

Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

87
Č 113314

22

ZBORNİK

ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

JANEZ WOLF

NOVA VRSTA

XXII

1986



LJUBLJANA
1986

ZBORNIK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

Urednik: dr. sc. [illegible]

Uredništvo: [illegible]
Ljubljana, [illegible]

[Illegible text block, likely containing a preface or editorial note.]

[Illegible text]

[Illegible text]

[Illegible text]

[Illegible text]

[Illegible text]

Viri
za slovensko
umetnostno
zgodovino

France Mesesnel-Andreja Žigon

JANEZ WOLF, 1825—1884: ŽIVLJENJE IN DELO

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXII, 1986

Prvi del monografske študije o slikarju Janezu Wolfu je iz češčine prevedena in z opombami dopolnjena disertacija Franceta Mesesnela, s katero je 1922 doktoriral v Pragi. Mesesnel je obširno in s pretanjenim občutkom opisal Wolfovo življenje in predstavil Wolfa kot tragično romantično osebnost. Medtem ko je Mesesnel obdelal stensko slikarstvo, je drugi avtor monografije analiziral oljne slike in dodal katalog vseh znanih Wolfovih del.

V Benetkah, kjer je Wolf tri leta obiskoval akademijo, se je učil pri klasičnih beneškega renesančnega slikarstva, zlasti pri Veroneseju in Tizianu, sicer pa se je vzoroval po nazarenskih slikarjih. Kot najpomembnejši predstavnik nazarenske smeri na Slovenskem, je Wolf v tretji četrtini 19. st. prekinil z baročnim izročilom in v cerkvenem slikarstvu povsem uveljavil nove ideale. Utemeljil je poznonazarenski historizem druge polovice in poznega 19. st., prek najpomembnejših učencev, bratov Šubicev in Antona Ažbeta, pa je istočasno vplival tudi na razvoj našega slikarstva v smeri realizma. Wolfova najkvalitetnejša dela so stenske slikarije v cerkvah na *Vrhniku*, *Vrabčah*, v *Vipavi* in *Ribnici*, med oljnimi slikami pa *Brezmadežna* v Dolenji vasi pri Ribnici in *Roženvenska Mati božja* ter *Sv. Janez Evangelist* v Ribnici.

UDC 75.046(497.12):929 Wolf J. 1825—1884
France Mesesnel-Andreja Zigon

Original Scientific Work

JANEZ WOLF, 1825—1884: LIFE AND WORK

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXII, 1986

The first part of this monographic study on the painter Janez Wolf is an annotated translation from the Czech language of the thesis with which France Mesesnel won his doctorate in Prague in 1922. Mesesnel gave an extensive and sensitive description of Wolf's life and presented him as a tragic romantic personality. While Mesesnel discussed the wall paintings, the second author of the monograph has analyzed the oil paintings and added a catalogue of all Wolf's known works.

In Venice, where he studied, three years at the Academy, Wolf also studied the painting of the classical Venetian Renaissance, especially of Veronese and Titian; otherwise he modelled his work on that of the Nazarene painters. As the most important representative on the Nazarene style in Slovenia in the third quarter of the 19th century, Wolf departed from the baroque tradition and firmly established new ideas in church painting. He founded the late Nazarene historicism of the second half and late 19th century, while through his most important pupils, the Šubic brothers and Anton Ažbe, he also influenced the development of Slovenian painting in the direction of realism. Wolf's best work are the murals in the churches in *Vrhnika*, *Vrabče*, *Vipava* and *Ribnica*, and the oil paintings of the *Immaculate Conception* in Dolenja vas near Ribnica and the *Virgin of the Rosary* and *St. John the Evangelist* in Ribnica.

418311

ZBORNİK

ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

FRANCE MESESNEL — ANDREJA ŽIGON
JANEZ WOLF, 1825-1884
ŽIVLJENJE IN DELO



NOVA VRSTA
XXII
1986



5881-20-8

113314



Josip Germ: *Slikar Janez Wolf*, risba po fotografiji, neznano kje (med drugim objavljena v reviji *Dom in svet*, 1907)

VSEBINA
TABLE DE MATIERES

Nace Šumi	Spremna beseda Avant-propos	9
Albina Lipovec	Slovenska interpretacija Mesesnelovega besedila Interprétation slovène du texte de Mesesnel	11
France Mesesnel	SLIKAR JANEZ WOLF Doktorska disertacija, Praga 1922 LE PEINTRE JANEZ WOLF Thèse de doctorat, Prague 1922	
	Uvod Introduction	17
	Janez Wolf	35
	Opombe Notes	97
Andreja Žigon	Nekaj misli ob Mesesnelovem besedilu in oznaka Wolfovega oljnega slikarstva Quelques réflexions en marge du texte de Mesesnel et caractérisation de la peinture à l'huile de Wolf	103
	KATALOG CATALOGUE	
	Stenske slike (Freske) Peintures murales (Fresques)	125
	Oljne slike Huiles	141
	Študije Etudes	161
	Wolfu napačno pripisana dela Oeuvres faussement attribuées à Wolf	163
	Pomembnejša literatura o umetniku Choix de textes sur l'artiste	169

The Life and Work of Janez Wolf La vie et l'oeuvre de Janez Wolf	171
---	-----

Kratice Abréviations	179
-------------------------	-----

**SLIKOVNA PRILOGA
PLANCHES**

Imenik krajev Index de noms des lieux	258
--	-----

Imenik oseb Index des noms de personnes	261
--	-----

Monografija o Janezu Wolfu je bila pripravljena pred dvema letoma. Zeleli smo, da bi izšla 1984 in da bi z njo počastili stoto obletnico smrti slikarja, ki doslej še ni doživel dostojne predstavitve, čeprav sodi med naše pomembnejše umetnike preteklega stoletja in je hkrati ključna osebnost v razvoju slovenskega slikarstva na prehodu iz romantike v realizem, s svojim vplivom pa je istočasno tudi povezal uradno in neuradno umetnost. Monografija je zasnovana kot študija: France Mesesnel je natančno in s pretanjenim občutkom opisal Wolfovo življenje in predstavil Wolfa kot človeka ter analiziral njegovo stensko slikarstvo, podpisana pa sem prispevala katalog vseh doslej znanih Wolfovih del in oznako oljnega slikarstva. Besedila vsebinsko nisem dopolnjevala razen nekaterih manjših popravkov.

Na tem mestu naj se zahvalim vsem, ki so mi posredovali številne podatke, tako župnijskim upraviteljem in drugim lastnikom Wolfovih del, kakor kolegom, ki so mi pomagali tudi s strokovnimi nasveti, zlasti Ferdu Šerbelju, ki je pregledal kataloški del, še posebej pa direktorju Arhiva umetnostne akademije v Benetkah prof. Nedu Fiorentinu, direktorju muzeja Correr prof. Giandomenicu Romanelliju in osebju Mestnega arhiva prav tako v Benetkah. Prisrčno zahvalo dolgujem prof. Albinci Lipovec, ki je Mesesnelovo besedilo prevajala s potrpežljivostjo in s poslušom za njegov stil. Zahvaljujem se tudi Raziskovalni skupnosti Slovenije, ki je denarno podprla in omogočila raziskovanje Wolfovega slikarstva.

Ljubljana, aprila 1986

ANDREJA ŽIGON

SPREMNA BESEDA

Že leta nazaj si slovenska umetnostnozgodovinska veda prizadeva, da bi začeli s sistematičnim izdajanjem virov za stroko. Znano je, da smo v tem pogledu še prav na začetku. To velja celo za temeljne topografske razvide, prav posebej pa za vire v ožjem zgodovinskem pomenu besede, brez katerih je osvetljevanje zgodovinskega dogajanja nemogoče ali vsaj močno pomanjkljivo. Domenjeno je bilo, naj bi Znanstveni inštitut Filozofske fakultete svojo pozornost usmeril zlasti na novejšo in najnovejšo vire. V tej skupini so značilni nekateri tiski, neobjavljeni sestavki in korespondenca. Med novejšimi viri je tudi disertacija Franceta Mesesnela, ki jo je za dosego doktorske časti predložil v Pragi leta 1922. Disertacija je posvečena življenju in delu slikarja Janeza Wolfa, ki je ena ključnih osebnosti slovenskega slikarstva devetnajstega stoletja, umetnik, ki je zapustil globoko sled v skupini učencev — realistov, zlasti zavoljo svojega visokega pojmovanja umetniškega poklica. Stota obletnica Wolfove smrti je bila povod za pripravo naše publikacije kot prvega zvezka serije virov za slovensko umetnostno zgodovino. Natis Mesesnelove disertacije je posebej pomemben, ker nam vse do danes še najbolje predstavlja Wolfovo življenje in delo ali vsaj del njegovega opusa. Hkrati je ta knjiga tudi oddolžitev Francetu Mesesnelu, svetli postavi slovenske umetnostne zgodovine, ki jo je doletela prezgodnja smrt na pragu osvoboditve leta 1945.

France Mesesnel se je v svojem znanstvenem delu pretežno ukvarjal s slikarstvom devetnajstega stoletja pri nas in v svoj interes zajel tudi še impresionizem. Njegova študija o slikani krajini tega časa, monumentalna monografija o bratih Šubicih in kratka poglobljena študija o Petkovškovem delu so temeljna besedila. Toda mogoče je reči še več. Zlasti realistična izhodišča slikarstva tega stoletja so bila Mesesnelu strokovni *credo*, tako da je s teh izhodišč presojal tudi naš impresionizem in njegove nerealistične premene. Njegovo besedilo o Jakopiču v Jakopičevem zborniku leta 1929 je v kar moč očitnem nasprotju s tezami Izidorja Cankarja v istem zborniku. Ta »dvoboj« nazorskih izhodišč bi zaslužil, da postane znamenit v zgodovini naše stroke. Kaj je Franceta Mesesnela napotilo, da si je za disertacijo izbral prav slikarja Janeza Wolfa, ta trenutek ni neposredno izpričano, načelni razlogi pa so z nadaljnjim zgodovinarjevim delom dovolj uokvirjeni. Zahvala, da je Mesesnelova študija postala dostopna slovenski javnosti, gre seveda tudi prevajalki češkega izvirnika Albin Lipovec.

Drugi avtor publikacije je Andreja Žigon, ki se je uveljavila z dosedanjimi raziskavami slikarstva devetnajstega stoletja, in sicer tiste njegove doslej prezrte in premalo upoštrevane strani, ki so kot poslikave prostorov bistveno dopolnile podobo likovne kulture tega časa. Avtorica je Mesesnelovo disertacijo opremila z opombami, v katerih je njegove ugotovitve izpopolnila in v določenih primerih tudi korigirala podatke, ter študijo obogatila s prepotrebim katalogom Wolfovih del. Tega je smotrno razdelila po tehnikah in v tem okviru še po datiranih, nedatiranih, pripisanih ter slikarju napačno pripisanih delih, tako da imamo pred

seboj znanstveno izčrpno obdelano gradivo, ki je tudi pomembna dopolnitev naše topografske umetnostnozgodovinske literature. Prav na osnovi poglobljenega študija, ki ga izpričuje katalog, je Žigonova v spremnem besedilu podala tudi zaokroženo oznako Wolfovega oljnega slikarstva in s tem dopolnila Mesesnelovo analizo stenskih slik. Poleg tega je njegove splošne in ponekod nekoliko ohlapne formulacije utemeljila z ugotovitvami o konkretnih Wolfovih vzorih tako iz kroga nazarenskega kot še posebej beneškega slikarstva, kar ilustrira tudi slikovni del publikacije, kjer so mnoga Wolfova dela predstavljena v nazorni konfrontaciji s predlogami. Knjiga je potemtakem dovolj zaokroženo delo, ki ne ponuja samo Mesesnelove neobjavljene študije kot vira za slovensko umetnostno vedo, marveč hkrati bogati stroko z novim gradivom in z novimi spoznanji. Ker obravnava slikarja, ki se po svoji usmeritvi uvršča v nazarenski krog, je publikacija tudi širše zanimiva, ne zgolj za slovensko umetnostno vedo. Prav zadnja leta se namreč evropska znanost vse bolj intenzivno ukvarja s tem slikarstvom, tako da je naša knjiga tudi tehten prispevek k spoznanjem evropskega slikarstva v preteklem stoletju.

NACE ŠUMI

P. S. Skraja smo nameravali izdati pripravljeno knjigo kot prvi zvezek v seriji virov za slovensko umetnostno zgodovino. Naneslo pa je, da delo ni bilo sprejeto pri predlagani založbi, kamor bi po našem lahko sodilo. Zato smo se odločili, da jo natisnemo kot 22. zvezek Zbornika za umetnostno zgodovino. Po tej poti bo besedilo doseglo vsaj ožje zainteresirani krog bralcev, čeprav je bilo namenjeno širši publiki.

SLOVENSKA INTERPRETACIJA MESESNELOVEGA BESEDILA

V več pogledih je zanimiva v češkem jeziku pisana disertacija Franceta Mesesnela; ne le za bralca in poznavalca umetnostne zgodovine, pač pa tudi za prevajalca in jezikoslovca. Pri prenašanju Mesesnelovega besedila v slovenski jezik se je pojavila vrsta vprašanj, ki jih v pričujoči izdaji nikakor ne smemo zamolčati ali spregledati, kajti nanašajo se na spoštljiv odnos do avtorjeve ostaline v današnjem času in na zapletene probleme jezikovnih pretvorb ter s tem povezanih pomenskih in stilnih premikov.

Na prvem mestu bi ob jezikovnih lastnostih Mesesnelove disertacije omenili dejstvo, da se je moral avtor naučiti sorodnega češkega jezika v razmeroma kratkem času, tj. za časa svojega študijskega bivanja v Pragi. Tudi če bi našo trditev ovrgli z možno domnevo, da je Mesesnel znal češko že pred odhodom na Karlovo univerzo, bi jezikovne značilnosti njegovega besedila zgovorno pritrdile, da znanje češkega jezika ni temeljilo na družinskih dispozicijah ali bilo naučeno v dvojezičnem slovensko-češkem okolju. Jezikovna realizacija Mesesnelovega besedila namreč kaže na razhajanje površinske in globinske pomenske strukture: globlja pomenska členitev njegovega teksta je vseskozi slovenska, medtem ko je izrazna oblika češka. Ali z drugimi besedami: avtor je pisal češko, mislil pa je slovensko. Omenjena značilnost vnaša v pomensko strukturo nejasnosti in nerazumevanja zlasti za češkega bralca, ki ne zna slovenskega jezika. V Mesesnelovem češkem izvorniku so poleg gramatičnih napak tudi stilne ohlapnosti in neustrezni prevodi pomenskih sestavin slovenskega jezika. Ocenjevalec Mesesnelove doktorske disertacije je nekatere napake popravljal; na več mestih je ob vijugastih črtah pripisal pripombe na rob, npr. *stilist.*, *vezava*. Naj prav v tej zvezi povemo, da so najbolj »obvijugana« mesta bila najbolj slovenska in obarvana z Mesesnelovimi individualnimi izraznimi sredstvi, ki jih v površinskem prevodu ni bilo težko prepoznati in jim poiskati slovenski izraz. Težji in bolj zapleteni so bili pri prevajanju tisti deli vsebine, ki jih avtor ni znal ustrezno poimenovati v češkem jeziku in je zato v besedilu precej eliptičnega izražanja, elementov govornjene sintakse in ubeseditev, ki jih je bilo težko prevesti v slovenščino, ker ni bilo dovolj jasno, s katerimi pomenskimi prviniami slovenskega jezika bi se mogle povezovati. Navedene težavnosti in nedorečenosti je bilo mogoče reševati le ob sodelovanju strokovnjaka, ki pozna Wolfovo življenje in delo, Mesesnelov način izražanja in stilno normo slovenskega umetnostnozgodovinskega področja, zato je bila nujna in potrebna pomoč Andreje Žigon, urednice in soavtorice pričujoče publikacije.

Pri prevajanju Mesesnelove disertacije se poleg naštetih odpirajo tudi problemi jezikovne norme, ki se vključujejo v sistem odnosov pisec — besedilo — bralec. Pri današnjem prevodu je bilo treba upoštevati razvoj slovenskega knjižnega jezika in spremenjene stilne norme umetnostnozgodovinske zvrsti od let po prvi svetovni vojni, ko je bila napisana Mesesnelova disertacija. Izrazje, ki še svobodno alternira v nekaterih slovensko pisanih Mesesnelovih študijah in poročilih

(npr. *vzor* — *vzorec*), je v današnjem jeziku umetnostne zgodovine terminološko ustaljeno in je torej razumljivo, da se v prevodu kažejo pri nedorečenih in nejasno izraženih vsebinah izrazni načini današnje stroke.

Kljub težnjam po sodobnem izrazu je bilo na drugi strani enako močno prizadevanje po ohranjanju zgodovinskih sestavin in individualnih lastnosti Mesesnelovega pisanja, ki s svojo poudarjeno čustvenostjo odkriva poteze Janeza Wolfa kot človeka in umetnika. Emocionalni odnos do obravnavane snovi, viden v literarnem (umetnostnem) oblikovanju besedila, ima v svojem sporočilu izrazito kognitivno funkcijo, zato je bilo treba literarno plast ustrezno prenesti tudi v slovensko inačico Mesesnelove disertacije. V njej je bilo potrebno naznačiti časovno perspektivo, ki naj bi pri slovenskem bralcu potrjevala časovno odmaknjenost tvorca besedila in dobe, v kateri je živel in ustvarjal slikar Janez Wolf. V citatih zajeta starejša oblika slovenskega knjižnega jezika (prim. izraze *kotičje*, *vražarstvo*) ponazarja to sestavino Mesesnelovega besedila, ki ga uvrščamo na mejno področje dveh funkcijskih zvrsti, umetniške in znanstvene literature. V znanstvenem stilu Franceta Mesesnela ohranjamo takratno pisno obliko nekaterih strokovnih izrazov (*genre*, *al fresco*); avtor jih je v citatni obliki uporabljal tudi v svojih kasnejših besedilih in so torej usklajeni s časovno zvrstjo slovenskega umetnostnozgodovinskega stila.

Pri razlagi načel in postopkov, vzetih v poštev pri prevajanju, želimo opozoriti na vidno lastnost vsakega prevoda, ki je hočeš nočeš ena od možnih variant. Prevod Mesesnelove disertacije je v veliki meri interpretacija, v kateri se bolj ali manj opazne stilne lastnosti prevajalca in urednika; zlasti v tretjem delu disertacije, kjer avtor obravnava slikarski opus Janeza Wolfa, je bilo mogoče z večjo gotovostjo dopolnjevati nejasna mesta in je zato prav to poglavje najbolj obarvano z jezikovno normo današnjega časa. Kljub izrečeni resnici se je prevedena disertacija na mnogih mestih približala značilnemu Mesesnelovemu stilu. Naj kot primer navedemo odlomek iz njegovega, v slovenščini napisanega poročila o slikarski razstavi v Narodni galeriji; članek je označen z isto letnico kot Mesesnelova disertacija, odlomek pa se nanaša na Wolfovo osebnost: »V tem času krotke fantazije je izšel iz slovenskega naroda genij, ki je na mah objel duševne sile naroda in s svojim etičnim dostojanstvom vzgojil naslednike, ki so šli po sadove tujine in zvezali moderne umetnike z mojstrovo tradicijo.«¹

Zanimivo za jezikoslovca je bilo v češkem besedilu, ki ga je pisal Slovenec, opazovati prepletanje dveh sorodnih slovanskih jezikov, pri čemer si je slovenščina izposojala iz češkega jezika besedje splošno kulturnega slovarja in izrazoslovje z različnih strokovnih področij. Iz jezika umetnostne zgodovine npr. tele izraze: *krajina*, *predloga*, *postava*, *rezbar*, *stavba*, *slop*, *tvorba* idr. Češke izposojenke imajo različno razvojno pot glede na stilno in pomensko uvrstitev v sodobnem slovenskem knjižnem jeziku; nekaterih pa v današnji rabi ne zasledimo več in jih v slovenščino prevajamo, npr. iz Mesesnelovega besedila,

¹ Fr(ance) Mesesnel, *Preteklost slovenskega slikarstva*, M, III, 1922, p. 361.

tvorba — ustvarjanje, ustvarjalnost; dojem — vtis. Pogosto je slovenščina sprejela iz češkega jezika le pomen in ga dodala besedi, že obstoječi v sloveskem sistemu. Gotovo gre pri besedi *postava*, v pomenu *upodobljena oseba* v likovnem ali literarnem delu za izposojenko iz češčine. Raba izraza *postava* se v navedenem pomenu opušča tako v literarnoteoretični kot umetnostnozgodovinski vrsti jezika, v prevodu pa ga vendarle ohranjamo, kajti v tej vrsti pisanja opravlja svojo razločevalno funkcijo; poslikava na obsežni površini zajame navadno celotno figuro (= postavo), ne le upodobljeno glavo ali portret. Ne nazadnje moremo tudi s tovrstnim izrazoslovjem rekonstruirati zvrst slovenskega umetnostnozgodovinskega stila v obdobju med obema vojnama.

Preden je slovensko besedilo dobilo dokončno podobo, je bilo treba izvršiti raznolike jezikovne in stilne operacije, kajti avtor se v češčini ni mogel enako suvereno izražati kot v svoji materinščini. Najbolj številni so bili posegi v skladijski ravnini Mesesnelovega češkega besedila. Jezikovni popravki češkega ocenjevalca disertacije zadevajo pogosto na besedni red v stavku, zatorej upošteva tudi slovenska varianta t. i. členitev po aktualnosti, ki pri objektivnem besednem redu, značilnem predvsem za strokovna besedila, postavlja v izhodišče stavčne povedi že znane dele sporočila, medtem ko se sporoča v jedru stavka nova vsebina. Kot primer navajamo razporeditev besed iz izvirnika in prevoda. Izvirnik: *Edina izjema v jezikovnem pogledu je bila cerkev.* Prevod na strani 19: *V jezikovnem pogledu je bila edina izjema cerkev.* Glede na sobesedilo je popravljena oblika stavka manj emocionalna in nezaznamovana. Popravki vnašajo v Mesesnelov tekst več jasnosti in zmanjšujejo stopnjo čustvenosti, značilno za govorjeni jezik. Elementi govorjenega jezika (tujci osvojijo te veliko prej kot zapletene pisne oblike izražanja) so v Mesesnelovem češkem besedilu pogosti. Pri stilizacijah te vrste se je bilo treba odločiti med variantami, včasih morda tveganimi možnostmi ter upoštevati predvsem besedni kontekst. Dobesedni prevod češkega stavka, ki ima eliptično in nedorečeno obliko: *Vse takratne cerkvene stavbe so bile veliko manjše in sredstva niso zadoščala za drage poslikave.* Prevedeni stavek na strani 20: *»Vse druge takratne cerkvene stavbe so bile veliko manjše, toda sredstva kljub temu niso zadoščala za drage poslikave.«* Poudarjeni izrazi dajejo prevedenemu stavku jasnejše pomenske relacije in trdneje povezujejo v celoto posamezne dele stavčne povedi. Večpomenski priredni veznik *in* (češ. *a*) je bil temeljito popravljen in nadomeščen s protivnim veznikom *toda*, ki daje zloženemu stavku drugačno pomensko razmerje; na dveh mestih vrinjeni besedi pa vključujeta stavek bolj koherentno v sobesedilo. Tovrstne povezovalne elemente je bilo treba dodajati Mesesnelovemu besedilu na več mestih, pri čemer je postala vsebina slovenskega prevoda preglednejša. Jasnejša pomenska členitev je bila dosežena tudi s povezovanjem stavkov, ki so v izvirniku samostojni in nedorečeni, v prevodu pa so postavljeni v zložene stavke bolj razvidnih pomenskih razmerij. Na drugi strani je seveda bilo potrebno predolge dele besedila razbijati na manjše odstavke, kar je zopet pripomoglo k jasnosti in lažji berljivosti Mesesnelovega besedila v slovenščini.

Ponekod popravljena stilizacija zmanjšuje zanos in čustvenost Mesesnelovega stavka, daje mu umirjenost, značilno za današnji znanstveni stil; prim. stavek na strani 22: »Danes učinkujejo njegove slike dolgočasno, barva brez sijaja ubija *ustvarjalno hotenje*«. Izvirnik: »Danes učinkujejo njegove slike dolgočasno, barva brez sijaja ubija *jasno voljo po velikem ustvarjanju*«. Marsikateri stavek Mesesnelovega besedila ostaja zagonetno nedorečen, npr. na strani 53: »*Bil je (Wolf) dobri duh, ki je doraščajočemu moškemu nudil potrebno oporo, odkril pa se mu je šele v zrelejši dobi.*« V prevodu se vsebini stavka ni moglo dodajati jezikovnih znakov, kajti interpretacija bi bila v vsakem primeru odmaknjena od avtorjevega sporočila. Nedorečenosti, na katere naletimo v Mesesnelovem tekstu, mora bralec pač izpolniti in domisliti sam.

V slovenski varianti so ostale nepopravljene tudi nekatere netočnosti, npr. na strani 33: naslov epitafa, ki ga je Prešeren zložil za Langusovo spominsko podobo, namenjeno za nagrobno kapelico *Ovsenekovima dečkoma* iz Lesc, je avtor prevedel v češčino le približno. Morda je to storil zavestno in v češkem prevodu opustil lastno ime (*Dvema mladima dečkoma*). Ker prihaja Mesesnelova disertacija med slovenske bralce, med katerimi je Prešernovo izročilo znano in cenjeno, se zdi potrebno opozoriti na te vrste odklone v tujejezičnem pisanju. Ostala vsebinska neskladja, izhajajoča iz današnjega védenja o slikarstvu Janeza Wolfa, so obravnavana v opombah A. Žigonove, kjer se ustrezno soočajo dosežki znanstvene misli dveh, med seboj nekaj desetletij oddaljenih razvojnih obdobj.

Prevedena disertacija ima razen že omenjenih tujk v citatni obliki povsem današnjo pravopisno podobo. V rabi velike in male začetnice so med izvirnikom in prevodom razločki. Tudi pri pisavi strokovnih izrazov, npr. imena *nazarenci*, spreminjamo izvirnik, ki ima ime pisano z veliko začetnico. France Mesesnel je v svoji kasnejši monografiji o bratih Šubic ta strokovni izraz pisal že z malo začetnico; v tej obliki je termin zapisan v sodobnih slovenskih leksikografskih delih.

Tenkočutnost avtorjevega sprejemanja Wolfove umetnosti je v prevodu ohranjena; v tem je Mesesnelovo sporočilo dragoceno in sodi še vedno v naš čas.

ALBINA LIPOVEC

FRANCE MESESNEL
SLIKAR JANEZ WOLF
DOKTORSKA DISERTACIJA
PRAGA 1922

Iz češčine prevedla Albina Lipovec
Uredila in opremila z opombami Andreja Žigon

UVOD

I.

Politični položaj in kulturni razvoj Slovencev na začetku 19. stoletja. — Dunaj, središče kulturnega življenja. — Slovensko meščanstvo. Ljubljana, glavno mesto Slovencev. Tuji kulturni vplivi. — Literarna in lingvistična dela. — Stanje podeželskega ljudstva. Njegove kulturne zmožnosti.

II.

Umetnost 18. stoletja kot uvod v 19. stoletje. — Italijanski vplivi. — *Accademia operosorum* in Giulio Quaglio. — Slovenski freskanti. — J. M. Schmidt (Kremser Schmidt). — Valentin Metzinger in tovariši. — Podeželske delavnice. Layerjeva šola. — Vpliv dunajske klasicistične akademije. Brata Janša in Franc Kavčič. — Janez Potočnik, Matevž Langus. — Začetki naivnega ustvarjanja po naravi. — Langusovo delo. Upad umetnosti pri njegovih učencih. — Konec slovenskega baroka v 19. stoletju.

I.

V začetku 19. stoletja so bile slovenske dežele sestavni del avstrijske kulturne celote z glavnim mestom Dunajem. Ta razvojna vzporednost je v literaturi slovenskega prosvetljenstva povsem jasna in se je po znameniti Napoleonovi okupaciji v dobi avstrijske restavracije še utrdila. Politična zgodovina je slovenskim deželam spričo njihove lege prisodila posebnosti, ki jim jih je v okviru francoskega imperija dodelil Napoleon. Ta zunanja prednost je osvobajajoče delovala na duševne moči, razmahnila je Vodnikovega duha v *Iliriji oživljeni* in v Ljubljani pospešila rast celega kulturnega kroga, ki mu je bil na čelu baron Žiga Zois.¹ Literarno in znanstveno prebujenje je bilo kratkotrajno in s tradicijo preteklosti ni bilo organsko povezano. Spomin na prvo slovensko literaturo sta že davno zatrli država in cerkev s svojim protireformacijskim početjem, strah pred inkvizitorji je Slovincem prišel v kosti v toliki meri, da so izgubili narodno zavest in živeli v upanju na posmrtno odrešitev.

Vse do Vodnikovega nastopa se prebujena literatura ni obračala k vsem Slovincem, temveč je bila čisto lokalna in ni prestopila horizonta domačega mesta. Četudi se je za časa Napoleona pri nekaterih izobražencih prebudila narodna zavest, je narod, ki so ga sestavljali skoraj samo kmetje, ob dolgoletni avstrijski vladavini in brezčutnem janzeizmu rimsko-katoliške cerkve izgubil vsakršno politično orientacijo. Francoska okupacija je sicer zagotavljala svobodo razvoja, ni pa posegala v avstrijsko upravno ureditev.²

Spričo novih razmer se je v mestih razvilo skoraj kozmopolitsko meščanstvo. Uradništvo je bilo nemško, duhovščina na vodilnih položajih tudi, med trgovci je bilo veliko Italijanov. Obrtništvo in nižja duhovščina sta bila slovenska. Plemstvo se je bilo že zdavnaj ponemčilo in imelo vpliv v upravnih in častnih cerkvenih službah, ki jih je opravljalo.³

Od vseh slovenskih mest je bila tedaj kulturno organizirana samo Ljubljana. Kot največje mesto je bila središče uprave, njeno kulturno življenje pa je imelo značaj provincialne avstrijske metropole. Ker je bilo meščanstvo v narodnostnem pogledu zelo mešano in je bil uradni jezik nemški, se je v gledališču razen redkih predstav italijanskih opernih družb igralo samo v nemščini; tudi v ostalih kulturnih vejah se Slovenci niso uveljavili kot zastopniki lastne kulture, pač pa je njihov nastop v gledališču ali v pesmi bil le slučajen, slovensko preoblečeni del avstrijske prireditve. Pred Napoleonovo Ilirijo ni bilo skoraj niti sledu o stikih s sosednjimi Slovani.

Meščani so se združevali v cerkvene bratovščine in v posvetna društva. Najpomembnejše društvo je bil meščanski zbor v Ljubljani, najbolj vsestransko pa strelsko društvo, ki si je leta 1804 zgradilo svoj lastni dom — strelnico.⁴ Izobraženci so se sestajali v akademiji *Philoharmonicorum*, deloma je to bila akademija *Operosorum*. V društvih so se družili plemiči, častniki, uradniki, zdravniki in bogati meščani. Duhovščina se je zbirala okoli škofa, razdeljena pa je bila po vladajočih smereh. Ob reformah Marije Terezije se je vsaj v mestih razvijalo šolstvo. Poseben napredek je mogoče zaznati šele v času Napoleonove okupacije. Časopisi so izhajali v nemščini z izjemo Vodnikovih *Novic* (1797 do 1800) in časopisa *Télégraphe officiel*, ki ga je v dobi tretje okupacije izdajal literat Charles Nodier.

Meščanstvo tedaj še ni tvorilo enotnega stanu, povrh tega je bilo precej pestro in sestavljeno iz raznolikih obrtniških, trgovskih in uradniških stanov različnih narodnosti. V javnem življenju je idejna smer kazala nemajhen stik z aristokratskim uradništvom, množicam pa so zlasti ugajali ponavljajoči se obiski članov cesarskega dvora v dobi francoskih vojn; Ljubljanci so v svojem mestu gostili celo Napoleona in ruskega carja. Zunanjemu razvoju v »višine« so pripomogle tudi kulturne prireditve, posebno gledališke. Ker je meščanstvo, izobraženo v nemških šolah, na splošno obvladalo nemščino, se je pod vplivom tega občevalnega jezika in z njim ponujene kulture razvijalo v nekakšno amorfno maso brez narodnostne diferenciacije. Kot posledica se je začel kazati prepad med meščanstvom in podeželjem. Zanimarjenost v spoznavanju in pretrgani stik sta zlasti na ljubljansko meščanstvo vplivala v toliki meri, da je Stanko Vraz, ko je na svojem potovanju po slovenskih deželah leta 1841 obiskal tudi ples v ljubljanski »kazini«, lahko ugotovil, da ima Ljubljana sicer lepa dekleta in močne fante, vendar jim manjka duhá, ki veje iz »narodnega motiva«.⁵ Neodmevnost med inteligenco je čutil že Prešeren in odtod njegovo mnenje, da se mora med srednjim slojem utrditi narodna zavest, da bi le-ta lahko razumel sadove visoke poezije. Ta nazor je zavračalo ilirstvo, ki je za vsako ceno hotelo izobraziti in politično prebuditi nižje sloje, tudi če na račun literarne vrednosti. Po Čopovi in Prešernovi smrti je ta utilitarna smer s krogom Bleiweisovih *Kmetijskih in rokodelskih Novic* povsem prevladala, in v to dobo sodijo začetki slovenske politike.

Slovenska duhovna produkcija je v tej dobi skorajda izključno literarna. Nastajanje ustaljenih oblik slovenskega jezika je povezano z gramatičnimi in književnimi deli. Poleg Vodnika živi učeni Kopitar, sin humanizma.

Ona kabinetna veda, ki jo je gojila slovenska romantika v svojih teorijah o slovanskih narodih, se nanaša predvsem na korekture Kopitarja, ki je kot avstrijski cenzor Prešernovih pesmi razkril svoj enostranski značaj: Prešernove pesmi so se mu zdele preveč umetne. Kot Kopitar so kasneje tudi Ilirci skrbeli skoraj izključno le za narodno blago v vezani besedi in zanemarjali vsa druga duhovna področja. V vsej tej dobi je likovna umetnost zanemarjena, glasbo gojijo samo v zvezi z napevi narodnih in cerkvenih pesmi ter himen. Vsem literatom predmarčevske dobe — razen Prešernu — manjka znanje o lastnem narodu. Zato so ostale vse njihove teorije o združitvi v narod Ilircev neploden poskus in danes, ko je razvoj potrdil pravico tradicije, vemo, da jezikovni spori niso imeli tistega visokega smotra, ki so jim ga vcepljali romantiki, in da sta se prav v nasprotju s celotnim književnim aparatom Ilircev utrdila slovenski jezik in narodna zavest Slovencev.

Kmečki stan, ki je v slovenskem narodu prevladoval, je bil ob rojstvu književnosti v brezupnih razmerah. Po kmečkih uporih sta ga popolnoma razcepila protireformacija in za njo fevdalizem, ga vidno priklenila na zemljo ter iz njega naredila pravega sužnja in podrejeni stroj. Plemič — gospodar je kmetu vzel ponos in stanovsko zavest ter tako izpodkopal temelje kmetovega karakterja; apatija, lenoba in neiskrenost so ga privedle na najnižjo stopnjo. — Šol je bilo malo in še v teh so otrokom zaman vtepali v glavo nemščino. Posledica je bilo neznanje obeh jezikov; ker se je meščan naučil nemščine in častil njeno prvenstvo — kmet pa ni imel kje gojiti svoje govornice — je meščansko omalovaževanje »pavrovskega« jezika tudi na podeželju dajalo majhno ceno materinščini. V jezikovnem pogledu je bila edina izjema cerkev. Duhovščina, ki je bila — razen na periferiji — domačega rodu, je spoznala pomembnost materinega jezika in naredila iz cerkve edini prostor, kjer se je javno uporabljala slovenščina. Ker se je v višjih socialnih plasteh slovenski človek praviloma ponemčil, je bila podeželska duhovščina edina slovenska inteligenca, ki je bila tudi v središču takratnega idejnega dogajanja. Grad s svojim upravnim personalom je človeško osveščenost potlačil na najnižjo stopnjo, molitev pa je postala edina uteha naroda. Zato je v tej dobi molitvenik edina slovenska narodna knjiga, duhovnik pa prvi buditelj.⁶

Nenaravno zatiranje se je pod Napoleonom zamajalo, zato pa so Francozi narodu nasilno odpeljali na ruska bojišča najboljšo mladino. Po odhodu Francozov so Slovenci odhajali v avstrijske armade, ko pa so se po dolgem času vrnil, največkrat kot invalidi, v domovino, so bili moralno izprijeni in narodu odtujeni. Kmeta je osvobodila šele socialna reforma, za kulturno delo je postal sposoben šele po vrnitvi človekovih pravic.

II.

Ob vstopu v novo stoletje se umetnostno življenje na Slovenskem ne začinja z novim poglavjem, temveč globoko korenini v umetniških delih 18. stoletja in je tudi v svojih novejših pojavih rezultat preteklih prizadevanj. Zato je nujno, da uvodoma pregledamo pretekla dela in njihov pomen v umetnosti v dobi prvega narodno literarnega gibanja.

Slovenska mesta, predvsem Ljubljana, so bila v marsikaterem pogledu povezana s sosednjo Italijo. Trgovina je vodila trgovce k morju in po italijanskih trgovskih središčih; cerkev je bila hierarhično odvisna od Akvileje; mnogi slovenski študentje so se izobrazili na italijanskih visokih šolah, največ v Padovi. Bližnja sosesčina kulturno dejavnega naroda je vplivala tudi na duhovni razvoj, izobrazbo in kulturne institucije v slovenskih mestih.⁷ Na Slovenskem je kulturni preporod potreboval veliko moči; ker lastne niso zadoščale, so klasično izobraženi člani akademije *Opersorum* pritegnili k sodelovanju tedaj najpomembnejše italijanske umetnike. Ko so v *Ljubljani* leta 1701 na mestu stare gradili novo *stolnico*, je načrt zanjo — po naročilu dekana akademika Antona Dolničarja (Thalmitscherus) — prispeval arhitekt Andrea Pozzo, za poslikavo pa so povabili freskanta Giulia Quaglia iz Laina v Val Intelvi (1668—1751),* ¹* ki se je proslavil v Vidmu in leto poprej v Gorici z veliko fresko na stropu tamkajšnje stolnice.^{8, 2*}

Quaglio je v ljubljanski stolnici^{3*} zapustil svoje največje delo, ki je hkrati vrhunski dosežek njegovega dekorativnega slikarstva. V svojih zgodnjih delih se je zgledoval po lombardsko-beneških dekoracijah. V Gorici, najbolj zagotovo pa v Ljubljani, ga je pritegnil rimski iluzionizem, ki mu je ostal zvest do konca. Na obokanem stropu ljubljanske stolnice je z vsemi čari italijanske barvitosti ustvaril izredno logično zgrajen prostor. Tipe baročnega slikarstva je obvladal in na obsežni površini je zgradil nove in umetne kompozicije, ki se iz realne arhitekture nadaljujejo v nebeški prostor. Quaglio je v *Ljubljani* slikal še enkrat, v letih 1721—1723, ko je dopolnjeval freske v *stolnici* in poslikal *semeniško knjižnico*. Toda v zadnjem delu se igra sil in vzburjenje teles požlahtnita: umirjenost naznanja bližajoči se rokoko. S Quagliovimi deli na Slovenskem — poleg ljubljanskih je zapustil še freske v *cerkvi pri Komnu*^{4*} — se je ta dežela, ki je dotlej nihala med severom in jugom, vključila v razvojne sfere severnoitalijanske dekoracije.⁹

Quaglioove *composizioni macchinose* so med izobraženimi sloji naše mnogo občudovanja in gotovo tudi posnemovalcev. In vendar lainski mojster ni ustvaril šole, in to iz več razlogov. Ljubljanska stolnica je bila največja mestna stavba 18. stoletja. Vse druge takratne cerkvene stavbe so bile veliko manjše, toda sredstva kljub temu niso zadoščala za drage poslikave. Veliko, enotno zamišljeno dekorativno delo zahteva soustvarjanje gospodarja, za takšno sodelovanje pa je bila ljubljanska cerkvena *Fabrica* osamljen primer. V času Quaglioovega delovanja je na

* Opombe F. Mesesnela, ki so označene s tekočim številkami, so natisnjene na koncu besedila, opombe A. Žigon, ki so označene s tekočo številko in zvezdico, so natisnjene pod črto.

¹ Giulio Quaglio, ital. slikar, Lažno v dolini Intelvi (Vall'Intelvi) nad Comskim jezerom, 1668—1751. — Iso (Izidor) Cankar, Giulio Quaglio, *DS*, XXXIII, 1920, p. 77 ss.

² V Vidmu, kjer je slikal v palačah in cerkvah, je delal med 1692 in 1701, slikarija v goriški stolnici iz 1702 pa je bila med 1. svetovno vojno uničena. — Op. cit., pp. 79, 240—241.

³ V ljubljanski stolnici je prvič delal med 1703 in 1706, ko je poslikal vso notranjščino razen šestih stranskih kapel, ki jih je okrasil med 1721 in 1723. — Op. cit., pp. 80—83.

⁴ 1723 je poslikal podružnico Marije Device Obršljanske pri Komnu, že 1706 pa je slikal tudi v kapeli gradu Puštal pri Škofji Loki. — Op. cit., pp. 81, 83.

Slovenskem živelo nekaj domačih freskantov, toda njihovo delo se ni ohranilo.¹⁰ Franc Jelovšek (+ 1764)^{5*} je v letih 1735—1740 okrasil *diskalceatsko cerkev v Ljubljani*,^{6*} ki pa je že davno porušena. Med cerkvenimi dekoraterji sta omenjena tudi Franc Jamšek^{7*} in pater Frančišek iz Bistre,¹¹ toda o njunem življenju in delu se niso ohranili nikakršni podatki.

V majhnih podeželskih cerkvah ni bilo prostora za Quagliov način slikanja. Kmet se tudi ni mogel navdušiti za njegove konstrukcijske zasnove, pri katerih figure le nakazujejo v sliki delujoče imaginarne sile, popolnoma pa je zanemarjen mikavni detajl. Za razvnanje notranje pobožnosti vaščanov taka vrsta cerkvene dekoracije, raztegnjene po nepregledni površini, ni bila primerna. Na podeželju se je uveljavil vpliv severnega mojstra Johanna Martina Schmidta, po rojstnem kraju Krems nad Donavo imenovanega Kremser Schmid (1708—1801).^{12, 8*} Iz njegovega življenjepisa ne moremo točno ugotoviti, kdaj in kako dolgo se je zadrževal na Slovenskem, imamo pa še danes mnogo njegovih del, in sicer skoraj izključno le oljne cerkvene podobe.^{9*} Freske je slikal samo v ljubljanski Virantovi hiši, v takratnem jezuitskem kolegiju.^{10*}

Kremser Schmid je izhajal iz stare rezbarske in slikarske družine in sploh ni potoval. Stare mojstre — vidne sledove sta v njem zapustila Rembrandt in italijanska renesansa — je študiral po gravurah in že zgodaj je delal pri cerkvenih naročilih in sicer skupaj s slikarjema Johannom Georgom Schmidtom in Danielom Granom. Bil je enako spreten freskant kot slikar in leta 1768 je postal član dunajske akademije. Njegove slike v Velesovem,¹³ Gornjem gradu in v Ljubljani pričajo o dobrem dramatičnem dožemanju dogajanja, razgibanega z notranjimi čustvi. Ker upodablja nadnaravnost, so njegove kompozicije veseskozi jasno razdeljene na dva dela, pri čemer kaže zemeljski sočasne ljudi, noše in običaje. Zaradi te značilnosti se je njegovo delo med Slovenci še posebej priljubilo. Ker so njegove barve temnejše in le diskretno prehajajo v bolj vesele tone, so njegove svete podobe intimne, blizu pobožnim

^{5*} Franc Jelovšek, Mengeš 1700 — Ljubljana 1764. — Stane Mikuž, Ilovšek Franc, baročni slikar, 1700—1764, I: Franca Ilovška življenjepisa, ZUZ, XVI, 1939—1940, pp. 1—61; id., Slogovni razvoj umetnosti Franceta Jelovška, DS, LIV, 1942, p. 36 ss.

^{6*} V nekdanji diskalceatski oz. bosonogih avguštincev cerkvi sv. Jožefa v Ljubljani, ki je bila porušena ob potresu 1895, je Jelovšek slikal med 1739 in 1742 ter 1746. — S. Mikuž, Ilovšek Franc, op. cit., pp. 23—24, 26, 28—29.

^{7*} Franc Anton Jamšek, dkm. v Ljubljani med 1730 in 1747. Starejša literatura mu je napačno pripisovala Jelovškove freske v Skaručni iz 1748, sicer pa ni znano nobeno njegovo delo. — Viktor Steska: Slovenska umetnost, I: Slikarstvo, Prevalje 1927, p. 110 (od tod cit. Steska, 1927); F(rance) St(elè), Jamšek, ELU, 3, 1964, p. 58.

^{8*} Martin Johann Schmidt, im. Kremser Schmid, avstr. slikar, Grafenwörth pri Kremsu 1718 — Stein pri Kremsu 1801. — France Stelè - Melita Stelè: Martin Johann Schmidt »Kremser Schmidt«, 1718—1801: Dela v Sloveniji, Narodna galerija, Ljubljana 1957 (rk).

^{9*} Na Slovenskem se je verjetno mudil le za časa slikanja v kapeli tedanje Grubarjeve palače, pozneje Virantove hiše, sicer pa je slike povečini delal doma, v svoji delavnici v Steinu; k nam so po vsej verjetnosti prišle s posredovanjem nekdanjega jezuita in hidravlika Gabrijela Gruberja in članov družine Erberg. — Op. cit., pp. 7—8, 14.

^{10*} Slike v Grubarjevi kapeli iz 70. let 18. st. so oljne stenske slike. — Op. cit., pp. 27—28; Milček Komelj, Umetnostne vrednote Grubarjeve palače, v: Ema Umek, Janez Kos in Milček Komelj: Arhiv SR Slovenije in Grubarjeva palača, Zbirka vodnikov: Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 119, Ljubljana 1982, p. 27.

čustvom, hkrati pa tudi resničnosti. Slovenski romar, ki je molil pri Schmidtovih oltarjih, je raznesel mojstrovo slavo daleč po domovini in njegov vpliv na tedanje slikarstvo je bil očiten.

Cerkev, ki je slavila prerod svoje oblasti, je v 18. stoletju priklenila nase celo vrsto slovenskih slikarjev. Poleg prej imenovanih freskantov zbuja pozornost, vsaj po številu ogromno delo Valentina Metzingerja, po rodu iz Bohinja (zač. 18. st. do 1759).¹⁴ ^{11*} Iz njegovega življenja vemo malo: proti koncu je živel v Ljubljani, kjer je umrl kot premožen človek. Dalje vemo, da je imel desno roko precej pohabljen, tako da je bilo slikanje zanj zelo težavno; ta okoliščina kakor tudi velika produktivnost sta bili predvsem vzrok, da so ga sodobniki visoko cenili. V resnici je slikal za hrvaške in štajerske cerkve.^{12*} Kje je študiral in potoval, ni znano.^{13*} Wurzbach in Strahl menita, da je moral videti Benetke in morda tudi Rim. Domnevo utemeljmeta na osnovi obeh oltarnih slik v ljubljanski križevniški cerkvi, kjer je viden močan vpliv poznejših beneških mojstrov renesanse (zlasti Tiepola). Prav omenjeni sliki pa se precej ločita od ostalih Metzingerjevih del, tako da danes lahko že zanikamo njegovo avtorstvo.^{14*} Metzinger je precej šablonsko komponiral po Rubensu in njegovih naslednikih, največkrat jih je kar kopiral. Izraz njegovih svetih podob je intelektualen, brez sugestivne moči. Nizanje različnih dogodkov na isti sliki je s slikarskega stališča rešeno neorgansko, najbolj škoda pa je, da spretno risbe, ki razodeva šolanje, ni znal podkrepiti z enakovrednim koloritom. Danes učinkujejo njegove slike dolgočasno, barva brez sijaja ubija ustvarjalno hotenje. Da pa je nekoč imel velik uspeh, ki je segal prek meja domovine, priča množica bakrorezov, ki so jih po Metzingerjevih svetih podobah vrezali Rugendas, Andreas Wolfgang in F. Schmutzer. Iz njegovega okolja je izšlo več manj pomembnih slikarjev, nemara tudi kmalu umrli Janez Jurij Major (+ 1744),^{15*} ki je bil v Jičinu učitelj Ignaza Raaba.¹⁵

^{11*} Valentin Janez Metzinger, Saint-Avoid, Lorraine v Franciji, 1699 — Ljubljana 1759, kjer je dkm. od 1727 dalje. V originalu je Mesesnel priimek pisal nepravilno »Mecinger«, kakor so ga zapisovali prvi slikarjevi biografi, napačno misleč, da je njegov rod izhajal iz Bohinja, kjer je bilo to ime pogosto. — Stanko Vurnik, K Metzingerjevemu življenjepisu, *ZUZ*, VIII, 1928, pp. 95—125; id., K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, *ZUZ*, IX, 1929, pp. 60—109; Stanko Vurnik - Marijan Marolt, K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, *ZUZ*, XII, 1933, pp. 16—63; id., Metzingerjeva dela, *ZUZ*, XIII, 1936, pp. 33—70.

^{12*} Metzingerjeve slike so raztresene po vsej Sloveniji, mnogo jih je tudi na Hrvaškem. — Anđela Horvat, Radmila Matejčić i Krno Prijatelj: *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb 1982, pp. 165—166, 530—533.

^{13*} Kje se je učil, ni ugotovljeno, bil je eklektik in je dobro poznal italijansko umetnost, zlasti Carraccije in beneško slikarstvo, zgledeval se je tudi po E. Murillu in P. P. Rubensu. — Anica Cevc, Baročno slikarstvo na Slovenskem, *Barok na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1961 (rk), p. 28.

^{14*} Gre za sliki *Sv. Jurij* italijanskega slikarja Martina Altomonteja in *Sv. Elizabeta* flamskega slikarja Antona Schoonjansa, ki sta nastali za stranska oltarja križevniške cerkve v Ljubljani. Tretja slika, *Marija Priprošnja*, ki jo je za veliki oltar 1716 naslikal nemški slikar Johann Michael Rottmayr, im. R. von Rosenbrunn, je 1857 delno zgorela (ohranjeni fragment, ki kaže sv. Eleonoro, hrani Narodna galerija v Ljubljani) in jo je 1859 nadomestila istoimenska slika avstrijskega slikarja Hansa Canona (Johann von Strašifipka). — Steska, 1927, pp. 9—10; Anica Cevc: *Stari tuji slikarji XV.—XIX. stoletja, I: Ljubljana*, Narodna galerija, Ljubljana 1960 (rk), pp. 33, 43, kat. 73, 118, repr. 55; Federico Zeri - Ksenija Rozman: *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja*, Narodna galerija, Ljubljana 1983 (rk), pp. 54—55, kat. 57.

^{15*} Janez Jurij Major, češki slikar furlanskega rodu, u. v Jičinu 1744. — Fr. Mesesnel, Razno: Janez Jurij Major, *ZUZ*, VII, 1927, pp. 47—48.

Navkljub slikarskim pomanjkljivostim je Metzinger pomembna osebnost. Čeprav ni originalen, skuša tu in tam vendar ustvarjati samostojno, toda pomankljivosti v znanju so ostale nepremagljiva ovira na sluteni poti. Danes obstrmimo ob njegovi izjemni plodnosti.¹⁶ Dr. I. Regali trdi, da je Metzingerjevih velikih oljnih slik ohranjenih okoli štiristo,¹⁶ toda šele takrat, ko bo pregledano vse njegovo delo, raztreseno po slovenskih in zahodnohrvaških cerkvah,¹⁷ bo mogoče iz celotnega števila izločiti samostojna in razvojno dragocena dela od priložnostnih, slabše plačanih slik, ki so nastale v njegovi delavnici.

Še mnogo manj kot Metzingerjevo življenje nam je znan zgodovinski pomen njegovih sodobnikov: Antona Cebeja (Zebey), Fortunata Berganta in Franca Jamška.¹⁸ Priimek Cebej^{17*} kaže na primorsko poreklo; njegove podobe in nabožni cikli so neobrtniško pojmovane severnoitalijanske *tenebroso* s plemenitimi postavami svetnikov in nežnimi izrazi Madon, zemeljskih žená, obsenčenih z nadnaravno gloriolo mistične svetlobe. Vendar nam je znano premalo njegovih nerestavriranih del, da bi ga mogli kot člen uvrstiti v razvojno verigo. Fortunat Bergant iz Istre,^{19, 18*} ki se podpisuje tudi Vergant ali Veriant, na Hrvaškem rad v glagolici, druge spet s francosko signaturo, je zapustil le nekaj oltarnih podob na Hrvaškem in Dolenjskem ter študijo *Berača* iz leta 1751.^{19*} Umrli je leta 1759.^{20*} Jamšek^{21*} pa nam je pustil samo ime in slikarjevo zgodbo.

Pregled oltarnih podob po slovenskih cerkvah nam danes priča, da je bila slikarska kultura v prvi polovici 18. stoletja zelo razvejana. Slikarskih delavnic je bilo mnogo — ne le po mestih, temveč tudi po vaseh, ki so skrite v samotnih dolinah dajale talentirane slikarske adepte. V večjih mestih so nastale cele lokalne šole, ki so bile povezane s tradicijo slikarskih družin. Takšne delavnice so bližnjo okolico oskrbovale s cerkvenimi slikarji po renesančnih vzorih in hkrati vzgajale mlade slikarje, ki so navadno pri njih prejeli mnogo osnovnega znanja, po letih učenja pa so šli po izobrazbo v tujino. Mnogo tovrstnih podeželskih delavnic je ostalo brez imena in o obstoju vaških slikarjev izvemo šele, ko sledimo začetkom katerega od fantov, ki so ga nekoč poslali v svet. Mesto Kranj se je v 18. stoletju ponašalo z bratoma Valentinom (1763—1810) in Leopoldom Layerjem.²⁰ V zadnjem času se je pojavilo nekaj nabožnih podob, podpisanih z imenom Josip Layer, ki ga danes

^{16*} Dokumentiranih je okoli 300 slik. — S. Vurnik - M. Marolt, Metzingerjeva dela, op. cit.

^{17*} Anton Cebej (Zebey), Ajdovščina 1722 — Ljubljana, po 1774. — Ferdinand Šerbelj, Slikar Anton Cebej, *ZUZ*, n. v., XIII, 1977, pp. 109—133; id., Katalog Cebejevih del, *ZUZ*, n. v., XIV—XV, 1979, pp. 81—113.

^{18*} Fortunat Bergant (Wergant), Mekinje pri Kamniku 1721 — Ljubljana 1769. — Marijan Marolt, Iz monografije o Bergantu, *ZUZ*, XX, 1944, pp. 71—97; Anica Cevc: *Fortunat Bergant, 1721—1769*, Narodna galerija, Ljubljana 1951 (rk); France Stelè: *Slikar Fortunat Bergant: Umetnik in njegov stil*, Razprave SAZU, IV/2, Ljubljana 1957; Ksenija Rozman, Slikar Fortunat Bergant: Dela v Liki in šolanje v Rimu, *ZUZ*, XIII, 1977, pp. 73—95; A.Cc. (Anica Cevc), Wergant Fortunat, *SBL*, 14. zv., 1986, pp. 681—685.

^{19*} Verjetno gre za risbo na papirju, ki je bila last družine Erberg v Dolu pri Ljubljani in je izgubljena. — A. Cevc, op. cit., p. 54, št. 105.

^{20*} Umrli je 1769.

^{21*} Gl. op. 7*.

štejemo za očeta obeh bratov; priselil se je baje s Tirolskega.^{22*} Ta družina je imela stalno delavnico, ki se je po Leopoldovi poroki z Egartnerjevo vdovo iz Koroške obogatila še z njenim sinom Josipom Egartnerjem;^{23*} vzgojila je mnogo podeželskih slikarjev. Znana sta vajenca, rezbar Mikše^{24*} in slikar Jurij Tavčar.^{25*} Medtem ko so bile slike Josipa Layerja^{26*} polne v koloritu in kompoziciji, se je pri sinovih Leopoldu in Valentinu produkcija znižala na obrt. Votivna podoba je očetovo kompozicijo spremenila v portret svetnikov. Vir je bil že pozabljen in svete podobe so bile posnetki bakrorezov iz tretje roke. Kolorit ni študiran po naravi, je povsem neobdelan in temačen. Pri Leopoldu se uveljavlja vpliv Kremser Schmidta in kaže v poznejšem času medle, lažje rokokojske barve, ki so nabožnim portretom vzele še zadnji znak svetosti. Produkcija te delavnice je velika; od očetovih velikih kompozicij do podob svetnikov, ki so jih slikali sinovi, visi mnogo kopij po gorenjskih in štajerskih cerkvah. Na koncu je izpod Leopoldove roke izšel tudi portret. Kot šolska delavnica je bila Layerjeva hiša pomembna le za diletantske začetnike, sčasoma pa je presahnila, kajti naraščaju ni mogla nuditi novih spoznanj.

Janez Potočnik (1752—1835),^{24, 27*} gluhonemi fant iz Kroke, je po Metzingerjevem nasvetu šel po drugačni poti; ostareli mojster ga ni mogel več sprejeti v svojo delavnico, zato ga je poslal na dunajsko akademijo.^{22, 28*} Ta šola ni bila stara in prav v dobi Potočnikovega študija se je po načrtu in pod protektoratom kanclerja grofa Kaunitza iz stare slikarske Meytensove in nove bakrorezne Schmutzerjeve šole (od 1766) preoblikovala v Akademijo lepih umetnosti. Njen cilj je bil pomagati razvoju genialnosti in zato so njena mesta tudi hoteli izpolniti z osrednjimi nemškimi duhovi: z Lessingom, Klopstockom, Sulzerjem in drugimi. Vendar so si vodstvo obdržali državni aristokrati in akademija je postala šola za učitelje risanja ter nadzorna instanca za pouk risanja na nižjih šolah, ki so jih tedaj ustanavljali. Schmutzer je z Weirrotterjem in z njegovim naslednikom Brandom uvedel risanje krajine po naravi, vendar je bil ta način risanja takrat tako nenavaden, da so učenci morali

^{22*} Prvi slikar iz kranjske delavnice Layerjev je Josip Layer (1688—1744), ki pa je naredil le eno bandersko sliko. Prva otipljiva osebnost med umetniki in obrtniki te družine je njegov sin Marko Layer (1727—1808), v čigar delavnici so začeli delati tudi sinovi Leopold (1752—1828), Valentin (1763—1810) in Anton (1765—?). Očitno je, da je Mesesnel Josipa zamenjal z Markom Layerjem. — Fr. Stelè, *Slikarska in podobarska obrt v Kranju*, v: Josip Žontar: *Zgodovina mesta Kranja*, Ljubljana 1939, pp. 259—260; Anica Cevc, *Slikar Leopold Layer*, *ZUZ*, n. v., II, 1952, pp. 165—210.

^{23*} Josip (Jožef) Egartner (Pessentheiner), Gmünd na Koroškem 1809 — Kranj 1849. Bil je sorodnik in ne sin Marije Egartner, poznejše žene Leopolda Layerja. — Steska, 1927, pp. 190—191; A. Cevc, op. cit., p. 166.

^{24*} Jakob Mikše, Cerknica 1789—1864. — Steska, 1927, p. 192; (Viktor) St(eska), Mikše Jakob, *SBL*, II, 1933—1952, p. 123.

^{25*} Jurij Tavčar »Idrijski«, Idrija 1820—1892. — Steska, 1927, pp. 290—291; Cc. (Emilijan Cevc), Tavčar Jurij (»Idrijski«), *SBL*, 12 zv., 1980, pp. 44—45.

^{26*} Očitno gre za Marka Layerja.

^{27*} Janez Potočnik, Kropa 1749 — Ljubljana 1834. — Viktor Steska, *Slikar Janez Potočnik*, *ZUZ*, IV, 1924, pp. 74—83; Izidor Cankar, *Potočnikove risbe*, *ibid.*, pp. 124—128, 165—175; Steska, 1927, pp. 153—160.

^{28*} Domneve o Potočnikovem šolanju pri V. Metzingerju (tedaj je imel komaj deset let), na dunajski akademiji in v dunajski gluhonemnici sta ovrgla že Steska in Cankar, ki je zaključil, da pa je vendarle moral delati v neki umetniški delavnici. — V. Steska, op. cit., p. 75; I. Cankar, op. cit., pp. 170—174.

imeti pasove, ki so jih štitali pred sumom špijonaže. Poučevanje risanja v delavnicah je temeljilo na sadrasti anatomiji in odličnih antičnih kipov. Delo po modelih so vedno kontrolirali s teoretičnimi zakoni, ki so jih na osnovi študija antike sestavljali učitelji. Vpliv kasicizma je bil popoln. Ko so umetnostne poti v Anglijo zamenjale poti v Rim (od leta 1788 dalje), je akademija odtod dobivala vedno nov priliv učiteljskih moči, izučenih v posnemanju antičnih in renesančnih umetniških del.

Potočnik te dobe na akademiji ni dočakal. Leta 1770 se je vrnil v Ljubljano^{29*} in ustanovil lastno delavnico. Začel je s portreti za mestne kroge, kasneje se je lotil cerkvenih podob, ki jih je posnemał po italijanskih maniristih, poleg tega je, sicer redkeje, slikar freske. V mladosti je imel Potočnik mnogo talenta in ustvarjalnih moči, ki pa so kasneje, ob kopirajoči vzgoji na dunajski akademiji, vidno pojemale. Njegova barva je običajna, na freskah skoraj trda in polna nedojete baročne geste. Toda naročnikom je bil všeč. Ko se je v času francoske okupacije iz svojega stalnega ljubljanskega bivališča zatekel v Kropo, se mu je neki Francoz za dve sliki oddolžil z dukati, ob ljubljanskem kongresu leta 1821 pa mu je sam ruski car Aleksander naročil oltarno podobo za svojo kapelo. Potočnik ni ustvaril šole in v slikarstvu tudi ni imel nobenega vpliva, kajti ni imel kaj dajati. To, kar pravi Wurzbach — »Er war kein gemeiner Landkirchmaler«²³ —, je treba razumeti le na podlagi tehničnega neznanja podeželskih slikarjev.

V zadnji tretjini 18. stoletja je dunajska akademija s svojimi vsakoletnimi razstavami in nagradami v obliki rimskih štipendij kmalu postala privlačna sila tudi za Slovence. Pri Weirrotterju sta študirala brata Valentin (1743—1811) in Lovro Janša (1744—1812), ki sta na šoli dobila mesto učiteljev.²⁴ Bila sta to sinova slavnega čebelarja Antona Janše, ki ga je Marija Terezija poklicala na Dunaj in ki se je — po Linhartovem pričevanju — tudi ukvarjal s slikarstvom.^{30*} Lovro je bil korektor na manufakturni šoli in po smrti Christiana Branda (1806) je postal njegov naslednik v profesuri za krajinarstvo.^{31*} Brat Valentin je študiral pri Weirrotterju na akademiji, dokler ni dobil mesta adjunkta na oddelku za zgodovino (1790);^{32*} leta 1801 je postal korektor za krajinarstvo. Zapustil je mnogo pokrajinskih risb iz vseh dežel in vrsto bakrorezov, idealno komponiranih heroičnih krajin, ki jih hranijo dunajske zbirke. V domovino se brata Janša nista vrnila in tudi v Italijo nista potovala.

^{29*} Potočnik naj bi se vrnil v Ljubljano 1776 ali najkasneje zgodaj 1777. — I. Cankar, op. cit. p. 173.

^{30*} Bratje Anton (1734—1773), Valentin (1743—1811) in Lovro Janša (1749—1812) so bili doma iz Breznice pri Radovljici in so vsi trije umrli na Dunaju. Anton in Lovro sta se na dunajsko akademijo vpisala 1766, Valentin pa leto kasneje. Anton je bil čebelar in se je 1769 prijavil za čebelarja pri dunajski *Ökonomie-Gesellschaft* in je kot slikar od vseh treh najmanj znan. Očitno je, da je Mesesnel Antona zamenjal za očeta. — Steska, 1927, pp. 145—147; Izidor Cankar - Jelisava Čopič: *Klasicizem in romantika na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1954 (rk), pp. 7—10, 30—31.

^{31*} Lovro Janša je 1795 postal korektor pri prof. krajinskega slikarstva Friedrichu Brandu (Mesesnel ga zamenjuje z bratom Johannom Christianom Brandom), po njegovi smrti 1806 je bil sprva njegov začasni, nato pa stalni naslednik, medtem ko je naslov profesorja dobil šele 1811. — Steska, 1927, p. 148.

^{32*} Valentin Janša je mesto adjunkta oz. učiteljskega pristava dobil že 1787 in ne 1790, kot navaja Mesesnel. — Steska, 1927, p. 147.

Za razvoj domače umetnosti sta bila izgubljena kot ostali diletantski ali reproduktivni bakrorezci: Lengar, Linder in Ivan Vid Kaupertz, član florentinske akademije.^{25, 33*} S svojim srednjim talentom sta se brata Janša utopila v šolskem učenju.

Mnogo globlje je v umetnostno življenje posegel Slovenec Franc Kavčič (1756—1828),^{34*} ki je na dunajsko akademijo prišel na priporočilo grofa Filipa Vita Cobenzla iz Gorice.^{26, 35*} Njegov študij je klasičen primer takratnega gledanja na oblikovanje in izobraževanje genija. Po štiriletnem akademskem študiju antike in alegoričnih kompozicij je dobil štipendijo za Italijo.^{36*} V sedmih letih tamkajšnjega bivanja je po večjih mestih kopiral vse mojstre od začetka do konca renesanse in v Rimu narisal vzorne kopije, ki so učencem akademije služile kot predloge. Po vrnitvi na Dunaj^{37*} so ga poslali v Bologno^{38*} po odlitke iz mavca in zaradi izdelovanja kopij še za šest let v Benetke.^{39*} Leta 1796 se je dokončno vrnil na dunajsko akademijo,^{40*} kjer je bil korektor, čez dve leti profesor in nekaj pred smrtjo ravnatelj slikarske in kiparske šole.^{41*} Njegova slava je segala prek Dunaja, leta 1799 so ga vabili za ravnatelja na novo akademijo v Pragi,²⁷ vendar je namesto njega šel tja njegov prijatelj Joseph Bergler.^{42*} Dve leti pred Kavčičevo smrtjo sta oba postala člana rimske akademije sv. Luke.^{28, 43*} V umetnostnem pogledu je Kavčič dedič lahkotne baročne spretnosti, ki ga niti po dolgih letih kopiranja ni zapustila. Pred svojimi akademskimi tovariši je imel to prednost, da je po črno belem sadrastem študiju prešel na kopiranje renesančnih umetniških del. Zato je njegov kolorit na alegoričnih in historičnih kompozicijah veliko toplejši in prijetnejši kot na mrtvih, preračunanih pozah dunajskih akademikov. Narava je bila seveda neupoštevana pastorka. Aristokracija, ki je bila vsestranski vodja akademije, arbiter, predstojnik in obenem naročnik, je zahtevala dekoracijo v duhu italijanskih dekoraterjev, ki jim je bil baročni Dunaj gostoljubno mesto. Vsebina je bila postranskega pomena, pomembne so bile fina linija, prijetna barva in netežka, jasna kompozicija. Ta cilj so z rekviziti baročnega razvrščanja dosegali še v dobi klasicizma in šablona je slepo živela dalje. Nemški klasicizem je mnogo prodronejši v

^{33*} M. Lengar, bakrorezec, po rodu s Kranjske, živel v 18. st.; Franc Linder, avstr. slikar in bakrorezec, Celovec 1738 — Dunaj 1809; Ivan Vid Kauperc (Kaupertz), avstr. bakrorezec in risar, Gradec 1741—1816. — Ivan Kukuljević Sakcinski: *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, II—III, Zagreb 1858—1859, pp. 146—148, 221—222.

^{34*} Franc Kavčič (Caucig), Gorica 1755 — Dunaj 1828. — Ksenija Rozman: *Franc Kavčič/Caucig, 1755—1828*, Narodna galerija, Ljubljana 1978 (rk).

^{35*} Grof Guido (Vid, Vit) Cobenzl iz Gorice je Kavčiča poslal k sinu Johannu Philippu na Dunaj, kamor je šel o. 1775. — Op. cit., pp. 25—26.

^{36*} Prvič je bival na Dunaju štiri leta, od o. 1775 do o. 1779, ko je odšel na sedemletno študijsko potovanje v Italijo. — Op. cit., pp. 27—28.

^{37*} Na Dunaj se je vrnil 1787. — Op. cit., p. 60.

^{38*} 1791 naj bi šel po odlitke v Mantovo in ne v Bologno, kot navaja Mesesnel; v Bologni je bil, ko je prvič potoval v Italijo, o. 1779. — Op. cit., pp. 62, 28.

^{39*} V Benetkah naj bi bil sedem let. — Op. cit., p. 63.

^{40*} Na Dunaj se je tretjič vrnil 1797. — Op. cit., pp. 63, 64.

^{41*} Za korektorja na dunajski akademiji je bil imenovan 1796, za profesorja in člana akademijskega sveta 1798, za direktorja pa 1820. — Op. cit., 64, 67, 75, 84.

^{42*} Na novo ustanovljeno akademijo v Pragi je bil Joseph Bergler kot profesor poklican 1800. — Op. cit., p. 41.

^{43*} Rimska *Accademia di San Luca* je Kavčiča in J. Berglarja imenovala za častna člana 1823. — Op. cit., pp. 41, 75.

teoretičnem — kot v literarnem in ustvarjalnem pogledu. Dunajska akademija se je čutila poklicano izdati Winckelmannova dela,²⁹ vendar v Fügerjevih in Kavčičevih stvaritvah ni sledu o antičnem miru in veličini; amoreti obletavajo gledališke junake, katerih drže so le malo bolj resne kot pred petdesetimi leti, in linija zveni kot arija v veliki operi. Monumentalni izraz je s stropa prešel na platno, toda na poti je izgubil silo imaginarnega čarobnega prostora in se utelesil v junaški gesti med antično arhitekturo. Barve, ki so cvetele v svetlobnih učinkih, so v trudnem počitku antičnih senc zbledele in izgubile ustvarjalno silo prostora. Izraz je uglajen, še vedno lahkotne figure se prepričljivo gibljejo v vseh oseh. V dekoracijo in celo v mitološko sliko se je kljub klasicistični doktrini vmešal veseli rokoko kot dopolnilo dunajske umetnostne tradicije. Posebej pa je obvladal miniaturo in umetno obrt, nereprezentativno umetnost, ki je prišla v poštev tudi za meščana. Dunajski klasicisti so dobro upravljali s podedovanimi pridobitvami: mitološka vsebina je bila seveda revna in še bolj oddaljena od narave kot v dobi baročne prostorske dekoracije.

Kot vsi slikarji njegove dobe je bil tudi Kavčič neizmerno ploden: za izvedbo tolikih alegorij in historičnih scen je bila potrebna virtuoznost, kajti vsebina ni zahtevala globlje snovi. Aristokrati so ga vzgojili in mu tudi ostali zvesti naročniki; svet okoli njega se ni širil, temveč mu je postavljala ozke meje, ki so umetnika izolirale od živega organizma naroda in od domovine. Njegov vpliv ni mogel potekati drugače kot po poti akademije, kajti njegove lastne podobe so visele v gradovih in palačah. Vendar je pot do njega našel mlad Slovenec, ki je s svojim talentom po mnogih življenjskih težavah prišel iskat lepoto na dunajsko akademijo.

Matevž Langus (1792—1855),^{30, 44*} doma iz revne žebljarske družine v Kamni gorici, je kot sirota zgodaj občutil trpljenje. Beda in beg pred vojaščino sta ga prignali v Celovec k sobnemu slikarju,^{45*} pozneje v Ljubljano, vendar je s prvim izkupičkom šel na Dunaj.^{46*} Toda revež se je okorno gibal v slavnostnem razpoloženju dunajskih Feakov in šele na Kavčičevo prigovarjanje so obrtniškega sinu sprejeli med mlade gojence na akademiji. V tej dobi je bila belvederska galerija že odprta in postala je prvi vir Langusovega študija. Akademija je bila takrat že enotno in strogo organizirana; pod svojim novim »protektorjem« Metternichom je bila bolj usmerjena v državno tvorbo za korektno občane kot pa v umetnostno zbirališče.³¹ Od vsemogočnega kanclerja je tudi Langus dobil dve slabo plačani naročili.^{32, 47*} Mladi mož, ki se je slikarstva hotel naučiti tako, kot se je naučil pleskanja, je spričo pomanjkanja sredstev za dve leti zapustil Dunaj, kjer se je v družbi Slovencev seznanil tudi z juristom Prešernom,³³ in šel spet za zaslužkom

^{44*} Matevž Langus, Kamna gorica 1792 — Ljubljana 1855. — Steska, 1927, pp. 206—227; Izidor Cankar: *Langusove risanke: Začetki romantičnega slikarja*, Razprave SAZU, IV/4, Ljubljana 1957; Emlijan Cevc, *Slikar Matevž Langus na Loškem, Loški razgledi*, XX, 1973, pp. 137—146.

^{45*} To je bil sobni slikar Johannes von Schreiber ali Schreibern. — I. Cankar, op. cit., p. 17.

^{46*} Na Dunaj je šel 1820. — Ibid.

^{47*} Znano je, da je za Metternicha naredil kopijo Correggiove slike *Jupiter in Jo*. — Steska, 1927, p. 208.

v Ljubljano. Ob kopiranju svetih podob in slikanju sob je toliko privarčeval, da je lahko nadaljeval šolanje, vendar se na Dunaj ni več vrnil. Morda je pod vtisom mladih romantikov, ki so iz odpora proti praznemu početju zapustili dunajsko akademijo, po njihovem zgledu šel v Italijo. Prepotoval je sever in Benetke, leta 1821 ga najdemo v Rimu,^{48*} kjer se je vpisal na akademijo in se v svoji osamljenosti oprijel francoskih sošolcev. Poldrugo leto je študiral v Rimu, obiskal je še Milano^{49*} in se za stalno naselil v Trstu. Naročil mu ni manjkalo, čeprav v trgovskem mestu umetnostni izkupiček ni bil velik. Kmalu se je Langus vdal tožbam matere in se leta 1829 preselil v Ljubljano,^{50*} kjer se je oženil in sprejel v delavnico hčer svojega umrlega brata. Le enkrat — leta 1842 — je obiskal svojega znanca iz Rima, slikarja Gegenbauerja v Münchnu.^{34, 51*} Umrl je leta 1855 v Ljubljani, brez otrok in zapustil lepo imetje.

Langusova umetniška dejavnost se je začela že v otroških letih, ko je svojim sovaščanom za denar slikal svete podobe in žgal glinaste kipe.³⁵ Potem je stopil v tegobno obrtniško razmerje vajenca, dokler ni hrepenenje premagalo materialne stiske in je šel na umetnostno šolo. Hladen sprejem in mrzla znanost dunajskih klasicistov sta ga manj zadovoljila kot umetniške stvaritve v belvederski galeriji. Prerisal je svoj del, se vrnil spet k obrti in šel, kamor ga je gnalo hrepenenje — v Italijo. Pred Tizianovo *Assunto* je obupal, v Rimu so ga utolažili tovariši, češ, delo in šola premagata vse ovire. Po končanem študiju je moral skrbeti za vso družino; spet je delal po naročilu: v Trstu, v Ljubljani, za cerkve, za meščane, v olju, freske, miniature, kulise; znal je vse in vsega je bilo treba. Ob vsem hrepenenju po večni lepoti pa mu je zavest o obrtništvu živela globoko v srcu. Bil je premalo oseben, da bi se sploh lahko otresel neposrednih vzorov, da bi v svoji notranjosti predelal vplive in ustvarjal samostojno. Njegova vrnitev v Ljubljano je skorajda odpoved umetniškemu prizadevanju.

Na prehodu v novo stoletje je celo provinco pretresel močan veter francoskih dogodkov. Kulturno stanje tega časa sem prikazal v prvem delu uvoda, ostane nam še opis skromnih umetnostnih novosti, ki so za nove potrebe počasi klile v diletantskih krogih. Šolske reforme so v prejšnjem stoletju uvedle na ljubljansko normalko risanje, ravnatelj je bil tedaj Blaž Kumerdej. Z odredbo je za učitelja prišel tudi Andrej Herrlein (okoli 1739—1817) iz Würzburga na Bavarskem,^{36, 52*} Njegovo prejšnje življenje in delo nista znana. V Ljubljano je prišel že oženjen leta 1778 in se takoj čutil domačega med meščanstvom in aristokracijo. Vpisal se je v filharmonično društvo, postal agilen član strelskega društva

^{48*} Na potovanje v Italijo je šel avgusta ali septembra 1824, v Rimu je bival poldrugo leto, v prvi polovici 1826 pa je že bil v Trstu. — I. Cankar, op. cit., p. 21.

^{49*} Cankar meni, da Langus v Milanu ni bil, kajti v risankah ni nobenega namiga za to trditev, ki jo pripisuje Kukuljevičevemu pretiranemu navdušenju. — Op. cit., p. 20.

^{50*} Cankar pravi, da je glede na risanke očitno, da je Langus zapustil Trst še isto leto, to je 1826, in se naselil v Ljubljani, kjer je začeta V. risanka. — Op. cit., p. 21.

^{51*} Anton von Gegenbauer, nem. slikar, Wangen na Württemberškem 1800 — Rim 1876. V Rimu je bil med 1823 in 1826, nato sta z Langusom skupaj odpotovala. Cankar ne omenja, da bi ga Langus pozneje obiskal v Münchnu, sicer pa je Gegenbauer od 1835 dalje stalno živel v Stuttgartu in zadnje zime v Rimu. — Op. cit., pp. 27—28.

^{52*} Andrej Herrlein, Würzburg, o. 1739 — Ljubljana 1817. — Steska, 1927, pp. 160—169.

in leta 1803 njegov ravnatelj. Grof Turjaški (Auersperg) je bil njegov zaščitnik in poleg someščanov tudi naročnik. Umrl je brez otrok leta 1817 v Ljubljani. Herrleinovi umetniški začetki niso znani, vendar je po vsej verjetnosti obiskoval kakšno večjo delavnico, kajti v Ljubljani je že slikal *fresco*, svete podobe, krajine, večinoma pa portrete. Največ naročil je imel od strelskega društva: portretiral je 36 njegovih članov^{53*} in s fresko okrasil pročelje njihove hiše. V sveti podobi deluje tuje, znanja baročne umetnosti nima več, čeprav rad posnema nemške in italijanske mojstre 18. stoletja. S svojim ustvarjanjem se je Herrlein približal svetu in ljudem, ki so ga obkrožali. Portret je v tem času za Slovence novost, priložnostno sta sicer naslikala glavo Leopold Layer in Potočnik, vendar neosebno, skoraj tipično. Herrlein je — morebiti spričo pomanjkanja tradicije — brez predsodkov prevzel novo vlogo. Dolgo zanemarjena narava je bila za slikarje, ki so se izšolali še v 18. stoletju, trd oreh. Nikakršni idealni zakoni mu niso dali osnov za gledanje in izražanje resničnih bitij. Herrlein je svojo okolico slikal z vsemi njenimi družbenimi in civilnimi mejami in ne objektivno kot izraz umetnika, kajti opazoval jo je z določenimi očmi, kot se mu je sama hotela pokazati. Njegovi klienti so meščani, uradniki, vojaki in učitelji, vsi v svesti si svoje uradne moči. Na Herrleinovem portretu ne najdemo človeka niti uradnika iz določenega razreda: vse pogojuje patent, ki jim ga je dala vladarska moč. Temno ozadje izolira upodobljenega, ki je v trdo naravnani drži negibno obrnjen naprej. Ko je tako odmaknjen od sveta, se ga Herrlein loti s čopičem: lupino človeka nariše trdo, negibno, nepregledno. Karakterizacija je podoba, vsakršno čustvo je skrbno zanikano, slika je le dokument živega človeka, upodobljenega v svoji službeni funkciji. Med Herrleinovimi portreti za Auerspergovo galerijo je tudi slika para,^{54*} kjer je slikar celo pozabil na razmerje med upodobljenima zakoncema in skupino razcepil v dvojni portret. Puritansko neprozorna barva podpira izraz diktirane sinteze božanske in človeške oblasti v cerkvi in državi. V ponapoleonski dobi je bil meščan sam sebi najpomembnejši pojav in kot takšen obvladuje tudi Herrleinovo krajino. V veduto Ljubljane^{55*} je postavil gozdno kuliso in vogal arhitekture, v sredini je naslikal pogled na mesto. Pokrajina je nedeljska: drevesa očiščena, travnik počesan, slavnostni mir stopnjuje v ospredju ležeča skupina krav. Po pokrajini se po uglajeni stezici sprehaja praznično oblečen meščanski par s fantkom, mesto je naslikano le v obrisih. V pokrajini je zavladal meščan s svojim hišnim redom. Herrlein si tu ni mogel pomagati z izolacijo človeka kot na portretu in je zato predmete v naravi naslikal brez povezave: njegov pogled, usmerjen na golo obstajanje posameznosti, ki jih slika skorajda kot

^{53*} Herrlein je o. 1806 portretiral 39 in ne 36 članov strelskega društva: večina (36) teh portretov je ohranjenih v Mestnem muzeju v Ljubljani — Marija Železnik - France Zalar: *Poslikane tarče*, Mestni muzej, Ljubljana 1980 (rk), pp. 51, 127—128.

^{54*} Verjetno gre za *Portret grofa Riharda Auersperga (Turjaškega) in soproge Beatrice roj. Falkenheyn* iz 1774, ki ga hrani Narodna galerija v Ljubljani. — Viktor Steska, Slikar Andrej Herrlein, *Carn.*, I, 1910, repr. IV.

^{55*} Po opisu sodeč, gre za sliko *Pokrajina iz ljubljanske okolice*, prvotno hranjeno v Narodnem muzeju v Ljubljani, danes neznanu kje. — Op. cit., repr. V; France Mesesnel, Slovensko krajinarstvo v 19. stoletju, *GMDŠ*, XX, Zbornik ob stoletnici društva 1839—1939, 1939, p. 403 (ponatisnjeno v: France Mesesnel: *Umetnost in kritika* ur. Lucijan Menaše, Ljubljana 1953, p. 116).

pojme, ni zajel celote in ne življenja narave. Portretiral je Ljubljano, drevesa, krave in ljudi, vendar pa ta zbirka ni niti krajina niti veduta niti *genre*: videl je naravo z očmi meščana, ki gre na nedeljski sprehod, in njegova pokrajinska slika je rekapitulacija vtisov z zavestjo vzgojne odgovornosti.

Medtem ko sta Ljubljana in njen slikar Herrlein poslušen izraz birokratske organizacije in njenih ostrih cenzurnih oči, pa je v Kranju Layerjev posinovljenec Josip Egartner slikal sodobnega človeka v toplem družinskem ozračju.^{57, 56*} Res je, da tudi njegovi skupini manjka notranje življenje, da sedita gospod in gospa trdo na svojih mestih, vendar ju povezujeta igrajoča se otroka, osebe pa so podane v celoti. Skopost Herrleinovega portreta je tu nadomestila naivna scena, ki kaže osebe v svobodnejšem prostoru, resno držo pa blaži medsebojno razmerje staršev, ki ga izraža gibanje otrok. Tudi ta slika je portret dobe, ki v malem mestu ni zahtevala tako ekskluzivne reprezentativnosti kot v metropoli in je celo dovoljevala neslovesno držo.

V Kranju je živel še drug slikar, Anton Hayne (1786—1852), po poklicu živinozdravnik.^{58, 57*} Proti koncu življenja se je kot profesor živinozdravništva preselil na Dunaj, kjer je tudi umrl. Od leta 1828 je na razstave dunajske akademije pošiljal slike krajin in mestnih vedut, med zadnjimi olomuško stolnico in štiri vedute Karlovih Varov. Njegove krajine označuje igrivost, povezana s prijetnim *genrom*. Osrednje^{58*} zastira kulisa dreves, razpoloženje je naravno: neolepšan prizor s pastirčki, igrajočimi se karte, ali živali, ki dirjajo po travniku; slikar skuša povezati živo in mrtvo naravo. Njegove osebe, ki dopolnjujejo ozadje, so prikazane v živem gibanju, pokrajina je podana s prijetno neposrednostjo: ta značilnost ga bistveno loči od suhoparnega Herrleina, pri katerem vsak vtis oledeni v doktrino.

Doba Langusove vrnitve v domovino je pripravljala prepород slovenske narodnosti. Iz množice meščanstva se je začel risati obraz slovenskega šolanega človeka, ki je napel moči predvsem za jezikovno in politično svobodo, umetnost pa je še dolgo ostala pod zaščito cerkve in narodnostno nedejavnega meščana. Glavno Langusovo delo, med številno množico so cerkvene podobe in freske, poseže v slovensko življenje šele kasneje, z vrsto portretov, miniatur in slikarijami za gledališče. Če je slikar v Ljubljani hotel uspevati, in to je bil Langusov glavni namen, je moral, da bi se uveljavil, za naročila izrabiti vse prilike. Umetniška pot je bila vijugasta in slikar, večno vezan na obrtniško vsevednost, se sam ni mogel razvijati. Langus je sledil Quagliu: namesto njegove navidezne kupole je v novo zgrajeni kupoli ljubljanske stolnice

^{56*} Gre za sliko *Družinski portret*, ki je bila ob priliki razstave 1910 v zasebni lasti (A. Marenšek). — *80 let upodablajoče umetnosti na Slovenskem*, Umetnostni paviljon Riharda Jakopiča, Ljubljana 1910 (rk), kat. 44, repr.

^{57*} Anton Hayne, Kranj 1786 — Dunaj 1853. — Steska, 1927, p. 196.

^{58*} Očitno gre za sliko *Kranj*, ki jo hrani Narodni muzej v Ljubljani. — *80 let upodablajoče umetnosti na Slovenskem*, op. cit., kat. 16, repr.; F. Mesesnel, Slovensko krajinarstvo, op. cit., p. 405 (Umetnost in kritika, pp. 119—120); Ivan Komelj-Ferdinand Šerbelj: *Slovenski kraji in naselja v preteklosti: Od 17. do konca 19. stoletja*, Narodna galerija, Ljubljana 1978 (rk), pp. 20—21, kat. 52, repr. 22.

naslikal pravo fresko (leta 1841).^{59*} Temu je sledila še vrsta poslikanih stropov po kranjskih cerkvah.^{60*} Kompozicijska shema je baročna in kaže prepad med njenim rojstvom in kasnejšo izvedbo. Zveza med arhitektom in dekoraterjem se je že davno pretrgala; medtem ko sta Quaglio in Pozzo črpala iz istega vira vseobsežne verske ekstaze, ki je rodila umetnike univerzaliste, in skupaj ustvarila enotno delo, je ostalo kasneje rojenemu Langusu delo skorajda zgodovinske pietete. Bojno razpoloženje cerkve, ki je vzgojila baročno dvojico, se je ohladilo v upravni sistem, izraz tega pa je Langusova dekoracija. Veliki prostor je neobvladan, slika se izgublja v nepremagljivih otrdelostih posameznosti: vtis celote je razpršen, namesto duhovnega zanosa vlada utrujenost očesa. Edina izjema je kupola na *Šmarni gori*.^{61*} V kmečko negibni krožni kompoziciji nam Langus vodi pogled prek sedežih in stoječih svetnikov, čez glorio angelskih glav in v nebeško sredino: ljubka milina, ki tu nima meje, nam z naučenim šolskim kánonom približa freskanta domačim tlem. Sicer pa Langus ni bil mojster v slikanju freske, saj jo je začel kot samouk slikati šele po vrnitvi v Ljubljano. Zaradi manjšega formata mu je bila veliko bližja oltarna podoba, ki jo je laže izpolnil s tradicionalno kompozicijo. Oblika je še vedno baročna, le gibi so bolj mirni in razporejeni brez vsakršne domiselčnosti. Kot rečeno, Langus ni bil dovolj močna osebnost, da bi svoji volji znal najti primeren izraz, zato se je držal preteklih oblik, ki pa jih ni mogel obogatiti z zanosom, rojenim iz močne narave. Pogoji časa pa so se medtem popolnoma spremenili in baročna cerkvena podoba je postala anahronizem. Bledi mož, skoraj ženskih potez, z melanholijo in brez poguma v očeh, kakor se je Langus samega sebe pogosto naslikal,^{39, 62*} ni mogel biti učitelj nove smeri: delal je po naročilu in se izognil neprijetnostim zaradi novatorstva, ostajajoč ob strani mrtvega baroka. Portret je ostal edina možnost samostojnosti in v tej zvrsti je Langus ustvaril tudi dela z osebno noto. Na prvi pogled preseneča raznolikost njegovega gledanja: meščan je na Langusovem portretu boder dostojanstvenik, reprezentativen in človekoljuben; učenjak strog in brez značilnega

^{59*} Kupolo *ljubljske stolnice* je Langus poslikal med 1843 in 1844. — Steska, 1927, pp. 216, 219; Jos. Dostal, Nekdanje Langusove freske na stropu frančiškanske cerkve v Ljubljani, *DS*, L, 1937—1938, p. 337, repr. 17—18.

^{60*} Langusove stenske slikarije, katerih glavnina je nastala okoli srede 19. stoletja, so povečini manjšega obsega, saj prevladujejo slikani oltarji in posamezne slike. Od teh so ohranjeni le veliki in štirje stranski oltarji iz 1840—1841 v *Šmartnem pod Šmarno goro* ter oltarna slika v *pokopališki kapeli v Vodica* iz 1844. Od večjih del je poleg slikarije v kupoli *ljubljske stolnice* iz 1843—1844 ohranjena še poslikava v romarski cerkvi na *Šmarni gori*, kjer je Langus 1842 slikal v prezbiteriju, 1846 in 1847 pa v ladji, medtem ko je bila slikarija v *frančiškanski cerkvi v Ljubljani* iz 1845 in 1848—1855 ob potresu 1895 zelo poškodovana in nato neustrezno obnovljena, med 1835—1836 pa je oboka prezbiterija in ladje na novo poslikal Matej Sternen, tako da so se ohranile le slikarije v kapelah, ki pa so v zelo slabem stanju (kapelo sv. Frančiška je 1882 na novo poslikal Janez Wolf). — J. Dostal, op. cit., 332—338, repr. 14—18; Fr. Stelč, Marijino vnebovzetje pri frančiškanih v Ljubljani, *Kron*, II, 1935, pp. 221—226, repr. 1; id., Marijino kronanje pri frančiškanih v Ljubljani, *Kron*, IV, 1937, pp. 32—38, repr. 3—5; Andreja Žigon: *Cerkveno stensko slikarstvo poznega 19. stoletja na Slovenskem*, Celje 1982, pp. 24—26, repr. 7—8.

^{61*} Kupolo ladje v romarski cerkvi na *Šmarni gori* je Langus poslikal med 1846 in 1847. — Josip Novak: *Šmarna gora*, Ljubljana 1928, pp. 54—56, 60—63, repr. pp. 57, 62, 127; J. Dostal, op. cit., p. 337, repr. 16; A. Žigon, op. cit., pp. 24—25, repr. 7.

^{62*} Langusov *Avtoportret* hrani Narodna galerija v Ljubljani — Izidor Cankar-Jelisava Čopič: *Klasicizem in romantika na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1954 (rk), p. 48, kat. 49, repr.

notranjega življenja, naslikan posplošeno kot zunanji pojav. Lastni portret se nam kaže v goli drži, s spovedno ponižnostjo, v slabem koloritu. Nezavedno pa je Langusova narava prodira v *Portret starega Poklukarja*.^{63*} To je navaden kmet, ki se v trenutkih starostnega brezdelja pripravlja na oni svet. Nameščena drža je izginila, samozavest izmišljene stanovske pomembnosti je nadomestila preprosta naravnost, kakršno rodi zemlja. Kot nekoč Herrlein je tudi Langus zastal pred naravo, kajti ob kopiranju mu je roka oslabela in postala težka: občutek za naravo, ki ga je prinesel iz svoje gorske vasi, pa mu je kljub pomanjkljivemu izražanju to kmečko glavo spremenil v edino »sveto podobo«,⁶⁴ ki jo je sploh naslikal.

Diletantizem se je med meščani v prvi polovici 19. stoletja na široko razvil in zaradi svoje potrpežljive uslužnosti je bil Langus iskan učitelj. Razen njegove nečakinje Henrike Langusove (1836—1876),^{64*} ki je po študiju v Dresdnu nadaljevala v Benetkah bidermajersko tradicijo portreta in tihožitja, lahko naštejemo še nekaj Langusovih posnemovalcev in več učenk. Janez Gosar^{65*} je Langusovo risbo ubral na rokokojsko struno. Neposredni učenec Matej Tomec^{66*} je baročne oblike izrabil v rezbarstvu. Med ženskami je opatinja ljubljanskih uršulink M. Jožefina Strus (1805—1888)^{67*} ostala groba posnemovalka Langusove svete podobe in nabožne freske. Amalija Oblak^{68*} in Terezija Lipič^{69*} sta se posvečali diletantizmu v okviru domače družine. Obe sta živeli na tujem. Kot posledica šolskih reform in potreb po vsesplošni izobrazbi se je med meščanstvom pokazala potreba po risanju. Langus je svojo učiteljsko dejavnost razširil na *Collegium Aloysianum* in na uršulinsko samostansko šolo. Ker je po izobrazbi in znanju prekašal svoje tovariše, si je s svojim lepim nastopom na lahek način odprl pot tudi v meščanske družine. Obsežno delo in solidno življenje sta bili mestnemu človeku, ki je hotel za svoj denar kupiti dela priznanega mojstra, cenjeni lastnosti. In Langus ni slikal samo za doma, temveč še kot študent akademije — za Metternicha, v Italiji za plemiče, leta 1838 pa je po slovenskem misionarju Pircu poslal oltarne podobe celo na novo sprebrnjenim

^{63*} Gre za sliko *Portret A. Poklukarja st.*, Split, zasebna last. — 80 let upodabljaajoče umetnosti na Slovenskem, op. cit., kat. 29, repr.; I. Cankar-J. Čopič, op. cit., p. 48, kat. 56. Za podatek o današnjem nahajališču slike se lepo zahvaljujem dr. Kseniji Rozman.

^{64*} Henrika Langus, Ljubljana 1836—1876. — Steska, 1927, pp. 231—233; (Viktor) St(eska), Langus Henrika, *SBL*, I, 1925—1932, p. 614.

^{65*} Janez Gosar st., Spodnje Duplje pri Kranju 1830—1887. Kje naj bi se Gosar učil, za zdaj ni znano, eden od njegovih vzornikov je bil L. Layer. — France Štukl, Podobar Janez Gosar st. (1830—1887) s posebnim oziranjem na Škofjo Loko z okolico in Selško dolino, *Loški razgledi*, XVIII, 1971, pp. 87—94; A. Žigon, op. cit., p. 23.

^{66*} Matej (Matija) Tomec (Tomc), Šujica pri Dobrovi 1814 — Šentvid nad Ljubljano, 1885. Steska poroča, da se je kratek čas učil pri M. Langusu, sicer pa pri Janezu Groharju st. v Zelezniških. — Viktor Steska, Podobar Matej Tomc (1814—1885): Ob stoletnici njegovega rojstva, *LKU*, I, 1914, pp. 11—18; Steska, 1927, p. 228; Blh. (Vera Baloh), Tomc Matija, *SBL*, 12. zv., 1980, pp. 109—110.

^{67*} Jožefa Struss, Ljubljana 1805—1880. — Steska, 1927, p. 229; Blh. (Vera Baloh), Struss Jožefa, *SBL*, 11. zv., 1971, p. 532.

^{68*} Amalija Oblak, por. Hermann von Hermannsthal, Ljubljana 1813 — Dunaj 1860. — Steska, 1927, p. 231; Ml. (France Mesesnel), Hermann von Hermannsthal Amalija *SBL*, I, 1925—1932, p. 318.

^{69*} Terezija Lipič (Lippich), Iglava na Slovaškem, o. 1810—?; v Ljubljano je prišla 1823. — Steska, 1927, p. 230; (Viktor) St(eska), Lipič Terezija, *SBL*, I, 1925—1932, p. 674.

Indijancem v Severno Ameriko.^{41, 70*} Iz skromnih začetkov je rasla Langusova slava, med meščani in ljudmi mu je pridobila mnogo naročil za cerkve in dom ter mu zagotovila prvenstvo med sočasnimi slikarji.

Langus je živel v slovenskem središču in bil z družbo, ki je postavljala temelje novi kulturi, v prijateljskih odnosih. Poklic cerkvenega slikarja ga je seznanil z vsemi vplivnimi duhovniki v Ljubljani, družil se je zlasti z dr. Zupanom. Dunajsko poznanstvo s Prešernom je v Ljubljani obnovil in profil pesnikove glave začrtal v skicirki.^{42, 71*} Posebno prijateljstvo do njega izraža Prešeren v sonetu z akrostihom »Matevžu Langusu«, v katerem skrivaj namiguje na vzrok te naklonjenosti: Langus je namreč naslikal *Portret Julije Primčeve*, ki so ga lani našli pri njenih potomcih.^{43, 72*} Žensko, ki je bila vir Prešernove bogate pesniške žetve, predstavlja slika kot nevesto; vendar je to zelo hladen portret brez najmanjše poduhovljenosti. Razen omenjenega soneta je Prešeren napisal še epitaf *Dvema mladima dečkoma*^{73*} za neko Langusovo nagrobno podobo.⁴⁴ Poleg slovenske inteligence je portretista spoštovalo tudi meščanstvo, iz katerega sredine si je izbral ženo.

Glavna smer slovenskega slikarstva v 18. stoletju sta monumentalna cerkvena dekoracija in nabožna podoba. Njuno okolje je cerkev — naročnik, vir pa tuje šolanje. Na začetku in koncu te dobe stojita dva plodna slikarja, ki sta svojo umetniško voljo zamenjala za okus časa, svojih poti pa nista našla. Tega so bile krive splošne kulturne razmere dežele in naroda, še bolj pa pomanjkanje tradicije v lastnem ustvarjanju in premalo za umetnost navdušenega občinstva, ki bi kritično spremljalo in zahtevalo umetniška dela. Tuji in pri drugih narodih priznani mojstri so prinesli formo, ki se je udomačila in postala kánon nadaljnega ustvarjanja. Italijanski vpliv, ki je konec 18. stoletja prišel na Slovensko v severni klasicistični preobrazbi, se je po direktni poti spet pojavil na začetku 19. stoletja in prevladal ni le v umetniških delih, marveč tudi v delih podeželskih mojstrov, in to v tolikšni meri, da je pozna dediščina italijanske renesanse ostala v narodu zakoreninjena kot način umetnostnega gledanja. Rojeni kasneje so izgubili kontakt s časom, ki je ustvaril to formo kot edino primeren izraz svojega gledanja, tako da so jo dolgo časa in neproblemsko uporabljali kot vsiljeno dediščino. Ker pa vsaka stvar, ki ne raste, zakrni in odmre, je na Slovenskem v brez primere dolgem in neplodnem boju odmrla in v shematični pripovedi zakrnela tudi baročna forma, ne da bi si izbojevala svoje individualne značilnosti. Njen poslednji mojster je študiral na klasicistični akademiji, vendar že pod novimi vtisi opozicije; kot mlad fant je v Rimu živel z upi romantične mladine in se z njo povezal v življenjskem prijateljstvu. Pričakovati je bilo, da bo Langus zavrnil šablono in uveljavil svojo

^{70*} Kot poroča Steska, je Langus za Ameriko delal med 1838—1839. — Steska, 1927, pp. 225—226.

^{71*} Cankar je ugotovil, da risba moške glave v III. risanki ni Prešernov portret, kakor je domneval nekdanji lastnik Langusovih risank Eduard Strahl; danes hrani risanke Narodna galerija v Ljubljani. — Izidor Cankar: *Langusove risanke: Začetki romantičnega slikarja*, Razprave SAZU, IV/4, Ljubljana 1957, p. 9.

^{72*} *Portret Primčeve Julije* hrani Mestni muzej v Ljubljani. — I. Cankar-J. Čopič, op. cit., p. 48, kat. 55.

^{73*} Pravilno *Ovsenekovima dečkoma*.

osebnost. Ko je prišel v Ljubljano, je bil že zrel mož, utrjen od tegob življenja in vzgojen v obrtniški veri, da si je v dolgoletnem študiju pridobil za ustvarjanje potrebnega znanja. Svoje narodnosti se kljub stikom s Prešernom ni zavedal; v dobi, ko je zgodovinsko snov iz slovenske preteklosti uporabljala literatura, moči za ustvarjanje ni mogel najti drugje kot v cerkvi. Brezskrbno pobožen je verjel v boga le v cerkvi, njegova vznesenost pa vanj v bistvu ni prodrla. Zato je njegovo cerkveno slikanje brez moči in Langus je nevede pokopal barok, kajti ni bil kos v preroški vzvišenosti rojenemu vseobčemu stvarstvu, ki si je zmožno podrediti tudi spremenjeni zunanji svet. V posvetnih delih je obtičal pri splošnem zunanjem izrazu in se skorajda nagibal k idealu klasicistov ter nevede delal razkol med cerkveno in posvetno ustvarjalnostjo. Manjkalo mu je svežih zvez s posvetno umetnostjo in brez lastne kritičnosti je sprejemal že ustaljene in priznane pridobitve starejših tujcev. Na Slovenskem je barok počasi in nepretrgoma razdajal plodove juga in severa, dokler ni prišel do svojega zadnjega mojstra, ki se je tej smeri priključil z monumentalnim delom in ki se je kljub vsem novostim in nenavadnostim tega dela odločno soočil z naravo, sam iskajoč forme za novo vsebino. Iz tega komaj opaznega navzkrižja je nujno moral vzplamteti boj proti tradiciji, pozneje boj za nov izraz, ki se je sicer obdržal na tleh južnega umetnostnega gledanja, vendar pa je bilo že z Langusovimi sodobniki pričakovati nastop dovolj močne osebnosti, ki bi mogla sama izbojevati dokončni izraz. Za tako dejanje je bilo treba moža, svežega in jasnega, ki pa ga Langusova šola ni mogla vzgojiti.

