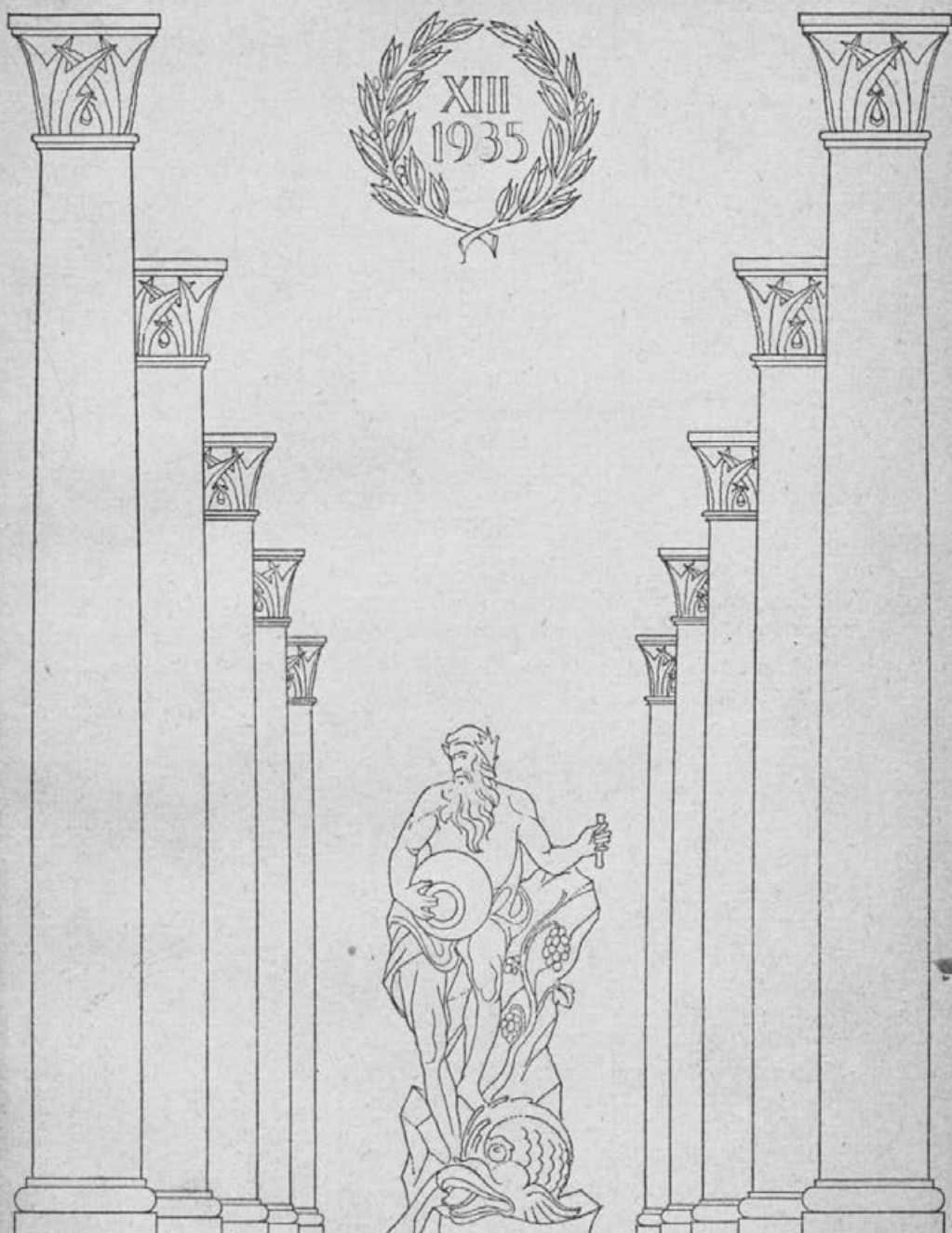


ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART



Z B O R N I K  
Z A U M E T N O S T N O Z G O D O V I N O

„Zbornik za umetnostno zgodovino“ izhaja enkrat na leto / Urednik dr. Fr. Stelè / Naročnina za letnik (skupaj s članarino Umetnostno-zgodovinskega društva) 60 Din, za inozemstvo 70 Din. Letnik I. 45 Din / Letnik II. 60 Din / Letnik III. 60 Din / Letniki IV., V., VI., VII., VIII., IX., X., XI. in XII. po 60 Din / Člani uživajo 25% popusta / Za originalno, celoplatneno vezavo računamo po 20 Din za letnik.

---

Upravništvo: Ljubljana, šentjakobsko župnišče (msgr. V. Steska).

Uredništvo: Dr. Fr. Stelè, Ljubljana, Narodni muzej.

Odgovorni urednik: Dr. Fr. Stelè, spomeniški konservator v Ljubljani / Za izdajatelja odgovoren: Msgr. Viktor Steska v Ljubljani / Tisk J. Blasnika nasl., Univerzitetna tiskarna in litografija v Ljubljani / Odgovoren L. Mikuš.

---

„Archives d'histoire de l'Art“ paraissent une fois par an / Rédacteur M. François Stelè / Abonnement par année (y compris la cotisation pour la Société d'histoire de l'Art) 60 dinars, étranger 70 dinars / Année I 45 dinars / Année II 60 dinars / Année III 60 dinars / Année IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI et XII à 60 dinars / 25% de réduction pour les membres / Administration: Ljubljana: Université / Rédaction: Dr. Fr. Stelè, Ljubljana, Musée National.

---

#### Umetnostno zgodovinsko društvo oddaja:

1. posamezne letnike Zbornika po 60 Din.
  2. Dr. Fr. Stelè: Umetnostni spomeniki Slovenije: Sodni okraj Kamnik, nevez. 100 Din, v pl. vez. z zlat. črkami 120 Din.
  3. Marijan Marolt: Umetnostni spomeniki Slovenije: Dekanija Vrhnika, nevez. 60 Din, vez. v pl. 80 Din.
  4. Kos-Stelè: Srednjeveški rokopisi v Sloveniji, nevezani 60 Din, v pl. vez. 80 Din.
- 

**Opozorilo:** Umetnostno zgodovinsko društvo ima v zalogi še nekaj starejših letnikov Zbornika, ki jih nudi s popustom 40%, torej mesto po 60 Din po 36 Din; prav tako tudi topografiji: dr. Stele: Kamniški okraj (mesto 120 Din) vez. po 72 Din in M. Marolt: Vrhniška dekanija (mesto 80 Din) vez. à 48 Din in dr. M. Kos: Srednjeveški rokopisi v Sloveniji, nevez. à 36 Din.

ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

XIII

1935





# ZBORNIK

ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

(ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART)

XIII. LETNIK

UREDIL  
DR. FRANCÈ STELÈ

LJUBLJANA 1956.

ZALOŽILO UMETNOSTNO ZGODOVINSKO DRUŠTVO.

I 42693

42693



030024053

## KAZALO.

Index.

---

### RAZPRAVE.

Dissertations.

Cankar Izidor, Stara slika rojstva v Narodni galeriji . . . . .	1
Vieux tableau de la Nativité, à la Galerie Nationale.	
Ložar Rajko, Poznoantična portretna glava iz Emona . . . . .	75
Tête de la fin de l'antiquité, provenant d'Emona.	
Mesesnel Francè, Jurij Šubic v Atenah . . . . .	14
Georges Šubic à Athènes.	
Mikuž Stane, Štiri gotske table v Narodni galeriji . . . . .	9
Quatre tableaux gothiques à la Galerie Nationale.	
Molè Vojeslav, Umetnostna zgodovina in umetnost . . . . .	85
Histoire de l'art et Art.	
Steska Viktor, Kipar Francesco Robba v Celovcu . . . . .	70
Le sculpteur Francesco Robba à Klagenfurt.	
Vurnik Stanko in Marolt Marijan, Metzingerjeva dela . . . . .	35
Les oeuvres de Metzinger.	

### KRONIKA.

Chronique.

Cankar Izidor, Narodna galerija . . . . .	102
Marolt Marijan, Umetnostno zgodovinsko društvo . . . . .	120
Stelè Francè, Na razpotju prve generacije slovenske umetnostne zgodovine . . . . .	95

## BIBLIOGRAFIJA.

### Bibliographie.

- Šle b i n g e r Janko, Bibliografija za ll. 1955—55 . . . . . 125

## KNJIŽEVNOST.

### Litterature.

- Demus Otto, Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100—1300 (Frst) 137  
Die bildende Kunst in Oesterreich (B. Saria) . . . . . 137  
Karlovšek Jože, Slovenski ornament — Zgodovinski razvoj (F. K. Kos) 135

## BELEŽKE.

### Communications.

- Kos Fran, Razstave l. 1928 do 1952 . . . . . 132  
Podobar Jernej Trnovec (V. Steska) . . . . . 147  
Računi ob gradnji stolne cerkve v Ljubljani (1701—1714) (V. Steska) . . 145  
Rojstvo slikarja Herrleina Andreja (V. Steska) . . . . . 148  
Spomini na Groharja (A. Sič) . . . . . 138

## SLIKE.

### Illustrations.

- Sl. 1. Fr. Robba, Marijin oltar v stolnici v Celovcu.  
Sl. 2. Fr. Robba, oltar sv. Ignacija v stolnici v Celovcu.  
Sl. 3. Fr. Robba, spomenik sv. Janeza Nep. na Starem trgu v Celovcu (1737—1874).  
Sl. 4. Fr. Robba, kip sv. Janeza Nep. s spomenika sv. Janeza Nep. v Celovcu.  
Sl. 5. Fr. Robba, kip sv. Roka z nekdanjega spomenika sv. Janeza Nep. v Celovcu.  
Sl. 6. Fr. Robba, kip sv. Boštjana s spomenika sv. Janeza Nep. v Celovcu.  
Sl. 7. Fr. Robba, kip sv. Leopolda z nekdanjega spomenika sv. Janeza Nep. v Celovcu.

- Sl. 8. Celovec, deželni dvorec, dvorana s slikami grbov.
- Sl. 9. Hera in Hipokrat, slika v Schliemannovi delavnici.
- Sl. 10. Ernst Ziller, Schliemannova palača v Atenah.
- Sl. 11. Levi del stropne slike nad vhodom v plesno dvorano.
- Sl. 12. Desni del slike nad vhodom v plesno dvorano.
- Sl. 13. Atene, Schliemannova palača, desni del slike nad loggio v plesni dvorani.
- Sl. 14. Stropna slika na zahodu plesne dvorane.
- Sl. 15. Galatea, stropna slika v Schliemannovi delavnici.
- Sl. 16. Atene, Schliemannova palača, Putto v stropnem ogelnem polju.
- Sl. 17. Muza Uranija na stropu loggie v pritličju.
- Sl. 18. Muza Melpomena na stropu loggie v nadstropju.
- Sl. 19. Sofija Ziller - Dudos. (Atene. Last ge. Jos. Ziller - Dimas.)
- Sl. 20. Poznoantična glava iz Hartwigove zbirke.
- Sl. 21. Skupina na steni jugovzhodne sobe.
- Sl. 22. Poznoantična glava iz Emone.
- Sl. 23. Poznoantična glava iz Emone.
- Sl. 24. Poznoantična portretna glava iz Emone.
- Sl. 25. Slikar češke smeri okr. 1380, Rojstvo (Narodna galerija, Ljubljana).
- Sl. 26. Vyššebrodski mojster, Rojstvo (Vyšší Brod, samostan).
- Sl. 27. Mojster Bertram, Rojstvo (1379), Hamburg, Kunsthalle.
- Sl. 28. Naslednik Treboškega mojstra, Rojstvo (okr. 1380, grad Hluboká).
- Sl. 29. Češki mojster okr. 1380, Rojstvo iz Grandenza (kapela sv. Lovrenca v gradu Marienburgu).
- Sl. 30. Konrad v. Soest, Rojstvo v ž. c. v Niederwildungen (1404).
- Sl. 31. Salzburški mojster okr. 1430, Rojstvo (Freising).
- Sl. 32. Hans Multscher, Rojstvo (1437; Berlin, muzej).
- Sl. 33. Slikar sr. XV. stol., Bičanje (Nar. galerija, Ljubljana).
- Sl. 34. Slikar sr. XV. stol., Kristus pred Pilatom (Narodna galerija, Ljubljana).
- Sl. 35. Slikar sr. XV. stol., Sv. Katarina Aleks. disputira s poganskimi filozofi (Nar. galerija, Ljubljana).
- Sl. 36. Slikar sr. XV. stol., Sv. Katarina Aleks. spreobrača poganske filozofe (Nar. galerija, Ljubljana).
- Sl. 37. Slikar sr. XV. st., Kronanje s trnjem (Frančiškanski muzej na Dunaju).
- Sl. 38. Slikar sr. XV. st., Kristus nosi križ (Frančiškanski samostan, Dunaj).
- Sl. 39. Hans Multscher, Kristus nosi križ, del (1437).
- Sl. 40. Konrad Laib - Pfening, glava Križanega na sliki križanja iz 1457 v stolni cerkvi v Gradcu.



# ZBORNIK

## ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

LETNIK XIII.

1954-55.

ZVEZEK 1-4.

---

### Stara slika Rojstva v Narodni galeriji.

Izidor Cankar / Ljubljana.

Vieux tableau de la Nativité, à la Galerie Nationale.

**Résumé:** L'auteur fixe date et lieu d'origine de la Nativité qui se trouve dans la salle des peintres étrangers de la Galerie Nationale de Ljubljana. Après avoir passé en revue la série des tableaux représentant le même sujet, il constate que la Nativité de Ljubljana montre le plus d'affinité avec la Nativité de Graudenz à Marienburg, de 1580 env., date qu'il attribue également au tableau en question. L'auteur l'attribue à l'école tchèque, tout en admettant la possibilité que le tableau ait été peint ailleurs, mais sous l'influence de la peinture tchèque.

Slika „Jezusovega rojstva“, ki nesignirana in nedatirana visi v kabinetu tujcev ljubljanske Narodne galerije, je spomenik, ki zahteva natančnejše preiskave in podrobnejše oznake svojega umetnostnega značaja in postanka. Zakaj delo je samo po sebi zanimivo in se nam, razen tega, odpirajo po njem daljni razgledi v važno in zelo plodovito dobo umetnosti v Srednji Evropi, v dobo, ki je tudi v naši deželi pustila mnogo sledi svojih prizadevanj.

Lesena tabla, nekdanj kos večdelnega oltarja, in sicer notranja stran njegovega desnega krila, predstavlja (sl. 25.) Mater božjo klečečo pred golim Detetom, položenim na nazobčen zlat soj. Na levi zadaj sedi sv. Jožef, ozadje tvori lesen hlev na stebrih, opremljen z dvojnimi ostrešjem, nad njim je do polovice života viden angel z napisnim trakom. Na desni se v hlevu prikazujeta za pleteno ograjo mali glavi voliča in osla. Na levi zastira prizorišče ista pletena ograja, na desni kos obešenega zagrinjala, vse obzorje pa (nekdanj zlata) vzorčasta tapeta. Tabla je nekako 70 cm visoka, polovico tega široka in je razmeroma zelo dobro ohranjena. Preslikana je — najbrže v 18. stol. — po-



stava sv. Jožefa, kar je tudi na naši pomanjkljivi reprodukciji po obsevanju prstov opaziti, deloma hlev in zastor na desni v ozadju; malo so popravljeni obraz Matere božje, njeni lasje, obraz in roke Jezusove. Del ozadja nad zagrinjalom je uničen in je prvotno najbrže predstavljal kos krajine.

Slika očitno spada v gotsko srednje-evropsko umetnostno območje; če naj razkrijemo korenine njenega stila ter določimo čas njenega postanka, se nam je torej razgledati po primerjalnem materialu te dobe in pokrajine. In ker je vodilna umetnostna dežela v 14. stol. bila Češka, ni slučaj, da primerjalno gradivo vodi raziskovalca vedno na novo tja.

Češka je ob koncu gotske dobe dvakrat odločilno posegla v umetnostno življenje Srednje Evrope: nekako sredi 14. stol. in nato kakih trideset let pozneje, obakrat prinašajoč iz tujine važna umetnostna spoznanja in izžarevajoč jih nato daleč okrog sebe. Ono prvo reformo slikarstva nam more ilustrirati — da ostanemo pri isti snovi — Jezusovo rojstvo samostanske galerije v Vyšem Brodu (sl. 26.), delo anonimnega „Vyšebrodkega mojstra“, tako imenovanega po devetih ohranjenih tablah nekdanjega ondotebnega oltarja, nastalega pač sredi 14. stol.: to delo je posreden stilni prednik obravnavane slike iz ljubljanske Narodne galerije.

Do tega časa je bila Češka, in po njej vsa Srednja Evropa, v risu franko-gotskega slikarskega stila, ki ga označuje poudarjanje linearnih in zanemarjanje plastičnih lastnosti upodobljenih predmetov, pomanjkanje prostorne predstave v izdelavi prizorišč, čustvena patetičnost v pojmovanju izbranega slikarskega predmeta, v medsebojnem razmerju upodobljenih oseb in v njih individualnih gibih. Vse to se je v času Vyšebrodkega mojstra močno izpremenilo: stil slikarstva se je prerodil v realističnem duhu in odprla so se mu nova pota, ki so vodila daleč od idealov klasične gotske dobe k drugačnemu pojmovanju umetniških nalog, k stilu, ki je lasten novemu veku. Učiteljsko mesto prevzema sedaj v Srednji Evropi namesto Francije Italija, ki oddaja Severu svoja nova umetniška spoznanja, s katerimi jo je bilo obogatilo delo italo-bizantinskih, nato sienskih in slednjič giottovskih mojstrov. Vyšebrodsko Jezusovo rojstvo (sl. 26.) je nasledek teh vplivov: prizorišče, zgrajeno iz stopničasto naloženih vzporednih plasti razjedenih skal je pradavna, antična dediščina, Italiji sedaj nanovo posredovana po bizantinskih slikarjih, kakor je njihovemu posredovanju pripisati tudi staro-

krščanski ikonografski motiv otrokove kopeli, naslikane v ospredju te table (prim. Rojstvo v La Martorani v Palermu); tip obraza Matere božje in otrokovega telesa ni več čisto bizantinski, ampak sienski; realistična in perspektivično skoraj pravilna, a na odrski način šibka arhitektura hlevca se zdi domislek kakega giottovskega mojstra. Z novimi vplivi pa se je izpremenil tudi značaj stila, in sicer v vseh onih potezah, ki smo jih označili zgoraj kot bistvene za franko-gotsko smer, kar nam dobro ponazoruje vyšebrodsko Rojstvo, naj si je tudi preslikano. Do tedaj veljavni linearizem je izginil in golo telo otrokovo ter odeti udi drugih oseb se krepko bočijo, očitno poudarjajoč svojo plastičnost; v primeri s starejšim gotskim slikarstvom se je prizorišče razvilo sedaj do skoraj polne prostorne predstave, ki jo utesnjuje zgolj nerealna zlata tapeta, s katero je zastrto obzorje; patetično razkazovanje čustev, izražajoče se v burnih gibih, tako značilno za starejšo gotiko, se je umaknilo nežnemu (Mati in Dete) in idiličnemu (kopel, živina ob jasliah) miru, viharo dramo je zamenjala skromna poezija vsakdanjosti; forma umetniškega dela in njega vsebina se je torej predrugačila. Utegnilo bi se zdeti, da se preveč oddaljujemo od dela, s katerim se nam je pečati, ko govorimo o teh stilnih menah v češkem slikarstvu, a ni tako; šele ta reforma, ki se je v srednje-evropskem slikarstvu izvršila sredi 14. stol., je omogočila postanek naše slike. Razpokana tla na sliki Rojstva v Narodni galeriji so daljni stilni potomec onih skalovith talnih formacij, ki jih je po bizantinskih vzorih na svojem Rojstvu ponovil tudi Vyšebrodski mojster; ikonografski motiv okroglih pletenih jasli z oslom in volom, ki ga opazimo v ozadju Rojstva tega mojstra, se je razširil po vsej Zahodni Evropi in se več kot sto let pozneje prikaže na pr. pri nas na freski sv. Treh kraljev v Mačah (gl. Stelè, Mon. art. slov., sl. 98.).

To stilno stanje, ki so mu podlaga nova umetnostna spoznanja Italije, traja v Srednji Evropi nekako trideset let, kakor naj pokaže datirano Rojstvo hamburške Kunsthalle (sl. 27.). To je delo „mojstra Bertrama“, o katerem je izpričano, da je bil rojen na Westfalskem in da je od 1367 delal v Hamburgu; za ondotno cerkev sv. Petra je tudi izvršil oltar, čigar del je Rojstvo naše sl. 27.; oltar se navadno imenuje „grabowski oltar“ po mecklenburškem mestu, kjer je nekaj časa bil, dokler ni prešel v hamburško zbirko. (Dehio, Gesch. d. deutsch. Kunst, II, 115.) To je edino signirano delo mojstra Bertrama in je datirano z

letnico 1579, kar je za ugotovitev stilnega stanja v času, o katerem govorimo, važno. Zveza te slike s stilom, ki ga zastopa Vyšebrodski mojster, se zdi neutajljiva: To so ista skalovita, stopničasto naložena tla, ki jih je Sever bil prevzel iz italo-bizantinske umetnosti, približno isti krhki, enako perspektivno postavljeni, z enakimi drobnimi slamnatimi snopki kriti hlevec, isti motiv okroglih pletenih jasli, ki so na hamburškem Rojstvu prenesene iz ozadja v ospredje, ista mehko široko se gubajočega plašča Matere božje, kakor je pri giottovcih bila običajna, in slednjič je vrhnja blazina ležišča Matere božje posneta po obliki blazine na vyšebrodski sliki (čopi na oglih).

Dehio, veliki mojster nemške umetnostne zgodovine, ne zanikuje stilnih sorodnosti med hamburškim Rojstvom in češkim slikarstvom 14. stol., a se upira misli, da bi tu imeli opravka s primerom neposredne odvisnosti; on rajši dopušča „dovolj drugih možnosti“, ki naj pojasnijo sorodnost stila med češkim slikarstvom in Bertramovim delom (ibid.). Žal ne pokaže niti ene teh možnosti, in če se ozremo po ohranjenem slikarskem gradivu tega časa ter po tedanjih umetnostnih razmerah v Srednji Evropi, tudi ne opazimo nikjer središča, ki bi moglo biti skupni vir tolikih ikonografskih in stilnih sorodnosti. Odvisnost Bertramove slike od vyšebrodске je očitna, toda pristaviti je treba takoj, da se je stil v času ene generacije, ki deli Vyšebrodskega mojstra od mojstra Bertrama, zopet izpremenil. To izpremembo bi mogli označiti kot predelavo italijanskih stilnih pridobitev v smislu zahodno-evropskega poznogotskega realizma: Prizorišče se je v duhu neprostopnega gotskega upodabljanja skrčilo na najnujnejšo mero, tako da je v primeri z vyšebrodsko sliko ne le tesno, ampak že fizično neverjetno; figuralna plat upodobitve je zaradi svoje idejne vsebine tako pomembna, da se ji naravni zakoni umikajo, kadar bi jo mogli kakorkoli zasenčevati (hlevec na pr. izginja neviden za zlatim sojem matere in otroka ter nekako čudežno plava v zraku, ker je izgubil svojo sprednjo desno strešno oporo, da bi le-ta ne zakrila figur); namesto tipičnosti v obrazih oseb se sedaj pojavljajo, posebno na obličju Matere božje, individualne poteze, povzete po realnih primerih; sv. Jožef je izgubil svojo fantastično zgodovinsko obleko in ima, kakor nekdanji resnični popotnik, čutaro pijače za pasom ter medtem, ko se ukvarja z novorojencem, pripravlja na majhnem ognjišču, za tedanjega potnega človeka zelo umno urejenem, svoji družini večerjo; streha hleva, ki je bil poprej skoraj samo

simbol stavbe, je dobila nadzidek, morda golobnjak, ki je po svoji obliki povzet po realni arhitekturi. Reči smemo torej, da je srednje-evropska umetnost že pred l. 1580. iz Italije povzete stilne elemente predelala v smislu poznogotskega realizma, da se je torej obogatena z italijanskimi umetnostnimi spoznanji vračala zopet k onim virom umetniškega dela, iz katerih je bila inspiracijo najprej zajemala.

To najbolje priča delo tako imenovanega Třeboňskega mojstra, anonimnega slikarja, nazvanega po krilnem oltarju, ki je bil nekoč v Třeboňu in je sedaj v Galeriji Društva prijateljev umetnosti v Pragi; oltar je nastal okrog l. 1580. V Třeboňskem mojstru se je pojavil odločilen reformator stila, ki je dokončno premagal italo-bizantinske in giottovske vplive v Srednji Evropi in to pokrajino tesno navezal na stil primitivnega franko-nizozemskega naturalizma predvaneyckovske dobe. Odkod se je mojster vzel, kje so zadnje formalne korenine njegovega slikarstva, je nejasno, toda gotovo je, da je češko slikarstvo usmeril na pota, po katerih je hodilo še vse naslednje stoletje, in da ga je uravnal v oni veliki stilni kompleks, ki ga imenujemo severno renesanso. A ta reforma je bila še več, nego odločilna samo za češke dežele. Vpliv novega, po Třeboňskem mojstru začetega češkega slikarstva seže daleč na zahod in jug do Bavarske in Francije, na vzhod in sever do Baltika. (Matějček, *Dějepis výtvarného umění v Čechách*, 312.) V čem je obstajal ta novi stil, naj pokaže — da ostanemo zopet pri isti snovi — slika *Rojstva z gradu Hluboká pri Budějovicah*, pripisovana Třeboňskemu mojstru samemu ali (Matějček) kakemu njegovemu nasledniku in nastala proti koncu 14. stoletja (sl. 28.). Ikonografska in stilna zveza te slike z *Rojstvom Vyšebrodkega mojstra* je očitna, tako da si postanka poznejše brez vpliva starejše misliti ne moremo, a vendar se je forma in vsebina iste snovi sedaj v šoli Třeboňskega mojstra zelo izpremenila. Bistvo teh izprememb bi mogli označiti kot izločanje onih pristno italijanskih, trecentističnih posebnosti in kot uvajanje stilnih znakov primitivnega nizozemskega naturalizma. Nekdanja stopničasta, skalovita in od zgoraj močno obsvetljena tla so izginila; nova talna formacija se sicer prav tako dviga proti ozadju kakor prejšnja — to je že zdavnaj preizkušeno sredstvo, s katerim se slikar ogiba perspektivnega poglobljanja — a je naravna, iz izkušnje in ne iz prastarih spominov povzeta. Prizorišče Vyšebrodkega mojstra plava na nekakšen iracionalen način kakor samotni otok nekje v

zlatem vesoljstvu, prostor na Rojstvu trebošne šole pa je točno omejen: na levi zadaj je oddeljen z ograjo iz nazobčenih deska in na desni s plotom, kar je oboje posneto po tedanjem realnem dvorišču in hkrati vzbuja predstavo konkretnega prostora okrog pastirskega stana. Hlev sam je postal mnogo prostornejši, in čeprav je še vedno prenizek v primeri s figurami, je vendar po živem vzorcu posneta stavba in ne zgolj krhka kulisa, kakor je bil na vyšebrodski sliki; njegova streha je mnogodelna, je krita zadaj s slamo in spredaj z deskami, ima spredaj četverkotno odprtino, namenjeno kakršnimkoli že praktičnim namenom, nad njo sedijo, se preletavajo ptiči — vse po dejanstvenosti posneti snovni motivi, kakor je ležišče malega Jezusa posneto po resničnih jaslih. Z vseh obličij brez izjeme so izginile poteze tipizirane in idealizirane lepote italijanskega trecenta; obrazi pastirjev so vulgarni, obraza Matere božje in svetega Jožefa vsaj na moč vsakdanja. Prav tako je značilna gesta in seja Jezusovega rednika, ki prej spominja na lagodno sejo precej robatega človeka med brezpomembnim razgovorom nego na svetnika, ki je priča pri čudežu rojstva božjega.

Vse to so znamenja, da je stil krenil na Češkem po potih naturalizma, kakršen je bil južni umetnosti neznan in kakršen se je ob tem času polagoma oblikoval na severu v franko-nizozemskem umetniškem krogu. A če pravimo „naturalizem“, je treba to besedo vzeti v zelo omejenem smislu, v razvojno začetnem pomenu. Zakaj prav tako važen pojav za oznako stila slike, kot so one naturalistične podrobnosti, ki smo jih omenili zgoraj, so nje nenaturalistične ali celo protinaturalistične poteze. Vidne so zlasti v celotnem pojmovanju upodobljenega dogodka, ki v slikarjevi predstavi in potem tudi na sliki razpada v dve polovici: v glavno ter sveto dejanje in v naturo, ki to dejanje obdaja. Očesu se najprej in bolj kot vse drugo vsiljuje svetli soj okrog glave Matere božje, ki kakor čisto solnce žari sredi slike, in nato skupina svete družine sama; vse drugo je tej pravi snovi slike daleč podrejeno. Nikjer drugod ni najti razloga za dejstvo, da sta pastirja, ki stojita čisto spredaj ob Materi božji, tako majhna v primeri z njo, da je drevo, ki raste na levi spodaj ob ograji hleva, tako neznatno, kakor v dualističnem značaju slikarjeve predstave o upodobljeni snovi. Ko slika svojo tablo, se v njegovi domišljiji nadnaravni in naravni svet, sveti dogodek in njega slučajno človeško spremstvo, vzvišena ideja in vsakdanja natura ostro ločita; tako upodablja ta dva pojavi tudi v dveh popol-



noma različnih perspektivah: prvi, važni, je velik, drugi, zanimivi, a za onostransko, torej pravo in večno življenje brezpomembni, je zelo majhen. Prav v tej dvojnosti pogleda na svet, tako značilni za čas, in v ekspresivnosti sredstev, s katerimi je izražena, je danes čar te umetnosti, ki so jo površno imenovali „primitivno“.

Toda svoj čar, nemara drugačen, a vendar svoj čar je imela ta nova umetnost, uvedena v Srednjo Evropo po Třeboňskem mojstru, tudi svoj čas, zakaj upodobitve Jezusovega rojstva, izvršene v stilu, ki smo njega sestavine nakazali zgoraj ob sliki z gradu Hluboká, se sedaj naglo razširijo po vsem tem umetnostnem ozemlju. V Vzhodni Prusiji je na gradu v Marienburgu v kapeli sv. Lovrenca tabla Rojstva, del nekdanjega krilnega oltarja iz Graudenza in nastala pač zopet okrog 1380, ki se v vseh ozirih najtesneje naslanja na poprej opisano sliko, tako da imamo tudi tu brez dvoma opraviti s češkim slikarjem in neposrednim naslednikom Třeboňskega mojstra (sl. 29.). Ikonoografske in stilne sorodnosti med to sliko in med tablo iz Hluboke (sl. 28.) so tako očitne, da sta obe deli morali nastati v isti šoli. Malo pozneje nastane Rojstvo (sl. 50.) Konrada von Soest, westfalskega mojstra, naslikano na levem krilu oltarja župne cerkve v Niederwildungenu pri Waldecku, edino signirano delo tega slikarja, označeno z letnico 1404. Dehio pravi o njem, da je „sprejel krepke vplive iz smeri Giottovih naslednikov in iz nizozemskega slikarstva izpred Van Eycka; po kateri poti je do tega prišel, se ne da dognati“ (o. c., 189). Komplicirani sestav hlevnega ostrešja, kritega s slamo in deskami, motiv sv. Jožefa, ki med rojstvom gospodinji, iz protja pletena ograja, v vrh na desno postavljena čreda, vse to priča, da je delo v zvezi s češko slikarsko šolo, čeprav je seveda tudi očitno, da nekako četrstoletja poznejši nastanek in znatna geografska razdalja od kraja, kjer se je stilna mena začela, zasenčuje ono sorodnost, kar je opaziti zlasti na novem, kölnski šoli lastnem tipu Matere božje in na njenem razmerju do otroka. Tako se širi vpliv slikarske reforme s Češkega proti severu in zahodu, a seže tudi proti jugu in se dotika skoraj meja slovenskega ozemlja. V Freisingu se hrani slika Rojstva (sl. 31.), delo salzburške šole, ki se datira v čas okrog 1450. Kljub dobi pol stoletja, ki loči to delo od oltarnega krila v Graudenzu (sl. 29.), so še vedno dobro vidne vezi sorodstva, ki družijo obe sliki: podobnosti v tipu Matere božje, njene obleke, njenih las, njene drže, pasivna asistenca svetega Jožefa,

sestav ostrejšja na hlevu, ptiči na strehi, pletena ograja v ozadju, zlati soj, na katerem leži božje dete. Slika bi taka, kakršna je, ne bila mogla nastati, da se ni opirala na one češke prototipe, a dolgi časovni razmak, ki jo deli od njih, je predelal snov v smislu večjega realizma; tako se sedaj prikazuje v ozadju realistična, po živih vzorcih posneta mestna arhitektura, do kakršne bi se starejši češki slikar ne bil mogel povzpeti, podedovanega plotu se neposredno drži utrjeno mestno obzidje, tla so izpremenjena v pravilno izvršen mestni tlak in poprej generično gledani ptiči so dobili tu individualizirane forme.

Malo pozneje je nastalo z letnico 1457 datirano Rojstvo (sl. 52.), ki se pač po pravici pripisuje Hansu Multscherju in je danes v berlinskem muzeju. Za razlago stilnih lastnosti vseh doslej obravnavanih slik so zadoščali oni umetnostni viri, ki so potekali iz reforme češkega slikarstva pred koncem 14. stoletja, za razlago postanka tega dela pa oni vir ne zadostuje več. Prizorišče se je tu mogočno razširilo in poglobilo, tako da stoji pred gledalcem skoraj resničen kos krajine, silovite disproporcije med osebami in hlevom ter med sveto družino in nesvetimi asistenti so se izgadle, v obrazih, oblekah — značilna so zlasti pokrivala žensk in rokavice svetega Jožefa — v podrobnem opisu skromne domačije razpalega hleva in v mnogo popolnejši plastičnosti predmetov se razodeva tolikšna pozornost za realne pojave vsakdanjega življenja, torej tolikšen naturalističen zagon, da si ga moremo razložiti le z vplivom nizozemske umetnosti, ki jo je tedaj že stari Jan van Eyck vodil k še popolnejšim uspehom in ga je ob tem času krepko podpirala tudi že prva generacija njegovih učencev. Novi vir inspiracije se je bil tedaj odprl na skrajnem severo-zahodu.

Kako je po vsem tem in takem z Rojstvom v naši Narodni galeriji? Po pregledu te razvojne vrste tabel, ki upodablajo isto snov, ni datiranje naše slike ne težko ne negotovo. Več nego podobnost, tesna sorodnost obstoji med galerijsko sliko in Rojstvom iz Graudeza v Marienburgu, ki se pripisuje z zadostnimi razlogi času okrog 1580 (sl. 29.). Tu in tam kleči Mati božja enako, enako se usipajo kodrasti lasje po hrbtu, enako (nenaravno) se uvija plašč pod komolcem, enako ostro so izrisane dlani in prsti; na obeh slikah leži dete na nazobčenem zlatem soju, oba sveta Jožefa sta si kar najbolj podobna po obleki, obličju in nezaposlenem držanju; prizorišče je na obeh tablah enako tesno in enako



zagrajeno s plotom, konstrukcija hleva je podobna in, kar se tiče notranje opore strešnih deska, identična na tej sliki in na oni. Glede na to tesno sorodnost in zlasti še glede na dejstvo, da kaže slika Narodne galerije nekaj močno starinskih stilnih posebnosti, ki jih marienburška nima več — anatomsko nepravilno klečanje Matere božje, nejasni motiv Jezusove lege, vzorec v tkanini Marijine tunike, ki gre nepretrgan ploskoma preko vseh uvojev telesa, zlasti pa motiv razpokanih tal, ki je še posledica nekdanjih stopničastih talnih formacij izza časa Vyšebrodskega mojstra — moramo tudi svojo sliko datirati okrog l. 1380.

Vse one sorodnosti pa nas silijo tudi, da pripišemo našo tablo češki šoli, pripuščajoč seveda pri tem možnost, da je nastala kje drugod; tudi v tem primeru je mogla nastati le pod neposrednim vplivom tedanjega češkega slikarstva. Narodna galerija jo je dobila iz Maribora; kdaj je prišla tja, nisem doslej mogel zanesljivo zvedeti, toda verjetno ni, da bi bila nastala v Sloveniji, kjer ne poznamo nobene druge table, ki bi spadala k istemu krilnemu oltarju, čigar del je bilo nekoč galerijsko Rojstvo. Prodajavec je izjavil sedanjemu lastniku, Nar. muzeju, da sodi, da je iz St. Lambrechta ali kakega drugega štajerskega samostana.

## Štiri gotske table v Narodni galeriji. Stiri gotske table v Narodni galeriji.

Quatre tableaux gothiques à la Galerie Nationale.

**Résumé:** L'auteur traite de quatre tableaux gothiques dont deux représentent scènes de la légende de St. Catherine d'Alexandrie, les deux autres des scènes de la Passion, et constate que deux tableaux du même autel, représentant des scènes de la Passion, se trouvent au couvent franciscain de Vienne. Il les attribue à l'école de Vienne, entre 1457 et 1460.

V „sobi tujcev“ Narodne galerije v Ljubljani visijo štiri gotske slike: dve predstavljata prizore iz trpljenja Kristusovega, in sicer Bičanje in Kristusa pred Pilatom, (sl. 33., sl. 34.), dve pa dogodke iz legende sv. Katarine Aleksandrijske: disputacija svetnice s poganskimi filozofi in spreobračanje filozofov (sl. 35., sl. 36.). Slike so izvršene na pravokotne lesene table, visoke ca. 83 cm, široke ca. 51 cm. Table, ki so bile nekoč nedvomno deli nekega krilnega oltarja, so zadaj na hrbtu raz-

žagane; njihov neznani lastnik je dal prvotno na obeh straneh poslikana krila razžagati, pač zato, da je lahko prodal namesto dveh štiri slike. Iz letvic, s katerimi so table na hrbtu ojačene, ki so sicer že črvojedne, pa ne očitujejo prevelike starosti, in iz zapisa z letnico 1876, ki se nahaja na hrbtu slike, Kristus pred Pilatom, smemo sklepati, da so bile table pred tem časom ali vsaj tedaj prežagane. Predno so prišle v last Narodne galerije, so se neznano od kedaj nahajale v kapeli gradu Velenje, bile pa so po pripovedovanju konservatorja dr. Steleta tako preslikane, da se ni dalo niti približno ugotoviti, v kateri čas spadajo. Njihov lastnik jih je dal nato restavrirati v Münchenu, kjer so se nahajale še l. 1955.,<sup>1</sup> za tem so prišle v prodajo mariborskemu starinarju Paternolliju, od tega pa jih je kupil dr. Franc Windischer ter jih daroval Narodni galeriji. Pred kratkim me je dr. Stele opozoril na „Vodnik nadškofijskega muzeja na Dunaju“,<sup>2</sup> kjer sta na strani 22, pod števil. 18, 19, notirani dve gotski sliki in sicer Kronanje s trnjem ter Kristus nosi križ, obe datirani v katalogu ca. 1450 in označeni kot avstrijsko delo (sl. 37., sl. 38.). Dejal je, da sta ti dve tabli delo istega mojstra kot naše in da sta spadali nekoč tudi k istemu oltarju. Obrnil sem se na zgoraj omenjeni muzej, ga prosil za točnejše informacije ter obenem za fotografski reprodukciji obeh slik. Ker pa sta sliki med tem prišli k svojemu pravemu lastniku, muzeju frančiškanskega konventa na Dunaju, moji prošnji muzej ni mogel takoj ugoditi, pač pa sem po njegovem posredovanju od frančiškanskega muzeja fotografiji kmalu dobil, obenem z opisom o stanju obeh tabel.<sup>3</sup> Obe sliki sta izvršeni prav tako kot naše na les, velikost 84 cm × 51 cm se z našimi slikami tudi ujema, pa tudi tipi obrazov dokazujejo roko istega mojstra. O zgodovini in provenienci obeh del sem zvedel sledeče. Pred 50 leti je visela še ena od teh dveh slik neopažena in v baročnem okviru v križnem hodniku samostana na Dunaju. Potem ko je bil ustanovljen sedanji muzej, je bila sprejeta med muzejski inventar, kmalu nato pa je prinesel v samostan drugo sliko znani dunajski slikar Kastner, ter izjavil, da mu je bila že pred 40 leti izročena v restavracijo. Kar bi nas zanimalo za nadaljnjo provenienco slik, je dejstvo, da se nahajajo frančiškani v tem samostanu od konca 16. stol.,

<sup>1</sup> Führer durch das Erzbischöfliche Dom und Diözesanmuseum, Wien, 1954, str. 22.

<sup>2</sup> glej ad 1).

<sup>3</sup> Pismo dat. 15. 5. 1956

da pa se je prej tam nahajala ustanova sv. Hieronima, ki se da zasledovati do 1384. l.<sup>4</sup>

Kar se tiče stanja teh šestih tabel, moramo ugotoviti, da so naše štiri slike zelo slabo ohranjene. Preslikane so tako zelo, da se bom moral pri stilnem opredeljevanju opirati predvsem na dunajski sliki. Pa tudi ti dve nista povsem nedotaknjeni, zlasti Kronanje s trnjem (sl. 57.) kaže nekoliko znakov preslikavanja. Tako je brez dvoma retuširan Kristusov obraz, njegovi roki, pa tudi obraz rablja nad njim je nekoliko korigiran.

V kateri čas in kam bomo opredelili naše slike? Pri pregledovanju komparativnega materiala sem postal pozoren na table krilnega oltarja mojstra Hansa Multscherja iz l. 1457. Primerjajmo našo sliko Kristus nosi križ (sl. 58.) z istoimensko Multscherjevo (sl. 59.).<sup>5</sup> Sorodnost med obema tablama je presenetljiva. Naš mojster je zgradil svojo kompozicijo izključno z njegovimi obrazi in figurami. Kristusova drža telesa, stojni motiv, desnica, ki se opira na koleno, vse to je Multscherjevo. Obraz rablja nad križem je kopija, veliki duhovnik z značilno gesto je soroden motiv, enako vojak z železno čelado na levi. Simon iz Cirene je soroden motiv, vojak na desni je po svoji gesti in drži zgornjega telesa, kopija vojaka s slike Kristus pred Pilatom istega mojstra.<sup>6</sup> Motiv žene, ki si zakriva obraz z ruto, pa je podal Multscher na sliki Polaganja v grob.<sup>7</sup> To so vezi, ki vežejo našega mojstra z Multscherjem; vendar pa vsebuje naša slika še mnogo drugih elementov, ki jo tako časovno kakor geografsko daleč odmaknejo od njega. Kljub temu da si je naš mojster izposodil skoro vse formalne motive pri Multscherju, ga vendar v znanju anatomije in plastični obdelavi telesa nadkripljuje. Postava našega Kristusa je mnogo bolj vitka, njegova drža mnogo bolj naravna, anatomska struktura telesa pod težko draperijo veliko bolj pravilna. V obdelavi teles kakor obrazov je očiten veliko večji realizem našega mojstra. Poglejmo samo obraz rablja s sulico. Dočim je Multscherjeva fiziognomija nakazana le z risbo, katero polnijo rahle sence, je naš obraz krepko izmodeliran, na licu, ob očeh, ustih so se nabrale temne sence,

<sup>4</sup> Pismo dat. 18. 3. 1936.

<sup>5</sup> Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

<sup>6</sup> E. Heidrich: Die altdeutsche Malerei. Die Kunst in Bildern. Jena, 1909, sl. 35.

<sup>7</sup> Drei neue Gemälde von Hans Multscher. (Helmuth Th. Bossert.) Monatshefte für Kunstwissenschaft 5. J. 1910, t. 104.

ves obraz je mnogo bolj plastičen. To dejstvo, da pojmuje naš slikar telesne pojave veliko bolj realistično, plastično, pomakne delo časovno dalje v 15. stoletje.

Vendar pa se zdi, da je v nečem ta naša slika bolj zaostala kot Multscherjeva, in sicer v obdelavi prostora ter v figuralni kompoziciji. Prostorna rešitev na Multscherjevi sliki je za spoznanje bolj pravilno pojmovana. Kristus je odmaknjen od roba slike v prostor, med njega in rob slike postavi mojster kot prostorno odrivalo male figure otrok, osebe za njim se sicer gnetejo, a so bolj svobodno razpostavljene kot naše, ki kar lepijo druga na drugi. Prav tako je naprednejši v rešitvi figuralne kompozicije. Dočim je pri nas kompozicija simetrična in so vse figure podrejene osrednji simetriji, pri Multscherju simetrija ni tako močno poudarjena. Sprevod, ki koraka mimo, se po mirni izokelfalni liniji spremljevalcev mnogo bolj realno pomika od leve na desno nego pri nas, kjer se zdi, da se bo strmi vrh ostrega ovala kompozicije takoj zrušil, kakor hitro se bo Kristus premaknil. Vendar pa opazimo zlasti na naših slikah (sl. 34., sl. 35., 36.) že stremljenje po naprednejši rešitvi prostora in figuralne kompozicije, to zlasti na obeh tablah sv. Katarine Filozofke, kjer slikar razvrsti osebe že diagonalno v prostor in kjer opuša tudi simetrično razporeditev oseb.

Tako torej imamo pred seboj mojstra, ki je v obdelavi teles naprednejši, kar ga nujno postavlja časovno naprej v 15. stol., v rešitvi prostora in figuralne kompozicije pa je vidna pri njem neka negotovost in je ponekod naprednejši, ponekod pa bolj zaostal kot mojster, ki ga kopira.

Če se pojavijo pri kakem mojstru taki stilni znaki, je jasno, da je ves stil zašel v gluho lozo stagnacije, in če se sedaj ogledamo v nemškem slikarstvu za takim stilnim stanjem, ga najdemo nekako v sredi 15. stoletja. Takrat so se pridobitve začetnega realizma, ki so jih doprinesli genialni umetniki kot Multscher, Witz, Moser, izrabile; naslednja generacija teh pridobitev ni znala izrabiti in namesto konstantnega napredka v smislu realizma prične stopati umetnost nazaj k stari gotski idealistični tradiciji. Šele na pobudo nizozemskega naturalizma se razvoj preokrene zopet v naturalističnem pravcu. Vendar se pri časovni opredelitvi našega mojstra ne smemo zadovoljiti s tako splošnimi ugotovitvami. Ko pa preidemo na striktnije datiranje, pa bo to delo nujno združeno z lokalizacijo naših slik.

Poglejmo še enkrat kompozicionalni princip našega mojstra (sl. 38.). Kompozicija je sestavljena 1.) samo iz figur, 2.) vse figure so simetrično razporejene okoli glavne osebe, 3.) mojster sledi v glavnem principu, da se poda čim manj prostora. Ta način kompozicije pa je bistven za umetnost Konrada Laiba ca. 1450. in za vso istodobno avstrijsko umetnost.<sup>8</sup> Poglejmo n. pr. Marijino smrt tega mojstra, nastalo ca. 1450., ali pa istoimensko podobo Mojstra Lichtensteinskega gradu.<sup>9</sup> Kompozicijski način je popolnoma enak našemu, zlasti je važna druga slika, ki ima z našo še neko posebno sorodnost. Tipično za našo kompozicijo je poleg stopničaste razporeditve oseb zlasti ostroovalna kontura celotne skupine. Tu pri tem mojstru najdemo popolnoma enako kompozicijo, le da je oval nekoliko bolj pravilen. Tako smo naše slike pripeljali na avstrijska tla ter jih postavili v odnos do Konrada Laiba, mojstra dunajskega in graškega Križanja.<sup>10</sup> Da smo bili upravičeni to storiti, nas poleg sorodnih kompozicionalnih principov preverijo še nekateri drugi stilni motivi. Tako n. pr. pokrivala, ki so po večini vzeta bodisi iz Laibove zakladnice ali iz avstrijske sploh: okrogli šlem ovit s pasico pri rablju na levi (Kristus nosi križ), enak šlem nosi rabelj z dunajskega Križanja; važno je pokrivalo velikega duhovnika pri nas v primerjavi z pokrivali oseb pri Mojstru iz Laufena.<sup>11</sup> (Križanje). Dalje zlati robovi pri Kristusovi obleki (Kristus nosi križ), ki se dobe tudi v salzburški šoli, a se mnogo rabijo pri Laibu (graško Križanje, sv. Primož),<sup>12</sup> tipični za Laiba pa so še robovi draperije, okrašeni izmenoma s temnim in dvema svetlima kamnoma (pri nas na sliki Kronanje s trnjem, pri Laibu sv. Marko iz ptujskega oltarja).<sup>13</sup> Motiv, ki pa našega mojstra spravi naravnost v tesno zvezo z omenjenim slikarjem, je tip Kristusovega obraza na naši sliki Kristus nosi križ in na Laibovem graškem Križanju iz l. 1457. (sl. 40.). Ako primerjamo oba obraza, najdemo izredno medsebojno sličnost: enako dvignjene, poševno položene obrvi, enak dolg in raven nos, zlasti značilna so usta, rahlo

<sup>8</sup> Ludwig Baldaas: Der Meister des Grazer Dombildes und seine kunstgeschichtliche Stellung. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien N. F. B. 4. 1930., str. 207, 208.

<sup>9</sup> l. c. 206, 207.

<sup>10</sup> l. c. 198, 199.

<sup>11</sup> l. c. T. 8.

<sup>12</sup> l. c. 205.

<sup>13</sup> Stele: Monumenta artis slovenicae I., fig. 155.



odprta, da se vidijo zobje in ustnice v levem kotu kot v zaničevanju povešene. Ta Kristusov obraz bi dovoljeval, da datiramo naše slike po 1457. l. Ali pa nam to dovoljuje ostalo stilno stanje naših tabel? Poglejmo najpreje stilno stanje Graškega mojstra. Ludwig Baldass poudarja v svoji razpravi o tem mojstru v zvezi z graškim Križanjem v glavnem dvoje dejstev: prvič, da prispe Laib do stila, ki s formalnega stališča doseže kolizijo starega salzburškega idealizma z nizozemskim in italijanskim, vsebinsko pa pojmuje dogajanje že čisto realistično; drugič, da stremi v svojih delih za vedno večjo negacijo prostora in krajine. Naš mojster se stilistično ujema z Laibom, kar se tiče organizacije prostora, le da je njegova negacija prostora še radikalnejša, in če naj bo vsem zgornje-nemškimi delom proti 1460. l. skupno to, da stremijo za čim manjšim prostorom,<sup>14</sup> je treba pomakniti našega mojstra tudi v to časovno dobo. Pa še drug moment je, ki nam dovoljuje datiranje v čas ca. 60. let 15. stol. in ta je, da poseže naš slikar k pridobitvam Multscherjevega naturalizma. Dočim se Laib formalno še vedno drži v vodah starega, z novimi primesmi pomešanega idealizma, ter se Mojster Lichtensteinskega gradu prav tako še vedno drži na isti idealistični bazi, je naš slikar živo občutil potrebo po novem naturalizmu, ki je imel priti in odkriti nove probleme v umetnosti in tako mislim, da se mora ta retrospekcija k Multscherjevi umetnosti smatrati kot povratek k naturalizmu, ki pa je preslaboten, da bi mogel ustvariti zakone, po katerih bi umetnost zopet prišla do upodabljanja prostora in krajine. To pa se je moralo zgoditi tik pred 60. leti 15. stol., kasneje pa ne, ker ca. 1460. prinese na Dunaj svoje rešitve prostora in krajine že Nizozemec Rogier van der Weyden.<sup>15</sup>

## Jurij Šubic v Atenah.

France Mesesnel / Skoplje.

Georges Šubic à Athènes.

**Résumé:** Le jeune peintre slovène Georges Šubic (1855—1890) reçut, en 1874, la commande de décorer le nouveau palais de l'archéologue Henri Schliemann à Athènes. Étant élève de l'Académie de Vienne, il accepta avec joie ce travail qui lui promettait de pouvoir faire valoir, indépendamment,

<sup>14</sup> H. Schmitz: Die deutsche Malerei. Handbuch der Kunstwissenschaft, 1924, str. 529.

<sup>15</sup> Ausstellung der Gotik in Österreich, Wien 1926, sl. 10.

son savoir, de connaître un pays intéressant de haute culture et, peut-être, aussi la possibilité matérielle de continuer ses études à Paris. Dans la nouvelle Athènes que construisaient des architectes internationaux, Šubic dut se subordonner au goût néohellénique de l'autoritaire Schliemann et au projet de l'architecte Ernest Ziller. Partout, dans ses décorations, qui couvrent plusieurs chambres de l'étage, les loggie, le salon de réception et la salle à manger, il s'inspira de motifs pompéïens, qui correspondaient à la décoration générale de l'édifice, et ce n'est que sur le plafond du salon de réception qu'il put créer une oeuvre originale. Il y représenta, en quatre fresques, le travail archéologique de Schliemann, avec beaucoup de reminiscences de sa vie. Les porteurs de l'allégorie sont des putti féminins et masculins. G. Šubic exécuta également, en style pompéïen, la décoration de la nouvelle maison de l'architecte E. Ziller, laquelle devint, plus tard, propriété de M. + Denis Loverdo. Aujourd'hui, ces peintures sont détruites. G. Šubic exécuta aussi les portraits des membres de la famille de Ziller, et, avec le portrait de Mme Sophie Ziller-Dudos, il créa la meilleure de ses oeuvres de cette période. Après un séjour d'une année à Athènes, l'occasion s'offrit d'aller à Paris: G. Šubic la saisit avec joie et, depuis, son oeuvre s'inspira des tendances modernes de la peinture de Paris.

L'auteur remercie tous qui l'ont aidé à cette étude: M. François Stelè et les familles Šubic à Ljubljana et à Poljane, M. Otto Walter, Mme Ziller-Dimas, Mme Andromaque Melas-Schliemann et M. B. Radica, à Athènes, ainsi que M. l'ing. A. Preuss, à Dresde.

**M**ladi, tradicionalno vzgojeni slikar in absolvent dunajske akademije Jurij Šubic (1855—80) je usmeril svoj prvi samostojnejši korak v umetniški svet, ko je bil star 24 let. Bistri podobarjev sin si je bil do tedaj pridobil vse znanje, ki je takrat odlikovalo akademske slikarje in je imel tudi nekaj izkušnje v družabnem občevanju. Njegov novi delodajalec je bil Heinrich Schliemann, slavni pa tudi zasmehovani arheolog in bivši trgovec. Schliemann (1822—1890), se je rodil v Neubuckowu v Brandenburgu v zelo revni pastorski družini in je bil po ljudski šoli trgovski sluga. Bil je zelo ukaželjen in podjeten ter je kot pomočnik v Hamburgu poizkusil potovati v Ameriko, pa je doživel brodolom. Do l. 1846. deluje v trgovskem podjetju v Amsterdamu in se uči jezike, potem pa se preseli v Peterburg. Tedaj pričinja pot njegove neumorne delavnosti in fantastičnega bogatenja. Potuje v Kalifornijo in po ostali Severni Ameriki ter se že 1852 oženi z Rusinjo. Iz tega zakona so trije otroci, a v celoti je zakon nesrečen in Schliemann išče utehe v podvojeni delavnosti in na dolgih potovanjih: 1858—59 potuje na Švedsko, v Italijo, v Egipt in Atene, kjer se tako navduši za staro kulturo in umetnost, da sklene opustiti trgovino in se posvetiti arheologiji. Res je l. 1863. likvidiral svoje trgovsko pod-



jetje ter potoval nato dve leti po Indiji, Kitajski, Japonski in Ameriki. Plod tega potovanja je bil potopis. Nato se ustali v Parizu, kjer poseduje mnogo hiš in studira v letih 1866—71 arheologijo. Vmes potuje na Grško in v Trojo ter izkopava na Itaki. L. 1868. si pridobi nemški doktorat in se istega leta loči od žene. Naseli se na Grškem in se na prav originalen način čez leto dni poroči z grško lepoticco Sofijo, ki je mnogo mlajša kot Schliemann. Tedaj prične Schliemann novo življenje, docela nasprotno svojemu poklicu. Njegovo veliko bogastvo mu omogoča praktično udejstvovanje na polju antičnih razvalin, ki jih nekdanji trgovski sluga z nepričakovano ostroumnostjo spoznava, izkopava in opisuje. L. 1871. je pričel izkopavati Trojo, kar je bilo prav revolucionarno dejanje. Do tedaj namreč arheologi niso hodili na teren, ampak so se pečali s spekulativno estetiko najrajši v svojih delavnicah. Zato so poklicni učenjaki tudi zelo nasprotovali Schliemannovim arheološkim podjetjem in njihovim rezultatom. Vendar Schliemann ni odjenjal, temveč je s sebi lastno energijo nadaljeval izkopavanje Troje, opisal uspeh v posebni knjigi ter odnesel bajeslovni zlati zaklad Priamov na varno. L. 1874. in kasneje koplje z velikimi zaprekami v Mikenah, a vendar doseže uspeh, kakršnega pravi arheologi niso nikdar pričakovali. To so prva leta Schliemannovega dela, ki je prineslo dosti uspehov, pa tudi opravičene kritike poleg nerazumnega nasprotovanja. Tedaj ima Schliemann že novo družino: Sofija, ki prevzeto spremlja moževa podjetja in celo njega samega v vroči Mali Aziji, mu je rodila l. 1871. hčer Andromaho, a l. 1879. sina Agamemnona. Tedaj, l. 1878., je pričel Heinrich Schliemann graditi dom v Atenah.

\* \* \*

Na glavni prometni ulici novih Aten, na Univerzitetnem bulvarju si je Schliemann zgradil družinsko palačo (sl. 10). Zgradba naj bi bila reprezentativen dom njegovi grški družini, zasnovan popolnoma v smislu Schliemannovih novohelenskih idej. Kako globoko je tičal v zgodovini starogrških junakov tudi izven svojih studij, se vidi po imenih, ki jih je dal ne le svojim otrokom, ampak celo svojim služabnikom, često proti njihovi volji. Starogrški je bil stil pisem, ki jih je s svojih pogostih potovanj pisal često v klasični grščini svoji ženi in kasneje otrokoma, in starogrški pomen je morala imeti tudi nova palača, kateri je dal na pročelje vklesati napis: *ΛΑΙΟΥ ΜΕΛΛΟΡΟΝ*. Za izvršitev svoje

ideje je gospodar poiskal projektanta med onimi tujimi arhitekti, ki so po osvoboditvi Grčije ustvarili lice novih Aten z izdatnim naslanjanjem na klasične oblike. Poleg redkih Francozov, Angležev, Amerikancev in Italijanov so bili to v glavnem danski in nemški arhitekti, ki jih je naklonjenost obeh prvih grških kraljev privedla v novo prestolico. Med njimi je bil najslavnejši Danec *Teofil Hansen* (1815—1891), ki je sam sebe imenoval edinega učenca Schinklovega, dasi ga nikdar videl ni in je živel od Winckelmannovih spisov. Kot stipendist je dospel že l. 1838. v Atene, kjer je njegov brat Kristijan tedaj gradil univerzitetno poslopje. Kmalu je dobil naročila za več javnih zgradb ter je bil v letih 1840.—45. tudi profesor politehnike. L. 1846. ga pozovejo na Dunaj, kjer projektira veliko število poslopij v klasičnem ali pa v bizantinskem slogu ter je 1868—84 profesor umetnostne akademije. Razen za Dunaj projektira tudi za avstrijsko provinco, zraven pa še vedno za Atene, kjer nastanejo po njegovem načrtu Akademija znanosti ter kasneje še Biblioteka. Tej okoliščini se ima zahvaliti za svoj prihod v Atene nemški arhitekt *Ernst Ziller* (1857—1925) iz Saksonskega, tedaj risar v Hansenovem dunajskem atelieju, ki na mojstrov predlog postane l. 1861. arhitekt Akademije v Atenah. Njegov uspeh je tako velik, da ga imenujejo že l. 1872. za profesorja politehnike, kar ostane eno desetletje, kasneje pa postane celo direktor javnih del. Projektiral je zelo veliko število javnih in zasebnih poslopij v Atenah in v grški provinci, zraven pa se je pečal z arheološkim izkopavanjem in publiciranjem. Tudi on je bil klasicist, kakor njegov mojster Hansen, ves udan reprezentativni mestni arhitekturi, vendar človek z globoko umetniško naravo.

Njega si je izbral Schliemann, gotovo ne brez Hansenovega priporočila za arhitekta svojega družinskega poslopja. Schliemann je imel svoje določene želje in je tiraniziral arhitekta, kot vso svojo okolico in celo lastno družino. Njegovi življenjski principi so povsod temeljito upoštevani, posebno njegovo fanatično nagnjenje k zračnosti, prostornosti in drugim higieničnim pogojem.

Enonadstropno poslopje v pravilni četverkotniški obliki ima na cestni fasadi odprte jonske arkade, ki mu dajejo bolj podobo palače, kot pa stanovanjske hiše. Nad rusticiranim kletnim

<sup>1</sup> V *Modri ptici* V—1, str. 13 je treba popraviti ime Heinrich v Ernst.

prizemljem se dvigajo stene pritličja, razdeljene z jonskimi lizenami, okna pa s polkrožnimi zaključki nadaljujejo ritem arkade, dočim so v nadstropju stene razdeljene s korintskimi lizenami in imajo pravokotna okna trikotna čela. Na cestni fasadi sta v nadstropju bočna balkona poleg arkade. Na atiki ravne strehe so prvotno stale kamenite figure, danes shranjene v kleti. Skozi dva bočna vhoda na vrt se pod palmami pride do obeh hišnih vhodov. V pritličju je na severu velika družinska jedilnica z izhodom na dvorišče, na jugu pa takozvana plesna dvorana, ki se odpira v loggio. V nadstropju, kamor vodi široko stopnišče s stebri, sta razen spalnic in budoirja dve gospodarjevi delavnici in še nekaj manjših sob, na fasadi pa zopet loggia. Oba velika mostovža in plesna dvorana so tlakovani z mozaikom, stene in stopnišče so obloženi z marmorjem. Povsod je opaziti gospodarjev posebni okus in njegovo povdarjeno novohelensko miselnost: vsi dekorativni motivi so iz klasične umetnosti, detajli kovanja in celo vrtnih mrež imajo svoj simbolični pomen. Slikarska dekoracija, ki jo je po stropih in stenah stopnišča in po mostovžih z limnatimi barvami izvršil neki grški dekorater, je seveda posneta po pompejanskih vzorcih, zraven pa se bleste pomenljivi citati iz klasikov, s katerimi ni prizaneseno niti stranišču, niti stopnicam, ki vodijo na streho. Ta svetla in dragoceno opremljena palača je imela torej malo intimnosti v svojih prostorih; služila je bolj sijaju in pa namenom večno zaposlenega in po higienskih pravilih zagrizeno živečega novohelenskega bogataša ter je brez posebnih predelav pravzaprav čisto primerna za javno poslopje in dom grškega državnega sveta, čemur danes služi. Le en okras se ni mogel prilagoditi, ker je v neposredni zvezi z gospodarjevo osebnostjo: to je slikarski okras glavne sobane, ki simbolično predstavlja Schliemannovo arheološko delovanje. Izvršil ga je mladi Jurij Šubic.

Ko je Ernst Ziller po dveletni gradnji l. 1879. dovršil Schliemannovo palačo, je bilo treba najti slikarja za njeno dekoracijo. Manjši okras je izvršil domačin, kot smo slišali, toda v programu novogrških klasicistov je imela čim večja barvitost posebno vlogo že od Hansena sem. Njega, ki je pri svojih atenskih stavbah često zaposljeval dunajske slikarske profesorje, sta Schliemann in Ziller naprosila za primernega slikarja. V sporazumu s profesorjem Kristijanom Griepenkerlom, ki je prav tedaj na Dunaju slikal veliki Prometejev ciklus za atensko akademijo, je Hansen za to delo določil Griepenkerlovega učenca Jurija Šubica. Poznal ga je že dalj časa, saj je zanj in za profesorja Georga Niemanna

risal arhitektonske dekoracije. S priporočilom družbe dunajskih klasicistov je bil Šubic sprejet v začasno Schliemannovo službo.

V Schliemannovi pismeni zapuščini in med kopijami njegovih pisem ni bilo mogoče zaslediti nikakega kontrakta z Jurijem, dasi je bil njegov gospodar v takih zadevah prav trgovsko vesten. Gotovo je vodil korespondenco Ziller direktno s Hanseonom, ki je po Griepenkerlu in Janezu Šubicu obveščal Jurija.<sup>2</sup>

Jurij, ki je imel bosensko ekspedicijo za seboj in se je bil bolehen vrnil v Poljane, je odpotoval spomladi l. 1879. na Dunaj. Kot učenec Griepenkerlove specialne šole je bil še pred mobilizacijo prejel vladno naročilo za sliko sv. Roka v neko tirolsko cerkev in jo je konec junija 1879 dovršil. Potem je sprejel mesto risarskega učitelja pri grofu Menndorf-Pouilly v Preitensteinu in kasneje v Boskovicah na Moravskem. Tu je prebil vse poletje in jesen in si pomagal z risanjem omenjenih arhitekturnih dekoracij za profesorje Hansena in Niemanna ter svetih podob za tvrdko Benziger v Einsiedelnu. V Boskovicah mu sporoča Janez 27. oktobra, da lahko še ostane na deželi, ker je prof. Hansen s tem zadovoljen in da bo ta čas preskrbel izplačilo potnine, ki mu bo omogočila takojšnje potovanje v Atene.

Juriju je bilo delo v Atenah dobrodošlo, kljub majhnemu navdušenju za novohelenski umetniški program. Pomenilo je večjo in morda samostojnejšo umetniško nalogo, ki ga bo za delj časa iztrgala iz drobnjarij slučajnih zaposlitev in gmotne negotovosti. In tega si je mladi slikar predvsem želel, obenem pa se je zavedal, da je pot v Atene ovinek na poti v Pariz, kamor je hrepenel z vsem srcem, čeprav še brez trdnega načrta. Morda si bo mogel v Atenah celo prihraniti potnino za Pariz?

Dne 4. decembra l. 1879. dospe Jurij v Atene. Vozil se je do Trsta, kjer je v dneh od 24. do 29. novembra obiskal vse stare znance iz vojaške dobe in svoje ožje rojake, ter se ukrcal v soboto, 29. nov. na ladjo; spotoma se je seznanil z nekim profesorjem Mommsenom in z mlado Dunajčanko, ki je potovala k Zillerjevim za vzgojiteljico.<sup>3</sup> Tretjega decembra je bil v Siri, kjer je z Mommsenom obiskal nemškega konzula Klöbeja ter na ladji „Vesta“ spoznal koroškega Slovenca Kotača, ki je bil tu ladijski

<sup>2</sup> Neobjavljeno Janezovo pismo Juriju z Dunaja v Boskovicah z dne 27. okt. 1879 in Jurijevo pismo Hynaisu iz Aten dne 23. IV. 1880 (ZUZ VII, 28).

<sup>3</sup> Pismo Ivanu Š. iz Aten dne 2. januarja 1880.

zdravnik.<sup>4</sup> Jurij sam piše kasneje Ivanu Šubicu, da je Mommsen brat slavnega zgodovinarja, takozvani „kleiner Mommsen“. Ta vzdevek je bil mišljen kot nasprotje priimku „il gran Teodoro“, kakor so zgodovinarja imenovali v Italiji. Šele sedaj se je posrečilo ugotoviti, da je bil to August Mommsen (1821—1915), klasični filolog in profesor, ki se je pečal največ z antično kronologijo in heortologijo, bil pa je tudi starinoslovec.<sup>5</sup> Že 7. januarja 1880 je predaval v nemškem arheološkem inštitutu v Atenah o „početku meščanskega leta pri Grkih“. Prve čase je duhoviti mož drugoval z Jurijem, katerega je srečaval pri Schliemannu in pri Zillerjevih.

Kajti delo je Jurija že čakalo v Atenah in ga privedlo v dotiko s projektantom Schliemannove palače in z njegovim mlajšim bratom Paulom Zillerjem, ki je bil tudi arhitekt. Starejši Ernst je bil tedaj že slaven arhitekt in profesor ter imovit mož, ki si je bil pravkar dozidal lastno, palači podobno hišo v ulici Mavromihali, za državno biblioteko. Jurij je spočetka stanoval v hotelu in se šele v marcu preselil k mlajšemu Zillerju, kjer je bil prijazno sprejet v družino.

O prvih delih zvemo nekaj iz njegovih pisem. Bratrancu Ivanu in Hynaisu v Pariz sporoča, da je slikal spočetka le „prav nepomenljive slikarije z limom na stropih“ in sicer majhne figure, živali in tihožitja; kasneje kopije pompejanskih slik in majhne figurice v „slabe ornamente“, ki so bili na stenah že pred njegovim prihodom. Plačan je bil spočetka na mesec (150 fl.), a že januarja so spremenili pogodbo tako, da je Šubic prejemal za nekatera dela honorar od ure in bil s tem prav zadovoljen. To se je menda tikalo večjih, samostojnih kompozicij pri Schliemannu, a razen pri njem je bil Šubic zaposlen še drugje. V prvi vrsti je bil moralno obvezan slikati za Ernsta Zillerja, kateremu je dekoriral dve sobi njegove nove hiše. Od Zillerja, ki je zaradi spekulacij na starost obubožal, je kupil hišo znani grški bogataš in zbiratelj ikon, bankir Dioniz Loverdos ter jo

<sup>4</sup> Na podlagi teh, sedaj najdenih Jurijevih beležk je treba popraviti podatke v ZUZ 1927, 27 in tudi lastni Jurijev podatek v pismu iz Aten Ivanu Š. dne 18. XII. 1879.

<sup>5</sup> Domnevo, da je bil to Tycho Mommsen, izraženo v Modri ptici V, str. 13., je treba torej popraviti.

<sup>6</sup> Za ta podatek, kakor tudi za ljubeznivo pomoč pri iskanju drugih, se zahvaljujem gospodu dr. Ottu Walterju, ravnatelju avstr. arheološkega zavoda v Atenah.



dal prezidati po svojem okusu. Pri tej priliki so uničili tudi Šubičeve slike, ki so bile izvršene z voščenimi barvami. Loverdos je zatrjeval, da je to storil zaradi njihovega slabega stanja, v resnici pa niso ustrezale zgodnjerenesancnemu slogu, kateri se mu je posebno priljubil. Ko je Loverdos 1954. l. umrl, je zapustil hišo in zbirke državi v muzejske svrhe. Gospa Jozefina Dimas, hči Ernsta Zillerja, se še spominja Šubičevih slik: v salonu je bil razdelil vse slonovinasto pobarvane stene z jonskimi sepia-stebriči v tri polja. Na spodnjem robu je bil naslikan friz s sedečimi putti in biki, ki se med seboj napadajo. Ostalo je bila gola arhitektonska dekoracija: zlate kasete na stropu in imitacija marmornega opaža, ki je bil izvršen iz stucco lustro, torej trajneje, kot dekoracije pri Schliemannu. Dovršil pa je to delo šele po premoru v Schliemannovi palači 21. oktobra. V Zillerjevi hiši je slikal tudi portrete.<sup>7</sup> Spomladi je pričel slikati soprogo Ernsta Zillerja, Sofijo roj. Dudos. V pismu jo imenuje Dunajčanko iz omikanih krogov.<sup>8</sup> Bila je hči grškega očeta in rumunske matere ter je po absolviranem dunajskem konservatoriju postala arhitektova žena. Na Grškem in v Levanti je slovela kot klavirska umetnica. Dalje je slikal Pavla Zillerja in portret njegove umrle sestre Zofije. Poleti je Jurij prekinil portretiranje ter ga završil šele v oktobru. Vsi trije portreti so ohranjeni in jih je bilo mogoče izslediti: prvi je v Atenah pri Ernstovi hčerki Jozefini Dimas, druga dva pa v Radebeulu pri Dresdenu, kamor se je Paul Ziller po 25 letnem delu preselil iz Aten in kjer je l. 1951. umrl.

