

29. oktobra 1918, ko je občinski svet priznal Jugoslavijo in Narodno vijeće v Zagrebu kot vrhovno oblast, je župan dr. Tavčar sporočil tudi sledeče: »Ex praesidio in via facti sem odločil, da je odslej naprej na mestnem magistratu izključni uradni jezik slovenski ter se bo odslej nadalje dopisovalo z vsemi uradi in oblastvi, torej tudi z vojaškimi le slovensko.« To sporočilo je bilo sprejeto z odobravanjem.¹¹⁰

OPOMBE

Vse citirane arhivarije so, če ni drugače navedeno, iz Mestnega arhiva v Ljubljani.

1. J. Mal, *Zgodovina slov. naroda*, str. 661. — 2. *Ibid.*, str. 745, 782–5. — 3. *Ibid.*, str. 789. — 4. *Ibid.*, 790. — 5. Fischel, *Materialien zur Sprachenfrage in Österreich*, 325 in 324; Mal, o. d., str. 795. — 6. Mal, o. d., str. 797–799. — 7. *Ibid.*, str. 889. — 8. Cod III/2–1851, fol. 21,59; Mal, o. d., str. 807. — 9. Reg I/527, 9, brez štev. — 10. I. Hribar, *Moji spomini I*, str. 277. — 11. Reg I/499, 1, št. 1916. — 12. Reg I/527, 9, št. 3.506/1848. — 13. *Prijatelj*, Slovenska kulturno-politična in slovsvena zgodovina 1848–1895, I. knjiga, str. 61–62. — 14. Mestni arhiv, fasc. Zadeve mestnega sveta 1851 in 1852. — 15. *Prijatelj*, o. d., str. 75. — 16. Cod III/1–1850, fol. 32. — 17. Reg II/16–II/2, št. 17/1861. — 18. Cod III/2–1851, fol. 53–4. — 19. F. Škerl, *Ljubljana v prvem desetletju ustavne dobe 1860–1869*. Ljubljana 1938, str. 5. — 20. *Magistratica acta*, fasc. 20. — 21. Cod III/11–1860, fol. 35–35'; Škerl, o. d., str. 4. — 22. Cod III/12–1861, fol. 49; Škerl, o. d., str. 12. — 23. Cod III/12–1861, fol. 59. — 24. *Ibid.*, fol. 60; Škerl, o. d., str. 12. — 25. Škerl, o. d., str. 12. — 26. *Magistratica acta*, fasc. 20 d. — 27. Škerl, om. d., stran 13–5. — 28. *Ibid.*, str. 40. — 29. Cod III/16–1865, fol. 24'–25'. — 30. Reg I/652–4; Škerl, o. d., str. 41. — 31. Reg II/16–II/2, št. 1/1865. — 32. Cod III/16–1865, fol. 84. — 33. *Ibid.*, fol. 130'.

— 34. Škerl, o. d., str. 41. — 35. Cod III/17–1866, fol. 62–62'; Škerl, o. d., str. 41. — 36. Cod III/17–1866, fol. 124–124'. — 37. Cod III/18–1867, fol. 42–45. — 38. *Ibid.*, fol. 5. — 39. *Ibid.*, fol. 35'. — 40. Škerl, o. d., str. 41. — 41. *Ibid.*, str. 62–3. — 42. Cod III/22–1871, fol. 2–2'. — 43. Cod III/26–1875, fol. 51'–52. — 44. Cod III/27–1876, fol. 91. — 45. *Ibid.*, fol. 105'–105'. — 46. Cod III/31–1880, fol. 56'. — 47. Cod III/32–1881, fol. 59'–40. — 48. Mal, o. d., str. 797. — 49. Hribar, o. d., str. 95. — 50. *Magistratica acta*, fasc. 20. — 51. Gestrin-Melik, *Slovenska zgodovina 1813–1914*, str. 107; Hribar, o. d., str. 94–98. — 52. Cod III/33–1882, fol. 53. — 53. *Ibid.*, fol. 60'–61. — 54. Hribar, o. d., str. 134. — 55. Cod III/33–1882, fol. 71. — 56. *Ibid.*, fol. 74. — 57. *Ibid.*, fol. 95'. — 58. Cod III/34–1883, fol. 95–95'. — 59. Reg I/888–V/2, 8550/1882. — 60. Cod III/33–1882, fol. 135'–137; Reg I/888–V/2, št. 8550/1882. — 61. Reg I/888–V/2, št. 8550/1882. — 62. *Slov. Narod* od 30. maja 1882, štev. 422. — 63. Laibacher Wochenblatt od 3. junija 1882, štev. 94. — 64. Cod III/34–1883, fol. 26; Reg I/888–V/2, št. 8550/1882. — 65. Reg I/888–V/2, št. 8550/1882. — 66. Zbirka delovodnikov in indeksov v MALJ. — 67. Cod III/35–1884, fol. 3. — 68. *Ibid.*, fol. 54–55'. — 69. Cod III/38–1887, fol. 116'. — 70. Reg II/17–II/2, št. 151/900. — 71. Cod III/37–1886, fol. 40–41'. — 72. Cod III/44–1894, fol. 109'–116'. — 73. Hribar, o. d., str. 275–278. — 74. Osnutek v Reg II/15–II/1, št. 465/1896'. — 75. Reg II/17–II/2, št. 72/1896. — 76. Gl. opombo 92. — 77. Reg II/17–II/2, št. 89/1899. — 78. Hribar, o. d., str. 276. — 79. *Ibid.*, str. 282. — 80. Mal, o. d., str. 1102, 1109. — 81. Cod III/63–1905, fol. 455–455'. — 82. Cod III/64–1906, fol. 272'–3. — 83. Cod III/66–1908, fol. 293'–4. — 84. Cod III/67–1909, fol. 62–65'. — 85. Cod III/62–1904, fol. 318'–319. — 86. Cod III/65–1907, fol. 167'–168. — 87. Fischel, *Das österr. Sprachenrecht*, str. 215–216. — 88. Cod III/51/2–1898, fol. 81'–85'. — 89. Cod III/61–1903, fol. 388. — 90. Cod III/66–1908, fol. 39'–41'. — 91. *Ibid.*, fol. 187. — 92. Cod III/59–1902, fol. 195'–196. — 93. Hribar, o. d., str. 285. — 94. Cod III/65–1907, fol. 150'–153. — 95. Cod III/64–1906, fol. 258. — 96. Cod III/62–1904, fol. 86. — 97. *Ibid.*, fol. 343'–345'. — 98. Cod III/67–1909, fol. 351'. — 99. Cod III/64–1906, fol. 11–11'; Hribar, o. d., str. 281–2. — 100. Hribar, o. d., str. 284. — 101. Cod III/65–1907, fol. 117'–122. — 102. *Ibid.*, fol. 141–3. — 103. *Ibid.*, fol. 185'. — 104. Cod III/66–1908, fol. 239'. — 105. Cod III/67–1909, fol. 201'–202. — 106. Cod III/62–1904, fol. 235–238, 241'–245. — 107. Cod III/74–1913, fol. 52. — 108. *Ibid.*, fol. 265'. — 109. Mal, o. d., str. 1412. — 110. Cod III/76–1918, fol. 155'.