JANEZ WOLF

26. decembra 1825 do 12. decembra 1884

I.

Življenje J. Wolfa do družinske nesreče

Kraj rojstva in starši J. Wolfa. — Družinske razmere in prvo šolanje. Slikarski poskusi. — Wolf v Ljubljani. Stiki s slikarji in prijateljstvo z I. Borovskim. — Wolf v Linzu in pri vojakih. Bojni pohod v Italijo in na Ogrsko, vrnitev v Italijo in izstop iz vojaške službe. — Ljubezen do N. Sernčeve. Vstop na beneško akademijo. — Študijsko okolje. Benetke zunaj razvoja nazarenskega slikarstva. — Srečanje z A. Feuerbachom. Wolfova vrnitev v domovino. — Wolfova poroka in družinska nesreča. — Njegova romantična mladost in nasprotje s svetom. Beg v preteklost. Osamljenost.

II.

Wolfova delavnica in učenci

Slikarji na Slovenskem v dobi Wolfove vrnitve. — Začetki Wolfovega dela. Naročila za cerkve. — Anton Karinger. — Miroslav Tomec in Janez Šubic, Wolfova učenca. Janez Šubic na beneški akademiji. — Wolfova preselitev v Ljubljano in sprejem S. Ogrina v delavnico. — Jurij Šubic, Wolfov učenec in odhod na Dunaj. — Feuerbach obišče Wolfa. — Janez Šubic in Wolf se na Dunaju dogovarjata s Feuerbachom. — Janez Šubic in V. Hynais v Benetkah. — Jurij Šubic na dunajski akademiji. — S. Ogrin v Benetkah. — Ludvik Grilc. — Sodelovanje učencev z Wolfom. — Janez Šubic k Makartu na Dunaj, Hynais h Gérômu v Pariz. Jurij pri vojakih in v Atenah. — Ogrin na Dunaju in na Feuerbachovem pogrebu v Benetkah. — Poroka Wolfove hčere. — Jurij Šubic v Pariz k Hynaisu, Janez v Prago. Dela za Narodno gledališče. — Grilc in Roblek. — Anton Ažbe, Wolfov učenec. — Wolfova poslednja dela. Njegova smrt 12. XII. 1884. — Njegove življenjske razmere in njegova osebnost.

III.

Wolfovo delo

Literatura o Wolfu. — Današnje stanje njegovih del. — Doba učenja: v Ljubljani, tradicija freske v Italiji. — Njegova umetniška in kritična dozorelost. Nemški romantiki in vrnitev k pretekli umetnosti. Razvoj nazarenskega slikarstva. — Wolfovo razmerje do nazarencov. — Beneški nazor stenske dekoracije. — Tizian in ostali mojstri beneške renesanse. — Wolfova vrnitev v domovino. Slovenske kulturne razmere. — Utilitarizem starih in idealizem mladih literatov. Likovna umetnost. — Arhitekturni pogoji Wolfove dekoracije. — Delavniške stvaritve. Razčlenitev Wolfovega dela. — Dekoraciji v Laščah in v Trbovljah. Beneški vplivi.

— Vzorci nazarencov. — Štjak in Vrhnika. — Wolf in Julius Schnorr von Carolsfeld. — Slikana arhitektura. — Vrabče. Stropne freske v ladji. — Črniče. — Oljne slike. — Sv. Janez Evangelist. — Trbovlje. — Dekoracija v Vipavi. Od prizora k ciklu. — Pomen tega dela. — Oljne slike. — Poslednje freske. — Vrednost dela. Vplivi: nazarenski (sočasni) in beneški (historični). — Značaj Wolfove religioznosti. — Wolfovi učenci se od cerkvene tematike obračajo k sodobnemu življenju. — Wolfova etična vzgoja. — J. Wolf v ocenah mladine.

I.

Do 19. stoletja Dolenjska ni prispevala k razvoju slovenskega slikarstva. Klasična rojstna dežela prvih slovenskih kulturnih delavcev je po krutem pustošenju turških vojsk in kmečkih uporov dolgo počivala in je šele sedaj poslala svoje odločilne moči k ustvarjanju slovenske kulture.

Brez razvojnih pogojev ožje slikarske tradicije se je v mirni pokrajini, ki ji dajejo temni in bajni Gorjanci s svojimi gozdovi izrazito ozadje, med rodnimi njivami, vinogradi in vinskimi hišicami 26. decembra 1825 v Leskovcu pri Krškem rodil Janez Wolf.^{1, 74*} Domačinka je bila samo njegova mati Jera Payer, hči sodnijskega sluge;^{2, 75*} njegov oče, podporočnik v pokoju in zemljemerec ilirske province, Janez Wolf,³ je bil v tem času zaposlen pri regulaciji Save.⁴ O očetu, ki se z materjo ni oženil, ni kasneje nobenih podatkov. Mali nezakonski deček je rasel na materinem domu v mehkem varstvu njene ljubezni, med zdravim, delavnim in veselim svetom, ki je že od časov kmečkih uporov rado mislilo samostojno.

Šolanje je začel mali Janez na ljudski šoli v Leskovcu, leta 1836 so ga dali na frančiškansko gimnazijo v Novo mesto, kjer so ga zaradi izjemne nadarjenosti še posebej poučevali v risanju.^{5, 76*} Toda na gimnaziji ni dolgo vzdržal, neznano hrepenenje ga je gnalo v svet; in iz tretjega razreda je iznenada pobegnil in se potepal — baje s cigani —⁶ po Dolenjskem. Nemir ga je pripeljal spet domov, nakar so ga poslali v uk k slikarju Gorenjcu v Novo mesto.^{77*} V ta čas sodi njegov prvi slikarski poskus

^{74*} Janez Wolf se je rodil v hiši št. 64, ki je med 2. svetovno vojno pogorela. Na tem mestu, tj. ul. Anke Salmič 15, stoji danes hiša Marije Kotar, cesta za oziroma pod njo pa se imenuje Wolfova ulica. — Prim. *Matične knjige*, Župnijski urad, Leskovec pri Krškem; Viktor Steska: *Slikar Janez Wolf (1825—1884)*, Ljubljana 1910, p. 7 (od tod cit. Steska, 1910). Podatki po posredovanju Leopolda Riedla in Marije Kotar, Leskovec pri Krškem.

^{75*} Jera (Gertrud/is) Pajer (Payer, Peyer, Peier, Paijer), Leskovec pri Krškem, 7. 2. 1795—29. 6. 1836, hči Martina Paijerja in Marije Novak, je imela še dva brata in tri sestre. — *Matične knjige* in *Status animarum*, Župnijski urad, Leskovec pri Krškem. Za podatke se najlepše zahvaljujem župnijskemu upravitelju Jožetu Mrvarju.

^{76*} Gimnazijo v Novem mestu je Wolf obiskoval tri leta, stanoval pa je pri teti Mariji Peyer. Prvi in drugi razred je obiskoval v letih 1838 in 1839, tretjega pa 1841. Leta 1840 ni bil vpisan; morda se je prav tedaj s cigani potepal po novomeški okolici (?). — *Juventus Gymnasii Rudolphswertensis*, Anno Scholastico 1838, 1839 in 1841; Steska, 1910, pp. 86, 119. Podatke o Wolfovem šolanju je odkrila prof. Nada Gspan, SAZU, za kar se ji najlepše zahvaljujem.

^{77*} Soboslikar Gorenjec je bil oče prevajalca Leopolda (Lavoslava) Gorenjca. — Steska, 1927, p. 304.

v javnosti: v cerkvi sv. Ane v *Leskovcu* je na strop naslikal *Marijo*, stoječo na zemeljski krogli s sv. Ano in Joahimom, nad njo boga Očeta, nad korom pa *Vnebovzetje Device Marije* s tremi angeli.^{7, 78*}

Iz Novega mesta je Wolf odšel v Ljubljano, kjer je stopil v delavnico sobnega slikarja Burje, dobrega dekoraterja.^{79*} Med tovariši se je še posebej spoprijateljil z nekaj starejšim Ivanom Borovskim (1817—1902)^{80*} in si to prijateljstvo ohranil za vse življenje. Pisma, ki mu jih je kasneje pisal, dobro zrcalijo duševni razvoj mladega moža.^{8, 81*}

Taista bujna kri, znamenje neizčiščenih in kipečih misli, ki so gnale Wolfa s cigani po dolenskih gozdovih, tudi kasneje ni dala miru romantičnemu, sanjavnemu mladeniču. V *Ljubljani* je dekoriral *kapelico Deželne bolnice*,^{9, 82*} v prostem času pa ga je starejši Borovsky seznanjal s takratnimi ljubljanskimi slikarji. Wolfa nikakor niso imeli za navadnega učenca, temveč so zaradi njegove izobraženosti in še bolj zaradi mišljenja v njem videli bodočega slikarja. Imel je stike z Langusom, Egarterjem, Goldensteinom in učiteljem Huberjem; pri vseh mu je bil Borovsky za mentorja in v enem zadnjih pisem se Wolf pritožuje, da je prijatelj njegovo pomanjkljivo nadarjenost pred vsemi temi možmi preveč povzdigoval.¹⁰ Pri Burji je postal pomočnik; povabilo dekoraterja Kindigerja iz Linza,^{83*} naj bi stopil v njegovo delavnico in sodeloval pri cerkvenih delih, je sprejel in se odpravil na pot za delom.¹¹ Nezakonski fant, ki je po odhodu v uk izgubil svoj dom, je plašno in z nezaupanjem iskal prijateljsko oporo. V Ljubljani se je oprijel Borovskega, a ne brez skepse in spočetka z velikim spoštovanjem do starejšega in modrejšega; v Linzu se je z nedolžnostjo osamljenega srca zaupal svojemu mojstru. V tem iskanju se je skromno skrivala misel na veliki slikarski poklic, ki je v mladeniču živela od rane mladosti. Šola mu je postala zoprna, raje je zavil v gozd, kjer je laže navezal stik z naravo. Od enega sobnega slikarja

^{78*} Krajevna tradicija in večidel tudi strokovna literatura sta delo pripisovala Wolfu, po vsej verjetnosti pa je le popravil in obnovil starejši sliki, ki sta kazali še baročne značilnosti, sicer pa sta pred približno 10 leti odpadli z oboka. — Gl. kat. 1.

^{79*} Soboslikar Burja je delal v Ljubljani; Steska ga poleg I. Borovskega in (Franca Ks. ?) Oblaka omenja kot enega od avtorjev poslikave stropa v veliki dvorani *Škofijskega dvorca* v Ljubljani iz o. 1866. — V. Steska, Ljubljanski škofijski dvorec, *ZUZ*, VI, 1926, p. 34.

^{80*} Ivan Borovsky (tudi Borowsky, pozneje imenovan Janez Borovski), Ljubljana 1817—1902. Med 1854 in 1864 je kot pomožni učitelj štirikrat poučeval risanje na ljubljanski realki. Znan je predvsem kot dober ornamentik. V 60. in 80. letih je v Ljubljani in bližnji okolici ornamentalno poslikal nekaj cerkvenih prostorov in v tem času tudi večkrat sodeloval z Wolfom ter mu je pomagal pri slikanju ornamentike. Bil je učitelj cerkvenega slikarja Antona Jebačina, ki se je pri njem izuril v slikanju ornamentike. Borovsky je slikal tudi oljne podobe in akvarele manjšega formata: tri oljne slike in več akvarelov, predvsem tihožitij s sadjem, večidel iz 90. let, ki kažejo risarsko spretnost, hranijo njegovi potomci v Ljubljani. — Steska, 1927, p. 351; A. Zigon, *Cerkveno stensko slikarstvo*, op. cit., p. 91.

^{81*} Wolfova pisma Borovskemu in drugim slikarjem, predvsem učencem, katerih večino je objavil V. Steska v svoji monografiji iz 1910, sta hranila literarni zgodovinar in urednik Fran Levec (z Wolfom se je bržkone spoznal v Medjatovi hiši na Dunajski cesti, kjer je stanoval in kjer je Wolf nekaj časa imel delavnico) in učiteljica Julija Borovsky, najstarejša hčerka slikarja Ivana Borovskega. Kje so ta pisma danes, mi kljub poizvedovanju na različnih mestih doslej ni uspelo ugotoviti. — Steska, 1910, pp. 46, 121.

^{82*} Gl. kat. 2.

^{83*} Steska omenja slikarja Jos. Kindigerja iz Spitzfelda pri Linzu. — Steska, 1910, p. 78.

ga je gnalo k drugemu, toda namesto mojstra — umetnika je povsod našel samo obrtnika, ki se je držal naučenih pravil, kot nekoč pater — profesor šolskih predpisov. V delavnicah se je naučil spoznavati material in obrt, bolj dragoceno pa je bilo spoznanje, da po tej poti ne pride do zaželjenega cilja, da mu ti mojstri ne morejo za življenje ničesar ponuditi. Občudoval je Langusova in Kurzova dela,¹² ki so že sama po sebi dražila njegovo hrepenenje po umetnostnem šolanju. Enake želje je imel tudi Borovsky in prav zato je bilo njuno prijateljstvo tako tesno in trajno. V tesnobni krizi med obrtjo in poklicem je Janez Wolf dopolnil dvajseto leto in bil 1845 potrjen v vojsko.^{13, 84*} Odšel je v 17. pešpolk — takratni »princ Hohenlohe« — in kmalu nato so ga vojni dogodki popolnoma iztrgali iz obrtniškega življenja.

Po prvi dobi vojaščine, ko je bival v Ljubljani ter našel tu in tam čas za kako slikarsko delo, se je 1847 s polkom preselil v goriško okolico, proti koncu leta pa v središče Furlanije, v Videm (Udine). Čeprav svoje vojaške službe ni opravljal vzorno, je vseeno postal narednik in prav tedaj se je zanj začelo nestalno življenje. Po obisku beneške akademije se je s polkom odpravil proti upornikom v Brescio, odtod v Desenzano ob Gardskem jezeru in ostal do konca julija 1848 v Veroni. Medtem so se odigrali boji pri krajih Villafranca, Valéggio, Monzambano in Castelnovo, ki pa se jih sam ni udeležil. Zaradi nemirov na Ogrskem je iz Verone prek Radgone in Velike Kaniže moral na bojni pohod, od koder se je jeseni vrnil v Ljubljano in bil julija leta 1850 s polkom premeščen v Jakin (Ancona). V Italijo se je vrnil že kot poročnik in polkovni pribočnik, garnizijo je zamenjal z Benetkami, kjer so ga 1854 povišali v nadporočnika^{85*} in kjer se je 31. oktobra istega leta poslovil od vojske.¹⁴

Čas Wolfove vojaške službe je bil burna doba; takrat so dozoreli dolgotrajni načrti narodov in revolucija je preoblikovala države; v nemirih dobe se je tudi mlademu možu razjasnilo miselno vrenje in pod vtisom hitrih ter nepričakovanih dogodkov našlo pravo in končno smer.

Še mlad po letih, vstopajoč v življenje po prvih razočaranjih v odnosu do ljudi, je začel v miru služiti. Polk je bil nameščen v Ljubljani, kjer se je Wolf sestajal z znanci in čakal na konec vojaške službe, ki jo je od vsega začetka jemal kot epizodo. Iz majhnega mesta z vrlimi meščani, kjer je po dolgem času kljub reakcionarni cenzuri začel ravno spet izhajati slovenski list, kjer je živel skoraj od nikogar poznan pesnik Prešeren in se je komaj začelo osveščati mlado narodno gibanje, kjer se je v prostornih meščanskih hišah prelivalo najtoplejše življenje, se je preselil Wolf v Gorico in odtod se mu je odprla pot v Italijo, po kateri je hrepenel.

Toda namesto izsanjanega toplega juga z najlepšimi stvaritvami, s katerimi je narava tako bogato obdarila to zaželeno deželo, se je Wolfu razprl pogled na narod, ki živi v živčnem miru pred nevihto.

^{84*} K vojakom je bil potrjen 14. 4. 1845. — Steska, 1910, p. 119.

^{85*} 1847 je postal narednik, 1849 poročnik in 1854 nadporočnik ter polkovni pribočnik. — Steska, 1910, pp. 9, 119.

Borovskemu — ki je medtem tudi postal vojak — piše še pred odhodom, da si bosta dopisovala o novih pojavih in da je treba ostro opazovati ter ocenjevati, pri tem pa se bosta ukvarjala z risanjem, pri čemer »bi morala pač biti brezpogojno izvirna«. ¹⁵ Razpravljata o gledališču, slikarstvu in prijateljstvu; iz Rupe pri Gorici je poslal Wolf Borovskemu ono tako globoko resno pismo, kjer pravi: »Če pomislite, da prevaran up in resignacija tako mogočno na mlade ljudi vplivata, da se jim ves značaj izpremeni, me boste pač razumeli. Doživel sem že marsikako odpoved. Upanje me je že često prevaralo, da sem vse zaupanje na nado izgubil. Nikdar nisem imel prijatelja; poznal sem to besedo le iz knjig in romanov; moji znanci so bili v pravem pomenu besede le znanci«. ¹⁶ Koliko trpkosti je v teh besedah! Na mlado srce, ki je iskalo dobroto, je padla senca osamelosti in boja za kruh. Spoznanje ga je za zdaj odmaknilo od dosedanjega sveta in si kot most do preteklosti in domovine ohranilo le Borovskega, dobrega človeka s čistim srcem.

Prvi obračun s svetom in življenjem temelji v zavesti o poklicu, ki se je Wolfu v tujini naenkrat pojavila kot nujnost. Nujnost študija je dojel že v Vidmu. »Kaj menite, kje bi bil najrajši? Na dunajski akademiji,« kliče prijatelju. ¹⁷ V Brescii si je kupil barve in hotel kopirati v mestni galeriji, toda dogodki so barvam prisodili počitek. ¹⁸ Nekaj časa je bil v Benetkah in si ogledal akademijo. Zopet razočaranje! Kjer je pričakoval svetost umetnosti in nje častite duhovnike, je našel mrtvo galerijo, »kjer vlada zapuščenost mrtvašnice«. — »Avstrijske razmere so primerne le za izdelovanje pušk«. ^{19, 86*} Drugačno, večini tuje pojmovanje, ga je izoliralo od vojaških tovarišev, ki so mu že tako zavidali napredovanje. Iskal je čistost čustvovanja, našel pa je egoistično resnico pod plaščem demagoških načel. Z zavestjo je spremljal zgodovinske dogodke in iz gnusa pred izdajalci človeške misli je vzkliknil pri Gardskem jezeru: »Kako lep bi bil svet, ko bi bili ljudje človeški!« ²⁰ Borovskemu pogosto svetuje, naj se ne pusti speljati od neprespane pijanosti ljudi in naj se ne meša v dogodke. Škoda bi bilo vsakega trenutka, ki bi ga izgubil in ga ne dal umetnosti.

V Ljubljani, kjer se je mudil na oddihu pred bojnim pohodom na Ogrsko, se je Wolf seznanil z dekletom, ki mu je od tega hipa posvečal vso svojo ljubezen. Vez z Nežico Sernčevo. ^{87*} strogo vzgojeno meščansko hčerjo, je bila poskus mladega moža, da si ustvari trdna tla za prihodnje življenje v domovini. Z veliko nežnostjo je obkrožal svojo misel v pismih, ki jih je Borovsky oddajal naskrivaj, in v dalji mu je bila ljubica svetel spomin, do katerega ni seglo tedanje razočaranje in ne neprijetnosti življenja. Vsa ljubezen pa tudi skrb za srečo izvoljenke je vzvišen in čist dar čistega srca. ²¹

^{86*} Citat ni dobeseden, Wolfove misli so svobodno povzete. — Steska, 1910, p. 74.

^{87*} Nežica (Agnes) Serbec (Sernitz, Serniz, Sernic), Ljubljana, 10. 1. 1828 — v Bosni ali v Zagrebu (pri hčerki Josipini), po 1884, hčerka krakovskega mesarja in posestnika Josefa Sernitza in Marije Ulbing. — *Poročne knjige (Prepis): Župnija Trnovo v Ljubljani*, Nadškofijski arhiv, Ljubljana (v *Matičnih knjigah* župnije Trnovo v Ljubljani rojstvo Nežice Serbec ni zapisano); — *Domače novice (nekrolog J. Wolfa)*, S, XII, 1884, 287, p. 3; Steska, 1910, p. 120.

Wolfov začeti študij slikarstva, o katerem piše Borovskemu, je pretrgal pohod na Ogrsko, po vrnitvi iz Jakina pa ga je nadaljeval še z večjo gorečnostjo. Vojaško življenje mu je prineslo neprijetno kazen, ki pa ni imela drugih posledic kot razmišljanje: ali ne bi bilo bolje sleči vojaško suknjo.²² Wolf je že dolgo čutil nasprotje med vojaščino in svojim notranjim poklicem, toda za zdaj je imel zavoljo svoje neveste še potrpljenje, čeprav je vedel, da je dostojanstvo častnika le »domišljija sveta«.²³ To spoznanje se je rodilo kljub pozornosti, ki so jo njegovi karieri izkazovali oddaljeni sorodniki in malenkostni znanci, in je bilo v prihodnje za človeka in umetnika odločilnega pomena. Odpor do obkrožajočega sveta se je pod vplivom umetniške volje zaostрил in samo čakal je razloga, da bi zapustil vojaško življenje.

Kot nadporočnik je imel Wolf leta 1854 resno afero, ki pa se je z Borovskim kot skrivnost pogreznila v grob: sam ni hotel ničesar povedati in Ogrin meni,²⁴ da je šlo za dvoboj, kajti o brazgotini na desni roki ni hotel nič slišati.^{88*} Sila njegovega prepričanja, ki je bila sad tihega premišljevanja, je včasih izbruhnila z mogočnim temperamentom in neomejeno svobodomiselnostjo, kar kaže na upravičenost Ogrinovega mnenja. Ta afero je imela odločilen vpliv in je bila hkrati poslednji razlog njegovega negodovanja nad vojaškim poklicem. Po prestani kazni in rehabilitaciji se je začel Wolf sam držati nasvetov, ki jih je bil ob revoluciji dal Borovskemu. Za resen slikarski poklic je potreboval svobodo, ki mu je častnikarska šarža ni mogla dati. V vseh življenjskih okoliščinah zadnjih let je čutil v sebi naraščanje moči, v stikih z umetniki ob pogostih beneških obiskih pa je spoznal neizprosno resnico, da je nemogoče služiti dvema gospodarjema. Z odločno zaobljubo je tedaj devetindvajsetletni Wolf pretrgal vezi cesarske službe in za vedno zapustil svoj polk.

Ta korak je izhajal predvsem iz Wolfovega prepričanja in strogo resne sodbe o življenju, zunanji dogodki pa so pospešili in prisilili uresničitev zaobljube. Zadrege, ki so ga mučile še med časom vojaške službe, so izginile in v spoznanju lastne moči je rasla neomajna odločnost, ki se je postavila proti materialističnemu nazoru družbe okoli njega. Iz ljubezni do umetniškega dela si je izbral nov poklic, četudi je vedel, da ga čakata beda in boj za obstanek; za vedno je pretrgal pot nazaj k beli suknji, h grobu svoje lastne volje. Steska poroča, da je v tej dobi naslikal na majhen list, kako v diru hiti naprej — proč iz starega v novo, lastno življenje.^{25, 89*}

V začetku ga je čakala v Benetkah, kamor se je vpisal na akademijo,^{90*} trpka beda. Iz že ustaljenih gmotnih razmer je v zreli dobi prešel v bohemsko življenje študenta, čeprav je imel za prve potrebe skromno

^{88*} Prim. Steska, 1910, p. 9.

^{89*} List je neznan kje. — Gl. kat. 119.

^{90*} Wolf je beneško akademijo obiskoval tri leta, in sicer od 1854 do 1857, vpisal se je 19. 11. 1854. Prvo študijsko leto je obiskoval razred »Elementi«, v drugem in tretjem letu je bil vpisan v razreda »Elementi di figura« in »Anatomia«. — *Matricola generale degli alunni iscritti*, Anno scolastico 1854—1855, No. 122; 1855—1856, No. 170; 1856—1857, No. 169; Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.

službo v livarni Šveda Th. Hasselquista, ki mu je risal osnutke za umetniške izdelke.^{91*} Še hujše pa je bilo popolnoma spremenjeno duševno stanje. Iz tako rekoč častnikarskega diletantizma je postalo slikanje trdo delo, ki je vsak dan, med dvomi in osamljenostjo, porajalo nove osnutke. Z izstopom iz vojske se je oddaljila tudi uresničitev ljubzenskih načrtov. Dekle mu je sicer ohranilo zvesto ljubezen, toda pred gmotno negotovostjo klonijo še tako drzni načrti. Wolfu je potemtakem ostalo le delo, trdo in samo v sebi dognano, vsak dan znova porojeno iz razmišljanja. Iz močne vere izvirajoča volja je gnala vse njegovo življenje in nad vsakdanjost povzdigovala očiščujoč ideal. V Benetkah je našel nekaj tovarišev in z njimi navezal stike. Že dalj časa je tu živel goriški rojak Anton Rota (1828—1903),²⁶ v srednji Evropi znan po svojih italijanskih *genrih*, zlasti prek dunajskih in praških razstav (1853—1863). Enaka preteklost je stkala znanstvo s Canonom — Johannom pl. Straširipko (1829—1885),²⁷ ki je tudi imel za seboj obdobje častnikarskega življenja in se je v Benetkah potapljal v razkošje pretekle umetnosti. Trajnega prijateljstva seveda iz teh poznanstev ni bilo. Tudi Wolf sam

^{91*} Na obsežni razstavi *Benetke v 19. stoletju*, ki je bila od decembra 1983 do marca 1984 v Benetkah in ki je predstavila dela beneških, italijanskih in tujih umetnikov v posameznih tematskih sklopih oziroma njihovo zanimanje za različne vidike življenja v mestu na lagunah v preteklem stoletju, od beneške vedute, posebej romantičnih nočnih upodobitev in motivov z gondolami, risb Johna Ruskina prek poveličevanja genijev beneškega slikarstva, v prvi vrsti Tiziana, Tintoretta in Veroneseja, ter oživljanja legendarnih in zgodovinskih dogodkov pa vse do motivov iz sočasnega, na eni strani epsko obarvanega in na drugi strani vsakdanjega življenja, sta bila v posebnem oddelku prikazana tudi arhitektura ter urbanizem v Benetkah 19. stoletja. V okviru urbanistične ureditve in okrasa mesta je bil razstavljen *Projekt za premični paviljon* iz litega železa, ki naj bi služil kot kavarna. Na načrtu, ki meri 52 × 123 cm in v tehniki akvarelirane risbe kaže tloris, pročelje in dva prereza, sta spodaj desno podpisana »Hasselquist« in pod tem »J. Wolf«, slednji z značilno Wolfovo pokončno pisavo. Iz kataloga, v katerem je načrt tudi reproduciran, razberemo, da je projekt leta 1855 predložil upravitelj kavarne Donadoni, ki naj bi ga kot provizorični paviljon postavil na obrežju Riva degli Schiavoni, vendar je to zaradi nekega drugega nakupa opustil. Kljub temu je bil na osnovi načrtov narejen model iz lesa, na mestu, kjer naj bi paviljon stal, pa so postavili podoben objekt. Citirati velja oznako projekta, kot jo je v katalogu zapisal G. Romanelli: »Kvalitetna in elegantna risba niti glede sloga niti glede tehnike ne izdaja beneške šole, hkrati pa tudi podpis razodeva, da gre za delo livarne Hasselquist. Novogotski okrasni elementi in celota kažejo avstrijsko-nemške značilnosti.« Ker je bilo to delo odkrito šele tedaj, ko je bilo gradivo za pričujočo knjigo že v celoti pripravljeno, opozorjam nanj le v opombi. Načrt livarne Šveda Hasselquista, za katerega je Janez Wolf delal kot modelski risar, je ohranjen v Mestnem arhivu v Benetkah. Žal se druga dela iz Hasselquistove livarne v tem arhivu niso ohranila. Th(eodor ?) Edoardo (Eduard) je prišel v Benetke leta 1848, se 1851 poročil z Benečanko in se v začetku 1858 preselil v Treviso ter se konec 1866 spet vrnil v Benetke; ko je odšel, je livarno prevzel A. H. Neville, projektant številnih litoželeznih mostov v Benetkah. Omenjeni načrt za paviljon se je verjetno ohranil zato, ker je šlo za projekt, ki je v določenem pogledu pripadal tudi mestu, medtem ko so bila druga dela iz Hasselquistove livarne morda manjša in bolj okrasne narave in se načrti zanje v Mestnem arhivu niso ohranili. Že na osnovi omenjenega projekta pa lahko sklepamo, da Wolf ni bil izurjen zgolj v risanju arhitekturnih detajlov (kar je razvidno tudi iz njegovih slik), marveč tudi večjih arhitekturnih celot, in da je v zadnjih letih svojega življenja lahko resnično delal za ljubljanskega stavbenika Viljema Trea ter mu — kot je v predavanju o Wolfu sporočil Alojzij Šubic — snoval načrte za pročelja, ki so jih nato izrisali Treovi risarji, sam pa izdajal kot svoje delo. — Giandomenico Romanelli, *Architettura e urbanistica: Comodità sociali, ornato e arredo urbano*, v: Giuseppe Pavanello-Giandomenico Romanelli: *Venezia nell'Ottocento: Immagini e mito*, Ala Napoleonica-Museo Correr, Venezia 1983—1984 (rk), p. 237, kat. 345, repr. 345; Damjan Prelovšek, *Predavanje Alojza Šubica o slikarju Janezu Wolfu*, *Loški razgledi*, XX, 1973, pp. 154, 158.

je kopiral stare mojstre in študiral na akademiji pri precej neopaženem nabožnem slikarju Regoletti,²⁸ z glavnim delom pa se je ukvarjal sam, brez šole in preteklosti.

Benetke so bile za časa Wolfovega študija mrtvo mesto. Političnemu upadanju je v poslednji zarji razcveta sledila tudi umetniška jalovost. Razvoj nove nemške monumentalnosti, ki je prerodila vse srednjeevropsko slikarstvo, se je odvijal v Rimu, takrat še političnem središču katoliške cerkve. Plahi ubežniki z dunajske akademije, ki so se naselili v celicah samostana sv. Izidorja in ki so v samoti svojega lastnega gledanja skušali v zgodovinske zgodbe pričarati čas srednjeveškega čustvovanja, so se že davno vrnili v domovino in zavlادali ne le v cerkveni in posvetni dekoraciji, marveč tudi na akademijah in v javnem življenju. Njihovo delo sta obvladovali dve gonilni sili: globoko versko čustvovanje in rodovna tradicija narodne umetnosti. Najboljši umetniki med njimi so uresničili le majhen del svojega programa: tragične razdvojenosti in prezgodnje uvelosti njihove umetnosti je kriv umetnostni nazor, ki ni upošteval resničnosti, naravo zgolj enostransko, materialnega pomena ni poznal in v želji po oživljanju starega je zašel v nerazumljivo posnemanje. Veličastni osnutki so povečini ostali nedokončani, kajti močno razumski tematiki je manjkala ustvarjalna moč. Pristna slika je med nazarenci redka in njih ustvarjalno hotenje je brez otopljivih značilnosti; majhni kartoni, razviti kot velike stenske freske, učinkujejo optično neprepričljivo, kajti njihovi mojstri niso poznali oblikovnih osnov tehnike, ki temelji na stiku z življenjem, ampak so jo s pomočjo študija stare umetnosti prevzeli kot zrelo pridobitev davne preteklosti. V tem času so nastajale predvsem risbe, ki so še do konca stoletja odmevale v popularni grafični ilustraciji in ciklih narodne književnosti;²⁹ ravnodušnost do barve pa je vzbudila reakcijo naturalizma, ki je fanatično videl le barvni vtis. Kolorizem ima svoj izvor v Belgiji, od koder se je prek Francije razširil tudi na vzhod; popularna grafika pa je na Nemškem naletela na ustrezne socialne razmere in se selila po vseh avstrijskih deželah ter vplivala na umetnike njenih narodov.^{30, 92*}

Benetke so bile ves ta čas izven razvoja novega toka. Nazarenci ni bil zmožen odkriti orientalskega razkošja tega mesta, kajti njegova severna, v gotski katedrali rojena askeza je svoje versko vzburjeno čustvo iskala v osamljenosti in v razdvojenosti s klasično polpreteklostjo. Morsko mesto, postavljeno na otočju pilotov, je ves čas živelo svoje lastno življenje z veliko samostojnejšimi prvinami kot ostala Italija in svojo barvno vizijo je stkalo iz mehkih barv nadmorskega neba, iz pestrosti Orienta in z ustvarjalnostjo mladih sosednjih narodov. Antika, ki v tem mestu nikoli ni bila doma, je tukaj vplivala mnogo manj kot drugje v Italiji; umetnost Benetk skoraj vedno izvira iz sočasnih razvojnih prvin.³¹ Wolfu se je čas bivanja v Benetkah zdel kot obisk v muzeju. Z izgubo kolonij, trgovine in državne samostojnosti so izginili tudi vsi zunanji razlogi za ustvarjanje arhitekturnih in slikarskih umetnin, kot razkošni anahronizem je ostalo le glavno mesto nekdanje države. Potapljanje

^{92*} Pri Mesesnelovi oznaki nazarenske umetnosti je treba upoštevati, da gre za starejše pojmovanje te smeri; več o tem glej v spremnem besedilu k Mesesnelovi disertaciji, str. 105 sl.

v preteklo življenje, vrelec velike ustvarjalne volje, je tudi Wolfu pomagalo najti podobne vzgibe. V sebi ni čutil umetnostnih tradicij lastnega naroda, svoje volje ni mogel opreti na dom, kajti dolgo umiranje slovenskega baroka je izrabilo vse možnosti in pripeljalo do popolne razvojne otrplosti. Vtisi mladosti so se v Benetkah kmalu izgubili in začel je od začetka — pri naravi in vzorcih. Mladostni začetek je bil toliko bolj nepomemben, ker Wolf niti ni imel priložnosti, da bi se protivil kakršnikoli domačim umetnostnim smerem, kajti v domovini je bil razvoj mrtev in v Benetkah ob njegovem času tudi. Njegovi spominski zapisi govorijo o vtisih z vojaških potovanj po Italiji, o beneškem renesančnem slikarstvu, v glavnem pa o študiju po naravi. Iz njegovih pisem je razvidno, da si je ogledal javne in privatne zbirke v Vidmu, Brescii, Cremi, Desenzanu, Veroni, Anconi in v okolici Padove, Asolu (Villa Maser) ter v Benetkah.³² V Urbinu po vsej verjetnosti ni bil, kajti v času svojega bivanja v Anconi je delal pokoro za daljšo vojaško kazen, tudi drugih mest v srednji Italiji in Rima ni videl. Z neskončno potrpežljivostjo je v omenjenih mestih študiral slike starih mojstrov, v Benetkah mu je bil vseč Tizian z vrstniki, razkrivajoč mu čustva in tehnična vprašanja.

Kljub takemu šolanju si je ohranil živo predstavo o resničnosti, kajti zgodovino je neprestano kontroliral z delom po naravi. V tem času je mnogo bral, hodil v gledališče, zanimala ga je arhitektura,³³ v službi pa se je seznanjal tudi z umetno obrtjo. Sestajal se je s tovariši, navadno pa je bil sam, kajti od drugih sta ga ločevala cilj in odnos do sveta.

Maja leta 1855 je v Benetke s pesnikom Viktorjem Schefflom pripotoval nemški slikar Anselm Feuerbach (1829—1880).³⁴ Pot ju je vodila z Nemškega prek Tirolske in severne Italije k cilju, kjer naj bi Feuerbach kot štipendist badenskega regenta kopiral Tizianovo sliko po lastni izbiri, Scheffel pa naj bi v Markovi knjižnici zbiral literarno snov. Mladi slikar, ki ga je po nemških akademijah zasledovala revolucija in ki je na svoji koži občutil tudi antwerpsko, kasneje pa študiral pri Couturu v Parizu, je šel v Italijo s tradicionalnim hrepenenjem severnega človeka, vesel, da se bo izognil domači ozkosti in napihnjeni samozavesti bogatih in banalnih mecenov. Benetke so ga spočetka zmedle, ko pa je prišel k sebi, je pisal svoji mačehi, da bo v tem zapuščenem mestu mogel v miru slikati

³² Anselm Feuerbach, nemški slikar, Speyer 1829 — Benetke 1880. Izviral je iz pomembne, umetnostno in kulturno izobražene družine. Študiral je v Düsseldorfu (W. von Schadow), Münchnu (C. Rahl) nato v Antwerpnu in v Parizu (G. Coubert, T. Couture). Leta 1855 je dobil štipendijo za Italijo, šel v Benetke in Firence, nato v Rim (1856—73). Leta 1873 so ga poklicali na Dunaj za profesorja za historično slikarstvo, vendar je zaradi nesporazumov že 1876 odstopil in se 1877 naselil v Benetkah. Feuerbach šteje med tiste nemške slikarje, ki so več let preživel v Italiji in jih imenujemo »Deutschrömer«; iskali so ravnovesje med idealizmom in realistično objektivnostjo. V Rimu je nanj vplivala antika, v Benetkah pa veliki renesančni mojstri s svojo barvo. Bil je romantični klasicist, predstavniki idealizma; značilne so klasična kompozicija, heroične postave v tragičnih in nostalgičnih držah, zavestna lepotnost in monumentalnost. Slikal je zgodovinske motive (antične in literarne), idealne krajine s figuralno štafazo in portrete v duhu klasicističnega lepotnega ideala. Medtem ko oljne slike učinkujejo akademsko, pa risbe in študije pričajo o vplivu realizma. — *Anselm Feuerbach: Gemälde und Zeichnungen*, München-Berlin 1976.

dela visokih kvalit. In res, po kopiranju *Assunte* (sl. 1) je začel z delom, ki se ne more primerjati z dosedanjim. Svojemu knezu je ob njegovi zaroki hotel podariti svojo prvo sliko, ki jo je brez psevdobeneške vedrine Couturove šole uresničil v *Poeziji* (sl. 76). Kljub nedovršenosti je ta podoba prvi korak sprostitev in pomeni etično dejanje v razvoju slikarja *Aretinove smrti*, spričo pikolovskih ocen na dvoru pa je Feuerbachu povzročila mnoga ponižanja in gmotno škodo. Težko je prenašal ledeno nemilost za iskreno delo, končno pa je v njej našel potrdilo svoje lastne poti. V tožbi njegovega pisanja prvič zazveni visoka ocena lastnih zmožnosti in spoznanje o poklicu, ki ga vodi stran od ponižnih razmnoževalcev slikarske kulture po strmi in osamljeni poti genija.

Razumljivo je, da se je prvotno znanstvo med Feuerbachom in Wolfom kmalu utrdilo v zvezo, ki je trajala vse do Feuerbachove smrti. Med značajema obeh skoraj enako starih mož je bilo veliko razlik, a tudi mnogo skupnega. Medtem ko je bil Feuerbach potomec stare, klasično izobrazbene in že dolgo znanstveno usmerjene družine in je imel oporo v nežno čuteči in požrtvovalni mačehi, je bila Wolfova mladost posuta s trnjem in zgodaj iztrgana iz družinskega življenja. Celoten izraz Wolfove osebnosti je bilo delo, vsak korak je bil posledica nezlomljive volje, ki so jo spremljala življenjska nasprotja. Od rojstva je imel samo dobro in čuteče srce, nesebičnost kot posledico poštenosti v odnosu do sebe in sveta, brez kulturnih temeljev stare izobrazbe. V srcu je hranil v nenehnih razočaranjih utrjeno vero, vir vseh svojih dejanj in hotenj, ki so bila z nekakšno podzavestno nujnostjo usmerjena k izbranemu cilju. Odgovornost je čutil samo do sebe, na življenje ga je pritegovala ljubezen do dekleta, ki je bila kot čisto čustvo pravzaprav le sama sebi namen. Ob iskanju globine pri starih mojstrih je bila Feuerbachovo popotno vodilo želja po umiritvi in sprostitvi. Z nežnim čutom je spoznal eno samo pot do zmage, z navdušenjem je stopil nanjo in z zavestjo antičnega heroizma je gledal obrtnike, iz katerih sredine je ušel. Občutljivost na nemško samozavest je rodila ekskluzivnost v presojanju in občevanju s tovariši, le redko pa si je našel prijatelja. Vedel je, da sodobni svet ne mara novatorjev in da nemški meščan, ki je s težavo prišel do mirne samozavesti svoje izobrazbe, nima rad beganja iz sfer čiste duševnosti, ki jo je Feuerbach v Benetkah začel ponosno priznavati. Razboljen od neuspehov v domovini je stopil na Wolfovo pot samostojnega boja, ki se začne pri sebi in verjame le v lastno zmago. Aristokrat v njem je trpko začutil bedo, ki je od rane mladosti mučila tudi Wolfa in postala še posebej občutna v Benetkah. Vendar pa Feuerbach, ki je bil kot človek vaje vladati in si s tega stališča urejati razmerje do sveta, ni mogel nikoli razumeti užitkov Wolfove proletarske svobode. Ta okoliščina mu je grenila življenje tudi takrat, kadar je našel samostojen izraz za ustvarjanje brezčasovnih ritmov svojih občutkov. Morda je bilo prav to nasprotje med umetnikom in človekom vzrok njegovega spoštovanja do Wolfa.

Benetke so obema govorile z jezikom preteklosti, iztrganim iz razmer časa, oba sta v njem zaznavala notranje zakone umetniškega ustvarjanja. Obrat, ki ga je Feuerbach naredil s *Poezijo* (sl. 76), je duhovno delo obeh bojevnikov in tudi slika sama je nastala ob Wolfovem sodelovanju.

Ponosni samotar je svojemu tovarišu prepustil arhitekturo, ki očitno predstavlja umirjeno ozadje čustveno napeti, plemeniti figuri.^{35, 94*}

Po enoletnem bivanju v Benetkah je odšel Feuerbach, neizprosno sledeč spoznani resnici, prek Florence v Rim. Odslej mu je bila Italija pravi dom, v njej se je razvila Feuerbachova ustvarjalnost, podrejena visokim zakonitostim vse do osupljivih višin antičnega miru. Nevidna vez je prav do konca tkala stezico k bojevitemu tovarišu Wolfu, stezico med poznim poganom in ustvarjalnim delavcem, ki je s hvaležnostjo v srcu sprejel trpki dar genija iz osrčja mladega naroda.

Ob slabih gmotnih razmerah³⁶ je Wolf resno razmišljal o povabilu Borovskega in Nežice, naj se vrne v domovino. Kljub temu da ga je sredi vodá sanjajočega mesta, kjer si je ustvarjal temelje za prihodnost, obdajalo življenje in kljub temu da je bil dobro povezan z domovino, se je v abstraktnem zraku »kamenja in vode« skozi preteklost oglašal klic rodu in domače zemlje. Že leta 1857 se je dogovarjal z Borovskim o skupnem slikanju cerkve v Stopičah,³⁷ narisal mu je celo načrte, a jih ni izpeljal, ker je ostal v Benetkah. Borovsky mu je v prijateljski skrbi pogosto pisal, naj bi kot vzorec poslal domačim duhovnikom kako risbo, kar bi mu že vnaprej pomagalo pri naročilih. Wolf pa se je odločno uprl: »Prijatelj bi sicer prijatelju to rad storil, a slikar tega ni mogel; pravtako malo, kakor moremo od pesnika zahtevati, naj izdelek šolske naloge kot poizkušnjo predloži občinstvu.«³⁸ S temi besedami je izpovedal svoj umetnostni nazor, ki se je razvijal kristalno in v ostrem nasprotju s praktičnim Borovskim. Seveda je hotel Wolf svoje uspehe tudi pokazati, vendar ne z risbo »za izpit«, temveč s sliko, ki jo je dolgo pripravljaval in v kateri je hotel spojiti svoje življenje in slikarsko znanje. Že maja 1857 se je dotaknil v pismu, zaradi gmotnega pomanjkanja pa je ni mogel dovršiti vse do odhoda iz Benetk. Glede na opis bi to bil *triptih z Madono, sv. Janezom in sv. Nežo* (sl. 72), ki mu tridelni gotski okvir daje obliko domačega oltarja.^{39, 95*}

Štiriletno življenje v Benetkah je skovalo Wolfovo naravo. Še pred vojaščino se je poslovil od obrti; po izstopu iz častnikarske službe se ni mogel vrniti na ono stopnjo, ki jo je z etičnim naporom celotne osebnosti

^{94*} Sliko, ki se v originalu imenuje *Die Musikalische Poesie* (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle), je A. Feuerbach naredil v času od oktobra 1855 do marca 1856. Ženska figura, ki poseblja Poezijo, je po postavitvi in drži podobna sv. Magdalenici z oltarne slike Sebastiana del Piomba *Sv. Janez Krizostom s svetniki* v cerkvi San Giovanni Crisostomo v Benetkah. Postavljena je v idealizirano antično okolje s pogledom v krajino. Monumentalno podnožje z akantom okrašene stebrne arhitekture na levi je res zasnovano v Wolfovi maniri in spominja na njegova arhitekturna prizorišča, še posebej na napol odprto ozadje na oltarni sliki *Sv. Lenart, zavetnik jetnikov* iz okoli 1864 v Sostrem in na sliki *Sv. Peter* iz 1868, danes v Narodnem muzeju v Ljubljani (sl. 77 in 87). Da je naš slikar Feuerbachu pomagal naslikati arhitekturo, namiguje tudi skica za to sliko, ki jo je Feuerbach naredil 1855 (München, Staatliche Graphische Sammlung) in na kateri je v nasprotno smer obrnjena figura narisana pred praznim ozadjem (na skici je figura podobna sv. Magdalenici z Rafaelove slike *Sv. Cecilija*, Bologna, Pinacoteca Nazionale). Domnevo o Wolfovem sodelovanju pa potrjuje tudi dejstvo, da na Feuerbachovih slikah razen na upodobitvi *Poezije* ne zasledimo tako monumentalnih arhitekturnih scenerij. — A. Feuerbach, op. cit., pp. 164—165, 197, kat. 26, Z 11, repr. pp. 239, 281; Steska, 1910, p. 111; gl. kat. 41 in 59.

^{95*} Gl. kat. 29.

premagal. Njegov nazor je bil idejno določen že pred prihodom v Benetke, v življenjskih preizkušnjah, v stikih s tovariši in v samoti duha pa se je tukaj samo še utrdil. Pot od ponižnega občudovanja v Langusovi delavnici do ponosnega presojanja je bila dolga in težka. Za človeka, ki si sam želi ustvariti življenje, je brezobzirna moč nujna potreba, Wolf pa je bil človek nežne in občutljive narave, zato je pred svetom zbežal v mrtvo mesto. Vživljanje v umetnostno okolje in ustvarjanje sta zahtevala materialno podlago, ki je Wolf ni imel in je v Benetkah tudi ni mogel dobiti. Umetnik je nosil v sebi cel svet občutkov, ki so se hoteli uresničiti v podobah; obrtniški slikar jim ni mogel najti mesta. Hude ure premišljevanja so v razžaloščeno dušo zanesle tudi brezup: Wolf je že mislil pobegniti od slikarstva.⁴⁰

V tej stiski je našel uteho v Feuerbachovih pismih iz Florence in Rima ter spoznal, da po poti nazaj ne more. Zaradi silnosti svojega značaja je potreboval močno spodbudo, ki bi usmerjala njegov razvoj, v Benetkah pa ni mogel slikati drugega kot priložnostno naročene podobe. Spoznal je torej upravičenost prijateljevega povabila, ki je temeljilo na cerkvenih naročilih, in po dolgih bojih s predsodki domačega sveta je končno sprejel ljubezni polno Nežicino podporo, naj bi se vrnil.⁴¹ Kot človek in umetnik je v duševnih bojih mnogo pretrpel; v Benetkah je živel v samoti in hrepenenju, uklonjen, ko so v njem zrasla leteča krila, in v domovino se je vrnil kot zrel in na delo pripravljen mož.

Kmalu po vrnitvi se je oženil — 27. maja 1858 — s svojo izvoljeno Nežico^{96*} in se iz kolizejskega predmestja preselil v skupno bivališče pri Sv. Jakobu. Naslednje leto se je mlademu paru rodila hčerka Nežica; 17. februarja 1860, kmalu pred rojstvom drugega otroka, Josipine, je umrla. Po kakem letu se je družina preselila v Št. Vid pri Ljubljani k rezbarju Mateju Tomcu^{97*} in tam je leta 1862 kot tretji potomec zagledal svet sin Alojz. Kot prvi hčeri tudi njemu ni bilo sojeno dolgo življenje; v oktobru 1864 je z ognjišča padel v plamene in za opeklinami umrl.^{98*} Wolfova Nežica, ki je bila posredno kriva za nesrečo, je ob tej nepričakovani rani zblaznela.⁴²

^{96*} Prim. *Poročne knjige (Prepis): Župnija Trnovo v Ljubljani*, Nadškofijski arhiv, Ljubljana.

^{97*} Na povabilo podobarja Mateja Tomca se je Wolf 1860 preselil v Šentvid in ostal tam do 1872. Stanoval je pri Tomcu, s katerim sta v tem obdobju tudi pogosto sodelovala, tako da je Wolf za Tomčeve oltarje in drugo cerkveno opremo izdeloval slike; številne so zlasti manjše slike, večkrat na pločevini, kot vložki za prižnico, atike, predele ipd. Sodelovanje s Tomcem je Wolfu prineslo številna naročila in v cerkvenih krogih je postal znan ter cenjen, kar je verjetno vplivalo tudi na to, da se je skoraj popolnoma posvetil cerkveni umetnosti. — Viktor Steska, Podobar Matej Tomec (1814—1885): Ob stoletnici njegovega rojstva, *LKU*, I, 1914, p. 16.

^{98*} Prva hči Nežica (Agnes Josepha) se je rodila 16. 1. 1859 in umrla že čez leto dni, 2. 2. 1860. Druga hči Josipina (tudi Agnes Josepha) se je rodila 17. 2. 1860; obiskovala je učiteljsko šolo, 7. 7. 1878 pa se je poročila z narednikom Francem Kozino (Franz Kosina, r. 26. 2. 1855) in se preselila v Bosno ter pozneje v Zagreb, kjer je po l. 1925 verjetno tudi umrla. Sin Alojzij (Aloisius) se je rodil 6. 6. 1862 in zaradi opeklin komaj dveleten umrl 4. 10. 1864. — *Matične knjige (Prepis): Župnija sv. Jakob v Ljubljani, Matične knjige (Prepis): Župnija Št. Vid nad Ljubljano*, Nadškofijski arhiv, Ljubljana; Steska, 1910, pp. 11, 44, 47; V. Steska, Slikar Janez Wolf: Ob stoletnici njegovega rojstva 26. dec. 1925, S, LIII, 1925, 291, p. 3.

Družinska nesreča je povzročila preobrat v Wolfovem življenju. Pet let pred tem je pisal Borovskemu iz Benetk: »Z vsem svetom sem se poravnal, ker svet obstaja zame v slikah, v ljubezni in v prijateljstvu. Slike si bom sam ustvaril, ljubezen, prijateljstvo pa imam pri Nežici in pri svojem starem Borovskem.«⁴³ Ta romantična trojica je podpirala temelje življenjskih upov, ko je v tujini prisluhnil najbolj skriteму utripu svoje duše, ko se je v bolesi začel razvijati obraz njegove prihodnosti. Če si še enkrat predočimo njegovo življenje v glavnih potezah, spoznamo na osnovi teh treh vezi tudi najvažnejše razvojne dogodke.

Na novomeški gimnaziji se skriva razlog za njegov pobeg, po vsej verjetnosti spoznanje o neenakopravnosti s sošolci, ki je temeljila v njegovem poreklu. Ljubezen do zgodaj umrle matere je bila svetel spomin; spoznanje, da stoji zunaj človeške družbe, ga je odtujilo vsem tujim vzgojnim vplivom in zasejalo vanj nemir ter razburjenost. Na globoko dojetanje in živo čustvovanje kaže priključitev dečka k ciganom, večnim popotnikom brez pravic in dolžnosti. Prvo šolanje v Gorenjčevi delavnici se je že opiralo na njegove lastne sposobnosti; v Ljubljani se mu je obzorje razširilo in volja je dobila jasnejše obrise; prejšnji odpor proti krivici, ki jo je dečku storila družba, se je hkrati z umetnostnimi načrti spremenil v željo, najti v svetu oporo. Iskal je tudi tovariša in ko ga ta v pismu ogovori z besedo prijatelj, ga preizkuša in nežno zavrne s ponosom, izvirajočim iz nezaupanja ranjene mladosti. Prijateljstvo si je treba zaslužiti, da bi bilo »luč in kdor jo nosi, mu razsvetljuje pot, da ve, kam naj stopi on in drugi krog njega. Toda v daljavi je kroginkrog tema.«⁴⁴ Torej ne prijateljstvo dobrega tovarištva v navadnem pomenu besede, marveč zveza enakih duš, kjer zaradi enakih misli ne bo žrtev; Wolfova mladost išče otok vznesenega duha in čiste naklonjenosti. Naključje je hotelo, da mu je prav človek, ki ga je v dobi službovanja v vojski povezoval z domovino in mu vračal vero vase, pred oči privedel dekle, ki mu je v kasnejših bojih kot prva podoba nedolžnosti in predanosti ostala živo v srcu. Zavedal se je, da dekle ni idealna dama viteških sanj, svojemu povabilu za vrnitev v Ljubljano pa je dodala tudi stavek: »... tu boš imel vsaj prijatelja in zvesto ljubav.«⁴⁵ To odkrito priznanje strogo varovane deklice, ki od bodoče zveze ni mogla pričakovati blaginje, je tako globoko seglo v Wolfovo srce, da nam je povsem umljiv vzklík: »Z vsem svetom sem se poravnal.« Bila je to tolažba za žalost ob krutosti življenja, za strah in dvome, dar za pomiritev s svetom.

Načrtov, bede in spoznanj Wolf svoji preprosti nevesti nikoli ni pripovedoval, kajti želel jo je ohraniti tako, kakršno je prvič srečal, in zato njene nesebične ljubezni ni plašil s svojim razrvanim notranjim življenjem. Proti koncu mu je pomagala v njegovi poslednji odločitvi, ko se je kot umetnik vračal v domovino. Bil je pomirjen. V svetu, ki ga je kot otroka izobčil, je imel sedaj, na osnovi svojih notranjih zmag, trdno načelo in vez z njim: svojo ženo in družino. Z dvomi napolnjena mladost se je v mirni sreči novega življenja nenadoma izgubila v pozabo.

Izguba otroka in žene pa je spet neljubo vznemirila umirjeno jezero. Samota, ki jo je Wolf po težkem boju premagal, se je vrnila v obliki

bolestne osamljenosti. Nasprotja s svetom ni bilo več, kajti izgubil je smisel. Sedaj je bil sam, ne več izobčenec z življenjskim pogumom, marveč mož, ki ga spremlja spomin na srečo. Zrušil se je sen zemeljske sreče, pa tudi prijatelj je ostal v drugem svetu. Borovsky je pokopal »misel visoko letečo«, postal je učitelj risanja, Wolf pa je v poslednjem in najhujšem obupu hodil vzravnani in v trpljenju očiščen samo še po tisti poti, na katero je stopil v najčistejši uri.

II.

Potrebe po umetnosti so sredi 19. stoletja v Slovenijo vedno znova privabljal tuje slikarje, kajti imela je — razen Langusa — malo znamenitih domačih mojstrov. Omenjal sem že v Layerjevi delavnici izšolanega Jurija Tavčarja (1822—1892),^{99*} ki je z Janezom Gosarjem^{100*} in Mihaelom Strojem (rojen 1820 v Kranju)^{101*} delal v Ljubljani kot meščanski portretist.⁴⁶ Med vsemi tremi je bil najbolj vsestranski Stroj, ki je bil nekaj časa na beneški akademiji in je videl Rim,^{102*} toda čez diletantizem se ni povzpел. Mlajši je bil duhovnik Franc Pustavrh (1827—1876), ki je kranjske cerkve polnil s kopijami.^{47, 103*} Poleg slikarjev je začel cveteti tudi stan cerkvenih rezbarjev, med katerimi so razen neznatnih obrtnikov znani tudi samostojni mojstri: Matej Tomec iz Langusove šole^{104*} in samouk Štefan Šubic (1820—1884), sin rezbarja Pavla iz Poljanske doline, ki je tudi slikal.^{48, 105*} Tehnično najbolj univerzalen je bil cerkveni slikar Matija Koželj, malo šolan in brez osebne note.^{106*} Šele na stara leta se je kot učitelj risanja vrnil v domovino Fran Globočnik (1825—1897), ki se je šolal na dunajski akademiji in je na Ogrskem naslikal množico oltarnih podob, fresk in miniatur. V nemških časopisih je znan kot ilustrator, doma pa je le malo njegovih del.^{49, 107*} Primorska ima v tej dobi malo talentov, a še ti se niso mogli razvijati. Na Koroškem je s študijami iz visokih Alp mnogo obetal krajinar Marko Pernhart (rojen 1824), toda tudi njega so razmere prisilile, da je moral zapustiti svobodno naravo v škodo *genra* in svetih podob.^{50, 108*}

^{99*} Gl. op. 25*; očitno je, da je Mesesnel »Idrijskega« Tavčarja zamenjal z »Ljubljanskim«.

^{100*} Gl. op. 65*

^{101*} Mihael Stroj (Stroy), Ljubno na Gor. 1803 — Ljubljana 1871. — Ksenija Rozman: *Mihael Stroj, 1803—1871*, Narodna galerija, Ljubljana 1971 (rk).

^{102*} Stroj je študiral na dunajski akademiji, kjer je dokumentiran med 1821—1823 in 1825, po nemških deželah je potoval 1838, pozneje, 1846, pa med drugim verjetno tudi v Italijo. — Op. cit., pp. 11—13.

^{103*} Franc Pustavrh, Sv. Katarina nad Medvodami 1827 — Sela pri Kamniku 1871. — Steska, 1927, pp. 288—289.

^{104*} Gl. op. 66*.

^{105*} Štefan Šubic, Hotovlje v Poljanski dolini 1820 — Poljane 1884. — France Mesesnel: *Janez in Jurij Šubic*, Knjižnica Narodne galerije, III, Ljubljana 1939, pp. 8—15; (Andrej) Ujč(ič), Šubic Štefan, *SBL*, 11, zv., 1971, pp. 714—715.

^{106*} Matija Koželj, Vesca pri Vodichah 1842 — Kamnik 1917. — Viktor Steska, Slikar Matija Koželj (1842—1917), *Carn.*, n v., IX, 1918, pp. 1—12; Andreja Žigon-Borut Rovšnik: *Matija Koželj, 1842—1917*, Kulturni center Kamnik, Kamnik 1986 (rk).

^{107*} Franc Globočnik, Tržič 1825 — Ljubljana 1891. — Steska, 1927, pp. 281—282.

^{108*} Marko Pernhart, Zg. Medgorje na Koroškem 1824 — Celovec 1871. — Richard Milesi: *Markus Pernhart, 1824—1871: Versuch einer kunstgeschichtlichen Wertung des Kärntner Landschaftsmalers*, Klagenfurt-Wien 1950.

Še v dobi Langusovega največjega vzpona je Mahr, lastnik zasebne trgovske šole, kot učitelja risanja na svoj zavod poklical⁵¹ Franza Kurza von Thurn und Goldensteina (1807—1878),^{52, 109*} ki je bil po poklicu pravzaprav glasbenik. Rojen v St. Michaelu v Lungauu, se je preselil v Salzburg, kjer je bil enajst let pomočnik pri nekem trgovcu, kasneje je šel na akademijo v Gradec; bohemski univerzalist se je v Ljubljani uveljavil kot gledališki slikar in dirigent orkestralnih maš v stolnici,⁵³ kot portretist, ilustrator in cerkveni freskant. Iz Ljubljane je obiskal Padovo in Benetke, leta 1864^{110*} pa se je moral zaradi drugačnih političnih nazorov preseliti v Gradec in tam je živel kot slikar v živahnem stiku z dunajskimi nazarenci. Kot Langus je leta 1841 tudi on slikal oltarne podobe za slovenskoameriškega škofa Barago. Drugi priseljenc je prišel na Slovensko v vojaški uniformi: Peter Pavel Künl;^{54, 111*} doma z Moravskega, sin vojaka, je šele v Ljubljani sam odvrgl uniformo in postal slikar. Posvetil se je kopiranju cerkvenih podob in slikal *genre*, se ukvarjal tudi z miniaturo, toda ob spretnem dekoraterju Kurzu se ni mogel prav uveljaviti. Značilna za to dobo je okoliščina, da iz tujine prihajajoči slikarji niso sledili umetnostnemu klicu, da bi se bili udeležili velikih stvaritev, pač pa so se šele spričo ugodnih razmer lotili poklica, ki so ga opravljali kot obrt, vsak po svoji moči. Poleg omenjenih domačih in tujih slikarjev je na podeželju in po samostanih delovalo še mnogo anonimnih mojstrov, ki so črpali iz italijanske zakladnice.

Ob boju malih mojstrov za obstanek se je moral Wolf prvo leto zadovoljiti z manjšimi naročili. Za veziljo Marijo Rasp je slikal podobe za *bandera*,^{55, 112*} *al fresco* je obnovil kapelico Matere božje na *Dóbrovi*.^{113*} Naslednje leto so mu že zaupali okrasitev nove *trnovske cerkve*, kjer je skupaj z Borovskim poslikal strop kora in dokončal nekaj manjših del.^{114*} *Novice* so ga za to delo zelo hvalile in toplo priporočale.⁵⁶ Svojim vrstnikom, rezbarjem in kamnosekom, je risal načrte za okvire in oltarje,^{115*} kajti sami niso zmogli celotnega dela. Ko so se naročila začela množiti, si je razporedil delo po letnih časih: pozimi je bil v delavnici, poleti je slikal freske po cerkvah. Že leta 1860 je sprejel večje naročilo, ki mu ga je na priporočilo pesnika Blaža

^{109*} Franz Kurz zum Thurn und Goldenstein, na Slovenskem običajno kratko im. Franc Goldenstein, St. Michael v Lungauu 1807 — Baden pri Dunaju 1878, v Ljubljani živel med 1835 in 1867. — Marko Marin: *Franz Seraph Ritter von Kurz zu Thurn und Goldenstein: Njegov pomen za slovensko umetnostno zgodovino med leti 1835—1867*, dokt. disertacija, Ljubljana 1971 (tipkopis).

^{110*} V Gradec se je preselil 1867.

^{111*} Pavel Künl, Mladá Boleslav na Češkem 1817 — Ljubljana 1871. — Steska, 1927, pp. 248—256.

^{112*} Marija Rasp je bila žena cerkovnika ljubljanske stolnice in je slike za svoja bandera naročala pri Wolfu. Kje so ta bandera danes, ni znano. — Steska, 1910, p. 12.

^{113*} Marijino znamenje na *Dóbovi* pri Ljubljani je Wolf poslikal na novo; to je prvo znano delo, kjer je figure posnel s Tizianove slike *Assunta*. — Gl. kat. 3.

^{114*} Gl. kat. 4, 31 in 32.

^{115*} Po nekaterih, doslej še nepreverjenih podatkih je Wolf sodeloval pri načrtih za oltarje (npr. za veliki oltar v Šentrupertu), kar se zdi verjetno zaradi poznavanja arhitekturnih elementov in risarske izurjenosti, ki si ju je nedvomno pridobil v službi v Benetkah, kjer je v livarni Šveda T. Hasselquista delal kot modelski risar. — Constant von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, 57, Wien 1889, pp. 293—294; Steska, 1910, p. 10; prim. op. 91*; gl. kat. 47.

Potočnika^{116*} dal zelo izobražen trboveljski župnik Jožef Hašnik.⁵⁷ Leta 1855 prezidana župna cerkev v *Trbovljah* je potrebovala slikarjevo roko in Wolf je začel na pročelju s fresko *Sv. Družine*, nato je nadaljeval v cerkvi, in sicer s freskami v lunetah na severni strani. Jeseni je s tem delom prenehal in slikal za trnovsko cerkev *božji grob*, naslednje leto prosojno sliko *Kristus na Oljski gori*,^{117*} za slavinskega župnika Matijo Prijatelja pa oljno podobo *St. Štefana*.^{85, 118*} V *Trbovljah* je nadaljeval s freskami v lunetah na južni strani, na stropu ladje in v luneti nad glavnim vhodom. Preostali strop je prepletel z ornamentami. V lunetah je naslikal sedeče figure *apostolov* (sl. 3), *Kralja Davida* in *Sv. Cecilijo* (sl. 4), *Kristusa* in *Sv. Pavla*; na stropu dva prizora iz življenja *sv. Martina* (sl. 2) in *Boga Očeta*, ki blagoslavljata svet.^{119*}

Istega leta je dokončal še drugo večje naročilo v *Velikih Laščah*.⁵⁹ Strop nove cerkve je glede na konstrukcijo razdelil z ornamentalnimi pasovi in v srednje polje naslikal *Marijino vnebovzetje* (sl. 6) po Tizianu, v stranski pa skupini angelov, vse *al fresco*.^{120*} Leta 1863 je dokončal slikanje v *Trbovljah*; za Tomčev oltar v severni kapeli je naslikal podobo *Matere božje* in fresko *Sv. Alojzija* (sl. 5), za južno kapelo je slikal oljno kopijo Tizianove *Assunte*, vendar je ni dokončal.^{121*} Na fresko s *Kraljem Davidom*^{121a*} v luneti je napisal: »Hvala vsim, ki so meni pripomogli v čast Božjo narediti te podobe. Janez iz Leskovca.« Zraven je označen zidar, ki je delal omet in štukaturo: »el murer xe stá Tita Zuliani«.⁶⁰ Vse severne lunete so datirane.⁶¹

Čez zimo je Wolf dodelal oltarno podobo *St. Lenarta* (sl. 77) za župno cerkev v *Sostrem*^{122*} in veliko oljno sliko za bratovščino sv. Uršule v *Dobrépoljah*, ki jo je razstavil v ljubljanski »reduti« in ki predstavlja alegorično pobožnost *Sv. Rešnjega telesa* (sl. 75).^{62, 123*} Jeseni je bilo konec družinskega življenja^{124*} in Wolf se je popolnoma potopil v cerkvena dela; pri manj pomembnih delih, so mu pomagali navadni dekoraterji, včasih tudi Borovskij.⁶³

^{116*} Blaž Potočnik, Struževo pri Kranju 1799 — Šentvid nad Ljubljano 1872. Pesnik, nabožni pisatelj in narodni buditelj ter od 1833 do svoje smrti župnik v Šentvidu nad Ljubljano se je za podobarja Mateja Tomca in njegovo delo posebej zanimal, ga spodbujal in mu dal marsikateri nasvet. Prav tako je vplival na Tomčeve sodelavce in na ta način tudi Wolfu preskrbel prvo veliko naročilo za poslikavo *trboveljske cerkve*, v kateri je Wolf prvič slikal med 1861—1861 in 1863, pozneje pa še 1875. — Viktor Steska, Podobar Matej Tomec (1814—1885): Ob stoletnici njegovega rojstva, *LKU*, I, 1914, p. 15; gl. kat. 5, 21, 34 in 35.

^{117*} Gl. kat. 33.

^{118*} Gl. kat. 36.

^{119*} V *trboveljski cerkvi* je na sredini ladijskega oboka naslikano *Vnebovzetje*, vendar je figura Marije tako majhna in neopazna, da se na prvi pogled res zdi, kot da je naslikan le blagoslavljajoči bog Oče. — Gl. kat. 5.

^{120*} Po podatkih v *Inventarnem popisu* je Wolf v *Velikih Laščah* slikal 1863, vsa dosedanja literatura pa navaja, da je to bilo 1861 oz. 1862. — Gl. kat. 6.

^{121*} Za severno kapelo *trboveljske cerkve* je Wolf poleg freske *Sv. Alojzij* naslikal še *15 medaljonov s prizori iz sv. Rožnega venca*, s katerimi je dopolnil Tomčev oltar, slika *Vnebovzetje* za južno kapelo pa je že od 1923 neznano kje. — Gl. kat. 34 in 35.

^{121a*} Wolfova signatura je na freski *Sv. Cecilija ob orglah*.

^{122*} Gl. kat. 41—43.

^{123*} Gl. kat. 40.

^{124*} 4. oktobra 1864 je umrl sinček Alojzij. — Gl. op. 98*.

Naslednje leto je na pročelju župne cerkve v *Šmartnem pri Kranju* naslikal *Sv. Martina na konju*,^{125*} v kapelici v *Stražišču* pa *Boga Očeta* (sl. 7), *Sv. Frančiška kot pridigarja in krstnika* in nad zakristijo *Sv. Frančiška Asiškega*,^{64, 126*}

Leta 1866 je šel Wolf na Primorsko. Župnik v *Štjaku* ga je povabil, naj bi župno cerkev sv. Jakoba poslikal *al fresco*. Na stropu prezbitarija je Wolf upodobil *Sv. Trojico*, ki jo častijo angeli s cerkvenima očetoma, *Sv. Ambrožem* in *Avguštinom* (sl. 9). V lunetah je naslikal preroka *Jeremijo, ki toži nad razvalinami Jeruzalema* (sl. 12), *Danijela z levom* (sl. 13), *Sv. Blaža, Kralja Davida* in *Mojzesa na Sinajski gori*.^{65, 127*} Pozimi istega leta je za glavni oltar v Zalem logu naslikal *Marijino vnebovzetje*,^{128*} za župno cerkev sv. Ruperta pa *Sv. Trojico s sv. Rupertom* (sl. 85). V tej dobi je imel delavnico na Turjaškem trgu v Ljubljani zraven Deželne hiše, kjer je bila slika *Sv. Ruperta* tudi razstavljena.^{66, 129*} Naslednje leto je za župno cerkev sv. Jurija pod Kumom naslikal tri podobe: *Sv. Karla Boromejskega s sv. Janezom Nepomukom, sv. Izidorja* in *Sv. Notburgo*.^{130*} Tabernakelj z Jezusom in dvanajstimi apostoli (sv. Rešnje telo) v *starološki cerkvi* je ob straneh okrasil s simboli preostalih šestih zakramentov; na epistelski strani je naslikal *Abelovo darovanje*, na evangelijski *Izgon iz raja* (sl. 81), nad glavnim oltarjem pa *Sv. Jurija* po Fernkornovem kipu, slednjega *al fresco*.^{131*} Poleg oltarne podobe *Sv. Trojice s sv. Lovrencem* za župno cerkev na Raki^{132*} je istega leta dovršil še večje delo *al fresco*: dekoracijo prezbitarija na *Vrhniku*. Na oboku je naslikal *Boga Očeta* s trumami angelov (sl. 20), na epistelski strani dva prizora: *Slovo sv. Pavla od Efežanov* in njegovo *Pridigo na arcopagu* (sl. 24), poleg tega pa še tri *evangeliste* in *Sv. Jerneja* (sl. 18, 19).^{67, 133*}

Leta 1868 je Wolf za sveto znamenje (uničeno ob potresu 1895) v Kravji dolini (danes Radeckega cesta v Ljubljani) naslikal štiri oljne podobe na pločevini: *Sv. Janeza Krstnika, Sv. Petra* (sl. 87), *Sv. Florijana* in *Sv. Hieronima* (sl. 86). Slike je obnovil Ludvik Grilc in so danes v Deželnem muzeju v Ljubljani.^{68, 134*} Istega leta je na zunanji strani cerkve *sv. Jakoba v Ljubljani* naslikal *Sončno uro*, in sicer *al fresco* in v velikosti 6×10 m. Stara freska, ki jo je leta 1823 naslikal profesor

^{125*} Gl. kat. 9.

^{126*} Slikarijo v kapeli podružnice v *Stražišču pri Kranju* je Wolf delno obnovil, nekatere prizore in figure pa naslikal na novo. — Gl. kat. 10.

^{127*} Kakor je v opombi opozoril že Mesesnel (op. 65), je Steska, za katerim so podatke prepisovali vsi naslednji avtorji, navedel nepravilna imena biblijskih oseb v lunetah: gre namreč za upodobitev štirih *velikih prerokov* in *kralja Davida*, pri čemer je bil *Ezekijel* zamenjan z *Mojzesom*, *Izaija* pa naj bi bil *Sv. Blaž s svečama*. — Gl. kat. 11.

^{128*} Slika je bila uničena ob požaru 1976. — Gl. kat. 48.

^{129*} Gl. kat. 47.

^{130*} Gl. kat. 49—51.

^{131*} Za cerkev v *Stari Loki* je Wolf poleg 10 slik, ki jih je naredil 1867 za *predelo velikega oltarja*, naslednje leto naredil še po 6 slik za *predeli obeh stranskih oltarjev*, fresko *Sv. Jurij* na oltarni steni pa je naslikal že 1864 in ne šele 1867, kot navaja dosedanja literatura. — Gl. kat. 55—57 in 7.

^{132*} Za cerkev na Raki je 1867 naslikal le *Sv. Trojico*, četverolist, ki krasi atiko Tomčevega oltarja. — Gl. kat. 52.

^{133*} Gl. kat. 12, 53 in 54.

^{134*} Gl. kat. 58—61.

Frank, je bila od dežja že popolnoma uničena; na njenem mestu je Wolf naslikal novo kompozicijo, ki jo je leta 1895 uničil potres. Na fotografiji je videti, da je sredi baročnega okvira naslikal sončno uro, okoli, na krožnici, nebeška znamenja in na drugi krožnici številke. Nad kolutom prihaja na oblakih Kristus v spremstvu treh angelov s sodno knjigo, križem in tehtnico in kliče k poslednji sodbi. Ob straneh koluta in pod njim trobijo angeli njegov klic. Napis je vzet s sončne ure salamanške univerze: »Quaelibet vulnerat, ultima necat.« Pod kompozicijo so bile besede: »Vigilate ergo, quia nescitis, qua hora Dominus vester venturus sit.«^{69, 135*} Potem ko je poslikal fasado cerkve sv. Jakoba, se je Wolf naslednje leto lotil prenove čelne stene prezbiterija (sl. 25, 26). Prejšnja Langusova kompozicija iz leta 1828 je bila hudo poškodovana, kajti Langus je v mladosti še slabo poznal tehniko freske. Wolf je zato naslikal novo fresko, kot vzorec pa mu je služil kameniti Pozzov oltar iz cerkve Il Gesù v Rimu, ki mu je ob straneh dodal še sv. Petra in Pavla s simboličnimi skupinami Vere, Upanja in Ljubezni. Pri tem delu so mu pomagali^{136*} Jurij Tavčar, Borovskij in Anton Karinger (1829—1870),^{70, 137*} ki se je že kot častnik ukvarjal s slikanjem, sedaj pa se je kot bogat privatnik posvetil krajinarstvu in portretom. Ravno pri delu v cerkvi sv. Jakoba se je tako prehladil, da je leta 1870 umrl. V novembru je Wolf delo dovršil, brž nato odšel v Vrabče pri Vipavi in tam začel slikati prezbiterij župne cerkve. Na tri dele razdeljenem stropu je upodobil *Marijino vnebovzetje* (sl. 39) po Tizianu, ob straneh pa prizore iz novega zakona: *Oznanjenje Marijino*, *Obiskovanje*, *Jezusovo rojstvo*, *Beg v Egipt* (sl. 37), *Angelovo oznanjenje o vrnitvi*, *Vnebovzetje*. Na stropu ladje je v štukaturnih okvirih preslikal tri skupine: *Madono z otrokom* na oblakih, *Marijino kronanje* in *Sv. Jožefa z otrokom* (sl. 27—30).^{71, 138*}

V tem letu^{139*} je Wolf v svojo delavnico sprejel dva učenca: Miroslava,^{72, 140*} sina rezbarja Tomca, in Janeza Šubica.^{73, 141*} Šubic (1850—1889) je bil najstarejši sin že omenjenega rezbarja in slikarja Štefana iz Poljan pri Škofji Loki in je po dveh letih gimnazije najprej delal v očetovi delavnici, od koder je prišel k Wolfu. Delovno tradicijo Šubičeve družine je prinesel s seboj, kot miren in priden talent se je pri Wolfu kmalu udomačil. Ker je imel obrtniško stopnjo že za seboj, ga je Wolf poleg slikarstva učil tudi perspektive, sloga, zgodovine umetnosti, teorije barv in ornamentike; skupaj sta mnogo brala in hkrati študirala zgodovino književnosti. Skupaj sta obiskovala Wolfove znance, posebej slikarja Karingerja, ki je mnogo potoval in rad pretresal strokovne probleme na podlagi obsežne zbirke risb in

^{135*} Gl. kat. 14.

^{136*} Poleg navedenih je kot pomočnik prvič sodeloval tudi Janez Šubic. — Gl. kat. 15.

^{137*} Anton Karinger, Ljubljana 1829—1870. — Polonca Vrhunc-France Zupan: *Anton Karinger, 1829—1870*, Narodna galerija, Ljubljana 1984 (rk).

^{138*} Tudi poslikava ladje v cerkvi v Vrabčah je nedvomno Wolfovo delo, kar ob nadrobnejši analizi ugotavlja tudi Mesesnel (str. 96). — Gl. kat. 16.

^{139*} Zdi se, da 1869.

^{140*} Miroslav Tomec (Tomec), Šentvid nad Ljubljano 1850—1894. Pri Wolfu se je učil od 1869 do 1871 ali 1872 (podatki o tem so različni). — V. Steska, Podobar Matej Tomec, op. cit., pp. 16—18; Blh. (Vera Baloh), Tomec (Tomec) Miroslav, *SBL*, 12. zv., 1980, p. 113.

^{141*} Janez Šubic, Poljane nad Škofjo Loko 1850 — Kaiserslautern 1889. Pri Wolfu se je učil od 1869 do 1871. — France Mesesnel: *Janez in Jurij Šubic*, Knjižnica Narodne galerije, III, Ljubljana 1939 (od tod cit. Mesesnel, 1939).

fotografij ali pa pripovedoval o tujih deželah in tuji umetnosti. Mladi učenec je pri takih pogovorih prišel v živ stik z umetnostjo, ki jo je njegov mojster spremljal v vseh njenih spremembah.⁷⁴

Po *križevem potu* za Št. Vid^{142*} je Wolf leta 1870 skupaj z Borovskim za ljubljansko stolnico na hitro napravil *božji grob* s prizori iz Kristusovega življenja,^{143*} nakar je dobil povabilo za poslikavo v *Črničah* na Primorskem. Za pomočnika je s seboj vzel Janeza Šubica, ki je tu prvič slikal fresko. Cerkev naj bi okrasil z glavno podobo na steni za nizkim glavnim oltarjem, s slikami na stropu in na stranskih stenah. Patrona *Sv. Vida* (sl. 41) je Wolf naslikal v trenutku, ko ga je cesar Domicijan s sv. Krescencijo in sv. Modestom obsodil na smrt v kotlu vrelega olja. Na strop je postavil *Boga Očeta* s sv. Duhom, Kristusa s križem na oblakih med evangelisti in angeli (sl. 40), ki nesejo mučenikom palmo in venec. Ob straneh oboka je naslikal štiri *cerkvene učitelje* in na stenah dva prizora iz Jezusovega življenja: *Dvanajstletnega Jezusa v templju* in *Jezusa, ko blagoslovlja otročiče*. Slednjo fresko je po mojstrovem kartonu naslikal Janez Šubic.^{57, 144*}

Novembra sta delo dokončala in se poslovila od naročnika dekana Merviga. Janez Šubic je čez zimo slikal *Apokaliptične jezdece* in *Kamnanje sv. Štefana* za domačo cerkev, za misijonarskega škofa Ignacija Mraka, ki se je za kratek čas vrnil iz Amerike v domovino, pa dve oltarni sliki za Minnesota.⁷⁶ Jeseni 1871 je iz Wolfove delavnice odšel na beneško akademijo, kjer je za svojo prvo samostojno kompozicijo *Rafaelova smrt* prejel prvo nagrado.^{77, 145*}

Ves ta čas je imel Wolf stalno bivališče v Št. Vidu, delavnico pa je vsakokrat glede na delo iskal v Ljubljani. Pred osamljenostjo je pobegnil v podeželske cerkve, doma pa oživil delavnico z mladimi učenci, za katere je očetovsko skrbel. Strokovna izobrazba, ki so jo fantje dobili pri Wolfu, je bila za takratne slovenske razmere izjemno vsestranska, ker je mojster sam poznal vse potrebe in jim s svojim znanjem tudi zadostil. Vzgaljal je svoje učence, oblikoval njihov značaj in jih znal tako pridobiti za svoje visoke misli, da so se ti v poznejši samostojnosti spoštljivo spominjali resnega moža. Spremljal je njihov razvoj in niti na tujem jih ni prepustil naključjem, ampak jim je znal dobro svetovati in pomagati v težavah. Bil je dobri duh, ki je doraščajočemu moškemu nudil potrebno oporo, odkril pa se mu je šele v zrelejši dobi.

Hči Josipina je medtem odraščala in treba jo je bilo poslati v meščanske šole. Wolf je torej odšel iz samotne vasi in se preselil v Ljubljano

^{142*} Očitno gre za pomoto, saj je šentviški *križev pot* delo Miroslava Tomca iz 1884, medtem ko je Wolf 1870 naredil *križev pot* za Rako. — V. Steska, op. cit., p. 17; gl. kat. 64.

^{143*} Gl. kat. 65.

^{144*} Gl. kat. 17.

^{145*} Janez je šel v Benetke decembra 1871 in razen krajših potovanj domov, na Dunaj in v druga italijanska mesta je tam ostal do oktobra 1875. Po podatkih v Arhivu beneške akademije je bil vpisan le v letnik 1872—73, točneje v letni semester, kamor se je vpisal 10. 2. 1873, medtem ko v letnikih 1871—72 in 1873—74 ni vpisan. V omenjenem semestru je obiskoval razred »Nudo — Pittura«, pod opombo pa je zabeleženo, da se učil že drugod (»Šubic percorse gli studi anteriori in altro luogo.«) — *Matricola generale degli alunni iscritti*, Anno scolastico 1872—1873, No. 201, Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia; Mesesnel, 1939, pp. 29, 60.

na današnje Gosposvetsko cesto; stalno delavnico je imel v Medjatovi hiši na Dunajski cesti.^{78, 146*} Sedaj je bil bliže prijateljem, bliže mestu in življenju; čeprav je sredi vrvenja ostal vseskozi sam, je v trenutkih razvedrila rad poiskal prijatelje. Družabni šum, razgovori in debate mladih so ga vabili, toda zdravila za svojo osamljenost ni našel. Nežica je živela kot plaha, sključena žena, ki je bila izvir tolikšne žalosti. Wolfove gmotne razmere niso bile urejene, čeprav je bil preobložen z delom; zaračunati ni znal, njegovi naročniki pa so ga plačevali kot obrtnika, torej nezadovoljivo. Lastno delo mu ni prinašalo veliko veselja, skrbno pa se je oprijemal svojih učencev in se veselil njihovih uspehov.

V novo delavnico je po Janezovem odhodu sprejel Simona Ogrina iz Vrhnike^{79, 147*} in ga pripravljajl za akademijo. Leta 1872 je obnovil od dežja poškodovane Quagliove freske na zunanjih stenah *ljubljske stolnice*. *Kristusov krst* (sl. 90) je najprej prekopal z oljnatimi barvami (skica je v ljubljanskem muzeju) in ga potem prenesel na steno. Drugo fresko, *Zaharijevo razodetje*,^{148*} je obnovil še istega leta kakor tudi tretjo kapelico stare božje poti k Devici Mariji v *Polju*.^{149*} Za predjamsko kapelico v Trbovljah je oddal oljno podobo *Sv. Barbare*.^{150*} V septembru je v njegovo delavnico iz Poljan prišel drug Šubic, Jurij (1855—1890).^{80, 151*} Po končani domači ljudski šoli je ostal v očetovi delavnici kot očetov in bratov pomočnik; potem je šel k mojstru, ki ga je stari Štefan zelo spoštoval. S privzdigovanjem umetnikovega poklica je Wolf temperamentnemu fantu preganjal strah pred slabo gmotno prihodnostjo in ga s koristnim delom iztrgal iz tesnobnega domotožja.

Leta 1873 je Wolf naredil dve oljni podobi za župno cerkev v Ribnici: *Sv. Janeza Evangelista* (sl. 97) in *Devico Marijo, kraljico rožnega venca* (sl. 95).^{81, 152*} Poleti je Juriju Šubicu pri kranjski hranilnici preskrbel podporo za obisk svetovne razstave na Dunaju, in v avgustu je fant odpotoval v glavno mesto.⁸² Mesto ga je tako prevzelo, da se je namenil ostati na dunajski akademiji, čeprav je bil brez denarnih sredstev. Ker pa ni imel predpisane izobrazbe, ga niso hoteli sprejeti. Toda zmagala je volja, potrpežljivo je čakal in se zanesel na pomoč svojega mojstra.

Zadnje dni v septembru je Anselm Feuerbach potoval iz Benetk prek Ljubljane na Dunaj.⁸³ Takrat, po mnogih težkih izkušnjah in uspehih, je bil že zrel mož in profesor na dunajski akademiji. V Ljubljani se je ustavil in obiskal Wolfa. Simon Ogrin je skupaj z mojstrom pospravil delavnico, ker ženska ni smela stopiti vanjo.⁸⁴ Wolf ga je vodil po okolici, ki mu je bila zelo všeč;⁸⁵ na vse znance je njegovo spoštljivo obnašanje

^{146*} 1872 se je Wolf preselil v Ljubljano, kjer je najprej stanoval na Marije Terezije cesti št. 5 (danes Gosposvetska), delavnico pa je imel v Medjatovi hiši na Dunajski cesti (današnja Titova, poleg kavarne Evropa). — Steska, 1910, p. 46.

^{147*} Simon Ogrin, Vrhnika 1851—1930. Pri Wolfu se je učil od 1872 do 1875. — Steska, 1927, pp. 337—342; Andreja Žigon: *Cerkveno stensko slikarstvo poznega 19. stoletja na Slovenskem*, Celje 1982, p. 66 ss.

^{148*} Gl. kat. 19, 121 in 68.

^{149*} Gl. kat. 18.

^{150*} Slika je neznano kje. — Gl. kat. 69.

^{151*} Jurij Šubic, Poljane nad Škofjo Loko 1855 — Leipzig 1890. Pri Wolfu se je učil od septembra 1872 do septembra 1873. — Mesesnel, 1939.

^{152*} Gl. kat. 73 in 74..

do Wolfa naredilo globok vtis. Nekaj dni po njegovem odhodu je potoval na Dunaj tudi Wolf z Janezom Šubicem, ki se je vrnil iz Benetk, in se tam dogovarjal s Feuerbachom o sodelovanju pri monumentalnih dekoracijah v avli nove dunajske akademije.⁸⁶ Feuerbach si je to delo prvotno predstavljal v fresko tehniki, pozneje pa je zaradi spora z ministrstvom načrt spremenil in Wolfovo ter Janezovo sodelovanje je odpadlo. Oljne slike je naslednje leto delal mojster sam v Rimu.^{153*} Jurij je Wolfa in brata vodil po mestu in svetovni razstavi, ki je Feuerbachu povzročila trpko bolečino. Bil je bogatejši za novi neuspeh, ki pa mu za enkrat še ni vzel veselja za vzgojno delo na akademiji.

Wolf se je čez nekaj dni vrnil v Ljubljano, od koder je Janez odpotoval v Benetke. Brž nato je Feuerbach na beneško akademijo poslal svojega mladega učenca Vojtěcha Hynaisa (rojen 1854).^{87. 154*} Na poti se je Hynais za dva dni ustavil v Ljubljani pri Wolfu in postal v Benetkah Šubičev kolega. Pozneje je bil Hynais zveza med Wolfom in samotarskim Feuerbachom, ki se je po resignaciji nad mestom profesorja vrnil v Italijo, kjer je v razporu s svetom osamljen končal življenje.⁸⁸ Šubic in Hynais sta do leta 1875 ostala v Benetkah in nato skupaj odšla na rimsko akademijo.^{155*} Wolfova skrb ju je spremljala ves čas njunega študija in tudi češki slikar, čeprav tehnično bolj izobražen, je občutil etični vpliv Wolfove osebnosti.⁸⁹

Juriju Šubicu so prošnjo za sprejem na dunajsko akademijo najprej zavrnili, ko pa je predložil svoje kompozicije iz Wolfove delavnice, so

^{153*} Leta 1873 so Anselma Feuerbacha poklicali na Dunaj za profesorja za historično slikarstvo, spomladi 1874 je od Ministrstva za kulturo dobil naročilo za poslikavo stropa avle v stavbi Akademije za upodablajočo umetnost in konec maja je imel prvi sestanek z arhitektom Theophilom von Hansenom. Ta je vztrajal pri okrasu s številnimi manjšimi slikami in s predstavitvijo olimpskih bogov, vendar Feuerbachovega osnutka z 31 prizori Ministrstvo ni odobrilo. Zato je naredil nov osnutek z osrednjo upodobitvijo *Padec Titanov*, kar je prvotno tudi želel, in z osmimi slikami ob straneh. V letih 1875-76 je naslikal štiri manjše kompozicije in 1879 srednjo, druge pa sta 1882 oz. 1889 po njegovih osnutkih naslikala Heinrich Tentschert in Christian Grienpenkerl. Šele 1892 so slike namestili na strop. Gre za oljne slike, podtaka o morebitni poslikavi v fresko tehniki, o čemer piše Mesesnel, v literaturi nisem zasledila. — Walter Cerny, *Die Entstehungsgeschichte der Gemälde für die Aula der Wiener Akademie nach den Quellen des Akademiearchivs*, v: *Anselm Feuerbach: Gemälde und Zeichnungen*, München-Berlin 1976, pp. 99—105.

^{154*} Vojtěch (Albert, Adalbert) Hynais, češki slikar, Dunaj 1864 — Praga 1925. Na dunajski akademiji je bil eden najboljših učencev Anselma Feuerbacha, ki ga je tudi priporočil Janezu Wolfu, slednji pa seznanil s slikarji Šubici. Z Janezom Šubicem sta bila skupaj v Benetkah in v Rimu, nato je Hynais dobil štipendijo in šel v Pariz, kjer se je učil pri P.-J.-A. Baudryju in J.-L. Gérômu. S prvim je sodeloval pri poslikavi stropa v palači Vanderbilt v New Yorku, nato pa je dobil naročilo za dekoracijo v Narodnem gledališču v Pragi, kar ga je povežalo s praškimi umetniki t. i. »generacije Narodnega gledališča«. Kot dekoracijski slikar je sodeloval tudi pri okrasu gledališča Burgtheater na Dunaju. V poznejši dobi je slikal realistične portrete in bil 1894 kot predavatelj poklican na novo urejeno akademijo v Pragi. — *Thieme-Becker*, XVIII, 1925, pp. 211—214.

^{155*} Hynais je prišel v Benetke spomladi 1874, pozimi 1874—1875 sta z Janezom Šubicem obiskala Ferraro, Bologno, Firenzen in Rim, vendar se je moral Janez zaradi pomanjkanja sredstev vrniti v Benetke. Ko je dobil podporo ljubljanskega deželnega odbora, je oktobra 1875 ponovno odpotoval v Rim, kjer je ostal do jeseni 1876. — Mesesnel, 1939, pp. 46, 54, 56, 59, 60, 79.

ga vseeno sprejeli kot gosta v šolo profesorja Christiana Griepenkerla, po enem letu pa kot rednega slušatelja.^{90, 156*}

Wolf je leta 1874 naslikal dve oljni podobi: za Ribnico *Marijo v majski pobožnosti*,^{157*} za Št. Jur ob južni železnici pa *Sv. Jurija* (sl. 98).^{158*} Za svoje učence na tujem je veskozi skrbel, jim pisal iskrene nasvete in pozival Hynaisa, naj bi pomagal in poročal o uspehih.⁹¹ Njegovo lastno življenje mu ni delalo toliko skrbi kot razvoj mladih.

Naslednje leto je za cerkev v Naklem slikal *križev pot*^{159*} in obnovil staro Potočnikovo fresko *Marija zavetnica* na fasadi *cerkve sv. Florijana v Ljubljani*.^{160*} Potem ko je končal prosojno sliko *Imena Jezusovega* za sv. Jakoba v Ljubljani,^{161*} se je lotil zadnjega dela v *trboveljski cerkvi*.⁹² Na neravnih poljih obokanega stropa v prezbiteriju je naslikal dve freski: *Sv. Rešnje telo s štirimi evangelisti* (sl. 43) in *Vnebozetje Device Marije* (sl. 42).^{162*} Pozimi je oddal slike za cerkev sv. Petra v Preddvoru.^{163*} Jeseni ga je zapustil Simon Ogrin, ki je odšel na beneško akademijo.^{93, 164*} Wolf mu je pri deželnem zboru preskrbel podporo in še nadalje ostal njegov učitelj. Ocenjeval je njegove kompozicije, ki mu jih je moral kot skice pošiljati z akademije.⁹⁴ Kadar pa je imel večje naročilo, ga je povabil k sodelovanju.^{165*}

Ko je dogovarjanje za poslikavo postojnske cerkve propadlo, je Wolf zasnoval skice za freske v prezbiteriju župne cerkve v *Vipavi*. Dekan Jurij Grabrijan jim je v konkurenci prisodil prvenstvo in dal junija 1876⁹⁵ naročilo Wolfu, ki je to leto poleg Ogrina poklical še druge pomočnike. Ludvik Grilc (1851—1910)^{96, 166*} je kot rojen Idriječan prejel prvi pouk v delavnici Jurija Tavčarja in leta 1873 nadaljeval študij na dunajski akademiji. Ko ga je Wolf povabil v Vipavo, je bil ravno na Reki,^{167*} kjer je imel veliko dela s portreti, želel pa se je naučiti tehnike *al fresco*. Drugi Idriječan, ki je pomagal Wolfu v Vipavi, je bil Anton

^{156*} Na Dunajsko akademijo je bil Jurij v decembru 1873 sprejet kot gost, od oktobra 1874 pa je bil redni učenec. — Mesesnel, 1939, pp. 163, 170.

^{157*} Gl. kat. 75.

^{158*} Gl. kat. 77 in 122.

^{159*} Gl. kat. 79.

^{160*} Gl. kat. 20.

^{161*} Gl. kat. 81.

^{162*} Gl. kat. 21.

^{163*} Za Preddvor je Wolf naredil dve sliki, *Zadnje večerje* za stranski oltar 1871, *Izročanje ključev* za veliki oltar pa 1875. — Gl. kat. 66 in 80.

^{164*} Po podatkih v Arhivu beneške akademije je bil Ogrin vpisan le v letnik 1876—77, kamor se je vpisal 19. 11. 1876 in obiskoval razred »Pittura e Nudo«, medtem ko v letniku 1877—78 ni vpisan. — *Matricola generale degli alunni iscritti*, Anno scolastico 1876—1877, No. 191, Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.

^{165*} Ogrin je 1876 in 1877 kot pomočnik sodeloval pri poslikavi v Vipavi. — Gl. kat. 22.

^{166*} Ludvik Grilc, Idrija 1851—1910. Z Wolfom je večkrat sodeloval kot pomočnik, in sicer v *Vipavi* (1877), v *franč. cerkvi v Ljubljani* (1882) in v *Zagorju ob Savi* (Wolf je v Zagorju slikal 1881, 1883 in 1884, vendar iz podatkov ni razvidno, če je Grilc sodeloval vsa leta). Od 1884 do 1886 je bil Grilc v Benetkah, vendar na akademijo uradno ni bil vpisan. — Steska, 1927, pp. 344—346; Emilijan Cevc, *Slikar Ludvik Grilc, Idrijski razgledi*, II, 1957, pp. 66—67; A. Žigon, *Cerkveno stensko slikarstvo*, op. cit., p. 91.

^{167*} Po podatkih naj bi bil Grilc na Reki od o. 1873 do 1875, ko je šel v Gorico. — Steska, 1927, p. 344.

Jebačin,^{168*} ki je že poprej sodeloval pri cerkvenih dekoracijah. Kakšen mesec je v Vipavi delal tudi Benečan Risigaro,⁹⁷ vendar ga je Wolf, ker ni bil preveč delaven, odpustil že prvo leto.

Naloga, ki jo je v tem primeru prevzel Wolf, je bila tako velika, da jo je že na začetku razdelil na dve leti. Na stropu prezbiterija je bila starejša baročna freska *Sv. Trojice*, stene in zaokroženi zaključek pa so čakali slikarja, da bi na njih upodobil legendo sv. Štefana. Na severno steno je naslikal tri prizore (sl. 47, 49): *Sprejem svetnika med diakone* (sl. 50), *Razdelitev miloščine* (sl. 51, 52) in *Posvečenje* (sl. 53, 54). Nasprotna stena, ki je malo krajša, nosi podobo *Kamenjanega mučenca* (sl. 55—57). Na zadnji steni pa je Wolf v povezavi s stropno fresko naslikal *Poveličanje sv. Štefana* (sl. 59). Razdelitev sestavlja bogato slikana arhitektura, ki je dala pomočnikom mnogo dela. Za slike na evangelijski strani je Wolf uporabil domače modele,⁹⁸ ki jih je nenehno skiciral na ulici. Za glavnim oltarjem je Grilc naslikal Kristusovo glavo z letnico in imenom naročnika.^{169*}

Ob naročilu v Vipavi je Wolf za cerkev v Podragi naslikal podobo *Matere božje*, za Planino pa patrona *Kancijana z bratom, sestro in Protom*.^{170*}

Jurij Šubic, ki smo ga pustili pri njegovem sprejemu na dunajsko akademijo, je leta 1875 za kompozicijo po Schillerjevi baladi *Der Gang nach dem Eisenhammer* prejel Fügerjevo medaljo.⁹⁹ Jeseni je moral k vojakom v Trst,^{171*} po vrnitvi na Dunaj se je seznanil s pesnikom in estetom Josipom Stritarjem in za njegovo pesem *Raja* narisal vrsto perorisb.^{172*} Državno naročilo, oltarno sliko *Sv. Roka* za neko tirolsko cerkev, je moral prekiniti zaradi vojaškega nabora ob zasedbi Bosne.^{173*} Brat Janez se je ravno takrat iz Rima preselil na Dunaj k Makartu,^{174*} Hynais pa je odšel v Pariz h Gérômu. Jurij je v Bosni mnogo risal in leta 1884 je v *Zlati Pragi* objavil nekaj bosanskih tipov. Po vojni je postal študent Griepenkerlove posebne šole in skupaj z bratom delal pri Makartovem slavnostnem sprevedu, ki je bil leta 1879 prirejen na čast cesarja.¹⁰⁰ Poleti ga je grof Mensdorff-Pouilly povabil v Boskovice na Moravsko,^{175*} tam pa je dobil nepričakovano povabilo arheologa dr. Heinricha Schliemanna, naj bi poslikal njegovo vilo v Atenah. Naročilo mu je ob posredovanju bančnika barona Sina preskrbel njegov profesor Griepenkerl in Jurij je decembra odšel v

^{168*} Anton Jebačin, Ljubljana 1850—1927 (Mesesnel je verjetno pomotoma zapisal, da je Jebačin Idriječan). Kot pomočnik je z Wolfom sodeloval v *Vipavi* (1876), *Ribnici* (1880), v *franč. cerkvi v Ljubljani* (1882) in v *Zagorju ob Savi* (iz podatkov ni razvidno, če je Jebačin sodeloval pri slikanju v vseh letih, tj. 1881 in 1883—1884). — Steska, 1927, pp. 350—351; A. Žigon, op. cit., p. 66 ss.

^{169*} Gl. kat. 22.

^{170*} Gl. kat. 83 in 84.

^{171*} Jurij je bil v Trstu od oktobra 1875 do septembra 1877. — Mesesnel, 1939, pp. 175, 186.

^{172*} Z J. Stritarjem se je seznanil že poprej; ilustracije za njegovo pesnitev *Raja*, ki jih je delal od 1876 dalje, je končal 1878 na Dunaju. — Mesesnel, 1939, p. 178 ss.

^{173*} V Bosni je bil od julija do decembra 1878. — Mesesnel, 1939, pp. 187—192.

^{174*} Janez je prišel na Dunaj marca 1877. — Mesesnel, 1939, p. 86.

^{175*} Pri grofu Mensdorff-Pouillyju je bil Jurij učitelj risanja, in sicer poleti 1879 na gradu Preitenstein na Češkem, jeseni istega leta pa na gradu Boskovice na Moravskem. — Mesesnel, 1939, p. 193—194.

Grčijo.^{176*} Med letošnjim delom je imel stike z mednarodno družbo izobražencev in aristokratov, ki so se z naklonjenostjo vrteli okoli temperamentnega moža. Pred odhodom so ga povabili na atensko akademijo, on pa se je že odločil za Hynaisovo povabilo, ki ga je klicalo v Pariz.^{177*}

Simon Ogrin je po delih v Vipavi prekinil študij v Benetkah in odšel za eno leto na Dunaj;^{178*} leta 1880 ga spet najdemo v Markovem mestu, kjer pri Feuerbachovem pogrebu zastopa njegove slovenske prijatelje.

Wolf je ostal v Ljubljani povsem osamljen. Leta 1878 se je njegova hči Josipina, ki je medtem absolvirala učiteljsko, poročila z narednikom Kozino in se preselila v Bosno.^{101, 179*} Wolfova žena je bila v tem času že mrtva.^{180*} Njegovi učenci so ga zapustili in se razleteli po svetu kot dozoreli ptiči. Kakšno pismo je prineslo vesti o uspehih, toda boj na tujem je fante tako prevzel, da so pozabljali na Wolfovo življenje. Potoček njegovega bivanja je tekkel po mirni strugi, redko so se v enoličnost vmešali zunanji dogodki. Večna cerkvena dela so mu pri samostojnem ustvarjanju jemala pogum, kajti svobodomiselnih naročnikov, kakršen je bil dekan Grabrijan, je bilo tedaj na Slovenskem malo. Ubijalo ga je delo za kruh, ki ga je s pomočjo obrtniških pomočnikov izvrševal od dne do dne za odmerjeno plačilo, toda gmotne razmere se kljub temu niso zboljšale. Odkar je bil popolnoma sam, je bilo njegovo življenje neurejeno in načenjalo je njegovo zdravje.

