

**ZBORNIK
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO**

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

IX

LJUBLJANA

1972

ZBORNIK
ZA UMETNOSTNO
ZGODOVINO

ZBORNIK
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

IX

LJUBLJANA

1972

M3314

113314



0 3425/1993

IZDALO IN ZALOŽILO UMETNOSTNOZGODOVINSKO DRUŠTVO SRS
LJUBLJANA
OB PODPORI KULTURNE SKUPNOSTI SLOVENIJE

Zbornik za umetnostno zgodovino šteje med proizvode iz 7. točke prvega odstavka 36. člena zakona o obdavčevanju proizvodov in storitev v prometu, za katere se ne plačuje temeljni davek od prometa proizvodov.

(SRS Republ. sekr. za prosveto in kulturo št. 33-316/72.)



Francè Stelè (21. febr. 1886 — 10. avg. 1972)

Doletela me je žalostna dolžnost, da se poslovim od svojega učitelja profesorja Franceta Steleta v imenu nekdanjega seminarja, današnjega Oddelka in snujočega se Inštituta za umetnostno zgodovino na Filozofski fakulteti ljubljanske univerze ter v imenu Umetnostnozgodovinskega društva SR Slovenije. Odprt grob ni in ne more biti priložnost za nadrobno oceno njegovih prizadevanj in uspehov, vendar tudi najkrajše besede slovesa ne smejo mimo tistega temeljnega dosežka, ki se imenuje ljubljanska umetnostnozgodovinska šola, priznana tudi preko meja Slovenije in Jugoslavije.

Prav Steletovo delo na univerzi je omogočilo po zadnji vojni dotlej nesluten razmah stroke, ki ji je pokojnik posvetil življenje. Postal je ob Izidorju Cankarju odločilni soutemeljitelj ljubljanske šole. Ob širših evropskih razgledih je postavil v ospredje slovenske znanosti vprašanje, kaj je našega v umetnosti na Slovenskem ter nastavil uspešne merilnike za znanstveno neoporečno preučevanje tega za nas bistvenega vprašanja; njegov programatični Oris je in ostane zlata knjiga slovenske umetnostne znanosti. Steletu gre tudi zasluga, da je slovenski umetnostnozgodovinski vedi pridobil mednarodno priznanje z izsledki o srednjeveškem slikarstvu pri nas. S to temo je svojo pot začel in z njo se je ukvarjal prav do konca; hudo nam je, da izida svoje zadnje knjige, posvečene prav temu gradivu — v okviru ARS SLOVENIAE — ni več dočakal. Nobena ocena velikega pokojnika ne bo mogla prezreti nekaterih njegovih izjemnih lastnosti, ki po svoje pojasnjujejo sicer kar nepojmljive rezultate njegovega življenjskega dela in posebej prodor njegovih prizadevanj v tako širok krog učencev in sodelavcev.

Bil je odličen pedagog, pa ne samo v predavalnici, marveč tudi v ožjem krogu in med štirimi očmi. Njegovi neposredni učenci ob današnjih stiskah v šoli ne moremo pozabiti, da smo mogli s svojimi težavami in razmišljanji k njemu vsak dan in domala vsako uro. Spremljal je kakor zlepa ne kdo drug med nami vse, kar so delali in delajo tudi najmlajši slovenski umetnostni zgodovinarji, čeravno že desetletje ni več osebno sodeloval pri njihovi akademski vzgoji. Zato pa je sodeloval in sodeluje pri njej njegov življenjski opus. Tu, kjer se v dialogih z doraščajočimi umetnostnimi zgodovinarji nujno vsak dan znova preverja Steletovo delo in delo nas vseh ter se utirajo nova pota, se tudi najbolje kaže še zmerom živa in v nekaterih pogledih kar nenadomestljiva Steletova podoba. Lahko rečemo, da bo ob vseh potrebnih izpopolnitvah in spremembah jedro njegovega dela ohranilo značaj temeljnega kamna slovenske umetnostne vede. Pa ne samo

zato, ker je o večini vprašanj prvi pisal, marveč zlasti zato, ker je z modro presojo zakoličil tudi poti za razrešitev mnogih vprašanj.

In kako je pri srcu članom Umetnostnozgodovinskega društva ob nepričakovani izgubi velikega moža, dolgoletnega predsednika društva, urednika društvenega glasila, neutrudnega predavatelja in vodnika šolanim in ljubiteljem umetnosti? Za ta širši krog ljudi je bil Stele desetletja kar pojem, utelešenje slovenske umetnostne zgodovine. Zelo se bomo morali potruditi, da z združenimi moči zamašimo vrzel, ki je ostala za njim. Njegovega pionirstva v stroki, posebno pa njegove široke in razumevajoče osebnosti seveda ni mogoče nadomestiti; spomin nanj postaja del vzpodbujajočega kulturnega izročila.

(Poslovilne besede ob odprtem grobu — Nace Šumi)

FRESKE V SREDNJI VASI PRI ŠENČURJU (OK. 1440) IN NJENI SV. TRIJE KRALJI

JANEZ HÖFLER, LJUBLJANA

Freske v cerkvi sv. Radegunde v Srednji vasi pri Šenčurju (pri Kranju) so strokovnjake že ob odkritju pritegnile s svojo razmeroma visoko kakovostjo in opozorile, da se za njimi skriva zanimiva zveza s sočasnim koroškim slikarstvom.¹ Koroško ozadje srednjeveških fresk v okviru stenskega slikarstva na Slovenskem v 15. stoletju seveda ni nič nepričakovanega; že vse od prvih temeljnih študij o Janezu Ljubljanskem in o beljaški slikarski delavnici (izpod peres F. Steleta, O. Demusa in W. Frodla²) spoznavamo povezanost med razvojem te likovne panoge v srednjem veku tostran in onstran Karavank. Ta povezanost se je z Janezom Ljubljanskim, sinom mojstra Friderika iz Beljaka, jasno opredmetila in individualizirala, seveda pa bi bilo napačno, če bi prodor koroškega v osrednjeslovensko slikarstvo omejevali le na takšen nedvoumno dokumentiran in v tesni vzajemnosti likovnih oblik utemeljen pojav. Zatorej nam srednjeveške freske, ki se jim po tej strani približujejo še nekateri drugi sočasni gorenjski spomeniki (presbiteriji z aposteljskimi martiriji v Žirovnici, v Mošnjah in Ratečah, podrti stara župna cerkev na Bledu, Selo nad Žirovnico³ — z Janezom Ljubljanskim vsekakor nepovezana skupina), ponujajo zanimivo gradivo o razvojnih silnicah stenskega slikarstva v 15. stoletju pri nas.

Koroškost teh fresk smo doslej le ugotavljali in ne dokazovali. Zato naj pričujoča študija, posvečena temu pomembnemu spomeniku, izhaja iz te misli le kot domneve in naj se šele na koncu dotakne vprašanja, koliko in zakaj je tu mogoče govoriti o koroškem vplivu in kje so tisti umetnostni vzgibi, ki freske oblikujejo in postavljajo kot individualen

¹ Poročal I. Komelj v *Varstvu spomenikov VIII* (1960—61), str. 160—1, in X (1965), str. 66.

² Npr. F. Stele, *Johannes concivis in Laybaco*, ZUZ I (1921); v *Monumenta Artis Slovenicae I* (1935); *Der Maler Johannes, concivis in Laybaco*, v 900 Jahre Villach (1960); *Die mittelalterliche Wandmalerei in Slowenien im mitteleuropäischen Rahmen*, Südostforschungen XVI (1957); O. Demus, *Der Meister von Gerlamoos*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allh. Kaiserhauses (Dunaj 1937—38); W. Frodl, *Thomas von Villach*, v 700 Jahre Stadt Villach (1940), *Die gotische Wandmalerei in Kärnten* (Celovec 1944).

³ Prim. F. Stele, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*, Ljubljana 1969, str. 138, ter K. Rozman, *Stensko slikarstvo od 15. do srede 17. stoletja na Slovenskem. Problem prostora* (doktorska disertacija, tipkopis), Ljubljana 1964, str. 13 in dalje.

spomenik v razvojni mreži srednjeveškega stenskega slikarstva na Slovenskem.

Poslikava cerkve sv. Radegunde v Srednji vasi pri Šenčurju se je ohranila na prvotno razmeroma obsežni ploskvi na severni steni cerkvene ladje.⁴ Precejšen del te ploskve je zdaj zazidan s stranico pevskega kora in pilastri, ki so jih pozidali ob obokanju cerkve, deloma pa je bil tudi odstranjen, ko so v steni odprli edino okno. Pri odkrivanju fresk se je visoko v steni pokazalo staro lijakasto romansko okence, ki ga je slikar upošteval pri porazdelitvi poslikave.

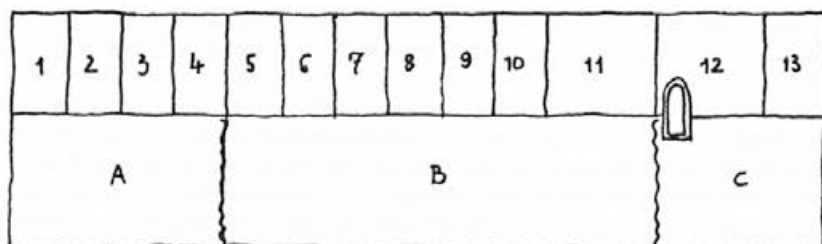
Stena je razdeljena v dva vodoravna pasova. V zgornjem tečejo med seboj ločeni prizori iz Kristusovega trpljenja, spodnji pas pa v kontinuiranem toku prikazuje spreved in poklon sv. treh kraljev (gl. shemo).

Prvi prizor cikla (št. 1 sheme) je ostal neznan; zazidan je v obok cerkve (Vhod v Jeruzalem ali Zadnja večerja?). Drugi kažejo Oljsko goro (2), Judov poljub oziroma Kristusa primejo (3), Pred Pilatom (4), Bičanje (5, desni del prizora je zazidan v pilaster), Kronanje s trnjem (6, levi del prizora zazidan v pilaster) in Hojo na Kalvarijo oziroma Simon pomaga nositi Kristusu križ (7, desni del prizora zaradi okna odstranjen). Temu bi moralo najverjetneje slediti Križanje (8), a ga je v celoti vzelo okno, medtem ko je od Snemanja s križa (9) viden le skrajni desni del. Polaganje v grob je v celoti zazidano v pilaster (10), ohranila pa sta se Kristus v predpeklju (11) ter Vstajenje (12). Na steni je ostalo prostora še za en prizor, ki je lahko predstavljal Marijino smrt, Binkošti ali Vnebohod ali pa tudi Jezusovo srečanje z Magdaleno (Noli me tangere, 13), vendar je ostal pod obokom. V ostenju romanskega okenca sta na levi strani sv. Barbara, na desni pa sv. Katarina.

Pohod in poklon sv. treh kraljev sestojita iz treh prizorov, potekajočih eden v drugega brez okvirov: prihod kraljev v Jeruzalem, združen s pokolom nedolžnih otrok (A), slovo od Herodeža in pohod (B) ter sam poklon (C).

Prizori iz pasijona so upodobljeni razmeroma skopo, z najnujnejšimi akterji in s samo skromnim nakazovanjem prostorskega okolja. Osebe so glede na omejeno razpoložljivo ploskev predimenzionirane in pri bolj množičnih prizorih stisnjene v gnečo, tako da ostaja le malo prostora za nebistvene pripovedne sestavine. Zato se upodobitev vsebinske tematike seveda bolj ali manj drži bistvenih sestavin, ki jih predpisujejo evangelijske predloge. Tako *Oljska gora* kaže v ospredju klečečega Kristusa, obrnjenega na našo desno: angel mu v desnem ozadju z velikim križem napoveduje trpljenje, kelih pa je postavljen na skalo. Nad angelom se kaže božja roka, obkrožena z nimbom. Na levi polovici freske so upodobljeni trije speči apostoli, eden za drugim, in so po pravilu okarakterizirani s tremi starostnimi tipi: spredaj najmlajši, brezbradi Janez, za njim Jakob in zadaj plešasti Peter. Vrt je omejen s pletenim plotom — značilnim za nemške upodobitve tega prizora — vidnim deloma v ospredju, deloma v ozadju. Za njim se kažejo glave bližajočih se vojakov s čeladami. Vodi jih Juda in jim z roko nakazuje pot naprej. Pri *Judovem poljubu* sta v sredini upodobitve obe glavni osebi prizora, Kristus in Juda, za Kristusom

⁴ Gl. I. Komelja v *Varstvu spomenikov VIII* (1960—61), prav tam.



pa se gnetejo vojaki. Na desni za Judom stoji nekoliko velika postava Petra, ko si zatika meč v nožnico, v ospredju spodaj pa kleči zgudeni vojak Malhus, ki mu je bil Peter z mečem odsekal uho. Kristus mu ponuja spuščeno desnico.

V prizoru *Kristus pred Pilatom* stoji glavna oseba ujeta med dvema vojakoma, katerih levi mu zateguje vrv okoli zapestja, desni pa ga trdno drži z desnico za rame. Pilat sedi frontalno na prestolu, nakazanem s podstavkom, in si rahlo zasukan s svojo levo splakuje roke v skledici, ki mu jo drži služabnik. Markantna Rimljanova podoba je ogrnjena v haljo iz okrasto rumenega blaga z rvajim patronskim vzorcem v obliki snežinkinega kristala; ponovi se pri Kristusu v Kronanju in pri Vstajenju ter v Žirovnici pri Mariji iz Oznanjenja ter mučitelju Simona Juda. Zanimivo je, da isti patronski vzorec zasledimo tudi pri Madoni in Katarini s fasade Otoka pri Radovljici. *Bičanje* je tako kot vseh nadaljnjih pet prizorov ohranjeno fragmentarno oziroma uničeno. Vendar pa je iz ohranjenega fragmenta razvidno, da je Kristus privezan na mučilni steber s trebušne strani, a obrnjen proti gledalcu, tako da mu je moral steber zakrivati del obraza. Gre za izvirno bizantinsko postavitev Bičanja, ki se na način, kot je upodobljen v obravnavanem ciklu, na Zahodu prvič pokaže pri Ducciu v znanem tabelnem ciklu iz sienske stolnice (zdaj v stolničnem muzeju v Sieni); pa tudi sicer je motiv bičanja s Kristusom za stebrom v sienskem slikarstvu 14. stoletja pogost.⁵ Na Koroškem ga imajo že pozno-romanske freske iz okoli leta 1300 v Mariji na Zilji. Motiv ostaja slej ko prej italijanska posebnost, saj je Bičanje na severu skoraj vedno prikazano pred stebrom (tako tudi v beljaškem krogu) ali pa sploh brez stebra.⁶ Prizori *Pred Pilatom*, *Bičanje* in temu sledeče fragmentarno ohranjeno *Kronanje* so prostorsko prikazani s preprosto četeroogelno arhitekturo.

Pri *Hoji na Kalvarijo* — verjetno zasnovani z množico spremljevalcev — nas pritegne mehko modelirana Marija s sklenjenimi rokami in oglav-

⁵ Med drugim Barna de Siena (v Collegiati v S. Gimignianu) in Ugolino da Siena (R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of painting I—XIX*, The Hague 1923—1938, II, str. 100).

⁶ Prim. G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1966 in dalje, II, str. 76 in dalje, z navedenimi primeri. Opozoriti moramo tudi na resnico, da se je bizantinska postavitev bičanja v posameznih primerih na severu — nedvomno s sienskim posredovanjem — ohranila v okviru tako imenovanega mednarodnega gotskega sloga (tako francoski emajlirani medaljon, zač. 15. stol. — v *Europäische Kunst um 1400*, Dunaj 1962, katalog, sl. 35; srednjejerensko delo iz ok. 1410 — prav tam, sl. 89; daljnji odsev pri nas — nepričakovano — v reliefu s krilnega oltarja na Kojškem).

nico, na fragmentu *Snemanja* pa je opaziti, da je spuščanje Kristusovega trupla potekalo tako, da je bila njegova levica oprta na rame ene od Marij.

Kristus v predpeklju in *Vstajenje* sta zadnja v celoti ohranjena prizora srednjeveškega pasijonskega cikla. Upodobitev predpekla v sicer nespretni združitvi tradicionalnega okroglega vhodnega stolpa z novejšim Leviatanovim žrelom sega nazaj v 13. stoletje⁷ — Leviatanovo žrelo ostaja na severu in pri nas slej ko prej prevladujoči način ikonografske predstavitve pekla pri zadnji sodbi, tako tudi v beljaškem krogu (Tomaž v Vratih). Vendar v predpeklju v Vratih s kombinacijo podirajoče se zidane utrdbe in podzemeljskega skalovja (podobno tudi Gerlamooos) odmeva že za mlajši italijanski trecento značilni zgled; ohrani se tudi v 15. stoletje in z drugimi italijanskimi vplivi zaide v nemško slikarstvo ob prelomu iz gotike v renesanso.⁸ Predniki, ki jih Kristus rešuje iz predpekla, so v Srednji vasi goli (v Vratih zopet po italijanskem načinu oblečeni oziroma ogrnjeni): prva sta ostarela Adam in Eva, sledi jima (verjetno) Janez Krstnik, za njim pa se pomika še ostala skupina rešenih. Vstali Kristus naslednjega prizora se, ogrnjen v haljo in obdan z žarkovjem v mandorli, frontalno spušča iz odprtega sarkofaga, v levici drži zmagoslavno bandero, z desnico blagoslavlja. Prizor dopolnjujejo speči oziroma komaj prebujajoči se vojaki, katerih levi dremlje na skalah nad gornjim robom romanskega okenca. Tu prikazani tip vstalega Kristusa je, sam po sebi sicer nikakršna posebnost, mogoče imeti bolj za severnjaškega kot južnjaškega.⁹ Srečamo ga tudi pri delavnici Janeza iz Brunecka na Ptujski gori in pri Frideriku Beljaškemu v Millstattu, medtem ko pri Tomažu v Vratih Kristus stoji na zaprtem sarkofagu. Tudi ta Tomažev odklon od tradicije se da — dasiravno se kaže že na třebońskem oltarju v praški Narodni galeriji — razložiti kot sodobnejša različica motiva vstajenja, ki združuje na Nemškem že v 15. stoletju pogosti, skrivnost dogodka nakazujoči zaprti sarkofag z italijansko zmagoslavno stojo Kristusa na njem.¹⁰

Spodnji pas poslikave v Srednji vasi pri Senčurju predstavlja kulturozgodovinsko in ikonografsko pomembni ter v slovenskem srednjeveškem slikarstvu pogosti motiv sv. treh kraljev.¹¹ Kar zadeva njen najsplošnejši ikonografski okvir, so v slovenskih primerih te upodobitve navadno podani trije prizori te teme, in sicer: slovo kraljev od Heroda, pohod in poklon. Tema se lahko odvija časovno skrčeno, s po enim kraljem v vsakem prizoru (medtem ko je prvi kralj že v poklonu pri Mariji in detetu, je drugi na poti, zadnji pa se šele poslavlja od Heroda), lahko pa tudi sočasno z vsemi tremi kralji v vsakem izmed prizorov, pri čemer se močneje izrazi sam njihov pohod. Prizori praviloma kontinuirano tečejo drug v drugega, lahko pa so v enotnem kontinuiranem prostoru razmejeni s hribovjem (tako zlasti v Bistrici na Dravi na Koroškem in pri nas na Mačah). Prvi prizor je pozneje navadno združen z anticipirajoče mišljenim pomorom

⁷ G. Schiller, III, str. 61 in sl. 151, 153.

⁸ G. Schiller, III, sl. 167—170 in 164—166 (L. Cranach st., A. Dürer, H. Brüggemann).

⁹ Gl. E. Kirschbaum in sod., *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Herder), 1968 in dalje, I str. 201 in dalje.

¹⁰ Prim. G. Schillerjevo III, str. 78 in dalje.

¹¹ Prim. F. Stele, *Slikarstvo*, str. 52 in dalje, 105.

nedolžnih otročičev (tako v več slovenskih primerih druge polovice 15. stoletja).¹²

V ikonografski zasnovi se upodobljena tematika v Srednji vasi nekoliko loči od navedene porazdelitve. Tu gre vsekakor za hkratni tip z vsemi tremi kralji hkrati v vsakem prizoru, slovo od Herodeža je pridruženo pohodu (medtem ko sta prva kralja že na pohodu, se zadnji šele poslavlja, kar je videti v stisku rok v ozkem navpičnem pasu med korom in prvim pilastrom), tematiko pa vpeljuje prihod treh kraljev v Jeruzalem. Že tu je upodobitev Jeruzalema združena s pomorom nedolžnih otrok, kar se v beljaškem krogu sicer ne kaže. Pred mestnim obzidjem pa je videti za koroško slikarstvo značilnega glasnika s palico in obročem na konju (herolda) (tako St. Gandolf, Bistrica na Dravi, tudi koroško določena stara cerkev na Bledu). Druga zanimivost upodobitve Jeruzalema je, da so njene stavbe krite s primorskimi opečnimi korci, kar se ponovi pri mali upodobitvi Betlehema nad poklonom. Da to ni zanemarjenja vredna nadrobnost, nam kaže primerjava z upodobitvami streh v beljaških primerih: te so redno krite po alpsko, s škodlami (St. Gandolf — pri pokolu nedolžnih otrok, Maria Pfarr pri Jurijevi legendi, Bistrica na Dravi — pri pohodu sv. treh kraljev, kjer se pokaže celo krajevno zaznamovan tip male koroške podružnice s stolpičem sredi stavbe). Kralji so starostno okarakterizirani: njihov vodja je star, drugi je srednjih let, zadnji pa najmlajši ter v nasprotju z nemškimi in nizozemskimi primeri 15. stoletja bele polti (tako tudi v beljaškem krogu). Razločevanje se kaže tudi v barvah konj: konja starega in mladega kralja sta belca, srednji kralj pa jaše rjavca. Temu italijanskemu motivu¹³ sledita tudi upodobitvi iste tematike v St. Gandolfu in v Bistrici na Dravi, domač pa je tudi v poznejših slovenskih primerih (Mače, Gradišče pri Divači).

Poklon je predstavljen razmeroma statično, ločeno od bolj razgibanelega pohoda in brez spremstva. Na desni pod odprto arhitekturo sedi Marija z detetom, pred njo razoglav kleči stari kralj in detetu poljublja noge. Za njim stoji srednji, snemajoč si krono, nekoliko v stran v levo pa mladi kralj, čakajoč, da pride na vrsto. Madona in dete imata vtisnjen nimb. Jožefa ni videti, kajti desni del prizora je ostal pod pilastrom. Za arhitekturo kleči (ali stoji) angel iz oznanjenja pastirjem, z napisnim trakom »a(nn)u(n)cio vobis gaudium magnum«. Zadaž na skalah sedi pastir in opazuje trikraljevsko zvezdo na nebu — kompozicijsko skladen motiv z ustreznim pri poklonu v St. Gandolfu, ki sicer s srednjevaškim nima globlje zveze. V desnem kotu zgoraj (nad arhitekturo) je videti obzidani Betlehem v noči. Pri poklonu je treba opozoriti zlasti na motiv poljubljanja detetove noge, ki je sam po sebi italijanskega porekla. Izvira iz frančiškanske pobožnosti (literarni vir zanj je Psevdo-Bonaventura) in se ponavlja v italijanskem slikarstvu vse od začetka 14. stoletja, konkretno — od Giotta v kapeli Arena v Padovi.¹⁴ Kaže ga isti prizor v Mellwegu na Ko-

¹² F. Stele, prav tam.

¹³ Prim. npr. Masacciovo tablo s poliptiha iz Pise v Berlinu, Gentila da Fabriano v Uffizijih ali Benozza Gozzolija v Palazzo Medici-Riccardi.

¹⁴ Prim. G. Schillerjevo I, str. 121; motiv sega prek giottovske florentinske (npr. Taddeo Gaddi v S. Croce) in sienske šole (Bartolo di Fredi v veliki tabli v sienski pinakoteki) do Masaccia in Gentila da Fabriano v omenjenih slikah. Pred Giottom ga ima Nicola Pisano na prižnici v sienski stolnici.

roškem, ki je nedvomno italijanske usmeritve in postavljen v čas okoli leta 1400,¹⁵ ima ga tudi Janez iz Brunecka v spitalski cerkvi v Sterzingu na južnem Tirolskem (okoli leta 1400) in na četrti arkadi briksenskega križnega hodnika (1417). Avtohtono koroško slikarstvo tega časa pa tega motiva ne pozna in navaja severnjaški način poljubljanja roke (npr. St. Gandolf). Pozornosti vredno je tudi dejstvo, da je prostor, kjer sprejema sveta družina kralje, upodobljen z zidano baldahinsko arhitekturo, medtem ko imajo koroški primeri (St. Gandolf, Bistrica na Dravi, Sv. Duh nad Beljakom, Gerlamoos itd.) redno za sever značilno leseno stajo. Srednja vas torej tudi v tem motivu kaže italijanski vpliv.

Pohod in poklon sv. treh kraljev sta vsekakor zanimivejši del fresk v Srednji vasi. Še več: kolikor je mogoče sklepati na sedanji stopnji poznanja srednjeveškega slikarstva na Slovenskem, pomenita enega ključnih spomenikov našega znanega slikarskega gradiva v 15. stoletju. Predstavljata namreč, kolikor nam je znano, prvo upodobitev te tematike pri nas v smeri, ki postane odločilna za poznejše upodobitve te vrste. Novosti se kažejo predvsem po dveh plateh, ki sta deloma tudi v medsebojni odvisnosti: na eni strani nov, kompleksnejši kompozicijski prijem v predstavitvi teme, na drugi njena vsebinska narava, ki kaže premik v jasneje nakazan in celo poudarjen družabnostni moment upodobitve.

Delno novost, zlasti še v primerjavi z dotedanjimi pojavi sv. treh kraljev na Slovenskem, pomeni že sama resnica, da njihov pohod zavzema reprezentativen samostojen prizor v sklopu teme, prizor, ki mu je slikar dal na voljo največji delež razpoložljive ploskve. Poslej si upodobitve sv. treh kraljev na Slovenskem skoraj ni mogoče več misliti brez obsežne in pisane predstavitve njihovega pohoda. Takšna vloga pohoda sv. treh kraljev pomeni delno novost tudi v širšem smislu, saj ga klasični italijanski trečento, merilo za razvoj evropskega slikarstva v 14. stoletju in v dobrem delu 15. stoletja, takšnega pravzaprav ne pozna.¹⁶ Že v Giottovem opusu načrtani tematski okviri poklona ostanejo slej ko prej vodilo pri poznejših italijanskih in od njih odvisnih upodobitvah — z obveznim poljubom detetove noge v daljnem posredništvu tudi v Mellwegu¹⁷ in Öttingu na Koroškem.¹⁸ Zdi se namreč, da je treba predvsem v mednarodni pozni gotiki iskati tisto rodovitno soglasje med posameznimi pripovednimi prvinami te teme in sodobnim družabnim razpoloženjem, ki je omogočilo vse očitnejšo okrepitev njenih profanih sestavin in jo pravzaprav preoblikovalo v predstavitev reprezentančnega opravila sodobnega

¹⁵ W. Frodl, *Gotische Wandmalerei*...

¹⁶ Številčno razmerje med upodobitvami pohoda in poklona sv. treh kraljev od začetkov italijanskega slikarstva do konca trečenta, ki ga je moč ugotoviti po van Marlejevem indeksu (VI, str. 32 in dalje), znaša približno 1 : 14 v prid slednjemu, pa tudi v teh nekaj primerih ima pohod le podrejeno vlogo v okviru širše zasnovanega cikla sv. treh kraljev.

¹⁷ Gl. op. 15.

¹⁸ Prim. R. Milesi, *Die Epiphanie mit Reiterzug in Ötting*, Carinthia I 142 (1952), str. 295—300. K zanimivemu ikonografskemu motivu te freske — Marija se ne nagiba h kraljem, marveč od njih proč k donatorju, klečečemu s patronom, sv. Jurijem, na drugi strani — lahko dodamo enak, v postavitvi zrcalen primer v opatiji Vezzolano (Piemont) (gl. van Marle IV, sl. 135 — tu namesto svetnika angel).

aristokratskega sveta. Vendar samostojni prizor pohoda sv. treh kraljev kljub temu še vedno ostaja posebnost, ki se je — tako se zdi — izraziteje razvila le v stenskem slikarstvu vzhodnega subalpskega sveta,¹⁹ seveda nedvomno s sodelovanjem italijanskih vzorcev trem kraljem sorodnih konjeniških tem. Severnoitalijansko slikarstvo je ob koncu 14. stoletja pač izoblikovalo scensko postavljeni in slovesno naglašeni tip poklona sv. treh kraljev z dodanim, po merah miniaturnim pohodom v ozadju; pobudo zanj je morda dal Bartolo Fredi s svojo veliko kompozicijo v sienski pinakoteki (zadnje desetletje 14. stoletja),²⁰ zadnji, reprezentativni pečat pa mu vtisnil Gentile da Fabriano v svoji slavni tabli v Uffizijih.²¹ V tej temi pa, seveda s pozno izjemo v Benozzu Gozzoliju, verjetno ni našlo dovolj močnih spodbud za prosto monumentalno formulacijo pohoda. Lahko zatrdimo, da vzdolžno razporejeni in arhitekturnemu okolju prilagojeni sprevod sv. treh kraljev vzhodnih alpskih in subalpskih podružnic pomeni svojevrstno likovno rešitev te teme, ki je sicer dobila v pozni gotiki tolikšno aktualnost.

Ta na prvi pogled presenetljiva misel, ki je zaradi pomanjkanja razpoložljivega gradiva za zdaj ni mogoče še izdatneje podpreti, se vsekakor logično navezuje na likovne dispozicije tega zemljepisnega pasu — za slovensko ozemlje ga je označil pokojni France Stele v svoji znameniti razpravi v Serta Kazarova²² — ki se je samostojneje izkazal ravno v tistih temah, ki so dopuščale frizne likovne rešitve (npr. mrtvaški ples). Po številu in kakovosti znanih in ohranjenih pohodov sv. treh kraljev moramo v prvi vrsti menovati Koroško: Gospa sveta (1435) ter St. Gandolf in Bistrica na Dravi iz beljaškega kroga, potem pa osrednjo Slovenijo. Tudi najznamenitejši »mednarodni« poznogotski primer teme sv. treh kraljev, omenjena slika Gentila da Fabriano v Uffizijih, ostaja kljub bogastvu »viteških« detajlov vendarle poklon.²³

Širša vsebinska zasnova te tematike se veže tudi z novimi, dodatnimi rešitvami v kompoziciji; te kažejo, da so določen odmev našle tudi v srednjeveški upodobitvi, čeravno le-ta spričo nepopolnosti ne more dati svo-

¹⁹ V G. Schillerjevi je pohod sv. treh kraljev le mimogrede omenjen, Herderjev leksikon (gl. op. 9), I, str. 549, navaja iz evropske umetnosti poleg koroških spomenikov le Gozzolijev pohod v Palazzo Medici-Riccardi. Dokaz o posebnem pomenu te teme v tem prostoru že v 14. stoletju med drugim pomenita tudi slovenska primera malofiguralnega konjeniškega pohoda na Selu v Prekmurju in v Sv. Miklavžu nad Čadramom (prim. F. Stele, *Slikarstvo*, str. 52). Še vzhodneje se jima pridružujeta med drugim Janez Aquila v Veleméru (1378? — *Monumenta artis slovenicae* I, sl. 50) ter slikar v Neunkirchnu v Spodnji Avstriji (ok. 1370, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XXIII, 1969, str. 165 in dalje).

²⁰ Gl. P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, str. 599.

²¹ Drugi primeri: freska Jacopa da Verona v Padovi (S. Michele, 1397, *van Marle IV*, str. 176), emilijanska tabla iz ok. 1400 v beneški Accademii (*van Marle VII*, str. 213) in lombardsko delo iz prve polovice 15. stoletja (prej v Museo Municipale, Milano, *van Marle VII*, str. 187).

²² *Geografski položaj gotskega slikarstva v Sloveniji*, *Ephemeridis Instituti Archaeologici Bulgarici XVI*, Sofija 1950.

²³ R. Milesi je v cit. članku primerjal Ötting z Gospo sveto in med drugim zapisal, da ima slednja v primerjavi s prvo vzorednico v Gentilu (primerjava Öttinga z Masiacciom v Berlinu je brezpredmetna). Ne moremo si kaj, da takšnega primerjanja spričo zgoraj nakazanega ne bi ocenili za zgrešeno.

jega izvirnega celostnega vtisa. Pohod sv. treh kraljev je v Srednji vasi še vedno predstavljen bolj ali manj brez nagnjenja k trodimenzionalni poglobitvi. Prostor je nakazan s travnatim podnožjem in kulisno nakazanimi skalami, med katerimi se gnete množica v pohodu sodelujočih oseb. Vendar je moč opaziti načela določene in svojevrstne umetnostne estetike, ki so v svojih okvirih uresničena razmeroma dosledno. Iz dvodimenzionalne zasnove upodobitve predimenzionirano izstopajo ploskve treh konj, ki s kraljevskimi jezdecimi vred segajo v vso višino poslikave. Polja nad konji in med postavami kraljev so izpolnjena z do pasu ali le z glavami vidnim spremstvom, med nogami njihovih konj so v manjšem merilu naslikani za to temo značilni lovski prizori, srečamo pa tu tudi del nižjega spremstva kraljev. Kompozicijsko razmerje med posameznimi prviniami te upodobitve, še jasnejše v postavitvi prihoda sv. treh kraljev v Jeruzalem, razodeva, da imamo opraviti z gradnjo v prostorskih planih, tj. z značilnim, v mednarodni pozni gotiki priljubljenim načinom, ki je že bil premagal trečentistično prostorsko statičnost, a seveda še ni bil zmožen nakazati renesančne perspektive.²⁴ Da bi slikar že samo po sebi težko pregledno množico kolikor toliko logično uredil po ploskvi, si je izbral določene prostorske plane, po katerih je razpostavil posamezne prvine upodobitve. Porazdeljeni so tako, da predstavljajo bližji ali bolj oddaljeni pas dogajanja. Najodličnejši plan je seveda namenjen kraljem. Med spremljevalce kraljevskih jezdecev pa je slikar vrnil plan skalovja, ki za glavo zadnjega konja in nad zadnjim delom prvega konja izstopa kot posebna skalnata kulisa. Njena naloga je, da loči spremstva posameznih kraljev enega od drugega, poleg tega pa daje vtis, da se vsaka njihova skupina pomika izza svojega skalovja v smeri proti planu treh kraljev, kjer se z drugimi združi v en sam sprevod. Figure tik ob skalovju so delno vidne, delno še skrite za njim, kar daje v celotnem kompozicijskem kontekstu določene likovne tvorbe, tako imenovane »prekrite forme«, značilne in obenem zgovorne za vse kompozicije v prostorskih planih.²⁵

Postopek takšne kompozicijske gradnje je seveda čisto racionalen in aditiven; ne upošteva, da bi moralo biti velikostno razmerje figur v posameznih planih logično spremenjeno. Zato so skalnate kulise premajhne in figure za njimi prevelike, da bi dale vtis prave poglobljenosti. Upodobitev torej ostaja še vedno dvodimenzionalna. Kot poseben prostorski plan je obravnavano osrednje. Njegovo velikostno razmerje pa je glede na celoto zelo majhno, kot da se tu figure gibljejo v svojem fantazijskem prostoru, brez povezave z osrednjim dogajanjem upodobitve. Sorazmerna majhnost nekaterih figur v likovnih delih srednjega veka seveda ni pojav, ki bi ga bilo moč povezati zgolj z gradnjo v prostorskih planih, zlasti če pomislimo na neštete donatorje, živeče in svetne osebe evropske srednjeveške umetnosti. Vendar je slikar v obravnavanem pohodu nedvomno tudi osrednje interpretiral kot del kompleksno urejene

²⁴ O tem sem govoril v svojem predavanju na Tretjih slovenskih kulturnih dnevih (Celovec, decembra 1971), z naslovom *K umetnostno-zgodovinski interpretaciji beljaškega slikarskega kroga v 15. stoletju*, ki prirejeno čaka na objavo v reviji *Im Schnittpunkt* (Celovec). Posebej pa je temu vprašanju posvečen članek z naslovom *O giottovski in negiottovski zasnovi krajine*, Sinteza.

²⁵ Nakazano v prispevkih v op. 24.

celote upodobitve, kajti kakor je v evropskem slikarstvu mednarodnega gotskega sloga najti primere gradnje v prostorskih planih z nelogičnim velikostnim razmerjem in spremljevalne pojave prekritih oblik, tako je mogoče pokazati tudi na uporabo inverznega velikostnega razmerja med osrednjim — glavnim — in sprednjim — spremljevalnim prostorskim planom: tudi ta kaže s stališča centralne perspektive nesprejemljive rešitve, v katerih je ospredje manjše od ozadja.²⁶

Kot je že bilo omenjeno, je prihod sv. treh kraljev v Jeruzalem spričo manj sodelujočih oseb preglednejši. Medtem ko je gradnja v prostorskih planih pri pohodu vendarle manj jasna in jo je mogoče ugotoviti šele z nadrobnim pregledom njenih posameznih prvin, je ta kompozicijski postopek v prvem prizoru cikla prikazan z vso mogočo nazornostjo. Polovica prvega konja je izginila za veliko premajhnim jeruzalemskim obzidjem, s katerim pa sta glasnik spredaj ter mlin in potok v pravem velikostnem razmerju. Slikar se tudi tu ni mogel izogniti učinku prekrite forme in je — brez globljega vzroka — postavil v ospredje pred konje skalno kuliso, ki deluje kot del terenske rampe in določa sorazmerno poglobljenost osrednjega plana. Navedena načela kompozicijske gradnje pa so v Srednji vasi vendarle bolj ali manj omejena na spodnji pas in se v pasijonu kažejo le tu in tam. Primer prekrite forme je mogoče zaslediti pri Oljski gori (Judež z vojaki za skalno in grmom v levem ozadju) pa pri Vstajenju (skala, na kateri leži levi vojak, se spredaj dviga in ga deloma zakriva). Verjetno tudi neohranjeni prizori ne bi bistveno obogatili takšnih in podobnih primerov. Slikar se je pri postavitvah pasijonskega cikla očitno čutil bolj vezanega na tradicionalno snov, lahko pa tudi, da je bilo v tradicionalni snovi težje poiskati možnosti za uveljavljanje takšnih novih kompozicijskih prijemov.

Pobud, ki so botrovale vsebinskemu in kompozicijskemu izoblikovanju srednjeveškega pohoda in poklona sv. treh kraljev, ni težko poiskati. To je Koroška, natančneje — beljaški krog. Dosedanje ocene, ki so freske v Srednji vasi pri Šenčurju postavile v krog beljaških vplivov druge četrtine 15. stoletja — četudi le-te kažejo občutne razlike v stilu, o čemer bo tu še treba spregovoriti — so slej ko prej upravičene, ne glede na resnico, da utegne biti ta odvisnost različno močna. Med ohranjenima trikraljevskima cikloma iz beljaške delavnice mojstra Friderika, v Marijini cerkvi v Bistri na Dravi in v St. Gandolfu nad Glino,²⁷ je slednji vsekakor boljše delo, oba pa je mogoče postaviti v trideseta ali v prvo polovico štiridesetih let 15. stoletja. Takšno datacijo so sprejeli že vsi dosedanja raziskovalci koroškega srednjeveškega slikarstva²⁸ in jo je mogoče sprejeti ne toliko v primerjavi s splošnim razvojem koroškega stenskega slikarstva v tem času, kolikor po stilonrazvojnem položaju teh del v zaporedju beljaških slikarskih spomenikov. Nastali sta lahko po prvih primerih beljaškega slikarstva (Spodnje Borovlje pri Ledenici, Maria Pfarr v Lungauu, Ernestova kapela millstatske samostanske cerkve, vse okoli 1420—1430, zadnje datirano 1428) ter pred poslikavo cerkve v Deutschgriffnu (iz časa kmalu po 1450), ki je izhodišče za Tomaža Beljaškega ozi-

²⁶ Primeri prav tam.

²⁷ Gl. W. Frodl, *nav. delo*.

²⁸ W. Frodl, prav tam.

roma mlajšo beljaško delavnico. Od omenjenih dveh primerov sv. treh kraljev pride v poštev zlasti in predvsem St. Gandolf,²⁹ ker razodeva polno razviti vzdolžni tip pohoda, v kompozicijski gradnji pa dokajšnjo uporabo prostorskih planov z izstopajočimi efekti prekritih oblik. Vsekakor je mogoče domnevati, da je beljaška delavnica morala izoblikovati temo sv. treh kraljev že pred St. Gandolfom oziroma Bistrico na Dravi — prostorski plani se namreč kažejo že na freskah v Maria Pfarr in v Ernestovi kapeli, zato moramo imeti v mislih, da gre pri St. Gandolfu za uporabo že prej uveljavljenih oblik.³⁰ Na drugi strani pa vsekakor mikavnejša, naprednejša predstavitev te teme v Gospe sveti (datirana 1435), pa naj je že bila pozneje preslikana, že nakazuje prepričljivejšo prostorsko poglobljenost, krajinsko ozadje je bolj razgibano in ni več uklenjeno v toge prostorske plane; to nas še bolj upravičuje misliti, da so morali obstajati zgodnejši, zdaj seveda neohranjeni oziroma neznani beljaški primeri pohoda in poklona, ki so morali predstavljati že veljaven vzorec za oba znana beljaška primera pa seveda tudi za Srednjo vas.

Na takšno misel nas pripelje tudi stilna analiza Srednje vasi. Kajti, čeravno se vidi, da v St. Gandolfu uresničeni beljaški tip pohoda sv. treh kraljev odmeva v uresničitvi tega prizora v Srednji vasi, se le-ta po stilu vendarle loči od svoje beljaške vzporednice. Še močneje je stiliziran, več je nagnetene figuralike, pa manj prostorskega ozračja, ki daje St. Gandolfu v primerjavi s Srednjo vasjo kljub vsemu nekaj trodimenzionalne poglobljenosti. Še več: za beljaško šolo tako značilno barvno toniranje, ki daje figuram v St. Gandolfu mehko in zaokroženo plastičnost, se je tu umaknilo ploskoviti risarski dekorativnosti, za katero se zdi, da je skorajda poglavitni namen slikarskega opravila. — Vendar ne gre prezreti, da srednjevaški pohod sv. treh kraljev prinaša nekatere tipološke novosti, ki jih sanktgandolfski nima; te je mogoče združiti v eno samo geslo: poudarjanje družabnega oziroma akcijskega momenta upodobitve. To kaže ne le resnica, da se ga udeležuje večja množica ljudi v pisanih in modnih oblačilih, s trobentači, z vojaki in s plemiškim spremstvom, medtem ko v St. Gandolfu ostajajo spremljevalci v tesnih in omejenih skupinah za

²⁹ V Bistrici na Dravi je pohod sv. treh kraljev zasnovan nekoliko drugače: trije kralji se vsak s svojim spremstvom iz treh smeri, med seboj ločenih s s hribovjem, približujejo drug drugemu, pri čemer se dva že rokujeta. Prizor torej predstavlja ne toliko njihov pohod, temveč bolj njihovo srečanje pred skupnim nadaljevanjem poti v Jeruzalem. Resnici na ljubo moramo poudariti, da motiv srečanja sv. treh kraljev, literarno podan v apokrifnih evangelijskih, delno odmeva tudi v St. Gandolfu, v Srednji vasi in naposled na Mačah, in sicer v med seboj ločenih skupinah spremljevalcev v ozadju, medtem ko so njihovi kraljevski vodje že skupaj v ospredju. Morda bi raziskava pomenske zasnove omenjenih in še drugih sorodnih primerov pohoda sv. treh kraljev pokazala, da je bila ravno pritegnitev njihovega srečanja k pohodu, torej upodobitev določenega prostorsko in figuralno razgibanega trenutka, odločilna za presnovo te tradicionalne teme. — Iz beljaškega kroga so znani še eni sv. trije kralji, in sicer na Sv. Duhu nad Beljakom (*Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXIII, 1969, str. 133*), vendar žal ohranjeni le fragmentarno. Mogoče je sklepati, da so pomenili tip St. Gandolfa.

³⁰ Le rahlo starejši primer pohoda sv. treh kraljev v Zweinitzu (Frodl, *nav. delo*), v izrazito »mehkem« slogu in datiran 1421, takšne gradnje še ne kaže. Po tipu je malofiguralen (kralji so brez spremstva) ter kljub bogatemu in mikavnemu krajinskemu ozadju še temelji v 14. stoletju.

skalami v ozadju, marveč tudi, da je le-ta v potrebni meri razgibana z odgovarjajočimi si notranjimi silnicami. Zasuki glav in različno usmerjeni gibi rok razodevajo od ozadja v ospredje stopnjujočo se živahnost, ki sicer ostaja v mejah viteške uglajenosti, a omogoča močnejši družabnostni stik v sprevodu sodelujočih oseb. Najbolj poučno se to kaže v skupini okrog prvega kralja; povezuje jo konverzijski lok od starca z maršalsko palico za skalo prek do pasu vidnega mladeniča z iztegnjeno desnico do nazaj zasukanega kralja in njegovega spremljevalca na gledalčevi desni strani; njun pogled je namenjen srednjemu kralju, ki strumno obrnjen v smer pohoda daje sprevodu potrebni zagon.

Srednjevaški pohod v likovnem smislu obvladuje elegantna in razmeroma suverena risba, katere linije se gostijo v smeri od velikih ploskev konj proti izokefaličnemu ozadju, ki se konča z nagnetenimi segmenti vojaških pokrival. Zajema jih nemirno ritmično valovanje, ki se napenja ob zasukih glav in sprošča ob kretnjah teles. V risbi je slikar našel polno likovno nadomestilo za pomanjkanje plastičnosti, ki je v takšni mnogofiguralni zasnovi upodobitve pravzaprav niti ne bi mogel polnovredno uveljaviti. V tem je pa tudi najpomembnejša razlika med sanktgandolfskim in srednjevaškim pohodom. — Svojevrstno, a v skladu s takšnim ritmičnim pojmovanjem svojega dela si je mojster v Srednji vasi zamislil poklon: intimno razpoložen in umirjen, omejen le na kralje in Marijo z detetom. Vsekakor nenavadna rešitev ob misli, da poklon sv. treh kraljev pomeni navadno reprezentančni višek cikla, kakršnemu se niti slikar v St. Gandolfu niti za njim Janez Ljubljanski v komaj vidnem fragmentu na Muljavi nista mogla upreti. Za izbrano aristokratsko skupino, ki se je kljub tako burnemu in slovesnemu pohodu sama prišla priklonit božjemu detetu, se je odprl pogled v krajino s pastirjem, zvezdo in oddaljenim Betlehemom v ozadju ter prizor napolnil z liričnim vzdušjem. Napetostni lok upodobitve, ki ga je zastavil prihod sv. treh kraljev v Jeruzalem in napel njihov pohod, je tu dobil svojo logično rešitev in umiritev. Le žal, da ga zaradi nepopolnosti freske ne moremo v celoti doživeti.

Kot je že bilo omenjeno, je mnogofiguralni pohod sv. treh kraljev v Srednji vasi z novim družabnostnim ritmom figur, na katerega je opozorila že Ksenija Rozmanova³¹ in ki si ga je že težko misliti brez odločilnih mediteranskih spodbud, izhodišče za nadaljnje upodobitve te teme na Slovenskem v teku 15. stoletja. Za dokončno ugotovitev so sicer potrebne še natančnejše raziskave, vendar je že zdaj mogoče reči, da vsebinsko-formalne prvine srednjevaškega pohoda ostajajo veljavne pri vseh znanih in dovolj ohranjenih slovenskih realizacijah te teme do konca stoletja in še čez. To je zlasti vzdolžna zasnova pohoda s tremi prostorskimi

³¹ K profilu poznogotskega stenskega slikarstva, ZUZ VII (1965), str. 236. Tu je treba opozoriti — vendarle — na neki, Srednji vasi soroden koroški primer dinamičnega mnogofiguralnega pohoda sv. treh kraljev iz prve polovice 15. stoletja: fragment v cerkvi sv. Jakoba v Suhi (Neuhaus) pri Velikovcu (*Osterreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XXIII. 1969, str. 138 in dalje). Primer ni beljaški in značilno je, da tudi njegov poročevalec E. Bacher (prav tam) ugotavlja, da po živahnosti postavitve in tekočnosti risbe sega prek doslej znanih koroških primerov te vrste. Vendar povezave s Srednjo vasjo spričo nakazanih obraznih tipov, krepkejše plastičnosti in bolj doživetega prostora ne kaže.

plani, katerih glavni zajema jezdece, sprednji pomanjšane pripovedne prizore, postavljene na krajinska tla, in zadnji krajinsko ozadje. Potem je treba opozoriti na družabnostni ritem kot nenehno navzočo koherentno moč upodobitve. Srednja vas pomeni s tem vsekakor prvo stopnjo v vsebinskem razvoju te teme, ki je svoj umetnostni višek dobila na Mačah. Poznejše upodobitve, zlasti v istrskem krogu in pri tako imenovanih »hrvaških mojstrih«, ki segajo prek praga 16. stoletja, sicer bogatijo posamezne pripovedne nadrobnosti in se nagibajo k poljudnemu fabuliranju, a v zasnovi teme ne prinašajo pravzaprav ničesar novega. Celo prekrite forme, mikavne modne likovne konstrukcije, ki jih maška upodobitev še polno uveljavlja, se v teh primerih izgube, ne da bi dobile kako prepričljivejšo prostorsko nadomestilo, okrepi pa se všečna, a vsekakor nekonstruktivna dekorativnost. Menda ni pre nagljeno, če zapišemo, da ima zasluge za formalno in vsebinsko prenovitev teme sv. treh kraljev na Slovenskem šele mojster pri Sv. Primožu nad Kamnikom (1504).

Primerjava cikla sv. treh kraljev v Srednji vasi z onim v St. Gandolfu je poleg skupnih postavk razodela tudi tiste prvine, ki srednjeveškega mojstra ločujejo od beljaške šole prve polovice 15. stoletja; le-te so dokaj opazne tudi v pasijonskih prizorih Srednje vasi. Zato se nazadnje lahko vprašamo, kaj določa umetnostno podobo tega spomenika in kakšno je njeno razmerje do beljaškega slikarstva tega časa.

O delavniški povezanosti ne moremo govoriti, zlasti, če se ozremo na Janeza Ljubljanskega; ta zgovorno priča, do kakšnih meja se lahko pri slikarju razodeva navezanost na določeno delavnico. Vendar je z nekaj dobre volje mogoče npr. v podolgovatih obrazih Srednje vasi (posebej v Kristusovem) videti odmev Friderikovih suhljatih obrazov, ki se kot galerija ponove v Marijini smrti Janeza Ljubljanskega na Muljavi. Marija s Križevega pota spominja z oglavnico in sklenjenimi rokami na matere pri pokolu nedolžnih otrok v St. Gandolfu, medtem ko ima okroglo zarisani Marijin obraz s poklona sv. treh kraljev sorodstvo v Marijinem obrazu iz istega prizora na Sv. Duhu nad Beljakom ali konec koncev tudi pri poklonu v Bistrici na Dravi; podobna povezava morda določa tudi polprofil mladega kralja iz Srednje vasi z onim na Sv. Duhu, čeravno je ta sicer zelo fragmentarno ohranjeni spomenik beljaške šole druge četrtine stoletja³² izredne slikarsko tehnične kakovosti in po našem mnenju presega tudi St. Gandolf. V takšnem okviru bi dalje lahko govorili tudi o dekorativnem gradivu v Srednji vasi, zlasti o borduri v obliki školjčno obrobjenega ornamenta, ki predstavlja stilizacijo oblakov (»Wolkenband« — v Srednji vasi vodoravna bordura zgoraj nad pasijonom in med njim ter trikraljevskim ciklom). Ta v 14. stoletju v Evropi splošno razširjeni ornament, bodisi v prvotni vlogi oblačnega pasu, npr. pod Bogom očetom ali pod angeli, ali v zgolj dekorativni vlogi, je v obdobju mednarodnega gotskega sloga postal posebej priljubljen in ni zavreči misli, da ga je osrednji Sloveniji posredovalo ravno beljaško slikarstvo.³³ Takšna misel dobi težo

³² Gl. op. 29; slika mladega kralja na konju prav tam.

³³ Kaže se okoli Boga očeta v Maria Pfarr pa v isti vlogi pri Abloven in Kajnovem darovanju na notranji slavoločni steni v Spodnjih Borovljah, pozneje še pod angelskimi kori na simboličnem križanju v Vratih, pri nas pa pri Janezovi šoli v Mengšu (bordura nad desnim poljem severne stene presbiterija).

zlasti z resnico, da se oblačna stilizacija v tem času kaže tudi pri Mojstru aposteljskih martirijev.³⁴ Drug takšen dekoracijski pripomoček so mrežasta tla z vijugastimi črtami, morda popreprosten odvod marmornate inkrustacije ali tlakovanih tal (v Srednji vasi pri Križevem potu),³⁵ v svoji prvotni vlogi tudi pri Mojstru apostolskih martirijev³⁶ in Janez Ljubljanskem,³⁷ znana pa je tudi njegova čisto dekorativna uporaba.³⁸ Drugih, še posebej beljaških ornamentov, zlasti romboidne bordure in bordure s križastim patronom, ki veljata za razpoznavno znamenje beljaške delavnice, pa v Srednji vasi in pri žirovniškem mojstru ni najti — tu ni najti niti v beljaškem krogu pogoste presličaste poslikave arhitekturnih elementov (reber).

Kakor se zasluga beljaškega slikarstva prve polovice 15. stoletja za osrednjeslovensko slikarstvo tega časa kaže v tem, da je prek Srednje vasi vplivalo na monumentaliziranje teme sv. treh kraljev, tako nas na drugi strani preseneti, da so njegova umetnostna izhodišča v Srednji vasi našla tako šibak odmev. V tem je namreč bistvo vseh razlik med Srednjo vasio in ustreznimi beljaškimi primeri. Lahko povzemamo takorekoč vrojene lastnosti starejše beljaške šole eno za drugo³⁹ in ugotavljamo, kako se v Srednji vasi niso uresničile, oziroma so se preoblikovale. Starejša beljaška dela obvladuje kontinuirani način pripovedovanja. To ne velja le za temo sv. treh kraljev, temveč povsod, kjer je slikovna ploskev zahtevala ali samo dovoljevala nepretrgan in hkrati tudi zgoščen splet prizorov istega cikla; tudi v pasijonu v St. Gandolfu in v Bistrici na Dravi oziroma že prej v treh pasijonskih podobah v Millstattu. Srednjevaski pasijon pa je podan v samostojnih in z borduro ločenih prizorih. Beljaški pasijoni se odvijajo pred nedoločnim krajinskim ozadjem (Millstatt), ali so prostorsko celo nevtralni (St. Gandolf), medtem ko pa si je mojster v Srednji vasi v tistih prizorih, ki se že po tradiciji dogajajo v notranjščini, pomaga s simboličnimi arhitekturnimi kulisami (Pred Pilatom, Bičanje, Križanje). Odsotnost simbolično-funkcionalne uporabe arhitekture je v starejši beljaški delavnici ena njenih najbolj opaznih stilnih potez. Mehko plastično modeliranje starejše beljaške delavnice, ki so ga slikarji dosegali z barvnim toniranjem, nadomesti v Srednji vasi ploskovita in dokaj shematična risba, ki z močnimi obrisi spominja na zgodnje srednjeevropske lesoreze; v tem ji je blizu shematično ploskovito, vendar tudi z lepotnim poudarkom zasnovan sv. Jurij na Selu nad Žirovnico. Vendar risba v Srednji vasi ponekod sega v minuciozne nadrobnosti (lasje, oči, gube na obrazu in na oblačilih), v čemer ji tesno sledi žirovniški mojster aposteljskih martirijev.

³⁴ Bordura zunanje slavoločne stene v Žirovnici. Med poznejšimi slovenskimi primeri tega simbolično-funkcionalnega okrasa naj omenim zadnjo sodbo v Kališču nad Kamnikom (ok. 1520), ki ima pendant v St. Lorenzenu v zgornji Ziljski dolini (Frodl, *nav. delo*, str. 127).

³⁵ Tla pri Obrezovanju v Bistrici na Dravi.

³⁶ Janezovo mučeništvo v Žirovnici, Tomaževo mučeništvo v Ratečah.

³⁷ Levi svetnici na zunanji slavoločni steni na Visokem, drugo aposteljsko polje muljavškega presbiterija, pri vseh apostolih na Kamnem vrhu ter tla pod Kristusom na Sveti nedelji v Crngrobu.

³⁸ Rebra žirovniškega presbiterija.

³⁹ Gl. W. Frodl, *nav. delo*. Prim. tudi moj prispevek *K umetnostnozgodovinski interpretaciji...* (op. 24 zgoraj).

Ta delavniška posebnost srednjeveškega in žirovniškega mojstra — ne da bi si sicer bila v kaki tesni sorodnosti — pomeni v znanem slovenskem slikarskem gradivu 15. stoletja več kot opazno posebnost in ju že sama po sebi postavlja v posebno, morda v regionalno gorenjsko zaznamovano skupino. Združuje ju tudi ista, ob srednjeveški upodobitvi Jeruzalema omenjena kuriozitetata, primorsko kritje streh z opečnimi korci (v Žirovnici pri mediteransko zaznamovani pokopališki cerkvi v Zadnji sodbi).

Marsikatero razliko v umetnostnih izhodiščih Srednje vasi v primerjavi s starejšimi beljaškimi deli bi bilo mogoče pripisati posebnim mediteranskim spodbudam, ki deloma odmevajo, kot smo videli, tudi v posameznih ikonografskih rešitvah v Srednji vasi, najmočneje pač v pomembnem vsebinskem preoblikovanju pohoda sv. treh kraljev. Ni prenapeta misel, da je slovenska umetnost v tem spomeniku spet našla eno izmed že pregovornih uravnoteženih rešitev oziroma sintez pobud s severa in z zahoda, ki so že tako značilne za naš umetnostni prostor.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Aufsatz spricht über die teilweise erhaltenen Fresken in der Kirche der hl. Radegunda in Srednja vas pri Šenčurju (bei Kranj). Bisherige Autoren setzen sie in die Nähe der Kärntner (Villacher) Malerei und datierten sie in das zweite Viertel des 15. Jahrhunderts.

Die Fresken blieben an der nördlichen, ursprünglich glatten und einheitlichen Schiffswand des Kircheninneren in zwei Friesen erhalten, von denen der obere die Christuspassion, der untere den Zug und die Anbetung der hl. drei Könige darstellt. Im Barock wurde die Kirche gewölbt, der Sängerkor an der westlichen Seite angebaut und ein Fenster in der Nordwand aufgebrochen, von alledem wurde auch die Ausmalung betroffen. Von den Passions Szenen sind fünf völlig erhalten: der Ölberg, der Judaskuß, Christus vor Pilatus, Höllenfahrt Christi und die Auferstehung, die übrigen sind teilweise erhalten (die Geißelung, die Dornenkrönung, die Kreuztragung, die Kreuzabnahme) oder ganz vernichtet. Der Zyklus der hl. drei Könige, für den der ganze untere Wandfries bestimmt war, stellt drei fortlaufend in einander übergehende Szenen dar: die Ankunft der hl. drei Könige in Jerusalem, ihr Zug und die Anbetung, wobei der Zug den größten Teil der Fläche in Anspruch nimmt.

Der Passionszyklus ist mit sparsamen Linien dargestellt, mit bescheidener Andeutung der Umgebung und nur den notwendigsten Personen, die die Evangelien vorschreiben. Die Aufstellung der Szene entspricht den traditionellen ikonografischen Vorstellungen, wobei aber trotzdem auf das Geißelungsmotiv hingewiesen werden muß, in dem Christus mit dem Bauch an die Säule gebunden ist. Dieses Motiv byzantinischer Herkunft ist vor allem aus der sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts bekannt, geriet jedoch in Einzelfällen auch in den internationalen gotischen Stil. Unter den ikonografischen Motiven vom Zyklus der hl. drei Könige fällt die in italienischem Geist aufgebaute Anbetungsszene auf: Maria und das Gotteskind thronen unter der gemauerten, baldachinähnlichen Architektur und der alte König küßt knieend den Fuß des Kindes, Auch sonst erhalten die hl. drei Könige die traditionellen, in Italien ausgeprägten ikonografischen Formalitäten: die Könige sind nach dem Alter charakterisiert, der jüngste bleibt weißhäutig, das Pferd des mittleren ist ein Fuchs, während der alte und der junge Schimmel reiten.

Der zentrale Teil des Aufsatzes ist der inhaltlich-formellen Gestaltung des Themas der hl. drei Könige in Srednja vas gewidmet und dessen Rolle in der Kunst der slowenischen Wandmalerei jener Zeit. Bereits im 14. Jahrhundert tauchte in der Wandmalerei des kunstgeografischen Ostalpenraums, und so auch

in Slowenien, der konzipierte Reitertypus vom Zug der hl. drei Könige auf, in der Regel an der nördlichen Schiffsseite im Kircheninneren, der im italienischen Trecento nicht bekannt war. Im Vergleich mit älteren Beispielen dieser Art zeigt der Zug der hl. drei Könige in Srednja vas ein breiteres geworden (Soldaten, Trompeter, Geleit durch Edelteute) auch narrative Szenen (Tiere, Jäger, malerisch niedere Begleitung) wurden reicher. Diese Zugdarstellung zeigt in der Komposition eine Anwendung von Raumplänen, die durch einzelne »versteckte« Formen angedeutet werden (die hinter Felsen hervor kommenden Soldaten): der hauptsächliche Raumplan ist für die königlichen Reiter bestimmt, die mit den Pferden die ganze Höhe der Bemalung einnehmen, Teil der bemalten Fläche ein, die Zahl der dargestellten Personen ist größer Inhalts- und Kompositionskonzept. Er nimmt einen verhältnismäßig großen zeigt aber verkleinerte Jagdszenen; der Bau in Raumplänen ist im Zug der hl. drei Könige in Srednja vas im allgemeinen stark stilisiert und kaum kenntlich, kommt jedoch in der ersten Szene dieses Zyklus, in der Ankunft der hl. drei Könige in Jerusalem, anschaulich zum Vorschein; hier überrascht das unrealistische Verhältnis zwischen Pferden (hinterer Raumplan) und Stadtmauer (vorderer Raumplan). Ganz im Vordergrund ist aber eine große Felskulisse, die die Pferde z. T. versteckt und als Teil der sogenannten Terrainrampe wirkt, die in der französischen Miniaturmalerei um 1400 und bei Meister Francke beliebt war.

Die dekorativ reiche Darstellung des Reiterzuges der hl. drei Könige, der kompositorische Aufbau in Raumplänen mit dem unrealistischen Größenverhältnis der dargestellten Figuren und den versteckten Formen, all das sind Elemente, durch die die behandelten Gemälde mit dem internationalen gotischen Stil verknüpft sind, wobei die Vermittlung hierfür in der älteren Villacher Werkstatt zu suchen ist, die durch die Werke Meister Friedrichs von Villach und seiner Gehilfen (um 1420—1450) repräsentiert wird. Als Vergleich kommt vor allem der Zug der hl. drei Könige in St. Gandolf an der Glan in Betracht, der eine noch klarere und vollere Anwendung der Raumpläne und versteckten Formen enthüllt. Man muß aber bedenken, daß der erwähnte Zug (um 1440) eine Realisierung des im Villacher Kreis bereits festgelegten Typus dieses Themas bedeutet, der mit irgendeinem unbekanntem früheren Beispiel auch Srednja vas unmittelbar beeinflussen mußte. Stilistisch unterscheidet sich der Zug in Srednja vas von dem in St. Gandolf. Es gibt mehr Figuralik und noch weniger dreidimensionale Vertiefung. Es gibt auch weniger Plastizität, dafür liegt aber mehr Betonung auf der Zeichnung. Die Figuren sind von lebhaftem Rhythmus beherrscht, der durch Kopfwendung gespannt, durch Armhaltungen gelöst wird, darin zeigt sich ein neues, mediterran bedingtes Aktionsmoment der Darstellung, das dem Zug der hl. drei Könige in St. Gandolf trotz höherer künstlerischer Qualitäten fehlt.

Srednja vas stellt damit die erste Stufe in der Entwicklung dieses Themas in Slowenien dar, das in Mače über Preddvor seinen Höhepunkt (1467) erreicht hat. Die inhaltlichen und kompositorischen Dispositionen von Srednja vas blieben in Slowenien in einzelnen Fällen bis Ende des 15. und sogar bis in den Beginn des 16. Jahrhunderts hinein erhalten.

Übersetzung von D. und N. Grah

PALAČA IN PATRICIJSKA HIŠA V KOPRU OD ROMANIKE DO BAROKA

MATIJA MURKO, LJUBLJANA

UVOD

Koper spada skupaj z drugimi mesti Slovenskega primorja v območje, ki ga Stelè imenuje »prvi pas«,¹ katerega posebnost je prevladovanje neposrednega vpliva italijanske kulture in umetnosti. Dodamo lahko še, da je v primorskih mestih, zlasti pri bogatejših arhitekturah, tudi skorajda edini. Po eni strani je tako zaradi večstoletne beneške nadvlade, po drugi pa zato, ker je večino meščanstva teh mest do nedavnega sestavljalo italijansko govoreče prebivalstvo, kar dolgo časa velja tudi za neposredno kmečko zaledje. Prav zato so bili edini raziskovalci in razlagalci umetnostnozgodovinskih spomenikov neposrednega obalnega pasu Slovenskega primorja lep čas italijanski pisci in tudi prvo obsežnejše delo o Slovenskem primorju, Stelètova *Umetnost v Primorju*, se obmorskih mest največkrat dotika le mimogrede. Medtem ko prvi večinoma popolnoma zanikujejo pomen in vpliv širšega slovanskega zaledja na romansko čutečo umetnost v Primorju,² Stelè dokazuje močno samobitnost predvsem za umetnost drugega pasu, ki je sicer vplivana tako z juga kakor s severa, vendar ustvarja izvirne oblike. Sicer pa nam je slovenska primorska mesta neposredneje približal šele Bernik z razpravo *Organizem slovenskih obmorskih mest Koper, Izola, Piran*, ki se kljub izrazito celovitemu obravnavanju predvsem urbanističnih vprašanj dostikrat nadrobno posveti tudi posameznim arhitekturnim spomenikom, zlasti tam, kjer s svojimi lastnostmi izraziteje obvladujejo svoje urbano okolje.

NEKAJ BESED O ZGODOVINSKEM RAZVOJU KOPRA³

Rimski Capris na približno današnjem prostoru z arheološkimi izkopavanji zazdaj še ni dokumentiran. Sklepamo, da je naselje obsegalo vrhnji del otoka, ki je bil za naselitev najprimernejši in je bil tudi utrjen

¹ F. Stelè, *Umetnost v Primorju*, str. 17.

² Prav tam, str. 10, 11.

³ Glej: F. Kos, *Gradivo za zgodovino Slovencev v srednjem veku in M. Kos, Zgodovina od naselitve Slovencev do petnajstega stoletja; za novejšo dobo — Slovensko Primorje in Istra.*

z obzidjem. Gre za prostor sedanjega Titovega trga in Trga revolucije, vendar naj bi se naselje leta 555 razširilo do približno srede današnje Cankarjeve ceste. Zaledje je naseljevalo romansko prebivalstvo, ki se je začelo ob plimi preseljevanja narodov čedalje bolj umikati na težko dostopen (lahko branljiv) otok. Tedaj so ta območja pripadala Vzhodnemu rimskemu cesarstvu in Koper se je imenoval Justinopolis. Bizantinsko gospodarstvo je trajalo vse do leta 788; tedaj je Karel Veliki Istro dobil pod frankovsko oblast in tudi tu so se začele razvijati fevdalne oblike gospodarstva. Vendar so razmeroma samostojna primorska mesta ljubosumno varovala svoj, delno iz antike ohranjeni način političnega in gospodarskega življenja in jim ne gre v račun zlasti organizirana kolonizacija Slovanov na še pusta območja; frankovska oblast jih je naseljevala, da bi krepila gospodarsko moč. Obdobje prevladujočega fevdalnega reda je trajalo vse do premoči beneškega vpliva v istrskih mestih in do uveljavitve habsburške oblasti v notranjščini polotoka.

Leta 1077 preide Koper skupaj z ostalo Istro in Kranjsko pod svetno oblast oglejskih patriarhov. Ob tem si znajo mesta in kasteli ob obali in v notranjosti še naprej obdržati svojo notranjo samoupravo in ohranijo veliko konservativnost glede starih pravnih in jezikovnih izročil od rimske prek bizantinske dobe tja v srednji vek.

Povečini romansko prebivalstvo sili izpod oblasti oglejskih patriarhov (ti so bili večinoma nemškega rodu) in mesta navezujejo stike z gospodarsko močnejšimi Benetkami, ki čedalje bolj pritiskajo na Oglej. Mesta v zahodni Istri pridejo že ob koncu 13. stoletja pod beneško oblast (Koper leta 1278) in do leta 1420 mora Oglej Benetkam odstopiti na račun neplačanih dolgov že vso svojo posest v Istri in Furlaniji.

Vendar Koprčani tudi z beneško oblastjo niso zadovoljni; to izpričuje zlasti upor leta 1348, ko se beneški uradniki zatečejo v nezavzetni Levji grad. Le-ta so Benetke začele zidati že takoj po priključitvi Kopra, da bi z njega lahko branili mesto in ga hkrati zanesljivo nadzorovali. Težke trenutke preživi Koper tudi leta 1380, ko ga plenijo in rušijo Genovežani. Mir ne traja dolgo in leta 1413 ropajo po Kopru čete oglejskega patriarha Ludvika in kralja Sigismunda. Prebivalci so bili v nevarnosti zlasti leta 1417, ko so Turki prek Krasa pridrveli vse do mesta pa do Trsta in Soče. Vendar je otok kljub pomanjkljivemu obzidju zdržal tudi ta naskok. Nato je do konca 18. stoletja vladalo razmeroma mirno obdobje, ki pa so ga trgale pogoste epidemije kuge. Leta 1797 je Koper pripadel Avstriji in kmalu spet spremenil gospodarja — zasedli so ga Francozi. Vendar ta najnovejša zgodovina sega že prek obdobja, ki ga obravnavamo.

Stavbarska dejavnost v Kopru od romanike do baroka skoraj sovпада z nadvlado Beneške republike, njenim gospodarskim vrhuncem in propadom, kar vse bolj ali manj vpliva tudi na gospodarski in politični pomen Kopra in ne nazadnje tudi na njegov kulturni in umetniški razvoj.

Verjetno najstarejši ohranjeni stavbni spomenik Kopra je rotunda sv. Elije (Zadnikar jo uvršča v karolinško dobo⁴), medtem ko so med posvetnimi stavbami vse dokaj mlajše. Med najpomembnejše sodijo hiša Percauz v Valvasorjevi ulici, patriarhov stolp v Trubarjevi ter hiša št. 9 na Ribiškem trgu.

Skorajda v celoti ohranjena, z značilnimi stavbnimi elementi najbogatije opremljena in zato tudi za oko najbolj privlačna je prav gotovo hiša Percauz, iz enakomernih kamnitih kvadrov sezidana enonadstropnica na vogalu Valvasorjeve in Solinske ulice, ki jo na obeh odprtih fasadah krasita po dve, na kamnit venec naslonjeni bifori. Posebno sta poudarjeni tisti na severni fasadi, ki ju zgoraj varujeta kamniti dvokapni strešici, nad katerima se pod streho odpira še pravokotno okence s polico. Za podobne strešice na vzhodni strani najbrž ni bilo potrebe, ker okna že dovolj varuje razmeroma močan strešni napušč. Vsako biforo še posebej razživita po dva osrednja stebrička; ta dva sta najopaznejši dekorativni element, lasten romanski arhitekturi, ki učinkovito razveljavi sicer enolično stavbno gmoto. Zanimivo je, da loki niso vsi enaki — nekateri so romansko zaokroženi, drugi nakazujejo šilast sklep, tretji pa so že popolnoma gotško pojmovani. Zato lahko sklepamo, da je bila stavba večkrat predelana, ali pa, da se je njena zidava v prelomnem obdobju med romanko in gotiko predolgo zavlekla in tako kaže lastnosti obeh dob in samega prehoda. V tem primeru bi njen nastanek morda kazalo datirati okoli konca 13. in morda še v začetek 14. stoletja.

Starejši bo verjetno patriarhov stolp z romansko odprtino na severni strani; je sicer enako dobro zidan kot hiša Percauz, vendar veliko manj razgiban in z manj odprtini, kar daje precejšno težo domnevi, da gre za sestavni del najstarejšega koprškega obzidja.

Stavba na Ribniškem trgu (št. 9) sicer kaže dve zgodnjegotški bifori, v sredi podprti z romansko občutenim stebričkom, vendar je levo od njiju opaziti dva polokrogla loka, ki bi utegnili predstavljati ostanke zazidanih romanskih okenskih odprtin. Pomislek zbuja kvečjemu njuna nenavadna velikost v primeri z biforama, vendar lahko zaradi lokacije ob enem izmed koprskih pristanišč sklepamo na to, da je prvotno šlo za pomembnejšo javno stavbo, ki bi tak način zidave upravičevala.

Sicer pa je še pri vrsti koprskih hiš mogoče odkriti romanske prvine, saj gre tudi pri dosti stilno poznejših arhitekturah za predelavo romanskih stavb, na primer pri pretorski palači, ki je bila v svoji prvotni obliki dveh stavb — potestas Iustinopolis in potestas Marhionis — z loggio med njima, postavljena najkasneje okoli sredine 13. stoletja,⁵ bila kasneje neštetokrat predelovana in je začela svoj sedanji videz dobivati ob koncu 15. stoletja. Tudi poznoromanski portal v odcepu Župančičeve ulice blizu hiše Fili-putti je s svojim rahlo nakazanim nagnjenjem k šilastemu sklepu eden izmed dokazov za tako trditev. Zadnja inventarizacija koprškega zgodo-

⁴ M. Zadnikar, *Romanska arhitektura na Slovenskem*, str. 265.

⁵ A. Alisi, *Il palazzo pretorio*, str. 7.

vinskega stavbnega fonda je potrdila bogato romansko urbanistično in stavbno izročilo koprškega mestnega jedra, ki je sicer pri površnem pregledu že precej skrito z nanosi poznejših slogov.⁶

GOTIKA

Gotika je v Kopru poleg baroka najbolj zastopano stavbno obdobje. Slogovno jo lahko omejimo v 14. in 15. stoletje, kjer je meja zlasti proti koncu precej natančno zarisana z osemdesetimi leti 15. stoletja; tedaj nastaja v renesančnih oblikah desno krilo pretorske palače, ki je bila kot najpomembnejša koprška stavba gotovo tudi slogovno vodilo vsaj za palače koprških plemenitašev. Iz približno istega časa je tudi prvo nadstropje fasade koprške stolnice; z renesančno umirjenostjo ustavi gotski vzpon pritličja. Že začetek 16. stoletja pa dá najlepšo koprsko renesančno arhitekturo — Mudina vrata.

V okviru teh dveh stoletij je pri posvetnih stavbah razmeroma zelo težka natančnejša časovna razvrstitev, saj razen pri loggi in levem krilu ter celotni zasnovi pretorske palače nikjer ne naletimo na vsaj približno tako bujno razčlenjeno gotsko kristalizacijo fasade, kot jo lahko v istem obdobju na vrsti palač odkrivamo v Benetkah.

V 14. stoletju dobi Koper svoje prostorske meje, to se pravi, da se razvije po vsem otoku. V istem in v naslednjem stoletju se opazno sprosti tudi močna stavbna dejavnost; ta nam izpričuje množica še danes ohranjenih gotskih hiš, predvsem v ribiškem in kmečkem delu otoka. V osrednjem delu Kopra, kjer so našle svoj prostor številne plemiške palače, jih je manj in razen nekaterih že omenjenih vrhunskih del ter nekaj patricijskih hiš v kakovosti oblikovanja niti posebej ne izstopajo od prebivališč paolanov in ribičev. Morda si to lahko razlagamo s tem, da se družbena plastitev še ni razvila tako kot nekaj stoletij pozneje, pa tudi s tem, da je bila gotika zaradi svojih razmeroma preprostih, a impresivnih oblik bržkone čustveno precej enako dostopna vsem plastem prebivalstva. Kdor si ni mogel privoščiti trilstnega loka iz istrskega klesanega kamna, je naredil enakega iz opeke. Po drugi strani se zdi zelo verjetno, da so najpremožnejše družine vztrajno sledile spreminjajočemu se slogu in da je lepo število najbogatejših gotskih palač spremenilo svoje lice predvsem v zmagovitem obdobju baroka. V restavracijskih posegih zadnjega časa je bilo odkritih nekaj gotskih prvin na stavbah, ki sicer kažejo znamenja kasnejših slogov, tako na primer gotska bifora, ki je prezentirana na obnovljeni fasadi stavbe št. 4 v Čevljarski ulici.

Zato ne bo odveč, če si ob patricijskih hišah ogledamo tudi nekaj dobrih primerov meščanske arhitekture; sem lahko štejemo predvsem hišo Sauro na Ribiškem trgu, hišo na Gramscijevem trgu, enoosno stavbo v Ulici stare pošte, omenimo pa še nekaj drugih.

Prva je v neposredni soseščini stavbe, ki smo jo obravnavali v prejšnjem poglavju in vsaj v prvem nadstropju pomeni lep primer popolnoma razvite stanovanjske gotike. Posebno pozornost zbuja vogalna bifora, edina

⁶ Zavod za spomeniško varstvo SRS, Koper.

te vrste v Kopru. Na kamnito okensko polico, ki je podprta s tremi izrazitimi profiliranimi konzolami, se na vogalu naslanja bel kamnit pilaster in ob robovih dva visoka pokončna kvadra iz sivega kamna, ki pa ne dosežeta začetka lokov. Oba trolistna loka sta natančno izpeljana iz opeke. Posebnost je sožitje treh različnih gradiv — dveh vrst kamna in opeke. Zlasti srednji pilaster je preračunan na to, da dá temu najbolj izoblikovanemu delu stavbe s svojo belino poseben poudarek. Na fasadi je še eno okno z enakim trolistnim sklepom, vendar podprto s prilastroma iz istega kamna, iz katerega je narejena stavba. (Posebnost je droben primer historicizma: na sosednji hiši je na vogalu narejeno še eno okno istega tipa in iz enakega gradiva, vendar očitno dosti mlajše.)

Hiša na Gramscijevem trgu nas seznanja s posebno prvino koprskega gotskega stavbarstva. Na barbakanih, lesenih konzolah, sloni celo prvo nadstropje — drug najbolj zgovoren primer so tri sosednje stavbe v Kidričevi ulici. Še najverjetnejša je teorija, ki jo zagovarja Caprin,⁷ da gre namreč za zgled prinesen iz »dežel kalifov«, s katerimi so imele Benetke tako trgovinske stike kot vojaške spopade in je tako vsaj nekaj islamskega duha postalo sestavni del beneške arhitekture 15. stoletja. Druga domneva, da se ta način zidave zgleduje po bosenskem doksatu, ni tako prepričljiva, ker razen z dalmatinskimi mesti, kjer teh primerov ni zaslediti in kjer bi morali biti taki vplivi zaradi bližine izvira dosti močnejši kot v Kopru, Benetke pa z Balkanom niso imele tesnejših stikov. Caprin poleg tega tudi poudarja, da so iz »stila, ki je imenovan gotski . . ., v Kopru poiskali nekatere modele, ki so prav presenetljivi.« Pri tem misli zlasti na hišo na Gramscijevem trgu ter stavbo na Gortanovem trgu zraven palače Almerigogna; ta stavba žal ne stoji več. Sicer pa je zidava z barbakani v Kopru precej pogostna in Caprin ima prav, ko posebej poudarja to posebnost koprške arhitekture, saj je ni mogoče srečati v nobenem izmed istrskih mest, celo v Izoli in v Piranu ne, čeprav sta Kopru najbližja. Podoben primer najde šele v Firencah in v nekaterih drugih toskanskih mestih, kjer »obstaja iz tega časa (15. stol.) dvojna vrsta poslopij, ki so se dvigala nad ozkimi uličicami in so imela obliko obrnjenih stopnic; vsako nadstropje sega iz nadstropja pod njim, podprto s podpornimi kamni tako, da se strešni venci med seboj skoraj dotikajo.«⁸ Mislil je torej na večnadstropne stavbe, vendar v Kopru nobena izmed podobnih ohranjenih hiš ne preseže višine enega nadstropja — čela in mansarde so dodani v baroku. Če pa Caprinova predmeta drži, lahko hiše, katerih prvo nadstropje sloni na barbakanih, postavimo v 15. stoletje. Tako bi lahko bliže časovno določili nekaj drugih stavb, na primer tri skupaj stoječe hiše v Kidričevi ulici, od katerih pa ima zadnja del barbakanov že zazidanih, hišo Favento-Guzzi v Obzidni ulici in stavbo v Kačji ulici, pa tudi čas nastanka v renesansi predelane stavbe na vogalu Gallusove ulice in Ulice stare pošte. Računati moramo tudi s tem, da je tak način zidave statično zelo zahteven in da so nedvomno marsikje, ko so se v stranskem zidu začele kazati razpoke, barbakane kratko in malo odstranili in pozidali nov zid kar nad pritličnim.

⁷ G. Caprin, *L'Istria nobilissima*, str. 106, vol. I.

⁸ Prav tam, str. 115.

Posebno zanimivi so tudi kamniti prstani, ki jih odkrijemo na vrsti romanskih in gotskih stavb, ponekod pa tudi na kasnejših, kar seveda kaže, da so bile predelane. Pravega namena prstanov ni mogoče ugotoviti, saj njihova razpostavitve ne dovoljuje nobene logične funkcije v zvezi s sušenjem perila, pridrževanjem polken ipd. Ostajajo pa posebnost ne le za koprsko arhitekturo, temveč tudi za stavbarstvo drugih primorskih mest.

Vse gotske stavbe, tudi patricijske, sklepa zelo poudarjen lesen napušč, podrt z močno profiliranimi konzolami, ki so bile najbrž večinoma še obrobene z leseno, drobno ornamentirano letvijo, kakršna se je delno ohranila na vzhodni fasadi hiše Favento-Guzzi in na palači Almerigogna. Zanimiva je notranja razdelitev prostorov paolanskih in ribiških hiš. Skozi vrata pridemo v širen prostor, ki pa ne rabi reprezentanci kot v patricijskih palačah, temveč je shramba za orodje in hlev za osla, torej gospodarski del hiše. Daljše stavbe imajo lahko tudi po več takšnih prostorov, a praviloma niso bili namenjeni stanovanjem. V stanovanjske prostore prvega nadstropja peljejo iz pritličja v bližini glavnega vhoda lesene stopnice. Danes ni opaziti kake posebne razdelitve prostorov, predvsem zato ne, ker so vse stavbe v pritličju in nadstropju že močno predelane. Ponekod je na zunanji steni viden še ostanek nape.

Patricijske hiše so se od drugih ločile predvsem po tem, da so bile navadno pozidane v dve nadstropji in skoraj dosledno ometane. Povrhu jih je bilo precej okrašenih na obcestni fasadi z bogato ornamentiko, narejeno v freskantski tehniki prek celotne stene. Danes je zanimivo zlasti pred kratkim restavrirano pročelje palače Almerigogna na Gortanovem trgu. V zadnjem trenutku so bile najbrž obnovljene tudi fasade hiše Galli v Čevljarski ulici za Pretorsko palačo ter stavbe na barbakanih v Kidričevi ulici. Sledovi slikarij so vidni tudi drugod — v lokih podstrešnega friza na hiši Rampin v Ulici talcev; verjetno je bila poslikana tudi sosednja hiša Romani, ki ima enak stavbni okras.

Na splošno so bile poslikave gotskih fasad v beneškem vplivnem krogu precej pogostne. Pompeo Molmenti je freske, ki krasijo beneške palače opisal takole: »Ometi s konca 14. stoletja in prvih let naslednjega so že izginili; kljub temu pa lahko še vidimo prvotno barvo in občudujemo lepe ornamente z listi, podobe v elegantnih oblikah, prepletene geometrijske like vse naokrog šilastih oken, pod venci in na prostih površinah stene; zlasti v nekaterih slikah Vittora Carpaccia in Gentila Bellinija, ki jih vidimo na rdeče poslikanih gotskih palačah, bogatih ljubkih ornamentov, zelo primernih, če ne celo potrebnih nenavadni slovesnosti in vzhodnjaštvu te arhitekture.«⁹

V nekem drugem delu¹⁰ navaja pogodbo, s katero se Jacopo Bellini leta 1466 obvezuje, da bo poslikal s fresco fasade šole sv. Marka na istoimenskem trgu in sicer Kristusovo trpljenje, ki bo bogato s figurami in drugim.

Na znani sliki Vittora Carpaccia iz leta 1517 vidimo poslikano tudi fasado takratnega Albergo nuovo na današnjem Titovem trgu. Ni izključeno, da je bila tudi stavba poleg njega, Magazzino delle Munizioni ali

⁹ P. Molmenti, *Nuovi studi di Storia e d'Arte*, cit. po Caprinu.

¹⁰ Isti, *Studi e Ricerche di storia e d'arte*, cit. po Caprinu.

Armeria, podobno okrašena. Koper je nedvomno tudi glede tega sledil Benetkam.

Hiša Almerigogni pa sploh zasluži, da si jo nadrobneje ogledamo. Že na prvi pogled je očitno, da je njena enotna poslikava nastala šele po združitvi dveh enonadstropnih beneško-gotskih hiš, ki se še danes ločita predvsem po globini lindastega napušča in po razporeditvi okenskih odprtin. Vendar je tudi tu opaznih dosti predelav in velika stavba lahko danes dokazuje svoj izvir le s prvotnimi okni v drugem nadstropju in gotskim portalom na desni strani pritličja. Poslopje učinkuje s svojimi bogato razčlenjenimi trolistnimi monoforami s storžastimi nastavki in s svežo poslikavo izredno pisano. Danes pogrešamo še bivšo enonadstropno sosedo s čipkasto razgibanim gotskim frizom; ohranjena nam je le še v risbi Caprinovega ilustratorja De Franceschija.

Tudi hiša družine Galli kaže na številne prezidave. V 15. stoletje spadajo poleg fragmentov ornamentike le še grb Muzijev in dvoje delno zazidanih trolistnih oken v prvem nadstropju. Najmočnejši plastični poudarek dajeta stavbi storžasta sklepa obeh monofor.

Značilen je stavbni razvoj hiše Pechiari v Župančičevi ulici. Gotska stavba s podobnim drugim nadstropjem, kot ga nosi palača Almerigogna, le manj bogato okrašenim, kaže številne predelave iz renesanse in baroka. Vendar kljub dodatkom še vedno ohranja prvotni značaj.

V 15. stoletju nastane danes že nekoliko predelana, a še vedno dobro pregledna mala fasada hiše Sabini, ki je bila vpeta v precej širnejši sestav nekdanjega Grisonijevega inštituta. Poudarek ji dajeta dva razmeroma visoka trolistna loka s storžastima nastavkoma. Stoji v Trubarjevi ulici.

Na Carpacciovem trgu stoji tako imenovana slikarjeva hiša; to ime je dobila zaradi legende, po kateri naj bi se v njej rodil slavni beneški slikar Vittore Carpaccio. Ni pa nemogoče, da je v njej nekaj časa prebival njegov sin ali nečak Benedetto Carpaccio, ki se je v Kopru mudil med leti 1538 in 1560. Današnji videz je dobila po restavracijah v letih 1935 in 1955 ter ob zadnji preureditvi v del kompleksa hotela Triglav. Močno je spremenjeno pritličje in tudi zgornje nadstropje, tu je manjši okenski odprtini (drugo nad drugo) zamenjala neogotska monofora.

Če govorimo o koprski gotiki, nikakor ne moremo mimo Verzijevega portala v Ulici agrarne reforme. To je prav gotovo največje kamnoseško delo (v okviru arhitekture) v Kopru. Portal se odpira v kamniti ograji, ostanku bivše palače, ki jo končujejo opečnate fiale in jo presega za višino svojega loka. Spodnji del pravokotno arhitraviran, obrobljen znotraj s spiralnim, zunaj pa s kockastim vrezom. Enako je kamnoseško obdelan tudi šilasti lok s profiliranim nastavkom. V odprtini loka ima prostor odlično ohranjen grb družine Verzi. Sem in Ziliotto pišeta, da se je neznani avtor bržkone navdihnil ob palači Foscaro v Benetkah.¹¹ Ko so podrli to stavbo, je Koper bržkone izgubil eno svojih najbogatejših arhitektur.

Na eni izmed hiš na začetku Čevljarske ulice opazimo delno zazidan fragment šilastega portalnega timpanona; opozarja na to, da je treba podlago sedanje baročne arhitekture iskati daleč nazaj. V timpanonu je

¹¹ F. Semi, Capodistria; B. Ziliotto, Capodistria.

relief, ki predstavlja Janeza Evangelista z orlom. Danes v Čevljarski ulici razen hiše Galli in posameznih fragmentov gotike skoraj ni več mogoče najti.

Leta 1329 je dala beneška uprava na današnjem Trgu revolucije sezidati skladišče živil, imenovano Fontiko. Razmeroma široka in dolga stavba obrača svojo ožjo glavno fasado na trg in je ena izmed izredno redkih koprskih poslopij, katerih sleme je pravokotno na glavno fasado. Prvotno je predvsem prvo nadstropje; pritlična fasada je bila leta 1529 predelana v renesančnem slogu, medtem ko je rekonstrukcija leta 1460 stavbo le podaljšala. Tako se danes ob šilasto sklenjenem portalu odpirata dve bogati renesančni okni, nad katerima ležita v prvem nadstropju sloki monofori z razgibanima okenskima policama in trolistnima sklepoma. Fasado zapira široko trikotno čelo, ob vrhu predrto z okulusom. Ta sicer razmeroma preprosta fasada ne deluje bogato le zaradi svoje sorazmerne razsežnosti in preproste sklenjenosti, temveč tudi zaradi številnih pretorskih grbov, razvrščenih po fasadi podobno kot na pretorski palači. Pri rekonstrukciji v 15. stoletju je sodeloval tudi Tomaž iz Benetk, ki se je dve leti potem lotil dela pri zidavi nove loggie.

Praden preidemo na dva najpomembnejša spomenika gotskega Kopra sploh — loggio in pretorsko palačo — se ustavimo še ob enem tipu gotske stavbe. Gre za podoben tip, kot ga srečujemo v Ljubljani in v drugih mestih v notranjosti in ki ga zaznamuje predvsem ozka fasada, ki gleda na cesto. Najposebnejša primerka te vrste sta gotovo hiša De Rin v Cankarjevi ulici in gotska stavba v Ulici stare pošte. Obe imata pročelje razporejeno v eni osi, vendar ju od prej omenjenih stavb loči predvsem sredozemski tip strehe, pri katerem je naklon vedno vzporeden z ulico. Zlasti pri hiši De Rin je zanimiva rast nadstropij. Portal je sicer sad kasnejše predelave, a takoj nad zidcem, ki loči pritličje od nadstropja, se razcvete trolistna monofora, naslonjena na umirjeno profilirano polico. Nad njo pa se stena v drugem nadstropju umakne trifori, oblikovani iz dveh preprostih pilastrov in dveh bogatih stebričkov, ki nosijo tri trolistne okenske sklepe. Z njo je stena razvrednotena bolj kot pri kateri drugi stanovanjski stavbi v Kopru.

Hiša v Ulici stare pošte je precej skromnejša in njene odprtine se nikjer ne umaknejo iz osi. V nasprotju s hišo De Rin je pri njej prvoten samo še portal, katerega vzgon ustavi storžasti sklep, v osi nad njim pa je v obeh nadstropjih po eno pravokotno okno.

Hiša Filippetti se od teh stavb loči predvsem po svoji legi, saj njena ozka fasada zapira eno izmed komunskih uličic Župančičeve ulice. Os pri njej ni tako izrazita in v prvem nadstropju prevzame vso širino arhitraviranega in paličasto prirezanega portala gotska trolistna bifora, ki sloni na kasneje dodani baročni balustradi. S portalom določeno širino še nekoliko razmakne dvojje pravokotnih oken v drugem nadstropju.

Se najskromnejša hiša tega tipa je na vogalu Ulice agrarne reforme in Gregorčičeve ulice. Tudi ta se na Ulico agrarne reforme odpira z enosno fasado, ki pa je razmeroma široka in zato vodilni likovni poudarek prevzema zid. Posebnost je spet uporaba gradiva. Pravokotna okvirja portala in okna sta iz belega kamna. Nad portalom je opazen razbremenilni lok iz opeke, nad okenskim okvirom pa se razvije trolistni lok iz

sivega kamna. Medtem ko je kamnita fasada ometana, je polje nad oknom v loku opečnato in okrašeno z okroglim grbom. Na dvoriščni strani sta v fakturi zidu opazna dva velika zazidana polkrožna loka.

Čeprav traja stavbni razvoj pretorske palače najmanj petsto let, ji je najmočnejši pečat dala doba gotike.

Dokument iz leta 1254¹² pripoveduje, da je že tedaj delovalo sodišče pod portikom patriarhovega kapitana na levem krilu, ki ima zdaj gotsko kvadriforo in ki ga je končeval visok nazobčan stolp, znamenje zakonodajne moči. Druga palača — občinska — je bila kasnejša, bolj prazna in brez stolpa; v njej je bila dvorana za javna zborovanja. Ti dve palači nista ležali v isti stavbni črti, desna je bila bolj pomaknjena iz trga od leve. Kapitanova je nedvomno starejša, medtem ko druga ni bila sezidana prej kot v času, ko je patriarh tudi v Kopru imenoval lastnega župana — leta 1238. Za poslopjem občinske palače je bil vrt, kot pove plošča kapitana Marina Morosinija iz leta 1269. Med poslopjema se je zvijala ulica, ki se je spuščala proti južni obali mesta, sedanja Čevljarska ulica, in Morosini je prav na tej ulici, med palačama, postavil loggio; ta je bila precej prostorna in od nje še vedno obstaja spremenjeni odprti del, medtem ko je drugi del predelan v trgovino v sosednji hiši. Nekdanja kapitanova palača, ki se je sicer tudi še kasneje razvijala globlje kot današnje desno krilo, se je najbrž nadaljevala tudi proti sedanji škofijski palači. Iz tega krila je v loku uviti mostiček peljal do mestnega stolpa. Ne vemo, od kdaj ga ni več, verjetno je, da je bil uničen že v uporuh leta 1348.

Težko je reči, koliko obnov in popravil sta obe poslopji doživeli. Ohranjeni so zapisi iz leta 1327,¹³ toda tudi upor Koprčanov proti Republiki jeseni 1348, ki je za eno leto razdejal mesto, je povzročil precejšnje obnove. Med leti 1358 in 1360 so obnavljali prostore pretorske palače, že leta 1380 pa je bila znova uničena, ko je mesto presenetil napad Genovežanov pod vodstvom admirala Marka Maruffa. V obeh poslopjih na trgu se je tedaj zbrala zagrizena obramba; občinska palača je bila skoraj povsem podrta. Obnavljati so jo pričeli leta 1386, toda razmere so se večkrat spreminjale, kajti leto prej je beneška vlada sklenila, naj se poslopji kapitana in župana združita v eno samo stavbo. Dela so bila končana leta 1390 in poslopji so združili tako, da so med njima pustili prehod. Leta 1413 so začeli enotno urejevati tudi notranjščino, potem pa so palači po malem vedno znova preurejali, dokler se niso leta 1481 na desni strani pokazale tudi renesančne prvine. Marin Sanudo je ob svojem obisku v Kopru leta 1483 zapisal v svoj Itinerario, da je videl »kapitanovo in županovo palačo iz živega kamna«, kar dokazuje, da v tem času še ni bila ometana. Zunanje stopnišče in balkon sta funkcionirala že takrat, vendar brez balustrade. Še v času župana Nikolaja Donata (1727—28) so bile v senatu izrečene pripombe, da sta stopnišče in balkon nevarna.¹⁴

Leta 1481, ko je vladal župan Giovanni Vitturi, so na njegov ukaz odstranili gotske šilaste loke nad vrati in nad okni prostorov straže ter jih preoblikovali v okrogle loke. Na županovi palači je ostalo na desni strani na stolpu le še eno šilasto sklenjeno okno.

¹² A. Alisi, nav. delo str. 7.

¹³ Prav tam, str. 8.

¹⁴ Prav tam, str. 10.

Naslednja restavracija je bila v letu 1664, v času vladanja župana Vincenza Bemba. Iz te dobe so zadnje pomembnejše olepšave poslopja; mednje lahko štejemo desni stolp, ki oblikovno ponavlja levega, gibelinske cine na obeh ter v osrednjem delu in končno tudi statuo poeta, ki je bila spremenjena v Pravico z mečem in tehtnico ter pomeni idealni simbol simetrije na fasadi palače. Značilna je preračunljivost, s katero so postavljali cine različne velikosti, da bi ustvarili optični efekt popolne skladnosti, in ki v bistvu delujejo bolj teatralno kot trdnjavsko.

V letih 1727—28 je bilo treba palačo znova popravljati — podrl se je del oboka nad Čevljarsko ulico. Še z nekaj manjšimi popravili je dočakala leto 1797; tedaj so jo uradniki Republike zapustili in zasedli so jo zastopniki avstrijskega okupatorja. Od takrat je doživljala le še notranje preureditve ter počasi propadala. Danes je pritličje s prostori straže precej onesrečeno preurejeno v restavracijo.

Preden preidemo na nadrobnejšo likovno oznako zunanjščine, si oglejmo še razvrstitev notranjih prostorov. Palača je bila od nekdaj namenjena upravi beneške republike za mesto in za beneško Istro ter občinski samoupravi. Če pomislimo, da so večino teh funkcij opravljali v prostorih prvega nadstropja, lahko razumemo, da je vsakokratna prostorska stiska zahtevala nenehne adaptacije in preureditve notranjščine; te so zapustile bolj ali manj neokrnjeni le dvorani — manjšo na levi, ki jo osvetljuje gotska kvadrifora, in dvorano velikega sveta v desnem krilu za renesančnima biforama in triforo. Ostali prostor so zavzemali razni uradi, katerih prvotno razmestitev bi bilo razmeroma težko opisati. Omenili smo že, da so bili v pritličju, desno od podhoda, prostori straže.

Kljub sožitju gotskih in renesančnih stavbnih prvin na fasadi prevladujejo predvsem oblike gotike in zato tudi zunanjščina stavbe kljub posegom iz leta 1481 učinkuje še vedno gotsko. Tega niso želeli spremeniti niti arhitekti, ki so leta 1664 zadnjič preoblikovali zgornji del fasade. Znižali so streho, iz stolpa naredili navidezni stolp, ki je podoben stolpu kapitanove palače. Pri tem so obdržali del prvotnega stolpa, kar dokazuje starejša gotska monofora na desni. Hkrati so natančno oblikovali cine in z antično plastiko ustvarili navidezni simetrični poudarek. Optično so ustvarili iluzijo, da je levi del enak desnemu. To so podkrepili še z zvonikom na preslico ob robovih stolpov. Njuna zvonca sta sklicevala k zasedanjem občinske svetovalce ali pa opozarjala na nevarnosti pa tudi na slovesnosti.

Ta zadnja prenovitvena dela zaslužijo posebno pozornost. Smo namreč v času, ko se je barok v Kopru že popolnoma uveljavil in ko lahko sklepamo, da je bila barokizirana vrsta gotskih in renesančnih palač, katerih zgodnejši nastanek lahko danes komajda slutimo. Kako da ni takrat »padla« tudi pretorska palača? Razlagi sta dve. Po prvi bi utegnil biti vzrok nenehno pomanjkanje sredstev za javna dela, ki ni dopuščalo korenitejših predelav.

Vendar se nam zdi dosti verjetnejša druga možnost: pretorska palača pomeni lep del koprške zgodovine, kulturnega in političnega izročila, ki je tudi baročni stavbarji niso želeli niti mogli pretrgati. Končno bi ustrezno oblikovana baročna fasada na trgu lahko tudi še odigravala enako pomembno prostorsko vlogo, kot je sedanja, o čemer pa v tem spisu ne bi

nadrobneje govorili, ker je bila že večkrat poudarjena in dobro razčlenjena.¹⁵ To je bilo nedvomno vabljivo še toliko bolj, ker so bili v Kopru sicer redki prostori, kjer bi baročne arhitekture res celovito prostorsko učinkovale in je večina najboljših vkomponirana v veliko preozke uličice.

Vendar arhitekti iz leta 1664 kljub vsemu niso ostali zvezanih rok. Ostala jim je še ena možnost in to so ne le do skrajnosti izrabili, temveč so izbrali celo zgledno rešitev. Eden izmed aksiomov baročnega stavbarstva je nedvomno popolna simetrija tako fasade in razdelitve notranjščine kot tudi celotnega stavbnega kompleksa. Z natančno preštudiranimi optičnimi pomagali so se lotili pomembne naloge.

Ne da bi stavbi dodali kako posebno baročno prvino in ne da bi predstavili eno samo okno ali portal, so s prezidavami in dopolnili samo ob zgornjem robu palače dosegli tolikšno uravnovešenost neenakomerne stavbne gmote in hkrati tako popoln videz simetrije tam, kjer je v resnici sploh ni, da njihovo delo še danes zasluži samo občudovanje. Stavbo, ki vsebuje samo gotske in renesančne prvine, so dopolnili z baročno simetrično organizacijo in hkrati jim je uspelo poudariti predvsem likovni izraz gotike.

Žal nihče izmed piscev, ki so kdaj razpravljali o pretorski palači, ne omenja imen restavradorjev iz leta 1664. Če drugega ne, so s svojim pristopom k reševanju problema pretorske palače v Kopru dokazali vsaj izvornost, če ne tudi izvrstnega umetniškega posluha za likovne lastnosti prejšnjih dob in njihovo pritegnitev v umetnostni jezik baroka.

Edini baročni stavbni dodatek opazimo na fasadi v Čevljarsko ulico; tu se velika trolistna trifora odpira na balkon z elegantno baročno železno balustrado. Pri tem je zanimivo, da na severni fasadi trolistnih šilastih lokov sicer ni.

Dosti preprostejši je stavbni razvoj loggie na severni stranici Titovega trga. Sezidana je bila v letih 1462—64, da bi nadomestila staro loggio kapitana Marina Morosinija v današnjem podhodu pretorske palače. V času, ko je bila na obzorju že renesansa, sta jo postavila mojstra stare beneško-gotske šole, Nikolaj iz Pirana in Tomaž iz Benetk, stavbenika, o katerih ne vemo nobenih natančnejših podatkov, razen da je Tomaž iz Benetk sodeloval tudi pri povečavi Fontika leta 1460. Tedaj se je verjetno dovolj izkazal, da so mu mestni očetje zaupali zidavo tako pomembnega objekta, kot je tedaj bila loggia, namenjena sodelovanju koprskih meščanov pri upravljanju njihovega mesta. Postavila sta z dveh strani odprto lopo na podstavku, ki je s petimi arkadnimi loki gledala na trg, s štirimi pa v sedanjo Verdijevo ulico, medtem ko sta bili vzhodna in severna stran zaprti.

Ni še popolnoma razčiščeno vprašanje, kje je bil vhod v novo poslopje, vendar se je še najlažje odločiti za Smoletovo domnevo,¹⁶ da je bil vhod v osrednjem delu južne fasade, tj. neposredno s Platee Comunis skozi srednji arkadni lok. To trditev podpira predvsem namembnost objekta, ki naj bi v arhitektonskem jeziku poudaril pomen koprške samouprave in s

¹⁵ Prav tam, str. 12, 13; B. Mušič, Oblikovanje mestnega prostora — analiza trga v Kopru; S. Bernik, Koper Izola Piran, str. 23—27.

¹⁶ E. Smole, Arhitektonski razvoj koprške loggie.

tem določeno neodvisnost od Benetk, ki jim je koprsko prizadevanje za samostojnost velikokrat povzročala večje ali manjše sitnosti.

Notranjščino loggie je varovalo odprto ostrežje. Oprava tega razmera precej obiskovanega prostora je bila najbrž precej preprosta. Razen grbov koprskih županov na notranjih stenah in klopi za meščane ter sedežev za uradništvo je bilo v loggii verjetno prazno.

Zunanost je bila vsekakor bolj privlačna. Predstavljati si moramo, da je bila stavba takrat še pritlična in zato praktično na obeh glavnih fasadah brez stene. Nad vitkimi stebri z akantovimi kapiteli so se vzpenjali elegantni preprosti loki, katerih edini okras je zobčasti rob, njihov vzgon pa je tik nad njimi že ustavilo ostrežje na lesenih tramovih. Taka arhitektura je delovala zračno in enotno ter prav igračasto lahko. Nežni ritem šilastih lokov je verjetno poživila še balustrada med posameznimi stebri.

Prvo restavracijo je loggia doživela v letih 1556—57, v času uprave župana Nikolaja Salamona; ta je dal polja med loki polepšati z medaljoni v čast Justinijanu, Justinu II. in Konstantinu. Medaljoni iz terracotte v tem času v Kopru niso bili nobena novost, saj sta lončarja in keramika Leonardo de Roi iz Asola in Zanino de Aslai iz Verone že v letu 1461 dobila dovoljenje odpreti v mestu delavnico, iz katere morda izhaja tudi Križanje iz cerkve sv. Bassa.¹⁷ Trem medaljonom v spomin bizantinskim cesarjem je v notranjščini dodal še Kristusovo glavo iz terracotte, na vogalu pa je dal razpeti baldahin, pod katerim stoji Marijin kip. V letih 1554—55 je namreč po Kopru morila kuga in napis nad plastiko pojasnjuje, da jo je hvaležno ljudstvo postavilo Mariji, ker jih je obvarovala. Od medaljonov treh cesarjev je danes ohranjen le še eden.

Iz grbov na pročelju loggie lahko sklepamo, da so v dobi župana Pavla Loredana leta 1652 in Avgušтина Barbarige leta 1667 opravljali neka dela — morda je takrat nastala kamnita klop vzdolž celega poslopja in ni nemogoče, da je iz tistega časa tudi današnja balustrada v arkadah.

Današnja oblika je loggia dobila šele leta 1689, ko je mestni svet županu Marku Salomonu dovolil narediti nad do takrat praktično nedotaknjeno loggio dvorano za družabno življenje koprskega plemstva, ki dotlej v Kopru ni imelo v ta namen nobenega primerne prostora. Seveda krhka loggia ni bila nikoli preračunana na to, da bi na svojih vitkih stebrih nosila še eno nadstropje. Če niso hoteli uničiti celotnega pritličja s tem, da bi kratko in malo zazidali arkadne odprtine, so si morali pomagati na drug način. Po mnenju nekaterih piscev so zato spremenili celotni tlorisni koncept arhitekture tako, da so okrepili le zahodno fasado in jo namesto zadnjih dveh lokov zapolnili z zidom; ta dva loka so predstavili na vzhodno stran južne fasade, tako da so jo podaljšali proti stolnici. Dokončno so na desni zaprli trg že s stopniščnim traktom. V novi prostorni notranjščini so postavili tri grobe kamnite stebre, ki naj bi prevzeli lep del teže gornjega nadstropja. Nato so nadstavbo naredili s šestimi pravokotnimi odprtini na jug in s temi na zahod.

Če dobro premislimo, pa vendar pridemo do spoznanja, da je bila takšna preureditev tlorisa iz samo statičnih razlogov vendarle nepotrebna.

¹⁷ A. Alisi, nav. delo, str.

Že le s postavitvijo stebrov v notranjščini bi bilo prav tako mogoče doseči varno nosilnost prvega nadstropja. Da tudi stena namesto dveh lokov v zahodni fasadi ni potrebna, je leta 1900 dokazal arhitekt Nico Nardi, ko je vanjo vdela beneško-gotsko biforo s trolistnima lokoma, ki je prvotno bila na hiši družine Sabini.

Iz tega sledi, da so preoblikovalci imeli pri spreminjanju tlorisa v mislih še nekaj več, kot le varno tehnično izpeljavo. Po dokončni ureditvi procelja pretorske palače, ki je bila opravljena le 34 let prej, je nedvomno nastala potreba, da se tudi severna stranica trga primerno konča. Do preureditve loggie je na njeni desni strani proti sedanji Trubarjevi ulici zijal predih, ki je bil širok za več kot dobro tretjino današnje loggie. Tako so pravzaprav zaprli zadnjo stranico trga in ta je tako skoraj dokončno dobil svojo sedanjo dvoransko obliko. Stavbeniki so imeli tudi tukaj težave, kako v stilu dobe poudariti osrednjo os podobno kot na pretorski palači, ne da bi še bolj razvrednotili že tako osiromašeno pritličje. Izbrali so posrečeno rešitev — stavbno os so poudarili s cezuro; v nadstropju nad središčnim četrtim lokom preprosto manjka okno v njegovi osi. Le-ta je previdno nakazana le z dvema grboma in z beneškim levom.