KROG ATTEMISOVIH FRESKANTOV

DR. FRAN SIJANEC

V baročnem slikarstvu štajerskega dela severovzhodne Slovenije zavzemajo slikarji stenskega dekoracijskega slikarstva XVIII. stoletja kar najbolj vidno mesto. V razporeditvi krajevnih šol in umetnostnih hotenj tega področja izstopajo bolj otipljivo naslednje umetniške skupine: 1. Slovenjgraška slikarska delavnica Franca Mihaela Straussa (1674–1740) in njegovega sina Janeza Andreja Straussa (1721–1785); izdelovala je v prvi vrsti oltarne podobe in je bila najpomembnejše domače slikarsko središče (podobno Metzingerjevi popularni vlogi na Kranjskem). 2. Krog prehodno in sporiadično delujočih tujcev, večinoma iz graškega umetnostnega območja (n. pr. Janez Krizostom Vogl, † 1748 v Gradcu, sicer učence latinske šole v Rušah, Filip Karel Laubmann, Jožef Adam Mölk, Jožef Göbler, Matija Schiffer, † 1827 v Gradcu, Lorenzo Lauriagio, iz Sp. Avstrije Martin Johann Kremser-Schmidt, 1718–1801 in dr.). 3. Krog kranjskih slikarjev iz ljubljanskega umetnostnega središča (Valentin Metzinger, 1699 do 1759, Franc Jelovšek, 1700–1764, Fortu-

nat Bergant, 1721–1796). 4. Krog freskantov, delujočih na Attemsovih dvorcih (v Slovenski Bistrici, Brežicah, Dornavi, na Siatenbergu v Makolah; doslej po imenu ugotovljena samo Franc Ignac Flurer, † 1742 v Gradcu, in Joannecky). 5. Krog cerkvenih freskantov pavlinske smeri v šmarnsko-rogaškem in obsotelskem obmejnem ozemlju, n. pr. v Olimju, v Rogatcu, pri Mariji na Pesku, v Zagorju pri Pilštajnu (s središčem v hrvaški Lepoglavi, kjer je glavni predstavnik te šole pavlinski redovnik Ivan Ranger). 6. Skupina cerkvenih freskantov del nedovoljno pojasnjene pripadnosti in hipotetične medsebojne povezanosti (n. pr. freske v Kamnici, kjer se ugotavlja za eno izmed izvršenih del račun do pred kratkim neznanega slikarja Rafa in se zavrača Brollova domneva o Gessorjevem avtorstvu, druge od J. Brolla Gottfriedu Gessorju pripisane slikarije v Kojnicah, pri Sv. Jakobu v Galiciji v Savinjski dolini, kjer je ugotovljen Josip Schifferl, v Petrovčah, pri Sv. Roku pri Šmarju, pri Sv. Petru pri Mariboru; svodne freske

na Svetih stopnicah pri Sv. Pankracu nad Slovenjim Gradcem in drugod). V poglavje neznanih mojstrov štejemo tudi freskante raznih profanih naročnikov (n. pr. Hrastovec v Slov. goricah, Novo Celje).

Tako porazdelitev gradiva priporočajo vidiki že utrjene stilne in topografske presoje, nič manj pa se ne odraža v njej še nedovoljna dokumentacija splošnih materialnih podatkov. Poslednje bi veljalo tudi za pomanjkljivo izpričano delovanje mojstrov Attemsovih graščin, kakor koli predstavljajo dejansko najznačilnejša in najnaprednejša stremljenja poznobaročne usmerjenosti. Naročila, ki jih dobe ti umetniki od graške grofovske rodbine Attemsov, se v ničemer ne razlikujejo od drugih plemiških naročil tega obdobja: gre kakor vedno za alegorično vsebino priljubljenih mitoloških upodobitev, za povečanje rodbinske slave in moči, za glorifikacijo vzvišenih baročnih idealov, v tej zvezi za razkošje in bogastvo po zgledu vladajoče višje družbene hierarhije. Gradec pomeni kot sedež notranjeavstrijskega gubernialnega dvora dovolj vidno upravno in umetnostno središče, njegov vpliv na oblikovanje stropnih dekoracij zadošča tudi za sestavo motivičnih programov, za vnaprej določeno uporabo vseh možnih sredstev fevdalne reprezentance. Že dolgo utrta pot italianizacije umetnostnega okusa prinaša preko absolutističnega Dunaja, po katerem se ravnajo tradicionalna glavna mesta avstrijskih kronovin, snovni repertoar baročne humanistične izobrazbe tudi na dvorce Attemsov in drugih spodnještajerskih plemičev.

Kakor pošiljajo n. pr. graški knezi Eggenbergi svojega dvornega slikarja H. A. Weisenkircherja na študije v Rim, podobno storé Attemsi s svojimi slikarji. Mecensko pokroviteljstvo je obvezalo doštudirane umetnike, da so po vrnitvi iz Italije stopili v službo svojih zaščitnikov. S tem pa nikakor ni rečeno, da bi bili vsi freskanti Attemsovih gradov štipendisti te rodbine. Kar je bilo med freskanti Italijanov in tuje-rodevc, ki so bili za svoje delo sproti najeti, je le malo verjetno, da bi se bili izšolali na stroške Attemsov. O F. Ignacu Flurerju, vodilnem in najpomembnejšem slikarju Attemsovih spodnještajerskih dvorcev, je tako malo ohranjenih življenjepisnih podatkov, da niti ne vemo, ali je v Italiji študiral na stroške svojih kasnejših naročnikov, pač pa meni Wastler,¹ da se je šolal v Italiji s pod-

poro Ignaca Marije Attemsa radovljiški rojak Karel Frančišek Remb, o katerem pa ne bi mogli reči, da bi bil s svojimi deli zastopan tudi na Spodnjem Štajerskem.

Attemsi, ki izvirajo v srednjem veku iz Furlanije, so z zgodovino slovenskih dežel, kakor je znano, tesneje povezani. Njihov rod se je cepil v linije Heiligenkreuz, Luginiss in Petzenstein.² Rodbini Heiligenkreuz je podelil grofovstvo cesar Ferdinand II. l. 1630. Friderika Attemsa srečujemo v Gorici leta 1473 v službi goriškega grofa, kasneje kot namestnika cesarja Maksimilijana. Po Ivanu Frideriku, kranjskem vicedomu (1649), zavzemajo Attemsi v upravi slovenskih dežel najvidnejša mesta. Njegov sin Ignac Marija, ki smo ga omenili v zvezi s slikarjem Rembom (Rempom), je postal utemeljitelj štajerske veje Attemsov. Leta 1685 je kupil grad v Brežicah, l. 1693 Podčetrtek in l. 1717 Slovensko Bistrico. Dornava pri Ptujju je postala last Attemsov šele l. 1736 (prezidava 1739—1745). Ferdinand Marija Attems (1746—1820) pa je bil deželni glavar Štajerske,³ isto funkcijo sta opravljala še sin Ignac Marija in pravnuk Edmund (do 1918).



Statenberg pri Makolah:
Stropna slikarija slikarja Joanneckega (sred. XVIII. stol.)