Po vipavskih delih je naslikal tri oltarne podobe za Sušo pri Zalem logu: *Lavretansko Marijo*, *Tri kralje* (sl. 100) in *Smrt sv. Jožefa*.^{181*} Potem je naredil dve sliki za bandero v Stopičah: *Marijo z detetom* in *Jezusov krst v Jordanu* (sl. 91);^{182*} naročilo za bizeljsko podružnico sv. Antona je prepustil Ogrinu.^{183*} Leto 1879 je prineslo neprijetno slikanje križevih potov in manjših cerkvenih slik;^{184*} poleti je »Pri Urbančku« na Ježici baje zastavil *Madonin triptih* (sl. 72) iz Benetk, ki ga danes ni mogoče najti.^{102, 185*} Beda se je v tem času že dodobra naselila v njegovo hišo in v obupu je moral prevzemati ponižujoča dela.

^{176*} Na pot se je odpravil konec novembra 1879, v Grčiji pa je ostal do konca 1880. — Mesesnel, 1939, pp. 196—204.

^{177*} Od 1880 do 1890 je Jurij pretežno živel v Parizu. — Mesesnel, 1939, p. 206 ss.

^{178*} Ogrin je na Dunaju študiral med 1877 in 1879, ko je šel ponovno v Benetke, potoval je tudi v Firenze in v Rim ter se avgusta 1880 vrnil domov. — Simon Ogrin, Spomini slovenskega slikarja, ZUZ, II, 1922, p. 135 ss.

^{179*} Gl. op. 98*.

^{180*} Po podatku v enem izmed Wolfovih nekrologov je bila Nežica ob njegovi smrti še živa in je, kot poroča Steska, živela pri hčerki v Bosni ali v Zagrebu, kjer je verjetno tudi umrla. — Gl. op. 87*.

^{181*} Gl. kat. 85, 88—90.

^{182*} Gl. kat. 86.

^{183*} S. Ogrin, op. cit., p. 140.

^{184*} Verjetno je 1879 nastal *križev pot* za Ljubno na Gorenjskem, od manjših slik pa dve podobi s *sv. Alojzijem*, za Sušo pri Zalem logu in za trnovsko cerkev v Ljubljani. — Gl. kat. 87, 90 in 91.

^{185*} Prvi *triptih* iz 1857, ki je hkrati z drugim *triptihom* iz 80. let visel v kapeli gradu Fužine pri Ljubljani, je o. 1940 odkupila Narodna galerija v Ljubljani. — Gl. kat. 29 in 98.

Naslednjo pomlad je za zelo skromno plačilo naslikal veliko oltarno podobo *Sv. Antona Puščavnika* (sl. 103) za župno cerkev v Železnikih,^{186*} poleti pa je spet dobil naročilo.¹⁰³ Dekan Martin Skubic je za župno cerkev v *Ribnici* naročil dekoracijo, ki jo je Wolf dokončal do jeseni. Pri delu mu je pomagal Anton Jebačin.¹⁰⁴ Na obokanem stropu je naslikal *Sv. Trojico med skupinami angelov* (sl. 60, 61), na stenah štiri *evangeliste, Mojzesa* (sl. 62) in *Janeza Krstnika* pred zlatimi ozadji. V okrogle medaljone je naslikal doprsja cerkvenih očetov: *Ambroža, Avgušтина, Hieronima* in *Gregorija*.^{187*} Za Št. Vid je oddal štiri oltarne podobe: *Antona Padovanskega, Imakulato, Janeza Krstnika* in *Sv. Miklavža*.^{188*} jeseni je za Zagorje naredil še oltarno sliko *Sv. Petra in Pavla* (sl. 102).^{189*} Naslednje leto je obnovil poslednjo Quagliovo fresko na *ljubljski stolnici: Marijino oznanjenje*.^{190*}

V tem času so bili Wolfovi učenci po svetu. Jurij Šubic se je iz Aten preselil v Pariz in sodeloval v Hynaisovi delavnici pri naročilih za praško gledališče, poleg tega je pomagal v delavnicah takrat najpomembnejših slikarjev. Václav Brožík ga je prosil za pomoč pri slikanju prizora *Jan Hus pred koncilom*, Mihály Munkácsy pa pri sliki *Kristus pred Pilatom*. Poleg tega — največkrat slabo plačanega sodelovanja — je imel mnogo naročil iz visokih družbenih krogov, kopiral je celo za špansko kraljico. Razstavljal je v »Salonu« in se pogosto vozil v domovino, kjer je delal pri cerkvenih naročilih in tudi portretiral nekaj znanih politikov. Njegov brat je po požaru 12. avgusta 1881 šel v Prago, kamor so ga poklicali, da bi popravil poškodovane in dopolnil nove slike. Ko je bilo delo dokončano, je ostal tudi Ženiškov sodelavec pri zgrafitih na novomestni vodarni in sodeloval s češkimi slikarji pri delu za album, ki so ga posvetili nadvojvodi Rudolfu. Poleg neprijetnega razočaranja je v Pragi doživel tudi lepe trenutke, ko je sklenil trajno prijateljstvo s češkimi umetniki. Pred kratkim so v zapuščini kiparja Josefa Maudra odkrili nekaj Janezovih slik, ki so prešle v lastništvo ljubljanske Narodne galerije.

Ludvik Grilc se je leta 1881 iz Reke preselil na dunajsko akademijo,^{191*} kamor je spomladi prihodnjega leta dobil povabilo od Wolfa, naj bi sodeloval pri slikanju fresk v *frančiškanski cerkvi v Ljubljani*. Cerkev je že prej poslikal Langus, v kapelici sv. Frančiška pa so morali freske zaradi vlage odstraniti in so delo ponovno naročili.^{192*} Wolf je

^{186*} Gl. kat. 94.

^{187*} Gl. kat. 23.

^{188*} V dosedanjih literaturi so vse štiri slike stranskih oltarjev v šentviški cerkvi v Ljubljani navedene kot Wolfovo delo iz 1880. V sočasni periodiki (*Zgodnja Danica*) sta kot Wolfovo delo iz 1880 omenjeni le sliki *Brezmadežna* in *Sv. Anton Padovanski*. Slika *Sv. Janez Krstnik v puščinji* je glede na formalne značilnosti verjetno zgodnejše delo; domnevam, da je nastala okoli 1870, ko je Matej Tomec naredil tudi sam oltar. Četrto sliko, *Sv. Nikolaja*, sem uvrstila med Wolfu pripisana dela, saj kaže značilne poteze slikarja V. Metzingerja in je težko reči, ali gre za original ali pa za tako dobro kopijo. — Gl. kat. 63, 92, 93 in 117.

^{189*} Gl. kat. 95.

^{190*} *Oznanjenje* na zunanjsčini *ljubljske stolnice* je Wolf naslikal 1883. — Gl. kat. 26.

^{191*} L. Grilc naj bi dunajsko akademijo drugič obiskoval med 1880 in 1884. — Steska, 1927, pp. 344—345.

^{192*} Vzrok za novo poslikanje kapele je bila tudi 700-letnica rojstva njenega patrona sv. Frančiška Asiškega. — Gl. kat. 25.

s pomočjo Grilca naslikal skupini *Smrt sv. Frančiška* in njegovo *Povelčanje* (sl. 66) na vzhodni steni; po kartonu p. Aleksandra Robleka (1848—1884)¹⁰⁵,^{193*} so *Porciunkulo* na zahodni steni slikali Grilc, Jebačin in Pavel Šubic,^{194*} ki je bil v tem letu tudi Wolfov učenec. Konrad Roblek je po študiju na gimnaziji vstopil v frančiškanski red in se obenem ukvarjal s slikarstvom. Študiral je na dunajski akademiji, šel kasneje z Ogrinom v Benetke in potoval po Italiji do Rima. Leta 1882 se je vrnil v ljubljanski samostan,^{195*} kajti bil je rahlega zdravja. Sodeloval je tudi pri freskah na pročelju frančiškanske cerkve, kjer je naslikal *Sv. Frančiška Serafinskega* in *Sv. Antona Padovanskega*; glavno fresko *Sv. Rešnjega telesa* je naslikal Wolf, pomagala pa sta mu Grilc in novi učenec Anton Ažbe.

Ažbe (1869—1902)¹⁰⁶,^{196*} je bil, kot Šubičeva družina, iz Poljanske doline in je prišel v Ljubljano, da se izuči pri kakem trgovcu. Že zgodaj je pokazal dar za slikanje, vendar zaradi razmer ni mogel v šolo in šele Wolfovo delo pri frančiškanih ga je tako navdušilo, da se ni oziral na nič drugega in zaprosil je mojstra za sprejem v uk. Nadaljeval je dobro, užival mojstrovo naklonjenost in šel po Wolfovi smrti na dunajsko akademijo, od koder ga je pot vodila v München, kjer je osnoval znano privatno šolo za slikarje.^{197*} Pri njem so se kasneje šolali slovenski moderni slikarji in med mnogimi tujci Igor Grabar, ruski slikar in zgodovinar ruske umetnosti.

Večje delo je čakalo Wolfa v župni cerkvi sv. Petra in Pavla v Zagorju. V novi centralni stavbi naj bi poslikal stranski steni in glavno steno za velikim oltarjem. Kot pomočnika je s seboj vzel Ažbeta in poklical Grilca.^{198*} Na južni steni je naslikal *Sv. Barbaro* (sl. 68) v oblakih, kako hiti pomagat rudarjem v nesreči; na drugi strani oltarja moli rudar z otrokom pred božjimi znamenji. Na severni steni so v enaki razdelitvi tri scene: zgoraj *Marija* (sl. 69), na levi čudež pri obleganju Dunaja in na desni čudežna rešitev v nesreči na morju. Okoli glavnega oltarja je ornamentalni pas, zgoraj pa *Jezus v evangelisti* (sl. 67). Wolf je telesno že oslabel, zato je izvedbo na stenah prepustil pomočnikom. Jeseni je oddal podobo za lurško znamenje v Št. Vidu^{199*} in dve sliki za župno cerkev na Raki: *Ecce homo* (sl. 106) in *Madono* (sl. 105).^{200*}

Medtem je gradnja Deželnega muzeja, ki ga je leta 1883 začela graditi Kranjska, tako napredovala, da je deželni zbor že jeseni 1884 iskal slikarja za delo v avli. Naročilo je dobil Wolf, ki se je kljub slabosti

^{193*} Aleksander (Konrad) Roblek, Šmartno pri Litiji 1884 — Gleichenberg pri Gradcu 1884. — Steska, 1927, pp. 347—349; Rotom. (p. Roman Tominec), Roblek Aleksander, *SBL*, 9. zv., 1960, p. 118.

^{194*} Pavle Šubic ml., Poljane nad Škofjo Loko 1861 — Škofja Loka 1929, mlajši brat Janeza in Jurija Šubica. — (Andrej) Ujč(ič), Šubic Pavle ml., *SBL*, 11. zv., 1971, p. 713.

^{195*} A. Roblek se ni vrnil v Ljubljano, temveč v Gorico. — Steska, 1927, p. 347.

^{196*} Anton Ažbe, Dolenčice pri Javorjah nad Poljanami 1862 — München 1905. — *Anton Ažbe in njegova šola*. Narodna galerija, Ljubljana 1962 (rk).

^{197*} Na dunajsko akademijo je šel že pred Wolfovo smrtjo, in sicer 1882, tam je ostal do 1884, ko je odšel v München, kjer je 1891 ustanovil zasebno slikarsko šolo. — K.

Dobida, Doneski k Ažbetovemu življenjepisu, Anton Ažbe, op. cit., pp. 35—37.

^{198*} Pri slikanju v *Zagorju ob Savi* je poleg Ažbeta in Grilca sodeloval tudi A. Jebačin. — Gl. kat. 27.

^{199*} Gl. kat. 104.

^{200*} Gl. kat. 101 in 102.

z vsem ognjem lotil dela in osnutke kmalu izvršil. Motiv za stropno fresko je baje vzel iz slovenske preteklosti, vendar dokončanja ni doživel: ko se je 12. decembra 1884 peljal k stavbnemu podjetniku, da bi se dogovoril o zidarskem odru, ga je v kočiji zadela kap. Čez dva dni so ga pokopali.¹⁰⁷ 201* Načrti o poslednjem Wolfovem delu se niso ohranili; naročilo sta prevzela njegova učenca Janez in Jurij Šubic.^{202*}

Wolfovih znancev nepričakovana smrt ni presenetila. Po vrnitvi iz Benetk je bil to mlad in zdrav mož, ki se je z veseljem loteval dela. Družinska nesreča ga je sicer zelo potrla, toda vseeno se je dvignil in bil v krogu prijateljev še zmerom živahen in samozavesten, včasih temperamentno prepirljiv. Čeprav je njegova beseda včasih ostro zadela, so ga tovariši zaradi velikega znanja in iskrenega značaja vseeno spoštovali, učenci pa so ga kot duhovnega očeta visoko cenili in skupaj z njim predstavljali majhno skupino izbrancev. Z naročniki je nasploh dobro shajal, posebno po sprejemu dela pa ni prenesel več nikakršnih pripomb. Ko ga je kdo najel v prepričanju, da je obrtnik, in ga v veliki gorečnosti silil k delu, je dolgotrajnost mirno opravičil z iskanjem idej.¹⁰⁸ Živel je trezno in umirjeno, le kajenje je prineslo bolezen in

^{201*} Po podatkih iz *Mrliške knjige* je Wolf umrl, ko še ni dopolnil 59 let, zadet od kapi, med vožnjo iz svojega stanovanja na Kolodvorski ul. št. 30 (današnja ul. Moše Pijade) v Civilno bolnišnico 12. decembra 1884 ob pol štirih popoldan. Čez dva dni, 14. decembra, ga je ob štirih popoldan na pokopališču pri Sv. Krištofu pokopal frančiškanski vikar p. Placidus Fabiani. Sicer pa so podatki o Wolfovi smrti različni. V nekrologih liberalnih časopisov beremo, da je umrl v veliki bedi in »še zadnje dni, ko je že ležal na smrtni postelji, zarubil mu je brezsrčni upnik vse slikarsko orodje, a domači ljudje, videvši, da že umira, niso ga marali doma, ampak so ga poslali, zapuščenega od vsega sveta, v kočiji v bolnico.« (*Slovan*). V. Steska pa je povzel poročilo iz konservativne revije (*Ljubljanski Zvon*) in zapisal, da je Wolfa zadela kap v izvoščku, na poti k stavbnemu mojstru Viljemu Treu, s katerim naj bi se dogovorila glede postavitve odrov v avli Deželnega muzeja. — *Matične knjige*, Župnijski urad franč. samostana, Ljubljana; —, Domače stvari (nekrolog), *SN*, XVII, 1884, 289, p. 3; —, Pogled po slovenskem svetu: Slovenske dežele (nekrolog) *Sn*, II, 1885, p. 12; (Fran Levce), Ivan Wolf (nekrolog), *LZ*, V, 1885, p. 55; Steska, 1910, pp. 42, 51; prim. Damjan Prelovšek, Predavanje Alojza Šubica o slikarju Janezu Wolfu, *Loški razgledi*, XX, 1973, p. 154.

^{202*} V Arhivu SR Slovenije sta se med načrti za Deželni muzej Rudolfinum, današnji Narodni muzej, ki je bil sezidan v letih 1883 in 1885 po načrtih dunajskega arhitekta Wilhelma Rezorija in ljubljanskega stavbenika Viljema Treu, ohranila tudi dva kolorirana osnutka za poslikavo stropa nad stopniščem in stropa v avli oziroma v vhodni dvorani (Blatt No. 154, 155). Na obeh osnutkih sta enaki signaturi in dataciji: »Laibach im September 1884. Wilhelm Treu« ter »Gez. v. J. Schmidt«. Če današnje poslikavo, ki sta jo 1885 v sodelovanju z ljubljanskim dekoraterjem Karlom Lipovškom izvršila brata Janez in Jurij Šubic, primerjamo z omenjenima osnutkoma, je nedvomno, da sta brata Šubic upoštevala prvotni koncept, saj se njuna dekoracija z njim popolnoma ujema. Na osnutku za poslikavo v avli je pravokotni zrcalni strop razdeljen na več manjših polj. Na sredini krivin so medaljoni — v enem sta ženski alegorični figuri, drugi so prazni — ki jih obdaja rastlinska ornamentika. Alegorije v medaljonih naj bi predstavljale *Poljedelstvo*, *Obrt*, *Rudarstvo* in *Ribištvo* in šele pozneje so se odločili, da upodobijo poprsja štirih slavnih Kranjcev. V ovalu na sredini temenskega polja je upodobljena sedeča ženska figura s puttoma, morda alegorija *Znanosti*: ob nogah ima knjige, na levi kolo in preslico(?), v desnici drži palmovo vejo kot znak slave. Stroga geometrična členitev, iz drobnih vzorcev oblikovani okviri in akant, ki izpolnjuje vmesne površine, razodevajo renesančni koncept, ki sta ga pri svoji poslikavi upoštevala tudi brata Šubic. Še večjo sorodnost današnje dekoracije z osnutkom kaže poslikava pahljačastega stropa nad stopniščem. Polkrožna površina je razčlenjena s štirimi enakimi polji, ki jih naglašajo lepi in precizno izrisani okviri, površine med njimi pa polni renesančna ornamentika. V štirih »odprtinah« so pred notnimi ozadji upodobljene alegorije: na osnutku sta narisani le dve, tista s kolesom in preslico verjetno predstavlja *Industrijo* in *obrt*, ona z amforo pa *Arheologijo*, medtem ko sta dve polji še prazni.

kot posledico — smrt. Manjkala mu je gospodinja in tako je v zadnjih letih zabredel v veliko revščino, zlasti ker sam ni bil vaje ravnanja z vsakdanjimi stvarmi. Cene za njegova dela so bile navadno zelo nizke in večkrat se je zgodilo, da je celo trdosrčni naročnik kaj primaknil.¹⁰⁹ Po smrti Karingerja,^{203*} s katerim je izgubil zadnjega, nenavadno široko razgledanega prijatelja, se je pogosto pogrezal v resignacijo, sam in zapuščen, prepuščajoč se morečemu razglabljanju. Hodil je ovit v dolg italijanski plašč, brkat in s širokim klobukom na glavi, na plašču pa je bil en sam svetel madež, nežna roka z viržinko.¹¹⁰ Z markantnega, od skrbi razbrzdanega obraza je sijal ognjevit in tih pogled. Teman in zamišljen, pogreznjen v svoj svet, je hodil po ljubljanskih ulicah, samo kakšen večer je zašel v družbo mladih literatov, ki so se sestajali pri Tavčarju. Anton Koder ga je videl leta 1871 in ga takole opisuje: »Suhi, tanki, visokorastli govornik z dolgimi, črnimi lasmi in samozavestnih vojaških kretenj je bil slikar Wolf. Govoril je s svojim tovarišem, odvetniškim kandidatom, o cerkvenem slikarstvu.«¹¹¹ Med mladimi, ki so najraje zahajali na politično polje, Wolf, prihajajoč iz sončnih krajev visokih iluzij, ni postal domač; sčasoma se je na samoto in svoje premišljevanje tako navadil, da se že ni hotel več

Figure razodevajo znanje, saj so narisane v prepričljivih in lahkotnih držah, zlasti tiste nad stopniščem, ki se zdijo kot renesančne gracije. Koncept obeh spretno narisanih osnutkov kaže, da je avtor dobro obvladal zakone dekoriranja, in gotovo je, da je osnutka oziroma zasnovi zanju izvedla večja roka. Dekoraciji sta izredno čisti in se popolnoma skladata z arhitekturo. Gre za renesančni koncept s posameznimi, na strop »pripetimi« slikami, ki jih dopolnjuje drobna ornamentika. akant in nad stopniščem tudi groteske. Brata Šubic sta ohranila osnovni koncept dekoracije, vendar sta naslikala le oljne slike, ki so jih pritrdili na stropova, medtem ko je ornamentiko okoli figuralnih kompozicij izvršil dekorater Lipovšek. Njegova ornamentika — renesančni akant so nadomestili bolj mesnati in delno celo baročni listi — učinkuje pretežno in se ne sklada s čisto zasnovo dekoracije in z lahkotno figuralno slikarjo. Glede na signaturi je oba osnutka izrisal J. Schmidt, in sicer kot uslužbenec Viljema Trea, vendar gotovo po predlogi. Znano je, da je Wolf kot eno svojih zadnjih naročil prejel povabilo za poslikavo v novem Deželnem muzeju, in v literaturi je celo zapisano, da se je tega lotil z veliko vnmom, vendar ga je prehitela smrt. Za oljne slike naj bi prejel 680 gld., medtem ko naj bi dekorativni del poslikave izvršil Anton Jebačič za 256 gld. (po nekaterih podatkih je ponudbo za ornamentalni del slikarje poslal tudi Wolfov prijatelj Ivan Borovsky), štukaterska dela pa stavbno podjetje za 4 gld. 30 kr. za kvadratni meter. Zasnovi za omenjena osnutka Wolfu lahko pripišemo tudi na osnovi nekaterih drugih podatkov. V pred leti objavljenem *Predavanju Alojza Šubica o slikarju Janezu Wolfu* je namreč zabeleženo, da je Wolf v zadnjih letih, ko je živel v precejšnjem pomanjkanju, delal za stavbnega mojstra Viljema Trea, da bi si prislužil kak dinar. Snoval naj bi mu razne načrte za »fasade«, ki jih je dal Treo izrisati svojim risarjem in jih nato izdajal pod svojim imenom. Wolfovo sodelovanje oziroma delo za Trea se zdi verjetno, saj je bil v risanju arhitekturnih elementov, detajlov in celot zelo izurjen, tovrstno znanje si je namreč pridobil še v Benetkah, kjer je več let delal kot modelski risar v livarni Šveda T. E. Hasslequista. Da je Wolf verjetno avtor obeh osnutkov, pa potrjuje tudi dejstvo, da se je v decembru 1884, tik pred smrtjo, želel pogovoriti s Treom glede postavitve odrov v muzeju, kar pomeni, da so morali biti načrti za slikanje že narejeni, s čimer se ujema tudi datacija na osnutkih, tj. september 1884. O predloženih načrtih oziroma skicah pa poroča tudi eden prvih Wolfovih biografov C. von Wurzbach. — Matija Zargi, Oris stavbne zgodovine in opreme, v: Peter Petru-Matija Zargi: *Narodni muzej v Ljubljani*, Zbirka vodnikov: Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 123, Ljubljana 1983, pp. 28—30, 34, repr. pp. 28, 32 (Kolegu M. Žargiju se za podatke, ki jih je našel v Arhivu SR Slovenije in ki mi jih je dal na razpolago, še posebej zahvaljujem.); *Obravnave deželnega zbora Kranjske v Ljubljani*, 25. zvezek, Ljubljana 1886, p. 448; Constant von Wurzbach: *Biographische Lexikon des Kaiserthums Österreich*, 57, Wien 1889, p. 294; D. Prelovšek, op. cit., pp. 154, 158; prim. op. 91*.

^{203*} A. Karinger je umrl 1870.

družiti z ljudmi, ki so ga zaradi njegovih slabih razmer in nenavadnega načina življenja neradi videli v svoji družbi. Po odhodu učencev ga je gmotna negotovost vse bolj stiskala in meščani so se mu začeli izogibati. Nekateri duhovniki, zlasti med ljubljanskimi frančiškani, so imeli z njim usmiljenje, in prav to je najteže prenašal. Včasih je šel pozimi peš v Poljane k staremu Šubicu, izposoditi si denar, samo da bi se ognil darovom.¹¹² Proti koncu življenja je postalo Wolfovo duševno stanje brezupno. V domovini ni nikjer našel odmeva, bogastvo umetnikovega življenja je ostalo neopaženo. Življenje naroda je šlo mimo njega, ki je ostal mlad v duhu in hrepenenju. Iz takega razpoloženja ga je zdramilo le kakšno redko zanimivo naročilo, tako da je v delu zagorel z vsem svojim bistvom. Zadnji plamen je veljal poslednjemu naročilu, ali luč življenja je dogorela. Njegovo zemeljsko delo, v srcu občuteno in v trpljenju doživeto, je v podobi ostalo nedokončano.

Kljub bolehnosti in nestalnemu življenju je Wolf umrl sredi dela. Njegova revščina kot posledica skorajda otroške nespretnosti pri sklepanju pogodb je za njegovo naravo značilna. Célo njegovo življenje je ena sama vrsta številnih bojev, v katerih je moral sam brez tradicije in ljubeznive pomoči odločati, kako se bodo iztekli. Boj ga je utrdil do take mere, da je lahko nastopil v domovini — kljub neugodnemu času in materialni škodi, ki jo je sam pretrpel — kot pravi umetnik, ki sta mu možnost za delo in izražanje sebe pomenila več kot udobno življenje ob kompromisih s povprečno javnostjo. Dobro se je zavedal svojega poslanstva, ki ga je opravljal do svoje smrti, prepuščajoč ga kot dediščino svojim učencem. Wolf je pri Slovencih prvi osvobodil domačega umetnika iz obrtniških spon in mu dal vzvišen etični nazor o poklicu, ki si ga je sam z lastno krvjo izbojeval, in s ponosom je nosil težave, ki so jih pri tem poklicu zasmehovali. Wolfove starosti sploh ni. Proces telesnega hiranja se je komaj začel, toda delo je še vedno nadaljeval z neugnano močjo izražanja. Sonce sreče se mu niti pred smrtjo ni hotelo nasmehniti in zadovoljne starosti ni dočakal. Sredi dela, ne da bi narod spoznal vrednost njegovih plodov, je zapustil grudo osamljen delavec, nestalen in nedomač kot tuj gost.

III.

Poleg svetlega primera možete, etične osebnosti, ki je vse do danes pred očmi najboljšim sinovom naroda, je Janez Wolf zapustil po številu zelo obsežno umetniško delo. O njegovi smrti so poročali vsi slovenski časopisi in objavili življenjepisne podatke,¹¹³ z njegovo umetniško zapuščino pa se vse do leta 1910, ko je Viktor Steska v *Domu in svetu* objavil daljšo biografijo,¹¹⁴ ni ukvarjal nihče. Urednik *Ljubljanskega zvona* Fran Levec je o Wolfu obljubil obsežnejšo razpravo in je zanj tudi zbiral gradivo,¹¹⁵ vendar je nikoli ni napisal. Nekaj opomb je pod imenom »Johann Wolf« zapisal Constant von Wurzbach v svoj *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*.¹¹⁶ Potem pa so Slovenci na svojega slikarja pozabili. Šele Steska je v omenjeni razpravi zbral vse dosegljive zapise o življenju in delu Janeza Wolfa in objavil tudi del

njegove korespondence iz Levčeve in Hynaisove zbirke.^{204*} Njegovo delo je označil na splošno, ker pa sam ni pregledal po vsej Sloveniji raztresenih del, ni mogel napisati celovite kritike.

Iz drugega dela navedenega življenjepisa je razvidno, da je Wolf slikal pretežno za cerkve, bodisi v olju ali večje stenske slikarije *al fresco*. Danes, čeprav je od Wolfove smrti preteklo razmeroma malo časa, so zlasti stenske slikarije v zelo slabem stanju. Vzrok za to so največkrat slaba kakovost ometa, vlažnost, dim in nezadostna ventilacija v podeželskih cerkvah.^{205*} Škodo je povzročila tudi restavratorska navdušenost nekaterih umetnostno neizobraženih župnikov in slikarjev — obrtnikov, ki so umetnine zmaličili in popačili, ter prezidave brez potrebnega nadzora. Če celotno delo analiziramo kronološko, ugotovimo, da je dobro ohranjenih umetnin komaj dovolj za predstavitev Wolfove umetniške osebnosti.^{206*} Že prvo večjo stensko slikarijo, ki jo je naredil v *Trbovljah*, je restavracija leta 1921 tako spremenila, da bi jo le stežka prisodili našemu mojstru, freska *Sv. Družine* nad glavnim vhodom pa je celo izginila pod beležem.^{207*} V *Stari Loki* so pri gradnji novega oltarja odkrhnili fresko *Sv. Jurija*,^{208*} kapelica v Kravji dolini je bila izročena Grilcu v popravilo, od koder so slike prišle v ljubljanski muzej.^{209*} *Sončno uro* pri *Sv. Jakobu* je uničil potres leta 1895, freske v *Vrabčah* pa je povsem razjedla vlaga.^{210*} V *Črničah* so topovski strelji v času svetovne vojne povzročili velike razpoke,^{211*} Potočnikovo fresko je za Wolfom obnavljal še nekdo drug in spremenil njeno podobo,^{212*} prav tako Quagliove na *stolnici*.^{213*} Leta 1921 je restavracija

^{204*} Gl. op. 81*.

^{205*} Kot navaja I. Mole, Wolf slikanja na svež omet (freskantstva) s tehničnega vidika ni obvladal tako dobro kot nekoč stari mojstri in mu zato tehnične tradicije slikanja na presno, kot so jo pri nas razvili slikarji v obdobju gotike in še posebej v 18. stoletju, ni uspelo obnoviti. Vzroki so priprava slabega intonaca oziroma slikovnega ometa, in sicer zaradi uporabe onesnažene mivke ter premajhne količine apna, kar je povzročilo zbito in nepropustno površino, poleg tega pa je Wolf na preveč osušeno podlago slikal *studiozno*, tj. preveč počasi. — Izidor Mole, Propadanje Wolfovih fresk, *VS*, IX, 1965, pp. 93—103.

^{206*} Od 27 dokumentiranih poslikav (gl. katalog stenskih slik) jih je danes približno tretjina uničenih, druga tretjina je v slabem stanju ali pa so slike nadomeščene s kopijami, okoli 10 poslikav večjega obsega pa nam bolj ali manj dobro predstavlja Wolfov način slikanja. To so slikarije v *Trbovljah* (v ladji delno kopije), *Velikih Laščah*, *Štjaku*, in *župnijski cerkvi na Vrhniki* (delno neustrezno prebeljena), v *šentjakovski cerkvi v Ljubljani*, v *Vrabčah*, *Črničah* (delno preslikana), v *Vipavi*, *Ribnici* in v *Zagorju ob Savi*.

^{207*} Po prvi obnovitvi F. Horvata pod vodstvom ZSV leta 1921 je slikarijo v *Trbovljah* 1963 ponovno restavriral I. Mole, vendar je zaradi slabe ohranitve precej slik nadomestil s kopijami. — Gl. kat. 5 in 21.

^{208*} Fresko v *Stari Loki* so odstranili o. 1906. — Gl. kat. 7.

^{209*} Stiri slike iz znamenja v Kravji dolini v Ljubljani (na križišču današnje Vidovdanske in Zaloške ceste), ki sta jih zakonca Skale 1890 podarila Deželnemu muzeju, današnjemu Narodnemu muzeju, je 1900 obnovil L. Grilc. — Gl. kat. 58—61.

^{210*} Slikarijo v *Vrabčah* sta pod vodstvom ZSV leta 1967 restavriral M. Pirnat in F. Kokalj. — Gl. kat. 16.

^{211*} Slikarijo v *Črničah* je 1939 obnovil K. Del Neri, ki pa jo je, zlasti na oltarni steni, tudi delno preslikal. — Gl. kat. 17.

^{212*} Slika na pročelju *p. c. sv. Florijana* v Ljubljani je bila obnovljena večkrat: 1903 ali 1904 jo je L. Grilc preslikal z oljnimi barvami in s tem pospešil njeno propadanje, tako da je M. Sternern 1922 naredil nov posnetek, ki ga je 1970 restavriral I. Mole. — Gl. kat. 20.

^{213*} Tudi po Quagliovih vzorcih narejene slike na zunanjšini *ljubljske stolnice* so bile večkrat obnovljene: prvič jih je 1920 očistil M. Sternern, drugič P. Železnik, 1964 pa jih je s kopijami nadomestil I. Mole. — Gl. kat. 19 in 26.

uničila fresko *Sv. Rešnjega telesa* na pročelju *frančiškanske cerkve*,^{214*} *triptih* iz Benetk pa vse do danes niso našli.^{215*} *Vipavske freske* često trpijo zaradi vlage,^{216*} ki je v *Ljubljanski frančiškanski cerkvi*^{217*} Wolfove podobe povsem zbrisala. Ko sledimo notici, ki pravi, da je Wolf poslikal cerkev na Premu, najdemo pobeljene stene.^{218*} Te izgube so toliko bolj občutne, ker Wolf ob svojem delu ni zapustil nikakršnih risb ali načrtov, ki bi ohranjali vsaj osnutke uničenih del.^{219*} Poleg načrtov za vipavske freske, ki jih je poslal v konkurenco, je v rokah njegovih prijateljev naskrivaj ostala le neka nepomembna risba. Jurij Šubic pravi, da je iz neznanih razlogov raztrgal vsako risbo in skico.¹¹⁷

Wolfovi slikarski začetki segajo v rano mladost. Ko je izstopil iz gimnazije, mu ni bilo dano organizirano slikarsko šolanje, čeprav takratni sobni slikarji niso bili tako neuki obrtniki, kakršni so postali z uporabljanjem šablon. Dekoracija notranjih prostorov, ki se je iz renesanse prek francoskih in italijanskih slikarjev-arhitektov ohranjala v baročni čas in ki so jo nadaljevale delavnice rokokojskih dekoraterjev, se je tako podaljšala v 18. stoletje in na raznih nemških ter avstrijskih dvorih doživljala svoj pozni razcvet. Predloge, ki so v brezštevilnih kopijah po delih Françoisa de Cuvilliésa, Cosmasa Asama, Lamberta Crahaya in drugih italijanskih vrstnikov preplavile Srednjo Evropo,¹¹⁸ so še v 19. stoletju ostale ideal slikarskih mojstrov v mestih. Toda na mesto aristokratskega naročnika je že stopil meščan, ki je čutil potrebo po lagodni domačnosti, in mojstri so po primerih iz slavne preteklosti posnemali le konstruktivne dele iluzionističnih dekoracij, slogovno strogo arhitekturo brez celovite fantastične funkcije, ki pa se majhnemu prostoru ni mogla prilagoditi. V skladu z duhom predmarčevske družbe, ki je okoli državne uprave in cerkve tudi na Slovenskem hitro nastajala, se je v cerkvenih in posvetnih stavbah vseeno ohranila tendenca po strogo enotnih in umetniških dekoracijah, ki je imela hvaležno področje zlasti v gledališču. Kot avstrijsko mesto je Ljubljana živela predvsem z glasbo in gledališčem, kjer so se nemške igre menjavale z italijanskimi operami in prvimi slovenskimi poskusi. Od doslej omenjenih slikarjev je veliko inscenacij naslikal posebno Langus, kakor vemo iz Wolfovega pisma Borovskemu;¹¹⁹ pozneje je imel pri Talijinem hramu mnogo dela tudi plemič von Goldenstein, ki je dekorativni slog dosledno prenesel v svoje oljne slike. Wolf je bil tedaj v Ljubljani v delavnici dekoraterja Burje in z živim zanimanjem je sledil vsakemu slikarskemu delu, sodeč po njegovem pismu, pa se je tudi sam poskušal v kulisni dekoraciji. To znanje iz zgodnje šole je uporabil tudi v poznejši dobi pri velikem številu božjih grobov in pri

^{214*} Srednjo sliko na pročelju *franč. cerkve v Ljubljani* je 1962 s kopijo nadomestil I. Mole. Tudi slike v kapeli, ki so bile že večkrat obnovljene, zadnjič jih je pod vodstvom ZSV leta 1972 restavriral F. Kokalj, so v slabem stanju. — Gl. kat. 25.

^{215*} Gl. op. 185*.

^{216*} Slikarija v *Vipavi* je bila obnovljena 1948, ko so jo nestrokovno očistili, in 1964, ko so jo pod vodstvom prof. M. Šubica restavriral študentje Akademije za likovno umetnost. — Gl. kat. 22.

^{217*} Gl. op. 214*.

^{218*} O morebitni Wolfovi poslikavi cerkve na Premu nisem zasledila nobenih podatkov. Steska poroča le, da je Wolf za Prem naslikal *Vnebovzetje*, vendar tudi te slike v cerkvi ni. — Gl. kat. 112.

^{219*} Ohranjenih oziroma doslej znanih je 8 risb oziroma študij. — Gl. kat. 119—126.

dekoraciji odra v ljubljanskem Marijanišču.¹²⁰ Gorenjec in Burja sta morala izvrstno poznati vse vrste tehnik, zlasti pa tehniko *al fresco*, ki je imela na Slovenskem tradicijo že od gotskega 15. stoletja dalje in ki so jo pogosto obnavljali novi in pomembni mojstri. Začetki slikanja *al fresco* so na Slovenskem povezani z imenoma Johannes pictor concivis in Laybaco^{121,220*} ter Elia Wolf,^{122,221*} ki je bil po rodu iz Ljubljane in že precej pod italijanskim vplivom; v 17. stoletju je bil znan freskant Nizozemec Almanach,^{123, 222*} za njim je iz Italije prišel že omenjeni mojster Giulio Quaglio,¹²⁴ ki je na Slovenskem našel že celo vrsto domačih freskantov: Jelovška, Jamška in Cebeja. Od tedaj je freska v dobri lasti domačih ljudi, znana je Janezu Potočniku in Layerjevi delavnici, Andreju Herrleinu in Matevžu Langusu, pa tudi velikemu številu brezimnih slikarjev. Wolf je v tej tehniki slikal že kot učenec v Gorenjčevi delavnici, v Ljubljani se je izpopolnil, zlasti ker so iz bližnje Italije vedno prihajali dobri zidarji, ki so znali pripraviti potrebne omete. Pri Burji je Wolf slikal tudi figure, saj piše Borovskemu o njihovih risbah in ocenjuje Kurzovo kompozicijo in barve.¹²⁵ Ko je dobil Kindigerjevo povabilo za Linz, je tja odšel kot slikarski pomočnik dobrega slovesa, temeljito seznanjen z vsemi podrobnostmi v delavnici.

Kot vojaški ubežnik je Langus začel svojo slikarsko izobrazbo v delavnici sobnega slikarja Schreibersa v Celovcu.^{126, 223*} Res, da mu je moral služiti kot sluga in da se s pravim slikarskim delom ni mogel ukvarjati, toda kljub temu se je na skrivaj pripravil za sprejem na akademijo. Okoliščina, da se je tehnike *al fresco* naučil šele na starost v Ljubljani, daje misliti, da so bile ljubljanske mojstrske delavnice, navkljub temu da Ljubljana nikoli ni imela akademije in da se je risanje redno poučevalo le na srednji šoli, mnogo bolj vsestranske in da so učencem dajale neprimerno več znanja kot pa delavnice drugih metropol v deželi. Čeprav majhna in skromna metropola, je vseeno opravljala vlogo kulturnega središča Slovencev.^{224*}

V Ljubljani se je Wolf zanimal tudi za literaturo in pogosto je obiskoval gledališče. V duhu takratne družbe, ki si je pod pritiskom mračne policijske reakcije dajala duška v lahkotnih zabavah, se je Wolf rad

^{220*} Janez Ljubljanski (Johannes de Laybaco), dkm. v Ljubljani med 1443—1459. — France Stelè: *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1969, pp. 175—190.

^{221*} Elias Wolff st., dkm. v Ljubljani od 1592 dalje; sin Elias Wolff ml.? — Ljubljana 1653; dela sina oz. očeta se ne morejo ločiti. E. Wolffu so bile napačno pripisane freske v cerkvi sv. Primoža nad Kamnikom, kar v opombi omenja tudi Mesesel (op., 122), 1964 pa so odkrili pravo letnico poslikave, tj. 1504. — F(rance) St(elè), Wolff, 1. Elias st., *ELU*, 4, 1966, p. 581.

^{222*} Almanach, slikar holandskega rodu iz Antwerpna (?), izpričan 1667. — Ksenija Rozman, Slikarstvo (Katalog), *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem*, I, Narodna galerija, Ljubljana 1968 (rk), pp. 142—144; Federico Zeri-Ksenija Rozman: *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja*, Narodna galerija, Ljubljana 1983 (rk), pp. 75—76.

^{223*} Gl. op. 45*.

^{224*} Pod vplivom jožefizma in janzenizma je cerkvena umetnost ob koncu 18. in v začetku 19. stoletja upadla, enobarvno toniranje prostorov pa je bilo tudi v skladu z ideali klasicizma. Zanimanje za stenski okras cerkvenih notranjščin začne naraščati šele proti sredi stoletja, točneje v 40. letih, ko Matevž Langus in Franz Kurz von Goldenstein ustvarita nekaj obsežnejših poslikav, ki pomenijo »nazarensko« obuditev stenskega slikarstva pri nas in uvod v obdobje razcveta te zvrsti v drugi polovici preteklega stoletja. — Prim. Andreja Žigon: *Cerkveno stensko slikarstvo poznega 19. stoletja na Slovenskem*, Celje 1982, p. 21, 24—26, 100.

družil z veselimi vrstniki in hodil z njimi na nedeljske izlete v bližnjo okolico.¹²⁷ Bilo je to veselo razvedrilo po resnem delu in odmik od hrepenenja po drugačnem življenju, ki si ga je izsanjal v delavnici. Iz ozračja, ki ga je težilo, in iz službe, ki mu je nalagala le tehnično odgovornost, je zahrepenel po svetu svobodno ustvarjajočega umetnika, ne boječ se cene takega preobrata. Vojna mu je sprva prekrizala načrte, hkrati pa ga je pripeljala k vrelcu umetnosti, iz katerega so črpali vsi njegovi dosedanji znanci in učitelji. Šele v Italiji je videl razlike med posnetkom in samostojnim ustvarjanjem in njegovo mnenje o Langusu, ki ga je še pred nekaj leti občudoval, se je ob tem vtisu precej spremenilo.¹²⁸ Začetna iskanja in bežni načrti so se zlili v spoznanje, da ga pravo delo šele čaka, da ga ne more odložiti in pustiti ob strani in da je ravno to pravi smisel njegovega življenja. Na pohodih se je orientiral, v Benetke je šel na delo.

Silno hrepenenje in obupanost za časa vojaščine sta šele v tihem otoškem mestu dobila jasen cilj. Tu se je Janez Wolf seznanil z različnimi umetniki svetovnega imena in hkrati ostal v pismenem stiku z domovino. Toda dokler je bil v Benetkah, je ostal v svojem svetu, v katerega je po mučnem razmišljanju uhajal pred odbijajočo sodobnostjo. Njegov rojak Rota se je pridružil dolgi vrsti italijanskih slikarjev, ki so bogatim tujcem prodajali narodopisno okrašene italijanske krajine, vsakdanje plehkosti, ki so jih šolani potniki sredi stoletja radi jemali kot spominek s potovanja. Canon je bil resnejši umetnik, ki je formalni strani starega ustvarjanja skušal priti do dna na znanstven način, potem pa se je izgubil v mrtvi šabloni, narejeni po Rubensovih delih. Njegove veličine ni nikdar zaslutil. Wolf se je po daljšem času čutil osvobojenega vseh dosedanjih stisk, rešenega težaškega pomočništva in nivelizirajoče uniforme.

Samo po sebi je umevno, da se je potapljal v preteklost in s pobožnim srcem opazoval stvaritve starih Benečanov in severnih Italijanov. Pisma iz tistega časa nič ne govore o njegovem učenju. Ves strah in vsa slava spoznanja sta ostala v njegovem srcu vse dotlej, ko je svojim učencem pokazal isto pot in jim iz svojih lastnih izkušenj delil nasvete. Potapljal se je v posamezna dela, v obdobja in osebnosti, sam rasel in postajal lastnik starega umetniškega sveta. Trenutna dela v tovarni ga niso zadrževala, v šoli je pridno risal, nikoli pa o njej ne govori. Ogledoval si je tudi arhitekturo in Borovskemu piše: »(Tukaj) je skoro vsaka hiša palača. Kar se tiče stavbarjev, so v Benetkah pač delali bolj z razkošnim sijajem kot z okusom. Mnogo hiš je od zunaj podobnih palačam, znotraj so pa pravo koticje.«¹²⁹ Smisel za kritičnost se mu je zlasti po prvem kopiranju utrdil, tako da je v nasprotju s Feuerbachom,^{225*} ki je bil vzgojen v mnogih šolah, postal že po nekaj letih trden mož.

Za Wolfovo slikarstvo ima ustalitev njegovega idejnega sveta v Benetkah poseben pomen. Pri možu, ki ima za seboj tako nemirno in svojsko življenje, je slučajno razvrščanje enostavno nemogoče. Kako tehtno in popolno je ravnal v življenju, razodevajo njegove čustvene reakcije, ki so že od rane mladosti pogojevale katastrofalni konec vsake razvojne

^{225*} Gl. op. 93*.

stopnje. Razmerje do sveta je bilo zavestno in izčiščeno in mu je utrdilo pot v tujino. Ko je enkrat videl dela pravih mojstrov, je spoznal, da lahko živi le sredi njih — od sočasnih razmer neodvisni, davno pretekli in vendar v prihodnosti pričakovani čas, ko je bila umetnost z narodom, razmerami in potrebami organsko zrasli del celote. Hrepenenje po davni preteklosti je v marsičem podobno hrepenenju prvih nemških romantikov, ki so po prestanih začetnih težavah porajajočega se naroda zahrepeneli po dobi enotne, neosebne kulture, ki jo je lahko organizirala le splošna misel katoliške cerkve. Novalis,¹³⁰ vzdihujoč od hrepenenja, opisuje dobo srednjeveške univerzalne duhovne države. Wackenroder¹³¹ z navdušenjem in s čutečim srcem razglablja o likovni umetnosti srednjeveških narodov, oba pa razglashata nujnost vere, enotnega naroda in enotne cerkve, ki bi morala biti mati vsega duhovnega življenja. Romantičnemu duhovnemu razpoloženju je v stoletju, ki je v umetniških delih videlo le simbole neskončnosti in ki jih z vso svojo vednostjo ni moglo razumeti, ta pobeg v naročje cerkve, varujoče prvotno in vseobjemajočo vero, dobro ustreza, kot posledico pa je rodil tudi praktična pota, po katerih so s prepričljivo močjo začeli hoditi romantiki. Njihov družbeni in državni ideal o srednjeveški univerzalni monarhiji se ni uresničil in njih začetno plemenito hotenje so moderni monarhistični oblastniki izrabili za utrditev svojega reakcionarnega režima,¹³² v likovni umetnosti pa je iz globin porojene individualnosti vstalo novo življenje. Kljub temu da je romantični umetnik velik nasprotnik klasicistične akademije — ne le zaradi izobrazbe, ampak zlasti zavoljo oboževanja antike —, pri upodabljanju svojih občutij ni ustvarjal na novo, marveč se je zatekal v preteklost. Želja po osvoboditvi iz življenjskih razmer in iskanje potrebnega miljeja, pomanjkanje materialnih pogojev in nerazumevanje novega meščana za idealne romantične naloge so bili vzroki, ki so romantične slikarje silili na potovanje. Cilj je bil spet Rim, tokrat seveda krščanski. Knjiga tega časa ni več antična klasika, temveč katoliška biblija. Umetnik je z vsem svojim mišljenjem in z vsemi močmi stopil v službo vere, ki mu je postala visoka posredovalka v mistični harmoniji nadnaravnosti.

Pot nemških romantikov v Italijo pomeni nasprotje z dejanskimi razmerami in išče novega človeka, ki naj bi, okopan v splošnosti katoliškega nauka, srednjeveški mit vere skozi stoletja prestavil v novi čas.¹³³ Ta zaključek je rezultat dolgega razmišljanja, je sad romantične skepse in je likovne ustvarjalce vodil k iskanju vzorov. Našli so jih v srednjeveških slikarjih in v zgodnji renesansi in si na tujem, pod jasnim nebom, v vsakodnevnem stiku z njimi ustvarili nov ideal čustvene lepote, ki je bil prav takšen kot klasicističen, zgodovinski in porojen iz razuma. Le predmet študija se je spremenil, oblika izraza je bila še vedno tuja. Z veliko pridnostjo in askezo so v krogu združeni umetniki ustvarjali nabožne podobe; disputi so preklinjali delo, ki je imelo značaj molitve. Spočetka niti v Italiji niso mogli najti mesta za monumentalno umetnost in zadovoljili so se z risbo in kartonom, ki sta ostala osrednja stvaritev te smeri. Ideal pa je ostala stenska slikarija in vsak romantični nazarenc — kot so imenovali nabožne slikarije te smeri — je legitimacijo popolnega umetnika in hkrati lastno zrelost iskal v izvedbi stenske dekoracije.¹³⁴ Peter von Cornelius je fresko

označil kot nacionalno likovno sredstvo in v ta čas sodi nepretrgana veriga cerkvenih in muzejskih dekoracij, dekoracij na dvorih in v dvorcih, začenši s ciklom fresk iz življenja egiptovskega Jožefa v *Casa Bartholdy v Rimu* (1817).^{226*} Šola se je pozneje razcepila na manjše kroge, pomnožila se je z novimi, prihajajočimi umetniki in v tridesetih letih je zavladata tudi v nemški domovini, ob tem pa je v Italiji puščala številna umetniška dela. Na mnoge učence, ki so se prihajali izobraževati v Italijo, je ta smer močno vplivala, jim odpirala oči za zgodnjo renesanso ter hkrati gasila sumarno navdušenje za pogansko antiko. Bojev za dosego svojih ciljev sicer ni izbojevala, kajti v domovini so jo kmalu zadušili novi in aktualnejši problemi, ker pa so jo njeni zastopniki z veliko spretnostjo uporabljali za propagando, je njen nauk postal lahko dozveten in pod patronatom cerkve splošna norma za cerkveno slikarstvo.

Mlada romantika je neskončnost iskala v končnosti, odpirala je neomejene horizonte v nadnaravnost in napovedala vojno formi, ki se je aristokratsko naselila na nemških akademijah. Ko so njeni teoretiki našli vzor za uresničitev svojih ciljev v srednjeveški kulturni in družbeni organizaciji, sta cerkev in z njo država postali zaščitnici te smeri. Tako je spočetka anarhično novatorstvo, ki je osebnosti nudilo čustveno vživljanje in neomejen razgled v svet, postalo organska skupina in dobilo trdne formalne zakone. Nazarenski umetnik je stopil v službo dogme, dramatični patos se začne izgubljati na škodo prijetne pripovednosti v človeškem tonu zasnovanih legend, poslednji ostanek čutnosti pa prežene asketska sramežljivost. Ta sprememba, ki jo je naredila mlajša generacija, pomeni korak v sodobnost, ustvarjalnost postane preprosta formula, izgubi umetniški videz in si vse pogosteje izposoja pri starem fabuliranju; vendar je pravljični ton pritegnil občinstvo. Mlajša generacija že ilustrira predvsem knjige ljudskih pravljic, stare nemške epe in biblijo za nov, trezen in vsakdanji meščanski sloj. Zasluga poslednjega razcveta romantične umetnosti, da je namreč rešila ljudsko grafiko propada, ne odtehta dejstva, da je bila monumentalna stenska dekoracija in z njo ustvarjalna moč osebnosti žrtvovana najprej cerkveni nivelizaciji, potem pa potrebam malenkostnega, sterilnega in po mišljenju materialističnega meščanstva.¹³⁵

Janeza Wolfa ne moremo imenovati za neposrednega učenca nemških nazarencov. Njegova mladost sicer živo spominja na zgodnje romantično navdušenje za naravo in temperamentni značaj je tipična romantična lastnost. Iskanje iskrenega prijateljstva, duhovne povezanosti, kliče po primerjavi z Wackenroderjem in Tieckom. Branje domačih in tujih pesnikov je sorodno literarnemu navdušenju pri Nemcih. Z umetniškimi stvaritvami romantikov se je verjetno seznanil mnogo prej, preden je šel služiti vojsko. V tem pogledu ga je lahko poučil Langus v Ljubljani, ki je nazarenske umetnine poznal iz Rima in ki je bil prijatelj nemškega romantika Gegenbauerja.^{227*} Čisto gotovo se je z novo smerjo seznanil v Linzu, ki je bil Dunaju kot izhodišču romantike za Avstrijo mnogo bliže kot Ljubljana. Glavno sredstvo spoznavanja pa je ostal najdražji duhovni plod romantikov — namreč knjiga. Do takrat

^{226*} V palači *Casa Bartholdy* so nazarenci slikali med 1816 in 1817.

^{227*} Gl. op. 51*.

so izšli že vsi pomembnejši ilustrirani cikli mojstra Corneliusa in mlajših — Richter, Schwind, Führich, Neureuther in Rethel so kot ilustratorji že imeli sloveče ime.¹³⁶ Wolf jih je poznal še pred odhodom v Italijo in vendar ni šel po njihovi poti v Rim, temveč v izolirane in pozabljene Benetke, vstran od splošnega razvoja italijanske umetnosti.

Značaj Janeza Wolfa bi lahko imenovali romantičen, in sicer v pomenu, ki ga je ta smer imela na začetku, ko je nevezana individualnost za mejami sodobnega življenja hrepeneč iskala stikov s preteklimi obdobji človeštva. Nemški romantiki, večinoma sinovi klasicističnih slikarjev, so se za razvojne začetke italijanske renesanse odločili iz literarne potrebe, sicer pa so bili še pogosto vezani na gotske stvaritve, kajti v tej dobi so slutili primitivnost človeškega čustvovanja in naivnega izražanja. Potreba in iskanje tipajočih začetkov sta znak prenasičene kulturne prezorelosti in upada, brskanje po preteklosti je posledica umetniške utrujenosti. Poznavanje pretekle dobe ni moglo roditi enakovrednih stvaritev, kajti primanjkovalo jim je duhovnih osnov. Gonilna sila je bila literatura, ki ni zajemala iz življenja, konveriti pa niso mogli čez noč postati naivni kristjani. Obremenjevala jih je vrsta znanstvenih dosežkov komaj pretekle dobe; Walzel¹³⁷ jih označuje kot umetnike, ki jih navdušuje lastna igra in ki imajo hkrati v svojih rokah vse nitke iz zakulisja. Glavni neuspeh nazarenskih slikarjev tiči v popolnem nepoznavanju obrtniške strani dela, abstraktna ideja pa jim je bila absolutno nujna, da nikoli niso spoznali zlahtnosti čutnih sredstev.

Slovenski slikar se prav po teh lastnostih loči od romantičnega umetnika. Njegov narod še ni dosegel kulturnega razcveta, k samostojnemu življenju se je začel šele prebujati. Slikarstvo je na Slovenskem zablodilo v slepo ulico slabega posnemanja. Wolf pa ni bil niti učenec kakšnega umetnika, ampak navaden pomočnik v delavnici sobnega slikarja. Bil je zdrav sin zdravega naroda, ne bolesten in stremeč gorečnej, ampak tiho k lepoti koprneč človek. S svojim narodom ni živel, ker ta še ni dovolj očitno kazal svoje lastne volje, v vojski pa se je povsem razšel z ureditvijo odmirajoče družbene organizacije in odšel v svoj svet. Wolf ni bil cerkveno veren iz razumskih razlogov, kakor so bili romantiki, temveč je bil občan onega izsanjanega sveta, v katerem ima tudi skromen delavec svoje mesto. Nasprotja namreč ni bilo v Wolfovem značaju, pač pa med domačo miselnostjo in njegovim hrepenenjem.

V Benetke je prišel sicer seznanjen z nazarenskim slikarstvom, pobudo za študij starih mojstrov pa mu ni dala umetnostna teorija romantikov, marveč lastna narava. Še kot vajenec je spoznal umetniške pomanjkljivosti svoje obrti in zato se je v Benetkah ukvarjal predvsem s študijem renesančnih slikarjev, ki so bili monumentalni dekoraterji v pravem pomenu te besede. Da se je posvečal izključno nabožnim snovem, je glede na razvoj monumentalnega slikarstva na Slovenskem, ki sem ga razložil v uvodu, popolnoma razumljivo. Saj v celem stoletju ni bilo nobenih večjih profanih naročil. Tradicija je bila izključno cerkvena in tudi v prihodnje se ni moglo pričakovati nikakršnih sprememb. Wolf je torej stopil na nabožna tla in organsko nadaljeval miselnost slovenskih slikarjev.

Benetke so si o dekoraciji prostora in funkciji posameznih podob ustvarile svoj lastni nazor. Glavna in vodilna misel je bila, naj dvorana ali podoben prostor nudi le prijeten barvni vtis, ne glede na arhitekturne neizbežnosti in nujnosti. Sama stena nima drugačne vloge kot platno, je polje za namestitev slik. Tizian, Veronese in Tintoretto poznajo kot prostorsko dekoracijo skoraj izključno le oljno sliko, freska povsem zavladala šele s Tiepolom. Z okvirom izolirana samostojna podoba je do 18. stoletja prevladujoč faktor dekoracije, ki tudi na stropu ne spreminja nazora in kompozicije. Medtem ko je v Rimu in v ostali Italiji nastal resen prevrat, ki je s Quagliovim delom posegel tudi v Slovenijo, so Benetke še dolgo ostale konservativne. Razumevanje za arhitekturno celoto prostora, za sodelovanje in medsebojni odnos med slikarstvom in arhitekturo, je v Benetkah zelo pozno našlo ugodna tla. V dobi zorenja beneške renesanse, ki si jo je Wolf izbral za svoj vzor, je vsaka slika samostojen in v sebi zaključen člen dekoracije, ki niti po vsebini in niti po obliki ni vezan na celotno delo ali na namen arhitekture. Tak način je ponujal možnost za sodelovanje večjega števila umetnikov pri istem delu. Končni vtis je podoben vtisu, kakršnega ima obiskovalec pri ogledu zbirke ali galerije.¹³⁸

Kot samostojna dela so člani takšne dekoracije živeli v veliki meri samostojnejše življenje kot pa v enotno zamišljeni rimsko-toskanski dekoraciji, kjer sta bili kompozicija in barva podrejeni celotni organizacijski shemi glede na arhitekturo. Iz tega vzroka je pod posebnostmi beneškega neba in atmosfere linearnost severne Italije izgubljala tla v prid barvne kompozicije, ki se je iz začetkov Bellinijeve šole v poznejših Tizianovih delih razvila v zarodek modernih barvnih problemov. Ni naključje, da je prav v Benetkah nastalo največ del, ki kažejo mirovanje in ki v mirnem razpoloženju pripovedujejo o dogodkih ter svetih legendah. Šele Tintoretto je strastno porušil mir in v krajini osebnih kompozicij razviharil snov v nadnaravno vznesenost, ostal pa je izjemna osebnost beneškega slikarstva. V nadaljnjem je razvoj zašel s prvotne smeri in v 18. stoletju s Tiepolom in Guardijem zaključil barvitost beneškega baroka. Na osnovi nekaterih Veronesejevih del je Tiepolo zgradil beneško baročno dekoracijo, ki je v njegovih delih že sočasna rimsko-toskanski smeri.¹³⁹

Pri študiju in poglobljanju v beneške mojstre se je Wolfu odpiral ves razvoj notranje enotnega beneškega slikarstva, ki je samo reševalo probleme, povezane z dobo in okoliščinami. Občudoval je posamezne slikarje in se poglobljal v sistem razvoja ter se tako vživel v posebnosti Benečanov, da je pozneje speljal Hynaisovo pozornost na tiste spomenike, ki so se mu zdeli še posebej pomembni.¹⁴⁰ Zveze med njim in starimi Benečani so podzavestno postajale vse ožje in ko se v Ljubljani spominja na svoje intimno razmerje, pošilja po Hynaisu vroče pozdrave osebnostim beneškega in gornjeitalijanskega slikarstva.¹⁴¹ *Triptih s sv. Janezom in sv. Nežo* (sl. 72), ki bi danes najbolje pričal o Wolfovem beneškem študiju, ker je nastal v neposrednem stiku s preteklostjo, je žal izgubljen.^{228*}

^{228*} Gl. op. 185*.

Med posameznimi mojstri je Wolf, kakor pozneje tudi Feuerbach, najbolj občudoval Tiziana in njegovo *Assunto* (sl. 1). To delo iz začetka 16. stoletja ne kaže le razvojne stopnje določenega časa, ampak je kot kompozicijsko in barvno močan izraz mlade Tizianove osebnosti zapustilo v Wolfu tako globok vtis, da se je pozneje stalno vračal k njemu in njegove dele pogosto uporabljal.

V nasprotju s kompozicijsko formulo 15. stoletja, ki je z vzporednim razvrščanjem oseb skoraj zbrisala vtis gibanja, je Tizian ustvaril novo, v tri nadstropja razdeljeno kompozicijo. Čeprav je zgrajena povsem brez realne krajine in brez pravih perspektivnih sredstev, vseeno zbuja vtis višine in dviganja Marije k bogu Očetu. Ta vtis je dosežen tako, da so gornji deli potoljeni v svetlobo, slikani jasno iz zračno, osnova, skupina navzgor gledajočih apostolov, pa v nekoliko večjih proporcijah in namenoma manj jasno ter v težkih barvah. Horizont je pomaknjen pod telesno višino apostolov, tako da predstavlja ozadje oseb le nebo z oblaki. Tizian se je v tem delu približal poznejšemu slikanju zraka, ki ga je za zdaj podal še v obliki zlate svetlobe, ki mistično kipi z višin in se preliva v neskončnost ter ustvarja prehod med avreolo in pravim zlatom sončne zarje. Slika je preračunana na namestitev v cerkvi in je glede kompozicije in barvnega vtisa podana z dekorativnega vidika. Za Wolfa je značilno, da je imel toliko razumevanja prav za to podobo Tizianove mladosti, ki še krčevito poudarja razdelitev v posamezne kompozicijske pasove in govori bolj s posameznimi deli kot s harmonično celoto.¹⁴²

Pri Palmi Starejšem, zlasti pa pri Veroneseju (sl. 74, 94), je Wolf videl znamenito žensko lepoto in plemenito razkošje oblačila. Postave njunih del so ga zazibale v davni sen preteklosti, v blaginjo in lepoto, tako da mu je v Benetkah preživeta doba šolanja za zmerom ostala v srcu. Tisto, po čemer je hrepenel, je našel v zlati dobi beneškega slikarstva, ki se je po tolikem časovnem odmiku očesu prikazovalo kot organizem, zrasel na plodni domači zemlji, neobremenjen z materialnimi disonancami. Semena, ki so padala v njegovo dušo, pa so vzkli in zrastle v domovini.

Na vojaških pohodih in pogostih izletih iz Benetk v Terra Fermo se je Wolf vsaj deloma seznanil tudi z ostalim gornjeitalijanskim slikarstvom. Tudi tu so ga najbolj pritegnile zgodnja renesansa in različne baročne dekoracije po beneških vilah. Veronese in Tiepolo, pionir in dovršitelj pozne beneške dekoracije, sta vabila k freski in k nadaljevanju zgodnjega šolanja.

V kratkem obdobju štirih let je Wolf v Benetkah umetnostno dozorel. Da se je poleg tovarniškega dela in v revnih življenjskih razmerah znal tako intimno potapljati v staro slikarstvo, razodeva njegove globoke notranje zmožnosti. Beneška doba mu pomeni osvoboditev osebnosti; nemoteno se je razbohotila njegova fantazija in dolgo zadrževani prividi so se uresničili v umetniški obliki preteklosti. Brez nacionalnih predsodkov je stal pred umetninami kot človek brez preračunanega programa, ki sta mu šolano oko in poglobljeni čut uteha za življenje. Figuralika, s katero se je izključno ukvarjal,

je ob delu po naravi dobila nadih življenja. Samoumevno je, da se v Benetkah tako in tako ni mogel posvečati krajinarstvu, ker razen jutranje in večerne zarje ni videl drugega kot v modre dalje potopljene vrhove Alp. Duša, ločena od sodobnega življenja se je tudi kar zadeva krajino, svobodno gibala v prostoru idealnosti.

Proti koncu beneškega šolanja je v ta svet vse bolj zvenela disonanca krutega trpljenja. Težko se je ločil Wolf od Benetk, kot da bi se poslavljaj od rodne grude. Ves trud, skrajno dosledno izkoriščen za doseg cilja, da bi se osvobodil in odtrgal od motnega ozračja porajajočega se narodnega življenja in se z begom rešil v resno preproste užitke iz preteklosti, se je v nekaj letih spremenil v hrepenenje po ustvarjanju. Zdaj je pot spet vodila k življenju, ki se mu je v grandioznem ozračju starega bogastva in njegove bleščeče kulturne produktivnosti zdelo še bolj neživljenjsko in še bolj odbijajoče, kot je bilo v resnici. Tudi kar zadeva umetnikov osebni položaj, je slovo pomenilo veliko žrtev, saj postane dozdej svobodni človek od nerazumevajočih ljudi odvisen obrtnik. Želel si je, da bi se v domovini pokazal z dobro podobo in vsaj tako pokazal ljudem razlike v sposobnostih. Borovsky mu je prigovarjal in obljubljal naročila, Wolf pa se je z Dürerjevimi vzdihom podredil nujnosti in se s polnim srcem lepote podal na sever, k svojemu majhnemu narodu.

Kulturne razmere, ki so ob Wolfovi vrnitvi vladale na Slovenskem, so bile osnova za zunanjo vsebino Wolfovega dela, tako da v marsičem določajo meje njegovega ustvarjanja. V desetletju njegove odsotnosti je začel na različne načine odvisen narod živeti in si s skromnimi močmi spletati svojo usodo. V revoluciji leta 1848 so si avstrijski narodi priborili le akademsko enakopravnost, zgraditev pa je od slovenskih narodnih predstavnikov zahtevala veliko političnega dela in v tem znamenju se za Slovence začne nova doba. Vodja predrevolucijske generacije dr. Janez Bleiweis je s svojim majavim nastopom kmalu izzval protitok mlade generacije.

Prave načelne jasnosti ni imela nobena skupina. Vsaka pa se je skušala zasedrati v tleh naroda. Stari so ob konservativnem poudarjanju vere ohranjali kmečki stan. K mladim so se nagibali meščani, ki so se takrat naglo narodno prebujali. Okoli obeh skupin se je združevalo tudi kulturno delo. Narodni prosveti je služilo več institucij, ki so jim dajali življenje strokovno izobraženi posamezniki, pozneje pa so na čelo stopili očetje naroda, ki so iz osebnega gledanja pogosto omejevali njih dejavnost. Leta 1860 je bila ustanovljena »Družba sv. Mohorja«, ki je izdajala nabožne in gospodarske knjige, kmalu pa se je spremenila v cerkveno bratovščino in prešla popolnoma v roke duhovščine. »Slovenska Matica«, ustanovljena leta 1864 v Ljubljani z namenom, da izdaja znanstvene in poučne knjige, se je ob Bleiweisovem vodstvu kmalu sprevrgla v domeno osebnih interesov samoljubnih prvakov in iz resno zamišljenega znanstvenega instituta je postala politična parada s praznim programom. Dramatično društvo se spričo nemškega deželnega zbora na Kranjskem ni moglo razvijati primerno svojim močem; zgodovinsko društvo, ki se je ukvarjalo z lokalno zgodovino in arheologijo, je svoje publikacije izdajalo v nemškem jeziku.

Njegovi slovenski sodelavci so tako mislili seznaniti tuji svet z domačo zgodovino, posledica pa je bila, da je niti rojaki niso poznali. Na podeželju se je z ustanavljanjem čitalnic (bralnic, bésed) začelo živahno družabno življenje, razvijanje dramatike, deklamacije in petja je postalo pomemben vzgojni faktor. Tu so se ljudje seznanjali z novo slovensko literaturo in kjer je bil vodja kakšen izobraženec, je postala čitalnica središče podeželskega kulturnega življenja.

Stranka mladoslovencev, ki se je v literaturi uveljavila z radikalno kritiko, se je sijajno postavila proti utilitaristični Bleiweisovi estetiki in ustvarila pogoje za razvoj literature s povsem umetnostnimi kriteriji. Vsako pridobitev si je bilo treba priboriti v boju s starimi ali z vladajočimi Nemci. Iz začetnih političnih in osebnih razločkov sta se med starimi in mladimi začela naglo oblikovati dva po načelih drugačna nazora, ki sta se s skrajnimi sredstvi še naprej borila za prevlado. Mlada inteligenca si je osvojila literarni program, vendar so ji manjkale organizacijske zmožnosti, meščanski sloj, pred revolucijo nemško orientiran, pa je po krivdi mladih ostal neizrabljen kvantum. Največ škode je zaradi tega imela mlada literatura, ki je lahko računala le s skupino izobražencev in študentov ter z manjšim delom duhovščine. Janez Bleiweis se je z oportunistično politiko postavil na reakcionarno stališče in si s katoliškim programom pridobil duhovščino, ki je bila dobro organizirana in ki je imela svoj tisk. Nad bojem med omenjenima političnima smerema, ki sta se pogosto spopadali iz osebne častihlepnosti, je bedela avstrijska uprava in omejevala narodu njegove pravice ter iskala milostljive opore zdaj pri tej zdaj pri oni politični stranki. Nemalokrat je bil svetovni nazor ali taktični interes močnejša vez kot pa narodna pripadnost.¹⁴³

Slovinci so torej najprej začeli živeti na političnem polju, za katero do leta 1848 zaslužnjeni narod ni bil zrel. Glavno delo so opravljali politični voditelji in podeželska duhovščina. Do ustanovitve časopisa *Slovenski Narod* so imele največji vpliv Bleiweisove *Kmetijske in rokodelske Novice*, ki so prinašale tudi kulturne prispevke in vesti o pomembnejših dogodkih. Duša časopisa je bil njegov urednik in list je nosil pečat njegove osebnosti. Mož, živinozdravnik po poklicu, ki je nivo slovenskega naroda zniževal s tem, da je proslavljal votlega patetika Koseskega v škodo prave cene Prešernove umetnosti, je bil, kot pravi dr. Prijatelj: »vseskozi suhoparna, praktična natura, kakor ustvarjen za urednika, kmetijskega in rokodelskega lista. Primitivne razmere takratnega Slovenstva so nanesele, da je moral biti ta list dolgo časa obenem glasilo celokupne slovenske kulture. V prosvetnem oziru si je Bleiweis v njem stavil za nalogo, iztrebiti v narodu vražarstvo.«¹⁴⁴ Ker pa ga je izkoreninjal tudi na verskem področju, je v spopadu z duhovščino izrekel svoj predmarčevski nazor, ki pa ga je v javnosti iz oportunističnih ozirov kmalu spremenil in postal sobojevnik duhovščine. »Bleiweis ni bil nikdar idejni borec, nikdar uživatelj lepotij avtonomne, neutilitaristične umetnosti, pač pa je bil po vsej svoji naturi praktičen človek, živeč v vsakdanjih svojih in svojega naroda brigah, brez potrebe posezanja v višje sfere duševnosti.«¹⁴⁵

Za razvoj vseh vej slovenske kulture je bilo pisanje *Novic* skrajno škodljivo, kajti s popolnoma nekritičnim hvaljenjem v superlativih so podpirale najrevnejši diletantizem, niso pa bile zmožne spoznati umetniške vrednosti. S svojim nikjer točno izraženim estetskim nazorom je bil Bleiweis v poznejših letih blizu načelom, ki jih je v cerkvenem listu *Zgodnja Danica* nekajkrat objavil duhovnik Luka Jeran. Ta mož je bil pogumen in avtokratičen zastopnik svojih misli, množica duhovščine pa mu je dajala mogočno ozadje. Kot učencu Sebastiana Brandta mu je bila vera najvišji kriterij narodnosti, politike in umetnosti. V svojih spisih in posebej v literarnih kritikah zavrača vso ljubezensko poezijo kot nemoralno, kot estetsko merilo pa priznava le okoliščino, če literarna umetnina mladino pohujšuje ali ne. Jeran je zahteval, naj bi vsaka pesem imela določen »dobri namen« in naj bi posvetna literatura cerkveno le dopolnjevala. Te svoje nazore je uveljavljal z doslednostjo, kakršno si lahko predstavljamo le pri omejenem in zavzetem človeku, s svojim nastopom pa je dosegel, da se je pri pisanju *Novic* celo Bleiweis podredil njegovemu nauku. Jeranu so se po robu postavili nekateri duhovniki tako imenovane liberalne smeri in vsa literarna mladina s svojimi praktičnimi hotenji.¹⁴⁶ Njen glas v tem času še ni bil dovolj močan, da bi prevpil vso zanikrno monotonost plehkkih slovenskih prvakov.

Temeljna načela so bila takrat sicer jasna, vendar se jih spričo političnih razmer ni dalo pojasniti s filozofskega stališča, kot *politicum* pa so bila preveč enostavno prenesena v javno življenje. Pristašem določenega nazora pravzaprav ni bilo do resnice, kajti bili so premalo individualni bojevniki in v umetnosti niso videli nič drugega kot lastno častihlepnost ali pa domeno cerkvenih dogem. V vseh debatah je govor le o literaturi. Značilno je, da v *Novicah* in v *Zgodnji Danici* poleg vesti o posameznih na novo nastalih umetniških delih, ki pa nikakor ne sežejo v kritično globino, v vsem javnem življenju mogoče le dvakrat naletimo na razpravljanje o likovni umetnosti: leta 1848 piše kaplan M. Stojan o navodilih za cerkvene rezbarje,¹⁴⁷ leta 1863 pa dr. Karel Lavrič v Tolminski čitalnici predava o zgodovinskih značilnostih znanosti in umetnosti.¹⁴⁸ Meščan in izobraženec se takrat še nista zavedala pomena likovne umetnosti. Za narod, ki je potreboval buditeljsko delo, je bila literatura primernejše sredstvo, saj je oživljala tudi politično zaščito. Likovno umetnost pa je razen redkih meščanov gojila le cerkev, ki se je v tem času trdno opirala na kmečki stan.

Za uboštvo omenjenih kulturnih razmer je v prvi vrsti kriva domišljavost prvakov, ki so hoteli odločati tako na političnem kot na kulturnem področju. Po Prešernovi smrti je Slovincem manjkala močna osebnost, ki bi bila dovolj izobražena, da bi onemogočila cinični utilitarizem in hlinjeno farizejstvo, ki se je pod masko katolištva razvevalo v umetnostnih nazorih bleiweisovcev, v cerkvenih krogih pa je obdržalo krute dogme.

Z narodnostnimi nasprotji v takrat premožni družbi je povezano pomanjkanje kakršnegakoli stavbarstva za monumentalne namene.

Plemstvo je postalo povsem uradniško, meščan, ki je živel v solidnih razmerah, pa v ozračju domače pridnosti in varčnosti ni imel smisla za javno podjetnost. Edine reprezentativne stavbe so cerkve. Doba baroka, ki je s stopnjevano voljo gradila v nenavadni naglici, se je umirila in sredi 19. stoletja je nova cerkev le redek pojav. Večinoma so popravljali, prezidavali, krasili ali pa večali podeželske cerkve, ki so po vseh teh delih izgubljale prvotni slog in postajale nesmiselna zmes časovno nasprotujočih si delov.¹⁴⁹ Obnavljali so tudi freske, toda brez znanja in na škodo preteklosti.¹⁵⁰ Če je kje zrasla nova cerkev, je ni postavil arhitekt, temveč le kot namensko stavbo zidarski mojster. Podeželski duhovščini ni manjkalo dobre volje, ampak smisel za monumentalnost. Ob nestrokovnem estetskem teoretiziranju se je v praksi razrastle vsesplošni diletantizem.

Slikarska dela, v tem času narejena za slovenske cerkve, nosijo posledice zidarskega sistema. Marsikateri župnik je dal poslikati prazno steno ali pa je naročil novo oltarno sliko, ker stara ni bila več »lepa«. Naročila so dajali brez sistema, odvisno od župnikove osebne narave ali od slučajnega priporočila kakega znanca.¹⁵¹ Tudi tu se kaže provincialno prizadevanje, okrasiti božji hram ne glede na umetniško vrednost, iz čiste verske gorečnosti. Za skromnost tovrstnega gledanja je bila često kriva tudi revna fara in malo je takih primerov, ko izjemno monumentalnemu naročilu odgovarjajo tudi potrebna sredstva.

Omenjene okoliščine so tudi Wolfovemu delu postavljale preveč ozke meje in škodile enotnemu razvoju njegove slikarske volje. V glavni smeri svojega dela, v cerkveni freski, se je moral prilagoditi danemu polju, slogu stavbe, osebnim željam naročnikov in gmotnim možnostim in ob takih pogojih je bila prizadeta dekorativnost njegovega oblikovanja, ki se je v redkih primerih lahko svobodno razvila.

Iz življenjepisa je jasno razvidno, da je Wolfovo delo po številu obsežno. Delavnica se je polagoma širila in mnoga naročila za cerkve, zlasti križeve pote in manjše oltarne podobe, so izdelovali učenci, ki so bili pomočniki tudi pri freskah. Mnogo Wolfu pripisanih del je torej prišlo iz njegove delavnice, so pa v najboljšem primeru dela učencev, narejena po vzorcih, ki jih je izbral Wolf. Poseben zaklad so za Wolfovo delavnico pomenili lesorezi Schnorrove *Biblije* (izšle 1861),^{229*} po kateri sta se učila Šubica in tudi drugi učenci so po njej komponirali prizore iz sv. pisma, pa tudi mojster sam je uporabil kako Schnorrovo kompozicijo. Zapletene življenjske in duševne razmere so odločale o njegovem vedno menjajočem se razpoloženju. Vseskozi je bil vezan na sporadična naročila in tako je svoje glavno delo opravljal na steni, oljna slika, ki jo je imel v mislih vse od bivanja v Benetkah, pa je imela v temnih zimskih mesecih kot šolski produkt cele delavnice

^{229*} *Biblija v slikah* nazarenskega slikarja Juliusa Schnorra von Carolsfelda, ki obsega 240 lesoreznih upodobitev iz stare in nove zaveze, je v celoti izšla med leti 1851 in 1860. Bila je najbolj popularno tovrstno delo in njene motive so kot predloge uporabljali številni cerkveni umetniki. — Prim. A. Žigon, op. cit., pp. 19—20.

stranski pomen.^{230*} Dragoceni čas umetniškega ustvarjanja so odmerjala ozkoprсна naročila in po navadi kratki roki, ki so ga silili slikati tudi ponoči.¹⁵²

Pri analizi Wolfovih del bomo torej spremljali predvsem stensko fresko in glede na opisane razmere bomo o oljni sliki govorili le v primeru, če gre za pravo Wolfovo delo oziroma za tako, ki posega v njegov razvoj.

Prvič je nastopil s samostojno dekoracijo cerkve v *Laščah*.^{231*} Oko, doslej vajeno dela na ravni površini in izšolano pri beneških vzorih, je zmedla naloga, najti s stenskim poljem zraslo rešitev. Križni obok prezbiterija, ki sam po sebi ne nudi ugodne površine za enotno kompozicijo, je Wolf, sledeč arhitekturni členitvi, z ornamentalnimi pasovi razdelil na štiri dele. V polje nad glavnim oltarjem je po Tizianu naslikal *Assunto* (sl. 6) brez apostolov in jo v spodnjem delu trikotnika dopolnil s skupinami dvigajočih se angelov. Trikotna kompozicija se v vrhu sklenc z glavo boga Očeta in sama v sebi vsebuje celotno dogajanje. Stranski polji sta v spodnjem širšem delu izpolnjeni s skupinama angelov v molitvi, preostalo polje pa iz oblakov prehaja v svetlo nebeško avreolo, ki izžareva izpod boga Očeta.

Glede na razčlenjeno površino je moral slikar dogajanje pomakniti v enega od štirih enakih polj, s čimer je tudi že določil manj poudarjeno dekoracijo ostalih polj. Rešitev navidezno izhaja iz arhitekturne pogojenosti, razmerje med upodobljenimi prizori in ornamentalno uokvirjenimi deli stene pa razodeva, da mojster še ni obvladal svobodne ploskve in da si je na velikih površinah moral pomagati z razmeroma majhnimi skupinami obrobnih slik, tako da je v celoti, sicer povezani z literarno mislijo, ostala organska samo od Tiziana izposojena kompozicija. Zato se na stropu izgubljajo posamezne, v sebi živeče skupine, kajti glede na celotno ploskev jih ne povezuje kompozicijska misel, dejanje samo pa na raztegnjeni in preveliki nebesni površini izgublja svoj prvotni okrasni učinek. Duhovita dopolnitev izposojene kompozicije kaže dovolj smisla, zaradi obsežne površine pa je v njej premalo življenja. Negotovost celotnega dela izvira iz proporcionalne razdelitve okvirov, ki ne upoštevajo čez vsa štiri polja razpotegnjenega neba, medtem ko jih kompozicija priznava.

^{230*} Poleg stenskega se je Wolf v veliki meri ukvarjal tudi s tabelnim slikarstvom, saj je dokumentiranih 84 oljnih slik, 7 je atribucij, 24 slik pa mu je bilo pripisanih napačno. Preučevanje teh, doslej bolj malo znanih umetnin je pokazalo, da gre za količinsko obsežno delo. Kronološka analiza oljnih slik razodeva jasen, stenskim slikarjem vzporeden umetniški razvoj, ki vodi od začetnih, še nesamostojnih in negotovih stvaritev do vrhunca v 70. letih, ko Wolf obvlada slikarsko ploskev, bodisi na steni bodisi na platnu, pa vse do upadanja ustvarjalnih moči v zadnjih letih, ki prinesejo ponavljanje vzorcev in motivov, hkrati pa se uveljavljajo tudi nekatere realistične poteze. Poznavanje celotnega Wolfovega opusa omogoča tudi razločevanje med njegovimi samostojnimi deli in tistimi, ki so jih naredili ali dokončali učenci. Treba je namreč reči, da na Wolfovih kompozicijah z izjemo nekaterih zgodnjih del ni napak in pomanjklivosti pri slikanju anatomije, draperije in drugih podrobnosti, saj je Wolf slikanje mojstrsko obvladal, tako da dela manj sposobnih učencev hitro ločimo. Več o Wolfovem oljnem slikarstvu glej v poglavju *Nekaj misli ob Mesesnelovem besedilu in oznaka Wolfovega oljnega slikarstva* (str. 103—121) in v katalogu oljnih slik.

^{231*} Gl. kat. 6.

Tej razmeroma majhni dekoraciji sledi naročilo v *Trbovljah*.^{232*} Majhna cerkvena, ki jo je dal župnik Hašnik na podlagi mnogih osnutkov leta 1855 po svoji lastni zamisli končno prezidati, je sestavljena iz nove podolžne ladje v poznorenesančnem slogu, iz starega prezbiterija (iz 18. stoletja) in iz dveh prizidanih stranskih kapel. Celota je zmaličena in deluje neprijetno. Po župnikovem pričevanju¹⁵³ je bila Wolfova naloga prvo leto, da poslika pročelje in lunete pod stropom ladje, pozneje pa se je naročilo razširilo na obokani strop ladje, na pravkar prizidani stranski kapeli in po trinajstih letih še na prezbiterij. Časovna razlika je bila v škodo enotnosti osnutka, in kakor je cerkev arhitekturna zmes različnih členov, tako tudi slikarsko okrasje ni enotno.

Če izpustimo danes pobeljeno *Sv. Družino*, ki jo je Wolf slikal »za izpit«, ¹⁵³ sestoji prvi del dekoracije iz petih lunet na vsaki strani ladje. Lunete so z izrazitim zidcem ločene od stene in imajo dovolj svetlobe. V prvi dve ob slavoločnem loku je naslikal *Sv. Pavla* in *Jezusa na Ezekijelovih živalih*, v tri naslednje po *dua apostola* (sl. 3), v zadnji, ki sta že nad pevskim korom, pa *Sv. Cecilijo* (sl. 4) in njej nasproti *Kralja Davida*. Sredi stropa so tri s štukaturo uokvirjene freske: *Sv. Martin na konju in berač*, *Bog Oče blagoslavlja ustvarjeni svet*^{233*} in *Sv. Martin, ki se vzpenja v nebo* (sl. 2). Wolf se torej ni več ravnal po tistem načelu kot v Laščah, kjer je kljub delitvi z okvirji celotno ploskev imel za eno samo slikarsko polje, temveč je površino razdelil na mnogo bolj primerne samostojne dele, ki jih je med seboj le delno povezal z legendo, preostali del stropa v ladji pa je prepletel z renesančnimi ornamentami. Očitno je, da je imel osnutek za poslikavo ladje zasnovan že na začetku dela, kajti celotna razvrstitev poudarja longitudinalni značaj ladje. Obiskovalčevo oko se pri vstopu v cerkev ustavi na visokih lunetah z apostoli, šele po nekaj korakih lahko s pogledom ujame podobe na stropu, od katerih vsaka posebej zahteva svoje gledišče, če pa se bo pri koru obrnil, bo v precejšnji oddaljenosti zagledal zadnji dve luneti, ki sta slikani za gledanje s pevskega kora. Dekoracija, ki jo odkrivamo postopoma, v precejšnji meri oživlja neprijetno ladjo, mirna in plemenita ornamentika pa jo prijetno izpolnjuje. Osrednje freske med obočnimi trikotniki so vzdolž ladijine osi razporejene tako, da se okvirji dopolnjujejo, sicer pa so to samostojna dela brez kompozicijske povezave. Na splošno je Wolf ostal pri realnih upodobitvah, samo na eni stropni freski se odvija nadnaravno dogajanje. Vzročna povezanost med funkcijo podobe in njeno tematsko sestavino, ki je povsem nasprotna oni v Laščah, je jasna.

Šest parov *apostolov* (sl. 3) je upodobljenih kot sedeče figure v dolgih oblačilih in s tradicionalnimi znaki. Polkrožna površina je na ta način najbolj primerno izrabljena, ker pa zavzemajo postave skoraj vso ploskev, je za ozadje ostal le majhen del, ki ga izpolnjuje krajina. Motiv sedečega človeka je v dvanajstih primerih pri enaki osi tako diskretno variiran, da se vtis vsakokrat posrečeno spreminja. Ob odsotnosti vsakršne zunanje akcije je bilo to mogoče doseči z neznatnim

^{232*} Gl. kat. 5 in 21.

^{233*} Naslikano je *Vnebovzetje*; gl. op. 119*.

premikanjem nog in držanjem simbola; risba in barva draperije sta pri vsakem paru ubrani v harmoničen glas. Po barvni monotoniji v Laščah presenečajo polne barve, ki v posameznih velikih madežih izpolnjujejo oblačila apostolov. Naborki so dobro posneti po naravi in razodevajo značaj blaga, kar jih zopet loči od mrtvih angelskih oblačil v Laščah. Poglavitna oznaka izrazitih postav v mirnih držah je osredinjena v obrazih, ki monumentalno obvladujejo barvno preprosto zgrajena telesa. Poleg starosti in formalnih razlik je izražena individualna narava vsakega posameznika, življenje preprostih mož se zrcali v obrazih in očeh, tako da je z monumentalnim izrazom brez telesne akcije prvič premagana patetična shema slovenskega baroka. V primerjavi z bogatim, barvnim in čustvenim življenjem notranje napetih oseb je pokrajina revna: pas rumenega puščavskega peska s skopo naznačeno vegetacijo zadostuje za razmestitev oseb in označitev prostora. Kakor umetnikova fantazija izrazno močne osebe stopnjuje v nadnaravnost zagledanih apostolov, tako tudi pokrajina komajda ustreza zemeljski površini. Po dolgem času prvič čutimo zmernost v sredstvih, ki očesu opazovalca kažejo le najnujnejše znake.

Vrsto apostolov zaključujeta *Jezus* in *Sv. Pavel*. Oba lika zavzemata enako površino kot po dva apostola skupaj in že po svoji zunanosti obvladujeta ploskev. Stil je pri obeh isti, biblijske pošasti so prikazane nevsiljivo kot zmes naravnih delov, ob *Sv. Pavlu* pa je Wolf naslikal še dva majhna angela.

V smeri proti cerkvenemu koru se strogemu principu lunet protivita zadnji sliki, ki imata drugačno nalogo. Medtem ko je raznolikost sredstev pri doslej opisanih delih preračunana na vtis opazovalca v ladji, je zadnji dve mogoče gledati le iz precej krajše razdalje na koru. Situacija je povsem drugačna: namesto oseb v krajini vidimo interiera, v katerih se premikajo ljudje. Horizont je tako nizko, da pada prostor v perspektivi v globino, kar podobi povezuje s samim korom.

Sv. Cecilija (sl. 4) sedi ob orglah in se obrača naprej. Spominja na beneške žene, rdečkaste lase ima prepletene s koralnim trakom. Drug spomin na Veroneseja je bogato renesančno oblačilo patricijske dame in v nasploh toplem tonu podobe enakomerne, zamolklo žareče barve. Na obrobem stebru je v bizantinskem ploskovitem slogu kot reminiscenca na mozaike naslikan majhen angelček, drug, na spodnjem robu slike sedeči angel pa drži trak s signaturo.

Kralj David, ki igra na harfo, je kompozicijsko slikan na enak način, z bogatim oblačilom pa tudi on izstopa v razkošnem arhitekturnem okolju. Kljub kultivirani izvedbi detajlov, zlasti arhitekture in oblačil, slikar v zadnjih dveh delih ni dosegel svežega in neposrednega vtisa s fresk apostolov.

O stropnih freskah danes ne moremo mnogo povedati. *Sv. Martina na konju* je vlaga tako uničila, da je restavrator naslikal novo kompozicijo,¹⁵⁴ *Bog Oče* je naslikan po Tizianovi *Assunti* in samo zadnja slika, *Apoteoza sv. Martina* (sl. 2), je danes ohranjena v izvorni podobi. Nad pokrajino s trboveljsko cerkvijo se na oblaku proti nebu dviga čaščeči svetnik. Starec z brki sedi v belem knežjem oblačilu na oblaku kot na prestolu in široko razprostira roke proti nebeški luči, dva angela

na spodnjem delu oblaka mu držita škofovsko mitro in palico. Vse figure so slikane realistično in se bolj združujejo v celoto z resnično pokrajino kot pa z zračnimi višinami na dvigajočem se oblaku. Nadnaravno dogajanje, ki ga je barok imel tako v čislih in ga virtuosno upodabljal, je v tej kompoziciji vzrok neljube disharmonije. Trdo na oblak posajene osebe ne dajejo vtisa, da se dvigajo v višino, kulisna gmota oblaka jih vleče navzdol. Svetnik sam se zdi kot prerok, ki v puščavi prisluškuje glasu z višav. Po tematiki je podoben Tizianovi *Assunti*, naslikan pa je z občutno napako: pogrešamo pravo, motivirano gibanje, in to tem bolj, ker manjka zgornji, sprejemajoči del vodoravne kompozicije. Sam sv. Martin pa je svež zemeljski lik, v gibanju in čutenju poln nadzemne pojavnosti.

Dekoracija trboveljske cerkve je skupek različno ubranih delov. Upoštevanje arhitekture je skorajda povsem izginilo, vsaki podobi pa je mojster dal toliko notranjega življenja, da je s tem nadomestil opuščeno baročno neomejenost in patetično akcijo. V tej cerkvi je prvič naslikal krajino neznatne globinske vrednosti, na freski s sv. Martinom pa le-ta, sicer lokalizirana, kljub barvni podrejenosti duši polet v svetlobo višav.

Zadnjih dveh del ni videti iz ladje, ker sta v prizidanih kapelah. Sv. Alojzij (sl. 5) na steni severne kapele je mlad duhovnik, ki kleči pred oltarjem. V ozadju se med dvema stebroma odpira pogled v košček modre dalje. V zgornjem delu se dvigajo v prostor trije angeli v toplo obarvanih oblačilih in nesejo svetniku venec. Kljub nedolžni pobožnosti je mladi duhovnik v poškrabljenem ornatu okoren kot birmanec, angeli pa plavajo vzravnani in brez značilnega gibanja. Celota je ubrana v pobožni mir, ki ga neblesteče barve spreminjajo v cerkven obred. Omembe vredna je v ozadju dodana arhitektura, priljubljena prvina Benečanov, ki pozneje postane Wolfovo stalno sredstvo za izražanje prostora.

Smer, ki jo je mogoče spremljati v prvih Wolfovih stenskih delih — odmik od baročne dediščine nebeškega prostora k realnim zemeljskim ljudem brez patetike —, je zašla v trenutno krizo. Po delih v Trbovljah mu je usoda razbila krog družinske sreče^{234*} in izgubil je za ustvarjanje potrebni mir. Iz temačnih razmišljanj so ga k delu gnala naročila, v puščobni osamljenosti, ki je z veliko težo pritiskala na čutečega umetnika, pa ni mogel vedno ustvarjati pravih umetnin. Izposojanje pri nazarencih je pogosto nadomeščalo lastne izrazite poteze. Sv. Martina na pročelju *šmartinske cerkve* je prevzel po Kaulbachovem *Uničenju Jeruzalema*,¹⁵⁵ vendar to ni kopija, kajti lik je kot samostojen del v okviru novega dogajanja dobil tudi novo življenje.^{235*} Wolfovo za barve občutljivo oko je obogatilo vsako izposojeno delo z njemu lastnim občutkom za nežne kontraste, ki v celoti vedno zvenijo v harmoničnem akordu.

^{234*} 4. oktobra 1864 po nesreči umre sin Alojzij.

^{235*} Pri upodobitvi *Sv. Martina na konju* se Wolf ni vzoroval po sliki W. von Kaulbacha *Razdejanje Jeruzalema*, temveč je tako jezdeca kot berača posnel z dveh Schnorrovih kompozicij. — Gl. kat. 9.

V novem delu v prezbitariju cerkve v *Štjaku*,^{236*} v poznogotski stavbi s predelanim polkrožno obokanim stropom z obočnimi trikotniki, je negotovost celotne razporeditve še posebej očitna. V trojico lunet, ki jih na vsaki strani tvorijo obočni trikotniki, je namestil *biblijske postave* (sl. 12, 13, 16, 17). Slikane so z nizkim horizontom, tako da je ozadje rdeča večerna zarja, same s svojimi atributi pa zavzemajo ves širši del. Osebe so izraz skrbnega opazovanja in razodevajo notranje razpoloženje. Najgloblje je upodobljen prerok *Jeremija* (sl. 12), ki se mu ob pasivni drži telesa v nežnem starčevskem obrazu zrcali neskončna žalost. Čeprav so osebe vsaka po sebi brezhibne, vendar lunete ne učinkujejo tako pregledno kakor v Trbovljah. Vzrok temu so majhne medsebojne razdalje in strop, ki jih duši. Sam strop ima na sredini z baročnim štukaturnim okvirjem začrtano polje s fresko *Sv. Trojice* (sl. 8), preostali del pa je obarvan v sivo zelenih tonih.

Neposredno na tej osnovi so v poljih med trikotniki naslikani *po dva biblijska lika*^{237*} in *angela* (sl. 9). Vtis je neprepričljiv, kajti osnova duši motiviranost gibov in figure učinkujejo iztrgano. Posamezni deli, posebno glave in roke, so polni občutja in naslikani tako, da zavestno kažejo študij človeka. *Sv. Trojica* (sl. 8), ki jo sestavljajo Oče, Sin in golobica (*Sv. Duh*), je z okvirom ločena od ostalih oseb na stropu. Sin je realističen tip rdečelasega in neidealiziranega mladega moškega, Oče je dobrotljiv starec z brki. Oblačila imajo izjemoma šablonske gube, barve pa prihajajo iz svetlobe v senco brez običajnih Wolfovih nežnih prehodov. Zeleni in beli toni delujejo še posebej hladno, modra, vijoličasta in rumena barva pa imajo mehak značaj blaga. Kljub temu da so figure slikane v zmanjšanem merilu, se brez jasne razporejenosti stikajo na nekoliko vboklem, nizkem stropu. V risbi je še sled nežive šablone nazarencov in le v lunetah se razodeva toplo občutje za barvno ravnotežje Benečanov. Romantična slikarska teorija se na Wolfovo ustvarjalno mladost ni mogla prenesti brez škode.

Za fresko *Sv. Jurija v starološki cerkvi* mu je kot vzor služil Fernkornov kip.^{156, 238*} Mnogo več si je sposodil na *Vrhniki*, kjer je leta 1867 poleg številnih drugih del poslikal prezbitarij.^{239*} Na polkrožnem stropu je naslikal *Boga Očeta* na oblakih med skupinami angelov (sl. 20). Z lizenami členjena stena je nudila primerno mesto dvema kompozicijama, ki učinkujeta s svojo oddaljenostjo (sl. 21). Poglavitno delo sta tukaj četverokotni sliki iz življenja sv. Pavla: njegovo *Slovo od Efežanov* in *Pridiga v Atenah* (sl. 24). Prvo je povzel po lesorezu iz Schnorrove *Biblije* (sl. 23) in jo ustrezno spremenil. Namesto podolgovate risbe je format visok, zato je vse osebe kot nosilce dejanja združil v zgoščeno maso, ki se iz široke osnove klečečih figur v trikotniku dviga v višino, k poslavljajočemu se apostolu. Že v tej spremembi, ki jo je narekovala potreba, je nedvomna prednost pred široko razvlečeno Schorrovo

^{236*} Gl. kat. 11.

^{237*} Naslikana sta cerkvena učitelja *sv. Ambrož* in *sv. Avgustin*.

^{238*} Gl. kat. 7.

^{239*} Poleg slikarije v prezbitariju, ki je po nestrokovni in neustrezni obnovitvi iz 1977 napol prebeljena, tako da so se ohranile le figuralne kompozicije, je Wolf za vrhniško cerkev naredil še dve manjši ovalni podobi, *Srce Jezusovo* in *Srce Marijino*, ki krasita menzi stranskih oltarjev. — Gl kat. 12 in 53 in 54.

pripovedjo. Posamezne osebe so le neznatno razgibane in vendar je slika ohranila močan poudarek v dramatični vsebini trenutka. Oba dela legende, slovo na kopnem in priprave na odhod z ladjo, sta tu enoten dogodek. Pavel se s telesom že obrača k ladji, s katere ga brodar nestrpno opozarja na nujnost odhoda, roke ima še v rokah žalostnih spremljevalcev, jokajoči mladenič pa se ne more ločiti iz objema. Krivulja, ki se začenja s postavo klečeče žene na levi, se nadaljuje po mladeničevem hrbtu in gre prek glave apostola poševno proti visečemu jadru na ladji. Ta krivulja se sferično ponavlja v mnogih krajših in daljših vzporednicah med rokami in postavo klečečega moža, strmo pada z leve svetnikove rame, jo naposled ujame skrčena roka mornarja in pelje k desnemu robu. Koncentrična mreža linij na levi se razvija v smeri proti čolnu in pripravlja prihodnji trenutek, vstop na ladjo. Barve plastično modelirajo skupino okoli apostola, ki ga prva krivulja z diagonalno delitvijo cele slike loči od kopnega. Žalost dogajanja pa ni izražena le v kompoziciji, temveč zlasti v izrazu glavnih oseb. Sv. Pavel gre neznanj usodi naproti in težko se ločuje od svojih vernikov, ki mu prav v tem trenutku izkazujejo brezmejno ljubezen. Njegov obraz je skorajda zrcalo občutij vseh treh poslavljajočih. Globoka bolelost, ki zaupa v pomoč najvišjega, je sklonila plemenito glavo. Vzvišenost trenutka stopnjuje mir sončnega večera. Dramatična kompozicija, barvna plastičnost in monumentalni izraz duševnih procesov so poleg zunanjega miru tiste lastnosti, ki stensko podobo ločujejo od medle pripovedi v Schorrovi biblijski risbi.

V *Pavlovi pridigi* (sl. 24) nasproti so komaj še ostale sledi Schnorrovega vzorca (sl. 22), kljub temu da je Wolfu služil pri osnutku. Schnorr se je zlasti tu držal besedila: pred široko ozadje je postavil ves forum s kipom neznanega boga in množico hramov. Med trumami, ki sedijo, stojijo in hodijo po trgu ter stopnišču, stoji v ospredju v vsej svoji velikosti pridigar. V visokem Wolfovem formatu je popolnoma spremenjeno predvsem okolje. Od celotnega literarno konstruiranega foruma je ostal le vhod v hram s tremi korintskimi stebri in perspektivistično pročelje hrama v ozadju. Na stilobatu se je okoli pridigarja Pavla zbralo veliko mož in žená, ki so se v debati o pridigi sedé ali stojé združili v troje skupin. Pavel svobodno stoji na marmornatem zidu in govori. Z levo nogo je stopil pol koraka naprej, desnico je ob poudarku besed dvignil, levica pridržuje plašč, da bi mogla leva noga prosto stopiti naprej. Visoko vzravnana postava se v živem navdušenju govorjenja odraža pred tremi vitkimi stebri, ki vzporedno segajo do zgorjnjega roba slike in ki jih prekinjajo gib desnice ter poševne linije obleke. Stebri na sliki predstavljajo trden simbol ustaljenega prepričanja in so za svetnika strune, v katere posega s prepričljivim temperamentom svoje geste. Moško obličje plemenitih potez, ravnega grškega nosu, obrobljeno s črnimi lasmi in dolgo brado zrcali notranji ogenj preroka. Nežna desnica je nenasilno upognjena prav do dlani in iztegnjenega kazalca, ki ponazarja govor. V energičnem položaju, s prepričljivo besedo in plemenitostjo osebnosti stoji apostol, z Wolfovimi potezami, pred ljudstvom, ki v skupinah in živem zanimanju odseva vtis njegove govorice. V ospredju na levi sedi s hrbtom proti opazovalcu in z glavo, obrnjeno na levo, mož iz filozofskih krogov. Podoben je pridigarju, v razdalji čez stopnice pa kot

odraz ustvarja temno plastično maso. Živo pričakuje odločitev starejšega soseda, ki želi, z rokami na prsih, svoj nazor dopovedati še drugima dvema od bradatih filozofov. Ta skupina izraža iskanje resnice in z njim povezano plemenito osebnost. Za njimi stojita dve ženski, od katerih mlajša, iz boljših krogov, opazuje filozofe, mati z otrokom pa pobožno gleda pridigarja. Od njene glave teče diagonala prek njenega sina do starca pri Pavlovih nogah in strmo seka rastočo krivuljo njegove obleke, ki se hkrati križa z mirno navpičnico stebra. Na desni strani se je v ozadju zgrnila skupina treh židovskih duhovnikov v orientalskih oblačilih. Ti pozorno spremljajo besede in z gestami izdajajo nestrpno pričakovanje napak. Pisanost oblek in nediscipliniranost gibov ustvarjata nemirno nasprotje snovno zanimivemu filozofskemu razpravljanju, obenem pa oživljata prostor za apostolovim hrbtom, sprejemajoč razgibane linije njegove obleke, ki se stekajo proti robu. Kompozicija v polkrogu sedečega občestva se začneja pri temnem hrbtu prvega filozofa, raste z glavami modrijanov in doseže svoj vrh v stoječi ženski pod magičnim vplivom dvignjene apostolove desnice. Nato strmo pada k njegovim nogam in se razčleni v skupini Židov. Valovanje mase z izrazi premišljevanja, miru, pobožnosti in neiskrenosti je zrcalo vtisov o pridigarjevih besedah in obenem kontrast trdnosti njegove vere, ki jo izražajo trdno stoječe telo in umirjeni gibi. Njegova beseda se dviga v prostoru in prepričuje s sugestivno močjo njegove osebnosti. Schnorrova formalistična brezkrvnost je premagana z neposredno dramatičnostjo v kompoziciji, ki daje vtis naravnega prizora.

