

Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

Č 113314

87

24

ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

XXIV

1988



LJUBLJANA

1988

Zbornik
za umetnostno
zgodovino

ZBORNİK
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VERSA

XXIV

1983

VENETA OD 2 PUBLIKES DEPOSES

1921 : a. n. 1—XX



Ljubljana
1983

112311

ZBORNIK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

XXIV

1988

9801-10-0

IZHAJA OD / PUBLIÉES DEPUIS

1921 : s. a.: I—XX



LJUBLJANA
1988

113314

113314

ZBORNIK

ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART



9-01-1989

0989 0 0039

IZŠATA GO V PUBLIKES DIPNIS

1981-1-7X



ARHIVSKI
1981

VSEBINA
TABLE DE MATIERES

Razprave in članki
Études et articles

Marjeta Kambič

Ikonografske opombe k Solčavski in Krakovski Mariji
Notes iconographiques sur la Vierge de Solčava et la Vierge
de Krakovo

11

Ivan Stopar

Mojster Friderik Beljaški in freske v celjski Marijini kapeli
Le maître Friedrich von Villach et les fresques de la chapelle
de la Vierge à Celje

21

Nataša Golob

Koledarček (Ms 160) v ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici
Le petit calendrier (Ms 160) de la Bibliothèque Nationale
et Univesitaire de Ljubljana

33

Samo Štefanac

Terakota iz kroga Antonia Rossellina v Kopru
Une terre cuite de Koper provenant de l'entourage d'Antonio
Rossellino

45

Nadja Zgonik

Marij Pregelj: slikarstvo skrajnosti
Marij Pregelj: la peinture des extrêmes

53

Gradivo
Materiaux documentaires

Barbara Murovec

Jelovškovi antependiji v Trzinu
Les antependia de Jelovšek à Trzin

83

Ocene in poročila
Notes et comptes rendus

Stanko Kokole

Zlatno doba Dubrovnika XV. i XVI. stoljeća

89

Marjana Lipoglavšek

Nell'età di Correggio e dei Carracci: Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII

94

Mateja Kos

Bidermajer v Münchnu in na Dunaju

96

Alenka Klemenc

Narodna galerija v letu 1987
La Galerie Nationale en 1987

99

Bibliografija
Bibliographie

Jana Intihar-Ferjan

Umetnostnozgodovinska bibliografija za leto 1984
Bibliographie d'histoire de l'art pour l'année 1984

105

Marjana Lipoglavšek

Seznam prejemnikov Zbornika za umetnostno zgodovino v tujini
in seznam mednarodnih zamenjav
Liste des destinataires étrangers des Archives d'histoire de l'art
et liste des échanges internationaux

151

In memoriam

In memoriam

Jure Mikuž

Melita Stelè-Možina (1929—1987)

155

Eva Gspan

Izbor najpomembnejših strokovnih prispevkov iz bibliografije
Melite Stelè-Možina

157

Ksenija Rozman

Anka Simić-Bulat (1899—1987)

160

Slikovne priloge

Planches

RAZPRAVE IN ČLANKI

ETUDES ET ARTICLES

V prejšnjih letih so bili v Sloveniji in tujini objavljene številne študije, ki so se ukvarjale s proučevanjem slovenskega jezika. V tem zborniku so objavljene študije, ki se ukvarjajo s proučevanjem slovenskega jezika v različnih vidikih. V zborniku so objavljene študije, ki se ukvarjajo s proučevanjem slovenskega jezika v različnih vidikih. V zborniku so objavljene študije, ki se ukvarjajo s proučevanjem slovenskega jezika v različnih vidikih.

Prva študija v zborniku se ukvarja s proučevanjem slovenskega jezika v različnih vidikih. V študiji so objavljene študije, ki se ukvarjajo s proučevanjem slovenskega jezika v različnih vidikih. V študiji so objavljene študije, ki se ukvarjajo s proučevanjem slovenskega jezika v različnih vidikih. V študiji so objavljene študije, ki se ukvarjajo s proučevanjem slovenskega jezika v različnih vidikih.

Druga študija v zborniku se ukvarja s proučevanjem slovenskega jezika v različnih vidikih. V študiji so objavljene študije, ki se ukvarjajo s proučevanjem slovenskega jezika v različnih vidikih. V študiji so objavljene študije, ki se ukvarjajo s proučevanjem slovenskega jezika v različnih vidikih. V študiji so objavljene študije, ki se ukvarjajo s proučevanjem slovenskega jezika v različnih vidikih.

Tretja študija v zborniku se ukvarja s proučevanjem slovenskega jezika v različnih vidikih. V študiji so objavljene študije, ki se ukvarjajo s proučevanjem slovenskega jezika v različnih vidikih. V študiji so objavljene študije, ki se ukvarjajo s proučevanjem slovenskega jezika v različnih vidikih.

Četrta študija v zborniku se ukvarja s proučevanjem slovenskega jezika v različnih vidikih. V študiji so objavljene študije, ki se ukvarjajo s proučevanjem slovenskega jezika v različnih vidikih. V študiji so objavljene študije, ki se ukvarjajo s proučevanjem slovenskega jezika v različnih vidikih.

IKONOGRFSKE OPOMBE K SOLČAVSKI IN KRAKOVSKI MARIJI

Marjeta Kambič, Ljubljana

V pričujočem prispevku želim opozoriti na nekatera ikonografska vprašanja, ki se zastavljajo ob kipu *Solčavske Marije* iz župnijske cerkve v Solčavi in reliefu *Krakovske Marije*, ki ga hrani Narodna galerija v Ljubljani. Izčrpno študijo o obeh plastikah je prispeval E. Cevc,¹ kjer je orisal njuno kulturnozgodovinsko ozadje in poskušal odgovoriti na vprašanja njune umetnostne in historične provenience.

Solčavska Marija (ok. 1250; sl. 1), ki je nekdanja stala na velikem oltarju župnijske cerkve v Solčavi, ima danes mesto v atiki novejšega velikega oltarja iste cerkve. Gre za kamnit kip sedeče Marije na prestolu z Jezusom v naročju iz sivega peščenca, ki z desnico blagoslavlja, v levici pa drži svitek. Za romaniko značilna arhaično stroga, hieratična likovna govorica je tukaj omiljena z rahlim nagibom Marijine glave ter s komaj nakazanim zasukom zgornjega dela telesa, ki se obrača proti Jezusu. Marija mu z desnico objema brado in mu nekoliko nenaravno dviga glavo navzgor (verjetno posledica kasnejše predelave). V Marijini drži in motivu dotikanja Jezuščkove brade je Cevc videl zametek realnejšega življenjskega občutja; oboje kljub vsem romanskim spominom, ki obvladujejo celotno formo, že nakazuje gotoko razpoloženje v smislu realistično ubranega materinskega razmerja med materjo in sinom.²

Primerov podobnega, če že ne istega ikonografskega motiva — v največ primerih Jezus polaga roko na Marijino brado —, pa je precej več, kot bi to pričakovali. Po številu upodobitev lahko sklepamo, da gre za dokaj razširjen in ustaljen ikonografski motiv, ki ga srečamo tako v sočasnem stenskem, tabelnem in rokopisnem slikarstvu kot v plastiki in tudi na slikanih oknih. Na podlagi znanega gradiva lahko sklepamo, da se pojavi nekako v začetku 13. stoletja. Prav v tem stoletju zasledimo največ primerov, nekaj jih je iz 14. stoletja, kasneje pa se pojavljajo le še posamično. Zadnji meni znan spomenik je iz začetkov 16. stoletja.

Če za ilustracijo pokažemo na nekaj spomenikov, ne smemo prezreti kamnite plastike sedeče Marije z Jezusom iz Ormoža (1360—70, Ptuj,

¹ Emilijan Cevc, *Mojster Solčavske Marije*, ZUZ, n. v. III, 1955 (od tod citirano Cevc: *Mojster*), pp. 105 ss., repr. 19. 20. Za literaturo obeh plastik glej: Idem: *Gotska plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1973, pp. 81—82.

² Cevc: *Mojster*, p. 113.

Mestni muzej),³ kjer z razliko od solčavske Kristusova roka sega k Marijini bradi. V neposredni bližini meje velja omeniti dva reliefa iz nadvratnih timpanov križniške cerkve na Leechu v Grazu (ok. 1283)⁴ in stolnice v Sekauu (ok. 1260).⁵ V obeh primerih Jezušček drži roko na Marijini bradi. Enega najbolj znanih spomenikov nam ponuja zahodna empora stolnice v Krki, kjer na upodobitvi Salomonovega prestola (ok. 1264)⁶ (sl. 2), zasledimo dvojni motiv, ko Marija in Jezus drug drugemu objemata brado. V Psalterju iz strasbourgške škofije (13. stoletje, Donauschingen, Fürstenberška biblioteka)⁷ je na upodobitvi Jesejeve korenike Marija z Jezusom obkrožena z Izaijo, Jeremijo, Davidom in Salomonom v medaljonih z napisnimi trakovi; Jezus drži v eni roki svitek, Marija pa mu objema brado enako kot v Solčavi. V katedrali v Strasbourg (1240—50)⁸ najdemo podoben motiv na slikanem oknu južne stranske ladje, v miniaturi nekega graduala bolonjske šole (ok. 1300, Modena, Museo Estense)⁹ ga srečamo na okrasu iniciale, nato na tabelni sliki Marije z otrokom iz Cambridgea (13. stoletje, iz zbirke Kingsley Porter).¹⁰ Za italijansko *ducento* kaže omeniti tabelne slike iz florentinskega Bargella¹¹ (sl. 3), iz Orvieto (Museo dell'Opera)¹² in Perugia (Galleria Perugia).¹³ V 14. stoletju imamo plastiko stoječe Marije z Jezusom iz alabastra iz stolnice v Toledu¹⁴ (sl. 4). Isti motiv srečamo tudi pri Pietru Lorenzettiju na oltarni tabli za cerkev San Francesco v Pistoii (1340, Firenze, Galleria degli Uffizi)¹⁵ (sl. 5), v kölnskem slikarstvu¹⁶

³ Emilijan Cevc: *Srednjeveška plastika na Slovenskem: od začetkov do zadnje četrtine 15. stoletja*, Ljubljana 1963, p. 94, repr. 66. Se en primer tega ikonografskega motiva pri nas imamo v arhitekturni plastiki na sklepniku iz severne kapele ali zakristije ob glavni cerkvi kartuzijskega samostana Žiže (ok. 1348). *Ibid.*, p. 78, repr. 50.

⁴ Cevc: *Mojster*, p. 123, repr. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 127, repr. 28. Cevc je oba reliefa v Sekauu in Leechu, skupaj s kapteli v Gornjem gradu, *Solčavsko Marijo* in krakovski relief na podlagi stilnih in ikonografskih podobnosti pripisal kamnoseški in kiparski delavnici, iz katere je imenoval hipotetičnega mojstra z zasilmn imenom Mojster Solčavske Marije. Omenjena delavnica naj bi delovala za benediktinske naročnike pri postavljanju križnega hodnika v Gornjem gradu (3. četrtina 13. stoletja), na čigar ozemlju je stala ž. c. v Solčavi, in za nemški viteški red na nekdanji križevniški cerkvi v Ljubljani (1255—60), kjer je bilo tudi prvotno nahajališče *Krakovske Marije* v timpanu nad glavnim portalom.

⁶ Gertrud Schiller: *Ikonographie der Christlichen Kunst*, Gütersloch 1966 (od tod citirano Schiller: *Ikonographie*), 1, pp. 34—35, repr. 47—48. Na omenjeni ikonografski motiv v krški stolnici je opozoril tudi Cevc v svoji študiji.

⁷ *Ibid.*, p. 27, repr. 27.

⁸ Louis Grodecki: *Romanische Glasmalerei*, Freiburg 1977, p. 233, repr. 200.

⁹ Adolfo Venturi: *Storia dell'arte italiana*, III, Milano 1907 (od tod citirano Venturi: *Storia*), p. 474, repr. 453.

¹⁰ Evelyn Sandberg Valalà: *L'iconografia della Madonna col bambino: nella pittura italiana del duecento*, Siena 1934 (od tod citirano Sandberg Valalà: *Madonna col bambino*), p. 64, repr. XXIX C, 189, Tippo affettuoso — varianti senza l'abbraccio.

¹¹ Hubert Schrade: *Malerei des Mittelalters: Die romanische Malerei*, Köln 1963, p. 279, repr. 2.

¹² Venturi: *Storia*, V, p. 601, repr. 492.

¹³ *Ibid.*, p. 39, repr. 31.

¹⁴ Schiller: *Ikonographie*, 4/2, p. 87, repr. 805.

¹⁵ Venturi: *Storia*, V, p. 674, repr. 546.

¹⁶ Vor Stephan Lochner: *Die Kölner Maler von 1300 bis 1430: 150 Jahre Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1824 bis 1974*, ed. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1974, p. 69, repr. 4, p. 163, repr. 21.

14. stoletja na diptihu iz cerkve St. Georg v Kölnu (ok. 1330, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) ter na triptihu »Madonna mit der Wickenblüte« (1395—1415) Mojstra sv. Veronike (sl. 6). Primer iz druge četrtine 15. stoletja je tondo Marije z Jezusom Michelozza di Bartolomea¹⁷ (v zasebni zbirki), zadnji meni znan spomenik pa tondo Gianfrancesca Rusticija iz začetkov 16. stoletja.¹⁸

Za našo temo vsekakor najzanimivejšo ikonografsko izpeljavo pri naša oltarna tabla iz samostana cistercijank v Wormelnu (konec 14. stoletja)¹⁹ (sl. 7). Na tej ikonografsko zapleteni upodobitvi Salomonovega prestola je Marija z Jezusom v naročju upodobljena kot apokaliptična žena, stoječa na polmeseču in obdana s soncem — *mulier amicta sole*, med cerkvenimi učitelji z napisnimi trakovi, ki napovedujejo Marijine kreposti, in s personifikacijami le-teh. Tukaj z razliko od vseh preostalih upodobitev Jezus drži za brado samega sebe.

Ob tej varianti se nam vsiljuje misel, da se v tem izjemnem ikonografskem motivu skriva simbolična gesta, ki nima ničesar skupnega s t.i. čustvenim tipom Marije z otrokom, ampak vsebuje drugačno ikonografsko vsebino in pomen. V strokovni literaturi je namreč večina avtorjev uvrstila tak tip Marije z Jezusom v t.i. čustveni tip.²⁰ Le Gertrud Schiller je na primeru iz krške stolnice opozorila, da ne gre za materinsko razumljen odnos med materjo in sinom, ampak za odnos Kristusa do njegove Cerkve, kot ga je interpretirala srednjeveška eksegeza (*Christus—Sponsus, Marija—Sponsa—Ecclesia*),²¹ izhajajoč iz razlag Visoke pesmi.

Za srednjeveško ikonografijo je poleg apokrifov, liturgičnih knjig, svetniških legend in martirijev, romanov in enciklopedij ter videnj mistikov Biblija osnovni vir ikonografskih idej, poleg tega pa tudi temeljni vseobsegajoči izvir védenja o svetu v svojem teološkem, moralično-didaktičnem in alegoričnem pomenu in interpretacijah. V stanju duha srednjeveškega človeka so materialne stvari le telesna prisposodba duhovnih, manifestacija Boga v stvareh, odraz njegove vsenavzočnosti. Preprosti ljudje so lahko na fantazijski način sprejemali ideje, ki jim sicer na teoretični ravni niso bile dosegljive, ker je šlo za misli izobraženih teologov in učenjakov, vendar pa so s svojo domišljijo, naravnano k fantazijskemu dožemanju sveta, predstavljali kongenialen pendant srednjeveški umetnosti, ki se prav posebno v romaniki najraje izraža prek simbolov in atributov v včasih skoraj enigmatičnem načinu upodabljanja.²²

Nastanek ikonografskega motiva dotikanja brade z roko lahko iščemo po vsej verjetnosti že v interpretacijah izrekov Svetega pisma Stare zaveze. V židovski tradiciji so imeli različni deli telesa simboličen pomen. Notranja povezanost duhovnega in fizičnega se je v judaizmu, v hebrejski psihologiji odražala v vsakem telesnem organu, ki naj bi

¹⁷ Venturi: *Storia*, VI, p. 363, repr. 226.

¹⁸ Charles Avery: *Florentine renaissance sculpture*, London 1970, p. 149, repr. 115.

¹⁹ Schiller: *Ikonographie*, 1, p. 35, repr. 51.

²⁰ Cf. Venturi: *Storia*, V, p. 675. Sandberg Valalà: *Madonna col bambino*, p. 64.

²¹ Schiller: *Ikonographie*, 1, p. 35.

²² Umberto Eco: *Art and beauty in the middle ages*, London 1986, pp. 53—56.

sam po sebi vseboval določene psihološke in etične attribute.²³ Tako je brada pomenila simbol modrosti, hrabrosti, močnatosti.²⁴ (2 Kralj 20,9) »In Joab je prijel z desnico Amasa za brado, da bi ga poljubil...« Po starem židovskem in sploh vzhodnjaškem običaju se je v znak spoštovanja poljubljala brada. Obriti polovico brade, je bil znak sramote (2 Kralj 10,4), brada je bila lahko znamenje ugleda (Ps 133,2) in znamenje žalosti (Jer 41,5), gesta polaganja roke na neko osebo pa je simbolizirala prenos moči nanjo.²⁵ (Hebrejska beseda IAD pomeni roko in moč istočasno.) (5 Mojz 34,9) »Nunov sin Jozue pa je bil napolnjen z duhom modrosti. Mojzes je namreč nanj položil svoje roke. In Izraelovi sinovi so ga slušali in delali, kakor je Gospod zapovedal Mojzesu...« Polaganje rok v Stari zavezi je znak blagoslova (1 Mojz 48,14), pooblastitve (4 Mojz 27,18—21), v Novi zavezi pa znak ozdravljenja (Lk 4,40), sprejetja sv. Duha pri krstu (Apd 8,17) ter dar milosti božje (1 Tim 4,14).²⁶

Če naš motiv lahko razumemo v duhu biblijskih citatov, potem bi bilo mogoče, da so genezi ikonografskega tipa polaganja roke na brado lahko botrovale tudi liturgične geste polaganja rok v krščanskem bogoslužju (*Manumissio* v zahodni liturgiji, *Kheirotonia* v grški cerkvi in *Rukopoloženije* v vzhodni liturgiji), vendar ne na brado, ki izvirajo iz starožidovskih obrednih običajev.²⁷ Krščanstvo je polaganje rok uvedlo v svojo prakso že na samem začetku in ga najdemo skoraj v vseh zakramentih, npr. pri krstu, kjer so s polaganjem rok klicali božjo moč nad katekumene.²⁸

V kultu in verovanju srednjega veka pa pridobi brada še drugačne pomene, med drugim je tudi sedež človekove osebnosti. Teološko inspirirano zanimanje za brado je imelo v 12. stoletju že takšne razsežnosti, da je francoski opat Burchard iz Bellvauxa v svoji razpravi *Apologia de barbis*²⁹ zapisal: »Caput nostrum Christus est, et venit spiritus sanctus a caput. Quo? Ad barbam.«³⁰

Po krščanski dogmi trinitete je sv. Duh kot tretja božja oseba posrednik božjega razodetja na zemlji, obenem pa je voditelj Cerkve. Delovanje Cerkve se poistoveti z delovanjem sv. Duha, t. j. modrosti božje.³¹

²³ Georg Arthur Buttrick et al.: *The interpreter's dictionary of the Bible*, Abbingdon-Nashville 1976, p. 473.

²⁴ Jean Chevalier & Alain Gheerbrant: *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Zagreb 1983 (od tod citirano Chevalier: *Rječnik*), p. 60, s. v. Brada.

²⁵ Cecil Roth et al.: *Encyclopaedia Judaica*, vol. 14, Jerusalem 1972, p. 1526. O govoricu rok v likovni umetnosti glej tudi Hanna & Ilse Jursch: *Hände als Symbol und Gestalt*, Berlin 1951.

²⁶ Biblijski citati in kratice svetopisemskih knjig se ravna po slovenski izdaji Svetega pisma (4 knjige), Maribor 1958, okrajšani citati pa so povzeti po: *Biblijski leksikon: svezak 7*, Zagreb 1984.

²⁷ Andjelko Badurina et al.: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb 1979 (od tod citirano Badurina: *Leksikon*), p. 468, s. v. Polaganje ruku.

²⁸ *Ibid.*, p. 364, s. v. Krštenje.

²⁹ *Lexikon des Mittelalters*, I, München & Zürich 1983, p. 1490, s. v. Bart.

³⁰ Razpravo je izdal Ernst Philip Goldschmidt leta 1935 v Cambridgeu. Ker mi originalna izdaja na žalost ni bila dosegljiva, je citirani odlomek iz omenjene razprave po Hermann Strutzmann: *Der Bart: beim Barte des Propheten: Bart und Theologie*, Niederhausen 1965, p. 35.

³¹ Günter Stemberger et al.: *2000 Jahre Christentum: Illustrierte Kirchengeschichte in Farbe*, Salzburg 1983, p. 928, s. v. Heiliger Geist.

V tej luči je naš ikonografski tip izpeljanka že znanega ikonografskega tipa *Maria—Ecclesia*, zato v opisanem konkretnem primeru dotikanje brade lahko razumemo kot namig na sv. Duha, ki ga uteleša Marija kot personifikacija Cerkve in Jezus kot druga božja oseba.

Za 13. stoletje je na splošno težko odgovoriti na vprašanje, ali je na upodobitvah Marije z Jezusom poudarek na materi ali na sinu in ali sploh lahko že govorimo o psihološko realističnem razmerju med obema. Do 13. stoletja na vzhodu in zahodu prevladujejo ikonografski tipi strogih, dostojanstvenih Marij, ki so v prvi vrsti podrejene kristološkimi definicijam *Kyriotissa*, *Sedes sapientiae*.³²

Po vsem povedanem naš ikonografski tip na modificiran način nadaljuje tip Marije z otrokom, znanem iz romanike (pretežno 12. stoletje), ki je videla tudi v Kristusu otroku Pantokratorja in Sodnika in kjer Marija še ni predmet predstavitve sama po sebi, ampak jo v ta svet uvede šele sin Pantokrator. To pa ni bila Marija — mati, ampak ceremonialna *Sedes sapientiae* in *Cathedra Christi*.³³ V takem okviru še ni prostora za razvoj emocionalne, čustvene marijanske ikonografije.

Ker replike tega motiva srečamo še v 15. in 16. stoletju, gre po našem mnenju le še za ponavljanje ikonografskega tipa; ta je s časom izgubil svoj primarni simbolični pomen, ki ga je lahko omogočala le duhovna klima srednjega veka s svojimi verovanji in kultu.

Ce se povrnemo k *Solčavski Mariji*, lahko povsem pritrdimo Cevčevi hipotezi, da gre za import, vendar ne le v formalnem smislu, ampak predvsem v ikonografskem. Mojster Solčavske Marije je moral očitno dobro poznati tak ikonografski tip, da ga je upodobil na plastiki, nastali na naših tleh, in to razmeroma zgodaj, že v sredini 13. stoletja.

Prvotno nahajališče reliefa *Krakovske Marije*³⁴ (ok. 1260; sl. 8), danes v Narodni galeriji v Ljubljani, je bilo verjetno v timpanu glavnega portala nekdanje križevniške cerkve v Ljubljani (ok. 1268). Ko so staro srednjeveško cerkev leta 1714 porušili, so ga prenesli v krakovsko kapelico ob rimskem zidu. Relief je izklesan iz rumenosivega apnenega peščenca v obliki šilastoločnega nadvratnega čela. Reliefna figuralka zavzema osrednji del ploskve. Nad podstavkom, ki ga opirata dva kralata, z vratovoma prepletena zmaja in ga na vsaki strani flankira še po en do polovice viden lev, se dviga prestol s stebričema ob straneh, na katerih sedita dva orla³⁵ (!). Zaključuje ga naslonjalu podoben motiv gotskega trilista — rudimentarni baldahin. Marija in Jezus sta na prestolu posajena podobno kot v Solčavi, le da drži Marija v desnici jabolko ter da gleda Jezus naravnost predse, v desnici pa drži svitek. Na rahlo sklojeni Marijini glavi opazimo še sledove krone. Frontalnost in hieratičnost sta tukaj večji kot v Solčavi — verjetno posledica drugačne funkcije plastike, ki se navezuje na reprezentativni fasadni slog francoske

³² Badurina: *Leksikon*, p. 166, s. v. Bogorodica, VII. Genealoški motivi, cf. tudi Schiller: *Ikongraphie*, p. 35, op. 44. Seveda so tudi na zahodu že v zgodnjem 12. stoletju upodobitve, kjer se Jezušček ljubkujoče obrača k Mariji, vendar imajo ti ikonografski tipi drugačen izvor, ki segajo daleč nazaj in so verjetno nastali pod bizantinskimi vplivom *Glykofilouse* in *Eleouse*.

³³ Bernhard Ruprecht: *Romanička skulptura u Francuskoj*, Beograd 1979, p. 37.

³⁴ Cevc: *Mojster*, passim, repr. 21.

³⁵ *Ibid.*, p. 108. Cevc navaja dve možnosti — golob ali orel. Vendar sem po natančnem ogledu mnenja, da ni nobenega dvoma, da gre za orla, zaradi izrazitega orlovskega kljuna.

romanike. Stilno se relief približuje zgodnjegotskemu slogu ostro lomljenih gub (*Zackenstil*), ki so ga v slikarstvu v naši bližini uresničile stenske slike v zahodni empori stolnice v Krki na Koroškem (ok. 1264) in minoritska cerkev v Ptujju (tretja četrtina 13. stoletja).

Cevc je v svoji študiji ponudil dve ikonografski rešitvi krakovskega reliefa³⁶: prvič naj bi šlo za ilustracijo psalmističnega teksta (Ps 90,13) »Stopal boš čez gada in modrasa, z ного poteptal leva in zmaja« se pravi za alegorijo Kristusove zmage nad močmi zla. Na to misel sta ga pripeljala leva ob prestolu in zmaja s prepletenima vratovoma ob vznožju prestola. Cevc že sam ugotavlja, da sta zmaja sicer »tipični rekvizit pozne romanike«, vendar pa naj bi imela tukaj simbolični pomen, posebno ker se jima pridružujeta še leva ob prestolu. Zmaja naj bi predstavljala »simbola zla, ki se mora pokoriti v službi nebeškega prestola, kot njegovo podnožje, leva pa kot simbola dobrega principa in čuvarja prestola.«³⁷ Vendar pa se ta misel ne zdi najbolj verjetna. Zmaja (v našem primeru gre verjetno za baziliska z zmajevo glavo in petelinjim trupom) s prepletenima vratovoma že na prvi pogled delujeta dekorativno. Drugič pa je po našem mnenju sama simbolika zmaja kot principa zla izničena že s tem, ker se pojavi dvakrat na istem mestu. Tukaj bi se pridružili mnenju Marcela Auberta,³⁸ da so upodobitve frontalno obrnjenih romanskih pošasti sčasoma zgubile svojo prvotno vsebino iz visoke romanike, ki je demonično najrajši neposredno soočala z Bogom. Podobno tudi V. H. Debidour³⁹ ugotavlja, da je živalim s prepletenimi vratovi, obrnjenimi frontalno ali s hrbti, z zvijajočimi in prepletajočimi se telesi, težko ugotoviti pomen. Povsem verjetno je, da so taki motivi tistim, ki so jih ustvarili, nekoč pomenili določeno hieroglifično, religiozno ali magično vrednost, ki pa se je morala sčasoma izgubiti. Verjetnejša pa se zdi druga Cevčeva varianta,⁴⁰ namreč, da bi šlo pri ljubljanskem reliefu za poenostavljeno predstavo Salomonovega prestola, o katerem poroča Knjiga kraljev (3 Kralj 10,18—20): »Dalje je kralj napravil velik prestol iz slonove kosti in ga prevlekel s čistim zlatom. Prestol je imel šest stopnic. Gornji del zadaj na prestolu je bil zaokrožen. Na obeh straneh sedeža sta bila ročaja in ob ročajih sta stala dva leva. Dvanajst levov pa je stalo tam na šesterih stopnicah na obeh straneh...«

Ikonografski tip Salomonovega prestola je nastal okoli leta 1200.⁴¹ V tej upodobitvi je združenih več tipoloških in dogmatičnih pojmovanj, prepletenih z večplastno uporabo simbolov. Ker na tem prestolu sedi

³⁶ Ibid., p. 114. Ilustracija omenjenega psalma je našla svojo upodobitev v ikonografskem tipu *Christus Victoriosus* oz. *Christus militans*. Kot primer navajam mozaik v nartekso nadškofijske kapele v Raveni (6. stoletje). Kristus stoji na levu in kači, s knjigo v roki, z napisom: Ego sum via veritas et vita.

³⁷ Ibid., loc. cit., p. 114.

³⁸ Marcel Aubert: *L'art monumental roman en France*, Paris 1955, p. 45.

³⁹ V. H. Debidour: *Le bestiaire sculpté du moyen âge en France*, Paris 1961, p. 48; cf. tudi E. Mâle: *L'art religieux du XIII^e siècle en France: Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1910, pp. 66—68.

⁴⁰ Cevc: *Mojster*, p. 114.

⁴¹ Za ikonografijo Salomonovega prestola glej Schiller: *Ikonographie*, 1, p. 33—36; Badurina: *Leksikon*, p. 519; Luc Menaše: *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon*, Ljubljana 1971, p. 1883; Chevalier: *Rječnik*, p. 534. Pri-

modri Salomon, je to *Sedes sapientiae* — *Sedež modrosti*. V sistemu srednjeveških simbolov je Salomonov prestol kot Prestol modrosti eden od epitetrov Marije, s tem pa tudi naziv za ikonografski tip sedeče Marije na prestolu z otrokom v naročju, pri čemer Marijino naročje služi kot prestol, na katerem sedi Kristus, ki je druga božja oseba, *Logos* — *Sophia*, modrost očetova. V srednjeveški simboliki dvanajst levov predstavlja dvanajst Izraelovih rodov, skupaj z levoma ob prestolu Kristusove prednike, šest stopnic pa šest Marijinih kreposti, ki vodijo h Kristusu, k Modrosti (*Solitudo*, *Verecundia*, *Prudentia*, *Virginitas*, *Humilitas*, *Oboedientia*).

V spomeniškem gradivu srečamo različne variante upodobitev Salomonovega prestola, kjer je biblični opis najpogosteje dopolnjen še z dodatnimi ikonografskimi motivi. V krški stolnici (ok. 1264) obkroža Marijin prestol na vrhu še sedem golobov kot sedem darov svetega Duha, dodane so personifikacije kreposti in nad njimi še preroki ali apostoli. V strasbourgški stolnici (1280), na zahodnem pročelju v timpanu glavnega portala, je pod Marijo upodobljen tudi kralj Salomon na prestolu. V Wormelnu na oltarni tabli iz samostana cistercijank (konec 14. stoletja, Berlin, Staatliche Museen) so dodani še Oznanjenje, Rojstvo, cerkveni učitelji, personifikacije kreposti, samijska sibila z arabskim učenjakom in astrologom Albumasarjem ter kumenska sibila z antičnim pesnikom Vergilom. V poletnem refektoriju opatije v Bebenhausenu (1335, kopija v Staatsgalerie v Stuttgartu) je pod Marijo upodobljen zopet kralj Salomon na prestolu.⁴²

V primeru krakovskega reliefa nas zanima, če je bil mišljen kot upodobitev Salomonovega prestola. Od vsega, kar našteva biblijski tekst, imamo poleg prestola z Marijo in Jezusom le dva leva ob vznožju prestola in pa na obeh stranskih stebričih po enega orla.

V skladu s tradicionalnim srednjeveškim vedenjem in pojmovanjem živali, ki izhaja iz *Physiologusa*, sta lahko podoba orla in leva uporabljena v različnih kontekstih.⁴³ Tako orel kot lev vsebujeta svoj svetli in temni simbolični aspekt, lahko sta prispodobiti Kristusa in Antikrista. Zato nam tudi krakovski relief ponuja različna ugibanja in možnosti simbolnih rešitev.

Po Psevdo-Dioniziju Areopagitu »Lik orla predstavlja oblast, težnjo k vrhovom...«⁴⁴, »Orel je vladarska ptica in nebeški ekvivalent levu na

merjaj k temu poznoantični in bizantinski tip *Nikopoje* z medaljonom Kristusa Emanuela v naročju: M. Tatić-Đurić, Bogorodica Nikopeja, *I. Kongres Saveza društava povjesničara umjetnosti SFRJ, Zbornik radova*, Ohrid 1976, pp. 39–51.

⁴² Schiller: *Ikonographie*, 1, p. 257, repr. 47, 48, p. 258, repr. 49, p. 259, repr. 51, p. 259, repr. 50. Privera monumentalne kompozicije Salomonovega prestola na slikanih oknih srečamo v južnem transeptu stolnice v Augsburgu (ok. 1350) in v dominikanski cerkvi v Colmarju (14. stoletje): *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400: Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, 1, Köln 1978, p. 334.

⁴³ Cf. E. H. Gombrich: *Meditations on a Hobby Horse: and other essays on the theory of art: Visual metaphors of value in art*, London & New York 1971, pp. 12–13 in Hermann Baltl, *Zur romanischen Löwensymbolik, Zeitschrift des historischen Vereins für die Steiermark*, 54, Graz 1963, pp. 207–213.

⁴⁴ Chevalier: *Rječnik*, p. 459, s. v. Orao, 11, loc. cit. Pseudo-Denys l'Areopagite: *Oevres complètes* (prevod Maurice de Gandillac), Paris 1943, p. 242.

zemlji (!), kadar je na vrhu stebričev (!) obeliskov itd. simbolizira najvišjo silo, vrhovno oblast, junaštvo in vsako transcedentalno stanje.«⁴⁵

Orle pa omenjajo v zvezi s Salomonovim prestolom tudi komentatorji Biblije,⁴⁶ ki so Salomonov prestol obkrožili še z dodatnimi opisi čudežev, kot ga slikovito ilustrira tale komentar: »Pravijo, da sta bila nad levoma dva orla (!), levi so sprožili šape, ko se je Salomon prvič vzpental na prestol, in orli so razprli krila, ko se je vsedel.«

Ob tem lahko ugotovimo, da so omenjeni citati skoraj »idealno utelešeni« na krakovskem reliefu. Težko je reči, kolikšna je verjetnost, da je Mojster Solčavske Marije črpal ideje iz popularnih srednjeveških legend o Salomonu (ki jih je bilo kar lepo število in gotovo niso ostale brez odmeva v likovnih upodobitvah); gotovo jih je povzel po neki likovni predlogi! Želeli smo le opozoriti na tiste literarne predloge, ki bi lahko vplivale na takšno ikonografsko zasnovo Salomonovega prestola v reducirani in netipični obliki, kot jo srečamo na krakovskem reliefu.

IKONOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN ZUR MADONNA VON SOLČAVA UND ZUR KRAKOVER MADONNA

Die Plastik der *Madonna aus der Pfarrkirche zu Solčava* (um 1250) und das Relief der *Krakover Madonna* (um 1260) in der Nationalgalerie in Ljubljana gehören stilistisch und ikonographisch zu den bedeutendsten Kunstdenkmälern in Slowenien am Übergang von der Romanik zur Gotik. E. Cevc (ZUZ n. v. III, 1955) stellte sie in den kulturhistorischen und künstlerischen Rahmen und schrieb sie einem Bildhauer zu, der in einer Bau- und Bildhauerwerkstatt mitwirkte, die in Gornji grad, in Ljubljana und später in Gradec (Graz) in der Steiermark ihren Sitz hatte.

Im vorliegenden Beitrag wollten wir vor allem auf die ikonographischen Besonderheiten der beiden Plastiken hinweisen. Bei der *Madonna von Solčava* bietet sich ein interessantes Motiv an, wo Maria den Bart Jesu umfaßt. Aufgrund der Analogien im breiteren europäischen Raum hat sich herausgestellt, daß es sich um einen ziemlich verbreiteten ikonographischen Typ handelt, der im 13. Jh. in der europäischen Wand-, Tafel- und Handschriftenmalerei und Plastik auftaucht. An der Altartafel mit der Darstellung des Salomon-Thrones aus dem Zisterzienserkloster in Wormeln (14. Jh.) stoßen wir auf das Motiv, wo Jesus sich selbst am Bart faßt. Offensichtlich birgt sich in dieser merkwürdigen Geste eine heimliche symbolische Bedeutung. Diese Annahme versuchten wir mit entsprechenden Zitaten aus der Bibel und mit einer mittelalterlichen literarischen Vorlage (12. Jh.) zu untermauern, bei denen man nach Motiven und Ursachen für die Entstehung dieses ikonographischen Typs suchen könnte. Der Akzent wird auf die Sinnbildlichkeit der Geste gesetzt, die gewisse Auffassungen, wie sie in mittelalterlichen Kulturen und Glaubensformen zum Ausdruck kommen, enthält. Deswegen kann man im Rahmen des ikonographischen Typs, zu dem man auch die *Madonna von Solčava* einstuft, noch nicht von einem psychologisch-realistischen Verhältnis zwischen Maria und Jesus sprechen.

Beim Krakover Relief erhebt sich aber die Frage, ob man es ikonographisch zum Typ des Salomon-Thrones, von dem das Buch der Könige berichtet, einordnen könnte. Durch einen Vergleich von Darstellungen des Salomon-

⁴⁵ Ibid., p. 459, 10.

⁴⁶ Ibid., p. 533, s. v. Prijestolje, 4, loc. cit. Grillot de Givry: *Le musée des sorciers, mages et alchimistes*, Paris 1929.

Prispevek je nastal leta 1986 kot seminarska naloga na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani. Ob tej priložnosti bi se rada zahvalila mentorju prof. dr. Janezu Höflerju za pomoč in doc. dr. Nataši Golob za nekatere sugestije.

Thrones in der europäischen Kunst kommt man zur Einsicht, daß sich diese an die fundamentale biblische Schilderung halten (sechs Stufen, die zum Thron führen; auf den Stufen je sechs Löwen an beiden Seiten und noch zwei am Thron) und daß sie meistens ikonographisch erweitert sind durch Motive, die auf typologischen und dogmatischen Auffassungen der mittelalterlichen Exegese beruhen (Personifikation der Tugend Mariens, Königin von Saba u. s. w.). Beim Krakover Relief geht es um eine bescheidenere ikonographische Reduktion, wo sich an jeder Seite des Throns nur je ein Löwe und je ein Adler an den Seitenpfeilern am Thron befinden. Die Adler werden von den Auslegern der Bibel erwähnt, die den Thron Salomons noch mit zusätzlichen Schilderungen der Wunder versehen haben. Darum wollten wir mit dem ausgewählten Zitat auf die mittelalterliche literarische Vorlage hinweisen, die einem solchen ikonographischen Schema des Salomon-Thrones in reduzierter und untypischer Form zugrunde liegen könnte, wie man ihm auf dem Krakover Relief begegnet.

Primo Salvo, 1978

Das Relief zeigt den Thron Salomons, der von sechs Stufen umgeben ist. Auf jeder Stufe sitzen zwei Löwen, die den Thron nach außen hin abgrenzen. An den Seitenpfeilern des Thrones sind zwei Adler zu sehen. Die Adler sind nach außen hin ausgerichtet und scheinen den Thron zu bewachen. Die gesamte Szene ist in einem rechteckigen Rahmen gefasst. Die Darstellung ist in einem stilisierten, ikonographischen Stil gehalten, der typisch für die mittelalterliche Kunst ist. Die Figuren sind schematisch gezeichnet, mit klaren Linien und ohne detaillierte Schattierungen. Die Komposition ist symmetrisch und betont die hierarchische Struktur des Thrones.

- 1. Primo Salvo, *Die Kunst der Renaissance*, München 1978, S. 123.
- 2. Hans Thoma, *Die Kunst der Renaissance*, München 1978, S. 123.
- 3. Hans Thoma, *Die Kunst der Renaissance*, München 1978, S. 123.
- 4. Hans Thoma, *Die Kunst der Renaissance*, München 1978, S. 123.
- 5. Hans Thoma, *Die Kunst der Renaissance*, München 1978, S. 123.
- 6. Hans Thoma, *Die Kunst der Renaissance*, München 1978, S. 123.

MOJSTER FRIDERIK BELJAŠKI IN FRESKE V CELJSKI MARIJINI KAPELI

Ivan Stopar, Celje

Leta 1969 odkrite freske na oboku Marijine kapele v celjski župnijsko-opatijski cerkvi sv. Danijela so pomenile pomembno obogatitev našega spomeniškega patrimonija. Njihova zrela kvaliteta v prostoru, ki se ne odlikuje ravno z obiljem srednjeveških fresk, je presenetila celo strokovnjake, zlasti še, ker je bilo odkritje povsem nepričakovano. Vendar se je pri tem pokazala zagata — prvi hip nikakor ni bilo mogoče ugotoviti, kam uvrstiti in kako opredeliti ta nenavadni slikarski opus, za katerega daleč naokrog ni bilo mogoče najti analogije. Ugibanja so kazala na sever, na umetnostna središča zunaj naših meja, a dokončnega odgovora ni bilo niti ga doslej še ni nihče posebej iskal.

Francè Stelè je ob otvoritvi obnovljene gotske kapele v celjski opatijski cerkvi dne 13. decembra 1969 ocenil, da se slikarija na oboku »veže na podobne odhode praško-dunajskega slikarstva v začetku XV. stoletja, ki so večkrat opaženi na gornjem Štajerskem«. ¹ To misel sem povzel v svoji monografiji o celjski opatijski cerkvi, kjer sem med drugim zapisal: Slogovno izhodišče te slikarije bi »morda lahko iskali v krogu zgornještajerskih slikarjev«. ² Avtorski opredelitvi fresk na oboku Marijine kapele v Celju se je pozneje približal Jure Mikuž, ki je rastlinsko ornamentiko v obeh zahodnih obočnih polah pripisal roki Janeza Ljubljanskega³, Janez Höfler pa je Mikuževo mnenje sprejel s pridržkom⁴ in obenem ocenil: »Celjskemu oboku najbližji je obok v Jurijevi kapeli župne cerkve v Maria Pfarr pri Tamswegu na spodnjem Salzburškem. Ocenimo ga lahko za nekoliko mlajše delo delavnice, ki je slikala v Celju, čeravno ne gre tudi za istega mojstra.«⁵

¹ France Stele, Govor ob otvoritvi nove gotske kapele v celjski opatijski cerkvi, *Celjski zbornik* 1969—70, p. 271.

² Ivan Stopar: *Opatijska cerkev v Celju*, Celje 1971 (od tu citirano Stopar: *Opatijska cerkev*), p. 75.

³ Jure Mikuž: *Vloga in pomen nefiguralnega slikarstva v slovenski umetnosti v drugi polovici 15. in v 16. stoletju* (magistrska naloga, tipkopis), Ljubljana 1975, p. 72.

⁴ Janez Höfler: *Stensko slikarstvo na Slovenskem med Janezom Ljubljanskim in Mojstrom sv. Andreja iz Krašc*, Ljubljana 1985 (od tu citirano Höfler: *Stensko slikarstvo*), p. 58.

⁵ Höfler: *Stensko slikarstvo*, p. 9 s.

Preden se zdaj poglobimo v nakazano problematiko, povzemimo najprej z nekaterimi manjšimi dopolnili opis slikarije v Celju, kakor ga najdemo v monografiji *Opatijska cerkev v Celju*.⁶

V kapeli, zidani po vzoru Sainte Chapelle v Parizu, je v celoti poslikan ves obok, poslikana so ločna polja nad okni v sklepu oltarnega dela, fragmentirane ostanke zdaj žal ikonografsko neopredeljivih prizorov pa najdemo tudi v dveh oltarnih nišah, eni na severni, drugi na južni strani kapele v bližini oltarja. Kapela, ki jo prekriva zelo napet križnorebrasti obok, je razdeljena na tri traveje, ki se končajo s peterostranim sklepom. V sklepni poli in ob njej je slikar razvrstil figuralno slikarijo, preostali dve zahodni poli pa je prekril z rastlinsko ornamentiko. Kompozicijski poudarek je na osrednjem polju sklepne pole, v katerem je naslikan Prestol milosti. Skoraj vso višino polja zavzema bog Oče, sedeč na prestolu, ki drži v naročju pred seboj na križ razpetega Kristusa. Oblečen je v dolgo tuniko, ki mu valovito pada prek kolen in se ob podnožju v mehkih gubah razprostire. Kristusovo telo je golo, le prek ledij zakrito z belo opasico. V bolečini se je lahko usločilo, obraz se je vdano nagnil. Od strani se je Kristusovi glavi približal sv. Duh, upodobljen v obliki belega goloba. Glave vseh treh božjih oseb obdaja nimb, okoli skupine pa je slikar naslikal mandorlo iz tankih, suličastih žarkov.

Okoli tega osrednjega motiva so se v sklepnih poljih pahljačasto razvrstili angeli z orodji Kristusovega mučenja: gobo, kladivom in žebli, šibami, križem, sulico, krono in prekrizanimi palicama. Le angela v vzhodnih sosvodnicah držita v rokah namesto orodja napisna trakova.

Naslednjo figuralno okrašeno polo zavzemajo polja s podobami cerkvenih očetov in simboli evangelistov, tako da srečamo v vsakem polju pare evangelistov in cerkvenih očetov. Cerkveni očetje Ambrož, Avguštin, Hieronim in papež Gregor I. Veliki so upodobljeni sedeč na nizkih klopeh s pisalnimi pultji pred sabo, evangelisti pa, ki imajo tudi napisne trakove, so naslikani na običajni način kot vol, lev, orel in angel. Vse figure so ubrane v lahnih tonih pred značilnim nevtralnimi belim ozadjem (sl. 9).

Zadnji dve poli prekriva rastlinska ornamentika. Koncipirana je tako, da vsako polje ne oblikuje svoje enote, temveč je vsaka obočna pola sklenjena kompozicijska celota. Ornamentika se razpleta iz središča, ki je v sečišču križnih reber. Gre za stilizirano akantovje, ki rase v prvi polovici iz steblastih nastavkov, se nato krošnjasto razcvete in pri obeh stranskih poljih konča s peterolistnimi cvetovi, v drugi, skrajni zahodni poli pa poganja iz velikih čašastih nastavkov, se razcvete v akant in konča v drobnih, vibasto sesukljanih viticah (sl. 10).

V vzhodnem delu kapele so poslikana tudi ločna polja pod sosvodnicami. V osrednjem polju na vzhodni steni je naslikan Veronikin prt, ki ga pridržujeta angelca, levo od njega je bila brččas Marija, nebeška kraljica, na desni pa je upodobljen doprsni lik Janeza Evangelista s svojim atributom, čašo, iz katere se izvija kača.

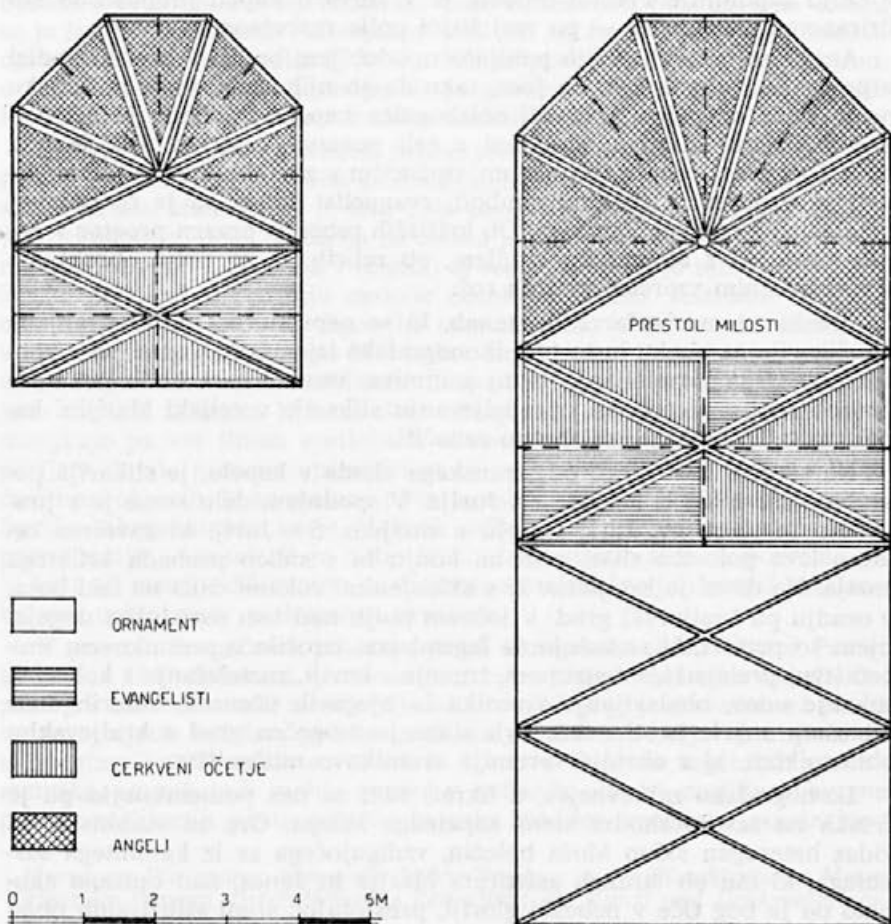
Vsa obočna polja so obrobljena z značilnim patroniranim vzorcem križnih rož, ki teče ob rebrih in uokvirja naslikane kompozicije, medtem

⁶ Stopar: *Opatijska cerkev*, p. 44 ss.

ko so poslikana polja pod sosvodnicami neobrobljena, a slikana na zamklomodrem ozadju.

Poslikani sta bili tudi hrbtne strani obeh oltarnih stenskih niš blizu velikega oltarja. Kompoziciji se nista ohranili, zato je ugibanje o njihni nekdanji vsebini odveč, v obeh nišah pa so še ohranjeni ostanki obrob v obliki niza rdečih romboidov. Prav tako se je tudi na vhodni steni kapele ohranil fragment starejše poslikave s podobama svetnika in donatorja v gotskem arhitekturnem okviru, katerih obrazne poteze razodevajo isto roko kot freske v kapeli.

Slogovna analiza, ki se je opirala predvsem na mehko idealistično oblikovane obraze ter na mehko in učinkovito razgibano draperijo, nam je omogočila, da postavimo nastanek slikarije v čas okoli leta 1415. Oprti na zgodovinske vire, ki govorijo o posvetitvi novega oltarja domnevno v tej kapeli leta 1413, smo pozneje tudi slikarijo, ki se, kot je ugotovil prof. Francè Stelè, ikonografsko veže na sočasno plastiko Pietà, natančneje opredelili v ta čas.



Levo: Obok v Jurijevi kapeli cerkve v Mariapfarr
Desno: Obok v kapeli Žalostne matere božje v Celju

Na soroden ikonografski sestav poslikave oboka naletimo tudi pri kapeli sv. Jurija v župnijski cerkvi v Mariapfarr. Kapela je precej manjša od celjske, zlasti pa tudi proporcionalno za polovico nižja in krajša, saj obsega skupaj s peterokotnim sklepnim delom eno samo travejo, medtem ko se celjska kapela ponaša kar s tremi. Zato pa je sistem figuralne poslikave v mariapfarrški kapeli malone identičen s sistemom poslikave v vzhodnem delu celjske kapele. Tako so v sklepni poli Jurijeve kapele ves venec polj zavzeli angeli z glasbili (zvonci, triangel, buzina, portativ, harfa itn.), v zadnji poli pa so se zvrstili simboli evangelistov in podobe cerkvenih očetov, vselej tako, da sta drug ob drugem evangelist in cerkveni oče, ki sta po sholastični filozofiji v medsebojni notranji povezavi. Papež Gregor se po tej shemi veže na evangelista Marka, sv. Hieronim na evangelista Mateja, sv. škof Avguštín s sv. Janezom in sveti škof Ambrož s sv. Lukom.

Pri opisani ikonografski shemi je v kapeli sv. Jurija ostalo prosto eno samo trikotno polje — tisto ob pahljači angelov. To polje, ki ga v Celju zapolnjuje Prestol milosti, je v Jurijevi kapeli prepuščeno stiliziranemu ornamentu — po vsej širini polja razvejanemu akantu.

Angeli so na vseh poljih pahljače upodobljeni bodisi v profilu bodisi v polprofilu, včasih celo *en face*, tako da so njihove postave pozicijsko postavljene navpično pred oči obiskovalca kapele. Podobno je pri cerkvenih očetih, ki so upodobljeni v celi postavi. Vsak od njih je pod pedestom pulta označen z imenom, izpisanim v gotski minuskuli. Evangelisti so označeni z znanimi simboli, evangelist Janez pa je še posebej poudarjen z napisnim trakom. Ob križiščih reber je prazen prostor v poljih izpolnjen z akantovim vitičjem, ob rebrih pa so polja obrobljena s patroniranim vzorcem križnih rož.

Freske na mariapfarrških stenah, ki so neprimerno bolj ohranjene od slikarije na oboku in so tudi ikonografsko izjemno povedne, so v kontekstu našega razmišljanja manj zanimive, vendar nam bodo nekatere nadrobnosti v pomoč pri opredeljevanju slikarije v celjski Marijini kapeli, zato jih kaže tu vsaj bežno označiti.

Na severni steni, levo od stranskega vhoda v kapelo, je slikarija posvečena motivom iz legende sv. Jurija. V spodnjem delu stene je v pravokotnem polju sv. Jurij v boju z zmajem. Sv. Jurij, ki zavzema celotno levo polovico slike, sedi na konju in s sulico prebada krilatega zmaja. Na desni je kraljična, ki s sklenjenimi rokami čaka na izid boja, v ozadju pa kraljevski grad. V ločnem polju nad tem osrednjim dogajanjem so prizori, ki se vežejo na legendarno izročilo o svetnikovem mučeništvu: preizkušnja s strupom, trganje s kavljí, raztelesanje s kolesom, sekanje udov, obglavljanje svetnika in njegovih učencev, katerih duše odnašata angela proti nebu. Vrh stene je mogočen grad s kraljevskim oblastnikom, ki z obzidja spremlja svetnikovo mučeništvo.

Ikonografsko zahtevnejša, a hkrati tudi za nas pomembnejša pa je freska na severovzhodni steni kapelnega sklepa. Gre za vsebinsko na videz heterogen sklop Moža bolečin, vzdigujočega se iz kamnitega sarkofaga, ki mu ob straneh asistirata Marija in Janez, nad opisano skupino pa je bog Oče v nebeški gloriiji, prestolujoč sredi stiliziranih oblakov in angelskih glavíc. Temeljni motiv Imago pietatis je kombiniran z motivov sv. Trojice. Kristus toči kri iz prebodenih ledij v kelih, kjer

se kri spreminja v hostijo, simbol Kristusovega telesa, bog Oče pa je poslal trpečemu Sinu svetega Duha. Skupino obdajajo predmeti oziroma osebe, povezane s Kristusovim pasijonom, od križa in žebeljev do igralnih kock pa Petra s petelinom, Judeževega poljuba itn. (sl. 24).

V študiji, ki je izšla kmalu po odkritju mariapfarrških fresk, Margarete Witternigg nadrobno razčlenjuje celoten kompleks poslikave Jurijeve kapele.⁷ Za freske na stenah ugotavlja, da so imenitno ohranjene. Modelacija je ohranila svojo mehko, ohranili so se celo *al secco* nanešeni detajli. Za poslikavo oboka ugotavlja, da so figure in vitičje slabše vidni, saj je na mnogih mestih zaznavna komaj še lahno tonirana predrisba. Na temelju tega avtorica meni, da se natančna slogovna analiza obočne poslikave komaj še izplača in res se v svojem sestavku praktično v celoti posveča analizi fresk Kristusa trpina in Legende sv. Jurija. Prvo brez pridržkov pripisuje Frideriku Beljaškemu, pri drugi sklepa na sodelovanje njegovega sina Janeza Ljubljanskega, medtem ko se do poslikave oboka eksplicitno ne opredeljuje, vendar v njenem članku ni besede o eventualni tretji slikarski roki. Opredelitvi poslikave na oboku se je izognil tudi Franz Fuhrmann,⁸ medtem ko Janez Höfler, kar zadeva opredelitev stenskih slikarij, te v celoti pripisuje Frideriku Beljaškemu, o poslikavi oboka pa ugotavlja, da je gornještajersko delo iz dvajsetih let 15. stoletja in da ne sodi v sklop ostalih fresk v kapeli.⁹

Preden se lotimo analitične primerjave med celjskim in mariapfarrškim stropom velja takoj na začetku zapisati nekaj opozoril. Akademski slikar Bruno Malarik, ki je leta 1946 obnavljal freske v Jurjevi kapeli, je imel naporno delo. Slikarija na oboku je bila — kot je na takih mestih malone pravilo — izdelana v tehniki *al secco*, tako da je bila njena površinska plast po odkrivanju malone docela zabrisana. Razvidne so sicer ostale temeljne konture figur in ornamentike, a še te marsikdaj le v risbi, v sinopiji, kakor so bile nekoč neposredno prenešene s kartona na podlago. Tako lahko razbiramo draperijo figur le v značilnih, poudarjeno mehkih zalomih, ki nam sicer omogočajo dovolj precizno datacijo, manjkajo pa vse finese svetlobnih oziroma barvnih prelivov, ki bi draperijam dajale potrebno plastičnost in mehko. Še bolj izrazito je to čutiti pri obrazih, ki so malone povsem zabrisani, neizraziti in nepovedni. Spričo takega stanja se je Malarik odločil pač za edini možni način prezentacije — poudaril je risbo in konture, nekoč slikane površine pa je bolj ali manj indiferentno in diskretno toniral, da je dosegel zaželeno barvno usklajenost cerkvenega prostora.

V povsem drugačnem položaju je bil akademski slikar Viktor Povše, ki je leta 1969 dokončal restavracijo fresk v celjski Marijini kapeli. Čeprav gre na oboku tudi za slikarijo *al secco*, ki jo je prekrivalo več plasti trdno sprijetih beležev, je bila ta slikarija bistveno bolj ohranjena od mariapfarrške. Ohranile so se ne le konture figur in vegetabilne ornamentike, ampak tudi mehki preliv v gubanju oblačil, značilne obrazne poteze naslikanih protagonistov in celo značilno senčenje, poudarjeno

⁷ Margarete Witternigg, *Neu aufgedeckte Fresken in der Pfarrkirche zu Maria Pfarr im Lungau, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Wien 1947, p. 54–62.

⁸ Franz Fuhrmann: *Die Kirche zu Mariapfarr im Lungau*, Salzburg 1987.

⁹ Janez Höfler: *Die gotische Malerei Villachs, 2.*, Villach 1982, p. 10.

s tonskimi prelivami. Vse to je kljub kočljivosti naloge omogočilo restavratorju bistveno suverenejši pristop k prezentaciji slikarije. Odločil se je za princip diskretnih retuš in dopolnitev, v glavnem pa se mu je s punktiranjem in »stupkanjem« posrečilo ustvariti subtilno živost poslikanih polj, nekakšno mehko vibriranje barvnih ploskev. Te v izrazu sicer najbrž ne učinkujejo povsem tako, kot je slikarija delovala ob nastanku, ko so imele poteze čopiča vendarle prevladujočo vlogo in vpliv, vendar je restavrator s svojim načinom ustvaril estetsko ustrezno sklenjenost celote — takšna se morda še najbolj poda sakralnemu prostoru, ki mu stoletja niso docela prizanesla in so ga oropala prenekaterega arhitekturnega, kiparskega, kamnoseškega in slikarskega okrasja.

Tako različna stopnja ohranjenosti originalnih poslikanih površin, ob tem pa načelno različna restavratorska pristopa, ki ju je narekovalo stanje obeh spomenikov, bi kazalo na to, da je njuna primerjava že vnaprej obsojena na neuspeh. Kljub temu pa že prej opažene nezamenljive sorodnosti, ki se kažejo na obeh obokih, naravnost terjajo poglobljeno komparacijo.

Oglejmo si naprej angele v obeh sklepih polah. Opraviti imamo z umetninama, katerih bližino opredeljuje ne le značilni mehki slog oblikovanja iz prvih desetletij petnajstega stoletja, ampak tudi marsikaj drugega.

Najprej pritegne našo pozornost razvrstitev angelov v sklopu celotnega obočnega ikonografskega sistema. Obakrat so pahljačasto razvrščeni v vseh desetih razpoložljivih poljih petstranskega sklepa obočnih polj, ki v obeh primerih s svojo izjemno napetostjo postavljata pred slikarja sorodno nalogo: figure morajo biti na strmo napetih poljih naslikane tako, da jih gledalec ne doživlja v njihovih avtentičnih proporcijah, marveč v na pogled od spodaj preračunanih perspektivnih skrajšavah. Tako jih zazna tudi fotografska kamera, postavljena v položaj obiskovalca sakralnega prostora, medtem ko fotografija, posneta z delovnega odra, kjer je kamera naravnana k sliki pod drugačnim, manj ostrim kotom, pokaže pri figurah spremenjena, predvsem mnogo bolj razpotegnjena sorazmerja. In tu smo že pri enem temeljnih problemov. Angeli so v obeh kapelah naslikani v nekakšni pol klečeči pol lebdeči drži, v Celju tako, kot bi bili naslonjeni na najbližja obočna rebra. Draperije se v mehkih črtah in zavihkih prepenjajo prek komolcev in kolen in se ob nogah igrivo podaljšajo v prosti del trikotnih nastavkov razpoložljivih polj, tu in tam pa so povsma draperije vržena prek ramen in za hrbtom figur zaplapolajo v mehkih zavojih. Ozadja so v obeh primerih nevtralna, bela, le v Jurjevi kapeli v župnijski cerkvi v Mariapfarr ob stiku s sečiščem reber delno zapolnjena z akantom.

Policijsko so angeli v obeh kapelah največkrat upodobljeni v polzasuku, redkeje v pogledu od strani, izjemoma celo frontalno. Spet variiranje brez stereotipov, značilno za mojstre z zadostno umetniško domišljijo, ki tudi pri taki nalogi ne zdrknejo v šablonizirano prikazovanje, ampak skušajo vsaj v kompozicijski razgibanosti figur — če se že izogibajo individualizaciji obrazov — ustvariti likovno dovolj živahno sceno.

Kar smo omenili v zvezi z draperijami, velja tudi za angelske obraze in frizure. Če bi o obrazih težko rekli kaj več, saj le v Celju pride do

veljave plastično, a vendar mehko oblikovanje njihovih potez, so toliko zgovornejše njihove pričeske. Vselej bogato nakodrani lasje kot nekakšni nimbi obkrožajo nežna angelska obličja. Zdi se, kot da se je slikar posvečal vsakemu kodru posebej, ga izoblikoval z drobnimi potezami čopiča ter plastično poudaril s temnejšimi in svetlejšimi črtami. Kodri zdaj obraz samo obrobljajo zdaj spet se spustijo prek ramen na tilnik, njihova nezamenljiva, tako rekoč identifikacijska posebnost pa so vselej kodri, ki padajo na čelo in ki praktično pri nobeni figuri ne manjkajo. Ta značilnost angelskih pričesk je bila hkrati ena prvih posebnosti, ki so vzbudile željo po primerjavi obeh slikarskih opusov, celjskega in maria-pfarrškega, zlasti še, ker se ne omejuje samo na angele, ampak jo srečamo tudi pri drugih figurah, o katerih bo še beseda (sl. 12—13 in 14—15).

Naslednja posebnost, o kateri kaže spregovoriti, so peruti, tudi tokrat spet ne le pri angelih, ampak tudi pri simbolih evangelistov. Kažejo se na povsem izviren način, kot ga drugod ne poznamo. Poudarek je na njihovem grafičnem izrazu. Vpeta v hrbtišča nosilcev, so praviloma oblikovana v ostrih zalomih, vsako pero je izrisano zase. V notranjih delih zaloma so peresa kratka in izrazita, po zalomih se konci kril razpotegnejo v dvoje ali troje podaljšanih, povsem grafično poudarjenih peres, ki učinkujejo malone kot suličasto oblikovane vitice. Pri tem pa so krila pri posamičnih figurah le redkokdaj simetrično komponirana. Njihovi razgibi so različni, neredko je ena perut obrnjena navzgor, druga navzdol, vselej tako, da je kar najbolje zapolnjen razpoložljivi prostor in da je obenem dosežen kar največji dekorativni učinek. Tu pa nas naenkrat čaka še eno presenečenje, ki zatrdno ne more biti posledica naključja — gre za to, kako so te peruti obarvane. Če pogledamo strop celjske kapele — za silo nam pri tem lahko pomaga barvna reprodukcija v Steletovi knjigi *Gotsko stensko slikarstvo*, ki je izšla leta 1972 v zbirki *Ars Sloveniae* — opazimo zanimivo nadrobnost: v poljih na levi strani imajo vsi angeli rdečkastorjava krila in smaragdnozeleno oblačila, na desni pa smaragdnozeleno krila in rdečkastorjava oblačila, tako da so angelska krila in oblačila v nasprotnih poljih vselej v nasprotni barvi. Pogled na obočna polja v Steletovi knjigi je posnet iz vzhodne strani. Pri posnetku, ki bi bil naravnan s pozicije gledalca, torej z zahodne strani, bi bila barvna skala obrnjena.

Enako kompozicijo ob uporabi enakih barv srečamo tudi v Jurijevi kapeli cerkve v Mariapfarr. Naključje? Bilo bi preveč nenavadno. Vsekakor imamo opraviti ne le z enakim likovnim hotenjem oziroma estetskim principom, ki zajema iz istega izvira in ki se je uveljavil pri obeh spomenikih. Po vsej priliki gre za več, kot za neko zgolj naključno, časovno pogojeno analogijo. Gre za avtorsko identiteto.

Sorodnosti, ki smo jih odkrili pri obravnavi angelskih deseteric, pridejo v polni meri do izraza tudi pri obravnavi evangelistov oziroma njihovih simbolov in latinskih cerkvenih očetov. Pri tem kajpak ne gre le za že posredovano ugotovitev o smiselni povezavi dvojic, nekakšnih klasičnih sholastičnih tandemov, ampak predvsem za njihovo likovno sorodnost. Spet so v obeh kapelah evangelisti in cerkveni očetje naslikani na nevtralnem belem ozadju, evangelisti z napisnimi trakovi v gotski minuskuli, cerkveni očetje brez njih, a v maria-pfarrškem primeru s kratkimi imenskimi oznakami, ki v Celju manjkajo.

Posebno zanimive so upodobitve evangelistov. Vsi so predstavljeni z živimi, polnoplastičnimi liki, opremljeni v obeh primerih s perutmi, kakršne poznamo z upodobitev angelov, sicer pa daleč od vsake stilizacije, tako značilne za starejša obdobja gotskega stenskega pa tudi tabelnega slikarstva. Gre malone za naturalistične upodobitve, ki jih v tako neposrednih prikazih na naših srednjeveških slikarskih spomenikih skoraj ne poznamo. In pri tem so spet nezgrešljive nekatere paralele in še več — po vsem sodeč, gre za prerise istih slikarskih predlog. Če vol, simbol evangelista Luke, in orel, simbol evangelista Janeza, v obeh primerih kljub slogovni identičnosti vendarle predstavljata samostojni likovni stvaritvi, je pri levu, simbolu evangelista Marka, situacija povsem drugačna — lika sta povsem enaka. Enako oblikovana, z igrivimi grivami odeta glava, enako zasukana krila, enaka razpotegnjenost živalskih teles, enaki pregibi šap in enako potegnjena, nenavadno dolga, na koncu v nekakšen šop izoblikovana repa (sl. 20 in 21); ta posebnost v enaki meri velja za repa obeh volov, Lukovih prisodob.

Sorodnosti pa so opazne tudi v detajlih — noge s kremplji ali oblikovanje glav in kljunov ter predvsem pahljačasta repa pri orlih, simbolih evangelista Janeza, kompaktna barvna zasičenost in celo izbira istih barv za posamične simbolne živali. Skratka, vrsta drobnih posamičnosti, ki ne morejo zatajiti istega izhodišča. Upodobitev evangelista Janeza v tem sklopu lahko izvzamemo, saj najdemo zanj najustreznejše primerjave v upodobitvi angelov.

Cerkveni očetje, sodrugi evangelistov, ponujajo prav toliko sorodnega. Seveda pri tem npr. celjski papež Gregor ni povsem enak maria-pfarrškemu, ampak gre za sorodnosti v nekem globljem smislu — navsezadnje gre za pomembna dela, ne za slikarijo anonimnega vaškega podobarja, ki je od bogsigavedi kje prevzeti vzorec do onemoglosti ponavljal. Tako je vsaka od teh figur samostojna, suverena likovna stvaritev, vse skupaj pa vendar kažejo na isto delavniško izhodišče. To ni razvidno le v nadrobnostih, kot so gube oblačil, oblikovanje pokrival (mitre, tiare itd.), ampak predvsem v konceptu likovne predstavitve. Vsi očetje so upodobljeni na sedežih za pisalnimi pulti, katerih vsak je nekoliko drugačen, a so si vseeno vsi med seboj podobni.¹⁰ Pred njimi so razgrnjene knjige, v rokah drže pisala, glave se kljub idealiziranim obraznim potezam zamišljeno sklanjajo nad razgrnjenim pisanjem. V slovenskem srednjeveškem slikarstvu bi se zaman ozirali za podobnimi predstavitvami cerkvenih očetov, poglobljenih v svoje delo. Tu ni nobene stilizacije, nobenega poenostavljanja. Figure so postavljene pred nas v polnem, skoraj realističnem prikazu, s katerim idealizirano oblikovanje oblačil in obraznih potez ni v nikakršnem evidentnem nasprotju (sl. 16—19).

V poljih z dekorativno vegetabilno ornamentiko in motivom akantovih poganjkov, brstičev in listja spet opazimo, kakor je ugotovil že Jure Mikuž, enak likovni pristop pri obeh spomenikih. Stilizacija je iden-

¹⁰ Podobnost gre celo tako daleč, da so pulti in podesti v obeh kapelah ponazorjeni s povsem enakimi šrafurami, ki nakazujejo letnice v lesu. Podučna je primerjava med gubami spodnjega dela oblačila pri bogu Očetu v Jurijevi kapeli v Mariapfarr z gubami spodnjega dela oblačila pri papežu Gregorju v Celju.

tična, grafično močno poudarjena, barve omejene na največ dva ali tri tone, s poudarkom na rdečerjavi in smaragdnozeleni barvi, barvah torej, ki poleg rdečevijoličaste, okraste in bele dominantno določata barvno skalo obeh obočnih slikovnih sestavov (sl. 10 in 11). Akantovo vitičje v bravuroznih zavojih opozarja na enake risarske predloge, kar se pokaže že pri najbolj površni primerjavi — upoštevati pa je treba, da gre vselej le za enak slikarski pristop, sam razplet osata v kombinaciji zelene in oker barve pa se vsakokrat prilagaja za to izbranemu prostoru.¹¹

Pri opisih ikonografskega sestava poslikav v Marijini in Jurijevi kapeli smo zavestno pustili ob strani upodobitev Prestola milosti v celjski kapeli, v polju, ki je v Mariapfarr ostalo brez figuralne kompozicije in ga je zapolnil akant. Globlji ikonografsko idejni moment, ki je tako rešitev narekoval in ki je pri tem nesporno prisoten, bomo vede zane-marili, saj ni predmet našega razmišljanja. Toda pokazalo se bo, da je prav Prestol milosti za nas ena ključnih figur. Če smo ob primerjanju drugih vsebinskih sklopov obeh obočnih poslikav ugotovili, da kažejo na isto roko, pa nam prav Prestol milosti nakazuje, v kateri smeri nam je iskati odgovor na vprašanje o mojstru celjske kapele in obenem mojstru, ki je poslikal obok Jurijeve kapele, katerih istovetnost smo medtem ugotovili, čeprav se je natančnejša obravnava in primerjava obeh spomenikov spričo slabe ohranjenosti slikarije na oboku Jurijeve kapele zdela na prvi pogled praktično nemogoča.

Prestol milosti v Celju smo že opisali. Sveta skupina je obdana z žarkovjem, vse upodobljene figure pa kažejo nenavadno podobnost s figurami na upodobitvi Evharističnega oziroma Trpečega Kristusa v mariapfarrški cerkvi. Napis »hie ist mein lieber sun...« tu nadomešča žarkovni sij, in če odštejemo ikonografsko pogojene pridanke, se na prvi pogled zdi, da imamo opravka z dvema sestrskima figurama. Na moč podobni oblačili v povsem enakem rdečerjavem tonu, značilne mehko padajoče gube, sorodne obrazne poteze, na tilnik spuščeni lasje, ki slede obliki glave in se nato ob ramenih razpro, obenem pa preprosta, krepko obrobljena, a barvno polna nimba, ki še podčrtujeta to podobnost — enako oblikovan nimb srečamo tudi pri Križanem v naročju Očeta v Celju in pri Trpečem na freski v Jurijevi kapeli.¹² V obeh primerih pa: nimbi, ki obkrožajo glave cerkvenih očetov, so poudarjeni samo s črtami, z obroči, ki niso barvno izpolnjeni. Naravnost osupljiva je podobnost golobov, tistega s Prestola milosti v Celju in tistega, ki ga bog Oče v Mariapfarru s sporočilom pošilja svojemu sinu. Sorodnost v oblikovanju ptičje glave, peruti in repa, pa tudi način, kako se goloba dotikata

¹¹ Opozoriti velja, da je že Otto Demus za Friderika Beljaškega, ki mu pripisujemo poslikavo kapele Žalostne matere božje v Celju in Jurijeve kapele v Mariapfarr, poudaril, da je Friderik zbral obsežno zbirko vzorčnih knjig, ki sta jih pozneje uporabljala še dediča njegove delavnice, sinova Janez — *Johannes de Laybaco* in Tomaž — *Thomas* (O. Demus, *Der Meister von Gerlamoos, II. Teil, Jahrbuch der historischen Sammlungen*, Wien 1938, p. 101). Ta opomba kajpak ne zadeva samo vzorce osata, ampak tudi predloge za upodobitve raznih figur, o čemer je v Demusovi študiji večkrat beseda.

¹² Podobnost gre še dlje: koncepcija križev in strukturiranje lesnih letnic na njem pri Prestolu milosti v Celju in pri križu, ki je v ozadju skupine *Imago pietatis* v Mariapfarr, je povsem enako. Celo prsti na nogah na podobi Prestola milosti v Celju in pri bogu Očetu v Mariapfarr na enak način pogledujejo izpod draperije.

Kristusove glave, je tolikšna, da bi najraje pomislili kar na isto šablono, ki je bila obakrat uporabljena; lahen zasuk v pozicijah obeh golobov nas opomni, da gre le za uporabo iste likovne predloge (sl. 22 in 23).

S tem opisom smo opozorili še na eno razsežnost obravnavanih slikarjev. Če se nam je sprva posrečilo dokazati, da gre pri poslikavi obeh obokov za isto delavnico oziroma mojstra, nas primerjava figur na celjskem svodu s figurami na freskovni kompoziciji na severovzhodni strani sklepa v Jurijevi kapeli z ikonografskim kompleksom Trpečega pouči, da gre tudi pri tej kompoziciji za mojstra, ki smo mu pripisali poslikavo obeh obokov. Sklep je na dlani. Kapelo sv. Jurija v župnijski cerkvi naselja Mariapfarr v Lungau je torej v celoti poslikal Friderik Beljaški, ki je hkrati mojster poslikave na oboku Marijine kapele v Celju. Različni duktus slikarije na stenah in na stropu je pogojen predvsem s tehniko obeh poslikav, naj gre za *al fresco* na stenah ali za *al secco* na obokih. Izbira ustrezne slikarske tehnike je omogočila, da danes slikarji *al fresco* občudujemo v avtentični obliki, medtem ko se moramo pri *al secco* poslikanih obokih zadovoljiti le z restavratorskim surogatom, kolikorkoli že se je bilo na vsakem od obeh obokov mogoče približati prvotnemu stanju, ne da bi več ali manj medlim ostankom nekdanjega originala delali silo.

S primerjavo obeh slikarskih opusov bi lahko še nadaljevali. Tako sta malone identični podobi Kristusovega obličja na Veronikinem prtu vrh podločja vzhodne kapeline stene v Celju in prtu, ki se je znašel v levem zgornjem kotu med rekviziti Gospodovega trpljenja na mariapfarrški freski — enako gladko počesani lasje, enak izraz ipd., prav tako pa tudi sorodne poteze obraza med Pilatom (?) na tej freski in Janezom Evangelistom v podločju jugovzhodne stranice celjske kapele Žalostne matere božje. In nazadnje še ena nadrobnost, ki prav tako ne more biti naključna: na obokih obeh kapel so poslikana polja obrobljena z borduro iz rdečerjavih križnih rož, pri obeh freskovnih kompozicijah v Mariapfarr, tako pri prizorih iz Jurijeve legende kot pri kombiniranem sestavu Trpečega Krista pa kot bordura nastopa trak iz zobčasto zapognjenih gub, ki ustvarjajo niz rdeče-belih romboidov (Zickzackfaltband). Če je motiv bordure iz križnih rož v nekem smislu splošno značilen za prvo polovico 15. stoletja, pa za romboidno borduro mirno trdimo, da jo lahko malone štejemo za razpoznavno znamenje beljaške slikarske delavnice in njenih mlajših odvodov, čeprav se tudi ta motiv ne omejuje samo nanjo. Friderik je s takšno borduro opremil svoje freske v Spodnjih Borovljah (Unterferlach), pri Janezu pa jo srečamo npr. tudi na Visokem pod Kureščkom, ki poleg Muljave velja za njegovo najznamenitejše delo in kjer tudi še več drugih momentov ohranja spomin na staro beljaško delavnico.

V ohranjenih fragmentih sicer docela uničenih oltarnih fresk v obeh že omenjenih oltarnih nišah celjske kapele nastopa prav takšna bordura. Obakrat torej: na obokih bordure iz križnih rož, pri freskah na stenah romboidna bordura. Dodatni dokaz: Friderik Beljaški nastopa kot avtor celotne poslikave v Jurijevi in celjski Marijini kapeli, čeprav se je pri slednji del poslikave, s katero se je prostor nekoč ponašal, ob raznih prezidavah izgubil.