Attemški gradovi (z izjemo Podčetrtka) so ohranili svoj dragoceni slikarski okras, ki pokriva stropove in stene viteških dvoran, soban in stopnišč, do današnjega dne. Enako tudi rezidenčni дворец Attemsov v Gradcu (F. K. Remb). V razvoju poznobaročnega profanega slikarstva XVIII. stoletja predstavljajo te slikarije najplodovitejšo skupino iluzionističnega perspektivizma, smeri, ki ima svoje zgodnje početke še v osamljenih slikarijah kasetiranega kvadraturističnega stropa v Celju (na začetku XVII. stol.). O celjskem stropu upravičeno trdi F. Stelè, da mu še manjka »bistveni pogoj baročnega iluzionizma, za določeno stališče v prostoru dosledno konstruirani in za ta namen skaženi perspektivni sestav« (F. S., *Monumenta Artis Slovenicae* II, str. 25),⁴ toda nadaljnji razvoj iluzionizma, kakor ga uresničuje v fresko tehniki pri nas šele pozni barok, si brez pripravljalne stopnje arhitekturnega perspektivizma le težko zamisljamo.

Vzporedno s pridobitvami cerkvenega freskantstva, ki »gradi« svoj fiktivni podaljšek realne arhitekture kot podobo irealno odprtega nebesnega svoda in ki podaja v zračnih višinah plavajoče figure (nebeske prizore) z vse bolj doslednimi pogledi od spodaj, zraven pa v sistemu strogo centriranih gledišč in očišč (Quaglio, Jelovšek), se razvija do svojega viška in razcveta — po istih načelih — tudi profana baročna dekoracija. Umetnostne reforme, ki jih prinaša Italija (predvsem Benetke, Rim in Bologna) in ki jih notranjeavstrijski Gradec samo prevzema, posreduje in razširja, pomenijo tudi v prvem in razvojno najpomembnejšem delu štajerske stropne dekoracije, v Weissenkircherjevih slikarijah na gradu Eggenbergu, očiten naslon na mojstre italijanskega eklekticizma in iluzionizma (Carracci, Reni, Domenichino, Guercino, Cortona, Pozzo). Pri velikopoteznem poslikavanju prostornih graščinskih dvoran in stopnišč so zaposlene spočetka samo tuje moči (XVII. stol.), sčasoma pa prevzemajo taka dela tudi v italijanskih delavnicah šolaši domačini (XVIII. stol.). Seveda so tudi izjeme.

Bujni alpski barok, nič manj tudi njegova slovenska inačica, temelji še v obeh stoletjih na zgodnje- in visokobaročnem chiaroscuro beneških eklektikov, na beneškem naturalizmu (Zanchi, Karl Loth-Carlotto, ki je bil Weissenkircherjev učitelj) in na značilnem caravaggesknem slogu Manfredijevega učenca Niccola Renierija. Pri podrobnejši analizi domačih slikarjev

bi zasledili brez težav celo njihove neposredne zglede v manj pomembnih mojstrih, saj v takem primeru pogosto sprejemajo svoje nauke in predloge tako rekoč že iz tretje roke in v dokaj shematični in zvodeneli šabloni. V provincialnem zatišju zato nikakor ne gre omalovaževati znake samostojnejših pobud, voljo po naprednejših in umetniško izvirnejših upodobitvah. Lastni domači tokovi se prebijajo kljub razumljivemu zamudništvu in obrtniški okorelosti kaj kmalu do lastnih spoznanj, do relativno pomembnih rezultatov. Zato so videti naporu attemških spodnještajerskih freskantov v svojem okolju enako svojstveni, kakor so za vse avstrijsko ozemlje na svoj način značilni dosežki vodilnih dunajskih sodobnikov, n. pr. dela freskantov Paula Trogerja in Daniela Grana. Italijanske delavnice Maratte, Franceschinija, Magnasca, Trevisanija in številnih drugih zgledeov mlajših manirističnih streljenj služijo navsezadnje tako nabožni kakor tudi posvetni motiviki, iz njih izvirajo v enaki meri, v neutrudljivem ponavljanju, cerkvene in profane kompozicijske rešitve. Univerzalistične poteze poznobaročne fevdalne kulture se prepletajo na vseh področjih umetnostnega oblikovanja s tako mogočno in s tako enovito silo, in to prav do ere velike Tiepolove orkestracije, do muzikalno lahkotne prečiščenosti tiepolovskega stila, da med zemsko čutnimi božanstvi alegoričnih mitologij in gracioznim sentimentom svetniške zamaknjenosti že od vsega početka — odkar spremljamo razgibani impetuoso baročne fuge v njenih likovnih transpozicijah — ni več bistvenih razlik. Vse se staplja dinamično, a pretaplja se v nerazdružljivi vzajemnosti človeških čutov, v igri nepopustljive duhovne čuječnosti, s poletom, kakršnega so kasneje po mrtvilu in drobnjakarstvu brezosebnega XIX. stoletja znova deležna samo velika iznajditeljska obdobja, videnja do temeljev prerojenega sveta.

I.

Kamenčič Attemsovih slikarjev v zgradbi avstrijskega baroka se spreminja v kvader samo v merilu domačega in ožjega, čeprav ne najožjega merila, saj tvori od Gradca do Posavja, do obsotelskega gričevja in do spodnještajerskega Podravja že znatno postavko provincialne baročne umetnosti. Povrh se svetlika na slovenskih tleh, na ozemlju, kjer se tuje in domače prerašča brez jasno opredeljivih sestavin: z alpskim barokom je slovensko občuten, s slovenskim barokom je združen po naglasu avstrijske-

ga fevdalnega porekla. Krog teh slikarjev bi težko mogli prepoznati po individualnejših znakih, čeprav bi imeli nekaj skupnih potez, toda v središču te umetniške dejavnosti, ki dosega kar dobro poprečje, stoji Flurerjeva osebnost, ki še čaka na svojo zgodovinsko osvetlitev. Treba bo končno tudi tu razlikovati, kaj je od te in kaj od druge roke (in za prispevki teh rok se skrivajo še mnoga neznana imena).

O *Francu Karlu Rembu*, ki se je rodil v Radovljici l. 1675 kot sin ljubljanskega slikarja Janeza Jurija R. († 1732) in ki je umrl po letu 1715, navaja V. Steska, da se je učil slikarstva v Benetkah in Rimu, kjer je bil tri leta na akademiji.⁵ »Leta 1703 je odšel v Gradec, 1709 pa na Dunaj, kjer je 1715 postal ravnatelj Lichtensteinove galerije. Dolničar trdi, da bi trajalo dolgo časa, preden bi mogel naštetati vsa dela, s katerimi se je Remb ovekovečil. Wastler trdi, da ga je bivajočega v Italiji podpiral grof Ignacij Marija Attems. Po vrnitvi iz Italije je slikal v Gradcu stopnišče Attemsove palače. V Attemsovi galeriji so poleg manjših slik še štiri velike, po 4 m široke oljnate slike: Rop Sabink, Kralja med obedom ujamejo, David in Urija in neka alegorijska slika. V deželni galeriji v Gradcu so štiri slike, tri mitološke in ena iz starega zakona. Slikal je tudi sv. Frančiška Pavl. za cerkev am Gries in sliko sv. Uršule za uršulinke v Gradcu. Na Dunaju je 1712 slikal za Kremsmünster dve oltarni sliki in 13 manjših. — V Ljubljani je naslikal podobo Jezusovega Srca za klarise, bržkone 1702, sv. Jožefa za cerkev sv. Jakoba in sv. Lucijo za avguštinsko cerkev (sedaj frančiškansko)« (o. c.).