Prostorskega korespondiranja loggie z drugimi stavbami ne bomo obravnavali, saj je bilo to vprašanje že dovolj natančno obdelano drugje,¹⁸ prav tako kot historiat reševanja nesrečne preureditve v kavarno v 19. stoletju.¹⁹

S tem, da smo si ogledali nekatere pomembnejše spomenike posvetne gotske arhitekture, smo prišli do spoznanja o zelo zanimivem razmerju baroka do gotike; ni se je trudil po vsej sili znebiti v prid svojim oblikam, prav nasprotno: marsikdaj je z njenimi prviniami dopolnil svojo govornico. Lep primer je hiša Ex Corner v Cankarjevi ulici, današnji dijaški dom, kjer na fasadi iz 17. stoletja odlično opravlja svojo vlogo središčne dominante gotska bifora z balustrado. Z vlogo baroka pri predelavi pretorske palače in loggie smo se tudi dovolj natanko seznanili. Seveda ni bila vsa gotika deležna takšne »prizanesljivosti« in zanimivo bi bilo določiti prvotni videz zlasti tistih palač blizu sedanjega mestnega središča, kjer v 17. in 18. stoletju prostora za nove gradnje nedvomno ni bilo več na pretek. Vendar Koper kljub množici baročnih arhitektur deluje večinoma še vedno srednjeveško, zlasti če poskusimo spregledati stavbne posege zadnjih let. Deloma je temu vzrok zbranstvo baročnih poslopij blizu središča mesta južno od črte, ki jo zaznamujeta Kidričeva in Cankarjeva ulica, predvsem pa ta vtis podkrepi gotska sestavljenost naselja, saj je bila edina pomembnejša regulacija od 14.—15. stoletja dalje samo razširitev in izravnava Cankarjeve ulice v začetku 19. stoletja.

RENEZANSANS

Renesansa je v primerjavi z gotiko in barokom v Kopru kaj slabo zastopana. Čeprav lahko pokažemo nekaj renesančnih arhitektur, dobimo ob njihovi razporejenosti vtis, da pomembnejša dela nastajajo predvsem

¹⁸ E. Smole, nav. delo; B. Mušič, nav. delo; S. Bernik, nav. delo, str. 34.

¹⁹ E. Smole, nav. delo.

tam, kjer je vpliv Benetk popolnoma očiten, torej na stavbah, ki jih štejem med javne. Poleg cerkvene arhitekture lahko tu omenimo predvsem renesančni portal na Titovem trgu, vrata na Mudi in še vrtni portal škofijske palače, edini ohranjeni ostanek renesančne stavbe. Izmed stanovanjskih hiš sta zanimivi predvsem trinadstropna hiša družine Longo v Mladinski ulici in stavba na vogalu Gallusove ulice ter Ulice stare pošte; zadnjo smo omenjali že pri odstavku o gradnji na barbakanih in verjetno gre za predelano gotško arhitekturo.

Renesansa se ni dolgo upirala zmagovitemu pohodu baroka in je med obravnavanimi obdobji najkrajša. V svojih čistih oblikah ne vztraja niti celo stoletje, saj že v drugi polovici 16. stoletja nastajajo arhitekture, ki jasno nakazujejo prihodnji stavbni razvoj — tako palača De Belli v Cankarjevi ulici, ki s svojo v bistvu baročno dispozicijo, a še v renesančnem jeziku detajlov, nakazuje smer prihodnjega razvoja, ki ga nato povzame, predela in obogati še palača Belgramoni-Tacco v Kidričevi ulici. Proti koncu 16. stoletja nastane v svoji prvotni obliki že tudi palača družine Tarsia v Ulici OF.²⁰

Oglejmo si zdaj nadrobneje posamezne spomenike. Med pretorsko palačo in stavbo Albergo nuovo (nastala je v letih 1458—60, sedanji videz iz konca 18. in začetka 19. stoletja²¹) se je svojčas odpirala uličica, ki je peljala k cerkvi sv. Katarine. Leta 1505 so jo pregradili s teraso, ki je povezovala obe poslopji. Anton iz Kopra je s sinom Bartolomejem olepšal nov portal, ki stoji še danes, čeprav je terasa, ki jo je nosil, izginila v novejši fasadi združenih stavb na zahodni stranici trga. Portal je ohranil ime starega, ki je včasih stal na istem mestu: Porta del Corte. Iz pravokotnika belega istrskega kamna se izvijata dva pilastra, katerih bazi nosita visoka podstavka. Nad močno preklado se odpira timpanon z grbom župana Petra Loredana in z letnico 1506, na arhitravu pa je vklesana zahvala temu županu, ki je dal postaviti portal.

Leta 1516 so Benečani sezidali vrata na Mudi na kraju, kjer je most skozi Levji grad otok povezoval s kopnim. Med vsemi mestnimi vrati so imela tako prav gotovo najodličnejšo lego, ki je zahtevala tudi posebno poudarjen stavbni izraz. Še danes so zaradi svoje lege za pešca z Ljubljanske ceste najpripravljeni vstop v mesto. Spominjajo na Porta del Corte, le da so izpeljana v mogočnejšem merilu, vhodna odprtina pa se končuje z lokom. Poleg mogočne zasnove in izpeljave so pomembna še zaradi nekaj epigrafskih plošč in posebno zaradi koprskega grba, personifikacije sonca, ki se pokaže dvakrat na zunanjem delu in enkrat na notranji, mestni fasadi. Notranja fasada ohranja samo merilo, izdelava pa je dosti preprostejša. Streho nosi odprto ostrešje.

Ohranjeni portal škofijske palače je od baznih podstavkov do arhitrava skoraj enakih oblik kot Porta del Corte, le da je na Titovem trgu zračen, ker nima še notranjega kamnitega okvira. Vendar je tudi ta nekoliko poživiljen z drobnima bazama in tremi angelskimi glavicami s perutnicami — dvema v sredini navpičnih letev in eno v osi preklade. Pilastra sta razgibana še z dvema okroglima medaljonoma, na arhitrav z napisom pa je pripet grb s konjsko glavo. Celotno konstrukcijo sklepa zgoraj balu-

²⁰ E. Smole, Urbanistični program Koper (III), št. 55.

²¹ A. Alisi, nav. delo, 16.

strada s pravokotnimi pilastrčki, podobna oni, kakršna je bila pred združitvijo stavb nad Porta del Corte in kakršno lahko še danes vidimo nad portalom hiše Biscontini-Minca v Čevljarski ulici.

Precej podobna sta si tudi portala stražarnice v desnem krilu pretorske palače iz leta 1481 in portal v ostankih podrte hiše v Sabinijevi ulici nasproti istoimenske hiše, ki najbrž tudi datira še pred koncem stoletja. Nad preprostima pilastroma s preprostima bazama in kaneliranimi kapiteloma se pne radialno rezljan lok z istopajočim pristreškom, ki ga simetrično deli nakazan sklepnik v obliki grba.

Povezava stavbe na vogalu Gallusove ulice in Ulice stare pošte z gotiko nam je že znana, vendar nas zdaj bolj zanima njena nizka razpognjena gmota, ki nikjer ne nakazuje niti najmanjšega nagnjenja k rasti v višino. Razmeroma dolgo prvo nadstropje je preprosto deljeno s tremi polkrožno sklenjenimi okni, medtem ko pritličje kaže precejšnje predelave. Po merilih celotnega učinkovanja arhitekture bi lahko tudi njeno sosedo v Ulici OF, hišo družine Vittori, s podobno, pravzaprav še izrazitejšo longitudinalno vodoravno težnjo kljub kasnejšim modifikacijam postavili v isto dobo.

Edina koprška renesančna stavba, ki sili v višino, stoji v Mladinski ulici. Hiša s tremi nadstropji ni bila pozidana po enotnem konceptu; to je opazno zlasti na glavni zahodni fasadi, kjer se okno v tretjem nadstropju ob levem robu precej odmika od osi. Sicer pa so okna oblikovana prav tako preprosto kot na stavbi v Gallusovi ulici. Plastični poudarki na fasadah kažejo na to, da je bila prvotno glavna fasada na severni strani; ob času nastanka je bila gotovo bolj odprta kot zdaj, ko se skriva v ozko slepo ulico. Tam namreč v prvem nadstropju opazimo zazidane in delno uničene ostanke bifore, ki je nekdanj dajala prvotni fasadi močan poudarek.

Ena za nadaljnji stavbni razvoj Kopra in Primorja sploh pomembnejših stavb je gotovo palača družine de Belli.²² To je prva stavba, pri kateri je glavna os poudarjena povsem izrazito, popolnoma brez blažilnih sredstev, in to ne v arhitektonskih detajlih, ampak predvsem s samo oblikovanostjo stavbne gmote, tako da se osrednji del sicer dvonadstropne palače povišuje še za eno nadstropje, ki pa je tokrat sklenjeno s trikotniškim čelom, česar doslej v Kopru še nismo srečali. Prav vse arhitekture, o katerih smo doslej govorili, so imele slemena praviloma vzporedna z glavno fasado (na izjemo pri Fontiku smo opozorili). To simetrijo poudarja še dvoriščni trakt, v širini osrednje strani, ki pa se danes nekoliko izgublja v novejših neprimernih prizidkih. Vendar je arhitektonski izraz detajlov še vedno renesančen, zlasti trifor, ki markirata srednjo os. Samo drugo nadstropje se še za hip pretrga s prazno steno.

Notranja razdelitev prostorov precej odseva zunanjo ureditev fasade, zlasti s slavnostno dvorano v prvem nadstropju in obsežnim prostorom za zgornjo triforo. Posebnost te stavbe in velike večine njenih naslednic pa je, da se stopnišče v prvo nadstropje razvija v stranskem (levem) traktu.

Če računamo, da je palača de Belli nastala v drugi polovici 16. stoletja, potem tudi njena neposredna naslednica, palača Belgramoni-Tacco, ne

²² N. Šumi, Ljubljanska baročna arhitektura, str. 181; isti, Arhitektura XVI. stoletja na Slovenskem, str. 162.

more biti veliko kasnejša, ker v bistvu kljub bogatejši obdelavi fasade v zasnovi ne kaže posebnega napredka od palače v Cankarjevi ulici.

V porazdelitvi stavbne gmote je jasnejša predvsem bolj dognana horizontalna delitev nadstropij s poudarjenim pianom nobile in reduciranim drugim nadstropjem. Stavbna os nikjer, razen v portalu, ne poteka skozi sredo odprtin, ampak v prvem nadstropju po srednjem pilastru kvadrifore, nato pa prek gole stene vse do rahlo nakazanega mansardnega nadzidka. Vendar pa palača prinaša bogato obdelavo detajlov in to bo posebnost za vso koprsko baročno arhitekturo. Zlasti razkošno učinkujejo mogočni portal in sloka okna z balustradami v prvem nadstropju, vse to pa je poudarjeno še s premišljeno izbiro kamnitih gradiv.

Notranja razdelitev prostorov ne kaže v bistvu ničesar, česar še ne bi srečali pri palači de Belli.

Prav v konec stoletja sodi še obsežna palača družine Tarsia v Ulici OF; sezidati jo je dal Paolo Persico, a so jo Tarsiji ob svoji vselitvi leta 1760 še preuredili, o čemer govori napis na družinskem grbu z orlom. Fasada je členjena podobno kot na palači de Belli, le da je za eno nadstropje nižja. Osrednji del je sklenjen z razsežnim timpanonom z okulusom. Vendar učinkuje bolj s svojo svetlo delujočo razvrstitvijo okenskih odprtin in z umirjeno monumentalnostjo kot s kamnoseškim okrasjem. Težko je določiti, kaj je sad kasnejše predelave, lahko pa sklepamo, da je zasnova, kakršna se kaže danes, še prvotna.

BAROK

V začetku 17. stoletja spregovori barok z vsem svojim registrom, vendar v vsem obdobju svojega trajanja ne preseže bistvo tistega, kar sta mu začrtali že palača de Belli s svojo organizacijo stavbne gmote in palača Belgramoni-Tacco z učinkovito slikovitostjo in z drobno obdelavo fasade. V dveh stoletjih se barok ni niti enkrat skušal iztrgati iz ploskovito pojmovane fasadne stene in tudi za 17. stoletje v Kopru velja isto, kar je Šumi ugotovil za osemnajsto, namreč, »da je primorska arhitektura v 18. stoletju ohranila svojo tektonsko prvino, njeni spomeniki so grajene, težke mase, njeni prostori sestavljeni iz ločenih celic; do scenskih kompozicij se je zavoljo tega prebila v prav neznatni meri, le v detajlu skuša rahlo razgibati ostenje.«²³

V 17. in 18. stoletju nastaneta v Kopru samo dve novi javni poslopji: Collegio dei Nobili in luška kapitanija. O predelavah pretorske palače smo že na široko poročali v poglavju o gotiki, v naslednjem poglavju smo omenili tudi dokončno ureditev zahodne stranice Titovega trga na prehodu iz 18. v 19. stoletje. Vse druge baročne arhitekture so zasebne. Čas njihovega nastanka poznamo le za nekaj posebnih primerov, pri drugih pa si moramo pomagati le s približno stilno uvrstitvijo ali pa s podatki na samih poslopih.

Zaradi razmeroma dolge vrste spomenikov si tudi ne bomo mogli ogledati vseh, kot smo to večinoma storili pri prejšnjih obdobjih. Ustav-

²³ N. Šumi, Ljubljanska baročna arhitektura, str. 181.

ljali se bomo le pri tistih, ki s svojo izvirnostjo pomenijo nekaj novega v sicer razsežni homogeni zbirki baročne arhitekture.

S svojo razpotegnjenostjo in prilagajanjem terenu je značilna sicer zelo preprosta palača Tutto ex Gavardo, ki zavzema dobršen del Kidričeve ulice. Prvotno je bila namenjena hospiciju za romarje, kasneje jo je prevzela družina Gavardo. Na prvi pogled se zdi, da bi palača utegnila biti sad združevanja več poslopij, vendar to zanikuje členjenost odprtin v prvem nadstropju in pritličju. Medtem ko se pritličje stopničasto dviguje, sledeč vzponu ulice, predstavlja prvo nadstropje vrsto 17 pravokotnih oken, ki vsa potekajo v isti vodoravni črti. Žal pritlični del, ki je imel dva portala in petnajst manjših pravokotnih oken in se je uporabljal za skladišča, kleti in kuhinje,²⁴ danes ni več ohranjen v prvotni obliki, ampak je predelan v dolg arkadni hodnik s trgovinami. Lev sv. Marka, prenesen iz Levjega gradu, in polkrožna luneta še nakazujeta prvotna vhoda. Nekdaj bela fasada je prebarvana z intenzivnim temnordečim obrizgom, ki ni prizanesel niti freski v luneti.

Palača Gravisi-Buttorai v Ulici OF kaže neposredni naslon na zasnovo palače Belgramoni-Tacco. Tudi tu vidimo poudarjeno prvo nadstropje z vitkimi okni z balustradami ter skromni podstrešni del. Vendar je plastična govorica že bolj pisana. Polkrožne loke na oknih prvega nadstropja so zamenjali posebni trikotniški sklepi, segmentni sklep nad balkonskimi vrati v osrednji osi pa kaže že pretrgan lok in poudarjen osrednji del preklade; tako urejen je postal odličen okvir za družinski grb. O srednji osi govorim kljub temu, da se ta del stavbe nahaja na skrajnjem desnem robu fasade, saj ni nobenega dvoma, da stavba po prvotnem konceptu ni bila nikoli dokončana in da stojimo pred poslopjem, ki mu iz takšnih ali drugačnih vzrokov manjka celotno desno krilo. Portal, ki ob levi strani pelje stavbi na dvorišče, nosi letnico 1664; palača nedvomno ni kasnejša. Razdelitev notranjih prostorov je tu povzeta po že znanem načelu.

Med razmeroma preprostimi baročnimi palačami je Manzinijeva v Ulici Izolskih vrat. Tu je edini središčni povdarek razgibani portal z volutastim sklepnikom vrh loka in stopničasto izstopajočim arhitravom nad njim. Vendar se tej zasnovi prvo in drugo nadstropje ne odzoveta in puščata osrednjo os brez okenskih odprtin. Samo nad portalom je med dvema grboma pritrjen grb družine Manzini. Z mostičem čez Dellavalijevo ulico je stavba povezana s sosedno hišo iste družine, ki pa razločno priča o svojem starejšem nastanku.

Podobna, le bolj dosledno izpeljana je Petronijeva palača v istoimenski ulici. Na podoben način izpeljani portal se z arhitravom nadaljuje naravnost v okenski del prvega nadstropja, kjer arhitrav tvori hkrati tudi okensko polico. Okna prvega nadstropja so bolj bogato izpeljana z loki in arhitravi, ki se naslanjajo na sklepnike lokov. Vendar gre v bistvu za isti preprosti koncept fasade.

Kako preprosto se je v Kopru lahko izražal barok tudi pri obsežnejših stavbnih nalogah, je lepo razvidno iz palače Vida-Vidachovich nasproti palače Carli v Zupančičevi ulici. Tu sicer nimamo opravka z na novo

²⁴ E. Smole, Urbanistični program Koper (III), št. 57.

postavljeno hišo; to je dokazoval gotski portal ob Ulici velikih vrat, ki ga je pobrala ena najnovejših regulacij Kopra. Simetrični poudarek se nikjer ne uveljavi, opraviti imamo le s skromnimi detajli. Še najimenitnejša je dvoriščna fasada s širnim arkadnim balkonom s tremi loki v prvem nadstropju. V drugem je podoben manjši balkon s pravokotnimi odprtini že zazidan. Vrsti sprememb se je uspešneje upirala notranjščina, kjer imamo na glavnem stopnišču ohranjen bogato izrezljan lesen strop.

Najbolj na prostorski učinek naravnani sta palača družine Barbabianca v prvem zgornjem odcepu Čevljarske ulice in palača Gerosa v Župančičevi ulici. Medtem ko so skoraj vse stavbe, ki smo jih obravnavali doslej, stisnjene v tako ozkem prostoru, da se njihova že tako in tako skromna prostorska poudarjenost komajda izkaže (razen pri palači Tacco), stojita ti dve na kar srečno izbranem kraju, da lahko obvladujeta svoj okoliš. Pri tej trditvi seveda upoštevamo sorazmerno tesnost koprskega prostora.

Palača Barbabianca zapira slepo uličico, podobno kot gotška hiša Filiputti, na katero po svoji členjenosti tudi sicer spominja. Tako je seveda obseg fasade omejen s širino uličice, višino pa presega le za volutasti timpanon. Nad razmeroma preprostim, pravokotno arhitraviranim portalom se fasada razgiblje v široko baročno triforo z balustrado, ki zavzema celotno steno med nasprotnima stavbama in pomeni glavni poudarek fasade; ta se nato v drugem nadstropju umiri z dvema, skoraj kvadratnima oknom. Vse skupaj končuje visoko, polkrožno sklenjeno mansardno okno, nad katerim sloni na dveh pilastrih nekoliko širši timpanon. Uokvirjata ga dve veliki, močno spiralno zaviti voluti. Zaradi strešnega napušča med drugim nadstropjem in mansardnim nastavkom deluje le-ta bolj kot zelo učinkovita kulisa kakor pa organičen stavbni člen.

Celotna arhitektura daje uličici prevladujoč pečat, s čimer nastane vtis, da je slepa uličica samo prostorski podaljšes arhitekture, preračunan na poglede iz Čevljarske ulice.

Drugačno vrsto prostorske dominante ustvarja palača Gerosa. Ker je njena širša fasada obrnjena v ozko Župančičevo ulico, je dal arhitekt glavni poudarek stranski fasadi; preračunana je predvsem na poglede iz Župančičeve ulice pod križiščem s Čevljarsko ter iz zgornjega dela Gortanovega trga. Nad stopniščem, ki povezuje Čevljarsko ulico z Gortanovim trgom, se dviga dvonadstropna enoosna fasada. Pritlični del je še kar diskretno spremenjen v trgovski lokal, nad njim se odpira pravokotno, arhitravirano, na konzolice naslonjeno okno. Glavni poudarek je v drugem nadstropju. Nad balustrado se dvigujeta dva plitva pilastra, ki s polkrožnim lokom uokvirjata okno. Nad volutastim čelnim kamnom se izvije iz stene v sredini stopničasto poudarjen arhitrav. Profilirani strešni rob spet razmejuje mansardo od fasade. Poleg stranskih volut jo nad trikotniškim čelom poživijo še trije pinijevi storži.

Posebno priljubljen je v Kopru preprost stavbni tip, katerega edini poudarek je, poleg mansardnega nastavka, okno z balustrado v sredini prvega nadstropja nad portalom, vendar na precej široki fasadi. Take palače so recimo hiša družine Bartoli na Kosovelovem trgu, palača Pellegrini-de Favento in palača de Franceschi; zadnji dve sta v Čevljarski ulici in si stojita skoraj nasproti.

Samo palača Bartoli stoji na trgu in je zato v celoti zlahka pregledna. Simetrijo sedemosne fasade poudarja predvsem središčnica; najprej poteka skozi pravokoten arhitraviran portal, skozi balkonsko okno v prvem nadstropju — edini plastični element na pročelju stavbe, poudarjen z izstopajočim balkonom, polokroglim lokom z masko na temenu in arhitravom, ki vse skupaj zaokroža; os gre nato skozi nizko pravokotno okno drugega nadstropja, ki se ne loči od drugih in se končno izteče v preprostem mansardnem čelu s polkrožno sklenjenim oknom. Simetrijo poudarita še obe stranski osi, ki sta nekoliko odmaknjeni od drugih.

Podobna je petosna stavba Pellegrini-de Favento, le da so okenski okvirji bolj plastično obdelani, slonijo na konzolicah in so enaki v obeh nadstropjih. Tudi mansardni nastavek je bolj razgiban.

Palača de Franceschi pa je ožja in višja od omenjenih dveh. V treh oseh organizirana stavba ima tri nadstropja. Spodnji dve sta zelo podobni nadstropjem hiše Pellegrini, tretje pa sestavljajo preprosta, podolžno pravokotna okna. Mansarda odpade, saj je arhitektura za ozko Čevljarsko ulico že tako previsoka in premalo pregledna. Da je tudi ta stavba starejšega izvira, dokazuje pokriti portik z vhodom z južne strani, kjer odkrijemo stebre s kapiteli in z bazami iz 15. stoletja.

Najbolj monumentalne stavbe nastajajo ob koncu 17. in v prvih letih 18. stoletja. To obdobje imamo lahko za vrh koprskega baroka; po tem začne njegova moč hitro upadati. To je nedvomno povezano s čedalje šibkejšo vlogo Kopra zaradi Trsta — temu v 18. stoletju pripada vodilna gospodarska vloga in doživlja mogočen razmah. Koper se začne čedalje bolj uvrščati med druga povprečno pomembna istrska mesta, ki jim je bil prej dolga stoletja politično središče.

Razmere šele v drugi polovici 17. stoletja dovolijo začetek gradnje Collegia dei Nobili, ki je bil sicer z doževim dukalom ustanovljen že leta 1611.²⁵ Pri tem obsežnem poslopju se od vseh koprskih palač daleč najbolj uveljavi prostorska stavbna os; poteka od vrtnega portala skozi vhod v stavbo in izhod na dvorišče, vse do vrat, ki peljejo iz dvorišča na zadnji vrt. Poudarja jo tudi celotna dispozicija tlorisa v obliki podkve, katere hrbet je glavna fasada, obe stranici pa obrobljata široko arkadno dvorišče.

Sicer pa arhitektura kljub svoji velikosti deluje zelo umirjeno in zadržano. Fasade so razmeroma gole, členjene samo s preprostimi pravokotnimi odprtlinami. Razen arkadnega pritličja v dvorišču so vsi nekoliko bolj razgibani elementi razvrščeni samo v stavbni osi. Rusticirani vrtni portal z volutastimi krili delno ponavlja vhodni portal pritličja, ki stoji med dvema ovalnima okencema. Nad njegovo preklado se razvija trodelna balustrada s preprosto triforo. Okna so polokroglo sklenjena in takoj nad njimi jih pomiri preprost arhitrav. Podoben motiv, le brez balustrade, poživlja tudi notranjo fasado. Stavba se najbolj razgiba v dvorišču z arkadami; njihove iz stene izoblikovane loke poudarjajo preprosti čelni kamni, medtem ko so slopi rusticirani.

V začetek 18. stoletja sodi palača družine Carli v Župančičevi ulici. Da je nastala na prostoru starejše hiše, dokazuje med drugim vodnjak iz začetka 15. stoletja, ki stoji na dvorišču. Tudi to fasado obvladuje profili-

²⁵ Prav tam, št. 8.

ran portal in balkon s triforo v prvem nadstropju. Nova je predvsem vrsta ovalnih oken pod strešnim vencem. Razen njih pa ni na fasadi nobenega dela, ki bi ne bil plastično obdelan. Tako imajo vsa okna pritličja in prvega nadstropja krepko profilirane police na konzolah in se končujejo s prekladami; bogat je tudi portal, poudarjen še s stopnicami, prav tako balkonske konzole, balustrada in loki trifore.

Vendar se plastična obdelava arhitekture pokaže šele na dvorišču, posebno nad portikom, kjer dominira velikanska trifora glavne dvorane. V portik pridemo po stopnicah s ceste skozi glavni portal in se vzpenjamo še naprej do dvorišča, kjer na nasprotni strani zagledamo biforo z železnim balkonom. Zanimivo je, da ni v osi stavbe. Tudi dvorišče ni pravilen pravokotnik, čeprav se skuša osrediniti z gotskim vodnjakom. Zato je zelo verjetno, da so zadnje krilo in tudi obe stranski le prezidani iz prejšnje stavbe, medtem ko o popolni prvotnosti sprednjega ni mogoče dvomiti. Dva preprosta stebra, ki sta skoraj previtka za monumentalno mišljeno dvoriščno fasado, nosita segmentne loke, nad katerimi začne rasti prvo nadstropje. V vsej širini dvorišča se odpirajo tri razkošna okna, ki jih slepajo na vmesnih pilastrih sloneči polokrogli loki. Vendar se čez te vmesne slope vzpenjajo tanjši pilastri z visokimi baznimi deli in razgibanimi kapiteli, nad katerimi se izvijajo iz zidu še lizene in se prek močno profiliranega napušča lijakasto razširjajo.

Čeprav smo že srečali bogato uokvirjena okna in portale, se še ni zgodilo, da bi se ostenje kje tako razgibalo. Tudi pri palačah, ki jih bomo še omenjali, česa podobnega ne bomo več srečali. Pozornost pa zbuja, da se to ne zgodi na vsem vidni glavni fasadi, ampak na dvoriščni, ki je dostopna le domačim in razmeroma ozkemu krogu gostov. Dvorišče je torej pomenilo izredno pomemben prostor, na katerem je potekal precejšen del domačega življenja.

Leta 1710 je Koper postal bogatejši še za eno pomembno palačo. V Gallusovi ulici je nekdanja hiša družine Tacco in v tem letu so jo prezidali v reprezentančno poslopje rodbine Gravisi-Barbabanca, tako da so staro palačo porabili kar za južno, levo krilo nove. Nastanek nove stavbe je datiran v napisu, ki teče v lokih trifore prvega nadstropja. Sama ureditev fasade je posebnost koprskih baročnih palač: srednja os je poudarjena s trikotnim čelom, ki ga podpirata voluti, pod njima pa se vrstita balkonski trifori; bolj je poudarjena tista v prvem nadstropju, pod katero se odpira portal. Levo in desno od osrednjega dela sta dve štiriosni krili.

Vendar je fasada značilna predvsem po bogastvu krasilnih detajlov. Razen na palači družine de Belli še nismo imeli opravka z dvema triforama in še tam nista zaporedoma druga nad drugo. Trifora v prvem nadstropju ima balkon, ki ga podpirajo štiri razmeroma močne konzole. Srednji lok je večji od stranskih, loke pa sklepajo dve levji in ena moška glava, ki so hkrati konzole za balustrado gornje trifore. Le-ta ima v loku sklenjeno samo srednjo odprtino — stranski sta pravokotni, vendar prostor nad njima izpolnjujeta dva dekorativna zmaja.

Najbolj zanimiva so okna prvega nadstropja. Sklenjena so s segmentnimi pretrganimi loki, ki oklepajo stilizirane pinijske storže. Podokensko okrasje je že skoraj rokokojsko pojmovano, vendar se konveksna, vitičasto obrobljena tabla še niti za trenutek ne odmakne od zidu. Enak spod-

nji okras imajo tudi okna v drugem nadstropju. Kljub živahni dekoraciji, kakršne še nismo srečali, kaže hiša na zunaj prav resno lice, lahko bi celo rekli, da deluje hladno. V koprsko stavbarstvo prinaša nekaj, kar je v njem, razen na hiši Barbabianca v Ulici OF, ostalo brez odmeva.

Notranjščina je urejena po že ustaljenem načinu: iz velike pritlične veže pridemo levo na stopnišče, ki nas pripelje tik glavne dvorane prvega nadstropja. Tudi notranjščina je razmeroma živahno okrašena. Na stopniščni balustradi so (bili) trije putti, na stenah družinski portreti; saloni so poslikani, prav tako glavna dvorana (sredi prejšnjega stoletja jo je okrasil Giuseppe Gatteri).

Poglejmo, kako malo je ta palača vplivala na koprsko stavbarstvo. Tri leta kasneje je dal kapitan in župan Pietro Grimani sezidati stavbo luške kapitanije. Kakšno nasprotje palači Grisonijev! Preprosta hiša, skoraj kvadratnega tlorisa, s šotorasto streho, s preprosto oblikovanimi odprtini in, če odštejemo Grimanijev grb, razen okenskih polic in preklad brez okrasja, a vendar iz dragocenega belega istrskega kamna, iz kakršnega so sicer na stavbah koprskih patricijev samo pomembnejši detajli. Preveč razgibana arhitektura Koprju očitno ne ustreza, bolj primerna je hladna, a veličastna.

Takšna je nedvomno palača družine Brutti na Trgu revolucije. V bistvu gre le za obogaten tip palače Tacco. Delitev nadstropij je popolnoma enaka, okenske osi se od srednje prav tako razširjajo. Le srednja os je s poudarjenim oknom pod streho dosledneje izpeljana. Toda dekoracija je povsem drugega tipa, pa tudi središčna trifora je razveljavljena z vmesno steno. Zanimanje zbuja hierarhija okenskih sklepov. Po dve okni ob robu imata segmentne, okni ob osi sta sklenjeni trikotniško, osrednja odprtina, vhod na balkon, pa je poleg masivnejšega okvira poudarjena še s pretrganim segmentnim čelom. Balustrade stranskih oken nadomestijo podokenske table, popolnoma nova prvina pa se pokaže vrh oken pod sklepi, namreč reliefi s prizori iz stare zaveze.

V nasprotju z večino drugih je stopnišče to pot speljano v osi stavbe. Poslopje je nastalo leta 1714 po načrtih arhitekta Giorgia Massaria in ga je kasneje od družine Brutti prevzel Kolegij sv. Klare.

Odslej se barok ne more več povzpeti do bogatejših razsežnosti in izvirnejših rešitev. Poglejmo le palačo Elio na izlivu Gallusove ulice v Trg revolucije. Razen železnega, volutasto profiliranega balkona ne prinaša popolnoma nič novega, lahko bi celo rekli, da zavrača vse količkaj bolj razgibane prvine, kot so loki, segmentni in trikotniški sklepi in podobno. Ostaja samo zvesta baročnemu pravilu somernosti; z njo poudari tudi ožjo stransko fasado, zato ker gleda na trg, sicer pa učinkuje kar se le da preprosto.

Zdi se, da je zadnja baročna razgibana stavba v pravem pomenu besede palača Barbabianca v Ulici OF. Tu vidimo z močnim arhitravom morda najbolj poudarjeno balkonsko triforo v Koprju, predvsem pa so novi podokenski štiti, ki se že začenjajo luščiti od stene, v nasprotju z onimi na palači Gravisi, kjer so le naguban del zidu. Morda ni naključje, da ta edini odmev na okras palače Gravisi prinaša prav palača rodbine

Barbabanca, ki je bila z Gravisiji tesno sorodstveno povezana.²⁶ Verjetno je pri tem odigrala svojo vlogo tudi visoka humanistična izobrazba Gravisijev, kakor nam jih predstavlja Semi v svojem zapisu o njihovi palači, ker palači v baročnem Koprju s svojimi novimi dekorativnimi prvini dejansko pomenita nekaj izrazito svežega.

Seveda se barok ne kaže samo v palačah koprskih patricijev. Če se podamo le na kratek sprehod v manj imenitne dele mesta, bomo na marsikateri, tudi starejši stavbi opazili vsaj mansardni nastavek. Toda koprski paolan in ribič v nasprotju s stanjem v gotiki in deloma renesansi ne moreta več slediti razvoju sloga in baročna gradnja je v pravem pomenu besede dejansko le domena premožnejših družin, ki pa brez pravega odmeva v preprostejših stavbah seveda niso več mogle spremeniti koprskega srednjeveškega lica.

LITERATURA

- Antonio Alisi, *Il duomo di Capodistria*, Roma, 1932.
Antonio Alisi, *Il palazzo pretorio, la loggia, il municipio di Capodistria*, Capodistria, 1910.
Stane Bernik, *Organizem slovenskih obmorskih mest Koper, Izola, Piran*, Ljubljana, 1968.
Giuseppe Caprin, *L'Istria nobilissima*, Trieste, 1905.
Giuseppe Caprin, *Marine Istriane*, Trieste, 1889.
Pietro Kandler, *Fasti Istriani*, L'Istria, Trieste, 1850, letnik V, št. 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Franc Kos, *Gradivo za zgodovino Slovencev v srednjem veku*, Ljubljana, 1902—28.
Milko Kos, *Zgodovina Slovencev od naselitve do petnajstega stoletja*, Ljubljana, 1955.
Štefan Mlakar, *Istra u antici*, Pula, 1962.
Braco Mušič, *Oblikovanje mestnega prostora — analiza trga v Koprju*, Naši razgledi, letnik XIII, št. 295, 296, Ljubljana.
Francescho Semi, *Album fotografico di Capodistria*, Capodistria, 1930.
Francescho Semi, *L'arte in Istria*, Pola, 1937.
Francescho Semi, *Capodistria*, Capodistria, 1930.
Francescho Semi, *Il duomo di Capodistria*, Parenzo, 1934.
Francescho Semi, *Il palazzo dei marchesi Gravis-Barbabanca a Capodistria*, Capodistria, 1935.
Slovensko primorje in Istra, Beograd, 1953.
Emil Smole, *Arhitektonski razvoj koprške loggie*, Kronika, VI. letnik 1. zvezek, Ljubljana, 1958.
Emil Smole, *Koprsko obzidje, Mudina vrata in Levji grad*, Kronika, V. letnik, 1. zvezek, Ljubljana, 1957.
Emil Smole, *Urbanistični program Koper (III)*, Ljubljana, 1956, tipkopis.
Francè Stelè, *Umetnost v Primorju*, Ljubljana, 1960.
Nace Šumi, *Ljubljanska baročna arhitektura*, Ljubljana, 1961.
Nace Šumi, *Arhitektura XVI. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana, 1966.
Domenico Venturini, *Guida storica di Capodistria*, Capodistria, 1906.
Marijan Zadnikar, *Romanska arhitektura na Slovenskem*, Ljubljana, 1959.
Zavod za spomeniško varstvo SRS, *Koper* (spomeniškovarstveni elaborat), Ljubljana, 1967, tipkopis.
Bacio Ziliotto, *Capodistria*, Trieste, 1910.

²⁶ F. Semi, *Il palazzo dei marchesi Gravis-Barbabanca a Capodistria*, str. 6.

Capodistria rientra insieme ad altre città della Riviera Slovena nella regione la cui più grande caratteristica è, secondo Stelè, il predominio dell'influenza della cultura e dell'arte italiana. Questo fatto è dovuto all'egemonia pluricenteneraria veneziana per cui, sino a poco tempo fa, la maggioranza della borghesia di queste città era di origine italiana. E così, per tanto tempo gli unici studiosi dei monumenti storici della Riviera Slovena sono stati autori italiani, che per la maggior parte negavano una qualsiasi importante influenza del retroterra sloveno sull'arte romana della Riviera. Ed è stato solo Bernik ad avvicinarci di più le città marittime slovene nel suo trattato »Struttura delle città marittime slovene: Capodistria, Isola, Pirano«, dedicato spesso, nonostante la problematica di carattere prevalentemente urbanistico, ai singoli monumenti architettonici, soprattutto nei luoghi in cui l'ambiente urbano è dominato dalle loro caratteristiche.

Il Capris romano, situato pressappoco allo stesso luogo dell'attuale Capodistria, non è stato ancora documentato con scavi archeologici. Molto probabilmente conteneva la parte superiore dell'isola, nel 555 invece si allargò sino pressappoco alla metà dell'attuale Via Cankar. La popolazione romana cominciò a ritirarsi davanti agli Slavi dal retroterra all'isola, che allora faceva parte dell'Impero Romano del Est, e la città si chiamava Giustinopoli. Nel 788 Carlo Magno conquistò l'Istria, però le città marittime, relativamente autonome, conservarono il loro tipo di vita politica ed economica, che si era tramandato sin dai tempi più antichi. Nel 1077 Capodistria, insieme al resto dell'Istria, cadde sotto il potere dei patriarchi di Aquileia, e nel 1420 fa già parte della Repubblica Veneta. Nella sua storia la città resistette contro la Repubblica Veneta, fece guerra contro i Genovesi, contro i patriarchi di Aquileia, contro il re Sigismondo, dovette difendersi dai Turchi e subire diverse epidemie terribili di peste. Nel 1797 faceva parte dell'Austria, poco dopo venne occupata dai Francesi.

La sua attività edilizia coincide, dal romanico al barocco, con l'egemonia della Repubblica Veneta, segue la sua fioritura economica e il suo declino, il che si risente anche nel significato economico e politico di Capodistria come pure nel suo sviluppo culturale e artistico.

Il più vecchio monumento conservato di Capodistria è la rotonda di Santo Elia, fatta risalire da Zadnikar all'epoca carolingia, mentre gli edifici profani sono tutti considerevolmente più recenti. Tra i più importanti sono la casa Percauz in Via Valvasor, la Torre del Patriarca in Via Trubar e la casa no. 9 in Piazza Pescheria. Quasi interamente conservata e attrezzata nella maniera più elegante, con elementi di costruzione tipici, è senz'altro la casa Percauz. Un'analisi accurata mette in rilievo l'aspirazione alla prima affeerazione della volta ogivale, il che fa presupporre la sua origine alla fine del '200 o fosse al l'inizio del '300. Più vecchia è la Torre del Patriarca che, con la sua costruzione serrata e chiusa, dà il massimo appoggio all'ipotesi che si tratti di una parte delle più vecchie mura della città di Capodistria. La casa di Piazza Pescheria ha due bifore del primo gotico, la struttura del muro e delle aperture chiuse dimostrano invece che si tratta di una base più vecchia e che essa probabilmente una volta, in uno dei porti, faceva da edificio pubblico.

Daltronde, a Capodistria vi è una serie di case che rivelano degli elementi romanici. In tanti casi di architettura, più recenti per quanto riguarda lo stile, si tratta di ricostruzioni di case romaniche, come per esempio il Palazzo Prettorio che nella sua forma originaria di due edifici con una loggia intermedia era stato costruito al più tardi verso la metà del '200 e che nei secoli seguenti fu rifatto più volte assumendo il suo attuale aspetto solo verso la fine del '400. L'ultimo inventario del fondo edilizio storico di Capodistria confermò la ricca tradizione urbanistica e edilizia romanica del nucleo della città, già abbastanza nascosto dietro le sovrapposizioni degli stili più recenti.

Prima del barocco, il gotico a Capodistria rappresenta un'epoca edilizia più sviluppata. Dal punto di vista dello stile esso si limita al '300 e al '400. Ne delineano la frontiera gli anni otanta del '400, quando l'ala destra del Palazzo Prettorio sta nascendo con forme rinascimentali. Pressappoco dello stesso periodo è anche il primo piano in stile rinascimentale della Cattedrale di Capodistria. Ma

già l'inizio del '500 ci dà la più bella architettura del rinascimento capodistriano, la Porta Muda.

Nell'ambito di questi due secoli gli edifici profani invece non offrono la possibilità di stabilire un ordine temporale più esatto, poiché oltre la loggia e l'ala sinistra e l'intero abbozzo del Palazzo Prettorio, da nessuna parte si trova una cristallizzazione del gotico talmente articolata della facciata, come nello stesso periodo si può notare su tutt'una serie di palazzi a Venezia.

Nel '300 Capodistria si scontra con i suoi limiti di spazio, dettati della sua conformazione insulare. Questo e il secolo seguente provocano una forte attività edilizia. Ne sono testimonianza una serie di case gotiche, conservate ancora oggi, soprattutto nella parte abitata dai pescatori e contadini dell'isola. Perciò ci occuperemo, oltre che delle case patrizie, anche di alcuni esempi di architettura più modesta: la casa Saura di Piazza Pescheria, la casa di Piazza Gramsci, la casa con un solo asse di Via della Vecchia Posta e alcune altre. La casa di Piazza Pescheria rappresenta, almeno per quel che riguarda il primo piano, un bel l'esempio del gotico d'abitazione. Una bifora angolare, l'unica di questo tipo a Capodistria, desta un'attenzione particolare. La casa di Piazza Gramsci ci fa conoscere una caratteristica dell'edilizia gotica di Capodistria: sui barbacani, mensole di legno, è appoggiato il primo piano che si protende in avanti. A Capodistria questo caso non è unico, mentre in altre città marittime, anche a Venezia, esempi del genere sono sconosciuti. Caprin sostiene l'ipotesi abbastanza plausibile che si tratti di un'importazione dal «paese dei califfi». L'imitazione del «balcone bosniaco» risulta poco probabile.

A differenza dalle altre, le case patrizie hanno per la maggior parte due piani e sono quasi senza eccezione intonacate. Le facciate che danno sulla strada sono molte decorate da ornamenti ricchi con la tecnica degli affreschi sulla parete intera. Un bell'esempio ci offre la facciata del Palazzo Almerigogna, recentemente restaurata. Inoltre vanno menzionate anche la casa Galli in Via Calegaria e le case sui barbacani di Via Kidrič. I dipinti dimostrano l'immediata influenza veneziana. Il famoso quadro di Carpaccio del 1517 raffigura la facciata dell'Albergo Nuovo che ancora troviamo nell'attuale Piazza Tito.

Il Palazzo Almerigogni merita una visita approfondita. Risulta ovvio che il dipinto unificato è nato solo dopo l'unificazione dei due edifici a un piano che oggi si distinguono tra loro per il risalto del tetto sporgente e per la disposizione delle finestre. L'edificio colpisce per le sue monofore a tre foglie riccamente articolate, con le giunte a forma di pigna e per il vivace dipinto. Oggi purtroppo manca la casa attigua a un piano, con un cornicione gotico, molto elaborato; la possiamo vedere solo nell'illustrazione di De Franceschi, eseguita per conto di Caprin.

Tra le case gotiche dobbiamo menzionare ancora la casa Galli, Pechiari, Sabini, «la casa del pittore» e il portale Verzi, che è l'unico resto dell'ex Palazzo Monumentale di Via della Riforma Agraria.

Nel 1329, nell'attuale Piazza della Rivoluzione, viene costruito un magazzino di viveri, il Fontico. Un edificio relativamente largo e lungo volge la sua facciata più piccola sulla piazza ed è uno dei rari edifici di Capodistria il cui comignolo è perpendicolare alla facciata principale. Il primo piano è ancora originale, la facciata del piano terreno invece è stata rifatta in stile rinascimentale nel 1529. Oggi, accanto al portale ogivale si aprono due ricche finestre rinascimentali, sopra le quali vediamo al primo piano due slanciate monofore gotiche.

Le case De Rin, Filiputti, la casa in Via della Vecchia Posta e la casa che sta all'angolo di Via della Riforma Agraria con Via Gregorčič, costituiscono un esempio di costruzioni con facciata principale a un solo asse, la cui caratteristica consiste nel fatto che non corrispondono con la prospettiva frontale del tetto. L'influenza mediterranea esige sempre che il comignolo sia parallelo alla facciata principale.

Sebbene l'evoluzione edilizia del Palazzo Prettorio si protragga per cinquecento anni, il gotico gli ha dato l'impronta più forte. Alla metà del '200 già funzionava il tribunale sotto il portico della Torre del Patriarca nell'ala sinistra, che oggi ha una quadrifora gotica e, che terminava in una torre alta e frastagliata. Il secondo palazzo — Comunale — è più recente, più vuoto e senza

torre; lì si trovava una sala per le assemblee pubbliche. Tra i due edifici serpeggiava una viuzza, l'attuale Calegaria, sulla quale si trova una vecchia loggia. L'ex Palazzo del Capitano probabilmente si sviluppava verso il basso e anche verso l'attuale Palazzo del Vescovo. Il ponticello che lo collegava con la Torre della Città, è stato distrutto probabilmente nella rivolta del 1348. Entrambi gli edifici sono stati sottoposti a parecchie ricostruzioni e restauri perché danneggiati in guerra. Alla fine del '300 i palazzi vennero uniti e nel 1481 sulla parte destra apparvero anche degli elementi rinascimentali. Originariamente il Palazzo non era intonato. L'ultimo restauro dell'edificio risale al 1664, non menzionando quegli altri che non influirono più sulla sua fisionomia. Di questo periodo sono la torre destra, che è una copia di quella sinistra per quanto riguarda la forma, i merli ghibellini su tutte e due le parti e su quella centrale, e infine, anche la «statua del poeta», trasformata in Giustizia con la spada e la bilancia; questa costituisce un simbolo ideale di simmetria sulla facciata del Palazzo. È caratteristica la raffinatezza con cui si costruivano merli di varie dimensioni a scopo di creare un'impressione dell'armonia perfetta; ma questi merli invece fanno piuttosto l'effetto di una scenografia che non di una fortezza.

Nonostante la simbiosi di elementi gotici e rinascimentali sulla facciata del Palazzo, sono le forme gotiche a prevalere e a rendere l'esterno del Palazzo, nonostante gli interventi del 1481, piuttosto gotico. Ciò non vollero modificare nemmeno gli architetti, che nel 1664 per l'ultima volta trasformarono la parte superiore della facciata. Abbassarono il tetto e fecero della torre una finta torre, simile a quella del Palazzo del Capitano. Con queste modifiche e le altre, menzionate poco prima, essi crearono un'illusione ottica per cui la parte sinistra sembra uguale alla destra.

Questi lavori di restauro suscitano una attenzione particolare. Siamo nel periodo in cui il barocco a Capodistria si è già del tutto affermato e quindi possiamo dedurre che una serie di palazzi gotici e rinascimentali, la cui origine più lontana oggi possiamo solo intuire, è stata barocchizzata. Il Palazzo Prettorio però, che rappresenta una gran parte della storia architettonica di Capodistria, è stato barocchizzato in un modo particolare. Con mezzi ausiliari ottici, accuratamente studiati, non aggiungendo all'edificio un solo elemento caratteristico barocco, cioè solo tramite ricostruzioni e aggiunte al margine superiore del Palazzo è stato raggiunto un tale equilibrio (in realtà assolutamente inesistente), per cui oggi questo lavoro merita una vera ammirazione. L'edificio, contenente esclusivamente degli elementi gotici e rinascimentali, venne completato da una disposizione simmetrica barocca e contemporaneamente venne messo in rilievo soprattutto l'espressione plastica del gotico.

Lo sviluppo edilizio della loggia del lato nord di Piazza Tito è più semplice. Fu costruita dal 1426 al 1464 per sostituire la vecchia loggia che si trova nel sottopassaggio del Palazzo Prettorio, da Nicola da Pirano e Tommaso da Venezia, il quale prese parte anche nei lavori di ingrandimento del Pontico nel 1460. I due costruirono un vestibolo su piedestallo, aperto su due lati, che si affacciava con cinque volte sulla piazza e quattro sulla attuale Via Verdi. La loggia comprese il solo pianterreno sino al 1689, anno in cui assunse l'attuale fisionomia, grazie alla costruzione del piano superiore che serviva da ritrovo sociale per la nobiltà di Capodistria. Fu modificata la pianta dell'edificio spostando due archi dalla facciata ovest alla parte est della facciata sud e costruendo una scala interna. Nel nuovo spazioso interno furono poste tre colonne di pietra ruvida per appoggiarvi una parte del nuovo piano. Una simile modifica era inutile, se considerata dal solo punto di vista della statica; già sistemando le tre colonne all'interno, si sarebbe raggiunta una sicura capacità portante del primo piano. Dopo che il Palazzo Prettorio aveva raggiunto il suo assetto finale 34 anni prima, senz'altro si presentò la necessità di rifinire anche il lato nord della piazza. Sino alla modifica della loggia, alla parte destra della stessa vi era il vuoto verso l'attuale Via Trubar. Con questa modifica si venne a chiudere la parte posteriore della piazza, che assunse così la sua attuale fisionomia di sala. L'asse dell'edificio che, seguendo le regole del barocco, accentua la simmetria, venne messa in rilievo con la cesura, al primo piano; in

corrispondenza al quarto arco (centrale) manca la finestra, che è però cautamente indicata con due stemmi e con il leone veneziano.

Naturalmente non a tutto il gotico di Capodistria è stata concessa una simile «condiscendenza» da parte del barocco. Sarebbe interessante ristabilire l'aspetto originario, soprattutto di quegli edifici, vicini all'attuale centro della città, dove nel '600 e nel '700 non vi è stato più molto posto per costruire nuove case. Nonostante il grande intervento barocco, Capodistria si presenta prevalentemente come medioevale, innanzitutto a causa della strutturazione gotica e romanica.

Il rinascimento a Capodistria è relativamente poco rappresentato. Sebbene vi siano alcuni esempi di architettura rinascimentale, la loro disposizione ci dà l'impressione che le opere più importanti nascano dove l'influenza veneziana è palese, e cioè nella costruzione di edifici pubblici. Lo stile rinascimentale non si oppone allungo all'influenza vittoriosa del barocco ed è per questo che fu, tra i periodi da noi trattati, quello che ebbe la vita più breve. Non resistette nemmeno un intero secolo, poiché già nella seconda metà del '500 apparivano stili architettonici che indicano chiaramente il successivo sviluppo: Palazzo De Belli con la sua impostazione in fondo barocca, ancora svolgendo un linguaggio rinascimentale nei particolari, annuncia l'arrivo di barocco; questo linguaggio viene assunto, modificato e arricchito dal Palazzo Belgramoni-Tacco.

Il rinascimento a Capodistria è rappresentato, oltre che dall'architettura ecclesiastica, anche dal portale rinascimentale di Piazza Tito, dalla Porta Muda e dal portale che dà sul giardino del Palazzo del Vescovo (l'unico resto esistente di quell'edificio rinascimentale). Tra le case di abitazione suscitano interesse la casa Longo, a tre piani, in Via della Gioventù, la casa all'angolo di Via Gallus con Via della Vecchia Posta, dove i barbacani ci dicono che si tratta di un esempio di architettura gotica elaborata, e la casa accanto.

La Porta del Corte in Piazza Tito si apriva tra il Palazzo Prettorio e l'Albergo Nuovo e fu costruita dal 1505 al 1506. Il portale è stato fatto da Antonio da Capodistria e suo figlio Bartolomeo; il terrazzo sovrastante fu incorporato nella facciata più recente degli edifici, che in un secondo tempo si unificarono.

Tra le porte della città, la migliore posizione ebbe la Porta Muda, dove un ponte, che passava attraverso il Castello di Leone, univa l'isola alla terra ferma. Questa porta è importante, oltre che per il grandioso progetto e l'esecuzione, anche per alcune epigrafi e innanzitutto per lo stemma di Capodistria, rappresentante il sole che appare due volte sulla parte esterna e una volta sulla facciata interna della città. Questa porta ricorda la Porta del Corte, ma è molto più grandiosa. L'apertura dell'entrata ha la forma di un arco. Il tetto poggia su una travatura aperta. Il portale dell'ex Palazzo del Vescovo ci mostra un'indubbia ricchezza nei particolari. Si rassomigliano molto il portale della guardiola, situata nell'ala destra del Palazzo Prettorio (1481) e il portale tra i resti della casa distrutta di Via Sabini.

L'unico edificio rinascimentale che tende verso l'alto è la casa a tre piani della famiglia Longo, mentre le altre due, già menzionate, sono chiaramente longitudinali e non mostrano la minima tendenza a protendersi verso l'alto.

Il Palazzo De Belli è uno dei più importanti per lo sviluppo ulteriore dell'architettura di Capodistria e della Riviera Slovena in generale. Questo è il primo edificio in cui l'asse principale viene messo in rilievo chiaramente, senza alcun mezzo frenante, e ciò non con dei particolari accorgimenti, ma con la sola formazione della massa edile. La parte centrale del palazzo a due piani si innalza per un altro piano, che questa volta (la prima dopo il Fontico) termina in un frontale triangolare. L'espressione dei particolari architettonici rimane rinascimentale. Considerando che il Palazzo De Belli nacque nella seconda metà del '500, anche il suo successore, il Palazzo Belgramoni-Tacco, non può essere molto più recente, siccome in fondo, nonostante l'elaborazione ricca della facciata, non dimostra alcun particolare progresso nell'abbozzo rispetto al Palazzo in Via Cankar.

Quando poi, all'inizio del '600 il barocco comincia a esprimersi con tutta la sua forza, non riuscirà mai, in tutto il suo decorso, a superare essenzialmente ciò che era stato già delineato dal Palazzo De Belli con la sua organizzazione

della massa edile, e dal Palazzo Belgramoni-Tacco con il suo carattere pittoresco e la fine elaborazione della facciata. Durante due secoli il barocco non tentò una sola volta di liberarsi di una facciata bidimensionale.

La maggior parte degli esempi architettonici che nascono allora, con l'eccezione del Collegio dei Nobili e la Capitaneria di Porto, è di carattere privato. Solo di alcuni conosciamo la data di costruzione, per gli altri invece ci aiutiamo valutando la disposizione stilistica.

Lo sviluppo del barocco può essere seguito tramite il modesto Palazzo Tutto ex Gavardo (estesa costruzione a un piano, senza accenti particolari, che oggi è restaurato non molto bene), il Palazzo Gravisi-Butturai (che presenta delle forti analogie con il Palazzo Belgramoni-Tacco), alcuni palazzi con meno pretese, che distano dal centro della città in senso stretto, palazzi in posizione dominante, sia pure modesta come il Palazzo della famiglia Barbabianca, situato all'altezza del primo bivio di Via Calegaria, e il Palazzo Gerosa in Via Župančič, fino al Collegio dei Nobili (il primo esempio di barocco a Capodistria con una coerente organizzazione dello spazio interno) e il Palazzo della famiglia Carli in Via Župančič (con un'elaborazione eccezionalmente plastica della facciata del cortile).

Nel 1710 fu costruito il Palazzo della famiglia Gravisi-Butturai che si distingue per la ricchezza degli elementi decorativi. Oltre alla parte centrale che accentua, con due trifore e con la travatura particolare la disposizione centrale dell'edificio, l'elemento di maggior interesse è costituito dalle finestre del primo piano che hanno volte a segmento terminanti in un motivo che rappresenta una pigna stilizzata. L'ornamento sotto la finestra è concepito quasi in stile rococò, però la tavola convessa, contornata di viticci, non risalta per niente dalla parete. Anche sotto le finestre del secondo piano troviamo lo stesso ornamento. Nonostante la vivace decorazione (che non abbiamo ancora riscontrato) l'esterno della casa ha un aspetto austero, perché tenta di portare nel l'edilizia di Capodistria una nota che, ad eccezione della casa Barbabianca in Via OF, è destinata a rimanere senza eco. Evidentemente un'architettura troppo mosca non piaceva a Capodistria, preferiva lo stile freddo ma grandioso.

Di questo tipo è senz'altro il Palazzo Brutti in Piazza della Rivoluzione. In fondo si tratta solo di una riproduzione arricchita di Palazzo Tacco. La disposizione dei piani è assolutamente uguale, gli assi delle finestre si allontanano nello stesso modo da quello centrale. Solo l'asse centrale, con una finestra accentuata sotto il tetto, viene delineato più coerentemente. La decorazione però è di tutt'un altro tipo e anche l'effetto della trifora centrale viene svalutato da una parete intermedia. È interessante la gerarchia dello sviluppo delle finestre che ai margini sono segmentate, vicino all'asse sono triangolari e quelle centrali hanno una fronte segmentata e interotta. Le balaustre delle finestre laterali sono sostituite da tavole di pietra; un elemento nuovo appare in cima alle finestre, sotto la rifinitura e cioè un rilievo rappresentante scene del Vecchio Testamento. A differenza degli altri edifici, la scala questa volta è situata nell'asse. Il palazzo fu costruito nel 1714, su progetto dell'architetto Giorgio Massari.

D'ora in poi il barocco non può giungere più a dimensioni più ricche e a soluzioni più originali. Pare che il Palazzo Barbabianca in Via OF rappresenti l'ultimo edificio barocamente mosso nel vero senso della parola. Qui vediamo la trifora del balcone con un forte architrave che è forse il più accentuato di Capodistria. L'elemento nuovo è costituito dagli scudi sotto le finestre, che già cominciano a staccarsi dal muro a differenza di quelli del Palazzo Gravisi dove costituiscono la parte increspata del muro. Forse non è un caso, che questa unica eco che viene dal Palazzo Gravisi, si ritrovi proprio nel Palazzo Barbabianca i cui proprietari avevano con i precedenti stretti legami famigliari.

Il «paolano» e il pescatore di Capodistria durante il periodo barocco non potevano più seguire lo sviluppo dello stile se non nei particolari, che però in architettura non hanno una grande influenza. L'edificio barocco, nel vero senso della parola, rimane di dominio esclusivo delle famiglie più ricche le quali però, senza una vera eco nelle case più modeste, non poterono naturalmente modificare l'aspetto medioevale di Capodistria.

Tradotto da
Nina Souvan

ILUZIONISTIČNE POSLIKAVE GRADOV V LASTI RODBINE ATTEMS NA SLOVENSKEM ŠTAJERSKEM

MARJANA CIMPERMAN-LIPOGLAVŠEK, LJUBLJANA

Baročne iluzionistične slikarije gradov na slovenskem Štajerskem v 18. stoletju so sicer na našem ozemlju, vendar z njim nimajo tesnejše povezave. Z našim ozemljem jih vežejo lastniki-naročniki, ki so imeli pri nas velikanska posestva, vendar so bili tujci. Zato so tudi dela, ki so nastala pri nas, vezana na tuj prostor, na Avstrijo, predvsem na Gradec, ki je poleg Ljubljane predstavljal drugo umetniško središče, odločilno za razvoj baroka na Slovenskem. Od tam so bili naročniki, od tam so večinoma prihajali slikarji pa tudi umetniške in programske pobude. Štajerska se je sploh umetniško najintenzivneje zgledovala po Gradcu, tako kot v slikarstvu tudi v kiparstvu in stavbarstvu. Stiki z Ljubljano so bili tedaj precej šibki in le deloma odločilni za nadaljnji razvoj. Te slikarije zato težko primerjamo s tistim, kar je v tem času nastalo na Kranjskem. Sorodne slikarije najdemo namreč na severu, v Avstriji in Nemčiji.

Slikarstvo in arhitektura, dekoracija in barva, plastika in iluzionizem se v baročnem prostoru medsebojno dopolnjujejo. Iluzionistično slikarstvo odpira prostor, ga razširja in nadomešča arhitektonsko dekoracijo. Dviguje težo stropa in zemljanu odpira nebo.

Freskno slikarstvo se precej loči od tabelnega. Stenske in stropne slikarije so vezane na določen prostor, zato jih moramo gledati in doživljati skupaj s stavbo, v kateri so nastale, in svoj vtis prostora vskladiti z umetnino v njem. Intimnosti, kot je pri tabelnem slikarstvu, tu ni. Vse se nagiba h grandioznosti, dramatičnosti, monumentalnosti. Prav tako kot prostor tudi tehnika fresknega slikanja postavlja določene vezi. Bistvo umetniškega doživljanja baroka pa je v polnem sozvočju prostora in poslikave.

Stensko oziroma stropno slikarstvo najprimerneje poudarja mogočnost, veličino in pomembnost prostora, poudarja arhitekturo. Zato so poslikani predvsem reprezentančni prostori. V posvetnih stavbah so to stopnišča in dvorane, v dvornih rezidencah pa tudi kraljeve sobane. Prav tako pa je posvetna tematika predstavljena v knjižnicah in na stopniščih v samostanih.

Na naših tleh je baročna umetnost zmagala razmeroma pozno. Šele ob koncu 17. stoletja in v 18. stoletju začne vidno naraščati število del posvetnega in sakralnega značaja. Medtem ko se pred tem časom srečujemo z anonimnimi deli, prinese 18. stoletje umetniške osebnosti, ki jih

poznamo tako po imenu kot po obsežnih opusih. Tudi za iluzionistične poslikave je pri nas pomembno 18. stoletje. V deželah severno od nas — mislim najprej na Nemčijo in potem na Avstrijo — se je ta razvoj pričel prej. Tako segajo prvi začetki že v pozno renesanso (Holbein mlajši). Pri nas je tak prvi poizkus kasetirani kvadraturistični strop v Celju (okrog leta 1600), vendar je to osamljen primer, ki nima neposrednih naslednikov.

Ta sestavek govori predvsem o ikonografskem programu, o stilni stopnji slikarjev in o slikarjih, ki so tu delali oziroma, za katere domnevamo, da so avtorji slikarjev v štirih štajerskih gradovih oziroma dvorcih. Bili so v lasti družine Attems, najambicioznejše štajerske fevdalne rodbine. To sta dvorca v Dornavi in Štatenbergu ter gradova v Slovenski Bistrici in Brežicah. Zaradi ikonografske enotnosti sem se omejila le na posvetne teme in sem pustila ob strani poslikave sakralnih prostorov — kapel, ki sicer spadajo v celoto posameznih objektov.

RAZVOJ ILUZIONISTIČNEGA SLIKARSTVA

Glavni namen iluzionističnega stropnega slikarstva je odpreti strop in dvigniti pogled gledalca v nebo, torej iz zemeljske sfere v nadzemljsko.

S prvimi poizkusi iluzionističnega odpiranja prostora se že v drugi polovici 15. stoletja srečamo v Italiji pri Mantegni (*Camera degli Sposi*, Mantova). V 16. stoletju sta bili Florenca in Bologna glavni središči iluzionističnih prizadevanj. Peruzzi je v *Sala delle Colonne* v Rimu v dvajsetih letih 16. stoletja iluzionistično podaljšal prostor in gledalčev pogled popeljal prek balustrade v pokrajino. V razvoju iluzionizma so pomembne tudi stenske slike Sale Constantine v Vatikanu, delo slikarja Giulia Romana, kjer že najdemo iluzionističen okvir. Pravi iluzionistični čudež pa je Correggiova poslikava kupole parmske katedrale (1526—30). Slikar je s koncentričnimi krogi angelov oblikoval okrogolino kupole in prek njihovih teles, ki so čedalje manjša, popeljal pogled v nebo. V začetku 17. stoletja slika v *Palazzo Farnese* Annibale Carracci, Quercino pa v dvajsetih letih 17. stoletja v vili Ludovisi. Šele Pietro da Cortona pa je popolnoma prodril v baročno iracionalnost s slikarjami v *Palazzo Barberini* v Rimu (1633 do 1639). To delo je bilo zgled slikarjem celotnega 17. in še deloma 18. stoletja. Višek v razvoju baročnega iluzionizma pa je dosegel Andrea Pozzo (1642—1709) s stropnimi slikarjami v cerkvi *San Ignazio* v Rimu (1691 do 1694). Njegova dela so izrednega pomena tudi za avstrijsko stropno slikarstvo; pred svojo smrtjo je namreč pet let deloval tudi na Dunaju. V nasprotju s Cortonom in njegovimi nasledniki, ki so vizualno perspektivno točko premikali po stropu, je pri Pozzu središčna točka prav v vrhu kupole. Pozzo je pomemben tudi kot teoretik. V traktatu »*Pratica della Prospettiva*« je podal teoretičen pregled vseh odločilnih dogajanj v 17. stoletju.

V nemških deželah se iluzionistično slikarstvo še posebno razbohoti. Ne samo da zmaga nad tabelnim slikarstvom in plastiko, zavzame skoraj neomejen obseg, tako po zaslugi italijanskih umetnikov, ki so svoj način slikanja prinesli iz domovine, kot po zaslugi nemških in avstrijskih umetnikov, ki so iluzionistično slikarstvo pripeljali do najvišje stopnje. Nikjer

ne najdemo takega navdušenja nad iluzionističnimi poslikavami kot ravno v Nemčiji in Avstriji.

V Nemčiji segajo v sam vrh iluzionističnega slikarstva: oba Asama (oče in sin), potem Bergmüller, Johann Zimmerman, Matthäus Günther in Jannuarus Zick. V Avstriji pa so v prvi polovici 18. stoletja delovali Johann Rottmeyr (Karlskirche na Dunaju, Melk), Martin Altomonte (ali Hohenberg), Daniel Gran (dunajska dvorna knjižnica, grad Eckartsau) in Paul Troger (Göttweig, Melk, Altenburg); zadnji je bil izmed vseh najbolj samostojen in najmanj odvisen od tujih južnjaških ali zahodnjaških vplivov. Poleg teh so v Avstriji, predvsem na Dunaju, hkrati delovali italijanski freskanti Beduzzi, Carlone in Chiarini.

Najzaslužnejši za razvoj avstrijskega iluzionističnega slikarstva pa je prav gotovo Andrea Pozzo; s slikarjami v Lichtensteinski vrtni palači na Dunaju (1705—1707) je ustvaril tip poslikave, iz katerega lahko izpeljemo ves naslednji razvoj posvetnega iluzionističnega slikarstva na Dunaju. Celoten prostor se deli nekako v tri dele. Nad resnično dvorano se dviguje druga, naslikana, še sijajnejša od spodnje. Nad slednjo pa se boči tretji prostor, katerega dvigovanje pa ne ponazarjajo več arhitektonske forme, temveč štiri piramidalne skupine figur na oblakih, v igri svetlobe in barv. Prek njih pelje oko v višino, kjer so figure in oblaki čedalje manjši, nežnejši in nazadnje popolnoma izginejo.

Vrhunec v razvoju posvetne baročne iluzionistične dekoracije v Avstriji pa pomeni (pravzaprav že v rokokoju) Anton Maulpertsch (Piaristen Kirche na Dunaju).

Barve avstrijskih slikarjev so svetlejše, bolj vesele od nemških, in so bližje Lombardom in Benečanom. Najbolj pisan v barvitosti pa je vsekakor Maulpertsch.

DRUŽINI ATTEMS IN SAUER

Plemiške družine na slovenskem Štajerskem nimajo vse razvitih umetnostnih hotenj, vendar v baroku številne izmed njih nastopajo kot meceni posvetne in prav tako sakralne umetnosti. Vodilna in najvplivnejša fevdalna hiša so Attemsi; ti nastopajo kot naročniki stavbarskih, slikarskih in kiparskih del, predvsem posvetnih (lep primer je Dornava).

Rod Attemsov izvira iz Furlanije. Imenujejo se po mestu Attimis, severovzhodno od Vidma, ki ga je neki Heinrich dobil od oglejskega patriarha. (Njegovo ime se omenja že leta 1025.) Družina se je sčasoma razdelila v več vej. Štajersko vejo Attemsov je ustanovil Ignaz Marija, sin Johanna Friedericha Attemsa.¹

Ignaz Marija Attems se je rodil leta 1652² oziroma po drugih podatkih leta 1649³ (Ilwolf in Schmutz). Bil je dvakrat poročen. Prvič se je poročil

¹ *Genealogisches Handbuch des Adels. Gräfliche Häuser A*, Bd IV., 1962.

² Janisch, J.: *Topographisch-statistisches Lexicon von Steiermark mit historischen Notizen und Anmerkungen*, Graz 1878.

³ Ilwolf, F.: *Die Grafen von Attems Freiherr Heiligen-kreuz in ihrer Wirken in für Steiermark, Forschungen zur Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte d. Steiermark* Bd. II. 1. Heft. 1897.

Schmutz, K.: *Historisch Topographisches Lexicon von Steyermark*, Graz 1822.

leta 1685 z Marijo Regino von Wurmbrand. V tem zakonu je imel dva sinova, Franza Disma in Tadeja. Drugič se je poročil leta 1715 s Christino Creszentijo Herberstein-Gutenberg. Umrl je leta 1732.

Gradove, o katerih govorim, je podedoval starejši sin Disma. Rodil se je leta 1688 in je bil tudi dvakrat poročen. Prvič se je poročil leta 1713 s Sofijo Herberstein-Pusterwald, drugič pa leta 1717 z Juliano von Wildenstein. Umrl je leta 1750.

Potem ko se je Ignaz Marija Attems v zadnji četrtini 17. stoletja naselil v Gradcu, je družina Attems kmalu postala ena najmogočnejših na Štajerskem. Pridobil je velikanska posestva in celo vrsto gradov. Najprej je prišel v Attemsove roke Podčetrtek (leta 1682), potem Hartenstein in Peilenstein (1692). Tem so sledili Brežice (1694), Wurmberg (1715), stari grad Štatenberg (okrog 1715), grad v Slovenski Bistrici (1717), Reichenburg in Turn (1721), St. Marxen (1730) in končno Dornava (1736). Ambiciozni Ignaz Marija si je poleg tega dal sezidati tudi rezidenčno palačo v Gradcu, ki je bila končana leta 1708, in dvorec v Göstingu pri Gradcu (1724—1728). Dograditve novega dvorca v Štatenbergu ni dočakal. (Gradil ga je italijanski arhitekt Camesini). Dvorec v Dornavi pa je dal prezidati njegov sin Disma v letih 1739—1743.⁴

Ignaz Marija Attems je dosegel tudi pomemben položaj v državni upravi. Pod Karlom VI. je bil predsednik dvorne komore, za časa vladanja Marije Terezije pa predsednik najvišjega notranjeavstrijskega revizorija. Pokazal je največ posluha za umetnost. On je bil tisti, ki je naročil največ slikarjev, o katerih bo govora. Stavbarska in slikarska dejavnost uvršča Attemse med najambicioznejše družine na Avstrijskem v 18. stoletju. Tekmovalna vnema med plemiškimi družinami, želja po čim lepšem, čim sijajnejšem videzu in dekoraciji prostorov, v katerih so živeli, je pustila svoje sledove tudi na našem ozemlju.

Poleg slikarjev pri nas so se ohranile freske tudi v Attemsovem dvorcu v Göstingu in v rezidenčni palači v Gradcu. Slednja ima tudi največ slikarskega in plastičnega okrasa. Freske krasijo dvorano, stopnišče in hodnik v drugem nadstropju. Oljne podobe, vstavljene v štukaturne okvire, pa so skoraj v vseh sobah.

Ob Attemsih nas zanima tudi družina Sauer, o katerih vemo še manj kot o njihovih zgoraj omenjenih sodobnikih. Tudi ti so večinoma živeli v Gradcu. Imeli so več posestev na Štajerskem. Na našem ozemlju sta bila v njihovi lasti grad Borl in Dornava. Imeli so tudi hišo v Ptujju. Dornavo so leta 1661 kupili od Herbersteinov in jo preuredili.⁵

OPISI IN IKONOGRAFSKA RAZLAGA FRESK

Brežice

V gradu v Brežicah so poslikani trije prostori — dvorana, stopnišče in kapela. Ignaz Marija Attems je grad dobil leta 1694 iz zapuščine grofice Julijane Attems, rojene Frankopanske.

⁴ Podatki deželnega arhiva v Gradcu.

⁵ Schmutz, K.: *Historisch Topographisches Lexicon von Steyermark*, Graz 1822.

Brežiška dvorana je največji poslikani baročni posvetni prostor pri nas. Segajo skozi dve nadstropji. Poslikane so stene in strop. Na stenah med okni so nekdanje visele ovalne oljne podobe, slikane na platno. Ohranjene so le tri, tri pa so zdaj nadomestili z baročnimi portreti baronov Mosconov iz Pišec. Že leta 1909, ko so dvorano prvič fotografirali, teh medaljonov ni bilo več. Domnevajo, da so bila manjkajoča olja portreti Attemsov. Ovali, ki še danes krasijo dvorano, prikazujejo poljska dela. Freske na steni so tem ovalom prirejene tako, da jih spodaj podpira skupina treh gigantov. Na stenah se ob medaljonih širijo bogate krajine z arhitekturo in vazami. Med drugim in tretjim oknom na levi je upodobljen slikar, celopostaven, golobrad, z lasuljo, naslonjen na zidec. V roki drži paleta in čopič. To je verjetno avtoportret freskanta, ki je poslikal dvorano. Na krajših stenah dvorane, severni in južni, so barve temnejše in močno izstopajo. Steno loči od oboka zidec, prekrit z girlandami. Nad vsakim oknom je v tem zidcu majhna kartuša s prizori v okrašenem grisaju, ki pa se zelo slabo vidi. Razberemo lahko prizore: Herkul in Jole, Apolon in Dafne, Diana in Akteon, Herkul ugrabi Argosu čredo in Speča Venera. Nad zidcem si kot v frizu slede mitološki prizori. V oglih sta po dva tritona, ki podpirata bogato okrašen okvir glavne stropne slikarije. Nad njima so malo večje kartuše s prizori iz Stare zaveze, prav tako kot one nad okni v okrašenem grisaju. Na eni od njih lahko razberemo Salomonovo sodbo, na drugi pa Joba na smetišču. Ob vhodih, na obeh ožjih straneh dvorane, slikarija posnema bogate baročne portale. Na eni strani je v timpanu nad vrati poprsje vojščaka, na drugi pa poprsje ženske.

V grlu se torej v frizu vrste mitološki prizori, ki hkrati prikazujejo tudi štiri elemente: *Aer*, *Ignis*, *Aqua*, *Terra*. Na podolžnih stenah sta Voda in Zemlja, na prečnih Ogenj in Zrak. Ogenj je prikazan s prizorom v Vulkanovi kovačnici. Bog-kovač z dvema pomočnikoma (*Grom* in *Blisk*) kuje orožje za Marsa. (Zanimiv je sodoben top v kotu; podoben je tudi v Štatenbergu.) Iz nakovala švigajo strele, ki simbolizirajo negotovo hojo pohabljenega Vulkana. Ognju nasproti je upodobljen Zrak, s prizorom *Aurora* in *Apolona* na sončnem vozu, v katerega sta vprežena dva goloba. *Apolon* sedi zadaj na vozu in drži ščit z napisom *CITIUS VENTOS ET NUBILLA PELLIT*. (Hitrejši od vetrov in prežene oblake.) Temne oblake noči predira mavrica. V tem prizoru sta pravzaprav združeni dve baročni temi: *Aurora* premaga *Noč* ter *Apolon* in *Aurora* na sončnem vozu.

Na zahodni steni, kjer je na oboku upodobljena Zemlja, je naslikana cela vrsta prizorov, ki se dogajajo na kopnem. V sredini jih ločujejo dva satira, ki prav tako kot tritona v kotih nosita okvire stropne slikarije.

Prvi prizor pri južnem vходу v dvorano je Bakhovo pijančevanje. Prizor sestavljajo dve bakhantini — ena drži v roki otroka — dalje Bakh, ki mu satira natakata vino v čašo, ter končno Pan, ki drži v rokah amforo z vinom. Malo dlje se nacejata z vinom dva puta. Ob drevesu Pan zalezuje spečo nimfo *Sirinks*. Naslednji prizor prikazuje čaščenje Pana. (V starem Rimu so pastirji spomladi prirejali slavnostne sprevede. Odeti v živalske kože so plesali po cestah in z biči strašili ljudi. Ženske so verovale, da jim ti udarci prinašajo rodovitnost.) Ob stebru s Panovo podobo plešejo mladenke in mladeniči. Zraven Pan uči mladega pastirja *Dafnisa* igrati na *sirinks*, pred njima pa dve ženski hranita dojenčka. Tu sta torej

upodobljeni dve pogostni baročni temi: darovanje Panu ter Pan in Dafnis. Temu prizoru sledijo Driade, božanstva dreves, ki v hrastovem gozdu igrajo na razna glasbila. Nazadnje je upodobljen Mars, ko v bojni opravi, s čelado, kopjem in ščitom prihaja z bojnega pohoda; v ozadju je četa konjenikov. Ozadje vseh teh prizorov je krajina z arhitekturo in vazami, podobna oni na stenah dvorane.

Na drugi, vzhodni, podložni steni mitološki prizori ponazarjajo četrti element — Vodo. Pri severnem vhodu je najprej upodobljena igra treh Nadjad, poleg njih trije tritoni trobijo v rog. Tem spet sledi skupina treh morskih božanstev. V središču sta Neptun in Amfitrita na zmagoslavnem vozu iz školjk, ki ga vlečeta dva konja s plavutmi. Ob vozu so morska božanstva, v zraku pa puti. Vse skupaj pa prikazuje triumfalni pohod Neptuna in Amfitrite. Na skalah osamljen sedi ljubosumni Polifem in igra na piščal. Tu spet srečamo dokaj priljubljeno baročno temo: Acis in Galatea z ljubosumnim Polifemom, le da na slikariji zaljubljeni par pogrešamo. Sledita še dva prizora, ki sta povezana z vodnim elementom. Prvi predstavlja Pirama in Tisbo. Mladenič z rano v prsih leži ob vodnjaku s sfingo in levjo glavo. Nadenj se sklanja dekle, ki se bo vsak čas zabodlo z bodalom. (Tesalski princ Piram in princesa Tisba sta se proti volji staršev ljubila in sta hotela skupaj pobegniti. Ko je Tisba prišla prva na samotni kraj, se ji je približala levinja. Tisba je zbežala in izgubila svoje ogrinjalo. Levinja ga je raztrgala in okrvavila. Piram je našel le okrvavljeno ogrinjalo in je bil prepričan, da je ljubljena mrtva. Zabodel se je. Ko ga je Tisba našla, mu je potegnila bodalo iz rane in se sama vrgla nanj.) Drugi prizor pa prikazuje ugrabitev Evrope. Sredi morja sedi na biku mladenka, ob njej pa krožijo puti. Na obali strme za njo začudene in preplašene družice. (Jupiter v podobi bika je ugrabil lepo kraljevo hčerko Evropo, ko je s prijateljicami nabirala cvetlice ob morski obali Fenicije. Obljubil ji je, da se bo po njej imenovala najstarejša celina.)

Na stropu so, viseče na oblakih, razvrščene v skupine, personifikacije znanosti in umetnosti. Prva, najnižja, ob južnem robu dvorane je Poezija. Zamišljena ženska s lovorovim vencem na glavi in peresom v roki sedi ob črnilniku in svežnju listov z napisom LA POESIE ter si z desnico podpira glavo. Okrog nje so puti s knjigami. Eden drži v roki masko (gledališče), drugi piščal. Glasbo ponazarja ženska, ki igra na orgle. Ob njej so osebe z glasbili (z lutnjo, liro in rogom). Geometrija je ženska z ravnilom v roki; eden izmed putov ob njej drži zvitek papirja in šestilo. Kiparstvo prikazujejo tri figuralne skupine s skulpturami raznih obdobij; desno je Lizipov deček, ki si izdira trn. Ženska v sredini kleše kip rimskega imperatorja, na levi pa je deček s piščalko, renesančna skulptura v kontrapostu. Ob njem sta kiparka in model. Mladenič pod njimi drži reliefno tablo. Astronomija je ženska z daljnogledom v sredini stropne slikarije. Ob njej je mladenič, ki kaže na globus, mladenič na drugi strani piše, puti pa se igrajo z daljnogledom. Slikarstvo pomenita dve ženski, ki stojita ob slikarskem stojalu, na katerem je še nedokončana podoba Davida, zmagovalca nad Goljatom. Ena drži v roki skico, mladenič pod njo melje barve (žanski tip, ki ga poznamo že iz visoke gotike). Poleg Slikarstva je Medicina. Ženska drži v roki palico, prepleteno s kačama — Hygia z Eskulapovo palico. Zamaknjeno jo gledata mladenka in starec, niže sta še ena ženska postava

in bradat moški. Zadnja in nad vsemi drugimi pa je alegorična skupina oseb z žensko figuro, ki ima zlato aureolo in rog izobilja, na vrhu — Bogastvo. Pod njo stoji na oblaku levo ženska s tehtnico in nojem — Pravičnost. Se niže je ženska s krili — Nemezis (boginja usode), ki ji druga ženska podarja nakit. Gigant nad njo podpira oblak, starec pa moli dlan proti figuri, ki pomeni Bogastvo. Zgoraj nad njo je Kronos, ki mu puto reže peruti, drugi puto pa drži peščeno uro. Ves prizor je alegorija minljivosti bogastva (rog izobilja je namreč prazen) in neizogibnosti človekove usode, ki se je z bogastvom ne da podkupiti.

Na stropu dvorane sta na okviru glavne stropne slikarije naslikana tudi dva grba. Nad Vulkanovo kovačnico držita dve ženski figuri grb Wurmbrandov — v grbu je petelin z zavitim repom; stoji na kroni in bruha ogenj. Na nasprotni strani pa je nad prizorom z Auroro grb Attemsov — trije šiljasti vrhovi. (Ta dva grba nam pomagata pri okvirni dataciji fresk v brežiški dvorani.)

V brežiškem gradu so poslikani tudi strop ter stene stopnišča med prvim in drugim nadstropjem. Nad tremi naslikanimi nišami na stenah — v srednji, med oknoma, stoji Zeus s krono in orlom, v stranskih nišah pa po dva puta držita grba Attemsov in Herbersteinov — se dviguje osrednji prizor. Nad balustradnim vencem sedi na levi strani Bakh s satirom, ki mu ožema grozd v kupo. Pred njima je, obrnjen s hrbtom proti gledalcu, svetel ženski akt, ki zapeljivo nazdravlja pijanemu Bakhu. Herkul v sredini vihti kij nad dvema moškima, eden od njiju ima okrog pasu ovito kačo, drugi pa drži v roki bodalo. Na desni strani se bradat starejši moški z očali ter s knjigo v roki ogleduje v zrcalu, ki ga drži mlado dekletko. Na nebu igrajo muzikantje. Med njimi sta Hermes in ženska s kadičnico v roki. Radostni puti prinašajo cvetje.

Prizor na stropu stopnišča kaže Herkula na razpotju med dvema alegoričnima skupinama figur, leva skupina prikazuje pregreho — razvratnost (Luxuria), desna pa čednost — čistost (Castitas). Herkul pa je hkrati zmagovalec nad dvema pregrehama: prevaro in zahrbtnostjo. Prevaro pomeni kača, zahrbtnost pa bodalo. Hermes in muzikanta ob njem ter žena s kadičnico pa slavijo herosovo zmago. Slednja je morda Flora. (Dve figuri omenjene slikarske kompozicije spominjata na fresko Giovannija Odazzija v cerkvi S. Apostoli v Rimu; padec hudobnih angelov.)

Dornava

Stari dvorec Dornava so grofje Sauerji l. 1736 prodali grofu Dismi Attemsu. Ta je dal dvorec preurediti, tako da je današnje podobo dobil med leti 1739 in 1743. Slikarije v dvorani pa so nastale za časa Suerjev, leta 1708.

Edini prostor, kjer so slikarije še danes ohranjene, je glavna dvorana, sredi prvega nadstropja. Dvorana ni v celoti poslikana, kot na primer v Brežicah ali Slovenski Bistrici, temveč se freske začno šele nad zidcem, ki loči stene od stropa. Slikarije so v celoti posvečene Herkulu.

Z Olimpa se spušča Hermes, ki Herkulu prinaša lovorov venec. Pod njim sedijo na oblakih štiri ženske postave. Ženska na levi ima ob sebi rog izobilja. Žensko poleg nje krasi zlat pas — to je morda Venera kot

simbol lepote. Naslednja je brez atributa. Desna figura pa drži v rokah ščit. Spodaj je skupina treh oseb. Levo je Atena v bojni opravi, pod njo je sova, njen atribut. V sredini je Fortitudo, ki si pritiska desnico na prsi, puto pod njo drži steber, razpoznavno znamenje. Na desni pa je mogočna postava Herkula z levjo kožo; z levico se opira na bat, ob njem pa se prekopicuje puto.

Celotni prizor bi zgolj mitološko lahko razlagali kot Herkulovo pot na Olimp. Poudarek pa je tu predvsem na alegorični vsebini slikarije, ki pomeni harmonijo kreposti, duhovne moči, lepote in blaginje.

V štirih bogato okrašenih baročnih okvirih na oboku, vklenjenih v razgibano arhitekturo, seveda naslikano, najdemo prizore iz Herkulovega življenja. Na vzhodni strani Herkul ubija lernejsko hidro. Z batom udriha po glavah ostudne pošasti, ki bruha strup. Za njim je skupina radovednežev. Na nasprotni strani je Herkul z Jole. Junak je bat in levjo kožo odložil na tla, mlada ženska na desni ga zapeljivo gleda, starejša pa mu ponuja čašo vina. Na krajši severni steni vidimo junaka, ko nabira zlata jabolka Hesperid. Herkul je ubil zmaja Landona, ki je stražil vrt Hesperid in nabral zlata jabolka, ki jih je moral prinesiti Euristeju. V okviru na južni strani pa se Herkul bojuje z Geinim sinom Antejem. Dvigniti ga je moral nad zemljo, kajti le tako ga je lahko ubil. Tedaj je namreč oslabela moč matere, ki ga je varovala.

Pod omenjenima prizoroma sta dva grba, zraven pa je trak z napisom. Na južni strani pod prizorom Herkula z Antejem je poleg letnice 1708 napis M:A:G:S in E:G:G:G. Na severni strani pa je napis F:A:S:G:V:V:Z:A in R:K:M:W:G:R:V:C. Eden izmed grbov je verjetno Sauerjev.

Poleg naštetih prizorov sedita na daljših straneh v grlu po dve ženski, naslikani v rumenem grisaju. Pomenijo štiri celine. Na vzhodni steni sta Evropa in Amerika, prva z orožjem in druga s perjanico, na zahodni steni pa sta Azija s turbanom in kadirnico ter Afrika kot črnka.

V oglih so štirje letni časi; ponazarjajo jih puti z vazami; vaza s šopkom pomladanskih cvetic je pomlad, vaza z žitnim klasjem in poletnim cvetjem poletje, vaza s sadjem jesen ter vaza z ognjem, ob katerem se greje puto, zima.

Med vsemi naštetimi prizori se na oboku bohoto pozlačene girlande in vaze.

V treh sobah prvega nadstropja so bile nekdanje dobro ohranjene na platno slikane tapete v rokokojskem okusu; danes so v ptujskem muzeju. V prvi sobi so bili idilični prizori s skupinami dvorjanov in dvorjank v parkih. Ti se močno naslanjajo na fantazijo in barvitost francoskih mojstrov Lancreta in Paterja. Za drugo sobo je slikar izbral tipično baročno »chinoiserie«. V tretji sobi pa so bili motivi podobni prvim. Tu se je slikar podpisal in svoje delo datiral: HEINRICH STADLER PINXIT 1749.

Slovenska Bistrica

Grad v Slovenski Bistrici je Ignac Marija kupil leta 1717 od Wildensteinov. Tudi tu so, tako kot v Brežicah, poslikani glavna dvorana, stopnišče in kapela.

Glavna dvorana gradu v Slovenski Bistrici tudi sega skozi dve nadstropji in sicer v vzhodnem krilu. Poslikan je ves prostor od tal do stropa.

Na stenah je naslikana bogata baročna arhitektura, ki uokvirja vrata in okna. Nad vsakim velikim oknom (dvorana jih ima osem) je naslikano segmentno okensko čelo s putom v sredi. Vsak putu drži tanjša konca dveh girland, ki padata na vsako stran in se skriveta za arhitekturo. Okenske niše krasi ornament.

Dvorana je prav tako kot ona v Dornavi v celoti posvečena Herkulu. Na stropu je naslikan zbor bogov, ki sprejema medse na Olimp Herkula. Nad baročno razčlenjeno balustrado se odpre nebo, kjer na oblakih sede skupine bogov. Sredi stropa hiti Hermes sprejemati Herkula, ki ga dva genija dvigata na Olimp. Herkul je odet v levjo kožo in bat si je zadel na ramo. Prav na vrhu sta dve skupini oseb. Levo sedita na oblaku Zeus z orlom, ki mu iz krempljev švigajo strele, ter Hera s pavom, desno pa sta Diana in Apolon. Pod Hermesom sta dve večji skupini oseb. Na levi vidimo Kore z rogom izobilja v roki, Aresa v bojni opravi, Pozejzona s trizobom, Hada z dvema psoma na verigi in muzo z lovorovim vencem na glavi. Desno spredaj izstopa temna voluminozna postava Demetre, s kačami na glavi in v rokah. (Da bi se maščevala Pozejdonu, ki ji je bil ugrabil hčer, je pridivila na Olimp v podobi Erinije.) Za njo sta nebeški kovač Hefajst s kladivom v levici ter razgaljena Afrodita z Erosom v naročju. Na skrajnji desni je še Kronos z belo brado ter koso v rokah.

Prizor na stropu vsebinsko dopolnjujejo prizori iz Herkulove legende v ovalih med gornjimi okni. Ovali so naslikani menjaje se v rdečem in rumenem grisaju in jih je deset. Začenši na vzhodni podolžni steni predstavljajo po vrsti: Herkul in zlata jabolka Hesperid, Herkul ubije zmaja in reši Hesiono, Herkul premaga rečnega boga Ahelosa (v podobi bika), Herkul pobije Kaka, Herkul ubije lernejsko hidro, Herkul zadene s puščico kentavra Nessa, Herkul pri lidijski kraljici Omfali, Herkul pripravlja grmado zase, Herkul na prižgani grmadi ter Herkulova apoteoza. Zadnji trije prizori se nanašajo na Herkulovo smrt. Junak je ubil Evristeja in ugrabil njegovo lepo hčer Jole. Dejaniro, njegovo ženo, je mučila ljubosumnost. Moževo tuniko je pomočila v kri kontavra Nessa in mu jo poslala. Ko jo je ta oblekel, je začutil, da ga razjeda ogenj in da mu ni več pomoči. Napravil si je grmado ter stopil nanjo. Svojim tovarišem je ukazal, naj jo zažgejo. Nihče se mu ni upal približati. Končno jo je le prižgal Pean. Herkul mu je v zahvalo podaril svoj lok in puščice. Ko je grmada dogorela, se je dvignil na Olimp, kjer je bil za svoja dela poplačan z nesmrtnostjo.

V naslikani arhitekturi nastopa osem figur, ki prav tako spadajo v Herkulov ikonografski krog. V rokah namreč držijo njegove atribute. Nad severno steno sedita na naslikanem venčnem zidcu dve goli ženski. Leva drži v roki preslico, desna pa vreteno. Na nasprotni strani sta prav tako dve ženski. Levi pada prek roke levja koža, desna drži bat. V sredini daljših stranic dvorane sta naslikani po dve moški postavi, ki držita bata. V isti višini se v vsakem kotu dvorane pretepata po dva puta. Na krajših stenah, severni in južni, so na vratnih nastavkih upodobljene alegorije miru na eni ter alegorije slikarstva in stavbarstva na drugi strani. Puti

drže v rokah oljčno vejico, goloba, paleta in šestilo ter načrt utrdbe. Nad vrati so v malih medaljonih v modrem grisaju upodobljeni štirje letni časi, prav tako prikazani s puti. Tu sta tudi grba Atemsov in Herbersteinov.

Slikar se je podpisal in slikarijo datiral na vratni prekladi na južni steni dvorane: FRANZ IGNATZ FLURER PINX 1721.

Tudi stopniščni prostor gradu v Slovenski Bistrici je v celoti poslikan. Ob okenskih in vratnih odprtinah je naslikana bogata, baročno razgibana arhitektura, ki se končuje zgoraj z balustrado. V poslikanih stenskih nišah sta upodobljeni alegorični figuri, na stropu pa dva alegorična prizora.

Preklada deli strop na dve enaki polovici. V prvem pravokotniku vidimo tri osebe. Na desni sedi na oblaku razgaljena mlada ženska. Desnico steguje proti moškemu, ki se obrača k njej in sprejema čašo vina od moškega za njim; ta mu je že nastavil bodalo na hrbet. Za moškima preži tiger, ki ga drži na vrvi puto z dvema kačama v levici. Pod vsemi temi osebami visi v zraku puto in vihti bič z lisičjim repom na koncu. V drugem pravokotniku prav tako sedi na oblaku mladenka. Obrnjena je k enorožcu, ki ji naslanja glavo na desnico. Ob njenih nogah se puto igra s psom. Mladenka se prek ramen ozira k moškemu v senci. (Fran Šijanec je v njem videl slikarjev avtoportret).⁶ Iztegnil je desnico, da bi prejel poln mošnjiček, ki mu ga ponuja mladenka. Za njim stoji druga ženska in mu prigovarja, naj dar vzame.

Alegorični figuri v nišah na steni, na obeh straneh bogato uokvirjenega krajinskega prizora, pojasnjujeta alegorična prizora na stropu. Ena si zastira oči z desnico, kača pa se ji ovija okrog levice. Druga ima v roki prstan. Na eni strani sta na stropu in v niši upodobljeni pregrehi: zvižčnost (lisičji rep, kače, tiger) in zahrbtnost (bodalo). Na drugi strani pa sta prav tako na stropu in v niši upodobljeni čednosti: nedolžnost (enorožec) in zvestoba (pes, prstan).

Štatenberg

Dvorec Štatenberg je med leti 1720 in 1740 zidal za grofa Dismo Attemsa italijanski stavbar Camesini. Poslikal ga je, kakor poroča Janisch,⁷ štajerski slikar Joannecky, o katerem razen imena ne vemo ničesar. Poslikane so viteška dvorana in pet sob v prvem nadstropju levega krila. V vseh petih sobah prekriva strop štukatura, sredi nje pa je freska z mitološkim prizorom. V oglih oziroma na obokih so po štiri kartuše z raznimi personifikacijami. Wastler piše, da je vse slikarije izdelal isti slikar, torej Joannecky.⁸ Slikarije so bile tudi v kapeli, ki pa je žal pogorela. Štukaturno dekoracijo najdemo skoraj v vseh prostorih. Glavna dvorana zavzema dve nadstropji. Izmed omenjenih prostorov je najvišja in ima edina obliko kvadrata. (Dvorana v dvorcu Gösting je tudi zelo visoka in ima obliko kvadrata.)

V višini drugega nadstropja v dvorani močno izstopa zidni venec geometričnega profila. Od tu se začno stene nagibati v sferičnih trapezih

⁶ Šijanec, F.: *Krog Atemsovih freskantov*, *Kronika*, 1957, str. 146 in nasl.

⁷ Janisch, J.: *Topographisch-statistisches Lexicon von Steiermark mit historischen Notizen und Anmerkungen*, Graz 1878.

⁸ Wastler, J.: *Steierische Künstler Lexicon*, Graz 1883.

in se sklepajo v ravnem pravokotnem stropu. V stropnem pravokotniku so v figuralni kompoziciji prikazane znanosti in umetnosti, v sferičnih trapezih pa štirje elementi: Ogenj, Voda, Zemlja in Zrak. Vsak prizor obdaja težak štukaturni okvir, ki je ena najbogatejših plastičnih dekoracij te vrste v Sloveniji. Štuk v oglih poudarjajo doprsne figure.

V stropnem pravokotniku so prikazane personifikacije znanosti in umetnosti pod alegorijo Miru, ki ga pooseblja ženska figura s krili, oljčno vejico in napisom LETIS PAX ADVOLAT ALIS. Ob njej lebdi trije puti, ki imajo prav tako oljne vejice v rokah. Pod njo so od leve proti desni Poezija s zvitek listov in knjigo, Glasba, Astronomija z globusom in daljnogledom ter končno Geometrija s trikotnikom.

V trapezih so upodobljeni štirje elementi. Nad vhodnimi vrati je s prizorom v Vulkanovi kovačnici prikazan Ogenj. Vulkan v votlini kuje orožje za Marsa. Zada, globlje v votlini, sta njegova pomočnika. Na desni že vidimo pravkar skovano orožje: top, oklep, ščit, sulice, helebarde ter razne okrasne posode. Nad Vulkanom sta na oblaku Zeus z orlom in Attemsovim grbom ter Venera z Amorjem.

Ognju nasproti je Zrak; ponazarjata ga Hera s pavom ter Aurora s krili in mavrico. Aurora drži v rokah grb Wurmbrandov. Poleg njiju je Zefir. V zraku in na tleh so ptiči vseh vrst.

Levo od vhodnih vrat vidimo Neptuna s trizobom in Amfitrito s ščitom (na njem je monogram Marije Regine Wurmbrand) na zmagovalnem vozu s konji. Okrog njiju so tritoni, razne morske živali in pošasti. V ozadju je viden kljun ladje. Ta prizor ponazarja Vodo.

Na nasprotnem trapezu je upodobljena Zemlja. Dve božanstvi, personifikaciji rodovitnosti zemlje in zemeljskih sadov, Ceres in Cibela, sedita na vozu. Prva je naslikana s snopi žita, druga s krono iz stolpičev na glavi. Ceres je obrnjena s hrbtom proti gledalcu in drži v roki ščit, na katerem je monogram Ignaza Marije Attemsa. V ozadju je lev, spremeljalec teh boginj.

POGOSTNOST POSAMEZNIH TEM V BAROČNEM STROPNEM SLIKARSTVU NA NEMŠKEM IN PRI NAS

V baroku nam težko zadošča zgolj mitološka razlaga tabelnega, še manj pa stropnega slikarstva. V vsakem prizoru se namreč skriva tudi alegorija. Res je, da jo največkrat prikazujejo liki iz rimske in grške mitologije, vendar je poglavitni namen slikarije vedno alegoričen. Baročno stropno slikarstvo je tako polno alegorij, alegacij, aluzij, personifikacij, historij, emblemov in hieroglifov. Vse to je za nemške baročne freske še posebno značilno. Kot je namreč samo stropno slikarstvo v 18. stol. najbolj cvetelo v nemških oziroma avstrijskih deželah, tako so tudi baročne teme tu številnejše in preobložene z alegorijami. Zanimivo je, da se baročne alegorije v Nemčiji in Avstriji tudi zelo dolgo obdržijo, medtem ko v Italiji zanimanje zanje proti sredi stoletja že upada. (Izjema je Tiepolo, ko je slikal v Würzburgu.)

Baročne posvetne teme v dvoranah in na stopniških gradov, v kraljevskih sobanah ter v knjižnicah samostanov prav tako kot cerkvene, poznajo svojo posvetno ikonografijo, svoj trdni alegorični kánon.

Med najpomembnejše baročne teme posvetne narave vsekakor sodi Svetloba — Sonce; od Ludvika XIV. dalje je simbol vseh dinastij. Zato najdemo Apolona oziroma Febusa kot darovalca svetlobe v skoraj vseh kraljevskih in knježjih dvoranah (npr. Sunching in Alteglofsheim v Nemčiji ter Spodnji Belvedere in grad Hetzendorf na Dunaju). Včasih je sam monarh upodobljen kot bog svetlobe. Morda najzanimivejši je tak primer na stropu Kraljevskega stopnišča v benediktinskem samostanu Göttweig. Karel VI. je upodobljen kot Apolon na zmagoslavnem vozu, v katerega sta vprežena dva belca. Prav tako je Karel VI. postavljen v središče slikarije (na reliefni plošči) in v dvorni knjižnici na Dunaju (Prunksaal) ter v dvorani samostana Klosterneuburg pri Dunaju. Apolon je lahko upodobljen tudi kot vodja muz na Parnasu. Če gre za lovski двореc na deželi, najdemo poleg Apolona še Diano — boginjo lova (npr. grad Eckartsau na Spodnjeavstrijskem). Tudi boginja modrosti Atena ima prostor v središču slikarije, na primer v marmorni dvorani in v knjižnici samostana Melk.

V Attemsovih gradovih na Štajerskem pa najdemo Apolona in Ateno le kot spremljevalca drugih bogov na Olimpu (Slov. Bistrica, Gösting). Ateno kot personifikacijo modrosti srečamo še v Dornavi. Sonce kot središče vesolja vidimo tudi na stropu graške knjižnice, ki jo je leta 1708 poslikal Giuglio Quaglio. Pri poslikavah gradov na Štajerskem, ki so bili v lasti plemiških družin Attems in Sauer, pa je lik Apolona zamenjal Herkul.

V Dornavi in Slovenski Bistrici je celoten ikonografski program posvečen temu junaku, poudarjen pa je Herkulov lik tudi na stopnišču brežiškega gradu. Našima dvema primeroma je najbližja apoteoza Herkula na stropu Lichtensteinske palače na Dunaju. Herkulov lik pa navadno izstopa tudi v skupinah olimpskih bogov, npr. v Göstingu in Tobelbadu. Prizori s Herkulovo legendo so številni tudi na obokih dvoran. Poleg naših dveh primerov (Dornave in Slovenske Bistrice) naj omenim še palačo princa Eugena Savojskega na Dunaju.

Druga priljubljena tema na stropu, še pogosteje pa na oboku, je zmagoslavje znanosti in umetnosti. Tema je primerna zlasti za knjižnice (knjižnica samostana Melk, stopnišče samostana Göttweig, dvorna knjižnica na Dunaju). Naročnik, največkrat je bil to monarh, v naših primerih pa plemič, je ljubitelj in mecen znanosti in umetnosti. Na Štajerskem srečamo to temo na stropih dvoran v Brežicah in Štatenbergu. Tu so personifikacije znanosti in umetnosti v varstvu alegoričnih figur — bogastva oziroma miru. Na Avstrijskem so personifikacije znanosti in umetnosti na oboku skoraj obvezne spremljevalke osrednjega prizora na stropu (npr. marmorna dvorana v Belvederu in »modri salon« v palači princa Eugena na Dunaju).

Na Nemškem je zelo priljubljena tema Dežele krone.⁹ Te dežele so personificirane s svojimi posebnostmi (npr. Innsbruck, Brünn, Brucksaal). Rodovnik vladajočih hiš je tudi dokaj pogostna tema in je velikokrat

⁹ Tintelnot, H.: *Die barocke Freskomalerei in Deutschland — ihre Entwicklung und europäische Wirkung*, München 1951.

v zvezi s štirimi deli sveta. Pri nas so štiri celine upodobljene v Dornavi. Naslednja priljubljena tema je alegorična predstava dobre vlade (npr. Pommersfelden). Vedno pa se ponavljajo, predvsem kot spremljevalci osrednje teme, najpogosteje na oboku, motivi naravne simbolike. To so štirje letni časi (pri nas Dornava in Štatenberk), pogosto povezani s štirimi elementi (Brežice, Štatenberk). Na obokih srečujemo še štiri dele dneva — jutro, dan, večer in noč — ter štiri človekove starosti — otrok, mladenič, zrel mož in starec (npr. grad Hetzendorf na Dunaju). V tesni zvezi s temi motivi je predstava Aurore, ki preganja noč (Brežice), in Flore, ki odriva Zimo (Eichstatt, Altenburg). V Nemčiji se pogosto kažejo teme, ki so vezane na kak kraj, na primer prizori iz zgodovine krajev, nekakšna politična propaganda. Nekateri programi v Avstriji povečujejo zmago naročnika slikarij nad sovražniki — Turki (Belvedere, dvorna knjižnica na Dunaju).

Program pravic pravzaprav največkrat poudarja nasprotje med dobrim in slabim, med svetlobo in temo. Bogovi oziroma mitološke osebe, ki posebej ljubejo pozitivne lastnosti, v močni svetlobi triumfirajo kot zmagovalci nad temnimi, mračnimi silami, ki padajo v globino. Ta koncept, torej nasprotje med svetlobo in temo, med dobrim in slabim, je lasten tako dinastičnim naročilom kot naročilom raznih princev in knezov (npr. Eugen Savojski, Schwarzenberg, Lichtenstein, Kinsky) pa tudi samostanskim knjižnicam, dvoranam in stopniščem. Na naših primerih je to nasprotje manj očitno, saj so že sami ikonografski programi skromnejši. Tu gre bolj za harmonično sožitje olimpskih bogov, kreposti in čednosti ter znanosti in umetnosti. Vendar pa je na stopniščih v Brežicah in v Slovenski Bistrici nasprotje med dobrim in slabim močno poudarjeno, predvsem z močjo svetlobe in barv. V Brežicah je upodobljen Herkul, zmagovalec nad nizkotnimi človeškimi lastnostmi, v Slovenski Bistrici pa gre tudi za nasprotje med čednostmi in pregrehami oziroma med dobrimi in slabimi človeškimi lastnostmi. Oboje freske je ustvaril isti umetnik — Flurer. Ta je izmed vseh slikarjev, ki so delovali pri obravnavanih poslikavah, najbližji avstrijskemu stropnemu slikarstvu, tako stilno kot tudi ikonografsko.

Sheme, ki je obvladovala profano baročno stropno slikarstvo na Nemškem in Avstrijskem, so se držali tudi slikarji, ki so ustvarjali pri nas. Že sama oblika dvorane — ta je navadno segala v dve nadstropji — je dajala možnost enotnosti pri okrasitvi notranjosti. Na stropu najdemo kot osrednji prizor povečanje kake mitološke osebe (boga ali junaka) oziroma ves Olimp ali pa zmagoslavje znanosti in umetnosti. Na oboku ob straneh glavne teme pa srečamo motive naravne simbolike: štiri elemente (Brežice, Štatenberk, Tobelbad), štiri celine (Dornava, Gösting) ter v oghih bolj razpoložensko štiri letne čase (Slovenska Bistrica, Dornava, Attemsova palača in Joaneum v Gradcu). Na oboku imajo prav tako svoje mesto prizori iz legende junaka, ki je nosilec dogajanj na stropu (Dornava, Slov. Bistrica). Če so poslikane tudi stene, najdemo tu med naslikano arhitekturo vedute in pejzaže (Brežice, tapete v Dornavi). Na stopniščih so pri nas upodobljeni manjši prizori alegorične vsebine, ki so v tesnejši zvezi z družino, za katero so slikarije nastale (Slovenska Bistrica, Brežice).

Na slikarijah je povsod navzoč tudi naročnik. Njegovo znamenje ni le grb — tega najdemo povsod — temveč tudi izbira tem kaže njegov okus in njegova hotenja. Dejstvo, da sta dornavska dvorana, ki je bila poslikana za časa manj znane plemiške družine Sauerjev in slovenjebistriška dvorana, poslikana po naročilu Attemsov, v celoti posvečeni Herkulu, kaže na izredno priljubljenost tega junaka pri plemiških družinah. Herkul, pol bog pol človek, izžareva telesno in duhovno moč in če se je kralj enačil z Apolonom, zakaj se ne bi grof z junakom?!

KROG ATTEMISOVIH FRESKANTOV IN ČAS NASTANKA POSAMEZNIH SLIKARIJ

Izmed slikarjev, ki so delovali v palačah, gradovih in dvorcih grofovske družine Attemsov, so znana le tri imena: Franz Ignaz Flurer, Karl Remb in Joannecky. Edino Flurer je svoja dela signiral in datiral. Karl Remb, naš radovljiški rojak, ki je avtor fresk v Attemsovi palači v Gradcu, je verjetno slikal tudi v dvorani v Brežicah. O Joanneckem, ki ga Janisch in Wastler omenjata kot avtorja štatemberških fresk, pa ne vemo ničesar.

Osrednja osebnost je prav gotovo Franz Ignaz Josef Flurer ali Florer oz. Fluener, kot se je tudi podpisoval. V 20. letih 18. stol. je bil uradni slikar Attemsov. Rodil se je verjetno v Augsburgu,¹⁰ torej v mestu, ki je bilo središče švabskega baročnega stenskega in stropnega slikarstva. Augsburg je bil eno izmed središč južnonemškega slikarstva, od tam so prihajale umetniške pobude v razne krajevne šole in središča. Za Flurerja ne vemo, kje se je šolal. Umrli je v Gradcu 1742. leta.¹¹

Pri nas so verjetno njegovo prvo delo slikarije na stopnišču in v kapeli brežiškega gradu. Čeprav niso signirane in ne datirane, jih zaradi precejšnje sorodnosti z drugimi deli pripisujemo Flurerju. Značilni so njegovi obrazni tipi: moški z močnimi nizkimi čeli, blede ženske z velikimi okroglimi očmi. Tudi v barvah je Flurer precej poseben, spomnimo se le sivkaste modrine neba, rožnatih tonov kože in zelenkastih senc. Slikarije na stopnišču v Brežicah so nastale morda le kako leto pred slovenjebistriškimi. Bile so skoraj gotovo signirane in datirane, saj je bil Flurer v tem zelo vesten. Signacijo so verjetno prekrila kasnejša popravila in restavracije. Eden izmed razlogov, zaradi katerih menim, da so Flurerjeve freske v Brežicah nastale pred onimi v Slovenski Bistrici, je v tem, da se mi druge zde boljše, še posebno, če jih primerjam s slikarijami v brežiški kapeli. Drugi razlog pa je morda ta, da so Attemsi slikarju zaupali najprej manj obsežno delo in mu šele potem dali večje naročilo.

Leta 1721 je Flurer dokončal freske v slovenjebistriški graščini. Poleg dvorane in stopnišča je tudi tu poslikal kapelo. Žal so slikarije v kapeli slabše ohranjene. Preden je zapustil Attemse, je verjetno tudi v njihovi palači v Gradcu dopolnil kako slikarijo.

Najbolj znane Flurerjeve slikarije krasi strop praznične dvorane (Festsaal) v zdravilišču Tobelbad blizu Gradca. Podobno kot v Slovenski Bistrici najdemo tu zbrane bogove na Olimpu. V sredini pa je alegorična

¹⁰ Steska, V.: *Slovenska umetnost I*, Prevalje 1927.

¹¹ Wastler, J.: *Steierische Künstler Lexicon*, Graz 1883.

moška figura — Vodnar, ki pomeni štiri štajerske reke. Tudi te freske je slikar signiral in datiral: Franciscus Ig. pinxit 1732.

Fran Šijanec¹² in Fran Messesnel¹³ pišeta, da so tudi freske v dornavski dvorani delo Flurerjeve roke, vendar je Flurerjevo avtorstvo že zaradi njihovega zgodnjega nastanka nemogoče.

Flurerjeve slikarije so tudi v prezbiteriju župne cerkve Sv. Jerneja v Slovenski Bistrici (iz leta 1722), a so močno preslikane.