Razen portretov, ki jih je Jurij slikal večinoma v opoldanskih in nedeljskih odmorih, je bil zaposlen tudi z risarskim poklom; trinajstletna hčerka angleškega poslanika Corbetta je hodila k njemu trikrat na teden k opoldanskim risarskim lekcijam. Jurij je očitno imel kot Schliemannov slikar v atenski družbi precejšnji ugled. V Zillerjevi hiši se je seznanil z mnogimi vplivnimi ljudmi. Pri delu ga je obiskal nekoč kralj in iz nekega Janezovega pisma<sup>9</sup> sledi, da ga je Jurij celo poučeval. V drugem pismu<sup>10</sup> je beležka, da je princ Holsteinski obiskal Jurija in o tem poročal Mennsdorfovim.

<sup>7</sup> Pismo Ivanu š. 20. marca 1880.

<sup>8</sup> Pismo Ivanu š. 2. februarja 1880.

<sup>9</sup> Iz Poljan v Atene dne 28. okt. 1880.

<sup>10</sup> Iz Dunaja v Atene dne 10. marca 1880.

Jurij se je precej navezal na brata Zillerja. S starejšim je bil v delovnem razmerju, a sta prav dobro izhajala, vsaj spočetka. Seveda se je moral Jurij nekoliko prilagoditi, in kasneje je prišlo celo do nesporazuma, kajti v oktobru sporoča, da je zopet v dobrih odnošajih s profesorjem Zillerjem. Tedaj Ernst ni imel več namena, pridržati Jurija v Atenah in mu preskrbeti učiteljsko mesto na umetnostni akademiji, za kar se Jurij že preje ni mogel ogreti. Mnogo več kot zaposleni profesor se je pečal z Jurijem mlajši Pavel Ziller. Že koj spočetka mu je bil vsakdanja družba ter ga je pozneje celo sprejel v svojo hišo. Z njim je praznoval vse praznike, hodil v gledališče, ogledoval starine, se vozil na izlete v Dafni in v Elevzis, v Kefisijo, kjer so praznovali Jurijev god, skratka, Jurij je v njegovi družbi doživljal vse vtise starih in novih Aten ter grške krajine. Jurij je to prijateljstvo cenil in se ga veselil. Vsekakor je mogel v taki družbi dati duška svojemu razočaranju nad glavnim naročnikom Schliemannom, s katerim je bil tudi Ernst Ziller pogosto navzkriž. Umetniško razumevanje, ki je predvsem odlikovalo brata arhitekta, ni bila stvar starega trgovca in arheologa, čigar večna zaposlenost ni dopuščala niti dovolj časa za resnejše razgovore o dekoraciji njegove palače. Mladi umetnik Šubic, ki se je z odhodom v Atene predvsem hotel rešiti omejujoče šole, je naletel na ozkosrčnega doktrinarja, ki je imel o antičnem svetu čisto svojevrstno sliko in preko nje ni segel niti za las. Schliemannova razburljivost in nepopustljivost je gotovo slabo vplivala na mladostno fantazijo slikarjevo, še slabše pa njegov izraziti neokus v umetnostnih zadevah. Ta je bil tudi večni vzrok razdora med gospodarjem in arhitektom in pa Schliemannova trgovsko pretirana nezaupljivost in celo štedljivost v denarnih zadevah. Jurij sam spočetka ne obtožuje svojega gospodarja; pravi le, da je „precej čuden mož“, in šele kasneje piše Hynaisu v Pariz, da je njegovo delo neprijetno, ker Schliemann nima nikakega razumevanja zanje ter bi hotel imeti vse hkrati. Mnogo drastičnejše je opisal Šubicovo stališče njegov popotni prijatelj August Mommsen, ki je stvar opazoval iz bližine in jo z globokim razumevanjem karikiral v literarnem delu, ohranjenem v nemškem rokopisu.<sup>11</sup> Neposrednost dialoga, ki gotovo parodira resničen razgovor med Schliemannom, Zillerjem in Šubicem, daje tej „Majhni žaloigri v Atenah“ še prav posebno

<sup>11</sup> Glej LZ 1900, str. 177—179, pod črto: Ein kleines Trauerspiel in Athen, datirano 20. jan. 1880.



vrednost. Precej starejši učenjak je z neprikritim veseljem in ostrim sarkazmom narisal figure in zapisal naziranja, ki še danes odtehtajo vsa nasprotna zatrjevanja.

Neposredni povod Mommsenove „tragedije“ je razgovor o programu za večje Jurijeve kompozicije v Schliemannovi palači. Kot rečeno, so bila prva dela bolj skromne figuralne dekoracije na stopniških in stropih. Potem so prišle na vrsto muze na stropih obeh loggij, pritlične in nadstropne. To delo je pričel kmalu po prihodu, kajti Janez mu že 31. dec. 1879 z Dunaja odgovarja, da ima predloge za muze v izdajah pompejanskih slik, kakršne je želel, Ziller v Atenah. V zgornjih sobah je bilo treba naslikati mitološke scene strogo po pompejanskih vzorcih. Jurij jih je našel v Zahnu in z njimi okrasil stene v drugi Schliemannovi delavnici ter stene v dveh vzhodnih spalnicah. Glavna naloga pa je bila dekoracija stropa v veliki, takozvani plesni dvorani, ki je v pritličju zavzemala večji del ulične fasade z vso loggio. Luč prihaja vanjo iz loggie skozi več steklenih vrat, vhod pa je na nasprotni, daljši steni.

Strop te pravokotne sprejemnice je bil razdeljen z okvirji in medaljoni, srednja polja pa pokrita z arabeskami. Izvršitev dekoracije je bila zelo precizna in trajna. Za figuralno dekoracijo sta ostali dve krajši polji na vzhodu in zahodu, dve daljši polji ob loggi in nad vhodom ter štiri kvadratna polja v oglih. Vsa polja razen kvadratnih imajo ozek format friza in so bila vsekakor težavna za figuralno dekoracijo. Ker je bila sprejemnica v tedanjih časih najbolj slavnostna soba v hiši in jo je tako zamišljal tudi Schliemann, je morda Šubic pričakoval od gospodarja umetniško inicijativo za slike. Toda zaman! Vedno posloven, je smatral tudi to zadevo za stvar čisto osebne alegorizacije, kateri je bilo treba najti le slikarsko obliko.

Mommsen vkljub svojemu učenjaškemu poklicu ni bil enostranski, ampak obema umetnikoma kongenijalen tovariš. V posvetilu „žaloigre“ se imenuje „ubogega poeta“. Za vsebino je vzel posvetovanje o temi za stropno dekoracijo v Schliemannovi delavnici, kjer so bile stene že dekorirane. Posvetujejo se gospodar, Ziller in Šubic, ki je njihova spremenjena imena lahko spoznati. Mommsen je uporabil marsikatero Schliemannovo lastnost in resnično potezo njegovega značaja. Njegova samovoljnost in njegovo avtokratsko razmerje do sodelavcev izraža z vprašanjem: „... zakaj sem pravzaprav kupil Zirella, mojega osebnega arhi-

tekta in povrh še Schibutza, mojega dvornega slikarja?“ Takoj v začetku posvetovanja kliče na pomoč svojo ženo Sofijo, ki pa nasvetuje njihovo vzgojiteljico. Ta pride in sodeluje pri posvetovanju zelo učeno, kajti Schliemann je izbiral vzgojiteljico po posebnem principu, kakor je nekoč pisal svoji ženi: „... mora biti izobrazena in obenem dobra gospodinja...“<sup>12</sup>

Svetovalci po vrsti rešujejo problem stropne dekoracije in vsak predlaga drugačno norčijo v zvezi s Schliemannovo arheološko karijero, ki jo vsi smatrajo za srečen slučaj v življenju nestrokovnjaškega samouka. Padajo predlogi za prozorne alegorije, toda vse se zde resnemu Schliemannu nesprijemljive ter končno vkljub lastnoročnim protestom svoje žene izusti predlog, naj Šubic naslika ono trakuljo, ki jo je slavni arheolog nekoč nosil v sebi in jo kasneje tako rad kazal vsem obiskovalcem in obiskovalkam. Le daljša naj bo in črna, kot lernejska hidra! S tem je ukaz dan in posvetovanje končano, Šubic pa obupan vzklika: „Zakaj sem le zapustil lepi Dunaj! — mar zato, da padem tu v Atenah barbaru v roke? Na brod, na brod, zdravstvuj Zirell, zdravstvujte Atene!“

Iz te farse satiričnega opazovalca-poeta je pač razumeti naspotje dveh svetov, ki sta tu trčila. Šubic, vkljub svojim mladim letom črnobrad umetnik, ki je bil sicer z Dunaja vaje „Zevsovih in Prometejevih stori“, je tu vendar naletel na prehudega profesionalca, ki ni imel iskric umetniškega razumevanja. Čeprav je bil odšel z Dunaja, da uide šoli in vidi zanimivo deželo, je na tihem računal z begom v Pariz, kjer se je mlademu umetniku odpirala pot v svobodni razvoj. Toda poprej je bilo treba izvršiti dekoracijo palače po programu, ki so mu ga sestavili.

Na strop delavnice v nadstropju je naslikal tondo z novo mitološko sceno lepe Galateje in se potem lotil slik v sprejemnici. Napravil je načrte in studije, ki so vse prešle v last gospe Corbett.

Kot snov za stropne slike si je izbral alegorije Schliemannovih arheoloških izkopavanj. Do tedaj je bil le-ta absolviral Itako, Trojo in Mikene, kjer je imel izredno srečo in tudi znanstvene uspehe. Njegova slava se je raznesla po svetu, ne brez spretnega arheologovega publiciranja. Predgovor za knjigo o Mikenah mu je napisal Gladstone. O vsem tem je bil Šubic dobro poučen, o čemer pričajo Schliemannove publikacije z lastnoročnimi posve-

<sup>12</sup> Emil Ludwig, Schliemann. Die Geschichte eines Goldsuchers. 1932. Str. 160.

tili v Jurijevi zapuščini. Program je gotovo sestavil Schliemann sam, kot za vse slike.

Ozki in dolgi format slikarskega polja je silil Šubica k uporabi majhnih figur in zato se je odločil za putte. V gole figure dečkov in deklíc, ki se čisto realistično pečajo z opravitki odraslih ljudi, je spravil vse objektivne dogodke in subjektivne doživljanje, kar jih je poznal iz Schliemannovega življenja. Marsikatera intimna poteza se je tako neopazno ohranila v smešno-resnih figuricah te nadvse ljubke dekoracije, ki je alegorična, pa vendar tako daleč od vsake tradicionalnosti.

Na daljšem polju nad vhodom v dvorano (sl. 11.) so naslikani trije prizori, ki imajo vsaj deloma zgodovinsko obeležje. V prostorni planoti, za katero se dvigajo nizki griči, med južno vegetacijo ricinusa, platane, agav in palm se tri skupine puttov pečajo z arheološkimi deli. Na levi so pravkar odprli zaboj izkopanih starin; iz njega moli zlat nakit, orožje in malik. Klečeč putto je iz papirnega ovitka stresel na zabojev pokrov še več zlatega nakita pred noge stoječemu puttu, ki si je izbral žensko ogrlico z okroglimi zlatimi obeski in z njo draži dekletce, klečeče na levi. Kodrolaska z obema rokama sega po nakitu, a deček ga z nasmehom umika, dočim klečeči putto opazuje izredno živahno igro. Proti sredi slike moli iz zemlje kamenita stela s trikotnim vrhom, pred njo pa v izkopani jami stoji putto in si beli glavo z njenim napisom. Z desnico spremlja fragmentarni grški napis, z levico pa se v skrbeh praska za ušesom — prava slika arheološkega ubijanja. Poleg stele leži na tleh velik kvader, na njem pa sedi plavolas putto s prekrižanimi rokami in zamišljeno zre v daljavo. (Sl. 12.). To je mali Agamemnon Schliemann. Na istem kvadru sloni, z desnico si podpirajoč glavo, sedeč putto in motri nakitno iglo, katero je vzel iz kupa starin na tleh. Med njimi so predzgodovinska sekira, meč in majhna posoda. Za njim sedi na kamnu četrti putto in sklepa roke. Na tleh, kjer med borno travo cveto zvončnice, leži prelomljeno vreteno stebra, katero jaha dečko z zlato masko v levici. Naslonjen je na pokončno kamenito ploščo, ob kateri sloni sedeč putto z drugo masko pred obrazom ter se tudi ozira k tretjemu puttu na desni. Ta je ogrnjen z draperijo, napravil nenaden okret na desno in z obema rokama streže po tovariševi maski. Nad vsemi skupinami, kamenjem in rastlinjem se smeje enakomerno modro grško nebo in združuje alegorije izkopin iz Troje in Miken.

Na nasprotnem polju pri loggi je Šubic alegoriziral delo pri arheološkem izkopavanju. V levem delu slike sta dva putta s krampom in lopato pri delu. Poleg njiju je tretji putto naslonjen na kramp in gleda, kako njihov četrti tovariš dviga iz zemlje izkopano moško poprsje. Ob kosu stebra je dekletce, ki občuduje najdbo. V sredini pred širokolistnim grmom izkopavajo trije putti. Prvi je našel oljenko, drugi pa visoko vazo, katero postavlja s pomočjo tretjega tovariša. Iz dolinice je v desnem delu slike putto pripeljal na dvokolesnem vozičku nove izkopine, ki so pokrite s plahto, le vrat vaze se vidi izpod nje (sl. 13.). Drugi putto, viden s hrbta, oblečen v belo haljo in prepasan, mu z desnico kaže na desno, kjer med draperijo leži že več izkopanih predmetov. Tu je med dva grma sedla deklica, prekrižala noge in se z rokami naslonila na manjšo stelo z arhajsko reliefno figuro, iznad katere se vidi njena resna glavica. Med gubami draperije stojita amfora in manjša vaza z daljšim vratom. Pred tem zakladom leži velik, krotek bernardinec, tovariš Schliemannovih otrok.

Izmed obeh krajših polj je zahodno zanimivejše (sl. 14.): arheološko delo je tu predstavljeno kot znanstveni posel po razburljivem izkopavanju na terenu. Scena je zopet na prostem; v sredini služi velika kamenita kocka za mizo, v levem ozadju raste listnato grmovje, v desnem pa širokolistna canna. V sredi stoji na cvetoči trati pred kamenito mizo nag putto s hrbtom proti gledalcu, držeč v desnici gosje pero. Očividno vrši opis ženske figurice, katero mu drži na levi klečeča deklica z zapestnico na desnici, kajti z levico tišči polpopisano polo na kamen, kjer leži že vezan folijant, na njem pa tintnik s peresom. Deklica je mala Andromaha, njen oče Schliemann pa je predstavljen s puttom, ki sedi na desni strani poleg kamna, se z desnico naslanja nanj in obenem drži svinčnik ter lornjon, čitajoč neki dokument, katerega je levica odmaknila v pravo razdaljo. Na tleh leži odprt folijant in še več posameznih dokumentov. Dočim je Schliemann ves zatopljen v pozorno branje, si napol ležeči otroški putto kakor igraje ogleduje lepo slikano grško vazo in jo obrača z rokami. Na skrajni levi s hrbta sedi putto pred slikarskim stojalom in na razpeto platno slika v ozadju postavljeno vazo. Na travi leži slikarski pribor, zraven pa, pred Andromaho, na svetlem preginjalu oljenica, zlata maska in manjša arheološka drobnarija.

Zadnja slika na vzhodu je najbolj splošna. Tu se pet moških puttov peča s knjigami, kakor se je z branjem Homerja in zgodovinarjev Schliemann pripravljala na izkopavanja. Srednji putto je krilat; vsi se nahajajo v krajini s precej bujno vegetacijo. V ozadju raste kaktus, palma in agava. Na knjigi, ki leži v desnem kotu, nas preseneča kuščar.

Na štirih kvadratnih ogalnih poljih so v tondih naslikani krilati leteči putti z majhno draperijo. Vsak drži drugačno starino v roki: tablico, figurico, malika, meč, vazo (sl. 16.). Ozadje je modro, kot je modro nebo na vseh ostalih slikah.

Strop in stene v loggi so vse poslikane. Strop je razdeljen z arhitekturnimi kapami na štiri polja, ki so uokvirjena in z arabeskami izpopolnjena tako, da je Šubic v ovale z modrim ozadjem naslikal štiri muze. Od zahoda proti vzhodu se vrste: Uranija (zemeljska krogla in zavitek, sl. 17.), Erato (kitara), Terpsihora (velika lira), Klio (pisalo in zvoj). Vse stene so na modrem polju poslikane s pompejansko arhitekturo, v sredi polj pa so naslikane majhne ženske figure z atributi (elementi in letni časi) vse z limnatimi barvami.

V nadstropju je prva Schliemannova delavnica dekorirana z majhnimi krajinskimi slikami onih krajev, v katerih je Schliemann izkopaval. Krajine so izvršene v pustih sivo-zelenih tonih; slikal jih je neznan grški slikar. Druga delavnica, z balkonom na ulico, je dekorirana z mitologičnimi scenami. Strop je obrobjen z ornamentalnim okvirjem, ki vsebuje majhne črne kvadrate, z različnimi tipi starinske keramike. V vsaki polovici stropa je majhno polje z modrim ozadjem, kjer sta naslikana po dva leteča putta. Na severnem polju držita putta bakljo in rog izobilja, na južnem pa eden lista, drugi drži knjigo. Stene tvorijo velike enobarvne ploskve, v gornji tretjini dekorirane z manjšimi scenami po pompejanskih predlogah. Na vzhodni steni je naslikan ženski genij s sulico in ščitom, na južni pa Apolon, ki na skali sedi in ubira strune na liri, obdan od domačih in divjih živali ter zveri. Zahodna, najdaljša stena nosi tri mitološke slike. Prva predstavlja Diano kot nago vilo, klečečo pri studencu, na desni pa se nagi in rogati pastir Akteon na vso moč otepa dveh psov; iz ozadja mu hiti na pomoč pastirski tovariš. Druga slika ilustrira zgodbo o Eneju ali Filoktetu, kateremu klečeči stari zdravnik Mahaon operira ranjeno desno stegno, jokajoč deček pa podpira ranjenca. Za njim stoje trije vojščaki, z leve po zraku prihaja polnag genij. V tretji sliki spoznamo mladega, oborože-



nega Ahila pri Likomedu, v trenutku, ko ga pred stebriščem skušata zgrabiti dva vojaka, njihovi tovariši pa v ozadju stražijo polnogo kraljevo hčer. Na edini sliki severne stene spremlja krilat genij Hero v belem oblačilu k Hipokratu, ki ovenčan sedi pred spomenikom. Ob njegovih nogah sedijo trije geniji v obliki minijaturnih žensk (sl. 9.). Stropna slika, ki je povzročila Momsnovo „žaloigro“, je tondo z lepo Galateo, ki se na morski pošasti s kentaurom in nimfo vozi po morju, amoreti pa ji godejo in drže plahto, v katero pihajo poosebljeni vetrovi (sl. 15.). Dannes je v sredi njenega polnagega telesa obešen električni lestenec.

Loggia je v nadstropju enako dekorirana, kot v pritličju. Šubic je tu naslikal muze, Talijo (maska in palica), Kalipso (tabla in pisalo), Euterpo (dvojna piščal) in Melpomeno (tragična maska, sl. 18.).

Razen teh prostorov je Šubic dekoriral še dve vzhodni sobi, ki sta služili kot spalnici. Severno - vzhodna soba sedaj ni dostopna; druga, ki ima balkon na ulično fasado, je svetlomodro poslikana. Na stenah so brez okvirjev naslikane majhne skupine treh ali dveh figur, včasih tudi posameznih (sl. 20 a). Vse to v isti višini in v pravih razmakih. Skupinice so tudi pompejanske in imajo svoj mitološki pomen. Kot dekoracija so izredno svež element ter pričajo o dobrem okusu slikarjevem.

V pritličju, proti dvorišču, se nahaja velika Schliemannova jedilnica. Razmeroma je najskromnejše okrašena. V pretežno temne dekoracije je naslikal Šubic le nekaj manjših sličic, ki sicer niso mitološke, pa vendar ustrezajo gospodarjevem novoheleskem okusu. Na stropu sta dve majhni sliki sestavljeni iz raznih vazic, roga izobilja in drugih predmetov, razloženih po stopnici. Na polkrožni zahodni steni sta dva večja in trije manjši ženski geniji, s stropa pa vise na vrvicah razne ribe, ptice, raki in jastog, ki je naslikan v svoji naravni, rjavo-zeleni barvi. Šubic je namreč čez dan dobival vse te modele iz kuhinje in se je potem pri večerji nemalo začudil, ko je prvič zagledal škrlatno-rdečo barvo kuhanega jastoga, ki bi se bila seveda njegovi sliki mnogo bolje podala: — tako se spominja te opizode in črnobradega slikarja Andromaha Schliemann.

Ves resnobni dekoracijski sistem v Schliemannovi hiši je antičnega značaja in ima svoje prave vzorce v pompejanskih dekoracijah. Arhitekt Ziller je ta sistem izbral po želji gospodarjevi, kajti Šubic prihaja v Atene, ko so v glavnem ornamentu in pompejanska slikana arhitektura že gotovi ter ga čaka le še

figuralna dekoracija. Tako je nehote slikarjevo umetniško delo potisnjeno v skoraj drugovrstno vlogo in utesnjeno s povsod prevladujočim okvirjem stebričkov in festonov. Na modrih stenah loggij se natanko vidi, da so figurice kasneje naslikane v sredino polja.

Slikar ni imel nobene svobode v izberi motivov, saj so mu v začetku pogosta posvetovanja natančno predpisala vzorce slik, ki jih je bilo treba izvršiti. Že površen pregled na ta ali oni original nas pouči, da je Šubic vestno spoštoval predloge vseh mitoloških prizorov, da jih pa vendar ni slepo kopiral. Kompozicija je ostala nespremenjena, nekaj svobode si je dovolil v formi posameznih oseb, največ pa v barvi, ki je na predlogah ni bilo. Doba in tedanji arheologi, predvsem Schliemann, so vkljub veliki učenosti imeli prav slabe pojme o stilu poznorimskega slikarstva. Oni so v slikah gledali predvsem mitološko, torej idejno vsebino, a tipične stilske lastnosti so smatrali za kvar in nepreciznost, povzročeno po dolgih stoletjih. Tako so že predloge za Šubiceve slike precej zabrisale lahkotnost in svežino pompejanskih stenskih slik, Šubic pa je slikovite poteze čopiča iluzijonistične kasne antike prestavil v solidno akademsko risbo, ki je bila gotovo sad delavniških studij. Ploskoviti značaj figur se je tako docela izgubil, kajti novi helenizem in ž njim klasicistična umetniška smer sta spoštovala le izrazito plastične postave. Tudi barva je sledila tej zahtevi. Skoraj prozorne poteze antičnega impresionista so se umaknile nekoliko pastoznim lokalnim barvam akademsko šolanega človeka. A prav tu se čuti Šubicev osebni okus in njegov slikarski temperament, ki je ustvaril živahne zvoke in smatral barvo za več, kot le element koloriranja. Tehnika je seveda po večini še šolsko korektna, polna znanja, a brez zrele prostosti. Vendar ne povsod. V majhnih aktih na stenah vzhodne sobe si včasih dovoli svobodnejšo potezo, kakor bi se hotel odahnuti od hladnega nadzorstva. Sam ni skrival svojega mnenja o tem delu, ki ga je smatral le za praktično izvajanje onih slikarskih naukov, zaradi katerih je tako iskreno želel zapustiti Griepengerlovo šolo in dunajsko akademijo.

Nekaj več samostojnosti je imel Šubic pri slikanju stropnih slik v sprejemnici. Sistem dekoracije je bil tudi tak, da so figuralne slike imele precej podrejeno vlogo. Ker je vsa razdelitev napravljena po vzorcu rimske „volte dorate“, so se v ta okvir in podolgasti format slik najbolj prilegale kompozicije s putti, kakor jih poznajo tudi že starorimski stropi. Ti majhni goli ljudje



prav dobro podajajo alegoričnost zamisli, obenem pa z resnostjo svojih dejanj postajajo vse več kot pa rimske idealizirane delice. Čeprav je gibanje puttov precej umerjeno, je vendar bogastvo kretenj veliko in izdaja dosti studija. Resda je puttov v rimski umetnosti zelo mnogo in da so često na slikah zaposleni z najrazličnejšim delom, življenskim in alegoričnim ter bi mogli služiti za mnogotere vzorce. A tu je bil Šubic postavljen pred novo nalogo ilustriranja čisto sodobnega znanstvenega dela in pa osebne usode svojega gospodarja. Med svojim bivanjem v Atenah se je tako vživel v Schliemannovo preteklost in v njegovo družinsko življenje — tu so mu utegnili razgovori s prijatelji dosti koristiti — da je z marsikatero aluzijo na osebne poteze zelo poživel resno in razmeroma pusto snov. Ne le portretna podobnost nekaterih puttov, ampak tudi reminiscence je dobro uporabil. Če se nam zdi danes posebno posrečena igra moškega putta, ki umika ogrlico pred željnimi rokami klečeče deklice, oživi ž njo povest o prvem velikem uspehu Schliemannovega izkopavanja v Troji. Tedaj je po dolgih in enoličnih dneh, ki so razkrili samo zidovje in razvaline, njegovo bistro oko zapazilo v zemlji zlate predmete. Takrat je na skrivaj z mlado ženo Sofijo razgrnil prst in spravil ogromni zaklad v ženino ogrinjalo, nato v barako, odtod pa po ladji v Atene ter tako ukanil Turke. Morda je bil Schliemannov odnos k temu zlatu še kaj več, kot čisto znanstveno-arheološki. Sofija je smela kasneje nataktni ves bogati nakit, katerega je morda kdaj nosila lepa Helena: tako jo vidimo na sliki iz njenih najlepših let. Šubic je take in podobne stvari predstavil v šegavi jezik svojih puttov, lahkotnih otrok s kretnjami odraslih ljudi. Delo je originalno; realistična oblika slik se le v splošnem naslanja na starorimski okvir. Posamezne skupine so polne življenja, figure posamič študirane in se je smel Šubic tu spustiti na samostojno polje. Edini element, ki ni umetniško suvereno obvladan, je nekoliko puščobna krajina. Pojmoval jo je pač kot popoln kontrast svoji severni domovini, in dasi je vsak objekt gotovo risan po naravi, kar je dejal tudi preje v Boskovicah, je celota vendar malce suhoparna predstava Jutrove dežele. Saj Šubic razen atenske okolice, ki ni prav tipična, Grčije ni poznal. Ob eksaktnem slikanju figuric je bilo težko prebroditi tudi drugi del naloge in tako so skupinice nezadostno zvarjene v slikarsko celoto. Gotovo so vse negativne okolnosti v Schliemannovi hiši toliko uplivala na še mladega slikarja, da ni mogel ustvariti vsestransko zrelega

dela. Vendar pomeni Šubičeva stropna dekoracija Schliemannove sprejemnice ne le izredno dobro prestano preizkušnjo slikarskega znanja, dekoracijskega smisla in osebnega okusa, ampak tudi dokaz zgodaj povdarjene slikarske osebnosti, ki še celo v tesnih razmerah skuša izraziti lastne zamisli. Gotovo je v njih nekaj onega občudovanja veličastnih grških starin, ki so že takoj spočetka napravile na Šubica velik vtis. Svoja stremljenja je zgovorno dopolnil v pismih iz tega časa. Njegov veseli značaj ni mogel trajno prenašati večne resnobe Schliemannove in njegove suhoparne treznosti. Če le more, se zasmije nad puščobo dela in si poišče veselejšo družbo. To sta Zillerja, v početku prijateljski Mommsen, kasneje omenja arheologe, ki so se vrnili z izkopavanja v Olimpiji. Izven Schliemannove palače je bilo življenje manj tesno in svobodnejša so tudi Jurijeva portretna dela v Atenah. Eno je slikano po fotografiji in zato ni važno, drugo je sedaj nedostopno; tretji portret, predstavljajoč go. Sofijo Ziller-Dudos, pa reprezentira Jurijevo delo.

Oba portreta v Dresdenu sta enakih mer ( $0,76 \text{ m} \times 0,56 \text{ m}$ ) in predstavljata doprsni sliki Zofije in Pavla Zillerja. Poslednji je naslikan v reprezentativni obliki, v tričetrtinskem profilu na zelo temnem ozadju, brkat in v temni obleki z odlikovanji. Kot vsa tedanja Šubičeva dela pri Schliemannu tudi portreti niso podpisani.

Drugačen je portret gospe Sofije Zillerjeve. (Sl. 19.) Njegov format je precej večji ( $1,30 \text{ m} \times 0,81 \text{ m}$ ) in predstavlja damo do kolen, stoječo ob klavirju. Njena glava z visoko in obilno frizuro je obrnjena nekoliko na desno, levica drži pahljačo, desnica pa s palcem pritiska tipko. Gospa je oblečena v prilegajočo se obleko temne barve, ki se komaj loči od temnega ozadja in je na prsnem izrezku in na zapestjih obrobljena z belo čipko. Pod črno pentljo na prsih je pripet čipkast jabot. Malo suhljati, blede obraz ima karakteristične poteze, podane brez modne idealizacije. Izraziti nos, napete ustnice in energična brada, posebno pa zamišljene črne oči pod temnimi, močnimi obrvmi izdajajo umetnico. Nekoliko bolestni izraz udrtih oči dopolnjujejo blede roke z dolgimi, fino oblikovanimi prsti. Vkljub težnji čisto realističnega podajanja je portret nenavadno poglobljen; v daljavo uprte oči sanjajo o nečem, kar je v zvezi z instrumentom in razgrnjenimi notami na njem.

Forme so slikane z znanjem, skoro objektivno. Predmetno so pojmovane vse gube na temni obleki, a pravtako je naslikana

vzorčasta čipka na prsih. Mehkejši so čipkasti robovi okoli vrata in na rokavih, a vse je obvladano z odlično šolo, ki ne da zrasti ne slikoviti mehki, ne globokemu čuvstvu. V tem portretu je mnogo tradicije, ki se naslanja na starejši dunajski meščanski portret, a je vsa presajena v akademski jezik druge polovice XIX. stol. Šubic je s tem delom pokazal zelo velik napredek nasproti začetniškim portretom njegove tržaške dobe. Napredek je v glavnem v formalni plati, ki je za slikarja njegove mladosti nepričakovano dovršena. Celotna hladnost obravnavanja gre morda tudi na rovaš dolgega nastajanja portreta.

Jurij je prenehal z delom pri Schliemannu 15. oktobra 1880. Potem je slikal dekoracije v Zillerjevi hiši in nato dokončal portrete. S tem je dovršil svoje delo v Atenah. Upal je sicer, da bo pri Schliemannu dobil še kaj dela in da bo mogel zaslužiti s portretiranjem Corbettovih. A 6. novembra mu je Schliemann, vrnivši se s potovanja, naznanil, da ne želi več slikanja, in Corbettovi so bili tedaj v Carigradu. Šubic je ugibal, kam bi se obrnil. Janez mu je svetoval, naj bi se vračal preko Italije, ki bi mu v umetniškem oziru utegnila koristiti, in prišel k njemu na Dunaj.<sup>13</sup> Za to pot se Jurij ni posebno navdušil; na tihem je vedno upal uiti neprijetni dunajski šoli in priti v mesto, ki je v njem opravičeno pričakoval novih pogojev za svoboden razvoj svojega slikarstva, v Pariz. In ta želja se mu je nepričakovano izpolnila, kajti njegov prijatelj Vojtěch Hynais je tedaj dobil veliko naročilo za Prago, slikanje gledališke zavese za Narodni divadlo, ter ga povabil na sodelovanje, zaenkrat na tri mesece. Ves vesel se je Šubic dne 2. decembra ukrcał na ladjo in čez Napoli in Marseilles odpotoval v Pariz, novemu življenju naproti.

Enoletna grška epizoda je bila s tem končana. Za Jurija pomeni ta doba korak v oficialni svet, toda umetniško ni prinesla zaželenega uspeha. Vse ono, česar se je v dunajski šoli proti volji učil, je moral v Atenah čisto literarno uporabiti: mitologija je s svojo vsebino ubijala čisto slikarstvo. Kar je Šubic umetniško dosegel s svojo veliko dekoracijo, je dosegel tako rekoč zoper voljo naročnikovo in je žel največ odobravanja z nesamostojnim delom. Ker mu je v življenju šlo vedno bolj za poštenost njegovega umetniškega dela, kot pa za javni uspeh, mu smemo verjeti, da je lahkega srca zapustil Atene in se podal z napetimi jadri v prestolico moderne umetnosti. Tam je v res-

<sup>13</sup> Pismo z Dunaja 25. avg. 1880.

nici zaživel novo in veselejšje življenje, bližje resnici, čeprav polno bede in odrekovanja.

Tedaj, za predpust l. 1881., je Schliemann povabil v svojo trojansko palačo prvič goste na sijajen ples in jim pokazal slikarske dekoracije. In časopisje je pohvalno zabeležilo, da je dekoracija plesne dvorane delo mladega slikarja Jurija Šubica, učenca profesorja Griepenkerla.<sup>14</sup>

## Metzingerjeva dela.

† Dr. Stanko Vurnik. — Uredil Marijan Marolt / Verd.

### Les oeuvres de Metzinger.

**Résumé:** Liste chronologique des oeuvres actuellement connues de V. Metzinger, composée par M. Marolt d'après les matériaux par † St. Vurnik.

### Pojasnilo.

#### 1.

**T**a dostavek je seznam Metzingerjevih slik, ohranjenih in onih, o katerih poročajo arhivi, zapiski in poznejša literarna sporočila, ki pa so danes izgubljena. Opora za sestavo tega seznama so bili Kukuljevičevi in Strahlovi, največ pa Steskovi podatki in katalogizacije v IMD l. 1905. ter v Mladiki l. 1925., odn. Slovenski umetnosti l. 1927. Ogleдал, agnosciral in približno datiral sem skoraj vsa dela, znana mi iz dosedanje literature o Metzingerju, pri čemer sem sam našel še nekaj novih del in o drugih izvedel iz podatkov konservatorja dr. Steléta ter zbral vse skupaj v tem seznamu. Gotovo to še niso vse Metzingerjeve slike, poznejši časi bodo še marsikaj prinesli na dan, toda kar jih poznamo doslej, po številu gotovo zadoščajo za to, da se ponazori umetnikov umetniški in stilni razvoj, ki smo ga skušali opisati v monografiji o V. Metzingerju.

<sup>14</sup> Neue Freie Presse: Dunaj, 27. febr. 1881: Ball in trojanischen Haus Schliemanns. — V tem članku so vsa pisma citirana po originalih. Za razne podatke se zahvaljuje avtor še g. Bogdanu Radici, sedaj v Zenevi, ge. Sofiji Dimas-Ziller in ge. Andromahi Melas-Schliemann v Atenah, g. ing. Albertu Preussu v Dresdenu, za posebno pomoč pa g. dr. F. Stelétu ter družinam Šubic v Poljanah in v Ljubljani. Vsi posnetki, razen zadnjega, so avtorjevi.

Za zaporednost naštevanja v seznamu mi je bil merodajen po možnosti določeni kronološki red nastanka del, ki so tu obravnavana s teble stališč:

- 1.) Mere, oblika — ker je večina slik narejena z oljem na platno, so omenjene samo izjeme — in ikonografski popis, označenje dela kot popolnoma samostojna ali eklektična kopija in po katerem originalu.
- 2.) Signatura, datiranje oz. arhivalna sporočila o nastanku slike.
- 3.) Zgodovina slike.
- 4.) Sedanje stanje in nahajališče slike.

† St. Vurnik.

## 2.

Vurnikov katalog, ki ga je objavil v svoji disertaciji o Metzingerju in mu napisal tudi zgoraj natisnjeni uvod, je obsegal popis 225 slik. Opis ni pri vseh delih enako izčrpen. Menda Vurnik v začetku na katalog še ni mislil in je zato opustil pri popisovanju slik navedbo nekaterih podatkov, ki so za katalog potrebni. Zaznamoval si je rajši več takega, kar ga je zanimalo pri stilni analizi in pri ugotovitvi časa postanka nedatiranih del. Zato sem moral marsikaj dodati že pri onih slikah, ki jih je sprejel v svoj katalog Vurnik sam.

Precej del, ki jih vsebuje ta katalog, Vurnik še ni poznal, ker so jih našli — največ konservator dr. Stelè — šele pozneje. V slovstvu, ki je izšlo že po Vurnikovi disertaciji ali ga vsaj Vurnik še ni upošteval (mislim predvsem na Stelétovo topografijo kamniškega okraja), je tudi več ugotovitev, ki nasprotujejo Vurnikovim izsledkom. Ne mislim tu na precej pogoste razlike v ugotovljenih merah, na netočne transkripcije signatur in na druge malenkosti, ki sem jih po možnosti popravil, ampak na različne ugotovitve avtorstva in časa nastanka. Tudi jaz ob pregledu nekaterih del nisem mogel vedno z Vurnikom soglašati. Vurnik je pripisal Metzingerju dela, ki po mnenju drugih niso dela njegove roke, nasprotno je Metzingerju odrekel avtorstvo pri mnogih slikah, ki so jih drugi (zlasti Steska) pripisali njemu. Pri vsej brezdvomni natančnosti, s katero je Vurnik delal, je možna tudi pri njem zmeta v kakšnem primerku. Vendar sem sprejel v katalog vsa dela, ki jih je kot Metzingerjeva spoznal Vurnik, dodal pa tudi še druga, ki smo jih ugotovili dr. Stelè, kaplan Veider in jaz.



Kakor se je zavedal gotove pomanjkljivosti tega seznama Vurnik, tako sem vkljub izvršenim popravkom in dopolnitvam prepričan tudi jaz, da še nimamo popolnega inventarja Metzingerjevega opusa. Nobenega dvoma ni, da bo po odstranitvi preslikave še marsikatera danes dvomljiva slika zasijala v lepoti Metzingerjevega originala, prav tako pa bo podrobnejši študij osebnostnih potez in tehnike našega slikarja moral pokazati poleg Metzingerja samega tudi slikarje njegove delavnice. Razlika v kvaliteti pa tudi v drugih lastnostih posameznih izdelkov je vendar tolikšna, da ne more izvirati le iz laskavosti naročila, ampak — vsaj zame — ni dvoma, da je imel Metzinger svoje pomočnike.

Vkljub tem priznanim pomanjkljivostim odgovarjam za ureditev Vurnikovega kataloga.

Agnosciranje na koncu kataloga omenjenih slik, ki jih je Steska prisodil Metzingerju, a še niso mogle biti sprejete v ta seznam, sem moral tudi jaz odložiti na poznejši čas.

M. Marolt.

1. Čudeži sv. Antona. 152 × 209. Pravokotnik. Frančiškanski samostan v Brežicah ob Savi. — Zgoraj na oblaku sv. Anton v frančiškanski obleki, obdan s putti, izmed katerih mu eden nudi lilijo; spodaj levo v ospredju obuditev otroka, zadaj izgon hudiča, desno ozdravljenje hromca. Eklektična kopija po sliki Annibala Carraccija: Miloščina sv. Roka v vojvodski galeriji v Modeni. Na levi spodaj:

I. V. Metzinger pinx: 1729.

Brežiški arhiv je bil v letih 1925.—28., ko si je pisec sliko ogledal, nedostopen, v brežiški samostanski kroniki pa o sliki ni podatkov. Slika je bila v modernem času neuko preslikana, trpeli sta zlasti figuri bradača in hromca s skupine hromčevega ozdravljenja. V samostanski shrambi.

2. Brezmadežna. 155 × 207. Pravokotnik. Frančiškanski samostan v Brežicah ob Savi. — M. kleči z levim kolenom na zemeljski obli, oviti s kačo in polumesecem, z desno nogo stopa kači na vrat. Na prsih drži lilijo. Zgoraj v družbi puttov Bog Oče, ki širi proti devici roke. Marija in angeleci so eklektične reminiscence na Murillove tipe, razširjene tačas tudi v Gornji Italiji, kar kaže primer Quagliève Brezmadežne na zidu ljubljanske stolnice. Desno spodaj signatura:

I. V. Metzinger Pinxit.

Po stilu sodeč je nastala slika istočasno ali nedolgo po čudežih sv. Antona, vsekakor pa pred nastopom tridesetih let. Arhiv in nahajališče kot pri prejšnji sliki.

5. Sv. Peter Alkantarski. 150 × 188. Zgoraj polkrožno zaključeno. Frančiškanski samostan v Brežicah ob Savi. — Svetnik kleči na oblaku pred križem, poleg njega dvoje angelskih glav. Tip za sliko tega svetnika se sklada z ilustrirano listo frančiškanskih svetnikov iz 2. pol. 18. stol., ki jo



branijo vsi frančiškanski samostani. Slika je preslikana. Nastanek in arhiv kot pri prejšnji sliki. V knjižnici.

4. *Sv. Anton Padovanski*. 82 × 107. Pravokotnik. Frančiškanski samostan v Brežicah ob Savi. — Svetnik, ki je upodobljen do kolen, drži v naročju Jezuščka; na klečalniku pred njim knjiga in lilija. Nastanek in arhiv kot pri sliki Brezmadežne pod št. 2. Visi v celici fr. Peregrina št. 20.

5. *Pietà*. 140 × 179. Pravokotnik. Frančiškanski samostan v Brežicah ob Savi. — Pod križem Marija z mrtvim Jezusom v naročju, spredaj krona in žebli, na nebu zatemnela solnce in mesec. Variacija Agost. Carraccijevega tipa v Museo Nazionale, Napoli. Kvaliteta slabša, tako da je dvomljivo, če je slika povsem Metzingerjevo lastnoročno delo. Nastanek in arhiv kot pri sliki Brezmadežna pod 2. Visi na hodniku v pritličju.

6. *Škapulirska MB s sv. Simonom*. 115 × 185. Pravokotnik. Frančiškanski samostan v Brežicah ob Savi. — Marija z Jezuškom na oblaku, pred njo kleči svetnik, spodaj duše v vicah. Slika je nastala koncem dvajsetih ali prav v začetku tridesetih let. Arhiv kot pri sliki Čudežev sv. Antona pod št. 1. V oratoriju I. nadstr.

Smrt sv. Jožefa in Zadnja večerja v shrambi brežiškega frančiškanskega samostana sta ikonografski, stilno in po koloritu prav podobni Metzingerjevima tipoma, pa tako zelo preslikani, da ju ni mogoče več agnoscirati za Metzingerjevi deli.

7. *Brezmadežna*. 121 × 211. Šilastoločno zaklj. Novomeški frančiškanski samostan. — Brezmadežna, obdana od angelov, stoji na zemeljski obli, oviti s kačo, zraven polumesec. S pogledom je uprta v nebo, kjer se je prikazal sv. Duh. Levo roko drži na srcu, z desno kaže na zemljo. Slika je visela v oltarju, ki je bil posvečen glasom *Chronicon conventus Neostadiensis* l. 1730., je morala tedaj tudi v tem času nastati. Ko so l. 1900. odstranili baročne oltarje in postavili novogotske, so sliko zgoraj dopolnili za šilastoločni okvir in jo precej preslikali. Tega leta je bila tudi povsem prebarvana (Trpin). Slika visi v prvem levem stranskem oltarju samostanske cerkve.

8. *Kronanje Matere Božje*. 121 × 211. Šilastoločno zaključeno. Novomeški frančiškanski samostan. — Kristus s križem in Bog Oče z žezlom in oblo, sedeča na oblakih in obdana z angeli, polagata pod njima na oblaku klečeči Materi Božji krono na glavo. Zgoraj sv. Duh. Bog Oče in Kristus z razvihranimi lasmi in plaščem, ki je zdrknil z ramen, sta še cinquecentistična tipa iz Italije, Marija kot na brežiški sliki Brezmadežne pod št. 2. Nastanek, arhiv, zgodovina in stanje slike kot pri prejšnji sliki Brezmadežne. Slika visi v prvem desnem stranskem oltarju samostanske cerkve.

9. *Marija sedem žalosti*. 96 × 130. Pravokotnik. Novomeški frančiškanski samostan. — Marija, prebodena s sedmimi meči sedi v sredi slike in drži z eno roko sinovo truplo, ki leži pred njo in je z zgornjim delom naslonjeno k njenim nogam. Drugo roko drži Marija na prsih. Zgoraj na vsaki strani angelček s škapulirjem. Po Ag. Carracciju. Arhiv in nastanek kakor pri sliki Brezmadežne pod št. 7. Slika je nepoškodovana in visi sedaj na levi steni frančiškanske cerkve.

10. *Bl. Marjeta Kortonska*. 73 × 98,50. Novomeški frančiškanski samostan. — Svetnico umirajočo na oblakih, podpira zadaj angel; na levi drži drugi angel križ, na desni zgoraj angelček. Spodaj v levem kotu prizor iz dogodbe o spreobrnitvi svetnice: grof, mrtev na tleh, zraven lajajoči pes.

Napis spodaj: S. Margaretha Cortona. Nastanek, arhiv in preslikanje kot pri sliki Brezmadežne pod št. 7. Slika visi na samostanskem hodniku.

11. Sv. Janez Nepomuk spoveduje kraljico.  $82 \times 121,50$ . Segmentno zaključeno. Novomeški frančiškanski samostan. — Svetnik sedeč skoraj frontalno, izpoveduje klečečo kraljico, vidno s strani. Zgoraj levo ženska alegorija molčečnosti s ključi, križem zatajevanja in prstom na ustih, desno zgoraj dva angelčka z napisnim trakom: „Confessio fructuosa“. Levo spodaj prisluškujoči mož s krono na glavi, na kroni napis: „Suspicio“, pred to moško figuro ženska, ki opazuje kraljico skozi lornjeto. Med l. 1728. in 1731. Kompozicija prosto po Rainwaldu. Slika je nepoškodovana in visi v samostanskem oratoriju.

12. Marijino obiskovanje.  $105 \times 155$ , zgoraj zvonasto zaokroženo. Grm. — Elizabeta pride po stopnicah svoje hiše Mariji nasproti z odprtimi rokami. Za Elizabeto stoji Caharija, Mariji pa sledita sv. Jožef in ženska s culo na glavi. Nastanek, arhiv in preslikanje kot pri sliki Brezmadežne pod št. 7. Slika je bila prvotno v atiki nad sliko pod št. 7 ali 8 in je prišla l. 1900. v last rodbine Krajec v Kandiji, ki jo je obesila v kapelici Božjega groba na Grmu pri Novem mestu.

15. Marijino oznanjenje.  $105 \times 155$ , zgoraj zvonasto zaokroženo, Grm. — Desno spodaj kleči ob klečalniku Marija, na klečalniku odprta knjiga, ob klečalniku levo dva angelčka. Desno zgoraj na oblakih trije angelčki, levo zgoraj v svetlobi sv. Duh, od katerega padajo v diagonali žarki na Marijo; pod sv. Duhom angel Gabriel. Nastanek, arhiv, zgodovina, sedanje stanje slike in nahajališče kot pri prejšnji sliki.

Novomeški frančiškanski samostan hrani še eno, manjšo sliko Brezmadežne, ki je v ikonografski zasnovi prav podobna Metzingerjevi goričanski, pa je tako preslikana, da je ni mogoče več agnoscirati. — Steska trdi v S(lovenski) U(metnosti) I, str. 48, da so v novomeškem frančiškanskem samostanu Metzingerjeve tudi slike sv. Frančiška A.s., sv. Regalata, Jezus poti krvavi pot, portret frančiškanskega gvardijena in še ena slika, „ki je bila nekdanj v atiki nad Brezmadežno v cerkvi.“ Te slike ne kažejo znakov, ki so specifični za Metzingerjev čopič, niti jih ni mogoče po tipih, risbi in koloritu pripisati Metzingerju, marveč so najbrž poznejša dela, zasnovana v Metzingerjevem duhu.

14. Družina sv. Ane.  $95 \times 182$ . Zgoraj zaokroženo. Žale pri Kamniku. — Ana drži za roko malo Marijo, ki ji nasproti sedeči Joahim čita iz knjige, v kateri stoji napisano: „Isai Cap. VII. Ecce Virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen eius Emanuel“. Zgoraj tri angelske glavice in dva plavajoča cela angela. Levo spodaj napis:

I. V. Metzinger pinx: 1731.

Po Murillu. Kamniški arhivi o tej in drugih žalskih slikah ne pričajo ničesar. Slika je l. 1867. preslikal M. Koželj, kar priča napis:

M. Koželj renovirt 1867.

Slika visi v levem stranskem oltarju žalske cerkve.

15. Sv. Lovrene in Egidij. Ca.  $65 \times 100$ . Ovalen medaljon. Žale pri Kamniku. — Nastanek (sodeč po stilu), arhiv in preslikanje kakor pri prejšnji sliki pod št. 14. Slika je v atiki levega stranskega oltarja nad prejšnjo sliko.

16. Sv. Florijan in Izidor. 95 × 182. Zgoraj zaokroženo. Žale pri Kamniku. — Levo na oblaku plavajoči sv. Florijan z zastavo in keblico, desno sv. Izidor, zgoraj dva angela, spodaj krajina z gorečo hišo in neurjem na polju. V spodnjem levem kotu slike sign.:

V. Metz. pinx.

Po stilu sodeč je nastala slika že l. 1732., kakor datirani medaljon nad njo. Arhiv kakor pri sliki družine sv. Ane pod št. 14. Slika je deloma preslikana in visi v desnem stranskem oltarju žalske cerkve.

17. Stigmatizacija sv. Frančiška. Ca. 65 × 100. Ovalen medaljon. Žale pri Kamniku. — V krajini, v katero vdirajo oblaki, gledata dva svetnikova tovariša prizor, ko prejema Frančišek rane, ki mu jih zadajajo žarki, prihajajoči z desne zgoraj. Sign. in dat.:

V. M. pinx 1732.

Po Barocciju in Grecu. Arhiv kot pri sliki Družine sv. Ane pod št. 14. V atiki desnega stranskega oltarja žalske cerkve nad prejšnjo sliko.

18—23. Šest slik Brezmadežne, sv. Jožefa in cerkvenih očetov<sup>1</sup> na les. 55 × 65. Žale pri Kamniku. — a) Brezmadežna z vencem zvezd okolu glave, z angeli, pod nogami zemeljska obla, polumesec in kača z jabolkom v gobcu. — b) Sv. Jožef z lilijo v levi med delovnim orodjem; angeli. — Sv. Hieronim. — d) Bradat plešast svetnik, eden cerkvenih očetov, ki mu angel drži knjigo. — e) Bradat cerkveni oče s knjigo uprto v desno koleno v razgovoru z angelom na oblaku, zelo otemnel. — f) Mladosten cerkveni oče — pač Gregor — skoraj popolnoma nerazločen. Po stilu sodeč so nastale slike v letih 1731.—1732. in so danes v zelo slabem stanju, da jih je komaj mogoče agnoscirati. Arhiv kot pod št. 14. Slike so vdelaone v priznico.

Pet slik Kristusovega trpljenja. 59 × 72. Oval. Žale pri Kamniku. — Poznejša dela v Metzingerjevi tradiciji, predstavljajoča<sup>2</sup> Kristusovo kronanje, Bičanje, Kristusa na Oljski gori, Kristusa na križu in Kristusa, ki pade pod Križem. V zakristiji žalske cerkve.

24. Jezus pod križem. 92 × 72. Pravokotnik. Ljubljana. Narodna galerija. — Na desni Kristus pod križem, dva vojaka ga dvigata; levo konjenik, obrnjen s hrbtom h gledalecu, v roki ima poveljniško palico. Prizor pod križem se vrši pred temnim drevesnim ozadjem, na levi pogled na mesto. Na hrbtu v sredi napis:

PRO ARA SEPULCHRI ECCLESIAE SS: PRIMI ET FELICIANI  
OFFERT MAXIMIL: LEOPOL: ROSP PLEBANUS STAINENSIS ANNO 1732.  
Zadaj levo spodaj:

Io: Val: Metzinger Sabaud: Pinxit Labaci.

Slika je bila pozneje nekoliko odrezana in je prišla neznanu kdaj in kako na Dunaj, kjer jo je l. 1936. pridobil za NG dr. Windischer in bo uvrščena v zbirko.

25. Sv. Janez Nepomuk. 82 × 167. Zgoraj zaokroženo. Novo mesto. — Svetnika v mašni obleki, s palmo v desnici, zročega kvišku, nosita dva angela v nebo. Levo zgoraj drži angelček venec nad svetnikovo glavo, na

<sup>1</sup> Stelè, Kamnik, str. 36. Popis po Steletu. Vurnik slik ne opisuje in smatra, da predstavljajo Marijo, sv. Jožefa in štiri apostole.

<sup>2</sup> Stelè, Kamnik, str. 37 datira te slike v 1. pol. 19. stol. in označuje kvaliteto rokodelsko.

desni zgoraj sta dva angelčka in dve angelski glavici. Levo pod svetnikom plavata še dva angelčka: eden ima v roki križ in lilijo, drugi knjigo z napisom: „Pro sigillo Confessionis“, pod napisom letnica 1735. Na desni spodaj kos krajine z vodo in mostom, na mostu prizor mučenja. Arhivalnih podatkov ni. Slika je delno prebarvana, Slika visi v srednjem desnem stranskem oltarju kapiteljske cerkve.

26. Jezus na Oljski gori.  $82 \times 167$ . Zgoraj zaokroženo. Novo mesto. — Omahujočega Kristusa na levi podpira angel za njim. Z desne prinašata dva angela kelih in križ. Spodaj na desni skupina apostolov. Slika je delno prebarvana. Iz leta 1735., kakor prejšnja slika. Variacija, ki se da izvajati še od Palme, pozneje so jo rabili Tiepolo in severni eklektiki beneške šole. Slika je zelo preslikana. Arhiv kot pri prejšnji sliki. Visi v prvem desnem stranskem oltarju kapiteljske cerkve.

27. Sv. Jakob.  $80 \times 166$ . Zgoraj zaokroženo. Novo mesto. — Svetnik kleči na desnem kolenu sredi krajine. Angel mu drži nad glavo venec, levo zgoraj še dve angelski glavici. Slika je delno prebarvana. Iz leta 1735., kot prejšnji sliki. Po podobni sliki Guida Renija v galeriji Pitti, Firenze. Arhiv in preslikanje kot pri sliki sv. Janeza Nep. pod št. 25. Visi v zadnjem desnem stranskem oltarju kapiteljske cerkve.

28. Sv. Barbara.  $82 \times 167$ . Zgoraj zaokroženo. Novo mesto. — Svetnica kleči med dvema moškima figurama. Desni mož je v vojaški obleki, levi v halji in kaže svetnici nad glavo venec in palmo. Levo zadaj stolp. Nastanek, arhiv in preslikanje kot pri sliki sv. Janeza Nep. pod št. 25. Visi v srednjem levem stranskem oltarju kapiteljske cerkve.

29. Družina sv. Ane.  $82 \times 167$ . Zgoraj zaokroženo. Novo mesto. — Levo spodnjo polovico slike zavzema sedeča sv. Ana, ob njej stoji mala Marija, ki čita iz knjige na materinem naročju. Na desni miza, za mizo stoječi Joahim, ki drži eno roko na mizi, z drugo se opira ob palico; za Joahimom zavesa. Zgoraj levo dva angelčka z lilijo in košarico cvetja, desno zgoraj dve angelski glavici. Nastanek, arhiv in preslikanje kot pri sliki sv. Janeza Nep. pod št. 25. Visi v zadnjem levem stranskem oltarju kapiteljske cerkve.

30. Marijino vnebovzetje.  $80 \times 166$ . Zgoraj zaokroženo. Novo mesto. — Assumpta na oblakih, pod njo ob praznem grobu gruča apostolov, zročih kvišku. Slika je zelo preslikana, posebno apostole je težko agnoscirati za Metzingerjevo delo. Nastanek in arhiv kot pod št. 25. Preje je visela slika v prvem levem oltarju kapiteljske cerkve, kjer jo nadomestuje sedaj Koželjeva Madona, delana po velesovski Metzingerjevi, v maju pa obesijo v oltar Wolfovo Majniško kraljico. Sedaj visi na koru nad stopnicami.

31. Zadnja večerja.  $116 \times 92$ . Novo mesto. Ker so osebe na skrajnih koncih prerezane, je bila slika najbrž pozneje prirezana za sedanji okvir. V sredi za mizo stoji Kristus, ki lomi kruh in gleda kvišku, okrog mize apostoli, od teh dva v ospredju pred mizo; ta dva sta sklonjena drug od drugega, da je miza bolj vidna. Arhivalnih poročil ni. Slika je nastala okrog l. 1735. in visi v zakristiji kapiteljske cerkve.

Sv. Frančišek Ksaverij.  $705 \times 117$ . Novo mesto. — Svetnik leži spodaj na levi diagonalno, s sklenjenimi rokami, umirajoč pod podrtijo bajte. Zgoraj na desni dva angelčka. Po stilu in tipih bi bilo pripisati sliko Metzingerju, vendar je radi močne počrnelosti slike agnosciranje nemogoče. —

Sv. Frančišek Pavlanski. 87 × 112. Novo mesto — Najbrž poznejše delo Metzingerjeve šole. — Obe sliki visita v zakristiji kapiteljske cerkve.

32. Sv. Frančišek in tretji red. 167 × 235. Zgoraj zaokroženo. Kamnik, frančiškani. — Svetnik kleči na oblaku, obdajajo ga putti, ki izročajo iz svetnikovih rok redovno obleko spodaj na zemlji klečečim tretjerednikom vseh stanov. Čisto spodaj napis: Post haec vidi turbam magnam, quam denumerare nemo poterat. Ap. 7. c. Na desni spodaj sign. in dat:

Valentinus Metzinger pinxit 1733.

Arhivalnih poročil ni. Slika visi na steni v samostanski cerkvi.

33. Križanje sv. Andreja. 154 × 268. Zgoraj zvonasto zaključeno. Ljubljana, Sv. Peter. — Rablja privezujeta razgaljenega svetnika, ki zre v nebo, na križ. Desno zadaj konjenik in dva moža v pogovoru. Zgoraj putti in angelske glavice. Spodaj na levi sign. in dat:

Valentinus Metzinger 1733.

Slika se po koncepciji naslanja na Murillovo podobno sliko. V šent-peterskem arhivu ni podatkov. Slika visi v prvem desnem stranskem oltarju cerkve.

34. Sv. Valentin. 119 × 166. Pravokotnik. Ljubljana, frančiškani. — Svetnik na oblaku, spodaj skupina z besnečim. Arhiv. poročil ni, vendar je morala, po stilu sodeč, nastati slika ok. l. 1733. V zadnjem desnem stranskem oltarju samostanske cerkve.

35. Sv. Jožef. Samobor. — Svetnik sedi v podrti arhitekturi, v naročju drži Jezuščka, zadaj drevesna krajina, zgoraj putti. Sign. in dat.:

Valentinus Metzinger pinxit 1734.

Kompozicija in ikonografski tip pogosta v Benetkah. Arhivalnih podatkov ni. Slika visi v drugem levem stranskem oltarju frančiškanske cerkve.

36. Sv. Anton Padovanski. 875 × 180. Samobor. — Svetnik pol stoječ, pol klečeč v celici objema Jezuščka, ki se mu je prikazal na oblaku. Levo spodaj sign. in dat.:

Valentinus Metzinger. Pinx: Lotheringus 1734.

Slika je po zasnovi podobna oni Domenica Tiepola z naslonom na de Grossija in Murilla. Historia domus frančiškanskega arhiva poroča, da je... „aram Sti. Padavini et Francisci Georgius Braniugh, episcopus zagrabiensis anno 1735 exstrui curavit.“ Slika je visela prej v prvem levem stranskem oltarju frančiškanske cerkve, kjer jo nadomestuje sedaj kopija, potem so jo prenesli v zakristijo.

37. Sv. Valentin. 115 × 220. Zgoraj plitvo zvonasto zaključeno. Sv. Rok pri Sevnici. — Svetnika na oblaku obdajajo dva angela in štiri angelske glavice, spodaj skupina obsedenke, dveh žen in starca. Levo spodaj sign. in dat.:

I. Valentinus Metzinger pinx: 1734.

Brez arhivalnih podatkov. Slika je povoljno restavrirana in visi v stranskem oltarju podružnice.

38. Sv. Kozma in Damijan. 115 × 220. Sv. Rok pri Sevnici. — Svetnika na oblaku, spodaj ob vznožju stebrov hromi starec z ranjeno nogo in mati z dvema otrokoma. Nastanek, oblika, ohranitev in arhiv kot pri prejšnji sliki. — V stranskem oltarju podružnice.

39. Banderna slika sv. Roka in Valentina v krajini na eni ter sv. Kozma in Damijana na drugi strani. 94 × 115. Pravokotnik. Sv. Rok



pri Sevnici. — Zelo preslikano, močno poškodovano, a nedvomno Metzingerjevo delo. Brez arhivalnih podatkov, verjetno iz l. 1754. V zakristiji podružnice.

40. Sv. Janez Nepomuk v nebeški slavi,  $90 \times 185$ . V sredi zgoraj zaokroženo, spodnji ogli konkavno prirezani. Samobor. — Svetnik na oblaku, poleg njega dva putta z napisnim trakom: „Conservabat omnia verba haec, conferens in corde suo“, spodaj krajina, v kateri je na desni reka z mostom in prizor mučenja, na levi pa vidiš v notranjščini arhitekture prizor spovedi. Brez arhivalnih podatkov, vendar je slika morala nastati l. 1754. ali 1755. Visi v tretjem levem stranskem oltarju frančiškanske cerkve.

41. Družina sv. Ane. Samobor. — Nastanek kot pri prejšnji sliki. V medaljonu atike nad prejšnjo sliko.

42. Sv. Trojica in duše v vicah,  $90 \times 155$ . Oblika kot pri sliki pod 40. Samobor. — Zgoraj Bog oče s trojno krono na glavi, v rokah drži križ z razpetim Sinom, nad njim sv. Duh, spodaj duše v vicah. Prosto po Dürerju. Nastanek in arhiv kot pri sliki sv. Janeza Nep. pod št. 40. V drugem desnem stranskem oltarju frančiškanske cerkve.

43. Stigmatizacija sv. Frančiška,  $87 \times 180$ . Oblika kot pri sliki pod 40. Samobor. — Svetnik kleči v krajini in prejema rane po žarkih z desne zgoraj. Po Barocciju. Arhiv kot pri sliki sv. Antona Padovanskega pod št. 36. Nastanek 1754 ali 1755. Slika visi v prvem desnem stranskem oltarju frančiškanske cerkve.

44. Sv. Trije Kralji,  $90 \times 185$ . Oblika kot pri sliki pod 40. Samobor. — Na levi sedi Marija z Jezuščkom v naročju, poleg nje stoji sv. Jožef, z desne se bližajo trije Kralji z darili. Zadaj arhitektura z antičnimi stebri. Zadaj na platnu napis:

ANNO 1755.

Podobno zasnovano sliko je izgotovil tačas tudi Tiepolo, znak gornjeitalijanske proveniencie tega tipa. Brez arhivalnih podatkov. Slika visi v tretjem stranskem oltarju frančiškanske cerkve.

45. Sv. Jurij. Samobor. — Svetnik v boju z zmajem. Nastanek kot pri prejšnji sliki. V medaljonu atike nad prejšnjo sliko.

46. a) Sv. Jožef z Jezuščkom,  $154 \times 201$  in b) od slike odrezani gornji del predstavljajoč skupino angelov,  $145 \times 94$ . Nahajališče neznano. — a) Svetnik z Jezuščkom v sobi, poleg njega košara s tesarskim orodjem. b) Vrh sobe je napolnila glorijska angelov na oblakih, ki so spremili Jezuščka k redniku. Slika a) ima pozneje preslikano signaturo

Valentinus Metzinger pinxit 1755.

Slika je zelo preslikana. Slikar Wisiak jo je dobil v neki cerkvi na Hrvaškem in jo prodal E. pl. Strahlu v Stari Loki. Ta je sliko, ker je bila prevelika, prerezal v dvoje in jo dal slikarju Künlu preslikati. Karl Strahl je pred smrtjo sliko prodal neznanu kam.<sup>3</sup>

47. Marijino Vnebovzetje,  $115 \times 160$ . Močno razčlenjeno, zgoraj zaokroženo. Jastrebarsko na Hrvaškem. — Prosto po Reniju in Rubensu. Spodaj preslikana signatura napačno branega Metzingerja podpisa.

Wurzinger pinxit 1755.

Arhivalnih poročil ni. Slika je zelo preslikana in visi v glavnem oltarju frančiškanske cerkve.

<sup>3</sup> Polec, Katalog Strahlove galerije slik. ZUZ X (1950), 3—4, str. 151, 155.



48. Stigmatizacija sv. Frančiška.  $51 \times 65$ . Pravokotnik. Jastrebarsko. — Fragment z doprsnim Frančiškom in glavo frančiškana v ozadju. Arhivalnih poročil ni, vendar je po vsej verjetnosti nastala tudi ta slika l. 1735. ali v prvih naslednjih letih. V celici br. Boštjana v samostanu.

49. Pomočnica umirajočih.  $157 \times 314$ . Zgoraj zaokroženo. Ljubljana. Sv. Peter. — Spodaj v sobi na postelji bolnik, ki ga z leve podpirata dva angela, na desni duhovnik, ki kaže z roko kvišku na Marijo z Jezuškom, ki je obdana z angeli in angelskimi glavicami priplula na oblaku, prav spodaj 2 peklenščka.

Arhiv. poročil ni. Slika visi v stranskem oltarju šentpeterske cerkve.

50. Smrt sv. Jožefa.  $89 \times 165$ . Vini vrh pri Šmarjeti na Dolenjskem. — Znani tip Reni—Maratta—Bambini—Guardi. Arhivskih poročil ni, vendar gotovo Metzingerjevo delo iz časa ok. l. 1735. V oltarju podružnice.

Sv. Notburga. Vini vrh pri Šmarjeti na Dolenjskem. Sliko pripisuje Jan. Volčič (Zgodovina Šmarješke fare na Dolenjskem, 1887) in V. Steska, SU I, str. 154 Metzingerju, vendar je njegovo avtorstvo sporno.

51. Sv. Angel varuh.  $68'5 \times 122'5$ . Zvonasto zaključeno. Vina gorica pri Trebnjem. — Angel vodi dečka za roko, z desnico mu kaže v odprto nebo, iz katerega gledata dva putta. Arhiv. poročil ni, po stilu sodeč je nastala slika vsekakor v prvi polovici tridesetih let, morda hkrati z novomeškimi kapiteljskimi. V desnem stranskem oltarju podružnice.

52. Sv. Notburga.  $68'5 \times 122'5$ . Zgoraj zvonasto zaključeno. Vina gorica pri Trebnjem. — Svetnica na oblaku, s srpom v roki, zre v nebo, spodaj adorant — kruljevec z bergljo, nad svetnico štiri angelske glavice. Arhiv in nastanek kot pri prejšnji sliki. Levi stranski oltar podružnice.

53. Sv. Izidor.  $47 \times 52$ . Zvonasto zaključeno, spodnji ogli posneti. Vina gorica pri Trebnjem. — Doprsni svetnik s pastirsko palico in sklenjenimi rokami zre v nebo. Arhiv in nastanek kot pri prejšnji sliki. V medaljonu atike nad prejšnjo sliko.

54. Zalostna MB. Vina gorica pri Trebnjem. — Doprsna MB z mečem v desnih prsih, sklenjenimi rokami in povešeno glavo. Arhiv in nastanek kot pri prejšnji sliki. V kapelici Božjega groba.

55. Sv. Frančišek Ksaverij.  $132 \times 229$ . Zgoraj zvonasto zaključeno. Stara vas pri št. Jerneju. — Svetnik umira na tleh, poleg njega palica, klobuk in lilija, nad njim nosi petero angelov Križ s Kristusom, zadaj obmorsko mesto. Slika je nastala najbrž v sredi tridesetih let, a gotovo v tem deceniju. Arhiv. poročil ni. Znatno preslikana, a gotovo Metzingerjeva. V velikem oltarju cerkve.

56. Jezus in sv. Peter.  $124 \times 175$ . Pravokotnik. Ljubljana, Narodna galerija. — Spredaj izročanje ključev. V ozadju morje, na njem potapljajoča se ladja, na njej duhovniki v ornatu, ki rešujejo plavajoče ljudi, katere preganjajo morske pošasti. Štrahl v svojem katalogu (ZUZ X (1930), 3—4, str. 118) navaja, da je bila v cerkvi v št. Petru pri Novem mestu slika z letnico 1730 ali 1734 in da je bila to baje prav ta slika. Vsekakor je nastala v prvi polovici tridesetih let, najbrž ne dosti pred 1735. Preslikal jo je P. P. Kühnl. Do Strahlove smrti je bila v zbirki starološkega gradu, iz Strahlove zapuščine jo je pridobila Narodna galerija, kjer se nahaja v depoju.

57. Sv. Barbara. 60 × 76. Črnomelj. — Rabelj s turbanom na glavi zamahuje z mečem po klečeči svetnici, zadaj stolp, zgoraj angel z vencem in palmo. Arhivalnih poročil ni, nastanek v prvi polovici tridesetih let. V župnišču.

Sv. Jožef v črnomaljskem župnišču, ki ga Steska (SU I, str. 38) pripisuje Metzingerju, je poznejše, pa ne Metzingerjevo delo. — Slike v Vojni vasi pri Črnomlju, ki jih Steska prav tako pripisuje Metzingerju, so preveč preslikane, da bi jih bilo mogoče agnoscirati.

58. Sv. Jožef. 77 × 140. Zgoraj zvonasto zaključeno. Žalostna gora pri Mokronogu. — Svetnik z Jezuškom v naročju. Arh. poročil ni, vendar je po stilu nastala slika sredi tridesetih let. V desnem stranskem oltarju cerkve.

59. Sv. Ana. 40 × 60. Žalostna gora pri Mokronogu. — Svetnica do pasu z Marijo. Arhiv in nastanek kot pri prejšnji sliki. V medaljonu atike nad prejšnjo sliko.

60. Mučenje sv. Jerneja. 77 × 140. Oblika kot pri sliki št. 58. Žalostna gora pri Mokronogu. — Svetnika, privezanega k drevesu, devljeta dva rablja s čeladami na glavah iz kože. Arhiv in nastanek kot pri prejšnji sliki. V levem stranskem oltarju cerkve.

61. Sv. Peregrin (?). 40 × 60. Žalostna gora pri Mokronogu. — Po Steski (SU I, str. 47) predstavlja slika sv. Frančiška Ksaverija. Arhiv in nastanek kot pri prejšnji sliki. V medaljonu atike nad prejšnjo sliko.

62. Sv. Anton Padovanski. 94 × 181. Pravokotnik. Kostanjevica. — Marija je ravnokar položila spodaj klečečemu sv. Antonu Jezuška v naročje. Slika je iz srede ali prvih let druge polovice tridesetih let. Po Steski in Kostanjeviški župni kroniki je bila slika naročena za kostanjeviški samostan, odkoder je prišla po razpustu samostana v jožefinski dobi v župno cerkev, kjer visi v levem stranskem oltarju.

63. Sv. Frančišek Ksaverij. 92 × 181. Pravokotnik. Kostanjevica. — Svetnik umira v podrti bajti, z desnico stiska križ na prsi, v levici drži rožni venec, iz odprtega neba plavajo k njemu putti. Arhiv, nastanek in zgodovina kot pri prejšnji sliki. V desnem stranskem oltarju kostanjeviške cerkve.

Zadnja večerja in Pietà v kostanjeviški župni cerkvi sta v mnogih ozirih podobni Metzingerjevim slikam s to snovjo, zato ju Steska v SU I, str. 41, tudi pripisuje Metzingerju. Deli pa sta slabo preslikani in ju radi tega ni mogoče zaenkrat označiti kot Metzingerjevi. — Dalje piše Steska v IMD 1905 „po poročilu S. Ogrina“, da se nahajajo na Slinovcu pri Kostanjevici štiri Metzingerjeve slike, a) Sv. Janez in Pavel (Primož in Felicijan?), b) sv. Janez Krstnik, c) sv. Notburga in d) štirinajst priprošnikov v sili. Te štiri slike pa so dela Metzingerjeve šole iz druge polovice 18. stol.

