

Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani



113314

14-15

ZBORNIK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

XIV—XV

1978—1979



LJUBLJANA
1979

C

Zbornik
za umetnostno
zgodovino

ZBORNIK
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

IZDANJE 1978

1978

1978

1978

1978

ZBORNIK
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

XIV—XV

1978—1979

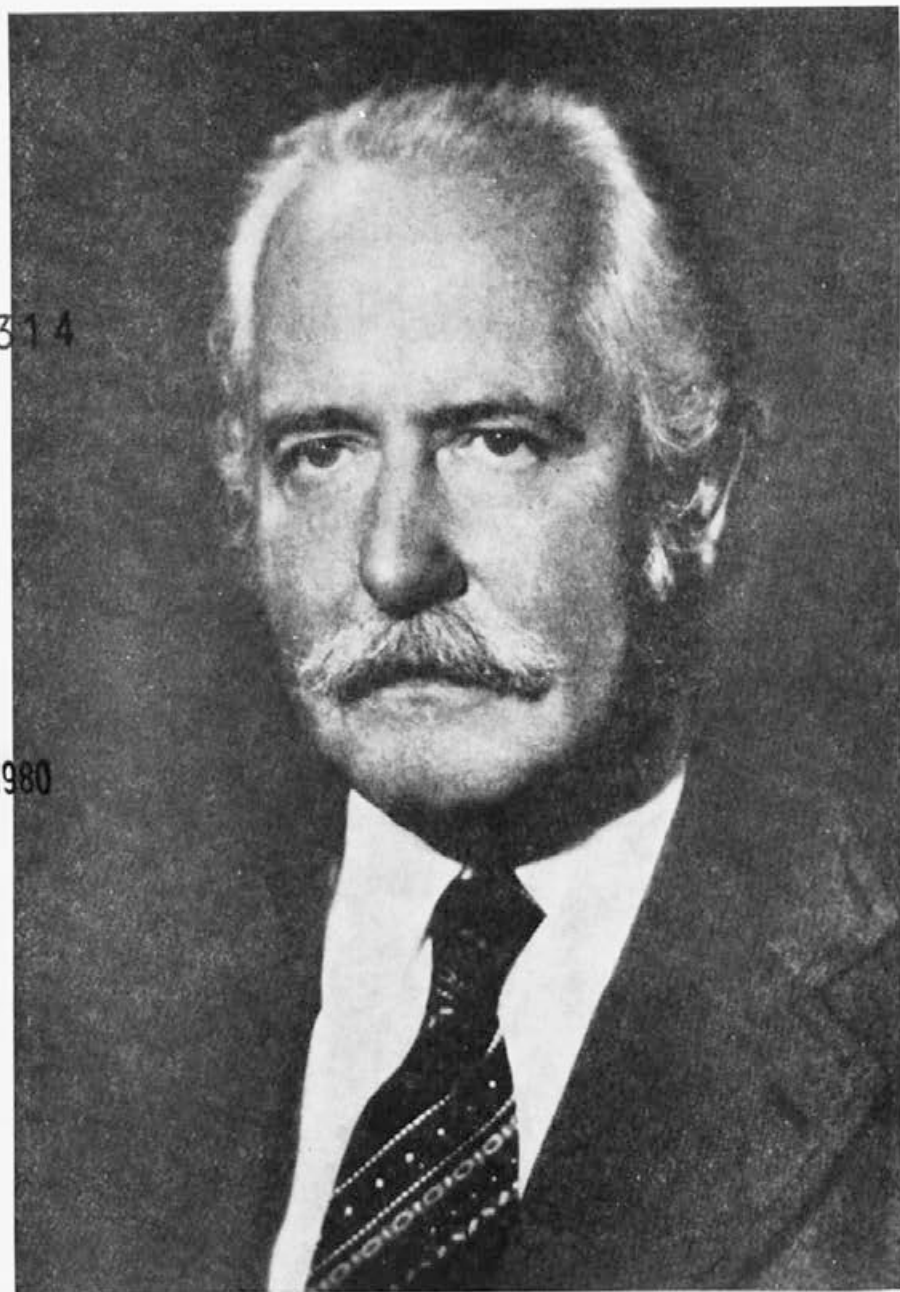


LJUBLJANA
1979



113314

-IV- 1980



To knjigo posvečamo
dr. Stanetu Mikužu,
umetnostnemu zgodovinarju in kritiku,
rednemu profesorju Filozofske fakultete v Ljubljani,
ob petinšestdesetletnici



0 IV | 2 - 181

VSEBINA
TABLE DES MATIERES

Razprave in članki
Etudes et articles

Sergej Vrišer

- Baročne prižnice na slovenskem Štajerskem.
Poskus tipološke opredelitve
Les chaires baroques en Styrie slovène.
Essai de définition typologique 11

Branko Gradišnik

- Knjižna oprema — slovenska in na Slovenskem — med letoma
1678 in 1800
Le décor du livre — slovène et en Slovénie — entre 1678 et 1800 37

Ferdinand Serbelj

- Katalog Cebejevih del
Catalogue des oeuvres de Cebej 81

Ksenija Rozman

- Runkove vedute slovenskih krajev
Les vues des villes et paysages slovènes de Runko 115

Milček Komelj

- Franc Ksaver Skola. Zapuščinski portret bidermajerskega slikarja
Franc Ksaver Skola. Portrait d'un peintre de l'époque biedermeier
d'après sa succession 141

Lev Menaše

- Freske v podružnični cerkvi sv. Andreja pri Moravčah
in Mojster Zaprtega vrta
Les fresques de la succursale St. André près Moravče et le Maître
du jardin fermé 159

Tomaž Breje

- Francesco Trevisani v Rimu in Kopru.
K sliki Zasmehovanje Kristusa iz koprskega Sv. Bassa
Francesco Trevisani à Rome et à Koper.
A propos de la Dérision du Christ de St. Basso à Koper 177
-

Vesna Bučič Meščanske skrinje v Sloveniji Les bahuts bourgeois en Slovénie	183
---	-----

Marjetica Simoniti Zlatarska in pasarska obrt v Slovenjem Gradcu L'orfèvrerie et la dinanderie à Slovenj Gradec	199
--	-----

Umetnost 19. stoletja na Slovenskem
Referati s simpozija v Radovljici / 26. 5. 1978

L'art du 19^{ème} siècle en Slovénie
Communications présentées au symposium à Radovljica / 26. 5. 1978

Nace Šumi Nekateri problemi preučevanja umetnosti 19. stoletja Quelques problèmes des recherches sur l'art du 19 ^{ème} siècle	213
---	-----

Damjan Prelovšek Nekateri problemi raziskovanja arhitekture 19. stoletja Quelques problèmes des recherches sur l'architecture du 19 ^{ème} siècle	219
--	-----

Jože Curk Slovenještajerski trgi in mesta v 19. stoletju Les bourgs et les villes de la Styrie slovène au 19 ^{ème} siècle	223
---	-----

Cene Avguštin Oris oblikovanja prostorskih ambientov in dominant v gorenjskih mestih Esquisse de l'aménagement des ambiances d'espace et de leurs dominantes dans les villes de la Haute Carniole	231
---	-----

Peter Krečič Umetnost 19. stoletja na Primorskem L'art du 19 ^{ème} siècle dans le Littoral slovène	235
--	-----

Peter Krečič Starejša ljubljanska industrija — vprašanje arhitekture L'ancienne industrie de Ljubljana — la question de l'architecture	239
---	-----

Andreja Žigon Stensko slikarstvo poznega 19. stoletja na Slovenskem La peinture murale de la fin du 19 ^{ème} siècle en Slovénie	243
---	-----

Lev Menaše Marijanska ikonografija in položaj slovenskega cerkvenega slikarstva v 19. stoletju L'iconographie de la Vierge et la situation de la peinture sacrée slovène au 19 ^{ème} siècle	249
---	-----

Mirko Kambič Marko Pernhart in fotografske reprodukcije njegovih del v 19. stoletju Marko Pernhart et les reproductions photographiques de ses oeuvres au 19 ^{ème} siècle	257
Hanka Stular O proizvodnji keramike v Sloveniji v 19. stoletju Sur la production céramique en Slovénie au 19 ^{ème} siècle	263
Vesna Bučič Izdelki urarskih delavnic v 19. stoletju Les produits des ateliers d'horlogerie au 19 ^{ème} siècle	269
Matija Zargi Izdelki livarne na Dvoru pri Žužemberku Les produits de la fonderie de Dvor près Žužemberk	275
Peter Krečič Poročilo o referatih in razpravi Note sur les communications et la discussion	279

Poročila in ocene
Notes et comptes rendus

Tomaž Brejc Michael Baxandall, Painting and Experience in Fifteenth Century Italy Rab Hatfield, Botticelli's Uffizi »Adoration«	283
Marjana Lipoglavšek Günter Brucher, Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark	286
Kruno Prijatelj Dvije monografije o baroknim spomenicima na našoj obali Deux monographies sur les monuments baroques du littoral yougoslave	288
Polonca Vrhunc Narodna galerija v letih 1977 in 1978 La Galerie Nationale en 1977 et 1978	290

Bibliografija
Bibliographie

Maja Krulc Umetnostnozgodovinska bibliografija za leto 1974 Bibliographie d'histoire de l'art pour l'année 1974	297
--	-----

Slikovna priloga
Planches

**RAZPRAVE IN ČLANKI
ETUDES ET ARTICLES**

BAROČNE PRIŽNICE NA SLOVENSKEM ŠTAJERSKEM POSKUS TIPOLOŠKE OPREDELITVE

Sergej Vrišer, Maribor

V baročni cerkveni opravi so prižnice poleg oltarjev tisti objekti, ki zaradi nazornosti arhitekturnih menjav in spremljajočega jih kiparskega deleža prav posebej vabijo k opredeljevanju in tipološkemu razvojnemu vzporejanju. V našem umetnostnozgodovinskem pisanju se takega dela doslej še nismo lotili, a tudi zunaj Slovenije število razprav o tej temi ni kdovekako veliko.

V umetnostnozgodovinskem zborniku univerze v Gradcu sta bili v letih 1972/73 objavljeni razpravi dr. Horsta Schweigerta o razvoju prižnic v 17. in 18. stoletju na Štajerskem.¹ Razpravi sta spričo redke literature o prižnicah in še posebej, ker obravnavata umetnostno gradivo naše sosednje pokrajine, za nas izredno zanimivi. Kakor je znano, je bil štajerski del Slovenije v baroku sorazmerno močno povezan s preostalo Štajersko, predvsem z deželnim mestom Gradcem. Umetnostne vezi, ki so se poleg upravnopolitičnih in ekonomskih stikov spletale med obema deloma Štajerske, so znane in jih na tem mestu ne bom ponavljal.²

Schweigertova dognanja so me spodbudila, da sem se lotil okvirnega tipološkega opredeljevanja prižnic na slovenskem Štajerskem. To delo se mi je ponujalo v posebno razpravo že pred leti, ko sem se prvič soočal s štajerskim baročnim kiparstvom. Posebej vabljivo pa je postalo zdaj, ko ga je moč vzporejati z ostalo, avstrijsko Štajersko.

Naj povem kar na začetku, da sem pri tem vzporejanju sicer ugotovil nekatera stičišča, v splošnem pa kaže slovenska Štajerska vendarle nekoliko drugačen razvoj. Manj gre za to, da bi se pri nas pojavljali tipi prižnic, ki bi jih v ostali Štajerski ne mogli zaslediti, čeprav lahko pokažemo tudi nekaj primerov, ki se zdijo povsem naši. Pač pa je avstrijsko gradivo po tipološki plati raznovrstnejše od našega in govori o razvitejši oblikovni domiselnosti posameznih ustvarjalcev. Res se Schweigert posveča predvsem pomembnejšim pojavom in samo obrob-

¹ H. Schweigert, Die Entwicklung der Kanzel de 17. Jahrhunderts in der Steiermark, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, Band VII, 1972;

H. Schweigert, Die Entwicklung der Kanzel des 18. Jahrhunderts in der Steiermark, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, Band VIII, 1973.

² S. Vrišer: *Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem*, Maribor, 1963.

no obravnava poljudnejša dela. Toda tudi če primerjamo samo med našimi in avstrijskimi kiparji vrhnje plasti, med mojstri, ki so si kolikor toliko enakovredni, bomo ugotovili, da so avstrijske prižnice v zasnovah bogatejše. To lahko prav gotovo prvič pripišemo dejstvu, da so jih naročali premožnejši naročniki kot pri nas, drugič pa, da so najboljše od njih nastajale v ozračju večje umetniške podjetnosti, v graških kiparskih delavnicah.

Razvojno pot baročnih prižnic na slovenskem Štajerskem podajam torej nekoliko drugače od svojega graškega kolega. Predvsem nisem za tipološka izhodišča jemal izključno tektonske osnove, ampak sem tam, kjer se mi je zdel očitnejši, upošteval kot odločilen kriterij kiparski motiv. Taka pot obravnave je sicer neobičajna, pokazala pa se mi je kot primernejša, ker je plastika v konceptu baročne prižnice skorajda v vseh primerih sugestiven sogovornik, če nima kar vodilne besede. V primerjavi s plastiko kaže arhitektura naših prižnic na eni strani prej stereotipen razvoj, pri čemer nekatere zunaj Slovenije razvite oblike pri nas sploh ne nastopajo, po drugi strani pa imamo ponekod opraviti s precejšnjim tipološkim konglomeratom, s križanjem različnih tipskih variant in z nekaterimi povsem sporadičnimi pojavi, kar močno otežkoča tipsko razvrščanje. Našemu gradivu bi delali ponekod precej sile, če bi ga poskušali strpati v arhitekturni tipološki okvir, veljaven za regije zunaj Štajerske. Bolj kot na avstrijskem Štajerskem stopa na našem ozemlju v ospredje poljudnejša smer ustvarjalcev in z njimi preprostejši tipi prižnic. Ta pol naše baročne ustvarjalnosti je zlasti kiparsko toliko izrazit in obsežen, da ga pri opredeljevanju nikakor nisem mogel prezreti. Kakor oltarji so tudi prižnice plod dveh ali treh ustvarjalcev, kiparja, mizarja in pozlatarja, zasnova prižnice pa je največkrat kiparjeva. V razpravi najprej na kratko obravnavam tektonsko stran posameznih del in prehajam nato v njihov kiparski dožitek.

I. PRIŽNICE PREDBAROČNEGA OBDOBJA

Na slovenskem Štajerskem se je ohranilo sorazmerno malo prižnic iz predbaročnega časa, podobno stanje pa vlada tudi v sosednjih slovenskih in nemških pokrajinah, saj so večino teh del spodrinile prižnice poznega 17. in 18. stoletja.

Ni nam torej mogoče dovolj jasno predstaviti razvojne poti prižnic pred nastopom baroka, to je pred 80. leti 17. stoletja. Vendar nas nekaj primerov vsekakor pouči, da sta se tudi pri nas v 17. stoletju uveljavljala dva značilna tipa — prižnica poligonalne in prižnica pravokotne tlorisne oblike. Prvem tipu segajo korenine nazaj v čas gotike in ima prav na Štajerskem častitljivi predniki v poslikani leseni prižnici pri Sv. Miklavžu nad Cadramom iz 2. pol. 15. stoletja in kamniti prižnici pri Sv. Treh kraljih v Slovenskih goricah iz 16. stoletja.³

Poligonalne predbaročne prižnice imajo običajno osem-ali šeststraničen korpus-balkon, nosilni steber in stopnice z ograjo. Povečini so brez

³ Baldahin prižnice pri Treh kraljih v Slovenskih goricah kaže slogovne znake 17. stoletja.

strehe, pri mnogih, ki so nastajale v 17. stoletju, pa najdemo tudi plitke ravne strehe ali z volutami okrašene strehe v obliki baldahina. Predbaročne, neornamentirane prižnice s stebrom so dandanašnji že redkost in jih srečujemo le še po odmaknjenih podružničnih cerkvah, nekatere od teh so kamnite (npr. v Prepolju na Dravskem polju). Ta tip prižnice se je ohranil še v času pravega baroka, o čemer nas prepriča preprosta, a značilna oblika stebrastih prižnic pri Sv. Barbari pri Prevaljah, Sv. Vidu v Dravogradu, Sentilju pri Slovenjem Gradcu in Sv. Janezu v Muti. Slednja je svojo skromnost že oplemenitila z akantovim rastljinjem in uvitimi baročnimi stebriči. Sčasoma so pričeli opuščati nosilni stebre, v rabi pa je ostala poligonalna oblika prižnice, ki si je za več desetletij zagotovila obstoj med značilnimi stvaritvami baroka. V nadaljevanju si bomo ta razvoj še nadrobneje ogledali.

Tudi prižnice pravokotne tlorisne oblike so sprva varovale nekaj značilnih elementov, podolgovati balkon na nosilnem stebriču in stopnice z ograjo. Skupaj z baldahinasto streho so prižnice prevzemale tudi rezbarski okras, ornamentiko in dekorativno plastiko. Prižnica pri Sv. Trojici v Halozah se nam predstavlja z razsežnim balkonom, ki ga pozivljajo stebriči in obroblja hrustančasta rezbarija. Ornamentika krasí ravno streho, vrh katere se prikazuje figura Dobrega pastirja.

Na steber je še oprta prižnica v Viču pri Dravogradu, ki kaže sicer dokaj napredne oblike. Njen balkon spominja na bogato rezljano skrinjo, razčlenjeno s pilastri in živahno ornamentiranimi polji z angelškimi glavicami. Posebej pa napoveduje barok prižnična streha, kjer se pleteničasti zavoji pogumno dvigujejo v razgiban baldahin.

Zunaj običajnih tipov 17. stoletja lahko omenimo prižnico v Puščavi. V tlorisu razodeva nekoliko razpotegnjeno trikotnalno obliko, kar se kaže v razsežni ograji balkona in z njim povezanega dohoda. Ograja je razčlenjena s polstebri in okrašena s hrustančevjem in motivom granatnega jabolka, bližino baroka pa naznanjata polkrožno zaključena noga in lahkotno zasnovano ostrešje.

V vrsti prižnic, ki že nakazujejo prehod v barok, naj na posebnem mestu omenim prižnico v mariborski stolnici. Gre za tip, ki bi ga še najbolj mogli označiti kot nekakšno vmesno obliko med poligonalno in pravokotno prižnico. Pri osmerokotnem tipu prižnice se običajno uveljavlja samo pet stranic oktogona, druge tri stranice nadomešča stena, ob katero je prižnica prislonjena. Tudi v Mariboru se prižnica razvija v prostor s petimi stranicami, čelna stranica pa je daljša in v resnici zavzema dve ploskvi oktogona. Imamo vtis, da sta oblikovalca zamikala hkrati večstranična, v prostor izstopajoča oblika in na frontalni učinek preračunana pravokotna prižnica.⁴

Kar zadeva plastični okras mariborske prižnice, je treba omeniti kot znanilce svojega časa ornamentiko v obliki ogrličnega traku, z vinsko trto ovite stebriče in figure Petra in Pavla ter štirih evangelistov, ki z individualno razgibanostjo naznanjajo, da so se ofresli predbaročne statičnosti. Stoječe svetniške figure so značilni in kar neizogibni

⁴ V času regotizacije stolnice v minulem stoletju so prižnico dopolnili z novogotskimi arhitekturnimi elementi, pri čemer so njeno prvotno obliko nekoliko predrugačili. Ko so stolnico l. 1939 obnavljali, so novejšo dopolnitve odstranili.

spremljevalci zgodnjebaročnih prižnic. Prav ob teh figurah pa se hočemo spet povrniti k tipu oktogonalne prižnice in zasledovati razvoj njene arhitekture in plastike na nadaljnji poti v barok.

II. PRIŽNICE ZGODNJEGA IN ZRELEGA BAROKA

1. Prižnice s stoječimi figurami

Z mariborsko prižnico smo dejansko že prestopili prag novega sloga. Da pa bi zajeli variacije poligonalne in s plastiko okrašene prižnice v kar se da preglednem poteku, je treba seči nekoliko nazaj, v čas okoli leta 1650, in predstaviti značilno predstavnico svojega časa, prižnico v Marijini cerkvi v Podlehniku. Pred nami je petstranična, torej po tipu oktogonalna prižnica, brez nosilnega stebra, katere ploskve so živahno razčlenjene in na vogalih poudarjene s stebriči. V ornamentiki se pojavljajo zgodnje hrustančaste oblike, vinska trta in prtiči s sadnimi obeski. Na tradicijo renesanse spominjajo tudi polkrožne niše s školjkastimi zaključki, nič manj pa umirjene, v blok zajete postave evangelistov.

S tipom prižnice s stoječimi kipi evangelistov in drugih svetnikov se nam odpira razgled na dolgo vrsto sorodnih rezbarskih del. Seveda te vrste prižnic ne pozna samo slovenska Štajerska, zasledimo jih v osrednji Sloveniji, v sosednji Hrvatski in v avstrijskih pokrajinah. V času med nastopom baroka v zadnjih desetletjih 17. stoletja in tja do 30. let 18. stoletja pa se v naši Štajerski pojavljajo tako pogosto, da jim moremo odmeriti kar vodilno mesto.

Če se najprej na kratko pomudimo pri arhitekturi teh prižnic, naj ponovimo, da predstavlja vezni člen, ki jih druži v skupino zase, poligonalni balkon s stebrički in nišami za plastiko. Tlorisna oblika balkona je najpogosteje petosminska, pojavljajo pa se tudi različice, pri katerih se ena ali dve stranici povezujeta s hodnikom in stopnicami na prižnico. Streha je slej ko prej plitka in ravna ter ponavlja tlorisno obliko balkona, pogosta dekoracija strehe so ornamentirane volute, ponekod tudi kupolasti baldahini. Spodnji del balkona je pri starejših delih največkrat ravno zaključen, pozneje se bodisi stopničasto umika bodisi privzema obliko obrnjene strešne kupole.

Prižnice poligonalnega tipa so v tem času izrazito plastično poudarjene. Niše s kipi in ornamentiko zavzemajo celotne stranice balkona, figuralno pa so ponekod okrašeni tudi arhitekturni členi, stebri in njihove konzole. Čeprav je figuri odmerjen znatno večji življenjski prostor kot v predbaročnih kompozicijah, pa so figure v primerjavi z njihovo vlogo v zrelejšem baroku še vseskozi podrejene tektoniki prižnice. Arhitektura balkona jim odmerja višino in omejuje gibanje. Res gre ponekod za razgibanost, ki že glasneje opozarja nase, vendar so to bolj dosežki detajla in manj zasnove celotne figure. K plastičnosti in slikovitosti prižnice prispevata enakovredno steber ali pilaster in figura. Tudi na strehi je razmerje, kolikor so strehe okrašene s figuraliko, uravnoteženo.

Znotraj tipološko zaokrožene skupine prižnic s stoječimi svetniškimi figurami nastopajo seveda razločki, ki nam omogočajo poleg slogovnih opredelitev tudi kiparsko klasifikacijo. Pri tem je treba opozoriti, da nikakor ni nujno, da bi se z naprednejšo obliko ornamenta pojavljali hkrati tudi naprednejši kiparji. Tako srečujemo lahko sredi izrazitega baročnega akanta kipe z vsemi znaki nedinamične, predbaročne skulpture. Kakor so plastike tega časa odvisne od arhitekture, tako se nam dosledno skrivajo tudi imeia njihovih ustvarjalcev, rezbarjev.

Med zgodnejšimi deli s prižnic je vsekakor vredno omeniti avtorja figur v Središču ob Dravi in Olimju. Podoba je, da gre za istega rezbarja, saj kažejo evangelisti, npr. sv. Matej z angelom-puttom, v obeh krajih močno sorodne znake. Ritem zmerno razgibanih figur se v Olimju navezuje na splete akantovega listja, ki obdaja figuralne niše, steno in ostreše prižnice. Prižnica je skratka v celoti delo s poudarjenim zgodnjebaročnim predznakom.

Nekoliko zunaj vrste po motivu figuralike, ne pa po času nastanka, stoji prižnica v župnijski cerkvi v Studenicah. Večstranični balkon se je razpotegnil v hodnik, ograjo obeh pa spremljajo med stebriči stoječi kipi svetnikov redovnikov. Čeravno so figure močno tipizirane, niso brez osebne note, ki je toliko bolj zanimiva, ker se kipi sicer še pookorno podrejšo arhitekturi in varujejo njeno monumentalnost.⁵

Skopo odmerjeno je življenje plastike in ornamenta na prižnici v Zibiki. Kipci sv. Urbana in evangelistov so značilni, prej togi kot razgibani otroci svojega časa in so delo anonimnega mojstra. Tudi luskina obroba figuralnih niš kaže bolj v dobo, ki je minila, kot v nastopajoči barok. Bolj sproščene so videti postave Kristusa in evangelistov na Koblju na Pohorju, kjer je rezbar pomnožil figuraliko z angelskimi glavicami na konzolah, deblih stebrov in ogredju balkona. Na prižnici v Cirkulanah v Halozah razodevajo figure še nekaj manierističnih črt, v svoji vzravnosti tekmujejo z vitkimi stebri in dajejo balkonu videz večje sklenjenosti in vzgona.

Mnogo skupnih črt zasledimo na prižnicah v Radljah ob Dravi in na Muti. Ohišje prve je pri balkonu sicer poudarjeno z močnimi stebri in izstopajočimi konzolami, medtem ko je druga razčlenjena s plitkimi pilastri in tudi strehi in zaključka prižnic se med seboj razlikujejo. Pri plastikah pa bi težko prezrli sorodne, nekoliko kratke, a odločne obraze, učinkovito nabrane gube in pri obeh delih enako ponazoritev atributov.

Izrazitejši kiparski naglas od doslej naštetih imata prižnici pri Sv. Joštu na Prihovi in na Skomarju na Pohorju. Gre za različna oblikovalca in zato samo v glavnih črtah sorodna prižnična balkona s stebri, nišami in akantovo ornamentiko. Kar prižnici nekako približuje, je veljavnost figur, njihovo suvereno poseganje iz niš v prostor ter individualno odmerjena in izrazita rastlinska dekoracija.

Kar smo našli na Prihovi in Skomarju, seveda ne bi mogli ugotoviti na drugih sočasnih delih, in tudi prižnice, ki so nastale kako desetletje

⁵ Za primerjavo s studeniško prižnico kaže zaradi monumentalne vrste stoječih figur omeniti prižnici v Neubergeru v Avstriji in v frančiškanski cerkvi v Varaždinu.

ali dve pozneje, se še niso povsem otresle izročil iz obdobja zlatih oltarjev. O tem nas prepričajo tri dela, ki nosijo slogovne znake tako imenovanega trakastega akanta in s tem prve četrtine 18. stoletja.

Prižnica v cerkvi sv. Vida pri Sv. Emi je okrašena s kipci, ki niso samo rustikalno zasnovani, marveč učinkujejo arhaično tudi zaradi vloge, ki si jo delijo z arhitekturnimi elementi. Ta ugotovitev pa velja tudi za prižnici v Brestanici in Dobrni, ki ju je izdelal očitno isti mojster, saj se ujemata po tektonski zasnovi in plastičnem dekorju balkona. Niše so sicer samo nakazane in figur ne utesnjujejo, kipom pa očitno ni do svobode, saj so ujeti v sklenjeno konturo in se jim dinamika dobe pona samo v vihranju oblačil.

Če ostanemo pri tipu prižnice s stoječimi figurami, nam predstavljajo kot naslednjo, vendar pa posebej označeno razvojno stopnjo prižnice konjiškega rezbarja Mihaela Pogačnika.⁶ Zanj je značilno, da se je zvesto držal ustaljene oblike balkona s figuralnimi nišami. Niše je celo poglobil, vendar pa je pri tem sprostil figuro in podčrtal njen psihični izraz in ustrezno telesno reakcijo. Prižnice v nekdanji cerkvi v Čadramu, Miklavžu pri Mariboru in Črešnjicah pri Frankolovem navezujejo na izročilo in obenem govorijo z novim, kiparskim naglasom. Opazen korak naprej pa pomeni v tipologiji štajerskih prižnic in v opusu Mihaela Pogačnika prižnica v Rušah (1724)). Kipar je oblikoval v tlorisu okroglo prižnico, njeno arhitekturo pa je v pravem pomenu besede obložil s plastičnimi elementi. Jedro objekta pomeni krožni balkon z volutastimi pilastri in konveksno-konkavno zožujočim se spodnjim delom. O tipu te prižnice bomo še spregovorili. V njeno območje nas je pripeljal v bistvu samo motiv stoječih figur v nišah, ki se zdijo v konceptu prižnice v resnici posledica dolgoletne tradicije.

Govorico ruške prižnice plastika suvereno obvladuje. Na obodu balkona si podajajo vodilno besedo figure in ornamentirani pilastri, izrazu balustrade pa se pridružuje tudi prižnična streha, katere tektonskost je domala povsem prekril slikovito plastični vrvež figur, oblakov, žarkov in ornamentike. Pogačnikova ruška prižnica sodi med tista dela, ki bi jih po zamisli še najlaže primerjali z nekaterimi prižnicami avstrijske Štajerske, čeravno se določneje ne navezuje na nobeno od teh. Vrsta prižnic s stoječimi figurami se izteka v nekaj zanimivih primerih. V podružnični cerkvi v Velenju so se na obodu radialne prižnice razvrstile plastike evangelistov, ki ne razodevajo samo odkrite poljudnosti, marveč nam dajo misliti, da so jih skupaj z uvitimi in s trto obraslimi stebriči prenesli z neke starejše prižnice. Tudi prižnica s Homca blizu Slovenjega Gradca se nam predstavlja kot arhitektura polkrožnih oblik in s poudarjenimi volutastimi pilastri, s katero spominjajo majhne figure stoječih evangelistov na zgodnejši barok. Kipi stojijo na konzolah, namesto niš pa jih obdaja ornamentika trakastega akanta. Znak za to, da sta arhitektura in plastika sočasni, so kipci, ki kažejo času ustrezno dinamičnost.

V porušeni podružnični cerkvi sv. Duha v Celju je stala prižnica, katere poligonalno obliko so obdajale le niše in pasasti pilastri, ornamentika pa je bila, dodana morda pozneje, že rokokojskih oblik.⁷ Kipi

⁶ S. Vrišer, o. c., pp. 68—75, 162—163.

⁷ M. Marolt: Dekanija Celje, Maribor 1931, p. 79.

v nišah so predstavljali cerkvene očete in so se po razgibanosti ujemali z dikcijo zrelega baroka. Sorazmerno pozni pa sta kot kip s stoječimi figurami po času nastanka tudi prižnici pri Sv. Mariji na Pesku blizu Podčetrtrka in pri Sv. Trojici nad Rogaško Slatino. Prva iz l. 1734 predstavlja sicer poligonalen balkon, katerega zalomljenost pa so povsem ublažili volutasti pilastri s stoječimi putti, ki podpirajo rob prižnice. Živahnost celote dopolnjujejo trakasti zavoji ornamenta. V tem okolju se prikazujejo v nišah svetniške figure, kakršne smo srečevali že v zgodnejših prižnicah. Podobno prepletanje novih oblik s tradicijo stoječih figur pa opozarja nase tudi v trojiškem delu, kjer prispevajo k plastičnosti balkona v izmeničnem redu figure in z rastlinjem poudarjeni pilastri.

2. Prižnice s sedečimi figurami

Podoba je, da se v drugi četrtini 18. stoletja tip prižnice s stoječimi figurami začne umikati drugi popularni vrsti, prižnici s sedečimi liki. V istem obdobju nastajajo na naših tleh seveda tudi prižnice drugečnega tipa. Ker so sedeče figure očitno naslednice stoječih figur, si hočemo zaradi sklenjenosti razvoja najprej ogledati to smer in se nato povrniti k ostalim primerom iz prve polovice 18. stoletja.

Če se nekoliko izneverimo strogemu časovnemu zaporedju, naj omenimo kot nekakšno vmesno obliko med eno in drugo vrsto prižnico v Marijini cerkvi na Svetih gorah. Po zvončastih cvetnih obeskih in školjkastih motivih se delo uvršča v čas pred nastopom rokaje. Tudi arhitektura razčlenjenega šeststraničnega balkona z dohodom, globokim, proti tlom zožujočim se zaključkom in konveksno konkavno razgibano streho govori za predrokokojsko obdobje. Poseben pečat dajejo prižnici upodobitve Kristusa in evangelistov, ki se nam prikazujejo v ovalnih medaljonih. Figuri sv. Janeza in Mateja sta zavzeli nekako posedajčo držo, drugi liki pa so upodobljajni do pasu, kar po svoje tudi nakazuje sedenje.

Od prižnic s sedečimi figurami naj iz obdobja pred sredo 18. stoletja omenim šest primerov. Pri Sv. Duhu na Ostrem vrhu stoji masivna prižnica štirikotne tlorisne oblike s posnetimi robovi in močno trebušastim spodnjim delom balkona. Ta odebelitev, ki se ponekod razvije v izrazito klobasasto obliko, spremlja domala vse prižnice 18. stoletja, ne glede na to, kakšen je njihov tloris. Prav ta del balkona pa je tudi prostor, na katerem posedajo figure — evangelisti ali putti — kot nosilci različnih simbolov.

Masivnosti balkona ustreza arhitektura prižničnega baldahina. Čeprav ne gre za neko zakonitost, so volutasti zavoji, ki se združujejo v vrh ostrejšja, vse redkejši pojav, na njihovo mesto pa se uvrščajo kupole, prisekane kupole in sorodne arhitekturne različice, na katerih je dovolj prostora za razmeščanje plastike. Največkrat z razporeditvijo plastičnih elementov na balkonu korespondirajo plastike na ostrešju.

Izraziteje kot doslej se uveljavlja stena prižnice, ki povezuje balkon in ostrešje in se pogosto tudi sama razživi v plastičnem okrasju, npr. v obliki nabrane zavese. Cofasta draperija ob spodnjem delu strehe,

tako imenovani lambrekini, je kar neizogiben spremljevalec prižnic 18. stoletja.

Če se povrnemo k prižnici pri Sv. Duhu, lahko ugotovimo, da jo sestavljajo vsi pravkar našeti arhitekturni in plastični elementi. Kipi evangelistov zavzemajo ves obod balkona. So tako rekoč nosilci glavnega dogajanja, ki ga poživljajo tudi z individualnimi poudarki, izrazi obrazov in gibi. Akcijam sedečih figur na balkonu se prilegajo liki štirih kontinetov s sv. Duhom in zapovedmi na strehi prižnice.

Pri prižnici v Malečniku pri Mariboru, delu Janeza Walza⁸ iz leta 1736, lahko opozorimo na poligonalno tlorisno obliko balkona in strehe, na poudarjeni izbočeni spodnji del balkona in bogato jermenasto ornamentiko, ki prekriva njegove stranice. Poudarek na figuraliki je izredno močan; čeravno so kipi nekoliko trdi v izrazih obrazov, je odločujoče vendarle njihovo gibanje in lahkotni način posedanja na robu prižnice. Spet lahko opozorimo na uglaseno dinamičnost puttov iz Zveličarja na strehi in na njegovo povezavo s spodnjimi figurami. Z letnico 1742 jej označena prižnica pri Sv. Janezu nad Radljami ob Dravi. Njeno ohišje kaže vse značilnosti, ki smo jih kot bistvene elemente omenili že pri prejšnjih delih. V nadrobnostih se ta prižnica razlikuje od drugih domačih in se v precejšnji meri približuje tipu, ki ga je v Gradcu oblikoval kipar Matija Leitner npr. leta 1739 v cerkvi Usmiljenih bratov⁹. Opozoriti velja na sorodno trebušasto napeto linijo balkona in kupolasto streho, nadalje na dokaj sorodno razvrstitev figuralike, predvsem na ograji sedečih puttov. Kakor v Gradcu je tudi na naši strehi razgibana kompozicija, tam sv. Mihael in evangelisti, pri nas sv. Janez Nepomuk s putti in dvema angeloma s trobentama. V arhitekturi in ornamentiki nastopajo v našem delu skromnejši učinki in tudi kiparsko se delo prej približuje konceptu delavnice Filipa Jakoba Strauba kakor Matije Leitnerja, kolikor ne gre sploh za tretjega avtorja.

Kako različne prižnice nastopajo v zrelem baroku skorajda sočasno, nas pouči prižnica v Zagorju pri Pilštanju, ki je po kronogramu samo leto dni mlajša od opisanega dela nad Radljami (1743). Če opustimo nadrobnejše opisovanje poligonalnega balkona in ostrejša, velja omeniti kipe sedečih evangelistov, njihovo nekoliko robustno dikcijo in prav tako zasnovane reliefe in ornament. V pravokotnih okvirih so reliefno prikazani Marija in dva poklekajoča angela, na strehi kot kipa Mojzes in kralj David. Akantovo rastlinje obrašča nogo prižnice in nabrekli del ograje. Kaže, da to delo ni tesneje povezano s kako drugo štajersko prižnico.¹⁰

Če upoštevamo slogovne znake, ne pa letnico, napisano na kartuši,¹¹ se kot naslednja uvršča v naš pregled prižnica v Radmirju pri Gor-

⁸ S. Vrišer, o. p., pp. 50, 170.

⁹ R. Kohlbach: *Sterische Bildhauer*, Graz 1956, p. 193.

¹⁰ H. Schweigert, *Die Entwicklung der Kanzel des 18. Jhr.*, o. c., pp. 140–141.

¹¹ Po reliefnih upodobitvah in razporeditvi ornamentike spominja zagorska prižnica na prižnico pri ljubljanskih uršulinkah in v cerkvi na blejskem otoku.

¹² Letnica 1784, ki jo ponuja kronogram na strehi, je v očitnem nasprotju s slogom prižnice in pomeni bržkone leto njene obnove.

njem gradu. Za zanesljive časovne razpoznavne znake bi veljali pred-rokokojski mrežasti okraski in prav tako zajetna tektonska plat celotnega dela: razsežni balkon in prisekana kupolasta streha, prvi z značilno nabrekli in umikajočim se zaključkom, druga s profiliranim robom, vse v izdatni meri precej podobno kakor pri Sv. Janezu nad Radljami. Kristus in evangelisti ter sv. Frančišek Ksaverij s krščencema in putti se zdijo za zajetno prižnico skorajda predrobni. Kot celota pa je radmirska prižnica prav značilen primer priljubljenega tipa prižnic s sedečimi figurami, ki se najpogosteje pojavljajo tudi v sosednjih pokrajinah.

Precej drugačna je prižnica v cerkvi sv. Uršule pri Dramljah. Našo pozornost priteguje po tem, ker se v njeni kompoziciji na svojevrsten način prepletajo stari in novi napotki. Balkon je sorazmerno ozek, v tlorisu poligonalen, pri dnu pa močno izbočen. Tudi plitka streha s pasovi volut se zdi prej relikv iz preteklosti kot oblika iz obdobja okoli srede 18. stoletja. Streho obrobajo lambrekline, po ograji prižnice pa so razporejene mrežaste kartuše in zgodnje oblike rokaje. Odločilno noto dajejo prižnici sedeči evangelisti, v izrazih sicer precej okorne, a slikovite postave. Posebnost kompozicije so figure treh angelov, ki v razgibanih držah poletavajo pod stropom prižnice. Motiv spominja na angele kariatide, kakršne poznamo s prižnic 17. stoletja v Avstriji in južni Nemčiji.¹² Vendar se ne zdi, da bi bil kipar želel upodobiti angele kot dejanske nosilce baldahina. Mogoče si je prizor zamislil kot nekakšno vizijo, v kateri angeli obkrožajo in spremljajo lebdečo streho, na kateri so spet figure s simboli. Prišlo je do nevsakdanje realizacije, ki ji daje rustikalna interpretacija še posebno mikavnost.

V razvoju prižnic s sedečimi figurami smo z opisanimi primeri prišli nekako do srede 18. stoletja. Razvoj poteka še dalje, vendar ga hočemo ob tem mejniku prekiniti in si ogledati, kakšne oblike prižnic so se še porajale v prvi polovici 18. stoletja.

3. Različni tipi prižnic

Pričujoči sestavek nima namena, da bi podal razvoj prižnic s topografsko izčrpnostjo. Kakor pri zgoraj omenjenih delih se želim torej tudi pri preostalem gradivu iz 1. pol. 18. stoletja ustaviti samo ob najznačilnejših primerih. Predvsem je treba opozoriti na dejstvo, da je to gradivo zelo heterogeno; pojavljajo se arhitekturni tipi in dekorativne oblike, ki kmalu spet poniknejo. Podobno je z mojstri, od katerih so domala vsi anonimni.

Če bi poskušali najti za razvrščanje omenjenega gradiva neko izhodišče, bi si poleg arhitekturnih tipskih značilnosti še najbolje pomagali s spremnim ornamentom. V takem zornem kotu se nam gradivo

¹² Po angelih, ki pridružujejo ostrešje, so znane prižnice v cerkvi sv. Ulrika in Afre v Augsburgu, nadalje v Leobnu, Mauternu in Brunnenthalu v Avstriji, pri nas pa iz 18. stoletja pri Sv. Emi pri Smarju pri Jelšah, na Raki na Dolenjskem in nekdanja kostanjeviška prižnica, danes na Visokem pod Kureščkom.

vendarle nekoliko ureja, čeprav ne gre pri tem za nikakršno ožje povezovanje med posameznimi objekti.

Ugotovili smo že, da se je poligonalni tip prižnice v prvi polovici 18. stoletja še uveljavljal, da pa se je pri tem vse bolj oddaljeval od osnovnega koncepta. Ohranjal je še osnovni tloris kancele in baldahina, navzven pa ga je vse bolj bogatil z vogalnimi piliastri, profiliranimi robovi, poudarjanjem vzbočenosti in dinamičnim izzvenevanjem kompozicije navzdol in v višino. K tej močno zabrisani tlorisni zasnovi je prispevala svoj odločilni delež še plastika. To je v gradivu, ki ga hočemo povezati v posebno poglavje, predvsem ornamentika z najrazličnejšimi rastlinskimi spleti, nadalje ornamentika v obliki kartuš, medaljonov ali kot preprosta reliefna obdelava arhitekturnih členov prižnice.

Iz prve četrtine 18. stoletja naj na začetku predstavim dve prižnici, ki nas moreta zanimati po tektonski in dekorativno plastični plati. Na Svetini nad Laškim je kipar Janez Gregorič Božič¹³ postavil prižnico, ki se še močno navezuje na tradicijo poligonalnih balkonov. Stiki stranic še niso odebeljeni s pilastri, tlorisna konstrukcija je jasna, pač pa se je bohotno razrastla akantova ornamentika, ki se spleta na ograji v okrogle okvire. Še bolj poudarjena je prižnična noga, ki so jo povsem prekrile volute, školjkaste oblike in angelske glavice. Božičeva prižnica pri nas nima sorodnice in izpričuje poleg kiparske večine, o kateri govorijo nadrobnosti, tudi izvornost avtorjeve zamisli. Prižnica v Apačah je prav tako poligonalna, njeni vogali so poudarjeni z volutastimi piliastri, skupaj z ornamentiranimi medaljoni pa obdajajo prižničin balkon s plastičnostjo, ki s svojo nemirno površino zabrisuje tektonsko osnovo prižnice.

Začeli smo s plastičnimi elementi — medaljoni, pa bi pri teh kar ostali. Dve prižnici, prva v Jeruzalemu v Slovenskih goricah in druga v Podgorcih, pri Sv. Lenartu pri Ptujju, razodevata več skupnih črt, čeprav gre za dvojje različnih del. Skupna jima je nekoliko zabrisana poligonalna osnova, nadalje s pilastri in volutami poudarjena trebušasta oblika, prav posebej pa ju povezujejo ovalni medaljoni z reliefi evangelistov. Po figurah, ki prehajajo skoraj v polno plastiko, prednjači jeruzalemska prižnica.

Poudarjena s pilastri, zvitimi v volute, in opremljena z medaljoni izstopa v vrsti naštetih prižnic v Cezanjevcih pri Ljutomeru. Trakasta ornamentika bi govorila, da sodi delo v prvo četrtino 18. stoletja, medaljoni z oljnatimi podobami evangelistov pa so očitno starejši. Slike utegnejo biti delo H. A. Weissenkirchnerja in torej s konca 17. stoletja. Mogoče bi bilo, da so nekoč rabile za kak drug namen in da so jih pozneje uporabili za dekoracijo sedanje prižnice. Pomembnost njenega okrasa pa ni samo v teh slikah, marveč predvsem v izrezljani figuri velikega orla z razprostrtimi krili, ki kot simbol evangelista sv. Janeza »nosi« balkon prižnice. Po tem motivu se tudi ta prižnica uvršča med posebnosti v našem baroku.¹⁴

Po konveksno-konkavnih tlorisnih oblikah se povezujejo prižnice z različnih koncev Štajerske. Prižnico v Bučkovcih v Slovenskih goricah

¹³ S. Vrišer, o. c., pp. 43—46, 151—152.

¹⁴ J. Curk: *Topografsko gradivo z območja občine Ljutomer*, Ljubljana, 1967, p. 7.

je po graških ugotovitvah leta 1743 izdelal lipniški kipar Franc Abraham Schakhar.¹⁵ Gre za kancelo, ki se uveljavlja v prvi vrsti z razgibanostjo arhitekture in manj z umirjenimi reliefi. Živahne izbočene in umikajoče se ter proti dnu razširjene oblike pa kaže tudi prižnica v Št. Janžu pri Žusmu, le da je v celoti delo poljudnejšega avtorja. Poljudno sproščene se zdijo tudi asimetrične akantove kartuše s podobami evangelistov. Prav po teh kartušah se prižnica približuje sorodnemu delu na Bruniku pri Radečah.

Poleg poligonalnih se pojavljajo v prvi polovici 18. stoletja tudi prižnice pravokotnih in iz pravokotne osnove izpeljanih tlorisnih zamisli. Če si pri tej vrsti priključimo v spomin pravokotne prižnice iz 17. stoletja, vidimo, da se je v 18. stoletju uveljavljal prej kvadratni kot izrazito pravokotni tloris. Ustrezno baroku so tudi stranice tega tipa prižnice po večini usločene, poudarjene s profili in pri vzhodu podkrepjene s klobasastim robom. Dno balkona se zožuje proti tlom na podobno razgiban način kot pri poligonalnih ali radialnih prižnicah. Nekaj primerov nas uči, da se je v tej vrsti prižnic pojavljalo več različic. V cerkvi sv. Trojice v Gradišču v Slovenskih goricah priteguje pozornost prižnica kvadratne oblike z dohodom, okrašena z motivi akantovskega ornamenta in predrokokojske školjkovine.¹⁶ Prižnici v podružnični cerkvi v Rogatcu in Pišecah kažeta le v osnovi na oktogonalno obliko, sicer pa se stene balkona zalamljajo, imajo posnete robove in značilne trebušaste odebelitve. Pri ohišju rogaške prižnice ima vodilno besedo trakasta in mrežasta ornamentika, s figuraliko pa se srečujemo samo na baldahinu, kjer se prikazuje v žarkih Kristus s križem. V Pišecah nastopa nov figuralni motiv: čelno stran zavzema kip Dobrega pastirja z ovci, s skalami pa je nakazano tudi prizorišče dogajanja.

Omeniti velja še tip prižnice, ki se uveljavlja na jugovzhodnem koncu Štajerske. V Marijini cerkvi v Šmarju pri Sevnici ima prižnica štirikotno tlorisno obliko s posnetimi vogali, njena okrasna značilnost pa je akantova in mrežasta ornamentika, ki se razpreda po vsej čelni strani balkona. Nekoliko drugačna je prižnica pri Sv. Roku nad Sevnico: talni kvadrat je na vogalih podkrepjen, čelo je trebušasto in tudi ornament kaže bogatejšo, polnejšo okraske, spremljata pa ga še figuri dveh puttov. Kot tretjo moramo opisanimi prišteti še nekoliko mlajšo sevniško prižnico iz cerkve sv. Ane. Ta prižnica je posebnost zaradi svoje vrstne figuralike simbolov evangelistov in bogate, že rokokojske dekoracije. Vendar pa družijo sevniška dela nekaj značilnosti, med temi nemara na prvem mestu samo merilo in tloris. Prav to dvojje nas vodi tudi k primerjanju z deli, ki se pojavljajo v bližini Posavja, na Dolenjskem. Ozko, kvadratno obliko imajo prižnice, ki se uvrščajo v opus popularnega, a doslej še anonimnega dolensko-posavskega mojstra.¹⁷

¹⁵ S. Vrišer, o. c., pp. 67, 149.

¹⁶ Na ograji prižnice razmeščeni reliefi s poprsji evangelistov kažejo slogovno zvezo z reliefi prižnice v Beltincih. Gl. S. Vrišer, o. c., p. 59.

¹⁷ S. Vrišer, o. c., pp. 133–134.

S. Vrišer: *Baročno kiparstvo v osrednji Sloveniji*, Ljubljana 1976, pp. 86–93.

Četudi nista sevniški prižnici ponovitev njegovih del pri Treh farah, na Žežlju pri Vinici ali v Zagradu, se zdi, da jih je oblikovala prav prisotnost tega rezbarja.

Kot zadnjo naj zaradi izrednosti kompozicije omenim prižnico pri sv. Roku nad Šmarjem pri Jelšah. V bistvu se ob tem delu ponovno vračamo k večstranični obliki in celo še dlje, k prižnici na nosilnem stebru. V tlorisu zavzema prižnica štiri stranice oktogona, s katerim je povezan še pravokotni dostop. Prižnica počiva na slopu s posnetimi robovi, ki se čašasto razširja v profilirano podnožje balkona. Tlorisna oblika se v strehi ponovi in prek vzpenjajočih se volut izpoje v baldahinu. Prižnica je štukirana, posnema intarzijske in je bogato okrašena z girlandami, akantovimi volutami in pari angelskih glav. Je integralni del razkošne štukirane cerkvene notranjščine, po zamisli in izvedbi pa objekt, ki zavzema med prižnicami na slovenskih tleh povsem osamljeno mesto.

III. PRIŽNICE POZNEGA BAROKA

V drugi polovici 18. stoletja se je uveljavilo v baroku na slovenskem Štajerskem nekaj osebnosti, ki pomenijo vrh v kiparstvu te pokrajine. Bolj kot pri prej omenjenih kiparjih izstopajo v tem času tudi prižnice. Dela J. Strauba, J. Holzingerja, V. Königerja, F. Galla in J. J. Mersija ter anonimnega mojstra prižnic iz okolice Slovenjega Gradca omenjam zato posebej, v nadaljevanju pa so kakor v prejšnjem poglavju naštetja še dela drugih ustvarjalcev.

1. Prižnice Jožefa Strauba

V vrsti prižnic, ki jih je izdelal mariborski kipar Jožef Straub (1712—1756)¹⁸ bi postavil na čelo prižnico iz Mozirja. Pri tem delu je v bistvu Straubova samo prižnična streha; balkon prižnice je namreč starejši in izvira iz delavnice kamnoseka Mihaela Cussa iz Ljubljane. Marmorirani petosminski kanceli s pilastri in poslikanimi polji je Straub dodal razgibano večstranično streho, ki jo na spodnjem robu krasijo lambrekini, zgoraj pa se končuje v kupoli, katere obliko poudarjajo masivne volute. Stena prižnice je zasnovana kot nagubana zavesa, ki jo ob straneh odgrinjata putta. Dva druga pridržujeta na ostrešju čelno kartušo, angel-efeb s trobento in knjigo pa lahko tudi posedata na vrhu ostrešja. Podobnih motivov smo srečali doslej že precej, pri Straubu pa ima kompozicija večjo težo zaradi scenskosti in dognane kiparske obdelave slehernega udeleženca v prizoru.

Podobni učinki spremljajo tudi Straubovo prižnico v župnijski cerkvi v Rogatcu. Tukaj lahko opozorimo na tektonsko zasnovo, ki se pri kiparjevih prižnicah nekajkrat ponovi. V nasprotju s sočasnimi deli drugih avtorjev imajo Straubove prižnice radialno tlorisno obliko. Balkon kaže sorazmerno plitko členitev in zmerno odebeljen spodnji rob. Streha ponavlja krožno obliko in se končuje v vrhu, ki je prekrit s

¹⁸ S. Vrišer: *Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem*, o. c., pp. 86—95, 167—169.

plastiko. Med plastičnimi elementi se pojavljajo školjkasti rokokojski okraski, vaze s cvetjem in girlande z značilnimi »straubovskimi« vrtnicami. Pomembno mesto odmerja kipar reliefom, ki krasijo oba balkona, kompaktnim zavojem rokaja in seveda kipom, ki jih srečujemo na običajnih mestih na robu ograje in na baldahinu.

Na prižnici v Rogatcu je balkon izpolnjen s tremi reliefnimi prizori, prostor za kipe pa s štirimi vazami. Ostrešje je povsem zasedla figuralna kompozicija, kjer se med gmoto oblakov poigravajo štirje putti, nad njimi pa efeb.

Rogaški je po zasnovi dokaj sorodna prižnica na Sladki gori. Balkon kaže reliefe, namesto vaz pa sedeče figure s simboli štirih čednosti. Po kiparski dikciji figure manj spominjajo na Strauba in se zdijo sorodnejše delom Janeza Jurija Mersija. Straubovemu tipu prižnice ustreza skupina s sladkogorsko Materjo božjo v zboru angelov na ostrešju.

S putti in reliefi sta bili okrašeni Straubovi prižnici v minoritski cerkvi v Ptuj in Selnici. Ptujskega dela danes ni več,¹⁹ nazorno pa nam Straubov koncept, posebej racionalno uporabo ornamentike in poudarek na figuralnih akterjih, približa njegova prižnica v Selnici. Kakor pri kiparjevih oltarnih kompozicijah je tudi tukaj figuralika odločno v ospredju. Čeravno gre za dokaj stereotipne tektonske rešitve, si prilščajo Straubove prižnice po zaslugi svojega figuralnega deleža v domačem gradivu poseben značaj.

Straubovo delo je nedvomno tudi prižnica v Cirkovcih pri Pragerskem. Poznejši in neustrezni dodatki so značilnosti Straubovega tipa prižnice nekoliko zabrisali, pri poznejšem ogledu pa jih vendarle spoznamo.

Podoba je, da se je Jožef Straub, kar zadeva prižnice, ni vzoroval po bratu Filipu Jakobu iz Gradca. Ta se je namreč posluževal drugačnih, manj ustaljenih arhitekturnih tipov in decentnejših plastičnih dodatkov, kar nam npr. nazorno pokaže Filipova prižnica v graški špitalski cerkvi iz leta 1734/38.²⁰

2. Prižnice Jožefa Holzingerja

Straubov naslednik, Mariborčan Jožef Holzinger (1735—1797)²¹, je v svojem dolgem kiparskem življenju ustvaril nekaj tipov prižnic, od katerih so najznačilnejši iz 60. in 70. let 18. stoletja. To je čas, v katerem so se v konceptu njegovih stvaritev določno izrazili poznobaročni in klasicistični arhitekturni elementi, na svoj način pa se je času odzivala tudi skulptura.

Iz povedanega sledi, da se Holzingerjeve prižnice zaokrožajo v dve skupini. V prvi, ki zajema obdobje kiparjeve najplodnejše dejavnosti, to so 60. leta, se pojavljata v glavnem dva tipa prižnic. Sprva ponavlja kipar radialno obliko balkona in baldahina, kakor smo jo spoznali že pri Straubu. Ta smer se nam zdi pri Holzingerju povsem razumljiva,

¹⁹ Prižnica je bila uničena ob bombardiranju leta 1944.

²⁰ H. Schweigert, Zum Frühwerk Philipp Jakob Straub, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, 11, 1976.

²¹ S. Vrišer, o. c., pp. 98—108, 155—157.

ker se je v zgodnji dobi svojega delovanja nasploh vzoroval pri Straubu. Prižnice v Studencih pri Mariboru, Lovrencu na Pohorju in Kamnici ponavljajo v bistvu tudi Straubovo razporeditev plastik in reliefov okoli ograje, z enako odmerjenostjo se poslužujejo rokokojske ornamentike in izrabljajo prostor na ostrešju za figuralni prizor. Tako se v Kamnici srečujemo s figurami sedečih puttov, na studenški in lovrenški prižnici pa z dečki, ki simbolizirajo dele sveta. Na baldahinu v Kamnici se prikazuje Vera kot vitka žena v spremstvu ostalih nosilcev simbolov, v Studencih poživlja streho prizor Izročanja ključev, v Lovrencu sv. Trojica s putti. Arhitektura in plastika sta si v teh delih v sorodnem razmerju kot pri Straubu, kar pomeni, da nas v prvi vrsti pritegne kiparski del Holzingerjevih prižnic.

V 60. letih so nastale tudi prižnice, pri katerih se je kipar očitno otresel Straubovih vzorov. Balkon prižnice se je sploščil, močneje kot doslej izstopa njegov klobasasti spodnji rob in tudi ogredje baldahina se vije v pogumnejših krivinah. Spremembe so nastopile tudi pri kiparskem deležu prižnice. Prižnica iz mariborske Alojzijeve cerkve (danes v Zgornji Polskavi) ter tista na Polenšaku kažeta, da se je plastika omejila na čelni relief in nekaj puttov na ograji in baldahinu, v Voličini v Slovenskih goricah in Framu pa celo samo na učinek reliefa. V primerjavi s prejšnjimi deli je vloga ohišja zdaj nedvomno bolj poudarjena, spričo razgibane oblike pa je ohišje izgubilo na tektonskem videzu in tako po svoje spet prispeva k slikovitemu videzu celotne kompozicije. Kakor oltarji nam tudi prižnice iz 70. let pričajo, do kolikšne mere se je Holzinger navzel novosti novega sloga. Kakor je znano, se je v tem času odzival klasicizmu le v arhitekturi, medtem ko je plastika ohranila pozno-baročni značaj vse do izteka njegovega delovanja. Prižnici na Vurberku in v Svečini pri Mariboru sta značilna znanilca svojega časa. Sploščeno, proti tlom razširjeno obliko balkona so streznili široki pilastri, skopo razporejena klasicistična ornamentika in pravokotno uokvirjeni reliefi. Plastika se na balkonu omejuje na po dva putta in na prav tako skrčen kiparski poudarek na strehi. Izjema v vrsti Holzingerjevih prižnic tega časa je prižnica v Slovenski Bistrici (1779), kjer se figuralika še enkrat razpoje v dveh ženskih likih na ograji in skupini žena s simboli vere, upanja in ljubezni ter angelom z dekalogom na strehi prižnice. Ti kipi so zgovoren primer Holzingerjeve zrele, že po Königerju navdihnjene plastike. Tudi v samem konceptu spominjajo Holzingerjeva klasicistično obarvana dela na nekatere avstrijske kiparje, npr. na Johanna Fortscheckerja.²² Pri tem pa je bržkone šlo predvsem za skupne vzorce, ki so utegnili biti po zaslugi grafičnih predlog dostopni mnogim umetnikom.

3. Prižnici *Vida Königerja* in *Ferdinanda Galla*

Königerjev opus na slovenskih tleh ni obsežen²³, vanj pa se po moji sodbi vključuje tudi prižnica iz župnijske cerkve v Žalcu. Prižnica se po arhitekturi ne približuje nobeni od sočasnih domačih stvaritev, po

²² H. Schweigert, *Die Entwicklung d. Kanzel d. 18 Jhr., o. c.*, pp 147–148.

²³ S. Vrišer, *o. c.*, pp. 95–98, 172–173.

pravokotni tlorisni zasnovi s prisekanimi robovi pa bi je tudi ne mogli vzporejati s kiparjevimi deli zunaj Slovenije. Vendar se mi zdi, da bi govorili za graškega mojstra ali vsaj za njegovo stilno smer celotna uglašenost tega dela, nadalje kakovostni reliefi na ograji balkona in kiparski akord v obliki vitke ženske figure na ostrešju.²⁴

Kiparstvo Celjana Ferdinanda Galla (r. okr. 1709—1788)²⁵ razodeva nekaj slogovnih črt, ki nam zbuja misel, da se je zgledoval po Vidu Königerju. Med številnimi Gallovimi deli je tudi prižnica v Marija Dobju. Če jo omenjam skupaj s tisto, ki jo pripisujemo Königerju, ne želim s tem med njima postaviti kake primerjave. Prižnici sta si po zamisli bistveno različni. V Marija Dobju srečujemo sorazmerno preprost, na spodnjem koncu ograje poudarjen balkon z dohodom, prižnično steno in ostrešjem. Za čas nastanka, leto 1779, je prižnica nekoliko zastarelo delo. Tudi ornamentika je še dosledno rokokojska. V Königerjev vplivni krog pa bi sodile plastike evangelistov, v katerih bi mogli spoznati oddaljene sorodnike Königerjevih figur s prižnice v Stainzu.²⁶

4. Prižnice Janeza Jurija Mersija

Osebnost Janeza Jurija Mersija (1725—1788)²⁷ povezuje dve kiparski središči na slovenskem Štajerskem, Rogatec in Slovenj Gradec ter njuno zaledje. Na obeh koncih pokrajine si je Mersi utrdil ime prav s prižnicami.

Primerjati hočemo tri Mersijeva dela — prižnice v Žetalah, Slovenjem Gradcu in na Ponikvi. V vseh treh primerih gre za stvaritve, ki so za naše razmere kar izredne, bogate v konceptu in izvirne v svoji izvedbi. Trikrat se pojavlja trebušasta oblika balkona, ki ga podaljšuje še ograja dohoda, trikrat tudi prižnična stena, nad katero kipi v višini valovito razgibana streha.

V ta arhitekturni okvir je Mersi vključil rezbarski okras — ornamentiko in skulpturo, ki ju je svojevrstno stopnjeval od prižnice do prižnice. Zetalska kompozicija je, če jo vzporejamo z naslednjima dvema, še precej skromna. Balkon krasijo figure sedečih evangelistov in reliefi, reliefno je okrašena stena prižnice, na baldahinu, ki ga obrobijo lambrekini, pa se dinamičnost sprošča v gestikulaciji in poletavanju figuralne skupine — nosilcev s simboli. V Slovenjem Gradcu je Mersi obogatil balkon z ornamentom, ostrešje pa s še bolj razgibanim prizorom — Elijevim gorečim vozom. Vrh slikovitih predstav pomeni nedvomno prižnica na Ponikvi. Ohišju prižnice je dal kipar nov značaj s tem, da je njen balkon podprl z angelom-kariatido in poletava-jočimi nosilci-putti, na streho pa je postavil paviljonsko arhitekturo

²⁴ Primerjaj kartuše z reliefi na tej prižnici s Königerjevim oltarjem v Prelogu na Hrvaškem!

²⁵ S. Vrišer, o. c., pp. 114—119, 153—154.

²⁶ H. Schweigert, Die Entwicklung d. Kanzel d. 18. Jhr., o. c., p. CXLIII.

²⁷ S. Vrišer: Prižnici v Ponikvi in Slovenjem Gradcu, ZUZ, n. v., V—VI, pp. 453—468.

S. Vrišer, *Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem*, o. c., pp. 133—135, 159—161.

in jo obdal z množico figur v prizoru z dvanajstletnim Jezusom. Prižnica se šibi pod težo plastičnega okrasja in arhitekturnih elementov, hkrati pa se zdi, da lebdi njena gmota na rokah angelskih likov.

V krog Mersijevih prižnic naj vključim še delo, ki nekoliko odstopa od prej opisanih, govori pa za tega mojstra in razodeva tudi nekonvencionalno zamisel. To je prižnica iz cerkve sv. Florijana nad Lembergom blizu Šmarja pri Jelšah. Prižnica je po merilu skromna, kar ustreza cerkvenemu prostoru. V balkonu spominja s trebušasto obliko na tisto v Slovenjem Gradcu, mersijevsko pa učinkuje tudi streha, ki jo v celoti zavzema figuralika. Če se ustavimo še pri detajlih, kaže opozoriti na dokolensko postavo Mojzesa, na skupino sv. Trojice na strehi in značilno uokvirjene reliefe, kot jih poznamo pri drugih kiparjevih prižnicah.

Mersi je predstavnik poljudnejše smeri v štajerskem baročnem kiparstvu. Tudi v naštetih prižnicah zveni nedvoumno ljudsko umetnostno hotenje, ki si je dalo duška v sicer robati, a nevsakdanje pogumni oblikovni govorici. Zanimivo je, da je Mersi na Ponikvi posegel po motivih, ki jih sicer pri nas pred njim nismo poznali in ki so bil v rabi v 17. stoletju. Redkost v našem baroku je angel kot nosilec prižnice. Nekaj kipov te vrste poznamo v avstrijskem gradivu 17. stoletja; kot dokaj sorodnega ponikvanskemu je omeniti angela v Neubergerju iz leta 1670.²⁸

Kakor je pravilno ugotovil H. Schweigert, je na Ponikvi iz preteklosti prepisana tudi arhitektura na prižnični strehi. Po njegovem mnenju gre v bistvu za motiv nadzidka v obliki laterne, kakršne prav tako srečujemo pri prižnicah 17. stoletja, npr. v Perneggu na Nižjem Avstrijskem in v predelani obliki tudi v Leobnu.²⁹ Po motivu Elijevega voza pa bi veljalo omeniti prižnico v Wildonu.³⁰

5. Prižnice slovenjegraškega mojstra prižnic

V Slovenjem Gradcu in njegovi okolici nastajajo sočasno z deli J. J. Mersja prižnice neznanega avtorja, ki smo ga označili z delovnim naslovom za slovenjegraškega mojstra prižnic.³¹ Dela, ki sodijo v njegov opus, spoznamo predvsem po specifičnih motivih in kiparski dikciji, medtem ko se v vseh primerih, kjer ga srečujemo, mojster pojavlja z drugačno arhitekturo. Sele ko jih primerjamo zaradi sorodnosti plastike, se nam ta dela pokažejo z nekaterimi osnovnimi skupnimi znaki tudi v svoji tektoniki.

Značilen skupni znak teh prižnic se zdi sorazmerno močan vertikalni poudarek balkona, prižnične stene in baldahina. Prizadevanja za višino odločilno podpirajo še figuralni prizori na ostrešju. Balkona prižnic v špitalski cerkvi v Slovenjem Gradcu in na Hriberci v Vitanju kažeta dokaj sorodno krožno floriso zamisel; le-ta se ponovi v oblikah ostrešij in sorodno je razmeščen tudi figuralni akcesorij. Po tipu balkona z dohodom sta si bližji prižnici v Starem trgu in Trobljah pri Slove-

²⁸ R. Kohlbach, o. c., p. 274.

²⁹ H. Schweigert, Die Entwicklung d. Kanzel d. 17. Jhr., o. c., p. 75.

³⁰ S. Vrišer, Prižnici v Ponikvi in Slovenjem Gradcu, o. c., p. 462.

³¹ S. Vrišer, *Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem*, o. c., p. 119.

njem Gradcu, v baldahinih pa izbirata ena štirioglato, druga pa krožno in z volutami usločeno obliko.

Posebej nas pri omenjenih prižnicah pritegne ikonografski izbor plastik. Na ograji in baldahinu se pojavljajo putti z atributi, ki jih sicer ne srečujemo na naših baročnih prižnicah, tako npr. simbol smrti, sodbe, vstajenja, evangelija itd. Figuralika na ostrejših razodeva smisel za scensko kompozicijo in je pri špitalski prižnici očitno popestrjena še z motivi iz posvetnega baročnega registra.

6. Različni tipi prižnic

Poleg naštetih je 18. stoletje porajalo na Štajerskem še številne druge nove prižnice. Tipološko večina od njih ne predstavlja kakih izrazitih razvojnih sprememb. V splošnem se ponavljajo tipi s trebušastimi balkoni in krožnim poligonalnim ali ovalnim tlorisom, redkejša pa je štirikotna, kvadratna oblika. Običajno sledijo strehe konfiguraciji balkonov in se končujejo v prisekanem vrhu, ki ga spremljajo volute. Figuralni okras prižnice so še nadalje reliefi in na balkonu posedajoče figure. Casu ustrezno spremljajo kompozicije rokokojske kartuše, spleti cvetja, proti koncu stoletja pa tudi klasicistično nadihnjene girlande. Značilno je, da se klasicistični elementi, kot jih je v svoja dela vnašal Jožef Holzinger v glavnem ne ponavljajo. Poznobaročne arhitekturne in dekorativne oblike živijo vse do konca 18. stoletja in tudi v plastiki so baročna izročila zelo trdoživa.

V gradivu, ki nam je preostalo, potem ko smo našeli prižnice vodilnih kiparskih moči, izstopata vsekakor dve deli, ki ju hočem omeniti, ločeno od ostalih tipov. To sta prižnici v proštijiški cerkvi v Ptujju in na Ptujski gori.

Pri ptujskem delu gre za izrazit mizarско-rezbarski izdelek, ki sem ga, kar zadeva ohišje, že pred leti pripisal ptujskemu mizarju in rezbarju Petru Marnzellerju.³² Domneve doslej še ni bilo moč ovreči, ostalo pa je odprto, kdo bi mogel biti avtor reliefov. Podoba je tudi, da je skupina figur na strehi prižnice doživljala določene zamenjave: osrednji kip kaže v smer J. Holzingerja, dva putta pa na J. Strauba.

Vsekakor se pri ptujski prižnici odločilno in samosvoje uveljavlja arhitektura. Kvadratni balkon s prisekanimi vogali ima izredno nemirne stranice, vzvalovila je celo odebelitev na njegovem spodnjem koncu. Enako zalomljeno je ogredje baldahina, posebnost, ki tudi stopnjuje dinamičnost, pa je reliefno okrašena ograja stopnic, ki se polzasto zavijajo okoli slopa s prižnico. K izrednosti prižnice prispeva svoj delež še barvna uglašenost dela: nevsakdanja za čas in naš umetnostni patrimonij je temna lesena arhitektura, v učinkovitem nasprotju s pozlačenimi reliefi balkona in obhoda.

Prižnica na Ptujski gori se po tipu znatno razlikuje od ptujске. Kar jo nekako postavlja v njeno bližino, pa sta poudarek na arhitekturi in njena dognana mizarška obdelava. Prižnica se nam predstavlja z močno usločenimi stranicami balkona. V tlorisu gre za nekakšno povezovanje med radialno in štirikotno osnovo in prav tako z zamahom oblikovano

³² S. Vrišer, o. c., pp. 135, 158–159.

streho. Njena razgibana silhueta ustvarja videz pretanjenega uglajenosti. Opozorim naj na ozke, po gotskem cerkvenem slopu pomerjene stene in okoli slopa speljane stopnice. Balkon krasi samo nekaj smotrdno odmerjenih rokajev in ker na njih ni sedečih figur, izstopa toliko močnejše njegova igriva oblika. Prižnična stena nakazuje z reliefom in ornamentom pogledu pot v višino, k figuram Vere, Upanja in Ljubezni, ki kronajo baldahin. Tudi na Ptujski gori moramo opozoriti na barvno učinkovitost prižnice, na žlahtno zamolklo govorico lesene konstrukcije in pozlačenih plastičnih elementov.

Ceprav nimamo opravka z zaokroženo skupino, se nam dozdeva, da je moč omeniti v povezavi nekaj štajerskih prižnic. V dosedanem pregledu smo se večkrat srečali z reliefi, ki krasijo obod prižničnih balkonov. Reliefi se pojavljajo najpogosteje v družbi s figurami, ponekod pa imajo kot dekoracija tudi vodilno vlogo.

Na močno trebušastem poligonalnem balkonu prižnice pri Sv. Florijanu pri Doliču najdemo rokokojsko ornamentirane reliefe s prizori štirih evangelistov, ki se zdijo mlajši od prižnične arhitekture. Z istimi motivi, ki so očitno tudi delo iste roke, pa se srečujemo tudi na prižnici v Cirkulanah v Halozah, ki ma povsem drugačno, namreč pravokotno tlorisno obliko.

Kot osrednja dekoracija balkona se pojavljajo reliefi v cerkvah v Zavrču, pri sv. Ani v Konjicah in posebej vidno v Laškem. Pri slednji so figuradni prizori uokvirjeni v bogato rokokojsko rastlinje, ki domala povsem izpolnjuje ograjo balkona.

Od prižnic poznega baroka se bomo poslovili s tipom, ki smo ga dodobra spoznali že pred letom 1750 in tudi v delih nekaterih vidnih ustvarjalcev poznobaročnega obdobja, to je s prižnicami s sedečimi figurami. Te, ki so nam ostale in jih omenjam za konec, ne pomenijo neke posebne zvrsti, zlasti ne po svoji arhitekturi. Prej jih je vredno omeniti zaradi njihovega kiparskega izraza. Čeprav gre pri tem skoraj dosledno za ustaljene ikonografske like evangelistov, leži vendar v teh figurah, v načinu njihovega interpretiranja, tisti bistveni poudarek, ki daje posameznim, sicer tipsko dokaj enakim prižnicam osebnejšo noto.

Na polkrožnem obodu in baldahinu prižnice v župnijski cerkvi v Žetalah si delajo družbo v osnovi okorne, a pogumno razgibane figure, ki rešujejo arhitekturo iz anonimnosti.

Podoba je, da so vplivi kiparske delavnice Mersi, sprva v Rogatcu in pozneje v Slovenjem Gradcu, segli daleč naokrog. Prižnice, za katere se zdi, da so nastajale v tem slogovnem ozračju, ne razkrivajo sicer velikopoteznih načrtov, kot jih je uresničeval J. J. Mersi. Po tektonski plati so konvencionalne in ponavljajo zasnove, ki smo jih že našli. Sedeči svetniki pa vnašajo vanje neko poljudno radoživost, so neka vez med privzdignjeno besedo s prižnice in poslušajočim vernikom. V takem razpoloženju so zasnovane figure v Ložnem pri Rogatcu in pri Sv. Miklavžu v Lembergu blizu Šmarja pri Jelšah.

Skupni imenovalec Mersijeve slogovne smeri povezuje tudi prižnici v Ormožu in Veliki Nedelji. Od prej omenjenih del v Rogatcu in Lembergu pa ju loči arhitektura. Polkrožni balkon velikonedeljske prižnice v sožujoči se nogi še enkrat golšasto nabrekne, razčlenjeno profilacijo in bogat niz lambrekinov pa kaže tudi baldahin. V Ormožu so

pri balkonu očitne tendence k ortogonalni osnovi, kar se z modifikacijami ponovi tudi na strehi. Plastični okras v Veliki Nedelji sestavljajo simboli evangelistov, putta s kartušo in efebo s trobento na ostrešju. Kartuša z znakom križniškega reda in figura trobečega efeba nemara nista naključni, saj ju najdemo tudi na prižnici, ki jo je leta 1748 izdelal kipar Jožef Schokotnigg za križniško cerkev (Leechkirche) v Gradcu.³³ V Ormožu si rezbarsko vlogo delita relief in figura. Poudaril bi, da moremo tu govoriti bržkone samo o vplivih in slogovni smeri, ki so utegnili oblikovati ormoške figure. Omeniti vsekakor velja, da zasledimo sorodne ekspresivne črte v kipih prižnice v Dragancu na Hrvaškem, za katere trdijo, da izvirajo iz Ormoža.

Kako zelo prispevajo k izrazu celote figure, nas prepričata prižnici na Kalobju blizu Sentjurja in v župnijski cerkvi v Dravogradu. Arhitektura kalobskega dela je iz srede 19. stoletja in dokaj šablonsko postavlja poligonalne elemente baročnega balkona. Kipi evangelistov s simboli pa so vredni pozornosti, ne samo zaradi velikosti, po kateri se razlikujejo od drugih del te vrste, marveč predvsem zaradi rustikalne zgovornosti, ki se zrcali v psihičnih črtah obrazov in nemirnem sedenju.

Nekaj podobnega bi lahko trdili tudi pri dravograjskih plastikah. Arhitektura krožnega balkona in enake strehe je kljub lambrekinom in rokaju v precejšnjem nasprotju s temperamentnimi bradači, ki se presedajo na prižnični ograji. Gibanje figur, njihove geste in valovanje oblačil z globokimi gubami postavljajo plastiko toliko v ospredje, da povsem preglaša kompozicijo balkona. Upravičena je domneva, da gre za figure, ki izvirajo s starejše, odstranjene prižnice.

Poznobaročno obdobje naj sklenemo s prižnico iz Šentilja pri Velenju, s primerom, ki je značilen za svoj čas in vrsto prižnic s sedečimi figurami. Arhitektura tega dela posega še v tradicijo, balkon ponavlja v svojem spodnjem delu značilno nabrekliho, kjer je prostor za figure, noga prižnice se stožčasto končuje in streha se prilega pravokotnemu, a usločenemu in priskekanemu obrisu balkona. Ornamentika s cvetnimi obeski in rozetami tiplje za klasicističnimi vzorci, vendar je daleč od oblik, kakršnih se je posluževal J. Holzinger. Tudi sedeči evangelisti so v osnovi še baročni kipi. Vendar je v kompoziciji čutiti, da baročna dinamika upada. Ponovimo lahko, kar velja na splošno za dela ob izteku baroka: duh dobe se je izpel, ostale pa so še žive njegove oblike. V 19. stoletju je iz teh moči nastalo tudi nekaj značilnih pobaročnih stvaritev.

IV. PRIZNICE POBAROČNE DOBE

Kot postbarok označujemo v 19. stoletju obdobje sakralne umetnosti, ki se razteza prek srede 19. stoletja in ki kaže v prvi fazi baročne reminiscence, prepletajoče se z nekaterimi elementi klasicizma, v drugi fazi pa močnejšo naslonitev na vzore poznega in zrelega baroka.

V naslednjem podajam nekaj primerov prižnic, ki nazorno izpričujejo, da so naslednice trdoživega baročnega izročila. Prižnici v cerkvah na

³³ H. Schweigert, Die Entwicklung d. Kanzel d. 18. Jhr., o. c., p. CXXXII.

Koretne in pri Sv. Rupertu nad Laškimi sta bržkone delo istega avtorja iz let 1842/43.³⁴ Predstavljata se nam z elementi, ki so povzeti iz baročnega repertoarja, v nadrobnostih pa vendarle spoznamo, da gre za razmerja, ki niso povsem baročna, za okrnelo posnemanje rokokojskih in nekaterih klasicističnih okraskov in ustaljenih sedečih figur.

Vtis visokobaročne kompozicije ustvarjata prižnici pri sv. Miklavžu pri Ormožu in v proštiji cerkvi v Celju. Obakrat se srečujemo z graško mizarsko delavnico Jožefa Kainza, v Celju pa tudi s kiparjem Mihaelom Rosenbergerjem. Prižnici sta si po konstrukciji precej sorodni. Spet so pred nami poligonalni, trebušasti balkon z dohodom, prižnična stena in z lambrekini in profiliranim ogredjem poudarjeno ostrešje. Tudi plastike zavzemajo mesta po ustaljenem baročnem redu. Posebej je zaradi figuralike značilna celjska prižnica, kjer se kipom na balustradi pridružujejo še sedeče figure na strehi. Baročno razpoloženje pa obvladuje to delo samo v zasnovi, saj nas kipi v nadrobnejšem ogledu hitro prepričajo, da jih je spočela druga doba.

Pri miklavški prižnici je govorico skulpture v odločilni meri prevzela ornamentika, ki se posebej razživi na balkonu in ograji dohoda. Vtis pa je podoben kakor v Celju: bogata, pozlačena dekoracija se sicer smiselno podaja razgibanim arhitekturnim oblikam, v nadrobnostih pa gre za neobičajne kombinacije med akantom, rokokojskimi viticami in rozetami, kar nas vnovič opozarja, da nimamo opraviti s pravim barokom.

Kako začne barok v ponovitvah 19. stoletja končno izzvenevati, zgovorno pove prižnica na Gojki pri Frankolovem, delo Jožefa Vrenka iz leta 1863. Se vedno je sicer mogoče pokazati na neko kontinuiteto, na vzbokline in členitev balkona, tudi na plastične dodatke in njihovo razporeditev, kar priča o zvezi s preteklostjo. Vsi ti elementi pa ubirajo že samosvoja pota in se v bistvu oddaljujejo od baroka.

Naj za konec predstavim še delo, ki je nastalo že zunaj pobaročnega obdobja, a zveni v njem še močan odmev impresivnega sloga. Prižnica v Čadramu je nastala v 90. letih 19. stoletja. Čeravno gre za psevdohistorično stvaritev, pri kateri se avtor ni strogo držal značilnosti tega ali onega sloga, je vendar očitno, da se je v največji meri naslonil na barok. Prižnica poligonalne oblike počiva na nosilnem stebru, njen obod krasijo reliefi z liki evangelistov, streha pa ima čebulasto kupolo in izveni v zaključku, ki spominja na laterno zgodnjebaročnih prižnic.

Ob koncu našega prikaza se še enkrat kratko ozrimo na prehojeno pot. Ugotovimo lahko, da se je razvoj baročne prižnice na slovenskem Štajerskem odvijal v osnovah enako kot v sosednjih deželah, torej tudi v avstrijskem delu Štajerske, s katerem ga povezuje največ slogovnih in umetniških vezi. To pomeni, da se je odvijal od izrazito tektonskih k vse bolj plastičnim in slikovitim zasnovam. Tip prižnice s stoječimi figurami predstavlja v bistvu arhitekturno poudarjeno kompozicijo, ki si plastiko še podreja in ji skozi nekaj desetletij odmerja prostor, merilo in gibanje. Šele s prižnico M. Pogačnika v Rušah je v tej vrsti

³⁴ Prižnica na Koretne je označena z inicialkama F. G.

opaziti premik k večji plastičnosti in preraščanju tektonskega jedra. Razvoj po sredi 18. stoletja nam pokaže, da se je v tem času razmerje med vlogama arhitekture in plastike precej izravnalo. Kiparstvo si je v kompozicijah prižnic sicer osvojilo večjo veljavo, o čemer nas prepričujejo sedeče figure in figuralni prizori na ostrejših, vendar gre pri tem še nadalje za določene arhitekturne predstave. Arhitektura sama po sebi je seveda slikovito razgibana po napotkih baroka. Izjemno dominanten kiparski naglas in vrh slikovitih prizadevanj pomeni samo prižnica J. J. Mersija v Ponikvi. Na poti proti izteku baroka vloga plastike spet upada in se podaja ohlajenemu razpoloženju arhitekture.

Tip prižnice s stoječimi figurami se največkrat povezuje z oktogonalm tlorisom in doživlja v času 17. in 18. stoletja sorazmerno malo sprememb. Drugače je s prižnicami s sedečimi figurami, ki so prav tako pogost motiv, a se arhitektura ob njih spreminja; te figure zasledimo na poligonalnih, krožnih, pravokotnih in kombiniranih kompozicijah. Prižnice J. Strauba razodevajo tipsko dokaj konvencionalne zamisli. Toliko več zvrsti kaže opus J. Holzingerja, ki se edini tudi učinkoviteje poslužuje elementov klasicistične arhitekture.

Nekaj prižnic stoji tipološko zunaj razvoja. Po plastičnem konceptu so osamljene prižnice pri Sv. Uršuli v Dramljah, v Cezanjevcih, po arhitekturi pa pri Sv. Roku nad Šmarjami pri Jelšah in v Ptujju.

V analitičnem vzporejanju s prižnicami štajerskega sosledstva kaže razvoj na slovenskem štajerskem dovolj samosvoje črte: v primerjavi z gradivom avstrijske štajerske izstopa s poljudnejšim predznakom, v baroku na Slovenskem pa prednjačijo štajerske prižnice po motivni mnogovrstnosti in po višji ravni posameznih ustvarjalcev.

ZUSAMMENFASSUNG

Von der barocken Kirchengestaltung verlocken neben den Altären wegen der Anschaulichkeit der architektonischen Veränderungen und des sie begleitenden Skulpturenanteils namentlich die Kanzeln zur Einordnung und zum Vergleich. Die vorliegende Abhandlung verfolgt die Absicht, eine rahmenmäßige typologische Bestimmung der Barockkanzeln in der slowenischen Steiermark darzulegen.

Die Abhandlung schlägt einen etwas abweichenden Weg von dem für die Bestimmung der Kanzeln üblichen ein. Vor allem wählt sie als typologischen Ausgangspunkt nicht ausschließlich die tektonischen Grundlagen, sondern berücksichtigt dort, wo dieses offensichtlicher ist, das bildnerische Motivkriterium als ausschlaggebend. Ein derartiger Weg hat sich als angemessener erwiesen, weil die Plastik im Konzept der Barockkanzel fast bei allen Beispielen als suggestive Mitrednerin auftritt, insofern sie nicht überhaupt das führende Wort hat. Verglichen mit der Plastik deutet die Architektur unserer Kanzeln häufig eine geradezu stereotype Entwicklung an, wobei einige außerhalb Sloweniens entwickelte Formen bei uns überhaupt nicht vertreten sind. Andererseits haben wir es manchenorts mit einer Kreuzung von unterschiedlichen Typenarten sowie einigen gänzlich sporadischen Erscheinungen zu tun, was alles die Typeneinreihung stark erschwert.

Beim analytischen Vergleich mit den Kanzeln in der steirischen Nachbarschaft verrät die Entwicklung in der slowenischen Steiermark beachtlich eigenartige Züge. Wenn wir unser Material mit dem aus der österreichischen Steiermark stammenden vergleichen, stellen wir fest, daß es sich durch größere Volkstümlichkeit auszeichnet. Das österreichische Material ist sei-

ner typologischen Wesensart nach mannigfaltiger als unseres und zeugt von der stärker entwickelten Erfindungsgabe der dortigen Bildhauer. Überdies wurde es von vermögendere Auftragegebern bestellt als dies bei uns der Fall war. Innerhalb des Barocks in Slowenien spielen jedoch die steirischen Kanzeln auf Grund ihrer motivischen Mannigfaltigkeit und des höheren bildnerischen Niveaus der einzelnen Schöpfer jedenfalls die erste Rolle.

I. KANZELN DER VORBAROCKEN PERIODE

In der slowenischen Steiermark haben sich verhältnismäßig wenige Kanzeln aus der vorbarocken Zeit erhalten, und ähnlich verhält es sich auch in den benachbarten slowenischen und deutschen Regionen, denn die meisten dieser Werke wurden durch Kanzeln des späten 17. und des 18. Jahrhunderts verdrängt.

Demnach ist es nicht möglich, den Entwicklungsweg der Kanzeln vor dem Auftritt des Barocks, d. h. vor den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts, genügend klar darzustellen. Doch belehren uns einige Beispiele, daß sich auch bei uns im 17. Jahrhundert zwei charakteristische Typen geltend machten — die Kanzel mit polygonalem und die Kanzel mit rechteckigem Grundriß. Die Wurzeln des ersten Typs reichen zurück in den Zeitraum der Gotik und er hat eben in der Steiermark zwei ehrwürdige Vorläufer in der bemalten hölzernen Kanzel in der Kirche des Sv. Miklavž über Čadram aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts und in der Steinkanzel der Kirche Sv. Trije kralji in den Slovenske gorice aus dem 16. Jahrhundert.

Die polygonalen vorbarocken Kanzeln haben in der Regel einen acht- oder sechsseitigen Balkon, eine Tragsäule und eine mit einem Geländer versehene Treppe. Größtenteils sind sie ohne Dach, bei vielen, die im Laufe des 17. Jahrhunderts entstanden, finden sich jedoch auch flache gerade Dächer oder volutengeschmückte Überdachungen in Form eines Baldachins. Vorbarocke, unornamentierte Kanzeln mit Tragsäule sind gegenwärtig schon eine Seltenheit und man trifft auf sie nur noch in abseits gelegenen Filiationen (Sv. Barbara bei Prevalje, Sv. Vid in Dravograd, St. Ilj bei Slovenj Gradec). Die Säulenkanzel im Sv. Janez in Muta hat ihr bescheidenes Äußeres bereits durch barocke Beigaben veredelt. Mit der Zeit wurde die Tragsäule aufgegeben, weiter blieb jedoch in Verwendung die polygonale Kanzelform, die sich durch mehrere Jahrzehnte unter den kennzeichnenden Schöpfungen des Barocks ihr Dasein zu sichern wußte.

Auch die Kanzeln mit rechteckiger Grundrißform behielten zunächst einige charakteristische Elemente bei: den länglichen Balkon auf einer Tragsäule und die geländergeschützte Treppe. Zusammen mit dem baldachinartigen Schalldach übernahmen die Kanzeln auch das Schnitzwerk, die Ornamentik und die dekorative Plastik (Sv. Trojica in den Haloze-Hügeln, Vič bei Dravograd).

Aus dem Rahmen der üblichen Kanzeltypen des 17. Jahrhunderts fällt die Kanzel in Pušcava mit ihrer zerdehnten dreikonchigen Form, die sich schon dem Barock annähert, und die Kanzel im Dom von Maribor, die eine Zwischenvariante zwischen der polygonalen und der rechteckigen Kanzel darstellt. Ein besonderes Merkmal dieser Kanzel sind auch die stehenden Heiligenfiguren, die zu einem geradezu unvermeidlichen Begleiter der spätbarocken Kanzeln werden.

II. KANZELN DES FRÜH- UND DES SPÄTBAROCKS

1. Kanzeln mit stehenden Figuren

Mit dem Typ der Kanzeln mit stehenden Figuren, vorwiegend der Evangelisten, eröffnet sich uns der Ausblick auf eine lange Reihe von verwandten Schnitzwerken. Natürlich kennt diese Kanzelgattung nicht nur die slowenische Steiermark; wir treffen darauf in Zentralslowenien, in Kroatien und

in den österreichischen Regionen. In der Zeitspanne zwischen den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts und der dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts erscheinen sie jedoch in unserem Teil der Steiermark so häufig, daß ihnen geradezu die führende Stellung zugesprochen werden kann.

In der Architektur dieser Kanzeln erscheint am häufigsten der polygonale Balkon mit Säulchen und Nischen für die Plastik. Der Grundriß des Balkons zeigt die Fünfeckelform, es kommen aber auch Varianten mit Gang und Stufen vor. Das Schalldach ist immer noch flach, manchenorts hat es die Gestalt eines kuppelartigen Baldachins. Die Nischen mit Standbildern und Ornamentik nehmen die ganzen Balkonseiten ein, hier und dort sind aber figural auch andere Teile der Architektur geschmückt. Die Figuren ordnen sich durchwegs der Kanzeltektonik unter. Die Architektur bestimmt ihnen Höhe und Bewegung. Zum Plastischen und Malerischen der Kanzel tragen gleichwertig die Säule oder der Pilaster und die Figur bei.

Innerhalb der typologisch abgerundeten Gruppe mit stehenden Figuren treten selbstverständlich Unterschiede auf, die außer der Stileinordnung auch die bildnerische Klassifikation ermöglichen. Dabei ist hervorzuheben, daß es keineswegs unbedingt nötig ist, daß zugleich mit einer fortgeschritteneren Ornamentsform auch ein fortschrittlicherer Bildhauer auftreten müßte.

Unter den Kanzeln mit stehenden Figuren sind die Werke in Središče an der Drava, Olimje, Studenice, Zibika, Kebelej auf dem Pohorje, Cirkulane in den Haloze-Hügeln, Radlje an der Drava, Muta, Sv. Jošt bei Prihova, Skomarje auf dem Pohorje, Brestanica und in Dobrna zu erwähnen. Etwas Besonderes innerhalb dieser Gattung stellt die Kanzel in Ruše dar, ein Werk des Schnitzers Mihael Potočnik, wo die Architektur reich mit plastischen Elementen überladen ist.

Von anderen Kanzeln dieses Typs sind interessant die Kanzeln in Velenje, Homec bei Slovenj Gradec, in Marija na Pesku bei Podčetrtek und in Sv. Trojica über Rogaska Slatina.

2. Kanzeln mit sitzenden Figuren

Es hat den Anschein, daß im 2. Viertel des 18. Jahrhunderts der Typ der Kanzel mit stehenden Figuren der zweiten beliebten Gattung, der Kanzel mit sitzenden Figuren, Platz zu machen beginnt.

Eine gewisse Zwischenstufe zwischen der einen und der anderen Gattung repräsentiert die Kanzel in der Marienkirche auf Svete gore, wo die Figuren in ovalen Medaillons in halbsitzender Haltung abgebildet sind.

Bei den Kanzeln mit sitzenden Figuren handelt es sich um unterschiedliche Grundrißformen, charakteristisch für sie ist indessen, daß der Unter- teil des Balkons, auf dem die Figuren — Evangelisten oder Putten — als Träger verschiedener Symbole herumsitzen, bauchig herausgewölbt ist. Der Massivität des Balkons entspricht die Architektur des Baldachins, häufig in Form einer Kuppel, auf der für die Anordnung der Plastik hinreichend Platz vorhanden ist. In der Regel korrespondiert die Plastik auf dem Schalldach mit der Anlage der plastischen Elemente auf dem Balkon. Ausgeprägter als bisher kommt die Kanzelwand zur Geltung, indem sie Balkon und Dach miteinander verknüpft und sich auch selbst in plastischen Schmuckwerk auslebt.

Charakteristische Kanzeln dieser Art befinden sich in: Duh na Ostrem vrhu, Malečnik bei Maribor, Sv. Janez über Radlje, Zagorje bei Pilštajn, Radmirje bei Gornji Grad, Sv. Uršula bei Dramlje. Die Kanzel von Sv. Janez nähert sich dem Typ an, den in Graz der Bildhauer Matija Leitner gestaltet hat, die Kanzel von Sv. Uršula ist hingegen interessant der Engel wegen, die an die Engel-Karyatiden erinnert, wie sie von den Kanzeln des 17. Jahrhunderts in Österreich und in Süddeutschland bekannt sind.

Die Entwicklung der Kanzeln mit sitzenden Figuren verläuft noch über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus; die vorliegende Abhandlung befaßt sich damit im Kapitel über die Werke des Spätbarocks.

3. Unterschiedliche Kanzeltypen

Neben den angeführten Kanzeln erscheint in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts noch sehr heterogenes Material, darunter Architekturtypen und

Dekorationsformen, die bald wieder aufgegeben werden. Ähnlich ist es mit den Meistern, von denen beinahe sämtliche anonym sind.

Bei der Einreihung des angeführten Materials hilft uns noch am meisten das es begleitende Ornament. Auf diese Weise läßt es sich ein wenig einordnen, obwohl es sich dabei keineswegs um engere Verknüpfung zwischen den einzelnen Objekten handelt. Der polygonale Kanzeltyp rückte in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts immer weiter vom ursprünglichen Konzept ab. Zunächst behielt er noch den basischen Grundriß der Kanzel und des Baldachins bei, doch bereicherte er ihn durch das Hervorheben der Ausgebautheit und durch dynamisches Ausklingen nach unten und nach oben. Zum schon so wie so verwischten Grundrißentwurf trug ihren entscheidenden Anteil noch die Plastik bei, außer den Figuren namentlich die Ornamentik mittels verschiedenster Verflechtungen in Form von Kartuschen, Medaillons, wie auch als einfache Reliefbearbeitung der einzelnen Architekturglieder.

Bemerkenswertere reliefartig bearbeitete Kanzeln sind in: Svetina über Laško mit der vom Bildhauer Janez Gregor Božič errichteten Kanzel, ferner in Apače, Jerusalem in den Slovenske gorice, Podgorci bei Sv. Lenart bei Ptuj sowie die Kanzel in Cezanjevc bei Ljutomer, die durch den großen, den Kanzelbalkon »tragenden« Adler hervortritt.

Insbesondere sind noch jene Kanzelarten zu erwähnen, bei denen sich der quadratische Balkon-Grundriß durchgesetzt hat, z. B. in Gradišče in den Slovenske gorice. Eine gewisse Gruppe für sich aber bilden die Kanzeln im südöstlichen Teil der Steiermark, in der Kirche Sv. Ana in Sevnica und im Sv. Rok über Sevnica, deren Maßstab und Grundriß an die Werke des anonymen, dem Bereich von Dolenjsko und Posavje entstammenden und in den Kirchen von Dolenjsko wirkenden Meisters erinnern.

Außerhalb dieser Reihe steht infolge ihrer außergewöhnlichen Komposition die Kanzel der Kirche Sv. Rok über Smarje bei Jelše, im Wesentlichen eine mehrseitige Kelchform auf einer Tragsäule. Die Kanzel ist stukkatiert und stellt einen integralen Teil des reich ausgestatteten Kircheninneren dar.

III. KANZELN DES SPÄTBAROCKS

In der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts verschafften sich im Barock der slowenischen Steiermark einige Persönlichkeiten Geltung, die den Höhenpunkt der Bildnerei dieser Region bedeuten. In ihrem Gesamtwerk nehmen auch die Kanzeln eine wichtige Stellung ein. Diese Bildhauer werden in der Abhandlung jeder für sich angeführt, im folgenden werden dann noch die Werke anderer Künstler besprochen.

1. Die Kanzeln von Josef Straub

Wie bei den Altarkompositionen dieses Bildhauers steht auch bei seinen Kanzeln die Figuralik entschieden im Vordergrund. Obwohl es sich um stereotype Lösungen handelt, weisen doch Straubs Kanzeln auf Grund ihres Plastikschrucks im einheimischen Material einen Sondercharakter auf. An erster Stelle muß die Kanzel in Mozirje mit ihrem lebhaft bewegten Dach erwähnt werden, ferner seine Kompositionen in Rogatec, auf Sladka gora, in der Minoritenkirche in Ptuj, in Selnica und in Cirkovce. Bei seinen Kanzeln scheint sich Straub nicht in Bruden Philipp Jakob in Graz ein Vorbild genommen zu haben.

2. Die Kanzeln von Josef Holzinger

Die Kanzeln von Straubs Nachfolger Josef Holzinger reihen sich in zwei Gruppen ein. In der ersten, die sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts umfassenden, erscheinen hauptsächlich zwei Kanzeltypen. Zunächst wiederholt der Bildner Kanzeln, wie sie Straub gestaltet hat (Studenci bei Maribor, Lovrenc auf dem Pohorje, Kamnica). Dies sind wie bei Straub Kanzeln

mit sitzenden Figuren auf dem Balkon und mit Figural Szenen auf dem Dach.

In seiner weiteren Entwicklungsphase schafft Holziger Kanzeln, bei denen durch ihre Beschwingtheit die Architektur hervortritt, wogegen sich die Plastik auf die Wirkungen des Reliefs und der bescheideneren Figuralik beschränkt (Zg. Polškava, Voličina in den Slovenske gorice, Fram). Die Kanzeln aus den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts verraten klassizistische Einflüsse, was sich in den nüchternen Formen von Architektur und Ornamentik äußert, während Holzigers Plastik ihren spätbarocken Charakter bewahrt hat (Vurberg, Svečina bei Maribor, Slovenska Bistrica).

2. Die Kanzeln von Veit Königer und Ferdinand Gallo

Königers Opus ist auf slowenischem Boden nicht umfangreich, es schließt in sich aber offensichtlich auch die Kanzel in Zalec, deren Reliefdekor ziemlich verwandte Züge mit dem Altar dieses Bildners in Prelog in Kroatien aufweist.

Gallos Kanzel mit sitzenden Figuren in Dramlje erinnert entfernt an Königers Kanzel in Steinz.

4. Die Kanzeln von Johann Georg Mersi

Drei von Mersis Kanzeln — in Zetale, Slovenj Gradec und Ponikva — sind für unsere Verhältnisse etwas Außerordentliches, reich ihrem Konzept nach und originell in ihrer Ausführung. Alle drei haben auf den Balkonsitzende Figuren der Evangelisten, reliefverzierte Kanzelwände und bewegte Figural Szenen auf den Dächern.

Die aufgezählten Werke beschwingt unüberschbar volksverbundenes Kunststreben. Eine ungewöhnlich kühne Gestaltungssprache macht sich vornehmlich in Ponikva geltend, wo die Kanzel ein Engel-Atlant trägt. Auch das Laternenmotiv auf dem Schalldach läßt uns an die Kanzeln des 17. Jahrhunderts denken, z. B. an Pernegg und Leoben in Österreich.

5. Die Kanzeln des Kanzelmeisters aus Slovenj Gradec

In Slovenj Gradec und Umgebung sind in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts Kanzeln geschaffen worden, die nach den spezifischen Motiven mit Putten und ihrer betonten Bildnersprache leicht erkennbar sind (Spitalkirche in Slovenj Gradec, Vitanje, Stari trg bei Slovenj Gradec, Troblje).

6. Unterschiedliche Kanzeltypen

Außer den bereits aufgezählten hat die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Steiermark noch zahlreiche andere neue Kanzeln hervorgebracht. Die Mehrheit davon repräsentiert in typologischer Hinsicht keinerlei ausgeprägte Entwicklungswandlungen. Im allgemeinen wiederholen sich Typen mit bauchig herausgewölbten Balkons und polygonalem oder radialem Grundriß, seltener tritt dagegen die quadratische Grundrißform auf. Den Figural schmuck bilden noch weiter auf dem Balkon sitzende Figuren und Reliefs. Außer rokokogemäßen erscheinen gegen Ende des Jahrhunderts auch klassizistisch angehauchte Verzierungen.

Die Kanzeln in der Propsteikirche von Ptuj und auf Ptujška gora verdienen besondere Erwähnung dadurch, daß sich bei ihnen die Architektur entscheidende Geltung verschafft hat, wie auch wegen ihrer vollendeten tischlerischen Ausführung. Einige Kanzeln erregen unsere Aufmerksamkeit namentlich durch die Reliefs auf den Balkons (Sv. Florijan bei Dolič, Cirkulane in den Haloze-Hügeln, Laško). Ebenso wie vor dem Jahr 1750 kommen auch in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts Kanzeln mit sitzenden Figuren vor. Außer den bereits bei der Besprechung der bedeutenderen Bildhauer dieser Zeit angeführten seien noch die Kanzeln in Ložno bei Rogatec, in Sv. Miklavž in Lemberg in der Nähe von Smarje bei Jelše, in Ormož und Velika Nedelja, ferner auf Kalobje bei Sentjur, in Dravograd und Sentilj bei Velenje erwähnt.

IV. KANZELN DER POSTBAROCKZEIT

Als Postbarock wird im 19. Jahrhundert jene Periode der Sakralkunst bezeichnet, die über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus andauert und die in ihrer ersten Phase barocke, sich mit einigen Elementen des Klassizismus verglechtende Reminiszenzen aufweist, in ihrer zweiten Phase hingegen eine stärkere Anlehnung an Vorbilder des späten und reifen Barocks erkennen läßt.

Den Eindruck von hochbarocken Kompositionen erwecken die zwei Kanzeln im Sv. Miklavž bei Ormož und in der Propsteikirche in Celje, beides Werke der Grazer Tischlerwerkstätte von Joseph Kainz, die Kanzel in Celje auch noch mit Plastiken von Michael Rosenberger verziert. Allerdings beherrscht barocke Stimmung diese zwei Werke nur in ihrem Entwurf, während ihre Details überzeugend zum Ausdruck bringen, daß es sich nicht um echtes Barock handelt.

Die Kanzel auf Gojka bei Frankolovo zeigt, wie sich die Barocktradition in freieren Überarbeitungen zu verlieren beginnt, während die Kanzel in Cadram den Beweis erbringt, daß sich einige Elemente der Barockkanzel mutatis mutandis bis zur Schwelle unseres Jahrhunderts hin erhalten haben.

KNJIŽNA OPREMA
— SLOVENSKA IN NA SLOVENSLEM —
MED LETOMA 1678 IN 1800*

Branko Gradišnik, Ljubljana

UVOD

Pri obravnavanju snovi, kakor jo skuša zajeti naslov, se je treba že na začetku ustaviti pri dveh vprašanjih v zvezi z njim. Na prvo — zakaj je čas, s katerim se ukvarjamo, omejen z letoma 1678 in 1800 — se da odgovoriti brez posebnih zadržkov: prva letnica zaznamuje začetek novega knjižnega snovanja po dolgoletnem zastoju, Ljubljana je tedaj dobila tiskarno, povrhu pa je začela delovati tudi Valvasorjeva bakroreznica; leto 1800 ima poleg prelomnega položaja med stoletjema in med evropskima literarnima obdobjema za Slovence še drug pomen, zakaj v tem času je postala knjižna produkcija pri nas množična, knjiga je začela poleg nabožnega namena služiti še drugim nalogam, Japelj s sodelavci se je spet naslonil na dolnjščinu 16. stoletja, pisava je postala zgodovinska in etimološka, v skladu s tem pa je tudi zunanja podoba knjige postajala vse manj naključna. Gre torej za sklenjen čas protireformacije in razsvetljenstva, ki mu je skupno, da obsega razvoj knjige od šibkih protireformacijskih začetkov do preporodovskih časov, ko je dobila posvetno in — v bistvu — današnjo podobo.

Bolj težavno pa je vprašanje, kaj spada pod znamovanje »slovensko« ali »na Slovenskem«. Seveda se ne zastavlja prvič, marveč se potihoma ali glasno kaže v vrsti del, ki obravnavajo umetnost ali slovstvo na Slovenskem. Kaj je meja, onkraj katere je kak izdelek »slovenski«? Jo določata zavest ali namen oblikovalca, je dovoljšen atribut zanjo že motivika, ki bodisi črpa iz slovenskih tal ali pa se tod pojavlja, upodabljana ali uprizarjana v oblikovnem območju, ki ne sega zunaj naših meja? Emilijan Cevc je dal svojemu pregledu razvoja umetnosti na Slovenskem sicer naslov »Slovenska umetnost¹«, vendar se do moderne boji »govoriti o slovenski likovni umetnosti² in uporablja

* Prispevek je nastal leta 1975 kot diplomska naloga na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani (opomba uredništva).

¹ Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966.

² *Ibid.*, p. 171.

raje zvezo »umetnost na Slovenskem«³. Tudi Nace Šumi v knjigah o stavbarstvu ne govori o slovenski umetnosti, ampak o stavbarstvu na Slovenskem⁴. Podobno je tudi pri literarni zgodovini, navzlic temu, da bi tu zaradi odločujočega dejavnika, kakršen je jezik, po pravici pričakovali, da se bo lažje opredeliti. Tako na primer Mirko Rupel šteje Valvasorjevo delo za slovensko, ko uvaja kot obdobje protireformacije čas »oživljanja slovstvenega dela«, kjer gre še »posebna pažnja tistim, ki so se ubadali... z domoznanstvom...«⁵. Francu Simoniču se je zdelo drugače, češ da je knjiga slovenska, če je pisana v slovenščini, tako v svoji bibliografiji ne omenja Valvasorjevih izdaj⁶. Vprašanje knjižne opreme je seveda še bolj zapleteno, zakaj obravnavajoč opremo »na Slovenskem«, bi si neznansko zožili delovišče. Med letoma 1678 in 1800 je v tujini izšlo skoraj prav toliko v slovenščini pisanih knjig kot na Slovenskem, ne le v etnično mešanih Gradcu in Celovcu, marveč tudi daleč na Nemškem in Ogrskem. Če se zavedamo še, da je bilo tipografsko gradivo že v tistih časih splošno razširjeno po Evropi⁷, da so črke in drugi material v tiskarnah naročali in ne sami rezali, da pa so bili poleg tega tiskarji na slovenskem ozemlju nemškega rodu in so z Nemškega in Avstrijskega tudi prihajali k nam, potem pač ne bomo trdili, da je bila knjižna oprema porojena iz naših želja ali celo, da je bila zavestno slovenska. Tudi knjižni jezik je bil vse do znamenitega 1848. leta samo kranjski in šele pozneje se je z ilirskim gibanjem poenotil, da so ga sprejeli tudi štajerski in koroški pisatelji. Vseslovensko vodilo je torej zmagalo dokaj pozno, zato je ni nič čudnega, če je bil prvi poskus, da bi opremili slovensko knjigo s poudarkom slovenske individualnosti, šele prvi snopič Klasja z domačega polja iz leta 1866 (Pesmi Franceta Prešerna), kjer je neznan slikar za okvir besedila na ovitku narisal slovensko trobojnico, kako se vije po ograji⁸. Zato ne preseneča, da je prav najimennitnejši dosežek knjižne opreme tako v grafičnem kot v likovnem pogledu⁹ Slava vojvodine Kranjske, knjiga, ki je kljub njenemu narodoznanstvenemu pomenu ne moremo

¹ Ibid.

⁴ Nace Šumi: *Arhitektura XVI. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1966. Med pisanjem razprave še niso izšli *Pogledi na slovensko umetnost* istega avtorja, v katerih je postalo izrecno razvidno avtorjevo mnenje, da je treba slovensko umetnost pojmovati širše in da sodi v njen okvir vse tisto, kar je v preteklosti nastalo na slovenskih tleh, saj slednja z vsemi svojimi socialnimi dejavniki niso ostala brez vpliva na umetnostne pojave.

⁵ Mirko Rupel, Prispevek k protireformacijski dobi, *Slavistična revija*, IV, 3—4, 1951.

⁶ Franc Simonič: *Slovenska bibliografija, I: Knjige (1550—1900)*, Ljubljana 1903—1905. Kljub vsemu je to nenavadno, zakaj v bibliografijo je uvrstil tudi par »takih neslovenskih knjig, ki imajo vsaj nekaj slovenskega besedila«, in to bi nedvomno veljalo tudi za *Slavo*.

⁷ V Parizu je že sredi 15. stoletja delovala črkoreznica, ki je z dekorativnim materialom zalagala evropske tiskarne.

⁸ Drugi snopič je ovitek že moral opustiti, »ker prve platnice niso bile vsem očem po godi«, kot se je opravičil založnik. Cf. Bogomir Gerlanc, Oprema slovenske knjige ob nastopu Moderne, *Slavistična revija*, V—VII, 1954, p. 339.

⁹ Čeprav je še vedno le »izključno tehnično grafično podjetje«, cf. France Stelè: *Slovenski slikarji*, Ljubljana 1949, p. 72.

šteti za slovensko, saj ima morda vsega par ducatov slovenskih besed, natisnjena je bila v Nürnbergu in povrh tudi ni spodbudila podobnih podjetij pri nas. Spomnimo se še, kako je France Kidrič¹⁰ odklonil Steletov termin »barok« za čas od 1600 do 1768, češ »da je termin iz likovne umetnosti za oznako književnosti, ki ne goji literature, ampak se ozira zgolj na potrebe cerkve, sploh neprimeren«; naša knjižna oprema potemtakem ni bila obče slovenska, ampak kvečjemu občestveno ekleziastična. Značilen primer za to je Kanizijev slovenski katekizem iz leta 1615, ena prvih katoliških knjig¹¹. Ne le, da je bila izdana v Augsburgu, marveč je tudi spadala v serijo raznojezičnih izdaj Georga Mayra, bavarskega jezuita in filologa¹². Razen slovenske so znane še grška (1613), dve nemški (1614 in 1618), češka (1615), latinska, italijanska in francoska. Slovenska različica je prevod nemške ali latinske. Likovni material je povsod isti (104 podobe neznanega lesorezca). Očitno gre za mednarodno knjižno opremo, v kateri je slovensko samo besedilo.

Sredi vseh dvomov, kaj imeti za slovensko poleg knjig, tiskanih na slovenskem ozemlju in pisanih v našem jeziku za nas, kam na primer šteti prekmurski tisk, ki je izhajal na Saškem in Ogrskem (v Hallu, Šopronju, Szombathelyju), kam daljne augsburške in nürnberške izdaje, pa se kar sama ponuja pot, kako odkriti v izdajateljskem delu med letoma 1678 in 1800 splošne razvojne zakonitosti in enovito podobo, ki se utegne izkazati kot značilno slovenska. Najsi so bili namreč razlogi, da velikansko Valvasorjevo založniško podjetje — odmev takratnih podobnih podjetij po Evropi — ni pustilo korenin pri nas in ni postalo začetnik novega izročila, v katerem bi se utegnila združevati evropski in slovenski značaj, takšni ali drugačni, je nedvomno res, da se prav med velikopoteznim, evropskim in predvsem posvetnim izdajateljstvom Valvasorja in ostalo knjižno produkcijo na Slovenskem, ki je bila vpeta v skromnejše ekleziastične mere, izkazuje razlika, ki nam kaže, do kam so bila slovenska tla pripravljena sprejemati evropsko tiskarsko izročilo, do kam so ga bila pripravljena drugačiti, koliko pa so ga zavračala; z drugimi besedami: v nasprotju s Slavo¹³ in drugimi Valvasorjevimi tiskami se pri drugih knjigah na Slovenskem prikazuje tisto, kar je odvisno od slovenskih družbenih tal in čemur bi lahko rekli značaj. Potrebno bi bilo torej preučiti Valvasorjevo delo ne glede na to, koliko je slovensko, potem pa postaviti ostalo knjižno produkcijo pri nas v razmerje do njega in do drugih tačasnih evropskih izdaj, najti v tem jedru smiseln vzorec in ga dopolnjevati, segaje na nemško in ogrsko obrobje, če so tamkajšnje knjige v grafičnem, tipografskem, tiskarskem ali kakem drugem pogledu z njim povezane ali v

¹⁰ France Kidrič: *Zgodovina slovenskega slovstva*, Ljubljana 1932, p. 115.

¹¹ Catechismus Petri Canifij Soc. IESV. Th. Skusi malane Figure napréj postavlén. S' Cefffarfkim oflobodovanjem. 1615.

¹² Cf. Mirko Rupel, Slovenski katekizem iz leta 1615, *Slavistična revija*, XII, 1—4, 1959—1960.

¹³ *Slava vojvodine Kranjske... izdal Janez Vajkarad Valvasor... v čisto nemščino spravil... Erasmus Francisci...*, Ljubljana ANNO MDCLXXXIX. Najde se pri Wolfgangu Moritzu Endterju, knjigarju v Nürnbergu. Cum Privilegio Sacrae Caesariae Majestatis (izvirni naslov je nemški; od tod citirano *Slava*).

sorodu. Mimo Valvasorja tako ali tako ni mogoče, zakaj zgolj prevzetnosti bi bilo moč, da se ne bi menila zanj, ko ima v svojih izdajah petdesetkrat več podob, kot jih je v drugi knjižni produkciji obravnavanih let na Slovenskem, povrhu pa ni moč zanikati pomena, ki ga je imel v narodopisnem pogledu za slovensko družbeno življenje sploh, in pozneje, v času romantike, tudi za slovensko slikarstvo, saj so njegove topografije nedvomne spodbujevalke in prenašalke prve res slovenske motivike, romantične domače krajine.

V drugem jedru so izmed kakih 140 knjig, ki se zde slovenske Francu Simoniču, obdelane nekako štiri petine, povrhu pa še kak ducat takih, ki jih slednji ne omenja, pa so se odkrile po njegovem času. Ker ni nobene sistematične bibliografije, ki bi dopolnjevala Simoničevo delo, raziskava ni ne popolna ne dokončna. Knjige so večidel na voljo v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani.

O metodi zapisovanja: zaradi obsežnosti snovi in naslovov so knjige v besedilu navajane v skrajšavi, v opombah pa so naslovi ponavadi popolni in so jim po Simoničevem zgledu dodani še splošni podatki o letu in mestu izida, številu strani in formatu. Ker se skrajšani naslovi v besedilu često ponavljajo, jim je v oklepaju pridana številka opombe, pod katero je najti popolni naslov.

Za konec uvoda še historiografija, ta je dokaj skromna: med deli, ki obravnavajo knjižno opremo, je nekaj priročnikov¹⁴, par člankov obdeluje moderno¹⁵, bolj številna so dela o Valvasorju, čeravno le o vsebinski in likovni plati. Tako so zelo podrobne in popolne študije Mirka Rupla in Franceta Steleta o Valvasorju in njegovem grafičnem delu v drugi izdaji Valvasorjevega berila¹⁶, Emilijana Cevca v Pasijonski knjižnici¹⁷ in ob Prizorišču človeške smrti¹⁸ in nedvomno jih mora poznati vsakdo, ki ga zanima tema tega pregleda; njihova opažanja so prenesena le na kratko in v najbolj bistvenih pogledih (tako Steletove misli o Merianu in Vischerju, o Kochu in Trostu). Med bolj ljubiteljske se lahko šteje pristop Jožeta Rusa¹⁹. Deloma z oblikovalskega gledišča je o slovenskih časnikih pisal Fran Vatovec²⁰. V resnično pomoč pa sta mi bila že tolikokrat omenjeni Franc Simonič, po čigar bibliografiji sem se ravnal, in Dejan Medaković²¹, pri katerem sem dobil pogled v metodiko obravnavanja tovrstne snovi.

¹⁴ Branko Berčič: *Tiskarstvo na Slovenskem*, Ljubljana 1966; Maks Blejec: *Priročnik za ročne stavce*, Ljubljana 1957.

¹⁵ Bogomir Gerlanc, Zunanja podoba slovenske knjige in Moderna, *Socijalistična misel*, 4, Ljubljana, 1955, p. 187; id., *Oprema slovenske knjige ob nastopu Moderne*, *Slavistična revija*, V—VII, 1954, p. 338.

¹⁶ Mirko Rupel: *Valvasorjevo berilo*, Ljubljana 1969.

¹⁷ Janez Vajkard Valvasor: *Pasijonska knjižnica*, Ljubljana 1970.

¹⁸ Janez Vajkard Valvasor: *Prizorišče človeške smrti*, Maribor — Novo mesto 1969.

¹⁹ Jože Rus, Podeželsko življenje pred dvesto petdesetimi leti: Drobní prizori iz Valvasorjevih ilustracij, *Jutro*, 8. 4. 1939.

²⁰ Franc Vatovec: *Slovenski časnik 1557—1843*, Maribor 1961.

²¹ Dejan Medaković: *Grafika srpskih štampanih knjiga XV—XVII veka*, Beograd 1958.

Zaradi pomanjkljive sistematike²² pri vedi o knjižni opremi je bilo treba na novo izpeljati kategorizacijo elementov; ali je ustrezna ali ne, bo pokazala raba. Tako med elemente knjižne opreme štejemo: zunanjo opremo, h kateri sodijo format, vezava, platnice, obreza, papir; notranjo opremo, kamor bi spadala uporaba črk in njihovega reza, margine, paginacije, naslovne strani, marginalij, opomb, kazala, seznama napak, oznake zgibanja in repetitivnega zloga konec strani; tipografsko gradivo: inicialke, zaglavni okras, mašilni (polnilni) okras, okrasne črte in okviri ter drobnejši okrasni material; likovno gradivo: ilustracije in podobe.

ORIS SLOVSTVENEGA IN IZDAJATELJSKEGA DELA

Čas 17. in 18. stoletja v Sloveniji lahko delimo na dve obdobji: na protireformacijsko obdobje, ki zajema leta med 1600 in 1768, ko je Pohlinova Kranjska gramatika v uvodu prvič razglasila prerodne ideje, ki so slovenskemu slovstvu dale novo podobo, in čas po izidu omenjenega dela, ki ga zaznamujemo z besedo razsvetljenstvo. Formalno je protireformacija dosegla svoj cilj, svojo izpolnitev in konec že leta 1628 z izgonom protestantovskega plemstva, vendar je nadaljnje delo še lep čas izviralo iz protireformacijskih ciljev, saj se naše slovstvo prav do zadnjih desetletij 18. stoletja ni moglo otresti ekleziastičnega značaja. Medtem ko je bilo drugod po Evropi sedemnajsto stoletje in polovica osemnajstega čas absolutizma, razvoja državne trgovine in industrije, merkantilističnega kapitalizma, ki je spodkopaval tako fevdalne kot absolutistične temelje, je v Sloveniji to dogajanje potekalo z zamudo in počasneje. Razlog za to je predvsem dejstvo, da je bila vrhnja plast prebivalstva tuja, tako da je novo v družbenih odnosih legalo le po vrhu, ne da bi vplivalo na celotni sestav slovenske družbe. Slovensko ljudstvo je bilo večidel kmečko prebivalstvo, plemiški in meščanski sloj pa so sestavljali Nemci, v zadnjem času tudi vse bolj razširjeni Italijani. Zato se v tistem delu omike, ki nas zanima v pričujoči raziskavi, v slovstvu, in to v domačem slovstvu, ni moglo poroditi kakšno prebujenje. Krivo je poleg narodnostne sestave družbe na Slovenskem še gledanje katoliške cerkve na rabo ljudskega jezika pri bogoslužju. Prav značilno je, da so po Hrenu na škofovskem mestu v Ljubljani posedali sami tujci, ki gotovo niso imeli nobenega razmerja do knjige v zanje nerazumljivi domači besedi. Dejansko je prvih sedem desetletij 17. stoletja z redkimi izjemami v pogledu slovstvene dejavnosti povsem mrtvih. Res je sicer, da je bila leta 1607 v Vidmu natisnjena prva

²² Ne le, da pri nas še ni sistematike, marveč je nedodelana tudi terminologija. Tako pri enem kot pri drugem sem se naslanjal na Blejčev *Priročnik*, vendar je bilo včasih treba kaj reči po svoje. Še vedno se na primer uporablja »okras na začetku poglavja« in »okras na koncu poglavja«. To je rečeno okorno, pa tudi precej neopredeljeno je. Ponekod sem namesto prvega izraza našel »zaglavje«, v *Slovenskem pravopisu 1961* pomeni to geslo »rubriko, naslov«, in ne okrasa. Šlo pa bi zaglavni okras. Za okras na koncu poglavij bi nemara lahko rekli mašilni ali polnilni okras, saj je njegov namen, da izpolni prostor v zrcalu. Praksa naj pokaže, ali so spremembe upravičene.

katoliška ohranjena knjiga s slovenskim besedilom, *Vocabolario italiano e schiavo* Alasia Da Sommaripa, vendar je bilo to slovensko obrobje, knjižica z razlago v italijanščini pa tudi ni imela vpliva; tako bi bila danes pozabljena, ko ne bi bil Kopitar odkril danes edinega izvoda. Drugi slovstveni poskus izvira od škofa Hrena, ta je dal leta 1613 kot uradno škofijsko izdajo natisniti Čandkov lekcionar Evangelija inu listuvi, dve leti pozneje pa Kanizijev katekizem. Prva knjiga je izšla v Gradcu, druga celo v Augsburgu. Vsekakor se je potrebe po domači tiskarni zavedal tudi Hren, saj je leta 1613 že naročil nekaj stotov črk²³, leta 1625 pa se je dogovoril o nakupu črk iz Benetk²⁴, vendar iz raznih vzrokov do ustanovitve tiskarne v Ljubljani ni prišlo. Nastopil je čas zastoja, ko več kot pol stoletja ni izšla nobena slovenska knjiga. Šele leta 1672 je Janez Ludvik Schönleben priredil in natisnil novo izdajo Hrenovega lekcionarja. Pravi pobudnik nove slovenske slovstvene dejavnosti pa je Matija Kastelec (1620—1688), ki je leta 1678 izdal Bratovske bukvice v Gradcu, štiri leta pozneje, ko je Ljubljana po zaslugi Schönlebna že imela tiskarno, pa ponovno izdajo, in za to še par drugih del. Leto 1678, ko se je v Ljubljano priselil solnograški tiskar Janez Krstnik Mayer, je nasploh zelo uspešno za slovensko slovstveno delovanje; takrat si je na gradu Bogenšperk uredil lastno bakroreznico in tiskarnico za bakroreze Janez Vajkard Valvasor, da bi lahko opremil svoje topografije in druga dela. Mayrova tiskarna je prehajala iz rok v roke in v času razsvetljenstva doživela svoj veliki vzpon pod Janezom Friderikom Egerjem, Valvasor pa je moral svojo posest zaradi zadolženosti žal prodati. Tako so njegovi poskusi ostali edinstveni na Kranjskem in našel se ni nihče, ki bi ga posnemal. Z letnico Valvasorjeve smrti (1693) se tudi sklepa doba severne umetnostne orientacije²⁵, obenem pa se ustanovi *Academia operosorum*, ki odpira italijansko usmeritev in vrata baroku. Časi, ki so bili vse dotlej stilno neenotni, mešani, zdaj dobivajo umetnostno bolj celovito podobo.

Pa vendar se razmere še niso bistveno spremenile. Po kratkem interludiju domoznanstva in filološkega dela (oče Hipolit) je slovstvo spet podvrženo cerkvenim potrebam. Čas v prvi polovici 18. stoletja bi lahko znamovali kot obdobje širjenja materialnih temeljev slovenskega knjižnega izdajateljstva: v Celovcu so leta 1692 ustanovili tiskarno Kleinmayrji, tu je leta 1731 izšel *Palmarium empyreum* očeta Rogerija, zbirka pridig, ki pa je zaostajala za Svetim priročnikom Janeza Svetokriškega. Razen knjig, namenjenih duhovnikom, so se začeli v 18. stoletju ponavljati tiski, namenjeni laičnemu verniku, bodisi nešteti lekcionarji, bodisi zborniki nabožnih pesmi (Stržinarjev, Repežev), med drugimi pa je treba omeniti Paglovčevo izdajo *Zvestega tovarša* iz leta 1742, ki je vsebovala tudi »Tablo teh puštabov inu vižo se naučiti kranjsku ali slovensku brati«, prvi katoliški pripomoček za branje. Knjige so bile tiskane v bolj ali manj dosledni bohoričici, izjema pa so prekmurski tiski z madžarskim črkopisom (Temlinov Mali katechis-

²³ Cf. *Zgodovina slovenskega slovstva*, I, ur. Lino Legiša, Ljubljana 1956, p. 279.

²⁴ Cf. B. Berčič, *Tiskarstvo na Slovenskem*, p. 52.

²⁵ Cf. E. Cevc, *Slovenska umetnost*, pp. 111—112.

mus). To nam dokazuje, kako je vse bolj usihala misel o slovenski skupnosti in kako se je krepila pokrajinska zavest.

Na splošno lahko rečemo, da je čas dal veliko manj kot kratko, pa silovito obdobje reformacije, izjema je le znanost. V celoti je bilo treba še čakati, da bi nastopile razmere, ki bi omogočile nastop posvetnega slovstva; te so nastale z absolutističnim reformizmom Terezije in njenega sina Jožefa II., med letoma 1760 in 1790. Čas so imenovali razsvetljenstvo²⁶, stilno pa je zelo neenoten in razgiban. Slovstveno se tu mešajo prvine rokokoja, sentimentalizma, baroka in manirizma, vse temelječe na klasicistični literarni teoriji. V umetnosti je za prve tri četrtine stoletja najprimernejša baročna označitev in le za zadnjo četrtino stoletja lahko velja, da so se bolj enakopravno vključevale tudi druge prvine, kot rokoko, klasicizem in akademizem.

Razsvetljenstvo je k nam prihajalo z idejami tujih priseljencev (Scopoli, Wulfen, Gruber). Pravi začetnik slovenske prerodne misli pa prihaja, kot je tudi razumljivo, iz vrst nižje duhovščine, kjer so delovali edini šolani Slovenci, vzdržujoč slovensko literarno izročilo. To je bil Marko Pohlin, ki je izdal čez 40 knjig, in že njegova prva je vredna omembe, to je namreč Abecedika (1765), po Trubarjevem abecedariju prva samostojna knjižica te vrste, in uporabljali so jo v šolah. Kranjsko gramatiko (1768) je napisal nemško, da bi se iz nje učili slovenščine nemško šolani Slovenci. Njen uvod je mejnik v razvoju narodne zavesti pri nas. Kako razsežen je bil Pohlinov posvetni repertoar, naj pokažejo še navedbe takih njegovih del, kot so Malo besedišče treh jezikov (1781), Bukuvce za rajtengo (1781), Kratkočasne uganke (1788), Kmetom za potrebo inu pomoč (1789). Zdaj je bila knjižna bera na slovenskem ozemlju že precejšnja: istočasno so delovali Celovčan Gutsman, Kumerdej, Japelj, pojavilo se je Zoisovo omizje, med njimi Anton Tomaž Linhart in Valentin Vodnik. Začel se je slovenski prerod.

Nekaj podobnega se je dogajalo s knjigotrštvom in založništvom. Že konec 60. let so v Ljubljani delovale Raabova, Bernbacherjeva in Prombergejeva knjigarna. V osemdesetih letih so se jim pridružili še I. A. Kleinmayr, Ignac Merk (slednja sta dobila dovoljenja tudi za ustanovitev tiskarn, prvi leta 1782, drugi štiri leta pozneje), Viljem Korn, Vincenc Ruzicka. Tudi drugod po Sloveniji so napočili boljši časi: v Celju so dobili tiskarno leta 1788, v Ptuj 1791 ali 1792, v Mariboru 1795. Še starejša je tiskarska dejavnost na Primorskem, leta 1775 so v Vidmu natisnili kar dve nabožni pesmarici Filipa Jakoba Repeža. Med Slovence je naposled začela prodirati knjiga, v resnici namenjena njim.

VALVASORJEVO DELO

Med obsežnim izdajateljskim programom Janeza Vajkarda Valvasorja²⁷, prvim tovrstnim na Slovenskem, je najobsežnejše delo prav Slava voj-

²⁶ *Zgodovina slovenskega slovstva*, I, p. 329.

²⁷ Janez Vajkard Valvasor (1641—1693), baron, polihistor, od 1687 član angleške Kraljeve družbe. Med njegovimi knjižnimi izdajami, katerih v razpravi ne obravnavam, so vse vsaj omenjene na str. 51. Zaradi preglednosti sem skušal vse podatke, ki niso v najbolj neposredni zvezi s temo,

vodine Kranjske²⁸, v kateri je zbrano bistvo in značaj Valvasorjevega topografskega dela, tako njegovo domoznanstvo kot »neslovenska« oblika, izvir in duh, zatorej podobe o njegovem izdajateljskem delovanju pozneje ne bo težko dopolniti z nekaj podatki in opažanji o drugih knjigah. Druge izdaje pač ne zaslužijo prav enake pozornosti in jih lahko za čas pustimo ob strani.

Pri topografskem, torej grafičnem delu opreme se je treba najprej zavedati, da je imel Valvasor vzornika, in sicer slavnega nemškega topografskega publicista Matevža Meriana²⁹. Če na kratko obnovimo Steletovo primerjavo med njunim delom, je treba najprej reči, da Valvasorjevo po kakovosti prav nič ne zaostaja. Pri Valvasorju gradivo po kvaliteti bolj niha, temu je vzrok precejšnje število različno zmožnih sodelavcev. Merian se, kot opaža Stele, zanima za nadrobnosti, Valvasor pa se jih ogiba. Pri njem so takšne le podobe Turjaka (Auersberga), XI/26³⁰, Socerba (S'Serffa), XI/525, Bogenšperka (Wagensperga) XI/620-1³¹, in Cerkniškega jezera (Cerkizer See), IV/632-3.

Manj je razlik v primerjavi s Vischerjem³², saj sta tako za tega kot za onega delala ista sodelavca, Andrej Trost in Matija Greyscher³³. Vischer pokrajine sploh ne opaža, medtem ko se Valvasor zanjo sicer ne zanima, pa vendar ima na nekaterih podobah precejšnjo vlogo.

Preden si pogledamo delo Valvasorjevih sodelavcev, moramo predvsem omeniti, s kakšno tehniko so prenašali predlogo na papir, zakaj tako se bomo lahko prepričali, da so boljše podobe prej zasluga bakrorezca kot risarja. S tem v zvezi je posebno zanimiv list številka 293 iz skicirne knjige za *Topographio Ducatus Carnioliae Modernae*, ohranjene v zagrebški vseučilišni biblioteki, kjer Valvasorjevo pismo na hrbtni strani dokazuje, da je bil na začetku dela še povsem negotov, ali naj bodo predloge zrisane kot bakrorez ali zgolj približno in površno.³⁴ Izvršeno delo kaže, da so bakrorezci delali po različnih predlogah, na katerih je bila skrbno izrisana le arhitektura, posameznosti pa so dodajali sami, po stereotipnih shemah, naučenih v šoli. Glavni risar je poleg Valvasorja (čigar delež je velik bolj zaradi tega, ker je sam potoval in zarisoval znamenitosti in zanimivosti) Ivan Koch³⁵, ki je sodeloval pri

zbrati v opombah. Od tod tudi kratke biografije, vzete bodisi iz *Leksikona Cankarjeve založbe*, Ljubljana 1973, bodisi iz *Slovenskega biografskega leksikona*, Ljubljana 1925—1932, 1933—1952, 1960—1971, ali sestavljene po drugih virih.

²⁸ Kako univerzalen poskus je bila *Slava*, kaže že njen celotni naslov (cf. *Valvasorjevo berilo*, pp. 502—503).

²⁹ Matevž Merian ml. (Basel 1621 — Frankfurt 1687), srednji izmed treh Merianov, ki so od l. 1642 izdajali serijo topografij (16 zvezkov).

³⁰ Rimska številka stoji za knjigo, arabska za stran.

³¹ Kadar je list vstavljen, je navedena stran pred njim in stran za njim.

³² Jurij Matija Vischer (1628 Wenna — 1696 Linz) je l. 1681 izdal *Topographio Ducatus Stiriae*.

³³ Greyscher je pri *Slavi* naredil le Valvasorjev portret.

³⁴ Cf. *Valvasorjevo berilo*, p. 525.

³⁵ Ivan Koch (Novo mesto, ok. 1650—1715); podatki o njem so redki. L. 1689 je postal novomeški sodnik. Od Valvasorja je skoraj gotovo dobival naročila na dom v Novo mesto. Prvič je sodeloval l. 1681 v *Topographiji Archiducatus Carinthiae modernae*, v *Topographiji Archiducatus Carinthiae modernae et antiquae* pa ga ni več. V *Slavi* ima signiranih 70 podob.

risanju vseh zgodovinskih tém. Kot vidimo iz njegovih slik, posebnega oblikovalskega razpona ni imel. Figure se ponavljajo, tudi gibi in skupine so konvencionalne, pokrajina je ogoljena, v ozadju jo dopolnjujejo zunajčasne mestne vedute. Onstran ilustrativne opisnosti ne sega in je po vsem videzu predstavnik manirizma še iz 16. stoletja. V kompoziciji se drži simetrije, ravnotežje vzdržuje na obeh koncih z množico štafažnih, vselej tipiziranih figur, izza katerih se po sredi odpira pogled v globino na opustelo arhitekturo ali mestne vedute, spredaj pa je zajetih nekaj figur v glavnem prizoru. Dogodki so večinoma nerazpoznavni, kot da bi se pred istim obzidjem dogajala vedno ista zgodovina, iste osebe se ciklično pojavljajo in ponavljajo svoje gibe in dejanja. Vendar moramo biti Kochu toliko pravični, da ne pozabimo, kako Andrej Trost,³⁶ Kochov izključni bakrorezni sodelavec, s svojim šibkim tehničnim asortimanom debelih in tenkih črt ni mogel posneti Kochovega senčenja, spretno izpeljanega po italijanskih vzorih, v katerem so slike vseeno živahnejše in prepričljivejše kot bakrorezne podobe. Na manirizem kažejo tudi nekatere pretiranosti, ki se jim Koch ni znal ogniti; tako je prenapeta podoba v X/195, kjer Turek na ražnju obrača otročiča, druga dva pa si nazdravljata, sedeč na otrplih telesih kristjanov. Sicer pa so te podobe obenem tudi zanimiv odmev iz krvave dobe turških vdorov. Koch stilsko niha nekje med zgodnjim barokom in poznim manirizmom, vendar kot soliden ilustrator vseeno presega druge izdelovalce predlog. Nekaj ilustracij vendarle ni tako zunaj časa, tudi ne zunaj našega sveta; tako lokalizirane so denimo v XIII. knjigi na strani 9, kjer podoba kaže Jazona, ki zida Emono (sicer z gotskimi oporniki), vhod Maksimilijanove vojske na strani 132 nam kaže pogled na Ljubljano z juga, očitno povsem sodobno, in prav tak razgled se nam odpira na strani 226 (pozidanje po opustošenju Atila), medtem ko na strani 340 (boj med Habsburžani in Celjani) vidmo z zahoda sodobni Kranj. Te nazorne podobe so resda prej obrtne kot umetniške, vendar pa podajajo na splošno zanesljivo podobo stavb. Pokrajina je tudi tu kot skoraj pri vsem Valvasorju povsem zanemarjena. Izmed boljših Kochovih kompozicij bi lahko omenili podobo konj v burji iz II/263 v tridelni kompoziciji, kateri ne manjka tudi nekaj psihološke vsebine. Obvezna prazna pokrajina je tu bolj upravičena, ko gre za kraško goličevje. Koch je sploh precej rad in dokaj spretno risal konje, kot na primer v VI/280. Kjer se je ognil eksterieru, se njegovo senčenje bolj obnese, takšna je pojedina v VII/392.

O samem Valvasorju ni mogoče reči, da bi bil posebno spreten risar. V Slavi je nekaj njegovih podob, ki s svojo diletantsko izvedbo kazijo splošno podobo knjige. Večidel je tega najbrž krivo, da se je Valvasor poskusil tudi z vrezovanjem v baker. Tiste podobe namreč, ki levo spodaj nosijo njegovo signaturo, IWD, pri kateri se črke med sabo prelivajo, bi kazale, da je risar risal kar spretno, ker pa poznamo pot, kako so podobe nastajale, lahko mirno rečemo, da je končna izvedba daleč od tega, kar je začrtoval Valvasor. Ena izmed najbolj diletantskih podob je tloris Emone (V/236), levo v reki je W oziroma IW, po

³⁶ Andrej Trost, rojen v Deggendorfu (Sp. Bavarska), se je l. 1677 naselil v Gradcu, delal je za Vischerja in je v Gradcu umrl l. 1708.

vsem videzu Valvasorjev podpis. Da avtor ni bil več vrezovanja, kaže že to, da so vse črke izpisane postrani in se nagibajo na levo, kar se zgodi s črkami, nagnjenimi pravilno v desno, če jih zrcalno odtisneš. Skoraj za zanesljivo lahko velja, da se je Valvasorju kot znanstveniku zdela pomembnejša ideja kot njena utelesitev, zato si je upal sam izdelati podobe, ki so kaj prikazovale shematično. Ista roka je izdelala podobo sistema »sifonov« v VI/626. Navzlic temu pa je vseeno malce presenetljivo, kako so lahko v knjigo, za katero je Valvasor žrtvoval premoženje, prišle tako diletantske podobe. Res dokaz, da topografske podobe že takrat niso hotele veljati za umetnost.

Drugi risarji so nepodpisani, kakšnih stilskih razlik ni spoznati, saj so spremembe pri vrezovanju zabrisale predloge. Podoba Kostanjevice (Landstrass) v XI/334 ima sicer na levi AT (signaturo Andreja Trosta) in na desni WD, kar bi v skladu s prakso pomenilo, da sta pri tej podobi vlogi zamenjala, vendar D pomeni vsekakor »delineavit«, zarisal predlogo.

Med bakrorezci je po vsem videzu najbolj pogosten in izveden Andrej Trost. Očitno z veliko rutino oblikuje tako arhitekturo kot njeno okolje. Žal pa njegova izkušnost rada zdrsnje v šablono. Tako sploh ne upodablja drevja, marveč le topografsko znamenje za gozd ali goščavo. Tudi vinograde nakazuje tako, da pokončne črtice ovije z vitičami v obliki črke S, vedno isti vzorec pa uporabljata tudi pri označbi grajskih, negovanih parkov. To je očitno konvencija iz šole, saj jo uporabljajo tudi nekateri drugi. Mogoče najlepši primer take podobe je Soteska (Ainodt), XI/12—3. Ozadje je kot s kakega zemljevida, na podobi so vsa tri gori omenjena znamenja, večidel pa je pokrajino mojster pustil raje pusto in golo, bržčas se mu ni ljubilo delati grmičevje in je raje malo izčrtkal golo skalovje. Ta podoba je zanimiva tudi po tem, ker kaže, kako se skozi rutino prikrade neskrbnost ali vsaj razmišljenost: kočijaž levo spodaj drži bič z levico — očitno je Trost pozabil, da bo odtis zrcalen, ali pa mu je bilo to vseeno. Še ena podoba je v XI/361, ki kaže Manspurg (Mengeš) in kjer vidimo kar dva levičarja, enega s palico, drugega z golido v roki. Sicer pa je treba biti pravičen tudi Trostu, ne smemo namreč pozabiti, da je bilo treba večino podob (kar dobrih 200 topografskih odtisov) rezati od prvotne velikosti, saj so bile narejene za Topographio Ducatus Carnioliae Modernaе in je bilo treba zaradi manjšega formata Slave odrezati tudi po 4—5 cm na vsaki strani, torej na levem in desnem robu. Za zgled je podoba Iamme (Jame) iz XI/291, ki je bila v Topographiji Decatus Carnioliae Modernaе imenitna, nemara najboljše Trostovo delo. Spredaj levo je bila razpoloženska skupina popotnikov ali izletnikov s psom, ležeča v senci, zadaj na dvorišču dobro izrisana kočija z vprego, ta vrivka sta podobi dajala življenje. Na novi ju ni več najti. Zakaj ne? Težko je trditi, da bi bilo to zgolj posledica redukcije pri obrezovanju listov. Prva je merila 21,8 cm x 11,4 cm, druga 14,7 x 10,7 cm, razlika je takšna, da bi na drugi podobi mirno ostali obe štafaži. Bliže pravi razlagi nas pripelje primerjava pokrajine, na kateri so nekdanja normalna drevesa postala šablonska znamenja. Andrej Trost je v času med obema izdajama očitno spremenil svoj bakroreški slog, ga skonvencionaliziral in šabloniziral. Navsezadnje tega ne omogoča le mno-

žičnost tovrstnega dela, marveč tudi idejno gledišče topografij, kjer tisto, kar je okrog arhitekture, gledalca in bralca prej odvrča od namena, kot pa bi ga usmerjalo. In v tem pogledu gre Trostu vsa čast; njegova arhitektura je vselej dosledno natančna in skrbno izrisana. Sploh je treba reči, da pri redukciji odpada večidel prav štefaža, tako pri Lovranu (XI/346, v Topographiji s številko 135) in Kostanjevici (XI/333, v T. 136) izgine parček na levi, v Lanšprežu (XI/328, v T. 124) krava, in tako naprej. Sploh pa jim redukcija ni delala sivih las, ključje so včasih presekali neskrbno, da je operacija pustila vidne sledi: tako so pri Turnu v Radečah (Thurn) v XI/582 prerezali na pol tudi kompasno znamenje.

Kot bakrorezec je nastopal tudi P. M., Peter Mungerstorff, ki pa je dokaj diletanski, posebno v primeri z uglajenim Trostom. Na njegovih podobah Smlednika (XI/137), Galliniane (XI/171), Gradine (XI/354), Sostra (XI/434), Radelce (XI/461), Črnomlja (XI/602), vidimo, da je nanj očitno deloval Trostov način, te vplive lahko opazimo pri podobi S. Helene, žal le v slabem smislu, ko prevzema Trostova topografska znamenja za favno.

Ne dosti bolj zastopan je PR, Pavel Ritter (Vitezovič)³⁷, ki tudi ni dosti manj naiven. Nemara je njegova najbolj značilna lastnost, da si je prizadeval, da bi njegove podobe ne bile brez štafaž, postavljal pa je figurne skupine v prvi plan, črno osenčene kot silhete na odrski rampi. Primeri so Nemršelj (XI/274), Perenstein (XI/438), Zalog (XI/452), Lepi dob (XI/503), kjer kozel povsem naturalistično naskakuje kozo³⁸, in Turn pri Črnomlju (XI/582). Lahko rečemo, da je Pavel Ritter pomanjkanje obrtne večine vseeno nekako premagal s svojim neposrednejšim razmerjem do narave, bil je znanstven duh in se mu je tako posrečilo, da je svojim diletantskim bakrorezom vtisnil mero neposrednosti, ki danes deluje celo prijetneje od Trostove uglajenosti. Drugi bakrorezni odtisi so nesignirani. V nekaterih izmed njih je spoznati že omenjene bakrorezce, nekateri pa so le prišli izpod drugih rok. Stele našteva med bakrorezci Atzelta,³⁹ podpisan ni, mogoče je tudi z njim podobno kot z Wierexom, katerega Stele omenja na istem mestu, Cevc pa v Pasijonski knjižici ugotavlja drugače.⁴⁰ Med nesigniranimi podobami gre prednost skupini prav redkih, ki po oblikah daleč presega druge v Slavi. Drugačna je že tehnika sama. Očitno je umetnik zarezal v ploščo le glavne konture arhitekture, ostalo pa je izjedkal. Tako je lahko dobil boljše senčne učinke. Podobe so delane neskrbno, z veliko mero brezbrizne elegance. Dano jim je notranje ravnotežje, pokrajina v njih živi in največ je vredno nemara to, da pri nekaterih sploh ne gre več za topografske podobe. Njihova edina šibkost je prav, da se ne menijo kaj dosti za arhitekturo (nekateri poslednje so delane kar s prosto roko, kar je vsej knjigi brez primere!). Zanje je značilna še precejšnja zračnost, kar sploh ni topo-

³⁷ Pavel Ritter-Vitezović (Senj 1652 — Dunaj 1713), zgodovinar, pisatelj, grafik, upravnik deželne tiskarne v Zagrebu od 1694 do 1709.

³⁸ Po F. Steletu je »v Lepem dolu skupina krav in bik, ki naskakuje« (Valvasorjevo berilo, p. 519).

³⁹ Valvasorjevo berilo, p. 505.

⁴⁰ Cf. Pasijonska knjižica, p. 52.

grafska manira; gledišče ni pomaknjeno prav nič navzgor. Spoznaven je tudi dosleden kompozicijski princip, kjer ravnotežje lovi igra svetlobe in sence, navadno po diagonalni.

Vse podobe so v XI. knjigi. Na str. 120 je lahkotna zračna podoba Draškovca (Draskoviza), kjer se oblaki zbirajo k nevihti. Imenitna je podoba Čateža (Dvorizhoffa) na strani 123, ki je sploh delana brez ravnila. Razlog pri tej in pri drugih je bržkone ta, da stavbe tu ponavadi niso plemiške, marveč prej kmečke graščine. Postava na polju blaži osamljenost, ki jo spet psihološko občuteno pričara zračnost slike z žalobnimi vrani. Bledo ozadje je videti kot zamegljeno od mrča. Prav tako ne zaostaja podoba Podpeči (Gallensteina) na sliki 169, ki nam kaže megleno, presojno jutro v hribih, kjer se sonce že upira v tla, da se iz njih izkaja rosa. Arhitektura je tu spet nepomembna. Manj razpoloženska je podoba Mačerol (Matscherolhoff) na strani 364, zato pa tu dajejo ton kravi, kozi in pastir, vsi brezskrbno skicirani v pleneru. Najbolj zanimiva izmed vseh je bržčas podoba Sela (Scharpfensteina) na strani 505, na njej figure niso več štafaža, ampak nosilke sporočila in razpoloženja. Pod nebom, tokrat izjemoma ne viharim, se kriva med drevjem kmečka vas. Ženska na bregu desno spredaj negibno stoji, desnico vzdiguje v zrak, mogoče maha skriti postavi popotnika, ki je sprva ne opaziš, kako se odpravlja po poti na sredi slike. On se ne ozira, njena roka je obstala v zraku. Hiša je grobo zarisana, le streha je potegnjena z ravnalom. Za konec bi omenil še Žebnik (Sibeneegg) na strani 527, spet podobo brez ljudi, kjer se sonce po diagonalni upira na to, že kar zaresno zemljo. Pristavim naj, da je vse te podobe najti v *Topographiji Dacatus Carnioliae Modernae*, in še, da niso edine, marveč so le izbir, ki se mi je zdel najbolj primeren, da opozorim nanj.

Na koncu naj omenim še eno podobo, edino svoje vrste, gre za podobo iz II/105, ki je prva v Slavi in tudi nosi signaturo 1, prikazuje pa umirjen žanrski prizor, kako nakladajo seno na kozolec, ki spominja na holandske vzorce, vendar nam kozolec dokazuje, da je podoba nastala pri nas. Presekana voliča na levi kažeta, da je bilo treba kliše prelomiti ali vsaj obrezati predlogo. Grafične zbirke v zagrebški JAZU nisem videl, nemara bi se splačalo za obema nepodpisanimi umetnikoma pobrskat tam. Mogoče lahko za zdaj domnevamo, da gre za delo katerega izmed Holandcev, ki jih je bilo okrog Valvasorja kar veliko. Vsekakor podoba zasluži pozornost.

Za konec likovnega pregleda naj omenim še Greyscherjev portret Valvasorja, stereotipno delo časa.

Če si zdaj ogledamo še, s kakšno skrbnostjo so podobe izdelane in postavljene, lahko ob že omenjenih spodrseljajčkih Andreja Trosta najdemo še nekaj napak, v resnici pa ne prav veliko glede na neznanško število (3532) strani in (533) bakroreških podob v vseh štirih zvezkih. V XI/297 je nemško ime za Kacenberg postavljeno z narobe obrnjenim z-jem (Kazenberg), to je podoba »zračnega«
nesigniranega mojstra, in nemara lahko prav pri njej primerjamo eleganco, s katero je izpisal ime Bistrice (Feistriz) za rečno gladino, z malomarno ne-skrbnostjo, da se mu je Z zapisal obrnjen kot S. In da je stvar še bolj zanimiva: podoba je imela prav to napako že v *Topographiji*. Podobna

napaka je pri XI/620, kjer v imenu piše namesto Wagensperg Wagen-
spepg (Bogenšperk). Huda pomota je v VI/632—3, kjer je rezbar na
podobi Cerkniškega jezera zamešal goro Slivnico in Veliki ter Mali
obrh, kot je sam opazil in zapisal Valvasor prav na koncu te knjige.
Nerodno je bilo tudi, da je bilo besedilo tiskano v Nürnbergu, bakro-
rezi pa na Bogenšperku, vendar je za čudo le trikrat prišlo do stiske
s prostorom, in sicer pri III/386 (Cropp), XI/286 (Hmelnik) in
XI/472 (Roseck). Za grafično podobo je nerodna tudi razdelitev snovi
po knjigah, tako je v XI. knjigi kar 337 bakroreznih podob (dobri dve
tretjini od vseh).

Zdaj si pogledjmo še drugo opremo Slave. Knjiga je razdeljena v štiri
zvezke. Je folio skoraj največjega formata, kar jih je izšlo v obravna-
vanem obdobju (32 x 22 cm). Imenitna je tudi barva usnjenega ovitka,
slovesno črna (pri nekaterih izvodih rjava), in redko zelena obreza
(ponekod pa marmorirana). Tiskana je v gotici; kjer gre za latinske
besede ali citate iz slovenščine, pa v latinici in bohoričici. Naslovna
stran je stavljena v dveh barvah, rdeče in črno.