Na koncu naj se spet povrnem k dataciji obeh slikarskih opusov. Nesporno je, da med njunim nastankom ne more biti prevelikega ča-

sovnega razmaka. Če se sporazumemo, da je bila Jurijeva kapela v Mariapfarr poslikana kmalu po njenem nastanku v letu 1421, k čemur se nagibajo njeni dosedanji raziskovalci, potem ni zadržkov, da pritegnemo tudi dataciji poslikave celjske kapele v sredo drugega desetletja petnajstega stoletja, natančneje morda celo v leto 1413, ko je bila celjska kapela domnevno (znova?) posvečena — v čas torej, o katerem tudi med našimi strokovnjaki doslej ni bilo bistvenih razhajanj. In če bi nas po vsem povedanem morda motila geografska razmaknjenost obeh lokacij — kaj ni tudi Pietà iz celjske Marijine kapele prišla v naš prostor iz daljnega Salzburškega? Lungau je bil v srednjem veku tesno povezan s Koroško, vodilne koroške umetniške delavnice pa so se spričo svojega slovesa pogosto uveljavljale tudi zunaj deželnih meja v širšem predalpskem prostoru, tako zlasti na Kranjskem in Štajerskem, o čemer pričajo številni ohranjeni spomeniki.

MEISTER FRIEDRICH VON VILLACH UND DIE FRESKEN IN DER MARIENKAPELLE ZU CELJE

Zu den bedeutendsten kunsthistorischen Entdeckungen in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg zählt das Opus Friedrichs von Villach in der Pfarrkirche zu Mariapfarr in Lungau, das in die Zeit kurz nach 1421 gesetzt wird. Friedrich wurden jedoch bisher nur die großen Freskokompositionen, die Legende vom hl. Georg an der nördlichen und der Schmerzensmann an der nordöstlichen Seite der Kapelle zugeschrieben, während die Decke wegen ihres schlechten Zustandes mehr oder weniger außer acht gelassen wurde. Wegen der »al secco« Technik haben sich nämlich die Figuren am Gewölbe so schlecht erhalten, daß sie keine handfesten Anhaltspunkte für irgendwelche nähere Bestimmung bieten, denn hier sind außer der kaum noch erkennbaren Farbgebung nur noch Figurenumrisse sichtbar, die vom Restaurator sogar noch betont wurden, so daß die gesamte Malerei einen ausgesprochen graphischen Charakter erhielt, was jeden Vergleich noch zusätzlich erschwerte.

Bei der Betrachtung der Georgskapelle stellte sich heraus, daß es sich sowohl in der kompositionellen Anlage als auch in zahlreichen Details um eine außerordentliche Verwandtschaft mit der Decke in der Kapelle der traurigen Muttergottes in Celje handelt, die in die Zeit um 1413 gesetzt wurde. Vergleichbare Einzelheiten boten sich von selbst an: gleicher Saum, verwandte Kompositionsstruktur, charakteristische Faltengebung, ähnliche Engelfrisuren mit der obligaten Locke auf der Stirn, ähnlich geformte Pulte bei Kirchenvätern; beim Löwen, dem Symbol des Evangelisten Markus, wurde sogar eine derartige Ähnlichkeit festgestellt, daß nicht nur von der Verwendung der gleichen graphischen Vorlage eines von den in der damaligen Zeit üblichen Musterbüchern die Rede sein kann, sondern einfach von der Hand desselben Meisters gesprochen werden kann.

Eine ungleich bessere Erhaltung der Figuren in Celje ermöglichte auch andere Gegenüberstellungen. Eine Reihe von kleinen Details wies darauf hin, daß es beim Meister der Kapelle zu Celje um den Maler geht, der auch Freskokompositionen an den Wänden der Georgskapelle in Mariapfarr schuf. Besonders auffällig war die Ähnlichkeit zwischen dem Gottvater des Gnadenstuhls in Celje und dem Gottvater der komplexen Komposition des Schmerzensmannes in Mariapfarr. Auf den photographischen Reproduktionen kommt diese Ähnlichkeit wegen der verschiedenen Aufnahmewinkel, was die Körpermaße weitgehend verändert, vielleicht nicht so sehr zum Ausdruck, dafür ist sie umso klarer in der Einzelbehandlung: die gleiche Formgebung bei Nimben, erneut die obligate Locke auf der Stirn, dieselbe Weiche der über die Knie fallenden Gewänder, die sich in runden Aufschlägen auf dem Boden breitmachen, und noch die Zehen eines der Beine, die bei den beiden Figuren hinter dem Gewand hervorragen, wobei wieder dieselben Farben verwendet

und die Nimben auf die gleiche Art behandelt wurden u. s. w. Auch das Kreuz Christi ist auf dem Gnadenstuhl in Celje in derselben Art wie das Kreuz im Hintergrund des Leidenden in Mariapfarr geformt. Die Darstellungen des Heiligen Geistes sind aber in den beiden Fällen, wenn man vom kleinen Unterschied in der Drehung absieht, ganz identisch. Weitere Ähnlichkeiten offenbaren sich bei der Gestaltung der Flügel bei den Engeln und bei den Evangelistensymbolen. Außerdem begegnet man dem rhomboiden Saum, der die Freskoszenen der Kirche zu Mariapfarr umrahmt, auch in der Celjer Kapelle und zwar in den beiden Seitennischen, wo die Kompositionen leider vernichtet sind. Die Feststellung, daß bei der Bemalung der beiden erwähnten Gewölbe dieselbe Hand am Werk war, und die Ähnlichkeit der Einzelfiguren und Dekoration an der Decke in Celje mit den Fresken an den Wänden der Georgskapelle, hat uns zum Schluß geführt, daß die beiden Sakralräume von Friedrich von Villach in einem verhältnismäßig kurzen Zeitraum bemalt worden sind, von einem Meister, dem man in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Voralpenraum keinen Maler gleichsetzen kann. Wenn man zu all dem noch die Verwendung von gleichen Farben und vor allem ihrer Kombinationen hinzufügt, was z. B. vor allem bei der Darstellung von Engeln festgestellt wurde, dann kann man von einer Reihe von Elementen sprechen, die unsere These von Friedrich von Villach als Autor der Malerei in den beiden behandelten Kapellen durchaus bestätigt.

KOLENDARČEK (MS 160) V LJUBLJANSKI NARODNI IN UNIVERZITETNI KNJIŽNICI

Nataša Golob, Ljubljana

V Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani je kot Ms 160 vpisan zložljiv žepni koledarček, ki je 101 cm dolg in 10 cm širok pergamentni trak, a ga zloženega v kvadrate, velike približno $4,9 \times 5,2$ cm objame vsaka dlan. V starejši literaturi je zaznamovano, da je po mnenju Petra Radicsa pripadal knjižnici samostana v Bistri, ki je bil razpuščen leta 1782, vendar ni nikjer zapisano, kako je koledarček prišel v NUK, saj v prevzemnih seznamih ni imenovan. Od Milkowicza dalje je opisno opredeljen kot »renski koledar«, kar sicer ni povsem zgrešeno, prav gotovo pa ni dovolj natančno.¹ To oznako sem še pred nedavnim uporabila tudi sama,² Jaro Dolar pa se je v spremni besedi k faksimilirani izdaji koledarja oznaki izognil, vendar je zapisal, da »kažejo imena Olaf, Odulfus, Pontianus in Lambert, ki jih drugi koledarji ne omenjajo vedno, nekam na sever ali severozahod. Morda je prišel k nam zaradi zvez, ki so jih imeli Habsburžani na Nizozemskem.«³ Ko so v Koledarju Mohorjeve družbe za leto 1965 uporabili naše miniature za opremo publikacije, se Jože Dolenc ob vprašanjih stila in porekla tega rokopisa ni posebej ustavljal, je pa prispeval širok kulturnozgodovinski oris obdobja, v katerem je nastal.⁴ Tehten pa je prispevek Jožeta Stabéja, zlasti zaradi kritične analize starejših zapisov in zaradi opozorila na nekaj koledarjev s konca 14. stoletja, ki imajo podobno kompozicijsko in kro-

¹ F. Kosmač, Rokopisi ljubljanske bukvarnice, *Slovenski glasnik*, IX, 1863, p. 287. Wladimir Milkowicz, Ein Taschenkalender aus dem Jahre 1415 respective 1054, *Mittheilungen der k. k. Central-Commission*, XVI, 1890 (od tu citirano: Milkowicz: *Ein Taschenkalender*), pp. 53–61. Milko Kos — France Stelè: *Srednjeveški rokopisi v Sloveniji*, Ljubljana 1931 (od tod citirano Kos — Stelè: *Srednjeveški rokopisi*), pp. 114–116; slike št. 24–26.

² Nataša Golob: *Dvanajstero mesecev: Povezave in ikonografija likovnih in literarnih ciklov od pozne antike do renesanse*, Ljubljana 1985 (od tod citirano Golob: *Dvanajstero mesecev*), pp. 41, 55, 83. Povsod ga imenujem »Renski žepni koledarček«, torej tako, kot se je ustalilo v strokovni praksi.

³ Jaro Dolar: *Koledarček iz leta 1415. Faksimile*. Ljubljana 1986 (od tu citirano Dolar: *Koledarček*), s. p.

⁴ -nc (Jože Dolenc), Zapisek ob opremi letošnjega koledarja, *Koledar Mohorjeve družbe za navadno leto 1965*, Celje 1964 (od tod citirano Dolenc: *Zapisek*), pp. 28–31, slike na str. 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27.

nometrično zasnovano kot ljubljanski koledar.⁵ Naj poudarim, da so vsi avtorji namenili res veliko pozornosti računanju let in značilnostim »večnega koledarja«, ki velja *ab origine mundi* in Milkowiczevi matematični izpeljavi kronometra, ki temelji na predlogi za leto 1054. Vendar pa se je avtorjem izmaknilo nekaj podatkov iz svetniškega dela tega koledarja, ki s svojo posebno govorico o patrocinijih, praznikih in lokalnih legendah pomagajo določati poreklo tega koledarja, nenavadno pa je tudi to, da so bila opravila v posameznih mesecih večkrat napačno razumljena.

Priznati je treba, da ob sijajnih iluminiranih rokopisih z začetka 15. stoletja naš koledarček kar zbledi, saj je slikarsko skromno delo. Vendar je izjemno zanimiv spomenik, po obliki in vlogi je danes med že kar redkimi primerki tega tipa poznosrednjeveških koledarjev. Iz istega časa je znanih neprimerno več imenitnih, naročnikom iz aristokratskih vrhov namenjenih koledarjev in drugih kronometrov, tudi zapletenih komputističnih predlog, medtem ko predvsem za praktičnega meščanskega uporabnika izdelanih pripomočkov, ki bi predstavljali zapuščino »Briefmalerjev«, skoraj ni več.

Trije kulturni tokovi so se zlili v tem miniaturnem delu: flamsko-brabantska tradicija v oblikovanju svetniškega dela in v ponazoritvi opravil skozi dvanajstero mesecev, reminiscence na neko bizantinsko predlogo in prispevek že meščanstvu pripadajočega miniaturista.

1. V razpravi Milka Kosa in Franceta Steleta so upodobitve na posameznih poljih koledarja le poimenovane, tudi Dolar v komentarju o njih skoraj ne govori. Besede, da so v koledarju zapisana imena praznikov in svetnikov ter naslikane doprsne figure ali simboli na kvadratih vsakega meseca,⁶ so tolikanj skope, da seveda nič ne povedo o posebnostih tega koledarja, zato navajam izpis svetnikov. Vsak mesec ima na notranji, rekto strani koledarskega traku po dve, vodoravno povezani polji (sl. 25—27).

V januarju so zaznamovani: 1. praznik obrezovanja (*Circūcisiō*, mišično jagnje), 6. Poklon (*Ephia*, tri krone), 13. sv. Poncijan (*ponciā*, doprsje), 20. sv. Fabijan (*Fab*) in sv. Boštjan (*Seb*), dve doprsji, povezani s črto), 21. sv. Neža (*ag*), doprsje s palmovo vejo), sv. Vincenc (*Vinceti*, doprsje), 25. spreobrnjenje sv. Pavla (*pauli*, meč).

Februar: 2. praznik Marijinega očiščevanja (*Marie*, sveča in Marija kot kraljica), 3. sv. Blaž (*Blasii*, doprsje z mitro in rogom v ustih), 4. sv. Agata (*aghatē*, doprsje, zraven odrezane dojke), 10. sv. Sholastika (*Scol*), čevelj in opatovska palica, brez doprsne podobe), 14. sv. Valentin (*Valētini*, doprsje sredi zelenih, olistanih vej), 22. praznik cathedrae Petri (*petri*, ključ), 24. sv. Matija (*Mathie*, doprsje, ob njem sekira).

Marec: 12. sv. Gregor Veliki (*Gregorii*, doprsje in sistrum -?), 17. sv. Jedert (*Gertrudiss*, doprsje), 17. (opatovska palica, s katere visi miš, ime ni zapisano, je pa s črto povezano do linije sv. Jedert), 21. sv. Benedikt (*Benedicti*, blagoslavlajoča roka pred nimbom), 25. praznik Marijinega oznanjenja (*annūciatio Marie*, angel in Marija, povezana s črto).

⁵ Jože Stabéj, Rokopisni koledar iz leta 1415 in njegovi vrstniki, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, n. v. 4 (XXXIX), 1968 (od tod citirano Stabéj: *Rokopisni koledar*), pp. 137—144.

⁶ Kos — Stelè: *Srednjeveški rokopisi*, p. 114. Dolar: *Koledarček*, s. p.

April: 4. sv. Ambrož (*ambrosii*, škofovska palica in dvoročajni vrč, stoječ na treh nogah — krstilnik), 14. sv. Tiburcij (*tiburcii*, doprsje s knjigo), 20. sv. Viktor (*Victoriss*, ščit z belim križem na rdečem polju), 23. sv. Jurij (*Georgii*, doprsje vojščaka v čeladi, s sulico in križevim ščitom), sv. Marko evangelist (*Martij ew'*, nimbiran lev).

Maj: 1. apostola Filip in Jakob (*phi & Jacobi*, dve doprsji, obakraj palmovi veji), 3. najdenje sv. Križa (*Crucis*, brabantki križ), 6. mučeništvo sv. Janeza ev. (*Johiss*, svetnik v kotlu), 12. sv. Pankracij (*pancracii*, doprsje s krono), 13. sv. Servacij (*Seruass*, doprsje z mitro in škofovsko palico), 25. sv. Urban (*Vrba*, svetnik s tiaro in papeškim križem).

Junij: 5. sv. Bonifacij (*Bonif'*, škofovska palica in okrogel predmet — kruh?), 11. sv. Barnaba (*B'nabe*, bradat mož s plamenčkom na dlani), 12. sv. Odulfus (*Odulfi*, doprsje s posodo oz. krstilno skledo), 15. sv. Vid (*Viti*, ogrinjalo s kapuco), 24. rojstvo sv. Janeza Krstnika (*Johiss*, mistično jagnje pred rdečim ozadjem), 25. sv. Eligij (*Eligii*, kladivce), 29. apostola Peter in Pavel (*petri pauli*, ključ in meč, povezana s črto).

Julij: 3. (neverni) sv. Tomaž (*thome*, prst na krvaveči rani), 4. sv. Martin iz Toursa (*Mtini*, škof s kelihom), 13. sv. Marjeta (*Mgrete*, svetnica s križem), 15. slovo apostolov (*apol'oř*, štiri nimbirane glave), 22. sv. Marija Magdalena (*MagDal'*, svetnica s posodico z mazili), 23. sv. Jakob starejši (*Jacobi*, svetnik s palico in na njej privezано peregrino), 29. sv. Olaf (*Olau*, krona s sekiro).

Avgust: 1. Verige sv. Petra (*petri*, ključ), 3. najdenje sv. Štefana (*Stephi*, doprsje), 10. sv. Lovrenc (*laurenti*, za doprsjem so rešetke), 15. Marijino vnebovzetje (*Marie*, doprsje), 24. sv. Jernej (*btolomei*, doprsje z nožem), 29. sv. Janez Krstnik (*Johanniss*, doprsje s poprek postavljenim mečem).

September: 1. sv. Egidij (*Egidij*, škofovska palica in puščica), 8. Marijino rojstvo (*Marie*, doprsje), 14. povzdignjenje sv. Križa (*Crucis*, brabantki križ), 17. sv. Lambert (*lambti*, doprsna podoba škofa, zraven jelen), 21. sv. Matej (*Mathei*, angel), 29. sv. Mihael (*michael'*, tehtnica).

Oktober: 1. sv. Bavo (*Bauo*, nadškofovsko palica in grb), 4. sv. Frančišek Asiški (*frācisci*, doprsje, svetnik kaže stigmatizirane dlani), 9. sv. Dionizij (*Dionisii*, doprsje s škofovsko mitro), 16. sv. Gal (*Galli*, škofovska palica in podolgovat predmet, verjetno štruca kruha), 18. sv. Luka (*luce*, nimbiran voliček), 21. enajst tisoč devic (*xi. virg.*, dve ženski doprsji), 28. sv. Simon Zelot (*Symoīs*, ladja).

November: 1. in 2. Vsi svetniki in vernih duš dan (*Omnī Stōr.*, več obrazov v stolpasti arhitekturi — kapeli — in prostoru — veselju — ki ima na vrhu krono), 11. sv. Martin (*Mtini*, doprsje škofa s kelihom), 13. (škofovska palica, nad njo ni imena), 22. sv. Brigita (*brixi*, doprsje s sidrom), 24. sv. Cecilija (*Cecilie*, doprsje), 25. sv. Katarina (*de. kat'*, doprsje s kolesom), 30. sv. Andrej (*andree*, križ).

December: 1. sv. Eligij (*Eligii*, doprsje škofa s kladivcem), 4. sv. Barbara (*b'bare*, stolp), 6. sv. Miklavž (*nicol'*, škofovska palica), 8. praznik brezmadežnega spočetja (*M.*, doprsje), 13. sv. Lucija (*lucie*, bakla s kresilom), 21. sv. Tomaž (*thoe*, prst na rani), 25. Kristusovo rojstvo (*nat.*, dete na odeji), 26. sv. Štefan (*Stephi*, doprsje s kamni v roki), 27. sv. Janez (*Joh*, orel z nimbom), 28. smrt nedolžnih otročičev (*Inn*, nimbirana glava pred mečem).

V tem seznamu so naštetna imena nekaterih svetnikov, ki se v glavnih krščanskih koledarjih ne pojavljajo, v martirologijih jih ne bi našli na prvih mestih, zvečine pa napisane na četrtem ali petem mestu, kot je običajno za svetnike, ki imajo veljavo v ožjih, področnih mejah; to so svetniki, ki opozarjajo, da so iz krajev med severovzhodno Francijo in utrechtško diecezo:

— sv. Poncijan iz Spoleta je dobil domovinsko pravico v Utrechtu, kamor so v 10. stoletju prenesli njegove relikvije;

— sv. Jedert oz. Gertruda je bila hči Pipina st., v Nivellesu pa je ustanovila samostan, ki je bil v visokem srednjem veku pomembno kulturno, ne samo versko središče;

— sv. Servacij je bil škof v Maastrichtu in skrinjica z njegovimi relikvijami cilj mnogih romarjev;

— sv. Bonifacij je bil misijonar v Friziji in so ga ubili blizu Utrechta;

— sv. Odulfus je bil tudi utrechtški svetnik, kanonik in misijonar;

— relikvije sv. Barnabe so hranili v Namurju in Tournaiju;

— sv. Eligij, ki ga pomnimo kot zlatarskega mojstra s klavdincem, je bil doma iz bližine kraja Limoges, sicer pa škof v Noyonu in Tournaiju; misijonaril je po Flandriji in risar našega koledarja je njegovo ime zapisal dvakrat, na praznik prenosa relikvij in na obletnico škofovske posvetitve;

— sv. Olaf II. je bil norveški kralj in k njegovemu grobu v Trondheimu so se odpravljali mnogi romarji iz nemških in flamskih krajev;

— sv. Lambert je bil iz Maastrichta; živel je v Stavelotu in bil umorjen v Liègu, njegove legende in kulta pa skozi ves srednji vek ni v teh krajih zasenčil noben drug svetnik;

— sv. Bavo je bil menih v Gentu;

— sv. Brigita ali Birgit Švedska (ki bi ji avtor koledarja moral vpisati praznik na 7. november, dan kanonizacije), je bila zavetnica romarjev: ko se je vračala iz Santiaga de Compostelle, je v teh krajih ustanovila več samostanov in cerkva.

Iz krajev v severnem Porenju so izbrani tudi nekateri svetniki, ki so bili znani in čaščeni tudi ob Mozeli, npr. sv. Viktor iz Xantna in enajst tisoč devic, spremljevalk sv. Uršule. Ne dà se odgovoriti na vprašanje, praznik katerega svetnika je koledarnik želel vpisati 16. ali 17. marca, ko je postavil le škofovsko palico in nerodno potegnil črto, za ime pa ni imel več prostora: 16. marca bi bržkone obhajali praznik sv. Heriberta, takrat slavnega kölnskega nadškofa, 17. marca pa sv. Patrika, ki je imel več patrocinijev tudi v mozanskih krajih. Prav tak problem se zastavlja ob neimenovanem svetniku na 13. november, kjer bi si ob palici dušnega pastirja še najlažje predstavljali ime Abbona iz Fleuryja.

Še dva vpisa namigujeta, da je koledarček tipično delo iz flamsko-brabantskega kulturnega kroga: za 6. maj je vpisan sv. Janez Evangelist, ki so ga — kot pravi legenda — mučili v kotlu pri Porta Latina pred Rimom in je ostal nepoškodovan. Tej legendi se je cerkev pozneje odpovedala, vendar jo je sredi 9. stoletja zapisal in populariziral sv. Odo in prav zato so ga za svojega patrona v 12. in 13. stol. kar po vrsti sprejemali vinogradniki, cehi pisarjev, knjigovezov, tiskarjev zlasti v

Burgundiji in Flandriji.⁷ Na 2. februar pa je postavljen praznik Marijinega očiščevanja oz. svečnica: praznik seveda ni nepričakovan, pač pa je nenavadno, da je risar nanj opozoril s svečo; običajno je v koledarjih vrisana le Marija oz. Marija z detetom. Prav v flamsko-brabantskih krajih pa je zaznamovanje s svečo kar tradicionalno in ga vzporedno srečujemo tako v svetniških koledarjih kot v ciklih z upodobitvami dvanajstih mesecev.⁸

Koledarsko shemo je avtor nedvomno oblikoval tako, kot se mu je glede na tradicijo domačega kraja zdelo prav: ob splošnoveljavnih cerkvenih praznikih in pomembnih svetnikih je upošteval zlasti tiste, h katerim so ljudje iz njegovega okolja pogosto romali, ki so jim tukaj pogosto posvečali cerkve, ki so veljali kot posebno zaslužni za krščanstvo: Servacij, Jedert, Bonifacij, Eligij, Lambert. Tudi simbole je izbral take, kot so ustaljeni le v krajih, ležečih severozahodno od velikega loka reke Mozele, torej v Brabantu in Flandriji; posebej je zaznamoval svečnico, za praznik najdenja in povzdignjenja sv. Križa ni narisal običajnega, latinskega križa, pač pa njegovo posebno obliko, t. i. brabantski križ.

Svetniki iz Porenja, vpisani v koledarčku, prav gotovo niso najpomembnejši, kot so npr. sv. Kunibert, Gereon, Remaklus, Maternus, Severin, ki v nobenem renskem koledarju iz poznega srednjega veka ne morejo manjkati. Tako se svetniki iz utrechtskega in kölnskega območja (sv. Poncijan, Odulf, Viktor, enajst tisoč devic) predstavljajo skupaj s svetniki, ki so tiste čase veljali tako rekoč za svetnike vladarskih hiš v vseh frankovskih deželah (sv. Dionizij, Vid, Martin iz Toursa). Za lokalizacijo koledarja pa je nedvomno treba upoštevati prisotnost posebnega nad splošnim, tj. ozek izbor svetnikov iz flamsko-brabantskih krajev.

Upodobitve mesecev (sl. 28—30), ki so na zunanji, verso strani koledarskega traku, pripadajo preprostemu personifikacijskemu tipu, kjer je vsak mesec ponazorjen z eno osebo pri značilnem opravilu. To je tradicionalna, najbolj nazorna oblika tega ikonografskega sklopa. Na našem koledarju se motivi, naslikani v približno kvadratnih poljih pod imenom meseca, zvrstijo takole: 1. kraljica ob obloženi mizi, 2. kmet

⁷ Podatki o svetnikih so zbrani iz: Louis Réau: *Iconographie de l'art chrétien*, III, Paris 1958—1959. v. a.: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 5—8, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1973—1976. Maks Miklavčič — Jože Dolenc (ed.): *Leto svetnikov*, I—IV, Ljubljana 1968—1973. Jakob Torsy, *Heilige an Maas und Rhein, Rhein und Mass, Kunst und Kultur 800—1400*, Köln 1972 [r. k.], pp. 131—132.

⁸ Iz ciklov dvanajstih mesecev, kjer drugod po Srednji in Zahodni Evropi v februarju povečini upodablja kmeta, ki lopata in obrača trdo zemljo, obrezuje trto v vinogradu ali popravlja plot, je kot delo flamske šole od približno 1200 dalje znanih nekaj rokopisov z aluzijo na svečnico:

- februar je oseba s svečo v roki (London, British Museum: Addit 19899, sredina 13. stol. in Addit 24683, 13. stol.; Oxford, Douce 49, konec 13. stol.; Royal 2 A III., 13. stol.; London, British Nat. Library, f. lat. 1076, 13. stol.)
- februar je nadomeščen z duhovnikom, ki stoji na prižnici (Royal 2 B III., konec 13. stol.; Douce 38, 13. stol.)
- februar je upodobljen kot duhovnik pred oltarjem (Douce 5—6, zgodnje 14. stol.)
- februar je upodobljen kot cerkev (Marijal) z verniki in duhovnikom (Trinity College, Cambridge, ms. 261, ok. leta 1300)

Prim.: Rosemond Tuve: *Seasons and Months: Studies in tradition of Middle English Poetry*, Cambridge (Mass.) 1974², pp. 160—161 in op. 189—192. Golob: *Dvanajstero mesecev*, pp. 43 in 78.

lopata na njivi, 3. vinogradnik obrezuje trto, 4. in 5. čedno oblečen možki nosi v vsaki roki zeleno vejo, 6. mož tovari na hrbtu snop lanu, 7. kosec, 8. žanjec, 9. mlatič, 10. kmet pri jesenski setvi, 11. kmet pobija prašiča, 12. pek vsaja dve pogači v peč.

Razen upodobitev za januar, junij in december so vse ostale sličice povsem v skladu z običajnimi srednjeveškimi cikli od Britanskih otokov do Srednje Nemčije, za katere vemo, da postavljajo motiv košnje, žetve in mlačve za en mesec pozneje kot cikli iz južneevropskih krajev. Resnična izjema je v juniju naslikan možak s snopom zelenih stebel na plečih. To je lan; žetev te rastline je že sredi 9. stoletja imenoval Wandalbert iz Prüma v svoji pesmi *De mensibus duodecim nominibus signis culturis aerisque qualitibus* . . . : »Po spretnih rokah kličejo polja lanu.« Literarna podoba iz zgodnjega srednjega veka je morala kar dolgo čakati na upodobitve; ustregla sta ji šele reliefa iz francoske gotike. To sta mladeniča Junij s pariške Notre-Dame (Marijin portal) in Julij s severnega pročelja stolnice v Chartresu.⁹ Naš koledarnik je žetev lanu v času okrog poletnega solsticija očitno dobro poznal, presodil je, da je značilno opravilo za ta mesec in ga je uvrstil v cikel. Ta motiv je za nekatere avtorje študij predstavljal trd oreh; Milkowicz in Dolenc sta zapisala, da mož nosi drva na ramenih, Stabéj pa je opozoril, da »zavaja človeka . . . grobo narisano breme na ramah« in je menil, da »mladenič nese sveženj sena.«¹⁰ Misel ni napačna, vendar sodim, da bi veljalo ostati pri ugotovitvi, da gre za žetev lanu, saj je kosec naslikan v naslednjem mesecu.

Videti je, da je Milkowicz zapeljal posnemovalce še enkrat: v januarju naj bi bila upodobljena Zadnja večerja (!),¹¹ kar je seveda nesprejemljivo glede na zaporedje dogodkov iz Kristusovega življenja, abreviatura prizora s trinajstih protagonistov na eno samo osebo bi bila več kot nenavadna, pa tudi vključitev sakralnega motiva sredi drugih profanih slik, ki pripadajo predvsem kmetskemu življenju, bi bila povsem svojevrstna rešitev. Menda ne more biti dvoma, da je v januarju upodobljena pojedina: leto, polno naporega dela, naj se vsaj veselo začne. Ta motiv je sicer znan po vsej Evropi, a se kot strnjena skupina pojavlja le v severnoevropskih krajih. Naš motiv pa je izjemen zato, ker je upodobljena ženska, kraljica. Če so srednjeveški miniaturisti dami že namenili prostor ob mizi, potem le v družbi moških, sama pa prav zares ni nikoli bila. Med mnogimi upodobitvami januarskega slavja ali preprosto motiva gostije iz drugih ikonografskih virov, se mi zdi posebej zanimiva primerjava z ilustracijo k pesnitvi Eneit Henrica van Veldeke¹² (sl. 32): gre za podobno kompozicijo, dolga miza je kot

⁹ Golob: *Dvanajstero mesecev*, pp. 50 in 95–96.

¹⁰ Milkowicz: *Ein Taschenkalender*, p. 58; Dolenc: *Zapisek*, p. 29; Stabéj: *Rokopisni koledar*, p. 143.

¹¹ Milkowicz: *Ein Taschenkalender*, p. 57; Josip Benkovič, *Dom in svet*, 1895, pp. 56–59, zlasti 58; Dolenc: *Zapisek*, p. 28; Stabéj: *Rokopisni koledar*, p. 142, kjer piše: »V resnici pomeni podoba gostje ob nastopu novega leta . . .«

¹² Veldeke, od koder je bil Henric doma, je kraj pri Maastrichtu; Eneit, svojo prepesnitev Vergilovega dela, je končal pred 1190. Sklopov ilustracij k Eneit je več, naša primerjalna ilustracija, ki je delo švabskega mojstra iz leta 1474, se naslanja na starejšo predlogo, verjetno iz Lièga, iz 14. stoletja. Rita Lejeune, *Die Dichtkunst, Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800–1400*, Köln 1972 [r. k.], pp. 73 in 80. Elisabeth Vavra, *Kunst als Unterhaltung, Alltag im Spätmittelalter*, Graz-Wien-Köln 1985, p. 343, sl. 413.

pregrada postavljena pred gledalca, po kateri so v nepravilni perspektivi naslikane posode in okrogli hlebčki kruha, za njo pa si dvojice — nekateri upodobljenci imajo krone! — nazdravljajo in z živahnimi gestami podpirajo pogovor. Zares, zdi se, kot da je naša »januarska kraljica« osamljena dama iz takšne scensko bogatejše slike, ki ji je risar zaradi pomanjkanja prostora odvzel moškega sogovornika in zato nazdravlja samo nam. Ne moremo govoriti o neposredni povezanosti med švabsko ilustracijo k Eneit in januarska miniaturo, žal je prostorska razdalja med tema dvema spomenikoma prevelika, mogoče pa bi iskanje vzorov, na katere se je naslanjal ilustrator s Švabskega, tudi nam povedalo kaj več.

Decembrska sličica bradatega možaka, ki z loparjem vsaja v peč dve pogači, je značilna za Flandrijo in Brabant. Samo tu so v koledarskih ciklih v 14. in 15. stoletju za zadnji mesec leta upodabljali peka ali motiv iz pekarnice, šele pozneje tudi v severovzhodni Franciji;¹³ a pristaviti je treba, da so vsi drugi motivi peke, kar jih poznam, vključeni v širši žanrski sklop, podrejeni so običajnejšim decembrskim opravilom v kmečkem okolju, tako da niso samostojni in zato je upodobitev z našega koledarčka izjema.¹⁴

Tudi v teh profanih podobah dvanaajstih mesecev je vnovič videti, da je risar upošteval ikonografsko tradicijo mozanskega kulturnega kroga in ne porenskega.

2. Jaro Dolar je v komentarju k faksimilirani izdaji opozoril, da se je koledarniku v numeričnem delu (sl. 27), pri štetju let zapisala napaka, ker je matematični del prepisal po predlogi, ki se nanaša na leto 1055 in dodal, da se račun izide, če upoštevamo »carigrabsko štetje«.¹⁵ To je dragoceno opozorilo, saj razkriva tudi izvir dveh drugih likovnih elementov.

Najprej gre za stolpec zodiakalnih znamenj, povezanih s krogom, na katerem so zaznamovane mesečeve mene in v dveh barvah črte 24 ur: zgoraj so z rdečo barvo zaznamovane dnevne ure, spodaj pa z navadnim črnilom narisane nočne (sl. 28—30).

¹³ Npr. New York, Pierpont Morgan Library, ms. 917, f. 220: mestna pekarna, bas-de-page ilustracija, Utrecht ok. 1440.

— Dunaj, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1858, f. 13 r; mestna pekarna, bas-de-page, flamsko delo, začetek 16. stol.

— London, British Library, Addit 24098, f. 29 v, peka kruha na kmečkem dvorišču, Brugge ok. 1530.

Prim. Willem Hansen: *Kalenderminiaturen der Stundenbücher. Mittelalterliches Leben im Jahreslauf*, München 1984, sl. 224, 226 in 221.

¹⁴ Milkowicz, Dolenc in Stabéj sodijo, da gre za upodobitev moža, ki kuri peč, s čimer se ne strinjam. Razvidno je, da mož vsaja z loparjem dva hlebca ali dve pogači, vendar ne nalaga polen; prav vse upodobitve iz 14. in 15. stoletja, kar jih poznam, da ponazarjajo motiv gretja ob ognju, pa nam kažejo odprt (!) kamin in drva ali dračje, ki se že žge na kurišču oz. čaka zloženo ob kaminu. Razlaga decembrskega opravila se mi zdi v tem primeru povsem zgrešena. Milkowicz: *Ein Taschenkalender*, p. 58; Dolenc: *Zapisek*, p. 29; Stabéj: *Rokopisni koledar*, p. 142.

¹⁵ Jaro Dolar: *Koledarček*, s. p. V literaturi k bizantološki problematiki se pogosteje uporablja termin »makedonski koledar«, gre pa za razlago istega kronometričnega zamika. Cf. Henri Stern, *Poésies et représentations carolingiennes et byzantines des mois*, *Revue archéologique*, XLV, 1955 (od tu citirano Stern: *Poésies et représentations*, p. 182), september je veljal za prvi mesec v letu, ker se je takrat začelo civilno in cerkveno leto.

Ponazarjanje dnevnih in nočnih ur z dvema barvama je domislica, ki jo je bizantinska kultura uporabljala pri ilustriranju znanstvenih besedil že v zgodnjem srednjem veku; v rokopisih poznamo več različic, segajočih od črno- in belopolnih personifikacij na listu iz t. i. Vatikanskega Ptolemeja¹⁶ do preprostih črtnih shem v večini komputističnih in matematičnih spisov.¹⁷ Zgled za ponazoritev povezav med urami, luninimi menami in zodiakalnimi znamenji — te astrološko-astronomske sinteze, ki je v poljih ob personifikacijah mesecev — je nedvomno bizantinski. Kje je avtor vzor videl in kakšen je bil, se ne dà reči. V 15. stoletju, ko je naš zložljivi koledarček nastal, je prvotni bizantinski miselni in formalni vzor že preniknil skozi več vmesnih del in risar je imel pred očmi prepis, prilagojen za domače uporabnike. *Primum motu* za naš flamsko-brabantski koledar bi lahko iskali med zgodnjimi prevodi bizantinskih almagestov, tudi med (tedaj zelo vplivnimi) kozmološkimi komentarji k aristotelovskim naravoslovnim kompendijem, ali v povsem praktično zasnovanih zbirkah besedil, kjer avtorji niso naravnost govorili o zajemanju znanja iz zunajevropskih studencev.¹⁸ Navsezadnje ne smemo pozabiti, da je cesarica Teofanu ob poroki z Otonom II. leta 972 prinesla več odličnih rokopisov in odprla severnoevropskim središčem pot do Carigrada in njegove kulture. Možnosti je torej več, ne smemo pa tudi zavreči misli, da je kot prvotni vzorec služil neki bizantinski koledar za leto 1055 (to je bilo zadnje leto vladavine makedonske dinastije, iz katere je bila Teofanu), zato je naš miniaturist povzel — hkrati v napako v računu let — tudi risbo dnevnih in nočnih ur.

Vse kaže, da je isto predlogo uporabil tudi pri snovanju velike podobne na reko strani drugega kvadrata: sredi 24 segmentov za ure je Kristusova glava pred zlatim ozadjem oz. je obdana s križevim nimbom, v vogalih pa so simboli štirih evangelistov (sl. 31). Kristus je torej upodobljen kot središče religioznega, brezmejnega svetovja in kot središče časa, je simbol kronokratorja. Križni nimb, ki pripada le trojedini osebi sv. Trojice,¹⁹ pa je v zahodnoevropski srednjeveški umetnosti ponavadi upodobljen tam, kjer so dela tako ali drugače prišla v stik z bizantinsko ikonografijo in njenim formalnim jezikom. Spomnimo se, da je tipika

¹⁶ Kot Vatikanski Ptolemej je na kratko označen kompendij iz časa med 813 in 820, ki pa je kopija rokopisa iz 4. stoletja in zato smemo reči, da ima korenine v helenističnem aleksandrijskem krogu. Rim, Vat. gr. 1291, f. 9 v. Cf. Stern: *Poésies et représentations*, sl. 12.

¹⁷ Otto Mazal: *Byzanz und das Abendland. Katalog einer Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, Dunaj 1981 [r. k.], predvsem poglavje Formal und Naturwissenschaften, pp. 389 ss.

¹⁸ Zlasti po prelomu tisočletij se je naglo povečalo število vsakršnih naravoslovnih del, marsikatera pa so med bralce prišla tudi v skopih povzetkih. Tako je npr. v kodeksu iz bruseljske Kraljevske knjižnice, inv. št. 2910—2920, na samo 105 listih zbranih kar deset različnih znanstvenih in praktičnemu naravoslovju namenjenih del, od tega pet spisov Johanna de Sacrobosco, pesnitev Aleksandra de Villedieuja o algorizmu, komputistične tablice, koledar, cisioianus in tablice luninih men. Cf. Roger Calcoen: *Inventaire des manuscrits scientifiques de la Bibliothèque Royale de Belgique*, Bruxelles 1965. Rokopis je iz časa ok. 1272 in je dopolnjen z ilustracijami, ki so preproste funkcionalne risbe.

¹⁹ Wladimir Weidlé, *Nimbus*, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 3, 1971, stp. 323 ss.

Kristusovih upodobitev iz časa makedonske renesanse — torej zlasti v poznem 10. stol., v času poroke Teofanu z Otonom II. — zaznamovana z velikimi, naprej zročimi očmi, v lepem loku izpeljanimi obrvmi, redko brado in mehкими lasmi, tudi s kodrcem sredi čela²⁰: prav tak je Kristusov obraz, ki nas zre s koledarja.

Sled do vzora je precej zabrisana, vendar ni vprašljiva: tako Kristusovo obličje, ki ga ožarja milina in ezoterična odmaknjenost, se pač ujema s stilom severnoevropskih miniaturistov v pozni gotiki, seveda tudi v 15. stol., in s tedanjim lepotnim idealom. Temu tipu Kristusovega portreta pripada tudi marsikatera upodobitev iz flamskih delavnic še v drugi polovici 15. stol., ki se mu očitno niso odrekle: v ms. 11035—11037 iz Bruslja je na miniaturi Veraicon enak obrazni tip in skupaj z drugimi deli zapušča vtis, kot da gre za poseben, temu območju lasten kánon (sl. 33).²¹

Morebiti si s prisotnostjo carigrajskega koledarja lahko razložimo tudi dvoje odstopanj v svetniškem delu: praznik sv. Cecilije je vpisan 22. novembra, tako kot ga obhajajo v vzhodnorimski cerkvi, in ne 24. novembra, kot ga slavi zahodnorimska. Apostol Tomaž pa je vpisan dvakrat, tako da se datuma ujemata s praznovanjem v zahodnorimski cerkvi (21. decembra) in s slovesnostmi v kaldejski in melhitski cerkvi (3. julij).

3. Imena risarja tega koledarčka ne moremo ugotoviti. K nam je prišel kot osamljeno delo iz flamsko-brabantskih kragov in je ostal brez kulturnega okvira svojega prvotnega okolja, brez vrstnikov in vzporednih del. Vrhu vsega je sicer spretno, lahko izrisano delo, vendar brez izrazitih osebnostnih potez, takih, ki bi kazale na individualno močnega slikarja — tudi če ne bi bil slogovno izbrušen mojster, le da bi bil izrazit.

Slej ko prej je bil »Briefmaler«, obrtnik, ki je večče pisal in prepisoval, stregel preprostim naročnikom s prepisi nabožnih pesmi, molitev, objav in razglasov, sestavljal pisma in mogoče pogodbe, marsikaj je dopolnil s poenostavljenimi risbami, ki jih je koloriral.²² Vse risbe kažejo enako potezo; ta je vehementna, zanesljiva, ker je ničkolikokrat ponovljena. Tako pri ponazoritvi mesecev kot pri svetniških doprsjih se vseskozi srečujemo z istim obraznim tipom: zaobljeno lice, ki ne odseva niti sledi razpoloženja, enako shematizirana so pokrivala in oblačila. Personifikacije mesecev stojijo pred kuliso, ki je vzvalovana kot oblak, zato je prizorišče brezprostorsko in za naravno okolje irealne barvne kombinacije izključujejo tudi možnost časovne opredelitve. Barve so omejene na rdečo, modro in zeleno, le za nimbe je risar uporabil kar precej zlate; nanešene so na poljubno izbrana polja in brez niansiranja, zato poudarjajo ploskovitost upodobitev — četudi bi krepka linija, tekoča v oblih, naravnim telesninam približanih obrisih, dajala

²⁰ M. Restle: *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, II, Recklinghausen 1967, pp. 253 ss. Henri Stern: *L'art byzantin*, Paris 1982, pp. 86 ss.

²¹ Otto Pächt — Ulrike Jenni: *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek: Holländische Schule*, Wien 1975 (od tu citirano Pächt — Jenni: *Holländische Schule*), Text, p. 91, Tafeln, sl. 94.

²² Cf. Horst Kunze: *Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 15. Jahrhundert*, Leipzig 1975, pp. 129, 155, 230—231. Richard Benz: *Geist und Gestalt im gedruckten deutschen Buch des 15. Jahrhunderts*, Mainz 1951, pp. 10, 20, 21.

vso možnost plastične upodobitve teles, če bi jo le podpiralo barvno niansiranje, senčenje ali platenje.

V rokopisu s. n. 12715, ki je shranjen v rokopisni zbirki Avstrijske nacionalne knjižnice na Dunaju, je na fol. 17v vlepljena miniatura (sl. 34), ki kaže nekaj potez, skupnih z našim koledarjem. Tudi to je preprosta risba, ki sodi v okvirje ljudske ali poljudne umetnosti, kakor jo je označil Otto Pächt.²³ Ob ikonografsko zanimivi upodobitvi Veronikinega prta s črnim Kristusovim obličjem je primerjalno za nas pomembnejša sličica klečečega Davida: izrisan je v prav taki gladki, enostavni liniji, v molitev sklenjene dlani so narisane kot ornamentalni detajl, obrazek Davida je kar enak kot obraz personifikacije januarja, krona je nazobčana s prav takimi linijami (lilijin cvet) kot tri kronice na praznik epifanije. Ker je ta miniatura sekundarno vključena v molitvenik s. n. 12715,²⁴ se ne moremo opirati na druge, za cel kodeks veljavne podatke, je pa pomembno, da je ta miniatura ikonografsko povezana z drugimi rokopisi flamske provenience in da ima z našim koledarjem skupne risarske značilnosti. — Bržkone bi tudi s tega zornega kota kazalo upoštevati, da opredelitve minatur, sorodnih z našim koledarčkom, kažejo proti Flamski, ne pa proti severnem Porenju.

Se pomisel ob doslej veljavnem zaznamku, da pisava pripada zgodnji gotici. Morebiti bi paleografska analiza pokazala, da gre za tip, ki ga imenujemo nizozemska bastarda.²⁵

Zložljivi koledarček, Ms 160 iz ljubljanske Narodne in univerzitetne knjižnice, bi kazalo upoštevati kot delo, ki je nastalo v pisarski delavnici v nekem kraju severozahodno od okljuka reke Mozele. Izbira lokalnih svetnikov, posebnosti v ikonografiji dvanajsterih mesecev in pogojno tudi besede, zapisane v nizozemski bastardi: zaradi vsega tega bi bilo verjetno prav, če bi oznako »renski koledarček« opustili in jo nadomestili z oznako »flamsko-brabantski koledar.«

Delo je skoraj zatrdno nastalo za laičnega uporabnika: oblika je praktična, koledar sodi v t. i. tip »večnega« koledarja in je bil enako uporaben sleherno leto, če je imetnik le znal preračunati pomične praznike glede na lune mene. Klerik je v svojem cerkvenem ali samostanskem okolju imel pri roki izračune ali naravoslovne spise v knjižni obliki, ni potreboval drobnega, zložljivega pripomočka, prikladnega zlasti za človeka, ki je dosti po poteh. A če je bil uporabnik praktičen meščan, obrtnik, ni nujno, da je bil tak tudi koledarnik: lahko si predstavljamo, da je imel prepis bizantinskega koledarja na voljo bodisi v samostanskem skriptoriju ali pa v mestni delavnici »Briefmalerja«. Kot rečeno, je treba ta odvod iz vzhodnorimskega kulturnega kroga upoštevati zaradi osnovnega izračuna let »ab origine mundi«, zaradi astronomsko-astrološke sinteze, tipa Kristusovega obraza in vpisov praznikov iz vzhodnorimske cerkve.

²³ Pächt — Jenni: *Holländische Schule, Text*, pp. 90—91.

²⁴ Rokopis s. n. 12715 je bržkone nastal v utrechtski diecezi, na koledarskem delu pa je datacija 1470, kar pa bi veljalo za miniaturo Trpečega Kristusa in inicijale, ne pa za upodobitev Davida pri molitvi. Cf. Pächt — Jenni: *Holländische Schule, Text*, pp. 90—91, *Tafeln*, sl. 267, 269.

²⁵ Cf. Pächt — Jenni: *Holländische Schule*, cod. 2771, Utrecht ok. 1460; cod. 2772, Utrecht ok. 1460; s. n. 12715, f. 16v—17r, Utrecht ok. 1470.

Verjetno zlepa ne bomo mogli odgovoriti na vprašanje, ali je koledar zares nastal leta 1415, kot nam pravijo številčna znamenja na kronometričnem kvadratu. Razgledani mojstri so za datiranje svojih del v tem času uporabljali zlasti »moderne« arabske številke, pa tudi »stare« rimske številke so še vedno bile v veljavi, medtem ko je naš risar uporabil ob rimskih številkah še znamenja, ki so jih vpraskali na lesene (prej kamnite) koledarje in zabeležili na kmečke pratike. Vrhu vsega nas bega vrsta pomot v svetniškem koledarju,²⁶ kot da je bil risar pri delu hudo raztresen in je znamenja za letnice in vpise cerkvenih spomenikov prepisoval z neaktualne predloge. Glede na risbe mesecev, stične točke z ilustracijo k Eneit in drugimi flamskimi rokopisi ter na tip pisave bi ne bilo pretirano presenečenje, če bi se izkazalo, da je koledar nastal precej pozneje kot je datiran, torej okoli leta 1465, vendar po koledarski predlogi za leto 1415.

DAS KALENDERCHEN (MS 160) IN DER NATIONAL- UND UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK ZU LJUBLJANA

MS 160, der in der Handschriftensammlung der National- und Universitätsbibliothek zu Ljubljana verwahrt wird, ist ein Pergamentband, das in Quadrate gefaltet werden kann. Bisher wurde es kurz »das rheinische Kalenderchen« genannt, was nicht zutrifft. Obwohl es sich um ein stilistisch unausgeprägtes Werk handelt, ist aus ihm die Tradition des flämisch-brabantischen Kulturkreises ersichtlich, der sich in der Eintragung von Heiligen zeigt, die für die Ortschaften an der Moselle charakteristisch sind: St. Gertrud, Servatius, Bonifatius, Barbara, Eligius, Lambert u. s. w., aber auch in Details — wie die Kennzeichnung der Feier der Reinigung Mariens durch eine Kerze, was zur ikonographischen Tradition Flanderns und nicht des Rheinlands gehörte sowie die Kennzeichnung der Feier mit dem brabantischen Kreuz und nicht mit dem lateinischen. Bei den Darstellungen der Monate treten die Motive des Gastmals im Januar, der Leinernte im Juni und dem Backen von Kuchen im Dezember hervor, was — wiederum nur in diesen Gegenden — auch andere Zyklen der zwölf Monate gestalten.

Allem Anschein nach hat der Zeichner das Werk anhand einer byzantinischen Handschrift bzw. ihrer Kopie ausgeführt. Darauf deutet der Irrtum im chronometrischen Quadrat hin, denn die Zeitrechnung stimmt nur unter Berücksichtigung des sogenannten makedonischen Kalenders, ferner die Kennzeichnung der Tages- und Nachtstunden, das Gesicht Christi des Chronokrators, in dem man den Widerhall der christomorphen Typik aus der Zeit der makedonischen Renaissance spürt, sowie zwei Eintragungen von Heiligen, die mit den Feiern der oströmischen Kirche übereinstimmen.

Der Maler ist ein anonymer Briefmaler, der seine geschichten, die Körperlichkeit andeutenden Linien mit der Farbabstufung, die den Bildchen eine räumliche und zeitliche Realität verleihen würden, leider nicht zu verbinden wußte. Wegen der Verwandtschaft mit anderen flämischen Handschriften aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wegen der Aufschriften in der niederländischen Bastarde, wegen einiger Irrtümer im Heiligenkalender und wegen der veralteten Art der Eintragung von Jahreszahlen erhebt sich die Frage, ob der Kalender nicht etwa später entstanden ist, als er datiert ist, also um das Jahr 1465, jedoch nach der Kalendervorlage für das Jahr 1415.

²⁶ Takšne kronološke pomote so: sv. Viktor je vpisan 20. aprila, prav bi bilo 10. oktobra; sv. Brigita je vpisana 22. novembra, prav je 7. november; sv. Marija Magdalena je zaznamovana pri 22. juliju, prav je 20. julij; sv. Jakob starejši je vpisan 23. julija namesto 24.; sv. Ambrož pa 4. aprila, čeprav zahodnorimska cerkev obhaja njegov praznik 7. decembra.

TERAKOTA IZ KROGA ANTONIA ROSSELLINA V KOPRU

Samo Štefanac, Ljubljana

Med umetninami v bogati zbirki Pokrajinskega muzeja v Kopru je bil doslej v strokovni literaturi deležen sorazmerno majhne pozornosti močno poškodovani terakotni relief z upodobitvijo *Madone z detetom* (sl. 35). Fragment reliefa iz nepolihromirane žgane gline meri v višino 42, v širino pa 44 centimetrov. Na njem je dopasna podoba sedeče Marije z malim Jezusom v naročju, ki s skrčenimi nogami sedi na blazinici, v rokah pa stiska ptička in zre vanj. Marija, ki je upodobljena v rahlem zasuku, drži levico na otrokovem ramenu, z desnico pa podpira njegove nožice. Žal je odlomljen ves zgornji del reliefa s celotno Marijino glavo ter zgornjim delom Jezusove glave, tako da nam za podrobnejšo slogovno analizo lahko služi le otrokov obraz (sl. 36). Kljub temu spoznamo v reliefu toskansko delo zgodnje renesanse, ki ga lahko pripišemo krogu Antonia Rossellina.

V inventarnih knjigah muzeja žal ni najti podatka o provenienci reliefa, prav tako pa tudi ne o času, ko je prišel v zbirko. V prvem vodniku po muzeju, ki je izšel leta 1926, in dokaj podrobno opisuje zbirko, ni omenjen.¹ Prvič ga najdemo v popisu umetnostnih spomenikov puljske province iz leta 1935.² Tu avtor že omenja »lokalno atribucijo« Antoniu Rossellinu, ki pa jo brez pojasnila zavrača tudi kot splošno slogovno oznako, čeprav priznava reliefu toskanski značaj. Po drugi strani Francesco Semi v svojem pregledu umetnosti v Istri meni, da je atribucija Antoniu Rossellinu popolnoma upravičena in pri tem posebej poudarja milino, ki jo izraža lik malega Jezusa.³ Atribucijo povzema Semi tudi v monografiji o Kopru iz leta 1975,⁴ to pa je praktično tudi vse, kar je bilo doslej zapisanega o reliefu. Vodnik iz leta 1973 ga ne omenja,⁵ ob novi postavitvi muzejske zbirke pa je za sedaj dobil le oznako »toskansko delo druge polovice 15. stoletja«.

Da bi se lahko lotili problema slogovne opredelitve in atribucije reliefa, je potrebno najprej razrešiti problem rekonstrukcije njegove

¹ Guida — ricordo del Museo Civico di Storia e d'Arte di Capodistria, Capodistria 1926.

² Inventario degli oggetti d'arte d'Italia V: Provincia di Pola, Roma 1935, p. 76 (od tod citirano Inventario).

³ Francesco Semi: *L'Arte in Istria*, Pola 1937, pp. 129—130 (od tod citirano Semi: 1937).

⁴ Francesco Semi: *Capris Iustinopolis Capodistria: La storia, la cultura, l'arte*, Trieste 1975, p. 211 (od tod citirano Semi: 1975).

⁵ Janez Mikuž: *Pokrajinski muzej Koper*, Koper 1973.



Rekonstrukcija prvotne podobe reliefa

prvotne podobe. Muzej namreč hrani tudi terakotni fragment glave svetnice z ostankom nimba, upodobljene v tričetrtinskem profilu (sl. 37). V inventarni knjigi preberemo, da prihaja iz podrte cerkve sv. Marka na istoimenskem hribu nad Koprom, in isto je zapisano v kratki notici o fragmentu v že omenjenem popisu iz leta 1935,⁶ sicer pa doslej še nihče ni pomislil na možnost, da bi fragment lahko nekoč pripadal Madoninemu reliefu. To je do neke mere razumljivo, saj je glava nekoliko svetlejše barve in ima mnogo bolj razjedeno površino s komaj opaznimi ostanki brezbarvne glazure, ki je na reliefu dobro ohranjena. A do teh razlik je lahko prišlo zaradi neugodnih klimatskih razmer, ki jim je bila glava verjetno dlje izpostavljena. Precej momentov namreč govori v prid domnevi, da je omenjeni fragment v resnici manjkajoča Marijina glava. Predvsem je modelacija obraza in oblikovanje posameznih njegovih delov, kot so oči in usta, zelo blizu obrazu malega Jezusa,

⁶ *Inventario*, p. 76.

prav tako pa bi kompoziciji reliefa ustrezal tudi zasuk glave v desno, ki usmerja materin pogled proti detetu. Ustrezne so tudi dimenzije glave, katere toskanski značaj poudarjajo tudi ostanki naglavne rute. Verjetnost, da oba fragmenta pripadata istemu reliefu, je torej precejšnja: če bi se izkazalo nasprotno, bi to pomenilo le, da sta bila na Koprskem nekoč kar dva podobna terakotna reliefa toskanskega porekla.

Antonio Rossellino (1427/28—1479) je skupaj z Desideriom da Settignano in Minom da Fiesole eden najznačilnejših predstavnikov generacije florentinskih kiparjev, rojenih v poznih dvajsetih in zgodnjih tridesetih letih 15. stoletja. Umetniško se je izoblikoval v delavnici skoraj za generacijo starejšega brata Bernarda, uglednega kiparja in arhitekta, in se tudi sam razvil v enega najbolj iskanih mojstrov svojega časa.⁷ V njegovem bogatem in raznovrstnem opusu, ki obsega praktično vse tedaj aktualne zvrsti kiparstva od humanističnih nagrobnikov, celopostavnih svetniških figur, doprskih potretoev do reliefov z narativnimi prizori, zasluži posebno pozornost vrsta marmornih reliefov z upodobitvijo Madone z detetom.⁸ Njihovo avtorstvo ni arhivsko ali drugače izpričano in jih strokovna literatura povezuje z imenom Antonia Rossellina le ob primerjavi z upodobitvami Madone v tondih na nagrobnikih portugalskega kardinala (Firence, San Miniato al Monte, 1461—64), Marije Aragonske (Neapelj, Sta Maria di Monte Oliveto, 1470—75 — skupaj z Benedettom da Maiano), Lorenza Roverella (Ferrara, S. Giorgio, ok. 1475 — skupaj z Ambrogioim da Milano) ter s podobnim reliefom nad nagrobnikom Francesca Norija (Firence, Sta Croce, ok. 1460 ali ok. 1470).⁹ Poleg tega je v umetnostnih zbirkah po svetu še vrsta reliefov v drugih tehnikah, predvsem v štuku in terakoti. Največkrat so to replike že omenjenih marmornih reliefov, nekaterim pa ni najti tovrstne predloge. Leo Planiscig jih je v svoji monografiji le kratko omenil kot »mehanične reprodukcije«, a je pravilno domneval, da nam nekateri reliefi lahko pomagajo pri rekonstrukciji izgubljenih originalnih del Antonia

⁷ Osnovo za študij umetnosti Antonia Rossellina še vedno predstavljata dve predvojni monografiji: H. Gottschalk: *Antonio Rossellino*, Liegnitz 1930; Leo Planiscig: *Bernardo und Antonio Rossellino*, Wien 1942 (od tod citirano: Planiscig: 1942). Med sodobnimi deli z navedbo novejšje literature velja omeniti: Frederick Hartt — Gino Corti — Clarence Kennedy: *The Chapel of the Cardinal of Portugal, 1434—1459, at San Miniato in Florence*, Philadelphia 1964; John Pope-Hennessy: *Italian Renaissance Sculpture*, Oxford 1985, passim. (od tod citirano Pope-Hennessy: 1985); Alan C. Braddock, Antonio Rossellino, *Donatello e i suoi: Scultura fiorentina del primo Rinascimento*, Detroit, Firenze, Milano 1986, p. 231 [r. k.].

⁸ Dva reliefa te vrste sta danes v New Yorku: Metropolitan Museum (t. i. *Altmanova Madona*) in Pierpont Morgan Library (Planiscig: 1942, repr. 36, 39). Eden je v Gulbenkianovi zbirki v Lizboni (ibid. repr. 38), medtem ko so fragmenti reliefa, ki je bil pred vojno v berlinskem Kaiser-Friedrich Museum, danes v Bode Museum (ibid. repr. 40). Preostali trije reliefi so v Sociani (ibid. repr. 59—60), Kunsthistorisches Museum na Dunaju (ibid. repr. 60—64) ter v Kressovi zbirki v washingtonski National Gallery (Ulrich Middeldorf: *Sculptures from the Samuel H. Kress Collection: European schools XIV—XIX century*, London 1976, pp. 20—21, repr. 41), medtem ko je relief v Leningradu (Ermitaž) po vsej verjetnosti ponaredek 19. stoletja (Pope-Hennessy: 1985, p. 281).

⁹ Planiscig: 1942, repr. 45, 84, 87, 96.

Rossellina,¹⁰ kot je pozneje v svojih študijah nazorno pokazal John Pope-Hennessy.¹¹

Če bi torej vzeli za primerjavo le Rosselinove marmorne reliefe in sprejeli domnevo, da sta oba koprška fragmenta del iste celote, bi opazili največ podobnosti z *Altmanovo Madono* (sl. 38): obraza malega Jezusa sta tako po položaju kot po modelaciji skoraj identična in tudi ročice so kljub različnim položajem oblikovane na moč podobno. Tudi lika Madone sta si podobna tako po oblikovanju obraza kot po položaju telesa, le da je koprška zrcalno obrnjena. Precej podobnosti najdemo tudi z reliefom v Pierpont Morgan Library, nekaj manj pa z drugimi reliefi te vrste. Vsekakor gre za delo, ki je Antoniu Rossellinu slogovno zelo blizu,¹² čeprav med marmornimi reliefi ni najti neposredne predloge za koprsko Madono.

Več opore nudijo reliefi iz štuka in terakote. Kljub slabi ohranjenosti koprškega reliefa brez večjih težav ugotovimo, da gre za verzijo kompozicije, ki jo poznamo v številnih primerkih, med katerimi je najbolj znana terakota v londonskem Victoria & Albert Museum, imenovana *Madona s kandelabri* (angl. *Madonna of the Candelabra*).¹³ V spodnjem delu se reliefa tako v kompoziciji kot tudi v detajlih (draperija, oblikovanje otrokovega obraza, drža prstov na rokah) popolnoma ujemata. Tudi modelacija fragmenta Marijine glave in njen zasuk se skladata s tistim na londonskem reliefu, kar pritrjuje domnevi, da gre za ostanke istega reliefa. Sklepamo lahko tudi, da sta bila na odlomljenem zgornjem delu koprške terakote ob straneh renesančna kandelabra, med katerima je za Marijinim hrbtom visel feston, v levem spodnjem kotu pa rozeta naslonjala njenega stola, kakršna se pojavlja na praktično vseh reliefih te vrste.

Po kvalitetni plati kaže relief zanimivo dvojnost: po eni strani imamo opraviti s prefinjenim modeliranjem Jezusovega obraza, rok, Marijinega telesa ter draperije, po drugi pa so vse glavne konture poudarjene s shematičnimi in ne posebno natančnimi gravurami, ki dajejo reliefu robat videz in na nekaterih mestih fino modelacijo celo popolnoma preglasijo.¹⁴ Te okorne linije, delo neveščje roke pomočnika ali učenca, so pomemben dokaz, da relief ni ponaredek s konca 19. stoletja, ko je šlo za vse preveliko težnjo k popolnosti, da bi lahko nastalo kaj tako površnega. Poudariti je treba tudi, da gravure niso posledica kas-

¹⁰ Ibid., p. 47.

¹¹ John Pope-Hennessy, *The Altman Madonna by Antonio Rossellino*, *The Study and Criticism of Italian Sculpture*, New York 1980, pp. 135–154 (od tod citirano John Pope-Hennessy: 1980); Pope-Hennessy: 1985, pp. 283, 354.

¹² Neposredno paralelo Jezusovemu obrazu z značilno nekoliko zašiljeno bradico najdemo tudi na nagrobniku portugalskega kardinala na upodobitvi malega Jezusa ter pri puttih na sarkofagu. Cf. Planiscig: 1942, repr. 45, 50, 51.

¹³ Relief je prvi povezal z imenom Antonia Rossellina Allan Marquand (*Antonio Rossellino's Madonna of the Candelabra*, *Art in America* VII, 1919, pp. 198–206). Cf. John Pope-Hennessy — Ronald Lightbown: *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum I*, London 1964, p. 132, cat. 110; Pope-Hennessy: 1980, p. 146, repr. 10. O reliefih te vrste v francoskih zbirkah cf.: Philippe Durey, *Sculptures, Quattrocento*, Lyon, Musée des beaux-arts, Lyon 1987/88, pp. 108–109, cat. 24 [r.k.].

¹⁴ Ta posebnost je starejše pisce zavedla k napačni trditvi, da gre za *rilievo stiacciato* (*Inventario*, p. 76; Semi: 1937, pp. 129–130). Res je, da v opusu Antonia Rossellina ne najdemo nobenega reliefa v tej tehniki, ki jo je razvil Donatello, od kiparjev Rosselinove generacije pa jo je uporabljal le Desiderio da Settignano. Cf. Pope-Hennessy: 1985, p. 31.

nejšega posega v relief, ker so nastale, preden je bila glina žgana, torej po vsej verjetnosti še v mojstrovni delavnici.

Glede kronologije nastanka Rosselliniovih reliefov, je doslej najbolj prepričljivo razlago ponudil John Pope-Hennessy.¹⁵ Nastanek obeh new-voških Madon slogovno povezuje z nagrobnikom portugalskega kardinala ter ju datira v isti ali celo nekoliko zgodnejši čas. V najtesnejši povezavi s tema reliefoma je nastal tudi domnevni marmorni prototip *Madone s kandelabri*, kar pa je žal le skromna časovna orientacija za njene terakote in štukaturne replike, ki so lahko nastajale tudi pozneje, saj so bile po vsej verjetnosti le del »serijske proizvodnje« v kiparjevi delavnici. Izdelovanje večjega števila povsem identičnih reliefov in plastik manjših dimenzij je ena značilnosti florentinskega kiparstva quattrocenta in so ga pogojevale razmere na tedanjem »trgu« z umetninami, ko je meščanstvo postajalo vse pomembnejši naročnik. Celó pri marmornih reliefih, ki so bili praviloma dražji, so znani primeri, ko je mojster, očitno po želji naročnika, lastnoročno izklesal dva povsem enaka reliefa.¹⁶ Terakota in štuk sta bili tako po uporabljenem materialu kot po postopku izdelave bistveno cenejši tehniki, ki sta omogočali skoraj neomejeno število replik, katerih površino je bilo mogoče polihromirati, prevleči z glazuro ali kako drugače obdelati.¹⁷ Zato tudi ne preseneča, da se je do danes ohranilo tako veliko število reliefov, žal pa ne vemo, koliko časa po nastanku prototipa je bilo lahko izdelovanje replik iz istega modela še aktualno. Ob pomanjkanju arhivskih podatkov tako o koprski Madoni ne moremo zapisati drugega, kot da je najverjetneje nastala po letu 1460.

V našem umetnostnem gradivu pomeni relief import in na prvi pogled bi lahko sklepali, da je prišel v Koper povsem po naključju. Kljub temu velja opozoriti na moment, ki odpira možnost, da je toskansko delo prišlo v naše kraje že kmalu po nastanku. Ne gre namreč prezreti resnice, da hranijo take reliefe tudi v padovanskem Museo Civico (sl. 39), v Benetkah (sl. 40) ter v Tolentinu,¹⁸ vrsto replik *Madone s kande-*

¹⁵ Pope-Hennessy: 1980, passim; Pope-Hennessy: 1985, pp. 283, 354.

¹⁶ Lep primer te vrste sta povsem identični upodobitvi sv. Hieronima v puščavi Desideria da Settignano (eden je v washingtonski National Gallery, drugi pa v zasebni zbirki v New Yorku). Da gre res za dve lastnoročni deli in ne morda za delavniško kopijo ali celo za ponaredek, je prepričljivo dokazal Rudolf Wittkower (Desiderio da Settignano's St Jerome in the Desert, *Idea and Image: Studies in the Italian Renaissance*, London 1978, pp. 136–149).

¹⁷ Podrobneje o vlogi terakote v kiparstvu quattrocenta: Gian Carlo Gentilini, Nella rinascita delle antichità, *La civiltà del cotto: Arte della terracotta nell'area fiorentina dal XV al XX secolo*, Impruneta 1980, pp. 67–88 [r. k.] (od tod citirano Gentilini: 1980).

¹⁸ V padovanskem Museo Civico sta kar dva tovrstna reliefa v štuku (cf. Andrea Moschetti: *Il Museo Civico di Padova*, Padova 1938, p. 283) ter srebrna plaketa mnogo manjših dimenzij po isti Rossellinovi kompoziciji (ibid., pp. 229, 233). Podobna plaketa je bila na začetku stoletja v zbirki Alfreda Pringsheima v Münchnu (sl. 41), eno pa hranijo tudi v Mimarovi zbirki v Zagrebu. V Benetkah je tak relief v zbirki muzeja Correr, različica iz istrskega kamna pa v uličnem oltarčku v Calle de la Pietà. O slednji nekateri novejši avtorji menijo, da bi utegnila predstavljati zgodnji primer replike iz prve četrtine 19. stoletja (cf. Alberto Rizzi: *Scultura esterna a Venezia*, Venezia 1987, pp. 73 ss). Onstran Jadrana hranijo tak relief z odlično ohranjeno polihromacijo v baziliki S. Nicola v Tolentinu (cf. *The Shrine of St Nicholas in Tolentino*, Bologna 1986, p. 7, repr. 6).

labri pa najdemo v Dalmaciji. Med temi reliefi, na katere je šele v naj-novejšem času opozoril Davor Domančić,¹⁹ je še posebej zanimiv tisti v frančiškanskem samostanu v Šibeniku (sl. 42), ki ga je verjetno že kmalu po nastanku nespretno kopiral neznan domači mojster.²⁰ To in veliko število reliefov ter njihova razprostranjenost v jadranskem prostoru nedvomno pritrjujejo omenjeni domnevi, in morda ne bi bilo preveč drzno sklepati, da so reliefe po Rossellinovem modelu tudi izdelovali v katerem od središč umetnostne produkcije ob Jadranu.²¹

Kiparska dela iz terakote so v krajih, ki so tako kot Koper bogati s kvalitetnim kamnom, dokaj redek pojav. A Rossellinova Madona ni edini primer plastike te vrste v Kopru. Na vogalu mestne lože, ki sta jo med leti 1462 in 1464 postavila mojstra Nicolò da Piran in Tomaso da Venezia, je v baldahinasti niši celopostavni terakotni hip sedeče Marije z Jezusom.²² Folnesics in Planiscig sta v kipu videla beneško delo poznega 15. stoletja,²³ medtem ko Francesco Semi povezuje nastanek kipa z votivnim napisom iz časa kuge okrog 1554—55.²⁴ Na fasadi lože so bili nekoč tudi trije terakotni medaljoni z upodobitvami Justinijana, Justina II. in Konstantina. Semi brez navedbe vira omenja podatek, da so jih namestili v času podestata Nicolòja Salamona med leti 1556—57.²⁵ Dodajmo tem zgodovinskim dejstvom še podatek, da je bilo pred vojno v koprskem muzeju še nekaj terakotnih reliefov, za katerimi se je po vojni izgubila sled, a so se ohranile njihove fotografije.²⁶ Vsega tega seveda ne smemo neposredno povezovati z nastankom očitno importirane Madone iz Rossellinovega kroga, vendar ti spomeniki odpirajo možnost, da so v Kopru terakote tudi izdelovali.²⁷ Poglabljena strokovna

¹⁹ Davor Domančić, *Trag Antonia Rossellina u Dubrovniku*, referat na simpoziju *Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća*, Zagreb, 18—20. 5. 1987 (v pripravi za natis v zborniku referatov).

²⁰ Zadnji je danes v Muzeju grada Šibenika. Oba reliefa sta objavljena v: *Iz riznice srednjovekovnog slikarstva Šibenika*, Muzej grada, Šibenik 1972/73, s. p. (kat. 24, 25, repr. [15, 16]) [r. k.]. Relief v frančiškanskem samostanu je izdelan v tehniki *cartapasta* in meri 76 × 51 cm. Za podatke in fotografijo se pristrčno zahvaljujem konservatorju Njegoslavu Lapovu iz Općinskog zavoda za zaščito spomenika kulture v Šibeniku.

²¹ Opozoriti je potrebno, da so v Firencah izdelovali tudi terakote velikih dimenzij za zelo oddaljene naročnike. Znano je, da so v Della Robbijeve botteghe izdelali celoten nagrobnik za francoskega naročnika, skupino Objokovanja s figurami v naravni velikosti pa so poslali celo v Anglijo. Cf. Gentilini: 1980, p. 72.

²² Nicolò Del Bello, *Capodistria, la Piazza del Comune nel secolo XV*, *Pagine istriane* III/11-12, 1905, p. 260 (od tod citirano Del Bello: 1905).

²³ Hans Folnesics — Leo Planiscig: *Bau- und Kunstdenkmale des Küstenlandes: Aquileja, Görz, Grado, Triest, Capo d'Istria, Muggia, Pirano, Parenzo, Rovigno, Pola, Veglia, etc.*, Wien 1916, tab. 79, repr. b.

²⁴ Semi: 1975, p. 204.

²⁵ Semi: 1975, p. 203 s; tonde omenja tudi Del Bello: 1905, p. 260.

²⁶ Po fotografijah v fototeki Fondazione Giorgio Cini v Benetkah, katerih negative hrani Soprintendenza di beni ambientali ed architettonici della provincia Venezia — Giulia in Trstu, je mogoče sklepati, da so bili v koprskem muzeju pred vojno vsaj še trije terakotni reliefi zgodnjerenesanečnega značaja, a dokaj skromne kvalitete: dva tonda s Kristusovo (?) glavo ter še en relief Madone z detetom.

²⁷ Upoštevatelj velja podatek, da sta leta 1461 Leonardo de Roi da Asolo in Zanino de Astai da Verona postavila v Kopru peč za žganje keramike, kar je omogočalo tudi žganje terakotnih plastik. Cf. Giuseppe Caprin: *L'Istria nobilissima* II, Trieste 1905, p. 42.

obdelava te doslej docela prezrte problematike bo v prihodnosti nujno potrebna, saj bo to pomembno dopolnilo k poznavanju umetnostnega ustvarjanja tega malega središča kulture ob severnem Jadranu v dobi renesanse.

UNA TERRACOTTA DELLA CERCHIA DI ANTONIO ROSSELLINO A CAPODISTRIA

Nella letteratura storico-artistica, il gravemente danneggiato rilievo di terracotta rappresentante la *Madona col Bambino* del Museo Civico di Capodistria (Koper), è stato spesso attribuito ad Antonio Rossellino. E meno noto invece un altro frammento di terracotta della stessa collezione raffigurante una testa femminile. Esaminando attentamente il suo carattere stilistico, il modellato del viso e le sue dimensioni, si può, nonostante il pessimo stato di conservazione, supporre che questo frammento sia in effetti la testa mancante della Madonna sul detto rilievo.

Nell'impostazione della Madonna e del Bambino seduto sulle sue ginocchia, riconosciamo una delle più conosciute composizioni di Antonio Rossellino della quale però non si è conservato l'originale autografo, eseguito con molta probabilità in marmo. Numerose sono invece le riproduzioni in altre tecniche come stucco, terracotta e cartapesta tra le quali la più nota è quella del Victoria & Albert Museum di Londra, detta la *Madonna of the Candelabra*. Il livello qualitativo del rilievo di Capodistria è assai alto per quanto riguarda il modellato delle teste di entrambe le figure. È molto più debole però la qualità dei particolari: il modellato infatti è ottenuto per mezzo delle linee fortemente e poco precisamente incise sulla superficie. Tutto questo rivela la mano di un aiuto o discepolo del maestro, o fa addirittura pensare che il rilievo sia stato eseguito fuori della bottega del Rossellino. D'altra parte proprio il modellato debole dei particolari esclude l'ipotesi che si tratti di un falso della fine dell'Ottocento, periodo che non accetterebbe mai un'opera con finitura così rozza.

Non è da trascurare il fatto che i rilievi tratti dallo stesso modello rosselliniano siano assai diffusi nell'ambito adriatico: numerosi esemplari si sono conservati a Padova (Museo Civico), Venezia (Museo Correr, Calle de la Pietà), nelle Marche (Tolentino) e in Dalmazia (Dubrovnik, Šibenik ecc.). Si potrebbe quindi supporre che questi rilievi insieme a quello di Capodistria siano stati eseguiti secondo il modello di Antonio Rossellino in qualche centro della produzione artistica nel bacino adriatico.

È chiaro che la terracotta rosselliniana fu importata a Capodistria; tuttavia sembra che nel Quattro- e Cinquecento questa tecnica non fosse del tutto sconosciuta in questa città il che meriterebbe uno studio particolare. La statua della Madonna sulla facciata della loggia comunale, i documenti relativi alla decorazione della stessa loggia che ricordano i tondi con i ritratti degli imperatori, la fondazione della fornace nel 1461 e infine altri rilievi di terracotta che si trovavano nel museo prima della seconda guerra mondiale, consentono di creare l'ipotesi che nel rinascimento l'arte di cuocere le sculture d'argilla si esercitasse anche a Capodistria.

Posebno zahvalo za pomoč pri oblikovanju prispevka dolgujem kolegom iz Pokrajinskega muzeja v Kopru ter še posebej kustosu Ediju Gardini, ki mi je omogočil fotografiranje reliefa ter pregled muzejske dokumentacije. Za dragocene bibliografske napotke se najlepše zahvaljujem profesorju Janzu Mikužu.

MARIJ PREGELJ: SLIKARSTVO SKRAJNOSTI

Nadja Zgonik, Ljubljana

Ko se zgodi, da ostanejo za umetniki samo še njihova dela, ko razen le-teh ni na svetu nikogar več, ki bi s svojo tesno prepletenostjo z umetnikom sodeloval pri nastajanju umetnin, se pred nami odpre široko polje izraza, ki ga poseljujejo in zamejujejo le še umetnikovi izdelki. Ni več neposrednega umetnikovega komentiranja, ki bi pomagalo usmerjati videnje na natančno določeno polje, ni več pričevanj, ki bi obujala stiske in muke rojevanja podobe; ostane samo še interpretacija, pravzaprav ena od možnih interpretacij. Najsi je videti še tako naključna ali subjektivno zavezana avtorju, jo avtonomni »subjekti« slik določajo do zadnje črke. Besede se tako rojevajo iz podob, iz potez barve, kot so se nekoč, pred še praznimi platni, misli pod čopiči pretapljale v barvo. Veriga se tako nadaljuje. Čas ji samo še dodaja težo.

Kot se podobe preteklih dob zrcalijo v naši, oplemenitene z novo vsebino in vključene v nove celote (»Če na silo obnovimo neki stil iz preteklosti, ko ne moremo obuditi življenjskih oblik, iz katerih je ta umetnost zrastle, lahko ustvarimo le lažen videz.«),¹ tako so tudi interpretacije vedno odraz prenovljenega odnosa do sveta.

Življenjski opus umetnika, ki je bil prežgodaj nasilno pretrgan s smrtjo, postavlja prav s svojo bolečo neizpetostjo toliko glasnejša vprašanja. Ne smemo postavljati zgrešenih hipotez, da se je življenjska pot Marija Preglja zaokroženo zaključila v njegovih zadnjih slikah (na to je opozorila že Špelca Čopič ob slikarjevi smrti).² Prav nasprotno, Pregljevo slikarstvo zadnjih petih let njegovega življenja (1962—1967) odpira in kriče postavlja taka vprašanja, ki bi, če nanje ne bi odgovoril s smrtjo, v odgovor dobila, s Pregljevimi siceršnjim obrtnim virtuozništvom, take slike, kot jih še ni videl svet. To, kar bi tako nastalo (hipotetično rečeno), bi postalo »klasika« modernizma in bi Preglja uvrstilo ob bok velikim mojstrom 20. stoletja, ki jih je tako zelo občudoval in cenil: Beckmannu, Picassu, Mooru in Baconu.