64. Sv. Ana. 53 × 66. Oval. Kranj. — V diagonali svetnica z Marijo v naročju; Marija bere iz hebrejski pisane knjige. Arhiv. poročil ni, zgodovina slike neznana. Iz tridesetih let. V župnišču.

65. Sv. Marjeta. 49 × 55. Oval. Kranj. — V diagonali svetnica, ki drži v eni roki križ, z drugo pa zmaja na verigi. Arhiv, zgodovina, nastanek in nahajališče kot pri prejšnji sliki.

66. S v. A n d r e j. 49 × 55. Oval. Kranj. — Doprsni svetnik objema z desnico križ. Ostalo kot pri prejšnji sliki.

67. S v. E l i z a b e t a. 86 × 152. Pravokotnik. Kamnik, frančiškani. — Svetnica prihaja z leve iz poslopja in deli miloščino dečku, ki vodi slepega goslača, poleg leži žena z novcem v roki in se svetnici zahvaljuje. Figure po Murillu in Correggiu. Brez arhiv. poročil. Postanek v sredi tridesetih let. V samostanski zasilni knjižnici.

68. S v. D i z m a. 110 × 200. Zgoraj polkrožno. Škofja Loka. — Na diagonalno zasukan križ je privezan svetnik, na levi spodaj skupina umirajočega z duhovnikom, ženo in otrokom. Po zapiskih v župnišču v Škofji Loki je visela slika prej v stranskem oltarju cerkve na Hribcu, sedaj je shranjena v župnišču.

69. B r e z m a d e ž n o s p o č e t j e. 175 × 260. Pravokotnik. Ljubljana. Muzej. — Brezmadežna z dvema angeloma. Spodaj sign.:

Valentinus Metzinger pinxit. 1756.

Arhiv. poročil ni. Slika je bila prej v trnovski cerkvi v Ljubljani, pa jo je prepustil župnik Vrhovnik Društvu za kršč. umetnost, ki jo je shranilo v ljubljanskem muzeju. Prvotno je bila slika zvonasto zaključena, pozneje je dobila pravokotni okvir in je v gornjih kotih doslikana, slika sama pa v sredi preslikana.

70. S v. K a t a r i n a. 82 × 146. Zvonasti zaključek zgoraj in spodaj. — Ljubljana, Nar. galerija. Svetnica kleči z enim kolenom, poleg nje mučila, zgoraj angel s palmo in vencem. Brez arhiv. podatkov. Nastanek v sredi tridesetih let. Slika je bila nekdanj v cerkvi v Štepanji vasi pri Ljubljani, odkoder je prišla kot last Društva za kršč. um. v deželni muzej v Ljubljani in odtod v Narodno galerijo, velika dvorana.

71. S v. F l o r i j a n. 82 × 146. Ljubljana. Pendant prejšnjih sl. Svetnik kleči z enim kolenom na oblaku in blagoslavlja gorečo hišo levo pod seboj; putto zliwa nanjo vodo iz kebljice. Arhiv, nastanek, zgodovina in nahajališče kot pri prejšnji sliki.

72. O d r e š e n i k. 124 × 140. Pravokotnik. Kamnik, priv. last. — Kristus sedi na oblakih v rdečem plašču, v levici drži križ, v desnici žezlo. Ob desni zemeljska obla, ob nogah putto, ki lovi kri iz leve strani.<sup>4</sup> Po opisu sodeč, nastanek v sredi 50ih let. Arhiv in provenienca neznana. Ohranitev slaba. V posesti g. Maksa Koželja.

73. B a n d e r s k a s l i k a. 82 × 110. Pravokotnik. Kamnik. Priv. last. — Ena stran: 3 mučenci na oblakih, levi v vojaški, drugi v polvojaški obleki s hermelinom čez rame, oba imata vojvodske klobuke ob nogah; desna je svetnica mučenica. — Druga stran: s v. G r e g o r, sedeč na prestolu, z rudečo čepico na glavi, na mizi tiara, od desne se mu bliža golobček.<sup>5</sup> Ostalo kot pri prejšnji sliki.

74. P i e t à. 72 × 100. Čatež ob Savi. — Marija s sinom pod križem na Kalvariji, levo zadaj hiše, desno angeli. Brez arhiv. poročil. Nastanek v 2. pol. tridesetih let. V levem stranskem oltarju cerkve.

<sup>4</sup> Stelè, Kamnik, str. 125.

<sup>5</sup> Stelè, Kamnik, str. 125.

75. Detomor v Betlehemu. 170 × 324. Zgoraj v sredi polkrožno zaključeno. Ljubljana, Sv. Peter. — Spodnji dve tretjini zavzema gruča vojakov, mater in otrok. Desno zadaj arhitektura, levo daleč v ozadju tudi kos arhitekture, levo zgoraj skupina puttov z rožami. Po Rubensovi istoimenski sliki v Museo Nazionale, Napoli. Spodaj sign.:

Val. Metzinger 1736.

Do zadnjega je bila slika zelo preslikana in v slabem stanju in se je nahajala v cerkveni shrambi.

76. Poveličanje sv. Uršule. 162 × 507. Zvonasto zaključeno. Ljubljana, Sv. Peter. — Zgoraj na oblaku svetnica, v eni roki držeč zastavo, obdana z angeli in putti, spodaj mesto Köln z Reno, po kateri plovejo ladje s tovarišicami sv. Uršule, na bregu moritev. Spodaj sign. in dat.

VM (monogram): pinxit 1736.

Brez arhiv. podatkov. V zadnjem levem stranskem oltarju cerkve.

77. Smrt sv. Jožefa. 152 × 244. Zgoraj zaokroženo. Polhovgradec. — Običajni tip po C. Maratti. Zadaj kronogram:

IngenVV s aDoLesCens IosephVs toMshltch LegaVIt sVo patrono pro  
plo obItV = 1736.

V novem desnem stranskem oltarju župne cerkve.

78. Sv. Anton Padovanski. 152 × 244. Zgoraj zaokroženo. Polhovgradec. — Marija na oblaku je pravkar izročila svetniku Jezuščka v naročje, spodaj desno angel s knjigo, v kateri je napis „Si quaeris miracula“. Zadaj dva kronograma:

1.) hanC DIVI antonII araM antonIVs faCia sVa eXtrVXerat arte = 1746

2.) Ioanes gregorIVs weXler LabaCensIs aVratorlae Maglster  
DeaVraVIt = 1736.

Pravilna je gotovo letnica iz drugega kronograma. V novem levem stranskem oltarju župne cerkve.

79. Sv. Donat. 88 × 150. Zgoraj zaokroženo. Polhovgradec. — Svetnik na oblaku v škofovskem ornatu kaže na spodaj gorečo hišo in proseče zre v nebo, kjer se prikazuje sv. Trojica, ki krona Marijo. Arhiv. poročil ni; slika je visela preje v enem izmed odpravljenih stranskih oltarjev, ki je bil delo Facijeve delavnice. Po stilu sodeč je nastala slika ok. l. 1736. Sedaj visi na steni v župni cerkvi.

80. Sv. Katarina 80 × 150. Zgoraj zaokroženo. Polhovgradec. — MB z detetom na oblaku, pred njima kleči Katarina, sprejemajoč prstan od deteta, spodaj pokrajina. Nastanek, arhiv, zgodovina in nahajališče kot pri prejšnji sliki.

81. Marijino darovanje. 71 × 92. Zvonasto zaključeno. Polhovgradec. — Scena darovanja v templu z velikim duhovnom in asistenco. Nastanek, arhiv in zgodovina kot pri prejšnji sliki. Sedaj na hodniku v župnišču.

82. Sv. Janez in Pavel. 72 × 92. Zvonasto zaključena. Polhovgradec. — Klečeča vojaška svetnika na oblaku, s sklenjenimi rokami in v nebo uprtimi očmi. Nastanek, oblika, arhiv, zgodovina in nahajališče kot pri prejšnji sliki.

83. Dvigovanje Kristusovega križa. 115 × 250. Zgoraj zaokroženo. Kamnik. — Štirje rablji se napejajo, da bi dvignili Kristusa s kri-

žem, na desni jokajoča Marija in Janez, v ozadju skalnat grič, na levi Jeruzalem.<sup>6</sup> Po istoimenski Rubensovi sliki v anverški katedrali. Zada j napis: „Pro ara laterali Epistolae Matricis Ecclesiae B. M. V. Civit. Stain offert Maximil. Leop. Rasp Plebanus Stainensis Anno 1737. Sedaj visi slika v župnišču.

84. Pribijan je na križ 115 × 250. Kamnik. — Dogodek se' vrši v pokrajini; od zadaj gledata Marija in Janez.<sup>7</sup> Po stari običajni baročni predlogi izza Rubensa, Anvers. Napis zadaj, oblika in nahajališče kot pri prejšnji sliki.

Steska v Mladiki 1925, 7, 260 trdi, da je Ras p o v portret, ki se nahaja tudi v kamniškem župnišču, Metzingerjev. Ta slika pa je signirano Nierenbergerjevo delo, a prosta kopija po Metzingerjevem originalu v šmartnem v Tuhinju. V SU (str. 40) je že Steska sam izločil to sliko iz seznama Metzingerjevih del.

85. Glavosek Janeza Krstnika. 175 × 240. Pravokotnik. Ljubljana. Muzej. — Rabelj z mečem v roki devlje odsekano svetnikovo glavo na krožnik, ki ga drži majhen deček, od desne hiti Saloma z iztegnjenimi rokami, spodaj mrtvo svetnikovo telo, zadaj spremstvo. Spodaj deloma pokvarjeni napis:

Valentin Metzinger pinx. 1707  
A. Rupp 1880.

Po stilu sodeč je slika nastala l. 1737 in je Rupp, ki je sliko slabo restavriral, letnico napačno obnovil. Po Steski (Mladika, 1923, 8, 297) in W. Schmidu (Landesmuseum Rud. in Laibach 1907) je bila slika najprej v diskalceatskem samostanu v Ljubljani, prešla odtod v Pfeiferjevo zbirko in nato v dež. muzej, kjer visi na hodniku v I. nadstr.

86. Jezusovo ime. 105 × 170. Zgoraj zaokroženo. Loke v Tuhinju. — V sredi zlate z žarki obdane črke IHS, spodaj dva klečeča angela, zgoraj Bog Oče in angeli. Nekoliko restavrirano. Po podatkih iz šmartinskega arhiva je nastal oltar v plitvi dolbini ob severni steni podružnice, v katerem visi slika, l. 1737., ki bo tudi leto njenega nastanka. Letnica na oltarju 1741 se po Steletu (Kamnik, 259) nanaša na poslikanje oltarne arhitekture.

87. S v. Valentin. 101 × 167. Limbarska gora. — Svetnik na oblaku, spodaj skupina z besnečim, desno v ozadju mesto s kupolo. Grobo preslikano, najbrž po Potočniku, vendar je Metzingerjevo avtorstvo gotovo (fiziognomija svetnika in bolnika). Nastanek istočasen z drugim desnim stranskim oltarjem, v katerem slika visi in kateri nosi letnico 1737.

88. S m r t s v. Jo ž e f a. 115 × 200. Zgoraj zaokroženo. Vesela gora pri St. Rupertu. — Običajen tip kakor na Vinem vrhu in Polhovgradcu po C. Maratti. Spodaj sign. in dat.:

Valentinus Metzinger prinx. 1738.

Po podatkih iz šentruperškega arhiva so postavili sliko v cerkev dne 18. marca 1738. Slika je bila prvotno spodaj in zgoraj na oglih konkavno prizrana in je šele pozneje dobila sedanjo obliko. V oltarju desne kapelice v cerkvi.

<sup>6</sup> Stelè, Kamnik, str. 111 in Katalog zgodovinske razstave 1922; v obeh popisih je imenu avtorja Metzingerja pristavljen vprašaj, dočim Vurnik o Metzingerjevem avtorstvu ne dvomi.

<sup>7</sup> Stelè, Kamnik, str. 112. Stelè je pristavil Metz. imenu vprašaj. Vurnik o Metz. avtorstvu ne dvomi.



89. Sv. Marjeta.  $90 \times 100$ . Zvonasta oblika. Vesela gora pri št. Rupertu. — Svetnica v krajini, klečeča na enem kolenu dviga oči v nebo in drži pošast na verigi. Nastanek kot pri prejšnji sliki. V medaljonu atike nad prejšnjo sliko.

90. Sv. Valburga. ca.  $110 \times 160$ . Zgoraj zaokroženo. Vesela gora pri št. Rupertu. — Svetnica kleči pri mizi s knjigo, krono in steklenicami. Na desni steber, zastor in vaza. Na levi zgoraj angeli in jagnje božje. Spodaj kot poseben prizor: izpod mrtvega trupla teče v lepo posodo olje. Ohranitev slaba, slika je zelo zamazana in jo je zato težko datirati. Za oltarjem v desni stranski kapeli.

Iv. Steklasa piše v „Zgodovini župnije Šentrupert na Dolenjskem“, Ljubljana 1905, da je Metzinger brzkone naslikal za veliki oltar na Veseli gori sliko umirajočega Sv. Frančiška Ksava kot kopijo po znani Rainwaldtovi sliki. Vsled restavriranja pa slike ni mogoče več prepoznati; verjeten je nastanek v 2 pol. 18. stol.

91. Sv. Martin v nebeški slavi.  $150 \times 240$ . Zgoraj zaokroženo. Šmartin v Tuhinju. — Svetnik z gosjo in angeli na oblaku, spodaj trije adoranti v krajini s cerkvijo v ozadju. Do nespoznavnosti restavrirana slika ima spodaj napis:

Renov. 1847. F. Kurz v. Goldenstein. Desno spodaj se še pod prevleko z barvo bere prvotni datum od Metz. roke:

1738.

Po zapiskih v Šmartinskem župnem arhivu<sup>8</sup> je bil veliki oltar župne cerkve, v katerem visi slika, kupljen od kamniške župne cerkve oktobra 1737, slika sama pa je bila kupljena naslednjega leta za 28 fl. g. m. Slika je v slabem stanju.

92. Poveličanje sv. Florijana.  $170 \times 320$ . V sredi zgoraj polkrožno zaključeno. Ljubljana, Sv. Peter. — Svetnik s številnimi putti in angel-skimi glavicami na oblaku, z zastavo v roki, zre v nebo in pritiska levico na srce. Spodaj Ljubljana, pogled izpred frančiškanske cerkve proti šentpeterski cerkvi. Levo spodaj sign. in dat.:

Valentinus Metzinger pinx: 1738.

Arhivalnih sporočil ni. Slika visi v prvem levem stranskem oltarju šentpeterske cerkve.

93. Vizija sv. Janeza Nepomuka.  $184 \times 350$ . Močno razgibana oblika. Ljubljana, Sv. Peter. — Desno spodaj kleči svetnik, ki zre zamaknjeno na križ, ki ga nosi angel na levi in na katerega kaže z roko Marija na oblaku, obdana s putti. Spodaj levo dva putta s knjigo, v kateri je napis: „Posui ori meo custodiam“. Psalm 38 v. 2. V stranskem oltarju cerkve.

94. Kronanje Marije.  $182 \times 354$ . Zgoraj zvonasto zaključeno. Ljubljana Sv. Peter. — Isti ikonografski tip kot v novomeški frančiškanski cerkvi pod št. 8. V stranskem oltarju.

95. Sv. Jožef z Jezuškom.  $102 \times 154$ . Pravokotnik, zgoraj rahlo zaokrožen. Stara vas pri št. Jerneju. — Stoječi svetnik drži v naročju malega Jezuščka. Levo spodaj signatura z monogramom V in M. Na stranskem oltarju, v katerem visi slika, je napis s chronogramom:

<sup>8</sup> Stelè, Kamnik, 220.



EXarDesCens aMore sanCtI  
IosephI eXtrVXerat = 1738.

Zgoraj dva grba (po Steski), eden grofov Gallenbergov.

Sv. Notburga in sv. Jošt. Dolenja vas pri šent Jerneju. Steska pripisuje (SU I, str. 55) sliki Metzingerju, vendar je M. avtorstvo sporno.

96. Brezmadežna. Ca. 100 × 170. Zgoraj in spodaj zvonasto zaokroženo. Otočec. — Marija v beli obleki in modrem plašču z 12 zvezdami okoli glave s sklenjenimi rokami, v katerih drži lilijo, in v nebo uprtim pogledom stoji na mesecu in kači na zemeljski obli. Zgoraj in spodaj na vsaki strani po dve angelski glavici. Po F. A. pl. Breckerfeldu (Pfarrvicariat St. Peter bei Werdel MHV 1848, 77) je sezidal kapelo v gradu, v kateri stoji oltar s sliko, l. 1738. baron Franc Karl Schweiger-Leschenfeld in je verjetno v tem času nastala tudi slika. Vira za svojo trditev B. ne navaja.

97. Sv. Trojica 65 × 51. Deteljčasta oblika. Otočec. — Sv. Trojica na oblakih. Nastanek kot pri prejšnji sliki. Nad prejšnjo sliko v oltarju.

98. Sv. Janez Nepomuk, Ana in Ignacij. 65 × 51. Oblika trolista. Starigrad. — Svetnika klečita s sklenjenimi rokami, Janez zroč v nebo, Ignacij sklonjen v premišljevanju. Ana v razgibani pozi zre v nebo; zadaj krajina. Nastanek in arhiv kot pri sliki Brezmadežne pod št. 96. — Slika je bila prej v medaljonu levo pod glavno sliko v oltarju kapelice na Otočcu, pozneje pa je bila prenešena v grad Stari grad blizu šentpetra pri Novem mestu.

99. Sv. Jožef, Frančišek Ksaverij in Notburga. Pendant prejšnji. Preje v desnem medaljonu pod otoško Brezmadežno. Nastanek, arhiv, zgodovina in nahajališče kot pri prejšnji sliki.

100. Sv. Andrej in Nikolaj. 107 × 192. Zgoraj zaokroženo. Kamnik. — Andrej s križem in Nikolaj s škofovsko palico klečita na zemlji, nad svetnikoma sv. Trojica, ki krona Marijo. Sign. in dat.:

V + M 1739.

Arhiv. sporočil ni. V zadnjem levem stranskem oltarju župne cerkve.

101. Sv. Družina. 76 × 79. Zvonasta oblika. — Kamnik. Figure do pasu. Nastanek (verjetno) in arhiv kot pri prejšnji sliki. V medaljonu atike nad prejšnjo sliko.

102. Sv. Valentin. 51 × 55. Kamnik. — Nastanek<sup>9</sup> in arhiv kot pri sliki sv. Andreja in Miklavža. V okviru za kanonske tablice in svečnike na istem oltarju kot prejšnja slika.

103. Kristus na križu. 107 × 192. Zgoraj zaokroženo. Kamnik. — Levo poleg križa stoji MB, desno sv. Janez, pod križem sloni Marija Magdalena. Po stilu sodeč je slika precej istočasna s sliko Sv. Andreja in Miklavža pod št. 94. Letnica dovršitve kamniške župne cerkve na portalu 1734 in sporočilu v kamniškem župnem arhivu, da je bila cerkev posvečena v naslednjem letu<sup>10</sup> sta preširok okvir za datiranje Metz. slik v tej cerkvi, saj noši zadnja njegova slika (št. 257) letnico 1759. Slika je bila pozneje močno preslikana (Koželj?). V srednjem desnem stranskem oltarju.

104. Pietà. 78 × 98. Zgoraj in spodaj zvonasto zaključeno. Kamnik. — Carraccijev tip. Nastanek, arhiv in zgodovina kot pri prejšnji sliki. V medaljonu atike nad prejšnjo sliko.

<sup>9</sup> Stelè, Kamnik, 19 datira okvir v sredo 18. stol.

<sup>10</sup> Stelè, Kamnik, str. 6.

105. Sv. Alojzij.  $64 \times 72$ .<sup>11</sup> Oval. Kamnik. — Svetnik do prs s križem in lilijo v rokah. Sign.:

V. Metzinger p.

Nastanek, arhiv in zgodovina kot pri sliki Križanja pod št. 96 V okviru za kanontablice in svečnike istega oltarja kot pod št. 105.

106. Jezusov krst.  $107 \times 192$ .<sup>12</sup> Zgoraj zaokroženo. Kamnik. — Delna kopija po C. Maratti, Sta. Maria degli Angeli, Rim. — Nastanek vsekakor v tridesetih letih, verjetno koncem desetletja, arhiv kot pri sliki Kristusa na križu pod št. 105. V prednjem desnem stranskem oltarju župne cerkve.

107. Obiskovanje Marije pri Elizabeti.  $78 \times 105$ . Oval. Kamnik. — Dokolenska podoba. Nastanek in arhiv kot pri prejšnji sliki. V medaljonu atike sprednjega desnega stranskega oltarja.

108. Sv. Lenart in Florijan.  $107 \times 192$ . Zgoraj zaokroženo. Kamnik. — Lenart v črni redovni obleki z opatsko palico, angelček pod njim drži verigo, desno sv. Florijan z zastavo in angel s keblico, zgoraj sv. Trojica, ki krona Marijo. Sign.:

V. Metzinger pinx.

Nastanek koncem tridesetih ali začetkom štiridesetih let. Arhiv kot pod št. 105. V prednjem levem stranskem oltarju župne cerkve.

109. Vera, upanje, ljubezen.  $78 \times 105$ . Oval. Kamnik. — Alegorične ženske figure, upodobljene do kolen. Prva je pravkar došla — ljubezen; druga ima sidro — upanje; tretja ima plašč potegnjen čez glavo, v desni ima kelih s hostijo, z levico kaže k nebu — vera.<sup>13</sup> Nastanek in arhiv kot pri prejšnji sliki. V medaljonu atike sprednjega levega stranskega oltarja.

110. Sv. Jernej in Eligij.  $107 \times 192$ . Zgoraj zaokroženo. Kamnik. — Svetnika z emblemi v krajini, zgoraj zopet Marijino kronanje po sv. Trojici. Nastanek in arhiv kot pri sliki sv. Lenarta in Florijana pod št. 108. Zadnji desni stranski oltar župne cerkve.

111. Sv. Martin. Ca.  $50 \times 65$ . Zvonasta oblika. Kamnik. — Doprna slika svetnika z gosjo. Nastanek in arhiv kot pri prejšnji sliki. V atiki nad prejšnjo sliko.

112. Sv. Vincencij Fer.  $51 \times 53$ . Oval. Kamnik. — Svetnik s perotni na hrbtu v dominikanski obleki in napisom „Time Deum!“<sup>14</sup> Nastanek in arhiv kot pri prejšnji sliki. V okviru za kanontablice in svečnike na istem oltarju kot prejšnji sliki.

113. Družina sv. Ane.  $78 \times 98$ . Zgoraj in spodaj zvonasto zaključeno. Kamnik. — Običajen vzorec. Nastanek in arhiv kot pri sliki sv. Jerneja in Eligija pod št. 110. V medaljonu atike srednjega levega stranskega oltarja v župni cerkvi.

Slika sv. Marije Kortonske na menzi istega oltarja, v katerem visi tudi prejšnja slika, je skoro gotovo tudi Metzingerjeva iz istega časa, vendar je tako preslikana in zatemenla, da jo je težko agnoscirati.

114. Sv. Miklavž.  $125 \times 160$ . Zgoraj zaokroženo. Greben. — V sredi kleči svetnik, z desno blagoslavlja, v levi ima škofovsko palico. Na levi pred

<sup>11</sup> Po Steletu, Kamnik, str. 18. — Vurnik navaja v svojih zapiskih mero  $25 \times 30$  (cole?).

<sup>12</sup> Stelè, Kamnik, str. 18, navaja v nasprotju z V. mero  $114 \times 229$ .

<sup>13</sup> Stelè, Kamnik, str. 19.

<sup>14</sup> Stelè, Kamnik, 19.

njim čeber s tremi dečki, katerih eden kobaca ven, drugi moli, tretji se dotika molivca. Na levi miza s knjigo in jabolki, zadaj arhitektura, v sredi pogled na oblačno nebo.<sup>15</sup> Na hrbtu napis:

MDCCCCXX Slikal Mencinger  
restavriral S. Ogrin 1920  
pod župnikom Iv. Opeka.

Po Paglovčevih zapiskih v šmartinskem župnem arhivu je prejel Valentin Metzinger l. 1739. za to sliko 10 gld. g. m.<sup>16</sup> V velikem oltarju grebenske cerkve nad Šmartinom v Tuhinju.

115. Izročanje ključev. 167 × 517. Zgoraj zaokroženo. Dvor pri Polhovem gradu. — Spodaj izročanje s skupino učencev, ljudstva in farizejev, nad to angeli s štolo in tiaro, zgoraj Bog Oče in sv. Duh. Veliki oltar stare cerkve v Dvoru v katerem je ta slika, nosi letnico 1739, slika kaže tudi stilno v to dobo.

116. Marijino obiskovanje. Ca. 100 × 180. Zgoraj in spodaj zvonasto zaključeno. Dvor pri Polhovem gradu. — Na stopnicah, vodečih na desno v ozadje v hišo, scena srečanja Marije z Elizabeto, zadaj Caharija, levo za Marijo dva spremljevalca, v ozadju krajina in arhitektura. Nastanek in arhiv kot pri prejšnji sliki. V atiki nad prejšnjo sliko.

117. Škapulirska MB. 86 × 150. Zgoraj zaokroženo. Ljubljana. Muzej. — Marija na oblaku izroča spodaj klečečemu sv. Dominiku škapulir. Prav spodaj duše v vicah. Nastala v 2. pol. tridesetih let. Brez arhiv. poročil, provenienca neznana. Kot lastnina Društva za kršč. um. se nahaja v ljubljanskem muzeju, na hodniku I. nadstr.

118. Sv. Martin. 190 × 325. Zgoraj zaokroženo. Šmartno pri Kranju. — Svetnik sedi na konju, reže plašč in ga daje na tleh stoječemu hromeu. Arhiv. podatkov ni. Nastanek v drugi polovici tridesetih, morda tudi še v začetku štiridesetih let. V glavnem oltarju cerkve.

V Šmartnem pri Kranju so bile še tudi druge Metzingerjeve slike. Prim. št. 225 tega kataloga! Sedaj še tam nahajajoče se slike Marija pomočnica kristjanov, sv. Štefan in sv. Janez Nepomuk so kopije po prvotnih Metzingerjevih; glede zadnje izpričuje to Strahl.<sup>17</sup>

119. Pietà. 145 × 65. Pravokotnik. Puštal. — Sedeča MB se nagiba malo na desno, dviga oči v nebo, izteguje levico, dočim leži mrtvi sin naslonjen na levo materino nogo iztegnjen na tleh; proti desni sedeč putto, ki se ukvarja s Kristusovimi mučili, na desni grob in kamenit pokrov na njem, sredi v ozadju vzhodje križa in spodnji del obenj naslonjene lestvice.<sup>18</sup> Signatura levo spodaj, kjer je slika nekoliko preslikana: „Julius Qualeus, anno 1706 pinxit“ je pozneje ponarejena, slika je pristno Metzingerjevo delo iz konca tridesetih let. Naturaliziran tip po Agostinu Carracciju. Slikano na lesu, razven levo spodaj ohranitev dobra. V grajski kapelici na oltarju pod Quaglijevo fresko snemanja s križa.

120. Sv. Lenart. 125 × 152. Zgoraj polkrožno. Sv. Lenart nad Škofjo Loko. — Spodaj v ječi na slami sedita dva jetnika in zreta kvišku v svetnika,

<sup>15</sup> Stelè, Kamnik, 256.

<sup>16</sup> Stelè, Kamnik, 234.

<sup>17</sup> Polec, Katalog Strahlove galerije slik. ZUZ, X (1930), 3—4, 151.

<sup>18</sup> Iz. Cankar, Tri slike žalostne MB. ZUZ, IV (1924), 1, 19.

ki drži v eni roki knjigo, z drugo pa blagoslavlja. Arhiv. poročil ni. V velikem oltarju.

121. Sv. Janez in Pavel (Primož in Fel.?) in svetnica. 80 × 128. Ljubljana. Muzej. — Svetnika in neznana svetnica na oblakih, na drugi strani slika papeža. Neznane provenience, banderska slika. Nastanek v sredi ali drugi polovici tridesetih let. V zelo slabem stanju. Sedaj last Društva za kršč. um., shranjeno v depotu ljublj. muzeja.

122. Pietà. 191 × 144. Pravokotnik. Ljubljana, frančiškani. — Delna kopija po Annibalu Carracciju, slična sliki v Puštalu pod št. 119. v ozadju križ in Jeruzalem. Nastala koncem tridesetih let. Samostanski refektorij.

123. Mučenje sv. Andreja. 90 × 150. Pravokotnik. Ljubljana, frančiškani. — Tip po Murillu kot slika sv. Andreja v ljubljanski šentpeterski cerkvi. Nastanek v 2. polovici, najbrž h koncu tridesetih let. Arhiv. sporočil ni. V samostanu.

124. Bog Oče in Sin. 89 × 120. Zgoraj zaokroženo. Ljubljana, frančiškani. — Božji osebi sedita na oblaku, pod nogami svetovna obla. Nastanek v tridesetih letih. Arhivalnih sporočil ni. V samostanski knjižnici.

125. Brezmadežna. 84 × 170. Zgoraj zaokroženo. Brezovica pri Ljubljani. — Na zemeljski krogli z luno in kačo kleči Marija, v levici drži lilijo, desnico pritiska na prsi, ozirajoč se v nebo, odkoder plove sv. Duh med angeli. Nastanek koncem tridesetih let. Arhiv. sporočil ni. V desnem stranskem oltarju župne cerkve.

126. Sv. Uršula. 84 × 170. Zgoraj zaokroženo. Brezovica pri Ljubljani. — Svetnica kleči z enim kolenom na oblaku, desnico pritiska na prsi, v levici drži puščice, poleg svetnice angel z lokom, nad njo angel z vencem, spodaj krajina. Nastanek, arhiv kot pri prejšnji sliki. V levem stranskem oltarju župne cerkve.

127. Sv. Florijan in Donat. 77 × 128. Zgoraj zaokroženo. Tomačevo. — Florijan z zastavo in keblico, pod njim goreča hiša, Donat gleda na žitno polje, ki ga pobija toča. Nastanek v drugi polovici tridesetih ali že začetkom štiridesetih let. Arhiv. poročil ni. Levi stranski oltar cerkve.

128. Sv. Frančišek Asiški. 106 × 191. Zgoraj polkrožno zaključeno. Kamnik, Frančiškani. — Svetnik naslonjen na klečalnik, se sklanja k razpelu, zgoraj glava putta. Brez arhiv. sporočil; nastanek na koncu tridesetih ali v začetku štiridesetih let. Samostanski hodnik.

129. MB z detetom. Zgoraj zaokroženo. Homec. — Na oblakih sedi holmška MB z detetom, spodaj pokrajina, na levi hiše, zadaj grič. Spredaj leži v diagonali od desne k levi bolna žena v takratni noši. Ob nji klečita in molita dva moška. Od desne vodi mlad deček berača v takratni obleki.<sup>19</sup> Nastanek sodeč po opisu ok. 1740. Sliko je preslikal Kavka. Ohranitev slaba. V Društvenem domu.

130. Sv. Terezija. 112 × 190. Pravokotnik, Ljubljana, frančiškani. — Na oblaku svetnica s sklenjenimi rokami, k njej plove Kristus; spodaj scena s svetnico v sobi. Nastanek koncem tridesetih ali v začetku štiridesetih let. Arhiv. sporočil ni. V samostanu.

Sv. Klara. Ljubljana, frančiškani. — Vurnik je vstavil to sliko v katalog brez natančnejših podatkov. Urednik zapuščine slike ni našel.

<sup>19</sup> Stelè, Kamnik, str. 352.

131. Sv. Miklavž. 110 × 215. Zgoraj zaokroženo. Bizovik. — Na oblaku plove svetnik z asistenco angelov v nebo, palico mu nosijo angeli, spodaj krajina. Nastanek koncem tridesetih ali v štiridesetih letih. Arhiv, sporočil ni. V velikem oltarju cerkve.

132. Pieta. 825 × 188. Zgoraj zaokroženo. Bizovik. — Marija s sinom v naročju, meč v srcu, zroča v nebo. Nastanek in arhiv kot pri prejšnji sliki. V levem stranskem oltarju cerkve.

133. Sv. Jožef. 825 × 188. Zgoraj zaokroženo. Bizovik. — Svetnik peštuje Jezuščka. Nastanek in arhiv kot pri prejšnji sliki. Slabo ohranjeno. V desnem stranskem oltarju cerkve.

134. MB in sv. Ana z detetom. 79 × 106. Banderska slika. Pravokotnik. Ljubljana. — MB za mizo podaja otroka v naslanjaču sedeči Ani, desno zadaj arhitektura, levo krajina. Spodaj v desnem kotu kasnejši ponarejen napis: G. Appelesi Romo, anno MDLXXX. O. G. Fiasi.

Na drugi strani Najsvetejše: v sredi monstranca, na vsaki strani angel. Nastanek koncem 30ih ali v prvi polovici 40ih let. Napis je ponaredil najbrž prejšnji lastnik (do 1910) I. Ažman na Vrhniki. V zasebni lasti msgr. Steske, šentjakobsko župnišče.

135. Marija sv. Rožnega venca. 155 × 257. Zgoraj v sredi zaokroženo. Leskovec. — M. sedi na oblaku, pod njo svetnik in svetnica. Podpis: Rinovato Dekleva 1902. Arhiv, sporočil ni, po stilu sodeč je nastala slika koncem tridesetih let ali še verjetneje v štiridesetih letih. V desnem stranskem oltarju župne cerkve.

136. Družina sv. Ane. 155 × 207. Pravokotnik, zgoraj ogli posneti. Sv. Ana pri Leskovcu. — Običajen tip. Nastanek in arhiv kot pri prejšnji sliki. V vel. oltarju.

137. Sv. Ludovik škof. 122 × 180. Pravokotnik. Kamnik, frančiškani. — Svetnik v ornatu kleči pred razpelom, spodaj knjiga, krona in žezlo. Deloma preslikana slika iz konca tridesetih ali še verjetneje iz štiridesetih let. Arhiv, poročil ni. Stele (Kamnik, 64), slike ne pripisuje Metzingerju, nego neznanemu mojstru,<sup>20</sup> ki je slikal istega svetnika za Brežice. V zasilni knjižnici.

138. Sv. Janez Nepomuk in angel varuh. 150 × 270. Zvonasto zaokroženo. Žalostna gora pri Preserju. — Spodaj levo drži angel otroka, z drugo roko kaže na prizor nad seboj: v sredi na desni kleči sveti Janez Nep. na oblakih, v roki drži jezik, levo nad njim MB z detetom v naročju, obdana z angeli, prav zgoraj odprto nebo s putti in angeli, desno spodaj krajina s prizorom svetnikovega mučenja. Rokopis „Kurze Beschreibung der Kirchen zu Maria der schmerzhaften Mutter Gottes auf den sogenannten Trauerberge“ iz l. 1740. v preserškem župnišču pravi, da je bilo prenešeno truplo sv. Jukunda v to cerkev tega leta, kmalu potem, ko sta bila postavljena oltarja v kapelah, mišljena sta gotovo oba oltarja z M. slikama, ki sta nastali tedaj l. 1740. ali kratko preje.<sup>21</sup> Ta slika visi v oltarju leve kapele.

139. Sv. Jakob in Bruno. 150 × 270. Zvonasto zaključeno. Žalostna gora pri Preserju. — Svetnika klečita v krajini z žalostno goro in okolico v

<sup>20</sup> Katalog zgod. razstave 1922, I, št. 50.

<sup>21</sup> Marolt, Vrhnika, 116—117, 121.



ozadju, s pogledom obrnjena k sv. Trojici in puttom zgoraj v oblakih. Nastanek in arhiv kot pri prejšnji sliki. V oltarju desne kapele.

140. Marija pomočnica kristjanov. 117 × 188. Zgoraj zaokroženo. Planina pri Rakeku. — Sredi slike stoji v rahlem pregibu MB s krono na glavi, z rokami razprostira plašč, ki ga drži na vsaki strani še en putto. Pod plaščem na levi klečijo močno razgiban papež, za njim kardinal in škof, za tema duhovni in redovniki(ce), na desni spredaj vladar v oklepu, s patetično gesto vdanosti, pred njim na blazini ležita žezlo in krona, tik za vladarjem dama in plemič v hermelinu, za njima odličniki in drugi posvetnjaki. Spodaj napis: MEMENTO S. DEI GENETRIX CONGREGATIONIS TUAE, QUAM POSSEDISTI SUB TITULO NATAE REGINAE ANGELORUM IN MONTE HOC 1740. Renovatum anno 1846 Korren.

Ves napis in cela Marijina postava sta preslikana, dočim so figure pod plaščem prvotne. Glasom župne kronike je bila slika prej v romarski cerkvi na Planinski gori, kjer je sedaj kopija Jurija Tavčarja iz l. 1882. Nad vhodom v zakristijo podružnice sv. Roka v Gornji Planini.

141. Sv. Izidor. 87 × 108. Pravokotnik, Tunjice. — Sv. Izidor v kmečki obleki kleči v pokrajini, v kateri orjejo na levi angeli. Pred svetnikom na oblakih MB v ozadju vlečejo utopljenca iz vodnjaka.<sup>22</sup> Slika je nastala v začetku štiridesetih let, če ne že na koncu tridesetih. Arhiv. sporočil ni. Slika je zelo neveščje preslikal M. Koželj. Visi v cerkvi pod korom.

142. Smrt sv. Jožefa. 106 × 177. Zgoraj zaokroženo, dopolnjeno za pravokoten okvir. Ljubljana, Narodna Galerija. — Marattijev tip. Sign. in dat.:

Valentin Metzinger pinx:  
1741.

Arhiv. poročil ni. Slika je bila v župnišču v Šmarju na Dol. L. 1901 jo je slikar M. Sternen povoljno restavriral, poprej pa že v manjšem formatu kopiral slikar I. Jebačin. Kopija visi v župnišču v Šmarju, original od l. 1935. dalje v veliki dvorani NG.

V cerkvi v Šmarju pri Grosupljem so bile nekdanj še tri druge Metzingerjeve slike: Marijino rojstvo iz l. 174(?), Sv. Kozma in Damijan ter Kamenjanje sv. Štefana. Po zadnjih dveh je napravil slikar Tomc iz St. Vida nad Lj. kopiji, ki visita sedaj v stranskih oltarjih. — Slika sv. Antona Padovanskega. 66 × 105, v isti cerkvi je sporno ali vsaj ne lahko dokazljivo Metzingerjevo delo.

143. Sv. Doroteja. 105 × 154. Zgoraj zaokroženo. Kostanj v Tuhinju. — Svetnica plava na oblaku, v roki drži košarico s cvetjem, v drugi roki cvetko, okrog nje putti, spodaj krajina. Po „Urbarium fratern. Stae. Dorotheae“ (Paglovec) v šmartinskem župnem arhivu je nastala slika l. 1741. in je prejel slikar „Valentinus Mötzinger Labacensis“ zanjo 10 fl. carn. m.<sup>23</sup> Slika je na robovih raztrgana in visi v vel. oltarju podružnice.

144. Kamenjanje sv. Štefana. 147 × 270. Zgoraj polkrožno. Sora. — Diakon kleči na enem kolenu na zemlji, okoli njega kamenjajoči, v levem kotu varuje Savel obleko; iz odprtega neba zgoraj se prikazujeta dva putta,

<sup>22</sup> Stelè, Kamnik, 142.

<sup>23</sup> Stelè, Kamnik, 250.



levo zadaj stolp. Veliki oltar, v katerem slika visi, je nastal l. 1741.<sup>24</sup> in je slika vsaj približno sočasna. L. 1909. jo je restavriral I. Jebačič, l. 1916 pa M. Sternen.

145. Sv. Valentin. 109 × 166. Podolgovat členovit štirilist. Sv. Urh nad Dobrunjami. — Svetnik v mašniški obleki s knjigo v roki kleči na oblaku in blagoslavlja skupino z besnečim spodaj na tleh. Nastanek v začetku štiridesetih let, verjetno l. 1741., ko je nastal levi stranski oltar, v katerem slika visi.

146. Sv. Lucija. 109 × 166. Podolžen členovit štirilist. Sv. Urh nad Dobrunjami. — Svetnica v krajini drži v desnici krožnik z iztaknjenimi očmi, nad njo angel z vencem belih vrtnic. Po Marattijevi Juditi. Ostalo kot pri prejšnji sliki. Desni stranski oltar.

147. Sv. Frančišek Ksaverij. 110 × 182. Zgoraj zvonasto zaključeno. Sv. Urh nad Dobrunjami. — Delna kopija po Rainwaldtovi sliki pri Sv. Frančišku, zelo nevesče preslikana. Ostalo kot pri sliki sv. Valentina pod št. 145. Visi na severni steni v ladji cerkve.

148. Sv. Notburga. 112 × 182. Zgoraj zvonasto zaključeno. Sv. Urh nad Dobrunjami. — Svetnica stoji v krajini med dvema hriboma z gradovi, poleg nje klečita moški in ženska, svetnica ima v predpasniku oblanje, nad njo plava v zraku srp, zgoraj na nebu dve angelski glavici, v krajini se pase živina, zadaj vozniki in pogreb. Slika je zelo preblikana (Kurz v. Goldenstein?) le glava svetnice je ostala nedotaknjena. Ostalo kot pri sliki sv. Valentina pod št. 145. Na južni steni ladje.

149. Portret kamniškega župnika M. pl. Raspa. 72 × 88. Oval. Šmartin v Tuhinju. — Župnik do prs, s knjigo v roki pred temnim ozadjem. Arh. sporočil ni. Nastanek najverjetneje v začetku štiridesetih, morda tudi že koncem tridesetih let, a vsekakor do l. 1742., ko je Rasp umrl. V župnišču.

150—155. Šest slik na prižnici. Ca. 45 × 80. Polkrožno zaključene. Les. Sv. Primož nad Kamnikom. — a) Sv. Matej, stoječ v krajini, poleg njega piše angel v knjigo. — b) Sv. Marka, stoječ v krajini, z levom in knjigo, zadaj arhitektura. — c) Sv. Luka v krajini, z volom in knjigo. — d) Sv. Janez v krajini, orel in knjiga. — e) Brezmadežna, stoječa na zemeljski obli z lilijo. — f) Šopek rož v košarici, pod šopkom v ovalu letnica 1742 in Raspoj monogram. Arhivalnih poročil ni. Ohranitev dobra, motijo samo maroge firneža.<sup>25</sup>

156. Sv. Družina. 57 × 104. S trolistnim zaključkom. Celje. — Na stopnici desno stoji MB, ki drži dete k levo za mizo sedečemu sv. Jožefu, katerega boža dete po bradi, levo spredaj podstavek s košarico cvetja; desno zadaj arhitektura in zastor, levo nakazana krajina in zgoraj dve angelski glavici. Levo spodaj na stopnici podpis:

Valentin Metzinger pinx. 1742.<sup>26</sup>

Arhiv. poročil ni. Prvotno je visela slika v enem stranskih oltarjev opatijske cerkve, po regotizaciji in odpravi stranskih oltarjev koncem prejšnjega stoletja pa so jo obesili v predsobo zakristije pri isti cerkvi.

<sup>24</sup> Koblar, Zgod. sorške fare, Ljubljana 1883, 47.

<sup>25</sup> Stelè, Kamnik, 191.

<sup>26</sup> Marolt, Celje, str. 34, 37.

157. Zadnja večerja. 120 × 200. Členovito zaključeno. Semič. — Slika je po zasnovi podobna novomeški kapiteljski pod št. 51. Spredaj Judež z denarnico, desno v kotu figura moža, ki si da opravlja z vrčem, na katerem je signatura in letnica:

Valentinus Metzinger  
pinxit 1745.

Drugih arhiv. pročil ni. V župnišču.

158. Sv. Notburga. 112 × 120. Zgoraj zaokroženo. Semič. — Podobna oni od Sv. Urha nad Dobrunjami pod št. 148. Nastanek, arhiv in nahajališče kot pri prejšnji sliki.

159. Sv. Regalat. 115 × 200. Segmentno zaključeno, na oglih konkavno izbočeno. Karlovac na Hrv. — Na oblaku dva angela, ki neseta svetnika v nebo, spodaj krajina z vodo, po kateri hodi svetnik na breg, kjer gori cerkev. Spodaj v sredi sign. in dat.:

V. Metzinger pinx: 1745.

Arhiv. sporočil ni. Na hodniku frančiškanskega samostana.

160. Sv. Jurij. 100 × 175. Zgoraj zvonasto zaključeno. Karlovac na Hrv. — Svetnik na konju se bori s pošastjo, v ozadju kraljičina. Slika je zelo preslikana, na nepoškodovanih detajlih pa se še odločno poznajo poteze Metzingerjeve roke. Nastanek (približno), arhiv in nahajališče kot pri prejšnji sliki.

161. Sv. Martin. 100 × 175. Zgoraj zvonasto zaključeno. Karlovac na Hrv. — Svetnik z gosjo na oblaku, spodaj adoranti. Nastanek, arhiv, stanje slike (preslikanje) in nahajališče kot pri prejšnji sliki.

V istem samostanu in to v cerkvi je slika sv. Janeza Nepomuka. (150 × 280), povsem podobna Metzingerjevi novomeški kapiteljski, ki je vkljub preslikanju in napisu:

Pinx... (nečitljivo)  
Frideric... Hamerl... 1852.

morda Metzingerjevo delo.

162. Kristus na križu z Marijo Magdaleno. 170 × 322. Zgoraj v sredi zaokroženo. Ljubljana, Sv. Peter — Kristus na križu umirajoč, pod križem sloni Magdalena, žalostno upirajoč oči v Križanega; temno ozadje. V spodnjem desnem kotu je naslikan grb. Spodaj sign. in dat.:

Valentinus Metzinger pinx: 1745.

Arhiv. sporočil ni. V srednjem desnem stranskem oltarju župne cerkve.

163. Sv. Egidij. 106 × 205, baker. Zgoraj zvonasto zaokroženo. Limbarska gora. — Na oblaku svetnik s košuto, poleg njega putto s palico in mitro, spodaj slepec z bergljo in bradat bolnik. Spodaj v sredi sign. in dat.:

Valentin Metzinger pinxit 1745.

Arhiv. poročil ni. Deloma preslikano. V prvem levem stranskem oltarju romarske cerkve.

164. Marijino kronanje. 106 × 205. Zgoraj zvonasto zaokroženo. Limbarska gora. — Podoben ikonografski tip kot v Novem mestu, glej št. 8! Nastanek najbrž istočasen z oltarjem, v katerem slika visi in kateri nosi letnico 1745.

165. Sv. Janez Nepomuk. 114 × 197. Segmentno zaključeno. Sajevec pri Ribnici. — Na desni spodaj kleči vklenjeni svetnik, nad glavo ima venec 5 zvezd in gleda na razpelo, ki ga drži na levi zgoraj angel na oblaku; pod tem angelom dva putta, eden ima knjigo z napisom: „Pro sigillo con-

fessionis". Nad svetnikom MB s putti, sloneča na oblaku, v eni roki drži žezlo, z drugo kaže na razpelo. V sredi zgoraj odprto nebo. Desno spodaj sign. in dat.:

Valentin, Metzinger pinx. 1744.

Arhiv. sporočil ni; malenkostne renovacije. V stranskem oltarju na listni strani.

166. Sv. Barbara. 114 × 190. Segmentno zaključeno. Sajevec. — Spodaj na levi v ječi vklenjena svetnica, ki zre na sv. Trojico v sredi zgoraj; okrog nebeškega prizora angeli in putti, eden s kelihom, drugi s palmo in vencem. Arhiv kot pri prejšnji sliki, nastanek istočasen. V stranskem oltarju na evang. strani.

167. Družina sv. Ane. 73 × 145. Zgoraj zaokroženo. Sv. Ana nad Ribnico. — Levo pred stebrom sedi sv. Ana z detetom, desno Marija; zadaj nakazana krajina, zgoraj putti in angelske glavice. Zadaj napis: Karol Kersnik, prenovil to sliko l. 1909. Izgleda vkljub presilkanju, da je slika bolj pomožniško delo.

168. Sv. Anton Padovanski. 120 × 182. Pravokotnik. Kamnik, frančiškani. — Svetnik v celici objema Jezuščka, ki je priplul k njemu, spredaj košara, knjiga in lilija, zgoraj angeli. Na podstavku stebra sign. in dat.:

VM (združeno) 1744

in Renovirt Fr. Pro. G. (Frater Prokop Godler) 1852. Arhiv. sporočil ni, Godler je sliko grobo preslikal. V celici.

169. Kamenjanje sv. Štefana. 140 × 235. Zgoraj zaokroženo. Ljubljana, Nar. galerija. — V sredi svetnik in rablji, levo spredaj eden, zadaj trije gledalci, zgoraj v oblakih dva putta s palmo in vencem. V ozadju levo arhitektura, desno drevje. Sign. desno spodaj:

Valentin Metzinger pinxit 1744.

Arhiv. sporočil ni. Slika je visela prej v vel. oltarju v Štepanji vasi pri Ljubljani, odkoder je prišla v last slikarja Vinka Novaka, ki jo je podaril Nar. galeriji,<sup>27</sup> kjer se nahaja v depotu.

170. Marijino rojstvo. 120 × 164. Pravokotnik. Ljubljana, Nar. galerija. — Sv. Ana leži na postelji, v ospredju zibelka in umivalnik, žene si dajo opraviti z novorojenko, v ozadju cerkvena arhitektura. V desnem spodnjem kotu sign. in dat.:

Valentinus Metzinger pinxit: 1744.

(Zadnja štirica je težko čitljiva). Arhiv. sporočila niso znana. Slika je bila prej v cerkvi v Šmarju na Dol., sedaj visi v veliki dvorani Narodne galerije.

171. Sv. Notburga. 90 × 142. Samobor. — Običajen tip, prim. št. 148! Po „Historia domus“ frančiškanskega samostana, v katerem se slika nahaja, je nastala l. 1745., kar potrjuje tudi stilno primerjanje. V franč. samostanu.

172. Porciunkulski sv. Frančišek. 160 × 230. Zgoraj zaokroženo. Kamnik, frančiškani. — Svetnik prejema klečeč od Jezusa, Marije in angela na oblakih list z napisom: „Indulgentia Portiuncule“, zakaj skalnata in drevesnata pokrajina. Po podobni Murillovi sliki. Arhiv. poročil ni. Nastanek v prvi polovici ali sredi štiridesetih let. Slika je močno otemnela, zelo umazana in deloma strgana. Visi na samostanskem hodniku v pritličju ob severni steni cerkve med porto in zvonikom.

<sup>27</sup> Napis na hrbtu.

173. Sv. Bernardin. 72 × 95. Oval. Kamnik, frančiškani. — Svetnik do kolen, klečeč ob pultu poljublja razpelo.<sup>28</sup> Nastanek verjetno kot pri prejšnji sliki. Nad stopnicami k meniškemu oratoriju.

174. Sv. Paskal. 72 × 95. Oval. Kamnik, frančiškani. — Svetnik do pasu, klečeč ob pultu zaupno gleda v monstranco, ki jo dviga angel pred njimi.<sup>29</sup> V meniškem oratoriju. Ostalo kot pri prejšnji sliki.

175. Sv. Hiacinta a Mariscotis. 115 × 195. Zgoraj zaokroženo. Kamnik, frančiškani. — Svetnica kleči v bogati arhitekturi z zastorom ob mizi, z odprto knjigo in razpelom; roke sklepa pred seboj in proseče gleda proti nebu, kjer se v glori angelskih glav prikazuje Marijino ime in angelček z vencem. Pred njo na tleh 2 angela, eden s križem, drugi z lilijo in bičem.<sup>30</sup> Nastanek morda sočasen s prejšnjimi slikami. Spodaj poškodovano. Na hodniku.

176. Marija, zdravje bolnikov. 135 × 249. Zgoraj zvonasto zaključeno. Železniki. — Na oblaku Marija, spodaj na zemlji bolniki. Arhiv. sporočil ni, nastanek, po stilu sodeč, v sredi štiridesetih let. V kapeli sv. Frančiška.

177. Sv. Janez Nepomuk. Pendant prejšnji sliki. Železniki. — Običajen tip kakor pri Sv. Petru v Ljubljani pod št. 95. Arhiv, nastanek in nahajališče kot pri prejšnji sliki.

178. Sv. Martin. 118 × 225. Zvonasto zaključeno. Vodice. — Svetnik na konju reže plašč za nagca, ki stoji pred konjem, zgoraj Kristus s putti in angelskimi glavami, zadaj nakazana krajina. Arhiv. sporočil ni. Nastanek v sredi štiridesetih let, morda tudi v začetku druge polovice. V župnišču.

179. Vizija sv. Janeza Ev. 118 × 225. Zvonasto zaključeno. Vodice. — Svetnik sedi v krajini z gradičem in slapom v ozadju, v roki drži pero, na kolenu pergament, zre zamaknjen v prikazen apokaliptične žene desno zgoraj v oblakih. Arhiv, nastanek in nahajališče kot pri prejšnji sliki.

180. Sv. Trije Kralji. 150 × 248. Zgoraj zaokroženo. Vodice. — Tiepolov tip, zelo nevesče in grobo preslikana in pokvarjena slika. Arhiv, nastanek in nahajališče kot pri prejšnji sliki.

Slika sv. Trojice v Vodica, ki jo pripisuje Steska (SU I, str. 55) Metzingerju, je delo drugega slikarja, prav tako sliki Boga Očeta in žal. M.B. Slik Noetove daritve in Bronaste kače ter Greha prvih starišev in Izakove daritve, o katerih poroča Steska, da so v Vodica, tam nisem našel. Baje so bile prenešene v smledniško župnišče, kjer pa so mi izjavili, da jih nimajo.

181. Sv. Notburga. 94 × 158. Planina pri Vipavi. — Svetnica na oblaku s srpom in dvema puttoma, katerih eden nosi grablje, drugi slamnik, spodaj krajina z adorantoma moškim in žensko, desno v ozadju čudež na polju s srpom, v bližini stolp, na katerem kaže ura štiri. Nastanek v sredi, morda tudi v drugi polovici štiridesetih let. Arhiv. sporočila niso znana. V desni kapeli župne cerkve na steni.

<sup>28</sup> Stelè, Kamnik, str. 62.

<sup>29</sup> Stelè, Kamnik, str. 62.

<sup>30</sup> Stelè, Kamnik, str. 65.

182. Sv. Notburga. 120 × 240. Slap pri Vipavi. — Sličen tip, kot prejšnja slika, angeli nosijo košarice s cveticami. Arhiv in nastanek kot pri prejšnji slik. V oltarju v levi stranski kapeli župne cerkve.

183. Smrt sv. Jožefa. 131 × 191. V sredi zgoraj zaokroženo. Mengeš. — Običajni tip po C. Maratti. Arhivalnih sporočil ni. Nastanek v sredi štiridesetih let, morda tudi nekoliko pozneje. Slika je popolnoma preslikana in visi sedaj v župni cerkvi v severni stranski ladji ob koru, kamor so jo prenesli iz enega stranskih oltarjev.

184. Sv. Janez Nepomuk. 131 × 191. V sredi zgoraj zaokroženo. Mengeš. — Običajen tip kakor v šentpeterski cerkvi v Ljubljani pod št. 95 Desno spodaj na stopnici podpis: Michael Kauka 1851, ki je sliko nevesče popolnoma preslikal. Arhiv, nastanek in nahajališče kot pri prejšnji sliki.

185. Družina sv. Ane. 131 × 192. V sredi zgoraj zaokroženo. Mengeš. — Prosto po Murillu. Ana sedeča, pri nogah ji kleči mala Marija z vencem vrtnic na glavi in bere iz knjige na materinih kolenih; za njo desno stoji Joahim, opirajoč se na Anin stol in svojo palico. Vse to se godi na stopnišču pred arhitekturo, levo se odpira razgled v krajino, desno v ozadju zelen zastor. Zgoraj sta 2 putta, v levem kotu spodaj lilije, v desnem na arhitektonskem podstavku košarica s šivanjem. Nastanek, arhiv, preslikanje kot pri sliki Smrti sv. Jožefapod št. 185. V severni stranski kapeli župne cerkve, kamor so jo prenesli iz enega stranskih oltarjev.

186. Krizanje sv. Andreja. 131 × 191. Zgoraj zaokroženo. Mengeš. — Prosto po Murillu. V krajini privezujeta in dvigujeta dva rablja svetnika na križ, zgoraj dva angelčka z vencem in palmo, zadaj mesto s stolpom. Nastanek, arhiv, preslikanje in nahajališče kot pri prejšnji sliki.

Slika sv. Štefana, o kateri piše Steska (SU I, str. 47), da je morda tudi Metzingerjeva, je bila l. 1927. že uničena.

187. Obglavljanje. Trodelna slika. Pravokotnik. Grad Križ. — Srednja slika: 131 × 187. Spredaj v sredi rabelj, ki obglavlja na levi stoječega moža, na desni konjenik v rimski noši. Zadaj gledalci, za njimi krajina s skalnato goro na levi. — Levo krilo: 55 × 187. Gologlav jezdec v rimski obleki in s poveljniško palico na drvečem konju od leve k desni, za jezdecem nakazani drugi jezdeci-vojaki. — Desno krilo: Starec in mladenič v krajini pod drevesom spremljata z gestami potek srednjega prizora. Sliko (stranski krili) omenja že inventar v gradu iz l. 1784, ki je sestavljen na podlagi cenitve Fort. Werganta iz l. 1762. Nastanek ok. 1745. Ohranitev dobra. Slika visi na grajskem stopnišču.

188. Jetnik. Pravokotnik. Grad Križ. — Spredaj prostor z baročnim obokom. Na levi pogled v ozadje s skupino poslopij z veliko kupulo. Po stopnicah navzgor vodi skupina vojakov vklenjenega bradatega moža. Za zamreženim oknom je videti glavo jetnika, ki gleda ven, spredaj sedi mož v vojaški opremi in gleda k zaprtemu.<sup>21</sup> Arhiv, nastanek in nahajališče kot pri prejšnji sliki. Delno preslikano.

189. Jetnik. Pravokotnik. Grad Križ. Pokrajina s fantastičnim mestom in gorami V diagonali od leve proti desni gre v globino do pasu gol jetnik,

<sup>21</sup> Stelč. Kamnik, str. 402.

katerega roke so zvezane na hrbtu. Skupina otrok ga tolče s šibami.<sup>32</sup> Arhiv. nastanek in nahajališče kot pri sliki Obglavljenja pod št. 187.

190. Sv. K o z m a i n D a m i j a n. 129 × 253. Zgoraj zaokroženo. Rožnik pri Ljubljani. — Svetnika dajeta bolniku, ki leži v postelji, zdravila in mu kažeta na križ, na mizici poleg postelje zdravila, zadaj žena, zgoraj dva putta. Spodaj sign. in dat.:

V M

1746.

V računih šentpeterskega vikarja J. A. Kočarja v šentpeterskem župnem arhivu v Ljubljani f. I/20—u je beležka, da je prejel slikar za to sliko dne 9. XI. 1746 znesek 20 fl. T. W.<sup>33</sup> V levem stranskem oltarju cerkve.

191. Sv. M a r i j a M a g d a l e n a. 129 × 253. Zgoraj zaokroženo. Rožnik pri Ljubljani. — Svetnica kleči pred skalo, na kateri sta razpelo in lobanja. Spodaj poznejša signatura restavratorja: Pototschnig 1818. Glasom zapiskov vikarja Kočarja v ljubljanskem šentpeterskem arhivu f. I/20—u je prejel Metzinger dne 19. VIII. 1746 za to sliko 20 fl. T. W.<sup>34</sup> V desnem stranskem oltarju cerkve.

192. Portret grofa Leopolda Lamberga. 105 × 205. Pravokotnik. Ljubljana. Narodna Galerija. — Golobradi grof v celi figuri in naravni velikosti, z dolgimi lasmi, v črni žametasti noši stoji rahlo na desno obrnjen pred zelenim zrcalom, eno roko drži ob boku, drugo naslanja na mizico. Desno ob upodobljencu grb, pod tem napis: Leopold grauw von Lamberg | Freyherr zu Sauenstein | vnd Reitenburg | Ihre Keye: | Maye: Camerer vnd einer | Lbbe: Land: in Erain | Verordneter. AETATIS SVAE 36./1746. Spodaj sign. in dat.:

Valentin Metzinger pinx.

1746.

Slika je bila močno pokvarjena in preslikana, pa jo je v novejšem času povoljno restavriral M. Sternen. Slika je bila do šestdesetih let preteklega stoletja na Cekinovem gradu, ki je bil svoj čas last grofov Lambergov, prešla nato v Strahlovo zbirko v Stari Loki, po smrti viteza Karla Strahla l. 1929. pa jo je pridobila Narodna Galerija, kjer visi v veliki dvorani.

193. Portret grofa Leopolda Lamberga. 59 × 77. Oval. Ljubljana, Nar. Galerija. — Poprsje, glava en face, telo zasukano rahlo proti desni. Upodobljenec je oblečen v moder z zlatom obšit jopič, vidna je tudi draperija vijoličastega plašča. Desno poleg glave grb in napis: Leopold grame von Lamberg Freyherr zu Sauenstein vnd Reitenburg.

194. Sv. Frančišek Asiški. 124 × 202. Pravokotnik. Ljubljana, uršulinke. — Svetnik napol klečeč, z iztegnjeno desnico, objema z levico križ in lobanjo. Sign. in dat.:

Valentinus Metzinger

pinx: 1746.

Drugih arhiv. sporočil ni. Slika je v precej slabem stanju. V samostanu.

195. Marijino obiskovanje. 108 × 185. Dekorativen zaključek. Velesovo. — Marija in sv. Jožef z oslom prihajata z leve iz drevesnate kra-

<sup>32</sup> Stelè, Kamnik, str. 402.

<sup>33</sup> Vrhovnik, ZUZ, II, 123.

<sup>34</sup> Vrhovnik, ZUZ, II, 123.



jine, na stopnici desno pred vrati hiše sprejemata došleca Elizabeta in Caharija. Levo spodaj sign. in dat.:

Valentinus Metzinger

pinxit: 1747.

Arhiv. poročil ni. Slika je visela prej v enem stranskih oltarjev, sedaj pa je na pevskem koru velesovske cerkve.

196. *Marijino darovanje v templu*. 108 × 185. Dekorativen zaključek. Velesovo. — Marija kleči pred stopnicami, na kateri drži Simeon v obleki velikega duhovna dete v rokah, poleg dva mladeniča s svečama, levo zadaj sv. Jožef s kletko in golobom, levo spodaj mladenič z bakljo in posodo; zadaj arhitektura. Nastanek (vsaj približno), arhiv, zgodovina in nahajališče kot pri prejšnji sliki.

197. *Vnebovzetje Marije*. 108 × 185. Dekorativen zaključek. Velesovo. — Marijo nesejo v nebo angeli, spodaj apostoli ob odprtem grobu. Nastanek (vsaj približno), arhiv, zgodovina in nahajališče kot pri sliki Obiskovanja pod št. 195.

198. *Brezmadežna*. 108 × 185. Dekorativen zaključek. Velesovo. — M. z lilijo v roki in Jezuščkom v naročju na zemeljski obli; kači spodaj se iz žrela vije trak z napisom: „Pro omnibus non pro te haec lex Esth. XVI.“, zgoraj Bog Oče z dvema angelskima glavicama. Nastanek (vsaj približno), arhiv, zgodovina in nahajališče kot pri sliki Obiskovanja pod št. 195.

199. *Nasičenje v puščavi*. 514 × 159. Pravokotnik. Ljubljana, frančiškani. — V širni krajini z mestom in reko na levi je tisočglava množica, v ospredju na višini Kristus z apostoli, mladenič z ribami, v ospredju ležeča figura, po izročilu autoportret, poleg nje otrok z listkom, na katerem sta sign. in dat.:

Val. Metzinger pinxit:

1747.

Slika je bila naslikana za ljublj. jezuite; pri požaru samostana 1774. leta je bila nekoliko poškodovana, po razpustu samostana jo je dobil graščak Erberg iz Dola, ki jo je dal popraviti Potočniku. Ta je napisal na hrbet: „Opus Valentini Metzinger, Carnioli, Anno MDCCXLVII elaboratum in medio Incendi Collegii Soc. Iesu Labaci mire servatum, Anno MDCCCXXII a Ioanne Pototschnig aequae Carniolo ex damno a fumo, calore et tempore illato ad vivum restitutum.“ Sedaj visi v refektoriju frančiškanskega samostana.

200. *Sv. Janez Krstnik in sv. Lenart*, na drugi strani sv. Florijan. Ca. 90 × 120. Pravokotnik. Banderska slika. Zakal. — Sv. Janez in Lenart klečita na oblakih, Florijan na drugi strani gasi gorečo hišo. Na blagu bandera je letnica 1747. Slika je že na pol preperela in je shranjena v zakristiji podružnice.

201. *Sv. Urban*. 124 × 218. Konkavno odrezani ogli, zgoraj v sredi polkrožni zaključek. Lesno brdo. — Svetnik sedi v ornatu na stolu, v levici ima knjigo, z desnico kaže na drugo knjigo na mizi, ozirajoč se v nebo, odkoder prihaja žarek razsvetljenja; spodaj desno putto z grozdjem. Spodaj desno sign. in dat.:

Valentin Metzinger pinx:

1748.

Arhivalnih podatkov ni. V levem stranskem oltarju podružnice.

202. *Sv. Gregor*. 124 × 218. Lesno brdo. — Svetnik v ornatu, drži levico na prsih, v desnici drži pero, gleda nazaj kvišku, odkoder se mu pri-

kazuje sv. Duh. Oblika, nastanek, arhiv kot pri prejšnji sliki. V desnem stranskem oltarju podružnice.

205. Sv. Janez Nepomuk v nebeški slavi. 184 × 500. Zgoraj zaokroženo. Hruševje pri Dobrovi. — Angel v višavah podpira oblak, na katerem stoji svetnik, levo dva angela, od katerih drži eden prst na ustnici, drugi lilijo in knjigo z nadpisom: „Conservabat omnia verba haec et conservabat in corde suo“, zgoraj še dva angela, spodaj večerno mesto z Vltavo, v kateri se zrcali pet zvezd z neba. Spodaj sign. in dat.:

Valentin Metzinger pinxit:  
1749.

Historia annua Soc. Ies. Labaci III k l. 1749. sporoča, da je to leto dobila cerkev sv. Jakoba v Lj. med drugimi sliko sv. Janeza Nep.<sup>35</sup> Odtam je prišla slika v last kanonika Karla Zorna, ki jo je podaril podružnici sv. Jurija v Hruševju,<sup>36</sup> kjer visi na listni steni v ladji.

204.<sup>37</sup> Brezmadežna. Bakrorez. Papir, 205 × 287. Nar. muzej v Lj. — V sredi Brezmadežna na zemeljski obli. V levi drži lilijo, z desno opira dete Jezusa, ki stoji z eno nogo na zemlji, z drugo na Marijinem desnem kolenu in energično zabada sulico navzdol skozi trak, ki ga putto trga kači izvirnega greha, ki ovija zemljo, iz ust. Na traku je napis: PRO OMNIBUS NON RPO TE HAEC LEX. ESTH. XV. Na levi na kosu pokrajine sta Adam in Eva. Eva z jabolkom v roki sedi spredaj, za njo stoji žalostno naslonjen Adam. Na levi zgoraj v oblakih se prikazuje Bog Oče s sv. Duhom. Dva angela na desni držita trak z napisom: MACULA NON EST IN TE. CANTIC. IV. 7. — Pod sliko na levi je napis: VALENTINUS METZINGER DELINEAVIT LABACI, Na desni: JEREMIAS GOTTLÖB RUGENDAS SCULPSIT AUG. VIND. 1749 (dodano s svinčnikom na pokvarjenem robu). Spodaj v sredi: SODALITATIS TEUTONICAE LABACI IN COLLEGIO SOCIETATIS JESU.

204a. Brezmadežna. Bakrorez. Papir, 205 × 287. Zbirka Spomeniškega referata v Lj. — V sredi na zemeljski obli klečeča Brezmadežna z Detetom v naročju. Marija drži z desno cvetočo lilijo, z levo opira Dete čez kolena. Dete energično zabada s sulico kačo, ki ovija zemljo in ki ji angel iz ust trga napisni trak. Pro Omnibus... Na levi spodaj v kotu sedeča Eva z jabolkom v roki, za njo stoji Bog Oče s sv. Duhom; na desni držita dva angela trak z napisom Macula... Na desnem spodnjem robu nečitljiv napis. Spodaj v sredi: SODALITATIS TEUTONICAE LABACI. — Ikonografsko sta oba tiska ozko sorodna in je verjetno tudi ta drugi narejen po Metzingerjevem originalu.

205. Smrt sv. Uršule. 115 × 197. V sredi zgoraj segmentno zaključeno. Ljubljana, uršulinke. — Umirajočo svetnico, katero je v prsi zadela puščica, podpirata dva angela; zgoraj angeli z vencem in palmo, spodaj lok. Desno spodaj sign. in dat.:

Valen: Mezing  
pinx: 1749.

<sup>35</sup> Steska, ZUZ, IV, 164.

<sup>36</sup> Lesjak, Zgod. dobrowske fare, Lj. 1895, str. 105.

<sup>37</sup> 204 in 204a dodal Fr. Stelè.

Oltar sv. Uršule v samostanski cerkvi, stranski levi, drugi, v katerem slika visi, je bil po analih urš. reda v urš. arhivu dograjen l. 1749. in tega leta je prejel Metzinger za to in naslednjo sliko 24 gld.<sup>38</sup>

206. Sv. *Cecilija*. 50 × 40. Oval. Ljubljana, uršulinke. — Svetnica drži roke na tipkah orgelj in gleda kvišku. Nastanek, arhiv in zgodovina kot pri prejšnji sliki. V medaljonu nad prejšnjo sliko.

207. Sv. *Avguštin*. 115 × 197. V sredi zgoraj segmentno zaključeno. Ljubljana, uršulinke. — Svetnik v ornatu kleči na enem kolenu poleg klečalnika z odprto knjigo, zgoraj sv. Trojica, v ospredju otrok, ki črpa s školjko vodo iz morja. Nastanek kot pri sliki sv. Uršule pod št. 205. Arhiv, sporočil ni. V drugem desnem stranskem oltarju samostanske cerkve.

208. Sv. *Marija Magdalena*. 50 × 40. Oval. Ljubljana, uršulinke. — Svetnica je upodobljena do kolen pred mizo v razpelom in lobanjo. Nastanek in arhiv kot pri prejšnji sliki. V medaljonu atike nad prejšnjo sliko.

209. Sv. *Jožef*. Ca. 70 × 80. Štirilist. Ljubljana, uršulinke. — Svetnik je upodobljen do kolen, desnico drži na prsih, v levici drži lilijo, ozira se v nebo. Nastanek in arhiv kot pri sliki sv. Avguština pod št. 207. V medaljonu atike prvega levega stranskega oltarja samostanske cerkve.

210. Sv. *Lucija*. 50 × 40. Oval. Ljubljana, uršulinke. — Do kolen upodobljena svetnica drži desnico na prsih, v levici ima krožnik z očmi, ozira se v nebo. Nastanek in arhiv kot pri sliki sv. Avguština pod št. 207. V medaljonu atike drugega desnega stranskega oltarja samostanske cerkve.

V. Steska pripisuje SU I, str. 45 Metzingerju tudi še naslednje slike pri ljubljanskih uršulinkah: sv. *Frančiška Pavla*, sv. *Angelo*, sv. *Vincencija Fererija* in morda sv. *Katarino Siensko*. Vse te slike pa niso Metzingerjeva dela.

211. Sv. *Ana*. 87 × 135. Pravokotnik. Ljubljana. Podobna sliki pod 134. Nastanek v 40ih letih. Slika je bila v zapuščini slikarja Jos. Egartnerja do l. 1905., sedaj v zasebni lasti msgr. Steske, šentjakobsko župnišče.