Pagina je živa, v njej je imenovana knjiga in snov, ki jo obravnava;
pagina je podčrtana. V začetku pagino krasí okrasna črta, njen rast-
linski, po značaju renesančni ornament spominja na zavoje kovanega
železa. Drugače kot pri drugih knjigah je tu oklepaj, ki tako često služi
simetriji na sredini, obrnjen navznoter:)(. Pagina se pozneje umiri,
krasijo jo znani rastlinski okrasí. Take okraske najdemo tudi pri dru-
gih Enderjevih izdajah (npr.: J. A. Comenius: *Orbis sensualium
pictus*, Nürnberg 1658⁴¹), nasploh v Nürnbergu (leta 1659 rabi želodke
tamkajšnji tiskarnar Erbermann), v Pragi (Leipoldt: *Quaestiones theo-
logicae*, 1718, tiskal Wolfgang Wickhart), v Salzburgu (Lendlmayr:
Quaestiones⁴² philosophicae, 1695, tiskal Janez Krstnik Mayr), na Du-
naju (Andachts Übungen, 1731, tiskal Andreas Heninger); želodki in
drugi tovrstni okrasí so razširjeni po vsej severni Evropi. Gre za se-
vernorenesančni material, silhuete, črno senčene želode, lipove liste,
liste vinskega trsa ipd. Pojavljajo se tudi gotski motivi: posrečen je
okras, ki je združitev zoomorfne in rastlinske oblike, steblo s cvetom,
ki ma po dva lista namesto nog, cvet namesto glave, da je videti kot
kuščar. Pa tudi ta okras je znan drugod, recimo v Kölnu (*Gefährliche
Crisis*, 1701), v Pragi (Lemmichen: *Tractus de Chria*, 1721. univ. tisk
na kolegiju Jez. družbe v Sv. Klemnu), pa tudi v daljni Salamanci
(Pedro de Quiros: *Parentacion Real*, 1666, tiskale Escuelas Mayores).
Še en okras so cveti brez stebel, izmed teh je eden oblikovan kot sonč-
nica ali kot sonce z žarki, tega najdemo recimo v omenjeni Enderjevi
izdaji Comeniusa, v omenjeni praški izdaji Lemmichena, v nürnberški
izdaji *Beschreibung* tiskarja Chrisstoffa Riegelsa iz leta 1690, pri salz-
burškem J. K. Mayru leta 1675, v Münchnu pri tisku M. M. Riedlinove,
ki je leta 1727 izdala *Le Jayevo Bibliothecae Rhetorum liber drama-
ticus*. Razširjena je tudi štirilistna cvetlica, kjer so listki ločeni s črtami,
ki sestavljajo križ brez sečišča. Ta okras najdemo poleg v Slavi še,

⁴¹ Gre za pomembno izdajo, za prvo ilustrirano otroško knjigo. Cf. David
Bland: *A History of Book Illustration*, Berkeley and Los Angeles 1969,
p. 155.

⁴² V naslovu je res tiskarska napaka.

na primer, v omenjeni Wickhartovi praški izdaji Leipoldta in v Rabe-nerjevih Satiren, izdanih leta 1764 v Frankfurtu na Mainu in v Leipzigu. Ti okraski so deloma uporabljani za pagine, več pa za okrasne črte, kjer so postavljeni drug ob drugem, in v Slavi ločujejo posamična poglavja. V začetku knjige vidimo celo okrasne črte, ki jih sestavlja pet vzporednih dekorativnih nizov. Silhuetni okraski pa služijo izključno pagini.

Margina je sicer glede na format nekoliko tesna, vendar še pregledna⁴³, pozneje jo žal bolj skrčijo marginalije, brez katerih se v tako obsežnem delu ne bi zlahka znašli.

Papir ima vodno znamenje (resda samo ponekod), heraldično, za oporo ima dve na glavo obrnjeni, simetrično postavljeni štirici, ki tako spominjata na sidro, zgoraj pa se zaključujeta v obliki cvetnega popka. Papirnica je morala biti nemška, mojim raziskovanjem preveč oddaljena. Vsekakor ne gre za papir iz papirnice Hansa Zengerja, doma v Sv. Vidu nad Celovcem (ob reki Glini), ki je postal znan že leta 1679, ko je zalagal Ljubljano s papirjem za Valvasorjeva dela⁴⁴, in ki je imel za znamenje bodisi Sv. Vida v vreli kopeli bodisi plešočega medveda.

Inicialke so raznih vrst, imajo pa jih začetki poglavij. Bolj ali manj je v rabi isti tip inicialk, včasih pa le pride do zamenjave. Glavne so vokvirjene ilustrirane inicialke oktogonalne oblike, ki predstavljajo predmete iz narave ali kak simbol: tako palmo, grozd, meč, prerasel z vico, meč, obvisel na pajčevini. Vzor jim lahko poiščemo v sočasnih nürnberških izdajah, tako v omenjeni Riegelsovi izdaji Besschreibung iz leta 1690 in v prevodu Moree, avtorja Francesca Morosinija, iz leta 1687. Kje drugje na tovrstno inicialko nisem naletel, posebno nenavadna je njena osmerokotna prirezana oblika. Inicialke so dveh velikosti, in prizori na njih se z velikostjo spremenijo. Pa tudi pri inicialkah iste velikosti se včasih pojavljajo novi prizori. Za primer vzemimo črko D: glavna ilustracija je palma onstran bele črke, in taka se pojavlja na straneh 25, 40, 99, 114, 145, 161, 185, 199, 217, 253, 266, 269, 289, 293, 324, 348, 371, 396, 429, itn., pri izvedbi manjšega formata pa najdemo na str. 63 dve speti srci, na straneh 145 in 371 kači, ki se ovijata okrog droga, v VI. knjigi na strani 299 pa fanta, ki objema mladiko. Pravega ključa za menjavanje prizorov nemara ni.

Na tretji strani najdemo okrašeno neokvirjeno inicialko, stiliziran večdelni rastlinski preplet po severnih gotških vzorcih. Dolgo ga kasneje niso imeli za potrebnega, šele na strani 164 se spet prikaže takšna inicialka. Ta inicialka je veliko bolj razširjena kot prva: leta 1700 uporablja tak tip Schrift Katolisches Alle-Tag z Dunaja, od tam je tudi Heningerjev tisk iz leta 1731, Andachts Übungen. 1730 jo vidimo v Lochnerjevemu Titus Livius in nuce, leta 1656 pa v frankfurtski izdaji Orbis lumen et Atlanta. Videti je, da je Endter ni hotel uporabljati, ker je preveč navadna, ko pa je naletel na določene težave pri prvih inicialkah (pojavljali sta se po dve enaki na isti strani), je segel tudi po slednjih. Pojavljati se začne na straneh 174, 192, 208, 212, 223, 226, 240, 256, 257,

⁴³ Notranji, gornji, zunanji in spodnji rob: 14 mm, 10 mm, 28 mm, 18 mm.

⁴⁴ Cf. Georg Aineder: *The Paper-mills of the Austro-Hungarian Empire*, Hilversum 1960, p. 81.

259, 262, 268, 290, in od tod naprej že povsem enakovredno s prvimi: 291, 294, 295, 299, 303 itn. Kot prve tudi te nastopajo v dveh velikostih.

Občasno, vendar zelo redko, se pokaže še tretja vrsta inicialk. Tu gre za inicialke po beneškem vzoru, neokvirjene okrašene, kjer stoji bela črka na črnem rastlinskem prepletu; in sicer se pojavijo, kjer se poglavje začneja z latinskim besedilom ali navedkom. Primer je inicialka A v X. knjigi na straneh 160 in 188.

Pri drugem dekorativnem repertoarju lahko opazimo mešanje vplivov, značilno za ta čas. Tako lahko vidimo, da so zaglavni okraši na začetku V., VII. in VIII. knjige groteske po gotskem vzorcu, kjer se v rastlinskem prepletu kažeta somerno postavljena zajčka, opici, postavljeni diametralno, sredi njih pa je lev. IX. knjiga ima podobno grotesko, tu so namesto zajčkov poti s trombami, namesto opic papige, namesto leva pa obraz; tako v tem, po svojem značaju severnjaškem okrasu vidimo tipično renesančni, južnjaški element, puta, pogansko renesančno zaznavanega angela, ki se je, držeč v rokah grb, prvič pokazal v Benetkah leta 1470 (leto dni zatem, ko so tu začeli tiskati knjige)⁴⁵. Pri zaključkih posameznih knjig prevladujejo renesančni mogočni rastlinski prepleti srčaste oblike, so enodelni, včasih stoji floralna ornamentika sama, včasih le nosi figurno. Na koncu IV. knjige držita puta ornament z napisom: *Dulcis ex labore fructus* (Sladak je dela sad), prav tako na koncu VI. in XII. knjige. Konec IX. knjige plava sredi akanta raca, konec X. okvirja z lovorjem ovenčano glavo, in ta se ponovi še konec XIV. knjige. Konec V. in konec XI. knjige je v ornament vstavljen angel s fanfarama. Očitno so imeli v Endterjevi tiskarni omejen okrasni repertoar zahtevanega formata. Nesmiselni red, kako se pojavljajo in ponavljajo razni mašilni okraski, sploh ni tako nerazumljiv, kakor je videti. Namen teh okrasov je, da zapolnijo stran, zato je odvisno od velikosti praznine, kateri izmed njih bo stal konec besedila, ne pa od kakih estetskih ali logičnih meril. Zato nekatere knjige mašila sploh nimajo, medtem ko je okras vstavljen v X. knjigi na strani 327 kar med dve poglavji. Kjer se le da, segajo poglavja do dna zrcala ali pa se končujejo tako visoko, da še na isto stran prideta naslov in podnaslov novega poglavja. Taka skrb je vidna tudi pri koncu kazala prav na koncu knjige, kjer so, da bi zrcalo kje ne ostalo prazno, dali zaključni okras kar na obe zadnji strani. Skrb za obliko, ki je sama na sebi vse pohvale vredna, pa kaže obenem, kako nerodno so tiskarji tega časa (Endter ni izjema) doživljali svoj delovni prostor, knjigo.

Izmed Valvasorjevih drugih knjig si moramo ogledati še tri. Zakaj druge so bodisi sestavljene iz materiala, ki ga najdemo že v Slavi, (*Topographia Ducatus Carnioliae Moderna*, Bogenšperk 1679, *Topographia arcium Lambergianarum*, Bogenšperk 1679) ali v *Topographiji Archiducatus Carinthiae antiquae et modernae completa*, ki jo bomo obravnavali (*Topographia Archiducatus Carinthiae moderna*, Bogenšperk 1681, *Topographia Carinthiae Salisburgensis*, Bogenšperk 1681), bodisi nimajo ne domoznanske vrednosti ne kakega drugega pomena v okviru obravnave (*Ovidove metamorfoze*, 1680).

⁴⁵ Res pa je, da podobne groteske najdemo tudi na jugu, npr. v beneški izdaji *Le Jayeve Ars Rhetorica* iz l. 1730.

Najbolj zanimiva je druga Valvasorjeva literarna topografija, leta 1688 izšla (prav tako pri Endterju) *Topographia Archiducatus Carinthiae antiquae et modernae*, z 230 podobami, razvrščenimi po abecednem redu. Teksta je tu manj, le opisno spremlja posamezne slike, ki so večje kot v Slavi in odtisnjene na vlepljenih listih. Sodelavci so večidel isti kot v Slavi, češče naletimo na podpis Petra Mungerstorfa in pa na Matijo Greyscherja. Friesach na str. 52 je upodobil F. Schnabell. Greischer po načinu vrezovanja spominja na Mungerstorfa, po njem dela štafažne figure, presega pa ga po naturalističnem občutju. Takšni so jedci na travi na str. 191 (Rotenthurn), na strani 141 (Mosern) vidimo moža, kako pretepa ženo, na podobi Staina (str. 209) smo celo priča uboju, v Strassfrüdu (str. 211) pa lahko vidimo ljubimca v objemu. Po igličavih gozdovih okoli arhitektur je moč soditi, da je Greischer enako kot Mungerstorff bolj spoštoval resnično podobo krajine, medtem ko na podobah Andreja Trosta vsevdilj vidimo njegovo topografsko listnato grmičje. »Zračnega« mojstra ni. Lahko rečem, da je knjiga nasploh bolj popustljiva do štafažne figuralike, razlog je seveda ta, da tu klišeji niso okrnjeni. Po njej sega celo Trost, ki svojo bakroreško spretnost lepo izpričuje v oblikovanju realistično zadetih krav v Sonneggu (str. 202).

Format knjige (platnic) je 33×23 cm. Margine so zaradi širnega prostora in malo besedila razkošne. Marginalij ni. V okrasu se pojavlja železni Endterjev repertoar, okrasne črte so komponirane enako kot v Slavi. Iste so tudi inicialke, seveda je pa knjiga v celoti dosti manj okrašena.

Od drugih knjig omenimo še leta 1679 izšlo Pasijonsko knjižico, ki obsega vsega 17 listov s podobami Kristusovega trpljenja, ki si jih je zamislil in izrisal Johannes Werex⁴⁶, v baker pa vrezal Andrej Trost. To je prva Valvasorjeva izdaja. Besedila ni, če ne upoštevamo posvetila na naslovni strani. Podobe merijo približno 8×6 cm, brez okvirja, ki jih obrobja, pa $5,5 \times 3,5$ cm. Podobe so zanimive, zarisane v holandski maniri, z zgodnjebaročnim in renesančnim realizmom. Bakroreška izdelava je Trostovo najiminenitnejše delo, obžalovanja vredno je opazovati, kako se pozneje iz leta v leto pod vplivom neznanske produkcije šablonizira. Prav tako je pri Pasijonu vse pohvale vreden okvir, ki ga po Cevcu ni zarisal Werex, marveč Trost sam⁴⁷, in v katerem so narisane živali in cvetlice, prevzete bržčas iz zakladnice živalskih podob Virgilija Solisa, ki je izšla leta 1577 v Nürnbergu in jo je imel v svoji grafični zbirki Valvasor⁴⁸. Sami prizori trpljenja od zadnje večerje do smrti na križu (kar kaže, da ohranjena izvoda nista kompletna⁴⁹) so originalni tako v kompoziciji kot po figuraliki, po žanrskih nadrobnostih pa iz njih diha flamski značaj. Krajine so boljše kot interieri.

⁴⁶ Johannes Werex, identiteta negotova, biografski podatki neznani; morda je Flamec.

⁴⁷ Cf. *Pasijonska knjižica*, p. 51.

⁴⁸ Virgilij Solis nam je drugače znan tudi iz lesorezov v *Hišni postili*, izdani l. 1595. Cf. E. Cevc, *Slovenska umetnost*, p. 80.

⁴⁹ Cf. *Pasijonska knjižica*, p. 45.

Knjižica je bila tiskana pri nas, zato ji tudi gre pozornost na tem mestu. Formata je 19×15 cm, pravi naslov je Slike Gospodovega trpljenja, besedila ni, margina pa je razkošna. Edini okras so že omenjeni okviri. Omenjam kot značilno še, da je bil prvi Valvasorjev izdajateljski poskus nabožne narave, kar nam kaže, s kakšno silo je Cerkev prevevala vsa območja slovenske omike.

Zadnje delo, potrebno omembe, je *Theatrum mortis humanae tripartitum* (Prizorišče človeške smrti v treh delih), izšlo leta 1682, natisnjeno deloma na Bogenšperku, deloma pri Janezu Krstniku Mayru v Salzburgu, sedma Valvasorjeva izdaja, ki ni vrhunsko, pa vendar dovolj bogato opremljena. Prvi del prikazuje mrtvaški ples, drugi del različne vrste smrti, tretji pa muke pogubljenih. Vse tri je vrezal Andrej Trost, narisal pa Ivan Koch. Koch v prvem delu ni podpisan, zakaj tesno se je naslanjal na kako predlogo, delano po Holbeinovem Mrtvaškem plesu. Tu spet prihajajo na plan Kochove maniristične tendence, geometrična konstrukcija, mrtva kuliserija, maniristična figuralika. Slike merijo približno $5,5 \times 7$ cm, obdajajo jih okviri, spominjajoči na okvire iz Pasijonske knjižice, le da jim je Trost, ker so večji, dodal še nove motive, predvsem iz sveta žuželk. Z njimi merijo podobe $7,5 \times 9$ centimetrov.

Besedilo je omejeno na latinske in nemške verze, ki tolmačijo podobe. Na koncu pregleda Valvasorjevega delovanja je treba še enkrat poudariti, kar je bilo med obravnavo navzočno in vidno ves čas: da so njegove izdaje ne le po geografskem izviro, marveč tudi po oblikovanju in duhu usmerjene na sever. Tako so si njegove topografije iskale zgled v srednji Evropi, črpaje iz tamkajšnjega topografskega izročila. Ornamentika je značilno severnjaška. Italijanski tisk je običajno brez okrašene pagine, pač pa so bili (predvsem Benečani) veliki mojstri inicialk, brez katerih tako rekoč ni tiska. Valvasor ima pri pagini dosledno severnjaške okraske, pa tudi inicialke, kakršne je videti v Slavi in Topographiji, se najdejo na severu in ne na jugu. Tudi domoznastveni namen Valvasorjevih topografskih izdaj ne velja Sloveniji kot taki, marveč skrajnemu južnemu koncu habsburške monarhije, in v njih ne smemo gledati buditeljskega prizadevanja, marveč poljudno znanstveno iskanje, docela vpeto v enoviti duhovni prostor srednje Evrope. Med njimi ima seveda največji pomen Slava vojvodine Kranjske, najbolj dovršena izdaja na Slovenskem v 17. in 18. stoletju. Zal tudi Valvasorjeva usoda, ko je moral prodati vse svoje posesti in obubožan dočakati konec življenja, dokazuje, da so bila tovrstna podjetja na Slovenskem za eklezialistično usmerjen čas pač še prezgodnja, da bi postala trden temelj zavestnim narodnim hotenjem Slovencev. Treba je bilo pričakati nove ekonomske odnose, ki so pripeljali na površje novo plast izobražencev in premožnežev, pripravljenih širiti kulturno tržišče na Slovenskem. Naj za sklep obvelja povzetek, da je delo, ostalo po Valvasorjevem krogu, res le napol umetniško in po duhu nedomače, s širšega gledišča domače kulturne zgodovine pa je kar se da pomembno. Nedvomno čakajo njegove knjige, posebno Slava, še koga, ki bo natančneje ovrednotil tako njihovo vsebinsko kot oblikovno plat.

Če sta nam pomembnost in obseg Slave vojvodine Kranjske narekovala, da jo obravnavamo posebej in v njeni celotnosti, pa bi bilo spričo velike množine drobnega materiala povsem neprimerno in nepregledno, da bi se lotevali posamičnih izdaj in izdajic »slovenskih« knjig in jih preučevali vsako posebej, kakor so se zapored pojavljale. Gre nam za skupne značilnosti, ki jih družijo v pojavno značilen sklad in jim dajejo značaj, ki se ne bo izmikal opredelitvi, gre nam torej za tisto obče pri njih, kar jih določa; preiskovati nam je torej razmerja in načine, kako se v slovenski knjigi s konca 17. stoletja in v 18. stoletju prikazujejo posamični elementi knjižne opreme, v kakšnem sosledju in skladju so si med seboj, ali so med sabo oblikovno odvisni in kakšne so stilske in tehnične značilnosti njihovega razvoja. Grafični repertoar je torej potrebno obravnavati razčlenjeno, in iz istega razloga — namreč, da bi bilo delo čimbolj pregledno — bodo osnovni podatki o tiskarjih, tiskarnah in knjigah dani v opombah.

Splošna značilnost protireformacijskih izdaj na Slovenskem je drugače kot pri knjigah iz časa reformacije — in pri Valvasorjevih izdajah — njihova skromna velikost. Skoraj vse brez izjeme merijo od 13×8 do 17×11 cm, nekatere pa so še bolj drobne. Na prste obeh rok lahko naštejemo večje med njimi: ljubljansko izdajo Svetega priročnika Janeza Svetokriškega⁵⁰, ki se drži formata prvih dveh knjig, tiskanih pri

⁵⁰ *Sacrum Promptuarium singulis per totum annum dominicis, et festis solemnioribus Christi Domini, et B. V. Mariae praedicabile; e sacrae Scripturae, sanctorumque Patrum scriptis erutum, nec non veterum, recentiorumque authorum historiis, non minus laboriose, quam copiose roboratum. Ab admodum V. P. F. Joanne Baptista à Sancta Cruce Ordinis F. F. Minorum Capucinatorum Concionatore, Slavo compositum idiomate, multorum votis expeditum, in duas partes divisum in lucem editur. Venetiis. Ex officina Zachariae Concatti 1691—1707. 4^o. 5 delov. — I.: 14 l. + 232 + 216 str. — II.: Venetiis (1965) 10 l. + 590 str. III.: Labaci 1697 (izšla šele 1698) 9 l. + 626 str. — IV.: *Sacrum Promptuarium diversos pro diversis occurrentibus sacris ministeriis praedicabiles continens sermones, ab Adm. V. P. F. Joanne Baptista a S. Cruce Vipacensi, Slavo compositum idiomate in lucem editum. Labaci. Ex Typographéo Mayriano 1700. 4. l. + 490 str. — V.: *Sacrum Promptuarium. Singulis per totum annum Dominicis I Adv. — XXIV. p. Pent. praedicabile. Labaci. Typis Joannis Georgij Mayr 1707. 7 l. + 640 str.***

⁵¹ *Conciones iuxta libellum exercitiorum S. P. Ignatii in fingulas anni Dominicas digestae per P. Bartholomaeum Bafsar Societatis Jesu Sacerdotem. Pridige is bukviz imenvanih Exercitia S. Ozheta Ignazia Sloshene Na ufako Nedelo zhes lejtü. Labaci, Typis, Adami Friderici Reichhadrt. Anno 1734. m. 4^o. (XVI) + 516 str.*

⁵² *Palmarium Empyreum seu Conciones CXXXVI de sanctis totius anni. Signanter de nonnullis particularibus et extraordinariis, qui in quibusdam locis festive celebrantur, et usque modo Sermones de ipsis visi non sunt. Compositae ex vitis eorum: Scriptura Sacra, a SS. Patribus; variis conceptibus, symbolis et historiis: praecipue aptis moralitatibus refertae, in II partes divisae, ac copioso indice provisae datae publicae luci Carniolico idiomate. Ad maiorem Dei Gloriam, eorundem Sanctorum Honorem et Dominorum Curatorum Commodum: A. P. Rogerio Labacensi Ord. Min. Capuc. Concionatore Carniolico. Cum Privilegio Caesareo. Clagenfurti. Typ. et sumpt. Joan. Friderici Kleinmayr, Incl. Archi-Duc. Carin-*

Concattiju v Benetkah (20 × 15 cm), Pridige o. Basarja⁵¹ (21 × 16,5 cm), Rogerijev Palmarium⁵² (21 × 17 cm), Pohlinovo Malo besedišče (21 × 15 cm)⁵³, Linhartov Poskus zgodovine Kranjske⁵⁴ (20 × 12,5 cm), Vodnikovo Pratico⁵² (22 × 17 cm). Kakšni so razlogi za to? Če pogledamo sočasne izdaje v drugih deželah, se nam razgrne splošen vtis, da so beneške izdaje velike, srednjeevropske pa manjše. Nekaj je to gotovo za sluga tradicije v tiskarsko močni severni Italiji, ki je sama ohranila širok diapazon humanističnih izdaj, medtem ko je med protireformacijo v sosednje dežele širila le eklezialistična besedila, ta pa niso bila tako obsežna, da bi potrebovala kaj večje formate. Drugi razlog je, da so socialno-ekonomske razmere province⁵⁶ vplivale na skromnost v merah materiala. Ni naključje, da kar 24 izdaj meri 16 × 10 cm; to je bil format dobe. Iz ekonomskih razlogov je bilo pametnejše vztrajati pri istih formatih. Zdi se, da so se pri tem raje držali formata ovitka in ne papirja, kot lahko sklepamo po Paglovčevih Tobijevih bukvah⁵⁷; knjiga namreč skoraj nima margine, vendar ima obrezo, torej so jo pri vezavi še pred obrezo prilagodili velikosti platnic.

Platnice so iz tankega telečjega usnja svetlo rjave barve, naslovi, vtisnjeni z zlatimi črkami na kos papirja, ki je bil prilepljen čez hrbet knjige, pa kažejo, da so platnice imeli vnaprej in so šele pozneje vstavljali besedila. Najmanjše izdaje imajo platnice iz kartona. Včasih je barva ovitka drugačna, črna, pri tem gre navadno za lekcionarje.

Obreza je skoraj vselej rdeča, imamo pa nekaj redkih izjem, kjer je marmorirana (Prennerjevo Dobro opomnjenje⁵⁸, Novi zakon Štefana

thiae Typographi, Anno 1731—1743. 4^o. 2 Partes. — Pars I. A prima die Januarii usque ad mensem Julium exclusive. 1731. 4^o. XIV + 654 str. — Pars II. Labaci typ. et sumpt. A. Fr. Reichhardt Incl. prov. Carn. Typogr. 1743. 4^o. 662 str.

⁵¹ Tu malu besedishe treh jesikov. Das ist: das kleine wörterbuch in dreyen Sprachen. Quod est: parvum dictionarium trilingue, quod conscripsit R. P. Marcus a S. Antonio Paduano Augustinianus Discalceatus inter Academicos Operosos Labacenses dictus: Novus. Permissu C. R. Commissionis revisionis librorum. Laibach, gedruckt und zu haben bey Johann Friedrich Eger (1781). 4^o. VIII + 331 str.

⁵² Versuch einer Geschichte von Krain und der übrigen südlichen Slaven Österreichs von Anton Linhart, k. k. Kreisschulenkommisär in Laibach und Mitgliede der ökonomischen Gesellschaft in Krain. Laibach, mit Egerschen Schriften (im Verlage bei Wilhelm Heinrich Korn) 1788—91. 8^o. 2 Bände. I.: 1788. 444 str. II.: 1791. (XXVI) + 367 str.

⁵³ Velika Pratika ali Kalendar sa tu lejtü 1795. V Lublani. Joan. Fridr. Eger. Se najde per Wilh. Henriku Kornu. m. 4^o. Zal. 1795—97 (3 letniki).

⁵⁴ Cf. Ljubo Karaman: *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*, Zagreb 1963, p. 11.

⁵⁵ Tobiove bukve, tu je fuetiga pifma stariga testamenta historia svetih navukou polna od tiga stariga Tobia, inu negoviga synu, na crainfki jesis fuestu prelofhena itd. H' timu so se perdiale ene lepe vifhe nu manjere bogu flushiti, nu fveti ray fi faguisfhat, fa gmain ali kmetiske inu deloune ludy, ufete nu pofnete s' enih nembfhkih bukviz fkusij mujo eniga Mafhnika s' gorenske Crainske strani. U' Lublani fkusij A. F. Reichardta 1733. 12^o. 307 str. —

⁵⁶ Dobru Opomineine na Bounike... nemfhki od Jakoba Prennerja... preftavlenu na flovenski govori od eniga flovensfki ga Faimefhtra. V Zellu. Jenko 1787. 12^o. 151 str.

Kuezmiča⁵⁹, Gutsmanov Veliki katekizmus⁶⁰ in Rogerijev Palmarij /op. 52/, zlata (Kasteličev Nebeški cilj⁶¹) ali zelena (Sveti priročnik /op. 50/).

Papir je iz cunj, kakovost pa je različna. Na splošno je kvalitetnejši v zadnjih desetletjih 18. stoletja, ko so bila (okrog leta 1754) v Avstriji tudi izdana navodila za proizvodnjo papirja, namenjena mojstrom in njihovim pomočnikom.⁶² Izjemno kvaliteten je papir v nekaterih delih Japljevega Svetega pisma, v Davidovih psalmih in Malih prerokih.⁶³ 432 strani Malih prerokov je debelih 19 mm, 372 strani dve leti starejših Bukev teh psalmov pa 23,5 mm.

Še par besed o notranjih elementih opreme: pole so zgibane večidel v oktav, nekaj jih je v kvartu (Svetokriški /op. 50/, Rogerijev Palmarij /op. 52/, nekaj v duodecu (Pohlinova Abecednika,⁶⁴ Japljeve Zbrane molitve).⁶⁵ Označbe za zgibanje je najti na dnu lihih, torej desnih strani. Za oznake služijo črke po abecednem redu. Pri kvartu so označene strani A, A2, A3, četrta je neoznačena, naslednja pa začenja novo polo, noseč oznako B . . . itn. Pri oktavu je označenih na isti način prvih pet lihih strani, naslednje tri pa so prazne. Pri duodecu pa je po gornjih zgledih označenih prvih sedem neparnih strani, zadnjih pet je praznih. Če zmanjka zaradi obsežnosti knjige črk, označujejo nadaljnje pole z dvojnimi črkami: Aa, Aal itn. Označbe za zgibanje se torej ne razlikujejo od splošnega modela, dediščine rokopisnih knjig.⁶⁶ Repetitivni zlog na dnu strani, ki se ponavlja na začetku naslednje strani in je pri branju na glas olajševal prehod na novo stran, je v splošni rabi. Edini, ki ga opusti, je Podučenje Antona Janše,⁶⁷ tisk devetnajsto stoletje.

⁵⁹ Nuovi Zákon ali Testamentom Goszpodna nasega Jezusa Krisztusa zdaj oprvics z Greskoga na sztari szlovenszki jezik obrnyeni po Stevanu Kuezmicsi Surdánszkom farari. V Halli Saxonskoj 1771. 8°. XIV + 854 str.

⁶⁰ Ta veliki Katekizmus. V Zelouzu. Tisk. Kleinmayer 1790. Ponatis 1792.

⁶¹ Nebeshki zyl, tú je teh svetih Ozhakov sveiftu premishlovanie. v' katerim se sapopade visha te zhednosti lubiti, inu pred hudim djaniam beshati, na tu vézhnu fpumniti inu bogá prou lubiti. Vkupai sloshenu skusi Mattia Castelza Canonica inu Beneficiata S. Roshenkranza v' Novim Meftu. Stiskanu v' Lublani skusi Josepha Tadea Mayerja deshelskiga buquih stiskauza v' tem leitù 1684. 8°. 449 str.

⁶² Cf. Božidar Petković: *Priručnik za poznavanje papira*, Sarajevo 1963, p. 18.

⁶³ Svetu pišmu štariga (in noviga) testamenta. Id est: biblia sacra veteris (& novi) testamenti . . . in Slavo — Carniolicum idioma translata per Georgium Japel, parochum & decanum ad. Cancianum in Jeshza prope Labacum, inter Arcades Romano-Sontiacos Silvanidem Driadium et Blasium Kumerdey, Reg. circuli Celejensis Commissarium. Labaci. Typis Joan. Frid. Eger 1784—1802. m. 8°. Pars (dejl) I.—VIII. stari testament, Pars I.—II. novi testament = 10 delov.

⁶⁴ Abecedika. V Lublani per Jannesu Heptnerju 1765. 8°.

⁶⁵ Sbrane molitve is Nemshkiga na Krajnsku prelofhene od Jurja Japelna, Directorja per svetim Petru. V' Lublani. Eger 1786. 12°. 140 str.

⁶⁶ Cf. D. Medaković, op. cit., p. 86.

⁶⁷ Antona Janshaja Zefsarskiga Zhebellarja. Popolnoma podvuzhenje sa vsse zhebellarje . . . Na mnogo Profnjo is Nemshkiga, na Kraynsku preuftaulenu, inu s'nekaterim pomerkvajnam pogmiranu. Od Joannesa Golitschnika Fajmofhtra v'Grishi na Stajerfkim. V' Zelli, Utijnenu, inu se najde per Fr. Jof. Jenko 1792. 8°. 200 str. in 7 tab.

Marginalije so redke, kar je glede na vsebino objavljenih del razumljivo. Primera sta homiletični knjigi Svetokriškega (op. 50) in Rogerija (op. 52).

Že Bratovske bukvice⁶⁹ imajo kazalo in spisek napak, nekatere poznejše knjige jih posnemajo, druge ne. Neutrudni Pohlin je z množico svojih knjig dosegel, da so prvič objavili spisek vseh del kakega pisca, tako na primer na koncu njegove Kranjske grammatike.⁷⁰

V precejšnjem številu knjig najdemo tudi opombe, tako v Romarskem blagu⁷¹, izšlim okrog leta 1774, v Zbranih molitvah (op. 65) in v Janševem Podučanju (op. 67).

Za začetne izdaje je značilna precejšnja neskrbnost. V tisku je veliko rek in otkov, nastalih zaradi malomarnega spacioniranja, klišeji so preveč obrabljeni, tako da je tisk neenakomeren, veliko je tudi tiskovnih napak. Pozneje, ko so knjige dobile tudi posveten značaj in je bilo treba pritegovati kupce, se je tisk zelo izboljšal, posebno v času Janeza Friderika Egerja⁷².

Pri naslovnih straneh lahko tu pa tam opazimo rdeče-črni tisk. Rdeča barva je siena. Natiskovali so jo ločeno, in sicer potem, ko so odtisnili

⁶⁸ Franc Jožef Jenko. Biografski podatki so neznani. 1788. leta je bil celjski župan, 1791 je od Schütza kupil tamkajšnjo tiskarno.

⁶⁹ Bratovske bukvice S. Roshenkranza, u' katerih je ukup sloshena visha ta Pfallter ali Roshenkranz s' témi petnajftimi skriunoftmi moliti, inu koku se more enimu bolniku k' isvlizhaniu pomagati; sraven samerkanih odpuftkou zhés ceilu lejtu. Tu je preloshenu s' Nemfhkiga, Lafhkiga inu Latinfkiga na Crainfko beffédo skusi Matthia Castelza, Chorarja inu Beneficiata S. Roshenkranza u' Novim Měftu. Stifkanu u Nemfhkim Gradzu skusi Widmanftetterfke Erbe u' tem lejtu 1678. U' sakladi Joannesa Helma v' Lublani Buquiniga Vesnika. 8°. 459 str. (4 slike).

Bratovske bukvice S. Roshenkranza. V' kup sloshena Visha, tà Pfallter, ali Roshenkranz s' temi petnajftimi skriunoftmi moliti: tudi kakú se more enimu Bolniku k' isvelizhaniu pomagati. Molitve prèd Jpovidju, inu S. Obhajlam. Vkupaj sloshenu skusi Mathia Castelza, Chorarja, inu Beneficiata S. Roshenkranza u' Novim Měftu. Stiskanu u' Lublani skusi Joann. Bapt. Mayerja Deshelskiga Buquih ftiskauza, ú'tém leiti 1682. m. 8°. (VIII) + 459 + (V) str. (3 slike).

⁷⁰ Krayska Grammatika, das ist: Die crainerische Grammatik, oder Kunst die crainerische Sprach regelrichtig zu reden und zu schreiben, welche aus Liebe zum Vaterlande, und zum Nutzen derjenigen, wo selbe erlernen, oder in selber sich vollkommlicher über wollen, bey ruhigen Stunden mit besonderem Fleisse verfasset zum behuffe der Reisenden mit etwelchen nützlichen Gesprächen versehen und Mitvollkommener Genehmhaltung Hoher Obrigkeiten zum Druck beförderet hat P. Marcus a S. Antonio Pad. des uralten Eremiten Ordens der Augustiner Discalceaten Professor Priester bey St. Joseph auf den Landstrassen. Laybach, gedruckt bey Joh. Friedr. Eger, Landschaftl. Buchdr. In Verlag bey Lorenz Bernbacher, Burgel. Buchbinder. 1768. 8°. 253 str.

⁷¹ Romarsku Blagu, Tu je: pet inu dvaifet S. Pefem ... narsadei is Litaniam inu Molitvo od Kriftufoviga Terpleina pogmirane, inu na nocizh u' druk dane. U' Lublani. A. Raab b. I. 8°. 112 str.

⁷² Janez Friderik Eger (neznano kje ok. 1735 — Ljubljana 1799). Ne ve se, od kod je prišel v Ljubljano, kjer je bil menda pomočnik v Heptnerjevi tiskarni, dokler se ni leta 1765 poročil z Marijo Terezijo de Gerzoni, tiskarjevo vdovo.

črni del naslova. To se lepo vidi v lekcionarju iz leta 1715⁷³, kjer so naslov slabo odtisnili, tako da rdeče črke ponekod prekrivajo črne. Dvobarvni naslov so uporabljali pri uradnih in reprezentančnih škofijskih izdajah, v poznejšem času tudi drugje, a poredkoma.

Tako imajo dvobarvne naslove lekcionarji: Hrenovi Evangelia inu lystuvi⁷⁴ iz leta 1612—13, izdaja iz leta 1715 (op. 73) in iz leta 1730⁷⁵, Branje inu Evangelia iz leta 1768⁷⁶ in Lysti inu Evangelia iz leta 1787⁷⁷, Gorjupovo Zirkouno leito⁷⁸. Naštejem naj še Paglovičevega Zvestega tovariša⁷⁹, Japljeve Pridige⁸⁰, Hevenesijev Sveti post⁸¹ in oba dela Rogerievega Palmarija (op. 52). Edina, ki rdečega tiska nima omejenega le na naslovno stran, je Velika pratika (op. 55). Najbolj zanimiva pa je Pohlinova Abecedika (op. 64), ki naslovne strani žal nima ohranjene, a je menda tudi imela dvobarven tisk na njej; knjižica ni ne nabožna ne obsežna, a so ji po vsem videzu prisojali veljavo, ki ji kot prvi tovrstni slovenski knjigi po Trubarjevem Abecedariju tudi gre. Leto njene izdaje že sega v čas, ko se je prebujala razsvetljska misel.

Pri zgodnejših izdajah so naslovne strani zelo natrpane, nanje je nalačenih veliko raznovrstnih črkovnih garnitur in stopenj. Tako imajo

⁷³ Evangelia inu lystuvi. Na v'se nedele inu Imenitne Prásnikie, ceilga Léita po Cathólfiki vishi, inu po teh ponovlenii Máfhniih Bukvah resdeléni. Usem Católfikim Slovénkim Cerkvam, ftupráu u Kráinski Deshéli, k' 'dóbrimu' is Latífkiga na Slovénfki Jesik svejftu prelohéni, inu s'novizh popráuleni. S' Perpuszheimom Gnádliviga inu Vífhoku v' Rejdniga Firsta inu Gospuda, Gospuda Franza Carlna Petnáistiga Lublanskiga Shkoffa, &c. na Suitlóbo dani. Labaci, Formis Joan. Georgij Mayr, Incl. Provinciae Carnioliae Typogr. & Bibliopolae. Anno 1715. 8°. (XVI) + 416 str.

⁷⁴ Evangelia inu lystuvi. Na vfe Nedéle inu jmenite Prásnikie celiga léjta, po stari Karfzhanfki navadi resdeleni. Všem Católfikim Cerkvam, stuprau v' Krajnfki Deshéli, k' dobrimu, s' novizh is Bukovfkega na Slovénfki jesik svejftu prelohéni. S Perpuszheniem Tiga V'Bogu vífoku vrejdniga Vivuda inu Gospuda Thomasha, Devetiga Lublanskiga Shkóffa, etc. na fvitlôbo dani 1712. (Na koncu) Iftiskanu v'Nemfhkim Grádu, fкуси Juria Widmanfteterja, v' sakladi Gospuda Thomasha, Lublanskiga Shkoffa, etc. Léjta Gofpodniga 1613. m. 8°. 136 + 43 l.

⁷⁵ Evangelia inu lystuvi... S' pèrpuszeinom Gnádliviga inu Vífsoke Vredniga Sírfta inu Gospuda, Gofpuda Sigismunda Félixá, Sedemnaiftega Lublanskiga Schoffa, na Suitlôbo dani. Labaci. Imp. J. G. Mayr, Incl. Prov. Carnioliae Typ. & Bibl. Anno 1730. 8°. 416.

⁷⁶ Branje, inu Evangelia, na nedele inu prásnikie zhes zelu leitu, is latinskiga na krainski jesik svestu, inu skerbnu prelohene, popraulene inu pogmerane, s' perpusheniam gnadliviga inu visoku vredniga firšta inu gospoda gospoda Leopolda Josepha, devetnajstiga lublanskiga skoffa, etc. etc. na svetlôbo dane. U' Lublani per Johann Fridrichu Egerju. 1768. 8°. 414 str.

⁷⁷ Lysti inu Evangelia na vfe Nedele inu Prásnikie zhes lejtju, katere je... novizh na Krajnfki jesik preftavil Juri Japel, fajmafter per fvetimu Kacjanu na Jeshzi blisu Saufkiga mofta. V' Lublani per J. F. Egerju 1787. 8°. 382 str.

⁷⁸ Zirkounu leitu ali Evangelski navuki sa uffé nedele inu prásnikie zeliga leita, poprei na Slovenfki jesik ukup spiffani inu per altarju naprej néseni od zhasi uredniga gofpuda Francisca Xav. Goriuppa, Faimestra inu Comissaria per Novi Zirkvi nad Zellam, Gorijskiga Firfta inu Shkoffa Promberger. Lit. Egerianis 1770. 8°. (XX) + 448 + (IV) str.

⁷⁹ Svefti tovarsh enga sledniga Christiana, katiri skusi ta Catechismus ali potrební navuk niemu kafhe to pravo pot pruti Nebeffam, inu fкуси

Kastelčeve Bratovske bukvice (op. 69) kar devet različnih velikosti ali rezov, poznejše knjige pa se zgledujejo po njej, in šele Eger opusti v naslovih kurziv (Abecedika, /op. 64/, Pohlinovo Kratko popisovanje⁶²) in nasploh umirja naslovno stran, ko se ogiba kontrastov v velikostih (Pohlín: Pet svetih petkov⁶³). Da so se naslovne strani umirile, je tudi nasledek verbalne redukcije v naslovih, saj je v razsvetljenstvu povsem uplahnila gostobesednost prejšnjih časov (tako so imele Paglovičeve Tobiove bukve /op. 57/ samo podnaslova za celih šestnajst vrstic). Za naše tiskarje⁶⁴ je bil natis naslova z ilustracijo prevelik strošek ali napor. Razlog je ta, da so morali klišeje za podobe izdelovati in odtskovati posebej. Zato se raje niso ubadali s komponiranjem ilustriranih naslovov, marveč so podobi, kjer je sploh bila, namenjali prostor na strani levo od naslovne. Tako je postavljena bakrotiskovna podoba Križanega, Amor meus crucifixus est, v Zvestem tovarišu iz leta 1742⁶⁵, na kateri lahko vidimo, na kako nizki stopnji je bilo bakroreško znanje Reichardtove tiskarne⁶⁶. Motiv je bil priljubljen, na enak način in z nič večjo spretnostjo so ga upodobili v Repeževem Romarskem drugem blagu⁶⁷ Egerjeve tiskarne, to pa sta variirala še brata Murero v videmski izdaji iste knjige⁶⁸.

te Tobiove bukve, ali historio od Tobia. Inu fkusi dvanaist regelze ga vuzhy po táyfti prou hoditi, inu fkusi ene inu druge molitve sa Boshjo pomuzh pröfsiti. K' nuzu mladim inu starim, ledig inu sakonfkim, gmein inu delounim ludem. Ukup shloshene inu pobulshane, v' druk dane fkusi eniga Mafhnika is Gorenske Crainske strani. Na pervolenie vikfhi Du-houne Gosposke. Labaci. Typ. J. F. Eger Incl. Prov. Carn. Typogr. 1767. 8°. 198 str.

⁶⁰ Pridige sa vfe nedele skusi lejtü, katere je is mnogih jesikov spisal inu naprej nejsel Juri Japel, Fajmafhter inu Dehant per S. Kanzjanu na Jeshzi blizu favfkiga mofta. V' Lublani, Per Ignaziu Kleinmajerju v' lejtü 1794. 8°. 2 Dejla — I. Dejla (XV) + 587 + (II) str. — II. Dejla. 323 + (IV) str.

⁶¹ Sveti Pofst, Christufovimu terplenju povfzehen, u' vfakdanu spremifhluvanje resdejlen, Pervizh fkus zhafty vredniga Paterja Gabriela Hevenesia, is Tovarshftva Jesufoviga po latinšku popifjan; sdej pak od Joshepha Haslna zhasti vredniga mafhnika is ravnu letiga Tovarshftva na krainfki jesik preloshen, inu na svitlobo dan. Cum Permiffu Superiorum. Labaci. Proftrat apud Aloysium Raab, Incltyt. Provinc. Carniolac Bibliopeg. Litteris Egerianis. 1770. m. 8°. (XVI) + 440 str.

⁶² Kratku popisovanja tega fhivlenja, inu pridne pobofhnoste S. Floriana Marterneka, koker tudi S. Donata Marterneka, inu ss. Janjefa in Pavla Mm. pomozhnikov v' ognü, inu hudega uremena nevanostah. S' prelepeme Litaniame, inu Molitvzame previdenu, inu po nekdanemu predkladku v' novözsh pobulshanu, inu pogmiranu. — V' Lublani, Se naide per Aloyfju Raabu dufhelnemu Bukvevfzu, 1769. 8°. 56 str.

⁶³ Pet sveteh petkov mesza Sushza ... V' Lublani. J. F. Eger 1768. 12°. 23 str.

⁶⁴ Naziva »naši tiskarji« ni jemati dobesedno, zakaj med Mandelcem in Blasnikom res naših tiskarjev ni bilo.

⁶⁵ Suesti tovarsh enga sledniga Christiana na cefti pruti nebefsam, kateri niemu kashe to cefto sposnati, inu po taifti prov: hoditi ... skus eniga Mafhenka is Gorenske Crainske strani. Labaci Typis, A. F. Reichhardt, Incl. Prov. Carn. Typogr. 1742. 8°. 222 str.

⁶⁶ Adam Friderik Reich(h)ard(t) (neznano kje ok. 1701 ali 1709 — Ljubljana 1757) je postal lastnik Mayrove tiskarne okoli l. 1731. Za skrbnico dediču, sinu, je določil ženo Ano Elizabeto.

⁶⁷ Romarsku Drugu Blagu, Tu je 24 S. Pefem, katere se zhes zejlu Leitü tukei na Krishni gori pojo, kir fo od vfe forte materije Jesufove, inu tudi

Zanimiva je jedkanka iz Megiserjevega Dictionarja⁸⁹, kjer so težavo odpravili na drug, starejši način: podoba so odtiskali na poseben list, tega pa potem vstavili v knjigo. V starejših časih je bila to stalna praksa po vsej Evropi. Zaradi velikosti je podoba, ki meri 20 × 14 cm, preganjena. Pogumen poskus, ki se je tudi obnesel, je naslovna stran Pohlinovega Malega besedišča (op. 53), kjer stoji med tekstom podoba francoskega vrta, delo Dunajčana Engelmana, podpisana z Academicus operosus Labacensis, kot se je predstavljal Pohlin, član tega leta (1781) obnovljene Akademije operozov. V sredini je videti njegovo latinsko akademsko ime: Novus. Podoba izpričuje navdušenje, s kakršnim so se delavni pristopili ustanovitvi Akademije, žal je njeno delo zamrlo. Naj povem še, da so bile podobe na naslovni strani, ki so prikazovale slavoloke ali pot skozi vrt, priljubljene v renesansi, ko so vabile bralca, naj stopi v vrt duha, knjigo.

Odtis zavetnice med besedilom naslova v Gutschmannovih Krščanskih resnicah⁹⁰, ki je soroden Kleinmayrov⁹¹ poskus, da bi združil besedilo in podobo, nam lepo kaže, kako so kliše posebej vtiskovali med naslov, zakaj odtisnjen je precej pošev.

V Wollsteinovih Bukvah od kug⁹² iste tiskarne je videti vsebinski premik, do katerega je prišlo proti koncu 18. stoletja. Uvodni dekorativni okras se je umaknil ilustraciji v natančnejšem pomenu besede. Knjiga je namenjena kmetu, zato je ni čudno, da jo uvaja prizor, na katerem neki kmetič orje, medtem ko drugi ribari v grajskih vodah, končuje pa ga okras, sestavljen iz buče, hruške, grozdja in repe. Prav to zanima-

v' enih le od vezh gnad ukupei, katire fo Romarji tu sadobili. De bi je fhe vezhi znaft Boshja, inu Andaht gimirala, fo zdei lete Pefme... na fvitlobo inu drukat dane... Letu vfe ukupei je sloshenu, inu sturjenu fksu taiftiga, kateri je popreid te perve inu te druge Bukvize popisov. Labaci. Typis J. Fr. Eger 1770. 8^o. 134 str.

⁸⁸ Romarsku Drugu Blagu. Tu je: 25 S. Pesem, katere... Narsadei je fhe ena perloshena pefem, inu ena potrebna Molitu ene prave ferzhne grevenge. Letu vfe ukupei je sloshenu, inu sturjenu fksu taiftiga... U' Vuidmu. Po Brattih Murero 1775.

⁸⁹ Dictionarium Quatuor Linguarum: Videlicet Germanicae, Latinae, Illyrica (quae vulgo Sclavonica appellatur) et Italicae, sive Hetruscae. Auctore Hieronymo Megisero impressum anno 1592 Graecii Styriae à Joanne Fabro, cum Sac. Caes. Majestatis Privilegio octennali: Nunc vero Auspiciis Exc. D. D. Supremi Carinthiae Capitanei, Opera et Studio A. A. R. R. P. P. Societ. Jesu Collegii Clagenfurtensis correctum et auctum. Clagenfurti. Typ. J. Fr. Kleinmayr incl. Archiducatus Carinth, typogr. 1744. 8^o. B. str.

⁹⁰ Christianske Refnize, fksu Premishlvanje napreinefhene, inu sa predfge tudi naraunane, od enega Mefhnika is Tovarfhtva Jesusovega na fvetlobo dane. V' Zelouzi. Se najdejo naprave per Joshefu Shotterju. Vtiifnjene per Kleinmayrfkeh Deidizhah 1770. 8^o. (XVIII) + 236 str.

⁹¹ Kleinmayri: Salzburžani, ki so se sredi 16. stoletja preselili v Celovec, tam odprli knjigarno, potem 1692 (Matija) še tiskarno. Janez Friderik je ob Richardtu natisnil v tistem času vse pomembne slovenske knjige. Od 1771 je vodil tiskarno Ignac Alojz in l. 1782 je ustanovil še eno, tokrat v Ljubljani, tretjo za Mandelčvo in Mayrovo.

⁹² Bukve od Kug inu Bolesen Goveje shivine, tih Ovaz inu Svin, popiffane sa Kmete na povelje te narvikfhi Gofpodfke od Joannes Wolfstaina, Doktorja, sa Arznijo, inu Ranozelnoft, Directorja inu vuzhenika shivinske arznije v' zeffarfkim krajlevim fhpitali sa shivino na Duneji. V' Lublani. Per Ignaziu Kleinmajerju 1792. 8^o. 208 str.

nje za realnejšo sfero življenja se kaže tudi v drugih izdajah iz tega časa, ki nimajo nabožnega, temveč praktični značaj, tako vidimo na jedkan-ki levo od naslovne strani Kuharskih bukev⁹³ prizor iz kuhinje, upodobljen sicer naivno, pa vendar z zvestejšim spoštovanjem žanrskih nadržbnosti iz vsakdanjega življenja. Perspektiva sicer ni našla kakih akademskih rešitev (podnice se, da ni težav, stapljajo v konture kozice in lonca na spodnjem koncu), pa vendar je prostor realen. Snovno se začene pred knjižno ilustracijo odpirati možnost naturalizma. Novo oživljeno zanimanje za življenjske reči, kakor ga ni bilo v grafiki že od reformacije naprej⁹⁴, dokazuje tudi napis pod sliko: Najboljše jedi za lačne ljudi, ki mu ne manjka niti naturalističnega humorja, v katerem zaslutimo Vodnikovo šegavost.

Pri pregledu ilustriranih naslovnih strani se vidi, kako je v mejah Gradca, Celovca, Ljubljane in Vidma prostor živahne grafične menjave tako materialov kot metod. V strokovnem pogledu je poleg Egerja še najmočnejši Kleinmayr, kar kaže tudi Rogerijev Palmarij, katerega prvi del je izšel pri njem (op. 5p), pa tudi graški tiski niso šibki. Hrenovi Evangelia inu lysuvi so izšli tukaj, kot druga najzgodnejša izdaja v zajetem obdobju imajo v ilustrirani naslovni strani bržčas odmev ne tako daljne reformacije, ki se je trudila (za nasprotje od svojega ikonoklastva) z lepo obliko obuditi v ljudeh zanimanje za pisno domačo besedo.

Na splošno lahko glede naslovnih strani rečemo, da gredo od prave baročne nabreklosti, natlačenosti in okitenosti k bolj umirjeni in pregledni, uravnoteženi obliki, ki bi jo lahko po njenih lastnostih in po časovni opredeljenosti imenovali neoklasicistično.

Preden se lotimo črkovnih rezov, na kratko pogledjmo še margine. Več ali manj so povsod preozke, tako da je branje — posebno zaradi margine, kjer je list vpet — zelo težavno. Lahko rečem, da se je čedna, pregledna margina posrečila bolj po naključju kot namenoma. Enega izmed razlogov sem že omenil: format so narekemale platnice. Drugi je gotovo tudi strah pred praznim prostorom, ki se drugače še bolj poudarjeno kaže v rabi polnih okrasov. Sicer pa naštevam margine, ki vsaj približno ustrezajo današnjim predstavam o čedni margini⁹⁵, pri tem navajam mere v mm, in sicer najprej mero za notranji rob, potem za gornji, zunanji in spodnji. V Kastelčevem Nebeškem cilju (op. 61) 10 — 13 — 10 — 13; v peti knjigi Svetega priročnika (op. 50) 6 — 7 — 10 — 17; v Zvestem tovarišu (op. 85) 10 — 7 — 12 — 18; v Basarjevih Conciones (op. 51) 10 — 12 — 26 — 20; v Kapšetovem Synopsisu⁹⁶ 4 — 7 — 12 — 15 (!); v Rogerijevem Palmariju (op. 52) 6 — 10 — 20 — 14; v Pohlinoi Gramatiki (op. 70) 8 — 7 — 17 — 16; v Gorjupovem Zirkounem leitu (op. 78) 8 — 8 — 16 — 13; v drugi izdaji Bukve Thomasha Kempe-

⁹³ Kuharjke bukve. Is Nemfhkiga peflovenjene od V. V. Lublana. Natifnene per Kleinmajerji fksu saklado Andrea Gafler. 1799. m. 8°. (XIV) + 176 + III str.

⁹⁴ Cf. Stane Mikuž: Realizem protestantske grafike, *Ljudska pravica*, 1. 9. 1951.

⁹⁵ Cf. M. Blejec, *Priročnik za ročne stavce*, p. 320.

⁹⁶ Synopsis Catechetica, Tu je: Sbrani Nauk karfhanski... fksu Paula Francijca Clapsheta... Labaci. Typ. A. Fr. Rejhardt 1743. 8°. 110 str.

nesarja⁹⁷ 10 — 11 — 15 — 16; v prvi slovenski računici, Pohlinovih Bukevcah za rajtengo⁹⁸ 9 — 10 — 13 — 22 (!); v njegovem Malem besedišču (op. 3) 14 — 15 — 30 — 20; v Japljevih Zbranih molitvah (op. 65) 5 — 11 — 11 — 20; v Linhartovi Zgodovini (op. 54) 18 — 20 — 21 — 23; v Nauku od kose stavljenja Kerna Vincenca⁹⁹ 7 — 8 — 15 — 21; v Gutschmannovi Windische Sprachlere¹⁰⁰ 6 — 8 — 11 — 15; v Wollsteinovih Bukvah od kug (op. 92) 14 — 17 — 18 — 22; v Rupnikovih Pesmih¹⁰¹ 5 — 10 — 20 — 20; v celovski Gramatiki¹⁰² (1759) 4 — 7 — 13 — 15; v Gutschmannovih Bukvicah molitounih tiskarja Schotterja¹⁰³ 8 — 10 — 14 — 20 (!); v Breznikovi Večni pratiki¹⁰⁴ 9 — 12 — 17 — 24.

Dokaj soliden bel rob ima tudi vseh osmero knjig Japljevega Svetega pisma (op. 63), kolikor jih je izšlo do (vštevši) leta 1800, vendar pa prav to, da ima kljub skoraj enakemu formatu prav vsaka knjiga drugačna razmerja, dokazuje, da margin niso odredjali namensko. Res je sicer tudi, da so knjige Svetega pisma izhajale z velikimi časovnimi presledki.

Glede belih robov lahko sklenemo, da so, naj jih je preglednih še tako malo, okrog leta 1780 postali znamenje načrtnega Egerjevega pri-

⁹⁷ Thomasha Kempensarja bukve... Sdej pak pobulphane, inu k' drugemu malu na fvitlu dane. V' Lublani se najdejo per Aloysiu Raab. (Na koncu) Stiskane per Joh. Frideriku Egerju. 1778. 8°. (XVI) + 349 str.

⁹⁸ Bukvze ja rajtengo, ali kratko poduzhenie v' rajtengi sa fantizhe inu dekleta gmajn kransykeh ludi... skupspiffane od A. A. O. L. V' Lublani. J. F. Eger 1781. 8°. 56 str.

⁹⁹ Nauk od kose stavljenja Vincenca Kern, Doktorja ranozelenja, uda sdravilfke fhole na Duneji, zefarfjkiga uzhenika ranozelnifhtva v Lublani. V' Lublani. Eger 1799. 8°. 16 str.

¹⁰⁰ Windische Sprachlere verfasst von Oswald Gutschmann, kais. Königl. Missionarien in Kaernten. Mit obrigkeitlicher Genehmigung. Klagenfurt, gedruckt bey Ignaz Aloys Kleinmayer, landschaftlichen Buchdrucker 1777. 8°. XII + 148 str.

¹⁰¹ Peifne od Kershanskiga vuka po versti tega Katechisma, kateri je na povelu Zefarske Svetlusti na deshele vun poslan, sraunu eniga Perdauka teh Peifem per fv. Mafhi inu Shegnu. Od Gasparia Ruppnika Faimafhtra v' Oiniku. Se neide v Cellu per novem Bukvarju Fr. J. Jenko. V' Lublani, skus Ign. Kleinmajerja. 1784. 8°. 58 str.

¹⁰² Grammatika oder Windisches Sprach-Buch, so ordentlich eingerichtet, dafs man darinnen an grammatikalischen Grund-Regeln alles ganz kurtzlich und klar beysammen findet. Und Mit einem mit Grossen Fleijs ausgearbeiteten sehr nutzbaren Windisch — Teutsch — und Wältschen Vocabulario versehen werden. Zum Behuff aller der Windischen Sprache zu erlernen beginnenden sowohl studiert — als unstudierten Liebhabern, auf viles Verlangen, und mit weit mehrerer Verbesserung abermahlen in den Druck beförderet worden. Cum Licentia Superiorum. Clagenfurt, gedruckt und zu finden bey denen Joh. Frid. Kleinmayr seel. Erben, im Jahr 1758. 8°. 14 + 146 + 42 str.

¹⁰³ Bukvize molitoun. Zelouez. Schotter Schotter 1788.

¹⁰⁴ Vezhna Pratika od gospodarstva, v' kateri je najti: koku vfaki hifhni gospodar Svoje hifhne rezhi s' nuzam oberniti, te flabe leta previditi, tem naprej stozejhim naddugam nanfproti priti, inu ta perhodni zhafs po tih jedem Planetov bode soditi mogel. H' temu je perftavleno enu tenku podvuzhenje, kar od Mezfa do Mezfa skus zelu letu per enimu hishvanju je potrebnu fturiti. Vun danu od Antona Bresnika, Beneficiata v' Shavzi... V' Zellu, Se neide per Fr. Jos. Jenko, 1791. m. 8°. 92 str.

zadevanja, njemu pa se pridružujejo tudi drugi sočasni tiskarji, Merk¹⁰⁵, Jenko in še nekateri, vendar pa so bili še zmeraj sad improvizacije.

Črkovni material, kot ga videvamo v knjižnih izdajah 17. in 18. stoletja, lahko slogovno razvrstimo v dva razreda. Prvi rez je beneški, imenovan tudi renesančni. Zanj so značilne malo pošev, od leve proti desni ležeče odebeljene poteze (rez namreč izvira iz pisnih črk, kjer nastajajo odebelitve zaradi poševne drže širokega srednjeveškega peresa), te so opazne predvsem pri črkah O in E. Mali E ima prečno potezo nad sredo, včasih je potegnjena poševno navzgor proti desni. Gornji nastavki pri črkah L, B, D, I, J, M, N, U so potegnjeni v kotu 45° (kot pri pisnih črkah), serifi pa na splošno prehajajo v glavno potezo zaobljeno, rahlo zaokroženo. Prvo tako pisavo je leta 1470 vrezal Jenson v Benetkah, odtod njeno ime. Poleg renesančnega lahko v tem rezu brez dvoma vidimo tudi baročni izraz, za kar govori bohotna razgibanost nekaterih družin tega reza. Tovrstne črke so tudi edino dosegljive za večino zaje-tega obdobja, saj je šele John Baskerville leta 1757 vrezal nov vzor pi-save, ki se bistveno razlikuje od beneške in ga imenujemo predklasicističnega. Kakšne so njegove značilnosti? Podebeljene pokončne in vo-doravne poteze se bližajo pokončnosti klasicističnega sloga v rezih; na stari renesančni slog spominjajo še poševni nastavki in nekoliko zaobl-jeni serifi malih črk L, B, D, I, J, M, N, U, vendar se kot, pod katerim so potegnjeni, zmanjša. Okrogline delujejo že skoraj pokončno. Na-stavki in serifi se stanjšajo.¹⁰⁶

Kdaj najdemo predklasicistični rez prvič v naših knjigah? Časovni za-ostanek je res kar se da majhen, že leta 1767, torej le deset let po Ba-skervillovem odkritju, je v predklasicističnem rezu odtisnjen Egerjev Zvesti tovariš (op. 79). Naj omenim še nekaj izdaj, ki pomenijo ločnico v rabi rezov: Pohlinovala Dejanja lepih čednosti¹⁰⁷, Sveti postni Evange-lyumi iz leta 1773¹⁰⁸. Seveda to ne pomeni, da bi tiskarji ne uporabljali še naprej tudi renesančnega reza: v tem je natisnjeno Repeževo Ro-marsko blago (op. 71), ki ga datirajo okrog leta 1774.

Drugi tiskarji so za Egerjem zaostajali: Kleinmayr je uporabljal bene-ški rez še v leto 1780 (Evangelje¹⁰⁹). Iz časa okrog 1780 je tudi Kratka suma starega in novega testamenta¹¹⁰ Mikloša Küzmiča, ki ni locirana, a je natisnjena gotovo na Ogrskem, v njej lahko že vidimo predklasicistični rez, kakor tudi v Evangeliariumu latinumu iz leta 1780, delu

¹⁰⁵ Ignac Merk (okrog 1750—1797 v Ljubljani), je zaprosil za tiskarniško do-voljenje 1781, vendar ga je (1782) dobil Mihael Promberger, ki ga je od-stopil Kleinmayru. Moral se je vpisati med ljubljanske meščane, da so ga leta 1786 uslišali. Njegovi tiski so redkokdaj slovenski.

¹⁰⁶ Cf. M. Blejec, *Priložnik za ročne stavce*, pp. 96—105.

¹⁰⁷ Dyjanja lepeh zhednost. V' Lublani per J. F. Egerju 1771. 12°.

¹⁰⁸ Sveti poftni Evangelyumi. V' Lublani per J. F. Egerju 1771. 8°. — 2. 1773.

¹⁰⁹ Evangelie ino Branje ali Pifme na vse Nedele inu jimenitne prasnike zielega leta rasdelene. S' perpushanjam teh Visheh. V' Zelouzi vtisnjene fkusi Aloisia Ignazija Kleinmayerja deshelstvenega shtamparja 1780. 8°. 327 str.

¹¹⁰ Krátka summa velikoga katekizmussa z szpitáványem, i odgovarlyányem mladosztii na návuk vu czaszarzki, i králeszki dr' sányaj. Natis V — Sta-rom Gradi.

istega avtorja, natisnjenem v Šopronju¹¹¹. Leta 1783 dobi predklasicistični rez tudi Kleinmayr, v njem je natisnjena Scupolijeva Sveta vojska¹¹². Očitno je nove črke dobil, ko je razširil svojo dejavnost v Ljubljano. Tiskarji, ki so se pojavili pozneje, imajo seveda vsi predklasicističen rez. Popolni klasicizem v oblikovanju črk do nas v zajetem času ni segel, dasi je bil vrezan že leta 1790. No, zamuda ni tako velika.

Renesančni rez lahko lepo preučimo v Pohlinovi Abecediki (op. 64), kjer je Heptner¹¹³ že na prvi strani razpostavil na ogled svoj tiskarski repertoar, v katerem vidimo različico Garamonda in pisavo, ki zelo spominja na Kumlienovo polkrepko.

Eger je bil prvi, ki je vpeljal akcidenčne naslovnice, in sicer po njegovih izdajah znane okrasne osenčene črke, ki — kot kažejo nastavki in serifi — brez dvoma izvirajo iz floralne ornamentike. Pri njem jih najdemo kmalu zatem, ko postane lastnik bivše Heptnerjeve tiskarne; iz njih je naslov Pohlinove knjižice Pet svetih petkov (op. 83), izdane leta 1768. Naštejmo še nekaj knjig, opremljenih z njimi: Kristusovemu trpljenju posvečeni post¹¹⁴ iz leta 1773, Krščanski nauk iz leta 1777¹¹⁵, Kranjska gramatika iz leta 1783 (op. 70); Eger se tem naslovnici dolgo ni odrekal. Da je pri njihovi uporabi stopal v korak s časom, nam dokazuje njihova raba v svetovni prestolnici, v Parizu; v Doratovih Fables Nouvelles tiskarja Houdarta de la Motta¹¹⁶, izdanih leta 1773, v izdaji La Rosiere de Salenci iz leta 1770. Prvič pa tako naslovnico najdemo v Kölnu že štirideset let prej, tako jih ima tudi kölnska izdaja Duhoune branue (brambe) iz leta 1740. Ne vem, od kod je Eger naročal material. Tudi se ne ve, od kod je prišel. Po tem, da so tovrstne naslovnice v prejšnjih letih bile drugod po Evropi redkost, in ker v Kölnu najdemo tudi nekatere druge okraske, ki jih je prav tako vpeljal v Ljubljani Eger, bi nemara lahko domnevali, da je prej živel in (kot pomočnik?) delal kje v Kölnu ali v njegovi bližini.

¹¹¹ Szvėti Evangeliomi pouleg reda Rimszkoga na vsze Nedele i Szvátésnye dni z obesinskoga szvetoga Pizma na szlovenszki jezic obrnyeni po V. P. Goszpoudi Küzmics Miklosi, plebánusi i Vice-Esperesti. Z dopüscenyom Poglavarstva 1780. 8°. 160 str.

¹¹² Sveta Vojska ... P. Lorenza Scupoli ... Is Lafhke v' to Kranynfko fpracho fkerbnu, inu fvestu preftavlenu fksu enga Mafhneka Petrinarja is Gorenfke kraynfke ftrani, inu k' duhovnemu nuzu tem Krainzam na dan dane v' leitu 1747. sdej pak pobulfhanae inu k drugemu malau vtišnene. V' Lublani per A. Clemens, Bukvavesizu. Stifkane per Ign. Al. Kleinma-verju 1783. 8°. 246 str.

¹¹³ Janez Jurij Heptner, rojen neznano kje 1724., umrl že 1764. v Ljubljani, je najbrž že 1759. prevzel tiskarno od Reichardtove vdove Ane Elizabete. Poročen je bil z Marijo Terezijo de Gerzoni, pozneje Egerjevo ženo.

¹¹⁴ Ta Christufovimu Terpleinu pofvezheni Post, sa fakdansku premi-fhluvaine Christufovega terpleina, inu tudi sa naprei braine tem ludem s' Latinfkiga na Slovenfku preftaulen na zhaft Christufoviga terpleina, inu smerti h' eni maiheni pomozhi sa tu naloshenu naprei braine duhoufkiga premi/fhluvaina tem ludem inu h' dobrimu tem dufham od vifoku zhaftitiga Casparja Ruppung, Feimeftra is Commisarie Nove Zirke svunei Cella, Labaci. Impensis Mich. Promberger 1773. 8°. 550 str.

¹¹⁵ Kerfhanfki navuk sa te majhine v' 62 prafhajnah ukupiftaulen s' kratkim ogovorom na otroke, kader ob velikonozhnimu zhafju vkupsbrani k' obhaylu gredó ... na slovenski jesik vondan od eniga Dobriga Perjatla Gorijhke Shkofije. V' Lublani per J. F. Egerju 1777. 12°. 32 str.

¹¹⁶ Cf. D. Bland: *A History of Book Illustration*, p. 205.

Kako dovezetno je bilo slovensko tiskarsko področje za medsebojne vplive, lahko lepo vidimo v prej omenjenih Kleinmayrovih Evangelijih iz leta 1780, ki že uporabljajo iste naslovnice (op. 109), v Ljubljani pa jih Kleinmayer uporabi v Sveti vojski (op. 112) tri leta pozneje.

Že sto let prej je prišlo do nenavadne menjave: prva izdaja Kastelčevih Bratovskih bukvic (op. 69), natisnjena leta 1678 v Gradcu pri Widmanstetterjevih dedičih, in druga, natisnjena štiri leta zatem pri J. K. Mayru¹¹⁷, sta povsem identični (z izjemo malenkostnih sprememb na naslovni strani in materiala, ki je dodan). Očitno so klišee pripeljali v Ljubljano, zakaj besedili se ujemata do črke.

Leta 1781 je Eger prvi akcidenčni pisavi pridružil še eno, prav tako osenčeno okrasno naslovno pisavo, in vidimo jo lahko v tačasnih Bukvcah za rajtengo (op. 98).

Malce obširneje se bo treba ustaviti pri rabi inicialk, enemu izmed najpomembnejših elementov v zgodovini knjižne opreme.

Že primerjava med Hrenovim lektionarjem (op. 74) iz let 1612–13 in Bratovskih bukvic (op. 69) iz leta 1682 nam kaže, kako so bile razširjene enake inicialke in kako dolgo obdobje so jih uporabljali. V obeh knjigah najdemo — in sicer na začetku, zakaj ena izmed glavnih značilnosti inicialk je prav to, da se pojavljajo zgolj na začetku knjig — okrašene inicialke: bele črke na temnejšem okrasnem ozadju iz stiliziranega rastlinstva. Po izviru take črke niso rokopisne (slednje so črne), marveč izvirajo od Ratdoltovega tipa belih črk na temni osnovi, ki spadajo slogovno med gotiko in renesanso in jih je prvi zarisal Erhard leta 1476 v Benetkah. V Hrenovih Evangelia inu lystuvi sta tako okrašeni črki L in K, v Bukvcah pa črki S in Z. Mayr jih ni prevzel po Widmanstetterjevih dedičih, saj jih pri njem najdemo še za časa njegovega dela v Salzburgu, tako v neki izdaji iz 1675. V Salzburgu so bile splošno razširjene, uporabljal jih je tudi tiskar Christopher Katzenberger že leta 1639 (Rauscherjeva Anima). Tu nekje lahko tudi iščemo njihov izvir.

Omenjene inicialke se pri nas vztrajno drže. Najdemo jih v 4. knjigi pridig Janeza Svetokriškega (op. 50), in sicer črke I, A, C; v lektionarju iz leta 1715 (op. 73) in iz leta 1730 (op. 75), v drugem delu Rogerijevega Palmarija (op. 52), v Tobiovih bukva iz leta 1733 (op. 84) črki D in T;

¹¹⁷ Janez Krstnik Mayr okrog leta 1660 ustanovi v Salzburgu tiskarno. Leta 1678 ga pokličejo na Schönlebnovo priporočilo v Ljubljano. Od leta 1681 tiska le v Salzburgu, kjer umre leta 1708, ljubljansko tiskarno pa pusti naslednikom, Jožefu Tadeju (od 1681 do smrti leta 1695), Jožefovi vdovi Ani Barbari (1695–1705 +) in njenemu sinu Janezu Juriju (1705–1730), ta pa jo proda A. F. Reichardt.

¹¹⁸ Evangelia inu Branie. Na Nedele inu Prasnike zhes zelu leitu, is Latinfkiga na Crainfki jesik sveftu inu fkerbnu preloshene, popraulene inu pogmerane. Is perpušheniam Gnadliviga, inu višfoko uredniga Firfhta, inu Gofpuda, Gofpuda Sigismunda Sedemnaiftiga Lublanfkiga Shkoffa etc. na Svetlobo dane. Labaci. Typis A. Fr. Reichardt. Sumpt. J. B. Volusij et J. B. Blanck. 1741. 8°. 456 + 78 str.

¹¹⁹ Thomasa Kempensarja bukve. V' katerih je sapopadenu to podvuzhenie, koku en sledni, bodi kakeršhniga ftanu ozhe, ima inu samore po Christufovim navuku inu shiulenui švoje shiulenie pelati, vishat inu rounati, sa Christufam v' pravi brumnofti hoditi. V' to Cranfko okuli Lublane navadno Spraho fkerbno inu fuefto prestaulene. Skusi dua Mafhnika

7 lektionarju iz leta 1741¹¹⁸ črki Q in B; v Bukvicah Tomaža Kempčana iz leta 1745¹¹⁹; v Sveti vojski iz leta 1747¹²⁰; potem pa celo še v Braniu iz leta 1768 (op. 76) in v Pohlinoi Sveti misli (op. 82) leto pozneje, kar je spet očitno znamenje, da se je Eger trudil uporabiti ves okrasni material, ki ga je nasledil.

Druge inicialke, renesančne floralne ilustrirane črke, kjer je belim črkam za ozadje cvetje v vazah in košarah in so vokvirjene, se prvič pokažejo v graški izdaji Bratovskih bukvic, in sicer uvajajo poglavja od strani 177 naprej. So sorazmerno preproste, zakaj črke same se ne ovijajo v stilizirane vinjete, vendar s tem le pridobi njihova cvetlična spremljava. Ponekod se sredi vaz kažejo deški obrazi (črke P, C, D, L), to spominja na inicialke, katere je konec 15. stoletja v Benetkah vrezoval Buota de Gregoric. Sodeč po tem, da se v enaindvajsetih poglavjih pojavi kar 19 različnih inicialk (ni le J, K, R, U in F), bi lahko sklepali, da so začetki poglavij namenoma skomponirani tako, da bralcu pokažejo bogastvo tega reza inicialk.

Mayr jih je uporabljal tudi v Salzburgu: primer naj bo tisk iz leta 1695 (Lendlmayr: *Quaestiones Philosophicae*) redke pa niso bile tudi pri drugih tiskarjih pri nas: v 3. knjigi pridig Janeza Svetokriškega (op. 50) najdemo dve (I in N); tista v prvem (celovškem) delu Rogerijevega Palmarija (op. 52) dopolnjuje trikotnik Gradec—Ljubljana—Celovec, med katerim je tekla menjava materiala in idej. Za sklep še en graški primer poleg Bratovskih bukvic: Katoliško krščanskega nauka pesmi iz leta 1729¹²¹.

Prav posebno mesto med inicialkami ima lahko inicialka Ratdoltovega tipa, ki uvaja prvi del Rogerijevega Palmarija (op. 52). Gre za bel Q sredi belega rastlinskega večdelnega prepleta na črnem ozadju. Inicialka je uporabljena le enkrat, kot se reprezentančni črki spodobi. Ni nujno, da bi inicialke te vrste prihajale k nam z juga, od koder izvirajo. V Benetkah so sicer res v tej dobi še na veliko uporabljali inicialke, medtem ko so bili na severu pri njihovi rabi bolj zadržani, pa še več so uporabljali gotske inicialke, vendar so imele veliko inicialk tudi bolj severne izdaje v 16. stoletju.

Petrinarja inu Faimafhtra is Gorenske Craínske strani k duhovnimu nuzu tim Slovincam v' druk dane. Na pervolenie vikfhi Duhoune Gofpofke. Labaci. Typ. A. F. Reichardt 1745. 12^o. (XII) + 496 str. + Index »Tabla teh puftabou, is katerih se famore kdu lehka navuzhiti bratie (XX) str.

¹²⁰ Sveta Voiska, to je: Svetu podvuzhenie, koku ima ta zhlovik zhes fourashnike te dushe se fhtritit inu usfe hude shelle premoiftriti, fkusi to se h' pravi Brumnofti pousgnit po Navuku P. Lorenza Scupuli, Ordna f. Cajetana. Is Lafhke spraha v' Cranínsko sprahao preftaulena, fkusi enga Majhnika is Gorenske Craínske strani, sdei na pervu v' druk danu. Na pervolenie vikfhi Duhoune Gofpofke. Labaci. Typ. A. F. Reichardt 1747. 8^o. 250 str.

¹²¹ Catolifh Kershanskiga Vuka Peiffme, katere se per Kershánskimo vuko, Boshyh potyh, per svétimu Miffionu; inu slasti per svetimo Francisco Xaverio Na Strashe Górniga Gradu Fare nuzno pojo. Kir je vfaki dan fa vfakiga Romária Popolnoma Odpuftik enkrat v' letu. Pogméranae inu na fvitlobu dane V' Nemshkim Gradu. Per Widmanftadianskih Erbizhah. Anno 1729. 8^o. 226. str.

Drugih ilustriranih inicialk skoraj ni. Njim še najbližje so podobice iz lekcionarjev, ki uprizarjajo Kristusovo legendo, vendar te samostojno stojijo samo poleg krepkih navadnih inicialk na začetkih posameznih evangelijskih pripovedi. So vokvirjene in prikazujejo v preprostih lesorezih z malo šrafaže dogodke na način, ki spominja na Kristusovo legendo iz ilustracij dunajskega mojstra iz začetka 16. stoletja Friedricha Nausea¹²², le da za njo zaostajajo tako po izdelavi kot po občutju svetlobe. Tovrstne podobice je najti v lekcionarju iz leta 1715 (op. 73) in 1730 (op. 75). Spet lahko občudujemo Egerjevo podjetnost: podobne je uporabil v svojem lekcionarju iz leta 1768 (op. 76) in celo še v tistem iz leta 1787 (op. 77). V knjižni opremi so Egerjeve izdaje po videzu sicer eklektične, a zato lepše okrašene od drugih.

Na splošno kaže raba inicialk z leti upadanje, pogostnejše postanejo šele z Egerjevimi izdajami, in sicer še posebno, ko vpelje inicialko v »rokokojskem« slogu. To so okrašene inicialke brez okvirjev, postavljene iz neštetihi okrasnih znamenjc v nepravilne, nesomerne, lahkotne kompozicije, včasih tako, da spominjajo na arhitekturo ali dekorativne predmete, včasih brez tega namena. Na začetku Gorjupovega Zirkounega leita (op. 78) iz leta 1770 obdaja vrsta tipografskih okraskov (med katerimi so tudi insignije avstrijske oblasti — krone) naslovnico C v obliki vaze. Pri Tauffrerjevem Kratkem zapopadniku krščanskega nauka¹²³ iz leta 1773 je v podobno sestavljeno cerkev vkomponiran Q, iz istega leta so tudi Debevčevi Kratki nauki¹²⁴. Podobno ima v inicialko vključeno črko K v Pisanicah¹²⁵, po letu 1779 pa teh inicialk ni več najti. Vsekakor lahko rečemo, da Eger pri rabi »rokokojskih« inicialk ni nič zaostajal za splošno evropsko rabo.

Zunaj slovenskih centrov je treba omeniti še Sopronj, tu je leta 1780 izšel Küzmičev Szvéti Evangelyomi (op. 111), s podobicami iz Kristusove legende, le da jih je tu skoraj dvakrat več kot v slovenskih lekcionarjih (68 različnih prizorov).

Kjer inicialke niso okrašene ali ilustrirane, so v rabi polkrepke črke ali verzalke, ki služijo kot navadne inicialke.

Naj naposled še ponovim, da so inicialke bolj ali manj skupna last glavnih tiskarskih središč na Slovenskem, da se pojavljajo v redkih knjigah¹²⁶ in so tudi tam redke in da po Egerju zdrknejo v pozabo. Neoklasicizem, ki je konec 18. stoletja nezadržno preniknil v evropsko knjigo, pač ni mogel biti naklonjen okrasu, ki je le razbijal enotnost in umirjenost tiska.

¹²² Cf. Hedwig Gollob: *Studien zur Deutschen Buch-Kunst der Frühdruckzeit*, Leipzig 1954, p. 107.

¹²³ Kratki Sapopadik Kerfhanfkiga Navuka sa otroke inu kmetifke ludy. Labaci. Typis I. F. Eger 1773. 12^o. 108 str.

¹²⁴ Kratki Navuki, Regelze inu Molitve sa Sakrament te pokore. Od Joannesa Debeva, v' Lublanjki duhovni hišhi Mašhnika. V' Lublani per J. F. Egerju 1773. 12^o str.

¹²⁵ Pifanize od lepeh umetnoft. V' Lublani ftiskane per Joan. Frid. Egerju dushelnem ftiskavzu 1779—1781. (Trije letniki) — 1779—1780. Skupspravlanje kraynskeh pifaniz od lepeh umetnoft... 1781: Pifanize od lepeh umetnoft... Izdajatelj: Anton Feliks Dev.

¹²⁶ Komajda dva ducata takih izdaj lahko naštejemo, pa še med temi jih je nekaj ponatisov.

Pagine so v zajetem obdobju še dosledno žive, često so tudi okrašene. Navadno se izmenjuje živa naslovna pagina z okrasno. Običajen je ritem, v katerem se okrasna znamenja v pagini pojavljajo vsak četrti list v poli, drugi pa imajo živo pagino, pogostoma podčrtano na ta ali oni način. To pa ne drži pri začetnih listih, ti so mnogokrat posebej okrašeni, pagin pa nimajo, dokler se ne začne glavno besedilo. Napisi v pagini so vselej kurzivni. Za okras so uporabljana tipografska dekorativna znamenja, splošna pri opremi severne knjige, ki smo jih mimogrede obravnavali nekoliko že pri Valvasorju, izmed drugega materiala pa je treba omeniti predvsem črto, ki je v tej ali oni obliki najbolj pogostna. Materiala, ki sodeluje pri paginaciji, tudi ni mogoče obravnavati samo v tem okviru, zakaj v rabi je tudi na druge načine, predvsem za okrasne črte. Četudi pa je tako, je okrasni poudarek posamičnih strani vendar na pagini, zatorej bomo obravnavali omenjeno gradivo predvsem v tej zvezi.

Črta se je najprej začela kot tanka ali topa, po sili razmer perforirana (bržčas sestavljena iz materiala, kot so pomišljaji itn.), takšno najdemo že v Kastelčevih Bukvicah (op. 69), v 3. delu Svetokriškega (op. 50), v lekcionarju iz leta 1741 (op. 118) in v Zvestem tovarišu iz leta 1742 (op. 85). Če je bila iz tehničnih ozirov spočetka bolj priporočljiva, pa to še ne pomeni, da se je preživela; tako jo imajo Schotterjev tisk iz leta 1788 (op. 103), Japljeve Pridige ljubljanskega Kleinmayrja iz 1794. leta, (op. 80), Jenkova Pratika (op. 104) iz leta 1791, tudi Štefana Küzmiča Krščanski nauk, natisnjen v mestu Halle¹²⁷. Zgodaj so uporabljali tudi kliše z nepretrgano črto: za primer naj bodo 5. knjiga Svetokriškega (op. 50), omenjeni Zvesti tovariš iz leta 1742 (op. 85) in Rogerijev Palmarij (op. 52), druga izdaja Hitre in gladke poti¹²⁸ iz leta 1767. Pozneje zasledimo kombinirane črte, vendar so se, kjer niso bile izpopolnjene v valovite (Kuharske bukve /op. 93/), razvile v bolj primerne kombinirane okvire; takšne najdemo v Japljevih Zbranih molitvah (op. 65), v Veliki pratiki (op. 55) in v Najboljših molitvah papeža Pija VI¹²⁹. Po debelini merijo od štirih do osmih enot.

Kako so se končevali bolj zgodnji poskusi, da bi črte kombinirali, se lepo vidi v Pohlinovi Abecediki (op. 64), kjer so se Heptnerju črte desno zgoraj staknile na napačnih mestih, tako da je namesto kombiniranega okvirja nastal labirintski vzorec. Tiskarne so bile slabo založene, saj niso imele vogalnic, ki olajšujejo stavljenje okvirjev in črt. Iz časa,

¹²⁷ Voere krsztiánske krátki návk cziste rejcsi bo' ze vuezbráni i na nyeu Vszejm vernim vu vszákóm szkuesávanyí na podpéranýe, vu nevouli na pomaganye, vu szmrti na troust, ino potemtoga na vekivecsno zvelicsanje, Pouleg nisteri szem szpodobni Molitev ino Pejsem, Nazáj gori poszimprani. V Halli 1754. 12°. XX + 275 str.

¹²⁸ Hitra inu glatka pot proti nebefam, tu je kratki inu lahki navuki, tudi vse potrebne andohti ja eno dušho... sdei snovizh na velike shelje brumnih dušh k' drugimu u' druk dana is flushbo praezhiftiga spozhetja Marie Devize inu drugih molitu pogmirana. V' Lublani je najde per Al. Raabe 1767. 12°. 297 str.

¹²⁹ Te narboljne molitve, katire je nafh sveti ozhe Papesh Pius VI. re-fvetlil inu pefloshil... is Lafhke v' to Nemfhko, sdej pak... v' to Kraynfko fhpaho... preftavlene... V Lublani skus Ign. Al. Kleinmajerja utifnene 1783. 8°. 63 str.

ko se je Eger predal rokokojski maniri, je Novi plateltaf¹³⁰ s trojnim okvirom in okrašenimi oglišči, v izdaji iz leta 1794 ima strog kombiniran okvir, reakcijo na prejšnjo neumerjenost. Kleinmayr je prinesel v Ljubljano nekaj novih klišeev — v Cerkvenih pesmih¹³¹ kombinira v okviru na naslovni strani valovite, privihane črte s floralnimi dekoracijami, pa tudi Eger mu je stal ob strani (Pet svetih petkov, op. 83). Za Egerjeve izdaje je značilen tudi preplet dveh meanderskih črt. Kot pagino, sestavljeno iz neparnega števila členov, treh, petih ali sedmih, ga vidimo pri Repeževem Romarskem blagu (op. 71), v Pohlinovih Dejanjih (op. 107), Debevčevih Kratkih naukih (op. 124), v Pomoči živim¹³² Jakoba Škerla, Velikem katekizmu¹³³ iz leta 1787 in 1793. Črti se cikcakasto prepletata, tako da delata člene, zapolnjene s črnim. Po Egerju sta ta okras uporabljala tudi Merk (Kratka viža¹³⁴ Bona Joannesa) in Jenko (Janševo Podučevanje /op. 67/). Postavljen je vedno somerno, na sredo strani, številka pa je potisnjena na zunanji rob. Tako je tudi z drugimi okraši, če ravno ne oklepajo številke na sredi. Poleg številke je najbolj pogosten somerni okras, okrog katerega se kot okrog središčne osi dajo postavljati paginske dekoracije, ničla. Takó ničlo kot pravo številko obdaja oklepaj, levo in desno od tega pa sta simetrično postavljena glavni okras in njegova zrcalna podoba. Prva skupina med temi okraši, ki je bila splošno razširjena v prvih desetletjih 17. stoletja, je dediščina severnega renesančnega izročila; to so že omenjene tihožitne silhete floralnih predmetov, odtisnjene s polno barvo, torej kot tipografska znamenja. Dokaj podrobno sem omenil, kje vse po srednji Evropi jih lahko najdemo, že pri obravnavanju Slave, tukaj naj to dopolnim le z nekaj naslovi, kjer lahko najdemo odtis priljubljenega srčastega (lipovega) lista; kölnski Gefaerliche Crisis (1701), v prejšnjem obdobju ga rabijo tudi za okras pri naslovu: tako v dunajski izdaji Erotamate, ki jo je opremil Hans Rebell (1631). Ta ali oni izmed teh želo-

¹³⁰ Nov poprauleni plateltaf. V Lj. 1784. 8°.

¹³¹ Zerkvene Pefmi, Litanie, inu Molitve per Boshji flushbi. Is Nemfhkiga na Slovenfku preftavlene. V Lublani fkus Ign. Kleinmaierja, Stifkavza 1784. 8°. 44. str.

¹³² Pomuzh svihem, umirajozhem inu mertvem ali bukveze bratovshne britkega smertnega terplenja Christusovega na s. krishu. V' Lublani v' Zirkvi S. Jakoba goripostavlene, od Alexandra tega imena sedmega Rimskega Papefha v' Lejtu 1655. poterjene, inu od Benedikta tega imena trynajftega, ti veliki Rimski od Dobre Smerte imenuvani Bratovshni podverfhene v' Lejtu 1729. V' Lublani, Se dobe per Lovrenzu Bernbacherju gmajnjejftnemu Bukvaveszu 1780. 12°. 120 str.

¹³³ Ta veliki Catekismus s' prafhanjami, odgovormi sa ozhitnu, inu poffebnu podvuzhenje te mladofiti v' zeffarskih krajlevih dushelah. Kateriga je is Nemfhkiga na Slavénfki Jesik preftavil Juri Japel, Direktor per fvetimu Petru v' Lublani. S' tim pregnadlivim perpufhjenjam te Rimske Zeffarfke, tudi Zeffar ke Krajleve Apoftolske Zeffarize. V' Lublani, Vtijnene, inu fe najdejo per Joan. Frideriku Egerju, Dushlfkimu Stifkavzu 1779. 8°. 2. nat. 1787., 1793.

¹³⁴ Kratka visha k' Bogu fkus snotrejne, inu svunanje Mulituvze fe povsdigniti. Pervizh v latinfki fprahi popifisane od Joanesa Bona, sdej v' krajnfko fpraho preftavlene od Maximiliana Redeskina, eniga Majfhneka Petrinarja v' Lublani na pervolenje vikfhe duhovne inu dusheljke Gospfoske pervezh vtisnene. V Lublani fe najdejo per And. Cjemens Bukvavesizu. Lit. Ig. Merk 1789. 12°. 269 str.

dov, lipovih ali trsnih listov, sončnic in podobnega je v vsaki izdaji do srede stoletja, ko Reichardtovka, nasploh skopa pri dekoraciji, v Podučanju¹³⁵ opusti izročilo. Vzorec, ki je bolj ustrezal tako baročnemu kot klasicističnemu občutju, je bila stilizirana vejica dežna, tu spominjajočega že bolj na peteršilj, z majhnimi razlikami v obliki jo najdemo v Egrovih izdajah Hitre in gladke poti (op. 128), Kastelčevega Meseca božje ljubezni¹³⁶, Pohlinovega Kratkega popisovanja (op. 82) in Svete misli¹³⁷, njegovih Molitvenih bukvic¹³⁸, tretje izdaje Premišljevanj¹³⁹; podobno v ogrski (ali nemški) Kratki summi (op. 110). Tovrstni okraski so v Nemčiji razširjeni, tako v Leipzigu in Frankfurtu na Mainu kot v Kölnu (res pa je, da se v Kölnu pojavijo že trideset let prej; tako se še enkrat vsiljuje misel, da Eger prihaja od tam). Pri tovrstnem materialu se lepo vidi, da so tiskarji naročali material pri različnih delavnicah; o štirilistnem cvetličnem okrasu z vmesnimi črtami, postavljenimi v križ, ki smo ga videli že pri Valvasorju, pri ljubljanskih tiskarnah ni sledu, pač pa ga uporabljajo v Gradcu (Katoliške pesmi /op. 122/) Widmanstetterji, v Celovcu (Rogerij /op. 52/, Misijonske pesmi¹⁴⁰ Primoža Lavrenčiča, Gramatika /op. 102/) Kleinmayerji.

Eger je z rokokojskim duhom prevel tudi pagino: v Dijanjih (op. 107) je leta 1771 vpeljal rokokojsko različico akanta. Kako sodoben je bil, nam kaže londonski *The Drummer*, izdan istega leta, ki ima akant oblikovan v enakem duhu. Vejici je uporabil še v Krščanskem nauku (op. 115) iz leta 1777 in v Osem in šestdesetih pesmih¹⁴¹. Iz rokokojskega repertoarja so tudi emblemi oblasti, krona, ki stoji namesto središčne ničle, in dva orla namesto vejic; takšne so pagine Izvlečka iz velikega katekizma¹⁴² in Pisanic (op. 126).

Drugi okraski so redkejši. Merk je pagino poenostavljal z okrasi, kjer so bili središčni in stranska dela enaka, tako tudi ljubljanski Kleinmayer. Prvi je uporabljal ničle (Debevec: *Kratki nauki*¹⁴³), drugi pa trikotno postavljene zvezdice (Rupnikove *Pesmi* /op. 101/, *Najboljše molitve* /op. 129/).

O pagini lahko rečemo, da skuša z leti postati manj obetežena, resnejša, nemara tudi mrtva (zakaj ponavljajoči se okraski so sčasoma

¹³⁵ Poduzhenie te molitve teh trynaiſt Ozenafhu, inu trynaiſt Ave Mary, katherine ty fapiffani Bratje inu Sestre lete imenitne Rrz-Bratvuszghine Marie od Trofhta ... mōlio. Labaci, formis A. F. Reichardt (ok. 1750) 1 pola.

¹³⁶ Mefez boshje lubesni, v' katerium se sapopade visha boga prou lubiti, vkupei sloshen fkusi Mathia Castelza Canonica inu beneficiata v novim mestu, sdei drugezh na svetloba dan fkusi profhnio veliku od nyh is Gorenske strani s' enaiſt frughtou od S. Maſhe pogmiranu. U Lublani fe naide per Aloysio Raab 1768.

¹³⁷ Sveta misl sa mertve moliti. V' Lublani per J. F. Egerju 1769. 12^o.

¹³⁸ Molituvne bukuvze ... V' Lublani per Jan. Fr. Egerju 1767. 32^o. — ... kakor tudi use sorte Officiumi k zhetertimu malu med ludy dane. V' Lublani per Bernbaherju bukuovefzu pod tranzho 1777.

¹³⁹ Premifhluvaina na vfaki dan tega tedna od teh nar poglavitishnih navukov nashiga moiftra Jesufa Chriftufa, is nemshkiga na crainſki jeſik preftaulena. Labaci typ. A. F. Reichardt 1753. 8^o. — ... na krainſki jeſik preftavlena. V' Lublani ftiskane per Joan. Friedr. Egerju 1796. 8^o.

¹⁴⁰ Miſſionske Catoliſh Karſhanske Pejſſfme. V' lejtju 1748 vkopsloshene, Pogmerane, inu na ſvitlobo dane fkusi eniga paterja Miſſionariufa Segne-

dolgočasni), da pa gre z Egerjevo pomočjo skozi iste stopnje kot drugo tipografsko gradivo.

Ostaja nam še, da si ogledamo, kakšni so zaglavni in polnilni okras. Najprej se moramo zavedati dveh reči; prvič, da meja med njimi ni ostra, zakaj ime nosijo glede na svojo rabo, in veliko je klišejev, ki prav tako dobro služijo na začetku kot na koncu poglavja, in drugič, da je zaradi majhnega formata tiska tudi malo prostora, ki bi ga bilo treba zapolnjevati z okraski, zato je to, kjer ne gre za izdaje v foliu, bolj ali manj drobno gradivo, ki meri podolgem in počez kakih pet centimetrov, še rajši manj.

Ena izmed bistvenih razlik med zaglavnimi in polnilnimi (ali mašilnimi) okraski je okvir, ki ga pri slednjih ni, kar je glede na njihovo nalogo razumljivo, saj bi bil s tem njihov prostor omejen, praznina na strani pa bi ostala.

Med polnilne okrase moramo šteti tudi manjše okrase, vstavljene med besedilo naslovne strani.

V začetnih izdajah so tako pri zaglavnih kot pri mašilnih okrasih najbolj priljubljeni in pogostni večdelni komplicirani črni prepleti na belem polju, somerni, delani s široko potezo in iz rastlinskega repertoarja. Kot zaglavni okras so vselej vokvirjeni in podolžni, ležeči nad celotno dolžino vrstice. Najdemo jih v veliko zgodnejših izdajah, tako na primer v Bratovskih bukvicah (op. 69), v Bellarminovem Kratkem zapopadku¹⁴¹ iz leta 1728, v Podučanju (op. 135), v prvi izdaji Premišljevanj (op. 139). Njihov izvir je treba iskati med pozno gotiko in renesanso. Kot polnilni okras so taki prepleti posebno priljubljeni na koncu knjige in med besedilom naslova, dopolnjeni tako, da tu preplet obkroža oval s stiliziranim žarkovjem, v katerem je napis IHS.

V drugi polovici osemnajstega stoletja se gola ornamentika vse bolj umika ilustraciji. Ponekod se stari klišeji še obdrže, vendar preurejeni; tako prepleti okrog napisa IHS izginejo in ostane le še oval (Premišljevanja iz 1797 /op. 139). Kako splošni so ti klišeji, vidimo skoraj v vsaki izdaji, isti kliše iz pravkar omenjenih Premišljevanj ima graška izdaja Katoliških pesmi (op. 122) iz leta 1729. Ponekod so se prepleti

rianskiga is Tovarfhtva Jesufoviga. Stifkane v' Celouci. Erbizhah Joan. Frid. Kleinmayr 1752. 8°. 114 str.

¹⁴¹ Osem inu shestdeset sveteh pesm, katire so na proshnje, inu poshelenje vezh brunneh dush skerbnu skup sbrane, pobulshane inu pogmirane, k' vezhe zhaste boshje, temu blishnemu pak k' duhovnemu troshtu, inu podvuzhenju na svitlobo dane. Is perpushenjem vikshe Gosposke. V' Lublani se najdejo per Aloysio Raab, landschaftnimo bukveveszo. Litteris Egerianis 1775. 8°. 225 + (VI) str.

¹⁴² Isvlezhik tega velikiga Catehifma f' uprafhajnamu inu odgovorami, d. i. Auszug des grossen Catechismus... K poduzhenju te deshelfke mladoste v' zesarfke krayleveh deshelah. S tem pregnadlovem pervolenjam te rimfke zesarfke, tudi zesarfke krayleve apostolske zeffarize; koker tudi s pervolenjam te duhovnske gosposke V' Lublani. Stifkane per I. Fr. Egerju, dushelfkimu ftifkavzu. 1779. 8°. 161 str.

¹⁴³ Kratki Navuki... Napravleno, potler pak na koncu prenarejenu, inu sdej k' tretjemu vun dane. V' Lublani. Od Ignazija Merka na prodaj utifnenu 1792. 12°. 103 str.

¹⁴⁴ Kratki sapopadek chriptionskiga navuka od Roberta Bellarmina... is Latinskiga nu Lafhkiga na Slovinski ali Krainski jesik preftavlenu inu pogmerkan. Labaci formis J. G. M. Incl. Prov. Carn. 8°. 111 str.

ohranili do konca, zaglavni preplet te vrste je najti v celovškem Velikem katekizmu (op. 60) iz leta 1790.

Bolj ali manj pa vsekakor drži, da je ilustrativno gradivo spodrinilo dekorativno. Spočetka je to gradivo izključno nabožnega značaja. Neznansko razširjena je, denimo, vokvirjena podoba četverih evangelistov z atributi, zbranih okrog božjega očesa, ki se pojavlja v lekcionarju iz leta 1768 (op. 76), v Zirkovnem letu (op. 78), v Svetem postnem evangeliumu (op. 108), v lekcionarju iz leta 1777¹⁴⁵, v videmskem Romarskem drugem blagu (op. 88) in v celovškem lekcionariju iz leta 1780, torej v šestdesetih in sedemdesetih letih 18. stoletja.

Tovrstnih je še nekaj okrasov. Tako podoba, ki kaže angela v oblakih z insignijami nebeške oblasti, s tablo zapovedi, s križem . . . , ki jo tudi poznajo vsi gori omenjeni tiskarji: Eger jo uporabi v Svetem pismu novega testamenta iz leta 1782 (op. 63), ljubljanski Kleinmayr v Japljevih Pridigah (op. 80), Videmčana Murero v Romarskem drugem blagu (op. 88) — kliše sta po vsem videzu prevzela od Egerjeve izdaje Romarskega blaga, izdanega kako leto prej (op. 71). Potem podoba objokovalca pred razpelom, ki jo ima Egerjeva izdaja (op. 17), Kleinmayrjeve Cerkvene pesmi (op. 106), pa tudi že Reichardt (Klapšetov Synopsis Catechetica /op. 96/).

Počasi pa nabožno okrasno ilustracijo spodriva poljudna, nekdanjo dekoracijo pa tihožitje. Izdaja Premišljevanj (op. 139) iz leta 1797 ima na mestu silovitih prepletov zdaj vokvirjeno ilustrirano pokrajino z razpelom. Isti zaglavni okras uporablja Eger dosledno tudi v Nauku od kose stavljenja (op. 99) iz leta 1799. Omenil sem že Wolsteinove Bukve od kug, kjer je pokrajinski kliše še bolj nazoren, ko upodablja opravila na deželi.

Klasicistična umirjenost in duh naturalizma, ki je vel iz preroda, sta se lepo ujela v tihožitnih motivih, večidel postavljenih k naslovu. Seveda je treba pripomniti, da gre pri tem dosledno za poljudne izdaje: spet za Kernov Nauk od kose stavljenja (op. 99) in Wolsteinove Bukve od kug (op. 92). Pa vendar so tako opremljene tudi Japljeve Sbrane molitve (op. 65).

Še bolj zanimiva je tihožitna podoba v Veliki pratiki (op. 55) kjer na prtu leže znanstvene naprave (globus, sekstant) in knjige. Kuharske bukve (op. 93), imajo v naslovu puta, ki melje zrnje v možnarju, pridih zanimanja za naravo pa lahko vidimo tudi v končnem polnilnem okrasu — dveh čapljah.

Kot nikjer tudi pri teh okrasih Eger ni zapustil rokokojske dobe, ki, kot vidimo, poteka sočasno: že leta 1769 ima v Pohlinovi Sveti misli (op. 137) prvo kopico nesomerno nametanih okrasov okrog središčnega napisu IHS. Take in podobne »kompozicije« vidimo v izdajah tja do 90. let; v Krščanskem nauku (op. 115), v Bukvah Tomaža Kempčana

¹⁴⁵ Branja inu Evangeliumi, na Nedele in Prasneke zhes zelu lejtju, is latin-skiga na kraynski jesik svestu, inu skerbnu prestavlene, popravlne, inu pogmirane s' perpushenjam gnadliviġa, inu visoku vredniga Firsta inu Gospuda Karlna, dvajsetiga Lublanskiga Shkofa, itd. inu te satu postavlene zessarske Gosposhine v' Kraynski Duschelli na svitlobo dane. V' Lublani, skus Ioan. Fridrika Egerja, stiskavza kraynske dushele. 1777. 8^o.

(op. 97), v Velikem katekizmu¹⁴⁶, v Bukuvcah za rajtengo (op. 98), v Pisanicah (op. 126), zgledoval pa se je po njih celovški Kleinmayr v svojem Velikem katekizmu (op. 60).

Najbolj je čutiti neoklasicistične tokove v opremi prav pri tovrstnih okraskih, ki jih sestavljajo vaze s cvetnimi girlandami, ki se spuščajo somerno levo in desno. Teh klišejev je veliko in so skupni raznih tiskarjem. Omenimo naj le Repeževo Romarsko blago iz Egerjeve tiskarne (op. 71), Hevenesijev Kristusovemu trpljenju posvečeni post (op. 114), Pohlino Molitvene bukvice (op. 138), Debevčeve Kratke nauke (op. 125), celo v Svetem pismu (op. 63) jih je najti (Modrostne bukve iz leta 1798).

Na koncu omenimo še, da proti koncu 18. stoletja tudi na to področje vdira cesarska oblast. Tako imajo Ljubljanske novice¹⁴⁶ med besedilom naslova avstrijskega dvoglavega kronanega orla z žezlom in mečem, ki ga je za nekaj časa nadomeščal drug kliše (od 25/26. številke do 35/36. številke). Mimogrede povedano — tudi Ljubljanske novice so istega skromnega formata kot druge tačasne izdaje.

Na splošno je treba reči, da razvoj zaglavnih in polnilnih okrasov teži od floralne dekoracije (ki ni gola ornamentika, marveč tudi bolj opisna; take so za polnilo košare s cvetjem iz večjih /kvart/ izdaj zgodnejšega obdobja: Nebeški cilj /op. 61/, Svetokriški /op. 50/, Rogerij /op. 52/) k ilustrativni, umirjeni, tihožitni podobi, prežeti z novim občutjem narave. V opremo vdira posvetni svet, bodisi kot oblast, bodisi kot ljudstvo.

Če si naposled ogledamo še podobe, lahko mirno rečemo, da z redkimi izjemami ne dosegajo ravni ilustracije. Nasploh so zelo redke in najti jih je večidel ob naslovnih straneh, so preprosti bakroreški tiski (spoznavni po tem, da so na papir vtisnjeni) ali lesorezi, večinoma diletantski, z nekim črtkanjem. Take so podobe Križanega, podpisane z *Amor meus Cricifixus est* (Zvesti tovariš /op. 85/, razne izdaje Repeža /op. 71, op. 87, op. 88/), ali brez podpisov (Zbrane molitve /op. 65/). Večidel so tako vse podobe nabožne. Med njimi je treba omeniti dve imenitnejši iz Bratovskih bukvic (op. 69), prevzeti iz kake zgodnejše izdaje svetega pisma na severu. Šele proti koncu 18. stoletja se pojavi nekaj žanrskih (Kuharske bukve /op. 93/) in poljudnih (zemljevidi v Linhartovi Zgodovini /op. 54/, skice čebelarских naprav v Janši /op. 67/), na vsak način pa moramo reči, da se po izdelavi, pa tudi po ilustrativni vrednosti ali umetniškem značaju nobena ne more meriti s kakovostnimi dosežki Valvasorjevih izdaj.

SKLEP

Na koncu strnimo pregled slovenske knjižne opreme med letoma 1678 in 1800 v nekaj kratkih ugotovitvah, ki bodo lajšale splošno orientacijo tako pri zasledovanju smernic pričujoče razprave kot pri nadaljnjem raziskovanju v začrtani smeri.

¹⁴⁶ Lublanske novice od vsih krajev celiga svejta v lejti 1797. V' Lublani. Vendajati začete inu natisnene per Joannezu Fridrihu Eger, na Polanah. Nro. 3. Pričevoče Novice se dejle vsako sredo inu sabboto. Velajo skus celo lejto 3 fl, po ces. kr. pošti prejete 6 fl.

Z izjemo Valvasorjevih del, o katerih je nekaj končnih misli že izrečenih v poglavju o njem, knjige po svoji opremi nimajo kake zares individualne podobe. Tiskarji z vsega ozemlja vseprek uporabljajo iste klišeje, iste metode in motive, grafično gradivo bodisi menjujejo med sabo ali ga dobivajo od istih dobaviteljev. Cela vrsta tiskov različnih tiskarjev iz različnih časov je med sabo primerljiva zaradi skupnega dekorativnega materiala. Prav to pa jim daje občo podobo in skupni značaj.

Likovno so zgodnje izdaje bogatejše, kar je bržkone dediščina še ne tako oddaljene protestantovske dobe. Ni naključje, da ima prva slovenska izdaja po obdobju zastoja (1615—1678), Kastelčeve Bratovske bukvice (op. 69), največ podob v obravnavanem času sploh (pa še to zgolj štiri). Premik je potem zaznati šele v prerodovskem oživljanju narodolslovnega zanimanja, ko se pojavi nekaj tovrstnih del. Opremo navsezadnje narekujeja vsebina in namen knjige in od nabožnih izdaj ne moremo pričakovati žanrskih podob.

Samosvoja, izvirna podoba pa se je knjigam izmikala še zaradi drugega vzroka: tiskarji niso le slepo segali po gradivu, marveč so ga na slepo tudi sestavljali. Tako se je v posamični knjigi nabralo veliko slogovno povsem različnih in nasprotnih okraskov. Še za Egerja, ki je bil daleč najuspešnejši pri iskanju samostojnih grafičnih rešitev, ni mogoče trditi, da bi bile njegove izdaje slogovno enovite. Res je sicer, da pri njem prevladuje ta ali oni slogovni izraz, tako denimo »rokokojski« (najčistejši izraz tega so Pisanice /op. 126/), ali neoklasicistični (Zbrane molitve /op. 65/, vendar se mu okraši v tipično provincijski skromnosti materialov vseeno vse prepogosto mešajo.

Težko bi torej oznamovali posamične knjige po slogu njihovega oblikovanja, ni pa mogoče zanikati, da se da razvoj knjižne opreme slogovno razvrstiti glede na to, kakšna vrsta tipografskega ali dekorativnega gradiva na splošno prevladuje v določenem trenutku, upošteva razvoj črkovnih rezov, pagine, naslovne strani, okraskov, akcidenčnih pisav in ilustracij. Po taki raziskavi imamo lahko obdobje do leta 1768 za neurejeni čas mešanih vplivov gotike (z dekorativnimi prepleti in groteskami) in renesanse (njeni znanilci so cvetje, obrazi, puti, vinjete, venci, maske), medtem ko smo barok tako rekoč preskočili; čas med letoma 1768 in 1790 za rokoko (v katerem dajejo tipografskemu gradivu akcent nesomerni, stilizirani okraščki), nadaljnja leta pa za neoklasicizem (z girlandami, vazami, knjigami, tihožitji). Če vzamemo, da je čas evropskega baroka med letoma 1600 in 1750, rokokoja od 1730 do 1780, neoklasicizma pa odtlej do romantike, potem postane jasno, kako majhna je zamuda pri knjižni opremi (seveda v skromnem obsegu) na Slovenskem. Spomnimo se, da so tiskarji, ki že tako niso bili slovenskega rodu, gradivo za svoje tiske uvažali. To vsekakor pojasnjuje, zakaj je časovni zaostanek tako majhen.

Snovno se v opremi zajetega časa kaže prehod od eklezialistične sfere v naturalizem prerodovskega tipa.

S tem je v bolj ali manj logični zvezi tudi težnja knjig, da bi se rešile svoje nepreglednosti. Kot izginja gola dekoracija, tako začno proti koncu 18. stoletja izginjati tudi repetitivni zlog, okrašena pagina, ini-

cialka. Knjiga začenja dobivati podobo, ki jo prilagojeno ohranja še dandanes.

Ob koncu si pogledjmo še, ali sta bila v naslovu razprave umestna oba termina: »slovenska« oprema in oprema »na Slovenskem«. Kot vidimo, se na družbenih tleh ne glede na hotenje in voljo posameznikov ustvarja neki vzorec, ki umerja po sebi vsak nov vpliv, najsi prihaja iz tujine ali ne, zavračajoč ali sprejemajoč ga, pač z ozirom na to, ali ga je zmožen in voljan presaditi nase. V kulturni provinci se to zavračanje izkazuje seveda večidel kot prevlada nezmožnosti nad voljo, zakaj družbeno-gospodarski temelji ne dopuščajo prevzemanja ali samosvojega prilikovanja večjih in zahtevnejših kulturnih sklopov in izrazov. Zato je tudi toliko bolj razumljivo, da Valvasorjevo delo vse do romantike tako rekoč ni puščalo sledov pri nas in da se pravzaprav šele danes, ko so navzoči vsi potrebni dejavniki — založništvo, akviziterstvo in bralstvo — ponavljajo odmevi Valvasorjevih topografij v razkošnih večdelnih Muzejih ali Ljudstvih sveta. Po drugi strani pa je provinci veliko bolj ustrezal tisk skromnejših mer, in iz značilne podobe, ki jo je imel, se je razvila tudi slovenska tradicija knjižne opreme, osvobodivši se ekleziastičnega okvira in organsko nadaljujoč izročilo Mayrov.

To izročilo se je razvijalo in spreminjalo v skladu z zgodovinskimi zakonitostmi in uglašeno z evropskim razvojem knjižne opreme. Ali bi bilo potemtakem še mogoče govoriti o opremi, kakor da ne bi imela svoje temeljne podobe, kot da bi bila le naključen spreplet migracij evropskih tiskarjev ali poti, po kateri je potovalo tiskarsko gradivo? Zakaj prav možnost, da v slovenski knjigi najdemo obče razvojne zakonitosti, jo povzdiguje na raven smiselnega in ne naključnega organizma. Ob tem, ko ne smemo pozabiti na vse zunanje dejavnike, katerih odsvit je slovenska knjiga in o katerih je bil že nekajkrat govor, se nam prav tako ne sme zmuzniti spred oči dejstvo, da je snov in vsebina, najsi je takšna ali drugačna, vselej odvisna od oblike ali prostora, v katerega je postavljena, da je torej od družbenih razmer odvisno, katere vplive bomo sprejeli in kako jih bomo oblikovali, jih razporejali in jih smiselno urejali v skladu z notranjo potrebo. Razlika med usodo Valvasorjevih knjig in skladnim razvojem manj velikopoteznega založništva, ki je v obravnavanem času povezovalo slovenske ali deloma slovenske kraje, čeprav so si bili tako narazen kot na primer Ljubljana, Celovec, Gradec in Videm, nam lepo kaže, kako varljivo je lahko mnenje, da je termin »na Slovenskem« pred romantiko ali celo impresionisti edino veljaven in potreben, in razlikovanje med terminoma nas sicer prikrajša za marsikateri uvoženi zaklad, zato pa nam zagotavlja vsaj koticček v prostoru evropske kulturne zgodovine.

Kako prav bi torej bilo, ko bi pri opremljanju slovenske knjige izhajali kdaj pa kdaj naravnost iz tedanjega izročila. Najboljše takratne izdaje prav nič ne zaostajajo za današnjimi elegantnimi, pa suhimi opremami. Kako bi se tu pa tam prilegla kaka lepa inicialka, spretno speljana pagina!

Z željo, da bi obdelano gradivo poleg prispevka k vprašanju o »slovenskem« dajalo tudi temelj, na katerem bi bilo lažje metodično raziskovati še druga obdobja slovenskega tiska, ki so neraziskana, pa ne zaslужijo nič manjše pozornosti, naj se razprava tudi sklene.

KRONOLOŠKI SPISEK KNJIG,
KI JIH RAZPRAVA IZRECNO OBRAVNAVA,
UREJEN PO POSAMEZNIH TISKARJIH

LJUBLJANA

J. K. MAYR (1678—1681)

1. Kastelec Matija, Bratovske bukvice . . . 1682. Op. 69.

J. T. MAYR (1681—1705)

2. Kastelec Matija. Nebeški cilj . . . 1684. Op. 61.
3. Svetokriški. Sacrum . . . III. del: 1698. IV. del: 1700. Op. 50.

J. J. MAYR (1705—1731)

4. Svetokriški. Sacrum . . . V. del: 1707. Op. 50.
5. Evangelia inu lystuvi. 1715. Op. 73.
6. Bellarmino. Kratki zapopadek . . . 1728. Op. 144.
7. Evangelia inu lystuvi. 1730. Op. 75.

REICHARDT (1731—1759)

8. Tobiove bukve. 1733. Op. 84.
9. Basar. Conciones . . . 1734. Op. 51.
10. Evangelja inu branje. 1741. Op. 118.
11. Zvesti tovariš. 1742. Op. 85.
12. Klapše. Synopsis . . . 1743. Op. 96.
13. Rogerij. Palmarium . . . 1743. Op. 52.
14. Thomasha Kempenesarja . . . 1745. Op. 119.
15. Scupuli: Sveta vojska. 1747. Op. 120.
16. Podučenje . . . ok. 1750. Op. 135.
17. Premišljevanja . . . 1753. Op. 139.

HEPTNER (1759—1764)

18. Pohlin. Abecedika. 1765. Op. 64.

EGER (1765—1799)

19. Zvesti tovariš. 1767. Op. 79.
20. Hitra in gladka pot. 1767. Op. 128.
- 2.1 Branje . . . 1768. Op. 76.
22. Mesec božje ljubezni. 1768. Op. 136.
23. Pohlin. Pet svetih petkov . . . 1768. Op. 83.
24. Pohlin. Kratko popisovanje. 1769. Op. 82.
25. Pohlin. Sveta misel . . . 1769. Op. 137.
26. Gorjup. Zirkovno leto. 1770. Op. 78.
27. Hevenesi. Sveti post. 1770. Op. 81.
28. Repež. Romarsko drugo blago. 1770. Op. 87.
29. Pohlin. Dejanja lepih čednosti. 1771. Op. 107.
30. Sveti posti evangeliumi. 1773. Op. 108.
31. Hevenesi. Kristusovemu . . . 1773. Op. 114.
32. Tauffrer. Kratki zapopadnik. 1773. Op. 123.
33. Repež. Romarsko blago. 1774. Op. 71.

34. Osem in šestdeset pesmi. 1775. Op. 141.
35. Branja . . . 1777. Op. 145.
36. Krščanski nauk. 1777. Op. 115.
37. Pohlin. Molitvene bukvice. 1777. Op. 138.
38. Thomasha Kempenesarja . . . 1778. Op. 97.
39. Izvleček . . . 1779. Op. 142.
40. Pisanice. 1779/81. Op. 125.
41. Škerl. Pomoč živim . . . 1780. Op. 132.
42. Pohlin. Bukvice za rajtengo. 1781. Op. 98.
43. Pohlin. To malo besedišče . . . 1781. Op. 53.
44. Pohlin. Kranjska gramatika. 1783. Op. 70.
45. Debevc. Kratki nauki. 1783. Op. 124.
46. Sveto pismo. 1784—1802. Op. 63.
47. Zbrane molitve. 1786. Op. 65.
48. Veliki katekizmus. 1787. Op. 133.
49. Lysti inu Evangelia. 1787. Op. 77.
50. Nov plateltaf. 1794. Op. 130.
51. Velika pratika. 1795/7. Op. 55.
52. Premišljevanja. 1756. Op. 139.
53. Lubljanaske novice. 1797. Op. 146.
54. Kern. Nauk od kose stavljenja. 1799. Op. 99.

KLEINMAYROVI

55. Scupoli. Sveta vojska. 1783. Op. 112.
56. Najboljše molitve . . . 1783. Op. 129.
57. Rupnik. Pesmi. 1784. Op. 101.
58. Cerkevne pesmi. 1784. Op. 131.
59. Wollstein. Bukve od kug. 1792. Op. 92.
60. Japelj. Pridige. 1794. Op. 80.
61. Kuharske bukve. 1799. Op. 93.

MERK

62. Bonna. Kratka viža. 1789. Op. 134.
63. Debevec. Kratki nauki. 1792. Op. 143.

CELOVEC

KLEINMAYROVI

64. Rogerij. Palmarium. 1731. Op. 52.
65. Megiser. Dictionarium. 1744. Op. 89.
66. Lavrenčič. Misijonske pesmi. 1752. Op. 140.
67. Gramatika. 1759. Op. 102.
68. Krščanske resnice. 1770. Op. 90.
69. Gutschmann. Windische . . . 1777. Op. 100.
70. Evangelie . . . 1780. Op. 109.
71. Ta veliki katekizmus. 1790. Op. 60.

SCHOTTER

72. Gutschmann. Bukvice . . . 1788. Op. 103.

GRADEC

WIDMANSTETTERJEVI

73. Evangelia inu lystuvi. 1612/13. Op. 74.
74. Kastelec. Bratovske bukvice . . . 1678. Op. 69.
75. Katoliške pesmi. 1729. Op. 121.

PREKMURJE

76. Küzmič. Voere . . . 1754. Op. 127.
77. Novi zakon . . . 1771. Op. 59.
78. Küzmič Mikloš. Szvétí Evangeliomi . . . 1780. Op. 111.
79. Küzmič Mikloš. Starega in nuovoga . . . ok. 1780. Op. 110.

CELJE

JENKO

80. Prenner. Dobro opomnenje. 1787. Op. 58.
81. Breznik. Večna pratika. 1791. Op. 104.
82. Janša. Antona Janšaja . . . 1792. Op. 67.

VIDEM

MURERO

83. Repež. Romarsko drugo blago. 1775. Op. 88.

LITERATURA

Domača:

Rudolf ANDREJKA, Najstarejše ljubljanske industrije, *Kronika slovenskih mest*, 1934, pp. 187—88.

Branko BERCÍČ: *Tiskarstvo na Slovenskem; Zgodovinski oris*, Ljubljana 1966.

Maks BLEJEC: *Priročnik za ročne stavce*, Ljubljana 1957.

Emilijan CEVC, Ob Valvasorjevem Prizorišču človeške smrti, Janez Vajkard Valvasor: *Prizorišče človeške smrti*, Maribor — Novo mesto 1969.

Emilijan CEVC: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966.

Emilijan CEVC: Valvasorjeva Pasijonska knjižnica, Janez Vajkard Valvasor: *Pasijonska knjižica*, Ljubljana, 1970.

Bogomil GERLANC, Oprema slovenske knjige ob nastopu Moderne (Dve pismi arh. Ivana Jagra). *Slavistična revija*, C—VII, 1954, p. 338.

Bogomir GERLANC, Slovenski tiskarji in naša knjiga, *Zbornik sindikata grafičarjev Slovenije*, Ljubljana, 1958, p. 63.

Bogomil GERLANC, Zunanja podoba slovenske knjige in Moderna, *Socialistična misel*, 4, Ljubljana 1955, p. 167.

Stane MIKUŽ, Realizem protestantske grafike, *Ljudska pravica*, 1. 9. 1951.

Mirko RUPEL, Slovenski katekizem iz leta 1615, *Slavistična revija*, XII, 1—4, 1959/60.

Mirko RUPEL, Prispevek k protireformacijski dobi, *Slavistična revija*, IV, 3—4, 1951.

Mirko RUPEL, Protireformacija in barok, *Zgodovina slovenskega slovstva*, ur. Lino Legiša, I, Ljubljana 1956.

Jože RUS, Podeželsko življenje pred dvesto petdesetimi leti: Drobní prizori iz Valvasorjevih ilustracij, *Jutro*, 8. 4. 1939.

France STELE, Slikarstvo XVII. stoletja, *Monumenta artis Slovenicae II*, Ljubljana 1938.

France STELE, Valvasorjevo grafično delo, *Valvasorjevo berilo*, Ljubljana 1969.

Nace ŠUMI: *Arhitektura XVI. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1966.

Fran VATOVEC: *Slovenski časniki*, Maribor 1961.

Tuja:

David BLAND: *A History of Book Illustration: The Illuminated Manuscript and the Printed Book*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1969.

Felix BRUNNER: *A Handbook of Graphic Reproduction Processes*, Arthur Niggli, Teufen (CH) 1962.

Fitzroy CARRINGTON: *Prints and their Makers: Essays on Engravers and Etchers Old and Modern*, Ed. The Century Co., New York 1912.

Glen U. CLEETON, Charles W. PITKIN: *General Printing*, McKnight & McKnight Publishing Company, Bloomington, Illinois 1953.

Georg EINEDER: *The Paper-mills of the Austro-Hungarian Empire*, Hilversum 1960.

E. Ph. GOLDSCHMIDT: *Gothic & Renaissance Bookbindings; Exemplified and Illustrated from the Author's Collection*, B. De Graaf, N. Israel, Nieuwkoop — Amsterdam 1967.

Hedwig GOLLOB: *Studien zur Deutschen Buchkunst der Frühdruckzeit*, Otto Harrassowitz, Leipzig 1954.

Zvonimir KULUNDŽIĆ: *Zgodovina knjige*, Ljubljana 1967.

Russel LAKER: *Anatomy of Lettering*, The Studio Ltd, London — New York 1959.

Iain MACNAB: *Wood-Engraving*, Pitman, London, 1947.

Douglas MCMURTRIE: *The Book: The Story of Printing & Bookmaking*, Oxford University Press, New York 1943.

Dejan MEDAKOVIĆ: *Grafika srpskih štampanih knjiga XV—XVIII veka*, SAN, pos. izd. 309, Beograd 1958.

Božidar PETKOVIĆ: *Priručnik za poznavanje papira*, 2. izd., Glas, Sarajevo 1963.

Hugh WILLIAMSON: *Methods of Book Design: The Practice of an Industrial Craft*, 2. izd., Oxford University Press, London 1966.

SUMMARY

As the title indicates, the treatise on »Book design — Slovene and in Slovenia — between 1678 and 1800« is an attempt at a comprehensive review of the book design of the period, with special reference to the question of how far can it be considered »Slovenian«. The reason for this is to some extent of a practical nature — since book design in Slovenia was the fruit of the import of both technology and material as well as of printers. On the other hand, there is also a theoretical side to the question: there are two streams of opinion in Slovenian art history, according to one we cannot speak of Slovenian art at all before the beginning of the modern period,

while the other maintains that everything produced on Slovenian soil is Slovenian, on the principle that Slovenian soil and the prevailing social conditions undoubtedly affected all influences or ideas, no matter where they came from. In the introduction the author establishes the character of a work of art as being in how far it is linked to the cultural heritage, thus setting up a standard for the development of »Slovenity« throughout history. Thus in the second chapter the author draws a picture of literary and publishing activity at the time of the Counter-Reformation and in the age of enlightenment, in which the year 1678 sees the beginning of renewed activity after over half a century of stagnation. It was in that year that Janez Vajkard Valvasor set up a copper etching workshop and a printing press for cooper etching at Bogenšperk Castle and the Salzburg printer Janez Krstnik Mayer moved to Ljubljana. The following chapter is devoted to research on the work done by Valvasor, which was an echo of the topographical activity of the German Matthäus Merian. These publications — which at that time represented the most extensive publishing programme in the whole of Slovenia — are luxurious, mature and elaborate in form, but they had no influence on the development of Slovenian printing. Valvasor's financial collapse also shows that his activity was an abortive attempt to transplant to Slovenian soil central European topographical activity which was unsuited both in scope and the purpose to the modest social and economic conditions in the province. The attempt was also doomed to failure because the books were German both in language and in design, they were for the most part also printed in Germany and did not serve the goals of the Counter-Reformation. It was from the modest ecclesiastical publications of J. K. Mayr and his successors that a tradition with common traits and characteristics arose which is historically comparable to the European streams. The individual publications which the author discusses in the following chapter do not in themselves have a unity of style, but a detailed examination of the typographical material and other features of design reveals chronologically clearly defined and unified stylistic connections; the period up to 1768 was the era of mixed Gothic and Renaissance influences, the rococo period lasted up to 1790 when it was superseded by neoclassicism. We can therefore see how the tradition grew, took shape and gained in strength, so that towards the end of the 18th century the initial lag behind the general stream of European styles had been almost completely eliminated. With regard to subject matter, the period under discussion saw the transition from the ecclesiastical sphere to naturalism of »the new renaissance« type; with these books became more specifically Slovenian while printing unified the whole of the Slovenian area with an exchange of typographical material between such distant areas as Ljubljana, Klagenfurt, Graz and Udine. Thus the chapter which discusses *Slovenian* books is broader and more detailed also because the design of these books has not been as closely studied as that of Valvasor's publications.

In the last chapter the author summarizes the conclusions reached on the preceding pages, stressing the difference between the large-scale but barren imports and the more modest programme of book production which the province was able to assimilate and organically develop in harmony with the laws of history and European developments in book design. The author also points out that, while depriving us of many an imported treasure, the distinction between the terms »Slovene« and »in Slovenia« does assure us of a small corner in European art history, a corner supported by the inner logic of tradition.

KATALOG CEBEJEVIH DEL*

Ferdinand Šerbelj, Ljubljana

Pričujoči prispevek je dopolnilo k razpravi o slikarju Antonu Cebeju (Ajdovščina 1722 — Ljubljana ? po 1774), ki je bila objavljena v prejšnji številki ZUZ-a (ZUZ, n. v., XIII, 1977, pp. 109—133). Katalog obsega seznam 93 do zdaj ugotovljenih Cebejevih del, ki so bila registrirana na terenu, in tista, ki so nam danes znana samo po arhivskih sporočilih ali v literaturi. Doslej ugotovljena dela ne pomenijo končnega števila, saj lahko pričakujemo novih najdb še v muzejskih in galerijskih depojih, kakor tudi na terenu, predvsem na Hrvaškem.

Zaradi lažje orientacije so dela v katalogu urejena po abecednem redu krajev, v katerih so ali pa so tam bila nazadnje, preden so se izgubila ali propadla. Vsebina kataloga je pestra in nam zgovorno predstavlja razširjenost Cebejevih del in njegovo vsestransko udejstvovanje na slikarskem področju, saj se je poleg del v olju in freski ukvarjal še z načrti za oltarje in po potrebi opravljal tudi pozlatarska dela, neznana pa mu ni bila niti grafika (kat. 43).

Tukaj bi želel opozoriti na nekaj napak, ki so se vrinile v prejšnji prispevek o Cebeju (ZUZ, n. v., XIII, 1977). Str. 109, 24. vrsta od zgoraj (Radisc) pravilno: Radics; str. 112, 7. vrsta od spodaj (1755) pravilno: 1756; str. 120, 11. vrsta od spodaj (zazira) pravilno: zazrl; str. 120, 13. vrsta od spodaj (kompanski) pravilno: kopanjski; str. 124, 8. vrsta od zgoraj (Upanje) pravilno: Upadanje; str. 132, 16. vrsta od spodaj (Zadnje) pravilno: Zgodnje; slika št. 82, Marija z detetom ni v Planini pri Rakeku, temveč v frančiškanskem samostanu v Kamniku; slika št. 88, Marijino vnebovzetje iz Kopenja je pomotoma obrnjena levo-desno.

AJDOVSCINA

ž. c. sv. Janeza Krstnika

I Smrt sv. Jožefa

o. pl., 198 × 99 cm

sign. d. sp. na tnalu: Ant: Zebey /hayd'sis/ pinx: 1774

str. I. oltar

Prizor z umirajočim sv. Jožefom je Cebej verjetno posnel po V. Metzingerju, sicer pa gre za ikonografski motiv, ki ga je uveljavil in popula-

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

riziral C. Maratta. Ta način upodabljanja je bil v 18. stoletju precej priljubljen in ga tudi pri nas srečujemo pogosto. Več svobode so si slikarji dovoljevali le pri spremljavi osrednjega dogodka. Cebej je po svoje oblikoval zgornji del prizora z lebdečim angelom in dvema zagorelima *puttoma*. Na podoben način je naslikal isti prizor že leto poprej za zagrebško Marijino cerkev (kat. 90). Lebdeči angel na ajdovski sliki zelo spominja na lebdečega angela na Tiepolovi sliki *Sv. Silvester krsti cesarja Konstantina* v župnijski cerkvi v Folzanu (Brescia), samo da v tem primeru angel nima košare s cvetjem ampak tiaro in je tudi zrcalno obrnjen. Če je bil Cebejev angel prevzet iz Tiepolovega likovnega sveta, ga Cebej ni posnel po tem delu, temveč po Tiepolovem grafičnem listu, ki do potankosti predstavlja isti prizor, le da je celota zrcalno obrnjena in tako imata oba angela, Tiepolov in Cebejev, isti položaj in držo. (Prim.: *Giambatista Tiepolo*, *Classici dell'Arte*, 25, p. 125, št. 244; Aldo Rizzi: *L'opera grafica dei Tiepolo*, zal. Electa (brez navedbe letnice), p. 294, sl. 134.)

Ajdovska slika je zaradi poznejših premazov s firnežem precej potemnela, tako da je v barvnem pogledu dokaj okrnjena. Ob »restavraciji« (L. Grilc?) je bila slika dublirana in spodaj za okrog 10 cm podaljšana.

Lit.: F(rance) M(esesnel), Anton Cebej, *ZUZ*, III, 1923, p. 78; Viktor Steska: *Slovenska umetnost, I, Slikarstvo*, Prevalje 1927, p. 98; Stanko Vurnik, K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, *ZUZ*, XII, 1933, p. 60; Emilijan Cevc, *Umetnostno zgodovinski spomeniki — važen del turistične posesti slovenskega Primorja, Slovensko Primorje v luči turizma*, Ljubljana 1952, p. 237; France Stelè: *Slovenski slikarji*, Ljubljana 1949, p. 139; *Barok na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1961, uvod France Stelè, življenjepis in katalog Anica Cevc, p. 24 (rk); Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, p. 138.

AJDOVŠČINA

ž. c. sv. Janeza Krstnika

2 *Sv. Marjeta*

o. pl., 73 × 58 cm (oval)

sign.: ni (1774)

str. l. oltar, atika

Slika je verjetno nastala sočasno s sliko *Smrt sv. Jožefa*, saj visi nad njo v istem oltarju. Na podokviru je napis: »Ludvik Grilc /narodni slikar«, kar dokazuje, da je bila slika — in morda tudi slika *Smrt sv. Jožefa* — obnovljena.

Lit.: Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 98; *Barok na Slovenskem*, 1961, p. 24; E. Cevc: *Slovenska umetnost*, 1966, p. 138.

AJDOVŠČINA

ž. c. sv. Janeza Krstnika

3 *Križev pot*

o. pl., 73,5 × 52 cm

sign.: ni

Odprto ostaja vprašanje predloge, ki je v celoti vplivala na ajdovski križev pot. Podobno kot Cebej so se tudi drugi slikarji zvesto držali

iste predloge. (V. Metzinger, A. Tušek, J. Potočnik in še nekaj anonimnih slikarjev), celo .F Bergant je bil na stiškem križevem potu nekoliko odvisen od predloge (I. in II. postaja). V vseh primerih so slikarji dosledno posnemali figuralno skupino, medtem ko so ozadja izbirali med pokrajino in mestno arhitekturo. Po kvalitetnih primerih iz 18. stoletja so ti križevi poti v prvi polovici 19. stoletja postali vse bolj poljudni in s tem samo še bled spomin na dela iz preteklega stoletja. Ajdovski križev pot so pred leti obnovili, očistili in na novo uokvirili. O drugi, starejši obnovi pa govori napis na podokvirih nekaterih postaj: »končal 29. 9. 1912 Milan Klemenčič.«

Lit.: *Barok na Slovenskem*, 1961, p. 24; *E. Cevc: Slovenska umetnost*, 1966, p. 138.

AJDOVŠČINA

ž. c. sv. Janeza Krstnika

4 Prizori iz življenja Janeza Krstnika

freska

sign.: ni, 70. leta

obok ladje

Cebej je na tri polja oboka v ladji naslikal prizore iz življenja sv. Janeza Krstnika. Na prvem polju, gledano od prezbiterja, je prizor, ko mali Janez z materjo Elizabeto obiše sv. Družino. Prizor je zasnovan monumentalno, v svetlih in pretehtanih barvah. Obisk je predstavljen na visokih stopnicah. Del ozadja zastirajo velika zavesa in mogočna stebra. Svetniške postave, predvsem Marija in Elizabeta, so monumentalne. Na drugem, srednjem polju je Janez Krstnik naslikan kot osrednja figura med svetniki na oblakih, ki prisostvujejo Marijinemu kronanju. Na tretjem polju je Cebej naslikal prizor Janezove pridige. Freska je bila med prvo vojno uničena in jo je po vojni na novo naslikal slikar restavrator Del Neri. Ob tej obnovi je bil restavriran tudi zgornji del osrednje freske, Janez Krstnik med svetniki, ki je prav tako utrpel poškodbe. Nepoškodovana je ostala samo freska *Sv. Janez obiše sv. Družino*.

Lit.: France Stelè: *Umetnost v Primorju*, Ljubljana 1960, p. 95; *Barok na Slovenskem*, 1961, p. 24; *E. Cevc: Slovenska umetnost*, 1966, p. 138.

BISTRA pri Vrhniku

kapela sv. Jožefa v nekdanjem kartuzijanskem samostanu

5 Prizori iz življenja sv. Jožefa

freska

sign.: ni

obok kapele

Na štukiranem oboku kapele sv. Jožefa je Cebej naslikal pet prizorov iz življenja sv. Jožefa. Prizori so razporejeni v določenem redu, tako da je nad glavnim vhodom Jožefova zaroka, na levi in desni pa sta prizora iz življenja sv. Družine. Nasproti glavnemu vходу pravilno obrnjene kapele je oltar in nad njim prizor Jožefove smrti. Osrednje mesto zavzema poveličanje sv. Jožefa. S to razporeditvijo prizorov so v osi

kapele zajeti trije najpomembnejši trenutki iz Jožefovega življenja: zaročja, smrt in poveličanje. Glede datacije je v literaturi v glavnem zastopano mnenje, da so freske nastale šele po požaru, ki je leta 1773 prizadejal samostan. Tip štukature, posebej pa freske s svetlimi barvami, tipi figur, načinom gubanja draperije, bujnimi krajinami in živahnostjo prizorov govorijo bolj v prid zgodnejši dataciji. Pravilno jih je datiral M. Marolt v začetek druge polovice 18. stoletja, ko jih je označil kot delo slikarja »pod močnim Metzingerjevim vplivom«.

Tik ob kapeli je speljana cesta, zato je zaradi velikega prometa, usedanja in nagibanja zidov nastala na stropu kapele razpoka. Leta 1957 je restavrator H. Podkrižnik popravil poškodbe, očistil strop in takrat se je izkazalo, da so freske v odličnem stanju.

Cebejeva je bila morda tudi oltarna slika, ki se je izgubila šele po zadnji vojni. M. Marolt v topografiji Vrhniko poroča o njej naslednje: »Slika. Sv. Jožef, o. pl., ca 120 × 250. Svetnik, klečeč na klečalniku, pred seboj držeč dete, okrog putti in angelske glavice. Slabo restavrirano delo 2. pol. 18. stol.«

Lit.: Marijan Marolt: *Dekanija Vrhnika*, Ljubljana 1929, pp. 25, 91–92; Stelè: *Slovenski slikarji*, 1949, p. 193; France Stelè, Slikar Fortunat Bergant, Umetnik in njegov stil, *Razprave SAZU*, IV/2, Ljubljana 1957, p. 20; *Umetnost baroka na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1957, uvod France Stelè, p. 14, življenjepis in katalog Melita Stelè Možina, pp. 27–28 (rk); *Varstvo spomenikov*, VI, 1955–57, p. 59; *Barok na Slovenskem*, 1961, p. 24; Marko Marin, Kartuzija Bistra, *ZUZ*, n. v., VIII, 1970, pp. 86, 87; E. Cevc: *Slovenska umetnost*, 1966, p. 138.

BISTRA pri Vrhniku,
nekdanji kartuzijanski samostan

6 Oltarna arhitektura

freska

sign.: ?

zunanjščina vzhodnega trakta velikega dvorišča

Naslikana oltarna arhitektura služi kot okvir resnični niši, v kateri je bil po M. Maroltu »kip Marije device, dobro delo 1. pol. 18. stol., obdan od naslikanega okrasja istega časa, ki pa je po večini pod beležem.« Ker celota samo prosva skozi belež, lahko razberemo le to, da gre za naslikan oltarni nastavek z dvema figurama, ki sta v molitvi rahalo obrnjeni proti niši. Morebitne figure v atiki zakriva poznejša pločevinasta streha.

Lit.: Marolt: *Dekanija Vrhnika*, 1929, pp. 89–90.

BREŽICE

Posavski muzej

7 Sv. Lenart

o. pl., 100 × 42,5 cm

sign.: ni

Prov.: Slika je bila prvotno v p. c. sv. Lenarta v Brežicah. Po zadnji vojni je prešla v zasebno last, leta 1978 jo je odkupil Posavski muzej.

Slika sodi med Cebejeva povprečna dela. V muzejsko posest je prišla v slabem stanju. V spodnjem delu je platno zaradi vlage preperelo in na nekaterih mestih je barva že odstopila.

Lit.: neobjavljena

CERKNICA

p. c. sv. Roka

8 Sv. Boštjan in Rok

o. pl., 198 × 106,5 cm

sign. sp. na skali: Ant: Zebey pinx: 1763

veliki oltar

Rest.: 1961

Slika sodi med Cebejeva najboljša dela. Z razporeditvijo in medsebojnimi pogledi figur je slikar v ospredju slike ustvaril trikotniško kompozicijo. Prizorišče je s tem tako poenotil, da je zabrisal dvodelno delitev na nebeški del z Marijo, detetom in angelci ter na zemeljski del s priprošnjikoma zoper bolezni. V primerjavi s starejšimi olji kaže slika nov način upodabljanja, ki se je tukaj uveljavil in v večji meri opredeljeval tudi poznejša Cebejeva dela. Slikar se je v tem času ozrl naokoli, proti Italiji, o čemer priča vpliv beneškega slikarstva, ki se kaže predvsem v uporabi svetlih tonov s prefinjeno izpeljanimi barvnimi in svetlobnimi prehodi, slikanimi v toplem sfumatu.

Lit.: Barok na Slovenskem, 1961, p. 24

DOBRAVLJE

p. c. sv. Petra

9 Freske v prezbiteriju in na štirih poljih v ladji

sign.: V prezbiteriju pod prizorom kamenjanja sv. Stefana je v kartuši napis: PER / ANTONIUM ZEBEY / PICTOREM LABACEN: / HAYDOVIAE NATUM. Na južni steni ladje pa je pod fresko sv. Janeza Nepomuka napis z letnico: SANCTO IOANNI / NEPOMUCENO / COMMUNITAS DOBRAULAE / F: F: / MDCCLXVII. (1968).

Barokizirana podružnica sv. Petra je prava galerija našega slikarja. V letu 1768 je Cebej v fresko tehniki poslikal prezbiterij in štiri polja v ladji, za stranska oltarja je naredil dve oljni sliki, *Sv. Janeza in Pavla* in *Sv. Apolonijo*, križev pot, ki mu ga nekateri pripisujejo, pa ni njegovo delo.

Petosminsko zaključeni prezbiterij je Cebej poslikal v celoti. Dano obliko arhitekture je z dekoracijo tako poudaril, da obok učinkuje kot lahka lupina zaključenega prostora. Le na vrhu oboka seže pogled »skozi« oblake, kjer je upodobljena Petrova apoteoza. Sv. Peter je pokleknil, vdano razširil roke in se zazrl v Kristusa, ogrnjenega v razvihrano modro ogrinjalo. Zadaj za Petrom pridržujeta *putta* njegov simbol, navzdol obrnjeni križ. Na spodnjem robu pod oblaki vidimo ozek pas pokrajine z ovčicami, cerkvijo in s simboli cerkve. Ob srednjem prizoru Petrove apoteze je levi del prezbiterija namenjen sv. Marku,

desni del pa sv. Štefanu. Razporeditev fresk se vsebinsko ujema z razporeditvijo marmornih figur na velikem oltarju. Enkrat sta mučenca naslikana med sosvodnicami kot figuri, ki sedita na oblaku, pod njima, na severni in južni stranici prezbiterijski, pa sta kot sliki v okviru prizora njihovih mučeništev. Za oltarjem je Cebej v vsej višini prezbiterijski naslikal še oltarni nastavek kot slavoločno kuliso, ki dopolnjuje in vizualno poudarja baldahinasti tip marmornega oltarja. Namesto svetniških postav sta na krilih naslikani vazi s cvetjem, med stebroma in pilastroma pa sta na iluzionističen način naslikani okni. Edini figuri sta *putta*, ki sedita na vrhu kril; levi drži v roki knjigo z napisom: TUES / PETRUS / ET SU: / PER / HANC / PETRAM // EDIFICA: / BO / ECCLE: / SIAM / MEAM, desni pa ima v rokah palmovo vejo.

Za dobraveljsko bratovščino je Cebej na južni steni ladje naslikal nišo s sv. Janezom Nepomukom. Nišo obrobijata naslikana pilastra, ki nosita atiko, kjer na volutah sedita agelca in držita v rokah svetnikove simbole, palmovo vejico in venec s petimi zvezdami. V sredini med njima je kartuša z napisom: SANCTO IOANNI / NEPOMUCENO / COMMUNITAS DOBRAULAE / F: F: / MDCCLXVIII.

Na zrcalnem oboku ladje so v preprostih okvirih tri freske. Gledano od prezbiterijski, predstavlja prva sv. Petra s ključi in knjigo, druga, večja freska, prikazuje Marijino kronanje, naslikano v običajni ikonografski shemi, na tretji freski pa je podobno kot sv. Peter naslikan sv. Pavel z mečem in knjigo v rokah.

Lit.: E. Cevc, Umetnostno zgodovinski spomeniki..., 1952, p. 237; *Varstvo spomenikov*, V, 1954—54, pp. 137, 143—44; *Barok na Slovenskem*, 1961, p. 24; M(arijan) Z(adnikar), Dobravlje, *ELU*, I, 1962, p. 60; E. Cevc: *Slovenska umetnost*, 1966, p. 138.

DOBRAVLJE

p. c. sv. Petra

10 Sv. Apolonija

o. pl. 188 × 114 cm

sign.: l. sp.: Ant: Zebey: pinx: 1768:

str. l. oltar

Rest.: 1961

Sv. Apolonija je na oblaku napol pokleknila in se zazrla navzgor. V privzdignjeni levici drži klešče z zobom, desnico je nalahno odmaknila. Ob njej sedi *putto* s palmovo vejico. Z leve je nad sv. Apolonijo priplaval *putto* z lovorovim vencem, na desni sta še dve angelski glavici. Spodaj se skozi oblake vidi del gorate pokrajine z naseljem na srednjem hribu in z manjšo cerkvijo pod njim. Tukaj je Cebej naslikal resnični del Vipavske doline. Obris naselja na hribu predstavlja Sveti Križ, danes Vipavski Križ, ki je ohranil takšno silhueto do današnjih dni. Cerkev pod hribom pa je dobraveljska cerkev, ki še danes spada pod duhovnijo na Vipavskem Križu. Ta pokrajina je poleg preslikane pokrajine na Izidorjevi sliki s Trške gore (kat. 77) med Cebejevimi deli edini znani primer resničnega pokrajinskega prizora, ki je v nekoliko prikrojeni podobi bolj slikovito ubran.

Lit.: ista kot pri kat. št. 9

DOBRAVLJE

p. c. sv. Petra

11 Sv. Janez in Pavel

o. pl., 188 × 114 cm

sign.: ni (1768)

str. d. oltar

Rest.: 1961

Drug proti drugemu obrnjena svetnika klečita na oblakih in z značilnim pogledom zreta navzgor. Nad njima je *putto* z dvema lovorovima vencema in palmama, ob njem pa sta še dve angelski glavici. Med svetnikoma sta angelca, ki si v napol ležeči drži prižigata sveči. Ta detajl je ikonografska zanimivost, ki opozarja na primorski običaj, ko so ljudje ob »hudi uri« prižigali sveče sv. Janezu in Pavlu; zato je na spodnjem delu slike naslikana nevihta, ki se je zgrnila nad značilno primorsko hišo z latnikom.

Lit.: ista kot pri kat. št. 9

DOBROVA pri Ljubljani

pokopališka kapela

12 Marijino rojstvo

o. pl.

V pokopališki kapeli je bila slika Marijinega rojstva, ki jo je V. Steska po poročilu M. Bradaška uvrstil med Cebejeva dela. Slika je bila že leta 1927 izgubljena.

Lit.: Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 98

DRTIJA pri Moravčah

p. c. Matere božje

13 Marija, kraljica angelov

o. pl., 296 × 205 cm

sign. d. sp. na stopnici: Ant: Zebey pinx.: Letnica 1765 je v obliki kronograma na angelovi knjigi: VenI aMICA / VenI De / LIbano / Corona: / berIs. (Visoka pesem, IV. 8).

veliki oltar

Rest.: 1961

Slika je največje znano Cebejevo platno in pomeni tudi v umetnostnem pogledu eno njegovih ključnih del. Natančna datacija (1765) je pripomogla k določnejši stilni opredelitvi nekaterih nesigniranih Cebejevih del, na primer *Marijine zaroke* v Planini pri Rakeku (kat. 67) in *Marije z detetom* iz Kamnika (kat. 21). Premišljeno diagonalno grajena slika se odlikuje po lirični zasanjanosti in milem izrazu figur, kar velja predvsem za Marijo in Jezusa, ki zelo spominjata na dvajset let starejšo Tiepolovo sliko *Počitek na begu v Egipt* iz cerkve sv. Masima in Osvalda v Padovi, danes v padovanskem Mestnem muzeju.

Lit.: Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 95; Stelè: *Slovenski slikarji*, 1949, p. 139; *Barok na Slovenskem*, 1961, p. 24; E. Cevc: *Slovenska umetnost*, 1966, p. 138.

DVORJE pri Cerkljah na Gorenjskem
p. c. sv. Nikolaja

14 *Štirinajst priprošnjikov v sili*
o. pl., 194 × 102 cm
sign.: ni
veliki oltar

Rest.: Zapis na hrbtni strani platna: ČEBEJ. p. ca 1750 Rest. Sternen / do 1948. Morda je bil ob tej restavraciji zvonasti zaključek slike spremenjen v polkrožnega.

Zaradi precejšnje podobnosti z Metzingerjevimi deli uvrščamo sliko v sredno petdesetih let, po načinu slikanja pa je sorodna Cebejevi sliki *Vseh svetnikov* iz Malovš (kat. 53). Nastanek slike se časovno ujema s stavbno zgodovino podružnice, ki je bila zgrajena leta 1755 in posvečena leta 1758. Cebej je 14 priprošnjikov povezal v obliki osmice, ki se na vrhu piramidalno zaključuje s sv. Krištofom. O kompoziciji je V. Steska, ki je sliko pripisal V. Metzingerju, zapisal: »Sestava množice teh svetnikov je drzna, barve so lahne.« Med 14 priprošnjikov je vključen še patron podružnice sv. Nikolaj, ikonografska posebnost, ki je verjetno nastala po želji naročnika. Na levi strani slike, gledano od spodaj navzgor, si sledijo: Jurij, Erazem, Blaž, Dionizij, Miklavž, Panteleon, Dizma, na vrhu skupine je Krištof, nato so od vrha navzdol še Katarina, Barbara, Vid, Evstahij, Egidij (Tilen) in Marjeta.

Lit.: Ivan Lavrenčič: *Zgodovina cerkljanske fare*, Ljubljana 1890, p. 67; Viktor Steska, Valentin Metzinger, ljubljanski slikar (1702—1759), *Izvestija muzejskega društva za Kranjsko*, XV, 1905, p. 65; Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 38; *Barok na Slovenskem*, 1961, p. 24; Črtomir Z(orec), Sem ter tja po Cerkljanskem, *Glas*, 13. X. 1973.

GROBLJE pri Domžalah
c. sv. Mohorja in Fortunata (nacionalizirana)

15 *Sv. Izidor*
o. pl., 176 × 117 cm
sign.: ni
str. d. kapela

Slika je nastala v petdesetih letih in je torej starejša od današnje cerkvene opreme in Jelovškovih fresk. Sliki sv. Izidorja in sv. Notburge v severni kapeli sta bili bržčas postavljeni v sedanja oltarja že kot priljubljeni podobi. Ta združitev se kaže v delnem neskladju starejše podobe in mlajšega oltarnega nastavka. Ponekod zapisano mnenje, da je slika sv. Notburga delo istega slikarja kot sv. Izidor, ni utemeljeno, saj je slika sv. Notburge preprosto tirolsko delo iz okoli 1740.

Lit.: Viktor Steska, *Freske v Grobljah*, *ZUZ*, II, 1922, p. 19; France Stelč: *Politični okraj Kamnik*, Ljubljana 1929, p. 354; Janez Veider: *Groblje, Groblje—Domžale* 1938, p. 38, sl. 18; Nace Sumi, Groblje, *Varstvo spomenikov*, VIII, 1960—61, p. 39; *Barok na Slovenskem*, 1961, p. 24; *Leto svetnikov*, III, Ljubljana 1972, p. 560.

IHAN pri Domžalah

ž. c. sv. Jurija

16 Freske v ladji in na zunanjščini

dat.: 1764

Pri obnovi cerkvene notranjščine leta 1969 sta bili odkriti na umaknjenih stenah ladje dve freski z iluzionistično naslikano oltarno arhitekturo. Še isto leto ju je restavriral akad. slikar Tomaž Kvas. Edini zanesljivi podatek o nastanku slikarije je letnica 1764 na Matijevi sekiri. Na južni steni je Cebej naslikal za bratovščion sv. Družine oltarno arhitekturo, ki je krasila v nišo postavljeno plastično skupino sv. Družine. Pod nišo je še prvotni napis: CONFRATERNITATIS / IESU MARIAE IOSEPHI. Na levi strani oltarnega nastavka je naslikan sv. Jakob, na desni pa sv. Matija s sekiro in letnico 1764. Nad njima sedita na volutah levo sv. Boštjan in desno sv. Ambrož. V atiki je delno viden sv. Anton z Jezusom. Oltarno arhitekturo obdaja bogato naslikan rdeč baldahin.

