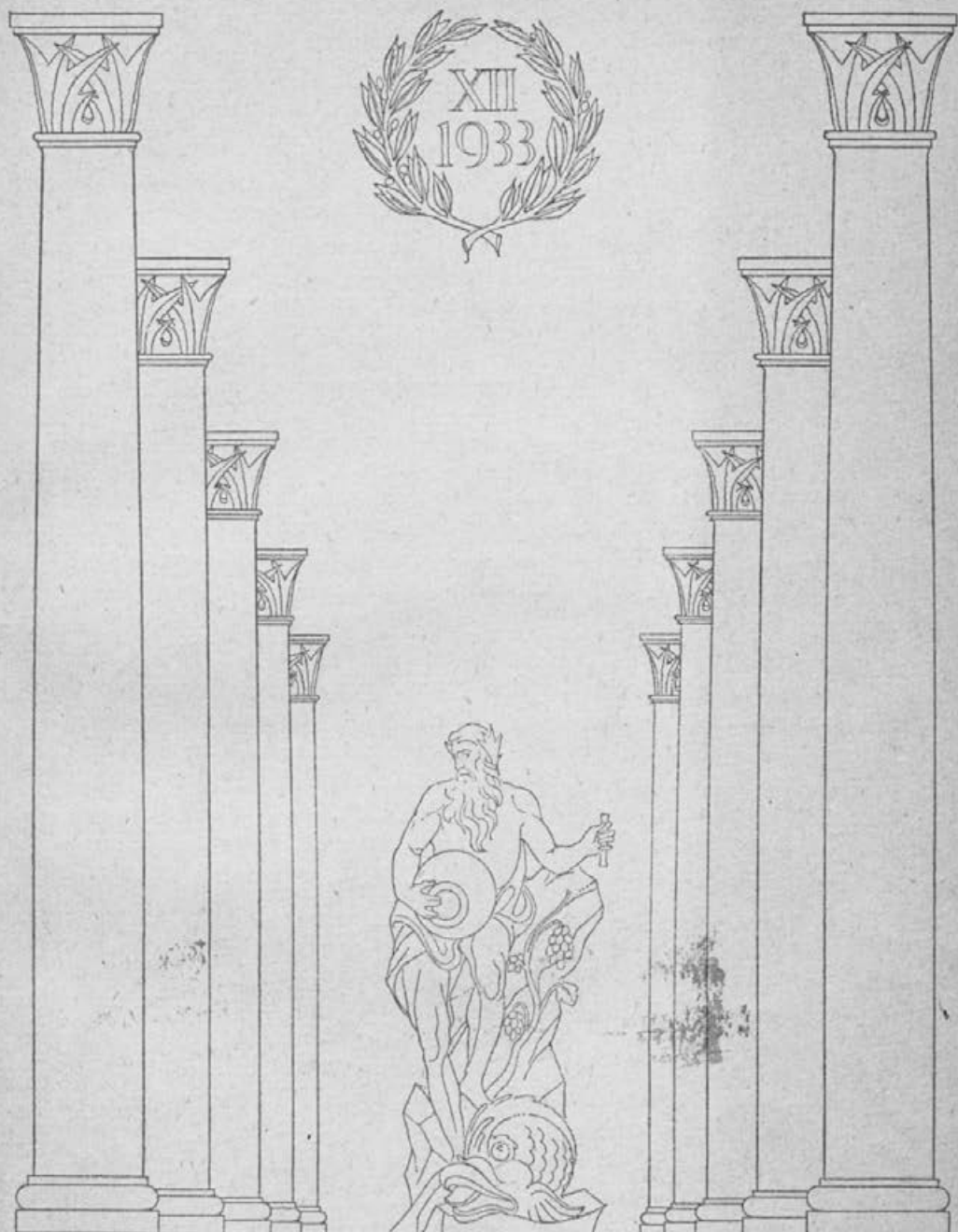


ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART



Z B O R N I K
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

„Zbornik za umetnostno zgodovino“ izhaja enkrat na leto /
Urednik dr. Fr. Stelè / Naročnina za letnik (skupaj s članarino
Umetnostno-zgodovinskega društva) 60 Din, za inozemstvo 70 Din.
Letnik I. 45 Din / Letnik II. 60 Din / Letnik III. 60 Din / Letniki
IV., V., VI., VII., VIII., IX., X. in XI. po 60 Din / Člani uživajo 25 %
popusta / Za originalno, celoplatneno vezavo računamo po 20 Din
za letnik.

Upravništvo: Ljubljana, šentjakobsko župnišče (msgr. V. Steska).

Uredništvo: Dr. Fr. Stelè, Ljubljana, Narodni muzej.

Odgovorni urednik: Dr. Fr. Stelè, spomeniški konservator v
Ljubljani / Za izdajatelja odgovoren: Msgr. Viktor Steska v
Ljubljani / Tisk J. Blasnika nasl., Univerzitetna tiskarna in lito-
grafija v Ljubljani / Odgovoren L. Mikuš.

„Archives d'histoire de l'Art“ paraissent une fois par an /
Rédacteur M. François Stelè / Abonnement par année (y compris
la cotisation pour la Société d'histoire de l'Art) 60 dinars, étran-
ger 70 dinars / Année I 45 dinars / Année II 60 dinars / Année III
60 dinars / Année IV, V, VI, VII, VIII, IX, X et XI à 60 dinars /
25% de réduction pour les membres / Administration: Ljubljana:
Université / Rédaction: Dr. Fr. Stelè, Ljubljana, Musée National.

Umetnostno zgodovinsko društvo oddaja:

1. posamezne letnike Zbornika po 60 Din.
2. Dr. Fr. Stelè: Umetnostni spomeniki Slovenije: Sodni
okraj Kamnik, nevez. 100 Din, v pl. vez. z zlat. črkami 120 Din.
3. Marijan Marolt: Umetnostni spomeniki Slovenije: De-
kanija Vrhnika, nevez. 60 Din, vez. v pl. 80 Din.
4. Kos-Stelè: Srednjeveški rokopisi v Sloveniji, nevezani
60 Din, v pl. vez. 80 Din.

ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

XII

1932/1935

ZBORNİK

ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

(ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART)

XII. LETNIK

UREDIL
DR. FRANCÈ STELÈ

LJUBLJANA 1933.

ZALOŽILO UMETNOSTNO ZGODOVINSKO DRUŠTVO.

II 42693

II 42693



030024052

KAZALO.

Index.

RAZPRAVE.

Dissertations.

C a n k a r Izidor, Narodna galerija	86
La Galerie Nationale de Ljubljana.	
M o l è Vojeslav, O sociološkem problemu v umetnostni zgodovini . . .	1
Sur le problème sociologique dans l'histoire de l'art.	
S a r i a Balduin, Glavne kultne podobe mitrejev v Poetovionu	63
Die Hauptkultbilder der Mithreen in Poetovio.	
V u r n i k Stanko in M a r o l t Marijan, K razvoju in stilu Metzing- gerjeve umetnosti	16
Sur le développement artistique de Metzinger.	

VARSTVO SPOMENIKOV.

Conservation des monuments historiques.

S t e l è Francè, Varstvo spomenikov od 1. VII. 1930 do 31. XII. 1931 . .	89
---	----

KRONIKA.

Chronique.

Stelè Francè, Dr. Anton Gnirs	98
Stelè Francè, Dr. Josip Mantuani	99
Stelè Francè, Prof. Hans Viertelberger	100

BIBLIOGRAFIJA.

Bibliographie.

Šle b i n g e r Janko, Bibliografija za l. 1931.	100
Bibliographie pour l'année 1931.	

KNJIŽEVNOST.

Litterature.

Marolt Marijan, Umetnostni spomeniki Slovenije. Dekanja Celje (I. Cankar)	110
V o d n i k po zbirkah Narodnega muzeja v Ljubljani (A Stupica) . . .	111

BELEŽKE.

Communications.

Dve pismi slikarja Julija Quaglia (V. Steska)	120
Deux lettres de Giulio Quaglio.	
III. mednarodni kongres za krščansko arheologijo v Raveni 25. do 30. IX. 1932 (B. Saria)	114
Le 5 ^{me} Congrès international d'Archéologie chrétienne à Ravenne.	
O nekaterih slikah Franceta Kavčiča in nekaj o njegovi rodbini (J. Regali)	115
Sur quelques tableaux de Fr. Caucig et sur sa famille.	
Razstave v Il. 1928—1930 (I. Kos)	104
Expositions.	

UMETNOSTNI SPOMENIKI SLOVENIJE.

Les monuments de l'art en Slovénie.

Marolt Marijan, Dekanija Vrhnika	214
--	-----

SLIKE.

Illustrations.

Dela V. Metzingerja 19, 22, 23, 25, 27, 29, 31, 35, 37, 39, 43, 47, 49, 50, 53, 55	
Les tableaux de V. Metzinger.	
Spomeniki Mitrovega kulta 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 85	
Mithrische Kultbilder.	

BIBLIOTEKA UNIVERZE
v Ljubljani

ZBORNIK

ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

LETNIK XII. 1952-53. ZVEZEK 1-4.

O sociološkem problemu v umetnostni zgodovini.¹

Vojeslav Molè / Kraków.

Résumé: Dans son article: Sur le problème sociologique dans l'histoire de l'art, V. Molè, professeur de l'Université de Cracovie, traite du fait qu'il n'existe aucune apparition de l'art qui ne soit, d'une manière ou d'une autre, fondée dans telle ou telle qualité des classes sociales. C'est bien naturel parce que l'art comme expression ne peut pas être moins liée socialement que les autres formes de la civilisation humaine, qui est, par principe, fonction sociale. L'étude de l'art et des oeuvres d'art du point de vue sociologique est donc justifiée et peut expliquer bien des choses qui, sans cela, resteraient énigmatiques.

On pourrait donc croire également justifiée la demande d'une histoire de l'art sociologique spéciale, qui serait une sorte de sociologie transposée dans la perspective historique. Mais cette histoire de l'art sociologique ne serait plus une histoire de l'art! Pendant le dernier siècle, l'histoire de l'art a souvent modifié ses méthodes, ses points de vue et ses idées sur son but final, mais elle n'a pas changé — et ne peut changer, si elle veut rester une science indépendante — l'objet de ses études: l'art comme fait historique. Au surplus, le problème sociologique ne touche, ni en général ni en détail, au fond ni de l'oeuvre d'art ni du développement des formes de l'art, c'est à dire justement l'objet des problèmes de l'histoire de l'art. L'élément social, en tant qu'il est lié avec l'art, par sa nature, ne relève pas du domaine de l'art, et le problème sociologique dans l'histoire de l'art ne renferme que la constatation des circonstances extérieures des créations de l'art. Le problème sociologique ne peut franchir cette limite, c'est pourquoi une histoire de l'art sociologique est pour ainsi dire impossible. Les points de vue sociologiques en relation avec l'histoire de l'art ont leur place dans l'histoire de la civilisation dont le but est d'étudier les relations entre les divers domaines de la civilisation.

¹ Članek podaja v skrajšani obliki glavni potek misli razprave, ki je bila predložena na oktoberski seji 1952. I. Umetnostno-zgodovinske komisije Poljske Akademije znanosti.

V sleherni znanstveni panogi se od časa do časa pojavljajo potrebe revizije temeljev, načel in vidikov, na katere se opira njena zgradba, ali pa se vsaj izkazuje, da je treba razširiti njen obseg oziroma presoditi z novega stališča njene naloge in dejstva, s katerimi operira. Te potrebe se pojavljajo same od sebe, ustvarja jih življenje; znanost pa napram aktualnim življenjskim postulatam ne more ostati ravnodušna, saj je sama tudi le zrcalo življenja. Razvoj umetnostne zgodovine kot znanosti tekom zadnjega stoletja nudi za ta pojav celo vrsto nazornih primerov. Izpremembe, ki so se v tem času vršile v nazorih o njenih ciljih in nalogah ter v njenih metodah, so bile in so še vedno v tesni zvezi s pridobitvami drugih ved, tudi prirodozlovnih, z razvojem evropske miselnosti XIX. stoletja in z novimi vidiki, ki so jih porajale izpremembe v družabnem življenju. Skorajda ni miselne smeri, ki se ne bi bila zrcalila v obravnavanju problemov umetnostne zgodovine. Zato je tudi povsem naravno, da zavzema sredi vprašanj, ki jih nudijo kritičnemu proučevanju umetnostni pojavi, vedno več prostora sociološki problem kot aktualen in moderen v polnem pomenu besede.

Ta problem seveda ni nov. Kakor v vseh ostalih zgodovinskih panogah, je bil vsaj do gotove mere vedno vpoštevani tudi v umetnostni zgodovini. Že Winckelmann je vezal svojo idealistično koncepcijo grške umetnosti s svojim pojmovanjem psihičnih temeljev grške družbe. Še močnejšo oporo za svoje nazore o umetnosti quattrocenta in cinquecenta je odkril Burckhardt v človeku in družbi italijanskega preporoda. Posebno pa se je začel razvijati ta problem, odkar so se začele uvajati v proučevanje umetnosti kritične metode, preizkušene v prirodozlovnih vedah, in je na njihovih zasnovah v dobi pozitivizma in naturalizma zgradil svoje nazore o umetnosti Spencer, svojo filozofijo umetnosti Taine, induktivno estetiko Fechner, umetnostno vedo Grosse itd. Pričujoča izvajanja pa nikakor ne načenjajo še enkrat tega načelnega vprašanja in tudi ne predstavljajo nobene kritike omenjenih in sorodnih jim socioloških sistemov. Dotikajo se samo ene strani problema, pri čemer so jim izhodišče sledeče ugotovitve.

Ne glede na to, kakšna je sicer, je umetnina kot končni izid kompliciranega psihičnega procesa sestavljena iz umetnostne

prvine, ki je predvsem in prav za prav zanjo kot umetnino edino odločilna, ter iz drugovrstnih, izvenumetnostnih elementov. Tehle ni mogoče odtrgati od one, s katero v zvezi tvorijo nedeljivo celoto. Lahko si je n. pr. predstaviti podrobnosti opisa Sodnega dneva, recimo v cerkveni pridigi, opisa, ki je brez vsake zveze z Michelangelovo kompozicijo in nima v sebi nobenih potez umetnostne tvornosti. Ni pa si mogoče misliti nasprotnega razmerja. Umetnine, ki jo pod tem imenom poznamo, tedaj sploh ne bi bilo. Sam tema seveda še ni jedro umetnine; toda tudi cela tehnična stran, ki je v slikarski kompoziciji neobhodno potrebna, je v bistvu tudi drugovrsten element ter prehaja v umetnost šele tedaj, ko je popolnoma prežeta z umetnikovim tvornim elementom (neglede na to, kako ta element sicer bližje določamo). Vsekakor je torej umetnina produkt individualnega udejstvovanja. Stopinja tega udejstvovanja je sicer kaj različna, ne samo pri raznih umetnikih, ampak tudi v posameznih zgodovinskih dobah in središčih; toda celo dela najbolj individualističnih osebnosti in umetnost dob, za katere je individualizem naravnost bistvena črta njihove tvornosti, imajo v sebi vedno tudi elemente, izvirajoče odtod, ker je umetnik član človeške družbe. Pečat tega razmerja nosi na sebi ne samo umetnik, ampak tudi njegovo delo. V tem popolnoma naravnem pojavu se izraža ne samo organska zveza umetnika z družbo; važen je tudi za sam značaj umetnine. Umetnost je kot ekspresija že a priori socialna, a mestoma, kakor posebno v arhitekturi, temelji že njeno načelo v socialnih podstavah in potrebah. Iz vsega tega pa sledi, da socialnih elementov ni iskati samo v drugovrstnih sestavinah umetnine, ampak da segajo tudi v njene čisto umetnostne prvine. Ni torej nobenega dvoma, da je vpoštevanje socioloških kriterijev pri proučevanju umetnostnih pojavov popolnoma upravičeno. Vprašanje pa je, kakšno vlogo igra sociološki problem v okviru umetnostne zgodovine. Ali je sociološka umetnostna zgodovina sploh še umetnostna zgodovina v pravem pomenu besede? Kje so v njej meje tega problema? Na kakšna vprašanja rešitev tega problema sploh lahko odgovarja, kadar ga postavljamo v zvezo z vprašanji o zgodovinski vzročnosti umetnostnih pojavov?

Deloma se ta problem že samega sebe omejuje. Jasno je namreč, da se more sociološko obravnavanje umetnostnih pojavov tikati samo vprašanj o zvezah, ki obstojajo med umetnostno tvornostjo in družabnimi skupinami, da pa se ne more

pečati s problemi čisto individualne tvornosti. Ako bi kedo hotel s tega vidika proučiti n. pr. Michelangelov Sodni dan, bi moral izkušati odkriti vse to, kar je v tej umetnini zrastle iz tedanjih socialnih tal, ter obenem določiti tudi vlogo, ki jo je to delo igralo — in jo še igra — v družabnih skupinah; ne bi pa mogel reševati uganke individualne genialnosti umetnikov. Tudi ni mogoče tem potom razjasniti vprašanja samega obstoja umetnosti in njenega bistva; in prav tako ne vede ta pot do spoznanja norm v t. zv. razvoju umetnosti, ker je razvoj umetnosti v pomenu izpopolnjevanja fikcija in je vsaka umetnina sama sebi norma.

II.

Sociološki problem v proučevanju umetnostnih pojavov ima torej čisto določeno nalogo: raziskavati razmerje med umetnostno tvornostjo in človeško družbo. Poti, ki lahko vodijo do bližnje ugotovitve tega razmerja, je seveda veliko, v bistvu pa sta mogoči vendarle samo dve: ali pot, ki pelje od umetnosti do družbe, ali pa pot, ki vodi v nasprotno smer.

Prvo pot nastopamo, ko raziskujemo posamezno umetnino pred ozadjem njene dobe in družbe. Če bi hoteli — recimo — navesti kot primer znano dvojno Grottgerjevo sliko „Slovo in vrnitev“, bi morali izvesti s tega vidika natančno analizo dela. Kakšen bi bil uspeh? Snov kompozicije je nedvomno last cele poljske družbe šestdesetih let minulega stoletja; visela je tako rekoč v zraku v zvezi z dogodki oborožene vstaje. Idejna pointa, ki je v sliki tako močno poudarjena in ki na eni strani idealizira junaštvo in požrtvovalnost moškega, na drugi pa dekleta, je prepojena z romantično miselnostjo, značilno za tedanje mlado poljsko pokolenje. „Poljskega“ torej zopet socialne poteze, je v sliki še več, zlasti v oznaki pokrajine. Tehniška izvedba in formalna zasnova tudi nista brez družabnih elementov; tehnike se je slikar naučil v šoli, risba in kolorit sta prevzeta iz tradicij delavnice — so to izrazito socialne prvine —, kompozicija pa prav tako tudi ni povsem izvirna. So to znane stvari. Seveda pa ne bi bilo mogoče odvrniti razmerja, ki obstoja med to sliko in družabnimi elementi, kajti vsi omenjeni in še drugi podobni elementi skupaj vzeti ne bi sami nikoli mogli sestaviti „Slovesa in vrnitve“, da jih ni spojila umetnostna individualnost Grottgerja, ki je edini na ta način izbral iz njih prav to, kar je bilo potrebno, da je kot odsev njegove psihike

nastala prav ta in ne druga slika. Pomena omenjenih socialnih sestavin pa vse to ne zmanjšuje, ker bi brez njih Grottingerjeve slike nikoli ne bilo.

Izhodna točka je namesto posamezne umetnine za takšno analizo seveda tudi lahko celokupno umetniško delo; je to celo potrebno, kajti sleherna monografska zasnova, ki hoče biti verno zrcalo umetnikove osebnosti in njegovega dela, mora samo ob sebi umevno vpoštevati tudi vse one momente, ki izvirajo iz razmerja umetnika kot človeka in tvorivca napram družbi in vsemu, kar ga z njo veže. Toda razmerje umetnostne tvornosti ali umetnine napram družbi ni samo pasivno. Sleherno ustvarjanje in sleherna umetnina je kot zgodovinsko dejstvo nepretrgano vzročno zvezano ne samo s preteklostjo in sedanostjo, ampak tudi z bodočnostjo. Sleherno delo postaja samo zase zopet vzrok in povod nadaljnjih novih dejstev; v umetnosti je pri tem posebno važna še ta okoliščina, da umetnina, ko je dogotovljena, živi svoje lastno, „individualno“ življenje ter vzbuja vedno iznova sveže vtise ne samo kot osamljen zgodovinski dokument, ki je nekoč v preteklosti izzval takšne ali drugačne posledice, ampak tudi izven okvira te neposredne vzročne zveze kot večno živi vir estetskih vtisov. Bilo bi pač odveč še posebej poudarjati, da imajo pojavi te vrste v veliki meri značaj socialnih pojavov. Dovolj je n. pr. opozoriti, kako velika je bila vloga, ki jo je igrala Michelangelova umetnost v umetnosti in verski miselnosti Italije XVI. in XVII. stol., ali kako je njegova linija „serpetinata“ postala izhodišče za celo doktrino o lepoti v umetnosti, ali pa kako je slikarstvo El Greca, ki je bilo tako dolgo pozabljeno, začetkom XX. stol. oživel ter v precejšnji meri postalo oporna točka razširjenega, novega umetnostnega gibanja.

Ta prva pot, ki vodi od umetnosti same do njenih sestavin socialnega značaja ter je do gotove meje naravnost neobhodno potrebna, vendarle ni v stanju pojasniti vseh vprašanj, katera prihajajo v poštev. Da se sociološki problem v umetnosti natančneje in vsestransko razjasni, je treba, kadar se govori o medsebojnem razmerju med umetnostjo in družbo, poudariti predvsem vlogo družbe. Tedaj pa se nudi sama po sebi druga pot; izhodišče in predmet raziskavanja postaja tedaj kot aktivna stran družba z ozirom na umetnost. Samo tedaj lahko trdimo, da preiskujemo sociološka vprašanja. Jasno pa je, da je v to svrho predvsem potrebno jasno določiti pojem družbe. Saj družba je

najraznovrstnejši kolektiv: človeštvo, rasa, narod, pleme, rod, občina, država, mesto, vas; prav tako pa tudi sloj, stan ali religija, posvetni kler ali samostanski red, — ta ali ona ideologija, politična stranka, društvena organizacija i. t. d. V svrhu lažje orientacije je sredi tolikih eventualnosti neobhodno potrebna sistematika in obenem pregledna klasifikacija družabnih skupin, ki omogoča odkriti njihove značilne lastnosti, hkratu pa tudi lažje ugotoviti njihove zveze s takšnimi ali drugačnimi umetnostnimi pojavi.