212. Sv. *Anton Padovanski*. 150 × ca. 200. Rogatec. — Svetnik kleči ob zidanem podstavku z odprto knjigo pred seboj. Na levi na stopnjici 2 putta, levi kleči in moli, desni sedi in bere iz knjige. Nad podstavkom na levi oblak, ob robu zastor. Na oblaku sedi Jezušček, okrog njega dva angela in angelske glavice. Čas nastanka po l. 1745., ko je bila cerkev sezidana. Ohranitev dobra. V stranskem oltarju sv. Antona v ž. c.

213. Sv. *Anton Puščavnik*. Ca. 90 × 100. Rogatec. — Svetnik z molkom v roki kleči, obrnjen v levo, kjer je razgled v pokrajino. Na desni na travnati ruši odprta knjiga in križ. Zgoraj angelska glavica. Nastanek in ohranitev kot pri prejšnji sliki. V atiki nad prejšnjo sliko.

214. Sv. *Cecilija*. 64 × 76. Pravokotnik. Ljubljana, Nar. galerija. — Svetnica je upodobljena do kolen, sedi pri klavicimbalu, na katerem drži roke, s pogledom je obrnjena h gledavcu. Spodaj letnica 1750, ki pa ni pristna, ampak jo je pristavil P. P. Künl, ki je sliko močno preslikal, po pristni letnici na hrbtu slike.<sup>39</sup> Slika je prišla iz Künlove lastnine v Strahlovo zbirko, odtod pa po smrti Karla Strahla v depot Narodne galerije.

<sup>38</sup> Poročilo m. Eleonore Hudovernikove.

<sup>39</sup> Letnice na hrbtu nisem našel.

215. Smrt sv. Jožefa.  $112 \times 162$ . Zgoraj zaokroženo. Nazarje pri Mozirju, frančiškani. — Običajen tip po C. Maratti. Spodaj v sredi sign. in dat.:

Valentin  
Metzinger  
pinx.  
1750.

Arhiv. poročil ni. V prvem desnem stranskem oltarju samostanske cerkve.

216. Sv. Ana.  $46 \times 46$ . Krog. Nazarje, frančiškani. — Sv. Ana z Marijo, ki bere iz knjige na maternem kolenu. Dejstvo, da visi slika v medaljonu atike nad prejšnjo sliko, bi govorilo za sočasen nastanek, vendar bi mogla po stilu sodeč nastati slika tudi že v tridesetih letih. Arhiv kot pri prejšnji sliki.

217. Sv. Regala t.  $112 \times 162$ . Zgoraj v sredi segmentno zaključeno. Nazarje, frančiškani. — Svetnika nesejo trije angeli na oblaku v nebo, zgoraj putto z vencem, spodaj krajina s hribom in nazarsko cerkvijo. Desno spodaj monogram

V M.

Oblika, nastanek in arhiv kot pri sliki Smrti sv. Jožefa pod št. 215. V prvem levem stranskem oltarju samostanske cerkve.

218. Sv. Valentin.  $46 \times 46$ . Krog. Nazarje, frančiškani. — Svetnik do kolen zdravi bolnika. Nastanek in arhiv kot pri sliki sv. Ane pod št. 216. V medaljonu atike nad prejšnjo sliko.

219. Sv. Peter Alkantarski.  $84 \times 65$ . Zgoraj zvonasto zaključeno, spodaj konkavno izbočeno. Nazarje, frančiškani. — Svetnik do prs pod križem. Nastanek in arhiv kot pri sliki sv. Ane pod št. 216. V medaljonu atike drugega desnega stranskega oltarja v samostanski cerkvi.

220. Sv. Trojica.  $84 \times 65$ . Oblika kot prejšnja slika. Nazarje, frančiškani. — Nastanek in arhiv kot pri sliki sv. Ane pod št. 216. V medaljonu atike v drugem levem stranskem oltarju samostanske cerkve.

221. Sv. Barbara.  $112 \times 162$ . Zgoraj zaokroženo. Nazarje, frančiškani. — Svetnica kleči v krajini, desno stoji oče v turbanu in vleče meč iz nožnice, desno zadaj stolp, v temnem ozadju krajina. Nastanek in arhiv kot pri sliki sv. Ane pod št. 216. V tretjem levem stranskem oltarju samostanske cerkve.

222. Sv. Lucija.  $60 \times 60$ . Štirilistna rozeta. Nazarje, frančiškani. — Svetnica do prs, v roki drži krožnik z očmi. Nastanek in arhiv kot pri sliki sv. Ane pod št. 216. V medaljonu atike nad prejšnjo sliko.

223. Doprni svetnik.  $60 \times 60$ . Nazarje, frančiškani. — Svetnik v mašni obleki s križem. Nastanek in arhiv kot pri sliki sv. Ane pod št. 216. V medaljonu atike tretjega desnega stranskega oltarja v samostanski cerkvi.

224. Marijino Vnebovzetje. Bakrorez,  $18 \times 27$ . Pravokotnik. Ljubljana. Mgr. Steska. — Spodaj v diagonali prazen grob, okrog njega dva stoječa in ostali klečeči apostoli, ki zrejo zamaknjeni v dogodek na oblaku, eden se ponižno sklanja k tlo, drugi v prazen grob; zgoraj drži angel oblak, na katerem kleči kvišku zroča Marija s sklenjenimi rokami, levo drži putto pokrov groba, drugi putto se skriva pod Marijin plašč, zgoraj višje angelske glavice. Napis:

Valent. Metzinger del. Labaci

Jere. Gottlob Rugendas sc. A. V. 1750.<sup>40</sup>

Doslej je znan le izvod g. mgr. Steske.

225. S v. J a n e z N e p o m u k. 165 × 275. Zgoraj zvonasto zaokroženo. Ljubljana, Narodna Galerija. Isti tip kot v ljubljanski šentpeterski cerkvi pod št. 93. Spodaj Sign in dat.:

Val. Metzinger pinx.  
175(0?, morda tudi 6).

Slika je visela prvotno v enem izmed stranskih oltarjev v Šmartnem pri Kranju, kjer visi sedaj prav takšna Egartnerjeva kopija. Original si je prilastil Egartner ter ga prodal v Strahlovo zbirko, odkoder je prišla l. 1929 v last Narodne Galerije. V veliki dvorani NG.

226. E m a v s. 195 × 160. Zgoraj segmentno zaključeno. Kamnik, frančiškani. — Jezus sedi z dvema učecema za mizo in lomi kruh. Desni učenec naj bi bil po tradiciji Metzingerjev avtoportret. Podpis na klopi levo:

V. Metzinger pinxit.

Brez arhiv. sporočil. Po stilu sodeč je nastala slika v petdesetih, težko da že koncem štiridesetih let. Slika je zelo preslikana (Koželj?). Na zapadni steni refektorija.

227. S v T r i j e k r a l j i. 125 × 190. Poljane pri Novem mestu. — Običajen tip po Tiepolu. Nastanek koncem štiridesetih ali začetkom petdesetih let. Zadaž za oltarjem cerkve, v katerem visi slika, se nahaja letnica 1757, ki je leto dograditve in posvetitve cerkve, vendar težko, da bi slika nastala tako pozno. Po kroniki poljsanske župnije je l. 1909. neki Johann Neuhold iz Graza oltar prenovil. Takrat so sneli in preslikali tudi to sliko. V oltarju cerkve.

Slika s v. M i h a e l a v medaljonu atike nad prejšnjo sliko je podobna oni v Goričanah (pod št. 238), vendar je danes tako preslikana, da je ni mogoče več agnoscirati.

228. S v. E l i z a b e t a. 89 × 184. Zgoraj zaokroženo. Sostro. — Tip s figurami po Murillu in Correggiju kot pri kamniških frančiškanih pod št. 67. Spodaj sign. in dat.:

V. Metzinger  
pinx:  
1751.

Arhiv. sporočil ni. V oltarju župne cerkve.

229. S v. F r a n č i š e k S a l e š k i. Ca. 80 × 100. Pravokotnik. Vesela gora pri Št. Rupertu. — Svetnik do pasu pred temnim ozadjem. Obrazni tip kakor v Goričanah. Na hrbtu napis: pVbLIco CVLtVI eXposVIt obtULIt saLesIVS henrICVs CoMes gaLLeNberg 1751 (!). Ohranitev povoljna. Visi na koru.

230. M a r i j a P o m o č n i c a. 69 × 87. Pravokotnik. Mekinje. — Spodaj levo in desno večji skupini bolnikov in spremljevalcev v živahnih prosečih gestah, v sredi med skupinama klečeči deček; zadaž krajina z drevjem in arhitekturo; zgoraj v oblakih doprsna podoba Marije z detetom na desnici po L. Cranachu. Spodaj v desnem kotu sign. in dat.:

I. Valentin Metzinger  
pinx 1751 (5 težko čitljiva).<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Steska, ZUZ, X, 37.

<sup>41</sup> Stelè, Kamnik, 310.

Arhiv. podatkov ni. Prej je bila slika v lasti Bergantove rodbine v Kamniku, sedaj je v mekinjskem uršulinskem samostanu.

251. Brezmadežna. 85 × 109. Pravokotnik. Okroglo. — Na zemeljski obli s kačo in mesecem stoji Brezmadežna, v rokah, ki jih stiska k prsim, drži lilijo, pogled ima uprt v nebo; okrog glave venec zvezd; spodaj na vsaki strani klečeč putto, zgoraj na vsaki strani dve angelski glavici. Desno spodaj sign. in dat.:

Val. Metzinger pinx. 1752.

Arhiv. sporočil ni. Slika je last mgr. T. Zupana, ki jo hrani na svojem gradiču.

252. Sv. Lucija ter sv. Klemen in Neža. 90 × 116. Pravokotnik. Ljubljana, Nar. galerija. Sv. Lucija kleči na oblakih nad krajino. Na drugi strani sv. Klemen in Neža na oblakih. Banderska slika, nabavljena po Steski SU I, str. 37 za bandero v Ambrusu iz l. 1752. Arhiv. poročil ni. Last Društva za kršč. um. v Ljubljani, nahajališče: depot NG.

253. Sv. Frančišek Sal. in sv. Frančiška Šantalska. 122 × 211. Pravokotnik. Ljubljana, Narodna galerija. — Stoječi svetnik izroča pred oltarjem klečeči svetnici regulo, ob njem dva dečka s pastoralom in mitro. Spodaj sign. in dat.:

Val. Metzinger pinx. 1755.

Arhiv. poročil ni. Slika je bila nabavljena za škofa Attemsa in je visela v njegovi kapeli v Goričanah. Sedaj visi v veliki dvorani NG.

254. Sv. Frančišek Sal. izpoveduje plemiča. 139 × 190. Pravokotnik. Ljubljana, Narodna galerija. — Sedeči svetnik objokan gleda navzgor, pred njim kleči plemič, ki gestikulira z roko. Sredi spodaj sign. in dat.:

V. Metzinger pinx. 1753.

Arhiv. zgodovina in nahajališče kot pri prejšnji sliki.

255. Sv. Frančišek Sal. v nebeški slavi. 297 × 381. Oval. Ljubljana, Narodna galerija. — Desno kleči svetnik na oblaku pred arhitekturo stebrov in izsteza roke k Mariji, ki plove z razprostrtimi rokami z leve zgoraj k svetniku; ob svetniku angel in putto, levo spodaj dva putta z insignijami in angel, zgoraj skupine puttov in angelskih glav. Nastanek približno, arhiv, zgodovina in nahajališče kot pri sliki sv. Frančiška Sal. in Frančiške Šantalske pod št. 253.

256. Sv. Frančišek Sal. in sveto ime. 119 × 272. Zgoraj zaokr. Goričane. — Nad klečečim svetnikom molijo angeli obžarjene črke IHS, spodaj knjiga in dva putta z insignijami. Nastanek približno in arhiv kot pri sliki sv. Frančiške Šantalske pod št. 253. Slika je bila narejena za škofa Attemsa. V oltarju kapelice škofovega gradu.

257. Brezmadežna. 94 × 200. Oval. Goričane. — Marija z lilijo v levici sedi na zemeljski obli, z desnico pestuje Jezuščka. Kači spodaj vleče putto iz žrela trak z napisom: „Pro Omnibus, Non pro Te haec Lex, Esth. XVI.“ Nastanek, arhiv in zgodovina kot pri prejšnji sliki. V medaljonu na steni škofove kapele.

258. Sv. Mihael. 94 × 120. Oval. Goričane. — Tip po louvreski, Rafaelu pripisovani sliki. Svetnik stopa hudiču na tilnik in zamahuje z gorčim mečem. Nastanek, arhiv, zgodovina in nahajališče kot pri prejšnji sliki.

259. Kristus na križu. 88 × 110. Oval. Goričane. — Ob križanem Magdalena in sv. Janez Ev. Nastanek, arhiv, zgodovina in nahajališče kot pri prejšnji sliki.



240. Sv. Andrej. 162 × 282. Zgoraj zaokroženo. Št. Jošt nad Kranjem. — Svetnik stoji v krajini, z eno roko drži križ, drugo ima iztegnjeno navzdol, zgoraj putti. V levem kotu spodaj na drevesnem steblišču sign. in dat.:

Va: Metzinger  
pin: 1754.

Arhiv. sporočil ni. V desnem stranskem oltarju romarske cerkve.

241. Sv. Frančišek Ksav. 84 × 85. Zvonasta oblika. Št. Jošt nad Kranjem. — Do kolen upodobljeni svetnik krsti iz školjke mladega pred seboj klečečega črnca, v levici drži razpelo. Arhiv in nastanek kot pri prejšnji sliki. V medaljonu atike nad prejšnjo sliko.

242. Družina sv. Ane. 162 × 282. Zgoraj zaokroženo. Št. Jošt nad Kranjem. — V sredi spodaj bere mala Marija iz knjige na materinem kolenu, z leve jo čez ženine rame opazuje sv. Joahim oprt na palico, ob Joahimu mizica s šivanjem, zadaj krajina z arhitekturo, zgoraj dva putta z venci belih vrtnic. Nastanek (približno) in arhiv kot pri sliki sv. Andreja pod št. 240. V levem stranskem oltarju romarske cerkve.

243. Sv. Jožef z Jezuščkom. 84 × 85. Zvonasta oblika. Št. Jošt nad Kranjem. — Svetnik se objema z malim Jezuščkom, sedečim na rdeče pogrnjeni mizici. Arhiv in nastanek kot pri prejšnji sliki. V medaljonu atike nad prejšnjo sliko.

244. Kamenjanje sv. Štefana. 170 × 340. Zgoraj zaokroženo. Semič. — Svetnik kleči na tleh z razprostrtimi rokami, trije možje zadaj ga kamenjajo, desno v ospredju farizej s turbanom na glavi, za njim vojak na konju, levo spodaj mladi Savel, zgoraj angel in putto s palmo in vencem. Spodaj levo sign. in dat.:

Val. Metzinger  
pin: 1754.

Arhiv. sporočil ni. V oltarju župne cerkve.

245. Smrt sv. Jožefa. 100 × 180. Vipava. — Prosto po Maratti. Desno spodaj sign. in dat.:

V. Metzinger pt. 1754.

Arhiv. sporočila niso znana. V zadnjem levem stranskem oltarju dekanijske cerkve.

246. Sv. Janez Nepomuk. 100 × 180. Vipava. Svetnik kleči na oblaku pred Marijo, spodaj most z Vltavo in sceno mučeništva. V sredi sign.:

VM

Nastanek (približno) in arhiv kot pri prejšnji sliki. V zadnjem desnem stranskem oltarju dekanijske cerkve.

247. Marijino oznanenje. 207 × 350. Zgoraj zvonasto zaključeno. Golo. — Slika je podobna istoimenski na Grmu pod št. 13. Spodaj sign. in dat.:

Valentin Metzinger pinx. 1754.

Slika je bila naslikana za kostanjeviški samostan, v jožefinski dobi je bila kupljena s sedanjim velikim oltarjem, v katerem še vedno visi, za 150 gld. (Zg. Danica 1871, 500).

248. Sv. Uršula. 110 × 142. Oval. Ljubljana, škofijiska palača. — Svetnica, zadeta od dveh puščic se je v ospredju sesedla v naročje za njo stoječi ženi, na desni v krajinskem ozadju Köln in boj s Huni. Spodaj v sredi sign. in dat.:

V. Metzinger Pin: 1755.

Slika je bila prvotno baje v Goričanah, odkoder so jo prenesli na sedanje mesto.

249. Kristusov krst.  $194 \times 557$ . Zgoraj zaokroženo. Ljubljana, Trnovo. — Po Marattovi sliki v cerkvi Sta. Maria degli Angeli v Rimu. V krajini ob vodi prizor krsta, levo proti ozadju klečeča žena in angel, zgoraj v sredi sv. Duh, ob njem na obeh straneh angeli in putti. Spodaj na skali, na kateri kleči Jezus, sign. in dat.:

Val: Metzinger pinx. 1755.

L. 1859. je Borovski sliko nekaj povečal, Wolf pa jo je restavriral (Vrhovnik, Trnovska župnija, str. 511, 528). Slika visi v velikem oltarju župne cerkve.

250. Sv. Anton Padovanski.  $102 \times 126$ . Oval. Ljubljana, Trnovo. — Ob mizici s knjigo in lilijo pestuje do kolen upodobljeni svetnik dete Jezusa. Pozno Metzingerjevo delo druge pol. petdesetih let. Sliko je prenovil — menda l. 1892 — Grile in visi sedaj na steni župne cerkve.

Po Steski (SU, 45) je imela trnovska cerkev še sliki sv. Mihaela in Boga očeta; prvo da je vzel slikar P. Künl v zameno, druga pa da je tudi izginila.

251. Sv. Bernard in MB.  $157 \times 255$ . Zgoraj v sredi zaokroženo. Št. Jernej. — Zgoraj na oblaku Jezušček, spodaj Marija in angeli s križem, v ospredju sv. Bernard, ki ga Marija objema. Spodaj sign.:

Val: Metzinger pin:

1756

Slika je delno preslikana. V levem stranskem oltarju župne cerkve.

252. Sv. Bernard in Križani.  $55 \times 70$ . Štirilistna oblika. Št. Jernej. Prosto po Murillu. Svetnik kleči pod križem; Jezus je snel roko in jo svetniku položil na glavo. Nastanek verjetno kot pri prejšnji sliki. V atiki nad prejšnjo sliko.

Šentjernejski sliki sv. Antona Pad. in sv. Antona Pušč. nista Metzingerjevo delo, kakor to trdi Steska v SU, 52.

253. Sv. Tomaž.  $149 \times 305$ . Zgoraj členovito zaključeno. Gornji grad. — Svetnik z asistenco angelov na oblaku, spodaj pas krajine: Sign.:

Val: Metzinger pinx: 1756.

Slika visi v oltarju kapele škofijskega dvorca.

254. Sv. Anton Pad.  $122 \times 200$ . Pravokotnik. Ljubljana, uršulinski samostan. — Svetnik, napol klečeč, drži v naročju Jezuščka, ki ga boža po obrazu, poleg klečalnik s knjigo in lilijo. Sredi spodaj sign. in dat.:

V. Metzinger pinx: 1757.

V samostanu.

255. Sv. Kancijan in tovariši.  $87 \times 150$ . Zgoraj zvonasto zaključeno. Žalec. — Spodaj na oblakih kleči 6 svetnikov: Prot, Kancij, Kancijanila, Anastazija, Kancijan in Chrisogon s palmami v rokah in gledajo kvišku v svetel trikotnik z napisom DEUS, odkoder padajo svetli žarki navzdol. Desno spodaj sign. in dat.:

Val. Metzinger. p: 1757.

Slika v glavnem oltarju žalske podružnice sv. Kancijana.

256. Sv. Marjeta, Barbara in Helena. ca.  $165 \times 525$ . Zgoraj zvonasto zaokroženo. Bakar. — V sredi stoji sv. Marjeta s palmo, križem in zmajem, na njeni levici kleči sv. Helena s krono na glavi in palmo v roki,

na desni kleči sv. Barbara s kelihom in palmo v roki, za njo stolp; vse tri zró v nebo, kjer se kaže sv. Trojica z angeli. Spodaj desno sign. in dat.:

Valentinus Metzinger

Pinxit 1758.

V vel. oltarju cerkve sv. Marjete ob obali.

257. *Mati Božja dobrega sveta*. 60 × 67. Oval. Kamnik. — Doprna Marija z detetom, spodaj novejši prošnji napis, zadaj na platnu sign. in dat.:

Valentinus Metzinger

pinx. et del. (?)

3. martii 1759.

Sliko je preslikal M. Koželj. Arhiv. poročil ni. V okviru za svečnike na istem oltarju kot št. 106, 107.

Poleg teh ohranjenih sporočajo literarni viri še o drugih Metzingerjevih slikah, ki se nam niso ohranile. Tako poroča na primer Kukuljević v svojem Slovníku umjetnikah jugoslavenskih, Zagreb 1859/60, da je Metzinger naslikal med leti 1752. in 1756. osem podob za plemenito rodbino baronov Raigersfeld, ki so se baje še l. 1859. in 1860., ko je K. pisal svojo knjigo, še nahajale v graščini v Dolu pri Ljubljani v zbirki barona Erberga. To zbirko so po Erbergerjevi smrti raznesli na vse strani; nekaj umetnin je baron zapustil tudi cesarju, vendar z Dunaja o teh slikah ni mogoče dobiti nobenih podatkov.

O slikah sv. Jurija in sv. Elizabete, o katerih trdi K. o. c., da sta Metzingerjevi deli in da se nahajata v cerkvi nemškega viteškega reda v Ljubljani, treba reči, da sta tam res taki sliki, ki pa odločno nista Metzingerjevi deli. O Marijinem Vnebovzetju, ki je bilo Metzingerjevo in je viselo v isti cerkvi, kot to poroča K., danes ni več sledu, niti ne poznamo Rugendasovega bakroreza po njem, o katerem javlja Kukuljević, če ni to morda ravno Steskov bakrorez pod št. 224.

Tudi slike Izročanje ključev, o kateri piše K., da se nahaja v št. Petru pri Krškem in da je Metzingerjevo delo, nisem več našel.

E. pl. Strahl piše o neki Marijini sliki v šentpeterski cerkvi v Ljubljani. Steska piše o Mariji, pomočnici umirajočih iz l. 1755. Ali je to ista slika, tu št. 49. Druge take slike v šentpetru ni.

Dalje piše Strahl v svoji *Kunstzustände Krains* o Metzingerjevih slikah sv. Avgušтина in Frančiška Pavlanskega, ki ju je branila cerkev nemškega viteškega reda v Ljubljani. Obeh slik ni nikjer več. Isti poroča, da je Schmutzer na Dunaju vrezal v baker nekega Metzingerjevega Sv. Jožefa, ki ga tudi ne poznamo. Steska poroča, da je po Metzingerjevi podobi narisal Fortunat

Wergant župnika Raspa in da je G. A. Wolf v Augsburgu vrezal ta portret v baker. Podoba se je ohranila ter je reproducirana v Grudnovi Zgodovini slovenskega naroda in v Dis l. 1899. Ima podpis Metzinger pinx. — Wergant del. Po Steski se nahaja v dunajski dvorni knjižnici tudi bakrorez patra Erberga s podpisom Metzinger pinx. — Herrlein del.

Mittheilungen MV 1848, 75 pišejo, da so še tega leta imeli v Šentpetru pri Novem mestu tri Metzingerjeve slike: Izročanje ključev, Pietà in Sv. Janez Sarkander. Teh slik sedaj tam ni več najti.

Koblar v svoji Zgodovini sorške fare, str. 47 pripisuje Metzingerju sliko Sv. Petra v Ladji pri Sori, ki je delo pozne Metzingerjeve šole v Lajerjevi delavnici.

Na Starem gradu pri Šentpetru pri Novem mestu hranijo star katalog umetnin iz konca 18. stol., ko je bila graščina v lasti grofov Breckerfeldov. V tem katalogu je omenjeno troje Metzingerjevih del, od katerih pa nobenega nisem našel, odnosno je ena slika sporno njegovo delo. Katalog navaja:

„Die Buesserin Magdalena neben einem Todten Kopf sanft hingestreckt auf der Ruckseite ein Bruststück einem Portrait ähnlich in einer Rahme.“ V rubriki zraven je kot avtor označen „H(err) Menzinger.“ Dalje:

„Ein in altvaterschen Rahme bestehendes Bluhmen und Früchtestück 5 : 4<sup>5</sup>/<sub>12</sub> Schuh“ in „Herr Menzinger“, dalje:

„Portrat des H. Joh. Sigismund von Breckerfeld in einer drap d'ornen Vestie“ z označbo Metzingerjevo. — V galeriji dedov, ki jo hrani ta grad, sem našel doprsni portret moža z oklepom in „drap d'ornen Vestie“, ki bi ga datiral v sredo 18. stol., a je sporno M.-jevo delo in se z ničemer ne da dognati, če je to res tisti portret, o katerem govori katalog, zlasti ker zapisnik pri tej sliki izjemno ne navaja njenih mer.

Katalog zgodovinske razstave l. 1922. navaja v odd. II, pod št. 12. sliko sv. Frančiška Ksav. in pod št. 15. sliko sv. Alojzija kot deli Metzingerjeve šole in morda kot lastnoročni Metzingerjevi deli.

Diskalceatska kronika poroča o več Metzingerjevih delih, ki se niso ohranila. L. 1737. piše kronika, da je to leto naslikal mojster za veliki oltar diskalceatske cerkve sliko sv. Jožefa in medaljon za 100 gld., l. 1759. slike sv. Roka, Boštjana in Notburge, l. 1742. po naročilu grofa Kajetana Wildensteinskega sliko sv. Kajetana za 12 gld., l. 1746. sliko Križanega za zimsko obednico,

l. 1747. sliki Pietà in sv. Avgušтина za refektorij, dalje sedem banderskih slik in l. 1757. antependij za oltar sv. Jožefa. (Steska, SU str. 46.)

Steska navaja v SU še sledeče Metzingerjeve slike: v škofovi kapeli v Trstu Porciunkulskega sv. Frančiška, v župnišču v Veliki Dolini sv. Marjeto, Frančiška Ksaverija in Marijin Vnebohod, v grajski kapeli v Novem Dvoru pri Radečah Dobrega pastirja, v Sodražici sv. Miklavža, pri Novi štifti Marijino Vnebovzetje, v Soteski sv. Ano in Marjeto, v Jagnjenici pri Svibnem sv. Andreja, v Padežu pri Št. Juriju pod Kumom sv. Kozmo in Damijana ter Marijino Darovanje, v Ljubnjem Družino sv. Ane, v Mirni sv. Heleno, na Ubeljskem pri Hrenovicah sv. Jožefa in Ano, na Koroški Beli MB., kraljico sv. rožnega venca, v Lipoglavu sv. Miklavža, Frančiška Asiškega in kot dvomljivo sv. Lucijo, na Breznici sv. Družino, v Dvorjah pri Cerkljah štirinajst priprošnjikov v sili, v podružnici sv. Volbenka v Cerknici sv. Jožefa, v Gornjem Kašlju sv. Nežo, v Škocjanu pri Turjaku Brezmadežno, sv. Andreja, Frančiška Ksaverija in Antona Padovanskega, v Slapeh pri Šmarjeti navaja kot dvomljive MB., sv. Florijana in Izidorja. Teh slik nisem utegnil več agnoscirati.

Ogledal sem si sliko sv. Janeza in Pavla na Homcu, štiri slike v Dolu pri Ljubljani in slike v trsatskem samostanu, ki jih Steska o. c. pripisuje Metzingerju, a jih nisem spoznal za njegova dela, odnosno je glede trsatskih M.-jevo avtorstvo vsaj zelo sporno. Prav tako slika sv. Bruna na Planini pri Vipavi ni Metzingerjeva.

Dr. Stelè v topografiji kamniškega okraja in Marolt v topografiji vrhniške dekanije navajata še nekaj slik kot dvomljiva Metzingerjeva dela ali kot izdelke njegove šole; k tam izraženim pomislekom in ugotovitvam ni zaenkrat ničesar pripomniti.

## Kipar Francesco Robba v Celovcu.

Viktor Steska / Ljubljana.

### Le sculpteur Francesco Robba à Klagenfurt.

Résumé: L'auteur publie quatre statues, représentant ce qui reste de l'oeuvre de Fr. Robba de 1757 sur l'ancienne place du marché de Klagenfurt. En même temps, il nous fait connaître les autels de Fr. Robba dans la cathédrale de Klagenfurt (autel de la Vierge, l'autel de St. Ignace et la mensa de l'autel de St Louis de Gonzague).

Ko sem bil pred 50 leti prvič v Celovcu, sem obiskal tudi stolno cerkev. Ker je bila nedelja in množica ljudi v cerkvi, žal, nisem mogel cerkve tako natančno premotriti, kakor sem si želel; opazil pa sem takoj, da sta dva oltarja popolnoma Robbovih oblik. Iskal sem pozneje priložnost, da bi se tudi iz zgodovinskih virov o tem prepričal, pa se mi ni posrečilo. V „Zborniku za umetnostno zgodovino“, 1926, 74 je Anton Vodnik opomnil, da je nameraval Francesco Robba l. 1755. oditi na Koroško, pa ga je prior ljubljanskega avguštinskega samostana pridržal v Ljubljani, ker je želel, da Robba pričeto delo (vel. oltar) v avguštinski cerkvi (sedaj frančiškanski) dovrši. Isto željo so imele uršulinke, kjer je prav tako Robbovo delo za glavni oltar zastajalo.

Ako je hotel Robba oditi na Koroško, je imel gotovo važne vzroke. Bržkone je sklepal, da je v Ljubljani glavno delo že dovršil, drugje pa bi mogel iznova začeti. Prilika se mu je nudila v Celovcu. Znano je, da je delal Robba deset let za šentjakobsko cerkev (jezuitsko) od l. 1725.—1752. Gotovo so bili jezuiti z njegovim delom zadovoljni in so ga priporočili svojim redovnim bratom v Celovcu. Ti so bili tedaj lastniki sedanje stolne cerkve v Celovcu. Cerkev je l. 1725. pogorela, zato so jo polagoma popravljali in naročali tudi nove oltarje. Tako so poverili tudi Robbi dva stranska oltarja. Ta dva oltarja sta posvečena Mariji in sv. Ignaciju.

1. Na evangelijski strani je Marijin oltar (sl. 1.), ki ima iste oblike, kakor n. pr. oltar sv. Jožefa pri Sv. Jakobu v Ljubljani. Frontale krasi okvir kartuše iz belega marmorja, drugi deli so sestavljeni iz raznih marmornih vrst, iz rdečega, rumenega, črnega in sivkasto grahastega marmorja. Na zunaj stoječi steber na vsaki strani ima svedraste zavoje; notranji steber je okrogel in gladek. Poleg stebrov nosi ogredje še slop na vsaki strani. V dolbini je stala prej slika, sedaj pa soha lurške M. B. Ob zavojkastem stebru stoji na vsaki strani po en kip, in sicer sv. Joahima in sv. Ane. Sv. Ana zelo spominja na soho iste svetnice pri Sv. Jakobu v Ljubljani, ki jo je izklesal Jakob Contieri, samo da je obraz milejši, ne tako ostro izrazit. Sv. Joahim je pa drugače modeliran. Na skrajnih koncih oltarnega nastavka klečita na zavojih angelca. Vrh oltarja tvorita zopet dva somerna zavoja, med njima pa je upodobil umetnik novo skupino: Marijino Oznanjenje. Marija kleči na ogredju in pritiska roke na prsi; njen klasični obraz je obrnjen na desno, kjer ji angel Ga-



briel oznanja veselo sporočilo. Nad njima pa plava sv. Duh v podobi goloba.

Oltar je lepo baročno delo; moti ga pa moderni kip lurške M. B. radi mnogih vzporednih gub, kar povzroča nekak nepokoj v sicer bolj mirnem okolju.

2. Na listni strani se nahaja oltar sv. Ignacija (sl. 2.). Arhitektonska oblika je bistveno enaka Marijinemu oltarju. V dolbini gledamo lepo oljno sliko sv. Ignacija, ki kleči pred Kristusom. To delo je naslikal znameniti tirolski slikar Pavel Troger. Robba je postavil na vsako stran te slike po en kip poleg sv. Ignacija glavnih zastopnikov jezuitskega reda. Na skrajnih zavojkah klečita angelca, na vrhu ogredja se nam pa kaže sv. Trojica. Od prejšnjega oltarja se loči ta zlasti v tem, da krase ospredje štiri angelske glavice in en celoten angelček. Mešanica marmorskih vrst je ista, kakor pri Marijinem oltarju.

5. Robba je pričel staviti tudi še tretji oltar sv. Alojzija na listni strani. Dovršil je le oltarno mizo s pročelnico (s frontalom). Vse drugo je dopolnil drug umetnik; zakaj, mi ni znano. Bržkone, ker tega Robba zaradi prevelike zaposlenosti ni mogel izvršiti, kakor se mu je pripetilo tudi pri oltarjih pri Sv. Frančišku in v Nazarjih na Štajerskem.

4. Gotovo sta omenjena oltarja, zlasti zaradi lepih kipov, Celovčanom ugajala; zato je dobil Robba novo naročilo: spomenik sv. Janeza Nepomučana na Starem trgu v Celovcu (sl. 3.). Ta spomenik je naročil l. 1757. grajski grof Volbenk Sigismund Rosenberg.<sup>1</sup> Ta spomenik pa ne stoji več na tem prostoru, ampak so ga l. 1874. odnesli iz prometnih vzrokov in gotovo tudi, ker je bil že precej poškodovan. Štiri kipe so shranili v pridvorju stolne cerkve, kjer so jih razpostavili po štirih kotih. Ti kipi predstavljajo sv. Janeza Nepomučana, sv. Roka, sv. Boštjana in sv. Leopolda.

Spomenik je bil posvečen sv. J a n e z u N e p o m u č a n u , ki so ga začeli po naših krajih po l. 1726. zelo častiti. Saj je znano, da je Robba po naročilu kranjskih deželnih stanov postavil njegov spomenik v kapelico ob Savi pri Črnučah l. 1727. Spomenik se nahaja sedaj pri Sv. Florijanu v Ljubljani. Celovski spomenik (sl. 4.) ljubljanskemu ni podoben. Svetnik kleči tu z desnogo na skalni podlagi; glavo pobožno nagiba vtopljen v molitev,

<sup>1</sup> Klagenfurt am Wörthersee, 1929. Str. 179, 215, 214.

roki sta razprostrti, toda okrnjeni od zapestja dalje. Gotovo je držal svetnik v rokah kak simbol n. pr. križ ali palmovo vejico, znamenje mučeništva. Škoda, da se oddrobljeni deli niso shranili in kipu prilepili.

Kip sv. Roka (sl. 5.) je dobro ohranjen. Svetnik kot romar drži v desnici potno palico. Odet je z romarskim plaščem, na katerem gledamo potniško školjko, s kakršno so potniki vodo zajemali in pili. Z levico dviga svojo haljo in kaže rano na nogi. Obraz obkroža kratka brada, glavo pa pokrivajo bujni preko tilnika padajoči lasje.

Sv. Boštjan (sl. 6.) je golobrad, lasje pa so kodrasti. Svetnik je odet z vojaško obleko in z nekim rimski togi podobnim ovijalom. V levi roki mu tiči sovražna pušica, ki jo skuša mučenik z desnico izpuliti.

Četrty svetnik je brez oznake, toda gotovo sv. Leopold (sl. 7.), ki je bil tedaj kot domač svetnik v veliki časti. Svetniku odeva telo na rami speta toga. Na glavi mu tiči krona, znamenje vladarske časti. Levica je nad zapestjem okrnjena. Stoja je nekako imperatorska.

Vsi štirje kipi so fino izklesani, sicer baročno osnovani, toda dovolj umirjeni. Obrazi so pokojni, dostojanstveni. Glave so v primeri dolžine celega telesa kratke in drobne, vse postave zelo vitke, znaki prodirajočega rokokojskega sloga.

L. 1952. so te štiri kipe prenesli na vrt novega duhovskega semenišča, kjer stoje, žal, brez strehe izpostavljeni vsem vremenskim neugodam.

Pisec knjige: „Die Kunstdenkmäler Kärntens“, V/1, str. 482 meni, da predočujejo ti štiri kipi sv. Roka, Boštjana, Ksaverija in Uršulo. O prvih dveh ni dvoma; tretji kip pa predstavlja gotovo sv. Janeza Nepomučana in ne Ksaverija, ki se navadno drugače upodablja. Četrty kip je po mojem mnenju sv. Leopold in ne sv. Uršula, čeprav je obraz brez brade.

Ko so Robbov spomenik razstrelili (gesprengt), sta ostala še dva druga kipa, toda precej poškodovana, sv. Florijana in sv. Venceslava, ki sta stala na balustradi prehoda k stolnici.

Kaj naj rečemo o spomeniku?

Plastika ljubi enotnost in mir. Ta spomenik pa je bil za pogled nekako na dvoje razdeljen. Spodnjo polovico je napravljval podstavek z razvrščenimi svetniškimi kipi; drugo polovico pa na

višavi nad stebrom sv. Janez Nep. z dvema angeloma. S tem pa je bila enotnost razbita in pogled na vrh ni napravljajal ugodnega vtiska.

Motila sta zlasti oba ob vrhu stebra plavajoča angela. Tu je zašel kipar na slikarsko polje. Kar je slikarju mogoče in dovoljeno, ni enako tudi kiparju. Kamen je pač drugačna snov kot platno in barva.

Mnogo lepše je rešil isti umetnik enak problem pri ljubljanskem vodnjaku, kjer se vodnjak v obliki slokega obeliska nad vodojemom dviga na višavo in je oblika popolnoma enotna.

Kakor pa je pri celovškem spomeniku vrh motil enotnost, so pa posamezni kipi vendarle prave umetnine in je velika škoda, da so spomenik razstrelili, ki bi ga lahko popravili in ohranili, ali pa vsaj mirno razložili in v posameznih delih potegnili v muzej na ogled.

5. Še enkrat so se deželni stanovi koroški Robbe spomnili. Popravljali so deželni dvorec in ga skušali, kolikor mogoče okrasiti. Sklenili so 10. januarja 1759, da bodo dali slikarju Fromillerju okrasiti dvorano z grbi deželnih stanov (sl. 8.) in z drugimi zgodovinskimi slikami.<sup>2</sup> Fromiller je naslikal 765 grbov in več velikih zgodovinskih slik. S tako veličastno dvorano se pa niso vjemali drugi okraski in pa tlak. Zato so deželni stanovi l. 1740. sklenili, da oskrbe marmornat tlak. Kiparju Robbi so naročili naj predloži načrt in troškovnik. Robba je predložil štiri načrte; stanovi so izbrali najcenejšega za 1914 gold. Tlak je sestavljen, kakor je še danes videti, iz belega, črnega in rdečega marmorja. Beli marmor so dobili bržkone iz Porečja, črnega pa iz Vetrinja. Menda je Robba tudi oskrbel lepe umetno izdelane kamine in fine okvire vrat ter gipsiran medaljon cesarja Maksimilijana, ki je l. 1518. daroval koroškim dež. stanovom mesto Celovec. Severni kamin in medaljon sta že izginila.

Doslej smo poznali dela, ki jih je izvršil Robba za Ljubljano, za stolno cerkev in za nekdanjo jezuitsko cerkev sv. Katarine v Zagrebu, za cerkev sv. Frančiška pri Gornjem gradu in v Nazarju; tabernakelj z deseterimi angelskimi glavicami v Vipavi je bržkone tudi njegov; k tem umetninam se pa pridružujejo še njegovi lepi izdelki v Celovcu, s katerimi se je Robbova slava še pomnožila.

<sup>2</sup> Klagenfurt am Wörthersee, 179.

# Poznoantična portretna glava iz Emona.

Rajko Ložar / Ljubljana.

*Tête de la fin de l'antiquité, provenant d'Emona.*

**Ein spätantiker Porträtkopf aus Emona.**

Im Besitze des National-Museums in Ljubljana befindet sich seit längerer Zeit der spätantike Porträtkopf Abb. 24 (Anm. 1). Der Kopf stammt aus Emona. In der Inventarangabe unter der No. 2471, die er trägt, wird als näherer Fundort die ehemalige Zoissche Allee, Besitztum Cragniolini bezeichnet. Das Besitztum Cragniolini befand sich an der Stelle des heutigen Eckhauses Bleiweisstraße-Römerstraße, somit in der nächsten Nähe der Westmauer von Emona. Die Umgebung dieser Stelle ist schon durch mehrere römische Funde belegt, unlängst durch Baulichkeiten (Anm. 5), an älteren Funden wäre vor allem ein Faunskopf aus Bronze zu nennen (Anm. 6).

Das Material des Kopfes ist ein dichtkörniger Marmor, der auf der Oberfläche graues Aussehen hat, auf den abgeschlagenen Stellen, vor allem an der rechten unteren Gesichtshälfte aber Mischung von rötlichen und bläulichen Kristallagen erkennen läßt. Wie schon aus den Abb. 22, bzw. 25 deutlich hervorgeht, zieht sich je eine bläuliche Graphitader von dem linken bzw. rechten Obertheil des Kopfes über die ganze Gesichtsseite hinunter zum unteren Kinnrand. Der Marmor ist eine einheimische Art, wahrscheinlich von dem Pohorje (Bachern)-Gebirge.

Der Kopf ist 28 cm hoch und an vielen Stellen stark beschädigt, vor allem an der linken oberen Halsgegend, am Unterteil der Nase, der gänzlich weggeschlagen wurde, am linken Ohr, an der Unterlippe, an den Augenbrauen und am Scheitel, am stärksten jedoch hat die rechte untere Gesichtshälfte gelitten, die vollkommen weg ist von den Backenknochen bis zur Kinnmitte. Es läßt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen, ob auch die ganze Hälfte des Hinterhauptes erst nachträglich abgeschlagen worden ist, oder aber ob seine flache, schräg nach vorne gehende Form (Abb. 22) ursprünglich beabsichtigt worden war. Wir hätten es im letzteren Falle mit einem Reliefkopf zu tun. Tatsächlich durchgearbeitet ist heute nur noch die linke Kopfhälfte, die wir uns als dem Beschauer zugekehrt denken müssen (Abb. 23), während die linke sogar noch über die Profilmitte fehlt (Abb. 22). Gegen diese Auffassung der ursprünglichen Stellung im Relief spricht jedoch die Tatsache, daß wir keinen Rest des einstigen Reliefgrundes an dem Kopfe sehen, ferner die fast symmetrische unverkürzte Ausarbeitung des Gesichtes und endlich die Art, wie das Hinterhaupt abgeschlagen worden ist. Nach dem Gutachten des Mineralogen P. Žurga haben wir es mit einem rundplastischen Bildnis zu tun, das auf diese schlimme Weise zugerichtet wurde, was aus den Spuren der Schläge am Gestein hervorgehen soll.

Der Kopf stellt einen älteren bartlosen Mann von kräftiger, fast rechteckiger Gesichtsbildung dar, welche nur durch die weich zugespitzte Form des Kinnes etwas abgeschwächt und dem Oval angenähert wird (Abb. 24). Das kurzsträhnige, enganliegende, durch unregelmäßig verteilte und teils gerade, teils leicht s-förmig geschweifte kurze Linien schraffierte Haar bedeckt das ganze Oberhaupt und die linke Hälfte des Hinterhauptes und reicht

an der linken vorderen Gesichtshälfte (Abb. 25) von der Schläfengegend hinunter bis zum Halsansatz. Das Haar ist scharf zugeschnitten, an der Stirn in der Form eines länglichen, nur auf der unteren Seite offengelassenen Rechtecks mit fast geraden Schenkeln. Diesen rein linearen Aufbau verstärken zwei lineare Stirnfalten, welche sich mit ihrer leichten Schweifung den wiederum nicht plastisch, sondern nur linear umrissenen bzw. zusammengedrückten Augenbrauen anpassen. Die fast geschlitzten Augen mit ihren kreisförmig eingeschnittenen Pupillen, welche hoch hinaufgerichtet hinter den Augenlidern fast verschwinden, treten, von der Seite gesehen, sehr stark hervor. Ebenso stark sind die Tränenbeutel der Augen dargestellt, welche vermittels je einer tiefer und je einer seichter eingeschnittenen Linie als bohnenartige plastische Körper erscheinen. Die schön geformte Nase teilt das ganze Gesicht in zwei sich streng entsprechende symmetrische Hälften, welcher Eindruck durch die beiden diagonalen Falten an den Nasenflügeln noch unterstützt wird. Der mit realistischem Gefühl gebildete Mund schließt mit seiner feinen und ruhigen Horizontale das ganze lineare System dieses eigenartig schönen Kopfes nach unten ab.

Das Porträt stellt eines der wenigen uns erhaltenen Kunstdenkmäler aus Emona dar. Es wird vom Verfasser um das Jahr 300 n. Chr. gesetzt. Als Vergleichsmaterial wird die Porträtplastik aus dem Ende des 3. Jh. n. Chr. herangezogen, welche uns den Übergang von der Bildnisauffassung des vorausliegenden 3. Jhs. zum Bildnis der Konstantinischen Zeit vermittelt (siehe in Anm. 11 und 15 erwähnte Quelle). Zu dieser Gruppe gehört auch der Porträtkopf Abb. 20 (früher Sammlung Hartwig), der mit dem Kopfe aus Emona größte Ähnlichkeit aufweist. Auf Grund einiger stilkritischen Erwägungen wird für die Entstehung des letzt genannten Denkmals eher die Zeit nach der Jahrhundertwende, als jene vor ihr in Anspruch genommen.

## I.

Vzirkah Narodnega muzeja v Ljubljani se nahaja že delj časa poznoantična portretna glava nekega Rimljana (pod. 24.<sup>1</sup>). Glava izvira iz Emone. Inventarna navedba pod št. 2471 omenja kot najdišče glave „Zoissche Allee, Cragniolini“, torej nekdanji Zoisov drevored. Kakor je sedaj z veliko verjetnostjo dokazal R. Andrejka, ta drevored ni istoveten z nekdanjim drevoredom na Zoisovem grabnu, s katerim se je tako v literaturi, kakor v vsakdanjem jeziku vselej zamenjaval.<sup>2</sup> Med tem ko se je poslednji glede na topografijo Emone nahajal na vzhodni strani mesta in zunaj ozidja, na zemljišču med vzhodnim zidom in Ljubljanico, odkoder je znanih le prav malo rimskih najdb,

<sup>1</sup> Glava je bila prvič objavljena v Vodniku po zbirkah Narodnega muzeja v Ljubljani, 1931. Arheološki oddelek, str. 71, sl. 42. (R. Ložar).

<sup>2</sup> R. Andrejka, Kje so bili Zoisovi vrtovi? Glasnik Muzejskega društva za Slovenijo, XV, 1934, 107 sl.



je ležal pravi Zoisov drevored, ki je izginil nekako pred sto leti, na zahodni strani mesta in sicer paralelno z Bleiweisovo cesto in za spoznanje vzhodno od nje.<sup>3</sup> Posestvo Cragniolini se je nahajalo na onem mestu, kjer stoji danes vogelna hiša Bleiweisova c. — Rimska c., tedaj v neposredni bližini zahodnega zidu.<sup>4</sup> V okolici tega kraja so se našli že večkrat sledovi rimskih naselbin in grobov; nedavno so bili tu odkriti celo deli nekih zgradb.<sup>5</sup> Izmed starejših najdb bi pa bilo omeniti bronasto glavo Favna.<sup>6</sup> Ostanke hišnih delov so odkrili l. 1929. tudi na mestu, kjer stoji danes hiša Bohinc, to je na oglu Rimske in Groharjeve ceste.<sup>7</sup> Provenienca kamnite glave iz rimske Emone bi bila radi teh okolišnosti nekako zagotovljena in ker nimamo o glavi nobenega drugega sporočila razen inventarne opombe, morda ni odveč, če smo o najdišču obširneje spregovorili.

Glava je iz gostozrnatega marmorja, ki je na površini sivkaste barve, na poškodovanih mestih, zlasti na desni spodnji polovici obraza pa se dobro vidijo med seboj pomešane rdečkaste in modrikaste kristalne plasti. Kot je razvidno iz sl. 22. in 23., se vleče na vsaki strani obraza od leve oz. desne zgornje polovice glave do podčeljustnih delov močna grafitna žila modrikaste barve. Marmor je domačega izvora, verjetno pohorski.<sup>8</sup>

Glava je 28 cm visoka.<sup>9</sup> Poškodovana je na več mestih, tako na pr. na levi zgornji polovici vratu, na spodnjem delu nosa, ki

<sup>3</sup> Glej načrt mesta Ljubljane iz l. 1745 v knjigi I. Vrhovec, Die wohlöbl. Landesfürstl. Hauptstadt Laibach. Laibach, 1886.

<sup>4</sup> Ta podatek mi je dal g. dr. R. Andrejka.

<sup>5</sup> Gre za gradbe nejasnega smotra, ki so prišle na dan pri izkopavanju temeljev za Državno trgovsko akademijo (Glasnik Muz. dr. za Slov., XIV, 1933, 37 sl.).

<sup>6</sup> Argo IX, 1901, 105. Vodnik po zbirkah Narodnega muzeja v Ljubljani, Arheol. odd. str. 63. pod. 35.

<sup>7</sup> Glasnik Muz. dr. za Slov., XI, 1930, 24.

<sup>8</sup> Mineralog p. dr. Žurga je izjavil o kamnu sledeče (izvleček): „Marmor ni čist, temveč drugovrsten. Je umazano sive do rjave barve. Precej debeloznat. V kosu se nahajajo številne temne proge v obliki tenkega grafitu, ki je nastal v kontaktu z eruptivnimi kameninami iz organskih snovi. Z veliko verjetnostjo lahko domnevamo, da prihajajo za marmor v poštev kamnolomi na Pohorju ali oni na Koroškem.“ Po mnenju lastnika tukajšnje kamnoseške firme, g. Fr. Kunaverja, izvira marmor iz Zreč pod Pohorjem.

<sup>9</sup> Posamezne mere znašajo: Podbradek — sredina ust 7 cm; sredina ust — spodnji rob nosa 3 cm; višina nosu 6 cm; nosni koren — spodnji rob frizure na čelu 5 cm. Širina obraza merjena čez ustno partijo 13,5 cm, čez očesno partijo 16 cm.



je popolnoma odbit, na levem uhlju, spodnji ustnici, obrveh in na temenu. Posebno je trpela desna spodnja polovica obraza, ki je popolnoma proč od ličnih kosti do srede podbradka. Tudi cela desna polovica zaglavja manjka. Glede nje ni več mogoče ugotoviti, ali je bila odbita šele naknadno, ali pa je to prvotna oblika (sl. 22.). V poslednjem primeru bi imeli pred seboj reliefno plastiko, ki je v tričetrtinskem okretu stopala iz dna reliefa. Popolnoma izdelana je zdaj samo leva polovica glave, ki si jo moramo misliti obrnjeno h gledalcu (sl. 25.), dočim je od desne polovice ohranjena komaj polovica profila (sl. 22.).<sup>10</sup> Zoper domnevo, da predstavlja glava samo del reliefa, govori na drugi strani seveda dejstvo, da se na njej ni ohranil nikak ostanek nekdanjega reliefnega dna, dalje strogo simetrična kompozicija obraza, ki ni v nobenem oziru perspektivično skrajšan, in končno način, kako je bilo odbito zaglavje. Po sodbi mineraloga p. Žurge, dokazujejo sledovi udarcev na kamnu, da je bilo zaglavje naknadno odbito in da je bila glava prvotno okrogloplastična.

Kamniti portret predstavlja brezbradega moža starejših, že polno zrelih let. Njegov krepki, skoro pravokotni obraz je le v spodnjem delu radi mehko zaokroženega obradja rahlo ovalen (sl. 21.). Kratko pristrizeni lasje, ki se tesno oprijemljejo kalote, so izdelani s pomočjo neenakomerno porazdeljenih, deloma premih, deloma rahlo usločenih in deloma celo ležeči črki S podobnih kratkih linearnih šrafur. Lasje pokrivajo ves zgornji del glave, levo polovico zaglavja in segajo na levi sprednji polovici obraza (sl. 25.) od senc dol do pričetka vratu. Lasje so proti okolici ostro prirezani, na čelu v obliki podolgovatega, na spodnji strani odprtega in skoro pravilnega pravokotnika. Linearno zgradbo obraza podpirata dve črtani, gravirani čelni gubi, kateri se s svojimi rahlimi loki prilagajata enako usločenim, ne plastično, temveč zgolj linearno podanim odnosno stisnjenim obrvem in nadočesnim stenam. Skoro priprte, podolgovate oči so od strani dovolj vzbokle. Zenice v obliki polkroga do polovice izginjajo za priprtimi vekami, kar daje očem vtis kvišku dvignjenega pogleda, obrazu pa izraz duhovno odsotnega, globoko zamišljenega in od gledalca odmaknjenega človeka. Enako

<sup>10</sup> To stanje je najbolje razvidno iz merjenj na profilih. V višini spodnjega roba frizure na čelu je izdelana partija levega profila široka 17 cm, desnega pa samo 6,5 cm; v višini nosnega korena je leva partija široka 18 cm, desna 7,5 cm; v višini sredine ust meri levi profil 17 cm, desni samo 5,5 cm.

vzboklo in linearno je izdelana spodnja očesna votlina s t. zv. solznimi jezери vred, katerih oblika je podobna bobu; po ena globlje in po ena plitveje zarezana črta jih loči od okolice. Lepo izoblikovani nos deli celo obličje v dve strogo simetrični polovici, podpirata pa to somernost obe gubi, ki tečeta na vsaki strani nosa h koncema ust. Mirna in fina horizontala ust, ki so upodobljena s precejšnjim realističnim čutom, zaključuje navzdol strogi linearni red, na katerem je oblikovno zgrajena ta mrko izrazita, a vendar zelo lepa glava neznanega Rimljana.

## II.

Iz spočetka navedenih razlogov je verjetno, da je portret nastal v Emoni sami, če ne tu, pa vsekakor v provinci, tudi če je mojster, ki ga je izvršil, prišel morda od drugod. Za to domnevo bi govorili nekateri stilni znaki, ki so lastni zapadnorimskemu portretu poznih stoletij. Za določitev časovnega nastanka imamo na razpolago nekaj oporišč v stilni obdelavi glave, radi katerih jo je mogoče datirati okrog l. 500. po Kr. Glavno primerjalno gradivo zanjo je zdaj zbrano v velikem delu o poznoantičnem portretu, ki ga je pred leti izdal H. P. L'Orange, in ki se bomo nanj radi pomanjkanja drugih virov v glavnem sklicevali.<sup>11</sup>

Izmed posameznosti, ki so za datacijo važne, je v prvi vrsti omeniti obdelavo las, ki so na emonski naznačeni v obliki ne-regularnih, premih, deloma usločenih deloma pa ležeči črki s podobnih linij. Zadnje navedene šrafure so posebno vidne na laseh nad senci, vendar so pa daleč od kake izrazitosti. Po H. P. L'Orangeu se to tehnično sredstvo obdelave las pojavi šele v poznotetrarhičnem portretu, to je približno v 1. desetletju 4. stol. po Kr.,<sup>12</sup> posebno izrazite pa so nato na portretu t. zv. Dogmatija iz Laterana in na njegovi skupini, kjer so dosegle že nekak višek dovršenosti. Ta portret je nastal med l. 327—357.<sup>13</sup> O šrafurah emonskega portreta lahko rečemo, da so daleč celo od poznotetrarhičnih, kaj šele od Dogmatija. S tetrarhičnim portretom pa ima emonska glava skupna ostala svojstva, predvsem ne-

<sup>11</sup> H. P. L'Orange, Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. Oslo, 1955. Na to delo me je o priliki lanske arheološke ekskurzije opozoril Harald Koethe.

<sup>12</sup> N. n. m. 49.

<sup>13</sup> L'Orange, n. n. m. pod. 168, 170.

redovitost in raznosmernost linij, kolikor je to danes na kamnu, čigar površine so močno odrgnjene, še mogoče ugotoviti.

V zvezi z obdelavo las je kot drugo omeniti frizuro portreta, ki jo predstavljajo kratko pristriženi ter ostro prirezani lasje, ki puščajo čelo in sence proste v obliki nekakega pravokotnika. Sama na sebi nam ta frizura ne nudi absolutnega oporišča, kajti v poznoantičnem portretu se pojavlja večkrat. Tako jo imamo na pr. že na portretih Decija skoro v isti obliki kot na emonski glavi in je nato posebno pogosta na portretih okrog srede 3. stoletja. R. Delbrueck jo smatra za karakteristično svojstvo onih portretov, ki so ta čas nastajali v mestu Rimu samem in ki nadaljujejo v nasprotju z dvorsko in klasicistično orijentirano plastiko naturalistično, tako imenovano rimsko tradicijo.<sup>14</sup> Kot tak izraz zahodnorimskega umetnostnega hotenja se pojavi še enkrat in sicer v že omenjeni skupini t. zv. „Dogmatija“ v 1. četrtini 4. stol., to je v poznokonstantinskem času. Kljub nekaterim sorodnostim med našo glavo pa med Dogmatijem nimamo nikakega razloga za posebno časovno zблиžanje obeh; emonski portret je po vsej verjetnosti nastal prej, morda celo mnogo prej nego „Dogmatij“.

Izmed grup, ki prihajajo za naš portret v prvi vrsti v poštev, še najbolj ustreza radi primerjave portretna plastika, ki je nastajala malo pred koncem 3. stol. po Kr., to je portret med Galienom in Konstantinom.<sup>15</sup> V tej dobi, ki jo L'Orange časovno omejuje na desetletji med 268—295, so se izvršile v pojmovanju portreta one važne spremembe, ki so omogočile nastop idealnega portreta konstantinske periode. V oblikovanju obraza in njegovih mas je zavladal strogi simetrični red, ki je izgnal iz obličja zadnje sledi organskega, psihičnega življenja, katere so bile v njem še ostale. Oblike glave se močno približujejo geometričnim, kar ni razvidno samo iz frontalnih pogledov (prim. radi tega našo sl. 21 s sl. 90, 95 ali 97 v L'Orangeu), temveč tudi iz profilov. Tu igra posebno važno vlogo vrhnja stran kalote, ki je na emonskem portretu potlačena in skoro ravna (sl. 25); taka je kalota glave iz Kapitolskega muzeja (L'Orange, sl. 92). Ta stlačenost, ki se pojavlja že tu, je pa kasneje posebno značilna za poznotetrarhične portrete (305—312) in se jako loči od portreta konstantinskega tipa, kateri prinese v kaloto obliko krogle.

<sup>14</sup> R. Delbrueck, Spätantike Kaiserporträts. 1953. S. 41/2.

<sup>15</sup> Glej dotično poglavje pri L'Orangeu, n. n. m. str. 35 sl.

Organizem glave razpada bolj in bolj v abstrakten sistem posameznih delov, med katerimi skoraj ni zveze. Med čelom in ostalim obrazom emonskega portreta ni nobene anatomske, niti formalne zveze; kakor je čelo ven pomaknjena ravnina, tako je očesna votlina noter pomaknjen horizontalen prostor. Če primerjamo v teh stvarih emonski portret s portreti iz omenjene prehodne dobe, vidimo, da predstavlja nekak višek teh tendenc, katerega oni ne. Treba je sicer reči, da posnetki pri L'Orangeu, izvršeni večjidel od strani, motijo in ne ustrezajo stilnemu značaju plastik samih. Toda še kljub temu imajo portreti mnogo več individualnega življenja, pa naj se to izraža v polnejši obdelavi oblik, v stran obrnjenih očeh, nemirno stisnjenih ustnih, lahkih okretih glave in podobnem. Emonski portret vsega tega nima, individualno psihično življenje je v njem že popolnoma ugasnilo, vse je postalo kristalinično mirna masa, urejena po premih in abstraktnih zakonih. Element, ki te spremembe gotovo najbolj čuti, so oči upodobljenca, ki so zadobile sedaj nekako centralno vlogo, toda oči ne izžarevajo več nikakega osebnega čuvstva, temveč so abstrakten nosilec izraza nekega nedostopnega, od življenja popolnoma ločenega duha.

Ti važni preokreti v pojmovanju portreta so vidni v omenjeni skupini prav tako kot v emonski glavi in radi njih smatramo, da spada oboje skupaj, čeprav predstavlja poslednja neko konsekvantnejšo stopnjo.<sup>16</sup> V to skupino pa sodi po svojem stilnem značaju tudi glava iz Hartwigove zbirke (sl. 20), ki jo Kaschnitz-Weinberg datira okrog 280 po Kr.<sup>17</sup> Ta glava, ki je v primeri z ostalimi spomeniki eden najtočnejših analognih primerov, kar si jih moremo za emonsko misliti, je od poslednje brez dvoma nekoliko starejša po svojem stilu, kar dokazuje vsa obdelava oblik, oči, celotno pojmovanje modela ter zlasti večja enovitost v kompoziciji; tu čelo ni še tako ločeno od ostalih partij kot na naši, kjer nadnosne gube iz Hartwigove zbirke že manjkajo. V

<sup>16</sup> Za splošno stilno označbo te portretne plastike opozarjam na izvajanja v L'Orangeu str. 35 sl. in na razpravo Guido Kaschnitz-Weinberg, Spätantike Porträts v Die Antike II, 1926, str. 36 sl. V posameznosti stilne primerjave se v našem članku ne bomo spuščali radi enostranske in pomanjkljive literature, ki je v Ljubljani na razpolago. Poleg že navedenih značilnosti je primerjati še profil emonske glave pod. 22 z pod. 93 v L'Orangeu, dalje stilistično in tehnično obdelavo las, brade, oči in drugih posameznosti, na pr. čelno frizuro emonske glave z vatikansko L'Orange, pod. 97 itd.

<sup>17</sup> Kaschnitz-Weinberg, n. n. m. str. 58.

vseh teh znakih je naš portret mnogo naprednejši in morda že tudi tip brade sam izvira iz mlajših predlog. Med gradivom, ki ga imamo tu na razpolago, ne najdemo niti ene glave, ki bi imela kosmatine na bradi obrite, dočim jih na licih še nosi. Če vemo, da je bil Konstantin prvi poznorimski cesar, ki si je dal brado briti in je s tem dajal modni zgled tudi drugim, bi bili upravičeni v emonski glavi videti že odsev nove noše in jo postaviti vsaj pod začetek Konstantinove vlade, tedaj nemara v 1. desetletje 4. stol. po Kr. Imeli bi tedaj pred seboj mlajše delo, ki pa nosi na sebi tudi poteze starejšega stila, to je portretnega stila prehodne in deloma že tetrarhične dobe.

### III.

Če vse povedano povzamemo, predstavlja glava iz Zoiso-vega drevoreda provinciialno delo, ki je nastalo okrog l. 500. po Kr., a verjetneje po tem času, nego pred njim.<sup>18</sup> Je to eden izmed prav redkih spomenikov upodabljaljoče umetnosti iz Emone in že radi tega vreden vse pozornosti, ne glede na to, da izvira že iz poznoantičnega časa. Človeku se vsiljuje vprašanje, odkod nenadoma v Emoni prostoplastičen spomenik, del neke statue, in to v času, ko so glasovi o mestu bolj in bolj redki.

Edinstvenost primera sili k temu, da bi poiskali izreden povod. Tak je bil gotovo oni, o katerem nam poroča zapisek neznanega avtorja, ki pravi, da so v sporu med Konstantinom in Licinijem prebivalci Emone, ki so stali na strani Licinija, porušili Konstantinove kipe.<sup>19</sup> Ob neki posebni priliki so bili tedaj v Emoni postavljeni Konstantinu spomeniki, ki pa jih je besno prebivalstvo ob drugi priliki podrlo. Ali je sploh troha možnosti in verjetnosti, da imamo v obravnavani glavi iz Emone kak ostanek ali dokaz dejanja, o katerem poroča neznani avtor?

Tega vprašanja ne bomo rešili niti ga ne bi radi načenjali radi gole zanimivosti. Stilistične težave, ki stoje taki možnosti na poti, niso večje od ikonografskih, kajti nekoliko težavno je

<sup>18</sup> Po pismenem razgovoru s H. Koethejem, ki je prvotno dopuščal možnost nastanka glave v zač. 5. stol., na kar sem radi njegovih argumentov kljub pomislekom v prvem konceptu članka pristal, sva sedaj soglasneje za nastanek portreta o l. 500. Ta duhovni delež imenovanega na pričujoči razpravi smatram za potrebno omeniti, tembolj, ker se moja analiza omejuje na najbolj splošne stvari in ker upam, da bodo o glavi spregovorili zdaj, ko je kamen primerno objavljen, inozemski strokovnjaki.

<sup>19</sup> A. Müllner, Emona. Laibach. 1879. Str. 188, cit. op. 4.



videti v portretirani osebi Konstantina. V zvezi z gori omenjeno edinstvenostjo spomenika pa stvar beležimo, pričakujoč, da nam kako naključje v prihodnosti prinese tudi glede nje pojasnilo in odgovor.

## Umetnostna zgodovina in umetnost.

Vojeslav Molè / Kraków.

### Histoire de l'art et Art.

**Résumé.** L'auteur de l'article, professeur d'Université à Cracovie, traite, sous forme de dialogue, des relations entre l'histoire de l'art et les traits essentiels de l'art, sujet de l'histoire de l'art. Pour point de départ, l'auteur prend l'interprétation que l'histoire de l'art donne aux traits caractéristiques de la peinture de paysage grecque, de l'époque classique et de la fin de l'antiquité: elle voit là la conception fondamentale de l'antiquité, pour laquelle l'homme et son image sont la mesure, le criterium et l'unique forme importante. Ainsi, le paysage antique est ou personnification ou symbole ou composition de fragments seulement décoratifs, mais il n'est pas l'image de la nature qui embrasse tout ce qui existe. L'histoire du paysage antique est donc en quelque sorte, l'histoire de la conception antique du monde, regardé par le prisme de la nature. Dans l'art byzantin, le paysage, reçu de l'antiquité, n'est plus qu'une tradition qui concerne la forme, mais qui n'a plus ni désir ni volonté de représenter ou de symboliser la nature réelle.

Cette manière d'interpréter l'art sous la perspective historique doit provoquer la critique, parce qu'elle s'appuie sur l'évolution historique trop simplifiée, et ne prend pas en considération que chaque fait historique est le produit de procès historiques compliqués qu'on ne peut résumer par une brève formule. La Serbie médiévale, où la poésie épique était fortement développée, où, cependant il n'y a pas de peinture épique, nous prouve que l'art ne peut documenter quelque chose en dehors de lui, mais qu'il n'est compétent que pour lui-même. — La vie de l'art est une lutte perpétuelle entre la tradition et les tendances créatrices nouvelles, chaque phase est la résultante de deux forces contraires, et il faut encore ajouter que, enfin, l'art est l'expression d'une expérience personnelle. — Cette complication et des phénomènes de l'art et de leur interprétation est trop souvent la cause que, d'un côté l'histoire de l'art s'appuie sur des fictions et que d'autre part, l'histoire de l'art perd de vue l'art et s'occupe de problèmes historiques qui ne concernent pas l'art. La confusion est encore augmentée par le fait que chaque monument de l'art, comme phénomène historique unique, fait autorité pour lui-même, et devrait être le point de départ de chaque étude critique. Si on résume tout cela, on comprend le scepticisme envers les méthodes et les résultats de l'histoire de l'art, de la part de ceux, qui considèrent l'étude des problèmes de l'art proprement dits comme tâche principale de l'histoire de l'art.

En général, cette critique est fondée. Mais, d'autre part, elle-même ne prend pas en considération les complications des procès historiques, qui créent



divers aspects de l'évolution de l'art et de ses problèmes, qui sont essentiellement le sujet de l'histoire de l'art. D'après l'opinion de l'auteur, les difficultés essentielles de la critique de l'histoire de l'art sont ailleurs, c'est à dire surtout dans la contradiction intérieure apparente que, d'un côté, la force créatrice de l'artiste est l'élément le plus essentiel de l'oeuvre d'art, tandis que, d'autre part, l'oeuvre d'art ne peut faire d'impression que par les formes qui sont liées à évolution historique et, parlant, en partie de caractère non personnel. Cette contradiction, cependant, n'est qu'apparente; l'auteur cite comme exemple l'histoire de la Madonna dans la peinture vénitienne pour montrer comment les traits du génie créateur individuel deviennent plus facilement visibles justement par suite des formes d'expression liées à l'histoire. L'auteur considère, cependant, comme grand défaut que, en pratique, l'histoire de l'art s'occupe trop peu de la valeur et de l'importance historique des oeuvres d'art dont elle traite. Car toutes les oeuvres d'art peuvent être divisées en trois groupes: 1<sup>o</sup> oeuvres réellement créatrices qui ouvrent des voies et des horizons nouveaux; 2<sup>o</sup> oeuvres de haute valeur qui sont le reflet et l'effet historique de celles de la première catégorie; 3<sup>o</sup> oeuvres nombreuses, souvent appartenant à l'art industriel, qui n'apportent rien de nouveau, mais qui sont des témoins fidèles de la culture générale de l'art. Cette ségrégation offre déjà à l'histoire de l'art des criteriums importants concernant la valeur et la culture sociale. D'autres criteriums s'appuient sur la différence entre les oeuvres d'art créatrices et les types — et ainsi l'histoire de l'art a assez de place pour tous les problèmes qui peuvent être résolus à l'aide de la méthode historique. Pourtant, en dépit de toutes ces possibilités, l'histoire de l'art reste à la surface et ne parvient pas à ses tâches essentielles, si elle ne prend pas en considération le fait que les formes de l'art sont l'expression visible d'expériences individuelles. Dans ces résultats définitifs, l'histoire de l'art, comme science, peut être considérée de deux points de vue: comme image des arts de toutes les époques, elle est l'image vivante de toutes les possibilités de l'art, — comme image des profondeurs d'où ces possibilités découlent, elle est l'image la plus fidèle de l'homme.

Sedela sva na klopi blizu gozda in gledala v dolino. Na desni se je breg spuščal strmo navzdol, odkoder je prihajal zamolkel šum slapa, na levi se je zibala v toplem vetru cvetoča trava, globoko v dolini so se rdečile strehe letovišča; za njimi so se vzpenjale gore poraščene z gozdovi, nad vsem pa je plavalo par belih oblakov in je gorel poletni popoldan. S prijateljem sva govorila o bizantinskem slikarstvu. In kakor da je pokrajina, ki sva jo gledala pred sabo, sama silila v najin pogovor, sem kakor nehote omenil, da vsa ta krasota, ki jo zdaj zreva, za bizantinskega umetnika ni obstojala, da je niti ni slutil in mu ne bi mogla sploh ničesar dati.