Na severni ženski strani je freska s podobo iluzionistično naslikano oltarno arhitekturo. Oltar je bil verjetno posvečen Marijinemu oznanjenju. Osrednje polje z nišo je bilo že kmalu zazidano in poslikano z rokokojskim okrasjem. Kompozicijsko je razporeditev figur enaka kot na prejšnjem oltarju. Levo svoji sv. Apolonija, desno sv. Agata, nad njima sedita na volutah desno sv. Doroteja in desno sv. Neža. V atiki je naslikan bog Oče z ukazujočo kretnjo in z zemeljsko oblo, k njemu pa se privija splašen angel.

Freske danes ne kažejo več tiste barvitosti in svežine, ki so jo imele prvotno. Ze kmalu po nastanku so bile popravljene in dopolnjene. Večkat preslikane so jih leta 1860 prebelili. Večje poškodbe so utrpele leta 1883, ko so na severni in južni steni ladje odprli veliki segmentni okni. Takrat so bile v zgornjem delu uničene v višini ok. 150 cm. Ohranjeni freski merita 520×420 cm na južni in 420×420 cm na severni steni.

V času poslikave ladijskih sten je Cebej na zunanjščini južne stene naslikal sočno uro, ki se vsebinsko nanaša na omenjeno ihansko bratovščino sv. Družine, v tem primeru kot priprošnjico ob zadnji uri. Spodaj desno leži na postelji bolnik, levo stojita mož in žena, ki se v molitvi zaupno obračata proti sveti družini, zbrani ob zemeljski obli s številčnico in gnomonom. Podobno kot v cerkvi zapira celotno prizorišče v ozadju oltarna kuliserija z bogatim baldahinom. Na spodnjem robu freske je bil še pred leti viden kronogram: In IstIs Vitam Conclvdes ... Zaradi vremenskih učinkov je freska že precej obledela. Na sredini se vidi polkrožna razpoka zazidanega okna iz časa prezidave cerkve leta 1742. Freska je velika 300×332 cm in so jo leta 1957 konservirali.

Cebejeva je tudi sončna ura na zahodni strani ob zvoniku, ki predstavlja ples smrti. Upodobljen je trenutek, ko je nad skupino treh mož, zbranih ob kozarčku, privihrala smrt in med pivce zabolila drog zastave s številčnico — simbol časa. Fresko velikosti 200×200 cm so odkrili leta 1956 in jo naslednje leto konservirali.

Lit.: *Varstvo spomenikov*, VI, 1955—57, p. 77; Tomaž Kvas, Odkritje baročnih fresk v Ihanu, *Varstvo spomenikov*, XIII—XIV, 1968—69, pp. 119—124; Stane Stražar: *Svet pod Taborom — kronika Ihana*, Ihan 1974, pp. 90—91.

IKA pri Opatiji, SR Hrvatska
zasebna last

17 *Družina sv. Ane*
o. pl., 100,5 × 70 cm
sign.: ni
Prov.: ni znana.

Lit.: neobjavljena

JASTREBARSKO, SR Hrvatska
frančiškanski samostan

18 *Sv. Benedikt*
o. pl.
izgubljena

O tej sliki poroča le S. Vurnik, ko v svoji disertaciji primerja Marijin lik z Metzingerjevim tipom Marije na sliki *sv. Katarine* iz Polhovega Gradca in z goričansko *Brezmadežno*.

Lit.: Stanko Vurnik, K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, *ZUZ*, XII, 1932/33, p. 59.

SV. JOŠT nad Smartnim ob Dreti
p. c. sv. Gervazija in Protazija

19 *Sv. Jedert iz Helfta*
o. pl., 130 × 93 cm
sign.: ni

Slika je v zelo slabem stanju, močno raztrgana in delno preslikana. Bila je že zavržena, zdaj pa jo hranijo v župnišču v Smartnem ob Dreti. A. Stegenšek je zapisal, brez navedbe avtorja, da »slika nad podstavkom ep. strani kaže dominikanko, ki poljubuje križ. Na mizi pred njo leži knjiga, na tleh pa opatičina palica in kraljevska krona.«

Lit.: Avguštin Stegenšek: *Dekanija gornjegrajska*, Maribor 1905, p. 170.

KAMNIK
frančiškanski samostan

20 *Brezmadežna*
o. pl.
1752
izgubljena

Kamniški frančiškani so pri Cebeju naročilil poslikavo oltarčka, na katerem naj bi se na praznik sv. rešnjega telesa prepeval evangelij. Cebej je hkrati naslikal še *Brezmadežno*. Za to delo so mu frančiškani prepustili barve v vrednosti 10 goldinarjev, ki so jim ostale po smrti njihovega slikarja brata Lazarja Mayra (26. II. 1752). To arhivsko poročilo je zanimivo zato, ker gre za prvo omembo Cebeja na področju ljubljanske regije.

Lit.: Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 94, 113

KAMNIK

frančiškanski samostan

21 Marija z detetom

o. pl., 80,5 × 52,5 cm

sign.: ni, okoli 1765

refektorij

Rest.: 1961

Tip Marijinega ozkega obraza, široki zalomi gub in barvna obdelava postavljajo delo stilno ob drtijsko sliko *Marije, kraljice angelov* iz leta 1765 (kat. 13).

Lit.: Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 91; Stelè: *Politični okraj Kamnik*, 1929, p. 67, sl. 25; France Stelè: *Slovenske Marije*, Celje 1940, p. 34, sl. 43; Marijan Marolt, Iz monografije o Bergantu, ZUZ, XX, 1944, p. 78; Anica Cevc: *Fortumat Bergant 1721—1769*, Narodna galerija, Ljubljana 1951, p. 43, kat. 22, sl. 21 (rk).

KAMNIK

frančiškanski samostan

22 Sv. Peter Alkantarski

o. pl., 108 × 75 cm

sign.: ni

oratorij

Po načinu slikanja je delo blizu Cebejevi sliki *sv. Bruna* v Planini pri Ajdovščini (kat. 64), ki jo datiramo v sedemdeseta leta. Verjetno se na to sliko nanaša Steletov opis v kamniški topografiji: »Nad izhodom na hodnik: Slika neznanega frančiškanskega svetnika, klečečega pred mizo s križem in mrtvaško glavo. Razmeroma dobra, sr. XVIII. stol.«

Lit.: Stelè: *Politični okraj Kaamnik*, 1929, p. 60

KOPANJ pri Grosupljem

ž. c. Marijinega vnebovzetja

23 Marijino vnebovzetje

o. pl., 288 × 193 cm

sing. l. sp.: Ant. Zebey pinx. 1769

uničena

Slika je imela pestro preteklost. Na njenem mestu v velikem oltarju jo je leta 1861 zamenjala slika Stefana Šubica. Neuporabna je ostala do leta 1906, ko jo je našel tedanji župnik Franc Žužek in jo dal restavrirati Petru Zmitku (sign. d. sp.: Restavrator P. Žmitek 1908), leta 1923 pa jo je restavriral Matej Sternen. V noči med 15. in 16. februarjem 1944 je slika s cerkvijo vred zgorela. S tem smo izgubili eno najboljših Cebejevih del in tudi eno najlepših slovenskih baročnih Marijinih slik, ki je precej prispevala k podobi baročnega slikarstva pri nas. Stelè je o sliki zapisal, da bi v Narodni galeriji dobro predstavljala protiutež Metzingerjevi *Apoteozi sv. Frančiška Saleškega*.

Lit.: *Dom in svet*, XXI, 1098, p. 383, sl. pri p. 339; *Katalog zgodovinske razstave slovenskega slikarstva*, Narodna galerija, Ljubljana 1922, p. 20 (rk); *ZUZ*, II, 1922, p. 152; *Steska: Slovenska umetnost*, 1927, p. 97; *Vurnik, K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti*, 1933, p. 59; *France Stelè: Monumenta artis Slovenicae II*, Ljubljana 1938, pp. 21, 22, tabla 28; *Stelè: Slovenske Marije*, 1940, p. 32, sl. 29; *Stelè: Slovenski slikarji*, 1949, p. 139; *Umetnost baroka na Slovenskem*, 1957, pp. 14, 27; *Barok na Slovenskem*, 1961, p. 24; *E. Cevc: Slovenska umetnost*, 1966, p. 138; *Pepca Zajec (sestavila): Poljudna zgodovina župnije Kopanj*, Ljubljana 1970 (samozaložba), pp. 16, 19.

KUTJEVO pri Slavonki Požegi, SR Hrvatska
ž. c. Marijinega vnebovzvetja

24 *Sv. Filip Neri*

sign. d. sp. na podobici: Ant: Zebey / pinx: Lab: 1759
str. d. oltar

Slika je od Ljubljane najbolj oddaljeno Cebejevo delo, ohranjeno *in situ*. Z verjetnim posredovanjem Zagreba jo je Cebej naslikal za požeške jezuite, ki jim je med drugim od leta 1698 dalje pripadala tudi posest nekdanje cisterijanske opatije v Kutjevu. Tu so si jezuiti na ruševinah opatije zgradili nove objekte in obnovili nekdanjo opatijsko, danes župno cerkev Marijinega vnebovzvetja. Tako je potreba po opremi nove kutjevske cerkve pripeljala Cebejevo sliko *sv. Filipa Nerija* v to cerkev in ni némogoča domneva, da je Cebej za požeške jezuite naslikal še kakšno delo.

Lit.: *Ivy Lentić — Kugli, Oltarska pala Antuna Cebeja u Kutjevačkoj župnoj crkvi, Vjesti muzealaca in konzervatora Hrvatske*, V, 1970, pp. 5,6; ista, *Slikarstvo Slavonije u 18. stoljeću, Umjetnost XVIII stoljeća u Slavoniji*, Osijek 1971, p. 13 (rk).

LETUŠ pri Braslovčah
p. c. sv. Janeza Krstnika

25 *Krst v Jordanu*

o. pl., 199,5 X 124,5 cm
sign. d. sp.: Ant: Zebaey pinx: 1764
veliki oltar
Rest.: 1961

Lit.: *Barok na Slovenskem*, 1961, p. 24.

LJUBLJANA

diskalceatski samostan

26 *Freske v letni obednici*

1753
uničene

V mesecu avgustu 1753 je Cebej na oboku letne obednice poslikal tri polja v fresko tehniki. Na prvo polje je naslikal nadangela Rafaela z mladim Tobijem, na drugo Danijela v levnjaku, kamor mu nadangel prinaša Habakuka s hrano, in na tretje polje Samuela in Savla v go-

steh. Za to delo je dobil 18 goldinarjev. Samostan je bil razpuščen leta 1784 in po ljubljanskem potresu leta 1895 porušen.

Lit.: Ivan Vrhovec, Zatrte nekdanje kapele in cerkve ljubljanske, *Danica*, 1904, pp. 189, 349; *Izvestija muzejskega društva za Kranjsko*, XVIII, 1907, p. 42; Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 94.

LJUBLJANA

diskalceatski samostan

27 *Marija dobrega sveta*

o. pl.

1763

izgubljena

Lit.: Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 95.

LJUBLJANA-Bežigrad

ž. c. sv. Cirila in Metoda

28 *Sv. Krištof*

o. pl., 265 × 146 cm

sign. d. sp.: Ant. Zebey / pinx: 1766

(po Katalogu zgodovinske razstave in Steski: 1765)

str. d. oltar

Rest.: 1961

Prov.: Slika je bila prvotno v velikem oltarju p. c. sv. Krištofa, od 1779 pokopališke, ki je stala na mestu današnjega Gospodarskega razstavišča v Ljubljani. Slika je ikonografsko zanimiva, saj predstavlja v našem baročnem slikarstvu redko samostojno celopostavno upodobitev svetnika, ki je bil v starejših časih nepogrešljiv okras zunanjščin naših cerkva.

Lit.: Ivan Vrhovec, Dve predavanji o ljubljanskih pokopališčih, *Zbornik znanstvenih in poučnih spisov*, Slovenska matica, Ljubljana 1901, III. zv. p. 186 ss; *Katalog zgodovinske razstave slovenskega slikarstva*, 1922, p. 19; Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 97; *Varstvo spomenikov*, VIII, 1960–61, p. 119; *Barok na Slovenskem*, 1961, p. 24; E. Cevc: *Slovenska umetnost*, 1966, p. 138.

LJUBLJANA

diskalceatski samostan

29 *Sv. Janez Zlatoust*

o. pl.

1770

izgubljena

Sliko je naročil Marko Pohlin, ki je bil pri diskalceatih nedeljski pridigar. V oltar so jo postavili na svetnikov god, 27. I. 1770. Diskalceatska kronika piše ime Zibe ali Zebei.

Lit.: *Izvestija muzejskega društva za Kranjsko*, XVIII, 1907, p. 42; Vrhovec, Zatrte nekdanje kapele in cerkve ljubljanske, 1904, p. 349; Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 95.

LJUBLJANA
frančiškanski samostan
30 Sv. *Bonaventura*
o. pl., 43 × 32 cm
sign.: ni
samostanska knjižnica

Slika je dobro ohranjena in ni preslikana.

Lit.: neobjavljena

LJUBLJANA
frančiškanski samostan
31 *Škapulirska Marija*
o. pl., 181 × 122 cm
sign.: ni
hodnik II. nadstropja
Rest. 1955

Gre za ustaljeno predstavitev Marije z detetom na oblakih, ko podaja na levi škapulir bl. Simonu Stocku, na desni s posredovanjem angela pa dušam v vicah, upodobljenim spodaj v ognju.

Lit.: neobjavljena

LJUBLJANA
mestna hiša
32 *Slika mestne svetovalnice*
1760
izgubljena

Cebej je naslikal za ljubljanski magistrat sliko, ki je predstavljala mestno svetovalnico »abris von der Rath Stuben«. Bržčas ni upodobil zgolj mestne svetovalnice, temveč je po vsej verjetnosti naslikal tudi predstavnike takratnega mestnega življenja. Kot dar so sliko poslali deželnemu komisarju grofu von Perlassu v Gradec. Po izjavi prof. Boža Otorepca se je o njej že poizvedovalo, vendar brez uspeha. Cebej je prejel za sliko 16 goldinarjev nemške veljave.

Vir.: Cod. I 99, fol. 389, 22. XI. 1760; Cod. XIII/177, fol. 134, 22. XI, 1760; oba prepisa hrani Inštitut F. Steleta, SAZU.

Lit.: neobjavljena

LJUBLJANA
mestna hiša
33 *Poslikava gledališke dvorane na Rotovžu*
al secco
1760/1761
uničeno

Na rotovžu so bile gledališke predstave že v 17. stoletju, v naslednjem stoletju pa se je število predstav tako povečalo, da je bila leta 1736 potrebna prva večja adaptacija gledališča. Za zimsko, predpustno sezono konec leta 1761 ali takoj v začetku naslednjega leta je bila gledališka dvorana na novo opremljena. Slikarska dela so zaupali Cebeju. Kako je Cebej dvorano poslikal, ni znano. Nedvomno je zadovoljil željam magistrata, ki je 22. I. 1761 naročil višjemu mestnemu blagajniku Fr. Jakobu Raniloviču, naj Cebeju v smislu dogovora izplača 50 goldinarjev nemške veljave. Po zgraditvi stanovskega gledališča leta 1765 je rotovško gledališče izgubilo na pomenu. Dvorano so za potrebe magistrata kmalu prezidali, slikarije pa so šle v pozabo. Fragmenti slikarij so bili na novo odkriti in konservirani ob obnovitvenih delih leta 1956.

Vir.: Cod. I/100, fol. 63, 22. I. 1761; Cod. XIII/178, fol. 128, 29. I. 1761, Nr. 14; oba prepisa hrani Inštitut F. Steleta, SAZU.

Lit.: Peter von Radics, Alte Häuser in Laibach, *Laibacher Zeitung*, 1909, 18. II., p. 333; Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 97; *Varstvo spomenikov*, VI, 1955—57, p. 85; Sergej Vilfan: *Zgodovina ljubljanske mestne hiše*, Ljubljana 1958, p. 45 ss; *Barok na Slovenskem*, 1961, p. 24; Špelca Copić: *Slovensko slikarstvo*, Ljubljana 1966, p. 61.

LJUBLJANA

Narodna galerija

34 *Sv. Uršula*

o. pl., 166 × 116 cm

sign.: ni

inv. št. NG S 1729

Konzervirano: Štefan Hauko, NG, 1975

Prov.: Sliko je med vojno prinesel v umetnostnozgodovinski seminar Jože Gregorič s področja Šmarje-Sap. Seminar je leta 1968 sliko odstopil Narodni galeriji.

Oltarna slika *sv. Uršule* je zgodnje in povprečno Cebejevo delo, ki ima zaradi slabe ohranjenosti le dokumentarno vrednost. Mikavna je primerjava s sliko *sv. Lucije* v Malem Lipoglavu (kat. št. 52). Sliki sta si po tipih figur, koloritu in načinu slikanja tako podobni, da je upravičena domneva, da sta pripadali istemu oltarju.

Lit.: *Nove pridobitve Narodne galerije 1965—1975*, Ljubljana 1976, p. 30 (rk).

LJUBLJANA

Narodna galerija

35 *Kristus v predpeklju (osnutek)*

temp. pl. 75 × 111 cm

sign.: ni

inv. št. NG S 37

Prov.: neznana

Lit.: neobjavljena

LJUBLJANA

Narodna galerija

36 Sv. Ludvik (cesar Konstantin)

o. pl., 105 × 77 cm

sign.: ni

inv. št. NG S 30

Prov.: Slika je prišla v Narodno galerijo iz Strahlove zbirke. Koga je na njej Cebej upodobil, ni povsem jasno. V literaturi se pojavljajo različna imena, od cesarja Konstantina in sv. Leopolda do sv. Ludvika, vendar pa figuri manjka zanesljiv atribut, po katerem bi jo prepoznali. Podoba je bila naslikana kot pendant sliki sv. Boštjana, prav tako v Narodni galeriji (kat. 37).

Lit.: Katalog zgodovinske razstave, 1922, p. 24, kat. 41; Dr. Jos(ip) Mantuani, Slikarska umetnost naših dežel v prošlih dobah, *Dom in svet*, XXXV, 1922, p. 458; Dr. Janko Polec, Katalog Strahlove galerije slik, *ZUZ*, X, 1930, p. 119, kat. 36.

LJUBLJANA

Narodna galerija

37 Sv. Boštjan

o. pl., 102 × 72 cm

sign.: ni

inv. št. NG S 1389

Prov.: Slika je prišla v Narodno galerijo iz Strahlove zbirke.

Lit.: Katalog zgodovinske razstave, 1922, p. 24, kat. 40; Dr. Janko Polec, Katalog Strahlove galerije slik, 1930, p. 129, kat. 112; *Umetnost baroka na Slovenskem*, 1957, p. 28, kat. 40.

LJUBLJANA

Narodna galerija

38 Poveličani Kristus — Poveličanje evharistije

o. pl., 133 × 103 cm (bandero)

sign.: ni

inv. št. NG S 33

Prov.: Prvotno nahajališče ni znano. Slika je prišla v Narodno galerijo iz zapuščine slikarja M. Koželja v Kamniku.

Slika sodi med najkvalitetnejša Cebejeva dela. Stilno je blizu slikam *Marija, kraljica angelov* (kat. 13), *Marijina zaroka* (kat. 67) in *Sv. Urh* (kat. 39). Delo se odlikuje po odlično naslikanih figurah, bogatem gubanju draperije in toplém sfumatu, ki skupaj z megličasto naslikanimi oblaki dajejo slovesen in poduhovljen izraz.

Lit.: Steska *Slovenska umetnost*, 1927, p. 98; Stelè: *Politični okraj Kamnik*, pp. 125–26; *Umetnost baroka na Slovenskem*, 1957, p. 14, kat. 27, sl. 22.

LJUBLJANA
Narodna galerija

39 Sv. *Urh*
o. pl., 107 × 73,5 cm
sign. l. sp.: nečitljiva
inv. št. NG S 35

Prov. Prvotno nahajališče ni znano. Preden je prišla v Narodno galerijo, je bila last Društva za krščansko umetnost.

Lit.: Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 98.

LJUBLJANA
Narodna galerija

40 Sv. *Valburga*
o. pl., 65,5 × 49,5 cm
sign.: ni
inv. št. NG S 31

Prov.: ni znana

Lit.: neobjavljena

LJUBLJANA
Narodna galerija

41 Sv. *Leopold*
o. pl., 105 × 77 cm
sign.: ni
inv. št. NG S 36

Prov.: Prvotno nahajališče ni znano. Slika je prišla v Narodno galerijo leta 1953 iz zasebne lasti, obenem s sliko sv. *Florijana* (kat. 42). Sliki sv. *Leopold* in Sv. *Florijan* sta si pendant in sodita med slikarjeva kvalitetna pozna dela.

Lit.: *Umetnost baroka na Slovenskem*, 1957, p. 28, kat. št. 41; E. Cevc: *Slovenska umetnost*, 1966, barvna repr. št. V; Čopič: *Slovensko slikarstvo*, p. 62, z barvno repr.

LJUBLJANA
Narodna galerija

42 Sv. *Florijan*
o. p., 106 × 77 cm
sign.: ni
inv. št. NG S 32

Prov.: ista kot pri kat. 41

Lit.: *Umetnost baroka na Slovenskem*, 1957, p. 28.

LJUBLJANA

Narodni muzej

43 *Marijino vnebovzetje*

bakrorez, 31,4 × 19,4 cm

sign.: ni

inv. št. NM 53a

Prov.: Bakrorez je bil izdelan za člane bratovščine Marijinega vnebovzetja (Congregatio Maior Latina Labaci in Collegio Societatis Jesu). Bakrorez priča, da se je Cebej razen s fresko tehniko, oljem, načrti za oltarje in pozlatitvami ukvarjal tudi z grafiko, kar ni nenavadno za slikarja tedanjega časa. Kakšen je bil Cebejev delež pri nastanku tega bakroreza, ni mogoče popolnoma ugotoviti. Nedvomno je osnutek njegov. Preseneča, kako blizu Cebejevemu načinu so grafična obdelava teles, draperija in posebej obravnava svetlobe in sence. Zanimivo je tudi, da bakrorez pravzaprav predstavlja sliko Marijinega vnebovzetja, ki jo je imela bratovščina v jezuitskem kolegiju, to pa napeljuje na misel, da bi bil avtor oljne slike lahko Cebej, ki je imel pozneje opraviti še s tem bakrorezom. Bakrorez ima dva napisa. Zgoraj v kartuši: *Imago Arae Oratorii Mariani, / Almae Sodalitatis Maioris / Latinae, spodaj na svitku pa: Celsissimoru, Excellentissimoru, Illustrissimoru, Reverendissimoru etc etc / D. D. Provinciae Procerum, Venerabilis Cleri, Nobilitatis, etc / Literatorum / sub titulo B. V. MARIAE in Coelos Assumptae conscriptorum: / Labaci in Archiducali et Societatis IESU Collegio: //*. Na precej podoben, a manjši bakrorez naletimo še v molitveniku »*officium Rakoszianum sub titulo B. V. M. Labaci 1772.*«

Lit.: neobjavljen

LJUBLJANA

Nadžkofijska palača

44 *Rožnovenska Marija s sv. Dominikom in sv. Katarino Siensko*

o. pl., 124 × 91 cm (bandero?)

sign.: ni

precej preslikana

Lit.: *Leto svetnikov*, IV, Ljubljana 1973, repr. pri p. 48.

LJUBLJANA

ž. c. sv. Petra

45 *Pozlatitev bandera*

1763

izgubljeno

Cebej je na šempeterskem banderu pozlatil podobo z robom, napisom in železnim natičem za 33 goldinarjev in 52 krajcarjev zvezne veljave.

Lit.: Ivan Vrhovnik, Arhivski poberki o nekaterih slikarjih in kiparjih 15. do 18. stoletja, *ZUZ*, II, 1922, p. 106; Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 98.

LJUBLJANA
ž. c. sv. Petra

46 Načrt za veliki oltar
1769
izgubljeno

Leta 1769 je Cebej napravil načrt za veliki oltar šempetrske cerkve, za katerega so mu naročili tudi sliko. Za načrt in račune za sliko je prejel dne 11. julija 1769 8 goldinarjev in 24 krajcarjev. Glede na stroške je verjetno ostalo samo pri načrtih.

Lit.: France Stelè, Umetnostno zgodovinski izpiski iz arhiva cerkve sv. Petra v Ljubljani, *Carniola*, V, 1914, p. 226; Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 98.

LJUBLJANA
semenišče

47 Poslikava stropa v semeniški obednici
freska, 350 × 1000 cm
1766/1767
prebeljeno

Ob prenovitvah je bila freska kmalu prebeljena, morda že leta 1791 ali 1820. Leta 1957 je restavrator Izidor Mole očistil del slabo ohranjene freske. Na površini 190 × 160 cm se prizor komaj razbere. Na pol ležeči Kristus je oblečen v rdeče in modro oblačilo. Ob njegovih nogah je Marija Magdalena. V desnem kotu odkrite freske je viden še vrč, ostalo je nejasno.

Lit.: Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 97; Marijan Smolik, Kako so zidali semenišče v Ljubljani, *Kronika slovenskih mest*, VII/2, 1957, pp. 90–95; *Barok na Slovenskem*, 1961, p. 24.

LJUBLJANA
semenišče

48 Poslikava kapele
1766/1767
neohranjeno

Kapela je bila poslikana sočasno z obednico. Drugi podatki niso znani.

Lit.: ista kot pri kat. 47

LJUBLJANA
uršulinska cerkev

49 Sv. Angela
o. pl., 90 × 65 cm
sign.: ni, okoli 1768
pevski kor
Rest.: 1951

J. Veider pripisuje Cebeju dve sliki sv. Angele (ZUZ, XX, 1944, kat. 48, 221) in ju, sklicujoč se na samostansko kroniko, datira v leto 1768. Sliki slogovno ne sodita v ta čas in tudi Cebejevi nista. Po načinu slikanja gre za poznejši deli slikarja Janeza Potočnika (1749—1834). Cebejevemu čopiču pa lahko pripišemo drugo sliko sv. Angele, ki jo je J. Veider opisal v istem ZUZ-u, kat. št. 79, in pripisal Fortunatu Bergantu. Verjetno je kronist samostanske kronike imel v mislih to sliko, ko je zapisal, da je (neimenovani) slikar leta 1768 ob beatifikaciji sv. Angele v vsej naglici naslikar oltarno podobo sv. Angele za 40 florintov, in dodal, da je ta slikar nato naslikal še manjšo sliko iste svetnice. Oltarne podobe danes ni najti, tista manjša pa bi lahko bila Cebejeva sv. Angela, ki tudi stilno sovпада z letnico 1768, sporočeno v kroniki.

Lit.: Janez Veider, *Slike v uršulinskem samostanu v Ljubljani*, ZUZ, XX, 1944, p. 118, kat. 79; A. Cevc: *Fortunat Bergant*, 1951, p. 43, kat. 24.

LOG pod Mangartom

ž. c. sv. Štefana

50 Sv. Boštjan

o. pl., 132 × 73 cm

sign.: ni

na desni ob vhodu

Rest.: 1973

Prov.: Slika je prvotno pripadala nekemu oltarju v cerkvi. Bila je zavržena, leta 1973 pa so jo našli na podstrešju. Boštjanova drža je značilno akademska in spominja na držo mladeniča, ki pozira pred učenci. Sedeči drži Boštjana sta se prilagodili skala in draperija. Zvonasto zaključen zgornji del slike izpolnjujejo trije razigrani angelci. Zadaž za plastično pojmovanim Boštjanom in skalo se odpira pogled v bujno zeleno pokrajino.

Lit.: neobjavljena

LOKAVEC PRI AJDOVŠCINI

župnišče

51 Sv. Lovrenc

o. pl., 175 × 112 cm

sign.: ni

župnišče

Prov.: Slika je bila prvotno v velikem oltarju stare cerkve, po opustitvi cerkve pa so jo prenesli v novo župnišče.

Slika je zgodnje Cebejevo delo in sodi v obdobje, ko si je slikar svoj slog šele utrjevali. *Putti* in angelske glavice v zgornjem delu slike kažejo na Cebejevo zgodnje obdobje, medtem ko je angel na levi že takšen, kot ga srečujemo na njegovih delih iz petdesetih let. Tudi sv. Lovrenc kaže značilnosti prehoda na nov način slikanja.

Lit.: *Barok na Slovenskem*, 1961, p. 24.

MALI LIPOGLAV

ž. c. sv. Nikolaja

52 *Sv. Lucija*

o. pl., 76 × 50 cm

sign.: ni

Prov.: Slika izvira iz atike nekega oltarja. Prim. kat. št. 34.

Lit.: neobjavljena

MALOVSE pri Črničah

p. c. sv. Kozma in Damjana

53 *Vsi svetniki*

o. pl., 142 × 77 cm

sign.: ni

veliki oltar

Slika sodi med tista Cebejeva dela iz petdesetih let, ki razkrivajo neposreden vpliv Metzingerja. Metzingerjevsko delujejo glave svetnikov, naslikane v najrazličnejših pogledih, in tudi v slikanju draperije opazimo podobnost z Metzingerjevimi deli. Figure so razporejene v treh pasovih. V spodnjem pasu so moški, ki jih lahko določimo poimensko. Med njimi izstopata patrona podružnice sv. Kozma in Damjan. Drugi, nekoliko odmaknjeni zgornji pas je odmerjen svetnicam. Spoznamo lahko le nekatere, druge pa se v obrisih izgublajo v ozadju. Zgornji del slike zaključuje večje naslikana sveta trojica na zemeljski obli. Ob straneh klečita priprošnjika Marija in sv. Jožef.

Slika je dobro ohranjena in ne kaže znakov preslikav. Na spodnjem delu je za 5 cm podaljšana in doslikana.

Lit.: neobjavljena

MORAVCE

ž. c. sv. Martina

54 *Prizori iz legende sv. Martina*

freska

sign.: ni

obočni lok nad velikim oltarjem

Poslikana so tri polja s skromnim okrasjem. Na osrednjem je skupina angelov na oblakih brez vsake vsebinske povezave s prizoroma ob strani. Na levi je Martinov sen, na desni pa se škofu Martinu prikaže angel. Freska je bila že nekajkrat očiščena in je zato izgubila prvotni izraz.

Lit.: neobjavljena

MORAVCE

ž. c. sv. Martina

55 *Marijino vnebovzetje*

o. pl., viš. ok. 250 cm

1758

izgubljena

O sliki poroča edino V. Steska: »Leta 1758 je slikal za Moravče Marijino vnebovzetje, okoli 250 cm visoko sliko. Marija plava v višavo. Apostoli se deloma ozirajo za njo, deloma strme v prazen grob. Marijo obkrožajo tri skupine angelcev.«

Lit.: Steska: Slovenska umetnost, 1927, p. 95.

MORAVČE

župnišče

56 Sv. Boštjan

o. pl., 184 × 102 cm

sign. v sr. sp.: preslikana, delno vidna letnica 17/5/9.

župnišče

Prov.: Slika je bila v župni cerkvi v stranskem desnem oltarju, kjer sta še danes ob straneh leseni plastiki sv. Roka in Barbare.

Lit.: Steska: Slovenska umetnost, 1927, p. 95; Barok na Slovenskem, 1961, p. 24.

MORAVČE

ž. c. sv. Martina

57 Sv. Lenart

o. pl., 220 × 127 cm

sign. l. sp. na majoliki: A. Zebey / pinx: / 1761.

str. d. oltar

Sv. Lenart, zavetnik jetnikov, je na oblaku priplaval v ječo. Ob njem sta *putta* in angleske glavice. Angleca sta naslikana v živahnih kretnjah, medtem ko je sv. Lenart naslikan nekam okorelo. Z veseljem do žanra je naslikan spodnji del slike z zaporniki, kjer vidimo v levem vogalu hlebec kruha in majoliko s slikarjevim podpisom in letnico.

Lit.: ista kot pri kat. št. 56

MORAVČE

ž. c. sv. Martina

58 Sv. Anton Padovanski

o. pl., 220 × 128 cm

sign. v sr. sp.: Ant: Zebey pinx: 1761.

str. l. oltar

Lit.: ista kot pri kat. št. 56

MORAVČE

ž. c. sv. Martina

59 Marija rožnega venca

1772

izgubljena

O Cebejevi sliki poroča edino V. Steska: »Leta 1772 je naslikal Marijo, kraljico sv. rožnega venca, s podpisom Ant. Zebey 1772. Slika se odlikuje po milem izrazu obličja in po lepih ubranih barvah.«

Lit.: Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 95.

MORAVČE

ž. c. sv. Martina

60 *Marija dobrega sveta*

o. pl.

sign.: ni

str. d. oltar

Lit.: neobjavljena

NOVO MESTO

frančiškanski samostan

61 *Marija podeljuje škapulir bl. Simonu Stocku*

o. pl., 182 × 105,5 cm

sign.: ni

hodnik klavzure

Prov. neznana

Slika je znatno preslikana in prvotni zvonasti zaključek je bil spremenjen v današnjega polkrožnega. Kljub številnim posegom pa daje slika videz solidnega Cebejevega dela.

Lit.: neobjavljena

PEČE pri Moravčah

ž. c. sv. Jerneja

62 *Družina sv. Ane*

o. pl.

sign.: ?

izgubljena

Rest.: Matej Sternen, 1926

Prov.: Slika je bila prvotno v stranskem levem oltarju, kjer jo je v prejšnjem stoletju zamenjala po kvaliteti skromna slika z istim motivom. Slika je bila nato shranjena v župnišču, od koder je že pred zadnjo vojno zginila.

Ohranjena je fotografija, ki predstavlja sliko v stanju pred restavracijo. Osrednje mesto na podobi zavzema krepka postava sv. Ane, ki sedi in pridržuje v naročju knjigo. Desnico je pokroviteljsko položila na deklico Marijo, zatopljeno v branje. Dvignila je glavo in se zamišljeno ozrla proti sv. Joahimu, stoječemu na desni za njo, ki ji s kretnjo levece nekaj pripoveduje. S fotografije ne moremo razbrati, kaj je naslikano

v ozadju, videti pa je, da gre za ploskovito členjeno steno neke arhitekture. Družini delajo družbo *putto*, ki se zvedavo sklanja k Ani, in dve angelski glavici nad Joahimom.

Na tem mestu se lepo zahvaljujem dr. Anici Cevc, ki me je opozorila na to sliko, kakor tudi za vsa njena opozorila in nasvete, ki so mi bili v pomoč pri zbiranju gradiva.

Lit.: neobjavljena

PEČE pri Moravčah

ž. c. sv. Jerneja

63 Sv. *Anton Padovanski*

o. pl., 175 × 121 cm

sign.: ni

str. d. oltar

Slika je nastala sočasno z zgoraj omenjeno sliko sv. *Ane*, ki je bila nekoč v oltarju na nasprotni strani. Čeprav je preslikana, na njej lahko razberemo značilnosti Cebejevega čopiča. Cerkev je bila v 18. stoletju podružnica moravske fare, iz česar lahko sklepamo, da sta bili sliki naročeni za cerkev s posredovanjem moravskega župnika.

Lit.: neobjavljena

PLANINA pri Ajdovščini

ž. c. sv. Kancijana in tovarišev

64 Sv. *Bruno*

o. pl., 156 × 85,5 cm

sign.: ni

kapela sv. Bruna

Sliko so naročili menda kartuzijani, ki so imeli tod svoje vinograde. Pri bistriških kartuzijanih je bil Cebej znan, saj jim je poslikal že Jožefovo kapelo v Bistri (kat. 5) in morda z njihovim posredovanjem naredil tudi sliko sv. Boštjana in Roka za Cerknico (kat. 8).

Lit.: Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 49; dr. Stanko Vurnik (ur. Marijan Marolt), *Metzingerjeva dela*, ZUZ, XIII, 1934/35, p. 70.

PLANINA pri Ajdovščini

ž. c. sv. Kancijana in tovarišev

65 Sv. *Magdalena*

o. pl., medaljon

sign.: ni

str. d. oltar, atika

V oltarnem nastavku je Herrleinova slika sv. Antona Padovanskega iz leta 1796.

Lit.: neobjavljena

PLANINA pri Ajdovščini
ž. c. sv. Kancijana in tovarišev

66 Sv. Katarina
o. pl., medaljon
sign.: ni
str. l. oltar, atika

V oltarnem nastavku je mlajši kip Marije.

Lit.: neobjavljena

PLANINA pri Rakeku
ž. c. sv. Marjete

67 Marijina zaroka
o. pl., 219 × 129,5 cm
sign.: ni, okoli 1765
str. l. oltar
Rest.: 1951

Slika je eno najboljših Cebejevih del. Na tej formalno brezhibni sliki svetlih prosojnih barv je toliko vzvišene svečanosti in monumentalnosti, da ni čudno, da so jo pripisovali raznim slikarjem, na primer Tiepolu ali našemu Bergantu. Šele Stelè jo je spoznal kot Cebejevo delo (Stelè: *Slovenski slikarji*, 1949). Na tako italijanski način, kakor je nalikal to sliko in še podobi sv. Boštjana in Roka (kat. 8) ter Marijo, kraljico angelov (kat. 13), ni slikal Cebej ne prej ne pozneje.

Lit.: Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 88; Marolt, Bergant, 1944, p. 78, sl. 24; Stelè: *Slovenski slikarji*, 1949, p. 139; A. Cevc: Bergant, 1951, p. 56; Stelè, Bergant, 1957, p. 19; *Umetnost baroka na Slovenskem*, 1957, p. 14; *Barok na Slovenskem*, 1961, p. 24; E. Cevc: *Slovenska umetnost*, 1966, p. 138.

RAZGURI pri štjaku
p. c. sv. Ane

68 Sv. Ana
o. sl., 141 × 92,5 cm
sign. d. na podstavku: Ant: Zebey / vipacensis / pinx: Labaci / 1772.
veliki oltar
Rest.: 1968

Lit.: neobjavljena

RUDNIK pri Ljubljani
ž. c. sv. Simona in Juda Tadeja

69 Sv. Ignacij Ferrerski
o. pl., 196 × 96 cm
sign.: ni
str. d. oltar

Prizor z mirno postavo sv. Ignacija Ferrerskega in oživiljenim mrličem je v nasprotju s prestrašenimi pričami čudeža, ki dajejo z gibi in izrazi groze dogodku dramatičen značaj. Sliko so v prejšnjem stoletju

pri vstavitvi v novi oltar občutno obrezali, s čimer pa je bil okrnjen tudi psihološki učinek čudeža. Kljub temu posegu je slika dobro ohranjena in ne kaže znakov preslikav.

Lit.: *Umetnost baroka na Slovenskem*, 1957, p. 14; *Barok na Slovenskem*, 1961, p. 24.

RUDNIK pri Ljubljani
ž. c. sv. Simona in Juda Tadeja

70 Sv. Jurij

o. pl.

sign.: ni

veliki oltar, atika

Lit.: neobjavljena

SAMOBOR, SR Hrvatska
frančiškanski samostan

71 Sv. Notburga

o. pl., 180 × 135 cm

sign.: ni

hodnik klavzure

V katalogu Metzingerjevih del (Vurnik, Marolt, ZUZ, XII, 1932—33) je slika pripisana Metzingerju s kratko obrazložitvijo, da je po »*Historia domus*«, kroniki frančiškanskega samostana v Samoboru nastala leta 1745. Metzinger je za samoborske frančiškane res naslikal nekaj slik, in sicer že deset let prej, v letih 1735—36. Tudi za bližnji frančiškanski samostan v Jastrebarskem je Metzinger v tem času naslikal dve sliki (prim. omenjeni katalog Metzingerjevih del, pp. 41—42). Ni nujno, da se omemba Notburgine slike v »*Historia domus*« nanaša ravno na to sliko. Tudi če jo primerjamo z Metzingerjevimi deli iz časa okoli 1745, se izkaže, da Metzinger takrat ni tako slikal. Že primerjava z Metzingerjevima slikama sv. Notburge iz Semiča in Slapa pri Vipavi, obema iz okrog 1743—45, zanika Metzingerjevo avtorstvo pri samoborski sliki. Sliko lahko pripišemo Cebejevemu čopiču druge polovice petdesetih let. Primerjava s sočasnimi Cebejevimi deli, na primer z *Vsemi svetniki* iz Malovš (kat. 53), *Štirinajstimi priprošnjiki* v Dvorjah (kat. 14 in s *Sv. Izidorjem* na Taboru (kat. 75), potrди direktne vzporednice glede podobnosti naslikanih figur in detajlov. Kompozicijsko in ikonografsko pa nam podoba sv. Notburge kaže znan način upodabljanja te svetnice v 18. stoletju. Cebej se je pri tej sliki, morda na željo naročnika, poslužil ene od bakroreznih podob, ki so takrat v velikem številu krožile med ljudmi. V poštev prideta bakrorezni podobici sv. Notburge iz Grobelj pri Domžalah in iz Krepelj pri Sežani. Obe sta si po kompoziciji in ikonografski sestavi zelo podobni, razlika je le v kvaliteti izvedbe.

Lit.: Stanko Vurnik (ur. M. Marolt), Metzingerjeva dela, ZUZ, XIII, 1934/35, p. 56, št 171.

SLADKA GORA

ž. c. sv. Marije

72 *Vsi svetniki*

o. pl., 180 × 135 cm

sign. l. sp. na Katarininem kolesu: Ant. Zebey prinx. 1761

Slika visi na izbočenem delu slopa nasproti prižnice.

Lit.: Umetnost baroka na Slovenskem, 1957, p. 14; Barok na Slovenskem, 1961, p. 24; Jože Curk: Topografsko gradivo, VII, Sakralni spomeniki na območju občine Šmarje pri Jelšah, Celje 1967, p. 32.

SMLEDNIK

kapela sv. Frančiška Asiškega

73 *Poveličanje sv. Frančiška Asiškega*

freska, obok, 690 × 420 cm

sign.: ni

Kapela je orientirana v osi Sever—Jug in posvečena sv. Frančišku Asiškemu. Freskiran je celoten obok in del ostenja. Na široko »odprtem« oboku je med oblaki prizor poveličanja sv. Frančiška. Poveličani se zamaknjen in obdan z angelci dviguje proti sveti trojici, obdani z živahnimi angelci. Na obrobju, kjer prehaja obok v ostenje, je krog in krog naslikan arhitekturni venec s personifikacijami čednosti in kreposti sv. Frančiška in njegovega reda. Nad oltarjem sta Poslušnost s tablami postave in Čistost z dvema goloboma in žezlu podobno palico. Med njima je kartuša, ki pojasnjuje njun pomen: OBEDIENTIAE & CASTITATE. Na nasprotni strani pa sta na enak način predstavljena Post s svežnjem šib in Govorništvo s kadičnico: JEIUNIO & ORATIONE. Na vzdolžnih stenah vidimo na zahodni strani personifikaciji Potrpežljivost s komatom okrog vratu in Uboštvo v raztrgani obleki z obteženo desnico in dvignjeno operotnično levico. V sredini je kartuša z napisom: PATIENTIAE & PAUPERIATE. Na vzhodni steni sta Pokornost s križem in bičem ter Usmiljenost z jabolkom. Na kartuši je napis: POENITENTIAE & HUMILITATE. Freske so dobro ohranjene, le v severovzhodnem kotu jih je že načela vlaga.

Lit.: Steska: Slovenska umetnost, 1927, p. 99; Stelè: Slovenski slikarji, 1949, p. 139; Umetnost baroka na Slovenskem, 1957, p. 27; Barok na Slovenskem, 1961, p. 24.

TABOR nad Ihanom

p. c. sv. Kunigunde

74 *Sv. Notburga*

o. pl., 187 × 107 cm

sign.: ni

str. l. oltar

Rest.: 1963

Kmalu za Grobljami je tudi taborska cerkev postala priljubljena romarska pot k sv. Notburgi, ki so jo častili v novo zgrajeni (1739) severni kupolasti kapeli. Sprva je bil v kapeli zasilni oltar. Sedanji oltar s li-

kama sv. Notburge in sv. Izidorja v atiki je moral nastati šele v petdesetih letih 18. stoletja. V tem stoletju je bila natisnjena tudi bakrorezna podobica, ki je predstavljala taborsko sliko sv. Notburge. Oljna slika je Cebejevo delo, a jo je leta 1844 temeljito preslikal Mihael Kavka, ki se je spodaj levo tudi podpisal (Michel Kavka 1844). Kljub restavraciji leta 1963 slika ni mogla popolnoma zaživeti v prvotni podobi.

Lit.: Janez Veider, *Podgrintavci*, I, 1940, št. 23, p. 2; Stražar: *Svet pod Taborom*, 1977, p. 104 ss.

TABOR nad Ihanom
p. c. sv. Kunigunde

75 Sv. Izidor
o. pl., premer 64 cm
sign.: ni
oltar sv. Notburge, atika
Rest.: 1963

Slika predstavlja sv. Izidorja, ko kleče moli pri maši v cerkvi. Mimo duhovnika z ministrantom na levi in sv. Izidorjem v sredini slike nas popelje pogled proti desni v ozadje in skozi odprta vrata v slikovito pokrajino z angeloma oračema, ki nadomeščata Izidorja.

Lit.: ista kot pri kat. 74

TRSKA GORA pri Novem mestu
p. c. Marije device

76 Poslikava kapele sv. Izidorja
freska
sign.: ni ohranjena (1756)
severna kapela

Najstarejša znana omemba Cebeja v tisku sega v leto 1848, ko je v *Mittheilungen des historischen Vereins für Krain* omenjen kot avtor fresk in oljnih slik sv. Izidorja ter sv. Notburge v Izidorjevi kapeli na Trški gori. Kapela je bila zgrajena l. 1756 v spomin na živinsko kugo. V istem letu je bila kapela po naročilu Filipa pl. Grebina s Hmeljnika tudi poslikana. V 19. stoletju so bili na stenah še vidni prizori iz življenja sv. Izidorja. Ob koncu prejšnjega stoletja so kapelo prebelili, razen naslikane oltarne arhitekture s sv. Primožem in Felicijanom ob straneh, kar pa je tako preslikano, da imajo slike samo dokumentarno vrednost.

Lit.: Franc Anton von Breckernfeld, Pfarvicariat St. Peter bei Werdl, nächst an den Gurk, *Mittheilungen des historischen Vereines für Krain*, Ljubljana 1848, p. 76; Ivan Šašelj: *Zgodovina šempeterske fare pri Novem mestu*, Ljubljana 1886, p. 23; Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 96; Emilijan Cevc, Spis Edvarda Strahla o umetnostnih razmerah na Kranjskem, *Loški razgledi*, XVII, 1970, p. 226; *Barok na Slovenskem*, 1961, p. 24.

TRŠKA GORA pri Novem mestu
p. c. Marije device

77 Sv. Izidor
o. pl., 221 × 95 cm
dat. sp.: 1756
severna kapela

Slika je zelo preslikana in je daleč od tistega načina slikanja, kakršnega poznamo na Cebejevih delih iz petdesetih let 18. stoletja.

Lit.: ista kot pri krat. 76

TRŠKA GORA pri Novem mestu
p. c. Marije device

78 Sv. Notburga
o. pl., 64 × 46 cm, medaljon
sign.: ni (1756)
oltar sv. Izidorja, atika

Slika je zelo preslikana. Ob neki restavraciji je bilo platno nalepljeno na les.

Lit.: ista kot pri krat. 76

TRŠKA GORA pri Novem mestu
p. c. Marije device

79 Sv. Rozalija
o. pl., 50 × 40 cm
sign.: ni
začasno shranjena v župnišču na Otočcu

Slika je dobro ohranjena in ni preslikana, vendar je tako potemnela, da težko razberemo okolico figure.

Lit.: Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 96; *Barok na Slovenskem*, 1961, p. 24.

VERD
p. c. sv. Antona puščavnika

80 Sv. Anton puščavnik
o. pl., 196,5 × 110,5 cm
sign.: ni
veliki oltar

Sliko hranijo za velikim oltarjem kot neuporabno. V spodnji četrtini je že popolnoma preperela, tako da je uničena globinsko podana krajina s potokom, pastirjem na levi in s počivajočo živino na desni strani. Dobro je ohranjen zgornji del slike z izrazito figuro sv. Antona, napol klečečega na oblaku in obdanega z angelci in angelskimi glavicami. V fototeki Republiškega zavoda za spomeniško varstvo hranijo predvojni posnetek še neuničene slike.

Lit.: Marolt: *Dekanija Vrhnika*, 1929, pp. 60, 272; *Barok na Slovenskem*, 1961, p. 24.

VINICA pri Črnomlju
ž. c. sv. Križa

81 Čaščenje sv. križa

o. pl., 223 × 173 cm

sign.: d. sp.: Ant: Cebej Pinx. MDCCL.
veliki oltar

Slika je prvo znano Cebejevo signirano delo. Delno je preslikana, vendar kljub temu signaturo lahko imamo za pristno. Zanimivo je, da je Cebej zapisal svoj priimek s črko C, ne pa s črko Z kot običajno. Tudi letnice ni zapisal z arabskimi, temveč z rimskimi številkami. Kljub preslikavam pa predstavlja slika Cebeja kot že izoblikovanega slikarja, ki se je lotil tudi velikega formata. Slika nas opozarja, da Cebejeva dela ne segajo šele v leto 1750, ampak da jih moramo iskati že v štiridesetih letih 18. stoletja.

Lit.: Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 94; *Barok na Slovenskem*, 1961, p. 24.

VINICA pri Črnomlju
ž. c. sv. Križa

82. Sv. Ignacij Lojolski

o. pl., 128 × 68 cm

sign. d. sp.: preslikana
visi v cerkvi

Slika je precej preslikana in na nekaterih mestih je poškodovano tudi platno. Zadaž na platnu je v kurzivi napis: 1887 / Ig. Pitnar / podobar / iz Semiča.

Lit.: ista kot pri kat. 81

VINICA pri Črnomlju
ž. c. sv. Križa

83 Brezmadežna

o. pl.

uničena

Po poročilu F. Steleta je bila slika prvotno v stranskem levem oltarju, že takrat (1925) pa so jo hranili v župnišču, in sicer na neprimernem mestu. Stelè »je priporočal vrnitev slike, ki je zanimiva, četudi ne najboljše Cebejevo delo, na prvotno mesto.« Po obnovitvi cerkvene notranjščine leta 1929 je bila slika sežgana.

Lit.: France Stelè, *ZUZ*, V, 1925, poročilo, p. 112; Steska: *Slovenska umetnost*, 1929, p. 94.

VIŠNJA GORA

župnišče

84 Marija dobrega sveta

o. pl., 49 × 38,5 cm

sign.: ni

župnišče

Rest.: 1951

Prov.: Zaradi nevarnosti tatvine so sliko prenesli na sedanje mesto iz p. c. v Dednem dolu.

Lit.: Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 91; Marolt, Bergant, 1944, p. 78; A. Cevc, *Bergant*, 1951, p. 42, kat. 14.

VODICE pri Kamniku

župnišče

85 *Bog Oče*

o. pl., 107 × 91 cm

sign.: ni

izgubljena

Slika je bila v atiki nekega oltarja v vodiški cerkvi. Že pred zadnjo vojno so jo hranili v župnišču, od koder pa je med vojno izginila.

Lit.: Stelè: *Politični okraj Kamnik*, 1929, p. 460, sl. 213.

VRHNIKA

župnišče

86 *Sv. Janez in Pavel*

o. pl., 85 × 60 cm

sign.: ni

župnišče

Prov.: Prvi omenja sliko M. Marolt v p. c. sv. Trojice 1929, Stelè pa v župni cerkvi 1944. Na sedanje mesto je bila prenesena leta 1974 iz p. c. sv. Lenarta v Vrhniku.

Lit.: Marolt: *Dekanija Vrhnika*, 1929, p. 41; France Stelè: *Terenski zapiski*, CXVI, 1944, I pp. 18—19, Inštitut F. Steleta, SAZU.

VRHNIKA

župnišče

78 *Vstali Kristus*

o. pl., 81 × 116 cm

sign.: ni

župnišče

Prov.: Slika je bila prvotno v oltarju božjega groba pri Sv. Trojici nad Vrhniko. Zaradi slabega stanja so jo leta 1974 prenesli v župnišče.

Lit.: Marolt: *Dekanija Vrhnika*, 1929, p. 44.

ZAGREB

ž. c. sv. Marije na Dolcu

88 *Poklon Treh Kraljev*

o. pl., 180 × 102 cm

sign. d. sp.: Ant: Zebey: pinx: 1770

str. d. oltar

Slika se odlikuje po spretno oblikovani figuralni skupini šestih figur, ki s svojimi držami oblikujejo kompozicijske trikotnike. Marija sedi na vzvišenem mestu in se z otrokom v naročju rahlo sklanja k staremu

kralju. Tik za njim sta mlajši kralj s kratko črno brado in črnski kralj z zlato posodo, oblečen v bogata orientalska oblačila. Za Marijo na levi je še skromna postava sv. Jožefa, zatopljenega v premišljanje. Skupina deluje mirno in kot sklenjena enota zapira pogled v ozadje, le nad njo so na levi vidne ruševine s stebrom in tramovi, na desni zgoraj pa seže pogled v nebo z zvezdo repatico. Pri tem delu je Cebej uporabil grafični list iste vsebine, jedkanico G. B. Tiepola. Vpliv Tiepolovega Poklona na Cebejevo delo je tako očiten, da mu ne moremo odrekati direktnega vpliva. Od prostorsko široko zasnovanega prizorišča pri Tiepolu je moral Cebej rešiti problem prizorišča na ozkem formatu oltarne slike tako, da je v prizor vključil le najbolj nujne osebe, ki predstavljajo Poklon in te so v glavnem zavzele isto držo kot pri Tiepolu. Tudi ozadje z razpadajočo stavbo in viharšiško drevo je Cebej prenesel v svoje delo. Kljub temu navideznemu posnemanju pa vidimo, kako je Cebej znal na ozkem prizorišču rešiti problem figuralne kompozicije šestih figur. (Prim.: R. Pallucchini: *Mostra degli incisori veneti del Settecento*, Venezia 1941, št. 325, sl. 70; H. Diane Russell: *Rare etchings by Giovanni Battista nad Giovanni Domenico Tiepolo*, Washington 1972, p. 80, sl. 41).

Lit.: Franjo Buntak, Župna crkva Sv. Marije u Zagrebu, *Vjesnik hrvatskog arheološkog društva*, XVI—XVII, 1935—1936, p. 60.

ZAGREB

Muzej za umjetnost i obrt

89 Sv. Magdalena

o. pl., 182 × 105 cm

sgn. d. sp.: 17 Antonus Zebej F: 70.

inv. št. 5395

Rest.: 1970

Prov.: Slika je bila prvotno v zagrebški Marijini cerkvi na Dolcu v oltarju sv. Magdalene. Ko so jo leta 1908 zamenjali z novo sliko, je prešla v zasebno last S. Bergerja v Zagrebu. Muzej za umjetnost i obrt jo je pridobil leta 1935.

V zvezi s to sliko je zanimiva opomba, ki nam predstavi odnos sodobnikov do Cebejevega sloga; ob vizitaciji Marijine cerkve leta 1779 se namreč vizitator o sliki pohvalno izraža, češ da je »elegantier decipta.«

Lit.: I. Bach — V. Tkalčić, Iz Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu, *Narodna starina*, XXXIV, Zagreb 1934, pp. 201, 206, sl. 204; Franjo Buntak, Župna crkva Sv. Marije u Zagrebu, *Vjesnik hrvatskog arheološkog društva*, XVI—XVII, 1935—1936, p. 60; Z. Munk — A. Simić-Bulat: *Skulpture i slike iz fundusa XIV—XX st.*, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 1969—1970, p. 20; Z. Munk: *Muzej za umjetnost i obrt*, Zagreb 1970, p. 312, št. 96.

ZAGREB

Muzej za umjetnost i obrt

90 Smrt sv. Jožefa

o. pl., 180 × 101 cm

sing. l. sp.: Ant: Zebej pinx: 1773

inv. št. 5396

Rest.: 1970

Prov.: Tudi ta slika ima podobno preteklost kot slika sv. Magdalene (kat. 89). Do leta 1908 je bila v Jožefovem oltarju v Marijini cerkvi na Dolcu. Nato je skupaj s sliko sv. Magdalene prešla v zasebno last S. Buntaka in leta 1935 v Muzej za umjetnost i obrt v Zagrebu.

Prizor z umirajočim Jožefom je običajen ikonografski tip, posnet po C. Maratti (prim. kat. 1), samo da je Cebej v zgornjem delu obogatil skupino z lebdečim angelom, ki z dvignjeno roko zaključuje izrazito trikotno kompozicijo.

Lit.: ista kot pri kat. 89

ZGORNJI TUHINJ

župnišče

91 *Marija dobrega sveta*

o. pl., 43 × 39,5 cm

sign.: ni

župnišče

Rest.: 1951

Prov.: Zaradi nevarnosti tatvine so sliko iz p. c. sv. Vida nad Zg. Tuhinjem prenesli v župnišče.

Lit.: Stelè: *Politični okraj Kamnik*, 1929, p. 250; Marolt, Bergant, 1944, p. 78; A. Cevc: *Bergant*, 1951, p. 42, kat. 15.

ZEŽEL pri Vinci ob Kolpi

p. c. Matere božje

92 F. Stelè v terenskih zapiskih poroča, da so bile v žeželjski romarski cerkvi Cebejeve slike. Pred drugo vojno so bile slike pri obnovitvenih delih sežgane.

Vir: France Sterlè: *Terenski zapiski*, XXX, 1925, Inštitut F. Steleta, SAZU.

ZUŽEMBERK

nekdanja ž. c. sv. Mohorja in Fortunata

93 *Sv. Družina*

o. pl.

sign. v sr. sp.: Antonij / Zubey / Fecit / 1774.

uničena

Zanimivo Cebejevo delo je l. 1944 s cerkvijo vred propadlo. Na Republiškem zavodu za spomeniško varstvo v Ljubljani hranijo fotografski posnetek, ki nam vsaj delno predstavlja eno njegovih zadnjih, po formalnih elementih, kompoziciji in razporejenju občutenih del.

Lit.: Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 98; *Barok na Slovenskem*, 1961, p. 24.

RUNKOVE VEDUTE SLOVENSКИH KRAJEV

Ksenija Rozman, Ljubljana

Starejši tuji pisci,¹ ki so pisali o delu in življenju slikarja Ferdinanda Runka, ne omenjajo, da je slikar slikal tudi na Slovenskem: na današnjem slovenskem Štajerskem in v nekaterih krajih na nekdanjem Kranjskem (na Gorenjskem in Notranjskem). Zato želim zbrati in popisati Runkova dela slovenskih krajev, ki so ohranjena pri nas v grafičnih listih. Hkrati želim opomniti tudi na Runkove risbe in gvaše naših krajev, ki so ohranjeni na tujem.

Ferdinand Runk se je rodil 14. oktobra 1764 v Freiburgu i. Br., umrl je 4. decembra 1834 na Dunaju. Tu je od leta 1785 obiskoval slikarsko akademijo in se posebej posvetil krajinarstvu. Slikal je v olju in gvašu in vrezoval tudi grafike. Njegove vedute so vrezovali tudi drugi grafiki. Odtiskovali in prodajali so jih v t. im. *suitah*, tj. serijah pejsažev ali vedut, izdelanih v enaki tehniki in enaki velikosti. *Suite* so menovali po založnikih.

Wurzbach omenja,² da je bil Runk zelo priljubljen slikar in da so njegova dela v glavnem v zasebnih zbirkah. Za nadvojvodo Johanna je v gvašu upodobil 24 vedut s Tirolske. Te je Piringer v akvatinti pripravil za odtise. Za kneza Jožefa Schwarzenberga je v gvašu naslikal 50 vedut s Češke in Štajerske. Knez Johann Liechtenstein je imel 20 vedut z Moravske. Pri grofu Labordeu v Parizu so bile Runkove vedute nizozemskih obmorskih krajev, obrežij rek Maas, Roer in Sambre. Rabski škof Ernst von Schwarzenberg je imel 24 vedut parka Aighen pri Salzburgu, ki jih je vrezal grafik Fr. S. Günther. Po Runkovih risbah je bila vrezana tudi zbirka, ki jo je hranil kanonik grof von Spaur. Na naslovni strani je napis »Spaziergänge in den Umgebungen Salzburgs« (Salzburg 1813).

Prva privilegirana grafična založniška hiša na Dunaju, Artaria, je izdala Runkove vedute glavnih evropskih in rezidenčnih mest. Vrezal jih je Johann Adam Klein. — Znanih je tudi okoli 50 radirank raznih pokra-

¹ Constant von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Wien 1874, pp. 268—269 (odslej citirano: Wurzbach, 1874); G(eorg) K(asper) Nagler: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Linz an d. Donau, 1910, pp. 453—454; Herman Alexander Müller - Hans Wolfgang Singer: *Allgemeines Künstler-Lexikon*, VI. Bd., Frankfurt am Main 1921, p. 135; Ulrich Theime-Felix Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXIX, Leipzig 1935, pp. 211—212

² Wurzbach, 1874, pp. 268—269

jin in 10 listov s figurami, mlini in podobnimi motivi, vendar brez imen krajev ali drugih naslovov.

Runk je za življenja redko razstavljal. Leta 1822 je na dunajski slikarski akademiji postavil na ogled sliko *Tranfäll z okolico*, leta 1824 pa osem oljnih slik z upodobitvami narave od gora z večnim snegom do morja. Pri tem ciklu je Wurzbach hvalil kolorit in obvladovanje svetlobe, slikanje raznih vrst rastlin, površino zemlje in voda. — Do smrti je bil dvorni slikar kneza Schwarzenberga. Za to družno je med leti 1799 in 1819³ slikal njena posestva, gradove in razvaline.

Walter Frodl⁴ je izpopolnil vednost o Runkovem delu s podatkom, da je grafik Johann Ziegler (1749—1802) vrezoval vedute Dolnje Avstrije, Zgornje Avstrije, Stajerske, Tirolske in Koroške, in sicer po predlogah Lovrenca Janša in Ferdinanda Runka. Koroške vedute je oskrbel Runk leta 1795. Dne 3. julija 1795 so mu namreč izdali dovoljenje za risanje in slikanje s pridržkom, da ne bo delal »geometrijskih in inženirskih« posnetkov. Serijo koroških vedut je založil ob koncu 18. stoletja Franz Xaver Stöckl. Glede Runkovih originalov je W. Frodl opomnil, da jih hrani dunajska Akademija likovnih umetnosti.

Ob razstavi *Die Kammermaler um Erzherzog Johann*, ki je bila leta 1959 postavljena v Gradcu, so omenili,⁵ da je bil Runk prijatelj slikarja Gauerma in da so bile tirolske vedute prvo naročilo, ki ga je dal Runku leta 1801 nadvojvoda Johann.

Drugi založnik na Dunaju, ki je izdal Runkove upodobitve, je bil Franz Xaver Stöckl. Veduto Celja, ki jo je v okviru suite izdal Stöckl, vrezal pa Johann Ziegler, našteva med celjskimi primerki že leta 1882 Joseph von Zahn.⁶ Walter Koschatzky⁷ je opomnil še na tretjega Runkovega dunajskega založnika, Josepha Ederja. Ta je pri njem naročil tirolske vedute. Ederjeva založniška hiša je bila na Grabnu. Ustanovljena je bila leta 1789 in je bila poleg Stöcklove založbe druga dunajska konkurenca založbi »Artaria«.

Joseph von Zahn⁸ je torej med prvimi objavil podatke o grafičnem listu s pogledom na *Celje* s severne strani. List je bil pozneje večkrat reproduciran, vendar z najrazličnejšimi predpostavkami, kdaj naj bi bila veduta posneta.⁹ V zadnjem času je celjsko veduto časovno natančneje

³ Thieme-Becker, XXIX, Leipzig 1935, p. 211

⁴ Walter Frodl, *Kärnten in alten Ansichten*, Graz-Wien (1949), pp. 23, 24, 49, 50—52

⁵ *Die Kammermaler um Erzherzog Johann*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1959, p. 88

⁶ (Joseph von) Zahn, *Stiria illustrata*, *MhVst*, XXX, št. 296, 1882, p. 40

⁷ Walter Koschatzky: *Das Jahrhundert des Wiener Aquarells: 1780—1880*, Albertina, (Wien) 1973, p. 19

⁸ (Joseph von) Zahn, *Stiria illustrata*, *MhVst*, XXX, št. 296, 1882, p. 40

⁹ Zahn datira list v čas okoli 1810; Janko Orožen: *Zgodovina Celja*, III. del, Novoveško Celje (1456—1848), Celje 1930, je pod to podobo, kjer ni imenoval avtorja risbe in grafike, zapisal: »Celje okrog leta 1830«; Jože Curk, *Razvoj celjske mestne vedute*, *Celjski zbornik*, 1957, p. 260, ga postavlja v čas okoli 1815; Milena Moškon, *Upodobitve naselij in stavb s celjskega področja*: Katalog zbirke v celjskem muzeju, *Celjski zbornik*, 1968, p. 238, v čas okoli 1810; Jože Curk, »Vedute štajerskih trgov in mest, *CZN*, n. v. 5, 1969, p. 316, pa okoli 1805

opredelil Ivan Stopar¹⁰ z opombo, da je morala nastati pred velikim požarom leta 1798. Takrat je mesto zgubilo baročno podobo, ki jo na veduti še vidimo — prim. zvonik opatijske cerkve s čebulasto in later-nasto streho. Mesto je imelo pred tem požarom še srednjeveško obzid-je in tudi tega je slikar s pogledom od severa še v celoti zajel.

Na Runkovo ime in njegove upodobitve naših krajev naletimo v domači literaturi še nekajkrat. Mihael Arko¹¹ je pred vojno objavil Runkovo veduto *Idrije*. Jožetu Curku so znane iz Stöcklove suite poleg celjske vedute še Runkove vedute *Dravograda*, (*Gornje*) *Radgone*, *Maribora* in *Ptuja*.¹² Sergej Vrišer¹³ je objavil podobo *Maribora*. Grozdana Kozak¹⁴ je razstavila grafične liste iz Ederjeve suite in jih datirala v čas okoli 1800: *Most na Savi pri Črnučah*, *Pogled na Ljubelj s kranjske strani* in *Na ljubeljskem prelazu*. Naštetim listom, ki so bili do zdaj objavljeni, dodajamo še *Ljubljano*, ki jo hrani Grafični kabinet Narodnega muzeja¹⁵ v Ljubljani, en primerek pa Mestni muzej v Ljubljani, ter grafiko *Tržiča*, ki visi v zbirkah tržiškega muzeja, in *Skofje Loke* iz Loškega muzeja v Škofji Loki.

Vse naštete upodobitve so izšle kot kolorirani bakrorezi pri založbi Stöckl ali Eder na Dunaju. Stöcklove grafike je vrezoval Johann Ziegler (1749—1802), Ederjeve pa Karl (Carl) Postl (1769—1818). Le en sam list, ki ga danes poznamo, *Ljubelj* — hrani ga Narodni muzej v Ljubljani — je za Ederjevo suito vrezal Kilian Ponheimer, bržkone Ponheimer mlajši, ki je živel med leti 1788—1829. Ni še natančno dognano, koliko listov je zajemala posamična suite, v katero so šteli tudi listi naših krajev, in kateri kraji so bili upodobljeni. Kolikor jih je bilo mogoče zbrati, jih naštevam v kataloškem delu, vendar pa je seznam zagotovo nepopoln.

Po ohranjenih risbah, akvarelih, gvaših in koloriranih bakrorezih vidimo, kjer vse se je slikar mudil. Na Štajerskem je posnel (*Gornjo*) *Radgono*, *Ptuj*, *Maribor* in *Celje*. Vse upodobitve so izšle v Stöcklovi suiti, grafike pa je vrezal slikar in grafik Johann Ziegler, ki je leta 1802 umrl na Dunaju. S tem je datiranje teh vedut postavljeno pred leto 1802. Od koroških krajev v okviru naših meja poznamo le *Dravograd*, z avstrijske Koroške *Celovec* in *Beljak* in z avstrijske Štajerske *Gradec*. Tudi ti so izšli v Stöcklovi suiti, vrezal pa jih je Ziegler. Nastanek teh upodobitev časovno natančneje opredeljuje omemba Ivana Stoparja,¹⁶ ki je

¹⁰ Ivan Stopar, *Stare celjske vedute*, ČZN, n. v. 9, zv. 2, 1973, p. 277

¹¹ Mihael Arko: *Zgodovina Idrije*, Gorica 1931, p. 105

¹² Jože Curk, *Vedute štajerskih trgov in mest*, ČZN, n. v. 5, Maribor 1969, p. 318, 321, 324

¹³ Sergej Vrišer: *Stari Maribor*, Zbirka vodnikov, Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, št. 49, Ljubljana 1975, p. 5, datira veduto na začetek 19. stoletja

¹⁴ Grozdana Kozak: *Promet na Slovenskem 17.—19. stol.: Slikovni viri iz grafične zbirke Narodnega muzeja*, Ljubljana 1975, p. 26

¹⁵ Nanjo me je opomnila kustodinja Narodnega muzeja v Ljubljani, Grozdana Kozak, ki mi je za študij dala na voljo vse Runkovo gradivo, ki ga hrani Narodni muzej. Kustodinji Pokrajinskega muzeja v Celju, Mileni Moškon, dolgujem zahvalo za opombe in literaturo o grafiki Celja, prof. dr. Sergeju Vrišerju pa za podatke o grafikah, ki jih hrani Pokrajinski muzej v Mariboru.

¹⁶ Ivan Stopar, *Stare celjske vedute*, ČZN, 1973, p. 277

veduto *Celja* postavil v čas okoli velikega požara leta 1798. Nadaljnjo oporo za datiranje štajerskih in koroških vedut daje tudi Walter Frodl¹⁷, ki je zapisal, da je celovski okrožni urad dne 3. julija 1795 izdal dovoljenje, s katerim je smel Runk nemoteno slikati koroške kraje.

Listine iz leta 1795 v Zgodovinskem arhivu v Ljubljani¹⁸ pričujejo, da Runk ni prejel dovoljenja le za risanje vedut na Koroškem, temveč tudi na Štajerskem in Kranjskem. V teh listinah je zapisano, da je leto dni pred tem imel težave z oblastmi, zdaj pa so posamični uradi priporočali, naj ga ne ovirajo pri slikarskem delu in perspektivnem risanju krajev. Poudarili pa so, da ni dovoljeno geometrično ali topografsko risanje. — V listini iz leta 1801,¹⁹ ki so jo poslali nabornim okrajem, je znova zapisano, da je Runku dovoljeno risati na Koroškem, Kranjskem in Štajerskem in Tirolskem. Vsa dovoljenja je Runk dobil s priporočilom prezidenta dunajske slikarske akademije grofa Cobenzla. Okoli leta 1801 je Runk torej še mogel risati naše kraje, vendar je večji del risb le moral končati med leti 1795—1801. To dokazujejo podobe mest (Celje, Ljubljana) in resnica, da je nekatere med njimi vrezal grafik Johann Ziegler, ki je umrl leta 1802.

Iz dnevnikov slikarjev topografov in veduistov vemo, da so se ti radi dlje časa mudili v enem okolju in da so se tja vračali tudi pozneje.²⁰ Kljub temu pa so vedute določenega okoliša po pravilu celota, ki časovno ni predaleč narazen. Zato vedute današnjih slovenskih krajev iz Stöcklove suite — *Gornjo Radgono, Ptuj, Maribor, Celje* in *Dravograd* — postavljamo v čas med leto 1795, ko je slikar prejel dovoljenje za risanje na Koroškem, Kranjskem in Štajerskem, in med leto 1798, ko je požar spremenil podobo Celja.

Betka Matsche von Wicht, ki pripravlja razstavo Runkovih del, me je opomnila,²¹ da grof Zinzendorf omenja v svojih spominih, kako je grof Karl Zinzendorf leta 1796 kupil Runkovo veduto *Trsta*. To veduto je vrezal Anton Herzinger.²² Isti bakrorezec je vrezal tudi Runkovo veduto *Ravbarjevega stolpa* pri Planini.²³ Skico *Ravbarjevega stolpa* z izvirov Unice in Obrezovimi mlini poznamo.²⁴ Na hrbtni strani tega lista pa najdemo še eno skico, ki v obrisih s svinčnikom posnema morsko пристanišče — po vsej verjetnosti Trst. Runk je v okolici Planine narisal še *Cerkniško jezero, Grad Hasberg* pri Planini, pod *Ravbarjevim stolpom* pa kar več motivov *Planinske jame*: pogled na izvir Unice, vhod v Planinsko jamo in pogled na Obrezove mlino. Ta motiv je vrezal Karl Postl. Po obliki črk in napisov sodeč je list založil Joseph Eder. Iz istega vzroka pripisujem Postlu in Ederju tudi list *gradu Hasberg*. V risbi sta ohranjena še dva pogleda na skalnati vhod v Planinsko jamo (kat. št.

¹⁷ Walter Frodl: *Kärnten in alten Ansichten*, Graz-Wien (1949), p. 24

¹⁸ R/I, Fasc. 151, Fol. 115 (dat. jul. 1795), 116, 117 (dat. 10. jul. 1795, 6. in 9. 7. 1795), Ljubljana, Zgodovinski arhiv

¹⁹ R/I, Fasc. 151, Fol. 778 (dat. Ljubljana 24. 5. 1801), Ljubljana, Zgodovinski arhiv

²⁰ Emilijan Cevc, *Vedute slovenskih krajev iz začetka XVIII. stoletja, Kronika*, VIII, 2, 1959, p. 78

²¹ Pismo, dat. Heidelberg, dne 26. 4. 1977

²² Albertina, *Sammelband D. III*, 47, fol. 5

²³ Albertina, *Sammelband D. III*, 47, fol. 7

²⁴ Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. št. 11775

32 in 33) in pogled iz Planinske jame do Ravbarjevega stolpa, ki ga vidimo na obzorju (kat. št. 36).

Kraški svet je Runku nudil še več motivov. Ne vemo, ali jih je sam izbiral ali jih je upodobil po naročilu, vsekakor pa je opozoril na lepoto jame *Vilenice*, *Pivške jame* in *Črne jame*. Sekundarni napisi pod risbami, »Adelsberger Grotte«, so netočni. Postojnska jama je danes tujcem res najbolj znana, vendar je bila urejena in dostopna javnosti šele leta 1818. Pred tem so že sredi 18. stoletja turisti obiskovali jamo Vilenico, Črno jamo in druge, ki jih je obiskal tudi Runk. Postojnska jama je ena zadnjih, kamor so začeli zahajati poleg turistov tudi slikarji.²⁵

Serijo Runkovih vedut s Kranjske postavljamo na konec 18. stoletja. V tej misli nas utrjuje vednost, da se je okoli leta 1796 Runk mudil v Trstu. Pogledi na *Ljubeljski prelaz*, *Škofjo Loko*, *Ljubljano*, *Planinsko jamo* in *Idrijo* — vse je vrezal Karl Postl, založil pa Joseph Eder — kažejo na Runkovo pot prek Ljubelja na Gorenjsko skozi Tržič, Kranj, Škofjo Loko, Ljubljano, skozi Notranjsko in vse do Trsta. Pri tem se je posebej pomudil ob raznih pogledih na strmo tovarniško pot čez Ljubelj. Zamikala ga je Ljubljana, ki ji je posvetil največ risb. Če je v okviru cesarstva, kjer je bival, moral leta 1795 posebej prejeti dovoljenje za slikanje v naravi, vendar z opombo, da ne sme risati geometrijskih in inženirskih posnetkov, potem si težko mislimo, da bi bil v dneh Napoleonove Ilirije v letih 1809—1813 prišel z avstrijskega Dunaja slikat »francosko« Ilirijo. Dolga je vrsta zgodb, ki pripovedujejo, kako so na Avstrijskem in v Napoleonovih deželah zapirali in preganjali slikarje vedutiste, ker so jih imeli za vojne špijone. Glede datiranja nam da misliti napis pod upodobitvijo gradu Hasberg: »Graf Cobenzlsch Schloss Hasberg«.²⁶ Zadnji iz rodu Cobenzlov, grof Philipp, je umrl leta 1810 in po njegovi smrti je grad prešel v last grofov Coroninijev. Oporo za datiranje kranjskih vedut daje upodobitev Tržiča z gradom Neuhaus, ki je pogorel leta 1811. Na novo ga je pozidal maršal Radecki.²⁷ Runk je Tržič upodobil pred tem požarom, kar je najbolj razvidno prav iz oblike stare grajske stavbe. In nazadnje Ljubljana: na dveh risbah (kat. št. 20 in 21) je naslikan stolp piskačev, ki so ga podrli proti koncu 18. stoletja.²⁸ Na risbi pristanišča ob Ljubljanici (kat. št. 21) še ne vidimo mitniške hiše, ki je v 19. stoletju že stala. Tudi Špitalski most (kat. št. 20) brez mestnih vrat pričuje z gostoto kramarskih hiš in stavb ob mostu (Mayrjeva hiša, Puchfinkova hiša itn.) o podobi Ljubljane ob koncu 18. stoletja. Mestno obzidje in obrambni stolpi so še precej ohranjeni, kar tudi govori za čas pred letom 1800, saj vemo, da so začeli obzidje podirati v 80. letih 18. stoletja.²⁹ — Mislim, da smemo tudi Ederjevo suito z upodobitvami Kranjske datirati na konec 18. stoletja ali kar okoli leta 1796, ko se je Runk mudil v Trstu in na Kranjskem. Kot vemo iz nje-

²⁵ Adolf Schmidl: *Die Grotten und Höhlen von Adelsberg, Lueg, Planina und Laas*, Wien 1854

²⁶ Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. št 11151

²⁷ Cene Avguštin: *Tržič in okolica*, Zbirka vodnikov, Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, št. 23, Ljubljana 1970, p. 24

²⁸ *Ljubljana. Podobe iz njene zgodovine*, Založila »Kronika«, Ljubljana 1962, p. 22

²⁹ o. c., p. III

govega življenja, je leta 1799 že začel slikat za kneza Schwarzenberga in leta 1801 je sprejel naročila nadvojvoda Johanna.

Runk šteje v vrsto slikarjev veduistov, ki so z natančnim slikanjem zapustili poleg umetnin tudi zgodovinsko dokumentirane priče o starih mestih, naseljih in izrezih iz narave. Mik Runkovih del doživimo zlasti ob pregledu njegovih gvašev. Kompozicije je gradil po znanih pravilih holandskih krajinarjev 17. stoletja: poglede uokvirjajo drevesa, ospredje, kjer sedijo, hodijo in se pogovarjajo štafažne figure, je dvignjeno v obliki nizke vzpetine, temu pa sledi poglobljajoči se prostor z mestno veduto, ki sega do tretjega pasu, do hribov in planin v ozadju. Štafažne figure, njihovo nošo in opravila je posnemal po značilnostih, na katere je naletel v posamičnih krajih: na Muri in Dravi je upodobil splavarje, v podzemeljskih jamah je posnel domačine z baklami in leščerbami, ki osvetljujejo svet kapnikov radovednim turistom, na Ljubelju je narisal tovarnike in njihovo vprego itn. Ko je slikal vedute mest in krajev, je le-te zajel s širokim zaledjem naravnega okolja in se ni omejeval samo na zazidane dele naselij. Grafični listi mnogokrat niso zajeli njegovih izrezov iz narave z mikavnimi pogledi na planine, vijugaste reke, ceste in travnike, ker je bila velikost listov zaradi mer *suite* omejena. Ko je po popotnih skicah pozneje v gvašu prirejal povečane vedute, je še določneje dokazal, da je obvladal slikanje prostora in globine pogledov; obvladal je tudi tehniko akvarela in gvaša. Pa tudi ves drugi opus, ki še ni bil objavljen, priča, da Runka ne smemo šteti le za mehničnega, pedantnega posnemovalca in prerisovalca narave. Morda po naročilu in iz lastnega interesa se je posvečal tudi slikanju rastlin, gorskih vrhov, dolin in ljudskih noš.

Runkove vedute so dobrodošel dokument o podobi naših krajev ob koncu 18. stoletja in dopolnjujejo našo vednost o spremembah, ki so jih ti doživeli. Sprejmljamo jih od Merianovih (1641—1650) vedut, prek upodobitev neznanega šlezjskega popotnika z začetka 18. stoletja in do Runkovih ob koncu 18. stoletja.

KATALOG DEL

I CELJE

Sl. 68

Akvarelirana perorisba, 11,1 × 25,4 cm

zg. napis: Stadt Cilly

Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett,

inv. št. 11304

med leti 1795—98

Pogled na mesto z jugozahodne strani pred velikim požarom leta 1798. Ohranjena sta še mestno obzidje in stara, baročna kapa zvonika župnijske cerkve. Dobro vidimo celjsko grofijo, ki jo je slikar brzkone še enkrat izrisal z arkadami na dvorišču, in sicer v desnem zgornjem oglu lista. V levi zgornji polovici lista pa je narisal še posamične hiše.

Lit.: Ksenija Rozman, Ferdinand Runk in njegove upodobitve slovenskih krajev, *Sinteza*, 43, 44, 1978, p. 91, sl. 14 (od tod cit.: Rozman, 1978)

Risba s svinčnikom, perorisba, 26,8 × 46,1 cm

1. sp. napis s svinčnikom: Stadt Cilly

Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett,

inv. št. 11205

med leti 1795—98

Večja veduta mesta s severne strani pred požarom leta 1798. Desno zgoraj je skica moške figure v ljudski noši, ki je Runk v gvašu ni ponovil (prim. kat. št. 1 in 3).

Lit.: Rozman, 1978, p. 91, sl. 2

3 CELJE

Gvaš, 26 × 41 cm,

spodaj prilepljen list z napisom v bistru: La ville de Cilly

Dunaj, Albertina, Ö. XVIII, Bd. 16, inv. št. 4357,

med leti 1795—98.

Veduta mesta s severne strani pred požarom leta 1798. Po tem gvašu je Johann Ziegler vrezal bakrorez za Stöcklovo suito (kat. št. 4 in 4a).

Lit.: Rozman, 1978, p. 91, sl. 3.

4 CELJE

Koloriran bakrorez, 26,4 × 40,2 cm

sign. 1. sp.: Runk del., Cum Priv. S. C. M., d. sp.: Ziegler sc,

napis spodaj: Die Stadt Cilli / La Ville de Cilli,

v sredini sp.: Wien, bey F. X. Stöckl

Celje, Pokrajinski muzej, inv. št. G/VI—25, Z/296 C,

med leti 1795—98

Veduta mesta s severne strani pred požarom leta 1798, ki jo je za Stöcklovo suito vrezal Johann Ziegel. Z leve strani proti desni se vrste: cerkev sv. Jožefa, Kalvarija, stari grad, cerkev sv. Maksimilijana in sv. Duha, opatijska cerkev in Marijina cerkev, v ozadju v sredini je Miklavžev hrib s cerkvijo in levo spodaj ob vznožju kapucinska cerkev brez stolpa. — Ivan Stopar³⁰ omenja poskusni odtis te vedute brez napisov. Hrani ga graški Steiermarkisches Landesarchiv, Ortsbilder-sammlung, Cilli I/2.

Lit.: (Joseph von) Zahn, *Stiria illustrata, Mitteilungen des Historischen Vereins für Steiermark*, zv. XXX, Graz, 1882, p. 40, št. 296; Jože Curk, *Razvoj celjske mstne vdute, Celjski zbornik 1957*, Celje, p. 260; Milena Moškon, *Upodobitev naselij in stavb s celjskega področja: Katalog zbirke v celjskem muzeju, Celjski zbornik 1968*, Celje 1968, p. 238; Jože Curk, *Vedute štajerskih trgov in mest, ČZN*, n. v. 5, 1969, p. 316; Ivan Stopar, *Stare celjske vedute, ČZN*, n. v. 9, 2. zv., 1973, pp. 266, 277, sl. na str. 278.

³⁰ Ivan Stopar, *Stare celjske vedute, ČZN*, n. v. 9, 2. zv., 1973, p. 277, št. 23

4a CELJE

Koloriran bakrorez, 27 × 38,5 cm (obrezan list),
napis »Die Stadt Cilli« je ohranjen v passe-partoutu,
Ljubljana, Narodni muzej, inv. št. 1013,—4156,
med leti 1795—98.

Prov.: list so kupili leta 1937 iz zbirke Hinka Ledererja v Zagrebu.

Veduta mesta s severne strani pred požarom leta 1798. Primerek iz
Stöcklove suite kot kat. št. 4, le da je list obrezan in brez napisov.

5 CERKNISKO JEZERO

Akvarel, 18 × 43 cm

napisi s svinčnikom: zg.: Slivniza, v sredini nad hribom:

Kreuzberg, Otok in d. zg.: Javornik;

list je nalepljen na moder karton s sekundarnim napisom l.:

F. Runk: del:, — v sredini pa: Der Zirknitzer See,

Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett,
inv. št. 5815

konec 18. stol.

Prov.: v sredini kartona spodaj nalepka z natisnjenim besedilom:

Der kais. Akademie / d. Bild Künste / von ihrem Mitglied / Hrn. Fr.
Jäger / verhert

Skica Cerknškega jezera in Cerknice z jugozahodne strani. Ob levem robu je cerkev sv. Roka, Cerknica z dobro vidnim protiturškim taborom in Slivnico, v ozadju so Križna gora, naselje Otok in Cerknško jezero. Ob desnem robu risbe je pobočje Javornika. Desno spredaj je Dolenje jezero s cervkvi. V ospredju sta stoječa in sedeča figura s tremi kravami. To štafažno skupino je Runk v gvašu spremenil (kat. št. 6) v stoječ pastirski par, čredo pa pomnožil in jo razdelil po travniku. V gvašu je spustil drevesi ob levem robu, tako da je Cerknško jezero vidnejše, bolj pa je poudaril drevo v levi tretjini risbe in natančneje izrisal druga drevesa in grmovje.

List izvira iz zbirke Franza Jägra ml. (1781—1839),³¹ člana dunajske slikarske akademije, kot pove nalepka na modrem papirju. Franz Jäger je bil stavbenik, kamnosek in, kot njegov oče, velik zbiralec umetnin. Dunajski akademiji je podaril mnogo risb — med njimi npr. tudi veliko število Kavčičevih del. Vse je imel zgledno nalepljene na modrem kartonu, obrobljene s tušem, kot je bila navada v prvi polovici 19. stoletja, in večkrat opremljene z napisi o avtorju in naslovu umetnine. Sekundarna pisava na levem robu spodaj, »F. Runk: del:«, je iste roke, ki je na hrbtni strani Kavčičevega akvarela (inv. št. 1093, Akademie der bildenden Künste) zapisala: Fr. Caucig Dir: del.

Lit.: Rozman, 1978, p. 91, sl. 5

³¹ Theodor Frimmel: *Lexikon der Wiener-Gemälde-sammlungen*, II, G—L, München 1914, p. 276; pismo dr. Wande Lhotsky, dat. Dunaj, 7. 5. 1974

6 CERKNISKO JEZERO

Gvaš, 27,3 × 40,5 cm,

napis pod listom (sekundaren): Runk / La Vue du Lac de Zirknitz en Carniole;

na hrbtni strani lista napis z bistro: Der Zirknitzer See

v l. sp. oglu vtisnjen znak nadvojvoda Alberta,

Dunaj, Graphische Sammlung Albertina, O. XIX., Bd. 6, inv. št. 6344

konec 18. stol.

Pogled na Cerknico in Cerkniško jezero z zahodne strani. Gre za natančnejše, v večjem formatu in v gvašu izrisano veduto (prim. kat. št. 5), ki je v grafičnem listu ne poznamo. S primerjanjem tega gvaša z drugimi — kjer poznamo potek Runkovega dela od akvarelne skice, zrisane v naravi, do poznejše risbe v gvašu, ki jo je slikar napravil v ateljeju — moremo sklepati, da je bil tudi ta gvaš predloga za grafika. V primerjavi z akvarelom (kat. št. 5) se vidi, da je slikar v ateljeju prikrojeval posamične motive, imenitno pa je obvladal slikanje povečanih vedut, izrisanih po majhnih, v naravi posnetih skicah.

Lit.: Rozman, 1978, p. 91, sl. 7

7 ČRNA JAMA

Bistr, 10,7 × 18,2 cm,

d. sp. napis v gotici: Grotte S. / Magdalena / auf dem Karst

Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. št. 11780,

konec 18. stol.

Upodobljena je vhodna dvorana Črne jame, ki so jo nekoč imenovali Magdalenengrotte. Uvršča se med jame v Pivški kotlini. Obiskovali so jo že v 18. stoletju. Popotnike so za napitnino vodili domačini, ki so jim svetili z baklami in trskami.

8 DRAVOGRAD

Sl. 70

Svinčnik, akvarel, 11 × 29 cm,

1. zg. napis (v gotici): Unter Drauburg / an d. Drau

Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. št. 9500

Trg je zajet z južne strani s pogledom na stari grad in naselje s cerkvijo sv. Vida. Na desni strani lista je slikar nadaljeval veduto dravogradske okolice s pogledom na desni breg Drave do gradu Puchenstein oz. Bukovje. Nad njim je napis »Ruine Bleyburg«.

Jože Curk omenja,³² da je v Stöcklovi suiti izšel kolorirani bakrorez Dravograda s pogledom na trg z juga, in pravi, da sta risar in rezec neznana. Bržkone gre za Runkovo risbo in Zieglerjev bakrorez iz Stöc-

³² Jože Curk, Vedute štajerskih mest in trgov, ČZN, n. v. 5, 1969, p. 318

klove suite in za soroden pogled. — Risbo je Runk verjetno posnel ob istem času, ko je risal Maribor, Ptuj, (Gornjo) Radgono in Celje, tj. okoli leta 1798.

Lit.: Jože Curk, Vedute štajerskih trgov in mest, *ČZN*, n. v. 5, 1969, p. 318.

9 GORNJA RADGONA

Sl. 71

Gvaš, 27 × 41 cm,
spodaj nalepljen list z napisom v bistru: Le ville de Radkersbourg et
le château de ce nom,
Dunaj, Albertina, Ö. XVIII, Bd. 16. inv. št. 4353,
okoli leta 1798.

Veduta z zahodne strani in s pogledom na današnji avstrijski del Radgone. Na desni strani je na vrhu hriba radgonski grad, ki je danes na slovenski strani. — Kompozicijo je v bakru posnel Johann Ziegler za Stöcklovo suito (kat. št. 10). — Runk je upodobil tudi splav na Muri s tremi prevozniki sodov, na bregu pa stojita grabljici v štajerski noši.

10 (GORNJA) RADGONA

Koloriran bakrorez, 32 × 42,7 cm,
sign. 1. sp.: Runk del., Cum Priv. S. C. M., d. sp.: Ziegler sc.,
napis v sredini sp.: Wien bey F. X. Stöckl,
Maribor, Pokrajinski muzej, inv. št. 7997,

okoli leta 1798.

Prov.: grafiko je pridobilo Muzejsko društvo Maribor pred letom 1914.

List iz Stöcklove suite, ki ga je vrezal Johann Ziegler po Runkovi risbi (kat. št. 9).

Lit.: Jože Curk, Vedute štajerskih trgov in mest, *ČZN*, n. v. 5, 1969, p. 318.

11 IDRIJA

Sl. 72

Akvarel, 26,2 × 45,5 cm,
d. sp. napis s svinčnikom: Zinoberfabrique, 1. sp. (sekundarno): Idria,
na hbrtni strani lista risba s svinčnikom in napis: Zinober Fabrik in
Idria,
Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett,
inv. št. 11153,

konec 18. stoletja.

Pogled s severovzhodne strani. V sredini so grajsko poslopje, nekdanja danes podrtá župnijska cerkev in grablje na Idrijci, ki so jih postavili zaradi plavljenja jamskega lesa. Na desni strani zgoraj je Kalvarija.

12 IDRIJA

Koloriran bakrorez, 34 × 43,2 cm,
sign. l. sp.: Runk del., d. sp.: Postl sculps,
napis sp.: Ansicht der Kais. Kön. Bergstadt Idria im Herzogthum Krain
/ Vue de la Ville Imp. Roy. Idrie dans la Duché de Carniole,
sp. v sredini: Wien bey Jos. Eder,
Ljubljana, Narodni muzej, inv. št. 346,

konec 18. stoletja.

Prov.: na hrbtni strani napis s svinčnikom: Nakup Fr. Ravenegg, Šiška
5/6 1912

Pogled s severovzhodne strani. Grafična upodobitev vedute kat. št. 9, le
da je pogled ob straneh uokvirjen z drevesi in grmovjem. List je vrezal
Karl Postl (1769—1818), založil pa Joseph Eder.

Poškodovan primerek, 39 × 26 cm, brez napisov, hrani Mestni muzej v
Idriji.

Lit.: Josip Mal: *Zgodovina slovenskega naroda. Najnovejša doba*, Celje 1928,
p. 911 (repr.); Mihael Arko: *Zgodovina Idrije*, Gorica 1931, repr. na str. 105;
Jurij Bavdaž, Idrija, pismo dne 1. 9. 1977.

13 KRANJ

Sl. 73

Akvarel, 27 × 47 cm,
l. sp. napis s svinčnikom (v gotici): Stadt Krainburg an der Sau,
Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. št.
11152,

konec 18. stoletja.

Pogled z južne strani na star, lesen Savski most. Nad njim so grad Ki-
selstein, župnijska cerkev, rožnovenska cerkev in cerkev na Pungertu z
obrambnim obzidjem in stolpom. Na levi strani vedute je nekdanja
kapucinska cerkev. V ozadju so Kamniške planine, na levi strani pa se
odpira pogled proti Savski dolini in Naklemu.

14 LJUBELJ, cesta čez Ljubelj s kranjske strani

Koloriran bakrorez, 43,9 × 33 cm,
sign. l. sp.: Runk del., d. sp.: C. Postl sculps,
napis sp.: Landstrasse über den Berg Loibl von Seite des Herzogthum
Krain / La grand chemin sur le Mont Loibl du côté de Carniole,
v sredini sp.: Wien bey Joseph Eder,
Ljubljana, Narodni muzej, inv. št. 3881,
konec 18. stoletja.

Upodobitev za Ederjevo suito, ki jo je vrezal Karl Post. Pogled na lju-
beljski prelaz s kranjske strani. — Med risbami, ki jih hrani Akademie
der bildenden Künste na Dunaju, je še nekaj risb, ki jih bo treba geo-

grafsko opredeliti. Med njimi je, vsaj tako se mi zdi, še nekaj pogledov na ljubeljsko cesto s kranjske strani. Risba za pričujoči bakrorez je vložena pod št. 9429.

Lit.: Josip Mal: *Zgodovina slovenskega naroda. Najnovejša doba*, Celje 1928, p. 581 (repr.); Grozdana Kozak: *Promet na Slovenskem 17.—19. stol.: Slikovni viri iz grafične zbirke Narodnega muzeja*, Ljubljana 1975, p. 26; Rozman, 1978, p. 91, sl. 11.

15 LJUBELJ, pogled proti Kranjski

Koloriran bakrorez (sivo laviran), 34 × 43 cm,

sign. l. sp.: Runk del., d. sp.: Ponheimer sc.,

napis sp.: Aussicht von der Höhe des Berges Loibl gegen das Herzogthum Krain / Vue du haut de la Montaigne de Loible vers le Duchet de Carniole,

v sredini sp.: Wien bey Joseph Eder

Ljubljana, Narodni muzej, inv. št. 4126,

konec 18. stoletja.

List za Ederjevo suito, vendar tokrat delo bakrorezca Ponheimerja.

Lit.: Grozdana Kozak: *Promet na Slovenskem 17.—19. stol.: Slikovni viri iz grafične zbirke Narodnega muzeja*, Ljubljana 1975, p. 26 (repr. na naslovni strani kataloga).

16 LJUBLJANA, pogled s Tivolskega gradu

Sl. 74

Akvarel, 23,8 × 42 cm,

l. sp. napis s svinčnikom, prevlečen s tušem: Stadt Laybach von Thurn aus, na hrbtni strani lista risba hribov,

Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. št. 11150,

konec 18. stoletja.

Pogled na Ljubljano s Tivolskega gradu, ki ga vidimo v obrisih na desni strani risbe. V ozadju je panorama Ljubljane. Z leve v desno se vrste: šentpeterska cerkev, v ospredju kompleks diskalceatskega samostana s cerkvijo, frančiškanska cerkev (nekoč avguštinska), stolnica, magistrat, uršulinke, Križanke in na desnem robu trnovska cerkev. Pod gradom desno je šentjakobska cerkev, pod grajskim hribom pa cerkev sv. Florijana. Pomembna je upodobitev ljubljanskega gradu s Stolpom piskačev, ki ga vedute 19. stoletja več ne prinašajo. — Pričujoči akvarel je skica za popolnejšo predlogo, ki je ne poznamo, vendar je bil po njej vrezan bakrorez (kat. št. 17, 17 a in 18).

17 LJUBLJANA, pogled s Tivolskega gradu

Koloriran bakrorez, 38,3 × 49,2 cm,

sign. l. sp.: Runk del., d. sp.: Postl sc.,

napis sp.: Ansicht der Hauptstadt Laybach im Herzogthum Krain / Vue de la Ville capitale de Laybach en Carniole,
v sredini sp.: Wien bey Jos. Eder,
Ljubljana, Narodni muzej, inv. št. 4068,
konec 18. stoletja.

Zajeta je enaka panorama mesta kot na akvarelu (kat. št. 16), le da je obogatena z oblaki na nebu, z natančno izrisanim gradom Thurn in s štafažnimi figurami: na cesti vidimo voznika s parom konj, v ospredju se pogovarjata fant in dekle, v ozadju odhaja moška figura.

Lit.: Josip Mal: *Zgodovina slovenskega naroda. Najnovejša doba*, Celje 1928, p. 121 (repr.).

17 a LJUBLJANA, pogled s Tivolskega gradu

Koloriran bakrorez, 34 × 44,5 cm,
sign. l. sp.: Runk del., d. sp.: Postl sc.,
napis l. sp.: Ansicht der Hauptstadt Laybach / im Herzogthum Krain /
Vue de la Ville capitale de Laybach / en Carniole,
napis sp. v sredini: Wien bey Ios. Eder,
Ljubljana, Mestni muzej, inv. št. 2111,
konec 18. stoletja.

Replika bakroreza kat. št. 17.

18 LJUBLJANA, pogled s Tivolskega gradu

Bakrorez, nekoloriran, 38,3 × 49,2 cm,
sign. l. sp.: Runk del., d. sp.: Postl sc.,
napis spodaj: Ansicht der Hauptstadt Laybach im Herzogthum Krain /
Vue de la Ville capitale de Laybach en Carniole,
v sredini sp.: Wien bey Jos. Eder,
Ljubljana, Narodni muzej, inv. št. 4069,
konec 18. stoletja.

Replika bakroreza kat. št. 17 in 17 a, le brez laviranih oblakov in hribov v ozadju.

19 LJUBLJANA

Sl. 75

Risba s svinčnikom, lavirana perorisba s tušem, 11,3 × 30,5 cm,
d. zg. napis s svinčnikom: Laybach, sp. obrezan napis (v gotici): Stadt
Laybach,
na hrbtni strani skicirana pokrajina, del mestnih hiš, hrib z gradom
(ljubljskim?), hrib s kvadratastim stolpom,
Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. št.
11750,

konec 18. stoletja.

Pogled na desni in levi breg Ljubljane, in na ljubljanski grad z vzhodne strani. Natančno so izrisani obrambni stolpi, grajsko obzidje z vzhodne strani, pogled na stavbe ob desnem bregu Ljubljane, Špitalski (Spodnji) most s kramarskimi hišami, uršulinska cerkev in na desni strani risbe nekdanja avguštinska, današnja frančiškanska cerkev.

Lit.: Rozman, 1978, p. 91, sl. 13.

20 LJUBLJANA

Sl. 76

Akvarel, 23,7 × 43 cm,

l. sp. s svinčnikom (v gotici): Laybach,

na hrbtni strani risba s svinčnikom (panorama nekega mesta),

Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. št. 11148,

konec 18. stoletja.

Pogled na mesto od frančiškanske (nekdanje avguštinske) cerkve proti Špitalskemu mostu, nekdanjemu špitalu na desnem bregu Ljubljane (tam, kjer je danes Kresija), na stavbo — prednico današnjega Filipovega dvorca — in na del mestnega obzidja z obrambnimi stolpi v smeri proti Čevljarskemu (Gornjemu) mostu, na katerem še stojijo kramarske hiše. Pod grajskim hribom je na levi strani stolnica brez kupole (kupolo so pozidali šele 1841. leta). Risba je pomembna zaradi upodobitve grajskega kompleksa s Stolpom pisakačev, natančno izrisanih kramarskih hiš, pogleda na Špitalski most brez mestnih vrat, ki so jih podrli 1786, in zaradi števila kramarskih hiš. Po letu 1785 jih je bilo že 19.³³ — Enonadstropna hiša na desni strani mostu je hiša ranocelnika in cerkvenega ključarja Jožefa Puchfinka, hiša na levi strani mostu pa je prednica današnje Centralne lekarne. Bila je last lekarnarja Jožeta Mayrja, pozneje pa trgovca Bučerja.³⁴ Dobro vidimo baročno fasado na levem bregu Ljubljane, tam, kjer je danes palača v Wolfovi ulici 1.

Lit.: Rozman, 1978, p. 91, sl. 1

21 LJUBLJANA, pristanišče na Bregu

Sl. 77

Svinčnik, lavirana perorisba s tušem, 10,3 × 26,8 cm,

ob spodnjem robu napis (v gotici): Stadt Laybach aus dem Platze vor dem Bar. Zoisischen Hause,

na hrbtni strani skica s svinčnikom: cerkvena fasada, zvonik, stavbi z napisi barv (roth itn.),

na listu samem v sredini skici s svinčnikom: Leskovčeva hiša in še neka stavba;

Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. št. 11749,

konec 18. stoletja.

³³ Rudolf Andrejka, Zgodovina kramarskih hišic v Prešernovi ulici, *Kronika*, V, št. 1, 1938, p. 21

³⁴ Idem, o. c., p. 21; št. 4, p. 204 (repr.)

Na levem bregu je Zoisova hiša, grajena v letih 1765—1770, z enim prvih empirskih portalov v Ljubljani. Za njo se vrste baročne fasade, Leskovčeva hiša z nadstropnimi pomoli, ki si jih je slikar — morda zaradi slikovitosti — še enkrat skiciral v sredini risbe. Bregova Ljubljani povezuje Čevljarški (Gornji) most, ki je poln lesenih kramarskih hiš. Tudi na desnem bregu Ljubljani je upodobljena vrsta hiš. Med njimi izstopata zadnji dve z bogato razčlenjenima baročnima fasadama. Grajski hrib je viden z jugozahodne strani. Naslikani so utrdbeni stolpi in Stolp piskačev. V pristanišču še ne stoji mitniška hiša, ki jo ugledamo npr. na Wolfovi litografiji iz 1. polovice 19. stoletja, posneti po Maurerjevi risbi.³⁵

Lit.: Rozman, 1978, p. 91, sl. 1

22 LJUBLJANA, most na Savi pri Črnučah

Koloriran bakrorez, 37,4 × 48,4 cm,
sign. l. sp.: Runk del., d. sp.: C. Postl sc.,
napis sp.: Die Brücke über die Sau bey Laibach / Vue du Pont Sur la Riviere Sau auprès de Laibach
v sredini sp.: Wien bey Jos. Eder;
Ljubljana, Narodni muzej, inv. št. 3696,

konec 18. stoletja.

List iz Ederjeve suite je vrezal Karl Postl. Za zdaj ne poznamo niti skice niti popolnejše predloge, po kateri je bil list vrezan.

Lit.: Josip Mal: *Zgodovina slovenskega naroda. Najnovejša doba*, Celje 1928, p. 577 (repr.); Grozdana Kozak: *Promet na Slovenskem 17.—18. stol.: Slikovni viri iz grafične zbirke Narodnega muzeja*, Ljubljana 1975, p. 26.

23 LJUBLJANA, slapovi Ljubljani pri Fužinah

Akvarel, 25,3 × 42,9 cm,
l. sp. s svinčnikom (v gotici): Aus dem Schloss zu Kaltenbrunn, Laybachfall,
Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. št. 11149

konec 18. stoletja.

Pogled na slapove Ljubljani z gradu Fužine (Kaltenbrunn), ki ga je uničila industrija, nekoč pa je bil priljubljena izletniška točka Ljubljančanov. Runk je poudaril slapove in kmečke hiše okoli njega. V ozadju na levi strani vidimo hrib sv. Urha s cerkvijo. — Po slikarskem načinu — nakazana drevesa, grmovje, natančno izrisan motiv s slapovi in hišami, napis, ki pojasnjuje motiv, itn. — sklepamo, da gre za prvo skico tega pogleda, za katerega pa ne vemo, če ga je slikar ponovil tudi v gvašu, ga opremil s štafažnimi figurami in ga pripravil za vrezovanje v baker.

³⁵ Ljubljana. *Podobe iz njene zgodovine*, Ljubljana 1962, pp. 18, 19 (repr.)

Svinčnik, akvarel, 26,7 × 44,4 cm,
 napis s svinčnikom d. sp.: Marburg;
 risba je naslikana na hrbtni strani starejšega grafičnega lista z napisom: *Abbildung der 1793 zu Wien im tiefen Graben nachts von 29. zu 30. November ausgebrochenen Feuerbrust / von Seite des Salzgries; Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. št. 11227,*
 okoli leta 1798.

Pogled na mesto z jugozahodne strani proti Malečniku in cerkvi na Gorci, ki jo vidimo v ozadju. Na desnem bregu Drave je cerkev na Taboru. Na panorami mesta se vrste z leve v desno: bastija, sodni stolp, »Benetke«, minoritski samostan s cerkvijo brez stolpa, Žički dvor, v ozadju je župnijska cerkev, cerkev sv. Duha, Alojzijeve cerkev s kolegijem in stolpičem, grajski stolp, kompleks svobodnega dvora in cerkev vseh svetnikov z zvonikom. Desno od mostu sta vidna Židovski in Vodni stolp. V Pristanu je zahodno od starega mostu sedem mesnic in mitnica, vzhodno pa vrsta nadstropnih stavb, ki segajo do Vodnega stolpa. Slikar si je zaznamoval tudi posebnost plovbe na Dravi s splavi, vodne mlina na čolnih in delo v Pristanu, ki je še bolj zaživelo na risbi v gvašu (kat. št. 25).

Risba Maribora znova priča, da moramo Runkova dela razdeliti v tri stopnje: na skici, mnogokrat na delno akvarelirani risbi, je slikar ob robih preskušal in uravnaval čopič ali pero (gl. lise desno in levo zgoraj). Zaznamoval si je glavne značilnosti mesta, noše in druge posebnosti življenja in dela. Druga stopnja je natančno izrisan akvarel ali gvaš, opremljen s štafažnimi figurami, rastlinjem, drevjem, hribi, skalami in oblaki. Gre za liste večjega formata, vendar s pogledom na manjši del vedute, kot si jo je slikar skiciral v popotno skicirko. Tretjo stopnjo kaže grafični list, ki ga je bakrorezec vrezal v ploščo, da so motivi razmnoževali.

Ena opornih točk za datiranje Stöcklove suite *post quem*, za katero je Johann Ziegler vrezal bakroreze po Runkovih predlogah, je prav ta list. Runk je za risbo uporabil star grafični list, ki ima vtisnjeno letnico 1793.

25 MARIBOR

Sl. 79

Gvaš, 26,5 × 41,5 cm,
 spodaj prilepljen list z napisom v bistru: *La ville de Marburg*
Dunaj, Albertina, Ö. XVIII, Bd. 16, inv. št. 4354,
 okoli leta 1798.

Pogled z jugozahodne strani. V gvašu dokončno izrisana podoba mesta po predlogi (kat. št. 24). Veduto je vrezal Johann Ziegler za Stöcklovo suito (kat. št. 26).

26 MARIBOR

Koloriran bakrorez, 35,1 × 46,1 cm,
 sign. l. sp.: Runk. del., d. sp.: Ziegler sc.,
 napis sp.: *Die Stadt Mahrburg / La Ville de Mahrburg,*

l. sp.: Cum Priv. S. C. M.,
v sredini sp.: Wien bey F. X. Stöckl;
Ljubljana, Narodni muzej, inv. št. 4125,
okoli leta 1798.

Maribor z jugozahodne strani. Primerek lista iz Stöcklove suite, ki jo je vrezal Johann Ziegler. Bakrorez posnema Runkovo veduto, znano v gvašu (kat. št. 25).

Lit.: Josip Mal: *Zgodovina slovenskega naroda. Najnovejša doba*, Celje 1928, p. 125 (repr.); Jože Curk, Razvoj mestne vedute, *Kronika*, IX, 1961, p. 151; Jože Curk, Vedute štajerskih trgov in mest, *ČZN*, n. v. 5, 1969, p. 321.

26 a MARIBOR

Koloriran bakrorez, 32 × 42,3 cm,
sign. l. sp.: Runk del., d. sp.: Ziegler sc.,
l. sp.: Cum Priv. S. C. M.,
v sredini sp.: Wien bey F. X. Stöckl;
Maribor, Pokrajinski muzej, inv. št. 7996,
okoli leta 1798.

Replika bakroreza kat. št. 26.

27 NOTRANJSKA REKA

Svinčnik, tuš, 10,8 × 18,2 cm,
napis d. zg. z bistro in svinčnikom: die Reka bey S. Cantian / auf dem Karst / Ausfluss — Zynob. ad 2 Beyfluss
Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. št. 11765

konec 18. stoletja.

Upodobljena je Notranjska reka pri Škocjanu. Utrjeni srednjeveški Škocjan vidimo nad skalami na levi strani risbe. — Historisches Museum der Stadt Wien na Dunaju hrani gvaš (inv. št. 101.570), na katerem je upodobljena podzemeljska jama s pogledom proti škocjanski cerkvi.

28 NOTRANJSKA REKA

kolorirn bakrorez, 33,7 × 43,8 cm,
sign. l. sp.: Runk del., d. sp.: Postl Sculp.
napis sp.: La Riviere de Reka après de St. Cantian sur le Karst / Die Reka bey St. Cantian auf dem Karst
napis sp. v sredini: Wien bey Jos. Eder
Ljubljana, Arhiv Slovenije

konec 18. stoletja.

List iz Ederjeve suite je vrezal Karl Postl. Originalno risbo hrani Historisches Museum der Stadt Wien (inv. št. 101.570).

29 PIVKA JAMA

Svinčnik, akvarel, 26,1 × 37,1 cm,
v sredini napis s svinčnikom na skali: M. THERESIA . . . , sp. d. na kar-
tonu (sekundaren napis): Adelsberg,
na hrbtni strani risba s svinčnikom: arhitektura in napis v gotici: Ende;
Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. št.
11782,

konec 18. stoletja.

Lit.: Rozman, 1978, p. 91, sl. 15

30 PLANINA, grad Hasberg

Sl. 80

Risba s svinčnikom, akvarel, 26,6 × 46,8 cm,
l. sp. s svinčnikom (v gotici): Graf Cobenzlsch Schloss Hasberg am Unz;
Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. št.
11151,

konec 18. stoletja.

Runk se je moral dlje časa muditi v okolici Cerknice, Planine, Škocjan-
skih in drugih kraških jam. O tem pričajo risbe teh krajev ali posamič-
nih znamenitosti in lepota tega dela nekdanje Kranjske.

Zajet je pogled na baročni grad Hasberg s parkom, dvoramnim stopni-
ščem in teraso, baročno fasado in kapelo ob strani, na levi polovici risbe
pa se odpre pogled do Planine. Runkove risbe, in ta med njimi, pri-
čajo, da je slikar naročene ali po lastni volji izbrane objekte risal s ši-
rokimi pogledi v okolico in ni le suhoparno in natančno prerinjal posebnosti
mestne vedute in gradov.

Napis »Graf Cobenzlsch Schloss Hasberg am Unz« vzbuja misel, da je
list nastal pred letom 1810, ko je umrl zadnji lastnik iz rodu Cobenz-
lov, Philipp Cobenzl. Gradu bi se sicer moglo tudi pozneje držati Co-
benzlovo ime, vendar nam pri datiranju na konec 18. stoletja pomaga
bakrorez iz Ederjeve suite (kat. št. 31).

31 PLANINA, grad Hasberg

Koloriran bakrorez, 32,4 × 47 cm,
sign. l. sp.: Runk. del., d. sp.: Carl Postl Sc.,
napis sp.1: Schloss Hasberg an der Unz / Le Chateau de Hasberg sur
l'Unz, na hrbtni strani napis z bistrom v gotici: Schloss Hasberg an der
Unze / in Krain;
Ljubljana, zasebna last,

konec 18. stoletja.

List je bil restavriran in bržkone sekundarno prirejen kot izrezanka:
izrezana so grajska okna in tek Unice. Na izrezanih mestih je na hrbtni
strani nalepljen prozoren papir, ki je na vodni gladini modro obarvan,
na grajskih oknih pa rdeče. Če list pogledamo proti svetlobi, se zasveti
vodna površina, v gradu pa »zažarijo« luči.

Manjka nam vmesni člen med akvarelirano risbo (kat. št. 29) in pričujočo grafiko. Grafika je obogatena s štafažnimi figurami, čredo, ki se napaja ob vodi, in na levi strani s flankirajočimi drevesi, ki nekoliko zakrivajo pogled na Planino. V primerjavi z risbo je na grafiki pogled na grad malo spremenjen: določneje je zajeta leva stran fasade.

Po napisu in obliki črk vidimo, da gre za list iz Ederjeve suite, ki jo z listi Kranjske datiramo na konec 18. stoletja (spomnimo se upodobitev Ljubljane in Tržiča).

32 PLANINA, mlini na Unici in Ravbarjev stolp

Svinčnik, akvarel, 10,5 × 16,1 cm,

d. zg. napis z bistrom (v gotici): Ausfluss des Unzes bey Planina,

na hrbtni strani: Morsko pristanišče, risba s svinčnikom;

Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. št. 11775,

konec 18. stoletja.

Risba je skica za veduto, ki jo poznamo tudi v akvatinti. Vrezal jo je grafik Anton Hertzinger (kat. št. 33).

Da slikarja ni vodila pot le do bližnjih kraških jam, pove skica na hrbtni strani lista. Ta kaže morsko pristanišče, bržkone kar Trst, kjer se je slikar mudil med leti 1795—1796.

Lit.: Rozman, 1978, p. 91, sl. 4

33 PLANINA, mlini na Unici in Ravbarjev stolp

Akvatinta v rjavem, 44,5 × 60 cm,

l. sp. sekundarni napis: F. Runk,

d. sp.: A. Hertzinger Sc. / Vienne,

napis v sredini spodaj: Ruine en Carniole;

Dunaj, Albertina, D. III. 47, p. 7,

konec 18. stoletja.

Poudarjena sta Obrezov mlin in Ravbarjev stolp, veduto pa poživljajo štafažne figure v pogovoru, pastirja, čreda ovac itn. Med risbo kat. št. 32 in to grafiko manjka vmesni člen — gvaš, ki ga danes ne poznamo.

Lit.: Rozman, 1978, p. 91, sl. 6

34 PLANINSKA JAMA, vhod

Risba s svinčnikom, sivo lavirana, 10,6 × 17,2 cm,

v sredini napis s svinčnikom: Unz bey Planina, napis na reki (z bistrom in v gotici): Unz,

na hrbtni strani: skica skal;

Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. št. 11778,

konec 18. stoletja.

Pogled na vhod v Planinsko jamo. Prim. še kat. št. 35.

35 PLANINSKA JAMA, vhod

Risba s svinčnikom, lavirana s tušem, $11 \times 17,5$ cm,
na hrbtni strani lista: voda, skale in d. zg. napis: Planina (sekundarno)
in z bistrom (v gotici): am Unz;
Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. št.
11777,

konec 18. stoletja.

Pogled na vhod v Planinsko jamo s skalnim obrežjem in na izvir Unice.
Prim. kat. št. 34.

36 PLANINSKA JAMA, izvir Unice

Svinčnik, lav. s tušem, $10,9 \times 18$ cm,
d. sp. napis (z bistrom v gotici): aus der Grotte bey Planina an Unz,
na hrbtni strani lista risba s svinčnikom: Izliv Unice,
d. zg. napis z bistrom: Eingang in die Grotte / bey Planina / oder Aus-
fluss des Unzes;
Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. št.
11776,

konec 18. stoletja.

Risba je zajeta iz notranjščine jame s pogledom na izvir Unice.
V ozadju na levi strani vidimo Ravbarjev stolp.

37 PLANINSKA JAMA, izvir Unice

Gvaš, $27,2 \times 41$ cm,
napis pod gvašem v sredini: Runck / La Vue de L'entrée de la Untz,
hors d'une grotte des Montaignes,
na hrbtni strani napis z bistrom: Ausfluss der Untz aus der Grotte bey
Planina, v l. sp. oglu vtisnjen znak nadvojvoda Alberta,
Dunaj, Albertina, Ö. XIX, Bd. 6, inv. št. 6343,

konec 18. stoletja.

Poudarjeni so skalnat vhod v Planinsko jamo, izvir Unice s slapovi in
nekdanja poslopja Obrezovega mlina. Predloga je bila natančno ponov-
ljena na grafičnem listu Ederjeve suite (kat. št. 38).

Lit.: Rozman, 1978, p. 91, sl. 9

38 PLANINSKA JAMA, izvir Unice

koloriran bakrorez (nedokončano koloriranje), $35,4 \times 46$ cm,
sign. l. sp.: Runk del., d. sp.: Postl sc.,
napis sp.: Ausfluss des Unzes aus der Grotte bey Planina / L'écoule-
ment de L'Unze de la Grotte près de Planine,
sp. v sredini: Wien bey Jos. Eder;
Ljubljana, Narodni muzej, inv. št. 265,

konec 18. stoletja.

Grafični list Ederjeve suite, ki ga je po Runkovi predlogi (kat. št. 37) vrezal Karl Postl.

Lit.: Josip Mal: *Zgodovina slovenskega naroda. Najnovejša doba*, Celje 1928, p. 511 (repr.); Rozman, 1978, p. 91, sl. 8

39 PTUJ

Sl. 81

Gvaš, 27 × 41,2 cm,

spodaj prilepljen list z napisom v bistru: La Ville de Pettau sur la Drau, v l. sp. oglu znak nadvojvoda Alberta;

Dunaj, Albertina, Ö. XVIII, Bd. 16, inv. št. 4355,

okoli leta 1798.

Mestna veduta z jugozahodne strani. Na levi je dominikanski samostan, nato župnijska cerkev sv. Ožbolta, stari most čez Dravo in desno od njega okrogel obrambni stolp, za njim pa minoritski samostan s cerkvijo. Po Dravi plava čoln. Na desnem bregu je vrsta hiš, kritih s slamo in tipičnih za to okolje. — Veduto je za Stöcklovo suito vrezal Johann Ziegler (kat. št. 40).

40 PTUJ

Koloriran bakrorez, 32 × 42,3 cm

sign. l. sp.: Runk del, d. sp.: Ziegler sc.,

l. sp.: Cum. Priv. S. C. M.,

v sredi sp.: Wien bey F. X. Stöckl;

Maribor, Pokrajinski muzej, inv. št. 7998,

okoli leta 1798.

List iz Stöcklove suite, ki ga je vrezal Johann Ziegler, posnema vse nadrobnosti mesta in obmestnega življenja s čolnom na Dravi, tovarniki na desnem bregu, hišami, kritimi s slamo in podobnim, kar poznamo že z Runkovega gvaša (kat. št. 39).

Lit.: Jože Curk, Vedute štajerskih trgov in mest, *ČZN*, n. v. 5, p. 324

41 RAKOV SKOCJAN

Bistr, 10,8 × 18 cm

napis v sredini z bistrom (gotski): bey Adelsberg / in Krain

Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. št. 11779,

konec 18. stoletja

Upodobljena je škocjanska jama s kapniki in z zavarovano potjo z mostom.

42 SKOFJA LOKA, sl. 82

Sl. 82

Risba s svinčnikom, delno akvarelirana, 19,6 × 45,5 cm,

l. sp. napis (v gotici): Bischoflak (!);

Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. št. 11597,

konec 18. stoletja

Risba mesta od severovzhodne strani brez štafažnih figur in izrisanih dreves. Na levi je zajet pogled proti Poljanski dolini in Ajmanovemu gradu. Dobro so vidne stara kašča, špitalska cerkev, cerkev sv. Jakoba, kompleks uršulinskega samostana in vrh hriba grajsko poslopje z obrambnimi stolpi, obzidjem in še neporušenim stolpom sredi dvorišča. Desno izpod hriba vidimo Selški obrambni stolp, kapucinsko cerkev brez zvonika, starološko cerkev in starološki grad, v ozadju pa Lubnik. — Vmesni člen med to veduto in grafičnim listom z Ederjeve suite (kat. št. 43) manjka, vendar je tudi ta moral zajeti v ožjem obsegu loško veduto, in sicer tako, da je bil spuščen pogled na Staro Loko.

43 SKOFJA LOKA

Akvareliran bakrorez, $30,7 \times 41,5$ cm
sign. l. sp.: Runk del, d. sp.: Postl sc.,
napis sp.: Ansicht der Stadt Bischoflack / in Herzogthum Krain /
Vue de la Ville Bischoflak / en Carniole,
v sredini sp.: Wien bey Jos. Eder;
Škofja Loka, Loški muzej (brez št.),
konec 18. stoletja

Bakrorez iz Ederjeve suite, ki ga je vrezal Karl Postl po Runkovi predlogi, vendar v ožjem obsegu, kot ga zajema temeljna skica (kat. št. 42). Zajet je le pogled do drevesa na desni strani za kapucinsko cerkvijo in brez starološkega gradu in starološke cerkve.

Loški muzej hrani še en primerek te vedute v bakrorezu, le da je list obrezan in zato brez napisov. Meri $27 \times 39,5$ cm.

44 TRŽIČ,

Sl. 83

Risba s svinčnikom, akvarel (tuš, modra reka, zeleno pobočje),
 $27 \times 45,2$ cm,

l. sp. (v gotici): Graf Auersbergischer Markt Neumärktel an der Feistritz,

l. zg. napis s svinčnikom: Loibl;

Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. št. 11156,

konec 18. stoletja

Tudi pri veduti Tržiča je Runk v risbi širše zajel pogled na trg, kot je bil ta pozneje upodobljen na grafičnem listu. Risbo je posnel od jugovzhodne strani. Z desne strani — od cerkve sv. Jožefa — zdrsi pogled mimo župnijske cerkve do vrha griča z gradom Neuhaus, ki ga je leta 1811 uničil požar. Pod gradom na levi strani je cerkev sv. Andreja z baročno, čebulasto kapo zvonika in tržno naselje ob glavni ulici. Na levi strani lista zaznamuje napis »Loibl« — ljubeljski prelaz.

45 TRŽIČ

Koloriran bakrorez, $32,5 \times 45$ cm,
napis brčkone pod passe-partoutom;

Tržič, Muzej, inv. št. 406,

konec 18. stoletja

List je vrezal Karel Postl. Po obliki napisov sodeč gre za Ederjevo suito. Postlov bakrorez (Postlovo avtorstvo bakroreza sporoča napis na razglednici, ki jo je izdal Muzej v Trziču) posnema le srednji del Runkove skice (kat. št. 44) brez cerkve sv. Jožefa na desni strani in brez pobočij na levi strani. Dodane so štafažne figure in natančno, vendar po fantaziji zrisana drevesa in grmovje.

46 VILENICA

Risba s svinčnikom, 10,7 × 17,6 cm,

1. sp. z bistro (v gotici in latinici): Grotte Cornial (!) auf dem Karst, na hrbtni strani lista (risba s svinčnikom): risba skal;

Dunaj, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. št. 11781

konec 18. stoletja

Upodobljen je vhodni del jame Vilenice. Napis »Cornial« bi moral biti zapisan kot Corgnial, kar je popačena oblika nemške besede »Kornhalle« — nekdanje žitno skladišče v Lokvi pri Divači, kjer je ta jama.

Lit.: Rozman, 1978, p. 91, sl. 10

47 VILENICA

Akvatinta v rjavem, 40,3 × 58,3 cm,

Dunaj, Albertina, D. III, 47, p. 6,

konec 18. stoletja

Jama Vilenica je bila dobro znana že sredi 18. stoletja. Pred odkritjem notranjih prostorov Postojnske jame leta 1818 je uživala mednarodni sloves največje in najlepše jame na Krasu. Mislijo, da jo je 1660. leta obiskal cesar Leopold I, ko se je mudil v bližnji Lipici.

Runk je upodobil slikoviti vhodni del s stebrom, kjer domačini z baklami osvetljujejo notranjščino. Eden med njimi pravkar prižiga trsko ob leščerbi, dva turista pa zamaknjeno gledata lepoto jame.

Zahvaljujem se *dr. Wandi Lhotsky*, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Dunaj, ki me je opomnila na Runkove upodobitve Ljubljane in me spodbudila, da sem pregledal tudi druge Runkove risbe, med katerimi sem našla podobe naših krajev. *Dr. Ivan Stopar* me je opomnil na bakroreze Skofje Loke, *dr. Cene Avguštin* na bakrorez Trziča v Muzeju v Trziču in mag. *Milček Komelj* na bakrorez reke Reke na Krasu v Arhivu Slovenije v Ljubljani. *Dr. Emilijan Cevc* mi je pomagal pri razreševanju posamičnih objektov na vedutah. *Dr. Valterju Bohincu*, *dr. Romanu Savniku* in *dr. Francetu Habetu* se zahvaljujem za napotke pri razreševanju upodobljenih kraških jam, *dr. Damjanu Prelovšku* za opombo, da hrani Zgodovinski arhiv v Ljubljani listine, ki omenjajo Runka in *dr. Vladu Valenčiču* za pomoč pri branju teh listin.

Vem, da s tem člankom Runkovo delo, ki zajema naše kraje, še zdaleč ni predstavljeno popolno. Med risbami v grafičnem kabinetu Akademije likovnih umetnosti na Dunaju so še primerki, zlasti s kraškega sveta in z Ljubelja, med katerimi bo še moč najti kraje v okviru naših današnjih meja.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Maler Ferdinand Runk (Freiburg i. Br. 1764—1834 Wien) studierte seit dem Jahre 1785 an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Er ist als Landschafts-, Nationaltrachten-, Blumen- und Tiermaler wie auch als Graphiker bekannt.

Er malte Veduten von Böhmen für den Fürsten Schwarzenberg, von Mähren für der Fürsten von Liechtenstein, des weiteren Veduten der Steiermark, Tirols, der Umgebung von Salzburg, niederländischer Küstenstädte, die Ufer der Maas, der Roer und der Sambre. — Das erste privilegierte Verlagshaus in Wien Artaria veröffentlichte seine Veduten der europäischen Haupt- und Residenzstädte. Die graphischen Platten hierzu stach Johann Adam Klein. Walter Frodl hat darauf hingewiesen, dass Johann Ziegler (1749—1802) die Veduten von Niederösterreich und Oberösterreich, der Steiermark, von Tirol und Kärnten nach Unterlagen des slowenischen Malers Lovro Janša / Janscha und des Malers Ferdinand Runk gestochen hat. Die Veduten Kärntens schuf Runk 1795, nachdem er die Erlaubnis zum Malen in diesem Land erhalten hatte. Graphische Blätter, gestaltet nach Runks Werken: *Celje* (Cilli), *(Gornja) Radgona* (Radkersburg), *Maribor* (Marburg a/Drau), *Ptuj* (Pettau), *Dravograd* (Drauburg), *Idrija* (Idria), *Ljubljana* (Laibach), *Die Brücke an der Sava bei Crnuče*; *Ansicht von Ljubelj* (Loibl) *gegen das Krainerland*, *Am Ljubelj* (Loiblpass), *Tržič* (Neumarkt) und *Škofja Loka* (Bischoflack) sind aus der slowenischen Literatur und aus den Sammlungen der Museen bekannt. — Veröffentlicht sind Zeichnungen und graphische Blätter mit Ansichten von *Dravograd mit Umgebung*, verschiedene Ansichten von *Ljubljana* und Umgebung, *Cerkniško jezero* (Der Zirknitzer See), *Grad Planina* (Schloss Hasberg) und die Karstgrotten: *Crna jama* (Grotte St. Magdalena), *Vilenica* (Feengrotte), *Pivška jama*, *Rakov Škocjan* (St. Canzian).

Als ein Ganzes betrachtet man die Zeichnungen der Städte des slowenischen Teils der Steiermark und Kärntens mit Dravograd, die Veduten Kärntens und der Steiermark, Radkersburg (zu Slowenien gehört nur das Schloss), Ptuj, Maribor, Celje, Dravograd — für welche die graphischen Platten Johann Ziegler (1749—1802) für Stöckls Suite stach. Damit wurde das *datum ante quem* mit 1795 festgestellt, als Runk — auch laut verschiedener, Akten im Zgodovinski arhiv in Ljubljana aus dem Jahre 1795 — die Erlaubnis erhielt, in Steiermark, Kärnten und Krain zu malen. Auch der Grossbrand von Celje im Jahre 1798, welcher das Bild der Stadt veränderte, bekundet dies. Runks Vedute stellt die Stadt Celje vor dem Brand im Jahre 1798 dar, wie Ivan Stopar es feststellte. Deshalb werden Runks Zeichnungen dieser Orte und Städte in die Zeit um das Jahr 1798 eingereiht.

Die Abbildungen der Orte des ehemaligen Herzogtums Krain: *Ljubelj*, *Tržič*, *Kranj*, *Škofja Loka*, *Ljubljana* und Umgebung, *Der Räuberturm in Planina*, die Grotten: *Vilenica*, *Crna jama*, *Pivška jama* und der Ort *Idrija* sind mit Ende des 18. Jh. datiert.

Um das Jahr 1796 wollte Runk in Triest. Die Abbildungen dieser Stadt sind durch das Tagebuch des Grafen Zinzendorf bestätigt. Einige Zeichnungen von Krain weisen auf der Rückseite flüchtige Skizzen von Küstenmotiven auf, was auf die beiläufig gleichzeitige Entstehung der beiderseitigen Zeichnungen auf den Blättern hinweist. Besonders die Details von *Ljubljana* (Stadtmauer, Brücken, Ufer, Pfeiferturm) weisen auf das Entstehen um das Ende des 18. Jh. hin. Desgleichen gilt dies für die Vedute von *Tržič*, auf der das Schloss Neuhaus vor dem Brand im Jahre 1811 abgebildet ist. Das Malen von Veduten im Krainerland während der Napoleonischen Herrschaft (1809—1813), als Ljubljana die Hauptstadt der Illyrischen Provinzen war, wird durch das Wissen widerlegt, das Vedutenmaler sogar im eigenen Land, umsomehr jedoch noch in fremden Landen, welche sich sozusagen im Kriegszustand befanden, ungen gesehen wurden. — Die Zeichnung des Schlosses *Hasberg* trägt die Aufschrift »Graf Cobenzls Schloss«. Der letzte Spross aus dem Haus Cobenzl starb im Jahre 1810. — Aus Runks Lebenslauf ist uns bekannt, dass er bereits im Jahr 1799 beim Fürsten Schwarzenberg seine künstlerische Tätigkeit ausübte, im Jahr 1801 jedoch schon beim Erzherzog

Johann. Mit Rücksicht darauf könnte man die Veduten des ehemaligen Herzogtums Krain in den Zeitraum gegen das Ende des 18. Jh. datieren.

Folgende Veduten aus Krain wurden vom Verlag Josef Eder in Wien verlegt: *Cerkniško jezero, Schloss Hasberg, Idrija, Ansicht von Ljubelj, Ljubljana, Die Brücke über die Sava bei Črnuče, Der Räuberturm bei Planina, Die Quelle der Unica, Tržič, Vilenica*. Die diesbezüglichen graphischen Platten hat Karl Postl gestochen. Den Stich für die Vedute von *Ljubelj mit dem Blick gegen das Krainerland* besorgte Ponheimer, wogegen die Stiche für die *Veduten von Planina, die Mühle an der Unica* und den *Räuberturm* von A. Herzinger hergestellt wurden. Die im Katalog angeführten Zeichnungen, Aquarelle und Guaschen befinden sich in der Albertina und im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien. Die abgebildeten Orte wurden identifiziert, ebenso die graphischen Blätter der slowenischen Orte, gestochen nach den Vorlagen von Runk, welche sich in den slowenischen Museen befinden.

Runk wird als wendiger Vedutist geschätzt, der räumliche Tiefen beherrschte und der ein sehr gutes Empfinden für die Besonderheiten der einzelnen Orte und Landschaften hatte. Er war ein Meister des Aquarells, besonders noch der Guasch.

FRANC KSAVER SKOLA ZAPUŠČINSKI PORTRET BIDERMAJERSKEGA SLIKARJA

Milčec Komelj, Ljubljana

Franc Ksaver Skola je bil v slovenski kulturni zgodovini doslej malone neznan; kolikor se ga je omenjalo, pa se ga ni v prvi vrsti zaradi slikarstva, marveč v zvezi z njegovim temeljnim poklicem, in tudi to zaradi Skolovega prijateljstva in sodelovanja z izumiteljem ladijskega vijaka Josipom Resselom. Tako ga srečamo leta 1863 omenjenega v knjigi Josef Ressel, der Erfinder des Schraubendampfers (Festschrift ... von Dr. Edmund Reitlinger), leta 1893 pa je nanj v isti zvezi opozoril J. Levec v *Domu in svetu*,¹ nakar je revija še istega leta objavila Resselov portret, in sicer litografski posnetek po Skolovem akvarel-nem portretu iz leta 1816. Iz Levčevega članka razberemo, da je bil Franc Skola c. kr. cestni in navigacijski asistent, ki je služboval v Novem mestu, »a se je po dalje časa zaradi plovbe po Savi mudil tudi v Krškem, Litiji in Radečah«, ter da je bil leta 1863 star 71 let, iz objavljene reprodukcije pa je razvidno, da se je ukvarjal tudi s slikarstvom.

V zvezi z Resselom ga najdemo omenjenega tudi v Slovenskem biografskem leksikonu pod geslom Ressel, v Schaumburgovi knjigi *Männer aus eigener Kraft* (Leipzig 1943) ter v knjižnih izdajah Tehniškega muzeja Slovenije,² kot slikar pa je v strokovni literaturi prvič zbudil zanimanje čisto po naključju, ko je pridobila Narodna galerija v Ljubljani med slikovnim gradivom iz zapuščine novomeškega založnika in tiskarja Janeza Krajca tudi risbo svetega Stefana s podpisom Skolla in datacijo 1812 ter jo leta 1976 vključila v katalog k razstavi Nove pridobitve Narodne galerije 1965—1975.³ V tej zvezi je Ksenija Rozman risbo pravilno pripisala Francu Skolu, opozorila na Levčev sestavek v *Domu in svetu* ter ugotovila, da je omenjena risba edino dotlej znano Skolovo delo (Resselov portret, s katerim jo je primerjala, je samo po-

¹ J. Levec, K Resselovemu življenjepis, *Dom in svet*, 1893, pp. 381—382.

² V. Murko: *Josip Ressel*, Ljubljana 1957, pp. 16, 18, 22, 28, 34—36, 49—50, 55, 58—59, 61, 123—125, 146;

V. Murko, A. Struna, F. Sevnik: *Joseph Ressel*, 1957, p. 11.

³ Ksenija Rozman, *Risbe in grafike, Nove pridobitve Narodne galerije 1965—1975*, Narodna galerija, Ljubljana 1976, rk. pp. 182, 120.

sredno dokumentiran, ker originala ne poznamo).⁴ Opozorila pa je tudi na novomeškega frančiškana Otona Skola, kot slikarja znanega predvsem po panoramski upodobitvi Novega mesta, ter iz previdnosti navedla avtorja risbe v katalogu samo s priimkom, s katerim se je podpisal. To pa je bilo tudi že vse, kar je bilo o Francu Skolu kot slikarju doslej znano, dokler ni pridobila študijska knjižnica Mirana Jarca v Novem mestu del Krajčeve zapuščine.⁵ Sele iz nje se je namreč pokazalo, da je risba, ki jo je dobila iz Krajčeve zapuščine Narodna galerija, samo fragment neurejene večje celote, saj predstavlja v novo odkritem gradivu osrednji del prav zapuščina Franca Ksaverja Skola. Ta pa nam je v shematičnih obrisih razkrila podobo cestnega in navigacijskega uradnika in amaterskega slikarja iz prve polovice 19. stoletja, katerega slikarsko delo je za današnji čas pomembno kot prispevek, ki lahko pomaga k jasnejši predstavi o ljudeh, krajih ter nekaterih dejavnostih tedanjega časa, z umetnostnozgodovinskega vidika pa je ne glede na kvaliteto zanimiva kot dobrodošlo dopolnilo k podobi slovenskega bidermajerskega slikarstva.

Obravnavano gradivo obsega dve majhni broširani skicirki oziroma bloka, dva trdo vezana bloka pokončnega formata ter tri oljne slike na industrijskem platnu, vrsto posameznih risb, nekaj načrtov, zapiskov in pisem. Prva skicirka (10,5 × 17,2 cm) nosi na platnicah ročno izpisan naslov *Verschiedene Zeichnungen des Franz Xav. Skola Straßsen — und Waßserbau Beamten 1826*, na platnici druge (12,8 × 21 cm) piše *Zeichnungsdecke des Franz Skola 1830*, na naslovnem listu prvega vezanega bloka (17,8 × 12 cm) beremo napis *Franz Xav. Skola k. k. Navigat. Baubeamte 1833*, na naslovnem listu drugega vezanega bloka (25,5 × 20,5 cm) pa kaligrafsko izpisano in ornamentirano besedilo: *Keerbehen zur Sammlung verschiedener Natur= und Kunst= Schönheiten gewöhlt von Franz Xav. Skola k. k. Navig. Baubeamten. 1833*. Obe skicirki sta tanki in drugi blok je pretežno prazen, tako da prinaša največ risarskega gradiva prvi vezani blok, kjer najdemo poleg risb tudi vrsto različnih iz časopisov prepisanih besedil in izvirnih nemških zapiskov ter tudi nekaj hudomušnih slovenskih verzov, ki jim je Skola prisluhnil in jih zapisal, prav tako važne pa so tudi samostojne risbe, od katerih so številne še iz časa, preden si je priskrbel bloke oziroma skicirke (dalje: skicirke). Vse te risbe, narejene s svinčnikom, tušem, črno oziroma rdečo kredo in s čopičem ali peresom ter pogosto akvarelirane, so nastajale, če upoštevamo glavnino, v časovnem razponu štirih desetletij in ne po vrstnem redu, marveč ves čas hkrati v različnih skicirkah ter na poljubnih mestih, poleg tega pa jih je slikar večkrat dodajal na deloma že porisane strani. To pa dokazuje, da je skicirke nosil s seboj na vseh svojih službenih poteh ter da imamo — skupaj s samostojnimi risbami — pred seboj če že ne vseh del, pa

⁴ Poleg tega je bil dotlej nekajkrat objavljen tudi portret patra Otona Skola, narejen po risbi Franca Ksaverja Skola, vendar brez navedbe avtorja. Prim. *Dom in svet*, 1907, p. 216.

⁵ Junija 1977 jo je darovala dedinja tiskarja Krajca mag. ph. Emilija Fonova. Med pisanjem tega prispevka sem objavil iz zapuščine dve Skolovi deli z najnujnejšim komentarjem v zborniku *Krško skozi čas 1477—1977*, Krško 1977, prilogi za p. 680.

vsaj celoten časovni razpon njegovega risarskega delovanja. Ker so v večini primerov datirane in opremljene s topografskimi podatki, jih je mogoče kronološko urediti, vendar pa pri slikarjevi predstavitvi kronološki vidik sam po sebi ni bistven, saj na prvi pogled skoraj v ničemer ne izpričuje Skolovega slikarskega razvoja. Pač pa lahko iz njih okvirno in približno razberemo zunanji potek slikarjevega življenja, ki vsaj v motivnih okvirih pojasnjuje tudi njegovo slikarsko dejavnost.

Že sam priimek Skola⁶ govori, da slikar ni bil Slovenec, ampak da gre za priseljenca oziroma potomca priseljencev, kakršnih med slovenskimi slikarji v 19. stoletju (pa tudi pozneje) ni bilo malo. Uganko njegovega izvora nam razjasnjuje slikarjev napis na hrbtni strani miniaturnega medaljonskega oljnega portreta, kjer beremo naslednje podatke o upodobljencu: »Jos. Skola von Neustadtl gestorben 1821. Geboren zu Znoim (Mähren) am 3. März 1763. gestorben zu Neustadtl 31. 8^{ber} 1821« in tako izvemo, da je bil slikarjev oče Čeh, ki se je priselil v Novo mesto z Moravske. To pa nam potrjuje tudi Breckerfeld v svoji rokopisni topografiji Novega mesta iz 1790. leta,⁷ kjer najdemo Josepha Skolo, po izvoru z Moravske in po poklicu krojača, zapisanega med hišnimi lastniki. Po Skolovi izjavi v pismu, ki ga navaja Levec, lahko zračunamo, da se je slikar rodil 1792. leta, podatek pa sem zaenkrat lahko preveril samo po novomeških gimnazijskih vpisnicah,⁸ kjer beremo, da je bil leta 1805 star 13 let, leta 1807 oz. 1808 pa 14 oziroma 15 let, in tako ugotovimo, da je bil rojen 1792. ali 1793. leta. O njegovem šolanju ne vemo drugega kot to, da je med leti 1805 in 1808 obiskoval novomeško gimnazijo, leta 1809 pa ga najdemo, kot vemo iz njegovih poznejših spominjanj, zapisanih v skicirki,⁹ zaposlenega kot oskrbnika na gradu Grm pri Novem mestu, sicer pa ga lahko spremljamo predvsem po risbah in šematizmih. Tako mu sledimo pri delu najprej v Novem mestu, kjer je leta 1817 vgraviral v kamnito ploščo v kapiteljski cerkvi Kuraltovo latinsko besedilo. Leta 1820 in 1821 ga najdemo kot oskrbnika na gradu Grmače pri Zavrstniku blizu Litije, o čemer nam govorita njegova risarsko ambiciozna načrta realnega stanja in idealne ureditve tamkajšnjega graščinskega posestva. Kot lahko sklepamo iz namenjenega mu pisma in datiranega predračuna za preboj ceste pod Ljubeljem, je bil leta 1824 še v Novem mestu in Ljubljani, še istega leta in naslednje leto pa je služboval v Gmündu (Sovodnju) na Koroškem kot pisarniški praktikant — cestni asistent. Leta 1826 se je preselil

⁶ Priimek najdemo pri samem avtorju, v arhivskih virih in literaturi napisan tudi drugače, pri čemer pa gre v resnici samo za dialektično dolensko obliko (Skúla), za asimilacijske fonetične spremembe (Skola) ter za pravopisne analogije (Skolla). Obliki Skala, ki jo najdemo kot varianto priimka v *SBL* v zvezi s slikarjevim bratom Otonom Skolom, ter Stopar, ki jo v zvezi z Otonom srečamo pri V. Steski (*Slovenska umetnost, I: Slikarstvo, Prevalje 1927*, p. 289), pa sta gotovo rezultat napačnega branja oziroma pomote.

⁷ Neustädte — Rudolfswert. Versuch und Beitrag zu einer Land krainerischen Topographie, 1790. P. 65. Arhiv SR Slovenije v Ljubljani.

⁸ Protocolum Gymnasii Rudolphswertensis Constructum Anno 1781. Zgodovinski arhiv Ljubljana, enota Novo mesto.

⁹ Besedilo je bilo prevedeno v slovenščino in pod naslovom Kmečki punt v Novem mestu objavljeno v *Dolenjskih novicah*, 1897, p. 157.

v Zasavje ter se od leta 1828 in vse četrto ter del petega desetletja na risbah podpisoval kot c. kr. navigacijsko-cestni uradnik ali asistent. Nadziral je plovbo in spremljal urejanje plovne poti od Litije in Zidanega mosta do Krškega, enkrat pa ga srečamo tudi na poti v Krapinskih toplicah, Sisku in na Donavi. Kot je razvidno iz šematizmov¹⁰ pa tudi iz omenjene literature in pisem, ki jih je prejemal, je v teh krajih tudi stanoval, in sicer med leti 1826 in 1828 v Krškem, med leti 1829 in 1832 v Radečah, od leta 1833 do leta 1838 v Litiji ter od leta 1839 vsaj do 1848. leta ponovno v Krškem. Najpozneje na začetku 1850.¹¹ leta se je vrnil v Novo mesto, kjer je bil leta 1862 ud kazine¹² in še 1865. leta zaposlen kot cestni asistent,¹³ leta 1866 pa se je po pričevanju dr. Leopolda Picigasa¹⁴ preselil s hčerjo (žena mu je medtem že umrla) na Vrhniko, odkoder naj bi se ta leta 1868 vrnila in odtlej živela pri svojem stricu v Novem mestu. V leto 1867 segata tudi zadnja Skolova zapiska v skicirkah in zato lahko, ker nisem našel arhivskih podatkov, vsaj domnevamo, da je slikar kmalu po tem letu umrl.

Najstarejše znane datirane Skolove risbe so iz leta 1806. Gre za očitno iz krojaškega časopisa prerisane modno oblečene ženske figure s tipičnimi pričeskami z začetka 19. stoletja, ki so lahko pomenile slikarju kvečjemu vajo za poznejše slikanje oseb po živih modelih. Deset let pozneje je nastala študija dveh lobanj, verjetno prerisana iz ustreznega učbenika, ki kaže, da je slikarja zanimal tudi resnejši študij anatomije, o prizadevanju po obvladanju anatomije pa govori zlasti pet perorisb kosti in »mišičnjakov« iz leta 1822, ki so prav tako očitno prerisane iz ustreznih priročnikov in opremljene tudi z imeni posameznih anatomskih delov. Vse to na prvi pogled nakazuje, kot da bi si hotel Skola improvizirati slikarsko akademijo ter bi zato narekovalo, da se vprašamo po njegovem razmerju do slikarskega poklica, vendar pa ostajajo tovrstna ugibanja le delno utemeljena, ker je iz zapuščine očitno, da je bil Skola v prvi vrsti praktična in natančna, enciklopedično usmerjena, ne pa ustvarjalna osebnost, in da mu je bilo obvladanje risanja, s tem pa seveda tudi anatomije, v bistvu samo eden izmed »znanstvenih« načinov za čimbolj otipljivo, empirično in predmetno stvarno obvladovanje sveta, poleg tega pa je bilo amatersko slikanje v tem času tudi sicer razmeroma pogost pojav. O tem nam govori že dejstvo, da je bil prvenstveno cestni in navigacijski asistent, ki je z enako zavzetostjo — očitno ne le iz službene zavzetosti, ampak tudi v lastno zadoščenje — risal in prerisoval tudi načrte oziroma tehniško zasnovane risbe, ki jih bomo v tem prikazu seveda pustili ob strani, ter da je prepisoval članke o zanimivostih in si v skicirke

¹⁰ Schematismus für das Laibacher Gouvernement Gebieth im Königreiche Illyrien (med l. 1824 in 1844) oz. Provinzial Handbuch des Laibacher Gouvernements Gebietes im Königreiche Illyrien (po l. 1844).

¹¹ (P. F. H.) = pater Florentin Hrovat, P. O. Skola: apostoljski misijonar Indijancev v severni Ameriki, *Cvetje z vrtov sv. Frančiška*, IX, 1889—1890.

¹² »Nekoliko spominov na moje doživljaje«, *rokopisni dnevnik dr. Leopolda Picigasa*, orig. p. 96 (fing. 343), priv. last. Kopija v Studijski knjižnici v Novem mestu, Ms 318, št. 4.

¹³ *Kurzgefasstes Auskunfts-Handbuch des Herzogthums Krain*, Zusammenge stellt von Franz Gerkman, Laibach 1865, p. 7.

¹⁴ Isto kot op. 12.

poleg njih beležil tudi naravne zanimivosti, praktične napotke in redkosti in zanimivosti ter novosti s tehničnega področja. Šele hkrati s tem pa se je ob svojem navigacijskem delu ves čas ukvarjal tudi z ljubiteljskim slikarstvom, najplodoviteje v tridesetih letih in prvi polovici štiridesetih let, in nam v skicirkih ohranil pomembno pričevanje o nekdanji plovbi po Savi, poleg tega pa tudi nekaj vedut ter portretov sodobnikov iz teh krajev in iz bližnjih graščin, s katerimi je imel kot navigacijski uradnik stike. Prav ti stiki pa so tudi povzročili, da je slikal portrete tudi posebej za naročnike, verjetno v olju in večjih formatih. O tem nam namreč govori zapiska s platnic ene izmed skicirk, ki omenjata nekatere že dokončanih portretov oziroma velikost enega izmed njih. Po tem času pa najdemo v gradivu v največji meri zlasti kopije po časopisnih risbah, ki so tudi sicer ves čas spremljale Skolovo izvirno dejavnost; te pa kažejo na njegovo zanimanje za tedanje in starejše umetniške in politične osebnosti ter na občudovanje slikarstva, četudi to še ne pomeni, da gre za kakršenkoli poglobljen odnos do tedanjih političnih problemov in ne za zgolj albumsko prerisovanje znamenitih osebnosti in umetniških in naravnih lepot, o katerih govori že naslov ene izmed skicirk.

Skolovo slikarstvo je torej pomembno predvsem kot zgodovinski dokument ter je v glavnem umetnostno neambiciozno in formalno razmeroma enotno, zato se zdi na prvi pogled zanj najprimernejša tematska predstavitev (portreti, vedute, motivika Save). Ker pa nas na tem mestu zanima seveda z umetnostnozgodovinskega vidika, se ne moremo docela odreči mnogo primernejši kronološki opredelitvi, ki nam vsaj v načelu omogoča spoznati tudi morebitne notranje premike v slikarjevem delu ter izpostaviti v tem smislu najizrazitejša dela. Zato se mi zdi za predstavitev Skolove slikarske zapuščine še najprimernejša ustrezna kombinacija obeh prijemov, s katerimi bomo poudarili ustvarjalne premike ter hkrati spoznali tematski razpon Skolovega slikarstva, saj si bomo lahko samo tako — če se bomo osredotočili na umetnostno najzgovornejša dela ter se hkrati zavedali celote — ustvarili o slikarju tudi širšo in celovitejšo (zgodovinsko in tipološko) predstavo, ki je temeljno važna za pravilno razumevanje njegovega odnosa do slikarstva.