Tej potrebi popolnoma zadostuje shema prof. J. St. Bystronia, ki se ga med drugim poslužuje v knjigi „Szkola i społeczeństwo.”² Po Bystroniu je v svrhu kakršnihkoli raziskavanj socialnega življenja mogoče proučevati skupine s sledečih vidikov: 1.) z etničnega vidika, pri čemer prihajajo v poštev razni sestavni deli skupine; 2.) z ozirom na pojave skupine v prostoru, torej v prvi vrsti z ozirom na kolonizacijo in migracijo; 3.) v zvezi z miselno strukturo in intelektualno skupnostjo, z njih razvojem in transformacijami; 4.) z ozirom na socialno psihologijo; 5.) s stališča njihovih organizacijskih problemov. — Ta klasifikacija je seveda samo shematična in kakor vsi podobni poizkusi te vrste „reže živo meso“ družabnih skupin, saj so vsi omenjeni vidiki v tesni medsebojni zvezi, prehajajo drug v drugega in tvorijo v resnici vsi skupaj živo celoto. Toda na drugi strani je v tem pregledu vendarle vse obseženo, kar sploh more prihajati v ozir; poleg tega pa ni v njem ničesar, kar bi že a priori moglo vplivati na izid raziskavanja.

Kakšne so torej v kratkem pregledu funkcije raznih lastnosti družabnih skupin v umetnostnem dogajanju?

III.

Umetnost, takšna ali drugačna, obstoja povsod; toda njene skupne poteze se omejujejo samo na gotove, osnovne, povsod enake elemente, medtem ko vse ostalo, celo temeljno doživljanje umetnosti kaže pogostokrat zelo velike razlike, ki so tem večje, čim večje so razlike v etnični sestavini družabnih skupin. V to svrho niti ni treba navajati tako drastičnih primerov, kakor n. pr. razlike med evropsko in orientalsko umetnostjo, ker je v takšnih slučajih pač treba jemati v ozir še celo vrsto drugih, ne samo etničnih elementov. Dovolj je opozoriti na nasprotja, ki

² Francoski resumé „L' École et la société“, str. 4 sl.

obstojajo v evropski umetnosti n. pr. med južno in severno umetnostjo zlasti zgodnjega srednjega veka. Ta nasprotja, ki nedvomno izvirajo vsaj do neke mere iz etničnih razlik, je mogoče zasledovati od prvih začetkov krščanske umetnosti (irski spomeniki) pa vse tja do novejših časov, v katerih dobivajo splošnoevropske izrazne oblike na severu svojo čisto posebno izrazno interpretacijo. Poleg teh temeljnih razlik pa je z etničnimi posebnostmi družabnih skupin v tesni zvezi drug pojav, ki vsaj deloma te razlike nivelira. Sam po sebi sicer ni etničnega značaja, pač pa so z etnično osnovo v zvezi oblike, v kakršnih nastopa, namreč stopinje družabne diferenciacije, v katerih se razne etnične skupine nahajajo. Čim manj je ta ali ona skupina družabno diferencirana, tem enotnejša in enotnejše usmerjena je njena umetnost. Vsled te diferenciacije se celo pri etnično različnih skupinah porajajo približno podobni socialni tvorci, ki ustvarjajo predpogoje za podobne umetnostne potrebe. Tako n. pr. povzroča kultura mest posebne umetnostne forme, ki so si kljub ostalim etničnim razlikam nekako podobne. Pomen etničnega elementa v družabni skupini za umetnost pa je najlažje razviden tam, kjer se takšna skupina prav v etničnem oziru izpreminja. Posebno je to jasno v dobah velikih zgodovinskih prevratov, ki so hkratu tudi prevrati v zgodovini umetnostnega ustvarjanja. Dovolj je, če se v središču z veliko in čisto določeno umetnostno tradicijo pojavi nova etnična mešanica; takoj zadobi umetnostno hotenje novo smer, kot n. pr. v pozni antiki v Rimu ali nekoliko pozneje v Bizancu (ojačanje armenskega elementa pomenja tam kljub figuralnim tradicijam Bizanca naraščanje ikonoklastičnih tendenc).

Od etničnega elementa v umetnosti pa ni mogoče ločiti geografskega momenta, ki igra v družabnih razmerah neizmerno važno vlogo. Sleherna družabna skupina obstoja v prostoru, je več ali manj močno zraščena z zemljo in z okolico, hkratu pa tudi lahko izpreminja svoje prebivališče, se seli ali pa kolonizira tuja ozemlja. Osnovni značaj prostora, na katerem skupina živi, ustvarja že sam po sebi gotove pogoje za določene smeri in eventualnosti umetnostnega izražanja. Jasno je n. pr., da se more v krajih, poraščenih z gozdovi, razviti predvsem samo leseno stavbarstvo, — da so v skalnatih deželah osnovne oblike arhitekture zasnovane v kamenitih konstrukcijah, in da je v stepah, kjer živijo nomadi, forma prenosne arhitekture jurta. Ne velja pa to samo za material in tehniko. Zemlja, s katero je človek

zvezan, ustvarja tudi gotove duševne predispozicije, ki se povsem naravno zrcalijo tudi v umetnosti. Obenem z družabnimi skupinami pa se širi in seli tudi umetnost, katera je zrastle na njihovem prvotnem prostoru. Na ta način so se vršile in se še vedno vršijo migracije umetnosti, v katerih se zrcalijo komplicirani zgodovinski procesi, ki so tem bolj zamotani, čim večje so socialne izpremembe, ki jih pri teh migracijah doživljajo posamezne skupine na novih ozemljih. Celi ogromni kompleks problema medsebojnega razmerja med Zapadom in Vzhodom, ki se pojavlja že v najstarejših začetkih zgodovine umetnostnih form ter traja do današnjega dne, je v nekem oziru problem umetnostne zgodovine z geografsko-socialnega vidika. Isto so tudi vprašanja razraščanja grške umetnosti od začetkov, ko se razvija še v posameznih mestnih središčih, pa tekom celega njenega obstoja; dokler se seli samo z lastnimi socialnimi skupinami v kolonije, si čuva značaj svojega lastnega prostora, ko pa celo v kolonijah navezuje stike s skupinami različnih prostorov — kakor n. pr. v kolonijah nad črnomorskim obrežjem in v Tauridi —, sprejema vase že nove elemente; v dobi helenizma pa menjava svoj lastni značaj in se prilagodi novemu, kozmopolitičnemu prostoru, kateremu se pozneje zopet odtu-juje v prostornih mejah srednjeveškega Bizanca. Pod to vrsto kriterijev, ki bi jih bilo mogoče še najbolj imenovati antropogeografsko-umetnostne, spadajo prav za prav vsakršni problemi v zvezi z ekspanzijo te ali one umetnosti, n. pr. problemi postanka t. zv. provincialne umetnosti, geneze zgodnje srednjeveške umetnosti v Evropi in umetnosti raznih samostanskih redov, vprašanja transformacij, ki jih je doživljala italijanska renesančna umetnost na severu Evrope, ekspanzija francoske umetnosti v XVIII. in XIX. stol. i. t. d.

Seveda pa geografsko-socialni moment celo v vprašanjih te vrste ne more vsega pojasniti. Ne posameznik ne skupina nista samo fizično telo ali mehanizem in zato ni mogoče nobenega pojava človeške kulture tolmačiti brez vpoštevanja psihične strukture poedinca in kolektivnega človeka. Medsebojna vez med umetnostjo in geografskimi ter etničnimi elementi družabnih skupin je sicer očitna, toda kaj nam prav za prav more vpoštevanje teh elementov povedati o umetnosti sami? Končno privaja vse to vendarle edino do ugotovitve samih dejstev, t. j. etničnih oziroma geografskih posebnosti socialnih skupin na eni in umetnostnih pojavov na drugi strani ter do nadaljne ugotovitve, da

so te posebnosti in pojavi v medsebojni vzročni zvezi. V bistvu pa to ni veliko. Če je n. pr. nesporno dejstvo, da se more v gozdnatem kraju samoniklo razviti edinole leseno stavbarstvo, ni s tem še prav nič rečeno ne o tehniki ne o umetnostni zasnovi lesene arhitekture, ki je drugačna v skandinavskih deželah. drugačna v Rusiji in spet drugačna na Kitajskem.

Kako je v tem oziru z ostalimi navedenimi vidiki?

Miselna struktura družabne skupine se izraža v najraznovrstnejših pojavih, ki jih je v glavnem mogoče razdeliti na dve vrsti; v prvo spadajo oblike bolj teoretskega, načelnega, bolj čisto miselnega značaja, n. pr. vsakršne forme kolektivnega intelektualizma, idejna gibanja in verske struje; drugo vrsto sestavljajo oblike v manjši meri čisto miselne, bolj zvezane z zunanjim življenjem, ki niso prav za prav nič drugega kot odmev onih prvih v realnosti praktičnih življenjskih pogojev, n. pr. šege, navade, okus, moda, oblike religioznosti i. t. d. So to pojavi, s katerimi je nedvomno tesno spojeno umetnostno življenje družabnih skupin, prav tako, kakor je odvisno od njihove intelektualne skupnosti. Jasno je n. pr., da je za skupino, ki ima predlogično, magično miselno strukturo, umetnost nekaj popolnoma drugega ter da takšna skupina zahteva od umetnosti vse nekaj drugega, kakor pa skupina z logično, racionalistično strukturo mišljenja. Za prvo skupino je ne glede na to, ali gre za predzgodovinskega ali t. zv. primitivnega človeka ali za njegove preostanke sredi današnje ljudske mase, — že sam pojem umetnosti vedno spojen z nečem, kar je izven umetnosti, z izvenumetnostno idejno ali magično funkcijo. Zato se umetnosti te vrste nikakor ne sme obravnavati in razlagati na isti način kakor umetnost druge skupine, v kateri so vsi miselni momenti podrejeni kritični misli. Že iz tega pa sledi, da ima sleherni umetnostni pojav svoj pravi smisel samo v ozračju družabne skupine, v kateri je nastal, in da je za njegovo pravilno presojanje neobhodno potrebna rekonstrukcija njegove geneze na podlagi psihične strukture, iz katere se je rodil. In še nekaj drugega je v zvezi s temi lastnostmi socialnih skupin. Intelektualna skupnost, ki je za te skupine značilna, povzroča več ali manj stalne, tipične oblike ne samo v načinu mišljenja, ampak tudi v umetnosti. Prav na tej intelektualni skupnosti sloni sleherna tipika v umetnosti, pa bodisi da gre za tipe v arhitekturi in njihovo časovno trajanje, bodisi da prihaja v poštev ikografska zasnova figuralnih kompozicij ali sama tipika figur ali

pa slednjič izbera takšnih in ne drugačnih ornamentalnih motivov. V to poglavje spada vsekakor tudi socialna stran problema tradicije vsakovrstnih tipov, njihovih preoblikovanj v menjaajočih se razmerah sredi poznejših generacij ter njihovih migracij. In bistveno sociološka so s tega stališča nedvomno tudi vprašanja, ki se tičejo zgodovine in razvoja ikonografije.

Mogoča je še razločnejša vez, ki spaja umetnost z miselno-praktičnimi socialnimi oblikami; ta medsebojna vez se namreč ne tiče samo zasnove umetnine v celoti, ampak sega celo v najmanjše podrobnosti, četudi imamo tudi tukaj opraviti z več ali manj izrazito tipičnostjo. Tu prihajajo v poštev vsi pojavi, ki umetnostno vizijo časovno in lokalno počlovečujejo, vse, kar izvira iz šeg in navad te ali one skupine, iz njenih mod in iz tradicionalnih oblik njene religioznosti.

Ker pa nikjer ni dveh skupin, ki bi si bili popolnoma enaki in ker je značaj umetnosti sleherne posamezne skupine odvisen v prvi vrsti od nje same, je treba kot nadaljni izredno važni element jemati v ozir socialno psihologijo skupine. Da se izkaže pomen tega psihološkega momenta, je dovolj, če primerjamo analogne umetnostne motive in njih usodo v raznih skupinah. Celó v takšnih slučajih, ko ti motivi ali tipi migrirajo in prehajajo iz skupine v skupino, se izkazuje, da so prevzete samo zunanje oblike, da pa se pri tem njihovo uporabljanje in njihova pomembna in umetnostna vsebina izpreminja. Te izpremembe so tem večje, čem večja je razdalja med skupinami, ki se jih to prehajanje tiče. V zvezi z elementi, o katerih se je govorilo v prejšnjem poglavju, je razvidno, da ni vedno mogoče stavljati umetnostne tvornosti raznih skupin na isto ravan ter jo na enak način tolmačiti, ker je mogoče, da zavzema v psihiki svoje skupine povsem drugačno mesto, kakor pa kje drugod; in celo dozdevno enaki pojavi utegnejo imeti različen pomen. Saj je dovolj primerjati t. zv. ljudsko umetnost s t. zv. visoko umetnostjo: holandska rizba, ki je zašla potom bakrореza v Piscatorjevo Biblijo, postane lahko vzor narodne ruske ikone ali pa narodne ruske „lubočne“ podobe. Vzor je povsod isti in vendar v zadnjih dveh slučajih ni govora o navadnem prevzemanju vzorov tuje skupine ali o navadnem kopiranju, ker je tukaj končni rezultat popolnoma samosvoj. Umetnost holandske risbe in Piscatorjevega bakrореza je tako zelo različna od obeh ruskih del, kakor je različna psihika baročne Holandske od narodnega ruskega pravoslavja XVII. in XVIII. stoletja.

Še druge stvari prihajajo tukaj v poštev. Z ozirom na socialno psihologijo ni važno samo to, kakšno mesto zavzemata v družbi umetnik in umetnost, ampak tudi to, ali vlada v skupini takšna ali drugačna umetnostna teorija ali doktrina. Odpor n. pr., ki ga je stavljala stara Rusija prodiranju zapadnoevropskih elementov v cerkveno umetnost, in ki ga tako nazorno ilustrirajo fanatični nastopi protopopa Avakuma, je bil popolnoma utemeljen v bizantinsko-ruski spiritualistični umetnostni doktrini, kateri se je sleheren naturalizem moral zdeti bogoskranstvo. Takšne normative težnje pa niso vedno samo tradicionalnega značaja in odvisne od organizacij te vrste, kakor n. pr. cerkev. Mnogokrat oblikuje stališče, ki naj ga družba zavzame napram umetnosti, kritika. In če je kritika močna ali organizirana, lahko privaja do umetnostne diferenciacije v skupini, ki je bila prvotno v umetnostnem oziru enotna. Vloge umetnostne kritike — pisane ali govorjene — kot socialnega pojava nikakor ne smemo podcenjevati: dovolj je opozoriti na slučaj Manetove „Olimpije“, kateri je na eni strani organizirana kritika začetkoma onemogočila priznanje, na drugi strani pa vztrajnost nasprotne kritike pripomogla do končnega uspeha ne samo njej, ampak celi umetnosti njenega mojstra. Od kritike pa ni več daleč do še drugih pojavov, ki segajo sicer že čisto v praktično stran eksploatacije umetnosti, a so bistveno socialni pojavi, kot n. pr. reklama, dnevno časopisje in še prav posebej kupčija z umetninami.

Vse to pa so momenti, ki spadajo vsaj deloma že med zadnje začetkoma naštetih socioloških vidike, namreč med probleme socialne organizacije. Vse, na čemerkoli temelji takšna ali drugačna organizacijska oblika družabne skupine, prihaja do izraza tudi v njeni umetnosti. Odveč bi bilo govoriti o pomenu gospodarskih elementov, ki so do neke mere nedvomno neobhoden pogoj slehernega kulturnega razvoja ter oblikujejo življenjski okvir, odločilen za smer, višino in meje umetnostne kulture, saj je povsem naravno, da kjer ni materialnih predpogojev, ne more umetnostna tvornost segati preko ozkih meja več ali manj priprostega miljenja. Francoske gotske katedrale so mogle nastati šele v dobi razcveta in bogastva srednjeveških mest, — novgorodsko cerkveno arhitekturo je omogočila šele močna organizacija trgovskih cehov, — benečanskega slikarstva si ni mogoče misliti brez zveze z bogastvom lagunske republike. — Vendar pa odvisnost umetnostnih pojavov od organiza-

cijskih elementov nikakor ni samo materialne naravi. Na teh elementih temeljijo po večini — ali prav za prav vedno — tudi posebne socialne ideologije in prav umetnost je nehote, včasih pa popolnoma zavedno njihova glasnica. Kakor n. pr. s tega vidika iz razmotrivanja rimske umetnosti ni mogoče izločiti m. dr. kot prav važnega socialnega elementa kulta cesarjevega genija, tako tudi ni mogoče iz starokrščanske umetnosti izločiti prevrednotenja poprejšnjih socialnih vrednot, ki v visoki meri izvirajo iz novih socialnih nazorov in ki se med drugimi pojavljajo prav v novi koncepciji cesarskega portreta in portreta sploh. Podobni momenti igrajo nedvomno važno vlogo v socialni postavi umetnosti vseh dob, n. pr. v italijanski renesansi, v holandskem slikarstvu, v romantiki. Še več: včasih postaja umetnost naravnost socialno-tendencijozna ter prevzema vlogo orodja v socialni borbi; stopnje te tendencijoznosti so sicer lahko prav različne, kakor je to razvidno iz primerov zadnjega polstoletja, ko so v umetnosti te vrste zastopane vse nijanse od t. zv. socialne umetnosti („Armeleutemalerei“) pa vse tja do t. zv. proletarske umetnosti in boljševiške propagande, v kateri je najvišja oblika plakat. Toda tudi če izvezemo takšne skrajne primere, je prav za prav sleherna umetnost na ta ali oni način in v večji ali manjši meri vezana v socialno-organizacijskem ozadju skupine, kateri pripada. Gledana s sociološkega vidika umetnost skorajda nikoli ne služi izključno estetskim namenom, ampak je — vsaj ponevedoma — obenem tudi v službi socialnih tendenc svoje skupine, katera jo uporablja v svoje lastne svrhe, pa bodisi da so te svrhe duhovne narave, bodisi da so v njih skriti čisto materialni vidiki. S tem so nedvomno v zvezi zlasti umetnostni pojavi, katerih se poslužuje ta ali ona vladajoča skupina. Pri tem ni bistvene razlike med razmerjem do umetnosti egiptovskih faraonov, ki prihaja do najvišjega izraza v zgradbi piramid kot monumentalnih grobov, — iranskih vladarjev, ki klešejo v živi skali ogromne reliefe — večne simbole svoje vladarske ideje, — cerkve, kateri so tekom njenega obstoja umetnostne oblike vidni izraz njene moči, ponazoritev neizraznega in vidni znak njene misije, — baročnih feudalcev, katerim je neobhodno potreben patos umetnosti, da jih dvigne na koturne sredi vsakdanjosti, — ter končno „proletarske“ vlade, da s pomočjo umetnostnega plakata prepričuje svet o upravičenosti svoje moči. Bistvo medsebojnega razmerja ostaja isto, menjavajo se samo skupine in njihove socialne tendence ter svet umetnostne vizije.

IV.

Po vsem tem, kar je bilo gori povedano, je jasno, da ni umetnostnega pojava, ki ne bi bil na ta ali oni način zasidran v takšni ali drugačni lastnosti socialnih skupin. Vse to ni nič novega in jasno je, da niti ne more biti drugače, ker umetnost kot ekspresija ne more biti manj socialno vezana od ostalih oblik človeške kulture, ki je že po svojem načelu socialen pojav. Ni torej nobenega dvoma, da raziskovanje umetnosti in umetnin s sociološkega vidika ni samo upravičeno, ampak da je celo neobhodno potrebno, ker more samo ta vidik pojasniti marsikaj, kar bi sicer ostalo uganka, in sicer brez ozira na to, ali služi pri tem kot izhodišče umetnina ali pa socialna skupina.

Potemtakem bi se torej zdelo, da je popolnoma utemeljena tudi zahteva po posebni sociološki umetnostni zgodovini, ki naj bi bila nekaka sociologija umetnosti transponirana v zgodovinsko omrežje in perspektivo. Pravi predmet tako pojmovane umetnostne zgodovine bi bila seveda umetnost kot kolektiven pojav, to se pravi, ne umetnost ali umetnina sama kot takšna, temveč njih značaj kot posebna lastnost skupine, kateri pripadata, ali pa skupina kot nositeljica posebnih umetnostnih pojavov. Takšna zgodovina se tudi ne bi pečala s posameznimi umetnostnimi oblikami kot takšnimi, ampak bi jih obravnavala samo z ozirom na vezi, ki obstojajo med njimi in socialnimi skupinami. Končni predmet, ki bi ga takšna zgodovina raziskavala, pa bi bil kolektivni človek, človek, ki je zato, ker je pripadal takšni ali drugačni skupini, že a priori bil v umetnostnem oziru čisto določeno usmerjen in se je obdajal s takšno in ne drugačno umetnostjo, priznaval in pospeševal nekatere pojave v umetnosti, a druge zameševal, predvsem pa potom umetnikov ustvarjal takšno umetnost v svoji sredini in z njo živel, dokler mu je odgovarjala. Bil je torej nekakšen kolektiven fundator in mecen ter obenem umetnik in občinstvo. Neglede na to, ali je te vrste sociološki determinizem zlasti v zvezi z umetnostjo sploh mogoč in upravičljiv, je vsekakor treba priznati, da je prenos sociološkega problema v zvezi z umetnostnimi pojavi na vprašanja zgodovinskih vzročnih zvez ne samo dopusten, ampak celo neobhodno potreben. Bilo bi odveč to bližje utemeljevati, saj so gori navedeni primeri dovolj jasno pokazali, koliko je poti, ki vodijo od umetnosti do socialnih skupin in v obratno smer.