Tako velikega človeka, kot je bil Pregelj, je prav gotovo utesnjeval ta majhen, pod Alpe stisnjen prostor in še bolj malomeščanska mentaliteta mesta, v katerem je živel. »V okolju, kjer je vse majhno in privlačno pitoreskno, je on težil k monumentalni sintezi, k združitvi zahodne

¹ Špelca Čopič, Pogovor z Marijem Pregljem, *Sinteza*, I, 1, 1964 (od tod citirano Čopič: *Pogovor*), p. 49.

² Špelca Čopič, Marij Pregelj, *Delo*, IX, 81, 25. 3. 1967, p. 19 (od tod citirano Čopič: *Pregelj*).

in vzhodne kulturne tradicije, v izraznem jeziku stoletij katoliškega baroka in Bizanca,³ omenja kot tragično potezo njegove usode Ljerka Menaše. Ni naključje, da se v njegovih skicirkih pojavi sfiga — pre-rokovalka s slovensko avbo na glavi. Slovenski umetnik ni navdahnjen od univerzalnega umetniškega genija, njega žene naloga, da ustvarja slovensko umetnost.

Z idejami, s kakršnimi je hodil po svetu, je bil osamljen: edini tvorni dialog, ki ga je lahko vodil, se je odvijal med njim samim in slikarskim platnom. Podobe so mu odgovarjale z materialnostjo struktur, ki jim je vedno lastna neka avtonomna, vitalna snovnost. Ta presežek nekontroliranega, presežek presenetljivega je bilo tisto, kar ga je vznemirjalo. Neposredna odvisnost od slike in njene površine je iz življenjske drame rojevala tragedijo. Preveč je samega sebe razdajal na platnu. V iskanju, ustvarjanju mita, ki bi človeku, ki je podvomil o bogu, spet pomagal umestiti človeško eksistenco med zemljo in nebom, ki bi vzpostavil skladnost med vsebino in obliko, je postal tragična žrtev. Kot bi bila Smrt edino preostalo božanstvo, ki bi še ohranilo nekaj moči nad človekom.

RAZVOJNI TOK

Dva največja mojstra slovenskega povojnega slikarstva, Gabrijel Stupica in Marij Pregelj,⁴ sta preživljala življenjsko usodo, ki je bila neredko tesno povezana. Oba sta bila rojena istega leta 1913, oba sta obiskovala isto Umetniško akademijo v Zagrebu in bila učenca istega učitelja, profesorja Ljuba Babića. Po vojni sta sama postala profesorja na Akademiji upodabljaajočih umetnosti v Ljubljani in ustvarjala v ateljejih drug poleg drugega. Istočasno sta tudi sprejemala formalne novosti v slikarstvu, ki so osvobajale likovno polje ustaljenih norm. Vzporedni tok njunih usod se je zaključil, ko je Pregelj leta 1967 umrl. Stupica je doživel pogreb slikarskega kolega na svoj štiriinpetdeseti rojstni dan; to je starost, ki je Pregelj nikoli ni dočakal.

Čeprav sta njuni usodi tekli vzporedno, sta se razlikovala po značaju in sporočilnosti svojih del. Stupica — lirik in v intimni zazrt poet, Pregelj — epik in zapisovalec človeške drame. Zdi se, kot da bi Pregelju prav ta dramatična narava narekovala boj na vse ali nič, ki ga je kljub ogromnemu ustvarjenemu opusu nekako izgubil. Ali bolje rečeno: bil je tista nujna žrtev, ki kaže, da boj, ki ga je bojeval, ni bil zaman. Njegova žrtev je podobna Ahilovi, brez čigar smrti Trojanci ne bi bili zmagali.

Slikar epik, sin velikega pisatelja epskih razsežnosti, Ivana Preglja, je to svojo lastnost podedoval v krvi. V njem se je spajala mediteranska narava s tolminsko klenostjo; to je spoj severa in juga, ki z združitvijo dveh skrajnih nasprotnih polov nujno vodi v disonance, ko spopad telesa in duha ne omogoča mirne razrešitve.

³ Ljerka Menaše, *Slikarstvo, Savremena slovenačka umetnost*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1968, p. 14 [r. k.].

⁴ Rodil se je 8. avgusta 1913 v Kranju Ivanu Preglju in Frančiški, roj. Peršič. Umril je v Ljubljani 18. marca 1967. Pokopan je bil 21. marca na pokopališču v Dravljah.

Vrnimo se najprej na začetek Stupičeve in Pregljeve slikarske poti. Njun profesor slikarstva Ljubo Babić je bil v tistih letih v Zagrebu vodilna umetniška osebnost. Bil je vsestransko razgledan človek z mnogimi osebnimi umetniškimi izkušnjami in neposrednim poznavanjem evropske umetnosti, ki jo je odkrival že v münchenskih časih študija, pa tudi na številnih potovanjih po vseh evropskih deželah. Posebno odkritje mu je pomenil stik s špansko umetnostjo. Potovanje v Španijo leta 1920 je v njegovem ustvarjanju pustilo neizbrisne sledove. El Greco, Velasquez, Goya in Picasso so bili umetniki, ki so preko profesorja Babića vplivali na cele generacije slikarjev in dajali v tistih letih ton atmosferi v hrvaškem slikarstvu. Temu vplivu se nista izognila niti Stupica niti Pregelj. Prvega sta zaznamovala Velasquez in Goya — dvorni slikar, drugega pa socialno kritični in revolucionarni Goya ter ekstatični in dramski El Greco.

Usmerjenost v socialno problematiko, ki je bila po krajšem obdobju brezproblemske nove stvarnosti v tridesetih letih v evropski umetnosti splošna, je takrat zajela tudi zagrebško akademijo. Socialna tematika naj bi odražala vznemirjen čas in bila izraz mladostniškega upora proti socialnim krivicam.⁵ V Zagrebu so se tovrstne ideje razširjale pod vplivom skupine Zemlja. V tem času je Babić slikal kmeta in se ukvarjal s socialnimi problemi podeželja, Pregelj pa je upodobil čistilko v grafični tehniki v širokih potezah med svetlobo in temo. Zanimanje za družbenokritično problematiko je ostalo poslej stalnica v Pregljevem delu. Takoj po vojni je ustvarjal karikature, ki jih je objavljaval v Pavlihi. V njih je obračunaval ne toliko s tedanjo družbeno stvarnostjo (kar v tistih časih niti ne bi bilo mogoče zaradi vsesplošne evforične angažiranosti s pozitivnimi vrednotami vzpostavljanja novega družbenega reda), kot s političnimi problemi povojne Evrope, ki so temeljili na neuravnoteženem razmerju med dvema osrednjima političnima sistemoma, kapitalizmom in socializmom. Karikature, kot jih je ustvarjal Pregelj, bi bile gotovo drugačne, če ne bi Goya sto petdeset let pred njim ustvaril cikla »Los Caprichos« in Daumier s svojimi deli ne bi prispeval h kreptivi zavesti o pridobitvah francoske postrevolucionarne družbe. »Rad bi slikal za tiste ljudi, ki so tako revni, da se njihovi obrazi skoraj ne upajo izražati. Rad bi slikal stene bolnišnicam in tovarnam!« je Pregelj nekoč dejal v pogovoru z Otom Bihaljijem-Merinom.⁶

Veliko skupnih potez najdemo tudi med Pregljevem in mehiškimi muralisti. Rivera, Siqueiros, Orozco, Tamayo so bili slikarji, ki so po mehiški revoluciji reševali sorodne probleme, kot jih je Pregelj po osvoboditvi. Umetnost, ki je rezultat javnih naročil, naj bi rastla iz korenin preteklosti, njen populistični značaj pa naj bi se uresničeval v dimenzijah monumentalnega stenskega slikarstva in v množično reproduciranih tiskih.⁷ Pregelj je v intervjuju pred odhodom na Bienale v São Paulo na vprašanje o njegovem odnosu do mehiške umetnosti odgovoril, da

⁵ Špelca Čopič, *Socialna umetnost u Sloveniji, Nadrealizam, socialna umetnost 1929—1950*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1969, pp. 51—58 [r. k.].

⁶ Oto Bihalji-Merin: *Marij Pregelj*, Maribor 1970 (od tod citirano Bihalji-Merin: *Pregelj*), p. 73.

⁷ Giulio Carlo Argan: *L'arte moderna 1770—1970*, Firenze 1971, p. 588.

mu je Mehika zelo blizu, notranje in po umetniškem izrazu. »Morda imajo moja dela nekaj njihovega zvoka, nekaj njihove barbarske krutosti v sebi. Kar je pri nekem Riveri mehikanskega, je pri meni bizantinsko — tista gmota, ki me vedno znova zanima in pravzaprav dosti-krat prepuščam gledalcu, da si lušči figure iz nje.«⁸ Tako kot postane ruska folklor aktualna pri Chagallu ali v poljudni fazi Maleviča, je aktualiziral tudi Rivera legendarno epsko v mehiški umetnosti s pomočjo moderne figurativne govorice. Enako je delal tudi Pregelj.

Ta težnja vračanja v lastno umetniško preteklost je bila opazna v celotni jugoslovanski povojni umetnosti. Prve umetniške revije, ki so bile natisnjene po vojni, so kot slikovni material ponatiskovale reprodukcije freskantskih, kiparskih in arhitekturnih spomenikov srednjega veka, poseben prostor ter daljše zapise pa namenjale tudi ljudski umetnosti. To se je dogajalo tako v beograjski *Umetnosti*, ki je bila prva povojna jugoslovanska likovna revija in jo je od leta 1948 izdajalo Društvo jugoslovanskih likovnih umetnikov, kot v ljubljanskem *Likovnem svetu*, ki je izšel leta 1951 (obe reviji sta sicer kmalu umolknil; prva po treh, druga pa po prvi številki).

Stremljenje po vzpostavljanju historične kontinuitete v umetnosti je doseglo vrhunec s postavitvijo razstave jugoslovanske srednjeveške umetnosti leta 1950 v pariški Palais de Chaillot. Ob tej priložnosti so vsi naši časopisi namenili veliko pozornosti navezovanju sodobne jugoslovanske umetnosti na preteklo, saj je prav ta moment, sicer tako raznoliki preteklosti jugoslovanskih narodov, ponujal povezovalno nit. Kljub različnim historičnim kontekstom je jugoslovanski umetnosti skupno eno dejstvo: vedno je bila rezultat tujih vplivov; umetniških tokov, ki so s severa ali juga, vzhoda ali zahoda prodirali na to ozemlje. Ta kohezivnost po načelu različnosti je torej dajala primeren temelj tesnejšemu političnemu zблиževanju in spoznavanju jugoslovanskih narodov. »Sodobna jugoslovanska socialistična anticipacija današnjega dne je le dialektični pendant celotnemu nizu naših srednjeveških anticipacij,«⁹ je zapisal ob pariški razstavi Miroslav Krleža.

Kakšen je bil vpliv te razstave in idej, ki jih je razširjala, govori tudi Špelca Čopič, ko od umetnikov, na katere so močnejše vplivale, omenja prav Preglja: »Ta velika manifestacija naše kulturne dediščine je bila prikazana tudi kot vzor in šola velikega slikarstva. Tradicija naj bi predstavljala potencialne izvore za nove oblike sodobne umetnosti. Potreba po restavriranju in zaščiti porušenih spomenikov je mlade slikarje pri-egnila h kopiranju fresk.¹⁰ Muzeji so se obnavljali, medrepubliški kontakti so Slovencem odkrivali 'arhaično lepoto arhitekture', noš in običajev oddaljenih in manj znanih predelov Jugoslavije.«¹¹

⁸ Snežna Šlamberger, Slovenski umetniki na bienalu v São Paulu. Nova imena pri starih znancih, *Ljubljanski dnevnik*, XIII, 213, 7. 8. 1963, p. 8 (od tod citirano Šlamberger: *São Paulo*).

⁹ Miroslav Krleža, Izložba jugoslovenskog srednjovekovnog slikarstva i skulpture. Palais de Chaillot, Paris, *Umetnost*, Beograd, 2, 1950, p. 14.

¹⁰ Pregelj je leta 1948 kopiral freske Vincenca iz Kastva v cerkvi sv. Marije na Skriljinah pri Bermu.

¹¹ Špelca Čopič, Uslovi i mogućnosti slovenačkog slikarstva između 1953—1963, *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1980, p. 104 [r. k.].

Pregelj je v te ideje verjel. Zanj so imele poseben mik sopočanske freske.¹² To so freske iz obdobja v srbskem slikarstvu, ko je bilo klasično ravnotežje med formo in vsebino že porušeno. S svojo presenetljivo profanostjo, ko določeni prizori učinkujejo kot žanrske upodobitve, zaslužijo posebno mesto v srbskem srednjeveškem slikarstvu. Pregelja pa so zanimali tudi formalni principi, s pomočjo katerih so srbski srednjeveški freskanti oblikovali figuro in kompozicijo. Nekatere zakonitosti je sam prenašal v slikarstvo, največkrat v monumentalne kompozicije stenskih mozaikov in risbo ter ilustracijo, predvsem s pomočjo lazurnih nanosov oblikovano telesnost, tako da so izbočene partije telesa, kot so kolena, ramena, trebuh in prsi, izraziteje poudarjene s shematičnimi koncentričnimi ali nepravilnimi krogi in ovali. Tudi izokefalija, ki je osnovno sredstvo za oblikovanje harmonične kompozicije, je značilna poteza srbskega srednjeveškega slikarstva. Vendar je bolj verjetno, da jo je Pregelj v svoje slikarstvo pritegnil iz antičnih reliefnih frizov in bizantinskih mozaikov. Prvič jo je namreč uporabil v ilustracijah k antičnima epoma *Iliadi* in *Odiseji*,¹³ kasneje pa še bolj shematično pri ilustracijah k Finžgarjevemu romanu *Pod svobodnim soncem*.¹⁴

Pregelj se je s svojimi slikami prvič predstavil javnosti leta 1937 na I. razstavi Kluba neodvisnih slovenskih umetnikov v Ljubljani. Vendar pred tem za slovensko javnost ni bil povsem neznan. Svoje risbe je objavljval že kot dijak v šolskem glasilu¹⁵ in v reviji *Ilustracija*, kot študent pa je leta 1933 ilustriral knjižico Ernsta Ecksteina *Obisk v karceru*. Ze ti najzgodnejši poskusi so primer kvalitetne risbe,¹⁶ kjer je prostor oblikovan z občutkom, mase pa sestavljajo uravnoteženo kompozicijo.

Če je občutek za razporeditev mas po prostoru razpoznaven že iz zgodnjih Pregeljevih risb, si moramo še ogledati, na kakšen način se je ukvarjal s specifično slikarskim problemom, to je z barvo. V drugi polovici tridesetih let so bili skoraj vsi mlajši, napredneje usmerjeni slikarji združeni v skupini *Neodvisnih*. Njihova slikarska usmeritev je bila s skupnim imenom označena kot »barvni realizem«. Ker jih je velika večina izhajala iz zagrebške slikarske šole, so se v teoriji barve zgledovali po francoskih vzorih. Tajnik kluba *Neodvisnih*, Marijev brat Bogo Pregelj je s teoretičnimi besedili o umetnosti poskrbel, da je bila slovenska javnost seznanjena z idejami združenja. V dveh besedilih, objavljenih v *Sodobnosti* leta 1938,¹⁷ z naslovom »O živi umetnosti« (l'art vivant) in »Oklo in razum«, piše o problemih akademizma, o kolek-

¹² Na seznamu knjig, ki si jih je Pregelj izposodil leta 1965 v knjižnici ALU v Ljubljani, je tudi Đurićeva monografija o Sopočanih.

¹³ Ilustracije za *Iliado* so nastajale v letih 1949–50, objavljene so bile pri Državni založbi Slovenije leta 1950, ilustracije za *Odisejo* pa v letih 1950–51, objavljene so bile pri isti založbi leta 1951.

¹⁴ Objavljene so bile leta 1958 pri Mladinski knjigi. Ob tem naj opozorim na ilustracije Slavka Pengova k istemu romanu iz leta 1951, katerih navezava na bizantinske mozaike iz ravenske cerkve San Vitale je dobesedna.

¹⁵ Pregelj je obiskoval II. državno gimnazijo v Ljubljani. (Na isto šolo je hodil tudi Gabrijel Stupica, ki je bil vpisan leto dni pred njim.)

¹⁶ Prvi, ki je Pregelja poučeval risanja, je bil njegov gimnazijski profesor Božidar Jakac.

¹⁷ *Sodobnost*, VI, 1–2, 1938, pp. 465–469, 563–569.

tivističnih ustvarjalnih normah in primerja akademskega Ingresa z naprednejšim Delacroixom, ki je že bil sposoben ustvarjati v slikarski materiji občutek za čutno snovnost («... je vendar bil človek Delacroix tako močan, da je dal v slikah izraza svojemu prvotnemu veselju nad snovno dražjo rdeče krvi na olivno rumenem človeškem telesu. Morda je sprožilo v njem čut za snovno dožemanje barve silno doživetje umiranja ranjenih ljudi, ki so mu ga dali poulični boji julijske revolucije.»)¹⁸ V drugem članku z naslovom »Okno in razum« se je posvetil predvsem orisu zgodovine modernega slikarstva, v katerem je posebno poudaril vlogo Cézanna in zanj značilno harmonijo barve, usklajeno z uravnoteženim prostorom (tak koncept primerja Bogo Pregelj s konceptom arhitekturne zasnove gotske cerkve).

Vse to jasno kaže, da je Marij Pregelj dobro poznal zgodovino umetnosti in probleme aktualnejših likovnih teženj, predvsem pa je zanimivo to, da se je okoli problemov, ki jih je v omenjenem tekstu obravnaval Bogo Pregelj, osredičilo celotno Marijevo slikarstvo.

Poznavalstvo je bilo že od nekdaj prisotno v družini Pregljevih. Najlepše nam ga ilustrira pričevanje slikarjeve sestre Bazilije Pregelj: »Oče in Marij sta, kot da ne vidita in ne slišita, spajala imena iz slikarstva in literature. Dantejeva Beatrice je prhutala po s terpentinom prepojenem ozračju, Botticelli, Michelangelo, pa Cézanne, Modigliani, Picasso so se sprehajali med Brechtom, Dehmlom, preskakovali k Petrarci, Boccacciu in se vračali iz Chagallovih prelivajočih se barv v Cranachove anilinsko čiste, kjer so se zlili v trubarščino.«¹⁹

Pregljevo predvojno slikarstvo je potekalo predvsem v iskanju. Reševal je slikarske probleme, ki so jih pred njim reševali že drugi: impresionisti, Cézanne, fauvisti. Ko se je v formuliranju likovnega izraza preveč približal Cézannu, je kritika podvomila o aktualnosti takega slikarstva.²⁰ Pregelj jim je odgovoril pozneje: »Učimo se lahko, celo moramo. Toda tuje izkušnje so nastale v drugačnih razmerah, v drugačni tradiciji, niti stopnja dospelosti civilizacije, niti njihove perspektive za prihodnost niso nujno enake našim. Umetnosti ne moremo preprosto uvažati. Ustvarjalni proces mora biti pogojen v naših perspektivah in realiziran doma, pa čeprav s skromnimi silami.«²¹

Dve potovanji predvojnega časa pričata o Pregljevi takratni idejni usmerjenosti. Leta 1939 je potoval v Italijo, vse do Sicilije, leta 1940 pa je preživel dva meseca v Parizu. Želel si je ogledati predvsem dve sliki, Manetovo *Olympio* in Coubertov *Atelje*, vendar je bil Louvre zaradi bližajoče se vojne nevarnosti že evakuiran.

Ploden proces predelovanja tujih zgledov je pri Preglju prisoten tudi po vojni. Ko so se razmere v jugoslovanski umetnosti toliko spremenile, da je diktatorstvo politične oblasti v umetniškem ustvarjanju stopilo nekoliko v ozadje, so se odprle možnosti za normalnejše vključevanje v zahodnoevropske umetniške tokove. Normativni ustvarjalni

¹⁸ *ibid.*, p. 467.

¹⁹ Bazilija Pregelj: *Moj oče*, Ljubljana 1983 (od tod citirano Bazilija Pregelj: *Oče*), p. 157.

²⁰ Peter Krečič, Marij Pregelj, *Likovni sodobniki*, Ljubljana 1975 (od tod citirano Krečič: *Pregelj*), p. 7.

²¹ Špelca Čopič: *Pogovor*, p. 49.

diktat je bil prisoten le še v zahtevi po izbiri konkretnega motiva, medtem ko se je realistično likovno polje že začelo drobiti. Dekorativna stilizacija je lahko stopila v ospredje, ko so slikarji upodabljali morske motive.²² Ti so umetnikom pomenili zaradi svoje intenzivne barvitosti in shematične razdrobljenosti v barvne ploskve novo odkriti svet. Tu igrajo svojo vlogo tudi spremenjene geografske meje naše dežele po vojni, ko so ob tedanji priključitvi Primorske in Istre Jugoslaviji, ti predeli resnično postali novo odkrite pokrajine. Stilizacijo je omogočal predvsem motiv solin, ki s svojo pravilno geometrijsko zgradbo predstavljajo ogrodje, v katerega lahko umetnik projicira motiv (sl. 43, 44).

V tej »arhitekturni« obdelavi prizora je Pregelj veliko prevzel od svojega kolega, arhitekta in slikarja Borisa Kobeta, s katerim je leta 1952 skupaj razstavljal.²³ Urbanost drobnih ploskvic, ki gradijo enoten motiv, da sliki učinek tkane preproge (ali čilimski efekt, kot je napisal Zoran Kržišnik).²⁴ Podobno kot je Rouaulta do shematizacije slikarske ploskve pripeljalo opazovanje gotških vitražev, najdemo lahko pobudo za isti rezultat pri Preglju in Kobetu v srednjeveški ljudski umetnosti, predvsem v njeni ornamentiki.

Rouaultov *cloisonizem* je bil prva zunanja pobuda, ki je intenzivneje opredelila Pregljevo povojno slikarstvo. Z njegovimi deli se je Pregelj lahko srečal na ljubljanski razstavi Sodobne francoske umetnosti leta 1952, ki je bila po osvoboditvi prva predstavitev zahodnoevropske umetnosti v Ljubljani. Istega leta je v decembru Pregelj tudi sam razstavljal v Parizu in tam preživel dva meseca.

Po vrnitvi se je njegovo slikarstvo radikalno spremenilo. Od konkretno prepoznavnega motiva je ostala samo pobuda. Pripovednost, ki je bila prej grajena na kopici drobnih detajlov, je sedaj stopila v ozadje in dala mesto shemi, osrediščeni na jedro motiva. Poleg zapiranja delnih barvnih ploskvic v samostojne enote (za učinek mozaične steklenosti, ki naj bi ponazarjala krhkost sveta) je bilo v slikah prisotno tudi zapiranje delcev motiva v elemente prostorske gradnje (kot metafora za občutje utesnenosti posameznika v svetu, ki ga obdaja in hkrati za zaščito pred njim). Da je dosegel to shematičnost, je Pregelj vključeval v prizore omare, postelje, taboriščne pograde, mize (sl. 45). Predvsem omara ali police in pograd mu s svojo uravnoteženostjo vertikal in horizontal in s svojimi dimenzijami, ko lahko prekrijejo celotno ozadje, nudijo možnost oblikovanja prostorske mreže ali rešetke, v katero je uklenjen motiv. To oblikovanje oken, niš ali stanovanjskih kletk, v katerih se prizori odvijajo,²⁵ v evropski umetnosti ni novost. Na tak način je svoje intimne prostore pred Pregljem oblikoval Massimo Campigli.

Pregelj je ta scensko postavljena prizorišča poseljeval z vedno bolj osebno občutenimi scenami. Akterji njegovih prizorov so postajali ekspresivno in kubistično transformirane človeške postave. Moorovske

²² Kot primer lahko vzamemo Pregljevi sliki *Soline pri Portorožu* iz leta 1947 (sl. 43) in *Soline* iz leta 1949.

²³ Razstava je bila v Mali galeriji Društva slovenskih upodablajočih umetnikov v Ljubljani leta 1952.

²⁴ *Batič, Kobe*, Moderna galerija, Ljubljana 1955 [r. k.].

²⁵ Za primerjavo si lahko ogledamo slike: *Okno, Pogled skozi okno, Skupina v ogledalu*. Vse so iz leta 1954.

figure, včasih omejene zgolj na okrnele dele telesa, so bile po letu 1955²⁶ vedno pogostejši prebivalci teh stanovanj (sl. 46).⁶⁷

Zanimivo je, da je začel Pregelj v šestdesetih letih vse te modele, povzete po tujih vzorih, v svojih skicirkah obnavljati in izpeljevati iz konkretnih zgledov. Tako je po stopnjah izpeljeval metamorfoze realnih podob v stilizirane. Tujih vzorov v petdesetih letih torej ni posnemal iz občutka nemoči, temveč ker se je intuitivno zavedal, kateri formalni elementi so mu potrebni za razvoj lastnega slikarskega koncepta.

Povojna svetovna umetnost ni bila naklonjena figuraliki. Ameriški abstraktni ekspresionisti so po zaslugi ekspanzionistične umetnostne politike svoje države narekovali umetniško naravnano vsemu svetu. Prav zaradi njih je bila človeška figura dolga leta po vojni zanemarjena in izključena iz polja likovne umetnosti. Šele po letu 1959, ko je Peter Selz organiziral v Museum of Modern Art v New Yorku razstavo z naslovom *New Images of Man*, je svetovna javnost ponovno odkrila širok razpon izraznih možnosti, ki jih ekspresivnost figure omogoča.²⁸

S tem dejanjem je končno lahko prišlo do veljave slikarstvo moža, ki je dolga leta ustvarjal v samoti in na robu aktualističnih likovnih dogajanj. Z veliko retrospektivno razstavo v londonski Tate Gallery leta 1962 je Francis Bacon, tako rekoč čez noč, dosegel evropsko slavo in popularnost. Njegove trpeče in iznakažene človeške figure so se naenkrat zazdele edini resnični prebivalci zemeljske oble. Baconov človek krvavi in trpi, prav tako kot Pregljev doživlja vedno hujše deformacije. Manjkajo mu roke, noge, in slikarjev čopič kot kirurški nož vedno bolj odpira telo. Vsepovsod prisotna groza in trpljenje ne ponujata mirne razrešitve spora. Edino Picasso je bil tisti plastični kirurg, ki je bil v sintetičnem kubizmu poznega obdobja sposoben ta razkosana in razstavljena telesa zlepiti in sestaviti iz povsod prisotnega kaosa vsaj približno urejen, imaginativen svet.

Vsem tem slikarjem je bilo skupno pojmovanje umetnosti, kot ga je leta 1935 izrazil Picasso: »Umetnost ni upodabljanje lepotnih kanonov, ampak tisto, kar lahko instinkt in možgani zasnujejo mimo vseh kanonov. Ne šteje to, kar umetnik dela, ampak tisto, kar je... Zanimanje za Cézanna potencira njegov nemir — to je njegov nauk; Van Goghova vznemirjanja — to je resnično abstraktna drama človeka. Vse drugo je laž.«²⁹ Ali s Pregljevimi besedami: »Izbrana rafiniranost slikanja mi malo pomeni. Iščem slikarstvo duhovno čutne resnice. Luksus okusa in lepega

²⁶ Tega leta je bila v Moderni galeriji v Ljubljani organizirana razstava skulptur in risb Henryja Moora. Ob tej priložnosti se je Pregelj z Moorom verjetno tudi osebno spoznal.

²⁷ Pregelj razporeja stilizirane dele razpadlega telesa v okvire naslikane arhitekture ali pogradov. Primeri: dve litografiji *Nocturno* in *Spomenik pozabljenim junakom* in lesorez *Pogovor s preteklostjo* (sl. 46). Vse tri grafike so iz leta 1957.

²⁸ Jure Mikuž, Pregljeve človeške postave v kontekstu evropske umetnosti, *Slovensko povojno slikarstvo in zahodna umetnost. Od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma*, Ljubljana 1982 (doktorska disertacija na Filozofski fakulteti v Ljubljani, tipkopis), pp. 71–84.

²⁹ Dore Ashton: *Picasso on Art: A Selection of Views. The Documents of 20th Century Art*, London 1972, p. 11.

videza zastira bistveno. Bližja mi je notranja izrazna moč ekspresionizma, celo v svojih utopičnih vizijah.«³⁰

S čuti zaznavna realnost je v Pregljevem slikarstvu neprestano prisotna. Pot od pripovednosti do znaka in simbola se je odvijala vzporedno z raziskovanjem možnosti slikarskega podajanja realnosti; od iluzionistično prepričljivo podanega konkretnega prostora, ki s perspektivnimi pomagali zavaja gledalčev optični čut, do prostora, ki je ustvarjen neposredno plastično na sliki in je haptično zaznaven. Pri Preglju se tradicionalni renesančni evklidovski prostor, ki s perspektivno izoblikovano mrežo ustvarja tretjo dimenzijo, stalno ponavlja kot izhodišče. Pomeni mu matematično konstrukcijo, na katero eksperimentalno nanaša transformacije. Do leta 1953 je njegov motivni svet osredotočen na krajine, tihožitja in portrete, ukvarja se torej s tradicionalnimi slikarskimi nalogami. Stilne novosti, ki jih je po tem letu začel vnašati v prostor slike, pa so temeljito spremenile slikarski koncept. Prostor je postajal vse bolj modernistična sploščena neiluzionistično zasnovana opna. Ta novost, ki so jo v evropsko slikarstvo uvedli francoski impresionisti, je služila za potenciranje čutnega zaznavanja. Slika, ki je že po svoji osnovni lastnosti omejena na dve dimenziji, se po ukinitvi iluzionistično ustvarjene tretje dimenzije materializira tako, da začne njena materialna realnost ustrezati haptično zaznavni.

Vzporedno z ukinjanjem iluzije tretje dimenzije se je začela v Pregljevih slikah gostiti mreža ali rešetka, v katero so bili vstavljeni slikovni podatki. Uravnovežena zgoščenina vertikal in horizontal pomaga koncentrirati energijo na površini slikovnega polja (sl. 44, 45, 46).³¹ Tako ustvarjena mreža pri Preglju ni samo element prostorske gradnje, povzet po tujih vzorcih; vzrok, da jo je vpeljal v sliko, nam razložijo njegove besede: »Znanost je odkrila, kako se v osrčju materije prepletajo sile in ji s tem dajejo trdnejši sestav. Po njenih izsledkih je prevzela arhitektura nove vezi in odkrila nove ritme, ki odražajo splet tektonskih sil v stavbi. Slikarstvo in kiparstvo pa nista šla vštric z razvojem, temveč sta ohranila v kompoziciji statične vrednosti, ki prihajajo do izraza samo, če so vključene v sestav navpičnih stebrov in vodoravnih preklad.«³²

Leta 1957 se je začela pravilna shematičnost geometrijske mreže drobiti in gostiti okoli osrednjih vsebinskih poudarkov. Okna rešetke se zapro, prostor se začne spreminjati v ploskev. Odnosi med posameznimi barvnimi ploskvami postajajo vse bolj dramatični. Nanos postaja pastoznejši in poteza čopiča vse bolj vznemirjena. Pregelj je začel dodajati v barve pesek in razmeščati po platnu slikarstvu tuje snovi. Tam so se znašli delci mozaika,³³ kosi čipk³⁴ in deščice,³⁵ včasih je Pregelj

³⁰ Bihalji-Merin: *Pregelj*, p. 138.

³¹ Tak koncept slike je pri Preglju prisoten v letih od 1953 do 1956. Naj omenim le nekaj izrazitejših slik tega obdobja: *Modri interier*, 1954; *Taborišče*, 1954; *Večerja*, 1954; *Pokrajina s čolni*, 1954 (sl. 44). Formalne elemente, ki so Preglju omogočali takšno shemo, sem omenila že prej.

³² Marij Pregelj: *O človeku in njegovi umetnosti. Studija o integraciji umetnosti*. (Ljubljana) 24. 8. 1963. Tipkopis je shranjen v arhivu Moderne galerije v Ljubljani (od tod citirano Marij Pregelj: *O umetnosti*).

³³ Primera: sliki *Omizje* in *Delitev kruha* (obe 1962).

³⁴ Sliki *Legenda o kruhu* in *Praznik v ateljeju* (sl. 49, obe 1965).

³⁵ Slika *Glava* (1965).

celo zlepil dve slikarski platni drugo na drugo, tako da sta njuni površini na različnih nivojih.³⁶ Vsi ti posegi so se pri Preglju dogajali v zgodnjih šestdesetih letih in niso bili v času informela nič posebnega. Istočasno s Pregljem jih je sprejemal v svoje slikarstvo tudi Stupica. Vendar imajo pri Preglju poseben status. Kolaž je pri njem izraz zavesti, da s tradicionalnim oljnim slikarstvom ni več mogoče izražati prenovljene senzibilnosti sodobnega človeka. »Od kubizma naprej se krčenje zaključene in jasne podobe figure ali predmeta kompenzira z vdorom novih, čutno močnejše zaznavnih vznemirljivih materialov... Nekateri elementi slike so s tem načinom poudarjeni in so na novo zaživel. Pri tem se optična resničnost narave, pognana skozi vrata, vrača skozi okno kot materialna resničnost.«³⁷

Sliki se s povečanjem plastičnosti nanosa poveča značaj realitete. Tako se pri Preglju spreminja telo slike od iluzionistično posredovane podobe sveta (torej sheme, ki ustvarja tretjo dimenzijo v sliki in hkrati navidezno odpira prostor za njo) do mreže, ki se ploskovno zapre in zgosti ter se potem razvije iz izhodišča, ploskve naprej v realen prostor, v tretjo dimenzijo. Ta izbočena struktura deluje skulpturalno in s svojo lastno agresivno materialnostjo vsiljivo pritegne gledalca v prostor dogajanja. Ali drugače povedano, Pregelj se v svojem slikarstvu spremeni iz nedolžnega opazovalca krajin in tihožitij v osrednjega akterja svojih slik.

Pregelj se je zavedal, na kakšen način so tehnološke novosti v dvajsetem stoletju vplivale na spremenjeno percepcijo realnosti. V njem je bil neprestano prisoten občutek nezadostnosti slikarskega medija. Ndomestil naj bi ga film, ki projicira tridimenzionalno prizorišče dogajanja na dvodimenzionalno platno. Z gibanjem lahko angažira tako svoje akterje, kakor tudi »naključne« opazovalce dogajanja, gledalce. Vendar je bila usodna napaka slikarja, ki se je iz dvodimenzionalnega slikovnega polja podal v tretjo dimenzijo ta, da se ni prilagajal zakonitostim in omejitvam slikarstva. Pregelj je v svojih slikah želel doseči več, doseči nemogoče; želel je v sliki združiti vse veje umetnosti. Literatura je v njegovih slikah prisotna z verbalnimi zapisi³⁸ ali z navezavami na literarne junake, ki jih je spoznaval skozi ilustracijo. Glasbo je vpeljal s pogostim upodabljanjem igralcev na različna glasbila; to so trobentač, kitarist in piskač.³⁹ »Ko je slikal, so se na gramofonu vrtele plošče z glasbo Bacha ali Wagnerja. Ko pa je odložil čopič, je prijel v roke knjigo in bral, tudi do jutra. Kafka, Caldwell, Faulkner in Steinbeck so bili njegovi pisatelji,«⁴⁰ omenja v zapisu ob Pregljevi retrospektivni razstavi Janez Kajzer.

³⁶ Slika *Krik* (1966).

³⁷ Copič: *Pogovor*, p. 50.

³⁸ To so slike, pri katerih Pregelj vstavlja napis v njihovo središče. Navadno gre za naslove slik. Tak je *Trobentač* (sl. 50) iz leta 1959, *Otrok* iz leta 1965 in *Mati* iz istega leta z dvakratnim napisom »mama«.

³⁹ Piskač se pojavi v kompoziciji iz leta 1958, *Trobentač* (sl. 50) je naslov treh njegovih slik, iz leta 1952, 1959 in 1960, *Kitarist* je iz leta 1961. Naj omenim tudi njegov talent za glasbo, o katerem govori njegova sestra v spominih na očeta. Omenja Marijev lepi bariton in lahkoto, s katero se je naučil igrati na harmonij, ki so ga imeli doma.

⁴⁰ Janez Kajzer, *Umetnikov življenjepis*. Marij Pregelj je prehitel svoj čas, *Tedenska tribuna*, Lj, XVII, 9, 26. 2. 1969, p. 8 (od tod citirano Kajzer: *Življenjepisi*).

Vendar ostaja filmska umetnost edina, ki lahko združuje vsa področja ustvarjanja: literaturo, slikarstvo in glasbo, in torej zadosti vsem človekovim čutom. Pregelj, ki je ta trojni spoj želel doseči v sliki, je bil nujno nemočen. »Po naravi svojega medija je film umetnost, ki združuje več panog klasičnega oblikovanja. Pojavil se je kot fenomen modernega časa ter vsebuje mnogo slikarskih in glasbenih elementov, pove-zanih, oziroma utemeljenih, v svojem filmskem jeziku. Ravno vidik sinteze med likovnostjo, literaturo in glasbo je izhodišče filmskega oblikovanja, kjer elementi omenjenih panog umetnosti predstavljajo pod-lago režiserjeve kreacije... Filmski jezik je mišljenje v slikah.«⁴¹ To so misli slikarjevega sina Vaska.

PREGELJANSTVO

Vasko se je čutil za nadaljevalca očetovega poslanstva. S filmom naj bi nastopil tam, kjer je oče v sliki končal. Umetniško poslanstvo je Marij Pregelj predal sinu v sliki. Njegov *Portret Vaska* (sl. 57), pred-zadnja slika, ki jo je naslikal pred smrtjo, predstavlja portretiranca, čigar oči so: »... eno človeško, temno in močno izrazno naslikano, drugo oko pa, oko kamere, bo metalo na projekcijsko plošev platna slikovne oblike, kakršnih ni mogel doslej naslikati noben umetnik s čopičem... S sintetičnim parom oči iz narave in iz znanosti bo mladi Pregelj z novim pogledom na svet in z novimi aparaturami nadaljeval in razvijal, kar je oče začel. Dosegel nepretrganost slikovne nesmrtnosti.«⁴²

V družini Pregljevih se je umetniško izročilo predajalo iz rok v roke. Od očeta, pisatelja Ivana Preglja, je nasledil umetniški dar sin, slikar Marij, obe umetniški poslanstvi naj bi združil v sintezo režiser Vasko. »Čudovito dediščino si imel: vse bogastvo dedovih besed, ki so odkrivale svetove v človeški duši, in neizmerno silo očetovega slikarstva, ki je s svojimi pompejskimi barvami tkalo prt za novo slovensko zavezo,«⁴³ so bile besede, napisane ob Vaskovi smrti, ki je umrl komaj 37 let star.

Očetovo dediščino je doživljal kot izjemno kvaliteto in breme obenem že Marij Pregelj. Špelca Čopič je bila ena redkih, ki je opozorila na to: »Družinsko okolje je Marija Preglja močno oblikovalo in za bodočega raziskovalca Pregljeve umetnosti bosta važna osebnost in delo očeta pisatelja ne le zaradi številnih portretov, v katerih je sin analiziral očeta, temveč predvsem zato, ker je imel že od prvih zavestnih hotenj, da bo postal umetnik, v družini vzor in nasprotnika, proti kateremu se je moral uveljaviti.«⁴⁴

Zanimivo je, da se v ekspresionistični prozi Ivana Preglja pogosto pojavljajo aluzije na likovne simbole. Prizori se v glavnem odvijajo na dramatičnih, kontrastnih prizoriščih med svetlobo in temo. Pisatelj pogosto opisuje podobe, ki jim likovna simbolika podeljuje silovit, skoraj

⁴¹ Tadej Bratok, Srečanje s cineasti. »Moje življenje je film.« Vasko Pregelj in njegova umetnost, *Delo*, XI, 114, 26. 4. 1969, p. 20.

⁴² Bihalji-Merin: *Pregelj*, p. 15.

⁴³ Denis Poniž, Vasko Pregelj. Nekrolog, *Delo*, XXVII, 160, 12. 7. 1985, p. 6.

⁴⁴ Čopič: *Pregelj*.

magičen pomen.⁴⁵ Tako v noveli *In cruce salis* iz leta 1903 govori o podobarju, ki se je ob tem, ko je klesal v les podobo Križanega, sprebnil. Ali v romanu *Plebanus Joannes* o sugestivni moči, ki jo je imela podoba: »Pred to sliko so se križali ključarji, ki so v tej sobi sklepali z vikarjem račune; o njej so sanjale neveste in mlade matere in se s krikom zbujaile ob strani svojih mož, s katerimi so stale pred strogo izprašujočim vikarjem, preden jih je oklical...«⁴⁶ Morska deklica, ki je v romanu *Plebanus Joannes* naslikana na steni sobe sveta, ima v vlogi ribe faronike moč, da z zamahom repa ugonobi svet. Tu se stikata poganska in krščanska tradicija. Duhovnik se obrača s prošnjami do te podobe prav tako, kakor do krščanske svete podobe. Celotna slika na steni sobe sveta je posneta po srednjeveških vzorcih in izjemno jasno izrisana.⁴⁷ Vse to zanimivo priča o širini koncepta zasnove, kot ga je vključeval v svoje pisateljsko delo Ivan Pregelj.

Do neposrednega stika med njim in sinom Marijem je prišlo v knjižni ilustraciji. Z njo se je Marij Pregelj, kot smo videli, ukvarjal že zelo zgodaj. Leta 1944 je ilustriral knjigo *Na vakance* očeta Ivana Preglja, za katero je spremno besedo napisal drugi Pregljev sin Bogo. Bogo je prispeval tudi eno najzanimivejših študij k Pregljevemu romanu *Tolminci*.⁴⁸ Prav tako je Vasko Pregelj prispeval najtehtnejše zapise o slikarstvu svojega očeta Marija.⁴⁹

Ko Bogo Pregelj govori o oblikovnih prvinah Pregljeve proze, poudari tudi navezovanje na umetnostne smeri preteklih dob, ki ga lahko apliciramo tudi na slikarstvo Marija Preglja: »Takšno prenapenjanje oblikovnih jezikovnih prvin na račun razumljivosti je značilno za vse asocijalne umetnostne smeri, tako v romantiki in esteticizmu 19. stoletja, še prej pa v baroku 17. stoletja in v srednjeveški viteški umetnosti. Znova se je pokazalo sredi 20. stoletja v raznih oblikah poznega ekspresionizma in eksistencializma.«⁵⁰

Ekspresivni izraz torej ne samo transformira podobo, temveč jo tudi osvobaja gostobesedne razdrobljenosti in pripovednega konteksta. »Slikarji hočemo izražati z najbolj skopimi oblikovnimi podatki popolne oblike, v katerih pa naj bi bil značilno zajet skupek življenja in smrti. Sposobnost za tako krčenje je bistvo ustvarjalne sile, v njem tiči uročna vrednost umetnine, ki je zasidrana v magu ali umetniku, če ga tako imenujemo s sodobnim imenom, ki večno ustvarja sebi in drugim

⁴⁵ O likovnih elementih v pisateljskem delu Ivana Preglja je napisal Emilijan Cevc tekst z naslovom *Ivan Pregelj in likovna umetnost (Pregljev zbornik, Ljubljana 1984, pp. 29–42)*.

⁴⁶ Ivan Pregelj: *Plebanus Joannes, Izbrana dela*, III, Celje 1964, p. 44.

⁴⁷ Sliko razlaga France Koblar v komentarju k *Izbranim delom*, III, Celje 1964, p. 425. Tam navaja konkretne likovne vzorce, po katerih se je pisatelj lahko zgledoval.

⁴⁸ Ivan Pregelj: *Tolminci*, Ljubljana 1965. Spremnno besedo in opombe je napisal Bogo Pregelj.

⁴⁹ Za primerjavo navajam dva. Komaj osemnajstleten napiše Vasko izjemno tehtno oceno Pregljeve razstave v Mestni galeriji v Ljubljani: P. V. [Pregelj Vasko], *Ob razstavi, Mladina*, 11, 19. 3. 1966, p. 6 (od tod citirano P. V.: *Ob razstavi*) in zapis ob retrospektivni razstavi v Moderni galeriji v Ljubljani: Vasko Pregelj, *Reminiscence, Sinteza*, 15, 1969, pp. 21–28 (od tod citirano Vasko Pregelj: *Reminiscence*).

⁵⁰ Bogo Pregelj, spremna beseda k romanu Ivana Preglja *Tolminci*, Ljubljana 1965 (od tod citirano Bogo Pregelj: *Spremna beseda*), p. 254.

privide o človeku, bodisi da so komaj zaznavne embrionalne oblike idolov ali anatomsko do popolnosti dodelana in zgrajena bitja ali pa zamotano zgrajeni sestavi oblik in barv.«⁵¹

Vendar figura vedno nujno vsebuje nek aspekt literarnosti. (Da slika ni zgolj pripoved zgodbe, je Marij Pregelj vedel že kot študent.)⁵² Pregelj, pisatelj sin, velik poznavalec in občudovalec literature in izjemno nadarjen ilustrator, vidi v vsaki upodobljeni figuri instinktivnega in historičnega človeka ravno zaradi simbolične vrednosti, ki jo po njegovem človeško telo v mejnih situacijah bivanja premore. To je vedel že Goya: »Slikarstvo kot pesništvo odkriva v veselju tisto, kar je najprimernejše za njegove namene. Spaja in koncentrira v eni sami fantastični figuri zgodbe in značaje različnih kreatur, s katerimi je poseljena narava. Zahvaljujoč se tej modri in kreativni kombinaciji pripada umetniku naslov raziskovalca in tako preneha biti podrejeni kopist.«⁵³

Pregelj je zaradi razmerja, ki ga je v svojih slikah ohranjal med figuro in barvno ploskvijo in zato, ker se figuri nikoli ni odrekel (Špelci Čopič je v intervjuju povedal, da ne čuti pojemanja izpovedne moči figure v likovni umetnosti niti ne misli, da bi ji on, kot slikar, že dospel do dna), je v odnosu do figure soroden Baconu, ki pa se v svojih komentarjih k slikam izrazito izogiba literarnih kontekstov svojih slik. Kljub temu, da uporablja simbole, kompozicije in tudi barve z izrazitimi simbolnimi konotacijami, ga njihova morebitna pripovednost odbija. In vendar lahko na neki način opazimo, da Baconove slike niso nič drugega kot le upodobitev prostorov, v katerih se odvijajo drame absurda tistih piscev iz tega stoletja, ki jih najbolj občuduje: Becketta, Eliota in Genêta. Tega aspekta ilustrativnosti se sam niti ne zaveda, niti o njem eksplicitno ne pišejo pisci, ki so se ukvarjali z Baconom.

MINEVANJE, PROPAD

Posebno poglavje zasluži Pregljev odnos do smrti. Misteriozno je dejstvo, da je ženi in sinu tri mesece pred smrtjo natančno napovedal njen datum.⁵⁴ Tega dne je tudi zares umrl, kljub temu, da je operacijo, zaradi katere je bil v bolnišnici, dobro prestal.⁵⁵ Ta nenavadna usodnost zasluži, da si jo pobliže ogledamo. Spet so korenine za malikovalski odnos do smrti skrite daleč v preteklosti.

Pisatelj Ivan Pregelj je še kot otrok izgubil starše. Vzgjajala sta ga zato stari oče in stara mati. Babica je bila pravljíčarka, deda pa se Ivan Pregelj spominja kot čudaka. Tak je postal, ko mu je umrla 14-letna hčerka Mičca, ki jo je imel zelo rad. Po spominih, ki jih navaja Bogo Pregelj,⁵⁶ je neutolažljivi oče izkopal hčerkino lobanjo iz groba in jo zakopal v svojo njivo, kamor je hodil vsak dan. Ko je na starost zbolel,

⁵¹ Marij Pregelj: *O umetnosti*.

⁵² Bazilija Pregelj: *Oče*, p. 156.

⁵³ Oto Bihalji-Merin, *Jedinstvo umetničke i socijalne svesti u Goyinom delu*, *Umetnost*, Beograd, 1, 1949, p. 156.

⁵⁴ Kajzer: *Življenjepis*.

⁵⁵ Umrl je v soboto 18. marca 1967 ob 23. uri zaradi pljučne embolije po pre-stani operaciji črevesnega karcinoma.

⁵⁶ Bogo Pregelj: *Spremna beseda*, p. 248.

da ni več mogel vsakodnevno opravljati te poti, je lobanjo izkopal iz zemlje in jo skrnil v svoji postelji v sobi v »turncu«, tj. stolpiču domače hiše. Te sobe ni nikoli več zapustil. Konec zgodbe opiše Bazilija Pregelj v svojih spominih na očeta. Ded je svoje življenje končal tako, da se je v postelji obesil. Morbidnost tega spomina, ki je bil tako živo prisoten še v spominu pravnukov, govori o »druženju« s smrtjo, ki so jo v družini Pregljevih doživljali na poseben način.

Frančiška Peršič, žena Ivana Preglja, je rodila šest otrok. Kot pri toliko drugih družinah tistega časa niso vsi preživel. Za prvorojencem Bogom in hčerko Natašo se je rodil Marij, ki je že nekaj mesecev po rojstvu umrl. Četrty se je rodil bodoči slikar, ki je prevzel ime po mrtvem bratcu. Tudi peti sin, Vasko, je umrl štiri in pol leta star. Vendar ga oče, zaradi njegove miline in drugačnosti (vsi drugi otroci so bili podobni očetu, nižje, čokate postave, grobih obraznih potez in rjavih oči, edini Vasko je bil modrook in je podedoval materino gracilnost) nikoli ni mogel preboleti. Hčerka, ki se je rodila za njim, naj bi ga nadomestila. Poimenovana je bila Vaska — Bazilija, vendar izgubljenega sina nikdar ni zamenjala (sama se spominja, da je v družini nikoli niso mogli klicati po imenu — Vaska, vedno je bila le Punči). Izgubljenega sina je Preglju nadomestil šele edini vnuk, Marijev sin Vasko Pregelj. Ivan Pregelj mu je posvetil krajši tekst. Naslovil ga je *Glosa vnuku*. V njej je pisatelj namesto pravljice, ki si jo pet ali šestletni vnuk želi, napisal zgodbo o smrti, ki mu je vzela ljubljenega otroka. Za glosa, torej za geslo, mladega, komaj porajajočega se življenja postavi Pregelj smrt. V *Glosi* citira Ivan Pregelj stavek, ki ga je izrekel junak neke njegove zgodbe, zdravnik Muznik: »Kakor sonce, večje in lepše je življenje, kadar zahaja.«

Tak nenavaden, nezdrav odnos do smrti je v svoji začetni fazi odnos do bolezni, torej odnos do telesnega razkroja, razpadanja, ki poteka neodvisno od vitalističnega duševnega delovanja. »V pravkar umrlem, še ne povsem ohlajenem človeku, v katerem ni več telesnega življenja, torej telo biološko že razpada, živi misel v ječi smrdljivega telesa s podvojeno silo in si želi osvoboditve . . . telo mi razjedajo črvi, razpadam, saj sem že mrtev, možgani pa neustavljivo delujejo.«⁵⁷

Vendar je telo sestavljeno iz mehke in trde materije: iz mesa in iz kosti. Meso je tisto, ki na trohnečem truplu najprej razpade, kosti ostanejo. Mehanski skelet, ki je dajal telesu obliko, je torej trajnejši od mrtvega mesa: »Izsušena kost — stegenica se beli v travi. Za streljaj od nje leže spet kosti roke, še zvezane po komolčnem sklepu, vdrta napol razrita lobanja, in druga nosi v sebi še izstrelek, tretja je razbita, razpadla na posamezne drobce. Hodimo po tej zemlji, posejani s sprhnelimi trupli.«⁵⁸ (sl. 46) Kostni se pojavijo kot spomin na nekaj, kar je bilo živo.

Izpisani vtis je bil eden najmočnejših, ki je Preglju ostal s poti po prizoriščih IV. in V. ofenzive v Bosni. Skupina jugoslovanskih umetnikov je na predlog tovariša Tita obiskala kraje, kjer so se med

⁵⁷ Vasko Pregelj: *Reminiscence*, p. 27 (Vasko citira svojega očeta).

⁵⁸ Marij Pregelj: *Po sledih IV. in V. ofenzive*. [Tipkopis v arhivu Moderne galerije v Ljubljani (od tod citirano Marij Pregelj: *Po sledih*)].

NOB odvijali najhujši boji, da bi s slikami dokumentirali doživetja.⁵⁹ Vasi so bile povsem puščene in prebivalstvo pomorjeno, tako da ni pred umetniki noben človek hodil po teh krajih. Prisotnost preteklega tragičnega časa je ostala živa v materialnih ostankih. Preglju se je ta podoba minevanja neizbrisljivo zarisala v spomin. Poleg izkušnje taborišča, kjer je spoznal človeka v razponu med dobrim in zlim, so ti grozljivi in tesnobni nemi prizori smrtnega pustošenja ostali v njegovi zavesti motiv, ki ga ni mogel več nedolžno obiti: »In pri vsem tem se spomniš in se ti vplete v oči grob partizanke — preprost križ v višini človeka. Prečna letva je pregrnjena z domačim platnom. V njem so žalujoče roke uvezle preproste črke — ime padle. Zviška križa se spuščata kakor trakova na roke križa, konca pisanega šala. V glavi križa tiči zrcalo, v lesenem okvirju ob njem, kakor ob izginulem obrazu, v soncu in nevihtah obeljeni lasje deklice — borke. Nagneš se prav do srede zrcala v upanju, da bi ujel v njem nabrekli smehljaj mladosti, in najdeš v njem — le lastno podobo — razrito z nemo žalostjo.«⁶⁰

Prve povojne Pregljeve slike so bile kot načrtno, hoteno pozabljanje teh grozljivih spominov. Krajine, v katerih ni prisoten človek, so bile beg pred tisto realnostjo, ki ga je obdajala dvaintrideset mesecev v taborišču in v kateri človeško življenje nima nobene vrednosti. Zdi se, kot da je deset let lahko potiskal ta doživetja, ki so bila tako živo prisotna v njegovi domišljiji, v svojo podzavest. Vse do leta 1958 je Pregelj slikal idealizirane podobe iz življenja v svetlih, vedrih, optimističnih tonih. Ko je leta 1958 končno dobil svoj prvi pravi atelje (do tedaj je slikal v improviziranem prostoru na podstrešju), je začel mrzlično ustvarjati, kot bi hotel nadomestiti čas, ko je moral živeti brez za slikarja eksistenčno pomembnega prostora.

Spomini na pretekla doživetja so se začeli vedno glasneje oglašati v njegovem delu. Zdelo se je, kot da podob, ki jih je videl in doživel, ne more več zadrževati v sebi. Ta novi motivni svet se je najprej odprl v grafiki. Spomin na grob mrtve borke, ki ga je že v besedi tako sugestivno zaznamoval, je oživil v litografiji *Žalovanje* (sl. 54). Tam so lasje, ki obledeli vihrajo v vetru, tam je šal, ki ga je mlada borka nekoč nosila okoli vratu. Zdaj krasi vrat križa.

Grozljivost, ki se je začela oglašati v Pregljevih delih, je bila tudi znak zavesti o bližnji prisotnosti smrti v družini. Leta 1957 je oče Ivan Pregelj neozdravljivo zbolel, tako da ga je bolezen priklenila na posteljo. Sin Marij ga je še portretiral. Vendar to, kar je slikal, ni bila več podoba očeta, temveč metafora za propad na splošno. Polica s knjigami, pred katero je Marij Pregelj že tolikokrat upodobil svojega očeta, se je spraznila, človeška podoba ob njej je postala anonimna, glavo je nadomestil ovalen madež. Naslov slike: *Starec*. Leta 1960, po smrti Ivana Preglja, se je starec spremenil v brezglavega *Igralca pasjanse*, še vedno v isti preobleki. Njegov nasprotnik, soigralec v igri za enega, je obrisana človeška senca, duh.

⁵⁹ Razstava likovnih del, ki so nastala na tej poti je bila maja 1948 v prenovljenih prostorih v nekdanjem trgovskem lokalu na Šelenburgovi ulici. Sodelovali so B. Jakac, T. Kralj, V. Lamut, M. Pregelj, E. Sajovic, I. Šubic.

⁶⁰ Marij Pregelj: *Po sledeh*.

Po letu 1960 so naslikana telesa Marija Preglja začela razpadati. Kadar Pregelj upodablja človeka nasploh, ga reducira na »splošno notranje bistvo«, na skelet. To je ponotranjena človeška podoba, taka kot jo odkriva rentgenska slika: bistvo človeka torej, kot ga vidi oko skozi mehanski pripomoček.⁶¹

Kadar Pregelj govori o sebi ali se upodablja, uporablja mentalno globinsko perspektivo; lušči meso s sebe, da bi odkril svojo notranjo, duhovno podobo.

»Tvoja podoba se začne
onstran mesa,
ki ga pesek razgali.«

To je verz Pregljevega priljubljenega pesnika Marca Alyna. Naj navedem še verza iz 21. psalma, kjer je govor o Kristusovem duševnem in telesnem trpljenju:

»Kakor voda sem se razlil,
vse moje kosti so se razklenile.
Moje srce je postalo kakor vosek,
raztoplja se v mojih prsih.«

Podoba največje telesne in moralne izčrpanosti je torej razpadajoči in krvaveči človek, človek samo iz mesa in kosti, žrtev, klavna živina. »Mi smo meso, mi smo potencialna trupla. Vedno, ko grem v mesnico, se začudim, da ni moje telo obešeno na mesarskih klinih namesto živalskih trupel... Vedno so me zelo prevzele podobe mesnic in mesa v njih. Mislim, da imajo zelo veliko skupnega s podobami križanja. Videl sem zelo vznemirljive slike živali, posnete, preden so jih odrli. V njih je bil prisoten vonj po smrti. Očitno je bilo, da se te živali zavedajo, kaj jih čaka in da bi storile vse, da bi ubežale svoji usodi. V meni je bil prisoten občutek, da se v teh slikah odvija drama, podobna tisti, ki se dogaja pri Križanju,«⁶² razlaga Francis Bacon.

Pregljevo *Križanje* iz leta 1966 je nastalo tako, da je slikar iz ilustrirane revije izrezal fotografijo, ki je kazala obešene zaklane živali v obliki križa. Nalepil jo je na polo papirja in jo preslikal, kot navaja Vaskove spomine Oto Bihalji-Merin.⁶³

Vendar to ni bilo Pregljevo edino *Križanje*. Istega leta so nastala še tri; eno od teh v litografiji. Verjetno zadnje Pregljevo *Križanje* je uprizorjeno s človeškim telesom, postavljenim na glavo. Tako je bil križan sveti Peter, ki ni dovolil, da bi trpel v isti pozi, kot je trpel božji sin, Jezus Kristus. Tako je Pregelj sodil samemu sebi leto dni pred svojo smrtjo. Slika nosi naslov *Neznani heroj* (sl. 55). Upodobljeno

⁶¹ Ta model uporabi Pregelj prvič v osnutku kompozicije *Atom* za Institut Jožef Stefan v Ljubljani (osnutek je datiran z letnico 1952, kompozicija ni bila realizirana). Zanimivo je to, da je Pregelj namestil človeško figuro, ki ponazarja snemanje rentgenskega posnetka v položaj, kakršnega priporoča knjiga K. C. Clarkove *Positioning in Radiography*, ki je izšla v Londonu 1938, kot idealno pozo za posnetke. Te knjige Pregelj zanesljivo ni poznal, niti ni takrat še poznal slik Francis Bacona, čigar postavitev figur se pogosto navezujejo na poze iz te knjige.

⁶² David Sylvester: *Interviews with Francis Bacon 1962–1979*, London 1985, pp. 47, 23.

⁶³ Bihalji-Merin: *Pregelj*, p. 14.

človeško telo je še sestavljeno iz vseh delov, vendar so ti okrnjeni. Roke se končujejo v zapestjih, človeška glava je reducirana na oval, noge oklepajo križ kot gobec živali. Trup se je že razpustil in se v snovnosti spaja z ozadjem. Zdi se, kot bi se iz kupov nagrmedenega človeškega mesa izvila trpeča človeška figura.

»Kar je poslej govoril gospod Tomaž, ni bila več apostolova beseda. Bil je strašen oris nepopisnih bolečin človeka, ki so ga z zdravim telesom triintridesetih let pribili na križ. Bila ni nobena povest o križanju, bilo je križanje samo, kakor ga ne bi mogel bolje pripovedovati noben svedok in doživeti bolj živo noben rabelj. Ni bila beseda o bolečini, bila je prečudno obnovljena resnična rana v dlaneh med kitami in žilami, bila je zdrizajoča groza prebitih koščic v stopalu... O trpeča glava, s trnjem kronana, z znojem in krvjo oblita, oči slepe od slabosti in motne od srag, usta razvlečena od žeje in grenkobe, koža zdrizajoča se v strašnem mrazu in blazni grozi visoko med nebom in zemljo...«⁶⁴

Se vse hujša od podobe križanja, kjer človek še v trpljenju obdrži dostojanstvo plemenite žrtve, je umetnikova vizija mlinčka za meso,⁶⁵ ki se pojavi v *Diptihonu*. Ta bo iz še razpoznavne materije naredil brezoblično, nerazpoznavno maso, mehko snovost, tekočino, ki ne bo zapustila nobenega zemeljskega sledu. Figure v *Diptihonu* (sl. 48) so grajene iz »živega mesa, njihov epidermis spominja na opekline, povzročene v atomski katastrofi.«⁶⁶

»Ustje mlinčka za meso je vhod v pekel,« je zapisal Oto Bihalji-Merin⁶⁷ in s tem parafraziral Sartrovo misel, ki jo ponavlja tudi Bacon: »Pekel so ljudje okoli nas. Pekel je tukaj in zdaj!«

Se en proces umiranja obstaja, ki je hujši od fizičnega minevanja. To je usihanje umetniškega daru. Pregelj je bil že v svojih mladih letih priča umetniški nemoči, ki je zajela očetovo ustvarjanje. Pisatelj Ivan Pregelj je v svojem petdesetem letu življenja, leta 1933, napisal zadnjo novelo. To je novela *Thabiti kumi*, v kateri je obračunal z razpetostjo med duševnim in telesnim, ki ga je vse življenje usodno opredeljevala. Potem, ko je v naslednjih petih letih samo še nemočno in brezplodno poskušal ustvarjati, ga je izdalo telo. Ohromela mu je desna roka. O tem piše Franc Koblar: »Njegovo zadnje delo je bilo velika muka ponavljanja in je pričalo, da je zaključil svoj razvoj. Končno mu je ohromela desnica in poslej je le z levico mogel napisati samo kaj malega. Skoraj bridko se je spolnilo, kar je leta 1918 v samozavestni šali napisal: ‚Ne daj mi Bog take nečimurnosti, da bi pisal še v svojem petdesetem letu.‘«⁶⁸

⁶⁴ Ivan Pregelj: »Glejte, človek!«, *Izbrana dela*, III, Celje 1964, pp. 367, 368.

⁶⁵ Mlinček za meso se edinkrat prej pojavi v sliki *Praznik v ateljeju* iz leta 1965 (sl. 49). Na sliki nastopata dva akterja: verjetno slikar in njegov sin. Iz temne ploskve vsiljivo pogleduje svetleče oko kamere na večje svetlo polje, kjer je v isti smeri kot prej kamera proti slikarju obrnjen mlinček za meso. Tako je že tu nakazana možna tragična razrešitev spora, ki se je odvijal v umetniku: iz zavesti, da je slikarstvo umetniški izraz pretekle dobe in ga bodo nadomestile nove tehnike ustvarjanja, se je v Pregelju v poslednjih letih njegovega življenja verjetno začel razraščati dvom o potrebnosti in smiselnosti slikarjevega poslanstva.

⁶⁶ Vasko Pregelj: *Reminiscence*, p. 27.

⁶⁷ Bihalji-Merin: *Pregelj*, p. 15.

⁶⁸ France Koblar: *Izbrana dela Ivana Pregelja*, I, Celje 1962, komentar, p. 366.

Takrat, v tridesetih letih, ko se je to dogajalo, je še vsa družina Pregljevih živela skupaj in skupaj so doživljali očetov umetniški konec. Bazilija Pregelj v spominih sicer omenja očetovo bolezen in umetniško nemoč, vendar vsega tega ne prikaže tragično. Ivan Pregelj je po njenem pripovedovanju vedno isti dobri in skrbni oče ter osamljen premišljevalec.⁶⁹ Bolj odkrit in neusmiljen je Marij Pregelj, ki je očetov razvoj in njegovo staranje dokumentiral s portreti. Že ko je leta 1936 prvič upodobil očeta, se je prav ob tem motivu njegova slikarska gesta sprostila. To je dobro opazil že Peter Krečič, ko je ravno to sliko kot primer kvalitete oddvojil od siceršnje tedanje Pregljeve produkcije: »Izrazite slikarske kvalitete se v tej sliki kažejo predvsem v suverenem obvladovanju figure, posebno portretirančevih rok, kjer si je Pregelj tudi že dovolil, da je jasneje izoblikoval levico, desnico pa pustil zgolj nakazano.«⁷⁰ Tako nas Peter Krečič, ne vedoč, pripelje v jedro problema. Pregelj je vedel, kaj se dogaja v očetu. Vedel je za njegove krizne občutke umetniške nemoči. Dve leti prej, kot je oče zbolel in mu je ohromela desnica, s katero je pisal, mu je že napovedal usodo. Na sliki je oče upodobljen sedeč na stolu. Levica mu sloni na naslonjalu in sili v ospredje, skoraj iz slike in s svojo veliko površino prekriva desnico.

Razpoložensko nenavadno temačen je tudi Pregljev avtoportret z mlajšo sestro iz leta 1939. Razporeditev obeh figur je sugestivna. V centru slike sedi sestra, Pregelj je odrinjen na skrajni desni rob. Če figuri pogledamo natančneje, vidimo, da jima levici (na sliki sta to desnici, vendar ker je umetnik upodobil samega sebe, je verjetno celotno kompozicijo opazoval v zrcalu in sta zato naslikani roki v resnici levici) ležita umirjeno na kolenih. Desnico odreže Mariju okvir slike, Bazilijina pa je zakrita z njenim telesom. Slika je nastala leto dni zatem, ko je oče ohromel. Morda so otroci nosili v sebi občutek krivde za očetovo nemoč.

Marijevo kontinuirano zaznamovanje očetovega staranja se je začelo šele leta 1944, ko se je vrnil iz taborišča. Od takrat pa do očetove smrti je nastalo devet njegovih samostojnih portretov, dvakrat pa ga je Marij vključil v skupinske portrete.⁷¹ V portretih je leto za letom vse bolj prisotna groza telesnega propada, meso telesa razpada, trohni, dokler se dve leti po očetovi smrti, leta 1962, ne spremeni v povsem poduhovljeno podobo. To je podoba *Človeka*. »Okrogla trebušna votlina, vzporedni ornament reber, razkročene noge, viseči spol tistega, kar je bil mož; nepozabno se je umetniku vtisnila podoba mrtvega očeta,«⁷² je napisal Oto Bihalji-Merin. Telesna podoba se zdi kot vpita v lesene deske grobega, surovo obdelanega katafalka. Je kot emanacija duhovnih sil, ki ostanejo za človekom potem, ko snovno telo že davno izgubi svojo

⁶⁹ Zanimiva je pripomba Tarasa Kermaunerja v spremni študiji k romanu *Plebanus Joannes* (Maribor, Koper 1985, p. 182) z naslovom »Ljubezen mater je presegla pravico moža«, kjer omeni, da bi bilo knjigo Bazilije Pregelj koristno psihoanalizirati in odkriti, kaj vse od Pregljevega lika v tej knjigi manjka.

⁷⁰ Krečič: *Pregelj*, p. 7.

⁷¹ Leta 1944 ga je upodobil trikrat, potem ga je slikal leta 1952, 1953, sledi gvaš *Oče pri kartah*, datiran 1953–54, sledita upodobitvi leta 1954 in 1957. Vrsto zaključita *Starec* iz leta 1957 in *Igralec pasjanse* iz leta 1960, ki je nastal verjetno po očetovi smrti.

⁷² Bihalji-Merin: *Pregelj*, p. 74.

zemeljsko pojavnost. Tak je obris človeka, Kristusa, na mrtvaškem prtu (Santa Sindone), ki ga je zapustila izsevajoča duhovna energija mrtvega telesa.

V skoraj isti pozi je Marij Pregelj upodobil človeško telo, ki objema križ, na mozaiku na očetovem grobu. Bazilija Pregelj se spominja: »Večkrat si mislim, kaj bi oče dejal k Marijevemu nagrobnemu mozaiku, ki mu ga je takorekoč vsega sestavil s svojimi rokami. Dejal je: 'Tega ne smem pustiti mozaicistu, to je za Papana!' Zdi se mi, da sta se še v smrti dopolnila, Marij z mozaikom, oče s svojo besedo. Ko je Marij nekaj dni po pogrebu prišel domov, je prinesel veliko skico nagrobnega mozaika. Razvil mi jo je in dejal: 'Tu v desnem kotu pa bo treba izbrati citat iz Papanovih del. Kaj misliš, kaj?' Ne vem, kaj mi je bilo, da sem rekla: 'Papa naj pokaže in odloči, kaj!' Segla sem z zaprtimi očmi med očetove spise. Potegnila sem Magistra Antona in tam se je odprlo, na koncu strani: 'Bog je videl in sprejel.'

Marij je dejal: 'Prav to je manjkalo. Papa je spregovoril.'⁷³

Podobo osamljenega misleca prevzame po smrti Ivana Preglja, ki jo je posebljal, lik v predale ali omaro utesnjene misleca. Ta nima več človeške podobe. Je anonimen, nerojen plod. Fetus, ki ni več varno zaščiten z maternico, temveč postane nedolžno, nezavedno bitje, izpostavljeno in nemočno v dehumaniziranem svetu.⁷⁴ »To je podoba golega in debeloglavega, ostarelega, a nedonošenega misleca, skrčenega v tesnem in zaprtem prostoru,⁷⁵ kot je zapisal Ciril Kosmač.

Portreti in avtoportreti so edina dela v Pregljevem slikarstvu predvojnega obdobja, v katerih je prisotna dramatična nota, ki v zadnjih desetih letih njegovega življenja prevlada. Pregelj se je v teh zgodnjih delih s posebno pazljivostjo posvečal oblikovanju rok in obrazov. Na obrazih je opazen bogatejši nanos barve, tako da postane koža raskava. Zdi se, kot bi bila razpraskana, mestoma se pojavijo razpoke, skozi katere bi lahko zakrvavela. Obrazi delujejo kot maske. Očesne jamice so poglobljene in poudarjene s temnejšimi sencami, zato učinkujejo podobno kot lobanjske odprtine. Ponovno dobimo občutek, da Pregelj lušči, odgrinja telesno podobo, da bi se dokopal do duševne, ki je skrita v notranjosti.

Ko raziskuje svojo lastno podobo, je Pregelj še bolj neusmiljen. Z leti se spreminja njegov pogled, spreminja se obleka. Vedno bolj se slači. Pogled postaja prazen; včasih se očala, ki oklepajo oči v okvirje, spremenijo v neprozorno opno in zastirajo pogled. Obraz je vse bolj podoben negibni maski.⁷⁶ Obleka se spreminja z umetnikovo vizijo svoje funkcije v svetu. Včasih je jetniška, včasih klovnovska. Pregelj zadaja vse hujše udarce svojemu telesu. Leta 1961 prvič zakrvavi. »Pregljeva rdeča je sicer barva, toda v konceptu umetnikove zavesti je to kri, polna obeležij, ki jih je dobila v zgodovini človeške civilizacije od mističnih prakultov do razvrednotene tekočine, ki je v potokih odtekala v raznih

⁷³ Bazilija Pregelj: *Oče*, pp. 158, 159.

⁷⁴ Primer za to sta litografija *Mislec* (1965) in z različnimi posegi (litografski tisk na platno, plastično spajanje površin, slikarska obdelava) izoblikovana slika *Zaprta predali* (1965).

⁷⁵ Ciril Kosmač, *Marij Pregelj*, Galerija Meblo, Nova Gorica 1971, s. p. [r. k.].

⁷⁶ Luc Menaše razlaga vzeti živi pogled kot izraz skrajne bolečine. Luc Menaše: *Avtoportret v zahodnem slikarstvu*, Ljubljana 1962, pp. 140, 141.

vojnah,⁷⁷ je zapisal Jure Mikuž. Leta 1966 si Pregelj v lastni podobi odreže nogi in desno roko.

V zadnji sliki, ki jo je v svojem življenju naslikal (sl. 58), se je upodobil kot enooki velikan, Polifem, »ki v Pregljevi upodobitvi zastopa lik zgodovinsko nepremakljivega premočrtnega misleca. Vsa energija duhovne moči je združena v njegovem očesu. Polifemova veličina je simbol duhovne moči posameznika, ki je prerasel okvire tipizirane množice in z močjo svojega edinega očesa kot prispodobe možgan razbira in dokončuje neko misel. Njegov lik je zgodovinsko zazrt v prihodnost, pri tem pa pozablja sedanost in ta ga končno pogubi.«⁷⁸ Vid, za slikarja najpomembnejši čut, se je v Polifemu reduciral v eno samo oko (pomanjkanje enega organa povzroči koncentracijo energij v preostalem). Edino oko je oko globinske penetracije, oko sposobno duhovnega videnja. To je vseprisotno božje tretje oko, ki se vse bolj spreminja v oko pralnega stroja ali oko kamere. Picasso, mož, ki je posedoval najprodornejši pogled 20. stoletja, je sebe videl v podobi slepega Minotaura,⁷⁹ ki ga vodi tipajoča roka, Pregljeva vizija je bila krvaveče oko Polifema.

RED, KAOS

Pregelj je bil univerzalen umetnik. Ukvarjal se je s slikarstvom, grafiko, stenskim slikarstvom, graffitom, mozaikom, ilustracijo in tapiserijo. Zato je moral biti dobro seznanjen z značilnostmi posameznih materialov in z njihovimi oblikovalskimi tehnikami. Že do barve same — osnovnega slikarskega sredstva — je imel poseben odnos. Njegova sestra se spominja, da je med študijem rad posegal po barvah, ki jih je sam pripravljaval po starih receptih. Alkemija snovi, najsi bo to pigment, kamen, tekstil, papir ali omet, torej osnovno, elementarno neke snovi je pomenilo zanj izhodišče. Material je raziskoval, našel v njem bistveno in se temu bistvenemu podrejal ali ga eksperimentalno nadgrajeval. Novosti, ki jih je odkrival v eni tehniki, je kasneje uporabil v drugi. »Sprijem z velikimi stenami lahko prinese v koncept tabelnega slikarstva globoke spremembe,«⁸⁰ je nekoč dejal. Ravno tako je formalne novosti, ki jih je kasneje uporabil v velikih stenskih kompozicijah, najprej preizkušal v grafiki, v litografiji.⁸¹

Grafična tehnika omogoča umetniku, da z intenzivnim kontrastom med črno in belo izraža dramatične teme iz človeškega življenja. Ravno tako, kot je največji kontrast človeške eksistence zajet v odnosu med

⁷⁷ Jure Mikuž, Slovensko povojno slikarstvo, *Slovenska likovna umetnost 1945—1978*, Moderna galerija, Ljubljana 1979, p. 23 [r. k.].

⁷⁸ Vasko Pregelj: *Reminiscence*, p. 23.

⁷⁹ Leo Steinberg: *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art*, New York 1975, p. 130.

⁸⁰ Čopič: *Pogovor*, p. 50.

⁸¹ Pregelj se je stalno vzporedno s slikarstvom ukvarjal tudi z grafiko. Spočetka se je ukvarjal z različnimi tehnikami, po letu 1958 pa je uporabljal izključno litografijo. Ta tehnika je v času, ko je bila odkrita, služila množični reprodukciji — za ilustracije v časopisih. Torej je imela predvsem socialni značaj. Na ta način sta jo uporabljala Daumier in Toulouse-Lautrec, veliki mojster litografije 20. stoletja je bil Picasso.

življenjem in smrtjo, se v slikarstvu barve polarizirajo med belo in črno. Lesorez *Taborišče* iz leta 1952 in litografija *Vojna* iz leta 1953 sta najzgodnejši temi dramatičnega posredovanja vsebin človeške eksistence, odrinjene na rob.

Seveda na tem mestu ne smemo mimo začetnih in hkrati izjemno uspešnih poskusov sintetiziranja dramatičnega in tragičnega v sliki. Take so Pregljeve ilustracije k *Iliadi* in *Odiseji* iz let 1949–51. V času svojega nastanka so bile ocenjevane zelo različno; od ocen, izraženih v superlativih: »Te ilustracije skoraj tri tisoč let stare pesnitve so paradokso hkrati eno redkih del slovenske likovne umetnosti v sredi 20. stoletja, ki v svojem široko pojmovanem slogu (povedati čim več s čim bolj na kratko povzemajočimi sredstvi), ne trpi za provincialno zaostalostjo svoje umetnostne okolice,«⁶² do skrajnega zavračanja: »Očarujoča svežina in globina Homerjeve poezije ne bi prav nič zgubila brez poudarjanja moritev in pristno četniško-ustaško-belogardistične grozote Ahilovih daritev.«⁶³ Pregljeva barbarizacija klasičnih grških junakov in aktualizacija prizorov je iz dogajanja, ki se je zgodilo v preteklosti, oblikovala dogodke, ki so tukaj in zdaj, ki so v nas in okoli nas. Pregelj je v njih upodobil spoznanje, da se za idealizirano lepotnimi prizori neke od nas že oddaljene realnosti skriva prav isti človek, ki hrepeni in ljubi, ali pa sovraži in ubija, kot ga je imel priložnost spoznati v taborišču.