Flurer je bil tudi oljni slikar. Med njegovimi tabelnimi slikami je gotovo najbolj uspela podoba Sv. Egidija, ki krasi glavni oltar graške stolnice. Verjetno je tudi v graški palači Attemsov nekaj njegovih oljnih podob. V muzeju v Brežicah sta dve krajinski podobi, ki ju pripisujejo Flurerju. Poleg tega se je poizkusil z ilustracijami. (S trinajstimi ilustracijami je namreč obogatil knjigo »Beschreibung der Erbhuldung in Graz 1728« G. J. von Deyersberga.)

Drugo znano ime v krogu Attemsovih slikarjev je Franz Karl Remb ali Remp, sin ljubljanskega slikarja Janeza Jurija Remba. Rodil se je v Radovljici leta 1675. Umrl je po letu 1715, morda leta 1718 (Thieme Becker).¹⁴ Wastler¹⁵ piše, da se je šolal na stroške grofa Ignaza Marije Attemsa v Italiji, Steska¹⁶ pa dodaja, da se je slikarstva učil v Rimu in v Benetkah. Ko se je vrnil iz Italije, je poslikal stopnišče Attemsove palače v Gradcu. Bil je oljni slikar in freskant.

Menim, da Remb ni poslikal le stopnišča v graški palači Attemsov, kot pravijo viri, temveč so sledovi njegovega čopiča vidni tudi drugod v palači. Sklepam tudi, da je bil zraven pri poslikavi brežiške dvorane. Verjetno je izdelavo detajlov prepustil komu drugemu, kajti prav ti so šibka stran fresk v brežiški dvorani in prav tako na določenih mestih v graški palači. Attemsi so jo zidali precej časa. Remb je sodeloval pri poslikavah graške palače od leta 1703 do leta 1708. Potem je zapustil Attemse in leta 1711 odšel na Dunaj.¹⁷ Tako so freske v dvorani v Brežicah nastale med leti 1694, ko so Attemsi kupili grad, in letom 1703, ko je bilo njihovo zanimanje usmerjeno predvsem v palačo v Gradcu. (V tem času si tudi niso pridobili nobenega novega posestva, torej so se res posvetili le reprezentančni palači.)

Slikarije pa nikakor niso mogle nastati po letu 1715, torej po letu, ko je Ignazu Mariji Attemsu umrla prva žena Marija Regina Wurmbbrand. Wurmbbrandov grb je namreč še vedno v brežiški dvorani. Večji del tega časa so se Attemsi ukvarjali s svojo palačo v Gradcu, kjer so imeli tudi svojega slikarja. Dvomim, da bi Attemsi, ki so bili baje skopi — zaradi tega naj bi Remb odšel od njih — hkrati zdrževali dva slikarja, enega v Gradcu in drugega v Brežicah. Leta 1711 pa Remba srečamo že na Dunaju. Torej je najbolj logična možnost, da so brežiške freske nastale pred začetkom del v Attemsovi palači, morda prav na prelomu stoletja.

¹² Šijanec, F.: *Krog Attemsovih freskantov*, Kronika 1957.

¹³ Messesnel, F.: *Varstvo spomenikov*, ZUZ XVIII 1942, str. 101.

¹⁴ Thieme-Becker: *Allgemeines Lexikon der bildende Künstler von der Antike bis zur Gegenwart XXVIII*, Leipzig 1934, str. 150.

¹⁵ Wastler, J.: *Steierische Künstler Lexikon*, Graz 1883.

¹⁶ Steska, V.: *Slovenska umetnost I*, Prevalje 1927.

¹⁷ Steska, V.: *Slovenska umetnost I*, Prevalje 1927.

(Druga možnost pa bi bila, da so slike nastale takoj za onimi v Gradcu, torej med letom 1708 in 1711.) Brežiške slikarije v dvorani same pričajo, da je njihov avtor pravkar prišel iz Italije, kjer je občudoval strop palače Barberini v Rimu ter se učil pri Cortonovih posnemovalcih. Okvir sam se dosledno drži Cortonove zamisli. Nikjer še ni opaziti prizadevanja navzgor, prostor je še zaprt. Figure na oblakih kot da so prilepljene na strop. Sem ter tja se oblaki spuste niže, pod zidec, ki uokvirja strop, kar pa kompoziciji ne pomaga, da bi se dvignila nad sam realni prostor. Med posameznimi pasovi, med steno in frizom z mitološkimi prizori ter stropom, ni niti prostorske niti vsebinske povezave.

Na Rembovo navzočnost¹⁸ pri slikarijah v brežiški dvorani namigujejo tudi njegove določene posebnosti, ki jih najdemo prav tako v graški palači: svetloba, ki od spodaj osvetljuje figure, tipi obrazov s koničastimi nosovi, draperija, ki v loku valovi okrog figur, kretnje rok, nepravilne skrajšave posameznih delov teles.

Od vseh slikarij v gradovih na slovenskem Štajerskem so najpoznejše nastale one v Štatenbergu. O avtorju štatenberških fresk ni znanega nič več kot tisto, kar o njem piše Janisch. Pravi, da je štajerski slikar, ki je za grofa Dismo Attemsa poslikal viteško dvorano v Štatenbergu. Sklepam pa, da so slikarije nastale v poznih tridesetih letih ali v začetku štiridesetih let, vsekakor pa po smrti druge žene Ignaza Marije Attemsa, Christine Creszentie Herberstein. Ta je umrla leta 1737. Trditev opiram na dejstvo, da je naročnik želel na stropu grba in monograma Ignaza Marije Attemsa ter Marije Regine Wurmbbrand. Disma je bil namreč sin Ignaza Marije Attemsa iz prvega zakona z Marijo Regino Wurmbbrand. Za približno datacijo okrog leta 1740 priča tudi izredno veselje slikarja do upodabljanja raznih živali, tudi eksotičnih (ptice, ribe). Ob tem se lahko spomnimo tapet iz Dornave.

Glede avtorstva ostaja odprto še eno vprašanje: kdo je slikar dornavskih fresk? Gotovo je, da ga ne moremo iskati med slikarji Attemsovega kroga. Letnica 1708 pod prizorom Herkula in Anteja in pa grbi, ki niso Attemsovi, zgovorno pričajo, da so slikarije nastale precej prej, preden so Attemsi kupili dvorec, torej v času, ko so bili njegovi lastniki Sauerji. Ko bi se razvozlati enigmatični napisi ob grbih, bi morda kaj več zvedeli tudi o avtorju. Tako pa le po slikariji sklepamo, od kod je slikar lahko prišel.

Slikarije v Dornavi se precej ločijo od drugih. Kompozicijsko so jasne, kar na nemških freskah ni v navadi (tam se kompozicija lomi v številnih nadrobnostih). Omenjuje se na bistvo, opazimo prav malo detajlov. Slikar je bil še celo pri atributih precej skop. Za nemški okus pa so posebnost prav ti manj pomembni dekorativni predmeti, ki nemške freske dobesedno preplavljajo. Prav tako je nemška posebnost veliko veselje do številnih obrazov. V Dornavi pa nasprotno vidimo le malo figur.

Italijanske stropne slikarije pa so tako kompozicijsko kot tudi ikonografsko preprostejše in jim zato manjka tisti čar skrivnostnosti, ki je na nemških slikarijah vedno navzoč. Široka lestvica raznih alegoričnih razmerij in simbolov je nemška posebnost, Italijani so manj zapletali tudi

¹⁸ Remba kot slikarja brežiške dvorane omenja Stanko Škaler v *Vodniku po Brežicah*, 1968.

pri alegorijah. Slikar dornavske dvorane ne ljubi nadrobnosti. Dornavsko slikarstvo bi mitološko lahko razlagali kot Herkulovo pot na Olimp, vendar tu izstopajo alegorične osebe — čednosti, ki junaka spremljajo na poti. Olimpa niti ne vidimo (kot na primer v Slovenski Bistrici), temveč ga le slutimo nekje nad Merkurjem (ta je na podobnih upodobitvah, še posebno v zvezi s Herkulom, pač nepogrešljiv). Tretja posebnost dornavskih slikarjev pa so krepke, oble postavbe ter klasično lepi obrazi ženskih figur, ki vsekakor kažejo italijanski okus. Slikarje imajo tudi svojo barvno noto. Ubrane so v harmoniji toplih, sončnih barv, ki odlikujejo beneško slikarstvo. Prav tako pa izstopajo po kakovosti. Če jih primerjamo s slikarji v brežiški dvorani, ki so nastale nekaj let prej, opazimo že popolnoma drugačno pojmovanje iluzionistične perspektive.

Po vsem tem lahko sklepamo, da je slikar dornavske dvorane prišel z juga in ne s severa. Verjetno se je šolal v severni Italiji.

STILNA STOPNJA ŠTAJERSKIH SLIKARIJ V PRIMERJAVI Z RAZVOJEM ILUZIONISTIČNEGA SLIKARSTVA NA DUNAJU

V okviru južnonemškega in avstrijskega baročnega fresknega slikarstva lahko govorimo o štirih središčih, o štirih različnih šolah z lastnimi posebnostmi. To sta na nemškem ozemlju švabska s središčem v Augsburgu in bavarska, na avstrijskem pa tirolska in dunajska. Seveda je delovala še cela vrsta krajevnih središč, a niso odločilneje vplivala na razvoj nemškega in avstrijskega baročnega stropnega slikarstva, temveč so se predvsem okoriščala z dosežki omenjenih štirih središč. Eno takih središč je bil tudi Gradec.

Max Dvořák¹⁹ je razvoj monumentalnega dekorativnega slikarstva na Dunaju razdelil v tri obdobja in v več smeri, ki jih časovno ne moremo ločiti. Vežejo jih skupne razvojne črte. Prvo obdobje je imenoval italijanizirajoče. Drugo je obdobje po Pozzu, ko so ustvarjali Rottmayer, Altomonte, Gran in Troger. Tretje obdobje, po prelomu stoletja, pa doseže vrh z Maulpertschom.

V drugi polovici 17. stol. in v začetku 18. stol. srečamo povsod po Avstriji in južni Nemčiji italijanske mojstre: stavbarje, slikarje in kiparje. Na Dunaju delujejo slikarji: Antonio Beduzzi, Marcantonio Chiarini, Marcantonio Franceschini iz Bologne, Antonio Bellucci iz Trevisa, Carlo Carlone iz Coma in Antonio Pellegrini iz Padove. Ti slikarji so bili zaradi tako raznovrstnega rodu zastopniki različnih šol in smeri. Te šole pa so se spet ustanovljale v različnih stopnjah italijanskega stropnega slikarstva. Med njimi so slikarji, ki nadaljujejo tisto smer italijanskega baročnega slikarstva, ki ga radi imenujejo eklekticizem (Annibale Caracci, Lanfranco, Giovanni di San Giovanni). Izhajajo iz dane arhitektonske razčlenitve stropa, z njim so posamezne slike povezane. Tako rešitev vidimo še na stropu dvorane deželnega dvorca (Landhaus) na Dunaju (slikarja Antonia Beduzzija leta 1710). Prav tu pa se s starim bolonjskim načinom že srečuje

¹⁹ Dvořák M.: *Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien, Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, München 1929, str. 227 in nasl.

nov način, ki mu je v Italiji krčil pot Pietro da Cortona. Beduzzi je seveda te oblike iz druge ali tretje roke. Razgibane gmote teles nastopajo namesto tektonskih oblik, prelamljajo stene, podirajo mostove med realnim in ne-realnim prostorom.

Druga smer tega prvega obdobja, ki je v posameznih primerih živela še dolgo časa, je temeljila na povezavi navadno v štuku narejene površinske dekoracije in slikarije. Poudarjeno je nasprotje med temno, težko barvitostjo slikarske kompozicije in ljubkim svetlim ornamentom štukature. Povezanost z arhitekturo se zrahlja. Lep primer za rešitev te vrste so stropi Giacomina del Poa v Belvederu, slikarije v pritličju Lichtensteinske palače in Solimenaova poslikava stropa v zlatem kabinetu Belvedera, (ta pa ni več ohranjen). V zlatem kabinetu nadomeščajo štukaturni okras naslikani plešoči puti, ki s kitami cvetja pozdravljajo Auroro. Neitalijansko različico teh prizadevanj pa najdemo na stropu v palači Schwarzenberg, kjer je slikal Daniel Gran. Tu je štuk nadomestila slikarska dekoracija.

Drugo, pravzaprav najpomembnejše in najrodovitnejše pa je obdobje, ki mu je vtisnil svoj pečat Pozzo. Stopnjeval je Cortonova načela. Resničnega prostora ne povezujejo več z nebom le posamezni pogledi, ves strop se je z iluzionističnim slikarstvom spremenil v nasprotje svojega tektonskega namena. Poudarek stavbe je namreč prenesen v višino. Neomejeno dvigovanje od snovnega k nesnovnemu, povezano z grandioznim gibanjem, to je program in namen Pozza in slikarjev, ki so mu sledili. Naslikani arhitekturni členi ne delijo več realnega območja od irealnega, temveč se arhitektura staplja s slikarijo nad njo. Od tujih mojstrov nadelujeta Pozzovo smer na Dunaju Chiarini in Carlone. Chiarinijeva posebnost so temperamentne slikarije v palači Kinsky. Tudi Carlone je slikal v palači Kinsky in v Belvederu. Nihče pa ni popolnoma dosegel Pozzovega zgleda, izrednega dvigovanja prostora v Lichtensteinski palači na Dunaju.

Domači slikarji Martin Altomonte, Johann Rottmayer, Daniel Gran in Paul Troger so vsi izhajali iz Cortonove smeri v obliki, kakršno ji je dal Pozzo. V tretjem desetletju 18. stol. pa se tesna povezanost z arhitekturo zrahlja. To opazimo tudi pri Italijanih, ki delujejo na Dunaju. Arhitektura je še vedno naslikana, vendar ne pomeni več prehoda k tistemu, kar je nad njo, temveč loči dva svetova, zemeljskega in nebeškega. Ni več kompaktnih gmot, temveč so le posamezne skupine, ki živijo svoje življenje. Velikansko prizadevanje arhitektonskih in figuralnih gmot navzgor je izginilo. Ostaja le ritmično valovanje, dvigovanje in spuščanje kompozicije prek roba arhitektonskega okvira. Barve so svetle, svetloba in senca frfotata neprisiljeno od skupine do skupine oseb. To dogajanje vidimo na Granovih slikarijah v dunajski dvorni knjižnici. Podobno slika tudi Paul Troger v knjižnici in v marmorni dvorani samostana v Melku ter v samostanih v Altenburgu, Gerasu in Göttweigu. Vsak posamezni del je samostojno povezan z neomejenim zračnim prostorom. Zrak — v Melku velik oblak, ki se spusti z neba — je nadomestil arhitekturo in postal tista sestavina, ki vse povezuje.

Od sredine stoletja naprej se začne čutiti Tiepolov vpliv na južnonemško in tudi na avstrijsko stropno slikarstvo. Oživi zanimanje za naravo. Vsebina postane poučna in poetična, v neposredni zvezi z naravo in

življenjem. Dokaz za to spremembo so slikarije Vincenca Fischerja v Dianinem templju v Laxenburgu. Fantazijski prizor, apoteoza boginje na stropu, je povezan z naravnimi prizori iz Dianine zgodbe pod njim. Krajina se spet močno uveljavi. Naslikani arhitektura in pokrajina sta popolnoma neodvisni od arhitekture stavbe, ki jo krasita. Stene se odpirajo, nadomeščajo jih lepi pejzaži (Schönbrunn-Bergl). Veselje nad fantastičnim in poučnim hkrati spodbujajo kitajski motivi, trojski motivi živalskega in rastlinskega sveta ter predstave tujih narodov. Naturalizem nizozemske umetnosti predre in razkroji miselno in kompozicijsko enotno baročno monumentalno slikarstvo. Idealistično slikarstvo pa se v Avstriji kljub novim vplivom obdrži še naprej in s fantazijskimi slikarijami Antona Maulpertscha doseže svoj vrhunec. Za njim se razvoj pretrga. Racionalizem postavi umetnosti nerealnega dvigovanja mejo. Stropi spet izražajo svoj tektonski namen.

Podoben stilni razvoj kot pri avstrijskih baročnih stropnih slikarijah lahko zasledimo tudi pri nas. Tako so slikarije brežiške dvorane še popolnoma zasidrane v 17. stoletju. To je Cortonova, torej italijanska različica iluzionističnega slikarstva. Prostor je razdeljen v tri dele, ki so med seboj ločeni z vodoravnimi črtami: stene z arhitekturo in krajino, obočni friz in strop. Povezave med njimi ni. Obočni friz je nizek. Arhitekture, ki bi pomagala pri dvigovanju stropa, ni. Strop sam je potlačen. Na njem pravzaprav ne moremo določiti najvišjega lika, h kateremu bi se vse druge figure dvigovale. Celoten prizor neenakomerno valovi, se dviga in pada. Logično se nam zdi, da je najvišje mesto podeljeno posebej bogastva, vendar slikarju tega ni uspelo potrditi s slikarskimi sredstvi, z značno in barvno perspektivo.

Dornavske freske so lep primer tistega, kar so kasneje v Avstrijo, posebno na Dunaj, prinesli severnoitalijanski slikarji, predvsem Chiarini in Carlone. Tak način slikanja je potem prevzel tudi Altomonte, na primer v Spodnjem Belvederu. K nam pa je ta rešitev stropne poslikave prišla najverjetneje brez posredovanja Avstrije, neposredno iz Italije. Proti koncu 17. in v začetku 18. stoletja so Benetke z novim rodом freskantov (S. Ricci, Piazzetta, F. Benković) zelo pomembne. V spremenjeni obliki nadaljujejo bolonjske dosežke iluzionističnega slikarstva. Za dunajsko stropno slikarstvo pa bi bil naš primer z letnico 1708 zelo zgođen. Chiarini in Carlone namreč delujeta na Dunaju kakih deset let kasneje (palača Kinsky 1716 do 1718, Belvedere pa 1723). V dornavski dvorani arhitektura oblikuje balustrado, ki loči nebeški prizor od resničnega prostora in lepo uokvirja prizore na oboku. Naslikana arhitektura je torej posrednik med predmetnim in nepredmetnim prostorom, optično pa s perspektivnim zoževanjem stropa dviguje prostor. Na stropu se to dvigovanje nadaljuje, in sicer od spodnje najtemnejše skupine figur s Herkulom prek ženskih likov do Merkurja, ta je najvišje. Od gledalca je najbolj oddaljen in je najsvetlejša figura. Uokvirjeni prizori na oboku so tudi italijanskega izvira. Najdemo jih že pri bolonjskih kvadraturistih. V Avstriji so navzoči skoraj povsod tam, kjer slikajo italijanski mojstri (npr. palača Lobkowitz, Landhaus in palača princa Eugena na Dunaju). Prevzameta pa jih tudi Altomonte (samostan St. Florian) in Gran (palača Schwarzenberg na Dunaju — eno njegovih zgodnejših del).

Flurerjeve slikarije pričajo, da so nastale v času, ko se je Pozzov zgled že dokaj trdno ustalil po vsej Avstriji. Resnična arhitektura je popolnoma podrejena naslikani, med resničnim in fantazijskim ni nobene meje. Že od tal sledimo nenehnemu siljenju navzgor. To dvigovanje ponazarjajo najprej pilastri in polstebri z bogatimi kapiteli, nato arhitektonski elementi na oboku in končno na nebu figuralne skupine; te so čedalje manjše, čim više so. Tudi barve sodelujejo pri tem, saj so proti vrhu čedalje svetlejšje. V Slovenski Bistrici sta spodaj težka lika Herkula in Demetre, zgoraj pa so figure nežnejše in barve svetlejšje. Vendar se tudi Flurer ni držal dosledno Pozzovega zgleda za poslikavo stropa. Pozzo je namreč središče dogajanja in najvišjo točko postavil v center slikarije, tako da je pred nami vse nebo. Pri Flurerju (izjema je slikarija v Tobelbadu) in prav tako na drugih naših stropih pa sledimo dvigovanju samo v eni smeri. Gledalec pri tem vidi le del oziroma izrez celotnega dogajanja na nebu. Slikarji tako seveda teže dosežejo optični vtis dvigovanja.

Kombinacijo štuka in freske oziroma oljne slike so na Dunaj prinesli italijanski slikarji in je v začetku 18. stol. pogostna. V posameznih primerih se pojavi tudi kasneje. V rokokuju pa je poglaviten okras prostorov spet sožitje freske in štuka. Freske v štatemberški dvorani so nastale nekje med obdobjema, ki sta ljubila to kombinacijo štuka in freske. Strop je razdeljen v pet poslikanih polj, ki jih med seboj loči bogata štukturna dekoracija. Samo osrednje polje dviguje resničen prostor. Očiten je kontrast med temnejšimi barvami slikarije in belim štukom, ki preprečuje dvigovanje celotnega prostora. To dvigovanje pa v tistem času ni več tako pomembno. Svetlo-temni učinek je tudi podlaga celotne kompozicije.

SKLEPI

Iluzionistične poslikave baročnih gradov in dvorcev pomenijo reprezentativno umetnost fevdalnih krogov. Attemsi so bili gotovo najpogostnejši pa tudi najzahtevnejši naročniki tako stavbarskih kot slikarskih in kiparskih del na slovenskem Štajerskem. Pri tem so naročali samo tuje mojstre.

Prva je bila poslikana dvorana gradu v Brežicah. Remb, ki je tu slikal, je bil našega rodu, a je deloval predvsem v Avstriji — v Gradcu za Attemse in na Dunaju. Dvorana je razdeljena v tri pasove. Na stenah je naslikana krajina, na oboku si kontinuirano slede mitološki prizori, strop pa prikazuje zmagoslavje znanosti in umetnosti, ki jima bogastvo zagotavlja nemoten razcvet. Slikarija sledi Cortonovi rešitvi posvetnega iluzionističnega stropnega slikarstva.

Brežiški dvorani je časovno sledila slikarija v dvorcu Dornava. Naročniki so bili drugi — grofi Sauerji. Slikar je izšel iz kroga severnoitalijanskih freskantov. Ikonografsko je vsa slikarija posvečena Herkulu. Ta mitološki junak, pol bog pol človek je zaradi izredne moči, poguma in krepostnosti zelo priljubljen lik pri plemiških naročilih, tako slikarskih kot tudi kiparskih. Slikarija dornavske dvorane je tudi italijanska različica stropnega iluzionizma, vendar ne rimska, temveč bolonjsko-beneška.

RODOVNIK DRUŽINE ATTEMS — LINIJA HEILIGENKREUZ

Johann Friedrich
10. 12. 1592—15. 12. 1663

Ursula Terenzia v. Colorado
1598—1616

Marianna Klara v. Thurn.
Valsassina Hoffer

Francesca Maria Strozzi
1620—1668

Franz Anton
1645—1704

Ignaz Maria Maximilian
Dismas Joseph Leander
15. 8. 1652—11. 12. 1732

Maria Regina v. Wurmbbrand-Stuppach
3. 6. 1659—24. 4. 1715

Christina Crezscenia v. Herberstein Guttenhag
29. 8. 1658—27. 4. 1737

Charlotte Maria Anna Henriette
28. 8. 1687—10. 12. 1742

Franz Dismas Hermann
6. 8. 1688—10. 5. 1750

Thaddäus Cajetan
Bernhard
13. 4. 1691—13. 8. 1750

Ernest Amadeus Thomas Ferdinand Hyazinth Maria
21. 12. 1694—5. 12. 1757 3. 7. 1697—1723

Maria Juliana v. Wildenstein
6. 12. 1697—25. 1. 1769

Maria Sophia v. Herberstein
Pusterwald
6. 7. 1694—28. 7. 1715

Maria Anna
von Wurmbbrand-Stuppach
28. 9. 1689—21. 3. 1760

Dismas Maximilian Siegmund
Engelbert Franz
7. 11. 1718—20. 2. 1765

Ignaz Maria Maximilian Dismas
Joseph Leander
26. 2. 1714—17. 6. 1762

Joseph Bernhard Maria
8. 9. 1727—25. 11. 1772

Maria Caecilia v. Galler
13. 1. 1729—16. 6. 1813

Maria Josepha Khuen zu Auer
v. Belasy-Lichtenberg
4. 8. 1721—1. 4. 1784

Anna
von Wurmbbrand-Stuppach
4. 3. 1728—11. 3. 1801

Viri:

1. Genealogisches Handbuch der Gräfflichen Häuser A Bd IV, Limburg a. d. Lahn, 1962;
2. Graški deželni arhiv.

Več kot desetletje kasneje nastanejo Flurerjeve slikarije v dvorani, na stopnišču in v kapeli gradu v Slovenski Bistrici. Približno hkrati, verjetno malo pred njimi, pa so nastale freske na stopnišču in v kapeli brežiškega gradu. Tudi te spadajo v Flurerjev opus. V slovenjebistriški dvorani spet srečamo Herkula, junakovo pot na Olimp ter prizore iz njegove legende. Strop na stopnišču istega gradu poudarja nasprotje med dobrimi in slabimi človeškimi lastnostmi. Prav tako najdemo nasprotje med dobrim in slabim na stopnišču v Brežicah. Flurerjevim slikarijam je vsekakor zgled avstrijsko stropno slikarstvo.

Najkasneje je bil poslikan strop viteške dvorane v Štatenbergu. Avtor slikarij je Joannecky. Strop je razdeljen v pet polj. Srednje polje prikazuje zmagoslavje znanosti in umetnosti v zavetju miru, na stranskih obočnih poljih pa so upodobljeni štirje elementi. Na slikariji opazimo neko dvojnost. Motivika že napoveduje rokokojski okus, štuk pa je še precej masiven. Silnega vzpenjanja navzgor, ki je značilnost prvih tridesetih let 18. stoletja, tu ni več. Slikar nam le v srednjem polju odpre pogled v nebo, ostala štiri pa podaljšujejo obok. Dvigovanje namreč v tem času ni več tako pomembno.

Slikarije v Attemsovih gradovih na Štajerskem so torej reprezentativni dosežki tujih slikarjev na našem ozemlju; po kakovosti ne zaostajajo za avstrijskim stropnim slikarstvom, ker so pač njegov sestavni del. Na razvoj našega stropnega slikarstva niso neposredno vplivale, pomenijo pa samostojno skupino baročnega slikarstva pri nas.

ZUSAMMENFASSUNG

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden in den Burgen bzw. Schlässern der slowenischen Steiermark bedeutende illusionistische Barockgemälde. Es handelt sich dabei um die Schlösser Brežice, Slovenska Bistrica, Dornava und Štatenberk. Sie alle sind dadurch verbunden, daß sie sich im Besitz der Familie Attems befanden.

Die Barockkunst kam auf slowenischem Boden verhältnismäßig spät zur Geltung. Erst gegen Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts beginnt die Zahl der Werke, sowohl sakralen als auch profanen Charakters, anzuwachsen. Während künstlerische Anregungen nach Ljubljana aus Italien kommen, ist die Steiermark dem Einfluß des Nordens geöffnet. Für die Entwicklung der künstlerischen Tätigkeit zur Barockzeit in der slowenischen Steiermark ist nämlich Graz der entscheidende Ausgangspunkt; Kontakte mit Ljubljana sind rar und weniger bedeutend. So wie für andere Kunstarten gilt das auch für die illusionistische Malerei. In der Zeit, wo in Ljubljana Guilio Quaglio und später unser größter barocker Freskenmaler Franc Jelovšek wirkten, begegnen uns in der Steiermark hauptsächlich Maler, die aus dem Grazer Kunstkreis kommen. Diese Abhandlung behandelt vor allem das ikonografische Programm, den Stilgrad der Gemälde in den vier steirischen Schlössern und die Maler, die sie geschaffen haben. Wegen der ikonografischen Einheitlichkeit beschränkt sie sich auf profane Themen und läßt die Ausmalungen sakraler Räume — Kapellen — beiseite, die sonst zum Ganzen der einzelnen Objekte gehören.

In der Steiermark waren die Attems die politisch einflußreichste und im Wettbewerb mit dem übrigen Adel künstlerisch ehrgeizigste feudale Familie. Ihre lebhafteste Bautätigkeit gerade in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wo sie immer neue Besitztümer erwerben, ist für sie charakteristisch. Damit die neuen oder erneuerten Bauten angenehmer wären, und man sich mit ihnen möglichst hervortun könnte, geben sie Gemälde und Bildhauereien in Auftrag. Die steirische Linie der Attems', die sonst aus Friaul stammen, hat Ignaz Maria

(1652—1732) begründet, der sich im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts in Graz niederließ. Er war zweimal verheiratet, zuerst mit Maria Regina Wurmbrand (gest. 1715), dann mit Christina Crescentia Herberstein-Guttenberg (gest. 1737). Er erwarb viele Besitztümer und errang eine bedeutende Stellung in der Staatsverwaltung. Er bewies größten Kunstsinn. Sein Sohn aus erster Ehe, Dizma, erbte die steirischen Schlösser und setzte Ausbau und Verzierung der begonnenen Werke fort. Er kaufte Schloß Dornava und baute es um. Illusionistische Gemälde, die für die Attems' erstellt wurden, blieben auf slowenischem Boden in Brežice, Slovenska Bistrica und Štatenberk erhalten, auf österreichischem Grund im Grazer Palast und in Goesting. Über die Sauer, die zweite Familie, die mit dem Umbau von Schloß Dornava und dessen Ausmalung in den Wettbewerben eingriff, weiß man fast nichts. In der Steiermark hatten sie mehrere Besitztümer, darunter die Schlösser Borl und Dornava; letzteres kauften sie 1671 den Herbersteins ab und veräußerten es 1736 an Dizma Attems.

Alle vier steirischen Schlösser sind reich an malerischem Schmuck. In Schloß Brežice sind drei Räume ausgemalt. Der Saal ist der größte mit Fresken geschmückte Profanraum in Slowenien. Es gibt auch noch Gemälde in Treppenhaus und Kapelle. Im Saal findet man Fresken an den Wänden, dem Gewölbe und der Decke. An den Wänden üppige Landschaftsmotive mit Architektur. Darunter findet man den Autor in voller Gestalt abgebildet. Von den sechs ovalen Ölbildern, die einst an den Saalwänden hingen, gibt es heute nur noch drei. Am Gewölbe befinden sich in zusammenhängender Reihenfolge Szenen mythologischen Inhalts die die vier Elemente darstellen. Das Feuer an der südlichen Querwand wird durch Vulkan in seiner Schmiede veranschaulicht, die Luft an der Nordwand durch Apoll und Aurora auf dem Sonnenwagen. Die Erde an der westlichen Langseite setzt sich aus vier Szenen zusammen, einem Gelage des Bacchus, der Pansverehrung, dem Spiel der Driaden und Mars auf dem Kriegszug. Das Wasser wird an der Ostwand durch Neptun und Amphitrite auf dem Siegeswagen, den eifersüchtigen Polyphem, Pyramus und Tisbe und den Raub der Sabinerinnen dargestellt. An der Decke schweben auf Wolken Gruppen von Personen, die Wissenschaften und Künste repräsentieren, die oberste Gruppe aber stellt den Reichtum dar. Zuunterst die Poesie, gefolgt von Musik, Geometrie, Bildhauerei, Astronomie, Malerei und Medizin. Ganz oben eine Frauengestalt mit Füllhorn und goldener Aureole — der Reichtum. Zusammen mit anderen Gestalten um sich her (Gerechtigkeit, Schicksal, Zeit) veranschaulicht sie die Vergänglichkeit des Reichtums und die Unentrinnbarkeit des menschlichen Schicksals, das sich nicht durch Reichtum bestechen läßt. An der Saaldecke auch die Wappen der Attems und Wurmbrands. In Schloß Brežice sind auch Decke und Wände des Treppenhauses zwischen dem ersten und zweiten Stock bemalt. An den Seitenwänden in gemalten Nischen die Wappen der Attems und Herbersteins, in der Mitte, ebenfalls in einer Nische, Zeus. Über der gemalten Balustrade öffnet sich eine Deckenszene mit Herkules am Scheidewege zwischen Sünde-Ausschweifung und Sittsamkeit-Reinheit. Unter Herkules' Füßen Betrug und Heimtücke als Besiegte, darüber freut Hermes sich mit Musikanten seines Sieges.

In Schloß Dornava sind nur Gewölbe und Saaldecke bemalt. Die Malerei ist völlig dem Herkules gewidmet. Am Gewölbe findet man zwischen bewegter Architektur in barockem Rahmen vier Szenen aus der Herkuleslegende. An beiden Langseiten, der östlichen und der westlichen, sind zwei Szenen abgebildet und zwar: Herkules tötet die lernäische Hydra und Herkules mit Jole. An der nördlichen Seite pflückt Herkules die goldenen Äpfel der Hesperiden, an der südlichen kämpft er mit Antheus. An den kürzeren Seiten sind zwei Wappen unter zwei Rahmen angebracht. Unter den Wappen an der Südseite ist neben der Jahreszahl 1708 die Inschrift M : A : G : S und E : G : G, an der Nordseite F : A : S : V : V : Z : A und R : K ; M ; G ; R ; V ; C angebracht. Neben den Szenen an den Langseiten sitzen vier Frauengestalten, die die Kontinente darstellen. Nach Osten Europa und Amerika, nach Westen Asien und Afrika. In den Ecken Putten mit Vasen — die vier Jahreszeiten. An der Decke die Apotheose des Herkules. Hermes bringt dem Heros des Olymp den Lorbeerkranz. Darunter sitzen auf Wolken die Personifizierungen von Reichtum und Schönheit (Aphrodite) und noch zwei andere Frauengestalten, ganz unten neben Herkules Athene

in Kriegsrüstung und Fortitudo. Der allegorische Inhalt der Szene ist die Harmonie von Standhaftigkeit, Geisteskraft, Schönheit und Wohlstand.

Im Schloß zu Slovenska Bistrica findet man ebenso wie in Brežice Gemälde in drei Räumen, im Saal, im Treppenhaus und in der Kapelle. Der Saal ist vom Fußboden bis zur Decke bemalt. Reiche Barockarchitektur an den Wänden, unterstützt die aufgegliederte Balustrade, darüber ist eine Szene am Himmel zu sehen. Zwei Genien helfen Herkules beim Aufstieg auf den Olymp, wo er von den versammelten Göttern schon erwartet wird. Ganz oben sitzen auf einer Wolke Zeus und Hera, ihnen zur Rechten Diana und Apoll. Hermes, der Bote des Olymp eilt, Herkules zu empfangen. Links darunter die Koren, Ares, Poseidon, Hades und eine Muse, rechts Demeter, Hephaistos, Aphrodite mit Eros auf dem Schoß und Kronos. In den Ovalen an den Langseiten zwischen den oberen Fenstern abwechselnd in rotem und gelbem Grisaille Szenen aus der Herkuleslegende als inhaltliche Ergänzung der Szene an der Decke. Acht Figuren, die auf den bemalten Fensterquerbalken sitzen, schließen sich auch in den ikonografischen Herkuleskreis ein. Sie tragen nämlich seine Attribute. Über der Tür in den Medaillons die vier Jahreszeiten. Neben ihnen die Personifizierungen von Frieden, Malkunst und Architektur. An den kürzeren Seiten zwischen den Türen die Wappen der Attems' und Herbersteins. Am Türbalken der Südwand hat der Maler Unterschrift und Datum angebracht: Franz Ignatz Flurer pinx 1721. Auch das Treppenhaus des Schlosses in Slovenska Bistrica ist völlig ausgemalt und zwischen der gemalten Architektur an der Wand sind in Häusern in einer Landschaftsszene die Personifizierungen von Keuschheit und Unkeuschheit zu sehen, durch die die Deckenszene ergänzt wird. Auch an der Decke ist nämlich in einem Feld die Standhaftigkeit dargestellt, in einem anderen die Sünde, die guten und schlechten menschlichen Eigenschaften.

In Schloß Štatenberk sind der Saal und fünf Seitenzimmer ausgemalt. Die Fresken im Rittersaal beginnen über dem Mauerkranz. In den Gewölbetrapezen sind die vier Elemente abgebildet: das Feuer — die Schmiede Vulkans, das Wasser — Neptun und Amphitrite, die Erde — Kybele und Ceres, und die Luft — Hera und Aurora. An diesen Szenen sind auch die Monogramme von Maria Regina Wurmbrand und Ignaz Maria Attems und die Wappen der Attems' und Wurmbrands angebracht. Im Deckenrechteck sind Wissenschaften und Künste unter der allegorischen Gestalt des Friedens zu sehen.

Die Ikonografie der Malereien in den Schlössern der slowenischen Steiermark ist der deutschen und österreichischen verwandt. Im Barock ist in jeder mythologischen Szene eine allegorische Bedeutung verborgen. Eine besondere Begeisterung für die barocke Allegorie hat Deutschland gezeigt, wo diese sich denn auch lange gehalten hat. Unter die bedeutendsten barocken Themen profanen Charakters zählt bei den Deckenmalereien auf jeden Fall die Sonne — das Licht. Apoll ist so in fast allen königlichen und fürstlichen Sälen zu finden. Manchmal ist sogar der Monarch selbst als Apoll oder Helios abgebildet (z. B. im Treppenhaus des Klosters Goettweig). In den steirischen Beispielen findet man Apoll nur mit anderen Göttern zusammen auf dem Olymp an der Saaldecke zu Slovenska Bistrica und zusammen mit Aurora auf dem Sonnenwagen am Gewölbe im Saal zu Brežice. Apoll wurde in den steirischen Schlössern von Herkules abgelöst. So ist in den Sälen auf Dornava und in Slovenska Bistrica und im Treppenhaus zu Brežice das gesamte ikonografische Programm diesem Helden gewidmet. In beiden anderen Attemsschen Gebäuden, im Grazer Palast und in Goesting, spielt Herkules auch eine bedeutende Rolle, vor allem in letzterem. Das andere beliebte Thema, das in der deutschen und österreichischen Deckenmalerei häufig zu finden ist, sind die Wissenschaften und Künste. Wir finden sie an Decke und Gewölbe (z. B. Belvedere und Prinz Eugen Palast in Wien). Das Thema ist besonders für Bibliotheken geeignet (die Klosterbibliothek Melk, das Treppenhaus von Kloster Goettweig, die Wiener Hofbibliothek). In der slowenischen Steiermark sind Wissenschaften und Künste im Saal zu Brežice und zu Štatenberk zu finden. Der Auftraggeber, Monarch oder Adliger, will auch als Liebhaber und Mäzen in Erscheinung treten.

Sehr beliebt sind ferner Motive der natürlichen Symbolik; sie finden ihren Platz meist an Gewölben und in den Ecken, das sind die vier Jahreszeiten

(Dornava, Štatenberk, Attemsscher Palast in Graz) und die vier Elemente (Brežice, Štatenberk, Tobelbad). Häufig trifft man hier auch die vier Kontinente, seltener die vier Tageszeiten oder die vier Lebensalter des Menschen (Schloß Hetzendorf in Wien). Die ikonografischen Programme stellen eigentlich überall den ewigen Gegensatz zwischen Gut und Böse, Licht und Dunkel heraus. Die Sieger (das Gute) herrschen im Gipfelpunkt in starkem Licht über die Besiegten (das Böse), die in dunkle Abgründe hinabstürzen.

Die Programme der vier Attemsschen Schlösser in der slowenischen Steiermark unterscheiden sich nicht von den österreichischen, sind allerdings bescheidener. So finden wir in den vier Sälen an der Decke zweimal Wissenschaften und Künste und zweimal die Apotheose des Herkules. In den beiden ausgemalten Treppenhäusern ist der Gegensatz zwischen guten und schlechten menschlichen Eigenschaften außerordentlich hervorgehoben. Überall in den Gemälden ist der Auftraggeber abgebildet, der bereits durch die Themenwahl seine Persönlichkeit, seinen Geschmack und seinen Ehrgeiz dartut. So finden wir in den königlichen Gemächern den Monarchen, der die Gestalt der Sonne als Mittelpunkt des Weltalls angenommen hat (Hofbibliothek in Wien).

Bei den Adelsfamilien der slowenischen Steiermark — den Attems' und den Sauer — ist Herkules die beliebteste Gestalt der Mythologie. Während sich der König in der Gestalt Apollos sieht, ist das Ideal des Adligen der übernatürlich starke und weise Held Herkules, der Mensch, den die Götter seiner Taten wegen mit Unsterblichkeit gewürdigt und zu sich auf den Olymp genommen haben.

Bekannt sind die Namen dreier Maler, die Aufträge für die Attems' ausgeführt haben: Franz Ignaz Flurer, Karl Remb und Joannecki. Die zentrale Persönlichkeit war ohne Zweifel Flurer (Florer bzw. Fluierer). Er hat seine Werke auch signiert und datiert. Er ist Ende des 17. Jahrhunderts geboren, wahrscheinlich in Augsburg, also der Stadt, die Mittelpunkt der schwäbischen barocken Illusionsmalerei war. In welcher Schule er ausgebildet wurde, ist unbekannt. Für die Attems' malte er in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts. Er starb 1742 in Graz. Das erste Werk von der Hand Flurers für die Attems sind wahrscheinlich die Malereien in Treppenhaus und Kapelle zu Schloß Brežice. Sie sind zwar nicht signiert und datiert, können jedoch wegen der Ähnlichkeiten und charakteristischen Züge, die auch an seinen übrigen Arbeiten zu finden sind, Flurer zugeschrieben werden. Es ist aber auch möglich, daß sie erst nach den Fresken in Slovenska Bistrica entstanden sind, auf jeden Fall können sie um das Jahr 1720 datiert werden. Sein zweites umfangreicheres Werk bei uns sind die Malereien in Saal und Treppenhaus und Kapelle des Schlosses zu Slovenska Bistrica aus dem Jahre 1721; das Werk ist vom Maler datiert und signiert. Die bekanntesten Malereien Flurers zieren die Decke des Festsaaus im Kurort Tobelbad bei Graz aus dem Jahre 1732. Außer den Fresken entstanden aus Flurers Hand auch Ölbilder und Illustrationen. Der zweite uns aus dem Kreise der Attemsschen Maler bekannte Name ist Franz Karl Remb oder Remp, Sohn eines Ljubljanaer Malers. Er ist 1675 in Radovljica geboren und nach 1715 gestorben. In Italien hat er sich ausgebildet. Er war Fresken- und Ölmaler wie Flurer. Für die Attems' malte er im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts. Er hat das Treppenhaus im Grazer Palast der Attems' ausgemalt. Bei uns ist die Spur seines Pinsels im Saal zu Brežice zu erkennen. Dort hat er wahrscheinlich vor 1703 gemalt, als die Attems' mit dem Bau ihres Palastes in Graz begonnen hatten. Dieser wurde 1708 beendet. 1711 malte Remb aber bereits in Wien. Der dritte Maler, der für die Attems' arbeitete, war Joannecki, über den nichts bekannt ist. Er hat den Rittersaal zu Štatenberg ausgemalt, wahrscheinlich in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts. Terminus ante quem ist das Jahr 1737, in dem die zweite Frau von Ignaz Maria, Christina Crescentia Herberstein stirbt. (An der Decke befinden sich nämlich Wappen und Monogramme von Ignaz Maria Attems und seiner ersten Frau Maria Regina Wurmbrand. Ihr Sohn Dizma hat die Gemälde bestellt). Die Details verraten bereits den Rokkoko-Geschmack. Die Gemälde auf Dornava entstanden 1708, als die Sauer Besitzer des Schlosses waren. Ihr Autor ist unbekannt. Er kann im Attemsschen Malerkreis nicht gesucht werden. Unter

den österreichischen Malern dürfte er nicht zu finden sein, denn diese Arbeiten unterscheiden sich von den übrigen. Sowohl kompositorisch als auch ikonografisch ist die Malerei klar nur auf das Wesentliche beschränkt. Es gibt wenig Details, Attribute und Gesichter, es gibt wenig von alledem, was in den deutschen Fresken in Fülle zu sehen ist. Auch die fülligen Gestalten, klassisch schönen Gesichter und die warmen sonnigen Farben der Dornavaer Fresken sind weit vom deutschen Geschmack entfernt. Der Maler ist offenbar nicht von Norden sondern von Süden gekommen. Er wurde wahrscheinlich in einem der norditalienischen Malerzentren ausgebildet.

Die stilistische Einordnung der Malereien in der slowenischen Steiermark, dieser Malereien, die am Rande des damaligen Kunstgeschehens auf einem Gebiet sich vermengender Einflüsse von Nord und Süd entstanden, ist etwas schwierig. Max Dvořák (1) hat die Entwicklung der monumentalen dekorativen Malerei in Wien in drei Zeitabschnitte und mehrere Richtungen unterteilt, die untereinander nicht streng zu trennen sind. Im ersten Zeitabschnitt — der zweiten Hälfte des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts — haben die italienischen Maler das Hauptwort, deren Vorbild entweder die Gemälde von Annibal Carracci oder die Deckenfresken von Pietro da Cortone waren. Neben diesen beiden Richtungen lebt im ersten Zeitabschnitt der barocken Wiener Deckenmalerei noch eine dritte, ebenfalls italienische, bei dieser ist das Fresko oder häufiger das Ölgemälde in einem Stuckrahmen gefaßt. Ausgangspunkt aller weiterer Schöpfungen der profanen Deckenmalerei bilden aber die Malereien von Pozzo im Lichtensteinschen Palast in Wien. Hier ist der Eindruck der Raumhebung am stärksten. Aus dem wirklichen Raum gleitet der Blick ungestört in die Welt der Phantasie. Beide werden durch die gemalte Architektur verbunden. Der höchste Punkt ist im Deckenzentrum, und zu ihm hin erheben sich Figurengruppen von allen Seiten. Nach Pozzo malt die Generation der österreichischen Maler — Rottmayer, Altomonte M., Gran und Troger — auf die der Italiener einen starken Einfluß ausübte, man spürt jedoch bei ihnen das so wuchtige Sich-heben der architektonischen und figuralen Massen nicht mehr. Im Rokoko geht mit den Malereien Anton Maulpertschs die Entwicklung der illusionistischen Malerei in Österreich zu Ende.

Auch die Gemälde in den vier steirischen Schlössern kennen eine ähnliche Entwicklung. Im Saal zu Brežice geht es um eine römische Variante — von Cortone — der illusionistischen Profanmalerei. Von einem sichtbaren Bestreben nach Hebung kann jedoch nicht gesprochen werden. Wände, Gewölbe und Decke sind von einander getrennt. Die malerischen Mittel fehlen, die die Deckenkomposition heben könnten. Die scheint an die Decke geklebt zu sein. Die Fresken zu Dornava, die nur wenige Jahre später entstanden, zeigen aber völlig andere Kenntnisse von Luft- und Farbperspektive. Die gemalte Architektur am Gewölbe verbindet beide Räume, den wirklichen und unwirklichen, öffnet zugleich die Decke, an der das von der Architektur angedeutete Heben fortgesetzt wird. Diesen Malereien dient ohne Zweifel die norditalienische, bolognesisch-venezianische Illusionsmalerei als Vorbild. Flurers Gemälde in Slovenska Bistrica und Brežice zeigen aber, daß Pozzos Schaffen in Wien einen weiten Widerhall fand. Die wirkliche Architektur ist der gemalten völlig untergeordnet. Schon vom Estrich an bemerkt man ein ununterbrochenes Aufwärtstreben, zuerst Pilaster und Halbsäulen, dann die architektonischen Elemente am Gewölbe und am Himmel die Figurengruppen, die um so kleiner sind, je höher sie stehen. Bei diesem Heben wirken auch die Farben mit. Sie werden zum Gipfel hin immer heller. Die Malerei hat den höchsten Punkt aber nicht in der Mitte, sondern man sieht ihn von der Seite. Die Malereien im Saal zu Statenberg gehören aber eigentlich nicht in den zentralen Entwicklungsfluß der illusionistischen Barockmalerei in Österreich. Der schwere Stuck ist noch Barock, die Details der Malkomposition zeigen aber bereits den Rokokogeschmack. Offenbar liegt hier die bedeutendste dekorative Kontrastwirkung zwischen dem hellen Stuck und den dunkleren Farben der Malerei.

Übersetzung von D. und N. Grah

CELJSKA ARHITEKTURA V 19. STOLETJU

PETER POVH, LJUBLJANA

Umetnostnozgodovinski spomeniki 19. stoletja, še posebej arhitekturni, so v naši strokovni literaturi opisani in ovrednoteni dokaj redko in več kot revno. Zato ima ta spis (ne)hvaležno nalogo, da prične zapolnjevati vrzel, pa čeprav še tako fragmentarno.

Namen spisa je pregledati in podati oceno stavb, ki so bile postavljene na območju mesta Celja v preteklem stoletju. Torej ne gre za poimenovanje arhitekture, kot bi sklepali po pridevniku »celjska«, temveč za arhitekturo, ki je nastala na celjskem mestnem območju v določenem časovnem razdobju. 19. stoletje je tokrat mišljeno malo širše in obsega obdobje med leti 1798 in 1919. Leto 1798 je bilo za Celje usodno — katastrofalni požar je prizanesel samo štirim hišam, zato ga je bilo treba popolnoma obnoviti. Razvoj se začne spet praktično iz nič. Leta 1919 pa mesto po končani prvi svetovni vojni pride v okrilje kraljevine SHS.

Ravno tako je natančneje omejiti pomen besede »arhitektura«. Vsaka stavba ni nujno tudi že arhitektura. Ta pojem je vezan na navzočnost določenih materialnih, konstrukcijskih pa tudi estetskih dejavnikov. Merilo za to oceno se spreminja in je v vsaki zgodovinski dobi in vsakem kulturnem prostoru različen. Ker ta opis posega v časovno obdobje, v katerem pravzaprav orje ledino, je bilo pri izbiri veliko težav, toda vseeno ni le preprost kronološki pregled. Merilo in vodilo je bilo estetsko merilo, ustvarjeno na podlagi primerjave s takratnim stavbarstvom (arhitekturo) v drugih slovenskih mestih (predvsem v Ljubljani in Mariboru), še posebej pa izhaja iz primerjave z dunajsko arhitekturo, vendar še vedno s celjskega stališča (merila). Deloma se je namreč čutil vpliv dokumentarnosti oziroma ilustracije in primerjave posameznih dunajskih faz s spomeniki, ki so pač tu bili na voljo. Zato so dobile v nalogi svoje mesto tudi stavbe, ki ne bi sodile niti v štajerski, kaj šele v slovenski okvir.

Razlog za tako usmeritev je v hotenju zavreči več desetletij staro, v Orisu priobčeno Steletovo trditev o odvisnosti in zgledovanju arhitekture 19. stoletja posameznih slovenskih območnih središč po Ljubljani in o njenem zgledovanju po Dunaju in Pragi. Tej trditvi nasproti postavlja pisec dokumentirano tezo o celjskem približevanju drugemu središču: Gradcu kot posredniku dunajske arhitekture (niti ne k Mariboru). Z dokazi želi podkrepiti Šijančevo in Mušičevo nedokumentirano trditev o arhitekturi 19. stoletja, ki da »je odvisna od Dunaja, posredno tudi Prage (Celje, Maribor, Ljubljana) in ki je bila skoraj (op. avtorja) izključno

v rokah tujih projektantov« in da je zato »teško govoriti o obstoju slovenske arhitekture 19. stoletja, pač pa bolj o stavbarstvu na slovenskih tleh«. ¹

Spis hkrati zavrača pristop in opisovanje arhitekture vseh tistih redkih spisov, ki so skušali orisati pregled celjske arhitekture v 19. stoletju. Primarni viri so bili uporabljeni v vseh primerih, v katerih je bilo mogoče in potrebno. Večino načrtov hrani zgodovinski arhiv Celje, drugotni viri pa pridejo zaradi nenatančnosti v poštev le v primerih, ko ni drugih podatkov. Temu namenu je še najbolj rabila Orožnova na hitro napisana Gradbena in posestna zgodovina Celja, ki je še vedno temeljna v navajanju posameznih hišnih lastnikov. Napisana je bila po dokumentaciji zemljiškega katastra. Ravno pomanjkljivosti v tem, za vse dosedanje pisce temeljnem pregledu so bile krive za večje zmete, ker ti pisci niso niti preverjali teh niti poznali primarnih virov. Posledica je neskladen opis in uvrstitev stavb, in sicer zaradi napačnih letnic nastanka. Zato sem si prizadeval napraviti čim bolj kritičen pregled in opise stavb v opisanem obdobju.

Iz istih in podobnih zmot so nastale tudi nedosledni in anahronistični slogovni opisi za stavbe v posameznih obdobjih 19. stoletja. ² To je sicer deloma razumljivo zaradi kronološkega in terminološkega nereda na tem področju. ³

Po kronološkem redu, na podlagi splošnih pregledov, razvrščamo arhitekturo 19. stoletja v zahodni Evropi v tale obdobja (smeri): klasicizem, biedermajer, posnemanje zgodovinskih slogov, secesija (Art Nouveau, Jugendstil). Ker klasicizem nekako že »sedi« (tudi v naši literaturi), pa tudi secesija je že ovrednotena, ⁴ nas v spisu zanimajo predvsem novozgodovinski slogi; ti v Celju tudi številčno prevladujejo in bi jih časovno lahko stlačili med dve oceni, ki sta si popolnoma nasprotni, toda zelo karakteristični. John Ruskin je o okrasju zapisal, da je poglobitni del arhitekture, torej tisti del, ki vtisne stavbi sicer nepotrebne, a občudovanja vredne ali lepe poteze; na koncu stoletja pa pridemo do Adolfa Loosa, ki je napisal razpravo o ornamentu kot hudodelstvu. Z okrasjem pa imajo

¹ Fr. Šijanec: Cit. delo, glej poglavje Arhitektura.

² Prim. Jože Turk, predvsem *Razvoj celjske mestne vedute, Umetnost v Celju in okolici v zadnjih 150 letih*.

³ V naši literaturi, ki je glede 19. stoletja zelo revna, zasledimo v bistvu vedno odklonilno razmerje. To ne velja za klasicizem, temveč predvsem za posnemanje zgodovinskih slogov. Stele, Cevc, Šijanec — vsi govorijo o brezdušnem posnemanju, izumetničenem nepristnem epigonstvu, akademskem posnemanju, eklekticizmu, pa vendar ni preciziran niti sam termin, ki poimenuje to arhitekturo. Nekaj jih za to uporablja izraz historizem, v slovenskih prevodih tujih piscev pa najdemo izraz historicizem. Historizem po slovenskem pravopisu pomeni pretirano poudarjanje preteklosti: samo zgodovinsko prikazovanje stvari, brez zveze s sedanostjo, in ima že skoraj prilepljen peyorativen pomen. Medtem pa izraz historicizem — v pravopisu ga ni — na Hrvaškem že pomeni arhitekturo 19. stoletja, ki ji je bistvo posnemanje prejšnjih slogov. Vendar »historicizem« enači s »historijski stilovi«, kar bi prevedli z zgodovinskimi slogi, v slovenščini pa po Menašejevem slovarju med zgodovinske sloge uvrščamo romaniko, gotiko, renesanso, ne pa neoromanike, neogotike, neorenesanse. Zato v izrazu obstaja nepopolnost. V tej nalogi je izraz historizem uporabljen kot sad udomačitve nem. *Historismus* (Wagner Rieger) in fran. *l'historisme* (po Laroussu *doctrin ou étude fondés sur les considérations historiques*).

⁴ Pri nas glej N. Sumi: *Arhitektura secesijske dobe v Ljubljani*.

največ opraviti ravno novozgodovinski slogi, in ti pomenijo večji del naloge.

Glavno zanimanje bo posvečeno preoblikam, oziroma stavbnemu okrasu, lupinam, ne pa toliko notranjemu oblikovanju prostora; to opazimo tudi pri tujih avtorjih: poudarjajo bolj lastnosti zunanjega prostora, ki ga te ustvarjajo.⁵

Predvsem fasade, včasih bi lahko zapisali tudi kulise, so v 19. stoletju imele še posebno vlogo. Naročniki, tokrat ne več cerkev, temveč država, v Celju še posebej po letu 1850 (južna železnica, razvoj gospodarstva), denarniki, obogateli meščani, prepričani individualisti (pa naj bodo Slovenci ali Nemci) so dali največ na zunanost stavbe. Ta naj bi bila čim bolj učinkovita in vstric z »modnimi kriki« na tem polju, s tistim, kar so diktirali v »velikem svetu«, velikih središčih (konkretno na Dunaju).

Asociativne vrednosti imajo v tej arhitekturi eno glavnih nalog in vlog,⁶ ker so edine, ki so dostopne vladajočemu razredu. Naročnikov namreč ni nobena sila odvrnila ali zadržala, da ne bi uveljavili svoje želje in volje ter dobili hiše, kakršne so iz kakršnega koli razloga imeli radi. Arhitekti pa so se predvsem trudili, da bi natančno posnemali, zgodovinsko gledali in proučevali preteklo arhitekturo in čim bolj ustrezali naročnikom.

Okus in »razgledanost« po slogih pa so pri naročnikih ustvarjale razne knjižice s posameznimi arhitekturnimi slogi in stavbnimi tipi, ki so v velikem številu krožili po vseh deželah, tudi po Avstro-Ogrski. Prispevek k propagiranju novozgodovinskih slogov je dal tudi Slovenec Janez Flis s knjižico *Stavbinski slogi, zlasti krščanski* (1885. leta).

Zato je bilo in je toliko očitkov tej arhitekturi, da je starim oblikam ukradla vsebino in da nosi v sebi površinski učinek ter sili za praznimi učinki.⁷

Sestava naročnikov in pa razvoj tehnike sta narekovala nove in čisto posebne stavbne linije in tipe.

Najpomembnejša in ponavadi najmonumentalnejša so javna poslopja. V Celju se zidanje večjih javnih stavb začne s kulturnim poslopljem, novim Celjskim teatrom (1883—85), ter se nadaljuje z gospodarskimi in upravnimi (Hranilnica — 1887), komunikacijskimi (Pošta — 1897), kulturno-političnimi (Narodni dom — 1896—97, Deutsches Haus 1905—07) in hoteli ter se konča z deško osnovno šolo (1912). Seveda pa ne smemo pozabiti funkcionalne stavbe postaje Južne železnice, vendar to spada bolj v sklop inženirske gradnje.

Te so še najbolj povezujejo z najemniškimi stanovanjskimi hišami (prejšnji tip je ponavadi kombinacija poslovnega poslopja in stanovanjske hiše). Izvir teh »blokov« je v dunajski tradiciji najemniških stanovanjskih hiš, ki pa do tedaj v Celju niso bile v navadi. Hiše so ponavadi dvonadstropne, z neuglednim stopniščem in dvema vhodoma ter enakimi, ne preveč funkcionalnimi stanovanji. Poudarek je seveda na fasadi (ta nas naj-

⁵ Glej lit. Siegfried Giedeon poudarja urbanistične lastnosti, Bruno Zevi prostorske lastnosti, N. Pevsner estetski razvoj, ki v sintezi s tehničnim ustvari možnosti za napredek arhitekture v 20. stoletju, združitev umetnosti in tehnike.

⁶ Primerjaj N. Pevsner: *Oris Evr. arhitekture*, str. 321, 334—336.

⁷ Hans Sedlmayr: *Grenzen der Stilgeschichte und die Kunst des 19. Jahrhunderts*. Historisches Jahrbuch, Festschrift F. Schnabel, München.

bolj zanima). Kot začetek štejemo v to zvrst v Celju hišo na Stanetovi 18 (nastala je leta 1850) in njene bližnje sosede, hiše na Savinjskem nabrežju (1889—92) ter celo fronto na Cankarjevi cesti (od 1880—1908). Najbolj poseben tip tega stoletja pa so vile, ideal meščanstva, nastale kot pomanjšava palač, znanih iz prejšnjega stoletja.

Vile so res na zunaj pomanjšava palač, gradičev, vendar igrajo tu predvsem na zunaj učinke okrasja (z gmotami je pri taki pomanjšavi težko), medtem ko je tloris razvrstitve notranjih prostorov ponavadi prav neroden. Prva vila je v Celju zrasla na Vodnikovi leta 1880 (danes v mestnem središču), prva daleč zunaj mestnega središča pa na Ljubljanski 26 1887. leta, potem pa jima je v zadnjem desetletju pretekelega in prvem tega stoletja sledil cel kompleks na Otoku (največ v Heimat-stilu) in v severnem delu razširjajočega se mesta.

Meščani, ki pa so želeli ostati v mestu in v svoji hiši, so ustvarili tip eno- ali dvostanovanjskih hiš, katerih fasade so sklenjene v nepretrgani enonadstropni črti zdolž nekaterih, ne najbolj prometnih ulic (Aškerčeva, Čuprijska).

Prvo poglavje v spisu zajema in povzema mestno zgodovino in urbanišni razvoj ter regulacijske načrte pretekelega stoletja, drugi dve (na njiju je poudarek) pa sta posvečeni samo posameznim arhitekturnim fazam, kot jih kažejo same zgradbe. Te je mogoče razdeliti na dvoje obdobij, katerih prvo zajema čas od požara do srede stoletja (1798 — ok. 1850); njegova posebnost je obnova mesta v provincialnem klasicističnem slogu. Drugo obdobje, ki zajema v glavnem drugo polovico stoletja (1850—1919), pa razpada v tri faze, ki jih mogoče takole opredeliti:

A) Prva faza traja trideset let (1850—1880). V tem času se pokažejo prva znamenja, ki napovedujejo novozgodovinske sloge. Okrasje je slogovno mešano, ploskovito in neizrazito.

B) Drugo fazo zaznamujejo samo novi zgodovinski slogi (1880—1900). Največ je nove renesanse, proti koncu še novega baroka. Pokaže se tip monumentalnih javnih stavb, proti koncu pa še vil. Očiten je vpliv dunajske arhitekture. Okrasje na stavbah postane plastično in že sili v prostor.

C) V zadnji fazi od konca stoletja do ustanovitve kraljevine SHS (1900—1919) ni več intenzivne gradnje. Pokaže se secesija v povezavi z novobaročnim okrasjem. Okras se osamosvoji od lupine in ji daje slikovit, skoraj neodvisen videz.

Pri slogovni razvrstitvi posameznih posebnosti celjske arhitekture je imela svojo vlogo tudi avtorica Renate Wagner Rieger; ta je s svojo knjigo o dunajski arhitekturi v 19. stoletju prva dala pozitivno, slogovno sistematično in pregledno podobo dunajske arhitekture, ki je v našem primeru domnevni izvir celjske.

Določitev deleža dunajske arhitekture v posrednem ali neposrednem vplivu na celjsko, časovna razlika in pa dejstvo, da je arhitektura novozgodovinskih slogov sicer prihajanje in odhajanje občasnih zgodovinskih slogov,⁸ da pa ima menjavanje različnega okrasja na stavbnih lupinah v sebi razvoj, to so glavni nameni tega spisa.

⁸ Glej op. 6.

Arheološko je izpričano, da je bila prva naselbina na prostoru današnjega Celja ustanovljena že v času Ilirov in pozneje Kelto. Zaradi svoje dobre naravne lege (na sotočju Savinje in Voglajne, Koprivnice in Ločnice s Sušnico), ki daje dosti možnosti za učinkovito obrambo, pa tudi zaradi zemljepisno-prometne pomembnosti se je naselje ohranilo tudi po prihodu Rimljanov, tedaj je doživelo največji razcvet. Čeprav je območje današnjega mesta zaradi objektivnih težav arheološko slabo raziskano, stoji namreč na temeljih rimskega, je po raziskanih delih že mogoče reči, da je bila bivša rimska *Cellea* dosti večja od naselja kasneje naseljenih Slovanov pa tudi večja od mestnega organizma tja do zadnjih desetletij devetnajstega stoletja. Najbolj živa vez, ki je tudi praktična, je neuničljiva kanalizacija, ki še danes, po dva tisoč letih služi svojemu namenu.

Naselje, ki so ga na razvalinah *Cellee* postavili Slovani, se prvič omenja kot trg leta 1331. Mestne pravice je dobilo šele leta 1451; po tem je dobilo tudi prvo zidano obzidje, postavili so ga leta 1473. Z obzidjem zaznamovane mestne stranice so merile 450×350 m, in sicer v obliki iztegnjenega pravokotnika. V tem jih je veliko iskalo nepretrgano tradicijo tlorisa rimske naselbine — urbs quadrata, še posebno zaradi kvadratne zasnove sekajočih se ulic. Toda te se ne sekajo geometrijsko pravilno, kar bolj kaže na to, da koncept ni v soglasju z rimsko zasnovo. Dediščino je sicer treba poudariti, a vseeno je treba poudariti avtohtonost in organski razvoj mesta na razvalinah. Ravno tako je z domnevo, da je Celje po svoji urbanistični zasnovi nepravilno zaradi keltske dediščine.

Prvotno mestno središče je bilo na sedanjem Tomšičevem trgu, ostali dve, ki ju je zajemalo obzidje, pa okoli cerkve Sv. Daniela in okoli minoritskega samostana. Obzidje je bilo utrjeno z ogelnimi stolpi, od katerih sta se dva (oziroma trije) ohranili do danes.

Po požaru leta 1687 so obzidje obnovili in dodali še tri vmesne stolpe. Vrata so bila v začetku trojna: na severu Graška (ali Spodnja), na jugu Čeprav so jim kasneje dodali tudi Nova vrata proti Voglajni in Mala proti Savinji, se glavne mestne komunikacije niso spremenile in je celotna urbanistična zasnova v bistvu ostala nespremenjena in prilagojena temu redu. Glavna komunikacija je bila sever—jug, od Graških vrat na severu do Kapucinskih vrat na jugu (sedanja Stanetova in Tomšičev trg) ter povezava te žile z Ljubljanskimi vrati (sedanja Prešernova in Trg V. kongresa). Vzporedno s to pa je bila proti jugu pripeljana še ena cesta — povezovala je južni del Tomšičevega trga z mestnim gradom na jugozahodnem delu mestnega obzidja (sedanja Zidanškova, vzporedna Prešernovi). Ti dve sta bili povezani s preходом ob mestnem obzidju.

Kasnejša pa je povezava Novih vrat z Ljubljanskimi (vzhod—zahod). S tem je bil v celoti uresničen mestni komunikacijski križ. Tako razdelitev je narekovalo križišče cest od Maribora proti Ljubljani in proti Laškemu pa tudi strateško obrambni značaj mesta: čim krajša pot na najbolj ogrožene obrambne točke na mestnem obzidju. To je še srednjeveška koncepcija obrambe, ki ne računa na uporabo težkega strelnega orožja. Obrambno linijo želi čim bolj skrajšati in zato se ta približuje skoraj geometričnim oblikam.

Ulice ob obzidju so začele nastajati šele po obnovi 1687. leta. Takrat je mestno obzidje že polagoma izgubljalo svoj obrambni pomen. Iz tega časa so tudi prvi podatki o številu hiš v mestu. 1687. leta je mesto štelo 130 hiš, 1711. leta 177, 1783. leta pa 182. Mestna rast je torej v 18. stoletju praktično zastala.

Srednjeveška fiziognomija mesta, ki se v tej obliki kaže do novih desetletij 19. stoletja, je naslednja: mestni organizem ima geometričen obris, dolgo in ozko parcelacijo ter pravokotno ulično mrežo, ki se izpopolni z zgraditvijo obrobni ulic v 19. stoletju. Taka parcelizacija je izraz notranje organizacije meščanskega življenja: trgovsko-obrtniška, kmečko-vrtičkarska sestava prebivalstva. Na ulico so bile hiše tri- do štiriosne, večina je bila pritličnih in enonadstropnih, dvonadstropnih je bilo le manjše število. Ob cestah in trgih so bile fasade sklenjene, zadaj pa je vsaka hiša imela vrtič. To so bile stanovanjske hiše z obrtno delavnico in trgovskim lokalom, z gospodarskim poslopjem. Taka mestna podoba in tudi značaj sta se ohranila do prvih zarodkov industrializacije v začetku 19. stoletja; tedaj se je začela mestna ekspanzija prek obzidja v okolico.

Ker je mestno obzidje izgubilo namembnost, so začeli hiše naslanjati tudi že nanj, dokler ga leta 1785 niso prodali na dražbi. Mesto je postalo za vse predvidene zidove pretesno in v dvajsetih letih 19. stoletja so mestno obzidje, razen nekaj delov, do tal podrli. Začel se je razvoj iz oklepa. Mestni organizem se je čedalje bolj razraščal ob obeh glavnih prometnih žilah — proti Gradcu (na sever) in proti Ljubljani (na zahod).

Čeprav je Celje dostikrat trpelo zaradi poplav pa tudi požarov, je za njegov razvoj usodna letnica 1798. Od 196 hiš v mestnem jedru (obzidju) so v požaru ostale nedotaknjene le štiri. Ta požar je v spletu drugih okoliščin (Napoleonove vojne, potem še državni bankrot monarhije itd.) za dobra štiri desetletja ustavil mestni razvoj. Toliko je namreč trajala obnova, tako da še leta 1834 v Celju ni bilo več kot 207 hiš oziroma 1500 prebivalcev.

Sirjenje iz starega mestnega jedra je dobilo podporo šele v obliki močnejše gospodarsko pomembne injekcije — Južne železnice: do Celja je prispela 1847. leta. Z njo ustvarjena povezava Dunaja s Trstom je zelo poživila trgovino in povzročila industrijska vlaganja. Prava rast in širjenje mesta se tako začne šele po polovici stoletja; mesto se tedaj prelevi v izrazito industrijsko-trgovsko (pa tudi kulturno) središče Savinjske doline. Ta skok ponazarja že podatek, da je mesto 1865. leta štelo že 350 hiš.

Po razglasitvi Celja za samostojno občino (1867. leta) se začne še živahna stavbarska dejavnost,⁹ ki popolnoma spremeni oziroma zabriše srednjeveški mestni videz, spremeneni pa se tudi socialna sestava prebivalstva. Industrializacija (1873—5 Cinkarna, 1891 Kemična, 1893 Emo) in meščanski individualistični koncept popolnoma spremenita naravo stavb-

⁹ Še Marija Terezija je v mestu ustanovila okrožni urad, ki je skrbel tudi za mestno stavbarsko dejavnost. Okrožni inženir je imel svoj urad in je skrbel za pravilnost zidave in urejanja mesta. Ni treba posebej poudarjati, da je bil v nenehnem sporu z županom pa tudi z meščani. Odločba, da je za vsako novo gradnjo pa tudi adaptacijo treba predložiti načrt, pa datira iz leta 1803. Celjski Zgodovinski arhiv hrani načrte le od leta 1860 naprej, zato podatkov o arhitektih za prvo polovico stoletja nimamo.

nih nalog. Nova naročila povzročijo po letu 1870 mrzlično stavbarsko dejavnost, ki doseže vrh v devetdesetih letih prejšnjega stoletja.

Ker pa mora biti v gradnji red in ker razvijajoče se mesto potrebuje ureditveni in perspektivni načrt, to se pravi načrt, po katerem se bo načrtno razvijala in usmerila mestna rast, je mestna občina 1866. leta naročila načrt za zazidavo, to je mestni razširitveni in ureditveni načrt. Naročili so ga pri okrajnem stavbnem uradu. Delo je prevzel stavbni adjunkt ing. Viljem Hallada. 1872. je bil načrt gotov.¹⁰ Že pred njegovo predložitvijo pa so na seji mestnega sveta 1871. leta sprejeli prvi mestni razširitveni in regulacijski načrt. V načrtu so določili potek na novo projektiranih ulic in ureditveno linijo starih ulic, predpisali, da je treba pri podelitvi gradbenih dovoljenj upoštevati to linijo in da naj se ti sklepi vrišejo na načrt v izdelavi. Zaradi odločbe, da mora vsak lastnik pred svojo hišo urediti pločnik (1871), so začeli urejevati ulice in pločnike.

Načrt je »prinesel« nekaj novih ulic: Ring (Cankarjevo, Titov trg in s tem zazidavo prostora med postajnim poslopjem in mestnim jedrom, torej povezavo in zajetje postaje v mestni organizem), Vodnikovo, Aškerčevo, Stanetovo (severni del). Vendar ta načrt še ni bil dokončen. Že čez štiri leta so ga spremenili, na novo so začrtali Razlagovo, Cankarjevo, Aškerčevo in Vodnikovo ulico.

Začeli so se ukvarjati tudi s kanalizacijo. 1880. leta pa je mesto sistemiziralo lastnega inženirja, ki je bil hkrati vodja plinarne. Plin je dobilo že leta 1872. in je počasi prešlo na plinsko razsvetljavo.

1882. je nastal nov, spet »definitivni« ureditveni načrt. Vendar so tudi tega dopolnjevali, ker se je mesto nezadržno širilo proti severu pa tudi proti vzhodu. Nastajati začno polproletarska predmestja in se z vsako novo tovarno krepijo. Vrisati je bilo treba Šlandrov trg, Gregorčičevo, Miklošičevo in Ipavčevo ulico.

Zato ni preteklo dolgo, ko je že spet bil sprejet nov ureditveni načrt. 1889. leta so sprejeli načrt, ki je za spremembo zajel celotno mesto. Težišče mesta oziroma sklenjena pozidava naj bi potekala v severnem delu, edini naravni možnosti razširitve, na zahodnem in severozahodnem delu pa naj bi se zidalo odprto, po kotažnem sistemu (vile). Tej odločbi so se uprli obrtniki, ker niso bili zadovoljni z določenimi lokacijami vil (hrup na cesti Ljubljana—Gradec). S svojo zahtevo so seveda uspeli.

Ker so bili meščani zelo zavzeti za zunanjo podobo mesta, so ustanovili celo posebno komisijo z županom na čelu, da je sprejemala in odklanjala predloge za spremembo fasad.¹¹ Temu je sledila organizirana zunanja ureditev ulic in trgov. Zaradi želje po požitvi stavbarske dejavnosti je mesto opustilo nove stavbe za dvanajst let vseh mestnih davščin, nekaj popusta pa je priznavala tudi država. Hkrati so izdali odlok, ki prepoveduje v mestnem središču zidati manj kot enonadstropne hiše.

Kakor je mesto v sedemdesetih letih doživelo najprej fasadno ureditev trga Trg V. kongresa, tako je z izlivom iz svoje lupine — srednjeveških mestnih mej — v devetdesetih letih in ob prelomu stoletja s pozidavo

¹⁰ Ureditveni načrti so večkrat ohranjeni le fragmentarno v ZAC, oddelek za gradnje, fasc. 30 b (načrt za leto 1872), fasc. 32 b (za 1882), fasc. 34 b (za 1889).

¹¹ Natančno leto ni znano, kot kaže, pa v osemdesetih letih, mogoče celo v prvi polovici zadnjega desetletja.

ob Ringu in Titovem trgu dobilo popolnoma nov značaj; ta je nastal kot sad želja, okusa ter seveda denarja premožnih meščanov, trgovcev in denarnikov. Mesto so obdali z obročem dvo- ali celo trinadstropnih stavb (1908 Posojilnica), kot reven oder z veličastno kuliso. Ta lupina naj bi mestu dala moderen, svetovljanski, »velemestni« videz. Ta zidava po velemestnih (dunajskih) zgledih se je začela z gradnjo javnih poslopij: Gledališče 1885, bolnišnica 1887, vojašnica 1892—3, pošta 1897, Narodni dom 1895—97, Deutsches Haus 1905—07, pa tudi z zasebno gradnjo najemniških stanovanjskih hiš: Kidričevo nabrežje 1888—91, Cankarjeva ulica 1887 do 1907. Vse to je oznanjalo napihnjeno nezadržan in nagel razvoj Celja.

Bogata dejavnost je v devetdesetih letih zbudila zanimanju meščanov za pozidavo Otoka, ozemlja med Savinjo in državno cesto proti Ljubljani. Interesenti za zazidavo Otoka z vilami so bili celo z Dunaja (konzorcij). Uspel je le meščan Pallos; na svojem zemljišču je sam začel zidati in je do leta 1900 sezidal že pet vil. Mesto je potem šele 1901, leta izdalo uredbo o zazidavi Otoka v 18. točkah. Tretja točka uredbe določa, da smejo na Otoku postavljati le stavbe v slogu vil. Tega so se držali le do leta 1905; tedaj so postavili evangelistično cerkev, še bolj pa so to določilo kršili 1914. leta — sezidali so novo gimnazijo.

Medtem so dokončno uredili Titov trg (zahodni del mesta med nekdanjim obzidjem in železniško progo); za to so porabili več let in veliko papirja. Ta del se jim je zdel še toliko pomembnejši, ker je ustvarjal prvi stik tujca z mestom, če se je le-ta pripeljal z vlakom. Vtis, ki ga dajejo poslopja na Titovem trgu, je vidno preračunan. Cela zahodna mestna »fasada« učinkuje zelo mogočno, impresivno trdno. Sklenjene kubuse razgibavajo samo težke, razbite gmote Nemške hiše na levi. Ta mogočni vtis je dosojen zaradi vodoravno poudarjenih stavb, ki brez presledka zapirajo mesto, kot bivše obzidje. Trg se potem lijakasto zoži v Prešernovo ulico, hiše se v perspektivi znižajo, sama ulica pa zavije in se izgubi med starim mestnim jedrom. Torej nekaj podobnega kot baročne kulise, le da tokrat to velja za stavbe, ki želijo s svojim veličastnim videzom narediti vtis na obiskovalca.

Proti koncu stoletja so končno ugotovili glavno pomanjkljivost vseh treh ureditvenih načrtov. Bila je v tem, da se ni niti eden ukvarjal z ravno stavbišč, omenjeni so bili zgolj na površinsko, ploskovno določitev.

1897. leta je bil razpisan natečaj za nivojsko izmero Celja (kanalizacija!). Z Dunaja je prišel Viktor pl. Thomka in je profilizacijo v dveh letih tudi opravil. Mimogrede je naredil še načrt za zazidavo Otoka, na podlagi njegovega načrta pa so bile določene širine za zazidavo vseh ulic.

Omejeno je bilo tudi število nadstropij. Trinadstropnice so lahko zidali le s posebnim dovoljenjem mestnega odbora. 1906. leta so sklenili, da so trinadstropnice dovoljene le, če je višina objekta od povprečne ulične ravni do strehe najmanj 125 širine priležne ulice in če dvorišče obsega vsaj 25 % zazidane površine. Slovenci so v tem videli napad na svoje interese. Celjska posojilnica je namreč želela postaviti trinadstropno hišo na vogalu Cankarjeve in Stanetove ulice. Vendar so s pritožbami na deželni odbor le uspeli (1908).¹²

¹² To poglavje je bilo napisano predvsem na podlagi podatkov v PgC, str. 3—17, ter nekaterih drobcev iz Curkovih člankov, navedenih v literaturi.

Po letu 1910 in z začetkom prve svetovne vojne se intenzivna stavbarska dejavnost konča in spet zaživi šele po letu 1919; mesto se ob nehnem razvoju industrije še naprej širi v okolico.

II.

Prvo polovico stoletja je Celje doživljalo težke čase in je gospodarsko bolj vegetiralo kot živel. Naravne nesreče — poplave in požari — napoleonove vojne, državni bankrot, vse to je pustilo sled tudi na stavbarstvu. Mesto se je največ obnavljalo, novih gradenj ni bilo veliko. Dunaj je bil še daleč, približala ga je šele železnica sredi stoletja. Zato je iskanje slogovnih vzporednosti s tokratnim Dunajem skoraj zaman. Čeprav je bila v uvodu poudarjena vloga Dunaja v celjskem stavbarstvu, se v prvi polovici stoletja njegov vpliv ni uveljavil in je bil malenkosten. Na Dunaju v letu od 1770 do 1850 prevladujeta dve smeri, in sicer klasicizem in biedermajer;¹³ v Celju pa sta doživela pozen odmev, biedermajer se je nato neizzvenel kazal še celo drugo polovico stoletja kot eden izmed kompozicijskih členov v mešanici raznega okrasja na fasadah.

Do požara leta 1798, ki je upepelil vse mesto, v Celju skoraj nimamo spomenikov, ki bi v zadnji četrtini 18. stoletja kazali na bližajoči se klasicizem in biedermajer. Edina ohranjena pa tudi dobra arhitektura je Prothasijev dvorec na Trgu svobode 10; nastal je verjetno v začetku sedemdesetih let osemnajstega stoletja.¹⁴ Dvorec se je ohranil v prvotni zasnovi in je lep primer baročnega klasicizma v širšem celjskem prostoru sploh ter osamljen primer celjskega stavbarstva iz konca osemnajstega stoletja. Osamljen je tudi zato, ker je nastal »neorgansko«, kot mestna rezidenca plemenitaša na poti med Dunajem in Trstom. Lastnik in graditelj je bil planinski graščak.

Medtem ko enajstosni celjski dvorec igra še z rizalitom in s klesanim portalom poudarja vhodni del, pa v istih letih nastala dunajska palača Fries-Pallavicini,¹⁵ ki ima prav tako enajst osi, kaže popolnoma drugačen »obraz«. Namesto dveh, v Celju skoraj enakovrednih nadstropij je arhitekt Ferdinand von Hohenberg na tej fasadi uporabil le pritlični mezanin in veličasten piano nobile na povsem gladkem nadstropnem delu fasade, ki nima rizalita. Zato je ta dosti bolj reprezentativna in svetlejša, celjska pa čokata in prevotljena z veliko odprtini, ki jim dajejo nekaj optične velikosti šele podokenske table.

To pravzaprav ni uvod, temveč konec neke dobe, ki v Celju razen te stavbe ni zapustila drugega kot nekaj zanimivih in dokaj bogatih portalov zgodnjega klasicističnega tipa v kitastem stilu (Šlandrov trg 1, Tomšičev trg 12).

Ker je požar 1798. leta mesto hudo prizadel, ga je bilo treba praktično postaviti na novo. Torej lahko zapišemo, da je večina (če drugega ne, vsaj

¹³ Glej literaturo pod Renate Wagner Rieger, predvsem *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*.

¹⁴ Datirano na podlagi PgC, Curka in ohranjenih vedut. V LAG ohranjeni kompletni načrti iz 1825 (risal mestni inž. Byloff).

¹⁵ Renate Wagner Rieger, *ibid.*, slika str. 8 a + b.

zunanjščine) novih celjskih stavb nastala v 19. stoletju. Vendar je tudi še v obnovi v začetku obveljala tradicija. Tipična in za celjskega obrtnika še vedno najprimernejša stavba je bila enonadstropna hiša — ozka in globoka: v pritličju veža in lokal, v nadstropju stanovanje; zadaj dvorišče z gospodarskim poslopjem in vodnjakom. Sem ter tja kaka dvonadstropna hiša je bila le ob glavni cesti, kjer jih vrsta oblikuje stavbno celoto — nepretrgano fasado, zadaj pa so še vedno travniki. Zunanosti so tudi preproste: ravne, bolj ali manj zglajene čiste ploskve, brez okrasja, ločujejo jih le police, preklade in podboji okenskih odprtih, narejene iz klesanega kamna, ter klesani portal, navadno savinjskega tipa. Lep primer te arhitekture, ki v Celju traja skoraj do petdesetih let, je bil tudi ponos mesta, stari magistrat. Leopold M. Dushingner ga je obnovil leta 1809—10.¹⁶ Dvonadstropno poslopje v Prešernovi ulici (s fasado na Tomšičevem trgu) je bilo obnovljeno popolnoma preprosto. Gladka fasada je bila enakomerno prelučnjana z dvema enakomernima vrstama okenskih odprtih, okrepljenih s klesanimi kamnitimi okvirji. Petosna stavba je imela srednjo os poudarjeno z dvema lizenama, ki sta omejevali srednje fasadno polje, poleg tega pa sta obrobjali celotno hišo kot venec ob roboh, ob tleh in pod strešnim žlebom. Nad srednjo osjo se je nad žlebom dvigoval vitek stolpič z uro, pokrit z baročno čebulico.

Tudi tu gre le za obnovo po starem videzu. Prav ta hiša, ki je ponavadi ponos vsakega mesta, nam dokazuje, da je v stavbarstvu prvih tridesetih let večinoma pri tem tudi ostalo.

O klasicizmu je, kakor smo videli, v teh letih težko govoriti, vendar mesto le ni brez primerka klasicističnega stavbarstva.

Meščanom po dvajsetih letih magistrat že ni bil več všeč in sklenili so, da bodo postavili novega. Zaradi pomanjkanja denarja niso na novo zasadili lopate, temveč jim je spet zadoščala adaptacija. V letih 1830—32 so po naročilu občinske uprave pričeli in končali adaptacijo poslopja na Trgu V. kongresa.¹⁷ Hiša sama je dosti starejša, nastala je v prvi polovici sedemnajstega stoletja. Poleg drugega so ji hoteli dodati tudi tretje nadstropje, pa so sosedje to zaradi strele odsvetovali. Stavbi mogoče prav to daje čokat videz.

Fasado so pod vodstvom Ivana Noesta preprosto »prilepili«. Novi magistrat je sedemosen, pritličje je izpeljano v gladki, vodoravno členjeni rustiki, ki jo predirajo ločno sklenjena okna. Rahlo izstopajoči rizalit obsega tri okenske osi, ki jih skozi obe nadstropji povezujejo štirje jonski kanelirani pilastri. Na njih počiva širok arhitrav, ki nosi trikotno timpansko čelo z uro v osi. Rizalit končuje zid za čelom, iste višine kot najvišja točka čela. Včasih je bil to podstavek nad srednjo osjo dvigajočega se štiriogelnega stolpiča, na vseh treh koncih, ki so vidne s trga, predrtega z enakimi okenskimi odprtinami. In vse tri stranice so bile tudi sklenjene s trikotnimi čeli. Podrli so ga med prvo svetovno vojno in deželni konzervator je to baje hudo grajal. Okna v nadstropjih so enakovredna, njihov okras v čelih (prvo) in police (drugo nadstropje) jih obenem navpično veže v celoto, ki zajema dve nadstropji. Krasijo jih tudi močne preklade na

¹⁶ ZAC f. 104 a, PgC str. 31.

¹⁷ ZAC f. 104 a, PgC 31, Gubo str. 317 (slika).

konzolah, podokenske table in okrepljene okenske police (na krilih) ter trikotni čeli oziroma potlačeno segmentno čelo v prvem nadstropju rizalita. Okoli leta 1840 so stavbi dodali še portal z balkonom na štirih parih kle-sanih »kranjskih« (toskanskih) stebrov. Vseh osem je bilo izklesanih iz enega samega rimskega. Balkon ima ograjo, ki je tektonsko nadaljevanje nosilnih parov. Pod balkonom na levi je vhod.

Stavba nam daje plemenito strog viktorijanski videz, vendar obenem učinkuje precej težko ter trdo. Vidna je tudi še baročna tradicija v pove-zavi oken obeh nadstropij, medtem ko poudarjeni kubus izžareva klasi-cistični patos. Po izgubi stolpiča je poudarek na horizontali, medtem ko bi fasada z ohranjenim stolpičem ustvarjala bolj teatarski videz, videz ku-lise, sicer prilepljene na malo večjo, preprosto polkmečko hišo, vendar učinkovite. Poslopje je s svojim balkonom močno zožilo in omejilo prazni prostor pred hišo, tako da je z zazidavo še drugih hiš iz trga nastala malo bolj nepravilna ulica. Danes je v bivšem magistratu muzej revolucije.

Stavba pomeni prvo kakovostno delo po požaru v mestu. Svoj videz je dobila zaradi nujne reprezentativnosti takega objekta. Če pogledamo letnico nastanka iz zornega kota Slovenije, ji prav tako moramo potrditi določene kvalitete. Ljubljanska Kazina je nastala šele 1837. leta, naš naj-večji klasicističen kompleks v Rogaški Slatini, to je v neposredni celjski bližini, pa šele v štiridesetih letih. Ime arhitekta na žalost ni ohranjeno. Ivan Nöst je bil le zidar. Zato le težko iščemo vplive in pobude.

Tudi drugo stavbo v istem slogu, to je že skoraj vse, kar premore Celje kvalitetnega v slogu klasicizma, odkrijemo na Trgu V. kongresa, na nasprotni strani, nasproti bivšega magistrata. To poslopje sicer ni tako pomembno, toda zanimivo ju je primerjati. Nastajalo je od leta 1817 do 1832, na delu bivšega minoritskega samostana in podrtem gotskem prezbi-teriju Marijine cerkve. V samostanu se je takrat začel tisti usodni požar. Ker ni bilo denarja za obnovitev, je razvalino kupil Ivan Jurij Steinmetz, vendar mu poslopja ni uspelo dokončati za časa svojega življenja, dokončal ga je šele njegov naslednik Ivan Božinek. V hiši je bila trgovina in kazino, v obeh nadstropjih pa stanovanja. Kasneje, leta 1868, se je po predelavi in dozidavi, delo graškega mojstra stavbenika Foliusa, vanjo preselilo okrožne sodišče. Zato nismo preveč trdni pri sklicevanju na letnico njenega na-stanka, saj nam ni jasno, kakšne popravke na fasadi je naredil graški mojster.

Stavba je dvonadstropna, glavna fasada, ki gleda na trg, šteje sedem osi. Pritličje je narejeno v polihromirani rustiki, rahlo izstopajoči rizalit členijo štirje kanelirani dorski pilastri, ki nosijo arhitrav z motivom tri-glifov in metop. Srednja os je poudarjena z balkonom, tega pa podpirata dva stebra na visokih podstavkih, ki hkrati zaznamujeta portal. Stavba v okrasju posnema sto metrov oddaljeno baročno-klasicistično Prothasi-jevo hišo (triglifi, metope, vhod) kakor tudi nasproti stoječi magistrat (se-dem osi, ločna okna v pritličju, table pod okenskimi čeli, motiv obrnjene okrasitve okenskih čel v rizalitu).

Samo okrasje pa stavbi daje precej drugačno podobo — glede na raz-merja višina — širina je precej neorganska. Nadstropji sta popolnoma ločeni, med njima poteka širok, popolnoma prazen prostor, ki ga pretrgajo le rizalitni pilastri. Ta posebnost in pa oba vodoravna zidna venca, ki ome-

jujeta obe nadstropji in s tem na stavbi ustvarjata vodoravne poudarke, pa navpičnice (pilastri) nevtralizirajo le malo. To vpliva na neuigranost fasadnih prvin, kar kaže na namen, da bi za vsako ceno, brez potrebnega znanja, dosegli učinek, ki naj bi bil klasicističen, pa to ni. Klasicizem je namreč umirjen, pretehtan, dosleden in strog v sorazmerjih, zato lahko vsaka nedoslednost takoj pokvari celoto.

Če potem pogledamo še nekaj stavb v Zidanškovi in Prešernovi ulici in ugotovimo čas obnove na podlagi letnic, vklesanih v vratne sklepnike, nam bo takoj jasno, kakšna je bila celjska arhitektura slogovno v prvi polovici stoletja. Pomanjkanje denarja ni sproščalo fantazije pri zidarjih in arhitektih (če so si jih sploh lahko privoščili). Tudi sama stavbarska dejavnost ni ravno cvetela. Večinoma je še vedno šlo za tip hiše, ki si ga še danes lahko ogledamo v najčistejši podobi v hiši z letnico 1838 v Kočnovi ulici 10. Je brez okrasja, enonadstropna, ima klesan portal in kamnite okenske grede. Tomšičev trg 10 (portal) je prej izjema kot stalna praksa v mestni obnovi. Vse skupaj je »odsev odseva« tistega, kar se je takrat dogajalo v pomembnejših mestih monarhije (npr. Gradec, Dunaj). V Celju je prav tako težko govoriti tako o nepretrganem baročnem izročilu kakor tudi o bidermajerju, ker za to nimamo oprijemljivih arhitekturnih dokazov. Previdno lahko omenimo le klasicizem, pa še ta je, razen omenjenih izjem, precej vaški. Celjsko meščanstvo še ni bilo niti gospodarsko niti individualistično tako močno, da bi se njegove potrebe in zahteve pokazale v stavbarstvu, kot so se v tem času že na Dunaju in v večjih mestih.

Tu moram omeniti bidermajer. Utemeljena je ugotovitev, da je to dokaj ohlapno poimenovanje, ker so težave tako vsebinske kot časovne narave. Na Dunaju bidermajer ni samostojna smer, ni niti vsebinsko niti časovno enoten, vse obvladujoč tok. Kaže se v sklopu drugih smeri ali samostojno od Dunajskega kongresa l. 1815 do marca 1848. V arhitekturi se izogiblje velikim oblikam, na zunaj pa se kaže v nadstropnem načinu zidne členitve, kar to smer napravi sorodno ploskovitemu slogu baročnega klasicizma, kljub drugačnemu oblikovnemu aparatu. Zato je primeren predvsem za arhitekturo meščanske, v notranjost usmerjene kulture. To se kaže predvsem v gradnji meščanske hiše, pa tudi v ureditvi vrtov.¹⁸

V Celju bidermajerske arhitekture ne najdemo pred letom 1850. Še tistih nekaj primerov, ki obstajajo, so postavili v drugi polovici stoletja, vzporedno s prevladujočo historično arhitekturo, predvsem neorenesančno. Zato večkrat ugotavljamo pomešanost prvin tako prve kot tudi druge usmeritve. Bidermajerske prvine pa imajo največkrat drugotno vlogo. Zato bomo bidermajer omenjali vzporedno z začetki historizma v celjski arhitekturi.

III.

Celje se je gospodarsko razvijalo in ta razvoj se je pokazal tudi v stavbarstvu. Medtem ko prvo polovico stoletja lahko ocenimo kot gospodarsko vegetiranje na obrobju prometnih, gospodarskih in tudi umetniških tokov tedanje Avstrije na eni in po Napoleonu zlomljenih Benetk na drugi

¹⁸ PgC 32.

¹⁹ Primerjaj Renate Wagner-Rieger, *ibid.*

strani, nam druga polovica stoletja daje nasprotno podobo. Novo obdobje v stavbarski zgodovini se začne po letu 1850. Tu se začne sklenjen razvoj, ki ga potem zasledujemo do začetka prve svetovne vojne. Veliko vlogo ima Južna železnica, ki je 1856. leta dokončno povezala Dunaj s Trstom, Srednjo Evropo s Sredozemljem. Celje je postalo tranzitno mesto in to se je takoj poznalo po precejšnjem dvigu trgovine in prvih zarodkih industrije v mestu oziroma v najbližji okolici. S požitvijo trgovine in gospodarstva so po »železni cesti pripotovale« pobude stavbarske narave, ki so bile prej le domena vélikega sveta. Meščanstvo je zahtevalo nov način zidave, bolj natančnejše krasitve hiše, porajal se je nov okus, odvisen od tistega, kar so posamezniki videli tako v prestolnici na Dunaju kot v deželnem središču Gradcu. Gre torej za osebni prestiž, za nov individualni koncept meščanskega življenja. To se najbolj vidno kaže na stavbnih fasadah, razdelitvi prostorov v hišah (vpeljava kopalnice) ter na novi stavbni obliki, posebnosti individualističnega duha obogatelega meščanstva — vile.

Ker Celje ni hotelo zaostajati, so bile posledice takoj opazne. V Celju najdejo rodovitna tla pobude historizma, ki je takrat prevladoval po vsej Evropi, še posebej uspešno pa se je udomačil na Dunaju. Ker je bil Dunaj glavni navdihovalec arhitekture, ki se je potem obdržala do prve svetovne vojne, pa naj bo to neposredno ali s posredstvom Gradca, je treba na kratko povzeti glavne razvojne faze dunajske sočasne arhitekture; ta dobi v Celju odmev po navadi z manjšo ali večjo zamudo, natančneje: čim bolj se je bližal konec stoletja, tem manjši je bil časovni zaostanek.

Dunaj je po podrtju obzidja 1857. leta zastavil mogočno nalogo: pozidavo na očiščenem ozemlju dunajskega Ringa; s tem so se ukvarjali celih petdeset let. Živahno zidanje je prineslo sadove.²⁰ Srednja tretjina stoletja je bila že zaznamovana s historizmom. Prvo obdobje dunajskega historizma se začne v tridesetih in konča v začetku šestdesetih let. To je doba romantičnega historizma — mešanice slogov vse od antike tja do visoke renesanse (bizantinska, islamska, italijanski trecento in quattrocento). Posebnost je stavbna rast: od spodnje masivnosti, kubičnosti, se stavbe proti vrhu zunaj in znotraj rahljajo. Soudeležena je tudi transalpska renesansa, ki se je oplojevala z ornamentalnim okrasjem zgornje italijanske v poznem 15. in zgodnjem 16. stoletju. Te različne prvine, združene v eno, celostno umetnost, pomenijo nov, času primeren slog — romantični historizem.

Naslednja faza, ki pa je bolj vplivala na Celje, je strogi historizem. Traja od polovice stoletja do osemdesetih let. Ta smer naj bi bila nekaka izpolnitev romantičnega historizma. Strogi historizem je hotel s prevzemom pristnih in neponarejenih prvin starih slogov opraviti postavljene naloge. Prevzemal je torej sloge preteklih obdobij v njihovi jasnosti in idealni čistosti. To je veljalo predvsem za visoko gotiko in visoko renesanso, kar pa je bilo stilno kasnejše, se je preveč razbohotilo in padlo v kakovosti. V nasprotju z brezličnostjo in dekoracijami romantičnega historizma se v stavbnem kubusu kaže načelo ortogonalnosti, še posebej vidno na površju. Racionalnost in čistost ter preglednost v zasnovi sta najvišji načeli. Nastopijo tudi spremembe v urbanističnem pogledu: pravokotno sekanje ulic, sklenjeni stavbni bloki; stavbne enote začnejo nastopati kot kockaste tvorbe

²⁰ Renate Wagner-Rieger, *ibid.*

v novih celotah. Velik učinek dajejo vodoravni poudarki po strehah in oknih, vse hiše so v isti višini, dosežena je enotnost cest in ulic. V stavbarstvu se že kaže način historične preobleke skeleta. Za zgled lahko vzamemo G. Semperja Hofburg in dvorni muzej. To je bila takrat idealna rešitev: čisti horizontalizem, poudarjen z nekaj navpičnimi momenti.

Tretja faza zajema ostanek stoletja in leta do prve svetovne vojne. Tu poteka historizem vzporedno z jugendstilom — dunajsko secesijo. Pozni historizem je stavbe oblikoval kot plastično brezoblične gmote in bohotna obogatitev površine. Prej enotna stavbna gmeta dobi (posredno po Camillu Sitteju) bolj amorfno, nagnjeno obliko in izgubi prejšnjo kristaliničnost. Pozni historizem je najbolj soroden romantičnemu. Stene hiš so zdaj plastično modelirane s pomoli in balkoni, poglobljene z nišami, okrašene s posvetnimi kupolami in stolpiči. Vse je bolj razgibano in ne več tako enotno. Arhitekti se rešijo neogotike in se oprimejo neoromanike, v njej vidijo več možnosti. Od 1873. leta je navzoča tudi severna nemška renesansa; njene prvine je na Dunaj prvi prinesel F. Von Schmidt kot »Altdeutsche Kunst« in pokazal možnost razvoja v to smer. Poudarjeni horizontalizem je bil na zidovih nadomeščen z zunanjo steno prepredajočim ornamentom. Stene začnejo prepredati množice okraskov. Površina sama postane neodvisna od stavbnega telesa in to ni le optična preobleka v smislu stilnega preoblačenja, temveč tudi tehnična. S tem pa pozni historizem stopi v korak s podobnimi silnicami jugendstila. Tako najdemo mešani stil pred prvo svetovno vojno v združenju obeh, kakor tudi v mešanici baročnega in secesijskega okrasja v eni celoti.

Prelom v celjski arhitekturi se je zgodil leta 1850; to je leto, v katerem je nastala hiša v Stanetovi ulici 18.²¹ Ta stavba zavrže izročilo golih fasad in preprostega naštevanja okenskih odprtin meščanske hiše. V petdesetih letih torej opazimo nove premike in fasadni krasitvi. Prav tako kot na Dunaju v tridesetih in štiridesetih letih se fasade v Celju v petdesetih letih iznebijo stebrih redi. Na Dunaju se sicer hkrati pokaže poglobljena rustika, ki je v tem času v Celju še ne najdemo, če pa jo že, je zelo plitva oziroma risarska, prikazana s plitvimi vodoravnimi žlebiči po vsem pritličnem delu. Tudi okrasni elementi so vse prej kot plastični. Lep primer tega prehoda je hiša na Tomšičevem trgu 5. Rizalit je skoraj zabrisan, okna v prvem nadstropju krasijo preklade, ki se vežejo z okenskimi policami zgornjega nadstropja. Vodoravni poudarek ji daje delilni zidec nad pritličjem in venec konzol pod napuščem. Zadnji zdihljaj pilastrske členitve sta dva, skoraj nevidna pilastra, ki ob straneh omejujeta nadstropji. Pritličje je v tem primeru predelano.

Ta ploskovitost okrasja, ki zaznamuje fasado na stavbi, ima svoje nadaljevanje v že omenjeni stavbi Ivana Stallnerja na Stanetovi 18. Zelo somerno zasnovano devetosno fasado poudarjajo rahlo izstopajoči triosni rizalit in zaprta trikotna čela v prvem nadstropju. To so že odločilni premiki: ostala okna so poudarjena le z zelo plitvim okvirjem in nakazanimi prekladami, prvo nadstropje sicer potencirajo plitve podokenske table, toda zveza z drugim nadstropjem je pretrgana. Fasadska ploskev je čista

²¹ PgC 50 (letnica nastanka je zapisana na dvoriščni strani hiše).

in prebijejo jo le posamezne okenske odprtine. Poudarjena je le vodoravna členitev nadstropij s pritličjem. Pritličje je bolj razgibano, čeprav je členitev zelo ploskovita. Posamezne odprtine so omejene s stiliziranimi »pilastri«, ki jih sklepajo dvojne konzole v vlogi kapitela. Mogočen, polkrožno sklenjen vhod poudarja srednjo stavbno os. Rustike ni, nakazana je le v vodoravni, bolj risarski členitvi na pilastrih. Zanimiv pa je plitvi ornamentalni rastlinski okras pod okenskimi čeli v prvem nadstropju. Lahko ga imamo za prvino bidermajerja, ki je redkej pojav v celjski arhitekturi. Bidermajerske prvine so se vedno pokazale skupaj z drugim okrasjem na fasadi, tako da fasada kaže popolnoma drugo, historično podobo. Podobno se dogaja tudi na Dunaju, ko začno po letu 1848 nastopati fasade, kot smo jo opisali zgoraj, in dobivajo čedalje bogatejšo spremljavo neorenesančnega okrasja, med katerim pa še dolgo živijo še posebej bidermajerske prvine.

V zvezi z obnovo Trga V. kongresa je Kuntara 1860. leta na novo postavil hišo št. 5 in ji hkrati dal nov videz.²² V njej je imela svoje prostore celjska pošta. Čeprav je bila dvonadstropna stavba v drugi vojni poškodovana, je fasada ostala nespremenjena. Rizalit obsega kar pet okenskih osi, medtem ko jih ima stavba skupaj le devet. Ze samo število okenskih osi in pa delilni venec med pritličjem in nadstropjem ter venec večjih konzol pod napuščem dajejo stavbi vodoraven značaj. Kar v navadi je že tudi krasitev okenskih čel, le v prvem nadstropju rizalita močne preklade počivajo na plitvih obokenskih pilastrih. Nekaj navpičnosti daje fasadi nadslemenski zid v širini rizalita; na zid so postavljene tri plastike (v sredi je Merkur, ob straneh pa dva mladeniča), nekaj pa še tabelna povezava obeh nadstropij v rizalitu.

Nad vhodom se je prvič pokazala v prostoru viseča, zelo organska heraldika; še posebej je postala priljubljena v kasnejših, osemdesetih letih. Celotno okrasje še vedno deluje zelo ploskovito in neizrazito.

Lep, skoraj klasičen primer tega obdobja je 1864. leta nastala hiša v Stanetovi ulici 19.²³ V pritličju sicer posnema nasproti stoječo hišo številka 18, toda v nadstropju srečamo drugačen okras (nadzidki so kasnejši). Triosni rizalit se nezadržno dvigne nad zgornjo fasadno horizontalo, ki jo zaznamujeta dvakrat po štiri okenske osi široka fasadna dela. Ta nadzidek sestoji iz pasu ornamentalnega okrasja, ki ga ločujejo rozete, in iz gostega konzolnega venca, ki nosi nekakšen arhitrav, nad katerega se dvigujejo še štirje, v pritličju visoko odrezani pilastri. Rizalit sam je vodoravno, neenakomerno členjen v širokih pasovih. Okenske odprtine so v prvem nadstropju okrašene z močnimi prekladami, oprtimi na konzolo, in pod njimi s plitvim, okrasnim pasom. V drugem nadstropju je okras v čelih ustrezno revnejši.

Najbrž okoli leta 1867 je nastala fasada na hiši št. 6 na Trgu V. kongresa.²⁴ Omenjamo jo le zaradi bidermajersko okrašenega rizalita. Ta je le prilepljen na fasado, poživljajo ga slepe niše, v katerih so venčni listi in kite, ter zgoraj vrsta konzol z istim okrasom.

²² PgC 31.

²³ PgC 50.

²⁴ PgC 31.

Najpopolnejši primer te vrste in hkrati tudi konec te smeri pa je fasada stavbe na Tomšičevem trgu 16. Hiša je v podlagi stara, zato je le petosna. Rizalita ni, srednje okensko os poudarjata le dva kanelirana pilastra, toda brez kapitelov, in »nosita« močno preklado. Nadokenska čela, posebno pa še podokenske table so natlačeni z okrasjem (človeške glavice med rastlinskimi kitami). Zidni venec je okrepljen z »triglifnimi« konzolami ter z rozetami. Tudi v pritličju se je spet pokazala rustika, zazdaj še plitva. Take prvine srečamo v osemdesetih letih na fasadi hiše Trga V. kongresa 4 ter na prelomu stoletja na obnovljeni fasadi na istem trgu št. 1.

Medtem se je glavna razvojna smer obrnila drugam; nadaljevalo se je v smeri, ki jo je začela hiša v Stanetovi ulici 18. Taka je 1855. leta sezidana in 1870 (arh. Franc Schmidt) prenovljena fasada hiše na Vodnikovi 11 (lastnikov Franca in Terezije Herič).²⁵ Rustika v pritličju je postala že pravilo, čeprav je še vedno plitva in le nakazana. Osemosno fasado poudarja štiriostni rizalit, ki je rusticiran po vsej višini. Vendar je rustika v pritličju vseeno izrazitejša. Srednji dve okenski osi rizalita sta združeni pod eno samo zaprto trikotno čelo, medtem ko imata stranski vsaka svoj čelni trikotni sklep. V drugem nadstropju so v čelih poudarjene le preklade, sklepni zidni venec pa v širini rizalita trgajo triglifne konzole. Čeprav ima stavba v čelih še bidermajerski okras, je v okrasju vseeno naprednejša. Okenska čela že silijo v prostor, postajajo plastična, trdnejša, zanesljivejša, medtem ko rustika še ni prišla do tega, četudi je že rahlo poglobljena.

Za konec in ponazoritev tega uvodnega obdobja lahko postavimo le še tri stavbe, ker je med leti 1870 in 1880 nastala rahla zarezna v živahnosti zidave. 1877—78. leta je v Cankarjevi ulici 4 po naročilu stavbnega mojstra Dimca nastala stanovanjska hiša, za katero je načrt naredil arhitekt Johann Winser.²⁶ Ker je bila hiša okoli 1896—96 povišana za nadstropje, verjetno pa je dobila tudi novo fasado — vsaj gornji del — lahko pokažemo le na njeno še plitvo rustiko ter močan vodoravni poudarek (8 osi) zaradi opustitve rizalita. Stavbna gmota se torej poenoti in umiri.

Drugi dve stavbi srečamo na pragu osemdesetih let. Prva je nastala 1879. leta v novo zazidani Aškerčevi ulici 10 (kot stanovanjska hiša Geoga Sluge) in je načrt zanjo napravil mestni arhitekt Anton Fellner.²⁷ Druga pa je Črničkova vila, nastala 1880. leta nasproti gledališkega stolpa v Vodnikovi ulici št. 14.²⁸

Črniček je bil mariborski stavbni mojster; ko je zidal poslopje šolskim sestram, je v neposredni bližini kupil svet še zase in si hkrati postavil vilo. Ko je delo v Celju končal, jo je seveda prodal. Kupil jo je Jurij Detiček, ji dodal stolp (1889. — arh. Walter) in naredil še nekaj popravkov (1894 — Golgranc).

Medtem ko je bila Črničkova vila čist, osamljen, v prostoru stoječ kubus (pred dodatki: balkon, stolp), je hiša v Aškerčevi, čeprav je nastala leto prej, precej drugačna. Črničkovo vilo v visokem pritličju obvladuje

²⁵ ZAC G f. 30 b.

²⁶ PgC 47, ZAC G f. 31 b, 34 b.

²⁷ ZAC G f. 32 b, PgC 53.

²⁸ ZAC G f. 31 b, 33 b, PgC 48.

široka, težka, vodoravno tekoča rustika, plastičen delilni venec pa deli nadstropje od »težkega« prtiličja. Nadstropje je na vogalih šivano, površino pa delijo pasovi rahle rustike na drugače gladki podlagi. V nadstropju imata obe isti okras: s prekladami in tablami poudarjene okenske osi. Preklade »nosijo« izdolbljeni pilastri z jonskimi kapiteli, ki imajo dobro stojišče na širokem delilnem vencu. V Aškerčevi ulici je hiša v prtiličju gladka, razen ob robovih (ti so šivani) ter v prtiličju rizalita (zajema širino vrat in je v nadstropju poudarjen z dvojnimi oknom istega tipa). Rizalit se končuje s polkrožnim čelom, v katerem je listna maska ter ornamentalni okras. Celjska in mariborska arhitektura torej uporabljata enak okrasni repertoar, vendar na drugačen način, tako da so učinki različni.