Ves čas svojega delovanja, predvsem pa v dvajsetih in tridesetih letih, se je Skola ukvarjal z risanjem portretov. Kolikor je izpričana letnica zanesljiva, je njegov najstarejši znani portret upodobitev Josipa Resslerja, ki ga je slikar, kot vemo iz literature o Resslerju, Levčevega sestavka in izročila,¹⁵ odlično poznal in ga očitno naslikal že v prvem letu njunega znanstva. Sliko poznamo danes sicer samo po litografski prevodbi, kljub temu pa je jasno razvidno, da gre za tipičen bidermajerski portret v obliki ovalnega medaljona, ki ga datira v prvo polovico 19. stoletja že tipična upodobljenčeva noša in ki naj bi nastal v času, iz katerega poznamo sicer predvsem slikarjeve kopije po časopisih in anatomske študije. Naslednje datirane Skolove portrete pa najdemo šele po sredini dvajsetih let, ko je bil slikar v Gmündu, in sicer risbe,

¹⁵ Prejšnja lastnica zapuščine je hranila tudi vsaj 20 Resslerjevih pisem Skoli, ki so zaenkrat izgubljena.

ki prav tako kažejo vse značilnosti bidermajerskega portretnega slikarstva. Tako je Skola na Koroškem portretiral krškega knezoškofa Jakoba Peregrina Paulitscha, poštnega mojstra iz Gmünda von Platzerja ter Terezijo Glanzer. Reprezentativno predstavljeni škof je upodobljen s klasicistično dognanostjo, življenjsko prepričljivostjo in hkrati očitno idealiziran ter nam tako dokazuje Skolovo veliko natančnost in nemajhno risarsko spretnost. S peresom dopolnjena lavirana risba pa je slikarju omogočila tudi že kar slikarsko mehko in hkrati do podrobnosti preračunano plastično obdelavo. Tipično bidermajerski in prav tako plastično modeliran, le da zaradi bolj grobega svinčnika v primeri s škofom navidez slikovitejši in bolj sproščen je tudi portret poštnega mojstra, medtem ko je portret Terezije Glanzer nekoliko okornejši in zaradi manjšega formata bolj risarsko linearno poudarjen. Leta 1826 je nastal miniaturni portret s svinčnikom in črno kredo grofice Julije v. Auersperg ter verjetno istočasno portret grofice Marije Terezije v. Auersperg iz Velike vasi, rojene v Leskovcu pri Krškem, torej po vsej verjetnosti sestre pesnika Anastazija Grüna. Obe risbi, zlasti pa prva, predstavljata s svojo lepотно idealizacijo, živim pogledom in s smehljajem na ustih — seveda v smislu brezizraznega bidermajerskega smehljaja — ter z modnimi pričeskami upodobljenk odličen in hkrati tipičen primer bidermajerskega portretnega slikarstva, tako da ju lahko primerjamo z najboljšimi Langusovimi portretnimi risbami. Prav tako idealiziran je tudi portret neznanega dekleta, ki ga je Skola na isti strani skicirke kar dvakrat upodobil, vsakič z druge strani, ter pri tem s samo držo glave oziroma navzgor usmerjenim »svetniškim« pogledom poudaril sentimentalno komponento, s čimer je ob sicer trezni klasicistični risbi vsaj v principu navezal še na barok. Izmed portretov naj omenim še dvakratni portret grofa Apfaltererja ter portret gospe Pavitsch v. Pfauenthal iz leta 1826, ki mu je na hrbtno stran istega lista narisal še grba družine Apfaltern in Pfauenthal, združena pod skupno krono. Posebno zanimiva med Skolovimi portreti sta tudi dva primera zakonskih dvojic: portreta slikarjevih staršev in portreta tedanjega lastnika gradu Poganeek pri Litiji Franca Karla Kovačiča in njegove žene Marije, ki ju je slikar tudi s tankim občutkom koloriral. Vendar pa pri tem v resnici ne gre za dvojna portreta, saj med upodobljencema ni psihološkega razmerja niti vsaj zunanje enotnosti, kakor jo najdemo v tem času na primer pri Layerju ali Herrleinu,¹⁶ ampak gre samo za koordinacijo dveh sicer samostojnih portretov, ki verjetno celo časovno nista istega nastanka. Poleg tega najdemo v gradivu še portrete verjetno sorodnika slikarjeve žene Jurija Klanderja, ranocelnika Gläserja iz Šmartnega pri Litiji, portret okrajnega sodnika Radičoviča, portret Skolovega stanovskega kolega, cestnega uradnika Alojza Babnika — lavirano risbo, ki jo je slikar priključil v skicirke med znamenite osebnosti, prerisane iz časopisov —, tričetrtpostavni portret slikarjevega sorodnika Maksa Skola, ki drži na rami zajca, portret neznanke ženske v profilu in portret druge ženske od spredaj, sproščeno naslikan akvarel neznanca z brado ter por-

¹⁶ France Stelè: *Monumenta artis Slovenicae*, II, Ljubljana 1938, prim. repr. št. 73 in 74.

tret slikarjevega mlajšega brata, slikarja, pisatelja, verzifikatorja in leksikografa misijonarja p. Otona Skola. Najzanimivejši med njimi pa je slikarjev avtoportret, ki poleg drugega govori tudi o Skolovem samozavestnem odnosu do slikarstva. Medtem ko je slikarjev obraz, ki ga je Skola z laviranjem plastično modeliral in si očitno prizadeval za čim večjo telesno prepričljivost in podobnost, v likovnem pogledu nesproščen in preutrujen, je narisana roka s slikarskim priborom izrazeje linearno in sproščeno, razlog za očitno dvojnost pa je treba iskati tudi v dejstvu, da je naslikan obraz pred zrcalom, partija z roko in paleta pa po zgledu avtoportretov poklicnih slikarjev. V tej zvezi bi — če bi predpostavljali, da je celotna slika rezultat neposrednega opazovanja — lahko razmišljali o poznejših »korekturah« v prid resničnosti, ker pa je slikar predstavljen pri velikopoteznem slikanju v olju, s slikarsko palico, šopom čopičev in veliko paleta na malone miniaturi lavirani perorisbi, že to samo po sebi dokazuje, da mu je šlo v prvi vrsti za hoteno aranžirano, simbolično predstavitev samega sebe kot umetnika — slikarja.

Vsi omenjeni portreti kažejo upodobljenca skoraj zmerom v tričetrtinskem pogledu ali profilu ter so slogovno enotni, prilagajajo pa se vsakokratni tehniki, ambiciji in formatu upodobitve. Slikar si je ves čas prizadeval za poudarjeno trodimenzionalnost, to pa je dosegal s senčenjem oziroma s specifično osvetljavo. Kot je najbolj nazorno razvidno prav pri avtoportretu, je puščal čela upodobljenčev malone bela, lica pa je potapljal v gosto senco in v teh okvirih navadno dopolnjeval modelacijo še s svetlobnim izpostavljanjem hrbta nosu, partije pod nosom ali ustnic. Pri risbah s svinčnikom je plastično iluzijo dosegal s temnjenjem ali pa jo je gradil s prekrizavajočo se, mrežasto šrafuro, ki jo je prilagajal idealni obliki glave in tako oblikoval dobesedno po principu krogle (prim. portreta neznanega dekleta z navzgor usmerjenim pogledom), pri laviranih risbah mu je pomagal čopič, v akvarelu in olju pa je senčil s temnejšimi odtenki osnovnega tona in še posebej s sivo barvo. Vse to lahko štejejo za priučeno, saj je gotovo vsaj deloma poznal tedanje prav tako plastično usmerjeno slikarstvo, poleg tega pa je portrete tudi kopiral iz časopisov — v osnovi pa je njegov odnos do portretov vsekakor temeljil na neposrednem opazovanju.

Poleg portretov, ki jih je naslikal po modelih, bi lahko posebej na vedli tudi portrete osebnosti, ki jih je prerisal iz časopisov in predlog. Vendar pa je na tem mestu smiselno, da opozorim samo na dve sliki v za Skolo razmeroma velikem kabinetnem formatu, ker kažeta, da je obvladal tudi oljno slikarstvo: na portret Napoleona in kneza Porcia. Ne glede na to, da sta preslikana po (barvni?) predlogi, namreč kažeta Skolov smisel za barvno skladnost ter predstavljata značilen primer na jasni konturi in plastičnosti utemeljenega klasicističnega portreta. Naslikana sta enako precizno kakor miniaturi portreti, skrbno izrisana ter modelirana s temnejšimi odtenki lokalne barve in še posebej označena s sivo barvo, torej po načinu dunajsko šolanih slikarjev, na primer Langusa ali Stroja,¹⁷ tako da učinkujeta klasicisti-

¹⁷ Ksenija Rozman: *Mihael Stroj 1803—1871*, Narodna galerija, Ljubljana, 1971, rk, p. 34.

stično gladko, brez slikovitih poudarkov, obenem pa izbrane barve vendarle delujejo s svojo svetlobno intenzivnostjo tudi barvito in celo dekorativno. Sicer pa naj ob prerisanih portretih povem le še to, da ne kažejo le v smer Skolove razgledanosti, ampak dokazujejo tudi njegovo dokajšnjo risarsko spretnost. V tem smislu naj omenim le stran v skicirki s Hogarthom, Ostadejem, Leonardom in Tizianom, ki so tudi kot kopije tehnično že kar izvrstni. Vendar pa se v svoji pričevalnosti in pomembnosti seveda ne morejo primerjati s tistimi, ki so nastali po živih modelih.

V letih, ko je bil Skola grajski oskrbnik, ter zlasti v času, ko je služboval na Koroškem, so nastale hkrati s portreti tudi njegove prve pokrajinske risbe in vedute, ki jih lahko spremljamo tudi še v poznejšem desetletju, ko je obvladovala njegovo zanimanje zlasti motivika prometa na Savi. Najstarejši primer Skolove vedute je medaljonska kolorirana upodobitev gradu Grmače. Naslikana je v dveh replikah po naravi in dodana kot formalno samostojen okrasni element Skolovima katastrskima načrtoma graščinskega posestva. Veduta danes porušenega gradu je topografsko natančna in bi jo bilo tudi z likovnega stališča mogoče primerjati Valvasorjevi upodobitvi tega objekta, kar kaže, da je Skola Valvasorjeve topografske risbe vsekakor poznal ter da je, kot nakazuje tudi kartuša ob robu slike z napisom in alegoričnimi figurami, vsaj v zamisli še vedno sledil baročni tradiciji »prospektov« ali zemljevidov. Samo topografsko mikavne so tudi vedute iz Koroške: shematična, z ravnim izrisana nedokončana panorama Gmünda z gradovi, cerkvenim stolpom ter z goro v ozadju ter pogled na predmestje Gmünda in na Nöring. Ustvarjalno sicer prav tako neambiciozen, toda likovno do skrajnosti dognan in zato za nas vsekakor najzanimivejši pa je akvareliran prikaz slapa v dolini Malte iz leta 1824 s slikarjevim avtoportretom, ki je najzgovornejši izraz tedanjega slikarjevega odnosa do upodabljanja narave. Slap je namreč Skola očitno pritegnil kot naravna znamenitost, ki jo je vredno s posebno pozornostjo upodobiti, in prav takega je naslikal v vsej svoji objektivnosti, kot mu jo je narekovalo ne toliko oko kolikor razum oziroma vedenje o naravi. Upodobil ga je ob robu slike, tako da je ostal na desni strani prostor za dolino s potokom, hribom in goro, ki jo je kar na risbi tik nad vrhom poimenoval še z imenom, ter tako pred gledalcem nanizal kuliso svetlobno diferenciranih prostorskih planov z ospredjem in globino, v ospredje pa pritaknil še sebe, kako motri predse in z zanimanjem riše. Vendar pa ni kljub očitnemu zanimanju za naravo in za ta čas značilnemu turističnemu občudovanju v likovnem izrazu slike niti sledu o čustveni prevzetosti nad mogočnostjo pokrajine, ampak gre za vseskozi stvaren, izključno topografsko natančen prikaz, za skrajno poenostavljeno in poljudno klasicistično pobarvano risbo, ki se zdi kar najpristnejša legitimacija do skrajnosti treznega in pikolovsko redoljubnega (malo)meščana. Stvarnost odseva iz doslednega upoštevanja danosti v naravi, natančnost in red pa iz shematične obravnave skalnih skladov, macesnov, ki jim je izrisal sleherni vejo, ter zlasti samega slapa, katerega vodne pene je ritmično poenotil in tako njegovo živo gibanje ukrotil v otrdelo geometrično shemo. Pa tudi avtoportret v naravi, čeprav je sam po sebi za romantično stoletje značilen,

ne izpričuje slikarjevega intimnega dvogovora z naravo, ampak je predvsem dokument o avtorjevi prisotnosti, skorajda slikarjev podpis, in tako nadaljuje staro topografsko tradicijo, ki sega še v 16. stoletje.¹⁸ Romantična komponenta, če bi jo hoteli iskati že pri tej risbi, bi bila v tem okviru skratka možna samo na ravnini tematskega, ne pa vsebinskega izraza; tudi v tem pogledu pa moramo reči — čeprav imamo pred seboj slap, kakršnega poznamo z vrste romantičnih slik ali iz Prešernovega Krsta pri Savici —, da ima slikarjev topografsko — dokumentaren odnos do narave, zlasti še, če gledamo nanj v širšem, evropskem okviru, svoje korenine še v razsvetljenski drugi polovici 18. stoletja in da pomeni torej zgodovinsko vzporednico ne Prešernovega, ampak (če izvzamemo zadnjo kitico Vršaca) docela brezosebnega, razumskega, nepesniškega in deskriptivnega Vodnikovega odnosa do narave.

V naslednjih letih Skolovega risarskega delovanja — proti koncu dvajsetih let, v tridesetih letih in v prvi polovici štiridesetih let — je pomenilo poleg portretov in vedut glavni predmet Skolovega slikarstva upodabljanje Save, trgoveškega prometa na njej, regulacijskih del, pa tudi njene predvsem pokrajinske podobe, ob kateri najlaže merimo njegovo razmerje do slikarstva. Te risbe so dragocene predvsem kot zgodovinski dokumenti, za nas pa so zanimive, ker so razmeroma številne izmed njih v sklopu celotnega Skolovega likovnega opusa tudi likovno najbolj dognane, kar vsekakor dokazuje, da jim je slikar posvečal posebno pozornost, ter ker nam prav zato odpirajo vpogled v vse razsežnosti njegovega slikarstva. Med tistimi, ki so zanimive ne le z dokumentarnega, marveč tudi z likovnega stališča, naj omenim akvarelirane risbe z motivi Korena (ali »pri ploheh«) na Savi (1834), razbijanja skal v savski strugi (1836), motiv s čolnom v soteski Save (1835) ter predvsem akvarel (1845) in risbo Save pred Krškim.

Če docela zanemarimo zgodovinsko dokumentarni vidik (pa naj se zdi zgodovinarjem še tako mikaven) teh del in se usmerimo samo na njihovo likovno pričevalnost, potem nas mora zanimati poleg same risbe in kompozicije zlasti njihova svetloba in barvitost. Kljub tipični neosebni, šablonski risbi, kakršna je bila značilna na primer tudi za pokrajine na ozadjih Langusovih portretov ali za številne tedanje topografske slikarje, namreč ni mogoče spregledati, da pri njih ne gre le za bolj ali manj nevtralno koloriranje, marveč daje prav barvitost risbam večkrat do neke mere tudi slikovit naglas. To pa predvsem zato, ker je slikar pri risanju upošteval učinke svetlobe in poudarjal zlasti svetlobne kontraste, pa naj je šlo za svetlo obrobline krošnje grmov in dreves ali za svetle robove oblakov ali za temnejšo obarvanost ospredja in svetlejša tone ozadja. To zadnje sicer že pomeni, da mu niso bili neznanji principi barvne perspektive, vendar pa jih je uporabljal, kot vidimo iz jasnega svetlobnega opredeljevanja prostorskih planov, ki ga je pogosto podprla še kompozicija, predvsem priučeno in šele pozneje in samo deloma tudi na podlagi neposrednih optičnih izkušenj. Isti učinek kot z niansiranjem barve pa je dosegal tudi z laviranjem oziroma dopolnjevanjem perorisbe z laviranimi tonskimi prehodi, poleg tega pa je vsaj ponekod — zlasti pri risbi Prusnika — pri-

¹⁸ Luc Menaše: *Avtoportret v zahodnem slikarstvu*, Ljubljana 1962, p. 200.

spevala k slikovitejšemu izrazu tudi sama risba s svojim nesklenjenim črtkanim, četudi shematičnim nakazovanjem slikovitejših učinkov. V tem smislu je posebno značilno nakazovanje drevesnih krošenj na »gozdnih« površinah risbe, podobno kot ga najdemo v najbolj slikovitih in sproščenih Kavčičevih pokrajinskih laviranih risbah. Če pregledamo še kompozicijo in povemo, da je ta vselej pretehtana, s številnimi zlatimi rezi, na robovih zaprta s samo navidez zaključeno figuralno štafžo ter da so celo oblaki kompozicijsko utemeljeni, potem lahko znova rečemo, da je bil slikar gotovo vsaj deloma razgledan po slikarstvu svojega časa. Od njega je prevzel sistem — zlasti kompozicijo ter razdelitev prostora na plane, kakršna je obvladovala še poznejše Karingerjevo slikarstvo¹⁹ —, hkrati pa je postal vsaj pri zadnjih dveh navedenih risbah v poznejših letih občutljiv tudi za neobremenjeno gledanje na naravo. Tako nam akvarel z naslovom *Proti Krškemu* z motivom široko razlite Save, na kateri spokojno plovejo čoln in dva splava, kaže izrazit smisel za popolnoma barvite in svetlobne vrednote ter sliko v tem pogledu docela oddaljuje od siceršnjih akvareliranih risb. Res je, da gre tudi tukaj za fotografsko natančno prepisovanje narave, da se slikar tudi tu ni odpovedal natančno izrisanim obrisom in da je tudi tu predmetno izhodišče motiva povezano s slikarjevim temeljnim navigacijskim poklicem, vendar pa je slikal znotraj trdih okvirnih obrisov izključno z barvnimi odtenki ter pokazal, da zna biti občutljiv tudi za tako subtilne odtenke, kakršne opazujemo v barvnem spreminjanju oddaljenega modrikastovijoličastega grmičevja, ter za atmosferske pojave: za odsevanje barv, zlasti beline oblakov na vodni gladini, in za s svetlobo presijane oblake, ki oblivajo spokojnost pokrajine s sončnimi žarki in dvigajo motiv v območje romantično povečane pokrajine. Hkrati pa bi lahko ob tem akvarelu vsaj načelno spregovorili celo o nastavkih poznejšega plenerizma, pri čemer govorim seveda o principu ter upoštevam, da je bil Skola kot amaterski slikar vsaj na tej risbi dovolj neobremenjen, da mu je v želji po čim zvestejši barvni reprodukciji narave v neposredni tehniki akvarela in v primerno majhnem formatu uspelo preseči priučene klasicistične obrazce. Če se je pri tem akvarelu pridružil dokumentarnemu še slikarski vidik, ki vsaj v svojem principu preusmerja slikarjeva prizadevanja iz nižin topografske dokumentarnosti na raven umetniške predstave, potem bi lahko za risbo *Navzdol proti Krškemu* dejali, da je nastala iz predvsem čustvenega, razpoloženskega nagiba in je tako vsebinsko izrecneje romantično naglašena. Povzeta je prav tako dobesedno po naravi, vendar ni zanimalo slikarja pri risanju nič drugega kot rečna gladina z majhnim čolnom, na katerem stojita človeka, neznatna v neskončni širjavi, ter s hribovjem v ozadju. Daleč največji del risbe pa zavzema nebo z večernimi oblaki — podobno kot na holandskih slikah 17. stoletja —, ki se skupaj z reko nadaljujejo še onkraj roba slike in tako izpričujejo, da je prizor samo izrez iz brezbrežnosti pokrajine. Nad dotedanjo pripovednostjo je prevladala povsem nova, razpoloženska vsebina, ki bi jo lahko imenovali doživetje prostranstva, ta učinek pa še stopnjuje tehnika lavirane risbe s čopičem, ki je nadomestil ostrino

¹⁹ *Slovenačko slikarstvo 19. veka*, Narodni muzej, Beograd 1967, rk, uvod Emilijan Cevc, postavitev razstave Anica Cevc, p. 32.

perorisbe. Vendar gre pri tem, če gledamo risbo v sklopu celotnega Skolovega dela, samo za izjemo, za trenutek sproščenosti, doživljajske odprtosti in pozabe, ko je lahko tudi bidermajerski uradnik za trenutek pozabil na suhoparno vsakdanjost ter vsaj za hip prisluhnil večernemu utripu narave. Sicer pa njegove risbe, ki smo jih predstavili, v ničemer ne izstopajo od siceršnjega sočasnega slovenskega topografskega slikarstva, ampak se v najlepših primerih samo dostojno vključujejo vanj.

Slikarja v tridesetih in štiridesetih letih 19. stoletja, ko je prebival v Zasavju, ni zanimalo samo življenje savske struge, ampak je posvetil okoliškim krajem in prav tako tudi Dolenjski in Novemu mestu, kamor se je pozneje preselil, tudi nekaj dokumentarno važnih vedut. V večini primerov gre pri tem samo za bolj ali manj bežne, danes že slabo vidne risbe s svinčnikom, ki so včasih — seveda v preglednem risarskem okviru — slikovitejše, nekajkrat pa se v principu v ničemer ne ločujejo od faktografsko suhoparnega načina upodobitve, kakršnega poznamo že pri Valvasorju, in so torej važne samo s topografsko — dokumentarnega stališča. Vendar naj izmed obsavskih vedut zaradi risarske preciznosti vseeno omenim vsaj podobo Vidma ter kar trikratno upodobitev Zidanega mostu, ki je slikarja pritegoval zaradi novega mostu in železniške proge, ter še posebej bežno skico s pogledom na danes uničeni grad Kolovrat, ki med drugim kaže, da je Valvasorjev osnutek istega motiva na poti od skice do grafične reprodukcije spremenil razmerja in se tako odmaknil od objektivne podobe, medtem ko Skola kot tehnično izurjen risar ravno pri razmerjih in perspektivi ni nikoli zatajil. V zvezi z motiviko Novega mesta pa se ob skici, narisani z istega mesta, odkoder je portretiral novomeško panoramo pater Oton Skola, lahko vprašamo tudi o razmerju med bratoma — slikarjema, o katerem tu ne moremo reči kaj več, ko da sta si bila kot slikarja sorodna ter da je po vsej verjetnosti spodbudil zanimanje za slikarstvo pri mlajšem Otonu starejši brat Franc.

Po tem, kar smo doslej zvedeli o slikarju, se nam zdi več kot naravno, da so ga v krajih, kjer se je zadrževal, poleg njihovega topografskega videza pritegovale tudi tamkajšnje zanimivosti, naravoslovne posebnosti, predvsem pa umetnine, in sicer zato, ker jih je bilo mogoče šteti za tamkajšnje znamenitosti, ker so se mu preprosto zdele lepe, verjetno pa tudi iz čisto risarskega nagiba. Poleg tega pa srečamo v skicirkih tudi vrsto narisanih umetnin, ki jih je Skola prerisal iz časopisov, ter končno tudi podobne primere lastne figuralne ustvarjalnosti, ki pa z ostalim slikarjevim delom ne vzdrže kvalitativne primerjave.

Med prve risbe po umetninah se uvrščajo tri kopije plemiških portretov iz 17. stoletja, ki jih je Skola videl na nekem gradu na Koroškem (zadnjega morda tudi že na Dolenjskem) in enega izmed njih tudi restavriral. Še preden je odšel v Gmünd, je v Ljubljani narisal bronasti Weissenkirchnerjev kip Brezmadežne, deset let pozneje pa je v skicirko prenesel še oba Robbova angela z glavnega oltarja v šentjakobski cerkvi. (Pri tem naj spomnim, da sta Robbova oltarna kipa zamikala v 19. stoletju tudi vsaj še Langusa in podobarja Grošlja.) Poleg tega srečamo izmed ljubljanskih umetnostnih spomenikov v Skolovi skicirki še perorisbo po Altomontejevem svetem Juriju iz križevniške

cerkve, v času, ko je živel v Krškem, pa je slikar posnel oltarno sliko sv. Mihaela, podoba sv. Miklavža itd., v Leskovcu pri Krškem baročni krstilnik, pozneje v Novem mestu fresko z zunanjsčine kapiteljske cerkve, posebno pozornost pa je tudi v tem pogledu posvetil Zidanemu mostu, saj med risbami kar večkrat srečamo umetniško sicer nepomembno plastiko sv. Janeza Nepomuka ter natanko v merilu izrisan danes uničeni klasicistični paviljon, v katerem je stalo doprsje nadvojvoda Janeza z napisom na podstavku. Med kopijami umetnin po predlogah in časopisih pa naj za ilustracijo navedem npr. svobodno predelano kopijo po Rafaelovi Madoni della sedia, poznejšo risbo, nastalo ob očitni spodbudi Rembrandtovega portreta matere, ki je v drugi obliki spodbudil tudi Stroja,²⁰ akvarel baročno patetične žalostne matere božje, nekaj alegorij, vrsto svetih Jurijev, ki so slikarja očitno zanimali zaradi slikovitosti motiva, miniaturne kopije bidermajerskih lovskih motivov, nekaj prerisanih antičnih in klasicističnih kipov, zlasti Herkula (deloma po Rauchu, Dankbergu itd.), študije človeških in živalskih fiziognomij, ki so ga zanimale v zvezi z Lavatrovo teorijo, predvsem pa veliko ovalno, verjetno zgodnjo kolorirano risbo idealnega klasicističnega mestnega trga z jezdecem in sprehajalci ter z za tisti čas tipičnimi oblaki. Po vsej verjetnosti je tudi ta nastala po predlogi, ne glede na to pa nam s svojo prefinjenostjo znova dokazuje Skolovo risarsko potrpežljivost, s tem pa zastavlja tudi vprašanje o spočetka vendarle večjih ambicijah njegovega slikarstva, kot jih sicer lahko zaslutimo v skicirkah. In če se na koncu za hip ozremo še na Skolovo dokumentarno nevažno samostojno ustvarjalnost, pri čemer se seveda včasih sprašujem, če ne gre za kopijo ali posnetek, potem je treba reči, da je ta del Skolove risarske dejavnosti še najmanj pomemben. Sem sodijo žanrsko idilični prizor dečka s kozo, izletniški prizor s Kuma, deklica s šolsko torbo na kolenih, motiv pokrajine s kapelico in puščavnikom in kvalitetno izrisan motiv same kapelice, pa tudi primera, ki očitno ponazarjata dogodek iz zgodovine oziroma legende. Redka teh del, pa tudi redke časopisne kopije po umetninah, sodijo še v zgodnejši čas slikarjevega delovanja, večino pa jih je Skola datiral v petdeseta leta, torej v čas, ko je pomenila savska motivika zaradi železnice, ki je zatrla trgovino po Savi, za njegove skicirke že preteklost. Vse te risbe sicer kažejo na slikarjevo zanimanje za umetnost in morda tudi na določene umetniške težnje, pa tudi določen razpon od klasicistične vezanosti k večjemu realizmu, vendar pa se jih večina niti zdaleč ne more primerjati z motiviko Save niti ne s portreti, saj ni slikar obvladal niti figuralne skupine niti posamezne celopostavne figure. Kolikor so, zlasti pri kopijah, tudi celopostavni figuralni motivi izvedeni obrtno zadovoljivo, brez grobih anatomskih spodrsnjajev, pa opažamo vsaj velik napor, ki je botroval izdelavi, in z njim povezano trdoto oziroma nesproščenost izvedbe. Tako so z oblikovnega vidika poleg portretov še najbolj popolni in sproščeni nezapleteni in arhitektonsko pregledni motivi ter še zlasti redki motivi posameznih živali, ki bi zaslužile mesto v učbenikih zoologije. Zato bi, če bi želeli izpostaviti najboljša dela s stališča risarske kvalitete, izbirali iz skicirk prav v nasprotnem smislu, kot to počnemo pri poznejših ustvarjalcih: namreč s stališča dosledno-

²⁰ K. Rozman, Mihael Stroj, op. cit., p. 28.

sti obrtne izvedbe. Ker smo že pregledali celoto, lahko na koncu v smislu te ugotovitve znova opozorim na posamezne portrete (npr. na poštnega mojstra iz Gmünda), na slap pri Gmündu in na motiviko Save, posebno na oba primera iz srede petega desetletja. Prav pri teh izbranih primerih, ki smo jih sicer na kratko posebej razčlenili, pa se je tudi izkazalo, da se je slikar vendarle tudi spreminjal (in torej razvijal), saj ob njih ne moremo prezreti razpona med poenostavljenim klasicizmom ter redkimi romantičnimi vzgibi in celo težnjo, ki nakazuje realizem — četudi v okviru ves čas enako precizne in topografsko neobčutljive risbe.

Iz povedanega lahko zaključim, da si je Franc Ksaver Skola, četudi po osnovni dejavnosti sicer ni bil slikar, z ljubiteljskim risanjem v mladosti pridobil določeno risarsko znanje, ki mu je pozneje vse življenje primerno služilo tudi pri risanju neposredno v naravi. Tako bi ga, če upoštevamo skromno umetniško raven slovenskega slikarstva v prvi polovici 19. stoletja, seveda tistih slikarjev, ki so delovali v domovini, v najkvalitetnejših primerih lahko primerjali kot portretista s poklicnimi slikarji, kot so bili zlasti Langus, Stroj ali Goldenstein, le da gre pri njem pri doslej znanem delu skoraj izključno za majhne, največkrat miniaturne formate, kot slikarja vedut in pokrajin pa bi ga lahko imenovali skupaj na primer z Goldensteinom, Langusom ali Schaffenrathom in številnimi drugimi amaterji tega časa. Anatomije sicer ni obvladal — o tem nam dovolj zgovorno pričajo zlasti redke samostojne figuralne kompozicije —, vendar pa je bil zaradi zmožnosti natančnega opazovanja in priučene risarske spretnosti sposoben ustvariti obrtno solidne in včasih, seveda v nezahtevnih bidermajerskih okvirih, tudi odlične rahlo akademsko idealizirane portretne risbe tudi po živih modelih, isto pa velja seveda tudi za pokrajino, ki jo je dopolnjeval s prizori čolnarskega življenja oziroma s figuralno štafažo. Najuspešnejši je bil ob preprostejših, risarsko manj zahtevnih, vendar natanko izrisanih arhitektonsko razčlenjenih in preglednih motivih, manj pa takrat, ko je samo skiciral (kar je bilo sicer redko, verjetno ob pomanjkanju časa), kajti likovno kvaliteto in mik je dajala njegovim delom prav precizna izdelava, ki se je s svojo minucioznostjo približala večkrat že kar miniaturnemu učinku. Gladki in natančni risbi, določeni meri idealizacije ter zvestobi do topografskih detajlov se je v akvarelih pridruževal še lahkoten, zračen kolorit, ki je omiljal suhoparnost akademsko gladke risbe, vse te značilnosti pa so narekovala, da smo označevali to slikarstvo po stilni strani s sicer splošno oznako bidermajerskega slikarstva, torej reduciranega (malo)meščanskega klasicizma. V tem smislu je bil Skola nekajkrat izrazito značilen in tudi kvaliteten, hkrati pa bi bilo treba nekatere njegove vedute zaradi izključnega poudarka na dokumentarni pričevalnosti in z njim zvezane brezosebne primerjati prej kot z ostalimi vedutisti prve polovice 19. stoletja z njihovim starejšim predhodnikom Valvasorjem (oz. s slikarji iz njegovega kroga), ki ga je prav tako zanimal motiv izključno kot dokument, sliko Save pred Krškimi pa zaradi njene barvitosti izjemoma celo z mlajšimi, zgodovinsko naprednejšimi slikarji. Pri vseh zvrsteh svojega slikarstva je Skola skratka izhajal iz razvite sposobnosti opazovanja in odtod seveda pre-

cejšnja podobnost z modeli — težnjo po idealiziranju oziroma po podrejanju posameznih sestavin učinku celote, precizni risbi in podrobni izdelavi, ki ga slogovno opredeljuje, pa si je pridobil s poznavanjem sočasnega slikarstva ter še posebej s prerisovanjem iz tedanjih ilustriranih časopisov, ki so objavljali klasicistično izrisane tipe modnih figur in konvencionalno izdelane bidermajerske portrete. (V skicirkah sta izrecno dokumentirana zlasti Allgemeine Mode Zeitung in Leipziger Illustrierte Zeitung.) Tako se izjemoma celo zgodi, da si včasih niti ne bi upali postaviti meje med po naravi risanim portretom ter kopijo po časopisu, če nam ne bi pri tem pomagalo upodobljenčevo ime. (Prim. portret A. Babnika na strani s Hebbloom.) Skolove risarske preciznosti pa si ne smemo razlagati samo iz modnih zahtev bidermajerskega časa, ampak tudi iz njegove lastne tehnične dejavnosti (risanja načrtov), ki mu je izbrusila risbo do milimetrske natančnosti. Enako preišljen kot v risbi pa je bil slikar tudi v pogledu barve. O tem nam govore njegovi barvno prefinjeni akvareli, dobesedno študijski interes pa nam izpričuje list iz zapuščine, kjer najdemo sistematično študiranje barvnih odtenkov (100 majhnih oštevilčenih pravokotnikov, ki jih je izpolnil z različnimi toni nekaterih barv), ki dokazuje vsaj to, da se je subtilnosti tonov jasno zavedal in da ni bil tu prav nič manj natančen in priučen kot v risbi.

Iz vseh opisanih značilnosti je jasno, da nam predstavljeno gradivo ni odkrilo prave ustvarjalne, umetniške osebnosti, da pa je bil Skola vendarle nadarjen in prizadeven slikar in risar, ki bi se, če bi se posvetil slikarstvu, verjetno lahko razvil v obrtno solidnega bidermajerskega krajinarja in portretista. Ker pa se je njegovo zanimanje za umetnost na srečo neločljivo povežalo z navdušenjem nad samo predmetno pričevalnostjo motiva, ga bomo morali odslej vseeno upoštevati kot dokumentarno pomembnega in tudi v tem pogledu za čas značilnega slikarja. Kljub temu, da je bil Skola amater in da je bilo njegovo slikanje, vsaj kot smo ga doslej spoznali, v glavnem izrazito zasebno, pa je treba tudi reči, da je — čeprav v zmanjšanem merilu — občutil pri risanju v bistvu iste probleme kot nekateri njegovi sposobnejši in umetniško bolj izobraženi sodobniki, ki so si z vztrajnim prizadevanjem ter prerisovanjem po umetninah in odlitkih širili obzorje ter obrtne zmogljivosti svojega slikarstva ter ne glede na svoje ambicije, tudi če jim je uspelo priti na akademijo, ostali prav tako kot Skola za današnji čas zaslužni predvsem kot prizadevni, dokumentarno zgovorni kronisti domače pokrajine in življenja, ne da bi se mogli močnejše odpreti subjektivnemu, romantičnemu doživljanju sveta niti ne docela odreči klasicističnim izhodiščem. To pa tudi potrjuje, da je treba v pregled slovenskega slikarstva prve polovice 19. stoletja vključevati tudi amaterske slikarje, saj so lahko ti, kot je ob Hayneju nakazal že France Mesesnel,²¹ zaradi manjše obremenjenosti s šolo (torej s klasicizmom) v načelu — ne glede na kvaliteto realizacij — vsaj v svojih težnjah sorodni akademskim slikarjem ali zgodovinsko celo naprednejši od njih.

²¹ France Mesesnel, Slovensko krajinarstvo v 19. stoletju: Zgodovinski pregled, *GMDS*, XX, Zbornik ob stoletnici društva 1839—1939, 1939 (ponatis v knjigi France Mesesnel: *Umetnost in kritika*, Ljubljana 1953, pp. 119—120.

Prav zaradi tega, ker Skola ni bil ustvarjalec, ki bi izpostavljajl svojo osebnost in presegal razsežnosti in idejno usmerjenost svojega okolja, se mi zdi, potem ko smo ga umetnostnozgodovinsko opredelili, nujno, da za konec pogledamo na njegovo osebnost, kot se nam kaže iz predstavljenih risb in skicirk (pa tudi iz gradiva, ki ga nismo posebej pritegnili), tudi s širšega vidika. Očitno je namreč, da je bil Skola tipična in ne izjemna osebnost svojega časa, torej časa, ki se je v srednjeevropskih katoliških deželah po tako imenovanem baročnem idealizmu z odkrivateljsko radovednostjo usmeril v naravo oziroma stvarstvo, narava pa je v slovenskem slikarstvu po mističnem baroku prve polovice 18. stoletja, osredotočenem na religiozno ikonografijo, vnovič pogosteje samostojno zaživela (tako kot poprej pri Valvasorju) najprej prav v obliki topografskih, slikarsko nezainteresiranih, zato pa motivno zanimivih vedut in se z dobesedno razsvetljenjsko, enciklopedično zavzetostjo in natančnostjo odkrivala še v vsej prvi polovici 19. stoletja, le da so jo umetniki, zlasti za generacijo mlajši od Skole, sčasoma tudi bolj ali manj izrazito subjektivno naglasili. Zato je umestno, da v tej zvezi iščemo izhodišče Skolovega odnosa do narave še v času razsvetljenstva in gledamo v njem zapoznel, globoko v 19. stoletje segajoč izraz docela treznega, na principih razuma in izkušnje utemeljenega umetnostnega nazora, ter da se z druge strani vprašamo tudi o morebitnih potezah romantičnega čustvovanja. Hkrati pa se moramo pri tem zavdati nevarnosti, da lahko take in podobne opredelilne zvene forsirano in neprepričljivo, če ne poudarimo, da so za čas značilne posebnosti, ki smo jih razbirali iz Skolovega slikarstva, tudi izraz slikarjeve praktične dejavnosti in povsem osebnega, enkratnega in hkrati tipičnega zanimanja in značaja. In kakšen se nam kaže v tem pogledu Skola? Slikar, kot ga imamo pred seboj, razgrnjenega v risbah in na straneh skicirk, se nam je pokazal kot tip izrazito praktičnega, tostranskega človeka, ki je opravljal izrazito praktičen poklic in uporabljal slikarstvo v bistvu namesto fotografskega aparata ter je bil usmerjen v opazovanje pa tudi občudovanje narave oziroma vsakršnih zunanjih, čutno otipljivih ali znamenitih, kakorkoli zanimivih pojavov, torej kot predhodnika — če bi ga skušali projicirati v današnji čas — tako imenovane tehnične inteligence, ki se večkrat amatersko sprošča tudi v slikarstvu in pri tem ne more prikriti, odkod izhaja. Zdi se, kot da bi ga celo človekovo duhovno življenje zanimalo bolj po tem, kako se otipljivo izraža na čutni, telesni lupini, kakor pa samo po sebi, če pomislimo, da so ga prevzele Lavatrove študije o vidnem izrazu duševnosti na fiziognomiji ali da ga je zanimala frenologija. Tudi v tem smislu Skolovo stopnjevano, prirojeno in v bistvu še razsvetljenjsko pobaročno zanimanje za stvarstvo kar najzgovorneje ilustrira verz iz Vergilovih Georgik, ki si ga je slikar leta 1816 v latinskem izvorniku in nemškem ter slovenskem Kuraltovem prevodu kaligrafsko izpisal na poseben list papirja, ki sem ga našel med zapuščino, in sicer kot nekakšen motto svojega gledanja na stvari in pojave: »Velke v meihneh rezhèh ti tukei zhudeshe gledash.« Te majhne reči, ki so ga pritegnile, da se je sklonil do njih in si jih z znanstveno ljubeznijo ogledal, pa so tudi tako drobne stvaritve, kot so rože — tako običajni zvonček ali podlesek kot tudi iz ar-

hivskih dokumentov znane cvetoče agave, kakršne si je ogledal v tedanjih graščinah — ali živali: riba, polh, pes, ptič in še posebej ptičje pero ali nočni pavlinček, ki ga je narisal v Krškem. Tudi mavrico najdemo med njimi, torej motiv, ki ga poznamo že iz romantično naglašeni baročnih slik 17. stoletja ter iz del sočasnih nemških in angleških romantičnih slikarjev, v poeziji pa tudi iz Prešernovega Krsta pri Savici, vendar nas Skolov »znanstveno« empirični pristop prepričuje, da je slikarja zanimala samo kot izjemen naravni ter verjetno tudi barvno — slikarski pojav, ne pa v čustvenem oziroma simboličnem romantičnem smislu kot znanilec veličastnosti narave ali celo onstranstva.²² Če se sprašujemo po osnovni življenjski usmerjenosti slikarja, je skratka očitno, da je pri Skolovih risbah prva vedno in povsod objektivnost, zato ostajajo te kljub svoji morebitni razpoloženski ali motivni privlačnosti vedno v prvi vrsti objektivni dokument. Take so celote in taki so detajli, ki jim je risarsko vselej posvečena enaka pozornost kot celoti, zlasti še figuralni, ki nočejo biti nosilec čustvene vsebine, ampak motivna dopolnitev narave, največkrat s slikarju posebej drago čolnarsko dejavnostjo, in bi jih zato izjemoma, če se zgodi, da stopijo izrazito v ospredje (na akvarelu s poimensko navedenim navigacijskim osebjem), lahko prištevali že v bližino žanrskega slikarstva. Objektivni pa seveda ni bil le slikarjev splošen odnos do motiva, ampak — razumljivo — tudi konkreten risarski pristop, ki je izhajal iz priučene in večkrat zelo poenostavljene klasicistične normiranosti in prav zaradi nakazane objektivnosti vodil v smer proti poznejšemu realizmu. Romantične so zato samo nekatere splošnejše poteze, kadar zaslutimo v poznejših risbah in akvarelih ne le topografsko-raziskovalen odnos, ampak tudi sled čustvenega razmerja do narave, navdušenja nad lepoto ali čustvovanja; tudi teh potez pa ne smemo iskati toliko v slikovitosti oziroma v sproščenejšem odnosu do forme kolikor v samem gledanju in doživljanju zvesto po naravi prerisanega motiva. Označena romantika, ki smo jo v poznejših delih vsaj izjemoma zaslutili, je torej prišla v Skolovem slikarstvu, tako kakor tudi sicer največkrat v slovenskem slikarstvu prve, pa tudi druge polovice 19. stoletja, do izraza samo zadržano in pasivno, se pravi v odkritju in ne subjektivni predelavi narave, vzporedno z znanilci večje barvne sproščenosti, ki je pokazala tudi na slikarjevo odprtost za barvito življenje narave in pojavno resničnost. Spremembe v slikarjevem subjektivnem doživljanju motiva, četudi še tako redke in pasivne, ter realistični naglasi, vidni zlasti na barvnem področju ter znotraj v bistvu še klasicističnega (vendar polagoma razkrajajočega se) stilnega risarskega sistema — torej spremembe, na katere smo se pri tem poskusu slikarjeve opredelitve opirali in se nanje še posebej sklicevali — pa niso pri slikarju, ki je bil amater, ki je živel v provincialnem okolju brez pravih umetniških zgledov ter ki je bil poleg tega še tehnični uradnik, ki mu je bila skicirka hkrati dnevnik, košarica naravnih in umetniških lepot, zbirka slavnih osebnosti, beležnica, spominska knjiga in herbarij, po svoje nič manj zgovorni o razsežnostih v dojemanju sveta in življenja v prvi polovici preteklega sto-

²² Risbi z mavrico nista dokončani, očitno zato, ker je pojav prehitro minil, vendar predstavlja ena izmed njiju pravo barvno-svetlobno študijo oblakov.

letja kot na drugi ravnini v uglednejši obliki in formatu ter jasneje izražene razvojne poti poklicnih in kvalitetnejših slikarjev. To pa me prepričuje, da ima predstavitev Skolovega slikarstva, četudi ima to svojo polno vrednost šele kot dokument za krajevno zgodovino, svojo upravičenost tudi po umetnostnozgodovinski strani.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Autor stellt einen bisher unbekanntem Maler-Amateur aus der Biedermeierzeit vor, den Straßen- und Navigationsassistenten Franc Ksaver Skola /Franz Xaver Skola/ (geb. um 1792, gest. nach 1867). Während er feststellt, daß dessen Zeichnungen (Porträts, Veduten und Motive des Flußverkehrs auf der Sava) vornehmlich von dokumentarischer Bedeutung sind, weist er durch Analysen seiner ausgeprägtesten Werke auch auf das künstlerische Potential des Malers und auf sein Verhältnis zum Klassizismus, zur Romantik und zum bereits einsetzenden Realismus hin. Abschließend ordnet er den Maler — als praktisch und empirisch orientierten, in seinem innersten Wesen noch der Aufklärung und dem Postbarock verpflichteten Menschen — auch geschichtlich und typologisch ein.

FRESKE V PODRUŽNIČNI CERKVI SV. ANDREJA PRI MORAVČAH IN MOJSTER ZAPRTEGA VRTA*

Lev Menaše, Ljubljana

Freske, o katerih govorim v tem članku,¹ so pomembne iz dveh vzrokov: ikonografsko, ker najdemo na njih pri nas zelo redek motiv Zaprtega vrta, *Hortus conclusus*, in stilno, saj uvajajo okrog leta 1500 v naš likovni prostor novega freskanta z njegovo delavniško skupino.

Zgodba o tem, kako so te freske odkrili, je žal precej značilna in pri nas ni prva. Opazili so jih ob polaganju električnega voda, vendar so razkopavanje sten kljub pomislekom nekaterih delavcev nadaljevali in tako poškodovali velik del slikarij, še posebej figure apostolov, ki so jim vod speljali čez sredino glav.² Danes so freske restavrirane in konservirane ter so kljub poškodbam ena najzanimivejših slikarskih celot svojega časa pri nas.

Preden si začnemo ogledovati slikarije same, je treba spregovoriti tudi o *zgodovini cerkve*.

Veliko podatkov o njej nimamo. Prvič je omenjena l. 1526³ ob zbiranju cerkvenih dragocenosti za obrambo proti Turkom. Danes je od cerkve, kakršna je bila takrat, ohranjen samo visok in prostoren poznogotski prezbiterij, sklenjen s tremi stranicami pravičnega osmerokotnika, s tremi obnovljenimi gotskimi okni v vzhodni in jugovzhodni stranici in v južni steni. Rebra in sklepniki so bili ob poznejši barokizaciji uničeni. Ohranila se je samo ena konzola, ki so jo svoj čas hranili v zakristiji; danes je ni več tam in domačini mi niso vedeli povedati, kam je izginila.

* Članek je nastal leta 1971 kot proseminarska naloga na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani; dopolnjen je bil v letih 1976—1979 (opomba avtorja).

¹ V dosednji literaturi se kar naprej ponavlja naziv kraja Krašče pri Moravčah, ki je napačen. Danes se kraj imenuje Dole pri Kraščah, vendar je to ime dobil šele pred nedavnim; prejšnje ime je bilo Sv. Andrej. Pravilno bi torej moral govoriti o cerkvi sv. Andreja v Dolah pri Kraščah pri Moravčah; da se izogmem nepotrebnih dolgovčnosti, uporabljam naziv »cerkev sv. Andreja pri Moravčah«.

² Milan Železnik, Ob restavriranju fresk, *Varstvo spomenikov*, VII, 1960, in Ivan Komelj, Dvajset let odkrivanja srednjeveških stenskih slik, *Varstvo spomenikov*, X, 1966.

³ Popis v okviru deželnega sodišča Oberstein 1526, Arhiv SR Slovenije, Stanovski arhiv 48 B.

Krasila jo je človeška glava z opaznimi sledovi inkarnata. Stilno ni bila pomembna, šlo je za primitivno ljudsko delo, zato časovno nedoločljivo. Več o srednjeveški arhitekturi naše cerkve ne vemo in bi na vprašanja o obliki ladje in starejši zgodovini celote lahko odgovorila samo izkopavanja. Treba pa je omeniti, da je bila utrjena proti Turkom. Tabor je imel pravilno pravokotno obliko in samostojen utrjen zvonik, na katerem še danes vidimo dve strelni lini na vzhodni in zahodni strani. Tabor je nastal po l. 1500.⁴

Vizitacija iz l. 1704⁵ nam cerkev predstavi kot spodobno okrašeno in z zadostnimi dohodki; prvi podatek verjetno pomeni tudi to, da so bile freske že prebeljene. Nadalje iz zapisnika izvemo, da je imela tri oltarje. Verjetno sta k njihovi opreми sodila tudi kipa sv. Petra in sv. Andreja, ki ju omenja Stelè v Topografiji političnega okraja Kamnik.⁶

Sredi 18. stoletja so cerkev barokizirali. O tem marsikaj preberemo v vizitacijskem zapisniku iz l. 1752⁷, ki pravi: »Podružnica ni posvečena. Ima tri oltarje, in sicer sv. Andreja, svete device in mučenice Lucije in sv. Klementa. Veliki oltar je posvečen, a nima relikvij. Cerkev je bila posvečena, a je posvečenje med obnovitvijo izgubila. Zraven je tudi zakristija.«

Ob tej prenovitvi so freske utrpeli največjo škodo. Ne le, da je izginila stara gotska ladja, ampak so uničili tudi slavolok, ko so prezbiterij podaljšali proti ladji. S stropa so zbili rebra in sklepnike, s sten pa konzole. Vzhodno gotsko okno so zazidali, drugi dve spremenili v pravokotni baročni odprtini in še eno enako odprli na severovzhodni stranici prezbiterija, pri čemer so skoraj popolnoma uničili fresko *Križanje*. Končno so predrli vrata v zakristijo ob severni steni ter tako poškodovali del freske *Hortus conclusus* in pomemben napis v nemščini, o katerem bom še govoril.

Tako se je naša cerkev iz gotske spremenila v centralno baročno arhitekturo s skoraj klasicistično umirjeno fasado. Njene arhitekture kasneje niso več spreminjali; v drugi polovici 19. stoletja so ji le še prenovili opremo z dvema neoklasicističnima oltarjema.

Takšni so zunanji zgodovinski podatki. Lahko pa bi že iz samih fresk izvedeli, kdo jih je naročil in kdaj so nastale. Na levi od vhoda v zakristijo je namrej ohranjen ostanek nemškega napisa v treh vrsticah, ki se glasi: »dy figur hayst keus ... / das hat lassn ... / Anno dmi 1 ...«. Očitno

⁴ Peter Fister: *Arhitektura slovenskih protiturških taborov*, Ljubljana 1975, pp. 63 in 158; datacija v pogovoru z avtorjem.

⁵ Visitatione Archidiaconi Superioris Carniolis, zv. 519, 2; Carniola Superiore Rudolfswert, II, pp. 18/19, Videm, Škofijski arhiv. Joannes Andreas Flachenfeld je 20. aprila 1740 zapisal: »Quinta est S. Andrea, habet tria altaria, proventus sufficientes, est condecenter ornata.«

⁶ France Stelè: *Politični okraj Kamnik: Topografski opis*, Ljubljana 1929, p. 118 s, sl. 58 b.

⁷ Vizitacijski zapisnik (Gorica, Škofijska knjižnica) je izredno slabo ohranjen, tako da je jasna samo letnica. Tekst: »Filiialis 6: S. Andrei Apostolis: non consecrata, altaria habet tria, quod (S. Andrei), 2. S. Lucia Virgo et Martir, 3. Scti. Clementis. Altare Maius: consecratum, reliquia non (habet). Ecclesia olim consecrata, sed in renovatione exsecrata. Adest sacristia, in qua ...«. Od tod naprej je tekst uničen.

je prva vrstica razlagala pomen slike,⁸ druga imenovala naročnika, zadnja pa letnico nastanka. Baročni stavbeniki so poskrbeli, da moramo zlasti zadnja dva podatka iskati po dosti bolj zapleteni poti.

K sreči je na južni steni v kvadratu ob freski sv. Martina ohranjena pod danes uničenim služnikom freska z grbom naročnika; tako jo lahko označim glede na njeno izolacijo in poudarjeni položaj. Grb vsebuje lilijo, ki raste iz nekakšnega grička. Oboje je belo na rdečem polju; okoli grba je razpreden ornament. Težava ob vsem tem pa je ta, da takšnega grba v naši, seveda precej poznejši heraldični literaturi ni najti.⁹

Izhod iz zagate nam ponuja grb sam. Lilija in hrib bi v nemščino prevedena lahko sestavljala besedo Lilienberg, ime plemiške rodbine, ki je imela grad na bližnji Limbarski gori; šlo bi torej za »govoreči grb«. To domnevo nam potrjuje tudi zgodba, ki nam jo o nastanku imena Lilienberg (ali Lilgenberg) pripoveduje Valvasor¹⁰: po hribu, na katerem so si ti plemiči postavili grad, so namreč ponekod rasle lilije.

Žal o Lilienbergih ne vemo veliko. Družina se je delila na vsaj dve veji, na osnovno kranjsko in na štajersko;¹¹ kakšno je bilo njuno medsebojno razmerje, ni jasno. Kranjski so na področju okoli Moravč ustanavljali cerkve: Valvasor nam pripoveduje o gospe Margarethi von Hopfenbach, rojeni Lilienberg, ki je verjetno v začetku 15. stoletja ustanovila kapelo ali beneficij »zu unserer Lieben Frauen in Drittey«, v Drtiji. Za Sv. Andreja bi bila lahko pomembna Andrej in Jurij Lilienberg, ki ju 27. februarja 1496 najdemo kot oprodi v Savinjski dolini.¹² Zanimivo je namreč, da sta njuna patrona na naših freskah naslikana na zelo poudarjenih položajih med gotskimi okni. O Juriju ne vemo nič več, Andreja pa srečamo še enkrat: omenjen je ob letnici 1502 v Schönlebnovi Genealogiji.¹³ Spet pa ne vemo, v kakšni zvezi je kronist ta podatek dobil. Možno je, da je bil Jurij takrat že mrtev, saj nam ednina v že omenjenem nemškem napisu kaže na samo enega naročnika. Morda je bil to Andrej von Lilienberg, ki je dal cerkev poslikati bratu v spomin ter sebi v čast. Ta možnost je mikavna tudi v zvezi s Schönlebnovim datumom, saj so freske nastale kmalu po l. 1500. Seveda pa mora vse ostati pri domnevah.

Toliko nam povedo zgodovinski viri. O času nastanka fresk pa marsikaj pove tudi *ikonografska analiza*. Že na prvi pogled je jasno, da od tra-

⁸ Kretzenbacher razlaga zadnjo besedo prve vrstice kot »Keuscheit« (neomadeževanost, deviškost), kar bi glede na pomen celotne freske ustrezalo. Cf.: Leopold Kretzenbacher, *Mystische Einhornjagd, Deutsche und slawische Bild- und Wortzeugnisse zu einem geistlichen Sinnbild-Gefüge*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 1978, 6, München 1978, p. 43 (od tod citirano: L. Kretzenbacher, *Mystische Einhornjagd*).

⁹ Uporabljal sem Valvasorja, četrti del; Otto Titan von Hefner: *Krainer Adel*, Nürnberg 1859; Janez Ludvik Schönleben: *Genealogia*, Arhiv SR Slovenije, sign. I/42 r, ki pa ima grbe le površno skicirane.

¹⁰ Janez Vajkard Valvasor: *Die Ehre des Herzogthums Crain*, XI, Nürnberg 1689 (ponatis Ljubljana—Novo mesto 1877—79), p. 341.

¹¹ Hans Pirchegger: *Die Untersteiermark in der Geschichte ihrer Herrschaften und Gültten, Städte und Märkte*, Buchreihe der Südostdeutschen Historischen Kommission, 10, München 1962, p. 211.

¹² Anton Koblar, Drobtnice iz furlanskih arhivov, *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, III, 1893, p. 66.

¹³ J. L. Schönlebei, *Genealogija*, p. 650 s.

dicionalne sheme kranjskega prezbiterja v cerkvi sv. Andreja ni kaj dosti ostalo: le nekaj njenih sestavin, ki pa s starim, tudi idejno natančno določenim sistemom¹⁴ nimajo več trdne zveze.

Ker sega omet oboka pod omet zidov, kar pomeni, da so slikarije na stropu nastale pred freskami na stenah — čeprav je časovna razlika gotovo malenkostna — bom opis začel z obokom. Ta je zvezdasto-mrežaste oblike, ki je nepravilna, saj ima kar tri osrednja polja, medtem ko je obok dvopolen. Slikar je sosvodnice pojmoval kot dvojna polja, tako da je vseh kar šestindvajset. Poslikana so bila al secco, zato jih je bilo mogoče bolje razbrati šele po dokončani restavraciji in konservaciji.

V vzhodnem osrednjem polju je Kristus kot Kralj slave (*Rex gloriae*); z desnico blagoslavlja, v levici drži vladarsko jabolko. Na štirih romboidnih poljih vzhodno od njega so upodobljeni svetniki, kar je pri nas razmeroma redko. Najlepši primer te vrste je gotovo sicer dosti bolj bogato poslikani obok prezbiterja v Mirni, kjer vidimo okoli Marije štiri svetnice. Tri od teh so verjetno naslikane tudi na našem oboku: sv. *Katarina*, ki jo spoznamo po meču, nato morda sv. *Doroteja* — ob desni strani svetničine glave so vidni ostanki rož, podobnih tistim, ki rasejo mirnski Doroteji iz košarice — in sv. *Barbara*, če si sicer precej nejasen predmet, ki ga drži v rokah, razlagamo kot stolp. Trem damam se je pridružil še sv. Lovrenc; ta stoji pred ražnjem in v levici drži evangelij, ki ga je kot arhidiacon moral nositi.

Vsebina zahodnega osrednjega polja ni jasna; mogoče je v njem naslikano sonce, še verjetneje pa gre za ornament. Obdajajo ga romboidna polja z angeli, ki nosijo *Arma Christi*: severna dva imata križ in palico z gobo, južna pa sulico in steber. Preostalo osrednje polje je prazno — skozenj je bil napeljan lesteneč — romboidni polji ob njem pa sta napolnjeni z rastlinskim okrasjem. Iz tega se v severnem izvija labodu podoben ptič. Takšno upodabljanje živali je za našo delavnico značilno: še veliko več jih najdemo na stropu v Krtini. V Sv. Andreju se labod verjetno nanaša na Kristusa in simbolizira čistost njegove duše.

Tako nam preostanejo še sosvodnice. Tudi te so večinoma pokrite z okrasjem, le v petih so figure. V vzhodni najdemo dva angela; še zanimivejše pa so postave v vzhodnih polovicah sosvodnic nad levo in desno stranico zaključka prezbiterja in v vzhodnih sosvodnicah nad severno in južno steno. Tu se je slikarju posrečil v slovenski ikonografiji izjemen motiv. Nad severno steno je naslikal Gabrijela z lilijo, nad severno stranico pa Marijo, ki jo spoznamo po knjigi v desnici in po značilni drži leveice, ki ji — kot da nakazuje njeno materinstvo — počiva v naročju. Na južni strani prezbiterja sta v zrcalnem razmerju s tema figurama angel, ki drži za Janeza Krstnika značilen križ, in ženska figura brez razberljivih atributov, ki pa jo po sklepanju lahko označimo kot Elizabeto. Svoj čas sem menil, da bi celota predstavljala Obiskovanje; vendar sorodnih ikonografskih primerov ne poznam, pa tudi nič ne kaže, da bi se ženi obračali druga k drugi — samo predstavljata se nam skupaj s svojima angelskima spremljevalcema. Pomen celote bi danes raje iskal v njenem nasprotju, v razliki med Marijo, ki predstavlja za-

¹⁴ Cf. France Stelè: *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1969, p. 108.

četek nove zaveze, in Elizabeto, katere sin je zadnji predstavnik stare. Glavni namen skupine pa niti ni v njeni vsebini, ampak v načinu, kako jo je slikar gledalcu predočil. Obiskovalec, ki prihaja z zahoda, lahko opazi in razbere vse štiri figure z enim samim pogledom. Slikarju ni bila važna samo vsebina — v tem primeru bi dvojici figur raje združil v istih sosvodnicah —, ampak zlasti odnos med podobo in gledalcem. To pa je srednjeveškemu popolnoma tuj način gledanja na umetnost; v prostor, sicer poln gotskih simbolov in oblik, že vnaša daljen odmev renesanse.

Še dosti bolj kot na stropu pa je bil stari ikonografski sistem porušen na stenah. Tu tudi likovne enotnosti, simetrije, ne najdemo več. Od nekdanje razdelitve so ostali pravzaprav le še zastori v spodnjem pasu. Južna stena je razdrobljena na prizora z Martinom in Miklavžem, na kvadrat z grbom in delno na apostole, ki se nadaljujejo v osmerokotnem zaključku (sl. 108). Ti so upodobljeni doprsno in so popolnoma izgubili kakršenkoli dodatni pomen »stebrov, ki podpirajo obok, ki pomeni nebesa«.¹⁵ V zaključku srečamo še *Andreja, Jurija in Križanje*. V nasprotju z južno je na severni steni ena sama velika kompozicija, *Hortus conclusus*. Na najvišjem pasu sten, na šilastih zaključkih pod sosvodnicami, pa najdemo štiri popolnoma neurejeno naslikane pasijonske prizore.

Ikonografija sten z izjemo severne ne postavlja kakih posebnih problemov, saj gre za običajne in lahko razberljive motive. Oba svetnika na južni steni se nam predstavljata z najbolj priljubljenima prizoroma iz svojih legend: Martin deli plašč z beračem, Miklavž pa odganja netopirjastega hudiča od ladje z romarji. Apostolov vseh ne moremo spoznati, čeprav jih je večina zaznamovana s kasnejšimi v freskami vrezanimi napismi, saj nekaterim manjkajo atributi. Od severa proti jugu si sledijo *Jakob starejši* s popotno palico; *Kristus* kot Kralj slave — zanimivo je, da ga v vrsti apostolov srečamo tudi v Krtini; *Peter* s ključem in knjigo, *Tomaž* s sulico; *Filip* s križem, katerega prečka je uničena, in s knjigo; *Jakob mlajši* z valjavsko palico; skoraj docela uničeni *Jernej* z nožem; *Simon Zelot* z žago; *Juda Tadej* z gorjačo; neznan apostol s knjigo; *Janez Evangelist* s knjigo (sl. 112). Nad njimi sta celopostavno naslikana *Andrej*, ki stoji pred velikim križem značilne oblike, in pa *Jurij*, ki z nogo tepta ter s sulico prebada zmaja. Tudi pasijonski prizori nas ne presenečajo: na zahodni strani severne stene vidimo *Kristusa pred Kajfo*, na vzhodni pa *Iškarijotov poljub*, ki ga dopolnjuje prizor s Petrom in Malhom; pod sosvodnico severne sklepne stranice prezbiterija je naslikana *Oljska gora*, v zahodnem zaključku južne stene pa *Bičanje*. Težko je razbrati, kaj je bilo naslikano nad okni. Verjetno gre za rastlinsko okrasje, nad tistim v južni steni pa je opazen tudi ostanek nekega doprsnega lika, zaznamovanega z napisom, ki ga nisem mogel razbrati. Pasijonski cikel se končuje z zdaj uničenim, pa verjetno zelo bogato zasnovanim *Križanjem* na severni sklepnici stranici prezbiterija. Spoznamo ga po Adamovi lobanji in kosteh pod križem, po značilno poznogotski gneči rimskih vojakov na konjih ter po motivu kockanja za Kristusovo

¹⁵ ib., loc. cit.

obleko v spodnjem desnem kotu; tega najdemo samo na najbogatejših upodobitvah križanja.

Preostaja nam še ikonografsko najzanimivejša freska na severni steni. Predstavlja Marijo v obzidanem vrtu, polnem najrazličnejših simbolov. V naročje se ji je zatekel samorog na begu pred lovcem, arhangelom Gabrijelom. Ta stoji pred vrati, ki vodijo v vrt, in trobi na lovski rog (sl. 109, 110).

Motiv samoroga, na katerem temelji freska, nas vodi daleč v preteklost in daleč od Evrope. Nastal je v Indiji, zgodbe o njem pa so potem prihajale v Mezopotamijo, Palestino in Egipt, poznali so ga avtorji starega testamenta, zanj so vedeli Grki in Rimljani; Plinij je njegovo podobo posredoval krščanskim piscem. Bolj znan pa je postal šele, ko so okoli leta 400 prvič prevedli v latinščino knjigo, na kateri temeljijo tudi vse poznejše evropske različice motiva samoroga, *Physiologa* ali *Naravoslovca*. Gre za starokrščanski spis neznanega avtorja, ki je najverjetneje nastal v Aleksandriji v prvi polovici 2. stoletja. V tem spisu so bile resnične ali bajeslovne lastnosti stvarnih ali pravljličnih živali tipološko razvrščene glede na Kristusa, hudiča, cerkev ali ljudi. Pri tem se je pisec skliceval na avtoriteto nekega *Physiologa*, »*Naravoslovca*«, ki so ga pozneje razlagali kot Salomona ali Aristotela; naziv tega vira je počasi prešel v naslov knjige same.¹⁶ V tem delu je samorog označen kot majhna žival, enaka kozlu, le da ima en sam rog sredi glave; je zelo togoten in lovec se mu ne more približati, saj je premočan. Uloviti ga je mogoče samo tako, da se mu na pot usede neomadeževana devica, ki ji skoči v naročje. Neznani avtor je bil tudi prvi, ki je žival primerjal z Zveličarjem.¹⁷

To misel so prevzemali številni stari pisci. Tako je Honorij iz Autuna (umrl 1130) v delu *Speculum ecclesiae* zapisal, da samorog predstavlja Kristusa, rog na njegovem čelu pa ponazarja nepremagljivost božjega sinu, ki je v materinem naročju prevzel človeško naravo. V tem delu primerja Kristusa tudi z levom in pelikanom, simboloma, s katerima se bomo še srečali.

Legenda o samorogu je postala zlasti priljubljena v 11. in 12. stoletju, ko so začeli *Physiologa*, *Naravoslovca*, prevajati v germanske, romanske in slovanske ljudske jezike. Uporabljali so ga tako pridigarji in pesniki himen visokega srednjega veka kot trubadurji. V svetni umetnosti je snov doživela številne, tudi zelo nenavadne različice in večkrat dobila močan erotičen pomen.¹⁸ Poleg tega so na osnovah *Naravoslovca* nastajale tudi druge knjige s sorodno vsebino — razni bestiariji in enciklopedije — v katerih so se osnovni motivi večkrat spreminjali, pa tudi razlage so se oddaljevale od prvotnih. Ob samorogu niso več mislili na Kristusa samega, ampak na njegovo učlovečenje ob oznanjenju, tako trdno povezano z Marijinim devištvom.

Tu se *Physiologus*, *Naravoslovec*, zlije z drugo veliko ikonografsko motiviko srednjega veka, z marijansko simboliko. Ta je poznala dolgo vrsto

¹⁶ *Lexikon für Theologie und Kirche*, VIII, Freiburg im Breisgau 1936, stolpec 260 s.

¹⁷ *Reallexikon für Antike und Christentum*, IV, Stuttgart 1959, stolpec 840ss.

¹⁸ Cf. Raimond van Marle: *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance*, II, *Allégories et symboles*, Den Haag, 1932, p. 448 ss.

prisposodob, ki so ilustrirale Marijino deviško materinstvo; šlo je bodisi za posamezne predmete, povezane z različnimi citati, ali pa za cele prizore, za biblijske ali apokrifne čudeže, pri katerih so bili kakor pri oznanjenju naravni zakoni premagani. Ena izmed knjig, na katere so se taki simboli opirali, je bila *Defensorium inviolatae virginittatis beatae Mariae* dominikanca Franza von Retza, dunajskega profesorja teologije, umrlega leta 1427. Kdaj je bila knjiga napisana, ne vemo, njeni vplivi pa so opazni od leta 1426 dalje. V njej avtor ni navajal le starozaveznih, ampak tudi naravoslovne in teološke dokaze. Omenim naj le, da je prav on prenesel na Marijo dotlej Kristusova simbola, pelikana in leva. Razlagal pa ju je tako: kakor pelikan s svojo krvjo hrani mladiče, tako je Kristusovo telo nastalo iz Marijine krvi; kakor lev s svojim rjovenjem zbujajo mladiče v življenje, tako je Kristus prejel človeško življenje od Marije.

Idealna spojitev vseh teh ikonografskih motivov je v evropski umetnosti upodobitev lova na samoroga v zaprtem vrtu. Najdemo ga tako v slikarstvu in kiparstvu kot v literaturi, tudi v ljudski. Pri nas se je npr. v *Kalobskem rokopisu* ohranila pesem »En jager vun gre loviti«, ki nam še najbolj nazorno predstavi snov, kot jo najdemo upodobljeno na freski v Sv. Andreju.

Ta pesem se je razvila iz druge, »Jager na lovu šraja«, ki je bila glavna adventna pesem in jo pozna tudi nemška literatura.¹⁹ Pesem govori o Gabrijelu, ki lovi srno; preprosto ljudstvo je namreč samoroga, ki si ga ni znalo predstavljati, nadomestilo s srno, ki mu je pomenila Marijo; »En jager« pa je to simboliko še stopnjeval. Naša pesem je relativno nova. Dr. Smolik v svojem delu²⁰ pravi, da je nastala v 17. stoletju. Iz likovne umetnosti je motiv takrat že izginil, saj ga je tridentinski koncil v bojazni pred protestantskim posmehovanjem prepovedal. Očitno se je v ljudsko izročilo kar krepko ukoreninil — pa tudi iz tega je počasi izginjal, saj je v *Kalobskem rokopisu* zapisan samo enkrat.²¹ Pesem je zelo dolga; tu bom citiral le tiste kitice, ki so za nas najzanimivejše:

¹⁹ Cf. »Es wollt gut Jäger jagen«, Stephan Beissel: *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, Freiburg im Breisgau 1909, p. 481, in L. Kretzenbacher, *Mystische Einhornjagd*, p. 59 ss.

²⁰ Marijan Smolik: *Odmev verskih resnic in kontroverz v slovenski cerkveni pesmi od začetkov do konca 18. stoletja*, doktorska disertacija, Ljubljana 1963 (tipkopis), p. 176 ss.

²¹ *Kalobski rokopis* (Liber Cantionum Carniolicarum), 1640—51, je bil najden v Kalobju, južno od Šentjurja pri Celju. V posesti ga je imel škof A. M. Slomšek. Danes ga hrani Univerzitetna knjižnica Maribor, fotokopija je v NUK, rkp. oddelek, inv. št. 18/54. Vsebinsko si pesmi ne sledijo v kakšnem posebnem zaporedju. Rokopis je bil povečini vezan šele potem, ko so bili posamezni zvezki popisani. Letnice, ki so raztresene med zapisi, povedo, da je neznan pisec zapisoval pesmi (vsaj eno je tudi sam spesnil) med leti 1640 in 1651. Poleg pesmi so v rokopisu še molitve za vse nedelje in praznike cerkvenega leta in kratke katekizem. Največja posebnost kalobskega rokopisa je njegova samostojnost, neodvisnost od mnogih znanih pesmaric. Večina pesmi je novih in tudi pozneje nikoli več zapisanih. Zelo malo je starih ljudskih pesmi, večina je prevodov ali vsaj priredb. Pisec ni znan, vendar je mogoče, da bi ga bil napisal Filip Trpin, ki je bil v tesnih zvezah s Tomažem Hrenom; to ne nasprotuje Ruplovi domnevi, da je rokopis ostanek Hrenove pesmarice. — Cf. M. Smolik, *Odmev verskih resnic*.

1. En jager vun gre loviti
čez tu nebesku polje,
kateremu je proti priti
svetu telu Marije.
2. Ta lovec je žlahtni angel,
Mariji dobro poznan,
samorogca pred se pojal,
Gabrijel imenovan.
4. Štiri hrte s sabo vodi,
na ti roki cartani,
ti so hitri, beli, beli,
koker sam sneg padani.
4. Hrt ta prvi je pravica,
katere v svejti ni bilu.
Drugi, prava je resnica,
povsod jo je zmanjkalo.
5. Tretji: božja gnada, milost,
ludjem ubozim zgublena.
Pak četrti: mir, pokojnost,
na zemli pogrešana.
6. Samarog je vsilen Jezus,
pravi bug no človek bil,
prihod njega želim svejt vus,
enkrat kumej zadubil.
7. Samaroga lovec iše
na nebesih, na zemli,
štiri lubi ti hrtiči
tudi po njem hiteli.
8. Lovec sledi taku dulgu,
da se samarog ulovi,
ter se prav prelubeznivu
v krilo Marije spusti.
9. Gabrijel v rožič zapiska,
lejp, vesel glas vunkaj gre:
Češena si, o Marija,
milosti božje polna.

Sledi precej gostobesedno angelovo prerokovanje ter Marijina zahvala; v 17. in 18. kitici spet lepo vidimo, kako neznani pesnik enači »samaroga« s Kristusom; 19. kitica pesem pravzaprav že zaključí.

17. Le-ta beseda se sturi
glih kakor bog govori,
zdajci Jezusa v ti uri
spočela v Svetem Duhu.
18. V Marije presvetu srce
samarog se dopusti,
Gabrijel pak spet s pircam
gori v nebu prleti.
19. Tamkaj ta svoj lov oznanja
vsim tim korom angelskim,
ah, njuh veselja spoznati
nam tudi Bog voši vsem.

Od 20. kitice naprej je dodana dokaj obširna prošnja, naj Marija od Stvarnika izprosi milost zdaj in ob smrti.

Tako ljudska pesem.²² Mi pa se končno obrnimo k freski sami. Njeni osrednji osebnosti sta arhangel Gabrijel in Marija. Ta sedi v zaprtem vrtu, v naročje pa se ji je zatekel samorog; arhangel stoji pred enimi od vrat v vrt, v desnici drži glasniško palico, v levici pa lovski rog, v katerega trobi. Nekoliko desno nad njim je upodobljen kristomorfni bog Oče v spremstvu angelov, od katerega po šarku plava proti Mariji majhen gol otrok, ki ga križ zaznamuje kot Kristusa. Vsa ta skupina kar se da nazorno kaže, kako se je Kristus ob oznanjenju učlovečil. Očitno je torej, da samorog na naši freski — v nasprotju s prej citirano pesmijo — ne predstavlja Kristusa, ampak je le simbol Marijinega devištva.

Oglejmo si še preostale simbole. Večina jih je zaznamovana z napisi v latinščini, ki so pa dokaj slabo ohranjeni, saj se da včasih razbrati le nekaj besed. Pogoste so tudi pravopisne napake, kadar pa gre za citate iz biblije, niso skoraj nikoli natančni. Simbolom sledim od leve proti desni in od zgoraj navzdol.

V levem zgornjem kotu najdemo leva z mladiči; nad njim je napis »Quia respexit (Deus? eius?) humilitatem«, torej prost citat po tekstu Lukovega evangelija (1,48) »quia respexit (Deus) humilitatem ancillae suae«, ki se nanaša na Marijo. Pod levom najdemo daljši napis, ki sodi k nekakšnemu kvadratnemu bazenu še niže, iz katerega skozi eno stranico lije voda. Napis pravi: »Fons (ortorum?) puteus aquarum viventium de Libano viventibus«, kar je tokrat povzeto po Visoki pesmi (4,15): »Fons hortorum, puteus aaquarum viventium, quae fluunt impetu de Libano«. Vrelec žive vode je marijanski simbol ki ga kot mnoge druge najdemo tudi v litanijah: razumeti ga je treba kot studentec življenja. Zraven njega je upodobljen bradat prerok, najbrž Izaija, čigar prerokovanje (7, 14) je najbolj znani starozavezni namig

²² Za natančnejši pregled slovenskih ljudskih pesmi in ustrezne literature cf. tudi L. Kretzenbacher, *Mystische Einhornjagd*, p. 76 ss.

na oznanjenje.²³ Na dnu freske pod njim, malo nad nemškim napisom, je upodobljena skrinja zaveze, zaznamovana z napisom »archa domini«. Ta je predstavljala Marijo, ki je v sebi hranila božjega otroka. Sledi Gabrijel pred vrati; ta so označena kot »porta clara«. Naziv verjetno izvira od latinskega krščanskega pesnika Venantia Fortunata iz 6. stoletja, ki je pozdravljal Marijo kot »vhod Visokega kralja in bleščeči portal svetlobe«.²⁴ Okoli vrat se ovija tudi napis s skoraj uničenim angelskim pozdravom, pod vrati pa je ohranjen še en napisni trak, na katerem je moč prebrati »veritas«. Ta se očitno nanaša na enega štirih psov, ki smo jih srečali že v pesmi, na freski pa so jih uničila vrata v zakristijo. Izvirajo iz psalmov, kjer beremo: »Usmiljenje in Resnica se srečata; Pravičnost in Mir se poljubita« (84,11). V srednjem veku so ta citat razlagali tako, da so pri Kristusovem učlovečenju sodelovale štiri božanske lastnosti: Usmiljenje (Misericordia) je hotelo oprostiti Adamov greh, Resnica (Veritas) je izpolnila božjo obljubo pomilostitve, Pravičnost (Iustitia) je obsodila Jezusa na smrt na križu, s tem pa je bil obnovljen Mir (Pax). Kot vemo, je ljudska domišljija spremenila lastnosti v pse; njihovo število pa tudi pomen sta se včasih spreminjala: lahko sta bila dva (Usmiljenje in Mir), trije (Vera, Upanje, Ljubezen — torej čisto drug pomen) ali zgoraj naštetih štirje kot v naši pesmi in glede na napis tudi na naši freski. Včasih so bili zaznamovani tudi z barvami kot apokaliptični konji (Apokalipsa, 6, 22ss): tedaj so bili bel, rdeč, črn in blede rumen pes. Tako se znajdemo že v Zaprtem vrtu samem. Obdan je z obzidjem, ki nosi napis »ortus conclusus«; izraz je vzet iz Visoke pesmi (4,12), v srednjem veku pa je predstavljal Marijino nedotaknjenost in njeno obvarovanost pred satanovimi napadi. V njem je dolga vrsta marijanskih simbolov: poleg »svetlih vrat« stoji zapečateni studenec (Visoka pesem 4,12), simbol Marijinega devištva; napisa nima. Nekoliko desno nad njim je oltar s palicami in napisom »virga Aaron«; ta nas spominja na dogodek iz 4. Mojzesove knjige (17, 16ss), ki so si ga razlagali kot napoved izvolitve Marije za mater božjo in čudežnega Kristusovega rojstva. Pod njim srečamo pelikana, ki spet nima napisa, nato samoroga in končno na dnu freske druga izmed vrat. Napis na njih je uničen, glede na to, da gre za stolp, katerega duri so trdno zaprte,

²³ Takšno razlago figure podpirajo tudi koroški primeri Zaprtega vrta, ki jih omenja Kretzenbacher v svojem delu. Prvi med njimi je slika na delavniški strani krilnega oltarja v župni cerkvi Marija na Zilji pri Beljaku. Na tej je Izaija celo označen z že omenjenim citatom na napisnem traku: »Ecce. virgo. concipiet. et. pariet. filium.« (L. Kretzenbacher, *Mystische Einhornjagd*, p. 22 in sl. 1). Podobno postavo najdemo tudi na drugih koroških primerih: na sliki v Brežah v umetnostni zbirki nemškega viteškega reda, ki je skoraj identična s sliko iz Marije na Zilji (L. Kretzenbacher, *Mystische Einhornjagd*, p. 32 s, sl. 2), in na reliefu iz Gospe svete, ki je danes v celovškem Deželnem muzeju; na slednjem drži prerok napisni trak, vendar napis sam ni razberljiv (L. Kretzenbacher, *Mystische Einhornjagd*, p. 33 in sl. 3; cf. tudi Emilijan Cevc: *Poznogotska plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1970, p. 120 s, sl. 73). Vsi koroški primeri so mlajši od freske v Sv. Andreju, nastali naj bi okoli l. 1510; obe sliki sta freski dosti podobni, vendar ne toliko, da bi lahko domnevali isto grafično predlogo ali celo delavniško zvezo.

²⁴ Dorothea Fürstner O. S. B.: *Die Welt der Symbole*, 2. izpopolnjena izd., Innsbruck-Wien-München 1967, p. 398.

pa bi si jih lahko razlagali kot »porta clausa« (Ezekiel 44, 2), ki spet simbolizirajo Marijino devištvo.

Na vrhu freske pod vzhodno sosvodnico najdemo vrsto napisov. Skrajni zgornji lev je nečitljiv. Pod njim je drug, ki se začneja z besedami »Sic Deus (dilexit?) (mundum?)...«. Verjetno gre za citat iz Janezovega evangelija (3, 16): »Sic enim Deus dilexit mundum, ut filium suum unigenitum daret, ut omnis qui credit in eum non pereat, sed habeat vitam aeternam«. Ta citat se torej nanaša predvsem na sporočilo freske kot celote; soroden pomen je imel najbrž tudi izgubljeni napis nad njim. Pod njim je lilija (Visoka pesem 2, 2) brez napisa, še eden izmed simbolov devištva, zraven te pa Davidov stolp, ovešen s ščiti, ki simbolizirajo Marijine čednosti. Resničnih med njimi seveda ni, le eden je soroden papeškemu grbu. Nad njim je skoraj nečitljiv napis, na koncu katerega pa je mogoče razbrati besedo »pendent«; gre torej spet za citat iz Visoke pesmi (4, 4), kjer med opisom stolpa beremo tudi? »... mille clipei pendent ex ea...«. Pod stolpom je naslikana z napisom zaznamovana »urna aurea«, urna, v kateri je bila spravljen mana. Njen pomen je enak pomenu skrinje zaveze. Pod to so na spodnjem robu freske v obzidju naslikana še zadnja vrata, pravzaprav samo stolp z napisom »(porta?) aurea«; gre za Zlata vrata, pri katerih sta se bila srečala Joahim in Ana, torej za simbol Marijinega brezmadežnega spočetja, ki je tukaj uporabljen kot predpoda Kristusovega brezmadežnega učlovečenja. Tako se torej srečata dva motiva, od katerih je eden značilno srednjeveški, drugi — brezmadežno spočetje — pa igra vsaj tako važno vlogo v baročni in kasnejši umetnosti. Značilno je, da si je pri tem izposodil vrsto simbolov od prvega, ki je moral izginiti po tridentinskem koncilu.

Ob samem desnem robu freske najdemo še dve upodobitvi, ki na »retzovski« način dokazujeta čudežno naravo Marijinega devištva ob oznanjenju: to je zgolj z napisom zaznamovani »rubus Moysis«, motiv Mojzesa pred gorečim grmom (Mojzes II, 3, 1ss). Primerjava je naslednja: kakor je bil bog pričujoč v trnjevem grmu in je grm gorel, ne pa pogorel, tako je Marija od svetega Duha spočela sina, ne da bi bila njena deviškost prizadeta. Pod njim je naslikan motiv Gedeonovega runa, zaznamovan kot »vellus Gedeonis« (Sodniki 6, 33ss). To je bilo prvotno znamenje odrešitve Židov in se je nanašalo na Mesijev prihod, kasneje pa je dobilo drugačen pomen: kot je runo sredi suhe zemlje postalo vlažno od rose, tako je Marija kot devica spočela Kristusa od svetega Duha.

S tem je ikonografija naših fresk izčrpana. Rad bi spregovoril le še nekaj besed o drugi upodobitvi Zaprtega vrta v Sloveniji, o freski na zunanji steni nad vhodom v kapelo Zalostne matere božje v opatijski cerkvi v Celju. O njej je pisal že Ivan Stopar.²⁵ Doživela je čudno usodo: ohranjena je bila zelo slabo, tako da so ostali vidni samo postava arhangela s psi, Marija in del samoroga, vodnjak, del zidu, morda del enih vrat in bog Oče na vrhu. V že omenjeni knjigi je Gabrijel napačno označen kot sv. Florjan: za arhangela ga zaznamuje palica, skoraj identična tisti na freski v Sv. Andreju, pa tudi psi, katerih eden se

²⁵ Ivan Stopar: *Opatijska cerkev v Celju*, Celje 1971, p. 48 ss, pril. 19.

ozira nazaj k njemu. Razen tega so svetniki na upodobitvah Zaprtega vrta zelo redki.²⁶ Žal je bila celjska upodobitev za natančnejšo ikonografsko analizo preslabo ohranjena; danes je povrh še popolnoma prenovljena — bolje rečeno, preslikana in celo opremljena z novimi napisi.²⁷ Ti so ikonografsko sicer primerni originalu, izgubljenih pa kajpak ne morejo nadomestiti. Tako je ta freska za nadaljnje razčlenjevanje delno izgubljena. To velja tudi za slogovno označitev; ponovim lahko samo že prej zapisano datacijo v 20. in 30. leta 16. stoletja. Kljub njuni enkratnosti in dejstvu, da je v tem času igral v Celju pomembno vlogo eden od štajerskih Lilienberžanov, Jobst Lilgenberg von Eckhenberg,²⁵ med obema upodobitvama Zaprtega vrta verjetno ni ožje zveze,

Tako pridemo do vprašanja *datacije* in *stilne opredelitve* fresk v cerkvi sv. Andreja. Vemo, da zunanjih podatkov, ki bi omogočali datiranje, ne poznamo. Zanesljiv je samo datum *post quem non*: v prezbiteriju, zlasti na vzhodni stranici njegovega osmerokotnega zaključka, namreč najdemo številne v freske vrezane grafite, podpise obiskovalcev cerkve. Med njimi sem odkril tudi arhivsko izpričana imena, kot sta Johannes Hasiber, ljubljanski meščan prve polovice 16. stoletja, ali pa Simon Wossetz, ki se omenja leta 1524.²⁸ Med podpisi, ki se vrste od leta 1511 dalje, je eden celo glagolski, opazimo pa tudi rovaše.

Nekaj podatkov nam dajeta tudi civilna in vojaška noša likov na freskah. Seveda je slikar pri delu uporabljal kakega pol stoletja stare grafične predloge, tako da se na vsa oblačila ne gre zanesti, obleke oseb, kot so Kristus in apostoli, pa so tudi historične, torej standardizirane. Pomagamo si lahko samo z modno najizrazitejšimi nošami vojakov na Križanju in svetnic na stropu. Te po značilni oprijetosti, ohlapnih rokavih in izrezih ženskih oblek, izpod katerih se že kaže srajca, sodijo v sam konec 15. stoletja. Še zanimivejši je Jurijev oklep, na katerega je že vplivala za zgodnje 16. stoletje značilna moda:³⁰ za to govorijo izbočena prsna plošča, nagubano, spredaj lokasto izrezano železno krilo, lepo izdelana kolenska sklepa in školjka; samo čevlji so še precej koničasti v tradiciji 16. stoletja.

Vse to nas vodi k vprašanju sloga. Tukaj se znajdemo pred novim problemom: prezbiterija ni poslikal en sam slikar, ampak cela delavnica. Prvi umetnik je poslikal obok, drugi stene prezbiterija, tretji je naslikal krajino na freski sv. Martina in najbrž tudi tisto na freski Olske gore. Vsi trije so delali sočasno, vendar so med njimi močne

²⁶ Cf. Liselotte Wehrhahn-Stauch, Einhorn, *RDK*, IV, 12 (48), Stuttgart 1958, ter Gertrud Schiller: *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Güntersloh 1966, Die Einhornjagd im Hortus conclusus.

²⁷ Fresko v opatijski cerkvi »zu Cilli (Celje) in der Historischen Untersteiermark, auf dem heute jugoslawischen Staatsgebiete der Teilrepublik Slowenien« pozna tudi Kretzenbacher (L. Kretzenbacher, *Mystische Einhornjagd*, p. 43 s), ki pa ni opazil, da je preslikana; žal mu ni tega tudi nihče povedal. Zato napise komentira, kar je seveda nesmiselno.

²⁸ Ignaz Orožen: *Das Bisthum und die Diözese Lavant*, v *Das Dekanat Schallthal*, Graz 1884, p. 56 s.

²⁹ Prvi: Zgodovinski arhiv Ljubljana, cod. I./8 — folio 163, 1551
Drugi: Zgodovinski arhiv Ljubljana, cod. I./1 — folio 93, 1524

³⁰ F. Tancik: *Orožje in bojna oprema od naselitve Slovencev do konca 17. stoletja*, Narodni muzej, Ljubljana 1971 (rk), p. 32.

stilne razlike. Tudi tehnike niso uporabljali iste, saj je prvi slikal al secco (torej v tehniki, značilni za poslikavanje obokov), druga dva pa al fresco.

Glavni slikar sten, ki ga po ikonografsko najznačilnejši kompoziciji imenujemo *Mojster Zaprtega vrta*, je bil najbolj konservativen. Delal je še povsem v okviru poznogotskega plastičnega realizma in je v marsičem nadaljeval linijo, ki sta jo bila začela Maški mojster in crnogrobski Bolfgangus. Dedič te linije je tudi slikar, ki je okrasil obok, hkrati s »krajinarjem« pa je že v marsičem tudi otrok zgodnjega 16. stoletja.

Najprej si oglejmo Mojstra Zaprtega vrta. Morda ga še najlaže spoznamo po obraznem tipu, ki nam ga idealno kaže kristomorfni bog Oče na vrhu kompozicije na severni strani (sl. 115): obraz ima bolj ovalno obliko, lasje in brada so rahlo nakodrani; obrazne poteze so nekoliko plastično in hkrati izrazito mehko nakazane; še najbolj značilne so obrvi, ki se ob nosnem korenu zasukajo navzgor in dajejo obrazu značilno »nesrečen« videz. Ena od slikarjevih značilnosti je, da je like skoraj vedno slikal v rahlem zasuku v levo ali desno, ki ga pa ni najbolje obvladal, zato usta vedno stojijo nekoliko postrani. Njegovi čisti profili pa so še veliko hujši, že prav grobo nespretni. Frontalno je like le redko upodabljal; v takem primeru se je verjetno naslanjal na grafike ali celo na pomoč drugih slikarjev, saj so skoraj nespoznavni. O njegovih postavah ne bi mogel kaj veliko povedati; so popolnoma neizrazite, saj jih draperija ponavadi popolnoma skrije. V primeru sv. Jurija, kjer je oklep telo nujno poudaril, je skušal biti tudi modno eleganten, pa se mu to ni kaj prida posrečilo. V tem ga je Mojster oboka krepko prekašal: značilno je, da se na stropu vsaka figura strogo podreja gotski S-liniji, ki je na stenah sploh ne najdemo.

Tudi risarsko naslikane gube so na stenah veliko pogostejše kot na stropu. To nam dokazuje, da je slikar uporabljal grafične predloge. Seveda bi to lahko trdili tudi na podlagi same ikonografije; nemogoče je, da bi si človek, ki še pravopisa ni dobro obvladal, sam zamislil zapleteni vrtni vrt. Čeprav predloge za to fresko nisem odkril, je nedvomno obstajala. Pač pa mi je uspelo določiti vzore, po katerih je komponiral nekaj drugih slikarij: gre za grafike mojstra E. S., in sicer za serijo 12 listov Pasijona. Očitno jo je naš mojster dobro poznal, čeprav je ni upodabljal v vseh primerih. Tako je po *Iškarijotovem poljubu* iz te serije prekopiral osrednjo skupino, Petra in Malha (sl. 113, 114); njegov je samo vojak na levi, ki ga je precej ponesrečeno skušal prilagoditi šilastemu okviru. Drugič se v Sv. Andreju mojster E. S. pojavi pri *Bičanju*: po njegovi grafiki iz istega cikla sta povzeta Kristus ob stebru in desno rabelj. Končno se z grafikovim vplivom srečamo tudi na freskah, ki jih je Mojster Zaprtega vrta naslikal na Krtini: motiv Noli me tangere je povzet po še eni grafiki iz pasijonskega cikla, *Obiskovanje* pa po samostojni, ki jo danes hranijo na Dunaju. Opomnil bi tudi, da je po mojstru E. S. verjetno vsaj delno povzel svoj obrazni tip, saj se pri grafiku večkrat srečamo s pokončnimi potezami ob nosnem korenu.

Ustavimo se še ob vprašanju perspektive in krajine. Prave globinske perspektive naš slikar ni poznal; kjer se je v njej poskušal, se mu je

ponesrečila: tipičen primer je zid Zaprtega vrta. Uporabljal je le posamezne plane: tako npr. tri (Kristus, Kajfa in vojščaki) na freski Kristusa pred Kajfo. In končno je krajina, kadar se sploh pojavi, pokazana samo kot ozadje s skalovjem vijoličaste barve, ki bolj zbuja videz kulis kot pa pravih skal.

Pravzaprav je edina značilnost, ki Mojstra Zaprtega vrta postavlja v čas okoli 1500, izrazit trompe-l'oeil: dolga vrsta njegovih figur sega z roko ali nogo čez naslikani okvir bordure v »resnični« prostor. Jakob starejši se tako na okvir opira kot na nekakšno ograjo; sv. Andrej in sv. Jurij pa sta prvi manj, drugi pa že prav odločno prestopila okvir. Na Krtini klečeči Kristus priprošnjik na freski *Marije Zavetnice s plaščem* moli noge že skoraj v sosednjo kompozicijo *Poslednje sodbe* Čeprav naš mojster še zdaleč ni tako radikalen kot njegov sodobnik, slikar prizora *Ecce homo* v stari župni cerkvi na Jezerskem, pa se je vsaj v tem skušal prilagoditi slogu novega časa.

Ob njegovem delu je pokrajina na freski z Martinom in beračem prav osupljiva (sl. 111). Skoraj bi lahko rekli, da je na tej freski med figurami v ospredju in krajino v ozadju kakih štirideset let časovne razlike. Tudi to, da sta figuri zelo slabo vključeni v krajino — berač sploh dobesedno visi v zraku — kaže, da sta bila na delu dva slikarja, od katerih eden o krajini in perspektivi ni vedel nič.

Avtor naše krajine je skrivnostna oseba, ki mu prave razlage zaenkrat ne moremo najti. Delo, ki nam ga je zapustil v Sv. Andreju, je pri nas edinstveno — vsaj zaenkrat ga tudi na Krtini ni najti, kjer je sicer delala ista delavnica. Nekaj podobnosti ga veže s freskami na Križni gori nad Škofjo Loko (zlasti plastična obdelava hribov v ozadju), nežnejši kolorit pa nas bolj spominja na Sv. Primoža nad Kamnikom. Vendar nas celotni vtis ne vodi na sever; prej bi rekli, da gre za slikarja, ki je poznal lombardijsko slikarstvo po Leonardovem prvem bivanju v Milanu. Njegova krajina je grob, primitiven odmev sloga, ki je bil značilen npr. za Sodomo, ko je ta slikal v samostanu Monte Oliveto Maggiore (1505): oglejmo si le značilne sklade skal, čoln, ki odseva v vodi, ali pa to, kako uporablja barvno perspektivo. In končno je tu še značilni detajl drevesca ob obali, ki ga ravno pri Sodomi srečujemo v tem času vedno spet. Vse to od nas zahteva, da to slikarijo — in z njo kajpak tudi vse druge — postavimo v čas prve polovice prvega desetletja 16. stoletja. »Krajinarjeve« skrivnosti kajpak ta datacija ne razrešuje; morda je šlo za potujočega slikarja, ki se je začasno udinjal drugim mojstrom ter si tako prislužil nekaj hrane in prenočišče. Upamo lahko, da bomo naleteli na še kakšna njegova dela; vendar se mi to ne zdi verjetno. Kljub vsej svoji naprednosti le ni bil posebno dober slikar — to nam kaže tudi krajina, ki jo je naredil na prizoru Oljske gore. Ta samo zanj značilna posvetna tematika omogoča tudi domnevo, da bi morebiti lahko šlo za slikarja, ki je s krajinskimi freskami krasil gradove — v tem primeru bi ga Mojstru Zaprtega vrta v pomoč poslal lilienberški naročnik. Seveda vemo, kako se je našim gradovom godilo; zato dvomim, da se bomo z našim »krajinarjem« še kdaj srečali.

Preostane še tretji slikar, ki je poslikal obok. O njegovi eleganci smo že govorili. Po njej je še najbližji slikarju, ki je poslikal obok prezbi-

terija v Mirni na Dolenjskem. Seveda nikakor ne gre za istega slikarja: že ženske noše, še bolj pa popolna odsotnost kakršnegakoli rastlinskega okrasja nam dokazuje, da je Mirna starejša. Tudi obrazni tip slikarja iz Sv. Andreja je drugačen. Po velikih, stisnjenih ustih, obokanih obrvih in starikavem izrazu se ne loči le od mirnskega umetnika, ampak tudi od Mojstra Zaprtega vrta. Vendar so osnovne figure pri vseh treh iste: temeljijo na izhodiščih, ki jih je pri nas začrtal zlasti Maški mojster.

Čisto v drug svet pa nas na oboku vodi rastlinsko okrasje. To ne zavzema le polj brez postav, ampak sega tudi k figuram: lep primer tega načina je sv. Lovrenc, medtem ko se labod dobesedno izvija iz rastlinja. Taka ornamentika pri nas že sodi v 16. stoletje, ko postane včasih še mnogo bolj fantastična kot v našem primeru. V Sloveniji mu je še najbližje delo slikarja, ki je poslikal obok prezbiterija cerkve sv. Duha na Čelovniku in ladjo cerkve sv. Martina na Svetih gorah. Stelè postavlja obe deli v začetek 16. stoletja in pripominja, da kažeta na vdor »umetniško neprebavljenih renesančnih in manierističnih vplivov«. ³¹ Taka stilna označba ne ustreza. Naše okrasje še vedno pripada srednjemu veku, kot mu je pripadalo tisto, ki ga je slikal npr. Janez Ljubljanski. Seveda so njemu sorodni motivi listnatih vej in cvetnih čaš že veliko bolj stilizirani, oleseneli in otrpli, kar pa kaže predvsem na zadnjo stopnjo vegetabilne gotike, ne pa na renesanso. Tudi kolorit, prevladujoča turkizna barva, je za ta svet značilen — čeprav bi ob njem še najlaže načenjali problem renesanse, seveda se verne.

Tu smo s Sv. Andrejem in njegovimi freskami zaključili. Ogledati pa si moramo še druga trenutno znana dela Mojstra Zaprtega vrta in njegovega kroga.

Prvo med njimi so ostanki fresk, na katere me je opozoril dr. Komelj: *Križanje z Marijo in Janezom Krstnikom ter svetnica* (verjetno sv. Katarina) v cerkvi sv. Mohorja in Fortunata v Podzidu pod Trojanami. Našega mojstra tukaj spoznamo po vrsti značilnosti: ponovi se zanj značilen obrazni tip (sl. 116); Kristusovo telo je prekrito s krvavimi sragami na enak način kot na prizoru Bičanja v Sv. Andreju ali pa na freskah v Krtini ob prizoru Marije Zavetnice s plaščem; sorodna je krajina za Križanjem; tudi draperija še vedno zakriva telesa, ki pa na teh freskah že nekoliko bolj pridejo do izraza; in ne nazadnje so bile uporabljene za bordure enake šablone kot v Sv. Andreju in v Krtini. Freske v Podzidu so skromnejše od drugih — figur je precej manj: naročnik je bil gotovo revnejši. Po drugi strani pa detajli, kot so bolj poudarjena telesnost in bolj umirjena krajina v ozadju, potrjujejo sodbo, da gre za kasnejše in tokrat za razliko od prejšnjih povsem samostojno mojstrovo delo.

Freske na Krtini so njegovo zadnje delo, ki ga je treba tukaj omeniti. Ker še niso popolnoma odkrite, se moramo zaenkrat omejiti le na najhitrejše označbo.

Večkrat sem že opozoril na številne nadrobnosti, ki jih povezujejo s Sv. Andrejem in s Podzidom (sl. 117). Ni dvoma, da je tu delal isti sli-

³¹ France Stelè, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1969, p. 115.

kar, Mojster Zaprtega vrta. Vendar ni bil sam: spremljalo ga je več pomočnikov — na freskah je mogoče razbrati vsaj pet različnih slikarjev. Med njimi je Mojster Zaprtega vrta najpomembnejši, važno vlogo pa je igral tudi slikar, ki ga poznamo že z oboka Sv. Andreja; obok je al secco poslikal tudi na Krtini.

Mislím, da je še prezgodaj, da bi o natančnem razmerju med Krtino in drugimi deli naše skupine izrekli dokončne sodbe; to bo mogoče šele po dokončni konservaciji krtinskih fresk. Očitno je, da so ikono-grafsko in slogovno zelo zapletene. Vemo, da jih je Stelè označil kot delo Maškega mojstra ali njegovega kroga iz časa okoli leta 1460. Glede na vse podatke, o katerih sem že pisal, pa tudi glede na nekatere, ki veljajo prav posebej za Krtino, bo treba datacijo premakniti za štirideset let. Pri tem pa bo osnovna Steletova slogovna opredelitev še vedno obveljala: videli smo že, da je delo Mojstra Zaprtega vrta nedvomno povezano z Maškim mojstrom. To kaže na provincializem naše umetnosti, ki je bil tako močan, da so se nekatere slogovne značilnosti držale dosti dlje, kot smo doslej verjeli. Očitno bo treba slikarstvo druge polovice 15. in začetka 16. stoletja pri nas še precej prevrednotiti, pri datacijah samih pa se bo treba močneje kot doslej opirati na zgodovinske viře.

Tako preostaja le še splošna označitev Mojstra Zaprtega vrta in njegove skupine. Po doslej odkritih slikarijah lahko sklepamo, da je šlo za lokalno skupino slikarjev, ki so navdih črpali tako iz starejše slikarske tradicije, temelječe na dosežkih idealistične smeri poznogotskega plastičnega realizma, kot tudi iz sodobnejših smeri, pri čemer je glavni mojster še posebej uporabljal tudi pri nas tradicionalne nemške grafične predloge. Dejstvo, da je pri slikanju verjetno sodeloval tudi tuj, na vsak način pa po svojih idealih vodji skupine dokaj naspnoten slikar, kaže, da je šlo zares bolj za skupino kot za celovsko strogo omejeno delavnico. Slikarje je združevalo le trenutno naročilo; brez dvoma pa so skupini, ki se je dobro izkazala ob enem delu, takoj zaupali še drugo. Pri tem se je število članov spremenilo glede na velikost in zahtevnost naloge: na Krtini je delala vrsta slikarjev, v Sv. Andreju trije, v Podzidu eden. Slikarji so bili specialisti — za stene, za obok ali celo za samo krajino. Glede na stilno sorodnost (z izjemo »krajinarja«) bi lahko rekli, da so se medsebojno poznali — morda so imeli celo istega učitelja, Maškega mojstra; na vsak način se niso obotavljali poklicati drug drugega na pomoč, če se jim je to zdelo potrebno. Takšna organizacija dela, samostojnost in sodelovanje mojstrov pa veliko bolj jasno kot slogovne oznake kažejo na nove ideje in nove družbene odnose, značilne za dinamično renesanso, ki je počasi prodirala tudi v Slovenijo.

LITERATURA

Poleg v opombah naštetih sem uporabljal še naslednja dela:

Angelos Baš, Kranjska ljudska noša na gotških freskah, *ZUZ*, n. v., V—VI, 1959

Angelos Baš, Hlače v srednjeveški ljudski noši na Slovenskem, *Slovenski etnograf*, XV, 1962

- Joseph Braun: *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart 1943
- Adriano Capelli: *Dizionario di abbreviature latine et italiane*, 6. izd., Milano 1967
- Josip Gruden: *Zgodovina slovenskega naroda*, Celovec 1910
- Hiltgart L. Keller: *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten*, Stuttgart 1968
- Karl Künstle: *Ikonographie der christlichen Kunst*, Freiburg im Breisgau 1928
- Lev Menaše: *Marijanska ikonografija v slovenskem slikarstvu od začetkov do prve svetovne vojne*, dipl. naloga, Ljubljana 1974 (tipkopis)
- Nace Šumi: *Ljubljanska baročna arhitektura*, Ljubljana 1961
- Roman Tominec: *Brezmadežna v umetnosti, Acta secundi congressus (Collectanea franciscana Slavica)*, Sibenik 1940
- Biblia Sacra*, Vulgatae editionis, Rim 1957
- Sveto pismo*, Maribor 1961

Za pomoč, nasvete in opozorila se zahvaljujem dr. Ivanu Komelju, pok. dr. Maksu Miklavčiču, dr. Božu Otorepcu, dr. Marijanu Smoliku, Mons. Francecu Spessotu in dr. Mariji Verbič, uredniškemu odboru Zbornika za umetnostno zgodovino pa za opozorilo na članek Leopolda Kretzenbacherja.

SUMMARY

The wall paintings of St. Andrew's church near Moravče rouse attention on two accounts: their iconography and their stylistic quality.

Only in the Late Gothic presbytery are the frescoes preserved, the old nave having been demolished in the mid-eighteenth century and replaced by a new, Baroque nave, at the same time as the sacristy was added to the church. The presbytery was remodelled in the Baroque style, causing the destruction of the stone ornaments and damaging the frescoes. These were rediscovered only in the second half of the 1960's.

The wall-paintings probably date from about 1500 to 1505 and were made to the order of the noble family of Lilienberg. They were painted by three artists: the first one painted the vault, the second the walls, and the third painted only the two landscapes of the frescoes of St. Martin and the Mount of Olives. The first two artists were by tradition descendents of the Master of Mače, while the third already used achievements of the Lombardian Renaissance. The artist who painted the walls also used engravings of a German master, E. S., to help him with his work.

Iconographically, the frescoes differ considerably from the traditional scheme of the so-called Carniolian presbytery. The reciprocal proportions, which strictly determined the world of ideas in Slovenian frescoes in the Gothic period, were annihilated in this church. New motifs appeared, among which that of the »Hunt of the Unicorn in an Enclosed Garden«, painted on the northern wall of the presbytery, especially rouses our admiration. This motif is almost unique in Slovenian painting, only one other example, a later and much repainted one being known, that in the Abbey of Celje. It is interesting that the same motif is also preserved in Slovenian folk poetry, in the collection of poems called the »Kalobje Manuscript«. The artistic treatment in St. Andrew's is extremely rich, showing, as well as the unicorn, many other symbols of Virgin Mary originating from various biblical quotations and events from the Old Testament, and also from the animal world. The artist who executed this fresco should be named after it: Master of Hortus conclusus.

The work of this artist can be followed in other churches in which he painted such as that at Podzid, where he painted frescoes of the Crucifixion and of St. Catherine, and at Krtina.

The frescoes at Krtina, as with those of St. Andrew's, mark the break between the art of the fifteenth century and that of the sixteenth century. They were executed by a larger group of artists, led by the Master of Hortus conclusus, all descended from the same tradition as the Master but, nevertheless, with great differences in quality. Iconographically, however, the frescoes of Krtina comprise no such exceptional motif as that at St. Andrew's. The confirmation that, by the beginning of the sixteenth century, painters in this country were working in such large, heterogenous, casually united groups is a novelty in the art history of Slovenia. This fact in itself reflects the influence even then of new, more dynamic social relationships.

FRANCESCO TREVISANI V RIMU IN KOPRU K SLIKI ZASMEHOVANJE KRISTUSA IZ KOPRSKEGA SV. BASSA

Tomaž Brejc, Ljubljana

Francesco Trevisani je, potem ko se je izkazalo, da je bil Carpaccio Benečan, najznamenitejši v Kopru rojen slikar. Lokalno zgodovino-pisje mu je tako posvečalo dosti pozornosti, pa čeprav na Obali ni bilo mogoče najti slike, ki bi mu jo mogli brez pretiravanj pripisati. Quarantottove podatke o njegovem življenju je dopolnil Bodmer, ki je prispeval tudi enega prvih kolikor toliko zanesljivih in celovitih pregledov Trevisanijevega opusa.¹ Rojen je bil 9. aprila 1656 in se je po navedbah, ki jih dolgujemo L. Pascoliju,² šolal pri Josephu Heintzu ml. in Antoniju Zanchiju. To šolanje je moralo biti glede na različno usmerjenost učiteljev dovolj nenavadno: Heintz je ohranil kljub študiju aktualnega beneškega slikarstva skoraj manieristično modelacijo figur v dokaj mrzlih, zadržanih barvah, Zanchi pa je predstavljal tipičnega tenebroznega »figurista« beneškega Seicenta. Zaradi takšne dezorientacije, ki je vladala v beneškem slikarskem prostoru srede in druge polovice 17. stoletja, zaradi večsmernosti okusa, ki se je izražala na eni strani v prodoru tujcev, caravaggistov, po drugi pa v ohranjanju izročil tradicije Cinquecenta, zlasti figuralnih kompozicij Veroneseja in Tintoretta, je utemeljena misel,³ da je bil zato tudi Trevisani sicer nenavadno eklektičen, pa tudi po svoje zelo sposoben mojster, ki se je že od samih začetkov mogel preizkusiti v najrazličnejših stilnih in oblikovnih načinih, od manierizma do caravaggizma, dokler ni na koncu pristal v marattijevskem rimskem klasicizmu.

Za beneško slikarstvo v času Trevisanijevega šolanja (od ok. 1666 do 1677) in še posebej za Zanchijevo delavnico je bil značilen vpliv tujih mojstrov, ki so v Benetke prinesli nekoliko poenostavljena Carava-

¹ G. Quarantotto, *La Galleria degli Uffizi e Francesco Trevisani pittore*, *Pagine Istriane*, 1907, pp. 47—51; E. Bodmer, *Trevisani Francesco*, *Thieme-Becker*, *Allgemeines Lexikon*, XXXIII, 1939, p. 389.

² L. Pascoli: *Vita di Francesco Trevisani*, Perugia, Biblioteca Augusta, ms. 1383; številne izvlečke iz tega rokopisa je objavila L. Gasparini, *Pagine istriane*, nov. 1950, pp. 103—106.

³ D. Gioseffi, *L'opera di F. Trevisani*, *Pagine istriane*, nov. 1950, p. 113; Gioseffi navaja, naj bi bila med slikami omenjena tudi »una tela a Casa Scampicchio (?)«; cf. F. Semi, *Il duomo di Capodistria*, *Atti e memorie*, 1933, p. 50; *Mostra storica dei pittori istriani*, Trieste 1950, rk.

ggiova slikarska načela.⁴ Odmeve caravaggizma v Benetkah zasledimo najprej v delu Carla Saracenijsa, edinega v Benetkah rojenega slikarja zgodnjega Seicenta, ki je imel v Rimu priložnost neposredno spoznati Caravaggiova dela. Bil je kljub trajnemu bivanju v Rimu v Benetkah dobro znan, njegovi pomočniki, zlasti Jean LeClerc, pa so nadaljevali njegovo slikarsko izročilo. Toda njegovo slikarstvo je vendarle samo v omejenem smislu caravaggiovsko in v Benetke, kjer so tedaj dominirali Palma mlajši in nadaljevalci Veronesejeve in Tintorettove delavnice, je šele Bernardo Strozzi vpeljal ostrejšo naturalistično slikarstvo. Strozzi je prišel leta 1631 iz Genove, pomembnega centra, od koder se je širilo caravaggiovsko slikarstvo. Med značilne odmeve njegove delavnice tudi pri nas lahko uvrstimo dve sliki iz izolske župne cerkve: Miloščino sv. Lovrenca in Čudež sv. Cite, delavniška izdelka, ki ju lahko datiramo med 1630 in 1640.⁵ Za Zanchijevo in zgodnje Trevisanijevo delo je pomembna tudi dejavnost Luca Giordana, ki se je pojavil takoj po sredini stoletja v Benetkah in zrevolucioniral tedanje lokalno slikarstvo. Bistveno za Giordanov nastop v Benetkah, kjer so ohranjene tri njegove velike oltarne »pale«, je dejstvo, da je s svojim dinamičnim slikanjem, svetlotemnimi kontrasti in caravaggiovskim naturalizmom, ki ga je spoznal tako v originalih kot še bolj pod vplivom Riberovih slik, vnesel v tedanje dovolj umirjeno slikarstvo dramatično, patetično kompozicijo, razgibano z agresivno slikanimi prizori mučeništev ali Snemanj; njegovo delo potem odmeva v slikah drugega pomembnega Genovčana, delujočega v Benetkah, Giambattista Langettija, ki je v Magdaleni pod križem iz Cà Rezzonico uresničil tisto interpretacijo tega tragičnega prizora, ki je zaposlovala Trevisanija dosti pozneje, ko je slikal v rimski cerkvi S. Silvestro in Capite. Slikarstvo Luca Giordana in G. B. Langettija je oblikovalo tudi Nemca Johanna Karla Lotha in pa Trevisanijevega učitelja Zanchija. In ko je študiral pri Zanchiju, je moral Trevisani spoznati vsaj še dva slikarja svoje generacije, ki sta verjetno tudi zastopana na Koprskem, Antonija Molinarija in pa Angela Trevisanija, Francescovega soimenjaka, ki je bil pogosto, vendar pomotoma, razumljen kot njegov brat. Razpon slikarskih smeri in imen, ki so v mladih letih obkrožala Francesca in ki so ga kot slikarja formirala, je s tem izčrpan.⁶

V času, ko je Trevisani delal v Benetkah pri Zanchiju, je bil ta že formiran mojster. V obdobju zrelosti, ki ga Riccoboni datira med 1660 in 1690,⁷ iz časa torej, ko so nastajale slike za koprsko stolnico, je Zanchi že z uspehom kombiniral dinamično kompozicijo, povzeto po slikarstvu Cinquecenta, zlasti Tintoretta, z močno chiaroscurno osvetljavo in naturalističnim poudarjanjem drž, oblačil in gibov posameznih fi-

⁴ Cf. *La pittura del Seicento a Venezia*, ed. P. Zampetti, Venezia 1959, rk; A. Moir: *Italian Followers of Caravaggio*, Cambridge, Mass., 1967, vol. I, pp. 275—291; posebej za inteligentno in ostro interpretacijo, kaj sploh je caravaggizem R. Spear: *Caravaggio and His Followers*, New York 1975 (Icon Editions).

⁵ T. Brejc: *Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na Slovenski obali*, Koper 1980 (v tisku).

⁶ Cf. G. M. Pilo, C. Donzelli: *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967.

⁷ A. Riccoboni, Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento, *Saggi e Memorie*, V, 1966, p. 55—135.

gur. Pri tem pa se v tej dovolj patetični dinamiki znajdejo tudi elementi klasično obarvanega stila, elementi uravnoveževanja figuralne kompozicije in mehkejše barvne modelacije, tako da nastajajo slike, v katerih je videti eklektično združevanje potez, ki segajo, kot v podobi Svatbe v Kani iz koprške stolnice, od »caravaggista« Ruschija (kot prenačljeno sodi Moir⁸) in Luca Giordana do Pietra Liberija in tradicionalno usmerjenega Padovanina.⁹ Takšno Zanchijevo naravnost in eklektične zmožnosti je podedoval Trevisani in v njegovem zgodnjem rimskem delu se ob beneško interpretiranih caravaggiovskih elementih kaže tudi njegova nagnjenost do klasicizma, do umirjene in elegantne barvitosti in jasnejše in uravnovežene kompozicije.

Trevisani je prišel v Rim verjetno leta 1678. Njegov zaščitnik in podpornik je bil kardinal Flavio Chigi in zanj je potem več kot deset let izdeloval domača naročila za cerkve v Laziu in za kardinalovo osebno rabo. Resničen uspeh pa mu je prineslo naročilo frančiškanskih sester sv. Klare, ki so leta 1695 začele preurejati cerkev S. Silvestro in Capite v Rimu. Ko so naslednje leto odkrili slike, ki so jih poleg Trevisanija izdelali še Giuseppe Chiari, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi in Ludovico Gimignani, je bila med vsemi najbolj opažena prav njegova dekoracija kapele sv. Križa.¹⁰

Trevisani se je v stilni zasnovi dekoracije kapele naslonil tako na Zanchija in beneško interpretacijo caravaggizma kot tudi na izkušnje, ki si jih je pridobil ob neposrednem študiju Caravaggiovih rimskih slik. Sliki Bičanja in Zasmehovanja — zadnja nas bo še posebej zanimala — sta izdelani še v znaku beneške, nekoliko natrpene scene tipa Langetti, Zanchi, Giordano in kljub do skrajnosti izpolnjeni figuralni kompoziciji Poti na Kalvarijo se je Trevisaniju vendarle posrečilo vključiti vanjo že po Lanfrancu in Reniju povzete figure. V primerjavi z zgodnejšimi deli je tudi Trevisanijev rimski caravaggizem bistveno drugačen od beneškega. Medtem ko so za Benetke značilni gosta, s figurami posejana kompozicija, na trenutke kaotična in scensko pretirana razpostavitve figur (deloma je temu »krivo« tudi gledovanje po Tintoretu in Veroneseju), gost in pastozen nanos barve, v katerem se odlikujejo zlatorjava, kremasto oblikovane tonalitete in močni prehodi svetlega in temnega, ki ne ustvarjajo skulpturalnih, temveč predvsem optične učinke svetlobnih pasaž v oblikovanju figur in predmetov, je Trevisanijev rimski caravaggizem usmerjen k razvidnejši kompoziciji z manj figurami, k svetlotemnim kontrastom, ki gradijo bolj plastično doživeto voluminoznost, k pripovedni osredotočenosti, ki izpostavlja samo idejo, sporočilo zgodbe, zanemarja pa značilno beneško žanrsko bogastvo prizora. Obe niti caravaggizma, beneška in rimska, pa se spleta v zadnji iz serije slik iz S. Silvestro in Capite, v Kristusu na Oljski gori, v originalno barvno strukturo, ki ohranja celo vezi s po Veroneseju povzetim lahkotnejšim koloritom. Tako se izkaže, da se v Trevisanijevem rimskem opusu ob vsej eklektičnosti ohranja beneška tra-

⁸ A. Moir, op. cit., vol. I, p. 287 ss.

⁹ G. Fioco: *Die venezianische Malerei des 17. und des 18. Jahrhunderts*, München 1929, p. 49.

¹⁰ F. DiFederico, F. Trevisani and the Decoration of the Crucifixion Chapel in S. Silvestro in Capite, *The Art Bulletin*, marec 1971, pp. 52—67.

dicija, ki ne podlega niti caravaggiovskim chiaroscurnim kontrastom niti — tedaj v zgodnjih delih — caraccijevski ali marattijevski suhi, pa svetli in mrzli paleti.¹¹

Toda, kar nas najbolj zanima, je vendarle vez, ki tudi v kompozicijskem in oblikovnem smislu povezuje Trevisanija z Benetkami in morda celo Koprom: rimsko Zasmehovanje Kristusa (sl. 118) je namreč v skoraj identični varianti videti v sliki iste teme iz koprškega sv. Bassa (sl. 119). Janez Mikuž je sliko iz sv. Bassa pripisal Antoniju Molinariju, slikarju, ki se je tako kot Trevisani šolal pri Zanchiju.¹² Čeprav bi bila glede na datacijo, ki jo predlaga Mikuž, slika res lahko iz Molinarijevega »zgodnejšega obdobja, nekje na prehodu stoletij«, pa žal ne navaja podrobnejših primerjav z Molinarijevimi deli, ki bi nam omogočile, da brez zadržkov sprejmemo to atribucijo. Zagotovo je v koprski sliki videti značilnosti Zanchijevega slikarstva: natrpano, pripovedno kompozicijo, ki jo poudarja diagonalno vzpenjanje figur od starca na levi do rablja na desni, isto velja za poudarjeno oblikovanje golih oprsij in tudi opečnati kolorit, ki pa je precej poškodovan, bi govoril za beneško interpretacijo caravaggiovske teme. Toda medtem ko se je Trevisani tudi pozneje zavestno odločal za študij Caravaggia, tega ne bi mogli trditi za Molinarija: kajti osrednji prizor tako na koprski kot na rimski sliki je samo prirejen citat iz Caravaggiovega Kronanja s trnjem, ki ga je posnemala vrsta slikarjev Seicenta, od skrivnostnega Bartolomea Manfredija do Giovanija Antonija Molinerija.¹³ Trevisani je imel sicer v Rimu zagotovo priložnost videti Caravaggiove slike, toda originalnega Kronanja s trnjem, ki naj bi bilo v Giustinianijevi zbirki, zanesljivo ni mogel poznati. Friedlaender upravičeno sodi, da bi Caravaggiov original utegnil nastati v Neaplju okrog 1606—1607, in je torej Trevisani spoznal v Rimu le Manfredijevo (ali po drugih poznavalcih Caracciolovo) kopijo mojstrovega originala.¹⁴ Toda vezi Neaplja in Rima z Benetkami so bile stalne in žive, tako da je veliko možnosti, da bi tudi beneški slikarji poznali eno od številnih drugih kopij in variant tega Caravaggiovega motiva. Morda bi smeli domnevati, da je celo ena takšnih kopij odločneje usmerila mladega Trevisanija stran od Benetk, k Rimu, medtem ko je Molinari polagoma utonil v eklektičnih kompozicijah beneških mojstrov na prehodu stoletij.

¹¹ Za Trevisanijev rimski opus cf. poleg F. DiFederico, art. cit., še E. K. Waterhouse: *Roman Baroque Painting*, London 1976 (nova izdaja publikacije iz 1937), p. 38 in seznam del 116—119; poleg v DiFedericovem članku citiranih publikacij cf. id., *Trevisani's Pictures at Narni and the State of Roman Painting 1715*, *Storia dell'arte*, 1972, pp. 15—16, 307—312.

¹² Janez Mikuž: *Slikarstvo 18. stoletja na Slovenski obali*, Muzej Koper, 1967, kat. 3.

¹³ A. Moir, op. cit., vol. II, sl. 45—46 (Manfredi), sl. 70 (Orazio Gentileschi), sl. 109 (Valentin de Boulogne), sl. 231 (Gaspard Traversi) in 356 (Giovanni Antonio Molineri, ki ga ne gre zamenjavati z Molinarijem!).

¹⁴ W. Friedlaender: *Caravaggio Studies*, New York 1972 (Schocken paperback), p. 222; slika je, zdaj pripisana Manfrediju, v dunajskem Kunsthistorisches Museum; za Manfredija cf. B. Nicholson, B. Manfredi, v: *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt*, London 1967, pp. 108—112.

Koprška slika prikazuje dosti več naivno povzetih caravaggiovskih motivov kot pa rimska; v resnici daje vtis mladostnega dela ambicioznega slikarja. Poleg značilne figure starca z očali in vojščaka v ospredju, ki sta v obeh slikah enaka, je zanimiva osrednja skupina s Kristusom. Koprška slika ohranja namreč precejšnjo podobnost originalu, oziroma tistemu načinu »kopiranja«, ki sledi Caravaggiu predvsem v tem, da se tudi v kopijah poudarja oblikovanje golih torzov, z valovanjem svetlobe na mišicah, dramatičnimi gestami rabljev, ki s palicami pritiskajo krono na Kristusovo glavo. Na levi je v pozi, ki je bila sicer priljubljena med caravaggisti,¹⁵ naslikan starejši vojak v oklepu; študij odbleskov od mrzle kovine pa sodi v železni repertoar caravaggizma. Scena je dramatično razsvetljena s plamenico, ki jo drži sedeči, di sotto in su naslikani vojščak spredaj na desni.

Prav ta figura nam razlaga tudi svojo »ponovitev« v rimski sliki: če bi ne poznali koprške, bi si lahko mislili, da drži vojščak v rimski sliki sulico, v resnici pa končuje kompozicijo sam rob platna. Pri obeh slikah je važna pot svetlobe, namreč diagonalna, ki opredeljuje patetični trenutek. Medtem ko je drži Kristusa na obeh slikah res enaka, je v oklep oblečena postava na rimski sliki, v skladu s polkrožno zamejitvijo platna, zelo spretno in oblikovno težavno vkomponirana v celoto: nobenega dvoma ni, da se takšna zahtevna poza koprškemu slikarju ne bi mogla posrečiti. Medtem ko je koprška podoba slikana z ostrejšim vrednotenjem *chiaroscuro*, bolj grobo in neposredno in je kompozicija precej na gosto posejana s figurami, je rimska slika zasnovana bolj elegantno, tekoče, figure dajejo stabilnejšo podporo polkrožnemu platnu, tehnično je neprimerno bolj izvedena, v barvnem oziru pa je bolj sproščeno, svetlobno pa manj grobo stopnjevana. Skratka, slikar je caravaggiovski vir preformuliral po načelih tedaj vladajočega rimskega okusa, prav na način, ki kaže, kako je beneški slikar tedaj napredoval od Zanchijeve patetike k rimski zadržani monumentalnosti. Ali smemo torej postaviti hipotezo, da bi bila koprška slika zgodnje Trevisanijevo delo, ki ga je navdihnila neka zgodnja kopija po Caravaggiovem Kronanju s trnjem, potem pa je slikar poživil kompoziciji z zanchijevskimi značilnostmi? Gotovo je, da slikar za svoj pomembni nastop v Rimu ne bi izbral tuje kompozicije, kar pa zadeva citat po Caravaggiu, je bil ta skoraj obvezni obolosljalni tradiciji in Trevisanijevemu šolanju. In na drugi strani: če bi bila koprška slika res samo kopija po Trevisanijevi rimski sliki, bi jo moral napraviti nekdo, ki je natančno poznal tako Trevisanijevo umetnost kot še bolj aktualne caravaggijske kopije in jim dodal še nekaj lastnih invencij (figura na skrajni levi). V nobenem primeru se mi ne zdi mogoče, da bi bil to Molinari, glede stilnih značilnosti pa bi morali tudi koprsko sliko datirati v zadnjo tretjino 17. stoletja, menda res prav v čas Trevisanijevega šolanja v Benetkah. Beneško slikarstvo pozneje tako drugače napreduje, da bi si težko predstavljal toliko

»samostojnega« kopita že v 18. stoletju. Tu podana konstrukcija torej govori za Trevisanijevo avtorstvo — seveda samo v okvirih, ki nam jih

¹⁵ E. g. Orazio Gentileschi, David, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen, in varianti v Rimu, Galleria Spada, cf. A. Moir, op. cit., vol. II, sl. 66 in 67.

dopušča naše sedanje znanje o Trevisaniju in beneškem slikarstvu ter caravaggizmu njegovega časa. Gre torej samo za delovno hipotezo, ki ne more povsem zadovoljiti niti ne izključevati drugačnih pristopov. Toda v isti cerkvi je ohranjena tudi slika *Ecce homo*, ki jo je konec 17. stoletja (če že ne morda v zgodnjem 18. stoletju) napravil neki likovno slabo izurjen slikar. (sl. 120). Slika sama ni pomembna in kaže prav lokalne, zapoznele poteze, toda figura zasmehovalca na desni, ki kaže proti Kristusu, se zdi kot ponovljena s Trevisanijeve rimske slike *Zasmehovanja*, kjer je ista figura naslikana na skrajni levi. Odkod ta figura v sicer dovolj okorni kompoziciji? Ali je to sliko naredil nekdo, ki je poznal Trevisanija, ali pa je njen vir neka tretja, nam neznana figura, ki jo je potemtakem uporabil tudi Trevisani v rimski sliki? Ta vprašanja morajo zaenkrat ostati odprta. Toda čeprav bo nanja mogoče dati odgovor šele ob podrobnejših raziskavah tu navedenih avtorjev — Molinari npr. še nima svoje monografije — in ob dodatnih arhivskih podatkih, je vendarle mogoče ugotoviti, da je bilo slikarstvo na Obali, za katerega se je zdelo, da je z velikimi zakasnitvami od daleč sledilo beneški evropski modi, pogosto vendarle prav neposredno in na svoj način tudi dejavno vpleteno v niti evropskega dogajanja. In navsezadnje bi ne bilo niti preveč presenetljivo, če bi na sliki *Zasmehovanja* iz sv. Bassa prepoznali mladega mojstra, ki je poslal enega svojih prvih aktualnih dosežkov domačim naročnikom.¹⁶

RIASSUNTO

Francesco Trevisani nacque il 9 aprile 1656 a Capodistria. A Venezia fu allievo di Antonio Zanchi e di Joseph Heintz; trasferitosi a Roma, finì nel 1696 la decorazione della Cappella di Sta Croce nella chiesa di S. Silvestro in Capite. Il *Cristo deriso* di questa cappella palesa affinità stilistiche e iconografiche con il dipinto raffigurante lo stesso motivo e custodito nella chiesa di S. Basso di Capodistria. L'articolo descrive gli anni formativi di Trevisani e i suoi rapporti con la coeva pittura veneziana, in specie con la corrente caravaggesca. In base ai confronti del dipinto romano con quello di Capodistria viene formulata l'ipotesi che l'autore del *Cristo deriso* di Capodistria potrebbe essere proprio il giovane Trevisani. In tal caso si potrebbe attribuire il dipinto ancora al tempo del suo studio presso Zanchi, cioè agli anni 1675—1677.

¹⁶ Potem ko je bila ta notica napisana, je izšla DiFedericova monografija *Francesco Trevisani. Eighteenth-Century Painter in Rome: A Catalogue Raisonné* Washington: Decatur House Press 1977. V njej je avtor obnovil v člankih in disertaciji zapisane misli, ki ne spreminjajo tu zapisanih trditev. Pač pa je zanimivo, da v katalogu del ne omenja *Zasmehovanja Kristusa* iz Oberlina, Ohio, ZDA, variante rimske slike, ki bi nam utegnili pomagati tudi pri atribuciji in opredelitvi kopske slike. Na oberlinsko sliko je opozoril v oceni DiFedericove knjige Ellis K. Waterhouse (*Burlington Magazine*, febr. 1978, p. 101).

MEŠČANSKE SKRINJE V SLOVENIJI

Vesna Bučič, Ljubljana

UVOD

Razvoj pohištvene umetnosti v Sloveniji nam je malo znan, saj se ni z gradivom te vrste umetne obrti do nedavnega nihče ukvarjal. Med številnim pohištvom, ki ga imamo v naših muzejih in zasebnih zbirkah, so meščanske skrinje kot posebna zvrst predmetov, ki jih je oblikovala ta veja uporabne umetnosti, zastopane najbolj številno, praktično pa so še popolnoma neraziskane. Zato bom skušala v več številkah ZUZ-a zajeti v časovnem zaporedju razvoj meščanske skrinje v Sloveniji, kot uvod v to daljšo študijo pa bom dodala še nekaj besed o zadevni literaturi in kratko informacijo o pregledanem gradivu.

Literatura o skrinjah je sorazmerno skromna in kake samostojne publikacije, posvečene samo skrinji oziroma njenemu razvoju in stilnim spremembam, doslej žal še nisem zasledila.¹ V vseh priročnikih, ki obravnavajo zgodovino zahodnoevropske pohištvene umetnosti — in teh ni malo — je razvoj skrinje obravnavan skupaj z razvojem drugega pohištva, med slikovnim gradivom pa se skoraj vedno ponavljajo samo najlepši in najbolj reprezentančni primerki skrinj, ki so nekoč krasili razkošne prostore visoke fevdalne družbe. Krajši članki o skrinjah iz posameznih obdobj, ki so danes v raznih muzejskih, cerkvenih ali zasebnih zbirkah, so objavljeni v strokovnih revijah, zbornikih, katalogih ipd. in jih bom pri uporabljanju primerjalnega gradiva navajala v opombah. V uvodu pa želim z nekaj besedami omeniti literaturo, ki vsaj delno obravnava skrinjo na našem etničnem območju in v Jugoslaviji.

Kake izčrpnjše študije o meščanski ali fevdalni skrinji v Sloveniji ni. Leta 1942 je dr. Franc Kos objavil v Etnologu daljši prispevek *Slovenska kmetska skrinja*,² da bi z njim, kakor izjavlja v opombi, »pokazal glavne tipe skrinj in njih ornamentacije, kolikor so ohranjene v Narodnem in Etnografskem muzeju... 53 kosov«. V tem članku je spremljal

¹ P. Schubring: *Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischer Renaissance*, Leipzig 1915. Kolikor mi je znano, je ta knjiga do danes še vedno najpopolnejše samostojno delo o skrinjah, žal pa so v njej obdelane samo skrinje italijanske renesanse.

² Franc Kos, Slovenska kmetska skrinja, *Etnolog*, XIV, 1942, pp. 53—73.

razvoj meščanske skrinje le toliko, kolikor je z njim lahko sledil kronološkemu zaporedju nastanka in razvoja kmečke skrinje, in je samo zaradi primerjave navajal posamezne primerke meščanske skrinje v slovenskih zbirkah (v Narodnem in Mestnem muzeju v Ljubljani in tedanjem Mestnem muzeju v Mariboru). Kar se tiče kmečkih skrinj, se avtor, kakor je napovedal že v uvodu, ni spuščal v delitev »na lokalne skupine in njih motivične ter simbolične značilnosti«, češ da omenjene muzejske zbirke »nič ne predstavljajo zbranega materiala iz vse slovenske dežele, marveč prednjači kranjski del, drugič pa inventarni zapiski žal navajajo v glavnem le prodajalca, redkokdaj povedo provenienco, delavnic pa sploh ne«. Naj zato že takoj v začetku te razprave omenim, da ta Kosova ugotovitev velja na žalost tudi za meščanske in fevdalne skrinje, in sicer ne samo za tiste v muzejskih zbirkah, temveč tudi za vse, ki smo jih evidentirali pri zasebnikih. Pogosto menjavanje lastnikov in intenzivna zbirateljska strast vedno bolj zabrisujeta tipološko karto naših umetnoobrnih delavnic.

V študiji Anke Novak *Poslikano pohištvo v Dolini*³ sledimo razvoju kmečke skrinje od tridesetih let 17. stoletja do začetka 20. stoletja. Slogovne retardacije datiranih primerkov iz te izčrpne študije pa nam bodo marsikdaj, posebno pri zapoznelih renesančnih kmečkih skrinjah, rabile kot odlično primerjalno gradivo.

Članek dr. Angelosa Baša *O najstarejši upodobitvi skrinje na Slovenskem*⁴ se v glavnem omejuje na njeno konstrukcijo in tehnično izvedbo.

Leta 1960 je ob razstavi skrinj v Muzeju uporabne umetnosti v Beogradu dr. Verena Han sestavila obsežen katalog *Umjetnička skrinja u Jugoslaviji od XIII. do XIX. stoljeća*.⁵ S 40 eksponati iz vseh republik ji je v spremni študiji uspelo izluščiti značilne variante skrinj iz jugoslovanskih regij. Slovenija je bila na tej poučni razstavi zastopana z osmimi eksponati. Ista avtorica je napisala še dve razpravi *Kasnogotičke skrinje alpsko-lombardskog tipa u dalmatinskim zbirkama*⁶ in *Skrinja alpsko-lombardskog tipa iz zbirke Muzeja primenjene umjetnosti*.⁷ Pregled zbrane literature nam kaže, da je kmečka skrinja že večkrat pritegnila slovenske raziskovalce, da so se lotevali preučevanja in klasifikacije tega gradiva, medtem ko se raziskavam meščanske in fevdalne skrinje niso posvečali. V želji, da zapolnimo to vrzel, je naslednji poskus sistematične obravnave tega gradiva v Sloveniji prvi korak v tej smeri.

³ Anka Novak, *Poslikano pohištvo v Dolini*, *Slovenski etnograf*, XXIII—XXIV, 1970—71, p. 19—38.

⁴ Angelos Baš, *O najstarejši upodobitvi skrinje na Slovenskem*, *Slovenski etnograf*, XIII, 1959, pp. 97—106.

⁵ Verena Han: *Umjetnička skrinja u Jugoslaviji od XIII. do XIX. stoljeća*, Muzej primenjene umetnosti Beograd 1960, rk (od tod citirano Han, *Katalog razstave skrinj*, 1960).

⁶ Verena Han, *Kasnogotičke skrinje alpsko-lombardskog tipa u dalmatinskim zbirkama*, *Zbornik muzeja primenjene umetnosti*, 3—4, Beograd 1958, pp. 117—128. (od tod citirano Han, *Alpsko-lombardske skrinje*, 1958).

⁷ Verena Han, *Skrinja alpsko-lombardskog tipa iz zbirke Muzeja primenjene umetnosti*, *Zbornik muzeja primenjene umetnosti*, 12, Beograd 1968, pp. 81—85. (od tod citirano Han, *Skrinja alpsko-lombardska*, 1968.)

Kot umetnostna zgodovinarica se bom pri obdelavi skrinje v glavnem posvetila stilni analizi tega kulturnozgodovinskega predmeta, vendar se ne bom mogla omejiti na opis njenega okrasja in njeno stilno kategorizacijo, saj so pri razvoju skrinje kakor pri drugem pohištvu veliko vlogo odigrale tudi konstrukcijske variante.

Kljub dolgotrajnemu in sistematičnemu evidentiranju tega gradiva v Sloveniji ne bomo nikoli poznali natančnega števila ohranjenih skrinj. Veliko jih je razstavljenih in deponiranih v muzejih, hranijo jih v gradovih in zasebnih zbirkah, kot okras jih imajo v raznih ustanovah in pisarnah, funkcionalno-dekorativne naloge opravljajo v stanovanjih in počitniških hišicah, spravljene pa so tudi na raznih podstrešjih, kjer čakajo na propad ali na restavriranje. Zato bom številu 350 pregledanih skrinj zanesljivo in vedno spet dodajala še neevidentirane kose.⁸ V tej študiji nisem upoštevala izrazito kmečko poslikane skrinje in različnih tesarskih variant skrinj, ki so rabile za shranjevanje žita ipd., saj so za njihovo preučevanje poklicani predvsem strokovnjaki s področja etnografije. Mislim, da stroga razmejitev med meščansko in kmečko skrinjo ni mogoča, in tega vprašanja se bom dotaknila v nadaljevanju razprave.

Zaradi izgub v svetovnih vojnah in propadanja in obubožanja plemstva, ki je med obema vojnoma razprodajalo opremo svojih gradov, je to kulturnozgodovinsko gradivo marsikdaj nemoteno odhajalo čez naše meje na razne dražbe, pa tudi k tujim dedičem. Kljub temu nam je ostalo še dovolj gradiva, da lahko govorimo o njem kot o fundusu skrinj v Sloveniji, ne moremo pa govoriti o skrinjah, ki bi bile nastale pri slovenskih umetniških mizarjih in rezbarjih. S preučevanjem arhivov, predvsem davčnih knjig, bi sicer nekoliko osvetlili delovanje teh rokodelcev v Sloveniji, ne bi pa dobili konkretnjših podatkov za ohranjene predmete. Upam si trditi, da je marsikateri kos pohištva, tako tudi skrinje, nastal v kaki domači delavnici. Mogoče me bo kaj bliže k temu pripeljal študij zakristijskih omar, ki sem jih ob preučevanju skrinje prav tako upoštevala in evidentirala.

V zapuščinskih inventarjih plemiških domov iz časa 16. do 19. stoletja, ki jih v večjem številu hrani Arhiv SR Slovenije, so ponavadi našete samo posamezne vrste hišne opreme. Med njimi so pogosto tudi skrinje (Truhe, Schrein), njihov okras pa je omenjen z eno samo skopo besedo: rezljana, poslikana ali intarzirana. Žal posedujemo samo popise premoženja premožnejših slojev, prav ti pa so si naročali kakovostno stanovanjsko opremo, ki po obliki, okrasju in obdelavi zanima današnjega kulturnega in umetnostnega zgodovinarja. Ohranjena oprema meščanskega sloja je ponavadi zelo redka, zato je rekonstrukcija meščanskih notranjščin vedno težavna in večinoma fragmentarna. Zanesljivo pa lahko trdim, da so se od posameznih kosov meščanskega pohištva še najbolj ohranile ravno skrinje, ki so zaradi solidne izdelave, trdnosti in pripravnih mer zelo trajne in vedno uporabne. Škodo utrpijo kvečjemu pokrov, obrobne letve in noge.

⁸ Raziskovalna naloga »Meščanske skrinje v Sloveniji« je bila prijavljena na Raziskovalni skupnosti Slovenije, vsa dokumentacija o skrinjah pa je zbrana v fototeki Kulturnozgodovinskega oddelka Narodnega muzeja v Ljubljani.

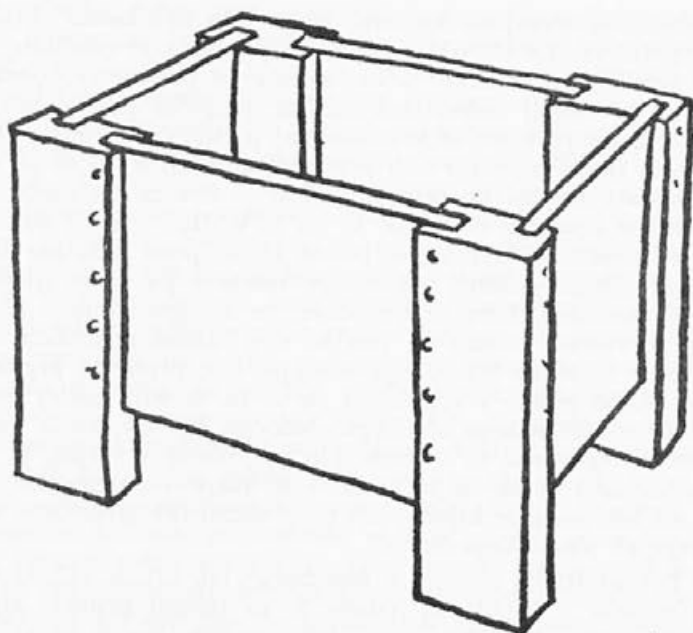
Ker so jih pa uporabljali vsi sloji (plemiči, meščani in kmetje) koristno in vsestransko, so ostale skozi stoletja najpomembnejši kos pohištvene opreme in jih je danes ohranjenih veliko več kot drugih vrst pohištva.

V baročnem obdobju sta nadomestila skrinjo v fevdalnem interierju omara in predalnik. Šele v začetku 19. stoletja je skrinja izginila tudi kot glavna sestavina meščanske stanovanjske opreme, prav v tem času pa je doživela svoj največji razcvet naša kmečka poslikana skrinja. Zakaj ima moj prispevek naslov »Meščanska skrinja v Sloveniji«? Zato, ker je bila večina ohranjenega gradiva last premožnejših meščanov ali manj premožnih fevdalcev. Visoko plemstvo je v času centralizma preseljevalo svoje glavne rezidence iz naše ožje domovine in gradovi, ki jih je imelo na območju Slovenije, so ostali zvečine le še upravna središča njegovih tukajšnjih posesti in občasna, poletna ali lovška bivališča. Mislim, da prav iz teh razlogov na našem ozemlju ni reprezentančnih gotskih in renesančnih skrinj.

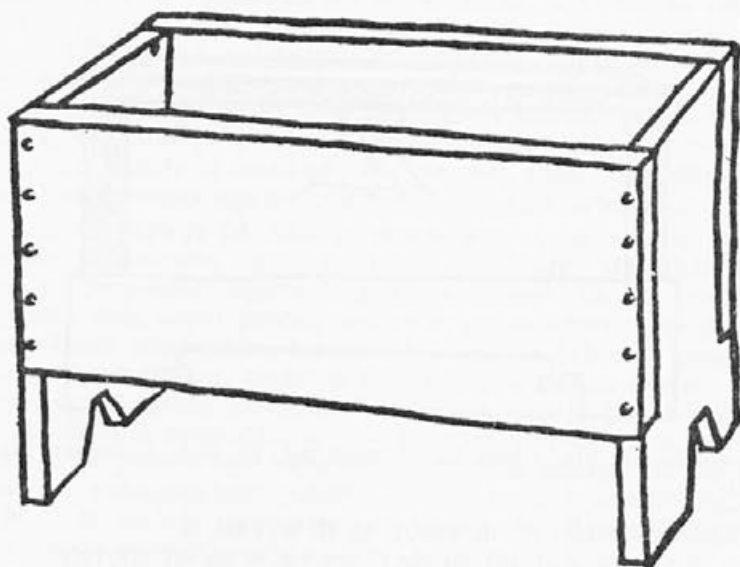
I. OBDOBJE POZNE GOTIKE

Pregled skrinj v Sloveniji začenjamo z obdobjem pozne gotike, saj bolj zgodnjih primerkov v Sloveniji doslej še ne poznamo, niti jih nismo zasledili na likovnih upodobitvah slovenske srednjeveške umetnosti. Zaradi boljšega razumevanja snovi, predvsem konstrukcijskih načinov izdelave skrinje, naj omenim samo njen pojav v obdobju romanike, ko še niso poznali žage in obliča in so les obdelovali samo s sekiro. Take skrinje, zbite iz tesanih desk in na vogalih vezane z lesenimi mozniki, imajo na sprednji in hrbtni strani po dva pokončna tramiča, ki se podaljšujeta v noge, bočne stranice pa so ponavadi okrepljene z navzkrižno postavljenimi letvami (risba 1). Poznamo še en način dviganja romanske skrinje od tal: s podaljški bočnih stranic (risba 2). V zgodnji gotiki so ostali obrisi skrinje isti, šele v obdobju pozne gotike je z iznajdbo žage (leta 1322 v Augsburgu) pohištvena umetnost doživela velik oblikovni in tehnični napredek. S sekiro obtesane masivne plohe je namreč pri skrinji in drugem zabojestem pohištvu nadomestila močnejša nosilna okvirna konstrukcija, izpolnjena z nepriernimi tanjšimi in veliko lahkotnejšimi polnili, lesene kline pa so nadomestili kovani žebli. Ko se je žagi pridružilo še eno novo orodje, oblič, namesto zakrivljene sekire, pa so začeli uporabljati polkrožno dleto ali rašpo, ki sta omogočila še izdelavo lesenih profilov, je prišlo v obdobju pozne gotike do odločilnega preobrata in s tem se je tudi začel razvoj evropske pohištvene umetnosti.

Tehnika obdelave lesa, še posebej pa njegovega okraševanja, je bila med poglavitnimi vzroki, da sta se v evropski pohištveni umetnosti razvila dva, časovno sicer vzporedna, vendar različna pohištvena sloga. Evropska Sever in Zahod sta za izdelavo pohištva največkrat uporabljala hrastov in javorov les, medtem ko je v alpskih deželah prevladoval les iglavcev, v Italiji, južni Franciji in Španiji pa orehovina. Uporaba mehkega lesa in različnost njegove obdelave sta se v pozni gotiki lepo uveljavila v južnonemških in alpskih deželah, kjer se je



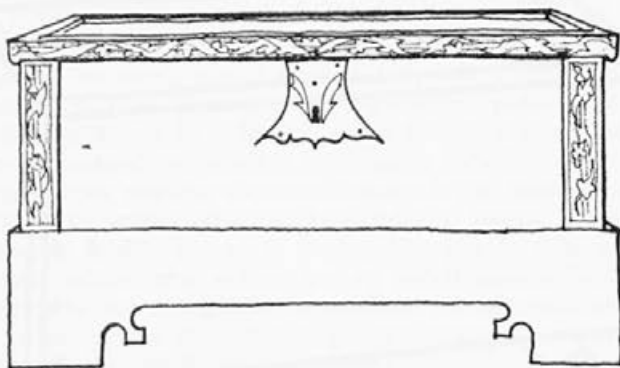
1. Sestav romanske skrinje z vogalnimi izžlebljenimi tramiči, ki se podaljšujejo v noge.



2. Sestav romanske skrinje s podaljšanimi stranicami.

razvila visoka stanovanjska kultura, ki je zelo domiselno oblikovala nove tipe pohištva. Za skrinje v alpskem prostoru je značilno, da so večinoma sestavljene iz dveh delov, zaboja in podstavka; okrasje v plitvem rezu je skoraj vedno omejeno na navpične pasove zaboja in na robne letve pokrova ter se le redkokdaj prelije čez stranice skrinje. V to slogovno skupino sodijo tudi poznogotske skrinje, ki so na našem ozemlju najstarejši kosi posvetnega pohištva. Gre za tri značilne primerke skrinj iz alpskega območja, ki jih je V. Han v svoji publikaciji o skrinji v Jugoslaviji datirala v pozno 15. in prvo polovico 16. stoletja,⁹ zaradi obilice gradiva v katalogu razstave pa se ni spuščala v natančnejšo obdelavo. Zato ne bo odveč, če spregovorimo o teh skrinjah bolj podrobno. Dodajamo jim še dve, danes pogrešani skrinji znani samo iz fototeke Narodnega muzeja. Kot primerki prelomnega obdobja iz pozne gotike v renesanso pa so tu še štiri doslej neobjavljene skrinje iz slovenskega obalnega območja. Kot dopolnilo tega razdelka želim spregovoriti še o dveh zelo preprostih skrinjah, ki zaradi svoje rustikalnosti sploh ne bi sodili v to razpravo, omenjam pa jih zato, ker sta bili mogoče kljub svoji preproščini del inventarja kakega meščanskega ali plemiškega doma.

Skrinji v Pokrajinskem muzeju v Mariboru¹⁰ (sl. 121 in 122) in tista v Mestnem muzeju v Ljubljani¹¹ (risba 3) so tipični primeri alpskega pohištvenega sloga, tako po obliki kot po izrezljanem okrasju. Narejene so iz mehkega lesa iglavcev in sestavljene iz dveh delov, zaboja z ravnimi stenami in ravnim pokrovom ter podstavka. Vzdolžne in bočne stranice iz prižaganih desk so zvezane na lastovičji rep, kar že kaže izpopolnjeno mizararsko izdelavo skrinje. (Vezavo na lastovičji rep so poznali že v antiki, vendar je bila nato tako kot druge stare mi-



3. Poznogotska skrinja, konec 15. ali prva pol. 16. stol., Ljubljana, Narodni muzej.

⁹ Han, *Katalog razstave skrinj*, 1960, p. 16, 17, 50, TAB. II.

¹⁰ inv. št. 2906; mere: dolž. 180 cm, šir. 67 cm, viš. 81 cm (sl. 121, 122)
inv. št. 2907; mere: dolž. 158 cm, šir. 61 cm, viš. 86 cm (sl. 123)

¹¹ Skrinja je last Narodnega muzeja v Ljubljani, inv. št. 10040; mere: dolž. 181 cm, šir. 66 cm, viš. 84 cm. V Mestnem muzeju je razstavljena od leta 1938.

zarske tehnike dolgo časa pozabljena; obnovili so jo v 14. stoletju, ker pa je vogalno lesna zveza povezovala deske v zelo trdno kubično telo, je odpadla vezava skrinje — ali omare — z železnimi trakovi.) Med temi tremi primerki doslednega alpskega sloga se z nekoliko bogatejšim okrasjem odlikuje skrinja iz temnordeče pobarvanega lesa v mariborskem Pokrajinskem muzeju (inv. št. 2906, sl. 121 in 122). Podstavek skrinje ima pri dnu valovito in šilasto spodrezan rob, bočni stranici pa izrez v obliki oslovskega hrbta. Taki izrezi so bili na skrinjah v alpskem prostoru zelo pogosti in kot reminiscenca gotike so se obdržali še vse 16., večkrat tudi 17. stoletje, vendar so bili poslej samo še formalni ostanek brez resnične funkcionalne vloge. Dekorativni dodatek na podstavku so motivi krožnic, izvedeni v tehniki poševnega reza; ker pa je bil podstavek v novejšem času restavriran, ni mogoče dognati, ali so bile vdolbine v krogih obarvane. Motivi krožnic so bili pogost okrasek romanskih in zgodnjegotskih skrinj; kot zakasnitev v meščanski stanovanjski kulturi so se pojavljali tudi na skrinjah in omarah pozne gotike pa vse tja do 19. stoletja na zapoznelih oblikah romanskih slemenastih skrinj. (Najbolj značilna reminiscenca je naša prekmurska skrinja.) Letve na stranskih robovih in čelnem robu pokrova prekriva preplet poznogotskih osatovih vitic. Za tak način okraševanja v plitvem rezu, najprimernejšem za dolgovlaknati les iglavcev, so uporabljali kozjo nogo, vdolbine pa so čistili z dletom. Tako so nastajale rezbarije z plitvimi vdolbinami in ostro obrezanimi in dvignjenimi ornamentiranimi linijami osatovih vitic, hrastovih listov in ovitega traku. V želji, da bi te plitve reliefne ornamentacije delovale še bolj izrazito, so izdolbene dele in dna temneje tonirali, da bi z barvo nadomestili globino in sence, ki v tej tehniki niso možne. Prevladovali sta zelena barva za vzorec in rdeča kot podlaga.

Če je bil plitvi rez v notranjosti naše skrinje koloriran, so bile prav gotovo poslikane tudi ornamentacije. Temnordeča barva, ki danes prekriva rezbarijo, je že po tem, da prekriva celoto, spoznavna kot sekundarna, verjetno pa povzema barvo prvotne poslikave, saj so bile poznogotske skrinje iz mehkega lesa pogosto rdeče, največkrat iz naravnega lesa, premazanega z vročim voskom, ali pa furnirane.