Pregelj je v zgodbi vedno ilustriral prizore, kjer elementarna, surova človeška narava pride najbolj do izraza. To so: boj, napad, beg, pobeg, pregon, mučenje, uboj, smrt. Njegove najuspešnejše ilustracije so tiste, ki ponazarjajo zgodbe z epsko širino. Poleg že omenjenih, za *Iliado* in *Odisejo*, se sem uvrščajo še ilustracije za Mažuraničev ep *Smrt Smajl Age Čengića*, nastale v naslednjem letu za *Odisejo* (1952), potem druga verzija ilustracij za Londonovega *Belega očnjaka* iz leta 1957 in ilustracije za Hemingwayjevega *Starca in morje* iz leta 1958.

V osredotočenost na skrajno in dramatično je Preglja pripeljalo doživetje ujetniškega taborišča. Več kot dve leti, kar je živel v množici prisilno utesnenih ljudi, ki sta jih družila le lakota in propadanje, je lahko veliko razmišljal o človeku, še več pa o bitjih, ki ne zaslužijo tega imena.⁶⁴

V taborišču je veliko risal, največ s tušem in svinčnikom (od tam izvirajo prva omizja, poleg njih je risal študije ujetnikov v vseh mogočih položajih: stoječe, sedeče, ležeče in pri različnih opravilih: v pogovoru, pri čitanju, poslušanju koncerta, igranju kart, oblačenju, striženju, obiranju uši). Velika večina kompozicij iz tedanjega časa postane v nadaljnjem Pregljevem slikarstvu njegov središčni motiv. Kljub transformacijam, ki jih človeške figure doživljajo, se Pregelj vedno znova vrača k njihovem izhodišču. Presenetljiva je metamorfoza (tako je Pregelj imenoval transformacije) poze človeka z roko, v pravem kotu dvignjeno nad glavo, ki si obira uši. Ta poza postane v kasnejših slikah

⁶² Luc Menaše, Društvena umetnostna razstava, *Slovenski poročevalec*, XII, 110, 12. 5. 1951, p. 4.

⁶³ Branko Rudolf, Homer: *Odiseja*, *Ljudska pravica*, XIII, 3, 19. 1. 1952, p. 10.

⁶⁴ O Pregljevem taboriščnem življenju je pisala Vera Visočnik, Marij Pregelj, *Borec*, XX, 3, 1969 (od tod citirano Visočnik: *Pregelj*), pp. 276–281 (v besedilu navaja tudi pričevanja Pregljevih taboriščnih tovarišev).

univerzalna in v splošnem vsebuje dva simbolična pomena, pri moškem je to obrambna poza, pri ženski pa poza razkazovanja.⁸⁵

Osrednji motiv Pregljevega slikarstva, ki izvira iz taborišča, je omizje. V enoličnosti taboriščnega življenja je bila miza edini »dramatični« element, okoli katerega so se dogajali vsi pomembni dogodki taboriščnega življenja. Miza je element v prostoru, ki je povezoval neznane ljudi v skupnost. Ob mizi se je razdeljevala hrana, okoli nje so se zbirali zapnejši tovariši v razgovoru, miza je služila za mrtvaški oder. »Omizje pomeni umetniku pojem zapadnoevropske kulture. Padec in povzdignjenost človeka sta vezana na prostor, kjer se je, se in se bo odločala usoda človeštva,«⁸⁶ povzema očetove ideje Vasko Pregelj.

Vendar ima združevanje ljudi v množico lahko pozitiven ali negativen pomen. Umetnik se, kot izjemno občutljiva osebnost, lahko počuti ogroženega od množice, ki vedno stremi po izenačevanju. »Subjektivizem prvega faktorja, umetnika in objektivizem drugega, družbe, sta v medsebojnem sorazmerju, ki ga ni mogoče ne izločiti ne izravnati... V bistvu je to borba ustvarjajočega človeka s spreminjajočim človeštvom za človeštvo in borba absorbirajočega človeštva s tvornim posameznikom za človeka, na kratko, to je spopad oblikovane osebnosti z brezlično maso. V njem se izraža razlika med fiziološkim organizmom posameznika in družbenim organizmom množice,«⁸⁷ je Pregelj razmišljal o teh problemih.

Po drugi strani pa je Pregelj občudoval moč, ki jo ima lahko množica. Združitev mnovega v eno, da se tako koncentrira moč vseh enot v eni ideji gotovo privede do monumentalnejših rezultatov, kot delovanje šibkega posameznika. Človek se, če se počuti ogroženega, v množici lahko tudi skriva. »Posameznik lahko množico vodi,« pravi Vasko Pregelj, »lahko ji je vzor, ne more pa spremeniti vsebinskega toka.«⁸⁸

Enotnost mnovega v eno uprizarjajo pri Preglju že granatna jabolka v zgodnjih tihožitjih, taki so tudi šopki v formo valja zgoščenih cvetic, kanelirani stebri s kapiteli, sestavljenimi iz mnogih drobnih glav, pahljačasto razprta mesta amfiteaterskih oblik. To združujočo moč ima po Pregljevem mišljenju tudi zveza, društvo, ki povezuje ljudi⁸⁹: »Zveza ni administrativna organizacija iz papirja, temveč velik studio, tovarna naših duhovnih proizvodov, naš likovni kompleks družbene nastave. Zato smo komponenta duhovnih dosežkov ljudstva ali človeštva, ne drobni obrtniki nekdanjih cehev, temveč enakopravni soudeleženci v graditvi svetovne kulture. S to funkcijo naše delo popolnoma izpolnjuje pravico do družbenega priznanja, naš poklic pa pravico do družbenega statusa.«⁹⁰

⁸⁵ Potek transformacij Pregljevih figur in motivov lahko zasledujemo v skiciranih, ki jih sedaj hrani Moderna galerija v Ljubljani.

⁸⁶ P. V.: *Ob razstavi*.

⁸⁷ Marij Pregelj, Umetnost in družba. Koreferat v Budvi na Kongresu Združenja likovnih umetnikov Jugoslavije leta 1964. (Tipkopis v arhivu Moderne galerije v Ljubljani.)

⁸⁸ P. V.: *Ob razstavi*.

⁸⁹ Leta 1960 je Pregelj za en štiriletni mandat prevzel funkcijo predsednika Združenja likovnih umetnikov Jugoslavije.

⁹⁰ Namesto nekrologa. Marij Pregelj, *Tribuna*, Lj, XVII, 16, 22. 3. 1967, p. 6 (citirane so njegove misli iz leta 1964).

Pregelj gradi dramaturgijo slike s pomočjo arhitektonike likovnih elementov in s pomočjo barve. Pregeljevo režijsko načelo je interpoliranje igre — protiigre. Igro predstavlja rdeča barva, simbol zmagovitega manifesta vseh idej in ideologij,⁹¹ ki je po svoji sporočilnosti bipolarna. Po eni strani je to barva spočenjajočega se ugodja, po drugi pa barva protibožanskega nasprotja stvarjenju, upor duhovnih moči proti Bogu.⁹²

»Pred nami sine iz zelenja svit rdeče zvezde na kamnitem stolpu...«⁹³ Pregeljeva vizualna zaznava, z že omenjenega potovanja po prizoriščih bojov v Bosni, naredi iz optičnega vtisa dramo. (Rdeča barva da z zeleno najintenzivnejši barvni kontrast v naravi, siva je najnevtiralnejše ozadje.) Rdeča barva nosi v sebi, kot smo že videli, tudi še čisto elementarno prepoznavnost. Lahko je kri, ki se cedi po platnu. Siva, modra, ugaslo zelena, torej barve kontrastne rdeči pa so barve trohnenja, razpadanja, gnitja.

Za Pregelja je slikarsko platno predstavljalo živo tkivo, njegov odnos do platna je bil odnos med dvema organizmoma. Prazno platno ga je frustriralo,⁹⁴ belina vznemirjala. Moral mu je vzeti nedolžnost. »Kadar je Pregelj začel slikati, ni maral čakati, da bi se podlaga posušila, temveč je takoj delal naprej... Belo platno ga je dražilo, naglo je moralo izgubiti nedolžno brezskrbnost... Z naglimi potezami čopiča je morala biti belina podlage izbrisana, umazana. (Čopiče je izpiral z bencinom, kar je proti obrtnemu pravilu.) Nikoli ni bil kolorist dobro umerjenega slikarstva,«⁹⁵ tako je slikarka Melita Vovk, Pregeljeva učenka, opisala njegov način dela. Pregelj se ni prilagajal pravilom. Poznal in obvladoval je vse postave slikarske obrti, vse teorije o barvah. In vendar so bile barve z njegove palete zunaj konvencije in proti njej.

Čisto — umazano, mrtvo — živo, telesno — duhovno, skupno — posamično; Pregelj se je vedno gibal med skrajnimi točkami. Radikalizirana občutja, bodisi v sferi negativnega ali pozitivnega, so točke njegovega mikrokozmosa. Vrednote se stalno rušijo, spreminjajo. Pregelj je vedel, da ni absolutnega sistema vrednot, da se dobro stalno spreminja v zlo.⁹⁶ Relativnostna teorija je preveč zaznamovala mislece 20. stoletja.

Včasih se poli spojijo, zamenjajo, rdeča kri lahko postane poživljajoča tekočina, ezoterična modrina se spremeni v živo meso polno podplub.

V arhitektoniki slikarskih elementov se je Pregelj vedno podrejal klasičnim zakonitostim gradnje likovnega polja. Prostor je oblikoval tektonsko, elemente razpostavljaj po prostoru in nikoli ni dovolil, da

⁹¹ P. V.: *Ob razstavi*.

⁹² Alfonz Rosenberg: *Odkrivajmo simbole*, Celje 1987, pp. 79, 80.

⁹³ Marij Pregelj: *Po sledih*.

⁹⁴ »Imel sem vtis — in tudi večkrat mi je pravil, da je vedno zelo napet, ko se je usedel pred belo platno in se ga je lotil strah, kaj bo ‚ratalo‘.« — To je citat iz pisma Ivana Kraigherja, ki je bil s Pregeljem v nemškem in italijanskem ujetništvu. Povzemam ga po Visočnik: *Pregelj*, p. 278.

⁹⁵ Bihalji-Merin: *Pregelj*, p. 12.

⁹⁶ »Kot da je Pregelj vse življenje iskal eno samo razrešitev, čakal na trenutek, ko bo mogel pripeljati obojnost — paradoks — do popolne indiferencije: ko bo postalo zlo dobro in narobe, Bog hudič in narobe, največja požrtvovalnost (dati svoje življenje za drugega) največja sla, največja ljubezen, največji egoizem.« Take besede je zapisal Taras Kermauner o pisatelju Ivanu Pregelju v spremni besedi k njegovemu romanu *Tolminci*, p. 185.

bi izgubili povezanost s tlemi in zalebdeli v prostoru. Sliko je gradil od spodnjega roba navzgor ali iz nekega podstavka, da je tako še ohranjal pomirjujoče statično občutje.⁹⁷ Izhodišče mu je vedno pomenil perspektivno pravilno oblikovani prostor.

Na platnu so se najprej pojavile pravilno oblikovane stene kvadrov in kock. Pregelj jih je v številnih preslikavah vse bolj deformiral. Prostori so se ploščili in zapirali, iz odra, iz realnega prizorišča, so se spremenili v brezprostorska prizorišča hudih sanj (to so nenaseljene sobe golih, hladnih sten, bolniške sobe, hodniki ali kopalnice; prostori, ki jih je slikarstvu odkril nadrealizem).

Ti nehumani prostori so vedno pripravljeni za človeka; ali je v njih neposredno prisoten ali so vidni le sledovi njegovega dela. Pregljev človek je umeščen v prostor tako, da se podreja osnovnim koordinatam prostora. Vertikalo ponazarja stoječi človek (telo v harmonični akciji), horizontalo ležeči (telo v mirovanju), telo v diagonali pa vnaša v sliko nemir (to je dramatična napetost akcije).

Edini čas, ko je človek še lahko deloval usklajeno s samim seboj, je za Preglja čas klasične preteklosti, čas antike. Pregelj je pogosto slikal rimska mesta. Njihova amfiteaterska oblika mu je pomenila harmonično povezanost med nebom in zemljo. Polkrožno oblikovan zaključek lahko primerjamo z apsidalno formo — to je »nekakšna mistična podoba sveta«⁹⁸ (sl. 50, 52). To je tudi oblika mavrice, v kateri se, po krščanskem pojmovanju povežeta stvarnik in ustvarjeno bitje v edinstvo skupnega delovanja. Pregljeve amfiteaterske oblike koncentrirajo energijo okoli središča. Tako se vsi deli celote podrejajo »možganom« ali »očesu«, okoli katerega so razporejeni. Center, oder je neka višje organizirana celica, ki je sposobna harmoničnega urejanja celote. Vendar je v tem motivu vsebovan paradoks; v amfiteatrih so bili uprizarjani gladiatorski boji. Ta višje organizirana celica je torej lahko tudi prizorišče bojov in prelivanja krvi.

»Svet je poln različnih političnih koordinatnih sistemov, misel je deljena v mnoge ideološke sfere, zato je tudi slikarjeva vizija apsidalne podobe zemlje presekana in na križišču meja se poraja drama«⁹⁹ (sl. 51, 53). Ko se forma zaključnega ovala, ki je učinkovala harmonično, razklene, se spremeni v formo pomanjkanja. Postane čeljust, ki hlasta za zapolnitvijo,¹⁰⁰ roka, ki grabi kvišku ali človeška postava z roteče dvignjenimi rokami. (V pomenu forme polkrožne čeljusti se skriva vrsta paradoksa. V polkrog se oblikujejo tudi usta v nasmehu.) Ko bi se roki spojili, ali usta zaprla, bi to spet postala harmonično sklenjena forma. Odtod izvira Pregljevo stalno upodabljanje sklenjenih ženskih postav — peric ali »orant«, kot jih je imenoval Zoran Kržišnik¹⁰¹ — kjer s pomočjo dodatnih elementov (kosov perila, ki ga obešajo perice), zapolnjuje prazne prostore, tako da je masa poenotena in človeško telo otrpne v idol. »Če hočemo figuri in predmetom — samim starim znanim stvarjem — dati nov pomen, jih moramo omejiti po številu, izprazniti stari

⁹⁷ Špelca Čopič: *Slovensko slikarstvo*, Ljubljana 1965, p. 198.

⁹⁸ P. V.: *Ob razstavi*.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ »V mandibuli je Pregelj videl shematični prikaz razklanega uničenega človeka.« Vasko Pregelj: *Reminiscence*, p. 25.

¹⁰¹ Zoran Kržišnik, Marij Pregelj, *Likovna revija*, I, 2, 15. 12. 1961, p. 49.

pomen — s spreminjanjem oblike in z novimi neobičajnimi zvezami — jim vliti nov pomen in jih poglobiti do vrednosti simbolov.«¹⁰²

Za Preglja je osamljeno telo monumentalno, ker je tako lahko razvidno v vsej svoji pojavnosti in povzdignjeno nad okolico. Vendar je mogoče edino s pomočjo kubističnih metod sinhrono prikazati telo z vseh projekcij. V sintetičnem kubizmu je tako eno telo sestavljeno iz dveh, treh ali več projekcij. Pri Preglju se je začel proces podvajanja ene in iste figure s sliko *Pionirja* iz leta 1947, ki je bila naslikana še v obdobju socrealističnega ustvarjanja. Že tedanjega kritika Staneta Mikuža je zbudila v oči kompozicija: »Ali sta to v resnici pionirja? Položila sta zastavici v dve horizontali ali ne morda le zaradi kompozicije. Barvno je slika sijajno delo, toda tema to ni.«¹⁰³ Na sliki sta upodobljena dva pionirja, ki sta dejansko zrcalna podoba drug drugega.

Podvajanje projekcij posameznih figur v slikah se pri Preglju nadaljuje: tako sta upodobljena otroka v *Igri s pustno masko* (1953), *Dvojčka* (1954), *Perici* (1961). Povsod je dvakrat upodobljeno eno in isto telo odspredaj in odzadaj. Včasih si Pregelj pri podvajanju figur pomaga z ogledalom,¹⁰⁴ ki omogoča hkratno prikazovanje hrbtne in prednje strani. Omenim lahko tri njegove slike z naslovom *Pred ogledalom*, ena je iz leta 1957 in dve iz leta 1961.

To slikanje različnih projekcij s pomočjo zrcala Preglja končno privede do podvajanja v eni sami figuri. Na dveh slikah z naslovom *Zenska figura* (1965 in 1966) je človeško telo kubistično spojeno iz prednje in zadnje pravokotne projekcije.

Pregelj se je ukvarjal tudi z eksperimentalnim predelovanjem ženskih figur, upodobljenih na fotografijah v revijalnih tiskih. Večinoma so to fotografije iz modnih listov, kjer je Pregelj spreminjal glave posnete *en face* v profile (sl. 56). Od originalne podobe ohranja samo oko, ki postane iz slike strmeče oko; na enak način so oblikovali oči svojim figuram Egipčani. Po sredini glave Pregelj s črno barvo zariše ostro potezo grobega profila z izrazitim nosom. Ko jih osami, postanejo te glave sorodne monolitnim glavam z Velikonočnih otokov.

Spajanje figur iz projekcij, posnetih pod različnimi zornimi koti, vnaša v sliko novo dimenzijo: čas. To je čas, ki je potreben, da gledalec zamenja gledišče, da bi figuro opazoval pod spremenjenim kotom. Človek si brez pomoči optičnih pripomočkov ne more privoščiti, da bi bil hkratni opazovalec več različnih dogajanj. Poleg zrcala, ki umetno konstruira prostor in figuro v njem, omogoča spajanje dogodkov, ki so se zgodili v različnih časovnih enotah, tehnika filmske montaže. »S tem da je odkrila arhitektura pri kristaliziranju gmote nove smeri silnic, je postala ciklična — krožeča. Njeno cikličnost pa so prenesli na umetno obrt, na premikajočo se likovnost filmskega traku. Nastal je prikaz odvijajočega se dogodka. Ker pa sta slikarstvo in kiparstvo obtičala pri

¹⁰² Copič: *Pogovor*, p. 49.

¹⁰³ Stane Mikuž, Razstava Društva slovenskih upodablajočih umetnikov, *Slovenski poročevalec*, IX, 66, 18. 3. 1948, p. 6.

¹⁰⁴ O posebnem statusu, ki ga je za Preglja imelo zrcalo, govori Oto Bihalji-Merin: »Mislim, da se je Pregelj bal dolgo gledati v ogledalo. Kako leto pred svojo smrtjo mi je rekel, da so ogledala vrata, ki držijo v puščavo. Človek nedolžno prekorači stekleni prag in se vrne preobražen. Imel je predstavo, da ogledalo, ki poraja slike, nevarno meša fikcijo in resničnost. Pregelj je bil občutljiv za duševne ogroženosti.« Bihalji-Merin: *Pregelj*, p. 11.

vertikali in horizontali, je v njih tudi dogodek ostal skamenjen v trenutek.«¹⁰⁵ To pomanjkljivost je Pregelj želel preseči z zaporednim nizanjem ene in iste figure v različnih kadrih. Tak je niz mislecev v *Zaprthih predalih* iz leta 1965, niz glav na sliki *V taborišču* (1965) in niz glav v kriku na sliki *Barake* (1965).

Dimenzijo časa je Pregelj vnašal v podobo tudi s pomočjo diferenciranih nivojev slike. Oko najprej prebere čutni vtis, ki mu je najbližji. Za nadaljevanje branja je potreben premik na oddaljenejšo ploskev, ta pa se zgodi v določenem času.

Pregelj je v svojem zadnjem obdobju vse bolj vznemirjeno spajal različne nivoje pripovedovanja v svojih slikah. Na platnu se je pojavljala vedno večji nered, kaos: »Sicer pa slikam, enostavno delam naprej. In zapažam pogosto tudi pri sebi nevrastenijo našega stoletja: misel, da mora biti vsaka slika nekaj popolnoma novega, da se ne sme nič ponavljati. Namesto, da bi se staro poglobilo, nimamo časa za kvaliteto, zaradi tega zunanjšega pritiska po vedno novem. Včasih so se za slog borile cele generacije, druga za drugo!«¹⁰⁶

V Genezi se je zgodba začela tako, da je bog iz kaosa ustvaril red. Pregelj je šel v obratni smeri. V svojih slikah se je vedno bolj izgubljal iz reda v kaos. V njih se je neprestano trudil, da bi z umetnimi pripomočki vzdrževal urejeno shematičnost, ki bi omogočala razvidno branje slike; pred vojno si je pomagal tako, da je ustvarjal po vzorih tujih shem, po vojni pa s prostorsko mrežo in geometrijsko stilizacijo. Njegov razburkan emotivni svet, skepsa, cinizem, so ga neprestano premetavali iz nasprotja v nasprotje. Racionalna shema mu je bila v slikah nujno potrebna, da je v prebujnem imaginarnem svetu lahko vzdrževal red. Tudi v vsakdanjem življenju je bil človek ustaljenih norm in navad (Janez Kajzer poroča, da se je Pregelj z ženo in sinom videval ob določenih urah),¹⁰⁷ kar se precej razlikuje od našega običajnega pojmovanja o umetnikih in njihovih navadah. Umetnik se je s svojim obnašanjem in solidnim profesorskim življenjem¹⁰⁸ boril proti nemiru, ki se ga je vedno bolj polaščal. Notranje razburkanosti proti koncu svojega življenja ni mogel več obvladovati. Slike so nastajale vse bolj nekontrolirano. Gesto je porajal instinkt, ki je prehitel misel. Detajli kompozicijskih enot so se drobili in razsipali po platnu. Mislim, da je bil Pregelj vse bolj podrejen temu, kar se je mimo njegove volje dogajalo na platnu. Slike so uhajale njegovi kontroli. Prevzemal jih je kaos in nemir. Gilles Deleuze imenuje to nekontrolirano vitalnost slike histerično samouničevalnost. Ko se ukvarja z Baconom, zapiše: »Med vsemi umetnostmi je slikarstvo brez dvoma tisto, ki nujno, 'histerično' vsebuje svojo lastno katastrofo in se od tedaj vzpostavlja kot beg vnaprej. V drugih umetnostih je katastrofa samo pridružena. Toda slikar, ta gre skozi katastrofo, zaobjame kaos in skuša iz njega izstopiti.«¹⁰⁹ Ta izstop se Pregelju, kot smo videli, ni posrečil.

¹⁰⁵ Marij Pregelj: *O umetnosti*.

¹⁰⁶ Slamberger: *São Paulo*.

¹⁰⁷ Kajzer: *Življenjepis*.

¹⁰⁸ Pregelj je leta 1948 postal docent na Akademiji upodablajočih umetnosti v Ljubljani, leta 1963 izredni profesor (takrat se je šola že imenovala Akademija likovnih umetnosti) in leta 1965 redni profesor.

¹⁰⁹ Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logique de la sensation*, s. 1., 1984, p. 67.

— — —

Preglja torej lahko vidimo kot žrtev boja za prenovljeno percepcijo slikarstva. Vendar se nam tu postavlja vprašanje, zakaj ni izšel iz tega boja kot zmagovalec. V starosti petdesetih let, ko se je njegovo življenje končalo, je Picasso, ki mu je bil zelo soroden tako po senzibilnosti kot po načinu likovnega razmišljanja, šele prav začel ustvarjati v smislu sinteze dotedanjega dela. Pri Preglju pogrešamo prav to obdobje uravnotežene usklajenosti in povzetka izkušenj. Zakaj je Preglja prehitela smrt? Njegove slike so bile ves čas le odpiranje problemov, ne pa njihovo razreševanje. Utesnjevalo ga je okolje, nerazumevanje publike in še bolj ljudi posvečenih v slikarstvo (»Vsak umetnik odmev občinstva potrebuje in težko je, če tega sobesednika nima, če ima občutek, da govori doma v tujem jeziku.«),¹¹⁰ In vendar nihče ne ve, kakšne bi bile slike, ki bi nastale, če bi ta veliki umetnik živel dlje, če bi doživel starost in življenje zaključil v harmoniji s samim seboj. Tako nam ostajajo samo hipoteze. Kot izjemen obrtni virtuoz, človek razgledan po vseh področjih umetnosti in teorije, skrajno senzibilna osebnost in genialen mislec, bi zanesljivo ustvarjal izjemne slike. Žal nam je lahko, kakršenkoli je že razlog za to, da teh slik ni med nami.

Pregelj je s svojo prisotnostjo odločilno zaznamoval petdeseta in šestdeseta leta slovenskega slikarstva. Slike, ki so za njim ostale, pa s svojo usmerjenostjo v prihodnost zaznamujejo tudi sedemdeseta in osemdeseta leta. Tako je kljub svoji prezgodnji smrti usodno opredelil slovensko povojno slikarstvo vse do današnjega dne.

MARIJ PREGELJ: THE PAINTING OF EXTREMITY

The artistic development of the Slovenian painter Marij Pregelj (1913—1967), led him from eclectic, scholastic creativity in the foreign manner in the time before the war and also in the first post-war years, to a commitment to independent creative artistic models in the last fifteen years of his life. His artistic development was strongly influenced by the events in his life and by his compassionate feeling for the world which surrounds us. Marij Pregelj was a humanist by upbringing and education. He was the son of the author Ivan Pregelj and grew up in a family in which his father, who was artistically an expressionist of epic dimensions, was an intellectual model for him from his earliest years. Marij adopted his father's view of the world and extended it under the influence of the new artistic and intellectual streams in the world. The father's expressionistic conflict between extremes was further heightened by an existentialist feeling of hopelessness in the son.

After the end of his studies at the Academy of Fine Arts in Zagreb Marij Pregelj, mainly under the influence of his professor Ljubo Babič, painted in the manner of the Spanish masters El Greco and Goya, while in colour theory he copied the French models which Cézanne had introduced into painting. In this early period the drama which was to pervade his paintings in the last decade of his life was present only when he painted portraits of members of his family. After the war, the concrete recognizable motif was gradually replaced by a transformed and stylized imaginative form. However, Pregelj never allowed his work to venture into abstraction. The human form, usually set in borderline situations of life, always remained the focus of his interest. He was interested above all in human suffering,

¹¹⁰ Čopič: *Pogovor*, p. 49.

agony at the brink of death, which he himself had occasion to see when he survived 32 months in a prisoner-of-war camp. That experience was the source of Pregelj's central motif, the motif of a group of people at a table, which encompassed a wide range, from the positive to the tragic (the table could be a spatial element bringing friends together in confidential conversation or serve as a catafalque).

In the course of Pregelj's development, his human figures were subject to more and more expressive deformations. The parts of the human body were increasingly condensed around the trunk. Pregelj did not merely distort the human body by cutting off the limbs, he also opened the body and showed the inner organs on the surface. The opening of the body was an attempt at a metaphoric representation of the search for the inner, psychic likeness of the human being who is hidden beneath the outer shell, and the physical deformations represented human and moral suffering, as it is experienced by a sensitive individual, by an artist in the dehumanized and technicized world of the twentieth century.

Pregelj's treatment of figures is close to that of all the great figural artists of the twentieth century: Beckmann, Picasso, Moore and Bacon. With Bacon in particular he had much in common: both Pregelj and Bacon position bleeding and suffering human beings on empty stages which are the scene of nightmares, that is, in spaces which had been discovered by the surrealists in painting, and by the existentialists and the dramatists of the Theatre of the Absurd in literature.

Marij Pregelj was a universal artist. He was attracted to painting, graphic art, fresco painting, sgraffiti, mosaics, illustrations and tapestries. Often he combined the individual techniques. But he recognized the limitations of the expressive possibilities of painting techniques. He was convinced that film was the only medium which can combine all forms of art and thus express the complexity of the creative ideas of the twentieth century artist. In his last painting but one, a kind of artistic testament, in which he painted his son Vasko, he passed on his artistic mission to his son, a film director, who would, he hoped, continue at the point at which he had ended in his paintings.

JELOVŠKOVI ANTEPENDIJI V TRZINU

Barbara Murovec, Trzin

Med obnovitvenimi deli v trzinški cerkvi sv. Florijana so leta 1982 razstavili in restavrirali tudi veliki oltar in oba stranska; takrat je restavrator Izidor Mole na hrbtni strani antependija velikega oltarja odkril napis *Illouscheg pingebat 1725* (sl. 59).

Jelovšek je do leta 1729 zvečine živel v svojem rojstnem Mengšu, trzinska cerkev pa je bila podružnica mengeške župnije, zato nas potrjuje mojstrove navzočnosti v tem kraju ne preseneča. Do leta 1730, ko je dobil meščanske pravice v Ljubljani,¹ je Jelovšek dobival slikarska naročila zlasti iz okoliških krajev: leta 1724 je izdelal dve sliki za oltar sv. Frančiška Ksaverija in Joba za cerkev sv. Miklavža na Grebenu,² leta 1725 je s freskami poslikal »gosposko« sobo v gradu Zalog pri Moravčah in približno istočasno tudi kapelico na gradu Tuštajn.³ Naslednje delo, izpričano po virih, je posli-

kava številčnice na stolpu v Komeni, vendar šele iz leta 1729.⁴ Ob freskah v Zalogu in Tuštajnu, ki so nastale istega leta kot antependiji v Trzinu, je Mikuž zapisal, da »moramo ugotoviti, da je slikar najbrže že videl Italijo, da pa uspeha v svojem umetnostnem delu ni ravno pritiral do vrha. Način kompozicije, pojmovanje prostora, obdelava teles in pa predvsem kolorit, so še prav v štadijih prvega razvoja...«⁵ Mikuž o teh antependijih ni ničesar zapisal, Stelè pa je v topografiji političnega okraja Kamnik ob popisu oltarjev in antependijev ocenil, da gre za delo neznanega srednje dobrega slikarja iz sredine 18. stoletja.⁶

Nedvomno so bili vsi trije antependiji zasnovani in izdelani hkrti: vsi so iz smrekovega lesa, brez temeljnika in le premazani z oljem.⁷ Jelovšek je za poslikavo uporabil oljne barve in nazadnje je površino prevlekel z lakom. Pred restavratorskim posegom leta 1982

¹ Stane Mikuž, Ilovšek Franc baročni slikar 1700—1764, *ZUZ*, XVI, 1939—1940, pp. 1—61 (od tod citirano Mikuž: *Ilovšek*), p. 13.

² France Stelè: *Politični okraj Kamnik. Topografski opis*, Ljubljana 1929 (od tod citirano Stelè: *Kamnik*), p. 234.

³ Mikuž: *Ilovšek*, p. 10—11.

⁴ Mikuž: *Ilovšek*, p. 11; Stelè: *Kamnik*, p. 360.

⁵ Mikuž: *Ilovšek*, p. 11.

⁶ Stelè: *Kamnik*, p. 451.

⁷ Podatke je posredoval restavrator Tomaž Kvas.

so bile barve že precej obledele in tudi les pritlehnih desk nagnit.⁸

Tudi kompozicijska zasnova se pri vseh treh antependijih ponavlja: v sredini je podoba svetnika, ki jo ob straneh spremljajo cvetlična tihožitja.

Na antependiju velikega oltarja (sl. 60, 61) je na srednjem polju naslikan sv. Florijan. Svetnik atletske postave je oblečen v moder usnjen oklep, prek katerega ima vrženo do tal segajoče rdeče ogrinjalo. Na glavi ima čelado z zelenim perjanikom; svojo levico je ovil okrog droga rumenega praporca, ki ga je postavil na tla, v desnici pa ima golido, iz katere izliva vodo. Sv. Florijan je upodobljen v rahlem tričetrtinskem zasuku in v trenutku, ko se je v blagem kontrapostu ustavil ob cerkvici, iz katere se vijejo zublji in črni prameni dima. Cerkev je majhna, s slemenom sega svetniku le do sredine goleni; ne dvomimo, da je Jelovšek naslikal trzinsko cerkev sv. Florijana, kakršna je bila po baročni prezidavi: nad baročnim portalom s trikotnim čelom je nadstrešek, nato pa polkrožna luneta, nad katero je zapisana letnica 1725 (sl. 62). Belino cerkvene zunanjsčine poudarjajo črni rustikalni robovi in živordeča streha. Sv. Florijan stoji na odru, ki je tlakovan s črnimi in belimi ploščami in sega proti gledalcu, tako da se za svetnikovim hrbtom odpira najprej podhod, kjer ravne grede mogočne arhitekture nosijo štirje slopi, potem pa pogled zdrkne v oddaljeno, s polkrožnimi oboki presvodenno dvorano in seže

do mesta, ki ga je pogoltni ogenj spremenil v eno samo plamenico.

Dramatičnost ognjene ujme, ki se odvija v tretjem prostorskem pasu, je v močnem nasprotju z milino in spokojnostjo, ki jo beremo na obrazu sv. Florijana, z njegovim pretehtano držo in s prитайenim opazovanjem, kako se pod slapovi vode ogenj iz trzinske cerkve spreminja v črn dim.

Osrednjo upodobitev spremljata na vsaki strani bogata šopka iz belih vrtnic, rumenih in rdečih tulipanov, belih lilij in fantazijskih modrih cvetlic, ki jih je Jelovšek postavil v bogati baročni vazi, stoječi pred polkrožno vglobljenima nišama.

Na desnem stranskem antependiju je Fran Jelovšek v medaljonu upodobil sv. Lenarta v ječi (sl. 63, 64). Pred nami je opat srednjih let, ki potopljen v svoje misli gleda mimo nas. Desnico je položil na prsi, z levico drži pastirsko palico. Svetnik je viden le do pasu, saj stoji za mizo, na kateri je kot atribut njegove mučeniške smrti utež s kroglo na verigi. Prostor je opredeljen le z majhnim zamreženim oknom, ki ga vidimo za svetnikom; svetloba, ki izrisuje okence, je šibka v primerjavi s sijem okoli glave sv. Lenarta: ta daje dovolj luči, da simbol svetnikovega mučeništva riše izrazite sence po mizni ploskvi.

Na stranskih poljih sta naslikana bogata cvetlična šopka, ki sta z dolgim živordečim trakom pripeta na vegetabilno oblikovano kljuko; trakova se — valovita, po-tegnjena vstran — vibasto zvita spuščata ob šopku proti tlem.

⁸ Antependij sv. Florijana: 96 × 195,5 cm; restavrator Izidor Mole je zamenjal 6,5 cm lesa spodnje deske. Antependij sv. Lenarta: 92 × 199 cm; zamenjano je 6 cm lesa spodnje deske. Antependij sv. Urbana: 93 × 199 cm; zamenjano je 5,5 cm lesa spodnje deske. Vsak antependij je izdelan iz treh smrekovih desk, ki so med seboj zlepljene z letvico.

Na levem stranskem antependiju je Jelovšek polja enako razdelil; sv. papež Urban (sl. 65, 66), ki se ozira v nas, je starejši mož mirnega, mogoče z nekaj skepse zaznamovanega obraza. Glavo ovija žarkast nimb; svetnik gleda k vernikom, ki jim je namenil svoj blagoslov dušnega pastirja, saj je desnico dvignil v značilni blagoslavljajoči gesti. Oblečen je v papeški ornat modre in rdeče barve, ki je obšit z bogatim zlatim robom. Z levico pridržuje v naročje položeno knjigo, vrh katere je grozd, hkrati je oklenil tudi papeško palico. Prav v nasprotju z individualizacijo svetnika pa je ozadje za njim temno, neopredeljeno, tako da ne moremo reči, kje svetnik je oz. od kod prihaja.

Cvetlična šopka tega antependija je Jelovšek zasnoval enako kot na antependiju sv. Lenarta, da se, kot podobi, ki v kompozicijski usklajenosti spremljata poslikavo velikega oltarja, v dosledni simetriji podrejata antependiju sv. Florijana. Izjema, ki si jo je slikar dovolil, pa je grozdje, simbol iz legende sv. Urbana, ki ga je vpletel med cvetlice.

Na hrbtni strani tega antependija je napisal kratici SV, kar razberemo kot začetnici njegovega imena (Sanctus Vrbanus); ponovil je letnico 1725, ki jo je torej napisal že tretjič. Pisava številke je vselej enaka, posebno značilni sta ležeče narisani številki 7 in 5.

Jelovškov podpis in letnica na hrbtni strani antependija sv. Florijana nam torej pričata, da je slikar v prvem desetletju svojega de-

lovanja ustregel tudi naročnikom iz Trzina; z antependiji je seznam njegovih zgodnjih del pomembno povečan. Gre za tabelna dela, ki so v njegovem opusu redkost, saj je antependij Marijine zaroke iz kapele na Ajmanovem gradu iz leta 1733 verjetno delo Jelovškovega učenca, ne pa mojstra samega,⁹ in je, tako kot oltarne podobe, naslikan na platno. Trzinski antependiji nam razkrivajo, da je Jelovšek v letih pred drugim potovanjem v Italijo uporabljal sicer močne, pastozne barve, ki jih je zlasti v cvetličnih tihožitjih razprl v živopisano paletu. Jelovšek je v skoraj vsa svoja dela vpletal motive rož; tudi zaradi bujnega cvetja se zdi, da je Jelovšek v teh letih še pripadal tistemu srednjeevropskemu toku, ki je del estetskih zgledov črpal tudi iz tihožitij flamskih in holandskih mojstrov 17. stoletja, vendar je v prvih desetletjih 18. stoletja pri nas zadnjič zazvenel.¹⁰ V upodobitvah svetnikov v osrednjih poljih antependijev je vpliv iz severnih krajev manj izrazit, vanje, zlasti v portret sv. Urbana, se je prikradlo tudi nekaj elementov italijanske umetnosti, ki jo je Jelovšek spoznaval na svojem prvem potovanju. Zanimivo je tudi to, da je mojster pozneje večkrat upodobil sv. Florijana (Lesce, na pročelju hiše južno od cerkve; na vzhodni steni kašče na Ajmanovem gradu; na hiši beneficija v Komendi), vendar je vsekozi ohranil enak tip postavnega vojščaka z ljubeznivim, še fantovskim obrazom, ves čas mu je puščal enaka oblačila, torej usnjen oklep z ogrinjalom in značilno čelado.

⁹ Mikuž: *Ilovšek*, pp. 18–19.

¹⁰ France Stelè: *Slovenski slikarji*, Ljubljana 1949, p. 86.

Antependiji iz trzinske cerkve sv. Florijana nam torej pričajo, da je Jelovšek v sredini dvajsetih let še bil slikar, ki je imel predvsem poteze zgodnjega barokista in se

je šele v letih drugega italijanskega potovanja v Quaglieni bližini¹¹ spremenil v slikarja svetle barvne lestvice in zanesljivih iluzionističnih kompozicij.

¹¹ Mikuz: *Ilovšek*, p. 11.

Prispevek je izveček iz raziskovalne naloge, pripravljene za srečanje Znanost mladini 1987. Za pomoč se zahvaljujem prof. Narcisi Desković-Živković in dr. Nataši Golob.

KNJIŽNE OCENE

ZLATNO DOBA DUBROVNIKA. XV. i XVI. STOLJEĆE, Vladimir Marković et al. cur., Zagreb: Muzej MTM 1987, pp. 408, 47 delno celostranskih barvnih in 269 črno-belih posnetkov med besedilom in v katalogu, skupaj z zemljevidi, mestnimi načrti in arhitektonskimi posnetki. [r.k.]

Leta 1987 je med uspešnimi organizacijskimi podvigi *Muzejskega prostora* na Jezuitskem trgu v Zagrebu posebno pozornost vzbudila razstava o umetnostni dediščini Dubrovniške republike iz 15. in 16. stoletja z vsem kulturnozgodovinskim ozadjem, s katero je bil tematsko povezan tudi tridnevni strokovni simpozij (cf. Aleksandar Široka, Likovna kultura Dubrovnika u 15. i 16. stoljeću, *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, III-IV, 1987, pp. 20—21). Ob tej priložnosti je izšel tudi bogato ilustrirani katalog, s katerim smo dobili prvo celostno predstavitev edine mestne državnice na naši jadranski obali v obdobju njenega razcveta, zato si zasluži nadrobnejšo predstavitev.

Vsebinsko je razdeljen v dva sklopa. Prvega, ki tvori jedro publikacije, sestavljajo študije o urbanizmu (*Marija Planić-Lončarić*), reprezentativni stanovanjski arhitekturi (*Nada Grujić*), sakralni arhitekturi (*Andelko Badurina*), kiparstvu (*Igor Fisković*), slikarstvu (*Vladimir Marković*), o iluminiranih rokopisih (*Andelko Badurina*) in zlatarstvu (*Ivo Lentić*). Te zgoščene predstavitve posameznih umetnostnih zvrsti so v prilogi dopolnjene še s posebnimi komentarji, ki bolj detajlno govorijo o izbranih spomenikih, prinašajo dodatne ilustracije in opozarjajo na temeljno literaturo. Za ustrezen zunanji okvir skrbijo krajša besedila brez kataloga, ki obravnavajo zgodovino dubrovniške republike v 15. in 16. stoletju (*Bernard Stulli*), ustroj mestne državnice, njeno politiko, go-

spodarstvo in družbeno strukturo (*Ivica Prlander*), pa tudi književnost, filozofijo in znanost (*Tonko Maroević*). Na začetku preberemo še spremno besedo *Anteja Sorića* in uvodni esej *Milana Preloga* (»Dubrovnik: prostor i vrijeme«).

V splošnem bi lahko rekli, da osrednji »študijski« del kataloga dobro odraža trenutno stanje raziskav, ki v preteklosti niso bile na vseh področjih enako intenzivne, zato je bilo ponekod njihove rezultate že mogoče sintetično zaokrožiti, drugod pa so se avtorji zatekli k deskriptivnemu pristopu in opozarjajo na znana dejstva, pa tudi na nerešene probleme, s katerimi se bo treba temeljiteje spoprijeti v prihodnosti.

Zapis *Marije Planić-Lončarić* se opira na bazična dela Lukše Beritića (*Utvrdenja grada Dubrovnika*, Zagreb 1955; *Dubrovačke zidine*, Dubrovnik 1958; *Urbanistički razvoj Dubrovnika*, Zagreb 1958), in na novejšo publikacije avtorice (*Planirana izgradnja na području Dubrovačke republike*, Zagreb 1980). Ker je mesto samo dobilo svoje bistvene poteze že v prejšnjih stoletjih, se je komuna v 15. in 16. stoletju osredotočila predvsem na izgradnjo boljše infrastrukture (kanalizacija, tlakovanje, vodovod, bolnišnica Domus Christi), gospodarskih objektov (žitnica Rupe, stonske soline), od srede quattrocenta pa zlasti na mogočne fortifikacije (Minčeta, Bokar, Sv. Ivan), ki so se nam dobro ohranile tudi v kompleksih Stona in Malega Stona. V vseh teh primerih gre povečini za inženirsko arhitekturo, vendar so bile v istem obdobju zgrajene tudi nekatere umetnostno pomembne zgradbe javnega značaja, med katerimi izstopata Divona (kat. U/15) in Knežev dvor. Prva je sorazmerno dobro raziskana, saj jo poznamo kot tipični primer »mešanega gotsko-renesansnega sloga« arhitekta Paskoja

Miličevića, ob katerem se je razvnela tudi znana polemika med Ljubom Karamanom in Cvitom Fiskovićem. Stavbna zgodovina Kneževskega dvora pa zlasti v 15. stoletju, ko so se pri njegovih gradnji in poprejšnjih prezidavah od leta 1435 dalje zvrstili državni stavbeniki Onofrio di Giordano della Cava, Michelozzo, čigar načrt so zavrnili, in Jurij Dalmatincec, ki mu je sledil Salvi di Michele da Firenze, ostaja še naprej v marsičem nejasna, čeprav je nedavna restavracija pripisovala nekaj novih spoznanj (Edda Portolan, Izvještaj o nalazima pri obnovi Kneževa dvora u Dubrovniku, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, XXV, 1985, pp. 121–159). Avtorica povzema rezultate dosedanjih raziskav, ne da bi se spuščala v prenatgljene sodbe, nekoliko je zanemarila le vlogo Jurija Dalmatinca, ki je poleg Vrat od Ponte (kat. U/9) prispeval, kot kaže, še nekaj elementov na sami stavbi (cf. infra), s katero ga povezuje več dokumentov (cf. Janez Höfler, Vrata od Ponte v Dubrovniku, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, XXVI, 1986–1987, pp. 247–262). Nekaj pomembnejših naslovov pogrešamo tudi v bibliografiji. Čeprav je razumljivo, da je zelo selektivna, bi lahko vsebovala vsaj še prispevke Ljuba Karamana (*Umjetnost u Dalmaciji*, XV. i XVI. Zagreb 1933, pp. 23 ss), Jorja Tadića (O dubrovačkom dvoru, *Obzor*, 10. 7. 1934, s. p.) in Boža Glavića (e.g.: Knežev dvor, *Dubrovački festival 1950*, pp. 25–32). Zaradi biografske notice o Michelozzu bi morda veljalo omeniti tudi članek Harriet McNeal Caplow (Michelozzo at Ragusa: New Documents and Revaluations, *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXI, 1972, pp. 108–119).

Nada Grujić jasno in pregledno piše o patricijskih palačah in značilnih podeželskih dvorcih, imenovanih »ljetnikovci«, ki jih je ustvaril dubrovniški quattrocento kot docela nov stavbni tip, v katerem se odraža že humanistično obarvan odnos do narave. Tako reprezentančne stavbe *intra muros* kakor tudi »ljetnikovce« avtorica razlaga kot dva vzporedna pojava s stilnimi izhodišči v razvoju mestne arhitekture. Ta je v 15. stoletju nazorno predstavljena s palačama Isusović-Braichi (kat. P/1) in Ranjina (kat. P/2), med izbranimi primeri iz 16. stoletja pa se odlikujejo palače Stay (kat. P/4), Gundulić (kat.

P/5) in Skočibuha-Bizzari (kat. P/6). Opozoriti je treba tudi na avtoričino trezno ugotovitev, da so domači kamnoseki sicer kaj hitro privzemali posamezne renesančne dekorativne elemente, vendar večinoma niso obvladali bistvenih načel novega arhitektonskega snovanja, ki so se v Dubrovniku uveljavila razmeroma pozno; pri čemer je učinkoval zaviralno še konzervativni okus okolja, zagledan v gotško ornamentalno bogastvo celo v prvih desetletjih cinquecenta. V tem pogledu se zdi sprejemljiva njena teza, da je Sorkočevićev »ljetnikovac« na Lapadu (kat. L/5) predvsem rezultat tradicionalističnih teženj 15. stoletja, torej bi bilo v njem zmotno gledati »čisto« renesančno arhitekturo. Novi slog se tudi na podeželju uveljavi šele proti sredi 16. stoletja (e.g. »ljetnikovac« Rastić; kat. L/10), ko se temeljito spremeni tlorisna shema prostorov in vrta, ki jih obkroža.

V orisu dubrovniške sakralne arhitekture je *Andelko Badurina* opozoril na razmah frančiškanskih samostanov na ozemlju, pridobljenem v 15. stoletju (Konavli), ali na izpostavljenem obrobju teritorija republike (Slano, Orebič, Lopud, Cavtat, Rijeka dubrovačka). Ti večinoma pripadajo enotnemu tlorisnemu tipu z dvema različicama in pogosto vključujejo fortifikacije ter loggio, imenovano »vidikovac«. Znotraj mestnega obzidja, kjer so osrednje cerkve nastale že pred tem časom, so gradili predvsem nove bratovščinske kapele s skromnejšim stilnim dometom (e.g.: Sv. Domina; Sv. Sebastijan; Sv. Rok). Izmed pomembnejših stavbarskih projektov obravnavanega obdobja komentar največ pozornosti posveča podrti zakristiji stare stolnice, delu Pietra da Milano, kapiteljski dvorani Minoritskega samostana (kot. S/8) in še zlasti križnemu hodniku Dominikanskega samostana (kat. S/3). Pri njegovih stavbni zgodovini je avtor že upošteval novejša spoznanja o florentinskemu mojstru Masu di Bartolomeu, ki je zanj izdelal prvotni načrt (1456), postavili pa so ga domači kamnoseki. Nekoliko se je prenatglile le pri oznaki, da gre za prvi »prodor« renesanse v Dubrovniku, saj tu gotoske forme gotovo še niso izgubile prevlade (cf. Janez Höfler, Maso di Bartolomeo in Dubrovnik (1455/56). Zur Biographie des Florentiner Bronzegießers, *Mitteilungen des Konsthistori-*

schen Institutes in Florenz, XXVIII, 1984, pp. 389—394). Tudi sicer utegne dobiti bralec tega prispevka, ki prinaša številne zanimive stvarne podatke, dokaj megleno sliko o stilnem značaju izbranih spomenikov. To pomanjkljivost pride še toliko bolj do izraza, če ga primerjamo z dosti bolj dorečenimi izhodišči, ki jih je Grujićeva uporabila za profano arhitekturo. Splošni vtis, ki ga dobimo ob sakralnih objektih, zastopanih v katalogu, nas privede do zaključka, da je v tem pogledu Dubrovnik vidno zaostal za beneško Dalmacijo, ki se je v drugi polovici quattrocenta ponašala z Nikolajem Florentincem, Ursinijevo kapelo v Trogiru in šibeniško katedralo.

Poglavje, ki ga je prispeval Igor Fisković, je še posebno dragoceno, saj gre za prvi poskus zaokrožene predstavitve dubrovniškega kiparstva, s katerim se doslej z izjemo Cvita Fiskovića (e. g.: Dubrovačka skulptura, *Dubrovnik*, II, 1, 1956, pp. 58—68) ni še nihče temeljiteje ukvarjal. Pripravilo nam je več presenečenj in nam zastavilo nekaj ugank, ki so se deloma razrešile šele potem, ko je bilo mogoče pravkar očiščene in restavrirane plastike preučiti v razstavnem prostoru, zato jih katalog še ni mogel upoštevati. Zavedajoč se mnogih nerešenih vprašanj, se je avtor v uvodnem besedilu osredotočil predvsem na zunanje okoliščine in idejne koncepte, ki so botrovali javnim naročilom, hkrati pa je priobčil tudi manj znano ali neobjavljeno gradivo. Že za dubrovniški quattrocento je značilno, da so najpomembnejša dela povečini izklesali tuji mojstri v državni službi. V prvi polovici stoletja tako izstopata Bonino da Milano s svojim Orlandom (kat. K/1), ki pripada mednarodnemu gotskemu slogu lombardskega kova, in precej finejši Mojster frančiškanske fontane, čigar opus je avtor uspešno rekonstruiral že pred leti (Igor Fisković, Neznani gotički kipar v dubrovačkome kraju, *Peristil*, X—XI, 1967, pp. 29—40). V četrtem in petem desetletju se je kiparska ustvarjalnost razmahnila ob projektih Onofrija della Cava: Veliki fontani (kat. U/17), Mali fontani (kat. K/15) in Kneževem dvoru. Za vodilnega mojstra velja v tem času Pietro di Martino da Milano, čeprav razločevanje posameznih rok in njihova identifikacija še zdaleč nista dokončna. V ka-

talogu se mu pripisujejo, poleg izpričane figurlike na Mali fontani, še Eskulapov kapitel (kat. K/12), Kapitel s Salomonovo sodbo (kat. K/13) in štiri figuralne konzole (kat. K/14). Na podlagi dokumenta iz leta 1445 je avtor z njim povezal pogojno tudi sedečega sv. Vlaha (kat. K/16), toda kasneje se je izkazalo, da gre za zrelo renesančno delo, ki je zelo blizu osebnemu slogu Ivana Duknovića (o tem cf. Samo Štefanac, Zlata doba Dubrovnik, *Naši razgledi*, XXXVI, 15, 28. 7. 1987, p. 467). Med plastikami v Kneževem dvoru opozarja tudi na dva reliefa s kapitela, ki predstavljata kneza ob poslušanju pritožbe in prizor iz sodišča. Skupaj s sedečo Iustitio (kat. K/9) ju avtor povezuje z neznanim Pietrovim pomočnikom. Sorodne stilne poteze nam kaže tudi stoječa krilata figura v novejši niši nasproti stopnišča, ki v katalogu žal ni reproducirana. V tekstu je — očitno na podlagi dosedanje literature (e. g. Glavić, op. cit., p. 30) — predstavljena kot angel in zaradi nesporazuma pri interpretaciji napisnega traku datirana šele okoli 1566 (p. 135). Skrbnejša analiza napisa nam razkrije, da soha predstavlja antično personifikacijo *Mens* — Razumnost (cf. Liv. 22, 9, 8; Cic. nat. 3, 88; Ov. fast. 6, 241—248), ki jo tu grški napis *Hierà Boulé* na podstavku poistoveti še s posebljenim *Svêtim svêtom* (cf. Vana Komminos, s. v.: *Boule, Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, III, 1, Zürich-München 1986, pp. 145—147). Več razlogov, ki bodo predstavljeni na drugem mestu, govori v prid hipotezi, da je na to zanimivo ikonografijo neposredno vplival slavni renesančni »protoarheolog« Ciriaco d'Ancona (1392—1452), ki je v štiridesetih letih 15. stoletja osebno obiskal Dubrovnik in tu sestavil posvetilna napisa za Knežev dvor in Veliko fontano (cf. Jean Colin: *Cyriacque d'Ancone*, Paris 1981, pp. 334—339). Ko govori o prodoru modernejšega formalnega jezika v dubrovniško skulpturo, avtor ugotavlja, da o vlogi uglednih »gostov« iz Toskane, Masa di Bartolomea in Michelozza, ne vemo nič gotovega, s Salvijem di Michelejem pa povezuje motiviko nekaterih kapitelov Kneževga dvora (kat. K/19). Kot prvo pričó prisotnosti renesančnega likovnega izraza predstavlja male reliefe (okoli 1464), vložene v njegov portal, za katere predlaga tudi novo ikonografsko raz-

lago (kat. K/18). Avtor opozarja tudi že na pred kratkim razkrite slikovne vire pri Pollaiuolu in v Donatellovem padovanskem krogu. Ti se lepo skladajo s sočasno figuraliko na šibeniški stolnici, zato jih lahko povežemo s pozno delavnico Jurija Dalmatina. Verjetno se bo torej treba odreči tradicionalni atribuciji Pavlu Dubrovčanu, ki je v katalogu že zaznamovana z vprašajem (cf. Stanko Kokole, *Renesančni vložki portala Kneževga dvora v Dubrovniku, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, XXVI, 1986—1987, pp. 229—246). Jurij Dalmatinec je sicer zastopan tudi s svojim monumentalnim kipom sv. Vlaha (1465), ki ga je sam izklesal za Vrata od Ponte (kat. K/20). V obdobju po letu 1470 so se domači mojstri (e. g. Leonard in Petar Petrović) še naprej oklepali gotske dediščine s privzetimi renesančnimi detajli, medtem ko imamo pri kvalitetnejših delih praviloma oprava za importom, zlasti iz srednje Dalmacije. O tem pričajo Madona s otrokom Nikolaja Florentinca iz Orebića (kat. K/25) in reliefa sv. Hieronima (kat. K/23; K/24) iz njegove delavnice. Po zaslugi avtorja sta pozornost strokovnjakov na razstavi pritegnila tudi *Zelenca* (p. 132) z ure mestnega stolpa (kat. U/14), ki sta menda nastala že okoli leta 1478. Gre za tehnično zelo zahtevni in tudi stilno napredni bronasti plastiki v naravni velikosti, kakršne je lahko vlil le resnični mojster, zato se zdi vabljiva avtorjeva misel o povezavi z Michelem di Giovannijem da Fiesole, državnim livarjem v letih 1457—1480 (o njem cf. Höfler, op. cit., p. 392). Šestnajsto stoletje je predstavljeno bolj sumarno, saj razen izoliranih del tužcev (e. g. Beltrandus Gallicus) in impresivnega sv. Vlaha (kat. K/47) Nikole Lazanića, ni ustvarilo veliko kvalitetnejših del. Poseben problem predstavlja tako v cinquecentu kakor tudi v quattrocentu lesena plastika, ki je bila doslej skoraj povsem zanemarjena. Ker terja vsak eksponat poglodbeno razčlenbo, naj na tem mestu opozorimo le na nekaj najbolj markantnih primerov. Med deli iz 15. stoletja po svoji izrazni moči izstopa ekspresivni Janez Evangelist (kat. K/11) s Hvara, pripisan znamenemu splitskemu rezbarju razpel, Juriju Petroviću, kar pa še ni dokončno potrjeno. Zanimiva je tudi stoječa Marija z otrokom iz Orebića (kat. K/8), ki je, sodeč po stilu, prejkone

severnjaško delo iz pozne druge polovice 15. stoletja. Kot import s severa bo treba verjetno v prihodnje obravnavati tudi monumentalno Marijo (kat. K/40), postavljeno na oltar, ki ga je s slikami oskrbel Pietro di Giovanni leta 1523 (kat. Sl/18). Stilemi draperije jo vsekakor uvrščajo v prva desetletja 16. stoletja, saj odražajo formalni jezik, ki ga na razstavi opazimo tudi pri kvalitetnih slikah nizozemskih mojstrov (cf. kat. Sl/28; Sl/29). Po vsem sodeč, bodo torej kiparski spomeniki v Dubrovniku še nekaj časa hvaležni predmet umetnostnozgodovinskih raziskav, ki obeta zanimive rezultate. Stilni profil dubrovniškega slikarstva, ki je dobil jasnejše obrise tako po zaslugi dveh raziskovalcev arhivskega gradiva, zgodovinarja slovenskega rodu, Karla Kovača (1880—1917), in Jorja Tadića, kakor tudi uglednih strokovnjakov, kot sta Vojislav Đurić in Kruno Prijatelj, je *Vladimir Marković* strnil v jedrnat in nazoren oris z nekaterimi svežimi spoznanji. Med temi velja še posebej omeniti njegovo skrbno argumentirano tezo, da se je moral Nikola Božidarević v Rimu dodobra seznaniti s Pinturricchijevim slikarstvom (pp. 351—352), s čimer se ujema tudi izsledki neodvisne raziskave o umbrijskih elementih, ki jih je na simpoziju (cf. Široka, op. cit., p. 21) v odmevnem referatu predstavila Iris Rupnik. Poseben čar je razstavi dajal tudi presenetljivo dobro ohranjen poliptih iz praške Narodne galerije, prepričljivo pripisan Lovru Dobričeviću, ki v katalogu žal ni reproduciran (cf. Grgo Gamulin, *Za Lovru Dobričevića, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, XXVI, 1986—1987, pp. 345—378) omenjen je le v biografski notici (p. 349). V okviru dubrovniške lokalne šole ostajata še naprej problematična le Mihajlo Hamzić in njemu pripisana slika Kristusovega krsta (kat. Sl/11), k poglodbenu študiju pa vabi tudi njegov sodelavec, Benečan Pietro di Giovanni, ki skupaj s Pierom Antonijem Palmerinijem iz Urbina (kat. Sl/21; Sl/22) ilustrira kvalitativni domet doseljenih mojstrov v prvi polovici cinquecenta. To obdobje je avtor plastično orisal kot čas dokončnega razkroja lokalne slikarske tradicije, ki je temeljila v 15. stoletju na koherentnem v preteklost zazrtom okusu vseh slojev, medtem ko je v 16. stoletju prišlo med naročniki do neizogibne diferen-

ciacij. Izobraženi patriciji pa tudi bogati trgovci in ladjarji z mednarodnimi zvezami in svetovljanskimi ambicijami so naročali kvalitetne umetnine pomembnih italijanskih in nizozemskih mojstrov, medtem ko so nižje družbene plasti po izumrtju domače šole segale predvsem po italo-kretskih in drugih skromnejših bizantizirajočih delih (e.g. slikar Franjo Matijin). Katalog prinaša reprezentančen izbor del, ki pripadajo prvi kategoriji, pri čemer avtor opozarja tudi na pojav individualiziranega, svetniškimi figuram enakovrednega donatorskega portreta. Med deli italijanskih slikarjev izstopajo *Sacra conversazione* (1516) Francesca Bisola (kat. Sl/20), s portretom znanega tiskarja, Lastovčana Dobra Dobričevića (Boninus de Boninis), Tizianova slika (okoli 1550) z donatorjem Damjanom Pucićem (kat. Sl/41) in Binkošti (kat. Sl/46) Santija di Tita z »introvertirano« ugodovitvijo Vica Skočibuhe. Kot likovno najpomembnejšo sliko te vrste, ki je iz razumljivih razlogov ni bilo na razstavi, avtor omenja (p. 171) še znano Tizianovo stvaritev v Anconi (Musco civico), ki jo je leta 1520 naročil Lujo Gučetić (cf. Charles Hope: *Titian*, London 1980, p. 48). Med nizozemskimi deli nas s svojo kvaliteto najbolj presenečata Počitek na begu v Egipt (kat. Sl/28) z otoka Sipana in velika oltarna slika z donatorjem Tonkom Gradićem v polprofilu (kat. Sl/45). Prvo je avtor nedavno prepričljivo pripisal Petru Coeckju van Aelstu (cf. Vladimir Marković, Prilog slikarstvu 16. stoljeća u Dubrovniku, *Peristil*, XXV—XXVI, 1984—1985, pp. 170—176), drugo pa šele v tem katalogu povezuje z Martenom de Vosom. S tem da so v njej objavljena takšna nova spoznanja, utegne pričujoča publikacija vzbuditi tudi zanimanje tujih specialistov.

Anđelko Badurina je iluminirane rokopise predstavil le z ožjim izborom gradiva, ki smo si ga lahko ogledali na razstavi. V uvodnem besedilu se je osredotočil predvsem na dragocene podatke o nekdanjem bogastvu dubrovniških samostanskih knjižnic v arhivskem gradivu. To nam razkriva tudi nekatera imena tujih in domačih mojstrov, vendar avtor previdno ugotavlja, da obstoja lokalne rokopisne šole ni mogoče dokazati. V katalognih enotah pogrešamo zlasti skrbnejšo slogovno opredelitev, ki bi

ponekod verjetno omogočila zanesljivejšje oznake o provenienci in dataciji. Kot primer si oglejmo list iz Psalterja v Minoritskem samostanu (kat. I/1), ki ga postavlja v prvo polovico 15. stoletja, toda že bežen pogled na putte s trakovi in sadnimi obeski nas prepriča o tem, da gre za kvalitetnega renesančnega miniaturista, ki bi si ga tudi v Italiji težko predstavljali pred letom 1450 in prvimi Mantegnoviimi mojstrovini v Padovi. Pripomniti velja še, da se je avtor prenačil tudi pri atribuciji lista iz Matrikule bratovščine sv. Antona (kat. Sl/6) Lovru Dobričeviću, saj tako po stilni stopnji kakor glede na absolutno kvaliteto vidno zaostaja za njegovimi izpričanimi tabelnimi slikami (cf. kat. Sl/7; Sl/8).

Prispevek *Iva Lentića*, priznanega specialista za dubrovniško zlatarstvo, priča o visoki strokovnosti raziskav na tem področju, ki jim je temelje postavil že Cvito Fisković. Tekst je dosledno opremljen tudi z ustreznim znanstvenim aparatom, ki ga utegne strokovno zainteresirani bralec pri drugih piscih včasih pogrešati. Poleg sežetega zgodovinskega pregleda zlatarstva od druge polovice 14. stoletja dalje avtor posebej ovrednoti še arhivsko gradivo o domačih in tujih mojstvih, ki so prihajali iz Italije (Niccolò da Firenze, Francesco da Bergamo) in iz severnih krajev (Guljelmo, Johannes de Baxilea), razlaga pa tudi velik pomen te privilegirane obrti za dubrovniško ekonomijo. V izboru eksponatov, med katerimi seveda izstopa znani sv. Vlah z modelom mesta (kat. Z/46), so upoštevana tako dela domačinov, na primer Ivana Progonovića (kat. Z/24) in Jerolima Matova (kat. Z/74), kot tudi uvožene mojstrovine madžarskih (kat. Z/56), srednjeevropskih (kat. Z/57) in drugih zlatarjev, med katerimi najdemo celo čudovit pladenj z vrčem, v katerem je vtisnjen žig Nürnberga, ki sta ga že Gelcich in Karaman povezala z delavnico evropsko pomembnega Wenzla Jamnitzerja (kat. Z/47).

Splošni vtis, ki ga zapusti ta publikacija pri bralcu ne glede na njegove ožje strokovne interese, je vsekakor zelo pozitiven, k čemur nemajhen delež prispeva tudi odlična grafična oprema in visoka raven posnetkov. Zdi se celo, da so nas v tem pogledu hrvaški sosodje prehiteli, saj so znali bolje izrabiti možnosti, ki jih za raz-

iskave umetnin ponuja celovita predstavitev zaokroženega obdobja, o čemer nas prepriča primerjava s premlato informativnimi kataložnimi enotami v drugem snopiču edicije *Slovinci v 16. stoletju*, ki je izšla ob sicer zelo stimulatívni razstavi v Narodnem muzeju leta 1986. Toda po drugi strani bi se, kar se tiče doslednosti znanstvenega aparata in skrbnosti pri zbiranju bibliografije, še marsičesa lahko naučili pri zglednih katalogih Narodne galerije v Ljubljani.

Stanko Kokole

NELL'ETA DI CORREGGIO E DEI CARRACCI; PITTURA IN EMILIA DEI SECOLI XVI E XVII. Bologna, New York, Washington.

Reprezentančna razstava »Obdobje Correggia in Carraccijev« s podnaslovom »Slikarstvo v Emiliji v 16. in 17. stoletju«, ki so jo septembra 1986 odprli v Bologni (Pinacoteca Nazionale) in je bila leto kasneje zadnjič na ogled v National Gallery of Art v Washingtonu, vmes pa je gostovala še v Metropolitan Museum of Art v New Yorku, je zlahten poklon bolonjskemu in širše emilijanskemu slikarstvu. Pobudo zanjo sta dala že pred leti John Pope Hennessy in Sidney Freedberg, postavili pa so jo italijanski umetnostni zgodovinarji na čelu z Giulianom Brigantijem, ki je napisal zanimiv in tehten uvodni tekst v katalogu. Vtisi te prireditve so v strokovni javnosti še zmeraj živi; ob razstavi v Washingtonu je bil tudi strokovni simpozij o emilijanskem slikarstvu omenjenih dveh stoletij.

Bolonjsko slikarstvo je v primerjavi z rimskim in florentinskim igralo obrobno, regionalno vlogo. V 18. stoletju so ga sicer izjemno cenili zbiralci, ki so za slike bolonjskih mojstrov plačevali nenavadno visoke vsote (predvsem v Franciji in Angliji; Nemčija je ostala zvesta Benetkam). Kritika 19. stoletja pa je na mednarodno slavo bolonjskih umetnikov vrgla temno senco. Roberto Longhi je menil, da je bila s tako odklonilno sodbo temu slikarstvu storjena nepopravljiva škoda. Ob bombardiranju mesta so namreč številne umetnine propadle prav zato, ker zaradi manjšega pomena niso bile na seznamu za evakuacijo. Longhi pa ima, poleg prvega poznavalca Carla Cesara Malvasije

(Le pitture di Bologna, Bologna 1686) ter Cesara Gnudija, ki je s svojimi bienalnimi manifestacijami (Guido Reni, 1954, Carraciji, 1956, Klasični ideal, 1962, ter Guercino, 1968) populariziral to slikarstvo, največ zaslug za ponovno visoko ovrednotenje slikarstva med Parmo in Bologno.

Obdobje dveh stoletij predstavlja nedvomno »zlato« obdobje tega slikarstva. Razstavno gradivo je bilo prikazano na dveh mestih: starejši del so razstavili v Museo Civico Archeologico, mlajši pa v Pinacoteca Nazionale. Poleg tega so bile v Accademii di Belle Arti na ogled grafike in risbe omenjenih dveh stoletij. V prvem sklopu renesanse in manierizma je bilo predstavljeno slikarstvo 16. stoletja, osrednji osebnosti tega dela sta bila umetnika iz Parme oziroma njene neposredne okolice. Mesto, ki v začetku 16. stol. nikakor ni bilo bogato niti ni bilo sedež kakšnega kneza, skromno pa je bilo tudi po številu prebivalcev, je prav v tem času usodno poseglo v razvoj evropskega slikarstva z dvema slikarjema Antoniom Allegrijem Correggiom (1489?—1534) ter Francescom Mazzolo Parmigianinom (1503—1540). Giuliano Briganti je v katalogu ob teh dveh slikarjih poskušal opredeliti regionalno obarvan termin »emilijanskost« v okviru italijanskega slikarstva, in sicer kot skupek elementov, značilnih za njuno slikarstvo (analogno s Pevsnerjevimi izrazoma »angleškost« v angleški umetnosti). Medtem ko opus prvega obvladuje s čutnostjo prežeta lepota, je pri drugem poudarjena eleganca. Te značilnosti se razlikujejo tako od »lombardskega« naturalizma kot »rimskega« klasičnega ideala.

Gre torej za provincialne, celo regionalne oznake. Ker je tako Rim edino priznано središče renesančnega slikarstva, je bilo samo po sebi razumljivo, da je vsak pomembnejši slikar vsaj enkrat v življenju obiskal to Meko umetnosti. Čeprav ne obstajajo zanesljivi arhivski viri za Correggiovo potovanje v Rim, so se poznavalci slikarjevega opusa vse od Vasarija naprej ukvarjali s tem vprašanjem. Slavni biograf sam sicer izključuje možnost Correggiovega neposrednega poznavanja rimskega slikarstva, še posebej risbe, saj si sicer ne bi mogel privoščiti nekaterih »spodrslijev« oziroma »nepravilnosti« pri velikih freskantskih kompozicijah v Parmi. Večina poznavalcev pa meni,

da je bil Correggio v Rimu pred letom 1520 (tudi Cecil Gould v svoji monografiji o slikarju, London 1976). Obisk je povzročil prelom v njegovem ustvarjanju, za kar je zgovoren dokaz primerjava njegovih prvih znanih podob »Mistična poroka sv. Katarine« iz Detroita ali slika z istim naslovom iz Washingtona) z deli, nastalimi neposredno po letu 1520 (olarna podoba »Marije z otrokom, Boštjanom, Geminjanom in Rokom« iz Dresdena iz 1524. leta), če pustimo ob strani velike freskantske cikle iz slikarjevega zrelega obdobja. Correggiov opus je na razstavi zaokrožila ena najbolj spornih slikarju pripisanih podob, moški portret iz Londona (Courtauld Institute Galleries). Zanj Gould ugotavlja, da je med »vsemi atribucijami najmanj verjetna«. Z gotovostjo namreč poznamo le en slikarjev portret, signirani ženski portret iz leningrajske Eremitaže.

Ob Correggiu in Parmigianinu smo v prvem delu razstave videli dela Nicola dell'Abata in Pellegrina Tibaldija, freskantov, ki sta spreminjala tradicijo dekorativnega manierizma, kakršnega je v Bologno posredoval Vasari oziroma njegovi učenci. Oslobojena intelektualističnih verig, sta svobodneje oblikovala prostor, svetlobo in barvo. Profana ikonografija Dossa Dossija ostaja še nadalje nerazrešena (alegorična podoba iz Malibuja, Paul Getty Museum). Za Primaticcia je že Longhi pisal, da je »latinsko« mitologijo prenesel v svet francoskega slikarstva. Očarljivih slik Lelia Orsija smo na razstavi videli manj, kot bi si želeli. Vendar je že naslednje leto (jeseni 1987) to pomanjkljivost zapolnila velika razstava (in ob njej tudi simpozij), posvečena temu zanimivemu slikarju, čigar dela v zadnjem času zbujaajo številne polemike, v prvi vrsti v zvezi z dvomljivimi atribucijami.

S po nekaj slikami so bili v prvem delu razstave zastopani Amico Aspertini, Gerolamo Bedoli, Bertioia, Denys Calvaert, Lavinia in Prospero Fontana, Garofalo, Scarsellino, Bartolomeo Passerotti.

Ker se s Carracciji prične novo poglavje v razvoju italijanskega slikarstva, so drugi del razstave uvedla dela teh treh umetnikov. Njihova slikarska reforma je odločilno vodila v barok, zato je bil ta del razstave namenjen slikarstvu 17. stoletja. Po »izumetničenem« manierizmu Carracciji spet vzpostavijo pravila realizma,

ki ga v nekaterih svojih delih pritrirajo do skoraj flamskega naturalizma. Po Brighantijevem mnenju je ta naturalizem posledica njihovoga lombardskega izvora; Carracciji so bili namreč iz Cremona. Ludovico, ki za nekatere poznavalce predstavlja »generalko carravaggizma« (Charles Dempsey), je najtrdnje vpet v tradicijo: privlačnost Rima, umetnostnega središča, kjer se križajo različni tokovi in geografski vplivi ter se katalizirajo v veliko sintezo novega baročnega jezika, tega umetnika ne vznemirja. Njegovega mlajšega bratranca in učenca provinca ne zadovolji, zato oddide. Razstava je ponudila prav provokativno priložnost, da sledimo umetniški poti teh dveh tako različnih, a s svojim opusom tako povezanih osebnosti pod isto streho. Zal pa je bila njena poglavitna pomanjkljivost povsem tehnične narave: vanjo namreč niso bile vključene freske galerije Farnese.

V prvih tridesetih letih Ludovicovega življenja ostaja še marsikaj nepojasnega. Slika »Mistična poroka sv. Katarine« (zasebna zbirka), ki so jo pripisovali Leliju Orsiju, ni bila blizu estetskemu idealu starejših italijanskih umetnostnih kritikov. Mlajše pa navdušuje njen »emilijanski značaj, arhaični naturalizem« ter »nerodna kmečka ljubkost« (Renato Roli). Sedaj je slika atribuirana Ludovicu. Poleg nje je na razstavi visela, ne povsem po naključju, velika Annibalejeva podoba »Križanje s svetniki«; obe z isto letnico 1583. Tako je bila dovolj zgovorno pojasnjena dilema, koliko Annibale dolguje starejšemu bratranču, saj se mladi Annibale v Bologni ni imel več česa naučiti.

Kakor je za Annibaleja imelo njegovo življenje in ustvarjanje v Rimu neizbrisne posledice, tako je srečanje z rimskim slikarstvom zapustilo vidne sledove v delih Renija, Domenichina, Albanija in drugih. Annibalejevi bolonjski nasledniki pa so bili Cignani z znano slikarsko šolo, Passignelli, Dal Sole ter v prvi vrsti Franceschini. Po kronološkem redu so imela zadnje besedo na razstavi zgodnja dela Giuseppeja Marije Crespija.

Razstavo je spremljal resnično obsežen katalog (565 strani in nad dvesto ilustracij), delo več avtorjev. Po že omenjenem imenitnem uvodu, v katerem Briganti razlaga moderne pojme provincializma ali regionalizma

na primerih Correggia in Carracijev ob srečni združitvi lombardskega naturalizma in rimskega klasičnega ideala v njihovih delih, se sestavki zvrstijo v treh zaokroženih vsebinskih sklopih. Prvi sklop vsebuje poglavje o slikarstvu v Emiliji v 16. stoletju, v katerem naj opozorim na sestavek Eugenia Riccòminija o freskah Parmigianina in Correggia v Parmii. Drugi sklop je posvečen družini Carracci. V njem velja omeniti prispevek Charlesa Dempseyja k razumevanju slikarske reforme Carracijev. V tretjem sklopu, ki obravnava emilijansko slikarstvo 17. stoletja, Stephen Pepper (avtor monografije o Reniju) razmišlja o značilnostih tega obdobja. Anna Ottani Cavina pa v članku s pomenljivim naslovom »Felsina sempre pittrice« piše o kolekcionizmu v povezavi z bolonjskim slikarstvom.

Katalog je izšel v dveh jezikih, italijanskem in angleškem, pri založbi Nuova Alfa.

Marjana Lipoglavšek

BIDERMAJER V MÜNCHNU IN NA DUNAJU

BIEDERMEIERS GLÜCK UND ENDE: ... DIE GESTÖRTE IDYLLE 1815—1848, Münchner Stadtmuseum, München 1987, pp. 768, 720 delno celostranskih črno-belih in barvnih posnetkov med besedilom [r. k.]

BURGERINNEN UND AUFBEGEREN: BIEDERMEIER UND VORMÄRZ IN WIEN 1815—1848, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1987, pp. 690 (+14), 981 delno celostranskih črno-belih in barvnih posnetkov med besedilom [r. k.]

Najbrž ni naključje, da smo si lahko kar v dveh pomembnih prestolnicah umetnosti 19. stoletja ogledali veliki razstavi, posvečeni isti temi — bidermajerju. Krize današnjega časa so spet prebudile nostalgično hrepeneje po »zlati dobi« meščanstva, po obdobju, ki so ga zaznamovali ideali varnosti in urejenosti in v katerem se je življenje odvijalo predvsem v družinskem krogu in med prijatelji. Zato to obdobje ni gojilo »velike« arhitekture ali monumentalnega kiparstva, ampak najde v njem svoje mesto zlasti pohištvo in umetna obrt nasploh, intimna krajina, slike cvetja in portret.

To pa je samo ena stran življenja v času med dunajskim kongresom in marčno revolucijo. Obstaja še druga, temnejša, »resnejša«, tista, ki je povzročila umik v družinski krog. Obe razstavi sta zasnovani tako, da skušata predstaviti prav ta razkorak oziroma celo prepad, ki se razpira med idiličnim družabnim življenjem in politično nezmožnostjo, represijo, industrializacijo s propadanjem obrti in podobnim.

Današnji ponovni premislek bidermajerja, njegova ponovna aktualnost, izhaja prav iz refleksije tega razcepa, iz problema odnosa med »idealom« in »resničnostjo«.

Obe razstavi sta spremljala bogata kataloga. Oba sta zasnovana tako, da skušata podati pregled čez vse vidike tedanjega življenja — od političnega in zgodovinskega okvira dobe do likovne in uporabne umetnosti in od socialne zgodovine do industrializacije. Posebej pri obravnavi zadnjih dveh tem najdemo nekaj novosti, ki se vključujejo v »temno« stran bidermajerja: to je zlasti poudarjanje družbene razslojenosti in z njo tudi revščine ter naraščajoče industrializacije, ki ni povzročila samo propadanja malih obrtnikov, selitev s podeželja v mesto in izkoriščanja delavcev, ampak tudi začetek zatona umetne obrti v smislu umetniškega ustvarjanja, do katerega je dokončno prišlo v obdobju historizma. Tako se je pojavil razcep med likovno in uporabno umetnostjo, ki je bila v prejšnjih obdobjih vedno bolj ali manj enakovreden del prve.