Stavba v Aškerčevi je le bogatejša kulisa v sklenjeni stavbni vrsti, medtem ko Černičkova vila igra tudi na prostorske vrednote, kar je posebnost tedanje dunajske arhitekture: poudarek na posameznih prostorskih vrednotah. Vendar veliko učinkovitosti izgubi zaradi prevladujoče gmote gledališkega stolpa.

Ob koncu tega obdobja, ki bi ga lahko imenovali začetki historizma [s prvimi bidermajerja, ploskovnim fasadnim okrasjem, rustiko v povojih, širokimi delilnimi venci], je treba v kratkem zatišju omeniti še dve historizaciji: romanizacijo Marijine (minoritske) cerkve od 1858—1880. leta ter regotizacijo opatijske cerkve — stolp 1877]. Romanizacija minoritske cerkve je bila opravljena po načrtu dunajskega arhitekta Büchnerja, ki je bil sicer specialist za neogotiko, delal pa je tudi v Mariboru. 1890. leta so cerkvi dodali tudi hišo s št. 9 na prostoru nekdanjega stolpa, tako da zdaj celota učinkuje bolj kot italijanski *trecento* oziroma *quattrocento*.²⁹

Naslednje obdobje, ki je po stavbarski dejavnosti zelo močno in sklenjeno, se začne s stavbo v Stanetovi ulici št. 3 — 1882. leta jo prezidajo in dobi novo fasado. Lastnik hotela Beli vol, Rajmund Košer, je stavbnemu uradu predložil tri načrte. Dva sta bila delo mestnih stavbenikov Fellnerja in Schmidta, tretji pa Johanna de Colle iz Gradca.³⁰

Naročnik se je odločil za slednjega. Kaj ga je pri tem vodilo, nam ni znano, toda načrti se med seboj bistveno ločijo. Oba domača arhitekta sta v svojih načrtih dala težo levi strani fasade, ker sta s štiriosnim rizalitom s plastičnim zidnim vencem dosegla izoliran in netektonski poudarek, kajti ostala stavba je proti desni obsegala le štiri, med seboj zelo oddaljene okenske osi. Prtiličje sta okrepila z že znanimi plitvimi, nepretrganimi, vodoravnimi pasovi rustike, oknom v prvem nadstropju pa sta projektirala izmenoma trikotno ali ločno čelo.

Uresničeni De Collov načrt daje stavbni poudarek v nasprotju z opisanimi na desno stran. Utemeljen in upravičen je iz razloga, da gost, ki pride iz Gradca ali Dunaja, to je od severa, najprej zagleda mogočnejši in pompoznejši desni del kot pa poslopje na levi. Zaradi ozke ulice se pred fasado sicer počutimo nelagodno, ker je ne zajamemo v pogled. Vendar je De Colleova fasada tektonsko zelo pretehtana — sezidana po načelu

²⁹ Glej PgC.

³⁰ ZAC G f. 32 b, PgC 4; Stopar jo ocenjuje kot postesecisijo.

ravnotežja posameznih fasadnih gmot. Krilo ima pet osi, rizalit na desni pa le tri. Za ravnovesje skrbijo navpični momenti — to so štirje gladki, jonski pilastri in balustrada nad ravnim vencem s polkrožnim sklepom v širini srednje osi rizalita.

Okenska čela v prvem nadstropju rizalita so okrašena z zelo plastičnimi potlačeni segmenti, obe stranski okni pa še posebej s slepimi podokenskimi balustradami. Pet okenskih osi krila krasijo močne okenske preklade in podokenske table, medtem, ko je celo drugo nadstropje po okrasu izenačeno — le preprosti okvir in izstopajoča polica. Vsa okna v prvem nadstropju pa imajo stilizirane okenske sklepnike.

Pritličje je bilo včasih rusticirano. Rustika ni bila le plastična, temveč prvič v Celju tudi navpično členjena, tako da je bil res dosežen vtis močne, iz dobrih temeljev zidane podlage. Pod žlebom ne smemo pozabiti na nepretrgan pas kitaste ornamentike, prvine, ki je ostala dolgo časa zelo priljubljena.

Ta stavba je prva v vrsti monumentalnejših poslopij in javnih stavb. Z monumentalizacijo pa hkrati postane še bolj odločilen vpliv strogega historizma, ki se v Celju kaže z vdorom neorenesanse.

Stavba, ki začne desetletno prevlado te smeri, je na novo postavljeno mestno gledališče. Staro je bilo na istem kraju že leta 1825, kasneje pa so vsa poslopja razen obrambnega stolpa — v njem je bila včasih mestna mučilnica — podrli ter leta 1885 pod patronatom mestnega veljaka Jožefa Rakuša sezidali novo gledališče. V novi kompleks je vdelan tudi stari obrambni stolp. Celjski arhitekt Vladimir Walter je poslopje postavil v strogem neorenesančnem slogu in z nekaj klasicističnih prvin.³¹ Glavni vhod in fasada sta bila na vzhodni strani v Gledališki ulici. Na levi se je poslopje začelo s triosnim, v prostor izstopajočim delom, ki je nad pritlično rustiko v nadstropju imel tri visoka, polkrožna sklenjena okna, ki so jih med sabo delili pilastri s korintskimi kapiteli. Nad njimi je bil nekak mezanin, ki je obvladoval čelo in se nadaljeval po vsej stavbni dolžini. Ta, levi del je bil sklenjen s trikotnim čelom. Njegov pendant na desni, s katerim sta skupaj vklepala nazaj pomaknjeno osemosno krilo, je bil do višine venca popolnoma enak, toda nad tem se je dvigalo še visoko nadstropje s pravokotnimi okni; bilo je polihromirano, da bi s tem obdržali optično enotnost celotne zasnove. Segmentna okenska čela na znotraj pomaknjem delu so bila zelo plastična, toda potlačena. Stavbo je vodoravno členil izrazit zidec, ki je po vsej dolžini delil pritličje od nadstropja, ter skoraj enak sklepni venec s podobno vlogo. Stavba je bila po vsej površini členjena s plitvimi vodoravnimi pasovi rustike. Zanimivo je bilo tudi učinkovanje posameznih gmot ter navpičnic izstopajočih delov in močne vodoravne celote stavbe. Posebno lep pogled je bil v smeri iz Vodnikov: čista kristalinska, popolnoma ležečemu kvadru podobna glavna gmota se je končala z dokaj vitkim, vertikalno postavljenim kubusom, ki se je potem zelo učinkovito zmeščal s tanjšim prehodom v prislonjen čisti valj bivšega obrambnega stolpa.

³¹ PgC 28, ZAC G f. 44 b, podoba starega gledališča PgC 37, Knittl 80 (L. Kasimir).

1941. leta so Nemci gledališče demolirali, vendar jim ga kljub načrtom (ki so ohranjeni³²) ni uspelo obnoviti. Po predelavi nemških načrtov ga je 1954. leta obnovil arh. Franc Korent. Prvotno zasnovo je temeljno spremenil: glavna fasada z vhodom je zdaj na Šlandrovem trgu, medtem ko je spremenjena fasada na vzhodu popolnoma brez funkcije in brez pomena.

Najneposrednejši vpliv dunajskega strogega historizma je viden v čisti stavbni gmoti, v bloku Celjske mestne hranilnice, nastale 1887. Poslopje je projektiral Hans Frauneder iz Brucka na Muri, zidal pa je Josef Bullmann iz Gradca.³³

Stavba je tlorisno sestavljena iz dveh pravokotno združenih kril, vendar je vogal odsekan in izrabljen za monumentalni glavni vhod. Fasada šteje $13 \times 3 \times 12$ okenskih osi. Celotno pritličje je izpeljano v zelo plastično poglobljeni rustiki, ki spominja na florentinski quattrocento, pri tleh pa je še okrepljeno z mogočnimi bloki, ki jih ločujejo kletna okna. Okna v pritličju so ločno sklenjena in ločena od nadstropij s konzolno vrsto. Okenske osi so skozi obe nadstropji povezane z okrasjem — prvo nadstropje z obokenskimi pilastri in jonskim, drugo nadstropje pa s korintskim kapitelom. Medtem ko so v prvem nadstropju nekoliko poudarjene le okenske preklade, pa v drugem krasijo čela zelo izstopajoči zaprti trikotniki. Obema nadstropjema je skupna podokenska slepa balustrada. Fasado zgoraj končuje gost konzolni venec. Nad njim se dvigujejo le stranski, dvoosni rizaliti s tretjim nadstropjem, preluknjanim z ločno sklenjenimi okni za slepo balustrado in z okrasno balustrado na vrhu. Okna na rizaliti so trodelna (ostala dvodelna), na njihovo pomembnost pa opozarjajo plastične kariatide v drugem nadstropju, ki nosijo težka trikotna čela.

Vhodni rizalit je prav tako dvignjen nad stavbno črto. Kot se za vhod spodobi, je poudarjen s svojo širino (tri osi) ter z balustrado nad konzolnim vencem. Najpomembnejši poudarek je plitvi balkon z balustrado v višini prvega nadstropja; podpirajo ga štirje dvojni rusticirani stebri.

Izvir in pobudo za postavitev te stavbe lahko nedvomno iščemo v Hansnovi (Theophil Hansen) dunajski palači Heinrichshof, ki je nastala ob Ringu 1861—1862 in danes ne stoji več. Ta »Hof« je treba razumeti v smislu stanovanjskega gradu, ki se naslanja na tradicijo dunajskih samostanskih in najemniških hiš s stanovanji. To poslopje je zajemalo celoten stavbni blok (otok) in po svoji kubični čistosti bi bilo pravzaprav »prototip« strogega historizma. Vendar so ga razčlenili s povišanimi rizaliti in bogatimi nadstavnimi poudarki. S tem so ga razčlenili in razgibali, da ni ostal tako strog. Čeprav je imel pet nadstropij, je bil vseeno viden vpliv klasične tronastropne zaprtosti (posebno pri vodoravni delitvi z zidci). S tem so pri veliko stavbah na Ringu dosegali monumentalne učinke, zaradi pisanosti pa so dodajali še barvno opeko, kipe alegorij in freske.

Sam vhodni motiv je bil na Dunaju uporabljen 1866. leta pri Ferstlovi palači nadvojvode Ludovika Viktorja.³⁴

³² ZAC — glej v seznam mape — načrti.

³³ PgC 46.

³⁴ Glej gradivo v R. Wagner-Rieger, *Die Wiener Ringstrasse*.

Prvi odmev v zdajšnjih slovenskih mejah srečamo v Ljubljani s kavarno Evropa 1869. leta. Celjska stavba je v detajlih zelo lep posnetek dunajske, saj uporablja ves register okrasja z Dunaja, vendar le v manjšem obsegu. Če bi dunajski stavbi vzeli mezanin nad pritličjem ter visoki mezanin oziroma četrto nadstropje, nadslemenske podaljške rizalitov pa pustili, bi dobili skoraj enako fasado, kot je celjska, čeprav je ta nekoliko revnejša. (Na Dunaju je celotno tretje nadstropje okrašeno z motivom kariatid.)

Tudi kubičnost celjske stavbe je manjša zaradi posnetega vogala (»preloma« stavbe). Zato pa je monumentalnost s prevlado vodoravnih poudarkov (zidci) ostala nezmanjšana. Tudi »težko« drugo nadstropje je zanimivo rešeno z navpično povezavo obeh nadstropij, tako da stavba vseeno raste do zidnega venca.

Stavba je s svojo zunanostjo in monumentalnostjo glavna prvina pri oblikovanju celjske zahodne vhodne strani. S svojo širnostjo določa in daje ton celotnemu Titovemu trgu, prostoru med starim mestnim jedrom in železniško postajo.

To je tudi najpomembnejša celjska stavba v slogu neorenesanse in lep ter redek primer tako doslednega prenosa dunajskega strogega historizma na celjska (in sploh slovenska) tla.

Meščanske hiše tudi ne želijo zaostajati v vsesplošni historizaciji. To kaže Kaulichova hiša na Trgu V. kongresa št. 4; VI. Walter ji je ob nadzidavi nadstropja obnovil fasado.³⁵ Pritličje je z delilnim vencem močno ločeno od nadstropij, robovi so šivani z rustiko, štiri okenske odprtine pa prvič krasijo polstebri in odprta okenska čela, motiv aedikule. Jasno je vidna tudi plastičnost okrasja.

Povsem drugačen načrt je istega leta naredil graški arhitekt Josef Michl: za Morica Stallnerja je na celjski najbolj prometni cesti Stanetovi št. 20 (Graški) postavil devetosno, dvonadstropno stavbo v dosledno izpeljano neorenesančnem slogu.³⁶ Pritličje je skoraj enako kot na številki 18 (1850), toda okrasje je dosti bolj plastično in izrazito. Okna v prvem nadstropju nosijo zelo potlačena, toda tudi zelo plastična segmentna čela, enoosni šivani rizalit pa nad dvojnimi oknom zaprto trikotno čelo. Rizalit se končuje s timpanom, v katerem je štukiran lovorov venec s prepletom trakov. Plastičnost izpričuje tudi konzolni venec, neprimerno močnejši kot tisti iz leta 1850. Nova je tudi vodoravna razdelitev nadstropij, če pa stopimo v stavbo, nas presenetli učinek visoke vhodne veže.

Prav tako 1887. je nastala ena prvih vil zunaj mestnega središča in s tem omogočila začetek zidave vil na Otoku, po novem načrtu, določenem za zidavo tega tipa hiš. Vendar ta stoji nasproti Otoka, na Ljubljanski 26.³⁷ Lastnik Steiger si je res privoščil reprezentativno vilo, pravi manjši dvorček. To je namreč tudi izvir vil — pomanjšanje dvorcev na velikost, primerno žepom obogatelih meščanov. Seveda je vsa prostorska razgibanost in urejenost, vse prelivanje gmot pri taki pomanjšavi izginilo. Vendar je ta bila po kubusu kakor tudi po fasadnih vrednotah še zelo zanimiva v pri-

³⁵ PgC 31, ZAC G f. 33 b.

³⁶ ZAC G f. 33 b, PgC 50.

³⁷ ZAC G f. 33 b, Curk v CZ hišo ocenjuje kot angleški kotažni slog.

merjavi z vilami v slogu »Heimatkunsta« na prelomu stoletja. Na njej prevladujejo neorenesančne prvine.

Vila je enonadstropna, v pritličju rusticirana, v nadstropju pa je tudi rustika stilizirana. Vsi robovi so šivani z rustiko. Južno pročelje se začne s trdim stolpom na kvadratni podlagi, ki se za eno nadstropje dviguje nad stavbno višino. Zgoraj je na vse štiri strani preluknjan z motivom trifor in sklenjen s piramidasto streho z lanterno in zastavico. Okna v pritličju so okrepljena s polstebri in trikotnimi čeli. Proti desni sledi za stolpno širino nazaj pomaknjeno stanovanjsko krilo s tremi okenskimi osmi. Tu je glavni vhod — nad balustrado, v isti črti s stolpom je balkon, ki ga nosi šest stebrov — srednja dva sta dvojna. Hišo na desni sklepa rizalit z renesančnim čelom (severnjaškim) in »prilepljenim« polstolpičem.

Načrt je verjetno prišel z Dunaja ali vsaj iz Gradca, ker je zelo malo verjetno, da bi Anton Dimec, ki je hišo sezidal in je tudi podpisan na načrtu, sam naredil načrt, ko si ga pa niti za svojo hišo na Cankarjevi 4 ni. Vila sama v Celju kljub živahni gradnji vseh vrst vil na Otoku nima konkurence.

Bliže mestnemu središču je leto kasneje, 1888, nastala stanovanjska hiša, pravzaprav vila za Antona pl. Roodenfelsa. Projektiral jo je celjski arhitekt Vladimir Walter, nadaljeval je slog, ki ga je razvil že z gledališčem.³⁸

Pritlična rustika, šivani robovi, visoka okenska čela, zračne line nad zidnim vencem okrepljenem s klasicističnim motivom kock, trikotni sklepi v vlogi čel neizrazitih rizalitov na obeh stavbnih koncih. Na zahodni strani je na stavbni kubus prilepljen do tal segajoč pomol, v nadstropju okrašen z motivom dvojnih polstebrov s korintskimi kapiteli. Končuje ga prav takšen, do iste višine segajoč, toda odprt trikotni sklep.

V nasprotju z načrtom, ki predvideva podokenske balustrade in kipeče renesančne okraske, imamo pred sabo lupino zelo umirjene stavbe z resno zunanostjo in prevladujočim notnim kubusom, ki ga moti le izrastek na levi.

Zato pa so bila razgibana severnorenesančna čela nedvomno izpeljana na bivšem hotelu Pošta v Aškerčevi ulici 2. Walter je za prenovljeno fasado 1889. leta narisal tak primer neorenesančnega čela, zelo dekorativno in učinkovito postavljenega na vogal (strešni). Žal je predelava hiše 1937.—38. leta ta okras opustila.³⁹

V popolnoma drugačni luči se je arhitekt Vladimir Walter pokazal pri zidavi treh hiš, ki sestavljajo povezano celoto na Kidričevem nabrežju. Investitorja Ana in Jožef Weber sta uresničitev načrtov za vse tri stavbe zaupala njemu. Prva je najverjetneje nastala stavba, ki z glavnim pročeljem gleda na Savinjsko ulico in nosi še številko 3.⁴⁰ Tlorisno obvladuje razpotje dveh ulic (prisekani klin), ki se začneta s koncem sprehajališča ob Savinji. Načrt nosi letnico 1889. Stavba je v pritličju obdana z močno nasekano, grobo rustiko in je prvič vodoravno učlenjena že nad kletjo, drugič z izrazitim zidcem pa nad prvim nadstropjem. Drugače sta obe

³⁸ ZAC G f. 33 b, PgC 52.

³⁹ ZAC G f. 32 b, 33 b (čelo), PgC 53, stara fasada po 1888 je v PgC 53.

⁴⁰ ZAC G f. 33 b, 34 b, PgC 44.

nadstropji gladki in le robovi so šivani z iste vrste rustiko. Po šest okenskih osi na obeh krilih je okrašenih z močnimi prekladami, ki jih nosijo v prvem koritski, v drugem nadstropju pa dorski kapiteli na plitvih polstebrih. Okna v pritličju so ločno sklenjena. Torej proti vrhu postaja fasada čedalje resnejša in strožja.

Najzanimivejši je vhodni del. Obsega tri okenske osi, ki gledajo na Savinjsko ulico. Srednjo os v pritličju zavzemajo mogočna, polkrožno sklenjena vrata, ki jih ob straneh poudarjata dva, v rustiki izpeljana, izstopajoča podstavka, nad katerima se na vsaki strani dvigujeta po dva polstebra s korintskimi kapiteli. Ti nosijo mogočen, zalomljen arhitrav, na katerem počiva potlačen in zalomljen trikotni sklep, za njim pa se dviga še čelo, ki je narejeno iz podobnih prvin, kakršne smo videli že nekaj let prej na hiši pl. Roodenfelsa, delo istega arhitekta. Okna v prvem nadstropju so aedikulskega tipa (dorska polstebra nosita visoko preklado, na kateri počiva trikotno čelo). Drugo nadstropje je optično znižano in njegove preklade je arhitekt nadomestil s skupnim fasadnim arhitravom. Okenski podboji so mešanica dorskega pilastra in padajočega rastlinja. Stranski osi pa skozi obe nadstropji povezujeta dva pilastra, ki se proti vrhu tanjšata in ju sklepajo jonski kapiteli. V notranjosti je zanimiva vhodna veža, kubično čist, visok prostor in po celi širini vzpenjajoče se stopnice — torej impresiven, »gosposki« vhod.

Walter je pri oblikovanju vhodne fasade uporabil paladijevski motiv polstebrov, ki patetično povezujejo obe nadstropji, s tem se je poigral tudi s svetlobo in senco ter dosegel reprezentativen, mogočen videz, tako da stavba na tej strani že »diši« po neobaroku. Prevladujejo sicer neorenesančne prvine (visoka renesansa), čelo je severno renesančno zgledovano, manjši okras pa je mešanica vseh mogočih elementov: od klasicističnih, neorenesančnih in »kompozicijskih« pa do ostankov bidermajerja v podokenskih tablah.

Drugi dve hiši, ki gledata proti Savinji, nosita na načrtih letnico 1890. Številka 5 je bila verjetno sezidana prej (1890—1891?) kot njena soseda (1891—1892?), tako vsaj kažeta obe situaciji, ki sta priloženi načrtom.⁴¹

Hiša številka 5 je po zunanjem videzu zelo razkošna, prava palača v malem. Ko stopimo v njeno notranjost, smo razočarani. Ozka in neugledno nizka veža, prav takšne stopnice, tlorisno somerno razdeljena najemniška stanovanja. Tudi tu lahko ponovimo Zevijevo misel o lupinah, kulisah v stavbarstvu 19. stoletja. Na skelet dodajo historično fasado in to je vse.

Zunanost pa je res bogata in razgibana. Kletni del je narejen v grobi rustiki, pritličje pa v lepo, kristalinično obdelani. To velja za oba šivana robova in za tri okenske osi obsegajoč, naprej pomaknjen pritlični rizalit z ločno sklenjenimi vrati v sredini. Drugima stranskima deloma petosne fasade zadoščajo le vodoravni žlebiči, tako kot ostali del fasade nad delilnim vencem nad pritličjem. Ko pričakujemo nadaljevanje rizalita v nadstropji, nas izpeljava preseneti. Celotna petosna fasada je enotno členjena s šestimi prilastri, ki nosijo korintske kapitele, ti pa z naloženimi visokimi podstavki podpirajo lahek, s konzolami okrepljen zidni venec.

⁴¹ ZAC Z f 34 b, PgC 45.

Okna krasijo v prvem nadstropju korintski, v drugem dorski obokenski pilastri. Ti nosijo v prvem nadstropju široke preklade, okrašene z ženskimi glavicami in rastlinskim okrasjem ter nad njimi potlačena trikotna okenska čela. Drugo nadstropje pa ima svoj okenski okras v nekakšnem slepem mezaninu ali frizu — motiv školjke v medločju polkrožnega okenskega sklepa, ob straneh pa po dva venčka. Srednjo os obvladuje lok, ki pretrga zidni venec. V medločju je kartuša (heraldičen motiv), ki jo nosita dve štukirani muzi, za njimi se dviguje čelo po motivih severne renesanse, ter balustrada v širini rizalita.

Hiša deluje zelo lahkotno prav zaradi svoje navpične članitve, ki kompenzira večkrat poudarjene horizontale. Navpičnice in plitvo okrasje delujejo že baročno in napovedujejo konec stoletja in dunajski pozni historizem.

Njena soseda št. 6 je v okrasju drugačna. Pozornost zbuja že s svojo nesomernostjo. Rusticirano pritličje štiriosne fasade ima vhod na skrajni levi. V prvem nadstropju ga nadaljuje pomol, ki ima v prvem nadstropju ložo z dvojnimi ločnimi renesančnim oknom, v drugem nadstropju pa preide v balkon. Nad zidnim vencem ga zaznamuje nizko čelo s plitvim, drobnim okrasjem.

Okrasje že kar preplavlja fasado: kartuše, heraldični motivi, štukirane arabeske, rastlinje itd. Tudi na tej stavbi se kaže nova sproščenost v zunanjem okrasju, posebnost dunajskega obdobja poznega historizma. Čeprav je tu še izrazita nadstropna delitev, nas to okrasje opozarja na poznejšo mešanico neobaročnih in secesijskih prvin, ki postanejo pogostne že čez deset let.

Tudi v stavbni gmoti ni več strogosti, pojavljajo se prvi pomoli. Zanimivo je, da je stavba na dvorišni strani še vsa v znamenju tradicije — na dvorišče je v vseh treh nadstropjih odprta z zastekljenimi arkadnimi hodniki — torej še nobene novosti v notranjščini, »zadaj«, za fasado, je tradicija.

Sicer bolj strogo umirjena in urejena, po okrasju pa še bolj baročna, je hiša Wokaunov v Zidanškovi 19. Arhitekt je verjetno iz Gradca, čeprav načrt nosi Hiegespergerjev podpis. Na to kaže ime stavbenika. Zidal jo je namreč Josef Bulman iz Gradca. Na načrtu je letnica 1889, hiša pa je bila dokončana 1892. leta.⁴²

Pritlična rustika in okenski sklepniki precej spominjajo na italijanski manirizem. Nadstropji nad plastičnim delilnim zidcem sta sicer — gledano v celoti — umirjeno strogi, v okrasju pa srečamo celo vrsto baročnih oblik. Potlačena segmentna čela, lomljena segmentna čela, rastlinsko in ornamentalno okrasje v odprtih okenskih čelih — vse to in še likovno razgibane podokenske table zaznamuje čas, ki ga je napovedal že Walter: bližnje secesije oziroma čedalje večje vloge okrasja na fasadi.

Stavba je drugače še vedno prostorsko — kristalinično enotna, le njena višina je popolnoma neustrezna, ker v Zidanškovi (najstarejši) ulici nastopajo največ enonadstropne stavbe in je s svojo višino povzročila pravo urbanistično-estetsko zmedo v najstarejšem koncu mesta. 1946. leta so ji nadzidali še mansardno stanovanje.

⁴² ZAC G f. 34 b, PgC 28.

Ta novi veter, ki je zavel v celjskem stavbarstvu, je viden tudi na novi fasadi hiše Mareka, Tomšičev trg št. 1; 1891 nastala preobleka te hiše iz 17. stoletja je zelo karakteristična.⁴³ Pritličje še vedno obvladuje rustika, toda le v pasovih. Poleg vodoravne delitve in poseganja v prostor čedalje bolj plastičnih zidnih vencev povišuje drugo nadstropje močna navpična členitev. V sami stavbni gmoti pa je izrazito netektonski na vogal »prilepljeni« stolpič — čisti valj, ki raste iz drugega nadstropja. Njegove odprtine ponavljajo okras obeh stavbnih fasad v Prešernovi in Tomšičevi ulici. Pokaže pa se nov, za devetdeseta leta poseben okrasni element — quattrocentistični štuko: kite sadja in seveda cvetja.

Na tej hiši (lekarni) je Edvard Ertl iz Gradca delal le fasadno preobleko, stanovanjsko hišo za naročnika Karla Teppeya pa je hkrati napravil v Miklošičevi št. 3. Hiša je po notranjem in zunanem okrasju ena izmed zelo redkih celostnih umetnin te dobe v Celju.⁴⁴

Sedemosna enonadstropna stavba ima vhod v sredini. Od delilnega venca navzdol se spuščata dve voluti in obrobljata polkrožen, izstopajoč balkonček s kovano, z rastlinskimi elementi okrašeno ograjo. Vhodna vrata so potopljena v steno in s svojimi zakrivljenimi površinskimi linijami na obeh lesenih krilih bolj spominjajo na secesijsko krivuljo kot na neo-baročni značaj stavbe. Dva atlanta nosita na ramenih stranska podboja. Kletni del stavbe je grobo rusticiran, trgajo pa ga ločna kletna okna. Nad delilnim vencem z vlogo horizontalne trdnosti se dviguje pritličje, členjeno z vodoravnimi pasovi grobe rustike. Okenski okvirji so ritmično členjeni z izstopajočo rustiko, preklade pa razrezane z izrazitimi okenskimi sklepniki. Podokenske table dopolnjujejo in sklepajo navpično silnico pritličnih oken. Drugo nadstropje prinaša nove prvine — plitve volute ob kaneliranih okenskih čelih ter pod zelo močnimi arhitravi in ob rahlo izstopajoči podokenski polici. Zgoraj se fasada končuje z zračnimi potlačnimi linami in z vencem neizrazitih konzol.

Tudi vhodna veža je reprezentativna. Stranski steni členita na vsaki strani po dve tabli s porezanimi robovi, banjast strop pa obroblja plastičen venec konzolic. Na oboku so naslikane freske v tehniki al secco; prikazujejo glavice putov in preplet arabesk v močnih, umazanih barvah. Skozi dvokrilna nihajna vrata s kristalnimi stekli, na katerih je vgraviran vojščak, pridemo na stopnišče, ki ga poživlja lita ograja, en sam preplet različnega, na začetku tudi fantastičnega okrasja (zmaaj kot prvo oprijemalo).

Tako oblikovane in do posameznih detajlov dosledno izpeljane stavbe ne srečamo več, razen zdaj nepopolnega Narodnega doma.

Celje je svoj mestni značaj želelo »ponazoriti« z zelo prometno pomembno žilo — Cankarjevo cesto (Ringstrasse). V Cankarjevi, ki se potem proti vzhodu nadaljuje s cesto proti postaji in proti zahodu z Vodnikovo, je že obveljalo pravilo, da manj kot dvonadstropna stavba ne sodi v okvir ceste, ki daje Celju mestni videz. Zato tu srečamo le dvonadstropnice, leta 1909 se jim je pridružila tudi prva tronadstropnica.

Cesto so s svojimi enotno visokimi in sklenjenimi fasadami spet preoblikovale hiše na severni strani: 5—7, 9—11, 13. Vse tri so nastale po pro-

⁴³ ZAC G f. 34 b, PgC 22.

⁴⁴ ZAC G f. 34 b, PgC 52.

jektih istega arhitekta, Vladimirja Walterja. Najprej sta bili postavljeni stavbi, najemniško stanovanjski hiši, za Julijo Pauser.⁴⁵

Št. 9—11 je mogočna stavba, ki obsega dvanajst okenskih osi. V pritličju je členjena z globoko kristalinsko rustiko, ki hkrati dela težak obok nad vhodoma v srednjem delu stavbe. Na vratnih sklepnikih sta podobi Merkurja in bradatega moža. Stavbna konca sta poudarjena z dvema nekoliko izstopajočima rizalitoma, ki se nad zidnim vencem končujeta z nizkim timpanom, poživiljenim s padajočo ornamentiko. Znotraj je napis 1890 (čas nastanka). Čeli na vsaki strani podpirata po dva korintska pilastra, ki obenem povezujeta nadstropji. Nad bazo so pilastri okrašeni s štukiranim listnim okrasjem; to okrasje je posebnost Vladimirja Walterja. Rizalitna okna so trokrilna, vendar okrašena z istim motivom kot druga: zelo izrazito trikotno čelo nad močno preklado, ki jo nosita dva gladka korintska pilastra. Pod oknom rahlo izstopa pravokotna tabla. Drugo nadstropje je, svoji tektonski vlogi primerno, dosti manj plastično okrašeno.

Pred sabo imamo torej strogo in dosledno izpeljano stavbo brez odvečnega okrasja, z vodoravnim značajem in primerno poudarjenimi navpičnimi deli na obeh rizalitihi.

Tudi njena sosedja 5—7 je prav takšna,⁴⁶ le da je nekoliko variirana. Ima štirinajst okenskih osi, ki so razvrščene takole: po tri ob stene, po ena v rizalitu in šest v sredini. V tem primeru je arhitekt pravilno poudaril četrti osi — z leve in desne — z rizalitom tako, da je s tema navpičnima poudarkoma nekoliko omilil močno vodoravno silnico stavbe ter jo s tem v sebi umirjeno izenačil in postavil ob bok hiši 9—11.

Tudi ta hiša ima pritličje izpeljano v kristalinski rustiki. Vodoravni delilni venec je samo eden — nad pritličjem — pa še ta zelo neizrazit. Oba vhoda poudarjata rizalita, ki sta ob roboh šivana, nad žlebom pa se končujeta z mansardnim trikotnim čelom, ki ga nosita dve kariatidi, takšni, kakršne smo srečali že pri stavbi Mestne hranilnice. Med njima je okenska odprtina, ob straneh pa čelo končujeta polna 90-stopinjska krožna izseka.

V pritličnih okenskih sklopnikih so maske brkatih mož, prvo nadstropje je dobilo v čela po dva »morska«⁴⁷ puta (z repi) in motiv heraldike nad preklado, drugo nadstropje pa psevdosklepnik — majhno heraldiko.

Vhodna veža je zelo podobna Trgu svobode 10. Po dolžini se vrstijo štirje slavoloki, ki počivajo na pilastrih, toda stopnišče je v tej kakor tudi v prejšnji Pauserjevi hiši vse prej kot ugledno.

Stavbni okras na fasadi hiše napoveduje nove nagibe: neorganski, plitev, prilepljen okras na skoraj čisti kubični stavbi. Torej namesto organiziranega in strogega ali cvetočega renesančnega okrasja — droben vsiljiv okras, ki fasado bolj razbija in ji daje slikovitejši videz.

Naslednja hiša, št. 13 za naročnika Zimniaka (Žimnjaka),⁴⁷ je vogalna ter s svojo gmoto zapira del Cankarjeve in del Aškerčeve. Tudi vhoda sta z

⁴⁵ PgC 47, ZAC G f. 34 b.

⁴⁶ Virov ni, ohranjen je le del načrta v ZAC G f. 30 b, Orožen osebno pravi, da je Pauserjeva in da je to ravno tako načrtoval VI. Walter, kar bi po primerjanju držalo.

⁴⁷ PgC 47, ZAC G f. 34 b.

obeh strani. Vendar je poslopje na Aškerčevi za eno okensko os daljše — tam jih je devet, na Cankarjevi pa le osem.

Okrasje je napredovalo v smeri, ki je v Celju prevladovala konec stoletja. Pritličje je vodoravno členjeno in ima kristalinsko rustiko, nad kletjo je močan delilni venec, prav tako nad pritličjem. Okenski sklepniki v pritličju so bili uporabljani že na Belem volu. Prvo nadstropje krasijo plitvi, v spodnjem delu kanelirani pilastri, ki nosijo neizrazito preklado, toda z zelo plastičnim zaprtim trikotnim čelom. Pod okni, na mestu podokenskih tabel ali slepe balustrade, je rustika, Walterjeva posebnost. Prav tako je tudi nad okensko preklado. Drugo nadstropje obvladujejo okrašene konzole; najdemo jih v vlogi okenskih sklepnikov in spodnjih delov podbojev. Plitvi pilastri podpirajo še en vodoraven venec, ki ga krepijo na redko postavljene konzole v obliki narobe obrnjenih volut.

Topi vogal obvladuje (zdaj je to že pravilo) vogalni pomol s stolpičem na pravokotni podlagi, ki se nad zidnim vencem končuje s polno osemstranično streho. Okna na pomolu so ločna.

Vhodna dela sta poudarjena z dvema dorskima polstebroma, ki nosita odrezano, odprto trikotno čelo. Vhod na Aškerčevi je zaradi terena višji pa tudi širši. Obsega dve poli in pol »gotskega« križnega oboka. V Cankarjevi je ravno nasprotno — utesnjen visok mračen hodnik, členjen s pilastri in z banjastim obokom.

S to stavbo se je tudi v Celju začela doba poznega historizma, sicer ne ravno v najodličnejši, toda za Celje zelo pomembni obliki.

Za ponazoritev tega prehodnega časa je tu še primer res prave »kulisne« fasade. Najdemo jo na Šlandrovem trgu številka 1, naredil jo je Vl. Walter leta 1890 za Serneca (Sernečev dvor).⁴⁸ Na poslopje bivše Peričeve hiše, sezidane 1785. leta, je arhitekt naslonil tektonsko urejeno fasado po severnjaškem pa tudi italijanskem načinu. Dobesedno igral se je z navpičnimi pasovi rustike, členil je celoten zid. Le pritličje je členjeno s kristalinsko vodoravno rustiko, sledi širok delilni venec, ki se še enkrat ponovi nad prvim nadstropjem in s tem ustvarja vtis piana nobile. Simetrala tega nadstropja je zaznamovana z nišo, ki se nad nekakšnim mezaninom spet ponovi — tokrat z lino in ločnim čelom, ob katerem sta dve voluti, konča pa se z zastavico. V višini mezanina in v širini okenskih osi se prej ravni zid strmo dvigne in se konča pod čelnim podstavkom.

Čeprav je omet že precej odpadel, je še vidna polihromacija, ki je tej fasadi prispevala nekaj quattrocenta, čeprav bi po svoji vlogi bolj spadala v barok.

V manjši, sklenjeni stanovanjski gradnji je zanimiva sklenjena vrsta stavb, ki so zrastle na levi in desni strani Aškerčeve ulice. Vse so enonadstropne, na fasadah pa posnemajo okrasje svojih večjih zgledov, le da so izpeljane dosledneje in skoraj brez bahavega okrasja. Prevladujejo samo stroge rustikalne neorenesančne fasade, vendar raznobarvne, tako da pozivijo zunanjo podobo ulice (Aškerčeva 14, 16, 18).⁴⁹

⁴⁸ ZAC G f. 33 b, PgC 49 (letnica v PgC ne drži, isto prevzema tudi Curk — 1906, načrt je narejen 1890).

⁴⁹ ZAC G f. 34 b, PgC 53, št. 14 nastala 1890, arh. Walter, št. 16-1893, načrtal I. Zamparutti, št. 18-1896 (?).

Podobno, le dvonadstropno in zelo strogo fasado je izdelal Ferdinand Gologranc na začetku Aškerčeve, in sicer kot podaljšek hotela Pošta. Stavba je bila sezidana 1892. leta,⁵⁰ omenjamo pa jo le zaradi avtorja in prikaza njegovega nadaljnjega razvoja.

Poslopje, ki je nastalo zaradi narodne samopotrditve Slovencev, je znameniti celjski Narodni dom. To poslopje je klasičen izid tekmovalnega duha med nemškimi nacionalisti ter čedalje bolj prebujajočo in ozaveščujočo se slovensko mestno večino. Postavljen je bil v letih 1896—1897. Načrte zanj je naredil Čeh. J. Vladimír Hrasky, ki ga poznamo predvsem po njegovem stavbarskem opusu v Ljubljani. Vse, kar je češkega, je takrat Slovincem pomenilo panslovansko, nemška gotika pa je bila simbol nemštva; le-to pozneje srečamo v stavbi na Titovem trgu, ki je odgovor na novi Narodni dom.⁵¹

Medtem ko skica Narodnega doma v Celju 1893. leta kaže iracionalno zasnovu ter lahkotnost zaradi prevotljenosti in pretanjšanosti okrasnih prvin, nas nadvse preseneti izpeljava (po sliki) s svojo težko gmotnostjo in plastičnostjo, čeprav pritlična zasteklitev in vrsta izložb ustvarja nasproten učinek. Glavna fasada na Trgu svobode šteje enajst osi; sledi prirezan vogal s pomolom, za njim se dviguje stolpič z lanterno, potem pa pride sedem osi v stranski ulici. »Rizalita« na obeh straneh (na obeh krajnih okenskih oseh) sta okrašena z istim motivom: v nadstropju ločno sklenjeno okno, pred njim balustrada, ki med dvema kaneliranima korintskima stebroma tvori balkon, ta dva pa nad strešnim vencem nosita čelo z oknom in piramidasto prirezano streho (kupolo). Ob vogalnem stolpiču srečamo isti okrasni motiv, le da je ta nad strešnim vencem sklenjen z balustrado.

Vhod na Trgu svobode je zaznamovan z balkonom, slonečem na dveh dvojnih rusticiranih stebrih (kot pred hranilnico), okno v nadstropju pa je v nasprotju z drugimi, okrašenimi s preklado, sklenjeno s trikotnim čelom in postavljeno v rahlo cezuro med drugače enakomerno se menjajočimi okenskimi osmi. Pritličje, kolikor predelano v izložbena okna, je rusticirano v vodoravnih pasovih, okna v prvem nadstropju so večja kot v drugem in ločno sklenjena, medtem ko so v drugem nadstropju pravokotna.

Hrasky je tudi streho oživil z ustreznim številom (2 + 3 + 2) mansardnih oken, na strešnem slemenu pa je po vsej dolžini postavil dekorativno ograjo.

1941. leta je stavbo doletela žalostna usoda. Nemci so ta simbol slovenstva takoj po prihodu po lastnih, v ZAC ohranjenih načrtih obsekali in iz bogate plastične, v prostor segajoče fasade napravili skoraj čist kubus, ki je zdaj s stenami brez okrasja ploskovit ter kaže le golo naštevanje osi — brez bogatih plastičnih učinkov. Smolo je imel posebej zahodni trakt, ker je nanj padla bomba in so ga takoj po osvoboditvi obnovili po precej prosti zamisli — štiri nadstropja in množica okenskih osi.

Tako je danes ohranjena le po vojni obnovljena notranjost: bogat, večinoma pozlačen štuk slavnostnega stopnišča, kovane, zelo goste dekorativne ograje, slavnostna dvorana z oblimi balkoni in slepimi arkadami,

⁵⁰ ZAC G f. 34 b, PgC 53.

⁵¹ ZAC G f. 35 b, PgC 36, nemški adaptacijski načrti v ZAC mape — načrti.

plitev rastlinski in ornamentalni štuk. Stavba je bila torej celostna umetnina kot na primer ljubljanski Narodni dom ali Opera.

Slogovno jo seveda lahko ocenimo za cvetočo neorenesanso, pozni historizem — razbita kristaliničnost, ki se bolj zgleduje po Dunaju kot pa po sočasnih ljubljanskih zgledih.

Stavba ima poudarek na vogalnem stolpiču in je preračunana za pogled prišleca iz smeri Trga V. kongresa. Hrasky jo je na zunaj okrasil s prvimi, ki so zaživele že nekaj let prej pri Ferstlu na Dunaju, slikovito notranjost pa je v marsičem dolžan novobaročnemu Hasenauerjevemu okrasju, čeprav stavba tudi na zunaj ni ravno revna. Če bi ostala v prvotni obliki, bi bila glavni zastopnik poznega historizma v Celju.

Zadnji, dosledno izpeljani načrt fasade v cvetočem neorenesančnem slogu je bil narejen v l. 1897—98. To je dokaj racionalno, strogo poslopje nove celjske pošte;⁵¹ oblikuje prostor v začetku Titovega trga, ko se ta na hitro zoži in zlije v tri smeri — na desno v podvoz pod železnico, pollevo v Aškerčevo in levo v najpomembnejšo, Cankarjevo cesto. Zidavo je financirala c. kr. družba Bureau für Post Bauten, Wien, od tam izvira tudi načrt.

Poslopje je namenu primerno strogo: glavni poudarek je na rizalitem vhodu, ki je prislonjen na prisekani vogal stranskih kril. Pritličje zaznamuje rustika, ta obroblja tudi pokončne robove rizalita. Triosni nadstropji rizalita vežejo štirje jonski polstebri, ki nosijo mogočen arhitrav, štrleč venec konzol ter nad njim čelo z uro v srednji osi in kipoma ob straneh. Za čelom se dviguje kupola, ki ima svoj daljni izvir v dunajski Operi.

Ločna okna v prvem nadstropju rizalita so poudarjena z aedikulskim motivom: balustrada, na njej dva jonska polstebra, ki nosita visoko preklado in zelo plastično, odprto trikotno okensko čelo, v srednji osi pa potlačeno segmentno s heraldiko in kitama.

Levo krilo stavbe obsega osem, desno devet okenskih osi. Obe končni na vsaki strani sta poudarjeni s šivanim rizalitom, v prvem nadstropju teh rizalitov okenski okras posnema tistega z vzhodne partije, le brez heraldike. Nadstropje na obeh posnema v okrasu stranske osi prvega nadstropja glavnega rizalita. Drugo nadstropje je po celi stavbni dolžini enako: skladno se menjujejo ločna okna s sklepnikom in ob loku štukirane rastlinske kite s korintskimi pilastri.

Stavba ima zelo izrazite vodoravne poudarke v ločnih zidnih vencih med nadstropji ter nad strešnim vencem po vsej dolžini z balustrado. Ta blok prebijajo le vsi rizaliti z mansardnimi čeli, ki jih bogati nanje položena stoječa plastika.

Na dvoriščni strani so na stavbo naslonjeni stopniščni stolpiči, zidani na kvadratni podlagi in s štirikapno streho.

Stavbni izvir bi bilo treba iskati na Dunaju, oziroma v Gradcu, od koder so vodili tovrstno zazidalno politiko. PGC omenja le inž. Schneiderja iz Gradca, DAS pa hrani tlorisno kopijo načrta, vendar na njej ni nikaršnega imena. Zanimiva je primerjava te stavbe z ljubljansko pošto na Titovi cesti. Verjetno sta obe nastali v istem projektivnem ateljeju, mogoče celo od iste roke, ker sta si neverjetno podobni, znano pa je, da so za namenske stavbe uporabljali določene obrazce.

S to stavbo je končana neorenesansa v slogovnem razvoju arhitekture na celjskih tleh. Okoli l. 1900 vdrejo v mesto in njegovo arhitekturo nove pobude. Najbolj vidna je v začetku v okrasju na novo obujena baročna tradicija. Vendar je ta neobarok le fasadni učinek različnih okrasnih prvin, ki so preplet okrasja neobaroka, neorenesanse, bidermajerja, sčasoma pa tudi secesije. Ta okras lahko doseže celo rokokojski učinek.

Zgleden zgodnji, hkrati pa tudi skrajni primer teh hotenj je hiša v Ipavčevi št. 2. Stanovanjsko hišo je naročil dr. Josip Vrečko, projektirala pa sta jo Ferdinand Golgranc in mojster Gregor Vrečer. Nastala je 1898. leta⁵² Je enonadstropna in ima mezanin. Zanimivo je njeno okrasje, mešanica baroka in napovedujoče secesije.

Stranski, dvojni osi na rizalitihi sta okrašeni z odprtima čeloma in ženskima glavicama v rastlinskih kitah, nazaj pomaknjeni srednji del pa v okrasju tudi ne zaostaja dosti. Projektant je sploh imel verjetno horror vacui, ko je ustvarjal fasado.

Vsa hiša izraža neko polnost, nasičenost, bohotnost okrasja. Srečamo razne čopke, kartuše, venčke, konzolice, glavice, vse to je prilepljeno in »poje« kot »rokoko«.

Neobarok in njegov razvoj v baročno secesijo je v Celju povezan z graškim arhitektom Hansom Prucknerjem, takratnim modnim arhitektom, ne le v Celju in Mariboru, temveč tudi v Gradcu in na Štajerskem sploh.

Prvo delo, ki ga je opravil v Celju, je bilo naročilo nemške Mestne hranilnice, ki je zidala tri poslopja v Cankarjevi ulici. Najprej je nastala stavba številka 8, potem njena sosedba Gubčeva 10 (številka je v Gubčevi ulici, ker je vhod s te strani, čeprav je večina hiše v Cankarjevi) ter Cankarjeva 6. Vse tri so nastale v letih od 1898 (takrat datirajo prvi načrti) do 1901 (takrat stavbe zasledimo v evidenci kot sezidane). Cankarjevi 6 je treba dodati še Lilekovo 5, ker sta obe hiši identični in sestavljata celoto, čeprav je zadnja nastala šele 1907. za potrebe davčnega urada, toda v fasadi je do zadnjih nadrobnosti ponovila svojo sosedo. Njuna stavbna in fasadna enota zapira celoten vogal med Cankarjevo, Gubčevo in Lilekovo ulico.

Pri stanovanjski hiši na Cankarjevi 8 je Prucknerjeva le fasada,⁵⁴ ker Hranilnica očitno ni bila zadovoljna s projektom Hansa Fraunederja iz Brucka (1898). Celoten stavbni projekt brez fasade je naredil Josef Michl iz Gradca.

Stavba je dvonadstropna, z izrazito delitvijo nadstropij. Srednji del obsega tri osi in je členjen s štirimi korintskimi pilastri, ki se dvigujejo nad plitvo rustiko pritličja, stoječ na izstopajočih konzolah. Okna v pritličju so ločno sklenjena, obrobljena z rustiko, v obeh nadstropjih pa okrašena z močnimi prekladami in plitvimi čeli, ki v zatrepu uporabljajo motiv školjke ali venčka, na srednji izmed devetih osi pa heraldiko. Drugo nadstropje je enotno: že večkrat omenjena močna preklada, prek katere »polzi« plastičen okenski stropnik. Vrhnji venec naglašuje redke konzole, streho pa prebija ustrezno število mansardnih odprtin.

⁵² PgC 47, DAS ohranjen tloris, Curk jo ima za secesijo.

⁵³ ZAC G f. 36 b, PgC 57.

⁵⁴ ZAC G f. 36 b, PgC 47.

Zanimiva je tudi vhodna veža — zelo široka, s plitvo banjo, stranske stene krasijo kanelirani pilastri brez kapitelov in table z odrezanimi vogali.

Fasada kot celota daje baročni videz, še posebej zaradi strahu, da ne bi kak njen del ostal neokrašen. Drugače uporablja že utečeno stopnjevanje stavbne površine po vodoravnih pasovih, ki jih ustvarjajo delilni venci: groba rustika — pritličje s kletnimi okni, plitva rustika — visoko pritličje, vodoravna členitev fasade s plitvimi žlebiči — prvo nadstropje, gladka površina — drugo nadstropje. Edini vertikalni poudarek na fasadi ustvarjajo pilastri v srednji partiji; ti trgajo vodoravno členitev v obeh nadstropjih.

Soseda na desni (Gubčeva 10) ni načelno prav nič drugačna, le da zapira vogalni del med Cankarjevo in Gubčevo in zato s svojo fasado obvladuje sečišče dveh ulic.⁵⁵

Na vsaki strani je po pet okenskih osi, vogal pa, kakor je že ta čas v navadi, poudarja oglati vogalni pomol na konzolah, sega za višino nadstropja nad sklepni zidni venec ter se konča s stolpičem in streho v obliki kardinalske kape z zastavico. Stavba je v primerjavi s sosedo še bolj členjena, tako navpično kot vodoravno. Klet in pritličje sta rusticirana, vhod je v Gubčevi. Okna v pritličju so ločna, medtem ko v nadstropjih želijo doseči enak učinek polkrožna okenska čela. Ob pomolu je na obeh straneh v širini ene osi nekakšen rizalit in je zato bogatejše tudi okrasje v prvem nadstropju: polstebri, poglobljeno čelo z rožnim štukiranim okrasjem. Tudi vodoravnost je poudarjena s členjenjem nadstropij s pomočjo vencev in pasov.

Sklepniki v pritličju so zamenjani z motivom heraldike, prvo nadstropje so v čelih zasedle cvetice, v drugem nadstropju pa se nam s čela smeji moške glave. V drugem nadstropju se kažejo prve secesijske prvine v celoti: listne maske, izdolbljene table, navpičen motiv členitve lizen.

Stavba je preračunana na pogled z vogala, zato je ta del tudi ustrezno bogatejši, hkrati pa mora zadostiti tudi več pogledom tako z ene kot z druge ulice. Fasada je kot celota po okrasju še najbolj podobna mešanici nemške neorenesanse, nastopajoče secesije in baroka (Pruckner).

Tretja stavba mestne hranilnice, Cankarjeva 6 (1901), in stavba mestne davkarije, ki je nastala šest let pozneje, tako po tlorisu kakor tudi po videzu sestavljata celoto in ju lahko obravnavamo skupaj.⁵⁶ Po zunanosti sodita v ostali stavbni kompleks na parni strani Cankarjeve, čeprav avtor fasade (J. Michl) uporablja drugačne prvine fasadnega okrasja. Vendar so te ritmično popolnoma enake (enotne) kot na njej nasproti stoječi sosedi.

Poudarek je ravno tako na oglatem, vogalnem, prilepljenem pomolu, ki se sklene z biforno odprtino in stolpičem z lanterno ter zastavico. Pripomolni okenski osi sta primerno poudarjeni, tako da izrazito okensko čelo pokrivajo celo strešniki, nosita pa ga dva polstebra. Okrasje daje nekakšen neogotski videz, čeprav bi za okna v pritličju s posnetimi robovi lahko zapisali, da so neoromanska. Pritličje je spet rusticirano, na vogal-

⁵⁵ ZAC G f. 36 b, PgC 47.

⁵⁶ ZAC G f. 38 b, PgC 47.

nem delu kar bolj plastično. Izrazito vodoravna delitev je v prehodu v nadstropje poživiljena s podokenskimi rozetami. Nadstropji tako nista ločeni, temveč združeni v enotni površini. Prvo nadstropje je v okenskih čelih, ki jih podpirajo polpalice, okrašeno s štukirano imitacijo gotskega krogovičja. Drugo je v okrasju veliko plitvejše in okensko odprtino poživilja le močna polica in linearno gotsko okrasje. Podkapni venec trgajo močne konzole.

Lilekova 5 je popolnoma enaka, od hiše na Cankarjevi se loči samo zaradi vogala; tega ne krasi pomol in zadošča le nadžlebni zidec v širini prisekanega vogala ter slepa hiša in križ nad njo.⁵⁷

To sta edini na novo sezidani stavbi (poleg Deutsches Haus) v novogotskem slogu, poleg podrte neogotske protestantske cerkve na Otoku, sezidane 1906. leta v »modernem gotskem slogu«, kot pravijo viri.

Ocena neogotsko pri teh dveh stavbah ni tako stoodstotna, ker je celota, ki je heterogena, zelo podobna nemški novorenesansi.

Preplet severnih, predvsem nemških neorenesančnih pobud se meša tudi z neobaročnimi. Lep zgled za tako združitev je nova fasada Alertnerjeve hiše, ki nosi številko 1 v Stanetovi ulici. Postavili so jo 1902. leta po načrtu Dietricha Dicksteina. Na sever nas opozori že opečna petosna fasada, še bolj pa bi nas na renesanso, če bi ne bilo kartuš, ki bogatijo srednjo okensko os. Okna imajo trikotna čela, tri mansardna okna pa so hkrati nadstrešna čela. Srednje je večje, vsa tri pa uporabljajo motiv volut in polkrožnega sklepa z odtisom školjke.

Zanimiv je nadaljnji razvoj pri arhitektu Hansu Prucknerju. Medtem ko je hotelu Evropa dal v l. 1904—1906 novo, toda zanj ne posebno zanimivo fasado, je l. 1907 za trgovca z železnino Rakuscha izdelal celoten projekt trgovske hiše in kazina — Einsenhof v secesijsko neobaročnem slogu, to je v slogu, ki ga uvrščamo v pozni historizem: njegova posebnost je mešanje secesijskih in neobaročnih okrasnih prvin na fasadah ter heterogeno stavbno gmoto, ki jo trgajo stolpiči, čela itd. Najprej je leta 1905 napravil načrt za enonadstropno obnovev poslopja s številko 1 v Cankarjevi ulici, katerega je bil leta 1867 postavil prejšnji lastnik Gsund in od tod vodil hotel Slon.⁵⁸

Naročnik tega projekta očitno ni bil ravno vesel niti ni bil najbolj ponosen nanj, zato je Pruckner v istem slogu izdelal še dvonadstropno varianto in ta je bila kasneje tudi uresničena. Vendar je tudi ta imela alternativo v stavbi, ki jo je Pruckner prav tako predložil v oceno. Poslopje si je zamislil kot nekakšno severnjaško mestno hišo v neogotskem-renesančnem slogu z vogalnimi stolpiči, stopničastimi čeli ter poudarjenim srednjim delom s piramidasto streho, ki jo poudarja laterna. Ta Verein-Haus, čeprav je bil ubran na prave nemške strune, ni zagledal luči sveta, kar je kar nekam nerazumljivo, če se spomnimo, da je bil naročnik eden najaktivnejših nemških nacionalistov v Celju in je računal, da bo v stavbi združeval poleg trgovine z železnino še razna nemška društva. Odločil se je za projekt, ki je bil takrat v modi v »velikem svetu«.

⁵⁷ ZAC G f. 38 b, PgC 40, 47 (arhitekt Seiner Ludvig, Gradec).

⁵⁸ ZAC G f. 38 b, PgC 40, v ZAC mape-načrti, ohranjen nerealiziran projekt.

Nazaj pomaknjena hiša št. 1—3 je pred sabo, pred glavno fasado na Stanetovi ustvarjala nekakšen trg, tako da je bilo dovolj prostora tudi za stranke z vozovi. Fasadi na Stanetovo in na Cankarjevo sta bili včasih glede na število okenskih osi nesomerni. Številka 3 je bila stavbni gmoti dodana šele leta 1929 in celoti je šele arhitekt Schoper s pomočjo zidar-skega mojstra Nerada dal današnjo obliko.

Prucknerjeva hiša je bila preračunana in postavljena za pogled iz diagonale, od križišča med Cankarjevo in Stanetovo. Pritličje je bilo zelo »risarsko«
rusticirano. Trgale so ga malo večje okenske odprtine (od višine kolen navzgor), ki so jih uporabljali za izložbe. Nad njimi je okoli vse stavbe teklen venec. Pruckner je okenske osi delil ritmično. Na levi je začel z enoto — tremi osmi, ki jih združuje secesijsko nadstrešno čelo z okensko odprtino. Sledijo tri osi, členjene z nekakšnimi lizenami, ki jih zgoraj navpično razbije obešen okras z žensko masko v sredini. Potem se ponovi prvi motiv, toda ker je to glavna partija, arhitekt doda v prvem nadstropju balkon na mogočnih konzolah, v drugem pa balkon v širini le ene okenske osi. Dalje sledi spet druga tema, namesto prve pa vogalni šesterokotni pomol z neobaročnim stolpičem in zastavico. Tu se torej stavba zalomi za devetdeset stopinj. Sledi druga tema, potem spet prva, bogatejša za dva balkona (na Cankarjevo), pa še dve osi (ena premalo)!

Po prvotnem načrtu je bila stavba od spodaj proti vrhu okedalje bolj slikovita, cvetoča, polna ornamentov, mask z vegetabilnim okrasjem, kit, zavitih okraskov, polkrogel, palic, secesijskih nadstrešnih čel.

Vendar to ni tista prava dunajska secesija z linearnim okrasjem, prefinjeno fasado, temveč bolj grob secesijski neobarok.

Prav tako do skrajnosti razbita stavbna gmota, viden in odličen primer poznega historizma med stanovanjskimi hišami, je bila hiša Hugona Leebe v Čuprijski ulici 7. To je smer, ki je živela od izročila prejšnjega stoletja in je bila sopotnik secesije.

Hišo bi lahko razdelili na dve enoti, ki pa sta vse prej kot v gmotnem ravnotežju. Polovico naj bi zaznamoval odtočni žleb. Leva polovica obsega v pritličju šest osi in je izpeljana v plitvi rustiki. Sledi obvezni ločni venec in tri široke partije okenskih osi. Srednja je od stranskih ločena z dvema jonskima polstebroma in rahlim izstopajočim rizalitom, ki se prek venca dviguje v nadstrešno, neobaročno-neorenesančno čelo z okensko odprtino. V okenskih čelih je štukirano cvetje.

Druga polovica ima tri osi bolj zbite, zato pa srednjo favorizira oglat polom na dveh mogočnih konzolah, ki se konča s kombinacijo čela in osmerokotnega stolpiča, s streho na isti podlagi ter z lanterno in zastavico. Arhitekt je verjetno skušal optično združiti obe stavbni oziroma fasadni polovici — enkrat z gmoto, drugič z vzgonom, ki pa učinkujeta heterogeno. Avtor verjetno ni Celjan, saj kaj podobnega v Celju ni nastalo ne prej ne pozneje.

Najmonumentalnejša arhitektura poznega historizma v Celju je nedvomno Dom OF, ob nastanku imenovan Deutsches Haus, ki je poleg drugega prinesel v Celje svet nemške neogotike in neorenesanse, nemški slog »altdeutsche«. Nemška društva so si že dolgo, posebno pa še po zgraditvi slovenskega Narodnega doma, prizadevala ustvariti ravnovesje in po možnosti preseči slovensko stavbo s še mogočnejšo. To bi bil nekak

mejniki, trdnjava nemštva na skrajnjem jugu, ki bi kazala, do kod sega Nemčija. Poleg tega, da bi imel kazino, bi združeval še hotel, dvorano za prireditve in prostore za razna društva (npr. Turnverein). Skratka, »matična hiša« Nemcev na Slovenskem Štajerskem. Zaradi tega megalomanskega načrta so zbornali vkup celo Avstrijo in celo južne nemške dežele. Za projekt so l. 1900 razpisali natečaj. Priglasilo se je 37 avtorjev. Štirje so dobili nagrado, tri načrte pa so odkupili. Zmagal je dunajski arhitekt Peter Pavel Brang. Stavbo si je zamislil v slogu nemške težke gotike.⁵⁹ Glavni poudarek razbite stavbne gmote je v valjastem stolpu, ki obvladuje severni vogal. S svojo monumentalnostjo daje ton vsemu prostoru pred železniško postajo in s tem vsakega prišlega gosta opozori na svoj pomen, nepremagljivo, nezavzetno trdnjavo, trdno zasidrano, nepremakljivo. Stolp raste iz galerije nad pritličjem, ki je s pomočjo te gotske balustrade postala slavnostni balkon. Deji stavbe, ki gleda proti postaji, je še najbolj umirjen. Osrednji del, ki obsega tri biforne okenske odprtine, oklepata dva rizalita, ki se za višino mezzanina dvigujeta nad srednjo partijo. Okenske osi so glede na sredino razdeljene popolnoma nesimetrično (nesimetričnost velja za celo stavbo). Sam stolp na vogalu je v raznih višinah preluknjan z različno velikimi okenskimi odprtinami, proti postaji pa ima obešen odprt pomol (balkon) s streho. Desno od njega je precej nazaj pomaknjen del, ki obnavlja severnjaške posvetne stavbe z nadstrešnim čelom, teža naprej pomaknjene zahodnega dela pa je v gmoti, ki približno ponavlja vzhodnega, le da je ta težji, strožji in somernejši. Srednji del je okrašen s stopničastim čelom in stranskima, naprej pomaknjenima stolpoma, z nakazanimi strelskimi linami ter z opeko krito streho.

Spodaj je vhod v dvorano, katere predverje izraža isto potlačenost in čokatost (nizki oboki, odebljeni stebri).

Stavba je izrazito nesomerna, somernost lahko iščemo le v sklopu posameznih stavbnih gmot, ki sestavljajo celoto. Zanimiva je igra s samostojnimi plastičnimi gmotami. Izrazita je plastičnost vseh stavbnih delov, vzgon v višino in še zelo očiten patos, ki ga diha celota.

Po dunajski klasifikaciji je to zgled poznega historizma. Zgled najdemo prav tako na Dunaju. Otto Hieser je leta 1887—89 naredil načrt za vilo Harnoncourt v Pratru; kaže presenetljivo podobnost z Deutsches Haus, čeprav je šlo za manjšo družinsko stavbo. Sama izpeljava je bila sicer kasneje revnejša, kot je obetal načrt. Vendar sedanji Dom OF ritmično dobesedno ponavlja iste stavbne prvine kot njegov morebitni izvir: (z leve) čokat stolp, loža na konzolah (tu balkon z balustrado), krilo s čelom, stolpič z lanterno. Ta »staronemški« slog se je pokazal na Dunaju v devetdesetih letih, njegov najizrazitejši primer pa je zdaj že podrti hotel Meissel Schadn Karla Hofmeistra.⁶⁰

Čeprav Celjani nad stavbo niso ravno navdušeni in je bilo po vojni le pomanjkanje denarja krivo, da je niso podrli, je treba ugotoviti, da je v Sloveniji edini ohranjeni tako dimenzioniran objekt v staronemškem slogu in je zato vreden vse pozornosti. Politični predsodki pa so krivi, da v slovenski strokovni literaturi ni bila več kot omenjena.

⁵⁹ ZAC G f. 37 b, PgC 46, GGC 466.

⁶⁰ R. Rieger-Wagner, Wiens Architektur, sl. 74 a, b, 80.

To je bila zadnja stavba v Celju, ki je bila sezidana v historičnem slogu, če pustimo v nemar Carla Steinhoferja neogotsko luteransko cerkev na Otoku, ki pa ne obstaja več. Podobno nemško nacionalistično usmerjenost lahko zasledujemo še pri postavljanju vil v tako imenovanem »domovinskem« (heimat) slogu.

V svoji dokaj zakrknjeni, nečisti obliki, se je v Celju predstavila tudi secesija. Kot smo omenili že pri Prucknerjevi stavbi na Cankarjevi 1, so se secesijske prvine mešale s plastičnimi neobaročnimi okraski. Tega ne more skriti niti stavba celjske Posojilnice (poslovni in stanovanjski prostori), ki zajema vogal Cankarjeve, Stanetove in Lilekove ulice. Glavni vhod je iz Cankarjeve. To je prva tronadstropna stavba, sezidana po požaru v Celju, pa še to so postavili po težkih in dolgih bojih z mestnim stavbnim uradom, ki je bil nemški, investitor pa slovenski. Zato so prvi, še dvonadstropni načrti ohranjeni že iz leta 1904, zadnji, tronadstropni, iz leta 1908, 1909 pa je bila stavba končno sezidana. Načrt zanjo je naredil Ferdinand Gologranc.⁶¹

Stavbna lupina je dokaj enotna, le na vogalu Cankarjeve in Stanetove jo razbija prilepljen ogelni pomol; sega od začetka prvega do začetka tretjega nadstropja, in tam ustvarja balkon. Za stavbo je še vedno značilna vodoravna členitev, med nadstropji še posebej poudarjena z delilnimi venci. Pritličje in vsa nadstropja pa so členjeni s plitvimi, vzporednimi, vodoravnimi pasovi na celotni površini. Okenski okras veže okna vseh treh nadstropij sedmih okenskih osi v navpično črto, da s tem ustavi nekaj navpičnega vzgona in tako doseže uravnovešenost fasade. Krajni okenski osi sta na rahlo izstopajočem rizalitu.

Okrasje je mešano secesijsko, baročno in bidermajersko, drži se le podokenskih tabel in okenskih čel. Edina čista secesijska oblika je portal z žensko glavo v vegetabilnem okrasju, ki polkrožno prebija vodoravno delilno črto nadstropij. Za spodnjo polovico prvega nadstropja so bile verjetno predvidene keramične ploščice, a jih najbrž zaradi stroškov niso vstavili, tako da so na fasadi ostali le v omet vrisani kvadrati.

Celota daje umirjen in soliden videz.

Še najčistejša secesija je v Prešernovi ulici 3 sezidani paviljon, ki ga je 1907 postavila za filialo Češka Union Banka. Čeprav je poslopje danes nekoliko predelano, nam zaradi ohranjenega načrta ni težko rekonstruirati prvotne podobe.⁶²

Paviljon je imel šest osi. Prvo so nakazovala vrata z ukrivljeno lesno preklado in posnetim profiliranim vratnim robom. Zgoraj v sklepniku je bila ženska maska, od katere sta prek vratnic padali dve vegetabilni kiti. Potem je sledilo skoraj do tal podaljšano ločno sklenjeno okno, rahlo izstopajoč, z vodoravno rustiko členjen rizalit, ki je štel dve okni prav takšnega tipa, toda za sklepnik je bila ženska maska, desno stran pa sta sklepali dve okni istega tipa kot na začetku. Prvo okno je danes predelano v vrata, srednji okni pa sta združeni v veliko izložbo. Zgoraj fasado obroblja širok napušč s plitvimi, na gosto posejanimi konzolami, nad njim pa je včasih kraljevala umetno kovana ograja v širini rizalita, povišanega s srednjim

⁶¹ ZAC G f. 37 b, 38 b, PgC 16, 17.

⁶² ZAC G f. 39 b.

ločnim čelom in napisom, ki sta ga omejevali dve palici z jabolki in napisom firme po vsej dolžini. Tudi tega ni več. Avtor žal ni znan, ker je ohranjena le polovica načrta; verjetno ni bil iz Celja. Poslopje je danes torzo.

Da bi imeli še boljše predstavo o okusu takratnih naročnikov, nam je lep primer hiša na Tomšičevem trgu št. 2. Klobučar Josek je dal povišati hišo iz 18. stoletja in obenem ji je namenil novo fasado. Svoja predloga sta dala Ferdinand Golgranc in Hans Pruckner iz Gradca (1906—1907).⁶³ Golgranc je načrt naredil popolnoma v duhu takratne mode: brezkompromisen, težak vegetabilen preplet, ne, rast posameznih fasadnih členov z razraščeni okenskimi okviri ter s tem ustvarjeno organsko življenje in rast fasade.

Sprejet je bil Prucknerjev načrt. Pruckner je šel dlje od načrta za Rakuscha v Cankarjevi 1. Petosno fasado je v sredi poudaril z nadstrešnim čelom, okrašenim približno tako kot pri Rakuschu, le s še bolj zverženim, potlačenim ovalnim oknom v sredini. Tudi okna so v srednji osi širša. Pritličje je danes gladko in predelano, prvo nadstropje je razčlenil z vodoravnimi polihromiranimi (temno), na fasado prilepljenimi pasovi, ki so še izrazitejši zaradi svetle podlage. Ob oknih so v štuku narejeni izrazito plastični lističi, v okenskem čelu pa listni preplet. Okenski sklepniki so tokrat »vijaki«. Zgornje nadstropje je temno, okrasje svetlejše in tokrat omejeno le na širino pasu, ki se začne z zgornjim robom okenske preklade in sega prek okenskih čel in vrste zračnih lin do zgornjega venca.

Stavba zaradi napihnjene plastičnosti prilepljenega okrasja učinkuje zelo bohoto in čeprav je okrasje izpeljano iz organskih oblik, učinkuje veliko bolj kot kaka graška baročna štukirana fasada kot pa secesija, ki naj bi imela izvir na Dunaju.

Nov veter je v celjsko stavbarstvo prinesla zidava sedanjega Učiteljišča, bivše deške osnovne šole; s svojo železobetonsko konstrukcijo je znanilec novega časa. Gradnja te šole je spet zaposlila več arhitektov. Celo povsod navzoči Hinträger je konkuriral s svojim projektom. Toda sreča je bila nazadnje mila Richardu Klossu iz Gradca in podjetju Burgstaller & Zanne iz Gradca. Železobetonsko konstrukcijo je naredila tvrdka Bella & Neffe. Načrti nosijo letnico 1911, poslopje pa je bilo končano 1912.⁶⁴

Poslopje je postavljeno v topem kotu ob rob Gregorčičevi ulici in Ulici 29. novembra. Dvonadstropna hiša ima gladko fasado, ki jo prevotljuje množica oken. Streha je potlačena, kot ponavadi pa je poudarjen srednji del — polkrožni stolp (do višine venca) z lanterno in ob vsaki strani po en prislonjen, samostojno krit rizalit z vhodom v pritličju. Tudi na obeh koncih zalomljena stavbe stojita priklopljena stolpa s kapo in štirikapno streho.

V tlorisu je poslopje čisto naštevanje prostorov, pravi funkcionalizem, kakršnega v prejšnjih rešitvah (npr. Mestna hranilnica) ne srečamo. Sicer je stavba že po namenu javna (namenska), učinkuje pa precej razbito.

Arhitekt je pri oblikovanju tega poslopja verjetno uporabil spodbude, ki mu jih je ponujala pozna Hellmer-Fellnerjeva smer na Dunaju. Še

⁶³ ZAC G f. 39 b, PgC 22.

⁶⁴ ZAC G f. 41 b, PgC 51.



posebej pa nam pade v oči 1914. leta dokončana Koncertna hiša, projektirana skupaj z Ludvigom Baumannom.⁶⁵

S tem je končan pregled stavbnega razvoja mesta Celja v 19. stoletju. Zidavo je za več let ustavila prva svetovna vojna, po končani vojni pa se začne stavbarska dejavnost z novim okusom ter novimi pogledi na oblikovanje in namen arhitekture, z novimi naročili in s tem z novimi stavbnimi nalogami.

Pri razvrščanju stavb v posamezne slogovne dobe v Celju je bilo treba pregledati razvoj dunajske arhitekture; ta se je pokazala kot odločilna spodbuda v celjskem arhitekturnem razvoju. Čeprav je njen vpliv v prvi polovici stoletja malenkosten in zelo posreden — opazimo ga le v odmevih in podeželskih predelavah ter prisvojitvah določenih elementov — se stanje po polovici stoletja spremeni. Izpričan dunajski vpliv, predelan prek posrednikov (Gradec) ali pa kar neposreden, postane dosti vidnejši, jasen in odločilen šele v zadnjih dvajsetih letih in ga lahko zasledujemo do konca prve svetovne vojne, to je do obdobja, ki ga spis še zajema. Šele tu ugotovimo dunajske stavbne zglede ali pa njihovo graško predelavo. Včasih je dunajska arhitektura prenesena neposredno na celjska tla, seveda prilagojena celjskemu žepu, toda arhitekti so Dunajčani. Ti so sprejemali naročila z vse Štajerske, saj je vsak naročnik veljal veliko več, če je njegovo naročilo opravil dunajski arhitekt, ki je bil na tekočem in pri »stvari«.

Kot je pokazala naloga, je celjska arhitektura 19. stoletja sad skoraj samo delovanja tujih arhitektov, dunajskih in graških, to pa je za ta čas popolnoma razumljivo, saj Slovenci na Štajerskem nismo imeli dovolj izšolanih arhitektov in inženirjev.

Arhitekturo razvrstimo v dve večji obdobji: prvo do polovice stoletja — zaznamuje ga predvsem klasicizem — in drugo, ki ga delimo na tri skupine in ga zaznamujejo razni historizmi.

1. Prvo obdobje zajema čas od požara do srede stoletja (1850). V tem času se je mesto predvsem obnavljalo. Pomembnih spomenikov skoraj ni, edino, kar je vredno omeniti, je klasicistična fasada novega mestnega magistrata. Dunajska arhitektura je bila brez večjega vpliva na celjsko.

2. A Prvi del traja od 1850 do začetka osemdesetih let. V njem se začenjajo kazati usmeritve, ki že napovedujejo novozgodovinske vloge. Najprej je šlo še za nedoločeno mešanico klasicističnih, bidermajerskih in neorenesančnih prvin. Celje je takrat doživelo romanizacijo Marijine (arh. Bücher) in gotizacijo opatijske cerkve. Okrasje na stavbah je še ploskovito in neizrazito. Poleg mestnih mojstrov avstrijske narodnosti je gostoval tudi mariborski stavbenik Černiček.

B Drugi del obvladuje že zidanje večjih stanovanjskih in javnih monumentalnih stavb, proti koncu stoletja pa še vil. Slogovno ga zaznamujejo novozgodovinski slogi. Največ je novorenesanse, čeprav živijo še prvine klasicizma kot tudi novobaroka, zadnja leta stoletja tudi že poznega novobaroka. Očitno je zgledovanje po dunajski arhitekturi. Primer strogega historizma je mestna hranilnica v strogem renesančnem slogu, dva izrazita

⁶⁵ Renate Wagner-Rieger, *Wiener Ringstrasse*.

zastopnika poznega historizma pa sta Narodni dom in Pošta v cvetočem novorenesančnem slogu. Največ poslopij je v tem obdobju projektiral naturalizirani Gradčan Vladimir Walter, ki je delal stavbe po želji v različnih slogih. Prevladujeta klasicizem in novorenesansa ter že novobarok. Poleg graških arhitektov Johanna De Colla in Edwarda Ertla, delata še Hans Frauneder iz Brucka in češki gost Vladimir Hrasky. Okrasje na stavbah se poglobi, postane plastično in že sili v prostor.

C V zadnjem delu, od preloma stoletja do konca prve svetovne vojne, sledimo slabotnemu in preoblikovanemu odmevu dunajskega poznega historizma. Na stavbah prevladujejo mešanice vseh vrst okrasnih prvin, kot je bilo že omenjeno. Pride celo do sožitja secesije in novobaroka. Okrasje se osamosvoji in daje lupini slikovit, skoraj neodvisen videz. Čiste secesije skoraj ni. Omeniti kaže tudi prodor nemške novogotike. Znamenit primer za to smer je Dom OF (Deutsches Haus), za baročno secesijo pa Rakushev Železni dvor.

V Celju takrat največ delajo Hans Pruckner iz Gradca, Josef Michl, Richard Kloss, oba prav tako iz Gradca, Peter Pavel Brang, Ditrich Dickstein ter Karl Steinhof z Dunaja, kot edini Slovenec pa Ferdinand Golgranc.

Na podlagi opisanih primerov lahko zapišemo, da se celjski meščanski okus ni prav nič ločil od okusa meščana ali provincialca v sosednjih avstrijskih pokrajinah. Stavbarstvo meščanskih hotenj je bilo večinoma omejeno na historiziranje, prevladovala je asociativnost. Delna spodbuda za boljšo arhitekturo je bilo nacionalistično tekmovanje med Slovenci in Nemci, tako da nam posamezni slog proti koncu stoletja že simbolizira narodno pripadnost. To sta bila za Nemce novogotika in domačijski stil, medtem ko se Slovenci ozirajo bolj po pozni renesansi oziroma baroku, ki je tipiziran prihajal iz Češke. Arhitektura ima sicer nekaj zamude za Dunajem, toda proti koncu stoletja je zaostanek zmanjšan na minimum.

Vendar tej arhitekturi ne moremo postaviti negativnega predznaka. Nekaj stavb sodi v slovenski izbor, druge pa je vredno omeniti že zaradi dokumentarnosti in pa vpogleda v arhitekturo, ki je zaznamovala to časovno obdobje.

OKRAJŠAVE

DAS Državni arhiv Slovenije (Arhiv Slovenije), Ljubljana.

GGC Andreas Gubo; Geschichte der Stadt Cilli, Celje 1909.

LAG Landesarchiv, Gradec (Avstrija).

PgC Janko Orožen; Posestna in gradbena zgodovina Celja, Celje 1957, kot posebna številka četrtega letnika Biltena.

ZAC Zgodovinski arhiv Celje; za arhitekturo 19. stoletja predvsem ohranjeni stavbarski arhiv z načrti mesta Celja v fasciklih Gradnje od št. 29 do št. 55 b in še nekateri posamezni fascikli z drugih področij.

DRUGA LITERATURA

Ferdinand Porsche: *Fürer durch Cilli und Umgebung*, Celje 1912.

Felicijan Orožen: *Kratka gospodarska zgodovina Celja in okolice*, Celje 1952.

Janko Orožen: *Celje z zaledjem*, Celje 1948.

Gerhard May: *Cilli Stadt, Landschaft, Geschichte*, Celje 1943.

- Michel Knittl: *Cilli illustriert von L. Kasimir*, Celje 1890.
 ????: Cilli: 1867—1892.
 Ivan Stopar: *Spomeniško varstveni red za staro mestno jedro, Celjski Zbornik (CZ) 1969—1970*, str. 273—302.
 Jože Curk: *Razvoj celjske mestne vedute*, CZ 1957, str. 251—269.
 Jože Curk: *O urbanistično gradbenih zasnovah trgov in mest v Posavju, Ob-sotelju in Posavju*, CZ 1962, str. 225—254.
 Jože Curk: *Umetnost v Celju in okolici v zadnjih 150 letih*, CZ, str. 196—240.
 Jože Curk: *Celje — urbanistično gradbeni zgodovinski oris*, CZ 1963, str. 5—45.
 Nace Šumi: *Arhitektura secesijske dobe v Ljubljani*, Ljubljana 1954.
 Nikolaus Pevsner: *Oris evropske arhitekture*, Ljubljana, DZS 1966.
 Nikolaus Pevsner: *Pionirji modernega oblikovanja*, Ljubljana, MK 1965.
 Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966.
 Jürgen Schultze: *Devetnajsto stoletje*, Ljubljana, DZS 1971.
 Bruno Zevi: *Pogledi na arhitekturo*, Ljubljana 1959.
 Renate Wagner Rieger: *Die Wiener Ringstrasse, (Das Kunstwerk im Bild)*, Dunaj 1969.
 Renate Wagner Rieger: *Der Historismus in der Wiener Architektur des 19. Jahr-hunderts* (ref. na 21. kon. um. zg. v Bonnu 1964), *Alte und moderne Kunst*, št. 100, Dunaj 1968.
 Renate Wagner Rieger: *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Dunaj 1970.
 Rudolf Zeitler: *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1966 (Arhitekture: An-ders Aman).
 Siegfried Giedeon: *Space, Time and Architecture*, Cambridge, 1962.
 Fran Šijanec: *Sodobna slovenska likovna umetnost*, Maribor, Obzorja 1961.

POJASNILO K ULIČNIM IMENOM

V besedilu nastopajo današnja imena ulic in trgov. Zaradi ilustracije in dokumentiranosti ter da bi se že vnaprej izognili nepotrebnim zmedam z imeni večkrat preimenovanih ulic, podajam še kazalo s sedanjimi in takratnimi po-imenovanji (uporabljam slovenska imena — v oklepaju pa so dodana še nemška).

- AŠKERČEVA — Vrtna (Gartengasse),
 CANKARJEVA — Krožna (Ringstrasse),
 GLEDALIŠKA — Gledališka (Teatergasse),
 GREGORČIČEVA — Karolinina (Karolinenstrasse),
 GUBČEVA — Kovaška in Traunova (Schmidtgasse in Karl Traun gasse),
 IPAVČEVA — Gizelina (Giselastrasse),
 KIDRIČEVO NABREŽJE — Savinjsko, Franc Jožefovo (Franz-Josephkai),
 KOCENOVA — Špitalska (Spitalgasse),
 LILEKOVA — Kovaška (Schmidtgasse),
 LJUBLJANSKA CESTA — Ljubljanska (Laibacherstrasse),
 MIKLOŠIČEVA — Hermanova (Hermannstrasse),
 PREŠERNOVA — Kolodvorska (V-del), Poštna (Z-del), (Bahnhof- in Postgasse),
 RAZLAGOVA — Nova (Neuegasse),
 SAVINSKA — Kapucinska (Kapuzinergasse),
 STANETOVA — Graška (Grazerstrasse) pred 1889 S-del Dunajska (Wiener),
 ŠLANDROV TRG — Wokaunov (Wokaunplatz),
 ŠTIRINAJSTE DIVIZIJE — Krožna (Ringstrasse), del,
 TITOV TRG — Bismarkov (Bismarckplatz),
 TOMSIČEV TRG — Glavni trg (Hauptplatz),
 TRG V. KONGRESA — Poštna, Rotovška ul. (Post- in Rathausstrasse),
 TRG SVOBODE — Grajski, Franc-Jožefov (Franz- Josephplatz),
 VODNIKOVA — Ob jarku (Grabengasse),
 ZIDANŠKOVA — Gosposka (Herrenstrasse).

ZUSAMMENFASSUNG

Kunstgeschichtliche Denkmäler des 19. Jahrhunderts — und das gilt vor allem für die Architekturdenkmäler — sind in der slowenischen Literatur nur selten und mehr als dürftig beschrieben, betrachtet und bewertet worden.

Es ist ein Anliegen dieses Aufsatzes, die Bewertung von Gebäuden in Augenschein zu nehmen und darzulegen, von Gebäuden nämlich, die im Bereich der Stadt Celje im vergangenen Jahrhundert errichtet wurden.

Die Bezeichnung neunzehntes Jahrhundert ist hier etwas weiter gefaßt und bezeichnet den Zeitraum zwischen 1798 und 1919. Im Jahre 1798 hat ein katastrophaler Brand die Stadt in Schutt und Asche gelegt, so daß nur 4 Häuser unberührt blieben, die Stadt begann also, sich wieder von Anfang an aus dem Nichts zu erneuern. Und das Jahr 1919 stellt einen politischen Markstein dar, wo die Stadt nach dem ersten Weltkrieg dem neugegründeten Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen zufiel.

Ebenso muß die Bezeichnung Architektur präzisiert werden. Der Begriff ist an das Vorhandensein bestimmter materieller konstruktionsbedingter, aber auch ästhetischer Faktoren geknüpft. Das Kriterium für diese Bezeichnung ist in jeder Geschichtsepoche und in jedem Kulturraum anders. Maßstab und Richtschnur war das Kriterium, das auf Grund eines Vergleichs mit der derzeitigen Architektur in den anderen slowenischen Städten (Maribor, Ljubljana), besonders aber in einer Gegenüberstellung mit der Wiener Architektur entstand, jedoch immer im Maßstab für die Stadt Celje.

Ein Grund für solch eine Einstellung liegt in dem Bestreben, die Behauptung von der Abhängigkeit der einzelnen regionalen slowenischen Zentren im 19. Jahrhundert zu widerlegen, sie hätten sich an Ljubljana orientiert, das sich wiederum an Wien und Prag orientierte. Dem wird die mit Dokumenten belegte Behauptung gegenübergestellt, Celje habe sich baumäßig an einem anderen Zentrum orientiert: an Graz als Vermittler der Wiener Architektur.

Was den Stil betrifft, überwiegen in Celje neohistorische Stilarten, von denen auch am meisten die Rede sein wird. Das Hauptinteresse wird also der Einkleidung, dem Gebäudeschmuck, den Hüllen gelten und nicht so sehr der inneren Raumgestaltung.

Die Fassaden spielten im 19. Jahrhundert eine besondere Rolle. Die Auftraggeber, nun nicht mehr die Kirche sondern der Staat, nach 1850 aber auch noch Leute mit Geld, reichgewordene Bürger, überzeugte Individualisten, ganz gleich ob Slowenen oder Deutsche, legten größten Wert auf das Gebäudeäußere, das möglichst wirksam sein und nach Möglichkeit Schritt halten sollte mit der jeweiligen Mode auf diesem Gebiet, die von Wien diktiert wurde. Eine beträchtliche Rolle in dieser Architektur spielen die assoziativen Werte, die Architekten studieren also die Architektur der Vergangenheit und geben sich Mühe, sie möglichst nachzuahmen und den Wünschen der Auftraggeber zu willfahren.

Die Struktur der Auftraggeber und die Entwicklung der Technik diktierten neue und ganz spezifische Gebäudetypen.

Am bedeutendsten und zugleich am monumentalsten sind öffentliche Gebäude. In Celje beginnt der Bau von größeren öffentlichen Gebäuden mit dem neuen Theater von Celje (1883—85) und wird mit Gebäuden für Wirtschaft und Verwaltung fortgesetzt, die Sparkasse (1885), die Post (1897), dann mit kulturpolitischen Gebäuden, das Volkshaus (1897) und das Deutsche Haus (1905) und wird mit der Grundschule für Jungen (1912) abgeschlossen.

Die Mietshäuser könnten ebenfalls dazugezählt werden. Ihr Ursprung ist in der Wiener Mietshaustradition zu suchen, die aber in Celje bis dahin nicht üblich war. Sie haben gewöhnlich zwei Stockwerke, ein unansehnliches Treppenhaus und gleichartige Wohnungen. Die Betonung liegt auf der Fassade. In Celje beginnt man Ende der achtziger Jahre Mietshäuser zu errichten, am typischsten ist die Häuserreihe an der Cankarjeva cesta — von 1890 bis 1908.

Der spezifischste Typus jenes Jahrhunderts sind die Villen, die als Verkleinerung von Palästen bzw. Schlössern entstanden sind. Die erste Villa von Qualität stammt aus dem Jahre 1887, am intensivsten werden sie aber zu Beginn des 20. Jahrhunderts gebaut.

Nach allen beschriebenen Besonderheiten und nach den Stilveränderungen des Fassadenschmucks ist der Aufsatz folgendermaßen unterteilt:

Das erste Kapitel ist der Stadtgeschichte gewidmet und der urbanistischen Entwicklung mit allen Regulationsplänen aus dem vergangenen Jahrhundert, die übrigen — auf diesen liegt der Hauptakzent — aber den einzelnen Architekturphasen, wie sie durch den Autor festgesetzt worden sind.

1. Der erste Zeitabschnitt umfaßt die Zeit vom Brand bis zur Jahrhundertmitte (1798—1850).

2. Der zweite Zeitabschnitt umfaßt die zweite Hälfte des Jahrhunderts.

a) Der erste Teil umfaßt 30 Jahre (1850—1880). In dieser Zeit tauchen die Anzeichen der kommenden neohistorischen Stile auf. Der Schmuck ist gemischt, flächig und unausgeprägt.

b) Der zweite Teil wird ausschließlich durch neohistorische Stilarten gekennzeichnet (1880—1900). Meistens Neorenaissance, gegen Ende auch Neobarock. In dieser Zeit entstehen alle aufgezählten Arten von monumentalen öffentlichen Gebäuden und später auch noch Villen. Der Einfluß der Wiener Architektur ist charakteristisch und offensichtlich. Der Schmuck an Gebäuden wird plastisch und strebt bereits stark in den Raum.

c) Im letzten Zeitabschnitt, von der Jahrhundertwende bis zum Ende des ersten Weltkrieges (1900—1919), ist ein Rückgang der Bautätigkeit festzustellen. In Verbindung mit dem neubarocken Schmuck taucht die Sezession auf. Der Schmuck verselbständigt sich und nimmt einen malerischen, fast losgelösten Charakter an.

Die Bestimmung des Anteils der Wiener Architektur in ihrem unmittelbaren oder mittelbaren Einfluß auf die von Celje, die zeitliche Differenz und die Tatsache, daß der Aufsatz von der Voraussetzung ausgeht, die Architektur der neuhistorischen Stilarten sei nicht nur ein Kommen und Gehen der jeweiligen Stilarten und das Abwechseln von verschiedenen Schmuckarten an Gebäudehüllen trage eine Entwicklung in sich, das sind die Hauptziele dieses Aufsatzes.

Die Siedlung, die auf den Ruinen des römischen Celeia durch die Slawen errichtet wurde, wird 1331 zum ersten Male als Marktflecken erwähnt. Die Stadtrechte erhielt sie erst 1441. Eine Folge war die Stadtummauerung (1473).

Das ursprüngliche Zentrum befand sich auf dem heutigen Tomšičev trg, die anderen beiden, die innerhalb der Ummauerung lagen, um die St. Danielskirche und um das Minoritenkloster. Die Mauer war durch Ecktürme befestigt, von denen drei bis heute erhalten sind. Anfangs gab es drei Tore, im Norden in Richtung Graz, im Süden in Richtung auf die Savinja, im Westen in Richtung Ljubljana. Später wurden noch zwei Tore hinzugefügt, die hauptsächlich Kommunikationen der Stadt veränderten sich aber nicht, und der gesamte urbanistische Grundriß der Stadt blieb unverändert. Die hauptsächlichste Kommunikation verlief von Nord nach Süd: die Stanetova, der Tomšičev trg und die Verbindung dieser Ader mit dem Ljubljanaer Tor (die jetzige Prešernova und der Trg V. kongresa).

Im Jahre 1667 zählte die Stadt 130 Häuser, 1711 bereits 177, 1783 aber 182 Häuser. Das Stadtwachstum stagnierte im 18. Jahrhundert. Die Physiognomie der Stadt zeigt sich bis in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts in folgender Form: der Stadorganismus ist durch einen geometrischen Grundriß gekennzeichnet, durch schmale und lange Parzellierung und durch ein rechteckiges Straßennetz, das durch den Ausbau von Randstraßen im 19. Jahrhundert vervollständigt wird.

Die Ummauerung begann die Stadt einzuengen, der Stadorganismus breitete sich entlang den beiden Straßen nach Graz (Norden) und nach Ljubljana (Westen) aus.

Im Jahre 1798 nach dem Brand blieben von 196 Häusern nur wenige verschont. Ungünstige wirtschaftliche Bedingungen trugen noch dazu bei, daß die Stadt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hauptsächlich wieder aufgebaut wurde. Im Jahre 1834 gibt es nämlich nicht mehr als 207 Häuser in Celje.

Eine Injektion in das Vegetieren der Stadt war erst die Südeisenbahn, die bereits 1847 Celje mit Wien verband, während die Verbindung mit dem Meer,

mit Triest, 1856 hergestellt wurde. Der Transit belebt den Handel und die Industrieminvestitionen. So mausert sich die Stadt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu einem ausgesprochenen Handels- aber auch Kulturzentrum des Savinjatales.

Intensive Bautätigkeit beginnt besonders nach dem Jahre 1867. in dem die Stadt eine selbständige Gemeinde wird.

Die sich rasch entwickelnde Stadt brauchte einen neuen Regulationsplan. In zwanzig Jahren folgten sogar drei aufeinander, die einander auf übliche Weise bereits in den ausgeführten Lösungen korrigierten. Der alte Kern erfuhr in urbanistischer Hinsicht keine größeren Veränderungen, den großzügigen Ring ausgenommen, der ihn nach Wiener Beispiel umgab, wenn auch nicht unbedingt am äußersten Rande der ehemaligen Stadtummauerung.

Die Stadt unterstützte den Neubau durch Steuerbegünstigung; für das äußere Bild sorgte eine besondere durch den Bürgermeister geleitete Kommission, die die Fassadenprojekte billigte.

Die Zahl der Geschosse war auf drei festgesetzt, viergeschossige Gebäude waren erst seit 1906 erlaubt, wenn die Höhe des Objektes vom durchschnittlichen Straßenniveau bis zum Dach mindestens 1,25 der anliegenden Straßenbreite betrug und wenn der Hof mindestens 25% der umbauten Fläche einnahm.

In der ersten Hälfte des Jahrhunderts befand Celje sich in einer schweren Krise und seine Wirtschaft vegetierte mehr als sie lebte. Die Stadt wurde meist nur erneuert, es gab wenig Neubauten. Wien ist noch weit. Erst die Eisenbahn wird es näher bringen. In Wien überwiegen von 1770 bis 1850 der Klassizismus und das Biedermaier, die aber beide in Celje, das gilt vor allem für das Biedermaier, ein spätes Echo in der zweiten Jahrhunderthälfte finden werden.

Trotz allem ist die Stadt doch nicht ohne ein Beispiel aus der klassizistische Bauweise geblieben. Aus Geldmangel geht es nur um eine neue, an den alten Gebäudekern aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts geklebte Fassade. Das neue Magistratsgebäude macht einen edel-strengen »viktorianischen« Eindruck, wirkt jedoch zugleich ziemlich schwer und fest. In der Schmuckverbindung der Fenster in den beiden oberen Stockwerken ist die barocke Tradition noch sichtbar, während der betonte Kubus das klassizistische Pathos ausstrahlt. Durch den Verlust des Türmchens liegt die Betonung auf der Horizontalen.

Das zweite Gebäude desselben Stiles liegt an demselben Platz dem Magistrat gegenüber. Das ist die ehemalige alte Kresija, die in ihrem Schmuck das Magistrat nachahmt, nur daß sie ihrem Charakter nach ziemlich andersartig und in Bezug auf die Proportionen Höhe — Breite recht unorganisch ist. Das Ergebnis ist, daß die Fassadenelemente nicht eingespielt sind, was auf die Absicht hinweist, um jeden Preis, ohne das nötige Wissen die Wirkung zu erreichen, die klassizistisch sein sollte, es aber nicht ist. Klassizismus ist nämlich ausgeglichen, abgewogen, konsequent und streng in den Proportionen, deshalb kann jede Inkonzonanz sofort das Ganze verderben.

Das Biedermaier treffen wir erst nach 1850 an, parallel zu den Anfängen des Historismus in der Architektur von Celje. Die Architektur, die in Wien als Biedermaier bezeichnet wird, ist in Celje in reiner Form nicht zu finden. Der für diese Richtung charakteristische Schmuck erscheint an den Fassaden im Schmuckzusammenhang anderer Stilarten, vor allem des Neubarock und der Neurenaissance.

Der Hauptinspirator für die Architekten in Celje war Wien mit der großen Baustelle — dem Ring. Renate Wagner Rieger stellte bis Ende des Jahrhunderts folgende Bezeichnungen für die einzelnen typischen Epochen auf: der frühe Historismus, der das zweite Drittel des Jahrhunderts kennzeichnet; er wurde als romantisch angesehen wegen der Unzahl der Stilarten, die durch Architekten zu neuen kompositorischen Ganzheiten vereinigt wurden. Die nächste Phase — der strenge Historismus — ist im Hinblick auf die Stilarten nur auf Renaissance und Gotik begrenzt, also auf die Stilreinheit. Diese Phase währt bis zu den achtziger Jahren, wo er vom späten Historismus abgelöst wird, der

im neuen Jahrhundert parallel zum Jugendstil verläuft. Für ihn ist eine üppige Anreicherung der Oberfläche charakteristisch, so daß der Fassadenschmuck, sich eigentlich schon verselbständigend, vom Gebäudekern getrennt wird. So finden wir gegen Ende verschiedene Schmuckarten vermischt.

Das Haus, das mit dem »Klassizismus« gebrochen hat, entstand 1850 in der Stanetova ulica Nr. 18. Die Rustika und die Säulenreihe sind bereits verschwunden, die Fassade ist rein, die Fenster sind nur durch den Rahmen und im Risalit durch dreieckige Stirnwände akzentuiert.

Auch hier beim ehemaligen Postgebäude, das 1860 auf dem Trg V. kongresa entstand, sind ähnliche Elemente hervorgehoben — der durch Zinnen und Mauerkränze und eine große Anzahl von Fensterachsen bewirkte Horizontalismus. Schmuck ist wiederum nur um die Fenster am Risalit zu sehen, einige vertikale Akzente liefert aber die vertikale Verbindung von Fenstern in den beiden oberen Stockwerken mit den Tafeln unterhalb der Fenster und die drei Plastiken an der Mauerwand, die sich als Erhöhung des Risalits über die Dachrinne hinaus ausbreitet. Über dem Eingang taucht zum ersten Mal eine sehr organische Heraldik auf, die in den achtziger Jahren dann besonders beliebt wurde. Der Schmuck ist jedoch noch flach und unausgeprägt.

Am Gebäude, das am Tomšičev trg die Nr. 16 trägt, lebte der biedermeierliche Schmuck am stärksten auf. Einen Widerhall von alledem spürt man noch gegen Ende des Jahrhunderts (Trg V. kongresa Nr. 1).

Die Hauptentwicklung verlief in anderer Richtung, nämlich zur historischen Architektur hin, die schon durch das Haus Stanetova 18 angekündigt wird. Im Jahre 1870 hat der Architekt Franz Schmidt bei der Vodnikova 11 eine neue Fassade angebracht. Die Rustika ist schon zur Regel geworden, wenn sie auch nur im Erdgeschoß zu finden und noch sehr flach ist.

Der Schmuck ist bereits fast ausschließlich Renaissance (dreieckige Stirnwände über den Fenstern). Doch die Stirnwände drängen schon in den Raum, sie werden plastisch, fester, sicherer; dieselbe Tendenz zeigt sich auch bei der Rustika.

An der Schwelle der achtziger Jahre entstanden zwei Gebäude, an der Aškerčeva 10 und das Černik-Haus Vodnikova 14. Hier ist der Unterschied zwischen dem Stadtarchitekten Fellner und dem Černik aus Maribor sofort sichtbar. Obwohl beide dasselbe Schmuckregister anwenden, kann doch das Černikhaus als das erste reine Neorenaissance-Gebäude in Celje bezeichnet werden.

Diese Epoche möchten wir als Beginn des Historismus bezeichnen — mit Elementen des Biedermeier und Klassizismus; charakteristisch sind der flächige Fassadenschmuck, die sich vertiefende Rustika und die immer breiteren Mauerkränze.

Am reichhaltigsten und interessantesten ist die Epoche bis zur Jahrhundertwende, sowohl ihrer intensiven Bautätigkeit als auch der großen Spannweite verschiedener Schmuckarten nach.

Sie beginnt mit dem Gebäude Stanetova 3. Im Jahre 1882 wird es umgebaut und zugleich die Fassade erneuert. Von den drei Plänen wurde der von De Collet, der sein Architekturbüro in Graz hatte, angenommen und ausgeführt. Das Gebäude hat einen Flügel mit fünf Achsen und erhöhtem Risalit mit drei Achsen auf der rechten Seite. Tektonisch ist die Fassade sehr abgewogen — sie ist nach dem Prinzip des Gleichgewichts von horizontalen und vertikalen Kraftlinien gestaltet worden. Vier glatte ionische Pilaster und die Balustrade über dem Mauerkranz bringen den Horizontalismus ins Gleichgewicht. Der Schmuck der Fensteröffnungen ist sehr plastisch und reich. Das Erdgeschoß war einst stark rustiziert, zum ersten Mal in Celje auch stark vertikal aufgegliedert.

Die Fassade des Hotels Beli vol ist also das erste monumentale Gebäude, der Renaissance-Schmuck weist aber schon auf die Einflüsse des strengen Historismus.

Ein Gebäude, das die zehnjährige Herrschaft dieser Richtung kennzeichnet, ist das neu errichtete Stadttheater. Mit dem Bau begann man 1885, der Architekt Vladimir Walter hat aber noch den alten Wehrturm in das Ganze hineinkomponiert, in dem sich einst die Stadtfolterkammer befand. Das Gebäude ist

heute in seiner ursprünglichen Gestalt auf Grund des Umbaus 1954 nicht mehr erhalten.

Das Gebäude war durch flache, waagerechte Rustikastreifen aufgegliedert, der Fensterschmuck war aber streng, bescheiden. Am wirksamsten und interessantesten war das Spiel der Massen: die reine kristalline, einem vollkommenen liegenden Quader ähnelnde Masse endete mit einem ziemlich schlanken, vertikal gestellten Kubus, der dann wirksam aufgeweicht wurde durch den unmittelbaren Übergang in den reinen angelehnten Zylinder des ehemaligen Wehrturms.

Der direkteste Einfluß des Wiener Strengen Historismus wird in der reinen Gebäudemasse der Sparkasse von Celje sichtbar. Sie wurde von Hans Frauneder aus Bruck an der Mur entworfen und ausgeführt von Josef Bullman aus Graz.

Das Gebäude ist eine offenkundige Ableitung des Hansenschen Wiener Palastes Heinrichshof (Theophil Hansen), der 1861/62 am Ring entstand. Obwohl das Gebäude in Celje 1887 entstand, ist die Ableitung sichtbar bis ins Detail sichtbar.

Das Gebäude hat vier Geschosse, doch wenn man beim Heinrichshof das Mezzanin oberhalb des Erdgeschosses und das hohe Mezzanin bzw. das vierte Stockwerk wegnähme und die Risalitverlängerungen über den First hinaus stehen ließe, bekäme man die Fassade in Celje, nur daß letztere etwas ärmer ist.

Auch das Kubische des Gebäudes in Celje ist wegen der abgeschnittenen Ecke beeinträchtigt. Dafür blieb aber das Monumentale mit dem Überwiegen der horizontalen Akzente (Zinnen) unvermindert. Auch das »schwere« dritte Geschoß ist interessant gelöst mit der vertikalen Verbindung der beiden oberen Stockwerke, so daß das Gebäude dennoch bis zum Mauerkranz anwächst.

Das ist das bedeutendste Gebäude im Stile der Neurenaissance und eine der seltenen und konsequenten Beispiele für Übertragung des Wiener strengen Historismus auf den Boden Celjes aber auch Sloweniens.

Auch die Wohnhäuser aus der Zeit bleiben nicht weit hinter dem Beispiel der strengen Renaissance zurück, das durch die Sparkasse gegeben wurde, nur daß sie im Schmuck nicht so prächtig sind. Solch ein Haus, ein Beispiel klassizistisch-neuromantischer Gebäude, ist die Stanetova 20. Es wurde durch den Grazer Architekten Joseph Michl errichtet. Dem Haus Nr. 18 ist es ähnlich, die Verzierung ist aber viel plastischer und ausdrucksvoller. Der Risalit schließt mit einem Tympanon ab.

Die erste Villa außerhalb des Stadtkerns entstand 1887, die Ljubljanska 26. Diese Villa ist ein verkleinertes Renaissance-Barockschloß. Der Hauptwert liegt in dem lebendigen und plastischen Kubus, der durch viele Fensteröffnungen und Malverzierungen, meist im Stil der Nordrenaissance, durchbrochen wird.

Weiter auf den Stadtkern zu entstand 1888 eine von Vladimir Walter entworfene Villa. Sie betont im Gegensatz zu der erwähnten den einheitlichen und reinen Kubus und behält neben dem Neurenaissance-Schmuck noch eine Reihe klassizistischer Verzierungen bei.

In ganz anderem Licht erschien der Architekt Vladimir Walter beim Bau dreier Häuser, die eine verbundene Einheit am Kidričevo nabrežje bilden.

Das Haus Nr. 3 in der Savinjska ulica entstand zuerst, und zwar 1889. Das Erdgeschoß fällt auf durch eine grobe und stark aufgerissene Rustika. Die beiden oberen Stockwerke sind aber glatt, nur die Ecken sind genäht. Die Fenster im Erdgeschoß sind bogenförmig abgeschlossen, in beiden Obergeschossen wird das Motiv des Ädikula mit korinthischem bzw. dorischem Schmuck verwendet. Am interessantesten ist die dreiachsige östliche Partie.

Walter hat hier das palladische Motiv der Halbsäule angewendet, das die beiden oberen Stockwerke pathetisch verbindet. Dadurch hat er auch Licht und Schatten ins Spiel gebracht und ein repräsentatives mächtiges Aussehen erzielt, so daß das Gebäude von dieser Seite schon auf das Neubarock hinweist.

Die beiden anderen Häuser, Kidričevo nabrežje 5 und 6, entstanden in den Jahren 1890—92.

Das interessantere ist Nr. 5. Das Gebäude macht seiner vertikalen Gliederung wegen einen sehr leichten Eindruck. Die Schmuckfülle kündigt das Jahrhundertende und die Zeit des späten Historismus an.

Das Nachbarhaus, Nr. 6, hat zwar noch ausgesprochene Stockwerkeinteilung, aber hier zeigt sich die Auflockerung im Fassadenschmuck noch stärker. Der Schmuck überschwemmt die Fassade förmlich. Cartouchen, heraldische Motive, Arabesken in Stuck, Vegetation. Hinten aber, hinter der Fassade, herrscht noch immer die Tradition.

Eine noch etwas stärker barocke Ausstattung hat das Haus Zidanškova 19, das Werk eines Grazer Architekten, aus dem Jahre 1889. Der Schmuck ist fast ausschließlich Barock, der Pflanzen- und Ornamentzierat in den offenen Fensterstirnwänden kündigt die Zeit der nahenden Sezession bzw. der erweiterten Rolle des Fassadenschmucks an.

Diese Zeit wird noch stärker durch die Hausfassade Tomšičev trg 1 angekündigt. Hier hat der Grazer Architekt Edvard Ertl im Jahre 1891 neben Fruchtgirlanden der Neurenaissance eines der Hauptelemente des späten Historismus — ein völlig untektionisches Ecktürmchen angebracht, einen reinen Zylinder, der an eine Ecke des zweiten Geschosses geklebt ist.

Derselbe Architekt hat auch das Wohnhaus Miklošičeva 3 gebaut. Das ist eines der seltenen vollständigen Kunstwerke jener Zeit in Celje. Die reiche Fassade mit zwei Atlanten, der neubarocke Balkon, die Sezessionslinie der Eingangstür, die Diele mit den Deckenfresken *al secco*, auf denen Puttenköpfe und verschlungene Arabesken zu sehen sind, das Kristallglas der Schwingtüren mit eingraviertem Bogenschützen und das Treppengeländer mit phantastisch-schauerlichem und dekorativem Schmuck — all dies drückt das Bemühen und den Wunsch des Auftraggebers Karl Teppey aus, größtmögliche Vollkommenheit zu erzielen.

Celje wünschte seinen städtischen Charakter mit der sehr verkehrsreichen Cankarjeva cesta zu demonstrieren. Es wurden ausschließlich dreigeschossige Häuser gebaut. Die Nordseite hat Vladimir Walter entworfen. Das sind die Häuser 5—7, 9—11 und 13.

Die ersten beiden entstanden 1890. Es sind strenge Mietshäuser ohne überflüssigen Schmuck, mit horizontalem Charakter und entsprechend akzentuierten vertikalen Teilen an beiden Risaliten. Die Häuser 5—7 führen neue Tendenzen an der Fassade ein: kleiner, aufdringlicher Schmuck, der die Fassade lediglich zerschlägt und ihr ein mehr malerisches Aussehen gibt.

Nr. 13 ist reicher im Schmuck und bereits völlig im Sinne des späten Historismus errichtet.

Einen Beweis dafür, daß die Fassade zu jener Zeit vornehmlich Kulisse war, ist auch Walters Fassade, die an dem Haus Slandrov trg Nr. 1 aus dem Jahre 1785 angebracht wurde. Hinter dieser Neurenaissance- und Neubarock-Maske verbirgt sich ein unansehnliches halbbäuerliches Landhaus.

Ein Ergebnis des Wettbewerbs zwischen deutscher und slowenischer Bevölkerung ist das Gebäude der slowenischen »Selbstbestätigung«, das Volkshaus, das 1896—97 errichtet wurde. Es wurde von dem Tschechen Vladimir Hrasky entworfen, der bis dahin vornehmlich in Ljubljana arbeitete. Alles Tschechische bedeutete nämlich für die Slowenen soviel wie die Idee des Panlawischen, so wie die Gotik der deutsche Stil war. Eine Antwort darauf finden wir zehn Jahre später im Deutschen Haus, der Festung des Deutschtums am jetzigen Titov trg.

Da das Gebäude 1941 äußerlich umgebaut und der Nordtrakt obendrein durch eine Bombe zerstört wurde, kann das Äußere nur nach erhaltenen Fotografien und Plänen rekonstruiert werden.

Das Gebäude hatte seinen Akzent in dem Ecktürmchen und zwar für die Blickrichtung vom Trg. V. kongresa berechnet. Hrasky hat es außen mit Elementen geschmückt, die einige Jahre früher bei Ferstl in Wien ins Leben gerufen wurden. Das malerische, noch heute erhaltene Innere zeigt in mancher Hinsicht, daß man sich an dem neubarocken Hasenauerschmuck orientiert hatte.

Hinsichtlich des Stils wird das Gebäude als blühende Neurenaissance mit neubarocken Elementen, wegen der aufgebrochenen kristallinen Form als später Historismus bezeichnet, wobei man sich mehr nach Wiener bzw. Prager Beispielen als nach Ljubljana richtete.

Das letzte konsequent im blühenden Neurenaissancestil aufgeführte Gebäude stammt aus den Jahren 1897—98. Das ist das rationelle und ernste Post-

gebäude von Celje. Der Bau wurde von der Gesellschaft »Büro für Postbauten — Wien« finanziert; dort in Wien entstand wahrscheinlich auch das Projekt.