Če pa se vpraša, ali je takšna sociološka umetnostna zgodovina sploh še umetnostna zgodovina, odgovor le ne more biti drugačen kot negativen. Uvodoma sem omenil izpremembe, ki jih je tekom zadnjega stoletja doživela umetnostna zgodovina pod vplivom idejnih in kritičnih struj svojega časa; izpreminjala se je njena metoda, izpreminjali so se tudi nazori o njenih končnih ciljih in vidikih. Toda eno se ni izpremenilo in se ne more izpremeniti, če hoče umetnostna zgodovina ostati samostojna veda: da je namreč predmet, ki ga raziskuje, umetnost kot historičen pojav. Jasno in neoporečno je to sformuliral zadnje čase J. Schlosser;³ kakršnokoli bi bilo sicer naše stališče napram ostalim njegovim trditvam, ima nedvomno prav, ko trdi, da je za umetnostno zgodovino kot znanost samo dvoje mogoče: ali umetnostna zgodovina naglaša „tvornost“ in tedaj so njen predmet v prvi vrsti veliki geniji ter njene oblike monografije, ali pa je njeno raziskavanje predvsem usmerjeno na „evolucijo“ in tedaj se izpreminja v neke vrste zgodovinsko umetnostno lingvistiko, ki je že sama po sebi kulturna zgodovina in sicer ne zaradi analogij in zunajjih razmer, ampak prav zato, ker je že sama po sebi filozofija, t. j. zgodovina koncepcij sveta. Seveda nas takšno pojmovanje umetnostne zgodovine sili, da zavzamemo kritično stališče napram nekaterim novejšim poskusom drugačne smeri — tako n. pr. imenuje Schlosser Dvořákovu „umetnostno zgodovino kot zgodovino duha“ tautologijo, kar je vsaj do neke mere gotovo pravilno —; načelno mu vsekakor ni mogoče oporekati. Umetnostna zgodovina se more torej pečati ali z individualnim ustvarjanjem posameznih umetnikov in tedaj se sama po sebi javljajo tudi vprašanja vzročnih zvez, ki so hkratu zgodovinska, — ali pa gleda na umetnostne pojave v prvi vrsti z vidika zgodovinskega „razvoja“ in tedaj so njen objekt umetnostne oblikovine kot avtonomen kulturni pojav v časovnem poteku zgodovine. Da avtonomnost likovne umetnosti ni prazna beseda, ampak je že v njenem bistvu globoko utemeljena, dokazuje že samo primerjanje pojavov likovne umetnosti z drugimi, n. pr. besednimi umetnostmi. Med njimi obstojajo sicer analogije, ki pa so ali čisto splošnega značaja in se razblinijo v nič pri vsakem — prav za prav nemogočem — metodološkem poskusu, ki bi hotel ta dva sveta med sabo izenačiti, — ali pa so te analogije celo samo dozdevne in jih ustvarja samo

³ Enciclopedia Italiana, IV, str. 643 sl.

subjektivna interpretacija opazovalca. Saj je n. pr. dovolj znano, da odgovarjajo svetlobnim vizijam v Dantejevi „Božanski komediji“ v slikarstvu šele vizije Tintoretta, in da je mogoče ugotoviti podobno koncepcijo človeške osebnosti, kakor v Tizijanovih portretih, v poeziji šele v Shakespearejevih dramah. Če pa je tako med raznimi umetnostmi, ki so si kljub vsemu po svojem bistvu sorodne, je jasno, da je še veliko večja inkongruenca med likovno umetnostjo in izvenumetnostnimi pojavi človeške kulture, med katere spadajo tudi pojavi socialnega reda.

Neglede na to, da velja tudi tukaj isto, kar je bilo poprej rečeno o analogijah, ki so v najboljšem slučaju splošnega značaja in ničesar ne dokazujejo, je še važnejše dejstvo, da se sociološki problem ne v splošnem ne v posameznostih ne dotika umetnostnega jedra ne umetnine ne razvoja umetnostnih oblik, t. j. prav tega, kar je predmet umetnostno-zgodovinskih problemov. To velja prav tako za vprašanja individualnega ustvarjanja, kakor tudi za vprašanja zgodovinskega razvoja umetnostnega oblikovanja. Tako n. pr. ne „pojasnjuje“ ničesar bistveno umetnostnega ugotovitev, da je Michelangelov „Sodni dan“ nedvomno v zvezi s socialnimi razmerami in s socialno-idejnimi strujami, ki so vladale v Italiji in še posebej v Rimu v času, ko je nastal, — ker ostaja še vedno odprto vprašanje, zakaj je na vse to umetnostna individualnost Michelangela reagirala tako in ne drugače. Prav v tem pa tiči predvsem problem Michelangelove umetnosti. Istotako je n. pr. sicer važna ugotovitev, da se je srednjeazijski in scitski „živalski stil“ rodil in razvil sredi nomadskih plemen z njihovo posebno materialno in socialno-duševno strukturo, toda vse to prav nič ne pojasnjuje jedra baš samega stila, ki je to, po čemer se ta umetnost razlikuje od umetnosti drugih kulturnih okrožij. Toda čemu še množiti primere? Povsod bi končno prišli do istega zaključka, da so namreč socialni momenti, v kolikor so zvezani z umetnostnimi pojavi, sami po sebi vendarle izvenumetnostnega značaja in da sega sociološki problem v umetnostni zgodovini samo do ugotovitve zunanjih razmer, v katerih se vrši umetnostno ustvarjanje. Preko te meje pa sociološki problem ne more poseči, zato je sociološka umetnostna zgodovina prav za prav nemogoča. Mogoče in upravičeno je seveda raziskavanje in presojanje medsebojnega razmerja med socialnimi skupinami in umetnostjo s sociološkega vidika v zgodovinski perspektivi, toda za umet-

nostno zgodvino kot takšno so ta vprašanja vendarle samo pomožna snov v svrhu ugotovitve zunanjih razmer. Ta snov je važna, ni pa umetnostna zgodovina.

Kot celota spadajo ta vprašanja v drugo vedo, v kulturno zgodovino, ki ima nalogo, da proučava medsebojno razmerje in zveze med raznimi kulturnimi panogami. To je vsekakor potreba poudariti v našem času, ko so sociološka vprašanja posebno aktualna in moderna. Če se postavljajo na nepravem mestu, privedejo lahko samo do nesporazumov in zmede. Ni pa tudi odveč omeniti, da metoda sociološke kulturne zgodovine še niti približno ni določena in zgrajena.

K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti.

† Dr. Stanko Vurnik — Priredil Marijan Marolt / Verd.¹

Résumé. — Cet article, rédigé par M. Marolt, termine la série d'études du feu St. Vurnik sur V. Metzinger, le premier peintre de Ljubljana du 18^e siècle, et sur son art. Dans son premier article: La peinture slovène env. 1700 (Zbornik... VIII, p. 1—18), St. Vurnik a esquissé la situation de la peinture en Slovénie avant Metzinger. Brièvement, il a résumé la lutte entre les influences du Nord et du Sud au 17^e siècle; le courant septentrional, auquel

¹ Rajni dr. Vurnik je izdelal na filozofski fakulteti ljubljanske univerze disertacijo o Metzingerju. Po preteku več let je to svoje delo zelo spopolnil, jasneje izoblikoval, marsikaj pa tudi črtal; takšno je pričelo izhajati (ZUZ VIII, 1928, str. 1—18 in 95—125 ter kot pričetek našega poglavja IX, 1929, str. 65—109) v tisku. Predno pa je to predelavo dovršil, je umrl. Za tisk je pripravil poleg doslej izišlih sestavkov le še stilni razvoj Metzingerjeve umetnosti do l. 1746., do tam, kjer omenja razliko med Metzingerjevim originalom in Wergantovim bakrorezom Raspovega portreta.

Poleg disertacije je ohranjenih še pet osnutkov za njo, od katerih sta dva fragmentarična rokopisa, kjer je tekst le bolj skiciran, trije pa skoro kompletni, na stroj spisani sestavki, katerih časovne zaporednosti ni težko ugotoviti.

Pri urejevanju te zapuščine sem postopal tako, da sem dal vedno prednost disertaciji in za to časovno zadnjemu osnutku. Na več mestih, zlasti pri sliki Nasičenja v puščavi, pa sem uporabil tudi starejše koncepte. Tako je namreč delal tudi Vurnik sam, ko je sestavljal končni tekst za tisk. Pri Raspovem portretu sem moral tekst toliko spremeniti in dopolniti iz starejših osnutkov, da tvori poglavje vsaj nekoliko zaokroženo enoto, ki seveda ni taka, kot jo je nameraval Vurnik, ki se je hotel tam razpisati še o razlikah med Metzingerjem in Wergantom. Iz starejših osnutkov sem dodal analizo Vizije sv. Janeza iz Vodice; Vurnik je to sliko izpustil po načelu, naj

appartient aussi l'atelier graphique de J. W. Valvasor dans la 2^e moitié du 17^e siècle, se maintient, en dépit de l'accroissement de l'influence italienne, jusqu'à la fondation de l'Academia Operosorum, à Ljubljana, en 1695. L'Académie, également, a commencé les dissertations théoriques sur l'art, dans le sens du baroque italien, dont Vurnik s'occupe en détail; cette partie de l'article est d'importance fondamentale pour la connaissance de la peinture baroque de Ljubljana. — Dans le second article: Sur la biographie du peintre V. Metzinger (Zbornik... VIII., p. 95—125), Vurnik a donné la biographie du peintre V. Metzinger et, le premier, posé l'hypothèse de son origine lorraine. Cette supposition a été confirmée par l'article de V. Steska: Où le peintre V. Metzinger est-il né? (Zbornik... X, p. 1—4), qui apporte les preuves documentaires que V. Metzinger est né le 19 avril 1699, à St. Avold en Lorraine. — Dans le 3^e article: Sur le développement et sur le style de l'art de Metzinger (Zbornik... IX., p. 65—109) que nous terminons ici, Vurnik, d'abord, a caractérisé le temps de Metzinger, son esprit ecclésiastique et son art; ensuite, le styl des débuts de Metzinger, comme styl de réalisme naturaliste, de 1727 à 1750; enfin, l'évolution vers le réalisme contemporain et vers l'indépendance, de 1750 à 1759. A cette époque, Metzinger s'affranchit de la tradition de l'école; de 1740 à 1747 il parvient à la maturité, et la période qui va de 1748 jusqu'à sa mort est celle de son style de maturité, où il simplifie les formes, compose de manière monumentale ses figures, et approfondit leur vie sentimentale. — Dans le dernier chapitre, Vurnik esquisse brièvement l'influence de la peinture de Metzinger sur les contemporains et sur la 2^e moitié du 18^e siècle. Il est certain que presque aucun artiste, en Slovénie, ait eu sur contemporains et successeurs une influence pareille à celle de Metzinger.

4. Naturalistična stremljenja v štiridesetih letih.

Metzingerjevo mladostno delo, nastalo nekako pred l. 1740., je za raziskovalca njegovega stilnega razvoja zelo zanimivo. Umetnik je v naglem razvoju iz lastnih moči opustil staro tradicijo, v kateri se je bil šolal in postal iz učenca posnemača samostojen mojster z razmeroma osebno noto. V štiridesetih letih, se zdi onemu, ki opazuje njegovo delo, da je dosegel ideal, za katerega se je boril dotlej, in njegovo delo se nekako

bi v tem delu obravnaval zgolj datirana dela. Vem pa, da Vurnik ne bi bil izpustil izredno važne kriške slike, ki jo je šele pozneje spoznal, o kateri pa še ni ničesar napisal in zato sem vstavil za primerjavo tudi vodiško Vizijo. Poleg te kriške slike sem dodal sam tudi poglavje o zakalski banderski sliki, mekinjski Pomočnici kristjanov, Brezmadežni msgr. Zupana in o žalskih Mučencih. Žalske slike Vurnik še ni poznal. Vse ostalo pa je Vurnikov izviren tekst, le da večkrat sestavljen iz različnih konceptov. Poglavje o Metzingerjevih vplivih pa je dobesedno natisnjeno po zadnjem konceptu pred disertacijo, ker je Vurnik to poglavje v disertaciji zgostil za dve tretjini teksta, v glavnem na naštevanje imen.

M. M.

razvojno umiri. Doseglo je neko stopnjo razvoja v smislu poga k naturalizmu, kakršne pri nas v Sloveniji bržkone noben drugi slikar ni dosegel v cerkveni stroki. Nikakor to še ni bil grobi, bi rekel „pocestni“ naturalizem, kakršnega cerkev v XVIII. stoletju ni prenesla in kakršen tudi v najbolj posvetnih delih tega časa v Franciji, Nemčiji in Italiji ni obstajal, gotovo pa je bil to nekak višek stopnjevanja naturalističnega elementa v okviru rahlo realističnega cerkvenega stila srede XVIII. stoletja.

Žal, da nam iz moške dobe našega slikarja ni ohranjenih več zanesljivo datiranih del. Za nekatera leta sploh ni bilo mogoče točno ugotoviti datiranih slik in nam tako manjka nekaj oporišč pri raziskavanju stilnega razvoja štiridesetih let.

Iz l. 1740. poznamo (po Steski, Slov. umetnost, Slikarstvo I, Prevalje, Mohorjeva knjžn. 1927) le eno delo, namreč Marijo Pomočnico kristjanov v oltarju na Planinski gori pri Rakeku. Dela žal, radi neugodnih razmer ob državni meji nisem mogel ogledati. Steska popisuje sliko Marije kot starodavni „plašni tip“, t. j. Marija, ki zbira pod svojim plaščem zastopnike vseh stanov s papežem, kraljem in škofi na čelu.

Iz leta 1741. pa je ohranjeno datirano delo: slika Smrt sv. Jožefa, ki jo hrani dekanija v Šmarju pri Ljubljani. Arhivalno sporočilo (Paglovčeva tuhinjska kronika) kaže, da je tudi slika sv. Doroteje za Kostanj v Tuhinju nastala to leto, dalje sklepam, da so to leto nastale slike sv. Notburge, sv. Frančiška Ksaverija, sv. Valentina in sv. Lucije v cerkvi sv. Urha nad Dobrunjami, dalje slika sv. Štefana v Sori, zakaj oltarji so nastali v tem letu in stil teh slik sam priča, da so slike nastale v tem času.

Smrt sv. Jožefa (sl. 1) je prosto po Maratti variiran tip (primeri tudi Fr. Guardijeve variacije tega tipa v teh letih!). Glorija s putti je na tej sliki skopnela v skrajni vrh slike, kjer se občuti bolj kot kompozicionalno mašilo kakor pa vsebinsko potreben del slike. V primeri s starejšimi deli tega tipa pri nas (slika Smrt sv. Jožefa v šentjakobski cerkvi v Ljubljani iz l. 1705., Bambinijeva slika v Komendi, starejša Metzingerjeva dela tega tipa) je slika v Šmarju presenetljivo močno naturalistično pojmovana. Sv. Jožef ni nikak vzvišen starec herojskega telesa in poze, ampak uvel mož, ki ga je dolga bolezen izmozgala in mu je agonija bolešno spačila obraz, Kristus ni več podoben patetičnemu slavnostnemu govorniku, nego je sočuten sin, ki se s skrbjo nagiba nad umira-



Sl. 1. V. Metzinger, Smrt sv. Jožefa, Šmarje pri Ljubljani; 1741.

jočega rednika, Marija pa vdano sklepa roki in sklanja glavo. Slikar ne pridiguje več, ampak hoče geniti gledalca z nakazom naturnih, realnih čuvstev svojih figur. Slika hoče biti nazorna zgodba iz resničnega življenja, hoče posredovati realno zunanost in notranost. Telesa figur so naravna. Dasi so mirna, so videti gibkejša in elastičnejša. Na širokih, dekorativno se lomečih kakor poškrobanih delih draperije igrajo barve v svetlih karminih in modrih tonih, ki so med seboj nežno pretehtani in ubrani. Prostornost slike je jasna in poudarjena: od mize in stebra v skrajnem ospredju se po figurah postopoma razvija v ozadje. Kompozicija je preprosta variacija starejšega Marattovega originala. Slikovita diagonalna sklonjenost Kristusova jo efektno poživilja, toda oba vertikalna poudarka, košček arhitekture levo v ospredju in Marijin lik na desni, to diagonalnost omiljujeta.

Slika sv. Doroteje iz Kostanja kaže svetnico v razkošni obleki na oblaku, ki se zdi, da v poševni črti hiti navzgor. Spodaj je krajina brez vsake snovne potrebe, nobenega znaka ni v njej, niti kake vasi ali cerkvene arhitekture. Krajina radi krajine. Snovno zanimiva je pa svetnica, ki nikakor ni sveto pojmovana. V eni roki drži mično košarico z vrtnicami in ne strmi niti v nebo, niti ne sklepa pobožno rok, ampak je povsem žanrski zaposlena: peča se z majhnim puttom, ki izteguje ročici po šopku v svetničini roki, svetnica pa je šopek dvignila, da ga otrok ne more doseči. Takšnega posvetnega, dasi ljubkega motiva še na nobeni dosedanji Metzingerjevi sliki nismo videli. Tudi krajina spodaj je prišla v sliko iz čisto posvetnih razlogov, je skoro neobhoden moderen čuvstven rekvizit s svojimi zelenimi holmi in dolinami ter modrikastimi gorami na obzorju. Diagonala kompozicije služi nekako pogonu pri plavanju kvišku, ki je s tem prikazano. — Sv. Štefan iz Sore je prosta replika po starejših italijanskih originalih, ki se dajo izvajati nazaj celo do Giulia Romana. Danes je zelo preslikana. — Sv. Frančiška Ksaverija za Sv. Urha nad Dobrunjami je posnel Metzinger po prosluli Rainwaldtovi čudežni sliki, dasi jo je v novejšem duhu preoblikoval in razgrnil v ozadje vso panoramo zanimivega obmorskega mesta. — Sv. Valentin (Sv. Urh nad Dobrunjami) kleči na oblaku v mašniškem oblačilu XVIII. stoletja in blagoslavlja pod seboj v krajini ležečega bolnika v pisani slovenski narodni noši. Tudi ženska, ki bolnika podpira, ima na glavi lepo, na italijanski način zganjeno pečo, kakor je bilo tedaj pri nas v navadi, ima naguban

ošpetelj in rdeč modrček. — Sv. Lucija (Sv. Urh nad Dobrunjami) kaže graciozno vijugo telesa in koloristično mehko obdelano draperijo.

Žal, da je bila slika sv. Notburge (Sv. Urh nad Dobrunjami) v XIX. stoletju grobo preslikana, tako da ne moremo več sklepati na prvotni kolorit. Je pa ta slika sicer značilna za umetnostno hotenje našega slikarja v štiridesetih letih. Vitka svetnica z majhno, kakor pri figurini mično glavico stoji v pristni stari dekliški noši XVIII. stoletja (širokorokaven ošpetelj, guban ovratnik, rdeč modrček, sklepanec s ključi, rdeče nogavice in šolni s pentljo, bel predpasnik, v lasih rdeč trak) sredi slike in drži v eni roki šop klasja, v drugi pa predpasnik, v katerem se nahaja kup oblancev. V zraku poleg nje plava srp, na njeni levi klečita mož in žena v tedanji kranjski kmečki noši in sklepata roke. V ospredju košarica in cinasta posoda, v ozadju pa se razgrinja široka dolina, ujeta med dva hriba, na enem je cerkev, na drugem grad. K cerkvi ravno peljejo mrliča v rakvi, v dolini se pase govedo. Brez vseh transcendentalnih aluzij je slikar tu docela izčrpal mično legendo o zavetnici ubožcev, njenem stanu, njeni radodarnosti, o brezbožni skoposti gospodarja, o čudežu s srpom in oblanci in o njenem pogrebu. Ta povest radi povesti in njenih detajlov, ta etnografski interes za noše in romantika narave so ga bolj zanimali kakor sveti momenti slike, od katerih je sliki ostalo le mašilo dveh neudeleženih angelskih glav v vrhu, ki imata samo to funkcijo, da označujeta kompozicionalno os svetničinega telesa. Slika je na ta način prosto simetrično komponirana. Takšnih slik so pred Metzingerjem in za njim alpski slikarji več naslikali; tako zgovorno epičnih in tako dosledno naturalističnih pa v tem času malo. Kakor sv. Doroteja, je tudi ta Notburga, predstavljena kot kmečko dekle, stopila s svojega svetniškega piedestala na zemljo in se docela „naturalizirala“. Takšna izbira in takšno pojmovanje snovnih momentov, takšna forma, sama sebi nazorno snovni in estetsko čutni namen — vse to je bistveno za označbo Metzingerjevega stila štiridesetih let.

Leta 1742. je Metzinger slikal štiri evangeliste, Brezmadežno in cvetlično tihožitje za cerkev sv. Primoža nad Kamnikom in podobno sv. Družine za celjsko župno cerkev.

Prvih šest slik je vdelenih v prižnico imenovane cerkve. Slike so manjšega formata. Evangelisti stojijo v zelenih, drevesnatih krajinah in so postavljeni v slikovite poze. Na širokih ploskvah draperije žare svetlordeče, modre in žolte barve, preteh-

tane z ozirom na olivnate tone ozadja. Barvni sozvok tople olivno-zelene barve, karmina z zlatožoltim in svetlim nebesnomodrim je značilen za štirideseta leta. Ti mehki sozvoki barv so nekak barvni korelat notranji ljubeznivosti in sentimentaliteti figur. Eden izmed evangelistov zre gledalcu naravnost v oči. Išče ž njim



Sl. 2 V. Metzinger, Cvetlično tihožitje na prižnici pri sv. Primožu nad Kamnikom; 1742.

naravnih psiholoških zvez. V zadnji medaljon je slikar naslikal cvetlično tihožitje samo (sl. 2). Naslikal je zgoraj zaokroženo, polkrožno se poglobljajočo dolbino, vanjo pa je postavil pleteno košarico z vrtnicami, lilijami in drugim cvetjem pestrih barv, ubranih s finim kolorističnim čutom. Poteze čopiča vzbujajo vtis drznosti in genialne naglice kakor pri modernih impresionistih,

na katere spominja tudi pastozno nanešena barva, dasiravno je slika še vedno minuciozno kolorirana risba ostrih kontur in form. Poleg neznanega nam izvoda „Bluhmen und Fruechte-Stuckha“, o katerem čitamo v arhivu na Starem Gradu pri Šempetru, da ga je tudi ustvaril Metzinger, je to tihožitje edino znano njegovo



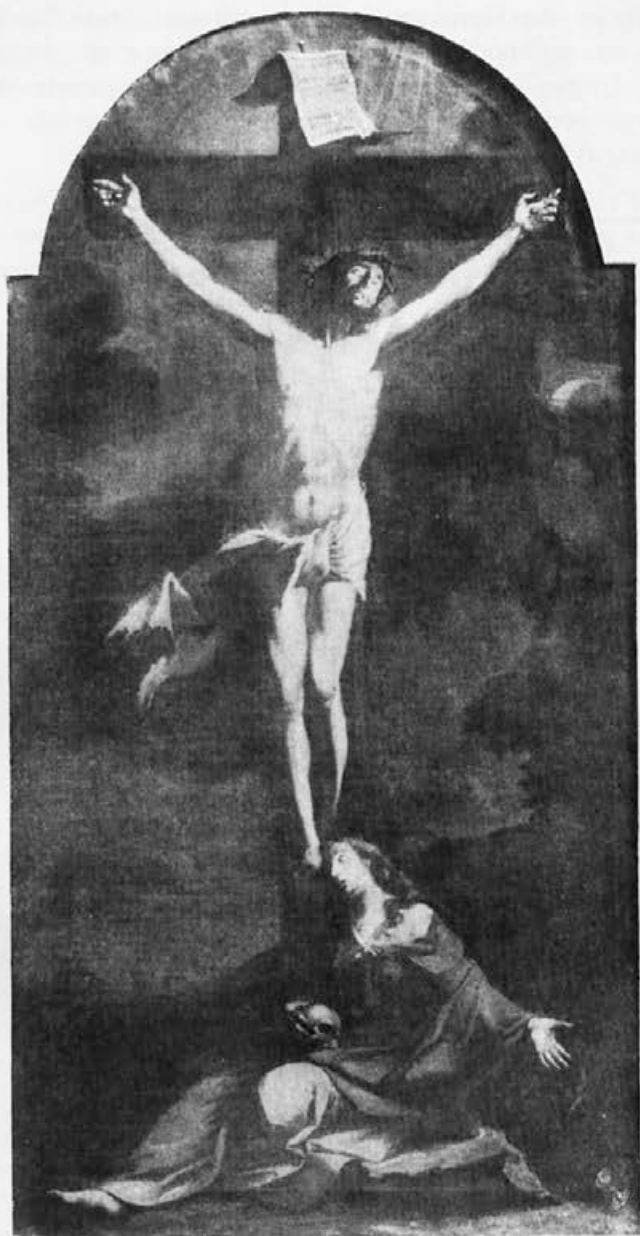
Sl. 3. V. Metzinger, Brezmadežna, na prižnici pri Sv. Primožu nad Kamnikom; 1742.

delo te vrste. Za Metzingerjevo umetnost teh let in za duh tega časa je značilno, da je cvetlično tihožitje dobilo v cerkvi apostolom in Mariji (sl. 3) istovredno mesto. Naturalizem polje v duhu in okusu, čuvstvovanju in celo v religioznem čutenju tega časa.