V Rembovih graških letih slikano stopnišče Attemsove palače pomeni torej umetnikovo zgodnje delo, ki je nastalo približno v istem času kakor Quagliov znameniti opus iluzionističnih fresk v ljubljanski stolnici.

Rembu sledi časovno *Franc Ignac Jožef Flurer* († 1742 v Gradcu). Njegove freske v slovenjebistriški graščini iz leta 1721 predstavljajo edino signirano in datirano delo v vrsti attemških spodnještajerskih gradov. Flurerjeve bi mogle biti tudi preslikane (?) freske v prezbiteriju župne cerkve v Slovenski Bistrici (signirane 1722). F. Stelè pravi, da bi mogle biti te freske »po tradiciji« Flurerjeve.⁶ Letnici 1721 (grad) in 1722 (cerkev) bi obenem pomenili zgodnejši Flurerjevi deli. Attemsi so se tu naselili leto prej. Če temu mojstru pravilno pripisujemo še tudi freske v Brežicah in v

Dornavi, tedaj bi najprej nastale freske v Slovenski Bistrici, za temi pa freske v Brežicah in Dornavi. V graškem okolju najbolj znane Flurerjeve stenske slikarije krasi strop zdraviliške dvorane v Toblbadu pri Gradcu (Kursalon, 1732, v. Wastler, Janisch). Flurerjevo avtorstvo slovenjebistriških fresk je bilo odkrito neverjetno pozno, slikar je slovel predvsem po stropni slikariji v Toblbadu in po znani oljni sliki sv. Ilija (Egidija) na glavnem oltarju graške stolnice. Kar se tiče slovenjebistriških fresk, pa je težko verjetno, da bi glede na njihovo odlično kvaliteto bile prvo Flurerjevo freskantsko delo in da bi še tudi v bodoče prav nič ne vedeli o umetnikovem življenju. Kakor Remb, tako je bil tudi Flurer oljni slikar in freskant, samo da je Flurerjevo freskantsvo pomembnejše. W. Suida smatra Flurerja za najbolj svojskega in najpomembnejšega slikarja po Weissenkircherju; v mislih ima pretežno slikarjeva oljna dela, od katerih bi bilo najstarejše iz leta 1721 (Wilhelm Suida, Von steirischer Barockmalerei im Unterlande Südsteiermark, 1925; tu sta omenjena iz leta 1737



Dornava pri Ptujju: Herkulov sprejem na Olimpu, stropne freske v glavni dvorani (1739—42)

mariborska šentpetska slika in slika priprošnjikov kot Flurerjevo delo). Wastler omenja izmed oljnih del dve sliki v cerkvi v Malečniku (Sv. Petru) pri Mariboru (izročanje ključev sv. Petru, Pavlovo spreobrnjenje), nadalje predloge za bakrorez s poklonitvijo stanov v Gradcu leta 1728 in obstoj računskih podatkov v deželnih računskih knjigah v Gradcu (»J. J. Florer«), sicer pa je glavni pisec Flurerjeve monografije graški umetnostni zgodovinar Robert Meraus (o. c., op. 6).

Flurerjeve slikarije v gradu v *Slovenski Bistrici* obsegajo freske na stopnišču, veliko dvorano in kapelo. Mitološki prizori božanstev in personifikacij predstavljajo odslej glavni repertoar umetnikovih upodobitev: Flurerjeva olimpijska božanstva srečujemo čez deset let v Toblbadu, z motivom Herkulovega sprejema med Olimpijce pa spet v Dornavi, in podobno, le bistveno spremenjeno programsko zasnovno imamo na stropu stopnišča v Brežicah.⁷ Že od vsega začetka je kazno, da bo treba primerjati Flurerjeve freske (morda tudi olja) tudi s slikarijami njegovega koroškega sodobnika Jožefa Ferdinanda Fromillerja (1695—1760), zlasti še s freskami na graščini Trabuschgen v Zgornji Beli, kjer je na stopnišču slikarjevo najstarejše znano delo (alegorični prikaz mitoloških božanstev kot čuvarjev raznih človekovih opravil, 1716, — paralela personifikacijam na stropu glavne brežiške dvorane).⁸



Brežice: Stropna dekoracija v glavni dvorani
(1. pol. XVIII. stol.)

Kompozicijski sistem Flurerjevih stropnih fresk predstavlja v celoti vmesno ali drugo razvojno stopnjo avstrijsko-dunajskega prostorskega iluzionizma (Rottmayer, Troger, Gran, M. Altomonte), deloma še naslon na visokobaročne ideale Cortone in Pozza, deloma prehod v tiepolovsko redčenje figur in v svetlejšo barvitost. Na začetku baroka pomeni rimsko-toskanski sistem dekoracije dosledno izvedeno načelo združitve slikarije s prostorom, kajti do tedaj veljavno pojmovanje, ki se je zakoreninilo v renesančni beneški tradiciji, gleda na sliko kot dekorativno barvno ploskev brez zveze z resničnim arhitekturnim prostorom. Iluzionizem rimskega baroka prodre sčasoma tudi v Benetkah, kjer ga doživljajo pod vplivom Cortonovega učenca Luke Giordana tudi Quaglio (Franceschinijev učenec) in ostali mojstri gornjeitalijanskega eklekticizma.

Funkcija v prostor vključene slike ustvarja sedaj povsem nove odnose med barvitostjo in prostornostjo. Naraščanje slikovitosti in s kontrastnim osvetljevanjem oblik podprta razgibanost doseže svoj vrhunec z zmago perspektivističnega iluzionizma. Realna arhitektura stavbe je zapadla slikovitemu razkroju in je prevzela funkcijo nosilca irealne, zgolj s slikarskimi sredstvi (z zračno perspektivo) prikazane arhitekturne prostornosti. Vse to kaže spočetka še idealno enoto, disciplinirano subordinacijo, obogatitev in stopnjevanje prostorskih učinkov, toda na koncu poznobaročnega razvoja se javlja vidno opešanje idejne koncentracije, samoljubno poigravanje z dekorativnimi detajli, popuščanje notranje miselne in oblikovne povezanosti, prakticistično in racionalistično izigravanje nebitvenih likovnih elementov. Odpiranje naslikanega nebesnega svoda naj služi sprva viharnemu preletavanju neskončnih prostorov, a brž ko je to prenehalo, je pripeljala napol mehancična polnitev odprtega neba (prazne zevajoče odprtine so dejansko nesmisel) nevesčega dekoraterja v slepo ulico, v neljubo zadrego: nič drugega mu ni preostalo, kakor da je znova zatrpal iluzionistično oblikovani prostor, od katerega ni hotel odstopiti, toda tokrat z malo prepričljivimi sredstvi, z dekoracijo, ki jo enostavno prenaša iz običajne vertikalne stenske lege v horizontalno stropno, torej z obratom 90°. Negotovost take vrste je vidna ponekod na figurah brežiškega dvoranskega stropa, ki ga prav zaradi tega v celotni izvedbi ne bi prisodili Flurerjevi roki, njegovemu že dokazanemu obvladanju iluzionistične perspek-

tive. Tudi okornost in neznanje umetniško malo pomembnih provincialnih dekoraterjev pogosto nista bila kos dosledno oblikovanemu iluzionizmu celotne prostorne rešitve. Neredko opazamo to tudi v našem gradivu. Odločilno za razvoj pa je seveda samo stilno in umetniško utemeljeno pojmovanje, ne pa relativno malopomembno početje umetnostnih nižin, katerih tvorca večjim in umetniško zahtevnejšim nalogam niso več dorasli. Nenavadna prizadevnost iznajdljivega Attemsovega slikarja Flurerja pa je nasprotno uspešno prebrodila na početku XVIII. stol. nastopajoče težave, izvirajoče iz preorientacije in tekmovanja med italijansko in nizozemsko smerjo, tako da je čutiti v freskah tega mojstra, v pogumno plavajočih in kompozicijsko smotno povezanih figurah še ves zagon baroka, vso patetiko iluzionističnih registrov, a iz polnih sil črpajoče ustvarjanje, ki je bilo domačemu razvoju samo v vzpodbudo in korist.