V notranjosti skrinje (sl. 122) je vzdolž leve bočne stranice predal s pokrovom in dvojnimi dnom (skrivnim predalom), dvignjeni pokrov predala pa preprečuje zapiranje pokrova skrinje. Vzdolž hrbtne stranice poteka dolg odprt predal, pod njim pa so odprtine za pet danes žal pogrešanih predalčkov. Stranice bočnega in hrbtne predala ter deščice pod odprtinami prekriva zelo dobro ohranjen vzorec: vitice v plitvem rezu, hrapava površina izdolbenega ozadja pa je pobarvana črno. Manjkajoči predalčki so bili po vsej verjetnosti iz naravnega lesa, ki se je gotovo lepo odražal od pisanega ozadja. Predali so bili namreč pri poznogotskem pohištvu, predvsem pri omarah, že zelo v rabi, in če je skrinja imela visok podstavek, je bil ta večkrat opremljen še s podolgovatim predalom.

Seveda je tako dobro ohranjeno notranjščino skrinje varoval pokrov, ki so ga vezali z zabojem skrinje dolgi, v pozni gotiki konični železni tečaji. (t. im. pantj). Ti so vedno pribiti na zunanji strani hrbtne stene

in na notranjem delu pokrova, med seboj pa so spojeni s šarnirjem. Pri alpskih skrinjah so železni tečaji le uporabnega pomena in brez slehernega samostojnega okrasja. Zato pa — tako tudi na naših primerkih — tem bolj izstopa iz nerazčlenjene čelne stranice trapezasto oblikovana ključavnica z vitičastimi kovanimi in graviranimi aplikacijami, ki z valovitimi in šilastimi linijami obrisa močno izpolni razsežno in sicer prazno prednjo ploskev (sl. 123). Mehanizem ključavnice je bil pri gotskih skrinjah vedno skrit oziroma vdelan v les čelne stranice. Odpirali so jih z velikim ključem, ki je pri zapiranju skrinje samo odrinil pero kavljja, da se je zataknilo v kljuko na pokrovu. Take vrste ključavnic, zelo značilne za 15. stoletje, so na skrinjah, omarah ali vratih dajale kovaškimi mojstrom vrsto možnosti, da so iz popolnoma utilitarnih predmetov izoblikovali čudovita dela kovaške umetnosti ter tako zadovoljili naročnikovo željo po reprezentančnosti. Slehernna alpska skrinja je opremljena še s podolgovatimi kovanimi ročaji, zataknenimi v štirilistne ščitke, ki so jih zabili v bočno stranico skrinje s kovanimi žebli z močno odebeljeno glavo.

Pri drugih dveh prej omenjenih poznogotskih skrinjah (risba 3) se okrasje na podstavku omejuje na spodnji rob, spodrezan v obliki posekanega loka, iz oblik tega loka pa rasteta dve osti; ta preprosti motiv, ki se tako pogosto ponavlja na podstavkih zabojastrga pohištva, je ena najbolj značilnih oblikovnih prvin poznogoškega pohištvenega sloga. Plitvo izrezljani motivi so na naših treh skrinjah zelo podobni, le da ima druga skrinja iz mariborske zbirke (sl. 123) na robni letvi pokrova motiv ovitega traku.

V skupino po tipu enakih skrinj sodita danes pogrešani gotski skrinji iz gradu Puchenstein, za katerima se je po razprodaji grajskega inventarja leta 1932 izgubila vsaka sled in ju žal poznamo samo po ohranjenih fotografijah v Narodnem muzeju. Skrinji sta si zelo podobni, le da je plitvo rezljana rastlinska motivika na robnih letvah, predvsem pa na podstavku bogatejša in trapezasti ključavnici s svojimi romboidnimi in perforiranimi izrastki še bolj izpolnjujeta čelni stranici.

Seveda pa ta občevljavni tip alpske skrinje ni bil nikoli povsem enoten. Različno je bilo predvsem okrasje, ki je bilo prepuščeno domišljiji posameznih mojstrov, njegova kompozicija pa se je vselej podrejala ploskvi, ki mu je bila na voljo.

Alpski pohištveni slog je s svojim umetnostnim razpoloženjem, pogojenim tudi s tehnologijo obdelave lesa, zajel v glavnem srednjeevropske nemško govoreče dežele. Novo stilno razumevanje oblikovanja in okraševanja pohištva pa je seglo tudi v vzhodnoalpski prostor, v kate-rega sodijo osrednje slovenske dežele; to nam dokazuje nekaj v Sloveniji ohranjenega pohištva, predvsem pravkar obravnavane skrinje. Seveda nam ti redki ohranjeni kosi gotskega pohištva ne omogočajo razmišljanj ali celo kakih ugotovitev o lokalnih slogovnih in oblikovnih posebnostih. Podatki iz inventarnih knjig, da so bile naše muzejske skrinje nekoč del inventarja gradu Turn pri Velenju, pogrešani skrinji pa sta bili v puchensteinski graščini, nam ne pomagajo ugotoviti njihovih virov. Po značilnih prvinah poznogotskega alpskega sloga je mogoče, da so nastale kjerkoli v alpskem območju. Datiramo jih lahko v pozno 15. stoletje, ni pa nemogoče, da so kot provincialno

zapoznele nastale šele v prvi polovici 16. stoletja, saj so motivi poznogotske rastlinske ornamentike v plitvem rezu kakor tudi značilna gotska oblika ključavnic živeli tja do prvih desetletij renesanse, še posebej na predmetih uporabne umetnosti.

Da so alpske skrinje v poznem srednjem veku bile na Kranjskem že dodobra v rabi, vidimo na crngrobski freski Sv. Nedelje, nastali okrog leta 1460. Oblika upodobljene skrinje na visokem spodrežanem podstavku popolnoma ustreza ohranjenim poznogotskim izvirnikom, saj, kot pravi A. Baš,¹² »bi naš slikar ne poustvaril pohištenih delov v podobi, ki bi takratnim obiskovalcem cerkve ne bila zadosti dojemljiva«.

Alpski pohišten slog je segal do nemške Švice prek Salzburške, južne Bavarske in Tirolske v Zgornjo Avstrijo, na Štajersko, Koroško in Kranjsko, ponekod pa celo čez južna pobočja Alp v zgornje-italijansko, lombardsko in beneško umetnostno območje, kamor so v 15. stoletju sočasno prodirali renesančni impulzi srednje Italije. V mešanici tega ozračja so nastajala nova umetnostna razpoloženja, ki so se zrcalila tudi v oblikovanju pohištva; tedaj je nastal poseben tip skrinj, katerih okrasje so zaznamovale alpske poznogotske in italijanske renesančne slogovne prvine.

V to skupino sodijo skrinje iz Pokrajinskega muzeja v Koprju¹³ in tista iz zbirk Narodnega muzeja v Ljubljani.¹⁴ V lesu, konstrukciji in okrasju so si zelo podobne, zato bomo več pozornosti posvetili primerku, ki je najbolj ohranjen in skoraj v celoti originalen, to pa je večja skrinja iz koprškega muzeja.

Skrinja (sl. 125) stoji na dveh bolj debelih, pozneje zamenjanih prečnih letvah, ki se spredaj končujeta s stopničasto profilacijo. Narejena je iz masivnih orehovih desk, ki so na vogalih spojene na lastovičji rep, v celoti okorno in težko telo skrinje pa razbremenjuje bogastvo pdrtega okovja, ki se razpreda po njeni čelni stranici. vzdolž spodnjega roba stranice je stopničasto profilirana letev, podobna, s profilacijo obrnjeno navzdol, pa poteka ob robu pokrova. Površine vseh štirih skrinj so bile obdelane z vročim voskom ali oljem, ravno tako notranje strani pokrova.

Medtem ko nam razmeroma visoka alpska skrinja z značilnim okornim podstavkom z linijo obrisa že na prvi pogled razkriva čas in kraj svojega nastanka, pa v tej skromni in preprosti obliki skrinje ni najti nobene stilne karakteristike. To, kar pri slogovni analizi to vrsto skrinje povezuje z estetskimi občutki takratnega časa, je njena ornamentika in šele ta nas s svojimi značilnimi prvini lahko popelje k izhodišču.

Kot prvo orientacijo za naše štiri skrinje naj omenim, da poznamo skrinje enake izdelave in oblike in zelo podobno okrašene v Zadru, Splitu in Dubrovniku.¹⁵ Za skrinjo iz Muzeja uporabne umetnosti v

¹² A. Baš, O najstarejši upodobitvi skrinje na Slovenskem, *Slovenski etnograf*, XIII, 1959, pp. 98–99.

¹³ inv. št. 2898; mere: dolž. 127 cm, šir. 59 cm, viš. 63 cm.

inv. št. 2897; mere: dolž. 86 cm, šir. 49 cm, viš. 41 cm.

s. n., mere: dolž. 105 cm, šir. 50 cm, viš. 56 cm.

¹⁴ inv. št. 20338; mere: dolž. 142 cm, šir. 68 cm, viš. 73 cm.

¹⁵ Han, *Katalog razstave skrinj*, 1960, pp. 17–20, TAB. III, IV, V.

Beogradu V. Han omenja, da je zbirateljski import,¹⁶ kar gotovo velja tudi za skrinjo iz zbirke Narodnega muzeja v Ljubljani, saj je bila ta s posredovanjem prodajalne starin kupljena od neznanega zbiratelja (sl. 127).

Oglejmo si natančneje okras že poprej omenjene koprške skrinje, ki kaže več različnih tehnik okraševanja (sl. 125), s tem pa se bomo tudi približali odgovoru na vprašanje, zakaj imenuje V. Han ta tip skrinje »alpsko — lombardski«.

Najbolj izrazita slogovna specifičnost teh skrinj je živahno okovje, ki s svojo pestro in skladno vkomponirano ornamentiko poživlja čelne in bočne stranice ter notranjost pokrova. Osrednji motiv okovja so gravirane in puncirane ključavnice z dvojnimi nizom majhnih gotsko oblikovanih odprtih in podolgovatih okvirom, ki pri zapiranju skrinje sprejme z geometričnimi figurami okrašen zapah, pritrjen na pokrov. Mehanizem ključavnice je tako kot pri že prej omenjenih alpskih skrinjah v obdobju gotike vedno skrit oziroma vdolan v les čelne stranice. Čelno stranico večje koprške skrinje (sl. 125) krasi pet večjih samostojnih rozet; tri med njimi so osnova za kovane ročaje — tako kot po dvoje rozet na bočni stranici. Ploščati prednji ročaji srčaste oblike imajo izrazito dekorativen namen, medtem ko stranski, okroglega prereza rabijo za prenašanje skrinje. Na notranji ploskvi pokrova so predrte pocinjene rozete z železnimi trakovi — panti, večja in manjša rozeta v sredi pokrova pa sta zasukani v nasprotno smer. Pod rozetami na pokrovu so vidni ostanki rdeče tkanine. Ključavnice z železnim ščitkom, desno in levo od osrednje velike ključavnice, sta bili vgrajeni pozneje, kar potrjuje tudi njun pokrovček z notranje strani skrinje, delno pritrjen čez utore manjkajočih predalov. Vogali pravokotne osnove ključavnice se podaljšujejo v štiri nazobčane in v predrti tehniki izdelane rozete, izpolnjene z vegetabilno modificiranim poznogotskim okrasjem. V bogastvu ornamenta, oprtega na grafične predloge, se kaže simbioza motivov cvetoče gotike z orientalsko tehniko čipkaste perforacije in nazobčanih robov. Princip podlaganja preslegastega ornamenta s pergamentom ali s tkaninami žive barve — od grobega platna do baržuna —, da bi močneje izstopali obrisi stilizirane čipkaste vegetacije, je sicer skladen s težnjami pozne gotike, vendar tudi ta dekorativni motiv izvira z vzhoda. Podobno okovje, ki se ponovi v nekoliko drugačni razvrstitvi na ostalih treh skrinjah (sl. 124 in 127), najdemo na poznogotskem pohištvu z obeh strani Alp. O njegovem izviri so strokovnjaki različnega mnenja; nekateri omenjajo nemške ali samo južnonemške začetke, drugi govorijo o delavnicah kovanega železa v severni Italiji, predvsem v Milanu in Bresci, še celo v Franciji, za srčaste oblike ročajev pa domnevajo, da so izrazita lombardska posebnost.¹⁷ Vsekakor so anonimni kovaški mojstri pripeljali tehniko obdelave kovanega železa, udomačenega v alpskem območju, do virtuoznosti, posebno v 15. in 16. stoletju. Grafične predloge, po katerih so izdelovali te utilitarne predmete, so bile kar temeljni inventar kovaških delavnic in mnoge so prehajale kot dediščina iz roda v rod.

¹⁶ Han, *Skrinja alpsko-lombardska*, 1968, p. 83.

¹⁷ Han, *Alpsko-lombardska skrinja* 1958, pp. 124—125 (citirani so C. Vicenzi, R. Schmidt, F. Schotmüller, W. Bode in O. Höver).

Obdobje cvetoče gotike pomeni tudi zadnjo etapo v razvoju srednjeveškega okovja na pohištvu, kot zakoreninjeno srednjeveško tradicijo pa ga ponekod najdemo še globoko v 17. stoletju.

Ob domišljijско tako bogatih poznogotskih akcentih, ki so z živahno razpredenostjo po zunanjih in notranjih ploskvah razbili monotonost skrinje, so se renesančne umetniške težnje odrazile v drugi tehniki okraševanja — v intarziji in rezbariji.

V uvodu sem že omenila, da sta na skrinjah utrpela manjšo škodo pokrov in letve, najbolj pa so bile ponavadi poškodovane noge; te so zaradi vlažnih tal večkrat popolnoma propadle in so jih morali nadomeščati z novimi, večkrat zelo poenostavljenimi oblikami. Prvotna oblika nog, ki bi se tudi popolnoma ujemala z duhom časa, v katerem naj bi bile te skrinje nastale — druga polovica 15. stoletja —, je pravokotna prečna letev, ki se spredaj končuje v obliki levje šape. Srečamo se torej z novim načinom okraševanja, ki ga prinaša italijanska renesansa. Večja koprška skrinja (sl. 125), pa tudi obe manjši (sl. 124) iz iste zbirke, imajo pozneje dodane letve z vodoravno stopničasto profilacijo, medtem ko na skrinji iz Narodnega muzeja (sl. 127) pozneje zamenjane letve z navpičnimi, rahlo zaobljenimi kanelurami skušajo posnemati levje šape.

Naj mimogrede omenim, da so bile v 15. stoletju v Italiji v oblikovanju pohištva vodilne Firenze; njihov vpliv se je potem širil na Toskano, Umbrijo in osrednjo Italijo, medtem ko so v Lombardiji in Piemontu še dalj časa ohranili tradicijo poznogotskih oblik.

Na čelnih stranicah naših štirih skrinj najdemo še en renesančni motiv, ki je pri okraševanju pohištva počasi prodiral na severnoitalijanska tla. Ob krajših stranicah pokrova sta pod obrobni profiliranimi letvami pritrjeni še močnejši s pravokotnim prerezom, ki se na čelni strani končujeta v izrezljano levjo glavo (sl. 128). Če te naše skrinje primerjamo s tistimi iz dalmatinskih muzejskih zbirk, vidimo, da sta med šestimi samo skrinji iz splitskega muzeja obogateni z levjimi šapami in glavami¹⁸ medtem ko dubrovniški primerki, ki jih V. Han datira v prvo polovico 15. stoletja, nimajo teh motivov.¹⁹ Levje glave, upodobljene na renesančnem pohištvu, naj bi predstavljale leva kot čuvaja — *leo custos* — in simbol moči,²⁰ saj so v skrinjah vedno shranjevali dragocenejše predmete, zato so bile tudi opremljene z močnimi velikimi ključavnicami.

Na notranji strani pokrova koprških skrinj se med velikimi kovinskimi rozetami in panti razpreda linearna intarzija, sestavljena iz vzporednih tankih vložkov svetlega in temnega lesa, po vsej verjetnosti hruške in ebenovine (sl. 126). V prepletu intarziiranega ornamenta lahko zaslutimo predelane arabske oblikovne prvine, prav arabska ornamentika se je namreč pod islamskim vplivom strogo držala geometričnih motivov. (Beseda intarzija izvira iz arabske besede »tarzio«, »vlaganje«.) V 15. stoletju je tehnika intarzije s svojo linearno motiviko prodirala preko Benetk tudi v severno italijansko

¹⁸ *ibid.* sl. 125 in 126

¹⁹ *ibid.* sl. 121 in 122.

²⁰ *ibid.* p. 120.

umetnostno območje, kjer so umetniški mizarji s tem tehnično zahtevnim načinom okraševanja poživljali zapoznele poznogotske oblike pohištva. To so delali na dva načina. Koščke lesa, različne po barvnih odtenkih, so vlagali v vdolbine, izdolbene iz masivnega lesa. S takšno intarzijo so okrašeni vsi trije pokrovi koprskih skrinj. Drugi, tehnično zahtevnejši način je bil sestavljanje in lepljenje koščkov naravnega ali umetno barvanega furnirja na pohištveno konstrukcijo. Na prehodu iz 15. v 16. stoletje je italijanska intarzija močno vplivala na razvoj intarzije v Evropi, pri čemer je odigrala Tirolska, zaradi svoje geografske lege, posredniško vlogo.

Dve koprski skrinji krasi še en, nekoliko drugačen motiv geometrične intarzije, ki poteka vzdolž stranskih notranjih robov pokrova, obdaja pa ga niz v les punciranih zvezd (sl. 126). Na širokem robu zaboja skrinje (širina deske) se vrstijo kvadrati iz punciranih točk. Na skrinji v Narodnem muzeju ni nobene intarzije, zato je okovje na notranji strani pokrova veliko bogatejše. Motiv velike rozete se ponovi trikrat, na pantih je mala rozeta in na čelni stranici skrinje so tri velike ključavnice z enakim predrtim motivom (sl. 127).

Zanimivo je, da so z intarzijo, ki je tehnično tako zahteven in zamuden način okraševanja pohištva, ozaljšali samo notranjo stran pokrova skrinje. To si lahko razlagamo s tem, da so jo kot okrasni predmet razkazovali tudi odprto, saj je v hišnem inventarju meščanskih domov skrinja vse tja do baroka večkrat nadomeščala omaro (kredenco), zato je bila tudi njena uporabnost vsestranska. Upoštevajmo samo citat, izpopolnjen s komentarjem V. Han, ki je dalj časa proučevala hišne inventarje v Drž. arhivu v Dubrovniku:²¹ »... da so v 16. stoletju v ‚sali‘ stale vzdolž sten skrinje, v katerih so poleg drugega hranili tudi pribor za strežbo pri mizi. ... seveda so te skrinje odpirali tudi pred očmi gostov... in pogled obiskovalcev se je nujno ustavljal... na odprtem pokrovu. Zato je bil zelo skrbno okrašen tudi ta ‚intimni‘ del skrinje, da je bil usklajen z drugo, pogosto bogato opremo meščanske hiše v dalmatinskih mestih 15. in 16. stoletja.« (Citat se nanaša prav na tip naših skrinj.²²)

O tem, da je skrinja služila več namenom, zgovorno priča notranjost manjše koprške skrinje, kjer potekajo vzdolž čelne, hrbtne in bočnih stranic manjši predeli in dvojne predalčkov s profiliranim okvirom, sestavljenim iz temnejšega in svetlejšega lesa (sl. 124). V ostalih treh skrinjah teh predelov in predalov ni več, vidni so le njihovi utori na notranjih stenah skrinje.

Na manjši skrinji iz Kopra naj omenimo še plitve žlebiče, ki potekajo po zunanjih stenah vzporedno z robovi skrinje, ob nizu trapezastih šivov (sl. 124). Če jo primerjamo s skrinjo iz beograjskega muzeja²³ in upoštevamo še njune enake mere, vidimo, da sta popolnoma identični, le da ima beograjska podnožje oblikovano kot zelo nizek podstavek alpskih skrinj, današnje letve na koprski pa so tako ali tako recentne. Tehnološka specifičnost naših štirih skrinj in vseh njim enakih in podobnih je njihova vogalna lesna zveza, ki deluje v sistemu obdelanih

²¹ Han, *Katalog razstave skrinj*, 1960, op. št. 75.

²² Han, *Alpsko-lombardske skrinje*, 1958, p. 122.

²³ Han, *Skrinja alpsko-lombardska* 1968, sl. 121.

in gosto nanizanih šivov v obliki trapeza ali lastovičjega repa (sl. 128) že sama po sebi kot okras in nas spominja na šivane robove gotških stavb.

S to bolj podrobno analizo pričujočih skrinj in v primerjavi s tistimi iz Dalmacije smo omenili osnovne elemente, po katerih bi lahko presojali, kdaj in kje so nastale. Tipološko bi jih bilo seveda dobro primerjati tudi s skrinjami iz drugih evropskih zbirk, zakaj skrinje enake izdelave, oblike pa tudi okrasov imamo tudi v srednji in severni Italiji, številnejše so po Lombardiji, najdemo jih v območju tirolskih Alp in v južni Nemčiji, posamezni primerki se pojavljajo v romanskem delu Švice, z nekoliko modificirano dekoracijo tudi v Španiji.²⁴ Nekateri avtorji jih v literaturi razglašajo za lombardske, severnoitalijanske in južnotirolske, zaradi značilnega okovja, ki je v bistvu njihova najbolj izrazita okrasna in slogovna prvina, pa jih imenujemo tudi alpske ali južnonemške. Vsekakor jih zaradi take razširjenosti ne moremo razglašati samo za alpske, ampak moramo upoštevati tudi druge načine okraševanja, kot sta intarzija in rezbarija, ki se na teh skrinjah pojavijo ob najožjem naslonu na italijansko renesanso.

Lombardski kulturni prostor je s svojimi odprtimi vrati proti severu na široko sprejemal severnjaške (alpske) vplive, obenem pa se je v pohištveni umetnosti trdovratno oklepal poznogotskih oblik. Sočasno so vanj prodirali italiski stilni elementi, prežeti z novimi renesančnimi občutji. V tem zlivanju in povezovanju slogovnih sestavin je nastal tudi tip naših skrinj, ki ga je V. Han popolnoma pravilno preimenovala v »alpsko-lombardskega«, saj je ozemlje, kjer se te skrinje pojavljajo, veliko širše in poleg lombardskega zajema tudi alpsko območje.²⁵

Po ornamentu, ki je odločilni faktor pri oblikovanju videza alpsko-lombardskih skrinj in iz vsega razloženega bi naše štiri skrinje — v primerjavi z drugimi tega tipa — datirali v drugo polovico 15. ali začetek 16. stoletja. Dokler nimamo zanesljivih podatkov o lokalnih mizarških in kovaških delavnicah vzdolž naše obale, lahko govorimo samo o importu, saj nam inventarji dalmatinskih hiš iz preteklih stoletij omenjajo, da so v mesta vzdolž naše obale uvažali pohištvo večinoma iz Italije, predvsem iz Benetk.²⁶ S to domnevo bi za zdaj zaznamovali tudi naše štiri skrinje in jo podprli z živahnimi trgovskimi zvezami med slovensko obalo in bližnjimi Benetkami.

Pregled poznogotskih skrinj v Sloveniji končujemo z dvema skrinjama, ki z zastarelim načinom konstrukcije ohranjata srednjeveško tradicijo in sta se času nastanka prilagodili samo s posameznimi detajli. Pri eni izmed oblik romanske skrinje sta se namreč bočni stranici podaljševali v nogi, ki sta dvigali zabojni del skrinje od tal (risba 2). V gotiki so tej preprosti obliki dodali samo sprednjo okrasno, v bistvu pa nefunkcionalno desko in tako podaljšali življenje tega tipa skrinje vse do 16. stoletja. V literaturi so takšne skrinje omenjene kot južnonemški izdelki iz časa okrog 1600,²⁷ v Sloveniji pa poznamo dva primerka te vrste in na enem je celo vrezana letnica.

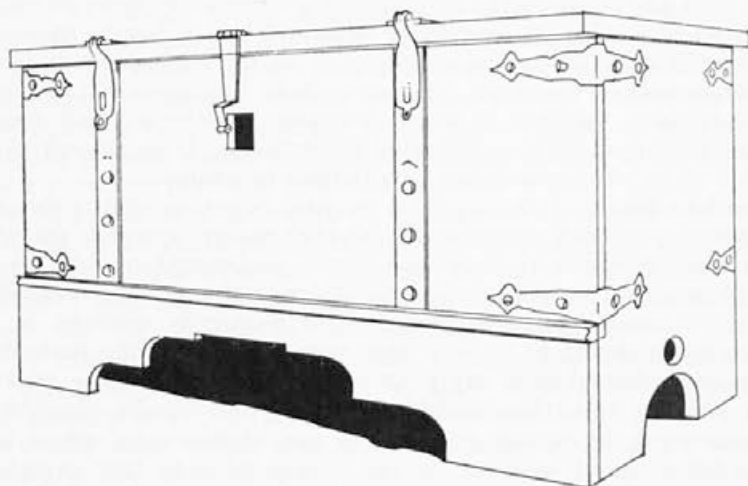
²⁴ Ibid. p. 82.

²⁵ Han, *Alpsko-lombardska skrinja* 1958, str. 117.

²⁶ Ibid. p. 127.

²⁷ Erich Klatt: *Die Konstruktion alter Möbel*, Stuttgart 1961, pp. 26—29.

Skrinja v stolpu župne cerkve v Radljah ob Dravi²⁸ (risba 4) ima vzdolž spodnjega roba zaboja profilirano letev, pod njo pa je med podaljška bočnih stranic pritrjena okrasna deska, ki je spodaj spodrezana v dvojni posekani lok. Spodnji rob bočne stranice je izrezan polkrožno, nad njim pa je še izrezan krog. Ogelne vezave desk so mozničene, zaradi izredne dolžine skrinje in da bi bila skrinja trdnjša, pa so ves njen zabojni del oklenili s kovanimi tečaji in suličastim vogalnim okovjem. Ključavnica manjka, ostal je samo pravokotni izrez. Domnevam, da je skrinja nekoč stala v zakristiji omenjene cerkve in rabila mogoče za shranjevanje paramentov.



4. Poznogotska skrinja, ok. 1600 (?), Radlje ob Dravi, ž. c.

Drugi primer hrani Slovenski etnografski muzej v Ljubljani.²⁹ Skrinja nima spodnje okrasne deske, pač pa je na bočni stranici spodaj izrez v obliki posekanega loka; na čelni strani je vrezana letnica 1596. Skrinja je iz velike kmetije v Gozdu Martuljku in v njej so, odkar gospodar pomni, shranjevali pleve. Težko je reči, ali je bila to od nekdaj žitna skrinja, kajti samo rustikalna in primitivna izvedba ne more biti pokazatelj za rabo na kmetijah. Mnogo je še nerešenih vprašanj meščanske notranje opreme; lahko samo predpostavljamo, da so manj premožni sloji uporabljali bolj preproste skrinje, izdelane po manj zahtevnih konstrukcijskih principih.

Pregled poznogotskih skrinj v Sloveniji zaključujemo z ugotovitvijo, da se skrinje v Sloveniji, tako kot vsi drugi izdelki umetne obrti, podrejajo splošnim razvojnim tendencam uporabne umetnosti v Evropi. Žal je iz tega obdobja ostalo premalo gradiva, da bi si lahko ustvarili jasnejšo sliko o njeni razširjenosti po Sloveniji. Zato jih tudi ne moremo strogo časovno opredeljevati, niti jih pokrajinsko določneje ve-

²⁸ Na skrinjo me je opozorila kolegica Marjetica Simoniti in mi posredovala njeno fotografijo; za oboje se ji lepo zahvaljujem.

²⁹ inv. št. 8916; mere: dolž. 185 cm, šir. 51 cm, viš. 84 cm.

zati. Lahko samo domnevamo, da so se poznogotske skrinje v alpskem pohoštenem slogu udomačile predvsem na Štajerskem in Kranjskem, alpsko-lombardske so z neposrednimi italijanskimi tokovi dosežale naše obalno območje in verjetno prodrle tudi na Kranjsko, po vsej verjetnosti pa so t. im. južnonemški tip zaradi njegove preprostosti uporabljali v vseh slovenskih pokrajinah.

ZUSAMMENFASSUNG

Die ältesten wittlichen Möbelstücke im Gebiet von Slowenien sind elf Truhen, die wir ihrem Stil nach in drei Gruppen ordnen können: die alpenländischen, die alpenländisch-lombardischen und die süddeutschen Truhen. Drei Truhen des alpenländischen Stiltypus — zwei im Pokrajinski muzej in Maribor (Bild 121, 122, 123) und eine in Mestni muzej in Ljubljana (Zeichnung 3) — weisen für das Ende des 15. Jahrh. und für den Anfang des 16. Jahrh. kennzeichnende Bauweise und Schnitzwerk auf. Sie sind aus weichem Nadelholz gearbeitet und bestehen aus zwei Teilen: dem wuchtigen Sockelteil und dem Truhenkasten. Den Kasten schmücken Randleisten mit flachgeschnitzten Distelranken: eine der Truhen in Maribor weist als Leistenornament das Motiv des Rollbandes, ebenfalls in Flachschnitt auf. (Bild 123) Die Truhe mit den Bögen und Kerben ausgesägten Sockelteil und Scheiben mit geschnitzten Zirkelschlagornament in Maribor (Bild 121, 122) ist dunkelrot gestrichen. Der Anstrich scheint später angebracht worden sein, da er auch die geschnitzten Schmuckleisten bedeckt, an denen ursprünglich wohl nur der Hintergrund (Fond) eingefärbt war, um dem flachgeschnittenen Ornament den Eindruck von Tiefe zu verleihen. An der Innenseite der Längswände befindet sich ein Kasteneinbau mit fünf Fächern, die einst mit Lädchen ausgestattet waren. Die Wände des Kasteneinbaues bedeckt ein gut erhaltenes Rankenwerk in Flachschnitt, dessen ausgestochene rauhe Flächen schwarz gefärbt sind. Alle drei Truhen haben grosse Trapezförmige, für jene Zeit sehr charakteristische, Schlösser mit geschmiedeten und gravierten Rankenappliken. Dieser Gruppe zuzuordnen wären noch zwei (heute vermisste) Truhen vom Schloss Puchenstein, die wir aus Fotografien im Narodni muzej kennen.

Der alpenländische Möbelstil, der die mitteleuropäischen deutschsprachigen Gebiete umfasste, beeinflusste auch den Ostalpenraum und hiemit die zentralslowenischen Regionen. Dies bestätigen auch einige weitere erhaltene Möbelstücke, jedoch erlauben diese wenige Beispiele keine Erwägungen oder gar Feststellungen über bzw. von lokalen Gruppen und formalen Eigenheiten. Ihren stilistischen Kennzeichen nach könnten sie wohl überall im Alpengebiet entstanden sein. Sie können in das späte 15. Jahrhundert datiert werden, es ist jedoch durchaus möglich, dass sie — provinziell retardiert — auch erst in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden sind. Waren doch spätgotische Pflanzenmotive und die typisch gotische Schlösserform insbesondere an Gegenständen der angewandten Kunst bis in die frühen Jahrzehnte der Renaissance üblich.

Die Truhen im Narodni muzej in Ljubljana (Bild 127, 128) und im Pokrajinski muzej in Koper (Bild 124, 125, 126) sind aus massiven Nussholzbrettern durch Verzinken zusammengefügt. Sie sind mit labhaft gegliederten durchbrochenen Beschlägen geschmückt und haben grosse Schlösser mit gotisch empfundenen Durchbrüchen. Diese Schmuckelemente, die das kennzeichnendste Stilmerkmal sind, bringen die Truhen in Verbindung mit dem spätgotischen alpenländischen Typus, während sie durch ihre Intarsien und Schnitzereien der Renaissance angehören. Die an den Truhen angebrachten Kufenfüsse endeten ursprünglich (gemäss vergleichbaren Möbelstücken in Dalmatien und in einigen Museen) in Löwenpranken. Ein weiteres italienisches Motiv sind die Löwenköpfe an den Querleisten unter den schmälere Deckelkanten. An der Innenseite der Truhendeckel in Koper befinden sich lineare Intarsien, deren verflochtene geometrische Ornamentik auf eine Abwandlung ara-

bischer Schmuckelemente zurückzuführen ist. Derlei Motive sowie die Intarsientechnik drangen im 15. Jahrhundert aus Venedig in die norditalienischen Regionen vor. Nachdem wir die in Dalmatien erhaltenen Truhen zu Vergleichen heranzogen, sollten wir auch noch Truhen aus anderen Gebieten berücksichtigen. Denn Truhen dieser Bauweise, von gleicher Form und Verzierung finden wir auch in Mittel- und Norditalien, zahlreicher sind sie sogar in der Lombardei, ausserdem finden wir sie im Tiroler Alpengebiet und in Süddeutschland. Vereinzelte Stücke haben sich in der romanischen Schweiz erhalten und mit einer etwas anders gearteten Verzierungsweise finden wir sie auch in Spanien.

Einige Autoren bezeichnen diesen Truhentypus als »lombardisch«, »norditalienisch« oder »südtirolisch«; ihren Beschlägen wegen, die das kennzeichnendste Stilmerkmal sind, werden sie auch als »süddeutsch« oder »alpenländisch« bezeichnet. Jedenfalls sind sie so weit verbreitet, dass man sie nicht nur als alpenländisch bezeichnen kann. Man muss ausserdem auch die übrigen Verzierungen in Betracht ziehen (Intarsie und Schnitzwerk), durch das sie engstens mit der italienischen Renaissance verbunden sind. Der lombardische Raum nahm gleichzeitig nördliche (alpenländische) und italienische — mit dem Formgefühl der Renaissance durchsetzte — Stilelemente auf. In dieser Verflechtung der Stileigenheiten entstand der Typus unserer Truhen, den Verena Hahn wohl sehr entsprechend »alpenländisch-lombardisch« benannt hat; ist doch das Ausbreitungsgebiet dieses Truhentypus erheblich weiter und umfasst ausser dem lombardischen auch den Alpenraum. Dem Ornament nach, das entscheidend das Aussehen der alpenländisch-lombardischen Truhen prägt, und den übrigen bekannten Einzelheiten nach, wären also die vier Truhen im Vergleich mit anderen dieser Art in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts oder in den Anfang des 16. Jahrhunderts zu datieren. Wir müssen ferner — solange wir nicht über genauere Angaben von lokalen Tischler — und Schmiedenerkstätten entlang unserer Küste verfügen — bei der Annahme eines Importes verbleiben, diese wird durch Angaben in Inventarien dalmatinischer Haushalte bestärkt, aus denen zu entnehmen ist, dass die künstenländischen Städter ihre Möbel zum Grossteil aus Italien, vorallem aus Venedig bezogen.

Es wären noch zwei Truhen zu erwähnen, deren althergebrachte Bauweise von einem Fortleben romanischer Tradition zeugt. Sie haben zu Füßen verlängerte Seitenwände (Zeichnung 2); in gotischer Zeit wurde an der Vorderseite ein Schmuckbrett hinzugefügt. Dermassen dem gotischen Formgefühl angepasst, lebte diese Bauart bis in das 16. Jahrhundert und Truhen dieser Art sind als süddeutsche Arbeiten noch um 1600 bekannt. Eine solche Truhe mit lanzenförmigen Beschlägen steht im Turm der Pfarrkirche in Radlje an der Drava (Zeichnung 4), eine zweite mit der Jahreszahl 1596 befindet sich in der Sammlung des Slovenski etnografski muzej in Ljubljana. Abschliessend wäre festzustellen, dass die Truhen, gleich den übrigen kunstgewerblichen Arbeiten den allgemeinen Entwicklungstendenzen der angewandten Kunst in Europa folgten. Leider ist aus jener Zeit in Slowenien zu wenig Material erhalten geblieben, um ein klareres Bild von dessen Ausbreitung zu bieten. Daher können wir lediglich voraussetzen, dass die spätgotischen alpenländischen Truhen vorallem in Krain und in der Steiermark verbreitet waren, dass die alpenländisch-lombardischen Truhen den unmittelbarem italienischen Einflusstömungen folgend unser Küstengebiet erreichten und auch wohl nach Krain vordrangen und dass schliesslich der sogenannte süddeutsche Typus schon seiner einfachen Bauweise wegen wohl in allen slowenischen Gebieten üblich war.

ZLATARSKA IN PASARSKA OBRT V SLOVENJEM GRADCU

Marjetica Simoniti, Maribor

V vrsti srednjeveških mest je imel Slovenj Gradec prav gotovo poseben položaj. Mesto je predstavljalo središče pokrajine, ki je bila po svoji geografski legi na prometni poti iz Koroške v Savinjsko dolino zanimiva za vladajoče plemstvo in cerkev ter zato tudi predmet številnih sporov v boju za posest. Tako so imele Slovenj Gradec v lasti številne fevdalne družine — grofje Weimar-Orlamünde, koroški vojvode Španheimi, grofje Traungavci, Andechs-Meranci in Habsburžani, če naštejemo le najpomembnejše med njimi. Okrog leta 1251 ali kmalu zatem je dobil Slovenj Gradec mestne pravice in si je izoblikoval mestno upravo po vzoru drugih srednjeveških mest.

Leta 1251, za časa oglejskega patriarha Bertolda V. iz rodu Andechs-Merancev, so podobno kakor že prej v Kamniku začeli tudi v Slovenjem Gradcu kovati srebrn denar — tako imenovane pfenige v 12-lotni zlitini. Obstoje kovnice je dokumentiral do leta 1334. O kovnici in o ohranjenih novcih je pisal Egon Baumgartner v ČZN leta 1933.¹ Baumgartner je kovnico lociral v grad (danes cerkev sv. Pankraca nad Starim trgom pri Slovenjem Gradcu), Koropec pa ugotavlja, da je stala v bližini župne cerkve sv. Elizabete v mestu.² Nadalje domneva Baumgartner, da so osnutki (štance) pečatov, po katerih so kovali slovenjegraške pfenige, delo italijanskega mojstra — rezbarja, kar »nam odkriva čedna slika osebe patriarha, ki je za pisavo uporabljal lepe, široko rezane pečate.«³ Prav tako se mu zdi pomembna bližina vzhodnokoroških rudnikov srebra, ki naj bi ugodno vplivala na razvoj kovnice. Kovnica je zanimiva tudi zato, ker so denar prav gotovo kovali izučeni obrtniki in moremo torej oblikovanje kovin šteti k najstarejšim obrtem v mestu. Že pred letom 1391 je živel v mestu kovač Martin, prvi z imenom označeni slovenjegraški obrtnik.⁴ Leta 1412 se že omenja v Slovenjem Gradcu zlatar,⁵ ki je po vsej verjetnosti identičen z zlatar-

¹ Egon Baumgartner, Kovnici Slovenj Gradec in Kamnik v dobi Andechs-Merancev, ČZN, XXVIII, 1, 1933, pp. 17—35.

² Jože Koropec, Srednjeveško gospostvo Slovenj Gradec, ČZN, XLIX, n. v. 14, 1, 1978, pp. 20—21, 30

³ Egon Baumgartner, *ibid.*, pp. 29—30

⁴ Jože Koropec, *ibid.*, p. 21

⁵ Jože Koropec, *ibid.*, p. 22

jem Gilgejem. Ta je v letu 1417 opravljala dela mestnega sodnika.⁶ Zlatarje pogosto najdemo med premožnejšimi meščani, ki so jim bile zaupane odgovorne naloge v mestni upravi, spadajo pa k obrtnikom, ki jih naše podeželje ni poznalo, in so dobivali dotok iz tujine. Delo zlatarjev in kovcev denarja se je v začetnem razvojnem obdobju med seboj prepletalo. V srednjem veku so bili zlatarji tudi vlivalci bron in so delali do 13. stoletja za cerkev tudi v bakru in bronu. Šele sčasoma je prišlo do delitve dela po materialu in različni namembnosti v specializirane obrti (zlatarstvo, srebrarstvo, zvonolivarstvo, pasarstvo, kovanje denarja itd.). Kovci denarja pa so opravljali celo vlogo preizkuševalcev zlatarskih izdelkov in so kot taki označeni v cehovskih pravilih štajerskih zlatarjev iz leta 1593 in iz leta 1662.⁷ Za zlatarje so kovci denarja izdelovali preizkuševalne značke (Probpunce), čeprav so morali zlatarji za mojstrski izpit izdelati »pečat z vgraviranim ščitkom in šlemom, zlat prstan z diamantom ali drugim dragim kamnom in preprosto pivsko posodo« (pravila iz leta 1571⁸), in so torej morali obvladati tehniko graviranja v kovino. Božo Otorepec pravi, da so zlatarji v Ljubljani poleg zlatarskih izdelkov za plemstvo in bogate meščane rezali tudi pečate in povpraševanje po njih je bilo veliko.⁹ Vsi ti podatki potrjujejo ugotovitev o medsebojni povezanosti teh obrtnih strok.

Tudi iz 16. in 17. stoletja je o slovenjegraških zlatarjih na voljo nekaj podatkov. Med pričami v zvezi z znanim procesom proti protestantskemu predikantu Hansu Hasu se leta 1528 omenja zlatar, ki se je odločno postavil na stran protestantov in obsodil Hasovo usmrnitev v Gradcu.¹⁰ O velikosti mesta in o njegovih prebivalcih govori seznam slovenjegraških meščanov iz leta 1547, ki v mnogočem ilustrira takratne razmere. Med 43 družinami, živečimi v mestu, jih je 29 označenih s poklicnimi, zlasti obrtniški imeni, med njimi najdemo tudi enega zlatarja.¹¹ Nekoliko kasneje, leta 1612, je štelo mesto 94 hiš, od katerih je bilo 64 lesenih in s slamo kritih stavb. Med prebivalci pa se tokrat omenja zlatar Kaspar.¹² Leta 1653 je delal v mestu kositar in zvonolivar Kaspar Lassacher.¹³ Vidimo torej, da so bile v 17. stoletju v mestu zastopane s posameznimi mojstri izoblikovane obrti in da je imelo oblikovanje kovine, pa naj gre za bron, kositer, železo ali srebro, v mestu stoletno tradicijo.

⁶ Listina v Štajerskem deželnem arhivu v Gradcu (Innenösterreichische Urkundenreihe), 7. marec 1417. Za posredovanje tega podatka se dr. Jožetu Mlinariču najlepše zahvaljujem.

⁷ Georg Wolfbauer, *Meisterverzeichnis der steierischen Goldschmiede, Zeitschrift des historischen Vereins für Steiermark*, XXIX, Graz 1935, p. 86.

⁸ Georg Wolfbauer, *ibid.*, pp. 75–77.

⁹ Božo Otorepec, Rokodelstvo in obrt v srednjeveški Ljubljani, *Publikacije Mestnega arhiva ljubljanskega*, Razprave, 3, 1972, pp. 5–42.

¹⁰ Vizitacijski zapisnik l. 1528 za Slovenj Gradec, Privatni fond Josipa Mravljaka, Pokrajinski arhiv Maribor (PaM)

¹¹ Seznam slovenjegraških meščanov iz l. 1547, Spezialarchiv Windischgratz X/53, SLa (Štajerski deželni arhiv v Gradcu)

¹² Hans Pirchegger: *Die Untersteiermark in der Geschichte ihrer Herrschaften und Gülden, Städte und Märkte*, München 1962, p. 117.

¹³ Georg Wolfbauer, *Die steierischen Zinngiesser und ihre Marken, Schriftenreihe des Grazer Kunstgewerbemuseums*, 1, Graz 1934, p. 21

Za nadaljnja obdobja doslej ni poročil o zlatarjih, pač pa se z boljše ohranjenim arhivskim gradivom iz 18. in 19. stoletja množijo podatki o pasarski obrti v Slovenjem Gradcu.

Če skušamo uskladiti suhoparne podatke o obrtnikih in podatke o arhivsko izpričanih zlatarskih delih z danes ohranjenimi izdelki, bomo dobili čeprav močno nepopolno, pa vendar zanimivo podobo o zlatarski in pasarski obrti v nekem kraju. Podatki o obrtnikih govore o obstoju obrti in nič ne povedo o delu, vrsti, obliki in kakovosti izdelkov. Arhivsko izpričana zlatarska in pasarska dela, ki se omenjajo v inventarjih in vizitacijskih zapisnikih, dajejo predvsem količinski seznam po tipih razvrščenih vrst izdelkov. Računi in obračuni so zgovornejši. Iz njih razberemo, kakšna naročila so pasarji in zlatarji dobivali in koliko denarja so zanje prejeli. Današnje stanje pa se z arhivsko izpričanim praviloma ne ujema in nam ponuja vrsto novih vprašanj.

Če se pomudimo pri arhivskih virih, moremo iz njih povzeti naslednje ugotovitve. Iz prvih vizitacijskih zapisnikov s konca 16. in iz 1. polovice 17. stoletja smo poučeni o inventarjih cerkva. Iz njih je razvidno, kakšna zlatarska in pasarska dela so posamezne cerkve imele, čeprav gre za zelo skromne opise, ki niso vedno popolni. Pri cerkvi sv. Elizabete v Slovenjem Gradcu se leta 1641 omenjata samo ciborija, en star in en nov, za katerega vemo, da ga je leta 1640 priskrbel slovenjegraški vikar Jakob Rugin, ki je obenem tudi donator Scoblove slike sv. Katarine iz leta 1638. Tega leta je dal namreč postaviti oltar sv. Katarine v cerkvi sv. Elizabete.¹⁴ Slika in ciborij sta označena z njegovim grbom, ciborij pa ima še vgraviran napis, ki ga je mogoče prebrati tako: M. (?) I.(acubus) R.(ugin) V.(icarius) W.(indisch-grätz) F.(ieri) F.(undavit) 1640.

Cerkev je imela prav gotovo tudi drugo posodje.¹⁵ Vizitacijski zapisniki vsebujejo običajno poleg seznama predmetov še kratka navodila za vzdrževanje cerkvenega posodja.¹⁶ Poročajo pa tudi o izgubah. Tako so cerkve v 1. polovici 16. stoletja utrpeli veliko škodo. Zaradi turških vojn in slabe finančne situacije so romale številne dragocenosti v državno blagajno. Leta 1521 in 1526 so odvzeli monštranci iz cerkve sv. Pankraca in iz cerkve sv. Radegunde v Starem trgu pri Slovenjem Gradcu.¹⁷ To so bile gotovo najstarejše monštranke, ki so si jih pri nas cerkve oskrbele šele v 15. in 16. stoletju, čeprav je bilo čaščenje rešnjega telesa vpeljano že po sredini 13. stoletja. Prav tako naletimo v vizitacijskih zapisnikih tudi na poročila o novih nakupih. V zapiskih škofa Tomaža Hrena, ki govore o cerkvi na Uršlji gori, so leta 1624 omenjene monštranca in dve daritveni posodici, leta 1626 pa je dobil

¹⁴ KAL (Kapiteljski arhiv Ljubljana), fasc. 43, nr. 14, leto 1652

¹⁵ KAL, fasc. 43/12

¹⁶ Vizitacija ž. c. sv. Elizabete v Slovenjem Gradcu, 24. julij 1641 — KAL, fasc. 43/12: Ljubljanski škof Oto Friderik Buchherm je ukazal, naj se znotraj pozlati stari ciborij, odstrani naj se pušica s svojim korporalom, ki je v njem, in tako naj se najsvetejše hrani v pozlačeni posodi ali pa v novem ciboriju, ki je bil narejen v ta namen. Za kadilo naj se kupi čolniček.

Vizitacija ž. c. sv. Elizabete v Slovenjem Gradcu, leto 1652, KAL, fasc. 52/10 Johann Skuk: *Die Geschichte der Pfarre Windischgraz*, Diss., Graz 1964, pp. 168, 189 (tipkopis)

¹⁷ Johann Skuk, *ibid.*, p. 155

zlatar 32 renskih goldinarjev. Ne vemo, kateri zlatar je prejel ta znesek, niti za kakšne predmete. Vsekakor so bili to predmeti prvotne opreme v novo sezidani cerkvi. K njej spada šest ohranjenih svečnikov iz ulitega bronu in večna luč. Svečniki imajo augsburški mestni znak in vtisnjeno ime izdelovalca RESCHL.¹⁸ Leta 1686 sta bili za cerkev sv. Elizabete v Slovenjem Gradcu kupljeni dve viseči svetilki na olje.¹⁹ V podružničnih cerkvah je bila oprema skromnejša, običajno je omenjen po en kelih s srebrno, pozlačeno pateno. Župnijske cerkve so bile seveda bogateje opremljene in so imele vse posodje, ki je potrebno za bogoslužje.²⁰

Obsežnejši seznam cerkvenega posodja za župnijsko cerkev sv. Elizabete se je ohranil iz leta 1752. Tu so naštet: srebrn pas (1 silberner arweiss gürtl), težak 8 lotov, srebrn obroček na steklenici, težak 16 lotov, srebrna skledica, težka 2,5 lota, verižica 1 Arbeiss Kötl), težka 6 lotov, srebrna vratna verižica, težka 5,75 lota, staro srebro od monštranca, težko 1,5 lota, velika srebrna monštranca, težka 4 funte, in majhna srebrna monštranca, težka 1,5 funta, srebrn ciborij, težak 1 funt, šest srebrnih kelihov, težkih 4,5 funta, par srebrnih daritvenih vrčkov, težak 16 lotov, bakren, dobro zlačen kelih, par kositrnih daritvenih vrčkov, pet čolničkov iz kositra, dve medeninasti kadilnici s čolnički, trije bakreni kotlički, majhen Križani iz medenine, dva medeninasta prenosna svečnika, petnajst medeninastih oltarnih svečnikov, dva velika relikviarija, okrašena z biseri, devet oltarnih zvonov in ena kositrna ulita skleda.²¹

Sočasno pa lahko od 40. let 18. stoletja iz ohranjenih cerkvenih obračunov slovenjegraške župnijske cerkve sv. Elizabete in iz drugih okoliških cerkva zasledujemo poročila o popravilih in o zneskih, ki so jih pararji zanje prejeli. Tu in tam so navedena tudi imena obrtnikov in vrsta popravila. Leta 1742 je parar iz Slovenjega Gradca izdelal ciborij za cerkev sv. Petra na Kronske gori in zlatar Pfäffinger (verjetno F. Pfäffinger iz Gradca) kelih za 32 goldinarjev in 17 krajcarjev, ki žal nista več ohranjena.²² Leta 1752 je bila popravljena slovenjegraška monštranca, križ na banderu in verižica na viseči svetilki, za kar je parar dobil dva goldinarja in trideset krajcarjev.²³

Od zadnje tretjine 18. stoletja do 70. let 19. stoletja lahko sledimo sklenjenemu delovanju pararskih mojstrov v Slovenjem Gradcu — Franca in Jožefa Untersingerja, Jurija Nechla in Hieronima Januške. O njihovem življenju in delu sicer govore arhivski podatki, njihovi izdelki pa se zaenkrat razen redkih izjem še skrivajo v množici anonimnih kosov.

¹⁸ Jakob Soklič, Cerkev sv. Uršule na Plešivcu v zapisih škofa Tomaža Hrena, *CZN*, XXXIV, 1—2, 1939, p. 102

V vizitaciji iz leta 1652 so omenjeni v cerkvi na Uršlji gori štirje kelih s patenami in en kelih za obhajanje, *KAL*, fasc. 43, Nr. 14

¹⁹ Cerkvni obračuni za leto 1686, ž. c. sv. Elizabete, Slovenj Gradec, PaM

²⁰ Vizitacija za leto 1652, ž. c. sv. Radegunde, Stari trg pri Slovenjem Gradcu, *KAL*, fasc. 43, Nr. 14

²¹ Inventar ž. c. sv. Elizabete, Slovenj Gradec, 16. VIII. 1752, SLA, Gradec, Stiftungsakten — Geistliche Stiftungsakten, Windisch Gratz, Bn. Pf.

²² Cerkvni obračuni za ž. c. sv. Petra na Kronske gori, l. 1742, PaM

²³ Cerkvni obračuni za ž. c. sv. Elizabete, Slovenj Gradec, 1751—1752, PaM

Namen pričujočega sestavka je osvetliti delo teh mojstrov in jim na osnovi dokumentacije pripisati nekatera ohranjena dela.

Leta 1775 se v Slovenjem Gradcu prvič omenja pasar Franc Untersinger.²⁴ O njem vemo, da se je leta 1774 kot vdovec poročil z vdovo Heleno Nechl. Poročna priča jima je bil slikar Janez Andrej Strauss.²⁵ Franc Untersinger (tudi Vntersinger) je imel devet otrok in je umrl leta 1793, star 51 let.²⁶ Njegov sin Jožef Untersinger (rojen 1777), prav tako pasar, je omenjen samo leta 1797, ko je za popravilo ure prejel 30 goldinarjev.²⁷ Pogosteje se okoli leta 1800 omenja pasar Jurij Nechl, njegov polbrat (sin Helene Nechl iz prvega zakona). Zato je možno, da se je Jožef Untersinger odselil iz Slovenjega Gradca, saj za dva pasarja ni bilo dovolj zaslužka. Franc Untersinger je v letih 1775—76 popravil križ bandera, leta 1781 očistil kadilnico in med leti 1782—83 popravil svetilko in kadilnico.²⁸ Žal doslej ni bil odkrit noben njegov signiran izdelek.

Že prej omenjeni Jurij Nechl (Nehel, Nechel, Mechel), roj. 1773, u. 1849, se je leta 1798 poročil z Julijano Rus in je umrl v mestnem špitalu, star 76 let.²⁹ Pogosto je omenjen v cerkvenih obračunih župnijske cerkve v Slovenjem Gradcu in župnijske cerkve v Starem trgu pri Slovenjem Gradcu v letih med 1800 do 1837. Po njih sodeč je bila dejavnost pasarja v manjšem kraju osredotočena na čiščenje, popravila, dopolnitve, srebrjenje in zlačenje, na izdelavo novih kadilnic in čolničkov in na izdelavo novih nog in nodusov h kelihom in ciborijem, ki so te dele zaradi uradne oddaje srebra v začetku 19. stoletja izgubili. V njegov delokrog pa so spadala tudi popravila strelovodov, zvonov, železnih klešč za izdelovanj hostij, križa in krogle na cerkvenem zvoniku itd. Nechlovo delo je dokumentirano za župnijske cerkve v Slovenjem Gradcu, Starem trgu, Vitanju in za podružnično cerkev sv. Pankraca nad Starim trgom.

Edini doslej odkriti signiran Nechllov izdelek je lesteneč iz cerkve sv. Duha v Slovenjem Gradcu, ki ima na obroču vgraviran napis GEORG NEHEL 1799. Izdelan je iz tolčene posrebrene medeninaste pločevine in iz ulitih rokokojsko uvitih krakov s krožniki. Na razgibanem trupu je okrašen z apliciranimi rokajami in z ulito plastiko svetnika-romarja (sv. Jakob?). Če ne bi bil datiran, bi lesteneč uvrstili v čas rokokoja, saj je še povsem rokokojsko zasnovan. Opraviti imamo z izrazito stilno retardacijo. Z njo se pogosto srečujemo v krajih, odmaknjenih od večjih umetnostnih središč.

²⁴ Cerkveni obračuni za ž. c. sv. Elizabete, Slovenj Gradec, 1775—1776 — »dem girtler Franz Vntersinger alhier von das accordierte fahnen kreuz 30 f«, PaM

²⁵ Poročna knjiga 1770—1827, p. 6, Župnijski urad, Slovenj Gradec

²⁶ Mrliška knjiga 1770—1827, p. 94, Župnijski urad, Slovenj Gradec

²⁷ Cerkveni obračuni za ž. c. sv. Elizabete, Slovenj Gradec, leto 1797, PaM

²⁸ Cerkveni obračuni za ž. c. sv. Elizabete, Slovenj Gradec, 1775—76, PaM
Cerkveni obračuni za ž. c. sv. Elizabete, Slovenj Gradec, 1781, 24. III., PaM

Cerkveni obračuni za ž. c. sv. Elizabete, Slovenj Gradec, 1782—83, PaM

²⁹ Poročna knjiga 1770—1827, p.42, Župnijski urad, Slovenj Gradec
Mrliška knjiga — Copie des Sterb-Buches der Pfarre Windisch Gratz 1849, Arhiv Slovenje = AS

Po stilnih znakih sodeč, je mogoče povezati večje število ohranjenih pasarskih del v Mislinjski, Mežiški in Dravski dolini v skupino, ki ima nedvomno skupno delavniško izhodišče. Zaradi gostote teh predmetov okoli Slovenjega Gradca domnevamo, da gre za lokalno pasarsko delavnico, ki je imela svoj sedež v Slovenjem Gradcu. Arhivski podatki o slovenjgraških pasarjih pa tako domnevo upravičujejo. Pri večini izdelkov prevladujejo rokokojski stilni elementi, ki se tu in tam povezujejo z znaki tako imenovanega kitastega sloga. Zato bi jih po časovnem zaporedju pripisali delavnici Franca Untersingerja, čigar delovanje je v Slovenjem Gradcu dokumentirano od 1774 do njegove smrti leta 1793. Njegov pastorek Jurij Nechl je verjetno za očimom prevzel delavnico z vsem inventarjem in je še nekaj časa uporabljal udomačene rokokojske oblike. Še leta 1799 prevladuje na njegovem lestencu rokokojska motivika, zato je mogoče, da je tudi pri izdelavi drugih predmetov v začetku uporabljal v delavnici zbrane kalupe, vzorce in predloge.

V poznorokokojsko skupino lahko uvrstimo dela, ki jih povezujejo stilne sorodnosti in predvsem podrobnosti v obdelavi materiala in podobnosti v izbiri in oblikovanju okrasnih motivov. To so: *monštranca* v p. c. sv. Lenarta na Platu, v p. c. sv. Neže na Vrheh, v p. c. sv. Ahaca pri St. Ilju pod Turjakom, v p. c. sv. Marije na Homcu pri Šmartnem pri Slovenj Gradcu, v p. c. sv. Jurija na Legnu pri Slovenjem Gradcu in v ž. c. sv. Radegunde v Starem trgu, *kelih*: v ž. c. sv. Elizabete v Slovenjem Gradcu, v p. c. sv. Urbana pri Starem trgu, v ž. c. sv. Ulrika v Podgorju in v ž. c. sv. Martina v Šmartnem pri Slovenjem Gradcu, *ciboriji* v ž. c. sv. Petra na Kronske gori, v ž. c. sv. Martina v Šmartnem in v ž. c. St. Janža pri Dravogradu, *svečniki* v ž. c. sv. Petra na Kronske gori (6 kom.), v p. c. sv. Miklavža pri Selah (2 kom.) in v p. c. sv. Pankraca nad Starim trgom (4 kom.) in dva *relikvarija* v p. c. sv. Pankraca nad Starim trgom.

Poudariti je treba, da ne najdemo niti dveh predmetov, ki bi bila povsem enaka, ampak srečujemo enake posamezne dele posod uporabljene v najrazličnejših kombinacijah. Tako najdemo *enak nodus* na kelihu v Slovenjem Gradcu, na ciboriju iz St. Janža pri Dravogradu in na monštrancah iz Homca in iz Starega trga, *enake noge* imajo monštranca v cerkvi sv. Neže na Vrheh, v cerkvi sv. Lenarta na Platu in v cerkvi sv. Jurija na Legnu. Med ornamentalnimi motivi se vedno znova pojavljata rokokojska kartuša, izpolnjena z značilnimi, ponavljajočimi se cvetovi. Času ustrežnejše ornamentalne motive kitastega sloga zasledimo pri okvirih kustosij na monštrancah v cerkvi sv. Neže na Vrheh, v cerkvi sv. Lenarta na Platu in v cerkvi sv. Ahaca pri St. Ilju pod Turjakom in pri nodusih ciborija v ž. c. v Šmartnem ter na monštrancah v cerkvi sv. Neže na Vrheh, v cerkvi sv. Lenarta na Platu in v cerkvi sv. Jurija na Legnu.

Posebno zanimiva je monštranca iz p. c. sv. Jurija na Legnu. Noga in nodus sta nam znana že iz drugih rešitev. Nastavek z dvema okviroma narezanih pozlačenih žarkov poživljajo uliti posrebreni reliefi angelov, angelskih glav in boga Očeta. Ker so reliefi odliti po tolčenih srebrnih reliefih z monštranca iz ž. c. sv. Petra na Kronske gori, je prav, da si jih natančneje ogledamo. Kronskegorska monštranca

namreč zasluži, da se nekoliko pomudimo ob njej. Je signirana in doslej edino odkrito delo mariborskega zlatarja Jožefa Antona Zeckla v Sloveniji. J. A. Zeckla poznamo kot kvalitetnega zlatarja, ki je zelo verjetno prišel v Maribor z Dunaja skupaj z zlatarjem Joannesom Reimanom. Njuno skupno delo je deloma ohranjena obloga glavnega oltarja zagrebške katedrale. Zeckl sam pa je izdelal več predmetov za zagrebško katedralo, za cerkev sv. Katarine in za cerkev sv. Marka v Zagrebu.³⁰ Kronsogorsko monštranco je časovno mogoče vzporediti z relikviarjem iz zagrebške katedrale iz okoli 1738. Podobnosti so očitne, zlatarjev »rokopis« je jasen, občudovanje vzbuja preciznost in cizelerska obdelanost kovine, ki kaže na visoko obrtniško raven.

Poglejmo, kako jo je uporabil pasar — domačin. Bila mu je dobrodošla spodbuda. Dobil je priložnost, da je lahko vnesel nekaj novosti v repertoar svoje delavnice. Fino izdelane, tolčene reliefe je odlil in jih v cenejšem materialu (medenini) in v manj zahtevni oblikovalski tehniki ulivanja uporabil kot okras nastavka na svoji monštranci. Relievi so zaradi odlivanja mnogo izgubili na svoji krhkosti, podrobnosti so zabrisane, reliefi delujejo masivno, težko in grobo. Da ne gre za osamljen primer posnemanja tujih vzorov, bomo videli tudi na nekaterih monštrancah iz 1. polovice 19. stoletja v slovenjegraški okolici. Za vso skupino poznorokokojskih pasarskih del iz slovenjegraške okolice je mogoče reči, da nam nazorno kaže, kaj je zmogla pasarska delavnica v manjšem kraju in kako so njeni izdelki kljub možnostim ponovitev (uporaba kalupov in drugih pripomočkov) vselej ohranili značaj individualnega naročila. Tudi kakovost posameznih predmetov se od kosa do kosa spreminja. K bolj uspehim izdelkom lahko zaradi dosledno izpeljanega rokokojskega koncepta štejemo monštranco na Homcu, kelih v Slovenjem Gradcu in svečnike na Kronski gori, pri Pankracu in pri Sv. Miklavžu. Morda bo kdaj srečno naključje navrglo ime mojstra, v čigar opus uvrščamo to skupino predmetov in zaključilo ugibanja o avtorju teh del.

V nekoliko mlajšo skupino je mogoče uvrstiti nekaj predmetov, ki jih skupne značilnosti povezujejo v novo celoto. To je pet kelihov, ena monštranca in en relikviarj. Značilno je, da gre pri kelihih za izrazito dopolnjevanje, za novo izdelane noge in noduse k starim kupam večinoma iz 17. in 18. stoletja. Čutiti je nujo, potrebo po obnovitvi in nezahtevnosti, kar se tiče kakovosti. Cerkveno posodje je bilo v začetku 19. stoletja nekajkrat predmet prisilnih oddaj. To, kar je cerkvam ostalo (za bogoslužje najnujnejše posodje, predvsem posvečeni deli posod — kupe kelihov in ciborijev ter po ena monštranca), je bilo treba čimprej usposobiti za rabo. Tako so pasarske delavnice v tem času dobile številna nujna naročila in zato najdemo toliko stilno ne-

³⁰ Ivan Bach, Zlatarski radovi u riznici zagrebačke katedrale sa žigovima mariborskih i zagrebačkih majstora XVIII. stoljeća, *Tkalčičev zbornik*, II, Zagreb 1958, pp. 257—280

Djurđica Comisso, Zlatarski radovi u riznici crkve sv. Marka u Zagrebu, *Iz starog i novog Zagreba*, II, Zagreb, 1960, p. 160

Marjetica Šetinc: *Zlatarstvo na slovenskem Stajerskem*, Pokrajinski muzej Maribor 1971, razstavni katalog, pp. 11—12, 53—54

enotnih cerkvenih zlatarskih izdelkov. Površnost in grobost ter cenenost izdelave so seveda razumljiva posledica te krizne situacije, ki jo pasarska dela tudi jasno odražajo.

Vsi ti predmeti, izdelani iz pozlačene ali posrebrene tolčene medeni-naste pločevine, so brez signatur izdelovalca, saj je že raba neplem-nite kovine oproščala obrtnika od obveznega žigosanja. Vsem izdelkom te mlajše skupine je, kot že rečeno, skupna določena grobost v izdelavi. Stilno pa bi jih še najbolje označili, če bi rekli, da zasledimo poenostavljene baročne motive, sestavljene in uporabljene v novih, zelo preprostih celotah. Nogi in nodusa kelihov iz ž. c. v Slovenjem Gradcu in iz ž. c. v Libeličah pri Dravogradu sta prava dvojčka. Nanju se navezuje monštranca iz iste libeliške cerkve, ki je gotovo najboljše delo te skupine. Nodus teh treh predmetov jih nadalje povezuje s kelihom iz p. c. sv. Filipa in Jakoba v Golavabuki. Ta je še bolj preprosto izdelan. Rekvirij iz leta 1808 iz p. c. sv. Urbana pri Starem trgu kaže velike podobnosti s kelihom iz Slovenjega Gradca. Tega pa raba velikih cvetov povezuje s kelihom iz p. c. sv. Tomaža v Tomaški vasi pri Slovenjem Gradcu, ki ima preprost obročast nodus z vrezanim moti-vom listnega venca, na kakršnega smo naleteli pri nekaterih predmetih iz poznorokokojske skupine (ciborij iz Šmartnega, monštranci iz p. c. sv. Neže na Vrheh, iz p. c. sv. Lenarta na Platu in iz p. c. sv. Jurija na Legnu.). Zato sklepamo, da sta obe skupini predmetov povezani in da so ta dela nastala v isti delavnici, ki je po ustaljeni obrtniški tradiciji prehajala iz roda v rod. Po vsej verjetnosti smemo v njih videti izdelke Jurija Nechla, ki se v začetku 19. stoletja pogosto omenja v cerkvenih obračunih, medtem ko bi predmeti starejše poznorokokojske skupine sodili v čas delovanja Franca Untersingerja.

Iz cerkvenih obračunov lahko razberemo, da je Jurij Nechl leta 1811 izdelal kelihu in ciboriju iz župnijske cerkve v Slovenjem Gradcu novi podnožji.³¹ Zelo verjetno je, da je ohranjeni kelih, čigar kupa s koškom je iz 17. stoletja, res Nechlovo delo. Noga ciborija s kupo iz leta 1640 se od »Nechlove skupine« razlikuje, kar je mogoče razložiti z novim podatkom iz cerkvenih obračunov. Leta 1844 je namreč za ciborij izdelal novo nogo slovenjegraški pasar Hieronim Januška.³² Od tod popolnoma drugačna obravnava kovine.

Poleg domačih pasarskih mojstrov so za potrebe slovenjegraške župnijske cerkve v 19. stoletju delali tudi tuji pasarji. Župnijski urad je v svoji prošnji, poslani na mestni magistrat 12. VI. 1823, obrazložil, da je stara monštranca v slabem stanju, težka in za rabo neprimerna, ter utemeljeval potrebo po novi.³³ Graški pasarski mojster Carl Sumper je še istega leta dobil naročilo za novo monštranco. Med ohranjeno dokumentacijo najdemo Sumperjev predračun s skico in račun za izgotovljen izdelek.³⁴ Med risbo in izdelano monštranco so precej-

³¹ Cerkvni obračuni za ž. c. sv. Elizabete, Slovenj Gradec, leto 1811, račun št. 34, PaM

³² Cerkvni obračuni za ž. c. sv. Elizabete, Slovenj Gradec, račun z dne 9. VII. 1844, PaM

³³ Cerkvni obračuni za ž. c. sv. Elizabete, Slovenj Gradec, leto 1823, PaM

³⁴ Cerkvni obračuni za ž. c. sv. Elizabete, Slovenj Gradec, leto 1823, PaM

šnje razlike. Verjetno se je zdela cena predložene monštranca naročnikom previsoka in so zato izbrali cenejšo inačico. Izdelana monštranca je bolj preprosta, predvsem noga in nodus sta skromnejša. Zanj je pasar prejel 40, predlagana pa bi stala kar 100 goldinarjev. Skica je zelo dragocena, ker pri nas le redko najdemo takšno dokumentacijo, ki nam s tehničnimi navodili in opombami o ceni kaže, kako so se naročniki in izvajalci dogovarjali. Medeninasta monštranca je deloma posrebrena, deloma pozlačena in ima srebrno lunulo. Ulita reliefa dveh adorantov na nastavku sta podobno kakor reliefi Zecklove monštranca iz Kronske gore služila za vzor nekemu tamkajšnjemu mojstru. V bolj grobi izdelavi ju najdemo posneta na monštranci v p. c. sv. Marije v Trobljah pri Slovenjem Gradcu in na monštranci v ž. c. sv. Roka na Selah. Preveč tvegano bi bilo, če bi izdelavo teh dveh monštranc kakor tudi vseh drugih pasarskih del iz 1. tretjine 19. stoletja kar preprosto pripisali Juriju Nechlu, saj nam za to manjka dokazil, čeprav bi bil lahko marsikateri izdelek res njegov. Med temi deli je nekaj kosov, za katere domnevamo skupno izhodišče, nimajo pa s tako imenovano Nechlovo skupino večjih podobnosti, vsi ostali pa so brez izrazitih individualnih karakteristik. Sem sodijo kelih in relikvijarij iz p. c. sv. Marije v Trobljah in kadilnica s čolničkom iz p. c. sv. Marije na Homecu.

Leta 1824 je graški rezec pečatov Ignaz Novatin izdelal za ž. c. v Starem trgu cerkveni pečatnik.³⁵ Nekaj let kasneje se je župnijski urad v Slovenjem Gradcu odločil za popravilo »stare« monštranca. Delo je opravil graški zlatarski mojster in juvelir Jacob Gortano (Gordano) leta 1829. Ohranjeni predračun popravila zelo podrobno navaja poškodbe in predlagane izboljšave.³⁶ Popravilo je stalo 42 goldinarjev in 30 krajcarjev. V delu je bila namreč srebrna poznogotska monštranca, ena najlepših in najstarejših na slovenskem Štajerskem. Popravljen je bil predvsem njen nastavek — gotška stolpasta arhitektura, kjer je bilo treba poškodovane, razbite in manjkajoče dele popraviti in nadomestiti, podstavki plastik so bili izdelani na novo, plastike, klasje in listje vinske trte, obod kustodinje in drugo okrasje so bili na novo zlačeni. Čiščenje in popravljanje monštranca, ne da bi bilo precizirano katere, se v cerkvenih obračunih večkrat omenja, tako leta 1751—52, leta 1822 in 1838.³⁷

V sklenjeni vrsti slovenjegraških pasarjev, ki jih zasledujemo od zadnje tretjine 18. stoletja, se leta 1836 prvič omenja pasar Hieronim Januška (Januska, Januscha). Nekaj podatkov iz matičnih knjig osvetljuje njegovo življenjsko pot.³⁸ Umrl je leta 1870, star 68 let.³⁹ Vsaj

³⁵ Cerkevni obračuni za ž. c. sv. Radegunde, Stari trg pri Slovenjem Gradcu, računska priloga št. 5 iz leta 1824, PaM

³⁶ Cerkevni obračuni za ž. c. sv. Elizabete, Slovenj Gradec, leto 1829, PaM

³⁷ Cerkevni obračuni za omenjena leta, ž. c. sv. Elizabete, Slovenj Gradec, PaM

³⁸ Extract iz Roj. registra za leto 1837, ž. c. sv. Elizabete, Slovenj Gradec, PaM

³⁹ Mrliška knjiga iz leta 1870, Matični urad Slovenj Gradec

deset let je opravljal dela mestnega stražmojstra.⁴⁰ Mnogo njegovih popravil je naštetih v cerkvenih obračunih župnijskih cerkva v Slovenjem Gradcu in Starem trgu in v obračunih podružničnih cerkva sv. Pankraca in sv. Marije v Trobljah. Med njimi je vredno omeniti Januškovo popravilo kovinske oltarne obloge tabernaklja na oltarju sv. Križa v ž. c. v Slovenjem Gradcu. Oltar je po Zadnikarju nastal leta 1782.⁴¹ Na njem se mešajo klasicistične slogovne prvine z zadnjimi odmevi rokokoja. Ta tabernakelj je Januška popravil dvakrat. Prvič leta 1837 in drugič 1859.⁴² Obakrat je celoto na novo srebril in popravil zlačene dele.

V slovenskem spomeniškem gradivu so kovinske obloge tabernakljev redke. Na Štajerskem najdemo eno v ž. c. sv. Frančiška v Radmirju, ki jo je po vsej verjetnosti izdelal ljubljanski zlatar Andrej Piringer med leti 1767–69. Slovenjegraški tabernakelj ima leseno ogrodje, ki daje oporo njegovim razgibanim obrisnim konturam in je obito s tolčeno, posrebreno medeninasto pločevino z baldahinom na vrhu. Tabernakeljska vratca flankirata dve, še povsem baročno občuteni voluti, celoto poživljajo klasicistične kanelure in antikizirajoče vaze. Ob stebričih baldahina zasledimo rokokojske volute, mnogo aplikacij pa žal že manjka. Ni mogoče povsem izključiti možnosti, da je tudi ta tabernakelj nastal v slovenjegraški pasarski delavnici v času delovanja Franca Untersingerja. Za to govorijo nekateri detajli, ki bi jih po obdelavi lahko povezali z deli poznorokokojske skupine. To nevsakdanje naročilo, ki sicer po kvaliteti ne presega povprečnosti, je bila domača delavnica prav gotovo sposobna izvesti.

Kakor ves čas doslej tako tudi Januškov opus ni izjema, kar se signiranja tiče. Če izvzamemo nogo in nodus ciborija iz ž. c. v Slovenjem Gradcu iz leta 1844, ni mogoče kljub arhivskim podatkom za noben predmet reči, da je njegov izdelek. Konkretno naročilo za osem novih posrebranih medeninastih svečnikov iz leta 1838 za cerkev sv. Elizabete v Slovenjem Gradcu bi lahko razkrilo njegova dela, če bi bili ti svečniki ohranjeni.⁴³ Tako pa se ponavlja že mnogokrat ugotovljeno dejstvo, da imamo opravka z množico anonimnih del in z arhivskimi podatki, ki jih med seboj ne moremo uskladiti.

Leta 1861 je za ž. c. v Slovenjem Gradcu popravil cerkveno posodje pasar Ferdinand Kager iz Slovenskih Konjic.⁴⁴ Okrog leta 1870 se v Slovenjem Gradcu omenjajo še meščanski juvelir, zlatar in srebrar

⁴⁰ V računu št. 28 iz leta 1860 in ob smrti leta 1870 imenovan Stadtgemein-dewachtmeister

⁴¹ Marijan Zadnikar: *Slovenj Gradec*, Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, Zbirka vodnikov 8, Ljubljana 1966, p. 12

⁴² Cerkevni obračuni za ž. c. sv. Elizabete, Slovenj Gradec, račun št. 31, 20. VIII. 1859 za 14 fl 70 kr, PaM

⁴³ Cerkevni obračuni za ž. c. sv. Elizabete, Slovenj Gradec, račun št. 28 iz leta 1838, PaM

⁴⁴ Cerkevni obračuni za ž. c. sv. Elizabete, Slovenj Gradec, račun št. 25 in št. 26 iz leta 1861, PaM

A. Massati iz Celovca,⁴⁵ pasar F. de Bernardin⁴⁶ in graver A. Adler iz Bratislave,⁴⁷ kar kaže na to, da doma ni bilo več primernega mojstra, ki bi lahko prevzel običajna naročila, in da je domača obrt opešala.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Metallbearbeitung hatte in Slovenj Gradec eine jahrhundertlange Tradition. Außer dem üblichsten und überall verbreiteten Schmiedehandwerk werden in Slovenj Gradec schon früh auch seltener vertretene Gewerbesparten erwähnt. So prägten zwischen den Jahren 1251—1334 ausgebildete Handwerker Silbermünzen (die sog. Pfennige). Im Jahr 1412 wird in Slovenj Gradec bereits der Goldschmied Gilge erwähnt, eine interessante Angabe, wenn man bedenkt, wie klein die Stadt war. Auch 16. und 17. Jahrhundert finden Goldschmiede und Zinngießer Erwähnung. Mit dem besser erhaltenen Archivmaterial aus dem 18. und 19. Jahrhundert mehren sich Angaben über das Gürtlerhandwerk, während es über Goldschmiede keinerlei Berichte mehr gibt. Auf Grund von Visitationsprotokollen, Inventaren und Kirchenabrechnungen läßt sich schließen, wie viele und was für Goldschmiede — und Gürtlerarbeiten in Sakralbesitz waren, womit sich die Gürtlermeister beschäftigten und für wie hohe Beträge sie ihre Arbeit verrichteten. Doch stimmen die durch Archivforschungen gesammelten Angaben über dieses Material nur selten mit den gegenwärtig erhaltenen Gegenständen überein. Vom letzten Drittel des 18. Jahrhunderts bis in die siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts kann man die geschlossene Betätigung von Gürtlermeistern in Slovenj Gradec verfolgen — und zwar sind das: Franz und Joseph Untersinger, Georg Nechl und Hieronymus Januška. Nach den Stilmerkmalen zu urteilen, kann eine größere Anzahl von erhaltenen Gürtlerarbeiten im Mislinja, Mežica, Und Drava-tal zu einer Gruppe vereint werden, die als Ausgangspunkt eine gemeinsame Werkstätte hat. Wegen der Dichte dieser Objekte um Slovenj Gradec vermuten wir, daß es sich um eine lokale Gürtlerwerkstätte mit dem Sitz in Slovenj Gradec handelt. Archivangaben haben diese Annahme als berechtigt erwiesen. Die Mehrheit der Gegenstände ist durch rokokomäßige Stilelemente gekennzeichnet, die hier und da mit Motiven des sog. Zopfstils verknüpft sind. Ihrer Zeitfolge nach kann man sie der Werkstätte von Franz Untersinger zuschreiben, der zum mindesten von 1774 bis 1793 in Slovenj Gradec tätig war. Nach ihm übernahm die Werkstatt sein Stiefsohn Georg Nechl. Der Kronleuchter in der Spittalkirche des Hl. Geistes (Sv. Duh) in Slovenj Gradec ist bisher Nechls einziges signiertes Werk aus dem Jahr 1799. Unter den Werken dieser Werkstätte des Spätrokoko erweckt Aufmerksamkeit die mit gegossenen Reliefs verzierte Monstranz aus der Fialkirche des Hl. Georg (Sv. Jurij) auf dem Legen, deren Reliefs nach den Reliefs auf der Monstranz aus der St. Peterskirche (Sv. Peter) auf der Kronska gora abgegossen sind. Diese Monstranz ist ein hochrangiges Werk des Mariborer Goldschmieds Joseph Anton Zeckl aus dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts und bisher Zeckls einziges in Slowenien evidentiertes Werk. Ebenso ist höchstwahrscheinlich das Erzeugnis einer heimischen Werkstatt der Metallbelag des Heiligenkreuzaltars (Sv. Križ) in der Pfarrkirche von Slovenj Gradec aus dem Jahr 1782. Zu einer zweiten, etwas jüngeren Gruppe aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts konnten sieben weitere Gürtlerarbeiten verbunden werden. Für sie ist charakteristisch die einfache und grobe Bearbeitungsweise des Materials, während sie stilistisch durch die Verwendung von vereinfachten Barockmotiven gekennzeichnet sind. Höchstwahrscheinlich handelt es sich um Erzeugnisse von Georg Nechl, der

⁴⁵ Cerkvni obračuni za ž. c. sv. Elizabete, Slovenj Gradec, leto 1860, PaM

⁴⁶ Cerkvni obračuni za ž. c. sv. Elizabete, Slovenj Gradec, leto 1871, PaM

⁴⁷ Cerkvni obračuni za ž. c. sv. Elizabete, Slovenj Gradec, račun št. 35, leto 1860, PaM

durch Archivquellen von ungefähr 1800 bis 1849 für Slovenj Gradec bezeugt ist. In den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts tritt in den Vordergrund der Gürtlermeister Hieronim Januška, der jedoch leider nur auf Grund von zahlreichen archivalisch dokumentierten Werken bekannt ist und der in Slovenj Gradec bis 1770 tätig ist. Außer Einheimischen arbeiteten für die Kirchen in Slovenj Gradec und dessen Umgebung auch auswärtige Meister. Im Jahr 1823 hat der Grazer Gürtlermeister Karl Sumper eine Monstranz für die Pfarrkirche in Slovenj Gradec verfertigt, die erhalten geblieben ist. Unter der Archivdokumentation hat sich auch die Zeichnung dafür erhalten, was für unsere Verhältnisse eine große Seltenheit ist. Auch diese Monstranz diente einem der hiesigen Meister als Vorbild. Im Jahr 1829 hat der Grazer Goldschmied und Juwelier Jacob Gortano die spätgotische silberne Monstranz aus der Pfarrkirche in Slovenj Gradec restauriert. Des weiteren werden in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts noch andere auswärtige Meister erwähnt, so der Gürtler F. Kager aus Slovenske Konjice, der Goldschmied A. Massati aus Klagenfurt (Celovec), der Gürtler F. de Bernardin und der Graveur D. Adler aus Bratislava.

**UMETNOST 19. STOLETJA NA SLOVENSKEM
REFERATI S SIMPOZIJA V RADOVLJICI
26. 5. 1978**

**L'ART DU 19^{EME} SIECLE EN SLOVENIE
COMMUNICATIONS PRESENTEES AU SYMPOSIUM A
RADOVLJICA 26. 5. 1978**

NEKATERI PROBLEMI PREUČEVANJA UMETNOSTI 19. STOLETJA

Nace Šumi, Ljubljana

Tokrat prireja Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo že drugič simpozij na temo Umetnost devetnajstega stoletja pri nas. Celjska prireditelja iz leta 1965 zaradi različnih razlogov ni zapustila pisanih rezultatov. Vendar bodo nekaterim udeležencem prispevki tega simpozija gotovo še v spominu. Vsekakor lahko rečem, da je današnja prireditelja lepo potrdilo o napredku, ki smo ga v teh letih pri preučevanju umetnosti preteklega stoletja na Slovenskem dosegli. To pa kajpak ne pomeni, da bi bila temeljna vprašanja že tudi zadovoljivo osvetljena ali da bi se lotili odprtih tem v vsej potrebni širini.

Predvsem je ostalo še zmerom nekoliko odprto vprašanje časovnih meja tistega pojava, ki ga označujemo za umetnost devetnajstega stoletja. Očitno je namreč, da okrogli letnici začetka in konca prejšnjega stoletja komaj ustrezata resničnim mejnikom likovnega izražanja. Spodnja meja, čeprav jo v nekaterih delovnih dokumentih še zmerom občasno uporabljamo, je že dolgo časa umaknjena v drugo polovico osemnajstega stoletja tudi za tiste panoge likovnega ustvarjanja, ki so ob popularnem slikarstvu ostajale v ozadju zanimanja. Pri tem mislim seveda v prvi vrsti na arhitekturo, ki je s svojim baročnim klasicizmom najmanj v zadnji četrtini osemnajstega stoletja obračala hrbet prejšnjim načinom baročnega izražanja, v ne manjši meri pa to velja tudi za urbanizem, posebno če jemljemo v poštev te vrste najširše oblikovanje na vsem slovenskem etničnem ozemlju in tudi na njegovem obrobju. Nastanek in rast klasicističnega Trsta je daleč prek naših meja pomembna priča nove usmeritve. Kar se tiče zgornje meje stoletja, je sicer res, da okrog 1900 ugotavljamo dovolj očitno preobrat v moderno oblikovanje, pri čemer taka oznaka velja tudi za navidezno nasprotno sisteme impresionizma in secesije, vendar je prav tako znano, da je treba računati tudi z nemotenim nadaljevanjem historizma tja do prve svetovne vojne; še mlajše nasledke seveda pri tem puščam ob strani, zakaj očitno imamo poslej opraviti s prevlado novega ob močno osebno pojmovanem historičnem slovarju (Plečnik). Historizem, kakor se izraža v zadnjih desetletjih devetnajstega stoletja in vse do prve svetovne vojne, na tem mestu naglašam s posebnim poudarkom, ker bi rad spomnil na okoliščino, da je tudi pri nas pomenil najvidnejšo oviro na poti k spoznavanju in priznanju

oficijalne umetnosti devetnajstega stoletja. Znano je, da je umetnostna zgodovina že zdavnaj osvojila in ocenila predvsem individualno naglašeno slikarstvo realizma od 1870 sem, da je znala videti podobno usmerjene, sicer redke kiparske stvaritve tega časa, da pa je kljub nevtralnim zapisom ostala brez pravega razmerja in razumevanja ravno do historizma v arhitekturi v vsem njenem obsegu od stavbne lupine do opreme in dekoracije. Še v petdesetih letih se je pri nas nadvse resno razpravljalo ne le o možnostih, marveč celo o nujnosti določenih retuš oziroma redukcij likovnih pojavov, kakor je stari deželni dvorec (danes glavna stavba Univerze) ali kakor je skupina drugih stavb v Ljubljani. Niti ni ostalo samo pri razpravah, storjenih je bilo nekaj poskusov take vrste, s katerimi je bila celota historicističnih spomenikov bistveno skažena in osiromašena.

Zlasti po zadnji vojni je evropska umetnostna veda z naglim tempom poskušala nadomestiti zamujeno ter se je na zelo široki črti prebijala do zastavljenih pojavov in smeri prejšnjega stoletja, prav posebej historizma. Nedvomno je v tej smeri pomembno vlogo odigral Dunaj, kjer so s preučitvijo tako imenovanega Ringstrassenstila prispevali pojasnitve tudi za naše ozemlje odločilnih vzorcev, za nekatere druge pojave, tako za secesijsko umetnost, pa so prve preučitve po zadnji vojni nastale samostojno. Na tem mestu ni odveč naglasiti okoliščine, da je stolica za domačo umetnostno zgodovino v zadnjem poldrugem desetletju poskušale vzgojiti čim več mladih raziskovalcev za potrebno vsestransko evidentiranje in oceno premalo znanih spomeniških skupin devetnajstega in začetka našega stoletja. Nekaj rezultatov teh preučevanj je bilo že objavljenih, o nekaterih pa raziskovalci poročajo tudi na tem zborovanju. Za naš simpozij je celo značilno, da na njem prevladujejo nekdanj obrobne teme, medtem ko močno pogrešamo klasično tematiko.

Historizem še zmerom ostaja temeljni problem za orientacijo in izkoriščanje pogledov. Pomenil je in še zmeraj pomeni tisti težko premostljivi prepad, pred katerim so se ustavila stara pojmovanja v stroki, zgrajena na aksiomih enovitega stila kake dobe in organske rasti oziroma razvoja stilnih formulacij. Velja ugotoviti, da je polpretekla umetnostna znanost nujno kapitulirala pred sočasnim uveljavljanjem različnih stilov ali stilskih prvin. Nekaj časa je poskušala zagovarjati tezo o nekakšnih ponovitvah stilnozgodovinskega razvoja prejšnjih stoletij. Izkazalo se je seveda, da taka teza nasilno tlači raznotere pojave v umeten okvir. Vendar pa se je končno izluščila teza, da v razvoju lahko računamo vsaj z dvema stopnjama, ki ne veljata samo za arhitekturo: v prvi polovici (pri nas nekaj čez) stoletja imamo opraviti s preprostejšimi sistemi oblikovanja, kasneje in v podaljšku v naše stoletje pa se uveljavljajo bolj zamotani, močnejše členjeni in bogatejši sistemi. Take ugotovitve pa seveda kažejo na premagano staro pojmovanje stila v smeri zajetja strukture umetnosti. Očitno je namreč, da je spoznanje nekaterih bistvenih skupnih lastnosti sicer različnih »stilnih« pojavov ravno pot do take koncepcije umetnostne zgodovine, ki tradicionalnih sistemov ne zanika, ob pluralizmu stilnega oblikovanja pa jih povezuje z globljimi oblikovnimi hotenji, ki šele vnašajo potrebno luč za razlago tega doslej v evropski zgodovini

v toliki meri neznanega pojava. Kadar odtlej govorimo o stilu, znamo razločevati med zunanji, vidnimi znamenji in tisto notranjo strukturo, ki je primerljiva z resničnim življenjskim ozadjem vsega kulturnega dogajanja.

Tista velika neznanka, ki jo sicer pogosto tako imenujemo, a vendar še zdaleč nismo zajeli njenih korenin, je nova historična zavest, ki je specifična devetnajstega stoletja. Zavest, ki je pri sodobnikih, zlasti pri najvidnejših mislecih, nenehno rojevala teze in spoznanja o koncu neke kulture, zavest, da se je mogoče in potrebno tudi v umetnosti nasloniti na starejše stilne formulacije pri oblikovanju različnih sodobnih nalog, zavest, da smo kot dediči preteklosti ujeti v ris vsaj po slovarju dognanega in sporočenega načina izražanja.

Dilema med težko razločljivim vzolom prvič v taki meri aktualnega stilnega pluralizma in očitnim kasnejšim prelomom s takim oblikovanim svetom je rodila tezo o odločujočem pomenu novih nalog, ki so jim sčasoma z novo tehnologijo, z novimi konstrukcijami in novimi graditvi našli ustrezno formo. Nadvse poučno je opazovati, kako se teza o inženirski arhitekturi kot prinašalki modernega funkcionalnega oblikovanja pred našimi očmi vsaj bistveno korigira. Videti je, da se je inženirska arhitektura vselej stilno oblačila, kolikor je seveda hotela biti sprejeta kot umetnost. Prav posebej velja to za območja, kamor sodi vsa nekdanja monarhija, za območja, ki niso premogla radikalnih prelomov. Na Slovenskem je podobnih zgledov dovolj.

Drugi problem, ki ga je treba s tem v zvezi naglasiti, pa je nenavadna modernost sistematike historičnega načina izražanja. Nedvomno vzdrži vsako kritiko teza, da imamo v smotrnem odbiranju zgodovinskih slogovnih izposojenk za posamezne naloge opraviti s funkcionalno tipologijo, prvo v evropski zgodovini in dejansko predhodnico sodobnega oblikovanja.

Naslednji problem, ob katerem se velja vsaj bežno pomuditi, izvira iz poprej formulirane dvojnosti zunanjega stilnega pojava in splošnejše notranje zakonitosti tudi za tisto končno obdobje na tem simpoziju obravnavanega časa, ko se ob historizmu pojavijo prve oblike moderne oblikovne smeri oziroma ko lahko opazujemo vdr novih prvin v stare likovne sisteme. Na ta problem je opozoril nedavni mednarodni simpozij o secesiji v ljubljanski Narodni galeriji. Pojasnilo, da tako secesija kakor pozni historizem na dva načina izražata isto ali podobno misel, je mogoče podkrepiti z ne novim spoznanjem, da je velik del secesijskega oblikovanja z novim ornamentalnim aparatom in novo linijo zlasti prevod starejših sistemov. Ta sorodnost preneha šele tedaj, kadar se odrečemo skupnim koreninam obeh načinov, tedaj v okviru tako imenovanega modernega historizma. Kako malo pa lahko računamo na končno veljavnost te zadnje radikalne kategorije, nam razločno govorijo sodobni vzorci oblikovanja po zadnji vojni.

Med temeljnimi odprtimi problemi, ki jih naša veda še ni resno načela v vsem obsegu, je ugotavljanje širine oziroma razširjenosti govorice v obravnavanem obdobju — ali z drugo besedo socialna razsežnost in pogojenost te umetnosti. Eno je gotovo: načelno imamo v tem tem času opraviti z meščansko umetnostjo od uveljavitve meščanskega portreta in krajine v slikarstvu do urejanja naselij, posebej mest. Na

vsej črti se meščanstvo uveljavi kot legitimen naslednik fevdale epohe, na kar preradi pozabljam. Nesporno je tudi, da so oficialne teme v vsem razponu nasledek okusa meščanske družbe od bogatih mogočnikov do solidnih uradnikov. Nedavno je bilo opozorjeno, da je v tem krogu na primer secesijsko gibanje na Dunaju zajelo skupino nekoliko bohemsko razpoloženih naročnikov, medtem ko so se spodobnejši naročniki oklepali historizma. — Kdor prehodi naš spomeniški teren, bo brez napora ugotovil, da se je umetnost tega časa zakoreninila, navadno seveda z majhno zamudo — dejansko do zadnje vasi, tudi do skromne kmečke hiše in neugledne vaške podružnice. Meščansko zaznamovana umetnost je torej postala umetnost za splošno rabo in naravnost ganljivo je opazovati, kako se svetovljanski formati prilagajajo tudi najskromnejšemu miljenju, s preseganjem starega merila pa lahko kajpak uveljavljajo povečane ambicije. Tukaj ni mogoče mimo ugotovitve o ogromnem izobraževalnem pomenu te umetnosti, ki je tudi zadnji vasi nazorno predočila velike teme evropskega razvoja v ustreznih priredbah. Zaradi tega je seveda zelo sporno prenašati v to množično produkcijo ideje o izvirnosti za vsako ceno. Očitno je, da so tako širokim zahtevam mogli ustreči samo z naporom vseh delavcev od pomembnih avtorjev do preprostih obrtnikov. Vendar smo samo na ta način sledili dogajanju v svetu, čeprav pogosto skozi različno obarvane priporočilne filtre, kar velja še prav posebej za cerkveno umetnost.

Ob tem je treba spomniti, kako malo ta trenutek vemo o velikih skupinah spomeniškega gradiva, kako neznane so številne podobarske delavnice, ki smo jih sprejeli v evidenco komaj za drugo polovico stoletja. Premalo poznamo oblikovanje kovin, stekla in lesa v devetnajstem stoletju, čeravno na našem simpoziju prvič sklenjeno nastopajo referenti na to temo. Skoraj nič ne vemo o nepreglednem inventarju pokopališč in tako naprej. Za ozko pojmovano vedo, ki bi se oprla zgolj na vrhunske dosežke, je ta inventar seveda zelo postranska stvar, toda moderna umetnostna veda, ki ne more spregledati socioloških razsežnosti, se bo morala na vsej črti spoprijeti s tem številnim likovnim gradivom.

Zadnje vprašanje, ki bi ga še rad izpostavil, zadeva nacionalne okvire umetnosti devetnajstega stoletja. Meščanska era je v veliki meri razdrla za poprejšnja stoletja veljavne regionalne meje življenja nasploh, posebej tudi izobraževanja likovnih delavcev. Umetnik devetnajstega stoletja, ki računa na boljše klientelo, je v nasprotju s poprej v delavnici izučeni oblikovalcem akademsko šolan, kar je bilo tedaj mogoče doseči samo v središčih zunaj slovenskega etničnega ozemlja. Vendar je bilo že opozorjeno, zlasti na primeru slikarstva, da tudi v novem položaju niso prenehale veljati nekatere stalnice likovnega izražanja, preprosto zaradi kulturnogeografskih izhodišč. V največji meri je mednarodna arhitektura tega stoletja, tako da je že v Orisu ocenjena kot antinacionalna. Pri tem seveda ne smemo pozabiti, da gre tak način oblikovanja tako na račun uradniške organizacije kakor za vse stoletje veljavnega legitimizma. Nedvomno sodi med velike dosežke slovenske umetnosti okoliščina, da smo si ustvarili tradicijo, preden so nastala naša lastna akademska učilišča. Po drugi strani nas ravno

devetnajsto stoletje sili v resna razmišljanja o potrebi, da tudi za znanost posvojimo likovni fond, ki so ga uporabniki že zdavnaj imeli za svojega. Ponašanje pomeni že prilagojeno merilo, posvojitev prav tako slikarska kultura nazarenske usmeritve, smotrno dekoriranje cerkvenih notranjščin, prevajanje velemestne secesije v domačo tematiko. In vendarle je prav, če opombo o nacionalnem in tujem v umetnosti končam s tistim značilnim bojem, ki ga je samopotrditve potrebna slovenska meščanska družba zastavila ob koncu devetnajstega stoletja, posebej vidno v Ljubljani. Zdaj je pravi nacionalizem vdrl v območje likovnega oblikovanja: vztrajnemu postavljanju nemških kulturnih domov v znamenju imperialnega nemškega sloga — v Pomurju madžarskega — so Slovenci zaradi pomanjkanja lastnih arhitektov in zaradi pomanjkanja izdelanega lastnega izraza zoperstavili serijo po čeških avtorjih in čeških zgledih izdelanih prestižnih arhitektur, zlasti narodnih domov. Ta dvoboj v času, ko lahko govorimo o izvirnem uveljavljanju slovenstva v celi vrsti umetnostnih panog, je značilen po predznakih oblikovanja na eni in na drugi strani: nemškemu romantičnemu iracionalizmu stoji nasproti češka varianta prosvetljene italijanske nove renesanse. Vsekakor je ta nacionalistični incident zgovoren dokument svojega časa.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Bericht resümiert die Ergebnisse der slowenischen Kunstgeschichte der Nachkriegszeit und berücksichtigt vorallem jene, die aus der Zeitspanne nach dem in Celje 1965 abgehaltenen Symposium (Die Kunst des 19. Jahrhunderts in Slowenien) stammen. Eingehender behandelt wird die Meuwertung der Kunst im vorigen Jahrhundert vorallem des Historismus und der ihm verwandten Erscheinungen, denen die ältere Wissenschaft wegen ihrer traditionsgebundenen Ansichten vom Stil nicht gerecht sein konnte. Ein nicht geringer Beitrag hiezu war ferner das internationale Treffen in der Nationalgalerie (Narodna galerija) in Ljubljana im April 1978, das sich mit dem Kunstgeschehen um die Jahrhundertwende befasst hatte. Abschliessend berührt der Bericht die bisher weniger beachteten und daher auch noch nicht im grösseren Masse bearbeiteten Gruppen von Denkmälern. Unter den noch offenen Grundsatzfragen erfordert die Frage nach der gesellschaftlichen Dimension der Kunst im 19. Jahrhundert in Slowenien eine besondere Aufmerksamkeit.

NEKATERI PROBLEMI RAZISKOVANJA ARHITEKTURE 19. STOLETJA

Damjan Prelovšek, Ljubljana

Čeprav se bojim, da bom povedal kaj, kar je znal že bolje formulirati v svojem referatu profesor Šumi, bi vseeno rad opozoril na nekatere posebne probleme, s katerimi se srečujemo pri raziskovanju arhitekture preteklega stoletja. Za razloček s starejšim spomeniškim gradivom je za devetnajsto stoletje značilna skoraj nepregledna množina ohranjenih spomenikov, ki nas sili k preišljenemu izboru. S selekcijo pa je povezano vprašanje postavitve kriterijev in razbistritve pojma kvalitete. Vsaka generacija ocenjevalcev je doslej arhitekturo tega časa presojala s svojimi očmi. Ocene so se sukale od nekritičnega navdušenja do prav tako enostranskega odklanjanja vsega, kar nam je v stavbarstvu zapustilo preteklo stoletje. Šele danes je zgodovinska razdalja toliko narastla, da je mogoče načeti vprašanje objektivne presoje. V šestdesetih letih sprožen plaz strokovne literature o umetnosti tega stoletja še ni privedel do povsem jasnih in zveličavnih kriterijev, je pa v marsičem premagal odklonilno stališče do historističnih spomenikov. Zanje dolgo nismo našli pravega posluha zaradi dediščine, ki nam jo je zapustila generacija teoretikov funkcionalizma. Ti so nam približali le inženirsko plat stavbarstva 19. stoletja. Kmalu se je pokazalo, da taka zožitev problematike ne zadostuje za objektivno oceno. Funkcionalizem, ki se je rodil iz sovraštva do historizma, se nam danes vedno bolj odkriva kot v sebi zaključen umetnostni slog in ne več kot nadčasovna univerzalna odrešitev arhitekture, v kar so upali njegovi zagovorniki. Šele s premaganjem toge funkcionalistične doktrine se je umetnostni zgodovini spet posrečilo najti stik z likovno produkcijo 19. stoletja.

V zagovor arhitekture 19. stoletja bi želel mimogrede opozoriti, da njena retrospektivna usmeritev v zgodovini stavbne umetnosti ni izjemna, saj se je arhitektura že od nekdanj vedno znova spogledovala ter oplajala ob minulih stilnih dobah, čeprav morda nikoli tako izrazito kot v drugi polovici preteklega stoletja, ko si je meščanstvo po utrditvi ekonomskega položaja s historičnimi arhitektonskimi oblikami tudi navzven prizadevalo zagotoviti priznanje legitimnosti svoje vladavine. Drugi pomislek zadeva vprašanje funkcionalnosti funkcionalizma. Medtem ko nekatere stavbe, sezidane pred osemdeset in več leti, še vedno zadovoljivo opravljajo svojo nalogo, pa tega ni mogoče trditi za

arhitekturo nove stvarnosti, saj so bili prav ti spomeniki skoraj brez izjeme prizadeti s poznejšimi prezidavami.

Načeti velja tudi vprašanje, koliko smo ob stavbnih spomenikih 19. stoletja upravičeni govoriti o umetniški ustvarjalnosti. Nekdaj je umetnostna zgodovina zanje poznala le negativno oznako eklektične arhitekture, ki jo zdaj poskušamo zamenjati s pozitivneje pojmovanim historizmom. V drugi polovici stoletja se je med umetniki vedno močnejše oglašala želja po razvijanju ustvarjalnosti, kar se nedvomno odraža v kvaliteti spomenikov samih. Da so k izoblikovanju umetnostne fiziognomije historističnega stavbarstva močno prispevale tudi nove in v preteklosti povsem neznane naloge, za katere ni bilo pravih vzorov, ni treba posebej poudarjati.

Slogovno vprašanje spomenikov 19. stoletja je dovolj zapleteno. Nima mo opravka le s klasicizmom oziroma bidermajerjem in s konglomeratom najrazličnejših zgodovinskih kopij, ampak je tudi znotraj tega navideznega nereda mogoče slediti logiki slogovnega razvoja. Korenine stavbarstva preteklega stoletja moramo iskati še globoko v baroku. Uvajanje racionalistične miselnosti, katere nasledek je bila počasna, a zanesljiva birokratizacija države, se je odražala prav tako v drugačnih pogledih na arhitekturo. Atributi nove umetnosti so postali solidnost, ekonomičnost in praktičnost zidave. Avstrija se ni več zgledovala pri italijanski stavbni umetnosti, temveč se je skušala opreti na svoje moči. Konec je bilo obveznih pomočniških potovanj na jug, začel se je čas centralizma, ki je vodil v uniformiranost arhitekture. S klasicizmom je Dunaj izgubil tisti pomen, ki ga je imel v baroku. Provincialno stavbarstvo je zdrknilo na raven umetnostno neambicioznega protofunkcionalizma, ki je sledil modi s skopim in stereotipnim slovarjem klasicističnih atributov, kot s čeli, portali in okenskimi okvirji ter si je le v izjemnih primerih privoščil bogatejše okrasje. Preobrazba stavbarstva se je kazala tudi v upadanju ravni obrtnega znanja in na drugi strani v začetkih industrijske tipizacije ter masovne izdelave. Novi način delitve dela in racionalistična klima sta arhitektom puščala vse manj možnosti za razmah lastne ustvarjalnosti. Pravna določila v prvem trenutku še niso odločilno vplivala na razvoj umetnosti. Vedno novi tehnični predpisi in omejitve pa so naročnike silili, da so se iz povsem praktičnih vzrokov obračali na uradne stavbne ustanove. Tako je v avstrijskih provincah do srede stoletja skoraj povsem zamrla ustvarjalna iniciativnost, saj se je bilo preprosteje prilagajati že ustaljenim shemam. V okviru stereotipnega in trdoživega klasicizma si je romantični duh zato le počasi utiral pot. Romansko, gotsko in renesančno okrasje je sicer postopoma začelo preganjati s fasad klasicistične sestavine, ni pa načelo klasicistične kubičnosti in nerazčlenjenosti stavbnega jedra. Razmere so se spremenile šele z marčno revolucijo. Njeni socialnopolitični nasledki so odmevali tudi v arhitekturi. Reorganizaciji gradbenega uradništva je sledil tudi zakon o javnih natečajih, s katerim je arhitektura kot umetnostna stroka spet začela pridobivati na pomenu. Ustvarjalne volje je bilo povsod dovolj, vendar so se razmere medtem že toliko spremenile, da ni bilo več mogoče najti zveze s pretrgano tradicijo.

Slogovno delimo historistično arhitekturo na romantično, strogo in pozno. Romantični historizem obsega spomenike, ki se le z dekorativnimi dodatki skušajo otresti klasicizma, glede pojmovanja stavbne mase pa se ne oddaljujejo od klasicističnih predstav. Teže je potegniti mejo med strogim in poznim historizmom, saj obe smeri pogosto vztrajata druga ob drugi. Strogi, le enemu zgodovinskemu slogu podrejši se historizem nastopa navadno nekoliko pred poznim. Za pozni historizem pa je značilna zelo svobodna raba različnih historičnih vzorcev in predlog.

Zunanji slogovni znaki pogosto ne zadostujejo za datiranje samih objektov. Paziti je treba na njihovo sintakso in posebej na stopnjo razgibanosti stavbne mase. V drugi polovici 19. stoletja je razvoj vodil k vse bolj zapleteni členitvi stavbnega jedra in je tik pred koncem stoletja dosegel vrh v skoraj »impresionističnem« drobljenju arhitektonskih členov. Pri datiranju spomenikov je pogosto odločilnega pomena tudi natančno poznavanje ožje časovne mode. Tako lahko na primer novonormanske stavbe (ljubljska realka in podobno) z veliko gotovostjo datiramo v 60. in 70. leta. Zelo težavno pa je ugotavljati čas nastanka pri slogovno slabo izrazitih stavbnih spomenikih iz prve polovice stoletja. Pri njih moramo upoštevati, da so posamični stilno prijemljivejši detajli zaradi rabe starih vzorcev lahko tudi precej mlajši, kot bi jim prisodili. V meščanski arhitekturi zasledimo večje novosti šele nekako od 70. let naprej, kar je v precejšnji meri pobudila živahna stavbna dejavnost na Dunaju, medtem ko je secesijsko stavbarstvo pri nas dobilo jasne obrise šele po letu 1900.

Nekaj besed moram spregovoriti tudi o vprašanju atribucij. V tem pogledu je razmeroma malo težav s stavbami iz prve polovice stoletja. Pri novogradnjah iz tega časa namreč lahko z veliko zanesljivostjo razrešimo ime avtorja že s pomočjo uradniških šematizmov. Ob načrtovalcu pa je pomembno poznati tudi izvajalca, kajti njegovo delo je bilo pogosto odgovornejše in je terjalo veliko spretnosti in izkušenj. Kar zadeva slogovno naprednost, so bili lokalni stavbni mojstri nosilci tradicionalne, na krajevno izročilo vezane arhitekture, medtem ko so uradniki stavbnih direktij in kresijski inženirji brez časovne zamude uvajali vse tehnične in stilne novosti zidave v prestolnici monarhije. Arhitektura v Sloveniji je tudi v času največjega pritiska stavbnih direktij ohranila svoj kolorit; za to gre zasluga v prvi vrsti deležu fur-lanskih stavbnih obrtnikov.

Že teh nekaj površno nakazanih izhodišč opozarja na relativnost vprašanja kakovosti stavbnih spomenikov 19. stoletja, saj odpovedo vsa merila, pridobljena na starejšem gradivu. Še vedno ostaja prepuščeno presoji posamičnega raziskovalca, katere spomenike bo odbral in kako jih bo predstavil. Zgodovinarju more biti edino merilo le stopnja zgodovinske pričevalnosti nekega spomenika. Zgodovinsko pa je po definiciji, ki jo je zastopal tudi Max Dvořak, vse, kar je pomembno za preteklost ali sedanjost.

Naj končam z vprašanjem, ki bi ga bil moral zastaviti že na začetku: kakšno praktično korist si lahko obetamo od študija arhitekture 19. stoletja? V tem trenutku je najpomembnejši spomeniškovarstveni aspekt. Stavbe tega časa sodijo prav zaradi svoje številčnosti med naj-

bolj ogrožene. Ker nimamo jasnih predstav o njihovi kvaliteti in pomenu, jih ne znamo učinkovito braniti in iz dneva v dan postajajo plen hitrega razvoja mest. Morda bi kazalo opozoriti še na neko povsem vsakdanjo, a prezrto resnico, da študij arhitekture 19. stoletja lahko tudi močno korigira poznavanje starejšega spomeniškega gradiva. Ob vsem tehničnem napredku 20. stoletja moramo skoraj vsakih deset let obnavljati hišne fasade. Nekdaj, ko je bilo obrtniško znanje solidnejše in so rabili boljša gradiva, je bilo treba stavbna lica popravljati manj pogosto. Vseeno pa ni šlo brez tovrstnih posegov, ki so počasi načenjali pričevalnost starejših spomenikov. Zato je pogosto mogoče le s poznavanjem umetnostnih in tehničnih značilnosti stavbarstva 19. stoletja rekonstruirati pravo podobo baročnih spomenikov.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Erforschung der Architektur des vorigen Jahrhunderts eröffnet eine Reihe von neuen Fragen. In einem kurzen Referat ist es kaum möglich, was mehr zu tun, als auf einige davon aufmerksam zu machen. Die unübersehbare Menge der erhaltenen Baudenkmäler zwingt zum Suchen angemessener Kriterien für die Beurteilung ihrer Qualität. Das Typisieren, die industrielle Ausführungsweise, das Hervorheben der reinen Verwendbarkeit, die administrative Beschränkung der schöpferischen Phantasie u. ä. haben parallel mit den neuen sozialen und politischen Verhältnissen der Architektur des 19. Jahrhunderts ihren Stempel aufgedrückt. Das fundamentale Dilemma der Zeit ist zweifellos die Kluft zwischen dem künstlerischen und dem funktionellen Pol der Architektur, zwischen welchen die Kunstgeschichte den richtigen Mittelweg finden müsste.



SLOVENJEŠTAJERSKI TRGI IN MESTA V 19. STOLETJU

Jože Curk, Maribor

Na Slovenještajerskem je bilo na začetku 19. stoletja 40 naselbin z mestnimi ali trškimi pravicami. Med prve so spadale Brežice, Celje, Maribor, Ormož, Ptuj, Slovenska Bistrica in Slovenj Gradec, med druge pa Braslovče, Brestanica, Gornji grad, Konjice, Kozje, Laško, Lemberg, Lenart, Ljubno, Ljutomer, Lovrenc, Makole, Mozirje, Muta, Pilštajn, Planina, Podčetrtok, Podsreda, Ptujška gora, Radlje, Rečica, Rogatec, Sevnica, Središče, Studence, Šentjur, Šoštanj, Velenje, Veržej, Vitanje, Vojnik, Vuzenica in Žalec. Kunšperk pri Bistrici, Lemberg pri Dobrni in Ruše so v teku 18. stoletja svoje trške pravice zgubili, Vransko (1868), Gradišče (1872), Šmarje (1875) in Gornja Radgona (1907) pa med leti 1868—1907 dobili. Obenem je nastala vrsta naselbin, ki sicer pravno niso spreminjale svojega statusa, so se pa razvile v večje aglomeracije. V Posavinju gre za naselbinski venec okoli Celja ter naselja: Dobova, Dobrna, Hrastnik, Liboje, Mislinja, Pesje, Polzela, Prebold, Rimske toplice, Rogaška Slatina, Škale, Store-Kresnike, Topolšica, Trbovlje in Videm ob Savi, v Podravju za naselbinske vence okoli Maribora, Ptuja in Slovenske Bistrice ter kraje: Fram, Oplotnica, Poljčane, Pragersko, Rače, Radenci, Ribnica, Vuhred in Stari trg. Na Koroškem so se poleg obeh starih trgov Dravograda in Raven v teku 19. stoletja razvila izrazito industrijska naselja: Črna, Kotlje, Leše, Mežica, Prevalje-Farna vas in Zerjav, v Prekmurju pa gre razen pri Lendavi in Murski Soboti za statusno in konceptualno precej zabrisane naselbine (Beltinci, Bogojina, Dobrovnik, Grad, Martjanci, Turnišče), ki pa so po številu prebivalstva kot tudi mnoge prekmurske vasi presegle večino štajerskih trgov. Ker niti prekmurske niti koroške naselbine zaradi svojih specifičnosti niso močnejše vplivale na splošno podobo urbanega in gradbenega razvoja slovenještajerskih trgov, mest in naselbin, jih omenjam le zaradi popolnosti prikaza severovzhodne Slovenije, v katere geografski okvir spadajo.

Če pregledamo leksikalne in statistične podatke za obdobje 1820—1910, ugotovimo, da je v tem času hišni fond na slovenskem štajerskem narastel skoraj za polovico, število prebivalstva pa za tri petine, ob čemer se je razmerje med vaškim in urbaniziranim prebivalstvom mnogo hitreje spreminjalo v korist drugega, kot se je to dogajalo s hišnim fondom, kjer je do konca 19. stoletja celo opazen obraten razvoj. Iz tega sledi, da se je hišno število prebivalcev v urbanih naselbinah stalno

povečevalo, da pa je ob koncu stoletja popustilo, ker se je dvignil življenjski in s tem stanovanjski standard, in začeli so hitreje graditi individualne hiše, med njimi zlasti vile ter večja in komfortnejša stanovanja. To razmerje se je dejansko še hitreje spreminjalo v korist urbaniziranega prebivalstva, ker so se v 2. polovici 19. stoletja močneje razvile naselbine, ki po statusu niso spadale med urbane, so pa to dejansko postale po svoji funkciji, talni organizaciji in navadno tudi po videzu. Gre za naselbinske vence okoli Celja, Maribora, Ptuja in Slovenske Bistrice ter za uvodoma naštete naselbine. Prav ta urbanizirana naselja in venci so dejansko obrnili tehtnico naseljevanja v prid neagrarnih aglomeracij, čeprav pred prvo svetovno vojno še ne moremo govoriti o deagrarnizaciji podeželja. Čeprav navedene ugotovitve nimajo demografsko-analitičnega namena, so vendar važne. Opozarjajo nas namreč na družbeno-socialna gibanja, ki so posredno vplivala na oblikovanje tistih naših naselbin, ki so presegle vaško komponento, ko so začele združevati neagrarno prebivalstvo. Posebno mesto v tem sklopu imajo zdraviliški kraji, zlasti Rogaška Slatina, ki se je kot mondano zdravilišče razvijala po mednarodnih normah takratnega zdraviliškega turizma.

Med urbanimi naselbinami je vodilna vloga pripadla mestom, zlasti Mariboru, Celju in Ptuju, nekaterim trgov, ki so pozneje dosegli status mesta (Soštanj 1911, Laško in Ljutomer 1927), in naselbinam, ki jih danes označujemo kot mestne, ker so se pozneje organizirale v tej smeri (Trbovlje od 1926 trg, Hrastnik). Vsako od teh mest, trgov in naselbin je imelo svoj specifičen urbano-gradbeni koncept, vsem pa je skupen duh časa, ki jih je razvil, kar velja zlasti za vsa tri vodilna mesta.

Devetnajsto stoletje je bilo gradbeno zelo aktivno. Gradilo je cerkvene in fevdalne objekte, javne stavbe za potrebe uprave, sodstva, zdravstva, šolstva in vojaštva, poslovno-najemniške hiše, zdraviliško-gostinske in turistično-rekreativne objekte, tehnične naprave za potrebe železniškega, cestnega in vodnega prometa, industrijske pogone, komunalne objekte, javne nasade itd.

Cerkve je z nastopom romantike doživela svoj preporod, ki ga je vatikanski konkordat iz leta 1855 še podprl in mu dal močan vzgon v 2. polovici stoletja. Na Slovenještajerskem, Koroškem in v Prekmurju je do leta 1914 nastalo 96 novih cerkva. Poleg na novo pozidanih in povečanih cerkva jih je bilo mnogo prezidanih, večina pa tako ali drugače obnovljenih. Poleg cerkva so se na novo gradile, prezidavale, nadzidavale in obnavljale tudi druge cerkvene stavbe: župnišča, kaplanije, pokopališke in pomožne stavbe, samostani, domovi, šole, bolnišnice itd. V drugi polovici stoletja se je pojavila kot graditeljica tudi protestantska cerkev. Pri gradnji oziroma obnovi cerkvenega stavbnega fonda v 1. polovici stoletja so sodelovali domači, furlanski in avstrijski gradbeniki, v 2. polovici stoletja pa se začne pojavljati vedno več arhitektov, ki so ustvarjalno posegli v cerkveni gradbeni razvoj.

Čeprav pomeni 19. stoletje zaton fevdalnega reda, je vendar ustvarilo precej fevdalnih objektov v klasicističnem in postklasicističnem slogu ter obnovilo vrsto starejših objektov v smislu historizirajočih slogov. Medtem ko so nekateri objekti zaradi prezidav v utilitarne namene zgu-

bili večino svoje historične in stilne pričevalnosti, pa so se pojavili že tudi prvi spomeniškovarstveni poskusi za ohranitev nekaterih pomembnih gradov oziroma njihovih razvalin, ki pa razen v Celju niso dali kakih trajnejših rezultatov.

Po odpravi fevdalnega sistema, ki je slonel na gospoščini kot osnovni celici upravnega in sodnega življenja, so se pojavile na področju novo organiziranih javnih služb potrebe po novih prostorih oziroma stavbah. V začetku so za te namene uporabljali podedovana poslopja, v zadnji tretjini stoletja pa so prešli na izgradnjo novih stavb. Poleg upravnih in sodnih poslopij so v tem stoletju začeli nastajati tudi sodobnejši bolnišnični kompleksi, ki so nadomestili stare mestne in trške špitale ter cerkvene in občinske ubožnice. Ker so jih navadno gradili zunaj naselbinskih jeder in jim zagotovili večje parkovne površine, so jim s tem omogočili nadaljnji razvoj. Kot naravna zdravilišča so se jim kmalu pridružili kraji: Dobrna, Kotlje, Laško, Radenci, Rimske toplice, Rogaška Slatina in Topolščica.

Posebno močno stavbno dejavnost je zahtevala nastanitev vojaštva, ki se je do 2. polovice stoletja stiskalo po bivših samostanskih in fevdalnih objektih, lociranih večinoma v starih mestnih jedrih. Vojašniški kompleksi so v zgodnji fazi predstavljali prve večje projektantske podvige v zgodovini Maribora, Celja, Ptuja in Slovenske Bistrice, ki so edina štela med svoje mestno prebivalstvo tudi vojaštvo.

Najobsežnejše področje javnih gradenj je v 19. stoletju predstavljalo šolstvo. Ko je leta 1869 izšel III. državni šolski zakon, ki je uvedel obvezno osemletno šolanje, so mu sledila tudi navodila za gradnjo šolskih poslopij. Izdelani so bili natančni in obvezni normativi za njihovo gradnjo in notranjo opremo. Pogosto so bile šole podobne upravnim zgradbam, kar velja posebno za šole, ki so nastajale po letu 1880, ko so začeli misliti tudi na njihov estetski videz. Zazidalni načrti so jih morali predvidevati v najlepših delih naselbin, kjer naj bi dominirale s svojo stavbno pojavo, ki je morala upoštevati klasične norme ravnovesja in simetrije pa tudi tipiko pokrajine, značaj kraja in domači gradbeni material. Odločbe iz leta 1873, 1878, 1883, 1887 in 1899 so do podrobnosti določale lego šole, njeno gradnjo, funkcionalno organizacijo, okna, razsvetlavo, ogrevanje, prezračevanje, opremo, sanitarije, pitno vodo, okrasje, barve, okolico šole itd. Ob koncu stoletja je bilo okoli 236 šol, večinoma v lastnih stavbah, ki so v mestih dosegale prav pomembne mere in videz. V mnogih naših trgih in vaseh so pomenile po državnih normativih zgrajene šole poleg cerkva, župnišč in hiš lokalnih veljakov najmarkantnejša poslopja, ki so suvereno obvladovala krajevne vedute.

O poslovno-stanovanjskih stavbah, ki so začele nastajati zlasti v zadnji tretjini stoletja, lahko trdimo, da so najbolj izraziti arhitektonski predstavniki urbaniziranih naselbin. Poslovne stavbe so gradili pošta, banke, hranilnice in posojilnice, veletrgovina, razna združenja itd., najemniške hiše pa tudi privatniki. Kmalu se je uveljavil kombiniran tip hiše, ki je v pritličju obsegal poslovne prostore, v nadstropjih pa stanovanja. Tovrstne stavbe so bile v 1. pol. 19. stol. praviloma nadstropne, v 2. pol. stoletja dvonadstropne, po letu 1900 pa izjemoma tudi trinadstropne. Najpomembnejša poslovno-stanovanjska arhitektura je

nastala v Mariboru, Celju in Ptujju, nekaj pa jo je najti tudi po drugih mestih, trgih in urbanih naselbinah. V zvezi s stanovanjskimi hišami se po letu 1863 pojavijo tudi prve delavske kolonije, projektirana bivalna naselja oziroma mestne četrti, ki predstavljajo prvo organizirano gradnjo pri nas. In končno se v Mariboru in Celju pojavijo po letu 1863 tudi prvi regulacijski načrti, ki postopoma zajamejo obe mesti in vsaj orientacijsko regulirajo njun nadaljnji urbani razvoj.

Sodobnejša prometna sredstva so omogočila hitrejša potovanja, zaradi česar se je razmahnil turizem zdraviliškega, rekreativnega in počitniškega značaja. Medtem ko so potovanjem v 1. pol. stoletja služile ceste in obcestne, predvsem furmanske gostilne, pa se v 2. polovici stoletja pojavijo železnica in novi tipi gostinskih obratov: hoteli, restavracije, kavarne in nočni lokali, ki poskušajo že s svojo arhitektonsko pojavo pritegniti pozornost potnikov. Starim poštnim postajam in gostilnam s prenočišči so se po sredini stoletja naprej pridružile kolodvorske restavracije in bifeji, nato pa penzioni in hoteli, ki so začeli dajati mestnim jedrom pečat prijetne poslovnosti in dnevne aktualnosti.

Zelo veliko področje gradbene dejavnosti v 19. stoletju predstavlja izgradnja vodnega, cestnega in železniškega prometa. Naši današnji predstavi sicer nekoliko odmaknjeni vodni promet je bil do izgradnje osnovne železniške mreže še zelo aktualen, saj so glavne rečne tokove vztrajno regulirali, Savo pa celo usposobili za obojestranski ladijski promet. Cestni promet, ki je naraščal do okoli leta 1870, nato pa zaradi železniške konkurence izgubil tranzitni pomen, je zahteval modernizacijo cest kot prometnega dopolnila železnice. Ob cestah so razen cestarskih hiš nastale predvsem furmanske gostilne z velikimi hlevi, ki so šele po izgradnji železnic polagoma zamrle. Najdražje cestne gradnje, škarpe in mostovi, so se le redko gradile. Vsi mostovi na glavnih rekah so bili leseni, razen kamnitega čez Savinjo v Zidanem mostu iz leta 1826 in železnega čez Savo v Radečah iz leta 1894.

Najmočneje je v ustroj pokrajine in naselij posegla železnica. Njena izgradnja je doslej največji gradbeni podvig pri nas, ki je v dveh etapah med leti 1842—1863 in 1890—1907 prepregel severovzhodno Slovenijo v vseh glavnih smereh.

Začetki industrije, ki segajo v 1. pol. 19. stoletja, so se v urbanih naseljih večinoma zadovoljili z obstoječim stavbnim fondom, zunaj naselij pa s preprostimi funkcionalnimi pogoni. Prvi velik industrijski obrat predstavljajo mariborske železniške delavnice iz leta 1860—1863, sledijo industrijsko-rudarski bazeni na Koroškem, v Zasavju, Celjski kotlini in manjša industrijska središča v okolici Zreč, Vitanja, Mislinje, Oplotnice, Mute, Laškega, Senovega, Šoštanja, Velenja, Prebolda itd. V zvezi z modernizacijo urbanega življenja se je v večjih naselbinah pojavila tudi povečana komunalna dejavnost, ki pa se ni omejevala samo na kanalizacijo in regulacijo ulic, ampak je ustvarila tudi prve obrate, ki so služili mestnemu standardu. Nastale so plinarne, vodovodi, klavnice, kopaljšča, pralnice, razna uslužnostna podjetja kot mestna razsvetljava, mestni promet, čiščenje ulic itd. Nastanku parkov in drugih javnih prostorov gre zahvala za postavitev javnih spomenikov memorialnega in jubilejnega značaja, ki so se pridružili podedovanim, večinomo nabožnim. Od konca 18. do sredine 19. stoletja se je iz naselbin

preselila večina pokopališč, s čimer so okoli cerkva nastali trgi, v bližnji okolici pa pokopališki kompleksi, ki so jih več ali manj skrbno komunalno urejali.

Področij gradbene, komunalne in urbane dejavnosti je bilo v 19. stol. seveda še več, vendar že naštetja dokazujejo, kako vsestransko aktivno je bilo to stoletje in kako malo je dejansko še raziskano. Raziskave teh področij seveda presegajo umetnostnozgodovinske in stilkokritične okvire, saj zahtevajo tudi pritegnitev zgodovinskih, socioloških in demografskih študijskih komponent. Gradbena dejavnost 19. stoletja je namreč posegala v vsa področja javnega in zasebnega življenja ter naše kraje dvignila iz podedovanih baročnih življenjskih okvirov na stopnjo, ki jih je odprla dosežkom splošnočloveškega ustvarjalnega napredka. Nas seveda zanima samo tisti del tega napredka, ki je vplival na gradbeni, komunalni in urbani razvoj naših trgov in mest. Ta so se v teku stoletja morala prilagoditi potrebam in zahtevam časa in se tako pripraviti na pojav novih energetskih virov, nafte in elektrike, ki so ustvarili nov življenjski koncept in s tem izhodišča za njihovo zasnovu in razvoj v 20. stoletju.

Topografija urbanih naselbin v severovzhodni Sloveniji daje zanimive rezultate. Po eni strani odkriva sorazmerno veliko število naselbin, ki prihajajo v poštev za obravnavo, po drugi pa kaže na majhen odstotek tistih, ki so doživele tako dinamičen razvoj, da so dejansko spremenile svojo naselbinsko strukturo. Gre za Celje, Maribor, Ptuj, Hrastnik, Ravne, Šoštanj, Trbovlje in Velenje, kjer je številčno, ne pa seveda še ekonomsko delavski razred prevladal meščanskega. Poleg industrijskega kompleksa je k razvoju urbanih naselbin največ pripomogel promet, zlasti železniški, ki je s potezami svojih prog opredelil razvoj mnogih naselbin. Turistični dejavnik še ni bil močnejše prisoten, saj ga je pogojila predvsem železnica in šele po prvi svetovni vojni tudi avtomobil. K razvoju urbane misli, k spoznanju o potrebnosti urbanega načrtovanja, celo k uporabi delnih regulacijskih načrtov se je dokopalo le nekaj naselbin. Večina od njih ni toliko napredovala, da bi eno ali drugo potrebovala, ampak se je zadovoljila z načrtovanjem uradnih občinskih ali okrajnih gradbenih uradnikov inženirjev in geometrov. To so naselbine, ki jih še danes obvladujejo stare gradbene zasnove in podedovani gradbeni fondi, med katere se mešajo ali se pridružujejo stavbne stvaritve 19. stoletja, zlasti iz obdobja historičnih slogov.

Gre predvsem za upravne, poslovne in šolske stavbe, ki pogosto obvladujejo stare naselbinske vedute, medtem ko od tehničnih objektov le redki presegajo uporabnostni vidik. Če rezultate 19. stoletja pogledamo z regionalnega vidika, opazimo večji ruralni delež na ozemlju Prekmurja, Slovenskih goric, Haloz in Posotolja, močnejšega industrijskega pa na ozemlju Koroške, Posavinja in Zasavja. Med arhitektonskimi slogi prevladuje klasicizem v 1. polovici 19. stoletja in historični slogi, zlasti neorenesančni, v drugi. Empir, neoromanika in neogotika (razen v fevdalni in cerkveni arhitekturi), nemška renesansa in secesija se niso močnejše uveljavili, domačijski slogi, zlasti alpski, pa le na obrobjih mest, v zdraviliških krajih in pri individualnih gradnjah. Topografski prikaz odkriva obsežnost obravnavane teme, ki bo zahtevala še mnogo študija, da jo bo mogoče analitično celoviteje zajeti in oprede-

liti in vseh področjih, ki jih je 19. stoletje gradbeno obogatilo. Pri tej dejavnosti je odigrala važno vlogo uvedba novih konstrukcijskih materialov in tehnik (železa, cementa, betona in železobetona), ki so ustvarili nova gradbena izhodišča za arhitektonska snovanja 20. stoletja.

LITERATURA

- Janko Orožen: *Zgodovina Celja in okolice*, I in II, Celje 1971, 1974
Isti: *Zgodovina Trbovelj, Hrastnika in Dola*, Trbovlje 1958
Isti: *Celje z zaledjem*, Celje 1948
Isti: *Dobrna: Preteklost in sedanost zdravilišča in kraja*, Dobrna 1975
Isti, Preteklost Savinjske doline od davnih do današnjih dni, *Savinjski zbornik*, II, 1965, pp. 322—415
Isti, Gradivo za zgodovino Rimskih toplic in okolice, CZ, 1959, pp. 119—187
Fran Kovačič: *Trg Središče: Krajepis in zgodovina*, Maribor 1910
Isti: *Ljutomer: Zgodovina trga in sreza*, Maribor 1926
Bogo Teply: *Vodnik po Mariboru in okolici*, Maribor 1955
Milan Natek, Zalec, naselje in prebivalstvo, *Savinjski zbornik*, II 1965, pp. 7—40
Anton Melik: *Rast naših mest v novi dobi*, Ljubljana 1964
Slovenj Gradec ob 700-letnici, Zbornik, Slovenj Gradec 1951
Brežice, Zbornik Posavje, I, Brežice 1957
720 let Ravne na Koroškem, Zbornik, Ravne na Koroškem 1968
Ormož skozi stoletja, Zbornik, Maribor 1973
Ivan Mohorič: *Zgodovina železnic na Slovenskem*, Ljubljana 1968
Solske zgradbe na Slovenskem v obdobju od 1775 do 1966, Ljubljana 1967 (rk)
Jože Curk, O urbanistično-gradbenih zasnovah trgov in mest v Posavju, *Obsotelju in Posavju*, CZ 1962, pp. 225—254
Isti, Zgodovina urbanizacije v severovzhodni Sloveniji, *ČZN, NV*, 6, 1970, pp. 244—284
Isti, Celje, urbanistično-gradbeni zgodovinski oris, CZ, 1963, pp. 5—44
Isti, Maribor: Urbanistično-gradbeni zgodovinski oris, *ČZN, NV*, 2, 1966 in 4, 1968, pp. 63—95 in 83—105
Iva in Jože Curk: *Ptuj*, Ljubljana 1970
Peter Povh, Celjska arhitektura v 19. stoletju, *ZUZ, NV, IX*, 1972, pp. 77—124
Iztok Premrov, Arhitektura devetnajstega stoletja v Mariboru, *ČZN, NV*, 10, 1974, pp. 341—380
Iva in Jože Curk: *Ptuj*, Zbirka vodnikov, 4, Ljubljana 1974
Marijan Zadnikar: *Umetnostni spomeniki Slovenjega Gradca*, Zbirka vodnikov, 8, Ljubljana 1966
Jože Curk: *Ozemlje slovenjebistriške občine*, Zbirka vodnikov, 12, Ljubljana 1968
Stanko Škaler: *Brežice*, Zbirka vodnikov, 15, Ljubljana 1968
Jože Curk: *Ormož in njegova okolica*, Zbirka vodnikov, 33, Ljubljana 1973
Ivan Stopar: *Celje*, Zbirka vodnikov, 37, Ljubljana 1973
Ivan Stopar: *Rogaška Slatina*, Zbirka vodnikov, 40, Ljubljana 1973
Sergej Vrišer: *Stari Maribor*, Zbirka vodnikov, 49, Ljubljana 1975
Ivan Stopar: *Rogatec*, Zbirka vodnikov, 66, Ljubljana 1976
Ivan Stopar: *Zalec in Novo Celje*, Zbirka vodnikov, 73, Ljubljana 1977
Stane Brečko: *Hrastnik*, Zbirka vodnikov, 77, Ljubljana 1977

ZUSAMMENFASSUNG

Die slowenischsteirischen Märkte und Städte traten in das 19. Jahrhundert mit mittelalterlichen Konzeptionen und renaissance-barockem Baufonds. Von den 40 Siedlungen hatten 7 das Stadt- und 33 das Marktrecht. Zu ihnen muss man noch die Siedlungen rechnen, die ihr Marktrecht im Laufe des 18. Jahrhunderts entweder verloren (3) oder im 19. Jahrhundert bekommen haben (4), 10 Marktsiedlungen in Kärnten (2) und Prekmurje (8), davon nur 2, die ihr Recht durch das ganze Jahrhundert behielten, und alle jene Siedlungen, die die dörfliche Konzeption überholt haben und sich dank der Industrie, des Verkehrs oder des Tourismus zu Städten entwickelten. Man muss aber sofort feststellen, dass sich unter ihnen nur einige befinden, die in ihrer Entwicklung zur Anwendung der urbanistischen Prinzipien des anzusiedelnden Raumes kamen. Wenn wir die lexikalen und statistischen Daten vom Ende des 18. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts durchsehen, bemerken wir, dass sich von den Städten Maribor am stärksten entwickelte und ihm Celje, Ptuj, Slovenska Bistrica, Slovenj Gradec, Brežice und Ormož, die Märkte Konjice, Laško, Ljutomer, Muta, Radlje, Sevnica, Sentjur, Soštanj und Velenje und die Siedlungen Hrastnik und Trbovlje folgten. Man muss dazu noch Ravne in Kärnten und Lendava und Murska Sobota in Prekmurje rechnen.

Die bauliche Aktivität des 19. Jahrhunderts umfasste alle Gebiete des allgemeinen Fortschritts. Die slowenische Steiermark trat in das 19. Jahrhundert als typische Agrarlandschaft, verliess es aber als halb industrialisierte, obwohl diese Tatsache noch nicht auf ihre Deagrarität wirkte. Ihre Bautätigkeit, die in der 1. Hälfte des Jahrhunderts die Stilmerkmale des Klassizismus, in der 2. des Historismus trug, gab ihr einen so starken Einschlag, dass er fast überall den ererbten übertönte. Die bauliche Tätigkeit reichte von der sakralen und feudalen Architektur bis zur industriellen und verkehrstechnischen, besonders sorgte man aber für die Bedürfnisse der Verwaltung, des Gerichtswesens, der öffentlichen Gesundheit, des Schulwesens und des Militärs. Es entstanden auch viele Geschäfts- und Wohnhäuser, Heilanstalten und Hotels, touristische und Erholungsobjekte usw. Die Bautätigkeit des 19. Jahrhunderts hat unser Land aus den ererbten barocken Verhältnissen auf ein Niveau gehoben, auf dem es fähig geworden ist, die bautechnischen Errugenschaften Europas zu akzeptieren. Das hatte gewisse Folgen für die bauliche, kommunale und urbanistische Entwicklung unserer Städte und Märkte, die sich langsam den neuen Zeiterfordernissen anpassten und sich auf diese Weise auf das Auftreten der neuen Energiequellen — das Erdöl und die Elektrizität — als die Fundamente des 20. Jahrhunderts vorbereiteten.

Die Übersicht der städtischen Siedlungen beweist, dass es sich trotz ihrer ziemlich grossen Zahl doch nur um einige handelt, die fähig waren, ihre Struktur gründlich zu ändern. Es handelt sich um Celje, Maribor, (Ptuj), Hrastnik, Ravne, Soštanj, Trbovlje und Velenje, wo die Industriearbeiter auch zahlenmässig die Mehrheit bekamen. Neben der Industrie hat auch der Verkehr viel zu der Entwicklung der städtischen Siedlungen beigetragen. Das gilt besonders für den Eisenbahnverkehr, der mit den Linien seiner Strecken auch die Entwicklung der einzelnen Orte manchmal entscheidend bestimmte. Der touristische Aspekt spielte dabei noch keine grössere Rolle, obwohl ihn die Eisenbahn förderte. Es fehlte noch das Auto. Zur Einführung des Urbanismus als einer Einstellung und erkannten Notwendigkeit gelangten nur wenige Städte. Die meisten Siedlungen entwickelten sich nicht so weit, dass sie ihn hätten brauchen können. Ihnen genügten noch die einfachen Pläne der zuständigen Baubeamten. Das sind die Siedlungen, in welchen noch heute die alten Baukonzeptionen und der ererbte Baufonds überwiegen und wo sich die Bauten des 19. Jahrhunderts denen nur zugesellen. Es handelt sich überwiegend um Verwaltungs-, Geschäfts- und Schulbauten, die oftmals die alten Ortsveduten beherrschen. Von den technischen Objekten gibt es nur wenige, die die reine Zweckutilität überholt haben.

Wenn wir die Resultate des 19. Jahrhunderts aus dem regionalen Standpunkt betrachten, bemerken wir einen stärkeren ruralen Einschlag im Ge-

biet von Prekmurje, Slovenske gorice, Haloze und Posotelje, einen stärkeren industriellen aber im Gebiet von Kärnten, Posavinje und Zasavje. In der Architektur herrschte in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts der Klassizismus, in der 2. der Historismus, besonders jedoch die Neorenaissance vor. Das Empire, die Neoromanik, Neogotik (beide öfters angewandt in der feudalen und sakralen Architektur), Nordrenaissance und Sezession kamen nicht zu grösserer Geltung, der Heimatstil (besonders der Alpenstil) erschien aber nur an den Stadträndern, bei touristischen Objekten und beim individuellen Bauen. Der topographische Abriss hat erwiesen, dass das Thema noch viel Studium verlangen wird, damit wir analytisch alle Elemente der Bautätigkeit des 19. Jahrhunderts werden bearbeiten können. Von diesen Elementen spielte eine wichtige Rolle die Einführung von neuen Bau- und Konstruktionsmaterialien (Eisen, Zement und Beton), die in unserem Jahrhundert ganz neue Bauverhältnisse geschaffen haben.

ORIS OBLIKOVANJA PROSTORSKIH AMBIENTOV IN NJIHOVIH DOMINANT V GORENJSKIH MESTIH

Cene Avguštin, Kranj

Trikotno oblikovana čela, s katerimi so bile meščanske hiše v srednjem veku obrnjene proti cesti, in razmaki med posameznimi stavbami so ustvarili za gotiko značilno gibanje zgornjih delov uličnih ostenij, manj pa so prispevali k njihovi prostorski zaključenosti. Vendar so srednjeveški ulični in tržni organizmi zaradi svoje prilagojenosti oblikam terena s svojimi v loku izpeljanimi ostenji vzorni primeri ob vsakem koraku ritmično spreminjajočih se prostorskih teles, ki jih doživljamo predvsem tako, da se gibljeno po njih, v nasprotju z antiko in kasnejšo renesanso, v kateri je prostor določljiv in obsežen le z dane točke.

Ker je bil organizem gorenjskih mest v glavnem zgrajen že v 13. in 14. stoletju, renesansa ni bistveno prispevala k njihovemu florisnemu razvoju in s tem k nastanku novih prostorskih teles, tem bolj pa je vplivala na prostorsko izoblikovanje že obstoječih ulic in trgov, predvsem z izgradnjo njihovih ostenij. Srednjeveška razgibanost uličnega gabarita se je v 16. in 17. stoletju umaknila horizontalnim težnjam v oblikovanju pročelij. Strehe so se s kapmi obrnile proti ulici in začeli so izginjati tudi prehodi, ki so nekdanj ločili posamezne stavbe. Zaradi pritoka novih naseljencev v času turških vpadov so se s hišami zapolnila tudi tista mestna zemljišča, ki so dotlej ostajala prazna. Urbanizacija je tako zajela prečne ulice in gospodarske poti, ki so v srednjem veku skrbele za dohode k hišnim dvoriščem. Z nastankom veže se je promet s ceste h gospodarskim poslopljem začel usmerjati skozi hišna pritličja. Enotne, v vodoravni smeri potekajoče fasadne ploskve so ustvarile sklenjena ostenja mestnih komunikacij ter pripomogle k plastičnemu vtisu njihovih prostornin. Tudi obrambne naprave, ki so se konec 15. in v 16. stoletju izoblikovale v gorenjskih mestih, so s svojimi tektonsko položenimi stavbnimi gmotami okrepile prostorski značaj njihovih vpadnic, ki so jih zapirala mestna vrata v obliki utrjenih stolpov. Obrambne naprave v dobi renesanse niso več izolirani objekti v mestni arhitekturni mreži, temveč se s stanovanjsko arhitekturo vežejo v sklenjeno celoto, postajajo del njene gmote. S svojo izstopajočo telesnostjo se obrambne naprave uveljavljajo obenem kot odlične prostorske dominante, ki vežejo nase stavbne gmote bližnjega sosledstva.

Območje vplivanja prostorskih dominant, kot so predvsem cerkveni stolpi, je v primerjavi z mestno fortifikacijo mnogo večje, saj prostorsko omejujejo, zaključujejo oziroma vežejo cele skupine ulic in trgov. Medtem ko so meščanske hiše v gorenjskih mestih v času renesanse kljub večji medsebojni povezanosti v glavnem še vedno ohranile svojo iz srednjega veka izvirajočo individualnost, se v baročni dobi začno prvokrat v večji meri pojavljati primeri združevanja hiš v skupni lastnini. Ta pojav se kasneje v 19. stoletju v starih mestnih jedrih spremeni v običajen način gradnje večjih stanovanjskih enot.

Združevanje dveh ali več hiš v skupni lastnini je privedlo po eni strani do velikih sprememb v tlorisnem sestavu meščanskih hiš, po drugi strani pa so široke, šest ali večosne fasade bistveno prispevale k učinkovitosti in plastičnosti mestnih prostorskih ambientov, še posebej zato, ker se je ob razširjenem pročelju namesto prvotne enonadstropne pogosto uveljavila dvonadstropna gradnja. Razvoj meščanske hiše v višino lahko spremljamo v gorenjskih mestih že od 16. stoletja dalje. Uveljavlja se predvsem v tržnem jedru, medtem ko preostali mestni prostor še naprej ostaja enonadstropen, mestno obrobje, kjer se mestna hiša navezuje na ruralno gospodarstvo, pa pogosto vztraja kar pri pritlični gradnji.

Združevanje po srednjeveškem tlorisnem konceptu oblikovanih hišnih organizmov je vodilo do večjih sprememb v organizaciji hišnega prostora, ki se je ponekod trudil ohraniti staro tlorisno situacijo (npr. hiši št. 5 in 6 v Radovljici), ponekod pa se je nekdanji asimetrični princip gradnje s stransko vežo preoblikoval v središčnega in se skušal prilagoditi sodobnim, tj. baročnim in kasneje klasicističnim načelom arhitekturnega oblikovanja, najbolj pogosto vzorom, ki so jih graditelji iskali in našli v sodobni palačni arhitekturi in jih prilagodili skromnejšim potrebam meščana.

Za rast prostorskih ambientov pomembna arhitektura mestnih dvorcev se je na Gorenjskem začela pojavljati že v pozni gotiki (npr. hiša z reliefno okrašenimi okenskimi policami na glavnem trgu v Kamniku), se razcvetela v 16. stoletju (npr. Homanova hiša v Škofji Loki) in še posebej v 17. stoletju (Vidičeva hiša v Radovljici, Mallyjeva hiša v Trzinu itd.), dosegla nekatere viške v 18. stoletju (npr. fasada graščinskega poslopja v Radovljici) in preplavila nekatera mesta v zgodnjem 19. stoletju, še posebej Trzin in Kranj po požaru l. 1811. Takrat so se namreč zaradi odhajanja prebivalcev začeli spreminjati zemljiški odnosi in so številna pogorišča prekrili dvorci bogatih meščanov. Tudi 2. polovica 19. stoletja je še v večji meri kot prejšnja obdobja ustvarila nove in razsežne fasadne ploskve, ki so bistveno vplivale na prostorski značaj trgov in ulic, še posebej v Kranju in Kamniku. Toda ne samo velike prostorske zapore novih hišnih pročelij, tudi ogelni pomoli, ki jih je rodilo 16. in 17. stoletje, so v 2. polovici 19. stoletja s svojimi obnovljenimi, pogosto dvignjenimi in izstopajočimi telesi spet prevzeli pomembno vlogo pri oblikovanju mestnih prostorskih ambientov, še posebej na tistih točkah, kjer se je trg prelil v ulico ali ulica v manjšo komunikacijo.

Druga polovica 19. stoletja oziroma začetek 20. stoletja sta v okviru regotizacijskih posegov tudi nekaterim pomembnejšim mestnim pro-

storskim dominantam, kot so npr. cerkveni stolpi, dvignila ostrešje (župna cerkev v Radovljici, cerkev na Pungertu v Kranju, Andrejeva cerkev v Trziču) in tako povečala obseg njihovega prostorskega učinkovanja. Medtem ko je večji del prostorskih ambientov v gorenjskih mestnih naseljih, kot smo že ugotovili, dobil svojo talno zasnovu že v srednjem veku, se je v 19. stoletju vendarle izoblikovalo nekaj novih prostorskih teles, deloma znotraj mestnega jedra, deloma v njegovi neposredni bližini. Tako se je v mejah starega Kranja kmalu po letu 1811 iz ozke ulice razvil današnji Maistrov trg, po odstranitvi obrambnih naprav pa je svojo prostorsko podobo zgradila ali vsaj izpopolnila tudi vrsta nekdanjih predmestnih ulic in trgov v Kamniku (Šutna, Graben), v Radovljici (trg pred nekdanjim vhodom v mesto), v Kranju (Koroška cesta, Savski breg), v Trziču (Ljubeljska cesta) in v Škofji Loki (Karlovec oziroma okolica kapucinske cerkve).

POJASNILO K SLIKAM

137 *Kranj, Tomšičeva ulica*

Na srednjeveški način izpeljana ulica leži na mestu nekdanje gospodarske poti.

138 *Kranj, Prešernova ulica*

Dominanti župnijske in rožnenske cerkve prostorsko omejujeta trg kakor tudi Prešernovo ulico.

139 *Kranj, Titov trg*

Po prostoru glavnega trga so posejane dominante in »subdominante« župnijske in rožnenske cerkve, stolpiča Mestne hiše in nekdanjega vodnjaka.

140 *Kranj, Titov trg*

Prvotno enonadstropne meščanske hiše so v 18. in 19. stoletju prerasle v dvonadstropne.

141 *Kranj, Maistrov trg*

Fürstova arhitektura »Save« dobro nadomešča prostorsko oblikovalno vlogo nekdanjih kranjskih zgornjih vrat.

142 *Trzič, Glavni trg*

Tržni prostor je prostorsko zaključen z meščanskimi klasicističnimi »dvorci« in dominantno Andrejeve cerkve.

143 *Škofja Loka, Glavni trg*

V os vpadne ulice oz. trga postavljene hiše v Karlovcu so nadomestile prostorsko zaporo nekdanjih mestnih vrat. Izstopajoči ogelni pomol na levi in odstranjeni pomol na gostilni Krona sta prostorsko razmejevala vpadno ulico od Glavnega trga.

144 *Radovljica, Linhartov trg*

Fasada graščine skupaj z Lectarjevo in Vidičevo hišo omejuje oz. zapira tržni prostor s severne strani.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Beitrag bietet einen kurzen Abriss der Gestaltung der Raumambiente und ihrer Dominanten in den Städten von Gorenjsko vom Mittelalter weiter bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts. Der Autor stellt fest, dass zum Wachsen der urbanistischen Raumkörper viel die Renaissance beigetragen hat, welche die Wandungen der Gassen und Plätze zu einem festen Ganzen verbunden hat. Der Barock und das 19. Jahrhundert spielten eine bedeutsame Rolle bei der vertikalen Entwicklung des Bürgerhauses und seiner räumlichen Wirkung. Die Zeiträume des Klassizismus und der historischen Stile haben jeder für sich die Verknüpfung von Häusern in gemeinsamem Besitz fortgesetzt und haben mittels der so entstandenen Architekturen einige vorzüglich gestaltete Raumambiente geschaffen, die durch die im Rahmen der gotisierenden Architektureingriffe erwachsenen Dominanten der Kirchentürme und anderer, aus der Stadtmasse hervorragender Baukörper belebt wurde.

UMETNOST 19. STOLETJA NA PRIMORSKEM

Peter Krečič, Ljubljana

V tem kratkem referatu nameravam razgrniti nekaj temeljnih vprašanj, ki so se pojavila pri raziskavi umetnosti tega področja. Tema z zgornjim naslovom že nekaj let teče pri Raziskovalni skupnosti Slovenije.

Po preiskanem se mi kaže podoba umetnosti 19. stoletja na Primorskem približno takšna: za to področje so odločilni predvsem trije veliki centri umetnostnih pobud. Največji in najodločilnejši za bližnje zaledje Krasa je bil seveda Trst, kjer nastajajo od samega začetka 19. stoletja tudi v evropskem merilu aktualne stvaritve, zlasti na področju urbanizma, arhitekture in oblikovanja (tu mislim predvsem na notranjo arhitekturno opremo). Te stvaritve so z značilnimi oblikovnimi »okrajšavami«¹ prodirale tudi na deželo. Za zgled naj navedem monumentalno cerkev sv. Antona Novega avtorja Pietra Nobila (nekdaj je stala v osi tik ob kanalu, ki so ga pozneje deloma zasuli), ki je v tistem času (1848) načejala enega poglobitvenih klasicističnih konceptov (oblikovanje stavbne lupine okrog vrisane krogle), in njen zanimiv odvod v podružnični cerkvi v Štorjah pri Sežani. Drugo pomembno središče je Gorica širokim vplivnim radijem na Kras, v Vipavsko dolino in v Posočje. Tretje središče je Ljubljana v povezavi z Gradcem in Dunajem, od koder je prihajal vpliv zlasti prek tako imenovane »uradne«² arhitekture upravnih stavb, kot so šole, pošte, železniške postaje ipd. Ta vpliv je poseben očiten v Idriji, zlasti na prelomu stoletja (Filipov dvorec — občinska palača v Idriji; ljubljanska realka — idrijska gimnazija), in seveda v vseh pomembnejših krajih na poti iz Ljubljane v Trst, kot sta, denimo, Postojna in Sežana. A tudi v manjših krajih dobivajo pomembnejše stavbe z uvoženim okrasjem večji poudarek in bolj uraden videz.

Kar zadeva umetnostni razvoj, se zdi, da je prehod iz 18. v 19. stoletje minil brez ostrejših prelomov tako v večjih središčih kot na podeželju. Arhitektura je povzela aktualne klasicistične pobude. Domači prostor jih je zlahka sprejel, ne nazadnje tudi zato, ker so domači izvajalci s svojim klesarskim in zidarskim znanjem mogli novim slogovnim zahtevam zlahka ustreči na primerni kvalitetni ravni. Tudi v ljudskem stavbarstvu čutimo na prelomu stoletij blag prehod: spremenila se je pravzaprav le profilacija nekaterih stavbnih prvih (okenskih okvirov in portalov), ki je postala bolj »težka«. Gibek in tenak baročni portalni

lok je praviloma zamenja preklada s »klasicističnim« čelom, pogostoma plitvo klesarsko obdelana.