Sv. Družina iz celjske župne cerkve je precej dolga in ozka slika, kakor ustrezajo tanke in vitke figure okusu XVIII. stoletja, ki išče nežne sentimentalnosti. Slika predstavlja ljubezniv družinski prizor, ki ne učinkuje kdovekaj sveto. Osameli glavici v vrhu slike zopet občutimo kot kompozicionalno mašilo ali liričen moment zase, ki nima vsebinske zveze z ostalim. Za mizo z veznim prtom sedi Jožef, vitka Marija mu je na plenici prinesla dete, ki se z eno roko drži matere za plašč, z drugo pa redniku boža raskavo lice. V ospredju slike je nameščen podstavek, na katerem stoji v teh letih priljubljen liričen rekvizit — košarica z vrtnicami. Barve te slike so izredno svetle in bleščeče. Prostorninski učinek je naturalistično okrepljen z namestitvijo podstavka in podboja v ospredju, kar služi prostorninski organizaciji, da izgleda, kakor bi bile figure daleč zadaj v prostoru, gledavec pa stoji nemara med vrati. To je na eni strani učinkovit naturalističen efekt, na drugi pa je s podstavkom, podbojem in robom arhitekture v ozadju dosežene nekaj kompozicionalne ritmike v smislu vertikal, ki s horizontalami mize in stopnic vzbujajo vtis stabilnosti in miru. Tudi v kompoziciji se torej začena čutiti v štiridesetih letih, da je slikar predelal dolgo razvojno pot od dramske razburkanosti do sentimentalne mirnosti.

Leta **1743.** je Metzinger slikal sv. Egidija in Kronanje za Limbarsko goro, Krucifiks z Magdaleno za šentpetersko cerkev v Ljubljani, sv. Regalata za karlovške frančiškane ter Zadnjo večerjo in sv. Notburgo za Semič.

Kronanje se loči od prejšnjih po živahnem koloritu, krhkosti figur in večji čustveni intenziteti. Dalje je sedaj celo v ta, logično smiselno povsem nadsvetni dogodek pokukala narava, vsaj kos zemlje z grmičkom se je vselil v desni spodnji ogel, samo da je tudi on tu. — Egidij zopet plava na oblaku, poleg sebe ima uhato košuto in putta s palico. Svetnik zre v nebo in kaže na bolnika in slepca spodaj v krajini, kakor bi hotel Boga opozoriti na njuno bedo. Zdi se, da slikar na tej stopnji razvoja v naturalizmu ne ljubi več mističnih čudežev in slika svetnike le kot posredovalce in priprošnjike. Izredno ostro po naravi opazovan tip je na tej sliki slepec z berglo. Je to fizično in psihološki zajet cestni tip berača in slepca: izdajajo ga izraz v obrazu, polzaprte oči, malo odprta usta, kviško dvignjena glava kakor tudi oglata glava in debeli nos. Oba molivca sta slikana s kolorističnim zamahom, ki ima nekaj tiste čutno nazorne nujnosti, ki smo jo občudovali v moderni pri impresionistih. Kompozicionalno je zanimivo, da je



Sl. 4. V. Metzinger, Križani pri sv. Petru v Ljubljani; 1743.

slikar pri spodnji skupini nalašč ustvaril popolno neravnovesje s tem, da je obe figuri potisnil v levi ogel, tudi Egidij s svojo krivuljo zgoraj spodnji skupini ni dopolnilo v smislu cikcaka ali lepote vijuge. Kompozicija je postala s tem prosta vsakršnega namernega reda, je samo še prosta, kakor je prosta „kompozicija“ v naravi.

Za Križanega z Magdaleno (sl. 4) za šentpetersko cerkev se je slikar, to pot na plemiško naročilo, zopet izredno potrudil. Križani znatno moderniziranega Rubensovega tipa, ki ima v obrazu ekspresivno trpeč izraz, in pod njim sedeča Magdalena, ki sklanja h križu svoj, nekako trpko žalostni obraz, obrobljen od valov črnih, tožno razpuščenih las — z desne rame ji je obleka zdrknila navzdol — sta čisto sama na sliki; mračna tema ozadja, iz katere se riše črno drevje in v levi mesto, ščip na nebu, ki ga zagrinja temen oblak — vse to so snovni momenti, na katerih temelji sentimentalno občutje te historične slike, v ostalem jako močno lirično občutje, ki je moralo na sodobnike zelo učinkovati. Formalno je slikarija na višku neke čutno-naravne nujnosti: z neko zamahovito drznostjo je impresionistično upodobljena tkanina, ki jo veter odpihuje s Kristusovih ledij, koloristično mehko je obdelano njegovo telo in genialno je rešena kompozicionalna naloga, kako s samo Magdaleno zapolniti kompozicijo spodaj brez vrzeli v smislu nekakšne monumentalne statike. Magdalenina obleka, obraz in roke kažejo neko subtilno močno osebno obdelanost v svetlobi, senci in barvi, vredno nadpovprečnega mojstra. — Karlovški sv. Regalat plava z dvema angeloma na oblaku kvišku, spodaj je epična epizoda, kako svetnik hodi po vodi h goreči cerkvi, v ostalem na sliki ni stilističnih novosti. — Semiška Zadnja večerja (sl. 5) preseneti s tem, da je slikar moral stisniti običajno kompozicijo ležeče-raztegnjenega formata v ozek pokončen format, kar je umetniško izrabil v poseben efekt. Tip slike je neka tradicionalna konvencija, ki jo je v strogi simetriji poznal že srednji vek. Od te je sliki še ostalo simetrično ozadje stebrov s svetilko v sredi in pa središčna uvrstitev Kristusa. Deček, ki se v desni sklanja k vrču, je benečanski tip, tudi iz slike obrnjeni Juda se dobi v inventarju beneških eklektičnih tipov. Slikar je množico oseb, prikazanih z malo drznimi potezami, porazdelil v dve koloristično pestri, a vendar občutenjsko različni vrsti: sprednja, temnejša je razgibana z Judom in služabnikom, zadnja, mirnejša, svetla s Kristusom in učenci ob mizi, na kateri so upodobljena jedila in jedilno orodje. Brez ozira na Judov obešenja-

ški obraz in njegovo značilno pozo, krčevito držanje mošnjice z denarjem in temno barvo je slikar vendar znal s slikarskimi sredstvi ustvariti na sliki efekten kontrast svetega in grešnega, čeprav je naturalistično pomaknjen Kristus v ozadje in Judeževa

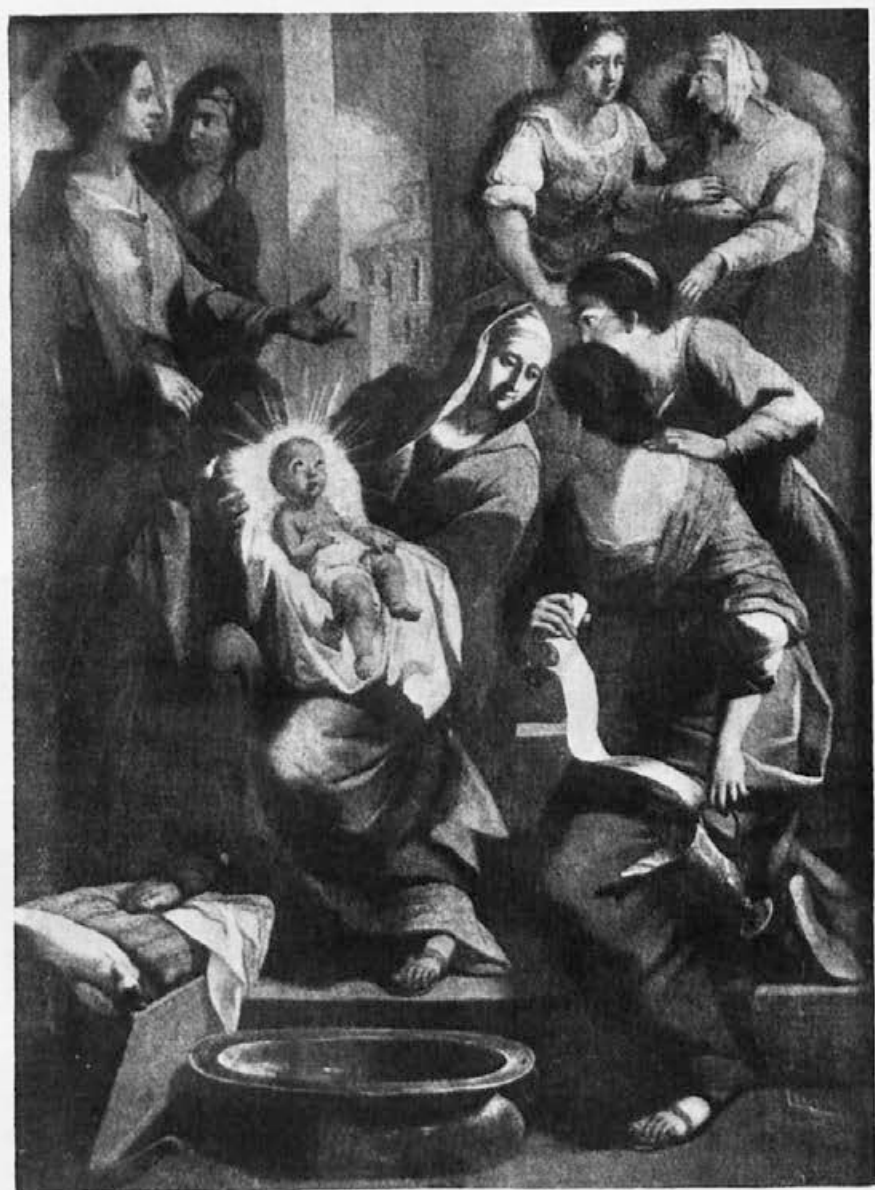


Sl. 5. V. Metzinger, Zadnja večerja, Semič; 1743.

psihologija v ospredje. — Sv. Notburga iz Semiča kaže vse podobnosti z ono pri Sv. Urhu; mična majhna glavica, ki zre v nebo, pa se zdi, da ima na sebi več kokeitne dopastiželjnosti, kakor pobožnosti.

Leta 1744. je Metzinger slikal sv. Antona Padovanskega za kamniške frančiškane, sliki sv. Barbare in Janeza Nepomuka za Sajevec ter sv. Štefana in Marijino rojstvo, ki sta sedaj v Narodni Galeriji.

Anton je znan tip (primeri Samobor 1734), seve v novem smislu predelan. Janez Nepomuk je skoro na las podoben šentpeterskemu iz l. 1738., le da ima svetlejši kolorit in manjše figure v večjem prostoru. Vizija sv. Barbare je tej sliki snovno sorodna. Svetnica sedi takisto uklenjena v ječi z zamreženim oknom, pred seboj na mizi ima vrč vode in kruh. Desnico drži na prsih in zre navzgor, kjer se ji prikazuje sv. Trojica, v katere spremstvu je tudi angel s kelihom in hostijo. Glavni efekt slike je zopet v snovni epiki. Obe sajevski sliki spadata med najboljše ohranjena Metzingerjeva kvalitetna dela. Letnico 1744 nosi še slika sv. Štefana, bržkone je iz tega leta tudi Marijino rojstvo; obe sta sedaj last Narodne Galerije, nekda pa cerkve v Šmarju pri Ljubljani. Sv. Štefan kleči v krajini s skalnatim in drevesnim ozadjem. Upodobljen je kot lep mladenič v beli albi in svetlordečem plašču; dva človeka surovih obrazov ga pobijata s kamenjem, tretji pa ravno ruje skalo iz tal. V ospredju v levem kotu slike kleči ob kupu obleke mali Savel, v levem ozadju pa se pojavljajo trije možje s turbani na glavah. Slikar se je trudil vdahniti ubijalcem grdoto in surovo divjost, tembolj pa je napravil prikupnega mučenca, ki ga v vseh ozirih odlikuje. Koloristična obdelava njegove draperije je v ospredju slikarjevih zanimanj. Zdi se, da se forme pod slikarjevim odločnim, virtuoznim čopičem z močjo lomijo na tem plašču in na albi, s čemer je dosežena neka intenzivna čutna nazornost in naturalistična nujnost. Svetnik je pri vsej lepoti kakor naraven portret in vzbuja s svojim pogledom, uprtim naravnost v gledavca, močno sočutje. Rablji so tudi barvno označeni s svojimi rjavimi barvami, ki jih ravnotako označujejo kakor njihovi surovi obrazi in krivi nosovi. Med obema rabljema v ozadju se pojavlja glava človeka z nagubanim meščanskim ovratnikom in širokokrajnim klobukom. Ta oseba drži v levici paličico in nekako ne spada v storijo. Izgleda, da je kak portret. Mislili bi na slikarjev avtoportret, pa zato ni pravih dokazov. Kompozicija je povsem nevezana, oba putta na oblaku sta bolj mašilo. Historija in čutni efekt sta v ospredju interesa. — Marijino rojstvo (sl. 6) je ikonografski naslonjeno na stare tipe, ki segajo še preko renesanse v srednji vek nazaj. Osem figur je na tej sliki: v sredi sedeča ženska z novorojeno Marijo v naročju, okrog nje štiri



Sl. 6. V. Metzinger, Marijino rojstvo, Nar. galerija v Ljubljani; 1744.

ženske, ki si dajo opraviti z umivanjem in prevezami za povijanje, v ozadju v postelji otročnica in poleg nje dekla. V ospredju je pripravljena zibelka, v katero bodo ženske položile dete, ko ga bodo umile in povile. Dogodek je čisto realno pojmovan, skoro žanrski, povsem realno lokaliziran in slikarju je šlo prav posebno zato, da napravi vse na sliki kar se da verjetno za človeka njegovega časa. Glorije na sliki ni nobene in če ne bi dete imelo gloriole okrog glave in dvigovalo oči v nebo, ne bi vedeli, da je ta slika namenjena kulturni rabi. Slika se drži v kompoziciji sicer starejših in sodobnih originalov, s katerih poznamo srednjo figuro ženske, ki drži dete in opravlja kompozicionalno funkcijo vezave levice in desnice ter vezave figur po diagonalah, poznamo sceno s porodnico v desnem gornjem kotu, poznamo žensko spređaj na desni, ki drži povoj in vrč, vendar je ta slika prosta variacija, pri kateri je šlo za ustvaritev naravnega nereda proti prejšnji strogi kompozicionalni šabloni, nereda, ki pa za estetski šolano oko kompozicionalno ni nikjer preveč porušen. Vendar je desna polovica slike dobila več figur, ki se zelo živahno gibljejo, leva pa le dve, ki sta skoro mirni. Starejši tipi pa so kazali na vso ploskev slike skoro enakomerno porazdeljeno gibanje.

Leta 1745. je Metzinger po Steski (sam nisem mogel ugotoviti letnice, ker slika ni datirana po slikarjevi roki) naslikal sliko sv. Notburge za samoborske frančiškane. Nobene druge datirane slike iz tega leta ne poznam. Slika je v bistvu podobna gori opisani semiški, le da je barvno še bolj blesteča in da gleda svetnica gledavcu slike naravnost v obraz, kar je naturalističen moment, ki ga je Metzinger v štiridesetih letih že prej in pozneje večkrat uporabil.

V sredi štiridesetih let je morala nastati tudi vodiška slika Vizije sv. Janeza. Človek tone v reki narave kot neznatni njen delec. Janez je tako majhen v primeri s krajino, ki se razvija okrog njega, da se zdi kot da se je moral umakniti v kot slike zato, da se vidi romantično-idilični kotiček v ozadju: krajina, morje, gradič, slap! Če se ob tej priliki spomnimo na novomeško sliko sv. Marjete Kortonske, kjer je krajina prvič pogledala iz za silnih vizionarnih oblakov, in pomislimo na silni razvoj, ki ga je v teh komaj petnajstih letih slikar predelal, se zdi, kakor da je dosegel ravno nasprotni svet, nasprotni stilni ekstrem.

Še drugo važno nedatirano Metzingerjevo delo je treba na tem mestu omeniti, to je troje slik, ki visijo na stopnišču kriške graščine. So to edine doslej znane mojstrove slike, ki predstav-

ljajo posvetne historične dogodke; njihova zgodba ni lahko določljiva. Samo kostumi vpodobljenih oseb kažejo na kak dogodek iz rimske zgodovine. Vse tri slike govorijo žalostno povest o jetnikih in nasilni smrti, so tedaj verjetno v medsebojni snovni zvezi, gotovo pa tudi v svojem nastanku sočasne. Po velikem pomenu krajine in po primerjavi z drugimi Metzingerjevimi deli so morale nastati okoli leta 1745., morda malo kasneje, gotovo pa še v drugi polovici štiridesetih let (sl. 7).



Sl. 7. V. Metzinger, Obglavljenje, grad Križ; okr. 1745.

Prva slika je trodelna. V srednjem delu je upodobljen prizor obglavljenja v krajini. V sredi stoji rabelj, ki seka glavo na levem robu slike stoječemu obsojencu. Za obsojencem stojijo gledavci, za njimi se dviga strmo skalovito pobočje gore. Te osebe na levem robu tvorijo zaključek prizorišča; slično zaključuje sliko na desni mož na konju, za katerim je viden še drug jezdec. Vse te robne figure pa so odrezane, platno ni sprejelo celih oseb, ki z neposredne bližine prisostvujejo dogodku. Skupini na desni in na levi si držita vsaka s svojim ozadjem vred nekako ravnotežje, podobno kot že l. 1739. pri dvorski sliki Izročanja ključev.

Sredi med tema dvema skupinama stoji rabelj z dvignjeno sekiro in izpolnjuje tako spodnjo sredino slike, nad njim pa je naslikal slikar oblačno nebo. Najvažnejša oseba, obsojenec, je potisnjen v spodnji levi kot slike in predno zapazi oko to nesrečno žrtev, ki je predmet vse te krvave drame, obtiči na liku jezdeca in njegovega konja, ki zavzemata dosti več prostora in sta po igri svetlobe in teme vse jačje poudarjena, kakor to pristoja čisto pasivni vlogi gledavca ali morda sodnika. Rahlo simetrično razvrstitev oseb in krajine ruši slikovita razporedba luči in sence, ki se prav nič ne meni za položaje posameznih figur; svetloba ožarja pač onega, ki ga iz svojega svojevoljnega žarišča na levi pred sliko mora najbolj zadeti. Vkljub navidezni urejenosti figuralne kompozicije je prizor vendar le samo izrez iz znatno večjega prizorišča, o čigar obsežnosti pričajo krajina in figure na krilnih delih. Starec in mladeč pod slikovitim starim drevesom v desnem krilu sta krajna udeleženca tega dogodka; jezdec na levem krilu pa vodi za seboj še spremstvo. Prvega spremljevalca je slikar še nekaj ujel na platno, da pa so zadaj še drugi, kaže sulica v ozadju. Med srednjim in krilnima deloma prizorišča se gotovo še marsikaj dogaja. Ne vidimo, kaj se vrši pred goro, katere obronek sega v srednji del slike, niti kako prehaja hriboviti svet v ravnino na desnem krilu. Vse to naj izpolni gledavčeva domišljija. Tako v kompoziciji kakor v lučno senčni obdelavi predmetov se kažejo izrazita naturalistična stremljenja, ki označujejo našega slikarja zlasti v prvih sedmih letih petega desetletja. Kot na drugih slikah tega razdobja je tudi tukaj Metzinger posamezne osebe ostro individualiziral po obraznih fiziognomijah in po ne patetičnih, pač pa izrazitih kretnjah, ki dobro izražajo čustva udeležnikov te tragične, pa morda pravične sodbe.

Drugačni v kompoziciji sta ostali dve sliki, kolikor ju poznamo iz Stelétovega² opisa. Slika jetnika v arhitekturi je izrazito nesimetrična: na eni strani figuralna skupina, na drugi poglabljajoča se odprta arhitektura. Prav podobno so postavljeni ljudje in stvari na sliki jetnika v krajini. To kompozicijo poznamo že z vodiške Vizije in jo bomo srečali pri Nasičenju v puščavi iz l. 1747.; je to priljubljena razvrstitev likov v naturalistično usmerjenih stilnih dobah.

Leta 1746. je slikal slikar za rožniško cerkev pri Ljubljani, ki je tedaj pripadala šentpeterski fari, oltarne slike sv. Kozme

² Stelè, Pol. okraj Kamnik, str. 402.

in Damijana, sv. Marijo Magdaleno, za ljubljanske uršulinke sv. Frančiška Asiškega in za grofa Lamberga njegov portret v naravni velikosti.