„Da“, je odvrnil, „takšno pokrajino bi mogel naslikati kvečjemu kak romantik, mogoče tudi impresionist, pa končno tudi kdo izmed novejših. Pa saj takšno razmišljanje nima nobenega pravega smisla. Kar bi namreč romantiku bil klasičen primer neizraznega, globokega doživetja sanjavega patosa gorskih daljin, bi se impresionistu izpremenilo v slučajno, bujno in pestro igro barev; komu iz novejših bi ta pokrajina nudila snov za svojevrstno konstruktivistično kompozicijo,

— če pa bi bil to na pr. slovjetski slikar, ki se verno drži marksistovskih maksim, bi napravil iz nje morebiti celo proletarsko podobo, ker bi jo prav gotovo napolnil s stafažo, ki bi na ta ali oni način označevala idejo borbe razredov in zmago proletariata. Bizanc je torej v tem slučaju samo primer za dejstvo, da se vidiki na to, kaj je v umetnosti porabno in kako naj se interpretira, neprestano izpreminjajo. Subjektivni niso samo poedinci, ampak tudi cela razdobja in pokolenja.“

„Na drugi strani pa je prav primer pokrajinskega slikarstva vendarle zelo zanimiv. In tudi poučen. Ali ni čudno, da grško slikarstvo v bistvu nikoli ni obvladalo pokrajine? Trditev, da Grki niso občutili njene lepote, je smešna. Saj je dovolj, če se pomisli, koliko smisla za pokrajinsko lepoto vsebujejo homerski poemi. Priroda v njih živi, je neprestano razgibana in je hkrati tako plastična, da jo kar vidiš pred seboj. Sicer mi je zadnjič pravil geolog, ki je velik občudovalec Homerja in je kot prirodo pisec prepotoval in preštudiral ozemlje, na katerem se vrši akcija Ilijade, da v Homerjevih opisih struktura pokrajine niti približno ni označena in da nimajo nič skupnega z lokalno resničnostjo. Toda to ni noben argument, — spiritus flat, ubi vult. Smisel za prirodo je v teh opisih kljub temu tako močan in izrazit, da mu ni mogoče oporekati. Na drugi strani pa se pokrajinski elementi v grški umetnosti pojavljajo tako pozno in so tako rudimentarni, da med njimi in tem, kar nudi v tem oziru grško pesništvo, ni nobene prave zveze. Seveda pa je pozna antika vendarle poznala pokrajino in jo je uvedla celo v plastiko. Značilni so njeni helenistični reliefi, pokrajinska ozadja v figuralnih kompozicijah kampanjskega slikarstva, mozaiki s pokrajinskimi fragmenti, znane Odisejske pokrajine in končno helenistični arhitektonski pejzaži, kar vse skupaj vendar ni malo. V helenistični dobi se je torej morala izvršiti velika izprememba v načinu, kako umetnost reagira na vizualne vtise, ter je bil s tem omogočen postanek pokrajine v umetnosti. Toda — in to je važno — ta pokrajina je čisto svojevrstna in je z novodobno sploh ni mogoče primerjati. V velikih figuralnih kompozicijah so njeni elementi, kjer sploh obstajajo, samo dodatek; povečini so le površno spojeni s figuralnim delom, v scenah iz Odiseje je njihova struktura nerealna, v omenjenih helenističnih pejzažih pa so prav za prav čisto fantastične igračke. Vse to so samo dekoracije, kulise, sestavljene po gotovih šablonah iz poedinih pokrajinskih elementov, tako da ni čudno, da je mogel Rostovcev te šablone razporediti v določen sistem. Pred temi slikami je sploh težko govoriti o doživetju resnične pokrajine. Edina vrsta, ki se temu približuje, so bukolični pejzaži, pa še ti se kmalu izpreminjajo v zunanje šablone. Pri tem se mi mnenje, da se antična pokrajina ni mogla razviti, ker umetnost še ni poznala znanstveno utemeljene perspektive, ne zdi pravilno. Kitajska in japonska umetnost sta ustvarili globoko ekspresivno pokrajinsko slikarstvo brez znanja perspektive. Pravi povod mora tičati drugje, zlasti ker je poznoantično slikarstvo prepojeno z iluzionističnimi in celo impresionističnimi tendencami, ki morejo biti postanku pokrajinskega slikarstva samo v prilog, ne pa v oviro. Zdi se mi, da marsikaj pojasnjujeta

še dva pojava, ki sta oba za antiko zelo značilna: nagnjenje k simbolizmu in k alegoriji. Prvo je izrazito zastopano v dekorativni ornamentiki, ki postaja v pozni antiki čedalje bogatejša. Formalno sicer s pokrajinarstvom kot takim nima veliko skupnega, prezreti pa se vendar ne dá, da je sestavljena iz elementov, ki bi se v drugem ozračju izpremenili v pokrajinske kompozicije. Vse to pa jasno kaže, da se umetnost naravnost izogiblje pokrajinski podobi, katero nadomešča s kratko dekorativno oznako. Še značilnejša je morebiti druga tendenca: alegoričnost ali boljše rečeno personificiranje pokrajinskih predstav, ki izpopolnjuje figuralne kompozicije enostavno s personifikacijami mest, gorá in rek. Kljub vsemu iluzionizmu ostaja torej antična likovna umetnost do konca pokrajini nekako notranje tuja; le mestoma se pojavljajo njeni začetki, toda njihov pomen in vloga sta neznatna v primeru z oblikovanjem v formah človeškega telesa, ki so v bistvu alfa in omega antične tvornosti.“

— „Če te prav razumem, je torej grški psihiki na eni strani odgovarjalo to, kar je v pesništvu pričalo o smislu za prirodo, na drugi pa tudi to, kako je vizualne vtise iz prirode pretvarjala likovna umetnost. Kljub priznavanju vloge prirode v življenjskih pojavih, ki je bilo svojstveno antičnemu človeku, je priroda za njegovo likovno umetnost obstajala samo v fragmentih, ne pa kot celota, ki obsega vse, kar pomenja življenje. Iz tega pa bi sledilo, da je ali napačna naša interpretacija načina pojmovanja prirode v antičnem pesništvu in kritični misli, ali pa da so napačna naša domnevanja o tesni zvezi med „duhom časa“ in likovno umetnostjo. Zdi se mi, da je krivo prvo tolmačenje. Pri tem ne gre samo za časovno razliko med Homerjem in dolgim poznejšim razvojem, ki že sam po sebi veliko pomeni, ampak za celotno grško psihiko, katera ves čas vendarle ostaja v okviru določenih mejá. Grško mišljenje in čuvstvovanje izvira iz mita, ki je pri Homerju — kljub antropomorfizaciji prirodnih sil — s prirodo še vedno v živi, tesni zvezi. Čim bolj pa se ta vez rahlja, tem bolj narašča tvorna moč antropomorfizacije, zlasti povsod tam, kjer ne prevladuje intelektualni kriticizem, ampak čuvstveno reagiranje na življenjske pojave, torej prav posebno v umetnosti. Z drugimi besedami pa se to pravi, da se pokrajina v grški umetnosti razvija samo do mejá, ki so v tem oziru stavljene grški oziroma antični psihiki, za katero je merilo, kriterij in edina v resnici važna oblika človek in njegova podoba. Ta podoba pa se nikoli popolnoma ne zliva z obdajajočo jo prirodo in ne izginja v njej, zato antične oči nikoli ne gledajo in ne vidijo prirode kot celote, kateri je vse ostalo podrejeno. Zato je pokrajina v antični umetnosti ali personifikacija ali simbol ali pa sestavljena iz fragmentov, ki so edinole dekorativnega značaja. Če pa je mestoma ta meja vendarle prekoračena, kot na pr. v bukolčnih pejzažih, so to izjemni slučaji, ki se omejujejo na določeni genre in ne pomenjajo prevrata v umetnostni miselnosti. „Duh časa“ je torej popolnoma v redu, ne sme pa se pozabiti, da v likovni umetnosti ne deluje od zunaj, ampak da je identičen z umetnostno obliko, ali drugače povedano: v umetnostni obliki se že sami izraža razmerje do sveta in je torej umetnost samo posebna oblika svetovnega nazora.“

„No, da, moj dragi, s tem pač nisi odkril nove Amerike. To so stvari, ki so same po sebi umevne. Celo življenje je končno dovtetno samo v oblikah in številih, umetnost pa je celó vsa obsežna v oblikah; ne ker je umetnina na ta ali oni način vidni znak reakcije na svet, so njene oblike seveda zrcalo razmerja do zunanjega sveta in izraz notranjega sveta, kar vse skupaj odgovarja temu, kar na umstvenem polju imenujemo svetovni nazor. Pokrajinsko slikarstvo ni izjema; njegov zgodovinski potek nam pojasnjuje samo izpremembe, značilne za razmerje umetnostnega čuvstvovanja do prirodnega okvira in prostora, v katerem se odigrava človeško življenje. Način tega izražanja pa je nedvomno neizmerno važen in značilen. Pot od Polignota do Corota in Cézannea tvori dolgo in dramatično povest.“

— „Gotovo. Toda povej mi, ker si že spet omenil grškega umetnika, zakaj smo prav za prav tako sistematski, da sleherno razmotrivanje začnemo z antiko. Govoriva komaj četrt ure, začela sva od žive pokrajine, pa sva takoj zašla v stari vek in ne moreva več nazaj. Zakaj nam neki vedno šola tiči v kosteh? Kultura našega mišljenja in čuvstvovanja je sicer res prepojena z antičnimi remanenti, toda napram antiki je naš svet vendarle svet zase. V bistvu je antika za nas kljub vsemu samo primer, ob katerem merimo naše lastne oblikovine, ki pa se njihova zgodovina začneja veliko pozneje. Gotika nam je nedvomno veliko bližja, do neke mere — vsaj kot negacija — morda celo Bizance, predvsem pa v zvezi s srednjim vekom renesansa in sicer ne kot njegovo nasprotstvo, ampak kot dopolnilo. Edino v okviru zahodnoevropske kulture lahko iščemo zase notranje razvojne logike in obenem tudi razvoja umetnostnega „svetovnega nazora“, na pr. v pokrajinskem čuvstvovanju. Bizance je v tem oziru — kakor sicer tudi v drugih ozirih — vsekakor srednjeveško nadaljevanje antike in se zato pokrajinsko odtvarjanje v njegovi umetnosti izživlja v oblikah, ki jih je podedoval po antiki. Celo t. zv. renesansa Paleologov v tem oziru ne uvaja ničesar bistveno novega; ustvarja sicer pokrajinska ozadja, toda obravnava jih samo kot ozadja reliefov, ne pa kot poglobitev in izretek iz neskončnega prostora. Kar je v njenem slikarstvu več, je prevzeto iz zapadne umetnosti. Seveda pa se mi razlaga bizantinske pokrajine edinole kot naznačitve mesta figuralne kompozicije ne zdi povsem pravilna. Grupiranje figur je v tej umetnosti, kakor povsod drugod, posledica predstavljanja akcije ali reprezentacije, — toda akcija je tukaj razen v čisto naracijskih ilustracijah le redkokdaj epskega ali dramskega značaja. Svet bizantinskih figur je nad vsem zemeljskim in tudi nad gledalcem neskončno vzvišen, — bizantinska figura je v bistvu izolirana (ali ni v tem še najboljša razlaga zlatega ozadja, ki kompozicijsko ne igra druge vloge, kot da spaja med sabo te izolirane postave?). Potemtakem pa je bizantinska pokrajina kot dodatek k figuralnim kompozicijam prav za prav samo formalna tradicija, ki je bolj dekorativne narave, nego želja ali volja predstavljati ali simbolizirati resnično prirodu. Vsekakor od Bizanca ne vodi nobena pot k novejši umetnosti na tem polju in k njenim „svetovnim nazorom“. Sicer je res, da se zlasti v staroruski umetnosti, v njenih ikonah, zrcali drugačno, nebizantinsko razumevanje prirode.

ki je veliko bližje modernemu lirskemu čuvstvovanju, toda končno je tudi ta umetnostni svet z ozirom na oblikovne možnosti opredeljen po antični oblikovni in bizantinski duševni tradiciji. Obzorje zapadnoevropske umetnosti je v tem oziru popolnoma drugačno in zlasti v gotiki že nedvomno lahko začenjamo govoriti o temeljih novodobnega umetnostnega svetovnega nazora ...“

„Že mogoče, moj dragi, — toda ali se ti ne zdi, da je vse to, kar zdaj govoriva, vendarle močno pretirana simplifikacija resničnega zgodovinskega dogajanja? Ali morebiti ne poenostavljamo le preveč tega, kar je zelo, zelo komplicirano in rezultat dolgotrajnih procesov? Pustiva antiko in Bizanc, ostaniva pri srednjem veku. Vidiš, ne dvomim, da se prav v njem začinja naš lastni svet, toda če pomislim na vse mogoče struje, ki so na pr. vladale v XI. in XII. stoletju v socialnem in političnem življenju, v religiji, v kritični miselnosti in slovstvu, na vse one ostre boje in nasprotstva, tako zelo značilne za vso to dobo, mi je težko verjeti v enoten svetovni nazor v njeni umetnosti. Razen tega pa — ali imamo enoten nazor na tem polju v moderni dobi? Moj dragi, ali se ti ne zdi, da ni pravilno, če neprestano iščemo najpreprostejših kratkih formul, ki naj nam tako na kratko pojasnijo komplicirane procese zgodovine? Tako poenostavljena podoba zgodovinskega dogajanja je temeljito izpačena, „duh časa“ pa, ki naj prav v te vrste historičnih koncepcijah vse tolmači, je v bistvu „der Herren eigener Geist“. Ne smatraj me za historičnega nihilista, toda naše razlage zgodovinskega poteka so le prevečkrat enostranske.“

— „Seveda se zakoni zgodovinskega razvoja ne dajo spraviti v kratke formule — takšno počenjanje bi bilo nesmiselno. Na drugi strani pa vendar ne moreš oporekati, da novi, četudi včasih enostranski vidiki vendarle odslanjajo marsikatero uganko. Ne vem natančno, za kaj ti zdajle gre, — zdi se mi, da zahtevaš od umetnostne zgodovine več, nego ti more dati. Dovolj, da le še za hip ostaneva pri Bizancu oziroma na njegovem obmejnem ozemlju, čeprav se oddaljiva od pokrajinskega slikarstva. Teritorij srednjeveške Srbije je vsekakor naravnost klasično ozemlje narodne epike; iz predturške dobe sicer nimamo, kolikor mi je znano, nobenih spomenikov te literature, mislim pa, da smemo iz njenega poznejšega razvoja vsekakor sklepati, da je obstojala že pred tem, ali pa vsaj, da je med Srbi že tedaj tudi vladal epski duh. Ali imamo kakšne sledove v srednjeveškem slikarstvu? Prav nobenih. Srbsko srednjeveško slikarstvo je izključno cerkveno, kar je v njem, posebno v XIV. stoletju, epskega, na pr. ilustriranje pripovednih svetniških legend, ne gre preko meja tedanje splošne bizantinske epske tendence — kar pa je snovno čisto srbskega, se omejuje na vladarske in vlastelinske portrete. Odsotnost epskih snovi sama po sebi torej še nikakor ne priča, da takšnih snovi ali tendenc ni bilo, ampak samo to, da je moč tradicije bila tako velika, da je slikarstvo veljalo kot izključna domena cerkvenih snovi in formalnih nalog in problemov. Zato bi bilo popolnoma napačno sklepati iz umetnostnih spomenikov srednjeveške Srbije, da ni imela epskega duha in tradicije, ko je bilo v resnici prav narobe. Ni je imela v likovni umetnosti, ker je cerkvena tradicija ni pustila do besede.



Umetnina torej nikakor ne more biti dokument za večjo celoto, ampak samo za sebe. Že to pa pomenja precej tesno omejitev vsega onega, česar smemo pričakovati od umetnostnega obzorja, hkrati pa kaže, kako ogromna je moč tradicije.“

„Toda tradicija nikakor ni enoten pojem. Sega zelo globoko in je tesno spojena s celokupnim življenjem. V srednjeveški Srbiji je bilo bistvo njenega pomena v tem, da je določala vidne forme kulturnega življenja s tem, da jih je uklepala v sistem versko-cerkvenega izživljanja, ki ga je Srbija prevzela iz Bizanca. Podobno je bilo vedno in povsod drugod, ker je tradicija socialen element, ki kot takšen določuje smeri, v katerih lahko prihajajo do izraza kulturne oblikovine. Ni pa to bistveno samo za dobe, ki niso poznale individualizma v umetnosti. S pojmovanjem individualizma, kakršno je splošno v veljavi, sploh ni vse v redu; ne morem se namreč sprijazniti z mislijo, da se srednjeveški umetnik individualno v svoji tvornosti ni „izživljal“. Izživljal se je prav gotovo, seveda pa samo v mejah, ki so mu bile dane, v mejah celokupne kulturne tradicije; česa drugega ni iskal in niti ni mogel iskati ne hoteti, ker je segalo preko njegovega obzorja in miselnih in čustvenih možnosti. Prav tako pa je imela trde in določene meje tudi individualistična tvornost poznejših dob. Končno niti Michelangelovo udejstvovanje ni prekoračilo izraznih možnosti svoje dobe, ki jih je določala tradicija življenjskih form. Da je slika, ki nam jo nudi njegova umetnost, neprimerno bogatejša od vsega onega, kar je mogla dajati enotno in tudi enostransko usmerjena umetnost srednjega veka, je sicer jasno; na drugi strani pa to vendarle ne izpreminja dejstva, da se je cela Michelangelova umetnost realizirala v oblikah, ki jih je narekovala kulturna zavest dobe; ta pa je v veliki meri predestinirana od tradicije.“

— „Natančno tako pač ne bo, moj dragi, ker v takšnem slučaju bi tradicija sploh vse obsegala in se izven nje in njenih meja sploh ne bi moglo nič dogajati. Pomešal si nekoliko dva razna pojma: tradicije in lastnega tvornega elementa dobe in umetnika. Življenje je vendar neprestano gibanje in izpreminjanje, ni statično, ampak že v samem principu dinamično. Tradicija sicer veliko pomeni, toda njeno nasprotje — težnja po izpremembi — je prav tako močno; izraz kake dobe je v bistvu rezultanta obeh teh nasprotujočih si tendenc in zato ne ena ne druga ne moreta segati predaleč. Kar se še prav posebej tiče umetnostnega dogajanja, je njegov končni izraz v vsaki dobi rezultanta cele vrste vseh mogočih čisto umetnostnih in izvenumetnostnih činiteljev, od katerih sodelovanja so sploh odvisne vse oblikovine kulturnega življenja. Vsak tak činitelj pa je sam zase spet rezultat raznih tekovin, v katerih se medsebojno izpopolnjujeta tradicija in nove tvorne smeri... Pa saj to ni nič novega. V zvezi s tem me zanima nekaj drugega in to je veliko važnejše: naj si bo umetnost končni rezultat takšnih ali drugačnih smernic in tendenc, končno je umetnina vendarle izraz čisto osebnega doživljanja in sicer vsaka umetnina sama zase. Vsaka umetnina obstoja zase in to, kar imenujemo umetnost, je slednjič le celokupno število vseh takšnih posameznih del. Splošna spoznanja morejo biti torej oprta samo na sumirani analizi vseh po-



sameznih umetnin, — pot, ki gotovo ni lahka. In tukaj vidim veliko vrzel ali vsaj slabo stran umetnostne zgodovine. Le pomisli, kako težko je priti do enotne slike obraza umetnika-poedinca, kar se z drugimi besedami pravi do njegove umetnostne zgodovine, v kateri bi bilo obseženo vse, kar je mogoče označiti kot razvoj njegovega umetnostnega „svetovnega“ nazora. In vendar je tukaj naloga v toliko olajšana, da je njegova osebnost enotna in ji je lažje slediti po vseh poteh. Zdaj pa pomisli, kako postopa umetnostna zgodovina, ki gradi historične konstrukcije celih dolgih dob, kakor da vse one „drobne“ težkoče in njih problemi sploh ne obstojajo. Ali se ti ne zdi, da operira s fikcijami in se obenem nanje opira? Seveda vem, kaj mi na to poročiš: da drugače sploh ne more biti, da pa je vse to potrebno vsaj kot provizorično ogrodje, po katerem se orientiramo v kaosu dogajanj, — da so izsledki metodičnega zgodovinskega postopanja vendarle čedalje jasnejši in bolj utemeljeni, da čedalje bolj pojasnjujejo evolucijo form v časovnem redu in jih interpretirajo kot ekspresije duševne usmerjenosti v raznih miljejih, v raznih družabnih in splošno-kulturnih pogojih in oblikah. Vse to je pravilno in umetnostna zgodovina je nedvomno ena najvažnejših humanističnih ved, saj razkriva poti umetnostnih teženj in njenih realizacij, kar je vse skupaj eno najvažnejših človeških udejstvovanj. Toda na drugi strani vse to vendarle ne more spraviti s sveta dejstva, da umetnostna zgodovina pri tem prav pogostokrat izgublja izpred oči umetnost kot takšno in obravnava docela drugačne kategorije kulturnih vrednot. Le par primerov. Gotovo je zelo važno, da se ugotovijo najraznovrstnejši vplivi, segajoči iz enega kulturnega kroga v drugi, — gotovo je tudi važno, da se opredeli geneza form srednjeveške umetnosti in se pri tem odkrijejo zveze, ki na pr. spajajo Bizanc s Srednjo Azijo, recimo pot, po kateri je šla kupola nad kvadratom, predno je postala ena najbolj tipičnih konstruktivnih oblik bizantinske arhitekture. Na drugi strani pa je bistvena stvar vendarle umetnost sama, to se pravi smisel umetnine same kot posebne celote in posebnega enkratnega zgodovinskega dejstva, brez ozira na takšne ali drugačne vplive in zgodovinske zveze. Saj končno ni odločilnega pomena, odkod je kupola nad kvadratom prišla, ampak kaj je iz tega konstruktivnega tipa napravil ta ali oni arhitekt, na pr. v cerkvi sv. Sofije v Carigradu. Kratko rečeno: vsaka umetnina je kot enkratni zgodovinski fakt sama sebi norma in bi kot taka morala biti izhodna točka tudi za sleherno kritično raziskavanje.“

„Ali ne vidiš, da sam sebi nasprotuješ? Sicer imaš v marsičem prav, samo pozabil si, da si sam poprej govoril o splošnih potezah antične, zahodnoevropske, srednjeveške in starosrbske umetnosti. In tudi tedaj si imel prav. Nisi pa vpošteval, da ima umetnostna zgodovina opraviti z ravnoprstnimi pojavi, — odtod vsa ta zmešnjava pojmov in celi ta nesporazum. Poglavitna naloga sleherne zgodovine, torej tudi zgodovine umetnosti, je rekonstrukcija preteklosti, kolikor je seveda sploh mogoča, in raztolmačenje njenih pojavov, kar je toliko kot razkrivanje motornih sil celokupnega razvoja. Ne jezi se torej na postopanja, ki vodijo do razkrivanja elementov, kateri po tvojem mnenju niso neposredno umetnostni, — saj menda vendar ne

moreš trditi, da niso v več ali manj tesni zvezi z življenjem umetnostne tvornosti (s tem pa seveda ne trdim, da je vse, kar se na tem polju dela, že samo po sebi upravičeno in pravilno). Nobena znanstvena panoga ne po svojih metodah ne po svojem obsegu ni večna in neizpremenljiva. In če se na njenem obzorju pojavijo novi problemi, je to samo znak pravega življenja. Če nam razširjena obzorja umetnostne zgodovine pomagajo razumeti globoke zveze, ki so v preteklosti obstojale med različnimi kulturnimi krogi, vidim v tem le dokaz, kako važno je umetnostno ustvarjanje in kako pomembna je njegova vloga v zgodovini človeštva. Jedro tvojih pomislekov vidim drugje in se mi zdi, da jih nisi jasno formuliral. Govorila sva o tradiciji in sva prišla do zaključka, da je vsakokratno obraz umetnosti rezultanta nasprotij med tradicijo in novimi tvornimi težnjami, in končno, da pravo obličje umetnosti v luči umetnostne zgodovine kot vede le ni razvidno, ker ta veda le premalo govori o bistvenih problemih umetnosti oziroma umetnin, ki so rezultat tvornega procesa umetnikapoedinca. Umetnina kot rezultat takšnega procesa je seveda eden najvažnejših problemov kritičnega raziskovanja umetnostnega udejstvovanja; pot od njega do zgodovine je omogočena v toliko, kolikor ima monografija že sama po sebi historični značaj, ker naravno išče genetičnih zvez in jih pojasnuje. Ni pa mogoča na tej podstavi zgodovina umetnosti cele dobe. Pa saj niti ne smeš pričakovati stavljanja takšnih problemov od raziskavanj, ki so povsem drugače usmerjena. Moraš se pač sprijazniti z mislijo, da ima umetnostna zgodovina še druge naloge. Saj umetnine niso samo rezultat umetnikovega ustvarjanja, ampak so obenem tudi nujno vezane na gotove izrazne forme, brez katerih sploh ne bi mogle obstojati. Te forme pa imajo svoje lastno življenje in svojo lastno zgodovino, ki je hkrati tudi zgodovina vseh umetnin ali, kratko, poseben aspekt umetnostne zgodovine. Sleherni likovna in prostorna umetnost je v bistvu dojemljiva le po formah in zato je tudi kritika in zgodovina umetnosti končno vedno le kritika in zgodovina form, pa bodisi da gre pri tem za posamezno umetnino kot osebni izraz, za umetnostno individualnost ali pa za transformacije oblik v celih dobah. Zdi se mi, da misliš na nekaj drugega, ko nisi zadovoljen s postopanjem umetnostne zgodovine, namreč ne tolikanj na zgodovinsko pojasnitev umetnostnih pojavov, kolikor na smisel same umetnine kot takšne izven njenih zgodovinskih zvez, kajne da?"

— „No da. Seveda je umetnina vsa obsežena v obliki in je kot takšna historično vezana in pogojena. Razumljivo je torej, da so vsled tega odprte poti najraznovrstnejšim historičnim konstrukcijam, katerim nikakor ne odrekam pravice do obstoja in znanstvene utemeljenosti. Kljub temu pa se le vračam k temu, kar sem bil načel, preden si mi segel v besedo, da je namreč vsaka umetnina sama sebi norma, da je v njej obseženo vse, kar je imelo biti izraženo, in da jo imamo kot takšno doumeti. Da je pri tem zasidrana v življenju, je seveda jasno. Naravno je, da ne bom iskal v Madoni Gvidona da Siena umetnostnega obzorja, iz katerega je zrastle Madona Rafaela ali Leonarda da Vinci. A prav za to obzorje mi gre, ki je v vsakem slučaju drugačno in ki

je to, kar sem imel v mislih, ko sva začela govoriti o pokrajini, katero gledava pred sabo. Pa le ostaniva še malo pri primeru z Madono. Od najstarejših časov krščanstva pa do naših dni je bila Madona eden najpogostejših predmetov likovne umetnosti in vendar je bila vsakokrat drugače oblikovana. Razlike so sicer včasih minimalne, toda so. Nimam pri tem v mislih razlik v idejni koncepciji Madone, ker je samo po sebi umevno, da ne primerjam na pr. Madone Kraljice z Marijo Hodegetrijo ali s kakim drugim različnim idejnim tipom. Postanek in zgodovina posameznih tipov je sicer prav važen problem, ki ne osvetljuje samo razvoja verskih predstav, ampak posredno tudi zgodovino umetnostnih koncepcij kot realizacij onih predstav, — toda tega problema nimam zdajle v mislih. Gre mi za razlike v mejah enega in istega tipa Madone. Razumljivo je, da morajo obstojati v takšnem slučaju — kolikor dani tip seveda v raznih dobah eksistira — razlike v umetninah, ki pripadajo raznim dobam; porajajo jih pač razne načelne usmerjenosti umetnostnega oblikovanja vsakokratne dobe in se v njih zrealizirajo razni svetovi. Značilnejše so po mojem mnenju skupne poteze in razlike v enem in istem tipu Madone v raznih delih, ki pripadajo isti dobi ali so si vsaj sicer časovno in kulturno blizu in sorodna, na pr. v Madonah beneške šole od Gianbellinija preko Giorgiona in Tiziana do Tintoretta. Vse te Madone je ustvarila sorodna domišljija, ki je bila duševna last beneškega človeka XV. in XVI. stoletja. Tip Madone je vzvišen, toda človeški, seveda v idealistični interpretaciji telesnega in obraznega tipa ženske podobe. Tipičnost sega tudi na akcesorije, kot obleko i. dr., in do neke mere tudi na celotno kompozicijo in njene načelne zasnove, ki so več ali manj splošna last kompozicijskih načel italijanske renesanse, ter končno tudi na kolorit, ki je spet beneška značilna poteza. Vse to se seveda veže s časovno in lokalno pogojnostjo te umetnosti in dobro ilustrira meje in možnosti, ki so bile a priori dane beneškemu slikarju tega časa. Umetnostna zgodovina torej popolnoma upravičeno obravnava vse te poteze s skupnega vidika ter lahko iz njih gradi svojo „zgodovino brez imen“, kajti če se oziramo samo na te in podobne skupne poteze, pridemo kaj kmalu do zaključka, da se je v okviru beneškega umetnostnega udejstvovanja razvil poseben način oblikovanja slikarskega mišljenja, ki je določal smernice umetnostne fantazije. Toda — in to se mi vidi veliko važnejše — v okviru te tipike je vsaka Madona vendarle drugačna in pomenja kompozicijsko in barvno realizacijo popolnoma drugačnega doživetja vizije Madone. Še več: na primerih podob Madone od Gianbellinija do Tintoretta bi bilo mogoče izmeriti pot od osebno čustvovane, še rahlo srednjeveško vezane svete podobe prvega do kozmične vizije drugega. Potemtakem pa je najbistvenejše v umetnosti vendarle osebni element, ki ga umetnostna zgodovina premalo upošteva...

„Ali se ne motiš? Zdi se mi, da vse preveč razlikuješ med osebnim in splošnim elementom v umetnosti. Umetnost, kot jo vidimo v umetninah — izven njih je ni —, ni abstrakten pojem, kakor tudi umetnik sam ni abstraktno, ampak realno bitje. In prav zato, ker umetnik ne ustvarja izven življenja, ampak je vsestransko socialno

— duševno in materialno vezan —, in ker tudi njegova umetnost sploh ne more dati ničesar, kar ne bi bilo na ta ali oni način zvezano z življenjem. Je tudi njegov osebni element kar najožje spojen z vsem onim, kar je nadosebno kot splošna last dobe in socialne skupine. Vse to niti najmanj ne nasprotuje spoznanju pomena tvorne individualnosti. Zanikavati pomen in vlogo umetnikove individualnosti bi bil absurd, do katerega se nobena znanost še ni povzpela, — baš nasprotno: zdi se mi, da umetnika šele takrat dobro razumemo, če ga vidimo vsestransko, zgodovinsko in življenjsko, vezanega, ker se nam šele pred takšnim ozadjem jasno rišejo njegove posebnosti in njegov pravi pomen. Ali mari ni tako? Glede umetnostne zgodovine bi pa jaz dejal nekaj drugega in mogoče se ne motim, če mislim, da tudi ti tako čutiš, četudi nisi tega povedal. Umetnostna zgodovina se pogostokrat premalo ozira na kvaliteto umetnin, katere raziskuje. Včasih imam vtis, kakor da se ljudje, ki pišejo in govorijo o umetnosti, ne zavedajo razlik med umetnino in rokodelskim izdelkom. Seveda ima lahko v posebnih slučajih, kjer pač ni drugih spomenikov, tudi rokodelski izdelek prav velik pomen kot historičen dokument, toda to ne velja za čase in kraje, kjer je umetnost zapustila številne in žive velike sledove. Kakor v zgodovini sploh ni vse enako pomembno, tako tudi v zgodovini umetnostnega dogajanja ne igra vsak posamezen umetnostni fakt enake zgodovinske vloge in ni enako važen. Predvsem pa je treba razlikovati med resnično tvornimi dejanji, t. j. umetninami, ki umetnosti odpirajo nove poti in obzorja ter so prav radi tega „mejniki“ umetnostne zgodovine, — in umetnostnim udejstvovanjem, v katerem se kljub mnogokrat visoki kulturni stopnji zrealijo samo refleksi pravkar omenjenih obzorij, — ter končno veliko maso umetnin, v kateri ni ničesar novega in tvornega, ki pa je najvernejše zrcalo splošne umetnostne kulture, gledane na široko. Tehle zadnjih je seveda največ. Z zgodovinske perspektive so njih lastnosti in značilne poteze nedvomno zanimive kot dokumenti mnogokrat daljnih odmevov velikih tvornih aktov in njih usode v socialno izpreminjajočih se miljejih, o samem zgodovinsko pomembnem tvornem dogajanju nam morejo pa le malo povedati. Ona druga vrsta umetnin, ki sem jo omenil, je zgodovinsko že važnejša; četudi namreč sredi njih ni del, ki pomenjajo v zgodovini odločilne prevrate, vodijo dalje po potih, katere so zgradili veliki mojstri in njihova dela, so takorekoč njihovo nadaljevanje, dopolnilo in neobhodno potrebno ozadje in odmev ter vidne zgodovinske posledice. Ostaja še prva vrsta „tvornih“ umetnin, z zgodovinskega vidika najvažnejša. Iz nje izhaja vse, kar je v umetnostnem razvoju pomembnega, obenem pa tudi določa nove umetnostne smernice in poti in je potemtakem glavno merilo vsega umetnostnega dogajanja tekom zgodovine. Že v tem so obseženi važni umetnostno-kvalitetni in kulturno-socialni kriteriji umetnostne zgodovine. Pa to še ni vse; že poprej sva govorila o pomenu form in njihove zgodovine. Možnosti umetnostnega ustvarjanja so neskončne, toda realne možnosti formalnega udejstvovanja in njegove realizacije so faktično vezane na meje, ki jih umetnosti narekuje vsakokratna kultura. S tega vidika se umetnostno ustvarjanje izraža v dveh vrstah umetnin: v tvornih umetninah, ki sem

že poprej označil njih vlogo in pomen, in v tipih, ki izhajajo od onih prvih ter z večjimi ali manjšimi izpremembami ponavljajo njihove načelne, osnovne vzorce. Tipi pa imajo svojo lastno formalno zgodovino, ki je vsaj v večini slučajev nadosebna in brezosebna. Material umetnostne zgodovine torej nikakor ni enoličen, ampak je nasprotno prav raznorodnen; razvrščen po svojem zgodovinskem pomenu nudi živo sliko umetnostnega dogajanja v času in prostoru. Kakšni pa so izsledki raziskavanj, je v veliki meri odvisno od vidikov, s katerih pristopamo k posameznim problemom. V teh vidikih je prostora za vse: od vprašanj, ki se tičejo osebne tvornosti umetnika, pa do najbolj kompliciranih problemov o „zakonih“ življenja umetnostnih form. Kadar imam opraviti samo z eno umetnino, je seveda najvažnejše in najpoglavitnejše vprašanje, kaj je umetnik sam vnesel lastnega vanjo, toda tudi to je končno razvidno s stališča historične perspektive, deloma pa to vprašanje presega meje zgodovinske metode —.

— „No, torej se vendarle nagibaš k mnenju, da sama umetnostna zgodovina ne zadošča, in da je treba včasih seči po drugi metodi?“

„Moj dragi, moje mnenje je takšno, da zgodovina pač lahko razveže in pojasni to, kar je v mejah zgodovinskih pojavov in kriterijev. Več od zgodovine ne smem in ne morem zahtevati. Ne bom na pr. skušal tolmačiti s historičnimi metodami sodobne umetnosti; četudi namreč ne vidim tako načelnega prepada med kritiko in umetnostno zgodovino, kakor se to včasih poudarja, je vendarle res, da nam je živa sodobna umetnost preblizu, da bi bila mogoča povsem objektivna ocena njenih tvornih činiteljev, docela pa ne vidimo njenih genetičnih zvez s preteklostjo, še manj pa s tem, kaj ima po njej slediti. Živa sedanost pa na drugi strani nudi čedalje več sredstev in pripomočkov za pravilno presojanje historičnih pojavov — od tehničnih pridobitev, na pr. röntgenoloških raziskavanj, pa tja do metod, ki jih ustvarja na pr. sociologija ali psihoanaliza. Seveda pa zgodovinsko stališče ni edino stališče, ki ga lahko zavzemamo napram umetnostnim pojavom preteklosti. Mogoči in upravičeni, celo neizogibni so tudi drugačni vidiki in to je pač ono, kar presega meje zgodovinskih metod.“

Nastal je molk, ki ga je šele čez nekaj časa prekinil prijatelj.

„Veš, o čem razmišljam? Ko sva začela najin razgovor, je bila cela ta pokrajina še jasna in polna solnca. Zdaj pa, le poglej, rastejo tam v dolini sence in se vzpenjajo čedalje više in na nebu se razcveta pravcata orgija mehkih pastelnih barv. Čez uro bo vse to spet drugačno, — vse bo samo še kompozicija stopnjevanih senc, nad katerimi zableščijo prve zvezde. Vse mineva, — umetnost pa ovekovečuje najkrajši hipni vtis.“

„Vita brevis — ars longa? S citati in pregovori je križ, ker je njih pravi smisel odvisen od vidika interpretacije. Nedvomno pa ostane v vsakem slučaju resnica, da zapušča v umetnosti minljivo življenje za sabo neminljive dokumente. Ti dokumenti govorijo o prav različnih stvareh. Začetkoma sva razpravljala o tem, kako različna bi bila ta pokrajina, ki jo gledava pod sabo, v slikah umetnikov raznih dob in generacij. Ali se ti ne zdi, da to, kar vidimo po vrsti v zgodovini pokrajinskega slikarstva od Patinirja preko Poussina, Claudea



Lorraina in Ruysdaela vse tja do današnjih dni, prav za prav ni toliko zgodovina pokrajinarstva samega, kolikor zgodovina umetnostne psihike in doživetij dolgih stoletij v zrcalu pokrajinskih slik vseh dob in pokolenj? Ali ne tiči prav v tem tajinstvena moč umetnosti, da na ta način v bistvu premaguje življenje in njegovo resničnost ter ustvarja svoj lastni, po svoje realni svet? Umetnostna zgodovina pa, ki je njen predmet umetnost preteklosti, v svojih končnih izsledkih ni samo rekonstrukcija one preteklosti, ampak sega v globine, ki ne razkrivajo samo resničnega življenja umrlih generacij, marveč tudi to, kako so to življenje pojmovala in težile preko njega v nadrealno resničnost in te težnje izražale v formah likovne umetnosti. In ker v umetnosti ni mogoče govoriti o „napredku“ — saj je umetnost vsake dobe edina mogoča in popolna umetnostna realizacija svojega časa —, je umetnostna zgodovina kot slika umetnosti vseh dob hkrati živa slika vseh mogočih umetnostnih možnosti, kot slika globin, iz katerih te možnosti izvirajo, pa najvernejša slika človeka.

„Mislim, da imaš prav, saj končno vsepovsod iščemo le sebe in skušamo prodreti do svojega lastnega obličja...“

Začel je pihati hladen večerni veter. Ko sva se spuščala v dolino, so se sence čedalje bolj zgoščale in vse glasnejši je postajal šum slapa.

Zavoja v Beskidih, v avgustu 1935. l.

## Kronika.

### Na razpotju prve generacije slovenske umetnostne zgodovine.

France Stelè.

#### I.

#### Izidorju Cankarju v slovo.

Letos so dosegli petdeseto leto življenja trije predstavniki prve generacije slovenskih umetnostnih zgodovinarjev, redni profesor zgodovine umetnosti na univerzi v Ljubljani Izidor Cankar, predsednik Slovanskega studija in redni profesor zgodovine umetnosti na univerzi v Krakovu Vojeslav Molè ter spomeniški konservator in banski spomeniški referent France Stelè. Leta posameznikov in njih jubileji v življenju narodov in kultur sicer nič ne pomenijo, vseeno pa bi ne bilo prav, če bi Zbornik za umetnostno zgodovino molče prešel na dnevni red preko leta 1936, ki brez ozira na starost njegovih ustanoviteljev, urednikov in sotrudnikov pomeni zanj in za slovensko umetnostno zgodovinsko znanost važen mejnik: Svoje vodilno mesto med nami je zapustil profesor umetnostne zgodovine na ljubljanski univerzi Izidor Cankar.



Čeprav so temelji, ki jih je on s svojim znanstvenim in učiteljskim delom postavil naši stroki, tako trdni, da bi bodočnost naredila nepopravljivo napako, če bi jih skušala prezirati, bo že sama odsotnost njegove iniciativne osebnosti pomenila mejnik, ki ga zgodovinar ne sme prezreti. Taki dogodki v zgodovini znanstvenih prizadevanj so kakor postaje, na katerih je bila prisiljena, da se nekoliko ustavi in zamisli, premeri izhrojeno pot in ugotovi smer za naprej. Zato par zgodovinskih dejstev, ki jih bomo nanizali v naslednjem, ne more biti odveč.

Slovenci smo imeli sicer tudi pred omenjeno trojico znanstveno izobražene umetnostne zgodovinarje, predvsem pokojnega ravnatelja ljubljanskega muzeja Josipa Mantuanija in Avgušтина Stegenška, vendar do svetovne vojne ni mogoče govoriti o kaki na lastno tradicijo oprti umetnostni zgodovinski znanosti. Šele ustanovitev deželnega konservatorskega (od l. 1919 Spomeniškega) urada (l. 1915) za Kranjsko oz. Dravsko banovino in ustanovitev univerze v Ljubljani (1919) sta dali ti stroki trdno oporo za samostojni razvoj. Raziskavanja Spomeniškega urada, ki jih je vodil konservator Fr. Stelè (\* 21. II. 1886), so rodila ugleden sad v l. zvezku dela z naslovom *Monumenta artis slovenicae* (Srednjeveško slikarstvo na Slovenskem). Metodološke podlage umetnostne zgodovine pa nam je ustvaril predvsem s svojim seminarjem in znanstvenim delom Izidor Cankar. Vojeslav Molè je sicer po par letih delovanja na ljubljanski univerzi odšel na Poljsko, kjer si je ustvaril v naši stroki vodilno pozicijo, a je vsaj po našem Zborniku ostal stalno v zvezi z domačimi prizadevanji.

Za značaj slovenske umetnostne zgodovine, kakor jo predstavlja ta prvi rod njenih predstavnikov, je odločilno, da so vsi imenovani trije gojenci dunajske šole, kakor so jo z naslonom na avstrijski inštitut za zgodovinsko raziskavanje (Institut für oesterreichische Geschichtsforschung) in na eksaktno medoto stilno kritičnega presojanja umetnin Morellija-Lermolieffa utemeljili Fr. Wickhoff, Al. Riegl in Maks Dvořák.\* Tako je tudi ljubljanska univerzitetna umetnostna zgodovinska stolica dobila po Izidorju Cankarju že od začetka tisti solidni metodološki temelj, ki jo družijo z drugimi srednjeevropskimi in bližnjimi slovanskimi, posebno pa praško in krakovsko, v veliko, enotno usmerjeno znanstveno gibanje, ki ga kakor v vseh teh deželah tudi pri nas izdatno podpira znanstveno fundirano varstvo spomenikov. Prvi slovenski rod si je že po naravni usmerjenosti in načinu znanstvene priprave svojih zastopnikov srečno razdelil vloge in je eden organiziral akademski studij umetnostne zgodovine, drugi varstvo spomenikov, tretji pa se je zasedal pri enem izmed glavnih sodobnih ognjišč slavistične znanosti v Krakovu. Tako oklepa obzorje slovenske umetnostne zgodovine umetnostni zapad Evrope, ki mu po svojem kulturno geografskem značaju pripada tudi Slovenija, domače spomeniško gradivo in slovansko bizantinski evropski vzhod. Ob veliki umetnosti zapada se bistrijo njena metodološka sredstva, po domačem gradivu je zasedrana v lastni zemlji, slavistične tendence porajajoče se slovanske umetnostne zgodovine

\* Julius von Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, Innsbruck, Wagner-Verl. 1954.

pa utegnejo postati njena bodočnost, predvsem pa bi mogle obogatiti znanost o duhovni zgodovini lastnega naroda.

Ako ob odhodu Izidorja Cankarja z ljubljanske stolice za umetnostno zgodovino potegnemo črto in pogledamo na začasni rezultat, smo lahko zadovoljni: Sistematika stila, Zgodovina umetnosti zapadne Evrope, dobro opremljen seminar, zgodovinski del Narodne galerije, 15 letnikov Zbornika za umetnostno zgodovino, raziskovalno delo Spomeniškega urada, Monumenta artis slovenicae I., 5 zvezkov umetnostne topografije, priročnik o umetnosti zapadne Evrope in še mnogo drugega je priznanja vreden sad naporov prvega rodu, ki mu je bil Avguštin Stegenšek enakovreden predhodnik.

## II.

### Izidor Cankar.

Rojen je bil 22. aprila 1886 v Šidu v Sremu. Gimnazijo je dovršil l. 1905 v Ljubljani in istotam bogoslovje l. 1909. Nato se je posvetil študiju estetike in umetnostne zgodovine v Louvainu in na Dunaju, kjer se je seznanil s sodobno metodo eksaktne umetnostne zgodovine v seminarju prof. Maksa Dvořáka in bil promoviran za doktorja filozofije l. 1915 na podlagi disertacije o slikarju Juliju Quagliji. Po dovršenih študijah se je posvetil najprej kulturni publicistiki in 1914 do 1918 urejeval Dom in svet, kateremu je dal novo smer s tem, da je osvobodil kritiko tradicionalnih pedagoško utilitarističnih vidikov, v publicistiki pa uveljavil načelo umetnostne kvalitete. L. 1918 in 1919 je v najkritičnejšem času slovenske novejšje zgodovine vodil kot glavni urednik Slovenca; istočasno je postal član narodnega sveta, ter kot član narodnega veča in odposlanstva za ujedinjenje imel vidno vlogo v dogodkih, ki so spremljali nastajanje jugoslovanske države.

Do tega časa je bil Cankar predvsem urednik, ki je prvi smotreno strnil doraščajočo generacijo literatov za samostojno udejstvovanje v okviru katoliško organiziranega dela slovenskega naroda; energično je usmeril literarno in umetnostno kritiko k strogo umetnostnim in estetskim načelom in je tudi sam z dejanji kazal nova pota kot kritik, umetnostni esejist (Obiski 1911) in leposlovec (S poti 1915), pozneje pa tudi kot izdajatelj z ureditvijo in uvodi v Zbrano delo Ivana Cankarja. V študijskih letih se je udejeval v estetiki s pismi o estetiki, ki so 1909 in 1910 izhajala na platnicah Zore. Že takrat je njegovo delovanje preseglo meje strankarsko opredeljene pomembnosti.

Ko smo se takoj po prevratu Slovenci začeli pripravljati na ustanovitev lastne univerze, je Cankar začutil v sebi klic po znanstvenem delu. Zato je odšel 1919/20 na Dunaj, da se izpopolni pri svojem bivšem učitelju Maksu Dvořáku in pripravi na akademsko kariero. Takrat je izpopolnil in priredil za tisk tudi svojo disertacijo o Juliju Quagliji. Ko je začetkom l. 1920 postal na ljubljanski univerzi docent, se je z isto vneto kakor poprej javnemu delu posvetil učiteljskemu poklicu in gradnji temeljev umetnostno zgodovinske znanosti med Slovenci. Prva skrb mu je bil seminar, za katerega je nabavil kot solidno podlago

knjižnico pokojnega Avg. Stegenška, ki jo je smotreno dopolnjeval, tako da spada umetnostno zgodovinski seminar med najboljše opremljene seminarje ljubljanske univerze. Istočasno je radi populariziranja tega predmeta in radi širitve razumevanja za likovno umetnost ustanovil Umetnostno zgodovinsko društvo z glasilom Zbornik za umetnostno zgodovino (1. letn. 1921), katero je urejal od začetka sam, pozneje s sotrudištvom Fr. Mesesnela, prvih deset let. Mlada stroka je potrebovala predvsem točnejših metodičnih vidikov, ki ji jih je ustvaril s prvo svojo knjigo *Uvod v umevanje likovne umetnosti* (Sistematika stila) 1925/26. Takoj nato pa je začel uresničevati svoje življensko delo *Zgodovino likovne umetnosti v zahodni Evropi* (založba Maticе slovenske), ki je z zadnjim snopičem dosegla renesanso. S tema dvema knjigama se je uvedla slovenska umetnostno zgodovinska znanost kot popolnoma enakopravna v krog sodobnih znanstvenih prizadevanj. Obe knjigi nam kažeta Cankarja kot doslednega učenca dunajske umetnostno zgodovinske šole in spadata med njene najzrelejše pojave. Na principih te šole napisane zgodovine umetnosti v takem obsegu in v tako dosledni obliki tudi nemška literatura ne pozna. Cankarjevo delo pa ne pomenja samostojnega napora samo po metodični izvedbi, ampak je tudi v važnih podrobnostih sad samostojnega raziskavanja in bi bilo napačno, če bi gledali nanjo kot na navadno kompilacijo. Tako je dal Cankar dosti novih pogledov na zgodovino starokrščanske umetnosti, na njen prehod v srednjeveško, na postanek in razvoj romanskega sloga, ki ga je ilustriral s samostojno izbranim, od nemške šolske učenosti neodvisnim, samostojno proučenim gradivom, in na vlogo gotske arhitekture kot logičnega arhitekturno razvojno nujno potrebnega člana v razvoju zapadno-evropske arhitekture na prehodu v novi vek. Slovenski znanosti pa je dal s tema dvema knjigama Cankar predvsem jezikovno slogovno osnovo ter je izostril njen izraz do take popolnosti, da danes v tem pogledu nadkriljuje večino slovenskih znanstvenih strok, ker gre pri Cankarjevem slogu za akt intuitivne prodornosti in ne za suhoparno, pri učenjaški mizi izumetničeno terminologijo, na kateri tolikokrat šepa življenjska pomembnost slovenskih znanstvenih izdaj.

Pa tudi izven seminarja in učilnice je Cankar gradil predpogoje slovenske umetnostne zgodovine in umetnostne znanosti. Posebno pri Narodni galeriji, pri kateri je bil od ustanovitve do danes eden glavnih sodelavcev, vsekakor pa tisti, ki ji je dajal važne pobude in smeri. Njegova je bila ideja zgodovinske razstave slovenske likovne umetnosti, ki je dala naši znanosti neprecenljivih pobud, galeriji pa trdno oporo pri zbiranju zgodovinskega gradiva. Nič manjšega pomena ni bila slovenska portretna razstava. Njegova je tudi ideja naj se osnuje iz umetnostno vzgojnih ozirov zbirka odlitkov klasičnih del skulpture, katere začetek je uresničen v gornji veži Narodne galerije. Ko je videl končno galerijo v razpoložljivih prostorih izgrajeno in začutil, da v omahovanju med zgodovinsko zbirko slovenske likovne umetnosti in živim ustvarjanjem vsakdanje modernosti ne bo mogla uspešno živeti in se poraja v nji nevaren konflikt, je napravil pred svojim odhodom

v Ameriko, da to stanje olajša, odločno gesto s tem, da je poskrbel za kapital, s katerim naj se postavi v Ljubljani Moderna galerija, ki naj služi izključno živi umetnosti.

Kot redni profesor umetnostne zgodovine na ljubljanski univerzi je bil Cankar letos imenovan za pooblaščenega ministra in poslanika Kraljevine Jugoslavije v Buenos Airesu v Južni Ameriki, kamor je pred kratkim odšel. Temelji pa, ki jih je postavil umetnostni znanosti med Slovenci, bodo ostali, ker so trdni in ker so jih sprejeli vase njegovi učenci. Brazda, ki jo je zaoral, je pregloboka, da bi jo bilo mogoče izravnati brez škode za ugled slovenske znanosti.

Že omenjenim glavnim delom dodajamo tu seznam njegovih glavnih, po raznih glasilih raztresenih umetnostno zgodovinskih spisov:

Slikar Giulio Quaglia, DS 1920.

Umetnost v kršč. slovstvu 2. stol., ZUZ 1921.

Prezbiterij sv. Katarine, DS 1921.

Zgodovinska razstava slovenskega slikarstva, DS 1922.

Kaj je umetnostno pomembno? DS 1922.

Dialog o snovi in obliki, DS 1923.

Razmerje krščanstva do umetnosti v Tertullianovi dobi, ZUZ 1923.

Gotsko stensko slikarstvo na Kraniskem, ZUZ 1923.

Tri slike žalostne Matere Božje, ZUZ 1924.

Značaj starije slovenačke umetnosti, Nova Evropa 1924.

Potočnikove risbe, ZUZ 1924.

Realizem v starokrščanskem slikarstvu, ZUZ 1926.

Likovna umetnost ali drugače? ZUZ 1926.

Stilni razvoj starokrščanske skulpture, ZUZ 1927.

Mnogo ocen in poročil, katera vsebujejo polno pobud in dopolnil, je priobčil C. v ZUZ. Važni so tudi njegovi prispevki za Slovenski biografski leksikon, katerega ustanovitelj in prvi urednik je bil.

### III.

#### Vojeslav Molè.

Rojen je bil dne 14. XII. 1886 v Kanalu pri Gorici. Gimnazijo z maturo je dovršil l. 1906 v Novem mestu ter študiral nato najprej pravo na Dunaju, pa še prvo leto prešel na filozofsko fakulteto ter se posvetil študiju umetnostne zgodovine in arheologije na Dunaju, v Krakovu in v Rimu. Študije je končal l. 1912 z doktoratom na podlagi disertacije o miniaturah srpskega rokopisa s šestodnevom in Kozmografijo pri prof. Strzygowskem, udeleževal pa se je tudi seminarja za umetnostno zgodovino, ki ga je vodil prof. Maks Dvořák. L. 1913 in 1914 je bil asistent Pokrajinskega konservatorskega urada za Dalmacijo v Splitu, ki ga je vodil msgr. Frano Bulić. Od poklicnega dela ga je takoj na začetku odtrgala svetovna vojna; jeseni l. 1914 je prišel na gališki fronti v rusko ujetništvo, katerega se je osvobodil koncem l. 1918 z vstopom v jugoslovanski polk v Tomsku. Tu je navezal prijateljske

stike s profesorji ruskih univerz, ki so pred boljševiki pribežali v Tomsk in izpopolnili učiteljski kader ondotne univerze. Molè se je habilitiral in l. 1919 predaval kot docent na univerzi v Tomsku zgodovino umetnosti. L. 1920 se je vrnil v domovino in dobil mesto docenta za arheologijo in bizantinsko umetnostno zgodovino na novoustanovljeni univerzi v Ljubljani. L. 1924 je postal izredni profesor, istočasno pa je dobil od novoustanovljenega Slovanskega studija pri univerzi v Krakovu poziv, da eno leto predava kot gost umetnostno zgodovino. Po tem letu gostovanja mu je bila l. 1926 ponudena na istem zavodu redna profesura za slovansko umetnostno zgodovino. Molè je ponudbo sprejel, postal član poljske akademije znanosti v Krakovu in urednik novoustanovljenega glasila za zgodovino umetnosti *Przegląd historii sztuki*. Po upokojitvi prvega predsednika Slovanskega studija prof. Nitscha je bil končno letos imenovan za ravnatelja tega, za razvoj poveljne slavistike izredno važnega zavoda.

Vojeslav Molè je bil v mlajših letih priznan pesnik (*Ko so cvele rože; Tristia ex Siberia*), po vojni pa se je popolnoma posvetil svoji znanstveni stroki in akademičnemu učiteljskemu poklicu, ki ga posebno med Poljaki vrši z velikim uspehom in se je v njegovem seminarju vzgajala vsa mlajša generacija poljskih umetnostnih zgodovinarjev.

Kot znanstvenik predstavlja Molè svojevrsten tip med sodobnimi slovanskimi umetnostnimi zgodovinarji. Po svoji naravi je on široko razgledan tip izrazito duhovno kulturno usmerjenega raziskovalca, pri katerem je naravno, da ga posebno mikajo obmejni problemi umetnostno zgodovinske znanosti. Druga sestavina njegovega znanstvenega dela je solidna metoda, ki se je seznanil ž njo pri ognjišču takozvane dunajske šole za umetnostno zgodovino v seminarju prof. M. Dvořáka. Osnovno važno za njegov novi položaj, ki naj bi iz njegovega seminarja v Krakovu ustvaril eno centralnih torišč slovanske, kolikor ne po njegovi lastni formulaciji celo naravnost slavistične umetne zgodovine, pa je, da obvladuje vse slovanske jezike in osebno pozna umetnostno zgodovinsko gradivo vseh slovanskih narodov. Za njegovo znanstveno delovanje je razen tega nekako usodno važno tudi to, da je bil v svojem poklicu prisiljen večkrat menjati glavni predmet raziskavanja. Tako je bil v Ljubljani prisiljen poglobiti se v zgodovino umetnosti antike in bizantinskega vzhoda, v Krakovu pa mu je bila dana še odgovornejša naloga, ustvariti temelje zgodovini umetnosti pri slovanskih narodih, in mu je ves čas glavni predmet njegovega akademskega študija, umetnostna zgodovina zapadne Evrope, samo tisto solidno in preiskušeno ozadje, na katerem se razvijajo novi problemi. Odtod izvira tudi za Molétovo dosedanje delo značilno metodološko in stilno problematično razglabljanje glede bizantinske umetnostne zgodovine ter delokroga in metod slavistične umetnostne zgodovine.

Razen lastnega glasila *Przegląd* je Molè sodeloval in sodeluje pri raznih poljskih in drugih znanstvenih glasilih. Navajamo *Przegląd Wopółczesny*, *Slavia*, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts centralne komisije na Dunaju*, *Starinar*, *Ljubljanski zvon*, *Dom in svet*, naš *Zbornik za umetnostno zgodovino*, *Sztuka a społeczeństwo*, *Sprawozdania Polskiej Akademji Umiejętności*, *Prace Polskiego Towarzy-*



stwa dla Badań Europy wschodniej i Bliskiego Wschodu, Nauka Polska, Ochrona Zabytków Sztuki, Srpski književni glasnik, Slawische Rundschau itd.

Njegovo najvažnejše samostojno delo pa je *Historja sztuki staro-  
hrześcijańskiej i wczesnobizantyńskiej*. Wstęp do historii sztuki  
bizantyńskiej u Słowian, Lwów 1931.

V naslednjem podajamo seznam njegovih umetnostno zgodovin-  
skih razprav, ki prav jasno zrcali pota, po katerih se Molè približuje  
cilju svojega življenjskega poklica, znanstveno osnovani zgodovini  
umetnosti pri Slovanih:

Urkunden und Regesten zur Kunstgeschichte Dalmatiens, *Jahrb.  
des Kunsthist. Instituts der k. k. Zentralkommission f. Denkmal-  
pflege* 1912.

Arhivalni izpiski k študiji D. Freya o šibeniški katedrali, *Jahrb.  
des Kunsthist. Instituts* itd. 1913.

Minijature jednog srpskog rukopisa iz 1649, *Spomenik Srp. kr.  
Akad.* XLIV.

Orient in Bizanc, *ZUZ* 1921.

Bizantinska figuralna umetnost 6. stol., *ZUZ* 1922.

Helenizem na vzhodu, *DS* 1922.

Umetnost in narava, *LZ* 1922.

Smisel zgodovine upodablajočih umetnosti, *DS* 1922.

Pisma o stari umetnosti, *LZ* 1923.

Študije o razvoju v antiki, *ZUZ* 1923.

Vzhod in Zapad v zgodovini antike, *LZ* 1924.

Umetnost situle iz Vača, *Starinar*, ser. III., knj. II. (1924/25).

Podstawy sztuki bizantyńskiej, *Przegląd Współczesny*, decem-  
ber 1925.

Historja sztuki w Bułgarii, *Przegl. Wsp.* 1926, št. 47 in 48.

Miniatury ewangeliarza ławryszewskiego, Nr. 2097 w Muzeum  
XX. Czartoryskich w Krakowie. Sprawozdanie P. A. U., zv. XXXI,  
febr. 1926.

Rola krajów północnych w powstaniu sztuki średniowiecznej,  
*Przegl. Wsp.* št. 61 in 62, 1927.

Potrzeby nauki polskiej w zakresie historii sztuki narodów sło-  
wiańskich, *Nauka Polska*, zv. X.

Geneza stylu monumentalnego w malarstwie wczesnobizantyńskim,  
*Sprawozdania P. A. U.* 1927.

Zum Stilbegriff in der älteren byzantinischen Malerei. Deuxième  
congrès international des études byzantines, Belgrade 1927, Comte-  
rendu, Belgrade 1929.

Ein Problem der byzantinischen Kunstgeschichte in Polen,  
*Byzantinische Zeitschrift*, zv. XXX. Festschrift Heisenberg 1929/30.

„Sztuka starosłowiańska“ Strzygowskiego, *Przegląd Historji  
Sztuki* I., št. 1 in 2.

Kilka uwag o malowidłach ściennych w Wiślicy, *Ochrona zabyt-  
ków Sztuki* I. 1930/31.

W mieście Dioklecjana. Split. *Przegl. Wsp.* 1931.



Z pogranicza Bizancjum I. in II., Przegł. Hist. Sztuki II. 1951/52.  
Nowa sztuka kościelna i historja sztuki. J. Langman, O polskiej sztuce religijnej, Katowice 1952.

Wczesnośredniowieczna sztuka prowincjonalna na Bałkanach, Przegł. Hist. Sztuki II. 1952.

Les miniatures d'Évangélaire de Lawryszewo au Musée Czartoryski à Cracovie, II. zv. knjige L'art byzantin chez les Slaves, Coll. Orient et Byzance, ured. G. Millet, Paris 1952.

W sprawie problemu socjologicznego w historii sztuki, Sprawozdania P. A. U. zv. XXXVII, št. 9, 1952.

Iz poljskog slikarstva XIX. veka, Srp. Knjiž. Glasnik, Beograd 1955.

O sociološkem problemu v umetnostni zgodovini, ZUZ, 1952/55.

Na pograniczu sztuki portretowej, Prace Polskiego Towarzystwa dla Badań Europy Wschodniej i Bliskiego Wschodu, zv. IV. Kraków 1953/54.

Problem renesansu w dziejach sztuki Dalmacji, Sprawozdania P. A. U., zv. XXXIX, št. 6.

Słowianoznawcze zadania i zagadnienia historii sztuki, Księga referatów II. Międzynar. Zjazdu Słowistów w Warszawie, zv. III, str. 55, Warszawa 1954.

Slavistische Aufgaben und Probleme der Kunstgeschichte, Slavische Rundschau, 1955.

Gibt es ein Problem der Renaissance in der Kunstgeschichte der slavisch-byzantinischen Länder?, Bulletin de l'Institut archéologique bulgare, zv. X. Sofia 1956.

Serbska sztuka średniowieczna. Słownik starożytności słowiańskich, zeszyt próbny, Warszawa 1954.

Ivan Meštrović, Prace Pol. Tow. dla Badań Europy Wschodniej i Bliskiego Wschodu, zv. XIII. Kraków 1956.

## Narodna Galerija.

Poroča Izidor Cankar

Delo Narodne Galerije v minulih treh letih in odkar smo zadnji-krat mogli pisati o njej na tem mestu (ZUZ XII, 86), se najboljše zrcali iz poročil njenih funkcionarjev na dveh občnih zborih, ki sta se medtem vršila. Iz teh poročil odsevajo uspehi in neuspehi te naše institucije, njena preteklost in njeni bližnji cilji, njene pridobitve in še neizpolnjene želje.

### O b č n i z b o r 1956

se je vršil 14. maja z dnevnim redom: I. nagovor predsednika, II. poročilo tajnika, III. poročilo blagajnika, IV. volitve in V. slučajnosti.

I. Predsednik dr. W i n d i s c h e r prične občni zbor z naslednjim nagovorom: „Gospoda! Zbrani smo v zadostnem številu. Pozdravljam vas, gospoda, prisrčno, otvarjam občni zbor in prosim za verifikatorja

zapisnika gospoda dr. Josipa Mala in arh. Vladimirja Šubica. Preden nadaljujemo, predlagam, da pošljemo Njegovemu Veličanstvu Kralju Aleksandru I. vdanostni pozdrav. Od poklicanih poverjenikov naše uprave prejmete podrobna poročila po določenem dnevnem redu. Uvodoma pa bi želel kot predsednik društva izpregovoriti nocoj nekoliko besedi in povedati nekaj svojih misli o Narodni galeriji. Naj vam v spomin pokličem, da je bila Narodna galerija ustanovljena leta 1918 in da je zadobila svojo današnjo ureditev januarja meseca leta 1924. Po prevratu je imela Narodna galerija skromne prostore v kresiji, to je v poslopju meščanske imovine v Stritarjevi ulici, a se je v početku leta 1927 preselila v Narodni dom. V teku naslednjih let je Narodna galerija preuredila in prenovila Narodni dom, v velikem obsegu pa je svojo desetletnico decembra 1928 že praznovala v novem domu. Po nastalem nesoglasju je v jeseni leta 1929 prišlo do sporazuma o sestavi nove uprave in sem na podlagi tega sporazuma v pozni jeseni leta 1929. stopil na čelo dogovorjenega odbora Narodne galerije. Vodilna misel Narodne galerije v Ljubljani je ves čas od postanka: Enotna velika slovenska galerija, ki bodi zbirka najboljših slovenskih likovnih umetnin, kar najpopolnejša slika razvoja posameznih umetniških osebnosti in slovenske umetnosti kot celote. Uresničevanje te vodilne misli je pa težka naloga, mnogo potrpežljivega dela zahteva in žilave vztrajnosti. Gmotna sredstva Narodne galerije so bila od leta 1929. ves čas skromna. Za namestitev zbirk v prvem nadstropju je bilo treba v zadnji dobi še zidanja, prenove in preureditve, kajti leta 1896. odprti Narodni dom je bil grajen za bistveno druge namene. Ne glede na velike vzdrževalne stroške je bilo treba Narodni galeriji žrtvovati dosti denarja, da je preuredila prostore po potrebah velike umetnostne galerije. Iskanje, nakup umetnin, restavracija slik, okviri so nas v tej dobi stali prav tako mnogo denarja. Pred letom 1930. je bilo mogoče z večjim uspehom obračati se za prispevke do javnih mest in do zasebne darežljivosti. Zadnja leta je suša pri javnih virih, o zasebnih podporah pa kar ne moremo več govoriti. Darovi v denarju so prenehali in tudi darovalce za umetnine bi morali po dnevi iskati z lučjo. Preostajajo samo prispevki banovine in mestne občine ljubljanske, pa tudi ti so skromni. Mnogo sem mislil o tem, kako bi prevrgli našo domačo miselnost in pripravili naše ljudi do tega, da bi se za življenje in za primer smrti spominjali Narodne galerije. Za sedaj prilike niso všečne. Težko je danes upravljati tako imenitno napravo kakor je naša Narodna galerija. Kadar skušamo pridobiti kako umetnino, le redko naletimo na dobro voljo in na plemenito razumevanje. Sredi vseh težav smo mogli 22. junija 1935 svečano odpreti Narodno galerijo in razodeti njene lepote najširši javnosti. Po otvoritvi smo se prizadevali, da čim prej pridružimo ostalim oddelkom naših zbirk grafični oddelek in sobo za tuje umetnine. Od aprila meseca tega leta so vsi zgornji prostori Narodnega doma, razen treh malih sob, porabljeni za zbirke naših umetnin. Brez pretiravanja moremo in smemo reči, da je Narodna galerija v svoji sedanji obliki lepa in dragocena kulturna ustanova naša, s katero se smemo po pravici ponašati. Za nas, ki živimo v svoji prelepi domovini v zelo majhnih razmerah, je

bila otvoritev Narodne galerije velik dogodek, pisali so, ne brez upravičenosti, da je bil 22. junij 1935 sekularen dogodek. Naše zbirke slik dajejo sedaj dokaj zadovoljiv pregled razdobja od 14. veka do današnjih dni. Po 15 letih društvenega življenja se je lani Narodna galerija razodela, a dasi je odtlej vidna in očitna ter domuje na Aleksandrovi cesti v mogočni stavbi Narodnega doma v vsem prvem nadstropju, ne moremo biti zadovoljni sedaj po enem letu z odmevom niti v Ljubljani niti v Sloveniji. Mogočnejše donišče mora dobiti. Tisk vseh vrst jo mora imeti v mislih z dneva v dan. Žive in životvorne ljubezni mora biti za njo v nas Slovencih, globoko mora v naša srca in čvrsto v naše misli, postati mora naš narodni ponos, naša lepa stalna misel, vzbuja naj tekmo med najboljšimi Slovenci, da jo žlahté, dovršujejo in dopolnjujejo s tem, da vnamejo zanjo nepoučene in mrzle, da ji pomagajo s propagando in darili životvorno do starih in sodobnih umetnin. Dober Slovenec naj smatra bogatitev naših zbirk za svoj ponos in za svojo narodno dolžnost. Prizadevanja naša bi moralo podpirati vse, kar je odbranega v naši sredi, in nikdar bi se ne smelo dogoditi, da se nakupuje na škodo Narodne galerije. Pri vsaki galeriji je dopolnjevanje in dovrševanje z modernimi deli in z umetninami za historične oddelke potrebno. V tem pogledu je bilo delo naše Narodne galerije v današnjih časih posebno težavno. Niso samo materialne ovire, tudi miselnost zbiralnim akcijam ni naklonjena. V naših krajih in v tujini je še mnogo lepega, kar spada k nam pa se vodstvo Narodne galerije samo najbolj zaveda, kako dragocene važnosti bi bila pridobitev umetnin takih kvalitete za naše zbirke. V tolažbo nam je v teh nedobrih razmerah dejstvo, da je v tem pogledu tudi drugod opešala privatna munificenca. Prepričan sem, da doživimo še boljše čase in da se tudi pri nas Slovencih prevrže sedanja nevšečna miselnost ter se umakne plemenitejšemu razumevanju kulturnih potreb in kulturnih ustanov, ki so kakor Narodna galerija prvi ponos vsakega naroda. Poboljšanje razmer v gmotnem pogledu bi si želel zlasti tudi zagadelj, da bi nam bilo mogoče nakupovati v vse drugem obsegu dela naših sodobnih umetnikov, katera po svoji kvaliteti spadajo v naše zbirke. Položaj naših likovnih umetnikov je v današnji stiski in revni res težaven in se navzlic temu, da galerija ni socialna naprava, marveč galerija v praktičnem življenju, po najboljši možnosti trudimo, da podpremo stremljenja naših sodobnih umetnikov, ki so si letos ustanovili dve stanovski zastopstvi. Iskreno želim, da bi Narodna galerija imela tesnejše stike z našo javnostjo po svojih publikacijah, po dnevnikih in revijah, ker bi na ta način bilo olajšano naše delo v najtežji borbi, ki jo je voditi proti apatiji in brezbriznosti širše publike. Narodna galerija se nahaja od leta 1927. v Narodnem domu in gre njej skrb za vzdrževanje te velike zgradbe, ki pa dolga leta ni imela pravega gospodarja, odnosno ne takega gospodarja, ki bi imel sredstva in smisel za vzdrževanje te monumentalne stavbe. Narodna galerija je porabila že mnogo s težavo naberanega denarja za vzdrževanje te skoro 40 let stare stavbe, ki stoji na najlepšem delu našega mesta. Komplicirana streha ogromnih dimenzij napravlja redno velike stroške in mislim, da Narodna galerija ob najboljši volji ne bo kos ve-

likim izdatkom, ki so še potrebni za Narodni dom. Okolica Narodnega doma se je tekom 40 let bistveno spremenila in so temelji in spodnji deli tega stavbenega velikana izpostavljeni mogočnim, dosti zahrbtnim silam talne vode. Prej ali slej bo treba lotiti se tega vprašanja, ki postaja spričo pomembnosti te stavbe, naj reče kdo kar hoče, pereče javno vprašanje. Narodna galerija je po svojem ustroju res društvo in zasebna naprava, ali zbrati je mogla te zbirke samo ob velikem razumevanju njenih odličnih nalog od strani naše banovine, ljubljanske občine in knezoškofijskega ordinarijata. Uspela sinteza je delo dolgotrajnega prizadevanja, a moramo imeti vedno pred očmi, da je plodonosno delo naše Narodne galerije mogoče samo ob harmoničnem in dobrohotnem sodelovanju teh treh faktorjev in tudi države z vodstvom Narodne galerije. Veliko hvalo in hvaležno priznanje smo dolžni gospodu banu in njegovemu pomočniku, gospodu županu ljubljanskemu in prevzvišenemu gospodu knezoškofu ljubljanskemu. Moje prepričanje je, da je uspešno delo Narodne galerije mogoče samo, ako vodimo Narodno galerijo po strokovnih in stvarnih vidikih in se držimo srednje črte. Kot predsednik Narodne galerije sem smatral za svojo prvo dolžnost, da vodim Narodno galerijo tako, da smo v čim popolnejšem soglasju s svojimi največjimi dobrotniki in podporniki, bodisi da nas podpirajo z denarjem, bodisi da nas podpirajo z umetninami ali pa da so naši dvojni dobrotniki. Moje osebno mnenje je, da bo ob rastočih potrebah Narodne galerije treba iskati že v bližnji bodočnosti glede uprave nova pota in dobiti način, kako bi čim tesneje sodelovali z mestno občino ljubljansko. Ko smo se z vztrajnim delom z ne malo potrpežljivostjo mogli povzpeti po dolgih letih do današnjega stanja svojih zbirk in do razodetja teh zbirk, mislim, da smemo nocoj stopiti pred občni zbor z mirno vestjo, da smo opravili dobro delo in da smo se združno trudili za uresničenje vzvišene ideje velike vse-slovenske zbirke likovnih umetnin od ranih časov pa do današnjih dni. Ogrodje, temelj, okvir je sedaj podan pa mislim, da bo mogoče v prihodnje navzlic vsem težavam, ki bodo prihajale, dopolnjevati naše zbirke in jih dovrševati od leta do leta ter počasi vendar priti do tega, da bomo Slovenci smatrali za imperativ svojega narodnega ponosa in svoje narodne zavesti, da podpiramo po svojih najboljših močeh Narodno galerijo, ki jo uvrščamo sedaj po pravici med svoje prve kulturne ustanove. Stremeti moramo vedno za izboljšanjem, do miru in zastanka ne sme priti in tudi ne do okorelosti. Že lansko leto smo imeli v gosteh razstavo odličnih zastopnikov srbskih likovnih umetnikov in pa imenitnih zastopnikov sodobnih hrvatskih slikarjev. Naši umetniki redno razstavljajo v Beogradu in Zagrebu in mislim, da bo iz teh medsebojnih obiskov in iz tega spoznavanja in medsebojnega spoštovanja prišlo v bližnji bodočnosti do iskrenega zblizanja in sodelovanja glavnih središč naše likovne umetnosti in da bo usedlina tega stremljenja gotovo našla sčasoma primeren izraz v naši slovenski Narodni galeriji v posebnem oddelku, ki bo predmet naše skrbne nege. Moja iskrena želja za najbližjo prihodnost — danes bolje nego jutri — pa je, da postanejo naši odnosi z mariborskim umetniškim središčem čim živahnejši in čim tesnejši. Ali bi ne bilo srečno, da potem, ko smo že ne-

davno ob priliki Maleševe razstave v Mariboru začeli s prizadevanji za tesnejšo zvezo z mariborskimi likovnimi umetniki, priredimo ob priliki že napovedanega mariborskega tedna obisk v Maribor, združen z ogledom ondotnih lepih zbirk.