Der Hauptakzent liegt auf dem Risaliteingang. Das Erdgeschoß wird durch die Rustika bezeichnet, vier ionische Halbsäulen tragen einen mächtigen Architrav, einen Konsolenkranz und darüber die Stirnwand mit Uhr, links und rechts davon eine Plastik. Hinter der Stirnwand erhebt sich eine Kuppel, die ihre entfernte Verwandte in der Kuppel der Wiener Oper hat. Das Gebäude hat ausgesprochen horizontale Akzente auf den Bogenzinnen und eine Balustrade über dem Kranz. Der Block wird nur von Risaliten mit Mansardenstirnwänden durchbrochen, die mit Plastiken angereichert sind. Es kann betont werden, daß Gebäude dieser Form und dieses Charakters nach »Formula« entstanden, auch die Ljubljanaer Post ist ja im Prinzip nichts anderes, und auch der verwendete Schmuck ist nur etwas anders angeordnet, es handelt sich also um eine Variante desselben Typs.

Mit diesem Gebäude schließt die Neurenaissance im Baubereich Celjes ab, um 1900 brechen neue Anregungen in das Bauwesen ein. Die im Schmuck neu erweckte Barocktradition ist anfangs am charakteristischsten. Dieses Neubarock ist nur ein Effekt verschiedener Schmuckelemente, die eine Mischung von Neubarock, Neurenaissance, Biedermeier, mit der Zeit auch bereits von der Sezession sind. Das ist also das Hauptcharakteristikum der letzten Epoche in der Architekturentwicklung Celjes.

Das Neubarock und seine Entwicklung in die barocke Sezession ist in Celje mit dem Grazer Architekten Hans Pruckner verbunden, dem damaligen Modearchitekten nicht nur in Celje und Maribor, sondern auch in Graz und der Steiermark überhaupt.

Sein erstes Werk in Celje war ein Auftrag der deutschen Stadtparkasse, die drei Gebäude in der Cankarjeva ulica baute — diesmal an der Südseite. Alle drei entstanden von 1898—1901; in der Zeit finden wir die Gebäude in der Evidenz als fertiggestellt.

Bei der Cankarjeva 8 ist nur die Fassade von Pruckner. Als Ganzes macht die Fassade einen barocken Eindruck, der Architekt verwendet die schon eingespielte Steigerung der Gebäudeoberfläche nach waagerechten Streifen, die durch Unterteilungsgesimse entstehen: grobe Rustika — Erdgeschoß, flache Rustika — Hochparterre, waagerechte Aufgliederung mit flachen Rillen — zweites Stockwerk, glatte Oberfläche — drittes Stockwerk. Vertikal wird die Fassade durch die Pilaster im mittleren Teil stabilisiert.

Das rechte Nachbarhaus ist im Prinzip überhaupt nicht anders, nur daß es die Ecke zwischen der Cankarjeva und Gubčeva ausfüllt und deshalb mit ihrer Fassade einen Teil der Kreuzung beider Straßen beherrscht.

Auf jeder Seite sind je fünf Fensterachsen. Die Ecke wird, wie zu jener Zeit üblich, durch einen Eckvorsprung auf Konsolen betont, der um eine Stockwerkshöhe über den gemauerten Kranz hinausreicht und mit einem Türmchen und dem Dach in Form eines Kardinalshutes mit Windfahne abschließt.

Das dritte Gebäude, das endgültig wahrscheinlich durch J. Michl entworfen wurde, hat sein Pendant in einer vollkommenen Kopie aus dem Jahre 1907, im ehemaligen Steuerhaus, Lilekova 5, mit dem es eine Ganzheit bildet.

Sein Schmuck macht einen stilisierten neogotischen Eindruck. Der Akzent liegt ebenfalls auf dem eckigen Vorsprung, der mit einer biforen Öffnung und einem Türmchen mit Laterne und Windfahne abschließt.

Interessant ist die weitere Entwicklung des Architekten Hans Pruckner. Nachdem er von 1904—06 dem Hotel Europa eine neue, für ihn aber nicht besonders typische Fassade gegeben hatte, entwarf er 1907 für den Eisenwarenhändler Rakusch ein vollständiges Warenhaus- und Casino-Projekt — den »Eisenhof« in Sezessions- und Neubarockstil, d. h. in dem Stil, der in Wien unter dem Namen des späten Historismus bekannt ist. Eine heterogene Bauweise mit verschiedenen vermengten Schmuckarten.

Da das Gebäude in der ursprünglichen Gestalt nicht erhalten ist, stützt man sich nur auf hinterlassene Pläne. Das Bauwerk wurde von unten nach oben immer malerischer, blühender, voll von ornamentalem Schmuck, von Masken mit pflanzlicher Verzierung, Girlanden aus geschnörkeltem Zierat, von Halbkugeln, Stäbchen und Sezessionsstirnwänden, die über die Dachkante ragen;

an der Ecke gab es ein Türmchen mit Neubarockdach und Wetterfahne, an beiden Fassadenseiten wurden die mittleren Teile durch einen Balkon auf mächtigen Konsolen belebt. Doch ist das nicht die eigentliche Wiener Sezession mit linearem Schmuck und verfeinerter Fassade, sondern ein vergrößertes Neubarock mit Sezessionselementen.

Eine gerade so bis aufs letzte zersetzte Gebäudemasse, ein typisches Beispiel des späten Historismus, ist das Wohnhaus Čuprijska ulica 8.

Die monumentalste Architektur des späten Historismus in Celje ist ohne Zweifel das Dom OF, bei seiner Entstehung »Deutsches Haus« genannt, das den »altdeutschen« Stil in Celje einführte. Deutsche Vereine bemühten sich schon lange, erst recht nach Erbauung des slowenischen Volkshauses, ein Gleichgewicht herzustellen und nach Möglichkeit die Slowenen mit einem noch »stärkeren« und mächtigeren Bauwerk zu übertreffen. Für diese »Festung des Deutschtums« wurde 1900 ein Konkurs ausgeschrieben, an dem sich 37 Bewerber beteiligten. Vier von ihnen erhielten einen Preis, drei Pläne wurden angekauft, gewonnen aber hatte der Wiener Architekt Peter Pavel Brang, der das Gebäude im Stil der deutschen schweren Gotik und der deutschen Frührenaissance entwarf.

Der Hauptakzent der uneinheitlichen Gebäudemasse liegt auf dem zylindrischen Turm, der an der Nordostecke dominiert.

Das Gebäude ist ausgesprochen ungleichmäßig, einzelne plastische Massen treten selbständig im Raum auf, bilden jedoch noch immer ein Ganzes. Ausgeprägt sind Plastizität, Aufschwung in die Höhe und das sehr offenkundige Pathos, das dem Ganzen entströmt.

Die Anregung für dieses späthistoristische Gebäude kam aus Wien. Otto Hieser entwarf 1887—89 den Plan für eine Villa im Prater, die die rhythmische Vorlage für dieses Projekt ist: ein ungeschlachter Turm, eine Loggia auf Konsolen (hier ein Balkon mit Balustrade) ein Flügel mit Stirnwand, ein Türmchen mit Laterne. Dieser altdeutsche Stil tauchte in Wien in den neunziger Jahren auf, das ausgeprägteste Beispiel dieser Art war das jetzt niedergerissene Hotel Meissel Schaden von Karl Hofmeister.

In verkümmelter und unreiner Form erschien die Sezession auch in Celje. Vermengung von Neubarock- und Sezessionsschmuck kann nicht einmal das Sparkassengebäude von Celje verbergen, das die Ecke Cankarjeva, Stanetova und Lilekova ulica einnimmt. Das war das erste viergeschossige Gebäude in Celje nach dem Brand.

Das Gebäudeäußere ist ziemlich einheitlich, außer an der Ecke mit dem Vorsprung. Für das Bauwerk ist die ausgeprägte horizontale Gliederung noch immer typisch, im Schmuck mischen sich Elemente der Sezession, des Barock und des Biedermeier. Die Tafeln unterhalb der Fenster und die Stirnwände sind noch immer da. Die einzige reine Sezessionsform ist das Portal mit einer Frauenmaske in dem Pflanzenschmuck über dem Eingang. Das Ganze macht einen ruhigen und soliden Eindruck. Das Haus wurde 1909 nach Plänen von Ferdinand Gologranz aus Celje erbaut.

Ein Extrem in Pruckners Werk stellt die Fassade von Tomšičev trg 2 dar. Das Gebäude wurde 1907 errichtet. Die Fassade wirkt sehr üppig wegen der aufgeblähten Plastizität des angeklebten Schmuckes, und obwohl der Schmuck aus organischen Formen abgeleitet ist, wirkt er viel eher wie irgendeine Grazer Fassade mit Barockstick als Sezession mit Ursprung in Wien.

Der Bau der ehemaligen Jungenschule führt in Celje eine neue Bauweise ein — die Eisenbetonkonstruktion. Richard Kloss aus Graz errichtete ein funktionales Gebäude, das 1912 fertig wurde.

Der Architekt wurde bei der Gestaltung dieses Bauwerks wahrscheinlich durch die Wiener Hellmer-Fellner-Richtung inspiriert. Das 1914 beendete Konzerthaus fällt noch besonders ins Auge.

Damit ist der Überblick über die Gebäudeentwicklung der Stadt Celje im 19. Jahrhundert beendet. Die Bautätigkeit wurde für mehrere Jahre durch den ersten Weltkrieg unterbrochen. Nach dem Kriege beginnt man mit neuem Geschmack und neuen Ansichten über Gestaltung und Zweck der Architektur.

Ordnet man die Gebäude nach den für Celje typischen Stilepochen, dann erweist es sich als notwendig, die Entwicklung der Wiener Architektur zu betrachten, die sich als entscheidende Anregung in der Architekturentwicklung Celjes gezeigt hat. Wenn auch der Einfluß der Wiener Architektur in der ersten Hälfte des Jahrhunderts geringfügig und recht mittelbar war — er macht sich nur andeutungsweise und in ländlicher Umgestaltung und Aneignung bestimmter Elemente bemerkbar — ändert sich der Zustand in der zweiten Jahrhunderthälfte. Der ausgesprochene Wiener Einfluß, durch Vermittler (Graz) oder sogar direkt umgestaltet, ist viel augenfälliger, klar und entscheidend erst in den letzten zwanzig Jahren und kann bis Ende des ersten Weltkriegs, d. h. jenes Zeitabschnitts, mit dem der Aufsatz sich befaßt, verfolgt werden. Erst hier stellt man Wiener Baueinflüsse oder deren Grazer Umgestaltung fest. In einigen Fällen ist die Wiener Architektur direkt auf den Boden von Celje übertragen worden.

Die Architektur wird in zwei größere Epochen eingeteilt: die erste Jahrhunderthälfte, für die vor allem der Klassizismus typisch ist; die zweite wird in drei Gruppen eingeteilt und zeichnet sich durch verschiedene Historismen aus.

1. Die erste Epoche umfaßt die Zeit vom Brand bis zur Jahrhundertmitte (1850). In diesem Zeitraum erneuerte die Stadt sich vornehmlich. Bedeutendere Denkmäler gibt es kaum, einzig erwähnenswert ist die klassizistische Fassade des neuen Magistrats. Die Wiener Architektur übt keinen größeren Einfluß auf die Celjes aus.

2. A Der erste Teil behandelt die Zeit von 1850 bis zu Anfang der achtziger Jahre. Für diese Zeit ist es charakteristisch, daß Richtungen aufzutauchen beginnen, die neue historische Stilarten ankündigen. Vorläufig ist das noch eine undefinierte Mischung von Elementen des Klassizismus, des Biedermeier und der frühen Neurenaissance. Celje erfährt zu der Zeit auch ein Beispiel der Romanisierung der Marienkirche (Architekt Bücher) und der Gotisierung der Abteikirche. Der Gebäudeschmuck ist noch flach und unausgeprägt. Neben den Stadtmeistern österreichischer Nationalität gastiert auch der Mariborer Baumeister Černiček.

B Der zweite Teil handelt vom Bau größerer Wohnhäuser und öffentlicher monumentaler Gebäude, auf die Jahrhundertwende zu wird auch noch der Bau von Villen betrachtenswert. Neuhistorische Stille herrschen vor. Das ist meist die Neurenaissance, obwohl Elemente des Klassizismus wie auch des Neubarock, in den letzten Jahren des Jahrhunderts auch bereits des späten Neubarock lebendig sind. Der Einfluß der Wiener Architektur ist charakteristisch. Ein Beispiel für strengen Historismus ist die Stadtparkasse in strenger Renaissance, zwei ausgeprägte Repräsentanten des späten Historismus sind das in blühender Renaissance gebaute Volkshaus und die Post. Die meisten Gebäude dieser Zeit wurden von dem naturalisierten Grazer Vladimir Walter projektiert, der auf Wunsch in verschiedenen Stilarten baute. Klassizismus, Neurenaissance und auch schon das Neubarock überwiegen. Neben den Grazer Architekten Johann de Colle, Edward Ertl bauen noch Hans Frauneder aus Bruck und der tschechische Gast Vladimir Hrasaky. Der Schmuck an den Gebäuden vertieft sich, wird plastischer und drängt in den Raum.

C Im Zeitabschnitt von der Jahrhundertwende bis zum Ende des ersten Weltkriegs behandelt der letzte Teil des Aufsatzes das schwache und ungeformte Echo des Wiener Späthistorismus. An Gebäuden überwiegen Mischungen von Schmuckelementen aller Art. Es kommt sogar vor, daß Sezession und Neubarock nebeneinander zu finden sind. Der Schmuck verselbständigt sich, indem er sich von der Hülle trennt und ihr ein malerisches, nahezu unabhängiges Aussehen verleiht. Reine Sezession gibt es kaum. Auch der Einbruch der deutschen Neugotik muß erwähnt werden. Charakteristisches Beispiel für diese Richtung ist das Dom OF (Deutsches Haus) und für die Barocksezession Rakuschs Eisenhof.

In Celje arbeiten zu jener Zeit meist Hans Pruckner, Josef Michl und Richard Klos aus Graz, Peter Pavel Brang, Dittrich Dickstein und Karl Steinhofner aus Wien und als einziger Slowene Ferdinand Gologranc.

Aufgrund der beschriebenen Beispiele können wir bemerken, daß der Geschmack des Bürgers in Celje sich überhaupt nicht von dem eines Provinziellen oder Bürgerlichen in den benachbarten österreichischen Landschaften unterschied. Das Bauwesen bürgerlicher Ambitionen beschränkte sich im großen und ganzen auf die Historisierung, das Assoziative überwog. Architektur höherer Qualität wurde zum Teil durch den nationalistischen Wettbewerb zwischen Slowenen und Deutschen angeregt, so daß der jeweilige Stil gegen Ende des Jahrhunderts bereits die nationale Zugehörigkeit symbolisierte. Für die Deutschen war das die Neugotik und der Heimatstil, für die Slowenen mehr Spätrenaissance bzw. Barock, was bereits typisiert aus Böhmen kam.

Die Architektur kommt zwar mit etwas Verspätung hinter der von Wien her an, gegen Ende des Jahrhunderts aber ist der Rückstand auf ein Minimum gebracht.

Einige Gebäude gehören in die engere slowenische Auswahl, andere sind schon wegen ihres dokumentarischen Wertes erwähnenswert und wegen des Einblicks, den sie in die Architektur gewähren, die diese Epoche bezeichnet.

Übersetzung von D. und N. Grah

ŠTIRJE TOMINČEVI PORTRETI

KSENIJA ROZMAN, LJUBLJANA

V osmi številki Zbornika za umetnostno zgodovino sem načela vprašanje, ali je slikar Jožef Tominc res živel in ustvarjal tudi v Ljubljani.¹ Po arhivskih dokumentih, časopisnih sporočilih in treh slikarskih delih sem na to vprašanje lahko odgovorila pritrdilno.

Med takratnim razpravljanjem ni bil jasno opredeljen portret *Primoža Martinčiča*, ker je po ikonografskih in stilnih lastnostih visel med domnevnim Tominčevim portretom *Leopolda Liechtenberga* in Strojevim portretom *Jožefa* (ne Janeza!) *Martinčiča*. Ko so bila leta 1971 za Strojovo retrospektivno razstavo zbrana številna dela, je bilo portret *Primoža Martinčiča* dosti lažje primerjati z drugimi Strojevimi portreti, tako da je bila ta slika brez pomislekov pripisana Strojevemu opusu.²

O Strojovem portretu *Jožefa Martinčiča* in portretu njegove žene *Gertrude Martinčič*³ je bilo nekoč zapisano,⁴ da naj bi bila nastala na Hrvaškem. Ko Martinčičevo ime Janez spreminjamo v Jožef, dodajamo tudi podatke o obeh portretirancih; ti zavračajo pisanje priimka v obliki Martinčić.⁵ Življenjski podatki zakoncev Martinčić pomagajo pojasniti, kako sta sliki prišli v last hrvaške družine Pongratz in hkrati podpirajo misel, da sta sliki nastali pred Strojevim prihodom v Zagreb. Še naprej ostaja v veljavi primerjava Strojevih portretov *Jožefa* in *Primoža Martinčiča* s Tominčevim portretom barona *Leopolda Liechtenberga Janežiča*.

¹ ZUZ n. v. VIII, 1970, pp. 223—242.

² Ksenija Rozman: *Mihael Stroj*, Ljubljana 1971, pp. 18, 47. (razst. kat.)

³ Gertrudin portret je signiran in datiran z letnico 1830.

⁴ Anka Bulat Simić: *Mihael Stroj*. Zagreb 1967, p. 16.

⁵ Jožef Martinčić (1787—1842) je bil lastnik fužin v Železnikih. Iz stečajne mase Andreja Smoleta je kupil Smoletovo hišo v Ljubljani na nekdanji Dunajski cesti št. 3—4. 18. dec. 1828 je zaprosil za sprejem med ljubljanske meščane in za dovoljenje za žitno trgovino na drobno in debelo. Prošnji je magistrat leta 1829 ustregel. Leta 1833 je smel odpreti gostilno s prenočišči, imenovala se je *Zur Stadt Triest*. — Poročen je bil z Gertrudo (Jero), roj. 1806. Imel je vsaj pet hčera in enega sina. Hčerka Marija je bila rojena leta 1829 v Ljubljani. Hčerka Antonija Alojzija, roj. 1838, se je 25. jan. 1854 poročila z bankirjem Valentinom Pleiweissom (1814—1881) in je bila v svaštvo z velepodjetnikom Gvidonom Pongratzem iz Zagreba ter s Ferdinandom Dominkušem iz Maribora. Jožef Martinčić je umrl 10. sept. 1842 v Ljubljani. — Prim.: SBL II, p. 376. — V MALj Reg. I, fasc. 287, fol. 887—889; Reg. I, fasc. 288, fol. 1148—1150 *Conscriptions-Aufnahms-Bogen v. J. 1830*; Ljudsko štetje 31. okt. 1857; Cod XX/2, register obrti; Vladimir Fabijančič: *Knjiga hiš*, V. del, Kapu-

Ostaja tudi misel, da medsebojne ikonografske sorodnosti niso naključne. Tominčev portret *Ferdinanda Schmidta* (sl. 1) pa bo bržkone v oporo atribuciji Liechtenbergovega portreta, ki sem ga pred časom skušala uvrstiti v Tominčevo delo.

Podobo Ferdinanda Schmidta smo doslej poznali le z raznih reprodukcij po vedno isti predlogi.⁶ Tokrat izdana portreta sta oljni sliki tridesetletnega naravoslovca in njegove žene Frančiške, roj. Urbas, s sinom Ferdinandom.⁷ Sliki sta bili leta 1954 restavrirani⁸ in tedaj sta se pod novim nalepljenim platnom skrila Tominčeva signatura in datum na hrbtni strani Schmidtovega portreta. Ta se glasi: 1821 gemahlen / Monat May von Tominz. — Sliki sta pravokotnega formata 60 × 45 cm, poslikani figuralni del pa je ovalen. Ozadje portretov je sivo-rjavkasto z lahnimi meglicami, ki jih splošno poznamo na portretnih slikah tega časa. Schmidt je upodobljen v tričetrtinskem profilu. Glavo mu poudarjajo razmršeni kodrasti svetlorjavni lasje. Nosi zalisce in zlat uhan. Oblečen je v moder suknjič in belo empirsko modno srajco z visokim ovratnikom in s pentljo. Obraz je plastično modeliran z mehкими rožnatimi prehodi na licih, brez sivkastih senc. Oči so bleščeče, pogled odločen. — Portret *Frančiške Schmidta s sinom Ferdinandom* (sl. 2) ima prav tako sivkasto megličasto ozadje. Ženin obraz karakterizirajo temne oči in kostanjevi lasje, ki so gladko počesani in razdeljeni s prečo sredi glave. Kiti sta zvitni na temenu, navpično padajoči, svedrasto zaviti lasje pa segajo čez tilnik. Schmidtova je oblečena v visoko prepasano obleko s čipkastim ovratnikom. V naročju drži belo oblečenega plavolasega dečka z jabolkom v rokah in z verižico okoli vratu. Otrok se zvedavo obrača v levo. — Tudi ti dve figuri sta slikani plastično in barvitost njunih obrazov je svetla in rožnata. Oba portreta zakoncev Schmidt obdaja zelenkast okvir z ovalnim izrezom in z zlatim ornamentom.

S tema slikama se je Tominčevo delo številčno pomnožilo, hkrati pa dopolnjujeta slikarjev zgodnejši opus, ki zajema tudi t. im. Tominčev »ljubljski čas«. S prvim portretom nam stopa pred oči mladostna podoba znanega naravoslovca, gornika in jamarja, poznavalca Krasa, vrtnarja in sadjereja, pobudnika in organizatorja prosvetnih in dobrodelnih za-

cinsko predmestje, fol. 394. — Za pomoč pri iskanju podatkov v Mestnem arhivu v Lj. se lepo zahvaljujem dr. Valenčiču. — V arhivu ž. c. Marijinega oznanjenja v Ljubljani: Krstna knjiga za l. 1826—31, 31. 1. 1829 in 7. 5. 1833; Smrtna knjiga, 10. 9. 1842.

⁶ Josef Julius Binder: *Geschichte der k. k. Staats-Oberrealschule in Laibach. Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes*. Laibach 1902, p. 70. — Anton Slodnjak: *Frana Erjavca zbrano delo*. I. Ljubljana 1934, za str. 96. — France Kidrič: *Prešernov album*. Ljubljana 1950, p. 162. — Zmago Bufon, Ferdinand Schmidt in slovanski biologi. *Kronika XI*, 1963, p. 61.

⁷ Portreta sta last Schmidtove potomke dr. Helge Gallent, roj. Kočevar, živeče na Dunaju. Nanju je opomnil Čoro Škodlar v Clanku *Podoba genija, Delo XII*, št. 36. 7. 2. 1970. Pisec omenja, da sta sliki šteti kot Tominčevi deli, vendar meni, da sta bržkone Langusovi.

⁸ Restavriral ju je restavrator Ludwig Peyscha na Dunaju; pred rentoiliranjem je signaturo fotografiral. Fotografijo tega dokumentarnega posnetka in fotografijo stanja slik pred restavriranjem mi je ljubeznivo izročila dr. H. Gallent in je hkrati tudi dovolila objavo umetnin. Za dovoljenje in fotografije se ji najlepše zahvaljujem. — Restavrator Peyscha je ugotovil, da se pod sedanjo Schmidtovo modro obleko skrivajo obrisi neke uniforme.

vodov ter Prešernovega znanca, ki ga je pesnik vpletel med svoje epigrame. Schmidtovi življenjski podatki⁹ nam povedo, da si je kot trgovec v dneh ljubljanskega kongresa leta 1821 denarno zelo opomogel. V tem letu je tudi naročil portreta pri slikarju Tomincu, ta pa je signiral in datiral le prvega. Besedilo je napisano v gotici, priimek pa v latinici. Ob letnici 1821 je zapisan mesec nastanka portreta — maj 1821. Pri tem se spomnimo Kociančičevega in Kukuljevičevega zapisa, ki trdita, da je Tominc ob času ljubljanskega kongresa prišel v Ljubljano portretirat razne imenitne osebnosti.¹⁰ To poročilo smo svoj čas sprejemali s pomisleki,¹¹ pred dvema letoma pa smo najzgodnejše Tominčevo bivanje v Ljubljani za trdno lahko postavili v čas okoli 24. avgusta 1821, ko je o Tominčevi sliki poročal *Illyrisches Blatt*.¹² Danes s tema dvema portretoma predstavljamo Tominčev ljubljanski čas že v mesec maj 1821. Tega meseca — dne 12. maja 1821 — se je tudi končal štiri mesece trajajoči ljubljanski kongres.

Po Tominčevi in Strojevi retrospektivni razstavi je bilo mogoče jasneje določiti slikarske lastnosti teh mojstrov in ju primerjati še s tretjim slikarjem sodobnikom, z Matevžem Langusom.¹³ Primerjava Tominčevega portreta *Ferdinanda Schmidta* s portretom *Leopolda Liechtenberga* nam navrže še eno spoznanje: portreta zbližujejo svetla barvitost obraza z lahno rožnatimi lici, oblikovanost nosu in ust, bleščeča belina oči ter modna empirska pričeska zrahljanih čopastih las in zaliscev. Ti so npr. pri Strojvih portretih naslikani zlepljeno in negibno, pri Tomincu pa živahno in vihravo. Pri obeh je tipično tudi oblikovanje brez sivkastih ali črnkastih senc, kakršnih se Tominc — bržkone še pod močnim vplivom rimskega šolanja in klasicistične manire — na zgodnejših slikah ni oprijemal, v poznejših delih pa zmerno in z velikim razločkom v primerjavi s t. im. dunajsko šolo prve polovice 19. stoletja. — Portret Schmidtove žene in sina je bolj umirjen. Tudi ta slika je iz istega časa kot Schmidtov portret, o čemer priča kot drugotna opora tudi starost otroka (ta je bil rojen 15. avgusta 1820).

Ko nekoč neverjetne trditve starih avtorjev spreminjamo v verjetne, ko skušamo zapolnjevati vrzeli našega znanja o Tominčevem življenju in delu, prihajajo na dan še druga doslej neznan slika del. Ali pa so resnično neznan? Ko je Remigio Marini leta 1952 napisal prvo večjo monografijo o slikarju Tomincu, je zajel 79 njegovih slik. Na razstavi v

⁹ Dne 19. okt. 1819 se je 28-leten poročil s 24-letno Frančiško Urbas. Poročna knjiga III, Arhiv župn. c. Marijinega oznanjenja v Ljubljani. — Bfn (Zmagoslav Bufon), Schmidt Ferdinand Jožef. *SBL*, 10. zv., 1967, pp. 225—227. — Dne 15. avg. 1820 se je rodil prvorojeni sin, krščen na ime Ferdinand Anton Johann. Krstna knjiga ž. c. sv. Petra v Ljubljani za l. 1819—1833.

¹⁰ Stepan Kociančič (Štefan Kociančič), Odgovor na vprašanja društva za jugoslavensko povestnico, v: Ivan Kukuljević Sakcinski: Arhiv za povestnico jugoslavensku, III, Zagreb 1854, p. 289; — Ivan Kukuljević Sakcinski, Zapisnik IV, pp. 69—76. Arhiv Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, XV. 23/D. VII, Zagreb.

¹¹ Guglielmo Coronini-Antonio Morassi-France Stelè: *Tominc*. Ljubljana 1967, pp. 12, 14, 30 (razst. kat.).

¹² Ksenija Rozman, Ali je Jožef Tominc slikal v Ljubljani? *ZUZ* n. v. VIII, 1970, pp. 223, 226—227.

¹³ Ksenija Rozman: *Mihael Stroj*. Ljubljana 1971, pp. 33—35 (razst. kat.).

Gorici leta 1966 jih je bilo iz dosti večjega znanega števila zbranih in postavljenih 89 (brez Castrove miniature). V Ljubljani jih je bilo leto dni pozneje posojenih in prenesenih 60, iz Italije in Jugoslavije pa jih je bilo dodanih še 28 (med temi portret Gasperinijeve iz zbirke Narodne galerije in Portret mladeniča iz Narodnega muzeja v Beogradu nista Tominčevī deli!). Kakšno je danes skupno število Tominčevih del, menda ni znano. Skoraj vsako leto pa prinaša ali pri italijanskih raziskovalcih ali pri nas še kakšno novo odkritje.

Pričujoča portreta *Justa Ramanna* (sl. 4) in *Dorotheje Ramann* (sl. 3) priobčujemo zato, ker spadata med karakteristična in omembe vredna dela iz časa, ko je slikar bival v Trstu.¹⁴ Justus Ramann je umrl v Trstu za kolero leta 1848. V Trst je pripotoval iz Erfurta. Njegova žena Marija Dorotheja, roj. Schol, je bila prav tako doma iz Erfurta. Leta 1854 je štiriinpetdesetletna tudi ona umrla v Trstu. — Pri ženskem frontalnem portretu sta s spretnostjo naslikana slikovita čipkasta ruta in ovratnik. Sivolasa starejša žena ima dobroten pogled, a vendar jo karakterizirajo odločne črte okoli povešenih lic in stisnjenih ust. Ramannov portret je zajet v profilu. K tej drži je bržkone slikarja naravnost vabil portretirančev dolgi, koničasti in nepravilni nos v podolgovatem, koščenem obrazu. Portretiranec je oblečen v suknjič s krznenim ovratnikom. Dolgi, vrh glave močno razredčeni lasje mu segajo do ramen. Spričo Tominčevih številnih poudarjeno reprezentativnih in dostikrat idealiziranih portretov je ta upodobitev vabljava, ker se uvršča med spontane karakterizacije obraznih tipov tedanjih tržaških in goriških prebivalcev, ki jih v sorodnem, kar realističnem žanru predstavljajo Il Nano Ostricarico (Pritlikavi ostrigar), Zuan Parussola in ne nazadnje tudi slikarjev Avtoportret v muzeju Revoltella v Trstu.

QUATRE PORTRAITS DE TOMINC

Dans le huitième numéro des Archives d'Histoire de l'Art, sur la base des documents originaux et semblable, il a été démontré que le peintre Jožef Tominc (1790—1866) a vécu et peint aussi à Ljubljana. Dans un précédent article était ouverte la question de savoir si le portrait de *Primož Martinčič* est l'oeuvre de Stroj ou de Tominc et si l'oeuvre de Tominc a influé aussi sur celle des peintres Mihael Stroj et Matevž Langus. Et il était laissé à la réflexion d'établir si le portrait du baron *Leopold Liechtenberg* n'est peut-être pas également l'oeuvre de Tominc.

Cette fois, on a établi que le portrait de *Primož Martinčič* se range parmi les oeuvres de Stroj, ce qui a été corroboré par les comparaisons faites avec de nombreux portraits de Stroj, rassemblés lors de l'exposition rétrospective de 1971 à Ljubljana.

On a publié deux portraits de Tominc, inconnus jusqu'ici: celui du commerçant et naturaliste de Ljubljana, *Ferdinand Schmidt*, et celui de sa femme *Francisca Schmidt avec son fils Ferdinand*. Les deux portraits sont la propriété des descendants de Schmidt, vivant à Vienne. Le portrait de Schmidt est signé et daté au dos de la toile: *1821 gemahlen Monat May von Tominz*. Par la date de mai 1821 est maintenant attestée aussi la période la plus ancienne du séjour

¹⁴ Lastnika slik, potomca portretirančev, ki mi je ljubeznivo sporočil življenjske podatke obeh Ramannov, ne omenjam z imenom, ker je tako želel. Obe oljni sliki sta v Københavnu in sta enakih mer: 80 × 67,5 cm, brez sign.

de Tominc à Ljubljana et par cette date on se rapproche aussi de l'assertion du philologue et historien slovène, le Goricien Štefan Kociančič (1818—1883) et de l'historien croate Ivan Kukuljević Sakcinski (1816—1889), qui ont noté que Tominc est venu à Ljubljana faire les portraits de divers notables au temps du congrès de Ljubljana. La comparaison du portrait de *Ferdinand Schmidt* et du portrait présumé de Tominc de *Leopold Liechtenberg* confirme l'idée première que le portrait de Liechtenberg est vraiment l'oeuvre de Tominc.

Les portraits de *Justus Ramann* et de *Dorothea Ramann*, qui sont la propriété des descendants de Romann à Copenhague, proviennent des années, où le peintre a créé à Trieste. Les deux portraiturés vinrent d'Erfurt à Trieste, où ils sont morts: Justus Ramann en 1848, Dorothea en 1854. Surtout le portrait de Justus Ramann témoigne de l'intérêt et du savoir du peintre à la peinture de portraits même moins représentatifs.

Traduit par Viktor Jesenik

O NEKATERIH ITALIJANSKIH SLIKAH V SLOVENIJI

ALBERTO RIZZI, BENETKE

V letih 1960 in 1964 sta bili v Ljubljani dve razstavi *Starih tujih mojstrov XV.—XIX. st.*; na prvi so bila razstavljeni dela iz Ljubljane, na drugi pa dela iz Slovenske Štajerske in Prekmurja.¹ Na vsaki teh razstav je bilo predstavljenih po 125 slik, veliko italijanskih, zlasti beneškega izvira; dosti izmed njih jih je bilo dotlej še neobjavljenih ali pa je bilo njihovo vrednotenje omejeno na ozko krajevno literaturo.

V zvezi z razstavljenimi slikami sta bila izdana dva rokopisa, v *Arte Veneta* in v *Napoli Nobilissima*; kot izvleček, delno pa kot *errata corrigée*² ju zdaj dopolnjujemo s širšim poročilom. Med preverjanjem splošnih ali samosvojih atribucij so se pokazale nekatere nove atribucijske rešitve, drugačne od tistih, ki imajo dokazovalno vrednost. Menimo, da smo s tem delno prispevali k malo znanemu poglavju o italijanskem tako profanem kot cerkvenem slikarstvu v Sloveniji, ki je bilo še posebno razširjeno konca 16. do začetka 18. stoletja, in sicer zaradi dejavnosti *Academie operatorum Labacensium*, ki je bila v umetnosti programsko usmerjena protitalijansko, za kar še danes obstajajo v Ljubljani številna pričevanja; njena dejavnost je dosegla višek med XVII. in XVIII. stoletjem.³

Petinštirideset del, ki jih tu obravnavamo, je približno tri četrtine italijanske »reprezentance« na obeh ljubljanskih razstavah. Poleg številnih italijanskih so bila predstavljena še nemško-avstrijska, v manjšem številu pa flamsko-holandska dela. Med italijanskimi šolami je najboljše dokumentirana beneška, čeprav ne manjkajo tudi številni primeri bolonjskega in neapeljskega izvira.

Slike si sledijo po številčnem redu iz obeh katalogov, v oklepaju so atribucije iz katalogov, sledijo pa piščevi popravki.⁴

¹ *Stari tuji slikarji XV.—XIX. stoletja, I, Ljubljana*, Ljubljana 1960 (uvod A. Cevc, katalog K. Dobida);

Stari tuji slikarji XV.—XIX. stoletja, II. Slovenska Štajerska in Prekmurje, Ljubljana 1964 (uvod in katalog A. Cevc).

² A. Rizzi: *Neobjavljeno delo Mattie Pretija v Sloveniji*, v *Napoli Nobilissima* IX, 1970, pp. 22—23, n. 15;

idem, *Slike Andrea Celestia in Pietra Ricchia v Ljubljani*, v *Arte Veneta*, XXIV, 1970, p. 234, n. 3.

³ Primerjaj F. Stelè: *Monumenta artis slovenicae, II, Slikarstvo baroka in romantike*, Ljubljana 1938;

A. Cevc: *Stari tuji slikarji... cit.*, pp. 3—15 (franc. prevod pp. 47—56). O *Slovenski umetnosti 17. stoletja*: AA. VV. *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem, I*, Ljubljana 1968.

Razstava 1960 (slike, ki se nahajajo v Ljubljani):

8. *David* (beneški slikar 16. stoletja): Francesco Costanzo Catanio? Ljubljana, v upravi Izvršnega sveta ljudske skupščine SRS. Platno, kupljeno v tujini, je bilo na razstavi pripisano beneškemu mojstru 16. stoletja »po stilu Giulia Romana«. V tej sliki je jasna sestavina reformiranega benečanskega sloga alla Carracci in sestavina nekega drugega daljnega sorodstva z Dossijem; zato moramo avtorja iskati v Ferrari, v prvi polovici 17. stoletja. Ni neprimerno, če predlagamo ime čudaškega Costanza Catanie; matrica njegove umetnosti je v delu Carla Bondoneja. Povedna je primerjava ljubljanskega *David*a s *Sv. Gregorjem Čudodelnikom* iz cerkve S. Maria dei Teatini v Ferrari (obravnavajo jo Riccòmini).⁵

10. *Portret redovnice* (način Sofonisbe Anguisciole): neznan italijanski avtor XVII. stoletja. Ljubljana, Narodna galerija.

Pri tem lepem, a hkrati problematičnem portretu je namigovanje na Sofonisbo neutemeljeno, saj je celo območje nastanka težko ugotovljivo, čeprav se zdi, da je to Italija. Datiramo jo v sedmo ali osmo desetletje XVII. stoletja.

11. *Ecce homo* (Palma il Giovane): neznan beneški manierist. Ljubljana, Narodna galerija.

Z nesporazumom — zaradi nekakšnega »panpalmisma« — lahko pojasnimo dejstvo, da je ta skromni izdelek poznomanirističnega beneškega slikarstva pripisan Negrettiju.

12. *Snemanje s križa* (Palma il Giovane): neznan beneški manierist. Ljubljana, last škofijskega ordinariata.

Snemanje je zaradi kompozicijskih detajlov, zelo značilnih za Reggio, v katalogu pripisano Palmi, — se pravi, da sodi v neposredni ali posredni okvir tega plodnega mojstra. Zaradi izjemne skromnosti slikarskega duk-tusa pa mu tega dela ne moremo pripisati.

14.—15. *Sv. Bonaventura, Sv. Ludvik Toulouški* (Palma il Giovane): Matteo Ponzone? Ljubljana, Uršulinski samostan.

Ta dva »svetnika« sta bila stranski tabli glavnega oltarja v kapucinski cerkvi v Ljubljani. Vedno je prevladovalo mnenje, da sta stranski tabli delo istega avtorja kot srednja; njen izrazito »palmovski« značaj prepričljivo kaže atribucija Negrettiju, ki sta ju tudi Donzelli-Pilo zajela v svoj nedavni »indeks«.⁶ Slogovna razčlenitev vseh treh platen pa nas pripelje do spoznanja, da niso delo istega avtorja. Na stranskih tablah je poteza čopiča mehkejša, kar kaže na to, da sta nastali nekje okrog srede 17. stoletja, nekatere nadrobnosti, npr. oblika bleščeče aureole sv. Bonaventure in sv. Ludvika, pa nikakor niso posebne za Palmo. Očitna patetika in iskane dramatičnih učinkov s pomočjo *chiaroscuro* in kompozicijske gradnje bolj zbuja misel, da je njun avtor Ponzone. To potrjuje še primerjava s tremi tablam, ki jih je naslikal Dalmatinec za šibeniško katedralo, in osem svetniških podob za cerkev Sv. Frančiška v Splitu — te po Prijatelju datirajo v peto desetletje.⁷

⁴ Za bibliografijo posameznih del glej besedila, katerih opomba je št. 1.

⁵ E. Riccòmini: *Il Seicento ferrarese*, Milano 1969, pp. 48—49, fig. 46.

⁶ C. Donzelli-G. M. Pilo: *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967, p. 317.

⁷ K. Prijatelj: *Le opere di Matteo Ponzone in Dalmazia, v Arte Veneta*, XX, 1966, pp. 147—156.

16. *Pustite male k meni* (bolonjski manierist okoli leta 1600): Orazio Sammachini. Ljubljana, Narodni muzej.

V tem na moč čistiljivem »destilatu« bolonjskega manierizma, je očitna Sammachinijeva roka. Za vsečnega bolonjskega mojstra pa so dejansko značilne oblike ženskih obrazov ter živahna barvna ubranost. Slika se približuje nekaterim delom v Bologni, npr. *Obrezovanju* v Museo Davia-Bargellini ali *Madoni z otrokom na prestolu med sv. Jakobom in sv. Antonom (Opatom)* v S. Maria Maggiore.

17.—18. *Portreta vojaških poveljnikov* (Sante Peranda?): Andrea Celesti. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti.

Portreta — Gamulin ju — očitno ga je zapeljala trepetajoča barvitost — negotovo pripisuje Perandiju, sta gotovo med najzanimivejšimi deli Celestija in sta, kakor je dognano, edina portreta v njegovem opusu. Avtorstvo Celestija je nedvomno že zaradi tipologije obrazov; ne da se je zamenjati zaradi prav posebnega oblikovanja nosu, tekoče poteze čopiča in vlažne svetlobe, ki trepeti na oklepah upodobljenih vojaških poveljnikov. Datacija se ujema z dolgim obdobjem Benečanovega delovanja v Bresciji, vsekakor pa je pred *Krstom* iz Desenzana (1695), ker ti dve kompoziciji še nista naslikani v tistem rokokojskem duhu, ki nas preseneti v njegovih zadnjih delih.

19. *Narcis* (bolonjski slikar 17. stoletja): neznani bolonjski slikar XVII.—XVIII. stoletja. Ljubljana, Šola za umetno obrt.

Čeprav se zdi, da je pripisovanje tega rafiniranega, a problematičnega dela bolonjskemu izviru primerno, pa bi bila verjetno spremenljivejša datacija ob koncu XVII. ali v začetku XVIII. stoletja, predvsem zaradi podobnosti, ki se kažejo v primerjavi z drugimi, sočasnimi slikarji, posebno s Cignianijem.

22. *Flora in Zefir* (beneški slikar 17. stoletja): neznani genovski slikar? XVII. stoletja. Ljubljana, Narodna galerija.

Izpeljava te všečne, čeprav konvencionalne alegorične figure spominja na genovski *seicento* prav zaradi gladkosti bogate barvne skale in zaradi šopka cvetja. Nikakor pa slika ni beneškega izvira.

24. *Judita* (Mastelletta): neznani toskanski slikar? XVII. stoletja. Ljubljana, Narodna galerija.

Ce urejena draperija Juditinih oblačil spominja na Donduccija, pa se zdi malo prepričljiva preuranjena Gamulinova atribucija tega ovala bolonjskemu mojstru, saj dosti bolj spominja na dela toskanskega *seicenta*.

25. *Snemanje Kristusa* (Lorenzo Garbieri): neznani bolonjski slikar XVII. stoletja. Ljubljana, Narodna galerija.

To lepo sliko je Gamulin pripisal Garbieriju na podlagi primerjave z osmerokotniki v S. Antonio Abate v Milanu. Če že ima ljubljansko platno z njimi tipološke sorodnosti (primerjaj sklonjen Madonin profil), pa je poteza čopiča mehkejša kot pri Garbieriju, čigar figure so oblikovane trdno in odločno.

28. *Mučeništvo sv. Jerneja* (beneški slikar 17. stoletja): stara kopija Carla Lotha. Ljubljana, Narodni muzej.

Carlo Loth se omenja med umetniki, katerih slike so bile v starih ljubljanskih bogataških zbirkah. Prav zato se zdi čudno, da pričujoče delo ni bilo pripisano Lothu, saj že na prvi pogled kaže tipično otožni *chiaro-*

scuro tega bavarskega mojstra. Johann Carl Loth je naslikal tri *Mučeništva sv. Jerneja*, ki so popolnoma enaka tej sliki; objavil jih je Ewald⁸; eno je v zasebni zbirki v Hamburgu, drugi dve pa v župnišču S. Felice del Benaco (Brescia) in v Borgo Valsugana (Trento). Pričujoča dela zaradi trdote v izpeljavi ne moremo pripisati mojstru beneško-nemškega izvira; barvna lestvica pa nam zbuja misel, da je ta slika bolj replika delavnice kot pa kopija iz tistega časa.

29. *Sv. Hieronim* (beneški slikar 17. stoletja): Giuseppe Petrini. Ljubljana, zasebna last.

V tej lepi sliki, po krivici datirani v 17. stoletje, lahko prepoznamo svojevrstnost luganskega mojstra, čigar posebnost so bile polovične figure »svetnikov« in »apostolov«.

34. *Mojzesova zgodba* (Andrea Celesti): delavnica Andrea Celestija. Ljubljana, Narodna galerija.

Zaradi povprečnosti bi bilo to sliko pravilneje pripisati Celestijevi delavnici.

35. *Parisoval sodba* (Giovan Gioseffo Del Sole): neznani flamski slikar 17. stoletja. Ljubljana, Izvršni svet Ljudske skupščine SRS.

Vsekakor zavračamo dvomljivo Gamulinovo atribucijo Del Solu, pa tudi njeno postavitev v emilijansko okolje. Delo je po kakovosti v resnici skromno, kaže pa bolj na flamski krog, posebno po načinu slikanja živali v ospredju.

36. *Sv. Ignacij Lojolski* (Nicolò Bambini): neznani avstrijski slikar? 18. stoletja. Ljubljana, cerkev sv. Jakoba.

Delo ni beneškega izvira, morda je domače ali pa avstrijsko. Po našem mnenju je neutemeljeno tradicionalno prisojanje Bambiniju, ki je izmed vseh beneških slikarjev najbolje dokumentiran v cerkvah in starih zbirkah Kranjske. Mogoče je bila pričujoča slika postavljena na mesto prave Bambinijeve slike, ki jo je dokumentiral Dolničar.

37. *Sv. Ana z Marijo in sv. Joahimom* (Bartolomeo Liberi): Bartolomeo Letterini. Ljubljana, cerkev sv. Jakoba.

Ta oltarna podoba, ki je podpisana in datirana (B. L. O. MDCCXXIV), je trenutno v jezuitski cerkvi v Ljubljani, in je nedvomno delo Bartolomea Letterinija; najsorodnejša je tablami v S. Canzianu v Benetkah. Povsem nerazumljivo je, da jo katalog pripisuje nekemu dozdevnemu Bartolomeu (sic) Liberiiju, čigar podpis je napačno primerjan »s polnim imenom« in kot tak natisnjen.

39. *Dva motiva iz Benetk* (Luca Carlevaris): neznani beneški vedutist 18. stoletja. Ljubljana, Narodna galerija.

Sliki, pripisani Carlevarisu, sta delo enega njegovih skromnejših učencev ali posnemovalcev.

40. *Umivanje nog* (Agostino Letterini): neznani lombardski mojster 17. stoletja. Ljubljana, Zavod za spomeniško varstvo SRS.

Katalog jo pripisuje Agostinu Letteriniju, mi pa smo jo najprej zmotno pripisali Giovanu Battisti Bissoniju. Vendar pa je avtor te lepe slike gotovo iz Lombardije, blizu Ceranu, in morda bi se ga lahko identificiralo

⁸ G. Ewald: *Johann Carl Loth, 1632—1698*, Amsterdam 1965, p. 84, tav. 59, fig. 238.

z nepoznanim Giacomom Chignolijem, ki mu Arslan neutemeljeno pripisuje skupino slik iz milanske katedrale.⁹

41. *Pastir s piščalko* (Antonio Cifrondi): Giacomo Francesco Cipper imenovan Todeschini. Ljubljana, Narodna galerija.

Očitno delo italijansko-tirolskega mojstra.

43. *Antioh in Stratonika* (beneški slikar začetka 18. stoletja): neznani flamski slikar? XVII. stoletja. Ljubljana, Narodna galerija.

Verjetno delo slikarja s severa, pod vplivom beneške umetnosti.

44. *Krajina s slapom, pastirjem in pastirico* (Alessandro Magnasco?): Antonio Marini? Ljubljana, Narodna galerija.

Pripisovanje Magnascu odločno odklanjamo, mogoča pa je atribucija Antoniu Mariniju, avtorju večih krajin, s katerimi so na trgu prekupčevali pod imenom Marca Riccija.

104. *Roparski napad* (holandski slikar XVII. stoletja): neznani italijanski slikar? XVIII. stoletja. Ljubljana, Narodna galerija.

Mogoče je, da je to delo italijanskega izvira. Nedvomno pa je mehka poteza čopiča posebnost XVIII. stoletja.

121. *Slika apostola* (Giuseppe Ribera?): Francesco Francazano? Ljubljana, zasebna last.

Posebna, močno poudarjena svetloba na močno ekspresivnem obrazu apostola (enaka v *Kesanju sv. Petra*?) kaže na Francazana.

Razstava iz leta 1964 (slike iz Kranjske, iz slovenske Štajerske in Prekmurja).

5. *Redovnica* (sv. Tereza) poljublja Kristusu rano na prsih (Guercino?): Pietro Ricchi. Zasebna last.

Slika je bila na razstavi po tradiciji XIX. stoletja pripisana Guercinu, je pa nedvomno delo Pietra Ricchija. Zelo redko upodobljena tema, polna zmedene vdanosti, daje Ricchiju čudovito priložnost, da se popolnoma izrazi kot slikar koprneče čutnosti, ki pri verskih upodobitvah rabi napih-njenemu protireformističnemu usmiljenju, tako posebnem za beneški ambient. Iz slike same je razvidna natančna časovna določitev. Slikar — sicer iz Lucche — jo je gotovo naslikal med svojim bivanjem v Vidmu (1670—75, tam je v starosti 69 let tudi umrl). Natančne analogije je opaziti posebno v *Kronanju sv. Magdalene umobolnih* v Vidmu.

7. *Benetke* — pogled s S. Giorgia Maggiore (Bernardo Bellotto): neznani beneški slikar XVIII. stoletja. Murska Sobota, Pomurski muzej.

Pri tej zanimivi sliki *Zaliv sv. Marka* ne gre za nikakršno odkritje, če uporabimo staro prisojo *Canalettu*, ki je napisana na hrbtni strani slike.

23. *Portret ruske carice Katarine Velike* (Giovan Battista Lampi): G. B. Lampi? Maribor, Pokrajinski muzej.

Čeprav ni mogoče zanikati *vezi* z njegovim načinom portretiranja, pa se s pripisovanjem tega portreta mojstru iz Trenta ne moremo povsem strinjati.

29. *Kristus ozdravi hromca* (Alessandro Maganza?): neznani lombardski slikar XVIII. stoletja? Murska Sobota, Pomurski muzej.

⁹ E. Arslan: *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano 1960, p. 30.

Avtorja te slike, neutemeljeno pripisane Alessandru Maganzi, bo treba verjetno poiskati zunaj beneškega območja, morda v Lombardiji.

42. *Marija z Jezusom in sv. Janezom Krstnikom* (šola Andrea del Sarta): Domenico Puligo? Last p. c. Petrovče.

Sprejemljivejša bi bila prisoja Domenicu Puligu.

52. *Madona s sv. Karlom Boromejskim* (šola Paola Veroneseja): Alessandro Varotari, imenovan Padovanino. Maribor, Pokrajinski muzej.

Stereotipno Padovaninovo delo, ki ga lahko z gotovostjo uvrstimo v njegov obsežni opus. Verjetno je bila slika do druge polovice XIX. stoletja v Padovi; to sklepamo po napisu na hrbtni strani, ki zadeva restavracijo iz leta 1882.

53. *Madona s sv. Janezom Krstnikom in sv. Rokom* (Vincentius Argenteus?): Podeželski beneški slikar. Maribor, Pokrajinski muzej.

Ime domnevnega avtorja je nedvomno ime naročnika, datum MDXXXI DIE P. IVNII se pravilno bere... DIE V IVNII (v resnici V — ne P. — kriva je nerodna retuša modelirane črke V).

55.—56. *Sv. Jožef, Sv. Peter* (avstrijski slikar konca 17. stoletja): Benedetto Gennari ml.? Opatijska cerkev, Celje.

Nerazumljivo je, da katalog ti dve sliki pripisuje avstrijskemu mojstru, čeprav je popolnoma jasno, da imata lastnosti poznega Guercina. Avtorja moramo poiskati med najožjimi posnemovalci Barbierija, lahko bi bil Benedetto Gennari ml., čigar način dela je tako podoben učiteljevemu, da so njuna dela večkrat zamenjevali.

72. *Mučeništvo sv. Jerneja* (italijanski slikar XVII. stoletja): Mattia Preti. Ptuj, Mestni muzej.

To *Mučeništvo* šteje med najlepše kompozicije Mattie Pretija; ta je naslikal več variant te teme, dve znani sta ohranjeni v Galleria Nazionale d'Arte Antica v Rimu in v dresdenski Gemäldegalerie. Če rimska verzija pomeni tematsko popreproščanje, ker vsebuje skoraj edinole figuro svetnika, je ona iz Dresdna skoraj enaka ptujski in se od nje bistveno loči le po tem, da nima stranske človeške figure, čeprav je razlika med slikama (obe nedvomno lastnoročni) morala najprej biti večja, kot je trenutno videti. Zaradi trdnega značaja večine Pretijevih del je težko ugotoviti čas nastanka te mojstrovine, še posebej zato, ker se je Kalabrežan po napadu na Malto (1661) zaprl v popolno osamljenost in tako v nasprotju z neapeljsko »nouvelle vogue«, ki je imela svojega predstavnika v Luci Giordanu, ostal nekako ob robu. Sicer pa morda ne bi bila preveč drzna domneva, da je Preti začel to sliko delati med skoraj tridesetletnim bivanjem na Malti, čeprav to ne pomeni, da je delo pripisati temu obdobju.

76. *Klečeči frančiškan* (italijanski slikar 17. stoletja): neznani genovski slikar XVII. stoletja? Zasebna last.

Zaradi nekakšnega pastoznega slikanja lahko sklepamo, da je delo verjetno izdelek genovske šole.

77.—78. *Juda in Tamara, Jakob in angel* (italijanski slikar XVII. stoletja): Nicolò Bambini. Murska Sobota, Pomurski muzej.

Nicolò Bambini je eden najbolj dokumentiranih slikarjev na Slovenskem, mogoče zato, ker mu trenutno pripisujejo dela, ki niso njegova. Katalog pa mu ne priznava teh dveh slik s tematiko iz starega testa-

menta, kjer je očiten njegov osladni način, ki je tu pa tam celo odbijajoč. S figurami angela in Tamare primerjajmo velika beneška platna družine Scalzi, tipologijo Jude s S. Romualdom del Correr ali bolje s S. Giuseppejem v *Rojstvu* v S. Zaccarii. Datirani so v začetek 18. stoletja.

93. *Bakhantska skupina* (slikar zač. 17. stoletja): kopija iz 18. stoletja Nicolòja Frangipaneja. Celje, Mestni muzej.

Kompozicija je precej podobna kompoziciji grafike iz 19. stoletja, objavljene v Meijerju;¹⁰ gre za sliko, razstavljeno na londonski razstavi leta 1818. Glede na številne variante se zdi verjetneje, da je pričujoča slika kopija kakega drugega neznanega dela Frangipaneja, čigar zanimanje je prav posebno — to je prikazovanje komičnih in bizarnih del. Pripomniti moramo, da ima z listjem kronana glava na skrajni levi strani platna vse lastnosti avtoportreta.

107. *Povečanje sv. Dominika* (slikar konca 17. stoletja): kopija iz 18. stoletja. Maribor, Pokrajinski muzej.

Kopija slavnega problematičnega »osnutka« v Gallerie dell'Accademia v Benetkah od Giambattista Tiepola do Piazzette (in ne Francesca Solimene, kot zagotavlja katalog).

108./IV—V. *Dionisos in Ariadna, Artemida in Hefajst* (italijanski slikar 17. stoletja): Giacomo Del Po? Ptuj, Mestni muzej.

Dva majhna, živahna mitološka prizora iz 18. stoletja, naslikana na les, sta verjetno neapeljskega izvora, morda deli Giacoma Del Poa.

RIASSUNTO

Nel 1960 e nel 1964 si tenero a Lubiana due mostre di »*Antichi pittori stranieri XV—XIX sec.*«, riguardanti opere ubicate nel primo caso a Lubiana, nel secondo in Carniola, Stiria slovena e Prekmurje. Ogni mostra era composta di 125 dipinti, di cui molti italiani specie veneti, in gran parte inediti o la cui valutazione era confinata nell'orbita di una letteratura strettamente locale.

Rettificando attribuzioni generiche o sfasate ne sono risultate diverse nuove proposte attribuzionistiche, diverse delle quali assumono valore probante. In tal modo si ritiene di aver fornito un qualche contributo al poco noto capitolo di pittura italiana in Slovenia, tanto chiesastica come profana, la cui diffusione fu particolarmente attiva dalla fine del '500 agli inizi del '700 giungendo al massimo a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo; specie per l'attività dell' *Accademia operosorum Labacensium* (1693—1725) che segui in campo artistico un indirizzo programmaticamente filoitaliano le cui testimonianze sono a tuttoggi ben visibili nel volto del capoluogo carniolense.

Le opere qui considerate sono quarantacinque, costituenti tre quarti circa della »rappresentanza« italiana alle mostre lubianesi dove accanto a dipinti italiani numerosi erano quelli tedesco-austriaci e, in misura minore, fiammingo-olandesi. Tra le scuole italiane la più documentata è quella veneta ma non mancano diversi esemplari di provenienza bolognese e partenopea.

Si elencano i dipinti secondo l'ordine numerico assegnato nei due cataloghi, ponendo tra parentesi l'attribuzione con cui furono esposte alle mostre e facendola seguire da quella proposta dallo scrivente.

Najlepše se zahvaljujemo dr. A. Cevc in dr. Kseniji Rozman, da sta olajšali naše raziskave o italijanskem slikarstvu v Sloveniji.

Prevedla T. Wolf

¹⁰ B. W. Meijer: *Niccolò Frangipane a Rimini, v Arte Veneta*, XXIV, 1970, p. 214, fig. 307.

FRAGONARD SUR LES ROUTES DE SLOVENIE

BORIS LOSSKY, PARIS

Voici un document qui relie au pays yougoslave le nom de l'artiste qui se place avec Watteau et Boucher au premier rang des « peintres de l'amour et des grâces » du XVIII^e siècle français. Nous le présentons ici moins comme une contribution directe à l'histoire artistique de la Slovénie que comme une page pittoresque rappelant qu'avant l'introduction des chemins de fer, les voyageurs (et parmi eux de nombreux artistes) qui s'acheminaient de l'Italie sur Vienne et les pays de l'Est ou vice-versa, empruntaient de préférence l'ancienne route romaine qui passait par Gorica, Ljubljana (l'antique Emona) et Maribor.

En 1774, année à laquelle se rapporte notre récit, Honoré Fragonard (1732—1806), qui a dépassé la quarantaine, était au comble de sa renommée.¹ Son tableau du *Grand prêtre Corréus se sacrifiant pour sauver Callirhoé* lui avait valu dès 1765 le titre d'académicien et le logement au Louvre. Ses *Hasards heureux de l'escarpolette* avaient consacré dès 1769 sa réputation de principal maître du genre galant. Il venait d'achever les fameux panneaux de la Frick-Collection de New-York que lui avait commandés Mme du Barry pour son château de Louveciennes élevé par Ledoux, mais les lui laissa pour compte les jugeant sans doute insuffisamment sérieux pour orner la demeure d'une maîtresse royale. Il n'avait pas eu plus de chance avec la décoration de l'hôtel qu'une autre « belle impure », Madeleine Guimard, venait de se faire construire par le même architecte. S'étant voué avec trop de ferveur au culte de la « Nouvelle Terpsichore », il se vit mettre à la porte son temple de la chaussée d'Antin. Et le dépit amoureux de se voir séparé de la soeur des Grâces aurait été, nous assure-t-on, la cause du mariage que Fragonard a conclu en 1769 avec Marie-Anne Gérard, fille d'un distillateur de parfums de sa ville natale de Grasse.

Les rapports de l'artiste avec son compagnon de voyage, qui en a laissé le journal dont nous reproduisons ici les pages relatives à la Slovénie, se sont noués une dizaine d'années auparavant. C'était Pierre-Jacques-Onésyme Bergeret de Grancourt (1715—1785), trésorier général de la généralité de Montauban,² authentique représentant de la noblesse

¹ Ouvrages généraux consultés sur Fragonard: G. Grappe, *La vie de J. H. Fragonard*, Paris 1929; G. Wildenstein, *The paintings of Fragonard*, éd. Phaidon, Londres 1960.

² Tornézy, *Bergeret et Fragonard, Journal inédit d'un voyage en Italie*, Paris 1895, pp. 35, 38, 396 sq.

de robe languedocienne, bien qu'en regardant l'allure pompeuse et lourdaude qu'a voulu lui prêter le peintre Vincent sur son portrait du Musée de Besançon nous fait sourire et penser à M. Jourdain, héros du *Bourgeois gentilhomme* de Molière. Bien que le style littéraire de son journal ne semble refléter en rien, comme on le verra, un esprit élégant et clair, toute la conduite du financier témoignait d'un fort réel engouement pour les beaux-arts, se traduisant aussi bien en ectes de mécénat qu'en pèlerinages aux »lieux saints« des esthètes de l'âge classique. Au Salon de 1765, figurait comme lui appartenant un *Paysage* de Fragonard, qui a également décoré un plafond dans son hôtel de la rue du Temple en y représentant un groupe de petits génies s'ébattant dans le ciel. Et quand Bergeret a conçu le plan de son voyage en Italie, c'est à son aimable peintre qu'il a voulu s'adresser, comptant engager en sa personne à la fois un guide averti, un dessinateur consommé et un expert pertinent pour des acquisitions en fait d'oeuvres d'art.

L'usage de se faire accompagner par des artistes en voyages d'art était bien établi, à l'époque, par des seigneurs et des financiers. C'est ainsi, pour ne citer que des exemples, que Jean-Baptiste Lemoyne accompagna en 1724 son mécène M. Berger, receveur général en Dauphiné, à travers les villes d'Italie, que Cochin et Soufflot chaperonnèrent en 1749 le marquis de Marigny pour préparer le *frérot* de Mme de Pompadour à sa fonction de surintendant du Roi, que François Boucher a consenti, en 1761, de faire le guide de l'amateur Randon de Boisset dans les Pays-Bas.

Le choix de Fragonard par Bergeret tombait on ne peut mieux, car l'ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome avait parcouru dans sa jeunesse les villes d'art italiennes et en avait fixé le souvenir dans des dessins fougueux que la pointe spirituelle de l'abbé de St. Non traduisit et multiplia en eaux-fortes.

Nos voyageurs quittent Paris le 5 octobre 1773 et Bergeret commence son journal de voyage qui, comme il a été dit, ne brille pas par l'élégance du style et la clarté de l'exposé.

»Notre bagage — écrit-il — est composé d'une berline dans laquelle nous sommes: M. et Mme Fragonard, peintre excellent pour son talent qui m'est nécessaire surtout en Italie, mais d'ailleurs très commode pour voyager et toujours égal. Madame se trouve de même et, comme il m'est très utile, j'ai voulu le payer de reconnaissance en lui procurant sa femme qui a du talent et (est) en état de goûter un pareil voyage rare pour une femme. La quatrième personne est une gouvernante à moi, ancienne femme de chambre de Mme Bergeret... elle n'est pas embarrassante en voyage; elle est forte et en état de rendre des services en cas de maladie.«

Ajoutons que la dite femme de chambre était jeune et jolie, et qu'elle deviendra la »seconde Mme Bergeret« en 1777, sitôt que M. le Receveur général sera devenu libre par la mort de sa première femme. Outre le ménage médiocrement uni des Fragonard, le jeune M. Bergeret, en cabriolet avec le cuisinier, accompagne son père dans ce voyage de noces avant la lettre.

On s'embarque à Antibes, pour commencer à St. Rémo le tour de la péninsule latine. Après avoir visité Gênes, Pise Florence, Sienna et Viterbe on se fixe pour six mois à Rome et deux à Naples et rebrousse chemin sur

Bologne, Ferrare, Padoue et Venise. Là Bergeret se met en tête de visiter les galeries de Vienne et de Dresde, à quoi s'ajouteront dans la suite Mannheim et Dusseldorf. La caravane quitte la cité des doges le 31 juillet 1773 pour s'acheminer vers la capitale d'Autriche, en passant sans doute par l'Aquilée et en commençant le parcours du Saint-Empire par le duché de Carniole, qui fait partie de la Slovénie actuelle. La toponymie et la langue des habitants prennent, à partir de Gradiska et Gorica, de plus en plus le caractère slave, mais pour les Occidentaux du XVIII^e siècle, et surtout pour nos voyageurs qui ne savent que baraguer l'italien, tout se confond dans les définitions *Allemagne* et *allemand*.³

On arrive à Ljubljana le 2 août et c'est là que M. Bergeret reprend son journal le lendemain matin, avant de se remettre en route :

«*A Lubiana, mercredi 3 août ou Laubach*. Nous avons eu à 2 postes de Mestre pour commencer notre route une montagne véritable à monter. Ce sont les Alpes. Il ne faut pas moins de quatre heures pour la monter et descendre. On en vient à bout mais du moins on ne démonte point les voitures comme par le mont Cénis et on arrive. D'ailleurs, on ne peut voir de plus beaux chemins et mieux pris dans les montagnes. Le pays est des mieux cultivés et nous sommes dans l'Allemagne. La langue italienne finit insensiblement».

On quitte Ljubljana pour traverser la Save et entrer dans le comté de Celje (ou Cilli), et de ce fait, au duché de Styrie, duquel cette puissante seigneurie relevait alors. Puis, la caravane se met à gravir la montagne de Konjice et, après en avoir franchi le col, le cabriolet qui transporte le fils et le cuisinier de M. Bergeret subit une havarie du fait d'un coup de frein maladroit.⁴

Et c'est ainsi que les voyageurs, au lieu d'atteindre le relais de Maribor, se trouvent en obligation d'échouer à une auberge, d'ailleurs pas inconfortable, de Konjice, pour confier la voiture endommagée aux soins des charrons ou des forgerons de la bourgade, à laquelle la toponymie autri-

³ Il nous tient à cœur de remercier ici Mme Anica Cevc, directeur de la Narodna Galerija, pour quelques précieuses indications d'ordre topographique. De notre part, signalons ici au chercheur slovène d'intéressantes ressources que peut lui offrir, pour l'étude de la topographie historique de son pays, le cabinet des Cartes et Plans de la Bibliothèque Nationale de Paris avec des documents gravés et manuscrits du temps napoléonien, tel *l'Atlas administratif de l'Empire Français*, éd. du Ministère de la Guerre, 1812, ou la *Reconnaissance militaire de la Route qui va de Gorizia à Laibach* (Ge FF 14 179). Pour compléter les souvenirs français qui s'attachent à ces lieux, rappelons que Gorizia (en slovène *Gorica* — petite montagne), aujourd'hui ville d'Italie sur la frontière yougoslave, a été l'ultime étape de l'exil du roi Charles X. C'est là que le dernier souverain de la lignée directe des Bourbons (qui se mariait, étant comte d'Artois, avec Marie-Thérèse de Savoie quand M. Bergeret commençait son voyage d'Italie) arriva, en quittant Prague et passant par Linz et Salzbourg, le 21 octobre 1836 et mourut d'une attaque de choléra au palais Strasoldo le 6 novembre de la même année. Et c'est dans le couvent franciscain de Kostanjevica, situé dans le nouveau faubourg slovène de Nova Gorica qu'il a été enseveli selon son propre vœu, ainsi que le seront par la suite son fils, le duc d'Angoulême (1844) et petit-fils, le comte de Chambord (1883), chef de la lignée légitimiste de la maison de France.

⁴ En parlant de freins et de l'action de freiner, M. Bergeret emploie les termes anciens *enrayure* et *enrayer* que Littré explique dans son *Dictionnaire de la langue française* (Paris, 1873 sq.) p. 1410.

chienne acorde l'appellation tantôt de Ganovitz, tantôt de *Gonobitz*, et que le journal de Bergeret écorche à sa façon :

»A *Gonavoitz*, jeudi 4. Pour le coup, la langue italienne est éteinte et nous n'entendons absolument plus que de l'allemand sans y rien comprendre, mais nous avons recours aux gestes et nous nous tirons d'affaire. On ne sçaurait faire trop d'éloge de la beauté des chemins et des soins qu'il paroît que l'on y prend. Depuis deux jours nous traversons la Carniola; toute la bâtisse est absolument changée; ce sont des constructions en bois, très artistement arrangées. Le paysan paroît avoir beaucoup d'ordre et de propreté. Nous sommes arrivés icy hier au soir à 8 heures. C'est immense, la quantité de très petites montagnes courtes, mais de la plus grande roideur. On ne fait qu'enrayer continuellement pour les descendre, ce qui fatigue extrêmement les voitures et en fait rompre une hier au soir; par bonheur, à la vue d'icy. C'est un de nos cabriolets dont le poids de l'enrayure a fait casser le brancard; nous l'avons conduit jusqu'icy où nous voilà nécessairement arrêtés jusqu'à demain midi. Voilà le chapitre des événements: les montagnes, rivières, longueur de postes de trois heures, les moindres, de là le défaut de calcul qui se fait en partant, soit pour l'arrivée, soit pour la dépense, et barrières continues pour le paiement de l'entretien des chemins. Mais ce retard et événement arrivé par le plus beau tems, une auberge très propre et à propos pour nous reposer entre draps, ne nous étant pas couchés depuis cinq jours.

Du même endroit, vendredi 5 août. Nous voilà bien remis de nos fatigues et une très bonne nuit passée. Il y a cependant aparence (*sic*) que nous ne pouvons repartir d'icy que vers dix heures. Il fait chaud, mais cela n'est pas comparable à celle la chaleur que nous avons avant de passer les Alpes. Il n'était pas possible de continuer notre route le matin à 10 heures jusqu'à 4 heures et, contre tous mes principes, il falloit marcher toute la nuit et nous reposer et dîner depuis 2 heures jusqu'à 4 heures ou 5 heures du soir. Il y a deux jours que nous faisons tout le contraire«.

Après avoir traversé la Drave à Maribor (alors Marburg), nos voyageurs quinttent la Slovénie d'aujourd'hui et brûlent les étapes de la Haute-Styrie et de la Basse-Autriche pour atteindre la capitale du Saint-Empire. Bergeret y reprend la plume pour récapituler dans son journal les impressions de la traversée des pays alpins. Ceci non sans quelques erreurs, car il fait état de la Carinthie, restée manifestement à l'ouest de l'itinéraire parcouru. Nous nous demandons également si le réseau routier du temps justifiait bien l'évaluation de la distance entre Venise et Vienne à un nombre de lieues de France répondant à près de 800 kilomètres, tandis que les indicateurs de nos jours n'en accusent que 610.

»A Vienne, dimanche 7 août. . . On compte près de cent lieues de Venise à Vienne, qui en vaudroient deux cent de France. Il est vrai que rien n'est plus beau ni comparable aux chemins, même les montagnes; tout y est fait avec le plus grand soin, et c'est un jardin d'un pays immense, et chevaux bien montés. On traverse les pays les mieux cultivés: la Carniole, la Carinthie, la Styrie, des pays de plaines immenses, cultivées, et des gorges de montagnes ainsi que les montagnes non arides mais couvertes de bois. Mille petits événements, friponneries aux postes, sont cause

que nous avons été 8 jours en route; nous aurions dû n'en être que six, mais voilà le sort des étrangers».

Après les étapes dans des villes de Bohême⁵ et d'Allemagne la caravane gagne Strasbourg. A mesure que l'on s'approche de Paris l'humeur des voyageurs fatigués tend à s'aigrir. Dès la rentrée une brouille éclate entre le financier et l'artiste au sujet des dessins que celui-ci a faits pendant la dernière année. Non sans intervention du juge, le traitant consent à payer 30 000 livres pour ne pas se déssaisir de ces crayonnages qui étaient pour lui un souvenir vivant et précieux du voyage.

Bien qu'une réconciliation a dû suivre la brouille, puisque Bergeret commanda à Fragonard, après le retour du voyage, le décor de son château de Cassan, le ressentiment du financier à l'égard de l'artiste s'était reflété dans des retouches du passage, plus haut cité, qu'il a consacré au ménage Fragonard en commençant son journal :

«On peut prouver les bornes de son talent dont moi-même je me suis trop enthousiasmé... Ses connoissances, qu'on peut encore borner, sont de peu de ressourcés à un amateur, étant noyées dans beaucoup de fantaisies... Pour Madame il ne faut pas la peine d'en parler: cela pourroit gêner mon papier».

En terminant, il est bien permis de se poser la question si l'oeuvre de Fragonard, connu ou qui reste encore à découvrir, ne contient pas de dessins exécutés sur le sol de la Slovénie.

Un des historiens actuels du grand artiste, Alexandre Ananoff dit bien avoir reconnu »en authentifiant ses dessins... de nouvelles scènes de son voyage en Italie avec Bergeret, mais qu'il en manque malheureusement encore plusieurs centaines«.⁶ Et encore: »Tous les événements et péripéties relatés par Bergeret dans son *Journal*, fort de 358 pages, furent sans doute l'objet d'un ou plusieurs dessins de Fragonard. On est donc amené à penser que leur nombre fut considérable (peut-on avancer le chiffre de mille?)... Car si, à n'en pas douter, Fragonard travaillait par plaisir, il eut vraisemblablement à satisfaire aux exigences pressantes de Bergeret dans le journal duquel on relève des passages comme ceux-ci: »... notre docteur (*sic*) Fragonard, toujours laborieux et actif« ou »Ce vilain temps m'a procuré des dessins charmants de mes compagnons do voyage«. Et il est connu en outre que pendant les arrêts forcés au cours du voyage — et nous en avons bien vu un fort prolongé à Konjice — Fragonard a exécuté pour son mécène une suite de 61 illustrations pour les *Contes de la Fontaine*. Mais il se peut bien aussi que les choses vues sur le parcours entre la montagne de Gorica et la traversée de la Drave à Maribor aient inspiré au »peintre des grâces«, quelque imbu qu'il fût des visions classiques de la Campagne romaine ou du golfe de Naples, un nombre de croquis fugitifs. Et il serait bien plaisant si un chercheur avisé trouvait un jour quelques »motifs slovènes« dans l'oeuvre de Fragonard, en reconnaissant soit un tournant de la route impériale au pied d'une colline boisée, soit les sculp-

⁵ B. Lossky, *Fragonard en Bohême* dans la *Revue Française de Prague*, juin 1936.

⁶ A. Ananoff, étude sur le voyage en Italie de Fragonard et Bergeret dans *Connaissance des Arts*, juillet 1961, pp. 49 sq.

tures de la fontaine de Francesco Robba devant l'hôtel de ville de Ljubljana, crayonnées lorsque M. Bergeret écrivait son journal et ses cochers attelaient la confortable berline, soit les forgerons ruraux en train de retaper le malencontreux cabriolet endommagé à la descente de la montagne de Konjice.

POVZETEK

Pričujoče besedilo obravnava odlomek iz dnevnika o popotovanju bogatega ljubitelja in zbiralca umetnin iz časov pred francosko revolucijo, imenovanega Bergeret de Grancourt, ki je v letu 1773—1774 potoval po Italiji, Avstriji in Nemčiji in si za *vodnika* izbral enega najboljših pariških slikarjev tistega časa, Honoréja Fragonarda. Od Benetk do Dunaja sta potovala po znani stari rimski cesti, tako da sta prečkala Slovenijo od Gorice do Maribora. Kar zadeva izkušnje o Latinskem polotoku, sta predvsem občudovala dobro zdrževane cesarske ceste. Potem, ko sta eno noč preživela v Ljubljani, sta bila zaradi popraviljanja enega izmed voz prisiljena prespati dve noči v Konjicah. Vemo, da je Fragonard na tem mednarodnem potovanju dosti risal in ni nemogoče, da je za kako skico z rdečo kreda ali ogljem (*pierre noire*) dobil navdih v slovenski pokrajini in njenih ljudskih tipih ter da bo le-ta kdaj bogatila katalog njegovih znanih del.

SLOVENICA V REVIJI KIRCHENSCHMUCK (1870—1905) — BIBLIOGRAFSKI POPIS

VIDA UREK, LJUBLJANA

Uvod

Kirschenschmuck je kot svoje strokovno ter informativno glasilo izdajal graški *Kunstverein der Diözese Seckau*. Izhajati je začel leta 1870 kot priloga lista *Grazer Volksblatt*, prva številka pa je izšla kot priloga desete številke *Grazer Volksblatt*. Leta 1873 je postal samostojen list in je izhajal mesečno; 1904 je začel izhajati v novi vrsti, po šestintridesetem letniku (leta 1905) pa je prenehal izhajati.

Razločevati pa moramo med graškim *Kirschenschmuckom* in tistim, ki ga je s podnaslovom »Ein Archiv für kirchliche Kunstschöpfungen und christliche Alterthmuskunde« izdajal *Christlicher Kunstverein* škofije *Rotenburg* in je izhajal v *Stuttgartu*.

Glavni program *Kirschenschmucka* je zajet v nepodpisanem uvodu, katerega pisec je pač prvi urednik, tedanji predsednik društva, cistercijan pater Ulrich Greiner iz *Strassenengla* pri *Reinu*. List naj bi bil glasilo društva; posredoval naj bi med društvom, naročniki in umetniki ter širil razumevanje in poznanje krščanske umetnosti. Članki naj bi bralcem dajali najpomembnejše, kar je bilo v tedanji umetnostni literaturi dostopno, da bi razčistili načela cerkvene umetnosti tako po liturgično praktični kot po umetnostni strani. Že v začetku najdemo v programu tudi popis umetnostnih spomenikov, seveda predvsem tistih, ob katerih bi se bralci in člani društva seznanjali s praktičnimi smernicami in rešitvami.

Ta začetni program se je še poglobil, ko je leta 1875 uredništvo prevzel *Johann Graus*, za umetnost in umetnostno zgodovino zelo zaslužen mož. Rodil se je 21. novembra 1836 v *Deutschlandsbergu* na avstrijskem *Štajerskem*. Služboval je kot kaplan po raznih župnijah *seckauske* škofije. V *Gradcu* se je ustalil leta 1867. Že v študijskih letih se je ob predavanjih arheologa *C. Haasa* navdušil za krajevno umetnostno zgodovino. Ko je začel izhajati *Kirschenschmuck*, je sodeloval v njem s članki. Od 1872. je bil častni konzervator *dunajske Centralne komisije* za raziskavo in varstvo umetnostnozgodovinskih spomenikov na *Štajerskem* ter docent za krščansko arheologijo in umetnost v *semenišču* in na *teološki fakulteti* *graške* univerze. *Graus* se je torej uredniškega dela lotil kot umetnostnozgodovinsko dobro pripravljen strokovnjak. Urednikoval je do leta 1905, potem pa je z njegovim odstopom *Kirschenschmuck* tudi prenehal izhajati.

Dolgoletni urednik Johann Graus je dal reviji *Kirchenschmuck* tako težo, da je še danes pravi kompendij za ikonografijo in umetnostno zgodovino ne samo Štajerske, ampak tudi drugih avstrijskih dežel. Posegel je celo v umetnostnozgodovinsko bogastvo Italije, Španije, Palestine, Dalmacije in Istre, ki jih je vse sam obiskal.

Že v prvi številki je list, ki je bil seveda predvsem glasilo seckauske (graške) škofije, poprosil za sodelovanje tudi v lavantinski škofiji, saj je ta zajemala precejšen del južne Štajerske. Tako je graško društvo s svojim listom vred postalo osrednji organ, svetovalec ter informator tudi za lavantinsko škofijo in celo ljubljanski škofijski umetnostni svetovalci so se zatekali k njemu po pomoč. To pomeni, da so smernice, ki jih je posredoval *Kirchenschmuck*, »odmevale« skoraj po vsem slovenskem ozemlju, kar je bilo tem bolj hvalevredno, ker je Graus pravilno zagovarjal tudi napredna spomeniškovarstvena načela dunajske komisije.

Graus se je trudil, da je s posebnimi topografskozgodovinskimi pa tudi z ikonografskimi ter liturgično praktičnimi članki in razpravami širil obzorje bralcev čez ožje diecezanske meje. Sam je na številnih popotovanjih spoznaval umetnostnozgodovinsko bogastvo Koroške, Štajerske, Kranjske, Primorske, Tirolske itd. Tako je v reviji izdal nekaj naravnost temeljnih in danes nepogrešljivih razprav tudi o slovenskih umetnostnih spomenikih — o ptujski proštijiški cerkvi, Jurkloštru, mariborski stolnici, o cerkvah okoli Škofje Loke in drugih. Zelo pomembna je njegova razprava o stari cerkvi na Sveti gori nad Gorico; to je v resnici edini umetnostnozgodovinski popis te, za našo arhitekturo 16. stoletja tako pomembne cerkve.

Kirchenschmuck je za starejšo slovensko umetnostno zgodovino nepogrešljiv vir podatkov, slogovnih ocen in določitev. Ti podatki in določitve so največkrat zelo zanesljivi, spodrseljavev je v njih malo. Marsikateri podatek je danes dobil že pomen zgodovinskega vira. Podobno velja za nekatero reprodukcije in načrte.

Zato je za umetnostnozgodovinsko stroko natančen popis umetnin, umetnikov in umetnoobrtnih del na območju slovenskega ozemlja znotraj sedanjih političnih meja dopolnilo tega, kar je Josip Dostal leta 1907 popisal v *Četrtem izveščju Društva za krščansko umetnost v Ljubljani*. Njegov pregled obsega le večje članke, manjkajo vse drobnejše, včasih zelo dragocene notice, poleg tega pa manjkajo še vse omembe štajerskih in primorskih objektov.

Po seznamih ustanoviteljev in članov seckauskega društva, ki jih je *Kirchenschmuck* priobčeval, vidimo, kdo vse je na ozemlju današnje SR Slovenije dobival revijo in kdo je sodeloval z uredništvom. To so bili predvsem župniki, kaplani, umetniki in podobarji. Naj naštejemo nekaj imen: Janez Gnjezda, prefekt v Ljubljani; Jožef Smrekar, študijski prefekt v Ljubljani in prvi predsednik ljubljanskega društva za krščansko umetnost; Urban Dietrich, župnik v Vitanju pri Celju; Anton Fröhlich, župnik v Sv. Križu pri Rogaški Slatini; Laurentius Herg, župnik v Limbušu pri Mariboru; Anton Brence, kurat v Dutovljah na Krasu; Matija Vrečko, župnik v Jurkloštru; Albert Nagy, dekan v Cirkovcih pri Ptujju; Jernej Voh, kaplan v Konjicah; Janez Flis, katehet v Ljubljani in utemeljitelj slovenske umetnostnozgodovinske terminologije; Adalbert Samassa, livar

zvonov v Ljubljani; Franc Teichmeister, kipar v Mariboru; Alois Haller, izdelovalec orgel v Mariboru, itd.

Mislím, da je uvrščanje teh imen v bibliografijo nepotrebno, kajti zgolj naštevanje imen ljudi, živečih na slovenskem ozemlju, ne sodi v okvir te bibliografije.

Prav tako sem izpustila nekaj kratkih in popolnoma nepomembnih odgovorov uredništva na pisma župnikov, živečih na območju sedanje Slovenije. Iz odgovorov je mogoče le razbrati, da so se na uredništvo *Kirchenschmucka* obračali s konkretnimi prošnjami za nasvete pri ureditvi svojih cerkva. Teh pisem je le deset; uredništvo je namreč že po nekaj letih opustilo rubriko »Korrespondenzen«.

V Sloveniji je ohranjenih le nekaj izvodov *Kirchenschmucka*; hranijo ga Semeniška knjižnica v Ljubljani, knjižnica sekcije za umetnostno zgodovino pri SAZU v Ljubljani, knjižnica muzeja v Kranju in študijska knjižnica v Mariboru.

Gradivo je popisano kronološko. Pri člankih, ki so podpisani, je na prvem mestu priimek in ime pisca. Če avtorstvo ni povsem zanesljivo, je za imenom vprašaj. Sledi stvarni naslov in morebitni podnaslov. Pri anonimnih člankih se bibliografska enota začneja s stvarnim naslovom. Če naslova ni, je namesto njega uporabljen prvi stavek ali začetek prvega stavka notice ali poročila. Fingirani naslov je v oglatem oklepaju. Slede letnik, letnica in številka, iz katere je enota vzeta. Omenjene strani obsegajo celoten članek, iz bibliografske opombe pa je razvidno, na kateri strani je omenjena »slovenica«. Slike in slikovne priloge so omenjene za navedbo strani članka in imajo znamenje +. Pri enotah, ki so podpisane z začetnicami ali okrajšanimi imeni, je na koncu citata zapisan tudi tak podpis. Na koncu vsake enote je bibliografska opomba, ki na kratko pojasnjuje, kaj je v kakem članku omenjenega ali obdelanega s slovenskega območja.

Bibliografiji so dodana tri kazala: 1. Avtorsko kazalo; 2. Imenik umetnikov; 3. Imenik krajev, v katerem ima vsak kraj v oklepaju tudi nemško poimenovanje.

KRONOLOŠKI POPIS

- 1 *Die zwei steierischen Dome*. I/1870, št. 11, str. 87—88.
Primerjava sorodnega stavbnega tipa mariborske in graške stolnice.
- 2 S[mrekar], J[osef]: *Neue Orgel*. I/1870, št. 12, str. 100—103. — J. S.
Podroben opis konstrukcije orgel, ki jih je izdelal za frančiškansko cerkev v Ljubljani Franc Goršič.
- 3 G[raus], J[ohann]: *Der Dom zu Sekkau und die romanische Kunstperiode*. (:Fortsetzung:). II/1871, št. 3, str. 25—29. — J. G.
Pri naštevanju romanskih bazilik, pri katerih je srednja ladja višja od stranskih, sta med drugimi avstrijskoštajerskimi cerkvami omenjeni tudi ptujska župna cerkev in mariborska stolnica (str. 28).
- 4 *Gotische Altarleuchter*. II/1871, št. 8, str. 102.
Cerkvam priporočajo nakup lestencev iz delavnice Alberta Samasse iz Ljubljane.
- 5 [Greiner, Ulrich: *Poročilo o obisku predsednika društva na slovenskem Štajerskem*.] II/1871, št. 8, str. 103—104.
Predsednik društva je obiskal naslednje slovenske cerkve, ki jih na kratko omenja in delno karakterizira: župno cerkev Sv. Križa pri

Rogaški Slatini, cerkev v Šmarjah pri Jelšah, Marijino kapelo pri župni cerkvi v Celju, cerkev Sv. Jožefa pri Celju, cerkev v Limbušu, župno cerkev v Rušah, podružno cerkev Marija na Gorei in Kalvarijo pri Mariboru.

- 6 G[raus], J[ohann]: *Der Uebergang vom romanischen zum gothischen Style. Nachgewiesen an einem steierischen Kirchlein.* III/1872, št. 2, str. 17—21; št. 3, str. 25—27. — J. G.

Kot primer prehodnega stilnega obdobja navaja in opisuje avtor cerkev v Špitaliču (str. 18, 27).

Omenjene so srednjeveške sedilije iz mariborske stolnice (str. 21). Kratka zgodovina in značaj žičkega samostana (str. 25—27).

- 7 [Graus, Johann]: *Seiz, die älteste Karthause Deutschlands.* (:Als Schluss der Artikel über Spitalitsch.) III/1872, št. 4, str. 41—44 + sl. na pril. k št. 4. Zgodovinsko-topografski opis žičkega samostana.

- 8 Bautraxler, Gerard: *Werth der Glockenkunde.* (:Fortsetzung.) IV/1873, št. 3, str. 39—43.

V seznamu avstrijskih zvonolivarjev so naštetih naslednji s slovenskega ozemlja z dodatkom letnic, od kdaj do kdaj so znani:

iz *Celja*: Nikolaus Boset (1705), Konrad Schneider (1705—1722), Kaspar Balthasar Schneider (?);

iz *Ljubljane*: Viisentius (Vinzenz? 1340—1355, Nikolajev sin), Anomius (1382), Michael (1383), verjetno Viisentiusov sin), Leinhard Giesser (1546—1563), Mert Edelmann (1580—1592), Elias Sombrack (1607—1622), Michael Remer (1630—1640), Martin Remer (1640), Ferdinand Eisenberger (1642), Hanns Khokl (1647—1648), Nikolaus und Jakob Boset (1654), David Polster (1670), Bernardin Franchi (1677), Christoph Schlags (1681—1689), Kaspar Franchi (1696—1736), Josef Samassa (1740), Josef Anton Samassa (1743), Anton Samassa (1748), Zacharias Raidt (1750), Johann Reidt (1776—1783), Lukas Dimnig (1746), Benedikt Huttner (1750), Johann Putz (1755), Franz Purkhardt (1755), Balthasar Thaddäus Schneider (1760—1766), sin celjskega zvonolivarja Kasparja Balthasarja Schneiderja), M. Anna Schneider (1768, žena Johanna Jakoba Samasse);

iz *Kranja*: Johann Christian Riser (1755—1770).

iz *Zužemberka*: Andreas Strach (1663);

V opombi redakcije je omenjen zvon iz podružne cerkve v Šmarjah pri Jelšah iz leta 1493. Prav tam je omenjeno Karlovško predmestje v Ljubljani, kjer so bile zvonolivarne (str. 40).

- 9 F[inster, Vincenz?]: *Die Ausstellung des christlichen Kunstvereines am 6., 7. und 8. Mai.* IV/1873, št. 6, str. 74—76. — F.

Podroben opis nove monštrance v župni cerkvi Sv. Križa pri Rogoški Slatini iz delavnice zlatarja Christiana Winterja iz Nürnberga. (str. 76).

- 10 *Zur Glockenkunde.* IV/1873, št. 10, str. 122—123.

Dodatek k seznamu zvonolivarjev, v katerem je omenjen Georg Steinmetz iz Celja in družina Denzel, poimensko tudi Johann Denzel.

- 11 *Die Sedilien des Domes zu Marburg.* IV/1873, št. 12, str. 141—142 + sl. št. 1 na pril. k št. 12.

Opis gotskih kamnitih sedilij v koru mariborske stolnice.

- 12 F[inster], V[incenz?]: *Eine neue Tabernakel-Auskleidung.* V/1874, št. 1, str. 12—13. — V. F.

Material in okras obloge v notranjščini tabernaklja v ljubljanski alojzeviški kapeli. (str. 13).

- 13 F[inster], V[incenz?]: *Die anlässlich der Generalversammlung stattgehabte Ausstellung* (:am 4., 5. und 6. Februar 1874:). — V. F. V/1874, št. 3, str. 36—38.

Razstavljen je bil tudi star kelih iz Žič. (str. 37).

- 14 *Die artistische Beilage dieser Nummer.* V/1874, št. 6, str. 67—68 + pril. k št. 6. Razlaga novogotskega oltarja v župni cerkvi na Hajdini, ki ga je naredil August Ortwein.

- 15 *Altarbauten für Heil.-Kreuz bei Sauerbrunn*. V/1874, št. 9, str. 111—112.
Kratek opis arhitekture novoromanske župne cerkve Sv. Križa pri Rogaški Slatini; prižnica po načrtih Hansa Petschnika; opis novih oltarjev, delo graškega kiparja Jakoba Gschuela.
- 16 Graus, Johann: *Der Aegidiusdom zu Graz. (:Fortsetzung:)*. V/1874, št. 11, str. 135—139; št. 12, str. 145—149.
Razprava o graški stolnici s primerjalno tabelo štajerskih cerkva po stilu, času nastanku, številu ladij, velikosti posameznih stavbenih delov. Med drugimi omenja tudi mariborsko stolnico (str. 136—137, str. 148) in ptujsko proštjsko cerkev (str. 148).
- 17 *Die Ausstellung kirchlicher Kunstwerke zu Graz* am 9., 10. und 11 März. VI/1875, št. 4, str. 54—60.
Med eksponati je bil tudi načrt Augusta Ortweina za novogotski glavni oltar župne cerkve na Hajdini. (str. 56).
- 18 Ilg, Albert: *Uebersicht der Kunstgeschichte von Graz*. Vortrag des Herrn —. VI/1875, št. 5, str. 67—73.
Med kraji na Štajerskem, kjer najdemo sledove rimske kulture, sta omenjena tudi Ptuj in Celje. (str. 71).
- 19 *Ausstellung kirchlicher Paramente in Laibach*. VI/1875, št. 8, str. 119—120.
Poročilo o razstavi cerkvenih paramentov v uršulinskem samostanu v Ljubljani.
- 20 G[raus], J[ohann]: *Der Ciboriums-Altar. (:Fortsetzung:)*. VI/1875, št. 11, str. 145—151 + sl. št. 2 na pril. k št. 9. — J. G.
Opis oltarnega ciborija v župni cerkvi na Ptujski gori s kratkim opisom in zgodovino cerkve. (str. 149—150).
- 21 *Laibach. Der »Verein der ewigen Anbetung und Ausstattung armer Kirchen«*. . . VII/1876, št. 5, str. 63—64.
Seznam paramentov in druge opreme, ki jih je »Bratovščina vednega češčenja« v Ljubljani leta 1875 podarila 139-tim neimenovanim cerkvam.
- 22 *Die Vorhalle der Pfarrkirche St. Marein bei Knittelfeld. (:Zugleich Erklärung der Beilage.)* VII/1876, št. 8, str. 91—94.
Omenjena je Marijina kapela v župni cerkvi v Celju kot primer gotske arhitekture 15. stoletja (str. 92).
- 23 Ilg, Albert: *Die Rolle Steiermarks in der Geschichte der älteren Kunstindustrie. Vortrag von —*. VII/1876, št. 9, str. 97—103; št. 10, str. 113—117.
Omenjena je ptujska proštjska cerkev iz 9.—10. stoletja (str. 98).
Omenjen je bronast gotski lesteneč iz Svetine (str. 113).
Kratek opis kornih klopi iz leta 1446 v ptujski proštjski cerkvi (str. 115).
- 24 *Der mittelalterliche Flügelaltar*. VII/1876, št. 9, str. 106—109.
Med drugimi gotskimi krilnimi oltarji na Štajerskem je omenjen tudi krilni oltar v ptujski proštjski cerkvi (str. 108).
- 25 *Die diesjährige Ausstellung*. VII/1876, št. 10, str. 118—120; št. 11, str. 129—132.
Razstavljeni sta bili podobi Srca Jezusovega in Marije iz župne cerkve Sv. Križa pri Rogaški Slatini, deli Augusta von Wörndleja z Dunaja (str. 120).
Razstavljena je bila zbirka lestencev iz delavnice Alberta Samasse iz Ljubljane ter romanska monštranca iz župne cerkve Sv. Križa pri Rogaški Slatini (str. 130).
- 26 *Die Kirche der Hauptpfarre Pöls*. VIII/1877, št. 9, str. 97—100.
Med štajerskimi slopnimi bazilikami s sledovi romanike sta omenjeni mariborska stolnica in župna cerkev v Ptujju (str. 99).
- 27 *Die Ausstellung unseres Vereines. (:Schluss.)* VIII/1877, št. 9, str. 108—122.
Med razstavljenimi predmeti so bili tudi lestenci Alberta Samasse (str. 109).
- 28 *Das hh. Sacrament des Altares in seiner Aufbewahrung*. IX/1878, št. 3, str. 26—29; št. 6, str. 65—70; št. 7, str. 73—80.
Med opisi stenskih tabernakljev sta omenjena edina dva na Slovenskem in sicer v župni cerkvi v Šentrupertu na Dolenjskem in v župni cerkvi v Središču (str. 28).

- Omenjen je stenski tabernakelj v župni cerkvi v Ptuj, ki pa ni več ohranjen (str. 69).
- Opis marmornega tabernaklja v župni cerkvi v Celju (str. 75).
- Omemba načrta za oltar v župni cerkvi na Hajdini (str. 80).
- 29 *Die Barbarikirche zu Tschadram und ihr Altärchen*. IX/1878, št. 8, str. 94—96.
Opis podružne cerkve Sv. Barbare pri Slovenskih Konjicah.
- 30 *Reisenotizen*. IX/1878, št. 10, str. 116—118; št. 11, str. 125—128.
Opisi naslednjih ljubljanskih cerkva: sv. Jakoba, stolnice, frančiškanske cerkve, uršulinske cerkve, sv. Petra in trnovske cerkve (str. 116 do 118).
V Kopru opisi: podestove palače, stolnice, baptisterija, lože in mestne hiše (str. 127—128).
- 31 (Graus, Johann): *Bericht über die Thätigkeit des christlichen Kunstvereines der Diöcese Seckau in den Jahren 1877 und 1878*. (:Erstattet vom Obmanne.)
Beilage zum »Kirchenschmuck« Nr. 2. Priloga s samostojno pag. str. 1—6.
Restavrirana je bila podružna cerkev Sv. Barbare pri Slovenskih Konjicah; v pripravi je restavriranje frančiškanske cerkve v Ljubljani (str. 4).
Načrt za nov oltar v župni cerkvi v Kamniku; restavriran je bil oltar iz 17. stol. v cerkvi Sv. Barbare pri Konjicah (str. 5).
Omenjeni sliki patrona sv. Vincencija za Družbo sv. Vincencija v Mariboru ter slika sv. Alojzija za cerkev sv. Miklavža pri Ormožu (str. 6).
- 32 *Die Weihnachtsausstellung des Vereines zur Förderung der Kunstindustrie ...*
X/1879, št. 1, str. 7—8.
Med razstavnimi predmeti so bili tudi lestenci in cerkvene luči, izdelki Alberta Samasse iz Ljubljane (str. 7).
- 33 *Kirchliche Geräthschaften in Metallguss*. (:Erklärung der Beilage.) X/1879, št. 4, str. 48 + pril.
O izdelkih Albreta Samasse.
- 34 *Die Spitalkirche zu Oberwölz*. X/1879, št. 6, str. 57—66.
Med imeni z osnovo »Spital«, ki so ohranjena iz srednjega veka, je omenjen tudi Spitalič pri Žičah (str. 59).
- 35 Strasser, Pius P.: *Der König der Instrumente. Zur Geschichte der Orgel*. (:Schluss.) X/1879, št. 10, str. 109—114.
Omenjen je izdelovalec orgel Franc Ksaverij Križman iz Ljubljane (str. 113).
- 36 *Malwerke aus dem Mittelalter in Graz*. (:Fortsetzung.) X/1879, št. 11, str. 121—125.
Kraj Rifnik pri Celju je dobil ime po rifniški gospodi, ki je od leta 1219—1480 živela na gradu Rifnik.
- 37 *Etwas über kirchliche Monumente in Krain*. X/1879, št. 12, str. 140—142.
Opis srednjeveških spomenikov v župni cerkvi v Škofji Loki, v podružni cerkvi v Crngrobu in v župni cerkvi v Kranju.
- 38 *[Mittheilungen über zwei untersteierische Kirchen: »Die Stadtpfarrkirche in Cilli ... Svetina ...]* XI/1880, št. 1, str. 8.
Kratek popis celjske opatijske cerkve in kratek opis arhitekture Marijine cerkve na Svetini pri Celju.
- 39 *Zweischiffige Kirchen in Steiermark*. XI/1880, št. 9, str. 101—103; št. 10, str. 105—114.
Med dvoladijskimi cerkvami na Štajerskem je omenjena župna cerkev v Starem trgu pri Slovenj Gradcu (str. 10, 107, 109).
- 40 Mikovics, R[obert]: *Die kirchliche Kunst auf der diesjährigen Landesausstellung zu Graz*. XI/1880, št. 11, str. 126—127. — R. Mikovics.
Med razstavljalci je omenjena družina Samassa iz Ljubljane.
- 41 *Das hl. Sacrament der Taufe in Beziehung zur kirchlichen Kunst*. (:Fortsetzung.) XII/1881, št. 1, str. 6—12.
Omenjen je gotski kristlini kamen v župni cerkvi v Ljutomeru (str. 11).
- 42 *Die Kirche des Benedictinerstiftes St. Lambrecht in Obersteier*. (:Fortsetzung.) II. Baubeschreibung. XII/1881, št. 3, str. 25—31.
Med štajerskimi troladijskimi dvoranskimi cerkvami je omenjena tudi župna cerkev na Ptujski gori (str. 29).

- 43 *Figurales, herkömmlich und ziemlich an Tabernakeln*. XII/1881, št. 9, str. 106—110; št. 11, str. 127—131.
Omenjen je marmornat tabernakelj iz župne cerkve v Celju iz leta 1743 (str. 110).
Omenjen je tabernakelj iz cerkve sv. Jakoba v Ljubljani iz začetka 18. stol. (str. 128, 129).
- 44 *Die Pfarrkirche St. Georg zu Pürgg*. XII/1881, št. 11, str. 121—125.
Med cerkvami, ki so bile v 14. in 15. stoletju povečane, sta omenjeni mariborska stolnica in proštjska cerkev v Ptujju (str. 125).
- 45 *Die kirchliche BauTradition hinsichtlich der Centralbauten*. (:Fortsetzung.) XIII/1882, št. 7, str. 81—83.
Omenjen je baptisterij v Piranu (str. 83).
- 46 *Maria Strassengel*. XIV/1883, št. 1, str. 1—5.
Primerjava župne cerkve na Ptujjski gori z graško cerkvijo Maria Strassengel (str. 3).
- 47 *Die Domkirche zu Marburg*. XIV/1883, št. 8, str. 81—85 + sl. str. 82, 83, 84.
Zgodovinski in topografski opis mariborske stolnice.
Omemba romanske slopne bazilike — proštjske cerkve v Ptujju (str. 82, 83).
- 48 *Von der culturhistorischen Ausstellung zu Graz*. XIV/1883, št. 9, str. 97 do 101 + sl. str. 101; št. 11, str. 121—122 + sl. str. 123; št. 12, str. 138—139 + sl. str. 137. XV/1884, št. 6, str. 66—67 + sl. str. 69. XVI/1885, št. 1, str. 14—15 + sl. str. 13.
Razstavljen je bil zvon iz kartuzije Jurkloster — kratek opis (str. 101).
Razstavljen je bil faltistorium iz 17. stoletja iz mariborske stolnice — omemba (str. 101).
Razstavljen je bil gotski kelih iz župne cerkve v Rušah — opis (str. 122).
Razstavljen je bil relikviarij z grbom celjskih Grofov iz leta 1377 — kratek opis (str. 139).
Razstavljena je bila gotska monštranca iz proštjske cerkve v Ptujju — opis (str. 66—67).
Razstavljena je bila poznogotska kadilnica iz župne cerkve Devica Marija v Puščavi — opis (str. 14—15).
- 49 *Ein Kirchenpaar zu Graz*. XV/1884, št. 1, str. 11—13; št. 2, str. 22—24.
Friderik II. Ptujjski je podelil župno cerkev v Veliki Nedelji nemškemu viteškemu redu (str. 12).
Župna cerkev v Spitaliču je omenjena kot primer prehodnega sloga med romaniko in gotiko na Štajerskem (str. 23).
V minoritski cerkvi v Ptujju je omenjen zgodnje gotski kor (str. 23).
Cerkev v žičkem samostanu je bila ob koncu 14. stoletja predelana (str. 24).
- 50 Paulasek, [Josef]: *Die neue Orgel zu Köflach*. XV/1884, št. 8, str. 94—96; št. 9, str. 108—109. — Paulasek.
Orgle za cerkev v Köflachu je izdelal Franc Goršič iz Ljubljane (str. 95).
V opombi št. 1 je citat iz berlinskega časopisa »Orgel — und Pianobau-Zeitung«, kjer pohvali ljubljanskega izdelovalca orgel, Franca Goršiča (str. 109).
V isti opombi so omenjene orgle v frančiškanski cerkvi v Ljubljani, delo istega mojstra (str. 109).
- 51 *Die Stadtpfarrkirche zu Pettau*. XV/1884, št. 11, str. 125—132 + sl. str. 125, 127, 129, 131; št. 12, str. 142—144 + sl. str. 140, 141, 143, 144.
Zgodovinski in topografski opis proštjske cerkve v Ptujju.
Stavbenik Mathias Wand naj bi bil podaljšal južno ladjo leta 1415 (str. 130).
- 52 *St. Primus und Felicianus bei Stein*. XVI/1885, št. 2, str. 21—24 + sl. str. 20, 21, 23; št. 3, str. 37—38.
Topografski opis podružne cerkve sv. Primoža nad Kamnikom; v oris je pritegnjena tudi sosednja cerkev sv. Petra (str. 38).

- 53 *Ueber Gefässe für die h. Oele und zur Provision der Kranken.* XVI/1885, št. 4, str. 45—46 + sl. str. 45.
Na kulturnozgodovinski deželni razstavi v Gradcu leta 1883 sta bili razstavljeni tudi posodici za sveto olje iz opatijske cerkve v Celju in župne cerkve v Laškem.
- 54 *Flache Decken an mittelalterlichen Kirchen.* XVI/1885, št. 8, str. 91—94.
Med cerkvami z gotskimi lesenimi stropovi je omenjena cerkev sv. Petra pri sv. Primožu nad Kamnikom (str. 92).
- 55 Paulasek, J[osef]: *Die neue Orgel im Stephaniens-Saale der steierm. Sparkasse zu Graz.* (:Schluss.) XVI/1885, št. 10, str. 118—120. — J. Paulasek.
V dodatku k članku avtor hvali in priporoča ljubljanskega izdelovalca orgel Franca Grošiča. Med drugimi njegovimi deli so na slovenskem ozemlju omenjene orgle v cerkvi v Borovnici pri Ljubljani (str. 120).
- 56 [Graus, Johann]: *Die Wallfahrtskirche am »heiligen Berge« bei Görz.* XVI/1885, št. 12, str. 140—142 + sl. str. 138, 140, 141. XVII/1886, št. 1, str. 12—15.
Topografski opis romarske cerkve na Sveti Gori pri Gorici.
- 57 [Graus, Johann]: *St. Peter in Dvor bei Laibach.* XVII/1886, št. 1, str. 9—12 + sl. str. 6, 7, 9, 10, 11, 14, 15.
Zgodovinski in topografski opis podružne cerkve sv. Petra v Dvoru pri Polhovem Gradcu.
- 58 [Graus, Johann]: *Alte Gewölbe-Malerei zu Zauchen in Krain.* XVII/1886, št. 2, str. 19—22 + sl. str. 20, 21; št. 3, str. 38—39.
Opis gotskih fresk v podružni cerkvi na Suhi pri Skofji Loki.
- 59 [Graus, Johann]: *Oberburg.* XVII/1886, št. 10, str. 113—116 + sl. str. 115.
Zgodovinski in topografski opis župne cerkve v Gornjem gradu.
- 60 [Graus, Johann]: *Bericht über die Thätigkeit und den Stand des christ. Kunstvereines der Diocese Seckau in den Jahren 1885 und 1886.* (:Erstattet vom Obmanne.) Priloga s samostojno pag. str. 1—14.
V Smarjeti pri Rimskih toplicah so zgradili novo kapelico lurške Matere božje (str. 3).
Napravljen je bil načrt za novi oltar v kapelici lurške Matere božje v Smarjeti pri Rimskih toplicah (str. 4).
- 61 Weiss, Johann: *Die neue Orgel in der Franciscaner-Kirche zu Graz.* XVII/1887, št. 2, str. 31—32; št. 3, str. 44—46. — Joh. Weiss.
Orgle je izdelal Franc Goršič iz Ljubljane (str. 31, 45).
- 62 Schnerich, Alfred: *Ausstellung kirchlicher Kunst-Gegenstände vom Mittelalter bis zur Gegenwart im österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien.* Von —. XVIII/1887, št. 9, str. 125—128.
Razstavljeni so bili novi lestenci in svečniki trvdke Samassa iz Ljubljane (str. 126).
- 63 [Graus, Johann]: *Monstranzenformen aus dem XVI. und XVIII. Jahrhunderte.* XIX/1888, št. 1, str. 14—15 + sl. str. 9, 11, 13.
Opisi monštranc iz župne cerkve v Motniku, iz župne cerkve v Špitaliču v Tuhinjski dolini in iz župne cerkve sv. Frančiška v Stražah pri Radmirju.
- 64 *Über die Weise, Kirchen zu erweitern.* XIX/1888, št. 2, str. 23—24.
Povečanje cerkve v 14. in 15. stoletju. Med drugimi sta omenjeni tudi stolnica v Mariboru in proštija cerkev v Ptujju (str. 24).
- 65 [Graus, Johann]: *Der Kirchenturm.* (:Fortsetzung.) XIX/1888, št. 10, str. 129—132 + sl. str. 121.
Popis cerkvenih zvonikov, med drugimi tudi v župni cerkvi v Jarenini, v župni cerkvi v Jurkloštru ter podatek o višini stolpa mariborske stolnice (str. 131—132).
- 66 *Die General-Versammlung des christlichen Kunstvereines.* XX/1889, št. 4, str. 63—64.
V dvorani društva sta bila razstavljeni dva kipa angelov, ki sta bila namenjena za mariborsko stolnico. Sta delo kiparja Neuböcka in pozlatarja Siracha (str. 64).