Postave *Sv. Jerneja* (sl. 18) in treh *evangelistov* (sl. 19), posejane v naslikane niše ob straneh, segajo deloma same deloma s svojimi simboli prek okvirov, kar jim daje veliko živost. Razgibanost je skušal Wolf doseči tudi s spreminjanjem položaja in smeri, z dvojnimi barvnimi kontrastom oblačila in ozadja ter z variacijo duševnega življenja. Mirno stoji le v profilu naslikani *Jernej* (sl. 18). Prek postave je Wolf razlil pramene gub, ki si sledijo, se lomijo ob rokah, padajo v globino in se končno umirijo ob nogah. Notranje življenje draperije je v harmoniji z zamišljenim obrazom in z gibom roke, ki, kakor da želi dvigniti pero in zabeležiti porojeno misel, piše krivuljo navzgor. Te štiri figure vežejo nase vse dogajanje in rastejo iz realnega okvira, kajti v ozkih naslikanih vdolbinah jim primanjkuje prostora. Zato so pretrgale vezi ploskve in našle pot k občestvu vernikov, ki mu govore z notranjo napetostjo miselnega doživljanja in z monumentalnostjo gibov.

Wolf je že doslej v svoje slike pogosto vključeval arhitekturo. Omenili smo prvo tako delo v Trbovljah; dekorativno vlogo ima pri okrasju starološkega tabernaklja.^{240*} Pri vrhniški freski je s pomočjo perspektivističnega hrama omejil prostor v globino in ves prizor lokaliziral glede na osebe. Arhitektura ima torej funkcijo v celotni organizaciji slike in ni sama sebi namen. V cerkvi pri *Sv. Jakobu v Ljubljani*,^{241*} kjer je Wolf po Pozzovem vzoru *al fresco* naslikal *glavni oltar* (sl. 25, 26), je perspektiva stebrov preračunana na dejanski vtis v stavbi. Plastičnost stebrov je dosežena s premišljenimi barvami

^{240*} Gl. kat. 55.

^{241*} Gl. kat. 15.

in s tremi, v *chiaro-scuro* slikanimi figurami, ki posnemajo prave kipe. Bogastvo korintskih stebrov stopnjuje polihromija naslikanega marmorja, ki z drzno iluzijo oživlja golo steno in kot razkošni portal nosi osrednjo oltarno podobo.

V majhni vasi v visoko ležečih Vrabčah so v prezbitteriju ostali le fragmenti Wolfovih fresk.^{242*} Danes lahko ugotavljamo le razporeditev same, ki po stenah majhnega prostora in vse za oltarjem kaže vrsto prizorov iz Jezusove mladosti, katerih število je bilo določeno v naročilu. V konturah, narisanih v ometu, zaznamo vpliv Schnorrovih biblijskih risb, o barvi in o organizaciji slik pa danes že ne moremo govoriti. Strop prezbitterija, ki kaže sledove gotskih reber, deli lepo ohranjeno fresko po Tizianovi *Assunti* (sl. 39) na tri dele. Kot v Laščah (sl. 6) je Wolf apostole v spodnjem delu nadomestil z angeli. Na stropu ladje so v treh štukaturnih okvirih freske, o katerih ni nobenih podatkov. Motivi — od vhoda proti prezbitteriju (sl. 27) — *Sv. Jožef z detetom* (sl. 30) med angeli na oblakih, *Kronanje Device Marije* (sl. 28) in *Madona z detetom* (sl. 29) na oblaku — za Wolfa niso običajni, vendar govori za njegovo avtorstvo mnogo posameznosti. Slike so nastale v približno istem času kot freske v prezbitteriju, kajti vaščani še pomnijo, da cerkev pred Wolfovim prihodom ni bila poslikana. Wolfovi sodobniki, slovenski in gornjeitalijanski slikarji, so še vedno posnemali baročen način slikanja stropov, ki sliko pojmuje kot del realnega prostora in s tega stališča tudi organizira kompozicijo. O tem pričajo Kurzova dela,¹⁵⁷ tekmovalni osnutki za Vipavo¹⁵⁸ in freske v postojnski cerkvi, ki jih je izvršil Furlan Domenico Fabris (1876—1882).¹⁵⁹ Stropne freske v Vrabčah so slikane v podobni osi ladje kot stenske podobe, kakršne je v tej dobi na Slovenskem delal samo Wolf. Figura boga Očeta na sliki *Kronanja* močno spominja na tip iste osebe, ki se je ohranil na majhni Wolfovi risbi za podobo *Sv. Trojice* v Šiški.^{243*} *Madona* na tretji freski podobno sedi na oblaku kot Wolfov *Sv. Martin* (sl. 2) v Trbovljah. Izdelanost draperije, ki se v naravnih gubah razliva prek udov, in tudi nekoliko akademsko togi angelčki so nedvomne priče Wolfove roke.

Izrazi oseb so zlasti na zadnji sliki vzvišeno mirni in tako pobožno občuteni, da je avtorstvo vsakega drugega baročnega epigona izključeno. Vsem tem činiteljem se pridružuje še nežen harmoničen kolorit, ki kontraste dveh barv usklajuje z nežnimi odtenki in sencami v dvoglasja ter okoli glav razprostira tizianovsko avreolo zlatega večernega neba.

Veliko bolj prostran in someren prostor kot v Vrabčah je imel Wolf na razpolago v Črničah.^{244*} V kratkem in širokem prezbitteriju je

^{242*} Slikarija v Vrabčah, ki je bila 1967 restavrirana, je v Wolfovem opusu pravzaprav edini primer poslikave celotne notranjščine, hkrati pa tudi nazorni primer združitve različnih vzorov v enovito celoto, ki razodeva vse bogastvo Wolfovega ustvarjanja, od samostojne predelave vzorcev do učinkovitega prilagajanja arhitekturnim oblikam. — Gl. kat. 16.

^{243*} Risba je danes neznan kje. Glede slikarije v ladji, ki je nedvomno Wolfovo delo, je treba povedati, da so ob restavraciji odkrili, da so bila obočna polja že prej poslikana in da je Wolf te slike odstranil in naredil nove. Na nekaterih mestih so odkrili tudi ornamente prvotne poslikave.

^{244*} Gl. kat. 17.

poslikan strop, čelna stena za velikim oltarjem, na stranskih stenah pa so dve kompoziciji in štirje cerkveni učitelji. Rok za izvršitev je bil zelo kratek, pri slikanju fresk na stropu in na oltarni steni, je moral Wolf poseči po Schnorru in poklicati na pomoč Janeza Šubica. Potem sta skupaj dokončala stenski sliki, to sta *Jezus med pismouki v hramu* in *Jezus med otroki*, ki sta obe zvesti kopiji predloge. Obojni trikotniki so poudarjeni s slikanimi okvirji renesančnih profilov, v sredini, na gladkem delu zaokroženo predelanega oboka je uokvirjena freska (sl. 40), ki spodaj, v smeri proti oltarni freski, prehaja čez svoj okvir. Na sredi prekinja podolžen format vodoravna linija oblakov, na katerih sedijo evangelisti. V sredini stoji Kristus v belem oblačilu z velikim križem v levici, desnico ima visoko vzdignjeno, z desno nogo stopa na oblak. Bog Oče sedi nad njim na zgornjem oblaku, golob — sv. Duh — se dviga še više. Angeli, ki plavajo ob obeh straneh, in evangelisti ob obrobju povezujejo kompozicijo v trikotnik, ki ga dva leteča angela z navzdol obrnjenima glavama dopolnjujeta v četverokotnik. Miselno je freska povezana s prizorom *Mučeništva* na oltarni steni (sl. 41), kjer na povelje prestolujočega vladarja Domicijana mučijo sv. Vida, sv. Krescencijo in sv. Modesta. Njim velja vzpodbudna Kristusova gesta in zvestim privržencem nosijo angeli palmo in venec. V štirioglatem, zgoraj zaokroženem okviru med plastičnimi lizenami je naslikana velika mučeniška scena. V odprtem stopničastem portiku sedi na desni, v višini druge tretjine, cesar Domicijan, ki je pravkar ukazal mučiti neposlušne kristjane. V ozadju levo je kotel z oljem, v sredini je prostaški rabelj zgrabil Krescencijo, ki kliče na pomoč v nebo.^{245*} Za njo čakata na razsodbo oba svetnika. Valji mogočnih stebrov v ozadju, med katerimi vidimo modro nebo z belimi oblački, delijo dogajanje in kompozicijo na tri dele: levi steber s svojo maso veže nase mir s smrtjo sprijaznjenih, srednji predstavlja ozadje razburjeni skupini z rabljem in devico, pri zadnjem pa v senci sodnikov spet vlada mir. V kompoziciji križa podobo neizrazita diagonala, ki poteka od levega spodnjega kota, prek razkoračenega rablja in razprostrtih rok Krescencije k sklonjeni drži cesarja. Protiutež temni postavi rablja je beli kontrast zgornjega dela telesa device in njene iztegnjene desnice. Arhitektura in vsi liki so slikani v temnih, neveselih barvah. Iz temačne mreže simetričnih navpičnic arhitekture cveti lirična postava device, ki jo je onečastil rabljev dotik.

Celotnemu delu se pozna, da je nastalo v naglici. Wolf si še nikoli doslej ni tako nesamostojno izposodil tujih predlog in tudi v obeh samostojnih kompozicijah ni pretehtal in preračunal posameznih delov. Tako so na stropu nastale občutne vrzeli, ki jih je za silo izpolnil z oblaki, na oltarni freski pa je bolj ilustriral legendo kot pa značaj in duševno prizadetost oseb. V nasprotju z značilnimi, moško resnimi

^{245*} Na današnji sliki *Mučeništvo sv. Vida* na oltarni steni so figure svetnikov razporejene drugače, kot opisuje Mesesnel: v sredini stoji mladi sv. Vid z dvignjenima rokama in se ozira v nebo, na levi je sv. Modest, na desni napol kleči sv. Krescencija, rablja, ki naj bi jo zgrabil, pa ni. Ker je bila slikarija med 1. svetovno vojno zelo poškodovana, se zdi, da jo K. Del Neri leta 1939 ni le obnovil, temveč delno tudi na novo preslikal, zlasti fresko na oltarni steni.

postavami evangelistov in razburljivo Kristusovo gesto so v baročnem letu plavajoči angeli prelahkotni. O Šubičevem delu je treba poudariti, da je — po Wolfovem kartonu — iz Schnorrove kompozicije izpusstil tri figure v ozadju na desni in jih nadomestil s pogledom na gričevnato pokrajino, sicer pa je Schnorrov akademizem tudi v figurah natančno prenesel na steno. Barve je uporabil zgolj koloristično in le pri Kristusu je slab kontrast poudaril z različno obarvanim oblačilom.

Wolfove oljne slike so nastajale ob obsežnem delu pri freskah in ob poučevanju zgolj slučajno in kot obvezna naročila.^{246*} Med njimi najdemo veliko kopij po Führičovem *križevem potu*, samostojni pa so portreti svetnikov, adoracije, sv. Trojice in Madone, ki kažejo enake značilnosti kot freske. Zaradi osredotočenosti na posamezno osebo je pri teh slikah razvoj od človeškega tipa k individualizaciji bolj neposreden, čar beneškega kolorita pa se je kljub osebnim željam naročnikov iz ljudstva lažje razvijal. Višek v tej dobi predstavlja *Sv. Barbara* za rudarsko kapelico v Trbovljah.^{247*} Svetnica je podobno kot *Sv. Cecilija* (sl. 4) v trboveljski cerkvi bogato oblečena beneška dama svetlih, z dragulji in verižico v kito spletenih las. Svila se lomi v gubah obleke in igra v diskretnih barvnih prehodih, s toplimi toni ter čutno prikazanim značajem blaga pa oživlja ploskev. Le v obrazu se zrcali časovni razloček med Veronesejem in Wolfom. Mirujoča lepota je tu zrcalo nedolžnega in čutečega srca, sočutna resnost pa je pregnala brezskrbnost. Nežne roke z nemirnimi dolgimi prsti, ki so stalen atribut Wolfovih svetnic in svetnikov, so posnete po njegovi izraziti desnici^{248*} in prepričljivo dopolnjujejo transcendenco obraza. Vsak gib je umirjen in posledica povsem individualnega doživljanja. Povsod je očiten skrben študij narave, v podobi ni nobene slučajnosti, temveč je vsak element idealizacija in velja zunaj časa in osebe.

Veličina dogajanja je predmet slike *Sv. Janeza Evangelista* (sl. 97) v Ribnici.^{249*} Na visokem, zgoraj zaokroženem kvadratu slike je upodobljen mlad moški brez brkov, in sicer v trenutku ko gleda v nebo in zapisuje skrivnostno razodetje. Beli oblak nad morskim obrežjem ga je dvignil v višje sfere, kjer se pod temnim oblakom v levem zgornjem kotu razliva skrivnostna svetloba, pred katero se klanjajo preroki starega zakona. Iz globine prihaja nežno nadahnjene dvoredne bele oblečenih duš, ki jih blagoslavlja angel. Skale morskega obrežja pod evangelistovim oblakom sestavljajo temno gmoto, v katero butajo valovi razburkanega morja. Krajino pokriva sivo nebo, na evangelista in oblak pa z višine ostro pada svetloba. Ritem telesa, gibanje glave, ki zavzeto posluša nadnaravni pojav, in smer svetlobe — vse to ustvarja poševne paralele, ki iz temne gmote povzdigujejo osvetljen obraz in pišočo roko. Odvrnitev od zemlje in osredotočenost na mističnem

^{246*} Gl. op. 230*.

^{247*} Slika je izginila po 1941. — Gl. kat. 69.

^{248*} Steska poroča, da se je dal Wolf, ker ni vedel, kako naj *Brezmadežni* naslika roko, »sam fotografirati v takem položaju, da mu je mogla roka služiti za vzorec«. — Steska, 1910, pp. 113—114, repr. p. 115.

^{249*} Gl. kat. 74.

razodetju je Wolf dosegel z mirnimi in prav zato učinkovitimi sredstvi. Pod veličino razodetja, ki ga doživlja človek v višinah, leži zemlja z morjem kljub naravnemu življenju kot osamljeno podgorje severnega fjorda. Ritem skalnatih linij bi lahko primerjali z ritmom obrežja v Feuerbachovi *Medeji* (sl. 96).^{160, 250*} Tu pa se je nad zemljo dvignil duh in se upodobil v nadnaravni veličini evangelistovega izraza. Tu se je življenjska slutnja uresničila in lepota dogajanja je povečala obraz mladeniča. Kakor njegov simbol, ki stoji zraven njega z napol razpetimi krili, je evangelist obrnil oko proti najvišjemu, spone zemlje pa so ostale v temi.

Življenje, ki preveva evangelistovo postavo do zadnje gube, je Wolf v tej podobi dal celo oblakom, ki jih je v freskah navadno slikal trdo. Tu ni več okornega sedenja, kontrasti svetlobe in sence povzdigujejo dogajanje v odprto nebo. Preroki in duše izginjajo v avreoli in skupaj z mehкими večernimi oblaki sestavljajo čarobno ozadje zemljanov. Idealizacija je v tej sliki dosegla svoj vrh in si podredila ves prizor, zemljo in nebo. Vsak del zase je v službi upodobljene ideje, ki je slavospev od zemlje osvobojenemu duhu.

Na zaokroženih obokih prezbiterija v *trboveljski cerkvi* je Wolf dopolnil že prej odloženo naročilo.^{251*} Nad glavnim oltarjem sedijo pri kelihu s hostijo in knjigo štirje *evangelisti* (sl. 43). Razporejeni so simetrično; arhitekturni podstavek kaže bogato členitev in naturalistični akantov ornament. Ozadje je razpršena svetloba. V prvem polju je strogost kompozicije bolj nežna. *Vnebovzetje Matere božje* (sl. 42) se odigrava kot dogodek v zraku, na nebu. Kompozicija je približen trikotnik, ki pa v odtenkih večernih oblakov izgublja običajno vezanost. Marija (sl. 46), ki jo krilati angel nese v nebo, je pomaknjena v najbolj oddaljeni levi kot trikotnika in telo nenaravno obrača proti sv. Trojici. Ravnotežje ji dajeta dva duhovnika, od katerih je eden po vsej verjetnosti naročnik, drugega pa ni mogoče prepoznati.^{252*} Živo upodobljena bog Oče in Sin sedita na oblaku drug nasproti drugemu. Sredi med njima poletavata dva angela. Sama kompozicija in nagli gibi ter kretneje figur imajo v sebi malo wolfovskega. Freski povsem manjka oni preprosti mir, ki oživlja notranje občutke. Samo rahli barvni prehodi in narava nekaterih detajlov izdajajo Wolfovo roko. Domneva, da je Wolf le obnovil starejšo baročno fresko, je glede na

^{250*} Poleg skice v tehniki tempere (1866, Breslau, Museum) je A. Feuerbach naredil dve upodobitvi *Medeje* (imenovane tudi *Medeja na begu*), prvo kot pripravo že 1867 (Berlin, Nationalgalerie) in drugo kot izgotovljeno sliko 1870 (München, Neue Pinakothek). Heroično občuteno morsko obrežje z golimi skalami na levi in z vzvalovljenim morjem na desni je obala pri Anziu, ki jo je kot oljno študijo naslikal 1866 (Oldenburg, Landesmuseum), in pozneje dopolnil z mitološko sceno. Na obeh Feuerbachovih slikah je obrežje sicer bolj ali manj podobno, vendar tisto na Wolfovi sliki bolj spominja na obalo na izgotovljeni Feuerbachovi upodobitvi, medtem ko ga Mesesnel primerja z obalo na prvi Feuerbachovi sliki (op. 160). — Edmund Heyck: *Feuerbach, Künstler-Monographien*, 76, Bielefeld u. Leipzig 1925, pp. 126, 128—129, repr. 69, 71, 72; *Anselm Feuerbach: Gemälde und Zeichnungen*, München-Berlin 1976, pp. 176—177, kat. 46, repr. p. 257.

^{251*} Gl. kat. 21.

^{252*} *Marijinemu vnebovzjetju* prisostvujejo cerkveni očetje, na tisti strani, kjer je Marija, sta upodobljena Hieronim in Gregorij Vél., na nasprotni strani pa Ambrož in Avguštin.

starost prezbitarija in značilnosti dela upravičena. Zapiski župnika Hašnika niso jasni¹⁶¹ in tudi Simon Ogrin, ki se je pred odhodom v Benetke šel v Trbovlje poslovit od Wolfa, se dela ne spomni več.^{162, 253*}

Največje delo je Wolf izvršil v dekanijski cerkvi v Vipavi.^{254*} Tu je izjemoma imel čas, da je pripravil konkurenčni osnutek in ga poslal dekanu Juriju Grabrijanu. Za nastanek tega dela je osebnost naročnika tako pomembna, da je ni mogoče spregledati. Jurij Grabrijan (1800 do 1882)¹⁶³ je bil v gimnaziji Prešernov sošolec in je tudi sam pesnil. Kot duhovnik se je ukvarjal s študijem književnosti in bil na Vipavskem agilen kulturni organizator. Bogati dohodki njegove dekanije so mu dovoljevali smotrno gradnjo in v vrsti let je zgradil nekaj cerkvenih in posvetnih stavb in dal okrasiti več cerkva. Bil je izobražen in duhovno bogat človek, ki se na oder vipavske čitalnice ni bal pripeljati Schillerjevega *Viljema Tella*. Poleg študija klasike je Grabrijana zanimalo gospodarstvo in kot mož duhá se je približal idealu renesančnih mecenov. Na izoliranem vipavskem področju se ni mešal v strankarske spore, ohranil je širok razgled in mir, ki sta pogoj za kulturo delavnega človeka. Poslikavo vipavske cerkve si je zamislil kot dopolnilo k stropni freski iz konca 18. stoletja,^{255*} drugače pa ni postavljaj nobenih pogojev. V arhivu dekanije najdemo poleg Wolfovega še v *chiaro-scuro* slikan osnutek neznanega avtorja, ki je epigonski in brez vrednosti.^{256*} Wolfov osnutek vsebuje freski za obe strani prezbitarija in sliko za oltarjem (sl. 47, 55, 58), ki naj bi predstavljala prehod k Sv. Trojici na stropu. Prezbitarij je visoka gotška stavba iz začetka 15. stoletja z enim samim visokim ozkim oknom. Zaključujejo ga tri, v polkrog vrisane stranice osmerokotnika. Obokan strop je ostal, po odstranitvi reber pa je nastala valovita ploskev, ki jo je baročni freskant obrobil z navidezno arhitekturo in s simboličnimi liki, v sredini pa je naslikal sv. Trojico z množico angelov na oblakih. Severna stena je enotna četverkotna ploskev velikih razsežnosti, južna pa je zaradi okna za tretjino krajša in prekinjena z vratmi. Grabrijan s poslikavo ni hitel. Po sprejetju Wolfovega osnutka je izvršitev prepustil mojstru in mu z bogatimi sredstvi omogočil dveletno delo in potrebne pomočnike. Pri Wolfovih naročnikih je bila ta lastnost tako redka, da jo je treba ob njegovih izrednih darovih šteti kot posebnost.

Nalogo, naslikati življenjski cikel sv. Štefana, vipavskega patrona, je Wolf razprostrl po vseh treh navpičnih stenah prezbitarija, ki se z visokim slavoločnim lokom odpira v prostrano in svetlo renesančno ladjo. Odločil se je za štiri prizore, ki se vrstijo od ladje proti oltarju in ki v sredini obkrožajo apoteozo. Severna stena kot celota zase prikazuje *Sprejem sv. Štefana med diakone, Delitev miloščine in Posvetitev* (sl. 49), južna *Kamenjanje* (sl. 56), na zadnji pa sta v

^{253*} Po podatkih iz *Zupnijske kronike* in kakor navajata Steska in Ogrin, je slikarja v *trboveljskem prezbitariju* nedvomno Wolfovo delo, kar med drugim potrjuje tudi vzorovanje po Correggiu, po katerem se je Wolf večkrat zgledoval.

^{254*} Gl. kat. 22.

^{255*} Gre za fresko F. Jelovška iz 1752.

^{256*} Škofijski arhivar prof. Franc Kralj iz Slapa pri Vipavi, ki je pregledal in uredil vipavski arhiv, pravi, da v njem niso ohranjeni nobeni načrti za poslikavo cerkve; Wolfove osnutke pa je France Mesesnel leta 1923 odnesel v Narodno galerijo v Ljubljani.

osnutku *Štefanova pridiga* (sl. 58) in podelitev nebeških znakov mučeništva. Skupino velikih slik je Wolf razčlenil z bogato renesančno arhitekturo, ki je mišljena kot nosilec realnega oboka in je hkrati okvir ter ima v slikah tudi svojo funkcijo. Na dva metra visokem podstavku se dvigajo kvišku štirje stebri, povezani s tremi loki. Stebri so spredaj členjeni s pilastri in polstebri s korintskimi glavicami in nosijo navpične, z arhitravom členjene realne obočne trikotnike. Tridelni naslikani portik na severu sestavlja okvir trem posameznim in hkrati povezanim prizorom, ob oknu na jugu pa je večji, čez dve polji segajoči prizor. Vrsta stebrov se stopnjuje za oltarjem, kjer glavni prizor uokvirja lok, ki ga nosita zadnja stranska stebra. Osnutek za to sliko je Wolf pri izvedbi zaradi nove ideje spremenil in lok je odpadel.^{257*} Na obeh stranskih stenah je nastala trdna zgradba, ki se za oltarjem razblinja in združuje s stropom.

Arhitekturna členitev stene, ki je poudarjeno slikana v temnejših in toplih tonih, oživlja ploskev in določa format slik, ob svobodni izrabi prostora pa tudi njihovo celotno organizacijo. Kljub detaljnemu razkošju arhitekture ustvarjajo poudarjene navpičnice resno in vzvišeno razpoloženje, dajejo vtis celovitosti posameznih delov in pomenijo trdno osnovo za biblijsko snov. Plemeniti loki drzno povezujejo posamezne prizore in znižujejo visoke stene.

Severna stena je sama po sebi celota zase. Arhitektura ne razčlenjuje treh prizorov enega dogodka in ne deli široke pripovedi kot pri Veronesejevi *Levijevi gostiji* (sl. 48),¹⁶⁴ po kateri se je Wolf vzoroval. Monumentalnost najbolje pokaže frontalni pogled (sl. 49), za katerega se je Wolf odločil pri vseh prizorih. Prvi in zadnji se dogajata v zaprtem prostoru, srednji pa pred hramom na nizkem stopnišču. Po razsežnosti prevladuje srednji, razširjajo ga osebe pred stranskimi stebri in ima nizek horizont, ki poudarja glavno dogajanje v ospredju nasproti ostalima dvema prizoroma, katerih kompozicijo določa interier. Stična točka vseh treh slik je sredi spodnjega roba srednje slike in daje celotni steni značaj triptiha.

Na prvi sliki (sl. 50) vodi bradat mož mladega Štefana, ki je pokorno sklonil glavo, proti stopnišču k apostolom, ki stojijo pred vrati na vrhu stopnic okoli sv. Petra. V sami legendi in ciklu pomeni omenjena scena uverturo, česar se je Wolf pri upodobitvi tudi držal. Na skrajni levi stopa na stopnico Štefan, naslikan v profilu.^{258*} Njegov vodnik

^{257*} Iz opisa ni mogoče ugotoviti, kakšen lok ima Mesesnel v mislih, saj kompozicijo tako na osnutku kot na izgotovljeni freski zaključuje polkrožni lok.

^{258*} Zanimiva je ugotovitev, da je Wolf vrsto prizorov iz legende sv. Štefana prvič naslikal že 1868, in sicer za *predelo* stranskega oltarja v Stari Loki, torej v zelo majhnem formatu. Prva dva prizora, *Sv. Štefan sprejet med diakone* in *Sv. Štefan prejme diakonsko čast*, s predele v Stari Loki sta tako kompozicijsko kot v detajlih podobna istoimenskima motivoma na steni *vipavskega prezbiterija*, še posebej pa tistima na osnutku. Ob tem velja, povedati, da figura sv. Štefana na prvem prizoru izvira iz Schnorrove upodobitve *Sv. Peter ozdravi hromega*: v Stari Loki je Wolf Petrovega spremljevalca posnel bolj ali manj točno, nekoliko ga je že spremenil na osnutku, na sami freski pa toliko, da ga brez starološke slike ne bi spoznali kot Schnorrovo figuro. Iz povedanega je razvidno, kako je Wolf sčasoma dozorel in samostojno uporabljal pridobljeno znanje, saj je posnete figure spreminjal in vključeval v nove kompozicije, tako da le še s pomočjo podrobnega študija in primerjav lahko ugotovimo njihov izvor. To seveda velja tudi za druge Wolfove figure oziroma kompozicije. — Gl. kat. 57.

se ravnokar obrača okoli svoje osi navznoter in kaže pot z levico. Enake kretnje s poudarkom ponavlja na nasprotni strani stoječi apostol, ki je z desno nogo stopil na stopnico. Med začetkom stopanja, ceremonialno izraženim v večji in svetleje modelirani srednji skupini, in med sv. Petrom je pet stopnic, ki delijo sliko v dva globinska sloja in povzdigujejo skupino apostolov. Z umetnostnega vidika pomenijo stopnice presledek in oviro, ki jo mora mladi mož premostiti, da bi prišel v krog starcev, ki so prevzeli nase težo božjega poslanstva. Štefan je od veličine tega odločilnega trenutka ves prevzet, pokorno je sklonil glavo in se ob prvem koraku opira na roko ljubečega tovariša. Obrat iz ospredja v temnejše ozadje obokane veže lahko spremlja perspektiva arhitekture, ki se z obokom in s konzolami steka v globino k sprejemajočemu Petru. Na desni strani usmerja Štefana apostol, ki kaže na stopnišče, tako da je naznačena neizbežna smer prihodnjega koraka. Ritem hoje je preprost, nevsiljiv in v skladu z vzvišenostjo trenutka ter prav zato prepričljiv. Kompozicija je jasna in pregledna, skromnost zgoraj zaokrožene arhitekture je v harmoniji s preprostostjo prvih Kristusovih učencev. Štefan je premagal zunanji svet in se podredil višji volji.

V drugem delu (sl. 51) je sv. Štefan upodobljen pri izvrševanju svoje prve dolžnosti, ki mu jo naložijo apostoli: skrbi za revne. Deléč miloščino, je postal osrednja oseba in oči vseh so uprte vanj. Stopil je nekaj stopnic od svetišča, med revne, spremljata ga dva pomočnika.^{250*} Levico ima na denarnici v pasu, z desnico pa je ponudil denar fantu z iztegnjeno roko, ki vodi slepca. Njegov pogled se je ustavil na ženski, k sedi pod pilastrom in s pogledom ter kretnjami prosi svetnika, naj bi ji zavoljo otroka pomagal. Ob vznožju nasprotnega stebra sedi napol oblečen, pohabljen berač z berglo, ki mu otrok kaže svetnika. Za stopnicami je zbranih nekaj starih, brkatih mož in otrok, ki Štefanu ponuja vrtnice. Globino slike zastirata hram in orientalska hiša, ki se odbijata od rahlo oblačnega svetlega neba. Kot rečeno, se je Wolf pri tej sliki odločil za nizek korizont, da bi bolj poudaril dogajanje oseb v ospredju. Obrobni skupini, berača in mater z otrokom, je priklenil h gmotam stebrov, spremljajoči pa so ostali v ozadju; edino Štefan, ki je stopil prek zadnje stopnice, stoji svobodno ob robu hrama, tako da se njegova gesta odraža na nebu. Smer gibanja se spušča od njegove nagnjene glave prek njegove roke do bližajočega se dotika z roko majhnega in veliko niže stoječega fanta proti temni gmoti slepca in nizki skupini matere z otrokom. Štefan, čeprav stoji sredi slike, sodi v desno polovico, na nebu, ki loči skupino od svetnika, pa se odraža le tanek vir dogajanja: roka, ki daje in ki sprejema. Dobrosrčnost in mil izraz, s katerim je prežet nežni Štefanov lik in ki spreminja njegovo mlado obličje v »angelski obraz« (Zgodovina apostolov, pogl. 6, 15. verz), se kaže v dogajanju, ki postaja spričo kompozicijskih lastnosti središče slike. Svetnikovo oko se medtem sočutno ustavi na mladi ženi, ki mu z levico kaže cepetajočega otroka, nestrpno stegujočega

^{250*} Štefanov desni spremljevalec, ki drži v rokah košaro s kruhom, ima portretne poteze grafa Lanthierija.

roko proti njemu. Na glavi ima na italijanski način zavezano ruto, kot tip je podoba lepe južnaške ženske in nedolžnost njenega materinstva naredi na svetnika vtis. Njegova desnica še daje, on sam pa, kot da je otrpnil: ve, da denar ne pomore, saj je žena zapuščena vdova, ki ji je smrt vzela ljubezen. Simultanost dogajanja, razdajanje miloščine in globoko sočustvovanje z mlado vdovo, je dramatičen zaplet, ki deluje z živo akcijo občutkov in časovnega razvoja. Jasno je, da svetnik tu ne izpolnjuje le krščanske dolžnosti, temveč je glavni motiv njegovega bivanja v tem trenutku v tihi nesreči bližnjega. Zaradi notranje bolečine je sklonil svojo preprosto lepo glavo in bližnjemu z razumevanjem razdaja svoje srce. Čustvo v tej podobi je neposredno in resnično, kajti prišlo je iz mojstrovega ranjenega srca. Slutimo, da je ta slika več kot zgolj ilustracija legende; razodeva nam tragiko umetnikovega življenja.

Štefanova ganjenost zadržuje gibanje desnice in obrača pozornost na njegovo osebno čustvovanje. S tem je delitev miloščine prenehala biti trenutna gesta, postala je večno dejanje. Pričakujoči in mirno spremljajoči reveži v ozadju ne sodelujejo v prizoru z vdovo; to dogajanje vidi le opazovalec in postalo je njegova intimna last, brez širokega razpletanja, vsakdanjost in profanizacija pa sta ob prisrčnem in tihem svetnikovem pogledu izključeni. Nasproti vdovi sedi pohabljenec z otrokom, kazočim na svetnika. Ta skupina ne sodeluje pri čustveni akciji in ima čisto kompozicijsko vlogo, da z višine središča proti nizko, na levo razvijajočemu se dogajanju ustvarja ravnotežje in razširja sliko prek desnega stebra. Po trboveljskem prezbiteriju preseneča individualizacija oseb in obrazov. Celota je polna mirnega in vzvišenega čustva, posamezni tipi so vzeti iz življenja in postavljeni v mogočno brezčasnost dogajanja, ki jo izražata oblačilo in arhitektura. Wolf je zares portretiral več znanih oseb iz Vipave in jih upodobil na steni (sl. 52). Barvno je ta prizor uglašen z ostrimi, a vendar nežnimi kontrasti: rumena in vijoličasta prevladujeta v draperiji, modra halja vdove je v kontrastu z belo otroško srajco, svetlo je oblačilo otroka, ki sedi za beračem temne polti in pred temnejšo arhitekturo. Med umazanimi barvami beraških cunj v ozadju vidimo čisto belino obleke otroka, ki prinaša vrtnice. Temno vijoličasto in rjavo so oblečeni spremljevalci in slepec. Lepota beneških dam je odstopila mesto skromnosti usmiljenja.

Zadnja slika na severni steni (sl. 54) upodablja prizor, kjer sv. Peter polaga Štefanu roke na glavo. Ta obred naj utrdi Štefana v njegovi prihodnji usodi pridigarja in mučenika. Prizor je nekako pomaknjen v drug sloj slike in se odigrava na stopnišču pred oltarjem. Med dvema stebroma se v ozadju odpira pogled na košček neba. Štefan je pokleknil na stopnice pred apostola, ki stoji nekaj stopnic višje in mu polaga roke na glavo. V ozadju asistira duhovnik, ki drži škofovsko palico, cerkovnik pa duhovniško oblačilo. Apostol ima zlat ornat, Štefan belo oblačilo. V ospredju na desni je na rdeče pognjenem klečalniku težak kovinski svečnik, na stopnicah kadilnica, iz katere se dviga dim. Scena je presajena na tla današnjih cerkvenih obredov in zato izstopa iz okvira ostalih prizorov na tej steni. Udeleženci imajo obraze

takratne vipavske duhovščine (sl. 53).^{165, 260*} Slika je zato zanimiva za kražane, pomanjkanje notranjih motivov pa daje vtis golega cerkvenega obreda. Kompozicijska sredstva so precej slabša kot pri dosedanjih delih. Stopnice imajo skupno stično točko z osrednjo sliko, s perspektivo stebriščnega postamenta, ki v podaljšku seka Štefanovo glavo, pa je skušal Wolf šibko poudariti glavno osebo. Nemoč tega aranžmaja je tako očitna, da izgublja svoj učinek.^{261*}

V prvotnem osnutku je bila slika nad glavnim oltarjem (sl. 58) zamišljena kot nadaljevanje legende. Štefan stoji na visokem stopnišču med vitkimi stebri pred nebom in pridiga o svoji viziji odprtega neba. Za njim na stopnicah in pod stebri poslušča velika množica ljudi in izraža svoja čustva pobožnosti, sovraštva, nepripravljenosti, miru in odpora. S tem dogajanjem je povezana živa telesna akcija posameznikov in skupin, ki je tudi barvno poudarjena. Zakaj je Wolf odstopil od prvotnega osnutka, ki je vzet iz legende in je v odnosu do stropne freske, ni znano. Morda je hotel doseči stilistično enotnost z barokom in je zato spremenil idejo slike. Kot apoteoza (sl. 59) je iztrgana iz realnosti celotnega cikla, ki se zdaj nadaljuje na južni steni.

Kamenjanje (sl. 56) zavzema dvoje polj med arkadami enake arhitekture kot na severni steni. Wolfov odpor do žive igre telesa je določil vsebino dogodka, ki prikazuje konec, namreč umiranje kamenjanega Štefana. V levem polju, v naročju pobožnih žená, napol leži blede duhovnik, ki mu je smrt zarisala v obraz trpke poteze. Skupina je poševno prirezana od levo stoječih žená prek glav klečečih do kamna pred srednjim stebrom, ki ga dviga močan mladi mož, prihajajoč z desnega polja. Osebe tega dogajanja se odražajo od visokega, oddaljenega mestnega zidu, s katerega gledajo vojaki in ljudje. Sredi desnega polja se v zidu odpirajo mestna vrata in sèm se prebija poslednji sončni žarek, edina jasna svetloba na sliki. Zid izolira prizor in mu daje mir. Okoli umirajočega Štefana so se kot cvetni listi večera sklonile žalujoče žene (sl. 57). Na levi od stebra moti žalostni mir vitka postava napol oblečenega, zrelega moškega, ki pravzaprav ne sodi več v to sliko. V časovnem pogledu je dviganje kamna pred dogodkom in tu nakazuje posledico, Štefanovo smrt. Kontrast med zdravim, krepko razvitim in ogorelim moškim in umirajočim Štefanom v zlatem ornatu loči slikani steber, ki deli ljubezen od sovraštva, mir od akcije.

Nad skupinami stoječih učencev za glavnim oltarjem nesejo trije angeli v nebo Štefana, ki sedi na oblaku (sl. 59). Možje, ki stojijo na stopnišču pri stebrih, sledijo dogajanju s pozornostjo, ki nikakor ne izdaja presenečenja nadnaravnim pojavom; čim bolj se stopnjuje

^{260*} Sv. Štefan je mladi Ivo Trošt, poznejši nadučitelj in pisatelj, sv. Peter ima portretne poteze dekana Jurija Grabrijana, diakon poleg njega je beneficiat Luka Hiti, cerkovnik ob sv. Štefanu je mežnar Gerlevič. Moški s temno brado v ozadju, ki ga vidimo v profilu, ima portretne poteze slikarja Wolfa, oseba poleg njega pa ni identificirana.

^{261*} Po lastnem pričevanju naj bi vse tri prizore na levi steni naslikal S. Ogrin, glede na kvaliteto in prepričljivost posameznih slik pa je očitno, da je Ogrin naslikal le zadnji prizor, tj. sliko *Sv. Štefan prejme diakonsko čast*. Tudi primerjava z osnutkom pokaže, da je kompozicija na tem bolj trdna in povezana kot na steni. — Simon Ogrin, *Spomini slovenskega slikarja, ZUZ, II, 1922, pp. 50, 56.*

dogajanje, tem več afektov je zaznati pri osebah, angeli, ki prinašajo nebeška mučeniška znamenja, pa se v svojem lahkotnem letu že približujejo vehementni razigranosti baročne stropne freske. Poudarjene diagonale, ki s trojico velikih angelov, z obliko oblaka in s svetnikovo držo rastejo z desne proti levi, izražajo popolno dviganje v višino. Svetnik ne sedi več tako globoko potopljen v oblake kot trboveljski sv. Martin (sl. 2), temveč se z zgornjim delom telesa in z razprostrtimi rokami dviga proti nebeški luči. Gibanje navzgor poudarjajo tudi visoki stebri ob obeh straneh, ki se izgublajo v oblakih, plavajočih na nebu. Kos modrega neba z naturalistično kopreno oblakov, viden med stebri pod Štefanovim oblakom, je v hladnem zemeljskem kontrastu z zlato atmosfero vnebovzvetja. Tudi barve oblačil negibno opazujočih apostolov so uporabljene skoraj koloristično, bolj tople so pri nesočih angelih v rožnatem sfumatu oblakov, z zlatom sončnega zahoda pa je ozarjen Štefanov duhovniški ornat. Njegov obraz, ki ga je na sliki kamenjanja izmaličila smrt, je poln nadnaravne radosti in je v kompoziciji najvišja točka. Odraža se od trepetajoče avreole, ki s svojo skrivnostno atmosfero tvori prehod k zadnji stopnji baročnega neba s sv. Trojico.

Glede na celoto kakor tudi izvedbo posameznih delov pomenijo vipavske freske vrhunec v Wolfovem stenskem slikarstvu. Do sedaj je dosegal precizen izraz le v posameznih delih dekoracije, enotno zasnovanega dela v povsem svobodni izvedbi pa ni mogel uresničiti ne prej ne pozneje.

Že sama tema, cikel iz življenja enega samega svetnika, je narekovala razvoj posameznih dogodkov v okviru celote, katere prostor je hkrati uporabil za povezavo in razmejitev. Arhitektura, s katero se v njegovih delih pogosto srečujemo, je tu dosegla tako stopnjo sožitja s sceno in figurami, da ni več mogoče govoriti o ozadju v smislu kulise, temveč o popolni kompozicijski in barvni enotnosti. Pri posameznih dogodkih je za poživitev prostorskega in časovnega razvoja uporabil kontrast golega akta in draperije, močate zrelosti in nežne nezrelosti, moči in slabosti, tihega čustva in sunkovite akcije. Barvni kontrasti so vedno usklajeni glede na celovito razpoloženje podob in nežno žlahtnijo linearno kompozicijo, ustvarjajoč nepopisljivo atmosfero izrazite globinske plastičnosti. Tudi v stojah in izrazih posameznih figur je dosežena kar največja svoboda. Legenda služi le kot tematsko ozadje, značaj in usoda idealnega človeka sta uresničena s čistim čustvom in ljubeznivim razpoloženjem brez potrebne monumentalnosti.

V naslednji večji dekoraciji, pri poslikavi prezbiterija v *Ribnici*,^{262*} je Wolf na stropu spet upodobil *Sv. Trojico med angeli* (sl. 60, 61), na stranski steni pa je v zlata polja namestil *evangeliste*, *Mojzesa* (sl. 62) in *Janeza Krstnika*. Pod njimi so medaljoni s poprsji *cerkvenih očetov*. Izraznost figur omejuje strogo linearni slog, ki je nujna posledica zlatega ozadja.

Med temi dekoracijami je nastalo nekaj oltarnih podob, ki jih je treba omeniti. V času, ko je delal v Vipavi, je Wolf ob sodelovanju svojih pomočnikov naslikal *Madono* za Podrago in oltarno podobo *Sv. Kancijana*

^{262*} Gl. kat. 23.

za Planino.^{263*} Slednja prikazuje vzporedno skupino dveh bratov, sestre in njih učitelja, ki so vsi bili po svojem prepričanju mučenci. Ker spodnji del slike zakriva visok tabernakelj, je izraz osredinjen v obličjih mučencev. Tu je razvita zelo vplivna igra občutkov. Mladostna strogost prepričanja, mirna predanost, deviška čistost in starčevska zvestoba. Markantnost glav blažijo prijetne, polne barve oblačil in mehko večerno ozračje. Madona v Podragi^{264*} stoji frontalno z levo nogo na glavi kače, ki se plazi okoli zemeljske krogle. Dokončan je le obraz plemenitih potez in zaprtih oči ter na prsih počivajoči roki. Temnozlate lase obroblja prosojna tančica, oblačilo pada v nakazanih gubah proti nogam in živo vzvalovi ob Madoninem koraku na kačjo glavo. Zaradi baročnega oltarja in okvira je Wolf dodal še nekaj angelov, ki ob straneh nosijo lilije, v ozadju pa se izgublajo v oblakih.

Veliko oltarno podobo za Železnike je mojster hitro dokončal.^{265*} V pusti krajini kleči pred skalno votlino *Sv. Anton* (sl. 103), ki se mu je prikazal angel.^{266*} Pokrajina je urejeno odrsko, z gmotami skal brez vegetacije, svetnik na levi, angel na desni zgoraj, figuri sta izdelani precej površno in brez poudarka na notranjem dogajanju. Pomanjkanje ritma v krajini in v držah figur znižuje ceno izvedbe, čemur je brez dvoma vzrok naglica, v kateri je Wolf delo oblikoval.

V oltarni podobi *Sv. Petra in Pavla* (sl. 102) za Zagorje^{267*} je Wolf še enkrat združil vsa svoja umetniška prizadevanja. Predmet je pojmovan kar najbolj mogoče preprosto: oba apostola stojita drug poleg drugega na stopnišču pred dvema stebroma, ki se izgubljata v višino. Dva starejša moža iz ljudstva — sv. Peter že siv, vendar svež, Pavel pa teman filozof z brki — sta tudi s svojim notranjim življenjem po stopnicah trpljenja in boja stopila na dvignjeno mesto. Osnovna nota celotne podobe je vzvišen mir, ki govori iz vsake podrobnosti in izžareva življenje. Draperija pada v širokih gubah proti nogam, vendar razkriva trdno stoječe telo, ki se vsak hip lahko pomakne še za stopnico više. S stebri je Wolf ponavljal priljubljeno poudarjanje višine in vznesenega razpoloženja, kar je prinesel s seboj iz Benetk. Obraza obeh mož govorita o premaganem življenju in o pravi poti brez lastnega precejevanja. Strogost v odnosu do samega sebe in skromnost v odnosu do sveta jima dajeta veličasten izraz. Barve so tople in mnogo bolj enotne kot na Wolfovih dosedanjih oljnih podobah. Celoten interier je slikan v zamegljenem ozračju, iz tega okolja pa plastično izstopata figuri. Dekorativni učinek je glede na visoko namestitvev slike neizogiben, toda preprost in neprisiljen.

Po freskah v *Ljubljanski frančiškanski cerkvi* (sl. 66),^{268*} od katerih so ostali le rjavi madeži s sledovi trikotnih kompozicij, in po *Rešnjem telesu* na fasadi,¹⁶⁶ zavitem v rdeče oblake in v krogu angelov v adoraciji na oblakih, je Wolf svoje zadnje freske slikal v cerkvi v

^{263*} Gl. kat. 84.

^{264*} Gl. kat. 83.

^{265*} Gl. kat. 94.

^{266*} Sv. Antonu Puščavniku se je prikazal Kristus in ne angel, kot zmotno navaja Mesesnel.

^{267*} Gl. kat. 95.

^{268*} Gl. kat. 25.

Zagorju.^{269*} Po Ogrinovi trditvi naj bi mu pomagal Jebačin,¹⁶⁷ vaščani pa se spominjajo le Antona Ažbeta.^{270*} V novi centralni stavbi naj bi Wolf poslikal zaokrožene stene okoli glavnega (sl. 67) in obeh stranskih oltarjev (sl. 68, 69). V sredini prekinjajo površine veliki oltar oziroma stranska in okni nad njima. Na ta način je stena razčlenjena na visok zgornji pas v obliki velike lunete in na dva stranska štirioglata dela. Wolf se je te razdelitve vseskozi držal. Nad glavnim oltarjem je v zgornjem delu naslikal Jezusa z evangelisti (sl. 67), ki sedijo na oblakih, ožja pasova ob straneh pa je izpolnil z ornamentami po vzoru iz katakomb.¹⁶⁸ Na južni steni, nad oltarjem sv. Barbare (sl. 68), je zgoraj na oblakih upodobil vladajočo zaščitnico rudarjev, ki bedi nad svojimi zemeljskimi varovanci. Na levi strani oltarja moli rudar, ki z majhnim otrokom kleči pred kapelico, na desni pa rudar, ki se je znašel v podirajočih se rovih, kliče na pomoč svetnico. Na severni steni je v zgornjem delu Madona (sl. 69) na oblakih, na levi pa čudežno spreobrnjenje Turka med obleganjem Dunaja (sl. 70). Na desni strani se potaplja velika jadrnica, samo en veren človek se je rešil na obrežje in se zahvaljuje Marijini zaščiti.¹⁶⁹

Ta dela so izvedena zelo neenakomerno. Vse tri slike so odlično risane in polne zelo toplih, nasičenih barv. Svetloba, ki izžareva iz glavnih oseb, dosledno ozarja obkrožajoče oblake in mehča konture. Izraz sv. Barbare in njeno beneško oblačilo, Mati božja v privlačni nedolžnosti in posebej Jezus v svojem možatem usmiljenju so brez dvoma lastnoročno Wolfovo delo. Ostale prizore je ob pomanjkanju arhitekture, ki naj bi povezovala posamezne, zlasti izolirane dele, izvršila neokretna roka. Prizori pod Madono so očitno slikani po vzorih in domneva, da so učenci naslednje leto dokončali začete freske, se zdi upravičena. Za oltarjem namreč najdemo letnici 1880—1881. Prebivalci se spominjajo, da je Wolf začel delo z veliko vnemo, da pa ga je proti koncu prepustil pomočnikom.¹⁷⁰

Tako so poleg izvrstno izdelanih dekoracij ostale scene, ki na prvi pogled razodevajo neveščo roko, celovite kompozicije pa sploh ni.

S tem delom se konča vrsta Wolfovih stenskih dekoracij. Njih neenako kvaliteto ne glede na čas nastanka v zadostni meri utemeljujejo tragična usoda Wolfove osebnosti in razmere, v katerih je živel. Predvsem je treba ločiti dela, ki so nastala izključno kot naročila, od svobodnega izraza njegove umetniške osebnosti, ki je pogosto zastrta in skrita za vzorcem. Vidna sta zlasti dva vpliva: beneški in nazarenski. Kadar je segel po nemških sodobnih vzorih, je skoraj vedno prišlo do nasprotja med njegovo naravo in naravo formalistično zakrnelih severnjakov, delo pa je s tem padlo na stopnjo posnemanja. Zdravemu instinktu je bila beneška radost nad človeško naravo in barvami veliko bliže, v takih primerih nastajajo osnutki kar na steni, brez večjih priprav na kartonih. Risbe za posamezna dela se niso ohranile, ker jih je Wolf imel za manj vredne priprave. V tem je temeljna razlika med nazarenci in Wolfom. Medtem ko so oni v majhnih risbah dosegli velik izraz, so pri prenosu na steno s formatom izgubili tudi predstavo in bili prisiljeni konstruirati po zgodovinskem kánonu, Wolf pa si je

^{269*} Gl. kat. 27.

^{270*} Pri poslikavi v Zagorju ob Savi je sodeloval tudi L. Grilec.

ohranil svežino predstave do konca slikanja in je risal šele, ko je zidar steno ometal.¹⁷¹ Mučenje z izrazom abstraktne ideje mu je tuje, v njegovih slikah povsem pogrešamo filozofijo, preračunana skopost nazarske epike se pod njegovo roko spremeni v liriko, rojeno iz ljubezni. Ljubezen mu je branila, da davnih dogodkov ni rekonstruiral s historičnim aparatom, temveč je na splošni osnovi beneškega barvnega nazora slikal svoja lastna doživetja. Odtod njegova ljubezen do preproste kompozicije toplih barv in do detajla, odtod zavračanje nenaravne formalne monumentalnosti. Njegove ženske niso razkošne dame, ki so mladostno svežino ohranile v lenobnosti, niti ne nerazvite device brez privlačne spolnosti, temveč preproste deklice, ki se v tipu Madone stopnjujejo v dostojanstvo resne materinske sreče. Wolfovo globoko čustvo se raje izraža v učinkovitem razpoloženju kot pa v heroizmu geste. Zaradi premajhnega zanimanja za zeleno pokrajino se je zatekal k arhitekturi, ki pa mu ne pomeni izhod iz težav, temveč je organsko povezana s celovitostjo zamisli.

Wolfova religioznost je kljub nepridigarskemu razpoloženju globoko idealna, vendar temelji na tleh človeške usode in nikakor ne v abstraktnih etičnih pojmi. Seveda je to Wolfov tribut svojemu narodu in šoli beneških renesančnih slikarjev. Wolfovi učenci so iz njegove delavnice šli v svet iskat nove vzore. Religiozni slikarji so v Srednji Evropi našli povsem nove poglede. V mišljenju umetnikov je znova zavladal sodobni človek in iskal izraznih sredstev. Brata Šubic sta po Wolfovi smrti spoznala vsa središča kulturne Evrope in našla pot k slovanskim bratom Čehom, ki so tedaj že bili v toku svetovnega slikarskega razvoja.

Življenje slovenskega naroda je za časa Wolfovega delovanja precej napredovalo. Mladina, ki je imela v svoji sredi precejšnje število osebnosti, je dosegla svoj visoki cilj, osvoboditev umetnikove ustvarjalne volje od utilitarističnih potreb.¹⁷² Zdravi realizem je temeljil v slovenskem kmetu, ki ga je odkril likovni umetnosti. V Wolfovi dobi se likovna umetnost še ni okoristila z življenjem meščana in kmeta. Ko je Levstik izdajal satirični list *Pavliha*, mu je karikature slovenskih meščanov moral risati češki slikar Karel Klič na Dunaju.¹⁷³ Brata Šubic sta naredila korak od svetovljanskega, narodno netipičnega človeka k slovenskemu, ko sta za *Österreichische Monarchie im Wort und Bild* slikala slovenske narodne običaje. V času Jurijevega bivanja v Parizu je tam mladi Petkovšek¹⁷⁴ s sredstvi impresionizma slikal prizore iz slovenskega podeželskega doma. Ažbe je gojil virtuoznost münchenske šole, njegovi učenci, sodobni slikarji, so se vrnili k naravi in odkrili poezijo domačega polja in ljudstva.

Osnova tega razvoja je Wolfova umetniška in slikarska šola. Njegov idealni realizem je nujno vodil k naravi, vzgoja učencev k dobremu delu, ki je, zavedajoč se odgovornosti, pripravilo močno generacijo. Wolfov trud je bil ogromen. V najbolj revnih duhovnih razmerah, ko je prek počivajoče zemlje vel decembrski veter, je stal sam z neomajnim in trdnim zaupanjem v novo generacijo, ki se ga danes spominja s spoštovanjem do preroka. In ko je Wolf umrl, mu je samo mladina postavila tale pomnik: »Bil je pravi prikovani Prometej, ki je v bridkem dušnem trpljenju in telesni bedi pojemal v naših malenkostnih, tesnosrčnih razmerah.«¹⁷⁵

OPOMBE

Uvod

- ¹ Ivan Prijatelj, Slovenščina pod Napoleonom, *Veda* (Gorica), I, 1911, p. 27 ss.
- ² Op. cit.
- ³ August Dimitz: *Geschichte Krains von der ältesten Zeit bis auf das Jahr 1813: Mit besonderer Rücksicht auf Culturentwicklung*, IV, Laibach 1876.
- ⁴ Viktor Steska, Slikar Andrej Herrlein, *Carn.*, I, 1910, p. 187.
- ⁵ Ivan Prijatelj, Vrazova popotovanja po Slovenskem, *CZN*, VII, 1910, p. 72.
- ⁶ Josip Apih: *Slovenci in 1848. leto*, Ljubljana 1888.
- ⁷ Iso (Izidor) Cankar, Giulio Quaglio, *DS*, XXXIII, 1920, p. 77 ss.
- ⁸ Janez Gregor Dolničar (Thalnitscher): *Historia cathedralis ecclesiae Labacensis*, Labac 1882.
- ⁹ I. Cankar, op. cit.
- ¹⁰ Ivan Kukuljević Sakcinski: *Slovník umjetnikah jugoslovenskih*, I—V, Zagreb 1858—1860; V, 1860, p. 359 (od tod cit. Kukuljević Sakcinski).
- ¹¹ Kukuljević Sakcinski, II, 1858, p. 117.
- ¹² Anton Mayer: *Der Maler Johann Schmidt, genannt der Kremser Schmidt*, Wien 1879.
- ¹³ P(eter) B(ohinjec): *Vesalo*, Kranj 1914.
- ¹⁴ Constant von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, 1—60, 1856—1891; 17, 1867, pp. 378—379 (od tod cit. Wurzbach); Kukuljević Sakcinski, IV, 1860, pp. 309—310; P(eter) pl. Radics, Umétnost in umétna obrtnost Slovencev; Kulturno-zgodovinska studija, *LMS*, 1880, p. 42 (od tod cit. Radics); Eduard Ritter von Strahl: *Die Kunstzustände Krains in dem voringen Jahrhunderten: Eine culturhistorische Studie*, Graz 1884, pp. 27—30 (od tod cit. Strahl).
- ¹⁵ G. J. Dlabacž: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Praha 1815, pp. 246—247.
- ¹⁶ V programu Narodne galerije ob ustanovitvi 1918.
- ¹⁷ Strahl, pp. 27—30.
- ¹⁸ Kukuljević Sakcinski, I, 1858, p. 29; Radics, p. 37.
- ¹⁹ Kukuljević Sakcinski, I, 1858, p. 29.
- ²⁰ Kukuljević Sakcinski, III, 1859, p. 213; Radics, pp. 47—48; Strahl, pp. 31—33; *DS*, VII, 1895, repr. p. 177 (Leop. Layer: *Sv. Jožef, rednik Jezusov*).
- ²¹ Wurzbach, 23, 1872, pp. 173—174; Kukuljević Sakcinski, V, 1860, pp. 355—356; Radics, p. 43; Strahl, pp. 36—38.
- ²² Carl von Lütow: *Geschichte der k.k. Akademie der bildenden Künste: Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes*, Wien 1877 (od tod cit. Lütow).
- ²³ Wurzbach, 23, 1872, p. 174.
- ²⁴ Kukuljević Skacinski, II, 1858, pp. 121—122; Radics, pp. 39—41; Lütow.
- ²⁵ Kukuljević Sakcinski, II, 1858, pp. 146—148, in III, 1859, pp. 221—222.
- ²⁶ Kukuljević Sakcinski, II, 1858, pp. 148—154; Radics, p. 39.
- ²⁷ Karel Chytil: *O založení a prvých dobách malířské akademie pražské. Ročenka kruhu pro pěstování dejin umění za rok 1916* p. 45.
- ²⁸ Kukuljević Sakcinski, II, 1858, p. 150.
- ²⁹ Lütow.
- ³⁰ Kukuljević Sakcinski, III, 1859, pp. 213—219; Radics, pp. 52—54; Viktor Steska, Matej Langus: Življenje in delovanje slovenskega slikarja, *DS*, XVII, 1904, p. 394 ss.
- ³¹ Lütow.
- ³² Radics, pp. 52—54.
- ³³ Josip Stritar: *Pesmi Franceta Preširna*, Ljubljana 1866, p. 46.
- ³⁴ Albert Kuhn: *Allgemeine Kunst-Geschichte, III: Geschichte der Malerei*, New York-Cincinnati-Chicago 1909, p. 1126.
- ³⁵ Kukuljević Sakcinski, III, 1859, p. 213.
- ³⁶ Viktor Steska, Slikar Andrej Herrlein, *Carn.*, I, 1910, pp. 185—192.
- ³⁷ R. Jakopič, Epilog k jubilejni umetniški razstavi, *LZ*, XXXI, 1911, p. 76.
- ³⁸ Wurzbach, 8, 1862, p. 162; Kukuljević Sakcinski, I, 1858, p. 112.
- ³⁹ V. Steska, Matej Langus, op. cit., repr. p. 392..
- ⁴⁰ R. Jakopič, Epilog, op. cit., p. 76.
- ⁴¹ Kukuljević Sakcinski, III, 1859, pp. 213—219.
- ⁴² V zbirki Eduarda Strahla v Stari Loki.
- ⁴³ Fr. Stelè, Portret Primčeve Julije, *DS*, XXXIV, 1921, pp. 30—33, repr. 1—3.
- ⁴⁴ (Fran) L(avec), Langus in Prešeren, *LZ*, II, 1882, pp. 568—570.

Janez Wolf

- ¹ Izpisek iz *Matične knjige* v Leskovcu (Viktor Steska: *Slikar Janez Wolf (1825—1884)*, Ljubljana 1910, p. 7; od tod cit. Steska, 1910).
- ² Pismo Simona Ogrina, 30. marca 1921.
- ³ *Schematismus des Laibacher Gouvernement-Gebietes für das Jahr 1824*, p. 146 (Steska, 1910, p. 7).
- ⁴ Pismo Simona Ogrina, 30. marca 1921.
- ⁵ Ibid.
- ⁶ Constant von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, 57, Wien 1889, p. 292.
- ⁷ Sporočil Ivan Opeka (Steska, 1910, p. 8).
- ⁸ Del te korespondence je objavil Viktor Steska. Danes je v zapuščini Frana Levca, deloma pa je v rokah gdč. Julije Borovsky, hčere Ivana Borovskega.
- ⁹ Pismo Ivanu Borovskemu iz Vidma, 8. januarja 1848 (Steska, 1910, p. 73).
- ¹⁰ Pismo Ivanu Borovskemu iz Vidma, 8. januarja 1848 (Steska, 1910, p. 71).
- ¹¹ Pismo Ivanu Borovskemu iz Verone, 22. aprila 1848 (Steska, 1910, p. 78).
- ¹² Pismo Ivanu Borovskemu iz Vidma, 8. januarja 1848 (Steska, 1910, pp. 73—74).
- ¹³ Steska, 1910, p. 8.
- ¹⁴ Steska, 1910, p. 9; *Geschichte des Inf. Regiments*, No. 17 (1849; Unterleutnant I. Kl. oder höherer Gebühr: Wolf Johann, geb. in Laibach (!) 1825, Bgonsadj./Rang, 1. III. 1849—1854).
- ¹⁵ Pismo Ivanu Borovskemu iz Ljubljane, 28. maja 1847 (Steska, 1910, p. 68).
- ¹⁶ Pismo Ivanu Borovskemu iz Rupe, 19. oktobra 1847 (Steska, 1910, pp. 69—70).
- ¹⁷ Pismo Ivanu Borovskemu iz Vidma, 8. januarja 1848 (Steska, 1910, p. 74).
- ¹⁸ Pismo Ivanu Borovskemu iz Verone, 22. aprila 1848 (Steska, 1910, p. 77).
- ¹⁹ Pismo Ivanu Borovskemu iz Verone, 9. aprila 1848 (Steska, 1910, p. 74).
- ²⁰ Pismo Ivanu Borovskemu iz Verone, 9. aprila 1848 (Steska, 1910, p. 75).
- ²¹ Pismo Ivanu Borovskemu iz Velike Kaniže, 26. avgusta 1849 (Steska, 1910, p. 83).
- ²² Pismo Ivanu Borovskemu iz Ankone, 18. junija 1850 (Steska, 1910, p. 84).
- ²³ Ibid.
- ²⁴ Pismo Simona Ogrina, 30. marca 1921.
- ²⁵ Steska, 1910, p. 9.
- ²⁶ C. v. Wurzbach, op. cit., 27, Wien 1874, pp. 90—91.
- ²⁷ Albert Kuhn: *Allgemeine Kunst-Geschichte, III: Geschichte der Malerei*, New York-Cincinnati-Chicago 1909, p. 1330.
- ²⁸ Pismo Simona Ogrina, 30. marca 1921.
- ²⁹ Ulrich Christoffel: *Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind*, München 1920, pogl. »Der volkstümliche Holzschnitt«.
- ³⁰ Cf.: Richard Hamann: *Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Leipzig u. Berlin 1914, pogl. »III. Die Malerei der Restaurationszeit«; U. Christoffel, op. cit., pogl. »Der romantischer Künstler«.
- ³¹ Casimir Chledowski: *Das Italien des Rokoko*, München 1919, pogl. »VII. Malerei in Venedig«.
- ³² Pismo Vojtěchu Hynaisu iz Ljubljane, v juniju 1874 (Steska, 1910, p. 107).
- ³³ Pismo Ivanu Borovskemu iz Verone, 22. aprila 1848 (Steska, 1910, pp. 77—79).
- ³⁴ Henriette Feuerbach (izd.): *Ein Vermächtnis von Anselm Feuerbach*, Wien 1882; Julius Allgeyer: *Anselm Feuerbach*, Berlin u. Stuttgart 1904, I; Edmund Heyck: *Feuerbach, Künstler-Monographien*, 76, Bielefeld u. Leipzig 1905.
- ³⁵ Pismo Simona Ogrina, 30. marca 1921.
- ³⁶ Pismo gospe Marije Melikove, 7. aprila 1921: Iz pisma je razvidno, da so za slikarja, ki je študiral na akademiji v Benetkah, v Ljubljani organizirali zbiranje denarja; tedaj se je razpravljalo o denarni pomoči Janezu Wolfu.
- ³⁷ Pismi Ivanu Borovskemu iz Benetk, 6. maja in 6. julija 1857 (Steska, 1910, pp. 92, 93).
- ³⁸ Pismo Ivanu Borovskemu iz Benetk, 6. maja 1857 (Steska, 1910, pp. 91—92).
- ³⁹ Pisma Ivanu Borovskemu iz Benetk, 6. maja, 6. julija, 1. in 27. avgusta 1857 ter 9. januarja 1858 (Steska, 1910, pp. 93, 94—95, 96, 99—100, 102).
- ⁴⁰ Pismo Ivanu Borovskemu iz Benetk, 27. avgusta 1857 (Steska, 1910, p. 100).
- ⁴¹ Pismo Ivanu Borovskemu iz Benetk, 9. januarja 1858 (Steska, 1910, p. 102).
- ⁴² Steska, 1910, p. 11; Pismo Simona Ogrina, 30. marca 1921.
- ⁴³ Pismo Ivanu Borovskemu iz Benetk, 17. aprila 1857 (Steska, 1910, p. 89).
- ⁴⁴ Pismo Ivanu Borovskemu iz Radgone, 9. julija 1849 (Steska, 1910, p. 81).
- ⁴⁵ Pismo Ivanu Borovskemu iz Benetk, 1. avgusta 1857 (Steska, 1910, p. 96).
- ⁴⁶ Eduard Ritter von Strahl: *Die Kunstzustände Krains in den vorigen Jahrhunderten*, Graz 1884.

- 47 Ibid.
- 48 I(van Šubic), Janez Šubic, *DS*, V, 1892, p. 145 ss.
- 49 —, *Razne stvari: Znameniti grobovi* (Fran Globočnik, nekrolog), *DS*, V, 1892, p. 144.
- 50 C. v. Wurzbach, op. cit., 22, Wien 1870, pp. 35—37.
- 51 C. v. Wurzbach, op. cit., 13, Wien 1865, pp. 425—427.
- 52 Johann Ranftl: *Kunsthistorische Studien*, Graz 1908; V. Steska, Mali zapiski (Slikar F. v. K. pl. Thurn in Goldstein), *IMDK*, XVIII, 1908, pp. 76—78.
- 53 Iso (Izidor) Cankar: *Obiski*, Ljubljana 1920, p. 37 (Anton Foerster).
- 54 E. R. von Strahl, op. cit.
- 55 Steska, 1910, p. 12.
- 56 —, *Hvala domačih mojstrov*, N, XVII, 1859, pp. 400—401.
- 57 Podatki o tem delu so iz Župnijske kronike »*Gedenkbuch der Pfarre Trifail*« (rokopis), ki jo je pisal župnik Jožef Hašnik (od tod cit. »*Gedenkbuch*«); —, *Od dolenske strani*, *ZD*, XVI, 1863, p. 126.
- 58 Steska, 1910, p. 13.
- 59 Ibid.
- 60 »Zidar je bil Tita Zuliani«. Ime je napisano v beneškem dialektu; župnik Hašnik pa ga imenuje »Tito Juliani« (»*Gedenkbuch*«).
- 61 Od vzhoda proti zahodu so naslednje datacije: 18.8.br, 15.7.br 860, 24.7.br, 2.8.br, 2.8.br 1860, 29.8.br 1860. Druga dela niso signirana.
- 62 Steska, 1910, 15; —, *Iz Ljubljane*, *ZD*, XVII, 1864, p. 159.
- 63 Pismo Ivanu Borovskemu iz Trbovelj, 1860 (Steska, 1910, 103).
- 64 Steska, 1910, pp. 15—16.
- 65 Steska, 1910, p. 16: Steska navaja nepravilna imena biblijskih oseb.
- 66 —, *Iz Ljubljane*, *ZD*, XIX, 1866, p. 173.
- 67 Steska, 1910, p. 18; —, *Iz Verhnike*, *ZD*, XX, 1867, p. 282; Pismo Simona Ogrina, 30. marca 1921.
- 68 Katalog Deželnega muzeja Rudolphinum v Ljubljani.
- 69 Steska, 1910, p. 19, repr. p. 29.
- 70 Pismo Janeza Šubica, 6. januarja 1885 (Steska, 1910, pp. 61—62); *80 let upodabljajoče umetnosti na Slovenskem*, Umetnostni paviljon Riharda Jakopiča, Ljubljana 1910 (rk), brez pag.
- 71 Steska, 1910, pp. 24—25: Steska ne navaja fresk na obokanem stropu ladje.
- 72 Pismo Miroslava Tomca, 27. decembra 1884 (Steska, 1910, pp. 52, 54).
- 73 Ottuv: *Slovník naučný*, díl 24, p. 831; (Fran Levec), Ivan Wolf (nekrolog), *LZ*, V, 1885, pp. 54—55; Protoslav Kretanov (= Vatroslav Holz), Slikar Janez Šubic, *SN*, 1889 (?); I(van Šubic), Janez Šubic, *DS*, V, 1892, p. 145 ss.; Josip Mantuani, Šubici, *DS*, XXX, 1917, pp. 52—63; Korespondenca Janeza Šubica z Vojtêhom Hynaisom (v lasti g. prof. Hynaisa) in Ivanom Šubicem v Ljubljani (v lasti svetnika I. Šubica, ravnatelja Srednje tehniške šole).
- 74 Gl. op. 48.
- 75 Steska, 1910, pp. 26—28; V dekanijem arhivu v Črničah nisem našel nikakršnih podatkov, vendar se Wolfa in časa njegovega ustvarjanja dobro spominja cerkovnik, ki je razložil nekatere detajle.
- 76 Gl. op. 48.
- 77 Ibid.
- 78 Pismo Simona Ogrina, 30. marca 1921.
- 79 Ibid.
- 80 V(atroslav) Holz-Kretanov, Jurij Šubic: Njegovo življenje in umetniško delovanje (nekrolog), *SN*, XXIII, 1890, št. 211—218; Korespondenca Jurija Šubica z Ivanom Šubicem, gl. op. 73.
- 81 Steska, 1910, p. 30.
- 82 Korespondenca Jurija Šubica z Ivanom Šubicem.
- 83 Julius Allgeyer: *Anselm Feuerbach*, Berlin u. Stuttgart 1904, II: Feuerbachovo pismo mačehi z Dunaja, 2. oktobra 1873; Steska nepravilno navaja, da je Feuerbach obiskal Wolfa leta 1874 (Steska, 1910, p. 30).
- 84 Pismo Simona Ogrina, 30. marca 1921.
- 85 »Laibach und die Krainer Alpen billig und köstlich ad notam für den Sommer. — Ich war noch nie so heiter und fröhlich.« (J. Allgeyer, op. cit.)
- 86 Korespondenca Jurija Šubica z Ivanom Šubicem; pismo z Dunaja, 23. oktobra 1873; Pismo Janeza Šubica iz Kaiserslauterna, 6. januarja 1885 (Steska, 1910, p. 120); C. von Wurzbach, op. cit., p. 293; Steska je izrazil dvom v resničnost tega dogodka (Steska, 1910, p. 11), Janez Šubic pa v zgoraj navedenem pismu jasno govori o Wolfovem sodelovanju oz. dogovarjanju, pri delu pa naj bi bil udeležen tudi sam. V doslej objavljenih pismih A. Feuerbacha o tem ni poročil.

- ⁸⁷ To je pojasnil gospod prof. Vojtěch Hynais l. 1921.
- ⁸⁸ Korespondenca Janeza Wolfa z Vojtěchom Hynaisom (Steska, 1910, pp. 105—110). Nahaja se v zapuščini Frana Levca v Ljubljani, eno doslej neobjavljenih pisem pa je v lasti gospoda prof. V. Hynaisa.
- ⁸⁹ Prof. V. Hynais mi je sporočil, da je nanj vplival predvsem Janez Šubic, tako da je iz dunajskega otroka postal zaveden Čeh in Slovan.
- ⁹⁰ Pismi Jurija Šubica Ivanu Šubicu z Dunaja, 5. in 24. decembra 1873.
- ⁹¹ Pismo Janeza Wolfa Vojtěchu Hynaisu iz Ljubljane, v novembru 1874 (v lasti g. prof. V. Hynaisa).
- ⁹² »1875 wurde das Presbyterium von akademischen Maler Hr. Wolf aus Laibach um 350 Fl. in freschko ausgemahlt.« (»Gedenkbuch«).
- ⁹³ Pismo Simona Ogrina, 30. marca 1921.
- ⁹⁴ Pismo Janeza Wolfa Simonu Ogrinu iz Ljubljane, 10. decembra 1875.
- ⁹⁵ Pismo Janeza Wolfa Simonu Ogrinu, v juniju 1876.
- ⁹⁶ Krakovčan (Podkrajšek), Akademični slikar Ludvik Grilc (nekrolog), *LZ*, XXX, 1910, p. 293.
- ⁹⁷ Steska, 1910, p. 32.
- ⁹⁸ Poročilo oseb, ki so služile kot modeli.
- ⁹⁹ Pismo Jurija Šubica Ivanu Šubicu z Dunaja, 24. julija 1875.
- ¹⁰⁰ Korespondenca Janeza Šubica z Vojtěchom Hynaisom.
- ¹⁰¹ Steska, 1910, p. 47.
- ¹⁰² Pismo gospe Marije Melikove.
- ¹⁰³ —, Iz Ribnice, *ZD*, XXXIII, 1880, pp. 356—357.
- ¹⁰⁴ Steska, 1910, pp. 34, 36.
- ¹⁰⁵ Josip Benkovič, P. Aleksander Roblek (nekrolog), *DS*, VIII, 1895, pp. 289—291.
- ¹⁰⁶ R. Jakopič, Anton Ažbe, *Sn*, I, 1902—1903, pp. 105—107.
- ¹⁰⁷ Steska, 1910, p. 42.
- ¹⁰⁸ Poročilo gospoda univ. prof. dr. I. Prijatelja v Ljubljani.
- ¹⁰⁹ Tako se je zgodilo pri naročilu za sliko *Sv. Anton Pušč.* za Železnike.
- ¹¹⁰ Pismo gospe Marije Melikove.
- ¹¹¹ Anton Koder, Josip Jurčič: Ob tridesetletnici njegove smrti, *Sn*, IX, 1911, p. 292.
- ¹¹² Pismo Janeza Šubica (Steska, 1910, p. 116).
- ¹¹³ —, Domače novice (nekrolog), *S*, XII, 1884, 287, p. 3; —, Domače stvari (nekrolog), *SN*, XVII, 1884, 289, p. 3; (Fran Levec), Ivan Wolf (nekrolog), *LZ*, V, 1885, pp. 54—55; —, Slikar Janez Wolf (nekrolog), *Kres*, V, 1885, p. 64.
- ¹¹⁴ Viktor Steska, Slikar Janez Wolf (1825—1884), *DS*, XXIII, 1910, pp. 427, ss. V tem besedilu citirano delo je ponatis, ki je prav tako leta 1910 izšel v Ljubljani.
- ¹¹⁵ (Fran Levec), Ivan Wolf (nekrolog), *LZ*, V, 1885, p. 55.
- ¹¹⁶ Constant von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, 57, Wien 1889, pp. 292—294.
- ¹¹⁷ Pismo Jurija Šubica, 24. decembra 1884 (Steska, 1910, p. 113).
- ¹¹⁸ Prim.: Richard Klaphek: *Geschichte der Kunstakademie zu Düsseldorf*.
- ¹¹⁹ Pismo Ivanu Borovskemu, nedatirano, verjetno iz 1847 (Steska, 1910, p. 66).
- ¹²⁰ Mantuani, Slovstvo (V. Steska: Slikar Janez Wolf), *Carn.*, II, 1911, p. 216.
- ¹²¹ Fr. Stelè, Slikar Johannes concivis in Laybaco, *ZUZ*, I, 1921, pp. 1—48. Živel je približno v sredini 15. stoletja v Ljubljani, do danes so se njegove freske ohranile v slovenskih cerkvah na Visokem in na Muljavi.
- ¹²² Viktor Steska, Cerkev sv. Primoža nad Kamnikom, *Carn.*, VII, 1916, pp. 24—26. Elias Wolf je bil ljubljanski meščan in je živel približno v letih 1575 do 1644. Ohranjene freske v cerkvi sv. Primoža so datirane: »Elias Wolf 1592«.
- ¹²³ Ivan Kukuljević Sakcinski: *Slovník umjetnikah jugoslovenskih*, I—V, Zagreb 1858—1860; P(eter) pl. Radics, Umétnost in umétna obrtnost Slovencev: Kulturno-zgodovinska studija, *LMS*, 1880, pp. 1—58.
- ¹²⁴ Iso (Izidor) Cankar, Giulio Quaglio, *DS*, XXXIII, 1920, p. 77 ss.
- ¹²⁵ Pismo Ivanu Borovskemu iz Vidma, 8. januarja 1848 (Steska, 1910, pp. 73—74).
- ¹²⁶ Viktor Steska, Matej Langus: Življenje in delovanje slovenskega slikarja, *DS*, XVII, 1904, p. 394 ss.
- ¹²⁷ Pismo Ivanu Borovskemu iz Verone, 22. aprila 1848 (Steska, 1910, p. 76).
- ¹²⁸ Pismo Ivanu Borovskemu, nedatirano, verjetno iz 1847 (Steska, 1910, p. 66).
- ¹²⁹ Pismo Ivanu Borovskemu iz Verone, 22. aprila 1848 (Steska, 1910, pp. 77—78).
- ¹³⁰ Novalis: *Die Christenheit oder Europa*, Leipzig 1919.
- ¹³¹ Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Weimar 1916.
- ¹³² Oskar Walzel: *Deutsche Romantik, I: Welt und Kunstanschauung*, Leipzig u. Berlin 1918, pogl. VI.

- ¹⁵² Op. cit., pp. 71—79.
- ¹⁵³ Ulrich Christoffel: *Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind*, München 1920, p. 20.
- ¹⁵⁴ O. Walzel, op. cit., pogl. V, p. 2.
- ¹⁵⁵ U. Christoffel, op. cit., pogl. »Der volkstümliche Holzschnitt«.
- ¹⁵⁶ O. Walzel, op. cit.
- ¹⁵⁷ I. Cankar, Giulio Quaglio, op. cit., pogl. »Stil Giulia Quaglia«, p. 131 ss.
- ¹⁵⁸ F. H. Meissner: *Tiepolo*, Künstler-Monographien, 22, Bielefeld u. Leipzig 1897.
- ¹⁵⁹ Pismo Janeza Wolfa Vojtčehu Hynaisu iz Ljubljane, v juniju 1874 (Steska, 1910, p. 107).
- ¹⁶⁰ Pismo Janeza Wolfa Vojtčehu Hynaisu iz Ljubljane, v septembru 1874 (Steska, 1910, pp. 108—109).
- ¹⁶¹ Karl Vodd: *Entwicklungsgeschichte der Malerei in Einzeldarstellungen, II: Italianische Meister, Tizians Assunta*, Leipzig u. München 1914.
- ¹⁶² Ivan Prijatelj: *Janko Kersnik: Njegova dela in doba*, Ljubljana 1910, pogl. »Šestdeseta leta v slovenski javnosti«.
- ¹⁶³ Ivan Prijatelj, Duševni profili slovenskih preporoditeljev, *LZ*, XLI, 1921, p. 726.
- ¹⁶⁴ Op. cit., p. 727.
- ¹⁶⁵ Op. cit., pp. 726—727; Ivan Grafenauer, Jeranov problem, *DS*, XXX, 1917, pp. 10—14; Aleš Ušeničnik, »Jeranov problem«: III. Jeranove »literarne znote«, *Č*, XI, 1917, pp. 105—107.
- ¹⁶⁶ M. Stojan, Opominki zastran podobarske umetnosti (gledé na nar. noviši delo slovenskiga umetnika Matevža Tomca, podobarja v Šent-Vidu nad Ljubljano), *N*, VI, 1848, pp. 216—217.
- ¹⁶⁷ —, Zgodovinske črtice o znanstvu in umetnostih: Poslednji govor gosp. dr. Lavriča v čitavnici tominski, *N*, XXI, 1863, pp. 361—363.
- ¹⁶⁸ Primer tovrstne prakse je bila gradnja cerkve v Trbovljah (»Gedenkbuch«).
- ¹⁶⁹ Memorandum slikarja Franza Kurza von Goldensteina o restavriranju Quagliovih fresk iz leta 1859, hranjen v ljubljanskem muzeju, kjer je uporabljena beseda »Barbarismus« (I. Cankar, Giulio Quaglio, op. cit., p. 244, op. 8).
- ¹⁷⁰ Župnik J. Hašnik pripominja, da je prišel Wolf v Trbovlje slikat »durch die Racommendation des hochwürdigen Herrn Blas Potočnik von St. Veit ob. Laibach.« (»Gedenkbuch«).
- ¹⁷¹ Gospa Marija Melikova piše, da si je Wolf velikokrat privezal sveče na klobuk in naročeno sliko dokončal v eni noči.
- ¹⁷² »Gedenkbuch«.
- ¹⁷³ Fr. Stelè, Varstvo spomenikov, *ZUZ*, I, 1921, p. 87.
- ¹⁷⁴ Steska, 1910, p. 112 (poročilo Janeza Šubica).
- ¹⁷⁵ Steska, 1910, p. 18.
- ¹⁷⁶ Npr. freske v cerkvi v Logu pri Vipavi.
- ¹⁷⁷ Anonimni osnutki v vipavskem arhivu.
- ¹⁷⁸ Po napisu v cerkvi.
- ¹⁷⁹ V berlinski Narodni galeriji. — Cf.: Ludwig Justi: *Deutsche Malkunst im neunzehnten Jahrhundert*, Berlin 1921, pogl. »Anselm Feuerbach: Medea«, pp. 181—199.
- ¹⁸⁰ »Gedenkbuch«.
- ¹⁸¹ Pismo Simona Ogrina, 30. marca 1921: Ogrin je že tedaj opazil, da se poslikava prezbiterja bistveno razlikuje od dotedanjega Wolfovega sloga.
- ¹⁸² Ivan Lavrenčič, Životopisna črtica: Jurij Grabrijan (nekrolog), *N*, XL, 1882, pp. 204—205.
- ¹⁸³ Benetke, Akademija.
- ¹⁸⁴ Jurij Grabrijan je bil model za sv. Petra, kaplan za asistenta itd.
- ¹⁸⁵ Freske je povsem uničilo restavriranje z oljnati barvami leta 1921; Fr. Stelè, Varstvo spomenikov, *ZUZ*, I, 1921, pp. 187—188.
- ¹⁸⁶ Pismo Simona Ogrina, 22. november 1921.
- ¹⁸⁷ Vzorec je z božje poti v Rim prinesel župnik Gross (poročilo cerkovnika iz Zagorja).
- ¹⁸⁸ Steska poroča, da je naslikal tudi oltarne podobe, ki pa so kasnejšega datuma in dunajski import (Steska, 1910, p. 40).
- ¹⁸⁹ Poročilo cerkovnika iz Zagorja.
- ¹⁹⁰ Pismo Janeza Wolfa Simonu Ogrinu iz Ljubljane, 30. januarja 1876 (Steska, 1910, p. 57).
- ¹⁹¹ *Stritarjeva antologija*, uredil in uvod napisal Ivan Prijatelj, Ljubljana 1919.
- ¹⁹² Leta 1863; Karl Klič, rojen 31. 5. 1841, živi na Dunaju.
- ¹⁹³ Jožef Petkovšek je bil na beneški akademiji, pri prof. Seitzu v Münchnu je absolviral specializacijo, leta 1884 pa se je napotil k Boulangerju in Cabanelu. Umrli je leta 1886 v Münchnu (pravilno 1898 na Studencu pri Ljubljani; A. Ž.) zaradi posledic duševne bolezni.
- ¹⁹⁴ (Fran Levec), Ivan Wolf (nekrolog), *LZ*, V, 1885, p. 55.

Poleg literature, navedene v opombah, sem uporabljal še naslednja dela:

- Casimir Chledowski: *Rom*, München 1912
- Max Dvořák: *Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien*, Wien 1920
- Karel Glaser: *Zgodovina slovenskega slovstva*, Ljubljana 1894—1989
- Georg Gronau: *Die künstlerfamilie Bellini*, Künstler-Monographien, 96, Bielefeld u. Leipzig 1909
- Maria Grunewald: *Das Kolorit in der Venezianischen Malerei*, Berlin 1912
- Richard Hamann: *Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Leipzig u. Berlin 1914
- Heinrich Heine: *Die Romantische Schule in Deutschland*, 1833
- Ludwig Justi: *Deutsche Zeichenkunst im XIX. Jahrhundert*, Berlin 1920
- Hermann Knackfuss: *Tizian*, Künstler-Monographien, 29, Bielefeld u. Leipzig 1905
- F. H. Meissner: *Veronese*, Künstler-Monographien, 26, Bielefeld u. Leipzig 1897
- Ivan Prijatelj: *Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma*, Ljubljana 1921
- Em(anuel) Rádl: *Romantická věda*, Praha 1918
- Franz von Reber: *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, I—III, Leipzig 1884
- Hugo von Reininghaus: *Entwicklungserscheinungen der modernen Malerei*, München 1907
- Karl Scheffler: *Deutsche Maler und Zeichner im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1920
- Hans Wolfgang Singer: *Julius Schnorr von Carolsfeld*, Künstler-Monographien, 103, Bielefeld u. Leipzig 1911
- Lionello Venturi: *Le origini della Pittura Veneziana, 1300—1500*, Venezia 1907
- Theodor Wedepohl: *Ästhetik der Perspektive*, Berlin 1919
- Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*, München 1920

Kot prilogo je France Mesesnel dodal 7 strani s 25 reprodukcijami:

I

Wolfovi osnutki za Vipavo:

- 1 *Pridiga sv. Stefana*
- 2 *Sv. Stefan kot diakon*
- 3 *Kamenjanje sv. Stefana*

II

- 4 *Janez Wolf leta 1875 (fotografija)*
- 5 *Velike Lašče, strop v prezbiteriju: Vnebovzetje*
- 6 *Trbovlje, strop v ladji: Poveličanje sv. Martina*

III

- 7 *Sv. Jakob v Ljubljani: Klic k Poslednji sodbi*
- 8 *Vrabče, strop v ladji: Marijino kronanje in Marija z Jezusom*
- 9 *Črniče, strop v prezbiteriju: Sv. Trojica z evangelisti*
- 10 *Črniče, prezbiterij: Blagoslov otrok (Janez Šubic)*

IV

- Vrhnika, prezbiterij:
- 11 *Pavlovo slovo od Efežanov*
 - 12 *Pavlova pridiga v Atenah*
 - 13 *Sv. Jernej*
 - 14 *Sv. Luka*
 - 15 *Sv. Marko*

V

- 16 *Ribnica: Sv. Janez Evangelist*
- 17 *Trbovlje, strop v prezbiteriju: Vnebovzetje*
- 18 *Trbovlje, strop v prezbiteriju: Sv. Rešnje Telo*
- 19 *Vipava, strop v prezbiteriju (baročna freska)*

VI

- Vipava, prezbiterij:
- 20 *Sv. Stefan deli miloščino*
 - 21 *Sv. Stefan deli miloščino, detajl*
 - 22 *Poveličanje sv. Stefana*
 - 23 *Sv. Stefan sprejet med diakone*

VII

- 24 *Vipava, prezbiterij: Posvečenje sv. Stefana*
- 25 *Podraga: Brezmadežna*

NEKAJ MISLI OB MESESNELOVEM BESEDILU
IN OZNAKA WOLFOVEGA OLJNEGA SLIKARSTVA

Najprej je treba opozoriti na pomembnejšo strokovno literaturo o Janezu Wolfu, tako na tisto pred Mesesnelovo disertacijo kot na poznejša besedila. Osnovni vir za preučevanje Wolfovega življenja in dela je monografija enega naših prvih piscev o umetnosti Viktorja Steske iz 1910, ki jo je sprva objavil v reviji *Dom in svet*¹ in še isto leto nekoliko razširjeno kot samostojno knjižico. Ta dva in tudi poznejši Steskovi prispevki ob slikarjevi stoletnici rojstva in petdesetletnici smrti ter v knjigi *Slovenska umetnost* imajo v prvi vrsti dokumentarično vrednost, saj je avtor zbral podatke o domala vseh, po mnogih krajih Slovenije raztresenih umetnikovih delih. Poleg življenjepisa in podrobnega seznama del je Steska 1910 objavil tudi več Wolfovih pisem prijatelju Ivanu Borovskemu in nekaterim drugim slikarjem,² ki lepo razkrivajo njegovo osebnost, na kar je Steska tudi opozoril: »Prav iz teh pisem odseva najbolj pesniška, mehka, dovzetna, sanjava, toda po vednem izpopolnjevanju hrepeneča Wolfova duša,«³ in dodal, da pisma tudi potrjujejo, da je pri nas le malo umetnikov, »ki bi bili formalno toliko izobraženi, kolikor Wolf.«⁴ Objavljena pisma imajo danes toliko večjo vrednost, saj se kljub poizvedovanju na številnih mestih doslej niso našla. O Steskovi knjižici pa je neznan ocenjevalec celo zapisal, da sodi »po svoji zanimivi vsebini med naše najboljše monografije.«⁵

Prvi avtor, ki je Wolfovo življenje in delo preučeval poglobljeno in kritično, je bil France Mesesnel. Ugotovitve iz doktorske disertacije je še isto leto povzel v članku *Preteklost slovenskega slikarstva*, kjer je Wolfa označil kot posebnega predstavnika nazarenske smeri, ki je skušal resničnost združiti z najvišjimi ideali, kar pa mu je zaradi nenaklonjenosti časa in okolja le redko uspelo. Med pomembnejše prispevke šteje tudi eno uvodnih poglavij v Mesesnelovi knjigi *Janez in Jurij Šubic* iz 1939, v katerem avtor posebej poudari pomen Wolfa kot učitelja in vzgojitelja mlajše generacije. S tega vidika ga ocenjuje tudi France Stelè leta 1949 v knjigi *Slovenski slikarji*, kjer govori o Wolfovem izrednem spoštovanju do umetniškega poklica, ki ga je vcepil učencem, in o njegovi umetniški oporoki, na katero se je skliceval Anton Ažbe, češ da mu jo je pokojni učitelj sporočil kot tajnost, da bi v njenem duhu vzgajal bodoče slovenske slikarje, in ki je porodila tudi tako imenovani »Wolfovski mit«. Stane Mikuž je leta 1957 v sestavku *Med umetniki krškega sveta* kratko in jedernato opisal življenje, ideale in delo tega »izrednega slikarja, freskanta ter pedagoga«, ki ga imenuje »veličastna pa tudi tragična postava«⁶ in čigar resnično monumentalne kompozicije v Vipavi primerja »z resno

¹ Seznam pomembnejše literature o Janezu Wolfu glej na str. 169—170.

² Medtem ko je v reviji natisnjenih le 13 Wolfovih pisem Borovskemu, jih je v knjižici skupaj 23, poleg tega pa je dodanih še 5 pisem V. Hynaisu. Tudi v zaključnem poglavju je več novih podatkov.

³ Viktor Steska: *Slikar Janez Wolf (1825—1884)*, Ljubljana 1910, p. 63.

⁴ Op. cit., p. 64.

⁵ S., Viktor Steska: *Slikar Janez Wolf (Književna poročila)*, LZ, XXXI, 1911, p. 162.

⁶ Stane Mikuž, *Med umetniki krškega sveta, Videm-Krško nekdanj in danes*, 1957, p. 45.

umirjenostjo, pa tudi silovitostjo italijanskih mojstrov zgodnjega quattrocenta.⁷ O stanju oziroma propadanju Wolfovih fresk je 1965 pisal restavrador Izidor Mole. Poleg splošnih oznak v običih pregledih slovenske umetnosti sta Wolfovo delo in pomen skušala podrobneje ovrednotiti Alenka Dvoržak in Gregor Moder v diplomski nalogi leta 1972, vendar njuno besedilo ne prinaša novih ugotovitev, sicer pomanjkljiv katalog pa je pri zbiranju gradiva poleg temeljnih Steskovih podatkov služil kot koristen napotek. Nov vir je *Predavanje Alojza Šubica o slikarju Janezu Wolfu* iz leta 1893 in objavljeno šele 1973, iz katerega izvemo, da je Wolf v zadnjih letih svojega življenja delal za stavbenika Viljema Trea in mu snoval načrte za pročelja. Podpisana sem pomen Wolfovega dela poizkušala opredeliti v okviru razvoja stenskega slikarstva preteklega stoletja na Slovenskem.

Mesesnelova disertacija o slikarju Janezu Wolfu, s katero je v Pragi leta 1922 doktoriral, je še vedno temeljno besedilo o tem umetniku. Različne probleme, ki so se pojavili ob prevajanju iz češkega v slovenski jezik, je v svojem uvodu nanizala že prevajalka Albina Lipovec. Bralca naj opozorim na nekatere težave v zvezi z opombami. Zdi se, da jih je Mesesnel delno pisal po spominu, kajti navajanje literature je pomanjkljivo in ponekod celo netočno. Ker sem želela opombe urediti v skladu z današnjimi pravili, je bilo treba pregledati in preveriti vrsto knjig in periodičnih publikacij, revij in časopisov, vendar mi kljub temu v nekaterih primerih ni uspelo ugotoviti točnejših podatkov.⁸

V Uvodu nam Mesesnel poleg širšega kulturnega ozadja oriše razvoj slikarstva na Slovenskem v 18. in v 19. stoletju, to je od Giulia Quaglia do Matevža Langusa. Kar zadeva biografske in druge podatke o slikarjih, so napake številne, z vidika poznejših spoznanj pa je v več primerih nepravilno tudi vrednotenje posameznih umetnikov. Mnogo teh pomanjkljivosti je v sestavku *Preteklost slovenskega slikarstva*, ki ga je Mesesnel napisal ob priliki *Zgodovinske razstave slovenskega slikarstva* leta 1922⁹ in ki temelji prav na dogajanjih iz uvodnega poglavja disertacije, korigiral že avtor sam. Povedati je treba, da je Mesesnelov Uvod k disertaciji oziroma omenjeni članek prvi kritični poizkus opredelitve našega slikarstva sploh.¹⁰ V opombah k Uvodu sem se omejila le na faktografske popravke in dodala pomembnejšo strokovno literaturo o posameznih slikarjih. Tudi tisti del besedila, v katerem Mesesnel dokaj obširno govori o Wolfovih učencih, predvsem o bratih Šubic, je avtor pozneje dopolnil in objavil v več člankih v periodičnih glasilih ter strnil v monografiji o obeh bratih,¹¹ zato sem tudi v teh primerih zgolj korigirala podatke in dodala pomembnejšo literaturo o umetnikih.

Tako je v Mesesnelovi disertaciji za strokovnega bralca nova predvsem predstavitev Wolfa kot človeka in oznaka njegovega dela. Wolfa spoznamo kot idealista, čeprav mu življenje tako osebno kot pri delu

⁷ Op. cit., p. 51.

⁸ Te opombe so dobesedno prepisane iz originalnega besedila: poglavje *Uvod*, op. 27; poglavje *Janez Wolf*, op. 14, 68, 73 (prvo navedeno delo) in 118.

⁹ Fr(ance) Mesesnel, *Preteklost slovenskega slikarstva*, M, III, 1922, pp. 352—362.

¹⁰ V prispevku v *Mladiki* poseže do 15. st.

¹¹ France Mesesnel: *Janez in Jurij Šubic*, Knjižnica Narodne galerije, III, Ljubljana 1939.

ni bilo naklonjeno. Osebnostno tragedijo je sprožila nesrečna smrt komaj dveletnega sina, poklicno pa ga je vse življenje utesnjevalo nerazumevanje okolja, v katerem je živel in ki ni sprevidelo njegovega daru. In vendar je Wolf tako kot umetnik tudi kot človek ostal idealist. Predstavitvi Wolfove osebnosti je posvečenih več strani kot analizi njegovega opusa, kar pa je celo ena od kvalitativnih Mesesnelovih pisanj. Ko opisuje, kako je hodil Wolf »ovito v dolg italijanski plašč, brkat in s širokim klobukom na glavi, na plašču pa je bil en sam svetel madež, nežna roka z viržinko«,¹² nam našega velikega slikarja oriše tako slikovito, da se nam zdi, da se bo v eni ozkih ljubljanskih ulic pojavil pred nami, ves »teman in zamišljen, pogreznjen v svoj svet«.¹³ Z drugimi besedami, Mesesnel je Wolfovo »markantno« osebno uspeli oživiti v taki meri, da ga vidimo pred seboj in skupaj z njim doživljamo njegove notranje boje, čustvene pretrse in ustvarjalni nemir.

Pri analizi Wolfovega opusa se je Mesesnel omejil na oznako stenskega slikarstva. Poleg pronicljivih ocen posameznih fresk in poslikav kot celot v odnosu do arhitekture velja opozoriti na mojstrske opise, posebej v vrhniškem in v vipavskem prezbiteriju, kakršne beremo le malokdaj in ob katerih umetnine resnično zaživijo. Wolfa predstavi kot slikarja nazarenske usmeritve, vendar takoj dopolni, da je Wolf v tem nazarensstvu samosvoj in poseben: ne le zaradi močnega in odločilnega vpliva beneškega slikarstva, temveč predvsem zaradi drugačnega pristopa. Mesesnel pravi, da se je Wolf vzoroval po preteklih delih iz notranje potrebe po veliki, plemeniti in pravi umetnosti, medtem ko sta pri nemških nazarencih to v prvi vrsti pogojevali teorija in literatura. Dalje ugotavlja, da je Wolfova umetnost prav zato pristnejša, elementarnejša in da se tudi na steni ni »izgubila«, marveč je monumentalna v pravem pomenu besede. Kar zadeva oznako nazarenskega slikarstva, je treba povedati, da gre za starejše pojmovanje te smeri, ki je stenske poslikave ocenjevalo bolj z vidika posameznih slik kot z vidika okrasitve prostora¹⁴ in tudi ni upoštevalo razcveta stenskega slikarstva okoli srede in v drugi polovici stoletja. Ocenjevanje s tega vidika se je namreč začelo pojavljati šele v šestdesetih letih in v skladu z novim vrednotenjem historizma, v katerega okvir sodi tudi nazarenska umetnost. Tako je bilo o nazarenskem slikarstvu napisanih precej člankov, knjig in ob razstavah tudi obsežnih katalogov, ki to zelo vplivno smer umetnosti preteklega stoletja predstavljajo v drugačni, povsem novi luči. Več o tem sem napisala v posebnem poglavju knjige o stenskem slikarstvu poznega 19. stoletja,¹⁵ na tem

¹² Gl. Mesesnelovo besedilo na str. 62.

¹³ Ibid.

¹⁴ Pri Mesesnelu je takšno gledanje posebej očitno pri oznaki poslikav v novodobnih notranjščinah, v župnijskih cerkvah na *Vrhniku* in v *Ribnici*, kjer se je Wolf s premišljeno izbrano ornamentiko, v katero je komponiral figuralne prizore, in z dekorativno razvejano slikarijo popolnoma prilagodil slogu arhitekture ter tako bistveno prispeval k ustvaritvi t. i. celostnega dela. Zgovorno je, da Mesesnel pri poslikavah v starejših objektih, to je v baročnih cerkvah, opozarja na Wolfovo prilagajanje arhitekturi, v obeh omenjenih primerih pa o tem sploh ne govori, temveč analizira le figuralni del slikarije. To priča o tedanjem negativnem odnosu do historične arhitekture oziroma do historično oblikovanega in opremljenega prostora sploh.

¹⁵ Andreja Zigon: *Cerkveno stensko slikarstvo poznega 19. stoletja na Slovenskem*, Celje 1982, pp. 13–20. Novejša knjiga o nazarencih je delo Herberta Schindlerja: *Nazarener: Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1982 (oceno gl. v *ZUZ*, n. v., XX, 1984, pp. 135–141).

mestu naj opozorim le na velik vpliv, ki so ga imeli nazarenci na cerkveno umetnost preteklega stoletja. Ta vpliv se v prvi vrsti kaže v slikarstvu, tako tabelnem oziroma oljnem, ki razvije nov tip nabožne slike, kot stenskem, ki se s figuralno-ornamentalnimi in barvno bogatimi poslikavami prilagaja različno oblikovanim prostorom, v katerih ustvarja mistično in hkrati vedro razpoloženjsko ubranost. V največji meri je nazarensko umetnost popularizirala grafika, ki je njena dela razširila izven matične domovine in daleč v 20. stoletje in je istočasno tudi vplivala na trivializacijo nazarenskega ideala.