V slikarstvu in kiparstvu se veliki razmah, ki smo mu priče v 18. stoletju, ustavi oziroma izzveneva v številnih podobarskih delavnicah (na vsem tem področju, denimo, komaj najdemo kvalitetnejšo spomeniško plastiko). V slikarstvu zaznamujemo na Primorskem tri zaokrožene opuse: F. Kurza von Goldensteina in Janeza Wolfa na Vipavskem ter Jožefa Tominca med Trstom, Gorico in Ljubljano. Prva dva sta pustila pomembna dela v cerkvenem slikarstvu, tretji predvsem z meščanskimi portreti. Nekaj časa je deloval v Vipavi tudi Anton Karinger, kratko Mihael Stroj. Po vsem Primorskem tega časa je dokaj pogosto ljudsko freskantstvo.

Posebno zanimivo vprašanje celega obdobja je vprašanje ljudskega klesarstva in kiparstva. Gradiva je v razmerju z ljudskimi freskami izjemno veliko. S širšimi umetnostnimi tokovi je komaj kaj v zvezi, včasih le z zunanjim (nagrobnik) ali z ikonografskim okvirom naloge (nabožne teme). Odliki tega kiparstva sta neposrednost in pripovednost (vrsta izvirnih praviloma slovenskih napisov) ob sicer rustikalni obdelavi, ki se izmika vsakršni stilni opredelitvi. Razširjeno je po vsem Primorskem, torej na podeželju, in seže daleč na obrobje (Črni vrh, Hotedršica).

Po sredi stoletja zaznamujemo predvsem v stavbarskem razvoju pomemben mejnik. Zlasti v večjih središčih se naročniki ne zadovoljijo več z domačimi stavbarskimi močmi, pač pa se obračajo k vse številnejšim mojstrom iz tujine, ki prinašajo poleg drugačnega načina izražanja s stavbnim ometom, z industrijsko izdelanimi detajli (konzole, balustri, stebri, okenski in vratni okviri, stavbna plastika) tudi popularne nove sloge od nove gotike do secesije. Ta v resnici industrijski način zidave je povezan z »industrijskim« načinom izdelave načrtov, ki jih prinašajo revije in posebne knjige načrtov, obsegajoče pisano stavbno-slogovno tipiko, in hkrati z drugačno vlogo gradbenega podjetja. Za izbrani načrt v katalogu je lahko naročnik dobil pri gradbeniku tudi ves potreben stavbni inventar. Ta sicer povsod po Evropi znan način zidave določene ravni stavb, zlasti individualnih, je povzročil v urbanizmu vidne spremembe. Za zgled naj služi goriški korzo. Iz središča mesta so ga pozidavali tako, da se hiše stikajo med seboj in ustvarjajo z drevoredom tipično podobo ulice 19. stoletja. Stavbe so postavljene ob ulično črto, vse dokler se ni korzo že toliko oddaljil od središča, da je nastalo dovolj prostora za meščanske hiše, zidane v različnih slogovnih in regionalnih (alpskih) inačicah, umaknjene od ulične črte in obdane z razmeroma obsežnimi vrtovi. To, kar je bilo nekoč, tudi še v 19. stoletju, prihranjeno pomembnejšim javnim poslopjem, si je v mestu priborila meščanska vila. Nekaj pozneje se bo to zgodilo tudi v nekaterih vaseh v bližini večjih mest kot v Mirnu, Biljani in drugod.

V drugi polovici stoletja se je skladno z uveljavljajočim se industrijskim stavbeništvom močno povečal uvoz malone industrijsko izdelanih podob (na primer križevih potov). Te podobe so prihajale v velikih količinah iz večjih centrov Nemčije, Avstrije, iz Furlanije in Tirolskega pa tudi iz naših krajev.

Delavnica, ki je s plastikami opremila vrsto cerkva v Vipavski dolini in na Krasu, je bila delavnica Franca Xav. Tončiča iz Kamnika. Druga taka delavnica je bila delavnica Miroslava Tomca iz Sentvida. Pojavljajo se imena slikarja Leva Strnada, Antona Trtiča idr. Industrijska miselnost je prejkone v ozadju poskusa z betonsko plastiko sv. Petra v župni cerkvi v Povirju.

Če govorimo o stavbarski in sploh umetniški dejavnosti v drugi polovici stoletja, stopajo iz ozadja nekatera pomembnejša imena graditeljev. Med temi gre prvo mesto vipavskemu dekanu Juriju Grabrijanu, ki je dal v Vipavi pozidati novo župnišče in osnovno šolo, slikarju Wolfu je dal poslikati prezbitერიj župne cerkve, Goldensteinu Marijino cerkev v Logu pri Vipavi, v sedemdesetih letih je prizidal tej cerkvi veličasten vhodni portal z visokim zvonikom, nadalje je vplival na pozidave novih cerkva v Vrhpolju pri Vipavi, v Sanaboru in na Colu. Za vse te podvige je imel ob sebi mojstra Blažka iz Lokovca, ki je zmožgel s svojim zidarskim znanjem presajati ambiciozne projekte iz velikih središč, ki mu jih je dajal Grabrijan za predlogo, v poenostavljeno, domačim razmeram in pojmovanjem prilagojeno stavbarstvo. V isto zvrst sodi še njegova ladja cerkve v Črničah, za katero ima največ zaslug dekan Jurij Cibič.

V pogledu graditelja in izvajalca ostaja uganka izredno zanimiva prostorska zasnova župne cerkve v Anhovem iz leta 1852. Tako inventivno, sveže delujoči osredinjeni prostor kot obdelava zlasti kamnoseških detajlov kažeta na ambicioznejšega avtorja. Zaenkrat še ne poznamo stavbe, ki bi ji bila lahko za vzorec.

Med monumentalnejšimi cerkvenimi zasnovami, ki so očitno nastale po načrtih iz večjih središč in ki so jim bili kos le zelo usposobljeni izvajalci, naj omenim tri: župno cerkev v Šmarju v Brdih, župno cerkev na Premu in veliko novoromansko baziliko v Drežnici. Vse so nastale ob koncu ali na prelomu stoletja.

Omeniti velja še, da je precejšnje število cerkva, zlasti starejših, dobilo šele v tem stoletju zvonike, največkrat zvonike oglejskega tipa, ki nadomeščajo zvonike na preslico. Pozidali so jih zvečine, sodeč po nekaterih napisih, kar domači mojstri.

Če naj svoje izsledke na kratko povzamem, so pobujala umetnostni razvoj na Primorskem predvsem velika središča, med katerimi zasluži posebno pozornost Trst. Zaradi kvalitnosti in pomena njegovih spomenikov v evropskih merilih bi vsekakor zaslužil posebno monografsko obdelavo za umetnost 19. stoletja. Jedro umetnostnega razvoja tega časa na Primorskem pripada stavbarstvu, ki kaže tudi na podeželju ne le pomembno razširitev prostorskih zasnov v okviru novih stavbnih nalog, marveč predvsem v okviru tradicionalne naloge, kot je cerkveni prostor, veliko inventivnost in izvirnost v širokem razponu graditeljskih sposobnosti glede na aktualne slogovne vzorce. Malone celotno področje je dobilo z novo profilacijo stavbnih členov nove poudarke na zunanjščinah, še posebej z okraševanjem v ometu ob koncu stoletja. Številni na novo prizidani zvoniki k cerkvam so pomembno obogatili krajinsko podobo primorskih vasi.

SUMMARY

If it is permissible, from a very brief survey of the material, to sum up of the conclusions reached regarding nineteenth century art in the Primorska area, then the following may be asserted: as regards influences, the stimulus on art in this area in the nineteenth century came from three large and important centres. The strongest and most decisive influence on the nearby Karst hinterland was exerted by Trieste, where, from the beginning of the nineteenth century, particularly in the fields of architecture and design (furniture, architectural decoration), creative work was done which could be measured in European terms; in characteristic reduction, it also reached out into the countryside. The second important centre was Gorizia, with a wide circle of influence throughout the Karst region, Vipava Valley, and the area round the Soča River; and third was Ljubljana, with its links with Graz and Vienna, making its influence felt particularly on the so-called »official« architecture, administrative buildings, schools, post offices, railway stations, and the like, especially in the area round Idrija and the more important places on the Ljubljana—Trieste route, such as Postojna and Sežana. As well as these influences, and that of the more ambitious individuals building in the Primorska area, not only local builders but also certain master builders emerged, whose large scale reconstruction schemes commanded attention in a considerable part of the countryside, exerting a formative influence and providing a valuable parallel to architectural features of local stone masons (portals, window frames, pillars) and the creators of surprising popular stone sculpture; these were widespread throughout the Primorska area (in the countryside) and the surrounding areas (Hotederšica) in the nineteenth century, their rusticism defying stylistic definition.

Developmentally, the nineteenth century in the Primorska may be divided into two relatively clearly delineated periods, demarcated approximately at mid-century. In the first period buildings, and also other works of art, are based on the traditions of the preceding period (the baroque), with obvious signs of classicist disenchantment. During this time only the large cities were given model buildings, bearing the stamp of developments in wider geographic dimensions, through even their materials and methods always conveyed the impact of their environment (stone window frames, portals, unpretentious or figuratively little-expressive use of plaster and imitation). After the middle of the century, not only in the larger but also some of the smaller centres (Vipava), a real boom in all fields of art began.

Buildings in the larger centres were increasingly designed after printed plans emanating from large offices, government departments, with industrially produced architectural elements (cast iron pillars, statuary, balustrades, brackets, and the like from terracotta, etc); apart from closely built-up streets, the main urban principal was for freestanding public buildings or villas, or individual houses, surrounded by parks or gardens, standing in wide streets, avenues, or parks (the well known Corsi viale in Gorizia and Trieste date from this time). This method of »industrial« equipment of buildings and also the last prejudices with regard to the use of certain new types of buildings (alpine form of roof cornices, etc) extended out into the villages, the structure emphasizing the importance of such buildings as the post office, local authority, the railway station, and the shops or houses of wealthier merchants.

STAREJŠA LJUBLJANSKA INDUSTRIJA — VPRAŠANJE ARHITEKTURE

Peter Krečič, Ljubljana

Na Slovenskem moremo opaziti dvotirnost stavbnega razvoja. Toda medtem ko dosežejo palače in cerkve zlasti v mestnih središčih v Ljubljani, Mariboru, Celju, predvsem pa v Trstu razmeroma visoko oblikovno raven (večinoma so nastale po dunajskih in graških zgledih in pa po zgledih iz večjih italijanskih središč), moremo o industrijskih stavbah reči, da so mnogo bolj skromne od tistih, ki so nastajale na Zahodu. Bistveni razlog za to tiči v slabi razvitosti industrije pri nas, saj na slovenskem ozemlju ni bilo nobenih velikih naravnih bogastev, ne velikih področij za intenzivno poljedelstvo. Nastajala so manjša podjetja, ki niso skoraj nikoli prerasla v veliko industrijo in le redka so vzdrževala nekajdesetletno kontinuiteto v proizvodnji. Kljub temu pa lahko trdimo, da vsaj od srede 19. stoletja v teh tovarniških stavbah v malem le odraža novodobni utilitaristični duh, zlasti kar zadeva funkcionalno izrabo prostorov, čeprav večinoma klasične konstrukcije. Stebre iz litega železa so načrtovalci tovarniških stavb poznali in jih uporabljali, toda to gotovo ni osrednje vprašanje arhitekture ljubljanskih industrij, kot tudi ne vprašanje premoščanja velikih razpetin, kar je bilo eno najpomembnejših vprašanj »inženirske« arhitekture na Zahodu, saj so za vse večje dvorane, ki so jih potrebovale naše tovarne, zadoščale klasične konstrukcijske možnosti. Problem se torej ne kaže v tem, kakšna je organizacija same stavbe, predvsem v notranjščini, temveč v organizaciji stavb v prostoru. V tem pogledu pa prinašajo industrijske stavbe oziroma kompleksi stavb v odnosu do ustaljenih mestnih oblik bistvene spremembe. Tako vidimo, da se ena najstarejših tovarn, tovarna sukna na Selu pri Ljubljani (ustanovljena je bila leta 1724) v bistvu ne razlikuje od preprostejših meščanskih, bolj predmestnih stavb. Več hiš je bilo združenih v večji kompleks ob Ljubljani (vir energije) in v notranjosti prilagojenih za potrebe sukarne. Mnogo več ambicij kaže v oblikovanju stavba Sladkorne rafinerije, »Cukrarna« na Poljanskem nasipu, kot je razvidno iz načrta iz leta 1834. Upravni del tovarne stoji pravokotno na tovarniški del; s tovarno ga veže nizka vmesna stavba. Delitev je tako kar mogoče očitna. Upravni del je bogatejši v obdelavi pročelja: trikotno čelo sloni na dveh parih pilastrov, celoto pa krona stolpič z uro v stavbni osi. Tovarniški del pa je monumentalnejši, ne le zato, ker je njegova gmota

masivnejša, temveč tudi zaradi opuščanja nekaterih fasadnih prvin: osrednji del razčlenjujejo plitvi služniki, preostalo ploskev stene pa razgibava droben grafični okras. Celotni tovarniški kompleks je torej še vedno uravnan za mestno »stavbno dogajanje« v ulični fronti. Podobno pojmovanje, toda v okviru vaške stavbne ureditve, kaže v zasnovi papirnica v Vevčah (po ohranjenih slikah iz leta 1857), le s to razliko, da so tovarniški objekti nekoliko večji od vaških hiš in kljub reki, ki jih deli, nekoliko bolj skoncentrirani. Šele Tschinklova tovarna kavinih surogatov (ustanovljena 1866) pomeni prelom v odnosu tovarna — mesto. Tovarniški stavbni kompleks je bil zasnovan zunaj mesta. Bil je ograjen, tako rekoč iz mesta izvzet in uravnan po svojih lastnih tovarniških, to je funkcionalnih merilih. Pa tudi na zunaj je celota dobila enoten videz; načrtovalec tovarne se je vseskozi držal enotnega oblikovnega koncepta v fasadah in v strešnih partijah. In če je Sladkorno rafinerijo krasil stolpič z uro (tipični mestni motiv), ki je dajal celoti izrazito lepotni poudarek, si je zdaj tovarna z osrednjim visokim dimnikom postavila sama sebi nov simbol, ki vnaša s svojo obliko tudi novo vizualno »vsebino« v mestnem okolju. Korak naprej v organizaciji tovarniškega stavbnega kompleksa, tako rekoč »tovarniškega mesta«, pomeni pivovarna podjetja Kosler (ustanovljena leta 1866; pozneje se je preimenovala v pivovarno Union, kot se imenuje še danes). Razsežnosti zemljišča, na katerem stojijo tovarniški obrati in skladišča, so se tako povečale, da moremo zdaj v tovarni v resnici videti nekaj, kar bi lahko imenovali »novo mesto« tem bolj, ker je s svojim načinom organiziranosti dela ustvarila nov življenjski utrip, ki ga evropska mesta do industrijske revolucije niso poznala. S pivovarno so se v Ljubljani pojavile svojske stavbne oblike s posebnimi dimniki in napravami, ki jih je narekovala tehnologija varjenja piva in so dajale poseben pečat zunanji podobi cele mestne četrti, tedaj še zunaj mesta. Toda kljub tej »avtonomnosti« tovarne, ki jo kaže v odnosu do mestnega tkiva, se tovarna podreja nekaterim osnovnim vodilom in logiki mestne rasti: upošteva ulično črto in je s svojo organizacijo zaključena urbanistična misel.

Tudi Žabkarjeva tovarna za stroje in livarna (ustanovljena leta 1871) je bila zasnovana kot poseben, a ne tako monumentalen mestni predel ob severni ljubljanski vpadnici ob Dunajski cesti. S strnjeno postavitvijo nizkih stab, z majhnim parkom v ospredju in z bogatimi kovanimi vhodnimi vrati celo spominja na dvorce in vile 18. stoletja. Spremenjena razmerja, zlasti dolžina stavb, odstopanje od simetrije že v zasnovi, tovarniški dimnik v enem izmed vogalov, zlasti pa poenostavljena obdelava fasadnih členov, že na zunaj spreminjajo značaj stavbne sestave.

Vrh v pojmovanju tovarne kot »novega mesta«, kjer veljajo drugačna pravila življenja ljudi, ki delajo v njem, kot v prvotnem mestu, pomeni ljubljanska tobačna tovarna ob Tržaški cesti. Zasnovana je bila leta 1870; sam načrt pa predvideva ograjeni tovarniški prostor s strogo simetrično razporeditvijo posamičnih stavb na zemljišču med cesto in železnico. V nasprotju s pivovarno pa so tovarniški objekti nekoliko pomaknjeni od ulične črte navznoter in med njimi je precej več prostora. Tovarna je bila prav s to postavitvijo (stavbe so namreč razme-

ščene glede na os, ki jo poudarjata osrednji veliki stavbi v ospredju kompleksa, gledano s Tržaške ceste; med ulico in tovarno je urejen park) v očeh sodobnikov zgledna in zato ni naključje, da si je neznani fotograf izbral pogled na Ljubljano z južne strani s Tobačno tovarno v ospredju.

Do konca stoletja ni te zasnove prekosila nobena druga tovarna, ne Janescheva (pozneje Pollakova) tovarna na Petkovškovem nabrežju ne tovarna kleja v Mostah. Šele s Kolinsko tovarno hranil, ki je v svojo zasnovo pritegnila oblikovne novosti secesije, zlasti v oblikovanju fasade (bogato secesijsko okrasje, tipični vogalni stolpič, nekoliko polepšan tovarniški dimnik itd.), je nastopil nov čas. Zdaj je bila tudi tovarniška stavba vredna enake pozornosti kot pomembnejša hiša v mestu, brez oblikovnih »opuščajev«, vsaj kar zadeva pročelji, ki gledata na progo oziroma na cesto; stavbnega kompleksa znotraj tovarniškega dvorišča se skoraj ne dotakne. V odnosu do mestnega organizma pa ne prinaša nobenih novosti; podobno kot nekdanj Sladkorna rafinerija se tudi Kolinska podreja »dogajanju« v ulici, torej strnjeni mestni zidavi.

S to stavbo se nekako konča »stilni« razvoj starejših ljubljanskih industrijskih stavb. Po prvi vojni se v tem razvoju ni zgodilo nič pomembnejšega do konca druge, ko moremo govoriti o novi kvantiteti in novi oblikovni kvaliteti.

SUMMARY

Industrial architecture played an important role in the history of European building, modern theorists seeing it as one of the decisive elements in the development of the aesthetics of modern building. Under conditions prevailing in Slovenia, industrial architecture must be considered in a different light; it should, in my opinion, be judged in relation to general stylistic development and in relation to urban development. Our industrial architecture did not concern itself with questions of big spans, large technical innovations, etc, though we do find some of the utilitarian advances of the age, such as cast iron pillars, steel roofing girders, interspersed with shallow traverses etc. More important is the fact that their exteriors were decorated with the architectural ornamentation fashionable at the time, unobtrusive, it is true, but never missing, since almost all this architecture appeared first in city buildings (buildings along the roads), and later in special factory complexes outside the town but still closely linked to it (by streets, railways, workers who lived there). At the time of the industrial revolution these buildings were more widespread and had a greater impact, giving post-baroque Ljubljana and also other towns in Slovenia some essential developmental features both as regards the activity of the town and its physical appearance, in many respects pointing the way forward and hinting at the problems of the future expansion and life of the town. For this reason they are important not only as a document of development but also as the beginning of the new anatomy and physiognomy of the town, and of themselves as aesthetically functional units.

STENSKO SLIKARSTVO POZNEGA 19. STOLETJA NA SLOVENSLEM

Andreja Žigon, Ljubljana

Cerkvenega stenskega slikarstva poznega 19. stoletja na Slovenskem dosedanja strokovna literatura domala ni upoštevala, zasledimo le redke, mimogrede napisane ocene. Negativno vrednotenje je bilo povezano s splošnim, kategoričnim odklanjanjem historizma, temeljilo je predvsem na ocenjevanju iztrganih posameznosti, to je figuralnih kompozicij, v delih so iskali dramatičnost in monumentalnost, medtem ko se te slikarije izražajo kot lahkotne, barvno pisane in razpoloženske dekoracije. Tako se je izkristaliziralo tudi stališče, s katerega jih moramo ocenjevati: gledati jih moramo kot celote in v povezavi s prostorom, v katerem ustvarjajo značilno vzdušje. Studij virov pa nam omogoča, da skozi prizmo hotenj, želja in okusa razložimo tedanjo umetnost kot tipičen odraz dobe, v kateri je nastala.¹

V zadnjih letih beremo vedno več strokovnih besedil, ki proučujejo oficialno umetnost 19. stoletja, tako na primer historično arhitekturo, salonsko slikarstvo kakor tudi nazarensko umetnost. Avtorji ugotavljajo, da sodi nazarenska umetnost s svojim zgledovanjem po preteklih delih v širši okvir romantičnega historizma, da je nastajala predvsem kot umetnost v službi cerkve in države, da je vplivala na vso Evropo in časovno obsegala skoraj celotno 19. stoletje vse do prve svetovne vojne in še čez. Zadnja publikacija je obsežni katalog razstave »Die Nazarener«, ki je bila leta 1977 v Frankfurtu.² Avtorji proučujejo nazarensko umetnost z različnih vidikov, v uvodu pa beremo, da so se marsikaterih problemskih sklopov komaj dotaknili in da prav stensko slikarstvo, ki so ga nazarenci mednarodno uveljavili, doslej še ni bilo zadostno upoštevano.³ Pomemben tekst o cerkvenem stenskem slikarstvu 19. stoletja je članek švicarskega avtorja A. Meyerja »Polihromija v cerkvah 19. stoletja«.⁴ Trije ključni spomeniki — poslikave v cerkvah St. Ludwig v Münchnu, St. Apollinaris pri Remagnu ob Renu

¹ Cf. Andreja Žigon: *Poslikave cerkva poznega 19. stoletja v osrednji Sloveniji: Matija Koželj, Matija Bradaška, Simon Ogrin, Anton Jebačič*, magistrska naloga, Ljubljana 1977 (tipkopis).

² *Die Nazarener*, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt/M 1977 (rk).

³ Klaus Gallwitz, *Zur Ausstellung, Die Nazarener*, op. cit., p. 10.

⁴ André Meyer, *Polychromie in Kirchen des 19. Jahrhunderts, Unsere Kunstdenkmäler*, 23, 1972, pp. 174—184.

in v cerkvi Altlerchenfelder na Dunaju — kažejo značilnosti nazarenskega cerkvenega stenskega slikarstva: ploskoviti figuralno-ornamentalni dekorativni sistem obvladuje notranjščino v vseh njenih delih, s svojo pisano barvitostjo pa ustvarja v prostoru razpoložensko vzdušje. Medtem ko ima figuralika zaradi svoje ikonografske pripovednosti sprva pomembno, poučno in vzgojno vlogo, pa zlasti proti koncu stoletja začno prevladovati ornamentalne dekoracije. Razčlenjena historična arhitektura ni omogočala večjih figuralnih upodobitev, bogata ornamentalnost je bila v skladu z ornamentalno usmerjenim historizmom, navezala pa je tudi na dobo fin de siècle in ustrezala veselju časa nad ornamentiranjem. Cerkevno stensko slikarstvo 19. stoletja, ki se je sprva zgledovalo zlasti po italijanskem klasičnem slikarstvu 14. do 16. stoletja, posegalo pa vse do starokrščanskih mozaikov, je pozneje navezovalo tudi na severno poznogotsko tradicijo »porastljene arhitekture«.

Glede na poznavanje gradiva in literature lahko domnevamo, da je cerkevno stensko slikarstvo, ki so ga pobudili nazarenci, našlo ob poglavitnih središčih plodna tla zlasti v tistih deželah, ki so že od nekdaj kazale smisel in nagnjenje do barvno pisanega, polihromnega oblikovanja prostora — to so na primer dežele srednjeevropskega alpskega pasu, Avstrija, Slovenija, severna Italija, Švica, kjer se je stensko slikarstvo razcvetelo v obdobjih gotike, baroka in nazarensko obarvanega historizma poznega 19. stoletja.

Nazarenski vplivi so se v našem slikarstvu začeli vidneje kazati okrog srede 19. stoletja. Zgledovanje pri renesančnih mojstrih, umirjenost in idealizacijo zasledimo v tabelnih slikah posameznih avtorjev, nazarensko obuditev stenskega slikarstva pa predstavljajo Langusovi in Goldensteinovi kompleksi. Zmago nazarenskih idealov pomeni tretja četrtina stoletja in delovanje našega najpomembnejšega cerkvenega slikarja preteklega stoletja Janeza Wolfa. V prezbiterijih na *Vrhniki* iz leta 1867 (sl. 145)⁵ in v *Ribnici* iz leta 1880 (sl. 147) je ustvaril prvi nazarenski poslikavi na naših tleh, ki ju je prežeh z lastnim smislom za monumentalnost. Prostora obvladuje figuralno-ornamentalni sistem, vsi deli so popolnoma poslikani, v soglasju z arhitekturo so ornamenta na *Vrhniki* renesančni, v *Ribnici* pa romanski, poslikavi preveča za nazarensko umetnost značilna umirjenost. Tudi o Wolfovih stenskih slikarijah so avtorji govorili predvsem z vidika figuralnih kompozicij, le redko so upoštevali ornamentalni okras in gledali poslikavo kot celoto, ki se izraža kot pisan barvni kompleks.

V drugi polovici 19. stoletja je vzporedno s katoliškim obnovitvenim gibanjem začelo naraščati tudi zanimanje za cerkevno umetnost. Naročila so se množila in v najbolj aktivnem obdobju, približno od 1890 do prve svetovne vojne, so domala v vseh cerkvah na Slovenskem potekala raznovrstna dela in popravila. Po zgledu tujih društev je bilo v Ljubljani leta 1894 ustanovljeno »Društvo za krščansko umetnost«, v Mariboru pa je deloval tako imenovani »Spomeniški svet za lavantinsko škofijo«. Poglavitna tendenca obeh »institucij«, ki sta imeli več

⁵ Notranjščina je bila l. 1977 neustrezno obnovljena; glej članek v *Varstvu spomenikov*. XXII, za l. 1979 (v tisku).

nalog in ciljev, je bila pospeševanje sodobne cerkvene umetnosti, ki sta jo usmerjali po svojih idealih.

Stensko slikarstvo je v tem obdobju doživelo na Slovenskem tretji razcvet. Govorimo lahko o dveh pomembnejših skupinah cerkvenih slikarjev-dekoraterjev. Na širšem območju Kranjske so delovali slovenski slikarji, slikarji tako imenovane kranjske skupine, Wolfovi neposredni ali posredni učenci in nasledniki, Matija Koželj, Matija Bradaška, Simon Ogrin in Anton Jebačin. Na Štajersko, kjer je primanjkovalo lastnih moči, pa so zahajali slikarji iz Furlanije, slikarji tako imenovane furlanske skupine, Tomaž Fantoni, Jakob Brollo ter njuna sinova in Ožbalt Bierti. Ob teh srečamo še posameznike, Petra Markoviča s Koroškega, Klementa Delnerija na Primorskem itd. Poslikave so večidel figuralno-ornamentalnega značaja. Figuralne kompozicije, ki so večinoma posnete po tujih vzorih, zlasti po nazarenskih slikarjih Schnorru in Führichu, kvalitetno ne presegajo obrtniške ravni. Tudi ornamente so posnemali po tedaj razširjenih predložnih knjigah z vzorci preteklih slogov pa tudi sodobnih poslikav. Slikali so tako v starejših, baročnih in gotskih cerkvah kakor tudi v novih, historičnih notranjščinah.

Slikarji kranjske skupine so koncept dekoracije domala dosledno prilagajali slogu prostora, kar se kaže kot značilen aspekt historizma. V baročnih cerkvah so figuralno-ornamentalne poslikave zasnovane na inkrustativnem načinu slikanja prostorov. Zaradi večjih stenskih in obočnih pasivnih površin so v teh notranjščinah lahko uresničili nazarenski ideal pripovedne celote.

Med tovrstnimi deli velja omeniti Koželjevo dekoracijo v *Cerkljah na Gorenjskem* iz leta 1889 (sl. 154). Na ovalno kupolo prezbiterija je slikar »prilepil« osem slik, jih »vstavil« v sive okvire in poudaril z enotno sivo renesančno ornamentiko. Celota nazorno pripoveduje dogodke iz Marijinega življenja in Jezusovega otroštva, poslikava pa učinkuje s svojo lahkotnostjo in nevsiljivostjo.

Bradaškova poslikava baročne cerkve v *Begunjah na Gorenjskem* iz let 1894 in 1897 sodi med boljša dela stenskega slikarstva 19. na naših tleh (sl. 155). Slikarija je zelo dobro ohranjena. Barve so tople, roznata in svetlo rjava dajeta celoti harmoničen ton. Renesančna ornamentika (stilizirane cvetlice, akant, girlande, rozete, angelske glavice) ustvarja premišljen in izdelan dekorativni sistem, v katerega je vključena pripovedno bogata motivika, ki ponazarja Kristusovo zgodbo. Poslikava je zasnovana na poznorenesančnem dekorativnem konceptu, za katerega je značilna bogata razčlenjenost, obenem pa skrajna izpolnjenost površin, tako da so vsi deli poslikani. Čeprav ni arhivskih podatkov, ni dvoma, da je pri načrtu za poslikavo sodeloval podobar in dekorater za notranjo opremo Janez Vurnik iz Radovljice. Na to opozarja poslikava cerkve v *Predosljah pri Kranju* iz leta 1895, ki jo je Bradaška izdelal po njegovem načrtu⁶ in kjer gre za enako zasnovan koncept dekoracije slavoločnega loka.

S cvetlično-rastlinskimi dekoracijami v gotskih cerkvah so slikarji oživilo tradicijo poznogotskih rastlinskih poslikav, tako v Radovljici, Sent-

⁶ —, Prenovljena cerkev v Predosljah, S, XXIII, 1895, št. 295, pp. 2—3.

rupertu na Dolenjskem in v Kranjski gori. Po arhivskih podatkih je Ogrin pri poslikavi župnijske cerkve v *Radovljici* leta 1894 obnovil naravno slikane poljske cvetlice, ki so jih našli pod ometom.⁷ Tudi Koželj v svoj koncept poslikave ladje v *Sentrupertu na Dolenjskem* iz let 1896—1897 vnesel nekatere elemente originalnega cvetličnega šopka.⁸ Rastlinje je tu delno stilizirano, po posameznih temenskih poljih pa je enakomerno razvrščeno. Središčno zvezo naglašajo pojoči angeli.

Manjši, mrežasto obokan gotški prezbiterij cerkve na *Proseku pri Trstu* je Jebačin leta 1919 dosledno »gotško« izpolnil (sl. 152). Stene pokriva ornamentalna preproga, v lunetah ob oltarju sta figuralna prizora, stranska temenska polja so izpolnjena s stiliziranim listjem in s cveticami. Rastlinje »poganja« tudi iz vogalov osrednjih obočnih polj, v katera so spretno vkomponirane simbolične figuralne upodobitve.

Najznačilnejše so slikarije v novih, historičnih cerkvah. Arhitektura, ki jo poudarja slikana dekoracija, in druga cerkvena oprema ustvarjajo tako imenovano celostno delo. Tanka stavbna lupina in velika, praviloma slikana okna, skozi katera proseva v prostor obilna pisana svetloba, dajejo vtis krhkosti, lahкотnosti in zračnosti. Slikana ornamentalna dekoracija se z romanskimi, gotskimi in renesančnimi vzorci, ki naglašajo strukturne dele, prilagaja slogovnim značilnostim posameznega objekta, s pisano, vendar harmonično barvitostjo pa ustvarja v prostoru vedro razpoložensko vzdušje.

Z dekoracijo ladje novoromanske cerkve v *Ribnici* je Koželj leta 1890 skladno dopolnil Wolfovo poslikavo prezbiterija (sl. 148). Tudi Koželj je izbral arhitekturi ustrezne romanske vitične vzorce. Učinkovito izstopajo obočni polkrožni loki in diagonale križnih obokov.

Veliko, prostorno in svetlo novorenesančno cerkev v *Čadramu pri Slovenskih Konjicah* je v letih 1908—1910 dekoriral Bradaška, načrt za poslikavo pa je zasnoval Avguštin Stegenšek (sl. 149).⁹ Slikarija se odlično ujema z jasno zasnovano notranjščino: barvno svetla in lahкотna mreža ornamentike, v katero so vključeni figuralni motivi, ustvarja v prostoru značilno razpoloženje, h kateremu prispeva pomemben delež tudi svetloba, ki proseva skozi velika slikana okna.

Z dekoracijo oltarnega zaključka in ladje v župnijski cerkvi na *Vrhniku* je Ogrin v letih 1906—1907 dopolnil Wolfovo slikarijo v prezbiteriju (sl. 146).¹⁰ Renesančne cvetlične motive je prepletel z romanskimi vitičnimi vzorci. Ornamenti so skoncentrirani na strukturnih delih. Dekorirajo štirikotne stebre in se nadaljujejo na obočnih polkrožnih lokih, obkrožajo okna in stenske zaključke ter obrobja plitvih kupol, ki so svetlo tonirane in poslikane z zvezdicami. Slikarija je ubrana v enotnih rjavih in rdeče rjavih barvah.

Novoromansko cerkev v *Sori pri Medvodah* je leta 1909 poslikal Jebačin (sl. 150). Temenska polja prezbiterija izpolnjuje bogat vitični orna-

⁷ *Popis cerkva: ž. c. v Radovljici.*

⁸ Ivan Steklasa: *Zgodovina župnije Sent Rupert na Dolenjskem*, Ljubljana 1913, pp. 183—184, repr. pp. 173, 175—176. —g., *Der Maler Matthias Bradaška in Krainburg*, LZg, CXXX, 1911, št. 75, p. 690;

⁹ Avg. Stegenšek, *Nove župnijske cerkve: Čadram*, LKU, I, 1914, pp. 96—97, repr. pp. 68, 95.

¹⁰ Cf. op. 5.

ment, poudarjajo pa jih obrobni geometrijski pasovi. Celota učinkuje s svojo jasno in čisto zasnovo. Istega leta je Jebačin poslikal tudi bližnjo cerkev v *Smledniku*. Arhitekturo enotne in svetle notranjščine je učinkovito dekoriral z romansko ornamentiko, v katero je vpletel medaljone s figuralnimi upodobitvami. Tudi v tej notranjščini prevladujejo svetle in tople barve, zlasti rožnati in svetlo rjavi toni.

Župnijska cerkev sv. Martina v *Šmartnem pri Litiji* sodi med boljša dela romantičnega historizma na Slovenskem. Osnovni material — opeka — je viden tudi v notranjščini, kjer opečnata barva dekorativno učinkuje. Iz opeke so oblikovani tanki šilasti obočni loki in rebra, opeka obkroža tudi dvojna šilasta okna ter rozete. Jebačinova dekoracija iz let 1911—1913 daje vzdušju notranjščine odločilen pečat (sl. 151). Poleg figuralnih kompozicij (postaje križevega pota v ladji in v kapelah pod okni, Oznanjenje na slavoloku in obe veliki sliki na stenah kapel) je zlasti učinkovita cvetlično-rastlinska dekoracija obokov. Sodobno, stilizirano in nežno rastlinsko motiviko je zasnoval Josip Dostal.¹¹ Rastlinje »raste«¹² vzporedno z rebri do približno tretjine oboka, na sredini pa poudarja sečišča reber in ustvarja večje in manjše »rože«. Eden najpomembnejših vidikov dekoracije je bavna harmoničnost celote. Na belini temenskih polj se odražata opečnata barva materiala in barva rastlinske ornamentike, zelenega listja ter spet rdeče rjavih in pa lilastih cvetov. Jebačinova dekoracija se z arhitekturo in svetlobo, ki proseva skozi okna, staplja v celoto, ki harmonira v soglasju izbranih barvnih kontrastov.

Med slikarji furlanske skupine je najpomembnejši Jakob Brollo, ki je sprva sodeloval s T. Fantonijem, pozneje pa sta bila njegova pomočnika sin A. Brollo in O. Bierti.¹² Brollo je slikal predvsem v starejših, baročnih in gotskih notranjščinah. V nasprotju s slikarji kranjske skupine je gotsko cerkev dekoriral na skoraj enak način kakor baročno. Poslikave, ki se prilegajo zlasti kupolam in velikim longitudinalnim prostorom, so zasnovane na baročnem in rokokojskem načinu slikanja, kot ornamentalne motive pa je Brollo pogosto uporabljal štukaturo, girlande in cvetlične šopke.

Za poslikavo prezbiterija podružnice v *Malem Bukovcu v Podravini* iz leta 1878 je značilna baročna ornamentika (okviri), osrednji prizor Slava sv. Katarine pa je slikan v iluzionistični tradiciji. V letih 1889—1890 je Brollo dekoriral podružnico na *Stari gori pri Vidmu ob Ščavnici* v Slovenskih goricah. V razčlenjeno ornamentalno mrežo so vkomponirani figuralni in simbolični motivi, lahko učinkujoča dekoracija pa je ubrana v enotnem rožnatem tonu.

Najkvalitetnejše Brollovo delo je poslikava župnijske cerkve sv. Martina v *Ponikvi pri Grobelnem* iz leta 1890, ki temelji na baročno-rokokojskem konceptu (sl. 156). Iz pendentivov »rastejo«¹² niše, v katerih so upodobljeni cerkveni učitelji, v nišah nad njimi so naslikani slovanski svetniki, med te so tako rekoč »pripete«¹² slike z evangeljskimi prizori,

¹¹ I. Lavrenčič, *Zgodovinska črtica: O zgradbi župno-dekanijske cerkve v Šmartnem pri Litiji (ob 25-letnici njene posvetitve)*, S, LIV, 1926, št. 223, p. 6.

¹² Cf. Andreja Zigon, Jakob Brollo, *ZUZ*, n. v., XI—XII, 1976, pp. 123—203, repr. 82—89.

na temenu pa se nad rozetami in balustrado odpira pogled v nebo, kjer sv. Trojica krona Marijo. Svetniki v nišah so z držami, kretnjami in s pogledi obrnjeni proti temenski, iluzionistično slikani kompoziciji, tako da je celota značilno baročno povezana. Zaradi bogate razčlenjenosti, igrive ornamentike in poudarjene razkošnosti pa daje poslikava rokokosko lahkoten vtis.

Na Štajerskem je nastala tudi ena značilnih nazarenško-historičnih poslikav pri nas: dekoracija novoromanske bazilike v *Brestanici ob Savi*, ki sta jo leta 1911 poslikala Peter Markovič in Ožbalt Bierti, prvi figuralno, drugi ornamentalno, in sicer z novoromanskimi vzorci.¹³

Raziskave in študij doslej prezrtega gradiva so odkrili nekatere spomenike naše umetnostne preteklosti, ki presegajo zgolj dokumentacijsko vrednost. Ob poslikavah v starejših objektih so za dobo značilne zlasti dekoracije v novih historičnih cerkvah, v katerih bistveno prispevajo k ustvaritvi razpoloženskega vzdušja. Dosedanje ugotovitve kažejo, da je potrebno raziskati vsa dela stenskega slikarstva preteklega stoletja, pomen teh dekoracij pa bo pravilno ovrednoten šele tedaj, ko bodo ocenjene kot sestavni del celostnih umetnin, ki jih pomagajo oblikovati, torej tedaj, ko bodo raziskana in ovrednotena tudi dela drugih umetnostnih strok, podobarstvo in kiparstvo ter arhitektura, ki je osnovni okvir vsake stenske dekoracije. Izsledki raziskav pa bodo pripomogli tudi k določanju kriterijev za doslej bolj ali manj samovoljno obnavljanje teh del.

ZUSAMMENFASSUNG

Auf der Grundlage der bisherigen Untersuchungen gibt das Referat eine geschlossene Übersicht der Entwicklung und der charakteristischen Eigenheit der kirchlichen Wandmalerei der zweiten Hälfte bzw. des späten 19. Jahrhunderts in Slowenien, wie sie einerseits die Maler der sog. Gruppe von Kranjska repräsentieren, die sich in Zentralslowenien betätigten (M. Koželj, M. Bradaška, S. Ogrin, A. Jebačič), in der Steiermark dagegen die Maler der sog. Friauler Gruppe (T. Fantoni, J. Brolo und andere), und die im Stil eines nazarenisch angehauchten Historismus konzipiert ist. Vor allem muss auf die Feststellung hingewiesen werden, dass das Studium des bis vor kurzem fast gänzlich übersehenen Materials erwiesen hat, dass man die Malereien nicht auf Grund von herausgerissenen Einzelheiten bewerten darf (der mehr oder weniger handwerksmässigen Figuralkomposition), sondern als ornamental-figurale Dekorationen, mit welchen die Maler — namentlich in den neuen, historischen Innenräumen — wesentlich zur farblichen Wirkung und zur Stimmungsatmosphäre des Raumes beigetragen haben. Die Forschungen haben sozusagen einige Denkmäler unserer Kunstvergangenheit entdeckt, die den lediglich dokumentarischen Wert übersteigen und ferner bestätigen, dass noch die weitere Erforschung des desbezüglichen Materials notwendig ist, während die Ermittlungen auch für das Aufstellen von Kriterien für die bisher mehr oder weniger willkürliche Wiedererneuerung dieser Werke wichtig sind.

¹³ Avg. Stegenšek, *Nove župnijske cerkve: Rajhenburg, LKU, I, 1914*, pp. 131—132, 134, repr. pp. 45, 129, 131.

MARIJANSKA IKONOGRAFIJA IN POLOŽAJ SLOVENSKEGA CERKVENEGA SLIKARSTVA V 19. STOLETJU

Lev Menaše, Ljubljana

Čeprav govorim v tem referatu samo o marijanski ikonografiji v slovenskem slikarstvu 19. stoletja, pa ugotovitve veljajo za vse naše versko upodabljanje tega časa. Glavni vzrok je prav gotovo dejstvo, da je v 19. stoletju ne le pri nas, ampak po vseh katoliških deželah zavzel Marijin kult osrednji položaj v katoliški veri in so zato najpomembnejše cerkvene umetnine tega časa nastale v tesni povezavi z njim — pri nas npr. tako Layerjeva brezjanska »milostna podoba« kot Langusove freske na Šmarni gori ter Šubičevo Obiskovanje z Rožnika in freske »štajerskih« Furlanov.

Vzrokov za takšno stanje je veliko. Poglavitni seveda ne izvira iz 19. stoletja, ampak že iz začetkov Marijinega čaščenja: vloga matere božje kot priprošnjice, kot posredovalke med ljudmi in Kristusom-sodnikom. Zato je bila Marija med verniki veliko bolj priljubljena in čaščena kot sam Kristus — dejstvo, ki so ga protestanti v svojih kritikah dobro izkoristili. Katoliška cerkev se je te slabosti seveda zavedala in je zato večkrat poskušala rešiti Marijin kult vseh elementov, ki so preveč očitno spreminjali katoliško vero v pogansko idolatrijo, hkrati pa se mu nikakor ni želela popolnoma odpovedati. Prav 19. stoletje predstavlja ta položaj kar najbolj jasno v obeh njegovih skrajnostih: na eni strani so v tem času nastali odloki, ki naj bi pomirili dispute — takšna je npr. verska dogma o Marijinem brezmadežnem spočetju, ki jo je leta 1854 razglasil papež Pij IX., na drugi strani pa so se razvila nova središča marijanskega kulta, kot je Lourdes.

Tako pomembnega elementa, kot je bilo Marijino čaščenje, cerkev seveda ni želela spustiti iz rok predvsem iz političnih vzrokov. Potrebnovala je veliko število zvestih vernikov, ljudi, ki so ji bili pripravljeni slediti tudi v boju proti novim, naprednim mislim in silam, in nikakor se jim ni želela zameriti s popraviljanjem njim brez dvoma najljubšega verovanja. Prav s tem lahko tudi pojasnimo, kako to, da se je v cerkveni umetnosti ohranil ikonografski tip Marije zavetnice s plaščem, ki je bil že od tridentinskega koncila dalje nezaželen, med ljudstvom pa nedvomno priljubljen, in zakaj je po životarjenju v času baroka prav v 19. stoletju doživel nov razcvet: vsi ljudje naj se zberejo pod Marijinim plaščem!

Prav tako ni nobeno naključje, da je npr. v Sloveniji nastalo veliko več novih cerkva, pa tudi novih preslikav starejših stavb, v drugi kot pa v prvi polovici stoletja. Med novimi stavbami jih je bila večina posvečenih Mariji; nekatere med njimi uživajo tudi velik sloves — seveda z umetnostnega gledišča — npr. Marijina bazilika v Mariboru ali pa »slovenski Lurd« v današnji Brestanici. Obe sta bili sicer dokončani (druga tudi začeta) v našem stoletju, vendar v obdobju do prve svetovne vojne, ki ga nikakor ne moremo ločiti od 19. stoletja.

Taki veliki projekti so imeli seveda popolnoma določen namen: združevanje vernikov. Temu namenu je moralo služiti tudi slikarstvo in ne nazadnje ikonografija. Enotnost — v modernejšem jeziku bi ji rekli standardizacija — cerkvene umetnosti je bila nujno potrebna, bila je garancija za enotnost misli. Za cerkveno arhitekturo je veljalo, da se je treba pri zidanju novih cerkva zgledovati po srednjeveških slogih, romaniki in gotiki; tudi nova cerkvena oprema je bila v večini primerov novogotska, torej spet »srednjeveška«, posneta po obdobju, v katerem je imela cerkev največjo in najbolj enotno oblast. Odstranjevanje baročnih oltarjev po starejših cerkvah prav gotovo ni bilo samo posledica želje po stilni čistosti, ampak predvsem težnje k prilagajanju starih notranjščin novim potrebam in prizadevanjem. Usoda pravih srednjeveških umetnin je bila pri vseh teh popravljanjih večkrat prav žalostna — spomnimo se samo kranjskega oltarja ali pa nekaterih prav v 19. stoletju prebeljenih in uničenih fresk. Neusmiljeno uničevanje je sicer že v tistem času zbudilo ogorčenje nekaterih poznavalcev, pa tudi samega ljudstva, pri katerem je bila zlasti baročna tradicija še zelo močna, veliko škode pa je bilo vendarle narejene.

Slovensko slikarstvo prve polovice stoletja je bilo še vedno precej navezano na barok, čeprav so v tem času že začele prodirati nove, zlasti realistične težnje, vzporedne bidermajerskemu slikarstvu. Vendar ni realizem nikoli zares prodril v našo cerkveno umetnost — vzroke si bomo še natančneje ogledali. V drugi polovici stoletja je nanjo vplivalo predvsem delo nazarencov, skupine germanskih umetnikov, ki so delovali najprej na Dunaju, pozneje, v začetku 19. stoletja, pa v Rimu.

Njihovi umetnostni ideali nam kažejo prav takšno zmedo, kot smo jo pravkar ugotovili na naših tleh: občudovali so nemško gotsko umetnost, a pod njo razumevali samo Dürerja in njegov krog, poleg italijanskega quattrocenta so enako kot klasicisti cenili Rafaela. Slog, ki je izšel iz takih nazorov, nas danes sicer umetnostno težko prepriča, za cerkev in njena hotenja pa je bil v 19. stoletju brez dvoma idealen. Pri nas ga prvič srečamo jasno nakazanega na Goldensteinovih freskah v Logu pri Vipavi iz let 1842—44, v drugi polovici stoletja pa je postal obvezen za vsakega cerkvenega slikarja ter se uspešno držal še globoko v 20. stoletje. Zanimivo je, da hkrati tudi barok še ni izumrl in ga v vsem tem obdobju srečujemo zlasti pri slikarjih, ki so delovali na Štajerskem, tako v zasnovah velikih freskantskih celot kakor tudi v dekorativnih detajlih.

Ikongrafija je kajpak tesno povezana s slogom in zato moramo natančneje razčleniti vsaj vprašanje, zakaj se ni realizem nikoli uveljavil na stenah naših cerkva. Vzrok je bil seveda spet ideološki; natančnejšje pojasnilo nam ponuja serija člankov Andreja Kalana s skupnim naslo-

vom »Ali je umetnost sama sebi namen?« v več številkah revije Dom in svet l. 1889.

Članki so očitno nastali kot odgovor na Stritarjevo zahtevo po svobodni umetnosti v prvem letniku Zvona, vendar nam dobro predstavljajo celotno katoliško umetnostno ideologijo tega časa. Pojma: »l'art pour l'art« avtor ni uporabljal v današnjem, predvsem s findesièclovsko umetnostjo povezanim pomenu, enačil ga je z vso umetnostjo, ki »ne služi bogu«, ki »hoče živeti sama zase«, ki »je sama sebi namen; s tem se profanuje in skruni vse, kar je človeku sveto in drago«. Tipičen primer tega mu pomeni Zola in realizem nasploh (izraza »naturalizem« Kalan ni uporabljal). O tem beremo: »Realist-umetnik prizna samo to, kar je natorno, počutno in vidno, ali se vsaj v svojih umotvorih samo na to ozira; realist torej ne pozna in prizna lepote, ki se kaže pri bitjih obdarjenih s spoznanjem in svobodno voljo. Umetnik-realist načelno v svojih umotvorih ne kaže nič lepega, nič velikega, kar bi segalo v nad-natorni red; on kaže samo vidne, lepe stvari in pojave in sicer pri tem nima namena, našim očem predstavljati kaj duševno lepega; ... Življenje, kakršno je, golo in grozno brez najmanjšega višjega ozira — to je realistu ideal. Kaj umotvor namerja, ali naj vpliva, oživlja, krepi nrvnost, ali naj potuho daje hudobiji; ali naj služi kaki ideji ali nobeni; ali naj ma kak krajen, občen, zgodovinski ali sploh kak drug pomen, zato se moderni realist nič ne meni. Zunanost, ta mu je vse, efekt (vspeh) je njegov malik.« Temu nasproti stoji »umetnik, ki ima pred očmi prvi umetniški namen: napravljati z umetniškimi umotvori človeštvu estetičnega užitka, in ki nikdar ne pozabi, da je po besedah pesnikovih tudi kot umetnik v službi višjega Gospoda, le tak umetnik zasluži svoje častno ime, tak se bo udomačil v resničnem, v realnem življenju, a se ne bo pogrezal v njegova blata, temveč se bo na lahkkih krilih vzvišenih idealov varno dvigal vedno više in više in k začetniku vsake umetnosti, k viru neustvarjene lepote vabil tudi svoje rojake.« In dalje, še bolj določno: »Kdor se pregreši zoper načela krščanske etike, tak umetnik ni izpolnil zahtev estetičnih, ker ni izvršil lepega dela.« »Kdor namreč veruje, da je svet ustvarjen od Boga, da mora torej človek pri vseh svojih delih, torej tudi pri umetniških delih ozir imeti na Boga, kdor kaj stavi na splošno mnenje in prepričanje človeštva v vseh stoletjih, kdor ima še svojo glavo, da mu je, kakor veli prislovica, ni treba pri družih iskati na posodo, tak mora neisprosno zavreči napačno to načelo, ki strupi moderno lepo umetnost, odvaja človeštvo od Boga in je onešrečuje.«

Če si to besedilo natančneje ogledamo ter pri tem pozabimo na jezikovne nerodnosti, ki ga včasih kažejo bolj smešnega, kot je v resnici, ter za trenutek zanemarimo tudi precej oster propagandni ton, postanemo pozorni na nekaj drugega: kako izrazito demagoško in praktično je zasnovan. V tem nas spominja na spise Janeza Evangelista Kreka, v katerih je ta napadal marksizem. Oba avtorja sta zelo strupena, obenem pa se dobro zavedata, katerim osnovnim nasprotnikovim načelom nikakor ne moreta ugovarjati; ta prevzemata in si jih prilagodita. V našem primeru gre predvseme za »realno življenje«; to Kalan popolnoma priznava, le da v nasprotju z realisti samo pasivno. Medtem ko je to zanje aktiven element, ki ustvarja, navdihuje umetnost brez kakr-

šnih koli posredovalcev, ga on razume kot nekakšno »tvarino«, ki jo je treba oblikovati pod vodstvom vere in s pomočjo umetnosti kot enega njenih glavnih orodij; umetnik pri tem tudi nikakor ne sme ostati sam, saj mora »k začetniku vsake umetnosti... vabiti tudi svoje rojake«. Brez dvoma gre v tem odlomku tudi za namig na ravno takrat prebujeno nacionalno zavednost, ki se ji je znala cerkev dobro prilagoditi in jo v obliki nacionalizma tudi izkoriščati. Torej zelo praktična navodila, čeprav preoblečena v sladko dehteče besede.

Cerkev se je strogo ravnala po teh načelih. V likovni umetnosti ji je nazarstvo popolnoma ustrezalo, pa tudi bolj realistična dela, kot je bilo Šubičevo Obiskovanje, so še mirno žela priznanje, če le modeli niso bili preveč očitno posneti po ljubljanskih natakaričah — kar se je nekoč pripetilo Stroju — in če so bile slike ideološko neoporečne. Tak prilagodljiv odnos je za katoliško cerkev pri nas precej bolj značilen kot pa divji Mahničevi napadi, ki niso puščali maneverskega prostora in so bili zato nujno hitro premagani.

Tudi sama ikonografija je postala v tem času izrazito praktična. V primeri s starejšo je veliko manj zanimiva, saj so izginile številne intelektualne skrivalnice, ki so jih ljubili izobraženi naročniki prejšnjih stoletij. Ostalo je samo to, kar je vsakemu človeku domače in razumljivo. Zato v začetku stoletja, v baroku bližnjem obdobju, še najdemo dela, kot je po Kremser-Schmidtovi skici nastala Herrleinova Brezmadežna iz l. 1814 v ljubljanski šentjakovski cerkvi, slika s povsem baročno zapleteno ikonografijo; proti sredini stoletja ta duh izginja, a je npr. na Langusovih šmarnogorskih freskah iz l. 1846/47 še precej močan. Te pa so tudi že skrajna meja. Odtlej so nastajali sicer še obširni ikonografski cikli, zapleteni pa nikoli več.

Vzrok je dejstvo, da je postala cerkev edini naročnik cerkvenih umetnin, ker drugih preprosto ni bilo več. Postavitev, pa tudi zgolj poslikava cerkve zahteva veliko denarja ali pa zelo poceni delovno silo; plemič si je v prejšnjih stoletjih to lahko privoščil, meščan pa ne več. Poleg tega ga taki nastopi niso niti zanimali; svoj spomenik je videl predvsem v podjetju, ki ga je uspešno vodil, v umetnosti pa so ga zanimali portret, žanr in krajina. Seveda pa tudi ni bil tako izobražen, da bi bil — če bi prešel vse ovire — umetnikom lahko narekoval tak program, kot so ga nekdanj želeli videti Lilienbergi v cerkvi sv. Andreja pri Moravčah ali pa Codelli v svoji graščinski kapeli v Ljubljani. Zato v tem času niti ikonografsko zapletenih tabelnih slik ne srečamo več. Te bi bili posamezniki lahko naročali, kakih izvirnih zamisli zanje pa očitno niso imeli.

Večji projekti so se v 19. stoletju uresničevali z zbiranjem prispevkov. Denar je dajalo veliko povprečnih ljudi in njim so bile slike namenjene; takšni so bili cerkvi tudi vseč in nikakršnega namena ni imela, da bi jih pretirano poučevala in razsvetljevala. Zato je poskrbela, da je imela glavno besedo pri določanju vsebine slikarij. Tudi če bi kak plačnik ali pa umetnik imel nove zamisli, jih ne bi sprejela. Prvi ji takšnih skrbi niso povzročali, drugi pa so vedeli, da nanjo ne morejo računati. Zato v cerkveni umetnosti tega časa ni nastalo nobeno pomembnejše delo več.

Tudi ikonografija je utonila v sivi povprečnosti. Kaj so pričakovali npr. od tabelnih slik, nam pripoveduje članek v Domu in svetu iz leta 1899 (str. 248 ss), ki govori o sliki Sedes sapientiae dunajskega slikarja Josipa Kastnerja, narejeni za gimnazijsko kapelo v Kranju: »Opazovalec si brez težav razlaga vso podobo. Mati z božjim detetom v naročju, z desno roko kažoč na tabernakelj in na oltar, kjer je med sv. daritvijo bistveno pričujoča božja Modrost. Angel z lilijo in s palmo v roki ti naznanja, kak bodi Marijin častivec in česa sme upati po njeni priprošnji. Poleg sebe ima sv. Devica dve knjigi. Knjiga na desni nosi napis: Scientia divina, na levi: Scientia humana. Obojna vednost naj se goji po naših učilnicah: božja vednost, tj. naša sveta vera, in človeška vednost. Druga drugi ne nasprotuje, temveč obe sta v najlepšem soglasju med seboj... Kaj primernejšega bi težko našli za tak namen.« Omenil bi še, da nad Marijino glavo plava sv. Duh, okoli nje pa je še 12 angelskih glav, pri katerih gre mogoče za spomin na 12 zvezd, značilnih za kompozicijo brezmadežnega spočetja. Vendar se tu ne bi spuščali v kaj bolj zapletene ikonografske razlage, ki bi se bile v 18. stoletju zdele ob takšnih motivih in kombinacijah še smiselne. Tu niso več primerne, saj gre samo za likovno, ne pa za vsebinsko tradicijo. In vendar je ta slika v svojem času ena redkih bolj zapletenih — vzrok je bilo nedvomno izobraženo okolje, za katero je nastala. Druge tabelne slike so še veliko manj zanimive. Ikonografsko seveda izstopajo iz povprečja starejša dela, predvsem Tominčeva. Druge slike so zanimive kvečjemu zaradi kulta, ki je nastajal okrog njih — taki sta npr. Layerjeva brezjanska Marija pomagaj ali pa Künlova Marija Zvezda v Novi Štifti pri Gornjem gradu — ali pa zaradi formalnih kvalitet, npr. razne upodobitve Wolfa ter bratov Šubic. Jurijevo Obiskovanje so npr. zelo občudovali, a v članku, ki ga je tej sliki posvetil Vatroslav Holz v Ljubljanskem zvonu l. 1889, ni o ikonografiji niti besede več. Avtor hvali »čarobni clair-obscur« pa spretno predstavljanje posameznih oseb, najrazličnejših podrobnosti, krajino, kolorit itd. in s tem jasno nakazuje smer, ki bo v prihodnjem obdobju najbolj zanimala tako kritike kot umetnike.

V okviru marijanske ikonografije nam dosti več ponujajo freske, predvsem tiste, ki so nastale na Štajerskem. Kranjski slikarji so bili v tem času zelo dolgočasni, njihovi ikonografski programi niso skoraj nikoli presegali meja, ki jih je načrtal Wolf v cerkvi na Vrabcih pri Vipavi pozimi 1860/70: gre za prizore iz Marijinega življenja — oznanjenje, obiskovanje, rojstvo, beg v Egipt, prizor z angelom in Jožefom, vnebovzetje in kronanje. Vse te prizore najdemo v večjih ali manjših kompozicijah pri vsej »veliki« četverici kranjskega cerkvenega slikarstva 19. stoletja, pri Koželju, Bradašku, Ogrinu in Jebačinu. Večkrat so jim dodali še Brezmadežno, redkeje še kak preprost simbol ali alegorijo (npr. vero, upanje in ljubezen), ali pa — in to je njihova edina posebnost — predstavnike stare zaveze. Najzanimivejšo celoto te vrste je leta 1920 ustvaril Ogrin v župni cerkvi v Zgornjem Tuhinju pri Kamniku, kjer je naslikal vrsto Marijinih biblijskih prednic: Rebeko in Eliezerja pri vodnjaku, Jakoba in Rahelo, Ruto na Boozovem polju, Anino zahvalno molitev, Srečanje Davida in Abigajle, Estero pred Asurjem ter Judito s Holofernovo glavo.

Na Štajerskem so bili motivi iz Marijinega življenja v tem času v ozadju, prevladovali pa so litanjski motivi, upodobitve Marijinih praznikov in simbolične podobe, kakršna je Marija zavetnica s plaščem, ki je v krogu furlanskih slikarjev doživela presenetljiv preporod. Najdemo jo v romarski cerkvi na Gorici pri Mariboru kot delo Jakoba Brolla iz l. 1864, ki se je pod njenim plaščem upodobil tudi sam kot berač z malho, skupaj s Slomškom in tedanjim župnikom Glazerjem; nadalje v Slivnici pri Mariboru izpod Fantonijevega čopiča l. 1873; v Tomažu pri Ormožu, spet Brollov delo iz l. 1894, itd. Motiv je bil na Štajerskem nedvomno priljubljen tudi zaradi slavnihi starejših stvari-tev, srednjeveških na Ptujski gori in baročnih na Prihovi, njegova pogostnost pa jasno kaže, kako zelo se je znala cerkev prilagoditi ljudskemu okusu in željam, čeprav je šlo za v bistvu že dolgo nezaželen motiv, ki pa je dobro ponazarjal, kakšna naj bi bila vera.

Enako praktični so bili tudi drugi štajerski marijanski motivi: litanije, ki jih vidimo na že omenjenih stenskih slikarijah na Gorici ali pa pri Fantoniju na Prihovi (1886/87), ter Marijini prazniki, zgleđno predstavljeni v prihovski cerkvi: Marija Snežna (5. avgust) je skladno z legendo pokazana, ko se prikaže patriciju Janezu (ki v rokah drži načrt bazilike Sta. Maria Maggiore) in njegovi ženi; Marija Pomočnica kristjanov (24. maj), upodobljena na praporu don Juana d'Austria, zmagovalca bitke pri Lepantu; pa Lurška (11. februarja), Skapulirska (pravzaprav Karmelska, 16. julij) ter Rožnovenska (7. oktober) mati božja. Vsi ti motivi so ostali glavna značilnost furlanskih slikarjev v Sloveniji vse do zadnjega predstavnika te linije, Ožbalta Biertija, ki je pri nas slikal do prve svetovne vojne.

S tem bi končal pregled marijanske ikonografije 19. stoletja v Sloveniji. Značilni sta predvsem dve njeni lastnosti: povprečnost in praktičnost; v zadnjo se povezuje še tretja, nacionalizem, ki za samo 19. stoletje še ni bil tako značilen, imel pa je tu svoje korenine. Zanj je značilen nastanek velikih »slovenskih« cerkvenih središč, kot so Brezje, Nova Štifta pri Gornjem gradu in Brestanica ter v manjši meri npr. Homec pri Kamniku. Za našo snov so taka središča zanimiva tudi zato, ker so v njih nastajali novi ikonografski tipi in cikli, npr. Fantonijeve freske iz l. 1865 v Novi Štifti, ki opisujejo lokalno legendo ter tako zbujajo patriotski ponos. Seveda pa so te slikarije samo skromne napovedovalke sistematičnega izkoriščanja nacionalnih čustev, tako značilnega za slovensko klerikalno politično življenje med obema vojnoma in v času druge svetovne vojne.

Vse te primesi so kajpak povzročile, da je bila umetniška kvaliteta cerkvenega slikarstva na Slovenskem pred prvo svetovno vojno tako nizka kot nikoli poprej; cerkev je popolnoma obvladovala slikarje, in jim dajala navodila, ki so zadevala celo najmanjše podrobnosti. Janez Flis je npr. l. 1908, še vedno vztrajajoč pri starem nazarenskem lepotnem idealu, napisal v svoji knjigi Umetnost v bogočastni službi, kako naj bi upodabljali Marijo, katere idealni tip naj bi se bil ohranil v umetnosti skoraj do 15. stoletja: »Znaki imenovanega tipa so: srednja velikost, podolgast obraz z visokim čelom, rumenkasti, dolgi in razprečeni lasje, toda ne bujni, nekoliko pokriti s pajčolanom; dolg, skoraj raven nos, velike oči, ozke ustnice, skoraj elegična miloba in

mehkost duševnega izraza. Ima nimbus, pa brez vpisanega križa.« Ta opis bi lahko veljal prav tako za Goldensteinove kot za Biertijeve Marije.

Približno v istem času kot Henry Ford je torej tudi naša cerkev odkrila glavno značilnost in korist serijske proizvodnje — možnost zamenjave posameznih sestavnih delov — ter v tem duhu zaplula v novo stoletje. Umetniško izvirnost je nadomestila industrijska proizvodnja — tako v formalnem kot v vsebinskem pogledu — in s tem je seveda tudi naše zanimanje za to témo izčrpano.

SUMMARY

In the second half of the nineteenth century the Catholic church exerted some effort to retain its ascendancy over the spiritual life of the country. In this battle art became one of the most powerful weapons; this resulted in the building of many churches or at least the renovation of the old. In spite of a high demand, the quality of church art at this time deteriorated considerably. The reason for this must be sought in the fact that artists were permitted no deviation from church precepts, neither in style nor in content. These strictures covered the widest possible range: they had to be obeyed and at the same time forbade the inspiration of unwanted, perhaps even revolutionary ideas; for this reason realism was strictly forbidden. Accommodation of the average taste, which the church on no account wished to change, also led to the severe impoverishment of iconographic motifs. Compared with the baroque, or even the mediaeval treasures, they were increasingly poor and also intellectually less and less demanding, generally comprehensible motifs predominating (festivals of Mary, local miracles, and the like). The latter had already taken on a national hue — a process which reached its peak in the twentieth century. This development throughout, from Goldenstein's frescoes at Log near Vipava, dating from 1842—44, up to the first world war, when it was forcibly interrupted but never entirely suspended. Iconographically the most interesting works of that period are to be found in the retarded baroque style of Styria; this applies to a lesser extent elsewhere in Slovenia, where painters, and certainly clients, had considerably less imagination by comparison with those of the Friulians of Styria; stylistically, the most important works are the frescoes of Wolf and the altar images of the Šubic brothers.

MARKO PERNHART IN FOTOGRAFSKE REPRODUKCIJE NJEGOVIH SLIK V 19. STOLETJU

Mirko Kambič, Ljubljana

Fotografija se je pojavila v devetnajstem stoletju kot nova zvrst slikovnega upodabljanja z lastnimi zakonitostmi tehničnega in likovnega razvoja. Nastala je in se razvijala ob neposrednem dotiku s slikarstvom, čeprav ni bila nikoli istovetna z njim. Če odštejemo nekaj primerov, sta živeli obe zvrsti upodabljanja v lepem sožitju in medebsojnem sodelovanju.

Velika, mednarodno pomembna razstava »Slikarstvo in fotografija v dialogu od 1840 do danes«, ki je bila na ogled v Zürichu od 13. maja do 24. julija 1977, je z okrog tisoč izvornimi eksponati nazorno prikazala vrsto povezav med obema slikovnim medijema.¹ Ta vprašanja je načel in strokovno prikazal že desetletje prej Aaron Scharf v svoji knjigi »Umetnost in fotografija«,² bolj ali manj obširno pa so o tem pisali posamezniki tako v 19. kot v 20. stoletju. Nedvomno je fotografija precej vplivala na slikarstvo v navedenem obdobju in zanimivo bo prikazati dialog med slikarstvom in fotografijo tudi na Slovenskem. Če štejemo opredelitev fotografske slike same na sebi za primarno nalogo in odnos fotografije do slikarstva za sekundarni aspekt, ostane še nekaj ugotovitev, ki so manj pomembne, pa vendar zanimive. V mislih imam dejstvo, da je fotografija že zelo zgodaj služila klasičnim zvrstem likovne umetnosti za zvesto in hitro dokumentiranje in razmnoževanje likovnih del.

Očetu fotografije N. Niepceu je bila močna pobuda za izumiteljsko delo želja, da bi prenesel razne upodobitve na ploščo za tisk brez prisovanja, izključno s svetlobnim postopkom.³

Angleški izumitelj W. F. Talbot je leta 1846 uporabil svoj lastni postopek fotografije (kalotipije) za razmnoževanje slikarskih del.⁴

Slovenski izumitelj Janez Puhar je že leta 1841 delal v Metliki poskuse s svetlobnim razmnoževanjem grafik. Med njegovimi poznejšimi fo-

¹ *Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute*, Kunsthaus Zürich 1977, rk.

² Aaron Scharf: *Art and Photography*, London 1968.

³ Peter Pollack: *Die Welt der Photographie*, Wien 1962, p. 27.

⁴ André Jammes: *William H. Fox Talbot*, Luzern-Frankfurt/M 1972, p. 13.

tografijami po lastnem postopku se omenjata dve sliki: Madona po Rafaelu (1852, za razstavo v New Yorku) in Leonardova Zadnja večerja (po 1853).⁵

Novo obdobje za fotografsko razmnoževanje likovnih del je nastopilo po letu 1851 z izumom angleškega kiparja F. S. Archerja (1813—1857), ki je uporabil kolodij kot lepilno snov za srebrov nitrat na stekleni plošči. To je bil začetek postopka z mokrimi fotografskimi ploščami, ki so služile kot negativ za poljubno razmnoževanje slik na papir, postopek sam pa je bil hitrejši in cenejši od dagerotipije in talbotipije. Po letu 1860 je bil tudi na Slovenskem ta postopek dobro znan in povezan z nastopom poklicnih fotografov. Reprodukcijske likovnih del v obliki izvirnih fotografij formata vizitke in raznih večjih formatov so bile napredaj v Ljubljani pri Giontiniju že v šestdesetih letih, bile pa so izdelek tujih fotografskih ateljejev.⁶

Pred nekaj leti sem našel v družinskem arhivu Mencingerjevih iz Ljubljane nekaj izvirnih fotografij večjega formata, nalepljenih na karton. Videti je, da so nekoč krasile stanovanje kot slike v okviru, zaščitene s steklom. Te izvorne fotografije so dejansko fotografske preslikave slikarskih upodobitev Ljubljane, Kranja, Tržiča, Blejskega in Bohinjskega jezera ter Kamnika. Na slikah samih ni nobenega napisa, pod sliko je na karton nalepljeno tiskano opozorilo, da je razmnoževanje prepovedano, razen tega pa je na nekaterih kartonih reliefno vtisnjeno ime »Pernhart«, na nekaterih slikah pa je odtisnjen ovalni žig z imenom »Pernhart«, medtem ko je fotografija Kamnika brez imena.⁷

Fotografije so ostre, jasne in tonsko dobro ohranjene, v sepia barvi, ki vleče rahlo na violetno. Izvirnikov, po katerih so bile izdelane te fotografske reprodukcije, pa doslej še nisem zasledil. Podoba Kranja je reproducirana v Zontarjevi knjigi »Zgodovina Kranja«, vendar kot delo neznanega slikarja.⁸

Pernhartovo ime na slikah nas lahko vodi do zanesljivega sklepa, da so izvorne upodobitve delo slikarja Marka Pernharta (1824—1871), čeprav te slike niso široko znane. V Slovenskem biografskem leksikonu najdemo pripombo, da Pernhartovo delo na Kranjskem še ni dobro raziskano.⁹ Tudi pri nekaterih drugih piscih Pernhartove biografije nisem zasledil opisa teh Pernhartovih upodobitev krajev in naselij na nekdanjem Kranjskem. Omenjajo se predvsem njegove panorame s Stola, Šmarne gore in s Triglava, pa še nekaj drugih upodobitev (Bled, Špikova skupina, Sava s Šmarno goro, Cerkniško jezero, Triglavski vrh z Malega Triglava itd.). Upodobitve, ki jih predstavljajo navedene

⁵ *Carn.*, 1841, št. 3, p. 11; *LZg.*, 1852, št. 120, p. 511; *SBL*, p. 596. Zadnja večerja — ohranjen je original na papirju, ki ga hrani Narodni muzej v Ljubljani.

⁶ *LZg.*, 1866, št. 74, p. 506.

⁷ Fotografije (brez kartona) so različnih formatov, od približno 12×21 cm do 15,5×24 cm. Verjetno so bile vse slike kopirane s plošč 18×24 cm in nato primerno obrezane. Slike so bile na karton nalepljene takoj, kajti ovalni žig je pritisnjen čez sliko in karton, reliefni žig pa je samo na kartonu (na slikah Blejskega in Bohinjskega jezera).

⁸ Josip Zontar: *Zgodovina mesta Kranja*, Ljubljana 1939, sl. 148.

⁹ *SBL*, II, 1933—1952, pp. 309—310 (geslo: Pernhart Marko).

fotografske reprodukcije, so torej ali malo znane ali pa sploh neznane.¹⁰ Nastane zanimivo vprašanje, ali je Pernhart osebno fotografiral in prefotografiral tudi navedena svoja dela ali pa mu je slike fotografsko razmnožil neznan poklicni fotograf.

Vprašanje je umestno, nimamo pa še odgovora. Ljubljanski slikar F. Kurz von Goldenstein (1807—1878) je leta 1864 prijavil fotografsko obrt na svoje in sinovo ime, uporabljal pa je fotografski postopek za razmnoževanje svojih lastnih slikarskih del. Ljubljanski časopis »Triglav« je oktobra 1865 poročal: »V ateljeju akademskega slikarja g. Kurza von Goldensteina je izdelanih 50 motivov iz Kranjske, ki so fotografirani po njegovih lastnih slikah. Na ogled so vabljeni vsi prijatelji odličnih, resnično slikarskih krajev naše lepe domovine.«¹¹

Ni nam še znano, ali je imel morda tudi M. Pernhart prijavljeno fotografsko obrt v Celovcu. Mogoče bi bilo, vendar dokazov za zdaj še nimamo. Bolj verjetna je domneva, da je izdelal fotografije dober mojster, morda prof. Reiner iz Celovca, ki je potoval in fotografiral tudi po Gorenjskem, časovno pa se ujema s Pernhartovim slikarskim delom. Ne moremo dvomiti, da sta se moža poznala in tudi med seboj sodelovala.¹²

Kljub vsemu temu pa bi vendar lahko podvomili, ali gre v resnici za Pernhartove upodobitve slovenskih krajev. Toda vsakega dvoma nas rešita dve objavi v ljubljanskem časopisu:

»Triglav« je objavil februarja 1865 naslednje obvestilo: »V izložbenem oknu knjigarne G. Lercher so že nekaj dni razstavljene izvrstne fotografije kranjskih krajev Bled (2), Kranj in Bohinj. Izdelane so po posnetkih koroškega slikarja Pernharta, ki je postal znan po svoji panorami z Grossglocknerja.«¹³

Laibacher Zeitung pa je objavila novembra 1866 tole sporočilo: »Motivi z Gorenjske (Radovljica, Bled, Mangart), ki jih je naredil pokrajinski slikar g. Pernhart iz Celovca, so bili deležni doslej vedno posebnega priznanja. Ti motivi so postali zelo priljubljeni tudi v fotografski preslikavi...«¹⁴

Pernhartove fotografske reprodukcije iz leta 1865 in 1866 nas vodijo k iskanju originalnih upodobitev in zanimiva bo primerjava med izvorniki in reprodukcijami.

¹⁰ Prim. *Klasicizem in romantika na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1954, rk, pp. 39—40 in cit. bibl. Nobeden od citiranih avtorjev ne navaja fotografskih reprodukcij oz. motivov teh slik.

¹¹ *Triglav*, Ljubljana 1865, št. 86.

¹² Prof. J. Reiner, agilen fotograf iz Celovca, je — zelo verjetno — fotografiral gradnjo železnice Ljubljana—Tržič (1870) in izdal originalne slike v velikem formatu, ohranjenih pa je tudi več motivov naših krajev v formatu vizitke. Njegovo delo na Slovenskem bo potrebno še raziskati.

¹³ *Triglav*, Ljubljana 1865, št. 17.

¹⁴ *LZg*, 1866, št. 272, p. 1805. Slike Radovljice nisem našel; reprodukcija Tržiča ni izrecno omenjena niti tu niti l. 1865, prav tako tudi ne panorama Kamnika (tudi ta slika je brez žiga, Pernhartu bi jo pripisal zaradi »fotografske« podobnosti z drugimi motivi). Sicer pa je zanimivo, da Pernhart v svojih slikarskih delih ni kazal toliko realistično-fotografske zvestobe naravnemu motivu kakor npr. Goldenstein. Svoje gorske vrhove je subjektivno priostril in povišal, da je dosegel psihološki vtis višine in nevarnih strmin.

Zunaj te zbirke gorenjskih krajev najdemo še nekaj fotografskih reprodukcij Pernhartovih motivov. Tako je graški fotograf Volkmann razmnožil Pernhartovo oljno sliko »Veliki Triglav z Malega Triglava«, s tremi planinci v ospredju. Na sliki sami in na kartonu pa ne najdemo niti imena Triglava niti Pernhartovega imena ali žiga. Sklepamo lahko, da je ta reprodukcija nastala po Pernhartovi smrti.¹⁵

Velik občudovalec Pernharta je bil triglavski župnik Jakob Aljaž, ki je dal napraviti slikarju triglavske panorame spominsko ploščo in jo vgraditi v steno na »Malem Triglavu blizu Sedla...« Aljaž v svojih spominih pripoveduje, da je po njegovem naročilu Hugo Roblek prefotografiral nekaj Pernhartovih motivov, ki jih je bil Aljaž videl v palači škofa Vidmarja v Kranju, in napravil razglednice. Datuma teh preslikav pa Aljaž ne omenja.¹⁶

Navedli bi lahko še več primerov, kako je fotografsko preslikavanje in razmnoževanje slik v 19. stoletju začelo spodrivati grafično razmnoževanje, ker je bil fotografski postopek zvestejši in cenejši od še tako spretno roke in očesa risarjev in bakrorezcev. Tako najdemo npr. v Franketovi zapuščini precej fotografskih reprodukcij malega in velikega formata, od slik Rafaela do mojstrov 19. stoletja; te fotografije izvirajo iz Benetk, verjetno iz časa ok. 1870.¹⁷

Svoja dela so dajali, vsaj dokumentarno, preslikati tudi slovenski umetniki Ažbetovega kroga, fotografsko pa je dokumentirana tudi ureditev prve slovenske umetniške razstave v Ljubljani leta 1900. Originalni posnetek je bil delo sposobnega ljubljanskega fotografa Ivana Kotarja, vendar je služil že za nov način razmnoževanja umetniških slik: za tisk po fotografijah. Zasluge za uporabo tega postopka si je pridobil na Slovenskem urednik Doma in sveta, dr. Frančišek Lampe, ki je začel s fotografskimi reprodukcijami v tisku že leta 1890.¹⁸

Fotografiji 2. polovice 19. stoletja gre tudi zasluga, da imamo ohranjene fotografske portrete naših likovnih umetnikov, npr. M. Stroja (foto Dzimski, Ljubljana), P. Künla (foto L. Krach, Ljubljana) itd. Dobro bi bilo zbrati vse portrete in izdati poseben album, podobno kot je to storil dr. Slebinger z izdajo Albuma slovenskih književnikov. Slovenska fotografija nam od približno 1860 l. do l. 1918 na svojski način odseva tudi tiste širše družbene razmere, ki so pomembne za presojo likovne umetnosti tega obdobja: industrijsko revolucijo, gospodarsko rast na Slovenskem, boj za združeno Slovenijo in odpor proti germanizaciji, pa tudi nekatere elementarne nesreče, kot je bil ljubljanski potres 1895.

Skupna razstava slovenskih slikarjev in fotografov leta 1911 v Jakopičevem paviljonu je bila dokaz lepega sožitja in pravilnega pojmo-

¹⁵ Originalna fotografija (ok. 12,8×21 cm) je ohranjena v fototeki Planinske zveze Slovenije (na kartonu in v okviru pod steklom).

¹⁶ *Planinski vestnik*, 1923, p. 31; *ZUZ*, III, 1923, p. 96.

¹⁷ Mapa fotografij je bila na ogled v ljubljanski trgovini Antika na Mestnem trgu.

¹⁸ Prim. reprodukcijo ene od slik I. Kobilice v Sadnikarjevem muzeju v Kamniku ter originalni posnetek I. Kotarja z razstave l. 1900 (Skalj, fototeka) ter reprodukcijo v *DS*, 1900.

vanja odnosov med fotografijo in slikarstvom. Šlo je dejansko za nekaj več kot zgolj reprodukcije slovenskih del s pomočjo fotografske tehnike.

SUMMARY

Apart from his well known alpine landscapes, the painter Marko Pernhart (1824—1871), also painted a number of smaller, picturesque veduta of Kranj, Bled, Lake Bohinj, Radovljica and other places in the Gorenjska area. As early as 1865 Pernhart had some of these motifs photographically reproduced, his authorship being confirmed by his personal stamp. According to the newspapers of the time, *Triglav* and *Laibacher Zeitung*, these photographic reproductions were extremely popular. Some originals (up to 24 cms in format) are still in existence. They are interesting evidence of the development of photography of the period when works of art were popularized by original photographic reproduction.

O PROIZVODNJI KERAMIKE V SLOVENIJI V. 19. STOLETJU

Hanka Stular, Ljubljana

Za keramično proizvodnjo na Slovenskem v 19. stoletju je poleg številnih podeželskih lončarskih delavnic, ki so oskrbovale tudi mestna gospodinjstva s kuhinjskim posodjem, značilnih še nekaj delavnic in obratov, ki so se poskušali v proizvodnji beloprstene posode.¹ Ta takrat še nova zvrst keramike je bila v dobršni meri produkt prizadevanj za industrializacijo proizvodnje predmetov široke porabe. Kot uvod v informacijo o teh delavnicah naj služi nekaj podatkov o proizvodnji tim. boljših zvrsti keramike v 18. stoletju pri nas.

Leta 1740 so ljubljanske mestne oblasti začele urejati v neposredni sosesčini mestnih opekarn delavnico za fajačno posodje — majolkarno.² Njenih izdelkov ne poznamo, vemo pa, da je imel magistrat od vsega začetka hude preglavice, saj se mu je šele leta 1746, torej tri leta po dokončani ureditvi obrata, posrečilo pridobiti kupca — J. Medlerja, in še ta se je takoj po sklepu pogodbe skesal in skušal majolkarno vrniti magistratu, česar mu pa niso dovolili. Delavnica naj bi nato pod Medlerjevim vodstvom delovala do njegove smrti leta 1759 in še nekaj let naj bi jo nato vodila Medlerjeva vdova. Kot leto, ko naj bi obratovanje dokončno ustavili, domneva I. Slokar leto 1768. Tedaj je namreč drugi mož Medlerjeve vdove Gašper Gorjup sklepal z magistratom novo pogodbo, v kateri je magistrat Gorjupu črtal vrsto ugodnosti, ki jih je bil priznal Medlerju v zvezi z obratovanjem majolikarne. V zvezi s Slokarjevimi navedbami o ljubljanski majolikarni so potrebna še nekatera pojasnila. Slokar je bil očitno mnenja, da so v majolikarni izdelovali beloprsteno posodo in je na osnovi pogodbenega pogoja, da bo Medler izdelke signiral z mestnim grbom ali z imenom, pripisal ljubljanski majolikarni vrsto beloprstelih posod iz zbirk Narodnega muzeja, ki so signirane z Laibach. V resnici pa so možnosti, da bi v Ljubljani že tako zgodaj izdelovali beloprsteno posodo, zelo majhne. Prvo belo prst sploh je okoli leta 1740 izdeloval v Angliji Thomas Ashbury v Sheltonu, posamično so jo na evropski celine sicer izdelovali okoli 1750, vendar pa datira resnični prodor bele prsti na evropsko celino v čas po letu 1765, ko je z izboljšano in načinico te kera-

¹ Angleško: *cream-coloured earthenware, creamware, Queen's ware*; nemško: *Steingut*; francosko *faïence fine*; italijansko: *terraglia*

² Ivan Slokar, Prva majolikarna v Ljubljani, *Kronika*, II, 1954, p. 182 ss

mične zvrsti zaslovel Josiah Wedgwood. Kaže, da je prvo beloprsteno posodo pri nas izdeloval Peter Bravc (Pietro Brauz) po letu 1786 v Solkanu,³ verjetno pod vplivom tržaških obratov.⁴

Prvi poskusi v Ljubljani datirajo verjetno v leto 1788, ko sta v turjaškem živalskem vrtu uredila poskusno delavnico Schönehr in Eggenhofer. Drugi poskus sta v isti delavnici leta 1789 opravila Anton Sylva in Lorenzi. Uporabljala sta uvoženo glino iz Vicenze, uspeh sta si kljub dragi osnovni surovini obetala predvsem zaradi poceni delovne sile. Boljše pogoje je zagotovilo odkritje ležišča primerne gline na Šiji pri Selcah. Leta 1792 ali 1793 je Sylva preselil obrat v ljubljansko Gradisce, kjer je obrat vodil do smrti leta 1795. Delavnico je nato prevzel Žiga pl. Zois in ga »z vlaganjem znatnih vsot« razvil v cvetoče podjetje.⁵ Kakor navaja Hoff, je komaj dohajala številna naročila iz tujine in njeni izdelki so bili enakovredni tržaškim in graškim in se celo približevali angleškim. Tudi obsežni asortiment, ki ga razbiramo iz prodajnega kataloga ob Hoffovem opisu, govori za uspešnost podjetja. Da so se v Zoisovem obratu zgledovali po angleških izdelkih, povzemamo po primerkih, ki so se nam ohranili. Značilnost angleške beloprstene posode so namreč poznorokokojske in klasicistične oblike, ki so z gladkimi ali z zelo skopo razgibanimi ploskvami in diskretnim reliefnim okrasjem ob robovih ustrezale novemu načinu oblikovanja: ulivanju. Leta 1750 so v Angliji uvedli ta revolucionarni oblikovalski postopek, ki je nadomestil zamudno in zahtevno oblikovanje v kolovratu, bodisi prosto, s pomočjo šablone ali s pomočjo kalupa. Tedaj so začeli ulivati redko glinasto kašo v mavčne kalupe, ki so posrkali vodo in vlito kašo osušili do usnjate konsistence. Z novim postopkom so v dobršni meri izključili iz oblikovalskega procesa — vsaj pri proizvodnji povprečne uporabne posode — izurjene lončarje in jih nadomestili s cenejšo, priučeno delovno silo; hkrati pa so si zagotovili velike serije povsem enakih izdelkov. Ze ob bežni analizi oblik lahko ugotovimo, da so zlasti krožniki, pladnji, skleda, vrči in ročke izvedeni iz sočasnega angleškega kositrnega posodja. To prevzemanje kovinskih oblik v keramiko nas ne sme začuditi, saj je posledica novega oblikovalskega postopka, za katerega v lončarstvu ni bilo tradicije. Zato je razumljivo, da so se vzorovali pri tisti kovinarski stroki, katere oblikovanje temelji skoraj izključno na ulivanju in ki se je ukvarjala prvenstveno z oblikovanjem namiznega posodja (sl. 160). Drugi krožnik (sl. 161), verjetno prav

³ Ranieri Mario Cossar: *Storia dell' arte e dell'artigianato in Gorizia*, Pordenone 1948, p. 272 ss

Gustav E. Pazaurek: *Steingut, Formgebung und Geschichte*, Stuttgart 1922, p. 52

Cossar navaja, da je solkanski obrat izdeloval bele vinske ročke »majolike« z orlom, torej fajanso; Pazaurek pa, da so izdelovali beloprsteno posodo. Oboje je mogoče, saj so ob koncu 18. stoletja mnoge manufakture fajanse izdelovale fajanso vzporedno z beloprsteno posodo ali pa so se popolnoma preusmerile na belo prst.

⁴ Bianca Maria Favetta: *La ceramica Triestina*, Verona 1966. Avtorica navaja naslednje obrate: G. Baletti 1773—76, obrat nadaljuje P. Lorenzi do 1797? G. Sinibaldi in L. Santini 1784—1808; M. Filipuzzi e Comp. 1784—97

⁵ Heinrich Georg Hoff: *Historisch-statistisch-topographisches Gemälde vom Herzogthume Krain und demselben einverleibten Istrien, I*, Laibach 1808, p. 141 ss

tako izdelek obrata v ljubljanskem Gradišču,⁶ kaže nekoliko drugačno oblikovno tradicijo. Košarasti rob *ozier* prvič srečamo pri porcelanu, konkretno na znamenitem meissenskem servisu (Sulkowski (ok. 1735, J. G. Höroldt), kjer je motiv košarastega pletiva za okras robov izveden v zelo plitkem reliefu. V beli prsti in v fajansi je oblikovanje okrasnih predrtin laže izvedljivo, saj ostaja črep zrnat in se ne omehča tako kot porcelanski, ki sintetizira, zato so ta motiv razvili do večje plastičnosti.

Nove tehnološke pridobitve, ki jih je omogočil napredek industrializacije v Angliji (mehanizacija priprave surovin, kemične in fizikalne analize kot priprava recepture, izboljšani postopki merjenja visokih temperatur in izpopolnjene peči) so le počasi in z velikimi težavami prodirale na evropsko celino. Cenejša ko je bila delovna sila, preprostejša so bile tudi delavnice. Tudi za obrat v Gradišču, ki je sicer posnemal angleške oblike in se trudil za videz in kakovost, je značilno, da ni znal osvojiti tudi osnovne prednosti angleške proizvodnje — napredne tehnologije, ki je angleški beli prsti omogočila, da je bolj ali manj srečno prebredla veliko krizo v 2. tretjini 19. stoletja, ko je tržišče prevzel poceni industrijsko izdelani porcelan. Usoda druge ljubljanske delavnice je značilen primer za težave, v katere je zabredla proizvodnja na evropski celini, zlasti v manjših delavnicah. Prav v letu 1817, ko je Ž. Zois kot razgledan gospodarstvenik opustil delavnico v Gradišču zaradi izredno neugodnih razmer na tržišču, ki jim je botrovala tudi avstrijska finančna in trgovska politika, je zaposlil ljubljanski pečar in lončar Franc Wasser za deželno koncesijo za izdelovanje beloprstene posode.⁷ Že ocena gubernijske komisije je dokaj zgovorna: vzorci so sicer lepih oblik in bleščeče bele barve (tu se odraža značilna in usodna usmeritev na posnemanje videza porcelana), po kakovosti črepa in glazure pa se Wasserjevi izdelki ne morejo meriti niti z Zoisovimi. Ohranjeni primerki Wasserjeve beloprstene posode, ki so predstavljali večino njegove proizvodnje, nam nazorno ilustrirajo propadanje majhnih delavnic, ki so si z opuščanjem zahtevnih oblik in s tem cenejšimi izdelki skušale zagotoviti tržišče. Poskus oblikovanja figurin, ki se ga je Wasser leta 1842 lotil na izrecno naročilo Gubernija (ta je hotel prispevati nekaj izdelkov domače industrije za prestolonaslednikov fizikalni kabinet), pa je sodil bolj med naloge pečarjev. Podobnih ambicioznih dejanj zasledimo še več med ljubljanskimi pečarji prve polovice 19. stoletja, ki so za razstave oblikovali razne okrasne vaze in plastike (Josef Raster, Henrik Gley in Peter Kralj); žal njihove poskuse poznamo le iz skopih opisov razstavnih poročil.⁸

⁶ Lastniki delavnice v ljubljanskem Gradišču so bili: A. Sylva 1791/2, Ž. pl. Zois 1795, M. Alborghetti 1817, J. Alborghetti 1818. Leta 1823 delavnica preneha obratovati, leta 1825 jo za kratek čas oživi G. Bisuzzi. Verjetno izvirajo vsi z Laibach signirani izdelki značilne smetanasto bele barve iz tega obrata, saj je lastnik drugega obrata F. Wasser dobival glino iz drugega ležišča, belina njegovih izdelkov je drugačna pa tudi signiral jih je redoma s F. W. (Franc Wasser) ali G. W. (Gebrüder Wasser)

⁷ Ivan Slokar, Industrija kameninaste posode v Ljubljani, tipkopis

⁸ *Bericht über sämtliche Erzeugnisse, welche für die dritte, zu Laibach im Jahre 1844 veranstaltete... Industrie-Ausstellung des Vereins zur Beförderung und Unterstützung der Industrie und der Gewerbe in Innerösterreich, dem Lande ob der Ems und Salzburg eingesandt worden sind*, Gratz 1845, pp. 95 in 96.

Popolnoma na raven povprečne kuhinjske in namizne posode pa je zdrknila proizvodnja bele prsti v libojskem obratu Nemški dol oz. Deutschenthal, ki ga je leta 1815 ustanovil Ignaz Schmidl⁹ (slika 162). Podoben je bil tudi obrat, ki ga je 1855 ustanovil Florjan Konšek v Kamniku,¹⁰ čeprav lahko ohranjenim izdelkom¹¹ priznamo nekoliko več smisla za prikupne oblike (slika 163). Od leta 1878 dalje postaja proizvodnja celo še boljša in oblikovni izbor pestrejši, ko je obrat prevzel priseljeni Korošec Blaž Schnabel in zaposlil kot obratovodja Čeha Skuto. Prav poseben vzpon pa doživi kamniška delavnica, ko začne na proizvodnjo vplivati mlajši Rudolf Schnabl v začetku našega stoletja. Prizadeval si je omejiti proizvodnjo povprečne namizne posode in obrat preusmeriti na izdelovanje dekorativne keramike in vsaj del te proizvodnje postaviti na temelje domačega izročila. Tako je začel izdelovati posnetke fajančnih vinskih ročk »majolik«, ki so bile — sicer uvožene iz Italije — od 17. stoletja dalje izredno priljubljene pri nas. Posebnost pa so veliki okrasni pladnji, poslikani z motivi, posnetimi po panjskih končnicah. (slika 164). Prav na teh pladnjih, ki jih je poslikal Peter Žmitek,¹² se odražajo ambicije Rudolfa Schnabla za izdelovanje domače dekorativne keramike, ki ga vodijo ideje, izražene v nacionalnem programu Vesnanov: ohranjanje dragocenega ljudskega blaga, noše, šeg, pravljičnih in ljudskih motivov, oblik ljudske dekoracije, vsega, kar ogroža pritisk nemških industrijskih izdelkov.¹³

Gospodarni razmislek o poceni delovni sili in bližini ležišč osnovnih surovin je navedel podjetje Schütz iz Olomucza pri Blanskem (Moravska), da je leta 1870 ali 1871 uredilo v Libojah podružnično podjetje za izdelovanje dekorativne keramike. Matična tovarna na Moravskem je bila ustanovljena leta 1849 kot tovarna beloprstene posode,¹⁴ vendar se je prav kmalu preusmerila na dekorativno keramiko, tim. industrijsko majoliko, ki jo je bila razvila manufaktura Minton v Staffordshireu in jo predstavila na londonski svetovni razstavi leta 1851. Značilnosti te vrste keramike so: poudarjeni polnoplastični in reliefni okras, debelo nanesene živopisane prozorne glazure in poslikava z barvnimi glazurami (sl. 165). Leta 1883 je obsegal proizvodni program libojskega obrata¹⁵ servise za pivo, žardiniere, stenske okrasne pladnje, izdelke s slonovinasto glazuro, vrče, krožnike in vaze. Podjetje je tedaj imelo tudi posebno slikarsko delavnico. Skupaj z matičnim

⁹ Drago Predan: *150 let libojske keramike*, Celje 1966, pp. 12, 13. Lastniki so bili: Schmidl-Heffele od 1815, Grilz-Tappeiner 1853, Ritter 1863, Sonnenberg 1871.

¹⁰ Ivan Ziha, Iz zgodovine kamniške kronike, *Kamniški zbornik*, VI, 1960, p. 222 ss

Po F. Konšku so delavnico posedovali še K. Pollay od 1864, H. Ribana 1875, B. Schnabel 1878, R. Schnabel 1911 do nacionalizacije po 1945.

¹¹ Npr.: primerki v kulturnozgodovinski zbirki keramike v Narodnem muzeju v Ljubljani: krožnik inv. št. KZ-8515, podstavki za skodelice inv. št. KZ-2787 in KZ-2762, posoda za maslo inv. št. KZ-2772.

¹² Majolično slikarstvo pri Slovencih, *Dom in svet*, XX, 1907, p. 330. W(alter Š(mid), Heimische Majolika Arbeiten, *Laibacher Zeitung*, 1907, p. 1295

¹³ Spelca Čopič: *Slovensko slikarstvo*, Ljubljana 1966, p. 104

¹⁴ Gustav E. Pazaurek: *Steingut, Formgebung und Geschichte*, Stuttgart 1922, p. 52

¹⁵ *Adressbuch der keramischen Industrie*, Coburg, Sprechsaal, 1883, p. 116

obratom je prejemalo odlikovanja in priznanja za svoje izdelke (leta 1876 v Münchnu zlato kolajno, leta 1878 v Parizu srebrno in istega leta v Nürnbergu zlato kolajno), ki so jih odkupovali prav na razstavah veliki muzeji za svoje zbirke sodobne umetne obrti. Ugled in priznanje si je podjetje Schütz pridobilo z odlično kakovostjo svojih izdelkov, saj so v Blanskem in v Libojah zaposlovali številne strokovnjake in naročali pri priznanih tehnologih (npr. pri Koschu na Dunaju) recepture za glazuro in črep. Med oblikovalci pa je izpričan profesor dunajske umetno obrtne šole. August Kühne, ki je leta 1895 na svoji kiparski razstavi v Avstrijskem muzeju za umetnost in industrijo predstavil tudi vrč s podstavkom, večji in manjši bokal s pokrovom in črnilnik, ki jih je izdelala tovarna Schütz v Libojah.¹⁶ Oblikovni in okrasni repertoar Schützove industrijske majolike je izredno obsežen. Na primerkih, ki so se nam ohranili, in na upodobitvah izdelkov lahko ugotovljamo reliefno motiviko, povzeto po renski kamenini 16. in 17. stoletja, vplive perzijske keramike, novogotske elemente, oblikovni izbor italijanske renesančne majolike rodbine della Robbia, fantazijske vzorce, vpliv *japonaiserie* in naturalizma itd. Izrazite sesecijske keramike doslej ni bilo mogoče ugotoviti. Očitno je torej vztrajanje pri tistih dekoracijah, ki so značilne za historistično keramiko.

Medtem ko je bil historizem v steklarstvu v svojem eklekticizmu veliko bolj dosleden, pronicljiv, saj ni povzegal samo formalne značilnosti historičnih predlog, temveč je obnavljal tudi stare zahtevne tehnike, ostaja eklekticizem dekorativne keramike na ravni Schützove proizvodnje veliko bolj površen. Omejuje se v glavnem na nekritično povzemanje oblik in okrasnih motivov z edinim ciljem po potencirani dekorativnosti. Gospodarno izkoriščanje dragih kalupov so zagotavljale normirane sestavine posameznih izdelkov (robovi, medaljoni, obodi, vratovi, podnožja, ročajji itd.), ki so omogočale sestavljanje v neštetih različicah. To pestrost so povečevale še različne kombinacije barvnih glazur. Komponibilnost je sicer res posebna značilnost proizvodnje, kakršna je bila Schützova, ne smemo pa pozabiti, da je bila običajna tudi že poprej, kadar je bila produkcija usmerjena v serije. Komponibilnost zasledimo že pri renski kamenini renesančnega obdobja, značilna pa je bila tudi za najbolj znamenite porcelanske manufakture 18. stoletja. Razumljivo je torej, da se je v industrializiranih obratih druge polovice 19. stoletja, kakršen je bil Schützov obrat v Libojah, komponibilnost uveljavila kot osnovni oblikovalski princip.

Če skušamo z današnjimi očmi ovrednotiti kakovost Schützove okrasne keramike, se nam zmeraj znova vsiljuje obsodba nekritičnega prevzemanja oblikovnih in okrasnih prvin. Na uporabnem posodju (sl. 167) se na primer srečujemo z reliefnimi okraski, ki so povzeti ali oblikovani v duhu porenske kamenine 16. in 17. stoletja. Medtem ko je na porenski kamenini relief oster, saj ga prekriva le tenka koprena solne glazure, zaliva reliefni dekor na industrijski majoliki debela plast barvaste glazure, ki zabrisuje plastičnost in jo sprevača v slikovitost. Bolj uspeli se nam zdijo danes tisti izdelki, kjer zaslutimo kot vzor

¹⁶ August Kühne *Ausstellung, Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, n. v. X, 1895, pp. 490, 492, seznam razstavljenih del št. 56–59

stavbno keramiko italijanske renesanse, katere glavni predstavnik je bila delavnica della Robbia (sl. 166).

Prav velika skrb za brezhibno tehnologijo, obsežen izbor in nenehno uvajanje novih modelov pa je postala ob koncu 19. stoletja prehudo breme za podjetje. Po smrti ustanovitelja podjetja, ko je vodstvo prevzela hči Marija Lobe-Schütz, so proizvodnjo omejili na manj zahtevne izdelke. Med dekorativno keramiko po letu 1902 zasledimo le še izdelke, ki jih prodajni katalogi navajajo kot južnoštajersko poslikano kmečko keramiko. Občasno so v tem slogu izdelovali med obema vojnama v Keramični industriji KIP — Liboje¹⁷ večje ali manjše servise, večina proizvodnje pa se je omejila na preprosto namizno posodje in sanitarno keramiko.

ZUSAMMENFASSUNG

Ausser der schlichten Irdenware, die in den ländlichen Töpfereien auch für den Bedarf der städtischen Haushalte hergestellt wurde, wurden im 19. Jahrhundert in den slowenischen Gebieten auch sogenannte bessere Arten: Steingut und Industriemajolika hergestellt. Das Steingutgeschirr wurde in zwei 1792 und 1817 in Ljubljana eingerichteten Werkstätten, von einer Werkstätte in Kamnik (gegr. 1855) und in einem Unternehmen in Liboje (Deutschenthal, gegr. 1815) hergestellt. Die Erzeugnisse des älteren Unternehmens in Ljubljana, das seine Blütezeit von 1795 bis 1817 erlebte, als es im Besitz Sigmund Zois' war, lassen eine starke Abhängigkeit von englischen Mustern erkennen. Schon im 2. Viertel des 19. Jahrhunderts ist ein durch lokale und allgemeine (vorallem wirtschaftliche) Umstände verursachter Rückgang zu erkennen, so dass nur mehr ganz schlichtes Haushaltsgeschirr hergestellt wurde.

Im Jahre 1870 wurde, ebenfalls in Liboje, ein Zweigbetrieb des Unternehmens Schütz in Olomucz bei Blansko (Mähren) für die Herstellung von Industriemajolika gegründet. Die Erzeugnisse (Marke: Schütz Cilli): Wandteller, Vasen, Desert- und Trinkgeschirr kennzeichnet ein reicher historischer Reliefdekor mit dicken Übergüssen bunter Glasuren. Die Kompatibilität der Formenteile zeugt von der auf Serien ausgerichteten Produktionsweise, die, obwohl vorzüglich in Qualität, doch keine hochstehenden künstlerischen Leistungen kennzeichnen. Wegen der finanziellen Schwierigkeiten, in die das Unternehmen um 1902 geriet und die eine Folge grosser Investitionen waren, wurde das Produktionsprogramm auf Haushaltsgeschirr und sanitäre Keramik (Wandfliesen, Spülsteine usw.) umgestellt. Einen besonderen Wert haben die Schmuckteller aus der Werkstätte in Kamnik, die sich in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts auf dekorative Keramik umstellte. Die grossen Wandteller bemalte 1907 der slowenische Maler Peter Zmitek mit Motiven der bodenständigen Volkskunst. Man kann sie als einen (obwohl kurzlebigen doch durchaus beachtenswerten) Versuch werten, dem vorherrschenden mittelmässigen Angebot ausländischer Industriebetriebe künstlerisch wertvolle Schöpfungen entgegenzustellen, die ausserdem auch eine Wiederbelebung und Weiterführung bodenständiger Tradition darstellen.

¹⁷ Drago Predan: *150 let libojske keramike*, Celje 1966. Leta 1922 so se v KIP — Liboje (danes Keramična industrija Liboje) združili obrati Schütz, Nemški dol in Gotovlje.

IZDELKI URARSKIH DELAVNIC V 19. STOLETJU

Vesna Bučič, Ljubljana

Prva razstava ur v Sloveniji leta 1961 v Narodnem muzeju v Ljubljani je imela namen prikazati razvoj merilcev časa nasploh in eksponati, zbrani v muzejskih zbirkah, so bili razstavljeni brez ozira na izvor. Ko sem pripravljala gradivo, pa sem našla nekaj primerkov ur s signaturami domačih mojstrov, predvsem iz Ljubljane, in to me je spodbudilo, da sem se lotila iskanja podatkov po arhivih. Rezultati so bili presenetljivi in tako se je izpričanim zahtevnejšim obrtnim dejavnostim v Sloveniji pridružilo še urarstvo.

V arhivskih virih se v Ljubljani omenjajo urarji že od leta 1582, seveda kot izdelovalci ali popraviljalci javnih ur na grajskem stolpu in na zvoniku stolnice.¹ Iz 17. stoletja poznamo že hišno uro arhivsko izpričanega urarja, ki je žal v privatni lasti v Rimu.² Ko se je v 18. stoletju prebivalstvo Ljubljane številčno povečalo, je bilo tudi več urarjev, bogato arhivsko gradivo in razmeroma več ohranjenih ur s signaturami domačih mojstrov pa nam pričajo o sorazmerno visoki ravni ljubljanske obrtne dejavnosti, ki jo odlikujejo zahtevnejše oblikovalske naloge; kajpak ne merim toliko na mehanizem, temveč na videz, obliko in okras ur oziroma njihovih ohišij. Leta 1718 so v Ljubljani zgradili nov rotovž s peterostranim stolpičem, mestno uro na njem pa je izdelal urar Balthasar Hoffman, nestor ljubljanske urarske rodbine, ki je okrog 200 let delovala v našem mestu.

Njegov potomec, tudi Balthasar Hoffman, je eden od štirih urarjev, ki so delovali v Ljubljani ob koncu 18. stoletja, njegovo delovanje v začetku 19. stoletja pa nam izpričuje empirska ura iz pozlačenega lesa, okrašena s štukiranim frizom na modri podlagi (sl. 168).³ Med štirimi belimi stebriči, ki nosijo ohišje z mehanizmom ure, je pozlačena figurina Herkula, za njo pa reliefna mavčna ploščica. Na belo emajlirani številčnici je izpisana signatura *Balthasar Hoffman in Laybach*. Ura ima repetirni mehanizem, poleg ur in minut pa kaže še datume v mesecu. Oblikovana v duhu dunajskega empira in delno okrašena še z elementi sloga Ludvika XVI časovno popolnoma sovпада z delovanjem

¹ Vesna Bučič, Razvoj slovenskega urarstva, *Kronika*, XII/2, 1964, pp. 100—120.

² Vesna Bučič, Prilozi poznavanja urarstva u Sloveniji, *Zbornik muzeja primenjene umetnosti*, 9—10, Beograd 1966, pp. 106—107, sl. 3.

³ Ura je v Narodnem muzeju v Ljubljani, inv. št. 17362 (od tod citirano NM inv. št.).

mojstra Balthasarja Hoffmana, ki naj bi — sodeč po arhivalijah — deloval od leta 1791 do približno 1820, ljubljanski meščan pa je postal leta 1797.

Ob prihodu novega urarja Antona Regallyja je prišlo med njim in drugimi ljubljanskimi urarji do velikega spora. In prav ta spor med prišlekom in starimi urarji nam daje zaradi številnih magistratnih aktov, ki govore o njem, mnogo razlogov, da verjamemo, da so ti mojstri sami izdelovali svoje ure, da so se borili proti novim prišlekom in da v tedanjih ljubljanskih razmerah urarstvo nikakor ni bilo donosno.

Ko je Anton Regally, urarski pomočnik pri mojstru Andreju Zupančiču, leta 1801 pri magistratu zaprosil za dovoljenje, da bi smel samostojno opravljati urarsko obrt, je naletel pri ljubljanskih urarjih na močan odpor. Očitili so mu, da so njegove izjave o uku pri ljubljanskem mojstru Zupančiču netočne, enako kakor tudi njegovo delo pri urarju Frischerju na Dunaju. Več ko leto dni je Regally zasipal magistrat s svojimi prošnjami, od katerih v prevodu citiram nekatere najpomembnejše odlomke: »Da dobro poznam urarsko obrt, morem dokazati z urami, ki sem jih izdelal zase; ena izmed njih je ura z nihalom, ki jo morem predložiti kot mojstrski vzorec. Nihče od tukajšnjih urarjev, niti Balthasar Hoffman, ne bi znal napraviti take ure. Če kdo dvomi v resničnost mojih izjav, sem pripravljen napraviti tako uro za zaprtimi vrati.« V drugi prošnji priznava Regally sposobnost samo Balthasarju Hoffmanu, ki zasluži ime dobrega urarja, toda on sam je premalo za vso Ljubljano. Končno je okrožno glavarstvo izdalo magistratu naročilo, da podeli Regallyju meščansko pravico in izda obrtno dovoljenje.

Zgodnejše Regallyjeve ure, čeprav izdelane na prelomu stoletja, so zasnovane še popolnoma baročno, v duhu časa pa so samo njihovi serijsko izdelani pozlačeni okrasji, ki jih v obdobju klasicizma že množično uvažajo. Najlepši primer med njimi in nasploh med domačimi izdelki je vsekakor empirska ura iz mahagonija, katere ohišje nosijo tri pozlačene ovnove glave, na belo emajlirani številčnici pa je izpisano ime izdelovalca: *Anton Regally in Laybach* (sl. 169).⁴ Verjetno ura ni v celoti Regallyjev izdelek in gotovo je pri izdelavi njenega ohišja sodeloval kak dobro izurjen rezbar ali pozlatar. Lepo oblikovano nihalo z Avroro na triumfalnem vozu je vsekakor uvoz, kajti iz arhivalij je razvidno, da so nekateri deli in okraski na ohišju in mehanizmu uvoženi iz sosednjih dežel, kjer so bile že dobro razvite manufakture. Ta uvoz se je okreplil predvsem ob koncu 18. ali na začetku 19. stoletja, ko je bilo na pohištvu nakopičenega mnogo bogatega klasicističnega okrasja, pri urah pa to velja predvsem za pozlačene reliefne aplikacije in nihala. Med spisi ljubljanskega magistrata zasledimo podatek, po katerem je razvidno, da je leta 1790 dobil ljubljanski magistrat od neke ženevske tovarne spisek imen švicarskih proizvajalcev, ki so po izredno nizkih cenah ponujali precizno izdelane posamezne dele mehanizma. Tri leta kasneje je pokrajinsko glavarstvo izdalo okrožnico, s katero je zvišalo uvozno carino za »spiralna in gonilna peresa«, da bi tako podprlo — mišljeno je gotovo zaščitilo — domače obrtnike.

⁴ NM inv. št. 10706

Ali je bil Regally izdelovalec tudi žepnih ur, res ne moremo z gotovostjo trditi. Očitno pa je z njimi trgoval in, sodeč po njegovem podpisu na številčnici, bi mu skoraj gotovo lahko pripisali, da je izoblikoval drobno stensko urico s tem, da je mehanizem žepne ure vdela v alabastrni okvir v obliki malteškega kriša (sl. 170).⁵ Morda je prav ta urica dokaz o prehajanju od lastne proizvodnje v položaj, značilen za drugo polovico 19. stoletja, ko so urarski mojstri svoje delo omejili v glavnem na popravila in na trgovanje z izdelki velikih urarskih industrij.

Leta 1804 je prišel v Ljubljano urarski pomočnik Leonhard Heichele ter poskušal kupiti od urarja Andreja Zupančiča obrtno dovoljenje, ker pa je bil še zelo mlad — bilo mu je komaj 25 let — so ljubljanski urarji menili, da je njegovo spričevalo o spretnosti verjetno pretirano. Napisal mu ga je namreč njegov brat, pri katerem se je izučil obrti, potrdilo o uku pa bi moralo biti po vseh predpisih podpisano od predstojnika ceha. Leto kasneje, 1805, ko je postal ljubljanski meščan, je Heichele tudi kupil obrtno dovoljenje od urarja Moserja. Ljubljanski ceh — verjetno ceh obdelovalcev kovin, ker urarji v Ljubljani niso imeli svojega — je od Heicheleja zahteval, da napravi predpisani vzorec ure iz domačega materiala.

Ali je bil Heichele tudi naprej izdelovalec hišnih ur ali pa samo trgovec z njimi, je težko ugotoviti. Ura v obliki portala z njegovim imenom *Leonhard Heichele in Laibach* (sl. 171)⁶ se niti najmanj ne razlikuje od ur sodobnih mojstrov z Dunaja ali Gradca. Splošne značilnosti empira so namreč močno zaznamovale tudi arhitektonsko zasnovno in opremo ur. Na ohišjih so se kopičili dekorativni dodatki, medtem ko je bila sama zgradba ohišja strukturalno jasna in opravičljiva. Najbolj običajne empirske ure v obliki klasicističnega portala imajo za alabastrnimi stebrički vstavljena ogledala, na vrhu portalne konstrukcije sloni ohišje z mehanizmom ure, nekakšen sklep ohišja sta najbolj pogosto ali napoleonski orel z razprtimi krili ali pa klasicistična vaza. Signature na številčnicah bi lahko bile samo znaki urarjev trgovcev, ki so s podpisom jamčili za dobro kvaliteto in si hkrati ustvarjali reklamo. Po drugi strani pa vemo, da so naši urarji zvesto kopirali dunajske in graške mehanizme, katerim so sicer ustrezali posamezni uvoženi deli, pa tudi pravila cehovskih organizacij niso dovoljevala signiranje tujih izdelkov in so nadzorovala domačo proizvodnjo.

Vse to velja tudi za domiselno koncipirano Heichelejevo empirsko uro z delfini (sl. 172).⁷ Mogoče je po njegovem naročilu eden izmed ljubljanskih rezbarjev izdelal prav zanimivo in razgibano ohišje z delfini, urar Heichele pa mehanizem in morda v še baročni ornamentiki predrte kazalce. (Redka stvar, ki jo urarji še danes izdelajo sami, ko popravljajo stare ure, so prav dekorativno oblikovani kazalci.)

Čeprav nisem pregledala arhivskega gradiva v drugih središčih po Sloveniji, po ohranjenih urah iz 18. in 19. stoletja sklepam, da je bil tam položaj enak kot v Ljubljani. Uro v obliki klasicističnega portala s signaturo *Joh: Fischer in Marburg* (sl. 173) zaznamuje prenatrpanost an-

⁵ Ura je v Muzeju za umjetnost i obrt v Zagrebu, inv. št. 214/1941 (od tod citirano MUO inv. št.).

⁶ NM inv. št. 19329

⁷ MUO inv. št. 758/41

tikiziranega pozlačenega okrasja, ki prav v času empira pogosto prekrije vse ohišje.⁸ Prav te aplikacije, uvožene iz dunajskih delavnic, so manjše urarske delavnice pritrjevale na svoje domače izdelke in tako lahko tudi pojasnimo raznolikost ob sicer vedno enaki osnovni strukturi ohišja in identično uporabo okrasnih motivov.

Bidermajersko uro, signirano *Nic. Rudholzer in Laibach* (sl. 174),⁹ bi lahko imenovali avstrijsko varianto empira, ker v osnovni obliki nadaljuje tradicijo prej omenjenih empirskih ur, samo da je mahagonij ali imitacijo le-tega zamenjal črno poliran les, pozlačene aplikacije pa so nadomestili izrezljani ornamenti iz biserne matice. V atiki nad mehanizmom so pogosto cvetlični šopki z obveznim labodom ali koloriran bakrotisk in akvareli, za stebriščem je namesto ogledala pozlačena stilizirana lira.

Na območju avstrijske monarhije, kjer je bil prav ta tip bidermajerske ure nepogrešljiv uporabni predmet meščanskih stanovanj, so jih izdelovali od leta 1830 naprej. V arhivalijah se z urarjem Rudholzerjem srečamo šele leta 1850, na učnem spričevalu urarskega pomočnika Johana Levičnika iz Kamnika leta 1872 pa je Rudholzer podpisan kot njegov učitelj (sl. 175).¹⁰

Odrpato ostaja vprašanje, ali je bil Rudholzer samo urar, ki je popravljaval ure, na uvoženih avstrijskih urah pa je samo dodal svojo signaturo, ali pa so ob sodelovanju kakega rezbarja v njegovi delavnici nastajali novi izdelki.

Industrializacija je namreč povzročila, da se je produkcija ur v središčih monarhije naglo povzpela in domači mojstri v svojih majhnih delavnicah niso mogli več tekmovati z njihovo mehanizirano proizvodnjo; s tem se je delovanje domačih urarskih mojstrov omejilo zgolj na prodajanje in popravljanje ur. Ker pa se je v mestih povečalo število prebivalcev in so ure postale vedno bolj uporabljani predmet, se je število urarjev popravljalcev naglo povečalo. V Ljubljani je bilo leta 1806 pet urarskih mojstrov, nepolnih 30 let pozneje pa že 15. V davčnih knjigah 19. stoletja najdemo imena urarjev, ki so samo enkrat zapisani, da so plačali davek, potem pa se njihovo ime ne pojavi več. Zaradi velike konkurence so se verjetno selili iz kraja v kraj. Tako se urar Lorenz Pehr pojavi v tretjem desetletju 19. stoletja v Ljubljani, 1840 ima delavnico v Zagrebu, 1851 pa v Karlovcu.

Secesijska ura s signaturo Friedrich Hoffman in Laibach je že popolni tovarniški izdelek, kajti skoraj na vseh delih mehanizma in na ohišju ima francoske tovarniške žige. Za Friedricha Hoffmana, verjetno zadnjega potomca te stare ljubljanske urarske družine, vemo, da je imel leta 1903 trgovino z urami in optičnimi izdelki in da je redno oglašal v *Laibacher Zeitung*.

Če na kratko povzamemo, lahko trdimo, da so urarji na prehodu iz 18. v 19. stoletje še resnični izdelovalci ur, da se poslužujejo v glavnem le uvoženih serijsko izdelanih okrasov, da v teku prve polovice 19. stoletja

⁸ MUO inv. št. 214/1941

⁹ Ura je v Mestnem muzeju v Ljubljani, inv. št. 1579.

¹⁰ Spričevalo je v lasti urarja Milana Levičnika v Kranju in se mu za posojen dokument lepo zahvaljujem.

začnejo opuščati izdelovanje mehanizmov in da so v drugi polovici urarske delavnice v glavnem le še popravljavnice in trgovine z izdelki velikih urarskih industrij, zlasti švicarskih.

ZUSAMMENFASSUNG

Den archivalischen Quellen nach gab es bereits seit 1582 Uhrmacher in Ljubljana. Allerdings waren es Meister, die Turmuhren herstellten und reparierten. Aus dem 17. Jahrhundert kennen wir aber auch schon eine Hausuhr, die ein Erzeugnis eines durch Urkunden bezeugten, in Ljubljana ansässigen Uhrmachers war. Als während des 18. Jahrhunderts die Einwohnerzahl in Ljubljana anstieg, waren auch mehrere Uhrmacher hier tätig. Ergiebigeres Quellenmaterial sowie mehrere Erzeugnisse mit Signaturen ansässiger Meister bekunden ein verhältnismässig hohes Niveau der Handwerker in Ljubljana, die zu dieser Zeit recht anspruchsvolle Aufgaben durchführten.

Auch die im 19. Jahrhundert in Ljubljana und Maribor ansässigen Meister sind archivalisch bezeugt. Ihre mit Signaturen versehenen Erzeugnisse befinden sich im Narodni muzej (Nationalmuseum) und im Mestni muzej (Städtischen Museum) sowie im Muzej za umjetnost i obrt (Museum für Kunst und Gewerbe) in Zagreb. Es sind dies Uhren mit klaren, architektonisch konzipierten Mahagoni-Gehäusen, sogenannte Portaluhren, mit einer unverkennbaren Anlehnung an das Wiener Empire: sie unterscheiden sich auch nicht im Geringsten von den Arbeiten der Wiener und Grazer Uhrmacher.

Anhand von Archivalien ist ferner erwiesen, dass die Uhrmacher in Ljubljana: Balthasar Hoffman, Anton Regally und Leonhard Heichele auch tatsächlich Hersteller der von ihnen signierten Uhren waren und dass nur einzelne Teile der Uhrwerke und einige Verzierungen aus den Manufakturen der Nachbarländer bezogen wurden.

Für das nur wenig jüngere Erzeugnis, eine Biedermeier-Uhr des Meisters Nikolaus Rudholzer aus Ljubljana stellt sich jedoch bereits die Frage ob die Signatur nicht lediglich eine Garantie für die Güte des Erzeugnisses und eine Reklame für die Werkstätte Rudholzers ist. Konnten doch bereits zu dieser Zeit die heimischen Meister mit der handwerklichen Fertigung in ihren bescheidenen Werkstätten nicht mehr mit der mechanisierten Produktion der grossen Hersteller Schritt halten. Sie waren somit gezwungen sich auf Handel und Reparatur umzustellen bzw. beschränken.

IZDELKI LIVARNE NA DVORU PRI ŽUŽEMBERKU

Matija Žargi, Ljubljana

V 19. stoletju se je po vsej Evropi razširila proizvodnja litoželeznih izdelkov. Omogočile so jo tehnološke izboljšave, ki jih je že v 18. stoletju vnesla v železarstvo Anglija. V Avstriji, kamor je tedaj sodilo tudi slovensko ozemlje, je bila vrsta livarn, ki so slovele po svojih izdelkih umetniškega in železnega liva. Med njimi so bile najbolj znane Horovice na Češkem, Blansko na Moravskem, Maria Zell na avstrijskem Stajerskem in livarna na Dvoru, ki je bila med najbolj uglednimi industrijskimi obrati na Slovenskem.

O livarni na Dvoru so doslej le malo pisali in tudi viri večidel niso dostopni. Med temeljna dela moramo vsekakor šteti delo Alfonsa Müllnerja *Geschichte des Eisens in Krain, Görz und Istrien*,¹ med vire pa poročila treh industrijskoobrotnih razstav, ki jih je priredilo notranjeavstrijsko industrijsko in obrtno društvo v Celovcu leta 1838, Gradcu leta 1841 in v Ljubljani leta 1844.² Ta poročila nam dovoljujejo vpogled v tedanjo obrtno, manufakturno in industrijsko proizvodnjo na Slovenskem. Kljub temu pa nam pravkar navedena dela in še nekaj manj ilustrativne literature in viri prikazujejo livarno le z zgodovinskega in tehničnega vidika, njene izdelke pa samo naštevajo, medtem ko oblik in okrasja večinoma sploh ne omenjajo.

Livarno je leta 1795 postavil knez Viljem Auersperg. V začetku skromen obrat se vedno bolj širil in je imel ob svojem koncu — kakor nam kaže razglednica iz okrog leta 1900, ko so vsa poslopja še stala — železolivarno, modelarno, strojnico in žago.

¹ Alfons Müllner: *Geschichte des Eisens in Krain, Görz und Istrien von der Urzeit bis zum Anfange des XIX. Jahr.*, Wien und Leipzig, 1909.

² *Bericht über sämtliche Erzeugnisse, welche für die erste, zu Klagenfurt im Jahre 1838 eröffnete Industrie-Ausstellung des Vereines zur Beförderung und der Gewerbe in Innerösterreich eingeschickt worden sind*, Grätz 1839, pp. 65—67.

Bericht über sämtliche Erzeugnisse, welche für die zweite, Grätz im Jahre 1841 veranstaltete... Industrie-Ausstellung des Vereines zur Beförderung und Unterstützung der Industrie und der Gewerbe in Innerösterreich, dem Lande ob der Enns und Salzburg eingeschickt worden sind, Grätz 1843, pp. 30—40;

Bericht über sämtliche Erzeugnisse, welche für die dritte, zu Laibach im Jahre 1841 veranstaltete... Industrie-Ausstellung des Vereines zur Beförderung und Unterstützung der Industrie und der Gewerbe in Innerösterreich, dem Lande ob der Enns und Salzburg eingeschickt worden sind, Grätz 1845, pp. 34—35.

Prvi omenjeni izdelki livarne so topovi, ki so jih leta 1804 kljub avstrijskemu nasprotovanju ulili za srbsko vojsko.³ Z nastopom Ignaza Pantza, bivšega direktorja livarne Blansko na Moravskem, leta 1822, so uvedli tehnološke izboljšave, ki so omogočile poleg izdelovanja strojev in gradbenih elementov tudi izdelavo predmetov umetniškega liva. Zato je Pantz leta 1833 tudi nastavil umetniškega livarja iz Saške.⁴ Te novosti so tako dvignile ugled livarne, da številnih naročil ni mogla več dohajati.

Prav tega leta so izdelali reliefa Kristusa s križem med Kozmo in Damjanom in Veronikin prt z dvanajstimi apostoli, kopiranimi po Leonardovi Zadnji večerji⁵ (sl. 176). Apostoli so bili uliti po modelih tirolskega medaljerja Leonharda Poscha, ki jih je izdelal za livarni v Berlinu in Glivicah.⁶ Ta podatek nam pove, da so evropske livarne druga od druge izdelke lahko kopirale, si sposojale ali kupovale modele, kajti tedaj izdelkov še niso varovali zakoni o zaščiti vzorcev in patenti. Najbolj pogosto so kopirali izdelke livarn v Berlinu in Glivicah. Pri tem tudi livarna na Dvoru ni bila izjema.

Svoje izdelke so pošiljali na že omenjene industrijskoobrtne razstave, kjer so poželi tudi veliko priznanj. Opozoriti velja na citat iz uvoda k prvi razstavi, »da se ni pričakovalo umetnin, temveč predvsem predmete splošnega prometa«,⁷ kar je v dobršni meri veljalo tudi za livarno na Dvoru. Na teh razstavah so razstavljali predvsem uporabne in okrasne predmete, s katerimi so bili najštevilneje zastopani leta 1841 na drugi razstavi v Gradcu.⁸ Pri nekaterih predmetih je opaziti velik vpliv romantičnega zanimanja za žanr, npr. pri figurinah podganarja in žene v južnoitalijanski noši. Pri drugih, svečnikih, motovilu za navijanje štren (izdelan po modelu livarne v Glivicah⁹), primežu za šivanje (izdelan po modelu livarne v Glivicah¹⁰) (sl. 177) ali pri glavičih za sprehajalne palice, med katerimi je glava smejočega se burkeža prav realistično izdelana (sl. 178), pa gre za klasicistične in že prve historicistične oblike. Klasicistične oblike se sicer obdržijo še vso drugo polovico 19. stoletja, npr. pri vrtnem stolu in mizi (sl. 179), ki sta natančen posnetek pompejskega pohištva, pri hrošču za sezuvanje ali pri okrasnem krožniku z reliefnim portretom, vendar se vedno močneje uveljavlja historizem, npr. pri novorokokojskem ogledalu, kropivčku s prizorom krsta v Jordanu (sl. 180) ali pri novobaročnem dvorannem svečniku. V to skupino lahko uvrstimo tudi grbe in portretne reliefe, med katerimi naj tu omenim le Auerspergov grb iz Dolenjskih toplic ter solidno izdelan portret cesarja Franca I., ki so ga v več različicah izdelovale tudi druge evropske livarne.

³ Alfons Müllner, *Kanonnen für Serbien 1804 in Hof bestellt*, *Argo X*, 1903, p. 7.

⁴ *Bericht über sämtliche Erzeugnisse...*, Grätz 1839, p. 66.

⁵ *LZg*, 1834, brez pag., Verzeichniß No 22 der eingegangenen Museums Beiträge.

⁶ Erwin Hintze: *Gleiwitzer Eisenkunstguß*, Breslau 1928.

Herman Schmitz: *Berliner Eisenkunstguß*, München 1917.

⁷ *Bericht über sämtliche Erzeugnisse...*, Grätz 1939, p. XXI.

⁸ *Bericht über sämtliche Erzeugnisse...*, Grätz 1843, pp. 39–40.

⁹ Erwin Hintze: *Gleiwitzer Eisenkunstguß*, Breslau 1928, p. 89.

¹⁰ Erwin Hintze: *Gleiwitzer Eisenkunstguß*, Breslau 1928, p. 89.

Posebej je potrebno omeniti številne klasicistične peči in med njimi dve najkvalitetnejši stebri peči: ena je stala v upravni pisarni livarne (sl. 181), druga pa je obenem eden redkih signiranih izdelkov livarne na Dvoru.¹¹

Velik del proizvodnje so zavzemali nagrobni in pokopališki križi. Izdelovati so jih začeli v 30. letih, največ pa so jih izdelali v drugi polovici 19. stoletja. V nasprotju z drugo polovico stoletja so za prvo polovico značilni klasicistični epitafi (sl. 183). Posebno pozornost zasluži prav tako klasicistični monumentalni Zoisov nagrobnik iz okrog leta 1837 na ljubljanskih Zalah (sl. 184). Od srede stoletja dalje pa so izdelovali manjše nagrobne in večje pokopališke križe (sl. 185 in 186), pri katerih prevladujejo novogotski in novorenesančni elementi. Pri vseh je Kristusovo telo tipizirano, mnogokrat ulito v enem kalupu, prav tako pa tudi spodnji del križa, kjer so v reliefu upodobljeni simboli vere, upanja in ljubezni, prizor objokovanja, že v antiki priljubljen motiv genija, ki ugaša baklo, s čimer simbolizira konec življenja, ipd.

Livarna je dosegla svoj vrh v 60. letih, ko so se množila naročila za večje livarske naloge, kakor so balkonske, stopniščne in mostovne ograje, okenske mreže, verande, vodnjaki in mostovi. Kot pri prej omenjenih izdelkih se tudi tu srečamo s klasicističnimi in historicističnimi, zlasti novogotskimi oblikami. Za svoja poslopja, modelarno in strojnico so izdelali okenske mreže s fužinarskim emblemom, za žago pa balkonske in stopniščne ograje. Livarna se je v drugi polovici 19. stoletja začela uveljavljati tudi v Ljubljani. O tem pričajo veranda in balkonski ograji na Hribarjevem nabrežju, vrata kapelice na pokopališču v Štepanjski vasi pri Ljubljani ter bivši Čevljarski most. Narejen je bil po načrtu ing. Johanna Hermanna (sl. 187) in pomeni eno najpomembnejših inženirskih rešitev tedanjega časa na Slovenskem. Konstrukcijsko je most sestavljen iz dveh lokov, ki sta premično vpeta med dva bregova in se v temenu stikata v tečaju. Sestavljen je bil iz tovarniško vnaprej pripravljenih konstrukcijskih elementov trikotne oblike, ki so jih na Dvoru odlili in nato na mestu samem spojili z vijaki. Po istem načrtu so odlili tudi novogotsko mostovno ograjo (sl. 188). Most so, potem ko je prestal tridnevno poskusno obremenitev, 18. oktobra 1867 izročili prometu.¹² O tem dogodku je naslednji dan obširneje poročal tudi *Laibacher Zeitung*.¹³ Leta 1931 so most prestavili za bolnico, danes pa so njegov videz popolnoma skazili z napeljavo aluminijastih cevi za toplovod.

Na koncu velja opozoriti še na vodnjaka v Žužemberku in Višnji gori. Vodnjak v Višnji gori, okrašen z množico klasicističnih oblikovnih prvin, je bil izdelan leta 1872. Osmerokotni steber, iz katerega se voda izliva v dve antični vazi, krasi na vrhu plastika J. V. Valvasorja, ki so jo na Dvoru odlili po modelu našega prvega akademsko šolanega in klasicistično usmerjenega kiparja Franceta Zajca (sl. 182). Model hrani Narodni muzej v Ljubljani.

¹¹ HOF IN KRAIN (uporabljali so tudi signaturo HOF in ILLYRIEN, npr. pri Križanem v zasebni zbirki dr. Uda Illiga v gradu Schlaining na Gradiščanskem).

¹² Damjan Prelovšek, Ljubljanski mostovi, *Kron*, 23, 1, 1975, pp. 30–31.

¹³ *LZg*, 1867, št. 241, p. 1641.

Ta vodnjak je obenem zadnji večji izdelek livarne na Dvoru. Po tem letu so izdelovali večidel samo še nagrobne križe, pa še te večinoma po starih kalupih. Vzrok za usihanje proizvodnje je bila slaba železova ruda iz bližnjih rudišč in slabe prometne veze. Že leta 1870 poroča Statistično poročilo Zbornice za trgovino, obrt in industrijo, da delajo ceste in pota velike težave »železo-livarnici« na Dvoru, zlasti slaba in ovinkasta cesta z Dvora v Ljubljano.¹⁴ Livarno so zaprli leta 1891, stroje in druge naprave pa so prodali na Jesenice.

Iz povedanega lahko povzamemo, da so bile v prvi kot v drugi polovici 19. stoletja v veliki meri zastopane klasicistične oblikovne prvine. V drugi polovici stoletja historizem sicer prevlada, vendar pa se že v prvi polovici, zlasti v štiridesetih letih, kakor lahko sklepamo iz navedb v razstavnih poročilih, pojavijo novorokokojske in še zgodnejše, iz Anglije prevzete novogotske oblike. Mnogokrat opazimo tudi prepletanje klasicističnih in historicističnih ali pa samo različnih historicističnih elementov.

ZUSAMMENFASSUNG

Das 1795 gegründete Auerspergische Eisengusswerk auf Dvor war im 19. Jahrhundert eines der angesehensten Industrie-Betriebe in den slowenischen Gebieten. Als früheste Erzeugnisse dieses Unternehmens sind uns die 1804 für die serbische Armee gegossenen Geschütze bekannt. Einen merkbaren Aufschwung erlebte das Unternehmen von 1822 an, als Ignaz Pantz — bis dahin Direktor der Eisengiesserei im mährischen Blansko — die Leitung übernahm und technologische Neuerungen einführte, die u. A. auch den Eisenkunstguss ermöglichten. Bei vielen der Erzeugnisse, z. B.: dem Relief des Schweisstuches mit den zwölf Jüngern Christi (1833), der Garnhaspe (1841), einer Nähsschraube (1841) kann man — wie auch bei so manchen Erzeugnissen anderer Gusswerke — Berliner und Gleiwitzer Erzeugnisse als Vorbilder oder Modelle erkennen. Ausser dieser sog. Galanteriewaren, der kleineren Gebrauchsgegenstände die auf den Industrie- und Gewerbeausstellungen in Klagenfurt (1838), Graz (1841) und in Ljubljana (1844) ausgestellt und durch Ehrungen und Medaillen ausgezeichnet wurden, goss man auf Dvor auch grosse Stücke, wie z. B. das Grabmonument der Familie Zois (1836), das heute auf dem Friedhof Zale in Ljubljana steht. Die grösste Entfaltung aber erlebte das Eisenwerk in den sechziger Jahren, als vorallem grössere Stücke hergestellt wurden: Geländer für Balkons und Treppen, Veranda-Konstruktionen, Brunnen und Brücken. Die bedeutendste Leistung ist wohl die ehemalige Schusterbrücke in Ljubljana mit neugotischen Geländerverzierung, die nach Plänen des Ingenieurs Johann Hermann ausgeführt und 1867 dem Verkehr übergeben wurde. Der letzte grössere Auftrag, den man auf Dvor 1872 durchführte, war der klassizistisch konzipierte Brunnen für Višnja gora. Nach 1870 stellte sich nämlich ein durch schlechte Verkehrsverbindungen und minderwertiges Erz verursachter Rückgang des Eisenwerkes ein, der schliesslich im Jahre 1881 zu dessen Auflassung führte.

¹⁴ Statistično poročilo trgovsko-obrtniške zbornice v Ljubljani o obrtniji in prometu v Ljubljani leta 1870, Ljubljana 1872, brez pag.

POROČILO O REFERATIH IN RAZPRAVI

Peter Krečič, Ljubljana

V zvezi s pripravami na 2. kongres Zveze umetnostnozgodovinskih društev Jugoslavije, ki ga je organiziralo Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo v Celju decembra lani, so slovenski umetnostni zgodovinarji poprej na enodnevnem simpoziju v Radovljici pregledali širino in kakovostne poudarke problematike 19. stoletja na Slovenskem. A zakaj ravno ta tema? Eden od poglobitnih razlogov je potreba po prevrednotenju cele vrste poglavij iz zgodovine umetnosti 19. stoletja, do katerih se stroka dolgo časa ni znala opredeliti. V stoletju, ki venomer poudarja izvirnost, samoniklost, novost, se namreč zdijo spogledovanja ali celo zavestna zgledovanja v slogih preteklosti še v veliki meri dvomljiva, kar še posebno velja za arhitekturo in oblikovanje. Toda po 13 letih, ko so se slovenski umetnostni zgodovinarji prvič srečali, da bi se pogovorili o tej temi, se je tudi pri nas stroka vzporedno z razvojem v drugih evropskih deželah s sistematičnim delom v okviru raziskovalnih nalog dokopala do pogledov, ki bistveno bolj afirmativno vrednotijo dogajanja v celotnem umetnostnem razvoju 19. stoletja.

V uvodnem razmišljanju je Nace Šumi utemeljil ta kritična prevrednotenja s tezo, da pomenijo različni historizmi 19. stoletja izčščenje pogledov, pomenijo prvo moderno sistematiko stilnih usmeritev v okviru funkcionalne (stavbarske) tipologije. Gre za preseganje pojma enovitega stila, vendar pa se pokažejo znotraj slogovnega pluralizma globlja oblikovna hotenja. Opozoril je na novo historično zavest, na zavest o koncu nekega obdobja, ki vidi zgodovino ujeta v risu sporočenega izraza. Poudaril je pomen širine likovne govornice tega stoletja z vsem, kar ta ugotovitev predpostavlja: od množične, tudi umetnostne produkcije do izobraževalnega pomena te umetnosti, kar narekuje umetnostni veditelj, da odločilneje upošteva sociološke vidike te umetnosti, ne da bi pri tem izgubila izpred oči najkvalitetnejše dosežke. Uspeh simpozija je bil potemtakem ravno v tem, da je prišla do izraza širina problematike. Velike temeljne teme 19. stoletja, kot so pregled slikarstva, kiparstva in arhitekture, so resda ostale nekoliko v ozadju, a te so že v preteklosti od Stelétovega Orisa do danes dobile bolj ali manj zaokroženo podobo. Pri tem se je utrdilo spoznanje, da je slovensko slikarstvo z opusi slikarjev F. Kavčiča, J. Tomince, M. Stroja, J. Wolfa, bratov Šubic, J. Petkovška vključno z zgodnjimi deli naših impresionistov kvalitetna hrbtnica tega časa. Zato pa so poročevalci osvetljevali nekatere dele teh tem ali obrobnejše pojave, s ka-

terimi so osrednja poglavja dobila zasnutek svojih najširših okvirov. Tako je Damjan Prelovšek ob nekaj tipičnih ljubljanskih zgledih opozoril na temeljne probleme preučevanja stavbarskega razvoja tega časa. Vidike urbanega razvoja štajerskih mest in trgov v 19. stoletju je obravnaval referat Jožeta Curka, Cene Avguštin pa je govoril o tipologiji preproste meščanske hiše in njenih preobrazbah v 19. stoletju. Andreja Žigon je spregovorila o nekaterih vprašanih v zvezi s stenskim slikarstvom ob koncu stoletja. To temo je dopolnjevalo poročilo Leva Menašaja o načinih upodobitev Marije tega časa. V zgodovini umetnosti 19. stoletja pomeni novost pojav fotografije. Mirko Kambič je opozoril na to problematiko s fotografijami Pernhartovih izvirnikov z vprašanjem, kakšno je razmerje med slikarstvom in fotografijo v 19. stoletju. Udeleženci simpozija iz Narodnega muzeja, Hanka Štular, Vesna Bučić ter Matija Žargi, so govorili o kulturnozgodovinskih vidikih 19. stoletja s prispevki o keramiki, urarstvu ter o livarskih izdelkih livarne na Dvoru pri Zužemberku. Miriam Poljanšek je na kratko poročala o miniaturnem slikarstvu tega časa. Iva Curkova pa je nanizala nekaj misli o konservatorstvu arheoloških spomenikov. Pisec teh vrstic je poročal o umetnosti 19. stoletja na Primorskem in o nekaterih vprašanih arhitekture starejših ljubljanskih industrij.

Po prebranih referatih se je razvila živahna razprava, v kateri so poskušali razpravljalci dopolniti nekatera mesta, ki so v poročilih manjkala. Po drugi strani so se pokazale, bolje znova stopile pred oči številne naloge, neraziskana področja, ki še čakajo na raziskovalce. Naglašena je bila zlasti potreba po vpeljavi novih metodologij in izdelavi tipologij (Brejc). Za slovensko umetnost so pomembni evropski viri in prepletenost umetnostnih zvez (nazarenstvo, Brejc, Luc Menaše). Nekateri razpravljalci so poskušali kar se da široko zajeti problematiko. Opozarjali so na nekatera zgodovinska dejstva, ki so bistveno vplivala na umetnostni razmah (npr. konkordat iz leta 1855, po katerem je cerkev razpolagala z mnogo večjimi sredstvi za gradnjo cerkva in za krasitve), na pomen janzenizma (Cevc), na prosvetljenstvo in narodno osveščujočo vlogo meščanskega slikarstva zlasti ob koncu stoletja (Lev Menaše), na industrijsko izdelavo in izgubo kvalitete (Kambič). Referati in razprava so torej pokazali, da se postavlja na noge vrsta specialistov za posamezna področja, vendar raziskave še niso segle dovolj daleč. Medtem, ko kaže 19. stoletje veliko razprostranjenost umetnostne dejavnosti (oblikovanje vsega življenjskega okvira), je treba pri oceni tega časa vsekakor vztrajati pri kvalitetnem jedru, ki se kaže v slikarstvu (Šumi). V razpravi so se nadalje pokazala področja, ki se jih bo morala stroka čimprej lotiti, če nočemo, da bo zaradi nejasnih stališč, neovrednotenih spomenikov v razponu od drobnih industrijskih predmetov, slik do posameznih arhitektur in urbanskih celot prišlo do večje družbene škode. Deziderat je najprej obravnavati kiparstva 19. stoletja (Čopič), skromno je obdelan urbanski razvoj, ki doživlja v tem času nov razmah in kvaliteto (Bernik), manjkajo nam filozofska ozadja vsega tega delovanja in čisto konkretna stališča, npr. do nekaj sto cerkvenih poslikav tega časa. Tu se kaže vloga akademskih razprav pri utrjevanju podlage za konkretne odločitve na terenu (Sumi).

POROČILA IN OCENE
NOTES ET COMPTES RENDUS

NARODNA GALERIJA V LETIH 1977 IN 1978

Michael Baxandall: PAINTING AND EXPERIENCE IN FIFTEENTH CENTURY ITALY. A PRIMER IN THE SOCIAL HISTORY OF PICTORIAL STYLE. London: Oxford University Press, 1974, pb ed. (1. izd. London 1972). 165 strani besedila, 4 barvne, 81 črnobelih reprodukcij, indeks.

Rab Hatfield: BOTTICELLI'S UFFIZI »ADORATION«. A STUDY IN PICTORIAL CONTENT. Princeton: Princeton University Press (Princeton Essays on the Arts, vol. 2), 1976. 150 strani besedila, 68 črnobelih reprodukcij, indeks.

Obseg umetnostnozgodovinskega pisanja je v zadnjih desetletjih silovito narasel. Toda to širjenje delovnega področja pokaže svojo manj zavidljivo plat takoj, ko skušamo uvrstiti njegove rezultate med rezultate drugih humanističnih oziroma družboslovnih panog. Antropologiji, etnologiji, psihologiji in sociologiji se je posrečilo v zadnjih dveh desetletjih neprimerno bolje izkoristiti interdisciplinarno znanje, ki ustvarja interpretacijski potencial in s tem tudi rast posamezne stroke. Umetnostna zgodovina je tako s svojim zdaj že mučnim vztrajanjem na ikonografskih overinterpretations ali formalističnih, stilno ali strukturalno maskiranih analizah pogosto zaman iskala stika z aktualnimi raziskavami na področju psihoanalize, semiotike, lingvistike in sociologije. Njena tradicionalna konservativnost je tudi v nekaterih novejših pogledih ali uvodih v stroko znova potrjena (c. g. Hermann Bauer: *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, München 1976; Mark Roskill: *What is Art History*, London 1976). Še posebej nevarna za

našo stroko so poenostavljanja sicer osnovnega delovnega izhodišča, da je umetnostna zgodovina predvsem zgodovina, da so umetnine torej le posebne vrste dokumenti, ki jih, recimo, nad diplomatiko dviguje samo njihov izjemen čutnonazorni potencial. Čeprav je štela ta smer tudi v zadnjem času vrsto odličnih predstavnikov, ki jim ne gre očitati neznanja ali konservativnosti (L. D. Ettliger, F. Rusoli, W. E. Kleinbauer in drugi), je pogosto obtičala v pozitivizmu, v vulgarnih izdajah tega mišljenja pa se je povsem izgubil stik s samo umetnino. Še posebej so zanemarjali neposredno analizo psihodinamičnega učinkovanja umetnine, pozabljali so na možnost, da bi lahko tudi socialno okolje umetnine določalo njen neposredni likovni status (in ne samo njena zasidranost v stilnem razvoju), skratka, upoštevali niso tistih usodnih elementov, ki jim nikakršen pozitivizem tradicionalne zgodovinske znanosti, in še posebej njena časovna zavarovanost s tistimi petdesetimi leti faznega premika, ki naj bi ustvarjala zgodovinarjevi presoji varovalno zaporo, v resnici ne more zagotoviti stabilnosti in nepremakljivosti v do-jemanju in vrednotenju.

Priznati je treba, da se je umetnostnozgodovinsko raziskovanje po svoji metodološki plati pričelo vrteti v lastnem krogu, še posebej pa se je v akademizmu takšnih raziskav izgubila neposredna vizija in doživljanje umetnine same — ta plast interpretacij je največkrat izdelana kot nekritičen, literarno okrašen izliv. Tipičen primer ikonografskih overinterpretations so Tizianove »poesie«, ko so slike služile samo še kot predloge samozadovoljnim filološkim duhovitostim, ki jih je bilo v vizualni strukturi slike skoraj nemogoče dokazati. Podobno zagato je videti v mo-

dernizaciji stilnih pristopov. Ker umetnostni zgodovinarji te usmerjenosti največkrat opuščajo analizo dejanskega socialnega okolja umetnine in pogoje njenega nastanka, se interpretacija umetnine ne dvigne nad deterministično /t. j. heglovsko/ razvrščanje v stilno kronologijo, v kateri se v resnici kažejo le posamezne realizacije univerzalnega Duha. Leopold Ettlinger je morda nekoliko enostransko opravil s stilno interpretacijo: »Problem stila je zdaj postavljen tja, kamor sodi: namreč v psihologijo percepcije« /Art History Today, London 1960, 19/, pri čemer je upošteval Gombrichovo epohalno knjigo Art and Illusion, London 1960. Seveda bi bilo povsem napačno sprejeti to sodbo enostransko. Tudi psihologija percepcije, pa naj bo še tako genialno interpretirana kot v Gombrichovi knjigi, vendarle podlega zgodovinskosti in zato velja upoštevati samo tisti del Gombrichovih analiz, v katerih avtor razume umetnost kot dolgotrajno in specifično človekovo izkušnjo in na ta način presega fenomenologijo in gestaltizem psihologije percepcije.

James Ackerman, Kurt W. Forster, Giulio C. Argan, pokojni Pierre Francastel in drugi pisci so zato v zadnjem času upravičeno opozarjali na do nesmisla prignane larpularizme umetnostnozgodovinskih interpretacij. Prizadevali so si za preobrazbo stroke ne le v pogledu temeljnih raziskav /posebej za arhitekturno zgodovino/, temveč predvsem za razširitev interpretacij s stališč sociologije umetnosti. Kljub splošni popularnosti Hauserjeve Socialna zgodovina umetnosti in literature v umetnostni zgodovini ni bila najbolje sprejeta. Deloma je k temu pripomogla ostra Gombrichova zavrnitev Hauserjevega dogmatičnega apliciranja razrednosti v interpretaciji stila umetnine (Gombrich, The Social History of Art, v Meditations on a Hobby Horse, London, 1963, 86—94/, deloma pa seveda dejstvo, da so bili arhivski viri s te plati največkrat neustrezno interpretirani. Dokazljiva napaka Hauserjeve knjige je v tem, da je skozi prizmo razrednosti izgubil kontrolo nad neposrednimi podatki in analizo stvarne situacije in da se je, kar zadeva metodo, preveč zadovoljil samo z radikalizacijo starejših, marksistično

orientiranih piscev /zlasti Klingenderja, Raphaela in Antala/, njegove interpretacije starejših pozitivističnih tekstov pa so samo prevrednotene in zato tudi pogosto napačne. Zato je prav ponovno osredotočenje na sociološko branje arhivskih virov in na interpretacijo likovnega sveta umetnine skozi prizmo pogojev, ki so jih postavljali naročniki, skozi prizmo tedanjega znanja in delovnih sredstev ter osebnega položaja umetnika postala tema pozivov za nov pristop k socialni zgodovini umetnosti /v tej zvezi opozarjam na Ackermanov prispevek Toward a New Social Theory of Art, New Literary History, vol. 4, 1973, 31699/. Prav iz navedenih razlogov in pa zato, ker še vedno prevladujejo koristni, vendar po svoje zmedeni pogledi na to problematiko, ker se vse preveč dogmatično poenostavlja njena kompleksnost (cf. Nicos Hadjinicolaou: Histoire de l'art et lutte des classes, Paris 1973, ali pa Michael Müller et al.: Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie, Frankfurt 1974/, je smiselno opozoriti na dve knjigi, ki z najboljšim kritičnim obvladovanjem zgodovinskih virov na novo vrednotita družbeno okolje umetnine, individualni položaj ustvarjalčevega umetnika in predvsem večplastno funkcijo likovnega jezika v italijanskem Quattrocentu. Ta usmerjenost je tradicionalna toliko, kolikor samo navaja željo in zahteve naročnika — to je počela že ikonografija — nov pa je način, kako postaja analiza socialnega okolja umetnine same konstitutivni element razčlenjevanja in interpretacije njene konkretne likovne strukture.

Baxandallova knjiga je natis predavanj, ki jih je pripravil avtor, predavatelj renesančne kulture in umetnosti na Warburgovem inštitutu, za študente zgodovine na londonski univerzi. Namen predavanj je bil, kot pravi v uvodu, pokazati, kako je lahko stil slik resnična snov socialne zgodovine. V poglavjih, ki sledijo, nato analizira umetnostni trg Quattrocenta, odnos med naročnikom, umetnikom in delavnicom, opisuje posamezne pogodbe in načine plačevanja, pri čemer je pomembno dejstvo, da se v slikah iz druge polovice stoletja namesto poudarka na vrednosti uporabljenih

materialov, predvsem zlata in ultramarina, ter ekspeditivnosti pričinja pojavljati kot poseben kriterij tudi umetnikovo znanje oziroma njegov osebni stil. Težnja, da se v slikah zamenjujejo dragoceni materiali za risano krajinarsko ali figuravno ozadje, da se namesto monotone aplikacije zlata uveljavlja s slikarskim delom obogatena podoba in da se na ta način vrednoti tudi umetnikovo znanje in imaginacija, kaže na zgodnje označevanje in kvalificiranje tiste presežne vrednosti slikarjevega dela, ki ga bo natančneje označila šele teorija disegna v umetnosti druge polovice 16. stoletja. Kljub številnim novim pomislekom je to poglavje v osnovi še vedno v območju starejšega zgodovinskega, zlasti Wackernaglovih in Antalovih študij.