Druga komponenta Flurerjevega razvoja je namreč razveseljivo sodobna in za tedanji čas resnično aktualna: zanimanje za krajinsko motiviko in za žanrsko snov ustreza sedaj vse širšemu razpoloženju in zapušča dovolj vidne sledove tudi v Flurerjevih zasnovah (oljne slike). Okrepitev realizma in naturalizma je postala v Avstriji toliko aktualna, da je bil izvoljen za prvega rektorja ustanovljene dunajske akademije Jakob van Schuppen (roj. v Fontainebleau), eden izmed vodilnih dunajskih predstavnikov nizozemske in francoske slikarske smeri (1726). Osamosvojitve krajinarstva, tihožitja in portreta je šla zaenkrat skozi strujanja rokokoja, in tudi italijanska umetnost je neovirano uživala svetovno slavo (Tiepolo), toda dejstvo, da se je po vsej Evropi prebujalo že novo umetnostno življenje, tako, ki je dajalo prednost naravni in neposredno dani poeziji vsakdanjega človekovega okolja, je moglo napovedati obnem revolucionarnejše tokove in dalekosežne družbeno-politične spremembe. Klic po naravi pomeni zahtevo po socialnejših pogojih življenjske ureditve, končno pa tudi reakcijo proti odvratnosti pompozne kuliserije kakšnega Galli-Bibiene, Fantija in drugih trabantov dvorskega ceremoniala in absolutističnega razsipništva.

Čut za zmerno in brzdanu uporabo prevzete teatralne retorike eklektičnega formalizma še ne jamči nujno za bolj osveščeno zanikanje konvencionalnega eklektičnega balasta, saj je bil Cortonov strop v palači Barberini v danem položaju edina možnost za reševanje stropnih kompozicij



Slovenska Bistrica: Flurerjeve stropne freske v glavni dvorani (1721)

tudi pri nas (Brežice, glavna dvorana), toda na drugih delih je v intimnejših in osebnostnejših podrobnostih nastopajoča Flurerjeva graciozna eleganca rokokojsko prefinjene senzualnosti že vidno zaželen umetnostni ideal, ki ga posestlja v toliko dovršeni obliki ravno umetnost Tiepola in Watteaua. Zato velja Flurerjev odnos do poetično idealizirane narave kot znanilec bližajoče se čustvene sproščenosti, kakor koli slikar svojega nedolžnega veselja nad »dražestno« zaoblenimi heroinami in njihovimi baročno mišičastimi kavalirji prav nič ne prikriva. O kakšnem nespoštljivem deheroiziranju prikazane družbe še ne more biti govora, izbor njenih ljubljencev in način njenih kretenj se je ravnal še vedno po okusu preizkušene carracceskne manire. Živahnost vrtinčastih pregibov in virtuoznih kontrapostov je po vseh pravilih neprikrajšan izraz dramatičnega veličastja in poziranja, in to skupaj z znanimi rekviziti visokobaročne inscenacije, s podložki blazinastih oblakov, s svetlotemno osvetlitvijo po načinu chiaro-scuro, z jarkim kon-

trastiranjem golote in draparije itd. In kljub vsemu nam vendarle ne uide specifično Flurerjeva svojstvenost v izražanju freskiranega inkarnata, ki je poln naravne svežine, prožnosti in barvne slikovitosti, poln topline in bleska. Po zelenkasto barvitih sencah ženskega inkarnata bi Flurerjeve spoznavne znake, vsaj v freski, najlaže prepoznali, pa tudi široke, kljub bleščavi lahkotno porazdeljene luči oljnih slik so priklicale v spomin celo bližino Salvatorja Rose.⁹ Morda bi se spričo zajetnejših form slikarjevih ženskih figur z večjo upravičenostjo spomnili še Rubensa in flamskih vplivov, kajti že pri Fromillerju so zgledi Rubensovega slikarstva kar najbolj očitni in tudi slovenjegraška sv. Elizabeta starejšega Straussa jemlje iz okolja Rubensovega naturalizma dovolj močne pobude.

Iluzionistično slikana arhitektura v dvorani in na stopnišču gradu v Slovenski Bistrici je do skrajnosti obložena in kar najbolj slikovito razčlenjena, torej v tem pogledu še šolski primer visokobaročne dekoracije. Atlanti podpirajo vence in arhitrave, okrašene z izobiljem profilov, arhitekturo usločenih gred in volut. Stene in stropovi delujejo kar se da razgibano, nemirno, razkrojeno. Kolorit je okrasto rumen in v sencah sivkast. Barvitost diagonalno in v cikcaku vezanih figur Heraklejeve apoteoze in mitoloških božanstev je prilično lokalna, vendar kaže kljub obilnosti baročnih gmot nekaj značilne slikarjeve lahkotnosti in tipično fakturo širokih potez. Lahne zelenkaste sence se javljajo odslej tudi na drugih Flurerjevih delih. Perspektivne skrajšave naslikanih balustrad naj vodijo pogled v odprtino nebesnega svoda, isto kompozicijo so zadržale tudi freske v stopnišču. Tudi slikarija kapele je Flurerjevo delo. Slikarije v prezbiteriju župne cerkve še niso ugotovljene, župnijska kronika (1860) omenja samo letnico (1722), ne pa avtorja, čeprav omenja v isti cerkvi izvršene Laubmannove freske (kapela sv. Frančiška Ksav., sign. 1738), Kremser-Schmidtove in J. A. Straussove oltarne slike.¹⁰ Tudi vprašanje obstoja Straussovih fresk v župni cerkvi še ni rešeno in čaka na širše primerjalno proučevanje celotnega freskantskega gradiva. O freskah v prezbiteriju pa bi bila dana naslednja opažanja: zelo shematično slikane, trde in okorne figure, plastična modelacija, grob in nezanimiv kolorit. Kompozicija predstavlja štiri slikane sohe v kotih, troje prospektnih prizorišč na stenah, na balustradah angele, iluzionistično slikano kupolo s kasetami in laterno. Za Flu-

rerja kar preveč preprosto delo, nedvomno gre za preslikavo, vsaj v kupoli.