- 67 [Graus, Johann]: *Von italienischen Wanderungen*. XXI/1890, št. 1, str. 1—9.
Severni vpliv se kaže pri nas tudi v gotskih cerkvah Sentrupertu na Dolenjskem, v Škofji Loki in v Cerknici, čeprav bi tu pričakovali italijanski vpliv (str. 5).
- 68 *Von unseren mittelalterlichen Bildwerken*. XXI/1890, št. 2, str. 23—24.
O kiparsko-arhitekturnem okrasu gotskih cerkva, med katerimi sta omenjeni Marijina kapela v župni cerkvi v Celju in župna cerkev na Ptujski gori (str. 23).
- 69 *Das Sedile im Dome zu Siena*. XXI/1890, št. 4, str. 46—50.
Omenjene so gotske kamnitne sedilje v Marijini kapeli pri opatijski cerkvi v Celju, v mariborski stolnici in v župni cerkvi na Ptujski gori (str. 47).
V isti celjski Marijini kapeli je omenjena gotska stenska omara (str. 50).
- 70 [Graus, Johann]: *Bericht über die Thätigkeit und den Stand des christlichen Kunstvereines der Diocese Seckau in den Jahren 1889 und 190*. (:Erstattet vom Obmanne. :) Priloga s samostojno pag. str. 1—8.
Narejena sta bila dva nova oltarja: glavni oltar v mariborski stolnici in stranski oltar v župni cerkvi v Framu pri Mariboru (str. 4).
- 71 [Graus, Johann]: *Die Kathedrale von Capodistria*. XXIII/1892, št. 5, str. 58 do 60 + sl. str. 56, 57.
Topografski opis stolnice v Kopru.
- 72 [Graus, Johann]: *Von dreischiffigen Kirchen heimischer Gothik*. (:Fortsetzung. :) *Heiligen Dreikönig in Windischbüchel*. XXIII/1892, št. 6, str. 65 do 67 + sl. str. 68.
Kratka notica o dataciji in prezidavah župne cerkve Sv. Benedikta v Slovenskih goricah in zgodovinsko-topografski opis podružne cerkve Sv. Treh Kraljev v Slovenskih goricah.
- 73 *Übersichtliche Schau auf die Kirchen der Diocese Seckau*. XXIII/1892, št. 7, str. 84—88.
Med gotskimi arhitekturami sekauske dekanije sta omenjena samostan v Zičah in minoritska cerkev v Ptuju (str. 85).
- 74 (Graus, Johann): *Bericht über das Wirken und den Stand des christlichen Kunstvereines der Diocese Seckau in den Jahren 1891 und 1892*. (:Erstattet vom Obmanne. :) Priloga s samostojno pag. str. 1—8.
Program za restvariranje župne cerkve v Celju (str. 5).
- 75 *Die Pieta des Hochalteres von Weizberg*. XXIV/1893, št. 6, str. 68—74.
Omenjen je gotski kip Sočutne v Marijini kapeli pri opatijski cerkvi v Celju (str. 72).
- 76 (Krauss, Ferdinand): *Das Leben und Wirken des Architekten Robert Mikovics*. XXV/1894, št. 4, str. 49—52.
Med deli arhitekta Roberta Mikovicsa so omenjeni tudi načrti za kapelo lurške Matere božje v Šmarjeti pri Rimskih toplicah, romarsko cerkev na Brezjah, za kapelo v Pohorskem dvoru, glavni oltar in sedeže v mariborski stolnici ter še načrt za tabernakelj v župni cerkvi v Čadramu (str. 50, 51).
- 77 *Sacramentshäuser in Steiermark*. XXV/1894, št. 4, str. 52—55 + sl. str. 57.
Med drugim tudi opis zakramentalne hišice v župni cerkvi v Središču, ter kratek opis cerkvene arhitekture (str. 55).
- 78 *Die Tiroler Glasmalerei-Anstalt*. XXV/1894, št. 8, str. 89—90.
Omenjeni so kraji Celje, Konjice, Maribor in Ptuj, za katere je delalo podjetje »Tiroler Glasmalerei-Anstalt« (str. 90).
- 79 (Graus, Johann): *Bericht über die Thätigkeit und den Stand des christlichen Kunstvereines der Diocese Seckau in den Jahren 1893, 1894 und 1895*. (:Erstattet vom Obmanne. :) Priloga s samostojno pag. str. 1—6.
Omenjen je načrt za novo župno cerkev v Čadramu pri Konjicah in za župno cerkev v Dreznici pri Kobaridu. Napravljena je bila skica za zidani križ ob poti pri Konjicah (str. 2).
Poročilo o restavracijskih delih v notranjosti župne cerkve v Celju in v župni cerkvi v Teharjih pri Celju (str. 3).
Načrt za nov tabernakelj v župni cerkvi v Rogatecu (str. 4).

- Opatijska cerkev v Celju je dobila vrsto slik Križevega pota, ki jih je narisala Karolina von Frasst — Schwach (str. 4).
Kot dar za novozgrajeno romarsko cerkev na Brezjah je bil izgotovljen načrt za bogat metalni okvir (str. 5).
- 80 [Graus, Johann]: *Historienmaler Josef Kastner und der Kreuzweg der Herz-Jesu Kirche*. XXVI/1895, št. 3, str. 38—42.
Omenjena je oltarna slika sv. Jožefa med svetniki, delo Josefa Kastnerja za cerkev Karmeličank v Ljubljani, ki pa danes ne stoji več (str. 40).
- 81 [Graus, Johann]: *Die Kirche der Karthause Gairach*. XXVI/1895, št. 7, str. 89—92 + sl. str. 91, 94, 95.
Zgodovinski in topografski opis samostana in cerkve v Jurkloštru ter omemba župne cerkve v Špitaliču.
- 82 *Apsisgemälde alter und neuer Übung*. XXVII/1896, št. 1, str. 4—10.
Med deli dunajskega slikarja Josefa Kastnerja je omenjena tudi poslikava frančiškanske cerkve v Ljubljani (str. 10).
- 83 [Graus, Johann]: *Das Grab des Welterlösers in seinen mittelalterlichen Nachbildungen*. (:Schluss...:) XXVII/1896, št. 3, str. 33—37 + sl. str. 31.
Vrsto jeruzalemskih kopij kapel Božjega groba najdemo pri nas: v Štepanji vasi, na Grmu pri Novem mestu, pri cerkvi Sv. Trojice na Vrhniku, v Kamniku, na Vini Gorici pri Trebnjem, v Kočevju, na Jurjevici pri Ribnici, na Dednem Dolu pri Višnji gori, v Sevnici, v Brežicah in v Poljčanah (str. 34, 35).
- 84 *Die Pfarrkirche Thörl in Kärnten und ihre mittelalterlichen Wandmalereien*. II. XXVII/1896, št. 4, str. 41—45.
Primerjava fresk v Suhu pri Škofji Loki in Sv. Primoža pri Kamniku s freskami v Thörlu na Koroškem (str. 44).
- 85 [Graus, Johann]: *Ein Paar Kapellen bei Bischoflak in Krain*. XXVIII/1897, št. 1, str. 8—14 + sl. str. 10.
Kratka zgodovina Škofje Loke, topografski opis župne cerkve sv. Jakoba v Škofji Loki, omemba nove cerkve v Stari Loki, krajsi topografski opis podružne cerkve Device Marije v Crngrobu, omemba gotskega znamenja v bližini Crngroba, omemba podružne cerkve na Suhu, topografski opis podružne cerkve v Spodnjem Bitnju in podružne cerkve v Gosteah.
- 86 [Graus, Johann]: *Von alten Jesuitenkirchen und der Jesuitenkunst*. XXVIII/1897, št. 9, str. 102—110; št. 10, str. 114—122; št. 11, str. 123—137 + sl. str. 131.
Omenjen je mariborski kamnosek Matthias Wenig (str. 105).
Kratka zgodovina jezuitov v Mariboru in popis baročne cerkve sv. Alojzija v Mariboru (str. 121—122).
Zgodovinski in topografski opis cerkve Sv. Jakoba v Ljubljani (str. 134—135).
Omenjeni so arhitekti, umetniki in drugi mojstri, ki so v začetku 18. stoletja delovali v Ljubljani: arhitekt Andreas Pozzo, ki je napravil načrt za stolnico; gradbeni mojster Carlo Martinuzzi, arhitekt Francesco Ferrata, štukater Thoma Ferrata, kamnosek Lukas Mislej, kipar Francesco Robba, ki je delal vodnjak na trgu pred Rotovžem, v cerkvi Sv. Jakoba glavni oltar ter osem stranskih in glavni portal. V isti cerkvi je slikal Jurij Šubic (str. 135—137).
Jezuiti so imeli tudi grad Tivoli v Ljubljani in samostan v Pleterjah (str. 136).
- 87 [Graus, Johann]: *Vom Tabernakelbaue, ältere Beispiele*. XXVIII/1897, št. 12, str. 139—145 + sl. str. 147.
Opis marmornatega tabernaklja iz cerkve Sv. Jakoba v Ljubljani, ki ga je napravil Francesco Robba (str. 145).
- 88 [Graus, Johann]: *Bericht über die Thätigkeit und den Stand des christlichen Kunstvereines der Diocese Seckau in den Jahren 1896 und 1897*. (:Erstattet vom Obmanne.) Priloga s samostojno pag. str. 1—6.
Poročilo o prezidavi župne cerkve v Žalcu in župne cerkve na Ribnici na Pohorju (str. 2).

- Priporočilo za restavriranje gotske cerkve v Stari Loki (opomba: morda je mišljena cerkev v Crngrobu, kajti v Stari Loki takrat cerkve ni več bilo) in za vzdrževanje župne cerkve v Čadramu. Nasvet za obnovitev strehe na zvoniku župne cerkve na Renčah pri Gorici in strokovni načrt Hansa Pascherja za zvonik župne cerkve v Slovenski Bistrici (str. 3).
- Narejena je bila marmornata oltarna miza za glavni oltar v župni cerkvi v Čadramu (str. 3).
- Po načrtih Hansa Pascherja je napravil mojster Adolf Stuttmann dragoceno monštranco za frančiškanski samostan v Kostanjevici pri Gorici (str. 4).
- Svečniki iz Samassove zaloge so namenjeni za cerkev St. Veit ob Graz (str. 5).
- Za župno cerkev v Artičah pri Brežicah je pasar Adolf Stuttmann pozlatil kelihe (str. 5).
- 89 *Die altchristliche Basilika zu Cilli*. XXIX/1898, št. 12, str. 143—145.
Poročilo o odkritju starokrščanske bazilike v Celju s kratkim popisom arhitekturnih ostankov in mozaikov.
- 90 Schnerich, Alfred: *Zur Geschichte der Altäre der Grazer Hof- und Dom Kirche*. Von —. (:Schluss:) XXX/1899, št. 2, str. 13—16.
Med kamnoseki je omenjen tudi Matthias Wenig (Wenning) iz Mari-bora (str. 16).
- 91 [Graus, Johann]: *St. Maria in der Wüste*. XXX/1899, št. 4, str. 41—49 + sl. str. 45.
Zgodovinski in topografski opis župne cerkve Matere božje v Puščavi. Poleg tega sta omenjeni še župna cerkev pri Sv. Lovrencu na Pohorju (str. 42) ter župna cerkev v Petrovčah pri Celju (str. 49).
- 92 *Josef Wonsiedler*. XXXII/1901, št. 7, str. 99—109.
V Sloveniji so slike slikarja Josefa Wonsiedlerja: v ptujski proštiji cerkvi slika »Križanje«, v župni cerkvi v Veliki Nedelji »Sveta Trojica«, v župni cerkvi v Gotovljah v Savinjski dolini slika »Sv. Gertrud«, v Dobrni v župni cerkvi »Marijino vnebovzetje« in v Celju v kapucinskem samostanu slika »Zadnja večerja« (str. 103).
- 93 F[inster], V[incenz?]: *Ausstellung liturgischer Paramente, angefertigt durch den Löbl Anbetungsverein in Görz*. 1900/1901. XXXII/1901, št. 7, str. 110 do 111. — V. F.
Razstavljene so bile tudi čipke iz Idrije (str. 110).
- 94 *Weihnachts-Erinnerungen — Weihnachtskrippe*. XXXIII/1902, št. 1, str. 1—11.
Omenjene so jaslice iz Celja, delo mojstra J. G. Dorfmeistra z Dunaja (str. 10).
- 95 *Von jüngst verstorbenen Künstlern*. XXXIII/1902, št. 6, str. 109—111.
Omenjeni sta dve sliki slikarke Karoline von Frasst-Schwach in sicer župni cerkvi v Gornji Radgoni in v opatijski cerkvi v Celju (str. 111).
- 96 [Graus, Johann]: *Mariabrunn bei Landstrass*. XXXIII/1902, št. 12, str. 187 do 194 + sl., str. 191, 193.
Zgodovinski in topografski opis mesta, samostana in župne cerkve v Kostanjevici ob Krki.
- 97 Stegenšek, Aug(ust): *Über die Entwicklung des Kirchenbaus in Oberburger Dekante. Eine Übersicht*. XXXV/1904, št. 1, str. 11—14 + sl., str. 12, 13, 15.
Aug. Stegenšek.
Avtor stilno-razvojno našteva cerkvene gornjegrajske dekanate od romanike do 1900. Ob pomembnejših (samostan v Gornjem gradu, župna cerkev na Ljubnem, župna cerkev v Solčavi, župna cerkev v Rečici, podružna cerkev sv. Mihaela v Radmirju, podružna cerkev sv. Jošta nad Dreto in podružna cerkev Sv. Primoža na Ljubnim) navaja glavne stilne značilnosti.
- 98 Graus, J(ohann): *Kartause Seizkloster und Prior Stephan Macone*. XXXV/1904, št. 7, str. 121—127 + sl. str. 129, 131. — J. Graus.
Zgodovina in opis razvaline samostana Žiče ter kratka biografija re-dovnega generala Štefana Maconeja.

99 Stegenšek, Aug(ust): *Kirchliche Einrichtungs Stücke aus der Kartause Seiz.* XXXVI/1905, št. 1, str. 7—14 + sl. str. 8, 9, 11. — Aug. Stegenšek.

Avtor opisuje cerkveno opremo iz žičke kartuzije, raznešeno po so-sednjih cerkvah.

100 Graus, J(ohann): Prof. Augustin Stegenšek: *Das Dekanat Oberburg*, (:Slo-wenische Sprache:). Lexikon-Oktav, XVI, 240 S. mit 3 Tafeln und 162 Text-Illustrationen. Marburg a. D. 1905, Selbstverlag des Verfassers. XXXVI/1905, št. 8, str. 164. — J. Graus.

Ocena knjige Augustina Stegenška: Dekanija Gornjegrajska, Maribor 1905.

AVTORSKO KAZALO

Bautraxler Gerard 8	Krauss Ferdinand 76
Finster Vincenz 9, 12, 13, 93	Mikovics Robert 40
Graus Johan 3, 6, 7, 16, 20, 31, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 65, 67, 70, 71, 72, 74, 79, 80, 81, 83, 85, 86, 87, 88, 91, 96, 98, 100	Paulasek Josef 50, 55
Greiner Ulrich 5	Schnerich Alfred 62, 90
Hlg Albert 18, 23	Smrekar Joseph 2
	Stegenšek Avgust 97, 99
	Strasser Pius P. 35
	Weiss Johan 61

IMENIK UMETNIKOV

Anmonius — zvonolivar 8	Purkhardt Franz — zvonolivar 8
Boset Jakob — zvonolivar 8	Putz Johan (1755) — zvonolivar 8
Boset Nikolaus (1654) — zvonolivar 8	Putz Johann (1757) — zvonolivar 8
Boset Nikolaus (1705) — zvonolivar 8	Raidt Zacharias — zvonolivar 8
Denzel — zvonolivarna 10	Reidt Johann — zvonolivar 8
Denzel Johann — zvonolivar 10	Remer Martin — zvonolivar 8
Dimnig Lukas — zvonolivar 8	Remer Michael — zvonolivar 8
Dorfmeister J. G. — rezbar 94	Riser Johann Christian — zvonoli- var 8
Edelmann Mert — zvonolivar 8	Robba Francesco — kipar 86, 87
Eisenberger Ferdinand — zvonolivar 8	Samassa — zvonolivarna 40, 62, 88
Ferrata Francesco — arhitekt 86	Samassa Albert — zvonolivar 4, 25, 27, 32, 33
Ferrata Thoma — štukater 86	Samassa Anton — zvonolivar 8
Franchi Bernardin — zvonolivar 8	Samassa Josef Anton — zvonolivar 8
Franchi Kaspar — zvonolivar 8	Samassa Josef — zvonolivar 8
Frasst-Schwach Karolina von — sli- karka 79, 95	Schlags Christoph — zvonolivar 8
Giesser Leinhard — zvonolivar 8	Schneider Anna M. — zvonolivarna 8
Goršič Franc — izdelovalec orgel 2, 50, 55, 61	Schneider Balthasar Thaddäus — zvo- nolivar 8
Gschiel Jakob — kipar 15	Schneider Kaspar Balthasar — zvonoli- var 8
Huttrer Benedikt — zvonolivar 8	Schneider Konrad — zvonolivar 8
Kastner Josef — slikar 80, 82	Sirach Wilhelm — zlatar 66
Khokl Hanns — zvonolivar 8	Sombrack Elias — zvonolivar 8
Križman Franc Ksaverij — izdelova- lec orgel 35	Steinmetz Georg — zvonolivar 10
Martinuzzi Carlo — gradbeni mojster 86	Strach Andreas — zvonolivar 8
Michael — zvonolivar 8	Stuttman Adolf — pasar 88
Mikovics Robert — arhitekt 76	Subic Jurij — slikar 86
Mislej Lukas — kamnosek 86	Viisentius (Vinzencius) — zvonolivar 8
Neuböck Peter — kipar 66	Wand Mathias — stavbenik 51
Ortwein August — arhitekt 14, 17	Wenig (Wenig) Matthias — kamno- sek 86, 90
Pascher Hans — arhitekt 88	Winter Christian — zlatar 9
Petschnik Hans — arhitekt 15	Wonsiedler Josef — slikar 92
Polster David — zvonolivar 8	Wörndle August von — slikar 25
Pozzo Andreas — arhitekt 86	

- Artiče pri Brežicah (Artič, Artitsch bei Rann) — ž. c. 88
- Borovnica (Franzdorf bei Laibach) — ž. c. 55
- Brezje (Brezje in Krain) — romarska c. 76, 79
- Brežice (Rann) — kapela božjega groba 83
- Celje (Cilli) — Celjski grofje 48
- Celje (Cilli) — Dorfmeistrove jaslice 94
- Celje (Cilli) — kapucinski samostan 92
- Celje (Cilli) — mesto 8, 18, 78
- Celje (Cilli) — Marijina kapela v ž. c. 5, 22, 68, 69, 75
- Celje (Cilli) — opatijska cerkev: glej ž. c.
- Celje (Cilli) — starokrščanska bazilika 89
- Celje (Cilli) — sv. Jožef: glej Sv. Jožef pri Celju
- Celje (Cilli) — ž. c. 28, 38, 43, 53, 74, 79, 95
- Cerknica (Zirknitz) — ž. c. 67
- Crngrob (Maria Ehrngruben) — p. c. 37, 85, 88
- Crngrob (Maria Ehrngruben) — gotsko znamenje 85
- Čadram (Tschadram bei Gonobitz) — ž. c. 76, 79, 88
- Dedni Dol pri Višnji gori (Dedni Dol bei Weichselburg) — kapela božjega groba 83
- Devica Marija v Puščavi — glej: Puščava
- Dobrna (Doberna bei Neuhaus) — ž. c. 92
- Drežnica pri Kobaridu (Drezenca bei Karfreit) — ž. c. 79
- Dvor pri Polhovem Gradcu (Dvor bei Laibach) — p. c. 57
- Fram pri Mariboru (Fram bei Marburg) — ž. c. 70
- Gornji grad (Oberburg) — samostan 97
- Gornji grad (Oberburg) — ž. c. 59
- Gornja Radgona (St. Peter bei Radkersburg) — ž. c. 95
- Gosteče — p. c. 85
- Gotovlje (Gutendorf im Sannthale) — ž. c. 92
- Grm pri Novem mestu (Stauden bei Rudolfswerth) — kapela božjega groba 83
- Hajdina (Haidin) — ž. c. 14, 17, 28
- Idrija (Idria in Krain) — čipke 93
- Jarenina (Jahring) — ž. c. 65
- Jurjevica pri Ribnici (Jurjevica bei Reifnitz) — kapela božjega groba 83
- Jurklošter (Karthause Gairach) — samostan in ž. c. 48, 65, 81
- Kamnik (Stein in Krain) — kapela božjega groba 83
- Kamnik (Stein in Krain) — ž. c. 31
- Kočevje (Gottschee) — kapela božjega groba 83
- Koper (Capodistria) — baptisterij 30
- Koper (Capodistria) — loža 30
- Koper (Capodistria) — mestna hiša 30
- Koper (Capodistria) — podestova palača 30
- Koper (Capodistria) — stolnica 30, 71
- Kostanjevica ob Krki (Mariabrunn bei Landstrass) — mesto 96
- Kostanjevica ob Krki (Mariabrunn bei Landstrass) — samostan 96
- Kostanjevica ob Krki (Mariabrunn bei Landstrass) — ž. c. 96
- Kostanjevica pri Gorici (Castagnavizza bei Görz) — frančiškanski samostan 88
- Kranj (Krainburg) — mesto 8
- Kranj (Krainburg) — ž. c. 37
- Laško (Tüffer) — ž. c. 53
- Limbuš (Lembach) — ž. c. 5
- Ljubljana (Laibach) — Alojzijevišče, kapela 12
- Ljubljana (Laibach) — »Bratovščina vednega češčenja« 21
- Ljubljana (Laibach) — cerkev sv. Jakoba 30, 43, 86, 87
- Ljubljana (Laibach) — cerkev sv. Petra 30
- Ljubljana (Laibach) — frančiškanska cerkev (Marijinega oznanjenja) 2, 30, 31, 50, 82
- Ljubljana (Laibach) — grad Tivoli 86
- Ljubljana (Laibach) — Karlovško predmestje zvonolivarji 8
- Ljubljana (Laibach) — cerkev Karmeličank 80
- Ljubljana (Laibach) — mesto 8
- Ljubljana (Laibach) — Robbov vodnjak 86
- Ljubljana (Laibach) — stolnica 30, 86
- Ljubljana (Laibach) — trnovska cerkev 30
- Ljubljana (Laibach) — uršulinska cerkev (danes ž. c. sv. Trojice) 30
- Ljubljana (Laibach) — uršulinski samostan 19
- Ljubno ob Savinji (Laufen) — ž. c. 97
- Ljutomer (Luttenberg) — ž. c. 41
- Maribor (Marburg) — cerkev sv. Alojzija 86
- Maribor (Marburg) — Družba sv. Vincencija 31

- Maribor (Marburg) — Kalvarija 5
 Maribor (Marburg) — mesto 78
 Maribor (Marburg) — stolnica 1, 3, 6, 11, 16, 26, 44, 47, 48, 64, 65, 66, 69, 70, 76
 Marija na Gorci nad Malečnikom (Frauenberg) — p. c. 5
 Motnik (Metnitz) — ž. c. 63
 Petrovče (Plettrowsch) — ž. c. 91
 Piran (Pirano) — baptisterij 45
 Pleterje (Pletriach) — kartuzijski samostan 86
 Pohorski dvor (Schloss Haus am Bacher) — kapela 76
 Poljčane (Pöltzschach) — kapela božjega groba 83
 Ptuj (Pettau) — mesto 18, 78
 Ptuj (Pettau) — minoritska cerkev 49, 73
 Ptuj (Pettau) — proštija cerkev: glej ž. c.
 Ptuj (Pettau) — ž. c. 3, 16, 23, 24, 26, 28, 44, 47, 48, 51, 64, 92
 Ptujška gora (Maria Neustift bei Pettau) — ž. c. 20, 42, 46, 68, 69
 Puščava (Maria in der Wüste) — ž. c. 48, 91
 Radmirje (St. Michael bei St. Xaveri) — p. c. 97
 Rečica pri Radmirju (Reitz) — ž. c. 97
 Renče pri Gorici (Ranziano bei Görz) — ž. c. 88
 Ribnica na Pohorju (Reiffnigg am Bacher) — ž. c. 88
 Rifnik (Reichenegg bei Cilli) — kraj 36
 Rogatec (Rohitsch) — ž. c. 79
 Ruše (Maria Rast) — ž. c. 5, 48
 Sevnica (Lichtenwald) — kapela božjega groba 83
 Slovenska Bistrica (Windischfeistritz) — ž. c. 88
 Slovenske Konjice (Gonobitz) — kraj 78
 Slovenske Konjice (Gonobitz) — znamenje 79
 Solčava (Sulzbach) — ž. c. 97
 Spodnje Bitnje (Unterfeichting) — p. c. 85
 Središče (Polsterau) — ž. c. 28, 77
 Stara Loka (Altaak) — p. c. 85, 88
 Stari trg pri Slovemem Gradcu (Altenmarkt bei Windischgraz) — ž. c. 39
 Straže pri Radmirju (St. Xaveri bei Oberburg) — ž. c. 63
 Suha pri Škofji Loki (Zauchen in Krain) — p. c. 58, 84, 85
 Sv. Barbara pri Čadramu (Die Barbarakirche zu Tschadram) — p. c. 29, 31
 Sv. Benedikt v Slovenskih goricah (St. Benedicten in Windischbüchel) — ž. c. 72
 Sv. Jošt nad Dreto (Sankt Judok) — p. c. 97
 Sv. Jožef pri Celju (Josephiberg) — p. c. 5
 Sv. Križ pri Rogaški Slatini (Heiligen Kreuz bei Sauerbrunn) — ž. c. 5, 9, 15, 25
 Sv. Lovrenc na Pohorju (St. Lorenzen in der Wüste) — ž. c. 91
 Sv. Miklavž pri Ormožu (St. Nicolai bei Friedau) — p. c. 31
 Sv. Primož nad Kamnikom (St. Primus und Felicianus bei Stein) — p. c. 52, 84
 Sv. Primož nad Kamnikom (St. Primus und Felicianus bei Stein) — p. c. sv. Petra 52, 54
 Sv. Primož nad Ljubnem (Sankt Primus bei Laufen) — p. c. 97
 Sv. Trije Kralji v Slovenskih goricah (Heiligen Dreikönige in Windischbüchel) — p. c. 72
 Sveta Gora pri Gorici (Die Wallfahrtskirche am heiligen Berge bei Görz) — romarska cerkev 56
 Svetina (Swetina) — p. c. 23, 38
 Šentrupert na Dolenjskem (St. Ruprecht in Krain) — ž. c. 28, 67
 Šmarje pri Jelšah (St. Marein bei Sauerbrunn) — p. c. 5, 8
 Šmarjeta pri Rimskih toplicah (St. Margarethen bei Römerbad) — kapelica luške Matere božje 60, 76
 Škofja Loka (Bischoflaak) — mesto 85
 Škofja Loka (Bischoflaak) — ž. c. 37, 67, 85
 Špitalič pri Konjicah (Spitalitsch) — ž. c. 6, 34, 49, 63, 81
 Štepanja vas pri Ljubljani (Stephansdorf bei Laibach) — kapela božjega groba 83
 Teharje pri Celju (Tüchern bei Cilli) — ž. c. 79
 Velika Nedelja (Grosssonntag) — ž. c. 49, 92
 Vina gorica pri Trebnjem (Weinbüchel bei Treffan) — kapela božjega groba 83
 Vrhnika (Ss. Trinitatis zu Oberlaibach) — kapela božjega groba ob cerkvi sv. Trojice 83
 Zalec (Sachsenfeld in Sannthale) — ž. c. 88
 Žiče (Karthause Seiz) — samostan in cerkev 6, 7, 13, 49, 73, 98, 99
 Zužemberk (Seisenberg) — kraj 8

NARODNA GALERIJA V LETIH 1968—1971

Katalogi razstav Narodne galerije

Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem I. Ljubljana, 10. okt. — 15. (podaljšano do 22.) dec. 1968. Izdano ob petdesetletnici Narodne galerije. Seznam članov umetnostne komisije in drugih sodelavcev. Seznam lastnikov razstavljenih del. — *Anica Cevc*: Namesto uvoda. *Branko Reisp*: Oris zgodovinskega razvoja v 17. stoletju na Slovenskem. *Emilijan Cevc*: Slikarstvo 17. stoletja. *Nace Šumi*: Arhitektura 17. stoletja. *Marijan Zadnikar*: Sedemnajsto stoletje — zlata doba znamenj. *Emilijan Cevc*: Kiparstvo začetka 17. stoletja na Slovenskem. *Milan Železnik*: Rezbarstvo in kiparstvo 17. stoletja v Sloveniji. *Hanka Štular*: Umetna obrt 17. stoletja na Slovenskem. Katalog razstavljenih del: (*Ksenija Rozman*): Slikarstvo, iluminirani listi, grbi in diplome. (*Grozdana Kozak*): Grafika. (*Anica Cevc*): Rezbarstvo in kiparstvo. (*Hanka Štular, Ferdinand Tancik*): Umetna obrt. (*Aleksander Jeločnik*): Numizmatični predmeti. (*Branko Reisp, Marijan Smolik*): Knjige. — Povzetki v francoščini. Str. 264, 117 črno-belih posnetkov v prilogi + 27 med besedili + 2 na ovitku + 1 tloris + 1 zemljepisna karta.

Stari mojstri iz Ermitaža. Dela zahodnoevropskih slikarjev 16. do 18. stoletja. Iz Državnega Ermitaža v Leningradu. April—maj 1969. (*Anica Cevc*): Uvod in seznam del. Str. 16, brez repr.

Stara Srbska umetnost. Ljubljana, oktober 1970. (*Anica Cevc*): Uvod in katalog razstavljenih del. Str. 32 (brez pag.). Prospekt vložen v glavni katalog razstave, izdan ob 125-letnici Narodnega muzeja v Beogradu, z naslovom *Srednjevekovna umetnost u Srbiji*, Beograd 1969. Dr. *Miodrag Kolarić*: Uvod. Dr. *Mirjana Čorović-Ljubinković*: Srednjevekovna umetnost u Srbiji. *Desanka Milošević* — *Mirjana Tatič-Đurković*: Kataloška obrada. Str. 136 + 2 barvni repr. + 148 črno-belih repr. (ciril.).

Mihael Stroj 1803—1871. Ljubljana 1971. Izdano ob 100-letnici slikarjeve smrti. Seznam članov umetnostne komisije in lastnikov razstavljenih del. *Anica Cevc*: Uvodna beseda. *Ksenija Rozman*: Slikar Mihael Stroj. Slikarjeva dela in razvoj. Sklep. Rodovnik. Razstave. Viri in druga pričevanja. Katalog razstavljenih del. — Povzete v francoščini. Str. 196, 120 črno-belih posnetkov + 1 med besedilom + 1 na naslovni strani.

Razstave Narodne galerije

1968

10. 10.—22. 12. 1968 *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem I.* Razstava, postavljena ob 50-letnici Narodne galerije. Izbira gradiva: Umetnostna komisija Narodne galerije (akademik prof. dr. France Stelè, akademik prof. Gojmir Anton Kos, akademik prof. Božidar Jakac, Špelca Čopič, dr. Emilijan Cevc, Anica Cevc, dr. Ksenija Rozman, Stefan Hauko) in zunanji sodelavci (Vesna Bučič, Aleksander Jeločnik, dr. Ivan Komelj, Grozdana Kozak, dr. Stane Mikuž, Branko Reisp, dr. Marijan Smolik, Marjeta Setinc, Hanka Štular, dr. Nace Šumi, Ferdinand Tancik, dr. Marija Verbič, dr. Sergej Vrišer, dr. Marijan Zadnikar, Milan Zeleznik) 97 slik (po katalogu 93), 22 iluminiranih listov, grbov, diplom in knjig, 26 grafik in risb, 5 »zlatih« oltarjev, 2 mavčna odlitka nagrobnikov, 11 plastik

oz. rezbarskih del, 23 zlatarskih in srebrarskih izdelkov, 12 kositrarskih izdelkov, 3 okrašeni deli viteške bojne oprave, 4 železarski izdelki, 4 ure, 1 komplet nakita, 4 gravirane napisne plošče, 3 pečatniki, 8 keramičnih izdelkov, 4 steklarski izdelki, 6 kosov poslikanega usnja, 5 primerkov tekstila, 23 numizmatičnih predmetov, 23 tiskanih ilustriranih knjig. — skupaj 286 predmetov (po katalogu 278) in 16 fotografskih povečav arhitektur 17. stoletja. — Oljne slike: *neznani mojstri* (58), *Matija Plainer* (2), *Mojster GBF* (1), *Mihael Scobl* (2), *Mojster HGG* (9 po katalogu + 1), *slikar srede 17. stol.* (2 sliki v Spodnjem Doliču), *Janez Frančišek Gladič* (1), *Simon Juda Stupan* (1), *slikar 60. let 17. stoletja* (3 slike v Vitanju), *F. Oswald Capuciner* (1), *Almanach* (2), *Jamškova delavnica* (6), *Hans Adam Weissenkirchner* (1), *Jernej Rambschissl* (2), *Janez Zupanic* (1). — Grafike: *Elias Bäck* (3), *Ioannes von Berg* (1), *Lucas Kilian* (1), *Heinrich Ulrich* (1), *Dietell* (1), *Ygidius van der Heyden* (1), *Giovanni Battista Pieroni* (1), *Caspar Merian* (1), *Mathäus Merian* (2), *Moysens* (1), *Georgius Mathaeus Vischer* (1), *Andrej Trost* (1), *Franz Ludwig Ziegler*, *Andr. Trost* (1), *Georgius Widmanstadius* (1), *J. Dronryp* (1), *Cornelis Cornelissen*, *Heinrich Goltzius* (1). — Rezbarstvo in kiparstvo: *neznani mojstri* (12), *Leonard Kern* (1), *Konjiški rezbar okoli leta 1658* (1), *Mariborski rezbar tretje četrtine 17. stoletja* (1), *Jamškova rezbarska delavnica* (1), *Franc Kristof Reiss* (1). — Umetna obrt: *neznani mojstri* (69), *kositrar Noll* (1), *Paul Oham* (2), *Mathes Weisshaupt* (1), *Hanns Spatz II.* (1), *Nicolaus Schmidt* (1), *Johann May* (1), *Leonardo da Ascanio Bettissi — Don Pino?* (1). — Knjige: *M. Merian* (1), *A. S. Sietzenheimb* (1), *J. L. Schönleben* (5), *J. W. Valvasor* (9), *G. M. Vischer* (1), *Boetuis* (1), *Janez Svetokriški (I. B. à Santa Croce)* (1), *J. S. Florian-tschitsch* (1).

Fotografske povečave:

Arhitektura: *Apače* (grad, po Vischerju), *Goričane* (grad, po Valvasorju), *Kranj* (obok mestne hiše), *cerkev sv. Jakoba v Ljubljani* (notranjščina in kapela sv. Frančiška Ksaverija), *Nova Štifta* (zunanjščina cerkve), *Puščava* (obok glavne ladje), *Slape* (notranjščina cerkve), *Soteska* (vrtni paviljon in grad po Valvasorju), *Stična* (stranska ladja), *Velike Žablje* (arkadno dvorišče), *Zemono* (zunanjščina pristave). — Znamenja: *Hlapje*, *Tomaj*, *Crnci*, *Savna peč.* — Kamnoseški izdelki: *Predjama* (portal podružnične cerkve, l. 1637), *Konjice* (kropilni kamen iz l. 1657). — Razst, katalog z repr.

1969

4. 4.—27. 5. 1969 *Stari mojstri iz Ermitaža*. Dela zahodnoevropskih mojstrov 16.—18. stoletja, razstavo 50 del iz Državnega Ermitaža v Leningradu je Narodni galeriji posredoval Narodni muzej v Beogradu; *Paris Bordone* (1), *Benedetto Castiglione* (1), *Giacomo Francesco Cipper — Todeschini* (1), *Luca Giordano* (1), *Giorgio da Castelfranco — Giorgione* (1), *Francesco Guardi* (1), *Lorenzo Lotto* (1), *Alessandro Magnasco* (1), *Bartolomeo Manfredi* (1), *Salvator Rosa* (1), *Tiziano Vecellio — Tizian* (1), *Bartolomé Estaban Murillo* (2), *Alexander Adriaenssen* (1), *Bonnecry Sebastiaen* (1), *Anthonis van Dyck* (1), *Jan Fyt* (1), *Jan Miel* (1), *Bonaventura Peeters* (1), *Peter Pavel Rubens* (2), *David II. Teniers* (1), *Gillis van Tilborch* (1), *Lucas van Uden* (1), *Ferdinand Bol* (1), *Jan van Goyen* (1), *Bartholomeus van der Helst* (1), *Jan van Huysum* (1), *Pieter Janssens* (1), *Nicolaes Maes* (1), *Gabriel Metsu* (1), *Constantin Netscher* (1), *Rembrandt Hermensz van Rijn* (1), *Jacob van Ruisdael* (1), *Jan Steen* (1), *Jan Weenix* (1), *François Boucher* (1), *Jean Baptiste Greuze* (1), *Nicolas Lancret* (1), *Mathieu Le Nain* (1), *Nicolas Loir* (1), *Claude Gellée-Claude Lorrain* (1), *Frans Adam van der Meulen* (1), *Hubert Robert* (1), *Charles André van Loo-Carle van Loo* (1), *Claude Joseph Vernet* (1), *Marie Luise Elisabeth Vigée Lebrun* (1), *Joseph Vivien* (1), *Simon Vouet* (1). Razstavni katalog brez reprodukcij.

1970

12. 10.—31. 10. 1970 *Stara srbska umetnost*. Razstavo je leta 1969 pripravil in v svojih prostorih postavil. Narodni muzej v Beogradu ob 125-letnici obstoja. Leta 1970 je bila postavljena še v Palazzo Venezia v Rimu, v Gallerie dell'Accademia v Benetkah, v Narodni galeriji v Ljubljani, l. 1970/71 v Staatliche Museen

zu Berlin, Frühchristlich-Bysantinische Sammlung, Vzhodni Berlin. Razstavljenih je bilo 262 predmetov, izmed tega 7 originalnih fresk, 23. t. im. nabožnih predmetov, 37 ikon, 15 iluminiranih rokopisov, 6 vezenin, 22 predmetov liturgične opreme (všet diptih v dodatku), 33 srebrarskih izdelkov, 6 keramičnih izdelkov, 2 stekleni čaši in 109 kosov nakita. — Freske (po nastanku): Đurđevi stubovi iz l. 1170 (1), Prizren, po l. 1220 (2), Gradac, konec 13. stol. (1), Sv. Arhangeli pri Prizrenu, sreda 14. stol. (1), Palež, c. sv. Nikolaja, druga polovica 14. stoletja (1), Studenica, l. 1568 (1). — I k o n e: (po nastanku): Ohrid, 14. in 16. stol. (3), Dečani, 14., 15./16., 16. in 17. stol. (5), Prizren, 14. stol. (3), Šiševo, 14. stol. (1), Hilandar, 15. stol. (3), Gračanica, iz l. 1567, 16. stol. in 17. stol. (3), *Mojster Longin* (3): ikona iz Velike Hoče l. 1576—1577, ikona iz Dečanov iz l. 1577, ikona iz Lomnice l. 1577; Kučevište, 17. stol. (2); Šišatovac, 17. stol. (1); *Mojster Radul* (1): ikona iz Peči l. 1673—1674; *Avesalon Vujičić* (1): ikona iz Bosne l. 1677; Krušedol, 17. stol. (1); Gorioča, 17. stol. (1); Peč, 17. stol., l. 1720 (2); *Andrija Rajičević* (3): ikona iz Travnika iz l. 1654 in ikoni brez navedenega nastanka; Čajniče, l. 1574 (1); *Đorđe Mitrofančić* (1): ikona iz Čelebića iz l. 1614 do 1615; Mostači, 15. stol. (1); iz Narodnega muzeja v Beogradu ikoni brez navedena provenience, 14. stol. in 17. stol. (2) (po znanih naslovih ali nastanku): Štirje evangeliji iz Kumanika, miniature 14. stol., tekst 16. stol.; Molitve sv. Izaka Sirskega, Krušedol, 14. stol.; Zakon o rudnikih despota Štefana Lazarevića in del statuta mesta Novo Brdo, 16. stol.; Evangelist Luka, iz Markovega samostana (?), 16. stol.; Judeževno izdajstvo, lesorez iz Cetinjskega brevarija, tiskano l. 1495; *Zograf Kozma ali Andrija Raičević*: Kralj David, sv. Jurij, Sava in Simeon, l. 1643; Ciriški rokopis, Beočin, 15. stol.; Lesnovski psalterij, zač. 16. stol.; Karanski evangelij, l. 1608; Dečanski apostol, brez dat., Dečani; Bosanski evangelij, brez dat., Čajniče; Silanov evangelij, konec 14. ali zač. 15. stol.; Leonitov evangelij, 16. stol.; Evangelij popa Jovana, konec 12. ali zač. 13. stol.; Bogdanov evangelij, konec 13. ali zač. 14. stol. — Razst. kat. (ciril.) z repr.

1971

26. 3.—16. 5. 1971 *Mihael Stroj* 1803—1871. Razstava je bila v počastitev stoletnice slikarjeve smrti postavljena v Narodni galeriji v Ljubljani in od 28. 5. do 20. 6. 1971 v Muzeju za umjetnost i obrt v Zagrebu. Izbira gradiva: Umetnostna komisija Narodne galerije: akademik prof. dr. France Stelè, akademik prof. Božidar Jakac, dr. Emilijan Cevc, Anica Cevc, dr. Ksenija Rozman, Štefan Hauko) in zunanji sodelavki: prof. Zdenka Munk in dr. Anka Bulat-Simić. Oljne slike (114) in risbe (3). Razstavni katalog z repr.

Potujoče razstave Narodne galerije

1. *Hinko Smrekar*. 45 risb in grafik iz zbirke Narodne galerije. Razst. dela: *Mladostni avtoportret*, G 857. *Moja mati*, G 824. *Lastna podoba z angelskimi perutmi*, G 886. *Smrekar in L. Dolinar*, G 885. *Avtoportret*, G 913. *Pomlad spet prišla bo*, G 877. *V troje*, G 879. *En starček je živel*, G 878. *Vročja ljubezen*, G 1306. *Fantič, kako si ti lep*, G 1230. *Indija Koromandija*, G 922. *Čarovnice se odpravljajo na Klek*, G 852. *Čarovnice na pokopališču*, G 853. *Čarovnice nad strehami*, G 921. *Čarovnice*, G 919. *Skopuhova smrt*, G 859. *Kmet v risu*, G 860. *Nespokorjenčeva smrt*, G 930. *Rajska ptica*, G 880. *Pavliha*, G 844. *Kurent*, G 874. *Desetnica*, G 846. *Učenjaki*, G 894. *Nočne pošasti*, G 915. *Delirij*, G 881. *Prerokova kletev*, G 895. *Vojni vasovalci*, G 1304. *R. Jakopič nadzoruje sončni zahod*, G 920. *Poveličanje R. Jakopiča*, G 888. *Skladatelj Franc Gerbič*, G 889. *Pisatelj Fr. Milčinski*, G 929. *Pesnik Igo Gruden*, G 907. *Skladatelj Anton Lajovic*, G 849. *Slikar Maksim Gaspari*, G 1365. *Bazar v prid od kranjske dežele zapuščenim slov. igralcem*, G 1228. *Maškarada slov. upod. umetnikov*, G 855. *Maškarada slov. literatov*, G 854. *Napuh*, G 838. *Lakomnost*, G 837. *Angel miru*, G 873. *Človeška menežarija*, G 862. *Razlika le v dekorju*, G 874. *Javna dobrodelnost*, G 872. *Boj za mejo*, G 910. *Churchill & Roosevelt*, G 911.

1968 Celje, Kompole, Vojnik, Dobrna, Trnovlje pri Celju

1969 Mestna galerija, Piran

1971 Osnovna šola Hinka Smrekarja, Ljubljana

2. *Risbe Franca Kavčiča*. 33 risb iz zbirki Narodne galerije. Razst. dela: *Podstavek z levom*, lav. perorisba, G 38. *Rimski konjeniki in strelci*, lav. perorisba, G 27. *Avgustov most*, lav. perorisba, G 1368. *Razvaline Koloseja*, lav. perorisba, G 1371. *Heliodorjev rop*, lav. perorisba, G 81. *Farafeld*, lav. perorisba, G 56. *Antični grob pred Porta del Popolo*, lav. perorisba, G 70. *Favn*, lav. perorisba, G 22. *Grob Kaja Cestija*, lav. perorisba, G 68. *Machia di Marino*, lav. perorisba, G 76. *Villa Negroni*, lav. perorisba, G 53. *Pot v Veletri*, lav. perorisba, G 1369. *Ponte Nomentano*, lav. perorisba, G 74. *Villa Patrizi*, lav. perorisba, G 71. *Machia di Marino*, lav. perorisba, G 62. *Villa Colonna v Marinu*, lav. perorisba, G 77. *Dvorišče v Certosi*, lav. perorisba, G 1370. *Fokion z ženama*, lav. perorisba, G 79. *Albansko jezero*, lav. perorisba, G 66. *Del Koloseja*, lav. perorisba, G 1372. *Valle della Grotte*, lav. perorisba, G 51. *Lev*, lav. perorisba, G 67. *Razvaline Koloseja*, lav. perorisba, G 72. *Villa Negroni*, lav. perorisba, G 73. *Jutranja daritev (Pastirji ob vodnjaku)*, lav. perorisba, G 83. *Grotta Ferrata*, lav. perorisba, G 64. *Zvonik iz cerkve sv. Justa v Trstu*, lav. perorisba, G 50. *Stara rimska vrata v Trstu*, lav. perorisba, G 69. *Zenitna pogodba*, lav. perorisba, G 82. *Študije rastlin*, risba s svinčnikom, G 21. *Študija treh ovac*, risba s svinčnikom, G 54. *Votlo drevo v Pratru*, lav. perorisba, G 25. *Študija psa*, črna in bela kreda, G 44.

1969 Mestna galerija, Piran

3. *Risbe in skice bratov Šubicev*. 21 del Janeza Šubica, 14 del Jurija Šubica iz zbirki Narodne galerije. Janez Šubic: *Italijanska krajina*, akvarel, G 689. *Zenski akt z vrčem*, akvar. risba s tušem, G 379. *Rimska krajina s torzom*, olje, inv. št. 577. *Trubadur*, olje, inv. št. 1610. *Jutro*, akvar. risba, inv. št. 358. *Slovo*, akvar. risba, inv. št. 361. *Pomenek*, akvar. risba, inv. št. 325. *Skica za »Pismo«*, risba s svinčnikom, inv. št. 502. *Romeo in Julija*, olje, inv. št. 398. *Romanca*, olje, inv. št. 437. *Zena z amorjem*, risba s svinčnikom, G 506. *Študija za zgrafite v Pragi*, risba s črno kreda, G 620. *Italijanska pokrajina*, olje, inv. št. 404. *Italijanska krajina*, olje, inv. št. 402. *Lastni portret iz Bakra*, olje, inv. št. 579. *Osnutek za zaslon*, akvar. risba, G 359. *Otroka ravnateljca Spatza*, akvar. risba, G 334. *Obrtnik*, risba s črno kreda, G 542. *Orientalška moška noša*, akvar. risba, G 370. *Slikarstvo*, risba s črnim ogljem, G 272. *Ljubimca*, olje, G 389. Jurij Šubic: *Glava dame*, olje, inv. št. 220. *Popotnik*, risba s svinčnikom, G 657. *Tri slovenske narodne noše*, akvar. risba, G 658. *Kovačnica*, akvar. risba, G 659. *Posvet*, lav. perorisba, G 667. *Ofreht*, akvar. risba in gvaš, G 661. *Kmečka deklica in študija glave*, risba s črno in belo kreda, G 668. *Gorica, trg pred stolnico*, risba s svinčnikom, G 687. *Mati bere pismo*, lav. perorisba s tušem, G 1100. *Begunec*, risba s svinčnikom in gvaš, G 1102. *Posvet*, risba s tušem in svinčnikom, G 1099. *Zeleni Jurij*, gvaš in tuš, G 663. *Portal*, olje, inv. št. 408. *Gospa Desrivieres s sinom v ateljeju*, olje, inv. št. 1394.

1969 Mestna galerija, Piran. Goriški muzej, Nova Gorica

1970 Radovljica

4. *Razstava fotografskih povečav slovenskih umetnostnih spomenikov* od srednjega veka do zač. 20. stol. 52 povečav (spomeniki našeti v ZUZ n. v. VIII, 1970, p. 309).

1969 Mestna galerija, Piran

1970 Šmarje pri Jelšah.

Ksenija Rozman

»Tristo let mode na Slovenskem«, november—december 1965; katalog: besedilo in ureditev dr. Sergej Vrišer, 41 strani, 63 ilustracij. V maju 1966 prenesena in postavljena v Narodni galeriji v Ljubljani.

Namen razstave je bil, da prikaže razvoj meščanske in plemiške noše na Slovenskem v preteklih treh stoletjih. Ta razvoj so ponazarjala ohranjena oblačila in likovno gradivo (portretne in žanrske upodobitve). Zamisel za tako razstavo se je porodila takorekoč pet minut pred dvanajsto, saj se s sistematičnim zbiranjem modnih oblačil do takrat ni ukvarjal noben slovenski muzej. Po kostumskem gradivu sta med slovenskimi muzeji na prvem mestu Narodni muzej v Ljubljani in Pokrajinski muzej v Mariboru. Gradivo te vrste je prihajalo v muzeje nesistematično in bolj po naključju. Specifičnost tekstila in njegova kratka življenjska doba (v mislih imamo tudi predelovanje oblačil v času gmočnih stisk) je eden izmed vzrokov, zakaj se je ohranilo tako malo historičnih oblačil. Prav zato je bilo vredno posvetiti zbiranju modnih oblačil vso pozornost, da bi ohranili in predstavili zanimivo kulturnozgodovinsko pagono, ki jo v svetu že dolgo strokovno preučujejo in sistematično zbirajo.

Z razstavo smo želeli predstaviti razvoj evropske meščanske in plemiške mode z izborom, ki bi prikazal nošo tistih ljudi, ki so stalno ali vsaj občasno živeli na naših tleh. S pomočjo likovnih del — oljnih podob, fresk, grafik in plastik pa tudi s pomočjo domače fotografije in z izborom ohranjenih oblačil je bilo na razstavi predstavljeno obdobje od t. im. španske mode na prehodu iz 16. v 17. stoletje do modnih reform v začetku 20. stoletja, ali konkretnije, do začetka prve svetovne vojne. Poudariti je treba še to, da je ponazarjalo ohranjeno gradivo — tako slikovno, kakor tudi kostumi — predvsem praznično nošo, kar je razumljivo, saj se je sled za delovno obleko skoraj povsem izgubila.

Ob postavitvi razstave v Mariboru l. 1965 se je izoblikovala želja, da bi zaživela posebna slovenska kostumska zbirka. Razumevanje slovenskih muzejev je omogočilo, da se zastavljeni cilj bliža svoji uresničitvi. V letu 1973 bo v Pokrajinskem muzeju v Mariboru odprta v posebnih zato preurejenih prostorih stalna kostumska zbirka, h kateri so s svojim gradivom prispevali vsi slovenski muzeji.

»Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem«, september—november 1967; katalog: besedilo in ureditev dr. Sergej Vrišer, 27 strani, 37 ilustracij.

Razstava je bila posvečena baročnemu kiparstvu na slovenskem Štajerskem, likovni panogi, ki po številu in umetniški kakovosti močno izstopa v vrsti umetnostnih strok tega obdobja. Prav na Štajerskem je kiparstvo v baroku doživelo izredno bogat razcvet in predstavlja v slovenski umetnosti dokaj zaokroženo poglavje. Upravnopolitične in kulturne razmere te slovenske dežele v preteklosti so prispevale k geografski zaokroženosti baročnega kiparstva, ki ga označujejo določene slogovne značilnosti. Te izvirajo iz umetnostnih stikov med Štajersko in sosednjimi srednjeevropskimi deželami, iz likovnega razpoloženja Štajerske, pa tudi iz ustvarjanja v skupnem domačem materialu — lesu.

Na razstavi je bilo predstavljenih 90 plastik iz časovnega razdobja od zgodnjega 17. do konca 18. stoletja. Z izbranimi deli so bili zastopani vsi pomembnejši mojstri, gradivo pa je bilo razvrščeno tako, da je bilo mogoče slediti razvoju baročnega kiparstva na slovenskem Štajerskem. Med leti 1680—1720 je štajersko kiparstvo doseglo prvi vzpon v delih Fr. Kr. Reissa in J. J. Schoya. Fr. Kr. Reiss iz Maribora je ustvarjal deloma še v tradiciji zlatih oltarjev, posegel pa je že tudi po svobodnejših zasnovah. S Schoyem, ki je dobro poznal italijanski barok in se uveljavil kot vodilna osebnost štajerskega baroka v Gradcu, pa smo spoznali velikopotezno zasnovano oltarno arhitekturo in plastiko. Delo J. G. Božiča iz Laškega je najlažje razložiti, če ga povežemo z imeni J. J. Schoya in M. Schokotniga. Gre za nenavadno umetniško osebnost, ki je znala v svojih delih združiti likovno govorico vodilnih mojstrov s pristno čustvenostjo. Poljudnejšo rezbarsko smer zastopajo v 1. polovici 18. stoletja M. Pogáčnik iz Konjic s svojimi živahno ornamentiranimi oltarji in dokaj tipizirano

oblikovanimi plastikami, v 2. polovici 18. stoletja pa F. Gallo iz Celja in J. J. Mersi iz Slovenjega Gradca. Za Galla velja, da se je zgledoval pri V. Königerju in preoblikoval uglašeno kiparsko govorico svojega vzornika tako, da je dal več poudarka zunanji slikovitosti, J. J. Mersi pa je v svojih delih izražal bujno razpoloženje našega podeželja. Skozi ves barok se srečujemo s kiparji, ki so delali na naših tleh kot gosti. Med njimi naj omenimo J. T. Stamma iz Admonta, J. M. Leitnerja, F. J. Strauba in V. Königerja iz Gradca. S F. J. Straubom se je naša dežela prvič srečala z akademsko šolanim mojstrom iz kiparske družine Straubov, od katerih se je brat Jožef naselil sredi 18. stoletja v Mariboru; upravičeno ga imamo za najpomembnejšo osebnost baročnega kiparstva na slovenskem Štajerskem. Straubov naslednik in verjetno tudi njegov učenc je bil Mariborčan J. Holzinger, ki je ustvarjal sprva pod vtisom svojega učitelja, kasneje pa se je čedalje bolj približeval V. Königerju. S Straubom in Holzingerjem je kiparstvo na slovenskem Štajerskem doseglo svoj vrh, ki mu je sledilo upadanje v delih poljudnejših mojstrov s konca 18. stoletja in po baročno izzvenevanje še daleč v 1. polovico 19. stoletja.

Razstava je ta razvoj učinkovito prikazala in je vzbudila izredno zanimanje.

»Uniforme v zgodovini«, september—november 1969; katalog: besedilo in ureditev dr. Sergej Vrišer, 36 strani, 68 ilustracij. Junija 1970 prenesena v Arkade, razstavišče Narodnega muzeja v Ljubljani.

»Uniforme v zgodovini« so nadaljevale začeto misel razstave »Tristo let mode na Slovenskem«. Tisto misel namreč, da je treba zbrati historična oblačila civilne in vojaške noše, kolikor se jih je na Slovenskem ohranilo in kolikor se jih še zbrati da, da ne bi povsem izgubili sledi za tem zanimivim kult. zgod. področjem. Pokrajinski muzej v Mariboru hrani med slovenskimi muzeji največ historičnih vojaških oblačil, zato se je tudi odločil za prikaz vojaške noše skozi stoletja. Podobno kot na razstavi civilne noše l. 1965, je bil prikaz zgodnejših obdobj (od 2. polovice 17. do zgodnjega 19. stoletja) navezan zgolj na likovne upodobitve. Te so spremljale v nadaljevanju razstave tudi ohranjena vojaška oblačila in mnogo prispevale k celovitejšemu pregledu razvoja in sprememb vojaškega oblačenja v preteklosti. Zbrano gradivo je bilo predstavljeno tako, da je prikazovalo v zaokroženih poglavjih razvoj vojaškega oblačila v Evropi in na naših tleh do 1. svetovne vojne, vojaško nošo nekaterih evropskih dežel (Nemčija, Rusija, Francija, Italija) med obema vojnama, vojaška oblačila iz prve svetovne vojne, bivše Jugoslavije in iz druge svetovne vojne. Optični videz, ki ga je razstava nudila tudi manj zahtevnemu obiskovalcu, je ponazarjal, kako se je vojaška uniforma spreminjala od pisanega in slikovito okrašene oblačila do vojaškega kroja, katerega namen je predvsem praktična zaščita vojaka. Spremembe v oblačenju so posledica spremenjenega načina vojskovanja, ne nazadnje pa ne gre prezreti tudi vpliva, ki ga je na vojaško nošo imelo modno oblačilo. Razstavo so dopolnjevale risbe uniform, fotografski dokumenti in karikature. Zbirka vojaških uniform v Pokrajinskem muzeju v Mariboru je nastala iz dveh manjših zasebnih zbirk, ki sta prišli v muzej po drugi svetovni vojni, in iz večjega števila vojaških oblačil, ki jih je muzeju odstopilo SNG v Mariboru. Tudi nekateri drugi slovenski muzeji so prispevali s svojim gradivom k zbirki, ki bo prihodnje leto skupaj z modno meščansko in plemiško nošo zaživela v preurejenih prostorih novo življenje kot edina zbirka te vrste v Sloveniji.

Zlatarstvo na slovenskem Štajerskem«, oktober—november 1971; katalog: besedilo in ureditev Marjetica Šetinc, 81 strani, 44 ilustracij. Novembra 1971 prenešana v Arkade, razstavišče Narodnega muzeja v Ljubljani.

Tretja razstava Pokrajinskega muzeja v Mariboru s kulturnozgodovinskega področja je skušala predstaviti zlatarsko obrt na slovenskem Štajerskem. Obdelati zlatarsko obrt na slovenskem Štajerskem je bila zahtevna in hkrati hvaležna naloga. Zahtevna zato, ker nam je zanjo manjkalo potrebnih predel, kot hvaležna tema pa se je zlatarstvo izkazalo zato, ker je mogoče zlatarske izdelke opredeljevati in vrednotiti z umetnostnozgodovinskimi merili. Pri tem

je treba seveda upoštevati, da gre za porabne predmete, v svoji obliki odvisne od namena, ki mu služijo. Izhodišče preučevanja je bilo v ohranjenem gradivu, ki je raztreseno po vsej Štajerski. Čeprav smo v glavnem navezani na zlatarske izdelke, namenjene cerkveni rabi, sta njihovo število in raznolikost tolikšna, arhivski podatki o zlatarjih pa tako zgovorni, da je gotovo, da je bila zlatarska obrt v preteklosti tudi pri nas dokaj razvita. Ena izmed značilnosti ohranjenih zlatarskih izdelkov je pisanost proveniencie. Poleg domačih zlatarskih del srečujemo pri nas najpogosteje graške, dunajske in augsburške izdelke. Tudi zlatarski predmeti iz Madžarske, Nemčije, Italije in oddaljene Francije niso nekaj nenavadnega. Na razstavi smo želeli v strogem izboru prikazati zlatarske izdelke, ki so za posamezna umetnostna obdobja najbolj zgovorni. Med sto tridesedemdesetimi razstavljenimi predmeti smo skušali ohraniti razmerje med tujimi in domačimi deli, ki ga je bilo mogoče razbrati iz celotnega evidentirnega gradiva, in poudariti pomembnost tujih središč. Tako je bilo očitno, da je npr. ob koncu 17. stoletja prevladoval vpliv augsburškega zlatarstva, da so v 18. stoletju izredno močno zastopani graški zlatarski mojstri in da je v 19. stoletju Dunaj tisto središče, ki je najmočnejše vplivalo na domače zlatarstvo. Dunaj je v tem času tudi prevzemal večji del naročil iz naših krajev. Izredno kakovostnim gotskim zlatarskim delom, ki jim je težko določiti kraj nastanka, sledijo v 17. stoletju taka, ki jih je zaradi signatur sorazmerno lažje opredeljevati. Med njimi so po vsej verjetnosti tudi domači izdelki. Še jasneje pa izstopijo dela domačih mojstrov v 18. stoletju v delavnicah J. Reimanna, J. Zeckla in A. A. Fritza, tako da lahko govorimo o baroku kot o cvetočem obdobju domače zlatarske obrti.

Ob srečanju z zlatarskimi izdelki, izbranimi za razstavo, smo se odločili za načelo doslednega konserviranja in restavriranja v prvotno stanje. Zdi se nam, da sta prav zlato in srebro materiala, katerih bistvena značilnost je blesk kovine, in da lahko predmeti, izdelani iz zlahtnih kovin, polno zaživijo še takrat, ko jim vrnemo prvotni sijaj. Restavratorska dela na razstavljenih predmetih je opravila preparatorska delavnica Pokrajinskega muzeja.

»Ranjene umetnine«, september—oktober 1972; katalog: besedilo in ureditev dr. Sergej Vrišer, 27 strani.

Razstava slik in kipov iz depoja Pokrajinskega muzeja v Mariboru je skušala pritegniti pozornost javnosti na več načinov. Najprej z umetniško izpovedjo razstavljenih del, ki so bila premišljeno izbrana iz obsežnega muzejskega inventarja in so bila stilno in časovno uglasena na baročno obdobje. Drug, pomembnejši namen je bil, opozoriti na to, da številne poškodovane umetnine, ki so v takem stanju prišle v muzej, vegetirajo v muzejskem depozitu, ker ni sredstev za njihovo obnovo in ker v stalnih zbirkah zanje ni prostora. Kakor je bilo ob otvoritvi povedano, gre za provokacijo s kulturnim namenom. Vodilna misel razstave je bila torej skrb za ohranitev kulturnih spomenikov preteklosti, ki se je muzeji sicer zavedajo, pa takšnega stanja iz različnih vzrokov ne morejo spremeniti.

Poleg omenjenih večjih razstav je Pokrajinski muzej v Mariboru prirejal v času festivala baročne glasbe v preteklih štirih letih manjše občasne razstave, ki so bile ubrane na temo baroka. Tako smo pripravili razstavo tiskov, razstavo relikviarijev in nabožnih podob, razstavo vezenin, razstavo instrumentov in notnega materiala. Te majhne prireditve so poživljale glasbene prireditve v viteški dvorani gradu in dajale obiskovalcem muzeja in koncertnemu občinstvu pogled v razgibano ustvarjanje baroka.

Marjetica Šetinc

MARIJAN ZADNIKAR: *Srednjeveška arhitektura kartuzijanov in slovenske kartuzije (L'Architecture médiévale des chartreux et les chartreuses slovènes)*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti ter Državna založba Slovenije, Ljubljana 1972. 434 strani, 192 slik in načrtov.

Slovenska akademija znanosti in umetnosti kot izdajateljica ter Državna založba Slovenije kot založnica sta se z obravnavanim delom lotili redkega dejanja v slovenski umetnostnozgodovinski literaturi. Nepoklicani bi komaj lahko slutili, da je mogoče na podlagi štirih nepopolno ohranjenih slovenskih kartuzij napisati obsežno knjigo, pa tudi črte evropske srednjeveške kartuzijanske arhitekture se zde tako nedoločne, kot da ne dovoljujejo njenega zaokroženega in plastičnega prikaza.

Pisec je knjigo razdelil na tri poglavja. V prvem podaja uvod v zgodovino kartuzijanskega reda in njegove posebnosti. V drugem, tu se delo vsebinsko pravzaprav šele začenja, razglablja o arhitekturi kartuzijanov na splošno; od pisanih virov in dosežanj literature o tem vprašanju preide prek ugotavljanja splošnih arhitekturnih lastnosti kartuzijanskih naselbin na navajanje in opisovanje konkretnih primerov, ki jih je v večini sam pregledal. Prvo in drugo poglavje obsegata približno eno tretjino besedila, njegovi drugi dve tretjini, torej večina, pa sta posvečeni kartuzijam na Slovenskem. Opis in študij vseh štirih slovenskih kartuzij je obsežen in nadroben, obogaten s citati iz arhivskih virov, z reprodukcijami starega slikovnega gradiva, fotografijami, shemami in skicami. Temu sledi sklep. Poleg uvoda izpod peresa Franceta Steleta in piščevega predgovora so v knjigi še francoski povzetek, opombe ter potrebni sezname in kazala.

Zadnikarjevi knjigi daje zunanjo fiziognomijo njena širokopoteznost pa tudi bogata in vsega upoštevanja vredna dokumentiranost, ki redoma prehaja okvire čiste umetnostnozgodovinske narave. Knjiga s tem dobiva dokajšnje zgodovinske oziroma kulturnozgodovinske poteze in postaja aktualna tudi za širši krog bralcev. Pisec je posebno skrb posvetil tudi jezikovni obdelavi besedila, tako da je vseskozi

jasno in lepo berljivo, hkrati pa tudi dovolj pretehtano. Pri tem je verjetno mislil na širši krog uporabnikov knjige in se je morda ravno zaradi tega izogibal delovnim postopkom, ki bi besedilo dajali strog znanstveni značaj. Na to moramo opozoriti predvsem zaradi prvih dveh, »evropskih« poglavij, ki sicer sami po sebi gotovo pomenita določen prispevek k za sedaj še skromni literaturi te redovne arhitekture v evropskih okvirih. Citiranje iz kartuzijanskih statutov bi imelo na primer strogo znanstveno težo šele, ko bi bila njihova terminologija pa tudi njihove besedne in miselne zveze kritično ocenjene v primerjavi z drugimi sočasnimi neredovnimi oziroma nekartuzijanskimi besedili iz liturgike, na katere so se citirani statuti gotovo opirali.¹ To pa seveda ni bil piščev namen. Tudi pri orisu posameznih evropskih kartuzij Zadnikar ni mogel biti na silo izviren in je moral ostati na povzemanju znanih zgodovinskih podatkov in večinoma neprimerjalnih opisov današnjega stanja spomenikov, kar pa tudi v takšnem kontekstu deluje dovolj privlačno in poučno.

Temeljna vrednost knjige je gotovo v njenem slovenskem deležu, ta pomeni občutno kvantitativno obogatitev našega vedenja o slovenski kartuzijanski arhitekturi. Zadnikar se je v svojih dosedanjih spisih že dovolj lucidno poglobil v svoje območje — zlasti kar zadeva izvirne romanske kartuzijanske stavbe — tako da v njegovem novem delu ni bilo pričakovati kaj izjemno presenetljivega. Novo, zaokroženo podoba je slovenska kartuzijanska arhitektura dobila pač v svojem gotskem deležu, ki je z vlogo celjskih grofov našel prepričljiv zgodovinski okvir, da ne omenimo nekaj posebej zanimivih nadrobnosti (npr. vloga brata Aynarda pri žičkem samostanu oziroma meniha Hartmanna v Pletterjah, novo ugotovljen lektorij pleterske cerkve ipd.), na katere je opozoril že Stele v svojem uvodu h knjigi. V splošnem je Zadnikar pritegnil v obravnavanje veliko novega in dotlej neupoštevanega do-

¹ Za primer naj povemo, da stopnica pred oltarjem (str. 31 sl.) pač ni nikakršna kartuzijanska posebnost, marveč že davno uveljavljena liturgična prvina zahodne cerkve, ki je dala celo ime enemu izmed spremenljivih mašnih spevov, gradualu.

kumentacijskega gradiva, ga na široko obdelal in mu določil pravo vrednost. Zanimivi in nazorni so njegovi ekskurzi v poreformacijsko oziroma baročno obdobje slovenskih kartuzij, ki jim je večinoma močno zakrilo izvirno srednjeveško podobo. Veliko prostora je dal tudi dosedanjemu pisanju o tej snovi; vedno ga je kritično pregledal in pokazal na njegove pomanjkljivosti, čeravno ne vselej popolnoma upravičeno,² medtem ko bi si kritičnejši bralec želel izdatnejšo uporabo nekaterih res še danes temeljnih del o tem torišču drugih avtorjev (zlasti Stegenškovo). Kot kaže, so glavni objekti obravnavanega področja dandanes že dovolj raziskani in tudi z nadaljnimi posegi v ohranjene spomenike po tej plati ni pričakovati nič bistveno novega. Pač pa je jasno, da so samostanski kompleksi kot celota še vedno, kar zadeva njihovo materialno stanje, deloma uganke. To pa je seveda naloga strokovno usposobljenega arheologa, ki bi lahko precizno razkril razpored ohranjenih plasti in se po veljavnih arheoloških metodah posvetil tudi odkrivanju drobnega gradiva, kar je bilo doslej pri takšnih raziskavah res preveč zanemarjeno. Upravičenost takšnih strokovnih posegov je dokazana že pri redkih dosedanjih projektih (Blejski otok, Kranj, Otok na Krki, gradovi Rihemberk, Štanjel, Staro Celje).

Skratka, z novo Zadnikarjevo knjigo je slovenska umetnostna zgodovina dobila eno temeljnih del. Želeti bi bilo, da bi kaj podobnega doživela tudi druga samostanska arhitektura na Slovenskem, predvsem frančiškanska, ki gotovo sodi med pomembne, a v svoji kulturnozgodovinski usmeritvi in umetnostni podobi še vedno preveč meglene pojme.

Janez Höfler

² Zdi se nam npr. potrebno opozoriti, da beseda »Porchirchen« v dokumentu o Bistri (str. 304), ki ga je bil navedel M. Marin v ZUZ, nedvomno pomeni zahodno emporo (= Parkirche). Če nam ni mogoče ovreči verodostojnosti tega dokumenta, potem nas obvezuje, da njegovo pričevanje s potrebno pozornostjo tudi ovrednotimo!

VOJESLAV MOLÈ: *Iz knjige spominov, Ljubljana: Slovenska Matica 1970. Redna zbirka: Spomini in srečanja 5. Opremil Z. Vatovec. 559 str.*

Spomini umetnostnega zgodovinarja Vojeslava Moleta nam predstavljajo življenjsko usodo enega izmed trojice zastopnikov »klasičnega« rodu slovenskih učencev dunajske umetnostno zgodovinske šole, ki jih navadno imenujemo začetnike in utemeljitelje slovenske umetnostne zgodovine. Medtem ko je bilo delovanje Izidorja Cankarja in Franceta Steleta vseskozi deležno pozornosti in spoštovanja, pa bi taka trditev za Moleta veljala samo relativno. Zato je razbiranje avtorjeve življenjske usode vsekakor najzanimivejša priložnost, ki nam jo knjiga daje, saj ob njej začenjamo razumevati prvine, ki osvetljujejo Moletov položaj v slovenskem in širšem evropskem kulturnem prostoru. Takoj pa je treba pripisati, da nam spomini s svojo, pogosto nedorečeno vsebino in skrcenim obsegom, v kakršnem nam jih je Slovenska matica posredovala, to možnost hkrati tudi marsikje kratijo. Opis piščeve življenjske poti se razteza v razponu in tonu, kot ga napoveduje v položaj pravkar diplomiranega umetnostnega zgodovinarja postavljeno premišljevanje: »Ko se konča to moje potovanje po Italiji, pojdem v Dalmacijo, kjer ostanem nekaj let, nato se povrnem na Dunaj, kjer se bom habilitiral, a ko bo končno ustvarjena slovenska univerza, postanem tam profesor umetnostne zgodovine. Takšne so bile moje sanje, življenje pa je prineslo nekaj čisto drugega.« (str. 101) V tem smislu in razpoloženju se tudi res končuje: »Ko sem potem odložil pero, sem se skozinskoz zavedel, kako sem v svojem življenju zgrešil svoj pravi poklic, oziroma, kako sem hodil mimo problemov, ki so me predvsem zanimali in ustrezali temu, kar sem vse življenje iskal: resnici in harmonični lepoti.« (str. 536)

V našem poročilu nas bo najbolj zanimalo, kako se skozi to prvotno razbiranje prikazuje podoba Moleta kot pisca o umetnosti iz katere vrednote njegovega delovanja lahko izluščimo na tem polju. Molè z gornjim sklepnim citatom (»Ko sem potem odložil pero...«) končuje označitev svoje monografije o Tizianu, ki mu je »privrela iz duše in srca«. Ob sijajnih

opisih hrepenenja in ugodja, ki je vsakokrat občutil ob bivanju v Italiji (renesančna umetnost!), tega navdušenja nad monografijo o beneškem umetniku ne moremo razumeti napak: Molè doseže enkratno vrh svojega pisanja takrat, ko se z intenziviranim doživljanjem začno v pojmovanju slikarske umetnosti zabrisovati meje med zaznavo koncepta naslikanega in dejanskostjo obdajajočega sveta. Ne le problemi ikonografije — z njimi je skoraj v celoti opravil že prej (prim. npr. V. Molè, *Umetnost, njeno obličje in izraz*, Lj. 1942, str. 200 sq.) — temveč tudi ves formalni kritični aparat se morajo ob tako doživetem pojmovanju umakniti v ozadje. V tem trenutku lahko tako interpretacijo prerezov skozi likovno dogajanje opišemo kot ponovno ustvarjanje — kot zrealni posnetek humanistične doktrine *ut pictura poesis*.

Že v Moletovem slogu pisanja spominov se opisani način nenehno menjuje z racionalnejšimi in trenejšimi, rekli bi samonadzorovanimi formulacijami. Te nas opozarjajo na drugi pol njegovega pisanja, ki ga sam imenuje »znanstveno-suhoparni« jeziki. Zanimivo je, da lahko iz spominov razberemo, da je pisec to dvojnost sprejemal bolj kot nujno zlo, kot pa da bi iskal kako rešitev. Prepričan je namreč, da mu brez zavestnega odpuščanja čutni izkušnji ne bi uspelo postaviti temeljev študiju neznanstvene in bizantinske umetnosti. Glede tega je poučen predvsem opis žalostne izkušnje s pesniško zbirko *Tristia ex Siberia* (str. 302 sq.).

Rekli smo že, da Moletova vloga v slovenskem kulturnem prostoru ni popolnoma jasna. Kljub temu, da je Stele v oceni knjige *Umetnost* zapisal: »*Važno pa je za slovensko znanost, da se v njej (Molè) ne pojavlja kot tuje telo, ampak da se skladno ujema z osnovno smerjo dosedanje slovenske umetnostne zgodovine*« (*ZUZ XVIII*, 1942, str. 142) pa bo verjetno zdaj po objavi spominov že čas to trditev tudi preveriti, saj pisec v besedilo pogosto vpleta odstavke, v katerih razlaga teoretična vprašanja svoje metodologije. Dobre podatke nam dajejo spomini predvsem za razmišljanje v dveh smereh. Prvo vprašanje sproža piščevjo priseganje na Dvořákovovo načelo zgodovine umetnosti kot zgodovine duha, saj ga je razumel nekoliko drugače, kot

so ga nadaljevali in razvijali nekateri drugi učenci (npr. Otto Benesch). S tem seveda sprožimo kompleksen problem posrednega oziroma neposrednega vpliva dunajske šole na slovensko umetnostnozgodovinsko pisanje. (Spomnimo naj na primer na Cankarjevo zanikovanje vpliva.) Drugo vprašanje pa se postavlja ob dejstvu, da so Moleta verjetno kot prvega slovenskega umetnostnega zgodovinarja zanimali problemi umetnosti kot znanosti. (Prim. npr. tudi V. Molè, *Umetnostna zgodovina in umetnost*, *ZUZ XIII*, 1935, str. 83—95). Ne glede na dosežene rezultate, ki jih je obravnavani jezik omogočal, ga že v tej smeri začeta razmišljanja postavljajo v drug kulturni prostor, ki ga opišemo kot takemu početju bolj naklonjen.

Za konec ne smemo prezreti še ene vrednosti spominov. Pisec je plastično orisal vrsto znanih, predvsem dunajskih umetnostnih zgodovinarjev, s katerimi se je v življenju srečeval. Poleg teh so še posebej mikavne predstavitve poljskih znanstvenikov. Molè je namreč vse značaje poljskih sodelavcev pa tudi vse kulturno dogajanje v tej deželi opisal preudarno in z neizpremenljivim merilom: vidi se, da je kot znanstvenik tu doživel najvišja formalna priznanja; in vice versa, če skušamo zadnje trditve aplicirati na domovino. Najlepšo ilustracijo za to trditev je zapisal kar sam: »*Molè je pesnik, pesnik pa ne more biti znanstvenik, tako je razsodil eden izmed odločilnih boncov na naši univerzi.*«

Jure Mikuž

FRANCE STELE: *Slovenski impresionisti*, Ljubljana: Državna založba Slovenije 1970, pp 17, 81 barvnih reprodukcij.

Med najpopularnejše teme iz slovenske upodabljače umetnosti sodijo tudi slovenski impresionisti. Skupna pot Ivana Groharja, Riharda Jakopiča, Matija Jame in Mateja Sternena se je pričela v devetdesetih letih prejšnjega stoletja v zasebni slikarski šoli Antona Ažbeta v Münchnu. Ažbe ni gojil impresionizma, vendar pa je zagovarjal slikanje s čistimi spektralnimi barvami in njih nepomešano nanašanje drugo ob drugo na platno, tako da se šele v očesu gledalca združijo v tonsko celoto. Seznanjenje z deli francoskih impre-

sionistov na razstavah v Münchnu in na Dunaju je odločilno vplivalo na njihovo nadaljnjo umetniško iskanje. Vodilno vlogo je kot slikar in kot organizator že takrat pričel prevzemati Rihard Jakopič. Slovenski javnosti so se prvič skupaj predstavili na 1. slovenski umetniški razstavi v Ljubljani l. 1900. Likovna kritika jih je sprejela različno, pozitivna jih je tudi imenovala impresioniste. Znova so razstavljali na II. slovenski umetniški razstavi v Ljubljani l. 1902, vendar sta jih kritika in občinstvo odklonila. Dokončna zmaga je bila razstava v salonu Miethke na Dunaju l. 1904; tedaj jih je dunajska kritika ugodno sprejela. Takrat so se prvič predstavili z imenom »Sava«, pod katerim so potem uspešno nastopali. Veliko so slikali v polni dnevni svetlobi v naravi in potem dela drug drugemu pregledovali. Njihovo medsebojno sodelovanje je bilo najtesnejše po dunajski razstavi do Jakopičeve selitve iz Škofje Loke v Ljubljano (l. 1906), takrat so skupaj slikali v okolici Škofje Loke. Medsebojne vezi so postajale čedalje bolj krhke in okrog l. 1910 jih je povezoval samo še klub »Sava«, ki je l. 1919 sodeloval na jugoslovanski umetnostni razstavi med mirovnimi pogajanji v Parizu ter imel nato leta 1921 razstavo v Zagrebu in l. 1922 v Beogradu, potem pa je odmr. To je bil hkrati konec slovenskega impresionizma, čeprav so vsi, razen l. 1911 umrlega Groharja, še naprej ustvarjali. Njihovo resnično impresionistično obdobje je bilo omejeno na prvo desetletje tega stoletja, pred tem so imeli predimpresionistično obdobje, kasneje pa čas poimpresionistične zrelosti.

Slovenski impresionizem ni zrasel iz domačega likovnega izročila, ampak je del evropskega impresionizma, z zaostankom nekaj desetletij za njegovim rojstvom v Franciji. V Avstriji impresionizem med slikarji ni imel veliko privrženecv in zato toliko bolj preseneča, da se je na Slovenskem razvila tako močna skupina in da je dokončno uspela prav na Dunaju. Glede zapoznelosti našega impresionizma kaže poudariti, da je bil zaposnel tudi nemški, ki je bil sicer slovenskim impresionistom dostopnejši kot francoski. Grohar, Jakopič, Jama in Sterni so naše slikarstvo dvignili na evropsko raven, njihovo

delo pa pomeni enega pglavitnih temeljev sodobne slovenske umetnosti.

Dr. Stelè nas seznanja z življenjem in delom posameznih slikarjev ter razčlenjuje njihovo umetniško pot:

Ivan Grohar se je po učenju pri M. Bradaški v Kranju in N. Milaniesiju v Zagrebu l. 1892 vpisal v deželno risarsko šolo v Gradcu. L. 1895 ga je odkril Jakopič in ga vpeljal v Ažbetovo šolo; tja se je vračal do Ažbetove smrti l. 1905. Poleg Jakopiča je nanj vplival G. Segantini. Sprva je slikal portrete in kmečki žanr, pri oltarskih podobah ob koncu devetdesetih let pa je že uspešno uporabljal posamezne prvine impresionistične tehnike slikanja. V drugem obdobju svojega ustvarjanja (1900—1904) je pod Jakopičevim in Segantinijevim vplivom na impresionističen način upodabljal predvsem lirično razpoložene krajine in kmečko motiviko. V zadnjem obdobju je nastalo dosti njegovih najpomembnejših del. Spet je pričel slikati človeka, tokrat v že simboličnih, nadnaravnih razsežnostih.

Vodilna osebnost slovenskega impresionizma je Rihard Jakopič. Po ljubljanski realki, ki jo je zapustil v šestem razredu, se je l. 1887 vpisal na akademijo na Dunaju in tam je ostal dve leti. Nato je dva semestra študiral na akademiji v Münchnu in dve leti v Ažbetovi šoli, kamor se je potem redno vračal pozimi. Francoski impresionisti, ki jih je videl na razstavi v Münchnu, so ga navdušili. Vplive nemškega in severnjaškega impresionizma v njegovem slikarstvu so takrat zamenjali francoski. Jakopič je rad slikal kak motiv v različnih dnevnikih in letnih razpoloženjih, k nekaterim motivom pa se je pogosto vračal tudi pozneje, še po več letih. Pri svojem ustvarjanju ni bil teoretik, temveč empirik. Dr. Stelè povzema določitev razvoja Jakopičevega slikarstva, kot jo je podal Izidor Cankar: 1. stil naturalističnega impresionizma od monakovskih let do okrog l. 1906; 2. stil realističnega impresionizma od okrog l. 1906 do okrog l. 1917; 3. stil barvnega ekspresionizma od konca prve svetovne vojne do smrti. V prvem obdobju je slikal predvsem krajine, na prvem mestu mu je bil boj za osvoboditev impresionističnih sredstev. V drugem obdobju je v impresionistični tehniki slikal večje figuralne kompozicije

z idejnim ozadjem. V zadnjem obdobju je suvereno uporabljal barve, njegove slike so postale »barvna interpretacija duhovnega značaja naslikane stvari«, brez namena po obnovi vidnega vtisa. Po letu 1933 je najraje upodabljal cvetlična tihožitja. »Jakopič je med našo impresionistično četverico najgloblje zajel problem slikarstva in pravilno odkril njegov vir v človeški duši, v svetu predstav, domišljije, ne pa v naravi in njenem prepisovanju s slikarjevimi tehničnimi sredstvi.«

Matija Jama je maturiral na gimnaziji v Zagrebu, nato je na tamkajšnji pravni fakulteti vpisal dva semestra. Že v gimnaziji je rad risal in slikal v naravi. L. 1892 je odšel v München in tam je dve leti hodil v Hollosyjevo zasebno slikarsko šolo, nato je študiral pri Ažbetu in na münchenski akademiji. Pod Jakopičevim vplivom je spoznal, da bo postavljeni cilj dosegel samo s slikanjem v polni dnevni svetlobi v naravi. Svoj osebni slog, ki mu je ostal zvest vse življenje, si je ustvaril pri skupnem slikanju z Jakopičem v okolici Ljubljane in na Hrvaškem ter poznejšim samostojnim prizadevanjem. Jamov umetniški razvoj je dr. Stelè razdelil na tri dobe: 1. münchenska do l. 1900, ko je teoretično spoznal svoj ideal, odklonil klasiistično estetiko in razglasil naravo za edino pravo učiteljico slikarjev; 2. doba je bil boj za impresionistično podobo sveta v sliki do okrog l. 1910. To je predvsem tehnični impresionizem z lirično, razpoložensko vsebino; 3. doba je čas suverena obvladanja impresionističnega načina, do smrti. Jama se je za svoje ideje pogosto bojeval tudi s peresom, vendar se je podobno kot Jakopič zavedal, da impresionizem ne more biti sam sebi namen.

Matej Sternen je po meščanski šoli v Krškem študiral na obrtni šoli v Gradcu in na Dunaju. Nato je obiskoval dunajsko akademijo in specialko za historično slikarstvo. V letih 1899 do 1905 je bil s presledki v Ažbetovi slikarski šoli. Umetniški razvoj M. Sternena je potekal najbolj neodvisno od drugih zastopnikov slovenskega impresionizma. Tesneje je bil z njimi povezan le v prvem desetletju tega stoletja. Samo takrat je tudi v celoti priznaval program impresionizma. Bil je predvsem figuralik, posvečal pa se je tudi slikanju fresk in grafiki ter

bil v svojem času najboljši restavrator slik na Slovenskem. Njegov umetniški razvoj se deli na tri obdobja: 1. monakovska do 1904; 2. od 1904 do prve svetovne vojne; 3. od srede dvajsetih let naprej. V prvi fazi je že uporabljal impresionistične prijeme, vendar se je zgledoval bolj po nemških kot po francoskih. V drugem obdobju si je pri slikanju pokrajine z drugimi slovenskimi impresionisti pridobil impresionistično tehniko »v duhu slovenske šole«. V zadnjem obdobju prevladujeta portret in akt, slike so narejene s široko potezo čopiča, poudarjena je čutnost. Vendar pa je Sternen ob impresionistični tehniki obdržal plastični izraz in ostal vedno zvest slikanemu predmetu.

Steletova knjiga je bogato opremljena z barvnimi reprodukcijami, izbranimi enakomerno iz vseh obdobjev ustvarjanja posameznih slikarjev; tako kažejo sistematičen pregled nad celotnim umetniškim opusom slovenskih impresionistov. »Slovenski impresionisti« bodo s tehtno in izčrpno uvodno besedo dr. Franceta Steleta nedvomno dolgo temeljno delo za zgodovino slovenskega impresionizma.

Jože Kori

ZORAN KRŽIŠNIK: *Rihard Jakopič*, Ljubljana: Državna založba Slovenije s sodelovanjem Moderne galerije 1971, 20 strani besedila ter 11 strani življenjepisnih podatkov in izbira literature o umetniku, 75 barvnih in 50 črno-belih reprodukcij.

Rihard Jakopič je v času svojega umetniškega ustvarjanja in kulturno-organizacijskega delovanja nedvomno spadal v vrh kulturnega bivanja na Slovenskem. A vendar so morala preteči skoro tri desetletja od smrti velikega umetnika, da smo dobili monografijo o njegovem delu. Verjetno pa bi na to knjigo čakali še nekaj let, če ne bi l. 1969 slavili stoletnice njegovega rojstva.

Zoran Kržišnik v uvodni besedi opisuje življenjsko pot umetnika in njegovo ustvarjanje, takratne družbene in kulturne razmere na Slovenskem, položaj in razmerje občinstva do umetnika, razstavno dejavnost v takratni Ljubljani...

Iz kulturno dokaj revne Ljubljane je Jakopič l. 1887 odšel študirat sli-

karstvo najprej na dunajsko, nato na Münchensko akademijo, potem pa je obiskoval Ažbetovo slikarsko šolo. V Münchnu je spoznal dela francoskih impresionistov in v njihovem načinu slikanja možnost za uresničevanje svojih hotenj. Vendar mu že takrat ni bila namen impresionistična dematerializacija predmeta, čeprav se je oprjel nekaterih njihovih lastnosti. Ni mu zadoščal naključen motiv, ta je moral biti izbran, potem pa ga je slikal v številnih različicah. Vidni vtis motiva je kmalu izčrpal, nato ga je »identificiral«, njegova slikarska akcija pa je bila usmerjena na intenzivno nanašanje barv. Na njegovih barvnih skicah je očitna brezpredmetnost, barva je nanesena v debelih nanosih in ne sledi nobenemu kanonu. Te skice nakazujejo, da je bil Jakopič blizu »informela«, čeprav njegovi prvi začetki nastanejo šele čez nekaj let v Franciji, in to precej pred njegovim kasnejšim razmahom. Vendar ne poznamo niti enega velikega platna, kjer bi Jakopič vstopal v svet informela, zelo pa se mu je približal v nekaterih različicah Sipin, Kamnitnika in Ob Savi.

Ko je pričel v domovini ustvarjati in se bojevati za umetniški obstoj, so bile razmere za upodabljalno umetnike zelo neugodne. Vodilno družbeno plast so sestavljali večinoma tujci. Glavni naročnik je bila še vedno cerkev in ta je delo raje dajala tujim umetnikom. Pomembnejša naročila so bili še meščanski portreti. Jakopič si je ves čas svojega delovanja močno prizadeval, da bi dal umetnosti v življenju slovenskega naroda novo, pomembnejšo vlogo, kot jo je imela do takrat. Kot tajnik Umetniškega društva — to je 1. 1900 v Ljubljani privedlo 1. slovensko umetniško razstavo — je imel pomemben delež pri njeni organizaciji. Jakopičeva dela na tej razstavi so bila neugodno ocenjena, kritiki so jih imeli za nerazumljiva in nedokončana. Jedro 2. slovenske umetniške razstave 1. 1902 so bili Grohar, Jakopič, Jama, Sternen in kipar Berneker. Kritika je razstavo raztrgala, očitno je bilo, da bo boj za priznanje dolg in težak. Jakopiču je bilo jasno, da bomo Slovenci kot narod obstali le ob trdni gospodarski podlagi in razvitem kulturnem življenju. Leto 1904 je bilo tako za Jakopiča kot za Groharja, Jamo in Sternena prelomno: razstav-

ljali so v salonu Miethke na Dunaju in doživeli priznanje kritike. To je bil hkrati prvi organiziran nastop slovenskih upodabljalno umetnikov v svetu.

V prizadevanjih, da bi Ljubljana postala dejavno kulturno središče Slovenecv, je Jakopič z Matejem Sternenom 1. 1907 ustanovil risarsko in slikarsko šolo, 1. 1909 pa je bil s 3. slovensko umetniško razstavo odprt »Jakopičev paviljon«, slikar ga je po Fabianijevem načrtu postavil z lastnimi sredstvi. Ko je na jubilejni razstavi 1. 1910 zbral 250 del slovenskih umetnikov iz let 1830—1910, je s tem postavil temelje za zbirko kasnejše Narodne galerije. Tako je veliko prispeval k razvoju likovnega življenja, vendar mu je organizacijsko delo jemalo moči in čas na račun njegovega umetniškega ustvarjanja. Ko je bil po prvi svetovni vojni velik del Jakopičevih organizacijskih namenov uresničen, je sledilo obdobje, ko je ustvaril veliko pomembnih del. Ob jubilejni razstavi ob svoji šestdesetletnici 1. 1929 mu je kritika enotno izrekla priznanje. V zadnjem desetletju njegovega umetniškega ustvarjanja so nastala še številna dela, posebno pogostna so cvetlična tihožitja.

Jakopič je v svojem slikarskem izrazu že kmalu presegel značilnosti impresionističnega slikanja. »Zmeraj bolj jasno postaja, da njegove slike že v prvi dobi niso vtisi, temveč prividi, ne »štimunge«, temveč materializacija čustva; Jakopič slika čustvo in ga preobraža v fakturo. Vse bolj postaja njegovo slikanje absolutno slikarstvo, ... Slika je vedno bolj samo materializirana barvna energija.« (Z. Kržišnik). Ta razvoj potem Kržišnik ilustrira s posameznimi motivi, ki jih je Jakopič slikal v veliko različicah. Jakopičeva umetnost je visoko presegala likovne manifestacije tistega časa in je še danes aktualna.

Kržišnikova knjiga je bogato ilustrirana, reprodukcije niso urejene kronološko, ampak si sledijo dela na isto temo, tako da z lahkoto sledimo umetnikovemu razvoju.

Jože Kori

Uredništvu *Sinteze* ne moremo očitatati nerednega poročanja o umetnostnih dogajanjih, saj nas skuša vedno dovolj nadrobno informirati o slovenski umetnosti, vrsta stalnih ali občasnih sodelavcev pa nas seznanja z novostmi po Jugoslaviji in po svetu. Da bo vsa ta skrbna časovna kronika nekoč, kolikor to že ni, pomenila neizčrpen vir podatkov, je jasno tudi strokovnjaku, ki se ukvarja s starejšo umetnostjo in svoje delo končuje s časom med vojnama. V poročilu pa se bom, čeprav je vsaka aktualnost v naslednjem trenutku že preteklost, skušal omejiti in izluščiti tiste pomembne prispevke, ki so že na urednikovo mizo prišli kot »zgodovinski«. Leta 1964, ko sta se združili *Likovna revija* in *Arhitekt*, smo tudi umetnostni zgodovinarji dobili novo možnost za izdajanje svojih prispevkov. Program, ki ga je v *Likovni reviji* zastopal njen urednik Luc Menaše, v *Sintezi* nadaljuje uredništvo, v katerem so tudi Nace Šumi, Zoran Kržišnik in Jelisa Čopič. Nova revija ne pomeni ohromitve drugih strokovnih publikacij, saj je *Zbornik za umetnostno zgodovino* še naprej namenjen priobčevanju temeljnih znanstvenih del, *Varstvo spomenikov* pa lahko spet le omejeno odseva življenje naše stroke. Stalne in neresene denarne težave so onemogočale redno izhajanje *Zbornika*, tako da je *Sinteza* vrzel zapolnila z izdajanjem aktualnih poročil o razstavah, kongresih ter recenzij literature, kar bi sicer prejeli z veliko zamudo. Že takoj po izidu prve številke *Sinteze* je bilo jasno, da zgodovinarji reviji ne morejo dajati vodilnega tona, da pa se naše delo lahko dobro dopolnjuje s članki o moderni arhitekturi, oblikovanju, kiparstvu in slikarstvu. Odločitev za eno revijo namesto več manjših, posameznim vejam likovne umetnosti posvečenim glasilo je prinesla zaželeno sadove. Rodila se je resnična *Sinteza*, ki celovito in sproti poroča o slovenski likovni kulturi, k njemu ugledu pa prispeva tudi ustreznost zunanja oblika, kakršne si prej nista mogla privoščiti niti *Likovna revija* niti *Arhitekt*. Program je bil jasno postavljen že od prve številke naprej in se s prihodom novega urednika, umetnostnega zgodovinarja Staneta

Bernika, ni spremenil. Priznati mu je treba, da dosledno spremlja življenje slovenske in jugoslovanske umetnosti ter da s svojo iznajdljivostjo reviji zagotavlja redno izhajanje. Denarne težave namreč tudi edini slovenski reprezentativni reviji ne prizanašajo.

In kaj nam je doslej prinesla *Sinteza*? Če pričenem z najstarejšim poglavjem zgodovine, z materialnimi ostanki starejših kultur, ki poleg arheologov zanimajo tudi nas, bi omenil članek Vinka Šribarja o prednicah današnje cerkve na blejskem otoku od 9. do 16. stoletja (5–6, str. 60–64). Tone Knez govori o halštatskih gomilah in umetnosti situl; predstavlja odkritja izkopavanj v Novem mestu (17, str. 29–32). Za zgodovino Ljubljane pa naj omenim še najnovejša spoznanja Ljudmile Plesničar o antični Emoni (13–14, str. 109–116 in 15, str. 73–74).

V *Sintezi* sta najbolj kompleksno predstavljena stavbarstvo in urbanizem; to si lahko razložimo s številnimi sodelavci iz vrst arhitektov. Ti so znali ob odprtih stavbnih in ureditvenih nalogah, ki jih postavlja vsakdanjost, pritegniti k razmišljanju še sorodne strokovnjake. Tako so se med drugimi s Steletom na čelu odzvali tudi Avguštin, Bernik, Curk, Komelj, Murko, Sedej, Stopar, Šumi in Zadnikar, če je bilo treba povedati svoje mnenje o slovenski pokrajini in njeni ohranitvi, o naši obali, o ljubljanskem gradu, o urbanizmu Ljubljane, Kranja ali Rogoške Slatine. S prepričanjem, da naj stavbarstvo ne bo le domena arhitektov, temveč da ga je treba zajeti širše, so zgodovinarji dokazali, da morajo sodočelati pri nastajanju skupnega okolja. Predstavljanju moderne arhitekture je *Sinteza* vedno odmerjala dovolj strani in je po zaslugi svojega urednika vpeljala prepotrben sistem dokumentiranja. Tako skoraj ne bi mogli več reči, da se je izmuznilo še kaj pomembnejšega, kar bi zaslužilo objavo. Teže pa bi to trdili za starejše spomenike in umetnike, saj le poredko dožive publiciranja. Za pomanjkanje prispevkov krivda ne zadene toliko uredništva, ki ob vsem prizadevanju za aktualnostjo odmerja nekaj prostora tudi preteklim obdobjem, po zgledu podobnih tujih revij. Zdrževanje te rubrike terja dokajšen trud in ni veliko člankov, ki bi jih lahko omenil. Tak je na primer Staneta Bernika Oris sodobne arhitek-

ture v Kranju (17, str. 7—14), ki se uvodoma dotakne tudi medvojnega časa. Dobro dopolnjuje temeljne raziskave Avguščina, ki je v svoji disertaciji in v Sintezi (5—6, str. 53—56) z izrednim poslušom proučil stari Kranj, z moderno arhitekturo pa je le težko ujel korak. Sem bi lahko uvrstil še svoj prispevek o natečajnih načrtih mladega dunajskega arhitekta Olbricha za novo stavbo ljubljanskega deželnega dvorca (današnja univerza), ki so doslej veljali za izgubljene. Drugi članki so odmevi raznih obletnic ali širša poročila o razstavah. Tako nam je Zoran Manević po beograjski razstavi novejših srbske arhitekture posredoval zelo zanimivo poročilo o stavbarstvu, ki smo ga slabo poznali (16, str. 29—32). Ob smrti Le Corbusierja so se nanj spomnili njegovi nekdanji slovenski učenci Ravnikar, Tepina in Zupančič (3, str. 63—64). Velikana moderne arhitekture, Gropius in van der Rohe, sta umrla istega leta. Spominski članek arh. Saše Mächtiga (17, str. 1—6) skuša prodreti v njuno arhitekturo in ugotavlja razločke med njunimi idejami in delovanjem. Pomembnejše pa se mi zdi, da se je po zaslugi Sinteze tudi raziskovanje začetkov slovenske moderne arhitekture premaknilo z mrtve točke. Priložnost za to je dala obletnica Plečnikove smrti s spominsko razstavo in letošnja stoletnica njegovega rojstva oziroma Vurnikova smrt lani. Saša Sedlar je v sicer zanimivem, a le preveč sumarnem pregledu predstavil Vurnikovo funkcionalistično fazo (23, str. 25—27), ki je bila tudi že doslej upravičeno deležna največjega zanimanja mladega rodu arhitektov. Vendar pa bi si želeli, da bi se kdo poglubil tudi v obdobje narodne romantike in v Vurnikov klasicizem, čeprav se nam zdi, da ta iskanja nimajo prav nobene zveze s sodobnim stavbarstvom. Šele kritičnejša razčlemba nam bo razkrila, ali so bile naše aprioristične sodbe upravičene. Se zapletenejša je Plečnikova arhitektura; za njo smo uporabljali ocene kot so historizem, eklekticizem, nacionalizem in podobno. Njeno kakovost smo bolj slutili kakor pa se je zavedali. Nace Šumi je s prodirnimi razmišljanjem, h kateremu ga je spodbudila spominska razstava v Narodni galeriji, načel vprašanje njegove umetnosti (10—11, str. 1—18). To je, kot vem, poleg ne-

gotovih Grabrijanovih poskusov, prvo resnično kritično obravnavanje vprašanja. Pisec nakazuje nove možnosti za razlago in nove poglede na Plečnikovo delo. Podobno vrednost ima tudi drugi Šumijev prispevek o istih vprašanjih, ponatisnjen iz *Naših razgledov* (23, str. VIII). Za prvi korak v tej smeri bi lahko štel svojo predstavitev dveh arhitektovih dunajskih stvaritev (23, str. 28—32), s katero sem skušal pokazati, da pot k končni sintezi pelje le prek razčlemba posameznih del. Od drugih prispevkov o arhitekturi bi omenil še sestavek Marije Železnik o bidermajerski stanovanjski kulturi (9, str. 34—38), ki je sad priprav enakoimenske razstave v Mestnem muzeju. Delno so za našo stroko zanimive tudi ugotovitve Antona Cevca o dveh avtohtonih oblikah pastirskih koč v slovenskih Alpah (12, str. 23—28).

Eni najpomembnejših razstav, kar jih je doslej priredila Narodna galerija, celovitemu prikazu umetnosti sedemnajstega stoletja na Slovenskem, je posvečen članek Anice Cevc; na kratko nas seznanja s prvimi ugotovitvami razstave (12, str. 1—8), sicer n drobneje zajetimi v obsežnem razstavnem katalogu.

Pri študiju kiparstva bo umetnostnemu zgodovinarju veliko koristila tematsko zasnovana 7. številka *Sinteze*, posvečena našim javnim spomenikom. Nekakšno spremeno besedilo je razmišljanje Braca Rotarja Kaj je spomenik (7, str. VII—XI); zastopa določeno estetsko smer, slehernemu zgodovinarju nesprijemljivo. Med takimi izrazito filozofsko-estetskimi zapisi bi morda prej kazalo omeniti Ravnikarjeva in Mächtigova arhitekturna razmišljanja ali Tršarjevo razlago evlucijskih stopenj kiparskega dožemanja (21—22, str. 36—42). Z obdobjem baroka je pričel Sergej Vrišer: v pregledno pripoved je strnil najodličnejše javne spomenike (7, str. XII—3). Marijan Zadnikar se je *Sintezi* dvakrat lotil svoje priljubljene teme znamenj (2, str. 38—41 in 7, str. 5—7), vendar mu skopo odmerjeni prostor ni dopuščal, da bi povedal kaj več, kot že poznamo. Med temeljna besedila pa moramo vsekakor šteti Steletovo (7, str. 8—15). Razložil je pojem likovnega spomenika, nato pa pričel z najstarejšim ohranjenim, Hrenovim križem v Ljubljani ter suve-

reno razvrstil in ocenil spomenike vse do leta 1941. Poudaril je pomembno obdobje ob začetku našega stoletja, ko je vprašanje postavljanja spomenikov dobilo širši odmev, in Plečnikovo delo. Nič lažje naloge si ni zadala Špelca Čopič: poskusila je prevrednotiti povojne spomenike (7, str. 16—30). Njen sestavek pomeni dobro dopolnitev Steletove študije in bo hkrati še dolgo temeljno vodilo v heterogenem gradivu. Med številnimi predstavitvami sodobnih slovenskih kiparjev je nekoliko bolj v preteklost posegel le Stane Mikuž z monografskim zapisom o Frančišku Smerduju (7, str. 42—46). Vprašanje prezentacije in ureditve kiparske galerije na prostem je zamikalo Emilijana Cevca, da je svoja razmišljanja strnil ob vprašanju *Forme vive* (2, str. 11—18), čeprav gre v tem primeru za sodobno umetnost.

V *Sintezi* ni veliko besedil, ki bi obravnavala staro slikarstvo. Poleg že omenjenega prispevka Anice Cevc o umetnosti sedemnajstega stoletja moram omeniti še *Pregled slikarstva na slovenski obali do konca XVIII. stoletja*, ki ga je sestavil Janez Mikuž (5—6, str. 69—72), in oceno Špelce Čopič o Strojovi razstavi v Narodni galeriji (21—22, str. 77—79). Dobrodošel je predvsem Mikužev pregled, ker nas seznanja z neposredno od Italije odvisno umetnostjo, do katere smo doslej imeli zaradi njenega nedomačega značaja mačehovsko razmerje. Pisec se sicer ne spušča nadrobneje v problematiko atribuiranja, zato pa nam predstavlja vrsto slikarjev, katerih dela so izginila večinoma med zadnjo vojno. Tako celotno besedilo izzveneva v poziv, naj nazadnje le pomislimo na restitucijo. V 3. številki *Sinteze*, v celoti posvečene slovenski kulturni pokrajini, je France Zupan priobčil zgodovinski pregled našega krajinarstva (3, str. 23—29), končuje ga s Pavlovcem.

Pregledna besedila so vedno dobrodošla, ker nam dajejo prvo informacijo, marsikdaj pa so celo edini zapisi o posameznih poglavjih umetnosti. France Stele je v članku o sodobni jugoslovanski grafiki (4, str. 21—28) celotno zajel podobo te umetnostne zvrsti za obdobje med vojnama in današnji čas. V isto dobo posega Cevčevo poročilo o slikarstvu dvajsetih let v naši državi (10—11, str. 42—47);

pisec polemizira s prireditelji beograjske razstave »Tretjega decenija«, ki so se odločili za uvrstitev umetnikov v posamezne slogovne skupine. Socialnemu slikarstvu sta bili posvečeni kar dve razstavi, beograjska in slovenjegraška. Slednja je zaradi nepopolnosti gradiva dejansko lahko le potrdila ugotovitve prve. Špelca Čopič se je obeh dotaknila v daljšem priložnostnem, dovolj kritično zastavljenem besedilu (16, str. 12—16).

Andrej Ujčič nas seznanja (9, str. 19—24) s štajerskim medvojnim slikarstvom; na koncu ugotavlja, da je Maribor tedaj v slikarstvu imel neprimerljivo večjo vlogo kot danes. Problem iluzionizma je zamikal Tomaža Brejca, da je s stališča estetskofilozofske smeri, lastne delu umetnostnih zgodovinarjev mlajšega rodu, določil slovenske slikarje preteklega stoletja (21—22, str. 47—50). Za ta način pisanja je značilno preobilje eksaktnih podatkov in ločevanje otenkov slogovnih ocen, tako da le s težavo sledimo piščevemu razmišljanju.

S tem smo nekako prešli preglede posameznih obdobij ali zvrsti slikarstva in nam ostanejo še monografski zapisi o umetnikih. Zoran Kržišnik je ob veliki Jakopičevi retrospektivi napisal spremno besedilo (15, str. 1—7) in skušal poudariti pomen slikarjevega poimpresionističnega obdobja. Na prvi pogled dokaj problematičen se zdi Šumijev članek (15, str. 8—12), s katerim skuša pretrgati dosedanjo prakso, da smo neprenehoma omenjali Jakopičeve domače barve, nismo pa jih znali definirati. Ali bo obstoj slovenske palete dokazalo eksaktno znanstveno merjenje barvnih vrednosti oziroma njihovega medsebojnega razmerja, za kar se zavzema pisec, pa je težko reči. Kljub temu pa tudi iz tega Šumijevega prispevka jasno razberemo hotenje, da bi znova prevrednotil pomen glavnih slovenskih umetnikov in s tem tudi proučevanju moderne umetnosti dal trdnješe izhodišče. Obsežnejše je *Sinteza* predstavila tudi Avgusta Černigoja (Mesesnel; 15, str. 29—34), Jožeta Gorjupa (Cevc; 9, str. 14—18), Henrija Matissa (Tršar; 20, str. 66—68), Vena Pilon (Mesesnel; 5—6, str. 21—25), Lojzeta Spacala (Stele; 13—14, str. 124—127), Mirka Šubica (Mikuž; 18—19, str. 83—84) in Marina Tartaglio (Horvatič; 12, str. 9—14). V tej vrsti starejših umetnikov bi pod-

črtal predstavitev kiparja in slikarja Gorjupa; to je hkrati doslej najpomembnejše monografsko besedilo o tem prezgodaj umrlem slovenskem umetniku. Spacala je Stele zelo obsežno obravnaval v tržaškem predavanju, ki ga je *Sinteza* ponatisnila.

Kot primer tehtnejših prispevkov o umetnosti jugoslovanskih republik omenimo poročilo Dragoslava Srejovića o Lepenskem viru (9, str. 30—33) in Karamehmedovičev *Pogled na islamsko umetnost v Bosni in Hercegovini* (20, str. 71—72).

Tudi *Sinteze* rubrike, kot so obletnice, nekrologi, ocene knjig itd. marsikdaj presegajo navadni okvir in iz priložnostnega zapisa prerastejo v pomembnejše študije. Luc Menaše je ob osemdesetletnici profesorja Steleta sestavil jubilentovo biografijo in izdal nadaljevanje bibliografije (4, str. 85 do 88), ki jo je prinesel Zbornik za umetnostno zgodovino leta 1959. Moletove osemdesetletnice se je s krajšim besedilom spomnil Emilijan Cevc (5—6, str. 105). Ob smrti Erwina Panofskega je Aleš Rojec priobčil kronološki pregled njegove najpomembnejše bibliografije (10—11, str. 109—111). Knjižna poročila so pisali skoraj vsi naši umetnostnozgodovinski strokovnjaki. Opozoril bi rad na Zadnikarjevo oceno Tuulsejvega dela o romanski umetnosti Skandinavije (16, str. 67—68), saj daje zanimive primerjave z romanskim stavbarstvom v Sloveniji. *Sinteza* je spremljala tudi vse najpomembnejše razstave v Jugoslaviji in o njih ohranila sistematično kroniko. Marsikatero poročilo bo koristilo tudi zgodovinarjem. Tako bo tisti, ki bo nadaljeval Steletovo in Kosovo raziskovanje in miniaturo v Sloveniji, nujno segel po Cevčevem poročilu o razstavi *Miniatura v Jugoslaviji* (2, str. 99), da omenim le en primer.

Damjan Prelovšek

Katalogi zbirk v muzeju umetne obrti mesta Köln (Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln) I.—IV.

1. *Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln*, Band I. GLAS (Brigitte Klesse), Köln 1963; 232 20 str., 3 b. priloge, 574 20 čb. reprodukcij.

2. *Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln*, Band II. MAJOLIKA (Brigitte

Klesse), Köln 1966; 188 19 str., 6 b. prilog, 360 20 čb. reprodukcij.

3. *Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln*, Band III. ZINN (Hanns-Ulrich Haedeke), Köln 1968; 174 10 str., 275 46 čb. reprodukcij.

4. *Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln*, Band IV. STEINZEUG (Gisela Reineking — von Bock), Köln 1971; 463 str., 6 b. prilog, 874 83 čb. reprodukcij.

V predgovoru prvega zvezka je ravnatelj muzeja orisal namen načrtovane serije katalogov; v teh katalogih naj bi postopno izdajali posamezne zbirke Muzeja umetne obrti, ki so sad poldruga stotletja strokovnega dela. Izčrpno obdelana gesla, opremljena z reprodukcijo predmeta, bo dopolnila uvodna razprava. Muzej naj bi namesto estetskih slikanic izdajal priročnike za strokovnjake, zbiralce in obiskovalce s poglobljenim zanimanjem.