Slika sv. Kozme in Damijana predstavlja oba svetnika, ko zdravita na postelji ležečega bolnika. Svetnika sta oblečena v dolge plašče in imata na glavah posebne vrste nabrana bareta, noša, kakor so jo resnično nosili zdravniki v XVII. in XVIII. stoletju. Levi svetnik ponuja bolniku v žlički zdravila (na mizici ob postelji so tri posode z zdravili), desni pa kaže bolniku razpelo, na katero se ozira. V ozadju slike so okno in vrata sobe, v vrhu pa je oblaček, na katerem se objemata dva putta, vihteča vsak po eno palmo. Blizu vrat stoji žena, ki sklepa roke. Ta je v kmečki noši XVIII. stoletja. Tako je svetnik predstavljen kot človek, ne pa kot poveljano bitje. Ta čas razume svetnike po človeški, njegove slike „moralizirajo“, ne dogmatizirajo kakor prej in zopet gre tu bolj za žanrski prizor naturalističnega značaja kakor pa za kako idejno slikanje. Formalno je figuralna skupina postavljena daleč v globino prostora, ki je vsestransko realno opredeljen, kar pomeni, da ne gre več toliko za idejo kakor za težnjo po ustvarjanju naravne verjetnosti. Figure stoje v prostoru tako, da so, če bi jih gledali od zgoraj, postavljene v skoraj neopažen red cikcaka. Podobno so komponirali pristaši Watteaua in podobno že Benečani pred Metzingerjem, Metzinger sam pa je že leta 1735. (Marija Pomočnica) podobno komponiral. Ta spirala pa ni nikakor poudarjena in vlada na sliki za oko pravcat „naraven“ nered. V težnji po realnosti je šel slikar na tej sliki celo tako daleč, da je svetnika obrnil h gledavcu s —hrbtom. — Marija Magdalena iz nasprotnega oltarja je močno preslikana (Potočnik), kaže pa vendar veliko, romantično krajino, v kateri kleči daleč v globini prostora lepa spokornica pred križem na skali in se zdi, da je šlo bolj za krajino, pregib in lepoto žene in za barvni efekt kakor pa za zbujanje pobožnih čuvstev. — Slika sv. Frančiška Asiškega iz tega leta (v lasti ljubljanskih uršulink), predstavljajoča napol klečečega svetnika, ki izteguje desnico, z levico pa objema križ in lobanjo, ne kaže posebnih stilnih novosti.

Istega leta je nastal Metzingerjev portret grofa Leopolda Lamberga, cesarskega komornika in kranjskega deželnega poslanca (sl. 8.). Ta portret se šteje med najboljša Metzingerjeva dela. Je tudi edino njegovo zanesljivo signirano in datirano delo te vrste. Slika je, žal, tekom časa veliko trpela (imeli so jo celo

za regulator dima v dimniku, dokler je ni rešil Karl Strahl v svojo zbirko, odkoder je prišla l. 1950. v last Narodne Galerije v Ljubljani) in je deloma preslikana (ozadje, napis in trakovi na hlačah).

Metzinger je bržkone izvršil še več drugih portretov. Tako čitamo v Kukuljevičevem Slovníku umjetnikah jugoslavenskih, da je izdelal osem portretov za barone Raigersfelde med leti 1752. in 1756., katerih pa ni več najti. V gradu Stari grad pri Šentpetru na Dolenjskem hranijo seznam slik, ki so se v tem gradu nahajale koncem XVIII. stoletja. V tem seznamu je imenovan tudi Metzingerjev portret J. Sigismunda pl. Breckerfelda „in einer drap d'ornen Vestie“. Podobno sliko doprsnega plemenitaša v zlatovezenem jopiču tam še hranijo, pa ne kaže značilnosti Metzingerjevega čopiča. Bržkone bo to kaka druga slika.

Ohranila pa sta se dva Metzingerjeva portreta, prenešena po drugih slikarjih v grafiko. V bivši dunajski dvorni biblioteki se je našla akvarelna sličica jezuita Antona Erberga (1695—1746) v ovalu. (Napis pod sliko slove: R. P. Antonius Erberus S. J. Illustri apud Carniolos Loco natus primam lucem aspexit a. c. 1695. Vir dignissimus, cui aeternum monumentum Theologia, de qua immortaliter meritis, erigat quamquam illum singularis doctrinae fama, per omnium Ora circumvolans, et Virtus, mortis imperio major ab oblivione vindicat. Rector Collegii Labacensis, mortuus 3tia Octobris An. 1746.) Sliko je Metzinger bržkone izvršil v olju pred letom 1746., ko je Erberg že umrl, kar znači napis na levi pod ovalom: „Metzinger pinxit“. Risbo po originalu pa je izvršil Herrlein, kakor priča napis na nasprotni strani: „Herrlein delineavit“. Slika predstavlja jezuita v redovni obleki, s plaščem in črno, prilegajočo se čepico, v levi roki drži knjigo, ozadje je irrelevantno. Portret je zelo ostro individualiziran.

O drugem portretu, podobi kamniškega župnika Maksa Leopolda Raspa (1673—1742), priča bakrorezna sličica, na kateri stoji: „V. Metzinger pinx: Labaci. — F. Wergant del. — Gust. Wolffgang sc. A. V.“ Tudi ta portret je močno individualiziran in je moral original nastati do leta 1742., ko je Rasp umrl. Raspovih portretov, ki so podobni temu, je več. Po mojem mnenju se nahaja original v župnišču v Šmartnem pri Tuhinju. Ta portret je čisto podoben prej omenjenemu v bakrorezu, le da je na njem vidna še leva roka, ki se opira ob veliko knjigo. Metzingerjev original in Wergantova risba po njem pa kažeta še neke druge razločke; ta dva slikarja sta bila oba krepki individualnosti. Lik



Sl. S. V. Metzinger, Podoba grofa Leopolda Lamberga; Nar. galerija, Ljubljana; 1746.

portreta v Metzingerjevem originalu je umno vkomponiran v format, tako da nikjer ne čutiš praznine. Upodobljenec je za tričetrtn en facea zasukan proti gledavcu, sedemdesetletni starec je podan z močno nagubanim, nelepim rdečim obrazom, kljukastim nosom in živahnimi očmi, ni več idealiziran heroj (primerjaj Rainwaldtov lastni portret — Stegenšek, Dek. Gornjgr., str. 52 — ali oba Mottbasova v kamniškem frančiškanskem samostanu ali portrete iz Valvasorjeve dobe!) — ampak naravno šibek starec. Upodobljenca ne obrezujejo več robovi slike kot pri starejših portretih, ampak je pojmovan v naravnem prostoru ter je duševno karakteriziran in psihološki zvezan z gledavcem s svojimi očmi. — Vse te moderne vrline pa ima Lambergov portret v še dosti večji meri.

Slika predstavlja šestintrideset let starega plemiča, stoječega pred rahlo nagubano zeleno draperijo v ozadju. Obrnjen je Lamberg v tričetrtninskem en faceu proti gledavcu, kateremu gleda v oči. Oblečen je v črn žamet ali svilo s tesno se prilagajočimi hlačami in nogavicami, pod vratom ima na prsi padajočo šerpo iz finih čipk, lasuljo, ki mu pada na ramena, ogrnjen je v ohlapen plašč. Tako stoji ob mizi bogatih baročnih oblik in upira desnico s čipkasto manšeto v bok. Aranžma slike, draperija, košata stoja, plemiška obleka, vse to spominja na velike portrete XVII. stoletja; umetnostno, v stilnem oziru pa te slike spominjajo na podobe onega severnega mojstra, ki je tedaj slovel za enega najslavnejših portretistov, Van Dycka. Tudi sicer spominja ta portret, na katerem upodobljenec upira roko v bok, stoji na eni nogi, se lahko opira na drugo in zre gledavcu v oči, na Van Dyckov portret Van der Borchta v Ryjks-Museumu v Amsterdamu. Kljub vsem tem podobnostim pa se naš portret razlikuje od baročnih toliko, kakor vsa Metzingerjeva umetnost štiridesetih let od baročne umetnosti. Upodobljeni grof ni heroj, nego slok, visokorastel mlad mož, ni idealiziran, nego naturalistično individualiziran: obrazu s tem košatim, dolgim nosom ne bi mogli reči, da je ravno lep, dasi ga poživljajo živahne oči, ki nemara izdajajo veseljaka ali pa sarkasta. Tudi poza ni ravno majestetično lesena in trda, ampak neprisiljeno elegantna in vzvišena. Podrobno se je slikar potrudil, da je podal finost čipk na prsih, da je izdelal roko, ki je naravnost nežna, da je mirno ubral draperijo ozadja in se izognil vsem nepotrebnim podrobnostim, tako da je človek, kot telesno fizična in duševna osebnost z vsem poudarkom stopil pred nas s svojo naravnostjo. Lasulja in čipke

so izdelane z neko, skoro bi dejal impresionistično drzno nakazanostjo, ki sili oči k nujni naturalistični predstavi, rahlo zeleno ozadje riše markantno silhueto grofove aristokratske pojave in komaj rdeče pentlje na hlačah so nekak silnejši barvni poudarek, ki močneje kontrastira in poživilja barvni vtis slike.

V letu 1747. so nastale štiri slike iz Marijinega življenja, Brezmadežna, Obisk pri Elizabeti, Darovanje v templu in Vnebovzetje v velesovski samostanski cerkvi, dvojna banderska slika sv. Janeza Krstnika in Lenarda, odnosno Florijana v Zakalu pri Kamniku in pa velika slika Nasičenja množice v puščavi v ljubljanskem frančiškanskem samostanu.

Iste značilnosti, kot smo jih ugotovili pri vodiški sliki Vizije sv. Janeza, odlikujejo tudi velesovske slike. Prav tako majhni so ljudje v primeru s krajinsko scenerijo. Zlasti na sliki Mari-



Sl. 9. V. Metzinger, Nasičenje v puščavi; frančiškanski samostan, Ljubljana; 1747.

jinega obiskovanja so figure čustveno nežne in še bolj barvno nežne kakor kjerkoli doslej in v primeri z obsegom krajine še neznatnejše. — Zakalska banderska slika je že napol preperela, po koloritu, tipih in obdelavi dobro in značilno Metzingerjevo delo,³ za mojstrov stilni razvoj pa manj važna, ker je bil slikar kolikortoliko vezan na splošni značaj banderskih slik.

Nasičenje v puščavi (sl. 9.) je ena izmed največjih Metzingerjevih slik. Predstavlja presenetljivo ogromno krajino, kakršne doslej pri nas izza začetka XVII. stoletja dalje še nismo videli. V ozadje vodijo romantične doline in skalovite gorske proge, na levi je mesto in idilično jezerce; vse to je podano v pogledu z viška hriba, na katerem blagoslavlja Jezus ob asistenci apostolov kruh in ribe. Po valovitem terenu okrog in

³ Stelè, Pol. okraj Kamnik, str. 214.

okrog je posedla tisočglava množica, kateri govori eden izmed apostolov.

Čisto nehote mora človek ob pogledu na to sliko misliti na ono Steinbergovo iz leta 1714. Prav kakor tam se je tu človeku z viška odprl pogled v nedogleden, idiličen kos širnega sveta s svojo mrgolečo vsebino. Kakor mravlje so ljudje napram naravi, svobodno raztreseni so po njenem krilu. Dà, ta slika je izraz življenjskega čuvstva XVIII. stol.: objeti vso širno naravo z vsemi pojavi vred, prepojit svet z ljubeznijo in srečo, to je zmaga Rousseaujeve filozofije, ki jo v tem času s čopičem pridiguje Sloveniji naš Janez Valentin!

V tem času nihče ni dosegel našega slikarja na tej stilistični razvojni točki. Še Kremser-Schmidt je štiriindvajset let po Metzingerjevi smrti slikal v Velesovem brez scenerije barok v najtemnejši oblačnosti, Ilovšek je te čase sredi prehoda iz baroka v rokoko, od Werganta pa ne poznamo nobene krajine. Najnaprednejši je Metzinger in ta slika predstavlja vrh, ki bi ga bila naša umetnost dosegla najbrž že sto let prej, če bi njenega razvoja ne bilo prekinilo stoletje naslona na jug. Da, dobrih sto let je trajalo, da je umetnost v Sloveniji dosegla razvojno točko Steinbergove slike, ki se je v svojem času pojavila pri nas kakor eratična skala, meteor, kakor klic daljnega severa. Šele po sto letih torej smo dosegli točko, ki jo je bil dosegel kot svoj vrhunec sever po Brueghelu.

Pa da se povrnemo k sliki nazaj. Čuvstveni elementi so na njej nakopičeni kar v velikem. Najprej idilično romantična krajina s silno množico ljudstva, neizmeren prostor, ki daje domišljiji polet v daljine; mladi nežni Janez, ki proseč boža učenikovo roko ali ga morda sili k počitku; Kristusovo skrbno, utrujeno lice, njemu nasproti na desni pa strumno vzravnana figura farizeja, ki v svoji izraziti pozi in z izzivajočo gesto v bok uprtih rok kakor ujeda čaka na svoj plen (sl. 10.) v skrajnem ospredju v levem kotu sedeča žena in mož z dvema otrokoma (sl. 11.). Vse te osebe so psihološko karakterizirane. Tej čuvstvenosti pa odgovarja gladka obdelava oblik in mirnost figur, njihova ubrana gracija in preprostost.

Kompozicija slike je v primeri z dosedanjimi absolutno nesimetrična. Po masah je težja leva stran, ki sili v skrajno ospredje, dočim se na drugi strani odpira ogromen prostor doline, ki se izgublja v ozadju. Stoječi apostol v sredi je cezura med levo in desno polovico slike, ki v ostalem nista v nobeni drugi kot le



Sl. 10. V. Metzinger, Nasičenje v puščavi, desna polovica slike.



Sl. 11. V. Metzinger, Nasičenje v puščavi, leva polovica slike.

v vsebinski in krajinski zvezi med seboj. Taka kompozicija je naravnost odrek starim načelom. Nesimetrična kompozicija je formalni simbol naturalistične težnje v umetnosti, ki je dosegla pri tej Metzingerjevi sliki pri nas doslej nezaslišan razmah. Zdi se, da je na tej sliki sploh krajina važnejša kot pa figure, ki so izhodišče za pogled v neskončne dalje te krajine. Človek je majhen v tej naravi, to izraža sedaj Metzinger prav tako kot nekoč Brueghel in prav tako je tudi pri tej sliki dan pogled z viška, da se krajina čimbolj odpira v nedogled. Množica, ki to ogromno krajino napolnjuje, je porazdeljena v nešteto skupin, ki so si medseboj v realnih psihičnih odnosih; dobro so opazovani čakajoči, nekoliko dolgočaseči se ljudje, matere si dajo opraviti z otroki, možaki stopajo v kroge in vneto razpravljajo o tem, kar so slišali. Toda niti dva obraza si nista enaka, vsak je na vso moč individualiziran, od baročne in zgodnjerokokojške tipike ni ostalo ničesa več, pa čeprav spominjajo nekatere figure na levi strani še na benečanske znance Veronesa in Tiepola. Slika razodeva tudi v barvah neko pikantno ubranost, jarki karmin, cinober in modra žarijo izza svetlega olivnozelenega okvira.

Za to sliko so se v zadnji tretjini stoletja pojavile krajine Herrleina, Janše in Schütza, ki so v novem stoletju dobile naslednice v Pernhartovih panoramah ter Karigerjevih in Franketovih delih, dokler ni krajina zmagala v slikah modernih pleinairistov.

5. Doba zrelega Metzingerjevega sloga.

Kar je Metzinger naslikal odslej, pomeni delo njegove zadnje dobe, ki morda ni več tako zelo bogata novih formalnih spoznanj, pomeni pa v okviru Metzingerjevega dela notranje najgloblje in zunanje najbolj formalno enostavno in monumentalno epoho. V teh delih se razvije rokokojski stil v svoj razvojni višek in baš ta skrajna stopnja rokokojskega stila nosi v sebi že simptome in kali novih umetnostnih misli, ki so dozo-rele v drug stilni sistem šele dolgo po Metzingerjevi smrti.

Leta 1748. je naslikal mojster oltarni sliki sv. papežev Gregorija Velikega in Urbana za podružnico na Lesnem brdu pri Vrhniki, leta 1749. pa sliko sv. Janeza Nepomuka za ljubljansko stolnico ter sv. Uršulo in sv. Avgušтина za ljubljanske uršulinke. Iz tega leta je tudi bakrorez J. G. Rugendasa po Metzingerjevi

Brezmadežni za bratovščino Sodalitas teutonica. — Te slike tvorijo prehod k zadnji stilni fazi v Metzingerjevi umetnosti. Gibanje na teh slikah se je zelo umirilo in poleglo, čuvstvenost se je poglobila.

Leta 1750. je naslikal Metzinger poleg več oltarnih slik za Nazarje na Štajerskem in osnutka za drugi Rugendasov bakrorez Marijinega vnebovzetja še sliki sv. Cecilije in najbrž tudi sv. Janeza Nepomuka, ki sta bili do Strahlove smrti v njegovem gradu v Stari Loki, nato pa ju je pridobila Narodna Galerija.

Za Metzingerjev razvoj najvažnejša je slika sv. Cecilije. Svetnica, vidna do kolen, je pojmovana kot mičnolepa ženska, sedeča ob klavicimbalu. Roke ji počivajo na tipkah, sama pa sanjavo zre gledavcu v oči. Baročnim ali zgodnjerokokojskim slikam sv. Cecilije, tudi podobnim doprskim (n. pr. Metz. medaljon pri ljublj. uršulinkah), je ta slika pravo nasprotje. Nič glorie, nič gest in patosa več, nič več boja luči s temo, svetnica tudi nima več gloriole, komaj malo je zasukana z glavo proti gledavcu, da ji more videti ta v lepi ovalni obraz, s katerega so izginile še zadnje strastne sence. Na vsej sliki ni nobene diagonale več, vertikala gornjega dela telesa in horizontala rok dihata tih mir v lepi skladnosti z robovoma slike, ki je po dolgi dobi baročno zverženih okvirov dobila končno spet pravokotno obliko; ta formalna skladnost je pravi korelat mirnemu in tihemu čuvstvu, ki preveva svetnico. Ta krasna žena v svoji samoti, vsa potopljena v akord, je pravkar rahlo okrenila glavo in se zazrla v gledavčeve oči, kakor da išče v njih znakov, če ga je glasba podobno ubrala kakor njo. Poetični mir slike, skladni oval obraza, velike oči in lepe roke, ki se instrumenta komaj dotikajo, so tiha, čustvena vsebina te slike.^{3a} Ta idilično mirna ubranost, ta enostavnost kompozicije, te skladnolepe forme, ta težnja po lepem toku kontur — kako v lepih formah se vlega draperija na telo! — to je napoved novega velikega pokreta, ki mu je ta leta postal glasnik v umetnosti Mengs, v umetnostni literaturi pa Winckelmann s svojo *Geschichte der Kunst des Altertums*.

Iz leta 1751. poznam dvojce Metzingerjevih slik: Pomočnico kristjanov v mekinjskem samostanu in sv. Elizabeto v Sostrem, ki sta obe datirani. — Slika Pomočnice kristjanov kaže spodaj krajino z arhitekturami, v ospredju pa skupino betežnih ljudi. Nad njimi plava v oblakih doprsna podoba Marije z detetom

^{3a} Sliko glej v Marolt, Dekanija Celje I., sl. 16 in str. 33/34.

na desni roki po Cranachovi sliki.⁴ Zanimivo je primerjati gručo ljudi, pa tudi krajino in celotno kompozicijo z nekaterimi starejšimi Metzingerjevimi slikami. Vzemimo morda podobo sv. Frančiška in tretjega reda iz l. 1755. Tudi tam plava nebeščan sredi nad množico zemljanov. Ta množica se drenja na komaj nakazanih tleh, ki jih ni mogoče določneje označiti, putto ob svetniku je napol skrit še v oblaku, toda s cingulom se dotika že dveh mož na zemlji in tudi Frančišek sam bo pravkar izročil del oblačila enemu svojih tretjerednikov. Slika kaže komaj neznamen napredek od prvih Metzingerjevih del, pred seboj imamo še vedno nekako „živo sliko“, kot smo jo opisali pri brežiškem Antonu. Kako vse drugačna je ta mekinjska slika. Betžniki so postavljeni v natančno izdelano krajino, ki zavzema več prostora, kot pa v njej se nahajajoče osebe, slično kot na že opisanih slikah iz srede štiridesetih let. V podaji krajine slika ne nudi novosti, zanimivejša pa je zveza med zemskimi prizori in nebeško prikaznijo. Marija je podana takšna, kot jo vidi ljudstvo vsak dan na različnih variantah starega ikonografskega tipa, ne pa kot nad zemljani plavajoča sveta oseba. V prav tako nebeško pomočnico so uprte oči teh pomoči potrebnih, kakršno poznajo iz domače cerkve in iz številnih ponarodelih izdaj na steklenih podobah domače hiše. Tudi v tej podaji nebeške matere nam se kaže Metzinger kot otrok svoje racionalistično usmerjene dobe. Kar pa loči mekinjsko Pomočnico kristjanov od del izza srede štiridesetih let, je njena kompozicija. Kako na skrajni levi rob krajine pomaknjen gleda svojo nebeško prikazen v levem gornjem kotu slike sv. Janez na vodiški sliki in kako še bolj izrazito nesimetrično so porazdeljene množice pri Nasičenju v puščavi! Na sliki Marije Pomočnice so osebe porazdeljene v dve skupini; ena je potisnjena v spodnji levi, druga v spodnji desni kot, v sredi zgoraj pa je Cranachova podoba: trikotniška kompozicija, ki je tako važna za nadaljni Metzingerjev razvoj.

Druga slika iz tega leta je sv. Elizabeta v Sostrem (sl. 12.). Snov je posvetno pojmovana: sveta knjeginja daje na stopnišču svojega gradu kruljavcu in beračici miloščino. Njeno telo je dobilo mehko, lepotno polnost, geste so čudno rahle in ubrane, draperija se mehko preliva iz ploskve v ploskev, barve so postale mirne, diskretne. Umirile so se kakor gibanje oseb, zenostavile

⁴ Stelè, Pol. okraj Kamnik, str. 510.



Sl. 12. V. Metzinger, Sv. Elizabeta; Sostro; 1751.

so se kakor kompozicija, omejile so se na minimum, kakor se je omejila poprej bogata snovnost slik. V kompozicionalnem oziru je sestavo prešinel rahel red v smislu osredotočenja. Novec v Elizabetini roki je formalno središče slike, levo od tega formalnega središča sta dve in desno tudi dve figuri. V ozadju je arhitektura s pilastrom v sredi, ki pošilja na levo in desno po en arkadni lok in daje kompoziciji stabilno osredje in hrbtenico. Slika spominja tako nekoliko na Peruginovo Izročanje ključev ali na Rafaelovo Zaroko in kakor pri Rafaelu se tudi tu ureja kompozicija v rahel trikot: če pogledaš smeri pregibov gornjih telesnih delov svetnice in kruljavca, glavnih oseb, se ti dve smeri sečeta kot vrh trikota nekje sredi slopa. To je pravo nasprotje labilni, namenoma nestatični kompoziciji, kot jo kaže na primer na osti stoječi kompozicionalni paralelogram novomeškega kronanja. Očividno se je pri teh slikah eklektik Metzinger — to je namreč še vedno, poglej le na tej sliki kruljavca po Annibalu Carracciju, kot smo ga srečali leta 1729. in potem še enkrat — navezal svoj stil na visoko renesanco. To vidimo v pojmovanju snovi ter obdelavi teles in obrazov prav tako kot v kompoziciji.