Flurerjeve freske v II. nadstropju brežiškega gradu niso niti signirane niti datirane.¹¹ Tudi znani celofigurni portret slikarja na notranji steni viteške dvorane ni zanesljivo Flurerjeva podoba. Kot izrazito Flurerjevo delo bi mogle veljati samo stropne freske v stopnišču, ki predstavljajo zbor mitoloških figur in sivo v sivem slikane putte ob slikanih oknih (nad balustradnim vencem), ter podobno zasnovane freske v kapeli z iluzionistično arhitekturo, z evangelisti in z Bogom Očetom na svodu stropnega ovala. Kakor vse kaže, je stilna sorodnost s slovenjebistriškimi freskami tako očitna, da o Flurerjevem poreklu teh fresk ne bi mogli izreči nobenega dvoma (kolorit, svetloba, risba, kompozicija, motivika, celotni izraz slikarije). Odprto pa ostane vprašanje, kateri roki bi mogli prisoditi bolj grobo slikane stropne freske v veliki viteški dvorani, ali Flurerjevi delavnici ali celo drugemu mojstru. Tudi vprašanje morebitne preslikave še ni rešeno. Vsekakor tudi okorne slikarije v dveh ogalnih sobah zahodnega trakta (v istem nadstropju) ne bi bile Flurerjeve, še zlasti ne v pogledu sloga. Stenske slikarije v veliki dvorani, ki predstavljajo obsežne krajinske in arhitekturne vedute, pa če so Flurerjeve ali ne, morda so stilno zanj nekoliko prezgodnje, so vsekakor obsežno in umetniško prvovrstno delo.

Cortonov stropni sistem iz palače Barberini v Rimu je našel v Brežicah entuziastično zanesenega posnemovalca, slikarja, ki je ustvaril v brežiški apoteozi Attemsov eno najimpozantnejših del slovenske baročne umetnosti. Poslikane so stene (z venci girland na zidcu ogredja, fantastično krajino z arhitekturo), ostenja oken, kartuše v konkavno usločenem prehodnem ostenju v strop in sam strop (v kartušah mitološki prizori, v oglih in v sredini podolžnih stranic pari atlantov). Na stenah nameščene ovalne podobe (olje na platno) niso več ohranjene.

Vse stropno polje obdaja na robu mogočen iluzionistično slikan okvir, preko katerega segajo na nekaterih mestih deli osrednje stropne kompozicije številnih personifikacij znanosti in umetnosti. Polet v višino je tu opuščen, sedenja in stoje na oblakih in med oblaki silijo v plitko ploskev in se ne razvrščajo v globino, vsaj ne tako, kakor je to običajno n. pr. na brežiškem stopniščnem stropu in na drugih Flurerjevih stropovih. »Brežiški strop« je v Sloveniji največja poslikana stropna površina, vendar je slikarija

sorazmerno bolj shematično groba in tudi glede perspektivnih skrajšav pomanjkljiva. Neznani slikar, ki naj nadomešča Flurerjevo efektno obvladanje iluzionističnega poglobljanja in ki ni bil kos svežosti sočnega in barvito modeliranega Flurerjevega inkarnata — saj ta ni nikoli brez navdih lepote gracije —, bo ostal predmet nadaljnjega ugibanja vse dotlej, dokler ne odkrijemo ustreznih naročnikovih računov ali drugih arhivalnih podatkov. Ali ni čudno, da najboljši Attemsov freskant ne bi bil prejel glavnega, tako častnega naročila, kakor je poslikanje velike brežiške dvorane? Od znanih Flurerjevih sodobnikov ne pride nihče v poštev. Vsa stvar je videti dovolj nejasna.

Tretje in zadnje naročilo za stropne dekoracije bi bile stropne slikarije na gradu *Dornavi*. Morale so nastati v letih prezidave in še pred slikarjevo smrtjo (1739—42). Domnevajo, da bi arhitektura novega dvorca z vsemi pripadajočimi nasadi bila napravljena po načrtih Fischerja von Erlacha ml. Velikopotezna rešitev celotnega kompleksa, zraven pa stilna povezanost bogato razčlenjene celote, ki predstavlja odličen primer poznobaročnega nižinskega dvorca, tudi najboljšim arhitektom tega obdobja ne bi bila v sramoto. Če za domnevo o Fischerjevem projektiranju dvorca ne bi bilo zadostnih dokazov, bi bilo na drugi strani Flurerjevo sodelovanje pri slikanju stropnih fresk, ki znova predstavljajo priljubljena Herkulova dela in Herkulov sprejem v Olimp, vsaj s stilno sorodnostjo in tudi v podrobnostih izvedbe dokazano.¹² Po kompoziciji in koloritu se vse ujema s stropnimi figurami v Slovenski Bistrici in v Brežicah (stopnišče!), vendar se je slikar potrudil, da se v Dornavi ni ponavljal in da je tu nekoliko drugačen. Sicer pa bomo upoštevali razvoj in prilagajanje novim in drugačnim prostorom.

V Slovenski Bistrici so bile dvoranske figure enakomerno razmeščene po vsem stropu, okrog vsake je dovolj prostora in vsaka bi lahko bila spet samostojna skupina zase. Okoli Merkurja, ki je v središču pravokotnika, je po dvoje dvoparnih in dvoje troparnih skupin, pod to petorico pa plava Herkul s svojim batom; obdan je od dveh letečih genijev. Vihažno plapolanje draperij in trakov se vtisne v gledalčev spomin že ob prvem srečanju s Flurerjevimi nebeškimi božanstvi. Na stopnišču slovenjebistriškega gradu nas sprejme ozračje prilično sproščene galantnosti. Pri tem mislim na dekle z enorogom, ki se obrača k prosečemu mladeniču izpod oblaka, saj mu pravkar izroča mošnjiček cekinov. In navsezadnje bi mogel biti prav v

senci prikriti obdarovanec sam slikar, ki se je nevsiljivo vključil v eno izmed obeh stopniških skupin. Rokokojska primes bolj človeške vsebine je našla svoje mesto na stopnicah, v »čakalnici« pred vrati slavnostne dvorane, kajti dvorana gospode je rezervirana samo pravim bogovom, z njimi pa boginjam z razgaljenimi prsmi, z atributi ljubezni, sreče in plodovitosti (n. pr. še vidneje v Dornavi). Niti malo ne dvomim, da bi dornavske freske ne bile Flurerjeve, samo da je tu glavna stropna kompozicija v prostorne diagonale še trdneje vključena. Merkurjev polet je v Dornavi že pravi akrobatski salto, in frfotanja draperij, jarke osvetljave in zasenčenja v širokih plohah se vrtinčijo z bučnostjo in naglico skrajno dramtizirane akcije. Bujno kipeči barok družu prizore med oblaki olimpijskih višav ter v krajino postavljene dogodke iz Heraklejevega življenja, ki polnijo kartušna polja iznad zidnega venca in sredi pompozno usločenega ogredja in volut, v enega najmočnejših skupinskih učinkov profanih arhitekturnih notranjščin. Na platno slikane tapete v sosednjih treh sobah (idile dvorjanov v parkih) odsevajo izrazito francosko rokokojsko razpoloženje



Brežice: Flurerjeve stropne freske na stopnišču
(1. pol. XVIII. stol.)

(Lancret, Boucher, Pater). Da v takem okolju ne manjkajo chinoiserije, nas seveda ne more presenetiti (signatura slikarja Henrika Stadlerja z letnico 1749).