Narodna galerija je sedaj velika kulturna naprava naša in je tolike važnosti za našo slovensko kulturo, da ima pravico do prispevkov iz javnih sredstev in zlasti tudi že do državne dotacije. Odslej Narodna galerija, dasi je po svojem ustroju zasebna ustanova in društvo, ne more biti več upravljana po vidikih navadnega društva, marveč jo je treba voditi po načelih in vodilih, merodajnih za javne kulturne naprave. Narodna galerija bodi last, ponos in skrb vseh Slovencev. Gotovo je, da je v današnjem stanju potrebna dopolnitve in dovrševanja, ali ogrodje in temelji so dani in je dana tudi prilika, da začne v njej in okoli nje znanstveno raziskovanje in znanstveno delo. O njeni uredbi, o njenih posameznih oddelkih veljajo lahko različni nazori. Morda postane v bodočnosti aktualno vprašanje, ali ne kaže misliti na posebno moderno galerijo. Ali v današnjih neugodnih časih moramo biti pri vseh dalekosežnih in dragih načrtih in problemih posebno preudarni, da ne gremo preko svojih moči. Za sedaj se mi zdi, da moramo vso skrb posvetiti ohranitvi in popolnitvi Narodne galerije, ki je živa ustanova. Gledati moramo predvsem, da obdržimo in dovršujemo že obstoječe naprave. Ne glede na potrebo vsaj skromnih zneskov za nove nakupe in za tekočo upravo je zame, ki sem sedaj pet let gledal vse težave nastajajoče Narodne galerije, danes najvažnejše vprašanje prostorov in pa vprašanje Narodnega doma, ki po tolikih letih brez močnega hišnega gospodarja glasno kliče, da je potrebno dobiti gospodarja s sredstvi za neodložno potrebna dela na tej razmajani stavbi. Narodna galerija sama teh bremen ne bi mogla prenesti. Javna roka nam bo morala v tem pogledu seči pod ramo, ker gre za lepoto ljubljanskega lica.

Skrb za kulturne potrebe slovenske pa bo po mojem mnenju treba v najbližjem času posebej organizirati. Sistema nam je treba. Gospodarja potrebujemo, ki bo skrbel za red, preudarjal, odbiral, odločal in skrbel za sredstva. Imenujmo tega gospodarja kulturni svet ali kakorkoli, nega naših kulturnih vprašanj mora priti v sistem, sicer zapademo v nepregledni metež, moči se cepijo brez potrebe in preobila akcij ubija storilno moč za najpotrebnejše. Za svojo kulturo moramo vzeti prvo skrb nase — avtonomni bodimo — vzeli pa bomo nase potem dosledno vse, kar je všečnega in nevšečnega. Na vsak način bi bila organizirana skrb za naše slovenske kulturne potrebe lepo, potrebno in hvaležno delo trajne vrednosti za naše najboljše može. *Quod Deus bene vertat!*"

II. Tajniško poročilo poda tajnik gospod dr. France Stelè: „Odbor je imel od zadnjega občnega zbora do danes 12 sej. Vso svojo skrb je posvetil v prvi vrsti definitivni ureditvi zgodovinske galerije slovenskega slikarstva in je to svoje delo izvršil v treh stopnjah.



Prva je bila posvečena prireditvi prostorov, kolikor (kakor v traktu ob Bleiweisovi cesti) že poprej niso bili za te svrhe adaptirani. Šlo je za prireditev prostorov v drugem traktu ter male in velike dvorane. Vzporedno s tem delom se je vršil pregled materiala zbranega v galeriji in Narodnem muzeju in so se vršila pogajanja z lastniki del, ki bi jih galerija potrebovala. Odrani so bili iz razpoložljivega gradiva najprej vsi tisti predmeti, ki so sploh prihajali za razstavo v poštev, in razdeljeni po novih prostorih. V večkratnem pregledu so bila izločena najprej slabša dela, iz ostalega pa je bil napravljen po razpoložljivem prostoru končni izbor pogosto res najnujšnjih predmetov iz raznih dob, ako smo jih hoteli primerno označiti. Druga stopnja je veljala razobesitvi odbranega gradiva. Tako je bila galerija javno odprta dne 22. junija 1935. V galerijskih prostorih je bilo takrat razstavljenih 215 oljnih in tempera slik, 9 fresk in kopij in en krilni oltar. Razstavo slikarstva, ki obsega gradivo od zač. XIV. stol. do danes, estetsko in zgodovinsko izpopolnjuje 54 primerov kiparskih del. Gradivo, iz katerega je ta galerija sestavljena, je last društva Narodna galerija, države, banovine, mesta Ljubljane, škofije ljubljanske, banovinskega spomeniškega referata, dr. Frana Windischerja in nekaterih manjših lastnikov.

Ko je bilo to osnovno delo z otvoritvijo galerije dovršeno, je odbor takoj začel pripravljati še dva dodatna oddelka: kabinet tujcev in grafično razstavo, za kar je bilo zopet treba sortirati v muzeju in galeriji razpoložljivi material in ga izpopolniti z novimi nakupi. Prirediti je bilo treba za grafiko razstavne vitrine, za tujce pa urediti eno novo dvorano, ki je bila prirejena po vzoru drugih. Pri pripravah za vsa ta, v treh stopnjah izvršena dela, je posloval od odbora delegirani prireditveni odbor, ki je imel v ta namen 16 sej. Istočasno z ureditvijo teh dveh oddelkov, ki sta že dostopna obiskovalcem, je bil revidiran, preurejen in izpopolnjen tudi ves oddelek, ki predstavlja v zadnjih treh prostorih gradivo za ilustracijo razvoja slovenskega slikarstva od impresionizma dalje.

V informacijo obiskovalcem je galerija ob otvoritvi izdala provizičen vodnik, ki je že skoraj razprodan. Upravnik je bil skupinam, ki so želele ustnega vodstva, vedno na razpolago in je imel v galeriji 16 predavanj, 2 predavanji pa je imel msgr. V. Steska.

Razen s prepustitvijo lastnine že zgoraj imenovanih nam je po prizadevanju predsednika dr. Frana Windischerja galerija umetnostne akademije na Dunaju prepustila na posodo Kavčičevo sliko „Fokion in njegova žena“. Narodna galerija je dobila risbe F. Miheliča, ki so deloma kupljene od Narodne galerije, deloma last banovine, deloma darilo dr. Frana Windischerja, več krajin Pernharta ji je prepustila Hranilnica dravske banovine, ponovno je s svojimi nakupi obogatil zbirko predsednik dr. Fran Windischer, posebno z nakupom 4 dragocenih gotskih slik iz Velenja ter s sliko Bernarda da Corleone, kupljeno od uršulinskega samostana v Ljubljani.

Nakupila pa je galerija sledeče predmete: Ferdo Vesel, Glava starca; Fr. Mihelič, 15 risb in 2 litografiji; H. Smrekar, 7 risb; P. Künl, Speča deklica; Langus, Magdalena; K. Bulovec, 2 risbi; M. Sedej, Sedeča žena; Tone Kralj, 2 litografiji; B. Jakac, pastel; L. Layer, Portret Hayneja; J. Wolf, Krst v Jordanu; M. Langus, skicirka.

Začasno je tudi letos galerija še upravljala Jakopičev paviljon, čeprav je l. 1955. potekla dosedanja najemninska doba. Ko se je pojavil načrt, da se v paviljonu uredi stalna prodajna razstava, se je galerija v interesu umetniškega življenja izrekla proti temu načrtu, ker bi naša živeča umetnost izgubila edini forum, ki ga ima za prirejanje razstav. V režiji galerije sta bili ta čas prirejeni dve razstavi: beograjskega Oblika in zagrebske Trojice.

V priznanje zaslug predsednika dr. Frana Windischerja pri pripravah za otvoritev in obogatitev galerije mu je odborova seja dne 18. aprila izrekla sledečo zahvalo, ki se pa na njegovo izrečno željo ni objavila v listih: „Ko se bližamo likvidaciji poslovanja sedanjega kompromisnega odbora Narodne galerije, izjavljamo svojemu predsedniku dr. Franu Windischerju polno priznanje in zahvalo za požrtvovalno delo, ki ga je izvršil v letih svojega predsedovanja za Narodno galerijo kot takten, odločen in smotrov si svest voditelj. Posebej se mu zahvaljujemo za materialno pomoč, s katero je pomagal nekatere važne oddelke razstave s svojimi posojenimi deli bistveno izpopolniti.“

V preteklem razdobju so umrli naši člani: Primarij dr. Vinko Gregorič, notar Franc Tavzes, trgovec Emil Dobrič. Bodi jim ohranjen lep spomin.

Pri svoji zadnji seji je odbor tudi odobril hišni red Narodne galerije, ki bo v galeriji javno razobešen in obvezen za njene obiskovalce.“

III. Blagajniško poročilo je podal društveni blagajnik ravnatelj Franc Pretnar, ki je izvajal:

„To poročilo obsega razdobje od 1. I. 1952 do 31. XII. 1953. V tem času je Narodna galerija imela sledeče denarne prejeme oziroma dohodke:

Podpor in volil . . . . .	Din	355.290—	
Članarine . . . . .	„	11.471.60	
Obresti . . . . .	„	18.508.74	
Drugih dohodkov . . . . .	„	37.373.33	
Izkupilo za staro železo Narod. doma . . . . .	„	5.452.85	
Dohodki Jakopičevega paviljona . . . . .	„	9.509.60	
„ razstav . . . . .	„	4.093.—	
Razni prejemi . . . . .	„	1.548.—	441.247.12
Dohodki fonda Akademije-N. galerije . . . . .	„		35.170.—
	Skupaj Din		474.417.12

Izdatki pa so bili sledeči:

Za nakup umetnin . . . . .	Din	14.000.—	
„ popravila . . . . .	„	24.658.—	
„ nakup in popravila inventarja . . . . .	„	26.772.25	
„ osebje . . . . .	„	98.721.55	
„ kurjavo, razsvetljavo, telefon in pisarniške potrebščine . . . . .	„	27.277.09	
„ potrebe delavnice in razni drugi izdatki . . . . .	„	31.806.69	
„ vzdrževanje in popravila stavbe Narodnega doma v interesu Narodne galerije . . . . .	„	96.602.84	
„ popravila v in na Narod. domu . . . . .	„	185.842.31	
„ „ Jakopičevega paviljona . . . . .	„	6.764.80	
Stroški razstav . . . . .	„	4.152.—	
Plačilo Narodnega muzeja . . . . .	„	1.400.—	517.947.53
Posojilo ge. Müller-Ditenhof . . . . .	„	14.000.—	
„ . . . . .	„	2.000.—	16.000.—
	Vsota izdatkov	Din	533.947.53

Razpoložljiva denarna sredstva:

Gotovina v priročni blagajni . . . . .	Din	3.778.30	
Stanje vloge v Poštni hranilnici . . . . .	„	1.860.56	
„ vlog v Mestni hranilnici ljublj. . . . .	„	25.560.—	
„ vlog pri bankah . . . . .	„	1.500.—	32.698.86
Tečajna vrednost 7% invest. posojila . . . . .	„		9.000.—
	Skupaj	Din	41.698.86
Knjižna vrednost inventarja . . . . .	Din	58.259.20	
„ „ nakupljenih umetnin . . . . .	„		
„ po izvršenih popravilih . . . . .	„	199.705.10	
Razne terjatve . . . . .	„	49.935.15	507.875.45
	Skupaj	Din	349.574.31

Vsota sedanjih izdatkov za popravila, prezidave in vzdrževanje Narodnega doma je narasla na . . . . . Din 1.007.097.64

Ker je Narodna galerija plačala tudi dolg društva Narodni dom pri Kmečki posojilnici ljublj. okolice v znesku . . . . . „ 135.000.—

iznašajo vse investicije za Narod. dom . . . . . Din 1.142.097.64

Za na Narodno galerijo odpadajoči del teh izdatkov je galerija zemljiško-knjižno zavarovana s kreditno hipoteko do 1.000.000 Din pri posestvu Društva Narodni dom v Ljubljani. Obstoj in višino te terjatve ugotovi mešana komisija zastopnikov obeh prizadetih društev.“

V imenu preglednikov je podal poročilo občnemu zboru odvetnik dr. Rudolf Krivic in dejal, da so pregledane od njega in gospoda dr. Valentina Rožiča blagajniške in pisarniške knjige, ki so v redu. V imenu revizorjev predlaga absolutorij blagajniku in odboru.

Občni zbor odobri poročilo društvenega blagajnika in izreče absolutorij društvenemu blagajniku in odboru, predsednik izreče ob pritrditvi občnega zbora pristrčno zahvalo dolgoletnemu požrtvovalnemu društvenemu blagajniku.

IV. Predsednik se zahvali najprej vsem funkcionarjem za opravljeno delo in pove, da je treba odborniško listo sestaviti tako, da pride v odbor 6 zastopnikov virilistov in sicer dva imenovana od bana, dva od župana in dva od škofa.

Nato preide občni zbor k volitvam.

Za predsednika je z vzklikom izvoljen dr. Fran Windischer.

Za ostale odbornike sta predloženi dve listi in sicer:

1. Dr. Stele, dr. Cankar, F. Pretnar, M. Sternen, M. Marolt. —

2. Dr. Stele, dr. Cankar, F. Pretnar, G. A. Kos, dr. Lajovic. —

Glasovanje se izvrši po listkih in dobijo: Dr. Stele 19 glasov, F. Pretnar 18, dr. Cankar 15, M. Sternen 15, M. Marolt 10, G. A. Kos 9, dr. Lajovic 9, arh. Šubic 5, F. Vesel 2.

Izvoljeni so tile odborniki: Dr. Verčon (virilist), dr. Lukman (virilist), dr. Gradnik (virilist), dr. Šubic (virilist), dr. Kimovec (virilist), prof. Šantel (virilist), dr. Stele, dr. Cankar, F. Pretnar, prof. Sternen, M. Marolt,

Preglednika: Dr. R. Krivic in dr. V. Rožič.

V. Pri slučajnostih izrazi dr. Lončar željo, da se do prihodnjega občnega zbora dovrši seznam inventarja Narodne galerije.

Predsednik se zahvali za udeležbo in konča občni zbor ob ¾9 zvečer.

## Občni zbor 1954

se je vršil 25. januarja z istim dnevnim redom kakor prejšnji. Pričel ga je z nagovorom predsednik dr. Windischer.

I. „Gospoda! Zbrani v številu, ki ustreza našim pravilom, smo sklepčni. Pričenjam nocojšnji občni zbor in vas iskreno pozdravljam. Bodi mi dovoljeno posebej pozdraviti zastopnika naše Dravske banovine gospoda načelnika Josipa Breznika, zastopnika mestne občine ljubljanske gospoda dr. Francea Steleta, gospode časnikarje, katerim prav posebno priporočam Narodno galerijo, ki potrebuje publicitete.

Z vašim pritrdilom odpošljem Njegovemu Veličanstvu Kralju Petru II. in Njegovemu Kraljevskemu Visočanstvu knezu Pavlu z današnega občnega zbora vdanostne pozdrave.

Odkar smo bili zadnjič zbrani na rednem občnem zboru, smo doživeli usodne dogodke. Naša država je izgubila svojega velikega kralja. Sredi velikega dela ga je podrla zločinska roka. Naš narod je izgubil preizkušenega vodnika, ki si je po svoji modrosti in državniški preudarnosti pridobil spoštovanje vsega sveta. Po pravici je dobil po svoji prežgodnji mučeniški smrti pridevek Viteški Kralj Ujedinitelj.

Veliko njegovo življenjsko delo mu je prineslo ljubezen naroda po vseh delih naše prostrane države in iz vseh krajev naše domovine romajo prebivalci vseh slojev na grob velikega kralja, da mu pokažejo svoje spoštovanje in svojo hvaležnost. Počastimo spomin velikega vladarja tudi na tem zboru in dajmo mu svoje misli v pietetnem molku. Slava velikemu vladarju Aleksandru I.!

Gospoda! Moji tovariši v odboru vam bodo podali v teku občnega zbora poročila za svoj delokrog. Meni pa dovolite uvodno besedo.

Narodna galerija je sedaj v svojem ogrodju in svojih temeljih dovršena. Dopolnjevanje bo pa vedno potrebno. V sedanji obliki je Narodna galerija lepa kulturna ustanova in dostojno predstavlja našo likovno umetnost. Naš ponos in našo ljubezen zasluži. Ko dobimo Akademijo znanosti v Ljubljani, bomo imeli v slovenskem vseučilišču, v Akademiji znanosti in v Narodni galeriji svoj kulturni Triglav. Vsak del te odlične kulturne trojice bo Slovincem svet. Narodna galerija potrebuje ljubezni in spoštovanja celega našega naroda. Doslej še ni tistega odziva in tiste podpore cele naše javnosti, ki je taki ustanovi potrebna. Za majhen narod so kulturne ustanove kakor Narodna galerija eminentne važnosti, njih kvalitativni izbranosti je posvečati vso pozornost. Naš narod mora izpolniti prepričanje, da je Narodna galerija njegova last in njegov ponos. Zanimanje za Narodno galerijo je treba zanesti v vse sloje našega naroda. Več nego doslej je treba o njej govoriti v naši javnosti, pisati moramo o njej v našem časopisu vseh vrst. Vodstvo Narodne galerije in ljubitelji umetnosti naj bude in goje v našem narodnem občestvu zanimanje, spoštovanje in ljubezen za to veliko kulturno dobro s članki, s predavanji, z obiski, z ogledi, z razstavami. Narodna galerija mora biti posvečeni hram naše umetnosti, ki bodi trajno v živi dotiki z življenjem, visoko nad trenjem vsakdanjosti. Ne sme biti začarani grad, ne sme biti tajinstven muzej, ne spominska galerija, živahna shodnica našega naroda bodi! Zanimanje nikjer ne nastaja samo po sebi, buditi ga je treba in skrbno negovati. Mnogo truda, mnogo trenja, mnogo neodjenljive energije je bilo treba, da smo dali Narodni galeriji sedanjo lepo obliko. Mnogo umetnin je sedaj zbranih v Narodni galeriji, ali še mnogo lepega je doma in drugod, kar spada v Narodno galerijo, da postane popolna. Izpopolnjevaty pa se mora trajno. Zbirke umetnin v Narodni galeriji v sedanji obliki so sinteza. V Narodni galeriji je sedaj mnogo umetnin naše banovine, našega narodnega muzeja, mestne občine ljubljanske, knezoškofijskega ordinarijata. Z velikim razumevanjem nalog Narodne galerije so nam dali na razpolago iz svojih zbirk veliko in lepo število slik in plastik. Zasebno munificenco neradi pogrešamo.

Za kulturne naprave, kakor so galerije in muzeji, je treba srca in ljubezni. Narodna galerija je še mlada naprava. Nima v davnino segajočih tradicij. Zato res ne smemo takoj v začetku biti preveč zahtevni in nas ne sme nikdar zapustiti potrpežljivo prizadevanje, da vzbudimo za njo čim širši interes v naši javnosti. Privatne darežljivosti zelo pogrešamo pri svojem konstruktivnem delu. Moja želja bi bila, da se nam posreči prepričati naše veljake o tem, da je treba sredi vsakdanjega življenja misliti ne samo na pridobivanje in ohra-



nitev gmote, marveč, da morajo tisti, ki jim je bila sreča mila, pomagati drugim ter pri graditvi reprezentativnih kulturnih naprav svojega naroda dejanstveno sodelovati. Kakšna razlika je sicer med tujim veljakom in lastnim imovitim človekom, če on nima srca za socialne in kulturne potrebe svojega naroda. Francozje ne reko samo noblesse oblige, marveč tudi richesse oblige. Narodna galerija si želi velikodušnih dobrotnikov, ker izkušnja pri drugih narodih zgovorno in prepričevalno dokazuje, da brez zasebne darežljivosti, oprte na razumevanje za kulturne potrebe, ni mogoče zgraditi velikih in popolnih kulturnih ustanov. V tem pogledu pri nas v resnici ne moremo biti zadovoljni in si zaenkrat samo moremo obetati, da se tudi pri nas obrne v tem pogledu na boljše ter da se začne plemenito tekmovanje med nami v podpiranju prizadevanja tistih mož, ki se trudijo v malem narodu zgraditi kulturne naprave, ki so lepe, tudi če jih absolutno presojamo. Zaenkrat smo na hrapavem potu, na bregu pričakovanja in je zapisati žal le malo dogodkov, ki vlivajo pogum in dajejo izpodbudo. Narodna galerija ima na razpolago prav skromna sredstva pri svojem delu in mora skrbno obračati vsak dinar. Z letnih stotisoč dinarjev vzdržujemo veliko razmajano poslopje, plačujemo javna bremena, nosimo režijo, kako potem pridobivati nove umetnine?

Z buditvijo in nego zanimanja za umetnostne dobrine podpiramo tudi svoje žive umetnike. Položaj naših likovnih umetnikov vseh vrst ni zaviden, težaven je in skrbi poln. Razstave naših sodobnih umetnikov potrebujejo živahnjega odziva v našem narodu. Obisk naših razstav ni zadosten. Med obiskovalci žal pogrešamo mnogo takih, ki bi mogli umetnine tudi kupiti. Kaj pomaga umetniku posmrtna slava! Tudi on samo enkrat živi in za življenja ni zanj dovolj pohvalna kritika. Umetniki potrebujejo dejanske podpore javnih mest in zasebnikov. Lepo je ogrevati se za umetnost, pozdravljeni ljubitelji umetnosti, kjerkoli so, ali ne smemo pozabiti, da brez naših živih umetnikov ni naše moderne slovenske umetnosti. Za mlad, stremeč uarod je prav posebno treba ljubezni in srca ter odprte roke za likovno umetnost živih umetnikov. Priti moramo tudi do tega, da dobe naši umetniki podpore in ustanove za študij v velikih središčih likovne umetnosti. Širjenje obzorja prinese naši umetnosti dragoceno izpodbudo in oploditev! Nikakor ne zadoščajo kratki izleti in bežni ogledi v vsej naglici! Umetniki so bili in bodo vedno svojstveni, svoje zahteve imajo in svoje posebne poglede, vzemimo jih širokoprсно scela. Brez njih najbrž ne bi bili umetniki.

Narodna galerija je zbirka umetnin v prvem redu. V njene prostore sprejemamo dela starih in živih umetnikov, ali samo izbrana dela spadajo v našo javno zbirko. Zastopanost v zbirki javne galerije je cilj in ponos umetnika. Moje stremljenje je vedno bilo, da so naši umetniki svojim delom primerno, pravično in častno zastopani. Res pa je, da javne galerije ne morejo same, tudi če imajo obilnejša sredstva od naših, sprejemati cele produkcije likovne umetnosti, ker morajo izbirati in sprejemati samo kvalitativna dela. Pri tem zbiranju umetnin absolutno potrebujejo podpore ne samo naših javnih mest, ampak tudi privatnih dobrotnikov. Iz poročila tovariša blagajnika

izprevidite, kako skromna so sredstva, s katerimi razpolagamo. Kdor ima pred seboj naše današnje zbirke in pravično ocenjuje delo Narodne galerije, se bo moral čuditi, kako je mogoče v razmeroma kratkem času dovršiti tako velike in tako različne zbirke. Večkrat razmišljam o tem, ali bo mogoče Narodni galeriji sami zmagati tako veliko delo. Pozabiti ne smemo, da nas čaka še veliko znanstvenega dela v Narodni galeriji in okrog nje.

Naši denarni viri so ponižni. Svoja sredstva dobivamo od naše banovine, od mesta Ljubljane in Maribora. Razen teh so naši denarni dohodki iz zasebnega vira zadnji dve leti komaj omembe vredni. Moja iskrena želja je, da bi skoraj smeli pozdraviti gosto vrsto novih ustanovnikov, saj naša ustanovnica znaša po pravilih samo 500 Din. Rad bi dočakal čas, ko si bo vsak naš veljak štel v ponos in čast, da je njegovo ime zapisano med našimi ustanovniki.

Gospoda, rekel sem že, da so naše zbirke v svojih temeljih gotove. Gostje, ki so poznavalci umetnosti in umetnostnih zbirk, nam izrekajo kar po vrsti svoje priznanje. Brez samohvale smemo reči, da je Narodna galerija dika in ponos naše Slovenije in naše Ljubljane. Popolna seveda še ni in mora biti naše stremljenje, da jo dovršujemo v mejah svojih razpoložnih sredstev. V tem pogledu je v našem odboru bil ponovno govor o tem, da bo treba misliti na to, da dobimo posebno moderno galerijo, ki naj bi morda sprejela vase vsa dela po velikem razdobju naših impresionistov. Razmišljali smo tudi o tem, kako bi mogli razširiti svoje razstavne prostore, ki so danes že tesni. Ker je dejstvo, da ima naša umetnost za današnje razstavne prostore v Jakopičevem paviljonu, ki je sedaj last mestne občine, vse preskromne prostore, se je po iniciativi profesorja Izidorja Cankarja ponovno že razpravljalo o tem, da bo treba misliti na novo moderno zgradbo za umetniške razstave v Ljubljani. Kar se tiče razstavnih prostorov, je dejstvo, da smo zelo zaostali v primeri z drugimi kulturnimi središči v naši državi. Brez optimizma, brez potrpežljivega dela in trnjevega prizadevanja si je kulturno delo težko misliti. Vodstvo Narodne galerije ima dovolj optimizma in tudi dovolj vztrajnosti in je prepričano, da dobi v doglednem času naša likovna umetnost prostore dostojne in primerne njeni kulturni važnosti v naši beli Ljubljani za svoje razstave kakor tudi prostore za stalno prodajalnico slik in plastik naših modernih umetnikov. Narodna galerija ni samo zbirala in urejevala svojih zbirk, kar je njena glavna naloga. Po svojih skromnih močeh je rada podpirala prizadevanja tako obstoječih organizacij likovnih umetnikov kakor tudi posameznih umetnikov. Naš upravnik g. Ivan Zorman je ponovno dokazal svojo veliko sposobnost pri aranžmajih ljubljanskih razstav.

Gospoda, bodi mi sedaj dovoljeno, da na nocojšnjem občnem zboru ljubo dolžnost izpolnim in izrečem iskreno zahvalo za podporo, ki je je bila Narodna galerija zadnja leta deležna od strani merodajnih gospodov naše banske uprave. Izrekam zahvalo bivšemu banu g. dr. D. Marušiču in bivšemu banu g. dr. Dinku Pucu ter bivšemu pomočniku bana g. dr. O. Pirkmajerju. Ljuba dolžnost mi je, da izrečem nocoj pristrčno zahvalo za veliko naklonjenost banu dr. Marku

Natlačenu, ki je že v sedanji kratki dobi, kar je ban, pokazal veliko razumevanje za potrebe naše Narodne galerije in naših umetnikov, ter pomočniku bana g. dr. Stanku Majcenu, Lepo se zahvaljujem prosvetnemu oddelku naše banovine, imenom g. načelniku Josipu Brezniku in referentu g. profesorju Josipu Ribičiču. Pristrčna zahvala gre mestni občini ljubljanski, bivšemu županu g. dr. Vladimirju Ravniharju in bivšemu podžupanu g. Evgenju Jarcu. Prepričan sem, da bomo našli ljubeznivo umevanje pri sedanjem županu g. dr. Juru Adlešiču in g. podžupanu dr. Vladimirju Ravniharju ter pri prosvetnem referentu mestne občine g. dr. Rudolfu Moletu. Iskrena zahvala bivšemu županu mariborskemu g. dr. Franju Lipoldu in županu mariborskemu g. dr. Alojziju Juvanu. Spoštljivo zahvalo naj izreče knezoškofu g. dr. Gregorju Rožmanu, proštu g. Ignaciju Nadrahu in monsignoru Viktorju Steski, ki so naše prizadevanju pri zbiranju umetnin po naših cerkvah s polnim razumevanjem podpirali. Monsignoru V. Steski in kustosu g. dr. Rajku Ložarju izrekam pristrčno zahvalo za veliko zanimanje in za požrtvovalno sodelovanje pri vodstvih in predavanjih v Narodni galeriji.

Končam, moja gospoda, in pravim: Dobra volja in ljubezen do stvari nas je vodila pri delu v Narodni galeriji. Bodite prepričani: Naša uprava kot en mož bi sama od srca želela, da bi bil uspeh v razdobju, za katero vam poročamo, še mnogo večji. Na vsak način vas prosim, da v pretehtavanju našega dela dobrohotno vpoštevate našo dobro voljo.“

II. Tajnik in varuh galerije, profesor dr. Izidor Cankar, poroča: „Odbor je imel v minulem poslovnem letu 12 rednih sej; več sej je imel tudi prireditveni odsek, ki mu je bila skrb urejanje umetnin v galerijskih razstavnih dvoranah.

Kot ustanovnik je na novo pristopil k Narodni galeriji gospod Viljem Bizjak, industrijalec v Zagrebu, kot redni član pa dr. Rajko Ložar v Ljubljani. Med ustanovitelje Akademije in Galerije smo vpisali gospoda dr. Frana Windischerja.

V tem poslovnem letu se je slednjič izvršilo inventariziranje vseh umetnin Narodne galerije ter njenega orodja in raznega pribora. S tem smo zadostili davni potrebi naše institucije. Prav tako smo izdelali pravilnik, ki natančneje določa dolžnosti in pravice posameznih društvenih funkcionarjev, s čimer bo, kakor upamo, prišlo več reda v društveno poslovanje.

Iz številne poslovne korespondence naj omenim samo naša voščila ob 50 letnici Strossmayerjeve galerije v Zagrebu, katere se je Narodna galerija vdeležila na ta način, da je na proslavo poslala iz odbora svoje odposlance, ki so bratski ustanovi izročili kot naš dar Sternenovno sliko „Žena v rožnatem krilu“. Razen tega naj omenim še našo zahvalo ameriškim Slovencem, ki so se velikodušno spomnili Narodne galerije z darom Peruškove slike „Simfonija ameriškega Zahoda“.

Nalogo, da obveščata javnost o odborovem delu in notranjem življenju v Narodni galeriji, sta prevzela in vršila odbornika Marijan Marolt in Saša Šantel. Prijetna dolžnost mi je, da se jima za to

zahvalim, kakor tudi da izrečem zahvalo našim dnevnim časopisom in mesečnikom, ki so redno in z mnogo naklonjenosti spremljali naše društvo.

Obisk je bil v Narodni galeriji, ki je bila vse leto brezplačno odprta občinstvu ob nedeljah in praznikih, izza zadnjega občnega zbora zelo povoljen. Ob dnevih prostega vstopa je prihajalo v Narodno galerijo od 40—150 obiskovalcev; njih skupno število znaša 5.540 obiskov. Vstopnino je plačalo (ob dnevih, ko Galerija splošnosti ni dostopna) 345 obiskovalcev. Med večjimi skupinami, ki so prišle v Narodno galerijo, naj omenim obrtno nadaljevalno šolo v Ljutomeru, skupino koroških Slovencev, Umetnostno-zgodovinsko društvo, gojence duhovnega semenišča v Ljubljani, skupino beograjskih dijakov, skupino Poljakov, trgovsko šolo iz Beograda, skupino Čehoslovakov, skupino s sokolskega tečaja v Ljubljani, bogoslovce iz Zagreba, skupino Čehoslovinj, skupino Bolgarov, dekliško meščansko šolo v Ljubljani, skupino bolgarskih zadrugarjev, prvo klasično gimnazijo v Ljubljani, skupino francoskih časnikarjev, gimnazijo iz Novega mesta, skupino s tečaja Jadranske straže, učiteljsko šolo iz Maribora, skupino bolgarskih pevcev, bolgarske dijake, šolo na Primskovem, trgovske akademike iz Splita, trgovsko šolo iz Skoplja, skupino rotarijancev, skupino iz zveze gospodinj, škofijsko gimnazijo v Št. Vidu, meščansko šolo v Slovenjem gradu, veterinarje iz Zagreba, agrarne akademike iz Brna, koroške dijake, uradništvo Mestne hranilnice ljubljanske ter razne tuje in domače časnikarje, znanstvenike, ljubitelje in turiste; teh skupinskih obiskov je bilo 1.780. Narodna galerija je torej že danes reprezentativen zavod in postaja vse bolj in bolj narodno vzgojevališče. Razveseljivo dejstvo je, da prihaja velika večina obiskovalcev iz mladega rodu, ki bo, poučen po zbirkah Narodne galerije, stopil v življenje s poznavanjem slovenske umetnosti, kakršnega starejša generacija ni mogla imeti.

V minulem letu se je vršilo v Narodni galeriji več predavanj; med predavatelji naj z izrazom naše iskrene hvaležnosti omenim gospode V. Stesko, M. Marolta, dr. R. Ložarja in dr. Fr. Steleta. Predavanja se bodo spomladi nadaljevala.

Izza zadnjega občnega zbora je Narodna galerija priredila v svojih prostorih razstavo grafike slovenskih impresionistov, razstavo Kavčičevih risb ter v paviljonu razstavo mariborskega umetniškega društva „Brazda“. Ukvarjali smo se dalje z načrtom, da priredimo razstavo slikarstva XVII. stol. na Slovenskem in razstavo del bratov Šubicev; zaradi velikih stroškov in še nepregledanega gradiva se zdi, da se razstava XVII. stol. ne bo dala brž ostvariti; kar se pa tiče razstave Šubicev, upa odbor, da jo bo mogoče organizirati v novem poslovnem letu, in si obljublja mnogo koristi od nje.

Po dvoranah razstavljenе umetnine so se ponovno dopolnjevale in preurejale (tako smo mariborske slikarje strnili v posebno skupino), umetnostno-zgodovinski seminar univerze izdeluje znanstven katalog naših zbirk, nekatere najpotrebnejše restavracije slik je izvršil M. Sternen, medtem ko so se druge, čeprav zelo nujne restavracije morale odložiti zaradi pomanjkanja sredstev in restavradorjeve zaposlenosti.

Danes je v Galeriji razstavljenih 258 slik, 70 originalnih skulptur, 118 grafičnih listov in 50 odlitkov po antični plastiki.

Zbirka Narodne galerije se je v preteklem poslovnem letu pomnožila za znatno število del. Banska uprava je medtem kupila in izročila Narodni galeriji naslednje umetnine: Ivan Kos: „Oče in sin“ (risba); isti: „Trogir“ (lesorez); Sirk: „Jezus in ribiči“ (olje); Trstenjak: „Pri toaleti“ (gvaš); Košir: „Tihožitje“ (olje); Loboda: „Mati z otrokom“ (mavec); Jama: „Hrvaško kolo“ (olje); Jakac: „Otočec zvečer“ (pastel); Pavlovec: „Krompir“ (olje); Sedej: „Dvojica“ (olje); Sirk: „Javernice“ (olje); Pilon: „Oljke“ (olje); Dremelj: „Mira“ (bron); Kalin: „Mlada mati“ (mramor); Stiplovšek: „Hiše ob vodi“ (olje); Bulovčeva: „Osnutek spomenika Ivanu Cankarju“ (mavec).

Mest o Ljubljana nam je izročilo naslednja dela: Klemenčič: „Zimski motiv“ (olje); Kos A. G.: „Ribe“ (olje); Kos Tine: „Mati“ (les); Mežan: „Opuščeno pokopališče“ (akvarel); Mihelič: „Vas“ (risba); Putrih: „Dekliška glava“ (mavec); Šantel Saša: „Metliški tkalec“ (olje); Trstenjak: „Ob potoku“ (gvaš); Zupan Franc: „Zlarin“ (akvarel); Jirak: „Most čez Krko“ (olje); Kos Ivan: „Krajina pod Pohorjem“ (olje); isti: „V Logarski dolini“ (olje).

Z darovi so se galerije spomnili naslednji dobrotniki: dr. Fran Windischer je razen dragocene zbirke 85 Kavčičevih risb podaril galeriji še gotski lesen kip sv. Petra, podobo dr. Al. Gradnika (Bucik, olje), „Rože“ (Jakopič, olje), „Kruh“ (Pavlovec, olje), „Kanal v Parizu“ (Slapernik, olje), poprsje nadškofa Jegliča (Loboda, kamen), „Mulatka“ (Jakopič, olje), „Načelnika ruske cerkve v Pragi“ (Jakopič, olje), „Glavo dekleta“ (Sternen, olje), „Glavo starca“ (Sterle, olje). Dalje so darovali ameriški Slovenci sliko „Simfonija ameriškega Zahoda“ (Perušek, olje); Nj. Vel. kralj Peter II.: „Kraljevič Marko“ (Tone Kralj, olje); Dr. Al. Res: „Žena“ (Napotnik, les). Po zamenjavi za neko sliko tujega izvora, ki ni bila razstavljena, smo pridobili Sternenovo „Gratulantko“ (olje).

S pridržkom lastnine so Narodni galeriji izročili: župnišče Šmarje na Dol. slike: „Križanje“ (XVI. stol.), Metzingerjevo „Smrt sv. Jožefa“, Bergantovo podobo Klementa XIV., 3 Bergantove (?) podobe stiških opatov, Cetinovičevo „Kamenjanje sv. Štefana“, Strojjevo „Rojstvo Marijino“, Franketovo „Sv. Uršulo“ in italijansko „Pietà“ (XVII. stol.); dr. Fr. Windischer 3 baročne pozlačene kipe iz Novega Celja; duhovsko semenišče v Ljubljani kipa sv. Frančiška Sal. in sv. Karla Bor.; župnišče v Mokronogu 3 lesene baročne kipce; župnišče v Mengešu 25 kipov; župnišče v Novem mestu sliko „Zadnja večerja“ (kranjsko delo XVIII. stol.).

Vsem tem dobrotnikom bodi izrečena naša najprisrčnejša zahvala. Brez njihovih plemenitih darov bi bila naša umetninska bilanca na tem občnem zboru dovolj žalostna.

Znakupom je Narodna galerija v preteklem poslovnem letu pridobila naslednja dela: Maleš: „Deklica z vrčem“ (olje); Sternen: „Dubrovnik“ (olje); Žmitek: „Podoba Iv. Groharja na mrtvaškem odru“ (olje); s. Jozefa Štrus (Langusova učenka): „Krajina pri Be-



gunjah“ (olje); Kos A. G.: „Cerkev v Poljanah“ (olje); Maleš: „Golnik“ (zbirka lesorezov); Cebej: „Sv. Valburga“ (olje); Loboda: poprsje dr. Fr. Windischerja (kamen); Kralj France: „Žena z benečanskim ozadjem“ (olje); Bulovčeva: „Ženska glava“ (risba); Stroj: „Moška podoba“ in „Ženska podoba“ (olje); risanka slikarja Grileca; gotski kip sv. Ane Samotretje.

Nekaj razstavljenih del je Narodna galerija v zadnjem poslovnem letu izgubila. Ker so sodobni slikarji svoja galeriji posojena in v njej razstavljena dela večkrat odnašali, kadar so jim bila kje drugod potrebna, zaradi česar smo morali ali puščati v dvoranah prazne stene ali pa slike vedno nanovo preobešati, da se zakrijejo nastale vrzeli, je odbor sprejel načelo, da bo poslej galerija razstavljala le svoja ali za stalno ji izposojena dela; nato smo nekatera začasno nam dana moderna dela iz svojih zbirk izločili. Zaradi izvršene restavracije škofijskega gradu v Goričanah bomo morali vrniti ondotni kapeli obe stenski Metzingerjevi sliki iz življenja sv. Frančiška.

Omenim naj še delo, ki ga v preteklem poslovnem letu nismo izvršili; mislim tu pred vsem na ureditev naše gotske sobe. Ukvarjali smo se z načrtom, da za to dvorano snamemo nekaj gotških fresk, ki so tam, kjer so danes, ali neprikladne ali zapisane smrti. Več razlogov je bilo, da tega doslej nismo storili, toda novi odbor te namere ne bo smel pozabiti. Vendar moram reči, da bo tudi tedaj, če se gotska soba pomnoži za nekaj fresk, ta oddelek Narodne galerije še vedno ostal torso. Ta dvorana mora menda večno ostati le zbirka vzorcev iz umetnosti raznih gotških dob in rok, mora ostati nepopolna slika gotskega razvoja v naši deželi. Da ta po naravi stvari povzročeni nedostatek popravimo, smo hoteli razstaviti v gotski dvorani zbirko velikih fotografij najvažnejših del gotske arhitekture, skulpture in slikarstva, tako da bi ta dvorana vendarle bila nekaka šola gotske umetnosti pri nas, šola, v kateri bi čim popolnejšo zbirko reprodukcij podpirali nekateri originali. To nalogo bo, upam, izvršil novi odbor.

In slednjič naj se dotaknem še enega zelo perečega vprašanja umetnostnega življenja pri nas, čeprav se to vprašanje Narodne galerije le posredno tiče: to je vprašanje razstavnega paviljona. Sedanji Jakopičev paviljon je skoraj neraben, je star in betežen ter zaradi vzdrževalnih stroškov drag; ta paviljon je slab gostitelj domače umetnosti in je docela nesposoben, da sprejme vase reprezentativna dela tujine. Jakopičev paviljon je bil — v pravem pomenu besede — epohalnega pomena v našem umetnostnem življenju, toda sedaj je doslužil. Razen tega mislim, da nas razmere v razstavnih dvoranah Narodne galerije same silijo, da iščemo za njene zbirke nadaljnjega, novega prostora. Kabinet tujcev je pretesen, gotska soba je pretesna, dvorane sodobne umetnosti so pretesne in zdi se, da so edini prostori v Narodni galeriji, ki ne izzivajo kritike, baročna dvorana ter sobe modernih realistov in impresionistov. Najboljša rešitev teh vprašanj bi bila, da se zgradi nov razstavni paviljon in združi z galerijo sodobne umetnosti, z obema pa zveže možnost, da stopijo umetniki kot prodajalci v stalen in neposreden stik s kupujočim občinstvom. To misel

nam vsiljujejo več kot težke gmotne razmere sodobnih umetnikov in časih skoraj groteskno stanje našega umetninskega trga. Seveda ne more Narodna Galerija storiti tu drugega, kot da prevzame iniciativo pri izvršitvi tega načrta; prihodnji odbor Narodne galerije, ki ga boste danes izvolili, ho, mislim, moral tudi to delo prevzeti v svoj program.“

Ker nihče ni želel govoriti, izreka predsednik tajniku ob pritrjevanju občnega zbora najlepšo zahvalo. Občni zbor odobri poročilo soglasno.

III. Društveni blagajnik g. Franc Pretnar poda blagajniško poročilo in pravi:

„Enako kakor so naša poročila, podana na občnem zboru dne 14. maja 1934, obsegala razdobje dveh koledarskih let — 1932/1933 — tako podajamo tudi letos račun o delovanju in denarnem gospodarstvu naše Narodne galerije za razdobje od 1. januarja 1934 pa do 31. decembra 1935.

Splošna gospodarska in naša svojstvena denarna kriza je bistveno vplivala tudi na dohodke Narodne galerije, kar se pozna zlasti pri podporah. Medtem ko smo v prejšnjem dvoletju prejeli podpor za Din 553.290—, nam jih je bilo l. 1934. in 1935.

izplačanih le . . . . .	Din 191.000—
Na darilih smo prejeli (od g. dr. Frana Windischerja) . . . . .	„ 8.799—
„ ustanovninah (od gospoda Bizjaka industrijalca iz Zagreba) . . . . .	„ 1.000—
„ članarini . . . . .	„ 12.487—
„ vložnih obrestih in za kupone . . . . .	„ 3.798·70
„ vstopninah in raznih dohodkih pa . . . . .	„ 6.089·55
Izredni doprinos in povračilo za električni tok . . . . .	„ 25.227·25
Dohodki razstav iz Jakopičevega paviljona . . . . .	„ 17.156·40
Izkupilo za odprodani inventar Narodnega doma . . . . .	„ 2.659·05
Vsota dohodkov Narodne galerije torej . . . . .	„ 268.196·95
S kapitaliziranimi obrestmi fonda Akademije v znesku . . . . .	„ 26.930—
iznaša vsota dohodkov . . . . .	Din 295.126·95
Da dobimo vsoto vseh prejemkov, moramo prišteti še tekem poslovnega dvoletja pri denarnih zavodih dvignjene zneske skupaj . . . . .	„ 150.567·47
Vseh denarnih prejemkov je torej . . . . .	Din 445.694·42

Iz tega je razvidno, da so bili dohodki Narodne galerije v zadnjih 2 letih dosti skromni. Želeti bi bilo, da bi se poživilo zanimanje za Narodno galerijo in da bi zlasti premožnejši sloji pokazali več požrtvovalnosti.

Z dohodki nam je v prvi vrsti kriti režijo in izdatke za vzdrževanje zbranih umetnin in poslopja Narodnega doma, v drugi vrsti šele moremo misliti na nove nakupe in na izpopolnitev inventarja.

Osební izdatki so v poslednjih 2 letih iznašali . . . . .	Din	82.764—
prispevki Okrožnemu uradu za zavarovanje delavcev . . . . .	„	2.111—
potnine in pisarniški predujem . . . . .	„	7.628—
potrebščine za pisarno in delavnico . . . . .	„	5.079·05
poraba električnega toka . . . . .	„	6.721·25
premije za zavarovanje umetnin . . . . .	„	5.198—
tiskarniška dela . . . . .	„	3.829—
fotografske potrebščine . . . . .	„	1.319·50
kolki . . . . .	„	785—
čiščenje, pomožna dela in razne potrebščine . . . . .	„	12.758·27
<b>Vsota izdatkov za galerijo . . . . .</b>	<b>Din</b>	<b>128.193·07</b>

Za večinoma še pred zadnjo poslovno dobo izvršena popravila, prezidave in adaptacije na in v posloplju Narodnega doma je bilo

raznim obrtnikom plačati še . . . . .	Din	56.885·65
dalje premije proti požaru . . . . .	„	1.173—
na račun dopolnilne prenosne takse in vodarine . . . . .	„	4.604—
za nove zastave in razne potrebščine za Narodni dom . . . . .	„	7.792·30
stroški za razstave so iznašali . . . . .	„	3.770·50
stroški popravil in adaptacij Jakopičevega paviljona pa s predujmom za še potrebna popravila . . . . .	„	13.747·12
za izpopolnitev inventarja smo izdali . . . . .	„	5.778·60
za nakupe in popravila umetnin pa . . . . .	„	66.229—
<b>Vsota izdatkov torej . . . . .</b>	<b>Din</b>	<b>268.173·22</b>
Od dohodkov smo naložili pri denarnih zavodih . . . . .	„	177.413·10
<b>Vsota vseh izplačil torej . . . . .</b>	<b>Din</b>	<b>445.586·32</b>

Celotni denarni promet je bil potemtakem sledeči:

Gotovina v priročni blagajni 1. jan. 1934 . . . . .	Din	3.778·30
Prejemki 1. I. 1934 in 1935 . . . . .	„	445.694·42
	Din	449.472·72
Izdatki I. 1934. in 1935. . . . .	„	445.586·32
Gotovina v priročni blagajni 31. decembra 1935 . . . . .	Din	3.886·40

Razpoložljivih denarnih sredstev imamo sedaj:

Gotovine, kakor izkazano . . . . .	Din	3.886·40
naložb pri Poštni hranilnici . . . . .	„	826·19
naložb pri Mestni hranilnici ljubljanski . . . . .	„	28.010—
v obveznicah 7% držav. invest. posojila . . . . .	„	9.500—
<b>Skupaj . . . . .</b>	<b>Din</b>	<b>42.222·59</b>

Knjižna vrednost inventarja iznaša po odbitku 10% za obrabo . . . . .	Din	57.581—
Knjižna vrednost od I. 1927. nakupljenih umetnin pa po izvršenih popravilih . . . . .	„	265.932·10

IV. Na povabilo predsednika poda društveni revizor odvetnik gospod dr. Rudolf Krivic svoje poročilo in izjavi, da so knjige in blagajna v najlepšem redu. Predlaga razrešnico občnemu zboru.

Občni zbor odobri soglasno poročilo društvenega blagajnika ter izreče ob pritrjevanju občnega zbora predsednik gospodu blagajniku prisrčno zahvalo za dolgoletno požrtvovalno delo.

V. Pred volitvami sporoči predsednik, da banovina, mesto Ljubljana in škofijski ordinarijat ne želijo več pošiljati v odbor svojih imenovancev in smo zopet popolnoma avtonomni. Na predlog dr. Izidorja Cankarja se izvoli dr. Fran Windischer z vzklikom nanovo za predsednika. Predsednik prosi gospoda Ivana Zormanca, da prečita odborovo listo za društveni odbor. Predlagani so: Dr. Izidor Cankar, dr. France Stele, Matej Sternenc, Marijan Marolt, dr. Franc Ks. Lukman, dr. Franc Kimovec, dr. Alojzij Gradnik, A. Gojmir Kos, dr. Rajko Ložar, profesor Saša Šantel, ravnatelj Franc Pretnar. Sprejeto z vzklikom. Za revizorja se izvolita soglasno dr. Rudolf Krivic in dr. Milan Šubic.

VI. Akademski slikar Božidar Jakac želi, naj bi v Narodno galerijo prišla dela mladih, zgodaj umrlih slikarjev, tako Gorupa, Gorjupa in Škofa. Predsednik se zahvali za spodbudo in izjavi, da bo odbor skušal upoštevati ta nasvet.

Predsednik se po izčrpanem dnevnem redu zahvali za lepo vdeležbo in konča občni zbor.

## Umetnostno zgodovinsko društvo.

15. 5. 1930 — 30. 6. 1936.

M. Marolt.

Minulo je že dobrih 15 let od ustanovnega občnega zbora našega društva, ko izdajamo po daljšem presledku šele 15. letnik svojega znanstvenega zbornika. Odkar je podal rajni dr. Vurnik v njem zadnje poročilo o društvenem delovanju, so se razmere precej spremenile. Podpore so začele postajati čim dalje manjše, društvo je bilo navezano vedno bolj na redne prispevke članov, katerih število se je pa zaradi gospodarskih razmer do danes stalno krčilo in padlo že na pičlih 300 oseb. Zato so začela postajati poslovna leta društva daljša; uredniku Zbornika ni bilo treba čakati na prispevke sotrudnikov, pač pa je moral čakati z izdajanjem glasila toliko časa, da mu je blagajnik lahko sporočil, da bo tisk mogel plačati.

Po občnem zboru 15. 5. 1930 je nameravalo društvo proslaviti 60-letnico slikarja Mateja Sternena. Ta proslava pa je zaradi Sterneneve skromnosti morala odpasti. Prav tako je moralo društvo opustiti misel na večjo zgodovinsko grafično razstavo, priredilo pa je dobro uspelo razstavo cerkvenih paramentov in je izvedlo na tej razstavi, katero je obiskalo nad 500 ljudi, 26 vodstev. V l. 1930. in 1931. so se vršili izleti v Cerknico in okolico, nadalje v Kostanjevico, Št. Jernej, Otočec in Pleterje ter k Sv. Primožu nad Kamnikom, poleg

tega pa je bila društvenikom dana prilika ogledati si ljubljanske tiskarne. Uredništvo Zbornika je prevzel dr. Stele. Društvo je ponatisnilo Kos-Steletove Srednjeveške rokopise v Sloveniji. V tem poslovnem letu je bilo 5 odborovih sej. Dne 19. 11. 1951 se je vršil XI. redni občni zbor, kjer so podali odborniki bilanco svojega dela. Blagajnik je poročal, da se je za prejšnje poslovno leto porabilo od prebitka, ki ga je izkazal na prejšnjem občnem zboru, še 2.796,04 Din.

tako, da je ostalo . . . . .	21.588,87 Din,
članarina je znesla . . . . .	21.796,50 „
darovi . . . . .	15.850,— „
razstava paramentov . . . . .	948,— „
skupaj . . . . .	59.985,42 Din.
Po odbitku izdatkov . . . . .	50.841,— „
znaša prebitek . . . . .	9.142,42 Din.

Do prihodnjega XII. občnega zbora, ki se je vršil dne 10. 12. 1952 v mali dvorani hotela Union, je imelo društvo 4 odborove seje. Priredilo je izlete v Mengeš (Stele), Goričane in Presko (Steska), v okolico DM v Polju (Steska), poleg tega pa 9 ogledov po Ljubljani, kjer so vodili gg. dr. Mal, dr. Stele in msgr. Steska. Udeležba 50 do 60. — 25. marca 1952 je umrl tajnik dr. Stanko Vurnik, njegovo mesto je prevzel g. A. Stupica. — Občni zbor je bil združen z dr. Steletovim predavanjem o srednjeveški, baročni in moderni Ljubljani. Iz blagajnikovega poročila sledi, da je znašal

prebitek iz prejšnjega leta . . . . .	9.142,42 Din.
dohodki zadnjega poslovnega leta . . . . .	27.158,41 „
skupaj . . . . .	36.300,83 Din
po odbitku izdatkov . . . . .	35.995,50 „
je ostalo v blagajni . . . . .	305,33 Din.

pri čemer pa ni upoštevana hranilna vloga, ki je v nekem denarnem zavodu začasno zamrznjena.

Naslednje poslovno leto se je zavleklo do 27. 11. 1954, ko se je vršil XIII. redni občni zbor. V l. 1953 je priredilo društvo 3 javna predavanja: Kipar Robba v Celovcu, Prešeren in Langus (oboje msgr. Steska) in Umetnostno-zgodovinska odkritja v Ptujju (dr. Stele). Na jesenskem velesojmu se je vršila razstava „Slovenska cerkev“ in je pri pripravah za to razstavo društvo marljivo sodelovalo. V jeseni so bili ogledi v Narodni galeriji in krajši izleti na Kodeljevo in v Štepanjo vas, v Šiško, na Rožnik ter na Selo in Fužine. Vodil je msgr. Steska, udeležba ok. 40. Spomladi in v poletju 1954 je vodila gospa Lindnerjeva po razstavi splošnega ženskega društva, msgr. Steska po obeh viških cerkvah, po Narodni galeriji, v št. Vid ter na Rakovnik in v Rudnik, g. Mikuž pa v Šmarje, Gumnišče in Pijavo gorico. Kot ustanovnika sta pristopila g. dr. Fran Windischer in Ljubljanski velesojem. Odbor je imel 8 sej. Blagajnik je poročal na občnem zboru,



da je vrgla članarina . . . . .	26.722·25 Din,
ustanovnina . . . . .	2.000— „
podpore — darovi . . . . .	10.283·40 „
vstopnina od predavanj . . . . .	519— „
prebitek prejšnjega leta . . . . .	305·30 „
razni dohodki . . . . .	1.458— „
skupaj . . . . .	<u>41.288·65 Din.</u>

Izdatki: tisk, klišaji . . . . .	32.851·75 Din,
poštne . . . . .	959·50 „
predavanja . . . . .	1.156— „
vezava . . . . .	4.503·50 „
razno . . . . .	3.639·23 „
skupaj . . . . .	<u>43.109·78 Din,</u> <b>43.109·78 Din.</b>

Primanjkljaj v blagajni je znašal tedaj . . . . .	1.821·13 Din,
dolg v tiskarni pa še . . . . .	<u>12.281·50 „</u>
skupaj . . . . .	<u>14.102·63 Din.</u>

Ker pa ima društvo še hranilno vlogo in druge terjatve v znesku 17.714·72 Din, je še vedno na dobrem za 3.612·09 Din in za zgoraj nevpoštevanih 4·40 Lit. Namesto g. Stupice je bil izvoljen v odbor Marijan Marolt, ki je prevzel tudi tajniško mesto, na mesto g. Velikonje pa je postal preglednik g. dr. J. Mal. Občni zbor je izvolil dolgoletnega predsednika g. msgr. Viktorja Steska za častnega člana.

Po občnem zboru je prevzel predsedniške posle g. univ. prof. dr. Izidor Cankar, ki je postal tudi zopet sourednik Zbornika. Društvo se je moralo truditi predvsem za to, da si zasigura dohodke za izdajo društvenega glasila, pri čemer je našlo umevanje tudi pri Univerzitetni tiskarni, ki tiska naše publikacije. V l. 1935 je priredilo 4 vodstva po Narodni galeriji (Dr. Ložar, Marolt, msgr. Steska), ki so bila izredno dobro obiskana, in prav tako dobro obiskane izlete v Prekmurje (Stele), Crngrob (Veider), Velesovo, Polhovgradec, Stično in Muljavo ter k Sv. Petru (Steska). V letu 1936. pa so si društveniki ogledali umetnostne spomenike na ljubljanskem barju, v Kranju in v Škofji Loki, vse pod vodstvom msgr. Steske.

Podporniki društva so bili ves ta čas zlasti Kr. banska uprava, ljubljanska mestna občina, ljubljanska mestna hranilnica, Kreditni zavod, Hranilnica Dravske banovine, Kmetška posojilnica, Prva hrvaška hranilnica, Prometni zavod za premog, tv. Hedžet & Koritnik in Nova založba.

# Bibliografija

o umetnosti na Slovenskem za leta 1933—1935.

Sestavil J. Šlebinger.

Kratice: Arh = Arhitektura; ČZN = Časopis za zgodovino in narodopisje; DS = Dom in svet; GN = Glas naroda; IS = Ilustrovani Slovenec; J = Jutro; Lj (lj) = Ljubljana (Ljubljanski); LZ = Ljubljanski zvon; M = Mladika; MV = Mariborski večernik; ND = Nova doba; S = Slovenec; Sd = Sodobnost; Sja = Slovenija; SN = Slovenski narod; ZUZ = Zbornik za umetnostno zgodovino; ZS = Ženski svet; Zis = Življenje in svet.

## I. Razprave, članki, kritike.

**Andrejka Rudolf:** Poslopje mestnega muzeja v Lj., njegova zgodovina in stanovalci. Kronika 1935, 261—6 (s slikami).

**Arhitektura.** Revija za stavbno, likovno in uporabno umetnost. Lj. Leto III.—IV. 1933—34. (Prenehala s 5. št. 1934. — Članki v slovenščini in srbohrvaščini.)

Poročila: Fr. Mesesnel, Sd 1933, 421—3.

**Ars sacra.** List za pospeševanje krščanske umetnosti. Izdaja Naša Slova v Ljubljani. Letnik I. 1935, št. 1—3.

**Cankar Izidor:** Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi. II. del, 2. snopič. Slovenska matiča, Lj. 1935, str. 169—336. V. 8°.

Poročila: Fr. Mesesnel, ČZN 1934, 197—201. — Fr. Stelè, DS 1934, 383—4.

— Narodna galerija. ZUZ 1935, 86—8.

**Crnogrob.** — Elko Justin, Spomeniki srednjega veka v C. Oglel novo odkritih fresk in ostalih zanimivosti. J. 1935, št. 220 (s slikami). — Jan. Veider, Novoodkrite stenske slike v C.: S 1935, št. 212. — Fr. Stelè, Monumenta I, 41—44 (slike št. 133—145).

**Črnigoj Jaroslav:** K študiju za regulacijo mariborskega Glavnega trga. Kronika 1935, 152—4 (z načrti).

**Dobida Karel:** M 1933: Ob 400 letnici begove džamije v Sarajevu. 72—4. — Umetnost naših dni. K reprodukcijam grafika Maksima Sedeja. 110. — Slovenski kipar Svitoslav Peruzzi. 274—5. — Narodna galerija. 349. — Francè Mihelič. 432. — Novi nagrobniki. 432. — Spomenik septembrskim žrtvam. 433. — M 1934: Kipar Fran Gorše. 69. — Wl. Skoczylas, K lesorezom slavnega poljskega grafika. 110. — Grafika Leonore Lavrinove. 150, 271. —

Slikar Francè Košir. 192. — Nova dela Toneta Kralja. 232. — Plečnik in Ljubljana. 308. — Z lj. pokopališča. 429. — K delom Dane Pajničeve. 391. — K delom hrvatskih umetnikov. 464. — M 1935: Ivan Grohar. 30—2. — Slikar Miha Maleš. 71. — Slikarica Elda Piščanec. 109. — Slikar Ivan Žabota. 150. — Kipar Božo Pengov. 195. — Ob drugi razstavi zagrebških umetnikov v Zagrebu. 311. — Pregled sodobne umetnosti. 354. — Slikar Josip Slovnik. 467. — Umetnost v tiski. LZ 1934, 267—9. — Meštrovičev zbornik, Zagreb 1935. LZ 1934, 280—3. — Nova Plečnikova cerkev. LZ 1934, 602—4. — Max Liebermann. LZ 1935, 169. — Obisk pri slikarju (Francetu Kralju). LZ 1935, 272—5.

**Fabiani Maks:** Ljubljana. (Slika mesta in moji vtisi iz l. 1934.) Kronika 1935, 4—6 (z načrtom mesta).

**Fabrici Ervin:** Renesansa, barok in klasicizem v mariborskem stavbarstvu. Kronika 1934, 224—7 (s slikami).

**Fatur Dragotin:** Arh. III, 1933: Zgradba domov za telesno vzgojo. 13—5 (z načrti). — Osnutek lekarne Žabkar na Jesenicah. 53. — Delo in oblikovanje. 58—60 (z načrti). — Oblikovanje prostora in opreme. 65—9 (s slikami). — Družinska soba. Garderobna omara. 70—6 (s slikami). — Arh. IV, 1934: Stene stanovanja. Tapete. 13—4. — Osnovni zakoni stavbne umetnosti. 34—6. — Delitev naselj v četrti. 40—1. — Naročnik in arhitekt. 60.

**Galerija, Narodna,** v Ljubljani, preurejena in slavnostno otvorjena dne 22. junija 1935: Pred slovenskim praznikom. S št. 137. — Nova ureditve N. g.: J št. 140. — Sprehod po N. g.: S št. 139. — A. Gaber, SN št. 140. — S št. 140: Slovesen trenutek (uvodnik); L. Golobič, Po stopinjah 15 let...; Graditelji slo-

- venske N. g.; Fr. Stelè, Naša N. g. — Praznik slov. likovne umetnosti. J št. 144. — i (Jos. Regali), Sja št. 25. — Potrditev slovenske kulturne misli: S št. 141. (Govor dr. Windischerja, predavanje dr. Steleta.) — N. g. v prihodnosti: S št. 149 (L. Golobič). — Iz. Cankar, ZUZ XII, 1935, 86—88. — K. Dobida, M. 1935, 349—350 in LZ 1935, 385—6. — M. Maleš, Arh. IV, 1934, 50. — Fr. Stelè, Otvoritvena razstava N. g.: DS 1934, 187. — Jan. Zorman, Kronika I, 1934, 20—22 (s slikami).
- Gaspari Maksim:** Zbirka starin in umetnin v Kamniku. Informativni članek o lokalnem muzeju J. N. Sadnikarja. Etnolog 1935, 79—85.
- Grabrijan Dušan:** Srednje tehnične šole v Sarajevu. Arh. 1935, 54—5 (z načrti).
- Guardijančič Božo:** O opremi slovenske knjige. Sd 1935, 41—44.
- Hus Herman:** Park-hotel na Bledu. Arh. 1935, 102—114 (z načrti). — Uršulinska cerkev sv. Trojice v Lj. Kronika 1934, 291—7 (s slikami). — O preureditvi Zvezde. SN 1935, št. 124. (Prim.: Načrt Kluba arhitektov. GN 1935, št. 59.) — Nova Lj. cerkev na Kodeljovem po načrtu inž. H. H.-a. GN. 1935, št. 172.
- Jarc Evgen:** Ljubljanski mestni muzej. Kronika 1935, 189—194 (s slikami).
- Javornik Mirko:** Beg v umetnost. Krog, Lj. 1935, 141—5.
- Jeglič Ciril:** Kako naj se oblikujejo kamnate skupine in oddelki v prirodnem stilu. (Hortikultura). Arh. 1934, 42—44 (z načrti).
- Justin Elko:** V beneških palačah. Izlet slovenskih umetnikov v Italijo. J 1935, št. 244.
- Karlošek Jože:** Slovenski ornament. Zgodovinski razvoj. Izdalo Udruženje diplomiranih tehnikov v Lj. 1935, 129 str. s 127 slikami. V. 8<sup>o</sup>. Poročila: -s, S 1935, št. 289. — Gizela Šuklje, ZS 1936, 273—4.
- Knjiga, Spominska,** za sedemstoletnico prihoda očetov frančiškanov v Ljubljano. 1235—1935. Lj. 1935. — Str. 45—55; Dr. p. Roman Tominec, Njih cerkve, domovi in obrazi. XXIV. str. prilog v bakrotisku.
- Kos Franc K.:** Minoritska cerkev in jugozapadni Maribor v XVIII. stoletju. Kronika 1934, 208—210.
- Kralj Francè:** „Eros“ — lepotnemu instinktu „Božanstvo“. Sd. 1935, 82—3.
- Kregar Rado:** Sodobna češkoslovaška arhitektura. Arh. 1935, 3—8 (z načrti).
- Krog.** Zbornik umetnosti in razprav. Uredil Rajko Ložar. Lj. 1935. 158. str. V. 8<sup>o</sup>.
- Poročila: Francè Vodnik, DS 1933, 530—3.
- Lavrin Nora:** Jugoslav scenes. London 1935.
- Poročila: S 1935, št. 240. — R. Ložar, S 1935, št. 245.
- Ložar Rajko:** K novemu stavbarstvu. Krog 1935, 145—155. — Ornamenti noriško-panonske kamnoseške industrije ČZN 1934, 99—147. — Umetnost v inozemstvu. S 1935, št. 259.
- Maribor.** — Glej: Črnigoj Jaroslav, Fabrici Ervin, Kos Franc K.
- Marolt Marijan:** Dekanija Vrhnika. Glej: Spomeniki, Umetnostni.
- Mattanovich Drago:** Razsvetljava stranskih prostorov. Arh. 1935, 77—9 (s slikami). — Električne naprave modernega hotela. Tam 120.
- Mesar Jože:** Smučarski dom na Pokljuki. Arh. 1935, 98—99 (z načrti).
- Mesesnel Francè:** Zrelo likovne kritike. Sd 1935, 126—8; 227—250 — (o „Stanovanju“, 1931). — Jesenske likovne razstave v Lj. Tam 467—470, 579, 581. — Umetnostne publikacije. Sd 1935, 38—41 (o Bož. Jakčevi iz l. 1932), 87—90 (o Fr. Kralju: Moja pot).
- Molè Vojeslav:** O sociološkem problemu v umetnostni zgodovini. ZUZ XII, 1—16. — O M.-tovem predavanju „Iz poljskega slikarstva XIX. stoletja“ 1. febr. 1935 v Lj. prim.: S 1935, št. 26; B. Borko, J št. 27, 29.
- Navinšek** izdelal načrt za III. drž. real. gimn. v Lj.: GN 1935, št. 5.
- Ogrin Gustav:** Ljubljana pred in po potresu. Kronika 1935, 40—7, 150—3.
- Platner Jože:** Hotel v gorenjskem kotu. Arh. 1935, 100—2 (z osnutki).
- Plečnik Jože:** Načrt nove cerkve sv. Cirila in Metoda pri sv. Krištofu v Lj. M 1934, 246—7, 249, 270—1. — Glej: Odd. II.
- Veider Ivan:** Zakaj naj se duhovnik zanima za umetnost? Ars sacra 1935, 5—6. — Kako krasimo naše cerkve. Tam 27—31.

**Plečnik Jože in France Stelè:** Projekt univerzitetne biblioteke ljubljanske. Samozaložba. V Lj. 1953, 56 str., z načrti in slikami. 4<sup>o</sup>.

Poročila: K. Dobida, LZ 1934, 39-42.

**Popp Aleksander:** Problem gradnje mest dandanes. Arh. 1933, 39-41.

**Potočnik Lojze:** Vplivi na stopnjo lepote in grdote. DS 1935, 268-75, 353-8, 422-7, 510-6.

**Ptuj.** — Ptujski mestni (Ferkov) muzej v bivšem dominikanskem samostanu. SN 1935, št. 258. — A. S.: Ptujsko umetnostno-zgodovinska odkritja v letih 1928-1933. Ob 40-letnici Muzejskega društva v Ptuj. MV 1933, št. 263. — Remec Alojzij, K zgodovini prezidave minoritske cerkve in samostana v Ptuj ob koncu 17. stoletja. ČZN 1935, 189-198. — Fr. Stelè, K stavbni zgodovini dominikanskega samostana v Ptuj. ČZN 1935, 161-189 (s slikami št. 55-92). — Isti: Umetnostna zgodovina v Ptuj po vojni. ČZN 1935, 237-241. — Isti: Ptujski oltar v mestnem muzeju v Ptuj. M 1935, 382-4, 417-8 (z reprodukcijami) in Monumenta I, 45-6 (slike št. 108-9).

**Rus Jože:** Dajmo stari Ljubljani njeno čast in slavo. Notranje mesto. Kronika 1935, 150-2.

**Saria Balduin:** Glavne kultne podobe mitrejev v Poetovionu. ZUZ 1933, 63-86 (s slikami). — III. mednarodni kongres za krščansko arheologijo v Raveni 25.-30. sept. 1932. ZUZ 1933, 114-5.

**Sedej Maksim:** Predmestje. Deset lino-rezov. Lj. 1935.

Poročila: K. Dobida, LZ 1933, 698 in K reprodukcijam grafik M. S.-a, M 1933, 110 (s slikami).

**Smerkol Lojze:** Uporabna umetnost: Baker. Arh. 1934, 61-2 (z načrti).

**Spomeniki, Umetnostni, Slovenije.** Izdalo in založilo Umetnostno-zgodovinsko društvo v Lj. V. 8<sup>o</sup>. — II. Marolt Marijan: Dekanija Vrhnika. Str. 209-280 (s slikami št. 96-129). (Priloga k ZUZ 1933.)

Poročila: SN 1934, št. 135 — Fr. Šijanec, ČZN 1934, 205-7. — K. Dobida, M 1935, 34.