Naturalizem in subjektivizem sta še vedno bistveni komponenti v svetovnem nazoru časa, ki je zahteval to novo umetnost. Toda tema dvema sestavinama so se pridružile v tem času še neke neoplatonske teorije, ki so dobile v racionalizmu XVIII. stoletja nov pomen. Doba, ki hoče umsko rešiti veliki problem človekove sreče na zemlji, je ta čas — to so začetki modernega historizma — pač našla nekaj odgovorov na svoja vprašanja v antični filozofiji. Posledica tega, v nekem oziru svetovnonazornega zbližanja z antiko so živahni arheološki interesi, in pa neke nove antične estetske teorije, začetek onega estetiziranja, ki je doseglo v našem znanstveno usmerjenem času XX. stoletja svoj višek.

Ta predklasicistični pokret srede XVIII. stoletja bomo prav razumeli, če ga pojmuje kot eno izmed razvojnih faz dobe, ki je eklektično usmerjena. Pravzaprav je bila eklektična vsa umetnost od časov visokorenesančnih klasikov dalje. Že Rafael je posnemal Michelangela, Tintoretto si je napisal na vrata ateljeja svoj program: „Michelangelova risba in Tizianov kolorit“, Carracciji so se naslonili na Michelangela, Correggia in Rafaela, umetniki Metzingerjevega časa se naslanjajo na Tintoretta, Correggia in Carraccije. Pri našem slikarju smo videli

potem še naslon na čuvstvenega Murilla in sedaj vidimo v okviru istega eklektičnega principa še naslon na cinquecento, v prvi vrsti na Rafaela, njegove kopiste in bližnjike, ki so se po mnenju klasicistov ravno najbolj približali estetskemu idealu, kakršnega je doba videla v antiki, čeprav njenega slikarstva ni poznala. Ta novi stil je zato vse bolj cinquecentizem kakor pa nova antika.

Letnico **1752** nosita banderna slika iz Ambrusa in pa Imakulata v zbirki msgr. Zupana na Okroglem. Tega leta je pričel baje Metzinger slikati vrsto portretov za barone Raigersfelde, ki jih pa ne poznamo. — Če si na kratko ogledamo samo sliko z Okroglega, najdemo na njej vse one značilnosti Metzingerjeve umetnosti, ki smo jih v tem poglavju že ugotovili. Na zemeljski obliki stoji vitka postava Brezmadežne v prav rahlem pregibu, spodaj na vsaki strani kleči putto v molitvi, najsvetlejša točka slike je na Marijinem oblačilu ravno v sredi trikota, ki ga tvorijo te tri osebe.

Leta **1753**, je dobil Metzinger eno izmed največjih naročil, naj slikarsko opremi kapelo na gradu škofa Attemsja v Goričanah. V oltar kapelice je postavil sliko sv. Frančiška Saleškega, ki moli sveto ime, v zid desne stene je vstavil ovalna medaljona Brezmadežne in sv. Mihaela, v levo steno sliko sv. Frančiška Saleškega in Frančiške Šantalske ter istega svetnika, ko spoveduje plemiča, pod strop te stene Križanje, v strop pa sredi med razkošno rokokojsko stukaturo ogromen ovalen medaljon, v katerega je naslikal sv. Frančiška Saleškega v nebeški slavi. Sveti Frančišek, ki mu je posvečena večina teh slik, je bil naročnikov patron. Slike sv. Frančiška in Frančiške Š., plemičeve spovedi in svetnika v nebeški slavi visijo od l. 1935. v Narodni galeriji.

Metzinger sicer nikoli ni delal fresk, vendar prav gotovo ni imel zavezanih oči, ko se je okrog njega razvijalo slovensko freskantstvo XVIII. stoletja s svojim dekornim principom. Da vkljub vsemu temu ni dekoriral kapele v starem smislu, ampak v okrilju svojega novega umetnostnega nazora, ne smemo pripisovati njegovemu neznanju, temveč njegovemu hotenju. Slike kot arhitekturna dekoracija so tu drugače pojmovane kakor v baroku in rokokuju. Tam so poslikavali arhitekturo tako, da je na eni strani slikarstvo součinkovalo z arhitekturnimi členi, katerih funkcijo je subjektivno ponazorjevalo, na drugi strani pa arhitekturo naravnost negiralo — strop realne arhitekture je bil slikarsko zamišljen kot predrt, da se je videlo v nebo in v njem

plavajočo glorio. — Samo majhna sled od tega dekornega principa je še ostala v Goričanah. Stropna slika ima naslikano arhitekturo, ki je podana v pogledu od spodaj, ki pa ni v nobeni zvezi s pravo arhitekturo poslikane kapele. Tudi slike, ki so vdane v stene, niso niti enota z arhitekturo, niti je ne negirajo, marveč učinkujejo z njo vzporedno. To je pa dekorni princip cinquecenta iz Rafaelovih stanc ali Benetk istega in še poznejšega časa in Metzinger se je oprijel tega principa pač zato, ker se je ujemal z njegovim novim umetnostnim hotenjem.

Stropni medaljon, „Sv. Frančišek v nebeški slavi“ (sl. 13.) predstavlja čisto idealno sceno, ki se še enkrat izjemoma, dasi umljivo, vrši plavaje v zraku, ker je bil ta način gotovo najpriladnejši za ustvaritev vizionarnega prizora. Obenem s tem plavanjem so še enkrat oživel rudimenti stare spiralne kompozicije, še enkrat so zažarele pestre rokokojske barve v svoji čustveni graciji, kakor je slike sploh samo čustvo: Frančišek je eno samo zamaknjeno strmenje v Madono, ki mu razširjenih rok plava nasproti, kakor da ga hoče z vso silo pritisniti k sebi. Rdečomodri Marijin plašč in graciozna kontura Marijinega lika sijeta iz zlate zarje ozadja s tolikim barvnim učinkom, da mora človek ob tej sliki nehoti misliti na bleščeče Tiepolove barve in izrazite silhuete, ki jih ne pozabiš več, če si jih kdaj videl. (V resnici spominja ta slika zelo na podobne v Chiesa dei Gesuati v Benetkah in na berlinsko skico sv. Dominika, kar je skoro do zadnjih časov dovajalo do mnjenja, da je sam Tiepolo slikal to sliko, ki je gotovo eno izmed najlepših in najučinkovitejših Metzingerjevih del.)

Ostale slike kažejo prej omenjeno napredovanje zadnjega, monumentalnega Metzingerjevega stila že v večji meri .

Brezmadežna je podobna velesovski iz leta 1747. Vendar je imela tam pod seboj globoko krajino, da je bil plavajoči lik na slikini ploskvi majhen, tu pa zavzema vse platno, krajina spodaj pa je le neznatna. Plavanje, ki je bilo tam tako izrazito, na tej sliki že ni več tako poudarjeno. Na ogromni svetovni krogli sedi trdno lik Brezmadežne, s tem je dosežen vizualni vtis večje stabilnosti sestava. Barve so napram onim iz tridesetih in štiridesetih let, ki so bile jarke in živahne, nekam ugasnile, dobile so pridržan miren ton, zato pa je posvetil slikar tem večjo pažnjo Madoninemu obrazu. Obdelal ga je gladko, kakor so postale gladke gube draperije, ki se vlega sedaj na telesa kakor se vlega na oblike polna mehka luč; nobene zmečkanosti ne vidimo več



Sl. 13. V. Metzinger, Marija sprejema sv. Franciška Sal. v nebesih;
Nar. galerija v Ljubljani; 1753.

kakor v patetičnem baroku, pa tudi ne poznejše graciozne zavihanosti. Obrazni tip te Marije zelo spominja na cinquecentistične lepotne tipe s svojo okroglo konturo, širokim čelom, majhnim nosom in velikimi očmi. — Slika nadangela Mihaela je posneta po oni louvrski, ki jo pripisujejo Rafaelu ali vsaj njegovi neposredni šoli. Ta tip so si po vrsti izposojali Carracci, njihov učenec in Rafaelov oboževatelj G. Reni, Renijev učenec in propagator Rafaelove umetnosti Carlo Maratta, dalje Caravaggio (Amor) in Luca Giordano, sedaj si ga je izposodil še Metzinger. Enostavne, monumentalne lepote in čuvstvenosti išče sedaj Metzinger s podobnimi sredstvi kakor nekoč cinquecentisti.

To postaja jasno zlasti na sliki sv. Frančiška Saleskega in sv. Frančiške Šantalske (sl. 14.). Dočim so bile še pred nekaj leti take skupine oseb v prostoru spiralno razgibane, — so na tej sliki osebe komponirane v vizualni in prostorninski trikot. Ena stranica trikotnika v talnem načrtu gre od svetnice na desni k dečku sredi zadaj, druga od tega preko svetnika k levemu dečku nazaj. V pogledu od strani so vse štiri osebe med seboj tesno spojene v malone kompakten lik, podoben piramidi, kar zopet spominja na cinquecento in njegove stabilne kompozicije. Kretnje upodobljencev so prav rahle, gibanje se je do skrajnosti poglelo, luč je povsem enakomerna. Poze teh oseb so lepotne, graciozno lepe, lepотно skladen je svetničin obraz z ravnim nosom in čelom, mehko je ubran tok linij; impresionizma in barvenosti štiridesetih let je konec, sedaj prevladuje stil, ki je nagnjen k linearnosti. Tok linij se nikjer ne razburi, ne krivi, ne napenja kakor v prejšnjih časih, ampak poteka v rahli zbranosti in miru. — Kakor na rokokojskih slikah, je tudi na sliki sv. Frančiška, ki spoveduje plemiča (sl. 15.), dogodek točno lokaliziran in čisto posvetno pojmovan. Kolika razlika je med to sliko in med novomeško Izpovedjo iz l. 1730., ki se je vršila ob bučni asistenci neba in zemlje! Tu sta svetnik in plemič sama. Metzinger je reduciriral svoja sredstva na najnujneše. Enostavno je prikazan dogodek spovedi: spovedanec kleči ob spovedniku, oba sta skoro negibna, komaj da še rahlo gestikulirata. S tem v zvezi je postala enostavna tudi kompozicija. Osebi se nagibljeta druga k drugi, v čemer je nekaka tendenca, zaključiti kompozicijo v vizualno enoto, kakor sta tudi prostorno druga proti drugi napol zasukani v globino, da dajeta približno trikotniško talno projekcijo. Čim enostavnejša je zunanost svetnika in plemiča, tem

močnejše in intenzivnejše je njuno notranje življenje, ki učinkuje v teh tako rahlo razgibanih telesih s prevzemajočo močjo. Svetniku so privrele solze v oči, plemič je prevzet do skrajnosti, do strmenja.



Sl. 14. V. Metzinger, Sv. Frančišek Sal. in sv. Frančiška Šantalska;
Nar. galerija, Ljubljana; 1753.

Slike v Goričanah je dovršil Metzinger leta 1754. Tega leta je naslikal pri Sv. Joštu nad Kranjem dve oltarni sliki in dva medaljona, Kamenjanje sv. Štefana za Semič, Marijino oznanje-

nje za Golo pod Kureščkom, Smrt sv. Jožefa in sv. Janeza Nepomuka za Vipavo in sv. Notburgo za Slap pri Vipavi. Vse te slike so delane po starih ikonografskih predlogah, ki jih je tudi Metzinger v svojih prejšnjih delih že uporabil, tu pa jih predelal v



Sl. 15. V. Metzinger, Sv. Frančišek Sal. spoveduje plemiča; Nar. galerija, Ljubljana; 1753.

novem smislu. Za primer navedem le Družino svete Ane s št. Jošta. Kompozicija je posneta po Murillu, vendar z bistvenimi razlikami. Diagonala je še ohranjena, a podrejena konfiguraciji, ki je strnjena v trikot, le da ima ta trikot eno stranico nekoliko daljšo. Angeli na tej sliki plavajo v zraku brez preje neizogib-

nega atributa oblakov. Čuvstveni motivi so močno poudarjeni, na Metzingerjevo delo štiridesetih let pa spominja venec belih vrtnic, ki ga nosita dva angelčka.

Iz leta 1755. sta sliki Jezusovega krsta v ljubljanski trnovski cerkvi in Smrt sv. Uršule, ki jo je naslikal Metzinger za škofa Attemsa. — Kristusov krst je kopiral slikar po Marattovem originalu v cerkvi Sta Maria degli angeli v Rimu. Moral se je v tem času čutiti pač posebno blizu temu rafaelesknemu mojstru, vendar je na svoji sliki izpustil kar tri figure, da je mogel omiliti diagonalno razporeditev originila v novem smislu. — Smrt sv. Uršule (sl. 16.) kaže skoraj natančno isto mesto in isti prizor morjenja kot na šentpeterski sliki iz l. 1755. Toda Uršula, ki je tam plavala v zraku, se je tu prav v ospredju sesedla pred gledavcem na tla in umira s pretresljivim čuvstvom na obrazu. Tako globoko čuvstvene slike kot je ta, so nastajale le v teh zadnjih letih Metzingerjevega dela in so v tem oziru povsem kos toliko občudovanim čuvstvenim Wergantovim slikam. Kako zelo zunanje učinkovite, naravnost vsebinsko prazne, frazave se zde baročne slike napram tem, ki so nastale v petdesetih letih! Tudi od onih snovno bogatih dosedanjih se te snovno revne slike ločijo v glavnem po svoji čuvstvenosti.

Leta 1756. je naslikal Metzinger sv. apostola Jakoba za Gornji grad in sv. Bernarda z Marijo za št. Jernej na Dolenjskem. Ta slika je kot neresnična sanja zamišljena deloma v oblakih. Figure so strnjene v približno piramido, Marijin obraz je rafaelesken, tudi drugi obrazi so gladko, pa čuvstveno obdelani, sploh je vsa slika tako čuvstvena kakor malokatera dosedaj opazovanih. Slika je danes deloma izpremenjena, ker so oblekli Marijine prvotne gole prsi. Metzinger je bil naslikal Madono, ki nudi Bernardu desne prsi, naj bi pil iz istega vira kakor božji sin. Z desnico ga rahlo objema okrog vratu. Bernard pa si je v nemem čuvstvu položil roke na prsi. Ni se težko v nisliti v čuvstvo, ki giblje to sliko, tudi moderni človek se lahko vmisli vanjo. Nehote se moramo tu spomniti na podoben čuvstveni motiv v baroku, ki je tolikokrat kazal zgodovinsko sliko Cimona, ki ga hči doji v ječi. Ni čudno, da se je Metzinger v tem času poslužil za religiozno sliko iste antične snovi. — V atiki tega oltarja je naslikan še sv. Frančišek objemajoč Križanega po čuvstvenem seviljskem Murillovem tipu in Van Dycku. Metzingerjeva slika se razlikuje od obeh originalov prav po svoji enostavno monumentalni formi in po globokem notranjem čuvstvu.

Leta 1757., dve leti pred svojo smrtjo, je naslikal Metzinger za ljubljanske uršulinke sv. Antona Padovanskega z Jezuščkom, za podružnico sv. Kancijana v Žalcu pa oltarnega patrona in njegove mučeniške tovariše. — Sv. Antona je Metzinger že prej večkrat upodobil, toda prejšnje slike so bile bistveno drugačne. Če primerjamo tega njegovega zadnjega na primer s samoborskim iz leta 1734., moramo reči, da si skoraj ni mogoče misliti večje razlike med dvema slikama, ki obravnavata isti tema. Oni Anton tam je viharo patetično razgiban, komponiran v diagonalno in skoro divje ekstatično gestikulira, ta pa je dosegel največjo mero miru in statuarične negibljivosti: svetnik in otrok sta kakor eno samo zrastle drevesno deblo, kakor dobra plastika, tako enovit in zaokrožen obris ju združuje v negibno monumentalno enoto. Tam je Jezušček otrok le po telesu, po duši pa kralj, ki dostojanstveno dovoljuje, da mu Anton poljubljuje roko. Tu je otrok, ki se po otročje smehlja svetniku, ga boža po obrazu in vleče za redko brado. Na sliki ni nobenih nepotrebnih oblakov več, dogodek se vrši brez gloriol v samotni svetnikovi celici, ki ima kot edini okras v ozadju slop s kapitelom. Tam gleda prizor iz oblakov troje angelov, tu sta svetnik in dete sama. Tam raztrganost v slikovite, nemirne luči in sence, tu prodira svetloba v prav vse, tudi najtesnejše kote in obliva vse predmete na sliki enakomerno milo. Čisto naravno pojmovanje dogodka, čisto naravno, očetovsko in sinovsko čustvo. Bolj enostavno pojmovano sliko si težko mislimo. Slika je po svojih izraznih sredstvih naravnost beraško revna, skoro nič več epičnega ni na njej, pa vendar je prav zato tako zelo čustvena, da si bolj čustveno sliko težko mislimo. Ali ni to stil starega naturalista Metzingerja, ki določuje v oporoki, naj ga zakopljejo skromno „ohne allen Bracht in das griene Erdreich“ in ne v cerkev in ki čustveno zapusti toliko ubožcem, ki naj mu bodo edini spremljevalci na zadnji poti?

Zelo značilna je tudi žalska slika sv. Kancijana in tovarišev. Kar šest svetih mučencev je postavil slikar na platno. V tloradni simetrični vijugi klečijo na oblaku, očitno je, da so že prejeli plačilo za prestano trpljenje. Prevzeti od božje bližine zrejo nekateri v božje znamenje, drugi so zatopljeni v tiho premišljevanje. Nobenih znakov krvavega mučeništva, ki so opajali baročnega slikarja, ni na podobi, le skromna palma v roki vsakega mučenca daje priliko, da označiš iz legende, ki jo moraš poznati iz drugega vira, približno imena enega pa drugega svetnika. Pa



Sl. 16. V. Metzinger, Smrt sv. Uršule; Ljubljana, škofijska palača; 1755.

kje je sedaj vsa teatralična nebeška glorijska mladega Metzingerja? V trikotnem liku na vrhu slike je skromno napisana beseda DEUS, ki označuje našim pojmom neznano in neumljivo onostranost in obenem dela razumljive izraze v obrazih svetnikov. Od božjega imena pa se v obliki enakostranega trikotniškega pramena izliva svetloba na prav tako simetrično razporejeno skupino svetnikov. Kompozicijske težnje, ki označujejo Metzingerja v teh zadnjih letih, so na tej sliki uveljavljene z naravnost geometrično nazornostjo. V tej formalni enostavnosti se je znal slikar tudi prilagoditi umerjenemu skromnemu oltarju, ki služi kot širši okvir slike.

Le kolikor je bogatejši oltar, toliko bogatejša je slika sv. Marjete, Helene in Neže, edino delo, ki ga poznamo iz l. 1758. in ki visi v cerkvi sv. Marjete na bakarski obali (sl. 17.). Kompozicija, ki se je že od konca štiridesetih let sem čimdalje bolj poenostavljala, se strnjevala v monumentalno enoto in se bližala trikotniški v linearnem in prostornem smislu, je tudi tu docela trikotniška. Je to princip geometrično enotne kompozicije, kakor je bila tako odločna komaj kdaj v cinquecentu, pri starem Metzingerju pa tako dosledno izvedena samo še na prejšnji sliki žalskih mučencev, pa še tam le bolj v linearnem smislu. Tri svetnice v krajini spodaj tvorijo prostorni trikot, linearno pa tudi trikot z vrhom v Marjetini glavi. Ta trikot se paralelno ponovi zgoraj v glorijski, ki je na rafaelski način prišla spet enkrat v sliko in ki je docela trikotno komponirana. Končno se pojavi zopet resničen geometričen svetlobni trikot zadaj za sveto Trojico. Višek monumentalnosti in enostavnosti forme je tako dosežen. Ta docela enostavna trikotna kompozicija je izraz umetniških teženj, katerih najpopolnejšo realizacijo vidijo umetniki tega časa in še bolj naslednje dobe v klasičnem XVI. stoletju pri Rafaelu, po katerem je približno posneta tudi ta skupina z glorijsko, primerjaj le bolognsko sv. Cecilijo! Osrednji figuri sta si celo podobni v pregibu in stoji. Osebe so „lepe“, to je gladko slikane, v čemer je videl umetnik izraz čustvenosti. Tudi snovnosti, dogajanja na tej sliki ni nobenega, slika je bolj tip *sacra conversazione*, skoro prazna vsake historične snovi. Vsebina slike je izražena v čustvenih pogledih, ki jih lepe ženske pošiljajo v nebesa, to čustvo pa je povsem naravno.

V letu 1759., v letu svoje smrti je naslikal stari Metzinger še eno delo. To je najhna slika Marije Dobrega sveta, ki se na-



Sl. 17. V. Metzinger, Sv. Marjeta, Helena in Neža; Bakar; 1758.

haja v srebrnem okviru na enem izmed stranskih oltarjev kamniške cerkve, a je popolnoma preslikana.

V tem zadnjem Metzingerjevem stilu, smo rekli, so bili dani že prvi simptomi umetnostne misli klasicizma, ki se je v slikarstvu, posebno religioznem, naslanjal na Rafaela, v katerem je videl najčistejšega učenca antike. Po Metzingerjevi smrti je zaslovel Mengs, pri nas pa že Potočnik pridno riše po antikah in jih porablja eklektično v religiozni umetnosti, dokler ne dovedeta klasicizma koncem tega in začetkom prihodnjega stoletja do viška Herrlein in Kavčič.

*

To naj bi bil Metzingerjev stilni razvoj, ki je lep kos kulturne zgodovine in ustrezna slika duha svoje dobe.

Spočetka, ko pride iz italijanske šole, je poln baročnih predstav iz Carraccijev, toda že koj v začetku in še bolj izrazito v prvih tridesetih letih se usmeri s pulzom novega življenjskega čuvstva v rokokojsko snovno smer: naturalistični elementi napredujejo roko v roki s stalno napredujočo subjektivizacijo v okrilju obravnavanega kompozicionalnega dualizma. Ta je v drugi polovici tridesetih let popoln, toda tok razvoja gre v smeri napredovanja snovno-materialnih in naravnih ter nazadovanja idealnih tendenc dalje, dokler v štiridesetih letih ne zmaga snovni poetični naturalizem vsesplošno. Sledi doba zrelosti, ki jo pripravljajo že zadnja leta štiridesetih let, doba skrajne redukcije izraznih sredstev in snovnosti, skrajno enostavne forme in monumentalne kompozicije, skrajno poglobljenega notranjega čuvstvenega življenja, višek rokokoja in obenem njegov konec.