Ker je Mesesnel pri oznaki Wolfovega opusa upošteval predvsem stensko slikarstvo, je bilo treba kot spremno besedilo k njegovi disertaciji dodati analizo tabelnega slikarstva. Izkazalo se je, da ne gre le za količinsko obsežno delo, temveč da Wolfove oljne podobe po kvaliteti ne zaostajajo za stenskimi. Ob podrobnem študiju Wolfovega oljnega slikarstva se je posrečilo tudi bolj konkretno opredeliti njegovo slikarstvo nasploh, določiti nazarenske značilnosti in izluščiti delež beneškega vpliva, opozoriti na posamezne baročne oziroma novobaročne in realistične poteze, dalje je bilo ugotovljenih mnogo vzorov in predlog, hkrati pa se je pokazal tudi Wolfov vpliv in ključni pomen v razvoju našega slikarstva v drugi polovici preteklega stoletja.

V okviru predstavitve Wolfovega tabelnega oziroma oljnega slikarstva bom opozorila tudi na pomembnejše značilnosti in kvalitete posameznih spomenikov stenskega slikarstva, ki jih je analiziral in ovrednotil že France Mesesnel.

Iz študijskega časa sta se poleg risbe *Bradatega moža* po antični glavi (sl. 71) ohranili le dve oljni sliki, *Brezmadežna* in *triptih* iz leta 1857 (sl. 72), ki so vse v Narodni galeriji v Ljubljani. Triptih je zasnovan v duhu zgodnjega Bellinija in beneškega slikarstva 15. stoletja, na kar opozarjajo upodobitev *Marije na prestolu* in pod njo muzicirajočih angelov kakor tudi oba stranska svetnika, postavljena pred nežno in valovito krajino z nizkim horizontom in kristalno čistim modrim nebom. Toge figure so drobne in odete v cevasto nagubano draperijo, opazne so anatomske pomanjkljivosti, resni obrazi s štirioglatimi čeli, ki jih obroblyajo ravni rjavi lasje, imajo celo grde poteze.¹⁶ Takšne obraze je Wolf slikal do približno srede šestdesetih let, ko jih je postopoma začel idealizirati.

Že na prvih ohranjenih slikah, ki so nastale po prihodu v Ljubljano in po naselitvi pri podobarju Mateju Tomcu v Šentvidu leta 1860, opažamo, da Wolf hitro napreduje: figure postajajo večje in bolj plastične, obrazi se lepšajo, draperija pada v pravilnih gubah. V obdobju sodelovanja s Tomcem, to je v šestdesetih letih, je Wolf poleg stenskih in oltarnih slik sprejemal tudi številna druga naročila. Manjše slike, ki so nastajale v sodelovanju s Tomcem ali kakšnim

¹⁶ F. Mesesnel je zapisal, da so te figure nastale pod vplivom Anselma Feuerbacha, vendar se zdi pravilnejša ugotovitev S. Mikuža, namreč da jih je Wolf »prinesel« s seboj iz Italije; primerjaj muzicirajoče angele na sliki Vittoreja Carpaccia *Predstavitve v templju* (Benetke, Gallerie dell'Accademia). — France Mesesnel, Fužinska zbirka, *Kron*, VII, 1940, p. 100 (ponatisnjeno v: France Mesesnel: *Umetnost in kritika*, ur. Lucijan Menaše, Ljubljana 1953, p. 136); S. Mikuž, op. cit., p. 48

drugim podobarjem, tako z Ignacijem Tomanom in Janezom Gosarjem st., dopolnjujejo razne dele cerkvene opreme (15 medaljonov za rožnovski oltar v Trbovljah, slike v atikah v Šentjurju-Podkumu in na Raki, slike na predelah vélikega in obeh stranskih oltarjev v Stari Loki /sl. 81, 83 in 84/ ter za prižnico pri Sv. Katarini), krasijo menze (na Vrhniki) ali bandera (v Sostrem), v tem času pa so nastali tudi vsi štirje božji grobovi (dva sta uničena, dva ohranjena le fragmentarno). Tomec, tedaj že priznan podobar, je Wolfu pomagal utirati pot in pridobivati naročila, ki so bila sprva manjša, postopoma, ko je Wolf v cerkvenih krogih postajal vse bolj cenjen, pa so jih začela izpodrivati pomembnejša dela.

V zgodnjih letih je Wolf tudi najbolj pogosto kopiral in kot predloge uporabljal dela nazarenskih in beneških slikarjev. Tako je za Trato v Gorenji vasi leta 1862 po sliki Josefa Führicha bolj ali manj točno posnel *Marijo, pripročnjico grešnikov*, sicer pa je najbolj pogosto uporabljal Schnorrovo *Biblijo v slikah*. Omeniti velja nekatere dobre kopije, kot so *Izgon iz raja* (sl. 80, 81) ter *Kajnovno in Abelovo darovanje* na predeli vélikega oltarja v Stari Loki iz leta 1867 — na prvi sliki je poglobil krajinsko prizorišče in naslikal lepšega ter izrazitejšega angela — in *Kristusa s Samarijanko ob vodnjaku* iz leta 1869 v Šentvidu (sl. 88), ki pa je bila že dvakrat restavrirana. Svobodneje je Schnorrove kompozicije uporabil pri nekaterih stenskih poslikavah, tako v *Štjaku* leta 1866, kjer je *preroke* (sl. 10-17) v lunetah v naslonu na Schnorrove like oblikoval samostojno in hkrati opustil vse nadrobnosti, in na *Vrhniki* leto pozneje, kjer je prizor *Slovo sv. Pavla od Efežanov* (sl. 23, 24) zaradi pokončnega formata strnil in v primerjavi s Schnorrom ustvaril prepričlivejšo in tudi bolj dramatično kompozicijo. Zgornji del Tizianove *Assunte* (sl. 1) je prvokrat naslikal že leta 1858 v znamenju na *Dóbrovi pri Ljubljani*, v zgodnjih šestdesetih letih jo je morda v celoti kopiral za Trbovlje, vendar je slika izgubljena, upodobil jo je v *Velikih Laščah* (sl. 6) in drugod, medtem ko je na oboku kapele v *Stražišču pri Kranju* (sl. 7) s »Tizianovimi« angeli obdal »Schnorrovega« boga Očeta.

V zgodnjem obdobju je na nekaterih slikah opazno neobvladanje slikarske ploskve, Wolf namreč prevzema kompozicijske obrazce in jih hkrati spreminja, posnema detajle in jih vnaša v lastne kompozicije, vendar je sestavljenost očitna, kajti posamezne prvine so neorgansko vključene v celoto in kompozicije učinkujejo nehomogeno. Značilni primer je figuralno najbogatejša oljna slika *Sv. Uršula in Alojzij častita sv. Rešnje telo*, ki jo je v letih 1863-1864 naslikal za bratovščino sv. Uršule v Vidmu-Dobrépoljah (sl. 75). Wolf se je v polni meri naslonil na beneško slikarstvo, saj zasnova s stopnicami, mogočnimi stebri in klanjajočimi se predstavniki različnih stanov v ospredju ne glede na simetrično ureditev spominja na Tizianovo sliko *Pala Pesaro* (sl. 101), medtem ko je svetnica bolj ali manj točno posneta po Veronesejevi sv. Katarini s slike *Zaroka sv. Katarine* (sl. 74). Wolfova kompozicija je torej seštevek beneških vtisov in kot takšna tudi ni najbolj uspela. Figure so zgnetene in nimajo pravega prostora. Opozoriti velja, da gre za prvi primer, kjer je Wolf naslikal bogato arhitekturno prizorišče, ki ostane ena najznačilnejših prvin njegovega slikarstva.

Tudi Veronesejeva beneška dama z valovitimi zlatimi lasmi in mehкими, polnimi lici ostane njegov ideal ženske lepote. *Sv. Lenart kot zaveznik jetnikov*, ki ga je v istih letih naslikal za veliki oltar v Sostrem (sl. 77), je prav tako postavljen v idealizirano in napol odprto arhitekturno okolje:¹⁷ na stopnici in pred mogočnim, z akantom dekoriranim stebnim podnožjem stoji svetnik, angel z resnim obrazom na levi drži njegova škofovska atributa, na desni vidimo štiri jetnike, od katerih sta zadnja dva očitno prekopirana po neki nazarenski predlogi, saj vidno izstopata iz kompozicije. Okoli 1870 je po vsej verjetnosti nastala slika *Pridiga Janeza Krstnika v puštinji* za stranski oltar v Šentvidu. Prvega *Janeza Krstnika* je Wolf naslikal okoli 1862 za Trato Gorenji vasi (sl. 73). Gre za podobni sliki s frontalno, na skali stoječim svetnikom. Medtem ko mu je romantično alpsko krajino z ostrimi vrhovi in gorsko rečico na prvi sliki bržkone pomagal naslikati prijatelj Anton Karinger, je Wolf ozadje druge slike zapolnil z množico poslušalcev, tako da je podobo tudi motivno spremenil. Kakor jetniki v Sostrem so tudi tukaj poslušalci nehomogeno vključeni v kompozicijo, prav tak vtis pa dajejo kužni bolniki na oltarni sliki v Dravljah iz leta 1872, ki jih *sv. Rok* priporoča sv. Trojici. Vidimo, da Wolf v zgodnjih letih ni povsem obvladal komponiranja, figure ali skupine, ki si jih je sposodil pri raznih slikarjih in jih vključeval v svoje slike, namreč takoj opazimo, saj iz kompozicije izstopajo, namesto da bi bile z njo spojene v celoto.

Poleg naštetih slik, ki razodevajo značilnosti začetniških stvaritev, nastane v drugi polovici šestdesetih let vrsta kvalitetnih del, ki napovedujejo nadaljnji slikarjev razvoj. V letih 1865 in 1866 je za križevo bratovščino v Slovenskih Konjicah kot pendanta naslikal *Sv. Alojzija in Marijo z Jezusom* (sl. 78, 79), ki ju je Tomec opremil z novogotskima okviroma in sta prvotno viseli v prezbiteriju, zdaj pa sta šal shranjeni na podstrešju. Temni in nedoločljivi notranjščini stopnjujeta poudarek na čustvenem doživljanju. Do pasu upodobljen *sv. Alojzij* je idealiziran mladenič, v molitvi sklenjeni roki kažeta za Wolfa značilne dolge in občutljive prste. Marija, ki jo krasi lepa oglavnica, sedi ob oknu in ljubkuje otroka v naročju, ta jo boža po licu. Upodobitev intimnega odnosa med materjo in otrokom nas spomni na čustveno prav tako globoko doživete podobe Giovannija Bellinija, ki jih je naš slikar lahko občudoval v Benetkah. Konjiška slika sodi v vrsto Wolfovih najprisrčnejših upodobitev Marije. Leta 1866 je nastala tudi velika oltarna slika *Sv. Rupert pred sv. Trojico* za Šentrupert na Dolenjskem (sl. 85). Figure so razvrščene na oblakih, zalomljena diagonalna jih združuje v trdno kompozicijo. Obrazi so idealizirani in hkrati izraziti, opozoriti velja na skrbno slikanje draperije, zlasti škofovega bogatega plašča, in na toplo zlato svetlobo, ki ožarja figure. Monumentalna slika iz Šentruperta napoveduje vrsto idealistično koncipiranih oltarnih kompozicij, ki nastanejo v naslednjem desetletju. V okviru manjših ali večjih ciklov slik je Wolf za Staro Loko naslikal *vložke za predele* vseh treh oltarjev in motive večidel posnel po Schnorru. Posebej omembe vreden je cikel s prizori iz legende sv. Štefana na enem od stranskih oltarjev iz leta 1868 (sl. 83, 84). Čeprav gre za zelo majhen format, je Wolf figure dobro vključil v idealizirano arhitekturno okolje s stebri in

¹⁷ Gl. Mesesnelovo besedilo na str. 44 in op. 94*.

stopnicami. Posamezne like ali skupine je sicer posnel po Schnorrovih motivih (sl. 82), vendar jih je tako prepričljivo integriral v prostor in v lastno kompozicijo, da sestavljenost ni opazna. Tudi z vidika razvrstitve na oltarju so kompozicije preiščljive razporejene. Prva dva prizora, *Sv. Stefan sprejet med diakone* in *Sv. Stefan prejme diakonsko čast*, je pozneje uporabil pri zasnovi za poslikavo leve stene prezbiterijskega v *Vipavi* in upravičeno lahko rečemo, da majhne slike na predeli v Stari Loki napovedujejo monumentalni cikel na stenah vipavske cerkve (sl. 49, 50 in 54), ki je nastal približno deset let pozneje in je Wolfovo najkvalitetnejše delo. Iz leta 1868 so tudi štiri slike svetnikov, nastale za znamenje v Kravji dolini v Ljubljani (na križišču današnjih Vidovdanske in Zaloške ceste), ki so jih leta 1890 prenesli v Deželni muzej, danes Narodni muzej (sl. 86, 87). Poleg tradicionalnega *Sv. Florijana*, zlivajočega vodo na gorečo vas, so upodobljeni še *Hieronim* kot učenjak v svoji sobi, *Janez Krstnik* pred krajino in *Peter* pred antičnim stebrom. Gre za monumentalne, v renesančnem duhu zasnovane figure, ki pa zaradi Grilčeve obnovitve učinkujejo nekoliko shematično.

Od stenskih slikarij sta se izmed zgodnjih del ohranili dve večji poslikavi. Slikarija v ladji *trboveljske cerkve*, nastala v letih 1860 in 1861 (sl. 2-4), je bila večkrat obnovljena, po zadnji restavraciji leta 1963 pa so morali več kot polovico zaradi vlage uničenih slik celo nadomestiti s kopijami. Z vidika poslikave prostora je treba poudariti, da je bilo zelo dolgo in členovito obokano ladjo težko primerno okrasiti, vendar je Wolf to rešil na domala najboljši način. S figurami v lunetah, zlasti z monumentalnimi *apostoli*, je poudaril vzdolžno usmeritev prostora in ritem gibanja proti oltarju, po oboku pa je nanizal tri figurale prizore. Aditivna ureditev ali z drugimi besedami vrsta posameznih samostojnih slik je značilna tako za renesančno slikarstvo kot za sočasno nazarensko umetnost. Medtem ko apostoli in zavetniki glasbe razodevajo beneške in nazarenske značilnosti, so obojne kompozicije slikane v rahlih iluzionističnih skrajšavah. Iluzionistično je zasnovana tudi poslikava križno obokanega prezbiterijskega v *Velikih Laščah* iz leta 1861 ali 1862 (sl. 6). Čeprav je obok razdeljen na štiri polja, se na posamezne dele razčlenjena kompozicija razteza čez vso površino: po Tizianu posneto *Assunto* (sl. 1) nad oltarjem spremljajo v stranskih poljih igrajoči in pojoči angeli, med katerimi sta tudi slavna Veronesejeva angela s knjigo (sl. 33).

Kvalitetnejši cikli stenskih poslikav nastanejo v drugi polovici šestdesetih let. Kot je bilo že omenjeno, so v prezbiteriju v *Štjaku*, kjer je Wolf slikal leta 1866 (sl. 8-17), najboljši del poslikave po Schnorru samostojno preoblikovani štiri *veliki preroki* v lunetah, ki učinkujejo s svojo preprostostjo in preiščljivo razporeditvijo, saj so obrnjeni eden proti drugemu, *David* v srednjem polju (kjer je na nasprotni strani okno) pa se ozira k sv. Trojici na oboku. S poslikavo *vrhniškega prezbiterijskega* leta 1867 je Wolf pri nas ustvaril prvo značilno nazarensko dekoracijo (sl. 18-24). V nasprotju s slikarijo v *Velikih Laščah*, kjer je sočasno historično arhitekturo dopolnil z iluzionistično fresko, se je na Vrhniki že popolnoma prilagodil sodobnemu prostoru. V barvno bogat sistem renesančne ornamentike, ki jo je izbral v skladu z arhitekturnimi oblikami, je vključil posamezne

figuralne prizore, ki jih je zasnoval po Schnorrovih motivih. Žal je bila slikarija leta 1977 neustrezno obnovljena in delno celo prebeljena. Leta 1869 je Wolf v prezbiteriju *šentjakobske cerkve v Ljubljani* naslikal *oltarni nastavek* (sl. 25, 26), delno ga je posnel po Pozzovem oltarju sv. Ignacija za rimsko cerkev Il Gesù, delno pa prilagodil stranskim Mislejevim oltarjem v sami cerkvi in Robbovemu tabernaklju v prezbiteriju. Ustvaril je razgibano, s starejšim prostorom in opremo dobro usklajeno oltarno arhitekturo, ki učinkuje kot kiparsko delo. Umazano in poškodovano slikarijo v *Vrabčah*, ki je verjetno nastala v letih 1869—1870 (sl. 27-39), je restavracija leta 1967 pravzaprav na novo odkrila. Združitev različnih vplivov odkriva vse najpomembnejše Wolfove vzornike, saj na enem mestu srečamo »Tiziana, Veroneseja, Correggia in Schnorra«, ki jih je naš slikar znal povezati v enovito celoto. V štukaturnih okvirih na stropu ladje se vrstijo tri delno iluzionistične kompozicije, glavna figuralnega dogajanja je v prezbiteriju, kjer se pred gledalcem odvija zgodba iz Marijinega življenja in Jezusovega otroštva. Figure so idealizirane, posebej je poudarjena Marija, ki je beneški lepotni tip. Slikarijo odlikuje tudi barvna ubranost v toplih tonih. Leta 1870 je Wolf poslikal prezbiterij v *Črničah* (sl. 40, 41), vendar je slikarijo, ki je bila med prvo svetovno vojno precej poškodovana, leta 1939 obnovil Klemen Del Neri. Glede na Mesesnelov opis oltarne freske se zdi, da jo je delno celo na novo naslikal, zato je o tej poslikavi težko reči kaj več.

Vrhunec idealizma doseže Wolf v prvi polovici sedemdesetih let, ko nastane vrsta monumentalnih oltarnih slik. Poudarek je na posameznih velikih in plastičnih figurah, ki so strnjene v trdnih kompozicijskih shemah, v trikotnih skupinah ali diagonalnih povezavah, in ki jih spremljajo lepi angeli s cvetjem, vse podrobnosti pa so odpadle. Čeprav se Wolf še vedno naslanja na dela drugih slikarjev, predvsem beneških in manj na nazarence, in čeprav si še vedno izposoja bodisi kompozicijske obrazce bodisi posameznosti, to ni več posnemanje, marveč zrela predelava vzorcev, ki jih komaj še odkrijemo. V sedemdesetih letih se z obraznimi tipi tudi najbolj približa italijanskemu lepotnemu idealu. Pri ženskih figurah in angelih gre za naslon na Veronesejeve lepotne tipe (na primer *Marija* v ciklu fresk v *Vrabčah* /sl. 28, 29/, *Brezmadežna* v Dolenji vasi /sl. 92/, *Rožnenska Marija* v Ribnici /sl. 95/ in druge), z nekaterimi rafaellovsko-correggiiovskimi Madonami z ozkim obrazom in nežnimi potezami pa se celo približa značilnemu idealu nazarenskih slikarjev (takšne so *Marija* iz Novega mesta /sl. 93/ ali *Brezmadežni* v Ribnici in v Podragi).

Vrsto idealistično koncipiranih slik začenja *Zadnja večerja*, ki jo je Wolf za stranski oltar v Preddvoru naslikal leta 1871 (sl. 89). Pod ornamentalno okrašeno polkupolo bellinijevskega tipa je počez postavil mizo in okoli nje simetrično razmestil apostole, prostor pa spodaj zaključil s perspektivnim, značilno italijanskim kockastim tlakom. Tako celota kot posameznosti — tudi apostol, ki ga vidimo s hrbta v ospredju na levi in ga je Wolf naslikal že na freski *Pavlova pridiga* v *Vrhniki* (sl. 24) — kažejo zgledovanje po italijanskem slikarstvu. Slikanje je dovršeno, figure so lepe, idealizirani obrazi imajo plemenite poteze.

Zadnji večerji sledi več slik z Marijo in s posameznimi svetniki, ki štejejo med Wolfove najlepše oltarne kompozicije. Leta 1873 nastane prva izmed šestih monumentalnih upodobitev *Brezmadežne*, to je slika za Predoslje, in v istem desetletju ji sledijo še druge: iz 1873 je tudi tista v Dolenji vasi pri Ribnici, naslednje leto nastane slika za Ribnico, 1875 za Postojno in 1876 za Podrago pri Vipavi ter zadnja 1880 za Šentvid pri Ljubljani. Upodobitve so si podobne: Marija je velika, plastično naslikana in v umirjeni kontrapostni drži rahlo razgibana figura, stoji na zemeljski obli, polmeseču in kači, okoli zlatolase glave se ji vije oglavnica, njeno svetost poudarja zvezdasti sij, ob njej plavajo angeli. Le na prvi in zadnji sliki obdaja Marijo tudi soj iz angelskih glav, v Ribnici in v Podragi pa so namesto dveh velikih, značilnih Wolfovih angelov naslikani putti. Pri upodobitvi Marije se spreminjata predvsem drža rok in naklon glave. Najlepša je *Brezmadežna* iz Dolenje vasi (sl. 92): spodaj jo z obeh strani obkrožata angela z lilijami, njeno skoraj breztežno postavo mehko ovija draperija in ožarja topla svetloba, ki »sije« iz ozadja slike — podoba je popolnoma skladna, Marija pa zrelo lepa ženska.

V tem obdobju je Wolf Marijo pogosto upodabljal tudi v drugih motivih. Med leti 1872 in 1875 je za stranski oltar kapiteljske cerkve v Novem mestu naslikal *Marijo z Jezusom in Janezom Krstnikom* (sl. 93), ki danes visi na koru. V trikotni kompoziciji strnjene figure so postavljene v napol odprto arhitekturno okolje s pogledom v italijansko krajino z antičnimi razvalinami. Jezus sedi v Marijinem naročju, mali Janez mu ponuja šmarnice. Pred nami je rafaelovski tip Madone z obema dečkoma, medtem ko arhitektura s stebrom in stopnicami obuja spomin na Benetke. Slika je eno najbolj dovršenih Wolfovih del, s katerim se je tudi najbolj približal nazarenskim idealom, morda pa je celo nastala v naslonu na sočasno nazarensko predlogo.

Z upodobitvijo *Roženvenke Marije* se prvič srečamo leta 1873 v Ribnici (sl. 95), v osemdesetih letih pa jo je Wolf ponovil še trikrat. Diagonalna kompozicijska shema s klečecim sv. Dominikom, ki se mu pred oltarno nišo na oblaku prikaže Marija z Jezusom v rokah in v spremstvu lepega angela, navezuje na Veronesejevo sliko *Sv. Družina s svetniki* oziroma *Pala di San Zaccaria* (sl. 94). Gre za samostojen naslon na velikega vzornika in za zrelo predelavo vzorca. Marijin beneško polni obraz krasijo zlati lasje in oglavnica, na beneške lepote ideale pa spominja tudi angel. Kompozicijski vzgon v višino, od zemeljskega k nebeškemu, je poudarjen tudi z barvami, ki od belih tonov prek stopnic, Dominikovega oblačila in oblaka prehajajo v rožnate — stebra in Marijina obleka — in se v oltarni niši prelijejo v zlato rumene nianse. Kot pendant *Roženvenki Mariji* je istega leta za nasprotni oltar nastal *Sv. Janez Evangelist* (sl. 97), najbolj znana in tudi najkvalitetnejša Wolfova oljna slika. Arhitekturno notranjščino je zamenjala krajina, ki jo je Wolf prav tako dopolnil z oblakom. Nanj je posadil sv. Janeza, ki zapisuje svoje videnje, ob njem je njegov atribut orel, zgoraj v nebesih so se prikazali preroki in vrsta belo oblečenih duš, ki sprejemajo angelov blagoslov. Idealistična krajina skalnatega morskega obrežja je zasnovana v duhu

Feuerbachovega klasicizma in spominja na obalo na njegovi upodobitvi *Medeje* iz leta 1870 (sl. 96). Janezov daljni vzor je Correggiov lik iz parmske cerkve (sl. 31), ki ga je Wolf pred leti posnel v *Vrabčah* (sl. 32), na kar opozarjajo roke oziroma držanje zvitka in peresa kakor tudi oblikovanje draperije. Sliko popolnoma obvladuje monumentalna Janezova postava, ki se s svojo umirjeno razgibanostjo v cikcak liniji dviguje od zemeljskega k nadzemljskemu, od realnega k idealnemu. Temu sledi tudi barvna skala: od hladnih tonov krajine prek svetlo rožnatih oblakov in rdečega ter zelenega Janezovega oblačila prehaja do toplih zlato rumenih barv, ki ozarjajo nebeški prostor. Poudariti je treba, da sta obe sliki, ki krasita stranska oltarja ob slavoločni steni, komponirani premišljeno glede na njuno postavitev in tako formalno kot barvno usklajeni. Pri obeh gre za idealizirano prizorišče, pri Mariji za arhitekturno in pri Janezu za krajinsko ozadje, ki ga je Wolf dopolnil z oblaki. Na obeh slikah so figure komponirane diagonalno: na levi z Marijo teče diagonala od leve proti desni, to je proti prezbiteriju, ki je središče cerkvenega prostora, na desni sliki pa se Janezova postava z desne obrača v levo, kamor je evangelist obrnil tudi glavo. Tudi barvni prehodi so na obeh slikah podobni, od hladnih svetlih tonov prehajajo v rožnate in na vrhu v tople zlato rumene barve.

Leta 1873 je Wolf za Dolenjo vas pri Ribnici kot pedant *Brezmadežni* naslikal še *Sv. Antona Padovanskega*. Gre za tradicionalno upodobitev pred oltarjem klečečega svetnika, ki se mu je na oblaku prikazal mali Jezus. Kompozicijo je Wolf ponovil leta 1880, ko jo je naslikal za Šentvid nad Ljubljano. Medtem ko prva podoba učinkuje nekoliko shematično, je drugo razgibal s svetlobo in senco in s tem dosegel prepričlivejši vtis nadnaravnega dogajanja. Leta 1874 je nastala velika oltarna kompozicija *Sv. Jurij* za Šentjur pri Celju (sl. 98) z zmagovitim svetnikom v sredini. Za to sliko se je ohranil tudi osnutek (sl. 99), na katerem so figure sv. Jurija in princeze ter angela trdno povezane v celoto, medtem ko na izgotovljeni podobi učinkujejo bolj togo.

Wolf tudi v drugi polovici sedemdesetih let nadaljuje z idealistično zasnovanimi kompozicijami, vendar tako monumentalnih, klasično harmoničnih, enotnih in preprostih ter hkrati beneško velikopoteznih slik ne ustvari več. Poleg večfiguralnih kompozicij, od katerih so nekatere posnete po predlogah, se nadaljujejo upodobitve z Marijo in s posameznimi svetniki. Leta 1876 je za Planino pri Ajdovščini naslikal *Poveličanje sv. Kancijana in tovarišev*. Svetniki na oblakih so nanizani v polkrogu, nad tabernakljem. To je prva slika, na kateri opazimo, da se začne izgubljeni italijanski lepotni ideal in da postajajo obrazi domači in navadni: tako se je sv. Kancijanila, ki sicer izvira iz Veronesejevih upodobitev beneških dam, spremenila v preprosto svetnico. Za podružnico na Suši pri Zalem logu je Wolf v letih 1878 in 1879 naredil slike za vse tri oltarje, *Loretsko Mater božjo* za véliki oltar in *Poklon kraljev* (sl. 100) ter *Smrt sv. Jožefa* za oba stranska. Tudi *Loretska Marija*, ki sedi na oblaku nad nočno krajino, kjer plavajo angeli z loretsko hišico, je izgubila beneško mehko ter postala resna in hkrati otrpla. Kompozicijo za prizor *Poklon kraljev* je Wolf

posnel po Correggiovski sliki *Dan oziroma Madona sv. Hieronima*, tako da je figure spremenil v vsebinskem smislu in nekoliko preoblikoval prizorišče. *Smrt sv. Jožefa* nakazuje nadaljnji razvoj: vse tri figure so naslikane v prvem planu in pred skopo nakazanim ozadjem. V sredini napol leži umirajoči Jožef, podpirata ga Marija in Kristus. Diagonalno držo Jožefovega telesa, ki naglašata žalostni dogodek, poudarja tudi zavesa v ozadju. Medtem ko Marija in Jožef stiskata glavi in njuna obraza izražata tiho bolečino, je Kristus tako kompozicijsko kot čustveno odmaknjen od svojih staršev. Leta 1879 je Wolf za trnovsko cerkev v Ljubljani naslikal *Sv. Alojzija*, ki ga je bržkone posnel po nazarenski predlogi. Barve so ubrane v enotnih rjavkastih tonih. Ob lepem mladeniču z razpelom v rokah so na mizi razpostavljeni lilija, bič in knjiga ter simbola minljivosti, krona in lobanja, ki so naslikani realistično natančno.

Od stenskih slikarij iz tega obdobja je treba omeniti predvsem dve. S poslikavo prezbiterija v *Trbovljah* leta 1875 je Wolf dopolnil svojo zgodnje delo (sl. 42-46). Zanimiva je zlasti kompozicija v prvi banji, ki prikazuje *Vnebovzetje s cerkvenimi očeti* in pri kateri se je Wolf spet naslonil na Correggiova dela iz Parme, sicer pa zasnoval slikarijo iluzionističnih kvalitet. V poletjih 1876 in 1877 je s poslikavo sten v *vipavskem prezbiteriju* dopolnil Jelovškovo baročno fresko na oboku (sl. 47-59). Po stenah je razprostrl cikel prizorov iz legende vipavskega patrona sv. Štefana, ki jih je vključil v monumentalen visokorenesančni okvir Veronesejevega tipa. Na levi steni je uprizoril dogodka iz življenja sv. Štefana kot diakona, na desni *Štefanovo mučeniško smrt* in na oltarni njegov vnebohod. Idealistični koncept je obogatil z realističnimi prvinami, saj je posamezne osebe naslikal s portretnimi potezami tedaj živečih Vipavcev, realistična pa je tudi čustveno globoko dojeta interpretacija dogodkov, medtem ko je oltarno fresko *Štefanovega poveličanja* z baročnim gibanjem navzgor mojstrsko povezal z iluzionistično poslikavo na stropu. Enotno in velikopotezno zasnovan cikel, ki se harmonično prilagaja barokiziranemu prostoru in starejši obočni slikariji, je eno najboljših del stenskega slikarstva 19. stoletja na naših tleh.

Wolfova zadnja dela, ki so nastala v osemdesetih letih do slikarjeve smrti 1884, označuje več skupnih potez. Namesto italijanskega lepotelega tipa se pojavljajo vsakdanji, navadni obrazi, hkrati figure otrpnejo in otrdijo, istočasno stopijo v ospredje, medtem ko prizorišče dogajanja ni več tako pomembno. Nekatera zadnja dela razodevajo tudi slikarjevo utrujenost in pojevanje ustvarjalnih moči, saj se kompozicijski obrazi in posamezne figure začno ponavljati.

Leta 1880 nastaneta dve monumentalni svetniški upodobitvi, obe izrednih mer (prva meri v višino okoli 5m, druga pa čez 3m) in namenjeni za okras velikih oltarjev. To sta sliki *Sv. Anton Puščavnik v Železnikih* (sl. 103) in *Sv. Peter in Pavel v Zagorju ob Savi* (sl. 102). Prvi prizor je Wolf postavil v skalnato, z drevjem poraslo krajino in svetnika ter Kristusa povezal z diagonalo. Ob svetniku, ki kleči pred jama in se ozira h Kristusu, ki se mu je prikazal na oblaku, je naslikal vrsto njegovih atributov, knjige, križ z zvoncema, prašička

in v ozadju bežečega hudiča. Medtem ko ima Kristus tradicionalen idealiziran obraz, so ostre poteze Antonovega obraza precej realistične. Prvaka apostolov v Zagorju je Wolf enega ob drugem predstavil pred mogočnimi stebri, med katerimi vidimo nebo z oblaki, in ob arhitekturnem podstavku. Svetnika sta v prvem planu in frontalno pred gledalcem, njuna obraza kažeta tradicionalne poteze, vendar sta hkrati resna in zamišljena in le malo idealizirana. Vse podrobnosti so odpadle, pred nami sta le Kristusova učenca, ki molče opozarjata na svoje poslanstvo. Sliko je Wolf zasnoval v naslonu na Tizianovo oltarno podobo *Pala Pesaro* (sl. 101), po kateri se je že večkrat zgledoval, vendar je v smislu poenostavljanja in hotene preprostosti ustvaril simetrično kompozicijo z zgolj dvema figurama. Značilno je ozadje s stebri, nebom in oblaki, po slavnem vzoru pa je oblikovan tudi lik sv. Petra, ki je Tizianovemu enak po drži in draperiji.

V zadnjih letih je Wolf ponovil tudi nekatere prejšnje kompozicije, med njimi *Brezmadežno* in *Sv. Antona Padovanskega* leta 1880 za Šentvid nad Ljubljano. *Roženvensko Marijo* iz Ribnice je nekoliko poenostavljeno naslikal za Železnike, Horjul in na banderu v Kranju. Izginilo je nekaj detajlov v ozadju, figure so postale toge, obrazi so izgubili plemenite poteze in postali bolj domači. Iz tega časa je tudi nov, sicer pa tipično nazarenski motiv *Sv. Jožef z Jezusom*, ki ga je Wolf naslikal za Železnike, na srednji tabli drugega *triptiha*, ki ga hrani Narodna galerija v Ljubljani, in na kranjskem banderu. Oltarna kompozicija *Spreobrnjenje sv. Pavla v Mavčičah* iz leta 1881 je le nekoliko spremenjena kopija Schnorrovega motiva. Tudi posamezne figure se prično ponavljati: sv. Jožef iz Železnikov je nastal v naslonu na sv. Petra v Zagorju ob Savi, Kristus, ki se je na sliki v Mavčičah prikazal Pavlu, pa je podoben tistemu, ki se je prikazal sv. Antonu Puščavniku v Železnikih.

V zadnjih dveh letih Wolfovega življenja so nastale slike, *Sv. Barbara* za Zagorje ob Savi in *Marija kraljica z Jezusom ter Ecce homo* za Rako. Na vseh treh podobah je prizorišče zelo skrčeno. *Sv. Barbara* (sl. 104) stoji na travniku in čeprav še vedno obuja spomin na Veronesejeve beneške dame, je bolj preprosta. Da gre za poudarek na liku svetnice, kažeta figurici rudarjev, katerih obraza imata sicer portretne poteze dveh domačinov, vendar se kot lutki dvigata izza rožnega grma. *Marija z Jezusom* v rokah (sl. 105), je po postavitvi na oblak in s spremljajočimi angeli podobna upodobitvam *Brezmadežne*, vendar so figure toge in otrple. Kristus, Pilat in vojak na sliki *Ecce homo* (sl. 106) so postavljeni pred plitvo arhitekturno ozadje, stojijo eden ob drugem, nekoliko naprej je pomaknjen le Kristus v sredini. V teh zadnjih delih se je Wolf popolnoma osredotočil na figure, ki jih je prikazal pred krajino, na oblakih ali pred arhitekturnim ozadjem, vendar je prizorišče drugotnega pomena. Figure so postavljene frontalno in tik pred gledalca, drže so sicer kontrapostne, vendar toge, obrazi so otrpli, poteze pa izdajajo zamišljenost in žalost.

Izmed zadnjih stenskih slikarij velja omeniti zlasti dve poslikavi v novodobnih cerkvah. Dekoracijo prezbiterija v *Ribnici* iz leta 1880 (sl. 60-64) lahko primerjamo s podobno, prvotno barvno in

ornamentalno prav tako bogato slikarijo v prezbiteriju na *Vrhniki* (sl. 20, 21): v soglasju z novoromansko arhitekturo je Wolf to pot izbral romanske vzorce in z njimi poudaril vse aktivne arhitekturne sestavine ter v sistem pisane ornamentike vključil figuralne prizore. V letih 1881 in 1883-1884 je poslikal vse tri oltarne stene v cerkvi v *Zagorju ob Savi* (sl. 67-70), pri čemer je stenske freske zasnoval v povezavi z oltarji oziroma oltarnimi podobami pod njimi. Tako je v prezbiteriju v enovito celoto povezal apostola *Petra in Pavla* (sl. 102) s *Kristusom z evangelisti* nad njima, oltarja pod obema stranskima freskama v ladji pa so leta 1967 ob obnovitvenih delih odstranili. Ti dve veliki freski, ki prikazujeta *Sv. Barbaro kot zavetnico rudarjev* in *Marijo kot zavetnico Kristjanov* in prekrivata vso obsežno površino stene, sta s kompozicijskega vidika razdrobljeni in učinkujeta shematično ter sta kvalitetnejši v posameznostih kot v celoti.

Nazarensko umetnost, ki je postala sinonim za cerkveno umetnost preteklega stoletja, so na začetku 19. stoletja pobudili nemško govoreči umetniki, ki so se v želji po neposrednem stiku z italijansko umetnostjo zbrali v Rimu, od koder se je novonemška religiozno-patriotska umetnost kmalu začela širiti po vsej Evropi. Glede na historično usmeritev so si za svoj ideal izbrali srednjeveško oziroma zgodnjerenesančno umetnost, pri čemer so želeli združiti nemško umetnost Dürerjevega časa z italijansko umetnostjo Rafaelovega kroga, ikonografsko pa sta bili v središču njihovega programa religiozna in široko pojmovana zgodovinska motivika. Nazarenska umetnost, ki je stopila v službo cerkve in države in postala tako imenovana uradna umetnost, se je realizirala predvsem na dveh velikih in vplivnih področjih, na področju stenskega slikarstva in v ilustriranju zgodovinskih legend, pravljič itd. Janez Wolf se je okoli srede stoletja, ko se je začel šolati, že lahko seznanil s sočasno smerjo v cerkvenem slikarstvu in po zgledu nemških nazarencev je tudi on iskal vzore v starejši umetnosti. V nasprotju z večino pripadnikov nazarenske smeri, ki jim je bil veliki ideal Rafael, sodi Wolf v tisto skupino slikarjev, ki so se šolali v Benetkah, kjer so kot vzor veljali mojstri beneškega renesančnega slikarstva, v prvi vrsti Tizian in Veronese.

Osnovne formalne poteze Wolfovega slikarstva kažejo značilnosti nazarenske umetnosti. Poudarek je na figuraliki, gre za velike in idealizirane figure in za figuralno maloštevilne kompozicije, ki so urejene po klasičnih pravilih, prizorišča, bodisi arhitektura bodisi krajina, so idealizirana, slike pa zaznamujeta umirjenost in statičnost. V nasprotju z zgodnjimi nazarenskimi deli, ki jih zaradi vpliva nemške poznogotske in renesančne umetnosti opredeljujejo številne realistične podrobnosti, teh pri Wolfu ne srečujemo. Po eni strani sodi že v poznejše obdobje nazarenstva, v čas, ko so nazarenci začeli zanemarjati detalj in so se osredinjali na bistveno, po drugi strani pa sta pri njem prevladali beneški sumarnost in velikopoteznost. Izmed detajlov se na Wolfovih slikah najbolj pogosto pojavljajo cvetlice, lilije in vrtnice ali rožni grmi.

V skladu z nazarenskim pojmovanjem so z vsebinskega vidika poudarjeni čustveno razpoloženje, intimnost in pripovednost. Na eni strani srečujemo motive iz Marijinega in Jezusovega življenja ter iz

svetniških legend, po drugi strani pa so številne tudi upodobitve posameznih božjih oseb, predvsem Marije, in svetnikov kot predstavnikov ter oznanjevalcev krščanske vere (apostoli, evangelisti, cerkveni očetje) ali kot zavetnikov in priprošnjikov, ki izkazujejo usmiljenje in zbujajo pobožna čustva, medtem ko upodobitve poveličanj oživljajo baročno motiviko. Pripovednost se v prvi vrsti in najbolj očitno kaže v ciklih stenskih poslikav, kjer se pred gledalcem vrstijo prizori, kot da se pred njim odvija zgodba (zlasti v *Trbovljah*, *Vrabčah* in *Vipavi*), v manjšem merilu pa tudi pri okrasu raznih delov cerkvene opreme s številnimi malimi slikami (na primer upodobitve na *oltarnih predelah* v Stari Loki).

Neposreden nazarenski vpliv razodeva posnemanje nazarenskih del, ki so bila od srede 19. stoletja znana po vsej Evropi. Sprva so jih razširjali s pomočjo različnih grafičnih tehnik, pozneje tudi s fotografijo. Še posebej popularni so bili cikli svetopisemskih zgodb, med katerimi je bila najbolj znana Schnorrova *Biblija v slikah* z 240 lesoreznimi upodobitvami iz stare in nove zaveze, ki je izšla med leti 1852 ter 1860. Nazarenske motive so kot predloge uporabljali številni cerkveni slikarji, bodisi ker niso imeli časa za samostojno ustvarjanje, bodisi ker tega niso bili sposobni ali pa so to od njih zahtevali naročniki. Tudi Wolf je predvsem zaradi pomanjkanja časa večkrat posegel po že uveljavljenih nazarenskih kompozicijah. Tako je *križev pot* v vseh štirih primerih zasnoval po zgledu znamenitega križevega pota avstrijskega nazarenca Josefa Führicha, najbolj pogosto pa je uporabljal prav Schnorrovo *Biblijo* in Schnorrove motive — poleg Tizianovih in Veronesejevih — kopiral največkrat. Celotne kompozicije je posnel predvsem v zgodnjih letih, večinoma pa je povzemal le posamezne figure ali figuralne skupine in jih vključeval v samostojno zasnovane slike. Tudi kadar je posnel celotne motive, ni kopiral suženjsko, temveč je ustvaril dobre kopije, ki jim je znal vdihniti življenje (*Izgon iz raja* v Stari Loki /sl. 80, 81/ ali *Kristus in Samarijanka ob vodnjaku* v Šentvidu nad Ljubljano /sl. 88/). Pogosto je kompozicije predelal in jih prilagodil danim možnostim in tako nemalokrat ustvaril celo prepričljivejša dela (*preroki v lunetah* v *Štjaku* /sl. 10-17/ in sliki s *sv. Pavlom* na *Vrhniku* /sl. 22-24/), ali pa je v lastne kompozicije vključeval posamezne posnete figure (značilni primer je lik *sv. Štefana* na prizoru, ko je sprejet med diakone, ki ga je prvič naslikal na *predeli* v Stari Loki /sl. 82, 83/, v monumentalnem merilu pa na steni prezbiterija v *Vipavi* /sl. 50/). Sicer pa je največkrat in v različnih inačicah naslikal Schnorrovega boga Očeta in posamezne figure ali skupine farizejev.

Na Wolfov slikarski razvoj je odločilno vplivalo italijansko, posebej beneško renesančno slikarstvo, predvsem iz 16. stoletja, kar se kaže na več načinov. Po eni strani gre za posnemanje tako celotnih kompozicij kot detajlov, po drugi pa je beneško slikarstvo vplivalo na Wolfov način slikanja tako glede kompozicijskih zasnov kot glede posameznih sestavin. V največji meri se je zgledoval po Tizianu in Veroneseju, delno tudi po Giovaniju Belliniju, od slikarjev izven beneškega kroga pa je večkrat kopiral Correggia.

Od Tizianovih slik sta ga pritegnili predvsem dve, *Assunta* in *Pala Pesaro*. Največkrat je kopiral prav *Assunto* (sl. 1), povečini zgornji del z Marijo in bogom Očetom. Tudi slika *Madona družine Pesaro* (sl. 101) je nanj naredila močan vtis, tako kompozicijska zasnova s stebri in stopnicami kot posamezne prvine (očitni naslon kažeta kompoziciji *Sv. Uršula in Alojzij* v Vidmu-Dobrépoljah /sl. 75/ ter *Sv. Peter in Pavel* v Zagorju ob Savi /sl. 102/). Najbolj pogosto se je Wolf zgledoval po Veroneseju in njegovi slavni sliki *Zaroka sv. Katarine* (sl. 74). Sedeča angela na levi, ki bereta knjigo (sl. 33), je naslikal celo večkrat (v *Trbovljah* kot spremljevalca kralja Davida, kot samostojni figuri na stropu v *Vrabčah* /sl. 34/ in drugod), sv. Katarina, ki jo je v Vidmu-Dobrépoljah upodobil kot sv. Uršulo (sl. 75), pa je postala vzor za vrsto njegovih ženskih likov. Po zgledu Veronesejeve kompozicije *Pala di San Zaccaria* (sl. 94) je samostojno zasnoval *Roženbensko Marijo* za Ribnico (sl. 95), v *Vipavi* pa mu je kot vzor za arhitekturno razčlenjeno poslikavo sten služila monumentalna *Gostija v Levijevi hiši* (sl. 48, 49). Nekatere slike razodevajo tudi naslon na beneško slikarstvo 15. stoletja in na dela Giovannija Bellinija ter njegovih sodobnikov (prvi *triptih* /sl. 72/, *Marija v Slovenskih Konjicah* /sl. 79/ in *Zadnja večerja* v Preddvoru /sl. 89/), večkrat pa se je Wolf zgledoval po Correggiu, ki je bil v vseh obdobjih vzor mnogim slikarjem. Tako je iz parmske cerkve San Giovanni Evangelista (sl. 31, 44) posnel *Janeza Evangelista* in *Marijo* (upodobil ju je v *Vrabčah* /sl. 32/ oziroma v *Trbovljah* /sl. 46/), kompozicijo *Madona sv. Hieronima* pa je za Sušo pri Zalem logu preoblikoval v *Poklon kraljev* (sl. 100).

Kakor nazarenska dela je Wolf tudi beneške slike uporabljal kot predloge, vendar jih je le redko zgolj kopiral. Večinoma gre za predelavo kompozicijskih obrazcev in za prilagoditev novi nazarenski preprostosti, po drugi strani pa za privzemanje posameznih detajlov in vnašanje teh v lastne kompozicijske sheme. Beneški vpliv pa se ne kaže le v posnemanju konkretnih del, temveč ga razodevajo tudi nekatere sestavine Wolfovega slikarstva: arhitekturna prizorišča, lepotni tipi, bogata draparija in harmonične barve.

Prizorišče Wolfovih slik je večinoma idealizirana arhitektura z nepogrešljivimi stopnicami in vitkimi ter hkrati mogočnimi stebri, posamezne arhitekturne elemente pa dekorira renesančni akant. Takšne scenarije, v katere Wolf postavlja svoje like, je lahko opazoval na beneških slikah, zlasti Veronesejevih, eden značilnih primerov pa je tudi Tizianova *Pala Pesaro* (sl. 101).

Beneško slikarstvo je v določeni meri vplivalo na izoblikovanje Wolfovega lepotnega tipa ženske figure in angela. Značilna je beneška dama s svetlimi, zlatimi in rahlo valovitimi lasmi, prepletenimi z biserno ogrlico, s polnimi lici in mehкими potezami. Gre za Veronesejev tip ženske lepote, kakršna je sv. Katarina (sl. 74), ki jo je Wolf naslikal kot sv. Uršulo (sl. 75), po vzoru tega lepotnega ideala pa je nastala tudi večina drugih ženskih likov: sv. *Cecilija* v *Trbovljah* (sl. 4), *Roženbenska Marija* v Ribnici (sl. 95), sv. *Marjeta* v Šentjurju pri Celju (sl. 98) in že podomačeni sv. *Kancijanila* v Planini pri Ajdovščini ter sv. *Barbara* v

Zagorju ob Savi (sl. 104). Tudi lik lepega angela s svetlimi, kodrastimi lasmi in z idealiziranimi, a hkrati izrazitimi potezami izvira iz Veronesejevih upodobitev: to so njegovi slavni muzicirajoči angeli, ki jih poznamo tako z oltarnih slik (sl. 33) kot še posebej s stropa Biblioteke v Benetkah. Wolfovi angeli spremljajo svetnike in Marijo, tako *apostole v Trbovljah* (sl. 3), med najlepše sodi tisti ob Danijelu v *Štjaku* (sl. 13), dalje jih srečamo na stropu prezbiterija v *Vrabčah* (sl. 34-36), ob *Brezmadežni* (sl. 92) in poleg *Roženvenske Marije* (sl. 95).

Beneški vpliv razodeva slikanje draperije. Ženske osebe so mnogokrat odete v razkošna, vzorčasta oblačila, kakršna je Wolf lahko videl na Tizianovih, Veronesejevih in drugih beneških slikah. Bogato oblečena beneška dama je na primer *sv. Cecilija v Trbovljah* (sl. 4), v razkošno draperijo pa so odeti tudi nekateri svetniki, tako umirajoči *sv. Štefan v Vipavi* (sl. 56) in drugi.

Kot nazarenci tudi Wolf slika s svetlimi barvami, vendar njegove barve niso tako čiste in pisane, kajti pod beneškim vplivom so postale tople in harmonično usklajene. Prav zaradi beneškega vpliva se je Wolf izognil nazarenski hladnosti kot tudi ploskovitosti in podrobnemu opisovanju. V nasprotju z nazarenskimi hladnimi in lokalnimi barvami so Wolfove tople in skladno ubrane v enotnih tonih, dalje sta nazarensko risbo in ploskovitost zamenjali beneška plastičnost in mehkoča. Wolf se ne ustavlja na posameznostih kot je značilno zlasti za zgodnje nazarence, temveč sumarno obvlada slikarsko ploskev, bodisi na platnu bodisi na steni, in je velikopotezen v smislu starih beneških mojstrov. Po drugi strani pa so Wolfova dela v nasprotju z beneškim bogastvom in razkošjem, polnostjo in posvetnostjo nazarensko predelana in prečiščena, poduhovljena, hkrati pa prežeta z resničnimi čustvi, in kot taka izžarevajo notranje življenje in moč.

Janez Wolf je v našem slikarstvu prekinil z baročnim izročilom, ki sta ga čez sredo stoletja vzdrževala celo Matevž Langus in Franz Kurz von Goldenstein, čeprav sta bila že pod močnim vplivom romantične nazarenske smeri, daleč v drugo polovico pa so ga nadaljevali številni podeželski slikarji in podobarji, tako Štefan Šubic, Jurij Tavčar »Idrijski«, Janez Gosar st., tudi Pavel Künl in drugi. Čeprav je Wolf v cerkvenem slikarstvu povsem uveljavil nazarenske ideale, se v njegovih delih občasno še vedno pojavljajo nekatere posameznosti, ki opozarjajo na barok — vendar v tem primeru ne gre več za tradicijo, kajti Wolf se je doma šolal premalo časa in je v Benetkah začel popolnoma na novo in v novem duhu, temveč za sèm ter tja zavestno oživljanje tega, na Slovenskem tako udomačenega in priljubljenega načina umetnostnega izražanja.

Na baročno umetnost navezujeta predvsem dve značilnosti, to sta kompozicija s prizoriščem na oblakih in v sklopu stenskega slikarstva prilagajanje poslikav baročnim prostorom. Pri prvih, kjer se dogajanje odvija v irealnem prostoru, na nebu oziroma na oblakih, gre za upodobitve svetniških poveličanj in priprošenj. Omeniti velja predvsem sliko *sv. Rupret pred sv. Trojico* v Šentrupertu (sl. 85), ki je tudi s kompozicijskega vidika zasnovana na baročen način, saj so figure

razvrščene v zalomljeni diagonali, ter *Sv. Janez Nepomuk in Karel Boromejski* v Šentjurju-Podkumu, ki eden ob drugem klečita na oblakih in se ozirata v nebo. Pri stenskih poslikavah v baročnih cerkvah se je Wolf zavestno prilagajal arhitekturni govorici in uporabljal nekatere baročne prvine. Tako je upodobitve na obokih slikal v rahlih iluzionističnih skrajšavah, na primer v *Trbovljah* (sl. 2), *Štjaku* (sl. 8, 9), *Vrabc̄ah* (sl. 27, 39) in *Črničah* (sl. 40), še posebej mojstrsko pa je oltarno fresko *Poveličenje sv. Štefana v Vipavi* (sl. 59) z gibanjem navzgor povezal z Jelovškovo iluzionistično slikarijo na oboku barokiziranega prezbiterija.

Kot predstavnik nazarenske umetnosti je Wolf zastopnik idealizma, to je smeri, ki se je v slikarstvu 19. stoletja razvijala vzporedno z realizmom. Zato tudi v Wolfovih delih poleg prevladujočih idealističnih značilnosti, kot so arhitekturna prizorišča, lepotni tipi in klasična uravnotežena kompozicija, srečujemo posamezne realistične poteze.

Kakor je opozoril že Mesesnel, se realistične tendence kažejo v upodabljanju lika, ki ne glede na manjšo ali večjo stopnjo idealizacije razodeva študij po naravi. Wolfove figure so namreč trdni, zemeljski ali z drugimi besedami realni ljudje, ki s svojimi držami in izrazitimi obrazi razkrivajo notranje razpoloženje in čustveno doživljanje. To v prvi vrsti velja za upodabljanje moške figure, tako prerokov, apostolov in evangelistov (na stenah v *Trbovljah* /sl. 3/, *Štjaku* /sl. 12, 13, 16, 17/, na *Vrhniki* /sl. 18, 19/, prvaka apostolov *Peter in Pavel* na oltarni sliki v Zagorju ob Savi /sl. 102/) ter drugih svetnikov (na primer *Janez Krstnik* na Trati v Gorenji vasi /sl. 73/ ali *sv. Rupert v Šentrupertu* /sl. 85/), kot tudi Kristusa in boga Očeta (na stropu v *Štjaku* /sl. 8/ ali v atiki na Raki).

Realistična prvina je vključevanje avtoportretov in portretov v cerkveno sliko, kar je značilno tako za renesančno kot za nazarensko umetnost, po katerih se je Wolf zgledoval. Na prvem *triptihu* (sl. 72) je na stranskih tablah naslikal sv. Nežo in Janeza Evangelista, ki tako z imeni kot s portretnimi potezami opozarjata na njegovo razmerje in poroko z Nežico Sernčevo. Avtoportretne poteze ima tudi angel z napisnim trakom ob sv. Ceciliji v *Trbovljah* (sl. 4) in še nekatere druge svetniške figure. Najbogatejši tovrstni primer je slikarija v *Vipavi* (sl. 52, 53), kjer imajo sv. Štefan in njegovi spremljevalci na nekaterih prizorih portretne poteze tedaj živečih znanih Vipavcev, tako naročnika dekana Jurija Grabrijana, pisatelja Iva Trošta in drugih. Tudi pri zadnjem freskantskem delu v *Zagorju ob Savi* je Wolf nekaj figur naslikal po živečih modelih.

Na tem mestu je treba omeniti Wolfov *Portret Borovskega s hčerko* (sl. 107). Prijatelja je upodobil sedečega pred slikarskim stojalom, na katerem je skoraj izgotovljena slika antične glave, in za njegovim hrbtom hčerko, ki v spuščeni desnici drži knjigo in si je prišla ogledat očetovo delo. Ozadje je preprosto, enobarvno, barve so nasploh temne, zlasti oblačila, tako da so poudarjeni predvsem obraza in roke obeh portretirancev ter slika. Vsebinsko gre za povzdigovanje slikarjevega poklica, s formalnega vidika pa poleg premišljeno urejene in uravnotežene kompozicije opazamo vrsto realističnih potez in

fotografsko natančno slikan obraz Borovskega, sicer pa to Wolfovo sliko, ki je poleg nekaterih pripisanih del¹⁸ njegova edina doslej znana upodobitev posvetne vsebine, lahko označimo kot značilno nazarenski prijateljski portret.

Wolfov vpliv je bil velik in vsestranski. Dokončno je prekinil z baročno tradicijo in povsem uveljavil nazarenske ideale ter oblikoval nov tip cerkvene slike kakor tudi nov tip poslikave prostora. V oltarni podobi je poudarjena osrednja oseba, ki jo Wolf naslika v resnem, čustveno poglobljenem razpoloženju; poleg apostolov in evangelistov ter svetnikov so številne tudi upodobitve z Marijo. Ob oljnem slikarstvu je še pomembnejše stensko, ki ga Wolf ponovno popularizira in oživi njegovo bogato tradicijo, tako da po obdobjih gotike in baroka govorimo o tretjem razcvetu te umetnostne zvrsti pri nas. Pomembno je, da je Wolf način slikanja prilagajal arhitekturi in njenim slogovnim oblikam, saj je v baročnih prostorih uporabljal tudi nekatere baročne prvine, medtem ko je v novodobni, historični notranjščini ustvaril najzgodnejšo nazarensko figuralno-ornamentalno in polihromno bogato slikarstvo na naših tleh, tako prve kot druge pa označujeta za to umetnost značilni umirjena pripovednost in razpoloženska ubranost. Z oltarno sliko in s stensko fresko je Wolf utemeljil poznonazarensko umetnost druge polovice in poznega 19. stoletja, ki so jo njegovi učenci nadaljevali še daleč čez prag 20. stoletja; poleg Simona Ogrina, Antona Jebačina, Ludvika Grilca in drugih velja omeniti še posredna pripadnika Wolfove smeri, Matijo Koželja in Matijo Bradaško, Wolf pa je nedvomno vplival tudi na druge umetnostne zvrsti, tako na večletnega sodelavca podobarja Mateja Tomca. Če je v okviru oficialne umetnosti povsem uveljavil nazarenski historizem, je istočasno tudi odločilno vplival na razvoj našega slikarstva v smeri realizma.¹⁹ V tem pogledu je pomemben poudarek na človeški figuri oziroma Wolfovo prvenstveno zanimanje za človeka, ki ga študira po naravi, saj ne glede na idealizacijo slika realne, zemeljske ljudi brez patetike. Wolfova figura je velika, plastična in umirjena, izrazite poteze obraza pa zrcalijo notranje življenje in čustveno doživljanje. V tej smeri je njegovo delo nadaljeval Janez Šubic, o realizmu v pravem pomenu besede pa govorimo pri drugih dveh Wolfovih učencih, Juriju Šubicu in Antonu Ažbetu, prek katerih vodi pot v impresionizem in v moderno.

In naposled je treba poudariti vpliv Wolfa kot človeka in učitelja z vzvišenimi ideali o umetnosti in njenem poslanstvu, saj se je z njim spremenilo razmerje do umetnika, ki ni več obrtnik, temveč k najvišjim idealom stremeč ustvarjalec. Učencem je znal vcepiti spoštljiv odnos do umetniškega poklica in umetnost je pojmoval kot »odgovorno nalogo, za katero ni noben trud premajhen«.²⁰ Prav v tem resnem odnosu do dela, do umetniškega poklica in do umetnosti, v odnosu, ki ne pozna nobene površnosti in ki izvira iz trdnega prepričanja o pravem naziranju,

¹⁸ To so *Portret mladeniča* (gl. kat. 118) in osnutka za poslikavo stropov v Deželnem oziroma Narodnem muzeju v Ljubljani (gl. Mesesnelovo besedilo, op. 202*).

¹⁹ France Mesesnel, Petdeset let slovenskega slikarstva: Povodom razstave slovenskega modernega slikarstva v Pragi in v Ljubljani leta 1927, *DS, XXXXI*, 1928, p. 146 (ponatisnjeno v: F. Mesesnel, *Umetnost in kritika*, op. cit., p. 201).

²⁰ Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, p. 164.

lahko razumemo »tisti tako poudarjeni Wolfov testament, ki so ga razglašali njegovi učenci in za katerega je trdil Anton Ažbe, da ga hrani kot največje razkritje«. ²¹

Z monografijo o Janezu Wolfu smo želeli počastiti spomin na enega naših velikih umetnikov, saj smo pred kratkim praznovali stoletnico njegove smrti, in ob tej priložnosti naj ponovimo misli neznanega »opazovalca« izpred petdesetih let, ki je zapisal, da Wolf ni bil le »nenavaden umetniški talent, slikar velikega sloga, idealist v vsem dejanju in v delu«, temveč tudi »oče nove dobe v slovenskem slikarstvu«. ²²

²¹ Ibid.

²² Opazovalec, Janez Wolf (Ob petdesetletnici smrti), *Sja*, III, 1934, 49, p. 4.

Katalog der Sammlungen

Die Sammlungen des ...
bestehen aus ...
sind ...
werden ...

Sammlung ...

Die ...
bestehen aus ...
sind ...
werden ...

Sammlung ...
bestehen aus ...
sind ...
werden ...

Sammlung ...
bestehen aus ...
sind ...
werden ...

Die ...
bestehen aus ...
sind ...
werden ...

Die ...
bestehen aus ...
sind ...
werden ...

Die ...
bestehen aus ...
sind ...
werden ...

Die ...
bestehen aus ...
sind ...
werden ...

KATALOG CATALOGUE

Die ...
bestehen aus ...
sind ...
werden ...

Die ...
bestehen aus ...
sind ...
werden ...

Die ...
bestehen aus ...
sind ...
werden ...

Die ...
bestehen aus ...
sind ...
werden ...

STENSKA SLIKE (FRESKE)

1 *Leskovec pri Krškem,*
p.c. sv. Ane

Okoli 1842—1843

Dve sliki na oboku ladje — obnovitev
Wolfovo delo ni datirano. Ko je Wolf 1841 nehal obiskovati gimnazijo v Novem mestu, je šel v uk k sobnemu slikarju Gorenjcu, pozneje je odšel v Ljubljano in v Linz, 1845 pa so ga poklicali k vojakom. V podružnici v Leskovcu je verjetno delal v času, ko se je učil pri Gorenjcu.

Krajevna tradicija in večidel tudi strokovna literatura pripisujeta delo Wolfu, vendar je bolj verjetno, da je le popravil in obnovil starejši sliki, kar ugotavljata tudi F. Stelè in E. Cevc.

Razpokani freski sta pred približno 10 leti odpadli z oboka. Negativa obeh slik hrani Zavod SRS za varstvo naravne in kulturne dediščine v Ljubljani.

Arhitektura
Baročna cerkev.

Opis

Na ravnem stropu sta bili v razgibanih štukturnih okvirih sliki *Brezmadežna* in *Vnebovzetje*. *Brezmadežna* je bila upodobljena med staršema, sv. Ano in sv. Joahimom, zgoraj so bili sv. Duh, bog Oče in trije putti, spodaj pa večji angel. Na drugem prizoru je bilo pod Marijo naslikanih pet apostolov. Freski sta kazali baročne značilnosti: nadnaravno dolge figure so bile razgibane, draperija je padala v zalomljenih gubah, obrazi so bili zabuhli, pogledi pa obrnjeni navzgor. Izraziteje so bile le poteze sv. Joahima in angela na prvi sliki ter apostolov na drugi — morda bi tu lahko spoznali Wolfovo roko?

Literatura

Z.kr. ni ohranjena; Ž. upr.; Wurzbach, 1889, 292; Steska, 1910, 8; France Stelè; *Zapiski*, XLIX, 1930, 36; France Mesesnel, Slovensko krajinarstvo v 19. stoletju, *GMDŠ*, XX, Zbornik ob stoletnici društva 1839—1939, 1939, 406 (ponatisnjeno v: France Mesesnel: *Umetnost in kritika*, ur. Lucijan Menaše, Ljubljana 1953, 121); Dvoržak-Moder, 1972, 5, kat. 1; Emilijan Cevc, Kulturni spomeniki v Krškem in bližnji okolici, *Krško skozi čas 1477—1977*, Zbornik ob 500-letnici mesta, Krško 1977, 185.

2 *Ljubljana,*
Deželna civilna bolnišnica

Okoli 1847

Kapela sv. Jožefa

Gre za poslikavo v nekdanji cerkvi diskalceatskega samostana (oz. bosonogih avguštincev) na Ajdovščini, ki ga je Jožef II.

1786 razpustil in ki so ga nato prezidali v bolnišnico; nekdanja cerkev sv. Jožefa je v novo ustanovljeni bolnišnici služila kot kapela. V tej cerkvi je med 1737—1742 in 1746 slikal Franc Jelovšek (več stranskih kapel, portal in pročelje). Poslikavo omenja Wolf sam, in sicer v dveh pismih Ivanu Borovskemu, od katerih prvo ni datirano, drugo pa je iz 1848.

Bolnišnica je bila porušena ob potresu leta 1895; kmalu za tem je bila dograjena nova Deželna bolnišnica na Zaloški cesti.

Opis

Iz Wolfovih pisem ni razvidno, kaj naj bi v kapeli poslikal, saj v prvem omenja le, da »v špitalski kapeli šele danes oder postavljajo«, v drugem pa pravi, »... ko sem okrasil kapelo v deželni bolnici...«.

Literatura

P.v. Radics: *Geschichte des landschaftlichen Civilspitales in Laibach*, Laibach 1887; Steska, 1910, 67, 73; Stane Mikuž, Ilovšek Franc, baročni slikar 1700—1764, *ZUZ*, XVI, 1939—1940, 23—24, 26, 28—29.

3 *Dobrova pri Ljubljani,*
ž.c. Marijinega vnebovzetja

1858

Marijino znamenje

Tako im. »znamenje pri mežnarju« je stalo pod cerkvijo, ob cesti, ki pelje v Horjul. Slikarja ni datirana; V. Steska jo omenja kot eno prvih Wolfovih del po vrnitvi iz Benetk pozimi ali zgodaj spomladi 1858.

Znamenje so zaradi razširitve ceste podrli leta 1957.

Opis

Kakor je moč razbrati iz literature, je Wolf naslikal dve freski, *Mater božjo* in *Boga Očeta*. Slednjega, ki ga je naslikal na čelu, je posnel po Tizianovem liku z *Assunte*. V. Steska tudi omenja, da je bil bog Oče kvalitetno boljši kot »še precej trdo risana« Marija (Steska, 1910, 12).

Literatura

Z.kr.; Ž. upr.; Anton Lesjak: *Zgodovina dobrovske fare pri Ljubljani*, *Zgodovina farâ ljubljanske škofije*, X, Ljubljana 1893, 114; Steska, 1910, 12, 112; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 307; Dvoržak-Moder, 1972, 7, kat. 8.

4 *Ljubljana, Trnovo,*
ž.c. sv. Janeza Krstnika

1859

Prezbiterij

Iz literature ni mogoče ugotoviti, ali je šlo za poslikavo oboka (Steska) ali oltarne stene (*Novice*, Vrhovnik).

Sodelavec: Ivan Borovsky.

Slikarija je bila uničena ob potresu leta 1895. Sedanja slikarija je delo Mateja Sterena iz leta 1901.

Arhitektura

Novoromanska cerkev (1854—1855).

Opis

Slikarija je bila ornamentalnega značaja.

Literatura

Z.kr. ni ohranjena; —, Hvala domačih mojstrov, N, XVII, 1859, 400—401; Steska, 1910, 12; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 307; Ivan Vrhovnik: *Trnovska župnija v Ljubljani*, Ljubljana 1933, 327, 342—343; Stelè, 1947, 208; Mole, 1965, 103; Dvoržak-Moder, 1972, 7, kat. 10.

5 Trbovlje, sl. 2—5 ž.c. sv. Martina

1860—1861 in 1863

Dve sliki na pročelju, ladja in slika v levi kapeli

Na sliki *Sv. Cecilija ob orglah* je napis: »Hvala vsim, ki so meni pripomogli v čast Božjo narediti te podobe. Janez iz Leskovca.«; datacija in podpis zidarja sta na isti sliki: »29. 8br 1860 el murer ex stá Tita Zuliani.« F. Mesesnel navaja, da so bili datirani vsi prizori v levih lunetah (op. 61). Leta 1860 (od 15. 8. do 29. 10.) je Wolf naredil sliko *Sv. Družina* na pročelju in prizore v levih lunetah v ladji, 1861 sliko *Bog Oče* na pročelju in prizore v desnih lunetah ter poslikal obok ladje, 1863 pa je naredil sliko *Sv. Alojzij* v levi kapeli. (Gl. tudi kat. 21.)

Pomočnik: Ivan Borovsky (ornamentika).

Restavracije

Slabo ohranjeno slikarijo so prvič restavrirali leta 1921, delo je prevzel Frančišek Horvat. Sliko *Sv. Martin na konju deli plašč z beračem* je vlaga tako uničila, da jo je moral naslikati na novo, druge slike in ornamentiko pa je le očistil. Sliko *Sv. Družina* na pročelju so tedaj odstranili.

Slikarijo v ladji je leta 1963 restavriral Izidor Mole (ZSV); sign. in dat. na sliki *David kralj harfist*: »avgust 1863 (?) Wolf . . . julij 1963 Molè«. Zaradi slabe vezave v ometu in zaradi vpliva močno onesnaženega zraka je bila slikarija zelo slabo ohranjena. Sliki *Sv. Martin na konju deli plašč z beračem* in *Vnebovzetje* ter prizore v desnih lunetah je moral nadomestiti s kopijami, druge slike pa je le očistil. Ornamentiko je po originalnih vzorcih naslikal na novo, nekaj cvetličnih motivov ob stropnih slikah in med kapami je prebelil. Pilastre, ki so bili prvotno marmorirani, in stene so tedaj na novo tonirali. Slabo ohranjeno sliko *Bog Oče* na pročelju so odstranili; negativ hrani Zavod SRS za varstvo naravne in kulturne dediščine v Ljubljani.

Sliko v levi kapeli je leta 1965 restavriral Izidor Mole (ZSV), vendar zaradi vlage spet kaže znake propadanja.

Arhitektura

Baročna cerkev (obnovljena 1855): ladjo križe banja s petimi in pol pari globokih kap.

Opis

Pročelje:

V medaljonu nad vhodom je bila naslikana *Sv. Družina*, v luneti nad vrati pa *Bog Oče*. Slednji je nekoliko spominjal na podobo boga s Tizianove *Assunte*.

Ladja:

Prizore, ki jih je Wolf naslikal v lunetah, na vsaki strani jih je pet in pol, pojasnjujejo napisi v kapah. Ob koru sta zavetnika glasbe *David kralj harfist* in *Sv. Cecilija ob orglah* (sl. 4). David spominja na lik s Schnorrovega prizora *David psalmist* (136), angela s knjigo pa sta posneta z Veronesejeve slike *Zaroka sv. Katarine* (sl. 74). Na sliki s sv. Cecilijo, ki jo je Wolf upodobil kot razkošno oblečeno beneško damo, ima angel z napisnim trakom avtoportretne poteze. V naslednjih šestih poljih so upodobljeni apostoli, po dva v vsaki luneti; na desni strani so *Filip in Jernej*, *Jakob in Janez* ter *Peter in Andrej*, na levi pa *Tomaž in Matevž*, *Jakob in Tadej* ter *Simon in Matija* (sl. 3). V lunetah nad vhodom v kapeli je na desni naslikan *Kristus v tetramorfu*, na levi pa *Sv. Pavel*. V pollunetnih poljih ob slavoločnem loku sta še *Angela z napisnima trakovima*. Slike v desnih lunetah so Moletove kopije, tako da so originalne samo še kompozicijske zasnove. Prizori z zavetnikoma glasbe in s sv. Pavlom se dogajajo v idealizirani arhitekturi s stebri in stopnicami, drug proti drugemu obrnjeni apostoli pa so naslikani v shematizirani krajini, tako da je poudarek na monumentalnih postavah. Sedeče in nekoliko variirane figure izpolnjujejo skoraj vso površino danih ploskev. Na slavoločnem loku sta ob straneh naslikana *Angela z liturgičnim posodjem*, na sredini je napisni trak.

Obok je svetlo, umazano zeleno toniran. Polja v kapah in med njimi izpolnjuje bogat, svetlo siv renesančni akant, med katerega so vpleteni napisni trakovi. Na sredini dolgega oboka je Wolf v razgibanih okvirih naslikal tri prizore: *Vnebovzetje* in ob straneh motiva iz legende župnijskega patrona, *Sv. Martin na konju deli plašč z beračem* in *Poveljanje sv. Martina* (sl. 2). Na prizoru *Vnebovzetje* je na sredini naslikan bog Oče, ki je v grobem posnet po Tizianovem liku z *Assunte*, spodaj med angeli pa plava majhna, skoraj neopazna Marija. V rahlih skrajšavah sta naslikana tudi oba motiva iz Martinove legende. Od vseh treh slik je originalna le *Poveljanje sv. Martina*, drugi dve sta Moletovi kopiji.

Leva kapela:

Na desno steno je Wolf naslikal veliko fresko *Sv. Alojzij* (sl. 5). Prizorišče je napol odprta idealizirana arhitektura. Pred oltarjema na levi kleči svetnik, na katerega trojsjo cvetje trije angeli, ki so priplavali z desne. Pod njimi se odpira pogled v daljno krajino.

Literatura

Ž.kr.; Ž.upr.; —, Od dolenske strani, *ZD*, XVI, 1863, 126; Steska, 1910, 13—15, 104—105, 121; Fr. Stelè, Varstvo spomenikov, *ZUZ*, I, 1921, 87; Vurnik, 1923, 39; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 307, 351; (France) M(esesne)l, Horvat Frančišek, *SBL*, I, 1925—1932, 339; Steska, 1934; France Mesesnel, Slovensko krajinarstvo v 19. stoletju, *GMDŠ*, XX, Zbornik ob stoletnici društva 1839—1939, 1939, 406, (ponatisnjeno v: France Mesesnel: *Umetnost in kritika*, ur. Lucijan Menaše, Ljubljana 1953, 121); Stelè, 1947, 208; Mikuž, 1957, 50; Janko Orožen: *Zgodovina Trbovelj, Hrastnika in Dola, I: Od početka do 1918*, 675; Mole, 1965, 100—101; *VS*, X, 1966, 243; Mikuž, 1971; Dvoržak-Moder, 1972, 7—9, kat. 13; Prelovšek, 1973, 157; Žigon, 1982, 26.

6 *Velike Lašče,*
ž.c. Marijinega rojstva

sl. 6

1861—1862

Prezbiterij

V *Inventarnem popisu* je zabeleženo, da je delo trajalo od 15. 6. do 4. 10. 1863, vsa dosedanja literatura pa navaja, da je Wolf v Velikih Laščah slikal 1861 ali 1862 oziroma med 1861 in 1862.

Pomočnik: Matej Grošelj.

Restavracije

Slikarji je med 1907 in 1912 očistil ljubljanski soboslikar Božič, ki je tedaj tudi ornamentalno poslikal ladjo.

Arhitektura

Novorenesančna cerkev (1858): ravno zaključen prezbiterij krije križni obok.

Opis

Stene so svetlo tonirane, pilastrji so marmorirani. Slavoločni lok in obojni diagonalni so poudarjeni z ornamentalnimi pasovi: na zlati osnovi so naslikane kasete, v teh pa renesančni akant in angelske glavice. V trikotna polja je Wolf na iluzionistični način in s številnimi majhnimi figurami angelov, ki posedajo po oblakih ali plavajo, naslikal *Vnebovzetje* (sl. 6). V polju nad oltarjem so Marija z angeli in nad njo bog Oče. Kompozicijo je Wolf svobodno preoblikoval po Tizianovi *Assunti* (sl. 1), vendar je izpustil apostole in namesto njih naslikal plavajoče angele. Osrednje dogajanje spremljajo igrajoči in pojoči angeli v obeh stranskih trikotnih poljih. Angela s knjigo v levem polju sta posneta po Veroneseju, s slike *Zaroka sv. Katarine* (sl. 74). Trikotno polje nad vhodom v prezbiterij je poslikano le z oblaki.

Literatura

Ž.kr. ni ohranjena; Inv.p.; Steska, 1910, 13, repr. p. 14; *IDKU*, V, 1913, 15; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 307; Steska, 1934; Stele, 1947, 108; Mikuž, 1957, 50; Mole, 1965, 103; Dvoržak-Moder, 1972, 9, kat. 23; Prelovšek, 1973, 156—157.

7 *Stara Loka,*
ž.c. sv. Jurija

1864

Véliki oltar

Wolf je delal dobra dva meseca in prejel 160 fl ter hrano. V *Zgodnji Danici* in v *Inventarnem popisu* je freska datirana 1864, dosedanja literatura pa navaja le, da je Wolf v tej cerkvi 1867 okrasil tabernakelj in poslikal steno za vélikim oltarjem, ne da bi fresko natančneje datirala.

Slika so odstranili (prebelili?) okoli leta 1906, ko so postavili nov marmornati oltar.

Arhitektura

Novoromanska cerkev (1863).

Opis

Na oltarno steno je Wolf naslikal motiv iz legende župnijskega patrona, *Sv. Jurij v borbi z zmajem*. Kakor navaja literatura, ga je posnel po istoimenskem kipu Antona Dominika Fernkorna.

Literatura

Ž.kr.; Inv.p.; —, Iz Stare Loke na Gor., *ZD*, XVII, 1864, 241; Karol Klun: *Franc Ks. Kramer: Njegovo življenje in delovanje*, Ljubljana 1893, 132; Steska, 1910, 18; Vurnik, 1923, 40; Steska, 1927, 313; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 40; Prelovšek, 1973, 153, 157.

8 *Ljubljana,*
ž.c. sv. Petra

1865

Marijina kapela na Friškovcu

Dne 23. 6. 1865 je Wolf prejel 40 gld.

Restavracije

Novo oljno sliko je na osnovi Wolfove predloge naslikal Ludvik Grilc.

Kapelo so zaradi regulacijskih del podrla leta 1909.

Opis

Wolf je na mokri omet naslikal prizor *Oznanjenje*.

Literatura

Ž.kr. ni ohranjena; Župnijski arhiv, Fasc. I 2a (1—6); Steska, 1910, 41; Krakovčan (Podkrajšek), Akademski slikar Ludvik Grilc (nekrolog), *LZ*, XXX, 1910, 296; (France) M(esesne)l, Grilc Ludvik, *SBL*, I, 1925—1932, 260; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 36.

9 *Šmartno (Šmartin) pri Kranju,*
ž.c. sv. Martina

1865

*Slika na pročelju**Restavracije*

Od dežja izprano sliko, od katere so bili vidni samo še ostanki, je leta 1962 obnovil Boris Sajovic. Slika je spet izprana in obledela.

Opis

V trikotnem čelu je Wolf v štukaturnem okviru razgibanih oblik naslikal motiv iz legende župnijskega patrona, *Sv. Martin na konju deli plašč z beračem*. Skoraj vso površino zavzema jezdec, desno spodaj pa napol sedi napol kleči berač. Figure oblikujejo razgibano trikotno skupino. Lik jezdec, zlasti konja, kakor tudi berača je Wolf posnel po Schnorru, prvega s kompozicije *Jeftejeva hči* (78), drugega pa s prizora *Pri lika o bogatinu in ubogem Lazarju* (199). Dosedanja literatura je zmotno navajala, da je jezdec delno posnel po liku s slike Wilhelma von Kaulbacha *Razdejanje Jeruzalema*.

Literatura

Ž.kr. ni ohranjena; Ž.upr.; Inv. p.; Steska, 1910, 15, 112; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 307, 312; Steska, 1934; Stelè, 1947, 208; Mole, 1965, 103; Dvoržak-Moder, 15, kat. 28.

10 *Stražišče pri Kranju,* sl. 7
p.c. sv. Jerneja

1865

Kapela sv. Frančiška Ksaverija — delno obnovitev

Na oboku nad vhodom je naslikana tabla s kronogramom: »XaVler eCce / DoLLen-Claeae aeDes / tIbI hasCe feCerVnt / pInXerVnt et ConseCrarVnt. / renov.: 1865.« Iz napisa in kronograma je razvidno, da je bila kapela poslikana 1845 in obnovljena 1865. V *Inventarnem popisu* je navedeno, da je slikarja morda delo stražiškega slikarja in kiparja Lederwascha (to naj bi bil Franc Lederwasch iz okolice Salzburga, ki je v drugi polovici 18. st. živel in delal v Stražišču) ali njegove hčere Mice in da jo je 1865 obnovil Wolf, vendar se glede na kronogram avtorstvo Lederwascha ali njegove hčere ne zdi verjetno. Podatki in poslikava sama kažejo, da ne gre za Wolfovo samostojno delo, temveč da je Wolf delno obnovil, delno pa dopolnil nekoliko starejšo slikarijo.

Restavracije

Slikarija je bila očiščena okoli leta 1937.

Arhitektura

Baročna cerkev: kapelo krije polkupola.

Opis

Stene in slavoločni lok so ornamentirani s stiliziranimi cvetličnimi vzorci, v luneti nad zakristijskimi vrati je naslikan prizor *Stigmatizacija sv. Frančiška Asiškega* s svetnikom v krajini. Glavnina slikarije je v polkupoli. Temno rdeča zavesa nad vhodom iluzionistično razkriva prizorišče. Na temenu je naslikano nebo z oblaki, med katerimi se je prikazal *Stvarnik sveta* (sl. 7), ki ga obkrožajo angeli in angelske glavice; figuro boga je Wolf posnel po Schnorru (1), angele v polkrogu pa s Tizianove slike *Assunta*

(sl. 1). Težišče figuralnega dogajanja je ob obrobju polkupole: pred nizko in valovito krajino z nizkim horizontom sta ob oltarju naslikana dva dogodka iz legende sv. Frančiška Ksaverija, na levi *Sv. Frančišek Ksaverij pridiga poganom* in desno *Sv. Frančišek Ksaverij krsti pogansko kraljico*. Na obeh prizorih je poudarjen stoječi svetnik, ki se — poleg boga z angeli na temenu — s svojim resnim obrazom in izrazitimi potezami zdi še najbolj »wolfovski«, prav tako pa tudi sedeči starec na levi, ki si podpira glavo in je posnet s Schnorrove kompozicije *Dvanajstletni Jezus med učitelji* (173). Druge osebe, zlasti bidermajersko občutene ženske figure v bogatih oblačilih in z visokimi pričeskami na desni, pa izdajajo roko drugega slikarja in jih je Wolf po vsej verjetnosti le obnovil. Na skrajni levi in desni sta še manjša prizora, *Molitev ob sončnem zahodu* in *Mož s hromo ženo*.

Literatura

Ž.kr. ni ohranjena; Ž.upr.; Inv. p.; Josip Lavtižar: *Cerkve in zvonovi v dekaniji Kranj*, Ljubljana 1901, 244; Steska, 1910, 15—16; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 307; Steska, 1934; Mole, 1965, 103; Dvoržak-Moder, 9—10, kat. 29.

11 *Štjak,* sl. 8, 9, 12, 13, 16, 17
ž.c. sv. Jakoba

1866

Obok prezbiterja
Wolf je prejel 200 gld.

Restavracije

Slikarijo sta leta 1967 restavriral Miha Pirnat in Franc Kokalj (ZSV). Zaradi dobre podlage, tj. trdnega in zdravega ometa, je bila slikarija dokaj dobro ohranjena, le močno umazana.

Arhitektura

Baročna cerkev: tristrano sklenjen prezbiterij krije banja s tremi pari globokih kap.

Opis

Slavoločni lok krasi renesančna cvetlična ornamentika, ki je slikana na zlati osnovi in v katero sta vpleteni simbolični upodobitvi *Tabli postave* in *Rešnje telo*.

V lunete je Wolf naslikal štiri *velike preroke* in *Davida*. Monumentalne figure, ki klečijo ali sedijo, popolnoma obvladujejo ploskve. Ozadje z nizkim horizontom je zgolj nakazano, ozarja ga rdečkasta večerna svetloba. Postave so odete v bogato nagubana oblačila, obrazne poteze so izrazite in le malo idealizirane. Pri slikanju teh figur se je Wolf sicer oprl na upodobitve iz Schnorrove *Biblije v slikah*, vendar je posnemal neodvisno in popolnoma samostojno. Najznačilnejše dogodke iz življenja biblijskih očakov je simbolično ponazoril z atributi. V prvi luneti na desni je naslikan *Danijel v levnjaku* (sl. 13). Prerok sedi na skali, na kolnih ima odprto knjigo, v katero zapisu-

je s peresom, ravnokar pa se je ozrl v angela, ki stoji za njim; na levi leži lev. V naslednji luneti je upodobljen *Jeremija nad razvalinami Jeruzalema* (sl. 12). Sedi na skali, za njim so shematično naslikane razvaline mesta. Wolf se je zgledoval po obeh Schnorrovih kompozicijah s prerokom Jeremijo (140, 141; sl. 10, 11), po prvi je povzel lik preroka, po drugi ozadje. Na levi strani je v prvi luneti naslikano *Ezekijelovo videnje štirih živih bitij* (sl. 16). Prerok kleči na skali, razširil je roki in se priklonil pred prikaznjo. Figuro preroka je Wolf oblikoval po Schnorrovem liku Izaije (139; sl. 15), prikazan štirih živih bitij pa spominja na Schnorrovo upodobitev na istoimenskem prizoru (142; sl. 14). V zadnji luneti na tej strani je naslikan motiv *Izaija prerokuje o Jesejevi koreniki* (sl. 17). Pred skalo, na kateri leži zvitek, kleči prerok in se ozira v malega Jezusa, ki se je z zmagovalnim praporom in Jesejevo koreniko prikazal med oblaki. Tudi tu se je Wolf zgledoval po Schnorrovi kompoziciji z Izaijo (139; sl. 15). V srednji luneti na levi, kjer je na nasprotni strani okno, je naslikan še *David kralj harfist*. Sedi na klopi, z rokama drži harfo, v ozadju je viden del stebrne arhitekture. Figura je svobodno komponirana po Schnorrovih upodobitvah (136, 137).

Osnovna barva na oboku je sivo zelena, polnila v kapah so modra, poudarjajo jih drap obrobe, srednjo obočno kompozicijo pa zlato rjav okvir. Obrobja krasi svetla, zelenkasto tonirana baročna štukaturna ornamentika, ki jo nad oltarjem dopolnjujeta še angela s cvetličnim šopkom. V poljih med kapami je Wolf naslikal posamezne figure, ki jih ni posebej uokviril. Prvi par predstavlja cerkvena učiteljca, desno je *Sv. Ambrož*, poleg pa puto z napisom »Te DEUM laudamus!«, in levo *Sv. Avguština* s pustom z žlico (namesto školjke). Svetnika klečita na oblakih, odeta sta v bogata oblačila, obraza sta izrazita in rahlo idealizirana. V naslednjih medprostorih sta naslikana *Angela s kadilnicama*. Na sredini oboka je Wolf v slikanem okviru upodobil *Sv. Trojico* (sl. 8, 9). Na oblakih, pred sončno oblo, sedita bog Oče in Kristus, zgoraj se je v soju žarkov prikazal sv. Duh, spodaj plavajo angelске glave.

Na koncu velja omeniti, da se je od V. Steske dalje v strokovni literaturi ponavljalo napačno navajanje upodobitev v lunetah. Namesto *Ezekijela* (sl. 16) so navajali prizor *Mojzes na gori Sinaj*, namesto *Izaije* (sl. 17) pa *Sv. Blaža s svečama*; slednjega je Wolf naslikal v bližnji cerkvi v Vrabčah (kat. 16).

Literatura

Z.kr.; Steska, 1910, 16; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 307; Stele, 1947, 208; Mole, 1965, 103; VS, XII, 1969, 130; VS, XIII—XIV, 1970, 242; Pirnat, 1972, 54, repr. p. 55; Dvoržak-Moder, 1972, 10, kat. 32; Žigon, 1982, 26.

12 *Vrhnika*, sl. 18—21, 24
ž.c. *Spreobrnjenja sv. Pavla*

1867

Prezbiterij (razen oltarnega dela), oratorij
Pomočnik: Ivan Borovsky (ornamentika). Oltarni del je že leta 1852 poslikal Franz Kurz von Goldenstein, v letih 1906—1907 ga je preslikal oziroma ornamentiral Simon Ogrin.

Restavracije

Slikarji je v letih 1906—1907 očistil Simon Ogrin, sliko *Marija z Jezusom* je zaradi slabega stanja preslikal.

Figuralni del poslikave je leta 1950 očistil Peter Železnik.

Slikarji so v celoti obnovili leta 1977: figuralne kompozicije so očistili, ornamentiko pa delno obnovili oziroma na novo naslikali po originalnih vzorcih, delno pa preslikali (stranske obrobe na pilastrih, vse ornamente in rustiko na spodnjih stenah), modro osnovo z zvezdicami, žarke in sonce na oboku so prebelili, stene so na novo tonirali v rožnato oranžni barvi. Obnovitev, ki ni bila izvedena pod strokovnim vodstvom, je neustrezna in je Wolfovo slikarstvo osiromašila.

Arhitektura

Novorenesančna cerkev (1852): tristrano zaključen prezbiterij in oratorij krijeta plitvi kupoli.

Opis

Zaradi nepravilne obnovitve je slikarstvo izgubilo svojo prvotno polihromnost. Neustrezna sta predvsem novo rožnato oranžno toniranje sten in belo preslikan obok. Vse aktivne arhitekturne dele, pilastre in opirce, krasi deloma preslikana renesančna stilizirana cvetlična ornamentika.

Na spodnjih stenskih površinah, ki jih je prvotno krasila rustika, so v polkrožnih, prej z ornamentiko poudarjenih nišah naslikani celopostavni liki svetnikov. Levo sta *Sv. Jernej* (z avtoportretnimi potezami ?; sl. 18) in *Sv. Matej*, na desni strani pa *Sv. Luka* (sl. 19) in *Sv. Marko*. Posamezna slika meri 204 × 76 cm. Figure v kontrapostnih držah in v bogato nagubanih oblačilih, z atributi, zviti ali s knjigami in s peresi so postavljene pred notna zlatna ozadja. To in seganje posameznih delov prek slikanih okvirov stopnjuje vtis plastičnosti in monumentalnosti.

Na desni steni je Wolf v slepi arkadi, ki ju loči le ozek pilaster, naslikal prizora iz legende župnijskega patrona sv. Pavla (sl. 21). Pri obeh kompozicijah se je zgledoval po Schnorrovih motivih iz *Biblije v slikah*. Sliki merita 446 × 196 cm.

Slovo sv. Pavla od Efežanov (sl. 24) je le nekoliko spremenjena kopija Schnorrovega prizora (234; sl. 23). Zaradi drugačnega formata, pri Schnorru je kompozicija podolžna, je Wolf izpustil dve figuri, čolnarja v desnem kotu in mladeniča v ozadju na levi, strnil figuralno kompozicijo in s skalnato stopnico ter oblačnim nebom sliko podaljšal.

Tako strnjena kompozicija učinkuje bolj prepričljivo in tudi bolj dramatično. Prizor se dogaja na obrežju. Na desni stoji sv. Pavel, okoli katerega so se zgrnili prijatelji, za njim vidimo del čolna in mladeniča, ki dvigujeta jadro, ter čolnarja, ki opozarja, da bo treba odpluti. Osrednja figuralna skupina oblikuje trdno trikotno kompozicijo s poudarjeno levo stranico: strmo padajoča diagonala naglašá žalostni trenutek slovesa.

Prizor *Pridiga sv. Pavla v Atenah* (sl. 24) je Wolf zasnoval samostojno, Schnorrova predloga (233; sl. 22) mu je služila le okvirno in v nekaterih detajlih. Prizorišče je antični forum, pred mogočnim stebrnim pročeljem hrama na desni stoji sv. Pavel z dvignjeno desnico in pridiga. Okoli njega so se v treh skupinah zbrali poslušalci. Ženi z otrokom v ozadju sta posneta z istoimenskega Schnorrovega prizora, prva dva iz skupine židovskih duhovnikov na desni je posnel s Schnorrove kompozicije *Jezus v hiši Simona farizeja* (189), tretjega pa s slike *Dvanajstletni Jezus med učitelji* (173), medtem ko je leva figura, ki jo vidimo s hrbtna, brčkone posneta po neki italijanski sliki (prim. tudi kat. 66, sl. 89).

Prizora, ki ju loči le ozek pilaster, sta tudi medsebojno premišljeno komponirana. S širnim nebom odprto prizorišče leve slike, kjer se sv. Pavel poslavlja, je Wolf na desnem prizoru Pavlove pridige zaprl oziroma zaključil z visoko arhitekturo.

V medločju obeh arkad sta v medaljonih naslikana krščanska simbola, levo *Sv. Duh* in desno *Jagnje Božje*.

Na oboku je Wolf v rahlih skrajšavah upodobil *Stvarjenje sveta*. Figuro boga Očeta je povzel po Schnorrovem liku s kompozicije *Drugi dan ustvarjanja* (2), le da je spremenil držo rok. Bog plava pred sončno oblo, spodaj med oblaki pa ga obkrožajo plavajoči angeli. Prvotno je bil obok modro obarvan in poslikan z zvezdicami, iz sonca so izhajali žarki, tako da je celota učinkovala kot prizor na nebu, zdaj pa se iztrgana figurarna skupina izgublja na belini oboka, hkrati pa se zdi kot na strop prilepljena papirnata kulisa.

Na oboku oratorija je Wolf v skrajšavi naslikal *Marijo z Jezusom*, ki jo je S. Ogrin tako preslikal, da je originalna samo še kompozicijska zasnova; motiv je zelo podoben prizoru *Marija kraljica z Jezusom* na stropu ladje v *Vrabčah* (kat. 16). Slika meri o. 300 × 230 cm.

Literatura

Z.kr.; Z.upr.; Inv.p.; —, Iz Verhnike, *ZD*, XX, 1867, 282; —, Iz Verhnike, *ZD*, XXIV, 1871, 250; Steska, 1910, 18, repr. pp. 20—21, 23—25, 27; *IDKU*, V, 1913, 15; Vurnik, 1923, 41; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 307, repr. 63—64; Marijan Marolt: *Dekanija Vrhnika*, Umetnostni spomeniki Slovenije, II, Ljubljana 1929, 30—31, repr. 2; Steska, 1934; Opazovalec, Janez Wolf (Ob petdesetletnici smrti), *Sja*, III, 1934, 4; France Stelè:

Cerkveno slikarstvo med Slovenci, I: Srednji vek, Celje 1937, 23, repr. 7; Stelè, 1947, 208; Stelè, 1949, 97, repr. p. 26; *VS*, III, 1950, 177; Mikuž, 1957, 50; Mole, 1965, 103; Stelè, 1966, 115, repr. 117; Cevc, 1966, 164; Mikuž, 1971; Menaše, 1971; Pirnat, 1972; Dvoržak-Moder, 1972, 10—12, kat. 42; Prelovšek, 1973, 157; Andreja Žigon, *Stensko slikarstvo poznega 19. stoletja na Slovenskem*, *ZUZ*, n.v., XIV—XV, 1979, 244, 246, repr. 145; ead., *Obnavljanje in ohranjanje stenskih slikarij druge polovice in poznega 19. stoletja*, *VS*, XXII, 1979, 211—213, repr. 8—9; Žigon, 1982, 27, repr. 15.

13 *Žalostna gora nad Preserjem,* *p.c. Žalostne Matere božje*

1868

Ornamentacija arhitekturnih členov v prezbitერიju

Wolf je prejel 150 fl.

Kot pomočnik je morda sodeloval Ivan Borovsky, ki je Wolfu večkrat pomagal pri slikanju ornamentike, tako tudi leto poprej na Vrhniku.

Obok prezbiterijskega leta 1871 poslikal Janez Šubic.

Restavracije

Slikarija v prezbitერიju je bila verjetno pred drugo svetovno vojno očiščena.

Arhitektura

Baročna cerkev.

Opis

Stilizirana cvetlična ornamentika krasi pilastre, slavoločni lok in pas med venčnim zidcem. Osnovna barva na pilastrih in slavoločnem loku je zlata, na sredini loka so naslikane črke Marijinega imena. Na drugih pilastrih je osnova pretežno modra. Zdi se, da je Wolf dekoriral tudi zunanje pilastre stranskih kapel v ladji, medtem ko so ornamentični na notranjih pilastrih in lokih kapel drugačni in verjetno delo drugega avtorja.

Literatura

Z.kr.; Z.upr.; M. Marolt, op. cit., 119—120; Dvoržak-Moder, 15—16, kat. 56.

14 *Ljubljana,* *ž.c. sv. Jakoba*

1868

Slika na zunanjščini (zakristijska stena)
Slika je bila datirana desno spodaj: »1868«. Pomočnik: Janez Šubic.

Slika je bila uničena ob potresu leta 1895; zakristijsko steno so podrli, ker so na tem mestu sezidali nov zvonik.

Opis

Namesto prejšnje, že obledele *Sončne ure* profesorja Franka iz 1823 je Wolf naslikal novo veliko sliko *Sončna ura s Poslednjo*

sodbo, ki je merila okoli 10 × 6 m. Baročni okvir je bil okrašen s štukaturno ornamentiko. V sredini je bila naslikana sončna ura s pozlačenim kazalcem in s srebrnimi nebesnimi znamenji na temno rdeči osnovi v prvem krogu ter s številkami v drugem krogu. Nad sončno uro je Wolf naslikal na oblakih prihajajočega Kristusa, okoli njega pa tri anđele s simboli poslednje sodbe, s tehnicno, s križem in z odprto sodno knjigo. Ob straneh in spodaj so bil še štirje anđeli s trobentami, obrnjeni na vse štiri strani neba. Spodaj sta bila dva napisa, prvi s stare Sončne ure na univerzi v Salamanki: »Quaelibet vulnerat, ultima necat.«, drugi pa iz svetega pisma: »Vigilate ergo, quia nescitis, qua hora Dominus vester venturus sit.« Pod njima sta bili še letnici, levo »MDCCCXXIII« in desno »1868«.

Literatura

Z.kr. slike ne omenja; —, Iz Ljubljane, *ZD*, XXI, 1868, 240; Wurzbach, 1889, 293; Steska, 1910, 19, repr. p. 29; Viktor Steska: *Ob tristoletnici šentjakobske cerkve v Ljubljani*, Ljubljana 1915, 23, repr. p. 22; Vurnik, 1923, 39; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 307—308, repr. p. 62; Steska, 1934; Mesesnel, 1939, 28; Stelè, 1947, 208; Mole, 1965, 99; Dvoržak-Moder, 15, kat. 54; Prelovšek, 1973, 157.

15 Ljubljana, sl. 25, 26 ž.c. sv. Jakoba

1869

Veliki oltar

Pod oltarno sliko je napis: CURA ADMODUM RE ? PAROCHI G: KOESTL. MDCCCLXIX.«

Wolf je delal od avgusta do 13. 11. 1869 in je prejel 1000 gld.

Pomočniki: Jurij Tavčar »Ljubljanski«, Ivan Borovsky, Janez Šubic in Anton Karinger. Prvi oltarni nastavek je bil naslikan po požaru leta 1774, ko so bile uničene vse starejše stenske slikarije v cerkvi. Ta oltar je leta 1828 popravil Matevž Langus, vendar je omet na več mestih kmalu odpadel, zato ga je Wolf »obnovil« oziroma naslikal na novo.

Arhitektura

Baročna cerkev.

Opis

Po podatkih v literaturi se je Wolf zgledoval po oltarju sv. Ignacija, ki ga je za rimsko cerkev Il Gesù zasnoval Andrea Pozzo. Po tem vzoru je Wolf sicer res ustvaril visok, klasično baročni oltarni nastavek, ki ga sestavljajo po trije gladki, temno vijoličasto in temno modro marmorirani stebri z zlatimi kompozitnimi kapiteli, vendar se je v večji meri kot po rimskem zgledoval po Mislejevih stranskih oltarjih v šentjakobski cerkvi, svojo slikarijo pa je prilagodil tudi Robbovemu oltarju v samem prezbiteriju

(sl. 25). Od stranskih je upošteval oltarja Marijinega vnebovzeta in sv. Ignacija v zadnjih dveh kapelah pred prezbiterijem. Kot na teh dveh je tudi Wolf osrednja stebra pomaknil naprej, tako da je oltar prostorsko razgibal, ob stebre pa je prav tako postavil figuri, to sta v *grisaille* tehniki naslikana *Sv. Peter* in *Sv. Pavel*. Na Mislejeva oltarja spominja tudi atika, ki pa jo je Wolf zaradi visoke stene še povišal in voluti namesto spodaj naslikal na vrhu. Poleg apostolov poživljajo Wolfov oltar še druge figure oziroma figuralne skupine. Ob vzhodu in v atiki je upodobil personifikacije teoloških kreposti. Na levi strani oltarja je naslikana *Vera* s kelihom — personifikacija in putto ob njej sta posneta s Pozzovega oltarja —, ki jo dopolnjuje skupina matere z mrtvim otrokom, posneta s Schnorrove kompozicije *Pokol betlehemskih otrok* (172). Na drugi strani je upodobljeno *Upanje* (sl. 26) s križem in sidrom, ki ga spremljajo razgaljena ženska z razpuščenimi lasmi in trije putti. V atiki je naslikana *Ljubezen*, sedeča ženska z razprostrtima rokama, ob kateri plavata angela, dva pa posedata ob straneh. Vse figure so slikane v *grisaille* tehniki oziroma sivo v sivem, tako da se zdijo kot kipi oziroma plastične skupine, celotni oltar pa kot pravo kiparsko delo, popolnoma spojeno z Robbovim tabernakljem, ki stoji sredi prezbiterija in ki ga ob straneh poudarjata ob voluti prislonska angela. Podobni voluti je Wolf naslikal kot podstavka stranskih personifikacij, medtem ko sta njegova sedeča angela v atiki s svojo razgibanostjo, oblačili, krili in celo z obraznimi potezami sorodna obema Robbovima figurama. Omeniti je tudi treba, da je moral Wolf slikarijo prilagoditi tristrano sklenjenemu prostoru, kar je rešil tako mojstrsko, da zalomljenosti sten sploh ne opazimo; sicer pa njegov oltarni nastavek oklepa polkrožno nišo, v kateri visi starejša oljna slika *Poveljanje sv. Jakoba*.

Literatura

Z.kr. slikarije ne omenja; —, Iz Ljubljane, *Od sv. Jakoba*, *ZD*, XXII, 1869, 374; Wurzbach, 1889, 293; Steska, 1910, 22, 61—62; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 216, 308; Steska, 1934; Mesesnel, 1939, 28, 227; Stelè, 1947, 208; Mole, 1965, 103; Mikuž, 1966, 581, Mikuž, 1971; Dvoržak-Moder, 1972, 12, kat. 57; Prelovšek, 1973, 157; Marijan Zadnikar: *Spomeniki cerkvene arhitekture in umetnosti*, Veliki slovenski kulturni spomeniki, 1, Celje 1973, 100; Gspan, 1978.

16 Vrabče, sl. 27—30, 32, 34—39 ž.c. Marijinega darovanja na Taboru

1869—1870(?)

Vsa notranjščina

V zimskem času 1869—1870(?) je Wolf poslikal prezbiterij in poleg hrane ter stanovanja prejel 398 gld.