Povod za izdajo teh izredno kakovostnih priročnikov je povojna postopna ureditev stalnih zbirk, pa tudi, kot npr. pri katalogu kamenine (Steinzeug), zapolnitev vrzeli v strokovni literaturi, ki je v slednjem primeru več kot pol stoletja pogrešala sintezo. V številnih sicer obsežnih delih o keramiki je kamenina obdelana zelo sumarično in tako za muzejskega kustosa prepovršno, da bi lahko zanesljivo določal primerke v svoji zbirki.

Čeprav je dobro premišljena shema bila uresničena že v prvem zvezku, prinaša sleherni naslednji zvezek izboljšave in dopolnitve, ki so celotni seriji samo v prid. V katalogih, ki obravnavajo posodje mnogih oblik in namembnosti (steklo, kamenina), so tabele pomembnejših oblik z definicijo le-teh, kar je prav gotovo dragocen predlog za poenotenje poimenovanj. Čeprav nenemški uporabnik kataloga naleti pri prevajanju na obilico težav, so mu predlogi le pomagalo pri ustvarjanju lastne nomenklature. Tudi dokaj izčrpni sezname literature so dobrodošla informacija. Kratke, na bistveno omejene razprave, ki nas vpeljujejo v témo kataloga, pa so dragocene zlasti za manj podkovanega bralca, saj ne begajo z množico podatkov, temveč so ogrodge, ki ga je z nadaljnjim študijem nadrobnejše literature lahko dopolniti.

Katalogom daje posebno težo dejstvo, da nam predstavljajo izredno po-

polne zbirke gradiva, nastalega v velikem časovnem razponu ter v središčih, ki so bila ob svojem času vodilna in katerih izdelki pomenijo v razvoju panoge najbolj tehten prispevek. Zlasti bi tod opozorili še na dejstvo, da se (razen kataloga majolike) ne ustavlja pred obdobjem historicizma, temveč posegajo tudi v novejši čas in nas (v katalogu kositra in kamenine) seznanjajo celo s posnetki in ponaredki.

Namen tega poročila ni zgolj praktičističen napotek muzejskim kolegom, da je knjižnica Narodnega muzeja obogatila svoj strokovni fond z vrsto uporabnih priročnikov, ki bi jih morda kazalo oskrbeti še za kako priročno knjižnico naših predvsem kulturno-zgodovinsko usmerjenih muzejev, temveč da imamo prav v teh katalogih shemo, zgled in pobudo za izdajo podobnih katalogov. Že tod se mi zdi primerno opozorilo, da bi v našem primeru kazalo misliti na kataloge, ki bi obsegali pomembno gradivo iz vse Slovenije. Katalogi posameznih panog naj bi torej v naši različici obravna-

vali gradivo, shranjeno v vseh slovenskih muzejih in morebiti celo pomembnejše primerke iz zasebne lasti.

Tak obseg kataloga sicer pomeni večjo obremenitev za pisca, vendar pa se mi zdi za slovenske razmere bolj smotrno, kajti takšna publikacija bi lahko zadostila dvema tehtnima zahtevama: s popolnejšim izborom, ki ga omogočajo združene zbirke naših muzejev, se lahko ognemo vrzelim v kronologiji in zvrsteh, laže bi zajeli tudi vse gradivo domačih središč in tako ustvarili uporaben domač priročnik za reševanje posameznih vprašanj strokovne obdelave in za primerjave. Druga zahteva je predstavitev naše materialne dediščine širšemu strokovnemu krogu (Jugoslavija, tujina). To pa je naloga, katere opravilo naj bi bilo mogoče in uresničeno čim prej, da bi ob številnih publikacijah o naši upodabljalni umetnosti, ki le-to že vrsto let afirmirajo v svetu, dohiteli zamujeno ter javnost opozorili na inventar stvaritev umetne obrti, obrti in oblikovanja v naši domovini.

Hanka Štular

UMETNOSTNOZGODOVINSKA BIBLIOGRAFIJA ZA LETO 1968

- SPLOŠNO, KIPARSTVO,
SLIKARSTVO, GRAFIKA,
OBLIKOVANJE
- 1
Charlotte Blauensteiner, Situacijsko poročilo iz Avstrije, *Sinteza* 10/11, 1968, pp. 99—100, 7 repr.
- O položaju ind. oblikovanja v Avstriji.
- 2
Boro Borovič, Manifestacija panonskih likovnikov, Murska Sobota bo vsako drugo leto prirejala razstavo »Panonija«, *Delo X*, št. 201, 25. VII. 1968, p. 5.
- 3
Neda Brglez, »Komparativna zgodovinska sociologija« umetnosti P. Francastela, *Sinteza* 10/11, 1968, pp. 111 do 114.
- 4
Emilijan Cevc, Izmenjava med Gradcem in Ljubljano, *Delo X*, št. 290, 22. X. 1968, p. 5.
- Ob nadaljevanju umetnostnozgodovinskih predavanj.
- 5
id., Nekaj starejših škofjeloških umetnikov, *LRazgl XV*, 1968, pp. 56 do 61, 3 repr.
- O slikarju Janezu Mihaelu Reinwaldtu, kiparjih Jakobu in Urbanu Gabru ter slikarju Štefanu Dolinarju.
- 6
Spelca Čopič, Ilustracija mladinske književnosti o NOB, *NRazgl XVII*, št. 4, 24. 11. 1968, pp. 107—108.
- 7
Ješa Denegri, Vidiki vizualne in kinetične umetnosti v Jugoslaviji, *Sinteza* 10/11, 1968, pp. 67—71, 9 repr.
- 8
D(ušan) Ž(eljeznov), Idrija — tretji slovenski Barbizon, *LD XVIII*, št. 62, 5. III. 1968, p. 7.
- Ob ustanovitvi tretje slov. slik. kolonije.
- 9
Marian Gnamuš, Kongres ICSID in svetovna razstava v Montrealu, *Sinteza* 8, 1968, p. 75.
- Ob kongresu mednarodnega sveta za ind. oblik. s temo »Človek človeku«, septembra 1967.
- 10
id., Priznanje industrijskemu oblikovanju, vključitev nekaterih kvalitetnih jugoslovanskih industrijskih izdelkov v kolekcijo UNESCO, *Delo X*, št. 187, 10. VII. 1968, p. 3, 2 repr.
- 11
Grafični list 68, o avtorjih prve serije, *NRazgl XVII*, št. 1, 13. I. 1968, pp. 10—11.
- O Janezu Berniku, Riku Debenjaku, Andreju Jemcu, Vladimiru Makucu, Kiaru Mešku, Marjanu Pogačniku.
- 12
Grafični list 68, o avtorjih druge serije, *NRazgl XVII*, št. 10, 25. V. 1968, pp. 292—294, 8 repr.
- O Bogdanu Borčiču, Dževadu Hozu, Božidarju Jakcu, Jakiju, Francetu Miheliču, Karlu Zelenku, Adriani Maraž in Mariju Preglju. O grafičnem listu še: Naša akcija, grafični list 68, *NRazgl XVII*, št. 1, 13. I. 1968, p. 1, 6 repr. — A(leksander) Bassin, Za pravilno vrednotenje, *Dnevnik XVIII*, št. 146, 30. V. 1968, p. 8. — J(ože) Sn(oj), Druga serija »Grafičnega lista 68«, ... *Delo X*, št. 143, 26. V. 1968, p. 5, 1 repr. — Marian Tršar, Grafični list 68, *NRazgl XVII*, št. 2, 27. I. 1968, p. 49. — id., Grafični list 68, druga serija, ... *NRazgl XVII*, št. 11, 8. VI. 1968, p. 331. — (Sergej) Vošnjak, Pomemben korak, *Delo X*, št. 15, 17. I. 1968, p. 5. — V., Grafični list 68, ... *Delo X*, št. 14, 16. I. 1968, p. 5.
- 13
Boris Kelemen, Računalniki in vizualna raziskovanja, *Sinteza* 12, 1968, pp. 21—26, 10 repr.

- 14 Marjan Kunej, Varuhinja in razstavljalka, ob 50-letnici Narodne galerije v Ljubljani, *Delo X*, št. 273, 5. X. 1968, p. 17, 1 fotogr.
- 15 Janez Lenassi, Deset let kiparskih simpozijev, *Sinteza 8*, 1968, p. 69, 3 fotogr.
- 16 Mitja Mejak, Nova forma Forme vive, Tiskovna konferenca v Piranu, Radijski dnevnik 16. VII. 1968, *NRazgl XVII*, št. 14, 20. VII. 1968, p. 427.
- 17 J(anez) Mesesnel, Mapa ekslibrisov, prva publikacija Pavla Medveščka, *Delo X*, št. 160, 12. VI. 1968, p. 5, 1 repr.
- 18 Matko Meštrovič, Realne možnosti industrijskega oblikovanja v Jugoslaviji, *Sinteza 9*, 1968, pp. 39—40.
- 19 Braco Mušič, IX. kongres UIA in srečanja s Plečnikom, *Sinteza 8*, 1968, pp. 73—74.
- 20 dr. Drago Mušič, Upodobitve bolezni na starih slikah, *Delo X*, št. 125, 8. V. 1968, p. 5, 2 repr.
- 21 Oblikovanje je sestavni del proizvodnje, okrogla miza »Dela« o vplivu oblike na prodajo izdelkov, *Delo X*, št. 145, 28. V. 1968, p. 5, 2 repr.
- Povzetek obsežne razprave, v kateri so sodelovali: ing. V. Djinovski, ing. arh. M. Gnamuš, ing. arh. F. Ivanšek, ing. Marko Kos, prof. M. Meštrovič, ing. arh. D. Savnik, ing. arh. I. Spinčič, ing. arh. B. Uršič, V. Veber, S. Vošnjak.
- 22 -pa-, Mednarodni simpozij prostorskega oblikovanja — Ostrava 67, *Sinteza 8*, 1968, pp. 69—70, 4 fotogr.
- 23 Boris Petkovski, Današnja makedonska likovna umetnost, *Sinteza 10/11*, 1968, pp. 60—61, 11 repr.
- 24 Braco Rotar, Kritika je pedagogika?, *NRazgl XVII*, št. 23, 7. XII. 1968, pp. 698—699.
- Ob članku Marijana Tršarja »Kritika kritike«, *NRazgl XVII*, št. 21, 9. XI. 1968, pp. 631—632.
- 25 id., Struktura likovnih formulacij novega tipa, *Sinteza 12*, 1968, pp. 33 do 36, 5 repr.
- Razčlenitev del M. Matanovića, D. Neza, A. Šalamuna, S. Dragana in M. Pogačnika.
- 26 id., Struktura slovenskega likovnega prostora s stališča modelov percepcije, *NRazgl XVII*, št. 20, 19. X. 1968, pp. 603—604.
- 27 R. P., Svetovna družba male grafike, vtisi z 12. mednarodnega kongresa ekslibristov, *Delo X*, št. 206, 30. VII. 1968, p. 5, 3 repr.
- 28 J. Splihal, Tradicionalni tabori navicev, Priprave na ustanovitev slovenskega društva navčnih slikarjev, *Delo X*, št. 264, 26. IX. 1968, p. 5.
- 29 France Stelè, XIX. mednarodni sestanek umetnostnih kritikov (AICA), *Sinteza 8*, 1968, pp. 74—75.
- 30 id., Zasidrana v razvoju slovenske zavesti, *Delo X*, št. 279, 11. X. 1968, p. 5, 1 fotogr.
- Slavnostni govor ob 50-letnici Narodne galerije in odprtju razstave »Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem«.
- 31 S(nežna) Šlamberger, Impresionisti v Tivolskem gradu?, *LD XVIII*, št. 42, 14. 11. 1968, p. 7.
- Pogovor z Z. Kržišnikom o načrtih moderne galerije.
- 32 F(ranc) Štrimpf, Uspešno delo mladega društva, Razstava ekslibrisov obiskala vsa večja mesta v Sloveniji, *Delo X*, št. 234, 27. VII. 1968, p. 5.
- 33 Marijan Tršar, Kiparski simpozij v Arandjelovcu, *Sinteza 8*, 1968, p. 70, 2 repr.
- 34 id., Kritika kritike, *NRazgl XVII*, št. 21, 9. IX. 1968, pp. 631—632.
- Ob Rotarjevem članku »Struktura slovenskega likovnega prostora s stališča modelov percepcije«, *NRazgl XVII*, št. 20, 19. X. 1968, pp. 603—604.

- 35 Toni Tršar, Za izvorno obliko — za svoj karakter, *Dnevnik XVIII*, št. 108, 20. IV. 1968, p. 8, 1 fotogr.
- Pogovor z arh. M. Gnamušem ob BIO 3. 36
- Andrej Ujčič, Nekaj misli o mariborskem slikarstvu med svetovnima vojnama, *Sinteza* 9, 1968, pp. 19—24, 9 repr.
- 37 Umetnostnozgodovinsko društvo Slovenije, Umetnost avstrijske Štajerske, ciklus predavanj v Narodni galeriji v Ljubljani, *Delo X*, št. 15, 17. I. 1968, p. 5.
- 38 Lea Vergine, Italija 1967, *Sinteza* 10/11, 1968, pp. 94—98, 12 repr.
- O pomembnejših dogodkih in razstavah v Italiji leta 1967. 39
- Marjan Vidmar, Kiparska galerija na Seči, *Delo X*, št. 174, 26. VI. 1968, p. 5.
- 40 Sergej Vrišer, Berlinski zapisi: spomeniki in muzeji, *Dialogi IV*, 1968, št. 10, pp. 535—538.
- 41 id., Neposredni stik s sodobnostjo, *Delo X*, št. 293, 25. X. 1968, p. 5.
- Ob tednu muzejev. 42
- id., Zbirka narodnih noš v Pokrajinskem muzeju v Mariboru, *Kron XVI*, št. 2, 1968, pp. 91—97, 11 repr.
- 43 dr. Marijan Zadnikar, Umetnost ob Jadranu od antike do renesanse, *Delo X*, št. 276, 8. X. 1968, p. 5.
- Ob kolokviju v Splitu z istim naslovom. 44
- France Zupan, Strip, njegov nastanek, avtorji in junaki. Začetek stripa v Zahodni Evropi in v ZDA, strip kot del množične kulture, *Sinteza* 10/11, 1968, pp. 81—90, 23 repr.
- ARHITEKTURA, URBANIZEM
- 45 Akant, Aktualna arhitektura (3), Urbanizem Titove ceste v Ljubljani I, *Sinteza* 8, 1968, pp. 95—98, 19 fotogr.
- id., Aktualna arhitektura (4), Urbanizem Titove ceste v Ljubljani 2, *Sinteza* 9, 1968, pp. 61—63, 7 fotogr.
- 47 id., Aktualna arhitektura (5), Ob razstavi »Novejša slovenska arhitektura«, *Sinteza* 10/11, 1968, pp. 153—155, 7 fotogr.
- 48 id., Aktualna arhitektura (6), »Dekorativizem ali kič, racionalnost ali banalnost«, *Sinteza* 12, 1968, pp. 79—80, 7 fotogr.
- 49 B. Č., Podoba Ljubljane bo rastla načrtno, zbirni karti urbanističnih pogojev bodo dodali še predloge občanov, *Delo X*, št. 7, 9. I. 1968, p. 6, 1 fotogr.
- Ob razstavi osnutka zazidalnega načrta ploščadi B. Kraigherja. 50
- Stane Bernik, Dve nagradi arhitektu Miheliču, *NRazgl XVII*, št. 5, 9. III. 1968, p. 137, 1 repr.
- 51 Franc Debeljak, Pavel Pečenko, Vido Vavken, Marjan Vrhovec, Kod naj teče avtomobilska cesta skozi Ljubljano, *NRazgl XVII*, št. 13, 6. VII. 1968, pp. 392—393.
- 52 Vanda Ekl, Scottova draga arhitektura Igorja Emilija, *Sinteza* 10/11, 1968, pp. 27—29, 7 fotogr.
- 53 Peter Fister, Enostanovanjska hiša — sanje, mora ali resničnost *NRazgl XVII*, št. 17, 7. IX. 1968, pp. 505—506, 1 fotogr.
- 54 Božidar Gvardijančič, O urbanistični problematiki hitrih cest v Ljubljani, *NRazgl XVII*, št. 13, 6. VII. 1968, p. 391 s študijami.
- 55 Mitja Jernejec, Kako prebivamo, *Sinteza* 8, 1968, pp. 1—10, 13. fotogr.
- 56 Fedja Košir, Beograjskemu kronistu, *Sinteza* 12, 1968, pp. 65—66.
- Ob članku Z. Maneviča o natečaju za idejno rešitev beograjskega centra.

- 57
Janez Lajovic, Novi slovenski hoteli, *Sinteza* 12, 1968, p. 48, z repr. v rubriki Predstavitev, pp. 49—57.
- 58
id., Smeri ameriške arhitekture in delo rojaka Alda Cossutte, *Sinteza* 10/11, 1968, pp. 19—26, 18 repr.
- 59
Zoran Manević, Beograjska arhitekturna kronika, *Sinteza* 8, 1968, p. 89, 3 repr. — p. 82.
- 60
id., Beograjska arhitekturna kronika, *Sinteza* 9, 1968, pp. 56—57, 6 repr. — p. 46.
- 61
id., Beograjska arhitekturna kronika, *Sinteza* 10/11, 1968, pp. 147—148, 8 repr. — pp. 137—138.
- 62
id., Beograjska arhitekturna kronika, *Sinteza* 12, 1968, pp. 70—71.
Z odgovorom na članek F. Koširja v isti številki *Sinteze*.
- 63
id., Novi Beograd: kratka zgodovina, resničnost in perspektive, *Sinteza* 12, 1968, pp. 27—32, 20 fotogr.
- 64
Matija Murko, Arhitektura bratov Kocmut, *Sinteza* 9, 1968, pp. 25—29, 12 fotogr.
- 65
Braco Mušič, Avtomobilske ceste in Ljubljana, *NRazgl* XVII, št. 13. 6. VII. 1968, p. 390, s projektom.
- 66
id., Velika preizkušnja našega krajskega varstva in urbanizma *NRazgl* XVII, št. 6, 23. III. 1968, pp. 166—167.
Ob akciji za novi hotel ob Bohinjskem jezeru.
- 67
Vanda Mušič, »Človekova hiša«, v parku Zürichhorn, *Delo* X, št. 53, 24. II. 1968, p. 17.
Ob zadnjem delu Le Corbusiera.
- 68
N. R., Sedanji arhitekti najbližji oblikovanju, *Delo* X, št. 149, 1. VI. 1968, p. 20.
Ob 3. kongresu jug. arhitektov v Lj.
- 69
Duško Pecovski, Skopska arhitekturna kronika, *Sinteza* 9, 1968, pp. 59—60, 7 fotogr. — p. 47—48.
- 70
Predstavitev, *Sinteza* 10/11, 1968, pp. 117—133, 68 repr.
Ilija Arnautović, Depandansa Luna-hotel Riviera, Poreč, Špadići; Jože Dobrin in Boštjan Hafner, Vzgojno varstveni zavod v Polju pri Ljubljani, Zajčja Dobrava; Milan Mihelič, Veleblagovnica Modne hiše in Prehrane Osijek, »Blok centar«; Miklavž Mušič in Blaž Slapšek, garni hotel Kompas, Bled; Savin Sever, Poslovni stolpnici Astra in Commerce, Lj., Titova; Branko Uršič, Razstavno-prodajni prostor tovarne Stol Kamnik, Lj., Celovška 163.
- 71
Predstavitev, *Sinteza* 12, 1968, pp. 49—62, 51 repr.
Marjan Lapajne, Novi motel hotela Grad Otočec; Edo Mihevc, Gostinski obrat Portorož; Anton Pibernik in Vladimir Sedelj, Hotel Rudar, Trbovlje; Matija Suhadolc, Trgovina Steklo, Kranj; Nives Kalin-Vehovar in Franc Vehovar, Zdraviliški dom Čateške Toplice, Čatež pri Brežicah.
- 72
Jože Pucihar, Pripombe k zasnovi cestno-prometnega vozlišča v Ljubljani, *NRazgl* XVII, št. 13, 6. VII. 1968, pp. 391—392.
- 73
M(arjan) Raztresen, Lepotice ljubljanskega inženirja, *LD* XVIII, št. 73, 16. III. 1968, p. 5, 2 fotogr.
Ob 2 nagradah arh. M. Miheliča.
- 74
Sintezin razgovor. Oblikovanje ljubljanskega mestnega središča, *Sinteza* 10/11, 1968, pp. 106—109.
Sodelovali so: S. Bernik, P. Kerševan, S. Križaj, J. Lajovic, B. Mušič, M. Rainer, S. Sever, J. Sluga, N. Šumi, V. Vavken.
- 75
Ciril Stanič, Nova etapa razvoja Ljubljane, ob razstavi v avli Magistrata o najnovejših predlogih za ureditev cest, *Delo* X, št. 105, 16. IV. 1968, p. 3, 1 repr.
Ob razstavljenih predlogih za ureditev Prešernove ceste in Tivolija.
- 76
Aleksander Trumić, ml., Sarajevska arhitekturna kronika, *Sinteza* 10/11, 1968, p. 150, 3 repr. pp. 139—140.

- 77 id., Sarajevska arhitekturna kronika, *Sinteza* 12, 1968, p. 74, 1 repr. — p. 78.
- 78 Vlado Valenčič, Regulacijski načrt severnega dela Ljubljane, *Kron* XVI, št. 2, 1968, pp. 102—113, 4 načrti.
- 79 Franc Vehovar, Natečaj za center RTV v Ljubljani, *Sinteza* 10/11, 1968, pp. 101—102, 6 repr. — p. 134.
- 80 Darko Venturini, Zagrebška arhitekturna kronika, *Sinteza* 12, 1968, pp. 72—73, 5 fotogr. — p. 78.
- 81 Milan Železnik, Mednarodni tečaji za zgodovino arhitekture v Vicenzi, *Sinteza* 12, 1968, pp. 44—45.
- VARSTVO KULTURNIH
SPOMENIKOV**
- 82 Konservatorska poročila: umetnostni in urbanistični spomeniki, *Varstvo spomenikov* XIII—XIV, 1968—1969, (izšlo 1970), pp. 209—259.
- 83 Peter Fister, Obnavljanje starih polihromacij na sakralni arhitekturi, *Varstvo spomenikov* XIII—XIV, 1968 do 1969 (izšlo 1970), pp. 93—106, z risbami.
- 84 Nikola Korbutovski, Lepotica Studenica, *Delo* X, št. 287, 19. X. 1968, p. 21, 1 fotogr.
- 85 Boris Kuhar, Muzejske razstave in obiskovalci, odlomek iz študije, *NRazgl* XVII, št. 5, 9. III. 1968, pp. 128—129.
- 86 Tomaž Kvas, Odkritje baročnih fresk v Ihanu, *Varstvo spomenikov* XIII—XIV, 1968—1969 (izšlo 1970), pp. 119—124, 9 fotogr.
- 87 Matija Murko, Novi hotel Sidro v Piranu, Nekaj misli o urbanistično-konservatorski praksi v Primorju, *Delo* X, št. 4, 6. I. 1968, p. 21, 1 fotogr.
- 88 Ksenija Rozman, Restavriranje umetnin in ohranitev njihovih podatkov, *Varstvo spomenikov* XIII—XIV, 1968—1969 (izšlo 1970), pp. 125—128, 1 repr.
- 89 Ivan Sedej, Nekaj konservatorskih vtisov s potovanja po Madžarskem, *Varstvo spomenikov* XIII—XIV, 1968 do 1969 (izšlo 1970), pp. 139—144, 9 fotogr.
- 90 id., Slovenski muzej ljudskega stavbarstva na prostem, *Varstvo spomenikov* XIII—XIV, 1968—1969 (izšlo 1970), pp. 133—135.
- 91 Živomir Simović, Dioklecijanovo zatočišče, Privlačna spomeniška celota v Splitu, *Delo* X, št. 135, 18. V. 1968, p. 19.
- 92 Jože Snoj, Dragoceni drobec sveta, Grad Goričane je postal muzej kultur Azije, Afrike, Amerike in Oceanije, *Delo* X, št. 88, 30. III. 1968, p. 18.
- 93 Ivan Stopar, Nova odkritja v cerkvi Marija Gradec pri Laškem, *CeZ* 1968, pp. 255—274, 7 repr.
- 94 Nataša Štupar-Šumi, O delu arhitekta v spomeniškovarstveni službi, *Varstvo spomenikov* XIII—XIV, 1968 do 1969 (izšlo 1970), pp. 41—92, z dokumentacijo, progr. analizo, projekti.
- 95 Tone Vrabl, Restavriranje fresk v »lutrovski kleti«, *Delo* X, št. 248, 10. VIII. 1968, p. 5, 1 fotogr.
- 96 Sergej Vrišer, O usodi naših lesenih plastik, *Varstvo spomenikov* XIII do XIV, 1968—1969 (izšlo 1970), pp. 129 do 132, 1 repr.
- 97 Marijan Zadnikar, Delna rekonstrukcija Ptujске minoritske cerkve, *Varstvo spomenikov* XIII—XIV, 1968 do 1969 (izšlo 1970), p. 107—118, 7 fotogr.
- KNJIŽNE OCENE**
- 98 Aleksander Bassin, *Sinteza* 8 in 9, *NRazgl* XVII, št. 14, 20. VII. 1968, p. 427.
- 99 id., Gabrijel Stupica, *Sinteza* 9, 1968, p. 50.

- dr. Vera Horvat-Pintarič, Gabrijel Stupica, Naprijed, Zgb 1966. 108
- France Stelè, Gotsko kiparstvo Emilijana Cevca, *Delo X*, št. 154, 6. VI. 1968, p. 11, 2 repr. 100
- Emilijan Cevc, Gotsko kiparstvo, (*Ars Sloveniae*), MK, Lj 1967.
- Stane Bernik, Likovne izdaje ljubljanske založbe Mladinska knjiga, *Sinteza 10/11*, 1968, pp. 115—116.
- Sergej Vrišer, Baročno kiparstvo (*Ars Sloveniae*), MK, Lj 1967. Emilijan Cevc, Gotsko kiparstvo (*Ars Sloveniae*), MK, Lj 1967. 109
- Katalog: Arhitekt Jože Plečnik, uv F. Stelè, biogr. in bibl. pod. L. Gostiša, MK, Lj 1968.
- id., Štefka Cobelj, Baročni slikarji Straussi, *NRazgl XVII*, št. 18, 21. IX. 1968, p. 540.
- Umetnost, o človeški ustvarjalni domišljiji, prevedel in priredil Janko Moder, MK, Lj 1967.
- Štefka Cobelj, Baročni slikarji Straussi, Mrb 1967. 110
- id., Božidar Jakac, *Delo X*, št. 334, 8. XII. 1968, p. 10, 1 repr.
- Tomislav Hruškovec, Katarina Ambrozič — Milan Konjović, Vojvodina kakor jo občutim, *Sinteza 9*, 1968, pp. 49—50.
- France Stelè, Božidar Jakac, Lj-Jajce 1968. 111
- Katarina Ambrozič, Milan Konjović, Sombor 1966.
- id., Marjan Mušič, Veliki arhitekti, *Sinteza 12*, 1968, pp. 46—47.
- id., Hans L. C. Jaffé, Picasso, *Sinteza 12*, 1968, p. 47.
- Marjan Mušič, Veliki arhitekti, 1—111, Mrb 1965—66—68, (=Lik. obzorja« 5—7—10). 112
- Hans L. C. Jaffé, Picasso, Jugoslavija, Bdg 1967.
- Tomaž Šalamun, Aleksander Bassin, Lojze Spacal, *Sinteza 9*, 1968, p. 49.
- Aleksander Bassin, Lojze Spacal, Mrb 1967, (=Likovna obzorja 8«). 113
- id., L. Lippard, L. Alloway, N. Gallas, N. Marmer, Pop-art, *Sinteza 12*, 1968, pp. 47—48.
- id., Jaffé, Picasso, Velike monografije slavnih slikara založbe Jugoslavija, *NRazgl XVII*, št. 5, 9. III. 1968, pp. 140—141.
- L. Lippard, L. Alloway, N. Gallas, N. Marmer, Pop-art, Jugoslavija, Bgd 1967.
- Hans L. C. Jaffé, Picasso, Jugoslavija, Bgd 1967. 114
- id., Miodrag B. Protić, Milena Pavlovič-Barilli. Dolg slikarki in pesnici, *Sinteza 8*, 1968, p. 77.
- dr. Bogdan Šeklep, Prikaz boleznih na freskah, pomembno delo prof. dr. Mihaila Protića, *Delo X*, št. 67, 9. III. 1968, p. 19, 1 repr. 115
- Miodrag B. Protić, Milena Pavlovič-Barilli, Prosveta, Bgd 1966.
- France Štukl, Emilijan Cevc, Slovenska umetnost, Ljubljana, Prešernova družba 1966, *Kron XVI*, št. 2, p. 127. 116
- Matija Murko, Varstvo spomenikov XI/1966, Ljubljana, izšlo 1967, *Sinteza 9*, 1968, pp. 50—51.
- id., France Stelè, Arhitekt Jože Plečnik v Italiji 1898—99. Slovenska Matica, Ljubljana 1967, *Kron XVI*, št. 2, pp. 126—127. 117
- Aleš Rojec, Dve knjigi Andréja Grabarja, *Sinteza 9*, 1968, p. 49.
- id., Varstvo spomenikov XI/1966, Ljubljana 1967, *Kron XVI*, št. 2, pp. 127—28. 118
- André Grabar, Le premier art chrétien., Gallimard, Paris 1966, (=l'univers des formes«) in André Grabar, L'âge d'or de Justinien: De la mort de Théodose à l'islam, Gallimard, Paris 1966 (=l'univers des formes«).
- id., Ars Sloveniae — Sergej Vrišer, Baročno kiparstvo, MK 1967, *Kron XVI*, št. 2, 1968, p. 126.
- Ksenija Rozman, Anka Bulat-Simić: Mihael Stroy, *Sinteza 10/11*, 1968, p. 116.
- Anka Bulat-Simić, Mihael Stroy, Zgb 1967.

Nace Šumi, Koper—Izola—Piran, umetnostnozgodovinski prikaz slovenskih obmorskih mest, *Delo X*, št. 312, 14. XI. 1968, p. 13.

Stane Bernik, Koper—Izola—Piran: organizem slovenskih obmorskih mest, Lj 1968.

120

Marijan Tršar, Monografija o Lojzetu Spacalu, *NRazgl XVII*, št. 17, 7. IX. 1968, pp. 504—505.

Aleksander Bassin, Lojze Spacal, Mrb 1967 (=Likovna obzorja« 8).

121

id., Življenje s Picassom, *NRazgl XVII*, št. 17, 7. IX. 1968, p. 505.

Ob slov. prevodu: Françoise Gillot, Carlton Lake, Življenje s Picassom, Lj 1967.

122

T. P., »Umetnost« 14, *Delo X*, št. 257, 19. IX. 1968, p. 5.

123

Maja Vetrih, Marijan Zadnikar, Rotunda v Selu, *Dialogi IV*, 1968, št. 1, pp. 54—55.

Marijan Zadnikar, Rotunda v Selu, Pomurska založba, Murska Sobota 1967.

124

Sergej Vrišer, France Stelè: Arhitekt Jože Plečnik v Italiji, *Dialogi IV*, 1968, št. 1, pp. 52—54.

France Stelè, Arhitekt Jože Plečnik v Italiji, Slovenska Matica, Lj 1967.

125

Tatjana Wolf, Umetnost 6—10, *Sinteza 8*, 1968, pp. 76—77.

Umetnost 6—10, časopis za likovne umetnosti in kritiko, Bgd.

126

ead., Život umjetnosti 2/1966, *Sinteza 8*, 1968, p. 76.

Život umjetnosti 2/1966, časopis za vprašanja likovne kulture, Zgb.

127

D(ušan) Željeznov, Slovensko gotško kiparstvo, *Dnevnik XVIII*, št. 174, 27. VI. 1968, p. 8.

Emilijan Cevc, Gotško kiparstvo, (Ars Sloveniae), MK, Lj 1967.

128

Dokumentacija razstav in ilustracij, *Sinteza 8*, 1968, pp. 92—94 (za leto 1967), *ibid.* 9, p. 64 (za leto 1967), *ibid.* 10/11, pp. 151—152 in *ibid.* 12, pp. 75 do 76.

Amsterdam

129

Zeven grafici uit Joegoslavië. Prentenkabinet Stedelijk Museum, 28. III.—12. V. 1968, rk.

Od slov. grafikov: J. Bernik, Dž. Hozo in K. Meško.

Benetke

130

XXXIV. Biennale di Venezia. rk.

Od jug. umetnikov: J. Bernik, J. Buić, D. Džamonja in G. Stupica.

Rec.: Aleksander Bassin, Novim razrešitvam naproti, Prikaz največjih likovnih manifestacij, *Delo X*, št. 177, 29. VI. 1968, p. 17, 2 repr. — Vasko Pregelj, Likovne Benetke 68, Zaprzneli zapiski o XXXIV. beneškem bienalu likovnih umetnosti, *NRazgl XVII*, št. 24, 21. XII. 1968, pp. 728—729, 7 repr. Vprašanje ob XXXIV. beneškem bienalu, *Sinteza 12*, 1968, pp. 37—39. (Z odgovori: J. Bernik, A. Bassin, R. Debenjak, Z. Kržišnik, J. Mesesnel, T. Šalamun, M. Tršar, D. Tršar.)

Beograd

131

Ješa Denegri, Beograjska likovna kronika, *Sinteza 8*, 1968, pp. 88—89, 3 repr. — p. 81.

O razstavah: Sod. hrv. umetn., Retrospektiva P. Lubarde, grafika P. Picassa, O. Logo, M. Sutej, G. Alviani.

132

id., Beograjska likovna kronika, *Sinteza 9*, 1968, pp. 55—56.

O razstavah: VIII. oktobrski salon, K. Angeli Radovani, S. Kregar, Lj. Jovanović-Mihajlović, S. Čelić, Ž. Turinski, skupina Mart, Grafika mladih jug. umetn., Lj. Šibenik, T. Kaulzarić.

133

id., Beograjska likovna kronika, *Sinteza 10/11*, 1968, pp. 145—147.

Ob razstavah: D. Lubarda in R. Damjanović-Damnjani; Med op-artom in »novo abstrakcije«; luminoplastike A. Srneca; Mlado beograjsko kiparstvo; Retrospektiva G. Stupice, Sodobna slov. umetn.

- 134
id., Beogradska likovna kronika, *Sinteza* 12, 1968, pp. 69—70, 3 repr. — p. 77.
- Ob razstavah: retrospektiva J. Bijelića, Sod. am. in angl. grafika, Sod. fr. slik, R. Dufy, Bertholo-Castro-Del Pezzo-Maglione, M. Srbinović, A. Tomažević, M. Čolović in Ž. Djak.
- 135
Ekspresivna figuralika mladega ljubljanskega kroga. Galerija Kulturnog centra (rk, uv Aleksander Bassin).
- S. Dragan, K. Gatnik, H. Gvardjančić, Z. Jeraj, B. Jesih, B. Kalaš, M. Krašovec, L. Logar, L. Pengov.
- 136
Likovni umetnici Istre i Slovenskog Primorja. Dom JNA, 23. V.—5. VI. 1968. rk.
- Izmed Slovencev je sodeloval Zvest Apolonio.
- 137
Savremena slovenačka umetnost. Muzej savremene umetnosti, 29. III. do 21. IV. 1968 (rk, uv M. B. Protić, Z. Grum, Z. Kržišnik, Lj. Menaše, C. Velepich, M. Stelè, 68 repr.).
- Rec.: V. Š., Na beogradski razstavi slov. lik. umetn. najbolj privlačijo grafike, *Delo X*, št. 88, 30. III. 1968, p. 2.
- 138
Maks Sedej ml., Ive Šubic. Dom JNA, 1—17. III. 1968. rk.
- 139
Tretje desetletje. Konstruktivno slikarstvo. Muzej savremene umetnosti, december 1967 — februar 1968 (rk, uv M. B. Protić, J. Denegri, Š. Čopić, kronologija 1913—1930, lit. 3. desetletja, biogr., ind. bibliogr., kat.).
- Rec.: Emilijan Cevc, Ob beogradski razstavi »Tretjega decenija«, *Sinteza* 10/11, 1968, pp. 42—47, 14 repr.
- 140
Aleksa Čelebonović, Tretji trienale v luči organizacijskih problemov, *Sinteza* 8, 1968, pp. 54—59, 11 repr.
- O razstavi Treči trijenale likovnih umetnosti, Bgd 6. VII.—15. IX. 1967.
- 141
Ješa Denegri, Pogled na tretji trienale, *Sinteza* 8, 1968, pp. 51—53, 5 repr.
- O razstavi Treči trijenale likovnih umetnosti, Bgd 6. VII.—15. IX. 1967.
- 142
Nikola Korbutovski, Stari mojstri iz dresdenske galerije, *Delo X*, št. 147, 30. V. 1968, p. 5, 1 repr.
- Ob razstavi v gal. Narodnega muzeja v Bgd.
- 143
J(anez) Mesesnel, Predpomladni sprehod po beogradskih galerijah, *Delo X*, št. 64, 6. III. 1968, p. 5. 2 repr.
- O petih razstavah v beogradskih gal.
- Bled 144
J. B., Likovni salon, *Delo X*, št. 196, 19. VII. 1968, p. 5. Ob odprtju novega likovnega salona v vili Kolar na Bledu.
- 145
Sodobna slovenska umetnost. Vila Bled, 13. IX.—13. X. 1968 (rp, 4 str., uv Z. Kržišnik, Lj. Menaše, C. Velepich, M. Stelè-Možina, seznam del in razstavjalcev).
- Brežice 146
Razstava starih tujih mojstrov. Posavski muzej, sept.—nov. 1968. Iz stalne zbirke Dolenjske galerije, Novo mesto.
- Brno 147
Darko Venturini, Bienale uporabne grafike v Brnu, *Sinteza* 12, 1968, pp. 42—43, 2 repr.
- Celje 148
Milena Moškon, Celjska likovna kronika, *Sinteza* 8, 1968, p. 84.
- O razstavah: L. Osterc, D. Tršar, M. Lorenčak, F. Mihelič, D. in M. Tršar.
- 149
ead., Celjska likovna kronika, *Sinteza* 9, 1968, pp. 53—54.
- O razstavah: Steklarska šola iz Rogaške Slatine, skupina mladih slov. slik (M. Usenik, M. Pengov, J. Logar, E. Bernard), Elda Piščanec.
- 150
ead., Celjska likovna kronika, *Sinteza* 10/11, 1968, p. 143.
- O galeriji PeVi, Kompole, razstavah C. Ščuke, T. Mahler, T. Stegovec, D. Premrl, A. Kovač in J. Svetina.
- 151
ead., Celjska likovna kronika, *Sinteza* 12, 1968, p. 69.

O razstavah: F. Peršin, P. Kantorek, člani Društva zdravstvenih delavcev, graf. listi iz Kaiserjeve suite, itd.

152

ead., Občasne razstave Pokrajinskega muzeja v Celju, v letih 1957—1967, *CeZ* 1968, pp. 281—288.

153

Celjska pokrajina na zač. 19. st. Muzej revolucije Celje, 20. VII.—27. VII. 1968. Pripravil Zavod za spomeniško varstvo, Celje (fotoreprodukcije iz Kaiserjeve suite, originali v Študijski knjižnici).

Rec.: D. Hribar, *Celjska pokrajina v zač. 19. st.*, Uspešna razstava Zavoda za spomeniško varstvo, *Delo X*, št. 227, 20. VIII. 1968, p. 5, 1 repr.

Celovec

154

Zvone Zorko, Zanimanje za razstavi v Celovcu, *Delo X*, št. 337, 11. XII. 1968, p. 5.

Ob razstavi V. Omana in slov. grafike.

Čačak

155

V. *Memorial Nadežde Petrović*. Sept. 1968, rk.

Od slov. razstavljalcev: M. Vovk-Štik, F. Mihelič, G. Stupica in I. Urbančič.

Gorica

156

J(anez) Mesesnel, Primerna kulturna prireditelj, Ob slikarski razstavi onkraj meje, *Delo X*, št. 99, 10. IV. 1968, p. 5, 1 repr.

Ob kolektivni razstavi likovnikov Goriške v razstavnici dvorani Pro loco v Gorici.

Goričane

157

Tit Doberšek, Nedaleč ob Sori stoji japonski grad, *Delo X*, št. 329, 3. XII. 1968, p. 7, 1 repr.

O razstavi jap. slik. od XVI.—XX. st. iz zbirke K. in F. Kos.

158

Janez Mesesnel, Sledi poetičnih čopičev, *Delo X*, št. 329, 3. XII. 1968, p. 5.

O razstavi jap. slik. od XVI.—XX. st. iz zbirke K. in F. Kos.

Graz

159

Stane Bernik, *Trigon 67*, *Sinteza 8*, 1968, pp. 66—68, 9 repr.

Ob razstavi *Trigon 67*, 5. IX.—15. X. 1967.

160

Werke der dritten internationalen Malerwochen auf Schloss Retzhof bei Leibnitz. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 23. IX.—6. X. 1968.

Od Slovencev je sodeloval Štefan Planinc.

Izlake

161

P(eter) B(reščak), Motivov ne manjka, peta slikarska kolonija je začela z delom, *Delo X*, št. 189, 12. VII. 1968, p. 5.

162

id., Vračanje k viru resničnosti, z letošnje slikarske kolonije, *Delo X*, št. 203, 27. III. 1968, p. 18.

Kompole

163

J(ože) Snoj, Priročnost, naključnost, neposrednost, z obiska v zasebni galeriji v Kopolah, *Delo X*, št. 67, 9. III. 1968, p. 19.

O razstavi A. Kovača in J. Svetine.

Koper

164

Janez Mikuž, Primorska likovna kronika, *Sinteza 8*, 1968, pp. 86—87.

O razstavah v Kopru in Piranu v letu 1967.

165

id., Primorska likovna kronika, *Sinteza 10/11*, 1968, pp. 144—145.

O razstavah. Pododbor slov. lik. umetn. — Koper, Z. Apollonio, V. Birs, R. Nemeč, H. Pečarič, J. Pohlen, I. Varl, Lužiški Srbi, M. Kržišnik, R. Hlavaty, Ameriška grafika.

166

France Slokar, Stare vrednote minevajo, ob razstavi »Iz ljudske kulture slovenske Istre« v koprski Loggii, *Delo X*, št. 224, 17. VIII. 1968, p. 18, 2 repr.

Kostanjevica

167

Svet naivnih. Lamutov likovni salon, 27. IV.—27. VII. 1968 (rk, uv. K. Hege-dušič, G. Ledič, L. Smrekar).

Rec.: A(leksander) Bassin, Svet naivnih v Kostanjevici *Dnevnik XVIII*, št. 138, 22. V. 1968, p. 8. — Drugo srečanje naivnih slikarjev Jugoslavije, Razstavlja 46 umetnikov od Ohrida do Žirov in Mute na Dravi, *Delo X*, št. 115, 26. IV. 1968, p. 5. — F. Godina,

Polovico čara naivnega slikarstva leži v neznanju, *Dnevnik XVIII*, št. 113, 25. IV. 1968, p. 8. — Jože Snoj, Je, kakor mislijo, da je, ob razstavi »Svet naivnih« v Kostanjevici na Krki, *Delo X*, št. 169, 21. VI. 1968, p. 5, 1 repr. — Marijan Tršar, »Svet naivnih« v Kostanjevici, *NRazgl XVII*, 14, 20. VII. 1968, p. 425.

K r a n j 168

Andrej Pavlovec, Gorenjska likovna kronika, Prerez razstavne dejavnosti na Gorenjskem, *Sinteza 8*, 1968, pp. 85—86, 10 repr.

O nekaterih razstavah na Gorenjskem v letu 1967.

id., Gorenjska likovna kronika, *Sinteza 9*, 1968, p. 54.

O razstavah na Gorenjskem v letu 1967.

id., Gorenjska likovna kronika, *Sinteza 10/11*, 1968, p. 144.

170

Ob razstavah R. Nemca, I. Sajeveca, P. Černeta, J. Ravnika, S. Kumpa, M. Dovjaka.

171

Gradovi na Gorenjskem, Galerija v Mestni hiši, 16. XII. 1967—19. I. 1968 (rp, uv Majda Žontar).

Razstavo so prenesli tudi v Bitolo (oktober 1968), Kamnik (12.II.—24.II.), Radovljico (15. V.—20. VI.), Škofjo Loko (15. III.—30. III.).

Rec.: Cene Avguštin, Razstava Gradovi na Gorenjskem v kranjskem muzeju, *Sinteza 9*, 1968, p. 42, 3 fotogr. — Jože Snoj, Od preučevanja k praktičnemu urejanju, razstava »Gradovi na Gorenjskem« v kranjskem muzeju, *Delo X*, št. 17, 19. I. 1968, p. 5, 1 fotogr.

172

Kovane okenske mreže, Galerija v Mestni hiši, 14. XI.—5. XII. 1968 (rp, uv Cene Avguštin).

Rec.: Lado Stružnik, Kovane okenske mreže, *Delo X*, št. 337, 11. XII. 1968, p. 5.

173

Noše bitolskega okraja, Galerija v Mestni hiši, 6. IV.—19. IV. 1968.

Rec.: L(ado) Stružnik, Staro se povezuje z novim, ... *Delo X*, št. 106, 17. IV. 1968, p. 5.

174

Saša in Pavle Kump, Klet v Prešernovi hiši, 2. VIII.—7. VIII. 1968.

175

Sodobna ameriška grafika, Galerija v Mestni hiši, 20. IV.—29. IV. 1968 (rp, uv, seznam del).

Rec.: A(leksander) Bassin, *Sodobna am. grafika*, *Dnevnik XVIII*, št. 118, 30. IV., 1 in 2. V. 1968, p. 8.

K r š k o 176

Aleksander Kovač in Jože Svetina, Galerija Krško 6. IX.—20. IX. 1968 (rp, uv Milena Moškon).

Rec.: Peter Breščak, Ugrezanje zemlje, Jože Svetina in Aleksander Kovač v krški galeriji, *Delo X*, št. 249, 11. VIII. 1968, p. 5, 1 fotogr.

177

II. Razstava otroške grafike, Galerija Krško, 7. IV.—16. IV. 1968 (rp, uv Slavko Smerdel).

K r a k o w 178

II. mednarodni bienale grafike.

Izmed slov. razstavljalcev. B. Borčič, R. Debenjak, Dž. Hozo, V. Makuc, F. Mihelič.

L a u s a n n e 179

France Stelè, III. bienale tapiserije v Lausannu, *Sinteza 8*, 1968, pp. 71—72, 2 repr. — p. 79.

L j u b l j a n a 180

Janez Mesesnel, Ljubljanska likovna kronika, *Sinteza 8*, 1968, pp. 78—83.

O razstavah v letu 1967.

181

id., Ljubljanska likovna kronika, *Sinteza 9*, 1968, pp. 51—52, 5 repr. — pp. 43—44.

id., Ljubljanska likovna kronika, *Sinteza 9*, 1968, pp. 51—52, 5 repr. — pp. 43—44.

O razstavah v letu 1967.

182

id., Ljubljanska likovna kronika, *Sinteza 10/11*, 1968, pp. 141—142, 9 repr. — pp. 135—136.

O razstavah: G. Stupica, L. Dolinar, *Sodobna nem. grafika*, Združenje lik. umetn. BiH, Z. Apollonio, Atelje 68, A. Jemec, Sod. am. lepak, K. Palčič, In memoriam Pregelj, F. Rotar, Krašovec-Vovk-Osterc-Lukežič, A. Maraž, B. Borčič, Lik. umetn. občin Moste-polje, D. Čadež-Lapajne.

id., Ljubljanska likovna kronika, *Sinteza* 12, 1968, pp. 66–67, 2 repr.

O razstavah: F. Slana, V. Laković, Sod. slov. umetnost, B. Borčič, I. Šubic, S. Jarm, J. Sedej, M. Sedej, B. Meško-Kiar, P. Adamič.

Gospodarsko razstavišče: 184

III. bienale industrijskega oblikovanja. 19. IV.—26. V. 1968 (rk, uv, seznam razstavljalcev, inf. sekcija, prikaz skupin strokovnih publikacij).

Rec.: Stane Bernik, Ljubljanski bienale industrijskega oblikovanja v tretje, *Sinteza* 10/11, 1968, pp. 30–36, 18 repr. — Industrijsko oblikovanje in gospodarstvo, Mnenja ob tretjem BIO v Ljubljani, *NRazgl* XVII, št. 11, 8. VI. 1968, pp. 325–328, 1 fotogr. (S. Bernik, J. Brumen, F. Ivanšek, M. Kos, L. Krese, D. Savnik, M. Sever, I. Spinčič, M. Tepina, V. Veber.) — F. Jeras, Aprila v Ljubljani tretji BIO, Na bienalu industrijskega oblikovanja bo sodelovalo 16 držav, *Delo* X, št. 51, 22. II. 1968, p. 3. — Matija Murko, Kaj pomeni industrijsko oblikovanje za sodobno gospodarstvo? Pogovor s sekretarjem BIO M. Gnamušem pred tretjo razstavo, *Delo* X, št. 23, 25. I. 1968, p. 4. — Dušan Vrtovec, 1000 eksponatov, Danes otvoritev tretjega bienala industrijskega oblikovanja, *Delo* X, št. 108, 19. IV. 1968, p. 5. — Marijan Tršar, BIO 3, Tretji bienale industrijskega oblikovanja na Gospodarskem razstavišču v Ljubljani, *NRazgl* XVII, št. 10, 25. V. 1968, pp. 298–299.

Mestna galerija: 185

Razstava Društva likovnih umetnikov Bosne in Hercegovine, 7. II.—28. II. 1968.

Rec.: Likovna izmenjava, ob razstavi likovnikov BiH v lj. Mestni gal., *LD* XVIII, št. 38, 10. II. 1968, p. 7. — J(anez) Mesesnel, Prikaz mlade upodabljače tradicije, ob razstavi Združenja lik. umetn. BiH v Mestni gal., *Delo* X, št. 42, 13. II. 1968, p. 5. — J(ože) Snoj, Razstava likovnikov BiH, Odprli jo bodo drevi... *Delo* X, št. 36, 7. II. 1968, p. 6. — Sž (Snežna Slamberger), Srečanje z bosansko likovno umetnostjo, *LD* XVIII, št. 35, 7. II. 1968, p. 7. — Marijan Tršar, Društvo likovnih umetnikov BiH v Mestni gal., *NRazgl* XVII, št. 5, 9. III. 1968, p. 138.

In Memoriam Pregelj, 5. III.—26. III. 1968 (rk, uv Aleksander Bassin, biogr. pod., seznam del, 22 repr.

Razstavljalci: Kosta Angeli Radovani, S. Batič, N. Glid, K. Hegeđušič, S. Kregar, P. Lubarda, M. Pregelj, S. Ružič, G. Stupica, D. Tršar, V. Velčkovič.

Rec.: A(leksander) Bassin, Figura kot nosilec izpovedi, *LD* XVIII, št. 63, 6. III. 1968, p. 7, 1 fotogr. — J(anez) Mesesnel, Ob tragični obletnici, Razstava v spomin pokojnega M. Preglja v Mestni gal., *Delo* X, št. 86, 28. III. 1968, p. 5. — Marijan Tršar, In Memoriam Pregelj!, *NRazgl* XVII, št. 6, 23. III. 1968, p. 170.

187

Metka Krašovec, Nada Lukežič, Lidija Osterc, Melita Vovk-Štih, 11. IV. do 23. V. 1968 (rk, uv Aleksander Bassin, Nada Lukežič, Ivan Sedej, Melita Vovk-Štih, biogr. pod., seznam del, 4 repr.).

Rec.: I(vica) Bozovičar, Srečanje štirih slikark, *Dnevnik* XVIII, št. 99, 11. IV. 1968, p. 8. — J(anez) Mesesnel, Prodor iz čustvenega sveta, ob razstavi štirih lik. umetnic v Mestni gal., *Delo* X, št. 112, 23. IV. 1968, p. 5. 1 repr. — Marijan Tršar, Štiri slikarke v Mestni galeriji, *NRazgl* XVII, št. 9, 11. V. 1968, p. 267.

188

Absolventi akademije za likovno umetnost, 1. VII.—21. VII. 1968.

189

Stane Jarm, Janez Sedej, Ive Šubic, 1. IX.—25. IX. 1968 (rk, uv Jože Snoj, dr. Ivan Sedej, Andrej Pavlovec, seznam del, biogr. pod., 6 repr.).

Rec.: A(leksander) Bassin, Priroda kot inspiracija, *Dnevnik* XVIII, št. 243, 6. IX. 1968, p. 8. — Janez Mesesnel, Trije umetniki z dežele, ob razstavi del S. Jarma..., *Delo* X, št. 263, 25. IX. 1968, p. 5. — Marijan Tršar, Janez Sedej, ... *NRazgl* XVII, št. 19, 5. X. 1968, p. 570.

190

Pesarska keramika včeraj in danes, 25. X.—17. XI. 1968 (rk, uv ing. Miha Košak, Giorgio de Sabata, Maria Mancini, seznam ker. predm., 8 repr.

Rec.: Janez Mesesnel, Viški umetno-obrtna dejavnost, *Delo* X, št. 313, 15. XI. 1968, p. 5, 1 rep.

- 191
Kiparstvo DSLU, 27. XI.—11. XII. 1968 (rk, uv Jelisava Čopič, biogr. pod., seznam del, 17 repr.).
- Razstavljalci: J. Boljka, D. Čadež-Lapajne, P. Černe, S. Jarm, F. Kokalj, G. Kolbič, T. Kralj, S. Kolenc, T. Lapajne, T. Novšak, J. Pirnat, J. Renko, F. Rotar, V. Stoviček, D. Tršar, Dušan Tršar, A. Zahariaš.
- Rec.: A(leksander) Bassin, Okrnjen prikaz, *Dnevnik* XVIII, št. 335, 10. XII. 1968, p. 10. — Janez Mesesnel, Delni pregled našega kiparstva ob razstavi Društva slov. lik. umetn. v Mestni gal., *Delo* X, št. 345, 19. XII. 1968, p. 5.
- Mestni muzej: 192
- A. Janežič, Bidermajerska Ljubljana, *LD* XVIII, št. 22, 25. I. 1968, p. 7, 1 fotogr.
- Ob razstavi »Stanovanjska kultura v bidermajerski dobi v Ljubljani«, odprti decembra 1967.
- 193
- Hanka Štular, Sprava želja in možnosti, štirje ambijenti časa, ki je po dobah mogočnega oblikovanja prostora (in tudi puhlem videzu) dobil svoj predznak — v stolu, *Delo* X, št. 11, 13. I. 1968, p. 19, 2 repr.
- Ob razstavi »Stanovanjska kultura v bidermajerski dobi v Lj.«
- 194
- Marija Železnik, Stanovanjska kultura v bidermajerski dobi v Ljubljani, *Sinteza* 9, 1968, pp. 34—38, 7 fotogr.
- Moderna galerija: 195
- Zoran Kržišnik, Grafični bienale v Ljubljani, *Sinteza* 8, 1968, pp. 42—50, 19 repr.
- O VII. medn. grafični razstavi — 2. VI.—10. IX. 1967.
- 196
- Tomaž Šalamun, Ob razstavi umetnosti Zvezne republike Nemčije, *Sinteza* 8, 1968, pp. 72—73, 1 repr. — p. 80.
- O razstavi Umetnost Zvezne republike Nemčije — 14. IX.—8. X. 1967.
- 197
- Sodobna nemška grafika*, 23. I.—11. II. 1968 (rk, uv Z. Kržišnik, dr. Nettmann, seznam del, biogr. pod., 20 repr.). Razstavo je pripravil Das Märkische Museum iz Wittna v sodelovanju s Kleine Galerie iz Bremna.
- Rec.: A(leksander) Bassin, Odlična grafika, *LD* XVIII, št. 21, 24. I. 1968, p. 7, 1 fotogr. — J(anez) Mesesnel, Sodobna nemška grafika, ob razstavi v Mod. gal., *Delo* X, št. 38, 9. II. 1968, p. 5.
- 198
- Atelje '68. Milenko Matanovič, Mariko Pogačnik in Andraž Šalamun*, 13. II.—22. II. 1968 (rp, uv Tomaž Brejc).
- Rec.: Tomaž Brejc, »Atelje 68«, *Sinteza* 10/11, 1968, pp. 102—103, 4 repr. — Mirko Juteršek, Matanovič, Pogačnik in Šalamun v Moderni galeriji, *LD* XVIII, št. 48, 20. II. 1968, p. 7. — J(anez) Mesesnel, Artikli namesto umetnosti, ob razstavi skupine Matanovič, Pogačnik in Šalamun v Moderni galeriji, *Delo* X, št. 50, 21. II. 1968, p. 5. — Braco Rotar, Razstava M. Pogačnika, M. Matanoviča in A. Šalamuna v Moderni galeriji, *NRazgl* XVII, št. 6, 23. III. 1968, p. 171. — Marijan Tršar, Atelje 68 v Moderni galeriji, *NRazgl* XVII, št. 5, 9. III. 1968, p. 138.
- 199
- Razstava ameriškega plakata*, 22. II.—10. III. 1968.
- Rec.: J(anez) Mesesnel, Ameriški sodobni lepak, Ob razstavi v ljubljanski Moderni galeriji, *Delo* X, št. 65, 7. III. 1968, p. 5. — Marijan Tršar, Ameriški plakat v Moderni galeriji, *NRazgl* XVII, št. 7, 6. IV. 1968, p. 202.
- 200
- Atelje '68. Bogoslov Kalaš, Redžo Kolakovič, Ladislav Pengov, Alija Kučukalič*, 22. III.—3. IV. 1968 (rp, s seznamom del).
- Rec.: A(leksander) Bassin, Akademija v Ateljeju 68, *LD* XVIII, št. 85, 28. III. 1968, p. 7. — Marijan Tršar, Atelje 68, *NRazgl* XVII, št. 7, 6. IV. 1968, p. 203.
- 201
- II. mednarodno srečanje slikarjev, grad Retzhof*, 1967, 4. IV.—18. IV. 1968.
- Izmed Slovencev je sodeloval Andrej Jemec.
- 202
- Novejša slovenska arhitektura*, 4. V. do 19. V. 1968 (rk, predg. Jurij Jenšterle, uv Stane Bernik). Razstavo je priredila Zveza arhitektov Slovenije.
- Rec.: Matija Murko, Priložnost za primerjanje, ob razstavi »Novejša...«, *Delo* X, št. 133, 16. V. 1968, p. 5, 1 repr. — Ivan Sedej, Novejša slovenska arhitektura, Razstava v spodnjih pro-

- starih Moderne galerije v Lj., *NRazgl* XVII, št. 10, 25. V. 1968, pp. 296—297. — Nace Šumi, Dve razstavi slovenske moderne arhitekture, *Sinteza* 10/11, 1968, pp. 1—18, 33 repr. (tudi o razstavi J. Plečnik v NG).
- 203
- Enciklopedijske razstave in reprodukcije jugoslovanskega leksikografskega zavoda*, 21. V.—24. V. 1968.
- 204
- Razstava ameriške grafike*, 4. VI. do 23. VI. 1968.
- 205
- Sodobna slovenska umetnost*, 9. VII. do 4. VIII. 1968 (rk, uv Z. Kržišnik, Lj. Menaše, M. Stelè-Možina, C. Velepčič, seznam del, razstavljalcev). Razstavo so prej priredili v Bgd in Zgb.
- Rec.: J(anez) Mesesnel, Problematična reprezentanca trenutka, *Delo* X, št. 208, 1. VIII. 1968, p. 5.
- 206
- Ameriška grafika II*, 5. IX.—24. XI. 1968.
- Rec.: A(leksander) Bassin, Čemu taka grafika iz ZDA?, *Dnevnik* XVIII, št. 309, 12. XI. 1968, p. 10. — J(anez) Mesesnel, Med možnostmi in dosežki, *Delo* X, št. 320, 22. XI. 1968, p. 5.
- 207
- Avstrijska grafika*, 27. XI.—8. XII. 1968.
- 208
- Slovenski impresionisti*, 10. XII. 1968.—5. I. 1969. Razširjena zbirka del slovenskih impresionistov iz fundusa Moderne galerije.
- Narodna galerija: 209
- Umetnost 17. stoletja na Slovenskem*, 10. X.—15. XII. 1968 (rk, ureditev in oprema kat. ing. J. Brumen, teksti: A. Cevc, E. Cevc, B. Reisp, H. Štular, N. Šumi, M. Zadnikar, M. Železnik; kat. obdelava gradiva, 118. + 27 med tekstom).
- Rec.: Anica Cevc, *Umetnost 17. stoletja na Slovenskem* 1., *Sinteza* 12, 1968, pp. 1—8, 13 repr. — Emilijan Cevc, *Umetniška zapuščina 17. stoletja*, *Delo* X, št. 279, 11. X. 1968, p. 5. (govor ob razstavi).
- Narodni muzej: 210
- Razstava exlibrisov*, 13. II.—20. IV. 1968. Razstavo je pripravilo Društvo ljubiteljev male grafike »Exlibris Sloveniae«.
- 211
- Stane Bernik, Dve dunajski razstavi, Staro pohištvo in arhitektura v ljubljanskem Narodnem muzeju, *Delo* X, št. 346, 20. XII. 1968, p. 5, 1 repr.
- Ob razstavah »Michael Thonet« in »Dunajska arhitektura«.
- Jelovškova galerija: 212
- IV. razstava likovnih umetnikov občine Moste-Polje*, maj—junij 1968.
- Razstavljalci: M. Cetin, J. Centa, V. Fakin, A. Herman, A. Horvat, J. Lajevec, J. Trpin, A. Zahariaš.
- Rec.: J(anez) Mesesnel, Novost: Jelovškova galerija v Ljubljani, *Delo* X, št. 150, 2. VI. 1968, p. 3.
- 213
- Osnovna šola Riharda Jakopiča:
- Razstava v počastitev 99-letnice rojstva R. Jakopiča*.
- Razstavljalci: F. Kokalj, F. Novinc, T. Kvas, M. Pirnat.
- Rec.: A(leksander) Bassin, Razstava ob stoletnici rojstva R. Jakopiča, *Dnevnik* XVII, št. 104, 16. V. 1968, p. 8. — I. L., Razstava za vzgojo mladih, *Delo* X, št. 105, 16. IV. 1968, p. 5.
- 214
- Marijan Tršar, Razstava v Študentski menzi, *NRazgl* XVII, št. 14, 20. VII. 1968, pp. 425—426.
- Pregled dela študentov IV. letnika akademije za likovno umetnost,
- M a r i b o r 215
- Andrej Ujčič, Mariborska likovna kronika, *Sinteza* 8, 1968, pp. 83—84, 3 repr. — pp. 80—81.
- O razstavah v letu 1967.
- 216
- id., Mariborska likovna kronika, *Sinteza* 9, 1968, pp. 52—53.
- O razstavah v letu 1967.
- 217
- id., Mariborska kulturna kronika, *Sinteza* 10/11, 1968, pp. 142—143, 3 repr. — p. 137.
- O razstavah: *Sodobna nemška grafika iz ZRN*; J. Gorjup; Lik. umetn. Medjimurja; Matanovič-Pogačnik-Šalamun; M. Lekić; Člani DSLU.
- 218
- id., Mariborska kulturna kronika, *Sinteza* 12, 1968, pp. 67—68, 2 repr. — p. 63.
- O razstavah: R. Ukmar; Moje mesto in življenje v njem; Sod. am. grafika;

- Z. Gradiš, S. Binički, B. Bohorič, M. Rosenberg-Bjelovitić; J. Vidic. 219
id., Mariborska likovna ustvarjalnost in razstave, *NRazgl* XVII, št. 14, 20. VII. 1968, pp. 426—427.
- Umetnostna galerija: 220
Sodobna nemška grafika, 15. III. do 30. III. 1968.
- 221
Zbirka ameriške grafike, 11. V.—17. V. 1968.
- 222
Bohorič, Binički, Gradiš, Rosenberg, 7. VI.—24. VI. 1968, seznam in bibl. — Maja Vetric.
- 223
Novejša slovenska arhitektura, 17. X.—27. X. 1968, Prenos razstave iz Ljubljane.
- 224
Greenwich, Maribor, Reinickendorf, 29. X.—18. XI. 1968 (rp, uv Mirko Zlender).
- 225
40 listov ameriške grafike, 3. XII. do 13. XII. 1968.
- 226
»Gruda« 1938—1968, 18. XII. 1968 do 28. I. 1969 (rp, uv Stane Kumar, Andrej Ujčič).
Rec.: Branko Rudolf, V različnih pomenih dragocena razstava, *Delo X*, št. 353, 27. XII. 1968, p. 5, 1 repr.
- Razstavni salon Rotovž: 227
Razstava likovnih umetnikov Medjimurja-Čakovec, 5. II.—24. II. 1968. G. Hrvat, itd.
Rec.: D(ušan) Mevlja, Medjimurski likovni umetniki v Salonu Rotovž, *LD* XVIII, št. 52, 24. II. 1968, p. 7.
- 228
Matanovič, Pogačnik, Šalamun, 1. III.—13. III. 1968 (rp, uv Tomaž Brejc).
Rec.: Dušan Mevlja, Razstava v Salonu Rotovž, *LD* XVII, št. 64, 7. III. 1968, p. 7.
- 229
Razstava DSLU — pododbor Maribor, 26. IV.—19. V. 1968.
- 230
Moje mesto in življenje v njem. Razstava likovnih del cicibanov, pionirjev in mladine, 6. VI. 25. VI. 1968.
- Rec.: Andrej Ujčič, »Moj kraj — moje mesto«, glosa ob razstavi... *Delo X*, št. 167, 19. VI. 1968, p. 5.
- 231
Spodnjebavarski likovni umetniki — Donauwald-gruppe iz Passaua, 7. IX.—20. X. 1968.
- 232
Greenwich, Maribor, Reinickendorf, 29. X.—18. XI. 1968 (rp, uv Mirko Zlender).
- 233
NOB v otroški likovni predstavi, 18. XI.—20. I. 1969 (rp, uv Alenka Rems).
- Milano 234
Stane Bernik, Prizorišče 14. milanskega trienala, *Sinteza 12*, 1968, pp. 40—41, 9 repr.
- Montevideo 235
Arte contemporaneo jugoslavo, julij 1968.
Od Slovencev: J. Bernik, R. Debenjak, Dž Hozo, A. Jemec, F. Mihelič, M. Šuštaršič, S. Tihec.
- Murska Sobota 236
Razstava del likovnih umetnikov Železne županije. Razstavni paviljon, 11. V. —31. V. 1968.
- New York 237
Sculpture from Twenty Nations. The Solomon R. Guggenheim Museum, 20. X. 1967—4. II. 1968. Razstava še v Torontu, Ottawi, Montrealu. Katalog.
Od Jug.: V. Richter in D. Tršar.
- Nova Gorica 238
J(anez) Mesesnel, Razstava primorskih umetnikov, *Delo X*, št. 180, 2. VII. 1968, p. 5.
- Novo mesto 239
Lado Smrekar, Dolenjska likovna kronika, *Sinteza 9*, 1968, pp. 54—55.
- 240
id., Dolenjska likovna kronika, *Sinteza 12*, 1968, pp. 68—69, 8 repr. — p. 64.
Ob razstavah: R. Simčič, dr. A. Dolenc, I. Lacković-Croata, Svet naivnih.

- 241
Razstava *exlibrisov*. Dolenjska galerija, 26. IV.—15. V. 1968.
Rec.: Peter Breščak, Dragoceni drobni lističi, *Delo X*, št. 125, 8. V. 1968, p. 5.
- Pariz 242
Tatjana Wolf, Peti pariški bienale mladih, *Sinteza 9*, 1968, pp. 41—42, 4 repr.
- Passau 243
F(ranc) Š(rimpf), Mariborski slikarji v Passauu, Razstava v okviru Evropskih tednov, *Delo X*, št. 169, 21. VI. 1968, p. 5.
- Piran 244
Janko Dolenc, Anton Repnik. Mestna galerija, 18. X.—31. X. 1968.
Rec.: A(leksander) Bassin, V znamenju samoukov, *Dnevnik XVIII*, št. 296, 29. X. 1968, p. 10. (O piranski razstavi in o P. Jovanoviču).
- 245
III. *Ex tempore*. Mestna galerija, 8. IX.—20. IX. 1968.
- 246
Ilustracije knjig Mladinska knjiga. Mestna galerija, 8. V.—20. V. 1968.
- 247
Metka Krašovec, Janez Logar, Miša Pengov. Mestna galerija, 26. VII.—29. VIII. 1968.
- 248
Floris Oblak, Karel in Sonja Zelenko. Mestna galerija, 23. VIII.—5. IX. 1968.
Rec.: A(leksander) Bassin; Trojica v Piranu, *Dnevnik XVIII*, št. 234, 28. VIII. 1968, p. 8.
- 249
Solski likovni bienale. Mestna galerija, 24. V.—12. VI. 1968.
- Praga 250
Maliři sochaři grafici socialistické republiky Slovenie. Galerie Vincence Kramáře, 11. VIII.—22. IX. 1968 (rk, uv Ivan Sedej).
Razstavljalci: Z. Apollonio, J. Boljka, B. Borčič, J. Ciuha, D. Čadež-Lapajne, P. Černe, R. Debenjak, M. Dovjak, V. Fakin, Dž. Hozo, B. Jakac, A. Jemec, Z. Jeraj, S. Kregar, A. Lavrenčič, V. Makuc, F. Mihelič, N. Omersa, S. Planine itd.
- Rec.: Oton Berkopec, Razstava slov. lik. umetnosti v Pragi, *Delo X*, št. 223, 16. VIII. 1968, p. 5. — Božidar Borko, Slovenska umetnost v Pragi, *NRazgl XVII*, št. 21, 9. XI. 1968, pp. 634—635.
- Ptuj 251
Ida Brišnik-Remec in Marjan Remec. Razstavni paviljon D. Kvedra, 20. IV.—30. IV. 1968.
- Radenci (Slatina Radenci) 252
Ida Brišnik-Remec in Marjan Remec. Razstavni paviljon, 5. XI.—28. XII. 1968.
- Rijeka 253
Vanda Ekl, Razstava belgijske tapiserije, keramike in kovine (Dubrovnik, Reka, Beograd), *Sinteza 8*, 1968, p. 73, 2 repr. — p. 79.
- 254
Vanda Ekl, Kvarnerska likovna kronika, *Sinteza 10/11*, 1968, p. 150, 3 repr. — p. 140.
Reško staro mesto.
- 255
Vanda Ekl, Kvarnerska likovna kronika, *Sinteza 12*, 1968, p. 74, 1 repr. — p. 77.
O razstavah: M. Tartaglia; S. Aralica, V. Seferov, J. Janda.
- 256
I. mednarodna izložba originalnog crteža. Moderna galerija, 14. VI.—31. VIII. 1968. Katalog.
Od slov. umetnikov: J. Bernik, J. Ciuha, B. Jakac, Kiar-Meško, F. Mihelič.
Rec.: Aleksander Bassin, Risba v mednarodni primerjavi, *NRazgl XVII*, št. 14, 20. VII. 1968, p. 426. — Boris Vižintin, I. mednarodna razstava izvirnih risb na Reki, *Sinteza 10/11*, 1968, pp. 48—54, 17. repr.
- Schiedam 257
Sloveense 20 grafici. Stedelijk Museum, 20. I.—12. II. 1968 (rk, uv Z. Kržišnik).
- Skopje 258
Boris Petkovski, Skopska likovna kronika, *Sinteza 8*, 1968, pp. 91—92.
O nekaterih razstavah v letu 1967.
- 259
id., Skopska likovna kronika, *Sinteza 9*, 1968, pp. 58—59.

- 260
id., Skopska likovna panorama, *Sinteza* 10/11, 1968, pp. 149—150.
- Ob razstavah: Slikarstvo I. Velkova, Slikarstvo Dušana Perčinkova, Objekti Tome Šijakovića.
- Slovenj Gradec 261
Marjan Tršar, Gostje s severa v Slovenjem Gradcu, *NRazgl* XVII, št. 24, 21. XII. 1968, p. 730.
Ob razstavi avstrijskih slikarjev, grafikov in kiparjev.
- Sombor 262
VIII. *Likovna jesen*. Antologija jugoslovanskega slikarstva sedmega decenija. Mestni muzej, oktober—november 1968, katalog.
Od Slovencev: J. Bernik, G. A. Kos, S. Kregar, F. Mihelič, M. Pregelj, G. Stupica, M. Šuštaršič.
- St. Veit an der Glan 263
Profile 68, september 68.
Od Slovencev: F. Rotar, S. Tihec, D. Tršar.
- Subotica 264
Sedmi likovni susret, Grafika i skulptura u umetničkim kolonijama Jugoslavije, 30. VI.—15. VIII. 1968, katalog.
Izmed Slovencev so sodelovali: J. Boljka, B. Borčić, A. Jemec, J. Knez, V. Makuc, T. Stegovec, V. Tušek, K. Zelenko.
- Škofja Loka 265
Andrej Pavlovec, Razstave v muzejski galeriji, *NRazgl* XV, 1968, pp. 213—217.
- 266
Groharjeva slikarska kolonija 67, 4. VII.—9. VIII. 1968 (rk, uv Andrej Pavlovec, predgovor Zdravko Krvina), seznam del, udeležencev, biogr. pod.
Rec.: A(leksander) Bassin, Beseda ob Groharjevi slikarski koloniji, *Dnevnik* XVIII, št. 214, 8. VIII. 1968, p. 8. — J(anez) Mesesnel, Ob razstavi del članov I. Groharjeve slikarske kolonije v Škofji Loki, *Delo* X, št. 220, 13. VIII. 1968, p. 5. — Metka Sosič, Veliko umetnosti v malem mestu, Ob zaključku II. Groharjeve slikarske kolonije, *Delo* X, št. 228, 21. VIII. 1968, p. 5, 1 fotogr. — L(ado) Stružnik, Oživiljena tradicija, Groharjeva slikarska kolonija v Škofji Loki, *Delo* X, št. 159, 11. VI. 1968, p. 5.
- 267
Pet umetnikov iz Pariza. Loški muzej, 12. IX.—10. X. 1968, katalog, razstavo je posredovala Galerija 212 iz Bgd.
A. Segui, L. Del Pezzo, R. Bertholo, L. Castro, M. Maglione.
Rec.: A(leksander) Bassin, Srečanje s Parizom, *Dnevnik* XVIII, št. 248, 12. IX. 1968, p. 8. — Marijan Tršar, Pet umetnikov iz Pariza v škofjeloškem gradu, *NRazgl* XVII, št. 19, 5. X. 1968, pp. 570—571.
- 268
Zbirka naivne umetnosti Albert Dorne, Amsterdam, Loški muzej, 6. XII. 1968—6. I. 1969.
Rec.: A(leksander) Bassin, Nizozemska zbirka naivcev, *Dnevnik* XVIII, št. 342, 17. XII. 1968, p. 10. — J(anez) Mesesnel, Evropsko naivno slikarstvo na razstavi slik ustanove Albert Dorne iz Amsterdama v Škofji Loki, *Delo* X, št. 352, 26. XII. 1968, p. 5, 1 repr.
- 269
France Kokalj, Franci Novinc, Momo Vuković. Loški muzej, 11. X.—6. XI. 1968 (rk, uv Ivan Sedej, Aleksander Bassin, Andrej Pavlovec, biogr. pod., seznam del).
- Udine 270
Intart. Mostra d'arte interregionale, Friuli-Venezia Giulia, Carinzia, Slovenia.
Od Slovencev: Z. Apollonio, B. Borčić, B. Jakac, G. A. Kos, S. Kregar, T. Lapajne, J. Lenassi, M. Maleš, F. Peršin, J. Sedej, I. Seljak-Copič, I. Šubic, S. Tihec.
Rec.: Janez Mesesnel, Srečanje likovnikov treh dežel, *Delo* X, št. 203, 27. VII. 1968, p. 18, 3 repr.
- Trebnje 271
Peter Breščak, Slikarska kolonija naivnih, *Delo* X, št. 213, 6. VII. 1968, p. 5.
- 272
id., Obrazi, ožarjeni od zemlje, v drevesih je nekaj človeškega, *Delo* X, št. 245, 7. VII. 1968, p. 18.
- 273
J. Sp., Naivni umetniki v Trebnjem, Od 21.—31. VII. prvi tabor, postal naj

bi tradicionalen, *Delo X*, št. 229, 22. VIII. 1968, p. 5.

Verona 274

Grafica Uno. Galleria d'arte, 20. IV. do 17. V. 1968 (rp, uv Z. Kržišnik).

Razstavljajo: J. Bernik, B. Borčič, Dž. Hozo, A. Jemec, B. Meško, A. Maraž, V. Makuc, M. Pogačnik, K. Zelenko.

Warszawa 275

II. mednarodni bienale plakata.

Od Slovencev: Grega Košak in Jože Brumen.

Rec.: Marijan Gnamuš, *II. mednarodni bienale plakatov v Varšavi, Sin-teza 12*, 1968, pp. 43—44, 2 fotogr.

Zadar 276

5. plavi salon. Moderna galerija Narodnega muzeja, julij—september 1968, katalog.

Od Slovencev: Z. Apollonio, B. Borčič, B. Jakac, V. Makuc, M. Maleš, F. Slana.

Zagreb 277

Dubravko Horvatić, *Zagrebska likovna kronika, Sinteza 8*, 1968, p. 90, 2 repr. — p. 82.

Ob razstavah J. Dalmatinca in njegovega kroga, Marca Chagalla, Aleksandra Srneca.

278

id., *Zagrebska likovna kronika, Sinteza 9*, 1968, pp. 57—58, 2 repr. — p. 45.

Ob razstavah P. Picasso, Mojster Paolo in njegov krog, Stevan Luketić.

279

id., *Zagrebska likovna kronika, Sinteza 10/11*, 1968, pp. 148—149, 3 repr. — p. 139.

Ob razstavah Grupe OHO, Dimenzije realnega, C. Pozzatti, A. Brunovski, II. inter. Malerwochen Retzhof, Povojna hrv. umetn., Del pariškega bienala mladih, D. Klajić, D. Džamonja, V. Vasarely, Nagrajenci ULUH, I. razstava risbe.

280

id., *Zagrebska likovna kronika, Sinteza 12*, 1968, pp. 71—72, 3 repr. — p. 77.

Ob razstavah: 3. zagrebski salon, Sodobna slov. umetn., R. Debenjak, A. Maraž, itd.

281

1. zagrebačka izložba jugoslovenskog crteža. Kabinet grafike, marec, april 1968, katalog.

Izmed Slovencev: J. Ciuha, J. Horvat-Jaki, B. Jakac, A. Jemec, I. Lovrenčić, F. Mihelić, F. Slana, D. Tršar.

282

5. zagrebačka izložba jugoslovenske grafike. Kabinet grafike, maj—junij 1968, katalog.

Izmed Slovencev: J. Boljka, B. Borčič, R. Debenjak, itd.

Rec.: Marijan Tršar, *Bijenale jug. grafike v Zgb, NRazgl XVII*, št. 12. 22. VI. 1968, p. 362.

283

Savremena slovenačka umetnost. Moderna galerija, 17. V.—17. VI. 1968. Prenos razstave iz Beograda.

SAMOSTOJNE RAZSTAVE

ADAMIĆ, Peter 284

Peter Adamić. Loški muzej, Škofja Loka, 7. VI. 1968—4. VII. (rp, uv A. Pavlovec, biogr. pod.).

Rec.: A. Bassin, *Krajinarska tradicija, Dnevnik XVIII*, št. 165, 18. VI. 1968, p. 8.

285

Peter Adamić. Klub kulturnih in znanstvenih delavcev, Lj, september 1968.

Rec.: J. Mesesnel, *Adamićevi akvareli v klubu kulturnih delavcev, Delo X*, št. 270, 2. X. 1968, p. 5.

APOLLONIO, Zvest 286

Zvest Apollonio. Koncertni atelje, Lj, februar 1968 (rp, uv A. Bassin).

Rec.: M. Tršar, *Apollonio Zvest v prostorih Društva slov. skladateljev, NRazgl XVII*, št. 5, 9. 11. 1968, p. 138. — M. Juteršek, *Grafik Zvest Apolonio, LD XVIII*, št. 43, 15. 11. 1968, p. 7.

ARSOVSKI, Radislav 287

Radislav Arsovski. Razstavni paviljon Radenci, 5. VIII.—2. IX. 1968 (seznam, bibl. pod. Maja Vetrlih).

BELEC, Marijan 288

Marijan Belec. Kranj, Galerija v Mestni hiši, 7. XII.—29. XII. 1968 (rp, uv Andrej Pavlovec).

- BERG, Werner 289
dr. Emilijan Cevc, Umetnikov človek, Prijateljsko srečanje na razstavi Wernerja Berga v Pliberku, *Delo X*, št. 255, 17. IX. 1968, p. 5.
- BERNIK, Janez 290
Janez Bernik. Studio d'arte moderna SM 13, Roma, 8. II.—20. II. 1968 (rk, uv G. C. Argan).
- BORČIČ, Bogdan 291
Bogdan Borčič. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši, 26. VII.—15. VIII. 1968 (rp, uv Ivan Sedej).
Rec.: A. Bassin, *Pestra dejavnost v Kranju, Dnevnik XVIII*, št. 206, 31. VII. 1968, p. 8.
- Bogdan Borčič. Koncertni atelje, Lj. maj 1968. 292
Rec.: A. Bassin, *Borčičeva grafika, Dnevnik XVIII*, št. 151, 4. VI. 1968, p. 8. — J. Mesesnel, *Borčič v Koncertnem ateljeju DSS, Delo X*, št. 153, 5. V. 1968, p. 5.
- Bogdan Borčič. Mala galerija, Lj. avgust 1968 (rp, uv Melita Stelè-Možina, biogr. pod., bibl., 6 repr., fotogr. umetnika). 293
Rec.: J. Mesesnel, *Uspešen proces ustvarjanja. Ob razstavi Borčičevih grafik v ljubljanski Mali galeriji, Delo X*, št. 225, 18. VIII. 1968, p. 2. — M. Tršar, *Bogdan Borčič v Mali galeriji, NRazgl XVII*, št. 17, 7. IX. 1968, p. 504. CEJ, Jože
- Jože Cej iz Gorice. Likovni salon, Kočevje, 12.—30. III. 1968. 294
- CIUCA, Eugen 295
Eugen Ciuca. Galerija Krško, 16. VIII.—30. VIII, 1968 (rp, uv po ital. kritikah).
Rec.: P. Breščak, *Iskanje izgubljene svetlobe, Romunski kipar E. Ciuca razstavlja v Krškem, Delo X*, št. 230, 23. VIII. 1968, p. 5. — I. Hmelak, *E. Ciuca v Krškem, Dnevnik XVIII*, št. 233, 27. VIII. 1968, p. 8.
- CIUHA, Jože 296
Jože Ciuha. Likovni salon, Celje, 9. II.—2. III. 1968.
- M. K., *Ciuha dober »intelektualni naivec«, odmevi na slikarjevo razstavo v graški »Galerie 16«, Delo X*, št. 343, 17. XII. 1968, p. 5. 297
- Marijan Tršar, Jože Ciuha v Mali galeriji, *NRazgl XVII*, št. 1, 13. I. 1968, p. 17. 298
- ČADEŽ-LAPAJNE, Dragica 299
Dragica Čadež-Lapajne. Likovni salon, Celje, 8. X.—30. X. 1968. 300
Dragica Čadež-Lapajne. Mala galerija, Lj, maj 1968 (rk, uv A. Bassin, seznam del, biogr. pod., bibl., 6 repr., fotogr. umetnice).
Rec.: A. Bassin, *Prelom s tradicijo, Dnevnik XVIII*, št. 153, 6. VI. 1968, p. 8. — J. Mesesnel, *Omejitev brez primankljaja, Ob razstavi..., Delo X*, št. 154, 6. VI. 1968, p. 5, 1 repr. — I. Sedej, *Lesena plastika D. Čadež-Lapajne v Mali gal., NRazgl XVII*, št. 12, 22. VI. 1968, p. 363.
- ČARGO, Ivan 301
Ivan Čargo. Galerija Krško, 26. X. do 10. XI. 1968 (rp, uv Andrej Pavlovec).
Rec.: J. Mesesnel, *Dediščina likovnega revolucionarja, Delo X*, št. 315, 17. XI. 1968, p. 2, 1 repr.
- ČERNE, Peter 302
Peter Černe. Loški muzej, Škofja Loka, 9. II.—1. III. 1968 (rp, uv Andrej Pavlovec, seznam del, biogr. pod.).
Rec.: J. Mesesnel, *Plastike iz dveh plemenitih gradiv, Ob razstavi..., Delo X*, št. 44, 15. II. 1968, p. 5, 1 repr. — M. Tršar, *Peter Černe v Škofji Loki, NRazgl XVII*, št. 6, 23. III. 1968, p. 170.
- ČERNIGOJ, Avgust 303
J(anez) Mesesnel, Konstruktivistični jubilej, Razstava ob 70-letnici tržaškega slikarja Avgusta Černigoja, Delo X, št. 255, 17. IX. 1968, p. 5, 1 repr.
- ČOBAL, Bogdan 304
Bogdan Čobal. Dolenjska galerija, Novo mesto, 22. XII.—28. I. 1968.
Rec.: P. Breščak, *»Mesto H« Bogdana Čobala, Mariborski umetnik razstavlja v Dolenjski galeriji v Novem mestu, Delo X*, št. 3, 5. I. 1968, p. 5, 1 fotogr.

- J. Mesesnel, Barvne litografije B. Čobala, Razstava..., *Delo X*, št. 30, 1. II. 1968, p. 5.
- DABAC, Tošo 305
Radoslav Putar, Retrospektivna razstava Toša Dabca, *Sinteza* 10/11, 1968, pp. 76—80, 14 repr.
O retrospektivni razstavi T. Dobca v Muzeju za umetnost i obrt v Zgb, 29. III.—21. IV. 1968.
- DEBENJAK, Riko 306
Riko Debenjak. Paris, Galerie La Hune, marec 1968 (rp, uv Jacques Lassaigne.
Rec.: B. Pogačnik, Debenjakova pot v veselje, *Delo X*, št. 87, 29. III. 1968, p. 5. — S. Šlamberger, Vesolje je naš bodoči pejzaž, *LD XVIII*, št. 84, 27. III. 1968, p. 7, 1 repr.
- 307
Riko Debenjak. Mala galerija, Sarajevo, 8. II.—3. III. 1968 (rk, uv A. Bassin).
- 308
Riko Debenjak. Galerija suvremene umetnosti, 24. V.—16. VI. 1968 (rk, uv Špelca Copič).
- DOMINKO, Miligoj 309
A(leksander) Bassin. Nov razstavn prostor, *Dnevnik XVIII*, št. 111, 23. IV. 1968, p. 8.
Ob razstavi M. Dominka v šišenski občinski dvorani.
- DOLENC, Anton 310
Anton Dolenc. Kočevje, Likovni salon, 17. V.—3. VI. 1968.
- 311
Anton Dolenc. Novo mesto, Dolenjska galerija, 6. IV.—20. IV. 1968 (rp, uv Andrej Pavlovec, bio r. pod.).
- DOLINAR, Lojze 312
Lojze Dolinar. Mestna galerija Ljubljana, 12. I.—2. II. 1968 (rk, uv dr. E. Cevc, biogr. pod., seznam del, 4 repr.).
Rec.: A. Bassin, Dolinarjeva mala plastika in risba, *LD XVIII*, št. 10, 13. I. 1968, p. 7. — J. Mesenel, Razgibana in sočna ustvarjalnost, Ob razstavi..., *Delo X*, št. 31, 2. II. 1968, p. 5, 1 repr. — M. Tršar, Lojze Dolinar v Mestni galeriji, *NRazgl XVII*, št. 2, 27. I. 1968, p. 48.
- DOVJAK, Marjan 313
Marjan Dovjak, Loški muzej, Škofja Loka, 5. IV. 1968—4. V. 1968 (rp, uv A. Pavlovec, seznam del, biogr. pod.).
Rec.: J. Snoj, Svojevrsna kompenzacija kaosa, Ob razstavi slik Marjana Dovjaka v Škofji Loki in na Jesenicah, *Delo X*, št. 135, 18. V. 1968, p. 19, 1 repr. — M. Tršar, Marjan Dovjak v Škofji Loki, *NRazgl XVII*, št. 9, 11. V. 1968, pp. 266—267.
- GLOBOČNIK, Olaf 314
Olaf Globočnik. Razstavn salon Slatina Radenci, 8. VI.—8. VII. 1968 (seznam, bibl. B. Rudolf).
- GOLIJA, Bojan 315
Bojan Golija. Razstavn patviljon Slatina Radenci, 5. VII.—5. VIII. 1968 (seznam, bibl. M. Vetric).
- GORJUP, Jože 316
Jože Gorjup. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši, 6. IX.—20. IX. 1968.
- 317
Retrospektivna razstava slikarja Jožeta Gorjupa. Umetnostna galerija, Maribor, 11. IV.—11. V. 1968.
- 318
J(anez) Mesesnel, Plemeniti torzo, spominska razstava v Dolenjski galeriji ob 60-letnici Gorjupovega rojstva, *Delo X*, št. 29, 31. I. 1968, p. 5. 1 repr.
- HORVAT-JAKI, Jože 319
Jože Horvat-Jaki. Likovni salon Kočevje, 16. XI.—3. XII. 1968 (rp, uv Z. Kržišnik).
- 320
Jože Horvat-Jaki. Koncertni atelje, Ljubljana, april 1968.
Rec.: A. Bassin, Jaki v koncertnem ateljeju, *Dnevnik XVIII*, št. 92, 4. IV. 1968, p. 8.
- 321
Joža Horvat-Jaki. Kranj, Galerija v Mestni hiši, 25. VII.—7. VIII. 1968 (rp, uv Z. Kržišnik).
Rec.: A. Bassin, Pestra dejavnost v Kranju, *Dnevnik XVIII*, št. 206, 31. VII. 1968, p. 8.
- 322
Jože Horvat-Jaki. Plavi akordi. Nazarje, galerija Jaki, junij 1967.
Rec.: D. Hribar, Jakijev Plavi akord, *Delo X*, št. 154, 6. VI. 1968, p. 5.

- JAKAC, Božidar 323
Božidar Jakac. Likovni salon Kočevje, 28. IX.—20. X. 1968 (rp, uv dr. E. Cevc).
- 324
Božidar Jakac. Galerija Krško, 3. VII.—24. VII. 1968 (rp, uv dr. E. Cevc).
 Rec.: P. Breščak, Božidar Jakac v krški galeriji, *Delo X*, št. 184, 7. VII. 1968, p. 2.
- JEMEC, Andrej 325
Andrej Jemec. Mala galerija, Lj, februar 1968 (rk, uv Z. Kržišnik, seznam del, biogr. pod., 6 repr., fotogr. umetnika).
 Rec.: M. Juteršek, Pejsaž je zamenjala figuralka, *LD XVIII*, št. 49, 21. II. 1968, p. 7. — J. Mesesnel, Nova slikarska faza Andreja Jemca, *Delo X*, št. 52, 23. II. 1968, p. 5. — M. Tršar, Andrej Jemec v Mali gal., *NRazgl XVII*, št. 6, 23. III. 1968, p. 170.
- 326
Andrej Jemec. Mestna galerija, Lj, 9. XII. 1968—7. I. 1969 (rk, uv A. Bassin, biogr. pod., seznam del, 7 repr.).
 Rec.: A. Bassin, Na novi dozoreli stopnji, *Dnevnik XVIII*, št. 350, 25. XII. 1968, p. 10.
- JERAJ, Zmago 327
Zmago Jeraj. Galerija Doma omladine, Bgd, 6. XII.—20. I. 1968 (rp, uv A. Bassin).
- JOVANOVIČ, Peter 328
Peter Jovanovič. Lamutov likovni salon, Kostanjevica, 7. IX.—22. IX. 1968 (rp, uv Andrej Pavlovec).
- 329
Peter Jovanovič. Kranj, Galerija v Mestni hiši, 18. X.—12. XI. 1968.
 Rec.: A. Bassin, V znamenju samoukov, *Dnevnik XVIII*, št. 295, 19. X. 1968, p. 10.
- KOBE, Boris 330
 J(anez) Mesesnel, S slikarjeve poti: ob razstavi monotipij Borisa Kobeta, *Delo X*, št. 8, 10. I. 1968, p. 5, 1 fotogr.
 Boris Kobe. Mestna galerija, Lj, december 1967.
- 331
 Marijan Tršar, Boris Kobe v Mestni galeriji, *NRazgl XVII*, št. 1, 13. I. 1968, p. 17.
- KOS, Tine 332
 Marijan Tršar, Tine Kos v Moderni galeriji, *NRazgl XVII*, št. 1, 13. I. 1968, p. 17.
 Retrospektivna razstava Tine Kos, Lj, Moderna galerija, 27. XI.—27. XII. 1967.
- KREGAR, Stane 333
Stane Kregar. Koncertni atelje, Lj, januar 1968.
 Rec.: A. Bassin, Angažirana figuralka, *LD XVIII*, št. 14, 17. I. 1968, p. 7.
- 334
Stane Kregar. Mestna galerija, Lj, 7. X.—21. X. 1968 (rk, uv Aleksander Bassin, biogr. pod., seznam del, 6 repr.).
 Rec.: A. Bassin, Aktualnim dogodkom naproti, *Dnevnik XVIII*, št. 277, 10. X. 1968, p. 8. — J. Mesesnel, Bliže angažiranosti, *Delo X*, št. 303, 5. XI. 1968, p. 5. — M. Tršar, Komponenta prostora v Kregarjevem slikarstvu, *NRazgl XVII*, št. 23, 7. XII. 1968, p. 697.
- KRŽIŠNIK, Tomaž 335
Tomaž Kržišnik. Kranj, Galerija v Mestni hiši, 17. II.—4. III. 1968, Razstava osnutkov plakata (rp, biogr. pod.).
 Rec.: A. Bassin, Plastika, grafika, plakat, *LD XVIII*, št. 57, 29. II. 1968, p. 7. (Z obiska v gorenjskih galerijah.) — Jože Snoj, Spojitev splošnega in osebnega, *Delo X*, št. 60, 2. III. 1968, p. 17, 1 repr.
- KUMP, Saša 336
Saša Kump. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši, 14. III.—14. IV. 1968. Razstava scenskih osnutkov.
- LACKOVIČ-CROATA, Ivat 337
Ivan Lacković-Croata. Galerija Krško, 6. IV.—16. IV. 1968 (rp, uv Ivan Gotthardi-Škiljan).
 Rec.: J. Mesesnel, Naivni slikani vaški svet, Ivan Lacković..., *Delo X*, št. 105, 16. IV. 1968, p. 5, 1 repr.
- LAKOVIČ, Vladimir 338
Vladimir Lakovič. Mala galerija, Lj, julij 1968 (rk, uv dr. E. Cevc, seznam del, biogr., bibl. pod., 6 repr., fotogr. umetnika).

Rec.: A. Bassin, Lakovičeva olja, *Dnevnik XVIII*, št. 180, 3. VII. 1968, p. 8. — J. Mesesnel, Vizije človeške tragike, Ob razstavi oljnih podob Vladimira Lakoviča v Mali galeriji, *Delo X*, št. 181, 3. VII. 1968, p. 5, 1 repr.

LAPAJNE, Tone 339

Tone Lapajne. Mala galerija, Lj, oktober 1968 (rk, uv Aleksander Bassin, seznam del, biogr. pod., bibl., 6 repr., fotogr. umetnika).

Rec.: A. Bassin, Osvajanje prostora, *Dnevnik XVIII*, št. 291, 24. X. 1968, p. 7. — J. Mesesnel, Prehajanje kot likovna tema, Ob razstavi kiparja..., *Delo X*, št. 298, 30. X. 1968, p. 5.

LEKIĆ, Miriam 340

Miriam Lekić. Razstavní salon Rotovž, Mrb, 10. III.—3. IV. 1968 (seznam, bibl. A. Rems).

LUKEŽIČ, Nada 341

Nada Lukežič. Razstavní paviljon Slatina Radenci, 26. IX.—26. X. 1968 (seznam, uv Nada Lukežič).

MAHLER, Traudl 342

Traudl Mahler. Likovni salon, Celje, 5. IV.—27. IV. 1968.

MARAŽ-BERNIK, Adriana 343

Adriana Maraž-Bernik. Mala galerija, Lj, april 1968 (rk, uv Z. Kržišnik, seznam del, biogr. pod., bibl., 6 repr., fotogr. umetnice).

Rec.: A. Bassin, V znamenju starega in novega, *Dnevnik XVIII*, št. 119, 3. V. 1968, p. 8. — J. Čuček, Tesnoba, nemoč, ugodje... igra, *Dnevnik XVIII*, št. 127, 11. V. 1968, p. 8. — M. Tršar, Adriana Maraž v Mali galeriji, *NRazgl XVII*, št. 12, 22. VI. 1968, p. 362.

MARCHEL, Henrik 344

Henrik Marchel. Kranj, Galerija v Mestni hiši, 8. VIII.—25. VIII. 1968 (rp, uv Andrej Pavlovec).

Rec.: A. Bassin, Nove Marchelove slike, *Dnevnik XVIII*, št. 229, 23. VIII. 1968, p. 8.

MEŠKO, Kiar 345

Meško Kiar. Mala galerija, Lj, september 1968 (rk, uv Z. Kržišnik, dr. Luigi Lambertini, dr. Wilfred Skreiner, Darko Venturini, Meško Kiar, seznam

del, biogr. pod., bibl., 6 repr., fotogr. umetnika).

Rec.: A. Bassin, Nove Meškove grafike, *Dnevnik XVIII*, št. 269, 2. X. 1968, p. 8. — J. Mesesnel, V znamenju križa, *Delo X*, št. 270, 2. X. 1968, p. 5. — M. Tršar, Meško Kiar — grafika v Mali galeriji, *NRazgl XVII*, št. 23, 7. XII. 1968, pp. 697—698.

NAPOTNIK, Ivan 346

Ivan Napotnik. Galerija Krško, 17. V.—29. V. 1968 (rp, uv Lado Smrekar). NEMEC, Rafael

347

Rafael Nemeč. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši, 11. I.—25. I. 1968 (rp, uv Janez Mesesnel).

Rec.: A. Bassin, Rafael Nemeč v Kranju, *LD XVIII*, št. 20, 23. I. 1968, p. 7.

OBLAK, Floris 348

Floris Oblak. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši, 5. VII.—25. VII. 1968 (rp, uv Andrej Pavlovec).

Rec.: A. Bassin, Olja Florisa Oblaka, *Dnevnik XVIII*, št. 201, 26. VII. 1968, p. 8.

OBLAK, Polde 349

Špelca Čopič, Polde Oblak, *NRazgl XVII*, št. 19, 5. X. 1968, pp. 569—570, 8 repr.

Ob razstavi slik in grafik v Lamutovem likovnem salonu v Kostanjevici.

OMERSA, Nikolaj 350

Aleksander Bassin, Intimizem Nikolaja Omerse, *Dnevnik XVIII*, št. 86, 29. III. 1968, p. 7.

Ob razstavi v Novi Gorici.

351

J(anez) Mesesnel, Izročilo barvitosti, Nikolaj Omersa razstavlja v Novi Gorici, *Delo X*, št. 85, 27. III. 1968, p. 5.

OSTERC, Lidija 352

Lidija Osterc, Koncertni atelje, Lj, november 1968.

Rec.: A. Bassin, Pisma Lidije Osterc, *Dnevnik XVIII*, št. 328, 3. XII. 1968, p. 10. — J. Mesesnel, Premik k bolj čustvenemu, *Delo X*, št. 331, 5. XII. 1968, p. 5.

PALČIČ, Klavdij 353

Klavdij Palčič. Koncertni atelje, Lj, marec, 1968.

- Rec.: J. Mesesnel, Gost izza meje, Razstava grafik Klavdija Palčiča iz Trsta v Koncertnem ateljeju, *Delo X*, št. 77, 19. III. 1968, p. 5.
- 354
Janez Mesesnel, Strah in pogum v likovni interpretaciji, ob razstavi del Klavdija Palčiča v tržaški galeriji Torbandene, *Delo X*, št. 257, 19. IX. 1968, p. 5.
- PANDUR, Lajči 355
Lajči Pandur. V medicinski srednji šoli v Mrb, 13. VIII.—13. X. 1968.
- 356
Retrospektiva ob 30-letnici umetniškega dela akad. slik. Lajčija Pandurja. Razstavnji paviljon, Murska Sobota, 27. X.—10. XI. 1968 (rk, uv Andrej Ujčič).
Rec.: B. B., Jubilejna razstava Lajčija Pandurja, *Delo X*, št. 295, 27. X. 1968, p. 2.
- PEČAR, Borut 357
Borut Pečar, Lj, Klub kulturnih in znanstvenih delavcev, november 1968. Razstava karikatur.
Rec.: J. Mesesnel, Šaljivi in zajedljivi portretiki, *Delo X*, št. 303, 10. XI. 1968, p. 4.
- PEČNIK, Greta 358
Greta Pečnik, Piran, Mestna galerija, 26. IV.—5. V. 1968.
- PERGAR, Rudi 359
Rudi Pergar. Kranj, Galerija v Mestni hiši, 30. IV.—15. V. 1968 (rp, uv Fulvio Monai).
Rec.: A. Bassin, Novo ime, *Dnevnik XVIII*, št. 130, 14. V. 1968, p. 8.
- PERŠIN, France 360
France Peršin, Likovni salon, Celje, 7. VI.—29. VI. 1968.
- 361
France Peršin. Kranj, Galerija v Mestni hiši, 16. V.—29. V. 1968 (rp, uv Emilijan Cevc).
Rec.: A. Bassin, Peršinova mera človeka, *Dnevnik XVIII*, št. 144, 28. V. 1968, p. 8. — J. Mesesnel, Sprejemljivi rezultati dileme, ob razstavi olj Franceta Peršina v Kranju, *Delo X*, št. 146, 29. V. 1968, p. 5. — M. Tršar, France Peršin v Kranju, *NRazgl XVII*, št. 12, 22. VI. 1968, pp. 362—263.
- 362
France Peršin. Salon ULUH, Zgb, 21. do 31. X. 1968 (rp, uv dr. E. Cevc).
- PLANINC, Štefan 363
Štefan Planinc. Mala galerija, Lj, december 1968 (rk, uv Aleksander Bassin, seznam del, biogr. pod., bibl., 6 repr., fotogr. umetnika).
Rec.: A. Bassin, Nadrealna vizija ceste, *Dnevnik*, št. 349, 24. XII. 1968, p. 10.
- PLEČNIK, Jože 364
Jože Plečnik (fragmenti iz dediščine). Narodna galerija, Lj, 15. V.—15. VI. 1968 (rk, ZAS in NG, ob 3. kongresu arhitektov Jug., izbora gradiva in org. A. Bitenc in L. Gostiša, bibl. pod.).
Rec.: France Stelè, Arhitekt Jože Plečnik, ob spominski razstavi v Narodni galeriji v Lj, *NRazgl XVII*, št. 11, 8. VI. 1968, pp. 328—329. Nace Šumi, Dve razstavi slovenske moderne arhitekture, *Sinteza* 10/11, 1968, pp. 1—18, 33 repr. (tudi o »Novejši slov. arh.« v Moderni gal.).
- 365
Jože Plečnik, spominska razstava. Umetnostna galerija, Mrb, 24. IX. do 14. 10. 1968. Prenos ljubljanske razstave.
- 366
Darko Venturini, Plečnikova razstava v Pragi, *NRazgl XVII*, št. 16, 24. VIII. 1968, p. 476.
- 367
I(gor) Gruden, Plečnikova razstava v avstrijski izdaji, *Delo X*, št. 73, 15. III. 1968, p. 5.
- PLEMELJ, Anton 368
Anton Plemelj. Kranj, Klet v Prešernovi hiši, 20. IX.—29. 10. 1968.
Rec.: A(leksander) Bassin, Likovni izraz kot sprostitev, *Dnevnik XVIII*, št. 270, 3. X. 1968, p. 8. (Ob razstavi B. Vidra in A. Plemlja).
- POLAJNAR, Albin 369
Albin Polajnar. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši (rp, uv A. Pavlovec).
Rec.: V znamenju domačnosti, *Dnevnik*, št. 323, 26. XI. 1968, p. 10. (Ob kranjskih razstavah A. Polajnarja, M. Bajec, M. in M. Kumar).

- PRIMOŽIČ, Tošo 370
Tošo Primožič. Šoštanj, Napotnikova galerija, 22. XII. 1967—22. I. 1968.
 Rec.: J. Mesesnel, Vedra tradicionalnost krajinarstva, *Delo X*, št. 35, 6. II. 1968, p. 5, 1 repr.
- RAVNIK, Janez 371
Janez Ravnik. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši, 24. IV.—8. V. 1968 (rp, uv Andrej Pavlovec).
 Rec.: A. Bassin, Razgibana dejavnost v Prešernovi hiši, *Dnevnik XVIII*, št. 114, 26. IV. 1968, p. 8.
- RAVNIKAR, Ljubo 372
Ljubo Ravnikar. Likovni salon, Kočevje, 7. II.—21. II. 1968.
- ROTAR, Franc 373
Franc Rotar. Mala galerija, Lj, marec 1968 (rk, uv Z. Kržišnik, seznam del, biogr. pod, bibl., 6 repr., fotogr. umetnika).
 Rec.: A. Bassin, Plastika razcveta, *LD XVIII*, št. 77, 20. III. 1968, p. 7. — J. Mesesnel, Razpadajoče krogle, *Delo X*, št. 92, 3. IV. 1968, p. 5. — I. Sedej, France Rotar v Mali galeriji, *NRazgl XVII*, št. 7, 6. IV. 1968, p. 202.
- SAJEVIC, Ivan 374
Ivan Sajevec. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši, 5. IV.—22. IV. 1968 (rp, uv A. Pavlovec).
- SEDEJ, Maksim, ml. 375
Maksim Sedej, ml. Atelje '68, Moderna galerija, Lj, 10. IX.—6. X. 1968.
 Rec.: A. Bassin, Sedej ml., v Ateleju '68, p. 8. — J. Mesesnel, Filozofska realizacija večnih tem, *Delo X*, št. 269, 1. X. 1968, p. 5, 1 repr.
- SIMČIČ, Rudi 376
Rudi Simčič, *Grafike iz cikla »Rast«*, *Skulpture v lesu, olja*. Dolenjska galerija, Novo mesto, 16. III.—28. III. 1968 (rp, seznam del).
- SIMONIČ, Štefan 377
Štefan Simonič. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši, 23. II.—12. III. 1968 (rp, uv Andrej Pavlovec).
- SLANA, France 378
France Slana. Mestna galerija, Lj, 31. V.—20. VI. 1968 (rk, uv dr. E. Cevc, seznam del, biogr. pod, 15 repr.).
 Rec.: A. Bassin, Pot, ki se zapira, *Dnevnik XVIII*, št. 172, 25. VI. 1968, p. 8. — J. Mesesnel, Osebnost nad množino interpretacij, *Delo X*, št. 174, 26. VI. 1968, p. 5, 1 fotogr. — M. Tršar, France Slana v Mestni galeriji, *NRazgl XVII*, št. 14, 20. VII. 1968, p. 425.
- France Slana. Dolenjska galerija, Novo mesto, 28. X.—29. XI. 1968 (rp, uv dr. E. Cevc).
- SPACAL, Lojze 380
Lojze Spacal. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši, 4. XI.—14. XI. 1968.
- 381
Lojze Spacal. Milano, Galleria d'arte Cavour, 20. III.—30. III. 1968 (rp, uv Rodolfo Palluchini).
- 382
Luigi Spacal. Vicenza, Palazzo Chiericati, 28. III.—24. IV. 1968 (rk, uv Gino Barioli).
- 383
 Rec.: Igor Gruden, Spacalova grafika 1937-1967, Retrospektivno razstavo bodo odprli jutri v muzeju Revoltella, *Delo X*, št. 15, 17. I. 1968, p. 5, 1 repr.
- 384
 Zoran Kržišnik, Graditelj kraškega sveta, ob retrospektivni razstavi Lojzeta Spacala v Trstu, *Delo X*, št. 22, 24. I. 1968, p. 5, 1 repr.
- 385
 Marijan Tršar, Lojze Spacal v tržaškem muzeju Revoltella, *NRazgl XVII*, št. 2, 27. I. 1968, pp. 48—49, 6 repr.
- STEGOVEC, Tinca 386
Tinca Stegovec. Likovni salon, Celje, 10. V.—1. VI. 1968.
 Rec.: M. Tršar, Tinca Stegovec v celjskem likovnem salonu, *NRazgl XVII*, št. 12, 22. VI. 1968, p. 362.
- STUPICA, Gabrijel 387
Gabrijel Stupica, retrospektivna razstava, Muzej savremene umetnosti, Bgd, 11.—24. III. 1968. Prenos razstave iz Ljubljane.
- 388
Gabrijel Stupica. Moderna galerija, Lj, 12. I.—12. II. 1968 (rk, predgovor Zoran Kržišnik, uv dr. Luc Menašer, seznam del, biogr. pod., lit., 55 repr.).
 Rec.: A. Bassin, Odkritje beline, *LD XVIII*, št. 13, 16. I. 1968, p. 7. — Špel-

- ca Čopič, Gabrijel Stupica v Moderni galeriji, *Sinteza* 9, 1968, pp. 1—6, 9 repr. — D. Ž., Prva Stupčeva retrospektiva, *LD XVIII*, št. 10, 13. I. 1968, p. 7. — J. Mesesnel, Različica figuralnega ekspresionizma, *Delo X*, št. 16, 18. I. 1968, p. 5. — J. Snoj, Prva osebna razstava G. Stupice v Ljubljani, Oto Bihalji Merin pripravlja o našem umetniku filmsko dokumentirano monografijo, *Delo X*, št. 11, 13. I. 1968, p. 2. — M. Tršar, Gabrijel Stupica v Moderni galeriji, *NRazgl XVII*, št. 3, 10. II. 1968, pp. 78—79, 5 repr.
- SUHY, Branko 389
Branko Suhy. Dolenjska galerija, Novo mesto, 9. X.—22. X. 1968.
- ŠIPEK, Helena 390
Helena Šipek. Mestna galerija, Piran, 21. IX.—7. X. 1968.
- ŠUBIC, Ive 391
Ive Šubic. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši, 3. II.—22. II. 1968 (rp, uv Ivan Sedej).
Rec.: Ivan Sedej, Ive Šubic v Prešernovi hiši v Kranju, *NRazgl XVII*, št. 3, 10. 11. 1968, p. 79.
- ŠUŠTARŠIČ, Marko 392
Marko Šuštaršič. Mala galerija, Lj, 19. XI.—15. XII. 1968 (rk, uv Aleksander Bassin, seznam del, biogr. pod., bibl., 6 repr., fotogr. umetnika).
Rec.: A. Bassin, Prikrit pogovor, *Dnevnik XVIII*, št. 318, 21. XI. 1968, p. 10. — J. Mesesnel, Urejeni svet mirovanja, *Delo X*, št. 324, 26. XI. 1968, p. 5.
- TERŽAN, Marjan 393
Marjan Teržan. Razstavni salon Slatina Radenci, 5. V.—5. VI. 1968.
- TRSTENJAK, Ante 394
Ante Trstenjak. Ljutomer, 28. IX. do 26. X. 1968.
Rec.: Ma. K., Slikarski poet Prlekije, *Delo X*, št. 277, 9. X. 1968, p. 5, 1 fotografija.
- UKMAR, Romano 395
Romano Ukmar. Razstavni salon Rotovž, Mrb, 22. V.—4. VI. 1968 (rp, uv Andrej Pavlovec).
- VARL, Ivan 396
Ivan Varl. Mestna galerija, Piran, 5. VII.—22. VII. 1968.
- VIDIC, Janez 397
Janez Vidic. Umetnostna galerija, Mrb, 4. IX.—16. IX. 1968 (seznam, uv Branko Rudolf).
Rec.: J. Mesesnel, Umetniški kronist obdravske dežele, *Delo X*, št. 248, 10. VIII. 1968, p. 5, 1 repr.
- VILHAR, Mario 398
Mario L. Vilhar. Städtische galerie, 6. III.—24. III. 1968, katalog.
- Mario L. Vilhar*. Galerie Begansos, Steinhausen, 8. XI.—21. XI. 1968, katalog (»Jame in morje v slikarstvu in skulpturi«).
- Mario L. Vilhar*. Galleria d'arte Notes, Verona, 18. VII.—20. VIII. 1968, katalog.
- VLADEN-ZAVRNIK, Vida 401
Vida Vladen-Zavrnik. Razstavni paviljon Dušana Kvedra, Ptuj, 14. XII. do 23. XII. 1968.
- YRIZARRY, Marcos 402
Marcos Yrizarry. Mestna galerija, Piran, 10. I.—25. I. 1968.
- ZELENKO, Karel 403
Karel Zelenko. Galleria del Centro, Udine, 22. V.—7. VI. 1968.
- B. M.*, Odmevi na razstave Karla Zelenka, *NRazgl XVII*, št. 14, 20. VII. 1968, p. 428.
Odlomki kritik ob majskih razstavah Zelenkovih del v Bruslju, Liègu in Vidmu.
- Karel Zelenko* v Bruslju, Nekaj kritik o Zelenkovih grafikah, *NRazgl XVII*, št. 2, 27. I. 1968, pp. 60—61, 1 repr.
- ŽIVKOVIČ, Bogosav 406
Bogosav Živkovič. Lamutov likovni salon, Kostanjevica, 23. VIII.—5. IX. 1968 (rp, uv Oto Bihalji-Merin).
Rec.: I. Hmelak, Bogosav Živkovič v Kostanjevici, *Dnevnik XVIII*, št. 233, 27. VIII. 1968, p. 8.