Resnično novost knjige predstavljajo *interpretacije* v drugem poglavju. V njem analizira Baxandall odnose med sliko in začasnim znanjem, navadami, plesom in obnašanjem, trgovskimi zahtevami /zlasti izračunavanjem količin, ki jih je za praktično uporabo priredil v De abaco Piero della Francesca/, pri čemer je bistveno, da avtor opozarja na način, kako so vse te za slikarstvo laične spretnosti združene v likovni stroj umetniškega dela in kako so vsa ta znanja narekovala aktualni slikarski stil. Posebej je treba opozoriti na mojstrsko prikazano antologijo med pridigami fra Roberta Caracciola, še posebej med njegovo predstavno stratifikacijo prizora oznanjenja, na aktualno slikarsko kompozicijo /48ss / in analizo »govorice« figur in njihovih gest, še posebej takrat, ko nastopajo v velikih figurálnih kompozicijah na izbrano, pomembno temo, ki jih je imenoval L. B. Alberti istorie. Koristne so tudi pasaže o plesnih navadah, drži plesalcev in analogije s pozami figur v slikah, čeprav bi bila natančnejša analiza Botticellijevih figur na tem mestu dosti koristnejša do kratkega namiga, ki ga avtor nato prepušča bralcu v nadaljnji premislek.

Ena osrednjih analiz v tej duhoviti in jedrnatu napisani knjigi je namenjena matematični izobrazbi florentinskih meščanov, pri čemer je avtor opozoril na možnost, da so tedanji naročniki videli v slikar-

jevih prizadevanjih isti napor, s kateril so bili sami vsak dan soočeni; ker so se morali ves čas ukvarjati z matematiko in meritvami, z izračunavanjem različnih volumnov in tež, ker so si morali pri delu ostriti občutek za razmerja in količine, je logično pričakovati, da so bili tudi ostri in nepopustljivi mo-trilci in analizatorji slikarjevih perspektivnih in proporcijskih učinkov, odnosov v kompoziciji in volumnov v kiparstvu.

V zadnjem poglavju je avtor kratko označil šestnajst tedaj popularnih kritičnih kategorij, po katerih so tedaj določevali »kvaliteto« umetnine. Baxandall jih je povzel po Landinovem komentarju k Dantejevi Božanski komediji v izdaji iz 1481. leta. To poglavje je v luči sedanjih prizadevanj na področju umetnostne teorije sicer manj izrazito, vendar daje zanesljiv pregled čez »laično« kritiko likovnega ustvarjanja ob koncu stoletja. V bibliografskih referencah na koncu knjige so navedeni avtorjevi viri in nekaj novejših publikacij ter objav v strokovnih revijah. To sicer ni specializirana bibliografija, je pa koristno dopolnilo k predavanjem.

Medtem ko je Baxandallova knjiga po razporeditvi snovi in zastavljenem cilju preprosta, se loteva Hatfield skrajno kompleksne rekonstrukcije simbolnih ključev Botticellijeve mojstrovine Poklon kraljev iz firenških Uffizijev. Kar oba avtorja povezuje, ni samo zunanja zavezanost Quattrocentu, temveč predvsem želja, da bi opustila kakršno koli vnaprej vzpostavljeno idejo oziroma metodološko shemo in na osnovi kritične revizije znanih dokumentov, virov in publikacij ter novih arhivalnih odkritij podala celovito interpretacijo umetnine. Tudi v Hatfieldovi raziskavi so se različni dokumentarni viri izkazali kot koristno vodilo k razrešitvi neposredne likovne kompozicije in interne pomenske ureditve podobe in isto velja tudi za podatke o nastanku in socialnem okolju Botticellijeve umetnine. Hatfield sliko kronološko opredeljuje, obravnava njeno prvotno namestitev v S. Maria Novella, analizira pomen slike za naročnika Guasparra dal Lama, njegov odnos do Medičejcev, opre-

deljuje torej njen socialni učinek, jo poveže s tedanjim teološkim znanjem in popularnimi oblikami čaščenja /Compagnia dei Maggi/ ter jo označi v funkciji, ki jo je slika imela v razvoju te teme ob koncu Quattrocenta. Vsaka od navedenih plasti analize je podrobno študirana, bistveno v knjigi pa je zadnje poglavje o kompoziciji, v kateri se vse te različne plasti strnejo v osredotočeno prizorišče, kjer se trenutek poklona in daritve prikazuje kot evharistična doktrina o neprestani prisotnosti Kristusovega telesa, kjer so portreti Medičejcev prikazani kot tipi, ki ne prekinjajo estetske kontinuitete slike kot celote /aktualna podoba in idealni vzgibi duše so v teh podobah zlitih v neločljivo celoto/, in kjer centralna kompozicija, ki edina lahko integrira na vizualni ravni tako kompleksne ideje, že napoveduje rešitve visoke renesanse. Kar zadeva Hatfieldovo metodo, je treba reči, da vztraja na »horizontalni« ravni označevanja posameznih simbolnih plasti. Nikjer ne gradi na samoumevni vertikalni izpeljavi starejše religiozne prakse, motivike ali likovnih konceptov obravnavane teme v Botticellijev čas, ampak te vezi vedno sproti preverja in aktualizira s sočasnimi dokumentarnim gradivom, tako da na ta način izloči dosti ikonografskega — samo navidez — komparativnega materiala ali stilnih verig. Ostala je samo temeljna, podrobno obrazložena pojmovna nit. Knjigo zaključuje izvrstna bibliografija in izbor nekaterih pomembnejših dokumentarnih virov. V poplavi monografskih študij o temeljnih umetninah evropskega slikarstva /cf: serijo Art in Context, ki jo izdajata v Londonu Hugh Honour in John Fleming in ki je v celoti posvečena mnografskim razpravam, izšlo pa je že kakih 15 knjig/ lahko izločimo Hatfieldovo knjigo kot vzoren dosežek; dejstvo pa, da je na koncu knjige poglavje o likovni kompoziciji, opozarja na oživiljeno usmerjenost sodobne umetnostne zgodovine k umetnini sami, na vračanje k analizi njenega neposrednega čutnonazornega potenciala, k skrbni analizi videnega. Toda zdaj ta analiza ne raste samo iz življenja ali formalne analize, ne nastaja v praznem zraku fenomenoloških abstrakcij ali evlucijskih determinizmov, marveč jo odločen sestop k

opredelitvi njenega socialnega značaja v resnici določa kot pomembno in včasih celo odločujočo človekovo izkušnjo. Brez nje pa bi, tako kot brez narave, izgubili tla pod nogami.

Tomaž Brejc

Günter Brucher: DIE BAROCKE DECKENMALEREI IN DER STEIERMARK. VERSUCH EINER ENTWICKLUNGSGESCHICHTE. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1973. 122 strani besedila, 11 barvnih, 249 črnbelih reprodukcij.

Znanstvena publikacija nam ponuja temeljit in jasen pregled stropnih slikarij, ki so nastajale v 17. in 18. stoletju na ozemlju današnje avstrijske Štajerske v izredno velikem številu. Te slikarje avtor natančno razvršča v okviru ostalega avstrijskega stropnega slikarstva. Pri tem ugotavlja, da ni mogoče govoriti o nekem tipičnem in samostojnem štajerskem razvoju baročnega stropnega slikarstva, kajti umetniki, ki so dajali temu slikarstvu poseben pečat, so prihajali, razen redkih izjem — na primer Otto, Echter, Görz — iz drugih dežel, in sicer konec 17. in v začetku 18. stoletja iz Italije, kasneje pa iz drugih pokrajin habsburške monarhije. Na Štajerskem so ostajali le krajši čas, opravili tako kot Quaglio, Fibich, B. Altomonte eno, ali pa kot Maderni, Hackhofer, Flurer, Mölk več naročil ter spet odšli. J. C. Hackhofer je pravzaprav izjema, saj je na Štajerskem ustvaril večino svojih del. Domači umetniki so bili v manjšini, tako da kontinuiteto v razvoju oziroma v odnosu učitelja — učenec komaj zaznamo. Pri večini na Štajerskem zaposlenih umetnikov, razen pri izredno kvalitetnem Hackhoferju, v figuralnih koncepcijah ni prišlo do posebnih ustvarjalnih dosežkov. Naslanjali so se na ustaljene predloge znanih del in se s pridom posluževali dosegljivih grafičnih listov.

O začetkih baročnega stropnega slikarstva na Štajarskem lahko govorimo šele z letom 1640. Slikarstvo je ostalo več kot dve desetletji popolnoma podrejeno bogati štukaturi. V šestdesetih letih 17. stoletja je slikarija počasi nadvladala štukaturo. To dogajanje avtor dokazuje na šte-

vilnih primerih stropnih dekoracij v gradu Eggenberg pri Gradcu ter gradovih Trautenfels, Riegersburg in Rabenstein. V Eggenbergu so ustvarjali številni umetniki in je grad tako konec 17. stoletja predstavljal pravo umetniško žarišče. Umetniško delovanje Matthiasa Echterja (npr. grad Pernegg, mavzolej v Gradcu, nekdanja župna cerkev v Stainzu) je pomembno predvsem zato, ker gre za domačega umetnika, ki se je poskušal z zahtevnimi iluzionističnimi prijemi Pietra da Cortone.

Širok opus italijanskega slikarja Antonia Madernia, v katerem se je slikarija popolnoma osvobodila odvisnosti od štukature in si priborila samostojnost, naznanja novo monumentalno obdobje v razvoju štajerskega stropnega slikarstva, ki je pod vplivom Johanna Mihaela Rottmayra doživelo v prvih desetletjih 18. stoletja izreden razcvet. Vrh pa dosežejo slikarije v samostanski cerkvi sv. Katarine v Festenburgu Johanna Cyriaka Hackhoferja. Dokončane so bile 1710 in izpričujejo izrazito visok umetniški nivo ter samostojnost. Ustvarjalni postanek Giulia Quaglia v Gradcu 1708. leta je bil kratek. Stropna slikarija v Meerscheinschlösslu ostaja enkratna, a brez odmeva in zaznavnejših vplivov. Pri osvetlitvi deleža tega slikarja si je Brucher pomagal z dognanji Izidorja Cankarja.

Nekako v sredino tega monumentalnega obdobja postavlja avtor študije slikarja Matthiasa Görza v samostanski cerkvi Pöllau. Nastale so leta 1718 in so prvi primer na področju današnje Avstrije, ko stropna slikarija ni razdeljena na posamezne obočne pole, kot je na primer Rottmayrova poslikava samostanske cerkve v Melku, kjer predstavlja vsaka obočna pola samostojno polje, ki ga slikar oblikuje v kupolo, temveč je obok ladje poslikan enotno, tako da lahko celotno kompozicijo gledamo z enega stojišča. Ogromno ladjo nadgrajuje naslikana arhitektura, nad njo se strop odpre. Najplodovitejše obdobje v razvoju štajerskega stropnega slikarstva zaključuje izredno pomemben opus iz južne Nemčije poklicanega slikarja — freskanta Ignaca Flurerja. Signirana in datirana je le ena njegovih fresk na avstrijskem Štajerskem, in sicer v slavnostni dvorani Tobelbad iz leta

1732. Brucher je skušal sledove Flurerjevega čopiča najti še drugje. Za Flurerjem je v štajerskem stropnem slikarstvu sledila skoraj četrtsotletna stagnacija, ki so jo le redko prekinjala omembe vredna dela, kot na primer strop stopnišča v palači Herberstein v Gradcu.

Z masovno produkcijo J. A. Mölka so prodrla na Stajersko perspektivno dognane kupole A. Pozza. Slikar na iluzionističnih arhitektonskih osnutkih kupol (najzgodnejša je v samostanski cerkvi Rein pri Gradcu iz leta 1766) združuje strogo racionalne zahteve Tirolca A. Pozza s fantazijskimi pogledi, ko arhitektonski elementi ene kupole prehajajo v drugo, Bavarca C. D. Asama, Mölk, čigar odlika ni bila kvaliteta, temveč kratek rok izvršitve naročila, je zaposloval množico pomočnikov, zato je obvladoval tržišče ter vodil in oblikoval baročno govornico vse do osemdesetih let 18. stoletja. Ob njegovi naglici so komajda še dobivali naročila drugi, celo bolj nadarjeni umetniki, kot sta bila Caspar Fibich in Bartolomeo Altomonte. (Tudi našega A. Lerchingerja je Mölk izpodrinil pri natečaju za poslikavo samostanske cerkve v Reinu.) V opusu teh dveh slikarjev se je Štajerska soočila s stilnimi tokovi, ki so časno tekli zunaj ozkih ozemeljskih meja — na primer na Dunaju in prav na celotnem nižjeavstrijskem območju — ki jih je usmerjal slikar F. A. Maulpertsch. Učitelj vpliv kaže J. C. Fibich pri slikarijah v stolnični kapeli v Gradcu iz leta 1770. Vendar je njegovo spogledovanje z rokokojskimi oblikami in koloritom ostalo prav tako kot klasicizem B. Altomonteja v slikarijah v knjižnici samostana Admont le enkratno, a kvaliteten pojav brez nasledstva.

V delu Johanna Lederwascha in Matthiasa Schifferja je vztrajala baročna stropna slikarija v svoji zapozneli obliki do leta 1800, mnogo dlje kot drugod na Avstrijskem. Ta vztrajnost, sicer značilna za provinco, pa se žal prepleta s padcem kvalitete.

Pričujoča publikacija je nedvomno temeljito znanstveno delo in obenem dragocen prispevek k spoznavanju srednjeevropskega stropnega slikarstva.

Marjana Lipoglavšek

DVIJE MONOGRAFIJE O BAROK- NIM SPOMENICIMA NA NASOJ OBALI

C. Fisković: HVARSKA KATE-
DRALA. Split: Čakavski sabor, 1976.

Najnovija monografija našeg istaknutog povjesničara umjetnosti Cvita Fiskovića posvećena je katedrali grada Hvara. Ona daje svestrani prikaz ovog značajnog djela domaćih majstora kojima je autor u toku svog dugogodišnjeg rada posvetio niz studija i knjiga. Počevši od svoje predratne monografije o korčulanskoj katedrali preko brojnih radova o graditeljima, kiparima, slikarima i majstorima umjetnog obrta od romanike do baroka u Zadru, Splitu, Trogiru, Dubrovniku i ostalim gradovima Dalmacije do ove radnje on je dokazao na osnovu stilske analize i arhivskih proučavanja njihovu veliku i do tada nedovoljnu uočenu ulogu. U tome kontekstu treba posmatrati i »Hvarsku katedralu« koja predstavlja rezultat dugotrajnog i svestranog proučavanja ovog vrijednog spomenika kome je autor prikazao historijat i odredio mjesto u bogatoj hrvatskoj umjetničkoj baštini.

Knjiga je podijeljena na poglavlja »Dosadašnji pisci o crkvi«, »Opis zgrade«, »Tok gradnje«, »Namještaj« i »Zaključak« kojima su dodani arhivski dokumenti, nacrti i fotografije.

Prvo poglavlje iznosi raniju literaturu o crkvi koja do Fiskovićeve knjige nije bila detaljnije proučena, već jedino spomenuta u kraćim crtama u pregledima umjetnosti Dalmacije uopće i Hvara napose. U drugom je pisac dao iscrpni opis gradjevine nizom zapažanja i analizom spomenika kao cjeline i njegovih pojedinosti. Treće poglavlje utvrđuje autore te zgrade podignute na mjestu ranije iz predromanike po svoj prilici pregradjene u vrijeme gotike. Fisković posvećuje posebnu pažnju izgradnji zvonika u 16. st. i same crkve, čiji je tok zidanja bio izuzetno dug i trajao s prekidima od 16. do 18. st. Među brojnim imenima graditelja ističu se Marko i Nikola Karlić, Marko Pavlović Milić, Ivan Pomenić, Nikola Vlahović, Toma Azali, Marko Čeljubin, Nikola Pavlović, Anutun Isma-

eli, Juraj Foretić, Vinko Portolan i brojni drugi. Posebno je istaknuta uloga kanonika Andrije Bertučevića koji je dugo upravljao izgradnjom crkve početkom 17. st. Fisković publicira i dva stara nacrtta crtana perom pročelja sačuvana u arhivu crkvinarstva. Četvrto poglavlje s jedne strane opisuje umjetnine stare katedrale poput dviju propovijedonica iz druge polovine 15. st., kamenog poliptiha iz istog vremena oltara sv. Luke, reljefa Kristova Bičevanja kopiju onog Jurja Dalmatinca u splitskoj katedrali i djelo nekog njegovog učenika ili pomoćnika, te još neke ostatke, a s druge brojne predmete od 17. do 19. st. tj. iz vremena baroka i klasicizma. Među ovima posebno je zanimljiv oltar danas u župnoj crkvi u Brusju, djelo poznatog bračkog graditelja i kipara Trifuna Bokanića, autora završnog kata zvonika trogirске katedrale, za koga je autor nedavno utvrdio da je podigao i hvarsku ložu. Isto je tako za palu Jacopa Palme Mladjega na glavnom oltaru otkrio, da je taj poznati i u Dalmaciji brojnim slikama zastupani venecijanski slikar nije sam dovršio, već je sliku nakon njegove smrti završio venecijanski slikar Nicola Renieri Mabusio. Fisković iznosi i imena autora ostalih oltara koje su radili umjetnici iz Venecije, a posebnu pažnju posvećuje i korskim sjedalima izradjenim 1572. god. od Marka Antonija Venecijanaca.

U zaključnom poglavlju Fisković je sintetizirao svoja proučavanja hvarске katedrale sa zvonikom zidanim u trećem i četvrtom deceniju 16. st. u retardiranim oblicima romaničke derivacije spojenih s gotičkim i renesansnim komponentama koji slični onaj Andrijićev hvarске franjevačke crkve, pročeljem s polukružnim renesansnim zabatom između dva niža dijela u obliku četvrtine kruga koji se nadovezuje na fasade šibenske katedrale, zadarske sv. Marije i dubrovačkog sv. Stasa, renesansnim portalom s kipom sv. Stjepana u luneti iz baroknog vremena koncipiranim u duhu gotike, apsidalnim prostorom u kome je najviše naglašen duh baroka i trobrodnom unutrašnjosti kome su pečat baroka potencirali oltari i njihove pale, a između kojih posjednjih dijelova je uklopljen raniji gotički kor. U svojoj analizi Fisković posebno ističe

ulogu Karličevićih i Milici Pavlovića kao graditelja zvonika, Nikole Karličića kao projektanta pročelja i Ivana Pomenića u izvedbi istoga i gradnji apside, te na kraju zaključuje da se ovaj spomenik, za koji je M. Prelog pisao da predstavlja »veliki medjaš u povijesti graditeljstva u Dalmaciji«, izvanredno uklopio u gradsku cjelinu, a posebno u jedinstveni prostor glavnoga hvarskog trga.

D. Medaković: MANASTIR SAVINA — VELIKA CRKVA RIZNICA RUKOPISI. Beograd: Institut za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta, 1978.

Nova crkva manastira Savine blizu Herceg-Novog, djelo graditelja Nikole Foretića, člana poznate korčulanske porodice arhitekata, klesara i kamenara (kojoj su pripadali Marko koji je gradio pobočnu ladju žunke crkve u Starom Gradu. Spaso arhitektat lože u Blatu na Korčuli i Juraj koji je radio na crkvi u Jerzima) uz brojne pomoćnike, predstavlja osebujnu gradjevinu na kojoj susrećemo krajem Settecenta zanimljivi spoj romaničkih, bizantičkih, gotičkih i baroknih oblika.

Ta jednobrodna gradjevina s unutrašnjosti podijeljenom u tri traveja, s osmerokutnom kupolom na pandantivima, s visokom polukružnom apsidom i sa zvonikom na pročelju koji ima dva kata s punim zidovima od kojih drugi ima rozetu gotičkih oblika i ovalne barokne prozore, treći polje za sat i prozore izdužna polukružna oblika, a završava ložom otvorenom sa svih strana i baroknom kupolom, tema je iscrpne monografije našeg uglednog povjesničara umjetnosti Dejana Medakovića. Nakon uvodnog poglavlja s kritičnom analizom bibliografije i detaljnim historatom manastira Medaković u poglavlju »Arhitektura« analizira stilski ovu vrlo zanimljivu gradjevinu iznoseći niz zapažanja i komparacija za ovu crkvu gradjenu između 1777. i 1799. godine nakon što je 1776. mletački dužd Alvise Mocenigo bio dao dozvolu, ali samo za obnovu i proširenje crkve. Svoju svestranu analizu autor zaključuje konstatacijom da se

nova savinska crkva u kompleksu koji obuhvaća manastir i dvije male crkvice iz 15. st. (nedavno iscrpno obradjene od prof. V. J. Đurića s nizom novih otkrića o njihovoj arhitekturi i slikarskoj dekoraciji) tek raskošnom igrom svjetla i sjene povezuje u jedno cjelovito umjetničko djelo onako kako su to težili majstori baroka i da se time u stvari preobražava u bakronu gradjevinu uprkos raznolikih stilskih komponata spojenih u njenim oblicima od kojih oni barokni nisu ni izdaleka primarni uprkos vremenu kada je djelo nastalo.

Na poglavlju o arhitekturi nadovezuje se ono o slikarstvu posvećeno najviše velikom ikonostasima koji su između 1795. i 1797. naslikali ikonopisci Simeon Lazović i sin mu Aleksije. Taj ikonostas ima raskošni pozlaćeni drveni okvir s lozicama, grozdovima, cvijećem i stupićima, za koje Medaković pretpostavlja da bi mogao biti djelo Dubrovčanina Pavla Paskvalija spomenutog u nekim dokumentima. Slike ikonostasa kao i one na balustradi izvedene od Aleksija Lazovića odaju spoj spontane naivnosti i veze s tradicijom tipičan za radove ove porodice. Autor daje detaljni opis ikonostasa i popis tema ikona, te zapaža sličnosti s ikonostasima iz sredine 18. st. na području karlovačke mitropolije. Prijestolne ikone su kasnije naslikali ruski ikonografi.

U poglavlju o riznici autor detaljno analizira njene dragocjenosti: ikonu iz 1735. porijeklom iz Hilandara, niz kretske-venecijanskih, grčkih, ruskih i bokokotorskih ikona, portret mladog Petra Velikog vjerovatno rad nekog majstora sa Sjevera, crkveno ruho i zlatarske radove. Medakovićev opis riznice dopunjuje inventar rukopisa koji je napisao Dimitrije Bogdanović obrađivši 37 rukopisa od 14. do 19. st.

Vrijedna knjiga ovog autora brojnih značajnih studija posvećenih naročito umjetnosti baroka i prošlog stoljeća popraćena je u poglavlju o arhitekturi sa snimcima ing. arh. Vojislava Matića i s preko stotinu fotografija arhitektonskog spomenika, slikarskih, drvorezbarskih i zlatarskih radova kao i rukopisa.

Kruno Prijatelj

NARODNA GALERIJA V LETIH 1977 IN 1978

KATALOGI RAZSTAV
NARODNE GALERIJE
1978

SLOVENSKI KRAJI IN NASELJA V
PRETEKLOSTI OD 17. DO KONCA
19. STOLETJA. Ljubljana 1978. Se-
znam članov umetnostne komisije.
Seznam lastnikov in varuhov razstav-
ljenih del. Zahvala. Anica Cevc: *Uvod-
na beseda*. Ivan Komelj: *Slovenski
kraji in naselja v preteklosti*. Se-
znam literature. Kratice. Ferdinand
Šerbelj: Katalog razstavljenih del. —
Kazalo. Seznam reprodukcij. Str.
87, 70 črno-belih reprodukcij + 1 na
naslovni strani.

FRANC KAVČIČ /CAUCIG 1755—
1828. Ljubljana 1978. Izdano ob 150-let.
slikarjeve smrti. Seznam članov
umetnostne komisije in lastnikov
razstavljenih del. Kazalo. Anica Cevc:
Uvodna beseda. Ksenija Rozman:
Zahvala. Uvod. Zapiski o Kavčiču.
Zivljenje in delo. Sklep. Opombe.
*Rodovnik. Zivljenjski podatki. Raz-
stave. Viri. Literatura o umetniku.*
*Kratice in krajšave. Fotografski po-
snetki. Katalog razstavljenih del.* —
Prevod v angleščino: *Acknowledgements.*
Introduction. References to
Caucig. Life and work. Conclusion.
Notes. — *Kazalo umetnikov.* Doda-
no: Errata. Str. 319, 151 črno-belih
reprodukcij + 2 barvni med besedi-
lom + 1 barvna na naslovni strani.

ČESKO IN SLOVAŠKO SLIKAR-
STVO MED VOJNAMA. Ljubljana
1978. Iz Narodne galerije v Brati-
slavi. Zahvala. Oliver Bakoš in Zde-
něk Pilař: *Češko in slovaško slikar-
stvo med vojnama*. Katalog razstav-
ljenih del. Polonca Vrhunc: Biogra-
fije slikarjev. Seznam reprodukcij.
Str. 46, 22 črno-belih reprodukcij + 1
na naslovni strani.

HOLANDIJA 17. STOLETJA V OČEH
SVOJIH UMETNIKOV. IZ ZBIRK
NARODNE GALERIJE V PRAGI.
Ljubljana 1978. Zahvala. Jaromir
Šíp: *Holandija 17. stoletja v očeh*
svojih umetnikov. Katalog razstav-
ljenih del. — Kratice. Reprodukci-
je. Str. 62, 60 črno-belih reprodukcij +
1 na naslovni strani.

OD CORROTA DO BONNARDA.
FRANCOSKI SLIKARJI IZ ZBIRK
NARODNEGA MUZEJA V BEOGRA-
DU. Ljubljana 1978. Anica Cevc:
Uvodna beseda. Katarina Ambrozič:
Od Corota do Bonnarda. Francoski
slikarji iz zbirke Narodnega muzeja
v Beogradu. — Prevod v francošči-
no. Katalog razstavljenih del. — Re-
produkci-je. Str. 119, 55 črno-belih re-
produkcij + barvna reprodukcija na
naslovni strani.

RAZSTAVE NARODNE GALERIJE
1978

SLOVENSKI KRAJI IN NASELJA
V PRETEKLOSTI OD 17. DO KON-
CA 19. STOLETJA. (13. 2.—12. 3. 1978).
Izbira gradiva: Umetnostna komisija
Narodne galerije (akademik prof.
Božidar Jakac, dr. Anica Cevc, dr.
Emilijan Cevc, dr. Spelca Čopič, Ste-
fan Hauko, dr. Ivan Komelj, prof.
Zdenko Kalin, prof. Marjan Pogač-
nik, dr. Ksenija Rozman, Kemal Sel-
manović, Polonca Vrhunc). Razstav-
ljenih je bilo 156 del, izmed tega 61
olj, 95 risb in grafik. — Avtorji raz-
stavljenih del: Ladislav Benesch (33),
A. Boelvin (1), Henrik Dejak (1), Jo-
sip Dostal (1), Bernhard Fiedler (2),
Ivan Franke (1), Franz Kurz zum
Thurn und Goldenstein (32), Simon
Tadej Volbenk Grahover (1), Gras-
berger (1), Ludvik Grile (2), Anton
Gvajc (1), Vincenc Gurnigg (3), An-
ton Hayne (2), Andrej Herrlein (3),
Hofmann (1), Georg Holub (1), An-
ton Karinger (6), Alois Kasimir (1),

Pavel Künl (2), Matevž Langus (3), H. Lauterbach (1), Marko Layer (3), Josef Martini (1), Muhr (1), N. a. (21), Simon Ogrin (1), Jožef Ojsteršek (2), Marko Pernhart (3), Giovanni Pieroni (2), Karel Postl (1), Janez Potočnik (2), Franc Pustavrh (2), Joseph v. Rainhofen (1), Friedrich Rechbach (1), Ksaver Skola (3), Otton Skolla (1), Slikar S. E. (1), Adam Stowikowski (1), Alojz Schaffenrath (4), Janez Šubic (1), M. T. (1), August Tischbein (1), F. B. Werner (1), Heinrich Wettach (2), Jožef Leopold Wisser (1). — (rk z repr.; seznam del je v katalogu).

FRANC KAVČIČ / CAUCIG 1755—1828. (21. 3.—25. 5. 1978). Razstava, postavljena ob 150-letnici slikarjeve smrti. Izbira gradiva: Umetnostna komisija Narodne galerije (akademik prof. Božidar Jakac, dr. Anica Cevc, dr. Emilijan Cevc, dr. Spelca Čopič, Stefan Hauko, prof. Zdenko Kalin, dr. Ivan Komelj, prof. Marjan Pogacnik, Kemal Selmanović, Polonca Vrhnec). Razstavljenih je bilo 8 oljnih slik, 123 risb (po katalogu 133), 3 grafike, 2 skicirki — skupno 136 umetnin (po katalogu 146 del). 61 del je last Narodne galerije v Ljubljani, 75 tuja last. V razstavo niso bile vključene št. kat. 22, 28, 29, 32, 33, 53, 114, 115, 116, 123. — (rk. z repr.).

RAZSTAVA KOPIJ FRESK IZ ČRNOGORSKIH SAMOSTANOV. (30. 5.—21. 6. 1978). Razstava je bila ob Dnevi črnogorske kulture v Sloveniji postavljena v Narodni galeriji v Ljubljani in nato prenešana v Umetnostno galerijo v Mariboru. Razstavo 31 kopij črnogorskih fresk sta pripravila Narodni muzej iz Cetinja in Črnogorski zavod za spomeniško varstvo iz Cetinja. Razstavljena dela: Morača, 2. pol. 13. stol. (6), Morača, 1575/8 (1), Morača 1643 (1), Piva, 1604—6 (4), Piva, 1604—1622 (5), Praskavica, 1681 (3), Gradišče, 1620 (3), Reževiči, zač. 17. stol. (3), Podmaine-Podostrog, 1630 (3), Orahovac, zač. 17. stol. (2).

ČESKO IN SLOVASKO SLIKARSTVO MED VOJNAMA. (25. 7.—27. 8. 1978). Razstavo je Narodni galeriji posredovala Narodna galerija v Pragi in Narodna galerija v Bratislavi. Izbira gradiva: Oliver Bakoš in Zdeněk Pilař. Razstavljenih je bilo 65 oljnih slik (po katalogu 74). — Avtorji razstavljenih del: Čehi — Jan Bauch (1), Vincenc Beneš (2), Josef Capek (2),

Emil Filla (2), Jaroslav Grus (1), Karel Holan (1), Miloslav Holý (1), Pravoslav Kotik (1), Rudolf Kremlička (2), Otokar Kubín-Coubine (1), František Kupka (2), František Muzika (1), Vilém Nowak (1), Antonín Procházka (1), Václav Rabas (1) Vlastimil Rada (1), Jan Slaviček (1), Vladimír Sychra (1), Josef Šima (2), Václav Špála (1), František Tichý (1), Vojtěch Tittelbach (1), Jan Trampota (1), Jan Zrzavý (2); Slovaki — Janko Alexy (2), Gejza Angyal (1), Miloš Bazovský (3), Josef Bendik (1), Martin Benka (1), Ladislav Čemický (3), Josef Fabini (1), Julius Flache (1), Ludovít Fulla (2), Mikuláš Galanda (2), Edmund Gwerk (3), Elemír Hálasz-Hrádil (1), Jozef Ilečo (1), Július Jakoby (1), Anton Jassusch (1), Jozef Kollar (1), Cyprián Majerník (1), Gustáv Mallý (1), Peter Matejka (1), Teodor J. Mousson (1), Štefan Prohászka (2), František Reichenstál (1), Viliam Ruttkay-Nedecký (1), Ján Zelibský (1). — (rk z repr.).

HOLANDIJA 17. STOLETJA V OČEH SVOJIH UMETNIKOV. IZ ZBIRK NARODNE GALERIJE V PRAGI. (12. 9.—12. 10. 1978). Razstava 60 oljnih slik je bila najprej postavljena v Narodnem muzeju v Cetinju, iz Ljubljane pa prenešana v Narodni muzej v Beogradu. Izbira gradiva: Jaromír Šip. — Avtorji razstavljenih del: Sybrand van Beest (2), Nicolaes Berchem (1), Abraham van Beyeren (1), Pieter de Bloot (1), Jan de Bray (1), Pieter Claesz (1), Pieter Codde (1), Pieter Codde (smer) (1), Abraham van Cuylenborch (1), Benjamin Gerritsz. Cuyp (1), Jacob Willemsz. van Delff (1), Gerrit Dou (1), Joost Cornelisz Droochloot (1), Jacob Duck (1), Allaert van Everdingen (1), Jan van Goyen (2), Jan van Goyen (smer) (1), Jacob Jorisz. van Haagen (1), Harmen Fransz. Hals (2) (1), Pieter de Hooch (1), Jacob van Huchtenburgh (2), Wouter Knijff (1), Nicolaus Knupfer (1), Cornelis Lelienbergh (1), Gabriel Metsu (1), Frans van Mieris (1), Pieter de Molyn (2), Jacob van Moscher (1), Pieter Mulier starejši (2), Jacob Ochtervelt (1), Adriaen van Ostade (2), Isaack van Ostade (2) (1), Palamedes Palamedessen (1), Egbert van der Poel (2), Willem de Poorter (1), Hendrick Gerritsz Pot (pripisano) (1), Pieter Symonsz Potter (1), Pieter de Putter (1), Salomon van Ruisdael (2), Jacob

Ruisdael (1), Dirck Santvoort (1), Cornelis Symonsz. van der Schalcke (1), Jan Steen (1), Dirk Stoop (1), Esaias van de Velde (1), Pieter Verrelst (1), Hendrick Cornelisz. van Vliet (1), Cornelis van der Voort (2), Roelof van Vries (1), Jacob de Wett (1), Philips Wouwerman (1). — (rk z repr.).

OD COROTA DO BONNARDA. FRANCOSKI SLIKARJI IZ ZBIRK NARODNEGA MUZEJA V BEOGRADU. (18. 10.—3. 12. 1978). Razstavljenih je bilo 55 del: 38 olj in 17 grafik. Izbira gradiva: dr. Katarina Ambrozić. — Avtorji razstavljenih del: Pierre Bonnard (3), Eugène Boudin (1), Eugène Carrière (1), Marc Chagall (1), Camille Corot (1), Edgar Degas (8), Robert Delaunay (1), André Derain (2), Raoul Dufy (2), André Dunoyer de Segonzac (1), Paul Gauguin (4), Moïse Kisling (1), Marie Laurencin (1), Henri Matisse (2), Gustave Moreau (1), Jules Pascin (1), Pablo Picasso (1), Camille Pissarro (2), Pierre-Auguste Renoir (8), Georges Rouault (2), Paul Signac (1), Alfred Sisley (1), Maurice Utrillo (3), Kees van Dongen (1), Vincent van Gogh (1), Maurice de Vlaminck (3), Edouard Vuillard (1). — (rk z repr.).

POTUJOČE RAZSTAVE NARODNE GALERIJE 1977

1 FRANC KAVČIČ. 33 risb iz zbirke Narodne galerije (dela našeta v ZUZ-u, nv, IX, 1972, str. 162). Ljubljana, Dom TSS (5.—15. 2. 1977), 31 del, vsa našeta, razen *Fokion z ženama*, NG G 77 in *Jutranja daritev*, NG G 83.

2 MATEVŽ LANGUS. 10 olj iz zbirke Narodne galerije. Razstavo je pripravila Narodna galerija ob jubileju zavoda Matevža Langusa v Kamni Gorici. Razstavljeni dela: 1 — *Evgen Crobath in sestra Marija*, NG S 190, 2 — *Mladenič z lokom in šopkom*, NG S 192, 3 — *Lastna podoba*, NG S 197, 4 — *Deklica bereta ob oknu*, NG S 196, 5 — *Podoba slikarjeve svakinje*, NG S 198, 6 — *Eleonora Karinger*, NG S 200, 7 — *Gospa Orlova z otroki*, NG S 1190, 8 — *Luiza Crobath in Evgen Crobath kot otroka*, NG S 1333, 9 — *Anton Rudež*, NG S 1367, 10 — *Fidelis Terpinč*, NG S 1876. Kamna gorica, Zavod Matevža Langusa (22.—27. VI. 1977).

3 OD BAROKA DO IMPRESIONIZMA. 42 oljnik slik iz zbirke Narodne galerije (dela našeta v ZUZ-u, nv, X, 1973, str. 203—204). Radlje, Salon Ars (8.—28. 2. 1977); Ravne na Koroškem, Likovni salon (11.—27. 3. 1977). Rp, uv, seznam del Anica Cevc, 2 črno-beli repr. 40 del, vsa našeta, razen št. 1, 2, 10, 16, 18, 21, 30, 31, 33—40; dodano: Francšek Karel Remb: *Prizor iz Davidovega življenja*, D 3654; Valentin Metzinger: *Sv. Katarina*, NG S 273, *Sv. Avgustin*, NG S 1554; Anton Lerchinger: *Vstali Kristus*, NG S 1700; Jožef Tominc: *Portret žene župana Sancina*, NG S 1700; Matevž Langus: *Anton Rudež*, NG S 1367; Marko Pernhart: *Panorama s Smarne gore*, NG S 290; Janez Subic: *Portret matere*, NG S 438; Jožef Petkovšek: *Napolitanski deček*, NG S 304; Gvidon Birolla: *Stara pesem*, NG G 1777; Maksim Gaspari: *Berači pri znamenju*, NG G 1274; Hinko Smrekar: *Indija Koromandija*, NG G 931; Ivan Grohar: *Starec ob peči*, NG S 1757; Rihard Jakopič: *Kamnitnik*, NG S 1317; Matej Sternen: *Deklica v pokrajini*, NG S 1854.

4 SLOVENSKI IMPRESIONISTI. 36 oljnih slik in risb iz zbirke Narodne galerije (dela našeta v ZUZ-u, nv, XIII, 1977, str. 234).

Novo mesto, Kulturno umetniško društvo Krka in Zveza kulturnih organizacij (8.—18. 3. 1977). Rp, uv Polonca Vrhunc. 29 del, vsa našeta, razen št. 2, 7, 10, 13, 19, 20—25, 29, 35, 36; dodano: Matej Sternen: *Doprni portret ženske v profilu*, NG S 1602, *Dubrovnik*, NG S 350, *Pristanišče v Dubrovniku*, NG S 341, *Portret ženske v profilu*, NG G 1350, *Prijateljci ob mizi*, NG G 762, *Na razstavi*, NG G 765, *Zena s svetlim klobukom*, NG G 742.

Ravne na Koroškem, Likovni salon (4.—14. XI. 1977). Rp, uv, seznam del Polonca Vrhunc. Razstavljeni vsa našeta dela.

5 HINKO SMREKAR. 45 risb in grafik iz zbirke Narodne galerije (dela našeta v ZUZ-u, nv, IX, 1972, str. 161).

Velenje, Razstavna galerija Kulturnega centra (4. 2.—3. 3. 1977). Rk, uv Polonca Vrhunc, posamezna besedila Karel Dobida, seznam del Lojze Zavolovšek, 24 črno-belih repr. Zgoraj našetim dodano iz tujih lastništav 28 risb in grafik, 1 kip in 21 knjig z ilustracijami Hinka Smrekarja.

6 MATEJ STERNEN. 32 olj, risb in grafik iz zbirke Narodne galerije (dela naštetá v ZUZ-u, nv, XIII, 1977, str. 233—234).

Celovec, Aula Slovenica (14. 3.—1. 4. 1977). Rp, seznam del Anica Cevc. Razstavljenih 33 del iz lasti Narodne galerije, Moderne galerije, Mestnega muzeja in z. l. Vsa zgoraj naštetá dela, razen št. 1—4, 7, 8, 10, 14, 16, 19, 20, 22—32. Dodano 12 olj, 11 risb in grafik. Olja: *Ženski polakt s hrbta*, NG S 1853, *Klečeči ženski akt*, NG S 1619, *Rdečelaska*, NG S 1747, *Na divanu*, NG S 1380, *Devinski grad*, NG S 349, *Ležeči akt*, NG S 1377, *Ležeči akt*, NG S 1378, *Sedeča žena pred ogledalom*, NG S 1191, *Sedeča dama v rožnati obleki*, NG S 1375, *Pri šivanju*, zapuščina Rozi Sterneni, *Žena v cerkvi*, zapuščina Rozi Sterneni, *Žena s korzetom*, MM 122; Risbe in grafike: *Avtoportret*, MG G 1005, *Sedeč akt s spodvitimi nogami*, NG G 739, *Ženska glava*, NG G 743, *Ženski akt s hrbtne strani*, NG G 1351, *Ženski polakt v naslanjaču*, NG G 2230, *Stoječ ženski akt v tričetrtinskem profilu*, NG G 2221, *Sedeča žena*, NG G 2345, *Sedeč ženski akt pred ogledalom s hrbtne strani in v tričetrtinskem desnem profilu*, NG G 2534, *Žena v naslanjaču s prekrizanimi nogami*, NG G 2535, *Portret deklice*, NG G 766, *Deklica z dolgimi lasmi*, NG G 767.

Maribor, Umetnostna galerija (14. 4.—9. 5. 1977). Rp, uv, seznam del Breda Ilich-Klančnik, črno-bela repr. Razstavljenih 100 del — 64 olj, 36 risb in grafik — iz lasti Narodne galerije in tujih lastništev. Vsa zgoraj naštetá dela, razen št. 4, 7, 12, 14, 19—21, 23, 24, 27—32. Dodano 48 olj, 35 risb in grafik. Olja: *Lastna podoba*, zapuščina Rozi Sterneni, *Ženska v noši*, Arhitekturni muzej, *Portret Ivana Znidarja*, NG S 346, *Deklica si zavezuje čevlji*, z. l., *Pogled na Grinovec*, MM 33, *Krakovsko predmestje*, Fakulteta za naravoslovje in tehnologijo, *Portret ženske s klobukom*, NG S 1832, *Arabka*, z. l., *Menih s knjigo*, NG S 1859, *Ženski polakt s hrbta*, NG S 1853, *Rdečelaska*, NG S 1747, *Moški portret*, NG S 1850, *Ženski portret*, ALU, *Portret Roze Klein-Sterneni*, zapuščina Rozi Sterneni, *Rdeči parazol*, zapuščina Rozi Sterneni, *Jutro v gozdu*, SSS SRS, *Pri šivanju*, zapuščina Rozi Sterneni, *Golobi*, MM

41, *Zelnik-Jutro*, MM 9, *Jutro-Roza Sterneni*, zapuščina Rozi Sterneni, *Na divanu*, NG S 1380, *Devinski grad*, NG S 349, *Devin*, NG S 348, *Avtoportret*, zapuščina Rozi Sterneni, *Ležeči akt*, NG S 1377, *Ležeči akt*, NG S 1378, *Žena s korzetom*, MM 122, *Dama pred zrcalom*, z. l., *Motiv z Raba*, CK ZKS, *Violinistka*, zapuščina Rozi Sterneni, *Maska*, Skupščina SRS, *Pred ogledalom*, Skupščina SRS, *Žena s knjigo*, ZS SRS, *Žene v cerkvi*, zapuščina Rozi Sterneni, *Lastna podoba*, MM 456, *Skica za frančiškanski strop*, NG S 1852, *Ležeča žena s črnimi nogavicami*, zapuščina Rozi Sterneni, *Dekle s črnimi nogavicami*, z. l., *V spreminjasti židi*, NG S 1379, *Sedeča žena pred ogledalom*, NG S 1191, *Dekliška glava*, NG S 345, *Sedeča dama v rožnati obleki*, NG S 1375, *Žena pri branju*, z. l., *V ateljeju*, z. l., *Podoba žene z lastno podobo v zrcalu*, ALU, *Podoba žene z lastno podobo v zrcalu*, z. l., *Ura*, CK ZKS, *Rože*, NG S 596, *Tri otroške glave*, NG S 604; Risbe in grafike: *Sedeč akt s spodvitimi nogami*, NG G 739, *Ženska glava*, NG G 743, *Žena s svetlim klobukom*, NG G 742, *Studija pred zrcalom ležeče ženske*, NG G 745, *Speča žena*, NG G 744, *Ležeča pred ogledalom*, NG G 750, *Ženski akt s hrbtne strani*, NG G 1351, *Studija figure za sliko »Dekle pri ogledalu»*, NG G 1749, *Ženska glava v profilu*, NG G 2226, *Sedeča žena*, NG G 2215, *Dama v fotelju*, NG G 1803, *Žena v naslanjaču*, NG G 2232, *Naprej sklonjena žena v naslanjaču*, NG G 2229, *Ženski polakt v naslanjaču*, NG G 2230, *Stoječa žena s širokim klobukom*, NG G 2218, *Ženska glava v profilu*, NG G 2228, *Angelska glava s perutmi*, NG G 1432, *Žena v plašču s klobukom na glavi*, NG G 2217, *Sklonjena žena v plašču s hrbta*, NG G 2219, *Žena pred ogledalom v tričetrtinskem zasuku*, NG G 2220, *Stoječ ženski akt v tričetrtinskem profilu*, NG G 2221, *Sedeča žena pri branju*, NG G 2213, *Ležeči ženski akt*, NG G 2210, *Sedeča žena*, NG G 2345, *Sedeč ženski akt pred ogledalom s hrbtne strani in v tričetrtinskem desnem profilu*, NG G 2534, *Žena v naslanjaču s prekrizanimi nogami*, NG G 2535, *Sedeča ženska v dolgi obleki*, NG G 2544, *Portret deklice*, NG G 766, *Deklica z dolgimi lasmi*, NG G 767, *Ženska v interieru*, NG G 2079, *Stoječa ženska akta*, NG G 2078, *Avtoportret*, MG G 1005, *Strop prezbite-*

rija na Križni gori, NG G 1309, *Strop prezbiterja na Kamnem vrhu — skica*, NG G 1324.

7 RISBE IN SKICE BRATOV SUBICEV. 21 del Janeza Subica in 14 del Jurija Subica iz zbirke Narodne galerije (dela našteta v ZUZ-u, nv, IX, 1972, str. 162).

Solkan, Osnovna šola (8.—28. 2. 1977). Poljane, Krajevna skupnost (18.—25. 12. 1977). Razstavljenih 37 del. Naštetim dodani olji Jurija Subica: *Stara mati šiva*, NG S 432, *Park*, NG S 576.

1978

1 OD BAROKA DO IMPRESIONIZMA

Trbovlje, Likovna galerija Delavski dom (24. 2.—5. 3. 1978). Razstavljenih 30 del z naslovom OD ROMANTIKE DO IMPRESIONIZMA. Rp, uv, seznam del Anica Cevc. Vsa našteta dela, razen št. 1—7, 10, 13, 15, 16, 21, 31, 33—40, 42; dodano: Jožef Tominc: *Portret žene župana Sancina*, NG S 460; *Matevž Langus: Anton Rudež*, NG S 1367; *Jurij Subic: Stara mati šiva*, NG S 432, *Park*, NG S 576; *Jožef Petkovšek: Napolitanski deček*, NG S 304; *Maksim Gaspari: Berači pri znamenju*, NG G 1274; *Hinko Smrekar: Indija Koromandija*, NG G 931; *Ivan Grohar: Starec ob peči*, NG S 1757; *Rihard Jakopič: Kamnitnik*, NG S 1317; *Matej Sternen: Zena v rdečemodri obleki*, NG S 1318.

2 SLOVENSKI IMPRESIONISTI

Radlje, Salon Ars (8.—27. 2. 1978). Rp, uv, seznam del Polonca Vrhunc, 2 črno-beli repr. 36 del.

3 SLOVENSKI KRAJI IN NASELJA V PRETEKLOSTI OD 17. DO KONCA 19. STOLETJA

Razstava je bila kot potujoča razstava prenešana iz Ljubljane v kraje: Maribor, Umetnostna galerija (17. 3.—2. 4. 1978). 154 del, vsa našteta, razen št. kat. 15 in 47.

Ptuj, Pokrajinski muzej (5.—13. 4. 1978). 148 del, vsa našteta, razen št. kat. 18, 19, 29, 72, 85, 91, 120.

Slovenj Gradec, Umetnostni paviljon (5.—18. 5. 1978). 152 del, vsa našteta, razen št. kat. 17, 23, 71, 113.

Novo mesto, Dolenjski muzej (2.—25. 6. 1978). 151 del, vsa našteta, razen št. kat. 56, 103, 134, 140, 148.

Krško, Galerija Krško 1.—24. 9. 1978). Razstava je bila prirejena ob

500-letnici mesta Krško. Rp, uv Anica Cevc, 1 črno-bela repr.

Brežice, Posavski muzej (29. 9.—15. 10. 1978). 139 del, vsa našteta, razen št. kat. 9, 37, 48, 50, 51, 71, 80—101, 103, 111, 124, 130, 133, 147.

Kranj, Gorenjski muzej (3.—26. 11. 1978). 132 del, vsa našteta, razen št. 3, 15, 17, 18, 23, 26, 27, 36, 40, 44, 46, 47, 71, 73, 85, 91, 97, 113, 120, 127, 136, 153.

4 KARIAKTURE HINKA SMREKARJA. 23 risb in akvarelov iz zbirke Narodne galerije. Razstavljeni dela: 1 — *Mladostni avtoportret*, NG G 857, 2 — *Hinko Smrekar in Lojze Dolinar kot svetnika*, NG G 885, 3 — *Ivan Cankar*, NG G 906, 4 — *Osnutek za naslovno stran knjige »Hlapec Jernej«*, NG G 1112, 5 — *Rihard Jakopič nadzoruje sončni zahod*, NG G 920, 6 — *Poveličanje Riharda Jakopiča*, NG G 888, 7 — *Skladatelj Franc Gerbič*, NG G 889, 8 — *Skladatelj Anton Lajovic*, NG G 849, 9 — *Fran Kobal*, NG G 1366, 10 — *Ivan Tavčar kot čevljar*, NG G 1312, 11 — *Bazar v prid od kranjske dežele zapuščenim slov. igralcem*, NG G 1228, 12 — *Maškarada slov. literatov*, NG G 854, 13 — *Maškarada slov. upod. umetnikov*, NG G 855, 14 — *Prešeren se v grobu obrača*, NG G 905, 15 — *Lastna podoba z angelskimi perutmi*, NG G 886, 16 — *Hinko Smrekar v Hofbräuhausu*, NG G 882, 17 — *Urednik Rasto Pustoslemšek*, NG G 1546, 18 — *Maksim Gaspari*, NG G 1365, 19 — *Avtoportret* NG G 1364, 20 — *Pisatelj Fran Milčinski*, NG G 929, 21 — *Mirko Hribar*, NG G 1425, 22 — *Pesnik Igo Gruden*, NG G 907, 23 — *Avtoportret*, NG G 913.

Radovljica, Muzeji radovljiške občine (8. 2.—20. 3. 1978).

5 HINKO SMREKAR

Ravne na Koroškem, Likovni salon (7.—17. 11. 1978). Rp, uv, seznam del Polonca Vrhunc. Razstavljeni vsa našteta dela.

6 RISBE IN SKICE BRATOV SUBICEV

Skofja Loka, Loški muzej (14. 3.—25. 4. 1978). 37 del, naštetim dodani olji Jurija Subica: *Stara mati šiva*, NG S 432 in *Park*, NG S 576.

Nova Gorica, Goriški muzej (24. 11.—24. 12. 1978). 37 del, naštetim dodani olji Jurija Subica: *Stara mati šiva*, NG S 432 in *Park*, NG S 576.

Polonca Vrhunc

**UMETNOSTNOZGODOVINSKA BIBLIOGRAFIJA
ZA LETO 1974**

**SPLOŠNO, KIPARSTVO,
SLIKARSTVO, GRAFIKA,
OBLIKOVANJE**

- 1
Giulio Carlo Argan, Umetniško in estetsko, *Sinteza*, 30/31/32, 1974, pp. 113-116.
- 2
Branko Avsenak, Svetloba in čiste barve, Pred stotimi leti so nastopili impresionisti, *Sedem dni*, 18. 4. 1974, št. 16, pp. 10-11.
- 3
Aleksander Bassin, Likovno delo v novi funkciji, *NRazgl* XXIII, št. 14, 26. 7. 1974, p. 378.
O likovni opremi kranjske tovarne »Gorenjska oblačila«.
- 4
id., Širina in čeri naive, *NRazgl* XXIII, št. 4, 22. 2. 1974, p. 100.
- 5
Stane Bernik, Kritika in industrijsko oblikovanje. Unikatno razmišljanje in sanjarjenje, *Delo* XVI, št. 51, 2. 3. 1979, p. 22.
- 6
id., »Video-art« kot preizkus in ustvarjalna praksa, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 26-32. Ilustr.
- 7
Tomaž Brejc, Impresionizem in moderna izkušnja, *NRazgl* XXIII, št. 13, 5. 7. 1974, p. 348.
- 8
Ivo Brezar (Vasja Predan), Kljubujoči kip, *Glosica*, *NRazgl* XXIII, št. 19, 11. 10. 1974, p. 503.
- 9
Vesna Bučič, Zbirka sončnih ur v Narodnem muzeju, *Opuscula Josepho Kastelic sexagenario dicata*, *Situla* 1974, pp. 373-385. Ilustr.
- 10
Milan Butina, Likovno ali upodobljajoče, *NRazgl* XXIII, št. 24, 20. 12. 1974, p. 641.
- 11
Emilijan Cevc, Kmečki upori v slovenski likovni umetnosti, *Kmečki upori v slovenski umetnosti*, 1974, pp. 157-173.
- 12
id., Portal cerkve sv. Petra v Dvoru in oglejski misali, *Opuscula Josepho Kastelic sexagenario dicata*, *Situla* 1974, pp. 339-348. Ilustr.
- 13
Ješa Denegri, Smeri nefigurativnih iskanj v Italiji v obdobju 1930-1965, *Sinteza* 530/33/32, 1974, pp. 127 do 129. Ilustr.
- 14
Tit Doberšek, Zlati jubilej umetnosti v laku, *Delo* XVI, št. 289, 13. 12. 1974, p. 9.
o »zadrugi staroruskega slikarstva«.
- 15
Meta Gabršek-Prosenec, Povratek k različnim oblikam realizma. Razmišljanje ob najnovejši slovenski likovni tvornosti na področju slikarstva, *Dialogi* 1974, št. 11, pp. 775 do 777.
- 16
Vladimir Gajšek, Samorasla svetloba ali o fotografski umetnosti, *Dialogi* 1974, št. 4, pp. 293-296; št. 6, pp. 440-448.
- 17
Alenka Gerlovič, Likovni nemir, *Delo* XVI, št. 57, 9. 3. 1974, p. 21; št. 63, 16. 3. 1974, p. 22; št. 69, 23. 3. 1974, p. 25.
- 18
Stane Jagodič, Tegobe likovnega delavca, Po zboru ljubljanskih likovnih umetnikov, *Delo* XVI, št. 121, 25. 5. 1974, p. 24.
- 19
Mirko Kambič, Datiranje starih fotografij, *Kron* 1974, št. 3, pp. 190 do 192. Ilustr.

- id., 85-letnica v Ljubljani, Koliko je star naš fotografski amaterizem? *Dnevnik XXIV*, št. 14, 14. 1. 1974, p. 5. Portret. 20
- id., 85-letnica »Kluba amaterjev-fotografov« v Ljubljani (1889—1974), *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 35—37. Ilustr. 21
- Goroslav Keller, Oblikovanje v spreminjajočem se svetu. Ob obisku Victorja Papaneka v Jugoslaviji, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 132—136. Ilustr. + priloga. 22
- Juro Kislinger, Društvo oblikovalcev v Celju, *CeZ* 1973/1974, pp. 596—571. Ilustr. 23
- Zelimir Košćević, Sedmi angel, *Sinteza* 30/31/32, 1974, p. 111—113. 24
- Peter Krečič, Kje je morda pot iz zagate, Ali se odpirajo sodobnemu industrijskemu oblikovanju, arhitekturi in urbanizmu nove poti? *Delo XVI*, št. 103, 4. 5. 1974, p. 21. Ilustr. 25
- Zoran Kržišnik, »Imamo fantastične možnosti«, /Zapisal Sandi Sitar/, *Dnevnik XXIV*, št. 239, 3. 9. 1974, p. 5. Portret. 26
- Bojan Kunaver, Razdor ob spomeniku, *Delo XVI*, št. 215, 14. 9. 1964, p. 19. 27
- K članku Željka Kozinca, *Delo XVI*, št. 166, 18. 7. 1974, p. 9 in Cora Škodlarja, *Delo XVI*, št. 209, 7. 9. 1974, p. 19.
- O polemiki ob postavitvi Jakopičevega spomenika še: Aleksander Bassin, *Večer* št. 165, 18. 7. 19754, p. 6. Ilustr.; Snežna Šlamberger, *Dnevnik XXIV*, št. 261, 25. 9. 1974, p. 5; Cora Škodlar, *Delo XVI*, št. 221, 21. 9. 1974, p. 18. Ilustr.; Damjan Prelovšek, *Delo XVI*, št. 233, 5. 10. 1974, p. 18; Ivan Sedej, *Dnevnik XXIV*, št. 271, p. 9. 28
- Marjana Kunčič, EDUGRA 74, Mednarodni kongres o pomenu in vrednosti vzgoje grafičnih oblikovalcev, *Dnevnik XXIV*, št. 233, 28. 8. 1974, p. 5. 29
- ead., Oblikovanje v majhnih skupnostih, Interdesign '74, Seminar industrijskih oblikovalcev v Kanadi, *Delo XVI*, št. 185, 10. 8. 1974, p. 21. 30
- ead., Tradicija, ki izpričuje kvaliteto, Prva nagrada za natečajni osnutek plakata BIO 6 Matjažu Vipotniku, *Delo XVI*, št. 260, 6. 11. 1974, p. 8. 31
- TL (Tilka Lavrič), Plečnikov intimni svet, V Trnovem je odprta prva stalna zbirka arhitekturnega muzeja v hiši velikega arhitekta, *Dnevnik XXIV*, št. 168, 22. 6. 1974, p. 9. Ilustr. 32
- ead., Amerikanec v Ljubljani, Zapis s predavanja oblikovalca Papaneka, *Dnevnik XXIV*, št. 100, 12. 4. 1974, p. 5. Portret. 33
- Janez Lenassi, Edino v delu uteha in rešitev... *PDK* št. 175, 28. 57. 1974, p. 5. Ilustr. 34
- Likovna ustvarjalnost kot konfekcija, *Delo XVI*, št. 133, 8. 6. 1974, p. 8. 35
- Spisali: Melita Stele-Možina, Carl Heinz Hering, Zoran Kržišnik, Janez Bernik. K članku Andreja Ajdiča v *Delu* 25. 5. 1974 o članku Bogdana Meška v *Delu* 11. 5. 1974. 36
- Kiar Meško, Merila in vzvodi, Vprašanja ocenjevanja likovne umetnosti, *Delo XVI*, št. 127, 1. 6. 1974, p. 22. 37
- Dušan Ludvik, Melita Vovk Stih in srednjeveški Menassejev kodeks, *PiC* 1974, št. 10/12, pp. 658—660. O ilustraciji knjige Mlada Breda, Lj 1974. 38
- Janez Mesesnel, Šivilja in slika. Poskus arhitektonsko umetnostnega oblikovanja tovarne, *Delo XVI*, št. 162, 13. 7. 1974, p. 20. Ilustr. O novi tovarni »Gorenjska oblačila« v Kranju. 39
- Jure Mikuž, Čedalje višja raven, Pregled likovnega dogajanja v minuli sezoni, *Delo XVI*, št. 185, 10. 8. 1974, p. 21. 40
- id., Prvi poskus vpeljave zgodovinskega slikarstva v slovensko umetnost, *Kron* 1974, št. 2, pp. 122—128. Ilustr. 41

- O natečaju Dravske banovine leta 1938. 40
- id., Župna cerkev v Šmarju in njeno umetniško bogastvo, *Zbornik občine Grosuplje* 1974, pp. 141—149. Ilustr.
- 41
- Pedja Milosavljević, O črnem valu v slikarstvu, Polemični zapisi, *Delo* XVI, št. 15, 19. 1. 1974, p. 19.
- O tem tudi: Bojana Jager, *Delo* št. 14. 8. 1. 1974, p. 9.
- 42
- Milena Moškon, Dve neobjavljeni veduti krajev v spodnjem toku Šavinje, *CeZ* 1973/1974, pp. 325—328. Ilustr.
- 43
- Nagrade v letu 1973 (slikarstvo, kiparstvo, grafika), *Sinteza* 30/31/32, 1974, p. 165.
- 44
- Nagrade Prešernovega sklada, *Delo* XVI, št. 32, 8. 2. 1974, p. 8. Od likovnikov: Lojze Spacal, Marijan Gnamuš, Jože Koželj, Avgust Lavrenčič, Dušan Moškon, Jelica Zuža.
- 45
- Igor Pleško, Aktualno o današnji umetnosti, *PD* št. 1—6, 8, 9, 14—18, 21, 18—27. 12. 1974.
- 46
- Predstavitve, Meta Hočevar, Dve gledališki sceni, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 74—75, 101. Ilustr.
- 47
- Predstavitve, Albert Kastelec, Nakladalec N—800, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 99. Ilustr.
- 48
- Predstavitve, Oblikovalca Dušana in Branko Uršič, Pohištvo za mlade, *Sinteza* 30/31/32, 1974, p. 100. Ilustr.
- 49
- Kruno Prijatelj, Matteieva slikarska dekoracija dubrovačke riznice, *Opuscula Josephi Kastelic sexagenario dicata, Situla* 1974, pp. 387—389. Ilustr.
- 50
- Prvoslav Ralić, S svobodnim ustvarjanjem proti dogmam in anarhiji, Ob nedokončani razpravi o slikarstvu, *Komunist* št. 5, 4. 2. 1974, pp. 21—22.
- 51
- Branko Rudolf, Še nekaj pogledov na impresionizem, *NRazgl* XXIII, št. 16, 30. 8. 1974, p. 423.
- Odgovor na članek T. Brejca, *NRazgl* 5. 7. 1974.
- 52
- Ivan Sedej, Simon Ogrin in Robert Rauschenberg, *Delo* XVI, št. 21, 26. 1. 1974, p. 22. Ilustr.
- O članku: Jure Mikuž, *Delo* XVI, št. 27, 2. 2. 1974, p. 14.
- 53
- id., Elitniška umetnost, *Delo* XVI, št. 39, 16. 2. 1974, p. 22.
- 54
- id., Industrijska proizvodnja unikatov, *Delo* XVI, št. 33, 9. 2. 1974, p. 22.
- 55
- id., Za vsakdanjo rabo, Oblika in barva Iskrinih proizvodov, *Dnevnik* XXIV, št. 297, 31. 10. 1974, p. 5. Ilustr.
- 56
- Peter Simič, Beseda o oblikovanju, *Dol Razgl* 1974, št. sn. 2, p. 117. Ilustr.
- 57
- Vlastja Simončič, Fotografija, medij estetike in likovne vzgoje mladine, *Snovanja* 6. 2. 1974, št. 1, pp. 4—5. Ilustr.
- 58
- Stanislaw Szymanski, Celjski strop, *CeZ* 1973/1974, pp. 215—2534 + priloge.
- 59
- Snežna Šlamberger, Bolj usklajen likovni utrip, Posvet predstavnikov galerij in razstavišč, *Dnevnik* XXIV, št. 161, 15. 6. 1974, p. 9.
- 60
- ead., Možnosti za likovni center, na Ferantovem vrtu v Ljubljani, *Dnevnik* XXIV, št. 111. 23. 4. 1974, p. 5.
- 61
- Hanka Štular, Nekaj graviranih kazarcev iz muzejskih in zasebnih zbirk v Sloveniji, delo Hieronima Hackla? Celje ok. 1820—1844, *Opuscula Josephi Kastelic sexagenario dicata, Situla* 1974, pp. 399—407. Ilustr.
- 62
- Nace Šumi, Kiparstvo na Slovenskem, *Slov. jezik, literatura in kultura* 1974, pp. 297—305.
- 63
- id., Zgodovinski izsledki slovenske umetnostne zgodovine, *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture* 1974, priloga 9 str.
- 64
- Rafko Trpin, O likovni opremi idrijskih revij in priložnostnih tiskov, *IdR* 1974, št. 1/2, pp. 70—71.

65
Marijan Tršar, Za kvalitetno slikanico, *NRazgl* XXIII, št. 1, 11. 1. 1974, p. 13.

66
France Udovič, Bogata slikarska ustvarjalnost na Slovenskem v 19. stoletju, S četrtkovega večera o umetnosti na Slovenskem, *PDK* št. 53, 3. 3. 1974, p. 5 + 8. Ilustr.
O predavanju Anice Cevc.

67
Ustvarjalne dileme. Govorijo letošnji Prešernovi nagrajenci in nagrajenci Prešernovega sklada *NRazgl* XXIII, št. 3, 8. 2. 1974, pp. 66–67. Od likovnikov: Lojze Spacal, Marijan Gnamuš, Jože Koželj, Avgust Lavrenčič, Dušan Moškon, Jelica Žuža.

68
Sergej Vrišer, Barok v Štepanji vasi pri Ljubljani, *Opuscula Josepho Kastelic sexagenario dicata*, *Situla* 1974, pp. 39–397. Ilustr.

69
id., Dva nova spomenika NOB v Mariboru, *Večer* št. 164, 17. 7. 1974, p. 7. Ilustr.

Spomenika narodnima herojema Slavi Klavori in Francu Rozmanu. Avtor Miroljub Kostić.

ARHITEKTURA, URBANIZEM

70
Dušan Blagajne, ml. Brezbrižnost uničuje prostor, Gradnje in varstvo okolja, *Delo* XVI, št. 162, 13. 7. 1974, p. 27.

71
Dokumentacija natečajev (priredil Matija Murko), *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 167–171. Ilustr.

Javni republiški anketni natečaj za urbanistično rešitev dela centralnega območja Trbovelj, Leninov trg; javni republiški projektni natečaj za idejne projektne rešitve kulturnega centra v Murski Soboti.

72
Boris Gaberščik, Urbanizem in načrtovanje, Po 4. kongresu urbanistične zveze Jugoslavije, *NRazgl* XXIII, št. 14, 14, pp. 367–368.

73
Pavel Gantar, Funkcionalizem v urbanizmu, Poizkus osvetlitve njegove družbene pogojenosti, *AB* 1974, št. 19.

74
Jure Kobe, Konvencionalnost nas brani, *Slovenija—paralele* 1974, št. 26, pp. 95–98. Ilustr. Soavtorja: Boris Pleskovič, Dare Poženel. O izkoriščanju prostora.

75
Peter Krečič, Starejša ljubljanska industrija — vprašanje arhitekture, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 122–124. Ilustr.

76
Tine Kurent, Natečaji, nagrade, žirije, kritike in komisije, *NRazgl* XXIII, št. 6, 22. 3. 1974, p. 157. O problematiki še: Janez Lajovic, *NRazgl*, št. 9, 10, 5. 1974, pp. 241 do 242; Tine Kurent, *NRazgl* št. 11, 7. 6. 1974, pp. 290–291; *NRazgl* št. 22, 27. 11. 1974 p. 578 in *NRazgl* št. 23. 6. 12. 1974, p. 610.

77
Ljubljana 2000, *AB* 1974, št. 19. Ilustr.

78
Zoran Manevič, Beograjska arhitekturna kronika, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 149–150. Ilustr.

79
id., Slovenski arhitekti v Beogradu, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 38–42. Ilustr.

80
Dušan Moškon, Nova arhitektura Ormoža naj bo sodobna in ormoška, *Tednik* št. 7, 21. 2. 1974, pp. 12–14. Ilustr.

81
Miloš R. Perović, Pogovori z delosovci, John Papaioannou, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 43–72. Ilustr. Portret.

82
Predstavitve. Arhitekt Miloš Bonča, Ljubljanska banka, podružnica Celje, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 97–98. Ilustr.

83
Predstavitve. Arhitekt Janez Lajovic, Hotel Kanin v Boycu, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 74–77. Ilustr.

84
Predstavitve. Arhitekt Ciril Oblak, Pristaniška stavba letališča Ljubljana—Brnik, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 78–80. Ilustr.

85
Predstavitve. Arhitekt Edo Ravnikar s sodelavci, Trg revolucije, Ljubljana, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 81–96. Ilustr.

- 86
Iztok Premrov, Arhitektura 19. stoletja v Mariboru, *ČZN* 1974, št. 2, pp. 341—380. Ilustr.
- 87
Ivan Sedej, Arhitektura bolnišnice v Sempetru pri Novi Gorici ali rdečomodri problem, Poskus arhitekturne kritike, *Dnevnik* XXIV, št. 51, 22. 2. 1974, p. 5. Ilustr.
Odgovor: Stane Bernik, Besede gredo, barva ostane, *Dnevnik* XXIV, št. 62, 5. 3. 1974, p. 5.
- 88
id., Funkcionalnost ali kratko razmišljanje o iskanju poti, *Dnevnik* XXIV, št. 246, 10. 9. 1974, p. 5.
- 89
id., Razvoj tipov oblikovanja in regionalne konstante kot sestavine vrednotenja arhitekture, Teoretični eseji, *LRazgl* 1974, pp. 59—72. Ilustr.
- 90
Saša Sedlar, »Ljubljana 2000«, Ta hip (pogovor NRazgl) *NRazgl* XXIII, št. 10. 24. 5. 1974, pp. 272 + 621. Portret.
- 91
Marjan Sorli, Iuventus magistrorum et scolarium, Kaj ovira razvoj slovenskega oblikovanja, *Delo* XVI, št. 215, 221, 239, 245, 251, 14. 9—26. 10. 1974. Ilustr.
O člankih: Kiar Meško, *Delo* XVI, št. 227, 28. 9. 1974, p. 18; Vladimir Mušič-Braco, *Delo* XVI, št. 227, 28. 9. 1974, p. 18; Jan Skoberne, *Delo* XVI, št. 245, 19. 10. 1974, p. 18.
- 92
Nace Šumi, Pregled razvoja slovenske arhitekture, *Slov. jezik, literature in kulture* 1974, pp. 279—295.
- 93
Marjan Tepina, Projekt »Ljubljana 2000« (Pogovor NRazgl), *NRazgl* XXIII, št. 3, 8. 2. 1974, p. 76. Portret.
- 94
Darko Venturini, Zagrebška arhitekturna kronika, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 151—152.
- 95
Marjan Vrhovec, Nekatera vprašanja nadaljnega razvoja mesta, *AB* 1974, št. 19.
- 96
Marko Vuk, Srednjeveška cerkev v Prilesju pri Plavah, *Goriški letnik* 1974, pp. 41—50. Ilustr.
- 97
Zasnove. Jurij Malešević. Prostorne razsežnosti, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 137—138. Ilustr.
- MUZEOLOGIJA IN KONSERVATORSTVO**
- 98
Tatjana Bergant, Raziskovanja na Starem gradu nad Celjem, *CeZ* 1973 do 1974, pp. 269—307 + priloge. Ilustr.
- 99
Jože Curk, O Ptujju kot urbanem kulturnem spomeniku, *Tednik* št. 29, 1. 8. 1974, p. 6.
- 100
id., Spomeniški Ptuj, *Tednik* št. 19, 23. 5. 1974, p. 16; št. 20, 30. 5. 1974, p. 11. Ilustr.
- 101
Majda Fister, Rezljana vratna krila na Gorenjskem, *Snovanja* št. 4, 17. 9. 1974, pp. 49—52.
- 102
ead., Rezbarji vratnih kril na Gorenjskem, *Snovanja* št. 5, 5. 11. 1974, pp. 67—70.
- 103
Peter Fister, Tržiški portali, *Snovanja* št. 2, 13. 4. 1974, pp. 28—29.
- 104
Martin Ozmec, Ali je Ptujju potreben samostojen Zavod za spomeniško varstvo? *Tednik* št. 21, 6. 6. 1974, p. 6.
- 105
Peter Petru, Blejski otok urejen, *Varstvo spomenikov* 1974, št. 1, pp. 79—84. Ilustr.
- 106
Ivan Sedej, Biti ali ne biti, Trideset let po uničenju Stanjela na Krasu, *Dnevnik* XXIV, št. 243, 7. 9. 1974, p. 9. Ilustr.
- 107
id., Najbolj sporna kulturna dejavnost, *Dnevnik* XXIV, št. 59, 2. 3. 1974, p. 2. Portret.
- 108
id., Neposredni uničevalci še najmanj krivi, *Dnevnik* XXIV, št. 126, p. 2. Portret.
- 109
id., Revščina ni kulturna dediščina, *Dnevnik* XXIV, št. 229, p. 9. Portret.
O spomeniškem varstvu in obnavljanju kulturnih in etnoloških spomenikov na Kozjanskem.

110
Ivan Stopar, Grad Celje, *CeZ* 1973/74, pp. 235—268 + priloge.

111
id., Se Lambergu obeta boljša prihodnost, *Obrazi* 1974, št. 1/2, pp. 30 do 31.

112
id., Spomeniškovarstveni red za mesto Žalec, *Savinjski zbornik* 1974, pp. 292—316. Ilustr.

KNJIŽNE NOVOSTI, PREVODI IN OCENE

113
Karoly Andrusko, XV. mednarodni exlibris kongres, Bled 1974, 30 izvirnih lesorezov. (VI) + 30 + (X) pp.

114
Cene Avguštin, Radovljica. Obzorja, Mrb, Zavod za spom. varstvo SRS, Lj 1974. 30 + (II) pp. Ilustr. »Kult. in naravni spomeniki Slov.« 45. Rec.: Stane Granda, *Kron* 1976, št. 1, p. 67.

115
Cene Avguštin, Beba Jenčič, Boris Paternu, Prešernov muzej v Kranju. Obzorja, Mrb, Zavod za spom. varstvo SRS, Lj 1974. 30 + (II) pp. Ilustr. »Kult. in naravni spomeniki Slov.« 38.

Boris Paternu, Prešernovo mesto v razvoju slovenske kulture; Cene Avguštin, Stavbna zgodovina; Beba Jenčič, Prešernov spominski muzej.

116
Stane Bernik, France Stelè, Gotsko stensko slikarstvo, *Ars Sloveniae*, MK, Lj 1972, *Sinteza* 30/31/32, 1974, p. 136.

117
Metod Benedik, Die Kapuziner in Slovenien 1600—1750. Auctore Metod Benedik. Excerpta ex dissertatione... Roma 1974. 71 pp. Diss., Gregoriana, Rim.

118
id., Obča cerkvena zgodovina (za interno uporabo slušateljev teološke fakultete). Lj 1974. (II) + IV + 129 pp. Strojepis.

119
Fortunant Bergant, Križev pot. Stična, Samostan, 1974. Uv. E(milijan) Cevc. 35 pp.

Rec.: Jože Gregorič, *Družina* št. 3, 19. 1. 1975, p. 6.

120
Emilijan Cevc, Janez Logar, Slovenski exlibris. Društvo Exlibris Sloveniae, Lj 1974.

Janez Logar, Exlibris v Sloveniji; Emilijan Cevc, Umetnostni značaj exlibrisa na Slovenskem.

121
Jože Ciuha, uv. Zoran Kržišnik, Lj, 1974. 23 pp. Ilustr. Nemški in angleški prevod.

122
Iva in Jože Curk, Ptuj (nova izdaja). Obzorja Mrb. Zavod za spom. varstvo SRS, Lj 1974. 32 pp. Ilustr. »Kult. in naravni spomeniki Slovenije.« 4.

123
Aleksa Čelebonović, Stara Grčija, Estetska obravnava arhitekture, kiparstva in slikarstva. Lj, DZS 1974. 106 + (I) pp + 4 pril. Ilustr. »Srečanja z umetnostjo«.

124
Dolenjska (Po Dolenjski), tekst Emilijan Cevc, Jože Dular, Bogo Komelj, Miloš Jakopc, Zagreb, Turistkomec, Novo mesto, Dol. turistična zveza 1974. 120 pp.

125
Bob Haak, Rembrandt, Njegovo življenje, delo, čas. (prev. Nataša Brušen). Lj. MK 1974. 348 pp. Ilustr.

126
Janez Höfler, Beljaška slikarska delavnica v 15. stoletju. Lj. 1974. VIII + 188 pp. Diss. Univ. Ljubljana

127
Vera Kolšek. Sempetrska nekropola. (2. izdaja). Obzorja Mrb, Zavod za spom. varstvo SRS, Lj. 1974. 30 + 2 pp »Kult. in naravni spomeniki Slov.« 27.

128
Tine Kurent. Sodobna arhitektura Jugoslavije, kakor jo vidijo iz Moskve, *NRazgl* XXIII, št. 8, 19. 4. 1974, p. 214.

Vladimir Nikolaevič Belousov, Sodobna arhitektura Jugoslavije. Moskva 1973.

129
Branko Marušič. Pula — crkva i samostan sv. Franje. Pula. Arheološki muzej Istre 1974. 30 + (I) pp. Ilustr. Vodič.

Nemški in italijanski tekst.

- 130
id., Pula i okolica. Zagreb, Turistkomerc 1974, 76 pp. + 1 pril. Ilustr. »Male turističke monografije« 14. Angleški, nemški in italijanski jezik.
- 131
Marjan Mušič, Novomeška pomlad. Mrb, Obzorja; Novo mesto. Dol. založba 1974. 254 + 1 pp. Ilustr. Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 124, 29. 5. 1975, p. 8; Ivo Pirkovič, *Delo* št. 167, 19. 7. 1975, p. 21; Bogo Komelj, *DL* št. 30, 20. 2. 1975, p. 31; Marlen Premšak, *Večer* št. 49, 28. 2. 1975, p. 6; Andrej Inkret, *NRazgl* št. 14, 16. 7. 1976, pp. 373—374; Peter Krečič, *Sinteza* 38/39/40, 1977, p. 141.
- 132
Emil Navinšek, Revolucionarni novi beskoridorni sistemi u arhitekturi, Lj., Navinšek 1974. (XIII) + 32 pp. Ilustr.
- 133
Janko Orožen, Zgodovina Celja in okolice, II. del (1849—1941). Celje, 1974 587 + (Xii) pp. Ilustr. CeZ 1973, posebna izdaja. Rec.: Drago Medved, *Novi T* št. 30, 1. 8. 1974, p. 7; Darja Grafenauer, *Kron* 1976, št. 2, pp. 127—128.
- 134
Božo Otorepec, Iz zgodovine gradu Bogenšperk, Litija 1974. 42 + (II + 1 ov.) pp. Ilustr. Rec.: Branko Reisp, *Kron* 1974, št. 3, pp. 198—199.
- 135
Damjan Prelovšek, Plečnikova zbirka, Vodnik po Plečnikovi zbirki Arhitekturnega muzeja. Lj., AM 1974. 16 pp. Ilustr.
- 136
Saša Sedlar, Vpliv urbanizacije na podobo in strukturo podeželskih mestnih naselij v Sloveniji. Lj., FAGG 1974. 107 + LIII pp. Rec.: Vladimir Kokole, *GV* 1975, pp. 195—196.
- 137
Marijan Slabe, Draveljska nekropola in njen delež pri proučevanju vzhodno gotskega obdobja na Slovenskem. Lj 1974. 184 pp. Diss. Univ. Ljubljana
- 138
Lojze Spacal. (Spacal in Kras), uv Zoran Kržišnik Koper, Lipa 1974. 91 pp. Rec.: Bogdan Pogačnik, *Delo* št. 292, 17. 12. 1974, p. 8; Janez Mesesnel, *Delo* št. 300, 26. 12. 1974, p. 8; SaS (Sandi Sitar), *Devnik* št. 341, 17. 12. 1974, p. 5; Jože Hočevnar, *Obala* 1974, št. 26/27, p. 47; ZL (Zdenka Lovec), *PrimN* (Koper) št. 52 20. 12. 1974, p. 3; Marijan Tršar, *NRazgl* št. 2, 24. 1. 1975, p. 40; Marko Kravos, *PDK* št. 26, 2. 2. 1975, p. 5.
- 139
Starejši exlibrisi na Slovenskem, uv. Rajko Pavlovec, Lj., Exlibris Sloveniae 1974. 33 + (XXIX) pp. Ilustr.
- 140
Statistično gradivo. Lj, Zavod SRS za statistiko 1974. št. 16: Gregor Moder, Kulturno umetniška in raziskovalna dejavnost 1972. 39 pp.; št. 21: Kulturno umetniška in prosvetna dejavnost 1972—73.
- 141
France Stelè, Oris zgodovine slikarstva v Sloveniji. Slov. jezik, literatura in kultura 1974, pp. 257—277.
- 142
Ivan Stopar, Die Abteilkirche in Celje. Obzorja Mrb, Zavod za spom. varstvo SRS, Lj 1974. 31 pp. »Kultur- und Naturdenkmäler Sloweniens«. 14.
- 143
id., Velenjski grad. Obzorja Mrb, Zavod za spom. varstvo SRS, Lj, 1974, 31 pp. Ilustr. »Kult. in naravni spomeniki Slov«. 46.
- 144
Marijan Tršar, Jože Tisnikar. Mrb, Obzorja 1974. 154 + (II) pp. Rec.: Jagoda Florjančič, *Večer* št. 253, 30. 10. 1974, p. 7.
- 145
Franc Udovič, Tržaška likovna ustvarjalnost v knjigi Claudis Martellija. *PDK* št. 17, 20. 1. 1974, p. 5. O knjigi »Artisti triestini contemporanei.
- 146
Ema Umek, Samostani Kostanjevica, Pleterje in Stična. Lj, Arhiv Slovenije 1974. 253 + (I) pp. »Samostanski arhivi« 1.
- 147
Aleš Vodopivec, Arhitektura Ljubljane, AB 1974, št. 21, pp. 1—17 + priloga. Ilustr.
- 148
Vrednotenje industrijskega oblikovanja v luči razstav in njihov vpliv na industrijsko oblikovanje, BIO 5 mednarodno posvetovanje 10. 4. 1973. (Ur. Lenka Bajželj.) Lj, AM 1974.

- 149
Vili Vuk, Oživiljene mreže ob fotogra-
fični knjigi Milana Kumra: Kovane
mreže, *NRazgl* št. 11, 7. 6. 1974, p. 297.
- 150
Marijan Zadnikar, A domonkosfai
ótemplom története fordította. G. Zs.
Naptár 1974, pp. 107—111. Ilustr.
- 151
id., Domanjševci. Murska Sobota, Po-
murska založba 1974. Zgodovina Ivan
Zelko.
Rec.: FS (Franc Šrmpf) *Večer* št. 6,
9. 1. 1975, p. 4, -vec (Jože Ternar) *Vest-
nik* št. 1, 9. 1. 1975, p. 5.
- KOLONIJE IN SIMPOZIJ**
- Borl**
- 152
Slikarska kolonija »Poetovio-Ptuj« 5,
1974. Borl. rk, uv Vladimir Bračić.
16 pp.
- 153
Jože Curk, Ob razstavi 5. borlske ko-
lonije, *Tednik* št. 34, 5. 9. 1974, p. 10.
- 154
id., Pokrajina v umetniškem trenut-
ku, *Večer* št. 207, 5. 9. 1974, p. 7.
- 155
Jože Slodnjak, Ptuj se trga iz likovne
anonimnosti, *Večer* št. 200, 29. 8. 1974,
p. 1. Ilustr.
- 156
Sergej Vrišer, Borl že šestič, o sliko-
vitem svetu Haloz in Ptujškega polja,
Delo XVI, št. 206, 4. 9. 1974, p. 8.
- Idrija**
- 157
(B) Bogdan Božič, Slikarska kolonija
v Idriji, *PrimN* (Nova Gorica) št. 33,
9. 8. 1974, p. 7.
- Izlake**
- 158
Slikarska kolonija Izlake, Kolonija
1973. Ur. Nande Razboršek. Lj, 1974.
48 pp. Ilustr.
- 159
Marijan Tršar, Deset let kolonij v
Izlakah, *NRazgl* XXIII, št. 14, 26. 7.
1974, p. 378.
PrimN št. 36, 30. 8. 1974, p. 12.
- Kostanjevica na Krki**
- 160
Andrej Bartelj, Zive oblike forme vi-
ve, *DL* št. 36, 5. 9. 1974, p. 23. Soavtor
Jože Splihal. Portreti.
- 161
Adrian Grizold, Protest, glasba, obli-
ka in nasilje, *Sedem dni* št. 33, 15. 8.
1977, pp. 20—21 Ilustr.
- 162
Bogdan Pogačnik, Izpoved naj bo
živa, pomenki z udeleženci letošnje
kostanjeviške Forme vive in vtisi ob
njihovih plastikah, *Delo* XVI, št. 206,
4. 9. 1974, p. 8. Ilustr.
- Lendava**
- 163
2. slikarska kolonija Lendava, 1974.
29. 11.—27. 2 1974, rk, 12 pp. Ilustr.
- 164
Franc Obal, Razstava »Lendava '73«,
Vestnik št. 14, 11. 4. 1974, p. 5.
- 165
Sándor Szunyog, Načrtna likovna
vzgoja, v lendavski galeriji na gradu
je odprta razstava slikarske kolonije
»Lendava 74«, *Vestnik* št. 50, 19. 12.
1974, p. 5. Ilustr.
- Ljubljana**
- 166
Niko Goršič, Sonata v kamnu, Stu-
dentska Forma viva 74 v Ljubljani,
Mladina št. 38, 24. 9. 1974, pp. 10—11.
Ilustr.
- 167
Jagoda Florjančič, Na eno življenje
umetnosti, sedem let forme vive v
Mariboru, *Večer* št. 276, 27. 11. 1974,
p. 11. Ilustr.
- 168
Adrian Grizold, Forma viva 1973 in
1974, troje kiparskih obogatitev Ma-
ribora, *Večer* št. 30, 6. 2. 1974, p. 7.
Portret.
- Piran**
- 169
Janez Mesesnel, Ex tempore 9, tra-
dicija piranske likovne prireditve ob-
vezuje, *Delo* XVI, št. 205, 3. 9. 1974,
p. 6.
- 170
E. P. (Pašagič Esma), Uspešen 9.
mednarodni Ex tempore v Piranu,

- Ravne 171
Slikarska kolonija Ravne 1974, 26. 11.—9. 12. 1974, Ravne na Koroškem, Likovni salon, rk, uv Silva Breznik. 24 pp. Ilustr. Sodelovali so: Bogdan Čobal, Janko Dolenc, Gustav Gnamuš, Bojan Golija, Ferdo Mayer, Vladimir Potočnik, Miloš Požar, Tone Tomazin.
- 172
Meta Gabršek-Prosenc, Pokrajinska in železarska motivika, *Večer* št. 287, 12. 12. 1974, p. 4.
- Selišči 173
Peter Kavalari, Slikanje in strokovno izobraževanje ob slikarski koloniji Selišči 1974, *Devnik* XXIV, št. 226, 21. 8. 1974, p. 5. Ilustr.
- 174
L. S. Ludvik Sočič, »Selišči 74«, *Vestnik* št. 30, 1. 8. 1974, p. 5.
- 175
Šoštarič Nikola, Dopust s čopičem, *Sedem dni* št. 33, 15. 8. 1974, pp. 10—11. Ilustr.
- 176
Tone Štefanec, Selišči, zadosti motivov, *Delo XVI*, št. 196, 23. 8. 1974, p. 6.
- Šmarješke toplice 177
M. O. Miloš Oprešnik, Dolenjska, neizčrpne zakladnice, *Dnevnik* XXIV, št. 220, 15. 8. 1974, p. 5.
- 178
Ivan Zoran, Neizčrpna slikovitost dolenjske krajine, Utrinki iz 4. dolenjske slikarske kolonije, *DL* št. 3, 25. 8. 1974, p. 6. Ilustr.
- Škofja Loka 179
Grohrarjeva slikarska kolonija 6, 1972. (Poljane) Škofja Loka, galerija, marec 1974, rk, uv, biogr. podatki Andrej Pavlovec. 8 pp. Ilustr.
- 180
I. G. Igor Guzelj, Sledi čopičev izpred dveh let, *Glas* št. 27, 6. 4. 1974, p. 6. Ilustr.
- Trebnje 181
3. salon likovnih samorastnikov Jugoslavije. Trebnje, galerija, 1974. Rk, uv Mirko Juteršek. 76 pp + 1.
- 182
Aleksander Bassin, Trebnje 1974, *NRazgl* XXIII, št. 17, 13. 9. 1974, p. 449.
- J. H., Jože Horvat, Razmah »naive«. Ob tretjem salonu likovnih samorastnikov, *Delo* št. 136, 12. 6. 1974, p. 8.
- 184
Tonè Gošnik, Primer Trebnje, *Dol-Razgl* 1974, št. 6, sn. p, p. 135. Portret.
- 185
sz / Snežna Šlamberger, Trebnje v znamenju samorastništva, *Devnik* XXIV, št. 172, 26. 6. 1974, p. 5.
- 186
Franc Zalar, Tretjič v znamenju naive, *Dnevnik* XXIV, št. 208, 3. 8. 1974, p. 9.
- Videm 187
Adrian Grizold, Od Gubca do Lacka, na obisku v kiparski koloniji v Vidmu ob Ščavnici, *Večer* št. 112, 16. 5. 1974, p. 6.
- Zavrh 188
F. Š. / Franček Štefanec, Odprli slikarsko kolonijo Zavrh 74, *Vestnik* št. 41, 10. 10. 1974, p. 7. Ilustr.

SKUPINSKE RAZSTAVE

- Ajdovščina 189
Galerija:
Grupa 69, 6.—23. 6. 1974, rk (kot za razstavo v MG, Lj).
Razstavljali so: Janez Bernik, Jože Ciuha, Riko Debenjak, Dževad Hozo, Andrej Jemec, Meško Kiar, Adriana Maraž, France Mihelič, Stefan Planinc, France Rotar, Marko Suštaršič, Slavko Tihec, Drago Tršar in gosta Zoran Mušič in Lojze Spacal.
Rec.: Lojze Bizjak, *PrimN* (Nova Gorica) št. 25, 14. 6. 1974, p. 6; Brane Kovič, *PDK* št. 157, 7. 7. 1974, p. 5. Ilustr.
- Beljak 190
Paracelsussaal
Malerei aus Gorenjsko. Sodobno gorenjsko slikarstvo. 21. 5.—7. 6. 1974, rk (uv dr. Cene Avguštin).
Rec.: (en) Cene Avguštin, *Glas* št. 43, 5. 6. 1974, p. 5.

- Beograd 191
 Ješa Denegri, Beograjska likovna kronika, maj—oktober 1973, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 146—149.
- 192
 Jagoda Florjančič, Računalniki ustvarjajo umetnost, *Večer* št. 247, 23. 10. 1974, p. 7. Ilustr.
 O razstavi računalniške umetnosti v Beogradu.
- 193
 Marija Marinčič-Mejak, Beograjska platna, Naše glavno mesto v očeh njegovih slikarjev, uspela izvirna razstava ob 30. obletnici osvoboditve Beograda, *Delo XVI*, št. 258, 5. 11. 1974, p. 10. Ilustr.
- Bled
 Avla osnovne šole: 194
Sodobna slikarska prizadevanja na Gorenjskem. 27. 3.—25. 4. 1974, zloženska, (uv dr. Cene Avguštin).
 Rec.: Cene Avguštin, *Glas* št. 26, 3. 4. 1974, p. 5.
- Celje
 Likovni salon: 195
 Juro Kislinger, Likovni salon v Celju od septembra 71 do junija 74, *CeZ* 1973/1974, pp. 559—568.
- 196
 Stane Perčič, Nove poti do vsebine, Likovni salon Celje (Zapisal Drago Medved), *NoviT* št. 49, 12. 12. 1974, p. 9. Portret.
- 197
 Marlen Premšak, Filmski plakat je sredstvo reklame, *Večer* št. 297, 24. 12. 1974, p. 6.
- 198
 Vladimir Štoviček, *Vladka Štoviček*. 7.—28. 6. 1974, rk (uv Mirko Juteršek in Milena Moškon) 12 pp.
 Rec.: Juro Kislinger, *Večer* št. 139, 17. 6. 1974, p. 5. Ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 138, 14. 6. 1974, p. 8. Ilustr.
- Gradec 199
 Branko Avenak, Solidno povprečje, v graški Neue Galerie dela 9. mednarodnih slikarskih tednov, *Večer*, št. 258, 6. 11. 1974, p. 6. Ilustr.
- 200
 id., Kubično razčlenjevanje telesa, pričel se je festival Štajerska jesen, Joannes Avramidis: velika osebna razstava v Gradcu, *Večer* št. 234, 8. 10. 1974, p. 7. Ilustr.
- 201
 id., Srhljivo igračkasto, Anti-design Ingeborg Strobl na Štajerski jeseni, *Večer* št. 239, 14. 10. 1974, p. 5. Ilustr.
- Grožnjan 202
 Janez Mesesnel, Umetnost med kamnitimi zidovi, v zatišju starega Grožnjana, *Delo XVI*, št. 203, 31. 8. 1974, p. 21. Ilustr.
- Idrija 203
 Janko Prelovec, Kronika idrijskih razstav v letu 1973, *IdRazgl* 1974, št. 1/2, pp. 69—70.
- Galerija: 204
 Paolo Dorazio, Mario Teleri. 3.—20. 8. 1974, rk (uv avtorja), 20 pp. Ilustr.
 Rec.: Sandi Sitar, Prevrednotenje fotografije, *Dnevnik XXIV*, št. 212, 7. 8. 1974, p. 5.
- Koper 205
 Janez Mikuž in Sonja Hojer, Likovna kronika slovenske obale, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 143—144.
- 206
 Z. L. Zdenka Lovec, Bogata razstavna sezona, *PrimN* (Koper) št. 41, 4. 10. 1974, p. 13.
- 207
 Janez Mesesnel, Koprski vidiki, tudi ob morju bogata poletna dejavnost, *Delo XVI*, št. 201, 29. 8. 1974, p. 6.
- 208
 id., Koštabona ... neznan zemlja ali poskus sodobne fotografske angažiranosti, *Obala* 74, št. 26/27, p. 49. Ilustr.
 Ob fotografski razstavi »Koštabona ... neznan zemlja« v Koštaboni od 29. 9.—6. 10. 1974 in v Kopru, 9. 10.—9. 11. 1974.
- Galerija Meduza: 209
 Rado Čok in Romildo Pustetta. Od 27. 11. 1974 dalje.
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 283, 6. 12. 1974, p. 9. Ilustr.
- Pokrajinski muzej: 210
 Hanka Štular, Ključi, ključavnice, vratno okovje, občasna razstava PM

v Kopru, *NRazgl* XXIII, št. 18, 27. 9. 1974, pp. 468—469. Ilustr.

Kostanjevica na Krki

211

Lado Smrekar, Dolenjska likovna kronika, *Sinteza* 30/31/32, 1974, p. 144—145. Ilustr.

Galerija v kostanjeviškem gradu:

212

Jože Gorjup, Božidar Jakac, Tone Kralj — stalna zbirka v kostanjeviškem gradu. Od 21. 12. 1974 dalje, rk (uv dr. France Stelè, Melita Stelè, dr. Stane Mikuž). 24 pp. Ilustr. Rec.: Snežna Šlamberger, *Dnevnik* XXIV, št. 336, 12. 12. 1974, p. 5.

Kranj

Galerija v Mestni hiši:

213

Cene Avguštin, Sodobna likovna prizadevanja na Gorenjskem I—III, nekaj misli ob zaključku lanskoletne skupine razstav v Mestni hiši v Kranju, *Snovanja* št. 1, 6. 2. 1974, p. 7.

214

I. razstava fotografije »Pokrajina '73«. 9. 1.—3. 2. 1974, zloženska (uv Marko Aljančič) Rec.: Marko Aljančič, *Glas* št. 3, 12. 1. 1974, p. 6.

215

Slikarska skupina DHLM. 4. 2.—3. 3. 1974, zloženska (uv Aleksander Bassin) Razstavljali so: Ladislav Danč, Štefan Hauko, Lojze Logar, Franc Mesarič. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 44, 15. 2. 1974, p. 5.

216

Henrik Marchel, Maksim Sedej ml. 30. 10.—25. 11. 1974, zloženska (uv Taras Kermauner in dr. Ivan Sedej). Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 314, 18. 11. 1974, p. 12.

217

Naše gore. 26. 11. 1974—7. 1. 1975, rk (uv Beba Jenčič), 33 pp. Ilustr. Razstavljena so bila dela: Petra Adamiča, Ladislava Benescha, Eda Deržaja, Maksima Gasparija, Josipa Germa, Ivana Groharja, Vincenca Gurnigga, Antona Gvajca, Valentina Hodnika, Božidarja Jakca, Matije Jama, Antona Karingerja, Doreta Klemenčiča-Maja, Leona Koporca, Antona Koželja, Maksa Koželja, Franca Kreutzera, Kamila Legata, Mihe Maleša, neznanega mojstra iz 1. pol. 19. st., Franceta Pavlovca, Marka Pernharta, Dore Plestenjak-Slana, Albina

Polajnarja, Ljuba Ravnikarja, Saše Santla, Iveta Šubica, Toneta Tomazina, Jožeta Trpina in Ferda Vesela. Rec.: Beba Jenčič, *Snovanja* št. 6, 24. 12. 1974, pp. 81—85. Ilustr., Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 281, 4. 12. 1974, p. 8. Ilustr.; Vili Vuk, *Večer* št. 292, 18. 12. 1974, p. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 337, 13. 12. 1974, p. 5.

Galerija v Prešernovi hiši:

218

Akademski kipar-medaljer Stane Dremelj, dipl. ing. arch. Valentin Scagnetti. 4. 2.—5. 3. 1974, zloženska (uv Č. Z.[orec]). Rec.: Črtomir Zorec, *Glas* št. 10, 6. 2. 1974, p. 4.

Ljubljana

219

Aleksander Bassin, Likovno pismo iz Ljubljane, *Večer* št. 15, 64, 94, 104, 133, 174, 242, 260, 286, 302, 19. 1.—30. 12. 1974. Ilustr.

220

Janez Mesesnel, Ljubljanska likovna kronika, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 139—142. Ilustr.

221

id., Urejena prodaja umetnin, hvalevredna akcija MK, *Delo* XVI, št. 166, 18. 7. 1974, p. 8. Ilustr.

222

Ivan Sedej, Namesto šoka — izpoved. *Dnevnik* XXIV, št. 331, 7. 12. 1974, p. 9.

Pregled razstav v letu 1974.

223

Martina Šircelj, Knjižna razstava »najlepše slikanice« v Pionirski knjižnici, *Glasilo DPM* 1974, št. 4/5, p. 12.

224

sž / Snežna Šlamberger, Kažipot k vrednotam, najlepše slikanice v Pionirski knjižnici, *Dnevnik* XXIV, št. 91, 3. 4. 1974, p. 5.

Arkade:

225

Spomeniki starega Egipta. 30. 1.—23. 3. 1974, rk (uv Bernarda Perc). 40 pp + pril. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 57, 28. 2. 1974, p. 5.

Galerija Ars, Mladinska knjiga, Miklošičeva 40:

226

18. prodajna razstava. Izbor izvirne mladinske ilustracije. 1. 12. 1974—12.

1. 1975, zloženska (tekst Aleksander Bassin) 234
 Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik XXIV*, št. 330, 6. 12. 1974, p. 5.
- 227
 Emonska vrata:
Arhitekt v risbi. 25. 4.—18. 5. 1974, zloženska (uv Peter Krečič)
 Razstavljali so: Lojze Drašler, Meta Hočevar, Tomaž Jeglič, Jernej Kraigher, Marko Mušič, Marjan Ocvirk, Janez Suhadolc.
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 107, 9. 5. 1974, p. 8.
- 228
Nova fotografija 1. Vidiki in usmeritve. 27. 5.—10. 6. 1974, rk (uv Zmago Jeraj, Stane Bernik, Ješa Denegri, Radoslav Putar).
 Slovenski razstavljalci: Ivan Dvoršak, Stane Jagodič, Zmago Jeraj.
 Razstave so prirejene tudi: Maribor, november 1973; Zagreb, februar 1974; Beograd, marec 1974; Koper, april 1974.
 Rec.: Matija Murko, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 20—25. Ilustr. Franc Zalar, *Dnevnik XXIV*, št. 166, 20. 6. 1974, p. 5.
- Gospodarsko razstavišče: 229
 Janez Mesesnel, Naivna slikarska opereta »Hlebinska jesen« na Gospodarskem razstavišču, *Delo XVI*, št. 14, 18. 1. 1974, p. 9. Ilustr. O članku: Jože Horvat Jaki, *Delo XVI*, št. 33, 9. 2. 1974, p. 14.
- 230
 Damjan Prelovšek, Hlebinska jesen 1973, *NRazgl XXIII*, št. 3, 8. 2. 1974, p. 73.
- 231
 Franc Zalar, Hlebinska jesen 1973 na GR, *Dnevnik XXIV*, št. 21, 23. 1. 1974, p. 5.
- Jelovškova galerija: 232
 8. skupna razstava likovnih ustvarjalcev občine Moste-Polje. 27. 6.—1. 8. 1974.
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 170, 24. 7. 1974, p. 8.
- 233
 III. skupna razstava akademskega slikarja Staneta Kumarja in akademskega kiparja Aladarja Zahariaša. 27. 9.—20. 10. 1974.
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 238, 11. 10. 1974, p. 8.
 Labirint, prodajna galerija Mladinske knjige:
- Grafični listi MK*. 10. 7.—31. 8. 1974, zloženska. 234
 Razstavljali so: Andrej Ajdič, Zvest Apollonio, Janez Boljka, Bogdan Borčič, Jože Horvat-Jaki, Metka Krašovec, Lojze Logar, Kiar Meško, Franca Mihelič.
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl XXIII*, št. 17, 13. 9. 1974, p. 449.
- Mestna galerija: 235
 Niko Goršič, Kam po 6. INTART, *Mladina* št. 1, 8. 1. 1974, p. 5. Ilustr. INTART VI, Mestna galerija, Lj 13. 10.—1. 11. 1973.
- 236
 Janez Mesesnel, Ob razstavi fotografij trinajstih članov DLOS v ljubljanski Mestni galeriji, *Delo XVI*, št. 6, 9. 1. 1974, p. 8. Ilustr.
- 237
 Franc Zalar, Mojstri fotografije v Mestni galeriji, 13 slovenskih avtorjev, *Dnevnik XXIV*, št. 8, 10. 1. 1974, p. 5.
- 238
Sodobna turška grafika. 22. 1.—10. 2. 1974.
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 23, 29. 1. 1974, p. 8; Franc Zalar, *Dnevnik XXIV*, št. 38, 9. 2. 1974, p. 9.
- 239
Gradbeništvo dvajsetega stoletja. 6. 4.—5. 5. 1974, rk (Stane Bernik, uv Arthur Drexler).
 Rec.: Peter Krečič, *Delo XVI*, št. 92, 19. 4. 1974, p. 9. Ilustr.: Tilka Lavrič, *Dnevnik XXIV*, št. 97, 9. 4. 1974, p. 5.
- 240
 VII. in VIII. mednarodni slikarski teden na gradu Retzhof. 31. 5.—15. 6. 1974.
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl XXIII*, št. 15, 9. 8. 1974, p. 401; Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 131, 6. 6. 1974, p. 8.
- 241
Nagrajenci reškega bienala mladih. 21. 8.—12. 9. 1974, rk (uv Aleksander Bassin, Darko Schneider, Miodrag B. Protič). 27 pp. Ilustr.
 Razstavljali so: Ratko Janjič-Jobo, Franc Novinc, Rudi Spanzel, Mehmed Zaimović.
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl XXIII*, št. 18, 27. 9. 1974, p. 477; *Dnevnik XXIV*, št. 247, 11. 9. 1974, p. 5.

- 242
 Danilo Jejčič, Nedeljko Pečanac. 22. 10.—29. 11. 1974, rk (uv Fulvio Monai, Ivan Sedej).
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXIII, št. 24, 20. 12. 1974, p. 645; Brane Kovič, *PrimN* (Nova Gorica) št. 46, 8. 11. 1974, p. 5; Ilustr.; L. J. S., *PDK*, št. 264, 10. 11. 1974, pp. 5—6. Ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 205, 25. 10. 1974, p. 8; Ivan Sedej, *Dnevnik* XXIV, št. 289, 23. 10. 1974, p. 5; id., *Srečanja* 1974, št. 45/46, pp. 54—57.
- Moderna galerija: 243
- Janez Mesesnel, Moderna je secesija, ob jubilejni razstavi grafike dunajske secesije v ljubljanski Moderni galeriji, *Delo* XVI, št. 5, 8. 1. 1974, p. 8.
Dunajska secesija. Grafika 1897—1972. Moderna galerija, Lj. 14. 12. 1973—6. 1. 1974.
- 244
 Damjan Prelovšek, Dunajska secesija, *NRazgl* XXIII, št. 2. 25. 1. 1974, p. 42.
- 245
 Franc Zalar, Dunajska secesija v Moderni galeriji, *Dnevnik* XXIV, št. 2, p. 5.
- 246
 Janez Mesesnel, Sončna grafika, ob razstavi sodobne japonske grafične umetnosti v Moderni galeriji, *Delo* XVI, št. 13, 17. 1. 1974, p. 8. Ilustr. Razstava sodobne japonske grafike. Moderna galerija, Lj 28. 12. 1973—20. 1. 1974.
- 247
 Marijan Tršar, 10. ljubljanski mednarodni grafični bienale, *SlovK* 1974, pp. 76—81. Ilustr. 10. bienale grafike. Moderna galerija, Lj 4. 6.—16. 9. 1973.
- 248
Grupa 69. 20. 2.—3. 3. 1974, rk, (biogr. pod., seznam del Majda Jerman), 70 pp. Ilustr.
 Razstavljali so: Janez Bernik, Jože Ciuha, Riko Debenjak, Dževad Hozo, Andrej Jemec, Zdenko Kalin, Kiar Meško, Adriana Maraž, France Mihelič, Stefan Planinc, France Rotar, Marko Suštaršič, Slavko Tihec, Drago Tršar, gosta Lojze Spacal, Zoran Mušič.
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXIII, št. 6, 22. 3. 1974, p. 155; Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 49, 28. 2. 1974, p. 8. Ilustr.; Jure Mikuž, *Mladina* št. 11, 19. 3. 1974, p. 19. Ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 69, 12. 3. 1974, p. 5.
- 249
80 let francoskega slikarstva. Od Bonnarda do Soulagesa. 28. 2.—24. 3. 1974, rk (uv Miodrag Kolarič, Michel Hoog). 17 pp.
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXIII, št. 7, 5. 4. 1974, p. 184; Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 62, 15. 3. 1974, p. 8; Jure Mikuž, *Mladina* št. 13, 2. 4. 1974, pp. 18—19. Ilustr.; Vili Vuk, *Večer* t. 51, 2. 3. 1974, p. 6. Ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 80, 23. 3. 1974, p. 9.
- 250
Prisotnosti. Ciuha, Šubic, Vidic. 25. 4.—4. 9. 1974, rk (uv Zoran Kržišnik). 25 pp. Ilustr.
 Umetnostna galerija Maribor: 12. 5.—26. 5. 1974.
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXIII, št. 12, 21. 6. 1974, pp. 325—326; Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 106, 8. 5. 1974, p. 8.
- 251
Atelje '74. Grupa junij, 12.—30. 6. 1974, rk (uv Zoran Kržišnik). 34 pp. Razstavljali so: Jure Cihlař, Harald Draušbaher, Viktor Gojkovič, Božidar Grabnar, Stane Jagodič, Milomir Jevtič, Enver Kaljanac, Boštjan Putrih, Peter Vernik.
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXIII, št. 13, 5. 7. 1974, p. 353; Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 143, 2. 6. 1974, p. 8. Ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 185, 10. 7. 1974, p. 5.
- 252
DSLU. Od 20. 11. 1974 dalje, zloženska Razstava del članov Društva slovenskih likovnih umetnikov. Razstavljali so: Zvest Apollonio, Ivan Bogovčič, Bogdan Borčič, Georgi Božinov, Ida Brišnik-Remec, Milan Butina, Jure Cihlař, Jože Ciuha, Franc Curk, Dragica Čadež-Lapajne, Vasilije Četković, Ivan Čobal, Slavka Čufer-Sark, Anton Demšar, Mario De Reggi, Silva Devetak, Zoran Didek, dr. Anton Dolenc, Gustav Gnamuš, Zdenka Golob, Rudi Gorjup, Tine Gorjup, Andrej Grošelj, Stefan Hauko, Leopold Hočevar, Vera Horvat, Drago Hrvacki, Gabrijel Humek, Zdenko Huzjan, Stane Jagodič, Karel Jakob, Zmago Jeraj, Boris Jesih, Milomir Jevtič, Bogoslav Kalaš, Janez Knez, Gabrijel Kolbič, Silvester Komel, Leon Koporec, Slavko Kores, Rudolf Kotnik, Marjanca Kraigher, Tomaž Kvas, Ala-

din Lanc, Tone Lapajne, Kamilo Legat, Janez Lenassi, Albin Lugačič, Marko Maher, Vladimir Makuc, Adriana Maraž, Zivko Marušič, Pavel Medvešek, Jože Meglič, Meško Kiar, Izidor Mole, Floris Oblak, Slavko Oblak, Nikolaj Omersa, Darinka Pavletič-Lorenčak, Rudi Pergar, Anton Plemelj, Marko Pogačnik, Albin Polajnar, Jože Polajnko, Ratimir Pušelj, Irina Rahovsky-Kralj, Marjan Remec, Anton Repnik, Cene Ribnikar, Milan Rijavec, Evgen Sajovic, Maksim Sedej ml., Štefan Simonič, France Slana, Rajko Slapernik, Vida Slivnik-Belantič, Matej Soklič, Jože Spacal, Tinca Stegovec, Janez Šibila, Rado Šuštar, Marko Šuštaršič, Sonja Tavčar-Skaberne, Slavko Tihec, Jože Tisnikar, Veljko Toman, Milisav Tomanič, Dušan Tršar, Vinko Tušek, Izidor Urbančič, Ivan Varl, Janez Vidic, Marija Vogelnik, Dimitrij Vogrič, Miloš Volarič, Melita Vovk-Štih, Momo Vuković, Aladar Zahariaš, Alojz Zavolovšek, Zlatko Zei, Vlasta Zorko-Tihec, Jelka Žugelj.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 280, 3. 12. 1974, p. 8; Ivan Sedej, *Sodobnost*, 1974, št. 1, pp. 93–94; Leopold Suhodolčan, *Dnevnik* XXIV, št. 336, 12. 12. 1974, p. 5; Marijan Tršar, *NRazgl* XXIII, št. 24, 20. 12. 1974, p. 642; id., *Sodobnost* 1974, št. 1, pp. 80–82.

Narodna galerija:

253
Anica Cevc, Razstava »Gotska plastika na Slovenskem«, Narodna galerija Ljubljana, 9. 10. 1974, *Argo* 1973/1974, št. 3/4, pp. 62–65.

254
Niko Goršič, Gotska plastika na Slovenskem, *Mladina* št. 1, 8. 1. 1974, pp. 6–7. Ilustr.

255
Dieter Grossmann, Gotska plastika v Sloveniji, razstava in znanstveno srečanje v Ljubljani, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 118–122. Ilustr.

256
Ivan Sedej, Gotska plastika na Slovenskem, *Delo* XVI, št. 15, 19. 1. 1974, p. 21.

257
Mojstri beneškega slikarstva 18. stoletja. 25. 1.–3. 3. 1974, rk (uv Anica Cevc, Aldo Rizzi). (I) + 18 + (III) pp. Razstavo so posredovali Biennali Udinesi d'Arte Antica, Udine.

Rec.: Anica Cevc, *Dnevnik* XXIV, št. 31, 2. 2. 1974, p. 8; Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 35, 12. 2. 1974, p. 8; Peter Povh, *Mladina* št. 9, 5. 3. 1974, p. 12; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 30, 1. 2. 1974, p. 5; Asta Znidarčič, *NRazgl* XXIII, št. 3, 8. 2. 1974, p. 72.

258
Anica Cevc, V znamenju velikih razstav (Zapisal Adrian Grizold), *Večer* št. 34, 11. 2. 1974, p. 5. Portret.

SAZU, Prešernova dvorana:

259
Razstava fotografij, Koštabona... neznanca zemlja. November 1974, zloženska.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 272, 21. 11. 1974, p. 8. Ilustr.

Študentsko naselje:

300
Tilka Lavrič, Eksplozija na platnu, *Dnevnik* XXIV, št. 81, 30. 3. 1974, p. 9. Ilustr.
Ignac Kofol in Irena Špendl.

301
ead., Spet na razstavi, Ignac Kofol in Irena Špendl, *Dnevnik* XXIV, št. 333, 9. 12. 1974, p. 12.

Maribor

Mladinsko razstavišče Avla:

302
Prodajna razstava. 6.–25. 12. 1974. Razstavljali so: Ida Brišnik-Remec, Bogdan Cobal, Ivan Cobal, Bojan Golija, Gabrijel Kolbič, Slavko Kores, Ivan Kos, Jože Polajnko, Oton Polak, Tošo Primožič, Silvije Popović.

Rec.: Jože Forstnerič, *Delo* XVI, št. 294, 19. 12. 1974, p. 8.

Razstavní salon Rotovž:

303
Aleksander Bassin, Nova fotografija 1. *NRazgl* XXIII, št. 1, 11. 1. 1974, pp. 12–13.

Ob razstavi v Razstavnem salonu Rotovž 7.–24. 11. 1973.

Niko Goršič, Nova fotografija, *Mladina* št. 6, 12. 2. 1974, p. 15. Ilustr.

304
Poljski grafiki iz Katovic. 9.–22. 1. 1974, zloženska.

Rec.: Branko Rudolf, *Večer* št. 13, 17. 1. 1974, p. 7. Ilustr.

- 305
Razstava del likovnih umetnikov iz Szombathelyja. 25. 1.—10. 2. 1974, zloženska (uv Zlatko Zei).
Rec.: Branko Rudolf, *Večer* št. 30, 6. 2. 1974, p. 7. Ilustr.
- 306
Karel Zelenko in Sonja Rauter-Zelenko, grafika in keramika. 12. 2.—3. 3. 1974, zloženska (uv dr. Ivan Sedej).
Rec.: Meta Gaberšek-Prošenc, *Večer* št. 46, 25. 2. 1974, p. 5. Ilustr.
- 307
Razstava likovnih del skupine Sezsion Graz. 19. 3.—3. 4. 1974, rk.
Rec.: Branko Rudolf, *Večer* št. 72, 27. 3. 1974.
- 308
Razstava del članov društva slovenskih likovnih umetnikov Maribor. 5. 6.—1. 7. 1974, zloženska.
Rec.: Janez Mikuž, *Večer* št. 135, 12. 6. 1974, p. 6. Ilustr. Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 142, 19. 6. 1974, p. 8.
Razstavljali so: Remigij Bratož, Bogdan Čobal, Bojan Golija, Zmago Jeraj, Gabrijel Kolbič, Slavko Kores, Ivan Kos, Albin Lugič, Franc Mesarič, Ludvik Pandur, Oton Polak, Jože Primožič-Tošo, Vlado Potočnik, Ida Brišnik-Remec, Marjan Remec, Janez Sibila, Slavko Tihec, Vlasta Tihec-Zorko, Jože Tisnikar, Zlatko Zei.
- 309
Dunajska secesija, grafika 1897—1972. 6.—21. 9. 1974, zloženska (uv dr. Harald Kreid).
Rec.: Branko Rudolf, *Večer* št. 219, 2. 9. 1974, p. 7.
- 310
Jugoslovanska ljudska armada v delih vojakov — likovnih umetnikov. 24. 9.—20. 10. 1974, zloženska (uv Zlatko Zei).
Rec.: Branko Rudolf, *Večer*, št. 235, 9. 10. 1974, p. 7. Ilustr.
- 311
Greenwich—Maribor—Reinickendorf. 22. 10.—6. 11. 1974, zloženska (uv Branko Rudolf).
Rec.: Janez Mikuž, *Večer* št. 253, 30. 10. 1974, p. 7. Ilustr.
- 312
19. razstava jugoslovanske fotografije. 22. 11.—30. 12. 1974, rk (uv Simon Tihec).
Rec.: Zmago Jeraj, *Večer* št. 279, 3. 12. 1974, p. 6. Ilustr.; Jagoda Florjančič, *Večer* št. 271, 21. 11. 1974, p. 5. Ilustr.; Milan Pajk, *Mladina* št. 47, 28. 11. 1974, pp. 8—9. Ilustr.
- Umetnostna galerija: 313
Grupa 69. 15. 3.—1. 4. 1974, rk (isti kot v Lj).
Rec.: Meta Gaberšek-Prošenc, *Večer* št. 75, 30. 3. 1974, p. 6. Ilustr.
- 314
Čuha, Šubic, Vidic. 11.—25. 5. 1974, prenos razstave iz Lj.
Rec.: Meta Gaberšek-Prošenc, *Večer* št. 117, 22. 5. 1974, p. 7. Portreti.
- 315
Delavci Podravine — delovnim ljudem Maribora. 20. 9.—20. 10. 1974.
Rec.: Meta Gaberšek-Prošenc, *Večer* št. 238, 12. 10. 1974, p. 6. Ilustr.
- Melk 316
Jure Mikuž, Avstrijska razstava leta, Na gradu Schallaburg pri Melku, *Delo XVI*, št. 173, 27. 7. 1974, p. 22. Ob razstavi renesanse v Avstriji.
- Milano 317
Stane Bernik, XV. milanski triennale — vprašljiv sklep neke tradicije, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 127—129. Ilustr.
- Murska Sobota 318
Aleksander Bassin, I. jugoslovanski bienale male plastike, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 14—19. Ilustr. 29. 9.—13. 11. 1973.
- 319
id., Panonia '73, *NRazgl* XXIII, št. 5, 8. 3. 1974, p. 129. 17.—29. 12. 1973.
- 320
Franc Obal, Slikarska trgatev mlajših, *Vestnik* št. 41, 10. 10. 1974, p. 7. Stefan Galič in Zdenko Huzjan v Murski Soboti in Lendavi.
- 321
Veno Pilon, Silvester Komel. 24. 1.—6. 2. 1974, zloženska (uv Aleksander Bassin)
Rec.: Franc Obal, *Vestnik* št. 4, 31. 1. 1974, p. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 31, 2. 2. 1974, p. 9; *PrimN* (Nova Gorica) št. 6, 4. 2. 1976, p. 6.
- 322
Pejsaž gorenjskih slikarjev. 8.—28. 2. 1974, zloženska (uv Aleksander Bassin).
Razstavljali so: Pavle Florjančič, Herman Gvardjančič, Janez Hafner, Boris Jesih, Kamilo Legat, Henrik Marchel, Franc Novinc, Ive Šubic.

- Rec.: Franc Obal, *Vestnik* št. 7, 21. 2. 1974, p. 5; Branko Rudolf, *Večer* št. 45, 23. 2. 1974, p. 6. Ilustr.
- 323
- Ladislav Danč, Stefan Hauko, Lojze Logar, Franc Mesarič, rk (uv Aleksander Bassin). 3 pp + 4 pril. v mapi.
Rec.: Franc Obal, *Vestnik* št. 48, 28. 11. 1974, p. 20.
- Nova Gorica
Galerija Meblo:
- 324
- Primorski likovniki. Od 11. 1. 1974 dalje.
Rec.: Hubert Bergant, *PrimN* (Nova Gorica), št. 7, 8. 2. 1974, p. 4; m. r. / Milko Rener, *Pdk* št. 148, p. 3. p. 3.
- 325
- Marko Aljančič, Izbor jugoslovanske fotografije, *Srečanja* 1974, št. 45/46, p. 57.
Ob razstavi na gradu Kromberk.
- Novo mesto
- 326
- Bogdan Pogačnik, Panorama, natančno 70 slovenskih umetnikov razstavlja zdaj v Novem mestu, *Delo* XVI, št. 106, 8. 5. 1974, p. 8. Ilustr.
- Novi Sad
- 327
- Slobodan S. Sanader, Novosadska likovna kronika, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 156—157. Ilustr.
- Piran
Mestna galerija:
- 328
- Nizozemski grafiki. 5.—16. 6. 1974, zloženka.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 136, 12. 6. 1974, p. 8. Ilustr.
- 329
- Ars Histriae* IV. 24. 7.—4. 8. 1974, rk (uv Vlado Buzančič).
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXIII, št. 7, 13. 9. 1974, p. 449.
- Ptuj
- 330
- Jože Curk, O razstavnih dejavnosti Pokrajinskega muzeja Ptuj v prvem polletju 1974, *Tednik* št. 21, 6. 6. 1974, p. 6.
- 331
- id., O razstavnih dejavnosti Pokrajinskega muzeja Ptuj, *Tednik* št. 32, 22. 8. 1974, p. 12.
- 332
- id., Ob razstavi ptujskih likovnih umetnikov, *Tednik* št. 22, 13. 6. 1974, p. 8.
- Razstavnih paviljon Dušana Kvedra:
- 333
- Razstava del Janeza in Jurija Subica*. 18.—29. 9. 1974.
Razstavo je posredovala NG iz Lj.
Rec.: Jože Curk, *Tednik* št. 37, 26. 9. 1974, p. 9.
- Radovljica
- 334
- Cene Avguštin, Likovno srečanje v Radovljici, *Snovanja* št. 6, 24. 12. 1974, pp. 90—92. Ilustr.
- Ravne
Likovni salon:
- 335
- Razstava olj in grafik, Čobal — Potočnik*. 18. 1.—1. 2. 1974.
Rec.: Meta Gabršek-Prošenc, *Večer* št. 29, 5. 2. 1974, p. 7.
- 336
- Meta Gabršek-Prošenc, Krajina, kozmos. V Likovnem salonu na Ravnah na Koroškem razstavljata dela zadnjih let slikarja Rudi Gorjup in Slavko Kores, *Delo* XVI, št. 258, p. 10.
- 337
- Marijan Tršar, Rudi Gorjup in Slavko Kores v Likovnem salonu na Ravnah, *NRazgl* XXIII, št. 23, 6. 12. 1974, p. 617.
- Rijeka
- 338
- Vanda Ekl, Kvarnerska likovna kronika, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 154—156. Ilustr.
- 339
- IV. mednarodna izložba originalnog crteža*. 28. 6.—30. 9. 1974, rk (uv Boris Vižintin).
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXIII, št. 16, 30. 8. 1974, p. 425, id., *Večer* št. 190, 17. 8. 1974, p. 6. Ilustr.
- Rogaška Slatina
Razstavnih salon:
- 340
- Aleksander Gala, Danica Bem*. 20. 2.—7. 3. 1974.
Rec.: Drago Medved, *NoviT* št. 8, 28. 2. 1974, p. 7.
- 341
- Staro steklo in keramika s celjskega področja*. 25. 10.—9. 12. 1974.

Rec.: Milena Moškon, *NoviT* št. 44, 7. 11. 1974, p. 8 in št. 45, 14. 11. 1974, p. 8. Ilustr.

Sarajevo

342

Aleksander Levi, Sarajevska likovna kronika, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 152—153. Ilustr.

Stuttgart

343

Marjana Kunčič, Design iz Jugoslavije v Stuttgartu, *NRazgl* XXIII, št. 22, 22. 11. 1974, p. 590.

344

ead., Uspešni tudi na tujem, razstava »industrijsko oblikovanje v Jugoslaviji« ugodno odmeva v ZRN, pa vendar ni bilo vse, kot bi moralo biti, *Dnevnik* XXIV, št. 295, 29. 10. 1974, p. 5. Ilustr.

Szombathely

345

Zlatko Zei, Mariborski likovniki razstavljajo v Szombathelyju, *Večer* št. 291, 17. 12. 1974, p. 6.

Škofja Loka

Loški muzej — Galerija:

346

Peter Adamič, *France Tavčar*. Od 25. 10. 1974 dalje, rk (uv Andrej Pavlovčec)

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 254, 30. 10. 1974, p. 8. Ilustr.

347

Pavel Florjančič, *Veljko Toman*. Od 6. 12. 1974 dalje.

Rec.: I-G- (Igor Guzelj, *Glas* št. 95, 13. 12. 1974, p. 6; Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 288, 12. 12. 1974, p. 8. Ilustr.

Velenje

348

Viktor Kojc, Ob razstavi, *NoviT* št. 49, 12. 12. 1974, p. 9.

Ob razstavi članov kluba likovnih ustvarjalcev Šaleške doline.

349

id., vsakoletna umetniška bera, ob razstavi šaleških likovnih ustvarjalcev, *Večer* št. 296, 23. 12. 1974, p. 5.

Zagreb

350

Davor Matičević, Zagrebška likovna kronika, jesen 1972—1973, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 150—151. Ilustr.

Zalec

Savinov razstavni salon:

351

Razstava likovnih del članov celjskega pododbora DSLU. 6. 20. 2. 1974. Razstavljali so: Vasilije Četković, Leopold Hočevar, Janez Knez, Avgust Lavrenčič, Darinka Pavletič-Lorenčak, Viktor Povše, Vladimir Stoviček, Vladimira Stoviček, Rudi Španzel, Miroslav Tomanič, Alojz Zavolovšek, Jelica Zuža.

Rec.: Drago Medved, *NoviT* št. 7, 21. 2. 1974, p. 7.

352

Razstava grafičnih del slovenskih likovnih umetnic. 6.—16. 3. 1974

Razstavljale so: Zdenka Golob, Metka Krašovec, Nada Lukežič, Adriana Maraž-Bernik, Darinka Pavletič-Lorenčak, Tinca Stegovec, Jelka Schubert Reichman, Melita Vovk-Stih.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 67, 21. 3. 1974, p. 8.

SAMOSTOJNE RAZSTAVE

AJDIČ, Andrej

353

Andrej Ajdič. Tapiserija, slikarstvo, grafika. Lj, Mestna galerija 15. 3.—1. 4. 1974, rk (uv dr. Ivan Sedej).

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXIII, št. 7, 5. 4. 1974, p. 184; Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 73, 28. 3. 1974, p. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 91, 3. 4. 1974, p. 5.

ANGELI RADOVANI, Kosta

354

Kosta Angeli Radovani. Lj, Mala galerija 5. 3.—7. 4. 1974, rk (uv Zoran Kržišnik). 23 pp. Ilustr.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXIII, št. 10, 24. 5. 1974, p. 261; Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 59, 12. 3. 1974, p. 8; Peter Povh, *Mladina* št. 16, 23. 4. 1974, p. 23. Ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 71, 14. 3. 1974, p. 5.

APOLLONIO, Zvest

355

Zvest Apollonio. Mrb, Umetnostna galerija, 30. 5.—18. 6. 1974, rk (uv Aleksander Bassin). 13 pp.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 141, 18. 6. 1974, p. 8; Branko Rudolf, *Večer* št. 132, 8. 6. 1974, p. 4. Ilustr.

356

Zvest Apollonio, razstava slik in grafik Lj, Galerija Labirint 10. 9.—10. 10.

1974, zloženska (uv Aleksander Bassin).

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXIII, št. 18, 27. 9. 1974, p. 477.

357

Zvest Apollonio, razstava slik in grafik. Lj, Galerija Labirint 10. 9.—10. 10. 1974, zloženska (uv Aleksander Bassin).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 217, 7. 9. 1974, p. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 256, 20. 9. 1974, p. 5.

ARZENŠEK, Adi

358

Adi Arzenšek. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši. 31. 5.—27. 6. 1974, zloženska (uv Milena Moškon).
Rec.: Milena Moškon, *Glas* št. 47, 19. 6. 1974, p. 5.

BARD, Iucundus

359

Bard Iucundus. Lj, Mestna galerija 24. 7.—14. 8. 1974, rk (uv Ivo Svetina), 8 pp.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXIII, št. 18, 27. 9. 1974, p. 477; Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 175, 30. 7. 1974, p. 4; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 205, 31. 7. 1974, p. 5.

BATIČ, Stojan

360

Stojan Batič. Lj, Mala galerija 1. 10.—3. 11. 1974, rk (uv Zoran Kržišnik). 20 + (II) pp. Ilustr.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XIII, št. 20, 25. 10. 1974, p. 533; Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 270, 4, 10. 1974, p. 5.

BATISTA, Milan

361

Milan Batista. Kranj, Galerija v Mestni hiši, 31. 5.—27. 6. 1974, rk (uv Cene Avguštin). (20) pp. Ilustr.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXIII, št. 16, 30. 8. 1974, p. 425.

BELEC, Marjan

362

Marjan Belec. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši, 30. 10.—24. 11. 1974, zloženska (uv Cene Avguštin).
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 309, 13. 11. 1974, p. 5.

363

Ivan Bogovčič. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši, 30. 8.—26. 9. 1974, zloženska (uv Ivan Sedej).

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXIII, št. 19, 11. 10. 1974, p. 505; Ivan Sedej, *Dnevnik* XXIV, št. 247, 11. 9. 1974, p. 5.

BOLJKA, Janez

364

Janez Boljka. Lj, Mala galerija 13.—19. 5. 1974, rk (uv Aleksander Bassin). 19 pp.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXIII, št. 15, 9. 8. 1974, p. 401; Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 114, 17. 5. 1974, p. 9. Ilustr.

365

Janez Boljka. Ruše, Likovni salon 25. 10.—11. 11. 1974, zloženska.
Rec.: Meta Gabršek-Prošenc, *Večer* št. 257, 5. 11. 1974, p. 6.

BONAČ, Molli

366

Ivan Sedej, Živi impresionizem, podoba Molli Bonač v Galeriji Kos, *Dnevnik* XXIV, št. 9, 11. 1. 1974, p. 5.

367

BRANDSTÄTTER, Karl

Karl Brandstätter. Kostonjeveca, Lamutov likovni salon 15.—27. 6. 1974, rk (uv Walter Nowotny).

Rec.: Alenka Burja, *Delo* XVI, št. 144, 21. 6. 1974, p. 8. Ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 149, 27. 6. 1974, p. 8.

BRATUŠ, Lucijan

368

Aleksander Bassin, Bratuševa grafi, ka, *NRazgl* XXIII, št. 5, 8. 3. 1974, p. 129;

369

Brane Kovič, Ekspresivna figuralika, ob razstavi v študentskem naselju v Ljubljani, *PrimN* (Nova Gorica) št. 22, 24. 5. 1974, p. 10.

370

Tilka Lavrič, Bratuševo slikarstvo, *Dnevnik* XXIV, št. 139, 24. 5. 1974, p. 5.
V študentskem naselju.

BRISNIK-REMEC, Ida

371

Ida Brišnik-Remec. Mrb, Razstavní salon Rotovž 10.—30. 5. 1974, rk (uv Ivan Sedej).

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXIII, št. 16, 30. 8. 1974, p. 425; Branko Rudolf, *Večer* št. 114, 18. 5. 1974, p. 5. Ilustr.

- BULOVEC-MRAK, Karla 372
Karla Bulovec-Mrak. Kranj, Galerija v Tavčarjevi 43, 7. 3.—31. 7. 1974.
 Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik XXIV*, št. 77, 20. 3. 1974, p. 5.
- CEJ, Demetrij 373
 m. r. Milko Rener, Razstava Demetrija Ceja v galeriji »Il Torchio«, *PDK* št. 267, 15. 11. 1974, p. 3.
- CIESLEWICZ, Roman 374
Roman Cieslewicz. Lj, Emonska vrata 14.—28. 3. 1974, rk (uv Gillo Dorfler).
 Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik XXIV*, št. 84, 27. 3. 1974, p. 5.
- CIUHA, Jože 375
17. prodajna razstava. Jože Ciuha, slike na steklu. Lj, Galerija Ars, zloženska (uv Marijan Tršar).
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 244, 18. 10. 1974, p. 8; Franc Zalar, *Dnevnik XXIV*, št. 305, 9. 11. 1974, p. 8.
- COLLA, Ettore 376
 Ettore Colla v Pesaru, Tatjana Wolf, *Sinteza* 30/31/32, 1974, p. 132. Ilustr.
- CURK, Franc 377
Franc Curk. Lj, Koncertni atelje 5. 11. 1974, zloženska.
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl XXIII*, št. 23, 6. 12. 1974, p. 617; Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 264, 12. 11. 1974, p. 10; Franc Zalar, *Dnevnik XXIV*, št. 311, 15. 11. 1974, p. 5.
- CERNE, Peter 378
Peter Cerne. Lj, Mala galerija 10. 12. 1974—12. 1. 1975, rk (uv Marijan Tršar). 23 pp. Ilustr.
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 289, 13. 12. 1974, p. 8; Franc Zalar, *Dnevnik XXIV*, št. 341, p. 5.
- CERNIGOJ, Avgust 379
 M. B. Milko Kambič, Cernigoj v občinski S. Delise v Tergeste, *PDK* št. 76, 30. 3. 1974, p. 4.
- id., 380
 Černigojev konstruktivizem, *PDK* št. 47, 24. 2. 1974, p. 5. Portret.
- id., 381
 Nikoli prekinjeni stik z resničnostjo, A. Črnigoj v galeriji »Cartesius«, *PrimD*, št. 264, 10. 11. 1974, p. 5.
- Peter Breščak, Kosovel v Rimu, Avgust Černigoj razstavlja v galeriji »Rive Gauches«, *Delo XVI*, št. 142, 19. 6. 1974, p. 8.
- CETKOVIČ, Vasilije 383
Vasilije Četkovič, Ominozen. Celje, Muzej revolucije 16. 1.—15. 2. 1974, rk (uv Aleksander Bassin, Drago Medved). 16 pp.
 Rec.: Juro Kislinger, *Večer* št. 17, 21. 1. 1974, p. 7. Ilustr.; Drago Medved, *NoviT* št. 1, 10. 1. 1974, p. 7; id., *NoviT* št. 3, 24. 1. 1974, p. 7. Ilustr.; id., *Naš list* št. 11, 22. 3. 1974, p. 4. Ilustr.
- Drago Medved, »Ominozen« Vasilija Četkoviča, ob razstavah kiparja v Celju, Slov. Konjicah, Velenju, Rogaški Slatini, Žalcu, Reki in Murski Soboti, *Obrazi* 1974, št. 1/2, p. 34.
- DEBENJAK, Riko 385
Riko Debenjak. Piran, Mestna galerija 3.—22. 7. 1974, zloženska (uv Aleksander Bassin).
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl XXIII*, št. 17, 13. 9. 1974, p. 449; Robert Skrlj, *PDK* št. 157, 7. 7. 1974, p. 5.
- Riko Debenjak, razstava grafik. Lj, Galerija Labirint 14. 11.—10. 12. 1974, zloženska.
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 270, 19. 11. 1974, p. 8; Jure Mikuž, *Delo XVI*, št. 290, 14. 12. 1974, p. 23; Franc Zalar, *Dnevnik XXIV*, št. 317, 21. 11. 1974, p. 5.
- DIDEK, Zoran 387
Zoran Didek. Krško, galerija 4.—20. 10. 1974, zloženska (uv dr. Stane Mikuž).
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl XXIII*, št. 23, 6. 12. 1974, p. 617; Tone Gošnik, *DL* št. 41, 10. 10. 1974, p. 9; Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 238, 11. 10. 1974, p. 8. Ilustr.; Peter Povh, *Mladina* št. 44, 7. 11. 1974, p. 14. Ilustr.

- DOBROVIĆ, Petar 388
Petar Dobrović. Lj, Moderna galerija, 17. 10.—10. 11. 1974, rk. (isti kot za retrospektivo v Bg).
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXIII, št. 22, 22. 11. 1974, p. 586; Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 253, 29. 10. 1974, p. 10; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 304, 8. 11. 1974, p. 5.
- DREMELJ, Stane 389
Razstava del akad. kiparja in medaljerja Staneta Dremilja. Tržič, Paviljon NOB 8. 3.—2. 4. 1974, zloženka (uv Slava Rakovec).
 Rec.: Slava Rakovec, *Glas* št. 19, 9. 3. 1974, p. 9.
- DVORŠAK, Ivan 390
Ivan Dvoršak. Kranj, Galerija v Mestni hiši 26. 7.—29. 8. 1974, zloženka (uv Zmago Jeraj).
 Rec.: Zmago Jeraj, *Glas* št. 59, 2. 8. 1974, p. 6. Ilustr.: Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 233, 28. 8. 1974, p. 5.
- FALK, Lučka 391
Poezija in slike. Lučka Falk. Mrb, Mladinsko razstavišče galerija Avla 5. 9.—5. 10. 1974.
 Rec.: Janez Mikuž, *Večer* št. 218, 19. 9. 1974, p. 5.
- GATNIK, Kostja 392
Kostja Gatnik. Lj, Mala galerija 9. 4.—12. 5. 1974, rk. (uv Aleksander Bassin) 22 pp. Ilustr.
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 90, 17. 4. 1974, p. 8. Ilustr.: Peter Povh, *Mladina* št. 21, 28. 5. 1974, p. 21. Ilustr.: Marijan Tršar, *NRazgl* XXIII, št. 10, 24. 5. 1974, p. 269; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 105, 17. 4. 1974, p. 5.
- GNAMUS, Gustav 393
Gustav Gnamuš. Kranj, Galerija v Mestni hiši 6.—28. 3. 1974, zloženka (uv Aleksander Bassin).
 Rec.: Aleksander Bassin, *Glas* št. 19, 9. 3. 1974, p. 5; id., *NRazgl* XXIII, št. 7, 5. 4. 1974, p. 186.
- GOLIJA, Bojan 394
Bojan Golija, počitniški zapisi. Mrb, Mladinsko razstavišče galerija Avla. 29. 10.—19. 11. 1974.
- Rec.: Sergej Vrišer, *Večer* št. 256, 3. 11. 1974, p. 5. Ilustr.; Branko Rudolf, *Večer* št. 158, 10. 7. 1974, p. 7.
- GOLOB, Zdenka 395
Zdenka Golob, grafika. Mrb, Mali razstavní salon Rotovž 8. 3.—24. 3. 1974, zloženka.
 Rec.: Meta Gabršek-Prošenc, *Večer* št. 71, 26. 3. 1974, p. 7. Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 66, 20. 3. 1974, p. 8. Ilustr.
15. prodajna razstava. Zdenka Golob-Borčič, grafika. Lj, Galerija Ars 13. 8.—12. 9. 1974, zloženka (uv Aleksander Bassin).
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 206, 4. 9. 1974, p. 8; Ivan Sedej, *Dnevnik* XXIV, št. 222, 17. 8. 1974, p. 9.
- HEGEDUŠIĆ, Krsto 397
 Janez Mesesnel, Duh Zemlje še vedno živ, k retrospektivni razstavi slik in risb akademika Krsta Hegedušića v zagrebški moderni galeriji, *Delo* XVI, št. 20, 25. 1. 1974, p. 9. Ilustr.
- HĻAVATY, Robert 398
Robert Hlavaty. Akvareli. Novo mesto, Dolenjska galerija 7.—17. 3. 1974, zloženka.
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 60, 13. 3. 1974, p. 8; Marijan Tršar, *NRazgl* XXIII, št. 6, 22. 3. 1974, p. 156.
- 399
Robert Hlavaty. Piran, Mestna galerija 8.—21. 5. 1974, zloženka (uv Giulio Montenero).
 Rec.: J. L. Jule Lenassi, *PrintN* (Koper), št. 23, 31. 5. 1974, p. 4.
- 400
Robert Hlavaty, razstava akvarelov. Lipica, Hotel Maestoso 10.—25. 8. 1974, zloženka (uv Giulio Montenero).
 Rec.: Milko Bambič, *PDK* št. 189, 14. 8. 1974, p. 4.
- 401
 Robert Hlavaty, Ruše, Likovni salon 20. 9.—6. 10. 1974, zloženka (uv Mirko Vovšek).
 Rec.: Branko Rudolf, *Večer* št. 233, 7. 10. 1974, p. 5.
- HRVACKI, Drago 402
Drago Hrvacki, grafika in mala plastika. Mrb, Mali razstavní salon Rotovž 14. 1.—10. 2. 1974, zloženka (uv Aleksander Bassin).

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXIII, št. 6, 22. 2. 1974, pp. 155—156; Zmagaj Jeraj, *Večer* št. 16, 21. 1. 1974, p. 5. Ilustr.

403

Drago Hrvacki. Kranj, Galerija v Mestni hiši 26. 6.—25. 7. 1974, zloženska (uv Peter Krečič).

Rec.: Peter Krečič, *Glas* št. 56, 19. 7. 1974, p. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 198, 24. 7. 1974, p. 5.

HUZJAN, Zdenko

404

Zdenko Huzjan. Lj, Koncertni atelje 23. 4. 1974, zloženska.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXIII, št. 16, 30. 8. 1974, p. 425; Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 108, 10. 5. 1974, p. 8.

JAKAC, Božidar

405

Božidar Jakac — avtoportreti. Kostanjevica, Lamutov likovni salon 13. 7. 1974, rk (uv Luc Menaše).

Rec.: Milko Bambič, *PDK* št. 198, 25. 8. 1974, p. 5. Portret; Adrian Grizold, *Večer* št. 178, 3. 8. 1974, p. 6; Igor Guzelj, *Glas* št. 65 23. 8. 1974, p. 6; Luc Menaše, *NRazgl* XXIII, št. 15, 9. 8. 1974, p. 40. Ilustr; Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 176, 31. 7. 1974, p. 6. Portret; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 215, 10. 8. 1974, p. 9.

406

Božidar Jakac. Portreti kulturnih delavcev. Novo mesto, Dolenjska galerija 5. 9.—6. 10. 1974, rk (uv Luc Menaše).

Rec.: Janko Jarc, *DL* št. 36, 5. 9. 1974, p. 4. Portret.

407

Božidar Jakac, Portreti slovenskih pesnikov in pisateljev, Kranj, Galerija v Prešernovi hiši, 26. 11. 1974—9. 1. 1975, zloženska (uv Luc Menaše).

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 282, 5. 12. 1974, p. 8. Ilustr; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 349, 25. 12. 1974, p. 55. Portret.

JAMA, Matija

408

Matija Jama (1872—1947) Retrospektivna razstava. Lj, Moderna galerija 19. 3.—5. 5. 1974, rk (predgovor Zoran Kržišnik, uv Melita Stele-Možina, tekst Mirko Juteršek, seznam del, seznam razstavljenih del Mirko Juteršek in Melita Stele-Možina).

Rec.: Anica Cevc, *Argo* 1974—1974, št. 3/4, pp. 61—62; Janez Mesesnel, *Delo*

XVI, št. 83, 9. 4. 1974, p. 8. Ilustr; Bogdan Pogačnik, *Delo* XVI, št. 66, 20. 3. 1974, p. 8. Ilustr; Branko Rudolf, *Večer* št. 98, 26. 4. 1974, p. 6. Ilustr; Marijan Tršar, *NRazgl* XXIII, št. 8, 19. 4. 1974, p. 212; id., *Sodobnost* 1974, št. 6, pp. 565—569.

JANUS, Gustav

409

Gustav Januš. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši 18. 1.—3. 2. 1974, zloženska, uv Andrej Pavlovec.

Rec.: Alojz Boc, *Dnevnik* XXIV, št. 16, 18. 1. 1974, p. 5; Andrej Pavlovec, *Dnevnik* XXIV, št. 29, 31. 1. 1974, p. 5.

JARM, Stane

410

Stane Jarm. Krško, Galerija 11.—25. 6. 1974, zloženska (uv Sandi Sitar).

Rec.: Sandi Sitar, *Dnevnik* XXIV, št. 159, 13. 6. 1974, p. 5; Ivan Zoran, *DL* št. 24, 13. 6. 1974, p. 10. Portret.

JELNIKAR, Miša

411

18. prodajna razstava. Miša Jelnikar, razstava nakita. Lj, Galerija Ars 1. 12. 1974—3. 1. 1975, zloženska (uv Peter Krečič).

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 336, 12. 12. 1974, p. 5.

JESIH, Boris

412

Boris Jesih. Lj, Mala galerija 25. 6.—28. 7. 1974, rk (uv Zoran Kržišnik).

Rec.: Aleksander Bassin (*NRazgl* XXIII, št. 17, 13. 9. 1974, p. 449; Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 155, 5. 7. 1974, p. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 103, 8. 7. 1974, p. 5).

413

Boris Jesih, prodajna razstava risb. Lj, Galerija Labirint 10. 2. 1974—6. 1. 1975, zloženska (uv Janez Mesesnel).

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 287, p. 8, 11. 12. 1974; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 334, 20. 12. 1974, p. 4.

JOVANOVIČ, Peter

414

Peter Jovanovič. Jesenice, Delavski dom 11.—22. 5. 1974, zloženska (uv Cene Avguštin).

Rec.: Cene Avguštin, *Železar* št. 18, 10. 5. 1974, p. 10.

- KALAJDJISKI, Goce 415
Goce Kalajdjiski. Rogaška Slatina, razstavní salon 7.—28. 6. 1974
 Rec.: Drago Medved, *NoviT* št. 24, 20. 6. 1974, p. 7.
- KALJANAC, Enver 416
 Franc Zalar, Telo kot plod, v študentskem naselju razstavlja Enver Kaljanac, *Dnevnik XXIV*, št. 116, 29. 4. 1974, p. 12.
- KERBLER, Stojan 417
 D. U. Alenka Gerlovič, Fotografija Stojana Kerblerja, *NRazgl XXIII*, št. 4, 22. 2. 1974, p. 101.
- 418
Haložani. Razstava fotografij Stojana 11. 12. 1974—7. 1. 1975, rk.
 Rec.: Ankica Marjanovič, *Delo XVI*, št. 294, 19. 12. 1974, p. 8.
- KOCJANČIČ, Peter 419
Kocjančič, razstava fotografije. Lj. Mestna galerija 4. 4.—5. 5. 1974, rk (zasnova, izbor del, tekst Stane Bernik).
 Rec.: Peter Krečič, *NRazgl XXIII*, št. 10, 24. 5. 1974, p. 269; Franc Zalar, *Dnevnik XXIV*, št. 124, 9. 5. 1974, p. 5.
- KOLBIČ, Gabrijel 420
 Jože Curk, Ob razstavi akad. kiparja Gabrijela Kolbiča v Ptujju, *Tednik* št. 38, 3. 10. 1974, p. 9 in št. 39, 10. 10. 1974, p. 7; Vladimir Gajšek, *Večer* št. 240, 15. 10. 1974, p. 7.
- KOLLWITZ, Käthe 421
 Damjan Prelovšek, Grafika Käthe Kollwitz, *NRazgl XXIII*, št. 3, 8. 2. 1974, pp. 72—73.
 Po razstavi v Lj, MG 7. 2. 1973—2. 1. 1974.
- KOMEL, Silvester 422
Silvester Komel. Mrb, Razstavní salon Rotovž 5.—17. 3. 1974, zloženka (uv Aleksander Bassin).
 Rec.: Meta Gabršek Prosenč, *Večer* št. 61, 14. 3. 1974, p. 6; Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 66, 20. 3. 1974, p. 8.
- 423
Silvester Komel. Lj. Mala galerija 30. 7.—25. 8. 1974, rk (uv Zoran Kržišnik), 22 pp. Ilustr.
- Rec.: Aleksander Bassin *NRazgl XXIII*, št. 18, 27. 9. 1974, p. 477; Peter Krečič, *PrimN* (Nova Gorica) št. 33, 9. 8. 1974, p. 7; Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 178, 2. 8. 1974, p. 4; Sandi Sitar, *Dnevnik XXIV*, št. 207, 2. 8. 1974, p. 5.
- KOPORC, Leon 424
 Janez Mesesnel, Liki v prehodu, Ob razstavi v Koncertnem ateljeju, *Delo XVI*, št. 57, 8. 3. 1974, p. 8.
- KORES, Slavko 425
 Meta Gabršek Prosenč, Slavko Kores razstavlja v Napotnikovi galeriji, *Večer* št. 49, 28. 2. 1974, p. 6.
- 426
 M. L. — Marjan Lipovšek, Kores v velenjski galeriji, *Delo XVI*, št. 38, 1.5 2. 1974, p. 9.
- 427
 Andrej Ujčič, Kompleksno pričevanje, *Večer* št. 37, 14. 2. 1974, p. 7. Ilustr.
 V Velenju.
- 428
Slavko Kores. Mrb, Umetnostna galerija 5. 4. 1974, rk (uv Meta Gabršek Prosenč).
 Rec.: Jože Curk, *Tednik* št. 23, 20. 6. 1974, p. 8; Meta Gabršek Prosenč, *Delo XVI*, št. 108, 10. 5. 1974, p. 8; ead., *Dialogi* 1974, št. 7/8, pp. 586—587; Branko Rudolf, *Večer* št. 89, 16. 4. 1974, p. 7. Ilustr.
- KOS, Gojmir Anton 429
Anton Gojmir Kos, retrospektivna razstava. Lj, Moderna galerija 19. 9.—12. 10. 1974, rk (uv Zoran Kržišnik), 33 pp. Ilustr.
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl XXIII*, št. 19, 11. 10. 1974, p. 505; Janez Mesesnel, *Delo XVI*, 27. 9. 1974, p. 19. Ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik XXIV*, št. 267, 1. 10. 1974, p. 5.
- KOSI-DELEGHER, Polonca 430
Polonca Kosi. Lj, Mestna galerija 18. 9.—9. 10. 1974, rk (uv Franc Zalar), 11 pp. Ilustr.
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl XXIII*, št. 19, 11. 10. 1974, p. 505; Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 223, 24. 9. 1974, p. 8; Franc Zalar, *Dnevnik XXIV*, št. 270, 4. 10. 1974, p. 5.