Metzinger je s svojim umetnostnim dejanjem zadostil stilnim potrebam prve polovice XVIII. stoletja, korakal je vedno na čelu moderne struje. Nakazal je s svojim čopičem naši umetnosti zopet severnjaško pot, vrnil ji je njeno individualnost, ki jo je v zmedah romantične epohe malone izgubila.

Njegov pomen za razvoj slikarstva v Sloveniji pa se da izmeriti in pravilno vrednotiti na posledicah, ki jih je imelo mojstrovo delovanje za nadaljnji razvoj. Metzingerjevi umetnostni vplivi na naslednje generacije so toliki, da moremo reči, da noben slikar na Slovenskem doslej še ni ustvaril tolike šole in tako zelo odmeval v umetnostnem razvoju kakor on.

6. Metzingerjevi vplivi.

Naloga tega spisa bi sedaj bila, točno določiti, kako in v kakšnem obsegu je Metzingerjevo delo vplivalo na slikarstvo v drugi polovici XVIII. in v XIX. stoletju. Te naloge žal toliko časa ne bo mogoče izpolniti, dokler Slovenci ne dobimo popolnega umetnostno topografskega opisa svoje domovine, ki je najnujnejša potreba sodobnih umetnostno zgodovinskih interesov in vsakega nadaljnjega dela sploh. Uporabljajoč torej skrajno nezadostne podatke, ki jih je o umetnosti po Metzingerju nudila zgodovinska razstava slovenskega slikarstva l. 1922., podatke v spisih dr. Fr. Steléta in Viktorja Steske ter pičle podatke, ki sem jih pri proučevanju Metzingerjevega stila mimogrede sam nabral, anj podam vsaj to, kar mi je zaenkrat v tem oziru podati mogoče.

Slikarstvo druge polovice XVIII. stoletja pri nas očituje pozen rokokojski in proti koncu stoletja zgodnji klasicistični stil, ki se čim dalje bolj razmahuje, dokler ga v novem stoletju ne zamenjata romantika in realizem. Pri presojanju tega slikarstva pa moramo nujno vpoštevati še nekaj.

Videli smo, kako se je kultura na Slovenskem in v vsej južni srednji Evropi že koncem XVII. stoletja razcepila v posvetno in religiozno. Izza začetkov naše umetnosti pa prav do začetka XVII. stoletja je pri nas obstajala kultura v glavnem le v religioznem okviru; to se pravi: nosilci religiozne misli so bili obenem tudi nosilci kulture. Koncem XVII. stoletja pa se osnuje pri nas prva organizacija posvetnih znanstvenikov, prvi pojav prosvetljenja, ki je zagospodovalo v XVIII. stoletju, in takoj so nastopila nasprotstva z nosilci religiozne misli: niti en jezuit ni vstopil v Akademijo, vsi duhovniški krogi pa so si bili složni v tem, da operosi ne morejo biti vneti verniki. To je bil razkol starega objektivizma-idealizma z novim subjektivizmom-materializmom, ki je povzročil oni svetovno nazorni in stilni dualizem v rokokoju, katerega paralela je bila v konkretnem življenju razdvojenje religiozne in posvetne kulture, ločitev interesov cerkve in države, znanosti in teologije, ki sta bili v srednjem veku še eno.

To razdvojenje je v drugi polovici XVIII. stoletja doseglo svoj prvi višek in odtelej se zdi, kakor da se obe paralelno živéči panogi razlikujeta že po notranjem značaju. Religiozno slikarstvo na Slovenskem se po Metzingerju še vedno konservativno oklepa stare eklekticistične tradicije in rokokojski tip religi-

ozne slike se v bistvu drži malone do naših časov; in kar je najbolj čudno, drže se ga slikarji, ki slikajo v posvetni umetnosti povsem drugače, romantično, biedermeiersko, realistično itd. Zanimiva je dvojnost Wergantovega, Herrleinovega ali Layerjevega dela, ali postavim dvojnost Matevža Langusa, ki slika religiozne slike še „baročno“, posvetne pa v povsem modernem stilu. Razlika je kakor noč pa dan.

Ta eklektična religiozna umetnost cvete pri nas, kakor smo že rekli, malone do zadnjih naših let, do kamor sežejo tudi zadnji vplivi baroka v njej ali do kamor seže postavim estetika na versko etični podlagi, kakršno je pisal še Mahnič, a bi jo bil tako kakršna je, prav lahko napisal kedó že dvesto let prej.

In sedaj moremo reči, da je Metzingerjeva umetnost še danes skoraj živa in da segajo njegovi umetnostni vplivi prav tako daleč v našo dobo, kakor seže do nas ta eklektična, konservativna religiozna umetnost, ki se poleg moderne struje vzdržuje na površju kot anahronizem. Takšna je vsaj slika, ki si jo je mogoče ustvariti na podlagi nezadostnih dosedanjih preiskav.

Naj torej na par primerih pokažem, k a k o je Metzingerjevo delo vplivalo na naše slikarstvo in naj prepustim določitev obsega tega vplivanja dobi, ki bo imela v rokah topografsko popolnejše zbrani material.

Tomaž Hoerman je leta 1745. naslikal sliko sv. Notburge (danes last g. J. Sadnikarja v Kamniku, ki jo je dobil iz Logatca), ki je v nekih ozirih tako podobna Metzingerjevi sliki sv. Notburge v Samoboru, da jo moremo smatrati za neposreden eklektičen tvor po Metzingerjevem originalu. Na obeh slikah je svetnica enako napravljena in daje kruh onemu znanemu kruljavcu, ki ga je Metzinger adoptiral od Annibala Carraccija; v desnem kotu slike čepi stara beračica z otrokom, kakršno je Metzinger povzel z Murillove slike sv. Elizabete in kakršno je že deset let pred Hoermanom vpodobil tudi na sliki sv. Notburge za Vinjo gorico pri Trebnjem. Navzgor gledajoča ženska figura, ki se pri Metzingerju nahaja koj levo za svetnico, se pri Hoermanu nahaja v levi za kruljavcem. Podobno kakor Metzingerjeva je zasnovana krajina, le da je Hoerman, kakor so delali vsi eklektiki (že Metzinger je postavim Rubensovo križanje ali Murillovo družino sv. Ane na kopiji zasukal za 180 stopinj), prenesel gradič s hromcem vred na drugo stran, dočim je bil na originalu na desni. Hoermanov hromec in beračica imata tudi prav tako navzgor zavihana nosova, kakor smo jih videli pri

figurah na slikah iz Metzingerjeve mladostne dobe, kjer je slikar na ta način plačal svoj prvi tribut naravnim težnjam časa.

Anton Cebej (Zebey, Zebbè) je od Metzingerjevega dela tako zelo odvisen, da moramo reči, da ni povsem izključena pravilnost Steskovega mnenja, naj bi bil ta slikar direkten Metzingerjev učenec. Če je torej Metzinger imel učenca, — med Metzingerjevimi slikami se dobe tudi takšne, da bi človek po natančnem primerjanju trdil, da je mojster sliko zrisal in z barvo naslikal obraze, draperijo in ozadje pa prepustil kaki manj izurjeni roki — ni čisto izključeno, da je bil to Cebej, ki je slikal tako podobno, da je pogosto težko ločiti njegovo delo od Metzingerjevega. Cebej je bil rojen leta 1722. in je leta 1750. že samostojno signiral svoja dela, 1752 že samostojno sklepal pogodbe radi slikanja in ni torej izključeno, da se je učil pri Metzingerju.

Če si ogledamo n. pr. Cebejevo sliko sv. Benedikta (Jastrebarsko, frančiškanski samostan, leta 1759.), bomo v tipu Marije koj spoznali sestro Metzingerjevi na polhograjski sliki sv. Katarine ali goričanski Imakulati. Okrogli obraz z visokim čelom, velikimi očmi, majhnimi usti in bradico ter, kar je značilno za Metzingerjeve obraze, z zelo poudarjenim očesnim jabolkom pod trepalnično kožo, ki izstopa iz rahlo osenčene okolice kakor pri Metzingerju v zgodnji in srednji dobi, so povzeti Metzingerjevi motivi. Metzingerjev vpliv na to sliko vidimo dalje v tem, kako drži svetnik na prsih roko s tankimi prsti, katerih členki so tako pikantno obdelani v senci (glej roko sv. Antona iz Samobora 1754). Jezušček na Cebejevi sliki ima prav tako kakor oni na polhograjski sliki sv. Katarine desno nogo višje skrčeno kakor levo in tip njegove glavice z nesorazmerno, komično visokim čelom, neznatnim izginjajočim noskom, zelo poudarjenim očesnim jabolkom in kodri smo že srečali med angeli šentpeterske slike sv. Florijana, kjer smo videli že tudi angelske glavice po tri in tri skupaj. Gladke gube, nabirajoče se v velike ploskve, so zapuščina Metzingerjevega zadnjega stila, kolorit slike je prav kakor Metzingerjev, dočim rabi pozneje Cebej nekam čistejše barve, predvsem čiste karmine in ultramarine. — Če pogledamo Cebejevo Vnebovzetje Marije (Kopanj, župnišče), vidimo tam Marijo z Metzingerjeve slike Vnebovzetja v frančiškanskem samostanu v Novem mestu ali v Jastrebarskem. Cebej rabi isti način osvetljave obrazov odspodaj kakor Metzinger; na ta način so razsvetljeni na Cebejevi sliki Marija in angeli s svojimi mičnimi lučnimi refleksi na bradah, licih in nad očmi. Cebej je po-

vzel po Metzingerju način klečanja figur na enem samem kolenu, pri čemer drži figura nogo daleč proč od sebe, povzel je angele, ki nosijo oblak, tako desnega dobesedno po onem, ki na Metzingerjevi sliki v Bizoviku nosi sv. Nikolaja. Cebej je povzel na sliki Smrti sv. Jožefa v Ajdovščini vse tri sodelujoče osebe v tipih po Metzingerju in ni niti izpremenil kompozicije, ki je ista kakor Metzingerjeva v Šmarju. Iste podobnosti bi našli na Cebejevih slikah v Vinici, Moravčah in Žužemberku.

Od Metzingerja je vplivan v svojih oljnih slikah **Anton Tušek**, slikar sicer od njega neodvisnih fresk v cerkvi na Veseli gori pri Št. Rupertu na Dolenjskem. Tako spominja v obdelavi in barvah in po obrazu glavne osebe na M. njegova signirana slika (A : T : P 1767) v cerkvi sv. Križa na Brezju pri Poljanah. Po tipu, obdelavi in barvi pa je čisto od M. odvisna verjetno Tuškova slika sv. Florijana v podružnici sv. Lovrenca pri Škofji Loki. Po Stelétu (Politični okraj Kamnik I., 461) utegne biti njegova tudi slika sv. Treh kraljev v Vodica, ki pa je deloma preslikana. Vsa ta dela bi govorila naravnost za vzgojo Tuškovo v Metzingerjevi delavnici.

V okrilju eklektičnega principa torej Metzingerjevi nasledniki ne povzemajo po mojstru samo ikonografskih, splošnoveljavnih konceptov posameznih figur, na isti način kakor jih je on povzel po starejših mojstrih, ampak sprejemajo celo njegove individualne posebnosti, kakor obrazne tipe, gotov način osvetljave, barve, barvne kompozicije itd.

Janez Potočnik kaže v svojem delu močne znake studija Metzingerjevih del, od katerih je odvisen, kar se tiče prevzemanja posameznih figur in celih ikonografskih zasnutkov, obraznih tipov ter kolorita. Na sliki sv. Agate (Narodni muzej, Ljubljana), ki je iz njegove prve, boljše dobe, je svetnica popolnoma prevzeta iz Metzingerjevega bandera za Ambrus iz leta 1752., na njegovih križevih potih, brezoviškem (Muzej, Ljubljana) in onem na Rožniku, so figure v fiziognomijah kakor kopije po Metzingerju; zdi se, da je moral Potočnik poznati sedaj izgubljeni Metzingerjev križev pot iz Dobrove (1752). Sveto Agato v Nadgorici pri Črnučah in svetega Martina istotam je kopiral po Metzingerjevi ambruški sliki in po sliki sv. Martina iz Vodice. Vidne sorodnosti z Metzingerjem kaže tudi njegova slika sv. Leonarda v cerkvi sv. Trojice nad Vrhniko (dat. 1795). Verjetno njegova je tudi slika Matere božje ter sv. Primoža in Felicijana v cerkvi sv. Primoža nad Kamnikom. Marija je znan Metzinger-

jev tip, svetnika sta posneta po Metzingerjevih Janezu in Pavlu v župnišču v Polhovem gradu.

Nierenberger je leta 1762. kopiral Rasporov portret po Metzingerjevem originalu, **Wergant** je to sliko vrezal v baker. To so skupnosti teh dveh, žal še premalo poznanih slikarjev z Metzingerjem.

V kriškem samostanu pri Ajdovščini sem našel sliko sv. Valentina, katero je naslikal neki **Jacob Schoenberg** v Ljubljani leta 1794. Ta slika je kopija Metzingerjeve pri sv. Urhu nad Dobrunjami, le da je zasukana za 180 stopinj. Metzingerjev vpliv se kaže na tej sliki tudi v fiziognomijah svetnika, obsedenca in njegovega tovariša.

Anton Mihael Fayenz je leta 1774. naslikal za Sv. Ano nad Preserjem družino sv. Ane po Metzingerjevi sliki pri sv. Joštu nad Kranjem, odvisnega se kaže od mojstra tudi v svojih drugih slikah in to na isti način kakor ostali.

Janez Martin Kremser-Schmidt rabi podobne ikonografske in kompozicionalne concette kakor Metzinger, postavim Smrt sv. Jožefa v Velesovem ali Kristusov krst istotam ali v svojih avstrijskih slikah smrt sv. Barbare sorodno Metzingerjevi črnomaljski, ali Pietà sorodno Metzingerjevi ljubljanski frančiškanski itd., vendar je težko misliti, da bi bil Schmidt prevzel te figure po Metzingerju, ampak je verjetneje, da jih je prinesel seboj iz Italije iz istega vira kakor on. Na eni izmed velesovskih slik se nahaja tudi skupina z božjastnim bolnikom in držečo ga ženo, ki bi bila morda lahko posneta po oni Metzingerjevi na sliki sv. Valentina pri sv. Urhu nad Dobrunjami; v Strahlovi zbirki se je nahajala Schmidtova risba za sliko sv. Janeza Nepomuka, klečečega pred križem, katerega drži angel prav kakor na Metzingerjevi istoimenski sliki v Strahlovi zbirki ali kakor na sliki v Šenpetru v Ljubljani. Prav kakor Metzingerjeva svetnica na že imenovani ambruški sliki, kleči tudi Schmidtova sv. Marjeta v Dolu na enem kolenu, z daleč proč iztegnjeno nogo, in ima tudi enak pregib itd. Žal je tu težko reči, ali je v katerem teh slučajev sploh mogoče domnevati na direkten vpliv Metzingerjevih del.

L. Layer in njegova delavnica ne živita nič manj od Metzingerjeve tradicije, kakor priznано od vpliva del J. M. Kremser-Schmidta. Mnogo zgodnjih del te delavnice kaže zvezo z Metzin-

gerjem tudi po načinu obdelave, ikonografsko so ga pa stalno izrabljali.

V župnišču v Kranju hranijo sliko Zadnje večerje iz l. 1779., slikano po Metzingerjevih v kapitlju v Novem mestu in v Semiču. V Karlovcu je Layerjeva slika Indulgentia po kamniški frančiškanski, v Cerkljah in na Homcu kopije po Metzingerjevem Janezu Nepomuku in sv. Florijanu v Ljubljani, v Lescah sv. Valentin po onem od Sv. Urha, v Kranjski gori Smrt sv. Jožefa po Metzingerjevi šmarski, pri uršulinkah v Škofji Loki slika Ane in Marije po Metzingerjevi kranjski, v Marijanišču v Ljubljani sv. Janez Evangelist po Metzingerjevem vodiškem, dr. Fr. Pernè v Ljubljani hrani Layerjevo kopijo po Metzingerjevem sv. Valentinu itd., itd.

Layer in njegov krog je dobesedno živel od Metzingerjevih del. Tako

J. Egartner, ki je posnel po Metzingerju Zadnjo večerjo v župni cerkvi sv. Jakoba v Ljubljani in v muzeju,

Caspar Goetzl, ki je za Samobor leta 1845. kopiral Metzingerjevega sv. Valentina, in

Anzelm Wissiak, ki je za Dev. Marijo v Polju deloma kopiral Metzingerjev Glavosek.

Nekaterih slikarjev iz konca XVIII. in začetka XIX. stoletja, ki so slikali po Metzingerju, imenoma ne poznam. Predvsem je to neki slikar, ki je slikal za trsatski, brežiški, ljubljanski in kamniški frančiškanski samostan ter za samostan v Karlovcu slike frančiških svetnikov; mogoče smemo domnevati na samostanskega slikarja-samouka, ki mu je bil vzor Metzinger; dalje slikar oltarnih slik v Dolu pri Ljubljani ter slikar slik v cerkvi v Slinovcu pri Kostanjevici in v Tuhinjski dolini (Loke, sv. Barbara).

In tako se vlečejo v okviru konservativne, eklektične religiozne umetnosti vplivi Metzingerja v XIX. stoletje, kjer žive pri Layerjevih in Goetzlih, **Cetinovič**u (Sv. Štefan v Šmarju po sliki Metzingerjevi istotam ali v Sori) pri **Langusu** (Vnebovzetje in sv. Nikolaj v stolnici ter Pietà v Braslovčah, slike iz Dola pri Ribnici), pri **Globočniku** (Sv. Štefan v Ribnici); še Pietà **Jurija Šubica** se zdi, da je kakor zadnji odmev Metzinger-Carraccijeve; pri **M. Koželju**, ki je leta 1865. kopiral vodiškega sv. Martina in Smrt sv. Jožefa za Ježico, pa vse do **Groharja**, ki je po uršulinski in oni v škofijem muzeju ko-

piral svoji dve sliki umirajoče sv. Uršule za šentjakobsko cerkev in za dr. Pečjaka v Ljubljani ali Metzingerjev Glavosek za Dev. Marijo v Polju ali deloma sv. Štefana po Metzingerjevem za Štepanjo vas.

Vsekakor je gotovo, da je redko kateri slikar pri Slovencih doživel tako splošno priznanje kakor ravno V. Metzinger, saj je v povprečnem mnenju on še danes cerkven slikar najčistejše vrste in se splošni ideal oltarne slike do najnovejšega časa ni premaknil daleč od njegovega.

Glavne kultne podobe mitrejev v Poetovionu.

Balduin Saria / Ljubljana.

Résumé.

Die Hauptkultbilder der Mithräen von Poetovio. — Unter den mithrischen Kultbildern lassen sich zwei deutlich umrissene Gruppen unterscheiden: eine rheinländische und eine donauländische (richtiger dakische). Es fragt sich, ob wir daneben noch andere lokale Gruppen haben. Besonders interessant müssen natürlich die Denkmäler aus dem Gebiete zwischen Rhein und mittlerer Donau sein, aus den östlichen Alpenländern. In erster Linie sind hier die Denkmäler von Poetovio zu nennen, deren Zahl die anderen überragt. Im Nachstehenden soll eine Analyse der Fragmente von Poetovio versucht werden, die zu den vielszenigen Hauptkultbildern gehörten, jenen Reliefs also, die an der Stirnwand der einzelnen Heiligtümer angebracht waren.

In Poetovio gab es mindestens vier Mithräen. Von einem derselben, das irgendwo am linken Draufufer, in der Nähe des ehemaligen Dominikanerklosters gelegen haben muß und zeitlich vielleicht das späteste ist, sind bisher nur vereinzelte Inschriften bekannt geworden, während die drei anderen Heiligtümer vollständig ausgegraben worden sind. Im sogen. 1. Mithräum ist an der Stirnwand des Heiligtums noch die Nische erhalten, in die einst das Hauptkultbild eingelassen war. Wir kennen also wohl die Dimensionen desselben, leider aber hat sich kein einziges Fragment erhalten, daß uns über die Komposition und die Art der Darstellung orientieren würde. Es ist möglich, daß das Bild noch vor der Zerstörung der Heiligtums entfernt und in ein anderes Mithräum übertragen worden ist. Für die übrigen Skulpturen dieses Mithräums hat jetzt Abramčič ČZN XXVIII, 1933, 137 ff starke Abhängigkeit von Aquileia nachgewiesen.

Vom Hauptkultbild des sogen. 2. Mithräums hat sich eine Reihe von Fragmenten (Abb. 1, 4—8) erhalten, die uns eine annähernde Vorstellung von der Gesamtkomposition des Denkmals (Abb. 9) geben. Die Mittelgruppe mit dem stiertötenden Mithras, von der sich aber fast nichts erhalten hat, stand,

wie gewöhnlich, in der Felshöhle. An den breiten Felspartien links und rechts waren in kleinen Nebenszenen Bilder aus der mithrischen Legende angebracht. Besonders interessant ist unter diesen Nebenszenen die mittlere auf dem großen Fragment (Abb. 1). Ihre Deutung stößt auf Schwierigkeiten, sie hat aber ihre Parallelen auf dem Kultbild von Heddernheim (Cum. Mon. 251 d, Abb. 2) und dem von Dieburg (Abb. 3). Es ist möglich, daß hier gewisse mythologische Motive aus dem Orient hereinspielen, die dann auch in orientalischen Märchen einen Niederschlag gefunden haben. Vergleiche darüber E. Rohde, *Der griechische Roman*, 3. Aufl. Leipzig 1914, S. 208 f, Anm. 4. Über der Mittelgruppe waren keine Nebenbilder, lediglich in der Mitte, für sich allein, stand auf dem Felshintergrund die löwenköpfige Gestalt des Aion, gewissermaßen die Bekrönung des Ganzen. Ebenso gab es wie in Dakien keine Sockelbilder, auch die seitlichen Nebenbilder reichten nicht bis zum unteren Rande. Die Komposition unterschied sich also wesentlich, sowohl von der rheinländischen, wie von der donauländisch-dakischen Gruppe und ähnelt stark an mehrere italische, von der hellenistischen Reliefkunst beeinflusste Kultbilder. Z. B. Cum. Mon. 32 + 85 (Abb. 10). Es läßt sich jedoch gegenüber den italischen Reliefs eine starke Zurückdrängung des landschaftlichen Hintergrunds, in unserem Falle der Felspartien, feststellen.