**Stelè France:** Kje smo s cerkvenim slikarstvom. M 1933, št. 1-12. — Ponatis: Cerkevno slikarstvo. O njegovih problemih, načelih in zgodovini. Založila Družba sv. Mohorja

v Celju 1934. 206 + (6) str. M. 8<sup>o</sup>. (Mohorjeva knjižnica, 66.)

Poročila: S 1934, št. 96. — Fr. Bas, ČZN 1934, 205. — n. Čas 1934/35, 48/9.

— Hram slave pri Sv. Krištofu. (O Plečnikovem načrtu.) DS 1933, 64-71 (z načrti). — Narodna galerija. Tam 281-6 (s slikami). — Ivan Meštrovič, ob 50letnici. Tam, 440-5. — Nova dela J. Plečnika v Pragi. Tam, 552-5 (z reprodukcijami). — Umetnost Dolenjske. Kulturno geografski poskus k problemu slovenske umetnostne zgodovine. Etnolog 1933, 177-200 (s slikami). — † Dr. Josip Mantuani. S 1933, št. 66; SBL II, 43-44; Etnolog 1933, 283-7 (kot narodopisec, s sliko); ZUZ 1933, 99. — L' art en Slovénie et le Byzantinisme. L' art byzantin chez les Slaves. Paris 1932, 381-395. — Wladislaw Skoczylas in poljsko narodno slikarstvo. DS 1934, 74-83 (z reprodukcijami). — Likovna umetnost v l. 1933. DS 1934, 181-198. — Likovna umetnost v letu 1934. DS 1935, 88-96. — Iz zgodovine slovenskega cerkvenega slikarstva. M 1934, št. 1-12; 1935, št. 1-5, 7, 9-12 — Ljubljana iz aeroplana. Kronika 1934, 28-34 (s slikami). — Problem ljubljanskega gradu. Tam, 106-110 (z načrti). — Jugoslovani: Umění výtvarná. Slovinské umění Ottův Slovník naučný nové doby. v Praze 1934, 274-9 (s slikami). — Südslawische Kunst. Das Königreich Südslawien, Leipzig, R. Noske. 1935, 215-236. — Otto Demus. Kunst in Kärnten, Celovec 1934. (Referat) DS 1935, 228. — Umetnost v Slovenski krajini. Slovenska krajina, Beltinci 1935, 21-35, 22 slik v prilogah I-XIII. — Kako oživiti staro Ljubljano. Kronika 1935, 6-7. — Marijino vnebovzetje pri frančiškanih v Ljubljani. Tam, 221-6 (z reprodukcijami). — Eucharistična skrivnost in umetnost. S 1935, št. 145. — Sodobna eucharistična umetnost. M 1935, 211-7. — Slikar Franc Kavčič. DS 1935, 496-505 (z reprodukcijami). — Monumenta artis slovenicae. I. Srednjeveško stensko slikarstvo. La peinture murale au moyen-âge. (Francoski prevod Melite Pivec-Stelè, s sodelovanjem Jeana Lacroix-a. Ljubljana. Akademsko založba. Klišeji in tisk Jugoslovanske tiskarne, 1935. 60 str. tek-

sta in 175 slik 8°. — Vsebina I. zvezka (15 snopičev): 1. Splošni pregled razvoja srednjeveškega stenskega slikarstva v Sloveniji. 2. Slikani kranjski prezbiterij. 3. Johannes concivis in Laybaco. 4. Johannes Aquila de Rakespurga. 5. Ladja cerkve v Turnišču. 6. Poslednja sodba. 7. Trpljenje Kristusovo. 8. Sveti trije kralji. 9. Marijino življenje. 10. Svetniške legende. 11. Crngrob. 12. Oltarne slike. 13. Miniaturno slikarstvo.

Poročila: A. Gaber, SN 1934, št. 259. — Sja 1934, št. 49. — K. Dobida, LZ 1935, 57—9 (snop. 1—4). — s. m. (Stane Mikuš), S 1935, št. 9, 66, 223, 280, 1936, št. 16. — td (Time Debeljak), S 1935, št. 109, 205. — R. Ložar, S 1935, št. 130 in Čas 1935/36, 221—6. S 1936, št. 8. — T. Potokar, Pravda, Beograd 25. 4. 1936.

— Umetnost Zapadne Evrope. Oris njenih virov in glavnih dob njenega razvoja. Jugoslovanska knjigarina v Ljubljani, 1935, 436 str. z 292 slikami. 8°. (Zbirka „Kosmos“.)

Poročila: s. m. (Stane Mikuš), S 1936, št. 50. — F. K. K(oš), J 1936, št. 56. — T. Potokar, Pravda, Beograd 5. 9. 1936 (S 1936, št. 208). — Gizela Šuklje, ZS 1936, 206—7.

**Steska Viktor:** Slikar Adolf Pirsch. M 1934, 350—1. — Stara Kristusova slika na lj. magistratu. Kronika 1934, 192—4 (z reprodukcijo).

**Šijanec Franc:** Iz vuzeniške spominske knjige. Prispevek k zgodovini naših krajev. MV 1933, št. 120.

**Šterk Vladimir:** Uporabna umetnost: O pohištvu. Arh. 1934, 45 (z načrti).

**Tomazič France:** Stanovanja in hiše. DS 1935, 81—88 (z načrti).

**Tominec Franjo:** Laik in likovna umetnost. Arh. 1934, 46—8 (s slikami).

**Vodnik Anton:** Francesco Robba. Arhivalna studija. Kronika 1935, 134—140, 210—4, 266—9, nadalj. v 1936. (z reprodukcijami).

**Vodušek Božo:** Kult umetnika. Sd 1934, 158—163. (Iv. Cankarjev tip umetnika.)

**Vrhovnik Ivan:** Trnovska župnija v Ljubljani. 1933. — Na str. 301—350: Svetišča. — Nekaj pozabljenih lj. svetišč. Kronika 1934, 139—140 (Cerkvica sv. Volbenka na Ljublanici; Kapela v starem licejskem poslopju); 237—8 (Kapeli na Zabjeku); 1935, 95 (Kapela vseh svetnikov).

**Vurnik Ivan:** Vseučiliška knjižnica ljubljanska. Ljubljana. Samozalož-

ba. 1934. Tiskarna Tiskovnega društva v Kranju. 16 str. 8°.

— Sodobne težnje v arhitekturi. predavanje pod okriljem ljudske univerze v Lj. 11. nov. 1935. (Prim.: SN 1935, št. 257).

**Zajec Ivan:** O likovni umetnosti. J 1935, št. 258.

**Zbornik** za umetnostno zgodovino. Izhaja enkrat na leto. Urednik dr. Fr. Stelè. V Ljubljani. Izdaja Umetnostno-zgodovinsko društvo. Letnik XII. 1932—1935. 120 str. s prilogo: Marijan Marolt, Dekanija Vrhnika. Str. 209—280. V. 8°.

**Zorman Janez:** Narodna galerija v Ljubljani. Kronika 1934, 20—22 (s slikami).

**Žekar Franc:** O stilu. Odlomek iz inauguralne disertacije. Lj. 1934.

## II. Biografsko gradivo.

**Andrej iz Ottinga,** slikar sredi 15. stol. — Fr. Stelè: M 1935, 176—8, 259—61, 418; Monumenta I, 25 (s slikami).

**Aquilla Johannes de Rakespurga,** slikar v 2. pol. 14. stol. — Fr. Stelè: M 1934, 454—8, 1935, 22—6 (s slikami); Monumenta I, 13—20 (z reprodukcijami).

**Berneker Franc,** kipar. — Zapuščina: J 1935, št. 60.

**Gangl Alojzij,** kipar, u. 2. okt. 1935 v Pragi. — Nekrologi: S št. 231; SN št. 228; Sja št. 33.

**Gaspri Maksim,** slikar, 50letnik: J 1935, št. 24 (s sliko); SN 1935, št. 23; Fr. Stelè, S 1933, št. 23 (s sliko).

**Gorše France,** kipar. — K. Dobida, M 1934, 69—70 (z reprodukcijami). — Isti: Nova G.-tova dela, M 1935, 71. — Naš val 1934, št. 39 (s sliko in njegovimi kariĳaturami slov. pisateljev). — Glej tudi odd. III. Razstave.

**Grohar Ivan,** slikar. — K. Dobida, M 1935, 30—2 (z reprodukcijami). — Iv. Mrak, Tragičan sluĳaj najveĳeg slovenaĳkog slikara: Vreme, Beograd 6.—9. jan. 1935, božična št. 4669. — A. P(odbevšek), Pozabljen grob slovenskega umetnika, S 1935, št. 247, 251.

**Gvajc Anton,** slikar, u. 3. avg. 1935 v Brežicah. — Nekl.: GN 1935, št. 96; J št. 178 (s sliko); MV št. 176, 177.

**Hilbert Jaro,** slikar. — Sreĳko Zamjèn, J. H. v Palestini: DS 1934,



- 235—6. — H. pripoveduje o sebi, Egiptu in Palestini. J 1935, št. 178 (s sliko).
- Jernej iz Locke**, slikar v 1. pol. 16. stol. — Fr. Stelè: M 1935, 339—342; Monumenta I, 2, 6, 25, 38 (z reprodukcijami).
- Johannes, concivis in Laybaco**, slikar sredi 15. stol. — Fr. Stelè: M 1935, 56—60 (s slikami); Monumenta I, 9—12 (slike št. 24—35, 38—40).
- Jurkovič Ivan**, kipar, u. 10. avg. 1934 v Lj. — Nekrologi: SN št. 180; J št. 183 (s sliko); S št. 181.
- Karinger Anton**, slikar. — Ž. Cvetkovič, Kopija slike kneza Miloša Obrenoviča. S 1933, št. 117. — Iv. Lah v članku Knez Miloš v Ljubljani: Kronika I, 1934, 15.
- Kavčič (Caucig) Franc**, slikar. — Jos. Regali, O nekaterih slikah Fr. K.-a in nekaj o njegovi rodovini. ZUZ 1933, 115—9. — A. Sovrè, Phokion. Ob K.-evi sliki, M 1933, 329—330 (slika reproducirana na str. 325) in K. Dobida, tam 353. — O razstavi Caucigovih risb glej III. Razstave.
- Kobilca Ivana**, slikarica. — K. Dobida, M 1933, 34—5, 315 (pojasnila k reprodukcijam njenih slik na str. 3—15, 23, 288—9).
- Košir Francè**, slikar. — K. Dobida, M 1934, 192—3 (s sliko in reprodukcijami).
- Kralj Francè**: Moja pot. Izdala Tiskovna zadruga v Lj. 1933. (V) + 80 str. z ilustracijami. 8°. (Slovenske poti XII.)  
Poročila: F. S. F (in žgar), M 1934, 273; J. Vidmarjev odg.: Sd 1934, 384. — Č. S 1934, št. 60. — Fr. Mesesnel, Sd 1935, 87—90.  
— K. Dobida, Obisk pri slikarju Fr. K.-u, LZ 1935, 272—5. — Glej tudi odd. III. Razstave.
- Kralj Tone**, slikar in kipar. — Fr. Stelè, Njegova sakralna umetnost. DS 1934, 190. — K. Dobida, Nova dela T. K.-a. M 1934, 232 (z reprodukcijami). — A. G(aber), SN 1934, št. 211. — Glej: III. Razstave.
- Magolič Srečko**, slikar. — Steska in Stelè: SBL II, 6. — 75letnik: Obisk pri jubilaru, S 1935, št. 80. — Glej: III. Razstave.
- Maleš Miha**, slikar. — K. Dobida, M 1935, 71 (z reprodukcijami). — R. L(ožar), Nova dela. S 1935, št. 73. — Glej tudi odd. III. Razstave.
- Malič (Malitsch, Mallitsch) Ferdinand**, slikar: V. Steska, SBL II, 36—7.
- Markovič Peter**, slikar: V. Steska, SBL II, 49—50.
- Metziger Janez Valentin**, slikar. — Iz. Cankar, SBL II, 109—110. — St. Vurnik, K razvoju in stilu M.-jeve umetnosti. Priredil Marijan Marolt. ZUZ XII, 1933, 16—63 (s slikami).
- Mihelič Francè**, slikar. — K. Dobida, K vencu M.-evih litografij. M 1935, 432 (s slikami).
- Mis Celestin**, risar in modeler. — Fr. Stelè, SBL II, 126—7.
- Napotnik Ivan**, kipar. — Fr. Stelè, SBL II, 189.
- Obereigner Elza**, slikarica in kiparica. — V. Steska, SBL II, 211.
- Ogrin Simon**, slikar. — V. Steska, SBL II, 220.
- Omahen Janko**, ilustriral V. Bitenčeve „Zlate čevljičke“ Lj. 1935.: E. Justin, J 1936, št. 9.
- Pajničeva Dana** (umetno obrtna keramika): K. Dobida, M 1934, 391—2 (z reprodukcijami).
- Pavlovec Franc**, slikar. — Fr. Stelè, SBL II, 275. — Glej tudi odd. III. Razstave.
- Pengov Božo**, kipar. — K. Dobida, M 1935, 193—4 (z reprodukcijami).
- Pernhart Marko**, krajinski slikar. — V. Steska in Fr. Stelè, SBL II, 309—310.
- Perušek (Prushek) Harvey Gregory**, slikar. — Fr. Stelè, Thieme-Becker, Allg. Künstler Lexikon, Bd. 27, Leipzig 1933. — Clevelandski Slovenci so poklonili Narodni galeriji v Lj. P.-ovo oljnato sliko „Simfonijo ameriškega zapada“ (J 1935, št. 38); K. Dobida, M 1935, 433 (reprodukcija slike na str. 403).
- Peruzzi Svitoslav**, kipar. — V. Steska in Fr. Stelè, SBL II, 312. K. Dobida, M 1933, 274—5 (z reprodukcijami njegovih del).
- Pirnat Niko**, kipar in ilustrator. — Naš val 1935, št. 3 (z reprodukcijami).
- Pirsch Adolf**, slikar. — V. Steska, M 1934, 350—1 (z reprodukcijami).
- Piščanec Elda**, slikarica. — K. Dobida, M 1935, 109 (s slikami).
- Plečnik Jože**, arhitekt. — A. G. (Gaber), Naš grad naj postane velik muzej. SN 1933, št. 58. — Fr. Stelè, Hram slave pri Sv. Krištofu. DS

- 1955, 6471. — Nova dela J. P.-a v Pragi, DS 1955, 552—5. — Osnovna in meščanska šola v Zgornji Šiški po projektu univ. prof. arh. J. P.-a. Arh. III, 1955, 201—2 (z načrti). Načrt za Dvorni trg. SN 1954, št. 57. — K. Dobida, Plečnik in Ljubljana. M 1954, 508—9. — Isti: Nova P.-ova cerkev (prizidek k pokopališki cerkvi sv. Krištofa v Lj.) LZ 1954, 602—4. — Fr. Stelè. Delo J. P.-a za sodobno cerkev, M 1955, 215—6. — Sporazum za zgradbo P.-ovega Hrama slave in žalnega parka v Lj. GN 1955, št. 58.
- Potočnik** Janez, slikar. — Ob stoletnici smrti J. P.-a. S 1954, št. 35.
- Quaglio** Giulio. — V. Steska. Dve pismi slikarja J. Qu.-a. ZUZ 1955, 120.
- Scobl** Mihael. — Jak. Soklič, Slovenjegraški slikar M. S.: ČZN 1955, 72—6.
- Skalicky** Zdenko, slikar in pesnik, u. 7. marca 1935 v Lj. — A. Podbevšek, S 1955, št. 57 in J št. 58.
- Slovnik** Josip, slikar. — Lepi uspehi njegovega 30letnega delovanja v Nemčiji: J 1955, št. 214 (s sliko). — K. Dobida: M 1955, 467 (s sliko in reprodukcijami) in LZ 1955, 667. — Glej tudi odd. III. Razstave.
- Sternen** Matej. — Dovršil freske na stropu frančiškanske cerkve: A. Gaber), GN 1955, št. 88, 143; R. Ložar, S 1955, št. 225; Sternenov odgovor, tam št. 235. — J. Regali, Sja 1955 št. 35.
- Šantel** Avgusta, r. pl. Aigentler, slikarica, u. 29. maja 1935: SN 1955, št. 122. — O slikarski rodbini Šantlovi: Fr. Stelè v Thieme - Becker, Allg. Künstler Lexikon, Bd. 29, Leipzig 1935.
- Taufner** Stane, slikar. — AMI (Arnošt Adamič): SN 1954, št. 145. — Umrl marca 1955 v Zagorju: Lad. Kiauta, J 1955, št. 70 (s sliko).
- Toman** Feliks, kamnoseški mojster v Lj., 80letnik: S in J 1955, št. 83 (s sliko).
- Vurnik** Ivan, arhitekt. — Fr. Stelè, Delo Iv. V.-a za sodobno cerkev. M 1955, 216—7.
- Vurnik** Stanek. — Dodaj k ZUZ XII, 1955, 103; Mia Břejčeva, Etnolog 1955, 277—282 (s sliko). — N. Župančičev nagrobni govor, tam 304. — M. Marolt, ZUZ 1955, 16.
- Wolf** Janez, slikar. — Ob 50letnici smrti: Sja 1954, št. 49.
- Žabota** Ivan, slovaški slikar, slovenski rojak: K. Dobida, M 1955, 150 (z reprodukcijami. Po J. Alexevem članku v Elánu 1952). — s. v., S 1955, št. 85 (po Mladiki).
- Žmitek** Peter, akad. slikar, u. 24. dec. 1955 v Lj. — Nekrologi: C. Kočevar, S 1955, št. 297. — SN št. 294. — J št. 299. — A. Debeljak, P. Ž.-u v spomin. Lovec 1956, 55 (sonet).

### III. Razstave.

- Razstave v letih 1928—1950: J. Kos, ZUZ 1955, 104—9.
- Slikarska razstava na gimnaziji v Kočevju od 5.—12. januarja 1955. (Prof. K. Jirak iz Ptuj, Oeltjen, Trubel, Wallner in grafik Luigi Kasimir): S 1955, št. 10.
- Razstava slik Matije Jame v Jakopičevem paviljonu, marec—april 1955. (Katalog natisnili J. Blasnik nasl., klišeje izvršil St. Deu. 6 str. M. 8<sup>o</sup>) — Poročila: Živojin Cvetković, Impresije in refleksije. S 1955, št. 78 (z Jamovo sliko); A. S., Sja 1955, št. 12; Borko, Pon. J št. 11; R. Ložar, S št. 67; Fr. Stelè, DS 1954, 184.
- Razstava moderne slovenske likovne umetnosti v Mariboru (ok. 50 slikarjev in kiparjev; priredil lj. trgovec z umetninami Anton Kos konec marca 1955). Poročila: SN 1955, št. 69; N. Pirnat, SN št. 74; R. Rehar, J št. 76.
- Slikarska razstava domačih slikarjev v Zagorju v aprilu 1955: Armi (Arnošt Adamič). SN 1955, št. 90.
- Razstava Ante Trstenjaka (in T. Ivančevića) v Pragi v maju 1955: Božo Lovrič, J 1955, št. 107.
- Slovenci na 5. pomladni razstavi v Beogradu: Todor Manojlovič, SKG 16. 5. 1955; T. Potokar, S 1955, št. 114.
- Razstava Ferda Vesela v Kosovem salonu v Ljubljani, otvorjena 1. junija 1955. — Poročila: A. Gaber, SN št. 126; J št. 129; R. Ložar, S št. 156.
19. razstava Narodne galerije v Ljubljani: Umetniško združenje „Oblik“ v Jakopičevem paviljonu v juniju 1955. (Hrvatski in srbski umetniki; slikarstvo, kiparstvo in arhitektura. — Katalog natisnili J. Blasnik nasl. 8 str. 8<sup>o</sup>). — Poročila: SN 1955, št. 150; Borko, J št. 134.

- 155; Pon. J št. 24; Č. Skodlar, J št. 140; R. Ložar, S št. 145; A. Gaber, SN št. 150.
- Razstava dolenske umetnosti „K r k e“ na velesjmu 1953: A. Gaber, SN 1953. št. 154.
- Razstava sodobnih slikarjev in stare likovne umetnosti Mariborskega tedna v avgustu 1953: R. Rehar, MV 1953. št. 185, 168.
- Razstava slik in kipov slovenskih umetnikov meseca sept. 1953 v Jakopičevem paviljonu (25 umetnikov je razstavilo blizu 200 del). — Poročila: H. Smrekar, J 1953, št. 208; A. Gaber, SN št. 212, 217; Fri. (Lud. Mrzel), Pon. J. št. 40; K. Dobida, LZ 1953, 762—5; Fr. Stelè, DS 1954, 185.
- Razstava slovenske cerkve in slovenske madone (uredil Olaf Globočnik) z razstavo nabožnih podob (priredil Pavle Winter) na jesenskem velesjmu 1953. — Poročila: SN 1953, št. 200; K. Dobida, LZ 1953, 632—3, 697; Fr. Mesesnel, Sd 1953, 468—470; J. Regali, Sja 1953, št. 57; Fr. Stelè, DS 1954, 187—193.
- Razstava mlade slovenske arhitekture meseca oktobra 1953 v Jakopičevem paviljonu. — Poročila: SN 1953, št. 229; Fri. (Lud. Mrzel), J št. 244; J. Regali, Sja 1953, št. 46, 47; Fr. Stelè, DS 1954, 186—7; x, Mlada arhitektura. Sd 1954, 87—90.
- IV. razstava skupine Trojica v Zagrebu, november 1953. (Med tremi gosti je bil Fr. Pavlovec iz Ljubljane): J 1955, št. 261, 262.
- XX. razstava Narodne galerije. Zagrebška Trojica: Ljubo Babič, Vlado Becić, Jerol. Miše in kot gosti: W. Skoczylas (Varšava), A. Motika (Mostar), Fr. Pavlovec (Ljubljana), Jakopičev paviljon, december 1953. (Katalog natisnili J. Blasnika nasl., 10 str. V. 8°.) — Poročila: SN 1953, št. 281; K. Dobida, LZ 1954, 186—9; Miha Maleš, Arh. IV, 1954, 50.
- Razstava del slovenskih umetnikov v Celjskem domu od 3.—11. dec. 1953. (Prodajna razstava.) — Poročila: ND 1953, št. 99; SN št. 279.
- Prva slikarska razstava kluba „Pectorice“ (K. Jirak, Iv. Kos, Albert Sirk, Fr. Košir, Didek) v Mariboru, otv. 8. dec. 1953: Rad. Rehar, MV 1953, št. 279, 291.
- Umetnostna razstava Božidara Jakca: Dalmacija, Dolensko, portreti. Jakopičev paviljon, 25. februarja—26. marca 1954. (Katalog natisnili J. Blasnika nasl., 8. str. M. 8°.) Poročilo: Fr. Stelè, DS 1953, 92.
- Razstava litografije ob stoletnici Senefelderjeve smrti v lj. dvorani OUZD. 17—19. marca 1954: SN 1954, št. 65, 65.
- Razstava Mihe Maleša v Mariboru meseca marca 1954. — Poročila: A. Gaber, SN 1954, št. 65, 65; R. Ložar, Arh. IV, 1954, 79—80 (z reprodukcijami).
- Kolektivna razstava akvarelov Bruna Vavpotiča v Kosovem salonu v Ljubljani. — Poročila: A. Gaber, SN 1954, št. 114; Fr. Stelè, DS 1953, 92.
- Umetnostna razstava Toneta Kralja v Jakopičevem paviljonu od 27. maja do 20. junija 1954. (Ciklus ujedenk „Cesta“ in „Zemlja“, ilustracije k pesmim Vide Jerajeva). — Poročila: A. Gaber, SN 1954, št. 118; 155; K. Dobida, LZ 1954, 567—8; Fr. Stelè, DS 1953, 92—3.
- Razstava slik prof. Antona Gvajca v Mariboru avgusta 1954: SN 1954, št. 181.
- Razstava slik domačih umetnikov v Kamniku avgusta 1954: SN 1954, št. 190.
- Razstava „Slovenska krajina“ na ljublj. jesenskem velesjmu: Fr. Stelè, DS 1953, 91.
- Razstava arhitekture na lj. jesenskem velesjmu 1954: Fr. Stelè, DS 1953, 93—4.
- Razstava del slovenskih umetnikov v Jakopičevem paviljonu od 1.—10. sept. 1954 (Rih. Jakopič, Bož. Jakac, Fr. Klemenčič, Fr. Košir, V. Šeferov, Bruno Vavpotič, Iv. Vavpotič, M. Gaspari, Peter Loboda, H. Smrekar, Dalmatico Inkiostri.) — Poročila: A. Gaber, SN 1954, št. 202; J. R(egali), Sja 1954, 41.
- Razstava mariborskega umetniškega kluba „Brazde“ in njenih gostov: Ant. Gvajc, K. Jirak, Iv. Kos, Fr. Košir, Albert Sirk, Ant. Trstenjak. — Ljubljana, Jakopičev paviljon, november—december 1954. V oskrbi Narodne galerije. (Katalog natisnili J. Blasnika nasl., 8. str. 8°.) — Poročila: SN 1954, št. 279; K. Dobida, LZ 1954, 750—2; Fr. Stelè, DS 1953, 91—2.

- Razstava slik marinista in pokrajinarja Rudolfa Marčiča v zagrebškem salonu šira dec. 1934: J 1935, št. 1.
- Umetniška razstava Jana Oeltjena in Elze Oeltjen-Kasimir, otvorjena 13. jan. 1935 v Jakopičevem paviljonu. — Poročila: Š(kodlar), J 1935, št. 16; R. L(ožar), S št. 19; Iz predavanja Fr. Steleta: S št. 21; A. G(aber), SN št. 29; K. Dobida, LZ 1935, 167—8; Fr. Stelč, DS 1935, 292—5 (z reprodukcijami).
- Razstava slik Matije Jame v Jakopičevem paviljonu, otvor. 17. marca 1935. (140 slik in študij. — Katalog natisnili J. Blasnikovi nasl., 4 str. V. 8<sup>o</sup>.) — Poročila: R. L(ožar), S 1935, št. 66; (J. Regali), Sja 1935, št. 12.
- Razstava kluba likovnih umetnikov „Brazde“ v Celju od 24. marca do 6. aprila 1935. — Poročila: Rad. Rehar, ND št. 12; F. Š(ijanec), S št. 83.
- Kolektivna razstava Toneta in Mare Kralj v Hagenbundu na Dunaju za veliko noč 1935. — Poročila: J 1935 št. 73 (s sliko T. Kralja); o nemških ocenah: J 1935 št. 106; GN št. 6, 19, 22; Sja 1935, št. 20, 31 (J. Regali). — St. Poglajen-Neuwall, DS 1935, 290—1.
- Umetnostna razstava Srečka Magoliča ob njegovi 75letnici v Jakopičevem paviljonu od 28. aprila do 19. maja 1935. (Katalog 7 str. 8<sup>o</sup> z uvodnim člankom: Nekaj misli o mojem slikanju.) — Poročila: R. Ložar, S. 1935, št. 104; J. R(egali), Sja št. 19; Č. Š(kodlar), J št. 112.
- Razstava Mihe Maleša v prostorih Jadransko-podunavske banke v Ljubljani, Selenburgova ulica, otv. 15. maja 1935. — Poročila: S 1935, št. 108; R. K., SN št. 109; J št. 111; Pri M. Malešu: SN št. 114; GN št. 21, 24; (J. Regali), Sja št. 20; K Dobida, LZ 1935, 351—2.
- I. pomladanska razstava Društva likovnih umetnikov dravske banovine v Jakopičevem paviljonu, otv. 30. maja—junija 1935. (Katalog natisnili J. Blasnikovi nasl., 12. str. teksta in 12 str. reprodukcij. V. 8<sup>o</sup>.) — Poročila: SN 1935, št. 123; J št. 125; R. L(ožar), S. št. 151, 157, 158; J. R(egali), Sja št. 23; Nakupi: GN št. 45, 48, 49; A. Gaber, Ob zaključku razstave, GN št. 68; K. Do-  
bida, M 1935, 354 (z reprodukcijami) in LZ 1935, 475—6.
- Umetnostna razstava društva „Slovenski lik“ v Umetniškem paviljonu v Zagrebu, otv. 2. junija 1935. (Kolektivno delo slikarjev Fr. Kralja, Fr. S. Stiplovska, Draga in Nandeta Vidmarja). — Poročila: J 1935, št. 123; GN št. 48; T. Seliškar, LZ 1935, 476—8.
- Razstava na Tehniški srednji šoli v Ljubljani v juniju 1935: GN 1935, št. 54, 55.
- Razstava sodobne cerkvene umetnosti v Ljubljani, otvorjena 28. junija 1935: S 1935, št. 144, 146.
- Umetnost na obrtniški razstavi na ženski realni gimnaziji v Ljubljani v juliju 1935: M. Gaspari, Jakac, Jakopič, Paylovec, Slapernik, Vaypotič, Anica Zupanc. — Prim.: GN 1935, št. 67.
- Razstava slikarja Inkiostrija in kiparja Zajca v Jakopičevem paviljonu od 14.—28. julija 1935 — Prim.: A. A. B., GN 1935, št. 80; K. Dobida, LZ 1935, 666.
- I. razstava umetniške skupine Gojmir Anton Kos, Miha Maleš, slikarja France Gorše, kipar, v Mariboru od 1.—11. avgusta 1935. — Prim.: GN 1935, št. 100.
- Umetniška razstava kiparja Fr. Ropreta v Sokolskem domu na Bledu od 4.—31. avgusta 1935. — Poročila: S 1935, št. 176; GN št. 98.
- Slikarska razstava Eda Deržaja v Jakopičevem paviljonu, otvorjena 31. avgusta 1935. — Poročila: GN 1935, št. 123; s. m. (Stane Mikuš), S št. 209; K Dobida, LZ 1935, 666.
- Slikarska razstava na ljubljanskem velesojmu v jeseni 1935. (Morski motivi jugoslovan. umetnikov.) — Poročila: S 1935, št. 205, 208; A. Gaber, GN št. 139; Č. Š(kodlar), J št. 215.
- Slikar Josip Germ je razstavil 13. okt. 1935 v risalnici jeseniške narodne šole nad 60 slik: J 1935, št. 248.
- Razstava slik Josipa Slovnikarja v občinskem domu v št. Vidu nad Ljubljano od 19.—21. oktobra 1935. — Poročila: J 1935, št. 241 (s sliko), 244; GN št. 172; S št. 242; R. Ložar, S št. 244; K. Dobida, LZ 1935, 667.
- Razstava arhitekturne plastike, oljnatih slik stare Ljubljane ter mladostnih

- del prof. Franceta Kralja v Jakopičevem paviljonu od 19. oktobra do 4. novembra 1935. (Redna jesenska prireditev umetniškega društva „Slovenski lik.“) — Poročila: GN 1935, št. 170, 173; A. Gaber, GN št. 185; 207 (replika na Kraljev odgovor); R. Ložar, S št. 249; —i (J. Regali), Sja št. 35; K. Dobida, LZ 1935, 662—5.
- Umetnostna razstava kluba „Brazda“ v Mariboru novembra 1935 (6 slikarjev in 3 kiparji). — Poročila: GN 1935, št. 198; R. Rehar, J št. 266; S št. 263.
- Razstava risb Fr. Kavčiča (Cauciga) v Narodni galeriji, otvorjena 17. novembra 1935 s predavanjem Fr. Steleta. — Poročila: GN št. 202; S št. 269; J. Regali, Sja št. 38; R. Ložar, S št. 275.
- Razstava grafike Luigia Kasimira in Tanne Hoernes-Kasimir v Jakopičevem paviljonu, otvorjena 24. nov. 1935. — Poročila: R. Ložar, S št. 279; E. Justin, J št. 284.
- Razstava akvarelistov v kavarni Zvezda v Ljubljani, otvor. 1. dec. 1935; Pon. J št. 47 (279 a).
- Retrospektivna razstava kiparskih del Franceta Goršeta v lastni delavnici v Kolizeju v Ljubljani, otv. 1. dec. 1935. — Prim.: A. G(aber), GN št. 222; J. Regali, Sja št. 41; Pon. J št. 47 (279 a).
- Božična razstava slovenskih oblikovnih umetnikov v Ljubljani: Sja 28. dec. 1935, št. 45.
- #### IV. Spomeniki in drugo.
- Stelè France: Varstvo spomenikov (od 1. jul. 1930—31. dec. 1931). ZUZ 1935, 90—8. — Načela varstva spomenikov. Ars, sacra 1935, 10—11; 36—38 (nedokončano). Problem spomeniškega varstva v Jugoslaviji. Jugoslovenski istoričski časopis I, 1935, 425—454.
- Zaščiteni nagrobni spomeniki na pokopališču pri Sv. Krištofu v Lj. Kronika 1935, 99.
- Za varstvo spomenikov v Mariboru. (Osutek pravilnika.) S 1934, št. 43.
- Gaber Ante: Varujmo naše starine. Nujna potreba zakona s prepovedjo izvoza tudi umetnostno-obrtnih izdelkov. SN 1934, št. 160.
- Spomenica slovenskih likovnih umetnikov kralj. banski upravi dravske banovine in mestni občini ljubljanski (za zvišanje budžeta za l. 1934/1935 za odkup umetnin). Arh. 1934, 31—2. — Prim.: Umetniki se bore za svoj obstoj. S 1934, št. 17. — Umetniki v boju za življenje. S 1934, št. 22. — Kulturna sramota za Slovence. Kaj govori preteklost in kaj stori sedanost? S 1934, št. 31.
- Likovni umetniki se organizirajo. SN 1934, št. 27; S 1934, št. 30. — Občni zbor lik. umetnikov v Zvezdi. SN 1934, št. 57.
- Šantel Saša: Zakaj ne „Društvo slovenskih likovnih umetnikov“? J 1935, št. 157. — Prim.: S 1935, št. 136, in GN 1935, št. 64.
- Ustanovitev Umetniškega kluba v Mariboru: B. Borko, J 1935, št. 81.
- Akad. kipar Niko Pirnat je izvršil ženski portret: SN 1935, št. 29; Kip igralca Danila: SN 1935, 126 (s sliko); Pirnatov kip generala Maistra je dala mariborska občina odliči v bron. SN 1934, št. 250; Idriječani so poklonili E. Ganglu P.—ovo plastiko „Rudar“. SN 1935, št. 276; Kip Jos. Jurčiča ob njegovi 90letnici. SN 1934, št. 51 (s sliko).
- Akad. medaljer A. Sever izvršil dr. Val. Rožiču bronasti plaket. SN 1935, št. 155.
- Spomenik septembrskim žrtvam Adamiču in Lundru, delo Svitoslava Peruzziija, odkrit. SN 1935, št. 174. — K. Dobida, M 1935, 435.
- Dobida Karel: Novi nagrobniki pri Sv. Križu v Lj. (Boris Kalin, Tone Kralj, Jože Plečnik...) M 1935, 432—3 (z reprodukcijami).
- Po načrtu Jožeta Plečnika je izdelal pasar Janez Drnovšek za trnovsko cerkev nov ciborij: Fr. Stelè, S 1934, št. 36.
- Nagrobna soha pri Sv. Križu kiparja Borisa Kalina. SN 1934, št. 256.
- Spomenik kralju Aleksandru I. delo kiparice Ive Despičeve, odkrilo uradništvo in delavstvo tobačne tovarne v Lj.: GN 1935, št. 51.
- Spomenik kralju Aleksandru I. v Lj.: Načrt arh. H. Husa priporoča Klub arhitektov. GN 1935, št. 2. — A. Gaber, Izvedba tega načrta je popolnoma nemogoča: GN 1935, št. 34. — Prim. tudi: A. Gaber, GN 1935, št. 166, 175 (odg. na anonimni dopis v Pon. S št. 42).



Kameniti križ pod Šmarno goro iz časov francoskih vojn na Kranjskem. J 1935, št. 105.

Spomenik padlim borcem-dijakom v Skoplju, monumentalno delo kiparja Lojzeta Dolinarja. J 1935, št. 136.

Spominska plošča Iv. Vrhovniku na rojstni hiši pri Sv. Petru v Lj.: GN 1935, št. 56.

Kip nadškofu A. B. Jegliču izvršil akad. kipar L. Boda na Homecu. S 1935, št. 220 (s sliko).

Odkritje spominskega stebra Davorinu Jenku po načrtih J. Plečnika v Kolodvorski ul. 11 v Lj.: GN 1935, št. 195; Pon. S 1935, št. 45.

Kip Franceta Goršeta „Duhovno materinstvo“ na pokopališču pri Sv. Križu za rodbino Mermolja. GN 1935, št. 184 (s sliko).

## Razstave l. 1928. do 1932.

Poroča F. Kos.

Leto 1931.

56. Razstava slik Matije Jame v Zagrebu. Salon Ulrich od 30. XII. do 8. I. 1931. Nato je razstavil iste slike v Jakopičevem paviljonu.

57. Od 18. jan. 1931. Razstavljena dela: Novakovičev brod, Kozjak I, II, III, Sastavci, Slap Rečice, Slap Plitvice I, II, Kopaljšče na Kulpi, Pogled na Milanovac in Kozjak, Slapovi Burgetiči, Korana, Slapovi Galovca, Slapovi pri Sastavcih, Studenček, Okolica ob Kulpi, Kaskade I, II, II, IV, Galovački Buk, Slap iz Jalovca I, II, Kozjak, Kaskada Rečice, Kaluderovac, Deček s frulo, Studije 1—13, Dvorišče I, II, Žena na pragu, Glava deklice, Dekle z grabljami I, II, Kolo, Glava deklice, Deklica z bučo v roki, Krava na vodi, Krave na Kulpi I, II, Žena češe lan I, II, Jelica, Vino, Deček s piščalko, Žene rujejo lan, Dvorišče v Nebojanu, Otroci na paši, Na zdravlje, gospodin, Ljubljana, Drevje ob vodi, Hiša v Nebojanu, Drugi slap Korane, Purica, Skica za portret, Glava kmeta, Deklica z vrčem, šenklaž, Korana II, Bled, Pogled na blejski otok, Gozd, Šmarna gora, Ljubljansko barje, Glava dekleta, Zima v Alpah. Katalog.

58. I. jugoslovanska razstava moderne arhitekture v Beogradu od 8. II. 1931 v umetniškem paviljonu „Cvijete Zuzorić“. Od Slovencev je razstavil ljubljanski „Klub arhitektov“ s člani: J. Costaperaria, D. Fatur, M. Kos, J. Platner, H. Hus, L. Kham, R. Kregar, J. Mesar, Vl. Mušič, J. Omahen, D. Serajnik, I. Spinčič, Vl. Šubic z osnutki in fotografijami izvršenih del.

59. Umetnostna razstava Ante Trstenjaka v Mariboru. Kazinska dvorana od 19. IV.—1. V. 1931. Razstavil je slike iz življenja lužiskih Srbov in njih narodne noše. Pokrajinske slike iz lužiskih krajev. Olje in akvarel.

40. III. pomladanska razstava slikarskih in kiparskih del jugoslovanskih umetnikov in umetnic v Beogradu, paviljon „Cvijete Zuzorić“ od 3. V. 1931.

Razstavilo je 87 slikarjev in 15 kiparjev. Slovenci: Bruno Vavpotič (pokrajine v akvarelu), Ivan Vavpotič (krajine), O. Globočnik (portret, Kosec), J. Gorjup (Priateljstvo), Fr. Zupan (pokrajine v akvarelu), E. Justin (lesoreze), Ivan Kos (Slovenske gorice), Fr. Košir (Krajina, Tihožitje, Portret), Fr. Kralj (Pomlad, Slovenska vas), Tone Kralj (olja in risbe s kreda), M. Maleš (monotipije, lesoreze, risbe na svili), Elda Piščančeva (Deklica v roznati barvi), T. Plestenjak (risbe s kreda), Mira Pregljeva (Jajrova hči, Magdalena), A. Sirk (pokrajine), A. Sodnik-Zupančeva (miniature: japonski motiv, porcelan, tihožitje), Cuderman St. (Na plesu). Kiparji: Fr. Gorše, Tine Kos, P. Loboda in Ivan Sajovic.

41. 5. maja 1931 so otvorili v clevelandskem umetnostnem muzeju v Wadeparku razstavo clevelandskih slikarjev in kiparjev, ki se je je udeležil tudi B. Jakac s pasteli, (Na griču) lesorezi in ilustracijami za Zormanova „Pota ljubezni“. Razstavila je tudi ameriška rojakinja Olga Gerželj.

42. Razstava slovenske umetnosti v Celju od 17. V.

Razstavili so: L. Dolinar (Sejalec, Pastir, Mati z detetom, Marta in Magdalena), R. Jakopič (Načrt za fresko na Ahacljevi cesti, Breze, Topoli, Sipiine pri Šmarju, Grad iz Hrv. Zagorja), Fr. Klemenčič (motivi ob Gradaščici), M. Gaspari (Procesija k Sv. Joštu, Mlada Breda, Legenda), Fr. Tratnik (risbe), A. Sirk (Primorske motive), M. Jama, A. Zupanec-Sodnikova, H. Smrekar in I. Vavpotič.

**43. IV. razstava umetnin na ljubljanskem velesejmu.** Od 30. maja do 8. junija 1951. Paviljon „K“. Priredil ljubljanski velesejem, organiziral I. Vavpotič.

Razstavili so: St. Cuderman (Madona, Kranjci, Cvetje, Zegnanska), Debelakova Mira (pastela), Deržaj Edo (Bogatinska bajka in akvarele), Gagern H. (Jelen in risbe), O. Globočnik (Ob vodi), Jože Gorjup (Suzana, Deklici, Florentinka, Življenje je lepo, Provansalska krajina Kostanjevica I, II, Nature morte, terrakote in grafike), Gorše Fr. (platična dela in grafiko), Jirak Karel (Ribičeva hči, Domov, Muslimanki, Slepce), Elko Justin (lesoreze), Kokolj Miroslav, Kos Ivan (Stara ulica in akvarele), Košir Fr. (Portret g. P. R., Tihožitje s knjigami, z jabolki, Sava pri Slav. Brodu, Portret dečka), Kralj Fr. (Poletje, Deček z mačkom, Portret otroka, Rodbinski naslednik, Portreti otrok, Sv. Anton), Kralj Mara (Slika na svilo), Kralj Tone (Portret moje žene, Saloma), Ad. Lapajne (akvarele in pastele), M. Maleš (monotipije, risbe, linoreze), Ivan Napotnik (reliefe), Pirnat Niko (risbe), Elda Piščanec (Deklica s kitaro, Deklica z rožo, Skica za portret), Mira Pregelj (Marija z detetom, Kristusa polagajo v grob), Puteani Beno (silhuete), Robič Margit (akvarele in risbe), Sajevec Ivan (plastike), Sirk Albert (Pri belem galebu, Jutro pred mestom, Stara ribiča pri delu, Veslači, Skoplje I, II), H. Smrekar (Maj in risbe), Henrika Šantel (Tihožitje, Oranže, Pleinair), Saša Šantel (Martuljek v jeseni, Skalnato obrežje in akvarele), Ščuka Cvetko (Mlatitev v Prekmurju), Škodlar Fran (Glava, Pokrajina, Tihožitje, Cerkveni interieur), Mirko Šubic (Portret g. I. G., Goslač, Portret ge. S., Portret dr. J. Laha in risbe), Šubic Rajko (akvarele), Vavpotič Bruno (akvarele), Vavpotič Ivan (Portreti: dr. Ravnikar, pisatelj Finžgar, prof. Plemelj, ravn. Radnai,

ge. R., gđc. B. L., portret ge. S., mojega sina, V gozdu, Cankarjevo nabrežje, Aleja, Jutranji sprehod, V parku, Področnik), Vesel Ferdo (Študija, Pokrajina), Wambolt-Imstadt Ana (V hlevu, Na gorski paši, radiranke in lesoreze), Zajec Ivan (Sapho, Studenec zdravja, Umirajoči centaver), Zupan Fr. (Jesenska krajina in akvarele), Anica Sodnik-Zupanec (Cvetlice, Kakteje I, II, Epiphilium, Nymphaea, Interieur), Klemenčič Fr. (Ob Gradaščici, Pomlad ob Gradaščici), Gaspari Maksim (Slovenska svatba), Kocjančič Peter (pastele).

**44. Razstava Karle Mrakove-Bulovčeve** od 1.—14. junija v salonu Ulrich v Zagrebu.

Razstavila je svoja zadnja dela, večinoma portrete.

**45. Umetnostna razstava** od 7. do 17. junija v paviljonu „Cvijete Zuzorič“ Beograd.

Razstavili so: Lojze Dolinar, Gojmir Anton Kos in Fran Pavlovec, Lojze Dolinar je poleg nekaterih starih del pokazal večinoma novejša: Torso, Spomin, Eva, Prošnja, Studija konjske glave, Vanda, Marion, Portret Jakopiča, Jahač, Pesem pastirja, Sumničenje, Svoboda, Skica za spomenik, Autoportret, Janez in Magdalena, Suša.

G. A. Kos: Portret moje matere, Flora, Porotnik, Na obali, Zeleno listje, Človek s papagajem, Učenka, Portret gospe, Voda, Kopanje, Cvetje, Klobase, Tihožitje, Sava nad Ljubljano, Vaze, Razgled z okna.

Fran Pavlovec: Kamnolom, Ženski akt, Vaška cerkev, Vas, Rumeno cvetje, Tihožitje, Sava s Stožičem, Tabor na Savi, Okolica Ljubljane, Sava pri Črnučah, Motiv s Save, Čolnar na Savi, Pred nevihto, Šmarna gora. Katalog.

**46. Razstava kluba likovnih umetnic v Ljubljani,** Jakopičev paviljon od 30. VIII.—21. IX. 1951.

Razstavile so: Auer Schmidt L., Ban, dur Zenaida, Vjera Bojničič, Borrelli-Alačević Zoe, Lina Crnčič Virant, Cata Dujšin-Gattin, René Gorjup-Dufour, Dorothea Hauser, Ivana Kobilca, Mara Kralj-Jeraj, Zdenka Ostojič-Pexider-Sriča, Elda Piščanec, Mira Pregelj, Elza Rechnitz, Nasta Rojc, Terezija Šander, Augusta Šantel, Henrika Šantel, Anica Zupanec-Sodnik. Izdale so katalog z reprodukcijami slik.

47. **Božidar Jakac:** „Amerika“. Jakopičev paviljon 27. IX.—20. X. 1951.

Razstavil je dela s potovanja po Ameriki, slike (večinoma pasteles) je razdelil v sledeče cikle: Tja grede, New-York, Niagara, Washington D. C., Pittsburgh Pa, Yellowstone nat. park, Portland Oregon, San Francisco California, Monterey California, Hollywood Južna California, Grand Canyon Arizona, Nazaj grede. Poleg teh je razstavil še risbe, portretne risbe, grafike in nekaj domačih motivov. Izdal je katalog.

48. **Razstava Franceta Goršeta** v Jakopičevem paviljonu od 1. do 10. novembra 1951.

Razstavil je plastike: Pridigar, Materinstvo, Meščanka, Piskajoči deček, Putto, Portret gdč. M. K., ge. G., pisatelj Magajna, pesnik F. Vodnik, Madona, Žrtev, Mučenik, Jesen, Materinstvo, Opica I, II, Madona, Kosec, Paglavec, Glava I, II, Žrtev, Maske, Glava mladega muzika, Portret dr. Šavnika s hčerko, Vlasta in Samo, Miha in Rex, Groteska, Pastirček, Domov, Otroška igra in risbe iz I. 1951. Katalog.

49. **Razstava Modic-Slapernik v Celju.** Od I. XII.—17. XII. v sejni dvorani Celjske mestne hranilnice. Slapernik je razstavil pokrajine v akvarelu in olju (Kranjska gora v jutru, Kamniška Bistrica), Modic pa figuralna in pokrajinska olja, akvarele in pasteles (Kristus, Tihožitje, Hippeastrum, Tužbalica, Plas).

50. **Razstava kluba „Brazda“ v Mariboru,** Mala Unionska dvorana od 6. XII.—9. XII. 1951.

Razstavili so: Anton Gvajc (pokrajine in tihožitja), Albert Sirk (Trgovci, Seljaki, Ladjedelnica, motivi iz Skoplja, pokrajine), V. Cotič (Kočna v oblakih, Pokrajinske slike, Kristus v templu), Ivan Kos (Pred nevihto, V gozdu, portret otroka in akvarele), J. Mežan (akvarele iz mariborske okolice in planin), Trstenjak Ante (portret dečka in akvarele iz Prlekije), K. Jirak (Slepec, Ribiči, Pred nevihto) in Fr. Ravnikar (osnutek za spomenik). Katalog.

#### Leto 1952.

51. **Razstava slik Matije Jame** v Jakopičevem paviljonu, januarja 1952.

Poleg mnogih slik iz razstave I. 1951. je razstavil še: Dolina Save I, II, III, IV, Sava s Stolom, Stol iz Dobrave I, II,

Martuljkova skupina I, II, Jelov gozd, Breze, Sava, Blejsko jezero v snegu, Šentklavž ponoči, Zimsko popoldne, Vampergarjev grad I, II, Jesenski Bled, Sava pri Zasipu, Hrasti pozimi, Studija I, II, Snopje. Izdal je katalog.

52. **Jugoslovanska razstava v Amsterdamu.** Stedelijk Museum, 24. sept. do 23. okt. 1952.

Razstavilo je 41 jugosl. umetnikov, med temi tile Slovenci:

Cuderman St. (Marija, Žene pri pranju);

Globočnik Olaf (Sejalec, Kosec);

Jakopič R. (Kristus tolažnik, Katastrofa, Pokrajina, Večer, Pomlad).

Jama M. (Žene tarejo lan, Valovi Save, Dvorišče, Hrvatski kmet, Gostilna.)

A. G. Kos (Flora, Tihožitje, Predmestje).

Kralj F. (Oznanenje, Pokrajina, Magdalena, Vas, Portreti otrok).

Kralj T. (Oče umetnika, žena umetnika, Kmečka svatba).

Stiplovšek Fr. (Pokrajina, Zima, Mlada deklica).

Veseli Ferdo (Pokrajina, Kardinal, Otrok).

Drago Vidmar (Pokrajina, Tulipe, Mlada deklica).

Nande Vidmar (Pokrajina, Kmetje, Pomlad).

Grafiko: Jakac B. (pasteles, suho iglo, litografijo), Kralj T. (lesoreze, litografijo), Stiplovšek (lesoreze).

Plastiko: Dolinar Lojze (Torso, Portretna studija, Portret Jakopiča, Slovo, Sedeča figura), Kos Tine (Poprsje mlade deklice, Delavec, Mlada deklica, Mlada žena), Kralj Fr. (Kristus, Frančišek Asiški, Sirene, Krava s teletom).

Katalog, kateremu je napisal uvod M. Kašanin, je opremljen z reprodukcijami del L. Dolinarja in T. Kralja.

53. **Umetnostna razstava „Krke“** v Jakopičevem paviljonu od 11. XII. 1952 do 2. I. 1953.

Razstavili so: E. Justin, H. Smrekar, V. Pilon, A. G. Kos, A. Sirk, Klemenčič, T. Kos, F. Zupan, I. Vavpotič, B. Vavpotič, Kralj Tone, Mara Kralj, B. Jakac, Fr. Gorše, Anica Zupanec, Elda Piščanec, F. Košir, Tavčar, Saša Šantel, Henrika Šantel, Avgusta Šantel, I. Savjovic, J. Žagar, R. Slapernik, P. Žmitek.

54. **Umetnostna razstava „Žena v slovenski umetnosti** na ljubljanskem velesejmu od 3. do 12. sept. 1952.

Razstavili so: Kos Ivan, Vera Prišovek, H. Smrekar, Slapernik R., Justin E., Gaspari M., Fr. Tratnik, B. Jakac, V. Pilon, J. Gorjup, Dana Pajnič, Mara Kralj, Tone Kralj, France Kralj, Ivan Vavpotič, F. Gorše, Henrika Santel, Elda Piščanec, P. Žmitek, F. Vesel, R. Jakopič, Škodlar, Anica Zupanec-Sodnikova, F. Košir, Tine Kos, O. Globočnik, N. Pirnat, F. Pavlovec, Mira Pregelj, M. Maleš, Mihelič. Razstavljenih je bilo 124 del. Razstavo je priredil ljubljanski velesejem, aranžiral pa O. Globočnik.

55. Umetnostna razstava v Ptujju je bila otvorjena 18. XII. 1932 v prostori ptujske gimnazije. Razstavili so:

Jirak Karel (Postaja križevega pota, Mesto ob morju, Olja, Pokrajine v olju in pastelu).

Oeltjen Jan (olja, akvarele, lesoreze in risbe; Motivi iz Ptuja, Haloške pokrajine, Delavci, ki kidajo sneg, Haloški težaki, Brodolomci).

Trubl Otto (Olja in pasteli s haloškimi in ptujskimi motivi, Slika z Benetk).

Kasimir-Oeltjenova (plastike, žalujoča mati).

L. Wallner (Zimski pokrajini).

#### 56. Umetnostna razstava v Kočevju.

Od 5. I.—16. I. 1935 v gimnaziji.

Jirak, Trubel, Oeltjen in Wallner so razstavili dela z razstave v Ptujju. Poleg njih je razstavil še Kasimir Luigi, grafična dela (Amerika, Pariz: Notre-Dame de Lorette, Dunaj: Notranjost in stolp cerkve sv. Štefana, Berlin: kolodvor in lokomotive).

## Književnost.

Jože Karlovšek: Slovenski ornament — zgodovinski razvoj. Ljubljana 1935, izdalo Udruženje diplomiranih tehnikov.

Razprava je izšla kot prvi del knjige o slovenskem ornamentu in avtor razlaga v njej njegov razvoj od prazgodovine do danes. Slovenski ornament se nam zdi tako važen predmet, da ne smemo molče mimo tega dela, ki drugače radi svojega neznanstvenega načina obdelave snovi ne bi spadalo med ocene znanstvene revije. Zakaj knjiga je pisana nejasno, dosedaj znana terminologija je rabljena svojevoljno, vsa razprava se zdi, kakor da je nastala brez koncepta, brez notranje, iz poglavja v poglavje logično se razvijajoče črte, tako da ima z njo tudi ocenjevalec težko delo.

Ornament, ta neprestani spremljevalec arhitekture, skulpture in slikarstva, je, če ga gledamo kot samostojno panogo, ravno tako deležen vseh sprememb razvoja in morajo biti njegove sestavine (motiv, stilizacija, kompozicija, barve itd.) v soglasju med seboj, da morejo tvoriti dober umetnostni organizem. Zato se nam ne zdi pravilno, da veže avtor pri severnih narodih (Germanih) geometrične motive z naturalistično stilizacijo, podano linearno v ploskovni kompoziciji in z naturalističnimi barvami. Južni na-

rodi (Grki, Rimljani) imajo, po njem, geometrične in naturalistične motive z idealistično stilizacijo, podano plastično, v tektonski kompoziciji in z idealističnimi barvami. Dočim je lastnost vzhodnih narodov (Slovanov) umetno sestavljeni motiv s prosto ali čutno stilizacijo, podano „plošnato“ [prav ploščato; toda avtor nikjer ne pove razlike med ploskovitim in ploščnatim], v prosti kompoziciji in s prostimi barvami.

Ornament s takimi, včasih diametralno nasprotnimi si lastnostmi je stilno nemogoč. Če smatramo motiv v ornamentiki za korelat snovi v likovni umetnosti, stilizacijo za korelat obdelavi telesa in sestavo ornamenta za korelat kompoziciji, potem zahteva stilna nujnost, da so umetnostni organizmi idealistične snovi obdelani ploskovito v simetrični, vezani kompoziciji; oni realistične snovi bodo plastično obdelani in v tektonski kompoziciji, dočim bodo imele umetnine naturalistične snovi slikovito obdelavo v prosti kompoziciji. Če apliciramo zdaj vse te lastnosti na ornamentiko in poprej vso terminologijo popolnoma točno fiksiramo in razjasnimo (kajti o ploskovni kompoziciji na pr. si le težko ustvarimo točno predstavo), potem šele moremo opaziti tudi v ornamentiki neko sistematiko. Seveda moramo do



tega priti na podlagi dokazanih dejstev na posameznih živih primerih (avtor nam prav nobenega primera ne pokaže), ne smemo pa izhajati z nekega apriornega stališča in temu podrediti vse ostalo.

Sploh pa ne moremo razdeliti vsega kulturnega področja kar tako na tri dele: Sever, Jug, Vzhod in Podonavje, s posebnim položajem, kakor je storil avtor. Kajti kakor gotovo obstajajo v umetnosti neke etnografske oblike, ki so nekaj stalnega, v ljudstvu latentno ležečega, tako je jasno, da se te etnografske posebnosti ne kažejo v navedenih sestavinah umetnostnega organizma, katere so samo zunanji znak notranjega razvoja in se toraj z razvojem vred spreminjajo, temveč more ona etnografska podlaga biti samo vzrok in način, ki se v gotovih dobah javljajo na posameznih teritorijih.

Na ta način postanejo manj verjetna nadaljnja poglavja, v katerih razpravlja avtor podrobneje o posameznih kulturnih predelih in kjer izvaja svoje sklepe mnogokrat na podlagi danes napravljenih primerov, da pride končno do staroslovenske ornamentike, ki se nato pri nje razlagi še poslužuje spornih in nedokazanih teorij (n. pr. o starohrvatski umetnosti, kateri prišteva naš avtor kar spomenike romanskih dalmatinskih mest) in da se končno ustavi pri slovenski ornamentiki.

Brez ozira na ostali razvoj umetnosti v vodilnih deželah, pa tudi v Sloveniji, je dal avtor slovenski ornamentiki samostojen razvoj, ga razdelil matematično v posamezna obdobja, starejša (skoro neznana) v daljše, mlajša (kolikor toliko znana) pa v krajše odseke. Pri tem za vsa starejša obdobja ne najde pravega primera in ostane ves razvoj samo fiktivna hipoteza, za poznejše dobe pa se mnogokrat poslužuje primerov, napravljenih danes od raznih arhitektov in dr. Pri razlaganju tega razvoja pa izpričuje avtor svoje nepoznavanje svetovne in slovenske umetnosti. Slovenski ornament se je po avtorjevem mnenju razvijal popolnoma samostojno, ter ga ima za izraz takomenovane ljudske umetnosti. In vendar ne moremo nikjer reči, kje se neha ljudska umetnost in kje začne visoka „meščanska“ umetnost, prav posebno ne za starejšo dobo; zato se mi zdi pravilnejše, da smatramo tako imeno-

vano ljudsko umetnost za posebno umetnostuozgodovinsko panogo. Potem moremo v njej opaziti isti razvoj, le da je mestoma dalj časa trajajoč in da so posamezne dobe bolj opazne nego druge, ljudstvu torej bližje, ker so mu bolj ustrezale. To opazi tudi avtor pri umetnosti baroka, ko pravi, da ima „slovenska ornamentika v tem času nekaj skupnega z zapadnoevropskim tipom“. Pri tem pa prezre umetnostno dobo, ki je pri nas pustila prav take sledove, kakor barok: to je umetnost gotske dobe. Slovenija je ne samo preprežena s spomeniki gotske dobe, marveč moremo v tej gotiki ozaziti poseben razvoj, ki že daje gotiki značaj slovenske ljudske in narodne umetnosti. Trditev, da so gotske cerkve zidali tuji umetniki, ne drži več, ker je dokazanih mnogo slovenskih gradbenikov. Ob enem pa je po tem popolnoma jasno, da so tudi okrasitve teh cerkva opravljali domači, ljudski umetniki. Če se torej avtor sklicuje na primere miniaturnega slikarstva in pozneje na ornamentiko mašnih plaščev, češ da so jih delali Slovenci, bi bilo še bolj pravilno v smislu domače ornamentike, da bi pokazal in se skliceval na primere stropnega dekorja gotskih cerkva. Pri tem bi pa mogli opaziti, da se je tudi ornamentika razvijala v soglasju z ostalo slovensko umetnostjo, in se avtorju ne bi bilo treba sklicevati na sedaj, menda po avtorjevih navodilih napravljene primere.

Če bi nam hotel avtor razvoj prav pokazati in če bi hotel, da bi knjiga imela znanstveno vrednost, potem bi bilo potrebno, da bi zbral ves material; pri tem ne bi smel zanemariti okraskov naših gotskih cerkva in kapelic, okraskov na naših hišah, na panjskih končnicah, skrinjah, pohištvu, slikah na steklu itd. Ves ta material bi bilo treba razdeliti po teritorijih in ga nato urediti po kronološkem redu. Tako urejeni material bi nam mogel šele pokazati skupne lastnosti slovenskega ornamenta, torej narodove posebnosti, njega zveze z drugimi slovanskimi ornamentami, zveze s sosedi ter medsebojno vplivanje. S tako pravilno datiranimi spomeniki bi bilo mogoče slediti njegovemu razvoju in nato s skupnimi slovanskimi znaki iti v pradomovino Slovanov in najti slovanski ornamentiki skupen izvor. Vendar ostane slednje vedno le hipotetičnega značaja.



Če bi torej avtor bil obdelal samo drugo knjigo z navodili za izdelavo slovenskega ornamenta, bi bil storil mnogo bolj koristno delo, kot da se je nepripravljen lotil znanstvenega dela o razvoju ornamenta, kajti v zadnjem poglavju je pokazal, da sedanji ornament prav razume, ga dobro analizira in da ni brez vpliva na sodobno slovensko ornamentiko.

F. K. Kos.

**Otto Demus, Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100—1500.** Rudolf M. Rohrer, Baden—Wien 1935.

Ta navidez skromna knjižica, ki je posvečena odličnemu raziskovalcu cerkve sv. Marka, Luigiju Marangoniju, predstavlja nedvomno eno najpomembnejših umetnostno zgodovinskih del zadnjih let. Zasluga njenega avtorja je, da je sledeč pobudam odličnega učitelja novejše umetnostne zgodovine, Maxa Dvořáka, ponovno samostojno pregledal vse gradivo, kritično pretresel vsa dosedanja literaturo, brez predsodkov stilno kritično analiziral spomenike mozaičnega slikarstva v Markovi cerkvi in svoja raziskavanja strnil v smiselno, predvsem po historični zaporednosti in pisanih dokumentih, sestavljeno študijo. Gradivo je razvrščeno v sledeča poglavja: Načrt, ki kaže razdelitev mozaikov po prostoru, brez katerega bi bila orientacija nemogoča; splošno o stavbi cerkve in razdelitvi mozaikov; zgodovina mozaičnega okraševanja cerkve; ohranitevna zgodovina mozaikov; rekonstrukcija okrasno ikonografskega in vsebinskega sistema mozaikov. Posebno pozornost zaslužijo opombe, ki zavzemajo več kot  $\frac{1}{5}$  teksta in vsebujejo polno dragocenih migljajev posebno ikonografskega značaja. Tekst je dobro ilustriran.

Iz precej nepreglednega sestava po stoletnih predelavah in izpopolnitvah zabrisanega ikonografskega programa je izločil pisatelj vse, kar je bilo pozneje dodano ali vsebinsko izpremenjeno, in tako izluščil prvotni srednjeveški program okrasitve, ki pa ni nastal naenkrat, ampak je posledica 200 letnega razvoja (1100—1500). Razvoj programa se je izvršil v treh stopnjah. Prva je bila izvršena kmalu po dokončanju stavbe, po l. 1100., 2. stopnja je bila zasnovana v 2. pol. XII. stol. in je veljala kot osnova za dela konca XII. in zač. XIII. stol. 3. stopnja je od zač. XIII. stol. dalje dopolnila dosedanja sistem z dodatki, predvsem pa z

okrasitvijo lop in fasade. Nazadnje so nastali programi za Capello Zeno, krstilnico in Capello St. Isidoro.

Prvi zasnutek je izšel iz zapadnoevropskega ikonografskega razpoloženja in se je omejeval na glavno apsidno, portal in fasado. Zapadnjaški značaj podčrtuje posebno izbira Kristusa, sedečega na tronu v glavni apsidi, dočim je osrednja bizantinska umetnost že od IX. stol. postavljala na to mesto Marijo. Drugi zasnutek je nastal pod vplivom sodobnih srednje bizantinskih programov, vendar v nekoliko zastareli obliki sistema oprtega na vnebohod Gospodov, ki je bil predhodnik pozneje klasičnega, na Pantokratorja oprtega ikonografskega sistema. Izročilo o tem, da bi bil ta drugi zasnutek sestavljen opat Joahim de Floris, spada med legende. V tretjem zasnutku je najvažnejši program za okrasitev fasade s kristološkimi prizori in poslednjo sodbo, ki ga je treba smatrati za benečansko posebnost. Zapadnjaški je okras kapele sv. Izidorja; v programu okrasitve baptisterija pa se prepletajo zapadnjaški in bizantinski elementi.

Demusova knjiga predstavlja za nadaljnje raziskavanje umetnostne zgodovine mozaične okrasitve cerkve sv. Marka tisti neobhodni temelj, ki smo ga že dolgo pogrešali. **Frst.**

**Die bildende Kunst in Oesterreich.** Unter Mitarbeit erster Fachleute herausgegeben von Karl Ginhart. I. zv. Voraussetzungen und Anfänge (von der Urzeit bis um 600 n. Chr.). 192 str., z risami v tekstu in 161 slikami na posebnih tablah. Baden bei Wien, Rudolf M. Rohrer 1936. Vez. 19.—, broš. 17.— avstr. šil.

Pričujoča knjiga je prvi del na 3 do 4 knjige preračunane zgodovine likovne umetnosti na ozemlju današnje Avstrije. Kolikor je iz prvega zvezka razvidno, ne gre za kako obsežno, izčrпно prikazovanje, ampak za krajše, sintetične članke, ki imajo namen predstaviti posamezne umetniške pojave v okvirju celokupnega umetnostnega razvoja kake dobe. Razumljivo je to tudi iz zgodovine postanka te knjige. Posamezni članki so bili namreč izdelani kot predavanja, ki so jih razni avtorji imeli v zimskem semestru 1934/5 v okvirju društva „Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien“, ustanovljenega po Josefu Strzygowskem in njegovih učencih koncem

leta 1935. Značilno za pričujoče delo je, da začne z razlago geografskega (Walter Strzygowski) in antropološkega ozadja („Rassen und Völker auf dem Boden Oesterreichs“ napisal Eberhard Geyer). Tema uvodnima člankoma lahko prištejemo tudi Kyrlejev spis o ledenodobnih premisah paleolitskih kultur v Avstriji. Prvi zvezek obsega likovno umetnost do ca 600 po Kr. Posebno obširno se razpravlja o prazgodovinski umetnosti in umetnosti preseljevanja narodov, dočim je rimska in zgodnjekrščanska umetnost malo prikrajšana, najbrž radi tega, ker je niso smatrali kot popolnoma domače in za domača tla karakteristične. Od posameznih področij so obdelali J. Caspert umetnost starejše kamene dobe, razen tega pa posveča O. Menghin še posebno razpravo najslavnejši paleolitski plastiki, ki je sploh bila najdena na avstrijskih tleh, znani Veneri iz Willendorfa (v Wachau), Kurt Willvonseder obdeluje umetnost neolitika in dobe brona, R. Pittioni hallstattsko in La Tènsko periodo, A. Schober umetnost v rimski dobi, R. Egger zgodnjekrščansko in Ed. Beninger germansko in avarsko umetno obrt v Avstriji. Prvi zvezek zaključuje za široko publiko sicer malo težko razumljivi članek J. Strzygowskega: „Der Ostalpenraum als Kreuzweg in der Zeit der Kunstgürtel und Kunstströme“; izhodni točki njegovih razlaganj sta dve posebno markantni prazgodovinski najdbi na avstrijskih tleh, že omenjena Venera iz Willendorfa in La Tènski brončeni vrč (t. zv. Schnabelkanne) s Dürnberga pri Halleinu (Salzburg). Pisano besedo ilustrirajo številne slike deloma tudi neobjavljenega gradiva, natisnjene na posebnih tablah, pa tudi risbe med tekstom. Knji-

ga ima za nas velik interes že zato, ker gre za delo o likovni umetnosti v sosedni deželi, s katero je imela naša umetnost vedno ozke zveze. Ta interes se pa še povečuje radi tega, ker so posamezni avtorji radi dopolnitve in tolmačenja vselej pritegnili tudi gradivo iz naših krajev, ki dobiva na ta način širši okvir. Omenil bi, da je Schober prinesel kot tipični primer poznoantične plastike znanega noriškega vojaka iz Celja, o katerem se je v zadnjem času močno dvomilo, ali je sploh rimski. Prav radi te obilne pritegnitve našega materiala pa vzbuja pozornost, da se nove najdbe na Olševi, ki so vendar že dobro znane, niti ne omenjajo, čeravno leži najdišče neposredno ob jugoslovansko-avstrijski meji. Med posameznimi članki bi posebej omenil tudi razpravo Ed. Beningerja o germanski in avarski umetni obrti, ki presega okvir, ki si ga je avtor postavil v naslovu. Na odličnem način razpravlja namreč še enkrat o prazgodovinskih premisah te umetnosti. Beninger govori med drugim tudi o poznoilirski japonski kulturi v jugozapadni Hrvatski (sedaj tudi znana iz Vinice na Kolpi). Pisec bi rad iskal središče te kulture na otoku Krku, kar se mi pa zdi malo verjetno. Zanimiva je tudi njegova opozoritev na zatišno poznokeltsko kulturno ozemlje z zgodnje in srednjelatenskiimi tipi, ki se da konstatirati še v rani cesarski dobi na Kranjskem, severno od Gorjancev pri Mihovem. Beninger je temu vprašanju posvetil že prej ob priliki publikacije nekega poznokeltskega meča iz Mihovega razpravo v „Wiener Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Asiens“ IX. 1935, 35—44.

B. Saria.

## Beležke.

### Spomini na Groharja.

Albert Sič.

Ko sem ga spoznal, je stanoval v Razpotni ulici (Trnovo), v vogelni sobi pri gospe Goršičevi, vdovi po znanem izdelovatelju cerkvenih orgel. — Tedaj je slikal prav v tej razmeroma nizki, sicer pa prostorni sobi za farno cerkev v Ribnici altarno sliko sv. Štefana. Za modele si je vzel Trnovčane, med temi tudi popularnega starega mizarja, vulgo Kralja, ki kleči v družbi

drugih prošnjakarjev pod sv. Štefanom, sedečim v oblakih, proseč ga pomoči. Čeprav se je zaradi nižine sobe zelo mučil pri slikanju spodnjih partij, mu je slika vendarle prav dobro uspela. Prejel je zanjo 800 kron, kar pa je bila tudi za tedanje čase nizka cena.

Ribničanom je bila slika sicer všeč, vendar pa so si želeli bolj kričečih barv. Grohar je njih želji ustregel in odel sv. Štefana v rdeč plašč, kar jim je zelo ugajalo. Nekaj let pozneje je v isti cerkvi preslikaval stene ladje sobni slikar Franc Starè. Naprosil me je, naj se peljem z njim v Ribnico, da se z menoj posvetuje o neki stenski slikariji. Ko sva prišla v Ribnico, sva krenila naravnost v farno cerkev. Tam sva se na mestu posvetovala. — Medtem ko se je Starè mudil pri svojih delavcih, sem stopil pred glavni oltar in ogledoval dobro mi znano Groharjevo sliko. Ko tako motrim to lepo delo, se odpro vrata zakristije in v cerkev stopi duhovnik. Zagleda me in se nameri naravnost proti meni. Pozdravila sva se in prijazno me je vprašal, ali mi slika ugaja. Odgovoril sem mu, da jo dobro poznam še od tedaj, ko jo je Grohar ustvarjal. „Tudi vem“, — sem dejal, „da je dobil za njo le 800 kron in povem Vam, da je danes vredna najmanj trikrat toliko“. Pri teh besedah se je duhovnik — bil je to ribniški dekan — tako razveselil, da je položil desno roko okrog mojega vratu in me jako ljubeznivo povabil, naj grem z njim v župnišče, da se tam še nadalje porazgovoriva o sliki.