Najprej si je treba ogledati samo rabo pojma bidermajer. Le-ta je bil dolgo časa sporen, kajti podobno kot pojem romantika se nanaša na obdobje, ki na področju likovne umetnosti nima posebnih razločnih formalnih značilnosti, kakršne na primer odlikujejo sloge, kot so gotika, renesansa, impresionizem idr. V glavnem je veljalo mnenje, da je bidermajer pravzaprav združitev romantične vsebine s klasično formo. Romantična vsebina pa je tisti element, ki izživa pri gledalcu čustva, kot so ganotje in sočutje, ga moralno angažira, poučuje in vzgaja. Sodobna umetnostno-zgodovinska veda je te pojave povezala s sentimentalizmom in njegovimi razsvetljenjskimi koreninami, romantiki pa v umetnostni zgodovini določila mesto, ki ji gre v okviru zgodovine novoveške metafizike in subjekta oziroma estetike in umet-

nostne samo(refleksije) kot njenih aspektov.

V nobenem od katalogov ni poglavja, ki bi bilo posebej posvečeno prav tej splošni temeljni problematiki omenjenega obdobja, lahko pa v obeh najdemo precej drobcev, ki nam o teh vprašanih marsikaj povedo.

V katalogu Münchenske razstave je razvoju pojma bidermajer kot slogovne oznake med drugim posvečenih tudi nekaj uvodnih misli Hansa Ottomeyerja. Ta omenja sam nastanek termina (1855 v satiričnem listu *Fliegende Blätter*), nato pa značilnosti, ki se kažejo v slikarstvu in grafiki, zlasti idiličnost, v razliko od realističnega podajanja prikaza stvarnosti. Pri tem imajo pomembno vlogo »praznične in nedeljske« teme z idiličnimi scenami z družinskih izletov, porok, počitnic in podobnega — meščani so namreč gojili pravi kult praznikov in spominov.

Isti avtor pa v razpravi *Von Stilen und Ständen in der Biedermeierzeit* (pp. 91 ss.) omenja tudi problem bidermajerja kot oznake dobe: ta čas zaznamujejo namreč tudi termini, kot so predmarčna doba, restavracija, romantika ali pozni klasicizem. Kot kulturnozgodovinski pojem označuje bidermajer obdobje razvoja kulture med leti 1815 in 1848, medtem ko kot umetnostni pojem največkrat pomeni popolno posplošitev slogovne kategorije, ki velikokrat pomeni prav vse, kar se je na duhovnem področju dogajalo v času znotraj obeh mejnikov, ne glede na dejanske posebnosti zvrsti, avtorjev, umetnostnih slogov. Tako pojmovan termin pa je vsaj za umetnostno zgodovino popolnoma neuporaben, saj prav slogovni termin sega v jedro vede, skozenj se izrazi zgodovinskost kot umetnostna zgodovinskost. Približnost in arbitrarnost rabe slogovnih terminov pomeni ohlapnost tiste dimenzije umetnostnozgodovinske vede, v kateri se ta postavlja kot historična refleksija in s tem presega golo, v bistvu nezgodovinsko faktografijo. Prav zaradi tako širokega razpona pojma bidermajer prihaja do mešanja z romantiko, kar se med drugimi odraža tudi v slovenski umetnostnozgodovinski vedi.

V poznejšem 19. stoletju se je pojem bidermajer kot slogovna oznaka zožil na oznako za slog uporabne umetnosti v omenjenem času.

Barbara Krafft pa v razpravi *Ver-gißmeinnicht — das Sinnige im*

Biedermeier (pp. 137 ss.) piše, da imata bidermajerska naravnost in duhovna kultura svoje korenine v 18. stoletju. Pri tem omenja zlasti pojma občutljivost (*Empfindsamkeit*) in ganjenost. Vplivov 18. stoletja ne definira natančneje, očitno pa je, da gre za navezavo na tradicijo razsvetljenstva oz. sentimentalizma. Eden od bistvenih problemov, s katerimi se ukvarja razsvetljenska misel o umetnosti, je namreč vprašanje njegovega vpliva na občinstvo. Razsvetljenci ponavljajo znano Horacovo geslo *Utile dulci*: umetnost naj poučuje in zabava, opravlja naj tudi vzgojno funkcijo. Čustvena nota, sentimentalizem, ki nastopa skupaj z razumskimi kategorijami, se izoblikuje v drugi tretjini 18. stoletja. Prav v tem času se precizira raba pojmov sentimentalnost, sentiment, občutljivost. Arnold Hauser celo trdi, da meščani čustvenost izrabljajo kot sredstvo za izražanje duhovne neodvisnosti od plemstva. Sentimentalizem kot izraz (in produkt) meščanske razredne zavesti je v bistvu odklanjanje aristokratske zadržanosti, kot je moralizem reakcija na rokoko in aristokratsko frivolnost. Sentimentalizem kot splošni kulturni pojav je torej vezan prav na meščanstvo. Tako je sentimentalni roman moralno didaktičen, njegov predmet je meščansko zasebno življenje. Zaznamoval pa je tudi likovno umetnost. Do danes se je »skrival« pod dominantnimi slogi, kot so rokoko, klasicizem, romantika, realizem, velikokrat so ga enačili zlasti z romantiko. Eden od njegovih glavnih predstavnikov je na primer Jean-Baptiste Greuze v svojih žanrskih scenah iz vsakdanjega meščanskega življenja, ki izražajo temeljne vrednote tega časa — sočutje, ubogljivost, mirno družinsko življenje in podobno. Dvojnost med rokokojem in sentimentalizmom se v njegovih delih izraža kot dvojnost pastoralnih in galantnih svečanosti aristokracije in omenjenih žanrskih scen.

V katalogu Münchenske razstave je treba pohvaliti izčrpno in slikovno zelo bogato predstavitev sočasne uporabne umetnosti, pa tudi dele, ki so posvečeni hišni opremi (interierom), igračam itd., kar vse je pomembna ilustracija vsakdanjega življenja meščana.

Ker je katalog Münchenske razstave utemeljen ravno na pojmu bidermajerja kot (kulturno) zgodovinskem

pojmu, pomeni v njem likovna umetnost le enega od aspektov dobe in torej ni obdelana celovito ali sistematično. Posebna razprava je v katalogu posvečena samo žanru, medtem ko nekaj o krajinarstvu in drugih vidikih likovne umetnosti zvmemo iz uvodnih tekstov k posameznim poglavjem kataloga.

Slikarji in njihova dela so razporejeni v tri skupine: klasicizem, naturalizem, romantika. Predvsem je jasno, da katalog ne upošteva pojma bidermajerska krajina, ki bi lahko vseboval značilnosti vseh treh omenjenih skupin. Naturalizem bi se v tem primeru predstavil s pojmom *Imitatio Naturae*, kar ne pomeni neposrednega prenašanja vidnega na platno (problem, ki ga je »dokončno« rešil impresionizem), ampak pomeni naravo kot realnost, še posebej kot človeško naravo. Prispevek klasicizma bi bila formalna stran slike, delež »romantike« pa je seveda sentimentalizem, ki pa ga moramo ločiti od »prave« romantike, kot se kaže na primer v delih Casparja Davida Friedricha.

Katalog dunajske razstave se nekoliko manj ukvarja s samo opredelitvijo pojma bidermajer. Prav tako prinaša izčrpen zgodovinski pregled političnih in pomembnih gospodarskih dogajanj, enakovredno pa je v njem zastopana tudi kultura, zlasti glasba in likovna umetnost, še posebej slikarstvo in grafika.

Michael Krapf v razpravi *Das Moraliserende Element im Wiener Sittenbild* opozarja na francoske zglede pri žanrskem slikarstvu in posebej omenja vpliv razsvetljenstva. Izčrpnemu pregledu dunajskega žanra sledi prispevek Gerberta Frodla *Landchaftsmalerei*. Tudi on omenja navezavo zlasti na ideje Jeana Jacquesa Rousseauja. Med slikarji navaja tudi

Lovra Janša kot nadaljevalca smeri, katere začetnik je Johann Christian Brand. Ko govori o topografskem slikarstvu, o vedutah, našteva Janšo še enkrat — tokrat kot najpomembnejšega slikarja topografskih pogledov. Največji del razprave pa je posvečen očetu in sinu Altu, Franzu Steinfeldu in Ferdinandu Waldmüllerju, ki že pripravlja nastop realizma. O Waldmüllerju in njegovih portretih piše Maria Buchsbaum, o Petru Fendiju Hans Bisanz, o družini Alt pa Walter Koschatzky. Zaradi izredne priljubljenosti litografije kot vsem dostopne cenene tehnike je tudi tej namenjeno posebno poglavje. Avtorica je Elisabeth Herrmann-Fichtenau.

Zadnji del kataloga je posvečen časovnemu pregledu z vzporedno predstavitev najpomembnejših dogodkov iz politike, gradnje in podobe mesta, tehnike, gospodarstva in znanosti, glasbe in likovne umetnosti, literature, gledališča in plesa ter (družabne) kronike.

Na Slovenskem celostnega pregleda obdobja še nimamo. Narodna galerija je razen Pernharta, Langusa, Künla in nekaterih »malih« mojstrov prve polovice 19. stoletja predstavila vse pomembnejše slikarje tega obdobja, Narodni muzej pa je pripravil razstavi Slovenci v predmarčni dobi in revoluciji 1948 in Železarna na Dvoru pri Žužemberku, bidermajerju v Ljubljani pa je samostojno razstavo že pred desetletji posvetil Metstni muzej. Na predstavitev čaka zlasti še uporabna umetnost (npr. knjižna oprema in stanovanjska kultura), čimprej pa se bo treba spopasti tudi s sintetično multidisciplinarno raziskavo bidermajerja, ki je močno zaznamoval tudi slovensko umetnost.

Mateja Kos

NARODNA GALERIJA V LETU 1987

KATALOGI RAZSTAV

IVAN VAVPOTIČ 1877—1943. Ljubljana 1987. Anica Cevc: Uvodna beseda. — Milček Komelj: Ivan Vavpotič, slikar življenjske harmonije (povzetek v angleščini). Katalog razstavljenih del (stilna analiza). — [Ponatisi različnih besedil I. Vavpotiča in drugih avtorjev o njem.] — Lidija Tavčar: Katalog razstavljenih del (tehnični podatki, literatura in razstave). Razstave in razstavni katalogi. Literatura o umetniku. Iz umetnikove bibliografije. Oprema knjig in ilustracije. Vavpotičeve inscenacije za gledališke predstave v Ljubljani. Seznam razstavljenih oprem knjig in ilustracij. Kratice in krajšave. — Reprodukcijske. — 285 str., 180 črnobelih repr. + 30 med besedilom, 8 barvnih repr. + 1 barvna repr. na naslovni str., 6 fotografij.

SVETOVNI MOJSTRI MODERNE UMETNOSTI iz jugoslovanskih zbirk / World Masters of Modern Art from Yugoslav Collections. Beograd, Ljubljana, Sarajevo, Skopje, Zagreb 1987. Predgovor. — Kratice in krajšave. — Katalog z reprodukcijami (tehnični podatki in besedila: Sonja Abadžieva Dimitrova, Ljubica Damjanovska, Meliha Husedžinović, Želimir Košćević, Jure Mikuž, Irina Subotić, Natalija Suković, Biljana Tomić). — Najpomembnejše zbirke moderne svetovne umetnosti v Jugoslaviji. — Indeks umetnikov. (Vsa besedila tudi v angleščini). — 167 str., 17 barvnih in 56 črnobelih repr. Katalog je skupna izdaja Narodnega muzeja Beograd, Narodne galerije Ljubljana, Umjetničke galerije Bosne i Hercegovine Sarajevo, Muzeja na sodobnem umetnost Skopje in Galerij grada Zagreba — Muzejski prostor Zagreb. Za razstavo v Ljubljani je bil natisnjen v slovenščini in angleščini.

NARODNA GALERIJA LJUBLJANA (zloženska). Ljubljana 1987. Besedilo: Ferdo Serbelj, 16 (+ 14) barvnih repr.

RAZSTAVE

IVAN VAVPOTIČ 1877—1943 (21. 1.—29. 3. 1987). Na retrospektivni razstavi je bilo zbranih 159 originalnih del (96 oljnih slik, 1 pastel, 3 tempera ter 59 akvarelov in risb v različnih tehnikah) in 31 tiskov (plakati, razglednice, knjižne ilustracije, znamke). Dela so iz lasti Narodne galerije, Narodnega muzeja, Mestnega muzeja, Gledališkega muzeja, Slovenske knjižnice, Slovenskega šolskega muzeja, Izvršnega sveta SR Slovenije, TVD Partizana in Vzgojnovarstvene enote dr. Franceta Prešerna v Ljubljani, Dolenjskega muzeja-galerije in Studijske knjižnice Mirana Jarca v Novem mestu, Kulturnega centra-Muzeja v Kamniku in Župnijskega urada v Slovenj Gradcu ter iz zasebne lasti. Razstava je predstavila Vavpotiča kot slikarja (krajine, vedute, portreti, cvetlična tihožitja, žanri), ilustratorja in scenografa ter ustvarjalca osnutkov za plakate, razglednice, znamke itd. — Rk z repr.

ANTON GVAJC 1865—1935 (15. 4.—25. 5. 1987). Retrospektivo je pripravila Umetnostna galerija Maribor, kjer je bila razstava na ogled konec leta 1986. V Narodno galerijo je bil prenesen izbor 77 del (50 oljnih slik, 1 pastel, 4 akvareli, 15 originalnih razglednic, 7 risb). Iz lasti NG je bilo razstavljenih 9 del: Moje kokoši, NG S 595; Pastir in pastirica, NG S 850; Vodnjak v Solkanu, NG S 2283; Portret kiparja I. Zajca, NG S 70; Tihožitje s sadjem (Tihožitje z bučami), NG S 71; Tihožitje s slivami, NG S 1149; Tihožitje z jabolki (Rdeča jabolka), NG S 1150; Molička planina

(Zvečer), NG S 69; Tihožitje z grozdem (Grozdje), NG S 1151. Ob razstavi je organizator izdal katalog (uvodna študija, biografija, bibliografija, katalog del: Breda Ilich-Klančnik). — Rk z repr.; ob razstavi v NG je bil dotiskan vložek s seznamom razstavljenih del (4 str.).

SVETOVNI MOJSTRI MODERNE UMETNOSTI iz jugoslovanskih zbirk (15. 9.—18. 10. 1987). Razstava je bila pripravljena kot skupna akcija jugoslovanskih muzejev in galerij (Narodni muzej Beograd, Narodna galerija Ljubljana, Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine Sarajevo, Muzej na sodobnem umetnost Skopje, Galerije grada Zagreba, Muzejski prostor Zagreb). Po predstavitvi v Beogradu in Zagrebu je prišla v Ljubljano, kjer je bila istočasno razstavljena v prostorih Narodne galerije (starejši avtorji) in Moderne galerije (novejši avtorji). V Narodni galeriji je bilo predstavljenih 35 del (C. Monet, J. H. Toorop, C. Pissarro, P. Gauguin, P. A. Renoir — namesto v katalogu navedene slike je bila razstavljena Renoirjeva »Kopalka« iz l. 1915, last Narodnega muzeja Beograd; E. Degas, P. Bonnard, W. Kandinsky, H. Matisse, A. Maillol — namesto v katalogu navedenega dela sta bili razstavljeni dve mali bronasti plastiki »Ženski akt« in »Kopalka«, obe last Narodnega muzeja Beograd; J. Sturisa, M. de Vlaminck, M. Slevogt, E. Barlach, E. Vuillard, A. Jawlensky, P. Picasso, F. Hodler, K. van Dongen, H. Stéfan, A. Archipenko, L. Moholy-Nagy, L. El Lissitzky, F. Molnar, M. Utrillo, P. Mondrian, A. Derain, G. Rouault, G. Morandi, M. Campigli, R. Birrolli, F. de Pisis, M. Ernst, G. Severini). V Moderni galeriji je bilo razstavljenih 37 del. Z razstave so bili izpuščeni naslednji avtorji, navedeni v katalogu: F. Lang, D. Cantatore, A. Tosi, Z. Kemeny, O. Piene. Namesto eksponatov, navedenih v katalogu na str. 138 in 144 sta bili v Moderni galeriji razstavljeni deli: J. R. Soto: Vibrirajoča palica in V. Vasarely: Topaze blanche; dodatno so bili na razstavo (v Moderni galeriji) vključeni še: Claudio Verna, Jacques Busse in Alberto Biasi. — Narodna galerija je za razstavo v Beogradu in Zagrebu posodila 8 del (A. Jawlensky: Tihožitje, NG S 1363; G. Morandi: Predmestna krajina, NG S 1990; M. Campigli: Žena, ki dviga

tančico, NG S 1991; R. Birrolli: Pesnik Salvatore Quasimodo, NG S 1992; F. de Pisis: Blaženi Labre, NG S 1993; A. Tosi: Krajina v Albanu, NG S 1998; D. Cantatore: Sedeča žena, NG S 1999; G. Severini: Tihožitje, NG S 1995), za razstavi v Sarajevu in Skopju pa 7 (razen NG S 1363 — Jawlensky). V Sarajevo in Skopje tudi ni bilo poslano delo F. Langa (kat. str. 52, zasebna last). Druga dela so iz lasti: Galerije sodobne umjetnosti Zagreb, Metropolitanske galerije Zagreb, Moderne galerije Budva, Muzeja grada Zagreba, Moderne galerije Zagreb, Muzeja na sodobnem umetnost Skopje, Narodnega muzeja Beograd, Studentskega kulturnega centra Beograd, Umjetničke galerije Banja Luka, Umjetničke galerije Bosne i Hercegovine Sarajevo ter iz zasebne lasti. — Rk z repr.

EVROPSKI SLIKARJI OD 16. DO 18. STOLETJA iz Ermitaža v Leningradu (11. 12. 1987—21. 1. 1988). Razstavo je iz svojih zbirk pripravil Državni Ermitaž iz Leningrada po pogodbi o meddržavnem sodelovanju. Po predstavitvi v Beogradu je bila razstava prenesena v Narodno galerijo v Ljubljani, od koder je odšla še v Zagreb. Razstavljenih je bilo 24 oljnih slik in 100 risb naslednjih avtorjev: B. Bandinelli, F. Barocci, J. Bassano, L. Beck, J. Bellange, F. Bellini, B. Belloto, A. Bloemaert (2), J.-J. de Boissieu, P. Bordone, E. Bouchardon, F. Boucher (3), S. Bourdon, B. Breenbergh, P. Brill, J. Callot, D. Campagnola, Annibale Caracci, V. Carpaccio, G. B. Castiglione, J.-B. S. Chardin, Cornelis C. van Haarlem, J.-B. H. Deshayes, F. Desportes, A. van Diepenbeck, G. Diziani, C. Dolci, L. Doomer, G. F. Doyen, D. Dumoustier (2), P. Dumoustier st., A. Dürer, A. van Dyck, P. Farinati, G. Flinck, F. S. Fontebaso, B. Foulon, J.-H. Fragonard, J. Fyt (2), C. Gellée-Lorrain, J. de Gheyn II., C. Gillot, Giulio Romano, J.-B. Greuze (3), F. Guardi (2), Guercino, J. D. de Heem, G. van Honthorst, J. Jordaens (2), N. Lancret, Ch. Lebrun, P. Lely, E. Le Sueur, Liberale da Varona, Filippino Lippi, M. Lorichs, I. Luhn, D. Lyndtmeyer, C. Maratti, G. B. Marcola, C. Mellan, P. F. Morazzone, B. E. Murillo, C. J. Natouire, A. van der Neer, J.-B. Oudry (2), Palma il Giovane, Parmigianino, T. Passarotto (?), B. Peruzzi, Piero di Cosimo, J. Pillement, N. Poussin (2), L.

Pozzoserrato, M. Preti, Rembrandt (2), S. Ricci, M. Ricci, P. C. van Rijck, H. Robert (3), Rubens (3), I. I. van Ruisdael (2), H. Saftleven, G. de Saint-Aubin, F. Salviati, J. H. Schönfeld, L. Schongauer, L. Silvestre ml., F. Snyders, P. Stevens ml., B. Strozzi, D. Teniers ml., P. Testa, G. B. Tiepolo (2), G. D. Tiepolo, Tintoretto, Tizian, A. M. de Tobar, P.-C. Trémolières, C. Vanloo, P. Veronese, S. Vouet (2), H. Weyer, Monogramist I. D. C., »Mojster molitvenika«. Slika pod kat. št. 24 (A. van Dyck: Anne Kirke in Anne Dalkeith, grofica Morton) ni bila vključena na razstavo. Ob razstavi je katalog (v srbohrvaščini) izdal Narodni muzej Beograd (uvodni besedili: N. Babina — predstavitev slik, I. S. Grigorjeva — predstavitev risb); za razstavo v NG je bil natisnjen vložek s seznamom umetnin (7 str.). — Rk z repr.

POTUJOČE RAZSTAVE

MAKSIM GASPARI, ILUSTRATOR (1883—1980). Izbor 193 del z razstave v Narodni galeriji, Ljubljana (1986). Kamnik, Muzej Kamnik (Zaprice), 4. 12. 1986—11. 2. 1987.
Kanal, Galerija Rika Debenjaka, 12. 2.—19. 3. 1987.
Tolmin, Knjižnica Cirila Kosmača, 20. 3.—2. 4. 1987.
Jesenice, Razstavni salon Dolik, 3. 4.—20. 4. 1987.
Brežice, Posavski muzej, 26. 6.—31. 8. 1987.
Murska Sobota, Kulturni center Miško Kranjec, 11. 9.—15. 10. 1987.

IVANA KOBILICA (1861—1926) — **FERDO VESEL** (1861—1946). Izbor 26 del iz zbirke Narodne galerije (dela našeta v ZUZ, n. v. XXI, 1985, str. 174; izvzeta je bila slika F. Vesela: Studija glave, NG S 524); rp -uv Polonca Vrhunc, 4. črnobelega repr.
Piran, Mestna galerija, 9. 7.—3. 9. 1987.
Zreče, 2. 10.—26. 10. 1987.
Slovenska Bistrica, Razstavni prostor v gradu, 27. 10.—8. 11. 1987.

IVAN VAVPOTIČ, 1877—1943. Dolenjski muzej — galerija, Novo mesto, 16. 4.—17. 5. 1987. Izbor 69 del z razstave v Narodni galeriji, 1987. Dela, našeta po katalogu NG 1987: št. 2—3, 6—9, 11—14, 16—17, 20—22, 26—28, 31—33, 35—36, 49—54, 56—57, 61, 63—66,

71, 74, 76, 78, 82, 87—89, 94, 97, 103, 105, 110, 123—129, 133—135, 143—145, 150—154, 156, 158.

POSOJENA DELA

DAS ZEITALTER KAISER FRANZ JOSEPHS, 1880—1916: Glanz und Elend. Schloss Grafenegg, 9. 5.—26. 10. 1987. Razstavo je priredil Niederösterreichisches Landesmuseum, Dunaj. V okviru meddržavne predstavitve umetnosti okoli l. 1900 je Narodna galerija iz svojih zbirk posodila 5 del: Gvidon Birolla: Stara pesem, NG S 1777; Maksim Gaspari: osnutek »Soneti« za Kettejeve »Poezije«, NG G 1118; Rihard Jakopič: Breze v jeseni, NG S 1670; Hinko Smrekar: naslovnica za Cankarjevo knjigo »Gospa Judit«, NG G 1116; Matej Sternen: Rdeči parazol, NG S 2013. Poleg teh je NG posredovala na razstavo še deli: Ivan Grohar: Mecesen (CK ZKS, Ljubljana) in Matija Jama: Iz Laxenburga (Republiški sekretariat za pravosodje, Ljubljana). — Ob razstavi je bil izdan razstavni katalog, v enem delu besedila (za Južne Slovane: Damjan Prelovšek: Die Kunst um die Jahrhundertwende bei den Südslawen, str. 318—325), v drugem katalog del (naš prispevek vključen v zadelek Bildende Kunst der Kronländer-Südslawische Länder, str. 331—335; oznake avtorjev in del: Anica Cevc; 7 črnobelih repr.). — Rk z repr.

NAKIT NA SLIKANIH PORTRETNIH / Schmuck auf den Gemälden. Iz zbirke Narodne galerije v Ljubljani. Razstava je bila prirejena ob 20. mednarodni zlatarski razstavi od 1. 10.—30. 11. 1987 v Pokrajinskem muzeju v Celju. Pokrovitelj razstave: Zlatarne Celje. — Za razstavo je Narodna galerija iz svojih zbirk posodila 17 oljnih slik: neznan slikar (druga pol. 17. st.): Grof Gaisruck, NG S 879; neznan slikar (druga pol. 17. st.): Portret pl. Wiederkehrjeve, NG S 634; Lovrenc Stachl: Portret petletne plemkinje, NG S 912; Jožef Tominc: Podoba žene, NG S 1889, in Kapitan Polić, NG S 1656; Matevž Langus: Gospa Maličeva, NG S 1322; Mihael Stroj: Portret gospe Debevc, NG S 739; neznan slikar (sreda 19. st.): Podoba žene, NG S 788; Edvard Wolf: Dekliški portret, NG S 612; neznan slikar (druga pol. 19. st.): Portret žene, NG S 1414; Janez Subić: Podoba moža z zlatim uhanom,

NG S 446; Jurij Šubic: Češka deklica, NG S 1311; Ivan Vavpotič: Portret Vinka Zupana, NG S 1012, Gospa Debeljakova, NG S 1893, in Dama v zeleni obleki, NG S 471; Ivana Kobilca: Podoba Mici Kessler-Copove, NG S

1756; Matej Sternen: Pred zrcalom, NG S 1379. Ob razstavi je bil izdan katalog (uvod: Sergej Vrišer; prevod v nemščino). [8] str., 17 črno-belih repr. — Rk. z repr.

Alenka Klemenc

СРЕДНОВЕКОВАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAFIJA

КНИЖНЫЕ СПИСОКИ

PROVERBES, DEUXIEME PARTIE

1. *Les proverbes de la Bible*. — *Revue de la Bible*, 1910, t. 1, n. 1, p. 1-10.

2. *Les proverbes de la Bible*. — *Revue de la Bible*, 1910, t. 1, n. 2, p. 1-10.

3. *Les proverbes de la Bible*. — *Revue de la Bible*, 1910, t. 1, n. 3, p. 1-10.

4. *Les proverbes de la Bible*. — *Revue de la Bible*, 1910, t. 1, n. 4, p. 1-10.

5. *Les proverbes de la Bible*. — *Revue de la Bible*, 1910, t. 1, n. 5, p. 1-10.

6. *Les proverbes de la Bible*. — *Revue de la Bible*, 1910, t. 1, n. 6, p. 1-10.

7. *Les proverbes de la Bible*. — *Revue de la Bible*, 1910, t. 1, n. 7, p. 1-10.

8. *Les proverbes de la Bible*. — *Revue de la Bible*, 1910, t. 1, n. 8, p. 1-10.

9. *Les proverbes de la Bible*. — *Revue de la Bible*, 1910, t. 1, n. 9, p. 1-10.

10. *Les proverbes de la Bible*. — *Revue de la Bible*, 1910, t. 1, n. 10, p. 1-10.

11. *Les proverbes de la Bible*. — *Revue de la Bible*, 1910, t. 1, n. 11, p. 1-10.

12. *Les proverbes de la Bible*. — *Revue de la Bible*, 1910, t. 1, n. 12, p. 1-10.

13. *Les proverbes de la Bible*. — *Revue de la Bible*, 1910, t. 1, n. 13, p. 1-10.

14. *Les proverbes de la Bible*. — *Revue de la Bible*, 1910, t. 1, n. 14, p. 1-10.

15. *Les proverbes de la Bible*. — *Revue de la Bible*, 1910, t. 1, n. 15, p. 1-10.

16. *Les proverbes de la Bible*. — *Revue de la Bible*, 1910, t. 1, n. 16, p. 1-10.

17. *Les proverbes de la Bible*. — *Revue de la Bible*, 1910, t. 1, n. 17, p. 1-10.

18. *Les proverbes de la Bible*. — *Revue de la Bible*, 1910, t. 1, n. 18, p. 1-10.

19. *Les proverbes de la Bible*. — *Revue de la Bible*, 1910, t. 1, n. 19, p. 1-10.

20. *Les proverbes de la Bible*. — *Revue de la Bible*, 1910, t. 1, n. 20, p. 1-10.

21. *Les proverbes de la Bible*. — *Revue de la Bible*, 1910, t. 1, n. 21, p. 1-10.

UMETNOSTNOZGODOVINSKA BIBLIOGRAFIJA ZA LETO 1984

KNJIŽNE NOVOSTI, PREVODI, OCENE KNJIG

- 1
Metod Benedik, Vključenost slovenskih tal v zahodno kulturo. Ob odmevni knjigi Marjana Zadnikarja o kartuzijah, ki je izšla pri kölnski založbi Wienand. — *Delo* 13. 9. 1984, št. 214, str. 8.
- 2
Stane Bernik, Špelca Čopič, Forma viva. Glej leto 1983/2.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 6. 4. 1984, št. 7, str. 206; Janez Mesesnel, *Delo* 2. 8. 1984, št. 178, str. 8; Ivan Sedej, *Dnevnik* 31. 3. 1984, št. 89, str. 11; Branko Sosič, *Delo* 28. 2. 1984, št. 48, str. 6.
- 3
Barbara Borčič, Berthold Hinz: Art in the Third Reich. — *Bilten slovenskega umetnostnozgodovinskega društva* 7, 8, 9/1984, str. 34—46.
- 4
Milan Butina, Elementi likovne prakse. — Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983. — (Tokovi).
Rec.: Mladen A. Svarc, *Dnevnik* 22. 6. 1984, št. 169, str. 9.
- 5
Milan Butina, Slikarsko mišljenje. Od vizualnega k likovnemu. — Ljubljana: Cankarjeva založba, 1984. — 386 str.: ilustr. — (Marksistična teorija kulture in umetnosti).
Rec.: Janez Strehovec, *Delo* 17. 3. 1984, št. 64, str. 3.
- 6
Emilijan Cevc, Radovan Ivančević, Anđela Horvat, Gotika u Sloveniji i Hrvatskoj. — Beograd : Zagreb : Mostar, 1984. — (Umjetnost na tlu Jugoslavije).
Knjiga v srbohrvaščini!
- 7
Vasilije Četković: monografija. Glej leto 1983/8.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 12. 1. 1984, št. 8, str. 8; Smil Festic, *Večer* 12. 1. 1984, št. 8, str. 5.
- 8
Ješa Denegri, Argan kot kritik moderne arhitekture. G. C. Argan: Študije o moderni umetnosti (Beograd 1982). — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 179—181.
- 9
Dunajska arhitektura medvojne dobjaja / prev. Pavel Gantar. — *AB* 70, 71/julij 1984, str. 34—42: ilustr. Prevedeno po: Friedrich Achleitner: Wiener Architektur der Zwischenkriegszeit, 1983.
- 10
Iztok Durjava, John Willett: The new sobriety. Art and politics in the Weimar period 1917—1933. — *Bilten slovenskega umetnostnozgodovinskega društva* 7, 8, 9/1984, str. 31—34.
- 11
id., Zbirka likovnih del Muzeja ljudske revolucije Slovenije. — Maribor: Obzorja, 1984. — 27, XVI str.: ilustr. — (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 124).
- 12
Aleš Erjavec, O estetiki, umetnosti in ideologiji. Glej leto 1983/14.
Rec.: Janez Strehovec, *NRazgl* 23. 3. 1984, št. 6, str. 171.
- 13
Aleš Erjavec, Estetika in epistemologija. — Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1984. — 194 str.
Rec.: Matjaž Potrč, *Dnevnik* 26. 10. 1984, št. 294, str. 9.
- 14
Jana Ferjan, Michael Baxandall: The limewood sculptors of Renaissance Germany. — *Bilten slovenskega umetnostnozgodovinskega društva* 7, 8, 9/1984, str. 22—24.
- 15
Forma viva: Maribor 1967, 1970, 1973, 1977, 1983 / I.—V. mednarodni sim-

- pozij kiparjev. Bes. Peter Može, Vladimir Bračić. — Maribor: Mestna kulturna skupnost, 1984. — 72 str.: ilustr.
- Prev. v angl. in nem. 16
- E. H. Gombrich, *Icones Symbolicae*. Filozofije simbolizma in njihov vpliv na umetnost / prev. Brane Kovič. — *Bilten slovenskega umetnostnozgodovinskega društva* 7, 8, 9/1984, str. 52 do 98.
- 17
- Tomaž Gostinčar / bes. Lev Menaše in literarno bes. Tomo Rebolj; prev. Irena Gazvoda. — Ljubljana: samozal., 1984. — 45 str.: ilustr.
- Rec.: Milan Dekleva / zap. int., *Dnevnik* 10. 7. 1984, št. 186, str. 5; Ivan Sedej, *Delo* 26. 7. 1984, št. 172, str. 8.
- 18
- Janez Höfler, *Der Albrechtsaltar und sein Meister*, uredil Floridus Röhrig. — *ZUZ XX/1984*, str. 127—130.
- 19
- id., Eminentni specialisti za staro umetnost. Troje pomembnih del iz nove hrvaške serije Monumenta artis Croatiae združenih založnikov. — *Delo* 29. 3. 1984, št. 74, str. 8.
- G. Gamulin: Slikana raspela u Hrvatskoj, K. Prijatelj: Dalmatinsko slikarstvo 15. i 16. stoljeća, I. Petricioli: Skrinja sv. Šimuna u Zadru.
- 20
- id., Grgo Gamulin: Slikana raspela u Hrvatskoj. — *ZUZ XX/1984*, str. 130 do 131.
- 21
- id., Elga Lanc: Die mittelalterlichen Wandmalerei in Wien und Niederösterreich. — *ZUZ XX/1984*, str. 125 do 127.
- 22
- id., Ivo Petricioli: Skrinja sv. Šimuna u Zadru. — *ZUZ XX/1984*, str. 134 do 135.
- 23
- id., Krno Prijatelj: Dalmatinsko slikarstvo 15. i 16. stoljeća. — *ZUZ XX/1984*, str. 131—134.
- 24
- Marko Jenšterle, Sovjetski politični plakat 1917—1980. Ob izidu treh zvezkov političnega plakata pri moskovski založbi Sovjetski umetnik. — *NRazgl* 28. 12. 1984, št. 24, str. 731: ilustr.
- 25
- Flo Justin, Ekslibrisi / sprem. bes. Coro Škodlar. — Ljubljana: samozal., 1984. — mapa.
- Mateja Kos, Albert Boime: Thomas Couture and the eclectic vision. — *Bilten slovenskega umetnostnozgodovinskega društva* 7, 8, 9/1984, str. 25 do 26.
- 27
- ead., Francis Haskell: Rediscoveries in art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France. — *Bilten slovenskega umetnostnozgodovinskega društva* 7, 8, 9/1984, str. 24—25.
- 28
- Fedja Košir, Spomenik kot sentenca. Predstavitev spomeniškega opusa arhitekta Zdenka Kolacia. — *NRazgl* 22. 6. 1984, št. 12, str. 370: ilustr.
- Monografija, ki je izšla pri založbi Globus, Zagreb.
- 29
- Koštabona 1973—1983: deset let fotografskih prizadevanj v Slovenskem primorju in Istri / bes. Alenka Mercina. — Piran: Obalne galerije, 1984. — 23 str.: ilustr.
- 30
- Peter Krečič, Industrijsko oblikovanje po letu 1945. Ob katalogu razstave v philadelphijskem umetnostnem muzeju. — *NRazgl* 8. 6. 1984, št. 11, str. 347.
- 31
- id., Tradicionalna bosenska arhitektura. Za 14. ZOI v Sarajevu je izšla knjiga Dušana Grabrijana v angleščini — Univerzum, Ljubljana. — *Delo* 16. 2. 1984, št. 38, str. 5.
- O knjigi The Bosnian Oriental architecture in Sarajevo with special reference to the contemporary one še: Marjan Tepina, *NRazgl* 10. 8. 1984, št. 15, str. 439.
- 32
- Peter Krečič, Upravičenost oznake »arhitekt monarhije«. Pri dunajski založbi Tusch je izšla razkošna monografija Marka Pozzetta o arhitektu Maksu Fabianiju. — *Delo* 1. 3. 1984, št. 50, str. 8.
- 33
- Stane Kumar, Slovenske muzejske lokomotive. — Ljubljana: Železniško gospodarstvo, 1984. — 64 str.: ilustr.
- Rec.: N. S., *Delo* 27. 3. 1984, št. 72, str. 10; Janez Mesesnel, *Delo* 12. 4. 1984, št. 86, str. 8.
- 34
- Lev Menaše, Cerkev sv. Lenarta na Krtini in cerkev sv. Andreja na Dolah. — Maribor: Obzorja, 1984. — 39 str.: ilustr. — (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 140).

- 35 Ljerka in Luc Menaše, Med ljudmi in spomeniki, 2. knjiga. — Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1984. — 252 str. — (Eseji; 7).
- 36 Luc Menaše, Leksikoni, enciklopedije in terminološki slovar. — *NRazgl* 24. 2. 1984, št. 4, str. 108.
- 37 Metamorfoze / Publij Ovidij Naso; izdal Janez Vajkard Valvasor — faksimilirana izd. — Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984. — 323 str.: ilustr. Vsebuje tudi: Emilijan Cevc, Umetnostnozgodovinski pogled na Valvasorjevo izdajo Ovidijevih Metamorfoz.
- 38 Jure Mikuž, Podoba roke. Glej leto 1983/25.
Rec.: Milček Komelj, *Nova revija* 31/32, 1984, str. 3800; Manica Lorenčič, *Večer* 14. 6. 1984, št. 137, str. 5; Matjaž Potrč, *Ekran* 1984, št. 5/6, str. 32—33: ilustr.
- 39 Stane Mikuž, Ivan Napotnik. Njegova življenje in umetniško ustvarjanje. — Ljubljana: Mladinska knjiga; Titovo Velenje: KC I. Napotnik, 1984. — 205 str.: ilustr.
Bibliografija Mirko Juteršek.
Rec.: Milan Dekleva, *Dnevnik* 6. 7. 1984, št. 182, str. 5: ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 15. 11. 1984, št. 267, str. 8; Marijan Zlobec, *Delo* 6. 7. 1984, št. 155, str. 6; Gojko Zupan, *Delo* 9. 8. 1984, št. 184, str. 8; I. I., *Knjiga* 1984, št. 10, str. 549—550.
- 40 Kaja Mlakar, Master Drawings v letu 1977 (in št. 4/1978). — *Bilten slovenskega umetnostnozgodovinskega društva* 7, 8, 9/1984, str. 48—51.
- 41 ead., Harold Osborne: Abstraction and artifice in twentieth-century art. — *Bilten slovenskega umetnostnozgodovinskega društva* 7, 8, 9/1984, str. 30—31.
- 42 ead., Virginia Spate: Orphism: the evolution of non-figurative painting in Paris 1910—1914. — *Bilten slovenskega umetnostnozgodovinskega društva* 7, 8, 9/1984, str. 29—30.
- 43 Zdravko Mlinar, Humanizacija mesta. — Maribor: Obzorja, 1984. — (Sociološka in politološka knjižnica).
Rec.: Ana Barbič, *NRazgl* 28. 12. 1984, št. 24, str. 708—709; Darinka Kladičnik, *Dnevnik* 6. 4. 1984, št. 95, str. 5;
- Jože Šušmelj, *Primorska srečanja* 48, 1984, str. 206—207; Marija Švajcer, *Večer* 13. 12. 1984, št. 289, str. 5.
- 44 Vladimir Braco Mušič, »Ekološka psihologija« dr. Antona Trstenjaka. — *AB* 70, 71/julij 1984, str. 75—76.
- 45 Jolanda Petelinkar, Susan Sontag: Eseji o fotografiji. — *Bilten slovenskega umetnostnozgodovinskega društva* 7, 8, 9/1984, str. 46—48.
- 46 Marlen Premšak, Veliki denarji za zasebne težnje. Si lahko dandanes res vsakdo privoščiti razkošno monografijo, le da je zadosti trgovsko podjetej pri iskanju finančnih virov?. — *Večer* 15. 9. 1984, št. 216, str. 8.
- 47 Tihomir Pinter, Umetnik v ateljeju / avtor intervjujev Aleksander Basin, spremna bes. Brane Kovič. — Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1984. — 257 str.: ilustr.
- 48 Branko Reisp, Blejski grad. — Maribor: Obzorja, 1984. — 26, XX str.: ilustr. — (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 122).
- 49 id., Skofjeloški grad. — Maribor: Obzorja, 1984. — 14 str.: ilustr. — (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 130).
- 50 Ksenija Rozman, Cerkev sv. Janeza v Bohinju. — Maribor: Obzorja, 1984. — 34, XXIV str.: ilustr. — (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 129). Bes. v slov. in angl.
- 51 Miran Sattler, Ljubljanski originali. — Ljubljana: Delavska enotnost, 1984. — 137 str.: ilustr.
Opisani so tudi I. Čargo, M. Gaspari, B. Jakac.
- 52 Slikarji o slikarstvu. Od Cezanna do Picassa / izbral, uredil Tomaž Brejc. — Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984. — 480 str.: ilustr. — (Kondor; 219).
- 53 Guy Scarpetta, Postmoderna razmišljanja / prev. Jaroslav Skrušny. — *Nova revija* 24—25/1984, str. 2760 do 2767.
- 54 Loize Spacal: monografija. Glej leto 1982.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 1. 3. 1984, št. 50, str. 8; Nelida Silič-Nemec, *Primorska srečanja* 45/1984, str. 63—64: ilustr.

- Luigi Spazzapan (Lojze Špacapan), slikar na meji / (Giulio Carlo) Argan, (Jure) Mikuž, (Peter) Krečič, (Luciano) Morandini, (Giulio) Montenero, (Marko) Vuk, (Milček) Komelj; ur. Andrej Medved. — Piran: Obalne galerije, 1984. — 24 str.: ilustr. — (Edicija Artes).
Zbornik okroglega mize v piranski Mestni galeriji. 55
- Stare kulture / ... uvod Jože Kastelic... strokovno pregledali in nova poglavja napisali Jure Mikuž, Aleš Rojec, Jože Kastelic... — Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984. — 173 str.: ilustr. — (Velika ilustrirana enciklopedija). 56
- Stopinje skozi čas / ... strokovno pregledali in priredili Jure Mikuž, Aleš Rojec... — Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984. — 51 str.: ilustr. — (Velika ilustrirana enciklopedija).
Št. 56 in 57 sta prevod dela: The joy of knowledge history and culture. 57
- Janez Strehovec, Na sledi likovnih sprememb. Zapis o Bruckmannovi knjigi o kasselski Documenti. — *NRazgl* 23. 11. 1984, št. 22, str. 667. 58
- Branko Suhy: monografija. Glej leto 1983/35.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 8. 3. 1984, št. 56, str. 8; Marijan Zlobec, *Delo* 1. 2. 1984, št. 25, str. 6. 59
- Lilijana Šaver, Založba in televizija skupaj. TV nadaljevanka in knjiga dr. Naceta Šumija »Naselbinska kultura na Slovenskem« bosta ponudili doslej še neznano sliko naših krajev iz zraka. — *Delo* 24. 2. 1984, št. 45, str. 6. 60
- O tem še: Nace Šumi / int. zap. Braco Zavrnik, *7 D* 17. 5. 1984, št. 20, str. 16—17; Bogo Skalicky, *Večer* 24. 2. 1984, št. 45, str. 16. 61
- Čoro Škodlar, Zabloda stoletja. — Ljubljana: Partizanska knjiga, 1984. — 158 str.
Glej še leto 1983/36 in *rec.*: Luc Meniš, *NRazgl* 25. 5. 1984, št. 10, str. 296—297. 62
- Rudi Španzel: monografija. Glej leto 1983/37.
Rec.: Milan Dekleva (zap. int.), *Dnevnik* 26. 1. 1984, št. 24, str. 5; Marjetica Gregorič, *Večer* 19. 7. 1984, št. 166, str. 5; Janez Mesesnel, *Delo* 2. 2. 1984, št. 26, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* 28. 1. 1984, št. 26, str. 5; M. Z., *Delo* 14. 1. 1984, št. 10, str. 4. 63
- Nataša Štupar-Šumi, Dvorec Vogrsko — »Božičev grad«. — Maribor: Obzorja, 1984. — 22 str.: ilustr. — (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 137). 64
- Velenjski grad in njegove zbirke / ur. Jože Hudales, Marjan Marinšek. — Titovo Velenje: KC I. Napotnik, 1984. — 67 str.: ilustr.
Bes. še v angl. in nem. 65
- Ivan Vidali, Mengeš. — Maribor: Obzorja, 1984. — 30 str.: ilustr. — (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 128). 66
- Igor Vrišer, Razvoj urbanizma na Slovenskem. — *NRazgl* 25. 5. 1984, št. 10, str. 297.
O knjigi Andreja Pogačnika »Urbanizem Slovenije, oris razvoja urbanističnega in regionalnega prostorskega načrtovanja v Sloveniji« (Ljubljana: FAGG, 1983). 67
- Sergej Vrišer, Maribor: monografija. — Motovun: NIRO Motovun, 1984. — 144 str.: ilustr. 68
- id., Janez Vidic. Likovna monografija / literatura o umetniku Breda Ilich-Klančnik. — Maribor: Obzorja, 1984. — 165 str.: ilustr. — (Likovna obzorja; 16).
Rec.: Vili Vuk, *Večer* 13. 12. 1984, št. 289, str. 5. 69
- Marko Vuk, Pomemben prispevek k poznavanju naše umetnostne preteklosti. Sergej Vrišer, Baročno kiparstvo na Primorskem. — *Primorska srečanja* 45/1984, str. 58—59. 70
- Marijan Zadnikar, Po starih koroških cerkvah. — V Celovcu: Družba sv. Mohorja, 1984. — 315 str., 12 f. pril.: ilustr.
Rec.: Sergej Vrišer, *Večer* 5. 7. 1984, št. 154, str. 5. 71
- Marijan Zadnikar, Jean Pierre Aniel: Les maisons des chartreux des origines à la Chartreuse de Pavie. — *ZUZ XX/1984*, str. 123—125. 72
- Ivan Zelko, Žička kartuzija. — Samozaložba, 1984.
Rec.: Franc Kuzmič, *Delo* 7. 2. 1985, št. 31, str. 8. 73
- Andreja Zigon, Različni vidiki nazarske umetnosti v teku 19. stoletja.

Herbert Schindler: Nazarener: Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert. — *ZUZ* XX/1984, str. 135—141.

74
Sonja Žitko, Walter Krause: Die Plastik der Wiener Ringstrasse von der Spätromantik bis zur Wende um 1900. — *Bilten slovenskega umetnostnozgodovinskega društva* 7, 8, 9/1984, str. 27—29.

ČLANKI
SPLOŠNO, SLIKARSTVO, GRAFIKA,
KIPARSTVO, OBLIKOVANJE,
FOTOGRAFIJA

75
Alternativna subkulturna scena, njena kritičnost in protislovní sprejem. — *Delo* 7. 7. 1984, št. 156, str. 24.
V anketi sta mdr. sodelovala Jure Mikuš in Braco Rotar.

76
Tomaz Brejc, Nemški miti. Zapisi o novem nemškem slikarstvu. — *NRazgl* 14. 12. 1984, št. 23, str. 696—698: ilustr.
Popravek v *NRazgl* 28. 12. 1984, št. 24.

77
Emilijan Cevc, Ikonografski problem Bolfgangove freske Rojstva v Crngrobu. — *Loški razgledi* 30, 1983 (1984), str. 35—41: ilustr.

78
id., Likovna umetnost v srednjeveški Ljubljani. — *Zgodovina Ljubljane* 1984, str. 96—102.
Gradivo s posvetovanje o zgodovini Ljubljane, 16. in 17. XI. 1983.

79
id., Štukature v stiškem vzhodnem stolpu iz leta 1620. — *Zbornik občine Grosuplje* 13/1984, str. 161—172: ilustr.

80
Durdica Cvitanović, Franjevački samostan u Pazinu: Barokizacija kompleksa. — *ZUZ* XX/1984, str. 71—76: ilustr.

81
Bogdan Čobal, Računalnik in umetnost. — *Dialogi* 1984, št. 6, str. 75 do 76.

82
Milan Dekleva, O »zlati dobi« naše ustvarjalnosti. Predavanja prof. dr. Helge Glušič, prof. dr. Naceta Šumija in prof. dr. Andreja Rijavca na temo »Slovenska kultura v šestdesetih in sedemdesetih letih«. Ljubljanski dnevi v Celovcu. — *Dnevnik* 14. 4. 1984, št. 103, str. 5.

83
X. (deseti) mednarodni kongres za estetiko. — *Anthropos* 1984, št. 3/6, str. 5—96.

84
Dokumentacija BIO 1—10 / priredila Lenka Bajželj. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 117—124: ilustr.

85
Thierry de Duve, Kdo se boji rdeče, rumene in modre barve? — *Nova revija* 31/32, 1984, str. 3583—3598.

86
Milan Erič, Zvonko Čoh / zap. Nela Malečkar, Zakaj risanke spijo. — *Mladina* 12. 4. 1984, št. 21, str. 36—37: ilustr.

87
Aleš Erjavec, Umetniška dela in filozofija. Po desetem mednarodnem kongresu za estetiko, ki je bil v Montrealu. — *Delo* 13. 9. 1984, št. 214, str. 8—9.
Cf. št. 83.

88
Jana Ferjan, Umetnostnozgodovinska bibliografija za leto 1981. — *ZUZ* XX/1984, str. 147—178.

89
France Forstnerič, Doklej verbalizem kulturne vzgoje? — *Delo* 6. 3. 1984, št. 54, str. 4.

90
Marinka Fritz-Kunc (pripravila za objavo), Ličen izdelek ima v izvozu višjo ceno. Industrijsko oblikovanje. — *Delo* 26. 5. 1984, št. 121, str. 19.
V anketi so sodelovali: Jani Bavčer, Vesna Gaberščik-Ilgo, Nino Kovačević, Miljenko Licul, Saša Mächtigt, Ranko Novak, Vladimir Pezdirc.

91
Slavko Gaberc, Ilustracija na ovitkih gramofonskih plošč. — *Mladina* 19. 4. 1984, št. 16, str. 34—35: ilustr. in *Primorska srečanja* 48/1984, str. 202.

92
Vladimir Gajšek, Dali 1984. — *Dialogi* 1984, št. 6, str. 70—72.

93
id., Glosa h kulturnemu porabništvu. — *Večer* 21. 1. 1984, št. 16, str. 8.

94
Ciril Gale, Jugoslovanski strip se prebija tudi v svet. Na velikem angoulemskem festivalu stripov so predstavili Andrijo Mauroviča v francoščini. — *Teleks* 16. 2. 1984, št. 7, str. 46—47: ilustr.

95
Alenka Gerlovič, Kaj je pomembnejše: delo ali avtor. — *Delo* 14. 1. 1984, št. 10, str. 22.

- 96
ead., Likovno-obrtne delavnice za ljubiteljsko ustvarjalnost. — *Delo* 27. 6. 1984, št. 148, str. 6.
- 97
Helena Grandovec, Kritika naša vsakdanja. — *Večer* 7. 1. 1984, št. 4, str. 8.
- 98
Danko Grlić / zap. Božana Rublek, Ne verjamem v oblikovanje nove estetike. — *NRazgl* 23. 3. 1984, št. 6, str. 178—179.
- 99
Georg Grosz, John Heartfield, Umetnjakar (Der Kunstlump). — *CZK* 1984, št. 68.
- 100
Mišo Hochstätter, Fotografija kot medij. — *Dialogi* 1984, št. 6, str. 50—52: ilustr.
- 101
Janez Höfler, O umetnostnih spomenikih srednjeega veka v blejskem kotu. — *Kronika* 1984, št. 2—3, str. 130—142: ilustr.
- 102
Marlena Humek-Pehani, Sivina povprečnosti našega pohištva. — *Delo* 15. 12. 1984, št. 291, str. 27.
Sejem jugoslovanskega pohištva in stanovanjske opreme v Beogradu.
- 103
Janez Jerovšek, Inovacije, industrijsko oblikovanje in kvaliteta kot sredstvo preživetja. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 191—195.
- 104
Bogoslav Kalaš / zap. Zdenko Vrdlovec, Nov program: oblikovanje. Akademija za likovno umetnost v Ljubljani. — *Dnevnik* 7. 9. 1984, št. 245, str. 5.
- 105
Mirko Kambič, Bled na starih slikah (Slikarstvo-grafika-fotografija). — *Kronika* 1984, št. 2—3, str. 154—171: ilustr.
- 106
id., Fotografija kot zgodovinski dokument. — *Zgodovina Ljubljane* 1984, str. 575—586: ilustr.
Gradivo s posvetovanja 16. in 17. XI. 1983.
- 107
Dušan Kirbiš, Najvrednejši sledovi, zapisani v čas. Odgovornost kulturne politike. — *Dnevnik* 18. 2. 1984, št. 47, str. 12—13.
- 108
Milček Komelj, Slovensko ekspresionistično slikarstvo in grafika z nazakanim razmerjem do literature. — *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi / Obdobja* 5, 1984, str. 607—617.
- 109
Josip Korošec, Pomen kulturne dediščine v likovni umetnosti. — *Likovni odsevi* 3/1984, str. 32—38: ilustr.
- 110
Mitja Košir, Problemi likovnikov, problemi okolja. Svet za kulturo pri RK SZDL Slovenije. — *Dnevnik* 30. 3. 1984, št. 88, str. 5.
O tem še: Marijan Zlobec, *Delo* 30. 3. 1984, št. 75, str. 6.
- 111
Branke Kovič, Avtorji proti »Klubski estetiki«. Nova fotografija 4. — *Ekran* 1984, št. 5/6, str. 67—68: ilustr.
- 112
id., Persistenca geometrijskega tipa formulacij v sodobni grafiki. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 148—149.
- 113
id., Re-vizija videa. — *Ekran* 1984, št. 1/2, str. 25—26.
B. Kovič je prevedel tudi Pogovor z Nam June Paikom v tej reviji na str. 31—33: ilustr.
- 114
Breda Kovič (Serija Iz umetniške zbirnice Slovenije). — *Jana* 1984, od št. 7 dalje.
- 115
Niko Kralj / zap. Darinka Kladnik, Ne samo »lepotna operacija«. — *Dnevnik* 28. 1. 1984, št. 26, str. 8.
Pogovor o oblikovanju.
- 116
Peter Krečič, Seznam upodobitev Danilovih. — *Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja* 42/1984, str. 118—120.
- 117
Maja Krulc, Grafična podoba periodičnega tiska. — *Delo* 17. 1. 1984, št. 12, str. 7.
- 118
Levstikove nagrade (mdr. Marija Lucija Stupica, Matjaž Schmidt): Margeta Novak, *Delo* 28. 9. 1984, št. 227, str. 1 + 6; *Dnevnik* 28. 9. 1984 št. 246, str. 5.
- 119
Marjana Lipoglavšek, XXV. mednarodni umetnostnozgodovinski kongres na Dunaju. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 177.
- 120
Tomaž Lunder / zap. Nela Malečkar, Pravijo, da so moje fotografije hladne. — *Mladina* 13. 9. 1984, št. 31, str. 46—47: ilustr.

- 121
Bojan Maraž, Quo vadis industrijsko oblikovanje. — *Primorska srečanja* 48/1984, str. 199—201: ilustr.
- 122
Radmila Matejčič, Djela primorskih baroknih oltarista Gašpara Albertinija iz Pirana i Franje Capovilla iz Kopra na Kvarneru i u Rijeci. — *ZUZ XX/1984*, str. 65—70: ilustr.
- 123
Andrej Medved, Nova generacija slovenskega slikarstva. Boris Zaplatil, Klavdij Tutta, Jana Vizjak. — *NRazgl* 10. 8. 1984, št. 15, str. 439—440: ilustr.
- 124
Lev Menaše, Jasno razvidne prelomnice. Generacija sedemdesetih let v slovenski likovni umetnosti. — *NRazgl* 14. 12. 1984, št. 23, str. 683—684.
- 125
Luc Menaše, Likovni umetniki in oblikovalci umrli 1970—1984. — *ZUZ XX/1984*, str. 101—122. Addenda 1974—1984.
- 126
id., Umetnostni zgodovinarji in drugi pisci o likovni umetnosti, uredniki, založniki in zbiralci umrli 1975—1984. — *ZUZ XX/1984*, str. 87—100. Addenda 1980—1985.
- 127
Jure Mikuž, Slovensko slikarstvo od preloma s socrealizmom do konceptualizma in zahodna umetnost. — *Nova revija* 31/32, 1984, str. 3599.
- 128
Jure Mikuž / zap. Silvan Furlan, Zdenko Vrdovec, Za vsak prizor obstaja samo en način, po katerem je lahko posnet. — *Ekran* 1984, št. 5/6, str. 28—31: ilustr.
- 129
Izidor Mole, Poskus analize tehnologije gotskih fresk (I). — *Varstvo spomenikov XXVI/1984*, str. 91—99: ilustr.
- 130
Naravna in kulturna dediščina (serija). — *7D* od št. 2 dalje.
- 131
Boris Nonevski, Bioritem kritike. — *Komunist* 20. 7. 1984, št. 29, str. 20.
- 132
Marjeta Novak, Branko Sosič, Za vsako starost kaj posebnega. Pogled na literarni in ilustracijski del najnovejše pošiljke mladinskih del pri MK. — *Delo* 7. 6. 1984, št. 131, str. 8.
- 133
Plenum zveze DSLU:
Milan Dekleva, *Dnevnik* 7. 3. 1984, št. 65, str. 5; Janez Strehovec, *Delo* 7. 3. 1984, št. 55, str. 7; M. N., *Delo* 20. 3. 1984; št. 66, str. 7; S. J., *Delo* 6. 3. 1984, št. 54, str. 24.
- 134
Prešernove nagrade (mdr. Oton Jugovec; Franc Novinc, Klavdij Palčič, Tone Stojko):
Delo 8. 2. 1984, št. 31, str. 1 + 7; *Dnevnik* 8. 2. 1984, št. 37, str. 1 + 5; *NRazgl* 10. 2. 1984, št. 3, str. 75—76; Jože Horvat, Bojan Plešec, *Teleks* 9. 2. 1984, št. 6, str. 10—13: ilustr. (pregled vseh dobitnikov). Polemični zapisi: Jure Mikuž, *Delo* 11. 2. 1984, št. 34, str. 14; Bojan Stih, *Delo* 18. 2. 1984, št. 40, str. 14; Niko Kralj, *Delo* 25. 2. 1984, št. 46, str. 23; Rado Bordon, *Delo* 3. 3. 1984, št. 52, str. 21; Helena Grandovec, *Večer* 11. 2. 1984, št. 34, str. 4.
- 135
Jože Rakuša, Po sledeh neke umetniške slike, vrnjene Ljutomeru. — *Večer* 4. 8. 1984, št. 180, str. 8.
- 136
Ivan Sedej, Delo in ustvarjanje. Besede vedno odsevajo družbeni kontekst. — *Dnevnik* 19. 5. 1984, št. 135, str. 9.
- 137
id., Ni prostora za mlade generacije? Naša licenčna odvisnost tudi v likovni produkciji. — *Dnevnik* 6. 10. 1984, št. 274, str. 10—11.
- 138
id., Slikanje kot nuja, užitek in boj. 100 let od Modiglianijevega rojstva. — *Dnevnik* 14. 1. 1984, št. 12, str. 10—11: ilustr.
- 139
id., Usoda trmastih in pokončnih. Med vrsticami slikovnega zapisa (V. Pilon). — *Dnevnik* 7. 7. 1984, št. 183, str. 9: ilustr.
- 140
id., V prehodnem in kriznem obdobju (Jernej iz Loke). — *Dnevnik* 4. 8. 1984, št. 211, str. 11.
- 141
Slovenska zgodovinska avantgarda (Simpozij v Cankarjevem domu v Ljubljani). — *Dnevnik* 8. 12. 1984, št. 334, str. 10: ilustr.; Peter Krečič, *Dnevnik* 15. 12. 1984, št. 341, str. 10: ilustr.; Poročila o simpoziju: Brane Kovič, *NRazgl* 11. 1. 1985, št. 1, str. 16; Lev Kreft, *Komunist* 14. 12. 1984, št. 50, str. 16; Alenka Puhar, *Delo* 8. 12. 1984, št. 285, str. 2.
- 142
Samostan Stična — kulturni in zgodovinski spomenik. — *Zbornik občine Grosuplje* 13/1984, str. 199—200.

- 143 Janez Strehovec, Dosežki pa tudi za-
drege spremljajo podružbljanje svo-
bodnih umetnikov. Najnovejša ana-
liza Republiškega komiteja za kul-
turo osvetljuje problematiko obliko-
vanja delovnih skupnosti samostoj-
nih kulturnih delavcev. — *Delo* 3. 5.
1984, št. 101, str. 5. Dodana je izjava
Marka Pogačnika.
- 144 Janez Strehovec, Meje sodobne estet-
ske teorije. — *NRazgl* 14. 9. 1984, št.
17, str. 490.
- 145 id., Totalitarne vladavine in avant-
gardna umetnost. — *Sodobnost* 1984,
št. 6—7, str. 683—688.
- 146 Ferdo Šerbelj / zap. D. K., Zaščita
baročnik spomenikov. — *Dnevnik*
17. 10. 1984, št. 285, str. 5.
Pogovori o baročni umetnosti v Slo-
venski Bistrici.
Cf. št. 164.
- 147 Čoro Škodlar, Nasilje nad ustvar-
jalno svobodo. — *Delo* 24. 11. 1984,
št. 275, str. 23.
Polemika pred razstavo Zveze DSLU.
- 148 id., Odprto pismo Našim razgledom.
— *NRazgl* 28. 12. 1984, št. 24, str. 717.
O slovenski umetnosti, kritiki in kul-
turni politiki.
- 149 Samo Štefanac, Doslej malo znani
relief sv. Hieronima Andrija Alešija
v Firencah. — *ZUZ XX/1984*, str. 31—
39: ilustr.
- 150 France Štukl, Crnogrob v luči sred-
njeveškega čaščenja. — *Loški raz-
gledi* 30/1983 (1984), str. 42—44.
- 151 id., Podobar Marko Peternelj (1819—
1905). — *Loški razgledi* 30/1983 (1984),
str. 45—49: ilustr.
- 152 Nace Sumi, Temelji, zaledje in »ozad-
je«. Govori dekan Filozofske fakul-
tete v Ljubljani (Pogovor Naših raz-
gledov). — *NRazgl* 9. 3. 1984, št. 5,
str. 144 + 133.
- 153 Marjan Tepina, K preučevanju likov-
ne umetnosti v NOB. Z 12. plenuma
kulturnih delavcev OF. — *NRazgl*
28. 12. 1984, št. 24, str. 716.
- 154 Vesna Teržan, Nekaj besed o kari-
katuri in devetih humorističnih listih
v drugi polovici 19. stoletja na Slo-
venskem. — *Mladina* 19. 4. 1984, št.
16, str. 22—28 (priloga Prizma): ilustr.
- 155 Raša Todosijevič, Performance. Umet-
nost, o kateri niso razvijali posebnih
teorij niti umetniki niti teoretiki. —
NRazgl 23. 3. 1984, št. 6, str. 179.
- 156 Marijan Tršar, »Intelekt ali intuicija«
(»Glava ali srce«). Razmišljanje o
nekaterih teoretskih predpostavkah
Kandinskega. — *Sinteza* 65, 66, 67,
68/1984, str. 149—151.
- 157 id., Mladinska ilustracija 1983—84. —
NRazgl 31. 8. 1984, št. 16, str. 461.
- 158 Umetnost po avantgardi in modnih
modernizmih. Anketa o literarnem in
splošno umetniškem postmodernizmu
kot oznaki za najnovejša iskanja /
pripravil Janez Strehovec. — *Delo*
7. 6. do 28. 6. 1984 (četrtki). Marko
Pogačnik, *Delo* 7. 6. 1984, št. 131, str.
7; Jure Mikuž, *Delo* 28. 6. 1984, št.
148, str. 8.
- 159 Borut Uršič, Katalog rezljanih oltar-
jev 17. stoletja v Goriških Brdih. —
Goriški letnik 1984, št. 11, str. 145—
184: ilustr.
- 160 id., Rezljani oltarji 17. stoletja v Go-
riških Brdih. — *ZUZ XX/1984*, str.
41—64: ilustr.
- 161 V Ljubljani prihodnje leto spomenik
osvoboditvi (arh. Edvard Ravnikar).
— *Delo* 25. 10. 1984, št. 250.
Polemika: Polona Čop, *Delo* 3. 11.
1984, št. 257, str. 14; Gojko Zupan,
Delo 24. 11. 1984, št. 275, str. 22; Ciril
Stanič, *Delo* 5. 12. 1984, št. 282, str. 7;
Alenka Gerlovič, *Delo* 8. 12. 1984, št.
285, str. 16; Milan Guček, *Delo* 8. 12.
1984, št. 285, str. 16; Jože Lužar, *Delo*
15. 12. 1984, št. 291, str. 16; Breda
Rus, *Delo* 15. 12. 1984, št. 291, str. 26.
O tem še: Braco Mušič, *Dnevnik*
28. 11. 1984, št. 326, str. 12; Zoran
Polič, *Dnevnik* 15. 12. 1984, št. 341,
str. 11—14; Mihaela Žitko, Preložena
postavitev spomenika osvoboditvi,
Delo 20. 12. 1984, št. 295, str. 1.
- 162 Jernej Vilfan, Prazna trdnjava ali
Kaj ti je slikar? I. — *Nova revija*
31/32, 1984, str. 3623.
- 163 Mojca Vogelcnik, Nameni in možnosti
umetnostne vzgoje. — *NRazgl* 23. 11.
1984, št. 22, str. 649—650.

- 164
Sergej Vrišer, Svetle in manj svetle
plati našega baroka. Po 5. pogovoru
o baročni umetnosti na Slovenskem.
— *NRazgl* 9. 11. 1984, št. 21, str. 619—
620.
Cf. št. 146.
- 165
Marko Vuk, Življenjski jubilej dveh
goriških slikarjev. — *Goriški letnik*
1984, št. 11, str. 213—214.
Vladimir Hmeljak, Rafael Nemeč.
- 166
Gojko Zupan, Najdražja knjiga na
svetu. Nekaj podatkov o Evangeli-
arju Henrika Leva, ki je za bajno
vsoto zamenjal lastnika. — *Delo* 5. 1.
1984, št. 2, str. 9.
- ARHITEKTURA, URBANIZEM**
- 167
Afere ljubljanskega gradu ne bi bilo,
če... Komisija (Peter Fister, Jelka
Pirkovič-Kocbek, Branko Kocmut,
Fedja Košir, Tone Mikeln) je preso-
dila. — *Dnevnik* 21. 7. 1984, št. 197,
str. 9.
O tem še: Darinka Kladnik, *Dnevnik*
7. 9. 1984, št. 245, str. 7; Manja An-
derle, *Dnevnik* 27. 9. 1984, št. 265,
str. 17.
Cf. št. 180, 200.
- 168
Ian Bentley, Predstavni svet Jožeta
Plečnika. Obetavnost medsebojnega
vplivanja. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/
1984, str. 62—65: ilustr.
- 169
Stane Bernik, Mjerila se nisu pro-
mjenila. — *Oko* (Zagreb!) 5. 1. 1984.
Članek o kritiki arhitekture v Slo-
veniji je preveden v hrvaščino.
- 170
id., Plečnik in sodobniki. — *Sinteza*
65, 66, 67, 68/1984, str. 17—21.
- 171
Dušan Blagajne ml., Arhitektura v
kontekstu. — *AB* 72/nov. 1984, str.
3—6.
O tem še: Darinka Kladnik, *Dnevnik*
27. 11. 1984, št. 325, str. 5.
- 172
Miloš Bonča, Tehnični center Ljub-
ljanske banke v Ljubljani. — *Sinteza*
65, 66, 67, 68/1984, str. 125—128: ilustr.
- 173
id., Ureditev okolice Drame SNG v
Ljubljani. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/
1984, str. 129—130: ilustr.
- 174
Vladimir Brezar, Vloga šole za arhi-
tekturo in katedre za stanovanjske
zgradbe v zadnjih 30. letih. — *AB*
68/69, dec. 1983 (1984), str. 26.
- 175
Lojz Cerar, Plečnik, postmoderna in
kvaliteta življenja. — *Sinteza* 65, 66,
67, 68/1984, str. 51—53.
- 176
Maks Cotič, Dušan Engelsberger in
Andrej Kemr, Dom upokojujencev v
Ajdovščini. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/
1984, str. 131—135: ilustr.
- 177
Zeljka Čorak, Plečnik in postmoder-
nizem. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984,
str. 44—45.
- 178
Dnevi arhitekture 1979. — *AB* 68/69,
dec. 1983 (1984), str. 28—34.
- 179
Boris Gaberščik, Še o Karlovem trgu.
— *AB* 70/71, julij 1984, str. 64.
- 180
Nevenka Gajšek, Grad dobiva nov
obraz. — *Delo* 7. 11. 1984, št. 260,
str. 7.
Polemika: Mirko Brnič, Peter Gabri-
jelčič in Marjan Bežan, *Delo* 24. 11.
1984, št. 275, str. 22; Janko Zlodre,
Delo 24. 11. 1984, št. 275, str. 22; Ne-
venka Gajšek, *Delo* 8. 12. 1984, št.
285, str. 24; Edo Ravnikar ml., *Delo*
23. 12. 1984, št. 297, str. 22; Nevenka
Gajšek, *Delo* 5. 1. 1985, št. 3, str. 22;
Drago Malej, *Delo* 5. 1. 1985, št. 3,
str. 22.
Cf. št. 167, 200.
- 181
Pavel Gantar, Funkcionalistični urba-
nizem in njegov socialni program. —
Problemi 1984, št. 1/3, str. 141—148.
- 182
Helena Grandovec, Slovenska arhi-
tektura je še čislana. Moderna arhi-
tektura je prinesla veliko pozitiv-
nega, vendar je bila podrejena kon-
struktivizmu. — *Večer* 28. 1. 1984,
št. 22, str. 5.
- 183
Đurđa Gržan-Butina, Ljubljana: urba-
nistični načrt in prostorska struk-
tura (Plečnik). — *Sinteza* 65, 66, 67,
68/1984, str. 58—60: ilustr.
- 184
Andrej Hrausky, Predavanje. Herman
Czech. — *AB* 70/71, julij 1984, str.
30—33: ilustr.
- 185
Jože Javoršek, Skaze. — *Dnevnik*
18. 2. 1984, št. 47, str. 13.
Serija Ljubljanske podobe 1984. Če-
trta. O ljubljanski arhitekturi.

- 186
Maver Jerkič, Borut Pečenko, Marjan Jelenc, Anketa o problematiki stanovanjske gradnje. — *AB* 68/69, dec. 1983 (1984), str. 20—22.
- 187
Slobodan Jovanović, Novosadska arhitekturna kronika. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 224—225.
- 188
Evgen Jurič, Komu zvoni? Krasu zvoni! V Sežani je bilo posvetovanje o »Zatonu kraške arhitekture«. — *Dnevnik* 14. 10. 1984, št. 282, str. 17.
- 189
Mirko Juteršek, Plečnikova korespondenca s Sadnikarjem. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 72—73.
- 190
Vančo Karanfilov, Skopska arhitekturna kronika. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 226—227: ilustr.
- 191
Darinka Kladnik, Ljubljana dobi novo postajo. Akcija je stekla. — *Dnevnik* 19. 5. 1984, št. 135, str. 10—11.
- 192
ead., Kakšne bodo Velike Žale. — *Dnevnik* 15. 9. 1984, št. 253, str. 6: ilustr.
Na str. 11 iste št. je povzet članek o Žalah iz *Epoce*.
- 193
ead., Novi zvoniki in minaret. V Ljubljani gradijo štiri bogoslužne objekte. — *Dnevnik* 13. 7. 1984, št. 190, str. 9: ilustr.
- 194
Grega Košak, Kolesce se težko vrtil hitreje od vsega mehanizma (Pogovor Naših razgledov). — *NRazgl* 23. 11. 1984, št. 22, str. 652 + 643.
- 195
Fedja Košir, Predstavitev dosežene ravní. Ob razstavi seminarških del na VTOZD Arhitektura. — *NRazgl* 9. 11. 1984, št. 21, str. 620—621.
- 196
id., Stanovanjsko okolje kot kompozicijski pojem ali: kako so minevali »novi časi«. — *AB* 68/69, dec. 1983 (1984), str. 59—63: ilustr.
- 197
Janez Koželj, Raziskava — o tipologiji kot o spoznavni in delovni metodi. — *AB* 68/69, dec. 1983 (1984), str. 50—53: ilustr.
- 198
Janez Koželj, Marjana Gaspari, Stanovanjska arhitektura in urbanizem od 1946 do 1961, izbor. — *AB* 68/69, dec. 1983 (1984), str. 63—68: ilustr.
- 199
Peter Krečič, Arhitektura Jožeta Plečnika v zrcalu likovne kritike. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 35—36.
- 200
Peter Krečič, Ljubljanski grad ali kakšne so možnosti arhitekturnega in urbanega spomenika pred samovoljo in neustvarjalnostjo projektanta. — *Moj mali svet* 1984, št. 2, str. 41—42: ilustr.
Cf. št. 167, 180.
- 201
id., Slovenska likovna umetnost in tujina. Ob naraščajočem zanimanju za delo arhitekta Jožeta Plečnika. — *Likovni odsevi* 3/1984, str. 47—48.
- 202
id. (Serija člankov o zgodovini arhitekture). — *Pionir* 1983/84 in 1984/85.
- 203
Stanko Kristl, Trgovina Filipov dvorec v Ljubljani, arhitekt Milan Pogachnik. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 136—140: ilustr.
Cf. št. 227.
- 204
Tine Kurent, Delineacija graščine Brinje pred Grosupljem. Arhitektura v grosupeljski krajini. — *Zbornik občine Grosuplje* 13/1984, str. 209—211: ilustr.
- 205
id., Red in simbolizem v merah Plečnikove Bogojine. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 65—71: ilustr.
- 206
Aleksander Levi, Sarajevska arhitekturna kronika. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 221—223: ilustr.
- 207
Zoran Manevič, Beograjska arhitekturna kronika. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 216—217: ilustr.
- 208
id., Plečnik in Beograd. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 42—43.
- 209
Ivo Maroevič, Plečnikova zapuščina kot temelj za sprejem in razvoj postmoderne v Sloveniji. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 56.
- 210
id., Zagrebška arhitekturna kronika. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 217—219: ilustr.
- 211
Breda Mihelič, Novejša urbanistična zgodovina Ljubljane. — *Zgodovina Ljubljane* 1984, str. 564—574.
Gradivo s posvetovanja 16 in 17. XI. 1983.

- 212 Milan Mihelič, Načrtovanje individualiziranega bivališča. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 89–98: ilustr.
- 213 Franc Milošič, Pri izviru ljudske arhitekture. — *Delo* 8. 5. 1984, št. 105, str. 3.
- O Ormožu in arh. Dušanu Moškoni.
- 214 Dušan Moškon, Bivalno okolje brez arhitekturnih ovir. — *AB* 68/69, dec. 1983 (1984), str. 40–41.
- 215 Petar Muličkovski, Skopje — podoba mesta po idejnem konceptu enega avtorja. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 189–191: ilustr.
- 216 Marko Mušič / zap. Darinka Kladnik, Park namesto spomenika. Novo poglavje pri urejanju pomnikov NOB. — *Dnevnik* 5. 5. 1984, št. 121, str. 10–11: ilustr.
- Spominski park Jajinci.
- 217 Peter Pahor, Prestrukturiranje soseske. — *AB* 68/69, dec. 1983 (1984), str. 57–58: ilustr.
- 218 Antoaneta Pasinović, Komunikacije 84. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 188.
- 219 Borut Pečenko, Podobe sodobne arhitekture (serija). — *Večer* 28. 1. 1984, št. 28; 11. 2. 1984, št. 25; 2. 1984, št. 46; 10. 3. 1984, št. 55; 24. 3. 1984, št. 70; 7. 4. 1984, št. 82; 21. 4. 1984, št. 94; 5. 5. 1984, št. 103; 19. 5. 1984, št. 115; 2. 6. 1984, št. 127; 30. 6. 1984, št. 151; 14. 7. 1984, št. 162; 28. 7. 1984, št. 173; 12. 8. 1984, št. 186; 1. 9. 1984, št. 204; 6. 10. 1984, št. 234; 20. 10. 1984, št. 247; 3. 11. 1984, št. 257, vse str. 8: ilustr.
- 220 Jelka Pirkovič-Kocbek, Danes, nekoč in Trg revolucije. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 155–158: ilustr.
- 221 ead., Trije prostorski vzorci. — *AB* 70/71, julij 1984, str. 68–74: ilustr.
- 222 Plečnikove nagrade (Ljubo Humeč; Janez Kališnik, skupina strokovnih sodelavcev Pokrajinskega muzeja Celje): *AB* 70/71, julij 1984, str. 5–12 (z uvodnim nagovorom Jožeta Kastelica); Marijan Zlobec, *Delo* 28. 2. 1984, št. 48, str. 1 + 6; *Dnevnik* 28. 2. 1984, št. 57, str. 1 + 5; *Večer* 28. 2. 1984, št. 48, str. 1 + 6.
- O težavah Sklada za podelitev Plečnikove nagrade: Darinka Kladnik, *Dnevnik* 10. 2. 1984, št. 39, str. 5.
- 223 Plečnikovi dnevi — razprava. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 47–49. Priredil Peter Krečič.
- 224 Boris Podrecca, O spletu odnosov nastajanja arhitekture. — *AB* 72/1984, str. 28–33: ilustr.
- 225 id., Plečnik ni samo postmodernizem. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 22–24.
- 226 Andrej Pogačnik, Perspektive urbanizma manjših mest v Sloveniji. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 151 do 155: ilustr.
- 227 Milan Pogačnik / zap. Darinka Kladnik, Kolonada svetlečih polstebrov. — *Dnevnik* 3. 3. 1984, št. 61, str. 6: ilustr.
- Cf. št. 203.
- 228 Nikola Polak, Oblikovanje arhitektonikom. — *AB* 72/nov. 1984, str. 16 do 17: ilustr.
- 229 Posvetovanje DAL. Problemi stanovanjske arhitekture. — *AB* 68/69, dec. 1983 (1984), str. 34–40.
- 230 Marco Pozzetto, Elementi za vrednotenje opusa Maksa Fabianija. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 159 do 160.
- 231 Damjan Prelovšek, Ljubljanska arhitektura 18. stoletja. — *Zgodovina Ljubljane* 1984, str. 177–188.
- Gradivo s posvetovanja 16. in 17. XI. 1983.
- 232 id., Plečnikova Ljubljana. Problem varovanja spomenikov v Plečnikovi arhitekturi. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 38–40.
- 233 Ranko Radović, Višeslojnost konteksta ili problemi tumačenja. — *AB* 72/nov. 1984, str. 18–23: ilustr.
- 234 id., Za »čisto« prihaja hibridna arhitektura ali kako se izogniti obema. — *AB* 70/71, julij 1984, str. 28–29.
- 235 Edvard Ravnikar, Nova Gorica po 35 letih. — *AB* 68/69, dec. 1983 (1984), str. 43–46: ilustr.