Na dvoranski freski na *Statenbergu* pri Makolah, ki je tudi Attemsov grad, vzbujajo pozornost močno stanjšane figure genijev in drugih božanstev antične mitologije. Stil statenberških slikarjev, ki jih je bilo morda več, je na prvi pogled drugačen od Flurerjevega. Wastler objavlja ime slikarja Joanneckega kot avtorja velike stropne slikarije, ki predstavlja apoteozo (Letis pax) in štiri elemente. Fresko obdaja težak štukaturen okvir, ves strop je okrašen z eno najbogatejših plastičnih dekoracij, kar jih imamo te vrste v Sloveniji. Kot graditelj arhitekture se omenja Camesini. V peterih sobah vzdolžnega krila so bile slikarije mitoloških prizorov že preslikane, po zadnji vojni pa znova restavrirane. Istočasno je bil restavriran tudi obilni štukirani strop visoke viteške dvorane.¹³ Neznane dekoraterje statenberške graščine štejemo po pravici med najboljše moči, kar so jih najeli Attemsi, med najboljše tudi v Sloveniji XVIII. stoletja.

II.

Vprašanje, ki si ga zastavljamo glede freskanta brežiških dvoranskih slikarjev, bo ostalo še nadalje odprto in nerešeno vse do tlej, dokler ne podvržemo temeljitejši obravnavi in sistematsko povezani komparativni stilni kritiki celotnega gradiva slovenještarskega baročnega freskantstva, bodisi profanega v graščinah, bodisi cerkvenega. Brez predhodne arhivalne in splošne zgodovinske analize tega gradiva, kolikor bi bilo izpričano v arhivskih virih in v računskih podatkih, ne bo možno ubrati zanesljivejše metode njegovega proučevanja. Fidejkomisna ostalina in korespondenca Attemsov in drugih plemiških lastnikov in naročnikov bo služila kot izhodišče obnovljenih poskusov zgodovinskega proučevanja. V takih in podobnih primerih se zateka v okolje arhivalne dokumentacije nujno in neizogibno tudi zgodovinar umetnostnega stila. Ne zato, ker mu stilno analitična metoda odpoveduje, pač pa zaradi dobivanja in spopolnjevanja rezultatov s sredstvi maksimalne metodične izčrpnosti, zaradi logično postavljenih zahtev vsestranskega proučevanja. V tem je tudi smisel uporabe pomožnih ved, tu je potrebna kompleksnost zgodovinarjevih postopkov, ki naj osvetljujejo dano problematiko v celoti, to je umetnostno in zgodovinsko.

V preteklih letih je izvršil Zavod za spomeniško varstvo, kakor je znano, pri reševa-

nju Brežic, enega najpomembnejših, a žal najbolj ogroženih spomenikov slovenske spomeniške posesti, konservacijo, ki jo šteje med svoja najbolj uspela dela. V doslej zaključeni etapi je restavratorski oddelek Zavoda pod vodstvom prof. Mirka Šubica in s sodelovanjem potrebnih gradbeno tehničnih strokovnjakov (ing. arh. T. Bitenca) zavaroval strop, izvršil očiščevalna in najnujnejša restavratorska opravila. Odstranjena je bila nevarnost, da bi dragocene slikarije s svoje podlage odpadle in bile v tem primeru za vselej uničene. Znamenitih baročnih slikarij brežiškega stropa in stenskih slikarij te dvorane se bo treba v bodoče seveda vse češče lotevati, bodisi v okviru restavratorsko-konservatorske kontrole, bodisi z vidika stilnozgodovinskega proučevanja njihovih umetnostnih vrednot. Področje, o katerem je tu govora, je postalo v zadnjih 30 letih enako privlačno in zanimivo, kakor so to bile nekoč gotske freske in obdobja srednjeveške umetnosti. O vzrokih te spremembe, namreč glede nazorskega (orientacijskega) vrednotenja splošnih časovnih pojavov, zgodovinarji včasih premalo razmišljajo, prav pa je, da občutimo današnjo stopnjo »znanstvene objektivizacije« kot potrebo po reviziji naših odnosov tudi nasproti baroku, in ne nazadnje nasproti spomenikom baroka v severovzhodni Sloveniji.

Kako blizu in svojsko so se priljubile v novi luči razodete razpoloženske vrednote baroka, nam potrjujejo tudi prispevki, ki jih je dal najmlajši rod Stelètove umetnostnozgodovinske šole prav v zadnjih letih, prikazi, ki služijo kot odsev temeljitosti sodobne metodične usmerjenosti in kot dokaz nadaljnjege poglobljanja v problematiko našega umetnostnega zgodovinopisja še posebno pozornost (Sergij Vrišer na področju štajerske, Melita Stelè na področju ljubljanske baročne plastike, oboje glej v razpravah v Iz. Cankarjevem jubilejnem Zborniku za umetnostno zgodovino, 1957).

OPOMBE

1. V. Steska, Slov. umetnost I, str. 122 po J. Wastlerju, Steirisches Künstler-Lexicon, str. 139. — Müller-Singer, KL IV, str. 39. — 2. Attems (Attembs, Athimbs), Hrvatska Enciklopedija I, 1941, str. 730. — 3. Zaradi posebnih zaslug za razvoj Rogaske Slatine mu je bil v zdravilišču postavljen spomenik. — 4. »Celjski strop« v palači novo zgrajene »celjske grofije« so mogli poslikati (tempera na platnu in ne freska!) samo slikarji gornjeitalijanske šole, kot naročnik nastopa znana avstrijska plemiška rodbina Thurn-Valsassina. — 5. Steska, o. c., cit. Wastler, Müller-Singer in Izvestja Muzejskega društva 1902, str. 50, 54; 1900, str. 165; Thiem-Becker 28, str. 145 in 150/1; Retrospektive Ausstellung d. Kunsthistor. Institutes d. Universität Graz (Meisterwerke aus dem 17. u. 18. Jahrh.: Rottmayer, Weisenkircher, Remp, Kremser-Schmidt), v Die Kunst, No. 2, November 1924, Bruckmann, München-Graz. — 6. F. Stelè, Varstvo spom., ZUZ VI, 1926, str. 53; nadalje: Steska, o. c., str. 135; Wastler, St.-K. L., str. 22; F. Stelè, Monumenta II, str. 26; F. Sijanec, Slikar F. M. Strauss, Č. Z. N. XXVII, 1932, str. 4–5; Robert Meraus, Franz Ignaz Flurer (Blätter f.