- KOŠIČ, Andrej 431
Marko Vuk, Košič razstavljal v »Pro
Loco«, *PrimN* (Koper) št. 8, 15. 2.
1974, p. 3.
- 432
Košič. Razstavní salon Rogaška Sla-
tina. 2.—27. 8. 1974.
Ecc.: Bogdan Pogačnik, *Delo* XVI,
št. 182, 7. 8. 1974, p. 6. Ilustr.
- 433
Bogdan Pogačnik, Košičeva razstava
v Idriji, *Delo* XVI, št. 298, 24. 12. 1974,
p. 8.
- 434
Andrej Košič. Idrija, Galerija 16.—31.
12. 1974, zloženska (uv Milko Renar).
Rec.: Bogdan Pogačnik, *Delo* XVI, št.
298, 24. 12. 1974, p. 8.
- KOVAČIČ, Janez 435
Franc Zalar, Praznik v Logatcu, Raz-
stavlja Janez Kovačič, *Dnevnik*
XXIV, št. 261, 25. 9. 1974, p. 5.
- KOZLOVIČ, Jasna 436
14. prodajna razstava, Jasna Kozlo-
vič, keramčni nakit. Lj, galerija Ars
13. 7.—12. 8. 1974, zloženska (uv Alek-
sander Bassin).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št.
171, 25. 7. 1974, p. 6; Franc Zalar,
Dnevnik XXIV, št. 218, 13. 8. 1974,
p. 5.
- KUMAR, Stane 437
Razstava olj in risb Staneta Kumar-
ja. Zagorje ob Savi, Steklena dvora-
na Delavskega doma 29. 5.—12. 6.
1974, zloženska.
Rec.: V. Kosmač, *NRazgl* XXIII, št.
12, 21. 6. 1974, p. 326; Marijan Tršar,
NRazgl XXIII, št. 12, 21. 6. 1974,
p. 325.
- LACKOVIČ, Ivan 438
Peter Breščak, Lacković v Rimu, *Delo*
XVI, št. 172, 26. 7. 1974, p. 6.
- LAMUT, Sonja 439
Sonja Lamut, grafika-mezotinta. Ko-
stanjevičica, Lamutov likovni salon
11. 10.—3. 12. 1974, rk (uv Lado Smre-
kar). 24 pp. Ilustr.
Rec.: Božidar Jakac, *DL* št. 44, 31. 10.
1974, p. 7; Janez Mesesnel, *Delo* XVI,
št. 273, 22. 11. 1974, p. 9. Ilustr.; Lado
Smrekar, *PDk*, št. 246, 20. 10. 1974,
p. 5; d., *DL* št. 41, 10. 10. 1974, p. 24.
Portret.
- LEGAT, Kamilo 440
Razstava akademskega slikarja Ka-
mila Legata. Radovljica, dvorana ra-
dovljiške graščine 20.—30. 12. 1974.
Rec.: Maruša Avguštin, *Glas* št. 98,
24. 12. 1974, p. 5. Ilustr.
- LENASSI, Janez 441
Marijan Tršar, Janez Lenassi v piran-
ski Mestni galeriji, *NRazgl* XXIII,
25. 1. 1974, št. 2, p. 42.
Ob razstavi 10.—25. 11. 1973.
- 442
Janez Lenassi. Nova Gorica, Galerija
Meblo 15.—25. 2. 1974.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št.
48, 27. 2. 1974, p. 8; Ivan Sedej, *Dnev-
nik* XXIV, št. 59, 2. 3. 1974, p. 9.
- 443
Janez Lenassi — razstava kiparskih
del. Celje, Likovni salon 20. 9.—5. 11.
1974, rk (uv Ivan Sedej). 18 pp.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl*
XXIII, št. 19, 11. 10. 1974, p. 505; Juro
Kislinger, *Večer* št. 224, 26. 9. 1974,
p. 5. Ilustr. Janez Mesesnel, *Delo*
XVI, št. 223, 24. 9. 1974, p. 8. Ilustr.
- LOGAR, Lojze
Lojze Logar. Grožnjan, Studio B 73
3.—18. 8. 1974, zloženska (uv Stane
Bernik).
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl*
XXIII, št. 17, 13. 9. 1974, p. 449; Peter
Krečič, *Delo* XVI, št. 197, 24. 8. 1974,
p. 23. Ilustr.
- LUKEŽIČ, Nada 445
Franc Zalar, Cvetje, ki ne ovenc,
Dnevnik XXIV, št. 9, 11. 1. 1974, p. 5.
Po razstavi v Lj, Galerija Ars 13. 12.
1973—12. 1. 1974.
- MAHNIČ, Marino-Istran 446
Igor Guzelj, Slikarstvo s priokusom
dialektike, *Glas* št. 67, 30. 8. 1974, p. 6.
446a
Franc Zalar, Marino Mahnič-Istran na
loškem gradu, *Dnevnik* XXIV, št. 239,
3. 9. 1974, p. 5.
- MAKUC, Vladimir 447
Vladimir Makuc. Koper, Galerija Lo-
ža 22. 5.—22. 6. 1974, zloženska (uv Ma-
rijan Tršar).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št.
129, 4. 6. 1974, p. 8. Ilustr.

- 448
16. prodajna razstava. Vladimir Makuc, Grafike. Lj, Galerija Ars 13. 9.—12. 10. 1974, zloženka (uv Aleksander Bassin).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 219, 19. 9. 1974, p. 6; Franc Zalar, *Dnevnik XXIV*, št. 262, 26. 9. 1974, p. 5.
- MESKO, Kiar 449
Kiar Meško, razstava slik. Lj, Galerija Labirint 10. 10.—10. 11. 1974, zloženka.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 243, 17. 10. 1974, p. 8; Ivan Sedej, *Dnevnik XIV*, št. 284, 18. 10. 1974, p. 5.
- MIHELIC, France 450
France Mihelič. Lj, Mala galerija 5. 11.—8. 12. 1974, rk (uv Zoran Kržišnik). 24 pp. Ilustr.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl XXIII*, št. 22, 22. 11. 1974, p. 586; Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 261, 8. 11. 1974, p. 8; Jure Mikuž, *Delo XVI*, št. 286, 16. 11. 1974, p. 26. Ilustr; Franc Zalar, *Dnevnik XXIV*, št. 303, 7. 11. 1974, p. 5.
12. prodajna razstava. France Mihelič, grafike. Lj, Galerija Ars 13. 5.—12. 6. 1974, zloženka (uv Aleksander Bassin).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 118, 2. 5. 1974, p. 8; Sandi Sitar, *Dnevnik XXIV*, št. 130, 15. 5. 1974, p. 5.
- MITCHELL, Denis 452
Denis Mitchell. Lj, Mala galerija 21. 5.—23. 6. 1974, rk (uv Breon O'Casey). 28 pp. Ilustr.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl XXIII*, št. 15, 9. 8. 1974, p. 401; Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 120, 24. 5. 1974, p. 8. Ilustr; Franc Zalar, *Dnevnik XXIV*, št. 154, 8. 6. 1974, p. 9.
- MRAZ, Franjo 453
Franjo Mraz. Trebnje. Galerija likovnih samorastnikov 26. 4.—3. 5. 1974, rk (uv Zoran Kržišnik, Miodrag Kolaric).
Rec.: Zoran Kržišnik, *NRazgl XXIII*, št. 9, 10. 5. 1974, p. 241.
- MUNARI, Bruno 454
Bruno Munari. Lj, Galerija Emonska vrata 11.—23. 2. 1974, rk (uv Paolo Fossati).
Rec.: Peter Krečič, *Delo XVI*, št. 47, 26. 2. 1974, p. 8. Ilustr; Franc Zalar, *Dnevnik XXIV*, št. 56, 27. 2. 1974, p. 5.
- MURTIĆ, Edo 455
Edo Murtić. Piran, Mestna galerija 7.—22. 9. 1974, rk (uv dr. Vanda Ekl).
Rec.: Stane Bernik, *Delo XVI*, št. 239, 12. 10. 1974, p. 24. Ilustr.
- NOVINC, Franc 456
Andrej Pavlovec, Novi pejsaž F. Novinca, razstava v slikarjevem rojstnem kraju, *Dnevnik XXIV*, št. 16, 18. 1. 1974, p. 5.
V Godešiču.
- OBLAK, Floris 457
Floris Oblak. Mrb, Mali razstavni salon Rotovž 15.—31. 5. 1974, zloženka.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* št. 16, 30. 8. 1974, p. 425; Janez Mikuž, *Večer* št. 116, 21. 5. 1974, p. 7.
- OMERSA, Nikolaj 458
Nikolaj Omersa. Lj, Mala galerija 31. 1.—3. 3. 1974, rk (uv Marijan Tršar). 19 pp. Ilustr.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik XXIV*, št. 42, 13. 2. 1974, p. 5.
- OSTERC, Lidija 459
Razstava ilustracij akad. slikarke Lidije Osterc. Radovljica, dvorana radovljiške graščine 10.—20. 3. 1974, zloženka (uv Maruša Avguštin).
Rec.: Maruša Avguštin, *Glas* št. i9, 9. 3. 1974, p. 5.
- PALČIĆ, Klavdij 460
Klavdij Palčič. Lj, Mestna galerija 13.—26. 5. 1974, rk. 16 pp. Ilustr.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl XXIII*, št. 14, 26. 7. 1974, p. 378; Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 112, 15. 5. 1974, p. 8; Marijan Tršar, *Dan* 1974, št. 6, pp. 26—27.
- PALLADIO, Andrea 461
Damjan Prelovšek, Razstava del Andrea Palladia v Vicenzi, *Sinteza* 30/31/32, 1974, p. 131—132.

- PANDUR, Lajči 462
Lajči Pandur. Retrospektivna razstava 1936—1973. Mrb, Umetnostna galerija 8. 2.—10. 3. 1974, rk (uv Meta Gabršek-Prošenc) XXVII + XII pp. Rec.: Branko Rudolf, *NRazgl* XXIII, št. 5, 8. 3. 1974, pp. 128—129; Maja Vetrlih, Meta Gabršek-Prošenc, *Večer* št. 29, 5. 2. 1974, p. 7. Ilustr. (zapisal Branko Avsenak); Sergej Vrišer, *Večer* št. 42, 20. 2. 1974, p. 7. Ilustr.
- 463
 Meta Gabršek-Prošenc, Dela Lajčija Pandurja med rojaki, v Salonu arh. Franca Novaka v Murski Soboti je razstavljen izbor del Pandurjeve retrospektive, *Večer* št. 157, 9. 7. 1974, p. 6. Ilustr.
- 464
 Franc Obal, Retrospektiva del Lajčija Pandurja, *Vestnik* št. 26, 4. 7. 1974, p. 5.
 V Murski Soboti.
- 465
Lajči Pandur. Izbor iz retrospektivne razstave v Umetnostni galeriji Maribor. Lj, Moderna galerija 11.—28. 7. 1974, rk (isti kot v Mrb).
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 167, 19. 7. 1974, p. 6; Iztok Premrov, *Mladina* št. 30, 30. 7. 1974, p. 12. Ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 200, 26. 7. 1974, p. 5.
- PANDUR, Ludvik 466
Ludvik Pandur. Ruše, Likovni salon 29. 3.—14. 4. 1974, zloženska (uv Mirko Vovšek).
 Rec.: Meta Gabršek-Prošenc, *Večer* št. 84, 10. 4. 1974, p. 7;
- 467
Ludvik Pandur. Celje, Likovni salon 6. 11.—3. 12. 1974, rk, (uv Meta Gabršek-Prošenc). 16 pp. Ilustr.
 Rec.: jk / Juro Kislinger, *Večer* št. 280, 4. 12. 1974, p. 6. Ilustr.
- 468
 Janez Mikuž, Dela Ludvika Pandurja v prodajnem salonu Mebla in prostorih LB v Mariboru, *Večer* št. 249, 25. 10. 1974, p. 6.
- PENGOV, Lado 469
Lado Pengov. Lj, Koncertni atelje 29. 1. 1974, zloženska.
 Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 35, 6. 2. 1974, p. 5.
- PIETILÄ, Reima 470
 Peter Krečič, Prostor — vrednota, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 126—127.
 Ob razstavi Space Garden, prostor vrt, Lj, Arkade 24. 8.—24. 9. 1973.
- 471
 id., Pripomba. Ob prispevku »Reima Pietilä — teorija topologije«, *NRazgl* XXIII, št. 1, 1. 1. 1974, p. 11.
 Odgovor na članek F. Koširja v *NRazgl* XXII, št. 24, 21. 12. 1973, pp. 636—637.
- PIRNAT, Janez 472
 Marijan Tršar, Janez Pirnat v Slovenj Gradcu, *NRazgl* XXIII, št. 3, 8. 2. 1974, p. 73.
- PLANINC, Stefan 473
II. prodajna razstava, Stefan Planinc, risbe. Lj, Galerija Ars 13. 4.—13. 5. 1974, zloženska (uv Aleksander Bassin).
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 92, 19. 4. 1974, p. 9; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 125, 10. 4. 1974, p. 5.
- 474
Stefan Planinc. Lj, Mala galerija 27. 8.—29. 9. 1974, rk (uv Zoran Kržišnik).
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXIII, št. 18, 27. 9. 1974, p. 477; Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 207, 5. 9. 1974, p. 6. Ilustr.; Sandi Sitar, *Dnevnik* XXIV, št. 233, 28. 8. 1974, p. 5.
- PLESKO, Igor 475
Igor Pleško. Podobe morskega sveta. Novo mesto, Dolenjska galerija 4.—22. 4. 1974, zloženska.
 Rec.: Cene Avguštin, *NRazgl* XXIII, št. 9, 10. 5. 1974, p. 243.
- POHLEN, Jože 476
Jože Pohlen — razstava plastik in risb. Ajdovščina, Galerija 8.—18. 1. 1974, rk (uv Janez Mesesnel).
- PREGELJ, Marij 477
8. prodajna razstava. Marij Pregelj, grafike. Lj, Galerija Ars 14. 1.—12. 2. 1974, zloženska (uv Aleksander Bassin).

- Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 17, 20. 1. 1974, p. 8;
Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 27, 29. 1. 1974, p. 5.
- PUHAR, Janez 478
Janez Puhar, 1814—1864, spominska razstava. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši 26. 7.—29. 8. 1974, zloženska (uv Mirko Kambič).
Rec.: Mirko Kambič, *Glas* št. 59, 2. 8. 1974, p. 6. Ilustr.
- PUŠELJA, Ratimir 479
Ratimir Pušelja. Celje, Likovni salon 8. 3.—30. 3. 1974, rk (uv Aleksander Bassin).
Rec.: Aleksander Bassin *NRazgl* XXIII, št. 7, . 4. 1974, p. 5184; Juro Kislinger, *Večer* št. 68, 22. 3. 1974, p. 7; Drago Medved, *NoviT* št. 9, 7. 3. 1974, p. 7.
- Ratimir Pušelja*. Lj, Koncertni atelje 16. 4. 1974, zloženska.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 95, 23. 4. 1974, p. 8.
- REMEC, Marjan 481
Marjan Remec. Ilustracija hipotetičnih tekstov na temo znanstvene fantastike. Ruše, Likovni salon 17. 5. 1974.
Rec.: Branko Rudolf, *Večer* št. 124, 30. 5. 1974, p. 5. Ilustr.
- SAKSIDA, Rudolf 482
mr / Milko Rener, *Razstava Rudolfa Saksida v galeriji »Il Torchio«*, *PDK* št. 213, 12. 9. 1974, p. 3. Ilustr.
- SEDEJ, Maksim ml. 483
Maksim Sedej ml. Lj, Mestna galerija 15. 2.—8. 3. 1974, rk (uv Taras Kermauner). 17 pp. Ilustr.
Rec.: Uroš Gabrijelčič, *Mladina* št. 10, 12. 3. 1974, p. 23. Ilustr; Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 44, 22. 2. 1974, p. 9; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 65, 8. 3. 1974, p. 5.
- SIMONIČ, Štefan 484
Štefan Simonič. Jesenice, Delavski dom 19.—29. 1. 1974, zloženska (uv Cene Avguštin).
Rec.: Cene Avguštin, *Glas* št. 7, 26. 1. 1974, p. 5.
- SIRK, Albert 485
Albert Sirk. Razstava marin. Nova Gorica, galerija Meblo 20. 9.—10. 10. 1974, rk (uv Janez Mesesnel) 16 + II pp. Ilustr.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 222, 25. 9. 1974, p. 25.
- SLANA, France 486
France Slana. Bgd, Galerija Doma JLA 9.—23. 4. 1974, rk.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 91, 18. 4. 1974, p. 8.
- SLAPAR, Nejc 487
Franc Zalar, Nejc Slapar v Klubu kulturnih delavcev, *Dnevnik* XXIV, št. 322, 26. 11. 1974, p. 5.
- SPACAL, Jože 488
Opere di Jože Spacal. Trst, »La Lanterna« 11.—31. 5. 1974, zložeka (uv Zoran Kržišnik).
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXIII, št. 17, 13. 9. 1974, p. 449; Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 111, 14. 5. 1974, p. 8. Ilustr.
- Jože Spacal. Razstava grafike*. Koper, Galerija Loža 9.—31. 12. 1974, zloženska (uv Aleksander Bassin).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 293, 18. 12. 1974, p. 14.
- SPACAL, Lojze 490
10. prodajna razstava. Lojze Spacal grafika. Lj, Galerija Ars 13. 3.—12. 4. 1974, zloženska (uv Aleksander Bassin).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XVI, št. 72, 27. 3. 1974, p. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 86, 29. 3. 1974, p. 5.
- STEVANOVIČ, Miroslav 491
Miroslav Stevanovič. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši 29. 3.—21. 4. 1974, zloženska (uv Grujica Lazarevič).
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* XXIV, št. 99, 11. 4. 1974, p. 5.
- STOJKO, Tone 492
Tone Stojko, razstava fotografij. Lj, Arkade 7.—17. 5. 1974.
Rec.: MA Manja Anderle, *Dnevnik* XXIV, št. 125, 10. 5. 1974, p. 5; Aleksander Bassin, *NRazgl* XXIII, št. 16,

30. 8. 1974, p. 425; Tatjana Pregl, *Delo XVI*, št. 109, 11. 5. 1974, p. 22. Ilustr.

SALAMUN, Andraž 493

Slikarska razstava Andraža Salamuna. Skofja Loka, Galerija na loškem gradu. Od 19. 4. 1974 dalje, rk (uv Jure Mikuž). 4 p. Ilustr.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl XXIII*, št. 16, 30. 8. 1974, p. 425; Igor Guzelj, *Glas* št. 32, 24. 4. 1974, p. 5.

SKROBONJA, Ante 494

Ante Škrobonja — fotografija. Ajdovščina, Galerija 22. 4.—5. 5. 1974, zloženska (uv Ranko Dokmanovič).

Rec.: Brane Kovič, *PrimN* (Nova Gorica) št. 20, 10. 5. 1974, p. 9.

TAVČAR, Seka 495

Seka Tavčar. Nova Gorica, Galerija Meblo 26. 4.—13. 5. 1974, rk (uv Brane Kovič).

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl XXIII*, št. 16, 30. 8. 1974, p. 425; Brane Kovič, *PrimN* št. 20, 10. 5. 1974, p. 8; *Delo XVI*, št. 105, 7. 5. 1974, p. 8. Ilustr.

TISNIKAR, Jože 496

Jože Tisnikar. Grožnjan, Galerija Ars Medica 25. 7.—17. 8. 1974, zloženska. Rec.: T. F. *PDk* št. 185, 9. 1974, p. 4.

Razstava najnovejših del slikarja Jožeta Tisnikarja. Slovenj Gradec, Umetnostni paviljon. Od 4. 10. 1974 dalje.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 251, 26. 10. 1974, p. 22; Marijan Tršar, *NRazgl XXIII*, št. 21, 8. 11. 1974, p. 561.

TOMAN, Veljko 498

Janez Mesesnel, Barviti izpovedni izrazi. Veljko Toman razstavlja v lokalu Kluba kulturnih delavcev, *Delo XVI*, št. 213, 12. 11. 1974, p. 6.

TROBEC, Jože 499

Jože Trobec. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši 20. 6.—25. 7. 1974, zloženska (uv Aleksander Bassin).

Rec.: Aleksander Bassin, *Glas* št. 56, 20. 6. 1974, p. 6; id., *NRazgl XXIII*, št. 16, 30. 8. 1974, p. 425.

TRPIN, Jože 500

Jože Trpin. Ruše, Likovni salon 26. 4.—12. 5. 1974.

Rec.: Branko Rudolf, *Večer* št. 114, 18. 5. 1974, p. 5.

TRŠAR, Drago 501

Drago Tršar. Ravne na Koroškem, Likovni salon 25. 9.—6. 10. 1974, rk (uv Zoran Kržišnik). 16 pp. Ilustr.

Rec.: Vinko Ošljaj, *Večer* št. 232, 5. 10. 1974, p. 5. Ilustr.

Opere di Drago Tršar. Trst, Galerija d'arte La Lanterna 9.—29. 11. 1974, zloženska (uv Zoran Kržišnik).

Rec.: Milko Bambič, *PDk* št. 274, 23. 11. 1974, p. 4.

TRŠAR, Marijan 503

Marijan Tršar. Piran, Mestna galerija 9.—21. 8. 1974, zloženska (uv Marijan Tršar).

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl XXIII*, št. 17, 13. 9. 1974, p. 449.

URBANČIČ, Izidor 504

Izidor Urbančič. Lj, Koncertni atelje 12. 2. 1974, zloženska.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo XVI*, št. 41, 19. 2. 1974, p. 8; Franc Zalar, *Dnevnik XXIV*, št. 50, 21. 2. 1974, p. 5.

VIDIČ, Janez 505

Vidic. Mrb, Mladinsko razstavišče galerija Avla 5. 11.—5. 12. 1974, zloženska (uv Sergej Vrišer).

Rec.: Dušan Mevlja, *Delo XVI*, št. 276, 26. 11. 1974, p. 8; Sergej Vrišer, *Večer* št. 272, 12. 11. 1974, p. 6.

ZAVOLOVSEK, Alojz 506

Viktor Kojc, Olja in akvareli, *NoviT* št. 45, 14. 2. 1974, p. 8. V Velenju.

id., Prizadeven pedagog in uspešen slikar, *PDk*, št. 18, 15. 11. 1974, p. 12.

Marijan Tršar, Razstava Alojza Zavolovška v Velenju, *NRazgl XXIII*, št. 23, 6. 12. 1974, p. 617.

ZEL, Jože 508

Jože Zel. Ruše, Likovni salon 7.—27. 1. 1974, zloženska (uv Mirko Vovšek).

Rec.: Branko Rudolf, *Večer* št. 12, 16. 1. 1974, p. 7. Portret.

ZORKO-TIHEC, Vlasta

509

Vlasta Zorko-Tihec, kiparska dela. Celje, Likovni salon 11. 1.—2. 2. 1974, rk (uv Marijan Tršar).

Rec.: Drago Medved, *NoviT* št. 3, 24. 1. 1974, p. 7; Branko Rudolf, *Večer* št. 18, 23. 1. 1974, p. 6.

510

9. prodajna razstava, mala plastika. *Vlasta Zorko-Tihec.* Lj, 13. 2.—12. 3. 1974, zloženska (uv Aleksander Bas-sin).

Rec.: Vlasta Zorko-Tihec v galeriji *Ars, Dnevnik XXIV*, št. 52, 23. 2. 1974, p. 9.

BIOGRAFIJE

BATIČ, Stojan

511

Stojan Batič, Upornemu kmetu in proletarcu (Zapisal Snežna Slamberger), *Dnevnik XXIV*, št. 140, 25. 5. 1974, p. 9. Portret.

Pred odkritjem spomenika v Trbovljah in na ljubljanskem Gradu.

BOLJKA, Janez

512

Janez Boljka, Koliko poezije je v bronu? Na rob polemikam o spomeniku Ivanu Cankarju (Zapisal Slavko Pregl), *ITD* št. 26, 2. 7. 1974, p. 7. Ilustr.

513

Ciril Zlobec, Zakaj ne bombe kar v atelje? *Sodobnost* 1974, št. 12, pp. 983—984.

O polemiki ob Boljkovem spomeniku Cankarju.

HAMILTON, Richard

514

Nena Dimitrijevič, Pogovor z Richardom Hamiltonom, *Sinteza* 30/31/32, pp. 116—118. Ilustr.

JAMA, Matija (1872—1947)

515

Mirko Juteršek, Ob najnovejši predstavitvi Jame: Kje so njegove slike, *Sinteza* 30/31/32, pp. 9—13. Ilustr.

KOCMUT, Branko

516

Branko Kocmut, Življenje s preteklostjo in sedanostjo (Zapisal Janez

Cundrič), *Sedm dni* št. 6, 7. 2. 1974, pp. 6—7. Ilustr.

O arhitekturi in urbanizmu ob podelitvi Prešernove nagrade.

KOČICA, Ljubica

517

Janez Sever, Barve v stekmu. Ljubica in Tomislav Kočica oživljata rogaško tradicijo gravur po steklu, atelje poln umetnin iz stekla, *Delo XVI*, št. 74, 29. 3. 1974, p. 11. Ilustr.

LAJOVIC, Janez

518

Janez Lajovic, Sloves in sramota arhitekture, Veliko ljudi ima do arhitekture krivičen odnos (Zapisal Janez Zadnikar), *Delo XVI*, št. 63, 16. 3. 1974, p. 23. Ilustr.

LUBARDA, Peter

519

Marijan Tršar, Petar Lubarda in memoriam, *NRazgl XXIII*, št. 4, 22. 2. 1974, p. 100.

MESKO, Kiar

520

Kiar Meško, Težišče je v umetnosti, ki se razvija mimo elitizma (Sprasevala Janez Stanič in Janez Kajzer, *Delo XVI*, št. 251, 26. 10. 1974, p. 24.

MIHELIC, France

521

Taras Kermauner, Rajanje demonov, grafika Franceta Miheliča, *Sinteza* 30/31/32, 1974, pp. 103—111.

RUDOLF, Branko

522

Bruno Hartman, Branko Rudolf, Sedemdesetletnica, *NRazgl XXIII*, št. 21, 8. 11. 1974, p. 559.

SEDEJ, Maksim (1909—1974)

523

Zoran Kržišnik, Maksim Sedej in memoriam, *NRazgl XXIII*, št. 11, 7. 6. 1974, p. 297.

TIHEC, Slavko

524

Slavko Tihec, »Našel sem ljudi dobre volje...« (Zapisal Branko Avsenak), *Večer* št. 39, 16. 2. 1974, p. 6.

O pripravi na skulpturo za mariborsko Formo vivo.

ŽUŽA, Jelica

525

Jelica Žuža, med nagrajenci Prešernovega sklada (Zapisal Adrian Grizold), *Večer* št. 32, 8. 2. 1974, p. 7.

SLIKOVNA PRILOGA
PLANCHES



STATE OF TEXAS
COUNTY OF [illegible]

[illegible text]

[illegible text]

[illegible text]

[illegible text]

[illegible text]

[illegible text]

[illegible text]

FOTOGRAFSKI POSNETKI

- Cene Avguštin: 138, 142, 143
Tomaž Brejc: 120
Vesna Bučič: 121—126
Graphische Sammlung Albertina, Dunaj: 71, 79, 81
Srečo Habič: 127, 128, 160—169, 171, 174—181, 183, 186, 187
Vlado Kotlušek: 145—156
Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Dunaj: 68—70, 72—78, 80, 82, 83
Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb: 170, 172, 173
Narodna galerija, Ljubljana: 50—57, 63—65
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana: 28—46
Pokrajnski muzej, Maribor: 2—6, 9—13, 18, 20, 21, 27
Posnetki po starih fotografijah: 113, 118, 119, 137, 139—141, 144, 157—159
Marjetica Simoniti: 129—136
Avguštin Stegenšek: 19
Ferdinand Šerbelj: 47, 48, 58, 59, 61, 62, 66, 67
Tehniški muzej, Ljubljana: 7
Zavod SRS za spomeniško varstvo, Ljubljana: 22, 23, 60, 84—112, 114—117
Zavod za spomeniško varstvo, Celje: 14—16, 26, 49
Zavod za spomeniško varstvo, Maribor: 1, 8, 17, 24, 25
Matija Žargi: 182, 184, 185, 188





1 Vič pri Dravogradu, druga polovica 17. stoletja



2 Pušcava na Pohorju, druga polovica 17. stoletja



3 Olimlje, konec 17. stoletja



4 Radlje ob Dravi, začetek 18. stoletja



5 *Mihael Pogačnik: Ruše, 1724—1735*



6 Brestanica, začetek 18. stoletja



7 Apače, prva polovica 18. stoletja



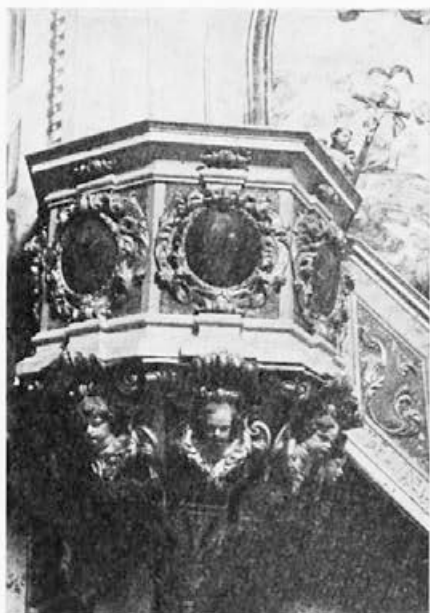
8 Duh na Ostrem vrhu, prva polovica 18. stoletja



9 Janez Walz: Malečnik, 1736 do 1737



10 Jeruzalem v Slovenskih gorcih, druga četrtina 18. stoletja



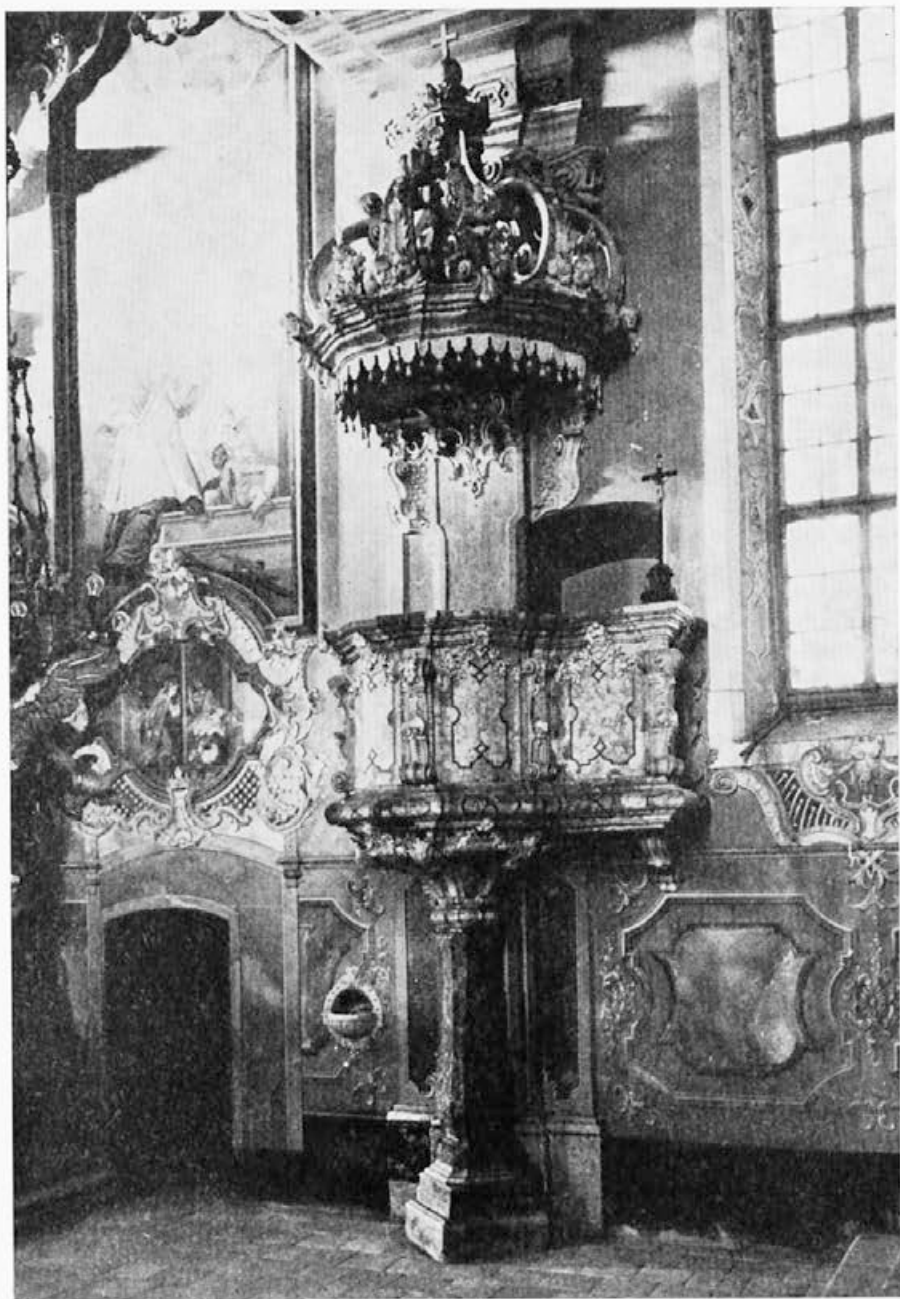
11 *Janez Gregor Božič*: Svetina nad Laškim, 1710—1724



12 Sentjanž pri Štefanu pri Žusmu, prva polovica 18. stoletja



13 Sv. Uršula pri Dramljah, druga četrtina 18. stoletja



14 Sv. Rok nad Šmarjem pri Jelšah, druga četrtina 18. stoletja



15 *Jožef Straub*: Rogatec, 50. leta 18. stoletja



16 *Jožef Straub in Janez Jurij Merisi(?)*: Sladka gora, 50. do 60. leta 18. stoletja



17 Szentjanž nad Radljami ob Dravi, druga tretjina 18. stoletja



18 *Jože Holzinger*: Svečina, 70. leta 18. stoletja



19 *Jožef Holzinger*: Studenci pri Mariboru, 60. leta 18. stoletja



20 *Vid Köninger*: Zalec, 60. leta 18. stoletja



21 *Ferdinand Gallo*: Marija Dobje, 1779



22 *Janez Jurij Mersi: Ponikva, 1771*



23 *Janez Jurij Mersi*: Slovenj Gradec, okoli 1763



24 Troblje pri Slovenjem Gradcu, 60. leta 18. stoletja



25 Peter Marnzeller(?): Ptuj, 1763



26 Mihael Rosenberger in Jožef Kainz: Celje, 1851



27 Jožef Wrenko-Mastnak: Gojka pri Frankolovem, 1863

981 (6) 16

Jugend-Schuldiger Ehren-Kreis!
Auf des
Herrn Salvafors/ (Tic)
Vortreffliche Befehreibung
Des
Hertzogthums Crain.



D hat nach langen Wunsch! sich endlich eingestanden
Ein Teufflicher Geiher? der heisset Die Hand/
Aus des Teufflers-Haus! und heisset Eten Geiher!
Und aller Welt vorstell! der Schrein Wunder-Stand!
Ja über-ich den Schrein! Den Ertelneren Schreiner
Ertelner Ertelner in Ertelner und Gemalt!
Denn kein gemeiner Hand könt Eten Werk faren treiben/
Es ziemt einem Geist vom Himmel könt einfallen!
Wen eine Helben-King die Feder hat geschrieben/
Wer Buch/und Degen oft den Dand! hat unterlegt
Nach Herabens Zeit vor oft im Riß! könter/
Ein Blut und Fein! sit vor Eten und Eten! rüdt!
Ein Eten! haßt! Dand! adeln in Eten! kam! egen
Den Namen des Zutterhand! den sie / rüdt! schiff!
lang vor

Nur der der Selbst verdien! Ihm Eten! Eten! zu legen/
Was Würdigs! setzen auf/ damit es Eten! prang!
Da Wunder! Schreiner! Kraft! aus den Ertelneren
schreiner

Wir unerschöpfen Hies! ist Eten! Theosophia!
Und Hies! ein! ja den haub! geschiffen! Köpff!
Die Gasmund! geiher! mit! Rindern! Ambrosia!
Die weist ein! Eten! sich! mit! Wolken! selmer! Sackten!
Der die Kunst! Kammern! all der! Wunder! herrt! auf
XXII

28 Endter: Slava vojvodine Kranjske, 1689

981 (6) 16

Das I. Capitel.
Der erste viel-gemeine und weit-läuffige Nam
des Volcks/ und Königs Crain.

Inhalt.

Kayser Maximilian / nach welchem dieß Klammers
Verfassung wird eingestrichet / nemlich der die allgemeine
Nicht und weit-läuffige / folgends auf die Ertelneren
in oben beschriebener / und endlich auf die eigene Klammern.
Der stils allgemeine Nam Crain. In diesem einig! alter
und klammern / In Ansehung und Application dieses Nam
meines Clammern. Der Maximilian / aus Italien herüber vertrieben
den / nach maximilian. Maximilian! persequens! Clammern! und Maximilian.
Maximilian / soll! Eten! mit! unter! den! Maximilian! Clammern!
Hies! der! Maximilian! Eten! ist! den! Maximilian! Clammern!
gerade! mit! weichen! nach! unter! dem! weit-läuffigen! Klammern! den! Maximilian!
wie! Maximilian! / nach! beschriebener!

Dieß! ist! die! erste! Beschreibung! der! Klammern!
die! in! der! Klammern! ist!
die! in! der! Klammern! ist!
die! in! der! Klammern! ist!

Dieß! ist! die! erste! Beschreibung! der! Klammern!
die! in! der! Klammern! ist!
die! in! der! Klammern! ist!
die! in! der! Klammern! ist!

29 Endter: Slava vojvodine Kranjske, 1689

105

von Böhmen / in Crain.

Scharpfenstein.

Inhalt.

Das Scharpfenstein gebiet. Wobey zu den! Klammern!
Clammern! Clammern! Clammern! Clammern! Clammern!
Clammern! Clammern! Clammern! Clammern! Clammern!



SCHARPFENSTEIN

Das Scharpfenstein gebiet. Wobey zu den! Klammern!
Clammern! Clammern! Clammern! Clammern! Clammern!
Clammern! Clammern! Clammern! Clammern! Clammern!

30 Endter: Slava vojvodine Kranjske, 1689

107

von Döblingen her folgenden Clammern.



Scharpfenstein gebiet. Wobey zu den! Klammern!
Clammern! Clammern! Clammern! Clammern! Clammern!
Clammern! Clammern! Clammern! Clammern! Clammern!

Das Scharpfenstein gebiet. Wobey zu den! Klammern!
Clammern! Clammern! Clammern! Clammern! Clammern!
Clammern! Clammern! Clammern! Clammern! Clammern!

31 Endter: Slava vojvodine Kranjske, 1689



32 Widmanstetter: Bratovske bukvice, 1678

33 Mayr: Bratovske bukvice, 1682



34 Eger: Pet svetih petkov, 1768




35 Kleinmayr: Kršćanske resnice, 1770

PREMISHLUVAINA
 Na
 Vſaki dan tega Tedna od
 teh nar Poglavitishnih Navu-
 kov nashiga Moiftra

JESUSA
CHRISTUSA

Is Nemškiga na Crainski Jefik
 preftaulčna.



LABACI,
 Typis, Adami Friderici Reichhardt, In-
 clyt. Prov. Carn. Typogr. 1753.

36 Reichardt: Premišljevanja, 1753



NA PANDELEK.
*Od te velike Hudobe, inu Sbrat-
 finge ſmertniga Greba,*

1. **S**Kuſi vſaki ſmertni greh ſe ta ſhlaht-
 na ſuknja te nedovſhnaſti, ali po-
 ſvetezhe Gnade Boſhje, katiro ſmo my v'
 ſvetimu karſtu ſadobili, preterga inu
 ſgubi.

2. Vſaki ſmertni greh obrupa duſho
 ob to preſhlahtno poſvetezho gnado Bo-
 ſhjo, inu v'ſih dobrih del, katire je ona
 ſturila ſkuſi zelu ſvoje ſhivljenje: ven-
 der dobre dela v'ſtanu gnade Boſhje ſtur-
 jena, inu ſkuſi ſmertni greh v'morjena,
 po pravi pokuri ſupet poſtanejo vredna
 Nebefškiga Krajeſtva.

3. Vſaki ſmertni greh ſtury, de je nad
 zhlovekam ſgublenu Terplejne Chriſtu-
 ſhovu: aku pokuro ne ſtury ſkuſi pravo
 ſpovid, ali popolnoma grevengo, pred
 ſmertjo.


A 2 zhlo-

37 Reichardt: Premišljevanja, 1753

PREMISHLUVANJA
 Na
 v'ſaki dan tega Tedna, od teh
 nar Poglavitishnih Navukov
 nashiga Moiftra

JESUSA
CHRISTUSA.

Is Nemſhkiga na Krajski Jefik
 preftavlena.




V' LUBLANI,
 Stiskane per Joan. Friedr. Egerju.
 1796.

38 Eger: Premišljevanja, 1796



NA PONEDELEK.
*Od te velike Hudobe, inu ſtrafinge ſmer-
 niga greba.*

1. **S**kuſi v'ſaki ſmertni greh ſe ta ſhlaht-
 na ſuknja te nedovſhnoſti, ali poſve-
 tezhe Gnade Boſhje, katiro ſmo mi v'ſve-
 timu karſtu ſadobili, preterga inu ſgubi.

2. V'ſaki ſmertni greh obrupa duſho
 ob to preſhlahtno poſvetezho gnado Bo-
 ſhjo, inu v'ſih dobrih del, katire je ona
 ſturila ſkuſi zelu ſvoje ſhivljenje: vender
 dobre dela v'ſtanu gnade Boſhje ſturjena,
 inu ſkuſi ſmertni greh v'morjena, po pra-
 vi pokuri ſupet poſtanejo vredna Nebefſh-
 kiga Krajeſtva.

3. Vſaki ſmertni greh ſtury, de je nad
 zhlovekam ſgublenu Terplejne Kriſtu-
 ſhovu: aku pokuro ne ſtury ſkuſi pravo
 ſpovid, ali popolnoma grevengo, pred
 ſmertjo.

A 2 4. Vla-

39 Eger: Premišljevanja, 1796



Amor meus Crucifixus est.
Abbas Campagna de Grano.

**ROMARSKU
DRUGU BLAGU**

Tu je:

24. S. PESEM,

Katere se zhes zeilu Leitu tukei
na krishni gori pojo, kir so: od vse
forte materije JESUOVE, inu tudi v' enih
le od vezh gnad ukupci, katire so
Romarji tu sadobili

De bi se she vezhi zhaft Boshja,
inu Andah gmirala, so sdei lere Pefme
od tiga Vikshiga tam naprei imenuvaniga
Duhovnika Poglavarja na svitlobo,
inu drukat dane.

Narsadei je she ena perloshena Pefem,
inu ena potrebna Molitu ene prave
serzhne grevenge.

Letu vse ukupci je sloshenu, inu sluzjenu
skusi tsistiga, kateri je popreid te perve
inu te druge Bukvize popisov.

Cum Permissu Superiorum.

LABACI,
Typis Joannis Friderici Eger, An. 1770.

40 Eger: Romarsko drugo blago, 1770



*Amor meus Crucifixus
est.*

**ROMARSKU
DRUGU BLAGU,**

Tu je:

25. S. PESEM,

tere se zhes zeilu Leitu tukei na kri-
ni gori pojo, kir so od vse forte
materije JESUOVE, inu tudi v' enih
le od vezh gnad ukupci, katire
so Romarji tu sadobili.

De bi se she vezhi zhaft Boshja, inu Andah
gmirala, so sdei lere Pefme od tiga Vik-
shiga inu naprei imenuvaniga Duhovnika
Poglavarja na svitlobo, inu drukat dane.

Narsadei je she ena perloshena Pefem,
inu ena potrebna Molitu ene
prave serzhne grevenge.

Letu vse ukupci je sloshenu, inu sluzjenu
skusi tsistiga, kateri je popreid te perve
inu te druge Bukvize popisov.

V VUIDNU
Po Bractih Mestih

41 Murero: Romarsko drugo blago, 1775



42 Eger: Kratki zapopadek, 1773



43 Eger: Zbrane molitve, 1786



**JUTRAJNA
MOLITU.**

Všiganogóžhni Ozhe te nature!
V'letej jutrajni uri, ker
stvary bres shtivila tó zhaft tvoja
svetiga imena osnanujejo, se
hózhem jest tudi k' njih hvalesh-
nim pejsmam pérdrushiti, inu
tebe v' prahi moje nezhimornósti
moliti.

A 2 Po-

44 Eger: Zbrane molitve, 1786



Lubi Kmeťje!

Od dershánja te shivine: od
kug inu bolesén, katere vafho
shivino teró, bom jest s' vami
v' tih bukvah govoril. Tih fal-
lerjov, katere vy kmeťje vezhi
dejl per teĵ sdravi, inu bolni
shivini doperneséte, je grosnu
veliku, inu vřaki -- tudi ta nar-
majšhi tih falerjov shkoduje
vafhimu pohishtvu, inu vafhi
shivinzi.

V' obenimu deĵlu vafhiga
Gospodarstva vy taku dalezh
nasaj ne ořánete, kakor per
reĵi

a 2

45 Kleinmayr: Bukve od kug, 1792



*Narbolshi jedi
sa lazhe ludi.*

46 Kleinmayr: Kuharske bukve, 1799

Kuharske Bukve.

Is
Nemřkiga preflovenjene
od V. V.




*
Lubiana.
Natisene per Kleinmajerji skusi sklado
Andrea Gaffler na tergi Nro. 190.
1799.



47 *Anton Cebelj*: Sv. Notburga, Samobor, frančiškanski samostan



48 *Anton Cebelj*: Vsi svetniki, Malovše pri Črničah



49 *Anton Cebelj*: Vsi svetniki, 1761, Sladka gora



50 *Anton Cebelj*: Sv. Angela, Ljubljana, uršulinski samostan



51 *Anton Cebej*: Sv. Ludvik, Ljubljana, Narodna galerija



52 *Anton Cebej*: Sv. Boštjan, Ljubljana, Narodna galerija



53 *Anton Cebej*: Marija dobrega sveta., Zgornji Tuhinj



54 *Anton Cebej*: Sv. Valburga, Ljubljana, Narodna galerija



55 *Anton Cebelj*: Sv. Urh, Ljubljana, Narodna galerija



56 *Anton Cebelj*: Sv. Boštjan in Rok, 1763, Cerknica



57 *Anton Cebelj*: Sv. Krištof, 1766, Ljubljana, ž. c. sv. Cirila in Metoda



58 *Anton Cebelj*: Sv. Anton Puščavnik, Verd pri Vrhniki



59 *Anton Cebelj*: Sv. Bruno, Planina nad Ajdovščino



60 *Anton Cebelj*: Sv. Ana, Razguri pri Štjaku



61 *Anton Cebelj*: Škapulirska Marija, Ljubljana, frančiškanski samostan



62 *Anton Cebelj*: Smrt sv. Jožefa, 1773, Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt



63 *Anton Cebelj*: Sv. Janez Nepomuk, 1768, Dobravlje



64 *Anton Cebelj*: Poveličanje sv. Petra, Dobravlje



65 *Anton Cebelj*: Mučeništvo sv. Marka, 1768, Dobravlje



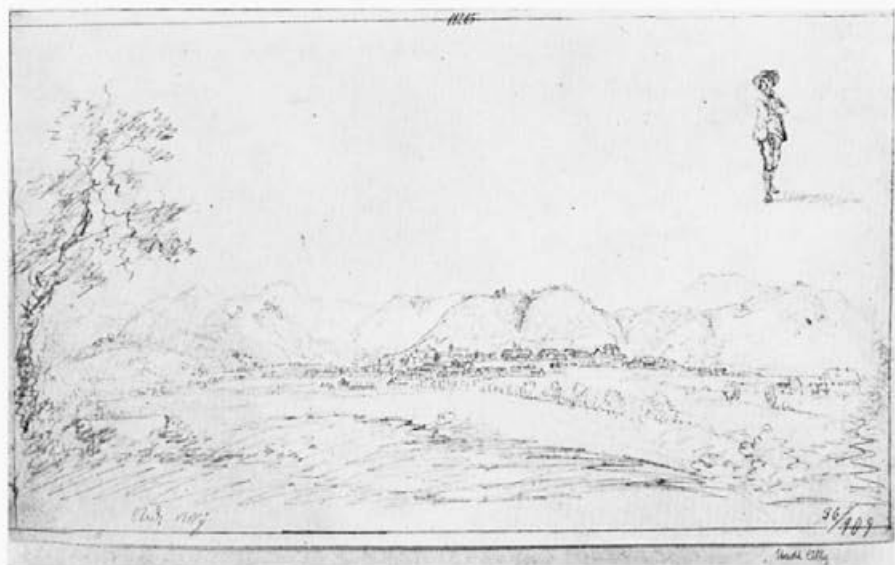
66 *Anton Cebelj*: Poveličanje Janeza Krstnika Ajdovščina



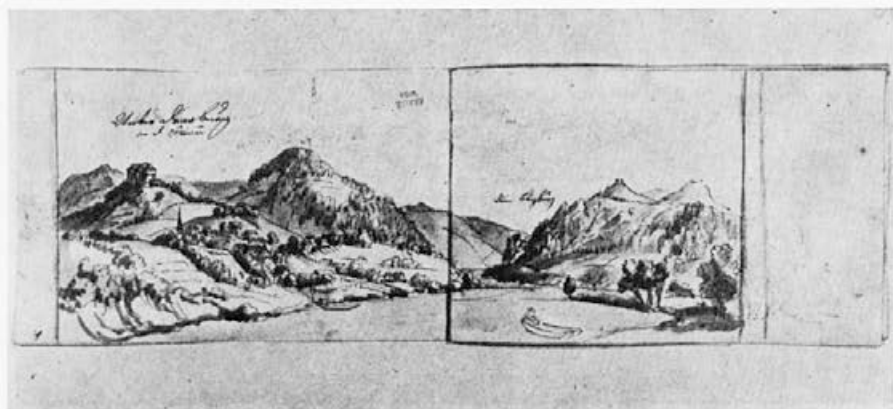
67 *Anton Cebelj*: Poveličanje sv. Frančiška, Smlednik, grajska kapela



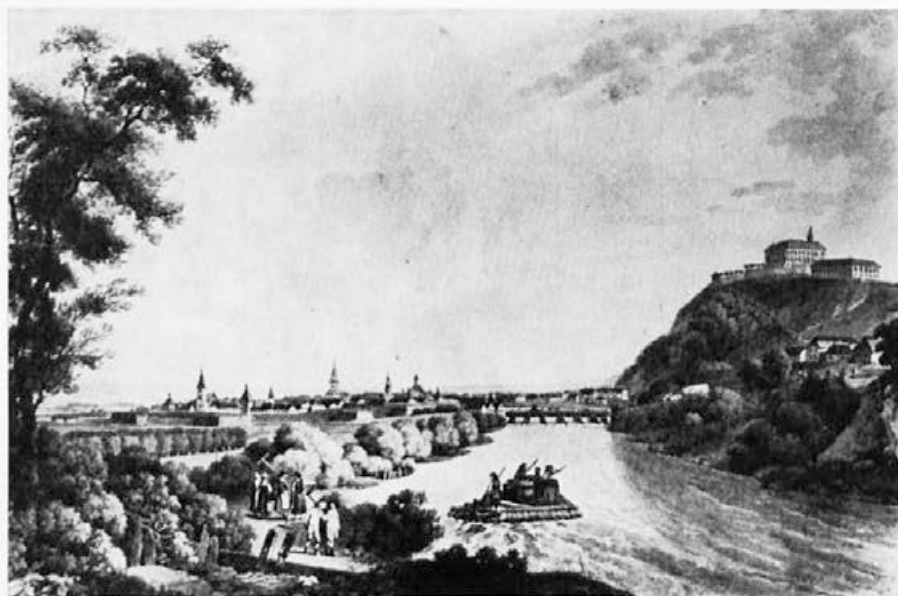
68 *Ferdinand Runk*: Celje, 1795—1798, Dunaj, Kupferstichkabinett



69 *Ferdinand Runk*: Celje, 1795—1798, Dunaj, Kupferstichkabinett



70 *Ferdinand Runk*: Dravograd, okoli 1798, Dunaj, Kupferstichkabinett



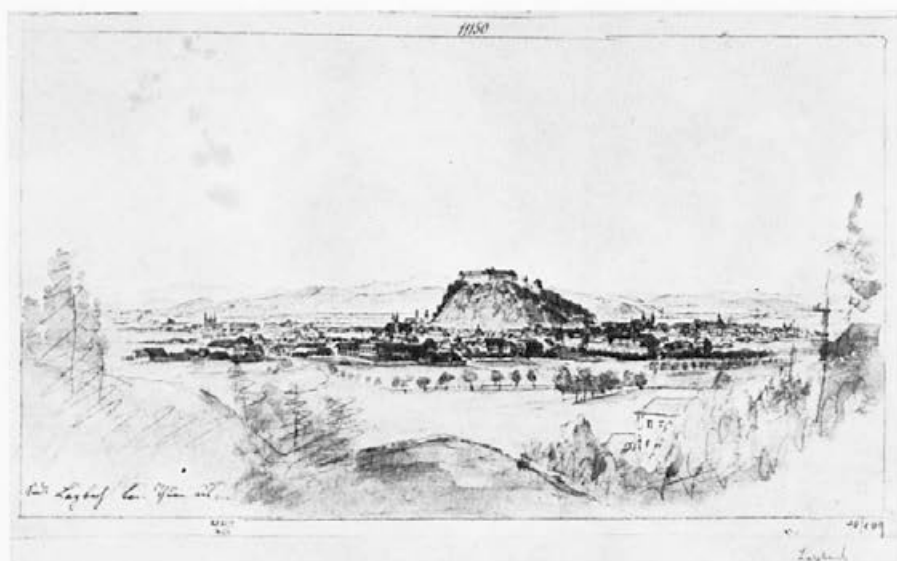
71 *Ferdinand Runk*: Radgona z gradom v Gornji Radgoni, okoli 1798, Dunaj, Albertina



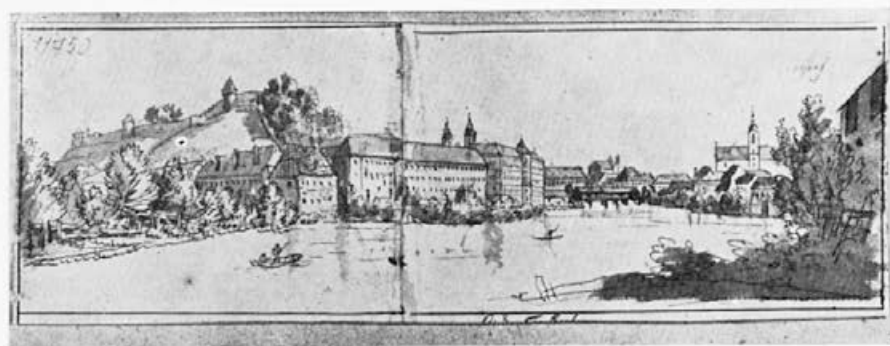
72 *Ferdinand Runk*: Idrija, konec 18. stoletja, Dunaj, Kupferstichkabinett



73 *Ferdinand Runk*: Kranj, konec 18. stoletja, Dunaj, Kupferstichkabinett



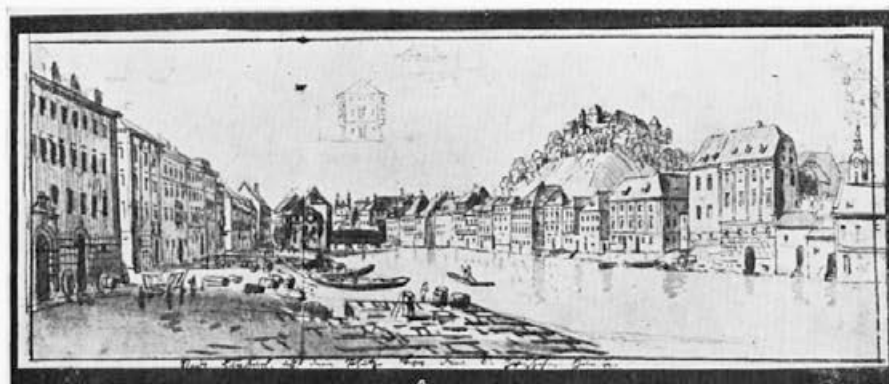
74 *Ferdinand Runk*: Ljubljana, pogled s tivolskega gradu, konec 18. stoletja, Dunaj, Kupferstichkabinett



75 *Ferdinand Runk*: Ljubljana, konec 18. stoletja, Dunaj, Kupferstichkabinett



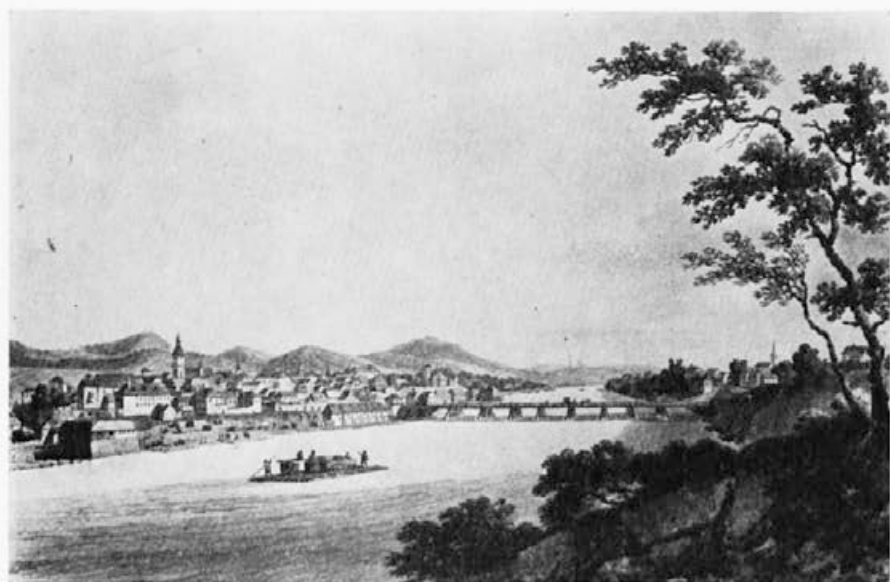
76 *Ferdinand Runk*: Ljubljana, konec 18. stoletja, Dunaj, Kupferstichkabinett



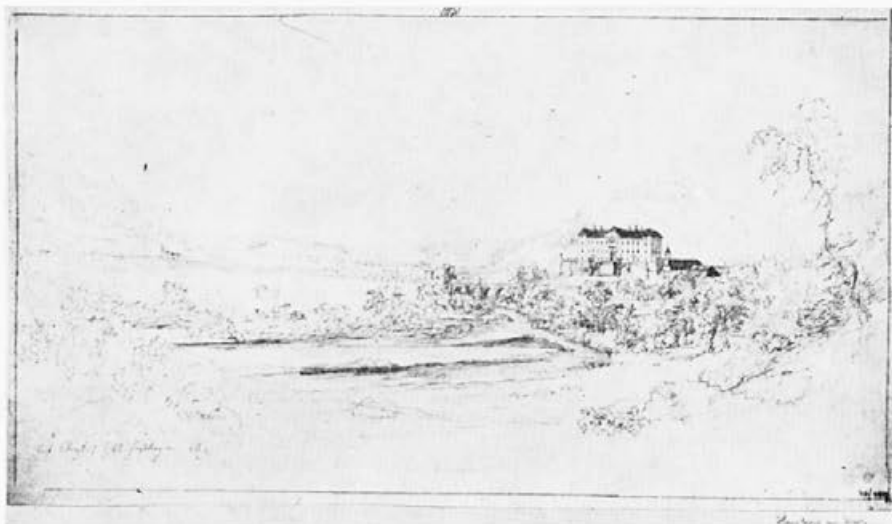
77 *Ferdinand Runk*: Ljubljana, pristanišče na Bregu, konec 18. stoletja, Dunaj, Kupferstichkabinett



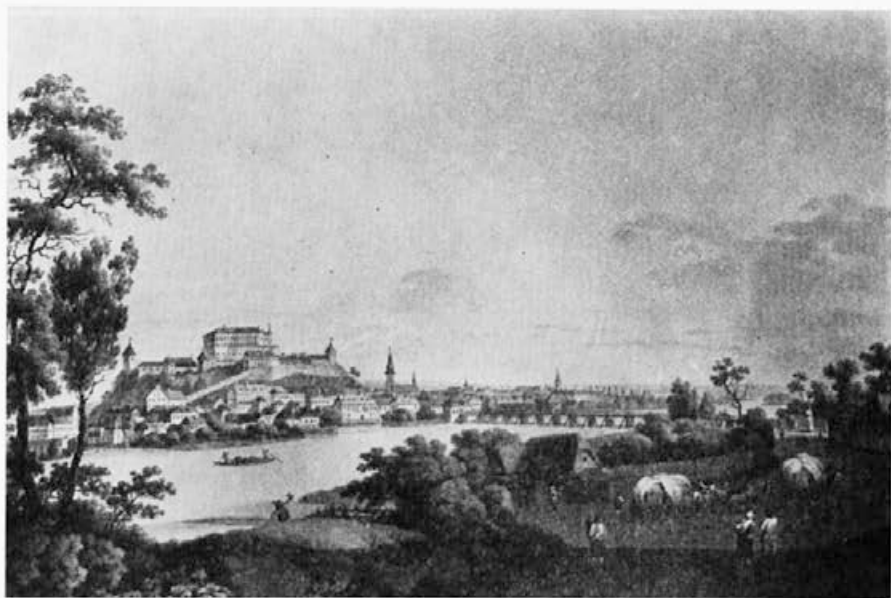
78 *Ferdinand Runk*: Maribor, okoli 1798, Dunaj, Kupferstichkabinett



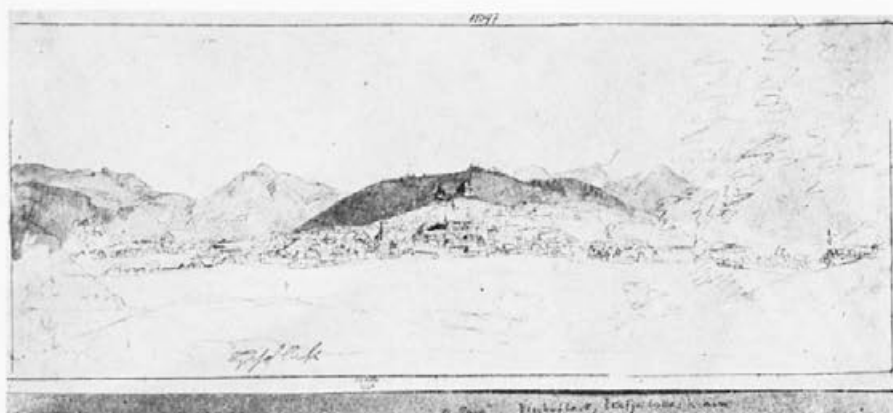
79 *Ferdinand Runk*: Maribor, okoli 1798, Dunaj, Albertina



80 *Ferdinand Runk*: Planina, grad Hasberg, konec 18. stoletja, Dunaj, Kupferstichkabinett



81 *Ferdinand Runk*: Ptuj, okoli 1798, Dunaj, Albertina



82 *Ferdinand Runk*: Škofja Loka, konec 18. stoletja



83 *Ferdinand Runk*: Tržič, konec 18. stoletja, Dunaj, Kupferstichkabinett



84 *Franc Ksaver Skola*: Studija mišic in kosti (kopija), 1822, Novo mesto, študijska knjižnica Mirana Jarca



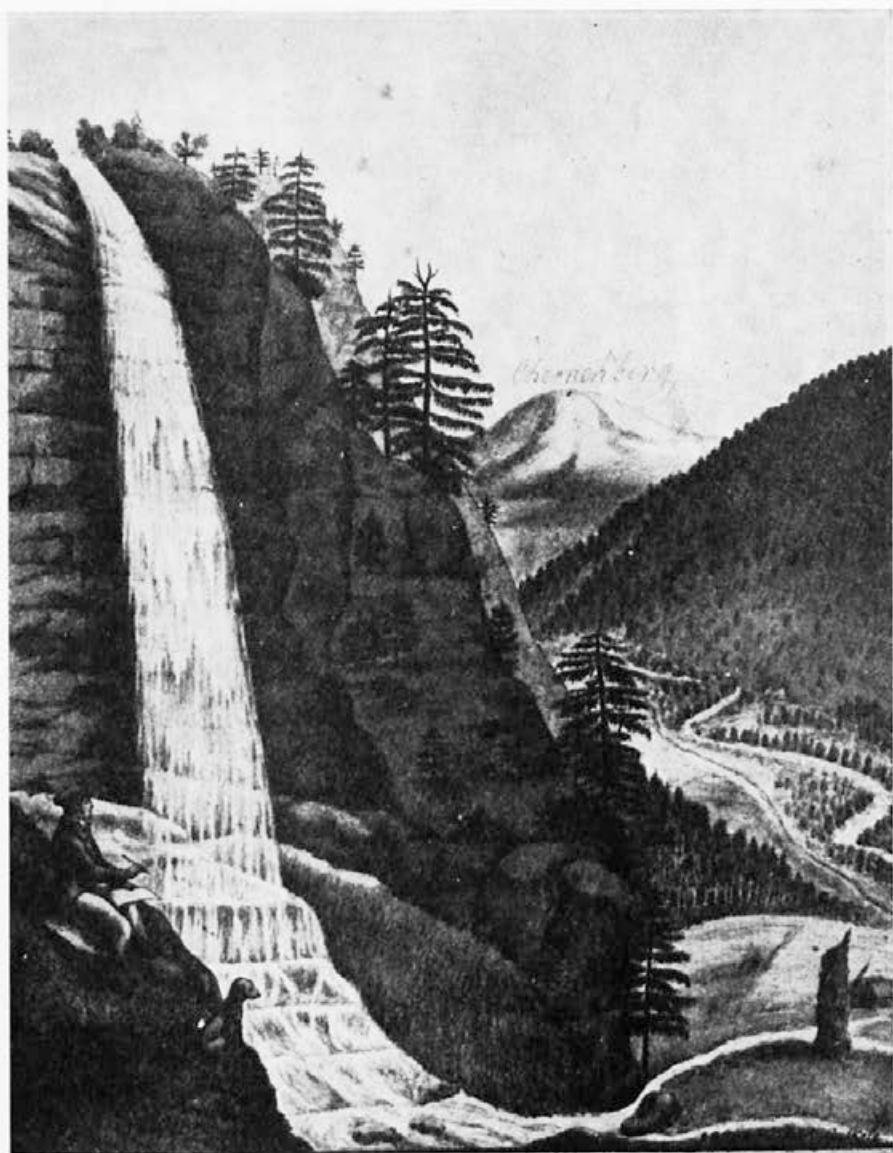
85 *Franc Ksaver Skola*: Krški nadškof Jac. Peregrin Paulitsch (1751 do 1827), 1825, Novo mesto, študijska knjižnica Mirana Jarca



86 *Franc Ksaver Skola*: Grad Grmače (detajl katastrskega načrta), 1821, Novo mesto, študijska knjižnica Mirana Jarca



87 *Franc Ksaver Skola*: Koren ali »pri ploheh« na Savi, 1834, Novo mesto, študijska knjižnica Mirana Jarca



88 *Franc Ksaver Skola*: Slap v dolini Malte blizu Gmünda, 1824, Novo mesto, študijska knjižnica Mirana Jarca



89 *Franc Ksaver Skola*: Grofica Marija Theresia v. Auersperg, Novo mesto, študijska knjižnica Mirana Jarca



90 *Franc Ksaver Skola*: Poštni mojster v Gmündu v. Platzer, 1825, Novo mesto, študijska knjižnica Mirana Jarca



91 *Franc Ksaver Skola*: Dekliška portreta, 1826, Novo mesto, študijska knjižnica Mirana Jarca



92 *Franc Ksaver Skola: Razbijanje skal v Savi blizu Dolnjega Loga, 1836.*
Novo mesto, študijska knjižnica Mirana Jarca



93 *Franc Ksaver Skola: Proti mestu Krškemu, 1845, Novo mesto, študijska knjižnica Mirana Jarca*



94 Franc Ksaver Skola: Navzdol proti Krškemu, Novo mesto, študijska knjižnica Mirana Jarca



95 Franc Ksaver Skola: Portreta slikarjevih staršev, Novo mesto, študijska knjižnica Mirana Jarca



96 Franc Ksaver Skola: Nedokončana študija neba z oblaki in mavrico, Novo mesto, študijska knjižnica Mirana Jarca



97 Franc Ksaver Skola: Stran iz skicirke (kopije slikarjev), Novo mesto, študijska knjižnica Mirana Jarca



98 *Franc Ksaver Skola: Knez Porcia*
Novo mesto, študijska knjižnica
Mirana Jarca



99 *Franc Ksaver Skola: Avtopor-*
tret, Novo mesto, študijska knjiž-
nica Mirana Jarca



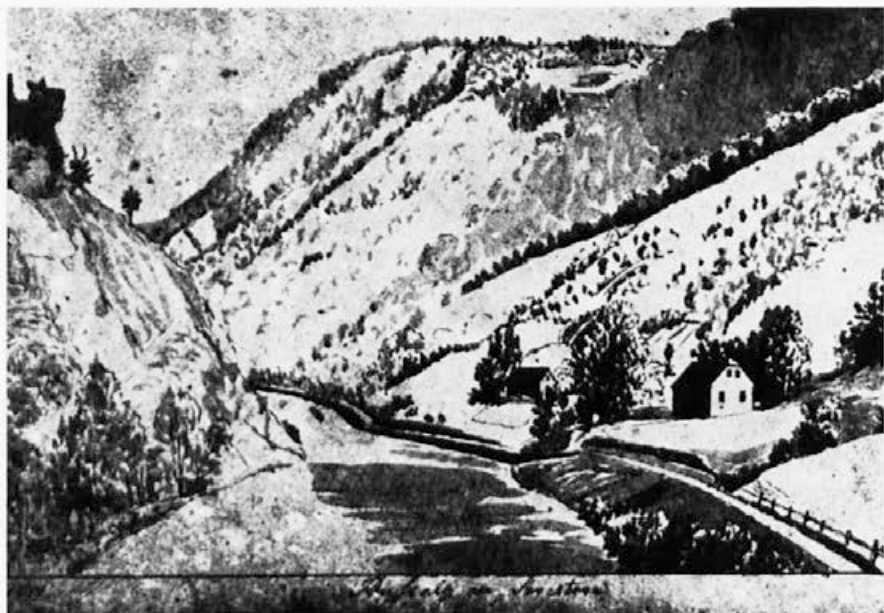
100 *Franc Ksaver Skola: Gospa*
Pavich v. Pfäuenthal, 1826, Novo
mesto, študijska knjižnica Mira-
na Jarca



101 *Franc Ksaver Skola: Spomenik*
v Zidanem mostu, 1832, Novo
mesto, študijska knjižnica Mira-
na Jarca



102 *Franc Ksaver Skola*: Grofica Julija v. Auersperg, Novo mesto, študijska knjižnica Mirana Jarca



103 *Franc Ksaver Skola*: Prusnik ob Savi, 1837, Novo mesto, študijska knjižnica Mirana Jarca



104 *Franc Ksaver Skola*: Kapelica z drevjem, Novo mesto, študijska knjižnica Mirana Jarca



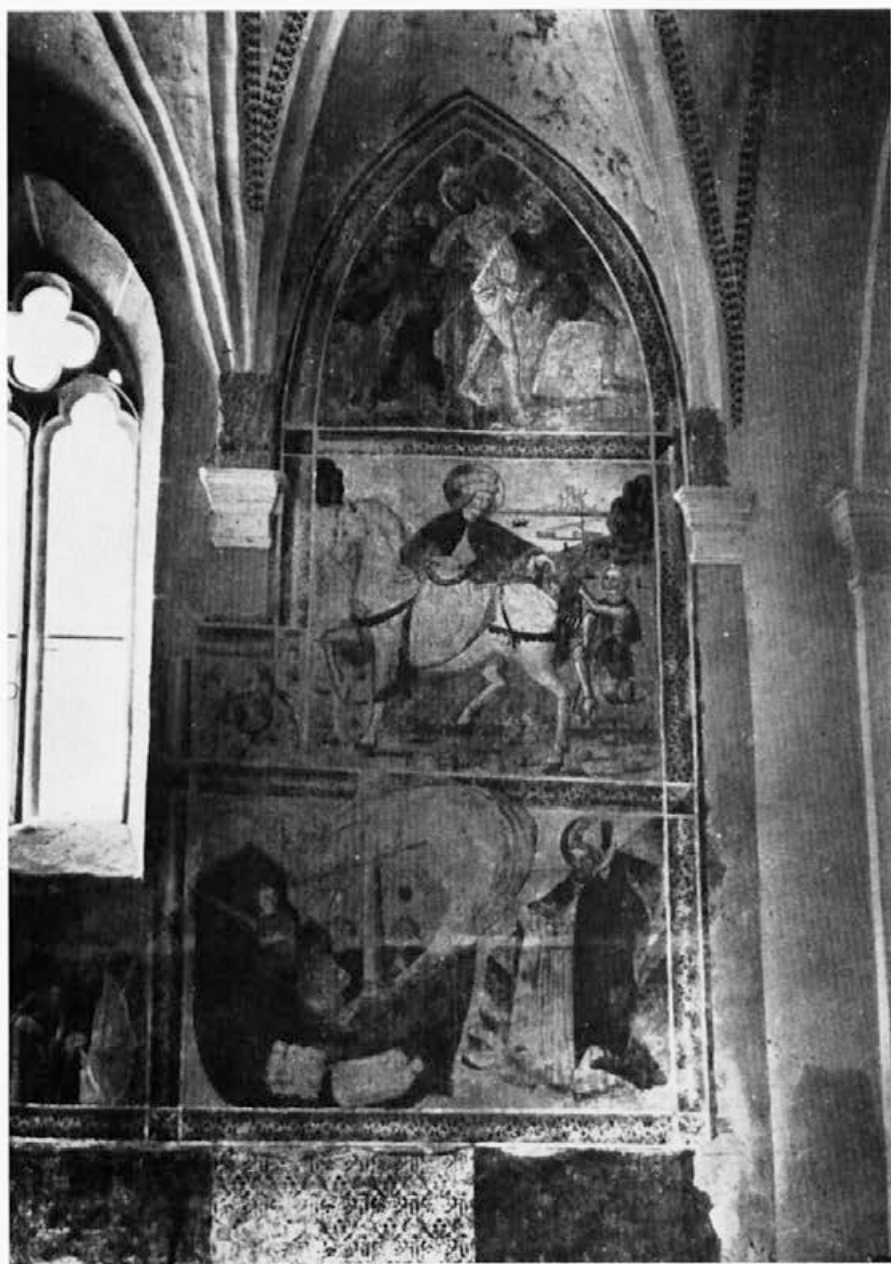
105 *Franc Ksaver Skola*: Vas Videm na Štajerskem, 1845, Novo mesto, študijska knjižnica Mirana Jarca



106 Franc Ksaver Skola: Polh, Novo mesto, študijska knjižnica Mirana Jarca



107 Franc Ksaver Skola: Risba po angelih z Robbovega oltarja v šentjakobski cerkvi v Ljubljani, 1833, Novo mesto, študijska knjižnica Mirana Jarca



108 *Mojster zaprtega vrta*: Bičanje, grb, sv. Martin z beračem, sv. Miklavž rešuje ladjo z romarji in zastori na južni steni prezbiterija, po 1500, p. c. sv. Andreja pri Moravčah



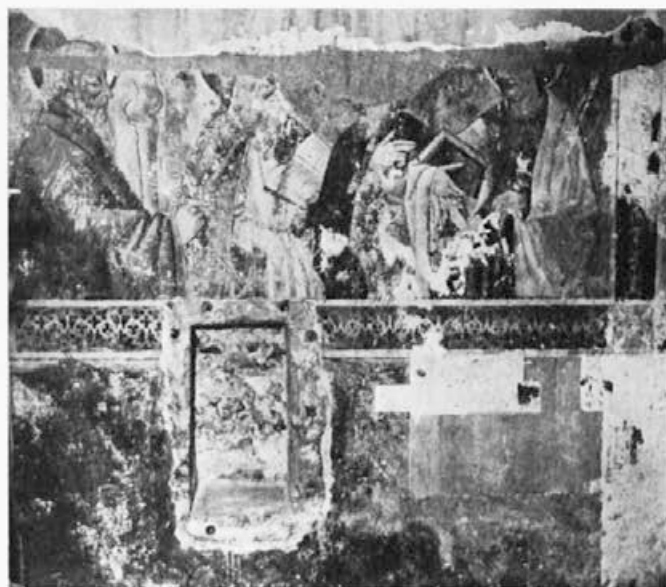
109 *Mojster zaprtega vrta*: Lov na samoroga v zaprtem vrtu na severni steni prezbiterija, po 1500, p. c. sv. Andreja pri Moravčah



110 *Mojster zaprtega vrta*: Lov na samoroga v zaprtem vrtu na severni steni prezbitarija, po 1500, p. c. sv. Andreja pri Moravčah



111 »Krajinar« iz sv. Andreja: krajina na freski sv. Martina z beračem na južni steni prezbitarija, po 1500, p. c. sv. Andreja pri Moravčah



112 Mojster Zaprtega vrta: Apostoli na južni steni prezbitarija, po 1500, p. c. sv. Andreja pri Moravčah



113 *Mojster E. S.:*
bakrorez
Iskarijotovega poljuba
iz pasijonske serije



114 *Mojster Zaprtega vrta:* Iskarijotov poljub v šilastem zaključku severne stene prezbiterija, po 1500, p. c. sv. Andreja pri Moravčah



115 *Mojster Zaprtega vrta*: kristomorfní bog Oče na severni steni prezbitarija, detajl s sl. 109, po 1500, p. c. sv. Andreja pri Moravčah



116 *Mojster Zaprtega vrta*: Kristus iz prizora Noli me tangere na severni steni, p. c. sv. Lenarta v Krtini



117 *Mojster zaprtega vrta*: detajl Kristusa iz Križanja na južni steni prezbitarija, p. c. sv. Mohorja in Fortunata v Podzidu



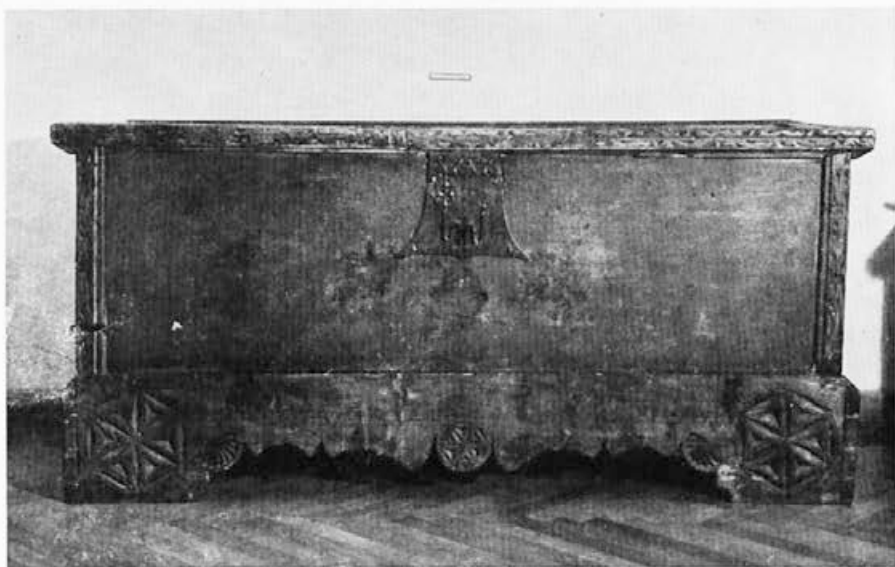
118 *Francesco Trevisani*: Zasmehovanje Kristusa, Rim, S. Silvestro in Capite



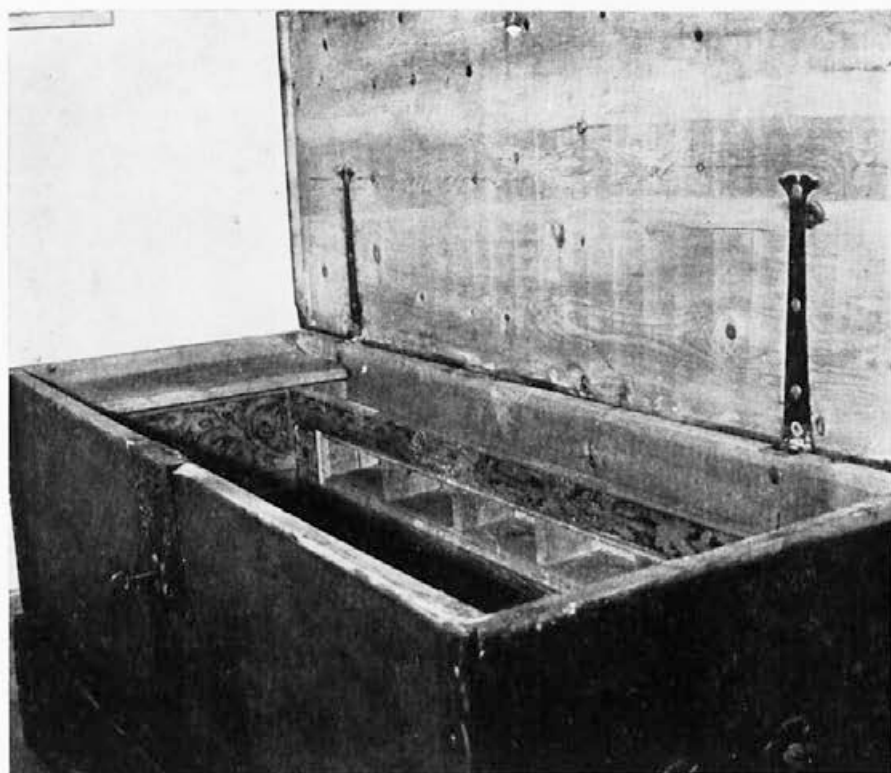
119 *Francesco Trevisani (?)*: Zasmehovanje Kristusa, Koper, Sv. Basso



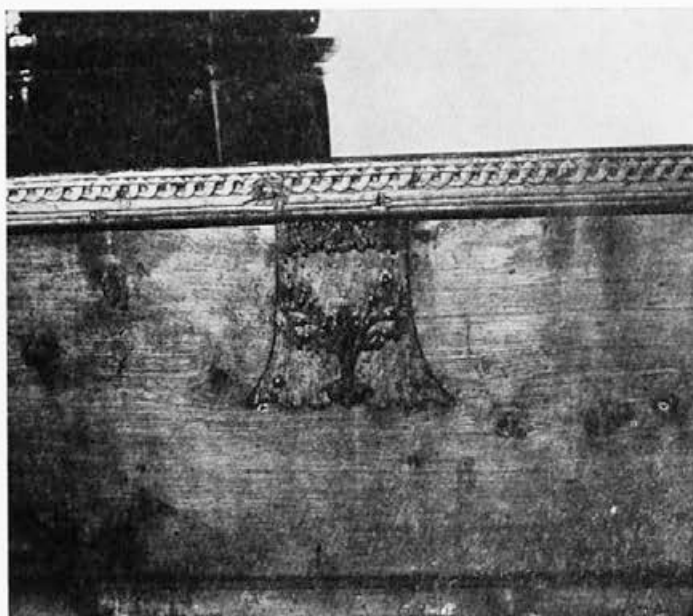
120 *Neznani slikar iz konca 17. stoletja: Ecce homo, Koper, Sv. Basso*



121 Poznogotska alpska skrinja, pozno 15. ali prva polovica 16. stoletja, Maribor, Pokrajinski muzej



122 Notranjost skrinje s sl. 121, pozno 15. ali prva polovica 16. stoletja, Maribor, Pokrajinski muzej



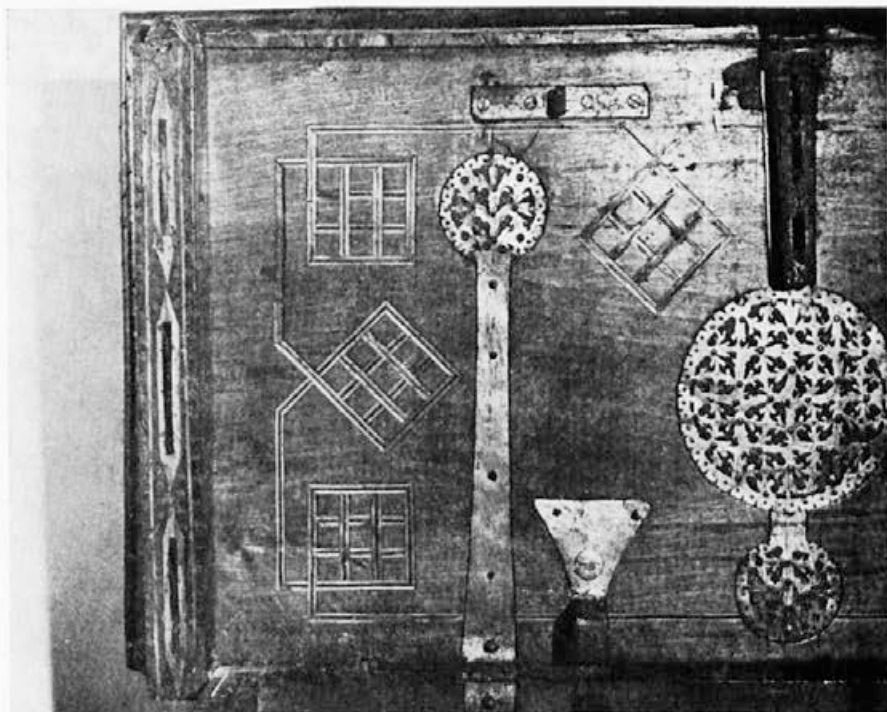
123 Poznogotska skrinja, ključavnica in motiv ovitega traku pozno 15. ali prva polovica 16. stoletja, Maribor, Pokrajinski muzej



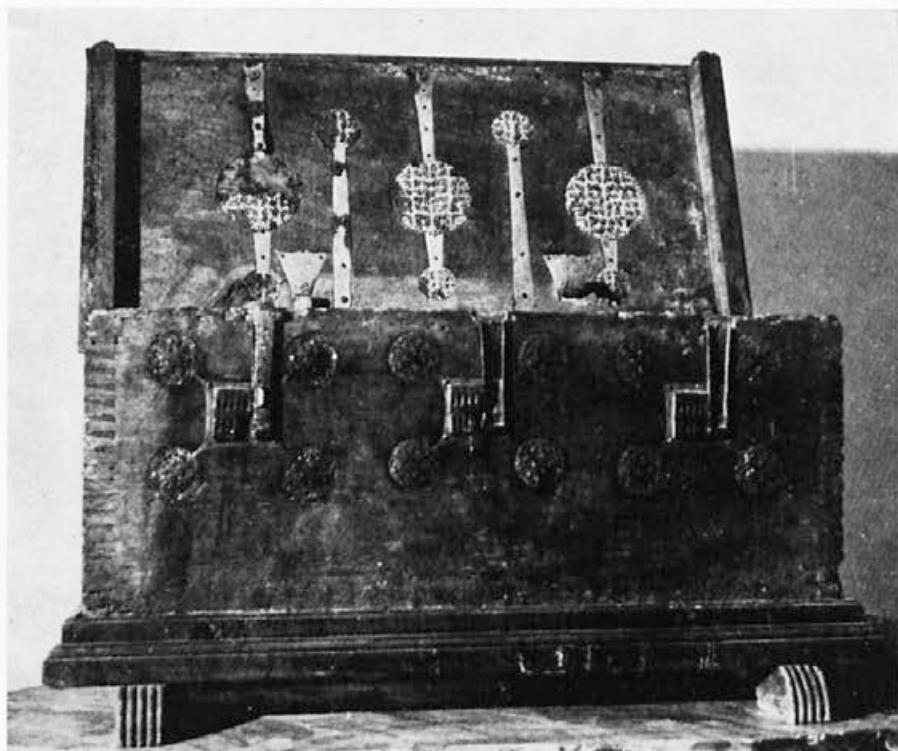
124 Alpsko-lombardska skrinja, notranjost, druga polovica 15. ali začetek 16. stoletja, Koper, Pokrajinski muzej



125 Alpsko-lombardska skrinja, druga polovica 15. ali začetek 16. stoletja, Koper, Pokrajinski muzej



126 Notranjost pokrova skrinje s sl. 125, intarzija, predrto okovje in v lesu puncirane zvezde, druga polovica 15. ali začetek 16. stoletja, Koper, Pokrajinski muzej



127 Alpsko-lombardska skrinja, druga polovica 15. stoletja (?), Ljubljana, Narodni muzej



128 Detajl skrinje s sl. 127, levja glava, vezana na lastovičji rep, del poznogotske ključavnice, druga polovica 15. stoletja (?), Ljubljana, Narodni muzej



129 *Slovenjegraška pasarska delavnica*: Kelih, zadnja tretjina 18. stoletja, t. im. poznorokokojška skupina, ž. c. sv. Elizabete v Slovenjem Gradcu



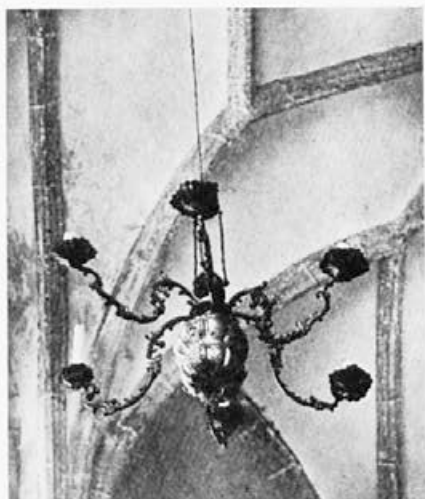
130 *Slovenjegraška pasarska delavnica*: Svečnik, zadnja tretjina 18. stoletja, t. im. poznorokokojška skupina, p. c. sv. Pankraca v Starem trgu pri Slovenjem Gradcu



131 *Slovenjegraška pasarska delavnica*: Monštranca, zadnja tretjina 18. stoletja, t. im. poznorokokojška skupina, p. c. sv. Jurija na Legnu



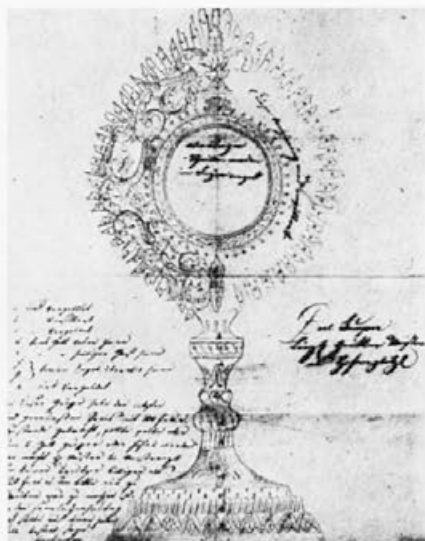
132 *Mariborski zlatar Jožef Anton Zeckl*: Monštranca, okoli 1738, ž. c. sv. Petra na Kronske gorji



133 *Jurij Nechl*: Lesteneč, 1799, špitalska cerkev sv. Duha v Slovenjem Gradcu



134 *Delavnica Jurija Neckla (?)*: Monštranca, začetek 19. stoletja, ž. c. sv. Martina v Libeličah pri Dravogradu



135 Graški pasar *Carl Sumper*: skica monštranca, ki jo je leta 1823 poslal ž. c. v Slovenjem Gradcu, Maribor, Pokrajinski arhiv



136 Graški pasar *Carl Sumper*: Monštranca, 1823, ž. c. sv. Elizabete v Slovenjem Gradcu



137 Kranj, Tomšičeva ulica



138 Kranj, Prešernova ulica



139 Kranj, Titov trg



140 Kranj, Titov trg



141 Kranj, Maistrov trg



142 Tržič, Glavni trg



143 Skofja Loka, Glavni trg



Pozdrav iz Radovljice.

144 Radovljica, Linhartov trg



145 *Janez Wolf*: Vrhnika, prezbiterij, 1867



146 *Simon Ogrin*: Vrhnika, ladja, 1906—1907



147 *Janez Wolf*: Ribnica, prezbiterij, 1880



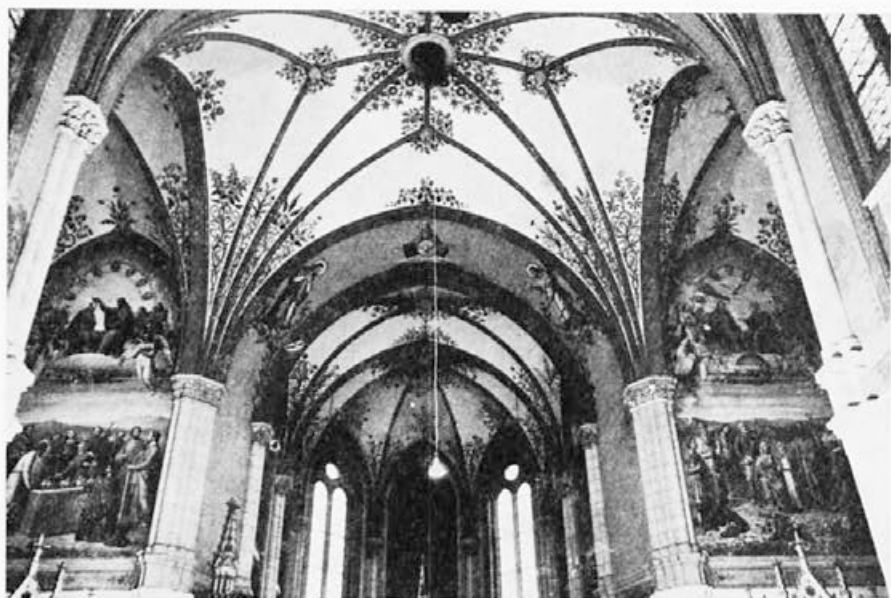
148 *Matija Koželj*: Ribnica, ladja, 1890



149 *Matija Bradaška*: Čadram pri Slovenskih Konjicah, pogled proti prezbitერიu, 1908—1910



150 *Anton Jebačín*: Sora pri Medvodah, prezbitერიj, 1909



151 *Anton Jebačič*: Šmartno pri Litiji, pogled proti prezbitoriju, 1911–1913



152 *Anton Jebačič*: Prosek pri Trstu, prezbitorij, 1919



153 *Simon Ogrin*: Kamna gorica pri Radovljici, prezbiterij, 1904



154 *Matija Koželj*: Cerklje na Gorenjskem, prezbiterij, 1889



155 *Matija Bradaška*: Begunje na Gorenjskem, ladja, 1897



156 *Jakob Brodlo*: Ponikva pri Grobelnem, ladja, 1890



157 *Marko Pernhart*: Tržič, originalna fotografija-reprodukcija, okoli 1865, zasebna last



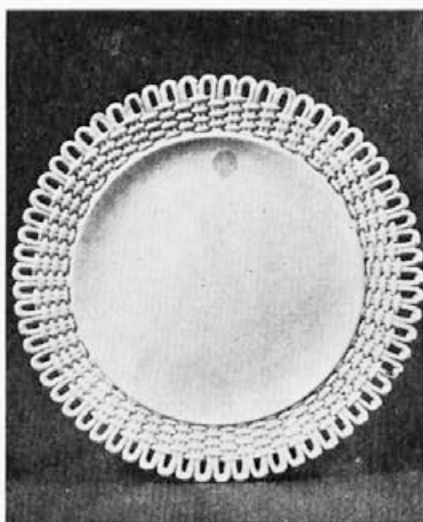
158 *Marko Pernhart*: Kranj, originalna fotografija-reprodukcija, okoli 1865, zasebna last



159 *Marko Pernhart*: Bohinjsko jezero, originalna fotografija-reprodukcija, okoli 1865, zasebna last



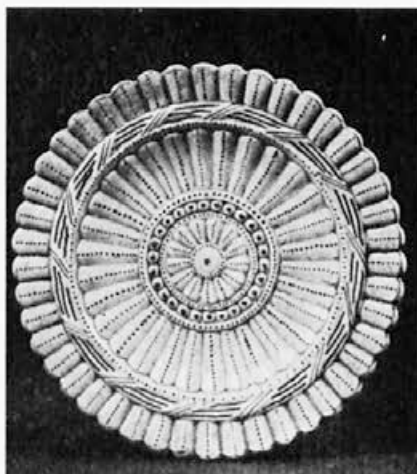
160 *Obrat v ljubljanskem Gradišču:* Beloprsteni desertni krožnik, konec 18. do prve četrtine 19. stoletja, Ljubljana, Narodni muzej



161 *Obrat v ljubljanskem Gradišču:* Beloprsteni desertni krožnik, konec 18. do prve četrtine 19. stoletja, Ljubljana, Narodni muzej



162 *Obrat Nemški dol v Libojah, I. Heffle:* Beloprstena ročka za vodo iz umivalne garniture, 1815—1853, Ljubljana, Narodni muzej



163 *Delavnica v Kamniku, F. Konšek:* Beloprsteni poslikani desertni krožnik, okoli 1855, Ljubljana, Narodni muzej



164 *Peter Žmitek, delavnica v Kamniku, B. Schnabel: Okrasni pladenj, poslikan z motivi s panjskih končnic, 1907, Ljubljana, Narodni muzej*



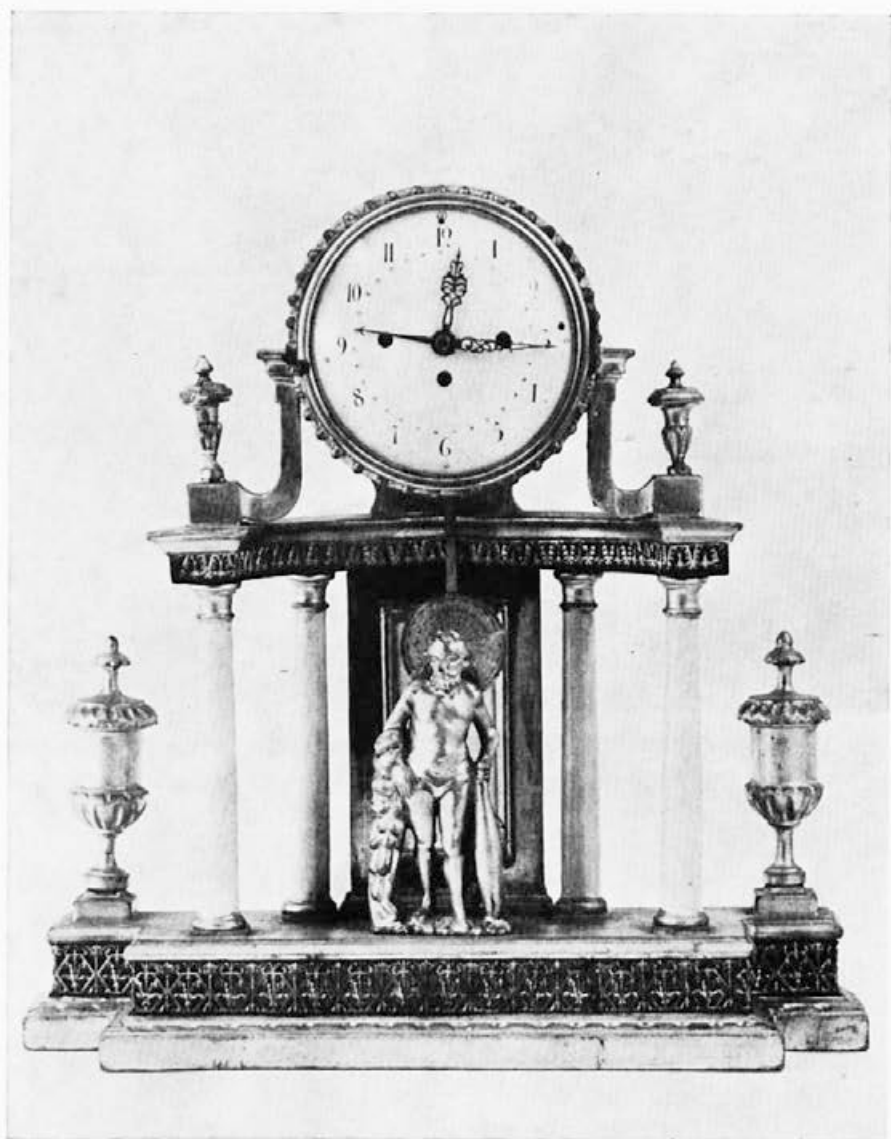
165 *Tovarna dekorativne keramike Schütz, Liboje: Okrasni pladenj iz industrijske majolike, zadnja četrtna 19. stoletja, Ljubljana, Narodni muzej*



165 *Tovarna dekorativne keramike Schütz, Liboje: Kropilček iz industrijske majolike, zadnja četrtna 19. stoletja, Ljubljana, Narodni muzej*



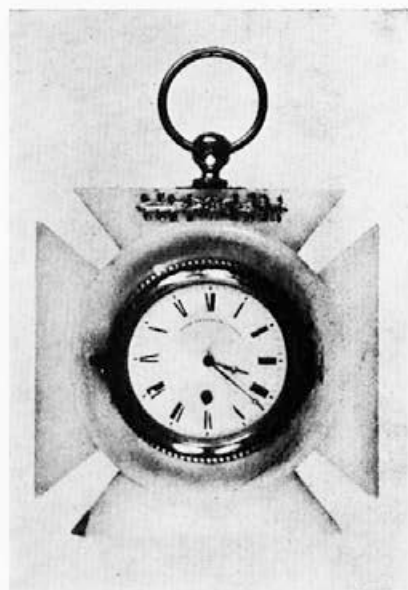
167 *Tovarna dekorativne keramike Schütz, Liboje: Sladkornica iz servisa za kavo, industrijska majolika, zadnja četrtna 19. stoletja, Ljubljana, Narodni muzej*



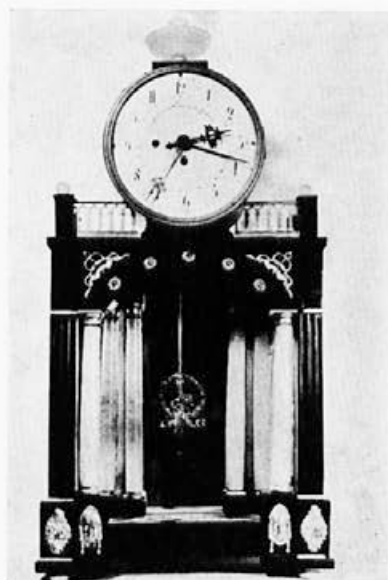
168 *Balthasar Hoffman in Laybach*: Empirska stoječa ura, pozlačen in barvan les, začetek 19. stoletja, Ljubljana, Narodni muzej



169 *Anton Regally in Laybach*: Empiriska stoječa ura, mahagonij in pozlačene applike, okoli 1810—1820, Ljubljana, Narodni muzej



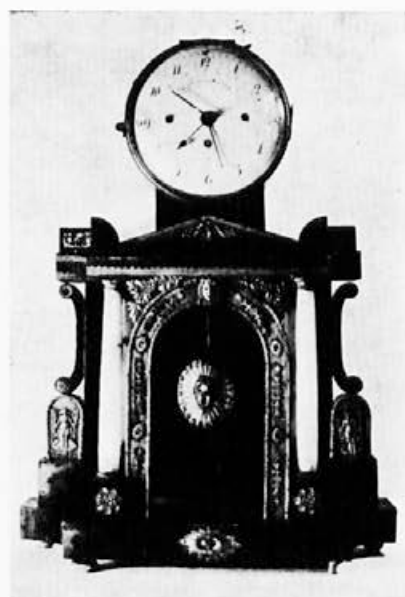
170 *Anton Regally in Laybach:* Žepna ura v alabastrskem okvirju, okoli 1820—1830, Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt



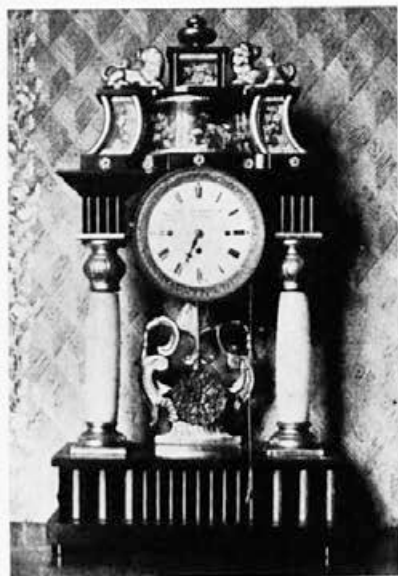
171 *Leonhard Heichele in Ljubljana:* Empirska stoječa ura, mahagonij, alabaster in pozlačene aplikacije, okoli 1820, Ljubljana, Narodni muzej



172 *Leonhard Heichele in Laybach:* Empirska stoječa ura, pozlačen les, okoli 1820, Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt



173 *Joh: Fischer in Marburg:* Empirska stoječa ura, mahagonij, alabaster in pozlačene aplikacije, okoli 1810—1820, Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt



174 Nic. Rudholzer in Laibach: Bidermajerska stoječa ura, črno lužen in pozlačen les, alabaster in obarvani papirnati šopki, okoli 1840, Ljubljana, Mestni muzej



175 Učno spričevalo urarskega mojstra Johana Levičnika iz Kamnika iz leta 1872, Kranj, urarski mojster Milan Levičnik



176 *Livarna Dvor*: Veronikin prt z apostoli, 1833, Ljubljana, Narodni muzej



177 *Livarna Dvor*: Primež za šivanje, 1841, Ljubljana, Narodni muzej



178 *Livarna Dvor*: Glaviči za sprehajalne palice, 1841, Ljubljana, Narodni muzej



179 *Livarna Dvor*: Vrtna miza, druga polovica 19. stoletja, Novo mesto, Dolenjski muzej



180 *Livarna Dvor*: Kropivček, druga polovica 19. stoletja, Ljubljana, Narodni muzej



181 *Livarna Dvor*: Stebrna peč, druga polovica 19. stoletja(?), Novo mesto, Dolenjski muzej



182 *Livarna Dvor*: Vodnjak v Višnji gori, 1872



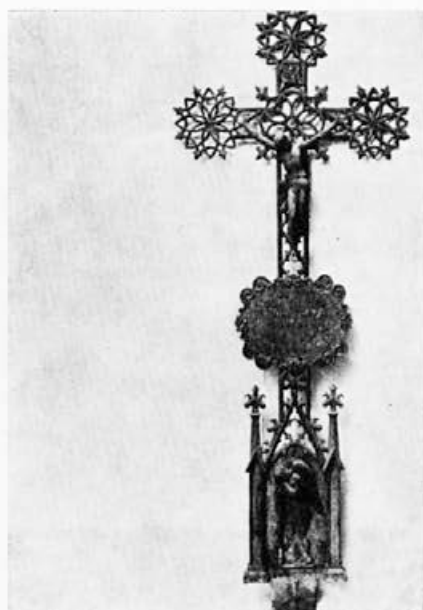
183 *Livarna Dvor*: Epitaf Carla Philipa Smole, 1838, Smihel pri Novem mestu, pokopališče



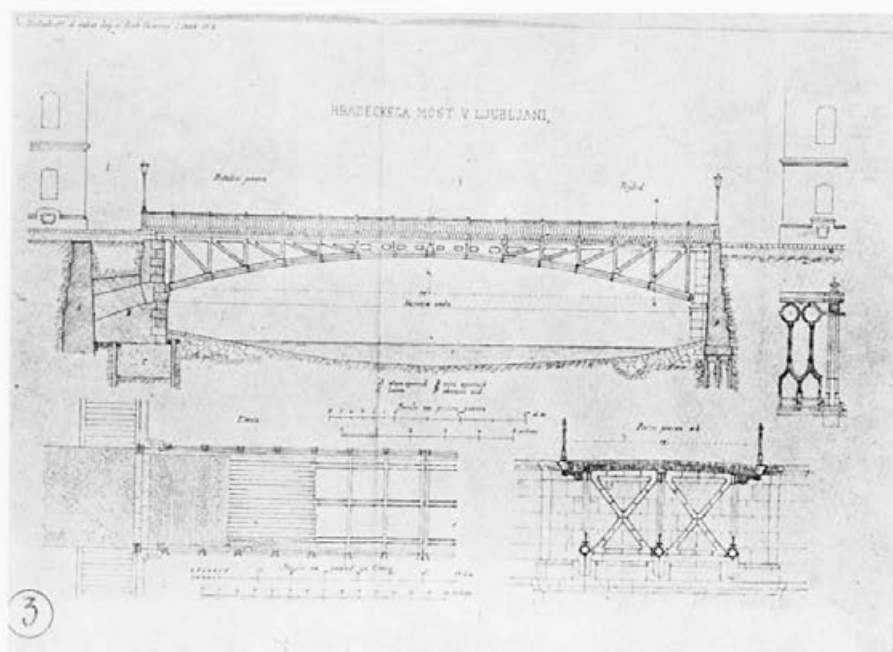
184 *Livarna Dvor*: Zoisov nagrobnik, okoli 1836, Ljubljana, Zale



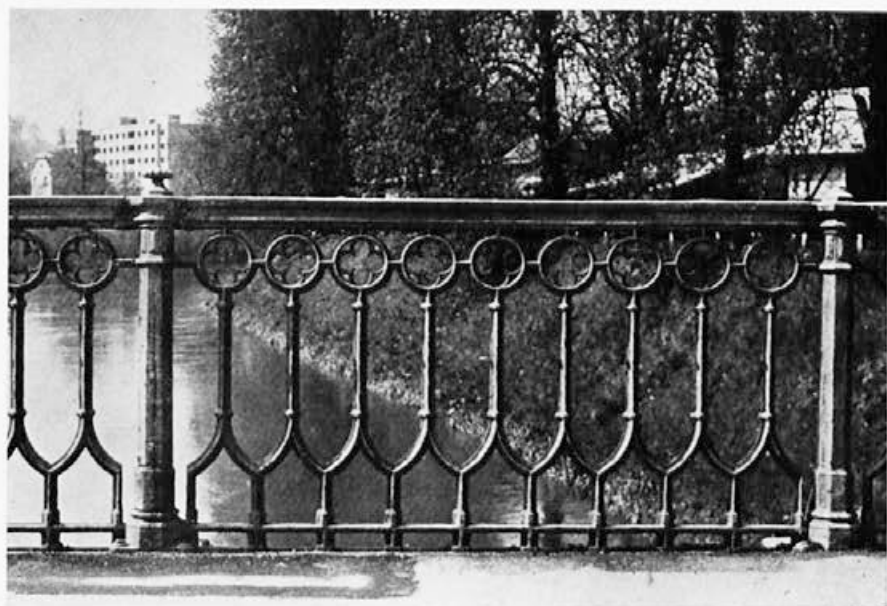
185 *Livarna Dvor*: Pokopališki križ, 1867, Zužemberk, pokopališče



186 *Livarna Dvor*: Nagrobni križ Ignaca Sušteršiča, 1878, Novo mesto, Dolenjski muzej



187 *Johann Hermann*: načrt za Čevljarški most v Ljubljani, 1866, Ljubljana, ZaLj



188 *Livarna Dvor*: Čevljarški most v Ljubljani, ograja, 1867

ZBORNIK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO N. V. XIV-XV

Izdalo in založilo
Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo

Izdajateljski svet
Anka Aškerc, Cene Avguštin, Vesna Bučić, Anica Cevc,
Spelca Copič (predsednik), Peter Fister, Milček Komelj, Peter Krečič,
Stane Mikuž, Damjan Prelovšek, Melita Stelè-Možina, Hanka Stular

Uredniški odbor
Tomaž Brejc, Emilijan Cevc, Ksenija Rozman,
Nace Šumi (glavni in odgovorni urednik), Sergej Vrišer

Tehnični urednik
Andreja Žigon

Naklada
600 izvodov

Uredništvo in uprava
Filozofska fakulteta, Aškercева 12, 61000 Ljubljana, Jugoslavija

Editées et publiées
par la Société d'Histoire de l'Art Slovène

Conseil d'édition
Anka Aškerc, Cene Avguštin, Vesna Bučić, Anica Cevc,
Spelca Copič (présidente), Peter Fister, Milček Komelj, Peter Krečič,
Stane Mikuž, Damjan Prelovšek, Melita Stelè-Možina, Hanka Stular

Comité de rédaction
Tomaž Brejc, Emilijan Cevc, Ksenija Rozman,
Nace Šumi (rédacteur principal et responsable), Sergej Vrišer

Rédacteur technique
Andreja Žigon

Tirage
600 exemplaires

Rédaction et administration
Filozofska fakulteta, Aškercева 12, 61000 Ljubljana, Yougoslavie

Tisk: Tiskarna Učne delavnice, Ljubljana

UDK 726.591.2.034.7(497.12—17)

Izvirno znanstveno delo

Sergej Vrišter

BAROČNE PRIZNICE NA SLOVENSKEM ŠTAJERSKEM

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, str. 11—36, sl. 1—27

Namen razprave je podati okvirno tipološko opredelitev baročnih priznic na slovenskem Štajerskem. Izhodišče za to opredelitev ni izključno arhitektura priznic, ampak upošteva razprava, tam kjer je to potrebno, tudi kiparske motivne kriterije. V uvodu so kratko označene priznice predbaročnega obdobja, sledijo jim priznice zgodnjega in zrelega baroka, najprej s stoječimi in sedečimi figurami, in nato različni tipi priznic. Poglavje o poznem baroku naštevata priznice kiparjev J. Strauba, J. Holzingerja, V. Königerja, F. Galla, J. J. Merslja in nekaterih drugih mojstrov. Razpravo sklene prikaz priznic pobaročne dobe v 19. stoletju.

UDK 75.056(497.12)»1678/1600«

Izvirno znanstveno delo

Branko Gradlišnik

KNJIZNA OPREMA — SLOVENSKA IN NA SLOVENSKEM — MED LETOMA 1678 IN 1800

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, str. 37—80, sl. 28—46

Vprašanje razvoja knjižne opreme na Slovenskem je hkrati vprašanje o »slovenskem«, vprašanje o izročilu, o razmerju med sredstvom in obrobjem. Preučeno gradivo, ki vsebuje tako veliko-potezne Valvasorjeve izdaje kot tudi skromnejšo protireformacijsko in pozneje zgolj ekzeziastično knjižno produkcijo vse do začetkov laičnih izdaj, kaže, da za ustvarjanje izvirne (slovenske) podobe, ki bi se ohranila skozi zgodovino, ni odločilna volja (kakršna je bila Valvasorjeva), marveč materialno-duhovne okoliščine v deželi.

UDK 75(497.12):929 Cebej A.

Izvirno znanstveno delo

Ferdinand Serbelj

KATALOG CEBEJEVIH DEL

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, str. 81—112, sl. 47—67

Katalog Cebeljovih del je prispevek k razpravi o slikarju Antonu Cebelju (r. v. Ajdovščini, l. p. 1774 v. Ljubljani?) ki je bila objavljena v prejšnji številki tega zbornika. Katalog obsega 93 doslej ugotovljenih del, ki so bila registrirana na terenu, in tista, ki so nam danes znana samo po arhivskih sporočilih ali v tiskanih podatkih. Dosele ugotovljena dela pa ne pomenijo dokončnega števila, saj lahko pričakujemo novih najdb v depojih muzejev in galerij kot tudi na terenu, predvsem na Hrvaškem. Zaradi lažje orientacije so dela v katalogu razporejena po abecednem redu krajev.

UDK 75.047.1(497.12):929 Runk A.

Izvirno znanstveno delo

Ksenija Rozman

RUNKOVE VEDUTE SLOVENSkih KRAJEV

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, str. 115—139, sl. 67—83

Slikar Ferdinand Runk (Freiburg im Br. 1764 — Dunaj 1834) se je šolal na dunajski akademiji Upodabljal je vedute avstrijskih krajev, Češke, Moravske, obmorske kraje na Nizozemskem in evropska glavna in rezidenčna mesta. Objavljene, identificirane in datirane so vedute — risbe, akvareli in gvasji iz Albertine in Graficnega kabineta Akademije likovnih umetnosti na Dunaju, ki predstavljajo slovenske kraje. Nasteti so tudi grafični listi slovenskih krajev, ki jih hranijo slovenski muzeji in so jih po Runkovih predlogih vrezali za Stöcklovo in Ederjevo suito J. Ziegler, K. Postl, Pöhlmeier in A. Hertlinger. Runkova dela za Stöcklovo suito (*Gornja Radgona, Ptuj, Maribor, Celje in Dravograd*) so datirana okoli leta 1788. Dela za Ederjevo suito (*Ljubelj, Trzič, Kranj, Skofja Loka, Ljubljana in okolica, Cerkljsko jezero, grad Hasberg, planinska jama, Ravbarjev stolp, jama Viljenica, Crna jama, Skočjanska jama, Notranjska reka*) so datirana na konec 18. stoletja.

Branko Gradšnik
 BY SLOVENIANS AND IN SLOVENIA —
 BOOK DESIGN 1678 AND 1800

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, pp. 37—80,
 fig. 28—46

The question of the development of book design on Slovenian territory is one which must of necessity include that of Slovenian designs, the question of tradition, of the relationship between the centre and the fringe. The material examined, which includes both Valvasor's ambitious publications and also the more modest books of the counter-reformation and the later merely ecclesiastical book production right up to the first lay publications, shows that an original (Slovenian) style, one which endures over the centuries, depends not on a decisive personality (such as Valvasor) but rather on the material and intellectual environment in the country.

UDC 75.047.1(497.12):929 Runk A.

Original Scientific Treatise

Ksenjka Rozman
 RUNK'S VIEWS OF SLOVENIAN TOWNS

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, pp. 115—139,
 fig. 67—83

The painter Ferdinand Runk (b. Freiburg im. Br. 1764 — d. Vienna 1834) studied at the Vienna Academy. He depicted Austrian towns, places in Bohemia and Moravia, seaside towns in the Netherlands, European capitals and residence towns.

In this paper drawings, watercolours and gouaches of Slovenian towns from the Alberlina and the Kupferschachtel der Aka-demie der bildenden Künste in Vienna are published, identified and dated. There is also a list of the prints of Slovenian towns in the possession of Slovenian museums which were engraved after Runk's views for the Stocki and Eder series by J. Ziegler, K. Postl, Pohnheiner and A. Hertzinger.

Runk's views for the Stocki series (*Radgona Radkersburg, Ptuj Pettau, Maribor Marburg* n. d. Drau, *Celje Cilli, Drauograd Drauburg*) are dated around the year 1798. Those for the Eder series (*Ljubljana, Trije Neumarkt, Kremj Krainburg, Skofja Loka, Bischof, Ljubljana Laibach* and its environs, *Cerkljasko jezero Zircovizor See, Grud Planina Schloss Hasberg, Cave of Planina, Vilenica-Fehengrotte, S. Magdalena Cave, Rakov Skočjan/St. Garnizan, the River Reka*) are dated at the end of the 18th century.

UDC 726.591.2.034.7(497.12—17)

Original Scientific Treatise

Sergej Vršer
 BAROQUE PULPITS IN SLOVENIAN STYRIA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, pp. 11—36,
 fig. 1—27

The aim of this treatise is to present a general typology of baroque pulpits in Slovenian Styria. This classification is not based exclusively on the architecture of the pulpits, where necessary the criteria of sculptural motif are also taken into account. The introduction begins with a short discussion of the pulpits of the pre-baroque period, followed by the pulpits of the early and mature baroque periods, first those with standing and seated figures and then various types of pulpits. The chapter on the late baroque enumerates pulpits by the sculptors J. Straub, J. Holzinger, V. Könliger, F. Gal, J. J. Merst and several other masters. The treatise concludes with a review of the pulpits of the post-baroque period in the 19th century.

UDC 75(497.12):929 Cebej A.

Original Scientific Treatise

Ferdinand Serbej
 CATALOGUE OF THE WORKS OF CEBEJ

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, pp. 81—113,
 fig. 47—67

This Catalogue of the Works of Cebej is a contribution to the discussion published in the last edition of this journal about the work of the painter Anton Cebej (b. in Ajdovščina — d. after 1774 in Ljubljana?). The Catalogue encompasses the 93 authenticated works registered in the field and those which are today known only through archival information and printed material. These already authenticated works do not represent the final number, since new finds may be expected from museum and gallery depositories and also in the field, especially from Croatia. For easier orientation the works in the Catalogue are arranged in alphabetic order of location.

UDK 75.035.37(497.12):929 Skola F. K.

Izvirno znanstveno delo

Milček Komelj

FRANC KSAVER SKOLA.
ZAPUSCINSKI PORTRET BIDERMAJERSKEGA SLIKARJA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, str. 141—157,
sl. 84—107

Avtor predstavlja doslej neznanega amaterskega bidermajerskega slikarja, cestnega in navigacijskega asistenta Franca Ksaverja Skola (roj. o. 1782, umrl po 1876). Pri tem ko ugotavlja, da so njegove risbe (portreti, vedute in motivika rečnega prometa ob Savi) predvsem dokumentarno pomembne, kaže ob analizi najizrazitejših del tudi na slikarjeve zmogljivosti in na njegovo razmerje do klasicizma, romantike in nastopajočega realizma ter na koncu slikarja — praktičnega in empirično usmerjenega, v bistvu še razsvetljenskega pobaročnega človeka — tudi zgodovinsko in tipološko opredeljuje.

UDK 75.046.3(497.12 Koper):75(45):929

Izvirno znanstveno delo

Trevisani F.

Tomaž Brejco
FRANCESCO TREVISANI V RIMU IN KOPRU.
K SLIKI ZASMEHOVANJE KRISTUSA IZ KOPRSKEGA SV. BASSA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, str. 177—182,
sl. 118—120

Francisco Trevisani je bil rojen 9. aprila 1656 v Kopru. Social se je pri Antoniju Zanchiju in Josephu Heintzu v Benetkah in po preselitvi v Rim leta 1696 dokoncal dekoracijo kapele sv. Križa v cerkvi S. Silvestro in Capite. Slika Zasmehovanje Kristusa iz te kapele kaže izredno motivne in stilne sorodnosti s sliko iste teme v koprski cerkvi sv. Bassa. V članku so podrobneje razčlenjeni Trevisanijev študij in stiki z beneškim slikarstvom tistega časa, še posebej s caravaggisti. Na osnovi primerjav med Trevisanijevo rimsko sliko in koprsko sliko je postavljena hipoteza, naj bi bil avtor koprskega Zasmehovanja Kristusa prav mladi Francesco Trevisani. Sliko bi smeli datirati še v čas njegovega študija pri Zanchiju, okrog 1675—1677.

UDK 75.052(497.12 Sv. Andrej p. Moravčah) Izvirno znanstveno delo

Lev Menšič

FRESKE V PODRUŽNICNI CERKVI SV. ANDREJA
PRI MORAVČAH IN MOJSTER ZAPRTEGA VRTA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, str. 159—176,
sl. 108—117

Članek govori o freskah v Sv. Andreju pri Moravčah, v Podzidu in v Krtini. Vse so nastale kot plod skupnega dela več slikarjev v prvem desetletju 16. stoletja. Med temi slikarji je bil vodilna osebnost t. im. Mojster zaprtega vrtja, ki je poslikal večji del dveh od cerkva in naredil obe freski v Podzidu. Slikal je v tradiciji idealistične smeri poznogotskega plastičnega realizma, ki jo je pri nas uveljavljal zlasti Maški mojster. Med njegovimi deli se v Sv. Andreju po ikonografski plati odlikuje Lev na samoroga v zaprtem vrtu, po katerem je dobil zasilno ime. Zanimiva je tudi ugotovitev, da so slikarji v tem času v Sloveniji delali v večjih, priložnostno sestavljenih skupinah, kar kaže na doslej nezane, dinamičnejše družbene odnose.

UDK 684.452(497.12)»14.15«

Izvirno znanstveno delo

Vesna Bučič

MESCANŠKE SKRINJE V SLOVENIJI

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, str. 185—196,
sl. 121—128

Enajst poznogotskih skrinj, obravnanih v tem prispevku, pripada trem slogovnim skupinam: alpskemu pohištvenemu slogu s konca 15. ali začetka 16. stoletja, alpsko-lombardskemu slogu iz druge polovice 15. ali začetka 16. stol. in t. im. južnonemškemu tipu skrinj iz časa okrog leta 1600. Skrinje so last Narodnega in Slovenskega etnografskega muzeja v Ljubljani, Pokrajinskih muzejev v Mariboru in Kopru in župne cerkve v Radljah ob Dravi.

UDC 75.052/497.12 Sv. Andrej
p. Moravčah) Original Scientific Treatise

Lev Menšče
**THE FREScoes OF ST. ANDREW'S CHURCH NEAR MORAVCE
AND THE MASTER OF HORTUS CONCLUSUS**
Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, pp. 159—176,
fig. 108—117

The article deals with the frescoes of St. Andrew's church near Moravce, at Podzid, and in the church of Krtna. The frescoes of both churches are the work of a number of painters of the first decade of the sixteenth century. Most important of these artists is the so-called «Master of Hortus conclusus», who painted the major part of the two churches and also the two frescoes at nearby Podzid. He painted in the idealistic tradition of Late Gothic plastic realism, which was mainly introduced into Slovenian painting by the Master of Mace. Among his works in St. Andrew's, the «Hunt of the Unicorn in an Enclosed Garden», after which he is named, is distinguished iconographically. Finally, it is interesting to ascertain that contemporary painters in Slovenia were already working in larger, casually formed groups, pointing to the previously unknown, more dynamic social relationship.

UDC 684.452(497.12)p14 15c Original Scientific Treatise

Vesna Budič
CHESTS FROM TOWNS IN SLOVENIA
Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, pp. 183—193,
fig. 121—128

The eleven late Gothic chests discussed in this contribution belong to three stylistic groups: the Alpine furniture style of the late 15th and early 16th century, the Alpine-Lombardian style of the late 15th or early 16th century, and the so-called Southern German type of chest from the time around the year 1600. The chests discussed are owned by the Slovenian National and Ethnographic Museum in Ljubljana, the Provincial Museums in Maribor and Koper and the parish church in Radlje on the River Drava.

UDC 75.035.37(497.12):829 Skola F. K. Original Scientific Treatise

Milček Konelj
**FRANČ RŠAVER SKOLA,
PORTRAIT OF A BIEDERMEIER PAINTER**
Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, pp. 141—157,
fig. 84—107

The author introduces a hitherto unknown amateur painter of the Biedermeier period, the «road and navigation assistant» Franč Ršaver Skola (b. ca. 1792 — d. 1867). While assessing Skola's drawings (portraits, views and motifs of the river traffic on the Sava) to be of primarily documentary importance, the author also analyzes his most characteristic work to show the painter's ability and his position in relation to classicism, romanticism and the emerging realism. In conclusion, the author sets the painter — who worked both practically and empirically and was in essence already an enlightened post-baroque personality — in historical and typological perspective.

UDC 75.046.3(497.12) Koper):829 Original Scientific Treatise
Trevišani F.

Tomaz Brejč
**FRANCESCO TREVISANI IN ROME AND IN KOPER,
A HYPOTHESIS ABOUT THE PAINTING «THE MOCKING OF
CHRIST» IN THE CHURCH OF SAN BASSO IN KOPER**
Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, pp. 177—182,
fig. 118—129

Francesco Trevisani was born in Koper on 9 April, 1666. He studied under Antonio Zanchi and Joseph Heinz in Venice and after moving to Rome in 1696 he finished the decoration of the Holy Cross chapel in the Church of San Silvestro in Capite. The painting of «The Mocking of Christ» in this chapel is very similar both in motif and style to the painting on the same subject in the church of San Basso in Koper. The article gives a detailed account of Trevisani's studies and contracts with the Venetian painting of that time, in particular with the school of Caravaggio. On the basis of a comparison between Trevisani's Roman painting and the painting in Koper the author puts forward the hypothesis that the painting in Koper is the work of none other than the young Francesco Trevisani. The painting could be dated between 1675—1677, in the time when Trevisani was still studying with Zanchi.

UDK 739.1(497.12 Slov. Gradec) Izvirno znanstveno delo

Marjetica Simoniti

ZLATARSKA IN PASARSKA OBRT V SLOVENJEM GRADCU

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, str. 199—210, sl. 129—136

Članek obravnava zlatarsko in pasarsko obrt v Slovenjem Gradcu, kjer je bilo oblikovanje kovin razvito že od srednjega veka naprej. Povezati je bilo mogoče ohranjene izdelke z arhivskimi dokumenti, tako da lahko prikažemo stirljeno delovanje slovenjegraških pasarjev od zadnje tretjine 18. do sedemdesetih let 19. stoletja.

UDK 7 »18«

Nace Šumi

NEKATERI PROBLEMI PREUČEVANJA UMETNOSTI

19. STOLETJA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, str. 213—217

Poročilo povzema izsledke slovenske umetnostne zgodovine v povojni dobi, zlasti pa po celjskem simpoziju na temo umetnost 19. stoletja na Slovenskem v letu 1965. Posebej se ukvarja s spremembami pogledov na umetnost prejšnjega stoletja, zlasti na historizem in sorodne pojave, ki jim polpretekla veda zaradi tradicionalnega pojmovanja stila ni mogla biti kos. Nemalhen prispevek je bil v tem pogledu mednarodni sestanek o umetnosti secesijske dobe v Narodni galeriji v Ljubljani. Poročilo se ob koncu ustavlja ob se prenatelo preučeni skupinah spomeniškega gradiva, med odprtimi navedeni vprašanji pa je potrebna priložitev družbene razsežnosti umetnosti 19. stoletja na Slovenskem.

UDK 72»18«

Damjan Prelovšek

NEKATERI PROBLEMI RAZISKOVANJA ARHITEKTURE

19. STOLETJA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, str. 219—222

Raziskovanje arhitekture preteklega stoletja odpira vrsto novih vprašanj. V kratkem referatu je komaj mogoče kaj več kot opozoriti na nekatera izmed njih. Nepregledna množina ohranjenega spomeniškega gradiva nas sili k iskanju primernih kriterijev za presojo kvalitete. Tipiziranje, industrijski način dela, poudarjanje gole uporabnosti, administrativno omejevanje ustvarjalne fantazije in podobno je ob novih socialnih in političnih razmerah vstnilo stavbarstvu 19. stoletja svoj pečat. Temeljna dilema časa je gotovo razkorak med umetnostnim in funkcionalnim polom arhitekture, med katerima bi morala umetnostna zgodovina najti pravilno srednjo pot.

UDK 711.4(497.12—17)»18«

Jože Curk

SLOVENJESTAJERSKI TRGI IN MESTA V 19. STOLETJU

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, str. 223—230

Sestavek obravnava gradbeni razvoj 47 slovenjestajskih trgov in mest v 19. stoletju. K tem naselbinam prištevajo še 2 koroška in 8 prekmurskih trgov ter 33 naselbin, ki so to postale po svojem razvoju, ne pa statusno, ker so presegle ruralno koncepcijo vasi in privzele urbane značilnosti bodisi v svoji talni organizaciji, komunalni ureditvi ali gradbeni podobi. Vendar je med obravnavanimi naselbinami le malo takšnih, ki so ustvarile pogoje za svoj sodoben razvoj. Gre za kraje: Celje, Maribor, (Ptuj), Hrastnik, Soštanj, Trbovlje, Velenje ter Ravne in Mursko Soboto.

Izvirno znanstveno delo

Izvirno znanstveno delo

UDC 7-18*

Original Scientific Treatise

Nace Suml
SOME PROBLEMS IN THE STUDY OF NINETEENTH CENTURY
SLOVENE ART
Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV-XV, 1979, pp. 213-217

This report summarizes the results of research in the art history of Slovenia in the postwar period, particularly, since the 1965 Celje symposium on the theme of nineteenth century art in Slovenia. It is particularly concerned with changes in attitude to the art of the previous century, especially to historicism and related schools of thought, with which the recent past, owing to traditional notions of style, has been unable to come to terms. A not inconsiderable contribution in this respect was made by the international conference on the art of the Secession period in the National Gallery in Ljubljana. The report finally deals with the lack of research into a range of historical materials; among the basic open questions raised is the need to study the extent of social influence on the art of nineteenth century Slovenia.

UDC 711.4(497.12-17)*18*

Original Scientific Treatise

Joze Cufk
NINETEENTH CENTURY MARKET TOWNS AND CITIES
OF SLOVENIAN STYRIA
Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV-XV, 1979, pp. 223-230

This article deals with the building development of 47 market towns and cities of Slovenian Styria in the nineteenth century. In addition to these settlements it discusses 2 Carinthian and 8 market towns of Prekmurje and also 33 settlements that belong here not by geographic position but by their mode of development; they have, namely, outgrown the rural concept of a village and have assumed urban characteristics either in ground plan, communal organization, or architectural forms. Among the above mentioned settlements there are few, nevertheless, that have independently created the conditions for their own modern development. Towns dealt with include: Celje, Maribor, (Ptuj), Hrištnik, Sostanj, Trbovlje, Velenje, Ravne, and Murska Sobota.

UDC 739.1(497.12 Slov. Gradeč)

Original Scientific Treatise

Marijetca Simoniti
THE GOLDSMITHS' AND BELTMAKERS' CRAFT
IN SLOVENJ GRADEC
Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV-XV, 1979, pp. 199-210,
fig. 129-136

The article discusses the goldsmiths' and beltmakers' craft in Slovenj Gradec, where the working of metals had been developed from the middle ages onwards. It was possible to connect artifacts which have been preserved with documents in the archives and thus to prove that beltmakers were active in Slovenj Gradec from the last third of the 16th century to the seventies of the 19th century.

UDC 72a-18*

Original Scientific Treatise

Damjan Prelovssek
SOME PROBLEMS OF RESEARCHING NINETEENTH CENTURY
ARCHITECTURE
Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV-XV, 1979, pp. 219-222

In a short paper it is scarcely possible to do more than draw attention to the main problems which have emerged from research into the architecture of the previous century. The enormous amount of material preserved forces one to seek suitable criteria for an appraisal of quality. Standardized, industrial methods of work, emphasis on bare functionality, administrative restraint of creative impulses, and the like, combined with new social and political conditions, all left their mark on the architecture of the nineteenth century. The basic dilemma of the time was the dichotomy between the artistic and the utilitarian in architecture, and art history must find a reasonable compromise between these two.

UDK 711.4(497.12-16)»18«

Izvirno znanstveno delo

Cene Avguštin

ORIS OBLIKOVANJA PROSTORSKIH AMBIENTOV
IN NJIHOVH DOMINANT V GORENJSKIH MESTIH

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV-XV, 1979, str. 231-231,
sl. 137-144

Prispevek podaja kratek oris oblikovanja prostorskih ambientov v njihovih dominant v gorenjskih mestih od srednjega veka do konca 19. stoletja. Avtor ugotavlja, da je k rasti urbanističnih prostorskih teles veliko prispevala renesansa, ki je povezala ostena ulice in trgove v trdno celoto. Barok in 19. stoletje sta pomembno prispevala k vertikalnemu razvoju meščanske hiše in k njenemu prostorskemu učinkovanju. Doba klasicizma in historičnih slogov sta posebej nadaljevala s povezovanjem hiš v skupni lastnini in s pomočjo tako nastalih arhitektur ustvarili nekaj odlično oblikovanih prostorskih ambientov, ki so jih pozivljale v okviru regotizacijskih arhitekturnih posegov zrasle dominante cerkvenih stolpov in drugih iz mestine gmote izstopajočih stavbnih teles.

UDK 7(497.12-15)»18«

Izvirno znanstveno delo

Peter Krečič

UMETNOST 19. STOLETJA NA PRIMORSKEM

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV-XV, 1979, pp. 235-238

Referat prinaša nekaj temeljnih ugotovitev raziskovalne naloge, ki teče že nekaj let pri Raziskovalni skupnosti Slovenije. Opredeljeni so trije najpomembnejši centri umetnostnih pobud: Trst, Gorica ter osrednji regionalni centri v notranjosti (prva dva učinkiuleta kompleksno tako v pogledu razvoja kot širine umetnostnih nalog; preostali predvsem z vplivom prek auradne arhitekture v večjih centrih vzdolž glavnih prometnih žil). Glede umetnostnega razvoja kaže, da je prehod iz 18. v 19. stoletje minil brez ostrejših prelomov; sate po sredni stoletja je čutili večji in obsežnejši vpliv industrijskega misljenja, zlasti v stavbarstvu (tipizirani načrti za posamezne stavbe, industrijsko izdelani stavbi členi itd.), pa tudi večji uvoz umetniških izdelkov. Poleg obsežnejših slikarskih opusov vidnih umetnikov (Tomine, Wolf, Goldenstein, Karinger) je opaziti močno dejavnost ljudskih freksantov. Kvalitetnega kiparstva je malo, močno pa je razvito ljudsko kiparstvo in klesarstvo, in to enakomerno po vsem podeželju.

UDK 725.4(497.12 Ljubljana)»18«

Izvirno znanstveno delo

Peter Krečič

STAREJSA LJUBLJANSKA INDUSTRIJA —
VPRASANJE ARHITEKTURE

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV-XV, 1979, str. 239-241

Tudi na Slovenskem gre za dvostrano arhitekturnega razvoja v 19. stoletju, ki se kaže v stopnji oblikovanosti pomembnejših javnih stavb v nasprotju z oblikovanostjo industrijskih objektov. V referatu je popisan razvoj v pojmovanju industrijske stavbe od palače v mestu do posebno poudarjenega in oblikovanega tovarniškega kompleksa (snovnega mestaj) zunaj mesta. Prav ljubljanski primer kaže na to, da na Slovenskem ne gre toliko (kot drugod po svetu) za uvajanje novih stavbnih členov, konstrukcij ipd., marveč prejkone za urbanistično vprašanje: nova stavbna tvorba v mestnem organizmu ali ob njem. Ravno v zvezi tovarna — mesto se postavlja temeljno vprašanje oblikovanja zunanjsčine. Bogastvo okrasja na tovarniški stavbi označuje stopnjo pomembnosti dejavnosti v obeh mestaj, kar, seveda, terjaja prevrednotenje pogledov na ta sklop arhitekturne problematike.

UDK 75.052(497.12)»1860.1914«

Izvirno znanstveno delo

Andreja Žigon

STENSKO SLIKARSTVO POZNEGA 19 STOLETJA
NA SLOVENSKEM

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV-XV, 1979, str. 243-248,
sl. 145-156

Na osnovi dosedanjih raziskav je referat strnjen pregled razvoja in značilnosti cerkvenega stenskega slikarstva druge polovice oz. poznega 19. stoletja na Slovenskem, kakor ga na eni strani predstavljajo slikarji t. im. kranjske skupine (M. Koželj, M. Bradarška, S. Ogrin, A. Jebračin), na drugi pa slikarji t. im. furjanske skupine (J. Brolo, T. Fantoni in drugi), in ki je zasnovano v sklopu nazaretsko obarvanega historizma. Zlasti je potrebno opozoriti na ugotovitev, da je študij do nedavna skoraj popolnoma prezrtega gradiva pokazal, da poslikav ne smemo ocenjevati po izvirnih posameznostih (boj ali manj obrtniške figurane kompozicije), temveč kot ornamentalno-figuralne dekoracije, s katerimi so slikarji — zlasti v novih, historičnih cerkvah — bistveno prispevali k barvnemu učinku in k razpoložljivemu vzdušju v prostoru.

Peter Krečič
NINETEENTH CENTURY ART IN THE PRIMORJE AREA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, pp. 233—238

This paper conveys some of the basic results of research projects which have been under way for some years in the Research Committee areas defined: Trieste, Gorizia and the important regional centres in the interior. The effects of the first two have been complex, as much from the point of view of development as for the scope of artistic endeavour: the third basically exerted influence on the official architecture in centres along the main transport arteries. With regard to the development of art, it would seem that the eighteenth century passed without sharp delineation into the nineteenth: it is only by the mid-century that the stronger and more widespread influence of industrial thinking, especially in architecture (standardized plans for individual buildings, industrially produced building elements, etc.) and in the greater importation of works of art, was felt. Apart from the more extensive works of art by prominent artists (Tominc, Wolf, Goldenstein, Karinger) there was noticeably vigorous activity by popular fresco painters. There was very little good quality sculpture, but popular sculpture and stonemasonry were well and uniformly developed throughout the entire country.

UDK 75.032(497.12)»1860.1914*

Original Scientific Treatise

Andreja Žigon

LATE NINETEENTH CENTURY WALL PAINTING IN SLOVENIA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, pp. 243—248, fig. 145—156

Based on previous research, this paper is a concise survey of the development and characteristics of church wall painting in the second half, that is, the late nineteenth century, as represented, on the one hand, by the painters of the so-called Group of Kranjska (M. Koželj, M. Bradaska, S. Ogrin, A. Jebach), and on the other hand, by the painters of the so-called Furlanian Group (J. Broilo, T. Fantoni, and others) and which is based on a style of Nazarene-tempered historicism. Particular attention must be paid to the conclusion that the study of these previously almost entirely neglected materials indicates that painting cannot be assessed from individual, isolated details (more or less craft-figural compositions), but rather as ornamental-figural decorations, with which the painters — especially in the new historicist churches — basically contributed to the colour effects and to the atmosphere.

Gene Avguštin
DESCRIPTION OF SPATIAL LAYOUT AND ITS DOMINANT ELEMENTS IN THE CITIES OF THE GORENJSKA AREA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, pp. 231—234, fig. 137—144

This contribution presents a short description of the spatial layout and its dominant elements in the towns of the Gorenjska area from the Middle Ages to the end of the nineteenth century. The author maintains that the renaissance, in linking street facades and markets into a close unit, made a large contribution to the growth of the urban body. The baroque and nineteenth century periods contributed importantly to the vertical development of town houses and, through this, the effective exploitation of spatial elements. The periods of classicism and historical styles continued the unification of public buildings and, with the aid of the existing architecture, succeeded in making superb spatial ambience, the Neo-Gothic architecture invigorating the dominating church spires and other buildings standing out from the bulk of the city.

UDC 725.4(497.12 Ljubljana)»18*

Original Scientific Treatise

Peter Krečič

EARLIER INDUSTRY IN LJUBLJANA — PROBLEMS OF ARCHITECTURE

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, pp. 239—241

In Slovenia also there is a dichotomy in the development of architecture in the nineteenth century, revealed in the level of design of the more important public buildings, and, conversely, in the design of industrial objects. The paper describes developments in the concept of industrial building from palaces within the city to the specially emphasized and designed factory complexes outside the city (new cities). The example of Ljubljana, in fact illustrates that in Slovenia it is not so much a matter (as in other parts of the world) of the introduction of new building elements, construction, etc., but rather of the problems of urbanization: new building conformations within the organism of the city or near it. Precisely in connection with the factory-city question arises the fundamental problem of exterior design. The level of ornamentation of factory buildings is a reflection of the importance of industrial activity in the eyes of the city, which certainly demands a reevaluation of the problematics of this branch of architecture.

Lev Menaše

MARIJANSKA IKONOGRAFIJA
IN POLOZAJ CERKVENEGA SLIKARSTVA V 19. STOLETJU

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, str. 249—255

V članku je govor o političnem ozadju marijanskega slikarstva v slovenski umetnosti druge polovice 19. stoletja. V tem času je cerkev, ki se je borila za absolutni duhovni primat, umetnikom kar najstrožje narekovala ne le snov, ampak tudi slog, v katerem so morali slikati. Nastopilo je obdobje standardizacije cerkvene umetnosti, ki je trajalo vsaj do prve svetovne vojne. Posledica takega odnosa je bila nizka raven in končno tudi propad tega slikarstva.

Mirko Kambič

MARKO PERNHART IN FOTOGRAFSKE REPRODUKCIJE
NJEGOVIL DEL V 19. STOLETJU

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, str. 257—261, sl. 157—159

Slikar Marko Pernhart (1824—1871) je upodobil razen svojih znanih gorskih panoram tudi nekaj manjših, slikovitih vedut Kranja, Bleda, Bohinjskega jezera, Radovljice in drugih gorenjskih krajev. Nekaj teh motivov je dal fotografsko razmnožiti že Perhart sam, ok. leta 1865. Svoje avtorstvo si je zagotovil s posebnim žigom. Takratna časopisa *Triglav* in *Laibacher Zeitung* sta poročala, da so bile te fotografske reprodukcije zelo priljubljene. Nekaj originalnih izvodov (v formatih do 24 cm) se je še ohranilo. Stejemo jih kot zanimiv dokument razvoja fotografije v času, ko so slikarska dela popularizirali z originalnimi fotografskimi reprodukcijami.

Hanika Stular

O PROIZVODNJI KERAMIKE V SLOVENIJI V 19. STOLETJU

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, str. 263—268, sl. 160—167.

Polg Lucčanine, ki so jo tudi za mestna gospodinjstva izdelovale podezelske delavnice, so izdelovali boljše vrste keramike (belo prst in industrijsko majoliko) dve delavnici v Ljubljani, ustanovljeni 1792 in 1871, delavnica v Kamniku, ustanovljena 1855, in »Nemški dolc v Libovlah, ustanovljena 1815, ter Schützova tovarna v Libovlah, ustanovljena 1870/71. Proizvodnja beloprstene posode se začela ob koncu 18. stoletja z oblikovnim izborom, povzetim po angleških vzorcih (npr. Wedgwood); že v 2. četrtini 19. stoletja se omejila na kar najbolj preprosto gospodinjstvo posode. V Schützovi tovarni pa do ok. 1902 izdelujejo okrasno industrijsko majoliko s pretežno historističnim reliefnim okrasjem. Posebnost so okrasni pladnji iz Schnabllove delavnice v Kamniku, ki jih je 1907 poslikal Peter Zmitrek z motivi, povzetimi iz ljudske umetnosti. Razlagamo jih lahko kot prizadevanje, postaviti nasproti prevladujoči ponudbi iz industrializiranih obratov unikatno keramiko, ki temelji na domačem likovnem izročilu.

Vesna Bučić

IZDELKI URARSKIH DELAVNIC V 19. STOLETJU

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, str. 269—273, sl. 168—175

Prispevek govori o urarskih mojstrih, ki so v 19. stoletju delovali v Ljubljani in Mariboru in katerih hišne ure z njihovimi signaturami so ohranjene v Narodnem in Mestnem muzeju v Ljubljani in v Muzeju za umetnost in obrt v Zagrebu. To so ure iz mahagonja z arhitektonsko jasno načrtovanimi obliki portalo, zgnane v duhu dunajskega empiria se niti najmanj ne razlikujejo od ur sodobnih mojstrov z Dunaja ali Gradca. Arhivvalje nam povedo, da so ljubljanski urarski mojstri — Balhazar Hoffman, Anton Regally in Leonhard Heichele — resnični izdelovalci teh signiranih ur in da so samo nekateri deli mehanizma in okrasja uvoženi iz sosednjih dežel, kjer so bile že dobro razvite manufakture. Za poznejši bidermajerski izdelek ljubljanskega urarja Nic. Rudholzerja pa se že postavlja vprašanje, ali ne pomeni njegovo ime na uri samo garancijo za dobro kvaliteto in reklamo za njegovo delavnico, kajti domači mojstri v svojih malih delavnicah niso mogli več tekmovati z mehanizirano proizvodnjo v večjih središčih in se je njihovo delovanje omejilo zgolj na prodajanje in popraviljanje ur.

Mirko Kambič
**MARKO PERNHART AND PHOTOGRAPHIC REPRODUCTION
 OF HIS WORKS IN THE NINETEENTH CENTURY**
 Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, pp. 237—261,
 fig. 157—159

Apart from his well known alpine landscapes, the painter Marko Pernhart (1824—1871), also painted a number of smaller, picturesque Veduta of Kranj, Bled, Lake Bohinj, Radovljica and other places in the Gorenjska area. As early as 1863 Pernhart had some of these motifs photographically reproduced, his authorship being confirmed by his personal stamp. According to the newspapers of the time *Triglav* and *Laibacher Zeitung*, these photographic reproductions were extremely popular. Some originals (up to 24 cms in format) are still in existence. They are interesting evidence of the development of photography of the period when works of art were popularized by original photographic reproduction.

UDC 753.3(497.12)*18*

Original Scientific Treatise

Vesna Butič
CLOCKMAKING IN THE NINETEENTH CENTURY
 Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, pp. 269—273,
 fig. 168—173

This contribution talks of the master clockmakers working in Ljubljana and Maribor in the nineteenth century and of the house clocks made under their signatures preserved in the National and Municipal Museums in Ljubljana and the Museum of Arts and Crafts in Zagreb. These clocks are of mahogany with architectonically clearly designed housing in the form of the portal. Conforming to the spirit of the Austrian Empire, these clocks exhibit not the slightest difference from those made by contemporary masters in Vienna or Graz. Archives tell us that clocks so signed are authentic works of the master clockmakers of Ljubljana — Balintssan Hoffmann, Anton Regally and Leonhard Heichele — and that only some parts of the mechanism and decoration were imported from neighbouring countries with already well developed manufacturing industries. For the later, Biedemeier product of the Ljubljana clockmaker Nic. Rudholzler, there is the question of whether or not his name on a clock was only a guarantee of quality and an advertisement for his workshop, since by then the domestic clockmakers in their small workshops were no longer capable of competing with the mechanized production of the larger centres and their business was limited to the mere sale and repair of clocks.

UDC 75.046:3:232.931(497.12)*18*

Original Scientific Treatise

Lev Menšič
**MARIAN ICONOGRAPHY AND THE POSITION
 OF CHURCH PAINTING IN THE NINETEENTH CENTURY**
 Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, pp. 249—255

This article discusses the political background of the Marian painting in Slovenian art in the second half of the nineteenth century. At that time the church, striving for absolute spiritual ascendancy, severely dictated not only the material permitted to painters, but also the style in which they could portray that material. This gave rise to a period of standardized church art which lasted right up to the first world war. As a consequence norms were low and the type of painting finally declined.

UDC 758.8(497.12)*18*

Original Scientific Treatise

Hanka Štular
**ON THE PRODUCTION OF CERAMICS
 IN NINETEENTH CENTURY SLOVENIA**
 Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, pp. 263—268,
 fig. 166—167

Apart from pottery produced by provincial potteries for use in urban households, better quality ceramics (cream-coloured earthenware and industrial majolica) were produced in two workshops in Ljubljana, founded in 1792 and 1817, a workshop in Kamnik established in 1815, and in the Schütz factory in Ljubec, established in 1870/71. The production of cream-coloured earthenware began at the end of the eighteenth century with a selection of shapes taken from English models (e. g. Wedgwood), and by the second quarter of the nineteenth century was limited to the most simple household items. Ornamental industrial majolica with predominantly historical relief decoration was produced in the Schütz until about 1902. Decorated plates painted in 1907 by Peter Zmitlek with motifs taken from popular art and produced in the Schnabel workshop in Kamnik are special. They may be interpreted as an endeavour to counterbalance the prevailing material offered by the industrial revolution with original ceramics based on domestic art traditions.

Matiija Žargl

IZDELKI LIVARNE NA DVORU PRI ŽUZEMBERKU

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV—XV, 1979, str. 275—278,
sl. 176—188

Livarna na Dvoru, ustanovljena leta 1785, je bila med najbolj uglednimi industrijskimi obrati na Slovenskem. Ko je nastopil službo ravnatelja livarne izkušeni Ignaz Pantz, so leta 1833 začeli izdelovati umetnootbrtne izdelke, namenjene predvsem za hišno rabo (svečnike, figurine, motovila za navijanje širen ipd.). Te izdelke so razstavljali na industrijskoobrtnih razstavah v Celovcu (1838), Gradcu (1841) in v Ljubljani (1844). Svoji vrh je livarna dosegla v 60. letih, ko so se lotili večjih livarskih nalog, kakor so balkonske, stopniščne in mostovne ograje, mreže za okna, verande, vodnjaki in mostovi. Livarna je začela zaradi vedno slabše runde in slabih prometnih zvez po letu 1870 naglo propadati. S proizvodnjo je prenehala leta 1891. Med najpomembnejše izdelke livarne na Dvoru štejemo klasiistični Zoisov nagrobnik na ljubljanskih Zalah (ok. 1836), stebrne pečl (druga pol. 19. stoletja), Cevljarski most v Ljubljani z novogotskimi elementi (1867) in vodnjak v Višnji gori (1872).

Matija Zargl
PRODUCTS OF THE FOUNDRY AT DVOR NEAR ZUZEMBERK
Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XIV-XV, 1979, pp. 275-278,
fig. 175-188

The foundry at Dvor, established in 1795, was one of the most respected industrial workshops in Slovenia. When the widely experienced Ignaz Prantz became director of the foundry in 1833 they began to produce craft items intended mostly for domestic use (candelabra, figurines, skein-winders, and the like). These articles were exhibited at industrial workshop fairs in Klagenfurt (1838), Graz (1841), and in Ljubljana (1844). The foundry reached its peak in the '60s with the decision to undertake the production of larger items, such as balustrading for balconies, staircases, and bridges, window guards, railings for verandahs, fountains, and caused the foundry to decline gradually after 1870 and production ceased in 1891. Among the most important items produced by the foundry at Dvor must be included the classicist zois tomb in the Ljubljana cemetery (c. 1830), column heaters (second half of the nineteenth century), Cevljarski most (Cobblers' Bridge) in Ljubljana, with its Neo-Gothic features (1867), and the fountain at Visnja gora (1872).