- 236
France Rihtar, Usoda arhitekturne dediščine. K posegom ob Poljanski cesti v Ljubljani. — *NRazgl* 13. 1. 1984, št. 1, str. 16.
- 237
id., Vredno je razmišljati tudi o nostalgiji v arhitekturi. — *NRazgl* 8. 6. 1984, št. 11, str. 331.
- 238
Pierre Saddy, Hoffmann in Loos. — *AB* 70/71, julij 1984, str. 43—47: ilustr.
- 239
Luciano Semerani, Kontekst in ekleticizem. — *AB* 72/nov. 1984, str. 24—27: ilustr.
- 240
id., Vrnitev k mitu (Plečnik). — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 27—32: ilustr.
- 241
Stirling v Benetkah / pripravil Kolja Audič. — *AB* 70/71, julij 1984, str. 20—24: ilustr.
- 242
Samostan Stična — kulturni in zgodovinski spomenik. — *Zbornik občine Grosuplje* 13/1984, str. 199—200.
- 243
Ivan Stopar, Grajske stavbe na območju Polzele. — *Polzela* 1984, str. 24—37: ilustr.
- 244
Vladimir Šlapeta, Adolf Loos in češka arhitektura. — *AB* 70/71, julij 1984, str. 48—63: ilustr.
- 245
Nace Šumi, Slovenska (češkoslovaška) plaža v Budvi. — *Delo* 12. 5. 1984, št. 109, str. 23. Cf. št. 247.
- 246
Nace Šumi, Teze o Plečnikovi arhitekturi. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 14—15.
- 247
Turistično naselje »Slovenska plaža« v Budvi. Govori avtor arhitekt Janez Kobe. — *NRazgl* 6. 7. 1984, št. 13, str. 396 + 387.
- 248
Tomaž Valena, Plečnik, postmodernizem in kontekstualna tradicija. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 49 do 50: ilustr.
- 249
Mojca Vizjak-Pavšič, Kako prilagoditi mesto človeku. Arhitekti, urbanisti, umetnostni zgodovinarji in drugi strokovnjaki na poletni šoli v Cankarjevem domu. — *Teleks* 30. 8. 1984, št. 35, str. 12—14: ilustr.
- 250
Aleš Vodopivec, O zgradbi kolesarnice in arhitekturi katedrale. — *AB* 72/nov. 1984, str. 13—15: ilustr.
- 251
Marijan Zadnikar, Stična in Vetrinj — enaka in različna. — *Celovski zvon* 1984, št. 3, str. 31—34.
- 252
Janko Zlodre, O »funkciji« nepopolnega stroja (Delavsko stanovanje v 19. stol.). — *AB* 68/69, dec. 1983 (1984), str. 54—56: ilustr.
- 253
Oswald Zoeggeler, Citat kot metoda projektiranja. Trije projekti Jamesa Stirlinga. — *AB* 70/71, julij 1984, str. 25—27: ilustr.

MUZEOLOGIJA IN KONZERVATORSTVO

- 254
Cene Avguštin, Kulturna krajina in ljudska arhitektura. — *Likovni odsevi* 3/1984, str. 3—4.
- 255
id., O delovanju likovnih skupin Slovenije. — *Likovni odsevi* 3/1984, str. 17—18.
O likovnih ljubiteljih in kulturni dediščini še: Toni Vovko, *Likovni odsevi* 3/1984, str. 39—42.
- 256
Bogdan Badovinac, Izjemno odkritje v Braslovčah. — *Delo* 22. 6. 1984, št. 144, str. 6: ilustr.
- 257
Aleksander Bassin / int. zap. Darinka Kladnik, Premalo varuhov spomenikov. — *Dnevnik* 3. 5. 1984, št. 119, str. 16.
- 258
Aleksander Bassin / zap. Darinka Kladnik, Za molkom — sodelovanje. Kaj pravijo na ljubljanskem Regionalnem zavodu za varstvo naravne in kulturne dediščine. — *Dnevnik* 4. 10. 1984, št. 272, str. 5.
- 259
Ivan Bogovčič, Kmečke freske na hiši Gorenja Konomlja 4. — *Varstvo spomenikov* XXVI/1984, str. 185 do 188: ilustr.
- 260
Peter Colnar, Nova oblačila starih privlačnosti. Prenova starega škofjeloškega in vaških jeder. Na FAGG bodo pripravili vse potrebne načrte. — *Dnevnik* 31. 5. 1984, št. 147, str. 7.
- 261
id., Spomeniki v kranjski občini. — *Dnevnik* 11. 1. 1984, št. 9, str. 7.

- 262
Etnološka dediščina — izročilo današnjemu času, posvetovanje Slovenskega konservatorskega društva. — *Varstvo spomenikov XXVI/1984*, str. 23—86.
Avtorji prispevkov: Ada Bar-Janša, Janez Bogataj, Peter Fister, Vito Hazler, Vladimir Knific, Ivan Komelj, Vlasta Koren, Ivan Sedej, Nace Šumi.
- 263
Peter Fister, Prenova stavbne dediščine v Žireh. — *Žirovski občasnik 7/8*, 1984, str. 22—25: ilustr.
- 264
Peter Fister, Stojan Škulj, Prenova starega mestnega jedra Škofje Loke. — *Loški razgledi 30*, 1983 (1984), str. 168—188: ilustr.
- 265
Majda Frelih-Ribič, Konservatorske opredelitve urbanističnega spomenika Kostanjevica. — *Varstvo spomenikov XXVI/1984*, str. 113—130: ilustr.
- 266
Nevenka Gajšek, Ljubljanski vodnjak zapletov. Okrog dvojnika Robbovega vodnjaka na Mestnem trgu so še vedno zapleti. — *Delo 8. 3.* 1984, št. 56, str. 11.
O tem še: Darinka Kladnik, *Dnevnik 8. 3.* 1984, št. 66, str. 1 + 6: ilustr.
- 267
Zorko Harej, Obnova cerkve sv. Križa na Kojškem v Brdih. — *PDK 1. 9.* 1984, št. 208, str. 9.
- 268
Jurij Hudnik, Izdelava delavniških načrtov Robbovega vodnjaka kranjskih rek. — *Geodetski vestnik 1984*, št. 1/2, str. 26—31: ilustr.
- 269
Martin Ivanič, Muzeji revolucije: ali je več denarja edino zdravilo? — *Komunist 23. 11.* 1984, št. 47, str. 23.
- 270
Stane Jagodič, Lev Menaše / zap. Milan Dekleva, Zbirka, ki čaka galerijo. — *Dnevnik 18. 10.* 1984, št. 286, str. 5: ilustr.
O Mednarodni zbirki likovne skupine Junij še: Marijan Zlobec, *Delo 27. 10.* 1984, št. 252, str. 21.
- 271
Darinka Kladnik, Kakšna streha na stražni stolp? Jutri javna razprava v Kamniku. — *Dnevnik 20. 11.* 1984, št. 318, str. 5.
O tem še: Mateja Reba, *Dnevnik 3. 8.* 1984, št. 210, str. 7.
- 272
Darinka Kladnik, Obnova slovenskih kulturno-zgodovinskih spomenikov. — *Rodna gruda 1984*, št. 1, str. 8—10.
- 273
ead., Stare hiše — nove težave. Prenova stare Ljubljane in urejanje podstrešij sta samo za močne živce. — *Dnevnik 14. 3.* 1984, št. 72, str. 10.
O tem še: Miro Petek, *Večer 7. 2.* 1984, št. 30, str. 14: ilustr.; Čoro Škodlar, *Delo 13. 10.* 1984, št. 240, str. 23.
- 274
Darinka Kladnik, Za vsako hišo — spomeniška kartica. Priprave na razglasitev srednjeveškega jedra Ljubljane za spomenik. — *Dnevnik 11. 9.* 1984, št. 249, str. 5.
- 275
Mitja Košir, Kdor čaka — včasih tudi ne dočaka. Glosa. — *Dnevnik 7. 2.* 1984, št. 36, str. 5.
O cerkvi v Hrastovljah in njeni odmaknjenosti.
- 276
Ivan Krasko, Pleterski arhitekturni biser. — *Dnevnik 23. 5.* 1984, št. 139, str. 5.
O simpoziju ob 900-letnici kartuzijanov še: Slavko Dokl, Marijan Zlobec, *Delo 24. 5.* 1984, št. 119, str. 2; Marijan Zlobec, *Delo 26. 5.* 1984, št. 121, str. 2.
- 277
Janez Mikuž / int. zap. Zlatka Rashid, Se mu obeta novo življenje. — *Večer 29. 3.* 1984, št. 74, str. 7: ilustr. Betnavski grad.
- 278
Marjeta Novak, Kako ohraniti kulturno dediščino za prihodnji čas. — *Delo 22. 6.* 1984, št. 144, str. 6.
- 279
Alenka Puhar, Novosti v gradu Goričane (ob 20-letnici). — *Delo 14. 9.* 1984, št. 215, str. 6.
- 280
Katja Roš, Freske so lajšale trpko resničnost. Likovni zaklad v planinskih samotah. — *Delo 27. 10.* 1984, št. 252, str. 21.
Zbirka snetih kmečkih fresk v Mestnem muzeju Idrija.
- 281
Bogo Skalicky, Oeltjenove domačije ni več. — *Večer 29. 9.* 1984, št. 228, str. 8.
- 282
Slovenski etnografski muzej, ob 60-letnici: Boris Kuhar / int. zap. Darinka Kladnik, *Dnevnik 24. 4.* 1984, št. 113, str.

5; Vili Vuk, *Večer* 19. 5. 1984, št. 115, str. 8; Boris Kuhar, *Delo* 24. 4. 1984, št. 96, str. 6 in polemičen odg. Milko Matičetov, *Delo* 5. 5. 1984, št. 103, str. 14.

283

Lado Stružnik, Dragoceni sledovi v kranjski župni cerkvi. — *Delo* 11. 7. 1984, št. 159, str. 7.

284

Čoro Škodlar, Kulturna naglušnost in brezbriznost. — *Delo* 27. 10. 1984, št. 252, str. 23.

Narodna galerija v Ljubljani.

285

Boris Šuligoj, Skrivnosti Tartinijeve hiše. — *Delo* 9. 3. 1984, št. 57, str. 13; ilustr.

O Tartinijevi hiši v Piranu še: id., *PDK* 6. 3. 1984, št. 55, str. 3; Majda Suša, *PrimN* 27. 7. 1984, št. 60, str. 5; ilustr.

286

Nace Šumi, Varovanje stavbne dediščine. — *Likovni odsevi* 3/1984, str. 13—16; ilustr.

287

Jernej Sušteršič, Skrito renesančno znamenje zasluži vidnejše mesto. Na Ambroževem trgu (Lj.) se pod kovanje skriva renesančni spomenik. — *Delo* 26. 4. 1984, št. 98, str. 5; ilustr.

288

Marjan Tepina, Skrajnosti so si bližu. — *NRazgl* 9. 3. 1984, št. 5, str. 141.

Polemičen zapis o prenovi ljubljanskega gradu in prenovi hiše na Poljanski 14.

289

Trubarjev muzej. — *Dnevnik* 31. 1. 1984, št. 29, str. 5.

O Temkovem mlinu v Raščici še: Darinka Kladnik, *Dnevnik* 11. 2. 1984, št. 40, str. 6; ilustr.; *Dnevnik* 19. 1. 1984, št. 17, str. 6.

290

Umetniški zakladi v zasebnih rokah / pripravili Karmen Grozdanović, Peter Potočnik, Rada Vnuk (za revijo *Intervju*). — *Teleks* 4. 10. 1984, št. 40, str. 17—20; ilustr.

291

Vasja Venturini, Staro mestno jedro Maribora bo počasi zaživelo po osnovnem prijemu, ki je nekaj posebnega. — *Delo* 11. 12. 1984, št. 287, str. 10. O tem še: Otmar Klipšteter, *Dnevnik* 23. 5. 1984, št. 139, str. 10; Darka Zvonar, *Rodna gruda* 1984, št. 3, str. 14—16; ilustr.

292

Anita Vošnjak, Naravni in kulturni znamenitosti. Grad Fužine in graščina Kodeljevo v občini Moste-Polje. — *Dnevnik* 18. 1. 1984, št. 16, str. 6. O tem še: ead., *Dnevnik* 28. 6. 1984, št. 175, str. 7; Tomaž Gorenc, *Delo* 21. 2. 1984, št. 42, str. 11.

293

Braco Zavrnik, Vzorec za propadajoče gradove? Usoda gradu Štatenberg. — *7D* 11. 10. 1984, št. 41, str. 44.

294

France Zupan. Naša naravna in kulturna dediščina. — *Likovni odsevi* 3/1984, str. 5—12; ilustr.

LIKOVNE KOLONIJE

Kostanjevica na Krki

295

24. kiparski simpozij Forma viva (mdr. Boris Zaplatil):

Milan Dekleva, *Dnevnik* 16. 8. 1984, št. 223, str. 8—9; ilustr.; Ivan Krasko, *Dnevnik* 17. 7. 1984, št. 193, str. 5; Vlado Podgoršek, *Delo* 31. 8. 1984, št. 203, str. 9; ilustr.; Andrej Smrekar / int. zap. Milan Dekleva, *Dnevnik* 18. 8. 1984, št. 225, str. 5; Darka Zvonar, *7D* 30. 8. 1984, št. 35, str. 20—21; ilustr.

Koštabona

296

B. Salamon, Fotografija dokument trenutka. Desetletnica Koštabone. — *Večer* 11. 1. 1984, št. 7, str. 7; ilustr.

Labin

297

Mediteranski kiparski simpozij (mdr. Negovan Nemeč):

B. Š., *Večer* 10. 8. 1984, št. 185, str. 5; *Dnevnik* 22. 9. 1984, št. 260, str. 5; ilustr.

Marušiči

298

Kiparska šola Kornarija (mdr. Lojze Pongaršič):

B. Š., *Večer* 14. 8. 1984, št. 188, str. 6.

Novo mesto

299

Izobraževalna likovna kolonija ZKOS (mentorica Doba Sambolec):

Ivan Krasko, *Dnevnik* 14. 7. 1984, št. 190, str. 5.

- Začetna izobraževalna slikarska kolonija (mentor Lojze Zavolovšek): Ivan Krasko, *Dnevnik* 29. 8. 1984, št. 236, str. 5.
- 301
8. Krkina slikarska kolonija (D. Lipovec, J. Marinč, J. Trpin, S. Kores, M. Lorenčak, J. Medle, V. Jakopin, M. Požar): S. D., *Delo* 15. 10. 1984, št. 241, str. 2.
- Ptuj 302
Slikarska kolonija Poetovio-Ptuj: Zdenko Kodrič, *Večer* 20. 8. 1984, št. 193, str. 4.
- Ravne na Koroškem 303
Formā viva (mdr. Drago Tršar, J. Boljka, P. Krivec, M. Lorenčak, R. Mraz): I. P., *Delo* 30. 7. 1984, št. 175, str. 3; Otmar Klipšteter, *Dnevnik* 28. 8. 1984, št. 235, str. 15; Helena Merkač, *Večer* 15. 9. 1984, št. 216, str. 9: ilustr.; *Večer* 18. 8. 1984, št. 192, str. 15 (izjave udeležencev).
- Ribnica 304
6. srečanje likovnikov »Janko Trost« (J. Centa, J. Ošaben, B. Golija, G. Humek, I. Urbančič, T. Demšar, S. Jarm, B. Čeh, D. Cadež, V. Zorko, M. Smerdu): *Dnevnik* 18. 8. 1984, št. 225, str. 5; Aleksander Bassin, *Delo* 14. 9. 1984, št. 215, str. 6.
- Sveče na Koroškem 305
4. slikarski tedni (mdr. H. Marchel, T. Železnik): Barbara Goričar, *Delo* 12. 9. 1984, št. 213, str. 9.
- Trebnje 306
17. tabor likovnih samorastnikov Jugoslavije: S. D., *Delo* 30. 6. 1984, št. 151, str. 2; Slavko Dokl, *Delo* 9. 7. 1984, št. 157, str. 1: ilustr.; *Večer* 9. 7. 1984, št. 157, str. 1 + 2; *Dnevnik* 11. 7. 1984, št. 187, str. 5.
- Velike Lašče 307
3. slikarsko srečanje (v Podsmreki pri Velikih Laščah) (M. Berovič, J. Centa, J. Cihlar, V. Goričan, P. Hočvar, J. in M. Knez, L. Koporc, J. Kovačič, D. Laharnar, M. Lavrenčič, I. Mole, J. Ošaben, M. Pliberšek, S. Potočnik, F. Slana, V. Toman, T. Železnik): *Dnevnik* 16. 4. 1984, št. 105, str. 1: ilustr.; *Dnevnik* 26. 4. 1984, št. 115, str. 5; Mirko Juteršek, *NRazgl* 25. 5. 1984, št. 10, str. 297.
- Vršič 308
V. F., Slikarska kolonija v gorah. — *Delo* 2. 7. 1984, št. 152, str. 2.
- Zagorje 309
21. slikarska kolonija Izlake-Zagorje (F. Curk, I. in L. Čobal, R. Jerič, R. Uran): Mitja Košir, *Dnevnik* 24. 7. 1984, št. 200, str. 5; M. P., *Delo* 11. 7. 1984, št. 159, str. 2; M. P., *Delo* 20. 7. 1984, št. 167, str. 6; Marko Planinc, *Delo* 31. 7. 1984, št. 176, str. 7: ilustr.; *Dnevnik* 19. 7. 1984, št. 195, str. 1: ilustr.
- RAZSTAVE
SKUPINSKE V SLOVENIJI
IN JUGOSLAVIJI** 310
- Manja Anderle, O tuji umetnosti premalo zvemo. Sodelovanje s tujino na področju likovne umetnosti, muzejske in galerijske dejavnosti. — *Dnevnik* 24. 11. 1984, št. 322, str. 5. Posvetovanje v organizaciji ZAMTES. 311
- Jana Intihar Ferjan, Pregled razstav od I. I. do 31. XII. 1983. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 229—236. 312
- Marijan Zlobec, Likovniki o načrtovalski vsebini. — *Delo* 18. 1. 1984, št. 13, str. 6.
O razstavnih dejavnosti v Sloveniji.
- Opomba:* Pregledi razstav so objavljeni v reviji *Sinteza*, zato so tu upoštevane le tiste razstave, ob katerih so nastali bibliografski zapisi, podatki o posamezni razstavi pa so skrajšani na minimum.
- Ajdovščina
Pilonova galerija 313
4. triennale jugoslovanske fotografije — *Profili*. Prenos v Lj., Cankarjev dom (CD). Rk. bes. Stane Bernik, Ješa Denegri, Brane Kovič, Peter Krečič.

- Beograd 314
 Ješa Denegri, Beograjska likovna kronika. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 213—216: ilustr.
- 315
 Risto Kuzmanovski, ... Podarjene zbirke v Beogradu. — *Večer* 16. 7. 1984, št. 163, str. 4.
 O likovnem življenju v Beogradu še: id., *Večer* 17. 7. 1984, št. 164, str. 6.
- 316
 Dragiša Radosavljević, Skozi beograjske galerije. — *NRazgl* 22. 6. 1984, št. 12, str. 368; 20. 7. 1984, št. 14, str. 421—422; 23. 11. 1984, št. 22, str. 658.
- 317
 Nada Zloković, ... Beograjsko pismo. — *Delo* 20. 3. 1984, št. 66, str. 7; 25. 7. 1984, št. 171, str. 6; 25. 9. 1984, št. 224, str. 6.
- Muzej savremene umetnosti 318
Mlada slovenska umetnost. Razstava Moderne galerije iz Ljubljane. Rk. bes. Zoran Kržišnik, Brane Kovič, Ivan Sedej.
 Rec.: Dragiša Radosavljević, *Delo* 27. 11. 1984, št. 277, str. 6.
- 319
Sava Šumanović. Retrospektiva.
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 25. 5. 1984, št. 10, str. 307: ilustr.
- Salon Muzeja savremene umetnosti 320
 Aleksander Bassin, Multipli italijanskih kiparjev. — *NRazgl* 28. 9. 1984, št. 18, str. 531: ilustr.
- Narodni muzej 321
Galerija Politike (mdr. Duba Sambolec, Albin Rogelj).
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 24. 2. 1984, št. 4, str. 117.
- Celje 322
 Alenka Domjan, Celjska likovna kronika. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 205—206: ilustr.
- 323
 Marlen Premšak, Komu služi razstavišče. Zakaj nekatere moti razstavna politika celjskega Likovnega salona? — *Večer* 17. 7. 1984, št. 164, str. 6
- Likovni salon 324
Razstava likovnih del Društva likovnih umetnikov Celje. Rk. bes. Alenka Domjan. Prenos v Maribor.
- Rec.: Alenka Domjan, Delo* 27. 7. 1984, št. 173, str. 6.
- Grožnjan 325
 Janez Mesesnel, Mirnejše grožnjansko poletje. — *Delo* 31. 8. 1984, št. 203, str. 6.
- Kamnik
 Razstavišče Veronika 326
Kulturne dragocenosti Kamnika. Prenos v Slavonško Požego. Rk. bes. Mirina Zupančič, Borut Rovšnik, Lado Žumer.
 Rec.: Romana Špende, *Dnevnik* 6. 11. 1984, št. 304, str. 5: ilustr.
- Kikinda 327
Kiparski simpozij Terra 84 (mdr. Dragica Cadež, Mojca Smerdu).
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 26. 10. 1984, št. 20, str. 594: ilustr.
- Koper 328
 Sonja Hoyer, Likovna kronika slovenske obale. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 208—210: ilustr.
- Galerija Loža 329
Alter imago. Prenos v Maribor. Rk. bes. Andrej Medved, Ješa Denegri, Jovan Despotović, Lidija Merenik.
 Rec.: Andrej Medved, *Delo* 27. 7. 1984, št. 174, str. 3.
- Kostanjevica 330
 Darinka Kladnik, Šola z umetnostjo v srcu. Kostanjeviška šola ni samo šola, ampak je hkrati tudi galerija Jožeta Gorjupa. — *Dnevnik* od 24. 4. 1984, št. 113 do 15. 5. 1984, št. 131.
- Kranj 331
 Beba Jenčič, Gorenjska likovna kronika. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 206—208: ilustr.
- Galerija v Mestni hiši 332
Boni Čeh, Herman Gvardjančič, Karol Kuhar, Henrik Marchel, Franc Novinc, Vinko Tušek, Franc Vozel, Cveto Zlate. Rk. bes. Cene Avguštin. Prenos v Mursko Soboto.
 Rec.: Cene Avguštin, *Delo* 25. 1. 1984, št. 19, str. 7.

- Rafaël Podobnik, *Rafaël Terpin*. Zlož. bes. Janez Kavčič. 333
- Mala galerija v Mestni hiši 334
- Likovna prizadevanja na Gorenjskem. Risbe in skice*. Rec.: Cene Avguštin, *Delo* 15. 12. 1984, št. 291, str. 4.
- Galerija v Prešernovi hiši 335
- Faksimilirane grafike Strahote vojne Francisca Goye*. Rec.: Franci Zagoričnik, *NRazgl* 14. 9. 1984, št. 17, str. 492.
- Laško
- Prostori Muzejske zbirke 336
- Kulturna dediščina Celja in Laškega*. Rk. bes. Marlen Premšak, Milena Moškon. Rec.: Milena Moškon, *Obrazi* 1-2-3, 1984; ead., *Likovni odsevi* 3/1984, str. 53: ilustr.
- Lendava
- Galerija Lendava 337
- 12. razstava mednarodne likovne kolonije Lendava*. Rk. bes. Breda Ilich-Klančnik.
- Ljubljana
- Janez Mesesnel, Ljubljanska likovna kronika. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 201—203: ilustr. 338
- Moderna galerija 339
- Brane Kovič, 15. mednarodni grafični bienale (1983). — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 141—147: ilustr. O tem še: Irina Subotič, *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 147—148.
- Sodobna umetnost skupine RYU*. Rk. izdan na Japonskem. Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 4. 6. 1984, št. 128, str. 3; Franc Zalar, *Dnevnik* 6. 6. 1984, št. 153, str. 5; Marijan Zlobec, *Delo* 8. 6. 1984, št. 132, str. 10. 340
- Sodobni beneški umetniki*. Rk. bes. Zoran Kržišnik, Domenico Crivellari, Renato Borsato, Adriano Da Re, Amalia Marzato, Vittorio Basaglia. Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 26. 10. 1984, št. 20, str. 603: ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 25. 10. 1984, št. 293, str. 5. 341
- Likovno razstavišče Rihard Jakopič (LRRJ) 342
- Aktualnost figure. Razstava del članov DSLU*. Rk. bes. Ivan Sedej. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 5. 1. 1984, št. 3 in 6. 1. 1984, št. 4, str. 5. 343
- Umetnost v Bošni in Hercegovini 1974—1984*. Del razstave je bil v Moderni galeriji. Rk. bes. v srbohrvaščini. Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 23. 3. 1984, št. 6, str. 180: ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 30. 3. 1984, št. 88, str. 5. 344
- Umetnost med obema vojnama na območju Delovne skupnosti Alpe-Jadran*. Skupen projekt Moderne galerije Ljubljana z galerijami iz Graza, Linza, Salzburga, Celovca, Trsta, Benetk in Reke. Rk. bes. Zoran Kržišnik, Jure Mikuž, Wilfried Skreiner, Bermo Ulm, Barbara Wally, Karl Newole, Laura Carlini, Paolo Rizzi, Zdravka Emili. Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 22. 6. 1984, št. 12, str. 378—379: ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 22. 6. 1984, št. 169, str. 5; Marijan Zlobec, *PDK* 8. 6. 1984, št. 136, str. 9. 345
- Bernard, Gruden, Kapus, Počivavšek, Samolec, Sušnik, Vodopivec, Vrezec*. Rk. umetniki o sebi. Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 26. 10. 1984, št. 20, str. 584; Janez Mesesnel, *Delo* 27. 9. 1984, št. 226, str. 3; Marlen Premšak, *Večer* 29. 9. 1984, št. 228, str. 8: ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 20. 9. 1984, št. 258, str. 5. 346
- 10. bienale industrijskega oblikovanja. BIO 10*. Del razstave je bil v Cankarjevem domu, spremljevalne razstave pa še v Emonskih vratih, Arkadah. Rk. urednica Alenka Bajželj. Rec.: Manja Anderle, *Dnevnik* 12. 10. 1984, št. 280, str. 5; Jože Javoršek, *Dnevnik* 17. 11. 1984, št. 315, str. 11: ilustr.; Stane Bernik, *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 99—116: ilustr.; Darinka Kladnik, *Dnevnik* 10. 10. 1984, št. 278, str. 5; ead. (anketa) *Dnevnik* 22. 10. 1984, št. 290, str. 11; Brane Kovič, *Delo* 12. 10. 1984, št. 239, str. 5; Peter Krečič, *Delo* 5. 10. 1984, št. 233, str. 6; id., *Delo* 13. 10. 1984, št. 240, str. 13; Dragica Manfreda, *Večer* 9. 10. 1984, št. 236, str. 1; ead.

- (anketa), *Večer* 10. 10. 1984, št. 237, str. 6; Matija Murko, *NRazgl* 26. 10. 1984, št. 20, str. 585; ilustr.; id., *Tekstilac* 1984, št. 12, str. 418—419; Ivan Sedej, *Dnevnik* 13. 10. 1984, št. 281, str. 9; Lada Zei (anketa), *Delo* 10. 1984, št. 237, str. 7; ead. (B. Uršič), *Delo* 11. 10. 1984, št. 238, str. 6; Marijan Zlobec, *Delo* 9. 10. 1984, št. 236, str. 1.
- 347
- Unikatno oblikovanje članov Društva oblikovalcev Slovenije*. Zlož. bes. Janez Suhadolc.
- 348
- Natečaj zasnov za stanovanjska naselja*.
Rec.: Marjan Bežan, *Delo* 26. 12. 1984, št. 300, str. 6; Stojan Žitko, *Delo* 24. 11. 1984, št. 275, str. 4.
- 349
- Razstava članov ZDSLU*. Zlož. bes. Aleksander Bassin, Brane Kovič, Cene Avguštin, Meta Gabršek-Prošenc.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 18. 1. 1985, št. 14, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 17. 1. 1985, št. 15, str. 5.
- Narodna galerija
- 350
- Polonca Vrhunc, Narodna galerija v letu 1983. — *ZUZ XX/1984*, str. 142 do 144.
- 351
- Ferdo Šerbelj, Gotska Lepa Madona — umetnina leta v Narodni galeriji. Kip iz časa okoli 1410 je iz kiparske delavnice, ki je v 15. stoletju opremila cerkev na Ptujski gori. — *Delo* 14. 2. 1984, št. 36, str. 6; ilustr.
- 352
- Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja*. Iz leta 1983.
Rec.: Luc Menaše, *NRazgl* 13. 1. 1984, št. 1, str. 27—28; Ksenija Rozman, *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 77 do 88; ilustr.; Ida Tomše, *Delo* 4. 2. 1984, št. 28, str. 18; ilustr.; ead., *Likovni odsevi* 3/1984, str. 49—51; ilustr.; A. P., *Delo* 23. 3. 1984, št. 69, str. 6; ilustr.
- Cankarjev dom (CD)
- 353
- Sest umetnikov iz Irske. Pogled na irsko slikarstvo*. Rk. v angl.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 20. 4. 1984, št. 8, str. 248; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 31. 3. 1984, št. 89, str. 5.
- 354
- Arhitektura skupine Kras*. Glej Piran, 1983.
- Rec.*: Brane Kovič, *Delo* 4. 5. 1984, št. 102, str. 6; Vinko Torkar, *AB* 72/nov. 1984, str. 34—35; ilustr.
- 355
- Intart 84 — Koroški umetniki, gostje v Ljubljani*. Rk.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 23. 11. 1984, št. 22, str. 666; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 21. 11. 1984, št. 319, str. 5.
- 356
- Sodobno finsko slikarstvo*. Rk. bes. Carolus Enckel.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 11. 1. 1985, št. 1, str. 30; Janez Mesesnel, *Delo* 22. 12. 1984, št. 297, str. 4; Franc Zalar, *Dnevnik* 19. 12. 1984, št. 345, str. 5; B. Salamon, *Večer* 17. 9. 1984, št. 217, str. 4.
- 357
- Novi fotografski izrazi Furlanije in Julijske Krajine*.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 21. 12. 1984, št. 296, str. 6.
- Mestna galerija
- 358
- Vida Slivnikar-Belantič, Negovan Nemec*. Rk. bes. Brane Kovič, Ivan Sedej.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 9. 3. 1984, št. 5, str. 140; Janez Mesesnel, *Delo* 17. 2. 1984, št. 39, str. 10; Franc Zalar, *Dnevnik* 24. 2. 1984, št. 54, str. 5.
- 359
- Soočenja*. (Srečanje likovnikov mariborske in gorenjske regije).
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 6. 4. 1984, št. 7, str. 206; Janez Mesesnel, *Delo* 27. 3. 1984, št. 72, str. 6; Marlen Premšak, *Večer* 21. 4. 1984, št. 94, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* 7. 4. 1984, št. 96, str. 5.
- 360
- Nagrajenci reškega bienala mladih* (mdr. Jože Subić). Rk. bes. Ješa Denegri, Marijan Susovski, Aleksander Bassin.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 11. 5. 1984, št. 9, str. 269; Franc Zalar, *Dnevnik* 10. 5. 1984, št. 126, str. 5.
- 361
- Skupina Barva* (M. Sedej ml., H. Marchel, D. Hrvacki, L. Pengov, F. Novinc, V. Tušek). Rk. bes. Ivan Sedej, Maksim Sedej ml.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 20. 7. 1984, št. 14, str. 414; Janez Mesesnel, *Delo* 13. 6. 1984, št. 136, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 12. 6. 1984, št. 159, str. 5.
- 362
- Študentje ALU v letu 1983/84*. Rk. Prenos v Beograd.

- 363
Dobitniki študentovskih Prešernovih nagrad (Č. Freljih, M. Potrč). Rk. bes. Cene Avguština, Nenad Miščević.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 25. 8. 1984, št. 232, str. 5.
- 364
Razstava ilustracij Majcen, Schmidt in Vogelnik. Rk. bes. Ivan Sedej.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 9. 11. 1984, št. 21, str. 620; Franc Zalar, *Dnevnik* 27. 10. 1984, št. 295, str. 5.
- 365
Mladi vojvodinski umetniki. Rk. bes. Grozdana Šarčević.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 14. 11. 1984, št. 266, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 10. 11. 1984, št. 308, str. 5.
- 366
Mladi koroški likovni umetniki. Rk. bes. Adolf Scherer.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 8. 2. 1985, št. 3, str. 81; Janez Mesesnel, *Delo* 27. 12. 1984, št. 301, str. 3; Franc Zalar, *Dnevnik* 25. 12. 1984, št. 351, str. 5.
- Galerija Ars
- 367
 Jelka Horvat / int. zap. Milan Dekleva, »Ars« se širi. Novi prodajno galerijski prostori na Jurčičevem trgu. — *Dnevnik* 19. 1. 1984, št. 17, str. 5: ilustr.
 O tem še: Jelka Horvat / int. zap. Darinka Kladnik, *Dnevnik* 7. 3. 1984, št. 65, str. 16.
- 368
Grafična mapa svetovnih avtorjev Umetnost in šport — Sarajevo 84.
Rec.: Brane Kovič, *NRazgl* 10. 2. 1984, št. 3, str. 78; Franc Zalar, *Dnevnik* 15. 2. 1984, št. 44, str. 5.
- 369
Bidermajer kozarci. Zlož.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 9. 8. 1984, št. 216, str. 5.
- 370
Histria erotica. Rk. (še za Koper, Buzet, Labin, Pazin, Poreč, Pulo) bes. Gorka Ostojić Cvajner.
- Galerija DSLU
- 371
 Jana Vesel / zap. Milan Dekleva, Galerija z novim obrazom. — *Dnevnik* 30. 8. 1984, št. 237, str. 5.
- 372
Ferdinando Grezzo, Giuseppe Becca.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 11. 5. 1984, št. 9, str. 269; Franc Zalar, *Dnevnik* 5. 5. 1984, št. 121, str. 5.
- 373
Finium Frons-Express (Izbor umetnikov iz Furlanije-Juljske krajine).
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 26. 6. 1984, št. 173, str. 5.
- Galerija Emonska vrata
- 374
Arhitektura 70. let na Hrvaškem. Rk. bes. Ivo Maroevič.
Rec.: Peter Krečič, *Delo* 7. 6. 1984, št. 131, str. 5.
- 375
Kamnita ladja (La Nave di Pietra). Rk. v srbsčini.
Rec.: Marjan Bežan, *Delo* 6. 7. 1984, št. 155, str. 6.
- 376
Natečaj za programsko in urbanistično ureditev južnega območja Bežigrada.
Rec.: Peter Gabrijelčič, *Delo* 8. 12. 1984, št. 285, str. 25—26; Jože Usenik, *Delo* 29. 9. 1984, št. 228 in odg. Marjan Tepina, *Delo* 13. 10. 1984, št. 240, str. 23.
- Galerija Equrna
- 377
 Franc Zalar, Equrna. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 160—161: ilustr.
- 378
 Alenka Vilfan, Equrna dobila nove prostore. Nova galerija na dvorišču Gregoričeve 3. — *Dnevnik* 18. 4. 1984, št. 107, str. 6.
 O tem še: ead., *Dnevnik* 5. 9. 1984, št. 243, str. 6; ilustr.
- 379
Skupinska razstava del članov trajne delovne skupnosti samostojnih likovnih delavcev Ljubljane.
Rec.: Alenka Vilfan, *Dnevnik* 27. 11. 1984, št. 325, str. 5: ilustr.; Mojca Vizjak-Pavšič, *Teleks* 13. 12. 1984, št. 50, str. 16—17: ilustr.; Marijan Zlobec, *Delo* 27. 11. 1984, št. 277, str. 6.
- Galerija Labirint
- 380
 Tahir Hamid, Walid Mustafa. Zlož. bes. Aleksander Bassin.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 9. 3. 1984, št. 5, str. 140.
- 381
Dado in Piza. Zlož. bes. Brane Kovič.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 13. 10. 1984, št. 240, str. 4.
- Arkade
- 382
Secesija na Slovenskem. Rk. bes. Hanka Štular, Jasna Horvat, Dam-

jan Prelovšek, Vesna Bučič, Matija Zargi, Marjetica Simoniti, Andreja Vrišer, Vera Baloh, Borut Rovšnik, Mirko Kambič.

Rec.: Stane Bernik, *NRazgl* 24. 2. 1984, št. 4, str. 109; Darinka Kladnik, *Dnevnik* 5. 1. 1984, št. 3, str. 5; Damjan Prelovšek, *Delo* 25. 2. 1984, št. 46, str. 18; Ivan Sedej, *Dnevnik* 25. 2. 1984, št. 54, str. 10—11: ilustr.

383

Miljenko Licul, Ranko Novak, *Studio Znak*. Rk. bes. Peter Krečič, dokumentacija Barbara Rupel.

Rec.: Brane Kovič, *Delo* 12. 10. 1984, št. 239, str. 5.

384

Meščanska skrinja v Sloveniji. Rk. bes. Vesna Bučič.

Rec.: Darinka Kladnik, *Dnevnik* 3. 1. 1985, št. 1, str. 5; Peter Krečič, *Delo* 23. 1. 1985, št. 18, str. 6; Marjan Rztresen, *Teleks* 24. 1. 1985, št. 4, str. 34: ilustr.; Sergej Vrišer, *NRazgl* 8. 2. 1985, št. 3, str. 80: ilustr.

Muzej ljudske revolucije Slovenije

385

Po koroških partizanskih poteh. Dr. Danica Bem-Gala, dr. France Cegnar.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 11. 12. 1984, št. 337, str. 5.

Galerija Krka

386

Fran Klemenčič, Fran Zupan. Razstava Narodne galerije Ljubljana.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 24. 1. 1984, št. 18, str. 7; Franc Zalar, *Dnevnik* 19. 1. 1984, št. 17, str. 5.

Informacijsko-dokumentacijski center za oblikovanje

387

O razstavah v prvem polletju: Peter Krečič, *Delo* 5. 6. 1984, št. 129, str. 6.

Galerija ŠKUC

388

Marko Jenšterle, ŠKUC bo še naprej lahko deloval na Starem trgu. — *Delo* 25. 12. 1984, št. 299, str. 7.

389

Jane Straus, Jože Suhadolnik.

Rec.: Marina Gržinič, *Mladina* 22. 3. 1984, št. 12, str. 46—47: ilustr.; Brane Kovič, *Delo* 10. 3. 1984, št. 58, str. 4.

390

IRWIN. Back to the USA.

Rec.: Marina Gržinič, *Mladina* 19. 4. 1984, št. 16, str. 36—37: ilustr.

Preddverje Križank

391

Razstava skulptur akademskih kiparjev Toneta Severja in Zmaga Posege. Rk. bes. Aleksander Bassin.

Atrij Magistrata

392

Razstava natečajnih del za programsko, urbanistično in krajinsko uređitev širšega območja Tivoli—Rožnik—Šišenski hrib. Objavljeno v vrilogi revije *AB* 70/71, julij 1984.

Rec.: Darinka Kladnik, *Dnevnik* 13. 3. 1984, št. 71, str. 6: ilustr.; Ciril Jeglič, *NRazgl* 23. 3. 1984, št. 6, str. 165; Lada Zei, *Delo* 13. 4. 1984, št. 87, str. 7.

Vodnikova domačija

393

Barbara Habič, Muzej v Vodnikovi domačiji? — *Delo* 9. 6. 1984, št. 133, str. 14—22.

Smiljan Vicenco Popović, Vida Slivnik Belantič, Lucijan Bratuš, Bine Rogelj.

Rec.: Milan Dekleva, *Dnevnik* 17. 2. 1984, št. 46, str. 5: ilustr.; Darinka Kladnik, *Dnevnik* 8. 2. 1984, št. 37, str. 6: ilustr.

Slovenijales

395

France Tavčar in Peter Adamič.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 25. 9. 1984, št. 224, str. 6.

Maribor

396

Meta Gabršek-Prošenc, Mariborska likovna kronika. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 203—205: ilustr.

Umetnostna galerija

397

Štefka Cobelj, Dragocena pridobitev. Umetnostna galerija Maribor je dobila neznano sliko slikarja Ivana Zabota. — *Večer* 23. 6. 1984, št. 145, str. 8.

398

b. k. (? Breda Klančnik), Zbiranje in raziskave. Umetnostna galerija Maribor v jubilejnem letu. Na ogled je nova postavitev slikarstva in kiparstva iz galerijskih zbir. — *Večer* 3. 2. 1984, št. 27, str. 6.

399

Grafični listi štajerskih avtorjev iz fundusa UG.

Rec.: Mitja Visočnik, *Večer* 21. 7. 1984, št. 168, str. 8: ilustr.

- 400
Likovno življenje med vojnama v Mariboru. Rk. bes. Peter Može, Andrej Ujčič, Breda Ilich-Klančnik, Meta Gabršek-Prosenec. Prenos v Lj. Rec.: France Forstnerič, *Delo* 11. 1. 1985, št. 8, str. 6; Peter Može, *Večer* 19. 12. 1984, št. 294, str. 6; Peter Može / int. zap. Zdenko Kodrič, *Večer* 25. 12. 1984, št. 300, str. 6; B. K., *Večer* 21. 12. 1984, št. 296, str. 6; ilustr.; Sergej Vrišer, *Večer* 12. 1. 1985, št. 8, str. 8: ilustr.
- Razstavní salon Rotovž
- 401
 Meta Gabršek-Prosenec, Razstavní salon Rotovž v mariborski dejavnosti. — *Večer* od 16. 4. 1984, št. 89 do 18. 4. 1984, št. 91, str. 6.
- 402
 Helena Grandovec, Lani in letos v razstavnem salonu Rotovž. — *Večer* 10. 1. 1984, št. 6, str. 6.
- 403
 2. jugoslovanski triennale Ekologija in umetnost. EKO 2. Rk. kot priloga revije *Dialogi* 1984, št. 1, bes. Meta Gabršek-Prosenec, Marijan Susovski, Antoaneta Pasinović, Đorđe Jović, Braco Mušič, Zoran Kržišnik, Berislav Valušek, Irina Subotić, dokumentacija M. Gabršek-Prosenec in Milojka Kline. Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 23. 3. 1984, št. 6, str. 174; Jože Curk, *Večer* 10. 3. 1984, št. 58, str. 8; Meta Gabršek-Prosenec / int. zap. Helena Grandovec, *Večer* 18. 1. 1984, št. 22, str. 9; Meta Gabršek-Prosenec / int. zap. Helena Grandovec, *Večer* 7. 4. 1984, št. 82, str. 8; M. G. P., *Večer* 31. 3. 1984, št. 76, str. 8; M. G. P., *Večer* 10. 2. 1984, št. 33, str. 7: ilustr.; Helena Grandovec, *Večer* 10. 1. 1984, št. 6, str. 6; ead., *Večer* 15. 2. 1984, št. 37, str. 6; ead., *Večer* 29. 2. 1984, št. 49, str. 6; Jože Jerman, *Delo* 13. 1. 1984, št. 9, str. 7; id., *Delo* 3. 3. 1984, št. 52, str. 18; Milojka Kline, *Večer* 21. 2. 1984, št. 42, str. 6: ilustr.; ead., *Večer* 20. 3. 1984, št. 60, str. 5; Irina Subotić, *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 183—188: ilustr.; B. Salamon, *Večer* 13. 3. 1984, št. 60, str. 7.
- 404
 Sezession Graz. Slikarstvo, kiparstvo, grafika, tapiserija. Zlož. Rec.: Milojka Kline, *Večer* 20. 4. 1984, št. 93, str. 6.
- 405
 Društvo likovnih umetnikov Maribor. Zlož.
- Rec.: Meta Gabršek-Prosenec, *Večer* 12. 5. 1984, št. 109, str. 8; Janez Mesesnel, *Delo* 19. 5. 1984, št. 115, str. 3; M. K., *Večer* 25. 4. 1984, št. 97, str. 6.
- 406
 Društvo likovnih umetnikov Celje. Glej Celje, Likovni salon. Rec.: Meta Gabršek-Prosenec, *Večer* 20. 6. 1984, št. 142, str. 6.
- 407
 Nova fotografija — 4. Fotografija osemdesetih. Rk. (še za Novi Sad, Beograd, Koprivnico, Zagreb): bes. Ješa Denegri, Jovan Despotović, Davor Matičević, Meta Gabršek-Prosenec, Brane Kovič, Sava Stepanov. Rec.: Milojka Kline, *Večer* 14. 7. 1984, št. 162, str. 8; Brane Kovič, *Ekran* 1984, št. 9, str. 67—68: ilustr.
- 408
 Navdih severne Kanade. Fotografije. Rec.: Mitja Visočnik, *Večer* 12. 11. 1984, št. 264, str. 4: ilustr.; id., *Delo* 24. 11. 1984, št. 275, str. 4.
- 409
 Stefan Galič in Vojko Stuhec. Rk. bes. Milojka Kline. Rec.: Meta Gabršek-Prosenec, *Večer* 11. 1. 1985, št. 7, str. 6; Milojka Kline, *Večer* 19. 12. 1984, št. 294, str. 6: ilustr.
- Pokrajinski muzej
- 410
 Sergej Vrišer, Čas se ni ustavil. Pokrajinski muzej v Mariboru spet odprt. — *Večer* 13. 4. 1984, št. 87, str. 6: ilustr.
- 411
 id., Pomembna umetnina slovenskega baroka v mariborski zbirki. — *Delo* 6. 3. 1984, št. 54, str. 6: ilustr.
- Razstavní salon Visoke tehniške šole
- 412
 Slikarji iz Furlanije-Julíjske krajine. Rec.: Gema Hafner, *Delo* 22. 12. 1984, št. 297, str. 4; Mitja Visočnik, *Večer* 11. 12. 1984, št. 6: ilustr.
- Metlika
- Ganglovo razstavišče
- 413
 Likovna razmerja. Rk. bes. Z. B. in S. B. (Zdenka Badovinac, Sonja Bezenšek). Rec.: M. D., *Delo* 27. 8. 1984, št. 198, str. 2; Iztok Premrov, *Naša žena* 1984, št. 10, str. 24.
- Murska Sobota
- 414
 Franc Obal, Prekmurska likovna kronika. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 212—213.

- Kulturni center Miško Kranjec — Galerija 415
- Franc Zalar, Velike ambicije v malem formatu. Ob 6. jugoslovanskem bienalu male plastike v Murski Soboti (1983). — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 161—163: ilustr.
- 416
- Sodobno likovno prizadevanje v Pomurju*. Rk. (še za Celovec) bes. Franc Obal.
- Nova Gorica
- 417
- Nelida Silič-Nemec, Goriška likovna kronika. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 210—212: ilustr.
- Še za Ajdovščino, Solkan, Kanal.
- Novi Sad
- 418
- Slobodan Jovanović, Novosadska likovna kronika. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 223—224: ilustr.
- Novo Mesto
- Dolenjska galerija 419
- Čemažar, Inkret, Lipovec, Zelenko. Zlož. bes. Luka Matijević.
- Piran
- Mestna galerija 420
- III. mednarodni bienale keramike. Rk. bes. Svetlana Isaković. *Rec.*: Svetlana Isaković, *NRazgl* 14. 9. 1984, št. 17, str. 502: ilustr.; *ead.*, *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 181 do 182; Janez Mesesnel, *Delo* 27. 8. 1984, št. 198, str. 3; B. Šalamon, *Večer* 15. 8. 1984, št. 189, str. 6.
- 421
19. mednarodni slikarski ex-tempore. *Rec.*: Janez Mesesnel, *Delo* 11. 9. 1984, št. 212, str. 3; Marko Simić, *Dnevnik* 30. 9. 1984, št. 268, str. 2 in *Delo* 29. 9. 1984, št. 228, str. 22 ter odg. Toni Biloslav, *Dnevnik* 14. 10. 1984, št. 282, str. 2 in *Delo* 13. 10. 1984, št. 240, str. 14; Pavle Učakar, *Delo* 13. 10. 1984, št. 240, str. 14; B. Š., *Delo* 11. 9. 1984, št. 212, str. 2.
- Reka 422
- Vanda Ekl, Kvarnerska likovna kronika. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 219—220: ilustr.
- Moderna galerija 423
- IX mednarodna izložba originalnog crteža.
- Rec.*: Boris Vizintin, *NRazgl* 12. 10. 1984, št. 19, str. 567—568: ilustr.
- Rudnik pri Radomljah
- Likovna galerija Janeza Repanška 424
- Otvoritev galerije, samostojna razstava Janeza Repanška*. Zlož. bes. Zoran Kržišnik. *Rec.*: int. zap. Dejan Vodovnik, *Delo* 26. 10. 1984, št. 251, str. 10; int. zap. Darka Zvonar, *7D* 2. 2. 1984, št. 5, str. 20—21: ilustr.
- Sarajevo 425
- Meliha Husedžinović, Sarajevska likovna kronika. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 220—221.
- 426
- Mičo Cvijetić, Bogata kulturna ponudba med sarajevsko olimpijado. — *Delo* 31. 1. 1984, str. 24, str. 7.
- Skopje 427
- Viktorija Vasev Dimeska, Skopska likovna kronika. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 225—226: ilustr.
- Split 428
- Aleksander Bassin, Raznovrstnost plastične oblike. Ob kiparskih razstavah v Splitu. — *NRazgl* 31. 8. 1984, št. 16, str. 468—469: ilustr.
- Trbovlje 429
- Člani DSLU za Zasavje. *Rec.*: Janez Mesesnel, *Delo* 21. 2. 1984, št. 42, str. 3.
- Zagorje
- Avla Delavskega doma 430
20. razstava slikarske kolonije Izlake-Zagorje. Rk. bes. Nande Razboršek, kronologija srečanj.
- Zagreb 431
- Ješa Denegri, Lucio Fontana — prostor kot pojem in pojav. Galerija sodobne umetnosti, Zagreb, januar 1983. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 176—177: ilustr.
- 432
- Ivo Maroević, Razstava zakladnice zagrebske katedrale v novem muzejskem prostoru v Zagrebu (1983). — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 165 do 168: ilustr.

Zbirka Anteja Topića-Mimare v vili Zagorje: 433

Luc Menaše, *NRazgl* 13. 1. 1984, št. 1, str. 27—28; Darko Štrajn, *Mladina* 19. 4. 1984, št. 16, str. 12; povzetki iz tujega časopisja: *Večer* 3. 2. 1984, št. 27, str. 13, *Delo* 7. 4. 1984, št. 82, str. 17, *Teleks* 12. 4. 1984, *Večer* 5. 5. 1984, št. 103, str. 9.

Kabinet grafike JAZU

434

XIII. zagrebačka izložba jugoslovenske grafike.

Rec.: Marlen Premšak, *Večer* 9. 6. 1984, št. 133, str. 6.

Razstavišče Gradec

435

I. svetovni trienale male keramike.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 28. 12. 1984, št. 24, str. 726; ilustr.; Branimir Zganjer, *Večer* 12. 12. 1984, št. 288, str. 6; ilustr.; id., *Obzornik* 1985, št. 1, str. 63—65; ilustr.; H. G., *Večer* 15. 10. 1984, št. 241, str. 2; ilustr.

Zrenjanin

Narodni muzej

436

II. zrenjaninsko bijenale jugoslovenske likovne umetnosti. Rk. v srbohrv. med pisci bes. je tudi Aleksander Bassin.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 23. 11. 1984, št. 22, str. 659; ilustr.

RAZSTAVE V TUJINI

Benetke

437

Marjana Lipoglavšek, Beneške razstave v letu 1983. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 178—179.

41. Beneški bienale 1984:

438

Aleksander Bassin, *Delo* 16. 6. 1984, št. 139, str. 21; ilustr.; Meta Gabršek-Prošenc, *Večer* 1. 9. 1984, št. 204, str. 8; ilustr.; Darinka Kladnik, *Dnevnik* 29. 8. 1984, št. 236, str. 5; Andrej Medved / int. zap. Neva Zajc, Bruno Fonda, *NRazgl* 6. 7. 1984, št. 13, str. 402—403; ilustr.; Marijan Zlobec, *Delo* 12. 6. 1984, št. 135, str. 6; ilustr.

Marijan Zlobec, Dunajska umetnost — uvod v bienale. — *Delo* 16. 5. 1984, št. 112, str. 6.

O razstavi v palači Grassi še: Darinka Kladnik, *Dnevnik* 31. 8. 1984, št. 238, str. 5.

Budimpešta

Razstavni paviljon Mücsarnok

440

6. trienale male plastike (mdr. M. Smerdu, M. Počivavšek). Rk., bes. za Jugoslavijo Aleksander Bassin.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 28. 9. 1984, št. 18, str. 539; ilustr.

Dunaj

441

Marjetica Gregorčič, Umetnost in čas. Razstava jugoslovanske srednjeveške umetnosti na Dunaju. — *Večer* 6. 10. 1984, št. 234, str. 9; ilustr.

442

Damjan Prelovšek, Plečnik je bil zapostavljen v Ljubljani. Ob dveh razstavah na Dunaju. — *Delo* 24. 11. 1984, št. 275, str. 24.

Razstavi Otta Wagnerja in Jana Kotere, o prvi še: M. G., *Večer* 5. 12. 1984, št. 282, str. 6.

Firence

443

Janez Strehovec, Nežni Hitlerjevi akvareli. — *Delo* 1. 9. 1984, št. 204, str. 15.

O razstavi med vojno zaplenjenih umetnih v Palazzo Vecchio.

Frankfurt

444

Tomaž Brejc, Narediti nevidno vidno s pomočjo stvarnosti. Slikar Max Beckmann (1884—1950). Ob razstavah v Frankfurtu, Münchnu in Kölnu. — *NRazgl* 6. 4. 1984, št. 7, str. 215—216; ilustr.

Gorica

Slovenski kulturni dom

445

2 × GO (v spomin S. Komela).

Rec.: Brane Kovič, *Delo* 24. 10. 1984, št. 249, str. 6; Sandi Sitar, *Dnevnik* 20. 10. 1984, št. 288, str. 5; Milko Rener, *PDk* 25. 10. 1984, št. 254, str. 9.

Galerija Il Torchio

446

Društvo likovnih umetnikov Maribor. *Rec.*: Mitja Visočnik, *Večer* 6. 11. 1984, št. 259, str. 6.

Gradež

Kongresna palača 447

2. evropski triennale grafike.

Rec.: Marijan Zlobec, *Delo* 10. 8. 1984, št. 185, str. 6; id., *Delo* 13. 8. 1984, št. 187, str. 2; id., *Delo* 15. 8. 1984, št. 189, str. 5; ilustr.; Milko Renner, *PDK* 26. 8. 1984, št. 203, str. 9; ilustr.

Grafenegg

448
Marjetica Gregorčič, Razstava Franc Jožef in njegov čas. — *Večer* 26. 5. 1984, št. 121, str. 8.

London

449
Lev Menaše, Genij Benetk. O katalogu razstave The Genius of Venice 1550—1600 v Londonu. — *NRazgl* 11. 5. 1984, št. 9, str. 283.

450
Luc Menaše, Tri londonske razstave. Prerafaeliti, Orientalisti, Karsh. — *NRazgl* 25. 5. 1984, št. 10, str. 314.

München

451
Marko Jenšterle, Slikar konj in vojščakov. V Münchnu razstavljajo dela Marina Marinija. — *Teleks* 5. 4. 1984, št. 14, str. 48—49; ilustr.

O tem še: Marlen Premšak, *Večer* 19. 5. 1984, št. 115, str. 9; ilustr.

452
Božidar Pahor, Dober nastop naših muzejev. V Münchnu so zaprli razstavo »Kelti in Iliri v Jugoslaviji«... — *Delo* 19. 6. 1984, št. 141, str. 6.

Pariz

453
Ješa Denegri, »Zgodnji De Chirico« ali »celokupni De Chirico«. Ob razstavi v Centru Georges Pompidou in v Galeriji Artcurial, Pariz 1983. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 174 do 176; ilustr.

454
Bogdan Pogačnik, (O pariških razstavah). — *Delo* 11. 1. 1984, št. 7, str. 7; 27. 7. 1984, št. 173, str. 6; 26. 9. 1984, št. 225, str. 6.

455
Marie-Claude Vogrič, Elektra. Srečanje umetnosti z elektriko in elektriko v pariškem Muzeju moderne umetnosti. — *NRazgl* 24. 2. 1984, št. 4, str. 122—123; ilustr.

SAMOSTOJNE RAZSTAVE

APOLLONIO, Zvest

456
Zvest Apollonio, pregledna slikarska razstava 1958—1984. Piran, Mestna galerija in Koper, Loža, Meduza; Ajdovščina, Pilonova galerija; Lj, LRRJ; Novo mesto, Dolenjska galerija. Rk. bes. Andrej Medved.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 8. 6. 1984, št. 11, str. 332; ilustr.; Cveta Guzej Sabadin, *PrimN* 4. 5. 1984, št. 36, str. 5; ead., *PrimN* 26. 6. 1984, št. 51, str. 5; ilustr.; *PDK* 11. 10. 1984, št. 242, str. 9; Brane Kovič, *Delo* 11. 7. 1984, št. 159, str. 7; id., *PrimN* 16. 10. 1984, št. 83, str. 5; Andrej Medved, *Primorska srečanja* 50/1984, str. 289—295; ilustr.

457
Zvest Apollonio. Nova Gorica, Galerija Meblo. Rk. bes. Brane Kovič.

ARKO, Janez

458
Janez Arko. Kamnik, Galerija Neptun. Zlož. bes. Ivan Sedej.

ARRIGLER, Dragan

459
Dragan Arrigler. Lj, Ars in Avla Instituta J. Stefan. Zlož. bes. avtor. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 29. 3. 1984, št. 87, str. 5.

ARZENSEK, Adi

460
Adi Arzenšek. Celje, Likovni salon. Rk. bes. Aleksander Bassin. Rec.: Alenka Domjan, *Delo* 26. 10. 1984, št. 251, str. 6.

ATANASOV, Todorče

461
Todorče Atanasov. Celje, Likovni salon. Rk. bes. Brane Kovič. Rec.: Alenka Domjan, *Delo* 20. 9. 1984, št. 220, str. 3.

462
Todorče Atanasov. Lj, Labirint. Zlož. bes. Ivan Sedej. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 8. 11. 1984, št. 306, str. 5.

BACH, Elvira

463
Elvira Bach. Lj, Bežigradska galerija 1983. Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 13. 1. 1984, št. 1, str. 17.

- BARD IUCUNDUS** 464
Bard Iucundus. Kanal, Galerija R. Debenjaka. Zlož. bes. Tatjana Pregl. 465
Bard Iucundus. Lj in Novo mesto, Galerija Krka. Zlož. bes. Janez Mesesnel.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 25. 4. 1984, št. 97, str. 6.
- 466
Bard Iucundus. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Josip Vidmar, Jože Javoršek, Aleksander Bassin.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 12. 10. 1984, št. 239, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* 13. 10. 1984, št. 281, str. 5.
- BATEMAN, Robert** 467
Robert Bateman, Kanada. Lj, LRRJ.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 29. 2. 1984, št. 58, str. 5.
- BATIČ, Stojan** 468
Stojan Batič, Tragos. Lj, Moderna galerija; Pariz, Jugoslovanski KIC. Rk. bes. Jože Kastelic, Zoran Kržišnik.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 14. 12. 1984, št. 23, str. 684; Janez Mesesnel, *Delo* 27. 11. 1984, št. 277, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 24. 11. 1984, št. 322, str. 5.
- BATISTA, Milan** 469
Milan Batista. Tržič, Paviljon NOB. Rk. bes. Andrej Pavlovec.
- BECKMANN, Max** 470
Max Beckmann (1884—1950). Grafike 1911—46. Lj, Moderna galerija. Rk. bes. Stephan von Wiese (iz l. 1976).
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 10. 8. 1984, št. 15, str. 448; ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 1. 8. 1984, št. 177, str. 6; Tadej Pogačar, *Mladina* 2. 11. 1984, str. 11; Franc Zalar, *Dnevnik* 7. 8. 1984, št. 214, str. 5. Cf. št. 444.
- BEER, Nikolaj** 471
Nikolaj Beer. Lj, Ars.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 26. 9. 1984, št. 264, str. 5; int. zap. Milan Skledar, *Vestnik* 25. 10. 1984, št. 42, str. 4.
- BERG, Werner** 472
Werner Berg (1904—1981). Izbor z
- retrospektive*. Lj, LRRJ. Rk. v nem. *Rec.*: Lev Menaše, *NRazgl* 31. 8. 1984, št. 16, str. 473—474; ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 17. 8. 1984, št. 191, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* 17. 8. 1984, št. 224, str. 5.
- BERNARD, Emerik** 473
Emerik Bernard. Koper, Meduza. Rk. bes. Andrej Medved.
Rec.: Andrej Medved, *Delo* 8. 6. 1984, št. 132, str. 6.
- 474
Emerik Bernard, Tkivo pokrajine. Likovno delo meseca. Lj, CD. Razstav. list z bes. Stane Bernik.
- BERNEKER, Franc** 475
Franc Berneker, retrospektiva. Slovenj Gradec, Umetnostni paviljon. Rk. bes. Spelca Copič, dokumentacija Milena Zlatar.
Rec.: T. Ivič, *Večer* 7. 12. 1984, št. 284, str. 6; ilustr.; Marlen Premšak, *Večer* 26. 1. 1985, št. 21, str. 8; ilustr.; Milena Zlatar, *Večer* 8. 1. 1985, št. 5, str. 6.
- BEZLAJ, Jiři** 476
Jiři Bezljaj. Lj, Galerija DSLU. Zlož. bes. Ivan Sedej.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 9. 11. 1984, št. 307, str. 5.
- BOLE, Dragomir** 477
Dragomir Bole (foto). Lj, Ars.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 15. 5. 1984, št. 131, str. 5.
- BOLJKA, Janez** 478
Janez Boljka. Lj, Mala galerija 1983.
Rec.: Franc Zalar, *Sodobnost* 1984, št. 3, str. 332—333.
- 479
Janez Boljka. Milano, Art-Gallery-Interarte.
Rec.: T. W. (? Tatjana Wolf), *Delo* 25. 4. 1984, št. 97, str. 6.
- 480
Janez Boljka, Živali. Lj, Ars.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 20. 12. 1984, št. 346, str. 5; Aleksander Bassin, *NRazgl* 8. 2. 1985, št. 3, str. 80.
- BORČIČ, Bogdan** 481
Bogdan Borčič. Lj, Avla Instituta J. Štefan. Zlož. bes. Barbara Borčič.

- BRANISELJ, Milena** 482
Milena Braniselj. Lj, Lerota. Zlož. bes. Metka Simončič.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 3. 11. 1984, št. 301, str. 5.
- BRATUŠ, Lucijan** 483
Lucijan Bratuš. Lj, Galerija DSLU. Rk. bes. Brane Kovič.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 15. 12. 1984, št. 342, str. 5.
- BREGANT, Olivia** 485
Olivia Bregant. Solkan, Sedež krajevne skupnosti. Zlož. bes. Nelida Silič Nemeč.
Rec.: Vojko Cuder, *PrimN* 25. 9. 1984, št. 77, str. 5; Nelida Silič Nemeč, *Primorska srečanja* 51/1984, str. 46—47.
- BUCAN, Boris** 486
Boris Bučan, plakati HNK Split. Lj, CD; Koper, Loža.
Rec.: Peter Krečič, *Delo* 20. 1. 1984, št. 15, str. 7; Franc Zalar, *Dnevnik* 21. 1. 1984, št. 19, str. 5; Davor Matičević, *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 168—173: ilustr.
- BURIČ-DURDEVAC, Anka** 487
Anka Burič-Durdevac. Kanal, Galerija R. Debenjaka. Zlož. bes. Tatjana Pregl.
Rec.: Tatjana Pregl, *NRazgl* 28. 9. 1984, št. 18, str. 531.
- CANE, Louis** 488
Louis Cane, pregledna razstava slikarskih del. Piran, Mestna galerija in Koper, Loža, Meduza; Lj, Moderna galerija; Celje, Likovni salon. Rk. bes. Philippe Sollers, int. zap. Camille Saint-Jacques.
Rec.: Brane Kovič, *Delo* 29. 12. 1984, št. 303, str. 4 + popr. *Delo* 4. 1. 1985, št. 2, str. 5; Sonja Kranjec, *PrimN* 30. 10. 1984, št. 87, str. 5; Camille Saint-Jacques, *NRazgl* 11. 1. 1985, št. 1, str. 30; int. zap. Neva Zajc, *Delo* 5. 1. 1985, št. 3, str. 17; Franc Zalar, *Dnevnik* 4. 1. 1985, št. 2, str. 5.
- CARNISIO, Virgilio** 489
Virgilio Carnisio (foto). Lj, CD. Vabilo z bes. Adriano Perini.
Rec.: Adriano Perini, *NRazgl* 11. 5. 1984, št. 9, str. 283; Milan Stepanovič, *PDk* 25. 5. 1984, št. 124, str. 9: ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik*, 1. 6. 1984, št. 148, str. 5.
- CENTA, Jože** 490
Jože Centa. Lj, Galerija Lek. Zlož.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 20. 11. 1984, št. 270, str. 6.
- CERAR, Marija** 491
Marija Cerar (foto). Lj, Emonska vrata.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 25. 1. 1984, št. 23, str. 5.
- CHAGALL, Marc** 492
Marc Chagall, Mrtve duše. Kranj, Galerija v Mestni hiši; Radovljica, Šivčeva hiša.
Rec.: Cene Avguštin, *Delo* 5. 4. 1984, št. 80, str. 5; Aleksander Bassin, *NRazgl* 8. 6. 1984, št. 11, str. 347; Marko Jenšterle, *Mladina* 12. 4. 1984, št. 15, str. 36.
- CURK, Franc** 493
Franc Curk. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Ivan Sedej.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 8. 2. 1985, št. 3, str. 80; Franc Zalar, *Dnevnik* 27. 12. 1984, št. 353, str. 5.
- ČEH, Boni** 494
Boni Čeh. Beljak, Galerie An der Stadtmauer. Rk. bes. Cene Avguštin.
Rec.: Cene Avguštin, *NRazgl* 26. 10. 1984, št. 20, str. 584.
- ČEMAŽAR, Lojze** 495
Lojze Čemažar, slike. Ajdovščina, Pilonova galerija. Zlož. bes. avtor; Lj, Bežigrajska galerija.
Rec.: Matej Metlikovič, *Tretji dan* 1984/85, št. 3, str. 9—10.
- ČERNE, Peter** 496
Peter Černe. Lj, Ars.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 21. 4. 1984, št. 94, str. 3; Franc Zalar, *Dnevnik* 3. 5. 1984, št. 119, str. 5.

- Peter Černe. Lj, Poslovna stavba Emonne. Zlož. bes. Metka Simončič. 497
- Peter Černe. Ribnica, Petkova galerija. 498
Rec.: Aleksander Bassin, *Delo* 11. 12. 1984, št. 287, str. 6.
- CERNIGOJ, Avgust 499
Avgust Černigoj. Lipica, Klub hotel. *Rec.*: Marijan Zlobec, *Delo* 29. 8. 1984, št. 201, str. 6: ilustr.
- Avgust Černigoj*, Kanal, Galerija R. Debenjaka. Zlož. bes. Tatjana Pregl. *Rec.*: Nelida Silič-Nemec, *Pdk* 27. 9. 1984, št. 230, str. 9. 500
- Avgust Černigoj*. Sežana, Mala galerija. Zlož. bes. Peter Krečič. 501
- COBAL, Bogdan 502
Bogdan Čobal. Maribor, Salon Visoke tehniške šole. Zlož. bes. Mitja Visočnik. *Rec.*: Mitja Visočnik, *Večer* 4. 12. 1984, št. 281, str. 6: ilustr.
- ČUBER, Rajko 503
Rajko Čuber, grafike. Krško, Galerija. Zlož. bes. Aleksander Bassin. 504
Rajko Čuber. Novo mesto, Dolenjska galerija. Zlož. bes. Luka Matijevič.
- ČELIĆ, Stojan 505
Stojan Čelić, retrospektiva. Lj, Moderna galerija + LRRJ. Rk. iz Muzeja savremene umetnosti Beograd. *Rec.*: Ivo Antič, *Sodobnost* 1984, št. 6—7, str. 710—712; int. zap. Milan Dekleva, *Dnevnik* 11. 2. 1984, št. 40, str. 5; Brane Kovič, *Delo* 17. 2. 1984, št. 39, str. 10; Franc Zalar, *Dnevnik* 21. 2. 1984, št. 50, str. 5; int. zap. Nada Zloković, *Delo* 15. 2. 1984, št. 37, str. 6; Marijan Zlobec, *Delo* 2. 2. 1984, št. 31, str. 5: ilustr.
- DANČ, Ladislav 506
Ladislav Danč 1932—1972, retrospektiva. Lendava, Galerija. Rk. bes. in dokumentacija Franc Obal.
- DEL RE, Marco 507
Marco Del Re. Koper, Loža; Celje, Likovni salon. Rk. bes. Andrej Medved.
- Rec.*: Andrej Medved, *NRazgl* 25. 5. 1984, št. 10, str. 314—315.
- DIDEK, Zoran 508
Zoran Didek. Lj, Kemijski institut B. Kidrič. Zlož. bes. Janez Mesesnel.
- DOKLER-LAPAJNA, Maja 509
Maja Dokler-Lapajna (nakit). Lj, Mala galerija. Rk. bes. Maja Krulc Kržišnik. *Rec.*: int. zap. Milan Dekleva, *Dnevnik* 8. 8. 1984, št. 205, str. 5; Janez Mesesnel, *Delo* 21. 8. 1984, št. 194, str. 3; Franc Zalar, *Dnevnik* 30. 8. 1984, št. 237, str. 5. 510
- Maja Dokler-Lapajna*. Lj, Koncertni atelje DSS. Zlož. bes. Aleksander Bassin.
- DOLENC, Božidar 511
Svet v fotografiji Božidarja Dolenca. Lj, Emonska vrata. Zlož. bes. Peter Krečič.
- DOVJAK, Marjan 512
Marjan Dovjak, spominska razstava. Lj, Bežigradska galerija; Idrija, Galerija. Rk. bes. Marijan Tršar. *Rec.*: Lev Menaše, *NRazgl* 8. 6. 1984, št. 11, str. 332: ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 12. 5. 1984, št. 109, str. 3; Franc Zalar, *Dnevnik* 24. 5. 1984, št. 140, str. 5.
- ERIČ, Milan 513
Milan Erič. Maribor, Ars 2. *Rec.*: Zoltan Sebök, *Dialogi* 1984, št. 5, str. 78—79. 514
- Milan Erič*. Beograd, Galerija Doma omladine. Rk. bes. Andrej Medved.
- GALIĆ, Štefan 515
Štefan Galič. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Ivan Sedej. *Rec.*: Aleksander Bassin, *NRazgl* 23. 3. 1984, št. 6, str. 174; Janez Mesesnel, *Delo* 2. 3. 1984, št. 51, str. 7; Franc Zalar, *Dnevnik* 11. 2. 1984, št. 40, str. 5.
- GERLOVIČ, Alenka 516
Alenka Gerlovič, slike. Lj, Galerija DSLU; Titovo Velenje, Galerija KC I. Napotnik. Rk. bes. avtorica.

- Rec.*: Lev Menaše, *NRazgl* 9. 11. 1984, št. 21, str. 620; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 17. 10. 1984, št. 285, str. 5.
- DRAGULJ, Emir** 517
Emir Dragulj. Lj, Labirint 1983.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 13. 1. 1984, št. 1, str. 17.
- GOJKOVIČ, Viktor** 518
Viktor Gojkovič. Celje, Likovni salon. Rk. bes. Meta Gabršek Prosenč.
- GOLIJA, Bojan** 519
Bojan Golija. Ptuj, Razstavnih paviljon D. Kvedra, glej Maribor 1983.
Rec.: Marjeta Ciglenečki, *NRazgl* 24. 2. 1984, št. 4, str. 109.
- GOLOB, Franc** 520
Franc Golob, T'minski akvareli. Kanal, Galerija R. Debenjaka; Sežana, Mala galerija. Zlož. bes. Maja Jerman Bratec.
521
Franc Golob. Nova Gorica, Galerija Meblo. Rk. bes. Ivan Sedej.
- GORENEC, Bojan** 522
Bojan Gorenc. Lj, ŠKUC. Izdaja Galerije ŠKUC, št. 22.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 8. 6. 1984, št. 11, str. 332.
- GORJUP, Rudi** 523
Rudi Gorjup. Lj, Bežigradska galerija. Rk. bes. Ivan Sedej.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 3. 3. 1984, št. 61, str. 5.
524
Rudi Gorjup. Kranj, Galerija v Mestni hiši. Zlož. bes. Cene Avguštin.
Rec.: Cene Avguštin, *Delo* 9. 5. 1984, št. 106, str. 6.
- GORJUP, Tomaž** 525
Tomaž Gorjup. Lj, Foyer MGL. Karton z bes. Ivan Sedej.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 27. 1. 1984, št. 25, str. 5.
- GRAUF, Stojan** 526
Stojan Grauf, razstava na prostem. Park pri gradu Betnava.
Rec.: Mitja Visočnik, *Večer* 13. 7. 1984, št. 161, str. 6; ilustr.
- GROM, Bogdan** 527
Bogdan Grom iz New Yorka, ZDA. Lj, CD.
Rec.: Jože Koren, PDK 10. 7. 1984, št. 163, str. 9; ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 20. 7. 1984, št. 167, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 11. 7. 1984, št. 187, str. 5.
- GREGORČIČ, Milena** 528
Milena Gregorčič. Lj, Lerota. Zlož. bes. Metka Simončič.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 7. 3. 1984, št. 65, str. 5.
- HAFNER, Janez** 529
Janez Hafner. Škofja Loka, Galerija na Loškem gradu; Kanal, Galerija R. Debenjaka; Lj, ZRMK. Rk. bes. Andrej Pavlovec.
Rec.: Toni Gomišček, PDK 2. 9. 1984, št. 261, str. 9; Janez Mesesnel, *Delo* 20. 11. 1984, št. 270, str. 6.
- HOČEVAR, Meta** 530
Scenografija Mete Hočevar. Lj, CD.
Rec.: Peter Krečič, *Delo* 8. 5. 1984, št. 105, str. 6; Barbara Rupel, *NRazgl* 8. 6. 1984, št. 11, str. 333.
- HOČEVAR, Zoran** 531
Zoran Hočevar. Kočevje, Likovni salon. Zlož. bes. avtor.
- HRVACKI, Drago** 532
Drago Hrvacki. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Ivan Sedej.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 26. 10. 1984, št. 20, str. 584; Janez Mesesnel, *Delo* 19. 9. 1984, št. 219, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 14. 9. 1984, št. 252, str. 5.
- HUIQIN, Wang** 533
Wang Huiqin. Radovljica, Sivčeva hiša. Zlož. bes. Maruša Avguštin.
Rec.: Maruša Avguštin, *Delo* 20. 10. 1984, št. 246, str. 4.
- HUZJAN, Zdenko** 534
Zdenko Huzjan. Lj, Bežigradska galerija. Rk. bes. Tomaž Brejc.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 6. 4. 1984, št. 7, str. 206; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 5. 4. 1984, št. 94, str. 5.