Heimatkunde, Graz); (Robert Meraus?), Franz Ignaz Flurer, Ein Beitrag zur Gesch. d. Barockmalerei im Stmk (Repertorium d. Kunstwissenschaft), isti v Thieme-Becker. — 7. Temeljni razpravi o pomenu in razvoju avstrijskega stropnega slikarstva sta napisala Hans Tietze, Programme u. Entwürfe zu den grossen österreichischen Barockfresken, Jahrb. d. Kunsthist. Sammlungen d. allerb. Kaiserhauses XXX, 1, Wien-Leipzig 1911/12, str. 1-29, in Max Dvořák, Zur Entwicklungsgeschichte d. barocken Deckenmalerei in Wien, Gesammelte Aufsätze zur Kunstgesch., München 1929, str. 227-241. — Prvo analizo baročnega stropnega slikarstva ob slovenskem primeru pa je dal Izidor Cankar z razpravo o freskah v ljubljanski stolnici: Giulio Quaglio, prispevek k razvoju baročnega slikarstva, Dom in svet XXXIII, 1920. Specialno literaturo glej tudi v F. Sijanec, F. M. in J. A. Strauss, ZUZ IX, 1929, Opombe k Uvodu, str. 8-40 in v St. Mikuz, Ilovšek Franc I, Ljubljana 1940. — 8. Dr. Heinrich Hammer, Der Kärntner Barockmaler Josef Ferdinand

Fromiller, Carinthia, 1910, št. 4-5. — 9. Domnevi, da bi bil zaradi tega Flurer učencem Salvatorja Rose, ugovarja že Wastler, o. c. op. 6. — 10. Gedenkbuch der Stadtpfarre Windisch-Feistritz, 1860, str. 24: 1722 wurde das Presbiteriumgewölbe samt Kuppel in der Stadtpfarrkirche fresco sehr gut ausgemalt. (So die Jahreszahl in der Kuppel.) ... 1722. Die schöne Frescomalerei des Presbiteriums in der Stadtpfarrkirche stellt vor: Die Nachfolge Christi des Kreuztragenden — die Erschlagung Ap. Jacobi mit der Keule, — Enthauptung Pauli Ap. Überdies noch 4 allegorische Figuren. Eine mit Kelch und Schlange. Unterschrift: »Respicit finem.« Die 2. mit der Wage: »Exaequat et dirigit.« Die 3. ruhend auf einer Säule: »Semper Adamas.« Die 4. ein Hahn: »Jacentes excitat.« — 11. F. Sijanec, Baročne freske v breziškem gradu, Posavje I, Brežice 1957, str. 45-51. — 12. F. Stelè, Varstvo spomenikov, Dornava, ZUZ XVIII, 1942, str. 101-102. — 13. Glej poročila o restavratorskih delih v Varstvu spomenikov I-II, 1948-1950.

RAZSTAVA »OKTOBRSKA REVOLUCIJA IN DELAVSKO GIBANJE NA SLOVENSKEM I. 1917-1920«

FRANCE KLOPČIČ

V prostorih Mestnega arhiva v Ljubljani je od 13. novembra do 8. decembra 1957 trajala razstava »Oktohrska revolucija in delavsko gibanje na Slovenskem leta 1917-1920«. Priredili so jo v okviru proslave 40-letnice Oktohrske socialistične revolucije.

Razstavo je organiziral Zgodovinski arhiv CK Zveze komunistov Slovenije.

Razstavljene so bile foto-kopije dokumentar-nega gradiva: časopisnih poročil, letakov, fotografij, uradnih spisov in okrožnic, med katerimi so bili tudi sodni akti in »strogo zaupna« obve-stila. Na razstavi je bilo nekaj unikatnih do-kumentov — v originalu in v kopijah. Gradivo je bilo študijskega značaja; za obiskovalce je bilo potrebno strokovno vodstvo, vendar pa so naslovi in predmetna pojasnila h gradivu omo-gočala samostojno seznanitev s tematiko.

Težišče razstave ni bilo v prikazovanju do-godkov v Petrogradu in Rusiji leta 1917. Tem zgodovinskim dogajanjem je bilo posvečenih le nekaj fotografij in citatov tov. Tita in Kardelja ter prvo poročilo o boljševiskem prevratu v slovenskem delavskem časniku »Naprejek«, z dne 9. novembra 1917. Glavno vsebino razstave so tvorili podatki o prvih neposrednih odmevih Oktohra na Slovenskem leta 1917-1918 in o nadaljnjem razvoju delavskega gibanja na sloven-skem ozemlju v pogojih novo nastale kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev leta 1919-1920.

Med prve neposredne odmeve Oktohrske re-volucije na Slovenskem štejemo mirovne shode, ki so jih prirejale delavske organizacije v ru-darskih krajih v Trstu, Ljubljani, na Jesenicah, v Borovnici, v Tržiču in drugod novembra in decembra leta 1917. »Priznajte novo sovjetsko vlado, sprejmite rusko ponudbo miru!« — tako so sklepali delavci na svojih zborovanjih pod močnim vplivom vesti, ki so prihajale iz Ru-sije, kjer je svet ljudskih komisarjev pod Leni-novim predsedstvom posvetil prvo skrb vpraša-nju premirja in miru.

Pod steklom so obiskovalci lahko brali po-večano kopijo poročila z mirovnega shoda v Lo-gatcu, v katerem je prav dobro prišlo do izraza ljudsko razpoloženje. »Proč z vojno! Živela ru-ska revolucija!« so vzklikali navzoči.¹

Leto 1918 se prične v znamenju novih de-monstracij proti vojni in za mir. Ko so zastop-

niki nemške in avstro-ogrske vlade na mirovnih pogajanjih s sovjetsko delegacijo v Brest-Litov-sku stavili pretirane ozemeljske in druge za-hteve kot pogoj za mir ter s tem ogrožali skle-nitev miru, se je val razburjenja in ogorčenja, ki je izbruhnil sredi januarja na Dunaju, kjer je delavstvo stavkalo, razširil tudi na Slovenijo. Povsod se je delavstvo ponovno zbiralo na mi-rovne manifestacije; v Trstu so n. pr. slovenski delavci skupno z italijanskimi organizirali pet-dnevno stavko, za vodstvo katere so izbrali de-lavski svet, prvi na slovenskem ozemlju. Foto-kopije časopisnih poročil podrobno opisujejo te dogodke. Ljubljana je dva dni bila pod vtisom množičnih manifestacij pred Mestnim domom, kjer se je zbralo vsakokrat okrog pet tisoč de-lavcev, delavk in meščanov na protestno zbo-rovanje.

Iz dokumentov tudi vidimo, da so se za-hteve po sklenitvi miru tesno spletale z zahte-vami po izboljšanju prehrane ali aprovizacije, kakor se je tedaj označeval sistem distribucije živil in drugih najnujnejših potrebščin. Četrto leto vojne je namreč prebivalstvu in vojakom na fronti prineslo strahotno pomanjkanje in la-koto. Ljubljanske žene so 22., 23. in 24. aprila 1918 zaporedoma demonstrirale na ulicah, do-klar ni bilo poklicano vojaštvo, da napravi »red« v mestu. O teh dogodkih so slovenski časopisi zaradi cenzure prinesli izredno kratka poročila. Več o njih je povedala razstavljena resolucija ljubljanskega občinskega sveta z dne 25. aprila, v kateri se je priznavalo, da so žene bile »gnane v obup.«

Dve fotografiji in zaradi cenzure okrnjeno tiskovno poročilo nam predočujejo vstajo mornar-jev v Boki Kotorski dne 1. februarja 1918. Upor-niki so dunajski vladi poslali radijsko brzojavko z zahtevo, naj se napravi konec vojni. Na sliki vidimo voditelje vstaje, kako jih peljejo na mo-rišče. Med voditelji, obsojenimi na dolgoletno ječo, je bil tudi slovenski mornar Franc Bajželj iz Stražišča pri Kranju,² ki živi še danes.

Obširneje so pokazani uponi slovenskih vo-jakov maja leta 1918, ki so močno prispevali k izpodkopavanju stare, gnile Avstro-Ogrske.

Zgodovinski arhiv CK ZKS je ob pripravah za razstavo poizvedoval med preživeli udele-ženci uporov slovenskih vojakov v Judenburgu,