Poslikava ladje v strokovni literaturi ni posebej omenjena. O Wolfovem avtorstvu ni dvoma, pač pa ostaja odprto vprašanje, kdaj je Wolf ladjo poslikal. Domnevam, da je delo nadaljeval 1870, ko je slikal tudi v bližnji cerkvi v Črničah.

Restavracije

Slikarijo sta leta 1967 restavriral Miha Pirnat in Franc Kokalj (ZSV). Bila je zaprašena in tudi plesniva, zlasti na desni strani prezbitarija, kjer je med vojno poškodovana streha puščala. Tedaj so tudi odkrili, da so bila obočna polja v ladji že prej poslikana, vendar je Wolf te freske odstranil in naslikal nove. Na notranji slavočni steni so našli tudi ornamente prvotne poslikave.

Leta 1969 je strela poškodovala sliko *Marija kraljica z Jezusom*, odpadel je del ometa oziroma slike, kar so popravili.

Arhitektura

Baročna cerkev: ladjo krije banja s tremi pari globokih kap ob podolžnih stranicah in z dvema plitvima kapama ob prečnih stranicah, tristrano sklenjen prezbitarij krije banja z dvema kapama.

Opis

Notranjščina je popolnoma poslikana. Stene so na novo rumeno tonirane, pilastri so svetlo sivi, kapiteli, venčni zidec in obrobja oken v ladji so beli, okna v prezbitariju poudarjajo ornamentalni pasovi.

Ladja:

Osnovna barva oboka je rumena, kape poudarjajo zelenkasto rjave in vijoličaste obrobe, štukaturni okviri obočnih kompozicij so beli in zlati. Nad venčnim zidcem, med kapami, je na širokem pompejansko rdečem pasu naslikan zlati akant. Školjke, volute, akant in cvetlični ornamenti krasijo tudi stranski luneti na levi strani, obrobja kap in polja med njimi.

Obe srednji luneti je Wolf izpolnil s figuralnima upodobitvama. Na levi strani je naslikal *Sv. Janeza Evangelista* (sl. 32), ki ga je posnel po istoimenski Correggiovski freski v luneti cerkve San Giovanni Evangelista v Parmi (sl. 31). Postava sedečega Janeza zavzema skoraj vso površino, poleg njega so knjige in njegov atribut, orel. V desno luneto je Wolf naslikal prizor *Sv. Blaž reši dečka*. Tudi to kompozicijo je mojstrsko vkomponiral v polkrožno polje: z leve se sklanja sv. Blaž v bogatem škofovskem oblačilu, v levici drži prižgani sveči, z desnico pa blagoslavlja dečka, ki je požrl ribjo kost in stoji ob materi na desni.

V razgibane štukaturne okvire na oboku ladje je Wolf razvrstil tri kompozicije (sl. 27): na sredini je večja slika *Sv. Trojica krona Marijo* (sl. 28), ob straneh pa manjša prizora *Sv. Jožef z Jezusom* (sl. 30) in *Marija kraljica z Jezusom* (sl. 29). Figure, ki posedajo po mehko risanih, belih in rožnatih oblakih in so slikane v iluzionističnih skrajšavah, oblikujejo trikotne skupine, spremljajo jih angeli, putti in angelske gla-

vice, obseva pa zlato rumena svetloba. Barve so tople. Na oboku ladje, nad slavočnim lokom, posedata še dva *Angela*.

Prezbitarij:

Gre za vrsto prizorov iz Marijinega življenja in Jezusovega otroštva, ki jih je Wolf razporedil po stenah in v lunetah. Na desni strani ob oltarju je naslikal *Oznanjenje*, na levi pa *Obiskovanje*. Prizora je postavil v idealizirano arhitekturo s stopnicami in balustrado, Marijo je v obeh primerih posnel po likih s Schnorrovih istoimenskih motivov (162, 163). Na levi steni je naslikal *Rojstvo* in kompozicijo prav tako posnel po Schnorru (166), le da je nekoliko spremenil ozadje. Naslednje tri prizore je razvrstil v lunete. V desni luneti nad oltarjem je naslikal motiv *Angel budi Jožefa*, ki ga je tudi posnel po Schnorru (170), le da ga je zrcalno obrnil. V nasprotni luneti je upodobil *Beg v Egipt* (sl. 37). Tudi ta kompozicija, katere trdno oblikovana figuralna skupina se »premik« v smeri proti oltarju, je verjetno slikana po predlogi. V luneti nad levo steno je še slika *Dvanajstletni Jezus med učitelji* (sl. 38). Pri sestavi kompozicije je Wolf uporabil dva Schnorrova motiva, tako da je levi del z Jezusom in staršema posnel po istoimenski sliki (173), medtem ko je učitelja na desni povzel po likih s slike *Jezus v hiši Simona farizeja* (189). Poudariti velja, da je na vseh prizorih poudarjen lik Marije, ki ji je cerkev tudi posvečena.

Osnovna barva na oboku je zelenkasti oker, kape in figuralne upodobitve uokvirjajo rjavi, vijoličasti in črni pasovi. Obrobja kap in obočno kompozicijo poudarja ornamentika, akant in stilizirani cvetlični vzorci. Kape v oltarnem delu so poslikane modro in izpopolnjene z ornamentiko, vmesne oproge so tonirane rdeče in prav tako ornamentirane. Še posebej bogato je poslikan slavočni lok: na zlati mozaični osnovi je naslikana nežna ornamentika in angelski figurici.

Na sredini oboka je Wolf v razgibanem okviru in na iluzionističen način naslikal *Vnebovzetje* (sl. 39). Figure na oblakih, ki segajo prek okvira, so slikane v rahlih skrajšavah. Kompozicija je posneta po Tizianovi *Assunti* (sl. 1), Wolf je le nekoliko spremenil Marijino držo in angele okoli nje ter izpustil apostole. Namesto njih spremljajo upodobitev *Igrajoči in pojoči angeli* (sl. 34—36) v vogalnih poljih med kapami, ki jih je Wolf naslikal kot samostojne, na oblakih sedeče figure in ki jih ni posebej uokviril. *Angela* s knjigo (sl. 34) v desnem vogalu nad oltarjem sta posneta z Veronesejeve slike *Zaroka sv. Katarine* (sl. 33), na vzorovanje po beneških renesančnih slikarjih pa opozarjajo tudi druge figure lepih in plastično slikanih angelov.

Literatura

Ž.kr.; Steska, 1910, 24—25, 48—49, 107; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 308; Stelè, 1947, 208—209; Mole, 1965, 103; Mikuž, 1966,

581; VS, XII, 1969, 133—134; VS, XIII—XIV, 1970, 248; VS, XV, 1972, 211; Pirnat, 1972; Dvoržak-Moder, 1972, 12—14, kat. 59; Žigon, 1982, 26, repr. 11.

17 Črniče, sl. 40, 41
ž.c. sv. Vida

1870

Prezbiterij

Wolf je prejel 1700 gld.

Pomočnik: Janez Šubic (slika *Jezus blagoslavlja otroke*).

Restavracije

Slikarji je leta 1939 obnovil Klemen Del Neri; sign. in dat. na sliki *Dvanajstletni Jezus med učitelji*: »CTE DEL NERI RI-STAUARATO V. 1939«. Slikarja je bila med prvo svetovno vojno zelo poškodovana, vendar je Del Neri ni le obnovil, temveč je dodal tudi precej svojega. Barve so močnejše, risba bolj ostrina in trda; najmanj je spremenil kompozicijo na oboku.

Arhitektura

Baročna cerkev: tristrano sklenjen prezbiterij krije banja s tremi pari globokih kap.

Opis

Prostor je v celoti poslikan. Stene krasijo enobarvne in marmorirane plošče v drap in vijoličasti barvi. Na oboku prevladujejo svetlo rumena kot osnovna barva in siva ter vijoličasto rožnata. Figuralni del poslikave dopolnjuje bogata renesančna ornamentika, ki jo sestavljajo akant, stilizirane cvetlice, rozete, putti in angelske glavice.

Na ravno in polkrožno zaključeno oltarno steno je Wolf naslikal prizor iz legende župniškega patrona, *Mučeništvo sv. Vida* (sl. 41). Prizorišče je napol odprta arhitektura z dvema mogočnima stebroma v ozadju. Na stopnicah v sredini so naslikani trije mučenci, sv. Vid s sv. Modestom in sv. Krescencijo, ki so jih zaradi neposlušnosti poklicali pred cesarja Dioklecijana (ponekod se omenja tudi Domicijan). Ta sedi na vzvišenem prestolu na desni in pravkar ukazuje, naj jih vržejo v kotel vrelega olja. V ozadju na levi je velik kotel in ob njem sužnji, ki netijo ogenj. Figure mučencev so strnjene v trikotno skupino, celotna kompozicija pa diagonalno raste z leve proti desni in je vsebinsko povezana z upodobitvijo na oboku, kjer je Wolf naslikal *Sv. Trojico z evangelisti* (sl. 40). Na oblakih, ki segajo čez rob okvira in med katerimi plavata angela, ki mučenec prinašata simbole mučeništva, venec, krono in tri palmovce veje, sedijo v polkrogu evangelisti s svojimi atributi, v sredini pa stoji zmagovalni Kristus s križem. Više nad njim plavata bog Oče in sv. Duh, ki ju obkrožajo putti in angelske glavice. Celotno kompozicijo sestavlja dva trikotnika, ki se združujeta v četverkotnik, osrednja skupina s Kristusom in evangelisti pa oblikuje manjši, samostojen trikotnik.

V lunete je Wolf naslikal štiri cerkvene učitelje

oziroma očete. Pred arhitekturnim ozadjem vidimo sedeče ali klečeče figure z atributi. Od leve in okoli oltarja proti desni si sledijo: Sv. Ambrož, Sv. Avgustin, Sv. Gregorij Veliki in Sv. Hieronim.

Na stranskih stenah spodaj sta še dva po Schnorru posneta evangeljska prizora. Na desni je naslikan *Dvanajstletni Jezus med učitelji*, ki je bolj ali manj zvesta kopija predloge (173), na levi steni pa je Janez Šubic po Wolfovem kartonu naslikal motiv *Jezus blagoslavlja otroke*. V primerjavi s Schnorrovno kompozicijo (203) je spremenil ozadje na desni, kjer je namesto treh figur naslikal drevo in del krajine, ki se izgublja v daljavi.

Literatura

Z.kr.; —, Iz Černic, ZD, XXIV, 1871, 403—404; Steska, 1910, 26—27; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 308; Mesesnel, 1939, 28; Stelè, 1947, 209; Mole, 1965, 103; Dvoržak-Moder, 1972, 16—17, 61; Prelovšek, 1973, 153, 157; Žigon, 1982, 26.

18 Ljubljana, Polje,
ž.c. Marijinega vnebovzvetja
12 znamenj Marijinih poti

1872

3. znamenje

Znamenje je stalo na Selu oziroma nasproti Slapničarjeve hiše.

Restavracije

Propadajočo slikarijo je leta 1929 restavriral Matej Sternern.

Znamenje so zaradi širjenja mesta podrli. Negativ že skoraj popolnoma razpadle slike hrani Zavod SRS za varstvo naravne in kulturne dediščine v Ljubljani.

Opis

V plitvo vdolbino znamenja, ki je bilo prvotno posvečeno Marijini poti čez gore k sv. Elizabeti, je Wolf naslikal *Oznanjenje*. Prizor je posnel po sliki Johanna Martina Kremser Schmidta iz nekdanje kapele Vojne bolnice v Ljubljani (Narodna galerija, Ljubljana). V trikotnem čelu je bil naslikan *Bog Oče*, Wolf pa je znamenje tudi ornamentiral.

Literatura

Z.kr. slikarje ne omenja; I. Vrhovnik, Marijina znamenja med Poljem in Ljubljano, IMDK, VIII, 1898, 39; Ivan Vrhovec: *Zgodovina šentpeterske fare v Ljubljani*, Ljubljana 1903, 73; Steska, 1910, 30; Ogrin 1922, 44; Fr. Stelè, Varstvo spomenikov, ZUZ, IX, 1929, 139; Mole, 1965, 99; Dvoržak-Moder, 1972, 22, kat. 69.

19 Ljubljana,
stolna c. sv. Nikolaja

1872

Dve sliki na zunanjsčini — obnovitev

Wolf je obnovil poškodovani freski Giulia Quaglia iz začetka 18. st. (gl. tudi kat. 26.)

Restavracije

Prvič je freski leta 1920 restavriral Matej Sternen, ki ju je po navodilih Društva za krščansko umetnost očistil, najbolj poškodovana mesta pa punktiral s tempero v lokalnih barvah.

Drugič je freski restavriral Peter Železnik. Restavriranje je leta 1955 prevzel Zavod za spomeniško varstvo, vendar so delo prekinili in slik niso obnovili, temveč le zavarovali s strešno lepenco.

Freski je leta 1964 s kopijama nadomestil Izidor Mole; sprva ju je nameraval sneti in restavrirati ter ponovno namestiti, vendar zaradi prevelikih poškodb to ni uspelo.

Osnutki

Narodna galerija v Ljubljani hrani za fresko *Krst v Jordanu* dva osnutka, ki sta kopiji originalne freske G. Quaglia, eden je lavirana risba (sl. 90), drugi pa oljna slika (kat. 121 in 68).

Opis

Gre za slike v poglobljenih pravokotnih poljih na vzhodni in severni zunanjšini cerkve, ki prikazujeta motiva *Oznanjenje Zahariji* in *Krst v Jordanu*. Današnji sliki sta kopiji, tako da sta originalni le še baročno razgibani kompozicijski zasnovi.

Literatura

—, iz Ljubljane, *ZD*, XXV, 1872, 250; —, Pogled po slovanskem svetu, *Sn*, II, 1885, 12; Wurzbach, 1889, 293; Steska, 1910, 28, 30; Ogrin, 1922, 44; Steska, 1925, 2; Steska 1927, 308, 388; Mole, 1965, 100—102; Pirnat, 1972; Dvoržak-Moder, 1972, 22, kat. 65; Majda Smole: *Ljubljanska stolnica*, Ljubljana 1973, 24—25; Prelovšek, 1973, 157.

20 *Ljubljana,* *p.c. sv. Florijana*

1875

Slika na pročelju

Wolf je delal od 1. 6. do 9. 7. 1875 in prejel 282 gld. 95 kr.

Pomočnik: Simon Ogrin.

Kakor lahko razberemo iz literature, je Ogrin prerisal originalno, sprano in obledele fresko Janeza Potočnika, Wolf pa je po tej risbi zasnoval novo, vendar bolj ali manj neizpremenjeno kompozicijo, ki jo je tudi sam naslikal (Steska, 1910 in 1924). Spet drugod je zapisano, da je Wolf »napravil novo kompozicijo čisto svojega izvora« (Ogrin). Hkrati Wolfova podoba tudi nekoliko spominja na sliko Hansa Canona *Marija pomočnica* iz 1859 v ljubljanski križevinški cerkvi. Težko je ugotoviti, ali je Wolf posnel Potočnikovo fresko ali pa je — morda celo v naslonu na Canonovo sliko — zasnoval novo, samostojno kompozicijo.

Restavracije

Sliko je leta 1903 ali 1904 prvič obnavljal Ludvik Grilec, ki jo je preslikal z oljnati

barvami in s tem pospešil njeno propadanje. Drugič je sliko leta 1922 obnavljal Matej Sternen (od 1. 7. do 15. 7. 1922 za 10.000 din). Ker originalne slike in bilo mogoče rešiti, jo je odstranil in naredil nov posnetek z malenkostnimi spremembami. Podobo *Milostne Matere božje* v sredini slike je naredil po originalu v velikem oltarju, Wolfov posnetek namreč ni bil točen. Sternen je slikal z drugačnimi barvami in s svojim načinom modeliranja.

Tretjič je sliko leta 1970 restavriral Izidor Mole.

Opis

Slika *Marija zavetnica ljubljanskega mesta* krasi stranski vhod. V napol odprti idealizirani arhitekturi je spodaj naslikana skupina ljubljanskih meščanov, ki se priporočajo Mariji. Njena podoba, ki jo pridružujeta angela, se je prikazala med oblaki, obdaja jo sv. Trojica, putta pod njo pa sta razvila napisni trak »ASILVM LABACENSE«. Dvodelna kompozicijo povezuje stebna arhitektura ob straneh. Do Grilčeve obnovitve je bil pod sliko ohranjen prvotni nemški napis »Wunderthätige Schutzfrau der Stadt Laibach«, ki so ga tedaj poslovenili: »Čudodelna varuhinja ljubljanskega mesta«.

Literatura

Z.kr.; —, Iz Ljubljane, *ZD*, XXVIII, 1875, 231; Steska, 1910, 30—31; Krakovčan (Podkrajšek), Akademski slikar Ludvik Grilec (nekrolog), *LZ*, XXX, 1910, 295; Fr. Stelè, Varstvo spomenikov, *ZUZ*, II, 1922, 153; Ogrin, 1922, 47; Vurnik, 1923, 39; Viktor Steska, Slikar Janez Potočnik, *ZUZ*, IV, 1924, 83; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 160, 308; (France) M(esesnel), Grilec Ludvik, *SBL*, I, 1925—1932, 260; Staroslav (Ivan Vrhovnik?), Cerkev sv. Florijana v Ljubljani, Ljubljana, *Narodni list*, 1930, 641, repr. p. 608 (posebni odtis iz časopisa *Jutro*, 1930, št. 178); Rafael Ogrin, Simon Ogrin — cerkveni slikar, *Kron*, XVIII, 1970, 34; Dvoržak-Moder, 1972, 23, kat. 83.

21 *Trbovlje,* sl. 42, 43, 45, 46 *ž.c. sv. Martina*

1875

Prezbiterij

Wolf je prejel 350 fl.

Kakor pričajo podatki (npr. *Zupnijska kronika*, Steska, Ogrin), je Wolf prezbiterij trboveljske cerkve poslikal šele 1875 in ne med 1860—1861 oz. 1863, ko je prvič slikal v tej cerkvi (kat. 5) in kakor napačno navajajo nekateri raziskovalci. F. Mesesnel (str. 87—88) domneva, da je Wolf zgolj obnovil starejšo slikarijo, in pravi, da kažejo njegovo roko predvsem detajli in nežne barve. *Zupnijska kronika*, ki je sicer pisana zelo natančno, pa ne navaja, da bi bil prezbiterij že poprej poslikan in da bi Wolf samo obnavljal starejšo slikarijo, temveč da ga je »poslikal«. Na Wolfovo avtorstvo ne opozarjajo

le nežne barve in nekatere posameznosti — zlasti obrabi cerkvenih očetov, ki so sicer idealizirani, hkrati pa jih zaznamujejo »wolfovsko« karakterne poteze —, marveč tudi naslon na Correggia, ki ga je Wolf posnemal tudi v drugih primerih.

Restavracije

Slabo ohranjeno slikarstvo je leta 1921 prvič obnavljal Frančišek Horvat.

Ponovno je slikarstvo leta 1965 restavriral Izidor Mole (ZSV). Slike je očistil, slabo ohranjeno ornamentiko na oprogah pa prebelil.

Arhitektura

Baročna cerkev (obnovljena 1855): s plitvo apsidno sklenjen prezbiterij krijeta dve banji.

Opis

Na oboku prezbiterija je Wolf naslikal dva prizora. V prvi, širši banji je *Vnebovzetje s cerkvenimi očeti* (sl. 42). Prizor se odvija med oblaki, figure so slikane v skrajšavah. V sredini je naslikana sv. Trojica, ki jo obkrožajo angeli in angelske glavice. Marija je pomaknjena v levo, ob straneh pa so upodobljeni še cerkveni očetje, po dva na vsaki strani (sl. 45). Podoba Marije (sl. 46) je posneta po Correggiovski figuri s prizora *Kristus krona Marijo* v apside cerkve San Giovanni Evangelista v Parmii (sl. 44). Cerkveni očetje pa zlasti po postavitvi ob obrobje in na oziroma med oblake tudi spominjajo na Correggiovse iluzionistično slikane evangeliste in cerkvene očete v vogalih kupole iste cerkve. V drugo banjo nad oltarjem je Wolf naslikal prizor *Evangelisti častijo sv. Rešnje telo* (sl. 43). Evangelisti so posedli ob arhitekturnem podstavku, na katerem so knjiga, kelih in hostija in ki ga spodaj dekorira bogato razvežani akant. Figura sv. Marka na desni spominja na Correggiovoga *Sv. Janeza Evangelista* v luneti zgoraj omenjene cerkve v Parmii (sl. 31). V stranskih medaljonih sta naslikani vazi s cvetjem, obrobna arhitekturna podstavka pa krasi akant.

Literatura

Ž.kr.; Ž. upr.; Steska, 1910, 31; Fr. Stelè, Varstvo spomenikov, ZUZ, I, 1921, 87; Ogrin, 1922, 47; Steska, 1925, 2; (France) M(esesne)l, Horvat Frančišek, SBL, I, 1925—1932, 339; Janko Orožen: *Zgodovina Trbovelj, Hrasnika in Dola, I: Od početka do 1918*, Trbovlje 1958, 675; VS, X, 1966, 243; Dvoržak-Moder, 1972, 7—9, kat. 13.

22 Vipava, sl. 47, 49—59
ž.c. sv. Štefana

1876—1877

Stene prezbiterija

Na oltarni steni, za vélikim oltarjem, je naslikan nastavek s kartušo, v kateri je glava *Kristusa trpina*, pod njo pa napis: »Pod knezoškofijstvom JANEZA KRIZOSTOMA, pod / dekanom in kanonikom JURJEM

GRABRIJANOM / se je to svetišče slikalo, leta MDCCCCLXXXVII.«

Medtem ko so obok vipavskega prezbiterija v 18. st. okrasili z iluzionistično slikarstvo, leta 1752 ga je poslikal Franc Jelovšek, so stene ostale bele. Zato se je tedanji župnik Jurij Grabrijan, znan vipavski kulturni delavec in neke vrste umetnostni mecen, odločil dopolniti baročno slikarstvo. Na osnovi osnutkov je delo naročil Janezu Wolfu.

Wolf je v Vipavi delal obe poletji, točneje od 17. 7. do 8. 12. 1876 in od 19. 5. do 24. 11. 1877. Leta 1876 sta s S. Ogrinom najprej očistila obojno slikarstvo, nato pa je Wolf večidel sam poslikal oltarno steno (*Poveljanje sv. Štefana*), 1877 pa desno steno (*Smrt sv. Štefana*). Poleg hrane in stanovanja je prejel 1900 gld.

Pomočniki

Simon Ogrin je delal od 6. 8. do 6. 11. 1876 in od 19. 8. do 24. 11. 1877. Leta 1876 je poslikal lunete in obojne kape ter pomagal Wolfu pri sliki *Poveljanje sv. Štefana* na oltarni steni, na kateri je naslikal leva angela, ki nosita oblak s svetnikom; zanju je portretiral dve šolariki. Po lastnem pričevanju naj bi 1877 v petih tednih po Wolfovih osnutkih naslikal vse tri prizore na levi steni, *Sv. Štefan sprejet med diakone*, *Sv. Štefan deli miloščino* in *Sv. Štefan prejme diakonsko čast*.

Anton Jebačin je delal od 6. 11. do 8. 12. 1876. Pomagal je pri slikanju dekoracije.

Risigaro iz Benetk je delal od 25. 5. do 19. 8. 1877.

Ludvik Grilc je delal od 1. 6. do 24. 11. 1877. Wolfu je pomagal pri sliki *Smrt sv. Štefana*, na kateri je sam naslikal en obraz. Naslikal je ornamentiko ob oknu, arhitekturni pas in marmoriral je stene.

Restavracije

Slikarstvo so prvič obnavljali leta 1948, ko so jo nestrokovno očistili.

Slikarstvo so leta 1964 restavriral študentje Akademije za likovno umetnost pod vodstvom prof. Mirka Šubica; napis na desni strani oltarne stene: »RESTAVRIRAL ODD. ZA RESTAVRATORSTVO / AKADEMIJE ZA LIKOVNO / UMETNOST V LJUBLJANI — 1964 / VODJA DEL: / R. PROF. MIRKO ŠUBIC / SODELAVCI: / JOVAN PETROV / NEDELJKO PEČANAC / MIŠA PENGOV«. Zaradi prejšnjega nestrokovnega čiščenja so bile freske ponekod poškodovane, barve so bile marsikje izmite, slikarja pa nasploh zelo zaprašena in umazana. Restavracija je odlično uspela, freske so utrdili in jih lokalno tonirali.

Arhitektura

Barokizirana cerkev: visok in tristrano sklenjen prezbiterij krije banja s tremi pari globokih kap.

Osnutki

Narodna galerija v Ljubljani hrani tri akvarelirane risbe oziroma perorisbe, ki jih je Wolf narisal kot osnutke za stenske slike

v Vipavi. Od tam jih je leta 1923 prinesel France Mesesnel (kat. 123—125):

Sv. Štefan kot diakon (sl. 47), osnutek za poslikavo leve stene s prizori *Sv. Štefan sprejet med diakone*, *Sv. Štefan deli miloščino* in *Sv. Štefan prejme diakonsko čast*; *Smrt sv. Štefana* (sl. 55), osnutek za poslikavo desne stene;

Pridiga sv. Štefana (sl. 58), osnutek za poslikavo oltarne stene.

Medtem ko so kompozicije na stranskih stenah glede na osnutka ostale neizpremenjene, je Wolf kompozicijo oltarne stene pozneje spremenil, in sicer tako oblikovno kot vsebinsko, saj je namesto *Pridige sv. Štefana* naslikal *Povelčanje sv. Štefana*. Zakaj jo je spremenil, ni znano, po vsej verjetnosti pa je želel doseči večjo vsebinsko in s tem tudi slogovno povezanost oziroma enotnost z iluzionistično slikarjo na oboku. Prizorišče je mogočna idealizirana arhitektura. »Za oltarjem«, na vrhu visokega stopnišča in med vitkimi stebri, med katerimi se odpira pogled v nebo, stoji sv. Štefan z razprostrtima rokama in pridiga. Po stopnicah in za njim so zbrani poslušalci, ki se aktivno odzivajo na njegove besede. Kompozicijo zaključuje polkrožni lok, ki ga v sredini delno prekrivajo oblaki, med katerimi plavajo trije angeli s simboli mučeništva, kar predstavlja povezavo med stropno in stensko slikarjo.

Opis

Cikel prizorov iz legende mučenca sv. Štefana, vipavskega patrona, je Wolf razprostrl po vseh treh stenah prezbiterija. Vključil jih je v monumentalen visokorenesančni arhitekturni okvir, ki ga je mojstrsko prilagodil danemu prostoru in obstoječi baročni slikarji na oboku, obenem pa je z njim stene iluzionistično »odprl«. Nad 230 cm visokim podstavkom je na stranskih stenah naslikal po štiri stebre s korintskimi kapiteli in konzolami, ki ustrezajo obojni členitvi in ki na videz nosijo obok. Približno 250 cm široka in 350 cm visoka polja med stebri povezujejo loki, tako da so nastale navidezne tridelne arkade. Na levi steni uokvirjajo tri prizore, na desni pa vključujejo tudi okno, medtem ko sega prizor čez dve polji. Lunete in kape so izpolnjene z ornamentalnimi motivi, ki so prilagojeni baročni dekoraciji na stropu: mesnati akant, kartuše, putti in vaze s cvetličnimi šopki. Tudi oltarno kompozicijo uokvirjajo stebri, zaključuje pa mogočni lok, ki ga v sredini prekrivajo oblaki s plavajočimi angeli, ki stensko slikarjo povezujejo s stropno. Navidezna arhitektura je slikana v umirjenih barvah, prevladujeta siva in vijoličasta, in predstavlja enotni okvir, v katerega je Wolf razvrstil figuralne upodobitve. Na levi steni je uprizoril dogodek iz življenja sv. Štefana kot diakona, na desni njegovo mučeniško smrt in na oltarni steni njegov vnebohod.

Leva stena:

Poslikava leve stene s prizori iz življenja sv. Štefana kot diakona je enotno zasnovana

celota, katere monumentalnost najbolj nazorno pokaže čelni pogled (sl. 49). Wolf se je nedvomno zgledoval po Veronesejevi sliki *Gostija v Levijevi hiši* (sl. 48), na kar opozarja predvsem zasnova celote z mogočnimi stebri in s tremi arkadami. Na Veronesejevi sliki sta stranski polji zaprti z arhitekturo, na sredini pa se odpira pogled v nebo, medtem ko se pri Wolfu stranska prizora sploh odvijata v notranjščini idealizirane arhitekture, srednji pa prav tako pod širnimi nebom na trgu. Podobno kot Veronese je tudi Wolf nekatere figure naslikal »pred« stebri, kar stopnjuje iluzionistični vtis. Vse tri prizore povezujejo diagonalno razvrščene figure oziroma figuralne skupine.

Pod prvo arkado je naslikan motiv *Sv. Štefan sprejet med diakone* (sl. 50), ki pomeni tako vsebinsko kot oblikovno začetek cikla. Sv. Štefan prihaja z leve in se opira na tovariša, ki ga vodi k sv. Petru na vrhu stopnic poševnega hodnika, kjer vidimo še pet apostolov, enega, ki prav tako usmerja Štefanov korak, pa v ospredju na desni. Bradat mož, na katerega se opira sv. Štefan, naj bi imel portretne poteze vipavskega trgovca Radoslava Silvestra, apostol na desni pa tedanjega kaplana Janeza Vidergarja.

V sredini je Wolf naslikal motiv *Sv. Štefan deli miloščino* (sl. 51) in ga razširil z osebami, ki jih je postavil pred stebra. Dogodek se odvija na trgu, na desni vidimo pročelje hrama, na levi pa perspektivno poglabljajočo se arhitekturo. Sv. Štefan je prišel iz templja, spremljata ga dva pomočnika, okoli njega so se zgrnili reveži in bolniki. Na levi vidimo dečka, ki mu Štefan daje novčič in ki vodi slepca, ter sedečo mater z otrokom, na katero pada Štefanov sočustvujoči pogled. Na nasprotni strani sedi berač z berglo, ki ga mladenič opozarja na svetnika. Osrednje figure povezuje trikotna kompozicija, postava sv. Štefana pa se odraža pred svetlim ozadjem neba. Štefanov desni spremljevalec, ki v rokah drži košaro s kruhom, ima portretne poteze grofa Lanthierija (sl. 52), mladenič poleg berača pa naj bi bila Roza Tribuzzi, por. Masburg.

Pod zadnjo arkado na tej steni je slika *Sv. Štefan prejme diakonsko čast* (sl. 54). Prizorišče je napol odprta arhitektura. Osebe imajo portretne poteze tedaj živečih znanih Vipavcev, le ena figura ni identificirana (sl. 53). Sv. Štefan (na tej kot tudi na drugih slikah mladi Ivo Trošt, poznejši nadučitelj in pisatelj) kleči pred sv. Petrom (dekan Jurij Grabrijan), ki mu polaga roke na glavo. Asistira mu diakon, ki drži škofovsko palico (beneficari Luka Hiti), poleg sv. Štefana pa stoji cerkovník z diakonskim ogrinjalom (vipavski mežnar Gerlevič). Za njim vidimo profil moža s temno brado, ki ima poteze slikarja Wolfa, oseba poleg njega pa ni znana.

Vse tri prizore na levi steni naj bi — po lastnem pričevanju —, sicer pa po Wolfovih osnutkih naslikal Simon Ogrin. Glede na

kvaliteto in prepričljivost kompozicij kakor tudi posameznosti pa se zdi, da je Ogrin sam, brez Wolfove pomoči, naslikal le zadnji prizor, tj. sliko *Sv. Stefan prejme diakonsko čast*. Tudi primerjava z osnutkom pokaže, da je prav ta prizor na steni nekoliko spremenjen in da je kompozicija na osnutku bolj trdna (sl. 47).

Opozoriti je treba tudi na podobnost dveh kompozicij s slikami, ki jih je Wolf l. 1868 naredil za župnijsko cerkev v Stari Loki, in sicer kot vložke na *predeli oltarja sv. Stefana* (kat. 57). Od šestih majhnih slik z motivi iz legende sv. Stefana mučenca kažeta prvi dve, *Sv. Stefan sprejet med diakone* (sl. 83) in *Sv. Stefan prejme diakonsko čast* (sl. 84), očitne sorodnosti z istoimenskima prizoroma v Vipavi. Na prvi sliki gre za enako postavitev sv. Stefana, ki stopa z leve proti desni (figura svetnika je posneta po liku Petrovega spremljalca s Schnorrove kompozicije *Sv. Peter ozdravi hromega*, 227; sl. 82), podobna pa je tudi figura sv. Petra v ozadju s stegneno desnico. Druga omenjena slika iz Stare Loke pa kaže več sorodnih potez s samim osnutkom (sl. 47) kot z izgotovljeno fresko: pri obeh je naglašena osrednja skupina s sv. Stefanom in sv. Petrom, medtem ko so na freski bolj poudarjene tudi vse stranske osebe.

Desna stena:

Ker je stena ob oltarju predrta z visokim oknom, je imel Wolf na razpologo le dve polji, v kateri je naslikal en sam prizor, *Smrt sv. Stefana* (sl. 56, 57). Prizorišče je obzidan vrt, z obzidja gledajo posamezni opazovalci, na desni se odpirajo mestna vrata, skozi katera padajo zadnji sončni žarki. Kompozicija z umirajočim sv. Stefanom je zasnovana kot scena *Objokovanja*: Stefan se je zgrudil v naročje žalujočih žena, ena mu briše krvav obraz, druga mu poljublja roke, tretja se pripravlja, da ga bo prekrila z rjuho, itd. Diagonala, ki pada z leve proti desni, naglašča žalostni dogodek — kot nasprotje pa je na desni naslikan mlad, krepak in le napol oblečen moški, ki pobira kamenje. Ob stebri stoječa žena na desni, ki si z robcem zastira obraz, ima portretne poteze Karoline Mayer (gl. kat. 118), pobiralec kamenja pa dninarja Nadliška.

Oltarna stena:

V mogočem okviru, ki ga sestavljajo stranski stebri in polkrožni lok, se v napol odprti arhitekturi s stebri in stopnicami odigrava *Poveljanje sv. Stefana* (sl. 59). Nad oltarjem se dviga oblak, ki ga nosijo trije angeli (obrazu levih dveh imata portretne poteze dveh vipavskih šolarj, ena je hčerka msgr. Stanka Premrla), na njem sedi svetnik z razprostrtimi rokami in se zamaknjeno ozira k sv. Trojici »na nebu«. Nadnaravnemu dogodku prisostvujejo apostoli, ki so se zbrali na stopnišču. Na levi izstopa postava sv. Luke, ki ima v rokah knjigo *Dejanja apostolov*, odprto na strani s citatom: »Stephanus vidit coelos apertose«. Kompozicija se lahkotno dviga proti vrhu in se nevsiljivo staplja

s stropno iluzionistično slikarijo. Če sliko primerjamo z osnutkom (sl. 58), vidimo, da je Wolf v največji meri spremenil prav kompozicijo s sv. Stefanom. Namesto pridige je upodobil njegov vnebohod, zato je znižal oblak in nanj posadil svetnika. S tem je dosegl učinkovitejšo povezavo s stropno slikarijo, dogodka pa ni povezal le formalno, temveč tudi vsebinsko, saj sv. Stefan plava k sv. Trojici, ki jo je Jelovšek naslikal na oboku. Kakor pri poslikavi oltarne stene v cerkvi sv. Jakoba v Ljubljani (gl. kat. 15) je treba tudi tukaj opozoriti na mojstrsko prilagoditev slikarije tristrano sklenjenemu prostoru.

Literatura

Župnijski arhiv; Ž. upr.; Podatki po posredovanju cerkovnika Vinka Ferjančiča, Vipava (identifikacija nekaterih oseb); —, Domače vesti (nekrolog), *SN*, XVII, 1884, 287, 3; Wurzbach, 1889, 293; Steska, 1910, 31—34, 57—59, 63, 109, 113, repr. pp. 37, 39, 43, 45, 49, 53; Ogrin, 1922, 50, 56; Fr. Mesesnel, Preteklost slovenskega slikarstva, *M*, III, 1922, 362; Jos. Mantuani, Slikarska umetnost naših dežel v prešliih dobah, *DS*, XXXV, 1922, 461; Mal, 1924, repr. 28; Steska, 1925, 2; —, Ob stoletnici Wolfovega rojstva, *IS*, 1925, 48, 3, 3 repr.; Steska, 1927, 308—309, 338, repr. 65—67; Steska, 1934; Opazovalec, Janez Wolf (Ob petdesetletnici smrti), *Sja*, III, 1934, 4; Mesesnel, 1939, 25; Stelè, 1947, 209; Stelè, 1949, 97; (Viktor) St(eska), Ogrin Simon, *SBL*, II, 1933—1952, 220; Mikuž, 1957, 50—51; Luc Menaše: *Avtoportret na Slovenskem*, Moderna galerija, Ljubljana 1958, 27, kat. XVII; France Zupan, Po razstavi »Avtoportret na Slovenskem«, *Naša sodobnost*, VI, 1958, 1136; France Stelè: *Umetnost v Primorju*, Ljubljana 1960, 96, repr. 119; *V/S*, IX, 1965, 250; Mole, 1965, 99, 103; Stelè, 1966, 115—116; Cevc, 1966, 164, repr. 104; Čopič, 1966, 237, repr. 12; Mikuž, 1966, 581; Rafael Ogrin, Simon Ogrin — cerkveni slikar, *Kron*, XVII, 1970, 34—35; Mikuž, 1971; Menaše, 1971; Pirnat, 1972; Dvoržak-Moder, 1972, 18—21, kat. 92; Prelovšek, 1973, 157; Gspan, 1978; Menaše, 1981, 184, repr. 161; Zigon, 1982, 26—27, repr. 12—14.

23 *Ribnica*, sl. 60—64
ž.c. sv. Stefana pap.

1880

Prezbiterij

Na desni strani v apsidi je napisna tabla s kronogramom: »Magno Deo / aC tVteLarI sVo / VoVerVnt / paroChIani / RibniCenses.« Wolf je delal pet mesecev in prejel 1100 gld., celotno delo pa je veljalo 2500 gld. Pomočnik: Anton Jebačin (ornamentika).

Restavracije

Slikarijo sta v letih 1962—1964 restavrirala Tomaž Kvas in Viktor Snoj (ZSV). Freske in poškodbe sta retuširala, ornamentiko pa očistila in deloma obnovila.

Arhitektura

Novoromanska cerkev (1866): apsidalno sklenjen prezbitarij križna obok in polkupa.

Opis

Prostor je popolnoma poslikan. Spodnje stene krasijo raznobarvne, rožnate, vijoličaste in zelene marmorirane plošče, vse zaključne površine pa so sive. Med okni oltarnega dela so naslikani stebri. Pilastrini in loki so poudarjeni z raznobarvno romansko vitično ornamentiko, ornamenta pa krasijo tudi vse druge obrobne površine. Polja križnega oboka so modro tonirana in poslikana z zlatimi zvezdicami. Na zlati osnovi so slikani ornamenta na obeh lokih, prav tako pa tudi figure v slepih arkadah.

V prvem delu so v lunetah nad vrati medaljoni z doprsji cerkvenih očetov z atributi: na levi strani sta *Sv. Ambrož* in *Sv. Hieronim Veliki*, na desni pa sta bila *Sv. Hieronim* in *Sv. Avgustin*. Zaradi vgraditve ogrevalnih naprav so slednja dva prenesta v ladjo, na desno steno križišnega dela.

V zgornjih slepih arkadah je Wolf naslikal celopostavne svetnike z atributi, prvega in zadnjega biblijskega preroka ter štiri evangeliste. Na desni strani so *Sv. Luka*, *Sv. Janez* in *Mojzes* (sl. 62), na levi pa *Sv. Marko*, *Sv. Matej* in *Sv. Janez Krstnik*. Spodaj je shematično naslikana skalnata krajina, zgoraj pa so ozadja zlato tonirana. Figure so naslikane v kontrapostnih držah, poleg njih so atributi, evangelisti pa imajo tudi knjige in peresa. Upodobljeni so frontalno razen *sv. Marka*, ki ga vidimo v profilu in ki kaže avtoportretne poteze. Obrazi so rahlo idealizirani, draperija pada v bogatih, plastično slikanih gubah.

V polkupoli apsida je Wolf naslikal *Sv. Trojico z angeli* (sl. 61). Pred sončno kroglo, iz katere izžarevajo žarki, sta v sredini naslikana Kristus in bog Oče, nad njima plava *sv. Duh* (sl. 60). Oba protagonista, ki sedita na oblakih, sta nadnaravno veliki in idealizirani figuri v bogatih oblačilih. Ob straneh so naslikani še angeli (sl. 63, 64), lepe celopostavne figure, ki breztežno plavajo med oblaki. Zgornji del polkuple je modro obarvan.

Literatura

Ž.kr. Z.upr.; —, Iz Ribnice, *ZD*, XXXIII, 1880, 356—357; —, Slovenski slikarji, *LZ*, I, 1881, 192; —, Domače stvari (nekrolog), *SN*, XVII, 1884, 287, 3; Jožef Lesar, Martin Skubic, Gorečemu dušnemu pastirju v spomin (nekrolog), *ZD*, XLV, 1892, 172—173; Jožef Lesar: *Zivljenje in delovanje rajnega gospoda Martina Skubica*, Ljubljana 1892, 26—27; Steska, 1910, 34, 36, 63; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 310; —, *IS*, VII, 1931, repr. p. 295; Steska, 1934; Stelè, 1947, 209; Mole, 1965, 103; *VS*, IX, 1965, 239; Dvoržak-Moder, 1972, 24—25, kat. 103; Prelovšek, 1973, 157; Anton Skubic: *Zgodovina Ribnice in ribniške pokrajine*, Buenos Aires 1976, 214; Andreja Zigon, Stensko slikarstvo

poznega 19. stoletja na Slovenskem, *ZUZ*, n.v., XIV—XV, 1979, 244, 246, repr. 147; ead., Obnavljanje in ohranjanje stenskih slikarij druge polovice in poznega 19. stoletja, *VS*, XXII, 1979, 206, 208—209, repr. 1; Zigon, 1982, 27, repr. 16.

24 *Ljubljana, Šiška,*
p.c. sv. Jerneja

sl. 65

Okoli 1881

Oboki, trije oltarji

Arhivskih podatkov o času nastanka slikarije ni, F. Mesesnel jo datira v 80. leta. Glede na Wolfovo delovanje v tem obdobju je najbolj verjetno, da je delo izvršil okoli 1881, ker je bil tedaj najmanj zaposlen.

Slikarijo na oboku prezbitarija so prebelili leta 1939, ob priliki Evharističnega kongresa v Ljubljani, ko so jo pravzaprav hoteli obnoviti oziroma očistiti, ker je bila zaprašena in zaradi vlage tudi obledela. Pod beležem so še vidni obrisli slikarije. Slikani oltarji so zaradi vlage slabo ohranjeni, na posameznih mestih pa je omet tudi že odpadel. Najbolje je ohranjena slika na oboku ladje.

Arhitektura

Barokizirana cerkev.

Opis

Ladja:

Na ravnem stropu je Wolf v velikem štukturnem okviru razgibanih oblik naslikal prizor *Povelčanje sv. Jerneja* (sl. 65). Figure so slikane v skrajšavah, kompozicija je diagonalna: svetnik sedi na oblaku, poleg njega plavata angela, tisti nad njim drži nož in mu prinaša simbole mučeništva, palmovo vejico in krono, zgoraj vidimo še Kristusa.

Ob slavalnočni steni stoji zidana oltarna nastavka, ki ju je Wolf poslikal s sebrno arhitekturo in s svetniškimi liki. Gre za oltarno arhitekturo s po dvema stebroma na vsaki strani. Marijin oltar s kipom Brezmadežne dopolnjujeta *Sv. Jožef z Jezusom* in *Sv. Florijan* z običajnimi atributi. Ob oltarju sv. Andreja z oljno sliko njegovega mučeništva pa je Wolf naslikal *diakona* s palmovo vejo (*Sv. Lovrenc?*) in *Sv. Volbenka* z modelom cerkve. Razgibane figure učinkujejo kot kipi. Barve so precej obledle. Prezbitarij:

Zidan oltarni nastavek je Wolf kakor v ladji poslikal z renesančno sebrno arhitekturo. Nišo s plastično skupino, ki predstavlja Mučeništvo sv. Jerneja, obdajata po dva stebra, v atiki pa je v grisaille tehniki naslikana *Sv. Trojica*. Slikarija je zelo obledela in slabo vidna.

Literatura

Z.kr. slikarije ne omenja; Steska, 1927, 311; Steska, 1934; France Mesesnel, Varstvo spomenikov, *ZUZ*, XVIII, 1942, 132; Dvoržak-Moder, 1972, 23—24, kat. 113; Prelovšek, 1973, 157.

25 Ljubljana, sl. 66
franč. c. Marijinega vznanjenja

1882

Kapela sv. Frančiška As., slika na pročelju

Pomočniki

Aleksander Roblek je narisal karton za sliko *Porciunkula* in naslikal personifikaciji *Temperantia* in *Prudentia* v kapeli. Istega leta je pod Wolfovim vodstvom na pročelju naslikal tudi freski *Sv. Frančišek As.* in *Sv. Anton Pad.*

Ludvik Grilc je v kapeli sodeloval pri slikanju *Porciunkule* in pri obojni kompoziciji *Poveličanje sv. Frančiška*, kjer je naslikal spodnjega levega angela, z Wolfom pa je sodeloval tudi pri sliki na pročelju.

Pavel Šubic ml. je sodeloval v kapeli pri slikanju *Porciunkule*, naslikal je tudi medaljona v obočnih kapah.

Anton Jebačin je sodeloval v kapeli pri slikanju *Porciunkule*.

Ivan Borovsky je površine toniral in marmoriral in naslikal ornamentiko.

Kapelo je sredi 19. st. poslikal Matevž Langus; na oboku je naslikal *Poveličanje sv. Frančiška*, na stenah pa so visele oljne slike z motivi iz svetnikove legende. Kapelo so dali na novo poslikati ob 700-letnici rojstva sv. Frančiška.

Pročelje je v letih 1858—1859 poslikal Franz Kurz von Goldenstein.

Restavracije

Kapela:

Prvič sta slikarji po potresu leta 1879 obnavljala Joseph Kastner ml. in Josef Kleiner. Uporabljala sta oljne barve, s čimer sta jo precej poškodovala.

Slikarji je leta 1925 obnovil Matej Sternen s sodelavcem Antonom Jebačinom. Zaradi slabe tehnične izvedbe, nečistega in preveč peščenega ometa, in zaradi prejšnje nepravilne obnove je bila slikarja v zelo slabem stanju; najbolje sta bili ohranjeni slike *Poveličanje sv. Frančiška* in *Smrt sv. Frančiška*. Figuralne prizore so očistili in retuširali, ornamentiko pa skoraj v celoti obnovili.

Slikarji je leta 1972 restavriral Franc Kokalj s sodelavci (ZSV). Danes je zopet v zelo slabem stanju.

Pročelje:

Obnavljanje je leta 1921 prevzel Matej Sternen, ki je ugotovil, da so bile slike tehnično zelo slabo izvršene (preveč suh in pust omet, ki ga je dež precej izpral), vendar so delo brez njegove vednosti zaupali soboslikarju Božiču. Ta je Wolfovo sliko preslikal z oljnimi barvami, tako da jo je domala uničil. Ohranili so lahko le obe Roblekovii sliki, ki so ju očistili in retuširali.

Wolfovo sliko so leta 1962 nadomestili s kopijo in uničili original.

Arhitektura

Baročna cerkev: kapelo krije banja z vrezanima kapama.

Opis

Kapela:

Wolf in pomočniki oziroma sodelavci so kapelo popolnoma poslikali. Pretežno figuralno slikarstvo dopolnjujejo ornamentalni motivi, ki so delno posneti po nekdanjih Langusovih vzorcih: akant, kasete, rozete, cvetlični šopki in angelske glavice.

Stranski steni prekrivata veliki freski z motivoma iz Frančiškove legende. Na desni strani je naslikan prizor *Sv. Frančišek kot priprošnjik (Porciunkula)*, za katerega je karton narisal A. Roblek, slikali pa so ga L. Grilc, P. Šubic in A. Jebačin. Kompozicija je diagonalna, po stopnicah stopa svetnik, na oblaku sedita Kristus in Marija. Na levi steni je Wolf naslikal *Smrt sv. Frančiška*. Kompozicija se deli na dva dela: spodaj, v naročju sobratov, umira sv. Frančišek, zgoraj pojo in igrajo angeli. Oba dela povezuje žarek, ki sije izza oblakov in pada na svetnika. Kompozicija s sv. Frančiškom spominja na prizor *Smrt sv. Štefana* v Vipavi, le da je zrcalno obrnjena (kat. 22).

Na sredini oboka je Wolf v ovalnem okviru upodobil *Poveličanje sv. Frančiška* (sl. 66). Gre za trikotno kompozicijo s številnimi angeli, ki plavajo med oblaki, ti pa iluzionistično segajo čez rob okvira. V stranskih trikotnih poljih so ob kapelah v *grisaille* tehniki naslikane kardinalne kreposti, to so sedeče ženske figure z atributi, ki so spretno vkomponirane v dana polja. Personifikaciji na levi strani, *Fortitudo* v oklepu in z mečem ter *Justitia* s tehtnico in z mečem, sta Wolfovi, tisti na desni, *Temperantia* z vajetmi in *Prudentia* z ogledalom in s kačo, pa je naslikal A. Roblek. Wolfovi figuri sedita naravno in lahkotno, Roblekovii pa se nenaravno zvijata in imata neizravna obraza.

Pročelje:

Nad vhomom je Wolf v sodelovanju z L. Grilcem naslikal prizor *Angeli molijo sv. Rešnje telo*, ki je danes nadomeščen s kopijo.

Literatura

Ž. kr. slikarje ne omenja; —, Slovenski umetniki, LZ, II, 1882, 572; —, Pater Aleksander Roblek (nekrolog), LZ, IV, 1884, 572—573; —, Pogled po slovanskem svetu (nekrolog J. Wolfu), Sn, II, 1885, 12; Wurzbach, 1889, 293; R. Jakopič, Anton Ažbe, Sn, I, 1902—1903, 105; Krakovčan (Podkrajšek), Akademični slikar Ludvik Grilc (nekrolog), LZ, XXX, 1910, 293; Steska, 1910, 38, 40, 60; Fr. Stelè, Varstvo spomenikov, ZUZ, I, 1921, 187; isti, Varstvo spomenikov, ZUZ, III, 1923, 142; Vurnik, 1923, 39; F. Mesesnel, Anton Ažbe, ZUZ, IV, 1924, 2; Fr. Stelè, Varstvo spomenikov, ZUZ, V, 1925, 110—111; (France) M(ese-snel), Grilc Ludvik, SBL, I, 1925—1932, 261; Steska, 1925, 2; Fr. Stelè, Varstvo spomenikov, ZUZ, VI, 1926, 50; —, Cfr, Slav-nostni izvod, XLIII, 1926, repr. v prilogi; Steska, 1927, 262, 310, 348; Steska, 1934; —, Janez Wolf, Ob petdesetletnici smrti,

Sja, III, 1934, 49, 4; Fr. Stelè, *Marijino vnebovzetje pri frančiškanih v Ljubljani*, *Kron*, II, 1935, 221; Stelè, 1947, 209; Ro(man) tom(inec), *Roblek Aleksander*, *SBL*, 9. zv., 1960, 118; Mole, 1965, 103; Mikuž, 1966, 581; Pirnat, 1972; Dvoržak-Moder, 1972, 26—28, kat. 117; Prelovšek, 1973, 157; Rafael Ogrin, *Naša zgodovina, Naše Tromostovje*, V, 1973, št. 1—2, 5—6, Gspan, 1978.

26 *Ljubljana,*
stolna c. sv. Nikolaja

1883

Slika na zunanjsčini — obnovitev

Wolf je obnovil poškodovano fresko Giulia Quaglia iz začetka 18. st. (gl. tudi kat. 19.)

Restavracije

Isto kot pri kat. 19.

Fresko je leta 1964 s kopijo nadomestil Izidor Mole.

Opis

Gre za sliko v poglobljenem pravokotnem polju na južni zunanjsčini cerkve, ki prikazuje *Oznanjenje*. Slika je kopija, tako da je originalna samo še baročno razgibana kompozicijska zasnova.

Literatura

—, *Slikar g. Wolf*, S, XI, 1883, 76, 4; —, *Slovenski glasnik: Slikar G. Janez Wolf*, LZ, III, 1883, 478; —, *Pogled po slovanskem svetu*, Sn, II, 1885, 12; Steska, 1910, 30; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 308; Mole, 1965, 100—102; Pirnat, 1972; Dvoržak-Moder, 1972, 22, kat. 118; Majda Smole: *Ljubljanska stolnica*, Ljubljana 1973, 24—25; Prelovšek, 1973, 157.

27 *Zagorje ob Savi,* sl. 67—70
ž.c. sv. Petra in Pavla

1881 in 1883—1884

Oltarna stena v prezbitoriju in oltarni steni v ladji

Ob oltarju je napis »Parochiante R. D. Jacobo Gross anno 1880 hoc altare erectum et pictura haec 1881 picta est.« (Župnijska kronika), ki se po vsej verjetnosti nanaša na poslikavo oltarne stene. V *Župnijski kroniki* je ta freska datirana 1886, kar pa je očitna napaka. Leta 1881 je Wolf poslikal oltarno steno v prezbitoriju, 1883 (od julija do septembra) desno steno v ladji, za kar je poleg hrane prejel 350 gld., 1884 (od aprila do junija) pa je poslikal še levo steno v ladji. Pomočniki: Anton Jebačič, Ludvik Grilc, Anton Ažbe.

Kupolo je leta 1927 poslikal Peter Železnik.

Restavracije

Slikarji je leta 1967 restavriral Izidor Mole. Delo je vodil Stane Kregar, ki je dekorativno izpolnil prazni polji pod okni stranskih sten v ladji, kjer sta prvotno stala oltarja, ki so ju tedaj premestili ob slavo-

ločno steno. Wolfova ornamentalna pasova ob oltarni steni v prezbitoriju kakor tudi vso ostalo dekoracijo in slikarijo Petra Železnika so prebelili in notranjščino na novo tonirali.

Arhitektura

Novoromanska cerkev (1873): tloris ima obliko grškega križa z ravno zaključeniimi kraki in s kupolo v sredini.

Opis

Na zgornji tretjini oltarne stene v prezbitoriju, v luneti, je Wolf naslikal prizor *Kristus med evangelisti* (sl. 67). Freska meri o. 300 × 750 cm. Figure so v trikotni kompoziciji razvrščene na oblakih. V sredini sedi zmagovalni Kristus, angel za njim drži križ, nekoliko niže sta na vsaki strani posedla po dva evangelista. Slika spominja na spodnji del kompozicije *Sv. Trojica z evangelisti* (sl. 40), ki jo je Wolf 1870 naslikal na oboku prezbitorija v Črničah. Freska je na posameznih mestih slabše ohranjena. Ob obnovitvi so prebelili oblake, ki so segali čez rob okvira, in stranska ornamentalna pasova. Po podatkih je Wolf te ornamente naslikal po vzorcih, ki jih je iz Rima oziroma iz rimskih katakomb prinesel tedanji župnik in ki jih lahko vidimo na starih fotografijah. Wolf je leto poprej naslikal tudi oltarno podobo *Sv. Peter in Pavel* (sl. 102) z monumetalnima likoma obeh apostolov (kat. 95). Stenska in oltarna kompozicija sta zasnovani premišljeno in se združujeta v enovito celoto.

Visoki, polkrožno zaključeni oltarni steni v ladji sta v sredini predrti z oknom. Vso dano površino je Wolf izpolnil s figuralnima kompozicijama, ki merita o. 1100 × 1000 cm. V sredini, pod oknom, sta prvotno stala oltarja, ki so ju ob obnovitvenih delih prenesli ob slavočno steno, prazni površini pa je z dekorativno slikarijo zapolnil S. Kregar; pod stenskim slikama so tedaj namestili postaje križevega pota. Obe Wolfovi kompoziciji sta zasnovani trikotno in se delita v več plasti: gre za posamezne prizore ob oknih in nad njima, ki so tako vsebinsko kot oblikovno povezani in ki se združujejo v celoto, v to pa sta bila vključena tudi oltarja pod oknom.

Na desni steni je upodobljena *Sv. Barbara zavetnica rudarjev* (sl. 68). Spodnji del prizorišča je shematično naslikana skalnata krajina, zgoraj pa nebo s posameznimi oblaki. Na levi se odpira pogled v predjamski prostor, kjer na steni visi razpelo, pred njim molita rudar in deček. V ozadju vidimo grič s cerkvijo, zgoraj angela, ki trosita cvetje. V rovu na desni leži ponesrečeni rudar, podpira ga angel, drugi mu prinaša zadnjo popotnico. Čisto na vrhu kleči na oblaku sv. Barbara, pred njo leži meč, angel pa ji prinaša palmovo vejo. Glede na podatke je Wolf nekatere figure naslikal modelih: sv. Barbara je natakarcica Dornikova oziroma Cencetova, deček ima portretne poteze cerkovnikovega polbrata Franca Hri-

barja. V oltarju pod oknom je prvotno visela Wolfova oljna slika *Sv. Barbara* (sl. 104) iz 1884 (kat. 103); po odstranitvi oltarja je praznino s shematično naslikanimi skalami izpolnil S. Kregar.

Na levi steni je Wolf naslikal *Marijo zavetnico Kristjanov* (sl. 69). Na desni je upodobil bitko pri Lepantu l. 1571: v ospredju vidimo papeža Pija V., ki moli za zmago, za njim pa boj na morju. Na levi strani je prikazana zmaga Kristjanov nad Turki pred Dunajem l. 1683 (sl. 70): za Turkom v ospredju se odpira pogled na širo panoramo Dunaja, ki se izgublja v daljavi. Zgoraj na oblakih sedi Marija z Jezusom v naročju, obdajajo jo angeli in angelske glavice. V oltarju pod oknom je bila slika *Roženvenška Mati božja*, delo dunajskega slikarja Lucasa Vercina, ki so jo napačno pripisovali Wolfu (kat. 143); S. Kregar je praznino izpolnil s shematično ponazoritvijo bitke.

Literatura

Ž.kr. (Prepis); Ž. upr.; —, Slovenska umetnost, *Sn, I*, 1884, 295; Steska, 1910, 40, 63; Steska, 1925, 2—3; (France) M(esesnel), *Ažbe Anton, SBL, I*, 1925—1932, 20; Steska, 1934; Stelè, 1947, 209; Dvoržak-Moder, 1972, 28—29, kat. 119; —, *Kratka zgodovina zagorske župnije, Iz smrti v življenje*, Trbovlje 1973, 19, 21—22, 26, sl. pp. 19, 21, 23.

OLJNE SLIKE

Datirana dela

28 *Brezmadežna*

O. pl., 140 × 80 cm

Okoli 1855—1858

Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. 537

Provenienca Meta Šlajpah, Ljubljana

Slika je morda nastala še v Benetkah ali pa kmalu po vrnitvi v Ljubljano leta 1858. Gre namreč za pravo šolsko delo, ki razodeva zgledovanje po preteklih vzorih in ga zaznamuje tudi študijska natančnost.

Marija je postavljena pod renesančno arhitekturno okvir temno siv. Vključuje štiri reliefne upodobitve, v zgornjih vogalih sta prizora *Oznanjenje in Kristus krona Marijo*, spodaj pa *Rojstvo in Objokovanje*. Srednji del postavka krasi akant, na njem klečita angela, desni moli, levi ponuja Mariji košarico z vrtnicami. Slednja je naslikana v sredini, pred rumenim ozadjem. Pred stebroma sta zlati klasicistični vazi z visokima cvetličnima šopkoma.

Figure so majhne in drobne, toge in statične, opazne so anatomske nepravilnosti.

Značilni za Wolfova zgodnja dela so resni in celo grdi obrabi s štirioglatimi čeli in temnimi ravnimi lasmi. Draperija pada v enakomernih, drobnih in cevastih gubah. Slika kaže naslon na italijansko umetnost 15. stoletja, očitni so tudi klasicistični vplivi. Pomenljivo je, da Wolf že v tem zgodnjem delu kaže posebno zanimanje za arhitekturne elemente (stebra, lok, z akantom okrašen podstavek), ki ostanejo ena bistvenih sestavin njegovega slikarstva.

Slika je dobro ohranjena, le umazana. Ob obrazu levega angela je platno zašito.

Literatura

Dvoržak-Moder, 1972, 5—6, kat. 6.

29 *Marija z Jezusom in angeli*, sl. 72 *Sv. Neža, Sv. Janez Ev.*

Triptih

O. pl., 83,5 × 29 cm, 60 × 14 cm

1857

Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. 535

Provenienca Grad Fužine pri Ljubljani

Triptih je Wolf naslikal v študijski dobi v Benetkah, in sicer leta 1857, kakor lahko razberemo iz njegovih pisem prijatelju Ivanu Borovskemu. Sliko omenja prvič v pismu z dne 6. maja 1857, češ da ima »malo Madono v delu«. Iz naslednjih pisem, ki so datirana 6. julija ter 1. in 27. avgusta istega leta, je razvidno, da je sliko v tem času v glavem dokončal, denarne težave pa je imel z nabavo gotskega, tridelnega in pozlačenega okvira. Sliko je nameraval prodati, da bi si lahko plačal pot v Ljubljano, vendar, kakor razberemo iz pisma z dne 9. januarja 1858, je ni prodal in jo je tega leta prinesel s seboj v Ljubljano. Obdržal jo je vse do 1879, ko jo je namesto stanarje pustil na »letovišču, pri Urbančku na Stožicah«. Kasneje, kakor poročata V. Steska in F. Mesesnel, je slika — hkrati z drugim Wolfovim triptihom, ki je nastal v zadnjih letih njegovega življenja (kat. 98) — visela v kapeli gradu Fužine, okoli 1940 pa je oba triptiha odkupila Narodna galerija.

Srednja tabla je razdeljena na dva dela, ozadje na obeh je sivo. Zgoraj je na gotskem prestolu, ki ga obdajata z akantom dekorirana stebra, upodobljena *Marija z Jezusom*, spodaj na stopnicah pa je pet angelov, ki igrajo, pojo in trosijo cvetje. Na stranskih tablah sta pred rahlo valovito in nežno krajino z nizkim obzorjem naslikana celopostavna svetnika z atributi, levo *Sv. Neža* in desno *Sv. Janez Ev.*, ki ju označujeta tudi spodnja napisava v gotskih črkah, »h. Agnes.« in »h. Johan.«

Oblika triptiha kakor tudi posamezne slike razodevajo zgledovanje po beneškem slikarstvu 15. stoletja. Motivno značilna je upodobitev pojočih in igrajočih angelov pred Marijinim prestolom kot tudi celopostavnih svetnikov pred nizko krajino in kristalno

čistim modrim nebom s posameznimi belimi oblaki. Na srednji tabli je očitno neobvladavanje ploskve, saj je razdeljena na dva ločena dela. Marija sedi frontalno, angeli so razvrščeni simetrično, njihovi obrazi so zelo resni in celo grdi. Tudi oba stranska lika, ki sta sicer postavljena pred krajino in v barvno živahnejše okolje, stojita togo, odeta pa sta v drobno nagubana oblačila. Figuri tako z imeni kot tudi s portretnimi potezami namigujeta na Wolfovo razmerje in poroko z Nežico Sernčevno 27. maja 1858. (Gl. tudi poglavje *Nekaj misli ob Mesesnelovem besedilu* . . . , str. 106, op. 16.)

Literatura

Steska, 1910, 42, 93, 94—95, 96, 99—100, 102; Steska, 1927, 307; —, Kronika: Narodna galerija, ZUZ, XVI, 1939—1940, 97, št. 38; France Mesesnel, Fužinska zbirka, Kron, VII, 1940, 100, repr. (ponatisnjeno v: France Mesesnel: *Umetnost in kritika*, ur. Lucijan Menaše, Ljubljana 1953, 136); Stelè, 1947, 208; Mikuž, 1966, 581; Mikuž, 1971; Dvoržak-Moder, 1972, 6, kat. 5; Gspan, 1978.

30 Porciunkula

O. pl. (?)

Sign. in dat.: »Wolf iz Leskovca 1859« (V. Steska) 1859

Ljubljana, franč. c. Marijinega oznanjenja *Neznano kje*

V. Steska poroča, da je Wolf za frančiškane v Ljubljani naslikal »porciunkulsko sliko«, ki jo je tudi podpisal in datiral.

Literatura

Steska, 1927, 310; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 9.

31 Krst v Jordanu

Razširitev slike Valentina Metzingerja

O. pl., ok. 375 × 195 cm

Sign. in dat. sp. des. na skali: »Va: Metzinger prinx. 1755« (I. Vrhovnik. S. Vurnik-M. Marolt) 1859

Ljubljana, Trnovo, ž. c. sv. Janeza Krstnika Veliki oltar

Ker so dali narediti nov oltar, je Wolf, ki je tedaj slikal v prezbiteriju, dobil tudi naročilo, da glede na nove mere poveča staro oltarno sliko. Pomagal mu je Ivan Borovsky, za delo je prejel 17 gl. 5 kr. Oltar je bil posvečen 20. 11. 1859.

Wolf je sliko podaljšal zgoraj in ob straneh, Borovsky pa je spodaj dodal napis z zlatimi črkami: »Amen dico vobis, non sur / rexit inter natos mulierum / major Joanne Bapt.«

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; — Hvala domačih mojstrov, N, XVII, 1859, 400—401; —, Iz Ljubljane, ZD, XII, 1859, 188—189; Steska, 1910,

12; Steska, 1927, repr. 32; Ivan Vrhovnik: *Trnovska župnija v Ljubljani*, Ljubljana 1933, 328—329, repr. ob nasl.; Stanko Vurnik-Marijan Marolt, Metzingerjeva dela, ZUZ, XIII, 1936, 67, št. 249; Dvoržak-Moder, 1972, 7, kat. 11.

32 Brezmadežna

Obnovitev (preslikava) slike Valentina Metzingerja

O. pl., 260 × 175 cm

Sign. in dat. sp.: »Valentinus Metzinger prinxit, 1736« (S. Vurnik-M. Marolt) 1859

Provenienca Ljubljana, Trnovo, ž. c. sv. Janeza Krstnika; Ljubljana, Narodni muzej *Neznano kje*

I. Vrhovnik poroča, da je slika prvotno bržkone predstavljala *Ime Jezusovo* z dvema angeloma v molitvi in da je pozneje drug slikar (verjetno Wolf) namesto Jezusovega imena upodobil *Marijo* in sliko vsebinsko spremenil. Tudi S. Vurnik in M. Marolt navajata, da je bila slika v sredini preslikana, v zgornjih vogalih pa tudi doslikana, saj je prvotno imela zvonasti zaključek, pozneje pa je dobila pravokoten okvir. Župnik I. Vrhovnik je sliko podaril Društvu za krščansko umetnost, to pa ljubljanskemu muzeju.

Čeprav gre zgolj za razširitev oziroma preslikavo starejših slik, sem to in prejšnjo sliko (kat. 31) vključila v katalog Wolfovih del.

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; *IDKU*, III, 1902, 16; —, To in ono: Društvo za krščansko umetnost, DS, XVI, 1903, 59; Steska, 1910, 12; I. Vrhovnik, op. cit., 403; S. Vurnik-M. Marolt, op. cit., 44, št. 69.

33 Božji grob

O. karton, o. pl.

1860—1861

Ljubljana, Trnovo, ž. c. sv. Janeza Krstnika *Uničen*

Pogodbo za slikanje božjega groba je Wolf sklenil 16. 1. 1860, prvič pa so ga postavili za veliko noč istega leta. Za delo je prejel 178 gl.

Leta 1861 je naslikal še »prosojno« ali »prozorno« sliko *Oljska gora*, štiri stranske »podebe« ter dve skupini stražarjev. Za to delo je prejel 50 gl. Pomagal mu je Ivan Borovsky, ki je pozlatil nekatere dele in prejel 11 gl. 80 kr. Platno za 86 gl. je prispeval Ludvik Moro.

Pred leti, ko so dali narediti nov božji grob, so uničili še preostale dele Wolfovega božjega groba.

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; Ž. upr.; Steska, 1910, 12—13, 103; I. Vrhovnik, op. cit., Dvoržak-Moder, 1972, 7, kat. 12.

34 *Vnebovzetje*

O. pl., ok. 380 × 210 cm

1860—1863

Trbovlje, ž. c. sv. Martina

Kapela sv. Križa, leva stena

Neznano kje

Slika je nastala v času, ko je Wolf prvokrat slikal v trboveljski cerkvi, to je med leti 1860 in 1863, vendar ni nikjer točno datirana. Iz literature razberemo, da je bila slikana na platno, 12 čevljev in 8 palcev visoka ter 7 čevljev široka, da je bila posneta po Tizianovi *Assunti* in da je visela v kapeli sv. Križa »spredaj na zidu«. Po postavitvi je predstavljala pendant freski *Sv. Alojzij*, ki jo je Wolf 1863 naslikal v levi kapeli Rožnenske Matere božje, prav tako na stransko steno. Na mestu, kjer je oziroma kjer naj bi slika *Vnebovzetje* visela, je že od leta 1923 dalje pritrjena plastična skupina *Marija kraljica z detetom na prestolu*, ki je bila dotlej v ladji in ki so jo uporabljali ob procesijah. Wolfova slika je potemtakem neznano kje že od leta 1923. — F. Mesesnel sicer navaja, da Wolf slike ni dokončal (str. 50), v *Zgodnji Danici* pa je celo zapisano, da je podoba tako velika, da »ji je skor v ondotni kapelici pretesno; pač pa bi se na višji zidovje kake večje cerkve lepo podala.«

Literatura

Ž. kr. slike ne omenja; Ž. upr.; —, Od dolenske strani. *ZD*, XVI, 1863, 126; Steska, 1910, 14—15, 103; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 14.

35 *15 prizorov iz sv. Rožnega venca*

Medaljoni

O. les, 29 × 29 cm

1860—1863

Trbovlje, ž. c. sv. Martina

Stranski oltar

Oltar je delo Mateja Tomca iz leta 1860. Okoli osrednje figuralne skupine je 15 medaljonov s prizori iz sv. Rožnega venca, 10 jih je razvrščenih zgoraj v polkrogu, 5 pa spodaj. Podatki glede slik in Wolfovega avtorstva so različni. V *Župnijski kroniki* je oltar omenjen le kot delo M. Tomca iz 1860. Dopisnik *Zgodnje Danice* omenja oltar in 15 medaljonov hkrati z drugimi Wolfovimi deli v trboveljski cerkvi, V. Steska pa med opisom Wolfovih del za Trbovlje govori o sliki *Rožnenske Matere božje*, vendar ne eden ne drugi posebej ne navajata, da bi bil avtor slik oziroma slike Janez Wolf. Menim, da so slike Wolfovo delo, saj je v šestdesetih letih, ko je bival pri Tomcu (od 1860 do 1872), z njim mnogokrat sodeloval in izdeloval slike za njegove oltarje in drugo cerkveno opremo. Poleg tega je Wolf v tem obdobju tudi precej pogosto slikal manjše slike kot vložke za oltarne predele, prižnice, atike ipd. Odprto vprašanje ostaja datacija, vendar so slike vsekakor nastale v

času, ko je Wolf prvokrat delal za trboveljsko cerkev, to je med leti 1860 in 1863.

Vsebinsko se prizori začnejo zgoraj, na levi strani, in se vrstijo v smeri urnega kazalca, nadaljujejo pa se spodaj, tudi z leve proti desni. Nekateri motivi so delno ali v celoti posnети po kompozicijah iz Schnorrove *Biblije* v slikah: *Oznanjenje*, *Obiskovanje*, *Rojstvo* (166), *Predstavitve v templju* (168), *Dvanajstletni Jezus med učitelji* (173), *Oljska gora*, *Bičanje*, *Kronanje s trnjem* (212), *Kristus nese križ in Križanje* (216) ter spodaj *Vstajenje* (218), *Vnebohod* (225), *Binškošči*, *Vnebovzetje in Kristus krona Marijo*. Značilne za Wolfa so tople barve, poteza pa je v nasprotju z drugimi slikami nekoliko nemirna.

Literatura

Ž. kr.; —, Od dolenske strani, *ZD*, XVI, 1863, 126; Steska, 1910, 15; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 15.

36 *Sv. Štefan*

O. pl. (?)

Okoli 1861

Ljubljana, Šentvid, Zavod sv. Stanislava

Provenienca Slavina, ž. c. Marijinega vnebovzetja*Neznano kje*

Kakor poroča V. Steska, je Wolf okoli 1861 naredil manjšo sliko *Sv. Štefana*, ki jo je slavinski župnik Matija Prijatelj v oporoki z dne 17. 8. 1907 podaril Zavodu sv. Stanislava v Šentvidu nad Ljubljano.

Literatura

Steska, 1910, 13; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 20.

37 *Oznanjenje*

O. pl., 227 × 130 cm

1861—1862 (?)

Velika Slevica pri Velikih Laščah, p. c. Marijinega oznanjenja

Veliki oltar

Slika ni datirana, menim, da je nastala v času, ko je Wolf v župnijski cerkvi v Velikih Laščah slikal freske, to je 1861 ali 1862. Prizorišče so oblaki, osrednje figure, Marija, nadangel Gabrijel in bog Oče, so strnjene v trikotno kompozicijo in z gibi, kretinjami ter pogledi učinkovito povezane med seboj. Dopolnjujejo jih sv. Duh, puttii in angelske glavice. Obraza Marije in Gabrijela sta resna, njen je nenavadno zabuhel in celo grd, idealizirani lik boga Očeta pa je posnet po Schnorrovi figuri s prizora *Tretji dan ustvarjanja* (3).

Slika je spodaj zelo strgana in tudi precej odrgnjena.

Literatura

Steska, 1927, 310; Dvoržak-Moder, kat. 24.

38 *Marija, pribežališče grešnikov*

O. pl., 222 × 117 cm

Sign. in dat. sp. v sr.: »Führich inv. 1862« 1862

Trata—Gorenja vas, ž. c. sv. Janeza Krstnika Stranski oltar

V. Steska poroča, da je Wolf za Trato naslikal *Mater božjo*, ki jo je podpisal »Janez iz Leskovca«, vendar tega podpisa nisem našla; morda je na hrbtni strani (?).

Gre za bolj ali manj točno kopijo po istoimenski sliki Josefa Führicha, o čemer govori tudi signatura. Marija stoji na kačih in se sklanja h grešnikom, ki jih sprejema v svoje varstvo. Figure postajajo večje in so slikane bolj plastično, obrazi so izrazitejši, anatomskih pomanjkljivosti ni več in tudi draperija pada v pravih gubah. Barve so svetle in nekoliko blede, prevladujejo rumenkasto zelenkasti odtenki.

Slika je spodaj odrgnjena in na posameznih mestih strgana.

Literatura

Z. kr. slike ne omenja; Steska, 1910, 41; Dvoržak-Moder, 1972, 15, kat. 21; Prelovšek, 1973, 154.

39 *Sv. Janez Krstnik*

sl. 73

O. pl., 222 × 126 cm

1862 (?)

Trata—Gorenja vas, ž. c. sv. Janeza Krstnika

Véliki oltar

Slika ni datirana, po vsej verjetnosti pa je nastala isto leto kot zgoraj omenjena podoba *Marija, pribežališče grešnikov*.

Na skali, pred alpsko krajino, stoji v kameljo kožo odet svetnik, v levici drži prapor, v desnico kaže v nebo. Frontalno postavljena figura je slikana plastično, obraz je resen in le malo idealiziran. Romantično krajino s priostrenimi vrhovi in gorsko rečico na levi je Wolfu brčkone pomagal naslikati prijatelj Anton Karinger, s katerim sta, kot poročajo viri, večkrat sodelovala. Tudi poznavalca Karingerjevega slikarstva, Polonca Vrhunc in France Zupan, menita, da ozadje izpričuje njegovo roko.

Slika je v slabem stanju, barva je na več mestih odrgnjena, platno pa je spodaj tudi strgano.

Literatura

Z. kr. slike ne omenja; Steska, 1910, 61; Dvoržak-Moder, 1972, 15, kat. 22.

40 *Sv. Uršula in sv. Alojzij
častita sv. Rešnje telo*

sl. 75

O. pl., 316 × 221 cm

1863—1864

Videm—Dobrépolje, ž. c. sv. Križa

Ladja, vhodna stena

V literaturi je slika različno datirana med leta 1862 in 1864. Ker jo je Wolf v začetku julija 1864, preden so jo odpeljali v Videm—Dobrépolje, razstavil v ljubljanski reduti, je verjetno nastala tega leta ali v zimskem času 1863—1864.

Wolf je sliko naredil po naročilu bratovščine sv. Uršule v Dobrépoljah, kjer so kot moškega svetnika častili sv. Alojzija, zato je upodobil oba, poleg nju pa še predstavnike različnih stanov, ki častijo sv. Rešnje telo. Osebe so nanizane ob stopnicah, na vrhu, pred oltarjem, klečita svetnika, v ozadju sta še angela, levi drži zastavo, desni igra na orgle.

Samostojna, trikotno zasnovana kompozicija, ki jo označuje ravnotežje mas, kaže tako v celoti kot v posameznostih naslon na beneško renesančno slikarstvo. Stopnice in mogočna stebra, ki obdajata oltar, kakor tudi v ospredju klečeče osebe, ki molijo, ter angel z zastavo spominjajo na Tizianovo sliko *Pala Pesaro* (sl. 101), čeprav Wolfova kompozicija ni diagonalna, temveč simetrična. Figure sv. Uršule v bogatem oblačilu pa si je Wolf sposodil pri Veroneseju in s slike *Zaroka sv. Katarine* (sl. 74) precej natančno posnel svetnico, ki jo krasijo ogrlici in krona na zlatih valovitih laseh. Tudi nekatere postave moških na desni, zlasti lik sklanjajočega se moža v ospredju, so nedvomno posnete po beneških vzorih.

Slika sodi med figuralno najbogatejše Wolfove upodobitve, saj razen nekaterih stenskih slik prevladujejo kompozicije z eno, dvema ali tremi figurami. Na sliki v Dobrépoljah vidimo, da Wolf prostora še ni dobro obvladal, postavitev figur, ki zapolnjujejo vso površino, namreč ni prepričljiva. Sicer pa je to poleg fresk v Trbovljah ena prvih Wolfovih slik, na kateri se kot prizorišče v polni meri uveljavljata monumentalna arhitektura s stopnicami in stebri, kakršno je Wolf odslej vse pogosteje uporabljal.

Literatura

—, Iz Ljubljane, ZD, XVII, 1864, 159; Steska, 1910, 15; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 307; Steska, 1934; Stelè, 1947, 208; Dvoržak-Moder, 1972, 9, kat. 27.

41 *Sv. Lenart, zavetnik jetnikov* sl. 77

O. pl., 238 × 140 cm

Sign. in dat. sp. levo: »Janez iz Leskovca 1864«

(1863)—1864

Sostro, ž. c. sv. Lenarta

Ladja, desna stena (prvotno véliki oltar)

Restavracije Tomaž Perko, 1981

Wolf je delo izvršil v sodelovanju z Matejem Tomcem, ki je leta 1863 naredil oltar in stranske kipe. Slika je sicer datirana 1864, vendar jo je Wolf — glede na podatke — verjetno naredil pozimi 1863—1864.

Prizorišče je napol odprta idealizirana arhitektura s stopnicami in stebri. Poleg sv. Lenarta v sredini stoji angel z njegovimi škofovskimi atributi, na desni klečijo štirje jetniki. Figure oblikujejo trikotno skupino, jetnike in svetnika pa povezuje tudi diagonalna. Obrazi so resni in kot je začilno za Wolfova zgodnja dela celo grdi, zlasti angelov in obeh sprednjih jetnikov, medtem ko sta tista v ozadju očitno posneta po neki nazarenski predlogi. Barve so precej hladne, sivkaste in nekoliko temne. (Gl. tudi Mese-snelovo besedilo na str. 44—45 in op. 94*.)

Literatura

Ž. upr.; —, Iz Ljubljane, *ZD*, XVII, 1864, 159; —, Z Dolenskega, *ZD*, XVII, 1864, 232; Steska 1910, 15; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 307, 310; Steska, 1934; Stelè, 1947, 208; Mikuž, 1957, 50; Dvoržak-Moder, 1972, 14, kat. 25.

42 *Poveličanje sv. Lenarta, Kristus blagoslavlja kruh,*

Bandero

O. pl., 46 × 40,5 cm

1864 (?)

Sostro, ž. c. sv. Lenarta

Zakristija

Čeprav bandero ni datirano, je verjetno, da ga je Wolf naslikal leta 1864, ko je za Sostro izdelal sliko za veliki oltar.

Poveličanje sv. Lenarta je preprosta kompozicija s klečečim svetnikom na oblakih in dvema angeloma z atributi. Diagonalno zasnovan prizor *Kristus blagoslavlja kruh* je verjetno posnet po predlogi. Barve so tople.

Literatura

Steska, 1927, 310—311; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 26.

43 *Sv. Lenart reši jetnika, Kristus blagoslavlja vino*

Bandero

O. pl., 46 × 40,5 cm

1864 (?)

Sostro, ž. c. sv. Lenarta

Zakristija

Glede datacije glej zgoraj.

Prizor *Sv. Lenart reši jetnika* se dogaja v ječi, v katero je na oblaku priplaval svetnik. Desnega jetnika je Wolf posnel po pastirju s Schnorrovega motiva *Pastirji, prvi oznanjevalci Kristusovega evangelija* (167). Tudi kompozicija *Kristus blagoslavlja vino* je po vsej verjetnosti posneta po predlogi. Barve so tople.

Na obeh banderih je barva na več mestih razpokana in odrgnjena.

Literatura

Ista kot zgoraj.

44 *Božji grob*

O. les

Fragmentarno ohranjen:

Kristus na križu, 234 × 184 cm

Marija, 177 × 63 cm

Janez Ev., 178 × 65 cm

1865

Škofja loka, uršul. c. Marijinega brez. spočetja

Samostan

Figure, ki so še ohranjene, sestavljajo skupino *Križanje*, to je Marije in Janeza Ev. pod križem. Druge dele božjega groba so uničili pred leti, ker je bil prevelik za vsakoletno postavljanje.

Literatura

Steska, 1910, 120; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 307; Stelè, 1947, 208; Dvoržak-Moder, 1972, 15, kat. 31.

45 *Sv. Alojzij*

sl. 78

O. pl., 93 × 66,5 cm

1865

Slovenske Konjice, ž. c. sv. Jurija

Podstrešje nad zakristijo (prvotno prezbitarij)

Wolf je delo izvršil po naročilu križeve bratovščine, sicer pa v sodelovanju z Matejem Tomcem, ki je zasnoval novogotski okvir z napisom »Sv. Alojzi.« Skupaj sta prejela 54 gl.

V temni gotski notranjščini, pred oltarjem, je približno do pasu in v profilu upodobljen idealiziran mladenič, ki je roki sklenil v molitvi; značilni za Wolfa so dolgi in občutljivi prsti.

Barva je na več mestih odrgnjena.

Literatura

Ž. kr.; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 307; Stelè, 1947, 208; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 30.

46 *Marija z Jezusom*

sl. 79

O. pl., 93 × 66,5 cm

1866

Slovenske Konjice, ž. c. sv. Jurija

Podstrešje nad zakristijo (prvotno prezbitarij)

Tudi to sliko, ki je pendant prejšnji, je naročila križeva bratovščina, Wolf in Tomec pa sta zanjo prejela 76 gl.

Od strani naslikana sedeča Marija z detom v naročju je upodobljena v temni notranjščini. Na desni vidimo del okna in na polici vazo s cvetjem. Poudarek je na nežnem odnosu med materjo in otrokom, ki jo z levico boža po licu, z desnico pa drži za roko. Figuri sta slikani zelo mehko, barve so tople. Slika, ki sodi med Wolfove najprisrčnejše upodobitve Marije, spominja na intimne Madone Giovannija Bellinija.

Literatura

Ž. kr.; Steska, 1927, 307; Stelè, 1947, 208; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 35.

47 *Sv. Rupert pred sv. Trojico* sl. 85

O. pl., 400 × 163 cm
1866

Šentrupert, ž. c. sv. Ruperta
Véliki oltar

Okoli 10 m visok novogotski oltar iz kararskega marmorja so leta 1865 naredili kamnosek Ignacij Toman, podobar Matej Tomec in pasar Zadnikar. Stroški so znašali 8000 gld. Veliko sliko s sv. Rupertom je naredil Wolf in jo, preden so jo okoli 1. 8. 1866 odpeljali v Šentrupert, razstavil v svojem občasnem stanovanju v Ljubljani. Po nekaterih podatkih naj bi Wolf sodeloval tudi pri načrtih za oltar in celo nadzoroval delo (Wurzbach), medtem ko naj bi figure za sliko posnel po lesenih podobah z oltarja Josipa Knabla (1819—1881) v Münchnu (Steska, 1910 in 1927); podatka nista preverjena.

Prizorišče so oblaki, figure so razvrščene v zalomljeni diagonalni kompoziciji. Na levi spodaj so s hrbta naslikani trije angeli s škofovskimi atributi, nekoliko više na desni kleči v bogato škofovsko oblačilo odet sv. Rupert in se ozira navzgor k sv. Trojici. Kristus in bog Oče, nad katerima plava sv. Duh, sedita na oblakih, prvi ima na glavi cesarsko krono, drugi pa tiaro. Kompozicija je trdno zgrajena, figure in draperija so slikani zelo skrbno in hkrati plastično, rahlo idealizirani obrazi imajo izrazite poteze, zlasti sv. Rupert. Barve so zelo tople, zgornji del je obsijan z zlato rumeno svetlobo. Slika je zlasti spodaj precej poškodovana, odrgnjena in raztrgana.

Literatura

—, Iz Ljubljane, *ZD* XIX, 1866, 173; —, Iz št. Ruperta, *ZD*, XIX, 1866, 229; Wurzbach, 1889, 293—294; —, Prenovljena župnijska cerkev v št. Rupertu, *S*, XXV, 1897, 221, 3; Steska, 1910, 17, 112; Ivan Steklasa: *Zgodovina župnije Šent Rupert na Dolenjskem*, Ljubljana 1913, 178, 180, repr. ob nasl.; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 307, 312; Stelè, 1947, 208; Mikuž, 1966, 581; Mikuž, 1971; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 34.

48 *Vnebovzetje*

O. pl.

1866

Zali log pri Železnikih, ž. c. Marijinega vnebovzetja

Véliki oltar

Uničena

Oltar je naredil Franc Zajec, blagoslovljen je bil 28. 10. 1866. Wolfova slika, ki je bila posneta po Tizianovi *Assunti*, je zgorela ob požaru leta 1976.

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; —, Iz Starološke dekanije na Gorenjskem, *ZD*, XIX, 1866, 35; Janez Volčič: *Življenje preblažene Device in Matere Marije in njenega prečistega ženina*

svetega Jožefa, IV, Celovec 1889, 242; Steska, 1910, 16; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 307; Steska, 1934; Stelè, 1947, 208; Dvoržak-Moder, 1972, 14, kat. 33.

49 *Sv. Karel Boromejski*
in *sv. Janez Nepomuk*

O. pl., 152 × 81,5 cm

1867

Šentjurij—Podkum, ž. c. sv. Jurija
Župnišče (prvotno stranski oltar)

Drobna in neizrazita svetnika napol klečita na oblakih in se ozirata v nebo, kjer so naslikane angelske glave, pod njima pa putta z njunimi atributi.

Platno je ob spodnjem robu natrgano.

Literatura

Ž. kr.; —, Spod Kuma, *ZD*, XX, 1867, 175—176; Steska, 1910, 17; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 307; Steska, 1934; Stelè, 1947, 208; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 37.

50 *Sv. Izidor*

O. pl., 75 × 40 cm

1867

Šentjurij—Podkum, ž. c. sv. Jurija
Stranski oltar, atika

Klečeča figura sv. Izidorja pred krajino s cerkvijo v ozadju in angelom, ki orje, je posneta po Schnorrovem liku Abela s kompozicije *Kajnovi in Abelovo darovanje* (12).

Literatura

Ž. kr.; Steska, 1910, 17; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 307; Steska, 1934; Stelè, 1947, 208; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 38.

51 *Sv. Notburga*

O. pl., 75 × 40 cm

1867

Šentjurij—Podkum, ž. c. sv. Jurija
Stranski oltar, atika

Slika je pendant zgornji podobi. Klečeča svetnica je prav tako naslikana pred krajino s cerkvijo v ozadju in deklo, ki kosi, na nebu pa vidimo še njen atribut, srp.

Literatura

Ista kot zgoraj, le Dvoržak-Moder, 1972, kat. 39.

52 *Sv. Trojica*

O. pl. (?), ok. 120 × 120 cm

1867

Raka, ž. c. sv. Lovrenca

Véliki oltar, atika

Oltar je istodobno delo Mateja Tomca, v atiki pa je Wolfova slika v obliki četvero-lista, ki prikazuje sv. Trojico z angeli v običajni postavitvi na oblakih.

Literatura

Ž. kr. slike ne omenja; —, Na Raki, *ZD*, XX, 1867, 198; Steska, 1910, 18; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 307; Steska, 34; Stelè, 1947, 208; Dvoržak-Moder, 1972, 14—15, kat. 45.

53 *Srce Jezusovo*

O. ploč., 48 × 36 cm
1867 (?)

Vrhnik, ž. c. Spreobrnjenja sv. Pavla
Stranski oltar, menza

Slika ni datirana, verjetno pa je nastala leta 1867, ko je Wolf v prezbitariji vrhniške cerkve slikal freske.

Slika je ovalne oblike in prikazuje doprsko podobo kristusa z idealiziranim obrazom in lepimi rokami z dolgimi prsti. V levici drži pozlačeno srce.

Literatura

Ž. kr.; Marijan Marolt: *Dekanija Vrhnika*, Umetnostni spomeniki Slovenije, II, Ljubljana 1929, 34; Dvoržak-Moder, 1972, 12, kat. 43.

54 *Srce Marijino*

O. ploč., 48 × 36 cm
1867 (?)

Vrhnik, ž. c. Spreobrnjenja sv. Pavla
Stranski oltar, menza

Glede datacije glej zgoraj. Gre za pendant prejšnji sliki.

Literatura

Ista kot zgoraj, le Dvoržak-Moder, 1972, kat. 44.

55 *10 prizorov na predeli* sl. 81

O. ploč.,
52 × 51 cm, 41 × 16 cm, 45 × 17 cm
1867

Stara Loka, ž. c. sv. Jurija
Veliki oltar

Načrt za oltar je naredil tedanji župnik in dekan Franc Ks. Kramer. Za okras je izbral upodobitve iz stare in nove zaveze, in sicer tiste, ki se v krščanski tipologiji nanašajo na sv. Rešnje telo. Oltar je delo treh rok, Janeza Gosarja st. (leseni deli), Franca Zajca (rezbarske skupine *Zadnja večerja oz. Evharistija*, *Abraham daruje Izaka* ter *Abraham in Melkizedek*) ter Janeza Wolfa (vse slike).

Wolfove slike so vložene v spodnji del oltarne nastavka, ob straneh so prizori iz stare zaveze, v sredini pa je upodobljenih šest zakramentov. Sliki *Izgon iz raja* (sl. 81) ter *Kajnovi in Abelovo darovanje* sta posneti po Schnorru (10, 12; sl. 80). Pri prvem prizoru je Wolf spremenil ozadje, ki ga je s pogledom v gozdno krajino razširil in odprl, na desni je naslikal mogočno drevo in na njem kačo ter dodal še smrt, okostnjaka

z jabolkom v roki. Tudi na drugi sliki je nekoliko poglobil prizorišče. V obeh stranskih nišah sta naslikana celopostavna *Adam* in *Eva*, oba v krajini; lik Adama je podoben tistemu s slike *Izgon iz raja*. V osrednjih nišah je upodobljenih šest zakramentov. Na vsaki strani so trije, od leve proti sredini so *Krst*, *Birma* in *Pokora*, od desne proti sredini pa *Zakon*, *Mašniško posvečenje* in *Maziljenje*. Dogodki so predstavljeni s po dvemi, tremi ali štirimi figurami in v nedoločljivih, s stopnicami poglobljenih notranjščinah. Barve so precej temne.

Razstave

Zgodovinska razstava slovenskega slikarstva, Narodna galerija, Ljubljana 1922 (rk), 54, kat. 83—84 (sliki *Izgon iz raja* ter *Kajnovi in Abelovo darovanje*).

Literatura

Inv. p.; —, Iz Stare Loke, *ZD*, XX, 1867, 260; Karol Klun: *Franc Ks. Kramer: Njegovo življenje in delovanje*, Ljubljana 1893, 139; Steska, 1910, 17—18; Vurnik, 1923, 41; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 307; Steska 1934; Janez Veider, Umetna obrt na škojloškem ozemlju, *Škofja Loka in njen okraj v luči gospodarskih in kulturnih prizadevanj*, Škofja Loka 1936, 34; Stelè, 1947, 208; Dvoržak-Moder, 1972, 14, kat. 41; Prelovšek, 1973, 157.

56 *6 prizorov iz sv. Rožnega venca*

O. ploč., 52 × 26 cm
1868

Stara Loka, ž. c. sv. Jurija
Stranski oltar

V Wolfovem opusu slike doslej niso bile znane, iz *Inventarnega popisa* pa izvemo, da je slike za oba stranska oltarja v ladji, ki ju je 1868 izdelal Janez Gosar st., naredil Wolf.

Slike so vložene v predelo oltarja. Kompozicijsko so delno posnete po predlogah, motivno si sledijo od leve proti desni: *Oznajenje*, *Dvanajstletni Jezus med učitelji* (Schnorr, 173), *Oljska gora*, *Kristus nese križ* (skupina Marije z ženami je posneta s *IV. postaje križevega pota* J. Führicha), *Vstajenje* (oba speča vojaka sta posneta po Schnorru, 228) in *Sv. Trojica krona Marijo*.

Literatura

Inv. p.

57 *6 prizorov iz legende sv. Stefana* sl. 83, 84

O. ploč., 52 × 26 cm
1868

Stara Loka, ž. c. sv. Jurija
Stranski oltar

Tudi te slike doslej niso bile znane, kot Wolfovo delo so omenjene v *Inventarnem popisu*, navaja pa jih tudi J. Veider.

Slike so prav tako kot zgornje vložene v predelo oltarja. Zdi se, da so vsi motivi ali vsaj posamezne figure posneti po predlogah, čeprav mi je uspelo ugotoviti le nekatere, in sicer iz Schnorrove *Biblije v slikah*.

Prizori si sledijo od leve proti desni: Sv. Štefan sprejet med diakone (sl. 83; figura svetnika je posneta po liku Petrovega spremljevalca s kompozicije Sv. Peter ozdravi hromege, 227; sl. 82), Sv. Štefan prejme diakonsko čast (sl. 84), Sv. Štefan deli miloščino (figura klečeče žene je posneta po liku s prizora *Nasičenje množice*, 193), *Govor sv. Štefana*, Sv. Štefana primejo in *Kamnjenje sv. Štefana* (228; kompozicija je zrcalno obrnjena, število oseb je skraćeno). Čeprav gre za slike majhnega formata, jih je Wolf izvršil premišljeno. Prizorišče je idealizirana arhitektura s stopnicami in stebri, pov sod je poudarjen lik sv. Štefana. Kompozicije so diagonalne in pretehtane tudi glede na samo postavitev na oltarju.

Pomenljivo je, da je Wolf prva dva prizora, Sv. Štefan sprejet med diakone in Sv. Štefan prejme diakonsko čast, uporabil tudi pri zasnovi za poslikavo leve stene prezbiterija v *Vipavi* v letih 1876—1877 (sl. 50, 54). Se bolj kot na freski je to očitno na osnutku (sl. 47; kat. 22 in 123).

Literatura

Inv. p.; Veider, op. cit., 34.

- 58—61 Sv. Janez Krstnik, sl. 86, 87
Sv. Peter,
Sv. Florijan,
Sv. Hieronim

O. ploč., 130,5 × 56,5 cm
1868

Ljubljana, Narodni muzej, inv. št. 14165 do 14168

Provenienca Znamenje v Kravji dolini, Ljubljana

Restavracije Ludvik Grilc, 1900; sign. in dat. na hrbtni strani slike Sv. Peter »Rest. 1900. L. Grilc.«

Slike so krasile znamenje na križišču nekdanjih Radeckega in sv. Petra ceste (danes Vidovdanske in Zaloške), to je v Kravji dolini v Ljubljani. Znamenje je dal leta 1868 obnoviti posestnik Pavel Skale, delo je naročil Wolfu, ki je naslikal štiri svetnike, in Ivanu Borovskemu, ki je ornamentiral stene. Leta 1890 sta zakonca Skale slike podarila tedanjemu Deželnemu muzeju v Ljubljani. Poudarek je na figurah, ki so naslikane pred različnimi ozadji. Sv. Janez Krstnik je postavljen pred nizko in valovito krajino, Sv. Peter (sl. 87) stoji pred antičnim stebrom, Sv. Florijana vidimo na oblaku, kako gasi požar, medtem ko je Sv. Hieronim (sl. 86) upodobljen kot učenjak v delovni sobi, sedi ob mizi in je zaposlen s pisanjem. Svetnike označujejo atributi. Najmonumentalnejši je lik sv. Petra. Zaradi Grilčeve restavracije učinkujejo figure, zlasti obrazi, nekoliko shematično. (Gl. tudi op. 94*.)

Literatura

—, Iz Ljubljane, *ZD*, XXI, 1868, 214; —, Geschenke für das Landesmuseum, *LZg*, CIX, 1890, 1782; Steska, 1910, 18; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 307—308; Dvoržak-Moder, 1972, 15, kat. 50—53.

- 62 Kristus in Samarijanka sl. 88
ob vodnjaku

O. pl. (nalepljeno na les), 143 × 92,5 cm
Sign. in dat. sp. des.: »Janez Wolf, 1869.«
1869

Ljubljana, Šentvid, ž. c. sv. Vida
Župnišče

Provenienca Cepenkova hiša v Kamni gorici ali vodnjak v Podgori; V. Zabret, Šentvid

Restavracije Matija Bradaška, 1913; Franc Kokalj, 1979

Po nekaterih podatkih naj bi slika prvotno visela na vogalu Cepenkove hiše v Kamni gorici pri Šentvidu, pozneje pa naj bi jo gospodar, ker je bila preveč izpostavljena vremenskim nepravilnostim, podaril domačemu župniku (*Domoljub*). Spet drugod je zapisano, da je Wolf sliko naredil za vodnjak v Podgori, prav tako pri Šentvidu (Steska). Ko je bila razstavljena, je bil kot lastnik naveden V. Zabret iz Šentvida (razstavni katalog).

M. Bradaška je sliko tako preslikal, da je bila originalna le še kompozicija. Po zadnji restavraciji so konture zabrisane in nejasne, kar za Wolfa ni običajno.

Gre za bolj ali manj točno kopijo po Schnorrovem motivu (182), le ozadje je nekoliko spremenjeno, spredaj levo pa so dodane vrtnice.

Razstave

Zgodovinska razstava slovenskega slikarstva, Narodna galerija, Ljubljana 1922 (rk), 54, kat. 86.

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; Ž. upr.; -g, št. Vid nad Ljubljano, *Dm*, XXVI, 1913, 518; Dr. Jos. Mantuani, Slikarska umetnost naših dežel v prošlih dobah, *DS*, XXXV, 1922, 461; Steska, 1927, 311, Dvoržak-Moder, 1972, 16, kat. 58.

- 63 Pridiga sv. Janeza Krstnika
v puštnji

O. pl., 190 × 96 cm
Okoli 1870

Ljubljana, Šentvid, ž. c. sv. Vida
Stranski oltar

Oltar je delo Mateja Tomca iz okoli 1870, zato domnevam, da je tedaj nastala tudi Wolfova slika, ki sicer v literaturi ni datirana. Za šentviško cerkev je Wolf leta 1880 naredil oltarni sliki *Brezmadežna* in Sv. Anton Padovanski, ki sta v sočasni periodiki tudi posebej omenjeni (kat. 92 in 93).

Sliko lahko primerjamo s *sv. Janezom Krstnikom*, ki ga je Wolf okoli 1862 naslikal za Trato-Gorenjo vas (kat. 39). Gre za enako frontalno postavitev svetnika pred alpsko krajino s priostrenimi vrhovi, podobno je tudi gubanje draperije, v levici prav tako drži prapor, z desnico kaže v nebo. Pogled v krajino pa na šentviški sliki zakriva množica poslušalcev, ki so se zbrali okoli svetnika. Zdi se, kot da je Wolf s temi figurami samo zapolnil tisti prostor, kjer mu je verjetno Anton Karinger pred leti pomagal naslikati romantično krajino, figure poslušalcev, ki so po vsej verjetnosti posnete po različnih predlogah, so namreč nehomogeno vključene v celoto. Lik Janeza Krstnika pa je v primerjavi z zgodnjo sliko manj čokot, Wolf ga je »potegnil« in idealiziral.

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; *Župnija št. Vid nad Ljubljano: Zgodovinski in krajevni opis*, sest. Ivan Kogovšek, dop. in ur. Mirko Kregar, Kopanj 1948 - Vižmarje 1974 (tipkopis), 29; Steska, 1910, 38; Viktor Steska, Podobar Matej Tomec (1814—1885): Ob stoletnici njegovega rojstva, *LKU*, I, 1914, 13; Dvoržak-Moder, 1972, 25—26, kat. 109.

64 Križev pot

O. pl., ok 110 × 75 cm
1870

Raka, ž. c. sv. Lovrenca

Wolf je delo izvršil v sodelovanju z Matejem Tomcem, ki je naredil pozlačene okvire; skupaj sta prejela 1000 gld. Križev pot je bil posvečen 14. 9. 1870.