- 535
Zdenko Huzjan. Lj, Avla Instituta J. Stefan. Zlož. bes. Iztok Premrov.
- 536
Zdenko Huzjan. Novo mesto, Dolenjska galerija. Zlož. bes. Gregor Moder.
- 537
Zdenko Huzjan. Postojna, Knjižnica B. Zupančiča. Zlož. bes. Polona Škodič.
Rec.: Polona Škodič, *PrimN* 26. 10. 1984, št. 86, str. 5: ilustr.
- JAGODIČ, Stane 538
Stane Jagodič. Lj, Nama Tromostovje. Zlož. bes. Lev Menaše.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 22. 11. 1984, št. 320, str. 5.
- JAKAC, Božidar 539
Božidar Jakac. Trst, TK Galerija. Zlož. bes. Milček Komelj.
Rec.: Jože Koren, *Pdk* 29. 2. 1984, št. 50, str. 9.
- 540
Božidar Jakac, *Ljubljana v grafiki in pastelu*. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Lev Menaše.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 14. 7. 1984, št. 190, str. 5. Cf. št. 541.
- 541
Božidar Jakac, *Partizanski Rog*. Lj, Galerija revolucije. Rk. bes. Janez Mesesnel.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 14. 9. 1984, št. 17, str. 491 — tudi za št. 540; Janez Mesesnel, *Delo* 21. 7. 1984, št. 168, str. 3.
- 542
Stalna razstava umetniških del Božidarja Jakca. Novo mesto, Jakčev dom.
Rec.: Ivan Krasko, *Dnevnik* 25. 10. 1984, št. 293, str. 7; id., *Dnevnik* 29. 10. 1984, št. 297, str. 2; Marijan Zlobec, *Delo* 29. 10. 1984, št. 253, str. 1 in 2: ilustr.; id., *Dnevnik* 16. 7. 1984, št. 192, str. 3.
- JAKOPIN, Viljem 543
Viljem Jakopin. Kranj, Mala galerija Mestne hiše. Zlož. bes. Cenc Avguštin.
- 544
Viljem Jakopin. Vrhnika, Salon IUUV. Rk. bes. Lev Menaše.
- JARM, Stane 545
Stane Jarm. Novo mesto, Dolenjska galerija; Metlika, Ganglovo razstavišče. Zlož. bes. Luka Matijević.
- JEJČIČ, Danilo 546
Danilo Jejčič. Pordenone, Galleria d'Arte Sagittaria. Rk. bes. mdr. Nelida Silič-Nemec.
Rec.: Nelida Silič-Nemec, *Delo* 7. 11. 1984, št. 260, str. 6; ead., *PrimN* 6. 11. 1984, št. 89, str. 5; ead., *Pdk* 12. 12. 1984, št. 294, str. 9: ilustr.; Sandi Sitar, *Dnevnik* 22. 12. 1984, št. 320, str. 5: ilustr.
- 547
Danilo Jejčič. Trst, TK Galerija; Sežana, Mala galerija. Zlož. bes. Nelida Silič-Nemec.
- JEMEC, Andrej 548
Andrej Jemec. Sežana, Kosovelova knjižnica; Trst, TK Galerija.
Rec.: Peter Krečič, *Pdk* 16. 2. 1984, št. 39, str. 13.
- JERAJ, Zmago 549
Zmago Jeraj, *risbe in gvaši*. Maribor, Umetnostna galerija; Koper, Loža. Rk. bes. Andrej Medved.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 16. 5. 1984, št. 112, str. 6; Mitja Visočnik, *Večer* 26. 5. 1984, št. 121, str. 8; B. K., *Večer* 24. 4. 1984, št. 96, str. 6; L. S., *Večer* 25. 4. 1984, št. 97, str. 6.
- JERNEJEC, Mladen 550
Mladen Jernejec. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Lev Menaše.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 8. 6. 1984, št. 11, str. 332; Marlen Premšak, *Večer* 14. 5. 1984, št. 110, str. 4; Franc Zalar, *Dnevnik* 14. 4. 1984, št. 103, str. 5.
- KAPUS, Sergej 551
Sergej Kapus. Lj, Bežigradska galerija.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 10. 8. 1984, št. 15, str. 440.
- KARIM, Azad 552
Azad Karim. Lj, Ars. Zlož. bes. Aleksander Bassin.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 30. 6. 1984, št. 177, str. 5.
- 553
Azad Karim. Lj, Galerija Krka. Zlož. bes. Mirko Juteršek.

- KARINGER, Anton** 554
Anton Karinger, 1829—1870, retrospektiva. Lj, Narodna galerija. Rk. bes. in dokumentacija Polonca Vrhunc in bes. France Zupan.
Rec.: Darinka Kladnik, *Dnevnik* 13. 11. 1984, št. 311, str. 8; ilustr.; Lev Menaše, *NRazgl* 12. 10. 1984, št. 19, str. 556; ilustr.; Marlen Premšak, *Večer* 22. 9. 1984, št. 222, str. 8; ilustr.; Snežna Šlamberger, *Dnevnik* 12. 9. 1984, št. 250, str. 5; ilustr.; M. Z., *Delo* 12. 9. 1984, št. 213, str. 6; ilustr.
- KAŠE, Egon** 555
Egon Kaše, Olimpiada 84 (foto). Kanal, Galerija R. Debenjaka; Nova Gorica, Galerija Meblo. Rk. bes. Tatjana Pregl.
- KAVČIČ, Maks** 556
Maks Kavčič. Lj, Ars. Zlož. bes. Gordana Spremo.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 15. 2. 1984, št. 37, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 14. 2. 1984, št. 43, str. 5.
- KIRBIŠ, Dušan** 557
Dušan Kirbiš. Maribor, Rotovž. Rk. bes. Tomaž Brejc in avtor.
Rec.: M. K., *Večer* 21. 11. 1984, št. 272, str. 6; Milojka Kline, *Večer* 12. 12. 1984, št. 288, str. 6; ilustr.
- KNEZ, Janez** 558
Janez Knez. Kočevje, Likovni salon. Zlož. bes. Janez Mesesnel.
- 559
Janez Knez. Zagorje, Avla Delavskega doma. Zlož. bes. Aleksander Bassin.
- KOMEL, Silvester** 560
Silvester Komel, 1931—1983, retrospektiva. Grad Kromberk. Rk. bes. Branko Marušič, Stane Bernik. Prenos v Maribor, Rotovž.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 14. 9. 1984, št. 17, str. 491; ilustr.; Hubert Bergant, *PrimN* 14. 8. 1984, št. 65, str. 5; Meta Gabršek-Prosenec, *Večer* 8. 9. 1984, št. 120, str. 8; Brane Kovič, *Delo* 5. 6. 1984, št. 129, str. 6; Milko Rener, *PDk* 30. 5. 1984, št. 128, str. 9; Sandi Sitar, *Dnevnik* 11. 5. 1984, št. 127, str. 5; ilustr.; id., *Dnevnik* 23. 6. 1984, št. 170, str. 5; Marko Vuk, *PrimN* 3. 7. 1984, št. 53, str. 5.
- KOPŠE, Mirjam** 561
Mirjam Kopše, M-dnevnik MK. Kranj, Mala galerija Mestne hiše. Zlož. bes. Franci Zagoričnik.
Rec.: Franci Zagoričnik, *NRazgl* 8. 6. 1984, št. 11, str. 333.
- KORITNIK-FAJT, Martina** 562
Akad. slikarka Martina Koritnik-Fajt. Krško, Galerija. Zlož. bes. Janez Mesesnel.
- KOVACIČ, Janez** 563
Janez Kovačič. Radovljica, Hotel Grajski dvor; Bled, Galerija Blejski otok. Zlož. bes. Franc Zalar.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 28. 3. 1984, št. 86, str. 5.
- KRALJ, France** 564
Stane Mikuž, France Kralj v Kostanjevici. — *NRazgl* 11. 5. 1984, št. 9, str. 268—269; ilustr.
- KRAŠOVEC, Metka** 565
Metka Krašovec. Nova Gorica, Galerija Meblo. Rk. bes. Tatjana Pregl.
- 566
Metka Krašovec. Beograd, Galerija Sebastian.
Rec.: Dragiša Radosavljevič, *NRazgl* 20. 7. 1984, št. 14, str. 421—422.
- KRŽIŠNIK, Tomaž** 567
Tomaž Kržišnik, oblikovanje/risba. Lj, CD.
Rec.: int. zap. Milan Dekleva, *Dnevnik* 16. 6. 1984, št. 163, str. 5; Peter Krečič, *Delo* 26. 6. 1984, št. 147, str. 6.
- KUHAR, Feri** 568
Feri Kuhar 1916—1945, retrospektiva. Murska Sobota, Galerija Kulturnega centra M. Kranjec; Lendava, Galerija; Ljutomer, Galerija A. Trstenjaka. Rk. bes. Franc Obal.
- KULMER, Ferdinand** 569
Ferdinand Kulmer. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Marijan Susovski.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 20. 4. 1984, št. 8, str. 239; Janez Mesesnel, *Delo* 21. 3. 1984, št. 67, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 10. 3. 1984, št. 68, str. 5.

- Ferdinand Kulmer*. Koper, Meduza. 570
Rk. bes. Zvonko Makovič.
- LAKOVIČ, Vladimir 571
Vladimir Lakovič, ilustracije. Kanal, Galerija R. Debenjaka. Zlož. bes. Nelida Silič-Nemec.
Rec.: Nelida Silič-Nemec, *Pdk* 30. 11. 1984, št. 284, str. 9; *ead.*, *PrimN* 4. 12. 1984, št. 97, str. 5.
- Vladimir Lakovič, risbe. Lj, Avla Instituta J. Stefan. Zlož. bes. Ivan Sedej. 572
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 30. 10. 1984, št. 254, str. 6.
- LAPAJNE, Tone 573
Tone Lapajne, slike. Lj, LRRJ.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 20. 1. 1984, št. 18, str. 5.
- LAVRENCIČ, Avgust 574
Avgust Lavrenčič. Žalec, Savinov salon.
Rec.: Alenka Domjan, *Delo* 22. 2. 1984, št. 43, str. 5.
- LICEN, Mira 575
Mira Ličen-Krmpotič. Piran, Mestna galerija Rk. bes. Mirko Juteršek.
Rec.: Maja Jerman-Bratec, *PrimN* 18. 12. 1984, št. 101, str. 5.
- LIPOVEC, Dušan 576
Dušan Lipovec. Kranj, Mala galerija Mestne hiše. Zlož. bes. Cene Avguštin.
Rec.: Cene Avguštin, *NRazgl* 8. 6. 1984, št. 11, str. 333.
- Dušan Lipovec. Domžale, Salon Meblo. Zlož. bes. Tomaž Bole. 577
- LOVKO, Erik 578
Erik Lovko. Lj, Nama Tromostovje.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 13. 9. 1984, št. 251, str. 5.
- Erik Lovko. Postojna, Knjižnica B. Zupančiča. Rk. bes. Brane Kovič. 579
- LOVRENCIČ, Ivan 580
Ivan Lovrenčič. Lj, Ars. Zlož. bes. Josip Depolo.
- Rec.*: Franc Zalar, *Dnevnik* 8. 3. 1984, št. 66, str. 5; int. zap. Helena Grandovec, *Večer* 7. 7. 1984, št. 156, str. 8.
- MÄCHTIG, Saša 581
Saša Janez Mächtig. Od žlice do mesta — leto pozneje. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Ivan Sedej in avtor.
Rec.: Stane Bernik, *Delo* 23. 11. 1984, št. 274, str. 6; Peter Krečič, *NRazgl* 28. 12. 1984, št. 24, str. 717; ilustr.; id., *Dnevnik* 28. 11. 1984, št. 326, str. 5; Lada Zei, *Delo* 23. 11. 1984, št. 274, str. 7.
- MALEŠ, Miha 582
Miha Maleš. Lj, Foyer MGL.
Rec.: Marjeta Novak, *Delo* 24. 2. 1984, št. 45, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 17. 3. 1984, št. 75, str. 5.
- MANČEK, Marjan 583
Marjan Manček, ilustracije. Radovljica, Šivičeva hiša; Kranj, Galerija v Mestni hiši; Tržič. Rk. bes. z bibliografijo Maruša Avguštin.
- MARAŽ, Adriana 584
Adriana Maraž. Lj, Lerota 1983.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 10. 1. 1984, št. 8, str. 5.
- Adriana Maraž. Trst, TK Galerija. Zlož. 585
Rec.: Zoran Kržišnik, *Pdk* 15. 4. 1984, št. 90, str. 9.
- MAYER, Ferdo 586
Ferdo Mayer, retrospektiva. Maribor, Umetnostna galerija. Rk. bes. Peter Može, dokumentacija Mitja Visočnik.
Rec.: int. zap. Smail Festić, *Večer* 5. 9. 1984, št. 207, str. 6; Peter Može, *Večer* 25. 9. 1984, št. 224, str. 6; ilustr.
- MEDEN, Ignac 587
Ignac Meden, slike. Kranj, Galerija v Mestni hiši. Zlož. bes. Franc Obal. 588
Ignac Meden. Maribor, Salon Visoke tehniške šole. Zlož. bes. Mitja Visočnik.
Rec.: Mitja Visočnik, *Večer* 13. 10. 1984, št. 240, str. 8; ilustr.
- MEDVESČEK, Pavel 589
Pavel Medvešček. Sežana, Mala galerija. Zlož. bes. Ivan Sedej.

- METLIKOVIČ, Matej** 590
Matej Metlikovič. Lj. Koncertni atelje DSS. Zlož. kratko bes. Aleksander Bassin.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 8. 6. 1984, št. 11, str. 333.
- MIHELIC, France** 591
Stalna razstava Franceta Miheliča. Ptujski grad. Rk. bes. Melita Stele-Možina.
Rec.: int. zap. Nevenka Dobljekar, *Tednik* 17. 5. 1984, št. 19, str. 7; ead., *Tednik* 31. 5. 1984, št. 21, str. 5.
- France Mihelič, pariški motivi**. Lj, Francoski kulturni center.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 9. 2. 1984, št. 38, str. 5.
- France Mihelič**. Lj, Labirint. Zlož. bes. Ivan Sedej. 592
Rec.: int. zap. Milan Dekleva, *Dnevnik* 18. 4. 1984, št. 107, str. 5; Lev Menaše, *NRazgl* 11. 5. 1984, št. 9, str. 269.
- MIHELIC, Polde** 593
Polde Mihelič. Celovec, Galerija Mohorjeve knjigarne. Zlož. bes. Ivan Sedej.
Rec.: Cene Avguštin, *Družina in dom* 1984, št. 8, str. 5; ilustr.; id.; *Celovski zvon* 1984, št. 5, str. 57—58.
- MILOŠ, Cvetka** 594
Cvetka Miloš. Ptuj, Razstavnij paviljon D. Kvedra. Zlož. bes. Marjeta Ciglencečki.
Rec.: Marjeta Ciglencečki, *NRazgl* 23. 11. 1984, št. 22, str. 650.
- MIROGLIO, Valerio** 595
Valerio Miroglio. Maribor, Rotovž. Rk. bes. Meta Gabršek-Proscenc, *Večer* 19. 11. 1984, št. 270, str. 5; ilustr.
- MOTHERWELL, Robert** 596
Robert Motherwell, El Negro. Koper, Meduza; Ajdovščina, Pilonova galerija. Rk. bes. Jack Flamm.
Rec.: Jack Flamm, *NRazgl* 9. 11. 1984, št. 21, str. 631; ilustr.; Andrej Medved, *Delo* 26. 10. 1984, št. 251, str. 6.
- MUCK, Kristijan** 597
Kristijan Muck, Razvezana knjiga. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši. Zlož. bes. Franci Zagoričnik.
Rec.: Franci Zagoričnik, *NRazgl* 8. 2. 1985, št. 3, str. 81; ilustr.
- MUHOVIČ, Jožef** 598
Jožef Muhovič. Lj, Galerija DSLU; Celje, Likovni salon; Titovo Velenje, Galerija KC I. Napotnik. Rk. bes. Jana Vesel.
- Marijana Muljevič**. Celje, Likovni salon. Rk. bes. Ive Šimat Banov. 600
Rec.: Alenka Domljan, *Delo* 11. 12. 1984, št. 287, str. 6.
- MULLIQI, Muslim** 601
Muslim Mulliqi. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Zoran Kržišnik.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 12. 1. 1984, št. 8, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* 14. 1. 1984, št. 12, str. 5.
- MURTIĆ, Edo** 602
Edo Murtić, gvaši. Lj, Ars. Rk. bes. Zoran Kržišnik.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 9. 11. 1984, št. 262, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 31. 10. 1984, št. 299, str. 5.
- MUŠIČ, Zoran** 603
Zoran Mušič. Pariz, Galerie Claude Bernard 1983. Rk. bes. Zoran Kržišnik.
Rec.: Bogdan Pogačnik, *Delo* 17. 1. 1984, št. 12, str. 7; id., *PDK* 8. 1. 1984, št. 6, str. 3.
- Magda Jevnikar, Zoran Mušič na beneškem bienalu**. — *Mladika* 1984, št. 8, str. 120—121. 604
- NAPOTNIK, Ivan** 605
Ivan Napotnik. Lj, Galerija Krka. Zlož. bes. Mirko Juteršek.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 29. 9. 1984, št. 247, str. 5.
- NEMEC, Negovan** 606
Negovan Nemeč. Lj, Labirint. Zlož. bes. Ivan Sedej.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 5. 12. 1984, št. 281, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 14. 12. 1984, št. 340, str. 5.

- NIKOLOV, Dimče 607
Dimče Nikolov. Lj, Labirint. Zlož. bes. Brane Kovič.
- NOVINC, Franc 608
Franc Novinc. Radovljica, Sivčeva hiša. Zlož. bes. Maruša Avguštin.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 28. 3. 1984, št. 86, str. 5.
- 609
Franc Novinc. Lj, Galerija Krka. Zlož. bes. Mirko Juteršek.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 26. 7. 1984, št. 172, str. 3; Franc Zalar, *Dnevnik* 2. 8. 1984, št. 86, str. 5; Miran Satler, *Dnevnik* 1. 7. 1984, št. 178, str. 6.
- OBLAK, Leobard
 glej: BARD IUCUNDUS
- PALČIČ, Klavdij 610
Klavdij Palčič. Lj, Ars.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 28. 5. 1984, št. 122, str. 3; Franc Zalar, *Dnevnik* 31. 5. 1984, št. 147, str. 5.
- PANDUR, Ludvik 611
Ludvik Pandur. Ruše, Likovni salon.
Rec.: Meta Gabršek-Prosenec, *Večer* 26. 6. 1984, št. 147, str. 6.
- 612
Ludvik Pandur. Graz, Steiermärkische Sparkasse.
Rec.: int. zap. Helena Grandovec, *Večer* 10. 11. 1984, št. 263, str. 8; ilustr.; Mitja Visočnik, *Večer* 16. 11. 1984, št. 268, str. 6; ilustr.
- PAVLETIČ-LORENČAK, Darinka 613
Darinka Pavletič-Lorenčak, retrospektiva. Kranj, Gorenjski muzej. Rk. bes. Beba Jenčič, Janez Mesesnel.
Rec.: int. zap. Janez Sever, *Naša žena* 1984, št. 3, str. 13-14; ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 23. 3. 1984, št. 69, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 21. 3. 1984, št. 79, str. 5.
- PAVLIČ, Andrej 614
Andrej Pavlič. Lj, Koncertni atelje DSS. Zlož. bes. Aleksander Bassin.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 8. 6. 1984, št. 11, str. 333.
- PAVLOVEC, France 615
France Pavlovec. Lj, Galerija DSLU, glej Titovo Velenje 1983.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 9. 3. 1984, št. 5, str. 140; ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 24. 2. 1984, št. 45, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 18. 2. 1984, št. 47, str. 5.
- PAVLOVEC, Mirna 616
Mirna Pavlovec. Novo mesto, Dolenska galerija. Zlož. bes. Luka Matijevič.
- PEČAR, Borut 617
Borut Pečar, karikature. Lj, Galerija Commerce.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 15. 12. 1984, št. 291, str. 4; Gojko Zupan, *NRazgl* 11. 1. 1985, št. 1, str. 17.
- PENGOV, Lado 618
Lado Pengov. Lj, Bežigrajska galerija.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 8. 2. 1985, št. 3, str. 81.
- PERČINLIČ, Ljubomir 619
Ljubomir Perčinlič. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Davor Matičević.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 14. 9. 1984, št. 17, str. 491; Franc Zalar, *Dnevnik* 15. 6. 1984, št. 162, str. 5.
- PEREZ MOLEK, Amalia 620
Amalia Perez Molek. Kranj, Mala galerija Mestne hiše. Zlož. bes. Cene Avguštin.
Rec.: Marijan Tršar, *NRazgl* 10. 8. 1984, št. 15, str. 440.
- PERGAR, Rudi 621
Rudi Pergar. Nova Gorica, Galerija Meblo. Rk. bes. Brane Kovič.
- PERNE, Teos 622
Teos Perne. Kranj, Klet v Prešernovi hiši.
Rec.: Cene Avguštin, *Delo* 21. 12. 1984, št. 296, str. 6.
- PINTER, Tihomir 623
Tihomir Pinter, Umetniki v ateljeh. Celje, Likovni salon. Rk. bes. Brane Kovič.
Rec.: Marlen Premšak, *Večer* 25. 5. 1984, št. 120, str. 6.

- PIRNAT, Nikolaj 624
Nikolaj Pirnat 1903—1948, retrospektiva. Idrija, Galerija; Lj, LRRJ; Ajdovščina, Pilonova galerija; Maribor, Umetnostna galerija. Rk. bes. Ivan Sedej, Iztok Durjava, dokumentacija Florijana Jesenko.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 20. 4. 1984, št. 8, str. 239; ilustr.; Janez Kavčič, *PrimN* 3. 4. 1984, št. 28, str. 5; Mitja Visočnik, *Večer* 22. 6. 1984, št. 144, str. 6; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 18. 4. 1984, št. 107, str. 5.
- PIRNAT, Vladimir 625
Vladimir Pirnat. Lj, Petrol-Zemeljski plin. Zlož.
Rec.: Ivan Sedej, *Dnevnik* 28. 12. 1984, št. 354, str. 5.
- PLANINC, Štefan 626
Štefan Planinc. Lj, Galerija DSLU.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 8. 6. 1984, št. 11, str. 332; Marlen Premšak, *Večer* 29. 5. 1984, št. 123, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 19. 5. 1984, št. 135, str. 5.
- 627
Štefan Planinc. Lj, Galerija Commerce.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 4. 10. 1984, št. 272, str. 5.
- POGAČNIK, Marko 628
Marko Pogačnik. Mreža krajinskih skulptur Vipavske doline. Ajdovščina, Pilonova galerija; Sežana, Mala galerija; Lj, CD; Beograd, Studentski kulturni centar. Zlož. bes. avtor.
Rec.: Darinka Kladnik, *Dnevnik* 16. 2. 1984, št. 45, str. 5.
- POLAJNAR, Albin 629
Albin Polajnar, retrospektiva. Radovljica, Šivčeva hiša. Zlož. bes. Maruša Avguštin.
- POLAJNKO, Jože 630
Jože Polajnko. Maribor, Rotovž. Zlož. bes. Meta Gabršek-Prosenec.
Rec.: int. zap. Z. Rashid, *Večer* 18. 6. 1984, št. 140, str. 3; M. G. P., *Večer* 30. 5. 1984, št. 124, str. 6; Jože Curk, *Večer* 8. 6. 1984, št. 132, str. 6.
- POSEGA, Zmago 631
Zmago Posega. Nova Gorica, Gale-
- rija Meblo. Rk. bes. Aleksander Bassin.
Rec.: int. zap. Nelida Silič-Nemec, *PrimN* 21. 12. 1984, št. 10, str. 5.
- PREGELJ, Vasko 632
Gledališča fotomontaž Vaska Preglja. Lj, CD. Vabilo z bes. avtorja.
Rec.: Denis Poniž, *NRazgl* 10. 8. 1984, št. 15, str. 440; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 21. 6. 1984, št. 168, str. 5.
- PRODNIK, Miroslav 633
Miroslav Prodnik. Črna na Koroškem.
Rec.: Judita Krivec, *Delo* 30. 8. 1984, št. 202, str. 3.
- PUKŠIČ, Janez 634
Janez Pukšič, Sarajevo 84, fotografije. Lj, Emonska vrata. Zlož. bes. Milan Pajk.
Rec.: Peter Krečič, *Delo* 26. 10. 1984, št. 251, str. 6.
- PUTRIH, Boštjan 635
Boštjan Putrih. Lj, Galerija DE. Zlož. bes. Alenka Dvoržak.
Rec.: Alenka Dvoržak, *DE* 4. 10. 1984, št. 39, str. 13; ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 3. 10. 1984, št. 231, str. 6.
- 636
Boštjan Putrih. Radovljica, Šivčeva hiša. Zlož. bes. Maruša Avguštin.
- RAŠICA, Božidar 637
Božidar Rašica. Lj, Ars.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 20. 7. 1984, št. 14, str. 421.
- REHAR, Peter 638
Peter Rehar. Lj, Galerija DE.
Rec.: Alenka Dvoržak, *DE* 23. 8. 1984, št. 33, str. 9; ilustr.; Josip Korošec, *Dnevnik* 7. 9. 1984, št. 245, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* 22. 8. 1984, št. 229, str. 5.
- 639
Peter Rehar. Sežana, Mala galerija. Zlož. bes. Brane Kovič.
- RIJAVEC, Milan 640
Milan Rijavec, pregledna razstava. Lj, LRRJ; Celje, Likovni salon. Rk. bes. Janez Mesesnel.

- Rec.*: Janez Mesesnel, *Delo* 8. 5. 1984, št. 105, str. 6; Marlen Premšak, *Večer* 12. 6. 1984, št. 135, str. 6; Marijan Tršar, *NRazgl* 22. 6. 1984, št. 12, str. 361; Franc Zalar, *Dnevnik* 18. 5. 1984, št. 134, str. 5.
- ROSTAR, France 641
France Rotar. Trst, TK Galerija. Zlož. bes. Tatjana Pregl.
- RUS, Marija 642
Marija Rus. Lj, Avla Instituta J. Stefan. Zlož. bes. Tomaž Brejc.
- SADAR-BREZNIK, Eta 643
Meta Gabršek-Proseenc, Prostorska tapiserija Ete Sadar-Breznik. — *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 164: ilustr.
V letu 1983.
- SAKSIDA, Rudolf 644
Rudolf Saksida, retrospektiva. Trst, Kulturni dom. Rk. bes. Milko Rener. *Rec.*: Janez Mesesnel, *Delo* 10. 2. 1984, št. 33, str. 10.
- SAMBOLEC, Duba 645
Duba. Lj, Bežigradska galerija 1983. *Rec.*: Lev Menaše, *NRazgl* 13. 1. 1984, št. 1, str. 17; Zlatko Zajc, *Mladina* 2. 2. 1984, št. 5, str. 34–35; Franc Zalar, *Dnevnik* 12. 1. 1984, št. 10, str. 5.
- SATLER, Gorazd 646
Gorazd Satler. Lj, Foyer MGL. *Rec.*: Franc Zalar, *Dnevnik* 25. 5. 1984, št. 141, str. 5.
- SEŠLAR-ZALOŽNIK, Vera 647
Vera Sešlar-Založnik, oblikovanje tekstila. Celje, Likovni salon. Rk. bes. Milojka Kline.
- SIMČIČ, Mik Neven 648
Mik Simčič. Lj, Lerota. Zlož. bes. Metka Simončič. Lj, ZRMK. *Rec.*: int. zap. Marinka Fritz Kunc, *Teleks* 30. 8. 1984, št. 35, str. 15.
- SLAK, Jože 649
Jože Slak-Džoka. Lj, Labirint. Zlož. bes. Brane Kovič.
- Rec.*: Lev Menaše, *NRazgl* 20. 4. 1984, št. 8, str. 239.
- SLANA, France 650
France Slana. Lj, Galerija IGLG. *Rec.*: Aleksander Bassin, *NRazgl* 14. 12. 1984, št. 23, str. 684: ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 31. 10. 1984, št. 255, str. 6.
- SLAVEC, Darko 651
Darko Slavec. Radovljica, Šivčeva hiša. Zlož. bes. Maruša Avguštin.
- SLUGA, Stanislava 652
Stanislava Sluga-Pudobska. Grad Snežnik; Kranj, Galerija v Mestni hiši; Radovljica, Šivčeva hiša; Rudnik pri Radomljah, Galerija J. Repanška; Tolmin, Knjižnica C. Kosmača. Rk. bes. Aleksander Bassin. *Rec.*: Cene Avguštin, *Delo* 13. 9. 1984, št. 214, str. 3; Aleksander Bassin, *Delo* 21. 7. 1984, št. 168, str. 3; id., *NRazgl* 28. 9. 1984, št. 18, str. 521: ilustr.
- SMERDEL, Damir 653
Damir Smerdel. Lj, Jelovškov salon. Zlož. bes. Mirko Juteršek. *Rec.*: Aleksander Bassin, *Delo* 15. 12. 1984, št. 291, str. 4.
- SMERDU, Mojca 654
Mojca Smerdu. Koper, Meduza. Rk. bes. Andrej Medved. *Rec.*: Andrej Medved, *Delo* 19. 1. 1985, št. 15, str. 4.
- SOLDATOVIČ, Jovan 655
Jovan Soldatovič. Slovenj Gradec, Umetnosti paviljon. *Rec.*: Judita Krivec, *Delo* 27. 7. 1984, št. 173, str. 4; Milena Zlatar, *Večer* 15. 8. 1984, št. 189, str. 7: ilustr.
- SPACAL, Jože 656
Jože Spacal. Lj, Lerota. *Rec.*: Aleksander Bassin, *NRazgl* 23. 3. 1984, št. 6, str. 74; Lev Menaše, *NRazgl* 9. 3. 1984, št. 5, str. 140; Janez Mesesnel, *Delo* 28. 1. 1984, št. 22, str. 4; Franc Zalar, *Dnevnik* 31. 1. 1984, št. 29, str. 5.
- 657
Jože Spacal. Buenos Aires, Centro Cultural General San Martin. Rk. z

- odlomki iz ocen: A. Bassin, S. Bernik, Z. Kržišnik, J. Mesesnel, J. Mikuž, I. Sedej, F. Zalar.
Rec.: Marijan Zlobec, *Delo* 7. 12. 1984, št. 284, str. 9.
- SPACAL, Lojze** 658
Spacal. Pordenone, Galeria d'Arte Sagittaria. Rk.
Rec.: Magda Jevnikar, *Mladika* 1984, št. 10, str. 164—165; Janez Mesesnel, *Delo* 27. 12. 1984, št. 301, str. 8; Franco Solmi (iz rk.), *NRazgl* 28. 12. 1984, št. 24, str. 731.
- SOTRA, Branko** 659
Branko Šotra. Lj, Bežigrajska galerija.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 6. 7. 1984, št. 182, str. 5.
- SPANZEL, Rudi** 660
Rudi Španzel. Lj, Mestna galerija. Rk. bes. Igor Zidič.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 24. 2. 1984, št. 4, str. 109. Cf. št. 62.
- Rudi Španzel** 661
Rudi Španzel. Nova Gorica, Galerija Meblo. Rk. bes. Tatjana Pregl.
- Rudi Španzel** 662
Rudi Španzel. Žalec, Savinov razstavní salon.
Rec.: Marlen Premšak, *Večer* 30. 3. 1984, št. 75, str. 6.
- SPENKO, Tanja** 663
Tanja Špenko. Lj, ŠKUC. Rk.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 9. 8. 1984, št. 5, str. 140; int. zap. Marina Gržinič, *Mladina* 20. 9. 1984, št. 32, str. 34—35.
- SUBIC, Jože** 664
Jože Šubic. Lj, Koncertni atelje DSS. Zlož. bes. Aleksander Bassin.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 7. 2. 1984, št. 36, str. 5.
- SUBIC, Rajko** 665
Rajko Šubic. Posmrtna razstava. Maribor, Mala galerija I. Čobala.
Rec.: Jože Curk, *Večer* 4. 6. 1984, št. 128, str. 4; Gema Hafner, *NRazgl* 6. 7. 1984, št. 13, str. 394; Janez Mesesnel, *Delo* 24. 5. 1984, št. 119, str. 3.
- SUŠNIK, Tugomir** 666
Tugo Sušnik. Beograd, Salon Muzeja savremene umetnosti. Rk. bes. avtor.
- SVARA, Deziderij** 667
Deziderij Švara. Trst, TK Galerija.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 7. 6. 1984, št. 131, str. 5.
- TISNIKAR, Jože** 668
Jože Tisnikar. Lj, Galerija Krka. Zlož. bes. Mirko Juteršek.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 14. 2. 1984, št. 36, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 24. 2. 1984, št. 53, str. 5.
- Jože Tisnikar** 669
Jože Tisnikar. Opčine pri Trstu, Prosvetni dom SKD Tabor.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 26. 10. 1984, št. 251, str. 6.
- TOMAN, Veljko** 670
Veljko Toman. Lj, Poslovna stavba Emone. Zlož. bes. Metka Simončič. Višnja gora.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 2. 2. 1984, št. 31, str. 5; id., *Dnevnik* 19. 6. 1984, št. 166, str. 5.
- TRAJKOVIĆ, Slobodan** 671
Slobodan Trajković. Lj, Mala galerija; Koper, Meduza. Rk. bes. Ješa Denegri.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 14. 9. 1984, št. 17, str. 491; Andrej Medved, *NRazgl* 23. 11. 1984, št. 22, str. 657.
- TULLIO, Emilio de** 672
Emilio de Tullio. Lj, Ars. Zlož.
Rec.: Milan Stepanović, *Delo* 26. 1. 1984, št. 20, str. 3; Franc Zalar, *Dnevnik* 18. 1. 1984, št. 16, str. 5.
- TUTTA, Klavdij** 673
Klavdij Tutta. Koper, Meduza.; Sežana, Mala galerija. Rk. bes. Andrej Medved.
Rec.: Toni Gomišček, *PDK* 16. 5. 1984, št. 115, str. 9.
- Klavdij Tutta** 674
Klavdij Tutta. Nova Gorica, Likovna vitrina DLUSP. Vabilo z bes. Brane Kovič.
Rec.: Judita Krivec, *Delo* 4. 1. 1985, št. 2, str. 5.

- Klavdij Tutta*. Lj, Poslovna stavba Emone. Zlož. bes. Jana Vesel. 675
- UNKOVSKA, Biljana 676
Biljana Unkovska. Lj, Labirint. Zlož. bes. Andrej Medved.
 Rec.: Andrej Medved, *Delo* 17. 7. 1984, št. 164, str. 5; Lev Menaše, *NRazgl* 10. 8. 1984, št. 15, str. 440.
- VECCHIET, Franko 677
Franko Vecchiet. Ajdovščina, Pilonova galerija. Zlož. bes. Laura Safred.
 Rec.: Brane Kovič, *Dnevnik* 21. 12. 1984, št. 347, str. 5; Janez Mesesnel, *Delo* 14. 12. 1984, št. 290, str. 6: ilustr.
- 678
Franko Vecchiet. Sežana, Mala galerija. Zlož. bes. Milko Renner.
- VEDOVA, Emilio 679
Emilio Vedova. Koper, Loža. Rk. bes. Achille Bonito Oliva.
 Rec.: Achille Bonito Oliva, *NRazgl* 9. 3. 1984, št. 5, str. 151—152; Cvetka Guzej-Sabadin, *PrimN* 7. 2. 1984, št. 12, str. 5: ilustr.; Mitja Košir, *Dnevnik* 6. 2. 1984, št. 35, str. 11: ilustr.
- VILHAR, Gorazd 680
Gorazd Vilhar, fotografije. Lj, Ars; Fotogalerija Slon.
 Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 4. 12. 1984, št. 330, str. 5; Gojko Zupan, *Delo* 14. 11. 1984, št. 266, str. 6.
- VIZJAK, Jana 681
Jana Vizjak. Celje, Likovni salon; Koper, Meduza. Rk. bes. Aleksander Bassin.
 Rec.: Marlen Premšak, *Večer* 29. 2. 1984, št. 49, str. 6.
- 682
Jana Vizjak. Lj, Labirint. Zlož. bes. Andrej Medved.
 Rec.: Andrej Medved, *Delo* 15. 6. 1984, št. 162, str. 5; Lev Menaše, *NRazgl* 8. 6. 1984, št. 11, str. 332—333.
- VOLARIČ, Ivan 683
Ivan Volarič Feo, pesniški grafiti. Kranj, Galerija Domplan.
 Rec.: Marko Jenšterle, *Mladina* 31. 5. 1984, št. 22, str. 22; Jaša L. Zlobec, *Mladina* 14. 6. 1984, št. 24, str. 10—11: ilustr.; Franci Zagoričnik, *NRazgl* 14. 9. 1984, št. 17, str. 492.
- VOLCANSEK, Kamila 684
Kamila Volčanšek, ilustracije. Kanal, Galerija R. Debenjaka; Maribor, Pionirska knjižnica. Zlož. bes. Tatjana Pregl.
 Rec.: Tatjana Pregl, *Večer* 5. 4. 1984, št. 80, str. 5.
- VOZEL, Franc 685
Franc Vozel. Lj, Lerota. Zlož. bes. Metka Simončič.
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 25. 7. 1984, št. 177, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 4. 8. 1984, št. 211, str. 5.
- VREZEC, Žarko 686
Žarko Vrezec. Lj, Koncertni atelje DSS. Zlož. kratko bes. Aleksander Bassin.
- 687
Žarko Vrezec. Lj, Avla Instituta Jožef Stefan. Zlož. bes. Brane Kovič.
- 688
Žarko Vrezec. Lj, Lerota. Zlož. bes. Metka Simončič.
 Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 21. 4. 1984, št. 110, str. 5.
- VRŠCAJ, Jože 689
Jože Vrščaj. Lj, Nama Tromostovje. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 29. 12. 1984, št. 355, str. 5; Aleksander Bassin, *NRazgl* 8. 2. 1985, št. 3, str. 80.
- VRTAČNIK, Franc 690
Franc Vrtačnik. Lj, Bežigradska galerija. Rk. bes. Ivan Sedej.
 Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 11. 5. 1984, št. 9, str. 269; Janez Mesesnel, *Delo* 13. 4. 1984, št. 87, str. 6.
- ZAJEC, Edvard 691
Edvard Zajec, digitalni video-trakovi. Trst, TK Galerija.
 Rec.: Peter Krečič, *Delo* 24. 7. 1984, št. 170, str. 3.
- ZAPLATIL, Boris 692
Boris Zaplatil. Piran, Mestna galerija; Lj, Galerija DSLU. Rk. bes. Andrej Medved.
 Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 20. 4. 1984, št. 8, str. 239.

- ZORKO, Janez 693
Bogdan Pogačnik, Zorko in pariške »Primerjave«. — *Delo* 28. 3. 1984, št. 73, str. 6.
- ZERKO, Stane 694
Stane Žerko. Tržič, Paviljon NOB. Zlož. in rk. bes. Janez Šter.
- BIOGRAFIJE**
- BEGIĆ, Mirsad 695
int. zap. Miro Petek. — *Večer* 18. 8. 1984, št. 192, str. 14.
- BENČIČ, Boris 696
Majda Suša, V umetnosti ni blefa. — *PrimN* 11. 5. 1984, št. 38, str. 5: ilustr.
- BERBER, Mersad 697
int. zap. Nada Ravter. — *7D* 11. 10. 1984, št. 41, str. 8—10: ilustr.
- BERNIK, Stane 698
int. zap. Helena Grandovec. — *Večer* 18. 8. 1984, št. 192, str. 8.
- BIHAJLI, Oto 699
Raško Kovačević, Pogled skozi okno letala. Pogovor z Otom Bihaljijem-Merinom. — *NRazgl* 24. 2. 1984, št. 4, str. 113—114 in 23. 3. 1984, št. 6, str. 181—182.
- int. zap. Risto Kuzmanovski. — *Večer* 9. 7. 1984, št. 157, str. 4.
- BOGDANOVIĆ, Bogdan 701
int. zap. Risto Kuzmanovski. — *Večer* 5. 3. 1984, št. 53, str. 4.
- BRATOŽ, Remigij 702
Dušan Mevlja, Ob 80-letnici Remigija Bratoža. — *Večer* 14. 2. 1984, št. 36, str. 6.
- BULOVEC, Karla 703
Krištof Zupet, Zapisi o Karli Bulovčevi. — *Tretji dan* 1984/85, št. 2, str. 13—14: ilustr.
- CEVC, Emilijan 704
Herderjev nagrajenec: int. zap. Marijan Zlobec. — *Delo* 12. 5. 1984, št. 109, str. 18; Mojca Suster, *Dnevnik* 11. 5. 1984, št. 127, str. 5; France Planina, *Loški razgledi* 31/1984, str. 159; *Ognjišče* 1984, št. 7, str. 7—10: ilustr.
- CURK, Jože 705
Ob 60-letnici: Sergej Vrišer, *Večer* 19. 6. 1984, št. 141, str. 6.
- ČOBAL, Ivan 706
int. zap. Smail Festić. — *Večer* 13. 10. 1984, št. 240, str. 8: ilustr.
- ČOH, Zvonko 707
Zdenko Vrdlovec, Slikar in odkritje animacije. — *Dnevnik* 29. 12. 1984, št. 355, str. 8—9.
- ČUBER, Rajko 708
Iztok Premrov, Akademski grafik Rajko Čuber. — *Mentor* 1984, št. 1/2, ovoj.
- EDWARDS, John 709
Ifigenija Zagoričnik, John Edwards. Iz britanskega slikarstva. — *NRazgl* 27. 1. 1984, št. 2, str. 61—62.
- FABIANI, Maks 710
Marco Pozzetto, Max Fabiani. — *AB* 70/71, julij 1984, str. 16—17: ilustr.; na str. 18—19 Fabianijev Zapisnik / pripravil Damjan Prelovšek.
- Marco Pozzetto, Maks Fabiani — srednjeevropski arhitekt. — *PDk* 17. 2. 1984, št. 40, str. 13.
- 712
Damjan Prelovšek, Max Fabiani. — *NRazgl* 23. 3. 1984, št. 6, str. 173.
- FRELIH, Črtomir 713
int. zap. Pavle Bračko. — *Tribuna* 19. 6. 1984, št. 9, str. 9: ilustr.
- GORŠE, France 714
Verena Koršič, France Gorše. — *Slovenska osnovna šola »Josip Abram« v Pevmi* 1984, št. 31—32: ilustr.

- GREGORAC, Viktor 715
 Emil Cesar, Avtor prve upodobitve slovenskih talcev. — *Dnevnik* 28. 7. 1984, št. 204, str. 12—13 in 4. 8. 1984, št. 211, str. 12—13: ilustr.
- HUMEK, Gabrijel 716
 Ladislav Lesar, Vitez samote. — *Rodna gruda* 1984, št. 10, str. 27—28: ilustr.
- 717
 Ivan Sedej, Tihota barvne mistike. — *Celovski Zvon* 1984, št. 4, str. 43 do 45.
- JAKAC, Božidar 718
 Ob 85-letnici:
 int., *Delo* 14. 7. 1984, št. 162, str. 20 do 21; Adrian Grizold, *Večer* 4. 8. 1984, št. 180, str. 9: ilustr.
- JARC, Aleksander 719
 int. zap. Pavel Bračko. — *Bilten (verski časopis študentov in izobražencev)* 1983/84, št. 9, str. 6.
- JUGOVEC, Oton 720
 Prešernov nagrajenec:
 int. zap. Alenka Puhar, *Delo* 11. 2. 1984, št. 34, str. 16; *AB* 70/71, julij 1984, str. 5.
- KALIN, Boris 721
 Jožko Vetrih, Boris Kalin. — *Slovenska osnovna šola »France Bevk« Gorica* 1984, str. 11—13: ilustr.
- KOMEL, Silvester 722
 Ob smrti (dec. 1983):
 Lev Menašc, *NRazgl* 13. 1. 1984, št. 1, str. 17; Nelida Silič-Nemec, *PrimN* 1. 1. 1984, št. 1/2, str. 5; ead., *Primorska srečanja* 45/1984, str. 19—24, o slikarju še: Stane Bernik, Branko Marušič, Ivo Lenščak, Marko Vuk, Lučka Cehovin, Tomaž Pavšič, Peter Krečič, Aleksander Bassin, Milko Renner, Slavko Pregl.
- KOSIČ, Andrej 723
 Ivan Sedej, Kras v akvarelih Andreja Kosiča. — *Celovski Zvon* 1984, št. 3, str. 47—49: ilustr.
- KRALJ, France 724
 Ivan Sedej, Prava ljubezen pozna tudi trpljenje. — *Dnevnik* 14. 7. 1984, št. 190, str. 9.
- 725
 Nace Šumi, France Kralj. Umetniškova družina v delavnici (1926). — *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi / Obdobja* 5, 1984, str. 601—605.
- KRALJ, Tone 726
 Marjan Breclj, Likovno delo Tone Kralja v Pevmi. — *Slovenska osnovna šola »Josip Abram« v Pevmi* str. 128—137: ilustr.
- 727
 Emil Cesar, Izvirna umetniška izpoved akad. slikarja Toneta Kralja. — *Obzornik* 1984, št. 9, str. 639—647: ilustr.
- KUČANSKI, Boško 728
 Pogovor Naših razgledov. — *NRazgl* 26. 10. 1984, št. 20, str. 588 + 579.
- LAPAJNE, Tone 729
 Dejan Kovač, Delo Barjan in Barjanka na Vrhniki. — *Dnevnik* 13. 11. 1984, št. 311, str. 8 + 13: ilustr.
 O tem še: *MMS* 1984, št. 11, str. 12 do 13: ilustr.
- LOŽAR, Rajko 730
 Ob smrti:
 Andrej Rot, *Meddobje* 1984, št. 3/4, str. 315—317.
- MAGYAR, Viktor 731
 Aleksander Bassin, Viktor Magyar 1934—1980. — *Zbornik občine Grosuplje* 13/1984, str. 115—121.
- MESESNEL, France 732
 Ob 90-letnici rojstva:
 Risto Kuzmanovski, *Večer* 8. 12. 1984, št. 285, str. 9.
- MIHELIC, France 733
 Peter Krečič, Preko 50 let umetniškega dela slikarja Franceta Miheliča. — *Pdk* 27. 4. 1984, št. 100, str. 9.

- MIRO, Juan 734
 Ob smrti:
 Marko Jenšterle, *Mladina* 12. 1. 1984, št. 2, str. 37; Pierre Schneider, *NRazgl* 27. 1. 1984, št. 2, str. 60.
- MUJEZINOVIĆ, Ismar 735
 int. zap. Nada Ravter. — *7 D* 22. 11. 1984, št. 47, str. 24: ilustr.
- MUJEZINOVIĆ, Ismet 736
 Ob smrti:
 Smail Festić, *7 D* 19. 1. 1984, št. 16; Pavle Vasič, *NRazgl* 27. 1. 1984, št. 2, str. 55: ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 11. 1. 1984, št. 9, str. 5.
- MUŠIČ, Marjan 737
 Ob smrti:
 Jože Curk, *ČZN* 1984, št. 1, str. 171 do 173; Peter Gabrijelčič, *AB* 70/71, julij 1984, str. 15; Emilijan Cevc, *NRazgl* 27. 1. 1984, št. 2, str. 42—43; id., *Letopis SAZU* 1984 (1985), str. 95—96; Peter Krečič, *Delo* 10. 1. 1984, št. 6, str. 7; id., *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984, str. 8; id., *Vestnik (Univerze E. Kardelja)* 1983/84, št. 3, str. 99 do 100; Risto Kuzmanovski, *Večer* 18. 1. 1984, št. 13, str. 6; Ladislav Lesar, *Dnevnik* 15. 1. 1984, št. 13, str. 5.
- MUŠIČ, Marko 738
 int. zap. Darinka Kladnik. — *Dnevnik* 24. 6. 1984, št. 171, str. 5.
- NEMEC, Negovan 739
 Egon Kaše, Ranjeni kamen joka. — *Antena* 10. 5. 1984, št. 19, str. 6—9: ilustr.
- PALČIČ, Klavdij 740
 Prešernov nagrajenec:
 int. zap. Milan Dekleva. — *Dnevnik* 23. 2. 1984, št. 52, str. 5; int. zap. Neva Lukež, *PrimN* 21. 2. 1984, št. 16, str. 5; int. zap. Ace Mermolja, *Pdk* 8. 2. 1984, št. 32, str. 13.
- PAVLETIČ-LORENČAK, Darinka 741
 Valerija Pukl, Darinka Pavletič-Lorenčak. — *Polzela* 1984, st. 398—403: ilustr.
- PEČNIK, Greta 742
 int. zap. Smail Festić. — *Večer* 21. 3. 1984, št. 67, str. 7.
 Dodane še razne kritike o njenem slikarstvu.
- PERGAR, Rudi 743
 Hubert Bergant, Srečanje z novim slikarskim slogom Rudija Pergarja. — *PrimN* 4. 12. 1984, št. 97, str. 5.
- PERKO, Tomaž 744
 int. zap. Miran Satler. — *Dnevnik* 25. 11. 1984, št. 323, str. 6.
- PLANINC, Štefan 745
 Jakopičev nagrajenec:
 M. Z., *Delo* 13. 4. 1984, št. 87, str. 6; *Dnevnik* 13. 4. 1984, št. 102, str. 1 + 5.
- PLEČNIK, Jože
 Glej: *Sinteza* 65, 66, 67, 68/1984. 746
 Nevenka Gajšek, Za umetnika hiša ni bila stanovanjski stroj. Ob obletnici Plečnikovega rojstva. — *Delo* 21. 1. 1984, št. 16, str. 18: ilustr. 745
 Darinka Kladnik, O Plečniku cele resnice še nimamo. Ob pogovoru na kulturnem večeru v Slonu med Petrom Krečičem in Bojanom Štihom. — *Dnevnik* 22. 12. 1984, št. 348, str. 5.
 O tem še: Zdravko Vatovec, *Dnevnik* 26. 12. 1984, št. 352, str. 5. 746
 Peter Krečič / zap. Darinka Kladnik, Plečnikova stalna razstava. Zamisli o novi namembnosti Žal... — *Dnevnik* 29. 12. 1984, št. 355, str. 5.
 O Žalah še: Franc Kvajlič, *Dnevnik* 21. 2. 1984, št. 50, str. 8; Marko Pozzetto, *Mladika* 1984, št. 1, str. 12—14: ilustr. 747
 Damjan Prelovšek / zap. Darinka Kladnik, Nepoznavanje zamegljuje vrednotenje. — *Dnevnik* 28. 1. 1984, št. 26, str. 10—11: ilustr. *Odg.*: Peter Fister, *Dnevnik* 21. 2. 1984, št. 50, str. 8. 748
 Marijan Zlobec, Plečnik — odkritje osemdesetih let. Tuje pisanje o velikem slovenskem arhitektu in naši dolgovi do njegovega dela. — *Delo* 9. 8. 1984, št. 184, str. 9.

- POTOČNIK, Janez 749
Ob smrti (1983):
Andrej Pavlovec, *Loški razgledi* 30/
1983 (1984), str. 201—202.
- PROTIĆ, Miodrag B. 750
int. zap. Risto Kuzmanovski. — *Ve-
čer* 11. 2. 1984, št. 34, str. 9.
- SAKSIDA, Rudolf 751
Ob smrti:
Lojze Kante, *Delo* 8. 3. 1984, št. 56,
str. 6; Jože Kosen, *Gospodarstvo* 9. 3.
1984, št. 1480, str. 7; Milko Rener,
PDK 7. 3. 1984, št. 56, str. 1; Franc
Zalar, *Dnevnik* 14. 3. 1984, št. 72,
str. 5.
- SCHMIDT, Matjaž 752
Levstikov nagrajenec:
int. zap. Miroslav Slana-Miros. —
7D 20. 12. 1984, št. 51, str. 22—23.
- SLANA, France 753
int. zap. Smail Frstič. — *7D* 14. 6.
1984, št. 24, str. 18.
Dodane še kritike o njegovem delu.
- STOJKO, Tone 754
Prešernov nagrajenec (sklad):
Marjetica Gregorčič, *Večer* 13. 2.
1984, št. 35, str. 4; int. zap. Darko
Štrajn, *Mladina* 9. 2. 1984, št. 6, str.
36—37: ilustr.
- STUPICA, Gabrijel 755
Letopis SAZU 34/1983 (1984), str. 91
do 92.
- SUBIC, Ive 756
Ivan Sedej, Ive Subic. — *Prešernov
koledar* 1984, str. 30—32, oprema.
- SUBIC, Rajko 757
Ob smrti (1983):
Gema Hafner, *Loški razgledi* 30/
1983 (1984), str. 199—200.
- SUMI, Nace 758
Ob 60-letnici:
Stane Bernik, *ZUZ* XX/1984, str. 7
do 11 + str. 15—28, bibliografija /
Andreja Žigon; Peter Krečič, *Delo*
15. 5. 1984, št. 111, str. 6; int. zap.
Darinka Kladnik, *Dnevnik* 5. 6. 1984,
št. 152, str. 9.
- TIHEC, Slavko 759
Z. Štefanec, Simbol življenja in
smrti. Kako bodo uredili novo ma-
riborsko pokopališče. — *Večer* 11.
10. 1984, št. 238, str. 9: ilustr.
- TROBEC, Jože 760
int. zap. Bojan Plešec. — *Teleks* 12.
1. 1984, št. 2, str. 12—13: ilustr.
- TUTTA, Klavdij 761
int. zap. Pavle Bračko. — *Tribuna*
19. 6. 1984, št. 9, str. 8—9: ilustr.
- URŠIČ, France 762
Stane Kumar, Slikar in risar France
Uršič. — *Borec* 1984, št. 10, str. 610
do 614.
S kronologijo.
- VILFAN, Jernej 763
int. zap. Seka (Badovinac) in Sonja
(Bezenšek). — *Razmerja* (Metlika)
29. 11. 1984, št. 13, str. 4—14: ilustr.
- VOLCANSEK, Kamila 764
int. zap. Snežna Šlamberger. —
Dnevnik 29. 12. 1984, št. 355, str. 9.
- VUKOVIČ, Momo 765
int. zap. Darinka Kladnik. — *Dnev-
nik* 28. 4. 1984, št. 116, str. 8.
- VURNIK, Ivan 766
Ob 100-letnici rojstva:
Peter Krečič, *NRazgl* 6. 7. 1984, št.
13, str. 393.
- WOLF, Janez 767
Ob 100-letnici smrti:
Andreja Žigon, *NRazgl* 14. 12. 1984,
št. 23, str. 682: ilustr.; ead., *ZUZ*
XX/1984, str. 77—84: ilustr.
- ZUPET, Franc-Krištof 768
int. zap. Branko Vrhovec. — *Dnev-
nik* 16. 5. 1984, št. 132, str. 8.
- ŽUPANČIČ, Marko 769
Ob 70-letnici arhitekta:
Joža Mahnič, *Delo* 30. 8. 1984, št. 202,
str. 9.

KAZALO PISCEV

A

Achleitner, Friedrich: 9.
Anderle, Manja: 167, 310, 346.
Aniel, Jean-Pierre: 71.
Antić, Ivo: 505.
Argan, Giulio Carlo: 8, 55.
Audič, Kolja: 241.
Avguštin, Cene: 254, 255, 332, 334,
349, 363, 492, 494, 524, 543, 576, 594,
620, 622, 652.
Avguštin, Maruša: 533, 583, 608, 629,
636, 651.

B

Badovinac, Bogdan: 256.
Badovinac, Zdenka: 413, 763.
Bajželj, Alenka: 84, 346.
Bar-Janša, Ada: 262.
Barbič, Ana: 43.
Bassin, Aleksander: 47, 257, 258, 304,
319—321, 327, 341, 343—345, 349,
353, 355, 356, 360, 380, 391, 403, 428,
435, 436, 438, 440, 456, 460, 466, 468,
470, 480, 483, 492, 493, 498, 503, 510,
515, 532, 541, 550, 552, 559, 560, 569,
590, 614, 619, 624, 631, 637, 650, 652,
653, 656, 657, 660, 664, 671, 681, 686,
689, 722, 731.
Bavčer, Jani: 90.
Baxandall, Michael: 14.
Benedik, Metod: 1.
Bentley, Ian: 168.
Bergant, Hubert: 560, 743.
Bernik, Stane: 2, 169, 170, 313, 346,
382, 474, 560, 581, 657, 722, 758.
Bezenšek, Sonja: 763.
Bezenšek, Stojan: 413.
Bežan, Marjan: 180, 348, 375.
Biloslav, Toni: 421.
Blagajne, Dušan ml.: 171.
Bogataj, Janez: 262.
Bogovčič, Ivan: 259.
Boime, Albert: 26.
Bole, Tomaž: 577.
Bonča, Miloš: 172, 173.
Borčič, Barbara: 3, 481.
Bordon, Rado: 134.
Bračič, Vladimir: 15.
Bračko, Pavle: 713, 719, 761.
Brecelj, Marijan: 726.
Brejc, Tomaž: 52, 76, 444, 534, 557,
642.
Brezar, Vladimir: 174.
Brnič, Mirko: 180.
Bučić, Vesna: 382.
Butina, Milan: 4, 5.
Butina, Đurđa: cf. Gržan-Butina,
Đurđa.

C

Carlini, Laura: 344.
Cerar, Lojz: 175.
Cesar, Emil: 715, 727.
Cevc, Emilijan: 6, 37, 77—79, 737.
Ciglencečki, Marjeta: 519, 595.
Cobelj, Stefka: 397.
Colnar, Peter: 260, 261.
Cotič, Maks: 176.
Cuder, Vojko: 485.
Curk, Jože: 403, 630, 665, 737.
Cvitanović, Đurđica: 80.

Č

Čehovin, Lučka: 722.
Čobal, Bogdan: 81.
Čoh, Zvonko: 86.
Čop, Polona: 161.
Čopič, Špelca: 2, 475.
Čorak, Zeljka: 177.

D

Dekleva, Milan: 17, 39, 62, 82, 133,
270, 295, 367, 371, 394, 505, 509, 567,
593, 740.
Denegri, Ješa: 8, 313, 314, 329, 360,
407, 431, 453, 671.
Depolo, Josip: 580.
Despotović, Jovan: 329, 407.
Dobljekar, Nevenka: 591.
Dokl, Slavko: 276, 306.
Domjan, Alenka: 322, 324, 460, 461,
574, 600.
Durjava, Iztok: 10, 11, 624.
Duve, Thierry de: 85.
Dvoržak, Alenka: 635, 638.

E

Ekl, Vanda: 422.
Emilij, Zdravka: 344.
Enckel, Carolus: 356.
Erič, Milan: 86.
Erjavec, Aleš: 12, 13, 87.

F

Ferjan, Jana: 14, 88, 311.
Festić, Smail: 7, 586, 706, 736, 742,
753.
Fister, Peter: 262—264, 747.
Flamm, Jack: 597.
Forstnerič, France: 89.
Frelj-Ribič, Majda: 265.
Fritz-Kunc, Marinka: 90, 648.
Furlan, Silvan: 128.

G

Gaberc, Slavko: 91.
Gabersčik, Boris: 179.

Gaberščik-Ilgo, Vesna: 90.
 Gabršek-Proscenc, Meta: 349, 396, 400,
 401, 403, 405—407, 409, 438, 518, 560,
 596, 611, 630, 643.
 Gabrijelčič, Peter: 180, 376, 737.
 Gajšek, Nevenka: 180, 266, 746.
 Gajšek, Vladimir: 92, 93.
 Gale, Ciril: 94.
 Gamulin, Grga: 19, 20.
 Gantar, Pavel: 9, 181.
 Gaspari, Marjana: 198.
 Gerlovič, Alenka: 95, 96, 161, 516.
 Gombrič, Ernst: 16.
 Gomišček, Toni: 529, 673.
 Gorenc, Tomaž: 292.
 Goričar, Barbara: 307.
 Gabrijan, Dušan: 31.
 Grandovec, Helena: 97, 134, 182, 402,
 403, 580, 612, 698.
 Gregorčič, Marjetica: 62, 441, 448,
 754.
 Grizold, Adrian: 718.
 Grlić, Danko: 98.
 Grosz, Georg: 99.
 Gržan-Butina, Đurđa: 183.
 Gržinič, Marina: 389, 390, 663.
 Guček, Milan: 161.
 Guzej-Sabadin, Cvetka: 456, 679.

H

Habič, Barbara: 393.
 Hafner, Gema: 412, 665, 757.
 Harej, Zorko: 267.
 Haskell, Francis: 27.
 Hazler, Vito: 262.
 Heartfield, John: 99.
 Hinz, Berthold: 3.
 Hochstätter, Mišo: 100.
 Hočevar, Zoran: 531.
 Höfler, Janez: 18—23, 101.
 Horvat, Jasna: 382.
 Horvat, Jelka: 367.
 Horvat, Jože: 134.
 Hoyer, Sonja: 328.
 Hrausky, Andrej: 184.
 Hudnik, Jurij: 268.
 Humeč-Pehani, Marlena: 102.
 Husedžinović, Meliha: 425.

I

Ilich, Iztok: (39).
 Ilich-Klančnik, Breda: 68, 337, (397),
 400.
 Isaković, Svetlana: 420.
 Ivanič, Martin: 269.

J

Jagodič, Stane: 270.
 Javoršek, Jože: 185, 346, 466.
 Jelenc, Marjan: 186.
 Jenčič, Beba: 331, 613.

Jenšterle, Marko: 24, 388, 451, 492,
 683, 734.
 Jerkič, Maver: 186.
 Jerman-Bratec, Maja: 520, 575.
 Jerman, Jože: 403.
 Jerovšek, Janez: 103.
 Jesenko, Florijana: 624.
 Jevnikar, Magda: 604, 658.
 Jovanović, Slobodan: 187, 418.
 Jovič, Đorđe: 403.
 Jurič, Evgen: 188.
 Juteršek, Mirko: 39, 189, 307, 553,
 575, 605, 609, 653, 668.

K

Kalaš, Bogoslav: 104.
 Kambič, Mirko: 105, 106.
 Kante, Lojze: 751.
 Karanfilov, Vančo: 190.
 Kastelj, Jože: 56, 222, 468.
 Kaše, Egon: 739.
 Kavčič, Janez: 333, 624.
 Kirbiš, Dušan: 107, 557.
 Kladnik, Darinka: 43, 115, 167, 171,
 191—193, 216, 222, 227, 257, 258, 266,
 271—274, 282, 289, 330, 346, 367,
 382, 384, 392, 394, 438, 554, 628, 738,
 745—747, 758, 765.
 Klančnik, Breda: cf. Ilich-Klančnik,
 Breda.
 Kline, Milojka: 403, 404, (405), 409,
 557, 647.
 Klipšteter, Otmar: 291, 303.
 Kobe, Janez: 247.
 Kocbek, Jelka: cf. Pirkovič-Kocbek,
 Jelka.
 Kodrič, Zdenko: 302.
 Komelj, Ivan: 262.
 Komelj, Milček: 38, 55, 108, 539.
 Koren, Jože: 527, 539.
 Koren, Vlasta: 262.
 Korošec, Josip: 109, 638.
 Koršič, Verena: 714.
 Kos, Mateja: 26, 27.
 Kosem, Jože: 751.
 Košak, Grega: 194.
 Košir, Fedja: 28, 195, 196.
 Košir Mitja: 110, 275, 309, 679.
 Kovač, Dejan: 729.
 Kovačević, Nino: 90.
 Kovačević, Raško: 699.
 Kovič, Brane: 16, 47, 111—113, 141,
 313, 318, 339, 346, 354, 358, 368, 381,
 383, 389, 407, 445, 456, 457, 461, 484,
 488, 505, 560, 578, 607, 621, 623, 639,
 649, 674, 677, 687.
 Kovič, Breda: 114.
 Koželj, Janez: 197, 198.
 Kralj, Niko: 115, 134.
 Krasko, Ivan: 276, 295, 299, 300, 542.
 Krause, Walter: 74.
 Krečič, Peter: 30—32, 55, 116, 141, 199—
 202, 223, 313, 374, 383, 384, 387, 486,

501, 511, 530, 548, 567, 581, 634, 691,
722, 733, 737, 745, 758, 766.
Kreft, Lev: 141.
Kristl, Stanko: 203.
Krivec, Judita: 633, 655, 674.
Kruc, Maja: 117, 509.
Kržišnik, Zoran: 318, 341, 344, 403,
424, 468, 585, 601, 657.
Kuhar, Boris: 282.
Kumar, Stane: 33, 762.
Kunc, Marinka: cf. Fritz-Kunc, Ma-
rinka.
Kurent, Tine: 204, 205.
Kuzmanovski, Risto: 315, 700, 701,
732, 737, 750.
Kuzmič, Franc: 72.
Kvajlič, Franc: 746.

L

Lanc, Elga: 21.
Lenščak, Ivo: 722.
Lesar, Ladislav: 716, 737.
Levi, Aleksander: 206.
Licul, Miljenko: 90.
Lipoglavšek, Marjana: 119, 437.
Lorenčič, Manica: 38.
Lukež, Neva: 740.
Lunder, Tomaž: 120.
Lužar, Jože: 161.

M

Mächtig, Saša: 90, 581.
Mahnič, Joža: 769.
Maković, Zvonko: 570.
Malečkar, Nela: 86, 120.
Malej, Drago: 180.
Mancvič, Zoran: 207, 208.
Manfreda, Dragica: 346.
Maraž, Bojan: 121.
Marinšek, Marjan: 64.
Maroevič, Ivo: 209, 210, 374, 432.
Marušič, Branko: 560, 722.
Matejčić, Radmila: 122.
Matičević, Davor: 407, 486, 619.
Matijević, Luka: 419, 504, 545, 616.
Medved, Andrej: 55, 123, 329, 438, 456,
473, 507, 514, 549, 597, 654, 671, 673,
676, 682, 692.
Menaše, Lev: 2, 17, 34, 124, 270, 359,
361, 364, 366, 372, 380, 449, 463, 472,
512, 516, 517, 522, 534, 538, 540, 544,
550, 551, 554, 590, 593, 614, 615, 618,
626, 645, 649, 656, 663, 676, 682, 690,
692, 722.
Menaše, Ljerkica: 35.
Menaše, Luc: 35, 36, 61, 125, 126, 352,
433, 450.
Mercina, Alenka: 29.
Merenik, Lidija: 329.
Merkač, Helena: 303.
Mermolja, Ace: 740.

Mesesnel, Janez: 2, 7, 33, 39, 54, 59,
62, 325, 338, 340, 345, 349, 356—359,
361, 365, 366, 381, 386, 395, 405, 420,
421, 429, 465, 466, 468, 470, 472, 490,
496, 508, 509, 512, 515, 527, 529, 532,
541, 549, 556, 558, 562, 569, 572, 601,
602, 609, 610, 613, 615, 617, 635, 640,
644, 650, 656—658, 665, 667—669, 677,
685, 690.
Metlikovič, Matej: 495.
Mevlja, Dušan: 702.
Mihelič, Breda: 211.
Mihelič, Milan: 212.
Mikuž, Janez: 277.
Mikuž, Jure: 38, 55—57, 75, 127, 128,
134, 158, 344, 657.
Mikuž, Stane: 39, 564.
Milošič, Franc: 213.
Miščević, Nenad: 363.
Mlakar, Kaja: 40—42.
Mlinar, Zdravko: 43.
Moder, Gregor: 536.
Mole, Izidor: 129.
Montenero, Giulio: 55.
Morandini, Luciano: 55.
Moškon, Dušan: 214.
Moškon, Milena: 336.
Može, Peter: 15, 400, 586.
Muličkovski, Petar: 215.
Murko, Matija: 346.
Mušič, Marko: 216.
Mušič, Vladimir Braco: 44, 161, 403.

N

Nemec, Nelida: cf. Silič-Nemec, Ne-
lida.
Newole, Karl: 344.
Nonevski, Boris: 131.
Novak, Marjeta: 118, 132, 278, 582.
Novak, Ranko: 90.

O

Obal, Franc: 414, 416, 506, 568, 587.
Oliva, Achille Bonito: 679.
Osborne, Harold: 41.
Ostojčić-Cvajner, Gorka: 370.

P

Pahor, Božidar: 452.
Pahor, Peter: 217.
Paik, Naum June: 113.
Pajk, Milan: 634.
Pasinović, Antoaneta: 218, 403.
Pavlovec, Andrej: 469, 529, 749.
Pečenko, Borut: 186, 219.
Perini, Adriano: 489.
Petek, Miro: 273, 695.
Petelinkar, Jolanda: 45.
Petricioli, Ivo: 19, 22.
Pezdir, Vladimir: 90.
Pirkovič-Kocbek, Jelka: 220, 221.

Planina, France: 704.
 Planinc, Marko: 309.
 Plešec, Bojan: 134, 760.
 Podgoršek, Vlado: 295.
 Podrecca, Boris: 224, 225.
 Pogačar, Tadej: 470.
 Pogačnik, Andrej: 66, 226.
 Pogačnik, Bogdan: 454, 603, 693.
 Pogačnik, Marko: 143, 158, 628.
 Pogačnik, Milan: 227.
 Polak, Nikola: 228.
 Polič, Zoran: 161.
 Poniž, Denis: 632.
 Potrč, Matjaž: 13, 38.
 Pozzetto, Marko: 32, 230, 710, 711, 746.
 Pregelj, Vasko: 632.
 Pregl, Slavko: 722.
 Pregl, Tatjana: 464, 487, 500, 555, 565,
 641, 661, 684.
 Prelovšek, Damjan: 231, 232, 382, 442,
 710, 712, 747.
 Premrov, Iztok: 413, 535, 708.
 Premšak, Marlen: 46, 323, 336, 345,
 359, 434, 451, 475, 550, 554, 623, 626,
 640, 662, 681.
 Prijatelj, Kruno: 19, 23.
 Prošenc, Meta: cf. Gaberšek-Prošenc,
 Meta.
 Puhar, Alenka: 141, 279, 720.
 Pukl, Valerija: 741.

R

Radosavljevič, Dragiša: 316, 318, 566.
 Radović, Ranko: 233, 234.
 Rakuša, Jože: 135.
 Rashid, Zlatka: 277, 630.
 Ravnikar, Edo ml.: 180.
 Ravnikar, Edvard: 235.
 Ravter, Nada: 697, 735.
 Razboršek, Nande: 430.
 Reba, Mateja: 271.
 Reisp, Branko: 48, 49.
 Renč, Milko: 445, 447, 560, 644, 678,
 722, 751.
 Ribič, Majda: cf. Freljih-Ribič, Majda.
 Rihtar, France: 236, 237.
 Rizzi, Paolo: 344.
 Rojec, Aleš: 56, 57.
 Roš, Katja: 280.
 Rot, Andrej: 730.
 Rotar, Braco: 75.
 Rovšnik, Borut: 326, 382.
 Rozman, Ksenija: 50, 352.
 Rublek, Božena: 98.
 Rupel, Barbara: 384, 530.
 Rus, Breda: 161.

S

Sabadin, Cvetka: cf. Guzej-Sabadin,
 Cvetka.
 Saddy, Pierre: 238.
 Safred, Laura: 677.

Sattler, Miran: 51, 609, 744.
 Scarpetta, Guy: 53.
 Scherer, Adolf: 366.
 Schindler, Herbert: 73.
 Schneider, Pierre: 734.
 Sebök, Zoltan: 513.
 Sedej, Ivan: 2, 17, 136—140, 262, 318,
 342, 346, 357, 361, 364, 382, 458, 462,
 476, 515, 521, 523, 525, 532, 572, 581,
 589, 593, 606, 624, 625, 657, 690, 717,
 723, 724, 756.
 Sedej, Maksim ml.: 361.
 Semerani, Luciano: 239, 240.
 Silič-Nemec, Nelida: 54, 417, 485, 500,
 546, 547, 571, 631, 722.
 Simončič, Metka: 482, 497, 528, 648,
 670, 685, 688.
 Simoniti, Marjetica: 382.
 Sitar, Sandi: 445, 546, 560.
 Skalicky, Bogo: 60, 281.
 Skledar, Milan: 471.
 Skreiner, Wilfried: 344.
 Skrušny, Jaroslav: 53.
 Slana, Miroslav: 752.
 Smrekar, Andrej: 295.
 Sollers, Philippe: 488.
 Solmi, Franco: 658.
 Sontag, Susan: 45.
 Sosič, Branko: 2, 132.
 Spate, Virginia: 42.
 Spremo, Gordana: 556.
 Stanič, Ciril: 161.
 Stele-Možina, Melita: 591.
 Stepanov, Sava: 407.
 Stepanovič, Milan: 489, 672.
 Stopar, Ivan: 243.
 Strehovec, Janez: 5, 12, 58, 133, 143—
 145, 158, 443.
 Stružnik, Lado: 283.
 Subotič, Irina: 339, 403.
 Suhadolc, Janez: 347.
 Susovski, Marijan: 360, 403, 568.
 Suša, Majda: 285, 696.

Š

Salamon, B.: 296, 356, 403, 420.
 Šarčević, Grozdana: 365.
 Šaver, Lilijana: 60.
 Šerbelj, Ferdo: 146, 351.
 Škodič, Polona: 537.
 Škodlar, Čoro: 25, 61, 147, 148, 273,
 284.
 Škulj, Stojan: 264.
 Šlamberger, Snežna: 554, 764.
 Šlapeta, Vladimir: 244.
 Štefanac, Samo: 149.
 Šter, Janez: 694.
 Štih, Bojan: 134.
 Štrajn, Darko: 433, 754.
 Štukl, France: 150, 151.
 Štular, Hanka: 382.
 Štupar-Sumi, Nataša: 63.
 Šuligoj, Boris: 285.

Sumi, Nace: 60, 82, 152, 245, 246, 262, 286, 725.
Šuster, Mojca: 704.
Šušmelj, Jože: 43.
Šušnik, Tugo: 666.
Šušteršič, Jernej: 287.
Svarc, Mladen: 4.

T

Tepina, Marjan: 31, 153, 288, 376.
Teržan, Vesna: 154.
Todosijević, Raša: 155.
Tomše, Ida: 352.
Torkar, Vinko: 354.
Trstenjak, Anton: 44.
Tršar, Marijan: 156, 157, 512, 620, 640.

U

Učakar, Pavle: 421.
Ulm, Bermo: 344.
Uršič, Borut: 159, 160.

V

Valena, Tomaš: 248.
Valušek, Berislav: 403.
Vasev-Dimeska, Viktorija: 427.
Vasić, Pavle: 736.
Vatovec, Zdravko: 745.
Venturini, Vasja: 291.
Vesel, Jana: 371, 599, 675.
Vetrih, Jožko: 721.
Vidali, Ivan: 65.
Vidmar, Josip: 466.
Vilfan, Alenka: 378, 379.
Vilfan, Jernej: 162.
Visočnik, Mitja: 399, 400, 408, 412, 446, 502, 526, 549, 586, 588, 612, 624.
Vizintin, Boris: 423.
Vizjak-Pavšič, Mojca: 249, 379.
Vodopivec, Aleš: 250.
Vogelnik, Mojca: 163.
Vogrič, Marie-Claude: 455.
Vošnjak, Anita: 292.
Vovko, Toni: 255.
Vrdlovec, Zdenko: 104, 128, 707.
Vrhovec, Branko: 768.
Vrhunc, Polonca: 350, 554.
Vrišer, Igor: 66.
Vrišer, Sergej: 67—70, 164, 382, 384, 410, 411, 705.

Vuk, Marko: 55, 69, 165, 560, 722.
Vuk, Vili: 68, 282.

W

Wally, Barbara: 344.
Wiese, Stephan von: 470.
Willett, John: 10.

Z

Zadnikar, Marijan: 1, 70, 71, 251.
Zagoričnik, Ifigenija: 709.
Zagoričnik, Franci: 335, 561, 598, 683.
Zajc, Neva: 488.
Zajc, Zlatko: 645.
Zalar, Franc: 62, 340—345, 349, 353, 355, 356, 359, 360, 361, 363—366, 368, 369, 372, 373, 377, 385, 386, 415, 459, 462, 466—468, 470—472, 476—478, 480, 482, 484, 486, 488, 489, 491, 493, 496, 505, 509, 512, 515, 516, 523, 525, 527, 528, 532, 534, 538, 540, 550, 552, 556, 563, 569, 573, 578, 580, 582, 584, 592, 601, 602, 605, 606, 608—610, 613, 615, 619, 624, 626, 627, 632, 638, 640, 645, 646, 656, 657, 659, 664, 668, 670, 672, 680, 685, 688, 689, 736, 751.
Zavrnik, Braco: 60, 293.
Zei, Lada: 346, 392, 581.
Zelko, Ivan: 72.
Zidić, Igor: 660.
Zlatar, Milena: 475, 655.
Zlobec, Jaša L.: 683.
Zlobec, Marijan: 39, 59 (62), 110, 222, 270, 276, 312, 340, 344, 346, 379, 438, 447, 499, 542, 657, 704, 748.
Zlodre, Janko: 180, 252.
Zloković, Nada: 317, 505.
Zoeggeler, Oswald: 253.
Zupan, France: 294, 554.
Zupan, Gojko: 39, 161, 166, 617, 680.
Zupančič, Mirina: 326.
Zupet, Krištof: 703.
Zvonar, Darka: 291, 295, 424.

Z

Žigon, Andreja: 73, 758, 767.
Žitko, Mihaela: 161.
Žitko, Sonja: 74.
Žitko, Stojan: 348.
Žumer, Lado: 326.