Ko sva dospela v njegovo delavnico, je brž obvestil svoja kaplana, ki sta takoj prišla, in jima povedal mojo kritiko. Razgovor o sliki se je nadaljeval in starejši kaplan je pripomnil: „No, ali Vam nisem, g. dekan, tudi jaz že koj od začetka pravil, da je to krasna slika in da ni potreba poslušati onih kmečkih kritikov, katerim fini, nežni kolorit ni bil po volji, ter si želijo le prav kmečkih kričečih barv.“ Ko pa jim je Grohar ugodil in napravil sv. Štefanu rdeč plašč, so bili potolaženi in potolažen je bil tudi g. dekan, ki je imel potem vsaj mir pred kritiki.

\*

Kmalu po izgotovitvi slike sv. Štefana se je Grohar preselil na Krakovski nasip št. 22. Tu je najel stanovanje z veliko sobo in malo kuhinjo. Soba mu je služila za atelje, kuhinja pa za spalnico.

Od trnovskega župnika Ivana Vrhovnika je kmalu na to dobil nalog, naj napravi načrte za slike iz življenja sv. Janeza za trnovsko cerkev in sicer za slikanje kupole in prezbiterja. Vse skice je odobrilo tedanje Društvo za krščansko umetnost in Grohar se je lotil dela. Izdelavo ornamentike pa je prevzel slikar Sternen. Za slikanje kupole so pod njo postavili preko vse cerkve lesen oder. Dohod nanj je bil po stopnicah iz levega zvonika. V sredi odra pa je bila velika štirioglata odprtina za podajanje raznega slikarskega in zidarskega materiala.

Grohar je začel svoje delo — slikanje na presno — v trikotu kupole nad levim korom. Slika je predstavljala, ako se prav spominjam, sv. Janeza, ki krščuje Kristusa. Delo mu je šlo dobro izpod rok in Grohar je bil zaradi tega vedno dobre volje. Ker pa ima vsak človek svoje nasprotnike, so se ti pojavili tudi pri Groharju. Dan za dnem so ga hodili ti „umetniki“ na oder obiskovat, potem pa so šli s svojo neumestno „kritiko“ mrcvarit gospoda župnika Vrhovnika.

Z njim sva si bila ves čas, odkar je bil prišel župnikovat v Trnovo, prav dobra prijateljja. Kadar sem ga obiskal, sva se razgovarjala med drugim tudi o tej cerkveni slikarji. Nekoč pa me vpraša, kaj menim, ima li sv. Janez res „predolgo nogo“, kakor so trdili Groharjevi neprijatelji. Odločno sem to zanikal in ga tudi opozoril, da vidijo ti kritikači to „dolgo nogo“ le sedaj, ko si ogledujejo sliko na odru, ko pa bo ta odstranjen in si bodo mogli ogledovali sliko od spodaj, bodo morali utihniti. Mož je bil za nekaj časa zopet potolažen, toda „kritiki“ niso mirovali in vplivali nanj dan za dnem, da se je naposled vendarle udal in se odločil, ustaviti nadaljne Groharjevo delo.

Nekega večera sem sedel v gostilni „Pri Bergantu“ (v Trnovem) in čital časopise, kar vstopi Grohar, vidno razburjen, stopi k moji mizi in molče položi pred me neko pismo. Vzamem ga iz kuverte in pričnem čitati. Kar osupnil sem! Vrhovnik namreč mu v tem pismu piše, naj s slikanjem preneha in naj ga več ne nadaljuje. Opravičuje se, da mu razni „kritiki“ ne dajo miru in se je naposled udal temu večnemu neprijetnemu pritisku. Obljublja pa, da ne bo nihče figuralno slikal trnovske kupole, dokler bo župnikoval v tej fari. V srce se mi je zasmilil, ko sem videl, kako hudo ga je potrla ta odповed.

Takoj nato so sliko prebelili in Grohar mi je dejal nekoč: „Če bodo kdaj odkrili to sliko, se bodo prepričali, kako veliko krivico so mi napravili.“ Poslej je šlo z Groharjem gmotno čedalje bolj navzdol. Novih naročil ni bilo in revež je propadal čedalje bolj. Vse to pa je prenašal z veliko potrpežljivostjo in nikomur ni o svoji siromaščini omenil niti besedice.

Nekega dne, dolgo po tem, sem proti večeru stopil k njemu, da ga povabim na krajši izprehod. Stal je pred slikarskim stojalom z dolgo, toda mrzlo pipo v ustih in delal na neki sliki. Na moje povabilo je takoj odložil pipo, čopič in paleta in šla sva po Opekarski cesti naokrog. Ko sva dospela nazaj do trnovske cerkve, sem mu rekel: „No, sedaj pa, če te je volja, stopiva k ‚Bergantu‘ na kozarček vina“. Tedaj pa mi je odgovoril: „Ne morem, dragi, sem popolnoma suh. Že tri dni nisem drugega zavžil kakor skodelico mleka in žemljico, ki ju dobivam od gospodinje za zajutrek. Za zadnje krajcarje sem si pred dnevi kupil zavojček tobaka, ki pa sem ga tudi že pokadil!“ — Pri teh besedah se mi je tako globoko zasmilil, da sem takoj segel v žep, rekoč: „Lačen pa ne smeš biti, tu imaš in takoj pojdiva k Bergantu, da si kupiš večerjo.“ Tam je zavžil kar dva golaža zapored, tako je bil sestradan, popil pa je le četrtinko vina. Ko sem mu rekel, naj si naroči še eno, da se vsaj nekoliko okrepeča, mi je odvrnil, da ne sme, ker mora z denarjem, ki sem mu ga dal, štediti, da se prehrani še nadalje.

\*

Kmalu po tem dogodku so časopisi priobčili senzacionalno vest, da je Grohar kot blagajnik Slov. umetn. društva, „pobegnil“ z denarjem neznano kam. V njegovo stanovanje pa so takoj za tem odborniki tega društva udrli s silo in vse premetali, dokler niso našli hranilne knjižice in ugotovili, da je pred kratkim iz hranilnice dvignil neko manjšo vsoto. Kaka dva dni pozneje pa se je že po Ljubljani raznesla vest, da se je Grohar pripeljal v Ljubljano, a da ga je stražnik takoj aretiral.

Obsojen je bil zaradi „poneverbe“.

Na sodišče sem ga šel obiskat z namenom, da mu nesem nekaj cigaret in vžigalic. — Kakor kakega tolovaja ga je prignal paznik k meni v neko pisarno in se vstopil tik k nama tako, da sva mogla spregovoriti le par stavkov o prav navadnih dnevnih rečeh. Pri najboljši volji mu nisem mogel oddati drobnega zavitka, ki sem ga tiščal skritega v žepu. Poslovila sva se in odšel sem žalosten tembolj, ker nisem dosegel svojega namena.

Pa tudi ti meseci so minili in nekega popoldne okrog petih potrka nekdo na vrata mojega stanovanja na Bleiweisovi cesti. Prijatelj Grohar vstopi. Skočil sem k njemu in pristrčno sva se pozdravila. Sedel je k meni in mi tožil, kaj vse je moral prestati po nepotrebem.

Pripovedoval mi je, da mu je advokat dr. Krisper dal nalog, naj se pelje v Devin in mu tam naslika devinski grad. Pogodila sta se tudi za ceno, ki pa se je ne spominjam več točno.

„Da bom pa več zaslužil, sem napravil ob morju še drugo sliko,“ je dejal. „Po večerji pa vzamem v roke slovenski dnevnik in na svojo ne malo presenčenje čitam notico, da sem pobegnil z društvenim denarjem in da me zasledujejo. Takoj sem odložil časopis in začel pospravljati svoje reči, da se s prvim vlakom odpeljem v Ljubljano. Hvala Bogu, da sem bil slike že izgotovil. Na ljubljanskem kolodvoru pa me je takoj sprejel stražnik in me odvedel na sodnijo, kjer sem potem odsedel ponižujočo kazen.“

„V zaporu sem slikal nekatere gospode, da si vsaj nekaj prislužim. — Danes, ko sem zapustil kaznilnico, sem jo okrog druge ure mahnil v ‚Narodno kavarno‘, da po dolgih mesecih zopet izpijem čašo črne kave in prečitam nekaj listov, ki jih na sodniji ves čas nisem imel v rokah. V kavarni so sedeli nekateri moji nekdanji prijatelji (in jih je jel naštevati), toda na mojo veliko žalost so vsi, ko so me zagledali, plačali in odšli, ne da bi me bil kdo sploh kaj pogledal, kaj še ogovoril. Ne morem ti popisati, dragi, kako hudo me je to bolelo.“ — Umolknil je, povetil glavo, pa tudi jaz nisem našel besede. Da prekinem ta neprijetni molk, sem vstal in predlagal, da pojdiva na izprehod proti Podrožniku, on pa mi pravi: „Prav rad, toda le, če se ne boš sramoval, hoditi z menoj po cesti.“ Potolažil sem ga in odšla sva. Med potjo mi je tarnal, kaj naj stori, ko ga vsi tako prezirajo, zaničujejo, izgubljenca, ki mu nihče ne bo dal več kakega naročila itd. itd.

Tudi meni se je zdelo, da je njegova bojazen upravičena, zato sem mu svetoval, naj gre na Dunaj in se tam ponudi, če ne bo šlo drugače, kakemu uglednemu sobnemu slikarju, da ga zaposli s kakim figuralnim ali drugim umetniškim slikanjem. To seveda le za prvo silo, medtem pa naj si poišče kako drugo primerno delo. Pritrdil mi je in takoj je bil odločen za pot. Preden pa je odšel, je napravil, kakor mi je pravil Rihard Jakopič, še nekaj slik pri notarju dr. Rahnetu na Brdu pri Domžalah. S tem zaslužkom, s prihranki v kaznilnici in s podporo, ki smo mu jo dali prijatelji, je kmalu nato odpotoval na Dunaj.

\*

Medtem ko je bil Grohar v kaznilnici, mu je SUD (Slovensko umetniško društvo) zaplenilo ves njegov inventar. Pohištvo in knjige so prodali po neprimerno nizki ceni, le da so krili razliko v blagajni, ki je bila tako malenkostna, da je bila že skoro poravnana s sliko dr. Krisperja. Kaj so



storili s slikami, slikarskim orodjem in z obleko, se pa ne spominjam več. Njegovo stanovanje je bilo torej izpraznjeno.

\*

Po preteku več ko enega leta se je zopet prav veselega obraza pojavil pri meni na mojem stanovanju; prihajal je z Dunaja. Pravil mi je, kako je tam živel, da je razstavil v umetnostnem salonu Miethke več slik in dobil za eno sliko, ki jo je kupilo menda prosvetno ministrstvo, 500 K. S tem denarjem se je zopet vrnil v domovino in prva pot je bila k meni z namenom, da mi vsaj delno povrne, kar sem mu bil dal v njegovih težkih dneh. Seveda sem to ponudbo odločno odklonil in mu dejal, da naj si denar le obdrži zase, ko ga vendar nujno potrebuje, in da bo račun poravnal že tedaj, kadar bodo znašali njegovi zaslužki toliko, da mu bo denarja preostajalo. Žal do takega blagostanja ubogi Janez ni prišel nikdar. To pa omenjam tu le zato, da vsakdo vidi, kako pošten je bil Grohar. Prav tako bi bil gotovo vrnil tudi Slov. umet. društvu ono malenkost, ki si jo je žal brez dovoljenja izposodil, brez dovoljenja pa zato, ker ga je bilo sram sploh komu razodeti svojo revščino in ker je bil do dna svoje dobre duše prepričan, da bo blagajni tudi vse vrnil takoj, ko dobi od dr. Krisperja denar za naročeno sliko.

Ker v Ljubljani ni imel več svojega doma, se je preselil v Škofjo Loko, kjer si je pri „Logondru“ v Stari Loki najel podstrešno, čedno stanovanje, kamor so ga hodili od časa do časa tudi obiskavat.

V Škofji Loki je ustvaril svojega znamenitega „Sejalca“ in napravil še mnogo, mnogo drugih izbornih slik, ki so deloma v posesti veleindustrijalca Franceta Dolenca v Stari Loki.

Novih naročil ni bilo, denar mu je pošel in zato je živoril prav po beraško ter trpel lakoto, ne da bi sploh komu kaj omenil o tem. Naposled je omagal. Lotila se ga je sušica. Do skrajnosti oslabiljenega so prepeljali v ljubljansko deželno bolnico.

Medtem mu je došlo obvestilo, da mu je (l. 1911) deželni odbor naklonil štipendijo za Italijo. To obvestilo ga je izredno razveselilo, toda štipendije žal ni mogel več izkoristiti. Ko sem ga kmalu nato obiskal v bolnici, mi je pravil, da so mu štipendijo že izplačali in da jo je shranil v bolnici v svoji postelji pod zglavje, zvečer pa da so prišli trije neznaní možje in mu ves denar odvzeli. — Revežu se je zaradi velike slabosti bledlo, zato je imel take moreče privide. Nekaj dni za tem je izdihnil svojo blago dušo. Smrt ga je rešila vsega zemskega trpljenja.

Dolgo let je bil njegov grob pozabljen, saj se niti točno ni vedelo, kje pri sv. Križu je pokopan. Pred leti pa so vendar našli njegov grob in predsednik Narodne galerije g. dr. Windischer ter učenci osnovne šole pri Sv. Petru na ljubljanskem polju so bili prvi, ki so se spomnili velikega umetnika, mu preuredili grob in postavili nanj preprost lesen, a povsem dostojen križ. V tem času so na starem pokopališču pri sv. Krištofu začeli odvažati z grobov spomenike, bodisi da so jih lastniki ali pustili prenesti na novo pokopališče k sv. Križu ali pa so jih prodali, mnogo pa je bilo tudi pokradenih. Tedaj mi je prišlo na misel, da bi tudi skromno kamenito ploščo z groba svojega blagopokojnega očeta dal mestnemu magistratu na razpolago, da je prenovljeno postavi na Groharjev grob. To se je tudi zgodilo prav za lansko (l. 1935) Vse svete. Na plošči stoji vklesano samo umetnikovo ime: „Ivan Grohar“.

### Računi ob gradnji stolne cerkve v Ljubljani (1701—1714).

Znano je, da je spisal dr. Janez Gregor Thalnitscher med l. 1701—1714 obširen spis z naslovom *Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis* (Zgodovina ljubljanske stolne cerkve). Spis je ostal v rokopisu, dokler ga ni l. 1882 v ljubljanskem škofijskem listu objavil Anton Koblar, ki je oskrbel tudi ponatisek. Ta spis je za zgodovino stolne cerkve velikega pomena.

Manj znano pa je, da je brat tega zgodovinarja stolni dekan dr. Anton Thalnitscher med gradnjo stolne cerkve pisal natančen zapisnik o dohodkih in stroških, o delu in delavcih pri tej zgradbi. *Accepta et exposita in novam fabricam Basilicae Labacensis ab Anno 1700 usque an Annum 1715*. Ta rokopis hrani stolni kapitelj. Na ta spis je opozorila že brošura iz l. 1836: *Geschichte der Erbauung der Domkirche St. Nikolaus zu Laibach und Aufforderung zu Beiträgen für den Ausbau der Kirchenkuppel*. V tej brošuri je nekaj važnejših izpiskov. Tudi zgodovinar Avg. Dimitz: *Geschichte Kraains*, VIII, 99, jo omenja. V novejšem času je nanjo opozoril Jos. Dostal v času, 1912, 395—400, kjer podaja več važnejših izpiskov, zlasti o računih za slikarja Julija Quaglia.

Ker so ti objavljeni izpiski v izvirniku pisani v latinskem, nemškem in laškem jeziku in ker se nahajajo v rokopisu še drugi za našo umetnostno zgodovino pomembni podatki, ne bo odveč, če objavimo tu pregled teh zapiskov v slovenskem jeziku.

#### I. Julij Quaglio.

L. 1705, dne 2. maja je bila sklenjena pogodba z Qu. za sliko „ustanovitve ljubljanske škofije“ (sen Friderika III.) na svodu svetišča, za šest simboličnih slik ob straneh oken, za štiri evangeliste pod kupolo, za štiri velike stenske slike v svetišču in za tri slike na zunanjih cerkvenih stenah. Slikar bo prejel 220 zlatnikov poleg hrane in stanovanja zase in za pomočnika Carla Carlona.

Nato je bila sklenjena 7. julija nova pogodba za poslikanje kupole za sto zlatnikov.

Izplačali so mu 22. maja 20 zlatnikov (80 gold.), 25. junija 50 zlatnikov (200 gold.), 20. avg. 52 zlatnikov (208 gold.), 24. oktobra 48 zlatnikov (192

gold.) in še isti dan 150 zlatnikov (520 gold.). Carlo Carlone pa je prejel za slikanje zavojk na okvirih 6 skudov (15 gold. 36 kr.).

Za hrano, stanovanje in vino se računava za mojstra 3 gold. na teden, torej za čas od 1. maja do 2. novembra pol leta ali 26 tednov 78 gold. Slikar je dobival laško vino, pomočnik pa dolensko.

Slikanje je torej l. 1705 stalo 1291 gold. 36 kr. n. v.

Hrana za pomočnika je drugje računjena.

1704.

7. junija za slikanje lani pogojenih in letos izvršenih slik 20 zlatnikov, t. j. 80 gold. nemške veljave. Isti dan za 4 slike, t. j. za angele nad okni v svetišču in za sliko prvega ljubljanskega škofa Lamberga izven pogodbe 20 beneških kron = 46 gold. n. v.

6. sept. za slike krog glavnega oltarja in oltarja sv. Dizme ter štiri glavne čednosti in za sliko v zakristiji 350 gold. n. v. — isti dan za oljno sliko sv. Dizme 80 beneških kron ali 186 gold. 40 kr. Za druga manjša nepogojena dela šest beneških zlatnikov = 25 gold. 36 kr.

Carlu Carlonu za napitek 4 gold. 40 kr.

Slikarju za stan in hrano računjeno od 20. aprila do 21. sept., t. j. 21 tednov po 3 gold. = 65 gold.

Račun znaša za l. 1704 skupaj 755 gold. 50 kr.

Za pomočnika je hrana drugje šteta.

1705.

Lani 24. nov. se je sklenila pogodba za strop podolžne ladje za 2000 gold. in 50 cekinov in za oltar sv. R. T. 200 gold. n. v.

7. julija je prejel na račun stropnih slik 340 gold. n. v.

29. avg. za sliko oltarja sv. R. T. 200 gold.

9. okt. za stropne slike 660 gold.

Carlu Carlonu za napitek 1 zlatnik = 4 gold.

Hrana za slikarja od 10. maja do 12. oktobra t. j. 21 tednov 63 gold., skupaj 1267 gold.

1706.

11. aprila je Quaglio došel in nadaljeval delo na svodu.

11. maja je prejel 500 gold. n. v.

29. jun. 400 gold. n. v.

25. avg. za končno delo na svodu in za delo na zadnji steni 100 gold. Dalje 50 beneških zlatnikov ali cekinov po 4 gold. 15 kr. = 212 gold. 50 kr.

Za nekatera izredna dela na balustradi oratorijev, za okraske na ograjah, na uri, je prejel 20 kronskih skudov in 2 cekina = 82 gold. 50 kr.

Pri popravljanju obrazov je porabil mojega karmina toliko, kolikor tehta en ongar in mu je bilo plačano z 2 ongaroma in specije = 8 gold. (ogrski cekini).

25. avg. Carlu Carlonu napitek 2 zlata = 8 gold.

Hrana od 11. aprila do 26. avgusta, t. j. 20 tednov 60 gold., skupaj 1571 gold. n. v.

Quaglio je torej prejel od 1705:

1291 gold.	56 kr.
755 "	50 "
1267 "	— "
1571 "	— "
<hr/>	
4685 gold.	26 kr.

## II. Francesco Bombaschi, kamnosek v Ljubljani:

1705. prejel za razne stebriče in kapitole . . . . .	624 gold.	48 kr.
1704. za dvanajst dorskih baz v zvonikih . . . . .	60 "	— "
za kamen na pročelju 32' . . . . .	8 "	57 "
	<hr/>	
	695 gold.	25 kr.
1705. za kamniti portal glavne zakristije . . . . .	100 gold.	
za umivalnik v zakristiji . . . . .	100 "	
za korintske baze v kapeli sv. Dizme . . . . .	18 "	
1706. za stopnice v kor . . . . .	112 "	
za 8 kamenitih oken s stebriči . . . . .	488 "	
za 8 piramid na zvonikih . . . . .	60 "	
za korintske baze pri kapeli sv. R. T. . . . .	18 "	
	<hr/>	
	896 gold.	
1707. za tlak v ladji:		
2510 plošč à 18 kr. in delo . . . . .	715 "	
za balustrade pri oratorijih (6) à 45 gold. . . . .	270 "	
vel. vrata z napisom: Non est hic nisi Domus Dei etc. . . . .	255 "	
	<hr/>	
	1208 gold.	
za tlak v kapeli sv. Križa 107×18' . . . . .	52 gold.	
na račun tlaka pod kupolo . . . . .	18 "	
na račun tlaka pod kupolo . . . . .	10 "	
na račun tlaka pod kupolo . . . . .	4 "	49 kr.
tlak ob stranskem vhodu . . . . .	80 "	
tlak ob stranskem vhodu . . . . .	50 "	
tlak ob stranskem vhodu . . . . .	50 "	
tlak ob stranskem vhodu . . . . .	20 "	
	<hr/>	
	1482 gold.	49 kr.
1708. 7. julija za 24 piramid . . . . .	40 gold.	50 kr.
17. decembra za ostali tlak pod kupolo in za večja stranska vrata . . . . .	170 "	49 "
1709. 18. febr. za 4 zunanje kamne škofovske in kapitelske grobnice pod kupolo . . . . .	12 "	
za tlak obeh kapel sv. R. T. in sv. Dizme . . . . .	15 "	
20. aprila na račun . . . . .	26 "	
29. maja za tlak pred vel. stranskimi vrati 119' . . . . .	11 "	20 "
29. sept. za kvadre, da se obloži kapela sv. Križa zunaj, ostanek . . . . .	11 "	20 "
1714. 1 febr. za vrata pri zakristiji ob oltarju sv. R. T. . . . .	50 "	
	<hr/>	
Odnos . . . . .	555 gold.	89 kr.

	Prenos . . . . .	535 gold.	89 kr.
III.	Celjski kamnoseki za bele kamnite plošče za tlak pod kupolo:		
	1707. 5. febr. Jakobu Slabetu za 205 ploč à 27 kr. (5 jih je bilo neporabnih) . . . . .	90 gold.	
	16. sept. Matiju Pöku za 219 ploč à 27 kr. . . . .	98 ..	33 kr.
	isti dan Matiju Pöku na račun več stvari . . . . .	20 ..	
	1708. 29. febr. vozniku, ki je pripeljal ploče — 165 kosov . . . . .	15 ..	
	Matiju Pöku za 189 ploč, 52 jih je bilo trikotnih. S prejšnjimi 165 jih je skupaj 354 à 27 kr. za carino v Zrečah 48 kr. . . . .	159 ..	18 ..
	za napoj 1 gold. 18 kr. = . . . . .	2 ..	6 ..
	od katerih se odšteje na račun lanskih 35 gold. . . . .	126 ..	24 ..
	30. junija. Matija Pök pripeljal ploč 101, 18 polovičnih, 12 neobdelanih, prve à 27 kr., druge par à 30 kr., zadnje à 18 kr. . . . .	58 ..	
	za mitnino na Vranskem 1 gold. 39 kr. . . . .		
	za napoj . . . . . 34 kr. = . . . . .	2 ..	15 ..
IV.	Jakob Stanegel iz Poljan je prejel za okvire za okna od l. 1702—1708 (umrl je 1707) . . . . .	522 gold.	22 kr.
V.	Matija Gorše, kovač		
	Od l. 1705.—1709. za oboje pri oknih, za križaljke in za železno obložje velikih vrat proti trgu . . . . .	595 gold.	51 kr.
		210 ..	5 ..
	skupaj	605 gold.	56 kr.
	Simon Glac (Glaz), kovač.		
	Od l. 1709.—1712. omrežje za en oratorij (50 gold.), več manjših del . . . . .	£20 gold.	
VI.	Steklar Filip Tatelj (Tazel) 1705—1708 za steklo in delo	220 gold.	10 kr.
VII.	Ključavničar Jos. Wersh za kritje strehe s pločami in za drugo tvarino (svinec, cin itd.) 1705—1707 . . . . .	219 ..	10 ..
VIII.	Kovač Janez Hemerle, ki je napravil obložek z bakrom pri glavnih vratih proti škofijskemu dvorcu 12. dec. 1711 25 centov $\frac{1}{2}$ funta bakra à 51 kr. n. v. za vezi . . . . .	197 ..	38 ..
		6 ..	
		203 gold.	38 kr.
IX.	Mizar Janez Pergman 19. nov. 1710 pult za kor . . . . .	197 gold.	35 kr.
	18. dec. 1710 in 20. avg. 1711 za dve vogl. omari à 60 gold. n. v. . . . .	120 ..	
	za pet velikih svečnikov in za 2 vazi . . . . .	52 ..	
	za manjša dela . . . . .	8 ..	34 ..
		358 gold.	9 kr.
X.	Razno:		
	1706. 3. avgusta 4 kose platna iz Kranja za albe itd. . . . .	40 gold.	58 kr.
	12. sept. 81 vatljev čipk iz Kamnika . . . . .	5 ..	27 ..
	16. sept. Kastelico za 12 večjih posrebrenih svečnikov . . . . .	20 ..	
	podobarju za razpelo . . . . .	2 ..	50 ..
	Kastelico za posrebrenje tega razpela . . . . .	4 ..	5 ..
	Trgovcu v Vidmu (Udine) Francescu Ailbruni za zlate porte k rdeči kazuli in dalmatikam, daru barona Lichtenthurna . . . . .	20 ..	
	Krojaču za izdelavo . . . . .	2 ..	35 ..

1707.	11. jan. Trgovcu Francescu Ailbruni za porte še za 12 križev ob posvečevanju cerkve . . . . .	12 gold.	
	4. nov. za 22 vatljev velikih čipk za štiri albe, za katere je baronica Billichgraz darovala platno . . . . .	20 "	17 kr.
1708.	9. febr. g. vikarju Omerzi za nakup muzikalij . . . . .	7 "	32 "
	11. febr. za en par srebrnih vrčkov s krožnikom . . . . .	5 "	48 "
	15. aprila za tri kazule, vezene (auriphrigidatis mit Leonischem Stikwerg) . . . . .	28 "	
	16. jun. kiparju za 2 kipa . . . . .	51 "	46 "
	25. jun. slikarju Jamschigu za posrebitev teh dveh kipov . . . . .	6 "	
	5. oktobra slikarju iz Stične . . . . .	5 "	58 "
	6. oktobra slikarju Jamschikgu za pozlačenje „coronicis“ . . . . .	18 "	
1709.	16. nov. slikarju Jamschi za pozlačenje omrežja oratorija . . . . .	26 "	
1698.	8. aprila za 3 cinaste posode za sv. olja . . . . .	3 "	34 "
1707.	tiskarju Mayru za tisek jubilejnih pisem . . . . .	17 "	7 "
1710.	6. okt. slikarju Jamschiku za temno (subfuscus) barvo za glavna vrata . . . . .	6 "	
	in 19. dec. za posrebenje več predmetov . . . . .	5 "	6 "
	in za zlato peno (900 listov) za pozlačenje orgelske omare . . . . .	16 "	9 "
1711.	Kamnoseku Matiji Pöku za 60' belega kamna za stopnice pri oltarju sv. R. T. . . . .	13 "	30 "
	14. maja za 80 vatljev lijonskih port . . . . .	34 "	
	za 55 vatljev lijonskih port . . . . .	9 "	20 "
	25. maja za 1500 opek za Codellijev oltar . . . . .	6 "	
	25. maja za 6 vaz strugarju na Poljanah . . . . .	10 "	30 "
	7. avg. Jamschiku za 8 knjižic zlata za pozlačenje orgelj . . . . .	5 "	6 "
	29. avg. Jamschiku za delo . . . . .	6 "	31 "
1712.	4. februarja slikarju Mattweissu za posrebenje šestih malih vaz . . . . .	5 "	8 "
	za 80 vatljev Kamniških navadnih čipk . . . . .	5 "	24 "
	28. junija Matiji Pöku za beli kamen . . . . .	12 "	
	18. sept. za deske za kanal za odvajanje vode . . . . .	14 "	51 "
	27. septembra za vožnjo treh ladij apna za kanal . . . . .	1 "	17 "
	8. oktobra zidarjem za delo pri kanalu . . . . .	2 "	33 "
	in 26. oktobra zidarjem za delo pri kanalu . . . . .	25 "	
1713.	12. febr. Luki Misleju za štiri kipe 7 čevljev visokih emonskih škofov . . . . .	110 "	
	kiparju Angelu de Puttis nagrado . . . . .	9 "	36 "
	zidarjem in tesarjem za postavljanje . . . . .	5 "	40 "
1714.	za klopi v cerkvi iz trdega lesa . . . . .	50 "	
1715.	21. jun. za klopi . . . . .	50 "	
	in . . . . .	55 "	

Med stroški so še posamezne malenkosti, ki jih pa lahko izpustimo, ker nimajo za sedanji čas pomena.

Vredno pa je še omeniti cenitev raznih prispevkov za cerkev v naravi:

Gradivo podrtje cerkve, ki se je porabilo za novo cerkev, n. pr. opeka, železo, kamen, deske, bruna, se ceni na 8000 gold.

Knezoškof je dajal 4 leta na razpolago dva konja, voz in voznika, eno leto dva para volov, dva voza in dva hlapca, tri leta en par volov z vozom in hlapcem, kar se ceni s 600 "

Dal je dva soda gornjegrajskega vina . . . . . 40 "



Brezplačna robota, s katero je bil pripeljan lahki kamen iz Višnje gore (Weixelfach), pripeljano drugo gradivo in odpeljana prst temeljev, se ceni na . . . . .	500 gold.
Kamenje za temelje in lahki kamen, kupljen na Vrhniki in ondi iz nabirke plačan, se ceni na . . . . .	100 "
1. maja 1700 je poslal vikar iz Šaleka 17 gold., ki so pa izgubili veljavo, in se cenijo na . . . . .	4 " 17 kr.
9. nov. 1702 je poslal polhograjski vikar macesnov les za okna, vreden . . . . .	4 " 15 "
15. jan. 1701 je bilo darovanih 8 gold., ki so izgubili veljavo, cenijo se na . . . . .	6 " — "
1. junija 1701 je bilo izplačano volilo Janeza Jenko za predvorske cerkve, ki se pa je v smislu oporoke izročilo stolni cerkvi . . . . .	128 " — "
12. aprila 1702 je bil za polirja Mihaela Zamrla od komisarja v Škalah poslan sod vina, ki se ceni na . . . . .	15 " — "

#### V. Steska.

#### Podobar Jernej Trnovec.

V Polhovem Gradcu je umrl v visoki starosti 87 let 5. okt. 1955 podobar Jernej Trnovec. Njegova življenska pot je bila posuta s trnjem, vendar je dosegel dokaj lepe uspehe kot podobar.

Trnovec se je porodil 10. avg. 1846 v Setnici kot sin Marije Trnovec, gostaške hčere, rojene l. 1826. Oče je bil kmet in mizar. V šolo je hodil v Polhov Gradec in se potem učil mizarstva pri očetu, pozneje pri mizarju Buhu v Horjulu.

Ko sta podobarja Matej Tome in Simon Rupnik delala veliki oltar za podružnico Sv. Lovrenca nad Polhovim Gradcem in jima je kot mizar pomagal Trnovec, se je v njegovem srcu vnela želja, da bi postal podobar. Napotil se je v Idrijo k podobarju Juriju Tavčarju in je pri njem ostal slabo leto; nato pa je šel v Polhov Gradec k podobarju Simonu Rupniku, ki je kipe sicer slabše izdeloval, toda vse drugo podobarsko delo prav dobro. Tu se je svojemu mojstru tako prikupil, da mu je dal hčerko za ženo in mu izročil posestvo. Odslej je delal na svojem posestvu, vendar je šel včasih delat k Tomanu v Ljubljano in v Moravče k Rovšku. Tudi doma je mnogo delal po Tomanovih naročilih. Ko je dobil naročilo za sohe v Horjulu, ga je Franc Dolinar, tedaj še kaplan v Horjulu, nagovarjal, naj poskusi delo dovršiti v kamnu. Res se je lotil tega dela in iz maljerskega marmorja izklesal dva angela, in potem vse druge podobe za Horjul.

Oženil se je 11. nov. 1872 z Barbaro Rupnikovo (r. 26. nov. 1845, u. 5. febr.

1906). Iz tega zakona je izšel sin France, r. 6. sept. 1875, ki se je 21. sept. 1907 doma obesil, in pet hčera, od katerih sta dve preživeli očeta: Alojzija Trnovec in Amalija Eiletz.

V svoji dolgi delavni dobi je Trnovec ustvaril mnogo del, ki jih, umljivo, ni mogoče vseh naštet.

V Polhovem Gradcu je napravil kipe iz belega kamna za tri oltarje, ki jih je postavil Alojzij Vodnik, t. j. Srca Jezusovega, Matere božje in sv. Križa, veliki oltar pa je osnažil. Za podružnico na Brišah je naredil veliki oltar, prenovil vel. oltar pri Sv. Petru na Dvoru, dva stranska pa na Korenu in pri Sv. Lovrencu.

Za Cerklje pri Kranju je izgotovil Feliks Toman štiri marmorne oltarje, Trnovec pa je izklesal zanje kipe. Za cerkljansko podružnico Šmartno pri Cerkljah je prenovil tri lesene oltarje, v Lahovičah vel. oltar, na Štefanji gori dva stranska oltarja sv. Jedrti in sv. Florijana, kipa pa je napravil iz umetnega kamna. Tega dela se je naučil pri Rovšku.

Za Cerknico je oskrbel cerkvene klopi s stranicami v gotskem slogu. V Zeljšah pri Cerknici je prenovil tri oltarje. Za Postojno je izgotovil nov tabernakelj, v Zalogu pa je prenovil oltarje. Za župno cerkev v Planini je priredil klopi; v podružnici sv. Roka je prenovil tri oltarje; prav tako na Planinski gori. Za Studeno je napravil novo prižnico, tri oltarje je prenovil in naredil zanje nove kipe; za Strmco je oskrbel dva nova lesena oltarja.

V Vipavi je osnažil veliki oltar in potrebno pozlatil; v Budanjah je prenovil dva oltarja in na Vrhpolju vse

oltarje. Tu se je vnel za podobarstvo Alojzij Repič in prišel za dve leti na pouk k Trnovcu v Polhov Gradec.

V Gorenjem Logatcu je prenovil veliki oltar, v podružnicah na Tabru in na Ravniku pa stranski oltar.

Po potresu l. 1895. je predelal oltarje na Stari Vrhniki, naredil za Sinjo gorico dva nova stranska oltarja; v Blatni Brezovici je prenovil oltarje, prav tako v Podlipi, Žažarju, na Zaklancu, v Brezju pri Dobrovi, pri Sv. Ajdi (ž. Sv. Helene); na Polšniku je napravil dva oltarja, za Zelenik en oltar, za Gabrije dva oltarja in glavnega je predelal l. 1873. Za kapelo pri Sv. Katarini „na Grabcih“ je izklesal iz kamna kip Jezusovega Srca.

Na Brezovici je l. 1895. predelal božji grob, napravil l. 1896. od smrti vstalega Zveličarja za 60 fl. in Križanega za pokopališče l. 1895. (Novak, Zgod. brezoviške žup., 107, 108, 110). Na Dobrovi je l. 1885. izdelal nov tron in prenovil tabernakelj (Lesjak, Zgod. dobrowske fare 71); na pokopališču je postavil lepo razpelo (l. c., 75); l. 1877. je pa napravil ondi dva stranska oltarja, sohe pa Ambrožič iz Kranja (l. c., 109). Za Golo je dogotovil kip sv. Marjete in tron l. 1871. (Z. Dan. 1871, 300). Delal je tudi v Sostrem in Zavogljah.

Mnogo je delal Trnovec tudi za Horjul. l. 1895. oltar sv. Križa za 400 gld. (Kržišnik, Zgod. horjulske fare, 134), kar je bilo, kakor že omenjeno, njegovo prvo delo v kamnu. V Zaklancu je prenovil stranski oltar (160). Za žup. cerkev pri Sv. Katarini je izklesal kamenite kipe za oltar sv. Donata. Za Nevlje je napravil l. 1900. misijonski križ (ZUZ, 1926, 315). Na pokopališču v Polhovem Gradcu stoji njegov kamniti izdelek — nagrobnik Marije Altman iz l. 1908.

Trnovec se je zelo trudil, da bi bile njegove podobe čedno in pravilno izdelane. Najbolj se mu je posrečil Križani. Tako lepih Kristusov ni kmalu kje videti. Žal, da stoje večinoma pod milim nebom in so torej izpostavljeni vsem nezdodam menjajočega se vremena. Razpela je delal, n. pr. za pokopališča v Polhovem Gradcu, na Belci pri Dvoru, za Praproče (ž. Polhov Gra-

dec), za Staro Šrango, Cerklje, Lahoviče, Horjul, Dobropolje, Vrzdence, Vrhniko, Ligojno, za prof. dr. Fr. Permeta itd.

Trnovec je imel vedno kakega vajenca in pomočnika, ki večinoma še delujejo kot podobarji, n. pr.: Franc Bečaj je bil pri njem 3 leta, Alojzij Repič 2 leti, Matija Gregorin 6 let, Anton Rihar se je pozneje priženil v Koprivnico na Hrvaškem, Franc Vodnik, sedaj v Novem mestu in drugi.

Viktor Steska.

### Rojstvo slikarja Herrleina Andreja.

Po šolskem izvestju „Uzorne glavne šole in učiteljska v Ljubljani“ iz l. 1868 smo doslej mislili, da je bil Herrlein rojen v Würzburgu l. 1759.\*

Župnik K. Kügler, Eyershausen, Unterfranken, pa je v listu Fränkische Heimat, Würzburg 8. März 1954 št. 6 priobčil o Herrleinovem rojstvu natančne podatke: Andrej Herrlein je bil rojen 6. sept. 1758 v Kleinbarsdorfu, Bezirksamt Königshofen. Očetu je bilo ime Janez, materi pa Ana Justina roj. Apel.

Naš Andrej se je poročil 25. maja 1765 z Ano Elizabeto Drommartin. Kolikor se je moglo dognati, je imel štiri otroke: 1) Andreja r. 1765, ki je umrl kot mlad inženjer v Ljubljani 25. febr. 1785; 2) Marijo Rozalijo, r. v Ljubljani 7. febr. 1778, umrla 15. junija 1778; 3) Janeza Nep. roj. 25. marca 1779, umrlega 25. aprila 1779; 4) Julijano Jozefo, r. 16. febr. 1781, ki je pa gotovo tudi pred očetom (2. maja 1817) umrla. Za dediča je postavil Kilijana, sina brata Janeza Petra, r. 21. jan. 1766.

Andrejev oče Janez je bil rojen 4. julija 1665 v Hammelburgu. Imel je 8 otrok, Andrej je bil šesti. Oba Andrejeva brata sta bila slikarja: 1. Janez Peter, r. v Műnnerstadtu 24. avg. 1722, umrl 25. febr. 1799. Bil je marljiv in dober slikar. 2. Janez Andrej, r. 10. okt. 1723, umrl 3. sept. 1796 v Fuldi kot dvorni slikar. Bil je nenavadno vsestranski in dober slikar. 3. Andrej, ki je deloval in umrl v Ljubljani.

V. Steska.

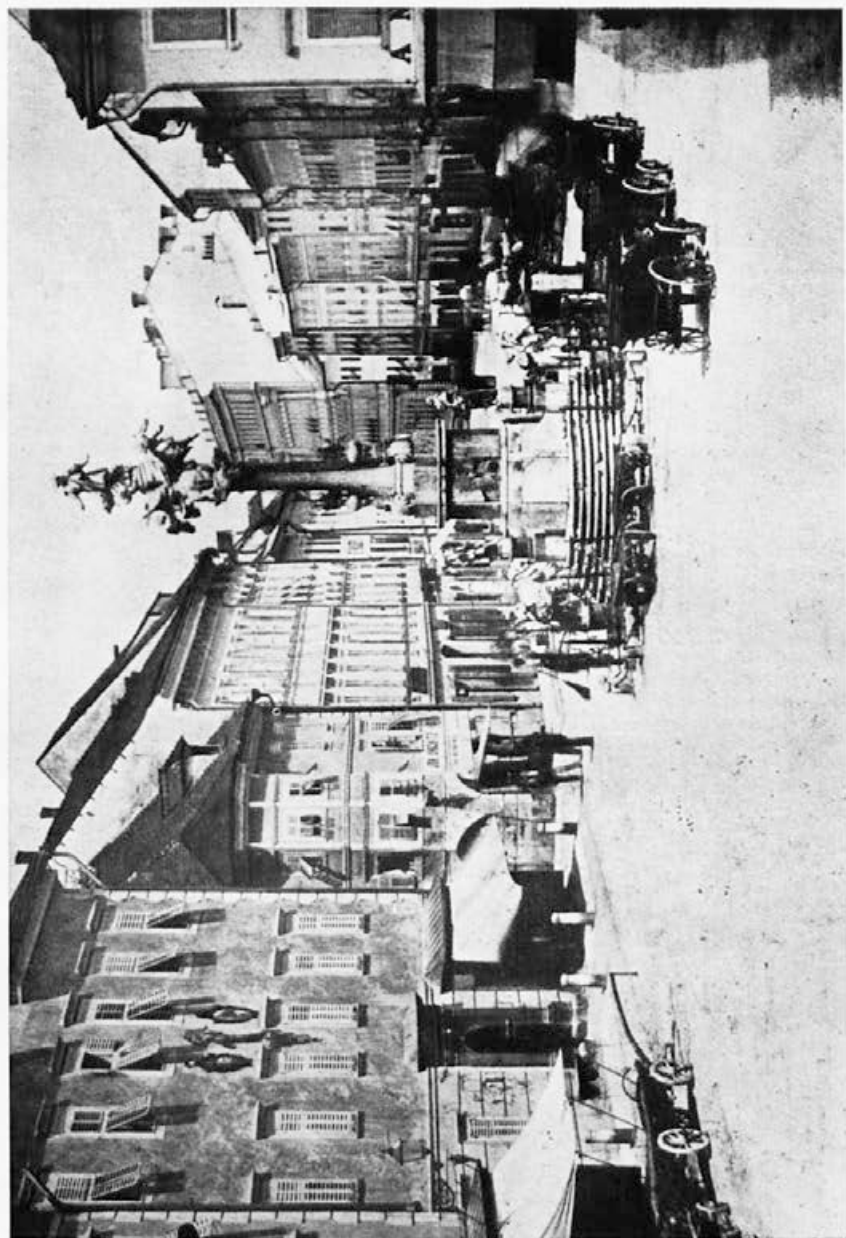
\* Steska: Slovenska umetnost, I, 160.



Sl. 1. Fr. Robba, Marijin oltar v stolnici v Celovecu.



Sl. 2. Fr. Robba, oltar sv. Ignacija v stolnici v Celovecu.



Sl. 5. Fr. Robba, spomenik sv. Janeza Nep. na Starem trgu v Celovcu (1757—1874).

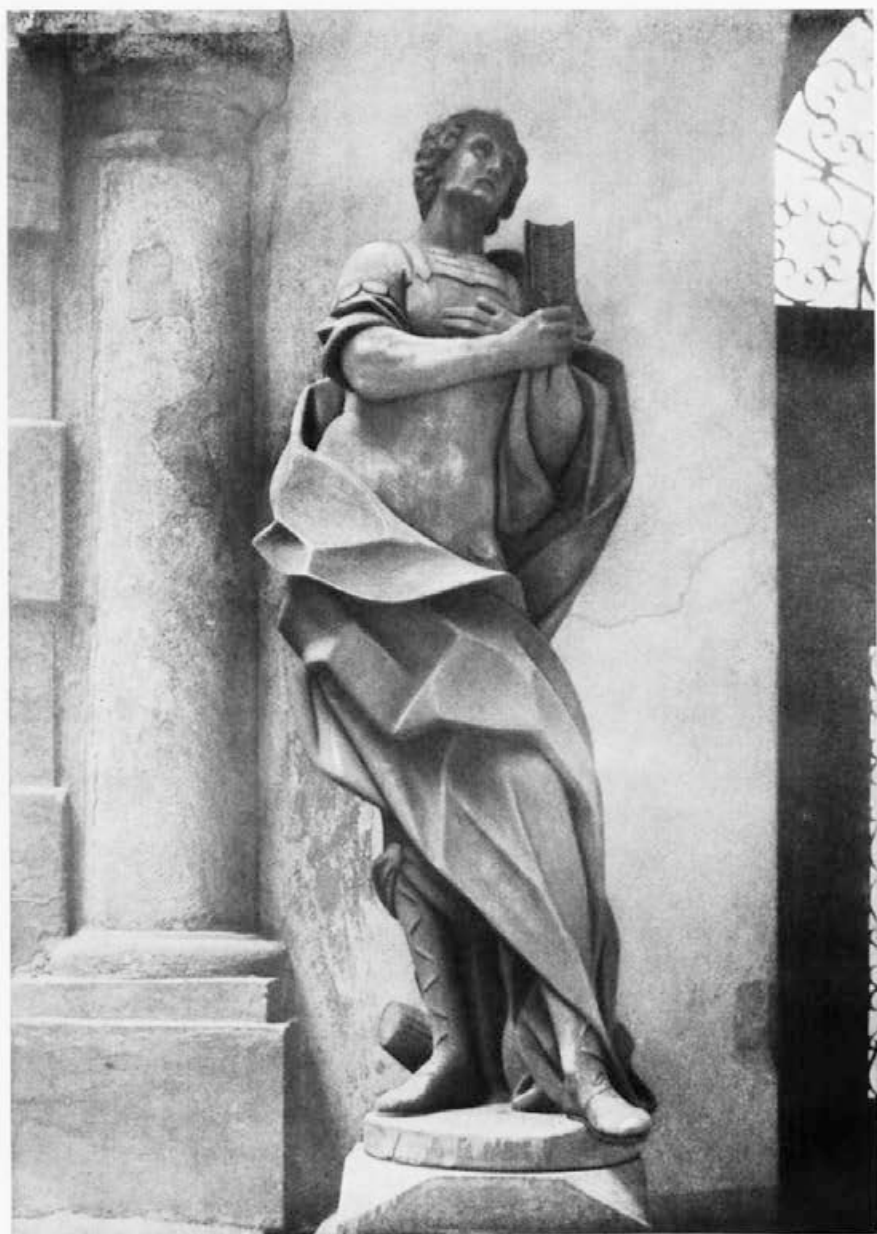




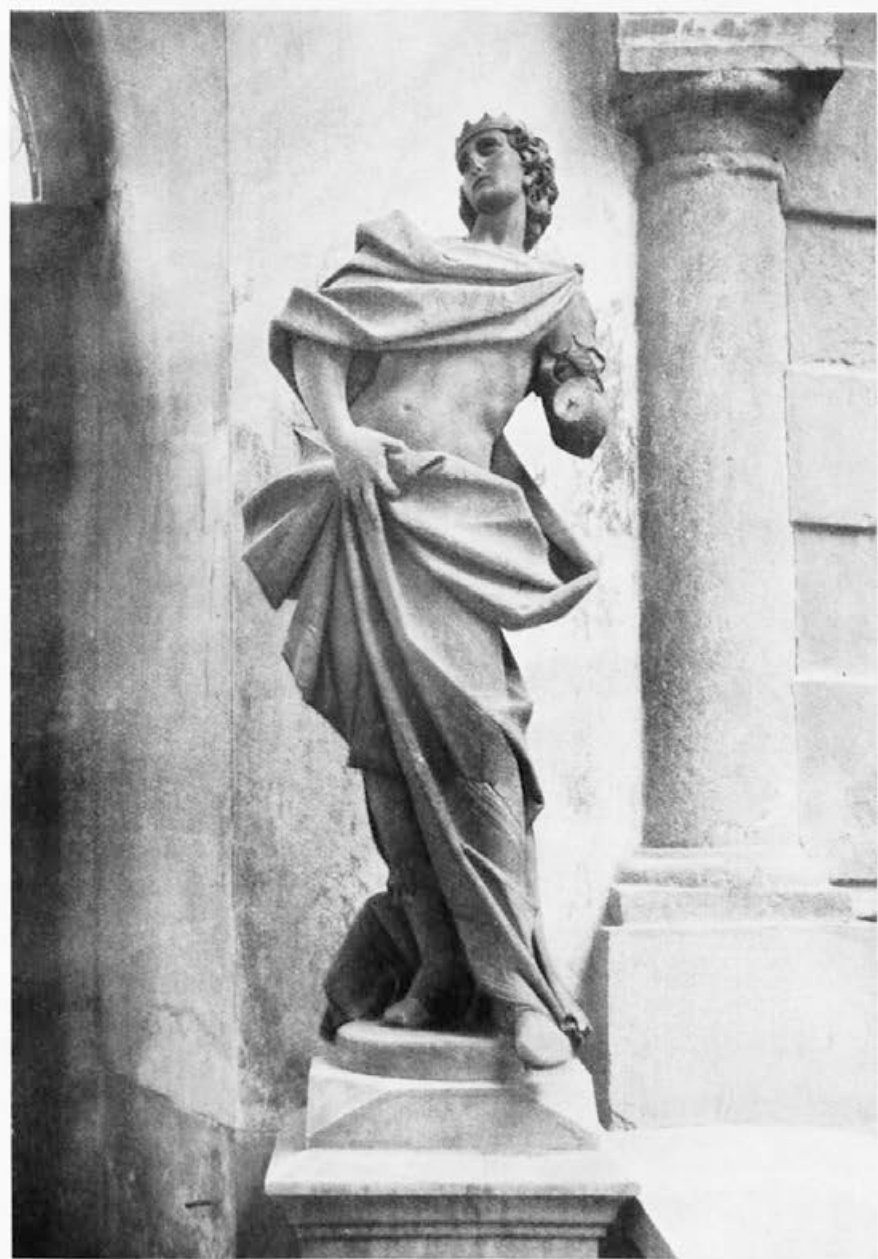
Sl. 4. Fr. Robba, kip sv. Janeza Nep. s spomenika sv. Janeza Nep. v Celovcu.



Sl. 5. Fr. Robba, kip sv. Roka z nekdanjega spomenika sv. Janeza Nep. v Celovcu.



Sl. 6. Fr. Robba, kip sv. Boštjana s spomenika sv. Janeza Nep.  
v Celovcu.



Sl. 7. Fr. Robba, kip sv. Leopolda z nekdanjega spomenika sv. Janeza Nep. v Celoveu.

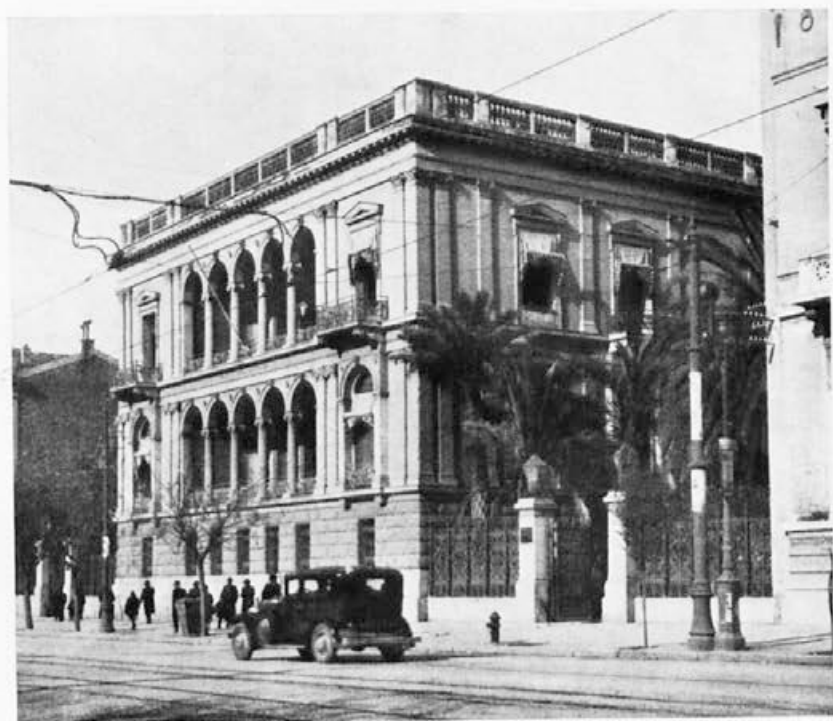


Sl. 8. Celovec, deželni dvorec, dvorana s slikami grbov.





Sl. 9. Hera in Hipokrat, slika v Schliemannovi delavnici.



Sl. 10. Ernst Ziller, Schliemannova palača v Atenah.



Sl. 11. Levi del stropne slike nad vhodom v plesno dvorano.



Sl. 12. Desni del slike nad vhodom v plesno dvorano.



Sl. 15. Atene, Schliemannova palača, desni del slike nad loggio v plesni dvorani.



Sl. 14. Stropna slika na zahodu plesne dvorane.



Sl. 15. Galatea, stropna slika v Schliemannovi delavnici.



Sl. 16. Atene, Schliemannova palača, Putto v stropnem ogelnem polju.



Sl. 18. Muza Melpomena na stropu loggie v nadstropju.

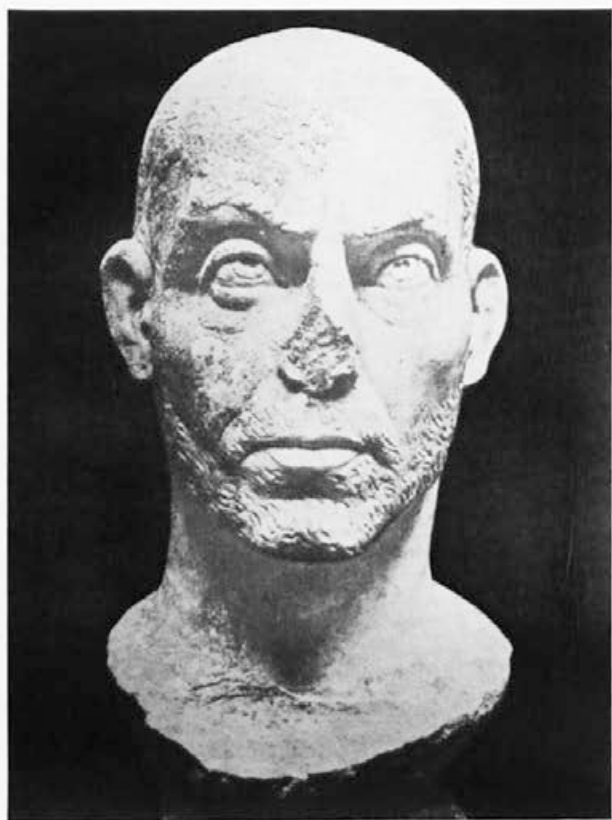


Sl. 17. Muza Uranija na stropu loggie v pritličju.



Sl. 19. Sofija Ziller - Dudos. (Atene. Last ge. Jos. Ziller - Dimas.)

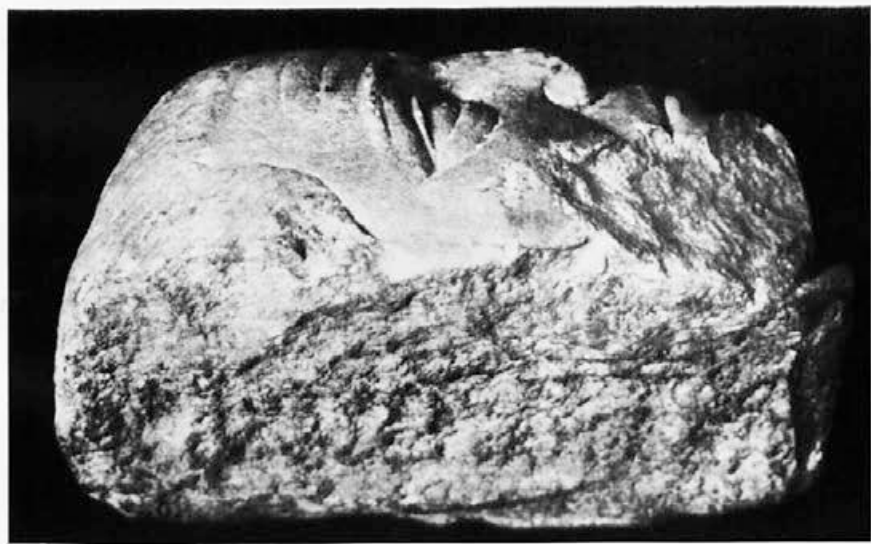




Sl. 20. Poznoantična glava iz Hartwigove zbirke.



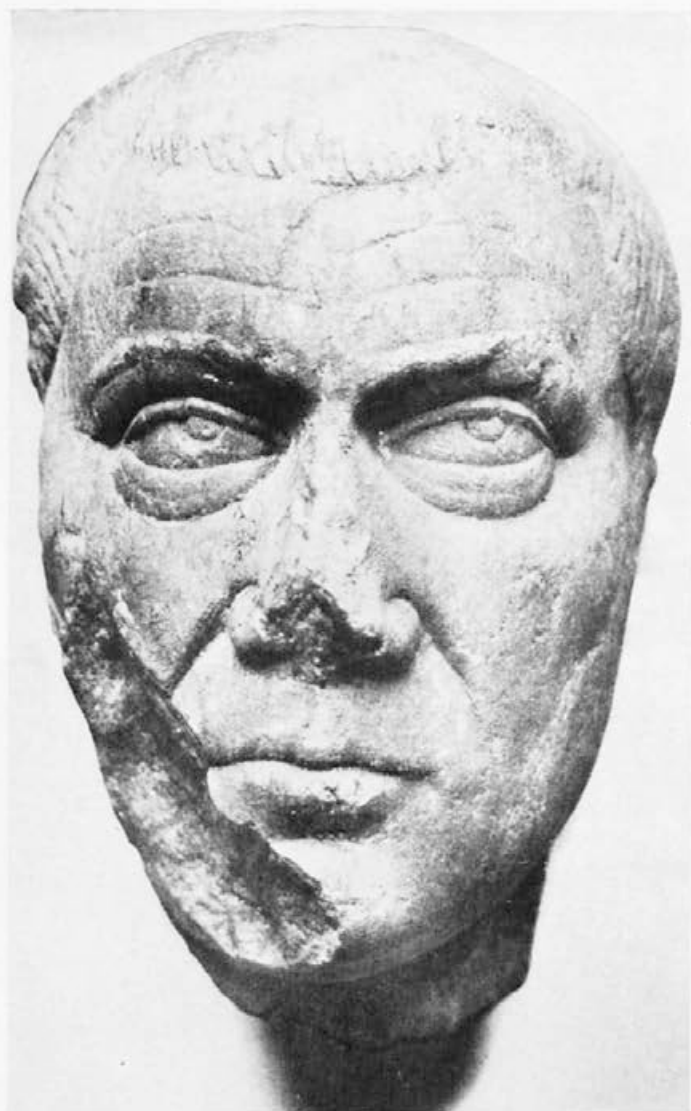
Sl. 21. Skupina na steni jugovzhodne sobe.



Sl. 22. Poznoantična glava iz Emone.



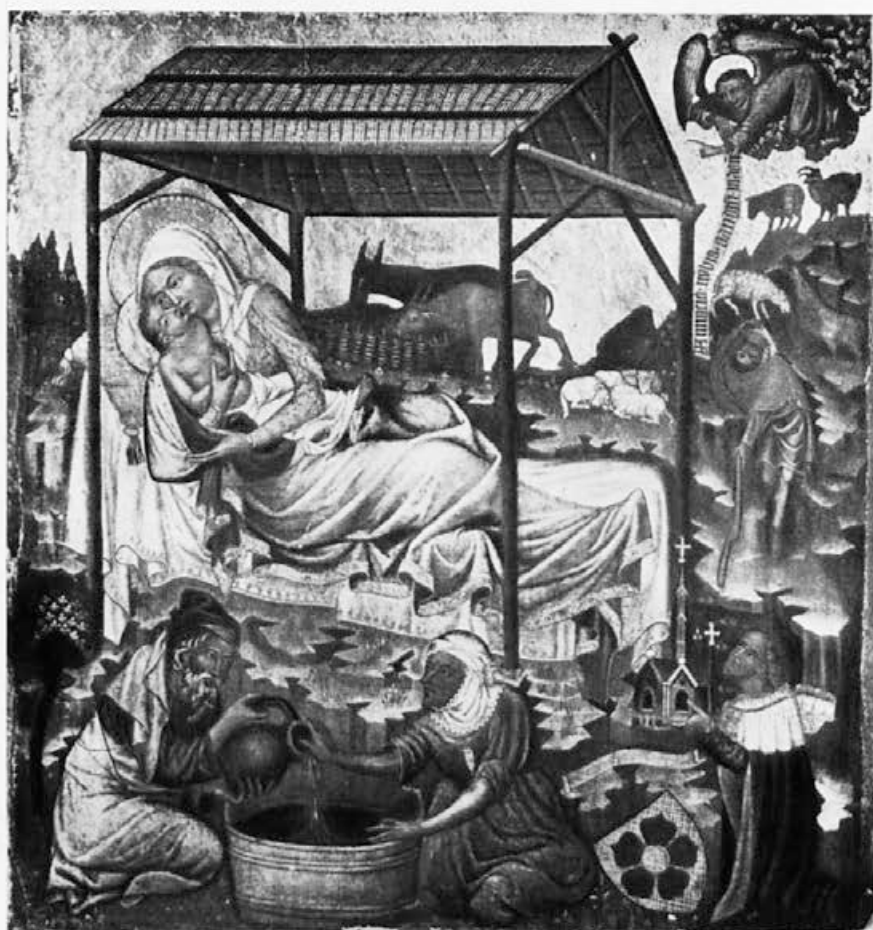
Sl. 25. Poznoantična glava iz Emone.



Sl. 24. Poznoantična portretna glava iz Emone.



Sl. 25. Slikar češke smeri okr. 1580, Rojstvo  
(Narodna galerija, Ljubljana).

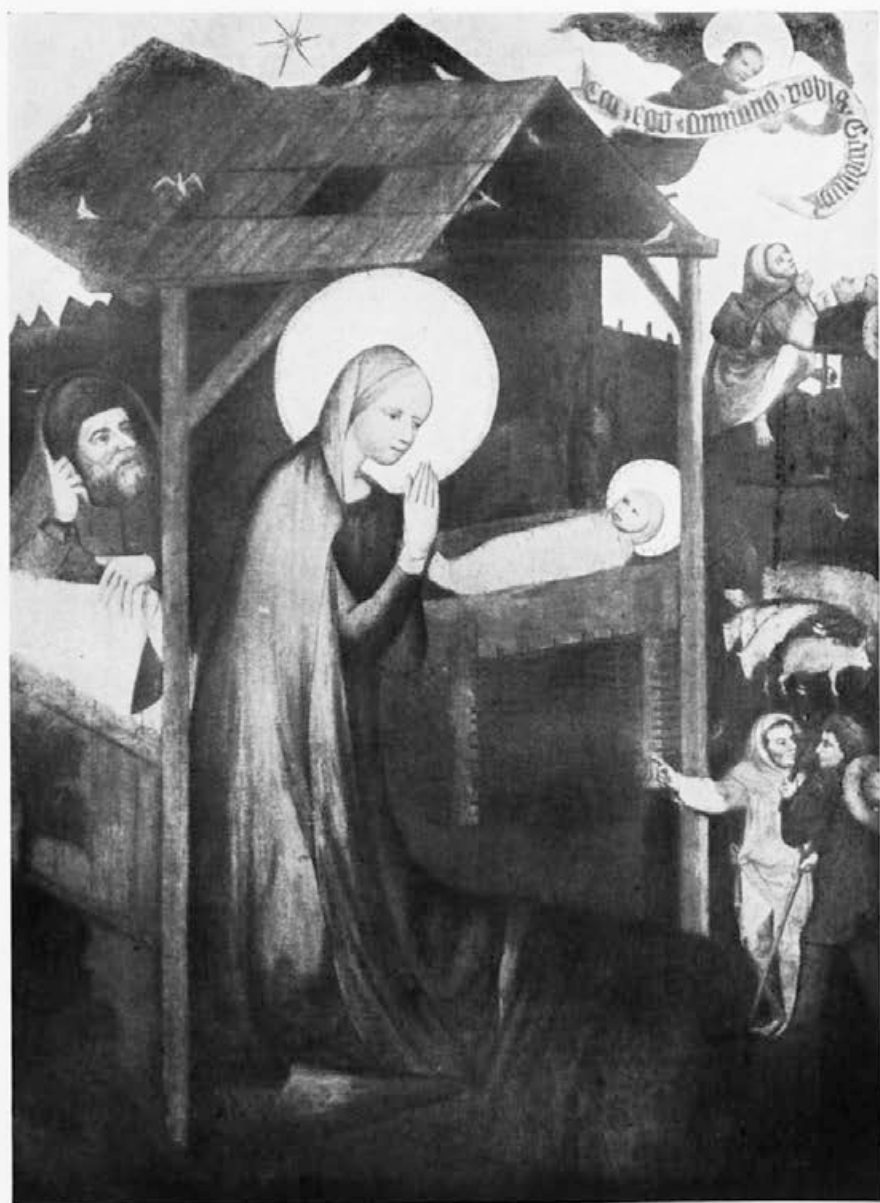


Sl. 26. Vyššebrodski mojster, Rojstvo (Vyšší Brod, samostan).





Sl. 27. Mojster Bertram, Rojstvo (1379), Hamburg, Kunsthalle.



Sl. 28. Naslednik Třeboškega mojstra. Rojstvo (okr. 1580, grad Hluboká).



Sl. 29. Češki mojster okr. 1380, Rojstvo iz Grandenza (kapela sv. Lovrenca v gradu v Marienburgu).



Sl. 50. Konrad v. Soest, Rojstvo v ž. c. v Niederwildungen (1404).



Sl. 51. Salzburški mojster okr. 1450, Rojstvo (Freising).





Sl. 52. Hans Multscher, Rojstvo (1457; Berlin, muzej).



Sl. 55. Slikar sr. XV. stol., Bičanje (Nar. galerija, Ljubljana).



Sl. 54. Slikar sr. XV. stol., Kristus pred Pilatom (Narodna galerija, Ljubljana).



Sl. 55. Slikar sr. XV. stol., Sv. Katarina Aleks.  
disputira s poganskimi filozofi (Nar. galerija,  
Ljubljana).



Sl. 56. Slikar sr. XV. stol., Sv. Katarina Aleks.  
spreobrača poganske filozofe (Nar. galerija,  
Ljubljana).



Sl. 58. Slikar sr. XV. st., Kristus nosi križ.  
(Francišksanski samostan, Dunaj).



Sl. 57. Slikar sr. XV. st., Kronanje s trnjem  
(Francišksanski muzej na Dunaju).



Sl. 59. Hans Multscher, Kristus nosi križ, del  
(1457).



Sl. 40. Konrad Laib - Pfening, glava Križanega na  
sliki križanja iz 1457 v stolni cerkvi v Gradcu.

## **KREDITNI ZAVOD** ZA TRGOVINO IN INDUSTRIJO

Ljubljana, Prešernova ulica št. 50

(v lastnem posloplju)

Obrestovanje vlog / Nakup in prodaja vsakovrstnih vrednostnih papirjev, deviz in valut / Borzna naročila / Predujmi in krediti vsake vrste / Eskompt in inkaso menic in kuponov / Nakazila v tu- in inozemstvo / Safe - deposits i. t. d.

Brzjav. naslov: Kredit, Ljubljana / Telefon 2040, 2457, 2548, 2706 in 2806

Zabavne in znanstvene knjige vseh jezikov / Šolske knjige / Vse pisarniške potrebščine

## **NOVA ZALOŽBA**

LJUBLJANA, KONGRESNI TRG ŠTEV. 19

Zbrani spisi Ivana Cankarja: zvezek I., II., III., IV., V., VI., VII., VIII., IX., X., XI., XII., XIII., XIV., XV., XVI., XVII., XVIII., XIX. in XX.

Posebna stroka: Umetnostno slovstvo in umetniške izdaje

## **Hranilnica dravske banovine** Ljubljana, prej Kranjska hranilnica.

Od 3 — 5% se Vam obrestujejo prihranki, ki jih naložite pri nas.

Pred zločinci je zavarovan denar, ki se zaupa nam.

Nad 10.000 vlagateljev štejeemo v svoj krog.

Vabimo vanj vse, ki hočejo vlagati v hranitev in obrestovanje pri zavodu, za katerega jamči z vsem premoženjem in davčno močjo Dravska banovina.

Kratkoročna posojila dajemo pod ugodnimi pogoji.

**HRANILNICA DRAVSKE BANOVINI (prej Kranjska hranilnica)**  
Ljubljana.

## **J. BLASNIKA NASL.**

univerzitetna tiskarna, litografija, offsettisk, karto-  
naža, založništvo Velike pratike, vrečice za semenje

Najstarejši grafični zavod Jugoslavije. — Izvršuje  
vse tiskovine najceneje in najbolj solidno

Ustanovljeno leta 1828



## **Brez tega ne pojde!**

Moderno gospodarstvo sloni na izmenjavi blaga, izmenjava pa je mogoča, vsaj v glavnem, le potom denarja. Za kroženje denarja skrbita dve poglavitni gibaldi, davčni sistem države, ki uterjava denar in ga razdeljuje za razne stvarne dobave in za plače nameščencem in denarni zavodi, kjer se zbira brezposeln denar in ga denarni zavodi stavijo na razpolago delavnemu pridobitnemu gospodarstvu, da s tem omogočujejo gospodarsko delovanje sploh.

To drugo gibalo, denarni zavodi, radi paničnega navala vlagateljev, ki so vsi naenkrat, večinoma brez potrebe dvigali denar, danes ne funkcionira več, ali vsaj ne tako, kakor bi moralo. Vlagatelji so v lastno škodo odtegnili gospodarstvu potreben sok, oslabili denarne zavode, onemogočili kredit in s tem normalno delovanje industrije in trgovine. Le če se denar redno steka in odteka v denarnih zavodih, lahko ti regulirajo gospodarsko življenje, dvigajo s tem življenski standard, dvigajo dohodke posameznikov in zbirajo prihranke — kapital.

Evidenten je torej zaključek, da je treba ta drugi in najvažnejši motor denarnega prometa, denarne zavode, spraviti zopet v tek, na podlagi staro priznane prakse s — smotrenim hranjenjem in z nalaganjem prihrankov v domačih denarnih zavodih. Vzrok naše gospodarske krize ni toliko zunanji, kakor pred vsem notranji in ena glavnih težav obstoji v tem, da denarna sredstva niso osredotočena v denarnih zavodih. Če odstranimo ta vzrok, denarno krizo, bo sam ob sebi odpadel tudi velik del gospodarskih težav. Vsak, kdor brez potrebe dviga naložen denar, pomaga podaljšati krizo.

## **Mestna hranilnica ljubljanska**

ne vrši važne gospodarske naloge upravljanja in razdeljevanja denarja iz vidika lastnega dobička, temveč iz vidika pospeševanja gospodarstva, v prvi vrsti mesta Ljubljane, potem pa tudi vse ostale dravske banovine. Pomagati njej pri tem stremljenju je tedaj važno narodno delo, katerega izvrševanje je vsakogar dolžnost in ne samo osebna korist. Brez denarnega prometa, brez solidnih denarnih zavodov ni primerne gospodarskega življenja, kaj šele gospodarskega napredka. Zato je v interesu države, dežele, in vsakega posameznika, da denarstvo procvita in da ga vsakdo po svojih močeh podpira s tem, da nalaga svoje prihranke v denarne zavode in tako omogočuje njih delovanje, gospodarski procvit naroda in samega sebe!

Ne dvigajte torej po nepotrebnem vlog pri Mestni hranilnici ljubljanski, temveč vlagajte nove!