Kompozicije so posnete po križevem potu Josefa Führicha, spremembe so malenkostne. Nekateri obrazi, zlasti Kristusov, so idealizirani.

Na nekaterih slikah je barva precej razpokana.

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; —, Na Raki, *ZD*, XXIII, 1870, 321; P. Maks Celejski, Župnik Anton Tavčar (nekrolog), *ZD*, XXXVIII, 1885, 388; Steska, 1910, 26; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 308; Stelè, 1947, 208; Dvoržak-Moder, 1972, 16, kat. 60.

65 Božji grob

O. karton, o. pl.?
1870—1871

Ljubljana, stolna c. sv. Nikolaja
Uničen

Po podatkih je Wolf božji grob verjetno naslikal pozimi 1870—1871, pomagal pa mu je Ivan Borovsky. Prejel je 600 gld.

Božji grob je bil bolj podoben kapeli kot grobu, namesto katerega je bil postavljen tabernakelj s svečami ob straneh. V luneti nad njim je bilo upodobljeno *Polaganje v grob*, ob straneh sta bila po dva evangeli-

sta, *Sv. Luka* in *sv. Janez* ter *Sv. Matej* in *sv. Marko*, na stranskih stenah pa prizora *Kronanje s trnjem* in *Bičanje*. Spodnje arkade so bile okrašene s cveticami

Literatura

—, Veliki teden, *ZD*, XXIV, 1871, 115; Steska, 1910, 28; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 308; Stelè, 1947, 208; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 62.

66 Zadnja večerja

sl. 89

O. pl., 193 × 108 cm
1871

Preddvor, ž. c. sv. Petra
Stranski oltar

Wolf je delo izvršil v sodelovanju z Matejem Tomcem, ki je tedaj med drugim obnovil tudi ta oltar.

Prizorišče je niša s kockastim, perspektivistično poglobljajočim se tlakom in ornamentalno okrašeno polkupolo. Okoli počez postavljene mize so posedli apostoli, dva sta spredaj in ju vidimo s hrba oziroma od strani. Kristus, na čigar ramo se naslanja Janez, je v sredini. Domala simetrična kompozicija je posneta po neki italijanski sliki, če ne v celoti, pa nedvomno v posameznostih. Na to opozarja figura moža v ospredju na levi, ki ga vidimo s hrba in ki ga je Wolf vključil tudi v fresko *Pridiga sv. Pavla v Atenah* v prezbiteriju na Vrhniki leta 1867 (sl. 24; kat. 12), ornamentalno okrašena polkupola pa namiguje na beneško slikarstvo iz časa Giovannija Bellinija (prim. slike G. Bellinija *Pala di San Giobbe* in *Pala di San Zaccaria* ter V. Carpaccia *Predstavitev v templju*). Obrazi so idealizirani in hkrati izraziti.

Slika je slabše ohranjena, ima temne lise, barve so potemnele.

Literatura

Ž. kr.; —, S Preddvora, *ZD*, XXIV, 1871, 404; Steska, 1927, 310; Dvoržak-Moder, 1972, 23, kat. 86.

67 Sv. Rok se priporoča sv. Trojici

O. pl., 237 × 126 cm
1872

Ljubljana, Dravlje, ž. c. sv. Roka
Veliki oltar

Restavracije Izidor Mole, 1964; sing. in dat. na hrbtni strani: »Rest. I. Molè 1964«
Tudi ta oltar je delo Mateja Tomca iz istega leta.

Kompozicijsko je prizor podoben sliki s *Sv. Rupertom* iz Sentruperta, ki jo je Wolf naslikal 1866 (kat. 47). Figure so razvrščene v zalomljeni diagonalni. V shematično naslikani krajini je spodaj na levi skupina kužnih bolnikov, ki se ozirajo k svojemu zavetniku sv. Roku. Ta napol kleči na oblaku na desni in bolnike priporoča sv. Trojici nad seboj. Tudi postavitev in kretne figur so podobne tistim na sliki v Šentru-

pertu, v celoto nehomogeno vključena skupina bolnikov, ki je morda posneta po neki predlogi, pa spominja na obrobne poslušalce na sliki *Pridiga sv. Janeza Krstnika v puštnji* v Šentvidu iz okoli 1870 (kat. 63). Obrazi so posplošeni, razen sv. Roka, ki morda kaže avtoportretne poteze.

Literatura

Župnija St. Vid nad Ljubljano, op. cit., 37; Steska, 1927, 310; Dvoržak-Moder, 1972, 17—18, kat. 67; A(lenka) Klemenc, Veliki oltar, v: Lojze Štrubelj: *Dravljce: Iz starih korenin novo drevo*, Ljubljana 1981, 104—105.

68 Krst v Jordanu

O. pl., 82,2 × 65 cm

1872

Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. 1651 *Provenienca* A. Klein; Narodni muzej, Ljubljana, inv. št. 7206

Restavracije Mirko Šubic

Gre za osnutek za fresko na severni zunanjsčini stolne cerkve v Ljubljani, ki jo je Wolf naslikal 1872. Motiv je posnel po originalni, slabo ohranjeni freski Giulia Quaglia. Slika ni dokončana, barve so svetle in rumenkaste. Poleg te oljne študije je Wolf naredil tudi lavirano risbo (kat. 19 in 121).

Razstave

80 let upodabljačoče umetnosti na Slovenskem, Umetnostni paviljon Riharda Jakopiča, Ljubljana 1910 (rk), kat. 50.

Literatura

Dr. Jos. Mantuani, Seznam muzejskih slik, *GMDS*, IV-VI, 1924—1925, 18, št. 77; Izidor Cankar, Narodna galerija, *ZUZ*, XIII, 1935, 108; Dvoržak-Moder, 1972, 22, kat. 64.

69 Sv. Barbara

O. pl.

1872

Trbovlje, rudnik

Predprostor (t. i. predjamska kapelica)

Neznano kje

Po ustnem posredovanju župnijskega upravitelja je slika izginila po letu 1941.

Glede na opisa V. Steske in S. Ogrina naj bi Wolf naslikal podoben motiv, kot ga je v fresko tehniko upodobil tudi leta 1883 v župnijski cerkvi v Zagorju ob Savi: zasuto jamo in v njej smrtno ranjenega rudarja, ki ga podpira angel in ki mu sv. Barbara nosi sveto popotnico (kat. 26). F. Mesesnel pa omenja le figuro *Sv. Barbare*, ki jo primerja s *Sv. Cecilijo* iz Trbovelj in označuje kot bogato oblečeno beneško damo Veronesejevega tipa (str. 86).

Literatura

Z. upr.; Steska, 1910, 30, 40; Ogrin, 1922, 45; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 66.

70 Brezmadežna

O. pl., 278 × 138 cm

Sign. in dat. sp. des.: »J. Wolf 1873.«

1873

Predoslje, ž. c. sv. Siksta

Veliki oltar

Restavracije Matej Sternen, 1947

Razen tiste iz študijskega časa je to prva v vrsti Wolfovih šestih monumentalnih upodobitev *Brezmadežne*. Poudarek je na lepi figuri Marije, ki je sklenila roki in se ozrla v nebo. Zgoraj jo v polkrogu obdajajo putti in angelske glavice, ki se izgublajo v nebeški svetlobi, spodaj pa ji dva večja angela, ki imata značilno »wolfovski« idealizirane in obenem izrazite poteze, prinašata lilije. Tople barve so v zgornjem delu zlato rumene in žarijo.

Literatura

Z. kr. slik ne omenja; Inv. p.; Dvoržak-Moder, 1972, 22, kat. 71.

71 Brezmadežna

sl. 92

O. pl., 200 × 110 cm

1873

Dolenja vas pri Ribnici, ž. c. sv. Roka

Stranski oltar

Za sliko, ki je bila posvečena 21. 9. 1873 (V. Steska navaja napačno letnico 1874), je Wolf prejel 100 fl. Kot pomočnik je sodeloval Simon Ogrin, ki jo je podslikal.

V nasprotju z upodobitvijo *Brezmadežne* za Predoslje iz istega leta (kat. 70) je Marija na tej sliki roki prekržala na prsih in sklonila glavo. Medtem ko jo zgoraj obdaja le nebeška, zlato rumena svetloba — zdi se, da žari iz same slike —, jo spodaj, med sivo rožnatimi oblaki, obkrožata oba večja angela z lilijami. Veronesejevo beneško damo je Wolf poduhovil in zresnil ter ustvaril eno svojih najkvalitetnejših upodobitev Marije.

Literatura

Z. kr.; Steska, 1910, 30; Ogrin, 1922, 45; Steska, 1927, 311; Dvoržak-Moder, 1972, 22, kat. 76.

72 Sv. Anton Padovanski

O. pl., 200 × 110 cm

1873

Dolenja vas pri Ribnici, ž. c. sv. Roka

Stranski oltar

Tudi ta slika je bila posvečena 21. 9. 1873, zanjo pa je Wolf prav tako prejel 100 fl. O morebitnem sodelovanju Simona Ogrina ni podatkov.

Kompozicija je diagonalna, prizorišče pa idealizirana arhitektura. Pred oltarjem, ki ga delno zakriva oblak, na katerem se je prikazal Jezus, kleči sv. Anton v redovniškem oblačilu. V okrasnem lončku spredaj cveti lilija, na stopnicah je nekaj knjig, med oblaki plavajo angelske glavice.

Literatura

Z. kr.; Steska, 1910, 120; Ogrin, 1922, 45; Steska, 1927, 311; Dvoržak-Moder, 1972, 22, kat. 75.

73 *Roženvenska Mati božja* sl. 95

O. pl., 250 × 125 cm

Ribnica, ž. c. sv. Štefana pap.

Stranski oltar

Oba stranska oltarja je v približno istem času v novoromanskem slogu izdelal Matelič, kipe je naredil Franc Zajec, sliki pa Wolf.

Prizorišče je idealizirana arhitektura s stopnicami in stebri, figure so razvrščene v strmo padajoči diagonali. Pred poglobljeno nišo z Marijino podobo, ki jo obdajata stebra, se je na oblaku prikazala Marija z Jezusom v rokah in se nagnila proti sv. Dominiku, ta je pokleknil na stopnicah, Jezus pa mu ponuja sv. Rožni venec. Poleg Marije je še angel s pisanim cvetličnim šopkom v naročju.

Diagonalna kompozicijska shema z nišo in s stebarno arhitekturo navezuje na znano Veronesejevo sliko *Sv. Družina s svetniki*, znano tudi kot *Pala di San Zaccaria* (sl. 94). Gre za popolnoma samostojno preoblikovanje vzorca. Vzgon v višino stopnjujejo tudi barve, ki od bele (stopnice, Dominikovo oblacilo, oblak) prehajajo v rožnate (stebarna arhitektura, Marijina obleka) in zlate (oltarna niša). Wolfove figure postajajo vedno bolj plastične, značilen je Marijin beneško polni obraz, prav tako pa tudi lepe in izrazite poteze angela s svetlimi, rahlo kodrastimi lasmi. Kompozicijo je Wolf v osemdesetih letih še dvakrat ponovil, in sicer na oltarnih slikah v Zeleznikih in v Horjulu (kat. 96 in 100), naslikal pa jo je tudi na banderu za kranjsko podružnico (kat. 111).

Literatura

Z. kr.; —, Martin Skubic (nekrolog), *ZD*, XLV, 1892, 163; Jožef Lesar: *Zivljenje in delovanje rajnega gospoda Martina Skubica*, Ljubljana 1892, 24; Steska, 1910, 30; Ogrin, 1922, 45; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 308; Steska, 1934; Stelè, 1947, 208; Mikuž, 1966, 581; Mikuž, 1971; Dvoržak-Moder, 1972, 18, kat. 73; Anton Skubic: *Zgodovina Ribnice in ribniške pokrajine*, Buenos Aires 1976, 214.

74 *Sv. Janez Evangelist* sl. 97

O. pl., 250 × 125 cm

1873

Ribnica, ž. c. sv. Štefana pap.

Stranski oltar

Oltar je pendant prejšnjemu, izdelali so ga isti mojstri.

Slika je eno najbolj znanih in tudi najkvalitetnejših Wolfovih del. Na oblaku, ki se dviguje nad morskim obrežjem otoka Patmosa, sedi Janez Evangelist in zapisuje svoje

videnje, ob njem je orel, zgoraj preroki in vrsta belo oblečenih duš, ki jih blagoslavlja angel.

Slika obvladuje monumentalna Janezova postava, ki nekoliko spominja na evangelistov lik, kakor ga je Wolf naslikal v luneti ladje v Vrabčah okoli 1870 (sl. 32), kjer ga je posnel po Correggiov freski iz Parme. (sl. 31). Idealistična krajina skalnatega morskega obrežja je zasnovana v duhu klasicizma Anselma Feuerbacha, na kar je opozoril F. Mesesnel in motiv obrežja primerjal s tistim na Feuerbachovi sliki *Medeja* (sl. 96). Verjetno je, da jo je Wolf poznal, saj mu je prijatelj iz študentskih let poklonil več fotografij svojih slik (Steska, 1910, 119). Slika je tudi barvno skrbno pretehtana, od hladnejših tonov krajine prek rahlo rožnatih oblakov in rdečega ter zelenega Janezovega oblacila prehajajo barve do toplih zlato rumenih tonov, ki ozarjajo nebeški prostor. (Gl. tudi Mesesnelovo besedilo na str. 86—87 in op. 250*.)

Literatura

Z. kr.; —, Martin Skubic (nekrolog), *ZD*, XLV, 1892, 163; J. Lesar, op. cit., 24; Steska, 1910, 30, repr. p. 35; Ogrin, 1922, 45; Mal, 1924, repr. 27; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 308, repr. 68; Steska, 1934; France Mesesnel, Slovensko krajinarstvo v 19. stoletju, *GMDŠ*, XX, Zbornik ob stoletnici društva 1839—1939, 1939, 406 (ponatisnjeno v: France Mesesnel: *Umetnost in kritika*, ur. Lucijan Menaše, Ljubljana 1953, 121); Stelè, 1947, 208; Mikuž, 1957, 50; Mikuž, 1966, 581; Mikuž, 1971; Dvoržak-Moder, 1972, 18, kat. 72; A. Skubic, op. cit., 214.

75 *Brezmadežna*

O. pl., 360 × 190 cm

1874

Ribnica, ž. c. sv. Štefana pap.

Véliki oltar

Oltar je istodobno delo Ignacija Tomana, kipe je naredil Franc Zajec.

Drža Marije je takšna kot na sliki v Dolnji vasi, ki jo je Wolf naslikal leto poprej. Tokrat je izpustil spodnja angela in približno v sredini na vsaki strani naslikal po dva putta z lilijami in vrtnicami, posamezne cvetove pa je raztrosil tudi po oblakih. Marijin obraz z nežnimi potezami spominja na Rafaelov in Correggiov lepotni tip. Barve so svetle.

Slika je na več mestih odrgnjena, zlasti spodaj, kjer je platno tudi raztrgano.

Literatura

Z. kr. slike ne omenja; —, Martin Skubic (nekrolog), *ZD*, XLV, 1892, 163, 173; J. Lesar, op. cit., 27; Steska, 1910, 30; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 308; Steska, 1934; Mikuž, 1966, 581; Mikuž, 1971; Dvoržak-Moder, 1972, 18, kat. 74; A. Skubic, op. cit., 214, repr. p. 215.

76 *Marija z Jezusom* sl. 93
in Janezom Krstnikom

O. pl., 178 × 99 cm
1872—1875

Novo mesto, kapit. c. sv. Nikolaja
Kor (prvotno stranski oltar)

S. Ogrin poroča, da je slika nastala v času, ko je delal kot Wolfov pomočnik, to je med leti 1872 in 1875, sicer pa ni nikjer točneje datirana. S. Vurnik omenja, da so sliko — t. i. Majniško kraljico — obešali le meseca maja, in to v prvi levi oltar, kjer je običajno visela in visi še danes *Brezmadežna* Matije Koželja iz leta 1902.

V trikotni kompoziciji strnjene figure so postavljene v napol odprto arhitekturno okolje s pogledom v italijansko krajino z drevjem in z razvalinami, v ospredju pa sta na vsaki strani naslikana rožna grma. Antično arhitekturo zgoraj delno zastira zavesa. Jezus sedi v Marijinem naročju, mali Janez Krstnik mu ponuja šmarnice.

Podoba sicer spominja na znamenite Rafaelove Madone z Jezusom in Janezom Krstnikom, vendar je Wolf v homogeno celoto združil vrsto različnih sestavin. Tradicionalni ostanek je zavesa, značilno nazarenske so vrtnice, idealizirana arhitektura s stopnicami in stebrom obuja spomin na Benetke. Sedeča Marija z rahlo nagnjeno glavo je rafaelovsko-correggioski tip Madone, možno pa je tudi, da jo je Wolf posnel po kakšnem sočasnem nazarenskem vzorcu. Izrazito »wolfovska« sta oba dečka s svetlimi kodrastimi lasmi, zlasti Jezus, ki je zelo podoben tistemu na sliki *Sv. Anton Padovanski* v Dolenji vasi pri Ribnici, ki ga je Wolf naslikal 1873 (kat. 72). Plastične figure so slikane neoporečno, draperija pada v pravilnih gubah, barve so svetle in harmonične.

Slika je dobro ohranjena, le spodaj je platno natrgano.

Literatura

Ogrin, 1922, 45—46; Stanko Vurnik-Marijan Marolt, Metzingerjeva dela, *ZUZ*, XIII, 1936, 39, št. 30; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 70.

77 *Sv. Jurij* sl. 98

O. pl., ok. 360 × 180 cm
1874

Šentjur pri Celju, ž. c. sv. Jurija
Véliki oltar

Okvir za oltarno sliko je izdelal Janez Šubic st., posvečena je bila 8. 11. 1874.

Wolf je sv. Jurija upodobil kot zmagovalca: stoji na premaganem zaju, pred njim kleči princesa in se mu zahvaljuje za rešitev. V ozadju, ki ga zapira drevje, vidimo svetnikovega konja in na drugi strani angela z zastavo, zgoraj med oblaki plavajo putti. Tudi ta, trdna, trikotna in hkrati z diagonalno naglašena kompozicija je nastala v spominu na beneške vzore: princesa je po-

duhovljena beneška dama, kakršne poznamo z Veronesejevih slik, zmagoslavni prapor, ki ga drži angel, in putti na nebu izvirajo iz Tizianove slike *Pala Pesaro* (sl. 101). Poudarek je na frontalni figuri svetnika v vojaškem oklepu, ki z zmagoslavno dvignjeno desnico kaže v nebo. Barve so izbrane prečišljene, prevladujejo bela, svetlo siva, zelena in zelenkasto modra, ki jih poživljajo rdeči detalji.

Za to sliko je ohranjen tudi osnutek, akvarelirana risba (sl. 99; kat. 122), kot pripravljala študija pa je morda služila tudi oljna slika manjšega formata (kat. 110).

Literatura

Jož. Hašnik, Kronanje nebeške Kraljice na Slovenskem, *ZD*, XXVII, 1874, 395; Steska, 1910, 30; Ogrin, 1922, 45; Mikuž, 1966, 581; Mikuž, 1971; Dvoržak-Moder, 1972, 23, kat. 81.

78 *Brezmadežna*

O. pl., 228 × 110 cm
1875

Postojna, ž. c. sv. Štefana

Podstrešje nad zakristijo (prvotno stranski oltar)

Oltar je verjetno delo Mateja Tomca iz leta 1856, Wolfova slika pa je bila posvečena 31. 4. 1875.

Gre za običajno Wolfovo upodobitev *Brezmadežne*, ki jo spodaj obdajata angela z lilijami, kakršna poznamo že s slik v Predosljah in v Dolenji vasi pri Ribnici (kat. 70 in 71). Zelo plastično slikana Marija učinkuje monumentalno, ima poln obraz in v nasprotju s prejšnjimi upodobitvami bolj realistične poteze.

Literatura

Ž. kr.; Steska, 1910, 41; Ogrin, 1922, 45; Dvoržak-Moder, 1972, 22—23, kat. 82.

79 *Križev pot*

O. pl., ok. 125 × 85 cm

Sign. in dat. na XIV. postaji sp. des.: »Parochus ZARNIK procurativ / et Wolf pinxit 1875.«

1875

Naklo, ž. c. sv. Petra

Wolf je križev pot izvršil v sodelovanju s podobarjem Janezom Vurnikom iz Radovljice, ki je naredil okvire in s katerim sta skupaj prejela 1258 gld. 58 kr. Kot pomočnik je delal Simon Ogrin, ki je slike podslikal; figuro Kristusa je naslikal Wolf sam, druge postave pa je le popravil. Križev pot je bil posvečen 19. 5. 1875.

Kompozicije so posnete po križevem potu Josefa Führicha, nekatere so zrcalno obrnjene. Barve so tople.

Literatura

Ž. kr.; Ivan Vrhovnik in Anton Koblar: *Zgodovina nákelske fare*, *Zgodovina fará*

Ljubljanske škofije, III, Ljubljana 1885, 43; Steska, 1910, 30; Ogrin, 1922, 45; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 308; Steska, 1934; Stelè, 1947, 208; Dvoržak-Moder, 1972, 22—23, kat. 84.

80 Izročanje ključev

O. pl., ok. 230 × 170 cm
1875

Preddvor, ž. c. sv. Petra

Véliki oltar

Oltar je nekaj let poprej obnovil Matej Tomec.

Pred strnjeno skupino apostolov sta v ospredju naslikana Kristus in sv. Peter. Zalomljena diagonalna teče od klečečega Petra prek Kristusa in njegove stegnjene levice, ki kaže v nebo, kjer angela prinašata ključe. Idealizirani obrazi apostolov so podobni tistim na sliki *Zadnja večerja*, ki jo je Wolf za stranski oltar iste cerkve naslikal leta 1871, in tudi Kristus ima enako križno avreolo (kat. 66). Značilno »wolfovsko« sta oba plavajoča angela, ki s svojo diagonalno postavitevijo spominjata na boga Očeta s Tizianove slike *Assunta*.

Barva je na nekaterih mestih razpokana.

Literatura

Ž. kr.; Josip Lavtižar: *Cerkve in zvonovi v dekaniji Kranj*, Ljubljana 1901, 160; Steska, 1910, 31; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 308, 310; Steska, 1934; Stelè, 1947, 208; Dvoržak-Moder, 1972, 23, kat. 85.

81 Ime Jezusovo

?

1875

Ljubljana, ž. c. sv. Jakoba

Neznano kje

V. Steska poroča, da je Wolf leta 1875 za cerkev sv. Jakoba v Ljubljani naslikal t. i. »prosojno« sliko *Presv. Imena Jezusovega*, za katero je prejel 120 gld.

Literatura

Ž. kr.; Steska, 1910, 31; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 87.

82 Križev pot

O. pl., 84 × 63 cm

1876

Križe pri Tržiču, ž. c. sv. Križa

Kompozicije so posnete po križevem potu Josefa Führicha, nekatere figure in detajli so izpuščeni. V primerjavi s križevim potom iz Naklega so barve bolj hladne.

Nekatere postaje so slabše ohranjene, barva je ponekod razpokana.

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; Steska, 1910, 57; Steska, 1927, 311; Dvoržak-Moder, 1972, 23, kat. 88.

83 Brezmadežna

O. pl., 150 × 80 cm

1876

Podraga pri Vipavi, ž. c. sv. Mohorja in Fortunata

Stranski oltar

Gre za peto Wolfovo upodobitev *Brezmadežne*, ki je tako glede Marijine drže kot puttov na sredini podobna tisti iz Ribnice iz 1874 (kat. 75). Poteze idealiziranega Marijinega obraza so izredno nežne, inkarnat je skoraj bel, le lica so rahlo rožnata, lasje pa kot običajno zlati. Marijin lik učinkuje breztežno in nadzemljsko, putta lahko lebdita v zraku, angelske glavice se dobesedno stapljajo z rumenim ozadjem. Spodaj so barve nekoliko močnejše in rdečkasto žarijo.

Literatura

Steska, 1910, 34; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 309; Stelè, 1947, 208; Mikuž, 1966, 581; Dvoržak-Moder, 1972, 21, kat. 94.

84 Sv. Kancijan in tovariši

O. pl., 250 × 136

1876

Planina pri Ajdovščini, ž. c. sv. Kancijana in tov.

Véliki oltar

Zaradi visokega tabernaklja, ki zakriva skoraj polovico slike, je Wolf sv. Kancijana in njegove tri tovariše, Kancija, Kancijanilo in Protu, naslikal v zgornji polovici. Prizorišče so oblaki, na katerih so v polkrogu — okoli tabernaklja — pokleknili svetniki — mučenci. Eden od njih ima meč in palmovo vejo. Sv. Kancijanila spominja na Veronesejeve upodobitve ženskih figur, le da je njeno oblačilo manj razkošno, obraz pa bolj navaden in domač. Barve so tople in enotno zlato rumene.

Literatura

Ž. kr.; Steska, 1910, 34; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 309, 311; Dvoržak-Moder, 1972, 21, kat. 95.

85 Loretska Mati božja

O. pl., 227 × 137

1878

Suša pri Zalem logu, p. c. Loretske Matere božje

Véliki oltar

Oltar je izdelal Janez Gosar st., kipe pa Franc Zajec. Posvečen je bil 30. 6. 1878.

Kompozicija je razdeljena na dva dela. Spodaj je naslikana nizka gričevnata krajina, ki jo obliva mesečina, in plavajoči angeli z loretsko hiščico. Nad tem se dviga oblak, na katerem sedi Marija kraljica z Jezusom v naročju, obdajata jo dva lepa angela. Kompozicijsko spominja slika na

Sv. Janeza Evangelista iz Ribnice (kat. 74), vendar je toga in shematična. Barve so tople, spodaj prevladuje temno modra, zgoraj rumena.

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; —, Iz Zalega loga, *ZD*, XXXI, 1878, 203; Janez Volčič: *Življenje preblašene Device in Matere Marije in nje-nega prečistega ženina svetega Jožefa*, IV, Celovec 1889, 245; Steska, 1910, 34; Steska, 1925, 2; Steska 1927, 309; Steska, 1934; Ste-lè, 1947, 208; Mikuž, 1966, 581; Dvoržak-Moder, 1972, 23, kat. 97.

86 *Marija kraljica z Jezusom,* sl. 91 *Krst v Jordanu,*

Bandero

O. pl., 94 × 84 cm

1878

Stopiče, ž. c. Marije Device

Podstrešje nad zakristijo

Restavracije: Šolske sestre v Radovljici, 1971—1972

Wolf je bandero naredil v času od oktobra do decembra 1878. Ob restavraciji so obnovili le blago, sliki pa sta ostali nedotaknjeni. *Marija kraljica z Jezusom* je posneta po romarski podobici z velikega oltarja. Bogata draperija s cvetličnim vzorcem in nakit so slikani zelo precizno. Barve so tople, prevladuje rdečkasto rumena.

Za motiv *Krst v Jordanu* (sl. 91) je Wolf uporabil kompozicijo, ki jo je 1872 v fresko tehniki naslikal na zunanščini ljubljanske stolnice, sicer pa posnel po originalni sliki Giulia Quaglia, le da je na banderu za Stopiče izpustil sv. Družino v ozadju (kat. 19, 68 in 121).

Literatura

Ž. kr. bandera ne omenja; Ž. upr.; Steska, 1910, 34; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 98.

87 *Križev pot*

O. pl., 88 × 64 cm

1879 (?)

Ljubno na Gorenjskem, ž. c. Marije Pom-očnice

V. Steska navaja, da je križev pot nastal v času župnika Terana (Steska, 1910, 41), ta pa je v Ljubnem služboval od leta 1876 dalje (Lavtižar). Wolf v pismu Ludviku Gril-cu z dne 6. 2. 1879 omenja le to, da slika križev pot velikosti 34 × 24 palcev (Steska, 1910, 59), kar bi bilo približno 85 × 50 cm. Čeprav se mere ne ujemajo, je to edini znani Wolfov križev pot, ki ni datiran in bi lahko nastal leta 1879.

Kompozicije so posnete po križevem potu Josefa Führicha, nekatere figure in podrobnosti so izpuščene. Barve so tople. Nekatere postaje so slabše ohranjene, barva je razpokana.

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; Jožef Lavtižar: *Zgodovina župnij in zvonovi v dekaniji Radolica*, Ljubljana 1897, 103—104; Steska; 1910, 41, 59; Steska, 1927, 310; Dvoržak-Moder, 1972, 24, kat. 102.

88 *Poklon kraljev* sl. 100

O. pl., 155 × 80 cm

1879

Suša pri Zalem logu, p. c. Loretske Matere božje

Stranski oltar

Oltar je delo Janeza Gosarja st., posvečen je bil 20. 4. 1879.

Kompozicijo je Wolf posnel po Correggiovii sliki *Dan* oziroma *Madona sv. Hieronima*, spremenil je le prizorišče in zamenjal vloge nekaterih oseb. Namesto votline je naslikal napol odprto idealizirano arhitekturo s stopnicami in podnožjem stebra na levi, medtem ko je zaveso na desni ohranil. V ozadju se odpira pogled v nočno krajino. Figure je razvrstil po Correggiovem vzorcu, le da je namesto sv. Hieronima in angela ter sv. Magdalene upodobil sv. Tri kralje (postavitev in držo prvih dveh figur je tudi spremenil), namesto malega Janeza Krstnika v ozadju pa je naslikal sv. Jožefa. S stopnicami je Wolf dosegel vzgon v višino in hkrati poudaril obe osrednji figuri, Marijo in Jezusa.

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; —, Z Zalega loga, *ZD*, XXXII, 1879, 149; Steska, 1910, 34; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 309; Steska, 1934; Mikuž, 1966, 581; Dvoržak-Moder, 1972, 23, kat. 100.

89 *Smrt sv. Jožefa*

O. pl., 155 × 80 cm

1879

Suša pri Zalem logu, p. c. Loretske Matere božje

Stranski oltar

Tudi ta oltar je delo Janeza Gosarja st., posvečen pa je bil 25. 5. 1879.

Kakor pri prejšnji sliki, je Wolf tudi tu prizorišče dvignil s stopnico. Umirajoči sv. Jožef se je zgrudil na stol, podpirata ga Marija in Kristus. Medtem ko Marija in Jožef stikata glavi in njuna obzora izražata bolečino, je Kristus tako kompozicijsko kot čustveno odmaknjen od svojih staršev. Diagonalno držo Jožefovega telesa naglašava zavesa, ki pada z desne zgoraj proti levi in delno zastira oblačno nebo.

Slika je na desni strani precej poškodovana, barva je odrgnjena.

Literatura

Ista kot zgoraj, le Dvoržak-Moder, 1972, 23, kat. 99.

90 Sv. Alojzij

O. pl., 49 × 43 cm

1879

Suša pri Zalem logu, p. c. Loretske Matere božje

Stranski oltar, menza

Sliki na menzah obeh stranskih oltarjev je V. Steska pripisal Wolfu, A. Dvoržak in G. Moder pa Janezu Gosarju st. V sočasni periodiki je Wolf omenjen le kot avtor obeh velikih slik na stranskih oltarjih (kat. 88 in 89), medtem ko naj bi bilo vse drugo delo Janeza Gosarja st. (*Zgodnja Danica*); ta je že 1878 izdelal véliki oltar (kat. 85), naslednje leto pa še oba stranska.

Slika na menzi levega oltarja je starejša in prikazuje *Loretsko Mater božjo*. Ob priliki novih del so jo dali obnoviti: figuri obeh angelov, ki pridržujeta oblak z Marijino podobo, izdajata Gosarjevo roko (kat. 141). Sliko na menzi desnega oltarja, to je Sv. Alojzija, pa je istega leta kot obe oltarni sliki naredil Wolf. Ne gre le za sorednost s Sv. Alojzijem, ki ga je Wolf prav tako 1879 naslikal za trnovsko cerkev v Ljubljani (kat. 91), njegov način izdajajo tudi skrbno modeliranje obraza in rok ter natančno slikanje draperije.

Slika je ovalne oblike. Svetnik, ki je mladenič idealiziranih potez, je naslikan do pasu in v tričetrtinskem profilu. V rokah drži razpelo, na katerega je položena lilija. Na levi je pult z odprto knjigo.

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; —, Z Zalega loga, *ZD*, XXXII, 1879, 149; Steska, 1927, 309; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 140.

91 Sv. Alojzij

O. pl., 115 × 87 cm

Sign. in dat. sp. des.: »J. Wolf 879«

1879

Ljubljana, Trnovo, ž. c. sv. Janeza Krstnika Desna kapela, leva stena

Pred notnim, rumeno rjavim ozadjem je ob mizici s predmeti, ki opozarjajo na minljivost — poleg odprte knjige, lilije in biča sta naslikani še lobanja in krona —, kot idealiziran mladenič lepih potez upodobljen sv. Alojzij z razpelom v rokah. Slika je verjetno posneta po kakem sočasnem nazarskem oziroma poznozarskem motivu.

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; Ivan Vrhovnik: *Trnovska župnija v Ljubljani*, Ljubljana 1933, 329; Dvoržak-Moder, 1972, 24, kat. 101.

92 Brezmadežna

O. pl., 190 × 96 cm

1880

Ljubljana, Šentvid, ž. c. sv. Vida

Podstrešje nad zvonikom (prvotno stranski oltar)

Na podstrešju nad zvonikom šentviške cerk-

ve hranijo dve sliki *Brezmadežne*, ena je Wolfova iz 1880, druga pa Miroslava Tomca iz 1867. A. Dvoržak in G. Moder navajata le eno sliko, katere mere se približno nanašajo na Wolfovo podobo, vsi drugi podatki pa na Tomčevo (kat. 134).

Gre za zadnjo Wolfovo upodobitev *Brezmadežne*, ki jo spodaj spet spremljata angela z lilijami kot na slikah v Predosljah, Dolenji vasi pri Ribnici in v Postojni (kat. 70, 71 n 78). Marijina drža s sklenjenima rokama in soj angelskih glav, ki se stapljajo z zlato rumeno svetlobo, spominjajo na prvo *Brezmadežno* iz Predoselj. V primerjavi s prejšnjimi upodobitvami se je Marijina postava podaljšala, poteze njenega obraza pa so bolj idealizirane.

Slika je slabše ohranjena, barva je na več mestih odrgnjena, platno je spodaj tudi strgano.

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; *Župnija Št. Vid nad Ljubljano: Zgodovinski in krajevni opis*, sest. Ivan Kogovšek, dop. in ur. Mirko Kregar. Kopanj 1948 - Vižmarje 1974 (tipkopis), 28; —, Iz Šent Vida nad Ljubljano, *ZD*, XXXIII, 1880, 204; Steska, 1910, 38; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 49.

93 Sv. Anton Padovanski

O. pl., 190 × 96 cm

1880

Ljubljana, Šentvid, ž. c. sv. Vida

Stranski oltar

Oltar je delo Mateja Tomca iz leta 1874. Wolf je zasnoval enako diagonalno kompozicijo kot na istoimenski sliki, ki jo je leta 1873 naredil za Dolenjo vas pri Ribnici (kat. 72), le da je dodal še nekaj angelov. Zaradi mehkejših potez čopiča je meja med oblaki, na katerih se je prikazal Jezus, in prostorom zabrisana, topla rumena svetloba, ki izžareva iz njega, pa se mehko preliva in hkrati ustvarja kontrastne sence. Figura svetnika je poduhovljena in ne učinkuje šablonsko kot na sliki v Dolenji vasi. Slika je slabše ohranjena, barva je zlasti ob straneh precej razpokana.

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; *Župnija Št. Vid nad Ljubljano*, op. cit., 28; —, Iz Šent Vida nad Ljubljano, *ZD*, XXXIII, 1880, 20; Steska, 1910, 38; Viktor Steska, *Podobar Matej Tomec (1814—1885): Ob stoletnici njegovega rojstva*, *LKU*, I, 1914, 13; Dvoržak-Moder, 1972, 25—26, kat. 107.

94 Sv. Anton Puščavnik

sl. 103

O. pl., ok. 500 × 200 cm

Železniki, ž. c. sv. Antona Puščavnika

Véliki oltar

Naročilo je prvotno dobil Janez Šubic, ki

je že naredil oljno skico, vendar je delo, kakor je zapisal F. Mesesnel, prevzel »siromašni Wolf... za beraško cenó«. Za sliko je računal 100 gld., župnik pa mu je dodal še 40 gld. Istočasno je Janez Vurnik izdelal tabernakelj, Franc Zajec pa kipa sv. Petra in Pavla za stranski niši.

Prizorišče je skalnata krajina, kompozicija je diagonalna. Pred votlino na levi kleči svetnik in se ozira h Kristusu, ki se je prikazal na oblaku. Spodaj na desni je ponazorjeno izganjanje zlih duhov. Wolf je upošteval izredne dimenzije slike in ustvaril preprosto, a učinkovito kompozicijo z nadnaravno velikima, monumentalnima figurama ter še posebej poudaril Kristusa v svetlem oblačilu, ki se je prikazal v soju svetlobe.

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; Inv. p.; —, Listek za raznoterosti, *ZD*, XXXIII, 1880, 184; —, V Železnikih, *ZD*, XXXIII, 1880, 277; —, Naše slike: Veliki oltar v župni cerkvi v Železnikih, *DS*, VIII, 1895, 223, repr. p. 209; Steska, 1910, 36, 38; Ogrin, 1922, 136; Vurnik, 1923, 40—41; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 310; Mesesnel, 1939, 108; Stelè, 1947, 208; Dvoržak-Moder, 1972, 25, kat. 104.

95 Sv. Peter in Pavel sl. 102

O. pl., ok. 320 × 165 cm

Ob oltarju je napis: »Parochiante R. D. Jacobo Gross anno 1880 hoc altare erectum et pictura haec 1881 picta est.« (Župnijska kronika)

1880

Zagorje ob Savi, ž. c. sv. Petra in Pavla
Véliki oltar

V literaturi je slika datirana leta 1880, napis, o katerem govori *Župnijska kronika*, pa se po vsej verjetnosti nanaša na stensko slikarstvo na oltarni steni. Kot pomočnik je sodeloval Anton Jebačin, ki je sliko podslikal, sicer pa je okoli 10 m visok oltar sočasno delo Feliksa Tomana.

Prizorišče je idealizirana arhitektura s stopnicami in stebri. Ob podstavek v sredini se prisljanjata oba apostola z resnima in izrazitima obrazoma. Pred gledalca frontalno postavljeni figuri sta le rahlo razgibani v kontrapostnih držah in odeti v bogato draperijo, v rokah držita svoje attribute. Kompozicija temelji na ravnotežju mas, monumentalni vtis stopnjujejo mogočni stebri v ozadju. Zasnova prizorišča s stopnicami in stebri in figura sv. Petra kažejo, da se je Wolf zgledoval po slavni Tizianovi sliki *Pala Pesaro* (sl. 101), vendar je vzor samostojno predelal in preoblikoval, saj je diagonalno kompozicijo spremenil v simetrično, drugače je razvrstil stebre in od figur porabil le sv. Petra.

Naslednje leto je Wolf v fresko tehniki poslikal še lunetno polje oltarne stene, kjer je uprizoril *Kristusa med evangelisti* (sl. 67), in oltarno ter stensko kompozicijo združil v enovito celoto (kat. 27).

Literatura

Ž. kr. (Prepis); —, Zagorje poleg Save, *ZD*, XXXIII, 1880, 407; Steska, 1910, 38; Steska, 1925, 2; (Viktor) St(eska), Jebačin Anton, *SBL*, I, 1925—1932, 390; Steska, 1927, 310; Steska, 1934; Stelè, 1947, 208; Dvoržak-Moder, 1972, 26, kat. 115; —, Kratka zgodovina zagorske župnije, *Iz smrti v življenje*, Trbovlje 1973, 19, 21, repr. p. 25.

96 Roženvska Mati božja

O. pl., ok. 285 × 130 cm

1880—1884

Železniki, ž. c. sv. Antona Puščavnika
Stranski oltar

Slika ni datirana, vsekakor pa je nastala okoli 1880 ali po tem letu, saj dopisnik *Zgodnje Danice*, ki poroča o zahvalni slovesnosti ob postavitvi vélikega oltarja 27. 8. 1880, pravi, da se bodo dela nadaljevala pri stranskih oltarjih, brž ko bo denar (kat. 94). Gre za enako kompozicijo, kot jo je Wolf naslikal že leta 1873 za stranski oltar v Ribnici (kat. 73). Nekoliko je spremenil le drže figur in ozadje, kjer je izpustil nišo z Marijino podobo. Postave, zlasti Marija in angel, niso tako plastične kot v Ribnici, idealizirani obrazi so izgubili beneško polnost, poprej izrazite poteze so postale posplošene.

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; Inv. p.; V Železnikih, *ZD*, XXXIII, 1880, 277; Dvoržak-Moder, 1972, 23, kat. 106.

97 Sv. Jožef z Jezusom

O. pl., ok. 285 × 130 cm

1880—1884

Železniki, ž. c. sv. Antona Puščavnika
Stranski oltar

Glede datacije glej zgoraj. Gre za pendant prejšnji sliki.

Motiv je tipično nazarenski. Na desni vidimo del Jožefove tesarske delavnice, na levi se odpira pogled v krajino, ki jo v ospredju zastirajo cvetlice, lilije in vrtnice, v sredini stoji sv. Jožef in rahlo objema na mizi sedežega Jezusa.

Figura sv. Jožefa spominja tako po postavitvi in drži kot po gubanju draperije na lik sv. Petra, ki ga je Wolf posnel po Tizianovi sliki *Pala Pesaro* in upodobil na oltarni sliki za Zagorje ob Savi leta 1880 (kat. 95).

Literatura

Ista kot zgoraj, le Dvoržak-Moder, 1972, 23, kat. 105.

98 *Sv. Jožef z Jezusom,*
Sv. Joahim, Sv. Ana,

Triptih

O. pl., 83 × 29 cm, 60,7 × 14,5 cm
1880—1884 (?)

Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. 536
Provenienca Grad Fužine pri Ljubljani
Kakor prvi Wolfov triptih iz leta 1857 (kat. 29) je tudi ta visel v kapeli gradu Fužine, okoli 1940 pa je oba odkupila Narodna galerija v Ljubljani. V Steska omenja, naj bi bila triptiha prvo in zadnje Wolfovo delo. Medtem ko je na podlagi Wolfovih pisem iz Benetk uspelo datirati prvi triptih, lahko glede drugega rečemo le, da je po vsej verjetnosti nastal v 80. letih. Triptih je domala enake velikosti kot tisti iz Benetk in tudi pozlačen novogotski okvir je enak. Kakor lahko razberemo iz Wolfovih pisem, naj bi mu okvir za prvi triptih naredili v Benetkah, kdo in kdaj je naredil drugi okvir, pa ni znano. Možno je, da je narejen po vzoru prvega, bolj verjetno pa, da sta bila pozneje oba narejena na novo.

Na srednji tabli sta pred krajino in tesarsko delavnico naslikana stoječi sv. Jožef, ki objema na mizi sedečega Jezusa, ta pa ga boža po licu. Spodaj je še putto z napisno tablo: »Ite ad Joseph«. Kompozicija spominja na sliko *Sv. Jožefa z Jezusom* iz Zeleznikov, ki jo je Wolf naredil v 80. letih (kat. 97), vendar je zrealno obrnjena, figura sv. Jožefa, ki je na sliki v Zeleznikih očitno podobna liku sv. Petra v Zagorju ob Savi, pa je tu drugačna, tako glede stoji kot zlasti glede gubanja draperije. Na stranskih tablah sta pred valovito, nizko krajino upodobljena celopostavna svetnika, Marijina starša.

Mikavna je primerjava s prvim Wolfovim triptihom: risba ni več ostra, barve so bolj tople, figure razgibane in bolj plastične, obrazi lepši in idealizirani.

Literatura

Steska, 1927, 307; —, Kronika: Narodna galerija, ZUZ, XVI, 1939—1940, 93, 97, št. 39; France Mesesnel, Fužinska zbirka, *Kronika*, VII, 1940, 100 (ponatisnjeno v: France Mesesnel: *Umetnost in kritika*, ur. Lucijan Menaše, Ljubljana 1953, 136); Stelè, 1947, 208; Mikuž, 1966, 581; Mikuž, 1971; Dvoržak-Moder, 1972, 18—19, kat. 114; Gspan, 1978.

99 *Spreobrnjenje sv. Pavla*

O. pl., 233 × 124 cm
1881

Mavčiče pri Kranju, ž. c. sv. Pavla
Podstrešje nad zakristijo (prvotno veliki oltar)

Restavracije Matija Bradaška ml., 1957; sing. in dat. sp. levo: »Renov. 20./12. 1957 M. Bradaška«

Veliki oltar je bil postavljen v dneh od 5. do 13. 9. 1881. Ob restavraciji je M. Bradaška ml. platno nalepil na nov okvir. Kot predlogo je Wolf uporabil istoimensko

Schnorrovno kompozicijo (230). Zaradi pokončnega formata je zožil prizorišče, strnil figuri napol klečečega Pavla in vojaka s konjem v ozadju, medtem ko je desni del slike zasnoval samostojno. Spodaj je naslikal množico vojakov, zgoraj pa Kristusa, ki se je prikazal na oblaku. Lik Kristusa je podoben tistemu, ki se je prikazal *Sv. Antonu Puščavniku* v Zeleznikih in ki ga je Wolf naslikal leto poprej (kat. 94), podobna pa je tudi diagonalna povezava obeh protagonistov. Barve so tople, Kristus je naslikan v soju rumene svetlobe.

Literatura

Ž. kr.; Josip Lavtižar: *Cerkve in zvonovi v dekaniji Kranj*, Ljubljana 1901, 126; Steska, 1910, 120; Steska, 1927, 311; Dvoržak-Moder, 1972, 16, kat. 55.

100 *Rožnenska Mati božja*

O. pl., 228 × 122 cm
1882

Horjul, ž. c. sv. Marjete
Stranski oltar

Oltar je delo Feliksa Tomana, kipe je naredil Franc Zajec, sliko pa Wolf, ki je zanjo prejel 100 gld. Oltar je bil posvečen 20. 8. 1882.

Gre za tretjo inačico Wolfove *Rožnenske Marije*, prvo je naslikal 1873 za Ribnico, drugo pa v 80. letih za Zeleznike (kat. 73 in 96). Podobno kot na sliki v Zeleznikih je odpadla niša z Marijino podobo v ozadju, figure so še nekoliko bolj posplošene in v primerjavi s tistimi na ribniški sliki celo shematizirane. Barve so tople.

Literatura

—, V Horjulu, ZD, XXXV, 1882, 268; Jožef Kržišnik: *Zgodovina horjulske jare*, Ljubljana 1898, 132—133; Steska, 1910, 41; Marijan Marolt: *Dekanija Vrhnika*, Umetnostni spomeniki Slovenije, II, Ljubljana 1929, 16; Dvoržak-Moder, 1972, 23, kat. 116.

101 *Marija kraljica z Jezusom* sl. 105

O. pl., 280 × 145 cm
1883

Raka, ž. c. sv. Lovrenca
Stranski oltar

Načrt za oltar je naredil Wolf, izdelal ga je J. Poglajen iz Šentruperta, kipe pa Franc Zajec.

Kompozicijsko je slika podobna Wolfovim upodobitvam *Brezmadežne*. Na oblaku, po katerem so posute vrtnice in ki ga obkrožajo trije angeli, stoji Marija z blagoslovljujočim Jezusom v naročju. Obrazi so postali resni, zamišljeni in celo žalostni. Barve so tople, prevladujeta rumena in rdečkasta.

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; —, Raka, ZD, XXXVI, 1883, 372; P. Maks Celejski, Zupnik Ant.

Tavčar (nekrolog), *ZD*, XXXVIII, 1885, 388; Steska, 1910, 40; Steska, 1925, 2; Steska, 1927, 310; Dvoržak-Moder, 1972, 23, kat. 122.

102 *Ecce homo* sl. 106

O. pl., 280 × 145 cm

1883

Raka, ž. c. sv. Lovrenca

Stranski oltar

Tudi ta oltar je zasnoval Wolf, naredil ga je J. Poglajen iz Šentruperta, kipe pa Franc Zajec.

Na podstavku in pred plitvim arhitekturnim ozadjem s stebri in loki je Wolf naslikal le tri figure: v sredini Kristusa in ob njem Poncija Pilata ter vojaka. Spodaj vidimo še klečečega putta, ki opozarja na dogodek. Frontalne, skoraj paralelno postavljene figure so povezane v trikotno skupino. Obrazi z realističnimi potezami so resni in zamišljeni. Barve so bolj temne, prevladujejo rjavkasti in rdečkasti toni.

Literatura

Ista kot zgoraj, le Dvoržak-Moder, 1972, 29, kat. 121. Za podatke o dataciji obeh slik v stranskih oltarjih na Raki se najlepše zahvaljujem kolegici mag. Sonji Žitko.

103 *Sv. Barbara,* sl. 104
zavetnica rudarjev

O. pl., 256 × 126 cm

1884

Zagorje ob Savi, ž. c. sv. Petra in Pavla

Stranski oltar

Oltar, ki je bil postavljen 20. 7. 1884, je bil delo podobarja Janeza Kušlana z Rake in je prvotno stal pod oknom desne ladijske stene, točneje pod Wolfovo fresko *Sv. Barbara zavetnica rudarjev* iz 1883 (sl. 68). Ob restavraciji notranjščine leta 1967 so tako desni kakor levi oltar oziroma sliki premeštili ob slavaločno steno, prazni polji pa je z dekorativno slikarijo zapolnil Stane Kregar, ki je vodil obnovo (kat. 27).

Wolf je sv. Barbaro upodobil kot zmago-slavno zavetnico rudarjev. Stoji na travniku pred rožnim grmom, odeta je v bogato nagubano draperijo, na glavi ima krono, v levici meč in palmovo vejo, v dvignjeni desnici drži kelih s hostijo. V ozadju, za rožnim grmom, sta kot drobni figurici naslikana rudarja s svetilkama. Celoto obvladuje lepa postava svetnice, ki se odraža pred napol oblačnim nebom. Polni obraz z zlatimi in valovitimi lasmi še obuja spomin na beneški tip ženske lepote, vendar je postal bolj domač.

Literatura

Ž. kr. (Prepis); Dvoržak-Moder, 1972, 23, kat. 120; —, Kratka zgodovina zagorske župnije, *Iz smrti v življenje*, Trbovlje 1973, 19, 21, repr. p. 8.

104 *Lurška Mati božja*

O. pl.

1884

Ljubljana, kapela Lurške Matere božje v Podgori pri Šentvidu

Neznano kje

Kapelo so postavili ob priliki 800-letnice župnije 1885. Wolf pa je že leto poprej naredil sliko, ki je bila njegovo zadnje delo in jo je poročevalec *Zgodnje Danice* takole opisal: »Podoba Lurške Matere božje je slikana na platno; obdaja jo širok, v ognji pozlačen okvir. Znamenita je, ker je poslednje delo ranjcega slikarja Volfa. Sicer ni tako lepa, kakor nektera druga dela imenovanega mojstra, vendar je lično slikana in spodbuja k pobožnosti.« Kapelo so podrli po drugi svetovni vojni, slika pa je izginila neznano kam.

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; *Župnija št. Vid nad Ljubljano: Zgodovinski in krajevni opis*, sest. Ivan Kogovšek, dop. in ur. Mirko Kregar, Kopanj 1948 - Vižmarje 1974 (tipkopis), 48; —, Slovenska umetnost, *Sn*, I, 1884, 295; —, *Iz Šent Vida nad Ljubljano (Osemstoletnica)*, *ZD*, XXXVIII, 1885, 256 do 257; Steska, 1910, 40—41; Dvoržak-Moder, 1972, 29, kat. 123.

Nedatirana dela

105 *6 prizorov na prižnici*

O. pl., 39 × 27 cm, 39 × 17 cm

Katarina-Topol. ž. c. sv. Katarine

Prižnica

Prižnica je delo Mateja Tomca, Wolf pa jo je dopolnil s slikami. Verjetno sta delo izvršila v obdobju sodelovanja, tj. v 60. letih. Od leve proti desni je Wolf razvrstil patro-no cerkve, Kristusa in evangeliste: *Sv. Katarino, Mateja, Janeza, Kristusa učitelja, Marka in Luko*. Evangeliste in Kristusa je postavil na stopnice in jih naslikal pred enotnimi temnimi ozadji. Evangelisti s knjigami, ki stojijo v razgibanih kontrapostnih držah in ob katerih so atributi, nas spominjajo monumentalnih figur na stenah vrhnjskega prezbiterija iz leta 1867. Sedečo sv. Katarino s kolesom in palmovo vejo v levici je Wolf prikazal v napol odprti arhitekturi s stebrom in pogledom v krajino. S svojo držo, zlasti z levico na prsih in naklonom glavo, ki jo krasi krona, ter z bogatim oblačilom spominja na Veronesejevo svetnico s slike *Zaroka sv. Katarine*, ki je bila Wolfu pogosto vzor. Slike so dobro ohranjene, le platno je spodaj popustilo.

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; Steska, 1910, 41; Viktor Steska, Podobar Matej Tomec (1814—1885):

Ob stoletnici njegovega rojstva, *LKU*, I, 1914, 13; Dvoržak-Moder, 1972, 14—15, kat. 17.

106 *Angel s trobento*

O. ploč., viš. ok. 150 cm
Ljubljana, pokopališče pri Sv. Krištofu
Nad vhodnimi vrati

Uničen

Angel s trobento je bil pritrjen nad vhodnimi železnimi vrati na pokopališču, pod njim je bil napis »RESURRECTURIS«. S. Vurnik poroča, da ga je Wolf najprej narisal, nato s pomočjo mreže prenesel na lepenco, po tej predlogi pa so naredili pločevinastega angela; ker je pri prenosu na lepenco naredil en kvadrat premalo, je bila figura prekratka.

Angel je bil uničen hkrati s porušenjem pokopališča leta 1958; p. R. Tominec hrani še 2 črki napisa.

Literatura

Podatki po posredovanju p. Romana Tomince, Ljubljana; Vurnik, 1923, 41; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 124.

107 *Marija, Sv. Janez Ev.,*

Kulisi
O. les, 108 × 35 cm
Ljubljana, uršul. c. sv. Trojice
Samostan
Podstrežje

Kulisi, ki sta prvotno imeli tudi podstavka, sta bili po vsej verjetnosti naslikani kot dopolnitev baročnega križa — ta skupina je bila postavljena v samostanskem hodniku, pozneje pa v cerkvi pod korom.

V primerjavi z istoimenskima figurama, ki sta se ohranili iz sklopa božjega groba za uršulinski samostan v Škofji Loki iz leta 1865 in ki imata resna, pravzaprav grda obraza, katerih poteze izdajajo bolečino in trpljenje (kat. 44), sta ti dve približno pol manjši figuri lepi, njune poteze pa idealizirane, zato domnevam, da gre za poznejše delo.

Literatura

Z. kr. slik ne omenja; Steska, 1910, 41; Janez Veider, *Slike v uršulinskem samostanu v Ljubljani*, *ZUZ*, XX, 1944, 125, št. 143; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 126.

108 *Božji grob*

O. les
Fragmentarno ohranjen:
Zmagoslavni Kristus
(verjetno del prizora *Vstajenje*)
Jeruzalem z Golgota
Vojaki
Ljubljana, Šentvid, ž. c. sv. Vida
Župnišče

Podstrežje nad mežnarijo
Domnevam, da je božji grob nastal v času Wolfovega bivanja v Šentvidu, tj. v 60. letih.

Okoli 1913 so ga nameravali dati prenoviti Matiji Bradaški, ki je tedaj v šentviški cerkvi obnavljal več del, med njimi tudi Wolfove slike, vendar se zdi, da do tega ni prišlo.

V. Steska poroča, da je bil božji grob zelo velik in da je ozadje predstavljala veduta *Jeruzalema z Golgota* in tremi križi, ob straneh pa so bila različna vzhodna drevesa. Na kulisah so bili naslikani prizori iz Kristusovega trpljenja: *Oljska gora, Bičanje, Kronanje s trnjem, Simon iz Cirenije pomaga Jezusu nesti križ, Veronikin prt, Križanje, Snemanje s križa, Izajia in Jeremija, Arma Christi, v timpanu Marija, Magdalena in Janez Ev. ter Vstajenje*. V. Steska je tudi zabeležil, da so bile barve »polne, sočne«.

Literatura

Z. kr. ni ohranjena; *Župnija št. Vid nad Ljubljano: Zgodovinski in krajevni opis*, sest. Ivan Kogovšek, dop. in ur. Mirko Kregar, Kopanj 1948 - Vižmarje 1974 (tipkopis), 29; Steska, 1910, 38; -g., *Št. Vid nad Ljubljano*, *Dm*, XXVI, 1913, 518; Dvoržak-Moder, 1972, 26, kat. 110.

109 *Portret Borovskega s hčerko*

sl. 107

O. pl., 98,8 × 77,7 cm
Ljubljana, zasebna last

Razen pripisanih del, kot so *Portret mladeniča* (kat. 118) in zasnovi za osnutka za poslikavo stropov v Deželnem oziroma Narodnem muzeju v Ljubljani (gl. Mesesnelovo besedilo, str. 60—61 op. 202*), gre za edino doslej znano posvetno Wolfovo sliko, na kateri je upodobil svojega najboljšega prijatelja Ivana Borovskega s hčerko. Borovsky je poleg sina imel tri hčere, Julijo, Maričko in Milko — upodobljena naj bi bila ena od zadnjih dveh. Glede datacije se lahko opihamo le na starost obeh portretirancev. Zdi se, da ima deklica okoli petnajst let, Borovsky pa med štirideset in petdeset let; ker je bil rojen 1817, naj bi slika nastala med 1857 in 1867 oziroma v 60. letih.

Osebi sta upodobljeni pred enotnim, temnim ozadjem zelenkasto rumeno sive barve. V sredini, pred slikarskim stojalom na desni, na katerem je nedokončana slika antične glave (hrani jo isti lastnik), sedi Borovsky s paleto in dvema čopičema v rokah ter se ozira v gledalca. Za njim na levi stoji hčerka, ki v spuščeni desnici drži knjigo in si je prišla ogledat očetovo delo. Oblačila so temna. On ima sive hlače in črn suknjič, deklica temno zeleno obleko in v dolgih ter valovitih črnih laseh modro pentljo.

Vsebinsko gre za idealistično predstavitev slikarja in za poveličevanje njegovega dela, čemur odgovarja tudi skrbno pretehtana in uravnotežena kompozicija, medtem ko preprosto ozadje, temne barve in natančno slikana obraza, zlasti Borovskega, kažejo realistične značilnosti, hkrati pa sliko lahko

pojmuje tudi kot značilno nazarenski prijateljski portret.

Literatura

Podatki po posredovanju lastnika.

110 *Sv. Jurij*

O. pl., 79,3 × 63,3 cm

Ljubljana, Narodni muzej, inv. št. 8540

Provenienca Ante Gaber

Neznano kje

Sliko naj bi v povojnih letih prenesli v Narodno galerijo v Ljubljani, vendar je od tedaj neznano kje. Čeprav razmerje mer ne ustreza, je morda šlo za pripravljajalno študijo za oltarno sliko za župnijsko cerkev v Sentjurju pri Celju, ki jo je Wolf naredil leta 1874 (kat. 77).

Literatura

Dr. Jos. Mantuani, Seznam muzejskih slik, *GMDS*, IV—VI, 1924—1925, 18, št. 81; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 80.

111 *Rožnenska Mati božja,*
Sv. Jožef z Jezusom,

Bandero

O. pl., 138 × 95 cm

Kranj, p. c. Roženv. Matere božje

Restavracija Matija Bradaška, 1904; sign. in dat.: »Bradaška 1904« (A. Dvoržak-G. Moder)

Oba motiva je Wolf naslikal večkrat. *Rožnenska Marijo* je prvič upodobil 1873 za Ribnico, v 80. letih pa še za Železnike in za Horjul (kat. 73, 96 in 100). Ne glede na Bradaško obnovev oziroma preslikavo, zaradi katere so obrazi shematizirani, gre za šablonizirano in načinico kompozicije. Tudi slika s *Sv. Jožefom* je tretja v vrsti teh Wolfovih upodobitev, ki ju je v 80. letih naslikal za Železnike in na srednji tabli drugega triptiha, ki ga hrani Narodna galerija v Ljubljani (kat. 97 in 98). Vse tri slike so si podobne, le da sv. Jožef na kranjskem banderu sedi, na drugih dveh pa stoji. Sklepam, da sta tudi sliki za kranjsko bandero nastali šele v 80. letih.

Sliki sta v slabem stanju, na več mestih sta odrgnjeni, platno je spodaj natrgano.

Literatura

Ž. kr. ni dostopna; Steska, 1927, 311; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 131.

Pripisana dela

112 *Vnebovzetje*

O. pl. (?)

Prem, ž. c. sv. Helene

Neznano kje

O sliki poroča V. Steska, ki tudi pravi, da je Wolf prav v tem primeru najbolje posnel

Tizianovo *Assunto*, saj je »uporabil tudi oba angela ob Bogu Očetu in gornji del Marije«.

Literatura

Ž. kr. je izgubljena; Ž. upr.; Steska, 1910, 112; Dvoržak-Moder, 1972, 16, kat. 18.

113 *Sv. Družina,*

Bandero

O. pl. (?)

Ljubljana, uršul. c. sv. Trojice

Neznano kje

V. Steska poroča, da je Wolf za uršulinke v Ljubljani naredil »banderco s sliko sv. Družine«. Bandero je danes izgubljeno in tudi J. Veider, ki je leta 1944 popisal slike v uršulinskem samostanu (*ZUZ*, XX, 1944), ga ne omenja.

Literatura

Ž. kr. bandera ne omenja; Steska, 1910, 41; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 125.

114 *Angela nad grobom*

O. pl. (?)

Ljubljana, Pogrebni zavod Ivana Gajška pri Sv. Petru

Neznano kje

V. Steska je zapisal, da je Wolf za pogrebni zavod pri Sv. Petru v Ljubljani naslikal »dva angela (ki) priplavata z neba, držeča venec nad grobom, ki ga krasita križ in vrba žalujka«.

Literatura

Podatki po posredovanju Antona Miklavca, tajnika v Župnijskem uradu pri Sv. Petru, in Ane Gajšek, soproge nekdanjega lastnika pogrebnega zavoda, Ljubljana; Steska, 1927, 311; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 129.

115 *Sv. Anton Padovanski*

O. ploč.

Ljubljana, Fran Kimovec

Neznano kje

Kakor je sporočil V. Steska, je sliko imel Fran Kimovec, ki jo je zapustil nečakinji Angeli Močnik, prav tako iz Ljubljane. Ta je povedala, da je bila slika okrogla, manjšega formata in narejena na pločevino. Podarila jo je nečakinji Pavli Močnik-Šimenc iz Bukovice pri Vodica, ta pa bratu Antonu.

Literatura

Podatki po posredovanju dr. Stanislava Leniča, dr. Janeza Oražma in Angele Močnik, Ljubljana; Steska, 1910, 41; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 128.

116 *Apostol Pavel*

O. pl., 85 × 72 cm

Neznano kje

Slika je bila Wolfu z vprašanjem pripisana ob priliki *Zgodovinske razstave slovenskega*

slikarstva, njen negativ pa hrani Zavod SRS za varstvo naravne in kulturne dediščine v Ljubljani. Gre za doprsko upodobitev apostola pred mizo oziroma pisalnim pultom, na katerem leži začetno pismo, v desnici drži pero iz bambusa in upira pogled v nebo. Na Wolfovo avtorstvo opozarja tako plemenit, le rahlo idealiziran obraz z izrazitimi potezami kot še posebej izredno lepe roke z dolgimi in občutljivimi prsti.

Razstave

Zgodovinska razstava slovenskega slikarstva, Narodna galerija, Ljubljana 1922 (rk), 54, kat. 85.

Literatura

Dvoržak-Moder, 1972, kat. 138.

117 Sv. Nikolaj

O. pl., 190 × 96 cm

Ljubljana, Sentvid, ž. c. sv. Vida
Stranski oltar

Oltar je naredil Matej Tomec okoli 1870, V. Steska in za njim avtorja nove *Župnijske kronike* pa so sliko pripisali Wolfu, saj je za šentviško cerkev izvršil več del, med njimi tudi slike za tri stranske oltarje (kat. 63, 92 in 93), in zdelo se je samoumevno, da naj bi naredil tudi sliko za četrti stranski oltar.

Nad viharnim morjem s potapljačo se barko se na oblaku dviga svetnik v škofovskih oblačilih, putta ob njem nosita njegove attribute, zgoraj plavata še dve angelski glavici. Gre za delo, ki kaže značilnosti slikarstva Valentina Metzingerja, tako da je Wolfovo avtorstvo vprašljivo; tudi predloga, po kateri naj bi Wolf sliko morebiti prekopal, ni znana. Metzingerjev biograf S. Vurnik v seznamu slikarjevih del te slike sicer ne omenja (*ZUZ*, XIII, 1936), prav tako pa Wolfa ne navaja med Metzingerjevimi posnemovalci (*ZUZ*, XII, 1933).

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; *Župnija št. Vid nad Ljubljano: Zgodovinski in krajevni opis*, sest. Ivan Kogovšek, dop. in ur. Mirko Kregar, Kopanj 1948 - Vižmarje 1974 (tipkopis), 28; Steska, 1910, 38; Viktor Steska, Podobar Matej Tomec (1814—1885): Ob stoletnici njegovega rojstva, *LKU*, I, 1914, 13; Dvoržak-Moder, 1972, 25—26, kat. 108.

118 Portret mladeniča

O. pl., 40,8 × 30,9 cm

Na hrbtni strani zg. je napis z rdečim svinčnikom: »Danilo Polonci / mama Mimi«
Nova Gorica, Polonca Spinčič-Nemec
Provenienca Mimi Mayer, Nova Gorica
Po ustnem izročilu je sliko — kot lastni avtoportret — Mami Loški oziroma Karolini Dolenc-Mayer daroval Wolf sam, in

sicer v času ko je bival v Vipavi, kjer je v letih 1876 in 1877 slikal prezbiterij. Po pripovedovanju Mimi Mayerjeve je bil Wolf hišni prijatelj Mame Loške, ki je prav nasproti cerkve imela hišo, kjer naj bi celo stanoval in bil na hrani (po drugih podatkih je stanovanje in hrano imel v župnišču; Steska, 1910, 33). Karolino Mayer je Wolf v vipavskem prezbiteriju tudi upodobil, in sicer kot eno izmed žalujočih žena na sliki *Smrt sv. Štefana* (kat. 22).

Slika prikazuje rahlo v levo obrnjen portret lepega mladeniča v temno rdečem suknjiču in beli srajci, z valovitimi, svetlo rjavimi lasmi, modrimi očmi, čutnimi ustnicami in rožnatimi lici. Ozadje je nedoločeno, barve so tople, zlato rjave. Gre za kvalitetno sliko, ki pa vsekakor ne prikazuje Wolfa saj je bil naš slikar temnolas, ozkega obraza in tudi v mladosti bolj ostrih potez (prim. fotografiji v: Steska, 1910, repr. ob naslovu in p. 115; portret Josipa Germa, risba po fotografiji, Steska, repr. p. 115, reproducirana v *DS*, XX, 1907, repr. p. 568, *Um*, XX, 1941—1942, repr. p. 245 ali *Loški razgledi*, XX, 1973, repr. p. 155, in sl. ob naslovu), na tej sliki pa vidimo mladeniča mehkega obraza. Tudi Wolfovo avtorstvo je vprašljivo, saj je v nasprotju z njegovim akademizmom poteza bolj svobodna (prim. *Portret Borovskega s hčerko*, kat. 109).

Okvir slike je verjetno poznejši. Barva je na mnogih mestih odrgnjena, slika je tudi precej umazana.

Literatura

Podatki po posredovanju Mimi Mayer, Nova Gorica; j(anez) m(esesnel), Tudi podobe se starajo, *TT*, VII, 1959, 50, 6, repr.; Jože Snoj, Tintoretto, ki blede ob živem, *Tovariš*, XXVIII, 1972, 25, 31—33, repr. p. 33; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 93.

ŠTUDIJE

119 Avtoportret kot »častnik na konju«

Akvarel

1854

Neznano kje

V. Steska poroča, da je Wolf v času, ko je 31. 10. 1854 zapustil vojaški stan, »Na mal listič z vodenimi barvami naslikal sebe kot častnika na konju, kako v diru hiti med svet in ozirajoč se nazaj z roko kaže slovo vojaščini, kakor bi hotel reči: Z Bogom! V drugo, meni svetlejšo in milejšo življenje hitim!«

Literatura

Steska, 1910, 9; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 3.

- 120 *Portret bradatega moža* sl. 71
 Risba s črnim ogljem, 48 × 38,5 cm
 Sign. sp. des.: »Wolf«
 Okoli 1855—1857
 Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. G 188
Provenienca Tehnična srednja šola, Ljubljana
 Glavo bradatega starca je Wolf bržkone kopiral na akademiji po antičnem modelu. Na beneški akademiji je študiral tri leta, od 1854 do 1857. Medtem ko je v prvem študijskem letu obiskoval razred »Elementi«, je bil v drugem in tretjem letu vpisan v razreda »Elementi di figura« in »Anatomia«. Verjetno je ta risba nastala v drugem ali tretjem letniku.
Literatura
Matricola generale degli alunni iscritti, Anno scolastico 1854—1855, No. 122; 1855—1856, No. 170; 1856—1857, No. 169; Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia; Dvoržak-Moder, 1972, 5—6, kat. 4.
- 121 *Krst v Jordanu* sl. 90
 Lav. risba, 47 × 36,8 cm
 1872
 Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. G 184
 Risba je osnutek za fresko na severni zunanjšini stolne cerkve v Ljubljani, ki jo je Wolf naslikal 1872. Prerisal je originalno, slabo ohranjeno fresko Giulia Quaglia: dogodek se odvija ob obrežju, spredaj sta Janez Krstnik in klečeči Kristus, v ozadju na desni je naslikana sv. Družina. Risanje je izredno fino in razodeva veliko Wolfovo znanje. Poleg te risbe je Wolf kot študijo za fresko naredil tudi oljno sliko (kat. 19 in 68).
Literatura
 Dvoržak-Moder, 1972, 22, kat. 63.
- 122 *Sv. Jurij* sl. 99
 Akv. risba s svinčnikom, 21 × 12 cm
 1874
 Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. G 189
Provenienca Simon Ogrin, Vrhnika; Rafael Ogrin, Ljubljana
 Risba je osnutek za oljno sliko, ki jo je Wolf 1874 naredil za veliki oltar župnijske cerkve v Šentjurju pri Celju (sl. 98). Studija je risana na hitro, kot skica, vendar so na njej vse podrobnosti, ki jih je Wolf naslikal na oljni podobi, figure pa so s kompozicijskega vidika celo bolj povezane med seboj. Zmagoviti sv. Jurij, pred katerim kleči princesa, stoji na zmaju, za njim sta angel z zastavo in konj, na nebu pa putti in angelske glavice (kat. 77).
Razstave
80 let upodablajoče umetnosti na Slovenskem, Umetnostni paviljon Riharda Jakopiča, Ljubljana 1910 (rk), kat. 65.
Literatura
 Dvoržak-Moder, 1972, 23, kat. 79.
- 123 *Sv. Štefan kot diakon* sl. 47
 Akv. risba s svinčnikom in perorisba s tušem, 39,4 × 27 cm
 Sp. v sr. je napis: »Presbyterium Wippach Skizze Seitenwand links«
 1876
 Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. G 185
Provenienca Vipava, ž. c. sv. Štefana
 Risba je osnutek za poslikavo leve stene prezbiterija župnijske cerkve v Vipavi, kjer je Wolf delal v letih 1876 in 1877. Upriporjeni so motivi iz življenja sv. Štefana kot diakona: *Sv. Štefan sprejet med diakone*, *Sv. Štefan deli miloščino* in *Sv. Štefan prejme diakonsko čast* (kat. 22).
Literatura
 Steska, 1910, 33, repr. p. 45; Steska, 1927, 309; Dvoržak-Moder, 1972, 19, kat. 91; Zigon, 1982, repr. 12.
- 124 *Smrt sv. Štefana* sl. 55
 Akv. risba s svinčnikom in perorisba s tušem, 39,1 × 26,7 cm
 Sp. v sr. je napis: »Presbyterium Wippach Skizze Seitenwand rechts«
 1876
 Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. G 186
Provenienca Vipava, ž. c. sv. Štefana
 Riba je osnutek za poslikavo desne stene prezbiterija župnijske cerkve v Vipavi, kjer je Wolf delal v letih 1876 in 1877 (kat. 22).
Literatura
 Steska, 1910, 33, repr. p. 43; Steska, 1927, 309, repr. 66; Dvoržak-Moder, 1972, 19, kat. 90.
- 125 *Pridiga sv. Štefana* sl. 58
 Akv. risba s svinčnikom in perorisba s tušem, 39,4 × 23,5 cm
 Sp. v sr. je napis: »Presbyterium Wippach Skizze Rückwand«
 1876
 Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. G 187
Provenienca Vipava, ž. c. sv. Štefana
 Risba je osnutek za poslikavo oltarne stene prezbiterija župnijske cerkve v Vipavi, kjer je Wolf delal v letih 1876 in 1877. Medtem ko Wolf pri poslikavi zgornjih dveh osnutkov razen posameznosti ni spreminjal, je tega spremenil tako vsebinsko kot oblikovno, saj je na steni uprizoril *Povelčanje sv. Štefana* (kat. 22).
Literatura
 Steska, 1910, 33, repr. p. 36; Steska, 1927, 309, repr. 65; France Stelè: *Umetnost v Primorju*, Ljubljana 1960, repr. 119; Cevc, 1966, repr. 104; Dvoržak-Moder, 1972, 19, kat. 89.
- 126 *Marijina zaroka*
 Akv. risba s svinčnikom, 65 × 32,5 cm
 Na hrbtni strani na okvirju je napis s svinčnikom: »Janez Wolf (1825—1884) / oltarska

skica«, ki sta ga napisali dve različni roki (ime, priimek in letnici ena, ostalo druga).

Ljubljana, Milena Andrejka-Stare

V notranjščini, ki jo določajo arhitekturni elementi — v sredini mogočen stebel z jonskim kapitelom, levo in desno pa več lokov, ki se odpirajo v druge prostore —, so v ospredju upodobljene glavne osebe, Marija, Jožef in duhovnik, v ozadju na desni pa še dva spremljevalca, ženska in moški. Barve so umazane, sicer tople.

Za zdaj ni znano, za katero cerkev oziroma za katerega naročnika naj bi Wolf zasnoval to skico. Trikotno povezana figuralna skupina učinkuje zelo monumentalno. Arhitekturno ozadje s stebrom in loki spominja na prizorišče na eni Wolfovih zadnjih slik, to je na sliki *Ecce homo* iz 1883 na Raki (kat. 102), vendar je prostorsko prepričljivejše, saj je na skici dosežen vtis globine in realno poglavljenega prostora, v katerega so postavljene figure, medtem ko je arhitekturno ozadje na omenjeni sliki zelo plitvo, figure pa stojijo pred njim kot pred kako kuliso. Omeniti je tudi treba, da sta A. Dvoržak in G. Moder Wolfu pripisala drugo sliko, ki jo hrani ista lastnica, in sicer precej večjo oljno podobo (158 × 114 cm), ki je verjetno pozno-baročno delo iz konca 18. ali začetka 19. st. (razgibana mnogofigurarna kompozicija, ki jo dopolnjujejo oblaki z angeli, slikane v temnih rjavkastih barvah).

Literatura

Dvoržak-Moder, 1972, 16, kat. 16.

WOLFU NAPAČNO PRIPISANA DELA

127 Marija z Jezusom in Janezom Krstnikom

O. pl., 95 × 77 cm

Italijanski slikar, 15. st.

Ljubljana, zasebna last

Provenienca dr. Jernej Demšar, Ljubljana
Slika, ki prikazuje doječo Marijo, malega Janeza Krstnika in še dva putta, je bila Wolfu pripisana ob razstavi leta 1910, z vprašanjem pa ob razstavi leta 1922. Prejšnji lastnik jo je poslal na rimsko akademijo, kjer so ugotovili, da gre za delo italijanskega slikarja iz 15. st.

Razstave

80 let upodabljače umetnosti na Slovenskem, Umetnostni paviljon Riharda Jakopiča, Ljubljana 1910 (rk), kat. 56, repr.; Zgodovinska razstava slovenskega slikarstva, Narodna galerija, Ljubljana 1922 (rk), 54, kat. 82.

Literatura

Podatki po posredovanju lastnika; Dvoržak-Moder, 1972, 6, kat. 7.

128 Sv. Frančišek Asiški

O. pl., 71 × 56 cm

Neznani slikar, konec 18. ali začetek 19. st.

Reka, Trsat, frančiškanski samostan

Provenienca p. Romuald Jereb

V. Steska poroča, da je sliko »sv. Frančiška Ser.« imel p. Romuald Jereb, ki je zadnja leta živel na Trsatu, kjer je tudi umrl. Med podobami s sv. Frančiškom, ki jih imajo v trsatskem samostanu, bi po mnenju gvardijana p. Benka imenovana slika lahko bila last p. Romualda.

V temni notranjščini je približno do ledij in od strani upodobljen sv. Frančišek, stoječ pred oltarjem na desni, na katerem vidimo globus, za njim svečnik in razpelo. Svetnik je sklenil roki in zre v Kristusa, poteze njegovega obraza izdajajo bolečino in trpljenje. Barve so zelo temne, vendar tople. Ozadje je skoraj črno, svetnik ima temno rjavo kuto, nevidna sveča ožarja le njegov obraz in roki. Slika, ki ni Wolfovo delo, je verjetno nastala konec 18. ali v začetku 19. st.

Literatura

Podatki po posredovanju p. Romana Tomminca, Ljubljana, in p. Benka Horvata ter p. Trpimira Leka, Trsat; Steska, 1910, 41; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 127.

129 Sv. Lenart, zavetnik jetnikov

O. pl., 217 × 125 cm

Neznani slikar, konec 18. ali začetek 19. st.

Lenart nad Škofjo Loko, ž. c. sv. Lenarta

Župnišče (prvotno veliki oltar)

V ječi, kjer na slami sedita dva jetnika, se je prikazal svetnik s knjigo in škofovsko palico v levici ter z blagoslavljaljočo desnico. Zamolke, rumenkaste in temno rjave barve ter realistični obrazi sv. Lenarta kakor tudi obeh jetnikov, ki imata baročno izbuljene oči, govorijo proti Wolfovemu avtorstvu. — Po opisu sodeč, omenja sliko kot delo Valentina Metzingerja njegov biograf S. Vurnik (*ZUZ*, XIII, 1936, 50—51, št. 120), le mere so drugačne (125 × 132 cm).

Literatura

Steska, 1927, 41.

130 Štirje evangelisti

O. pl., 149,3 × 115,5 cm

Neznani slikar, konec 18. ali začetek 19. st.

Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. 1628

Provenienca Leopold Polajnar, Ljubljana

V inventarni knjigi Narodne galerije je slika pripisana Wolfu z vprašanjem, zraven pa je s svinčnikom pripisano »ni Wolf«. Mnogofigurarna, še baročno razgibana kompozicija, realistični obrazi in zamolke rjave barve kažejo, da gre za pozno-baročno delo.

Literatura

Dvoržak-Moder, 1972, kat. 136.

131 *Kristus in bog Oče*

O. pl. (?), ok. 80 × 180 cm
Neznani slikar, okoli 1853
 Ljubljana, Šentvid, ž. c. sv. Vida
 Veliki oltar, atika

Sliko pripisujeta Wolfu avtorja nove *Župnijske kronike*, glede na čas nastanka oltarja, ki je delo Mateja Tomca iz 1853, pa je to nemogoče, saj je Wolf tedaj kot vojak služboval v Italiji. Proti njegovemu avtorstvu govorita tudi na podobarski način naslikani figuri, ki skupaj s kipom sv. Duha v čelu atike sestavljata skupino sv. Trojice.

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; *Župnija Št. Vid nad Ljubljano: Zgodovinski in krajevni opis*, sest. Ivan Kogovšek, dop. in ur. Mirko Kregar, Koper 1948 - Vižmarje 1974 (tipkopis), 26—27; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 111.

132 *Snemanje s križa*

O. pl., ok. 50 × 40 cm
Neznani slikar, druga polovica 19. st.
 Ljubljana, Dravlje, ž. c. sv. Roka
 XIII. postaja križevega pota

Sliko sta Wolfu pripisala A. Dvoržak in G. Moder, avtorja nove šentviške *Župnijske kronike* pa križev pot datirata leta 1867 (draveljska cerkev je bila podružnica šentviške župnije). Po ugotovitvah A. Klemenc je križev pot delo Janeza Potočnika, vendar so štiri postaje delo drugih rok. Med temi je najslabše naslikana prav *XIII. postaja*, ki je figuralno zreducirana kopija po J. Führichu.

Literatura

Župnija Št. Vid nad Ljubljano, op. cit., 37; Dvoržak-Moder, 1972, 18, kat. 68; A(lenka) K(lemenc), Stranska oltarja in križev pot, v: Lojze Štrubelj: *Dravlje: Iz starih korenin novo drevo*, Ljubljana 1981, 110—111.

133 *Vnebovzetje*

O. pl., 256 × 104 cm
 Sign. in dat. sp. levo: »P. KÜNL. 1860«
Pavel Künl, 1860

Fara pri Kočevju, ž. c. Marijinega vnebovzetja

Veliki oltar

V. Steska je sliko verjetno pomotoma pripisal Wolfu, saj na drugem mestu v isti knjigi pravi, da je delo P. Künla.

Literatura

Steska, 1927, 252, 311; Mikuž, 1966, 581; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 132.

134 *Brezmadežna*

O. pl., 115 × 75 cm
 Sign. in dat. na hrbtni strani zg.: »Friderik Tomec 1867«

Miroslav Tomec, 1867

Ljubljana, Šentvid, ž. c. sv. Vida
 Podstrešje nad zvonikom

Provenienca Znamenje v Šentvidu, podrto ob razširitvi ceste

Restavracije Matija Bradaška, 1913

Na podstrešju nad zvonikom šentviške cerkve hranijo dve sliki *Brezmadežne*, ena je Tomčeva iz 1867, druga pa Wolfova iz 1880. A. Dvoržak in G. Moder navajata le eno sliko, katere podatki se nanašajo na Tomčevo podobo, mere pa na Wolfovo (kat. 92). Po podatkih je osnutek za sliko naredil Wolf, Tomec pa jo je dokončal oziroma naslikal. Marijina figura nekoliko spominja na prvo izmed Wolfovih monumentalnih upodobitev *Brezmadežne*, to je na sliko iz 1873, ki jo je naredil za Predoslje (kat. 70). Slika je slabo ohranjena.

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; *Župnija Št. Vid nad Ljubljano*, op. cit., 48; -g., *Št. Vid nad Ljubljano*, Dm, XXVI, 1913, 518; Viktor Steska, Podobar Matej Tomec (1814—1885): Ob stoletnici njegovega rojstva, *LKU*, 1, 1914, 16; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 49.

135 *Vstajenje*

O. pl., 155 × 85 cm

Miroslav Tomec?

Ljubljana, Šentvid, ž. c. sv. Vida
 Pokopališka kapela Kristusovega vstajenja
 Sliko je Wolfu pripisal V. Steska, ki je dodal, da je posneta po kompoziciji J. Albrechta, avtorja nove *Župnijske kronike* pa pravita, da gre za delo Miroslava Tomca. Na to kaže tudi ploskovito slikana figura Kristusa z zmagovalnim praporom v levici. Slika je v zelo slabem stanju.

Literatura

Ž. kr. ni ohranjena; *Župnija Št. Vid nad Ljubljano*, op. cit., 48; Steska, 1927, 311; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 112; Blh. (Vera Baloh), Tomec (Tomc) Miroslav, *SBL*, 12. zv., 1980, 113.

136 *Marijino rojstvo*

O. pl., 277 × 157 cm

Sign. in dat. sp. des.: »MIROSLAV TOMEC 1871.«

Miroslav Tomec, 1871

Šmarje pri Grosupljem, ž. c. Marijinega rojstva

Podstrešje nad zakristijo (prvotno veliki oltar)

Restavracije I. (?) Štrukelj, 1900

Naročilo za sliko je leta 1866 dobil Wolf; 26. septembra so mu vnaprej plačali 3 fl., 27. decembra pa še 5 fl. V. Steska pripisuje delo Wolfu, spet drugod pa pravi, da sta jo Wolf in Tomec slikala skupaj. Sodeč po signaturi, je slika, ki je bolj ali manj točna kopija po podobi Valentina Metzingerja iz 1744, ki je prvotno visela v oltarju šmarske cerkve (danes v Narodni galeriji v Ljubljani), Tomčevo delo, vendar je glede na kvaliteto Wolfovo sodelovanje nesporno; slabo

so naslikani le bog Oče in angeli na vrhu. Slika je v slabem stanju, zlasti spodaj je zelo odrgnjena, platno pa je tudi strgano.

Literatura

Z. kr. ni ohranjena; Steska, 1910, 41; Steska, Podobar Matej Tomec, op. cit., 17; Steska, 1927, 310; Steska, 1934; Stanko Vurnik-Marijan Marolt, Metzingerjeva dela, ZUZ, XIII, 1936, 56, št. 170; Dvoržak-Moder, 1972, 14, kat. 46; Stane Mikuž: *Umetnostnozgodovinska topografija grosupeljske krajine*, Ljubljana 1978, 26—27, 30.

137 Kamenjanje sv. Štefana

O. pl., 190 × 121 cm

Miroslav Tomec, 80. leta 19. st.

Šmarje pri Grosupljem, ž. c. Marijinega rojstva
Stranski oltar

V. Steska pripisuje sliko Wolfu, ponekod pa navaja, da gre za skupno delo Wolfa in Tomca, medtem ko drugi raziskovalci kot avtorja omenjajo le Tomca. V primerjavi z gornjo sliko gre za slabšo kopijo po sliki Valentina Metzingerja, ki je poprej visela na tem mestu. Barve so hladne.

Literatura

Z. kr. ni ohranjena; Steska, 1910, 120—121; V. Steska, Podobar Matej Tomec, op. cit., 17; Steska, 1927, 310; Steska, 1934; S. Vurnik-M. Marolt, op. cit., 53, št. 142; Dvoržak-Moder, 1972, 14, kat. 48; S. Mikuž, op. cit., 27, 30.

138 Sv. Kozma in Damjan

O. pl., 190 × 121 cm

Miroslav Tomec, 80. leta 19. st.

Šmarje pri Grosupljem, ž. c. Marijinega rojstva

Stranski oltar

Veljajo enaki podatki kot pri prejšnji sliki.

Literatura

Ista kot zgoraj, le Dvoržak-Moder, 14, kat. 47.

139 Srce Jezusovo

O. pl., 62 × 46 cm

Janez Gosar st., 1874

Dolenja vas pri Ribnici, ž. c. sv. Roka

Stranski oltar, menza

Neznano kje

Slika je Wolfu pripisal V. Steska, po podatkih v *Župnijski kroniki* pa gre za delo J. Gosarja st., ki je istega leta naslikal tudi *Srce Marijino* in za obe podobi prejel 150 fl. Sliki sta izgubljeni, na njunih mestih sta istoimenski podobi Mateja Trpina iz leta 1909.

Literatura

Z. kr.; Steska, 1910, 120; Steska, 1927, 311; Dvoržak-Moder, 1972, 22, kat. 77.

140 Srce Marijino

O. pl., 62 × 46 cm

Janez Gosar st., 1874

Dolenja vas pri Ribnici, ž. c. sv. Roka

Stranski oltar, menza

Neznano kje

Veljajo enaki podatki kot pri prejšnji sliki.

Literatura

Ista kot zgoraj, le Dvoržak-Moder, 1972, kat. 78.

141 Loretska Mati božja

O. pl., 49 × 43 cm

Janez Gosar st., 1879 (obnovitev)

Suša pri Zalem logu, p. c. Loretske Matere božje

Stranski oltar, menza

V. Steska je sliko pripisal Wolfu, saj je istega leta za Sušo izvršil več naročil (kat. 88—90). Po podatkih iz *Zgodnje Danice* je slika *Loretske Matere božje* starejša in so jo ob priliki drugih del le obnovili. Menim, da je to storil podobar J. Gosar st., ki je izvršil tudi vse tri oltarje; njegovo roko izdajata na podobarski način naslikana angela, ki pridržujeta oblak z Marijino podobo.

Literatura

Z. kr. ni ohranjena; —, Z. Zalega Loga, ZD, XXXII, 1879, 149; Steska, 1927, 309; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 141.

142 Sv. Kancijan in tov., Zadnja večerja,

Bandero

O. pl., 117 × 94 cm

Sign. in dat. na sliki *Zadnja večerja* sp.:

»S.O. 1883.«

Simon Ogrin, 1883

Planina pri Ajdovščini, ž. c. sv. Kancijana in tov.

Župnišče

Bandero je Wolfu pripisal V. Steska, po signaturi in drugih značilnostih pa gre nedvomno za delo S. Ogrina.

Literatura

Ž. upr.; Steska, 1927, 311; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 134.

143 Roženvenska Mati božja

O. pl., 256 × 126 cm

Lucas Vercin, 1884 (?)

Zagorje ob Savi, ž. c. sv. Petra in Pavla

Stranski oltar

Po poročilu V. Steske naj bi sliko naredil Wolf v času, ko je v zagorski cerkvi slikal freske in naslikal tudi oljno podobo Sv. Barbara, zavetnica rudarjev (kat. 27 in 103). po podatkih v *Župnijski kroniki* pa so sliko za roženvenski oltar tedaj naročili z Dunaja. Slika, ki prikazuje Brezmadežno in okoli nje 15 medaljonov s prizori iz sv.

Rožnega venca, tudi sicer ne kaže nikakršnih značilnosti Wolfovega načina slikanja in je povprečno poznonazarensko delo.

Literatura

Z. kr. (Prepis); Steska, 1910, 40; Steska, 1927, 310; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 137; —, *Kratka zgodovina zagorske župnije, Iz smrti v življenje*, Trbovlje 1973, 19, 21, repr. p. 19.

144 4 prizori iz Žal. Rožnega venca

O. pl., 43,5 × 31 cm

Sign. in dat. na sliki *Oljska gora* sp. des.: »MB. 1885.«

Matija Bradaška, 1885

Radovljica, ž. c. sv. Petra

Stranski oltar, predela

Slike je Wolfu pripisal V. Steska, sodeč po signaturi in samih slikah, na katerih so pred zlatim ozadjem upodobljeni prizori *Oljska gora, Bičanje, Kronanje s trnjem in Veronikin prt*, gre za delo M. Bradaške.

Literatura

Steska, 1927, 310; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 139.

145 Vstajenje

O. pl., 127,5 × 95,5 cm

Neznani slikar, pozno 19. st.

Ribnica, ž. c. sv. Štefana pap.

Prezbiterij

Sliko je Wolfu pripisal V. Steska, vendar menim, da gre za nekoliko preveč brezosebno kopijo po Schnorru (218), da bi lahko bila njegovo delo. Drugače ji ne moremo odrekat določenih kvalitet, zlasti kar zadeva bogato in pravilno nagubano draperijo. Kdo je avtor, za zdaj ni znano; morda jo je naslikal Anton Jebačin, ki je leta 1880 pomagal Wolfu pri slikanju prezbiterija, ali pa Matija Koželj, ki je za ribniško cerkev že leta 1872 naslikal *križev pot* približno enake velikosti (126 × 87 cm), leta 1890 pa je poslikal njeno ladjo.

Literatura

Steska, 1910, 120; Steska, 1927, 311; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 133.

146 Sv. Anton Puščavnik

O. pl., 220 × 125 cm

Neznani slikar, pozno 19. st.

Planina pri Rakeku, ž. c. sv. Marjete

Stranski oltar

Sliko je Wolfu pripisal V. Steska in kot njegovo delo je omenjena tudi v *Inventarnem popisu*. Glede na ploskovitost obeh figur, posplošenost obrazov (zlasti Kristusovega), anatomske nepravilnosti (Kristusove noge) in blede ter hladne barve menim, da slika ni Wolfovo delo.

Diagonalna kompozicija s prizoriščem v skalnati krajini kaže naslon na dva vzora. Slikar je očitno poznal oljno skico Janeza Šubica, ki jo je ta zasnoval v pričakovanju

naročila za oltarno sliko za Železnike (Mesnesel, 1939, 108, repr.), prav tako pa tudi Wolfovo sliko za imenovano cerkev iz leta 1880 (kat. 94). Diagonala raste z desne proti levi kot pri Šubicu, na njegovo skico pa spominja tudi napol goli in naprej sklonjeni Kristus, ki se je prikazal na oblaku, medtem ko je svetnik bolj podoben Wolfovemu liku, s te slike pa je povzeto tudi drevje v ozadju.

Slika naj bi torej nastala po letu 1880. Njen avtor je morda Anton Jebačin, ki je v tem času z Wolfom večkrat sodeloval in ki je leta 1889 za cerkev v Planini naredil križev pot, na to možnost pa opozarja tudi primerjava z njegovo istoimensko sliko za Rako iz leta 1891.

Literatura

Inv. p.; Steska, 1910, 41; Dvoržak-Moder, 1972, 21, kat. 96.

147 Sv. Anton Puščavnik

O. pl., ok. 200 × 105 cm

Neznani slikar, pozno 19. st.

Cerknica, ž. c. Marijinega rojstva

Stranski oltar

V. Steska je tudi to sliko pripisal Wolfu, medtem ko je *Inventarnem popisu* zapisano, da gre morda za Metzingerjevo delo oziroma »zamisel«. Kompozicijsko je slika podobna prejšnji, razlike so le v posameznostih. Gre za delo drugega slikarja, ki pa tudi v tem primeru ne more biti Wolf, saj so anatomske pomanjkljivosti preveč očitne (zlasti Kristusove roke in noge), popolnoma drugačno od Wolfovega načina pa je tudi slikanje las, ki so močno nakodrani. Tudi ta slika naj bi torej nastala po letu 1880. Ob zadnjih treh navedenih slikah je treba omeniti, da gre morda za tista dela, o katerih je Janez Šubic sporočil, »da se ne sme vsako delo, ki je prišlo iz njegovega (Wolfovega) ateliera, njemu prištevati« (Steska, 1910, 116), ali z drugimi besedami, pri katerih je Wolf morda sodeloval pri zasnovi ali jih celo zasnoval, nadaljnje delo pa prepustil kakšnemu od svojih učencev ali sodelavcev.

Literatura

Inv. p.; Steska, 1910, 41; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 135.

148 Sv. Ana uči Marijo

O. pl., 67,5 × 53,5 cm

Neznani slikar, konec 19. ali začetek 20. st.

Ljubljana, Šiška, p. c. sv. Jerneja

Stranski oltar, menza

Sliko je Wolfu pripisal V. Steska, vendar ne kaže nikakršnih značilnosti Wolfovega načina slikanja: barve so temne in hladne, figure ploskovite, poudarjena je risba, očitne pa so tudi anatomske in druge nepravilnosti.

Literatura

Steska, 1910, 120.

149 *Sv. Družina*

O. pl., 67,5 × 53,5 cm

Neznani slikar, konec 19. ali začetek 20. st.

Ljubljana, Šiška, p.c. sv. Jerneja

Stranski oltar, menza

Veljajo enaki podatki kot pri prejšnji sliki.

Literatura

Ista kot zgoraj.

150 *Sv. Jurij,**Marijina zaroka,*

Bandero

O. pl., ?

Dat. na sliki *Marijina zaroka* sp. des.: »903«*Neznani slikar, 1903*Šmartno pod Šmarno goro, ž. c. sv. Martina
Podstrešje zvonika (prvotno za p. c. sv. Ju-
rija v Tacnu)Bandero je Wolfu spet pripisal V. Steska, vendar gre za poznejše delo drugega slikarja. Na tem mestu velja omeniti še drugo Steskovo poročilo, češ naj bi Wolf za podružnico v Tacnu naslikal *Sv. Jurija* (Steska, 1910, 41), pri čemer pa ni jasno, ali je mislil sliko na banderu ali posebno oljno podobo. Kakorkoli, v podružnici sv. Jurija v Tacnu je v oltarju le kip tega svetnika, medtem ko slike nimajo.*Literatura*

Ž. upr.; Steska, 1927, 311; Dvoržak-Moder, 1972, kat. 130.

POMEMBNEJŠA LITERATURA O UMETNIKU

- P(eter) pl. Radics, Uméteľnosť in uméteľná obrtnost Slovencev: Kulturno-zgodovinska studija, *LMS*, 1880, p. 55.
- , Domače novice (nekrolog), *S*, XII, 1884, 287, p. 3.
- , Domače stvari (nekrolog), *SN*, XVII, 1884, 287, p. 3.
- , Domače stvari (nekrolog), *SN*, XVII, 1884, p. 3.
- , Pogled po slovanskem svetu (nekrolog), *Sn*, II, 1885, p. 12.
- (Fran Levec), Ivan Wolf (nekrolog), *LZ*, V, 1885, pp. 54—55.
- , Slikar Janez Wolf (nekrolog) *Kres*, V, 1885, p. 54.
- Wurzbach, 1889 Constant von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 57, Wien 1889, pp. 292—294.
- Viktor Steska: *Slikar Janez Wolf (1825—1884)*, *DS*, XXIII, 1910, pp. 427—433, 474—481, 521—528, repr.
- Steska, 1910 Viktor Steska: *Slikar Janez Wolf (1825—1884)*, Ljubljana 1910 (Ponatisk iz »Doma in sveta«).
- S., Viktor Steska: Slikar Janez Wolf (Književna poročila), *LZ*, XXXI, 1911, pp. 161—162.
- (Josip) Mantuani, Steska Viktor: Slikar Janez Wolf (Slovstvo), *Carn.*, II, 1911, pp. 215—216.
- R(ihard) Jakopič, Epilog, *80 let upodablajoče umetnosti na Slovenskem*, Umetnostni paviljon Riharda Jakopiča, Ljubljana 1910 (rk), brez pag. (ponatisnjeno v *LZ*, XXXI, 1911, pp. 77—78).
- František Mesesnel: *Maliř Janez Wolf*, dokt. disertacija, Praha 1922 (tipkopis; kopija v NUK v Ljubljani).
- Fr(ance) Mesesnel, Preteklost slovenskega slikarstva, *M*, III, 1922, pp. 361—362.
- Jos(ip) Mantuani, Slikarska umetnost naših dežel v prošlih dobah, *DS*, XXXV, 1922, p. 461.
- Ogrin, 1922 Simon Ogrin, Spomini slovenskega slikarja, *ZUZ*, II, 1922, pp. 43—56, 135—149.
- Vurnik, 1923 Stanko Vurnik, Spomini Ivana Franketa, *ZUZ*, III, 1923, pp. 39—41.
- France Stelè: *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih: Kulturnozgodovinski poskus*, Ljubljana 1924, pp. 103—104, repr. 59.
- Mal, 1924 Josip Mal: *Zgodovina umetnosti pri Slovencih, Hrvatih in Srbih*, Ljubljana 1924, pp. 37—38, repr. 27—28.
- Steska, 1925 V(iktor) Steska. Slikar Janez Wolf: Ob stoletnici njegovega rojstva 26. dec. 1925, *S*, LIII, 1925, 291, pp. 2—3.
- , Ob stoletnici Wolfovega rojstva, *IS*, 48, 1925, p. 3, repr.
- Steska, 1927 Viktor Steska: *Slovenska umetnost, I: Slikarstvo*, Prevalje 1927, pp. 304—314, repr. 62—68.
- France Mesesnel, Petdeset let slovenskega slikarstva: Povodom razstave slovenskega modernega slikarstva v Pragi in v Ljubljani leta 1927, *DS*, XXXXI, 1928, p. 146 (ponatisnjeno v: France Mesesnel: *Umetnost in kritika*, ur. Lucijan Menaše, Ljubljana 1953, pp. 201—202).
- F(rance) M(esesne)l, Dve Wolfovi pismi, *ZUZ*, IX, 1929, pp. 150—151.

- Steska, 1934 V(iktor) Steska, Slikar Ivan Wolf: Ob 50 letnici njegove smrti, S, LXII, 1934, 281, p. 4.
Opazovalec, Janez Wolf (Ob petdesetletnici smrti), Sja, III, 1934, 49, p. 4.
France Mesesnel, Slovensko krajinarstvo v 19. stoletju, GMDŠ, XX, Zbornik ob stoletnici društva 1839—1939, 1939, p. 406 (ponatisnjeno v: France Mesesnel: *Umetnost in kritika*, ur. Lucijan Menaše, Ljubljana 1953, pp. 121—122).
- Mesesnel, 1939 France Mesesnel: *Janez in Jurij Šubic*, Knjižnica Narodne galerije, III, Ljubljana 1939, pp. 20—32.
- Stelè, 1947 Fr(ance) Stelè, Wolf Johan (Janez), *Thieme-Becker*, XXXVI, Leipzig 1947, pp. 208—209.
- Stelè, 1949 Fr(ance) Stelè, *Slovenski slikarji*, Ljubljana 1949, pp. 96—99, repr. pp. 24, 26.
- Mikuž, 1957 Stane Mikuž, Med umetniki krškega sveta, *Videm-Krško nekdanj in danes*, 1957, pp. 45—51.
Marcel Štefančič, Janez Wolf, v: *105 let šole v Leskovcu pri Krškem*, Leskovec pri Krškem 1962, pp. 66—70.
- Mole, 1965 Izidor Mole, Propadanje Wolfovih fresk, VS, IX, 1965, pp. 99—103.
- Mikuž, 1966 S(tane) M(iku)ž, Wolf Janez, *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, 4, Zagreb 1966, pp. 580—581.
- Stelè, 1966 France Stelè: *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih: Kulturnozgodovinski poskus*, Ljubljana 1966, 2. izd., pp. 115—116, repr. 117.
- Cevc, 1966 Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, p. 164, repr. 104.
- Čopič, 1966 Špelca Čopič: *Slovensko slikarstvo*, Ljubljana 1966, p. 84, repr. p. 237.
- Mikuž, 1971 S(tane) M(iku)ž, Wolf Janez, *Enciklopedija Jugoslavije*, 8, Zagreb 1971, p. 563.
- Menaše, 1971 Luc Menaše: *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon*, Ljubljana 1971, stolpec 2335.
- Pirnat, 1972 Miha Pirnat, Tehnike stenskega slikarstva na Slovenskem, VS, XVI, 1972, p. 54.
- Dvoržak-Moder, 1972 Alenka Dvoržak Schrott - Gregor Moder: *Slikar Janez Wolf*, dipl. naloga, Ljubljana 1972 (tipkopis).
- Prelovšek, 1973 Damjan Prelovšek, Predavanje Alojza Šubica o slikarju Janezu Wolfu, *Loški razgledi*, XX, 1973, pp. 151—161. 2 repr.
Emilijan Cevc, Kulturni spomeniki v Krškem in bližnji okolici, *Krško skozi čas 1477—1977*, Zbornik ob 500-letnici mesta, Krško 1977, p. 194.
- Gspan, 1978 N(ada) Gspan, Payer (Wolf) Janez, *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815—1950*, VII, Wien 1978, p. 374.
- Menaše, 1981 Lev Menaše: *Umetnostni zakladi Slovenije*, Beograd 1981, pp. 184—186, repr. 161.
- Žigon, 1982 Andreja Žigon: *Cerkveno stensko slikarstvo poznega 19. stoletja na Slovenskem*, Celje 1982, pp. 26—27, repr. 11—16.