BIOGRAFIJE

- ANGELI RADOVANI, Kosta 407
Marian Tršar, Kosta Angeli Radovani, *Delo X*, št. 32, 3. II. 1968, p. 19, 1 repr.
Pod zaglavjem »V okviru tedna«.
- APOLLONIO, Zvest 408
Aleksander Bassin, Zvest Apollonio, *Delo X*, št. 280, 12. X. 1968, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- BATIČ, Stojan 409
Aleksander Bassin, Stojan Batič, *Delo X*, št. 321, 23. XI. 1968, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- BERBER, Mersad 410
Asta Znidarčič, Mersad Berber, *NRazgl XVII*, št. 5, 9. III. 1968, p. 140.
Ob nagradi na VII. sredozemskem bienalu v Aleksandriji.
- BERNIK, Janez 411
Marian Tršar, Janez Bernik, *Delo X*, št. 46, 17. II. 1968, p. 18, 1 repr.
Pod zaglavjem »V okviru tedna«.
- BOLJKA, Janez 412
Marian Tršar, Janez Boljka, *Delo X*, št. 177, 29. VI. 1968, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- BORČIČ, Bogdan 413
Aleksander Bassin, Bogdan Borčič, *Delo X*, št. 156, 8. IV. 1968, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- 414
Ivan Sedej, Borčič — med grafiko in slikarstvom, *Sinteza 9*, 1968, pp. 10 do 13, 7 repr.
- BRADEŠKO, Matija 415
France Štukl, Slikar Matija Bradeško, *NRazgl XV*, 1968, pp. 62—65.
- CIUHA, Jože 416
Marian Tršar, Jože Ciuha, *Delo X*, št. 4, 6. I. 1968, p. 19, 1 repr.
Pod zaglavjem »V okviru tedna«.
- ČELIČ, Stojan 417
Aleksander Bassin, Stojan Čelič, *Delo X*, št. 294, 26. X. 1968, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- ČERNE, Peter 418
Ivan Sedej, Ciklusi v umetnosti kiparja Petra Černeta, *Sinteza 8*, 1968, pp. 60—62, 5 repr.
- 419
Marian Tršar, Peter Černe, *Delo X*, št. 135, 18. V. 1968, p. 18, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- ČERNIGOJ, Avgust 420
Igor Gruden, Pogled v umetnikovo delavnico, ob 70-letnici slovenskega slikarja Avgusta Černigoja, *Delo X*, št. 234, 27. VIII. 1968, p. 5, 1 fotogr.
- DEBENJAK, Riko 421
Aleksander Bassin, Riko Debenjak, *Delo X*, št. 39, 10. II. 1968, p. 18, 1 repr.
Pod zaglavjem »V okviru tedna«.
- 422
Marian Tršar, Debenjakove »Magične razsežnosti«, *Sinteza 9*, 1968, pp. 7—9, 5 repr.
- DOLINAR, Lojze 423
Marian Tršar, Lojze Dolinar, *Delo X*, št. 18, 20. I. 1968, 1 repr.
Pod zaglavjem »V okviru tedna«.
- DOVJAK, Marjan 424
Marian Tršar, Marjan Dovjak, *Delo X*, št. 245, 7. VIII. 1968, p. 18, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- DŽAMONJA, Dušan 425
Aleksander Bassin, Dušan Džamonja, *Delo X*, št. 116, 27. IV. 1968, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »V okviru tedna«.
- FURLANI, Carlotta de 426
Jože Snoj, Umetniška intima Carlote de Furlani, *Delo X*, št. 4, 6. I. 1968, p. 19.
O goriški kiparki in njeni razstavi kipcev in osnutkov.

- GASPARI, Maks 427
 Jože Snoj, Posmeh z dna stoletja, Nove karikature M. Gasparija, *Delo X*, št. 314, 16. XI. 1968, p. 17, 2 repr.
- GIEDION, Siegfried 428
 Braco Mušič, Siegfried Giedion, *Sinteza 12*, 1968, p. VIII, fotogr.
- GLID, Nandor 429
 Aleksander Bassin, Nandor Gild, *Delo X*, št. 238, 31. VIII. 1968, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- GORJUP, Jože 430
 Emilijan Cevc, Slikar, grafik in kipar Jože Gorjup, *Sinteza 9*, 1968, pp. 14—18, 11 repr.
- GRABRIJAN, Dušan 431
 Niko Kralj, Dušan Moškon, Dušan Grabrijan in njegova zapuščina, *NRazgl XVII*, št. 21, 9. XI. 1968, p. 635.
- GROHMANN, Will 432
 Oto Bihalji-Merin, Willu Grohmanu, pionirju in razlagavcu moderne umetnosti, za 80. rojstni dan, *Sinteza 8*, 1968, pp. 63—64, fotogr.
- HEGEDUŠIČ, Krsto 433
 Aleksander Bassin, Krsto Hegedušič, *Delo X*, št. 102, 13. IV. 1968, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »V okviru tedna«.
- HOZO, Dževad 434
 Marijan Tršar, Hozo Dževad, *Delo X*, št. 190, 13. VII. 1968, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- JAKAC, Božidar 435
 Božidar Jakac, *Delo X*, št. 149, 1. VI. 1968, p. 18, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- JAKIČ, Ante 436
 Darko Venturini, Ante Jakič—Josip Zeman, Trenutek skulpture, *Sinteza 10/11*, 1968, pp. 37—41, 11 fotogr.
- JARM, Stane 437
 Jože Snoj, Obličnost v brezobličnosti, Pri kiparju Stanetu Jarmu v Kočevju, *Delo X*, št. 177, 29. VI. 1968, p. 18, 1 repr.
- JERAJ, Zmago 438
 Aleksander Bassin, Zmago Jeraj, *Delo X*, št. 354, 28. XII., p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- KALIN, Boris 439
 Aleksander Bassin, Boris Kalin, *Delo X*, št. 128, 11. V. 1968, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- KALIN, Špela 440
 S(tane) Bernik, Arhitektki Špeli Kalin-Mächtigt v slovo, *Sinteza 12*, 1968, p. 65, fotogr.
- KAVČIČ, Maks 441
 Marijan Tršar, Maks Kavčič, *Delo X*, št. 347, 21. XII. 1968, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- KOS, Gojmir Anton 442
 Marijan Tršar, Gojmir Anton Kos, *Delo X*, št. 287, 19. X. 1968, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- KOTNIK, Rudolf 443
 Aleksander Bassin, Rudolf Kotnik, *Delo X*, št. 266, 28. IX. 1968, p. 17, 1 repr.
- KREGAR, Stane 444
 Marijan Tršar, Stane Kregar, *Delo X*, št. 273, 5. X. 1968, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- LAKOVIČ, Vladimir 445
 Špelca Čopič, Slikar Vladimir Lakovič, *Sinteza 12*, 1968, pp. 15—20, 6 repr.
- LOGO, Oto 446
 Aleksander Bassin, Oto Logo, *Delo X*, št. 224, 17. VIII. 1968, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.

- LUBARDA, Petar 447
Aleksander Bassin, Petar Lubarda, *Delo X*, št. 81, 23. III. 1968, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »V okviru tedna«.
- MAKUC, Vladimir 448
Aleksander Bassin, Vladimir Makuc, *Delo X*, št. 67, 9. III. 1968, p. 18, 1 repr.
Pod zaglavjem »V okviru tedna«.
- MALEŠ, Miha 449
Marijan Tršar, Miha Maleš, *Delo X*, št. 259, 21. IX. 1968, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- MEŠKO, Kiar 450
Marijan Tršar, Kiar Meško, *Delo X*, št. 231, 24. VIII. 1968, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- MIHELIC, France 451
Marijan Tršar, France Mihelič, *Delo X*, št. 163, 15. IV. 1968, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- OELTJEN, Jan 452
F(ranc) Štrimpf, Jan Oeltjen, *Delo X*, št. 44, 15. II. 1968, p. 5.
Nekrolog.
- 453
Branko Rudolf, Opazke o umetnostnih smereh in vrednotenju dela Jana Oeltjena, *Dialogi*, IV, 1968, št. 5, pp. 251—261.
- OMERSA, Nikolaj 454
Marijan Tršar, Nikolaj Omersa, *Delo X*, št. 74, 16. III. 1968, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »V okviru tedna«.
- PANOFISKY, Erwin 455
Aleš Rojec, Zapis ob smrti Erwina Panofskega, *Sinteza* 10/11, 1968, pp. 109—111.
- PERŠIN, France 456
Marijan Tršar, France Peršin, *Delo X*, št. 300, 2. XI. 1968, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- PETLEVSKI, Ordan 457
Aleksander Bassin, Ordan Petlevski, *Delo X*, št. 197, 20. VII. 1968, p. 18, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- PILON, Veno 458
Marijan Tršar, L'oracle des peintres Vena Pilon, *NRazgl* XVII, št. 23, 7. XII. 1968, p. 697.
O Pilonu in njegovi knjigi.
- PLANINC, Štefan 459
Marijan Tršar, Štefan Planinc, *Delo X*, št. 217, 10. VIII. 1968, p. 17, 1 repr.
Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- PLATNER, Jože 460
Braco Mušič, Arhitekt Jože Platner, *Sinteza* 10/11, 1968, p. 111.
Nekrolog.
- 461
Ivo Spinčič, In Memoriam Jože Platner, *NRazgl* XVII, št. 9, 11. V. 1968, p. 266.
- POGAČNIK, Marjan 462
Aleksander Bassin, Marjan Pogačnik, *Delo X*, št. 53, 24. II. 1968, p. 18, 1 repr.
Pod zaglavjem »V okviru tedna«.
- POTOČNIK, Janez 463
Andrej Pavlovec, Slikar Janez Potočnik, *NRazgl* XV, 1968, pp. 204—206.
- PREGELJ, Marij 464
Marijan Tršar, Dvakrat: In Memoriam Pregelj, *NRazgl* XVII, št. 7, 6. IV. 1968, pp. 202—203.
Ob kratkem filmu »Requiem« Vaska Preglja in kratkem filmu Ranka Ranfla.
- READ, Herbert 465
Oto Bihalji-Merin, Herbertu Readu v spomin, *Sinteza* 12, 1968, p. VII, fotogr.
- ROGELJ, Albin 466
Aleksander Bassin, Albin Rogelj, *Delo X*, št. 11, 13. I. 1968, p. 18, 1 repr.
Pod zaglavjem »V okviru tedna«.

- ROTAR, France 467
 Marijan Tršar, France Rotar, *Delo X*, št. 60, 2. III. 1968, p. 17.
 Pod zaglavjem »V okviru tedna«.
- RUŽIČ, Branko 468
 Marijan Tršar, Branko Ružič, *Delo X*, št. 95, 6. IV. 1968, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »V okviru tedna«.
- SEDEJ, Maksim 469
 Marijan Tršar, Maksim Sedej, *Delo X*, št. 203, 27. VII. 1968, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- SPACAL, Lojze 470
 Gorazd Makarovič, Umetniška resničnost treh Spacalovih grafik, *Sinteza 10/11*, 1968, pp. 55—59, 3 repr.
- STUPICA, Gabrijel 471
 Aleksander Bassin, Gabrijel Stupica, *Delo X*, št. 25, 27. I. 1968, p. 18, 1 repr.
 Pod zaglavjem »V okviru tedna«.
- ŠANTEL, Avgusta 472
 V. Kojc, Avgusta Šantel, *Delo X*, št. 351, 25. XII. 1968, p. 5.
 Nekrolog.
- ŠUBIC, Ive 473
 Marijan Tršar, Ive Šubic, *Delo X*, št. 109, 20. IV. 1968, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »V okviru tedna«.
- SUŠTARŠIČ, Marko 474
 Aleksander Bassin, Marko Suštaršič, *Delo X*, št. 170, 22. VI. 1968, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- ŠUTEJ, Miroslav 475
 Aleksander Bassin, Miroslav Šutej, *Delo X*, št. 252, 14. IX. 1968, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- TABAKOVIČ, Ivan 476
 Aleksander Bassin, Ivan Tabakovič, *Delo X*, št. 210, 3. VIII. 1968, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- TARTAGLIA, Marin 477
 Dubravko Horvatič, Slikar Marin Tortaglia, *Sinteza 12*, 1968, pp. 9—14, 8 repr.
- TIHEC, Slavko 478
 Aleksander Bassin, Slavko Tihec, *Delo X*, št. 183, 6. VII. 1968, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- 479
 Aleksander Bassin, Mobilni Slavka Tihca, *Sinteza 10/11*, 1968, pp. 72—75, 9 repr.
- TISNIKAR, Jože 480
 Marijan Tršar, Jože Tisnikar, *Delo X*, št. 333 7. XII. 1968, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- 481
 Franc Šrimf, Od prosekture do aktov, Novo obdobje Jožeta Tisnikarja, *Delo X*, št. 109, 20. IV. 1968, p. 18, fotogr.
- TRŠAR, Drago 482
 Aleksander Bassin, Drago Tršar, *Delo X*, št. 340, 14. XII. 1968, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- URBANČIČ, Izidor 483
 Aleksander Bassin, Izidor Urbančič, *Delo X*, št. 307, 9. XI. 1968, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- VELIČKOVIČ, Vladimir 484
 Aleksander Bassin, Vladimir Veličkovič, *Delo X*, št. 142, 25. V. 1968, p. 18, 1 repr.
 Pod zaglavjem »Naši sodobni slikarji in kiparji«.
- VIDIC, Janez 485
 Franc Šrimf, »Iščem resnico, ne resničnost,« Akademski slikar Janez Vidic o sebi in delu, *Delo X*, št. 53, 24. II. 1968, p. 18, fotogr.
- VOVK-ŠTIH, Melita 486
 Marijan Tršar, Melita Vovk-Štih, *Delo X*, št. 121, 4. V. 1968, p. 17, 1 repr.
 Pod zaglavjem »V okviru tedna«.
- ZELENKO, Karel 487
 Marijan Tršar, Karel Zelenko, *Delo X*, št. 314, 16. XI. 1968, p. 17, 1 repr.

VSEBINA — CONTENU

<i>Francè Stelè</i> (21. febr. 1886—10. avg. 1972). Poslovilne besede ob odprtem grobu (Nace šumi)	5
Razprave in članki	
<i>Janez Höfler:</i>	
Freske v Srednji vasi pri Šenčurju (ok 1440) in njeni sv. trije kralji	7
Fresken in Srednja vas bei Šenčur (ca 1440) und die hl. drei Könige	
<i>Matija Murko:</i>	
Palača in patricijska hiša v Kopru od romanike do baroka	23
Il palazzo e la casa patrizia dal romanico al barocco	
<i>Marjana Cimperman-Lipoglavšek:</i>	
Iluzionistične poslikave gradov v lasti rodbine Attems na slovenskem Štajerskem	51
Ilusionistische Barockmalerei der Schlösser in der slowenischen Steiermark. Die Schlösser der Familie Attems im 18. Jahrhundert	
<i>Peter Povh:</i>	
Celjska arhitektura v 19. stoletju	79
Architektur der Stadt Celje im 19. Jahrhundert	
<i>Ksenija Rozman:</i>	
Štirje Tominčevi portreti	125
Quatre portraits de Tominc	
<i>Alberto Rizzi:</i>	
O nekaterih italijanskih slikah v Sloveniji	131
Su alcuni dipinti italiani in Slovenia	
<i>Boris Lossky:</i>	
Fragonarjevo popotovanje skozi Slovenijo	139
Fragonard sur les routes de Slovénie	
<i>Vida Urek:</i>	
Slovenica v reviji Kirchenschmuck (1870—1905) — bibliografski popis	145
Slovenica in der Zeitschrift Kirchenschmuck (1870—1905) — ein bibliographischer Überblick	

Poročila in ocene

Narodna galerija v letih 1968—1971 (Ksenija Rozman)	159
Razstave v Pokrajinskem muzeju v Mariboru po l. 1965 (Marjetica Šetinc)	163
Marijan Zadnikar, Srednjeveška arhitektura kartuzijanov in slovenske kartuzije (Janez Höfler)	166
Vojeslav Molè, Iz knjige spominov (Jure Mikuž)	167
Francè Stelè, Slovenski impresionisti (Jože Kori)	168
Zoran Kržišnik, Rihard Jakopič (Jože Kori)	170
Umetnostnozgodovinska bera v reviji Sinteza (Damjan Prelovšek)	172
Katalogi zbirk v Muzeju umetne obrti mesta Köln (Hanka Štular)	175

Bibliografija

Umetnostnozgodovinska bibliografija za leto 1968 (Maja Krulc)	177
---	-----

Zbornik za umetnostno zgodovino

Izdalo in založilo

Umetnostnozgodovinsko društvo SR Slovenije v Ljubljani

Uredniški odbor

Emilijan Cevc, Mirko Juteršek, Ivan Komelj

Luc Menaše, Francè Stelè †, Nace šumi (glavni in odgovorni urednik),

Sergej Vrišer

Tehnični urednik

Tatjana Wolf

Naklada 1000 izvodov

Natisnila in klišeje izdelala Tiskarna »Jože Moškrič« v Ljubljani

Uredništvo in uprava: Filozofska fakulteta, Ljubljana, Aškerčeva 12

Archives d'Histoire de l'Art

Éditées e publiées par la Société d'Histoire de l'Art de la Slovénie à Ljubljana

Comité de rédaction

Emilijan Cevc, Mirko Juteršek, Ivan Komelj

Luc Menaše, Francè Stelè †, Nace Šumi (redacteur principal et responsable),

Sergej Vrišer

Redacteur technique

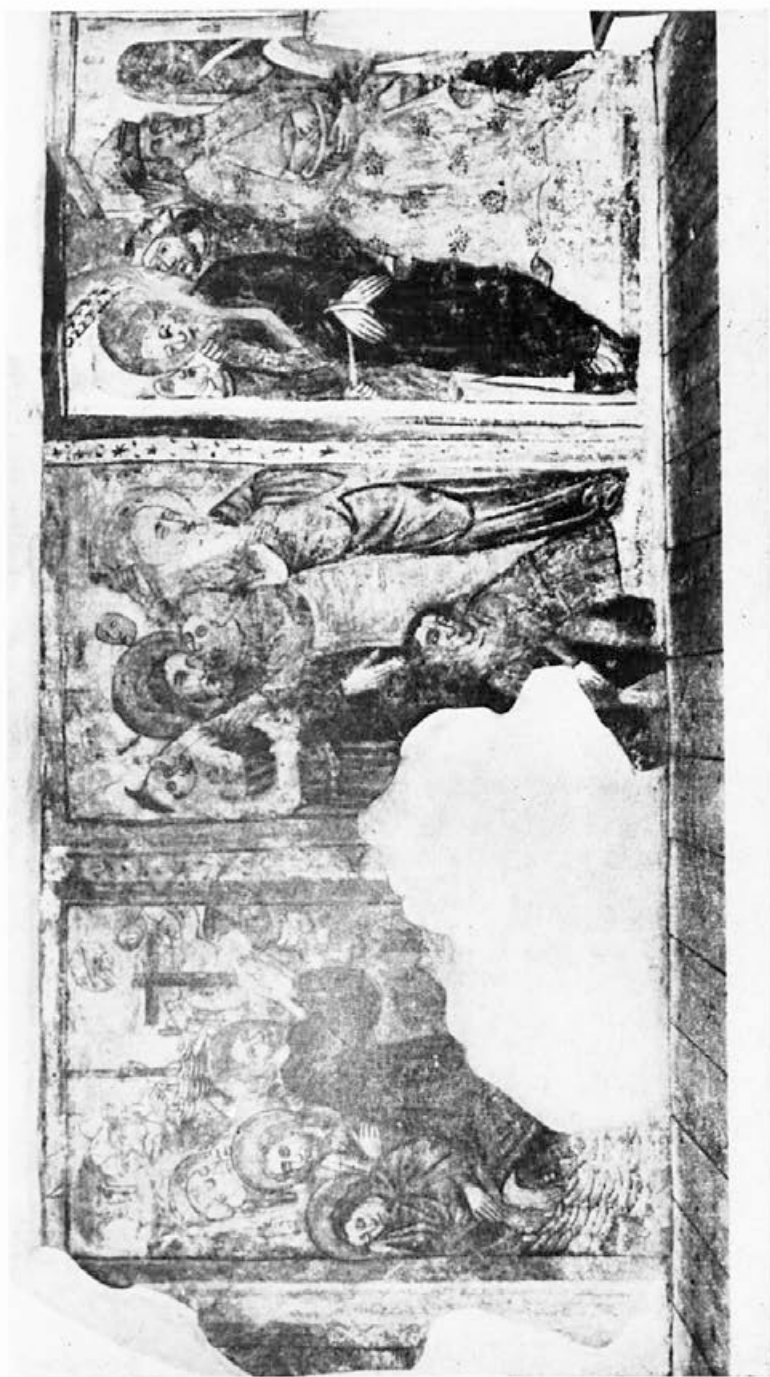
Tatjana Wolf

Parues en 1000 exemplaires

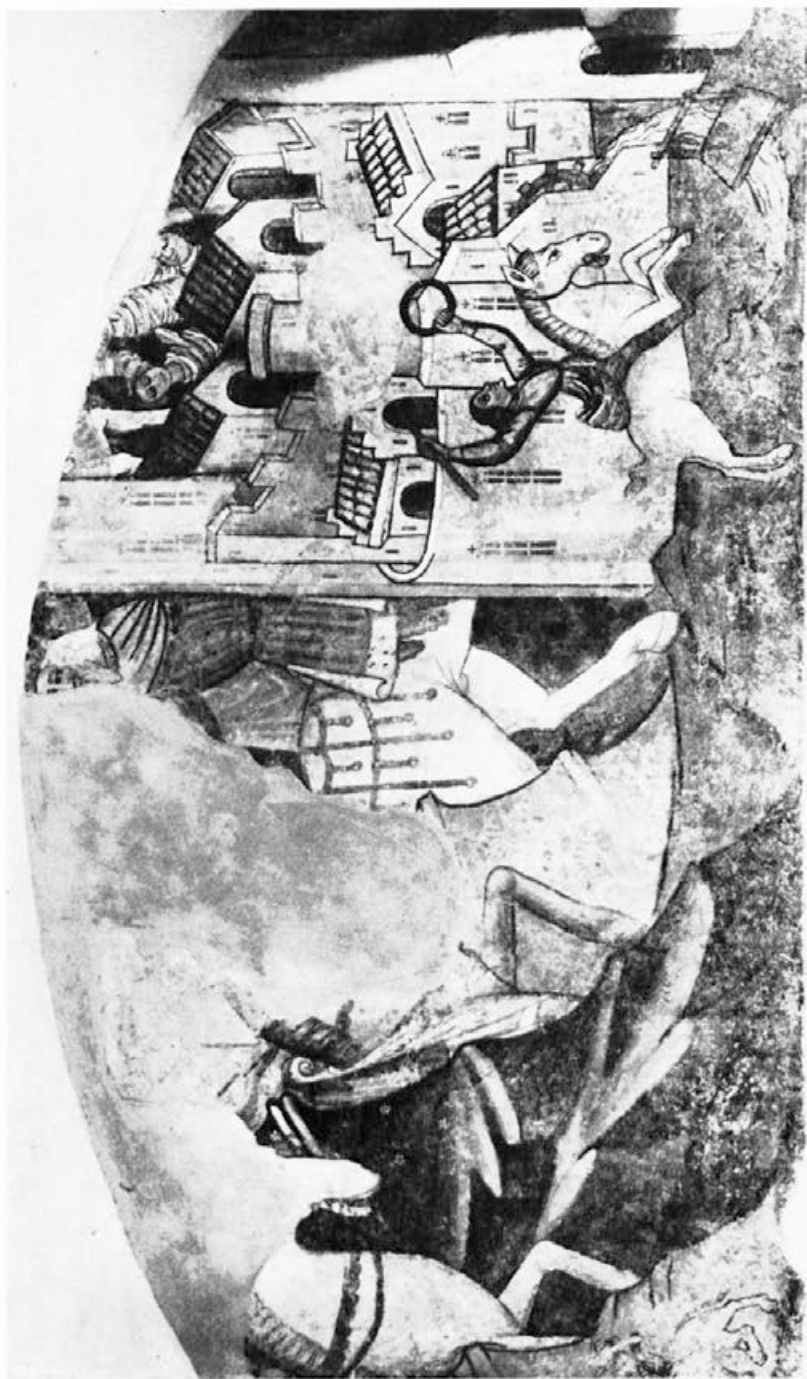
Imprimerie: Tiskarna Jože Moškrič à Ljubljana

Clichés: Tiskarna Jože Moškrič à Ljubljana

Rédaction et administration: Filozofska fakulteta, Ljubljana, Aškerčeva 12



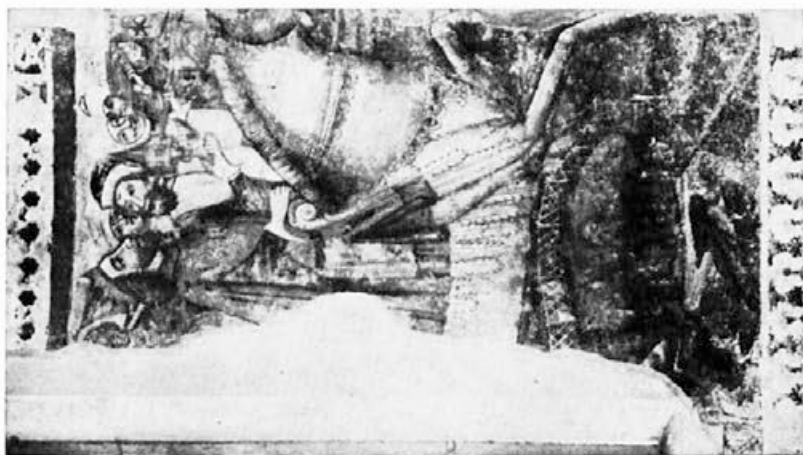
Sl. 1. Srednja vas pri Šencurju — Pasijonski prizori (Oljska gora, Judežev poljub, Kristus pred Pilatom)



Sl. 2. Srednja vas pri Sencurju — Sv. trije kralji, del (Prihod v Jeruzalem)



Sl. 4. Srednja vas pri Senčurju — Sv. trije kralji, del (Skupina okoli starega kralja v pohodu)



Sl. 3. Srednja vas pri Senčurju — Sv. trije kralji, del (Srednji kralj v pohodu)



Sl. 6. Srednja vas pri Sencurju — Sv. trije kralji, del (Poklon sv. treh kraljev)



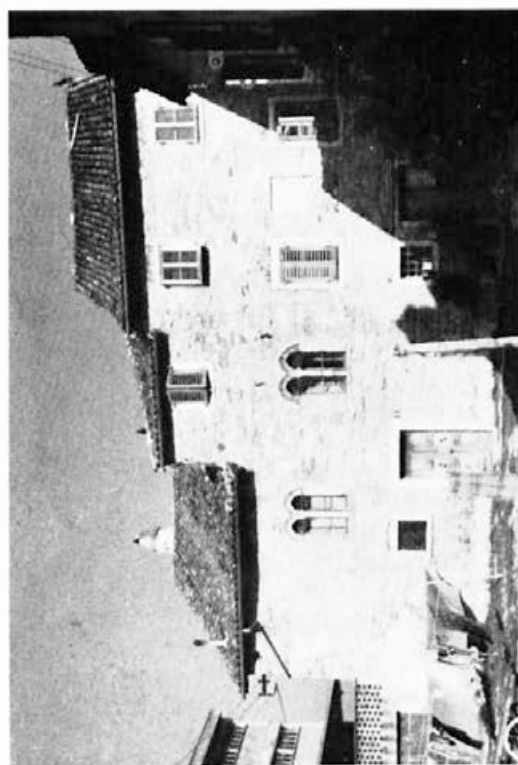
Sl. 5. Srednja vas pri Sencurju — Sv. trije kralji,
del (Stari kralj v pohodu)



Sl. 7. Srednja vas pri Senčurju — Glava srednjega kralja v poklonu sv. treh kraljev

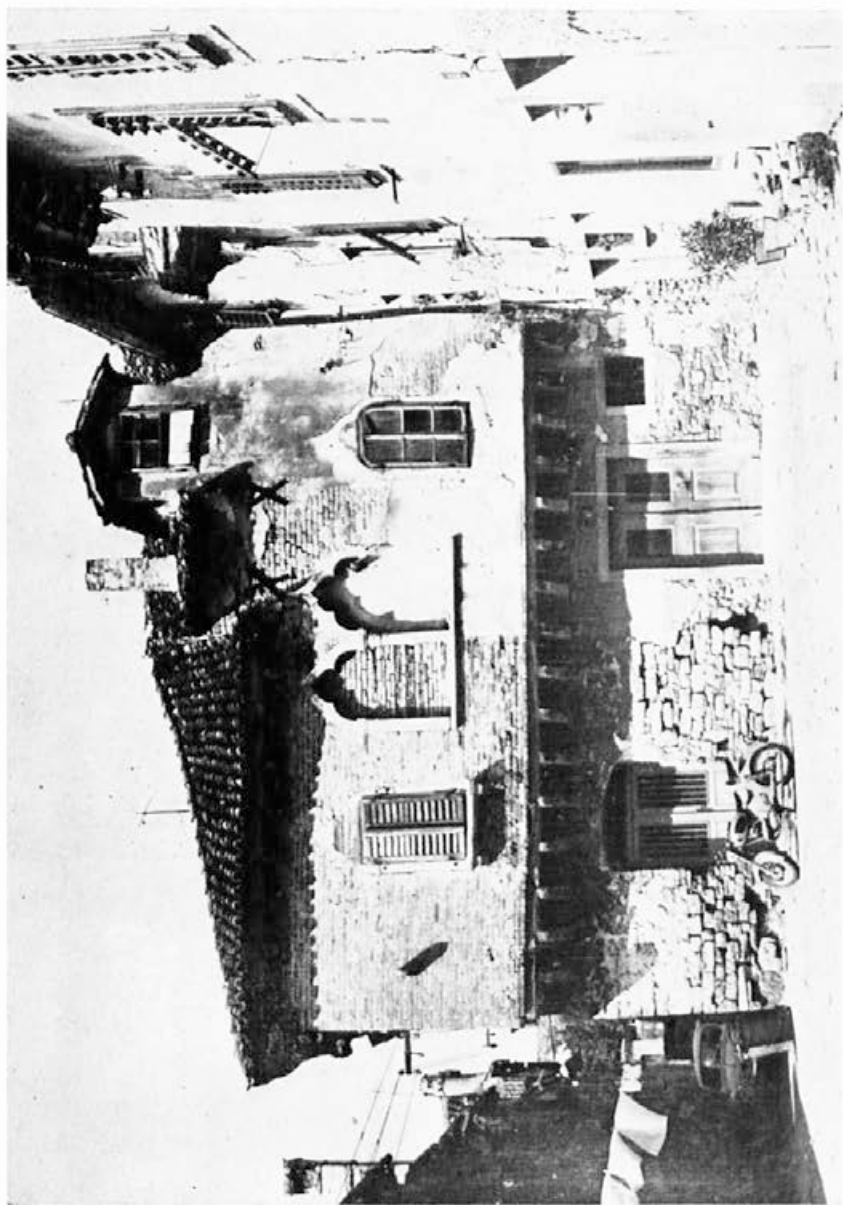


Sl. 1. Koper, Hiša Percauz

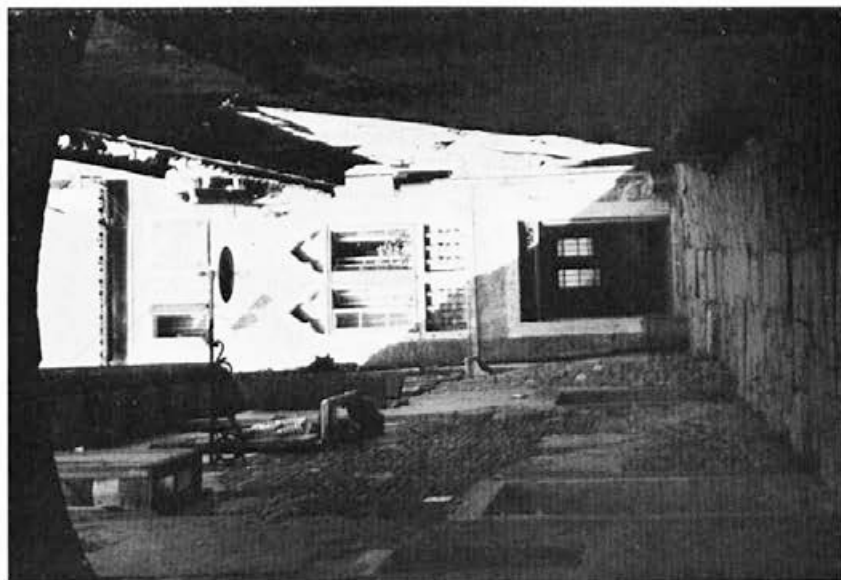


Sl. 2. Koper, Stavba na Ribškem irgu (št. 9)

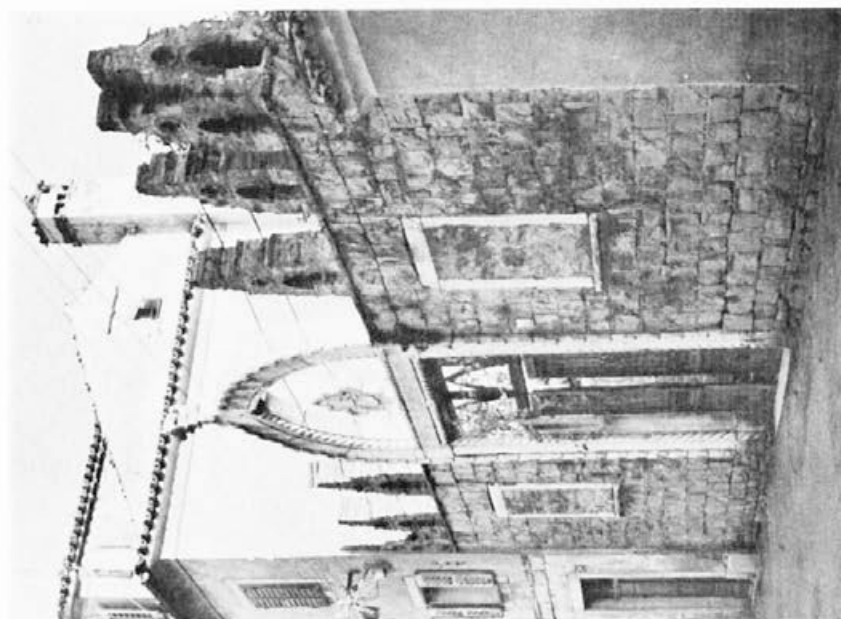
Sl. 3. Koper, Hiša Sauro



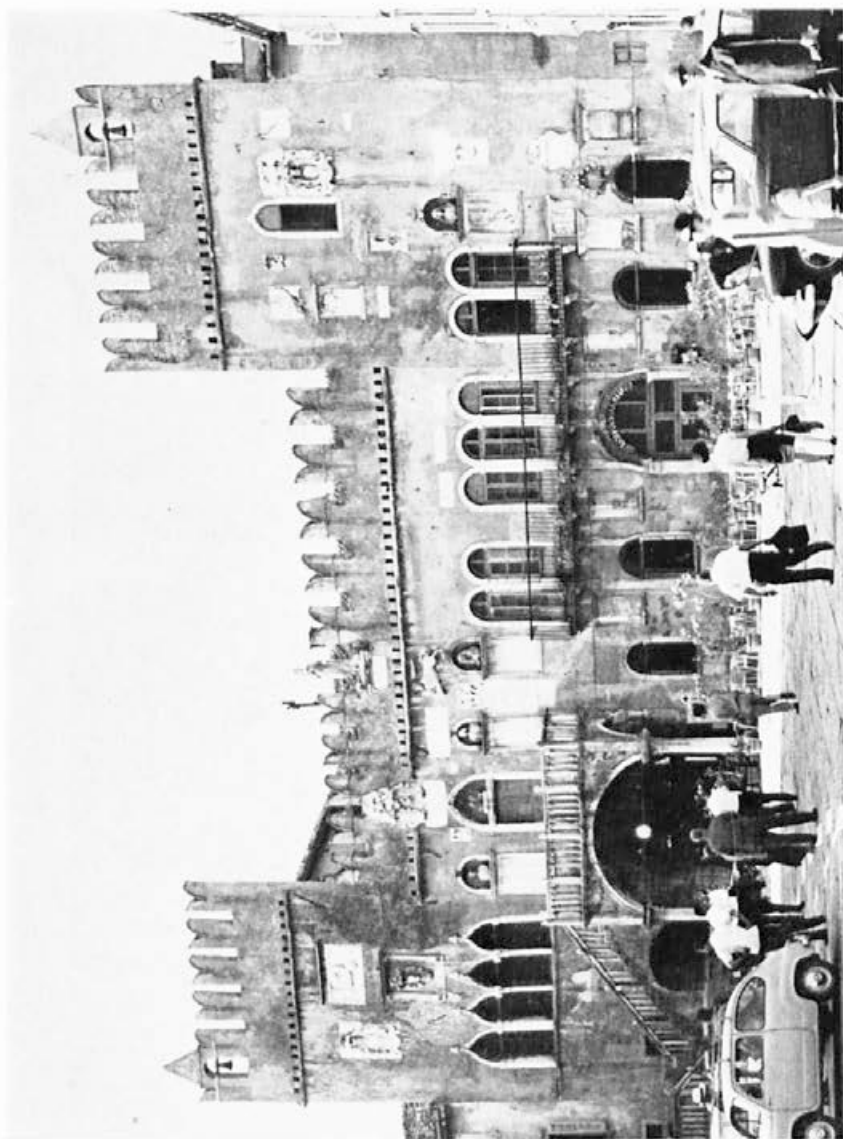
Sl. 4. Koper, Hiša na Gramscijevem trgu



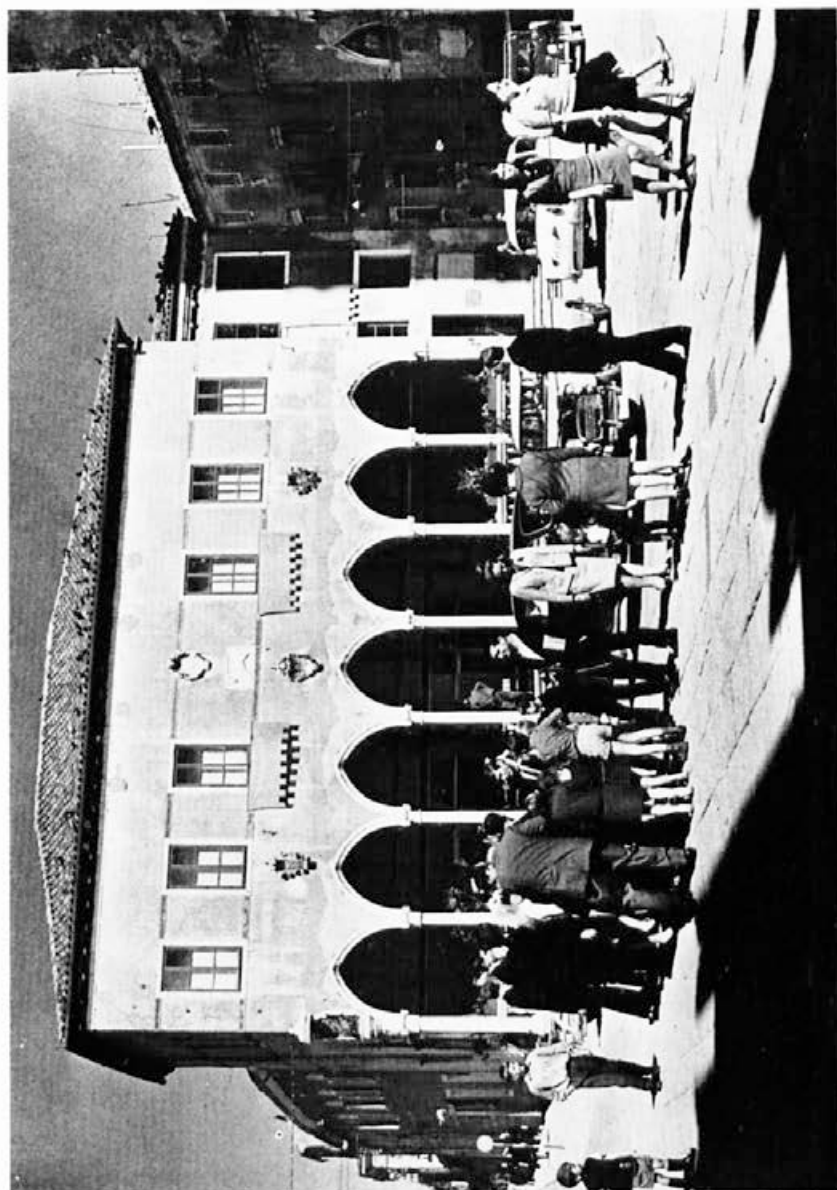
Sl. 6. Koper, Hiša Filiputti



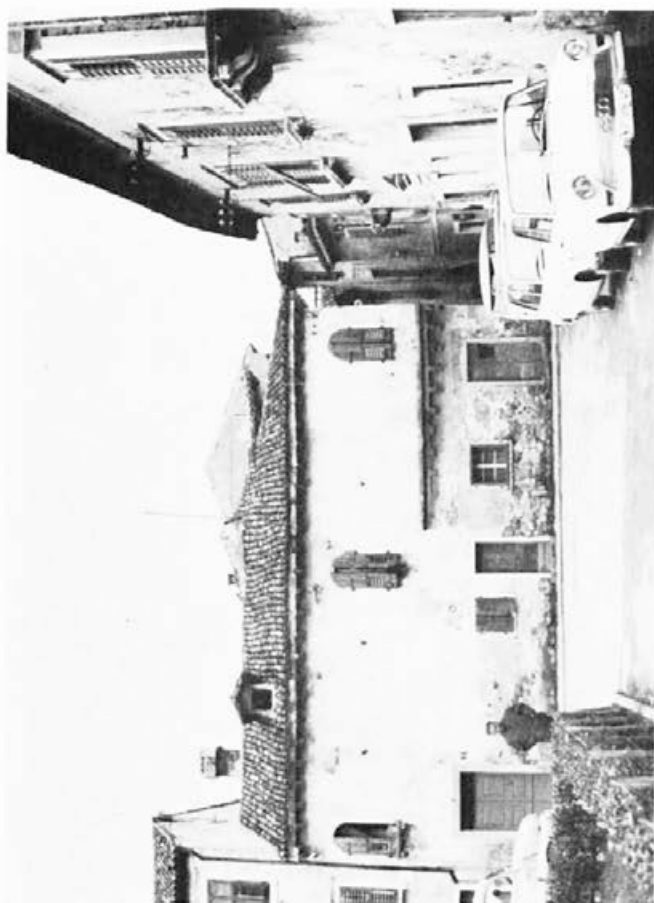
Sl. 5. Koper, Verzijev portal



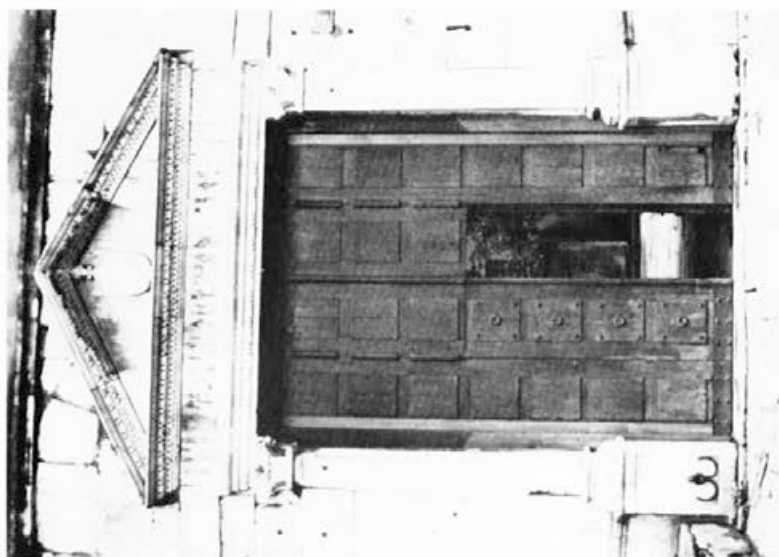
Sl. 7. Koper, Pretorska palača



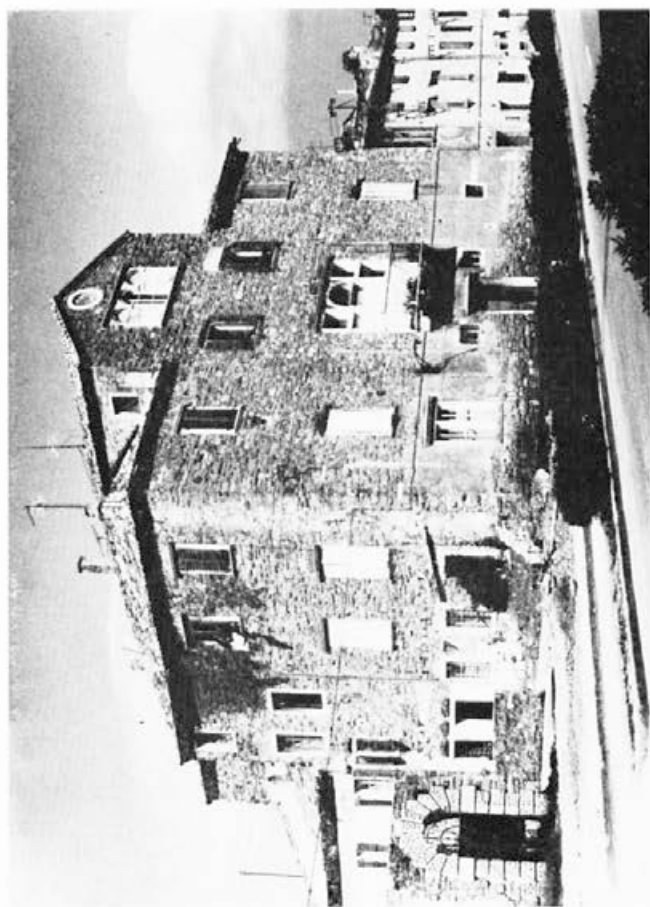
Sl. 8. Koper, Loggia



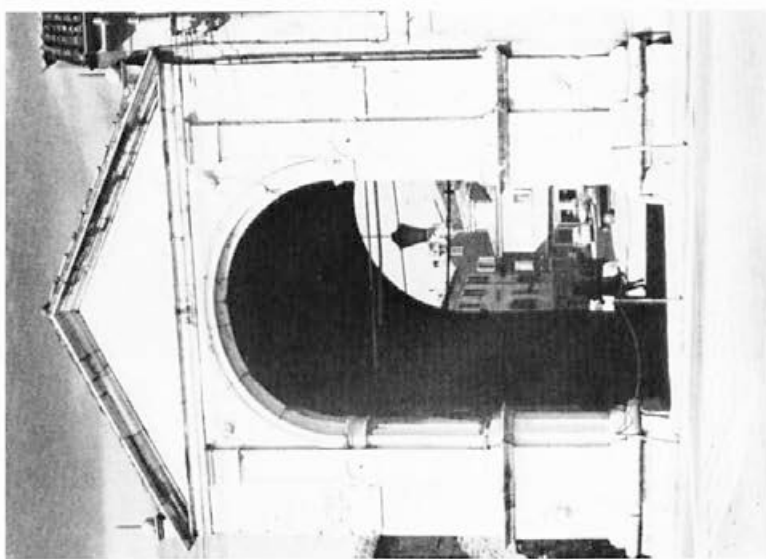
Sl. 10. Koper, Hiša na vogalu Gallusove in Ulice stare pošte



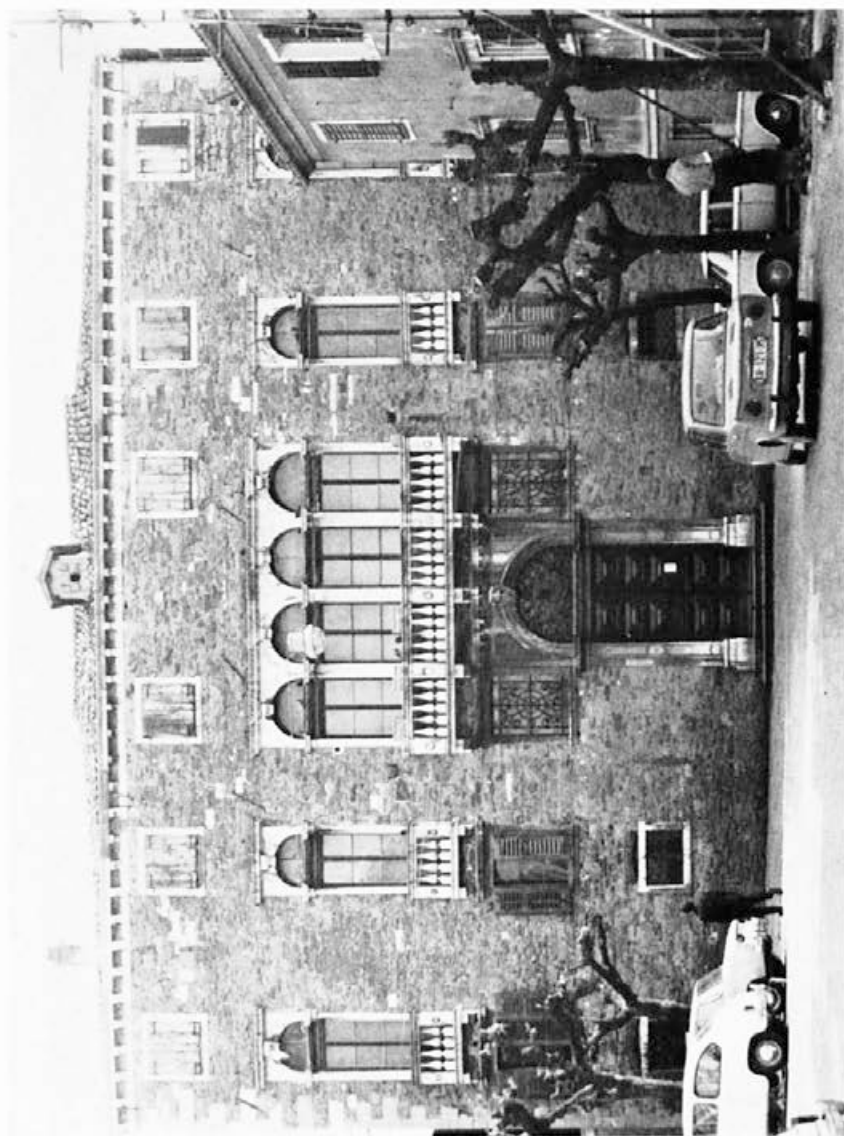
Sl. 9. Koper, Porta del Corte



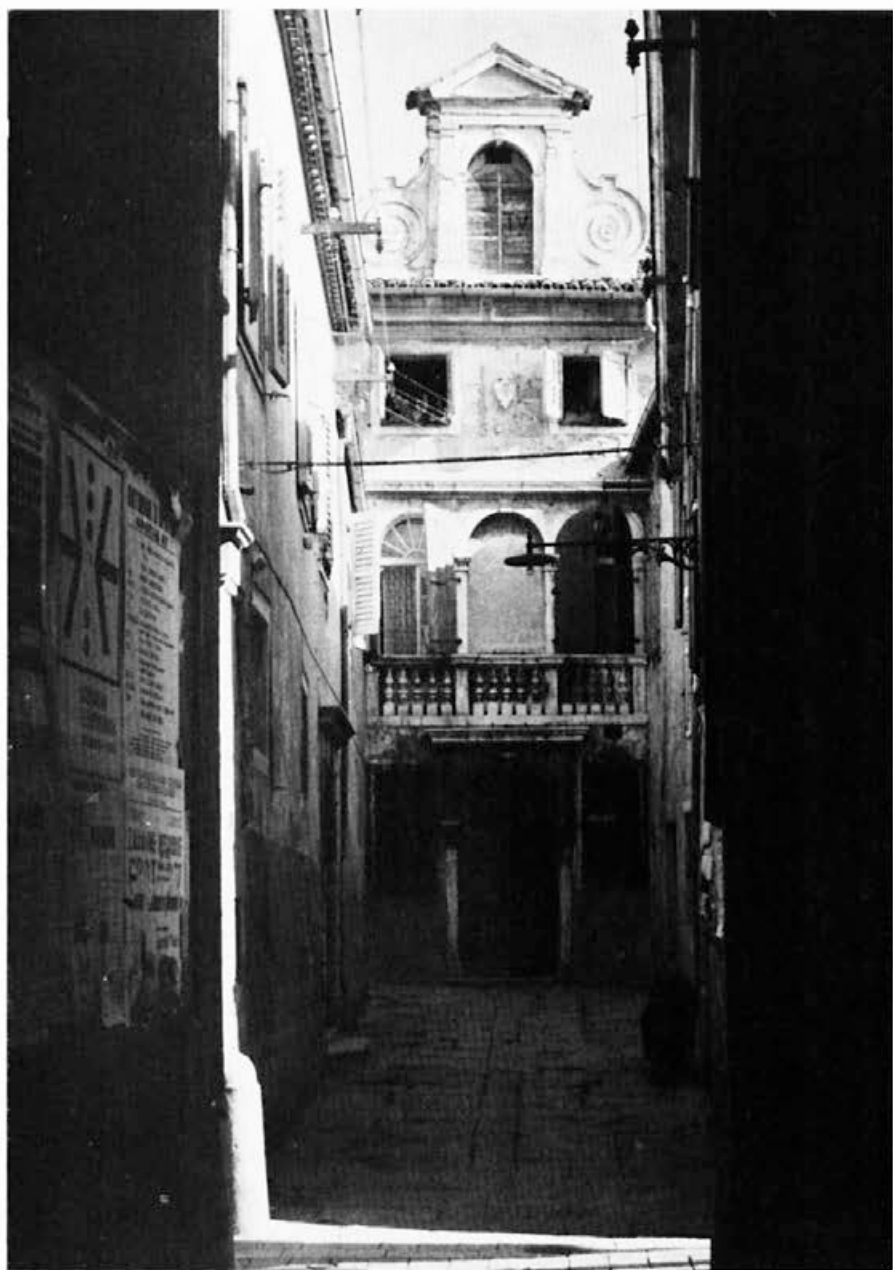
Sl. 12. Koper, Palača družine de Belli



Sl. 11. Koper, Mudina vrata



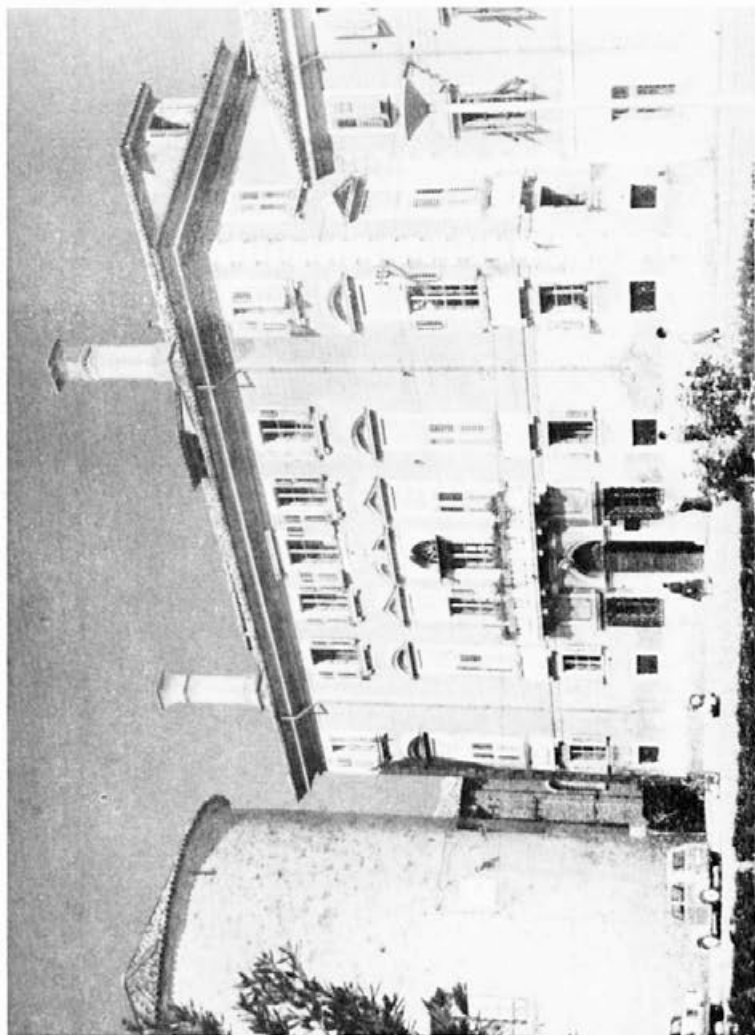
Sl. 13. Koper, Palača Belgramoni-Tacco



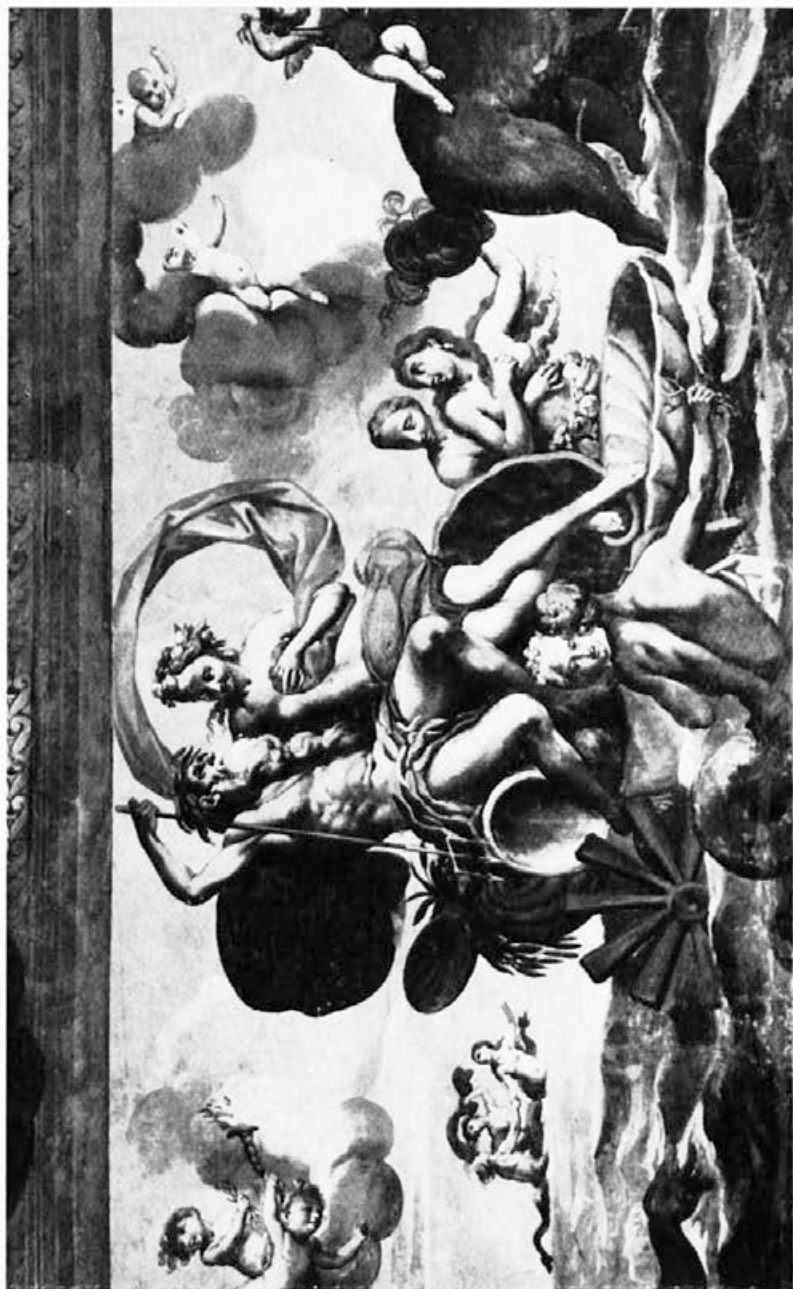
Sl. 14. *Koper*, Palača Barbabianca v Čevljarski ulici



Sl. 15. Koper, Palača Gravisi-Barbabanca



Sl. 16. Koper, Palača družine Brutti



Sl. 1. Brežice — obok (Neptun in Amfiritra)



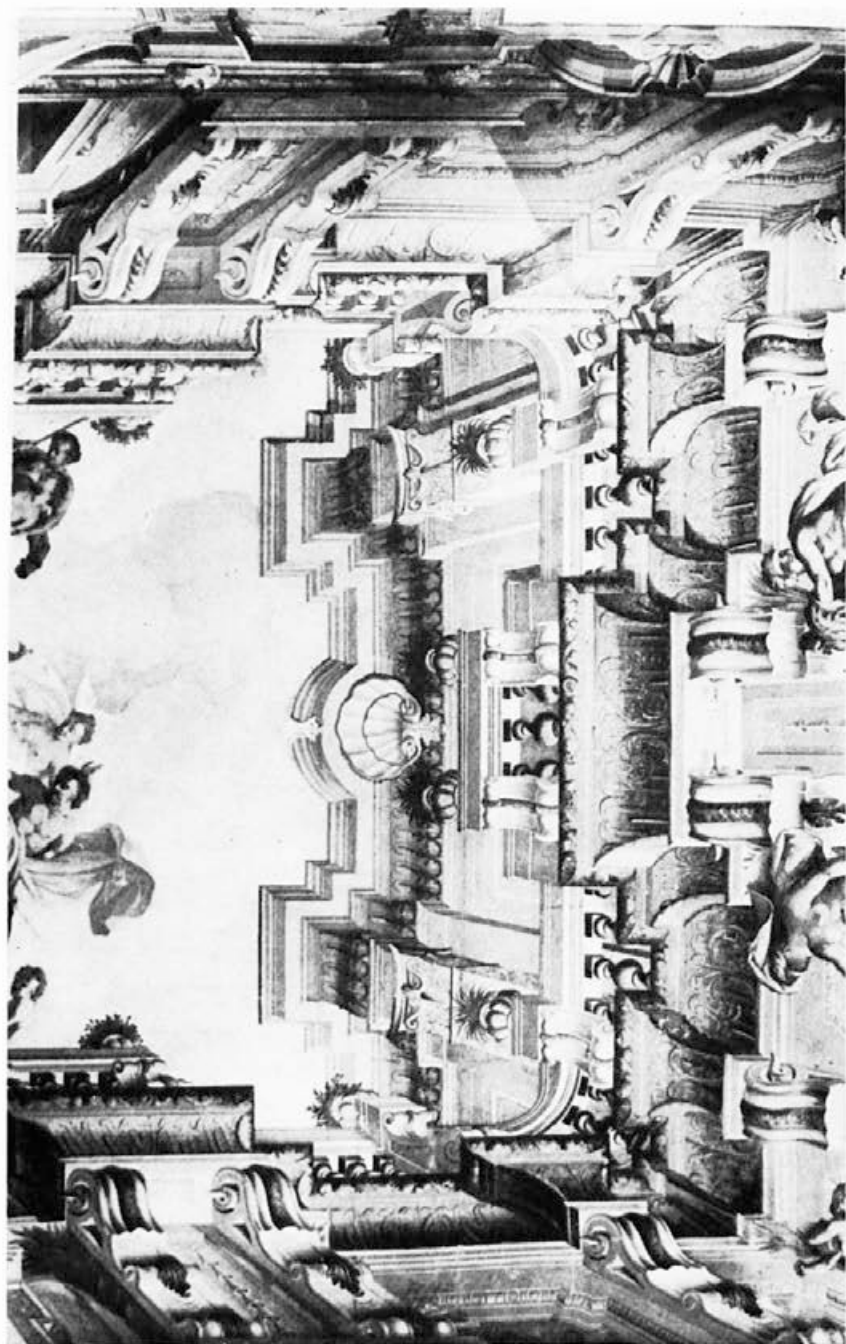
Sl. 2. Brežice — strop (personifikacija bogatstva)



Sl. 3. Dornava — cbok (Herkul in Antej)



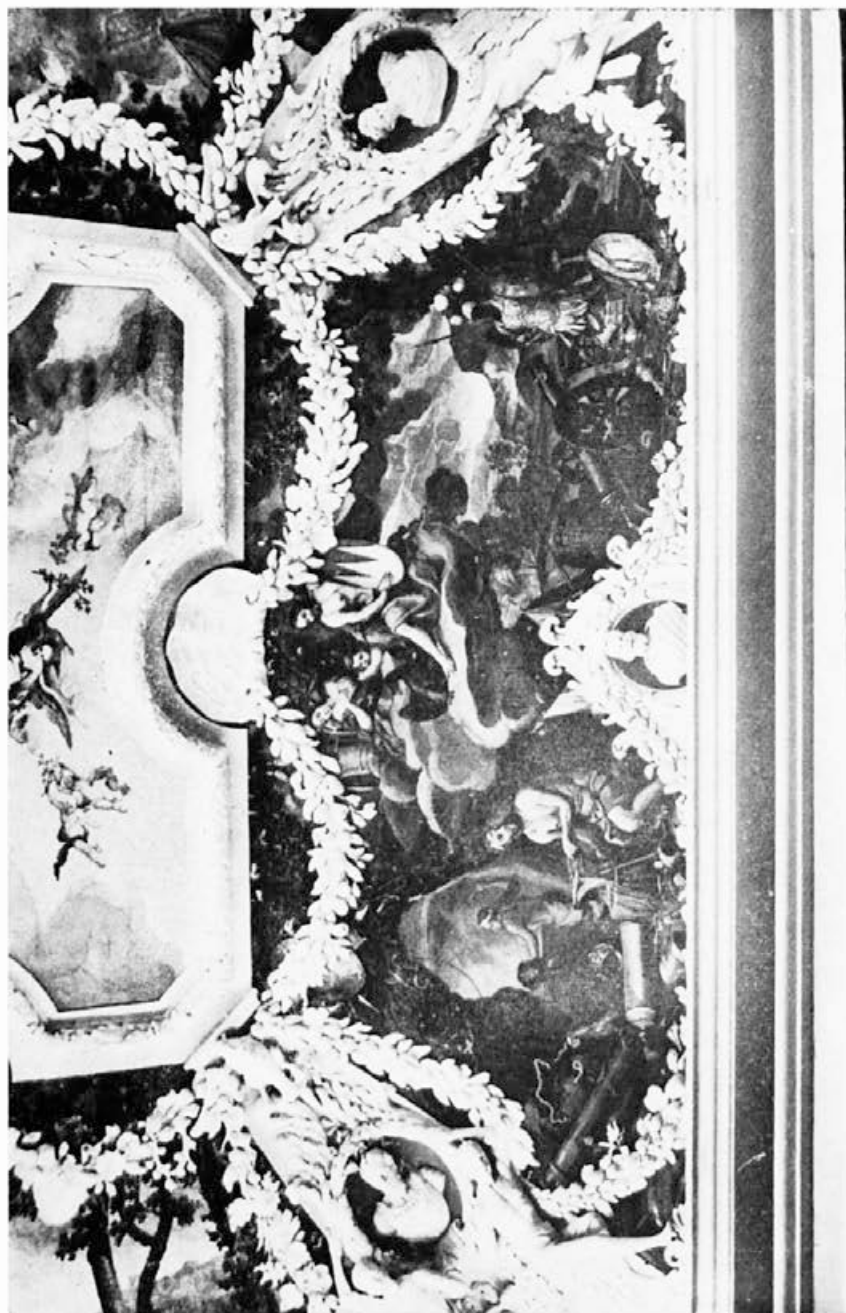
Sl. 4. Dornara — strop (Hermes s štirimi alegoričnimi liki)



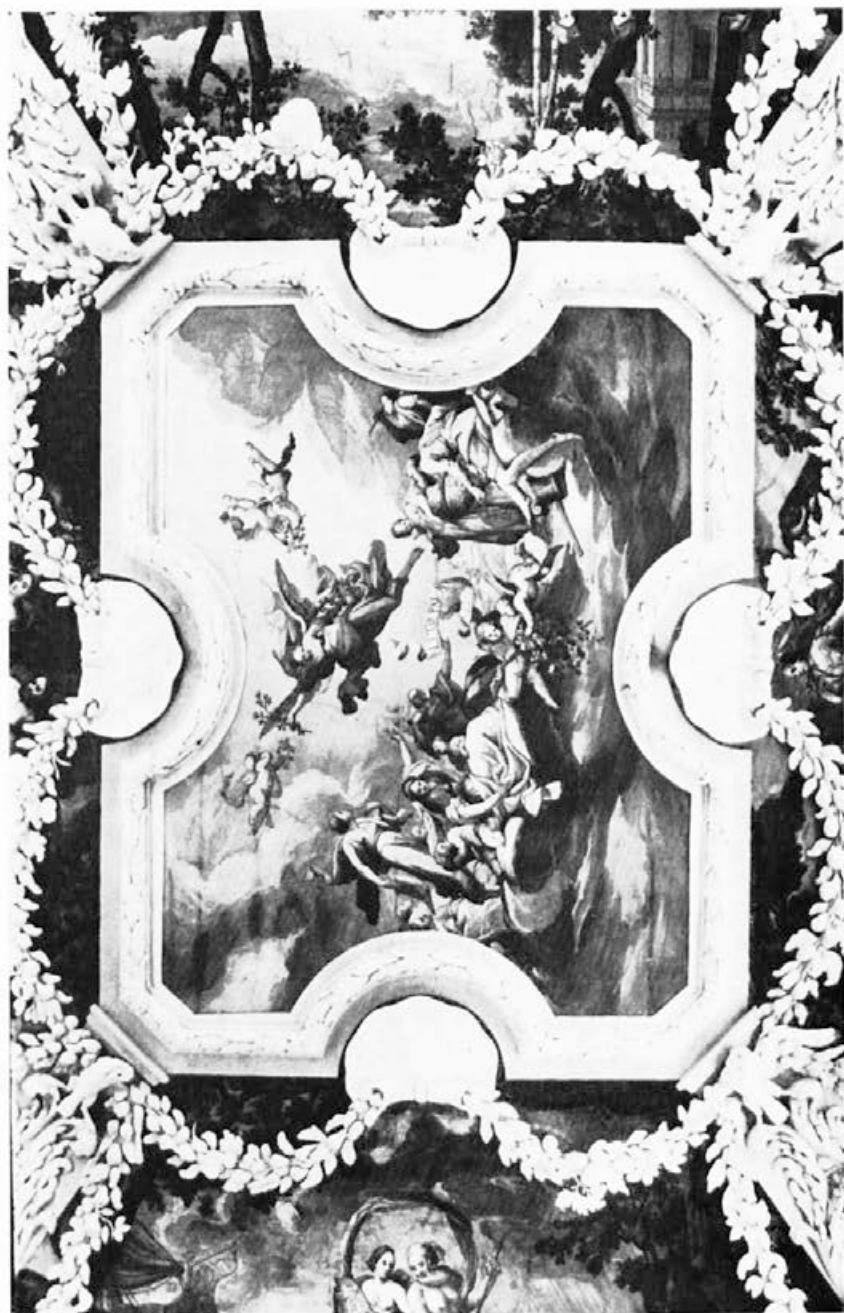
Sl. 5. Slovenska Bistrica — obok (del arhitekturnega okvira)



Sl. 6. Slovenska Bistrica — strop (bogovi na Olimpu)



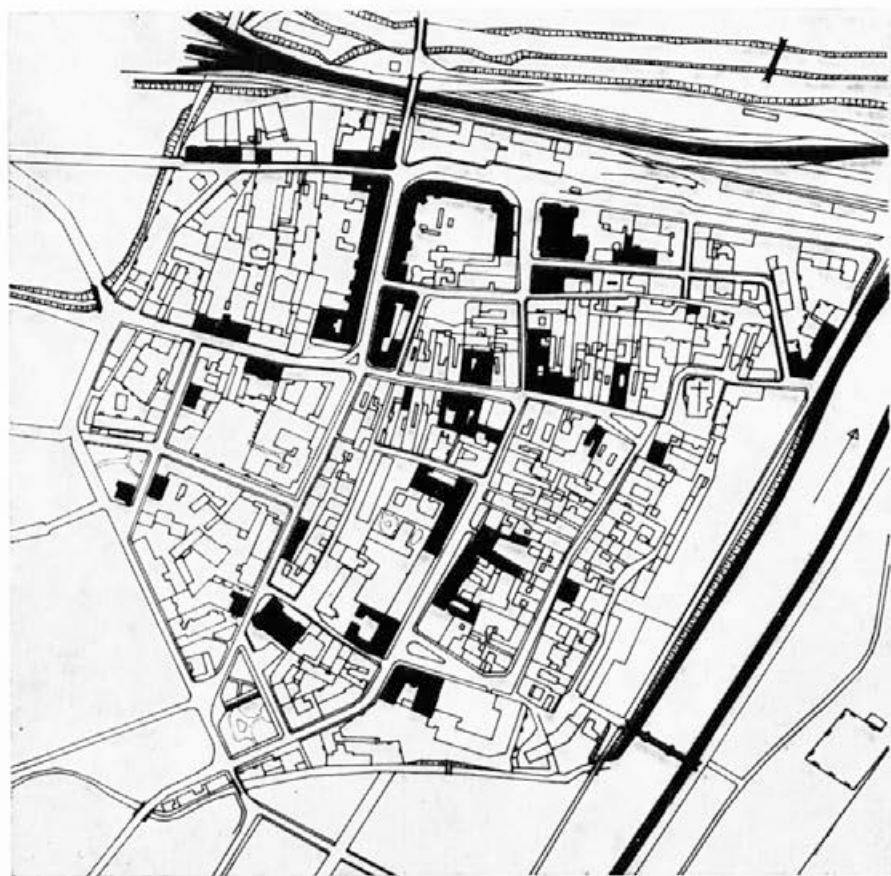
Sl. 7. *Statenberg* — obok (Vulkanova kovačnica)



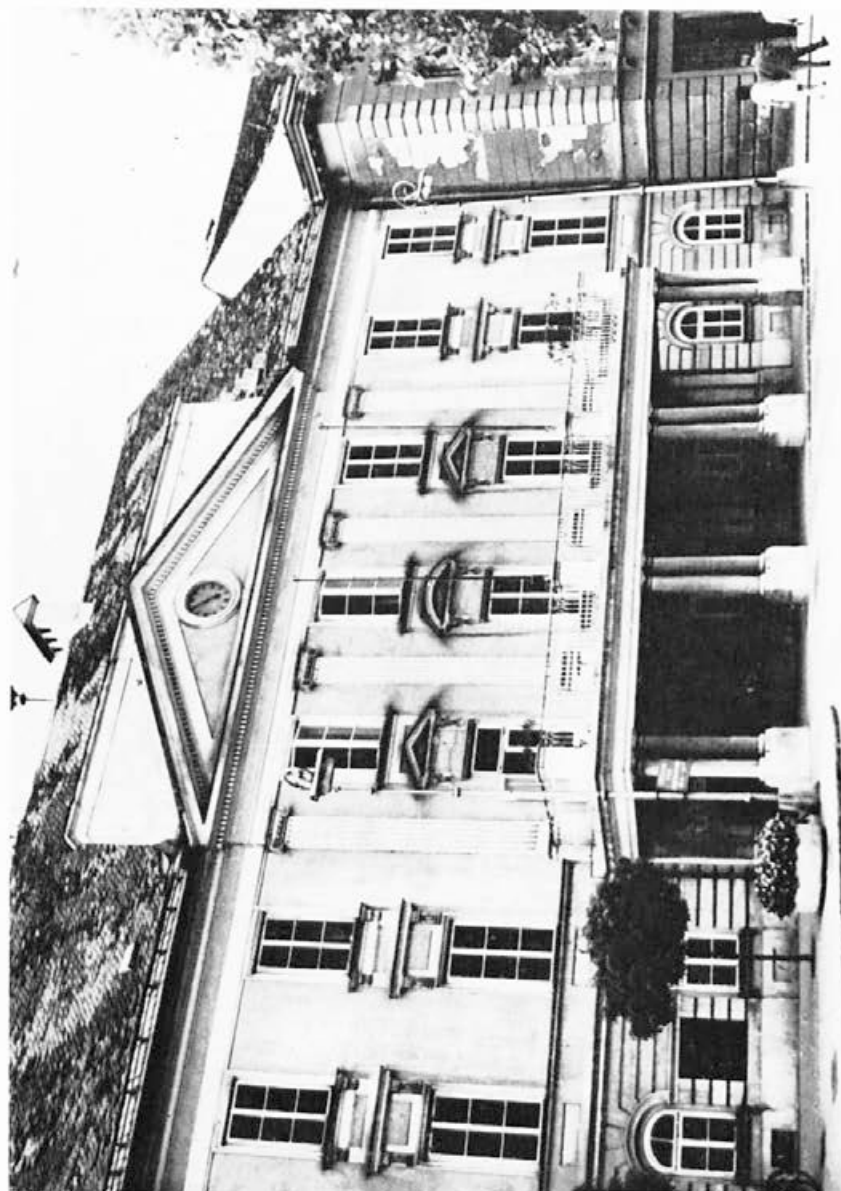
Sl. 8. Stanetti — strop (Znanost in Umetnost)



Sl. 1. Celje, načrt mesta iz leta 1848 (mesto je še v oklepju obzidja; po fotografiji v Zavodu za spomeniško varstvo v Celju)



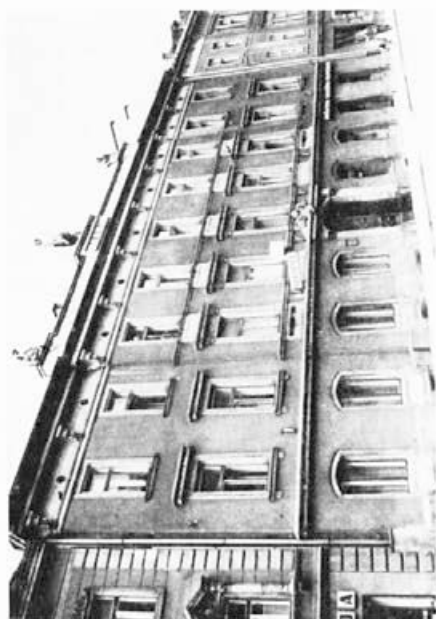
Sl. 2. Celje, današnje stanje z označenimi hišami, ki so nastale ali bile prezidane v 19. stoletju in so omenjene v besedilu (po fotografiji v Zavodu za spomeniško varstvo v Celju)



Sl. 3. Celje, Magistrat, Trg V. kongresa 3

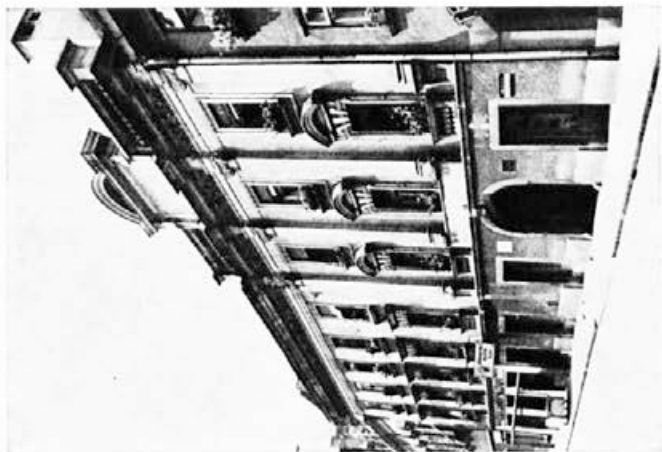


Sl. 4. Celje, Hiša na trgu V. kongresa 10



Sl. 5. Celje, Hiša v Stanetovi ulici 18

Sl. 6. Celje, Stara pošta, Trg V. kongresa 5



Sl. 9. Celje, Hiša v Stanetovi ulici 3



Sl. 8. Celje, Hiša na Vodnikovi cesti 11



Sl. 7. Celje, Hiša na Tomšičevem trgu 16



Sl. 10. Celje, Bivša celjska hranilnica, Titov trg 6



Sl. 11. Celje, Vila na Ljubljanski cesti 26



Sl. 12. Celje, Vila na Miklošičevi 10



Sl. 13. Celje, Hiša na Savinjski 3



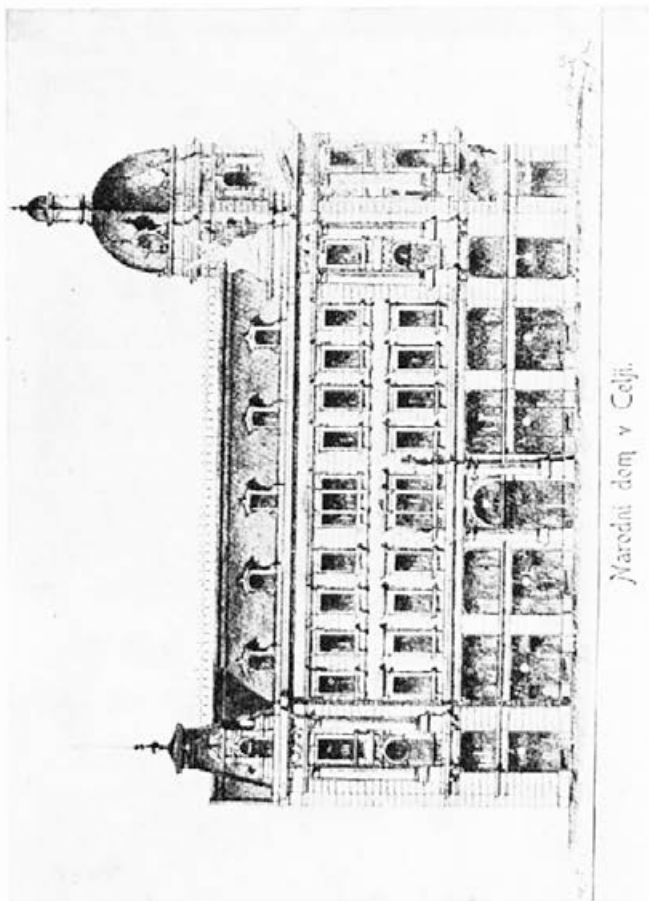
Sl. 14. Celje, Hiša na Cankarjevi cesti 9—11



Sl. 15. Celje, Hiša na Cankarjevi cesti 13

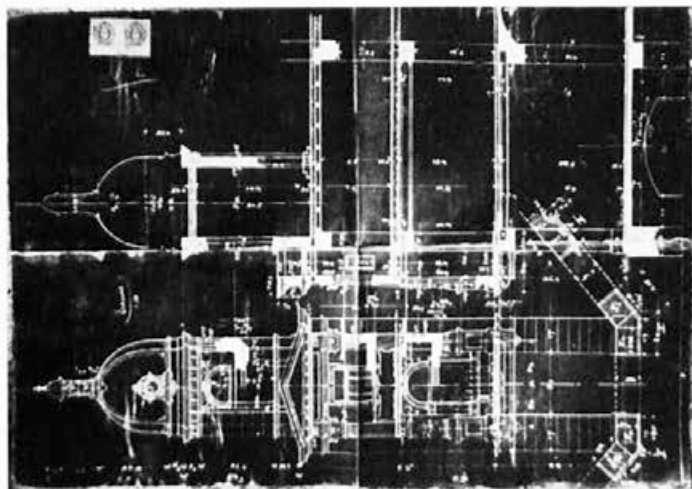


Sl. 16. Celje, Narodni dom v prvotni podobi (do 1941; po fotografiji v Zavodu za spomeniško varstvo v Celju)

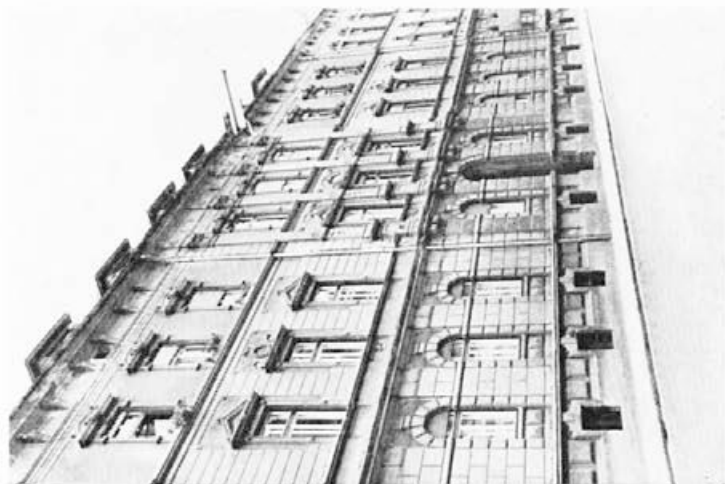


Narodni dom v Celju.

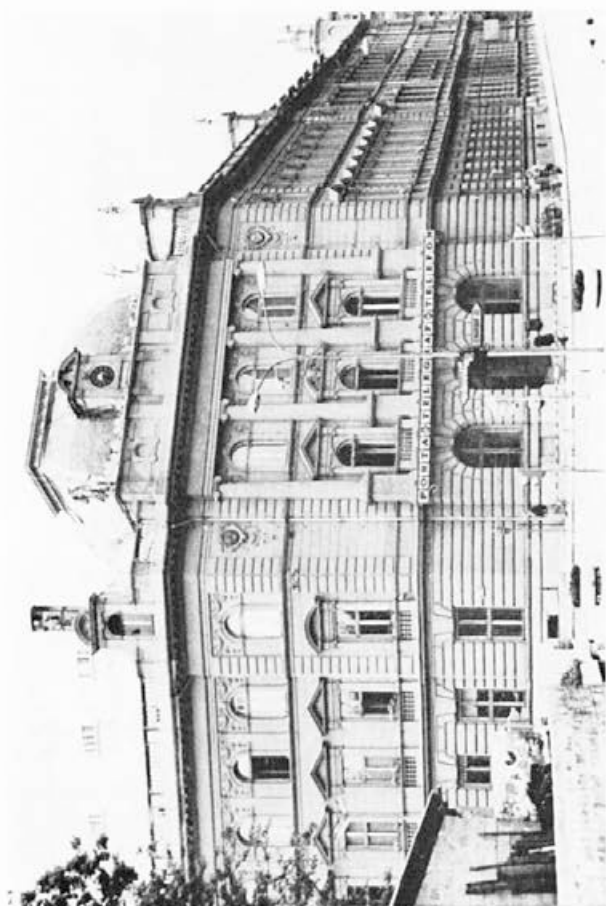
Sl. 18. *Celje*, Narodni dom, fasada (Hrasky, 1893; po fotografiji v Zavodu za spomeniško varstvo v Celju)



Sl. 17. *Celje*, Narodni dom, načrt vogalnega stolpčica



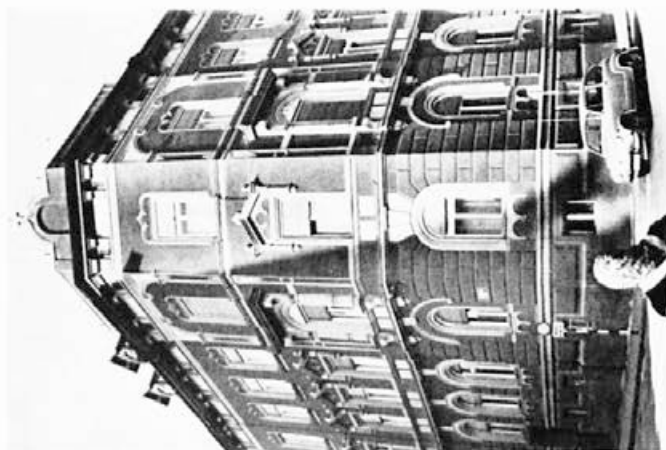
Sl. 20. Celje, Hiša na Cankarjevi 3



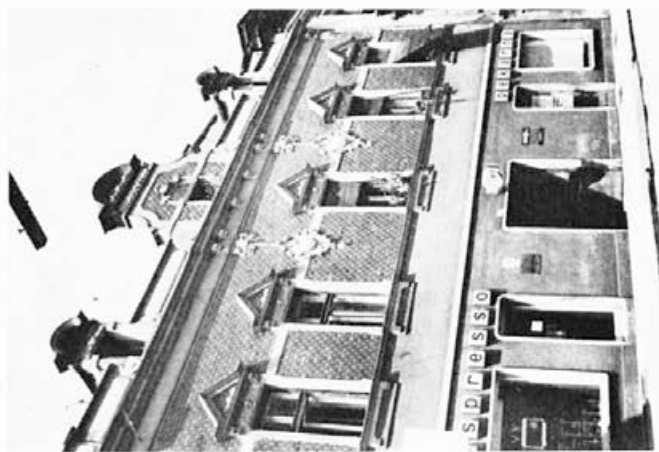
Sl. 19. Celje, Poslopje nove pošte



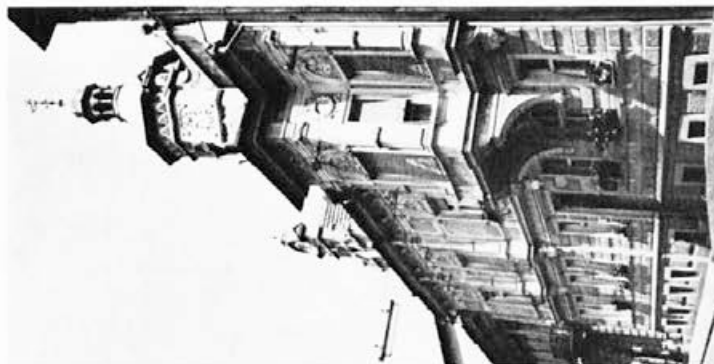
Sl. 21. Celje, Hiša na Gubčevići 10



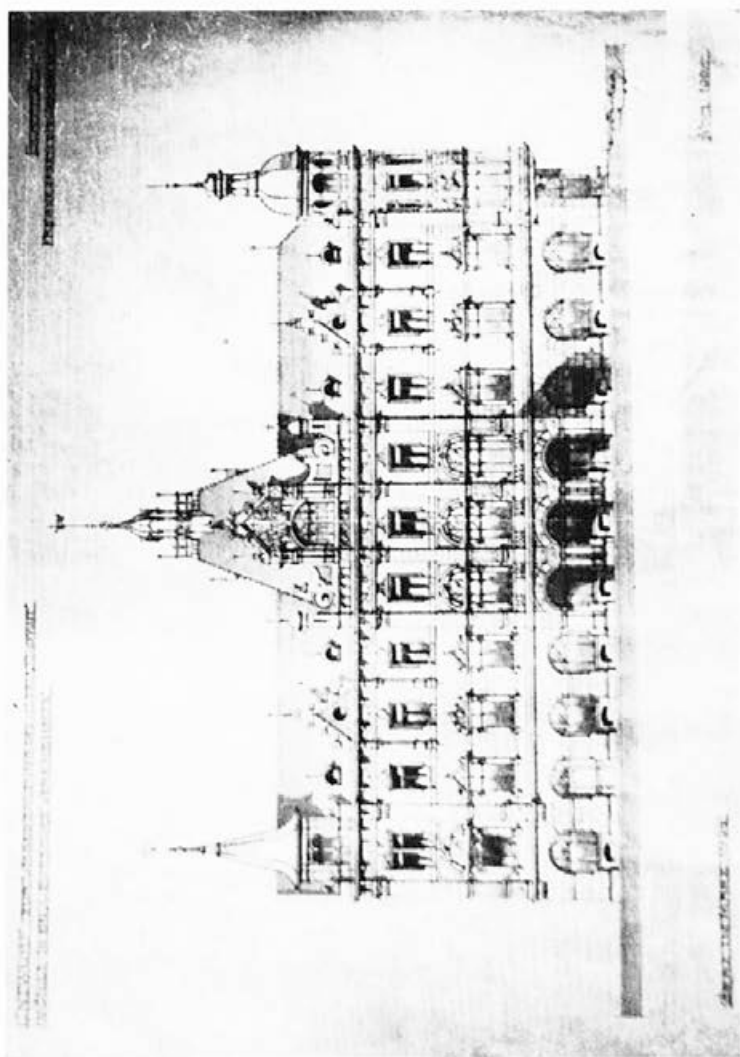
Sl. 22. Celje, Hiša v Lilekovi 5



Sl. 23. Celje, Hiša v Stanetovi 1



Sl. 25. Celje, Hiša v Čuprijski 7



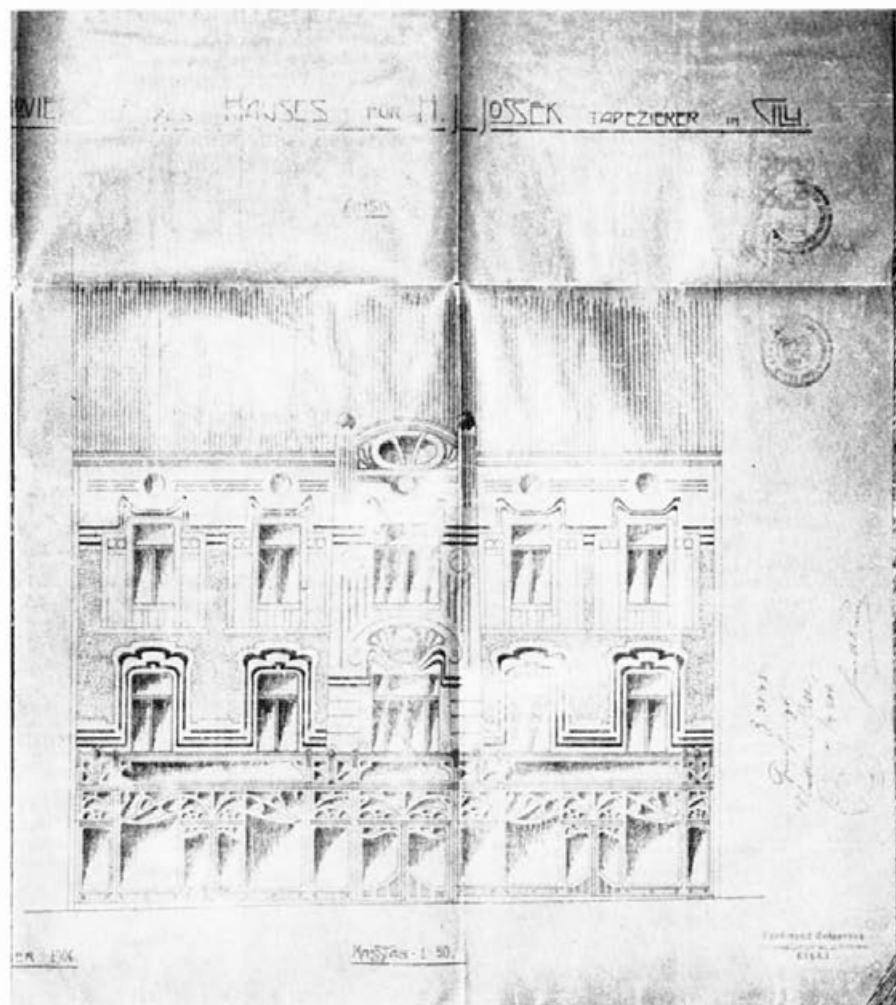
Sl. 24. Celje, alternativni načrt za hišo na Cankarjevi 1—3



Sl. 26. Celje, Dom OF, Titov trg 3



Sl. 27. Celje, Bivša deška osnovna šola



Sl. 28. Celje, alternativni načrt fasade za hišo na Tomšičevem trgu 2



Sl. 1. *Bartolomeo Letterini*, Sv. Ana z Marijo in sv. Joahimom
(Ljubljana, cerkev Sv. Jakoba)



Sl. 2. G. F. Cipper, imenovan Todeschini, Pastir s piščalke (Ljubljana, Narodna galerija)



Sl. 3. *Francesco Fracanzano* (?), Slika apostola (Ljubljana, zasebna last)



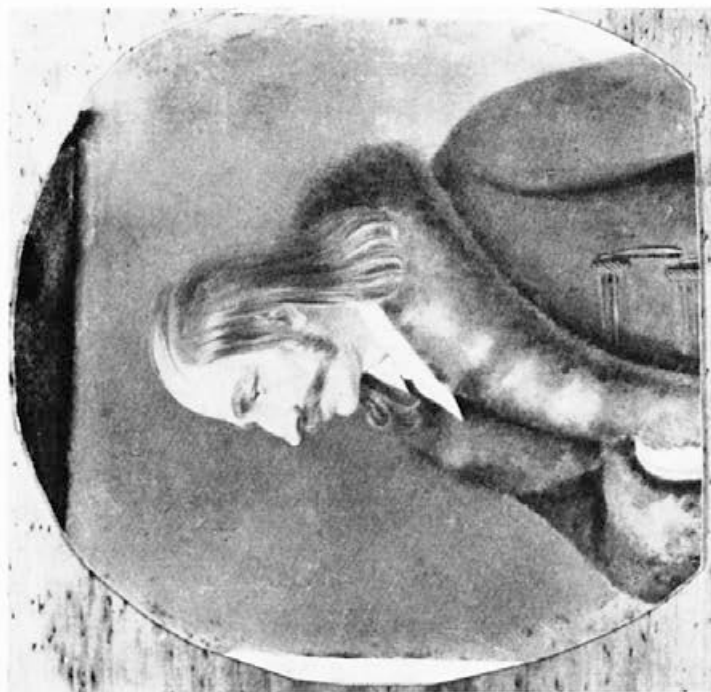
Sl. 4. *Alessandro Varotari, imenovan Padoranino: Madona s sv. Karlom Borromejskim*
(Maribor, Pokrajinski muzej)



Sl. 1. *Jožef Tominc*, Ferdinand Schmidt, 1821 (Last H. Gallent-Kočevar, Dunaj)



Sl. 2. *Jožef Tominc*, Frančiška Schmidt s sinom Ferdinandom, 1821 (Last H. Gallent-Kočevar, Dunaj)



Sl. 4. *Jožef Tominc*, Justus Ramann (København, zasebna last)



Sl. 3. *Jožef Tominc*, Doroteja Ramann (København, zasebna last)

SEZNAM FOTOGRAFIJ IN NAČRTOV

- I — sl. 1. *Srednja vas pri Šenčurju* — Pasijonski prizori (Oljska gora, Judežev poljub, Kristus pred Pilatom).
- II — sl. 2. *Srednja vas pri Šenčurju* — Sv. trije kralji, del (Prihod v Jeruzalem).
- III — sl. 3. *Srednja vas pri Šenčurju* — Sv. trije kralji, del (Srednji kralj v pohodu).
- III — sl. 4. *Srednja vas pri Šenčurju* — Sv. trije kralji, del (Skupina okoli starega kralja v pohodu).
- IV — sl. 5. *Srednja vas pri Šenčurju* — Sv. trije kralji, del (Stari kralj v pohodu).
- IV — sl. 6. *Srednja vas pri Šenčurju* — Sv. trije kralji, del (Poklon sv. treh kraljev).
- V — sl. 7. *Srednja vas pri Šenčurju* — Glava srednjega kralja v poplonu sv. treh kraljev.
- VI — sl. 1. *Koper*, Hiša Percauz.
- VII — sl. 2. *Koper*, Stavba na Ribiškem trgu (št. 9).
- VII — sl. 3. *Koper*, Hiša Sauro.
- VIII — sl. 4. *Koper*, Hiša na Gramscijevem trgu.
- IX — sl. 5. *Koper*, Verzijev portal.
- IX — sl. 6. *Koper*, Hiša Filiputti.
- X — sl. 7. *Koper*, Pretorska palača.
- XI — sl. 8. *Koper*, Loggia.
- XII — sl. 9. *Koper*, Porta del Corte.
- XII — sl. 10. *Koper*, Hiša na vogalu Gallusove in Ulice stare pošte.
- XIII — sl. 11. *Koper*, Mudina vrata.
- XIII — sl. 12. *Koper*, Palača družine de Belli.
- XIV — sl. 13. *Koper*, Palača Belgramoni-Tacco.
- XV — sl. 14. *Koper*, Palača Barbabianca v Čevljarski ulici.
- XVI — sl. 15. *Koper*, Palača Gravisi-Barbabianca.
- XVII — sl. 16. *Koper*, Palača družine Brutti.
- XXVIII — sl. 1. *Brežice* — obok (Neptun in Amfitrita).
- XIX — sl. 2. *Brežice* — strop (persnifikacija bogatstva).
- XX — sl. 3. *Dornava* — obok (Herkul in Antej).
- XXI — sl. 4. *Dornava* — strop (Hermes s štirimi alegoričnimi liki).
- XXII — sl. 5. *Slovenska Bistrica* — obok (del arhitekturnega okvira).
- XXIII — sl. 6. *Slovenska Bistrica* — strop (bogovi na Olimpu).
- XXIV — sl. 7. *Statenberg* — obok (Vulkanova kovačnica).
- XXV — sl. 8. *Statenberg* — strop (Znanost in Umetnost).
- XXVI — sl. 1. *Celje*, načrt mesta iz leta 1848 (mesto je še v oklepu obzidja; po fotografiji v Zavodu za spomeniško varstvo v Celju).
- XXVII — sl. 2. *Celje*, današnje stanje z označenimi hišami, ki so nastale ali bile prezidane v 19. stoletju in so omenjene v besedilu (po fotografiji v Zavodu za spomeniško varstvo v Celju).
- XXVIII — sl. 3. *Celje*, Magistrat, Trg V. kongresa 3.

- XXIX — sl. 4. *Celje*, Hiša na trgu V. kongresa 10.
 XXIX — sl. 5. *Celje*, Hiša v Stanetovi ulici 18.
 XXIX — sl. 6. *Celje*, Stara pošta, Trg, V. kongresa 5.
 XXX — sl. 7. *Celje*, Hiša na Tomšičevem trgu 16.
 XXX — sl. 8. *Celje*, Hiša na Vodnikovih cesti 11.
 XXX — sl. 9. *Celje*, Hiša v Stanetovi ulici 3.
 XXXI — sl. 10. *Celje*, Bivša celjska hranilnica, Titov trg 6.
 XXXI — sl. 11. *Celje*, Vila na Ljubljanski cesti 26.
 XXXII — sl. 12. *Celje*, Vila na Miklošičevi 10.
 XXXII — sl. 13. *Celje*, Hiša na Savinjski 3.
 XXXII — sl. 14. *Celje*, Hiša na Cankarjevi cesti 9—11.
 XXXIII — sl. 15. *Celje*, Hiša na Cankarjevi cesti 13.
 XXXIII — sl. 16. *Celje*, Narodni dom v prvotni podobi (do 1941; po fotografiji v Zavodu za spomeniško varstvo v Celju).
 XXXIV — sl. 17. *Celje*, Narodni dom, načrt vogalnega stolpiča.
 XXXIV — sl. 18. *Celje*, Narodni dom, fasada (Hrasky, 1893; po fotografiji v Zavodu za spomeniško varstvo v Celju).
 XXXV — sl. 19. *Celje*, Poslopje nove pošte.
 XXXV — sl. 20. *Celje*, Hiša na Cankarjevi 8.
 XXXVI — sl. 21. *Celje*, Hiša na Gubčevi 10.
 XXXVI — sl. 22. *Celje*, Hiša v Lilekovi 5.
 XXXVI — sl. 23. *Celje*, Hiša v Stanetovi 1.
 XXXVII — sl. 24. *Celje*, Alternativni načrt za hišo na Cankarjevi 1—3.
 XXXVII — sl. 25. *Celje*, Hiša v Čuprijski 7.
 XXXVIII — sl. 26. *Celje*, Dom OF, Titov trg 3.
 XXXVIII — sl. 27. *Celje*, Bivša deška osnovna šola.
 XXXIX — sl. 28. *Celje*, Alternativni načrt fasade za hišo za Tomšičevem trgu 2.
 XL — sl. 1. *Bartolomeo Letterini*, Sv. Ana z Marijo in sv. Joahimom (Ljubljana, cerkev Sv. Jakoba).
 XLI — sl. 2. *G. F. Cipper*, imenovan *Todeschini*, Pastir s piščalko (Ljubljana, Narodna galerija).
 XLII — sl. 3. *Francesco Francazani* (?), Slika apostola (Ljubljana, zasebna last).
 XLIII — sl. 4. *Alessandro Varotari*, imenovan *Padovanino*: Madona s sv. Karlom Borromejskim (Maribor, Pokrajinski muzej).
 XLIV — sl. 1. *Jožef Tominc*, Ferdinand Schmidt, 1821 (Last H. Gallent-Kočevar, Dunaj).
 XLV — sl. 2. *Jožef Tominc*, Frančiška Schmidt s sinom Ferdinandom, 1821 (Last H. Gallent-Kočevar, Dunaj).
 XLVI — sl. 3. *Jožef Tominc*, Doroteja Ramann (København, zasebna last).
 XLVI — sl. 4. *Jožef Tominc*, Justus Ramann (København, zasebna last).

Fotografije so prispevali:

- Stane Bernik* (M. Murko, Palača in patricijska hiša v Kopru, sl. 1—16);
Bundesdenkmalamt, Dunaj (K. Rozman, Štirje Tominčevi portreti, sl. 1—2);
Narodna galerija, Ljubljana (A. Rizzi, O nekaterih italijanskih slikah v Sloveniji, sl. 1—4);
Peter Povh (J. Höfler, Freske v Srednji vasi pri Šenčurju, sl. 1—6; M. Cimperman-Lipoglavšek, Iluzionistične poslikave Attemsovih gradov, sl. 1—8; P. Povh, Celjska arhitektura 19. stoletja, sl. 3—15, 17, 19—23);
Zavod za spomeniško varstvo, Celje (P. Povh, Celjska arhitektura 19. stoletja, sl. 1—2, 16, 18).



1. VI. 1973