**SEZNAM PREJEMNIKOV ZBORNIKA
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO V TUJINI
IN SEZNAM MEDNARODNIH ZAMENJAV***

Avstrija

Kärntner Landesgalerie, Burggasse 8, Klagenfurt (*razstavni katalogi*)

Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Raubergasse 10, Graz

Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, Schillerplatz 3, Wien

Institut für Kunstgeschichte, Universitätsplatz 7, Wien

Graphische Sammlung Albertina, Augustinerstrasse 1, Wien

Österreichische Galerie, Wien

Salzburger Museum Carolino Augusteum, Salzburg

Belgija

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Plaatsnijderstraat 2, Antwerpen (*Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*)

Institut voor Kunstgeschiedenis, Drift 29, Utrecht

Češkoslovaška

Slovenská akadémia vied, Institut pro dejiny umenia, Vojanského nabr., Bratislava (*Ars*)

Slovenská Národná Galéria, Riečna 1, Bratislava (*razstavni katalogi*)

Statni knihovna, Universitetna knihovna Klementinum, Praha

Ustav pro dejiny a teorii umeni, ČAV, Halštatska 6, Praha

Narodni galeria, Hradčanske namješti 15, Praha

Danska

dr. Mirjam Gelfer-Joergensen, Esplanaden 34 b, Copenhagen (*Hafnia — Copenhagen papers in the History of Art*)

Francija

Centre de Documentation Sciences Humaines du C. N. R. S., Repertoire d'Art et d'Archeologie, 54, Boulevard Raspail, Paris (*Repertoire d'Art et d'Archeologie* in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*)

Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris, Rue Michelet 6, Paris (*Bulletin Monumental*)

Italija

Soprintendenza alle Gallerie, Viale Miramare 7, Trieste

Biblioteca Governativa, Via Goffredo Mameli 12, Gorizia

Musei Provinciali, Pallazzo Attems, Piazza Eduardo de Amicis 4, Gorizia

Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte, Via Ampezzo 2, Udine (*razstavni katalogi*)

Fondazione Giorgio Cini, Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia

Biblioteca Correr, Piazza San Marco, Venezia

Dipartimento di Storia e Critica delle Arti, Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199, (*Venezia Arti — Bolletino del Dipartimento di Storia e Critica delle Arti dell'Università di Venezia*)

Civici Musei Veneziani, S. Marco 52, Venezia (*Annuario bibliografico di Storia dell'Arte*)

Museo Ricchieri, Corso Emmanuele, Pordenone (*Il Noncello — Rivista d'Arte e di Cultura*)

Centro Internazionale di Studi di Architettura »Andrea Palladio«, Domus Comestabilis, Piazza dei Signori, Vicenza

Museo Civico agli Eremitani, Pzsa. Eremitani 8, Padova (*razstavní katalogi in Bolletino del Museo Civico di Padova*)

Instituto per i beni artistici e naturali della Regione Emilia-Romagna, Via Manzoni 2, Bologna (*Informazioni*)

Kunsthistorisches Institut in Florenz, Via Giusti 44, Firenze

Prospettiva, Rivista di storia dell'arte Antica e Moderna, Piazza de'Mozzi 1 R, Firenze

Biblioteca dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, Piazza Venezia 3, Roma

Österreichisches Kulturinstitut in Rom, Viale Bruno Buozzi 113, Roma

Biblioteca apostolica Vaticana, Vaticano

Madžarska

Szépművészeti Múzeum, Dosza Gyori út 41, Budapest (*Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*)

Magyar Nemzeti Galeria, Budavari Palota, Budapest (*razstavní katalogi*)

Poljska

Polska akademia nauk, Institut sztuki, ul. Dluza 28, Warszawa (*Folia historiae artium*)

Akadémie polonaise des sciences, Slawkowska 12, Krakow

Svica

Bibliothèque d'Art de d'Archéologie, Promenade du Pin 5, Genève (*Genava — Revue d'Archeologie de l'Histoire de l'Art*)

Velika Britanija

The British Museum, Great Russel Street, London WCI

University of London, Courtauld Institute of Art, 20 Portman Square, London W 1H OBE

The Warburg Institute, Woburn Square, London W C LH OAB

Ashmolean Library, Oxford OX 1 2 PH

Victoria and Albert Museum, Cromwell Road, London SW 7 2 RL

ZDA

The Paul Getty Museum, 17985 Pacific Coast Highway, Malibu, California

Frick Art Reference Library, 10 East 71st Street, New York

The Art Institute of Chicago, Ryerson and Burnham Libraries, Michigan Av. at Adams St., Chicago, Illinois

RILA, Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown, Massachusetts
Yale University Library, 1111 Chapel Street, New Haven

The Brooklyn Museum of Art, 188 Eastern Parkway, Brooklyn, New York

Harvard University, Dpt. of Fine Arts, Quincy St. and Broadway, Cambridge, Massachusetts

ZRN

Universitäts-Bibliothek, Adenauerallee 39-41, Bonn (*disertacije z umetnostnozgodovinskega oddelka bonnske univerze*)

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Meiserstr. 10, München

Technische Universität Berlin, Fachgebiet Kunstwissenschaft, Strasse des 17. Juni 150/152, Berlin

* Kurzivno so v oklepajih navedene publikacije, ki jih prejemamo v zamenu; dosegljive so v knjižnici PZE za zgodovino umetnosti na Filozofski fakulteti.

Marjana Lipoglavšek



MELITA STELE-MOZINA
(1929—1987)

Čeprav je bila Melita Stele skoraj do zadnjih dni svojega življenja trdno prepričana, da ima pred seboj še veliko dela, moramo danes žal potegniti črto, tisto dokončno, ki pride s smrtjo. Vsi v Moderni galeriji smo vedeli, da hoče Melita pregledati hišni arhiv, napisati historiat delovanja galerije, vedeli smo, da želi s svojimi bogatimi muzealskimi izkušnjami pomagati pomlajajočemu se strokovnemu kolektivu, vedeli smo tudi, da nikoli ne bi mogla zares oditi v pokoj, oziroma prenehati delati v stroki, ki ji je zapisala, posvetila svoje življenje.

Preveč je bila navezana na galerijo, preveč se je njeno strokovno delo skoraj vsak dan, tudi čez konec tedna vse pogosteje razpotegnilo čez popoldne in večer. Zaradi svojega velikega občutka odgovornosti in kolegialnosti je Melita Stele prevzela marsikatero veliko delo v galeriji, pa tudi zunaj nje. Velikokrat se je lotila stvari, za katere smo samo njeni najbližji sodelavci vedeli, da jo bremeni in da ne dela s potrebnim strokovnim zadovoljstvom. Toda njeno prepričanje, da je vsako delo, pa naj ga je mogoče opraviti še tako rutinsko, prepotrben kamenček v mozaiku slovenske umetnosti in vede o njej, ji je bilo očitno prirojeno. Vendar spet ne tako zelo, da ne bi včasih tudi sama, v trenutkih, ko se je zavedela vseh razsežnosti in posledic, ki jih tako požrtvovalno razdajanje lahko ima za lastno življenje in delo, zašla v hude osebne dileme. Diskretna, kot je bila, teh dilem ni delila z nikomer, a iz nekaterih navidez naključnih in obrobnih, nepomembnih opazk smo lahko slutili, da se zaveda, kaj vse bi lahko še in predvsem kvalitetneje v življenju naredila. Melita Stele je bila kljub vsakodnevnim drobnim muzejskim opravkom, ki so jo odtegovali od mirnega študijskega dela, pri sebi trdno prepričana, da ji bo uspelo ob številnih krajših ali daljših zapisih, pomembnejših ali manj pomembnih razstavah, enciklopedijskih geslih, otvoritvenih govorih in dokumentacijah, sintetizirati strokovne izkušnje v svoje temeljno življenjsko delo. To bi bil seveda problemski pregled slovenske grafike, za katerega lahko rečemo, da ga je Melita Stele z večino svojega dela že pripravila do tiste stopnje, ko bi si bilo treba vzeti samo še potrebni mir in čas ter ga dokončati. Pri svojem

delu v Moderni galeriji je obravnavala vse pomembnejše slovenske grafike, napisala celo vrsto tehtnih preglednih in problemskih tekstov, sodelovala pri vseh pomembnejših slovenskih in jugoslovanskih grafičnih razstavah (med drugim skoraj pri vseh zagrebških bienalnih pregledih jugoslovanske grafike, pri razstavah Moderne galerije: *Petindvajset let slovenske grafike* in *Slovenska likovna umetnost 1945—1978*, pri razstavi *Jugoslovanska grafika 1900—1950* beograjskega Muzeja savremene umetnosti itd.). Delovala je v številnih selektorskih in nagradnih žirijah raznih prireditelj, kamor je bila pogosto vabljen tudi zato, ker je bila eden izmed redkih, skoraj nezmotljivih strokovnjakov za grafične tehnike pri nas. Svoje poglede in kriterije je ostrila ob natančnih analizah in soočanjih s svetovno grafiko in ob zasledovanju njenega razvoja na ljubljanskih bienalih, kjer je bila sama pogosto eden od ključnih realizatorjev akcije.

Melita Stele je seveda izoblikovala svoj način dela, svoj metodološki pristop in slog pisanja skozi družinsko tradicijo in skozi galerijsko prakso. Bila je nezmotljivi organizator razstav, od zbiranja umetnin do njihove strokovne obdelave in končne postavitve. Imela je prepotrebno potrpežljivost pri iskanju gradiva in sodelovanju z lastniki, pri delu z umetniki pa se je skoraj na čudežen način zmeraj znala izogniti vsem konfliktom, kljub temu, da je le redko pristala na kompromise. Njeni estetski kriteriji so bili namreč izredno izbrušeni, in kot se je izkazalo ob skupnem delu pri snovanju kakega izbora ali pri selekciji v raznih žirijah, neprimerno bolj radikalni, kot so po navadi ljudje mislili. Kadar pa je bila ob dokončni podobi kljub vsemu le prisiljena v kompromis — kar je bilo in je še značilno za ideološki položaj sodobne umetnosti v naši družbi — je znala to dejstvo pri postavitvi razstave ali ureditvi kataloga z ustrezno kompenzacijo večje zakriti. Z vidika potrebnega ravnotežja med strokovno moralno in ostrino na eni strani in ohranitvijo korektnih odnosov z ustvarjalci na drugi je bila torej Melita Stele idealni kustos muzeja sodobne umetnosti, kar velja le za malokoga. To mesto namreč ne zahteva samo izvrstnega strokovnjaka, ampak tudi človeško zrelo in formirano osebnost.

Ker se razstave na koncu podrejo, nam ostajajo za vedno le umetnostnozgodovinska besedila Melite Stele. Posebej intenzivno je pisala ocene, poročila, kritike in prikaze med leti 1955—1964 v jugoslovanskem strokovnem in poljudnem tisku (*Naši razgledi*, *Ljudska pravica*, *Borec*, *Politika*, *Umetnost* idr.). Poročala je o razstavah, knjigah, prireditvah in drugih dogodkih, vezanih na likovno umetnost. Kasneje se je osredotočala na tehtnejše prispevke v jugoslovanski leksikografiji in predvsem na razstavne kataloge. O nekaterih avtorjih je pisala tolikokrat in tako izčrpno, da mimo njenih prispevkov ne more noben raziskovalec njihovega opusa (tako na primer o Božidarju Jakcu, Bogdanu Borčiču, Mihi Malešu, Riku Debenjaku, Stanetu Kregarju, Francetu Miheliču, Nikolaju Omersi, Vladimirju Makucu idr.). Njena besedila so klasične umetnostnozgodovinske študije. Posebno pozornost je posvečala šolanju, formiranju, vplivom in zgledom obravnavanega umetnika, ki ga je vedno skušala umestiti v konkretno okolje in razkriti pomen družbenih dejavnikov na njegovo ustvarjanje. Osrednji predmet njenih študij je bila slogovna analiza, posebej pa se je posvečala tudi vprašanju tehnike

in načinom obdelave materiala. Poznavanje procesov umetniškega dela je bilo rezultat številnih obiskov umetnikov v ateljejih in diskusij z njimi. Melita Stele je s teh srečanj velikokrat ohranila zapiske strokovnih pogovorov, ki pa so žal ostali uporabljeni v njenih besedilih le kot oporne točke ali argumentacija.

Melita Stele je pripadala prvi povojni generaciji kustosov v naših muzejih in galerijah. Čas in razmere so na začetku njihovega dela zahtevale univerzalno razgledanost in pripravljenost na vsako delo v ustanovi. Danes se strokovni delavci v muzejih lahko ožje specializirajo. Mogoče to spodbuja in pogloblja kvaliteto njihovega specifičnega dela in služba stimulira njihove napore v tistem strokovnem segmentu, ki ga obravnavajo. Toda vsestranskost in širina, intelektualna radovednost v stroki in ljubezen do umetniškega dela, zaradi katerih smo vsi spoštovali Melito Stele, je mogoča le takrat, kadar se kustos identificira s celovitim delom ustanove in zanjo ter z njo živi.

Jure Mikuž

IZBOR POMEMBNEJSIH STROKOVNIH PRISPEVKOV IZ BIBLIOGRAFIJE MELITE STELE-MOŽINA

I — PRISPEVKI V KNJIGAH

Življenjepis, seznam del in bibliografija v: Francè Stelè: *Ivan Grohar*, Ljubljana 1960, pp. 29—56.

Melita Stelè-Možina: *Ivan Grohar*, Ljubljana 1962.

Pregled razstav in izbor literature o umetniku v: Zoran Kržišnik: *Janez Bernik*, Maribor 1966, pp. [166]—179.

Biografski in bibliografski podatki v: Spelca Čopič: *Slovensko slikarstvo*, Ljubljana 1966, pp. 225—256.

Življenjski podatki, seznam del in razstav v: Aleksander Bassin: *Stane Kregar*, Maribor [1972]1973, pp. 203—210, 227—278.

Dokumentacija o umetniku v: Zoran Kržišnik: *Janez Bernik*, Ljubljana 1980, pp. 271—283. (Dopolnjeni podatki v: Zoran Kržišnik: *Janez Bernik*, Ljubljana/New York 1984, pp. 199—212).

Dokumentacija o umetniku v: Emilijan Cevc in Janez Mesesnel: *France Slana*, Ljubljana 1981, pp. 117—129.

II — PRISPEVKI V ZBORNIKU ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

Ljubljanska frančiškanska podobarska delavnica, *ZUZ*, n. v. III, 1955, pp. 161—196.

Ljubljansko baročno kiparstvo v kamnu, *ZUZ*, n. v. IV, 1957, pp. 31—70.

K problematiki »ljubljanske frančiškanske podobarske delavnice«, *ZUZ*, n. v. V—VI, 1959, pp. 489—498.

III — PRISPEVKI V RAZSTAVNIH KATALOGIH

Seznam del v: *Martin Joh. Schmidt »Kremser Schmidt« 1718—1801: Dela v Sloveniji*, Narodna galerija, Ljubljana 1957, pp. 23—33.

Katalog del in bibliografija v: *Umetnost baroka na Slovenskem: Vodnik po umetnostnih zbirkah Narodne galerije v Ljubljani II*, Narodna galerija, Ljubljana 1957, pp. 21—41.

Besedilo Grafika in seznam grafičnih del v: *Moderna galerija: Vodnik*, Moderna galerija, Ljubljana 1964, s. p.

Uvod, življenjski podatki in seznam razstavljenih del v: *Božidar Jakac: Iz narodnoosvobodilne borbe*, Mestna galerija, Ljubljana 1965, s. p.

Besedilo Grafika, življenjski podatki in seznam razstavljenih del v: *Savremena slovenačka umetnost: Slikarstvo, vajarstvo, grafika*, Muzej savremene umetnosti, Beograd / Moderna galerija, Zagreb 1968, pp. [65]—94.

Spremno besedilo, življenjski podatki, literatura o umetniku in seznam del v: *Riko Debenjak: Razstava grafike 1953—1968*, Moderna galerija, Ljubljana [1968]1969, pp. 24, 28, 34, 38, 44, 48, 60, 66; 75—133.

Kronologija v: *25 let slovenske grafike: Od partizanske grafike do »ljublanske šole«*, Moderna galerija, Ljubljana 1970, pp. 134—143 (v slovenščini in francoščini).

Besedilo Grafika v: *IV beogradski trijenale jugoslovenske likovne umetnosti*, Muzej savremene umetnosti in Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd 1970, pp. 32—33.

Uvod, življenjski podatki, razstave in razstavni katalogi, seznam del v: *Stane Kregar: Retrospektivna razstava 1933—1971*, Moderna galerija, Ljubljana 1971/1972, pp. VIII—XVIII in 64—67 (v slovenščini in francoščini); 68—81, 102—115.

Seznam grafičnih del 1956—1972 v: *Janez Bernik: Das graphische Werk: Gemälde*, Kunsthalle, Düsseldorf 1972/1973, s. p.

Uvod, življenjski podatki in seznam del v: *Božidar Jakac: Retrospektivna razstava grafike 1920—1973*, Moderna galerija, Ljubljana 1973, pp. 5—8, 10—11 (v slovenščini in francoščini), 46—49.

Seznam del in seznam razstavljenih del (z M. Juterškom) v: *Matija Jama: Retrospektivna razstava*, Moderna galerija, Ljubljana 1974, pp. 138—172.

Besedilo Božidar Jakac v: *Stalna zbirka v kostanjeviškem gradu: Jože Gorjup, Božidar Jakac, Tone Kralj*, Kostanjeviški grad, Kostanjevica na Krki 1974, s. p.

Seznam razstav in izbor iz literature o umetniku v: *France Slana: 1945—1975 [Akwareli]*, Lamutov likovni salon, Kostanjevica na Krki 1975, pp. [64]—72.

Uvod, seznam razstavljenih del — slikarstvo, risba, tapiserija v: *France Mihelič: Retrospektivna razstava 1930—1976*, Moderna galerija, Ljubljana 1976, pp. [IX]—XXIII (v slovenščini in francoščini), 180—187.

Spremna beseda in seznam razstavljenih del v: *France Mihelič: Retrospektiva grafike: Iz cikla slovenske grafike*, Umetnostna galerija, Maribor 1977, pp. 6—10, 58—64.

Študija Slovenska grafika 1900—1950 in bibliografija za slovenske umetnike v: *Jugoslovenska umetnost XX veka: Jugoslovenska grafika 1900—1950*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1977/1978, pp. 31—37.

Študija Slovenska grafika po letu 1945 v: *Slovenska likovna umetnost 1945—1978. I. knjiga*, Moderna galerija / Likovno razstavišče Rihard Jakopič, Ljubljana 1979, pp. 69—80.

Besedilo Leta iskanja in zorenja 1918—1927 v: *Božidar Jakac: Leta iskanja in zorenja 1918—1927*, Lamutov likovni salon, Kostanjevica na Krki 1980, s. p.

Predgovor in življenjski podatki v: *Marko Šuštaršič 1927—1976: Retrospektivna razstava*, [Moderna galerija] Likovno razstavišče Rihard Jakopič, Ljubljana 1981, pp. 4—6, 61—62.

Uvod in življenjski podatki v: *Nikolaj Omersa 1911—1981: Retrospektivna razstava*, Moderna galerija, Ljubljana 1982, pp. VI—VIII, 55—56.

Uvod v: *France Mihelič: Stalna razstava v galerijski zbirki Pokrajinskega muzeja Ptuj*, Pokrajinski muzej, Ptuj 1984, pp. 2—[6] (v slovenščini, nemščini in angleščini).

Uvod in seznam razstavljenih del (z V. Makucem) v: *Vladimir Makuc: Retrospektivna razstava*, Goriški muzej, Nova Gorica 1985, pp. 3—5, 20—24 (v slovenščini in angleščini).

Eva Gspan



ANKA SIMIĆ-BULAT
(1899—1987)

S spoštovanjem se spominjamo končanega življenja in dela hrvaške umetnostne zgodovinarke Anke Simić-Bulat. Njeno življenje je bilo povezano s slovenskimi muzealci in umetnostnimi zgodovinarji sedanje starejše in srednje generacije, a njeno delo ostaja trajna oporoka vsem. Umrla je 16. januarja 1987 v Zagrebu. Pokopali so jo v Splitu v družinsko grobnico. Ob slovesu v Zagrebu sta njeno delo in osebnost orisala njena mnogo mlajša kolega Vinko Zlamalik in Tonko Maroević. Imenovala sta jo elegantno in uglašeno ženo, damo, dobrega duha v stroki, ki je bila v čast hrvaški umetnostni zgodovini, tetko Anko in spoštovano kolegico.

Anka Simić-Bulat se je rodila 3. avgusta 1899 v Splitu Danici in odvetniku dr. Gaju Bulatu. Njen prastric, tudi Gajo, odvetnik, je bil znani politik, vodja Narodne stranke in prvi hrvaški župan v Splitu. Bojeval se je za uveljavitev hrvaščine v šolah in na dalmatinskih sodiščih. Prababica Giovanna della Corte je izvirala iz ugledne beneške plemiške družine. Stara miniatura priča, da ji je bila Anka Bulat nenavadno podobna. Nekoč sem jo spraševala o plemiških stopnjah in kaj so bile donne, saj poznamo iz zgodovine med njimi odločne, a značajsko ne vedno najbolj prikupne plemkinje. Bulatova je pojasnila, da so med visokim plemstvom najbolj spoštovane, a redke imenovali donne. Brez oholosti, vendar ne brez ponosa je omenila: »Moja prababica je bila donna.« Anka Bulat je bila plemenita dama v dvojnem pomenu besede — po rodovnem izviru in človeških krepostih. Narava ji je dodelila postavnost, klasično lep obraz, temne, bistre in dobrohotne oči. Z vzgojo, vplivom domačega okolja in intelektualne družbe je pridobila uglašenost za vse življenje. Ohranila jo je tudi v časih in dneh, ko ji je bilo to prej v škodo kot korist.

Leta 1919 je maturirala na klasični gimnaziji v Splitu. Za takratni čas je bila to še posebnost, saj so redka dekleta končala šolanje na navadnih gimnazijah, a še mnogo bolj redka šolo s starogrško in latinsko izobrazbo. Po prvi vojni se je poročila s polkovnikom Petrom

Simićem, ki je služboval v Dubrovniku in Beogradu. Na opombo, da so se ju spominjali kot dveh prikupnih mladih ljudi, je melanholično in ljubeznivo odgovorila: »Da, bila sva lep par.« — Ob začetku vojne se je 1941 vrnila v Split, ko pa je bila družinska hiša zbombardirana, je 1944 odšla v Zagreb. Leta 1945 se je zaposlila v Arheološkem muzeju kot knjižničarka, kamor so prihajali po knjige in nasvete študentje arheologije in umetnostne zgodovine. Kot vdova je hodila v službo, skrbela za sina in študirala umetnostno zgodovino. Študij je končala 1951 z dvainpetdesetimi leti in postala 1952 kustos za slikarstvo in kiparstvo v Muzeju za umjetnost i obrt.

Raziskovati je začela slikarstvo 19. stoletja na Hrvaškem, portretno miniaturu iz muzejskega fonda in drugih nahajališč na Hrvaškem. Po letu dni dela v muzeju je 1953 že postavila prvo samostojno razstavo *Miniatura na Hrvaškem od XVI. do XIX. stoletja*. Leta 1954 je razstavo postavila v Narodnem muzeju v Ljubljani in od takrat dalje strokovni stiki s Slovenci in izmenjalne razstave med Muzejem za umjetnost i obrt in Narodnim muzejem niso bile pretrgane. Ta razstava je bila spodbuda za začetek raziskav miniatur pri nas.

S temo *Slikar Vjekoslav Karas* je 1957 promovirala na zagrebški univerzi, 1958 je izdala monografijo o tem slikarju, 1971 pa je postavila razstavo v Karlovcu.

Stiki z Bulatovo, ravnateljico Zdenko Munk in mlajšimi zagrebškimi kolegi so bili še bolj utrjeni, ko so 1962 odprli vzorno in na novo preurejeni Muzej za umjetnost i obrt, kamor smo se hodili učiti in občudovati kvalitetne umetnoobrtne predmete od srednjega veka do današnjih dni. Razstavljeni so bili po modernih muzeoloških načelih, menda prvič uveljavljenih na jugoslovanskih tleh. Del zaslug za ureditev tega muzeja ima tudi Anka Bulat, ki je bila ob iskrivi in temperamentni Zdenki Munk mirni in idej polni nasprotni pol.

Z zagrebškimi muzejskimi kolegi je sodelovala pri velikih razstavah, kot so bile *Slikarstvo XIX stoljeća u Hrvatskoj* (1961), *Minijatura u Jugoslaviji* (1964), *Skulptura iz fundusa XIV—XX stoljeća* (1969/70) in pri organizaciji in obdelavi gradiva za razstavo jugoslovanske umetnosti v Parizu (1971). Napisala je spremno besedilo za vložek h katalogu razstave Mihaela Stroja, ki je bila prenesena iz Narodne galerije v Ljubljani (1971), in poskrbela za njeno postavitev v Zagrebu. Po otvoritvi razstave je hudomušno pripomnila: »In vendar sem Strojeva prva *hanuma*« (žena). Vrsto let pred to razstavo je na Hrvaškem zbirala Strojeva dela. Zbrala je veliko število do takrat neznanih in nikoli objavljenih Strojevih del, jih kataloško zgledno obdelala in kot prava umetnostna zgodovinarica upoštevala arhivske vire, ki jih je odkrila s svojo vztrajnostjo in natančnostjo. Osvetlila je slikarjevo življenje in poudarila pomen za hrvaško umetnost prve polovice 19. stoletja, kar pa je v veliki meri uporabno tudi za oceno slikarstva prve polovice 19. stoletja na Slovenskem. Vso vednost je strnila v monografiji *Mihael Stroj u Hrvatskoj*, ki je izšla 1967 v Zagrebu. Imela je prav. Bila je Strojeva prva *hanuma* in zgled Slovincem za pisanje monografij.

Ob raziskovanju slikarja Mihaela Stroja in drugih slovenskih slikarjev — Jožefa Tomince, Matija Brodnika in pri nas nekaj časa živečega Ludvika (Ljudevita) Cetinovića — je dostikrat prihajala v Slovenijo in v Narodno galerijo, kjer je mirno in vztrajno pregledovala našo literaturo

in dokumentacijo. Z izostrenim očesom za opredeljevanje potretov na slikah in miniaturah, ki jih je raziskovala vse življenje, je sem in tja šaljivo komentirala: »Ta pa je bil fičfirič.«

Izsledki o slovenskih umetnikih in druge teme je objavljala v raznih časopisih in časnikih, kot so *Peristil*, *Čovjek i prostor*, *Zbornik iz starog i novog Zagreba*, itn.

S samostojnimi članki ali v sodelovanju z drugimi kolegi Muzeja za umjetnost i obrt je prispevala k raziskavam ali predstavitvam del Emanuela Vidovića (1956), kitajske umetne obrti (1956), Ignjata Joba (1957), šestdeset let slikarstva in kiparstva na Hrvaškem (1961), avtomatofoni in glasbeni avtomati (1963), knjižne miniature iz zakladnice zagrebške katedrale (1971). Pisala je recenzije o knjigah in razstavah. Predavala je v Muzeju za umjetnost i obrt, na ljudski univerzi, za hrvaško umetnostnozgodovinsko društvo, v seminarju za umetnostno zgodovino zagrebške univerze, v Zgodovinskem muzeju v Zagrebu (Povijesni muzej Hrvatske), na simpoziju v Celju in ob raznih priložnostih v Karlovcu. Pisala je besedila za kratkometražne filme (miniature na Hrvaškem, likovno življenje na Hrvaškem) in za radijske oddaje. Kot ukrojena je bila za oddajo »S pahljačo skozi stoletja« (1959), ko je razlagala praktično in koketno uporabo nekdanjega modnega predmeta.

Leta 1971 je odšla v pokoj, a še vedno je strokovno delala v okviru programa Instituta za povijest umjetnosti univerze v Zagrebu. Nekoč je omenila razgovor s svojo znanko in zagrebško operno primadono Nado Tončić. Ob tem se je posebej zavedala sreče, biti umetnostni zgodovinar, ki je vsak dan, če je zdrav, bolj zrel, bolj razsoden, bolj strpen in sposoben za delo, medtem ko se morajo pevci zgodaj posloviti od blišča in zadoščenja svojega poklica.

»Če človek rad dela, ni nič težko in utrudljivo,« je pisala pred desetimi leti in naročila: »Pozdravite vse sodelavce Narodne galerije, do katerih vedno gojim simpatije.« Nikdar se ni prenaglila v pogovoru, v hoji in pri delu. Pozorna in obzirna je bila do vseh. Počasi je hitela, a veliko dosegla. Bila je pogumna, šarmantna dama, pristrčna kolegica in osebnost naše skupne umetnostne zgodovine, zgodovine in kulturne zgodovine.

Ksenija Rozman

SLIKOVNE PRILOGE
PLANCHES

1. Slikovne priloge koje su prikazane u ovom delu, predstavljaju samo ilustrativne primere i ne mogu se koristiti kao model za pisanje.



1 *Mojster Solčavske Marije*: Marija z otrokom, okoli 1250, Solčava, župnijska cerkev



2 Salomonov prestol, izrez, okoli 1264, Krka na Koroškem, stolnica, zahodna empora



3 Marija z otrokom, 13. stoletje, Florenca, Museo Nazionale di Bargello



4 Marija z otrokom, izrez, konec 14. stoletja, Toledo, stolnica



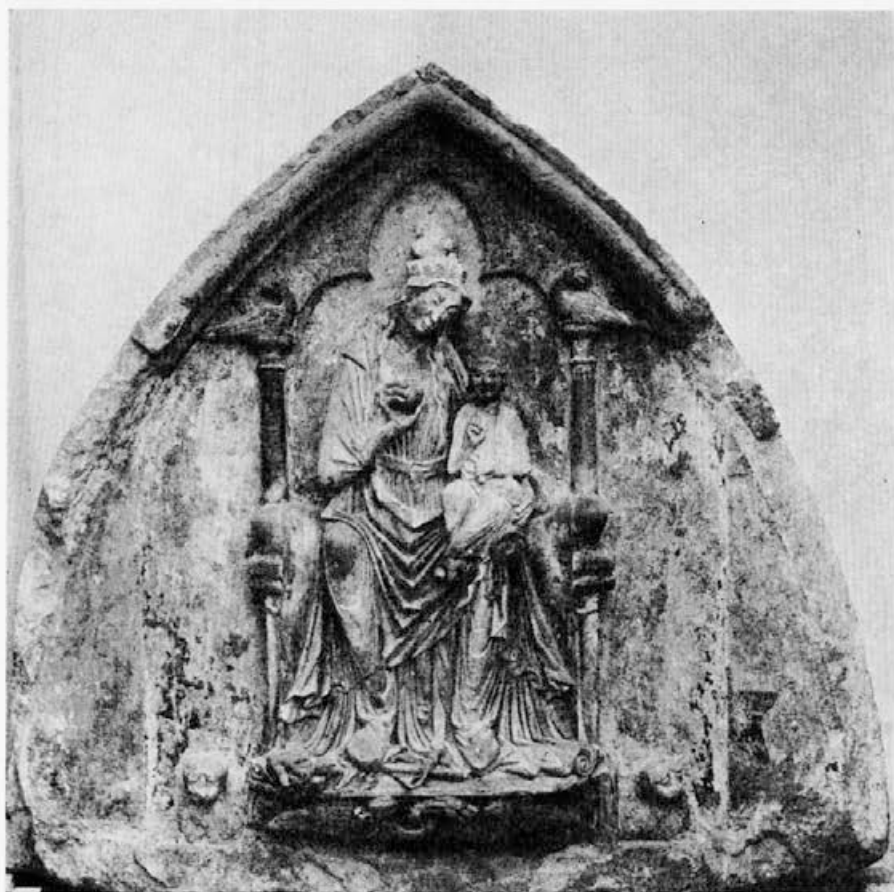
5 *Pietro Lorenzetti*: Marija z otrokom in angeli, izrez, 1340, Florenca, Galleria degli Uffizi



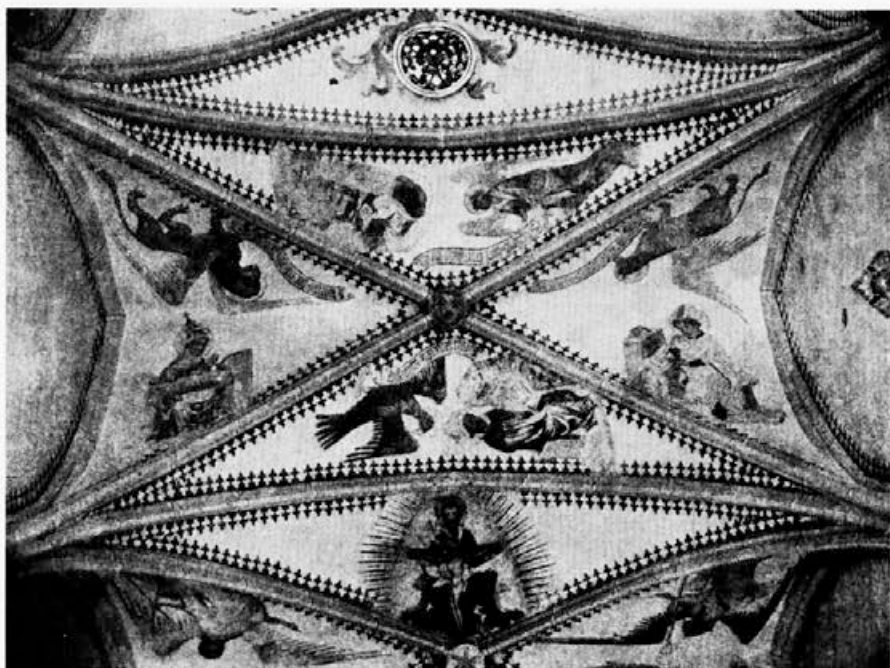
6 *Mojster sv. Veronike*: »Madonna mit der Wickenblüte«, izrez, okoli 1395 do 1415, Köln, Wallraf-Richartz-Museum



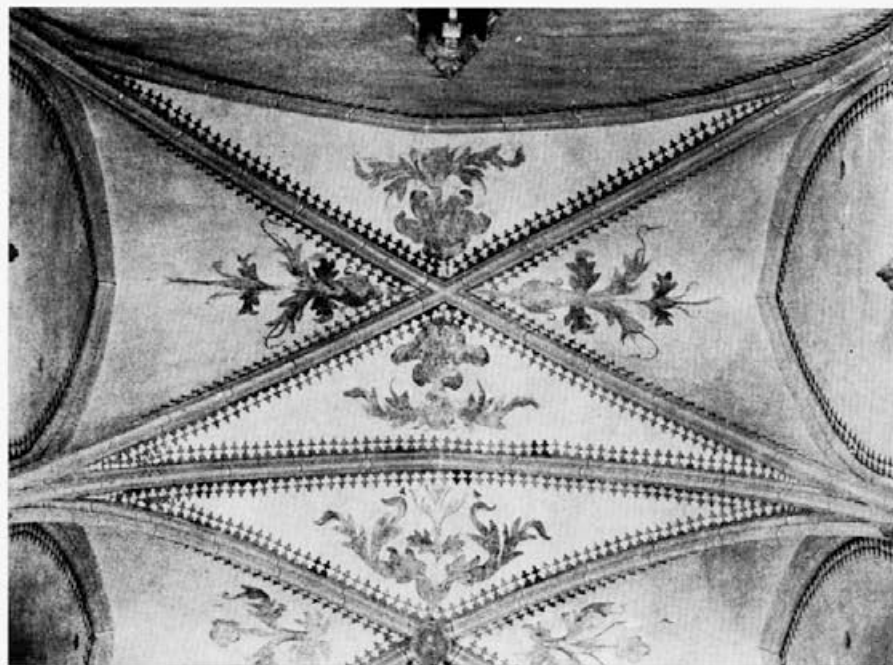
7 Salomonov prestol, oltarna slika iz samostana cistercijank v Wormelnu, izrez, konec 14. stoletja, Berlin, Staatliche Museen



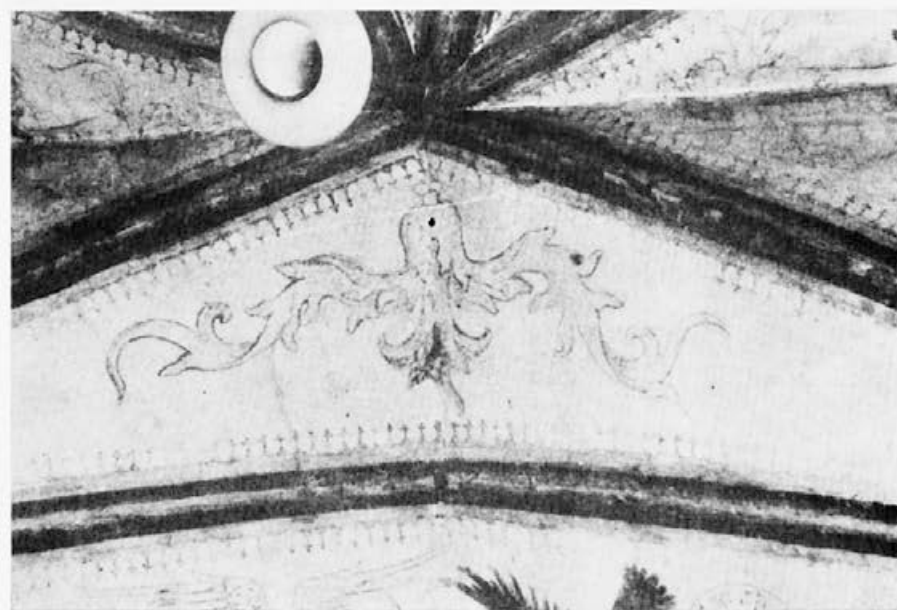
8 *Mojster Solčavske Marije*: Krakovski relief, okoli 1260, Ljubljana, Narodna galerija



9 Cerkevni očetje in simboli evangelistov, Celje, opatijska cerkev, obok v kapeli Zalostne Matere božje



10 Obočna pola z akantovjem, Celje



11 Polje z akantovjem, Mariapfarr, župnijska cerkev, obok v Jurijevi kapeli



12 Simbol evangelista Mateja, Mariapfarr



13 Angel s trnovo krono, Celje



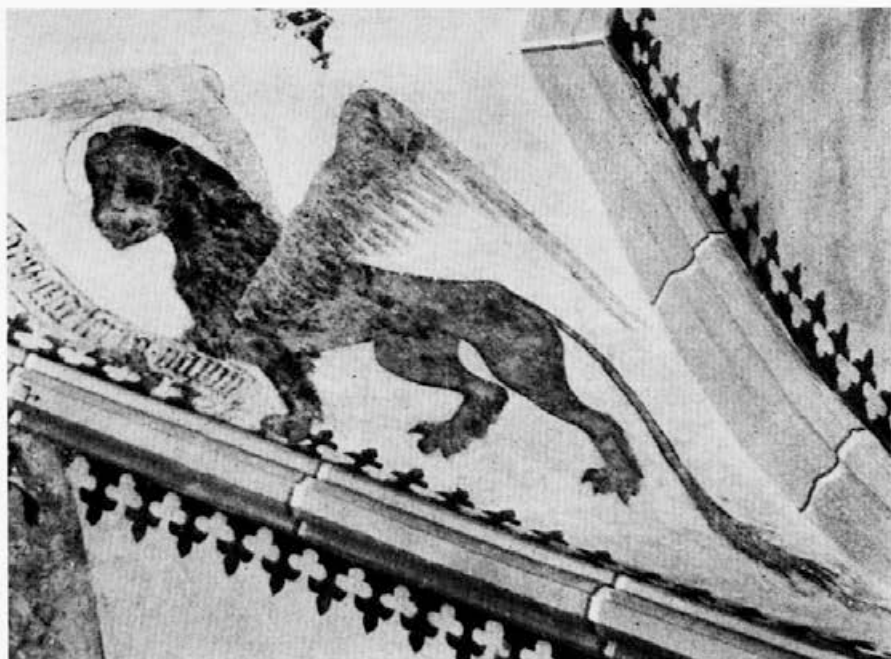
14—15 Angela s triangloma, Mariapfarr



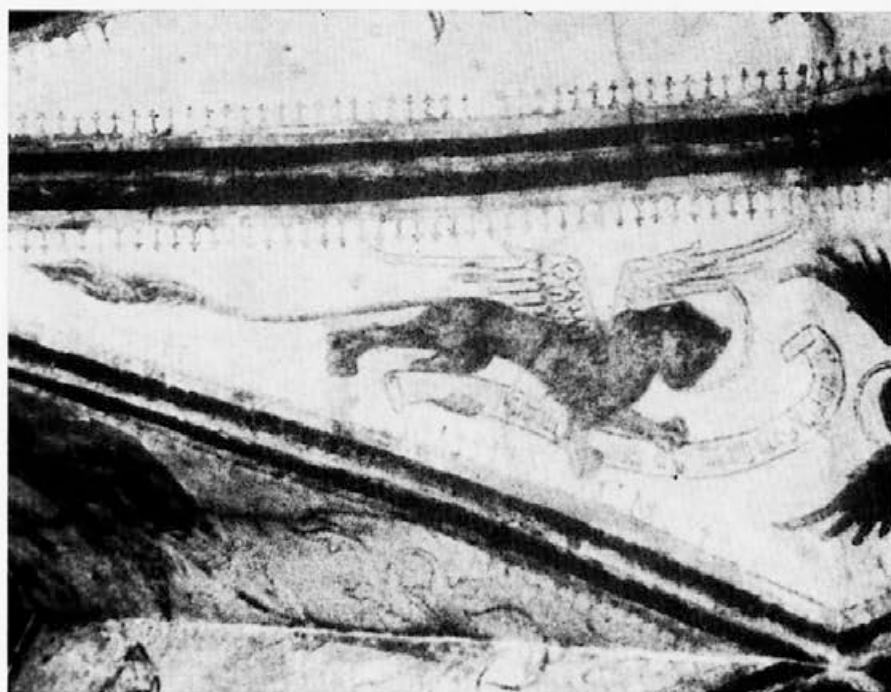
16—17 Sv. Ambrož in sv. Gregor, Mariapfarr



18—19 Sv. Gregor in sv. Ambrož, Celje



20 Simbol evangelista Marka, Celje



21 Simbol evangelista Marka, Mariapfarr



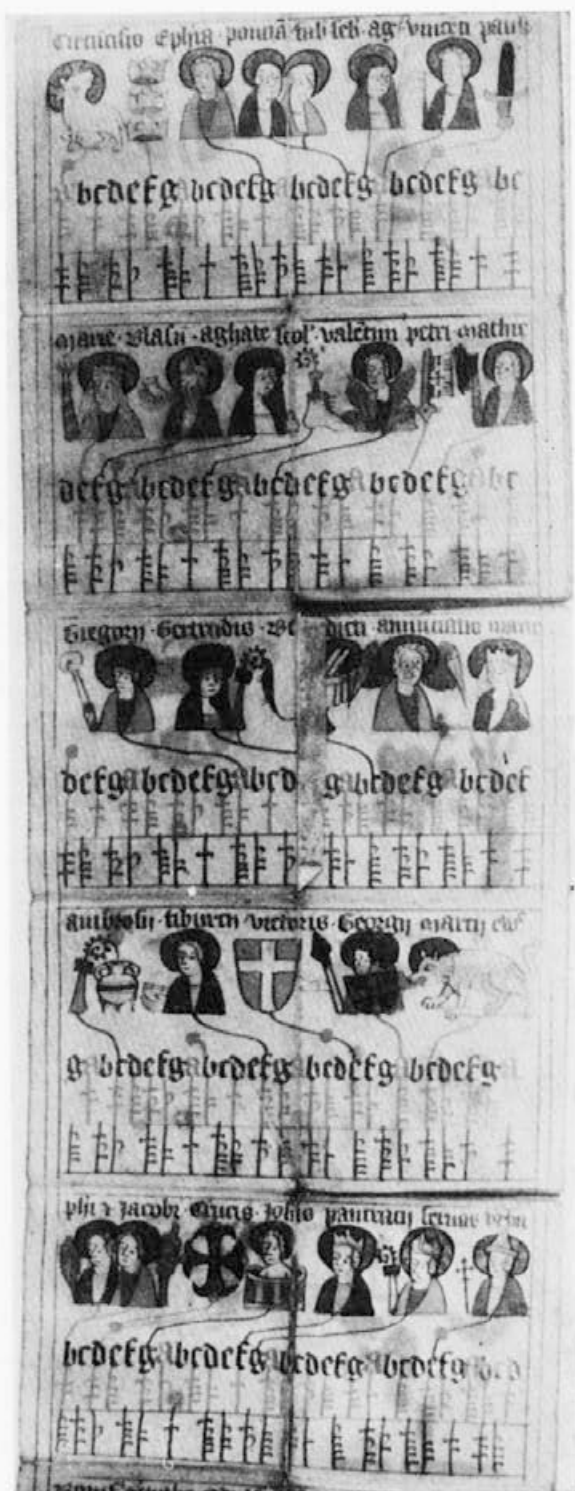
22 Prestol milosti, Celje



23 Bog oče, Mariapfarr



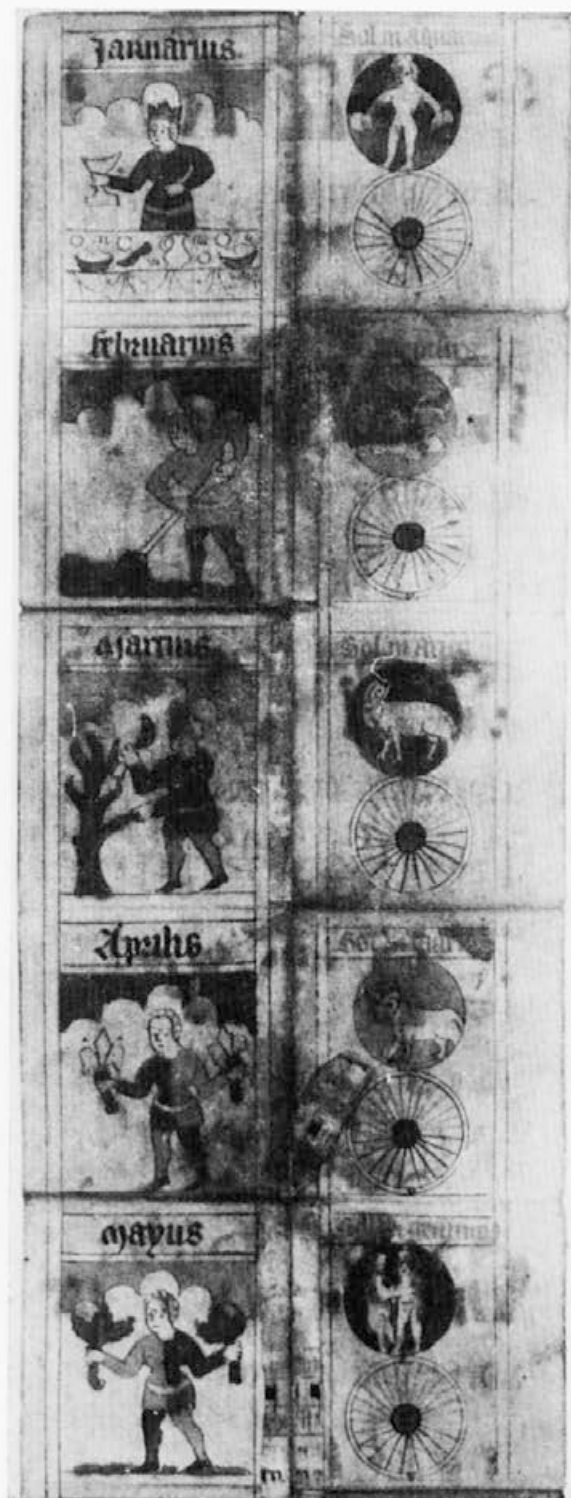
24 Kristus — Mož bolečin, Mariapfarr



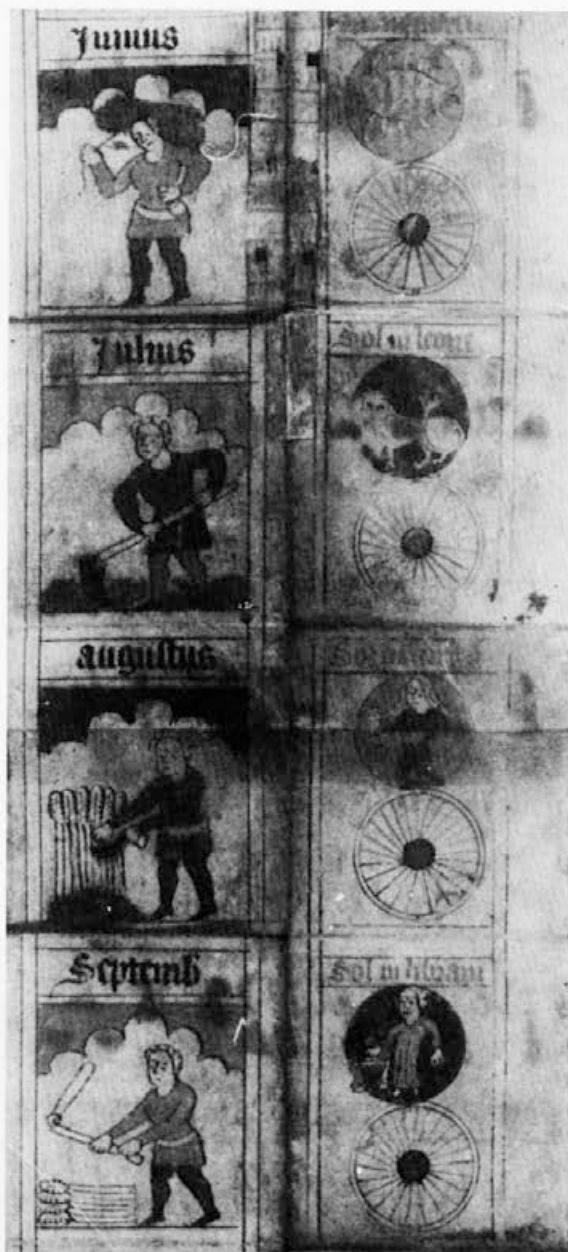
25 Svetniški koledar za mesece od januarja do maja; Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica; Ms 160



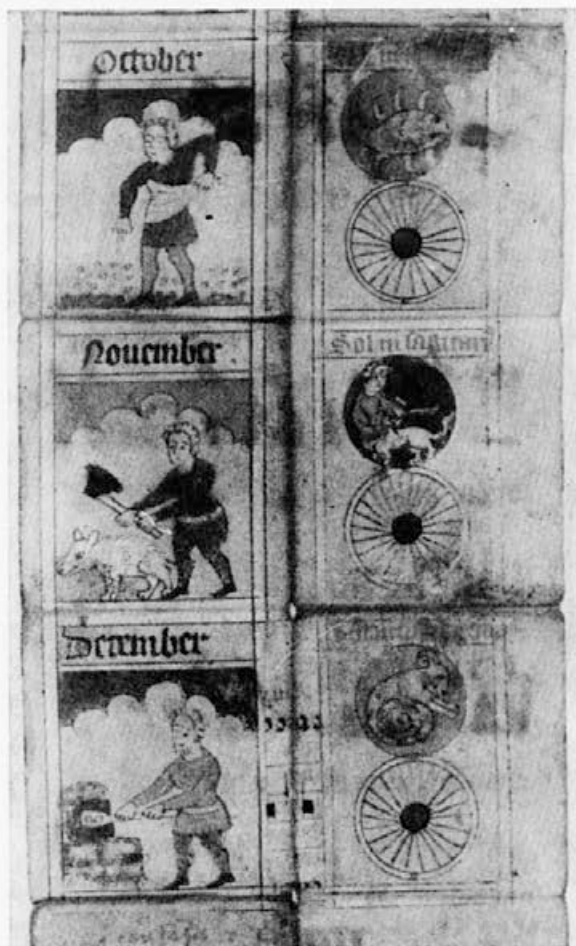
26 Svetniški koledar za mesece od junija do septembra; Ms 160



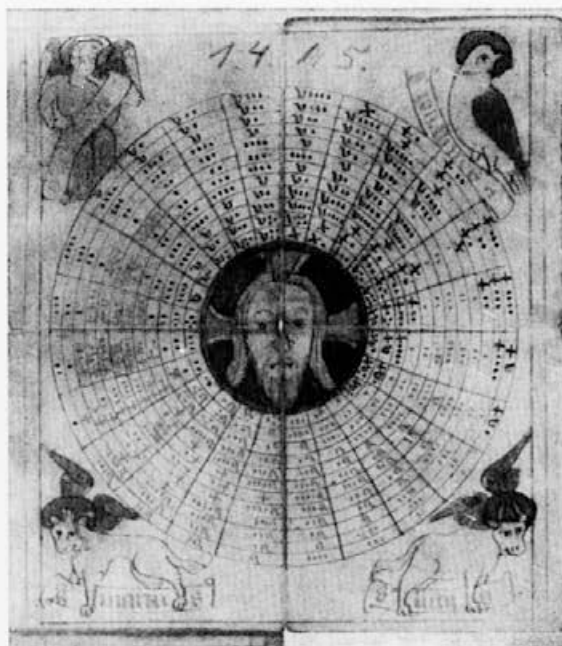
28 Opravila in astronomsko-astrološki simboli od januarja do maja; Ms 160



29 Opravila in astronomsko-astrološki simboli od junija do septembra; Ms 160



30 Opravila in astronomsko-astrološki simboli od oktobra do decembra; Ms 160



31 Kronokrator; Ms 160



32 Henric van Veldecke: *Eneit*; Dunaj, Österreichische Nationalbibliothek, Hs. 2861, fol. 95 r



33 Veraicon; Bruselj, Bibliothèque Royale, Ms. 11035—11037, fol. 8 v. Copyright Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruxelles



34 Kralj David; Dunaj, Österreichische Nationalbibliothek, S. n. 12715, fol. 17 v



35 *po Antoniu Rossellinu*: Madona z otrokom, druga polovica 15. stoletja, Koper, Pokrajinski muzej



36 *po Antoniu Rossellinu: Madona z otrokom, detajl, druga polovica 15. stoletja, Koper, Pokrajinski muzej*



37 *po Antoniu Rossellinu*: fragment Marijine glave, druga polovica 15. stoletja, Koper, Pokrajinski muzej



38 *Antonio Rossellino: Altmanova Madona, okoli 1460, New York, Metropolitan Museum*



39 *po Antoniu Rossellinu*: Madona z otrokom, druga polovica 15. stoletja, Padova, Museo Civico



40 *po Antoniu Rossellinu*: Madona z otrokom, začetek 19. stoletja?, Benetke
Calle de la Pietà



41 po Antoniu Rossellinu: Madona z otrokom, druga polovica 15. stoletja, nekoč v Münchnu, zbirka Alfreda Pringsheima



42 *po Antoniu Rossellinu*: Madona z otrokom, druga polovica
15. stoletja, Sibenik, samostan sv. Franje



43 *Marij Pregelj: Soline pri Portorožu, 1947*



44 *Marij Pregelj: Pokrajina s čolni, 1954*



45 *Marij Pregelj: Notranjščina, 1955, Ljubljana, Moderna galerija*



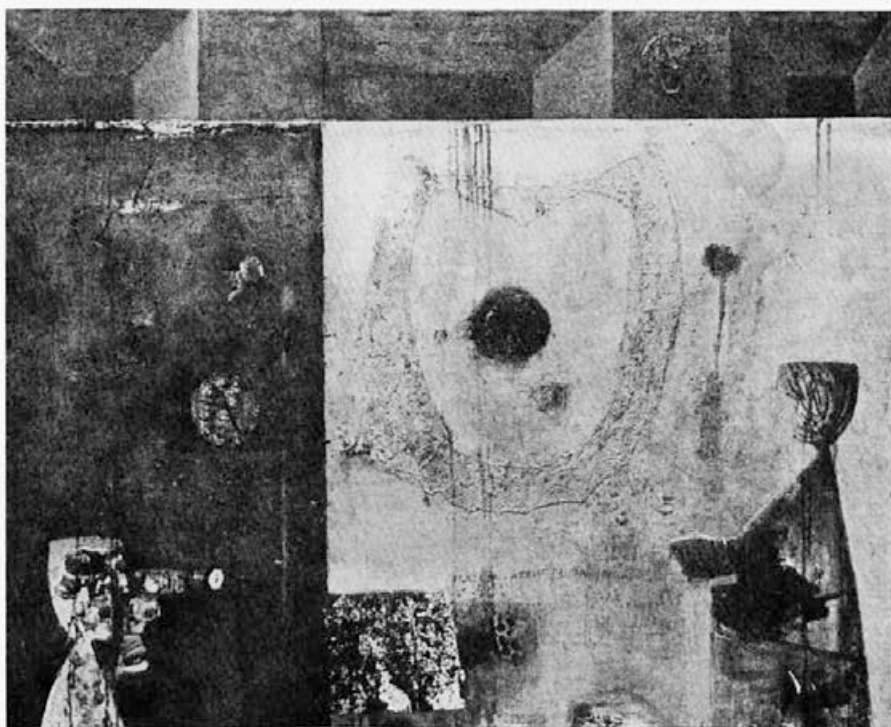
46 *Marij Pregelj: Pogovor s preteklostjo, 1957, Ljubljana, Moderna galerija*



47 *Marij Pregelj*: List iz skicirke 1. I. 1967 (skica za Diptihon I.), Ljubljana, Moderna galerija



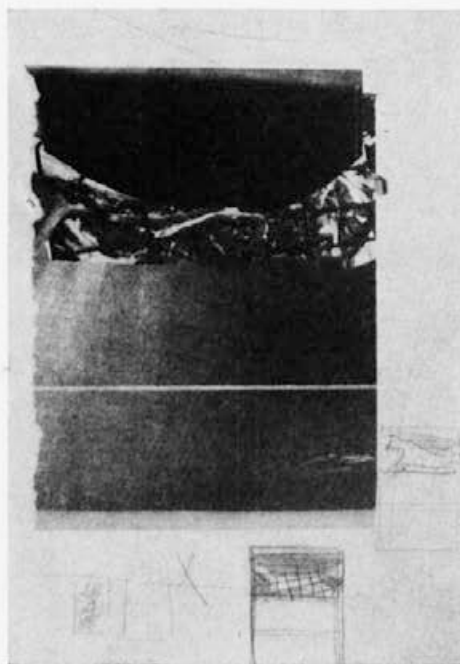
48 *Marij Pregelj*: Diptihon I. (levo krilo), 1967, Beograd, Muzej savremene umetnosti



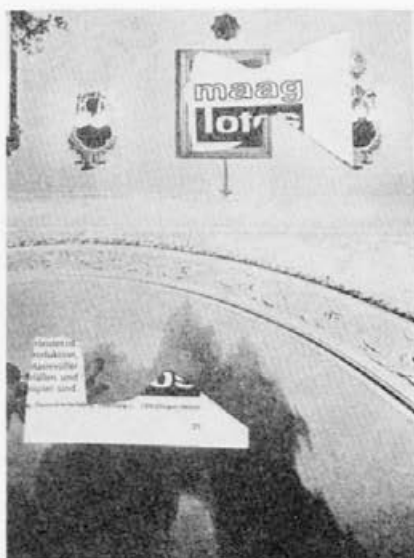
49 *Marij Pregelj*: Praznik v ateljeju, 1965, Ljubljana, Moderna galerija



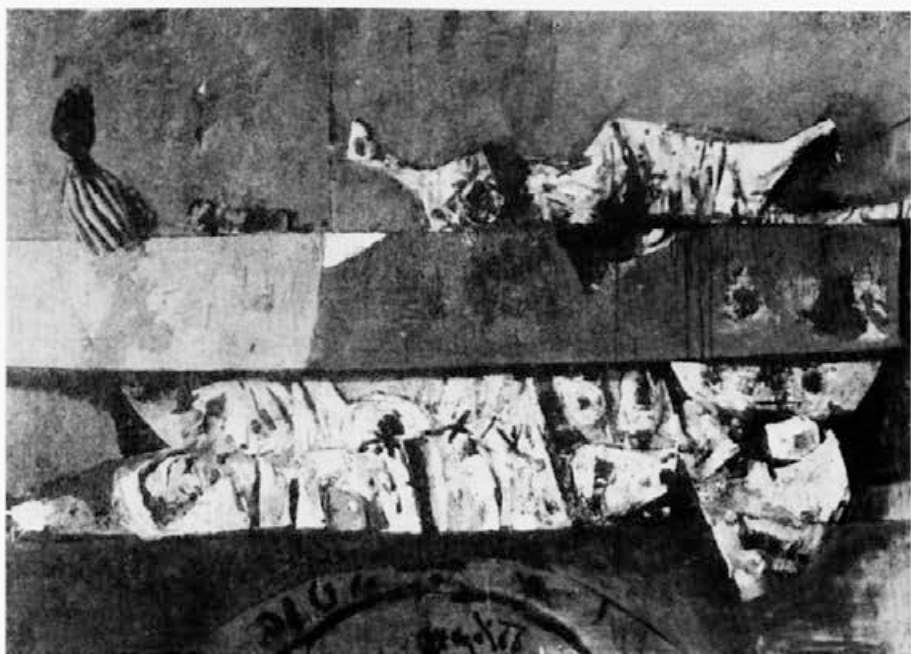
50 *Marij Pregelj*: Trobentač, 1959, Ljubljana, Moderna galerija



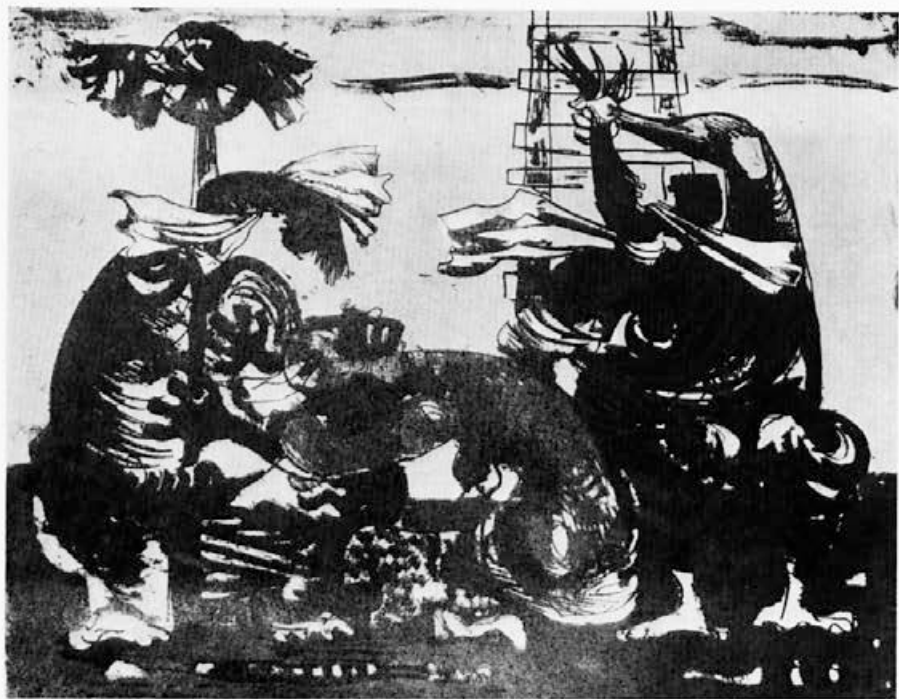
51 *Marij Pregelj*: List iz skicirke 9.7.1966 (skica za sliko Stisnjeni človek), Ljubljana, Moderna galerija



52 *Marij Pregelj: List iz skicirke*
23. 3. 1966, Ljubljana, Moderna
galerija



53 *Marij Pregelj: Stisnjeni človek*, 1966, Ljubljana, Moderna galerija



54 *Marij Pregelj*: *Zalovanje*, 1958, Ljubljana, Moderna galerija



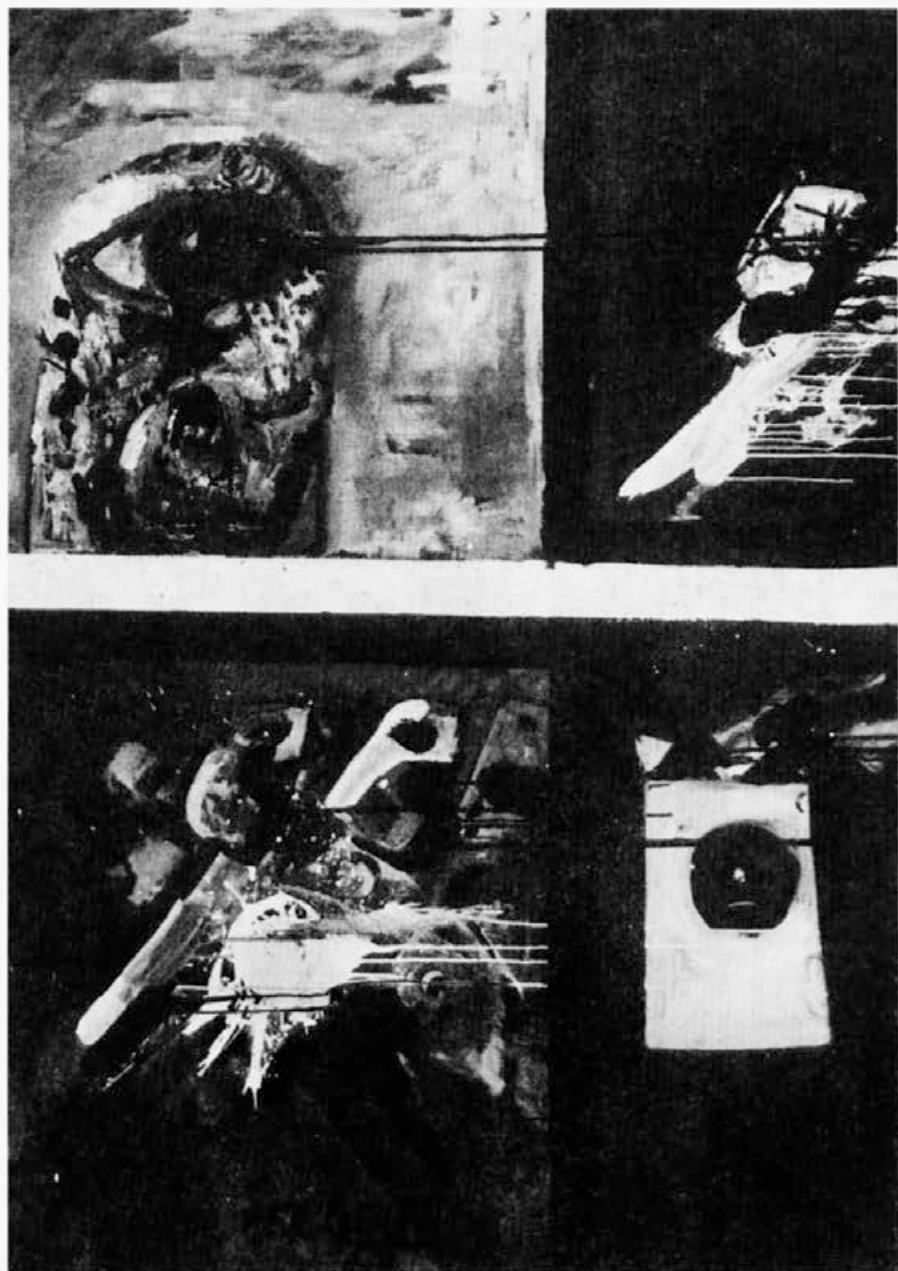
55 *Marij Pregelj*: *Neznani heroj*, 1966, Ljubljana, Moderna galerija



56 *Marij Pregelj: List iz skicirke 6. 9. 1966, Ljubljana, Moderna galerija*



57 *Marij Pregelj: Portret sina Vaska, 1967, Ljubljana, Moderna galerija*



58 *Marij Pregelj: Polifem, 1967, Ljubljana, Moderna galerija*



59 Jelovškov podpis in letnica na hrbtni strani antependija sv. Florijana, Trzin, p. c. sv. Florijana



60 Fran Jelovšek: Antependij velikega oltarja s podobo sv. Florijana, Trzin



61 *Fran Jelovšek*: Antependij velikega oltarja, detajl, 1725, Trzin



62 *Fran Jelovšek*: Antependij velikega oltarja, detajl, 1725, Trzin



63 *Fran Jelovšek*: Antependij stranskega oltarja s podobo sv. Lenarta, 1725, Trzin



64 *Fran Jelovšek*: Antependij sv. Lenarta, detajl, 1725, Trzin



65 *Fran Jelovšek*: Antependij stranskega oltarja s podobo sv. Urbana, 1725, Trzin



66 *Fran Jelovšek*: Antependij sv. Urbana, detajl, 1725, Trzin

FOTOGRAFSKI POSNETKI: Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruselj: 33; Foto Repanjšek, Mengeš: 59—66; Fotoarhiv Narodne galerije, Ljubljana: 1, 8; Fotolaboratorij Moderne galerije, Ljubljana: 43—58; Fotolaboratorij Narodne in univerzitetne knjižnice, Ljubljana: 25—31; Lichtbildwerkstätte »Alpenland«, Dunaj: 32, 34; Općinski zavod za zaščito spomenika kulture, Šibenik: 42; Ivan Stopar: 9—24; Samo Stefanac: 35—37, 40; posnetki po starih fotografijah z dovoljenjem lastnikov: 2—7, 38—39, 41; risba na str. 23 je delo M. Črepinšek (Zavod za spomeniško varstvo Celje), risba na str. 46 pa delo Sama Stefanca.



ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO N. V. XXIV, 1988

Izdalo in založilo
Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo

Izdajateljski svet
Anka Aškerc, Cene Avguštin, Vesna Bučič, Anica Cevc,
Spelca Čopič (predsednica), Peter Fister, Peter Krečič,
Damjan Prelovšek, Hanka Stular

Uredniški odbor
Tomaž Brejc, Emilijan Cevc, Milček Komelj, Ksenija Rozman,
Nace Šumi (glavni in odgovorni urednik),
Sergej Vrišer, Nataša Golob (tehnična urednica), Blaženka First (tajnica)

Naklada
600 izvodov

Uredništvo in uprava
Filozofska fakulteta, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana, Jugoslavija

Editées et publiées
par la Société d'Histoire de l'Art Slovène

Conceil d'édition
Anka Aškerc, Cene Avguštin, Vesna Bučič, Anica Cevc,
Spelca Čopič (président), Peter Fister, Peter Krečič,
Damjan Prelovšek, Hanka Stular

Comité de rédaction
Tomaž Brejc, Emilijan Cevc, Milček Komelj, Ksenija Rozman,
Nace Šumi (rédacteur principal et responsable), Sergej Vrišer,
Nataša Golob (rédatrice technique), Blaženka First (administration)

Tirage
600 exemplaires

Rédaction et administration
Filozofska fakulteta, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana, Yougoslavie

Zbornik za umetnostno zgodovino izhaja ob finančni podpori
Kulturne skupnosti SR Slovenije, Raziskovalne skupnosti SR Slovenije
in Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva

Lektorica: Nada Šumi

Tisk: Tiskarna Učne delavnice, Ljubljana

UDK 73.046.033.4.5(497.12)

Marjeta Kambič
IKONOGRAFSKE OPOMBE K SOLČAVSKI IN KRAKOVSKI
MARIJI

Izvirno znanstveno delo

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXIV, 1988, str. 11—19,
sl. 1—8

Cianek je namenjen ikonografskim vprašanjem ob kipu *Solčavske Marije* iz župnijske cerkve v Solčavi in reliefu *Kračavske Marije*, ki ga hrani Narodna galerija v Ljubljani. Plastiki sodita po stilu in ikonografiji med osrednje spomenike na Slovenskem na prehodu romanike v gotiko (13. stoletje). Pri *Solčavski Mariji* gre za nenavadno gesto, kjer Marija drži Jezuščka za brado. Ob upoštevanju primerjalnega gradiva je avtorica postavila hipotezo o simboličnosti geste, ki naj bi odražala nekatera verovanja in kulte, ki so bili značilni za srednji vek. Pri reliefu *Kračavske Marije* pa je avtorica opozorila na nekatere srednjeveške literarne predloge, ki bi lahko vplivale na ikonografsko zasnovno kračavskega reliefa, kot upodobitve Salomonovega prestola.

UDK 73.056.045.1(492.9)*14*

Nataša Golob
KOLENDARČEK (MS 160) V LJUBLJANSKI NARODNI
IN UNIVERZITETNI KNJIŽNICI

Izvirno znanstveno delo

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXIV, 1988, str. 33—43,
sl. 25—34

Zložitiv kalendar iz pergamentnega traku je doslej veljal za renško delo iz leta 1415. Avtorica dokazuje, da gre za rokopis s flamsko-brabantskega območja, na kar kažejo imena svetnikov in opravila v ciklu dvanajstih mesecev, pa tudi simbol brabantskega križa v svetniškem kalendarju in napis v nizozemski bastardi. Nekateri elementi (pomota pri štetju let, Kristusov obraz, ki pripada tipiki makedonske renesanse in dva praznika iz vzhodnorinske cerkve) namigujejo, da je naš flamsko-brabantski kalendar nastal ob poznavanju nekoga bizantinskega vzora. Zaradi sorodnosti z drugimi flamskimi rokopi, pisave in svojevrstnega načina zapisovanja letnic se poraja vprašanje, ali ni kalendar nastal pozneje, kot je datiran, torej ok. 1465, vendar po kalendarjski predlogi za leto 1415.

UDK 729.491.046(497.12 Celje)*14*

Ivan Stopar
MOJSTER FRIDERIK BELJASKI IN FRESKE V CELJSKI
MARIJINI KAPELI

Izvirno znanstveno delo

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXIV, 1988, str. 21—32,
sl. 9—24

Analiza fresk na oboku Marijine kapele opatijske cerkve v Celju in fresk v Jurijevi kapeli župnijske cerkve v Marijnfaru v Lungau je pokazala, da gre ne le pri poslikavi obeh obokov za delo istega slikarja, marveč tudi, da so tako slikarje na celjskem oboku kot stenske freske v Jurijevi kapeli delo iste roke. Fridरिक Beljaski, ki je veljal doslej samo za avtorja stenskih slik v Kapeli sv. Jurija, se je tako razodel hkrati kot avtor slikanj na obokih obeh obravnanih kapel, ki so jih doslej pripisovali neki neopredeljeni gornjestajski slikarski delavnici.

UDK 738.5.027.2.046(450.52)*14*

Samo Stefanac
TERAKOTA IZ KROGA ANTONIA ROSSELLINA V KOPRU

Izvirno znanstveno delo

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v., XXIV, 1988, str. 45—51,
sl. 35—42

Avtor opozarja na poškodovani terakotni relief *Madone z detetom* v Pokrajinskem muzeju v Kopru ter domneva, da je bil fragment ženske glave v isti zbirki prvotno Marijina glava. Gre za različico kompozicije Antonia Rossellina, znane pod imenom *Madona s korintskimi detetami* v številnih replikah. Po kvaliteti lahko relief uvrstimo med dela mojstrove delavnice, ni pa izključeno, da je nastal celo znanj nje. Na koncu avtor omenja, na podlagi zgodovinskih podatkov možnost, da so terakotne plastike izdelovali v 15. in 16. stoletju tudi v Kopru.

UDC 729.491.046(497.12 Celje)*14*

Original Scientific Work

Ivan Stopar
MASTER FREDERICK OF VILLACH (FREDRICH VON VILLACH)
AND THE FRESCOES IN THE LADY CHAPEL IN CELJE
Zbornik za umetnostno zgodovino, S. n., XXIV, 1988, pp. 21-32,
Pl. 9-24

An analysis of the frescoes on the vault of the Lady's Chapel in the abbey church in Celje and the frescoes in the chapel of St. George in the parish church in the town of Maripfart in the Lungau has shown that not only is the painting on both vaults the work of the same artist, but also, that both the paintings on the vault in Celje and the wall frescoes in the chapel of St. George were the work of the same hand. It would thus appear that Frederick of Villach, to whom only the wall paintings in the chapel of St. George had hitherto been attributed, also painted the vaults of both chapels discussed, which until now had been attributed to some unidentified Upper Styrian painting workshop.

UDC 738.6.027.2.046(450.52)*14*

Original Scientific Work

Samo Stefanec
A TERRA-COTTA RELIEF FROM THE CIRCLE OF ANTONIO
ROSSELLINO IN KOPER
Zbornik za umetnostno zgodovino, S. n., XXIV, 1988, pp. 45-51,
Pl. 35-42

The author draws attention to the damaged terra-cotta relief of the *Madonna with Child* in the Provincial Museum in Koper and surmises that the fragment of a woman's head in the same collection may originally have been the Virgin's head. This is a version of the composition by Antonio Rossellino which is known as the *Madonna of the Cardegnola* in numerous replicas. Its quality would suggest that the relief was produced in the master's workshop, but it could also have been produced elsewhere. In conclusion the author mentions that historical data indicate the possibility that terra-cotta figures were also produced in Koper in the 15th and 16th centuries.

UDC 73.046.034.4/5(497.12)

Original Scientific Work

Marjeta Kambič
ICONOGRAPHIC NOTES ON THE SOLCAVA AND KRAKOVO
VIRGINS
Zbornik za umetnostno zgodovino, S. n., XXIV, 1988, pp. 11-19,
Pl. 1-8

The article considers the iconographic questions raised by the figure of the Virgin Mary in the parish church in Solcava (the *Solcava Virgin*) and the relief of the Virgin Mary from the old church in Krakovo (the *Krakovo Virgin*), which is now in the collection of the National Gallery in Ljubljana. Stylistically and iconographically these figures are among the most important monuments in Slovenia in the transition period from the Romanesque to the Gothic style (13th century). In the case of the *Solcava Virgin* there is an unusual gesture: the Virgin holds the Child's chin. On the basis of comparative material the author advances the hypothesis that this is a symbolic gesture which could reflect some beliefs and cults which were characteristic for the Middle Ages. In the case of the *Krakovo Virgin* the author draws attention to a number of medieval literary sources which could have influenced the iconographic composition of the Krakovo relief, such as the representation of Solomon's throne.

UDC 73.056.045.1(492.9)*14*

Original Scientific Work

Natasa Golob
THE CALENDAR (MS 160) IN THE NATIONAL AND UNIVERSITY
LIBRARY IN LJUBLJANA
Zbornik za umetnostno zgodovino, S. n., XXIV, 1988, pp. 33-43,
Pl. 25-34

The folding calendar made of a strip of parchment had hitherto been thought to be a work from the Rhine dating from 1415. The author shows that it is in fact a manuscript from the Flanders-Brabant area, which is indicated by the names of the saints and the labors in the cycle of the twelve months, and also the use of the Brabant Cross in the saints' calendar and the titles in Dutch bastardia. Some elements (the error in the counting of the years, Christ's face, which is typical of the Macedonian Renaissance, and two holidays from the Eastern Orthodox church) suggest that our Flemish-Brabant calendar was produced with some Byzantine model in mind. The similarity with other Flemish manuscripts, the writing and the unusual way in which the years are indicated, suggest that the calendar might have been produced later than it is dated, that is around 1465, but on the basis of a calendar model for the year 1415.

UDK 75.071.1(487.12)Pregelj M. »19«

Nadja Zgonik

Izvirno znanstveno delo

MARIJ PREGELJ: SLIKARSTVO SKRAJNOSTI

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXIV, 1988, str. 53—60,
sl. 43—58

Avtorica je v tekstu potkusila osvetliti kompleksno ustvarjalno dejavnost slovenskega slikarja Marija Pregelja (1913—1967) s pomočjo biografskih podatkov in umetnikovih lastnih pogledov na svet. Prilogo izrazito avtobiografsko slikarstvo je namreč vseskozi nastajalo kot odziv na realnost, ki ga je obdajala in usodno opredeljevala. Človeška figura, središnji motiv njegovega ustvarjanja, ki se ji nikoli ni odrekali, se je v njegovem slikarstvu spremenila od konkretne, še prepoznavne, do ekspresivno deformirane metafore za človeško trpljenje na splošno.

UDC 75.071.1(497.12)Pregelj M.-19*

Original Scientific Work

Nadja Zgonik

MARIJ PREGELJ: THE PAINTING OF EXTREMITY
Zbornik za umetnostno zgodovino, S. n., XXIV, 1988, pp. 53-80,
pl. 43-58

In this text the author has tried to throw some light on the complex creative activity of the Slovenian painter Marij Pregelj (1913-1977) with the help of biographical data and the artist's own view of the world. Pregelj's very autobiographical painting was always a response to the reality which surrounded him and determined his life. In his painting the human figure, which was the central motif of his creativity, and which he never renounced, changed over time from concrete, still recognizable, to expressively deformed metaphors of universal human suffering.