THE LIFE AND WORK OF JANEZ WOLF

With this monograph, we are publishing on the occasion of the centenary of Janez Wolf's death, we are honouring the memory of one of the most important Slovenian artists of the 19th century, and of Slovenian history altogether. Research into the painter's opus and a study of the literature about him have indicated that of the relatively large number of texts of varying length about this artist the most important is still the thesis with which France Mesesnel won his doctorate at Prague University in 1922. We have therefore had this text translated into the Slovene language, since it was written in Czech, but in view of the time which has passed since it was written it was obviously necessary to add annotations which add new knowledge to Mesesnel's doctoral thesis. Since Mesesnel confined his analysis of Wolf's opus to the wall paintings, a separate chapter has been added to discuss Wolf's oil paintings. In the second part of the monograph, in the catalogue of Wolf's works, there is first a chronological list of the wall paintings or frescoes (27 catalogue items), then come the oil paintings (a total of 91 items), and studies (8 items) and at the end there is a list of works which were erroneously attributed to Wolf (24 items). Beside the more important literature about the painter, a list of abbreviations and directories of places and persons, the annex includes reproductions of almost all the more important of the painter's works, and in addition a number of reproductions of pictures and drawings which Wolf used as models (107 black and white photographs).

When presenting Mesesnel's thesis, mention must be made of other literature about Janez Wolf. The basic source for the study of his life and work is a monograph by one of the first Slovenian writers about art, Viktor Steska, published in 1910.¹ This and also later contributions by Steska on the occasion of the painter's anniversaries² and in the book *Slovenian Art*³ have above all documentary value, since the author had collected data on almost all of Wolf's works, which were scattered all over the territory of Slovenia. Beside a biography and a detailed list of the artist's works, Steska also published a number of Wolf's letters to his friend Ivan Borovsky and several other painters, which reveal Wolf's personality and his "poetically soft, sensitive and dreamy soul with its passion for perfection";⁴ and these published letters are of even greater value today, since despite enquiries in many quarters the originals have not been found so far. The first author who studied Wolf's life and work in depth and critically was France Mesesnel. He summarised the conclusions of his doctoral thesis and published them the same year in an article entitled *The Past History of Slovenian Painting*,⁵ where he classified Wolf as a special representative of the Nazarene movement who tried to combine truth with the highest ideals in which, due to the lack of

¹ Viktor Steska: *Slikar Janez Wolf (1825—1884)* (The Painter Janez Wolf, 1825—1884), Ljubljana 1910 (Reprint from the magazine *Dom in Svet*).

² V(iktor) Steska, *Slikar Janez Wolf: Ob stoletnici njegovoga rojstva* 26. dec. 1925 (The Painter Janez Wolf: On the Occasion of the Centenary of His Birth), *Slovenec*, LIII, 1925, 291 pp. 2—3; id., *Slikar Ivan Wolf: Ob 50-letnici njegove smrti* (The Painter Ivan Wolf: On the Occasion of the 50th Anniversary of His Death), *Slovenec*, LXII, 281, p. 4.

³ Viktor Steska: *Slovenska Umetnost I: Slikarstvo*, Prevalje 1927, pp. 304—314, repr. 62—68.

⁴ V. Steska, *Slikar Janez Wolf (1825—1884)*, op. cit., p. 63.

⁵ Fr(ance) Mesesnel, *Preteklost slovenskega slikarstva*, *Mladika*, III, 1922, pp. 361—362.

sympathy of the time and of his environment, he rarely succeeded. Among the more important contributions to the literature about Wolf is one of the introductory chapters in Mesesnel's book *Janez and Jurij Šubic* published in 1939,⁶ in which the author particularly stresses Wolf's importance as teacher and mentor of the younger generation. This is also stressed by France Stelè in 1949 in the book *Slovenian Painters*,⁷ where he mentions Wolf's exceptional respect for art as a profession, a respect which he inculcated into his pupils, and his artistic testament, to which Anton Ažbè referred, saying that his deceased teacher had told it to him as a secret, so that he would train future Slovenian painters in its spirit. In an article entitled *Among the Artists of the Krka Area*⁸ published in 1957, Stane Mikuž gave a short and concise description of the life, ideals and work of this "exceptional painter, fresco painter and teacher", whom he calls "a great but also tragic figure",⁹ and whose truly monumental composition in Vipava he compares "with the serious calm, but also power of the Italian Masters of the early Quattrocento".¹⁰ The restorer Izidor Mole wrote about the state, or better, about the decay of Wolf's frescoes.¹¹ Beside general accounts in the comprehensive surveys of Slovenian art, Alenka Dvoržak and Gregor Moder attempted an assessment of Wolf's work and significance in a diploma thesis in 1972,¹² but their text contains no new findings. A new source for research on Wolf's work is the *Lecture by Šubic on the Painter Janez Wolf* in 1893, which was published only in 1973,¹³ from which we learn that during the last years of his life Wolf worked for the Ljubljana builder Viljem Treo and designed plans for facades for him. And finally, the present author has attempted to discuss the importance of Wolf's work in the context of the development of wall painting in Slovenia in the 19th century.¹⁴

France Mesesnel's doctoral thesis entitled *The Painter Janez Wolf* is divided into two parts, "Introduction" and "Janez Wolf", which are followed by notes and a bibliography of the literature consulted. In the first chapter, which encompasses about a quarter of the whole text, the author presents the political situation and the cultural background in Slovenia at the beginning of the 19th century and also shows the development of painting in Slovenia in the past two centuries. He particularly mentions an Italian visitor, Giulio Quaglio, the Austrian painter Johann Martin Kremser Schmidt, Valentin Metzinger, who came from France to make his home in Slovenia, Layer's workshop in Kranj and its pupils, further painters who were schooled at the Vienna Academy, including the Janša brothers and Franc Kavčič/Caucig who remained in Vienna, while Janez Potočnik and Matevž Langus returned home. With Langus, who in a certain sense closes the Slovenian baroque period, Mesesnel concludes his review of Slovenian painting from the beginning of the 18th to the middle of the 19th century. There

⁶ France Mesesnel: *Janez in Jurij Šubic*, Knjižnica Narodne galerije, III, Ljubljana 1939, pp. 20—32.

⁷ Fr(ance) Stelè: *Slovenski slikarji*, Ljubljana 1949, pp. 96—99, repr. pp. 24, 26.

⁸ Stane Mikuž, Med umetniki krškega sveta. *Videm-Krško nekdanj in danes*, 1957, pp. 45—51.

⁹ Op. cit., p. 45.

¹⁰ Op. cit., p. 51.

¹¹ Izidor Molè, Propadanje Wolfovih fresk, *Varstvo spomenikov*, IX, 1965, pp. 99—103.

¹² Alenka Dvoržak Schrott-Gregor Moder: *Slikar Janez Wolf*, diploma thesis, Ljubljana 1972 (typescript).

¹³ Damjan Prelovšek, Predavanje Alojza Šubica o slikarju Janezu Wolfu, *Loški razgledi*, XX, 1973, pp. 151—161, repr.

¹⁴ Andreja Žigon: *Cerkveno stensko slikarstvo poznega 19. stoletja na Slovenskem*, Celje 1982, pp. 26—27, repr. 11—16.

are numerous errors in the biographical and other data about the painters and from the point of view of later generations the assessment of the individual artists is in some cases incorrect (thus of the baroque quartet only Metzinger is presented in greater detail, while Jelovšek, Bergant and Cebej are only mentioned, and so on). The author himself corrected many of these weaknesses in an article entitled *The Past History of Slovenian Painting*, which he wrote on the occasion of the *Historical Exhibition of Slovenian Painting* in 1922¹⁵ and which is based on the introductory chapter of the thesis. Mesesnel's "Introduction", that is, the above mentioned article, was the first critical attempt to classify and assess Slovenian painting ever, and it was a pioneering achievement, despite its errors and weaknesses.

In the central chapter of the paper, the author first discusses Wolf's life in detail and this part constitutes almost half of the thesis. Mesesnel traces the course of the artist's life from his birth on December 26, 1825 in Leskovec near Krško, through his schooling at the secondary school in Novo mesto, which he soon left and apparently spent some time roaming around the area with the gypsies, then with the house-painters Gorenjec in Novo mesto and Burja in Ljubljana, where he made friends with the painter Ivan Borovsky. After a short period of training with the decorator J. Kindiger in Linz, Wolf was accepted into the army in 1845, where he remained until the year 1854 and was decorated several times. He served first in Ljubljana, then in Hungary and in Italy, among other places also in Gorizia, Udine, Brescia, Verona, Venice and Ancona. He was twenty-nine when he finally decided on painting as a profession and went to Venice where he enrolled at the Academy. He earned his living as a model drawer in the foundry for bronze articles owned by the Swede T. Hasselquist, while in his free time he studied the works of art in churches, palaces and galleries, he read a great deal, visited the theatre and made the acquaintance of several painters, including Antonio Rotta from Gorizia, the Austrian Hans Canon (Johann von Straširipka) and the German Anselm Feuerbach, with whom he remained friends for many years; in 1873 Feuerbach broke a journey in Ljubljana to visit Wolf, who went to see him in Vienna in the same year, when they discussed cooperation on the painting of the ceiling of the great hall at the Vienna Academy, a project which was not realised. After three years of study at the Academy, Wolf returned home to Ljubljana early in 1858, where he married Nežica Sernčeva, and in 1860 accepted an invitation from the sculptor Matej Tomec and moved to his house in Šentvid near Ljubljana. Two of his three children died young: his daughter Nežica and his son Alojzij, who was burned at the household hearth; the child's mother who was directly responsible for the accident, lost her mind and never recovered again. This family tragedy was the turning point in Wolf's life: he withdrew from the world and devoted himself exclusively to his work. His acquaintance with Tomec brought him numerous commissions, and he often collaborated with Tomec to complete his church furnishings with pictures. His first more important work was the painting of the nave of the parish church in Trbovlje, and from then on he had a continuous stream of commissions for wall paintings and oils. He collaborated with Tomec until 1872, when he moved to Ljubljana. Beside Borovsky, he had a good friend in Anton Karinger, a former officer, and both of them even helped him in his work several times. As early as 1870 he accepted his first two pupils, Miroslav Tomec and Janez Šubic, and later also Šubic's brother Jurij, then Simon

¹⁵ Fr(ance) Mesesnel, *Preteklost slovenskega slikarstva*, *Mladika*, III, 1922, pp. 352—362.

Ogrin and Anton Ažbe, while his assistants included Ludvik Grile, Anton Jebačič, Aleksander Roblek and Pavel Šubic the younger. He was like a father to these pupils, supervising their general education and giving them a thorough training for the painting profession, and they were his greatest joy and the comfort of his lonely life. And later, when they were scattered all over the world, he corresponded with them, advised them and helped them when they were in difficulties. Just before his death, Wolf received his last big commission in the autumn of 1884, for the painting of the ceilings in the great hall and above the staircase in the new County Museum, today's National Museum in Ljubljana, but he did not succeed in doing more than the drafts — the commission was carried out by his pupils, the Šubic brothers. Wolf died on December 12, 1884, of a stroke, according to some sources while he was on the way to see the builder Viljem Treo, with whom he was to discuss the setting up of trestles in the museum.

In the last part of the central chapter the author analyses the painter's opus, above all the wall paintings, he says that the oils were for the most part the production of the workshop and as such of peripheral importance. Mesesnel first establishes that Wolf had not been able to get organised training in painting in the area where he lived, but that he had been able to acquaint himself with the methods of work, and among other things also with the technique of fresco painting, from house-painters. On his military campaigns around Italy he had learnt the difference between imitative artisanship and real creativity and had decided to study in Venice. What attracted him there were the old masters, the classics of Venetian painting, above all Titian and Veronese, and here he also learned the laws of monumental wall decoration. At the same time, he was already acquainted with the new Nazarene style in painting, which was the official art style in many European centres and which he had also, among other things, got to know by way of reproductions in books and other publications. At home, Wolf devoted himself almost exclusively to church paintings: on the one hand, wall paintings were traditionally almost exclusively in churches and commissions of any size from lay sources were very rare, and on the other hand, the sculptor Matej Tomec had introduced him to church art.

Mesesnel assesses Wolf's wall painting both from the point of view of the individual compositions as well as in relation to the architecture, and he notes Venetian influences and Nazarene models as well as the way in which Wolf adapted his style to harmonise with the different styles of the buildings to be decorated. Among the early works he mentions in more detail the painting in the nave of the parish church in *Trbovlje* dating from the years 1860 and 1861 (pl. 2—5). From the point of view of a space to be painted, the long, vaulted nave was difficult to decorate suitably, but Wolf solved this problem in almost the best manner possible: with monumental apostles in the lunettes he emphasised the lengthwise alignment and rhythm of the movement towards the altar, and at the same time he put a lot of inner life into the individual paintings, while painting those on the vault with slightly illusionistic abbreviations. The painting in the presbytery of the parish church in *Vrhnika*, dating from 1867 (pl. 18—24), is the first characteristically Nazarene decoration in Slovenia. Wolf adapted his painting to the contemporary, historical architecture and he composed figural scenes which are a mature recreation of Nazarene models into a richly coloured system of Renaissance ornamentation. The most important example of Wolf's work is the painting of the walls in the presbytery of the parish church in *Vipava*

in the years 1876 and 1877 (pl. 47—59). The series of motifs from the legend of the patron saint, St. Stephen, is designed in the Veronese style of grandiose high Renaissance architecture (the model here was Veronese's painting of the *Feast in Levi's House*, pl. 48). The idealistic concept was complemented with realistic elements — the individual figures were painted with the faces of contemporary citizens of Vipava — while at the same time, by giving the altar fresco of the glorification of St. Stephen an upward movement, he connected it in masterly fashion with the baroquely illusionistic painting on the ceiling. Mesesnel gives only short descriptions of Wolf's other paintings, but in the introduction he does stress that due to technical defects (above all bad painting plaster or intonation) and external factors (damp) the wall paintings are in bad condition. Today, despite restoration work, about a third of the 27 documented paintings are ruined, a second third is in bad condition or has been replaced by copies and only about 10 paintings can be said to give a fairly good idea of Wolf's manner of painting; beside those mentioned, these are the paintings in *Velike Lašče* (pl. 6), *Štjak* (pl. 8—17), in the church of *St. Jacob in Ljubljana* (pl. 25, 26), in *Vrabče* (pl. 27—39), *Črniče* (pl. 40—41), *Ribnica* (pl. 60—64) and in *Zagorje on the Sava* (pl. 67—70).

Of greatest interest to the professional reader of Mesesnel's thesis is the presentation of Wolf as a person and the analysis of his wall painting. We see Wolf as a great idealist, despite the fact that life, both privately and professionally, was not kind to him. The death of his only son at the early age of two was a great personal tragedy, and professionally he was restricted all his life by the fact that the environment in which he lived did not understand him, did not recognise his great talents. But despite all this Wolf remained an idealist, both as an artist and as a man. Considerably more space is devoted to the presentation of his personality than to the analysis of his work, but this is one of the good things about Mesesnel's writing, he has succeeded in bringing the painter's "outstanding" personality to life so well that we actually see him before us and share his inner struggles, his emotional convulsions and his creative unrest.

It must be noted that beside in-depth assessments of the individual frescoes and paintings as a whole, Mesesnel has given us quite exceptional descriptions — especially those of the presbyteries in *Vrhnika* and *Vipava* — it is indeed rare to find descriptions which literally bring the paintings to life. He presents Wolf as a Nazarene painter but immediately adds that there is something unique and special about Wolf's "Nazarenism": not only because of the strong and decisive influence of Venetian painting, but above all because of the different approach. Mesesnel says that Wolf modelled his work on that of old masters from an inner need for great, noble and real art, while the German Nazarenes were primarily influenced by theory and literature. Further, he notes that that is why Wolf's art is more genuine, more elemental and has not been "lost" on the wall, but is monumental in the real sense of the word.

Because Mesesnel considered primarily the wall paintings, an additional text had to be added to his thesis to analyse the oil paintings. It transpired that there was not only a considerable quantity of these paintings, but that the quality of Wolf's oils is no way inferior to that of his wall paintings. A detailed study of Wolf's painting permitted a more concrete classification of his painting altogether, a definition of the Nazarene characteristics and the Venetian influence, an

indication of the individual baroque or neo-baroque and realistic elements, and further an identification of many models and patterns of the artists and works on which he modelled his oeuvre. At the same time the analysis also revealed Wolf's great influence and his importance in the development of Slovenian painting in the second half of the 19th century.

In the period during which he cooperated with the sculptor Matej Tomec in the sixties, Wolf also carried out many commissions, above all smaller paintings as accessories for various part of Tomec's church furnishings, beside the wall paintings and altar compositions. This was also the time when he most often painted after models, above all he used Schnorr's *Bible in pictures*. While some paintings reveal a beginner's insecurity and lack of command of painted space (*St. Ursula and St. Aloysius* in *Videm-Dobrépolje*, pl. 75), in the second half of the sixties he already produced a number of paintings of high quality (the intimate pictures of the *Virgin and Child* and of *St. Aloysius in Slovenske Konjice*, pl. 78, 79, the monumental altar composition for *Šentrupert*, pl. 85, the series of scenes from the *Legend of St. Stephen* on the predella in *Stara Loka*, pl. 83, 84). Wolf achieved the climax of idealism in the seventies. Although he still owed something to the works of other painters, particularly the Venetians and to a lesser extent to the Nazarenes, his work was independent and his adaptations of his models masterly. In the first half of the seventies he produced a number of monumental, classically harmonious altarpieces: the figures, which are accompanied by angels, are condensed into rigid compositional patterns, all details are omitted and Wolf's faces are closest to the Italian ideals of beauty (the *Immaculate Conception in Dolenja vas near Ribnica*, pl. 92, the *Virgin of the Rosary* and *St. John the Evangelist in Ribnica*, pl. 95, 97, the *Virgin and Child* and *St. John the Baptist in Novo mesto* pl. 91, *St. George in Sentjurij near Celje*, pl. 98). Wolf's last paintings in the eighties show on the one hand a development in the direction of realism, and on the other a decline of his creative power and a return to earlier models. Instead of Italianate beauty we now find everyday, ordinary and local faces, at the same time the figures become more rigid and are brought to the foreground, while the scene of the action is no longer so important (*St. Anthony the Hermit in Železniki*, pl. 103, *St. Peter and St. Paul* and *St. Barbara in Zagorje on the Sava*, pl. 102, 104, *The Virgin as Queen* and *Ecce Homo* at *Raka*, pl. 105, 106).

In the Nazarene manner, Wolf's paintings emphasise intimacy and an emotional mood. Like many church painters of the last century, Wolf also often used Nazarene paintings as models, in particular he adapted motifs from Schnorr's *Bible in pictures* and Führich's *Stations of the Cross*. Beside the general, formal ideas which he copied from Nazarene painting — the emphasis on big idealised figures in architectural or landscape settings and linked in a classical composition — Wolf followed the lead of the German Nazarenes and sought models in the art of the past. Because he had studied in Venice, he was attracted to the masters of the Venetian Renaissance, above all to Titan and Veronese and Giovanni Bellini; Correggio was also a source of inspiration. The Venetian influence is evident not only in his copies of some paintings, either whole compositions or details — here mention must be made above all of Titian's painting of the *Assumption of the Virgin* (pl. 1) and *Pala Pesaro* (pl. 101) and Veronese's *Engagement of St. Catherine* (pl. 74) — but also in basic elements of Wolf's painting, which thus differ from the general Nazarene characteristics in a number of crucial ways: there are idealised

architectural settings with columns and staircases, the type of beauty of the female figures and angels which is to be found in Veronese's painting, and rich draperies also in the Veronese manner, while the Nazarene style of drawing and flatness are replaced by Venetian plasticity and softness, the cold and variegated Nazarene colours are replaced by warm and harmoniously matched tones. Although Wolf had broken with the baroque tradition, we do find some baroque characteristics in his works, but in these cases it is not a question of a continuation of a tradition, but of a conscious revival of this form of artistic expression. This is demonstrated in the compositions set in the clouds, by the adaption to the baroque ambience with illusionistically painted vaults in the wall paintings. As a representative of Nazarene painting, Wolf is a representative of idealism, a style which developed in 19th century painting parallel to realism, but there were also realistic elements to be found in his work. In the first instance, there are portraits and self-portraits in the church paintings and realistic tendencies can also be found in the depiction of people, especially in the male figures, which reveal a study from nature.

Wolf's influence was very great. He broke with the baroque tradition once and for all and introduced the Nazarene ideals, creating a new type of church painting as well as a new manner of painting space. In the new religious and altar paintings he emphasised the central figure, which he painted in a serious, emotionally deep mood; beside apostles, evangelists and saints, which arouse pious feelings, there are also numerous depictions of the Virgin Mary. Still more important than the altar paintings was the wall painting, which Wolf again popularised, reviving its great tradition, so that after the Gothic and baroque periods we can speak of a third flowering of this art form in Slovenia. It is important that Wolf adapted his manner of painting to the style of the architecture. Thus, in baroque churches he used some baroque elements, while in the modern, historical interiors he created the earliest Nazarene figural ornamental and richly polychrome painting on Slovenian soil, while both the former and the latter are characterised by the calm narration and harmony of mood which are characteristic for this art style. With his altar painting and the wall frescoes Wolf laid the basis for the Postnazarene art of the second half of the 19th century, which his pupils carried far into the 20th century; beside Simon Ogrin, Anton Jebačič, Ludvik Grilc and others, the indirect followers of Wolf's style should also be mentioned, Matija Koželj and Matija Bradaška, while Wolf undoubtedly also influenced other forms of art, for example the sculptures of Matej Tomec, with whom he collaborated for many years. If he was instrumental in making the Nazarene historicism an official art style, he also had a decisive influence on the development of Slovenian painting in the direction of realism. In this regard the emphasis on the human figure is important, that is, Wolf's primary interest in human beings, whom he studied from nature, since despite the idealisation in the pictures his people are real, earthy and without pathos. In contrast to earlier depictions, Wolf's figures are big, solid and harmonious, the expressive faces reflect interior life and emotional experience. His work in this direction was carried on by Janez Šubic, while we can speak of realism in the true sense of the word in the oeuvre of Wolf's pupils Jurij Šubic and Anton Ažbe, who led the way to impressionism and modernism.

And, last not least, we must emphasise Wolf's personality, his influence as a teacher with high ideals about art and its mission: due to his precepts, the attitude to the artist began to change — he is no longer an artisan, but a creative spirit striving for the highest ideals. He was able to inculcate a respect for the artistic profession into his pupils and he saw art as "a responsibility, for which no effort

is too small".¹⁶ It is because of this earnest attitude to his work, to the artistic profession and to art, an attitude which admits of no superficiality and which stems from a strong conviction of the true belief, that we can understand »that testament of Wolf's, which his pupils proclaimed to the world, about which Anton Ažbe said that it was the greatest revelation of his life."¹⁷

Translated by Gerda Fras

¹⁶ Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, p. 164.

¹⁷ *Ibid.*

KRATICE

Splošne kratice

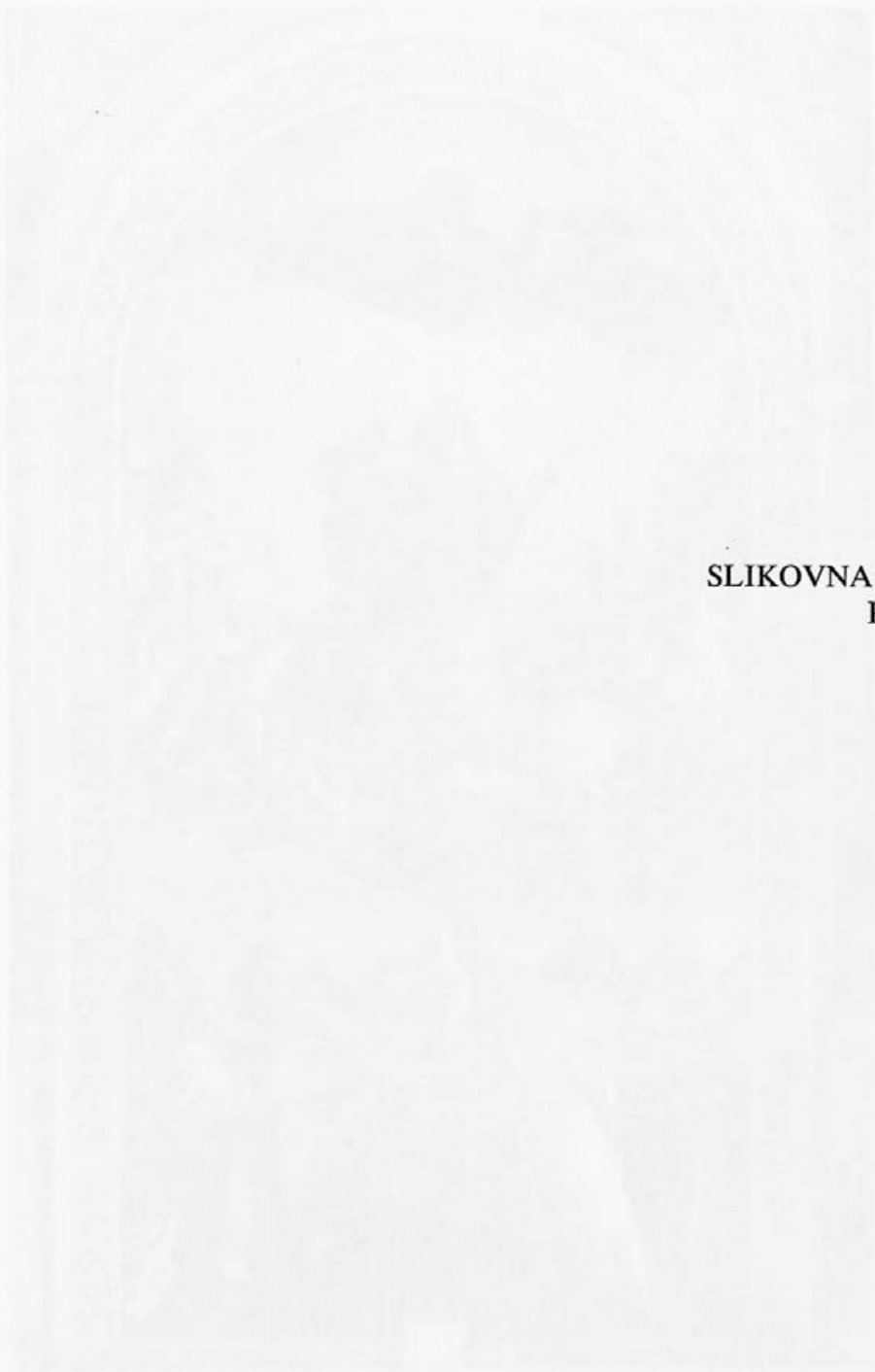
akv.	akvareliran
brez pag.	brez paginacije (brez navedbe strani)
cit.	citiran (naveden)
dat.	datacija, datiran
des.	desno
dkm.	dokumentiran
dop.	dopolnil
ead.	eadem (ista)
franč. c.	frančiškanska cerkev
gl.	glej
ibid.	ibidem (prav tam)
id.	idem (isti)
im.	imenovan
Inv. p.	Inventarni popis cerkve in cerkvenih znamenitosti v župniji
inv. št.	inventarna številka
izd.	izdaja
kapit. c.	kapiteljska cerkev
kat.	katalog
lav.	laviran
n. v.	nova vrsta
o., ok.	okoli
o. pl.	olje platno
op. cit.	opus citatum (navedeno delo)
p., pp.	pagina, paginae (stran, strani)
p. c.	podružnična cerkev
ploč.	pločevina
prim.	primerjaj
repr.	reprodukcija (slika)
rk	razstavni katalog
Schnorr	Julius Schnorr von Carolsfeld: <i>Die Bibel in Bildern</i> , Die biblophilen Taschenbücher, 41, Dortmund 1978, 1—240
sign.	signatura, signiran
sest.	sestavil
sl.	slika
sp.	spodaj
sr.	sredi
ss	sequentes (naslednje /strani/)
st.	stoletje
str.	stran
št.	številka

ur.	uredil
uršul. c.	uršulinska cerkev
ZSV	Zavod SRS za spomeniško varstvo, Ljubljana, od 1980 dalje Zavod SRS za varstvo naravne in kulturne dediščine, Ljubljana
ž. c.	župnijska cerkev
ž. kr.	Župnijska kronika
Ž. upr.	Župnijski upravitelj (podatki po njegovem posredovanju)

Kratice pri navajanju periodike in leksike

Carn.	Carniola, Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko, Ljubljana, n. v., I(1910)—IX(1919).
CFr	Cvetje z vrtov sv. Frančiška, Ljubljana, I(1880)—LXI(1944).
Č	Čas, Znanstvena revija, Ljubljana, I(1936/37)—IX(1944/45).
ČZN	Časopis za zgodovino in narodopisje, Maribor, I(1904)—XXXV(1940) in I(1965)—
Dm	Domoljub, Ljubljana, I(1888)—LVII(1944).
DS	Dom in svet, Ljubljana, I(1888)—LVI(1944).
ELU	Enciklopedija likovnih umjetnosti, Zagreb, I(1959)—IV+Dodatek (1966).
GMDS	Glasnik Muzejskega društva za Slovenijo, Ljubljana, I(1919/20)—XXV/XXVI(1944/45).
IDKU	Izvestja Društva za krščansko umetnost, Ljubljana, I(1896)—V(1913).
IMDK	Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko, Ljubljana, I(1891)—XIX(1909).
IS	Ilustrirani Slovenec, Tedenska priloga Slovencu, Ljubljana, I(1924)—VIII(1932).
Kron	Kronika slovenskih mest, Ljubljana, I(1934)—VII(1940). Kronika, Časopis za slovensko krajevno zgodovino, Ljubljana, I(1953)—
LKU	Ljubitelj krščanske umetnosti. Maribor, I(1914).
LMS	Letopis Matice Slovenske, Ljubljana, 1866—1898.
LZ	Ljubljanski zvon, Ljubljana, I(1881)—LXI(1941).
LZg	Laibacher Zeitung, Laibach, I(1783)—CXXXV(1918).
M	Mladika, Gorica—Prevalje—Celje, I(1920)—XXII(1941).
N	Kmetijske in rokodelske Novice, Ljubljana, I(1843)—LX(1902).
S	Slovenec, Ljubljana, I(1873)—LXXIII(1945).

- SBL Slovenski biografski leksikon,
Ljubljana, I(1925)—III(1971)
in 12.—13. zvezek (1980—1982).
- Sja Slovenija,
Ljubljana, I(1932)—X(1941).
- Sn Slovan, Političen in leposloven list,
Ljubljana, I(1884)—IV(1887).
Slovan, Mesečnik za književnost, umetnost in prosveto,
Ljubljana, I(1902/03)—XV(1917).
- SN Slovenski Narod,
Maribor—Ljubljana, I(1868)—LXXVII(1945).
- Thieme-Becker Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike
bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Ulrich Thieme und
Felix Becker, Fred C. Willis und Hans Volmer,
Leipzig I(1907)—XXXVI(1950).
- Um Umetnost,
Ljubljana, I(1936/37)—IX(1944/45).
- VS Varstvo spomenikov, Revija za teorijo in prakso
spomeniškega varstva, Ljubljana, I(1948)—
- ZD Zgodnja Danica, Katoliški cerkveni list,
Ljubljana, I(1848)—LVIII(1906).
- ZUZ Zbornik za umetnostno zgodovino,
Ljubljana I(1921)—XX(1944) in n. v., I(1951)—



**SLIKOVNA PRILOGA
PLANCHES**



1. Tizian: Vnebovzetje (*Assunta*), 1516–1518, Benetke, Santa Maria Gloriosa dei Frari, véliki oltar



2. Povečičanje sv. Martina, 1861, Trbovlje, ž. c. sv. Martina, ladja, obok (kat. 5)

3. Apostoli, 1860, Trbovlje, ž. c. sv. Martina, ladja, leve lunete (kat. 5)



4. Sv. Cecilija ob orglah, 1860, Trbovlje, ž.c. sv. Martina, ladja, luneta nad korom (kat. 5)

5. Sv. Alojzij, 1863, Trbovlje, ž.c. sv. Martina, kapela Roženske Matere božje, desna stena (kat. 5)



6. *Vnebovzetje*, 1861–1862, Velike Lašče, ž. c. Marijinega rojstva, prezbiterij, obok (kat. 6)

7. *Stvarnik sveta*, 1865, Stražišče pri Kranju, p. c. sv. Jerneja, kapela sv. Frančiška Ksaverija, obok (kat. 10)

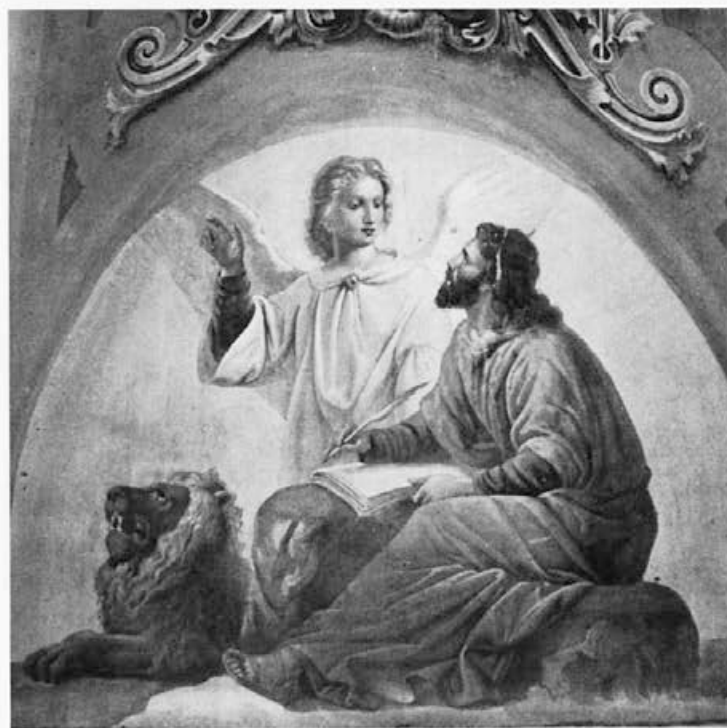


8. *Sv. Trojica*, 1866, Štjak, ž. c. sv. Jakoba, prezbitarij, obok (kat. 11)

9. *Sv. Trojica s sv. Avguštinom in Ambrožem ter angeloina*, 1866, Štjak, ž. c. sv. Jakoba, prezbitarij, obok (kat. 11)



10. Julius Schnorr von Carolsfeld: *Prerok Jeremija*, *Biblija v slikah*, Leipzig 1860, repr. 140
 11. Julius Schnorr von Carolsfeld: *Jeremijeva tožba*, *Biblija v slikah*, Leipzig 1860, repr. 141



12. Jeremija nad razvalinami Jeruzalema, 1866, Štjak, ž.c. sv. Jakoba, prezbitarij, druga desna luneta (kat. 11)

13. Danijel v levnjaku, 1866, Štjak, ž.c. sv. Jakoba, prezbitarij, prva desna luneta (kat. 11)



14. Julius Schnorr von Carolsfeld: *Prerok Ezekijel*, Biblija v slikah, Leipzig 1860, repr. 142

15. Julius Schnorr von Carolsfeld: *Prerok Izaija*, Biblija v slikah, Leipzig 1860, repr. 139



16. *Ezekijelovo videnje štirih živih bitij*, 1866, Štjak, ž.c. sv. Jakoba, prezbitarij, prva leva luneta (kat. 11)

17. *Izaija preprokuje o Jesejevi koreniki*, 1866, Štjak, ž.c. sv. Jakoba, prezbitarij, tretja leva luneta (kat. 11)



18. Sv. *Jernej*, 1867, Vrhnika, ž.c. Spreobrnjenja sv. Pavla, prezbiterij, leva stena (kat. 12)

19. Sv. *Luka*, 1867, Vrhnika, ž.c. Spreobrnjenja sv. Pavla, prezbiterij, desna stena (kat. 12)



20. *Stvarjenje sveta*, 1867, Vrhnika, ž.c. Spreobrnjenja sv. Pavla, prezbiterij, obok (kat. 12)

21. *Prizora iz legende sv. Pavla*, 1867, Vrhnika, ž. c. Spreobrnjenja sv. Pavla, prezbiterij, pogled proti levi steni (kat. 12)



22. Julius Schnorr von Carolsfeld: *Pridiga sv. Pavla v Atenah*, Biblija v slikah, Leipzig 1860, repr. 233

23. Julius Schnorr von Carolsfeld: *Slovo sv. Pavla od Efežanov*, Biblija v slikah, Leipzig 1860, repr. 234



24. Slovo sv. Pavla od Efežanov in Pridiga sv. Pavla v Atenah, 1867, Vrhnika, ž.c. Spreobrnjenja sv. Pavla, prezbiterij, leva stena (kat. 12)



25. Oltar sv. Jakoba, 1869, Ljubljana, ž.c.
sv. Jakoba, véliki oltar (kat. 15)



26. Upanje, detajl Oltarja sv. Jakoba, 1869, Ljubljana, 2.c. sv. Jakoba, veliki oltar (kat. 15)





27. *Sv. Trojica krona Marijo, Marija kraljica z Jezusom in Sv. Jožef z Jezusom*, 1869–1870(?), Vrabče, ž.c. Marijinega darovanja na Taboru, ladja, obok (kat. 16)

28. *Sv. Trojica krona Marijo*, 1869–1870(?), Vrabče, ž.c. Marijinega darovanja na Taboru, ladja, obok (kat. 16)

29. *Marija kraljica z Jezusom*, 1869–1870(?), Vrabče, ž.c. Marijinega darovanja na Taboru, ladja, obok (kat. 16)

30. *Sv. Jožef z Jezusom*, 1869–1870(?), Vrabče, ž.c. Marijinega darovanja na Taboru, ladja, obok (kat. 16)





31. Correggio: *Sv. Janez Evangelist*, 1520, Parma, San Giovanni Evangelista, luneta
 32. *Sv. Janez Evangelist*, 1869–1870(?), Vrabče, ž. c. Marijinega darovanja na Taboru, ladja, leva luneta (kat. 16)

33. Veronese: *Angela s knjigo*, detajl slike *Zaroka sv. Katarine*, 1575, Benetke, Gallerie dell'Accademia

34. *Angela s knjigo*, 1869, Vrabče, ž. c. Marijinega darovanja na Taboru, prezbitarij, obok (kat. 16)

35. *Angel z violino*, 1869, Vrabče, ž. c. Marijinega darovanja na Taboru, prezbitarij, obok (kat. 16)

36. *Angel s harfo*, 1869, Vrabče, ž. c. Marijinega darovanja na Taboru, prezbitarij, obok (kat. 16)



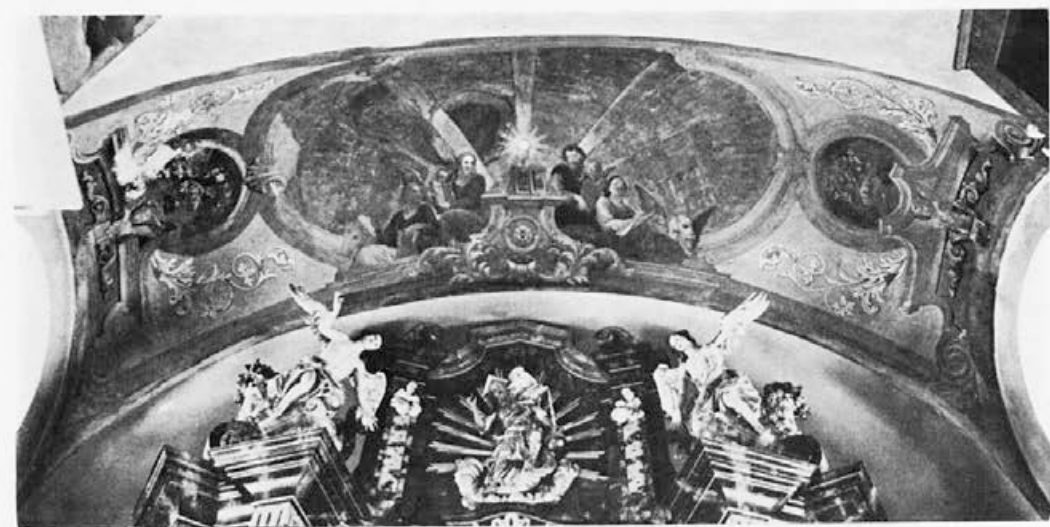
37. *Beg v Egipt*, 1869, Vrabče, ž. c. Marijinega darovanja na Taboru, prezbitarij, leva luneta nad oltarjem (kat. 16)

38. *Dvanajstletni Jezus med učitelji*, 1869, Vrabče, ž. c. Marijinega darovanja na Taboru, prezbitarij, leva luneta (kat. 16)

39. *Vnebovzetje*, 1869, Vrabče, ž. c. Marijinega darovanja na Taboru, prezbitarij, obok (kat. 16)



40. *Sv. Trojica z evangelisti*, 1870, Črniče, ž.c. sv. Vida, prezbitarij, obok (kat. 17)
 41. *Mučeništvo sv. Vida*, 1870, Črniče, ž.c. sv. Vida, prezbitarij, oltarna stena (kat. 17)



42. *Vnebovzetje s cerkvenimi očeti*, 1875, Trbovlje, ž.c. sv. Martina, prezbitarij, obok (kat. 21)

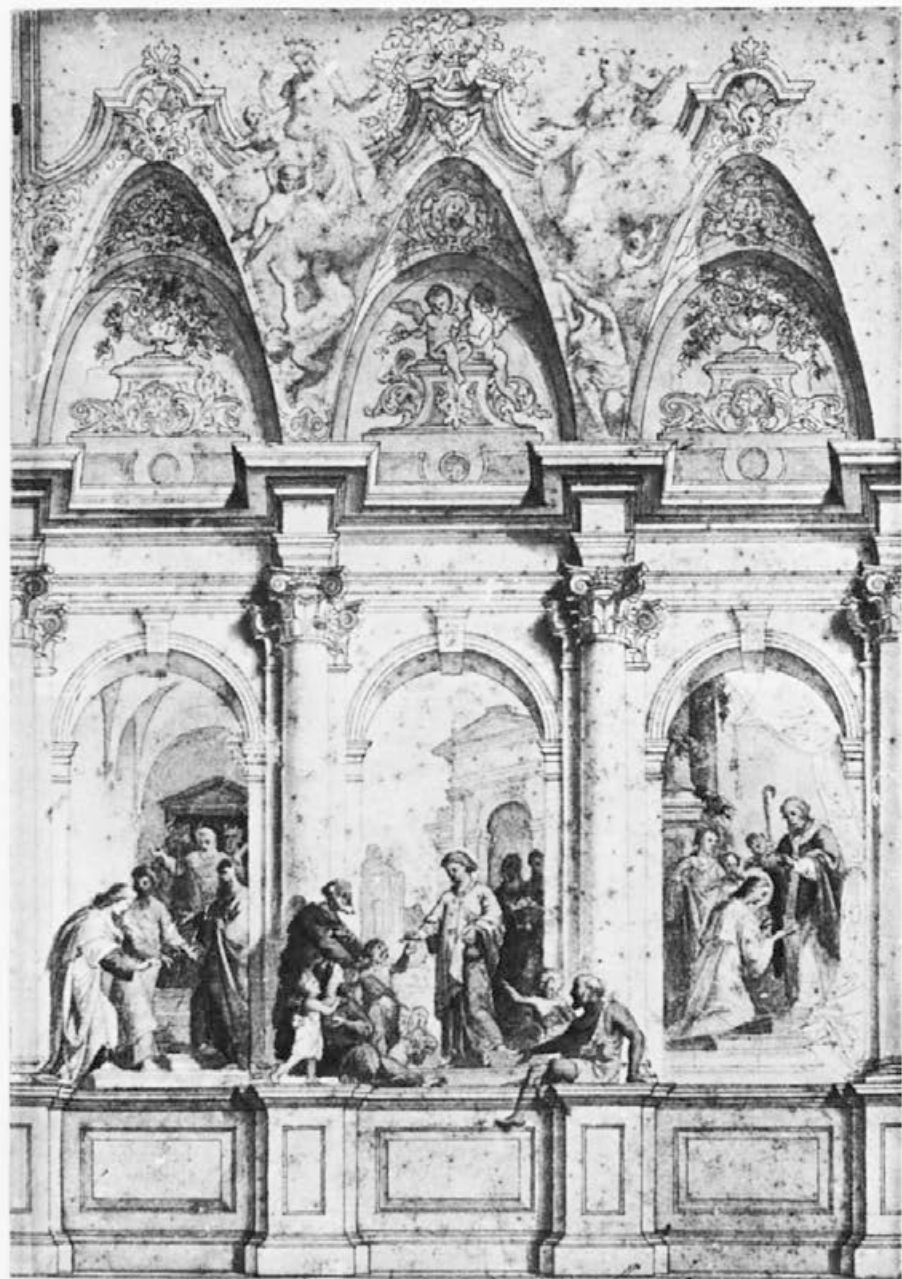
43. *Evangelisti častijo sv. Rešnjé Telo*, 1875, Trbovlje, ž.c. sv. Martina, prezbitarij, obok (kat. 21)



44. Correggio: *Kristus krona Marijo*, 1522, Parma, Galleria Nazionale (prvotno v apsidi cerkve San Giovanni Evangelista, kjer je že od okoli 1587 kopija C. Aretusija)

45. *Sv. Hieronim in Gregorij Véliki*, detajl freske *Vnebovzetje s cerkvenimi očeti*, 1875, Trbovlje, ž.c. sv. Martina, prezbitarij, obok (kat. 21)

46. *Marija z angeloma*, detajl freske *Vnebovzetje s cerkvenimi očeti*, 1875, Trbovlje, ž.c. sv. Martina, prezbitarij, obok (kat. 21)



47. *Sv. Stefan kot diakon*, 1876, osnutek za poslikavo leve stene v prezbiteriju ž. c. sv. Štefana v Vipavi, Ljubljana, Narodna galerija (kat. 123)



48. Veronese: *Gostija v Levijevi hiši*, 1573, Benetke, Gallerie dell'Accademia

49. *Sv. Štefan kot diakon*, 1877, Vipava, ž. c. sv. Štefana, prezbitarij, leva stena (kat. 22)



50. Sv. Štefan sprejet med diakone, 1877, Vipava, ž.c. sv. Štefana, prezbitarij, leva stena (kat. 22)



51. Sv. Štefan deli miloščino, 1877, Vipava,
ž. c. sv. Štefana, prezbiterij, leva stena (kat. 22)

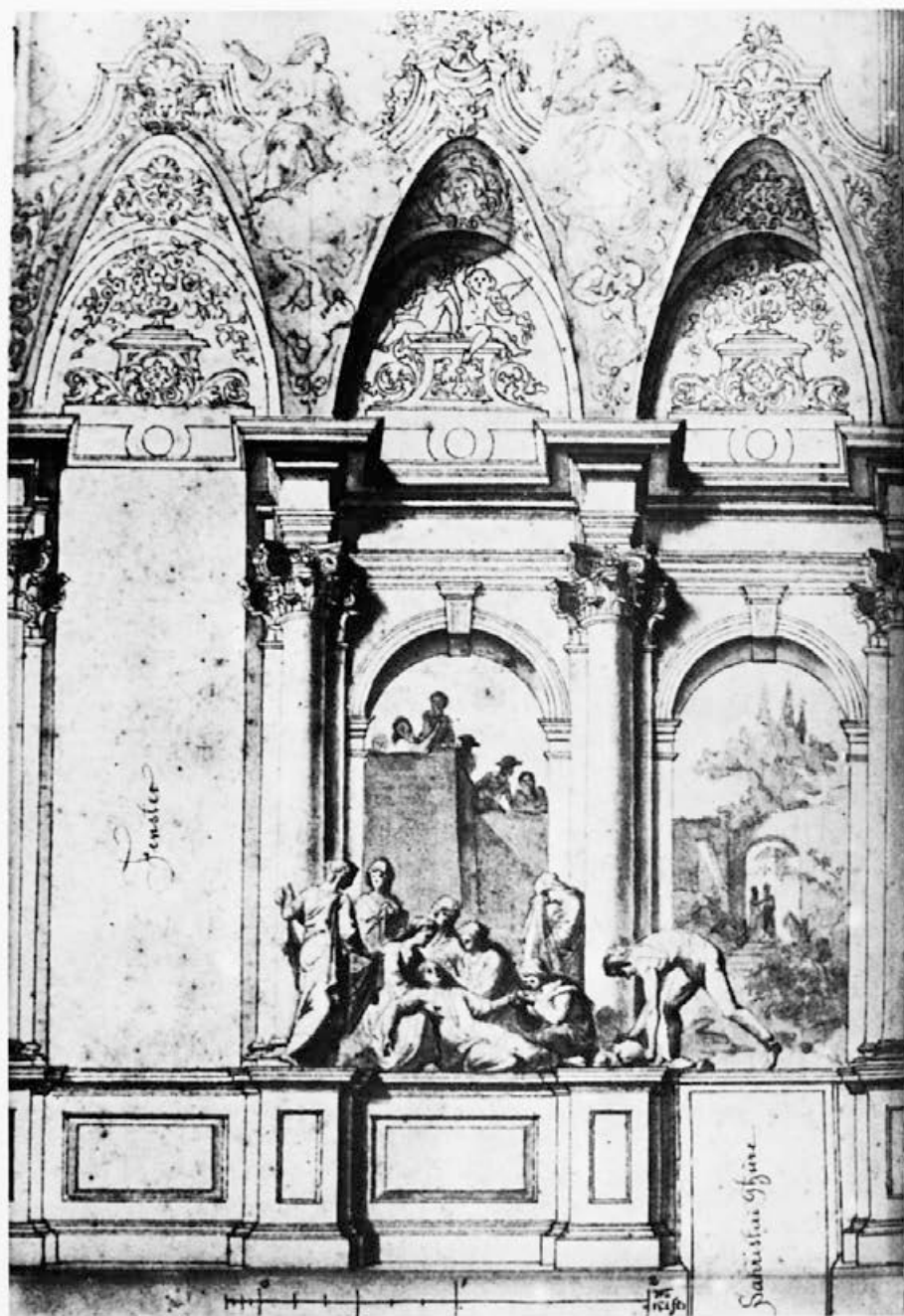


52. *Sv. Štefan deli miloščino*, detajl, 1877, Vipava, ž. c. sv. Štefana, prezbiterij, leva stena (kat. 22)

53. *Sv. Štefan prejme diakonsko čast*, detajl, 1877, Vipava, ž. c. sv. Štefana, prezbiterij, leva stena (kat. 22)



54. Sv. Štefan prejme diakonsko čast, 1877, Vipava, ž.c. sv. Štefana, prezbiterij, leva stena (kat. 22)

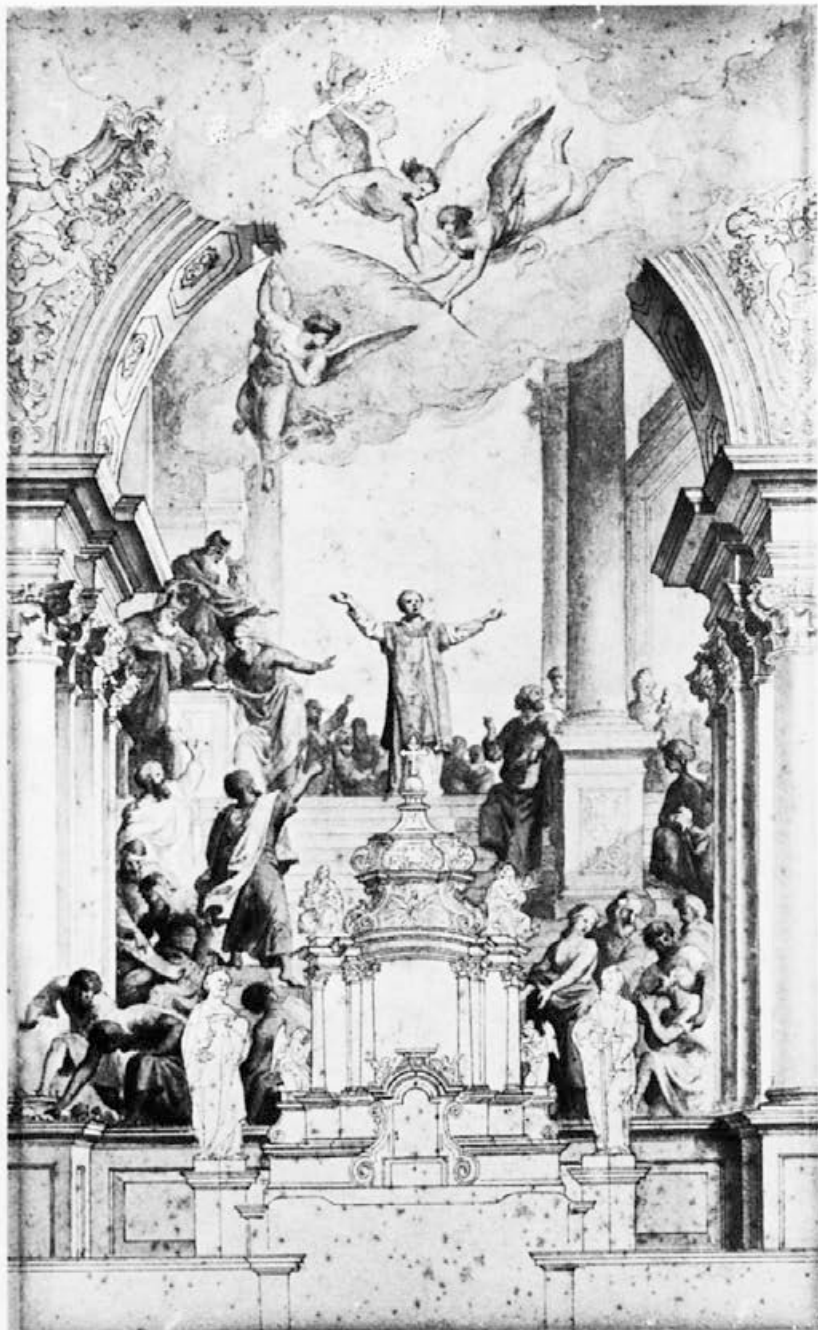


55. *Smrt sv. Štefana*, 1876, osnutek za poslikavo desne stene v prezbiteriju ž. c. sv. Štefana v Vipavi, Ljubljana, Narodna galerija (kat. 124)



56. *Smrt sv. Štefana*, 1877, Vipava, ž.c. sv. Štefana, prezbitarij, desna stena (kat. 22)

57. *Smrt sv. Štefana*, detajl, 1877, Vipava, ž.c. sv. Štefana, prezbitarij, desna stena (kat. 22)



58. *Pridiga sv. Štefana*, 1876, osnutek za poslikavo oltarne stene v prezbiteriju ž. c. sv. Štefana v Vipavi, Ljubljana, Narodna galerija (kat. 125)



59. *Povečanje sv. Štefana*, 1876, Vipava,
ž.c. sv. Štefana, prezbitarij, oltarna stena
(kat. 22)



60. *Sv. Trojica*, detajl freske *Sv. Trojica z angeli*, 1880, Ribnica, ž.c. sv. Štefana pap., prezbiterij, apsida (kat. 23)

61. *Sv. Trojica z angeli*, 1880, Ribnica, ž.c. sv. Štefana pap., prezbiterij, obok (kat. 23)



62. *Mojzes, Sv. Janez Ev. in Sv. Luka*, 1880, Ribnica, ž. c. sv. Štefana pap., prezbitarij, desna stena (kat. 23)

63. *Angel*, detajl freske *Sv. Trojica z angeli*, 1880, Ribnica, ž. c. sv. Štefana pap., prezbitarij, apsida (kat. 23)

64. *Angel*, detajl freske *Sv. Trojica z angeli*, 1880, Ribnica, ž. c. sv. Štefana pap., prezbitarij, apsida (kat. 23)



65. *Poveličanje sv. Jerneja*, okoli 1881, Ljubljana, Šiška, p.c. sv. Jerneja, ladja, obok (kat. 24)

66. *Poveličanje sv. Frančiška*, 1882, Ljubljana, franč. c. Marijinega oznanjenja, kapela sv. Frančiška Asiškega, obok (kat. 25)



67. Tomanova delavnica in Janez Wolf: Oltar sv. Petra in Pavla in freska Kristus med evangelisti, 1874 in 1880–1881, Zagorje ob Savi, ž. c. sv. Petra in Pavla, prezbitorij (kat. 27)

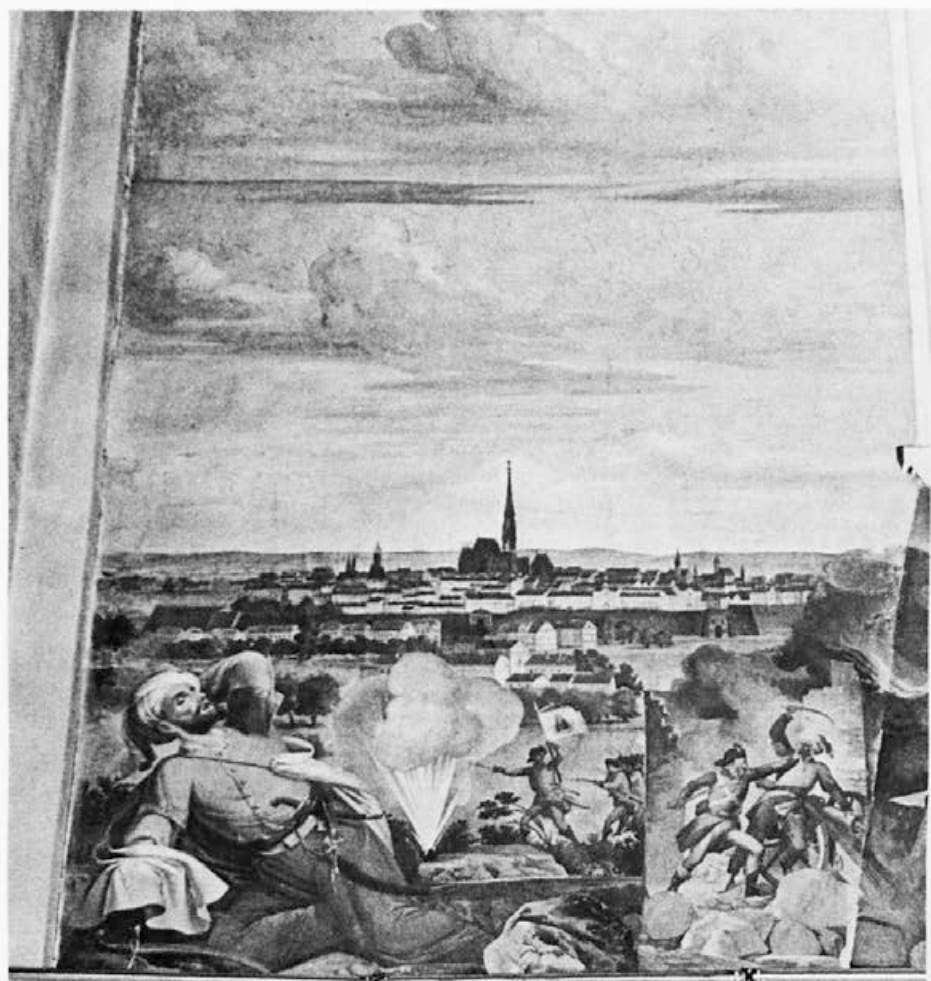


68. Sv. Barbara zavetnica rudarjev, 1883 Zagorje ob Savi, ž. c. sv. Petra in Pavla, ladja, desna stena (kat. 27)





69. Marija zavetnica Kristjanov, 1884, Zagorje ob Savi, ž. c. sv. Petra in Pavla, ladja, leva stena (kat. 27)



70. Zmaga nad Turki pred Dunajem, detajl freske Marija zavetnica Kristjanov, 1884, Zagorje ob Savi, ž. c. sv. Petra in Pavla, ladja, leva stena (kat. 27)



71. *Portret bradatega moža*, okoli 1855–1857,
Ljubljana, Narodna galerija (kat. 120)



72. Marija z Jezusom in angeli, Sv. Neža in Sv. Janez Ev., 1857, Ljubljana, Narodna galerija (kat. 29)



73. *Sv. Janez Krstnik*. 1862(?), Trata-Gorenja vas, ž.c. sv. Janeza Krstnika, véliki oltar (kat. 39)



74. Veronese: *Zaroka sv. Katarine*, 1575, Be-
netke, Gallerie dell'Accademia



75. Sv. Uršula in Alojzij častita sv. Rešnje
Telo, 1863–1864, Videm-Dobrépolje, ž.c. sv.
Križa, ladja, vhodna stena (kat. 40)



76. Anselm Feuerbach: *Poesija*, 1856, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle



77. Sv. Lenart, zavetnik jetnikov, (1863)–1864, Sostro, ž.c. sv. Lenarta, ladja, desna stena (prvotno véliki oltar; kat. 41)



78. Sv. Alojzij, 1865, Slovenske Konjice, ž. c.
sv. Jurija, podstrešje nad zakristijo (prvotno v
prezbiteriju; kat. 45)



79. *Marija z Jezusom*, 1866, Slovenske Konjice, ž.c. sv. Jurija, podstrešje nad zakristijo (prvotno v prezbitoriju; kat. 46)



80. Julius Schnorr von Carolsfeld: *Izgon iz raja*. Biblija v slikah, Leipzig 1860, repr. 10
81. *Izgon iz raja*, 1867, Stara Loka, ž. c. sv. Jurija, véliki oltar, predela (kat. 55)

82. Julius Schnorr von Carolsfeld: *Sv. Peter ozdravi hromega*. Biblija v slikah, Leipzig 1860, repr. 227



83. Sv. Štefan sprejet med diakone, 1868, Stara Loka, ž. c. sv. Jurija, stranski oltar, predela (kat. 57)



84. Sv. Štefan prejme diakonsko čast, 1868, Stara Loka, ž. c. sv. Jurija, stranski oltar, predela (kat. 57)

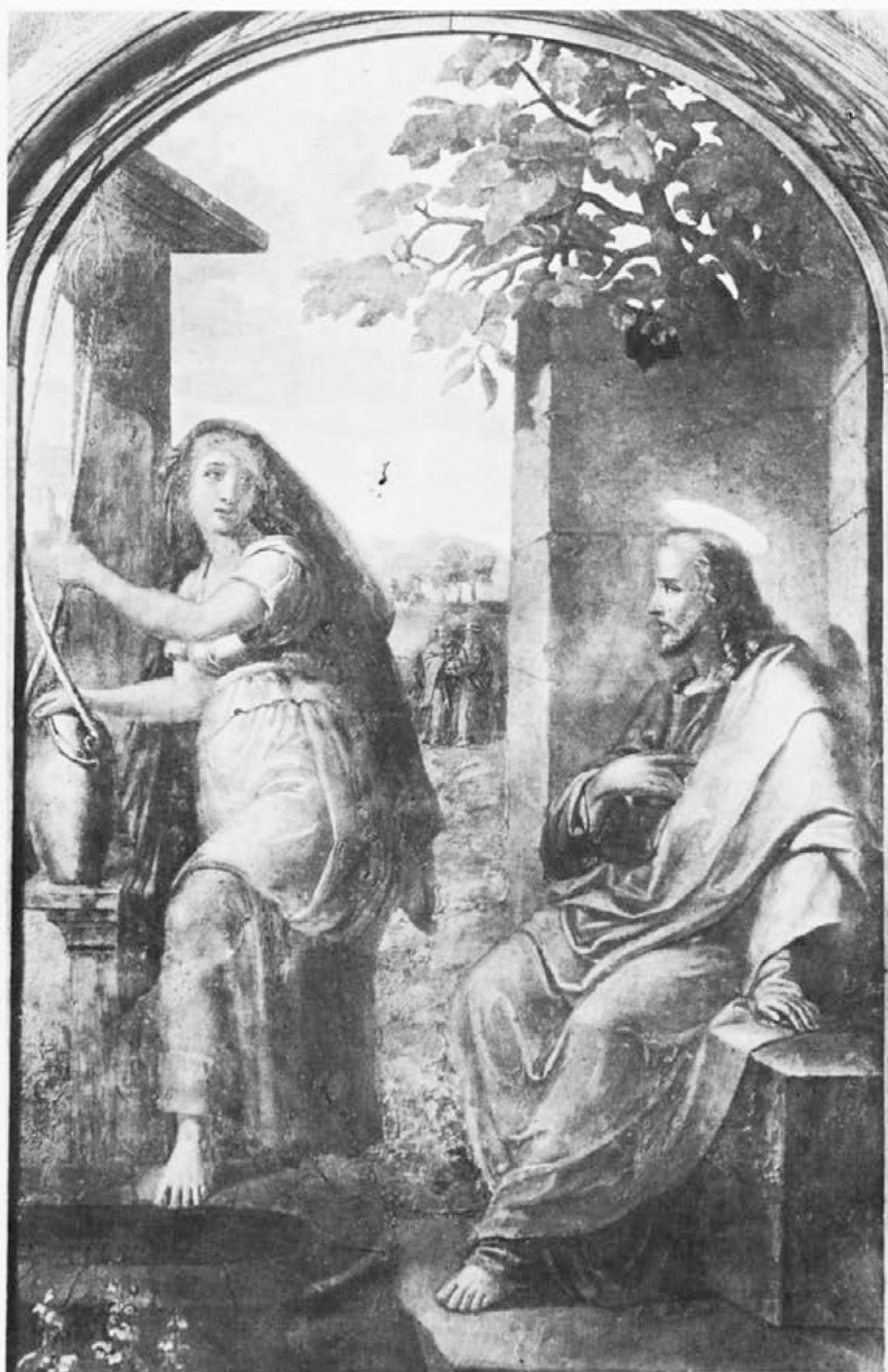


85. Sv. Rupert pred sv. Trojico, 1866, Šent-rupert, ž.c. sv. Ruperta, veliki oltar (kat. 47)



86. *Sv. Hieronim*, 1868, Ljubljana, Narodni muzej (prvotno v znamenju v Kravji dolini v Ljubljani; kat. 61)

87. *Sv. Peter*, 1868, Ljubljana, Narodni muzej (prvotno v znamenju v Kravji dolini v Ljubljani; kat. 59)



88. *Kristus in Samarijanka ob vodnjaku*, 1869, Ljubljana, Šentvid, ž.c. sv. Vida, župnišče (kat. 62)



89. *Zadnja večerja*, 1871, Preddvor, ž. c. sv.
Petra, stranski oltar (kat. 66)



90. *Krst v Jordanu*, 1872, osnutek za fresko na zunanjščini stolnice v Ljubljani, Ljubljana, Narodna galerija (kat. 121)



91. *Krst v Jordanu*, 1878, Stopiče, ž. c. Marije Device, bandero (kat. 86)



92. *Brezmadežna*, 1873, Dolenja vas pri Ribnici, ž.c. sv. Roka, stranski oltar (kat. 71)



93. *Marija z Jezusom in Janezom Krstnikom*, 1872–1875, Novo Mesto, kapit. c. sv. Nikolaja, kor (prvotno stranski oltar; kat. 76)



94. Veronese: Sv. Družina s svetniki (Pala di San Zaccaria), 1562, Benetke, Gallerie dell'Accademia



95. Roženvenska Mati Božja, 1873, Ribnica,
ž.c. sv. Štefana pap., stranski oltar (kat. 73)



96. Anselm Feuerbach: *Medeja*, 1870, München, Neue Pinakothek



97. Sv. Janez Evangelist, 1873, Ribnica, ž. c.
sv. Stefana pap., stranski oltar (kat. 74)



98. Sv. *Jurij*, 1874, Šentjur pri Celju, ž. c. sv. Jurija, véliki oltar (kat. 77)

99. Sv. *Jurij*, 1874, osnutek za oljno sliko za véliki oltar v ž. c. sv. Jurija v Šentjurju pri Celju, Ljubljana, Narodna galerija (kat. 122)



100. *Poklon kraljev*, 1879, Suša pri Zalem logu, p. c. Loretske Matere božje, stranski oltar (kat. 88)



101. Tizian: *Madona družine Pesaro (Pala Pesaro)*, 1519–1526, Benetke, Santa Maria Gloriosa dei Frari, stranski oltar



102. *Sv. Peter in Pavel*, 1880, Zagorje ob Savi,
ž. c. sv. Petra in Pavla, veliki oltar (kat. 95)



103. *Sv. Anton Pušcavnik*, 1880, Železniki,
ž. c. sv. Antona Pušcavnika, veliki oltar (kat. 94)



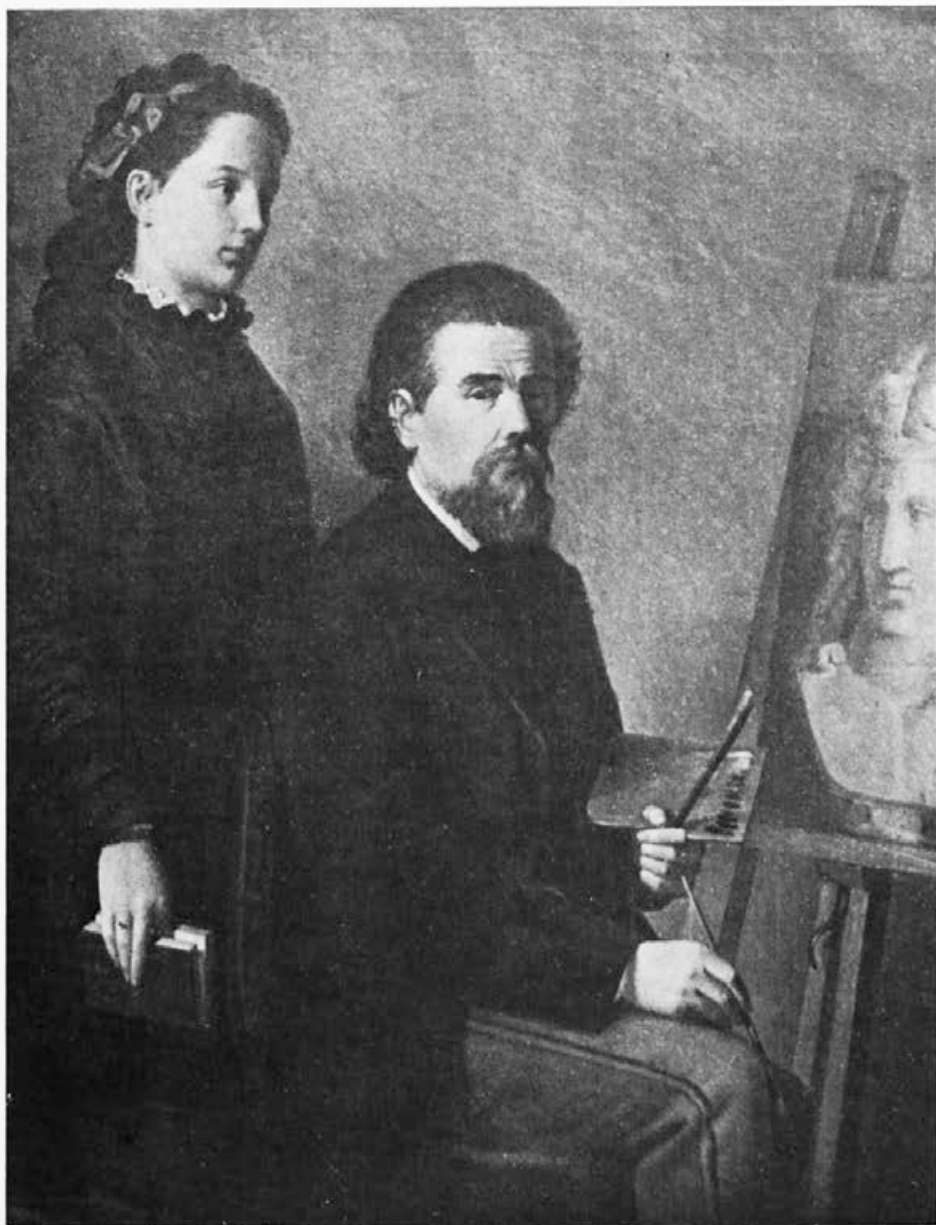
104. *Sv. Barbara, zavetnica rudarjev*, 1884,
Zagorje ob Savi, ž. c. sv. Petra in Pavla, stranski
oltar (kat. 103)



105. *Marija kraljica z Jezusom*, 1883, Raka, ž.c. sv. Lovrenca, stranski oltar (kat. 101)



106. *Ecce homo*, 1883, Raka, ž. c. sv. Lovrenca, stranski oltar (kat. 102)



107. *Portret Borovskega s hčerko*, 60. leta 19. stoletja, Ljubljana, zasebna last (kat. 109)

FOTOGRAFSKI POSNETKI

- Vlado Kotlušek* 2-6, 9, 20, 21, 27, 39-43, 50, 52, 54, 57, 60-62, 66, 70, 73, 92, 98
Borut Rovšnik 18, 19, 24, 32, 34, 67-69, 75, 77, 83-85, 100, 102-104
Borut Rovšnik in Andreja Žigon 49, 51, 56, 59
Borut Uršič 95, 97
Andreja Žigon 7, 26, 65, 78, 79, 86, 87, 89, 91, 93, 105-107
Fototeka Narodne galerije v Ljubljani 25, 47, 53, 55, 58, 71, 72, 90, 99
Fototeka Zavoda SRS za varstvo naravne in kulturne dediščine v Ljubljani 8, 12, 13, 16, 17, 28-30, 35-38, 45, 46, 63, 64, 81, 88
Posnetki po reprodukcijah 1, 10, 11, 14, 15, 22, 23, 31, 33, 44, 48, 74, 76, 80, 82, 94, 96, 101

IMENIK KRAJEV

- Akvileja, gl. Oglej
 Ancona 30, 40, 43
 Anzio 87
 Antwerpen 43
 Asolo, gl. Maser
 Atene 57, 59
- Benetke 22, 26, 28, 32, 38–49, 53, 55, 56, 58, 60–62, 65, 67, 70–73, 76, 88, 94, 111, 115, 118, 125, 135, 141, 157, 162
- Bizeljsko, gl. Drenovec
 Bohinj 22
 Bologna 26, 55
 Boskovice na Moravskem 57
 Brescia 38, 39, 43
- Castelnovo 38
 Celovec 27, 66
 Cerknica, ž.c., kat. 147
 Crema 43
- Črniče, ž.c. 53, 64, 84–86, 102, 110, 119, 132, 140, kat. 17, sl. 40, 41
- Desenzano 38, 43
 Dobrépolje, gl. Videm-Dobrépolje
 Dobrova pri Ljubljani, Marijino znamenje 49, 107, kat. 3
 Dol pri Ljubljani 23
 Dolenja vas pri Ribnici, ž.c. 110–112, 152, 155, kat. 71, 72, 139, 140, sl. 92
 Drenovec pri Bizeljskem, p.c. 58
 Dresden 32
 Dunaj 17, 21, 24–28, 30, 42, 43, 48, 53–60, 69, 96, 141, 165
 Düsseldorf 43
- Fara pri Kočevju, ž.c., kat. 133
 Ferrara 55
 Firenze 26, 45, 46, 55, 58
 Fužine pri Ljubljani, grad 58, kat. 29, 98, sl. 72
- Gorica (Gorizia) 26, 38, 56, 60
 – stolnica 20
 Gornja Radgona 38
 Gornji grad, ž.c. 21
 Gradec (Graz) 49
- Horjul 125
 – ž.c. 114, 151, 160, kat. 100
- Jakin, gl. Ancona
 Jičín 22
- Kamna gorica 27
 Kamna gorica pri Šentvidu nad Ljubljano 148
 Katarina-Topol, ž.c. 107, kat. 105
 Komen, p.c. 20
 Kranj 23, 30
 – p.c. Rožnenske Matere Božje kat. 111
 Krems nad Donavo 21
 Križe pri Tržiču, ž.c., kat. 82
 Kropa 24, 25
- Lažno nad Comskim jezerom 20
 Lašče, gl. Velike Lašče
 Lenart nad Škofjo Loko, ž.c., kat. 129
 Lesce 14
 Leskovec pri Krškem 36
 – p.c. 37, kat. 1
 Linz 37, 125
 Ljubljana 17, 18, 20, 22, 25, 27–31, 33, 34, 37, 38, 47, 49, 51, 53–55, 58, 60, 66, 69, 71, 73, 106, 125, 141, kat. 109, 115, 126, 127
- cerkve*
- diskalceatska 21, 125
 – draveljska 108, kat. 67, 132
 – frančiškanska 31, 56, 57, 59, 60, 64, 65, 94, kat. 25, 30, sl. 66
 – križevniška 22, 134
 – Marija Devica v Polju, stara božja pot, 54, kat. 18
 – stolna 20, 30, 31, 49, 54, 59, 64, 150, 154, 162, kat. 19, 26, 65, sl. 90
 – šempetrska, Marijina kapela na Friškovcu, kat. 8
 – šentflorijanska 56, 54, kat. 20
 – šentjakobska 51, 52, 56, 64, 83, 84, 102, 110, 137, kat. 14, 15, 81, sl. 25, 26
 – šentviška 53, 59, 108, 111, 112, 114, 116, 150, kat. 62, 63, 92, 93, 108, 117, 131, 134, 135, sl. 88
 – šišenska (sv. Jerneja) 84, kat. 24, 148, 149, sl. 65
 – trnovska 49, 113, 155, kat. 4, 31, 32, 33, 91
 – uršulinska, kat. 107, 113
- drugo*
- Deželna bolnišnica 37, kat. 2
 – Deželna civilna bolnišnica 125
 – Kravja dolina, znamenje 51, 64, 109, kat. 58–61, sl. 86, 87
 – Marijanišče 29, 33
 – Narodna galerija 22, 29, 31, 33, 58, 59, 88, 106, 114, 133, 135, 136, 160, 164, kat. 28, 29, 68, 98, 120–125, 130, sl. 47, 55, 58, 71, 72, 90, 99
 – Narodni muzej 29, 30, 51, 60–62, 64, 109, 159, kat. 32, 58–61, 68, 110, sl. 86, 87
 – Pogrebni zavod pri sv. Petru, kat. 114
 – pokopališče pri Sv. Krištofu 61, kat. 106

- reduta 50, 144
- semenišče 20
- škofijski dvorec 37
- Tehnična srednja šola 162
- Virantova hiša (Gruberjeva palača) 21
- Ljubno na Gorenjskem, ž.c. 58, kat. 87

- Mantova 26
- Maser, Villa Barbaro 43
- Mavčiče pri Kranju, ž.c. 114, kat. 99
- Milano 28
- Minnesota 53
- Monzambano 38
- München 28, 43, 60, 146

- Naklo, ž.c. 56, kat. 79
- New York, palača Vanderbilt 55
- Nova Gorica, kat. 118
- Novo mesto 36, 47, 125
- kapit. c. 110, 111, kat. 76, sl. 93

- Oglej (Aquileia) 20

- Padova 20, 43, 49
- Pariz 43, 55, 57-59
- Parma, San Giovanni Evangelista 112, 113, 117, 132, 135, 151, sl. 31, 44
- Planina pri Ajdovščini, ž.c. 57, 93, 94, 112, 117, kat. 84, 142
- Planina pri Rakeku, ž.c., kat. 146
- Podgora pri Šentvidu nad Ljubljano, kapela, kat. 104
- Podraga pri Vipavi, ž.c. 57, 93, 94, 110, 111, kat. 83
- Poljane pri Škofji Loki 52, 54, 63
- Postojna, ž.c. 84, 111, 155, kat. 78
- Praga 11, 26, 55, 59
- Narodno gledališče 55, 59
- Preddvor, ž.c. 56, 110, 117, kat. 66, 80, sl. 89
- Predoslje, ž.c. 111, 150, 152, 155, 164, kat. 70
- Preitenstein, grad na Češkem 57
- Prem, ž.c. 65, kat. 112
- Puštal pri Škofji Loki, grad 20

- Radgona, gl. Gornja Radgona
- Radovljica 152, 154
- ž.c., kat. 144
- Raka, ž.c. 51, 53, 60, 107, 114, 119, 163, 166, kat. 52, 64, 101, 102, sl. 105, 106
- Ribnica, ž.c. 54, 56, 57, 59, 64, 86, 93, 102, 105, 110-112, 114, 115, 117, 153-157, 160, kat. 23, 73, 74, 75, 145, sl. 60-64, 95, 97
- Rim 22, 25, 26, 28, 42, 43, 45, 46, 55, 57, 58, 60, 69, 70, 71, 140
- Casa Bartholdy 69
- Il Gesù 52, 110, 131
- Reka 56, 59
- Rupa pri Ajdovščini 79

- Salamanca, univerza 52, 131
- Salzburg 49, 128
- Skaručna, p.c. 21
- Slavina 143
- Slovenske Konjice, ž.c. 108, 117, kat. 45, 46, sl. 78, 79
- Sostro, ž.c. 45, 50, 107, 108, kat. 41, 42, 43, sl. 77
- Split 32
- St. Michael v Lungau 49
- Stara Loka, ž.c. 51, 64, 81, 89, 107-109, 116, 137, kat. 7, 55, 56, 57, sl. 81, 83, 84
- Stein pri Kremsu 21
- Stopiče, ž.c. 45, 48, kat. 86
- Stražišče pri Kranju, p.c. 51, 107, kat. 10, sl. 7
- Stuttgart 28
- Suša pri Zalem logu, p.c. 58, 112, 113, 117, 165, kat. 85, 88, 89, 90, 141, sl. 100
- Sv. Primož nad Kamnikom, p. c. 66

- Šentjur pri Celju, ž.c. 56, 112, 117, 160, 162, kat. 77, sl. 98
- Šentjurij-Podkum, ž.c. 51, 107, 119, kat. 49, 50, 51
- Šentrupert, ž.c. 49, 51, 108, 118, 119, 149, kat. 47, sl. 85
- Šentvid nad Ljubljano 46, 50, 53, 60, 106, 107, 159, 164
- Zavod sv. Stanislava, kat. 36
- Škofja Loka, uršul. c. 159, kat. 44
- Šmarje pri Grosupljem, ž.c., kat. 136, 137, 138
- Šmarna gora, p.c. 31
- Šmartin, gl. Šmartno pri Kranju
- Šmartno pod Šmarno goro, ž.c. 31, kat. 150
- Šmartno pri Kranju, ž.c. 51, 80, kat. 9
- Štjak, ž.c. 51, 64, 80, 81, 107, 109, 116, 118, 119, kat. 11, sl. 8, 9, 12, 13, 16, 17

- Tacen pri Šmartnem pod Šmarno goro, p.c. 167
- Trata-Gorenja vas, ž.c. 107, 108, 119, 149, kat. 38, 39, sl. 73
- Trbovlje, ž.c. 50, 56, 64, 78-80, 83, 84, 86-88, 91, 93, 102, 107, 109, 113, 116-119, 144, 150, kat. 5, 21, 34, 35, sl. 2-5, 42, 43, 45, 46
- predjamska kapela 54, 86, kat. 69
- Trsat pri Reki, franč. samostan, kat. 128
- Trst 28, 57

- Urbino 43

- Valéggio 38
 Velesovo, ž.c. 21
 Velika Kaniža (Nagykanizsa) 38
 Velika Slevica pri Velikih Laščah, p.c., kat. 37
 Velike Lašče, ž.c. 50, 54, 77, 78, 102, 107, 109,
 143, kat. 6, sl. 6
 Verona 38, 43
 Videm (Udine) 20, 38, 39, 43
 Videm-Dobrépolje, ž.c. 50, 107, 108, 117, kat.
 40, sl. 75
 Villafranca 38
 Vipava, ž. c. 56-58, 64, 65, 84, 88-93, 102-104,
 109, 113, 116-119, 139, 148, 161, 162, kat. 22,
 sl. 47, 49-59
 Vodice pri Ljubljani, pokopališka kapela 31
 Vrabče, ž.c. 52, 64, 84, 102, 110, 112, 116-119,
 129, 130, 151, kat. 16, sl. 27-30, 32, 34-39
 Vrhnika, ž.c. 51, 54, 64, 81-83, 102, 105, 107,
 109, 110, 115, 116, 119, 140, 149, 158, kat.
 12, 53, 54, sl. 18-21, 24
 Würzburg 28
 Zagorje ob Savi, ž.c. 56, 57, 59, 60, 64, 94, 95,
 113-115, 117-119, 150, 156, 157, kat. 27, 95,
 103, 143, sl. 67-70, 102, 104
 Zali log pri Železnikih, ž. c. 51, kat. 48
 Žalostna gora nad Preserjem, p.c., kat. 13
 Železniki, ž.c. 59, 93, 113, 114, 151, 157, 160,
 166, kat. 94, 96, 97, sl. 103

IMENIK OSEB

- Albrecht, J. 164
 Aleksander I., ruski car 25
 Almanach 66
 Altomonte, Martin 22
 Andrejka-Stare, Milena 163
 Asam, Cosmas Damian 65
 Auersperg, grof 29
 Ažbe, Anton 60, 95, 96, 103, 120, 121, 140
- Baraga, Friderik 49
 Baudry, Paul-Jacques-Aimé 55
 Bellini, Giovanni 71, 106, 108, 116, 117, 145, 149
 Bergant, Fortunat 23
 Bergler, Joseph 26
 Bleiweis, Janez 18, 73–75
 Borovsky, Ivan 37–40, 45, 47–50, 52, 53, 62, 65, 66, 103, 119, 120, 125, 126, 129–131, 139, 141, 142, 148, 149, 159, kat. 109, sl. 107
 Borovsky, Julija 37, 159
 Borovsky, Marička 159
 Borovsky, Milka 159
 Božič (Josip?) 127, 139
 Bradaška, Matija 120, 148, 159, 160, 164, kat. 144
 Bradaška, Matija ml. 157
 Brand, Friedrich 24, 25
 Brand, Johann Sebastian 25
 Brožík, Václav 59
 Burja (soboslikar v Ljubljani) 37, 65, 66
- Cankar, Izidor 9, 24, 28, 33
 Canon, Hans (Strašipka, Johann) 22, 41, 67, 134
 Carpaccio, Vittore 106, 149
 Carracci (slikarska družina v Bologni) 22
 Cebej, Anton 23, 66
 Cevc, Emilijan 125
 Cobenzl, Guido, grof 26
 Cobenzl, Johann Philip, grof 26
 Cornelius, Peter von 68, 70
 Correggio 27, 88, 110, 112, 113, 116, 117, 132, 135, 151, 152, 154, sl. 31, 44
 Courbet, Gustave 43
 Couture, Thomas 43, 44
 Crahay, Lambert 65
 Cuvilliés, François de 65
- Čop, Matija 18
- Del Neri, Klemen (Clemente) 65, 85, 110, 133
 Demšar, Jernej 163
- Dolničar, Janez Anton 20
 Dürer, Albrecht 73, 115
 Dvoržak-Schrott, Alenka 104, 155, 163, 164
- Egartner, Josip 24, 30, 37
 Erberg (družina) 21, 23
- Fabiani, p. Placidus 61
 Fabris, Domenico 84
 Fernkorn, Anton Dominik 51, 81, 127
 Feuerbach, Anselm 43–46, 54, 55, 58, 67, 72, 87, 106, 112, 151, sl. 76, 96
 Francišek, p. iz Bistre 21
 Frank (profesor v Ljubljani) 51, 52, 130
 Fuger, Heinrich Friedrich 27
 Führich, Josef (von) 70, 107, 144
 – Križev pot 86, 116, 147, 149, 152–154, 164
- Gaber, Ante 160
 Gegenbauer, Anton von 28, 69
 Gerlevič (mežnar v Vipavi) 136
 Germ, Josip, 161, sl. str. 4
 Gérôme, Jean-Léon 55, 57
 Globočnik, Fran 48
 Goldenstein, Franz Kurz von 37, 38, 49, 65, 66, 84, 118, 129, 139
 Gorenjec (soboslikar v Novem mestu) 36, 47, 66, 125
 Gosar, Janez st. 32, 48, 107, 118, 147, 153–155, kat. 139–141
 Grabar, Igor 60
 Grabrijan, Jurij 56, 58, 88, 92, 119, 135, 136
 Gran, Daniel 21
 Griepenkerl, Christian 56, 57
 Grile, Ludvik 51, 56, 57, 59, 60, 64, 95, 109, 120, 127, 134, 135, 139, 140, 148, 154
 Grohar, Janez st. 32
 Grošelj, Matej 127
 Gruber, Gabrijel 21
 Guardi, Francesco 71
- Hasselquist, Th(eodor?) Eduard 41, 49, 62
 Hašnik, Jožef 50, 78, 88
 Haync, Anton 30
 Herrlein, Andrej 28–30, 32, 66
 Hiti, Luka 92, 136
 Horvat, p. Benko 163
 Horvat, Francišek 64, 126, 135
 Huber (učitelj v Ljubljani) 37
 Hynais, Vojtěch 55–59, 64, 71
- Jamšek, Franc 20, 23, 66
 Janez Ljubljanski 66

- Janša, Anton 25
 Janša, Lovro 25, 26
 Janša, Valentin 25, 26
 Jebačin, Anton 37, 56, 57, 59, 60, 95, 120, 135, 137, 139, 140, 156, 166
 Jelovšek, Franc 21, 66, 88, 113, 119, 125, 135, 137
 Jeran, Luka 75
 Jereb, p. Romuald 163
 Jožef II. 125
- Karinger, Anton 52, 62, 108, 131, 144, 149
 Kastner, Joseph ml. 139
 Kaulbach, Wilhelm von 80, 128
 Kaunitz, Wentzel Anton, grof 24
 Kauperc (Kaupertz), Ivan Vid 26
 Kavčič, Franc 26, 27
 Kimovec, Fran 160
 Kindiger, Jos. 37, 66
 Klein, A. 150
 Kleinert, Josef 139
 Klemenc, Alenka 164
 Klíč, Karel 96
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 24
 Knabl, Josip 146
 Koder, Anton 62
 Kokalj, Franc 64, 65, 128, 132, 139, 148
 Kopitar, Jernej 18, 19
 Koseski, Jovan 74
 Kozina, Franc 46, 58
 Koželj, Matija 48, 120, 152, 166
 Kramar, Franc Ks. 147
 Kregar, Stane 140, 141, 158
 Kremser Schmidt, gl. Schmidt
 Kumerdej, Blaž 28
 Künl, Peter Pavel 49, 118, kat. 133
 Kušlan, Janez 158
 Kvas, Tomaž 137
- Langus, Henrika 32
 Langus, Matevž 14, 27, 28, 30–34, 37, 38, 46, 48, 49, 52, 59, 65–67, 69, 104, 118, 131, 139
 Lanthieri, grof 90, 136
 Lavrič, Karel 75
 Layer, Anton 24
 Layer, Josip 23, 24
 Layer, Leopold 23, 24, 29, 32, 48, 66
 Layer, Marko 24
 Layer, Valentin 23, 24
 Lederwash, Franc 128
 Lederwash, Mica 128
 Lengar, M. 26
 Lessing, Gotthold Ephraim 24
 Levec, Fran 37, 63, 64
- Levstik, Fran 96
 Linder, Franc 26
 Linhart, Anton Tomaž 25
 Lipič, Terezija 32
 Lipovšek, Karel 61, 62
- Mahr, Jakob Franc 49
 Major, Janez Jurij 22
 Makart, Hans 57
 Marija Terezija 18, 25
 Marolt, Marijan 142
 Matelič (delovodja v Tomanovi kamnoseški delavnici) 151
 Mauder, Josef 59
 Mayer (Dolenc-Mayer), Karolina 137, 161
 Mayer, Mimi 161
 Mensdorff-Pouilly, Alfonz, grof 57
 Mervig (izg. Mervič), Anton 53
 Metternich 27, 32
 Metzinger, Valentin 22–24, 59, 142, 161, 163–166
 Mikše, Jakob 24
 Mikuž, Stane 103, 106
 Mislej, Luka 110, 131
 Močnik, Angela 160
 Moder, Gregor 104, 155, 163, 164
 Mole, Izidor 64, 65, 104, 126, 134, 135, 140, 149
 Moro, Ludvik 142
 Mrak, Ignacij 53
 Munkácsy, Mihály 59
 Murillo 22
 Mytens (Meytens), Martin von 24
- Napoleon 17–19
 Neureuther, Eugen Napoleon 70
 Nodier, Charles 18
 Novalis (Friedrich von Hardenberg) 68
- Oblak, Amalija 32
 Oblak (Franc Ks. ?) 37
 Ogrin, Rafael 162
 Ogrin, Simon 40, 54, 56, 58, 88, 92, 95, 120, 129, 130, 134–137, 150, 152, 162, kat. 142
- Palma Il Vecchio 72
 Pajer (Payer), Jera 36
 Pajer (Peyer), Marija 36
 Perko, Tomaž 144
 Pernhart, Marko 48
 Petkovšek, Jožef 96
 Pij V. 141
 Pire, Franc 32
 Pirnat, Miha 64, 128, 132
 Poglajen, J. 157, 158
 Polajnar, Leopold 163
 Potočnik, Blaž 49, 50

- Potočnik Janez 24, 25, 29, 56, 64, 66, 134
 Pozzo, Andrea 20, 31, 52, 83, 110, 131
 Premrl, Stanko, msgr. 137
 Prešeren, France 14, 18, 19, 27, 33, 34, 38, 74, 75, 80
 Prijatelj, Matija, 50, 143
 Pustavrh, Franc 48
- Quaglio, Giulio 20, 30, 31, 54, 59, 64, 66, 71, 104, 133, 134, 140, 150, 154, 162
- Raab, Ignaz 22
 Rafael 45, 115, 151, 152
 Rahl, Carl 43
 Rasp, Marija 49
 Regali, Josip 23
 Regoletta (slikar v Benetkah) 42
 Rembrandt 21
 Rethel, Alfred 70
 Rezori, Wilhelm von 61
 Richter, Ludwig 70
 Risigaro (soboslikar iz Benetk) 57, 135
 Robba, Francesco 110, 131
 Roblek, Aleksander (Konrad) 60, 139
 Rot(t)a, Anton(io) 41, 67
 Rottmayr, Johann Michael (im. R. von Rosenbrunn) 22
 Rozman, Ksenija 32
 Rubens, Peter Paul 22, 67
 Rudolf, avstrijski prestolonaslednik 59
 Rugendas, Jeremias Gottlob 22
 Ruskin, John 41
- Sajovic, Boris 127
 Schadow, Wilhelm von 43
 Scheffel, Joseph Victor 43
 Schiller, Friedrich von 57, 88
 Schliemann, Heinrich 57
 Schmidt, J. von 61
 Schmidt, Johann Georg 21
 Schmidt, Martin Johann Kremser Schmidt 21, 24, 133
 Schmutzer, F. 22
 Schmutzer, Jacob Matthias 24
 Schnorr von Carolsfeld, Julius
 – Biblija v slikah 76, 80–82, 84, 85, 107–110, 114, 116, 126, 128–133, 137, 143, 145–148, 157, 166, sl. 10, 11, 14, 15, 22, 23, 80, 82
 Schoonjans, Anton 22
 Schreiber(n), Johannes von 27, 66
 Schwind, Moritz von 70
 Sebastiano del Piombo 45
 Sernek (Sernitz), Nežica 39, 45–47, 58, 119, 142
 Silvester, Radoslav 136
 Sin, baron 57
 Skale, Pavel 148
- Skubic, Martin 59
 Snoj, Viktor 137
 Spinčić-Nemec, Polonca 161
 Stelè, France 103, 125
 Sternern, Matej 31, 64, 126, 133, 134, 139, 150
 Steska, Viktor 24, 63, 103, 104, 125, 141–144, 150, 153–155, 157, 159, 160, 161, 163–167
 Stojan, M(ihael?) 75
 Strahl, Eduard 22, 33
 Strašičipka, Johann, gl. Canon
 Stritar, Josip 57
 Stroj, Mihael 48
 Struss, Jožefa 32
 Sulzer, Johann Georg 24
- Šlajpah, Meta 141
 Štrukelj, I(van?) 164
 Štrus, Jožefina, gl. Struss, Jožefa
 Šubic, Alojzij 41
 Šubic, Janez 9, 52, 53, 55, 57, 59, 61, 62, 76, 85, 86, 96, 104, 120, 130, 131, 133, 155, 166
 Šubic, Janez st. 152
 Šubic, Jurij 9, 54–61, 65, 76, 96, 104, 120
 Šubic, Mirko 65, 135, 150
 Šubic, Pavel 48
 Šubic, Pavle ml. 60, 139
 Šubic, Štefan 48, 52, 54, 63, 118
- Tavčar, Jurij »Idrijski« 24, 48, 56, 118
 Tavčar, Jurij »Ljubljanski« 52, 131
 Teran (župnik v Ljubnem na Gorenjskem) 154
 Tieck, Ludwig 69
 Tiepolo 22, 71, 72
 Tintoretto 41, 71
 Tizian 41, 43, 71, 110, 115, 116, 118
 – Assunta 28, 44, 49, 50, 52, 72, 77, 80, 84, 107, 109, 117, 125–128, 132, 143, 146, 153, 160, sl. 1
 – Pala Pesaro 107, 114, 117, 144, 152, 156, sl. 101
 Toman, Feliks 156, 157
 Toman, Ignacij 107, 146, 151
 Tomec, Matej 32, 46, 48, 50, 51, 59, 106–108, 120, 143–146, 148, 149, 152, 153, 155, 158, 161, 164
 Tomec, Miroslav 52, 53, 155, kat. 134–138
 Tominec, p. Roman 159
 Treo, Viljem 41, 61, 62, 104
 Tribuzzi-Masburg, Roza 136
 Trošt, Ivo 92, 119, 136
 Trpin, Matej 165
- Veider, Janez 147, 160
 Vercin, Lucas 141, kat. 143
 Veronese 41, 71, 72, 86, 110, 112, 113, 115, 116, 118, 150, 152, 153
 – Gostija v Levijevi hiši 89, 117, 136, sl. 48

- Pala di San Zaccaria 111, 117, 151, sl. 94
 – Zaroka sv. Katarine 107–109, 117, 118, 126,
 127, 132, 144, 158, sl. 33, 74
 Vidregar, Janez 136
 Vodnik, Valentin 17, 18
 Vraz, Stanko 18
 Vrhovnik Ivan 142
 Vrhunc, Polonca 144
 Vurnik, Janez 152, 156
 Vurnik, Stanko 142, 152, 161, 163
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich 68, 69
 Weiroter, Franz Edmund 24, 25
 Winckelmann, Johann Joachim 27
 Wolf, Alojzij (sin) 46, 50, 80
 Wolf, Janez (oče) 36
 Wolf, Jospina (druga hči) 46, 53, 58
 Wolf, Nežica (prva hči) 46
- Wolff, Elias ml. 66
 Wolf, Elias st. 66
 Wolfgang, Andreas Matthäus 22
 Wurzbach, Constant von 22, 25, 63
- Zabret, V. 148
 Zadnikar, Valentin 146
 Zajec, Franc 146, 147, 151, 153, 156–158
 Zois, Žiga 17
 Zupan, dr. (duhovnik v Ljubljani) 33
 Zupan, France 144
 Zuliani, Tita (Juliani, Tito) 50, 126
- Žargi, Matija 62
 Železnik, Peter 64, 129, 134, 140
 Ženišek, František 59
 Žitko, Sonja 158



ZBORNIK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO N. V. XXII

Izdalo in založilo

Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo

Izdajateljski svet

Anka Aškerc, Cene Avguštin, Vesna Bučič, Anica Cevc, Špelca Čopič (predsednik), Peter Fister, Peter Krečič, Damjan Prelovšek, Melita Stelè-Možina, Hanka Štular

Uredniški odbor

Emilijan Cevc, Milček Komelj, Nace Šumi (glavni in odgovorni urednik), Sergej Vrišer, Andreja Žigon (tehnični urednik)

Naklada

600 izvodov

Uredništvo in uprava

Filozofska fakulteta, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana, Jugoslavija

Éditées et publiées

par la Société d'Histoire de l'Art Slovène

Conseil d'édition

Anka Aškerc, Cene Avguštin, Vesna Bučič, Anica Cevc, Špelca Čopič (présidente), Peter Fister, Peter Krečič, Damjan Prelovšek, Melita Stelè-Možina, Hanka Štular

Comité de rédaction

Emilijan Cevc, Milček Komelj, Nace Šumi (rédacteur principal et responsable), Sergej Vrišer, Andreja Žigon (rédacteur technique)

Tirage

600 exemplaires

Rédaction et administration

Filozofska fakulteta, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana, Yougoslavie

Tisk: Tiskarna Učne delavnice, Ljubljana