Bei den Denkmälern des sogen. 3. Mithräums lassen sich entsprechend den Baustadien dieses Heiligtums zwei Gruppen unterscheiden, eine ältere und eine jüngere. Vom Hauptkultbild des älteren Mithräums hat sich nichts erhalten, die übrigen Skulpturen dieser Gruppe — es sind nicht viele — weisen auf südliche, von Aquileia ausgehende Einflüsse hin. Vom Hauptkultbild des vergrößerten 3. Mithräums fanden sich zwei größere Fragmente (Abb. 11 und 12). Eine so deutliche Beeinflussung von Italien, wie bei den übrigen Mithräen und den älteren Skulpturen desselben Heiligtums, läßt sich jedoch nicht feststellen, doch scheint auch dieses Relief auf Musterbücher zurückzugehen, die in den heimischen Steinmetzwerkstätten verwendet worden sind, letzten Endes aber aus Italien stammten.

Auch für die mithrischen Denkmäler von Virunum (Abb. 15 und 16) ist eine starke Beeinflussung durch die Werkstätten von Aquileia anzunehmen. Die Denkmäler der Ostalpenländer — auch das Denkmal von Mauls in Tirol gehört dazu — bilden zwar keine deutlich umrissene Gruppe, wie die aus den Rheinländern oder aus Dakien, doch läßt sich hier eine starke Abhängigkeit von der oberitalischen Kunst, vor allem von Aquileia feststellen.

Fr. Drexel ima zaslugo, da je z objavo mitreja v Stockstädtu prvič poskusil podrobneje ugotoviti razvoj mitrične kultne podobe in obseg likovne tradicije, kolikor je razviden iz spomenikov.¹ Tu je Drexel prvič opozoril na obe veliki skupini na-

¹ Der Obergermanisch-Rhätische Limes, snop. 33: Drexel, Das Kastel Stockstädt, 1910, str. 77 sl. — K naslednjemu prim. tudi Starinar III. ser., II. knj. za god. 1924/25, stran 35 sl.

ših mitričnih spomenikov, na rensko in podonavsko. Podonavska skupina predstavlja preprostejšo stopnjo in kaže v prvotni obliki skupino ubijanja bika, stoječo na podstavku, predeli, ki ima pod loki tri prizore iz mitrične legende; največkrat Mitro in klečečega Sola, pojedino in skupno vožnjo obeh zaveznikov, ki se večinoma bliža Okeanu. Čisto drugačen sestav kažejo spomeniki renske skupine. „Tu predele sploh ni, zato stoji glavna podoba v neke vrste vratih, katerih podboji in preklada so okrašeni s pravokotnimi podobnicami, ki se po izboru in vrstnem redu močno razlikujejo od podonavskih reliefov.“ Kakor Drexel upravičeno ugotavlja, podonavska in renska skupina ne izhajata druga iz druge. Po njegovem mnenju izvirata obe od maloazijskih vzorov in sicer naravnost, brez posredovanja Rima in Italije, kjer teh oblik podob ni. Podonavski tip izhaja od starega načina grške umetnosti, ki je imela navado krasiti podstavke ali trone božanskih podob z reliefi. Tudi rensko skupino veže Drexel na neke orientalske tradicije in navaja, da se najdejo spomeniki v obliki vrat zelo pogosto v helenistični umetnosti Male Azije. „Vrata so vhod v tempel, v katerem opazimo božanstvo.“ V mitrični umetnosti se torej spaja kulturna podoba s kulturno stavbo. Drexel izvaja to obliko vokviritve nazadnje iz prehistoričnih kladastih vrst, iz dolmena, vendar pa je kakor mi je v pismu z dne 5. februarja 1925 sporočil, svoje prejšnje naziranje močno opustil, in se je odrekel v prvi vrsti misli na dolmen.²

O podonavskih spomenikih sem v *Starinarju* III. vrsta, II. zv. str. 46 sl. omenil, da gre tu v nasprotju z rensko skupino le za male podobe, ki so več ali manj verne kopije neke velike kulturne podobe, ki je bila kakorkoli razglašena. Ta kulturna podoba pa je, kakor moremo sklepati po kopijah, sama zopet v neki zvezi z ostalo provincialno umetnostjo balkanskih dežel.³ O renskih spomenikih sem že v *Mitt. d. Ver. klass. Phil. i. Wien* IV. 1927, str. 59 kratko omenil, da bi si njih razvoj raje predstavljal v nasprotju z Drexelom v okviru ostale galo-rimske umetnosti. Podroben oris razvoja renskih mitričnih spomenikov bo podan drugod.

V zadnjem času je zastopal Fritz Saxl v svoji knjigi „*Mithras*“, str. 32 sl. domnevo, da izhajata obe, tako zapadna, renska

² Prim. tudi tozadevno opazko Fr. Koeppa v *Germania Romana*² IV., str. 55 op. Koepp navaja tu par potez o razvoju renskega tipa, pa se ne peča podrobno ž njim.

³ Prim. XVI. Ber. d. röm. germ. Kom., str. 93 sl.

kakor tudi vzhodna, podonavska ali mogoče bolj daška skupina mitričnega reliefa z mnogimi prizori od skupnega vzora, ki je kazal v sredi prizor v votlini, okrog pa, spodaj, zgoraj in ob straneh v več ali manj ločenih poljih druge prizore. Vprašanje o tem, katera obeh skupin je prvotnejša, oziroma katera naj bi bila derivat druge, rešuje Saxl s tem, da ugotavlja, da so v vzhodni skupini stranski prizori razvrščeni po pripovednem redu od desne proti levi, v renskih spomenikih pa so stranski prizori razvrščeni v smislu grško-rimske pisave od leve proti desni, v čemer se kaže poznejši razvoj. Po mojem mnenju je to naziranje komaj vzdržno.⁴ Proti govori že dejstvo, da se začenja zgodba na podonavskih reliefih na zgornjem pasu podob, kjer se razvija čisto naravno od leve proti desni in potem od zgoraj navzdol. O kakšnem orientalskem pisanju od desne proti levi torej ni govora. Analiza posameznih spomenikov obeh skupin pa kaže, kakor smo že zgoraj omenili, da sta obe skupini nastali neodvisno druga od druge pod vplivom zadevne provincialne umetnosti.

Tako renski kakor podonavski spomeniki tvorijo zase prav določno označeno skupino. Vprašanje je samo, če poleg njih ni v drugih deželah drugih lokalnih skupin. Posebno zanimivi morajo biti seveda spomeniki iz krajev med Renom in Donavo, iz vzhodnih alpskih dežel. V prvi vrsti moramo omeniti v tej zvezi spomenike Poetovione, ki po številu nadkriljujejo vse druge. Naš spis ima namen podati poskus analize tistih ptujskih fragmentov, ki spadajo k glavnim kulturnim podobam, k onim reliefom torej, ki so se nahajali na prednji steni posameznih svetišč.⁵

⁴ Prim. moje poročilo o Saxlovi knjigi v „Germania“ XVI. (1932) str. 325 sl.

⁵ Na tem mestu ni treba, da bi ponavljali podrobnosti mitrične legende, čeprav bi bilo to za razumevanje kulturnih podob, ki jih v sledečem obravnavamo, semintja potrebno. Zato opozarjamo že uvodoma na dela najpomembnejšega raziskovalca Mithre, Franca Cumonta. Njegovo glavno delo „Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra“, (Bruxelles, zv. I. 1899, II. 1896) ima v drugem delu seznam vseh takrat znanih spomenikov, v prvem, „Introduction“, pa oris mitričnega nauka in legende. Skrajšana nemška izdaja je izšla v tretji izdaji pod naslovom „Die Mysterien des Mithra“ I. 1923. Razen tega: Bilderatlas zur Religionsgeschichte, ki ga izdaja D. Hans Haas, 15. snop.: J. Leipoldt, Die Religion des Mithra. Leipzig 1930, dalje članek Mithras v Pauly-Wissowa, Realencyklopädie d. class. Alt.-wiss. XV. 2131 sl. Prav tako je najvažnejše posnel M. Abramić v Poetovio str. 68 sl. (slovenska izd.).

V Poetovionu je bilo najmanj četrto mitrejev. Od enega izmed njih, ki je stal nekje na levem bregu Drave v bližini nekdanjega dominikanskega samostana in je bil časovno mogoče najmlajši, poznamo doslej samo posamezne napise,⁶ tri druga svetišča pa so bila popolnoma izkopana. Takozvani 1. mitrej, ki ga je ob sistematičnem izkopavanju po nalogu štajerskega deželnega muzeja odkril l. 1898./99. prof. W. Gurlitt, je tudi po starosti prvi, ker je najstarejši.⁷ Na prednji steni je še ohranjena 2:80 in 0:18 m globoka dolbina za kultno podobo, pod njo pa venstoječ okrajek iz štuka in ometa. Mi poznamo torej dimenzije te kultne podobe, toda žal se nam ni ohranil nikak odlomek, ki bi nas lahko poučil o kompoziciji in vsebini njenih vpodobitev.

Mogoče bi bilo, da je bil relief še pred razrušitvijo mitreja odstranjen in prenešen v drug mitrej. Takozv. 2. mitrej pa, kakor mislim, ne pride v poštev, ker je bila njegova kulturna podoba, kakor moremo približno sklepati iz ostankov, manjša kakor dolbina v 1. mitreju. Malo boljše smo na tem glede 2. in 3. mitreja. O njihovih glavnih kulturnih podobah bomo v sledečem obširno razpravljali.

Od drugega mitreja, ki ga je izkopal l. 1901. Gurlitt in se sedaj nahaja v mestnem Ferkovem muzeju, imamo 8 odlomkov iz grobozrnatega belega marmorja.⁸ Doslej spoznan po svoji pripadnosti k glavni kulturni podobi in objavljen je samo največji odlomek. Kakor pri vseh drugih kosih je tudi pri tem površina močno odrgnjena. Odlomek obstoji iz dveh ustrezajočih si kosov, ki sta skupaj 0:71 m vis. in največ 0:27 m šir., vendar je spodnji del ožji (sl. 1.). Odlomek je na desni vokvirjal glavno podobo. Na večjem kosu so trije prizori skoraj popolnoma ohranjeni. Klečeč mož, po obleki sodeč Mitra, se opira na levico, desna pa je stegnjena navzgor. Prizor je analogen onemu na reliefu iz Maulsa (Cum. Mon. 259) in na enem fragmentov iz Besigheima (Cum. Mon. 242), ki sta pa oba močno poškodovana. Razlaga je za enkrat nemo-

⁶ CIL III 4029, 4040—4041, 10874. Prim. AEM X 255 sl. Mitrični napis CIL III 4042, ki ga Corpus navaja tudi kot ptujskega, je, kakor sem dokazal v ČZN XXVIII 1935, 127 sl. iz Vurberga pri Ptujju.

⁷ Oesterr. Jahreshfte II, Beibl. 87 sl. — Abramič, Poetovio 162 sl.

⁸ Mitteil. d. Zentralkom. 1902, str. 20 sl. Ta mitrej še ni primerno objavljen. Kiparski spomeniki so deloma, žal brez teksta priobčeni v Jahrbuch f. Altertumsde. VII. Naš fragment je na tablici XXIV/5. Prim. tudi Abramič, Poetovio str. 67 sl. in 74 sl., sl. 16.

goča. Bržkone se nahaja tudi na prednji strani reliefa iz Dieburga, zgoraj levo poleg koč podobnega prizora (prim. Glasnik Muz. Dr. X. 70). Če ta prizor zares spada k biku, ki je ujet v koči, kakor se zdi in je domneval tudi Behn, Das Mithrasheiligtum von Dieburg str. 13, je še odprto, ker je Mitra v Poetovionu, Mausu in Besigheimu predstavljen sam.



Sl. 1. Odlomek velike kultne podobe iz II. mitreja.

heiligtum zu Dieburg str. 14 sl.). Vendar tu ni treh ločenih dreves, ampak se eno drevo z debelim deblom cepi v tri veje, na

Druga podoba kaže tri ciprese, katerih vrhovi nosijo glave s frigiškimi čepicami. Podobno oblikovano drevo se nahaja na reliefu iz prvega heddernheimškega mitreja (sl. 2. Cum. Mon. 251 d), na onem iz Neueneima (Cum. Mon. 245) in domnevno na onem iz Saarburga (Cum. Mon. 273^{ter}). Dalje na reliefu iz Quadrara (Cum. Mon. 85). Na teh pa je vpodobljeno vselej samo eno drevo, ki je v Saarbргу razen tega v zvezi z levom.⁹ Frigiška čepica kaže, da gre za Mitro, trojno število na ptujskem spomeniku pa je treba razlagati tako, da obe drugi glavi predstavljata oba dadofora, Cauta in Cautopata, ki sta končno samo dvojna inkarnacija boga, ki ga zato tudi Pseudo-Dionysios Areopagita Epist. 7 imenuje *Μίθρα Τριπλάσιος*¹⁰. Dobro analogijo k trem glavam nudi sedaj nov relief iz Dieburga na 10. priz. (sl. 3. Behn, Das Mithras-

⁹ Zgornji del dreves je na saarburškem reliefu zelo obtolčen, in kakor sem se l. 1951. sam prepričal, ni mogoča točna odločitev. Altar iz Trieria Cum. Mon. 321 (Esperaudieu VI. 4924 z boljšimi slikami) se tudi lahko omeni v tej zvezi.

¹⁰ Cumont I. p. 205 sl. O mitrični trojici glej sedaj Behn, o. c.

katerih vsaki sedi glava s frigiško čepico. Venec listov, iz katerega se dvigajo glave, so pač le vrhovi dreves. Če Behn pripominja, da ta scena nima analogije, je to mogoče samo, ker ptujskih reliefov ne pozna. Cumont izjavlja, da prizorov na ptujskih fragmentih ne more razložiti, sorodni prizor na spomenikih iz Heddernheima in Neuenheima pa razlaga, češ da se je Mitra skril v vejah drevesa.¹¹ Ta razlaga bi mogla sicer soglašati z reliefoma iz Heddernheima in Neuenheima, ni pa porabna pri ptujskem ali dieburškem. Tu in tam pa gre očitno za isti prizor. Mogoče bo pravilneje misliti na poskus vprizoritve oživljenja narave po božanstvu. Na rojstvo božanstva iz drevesa misliti, ne kaže, ker je v Neuenheimu na istem reliefu vprizorjeno rojstvo iz skale in tudi sicer ni nobenega dokaza za to.

Možno je tudi, da gre tu za gotove prastare mitološke motive iz Orienta, katerih sled je ostala v pravljici. Opozoril bi namreč, da pravljice raznih orientalskih narodov pripovedujejo o človeških podobah, ki rastejo iz dreves: tako na pr. pripovedka št. 456 iz znane zbirke Tisoč in ena noč. Tudi neka stara orientalska mornarska bajka pripoveduje enako. Po njej rastejo na nekem otoku Wak-Wak v indijskem oceanu drevesa, katera rodijo namesto sadežev človeške glave. Podobno bajko naj-

demo dalje v t. zv. Aleksandrovi pesmi popa Lambrehta in pri francoskih pripovednikih bajke o Aleksadru Vel. Tej bajki pripisuje W. Mannhardt, *Ant. Wald- und Feldkulte*, Berlin 1877, str. 5 po krivici grško poreklo. So pa tudi tu indijski pravljичni motivi, ki so vplivali na ustvaritev grškega romana. Primerjaj



Sl. 2. Iz kultne podobe heddernheimskega mitreja.

¹¹ Cumont I. p. 164.

o tem E. Rohde, *Der griechische Roman*, 5. izd., Leipzig 1914, str. 208 sl., op. 4, kje se nahaja ostala literatura.

Spodnji prizor na odlomku predstavlja znani del mitrične legende: Zvezo Sola z Mitro. Podajata si roke preko oltarja z ognjem. Predmeti, ki jih imata v rokah, se ne dajo več čisto jasno spoznati. Zdi se, da sta lok in bič. Podoben prizor se nahaja na velikem Gallienovem oltarju iz 3. mitreja (Abramić,



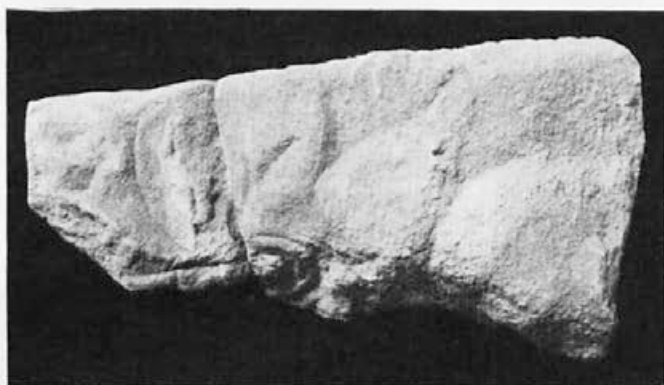
Sl. 3. 10. prizor mitričnega relifa iz Dieburga.

Poetovio, sl. 125), vendar je predmet v rokah bogov drug. Levi rob fragmenta kaže še kameniti sklad špilje.

Temu odlomku ustreza neposredno zgoraj drugi, manjši, ki kaže Mitro, ko stopa z vihrajočim plaščem na solnčni voz.

Istemu reliefu pripadata dalje dva neposredno drug drugemu se prilegajoča odlomka (sl. 4.). Mere: Dolžina 0·42 m, širina 0·22 m, debelina danes še 0·10 m. Hrbet deloma ohranjen. Kažeta skalni sestav, na njem pa v ovalnem okviru nago postavo, katere noge ovijajo kače. To je podoba Krona z levjo glavo ali *Αἰών*. Oba

fragmenta je treba postaviti tako, da se nahaja Kronos z levjo glavo v sredi nad glavnim prizorom z ubijanjem bika.¹² Ta položaj Aiona, ki ga predstavlja mitrična umetnost navadno kot posamezno figuro, doslej sicer ni ugotovljen, vendar na našem reliefu drugod ni prostora zanj. Je pa ta položaj čisto razumljiv in naraven, ker je v tej postavi utelešeno najvišje, neskončni čas, iz katerega izvira kakor iz materinih nedrij vse dogajanje in se zopet vrača vanj. Idejo tega večnega boga svetovij je razvila teologija orientalskih narodov, najgloblje pa so ga zajeli Perzijci v svojem Zurvânu, ki je dobil pozneje v sredozemskih deželah grški imeni Kronos ali Aion.¹³ Pod Aionom se nahaja



Sl. 4. Odlomek velike kultne podobe iz II. mitreja s predstavo Ajona.

v vodoravni legi v kratek hiton oblečena postava, ki drži z obema rokama neko oblačilo, ki se napihuje nad njeno glavo. Kako naj to postavo razložimo, ni čisto jasno, posebno ker je relief na tem mestu zelo obtolčen. Najbolj spominja na podobe boginj vetrov v helenistični umetnosti. Podobe boginj vetrov namreč niso redke na mitričnih reliefih (n. pr. Heddernheim). Da verski spekulaciji pozne antike zveza Aiona z vetrovi ni bila

¹² V tem ovalnem okviru bi mogli videti tudi krila Krona. Žal pa poteka lom ravno po črti, kjer se peruti stikajo z ramami, razen tega so robovi loma nekoliko obtolčeni.

¹³ O Aionu-Kronu: Cumont, *Die Mysterien des Mithra*, 3. izd. str. 96 sl. in *Die orientalischen Religionen im röm. Heidentum*, str. 238 sl. R. Reitzenstein, *Das iranische Erlösungsmysterium*, str. 171 sl. O njegovem oblikovanju v mitrični umetnosti: Leipold, *Die Religion des Mithra (Bilderatlas zur Religionsgeschichte)*, str. XV. sl. in slike 35 sl.).

tuja, dokazuje nenavadni astrološki ep „Dionysiaka“ poznoegip-
tovskega pesnika Nona iz Panopolisa, 41. knjiga, verz 277—288.¹⁴

Ohranjen je tudi levi zgornji ogel reliefa (sl. 5.). Mere: višina 0·15 m, širina 0·095, deblina le še 0·045 m, ker je bil kamen zadaj odbit. Ta relief, ki ga je treba uvrstiti na tem mestu, predstavlja bradato glavo Jupitra, ki meče z desnico strelo. Predstavljen je bil torej boj z giganti. Fragment je zgoraj in na levi strani gladko obdelan, kar dokazuje, da je bil na levem gornjem oglu.

Od spodnjega roba reliefa so ohranjeni prav tako trije odlomki, ki dokazujejo, da ta kulturna podoba, podobno kakor ger-



Sl. 5. Jupiter v borbi z
gigantom (iz II. mitreja).

manske, ni imela z reliefi okrašenega
podstavka. Oni dokazujejo dalje, da
male, druga na drugo razvrščene relief-
ne podobe niso segale popolnoma do
tal, ampak je bil stranski del okvira
srednjega prizora oblikovan kot skala.
Mere fragmenta z desnim spodnjim og-
lom (sl. 6.): Višina 0·20 m, dolžina 0·32 m.
Skala je luskinasto obdelana. Srednji
del teh fragmentov spodnjega roba kaže
še del kače in desni konec Mitrove noge
(sl. 7.). Mere: Dolžina 0·31 m, višina
0·125 m. Od srednje skupine doslej ni
bilo mogoče ugotoviti nobenega odlom-
ka, ki bi gotovo k nji spadal. Po gradivu
in velikosti bi mogel spadati sem odlo-
mek postave, oblečene v kratek hiton,¹⁵
mogoče del bedra Mitrovega (sl. 8.). Tudi

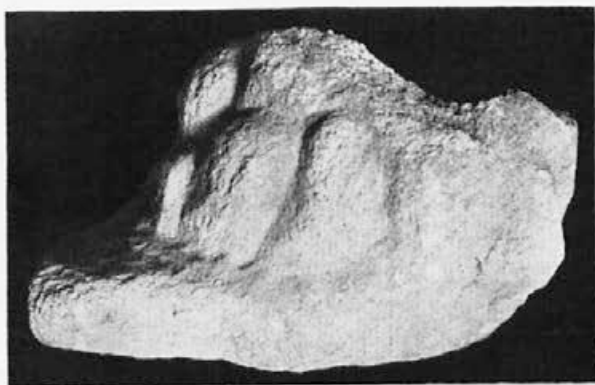
odkrhek plašča boga bi lahko pripadal k glavni kulturni podobi.
Mere prvega kosa: Višina 0·22 m, širina 0·15 m, debelina 0·065 m.
Odlomek s plaščem: Višina 0·16 m, širina 0·17 m, debelina 0·065 m.

Za velikost te kulturne podobe imamo v razvalinah samih že
zgoraj omenjeno oporišče. Na zapadni steni stopa 2·35 m širok
zidni podstavek za 0·50 m naprej. To je oltar, nad katerim se je
nahajala kulturna podoba (prim. Abramič, Poetovio sl. 15). Kakor
sklepamo iz ohranjenih odlomkov, posebno iz kosa z Aionom, so

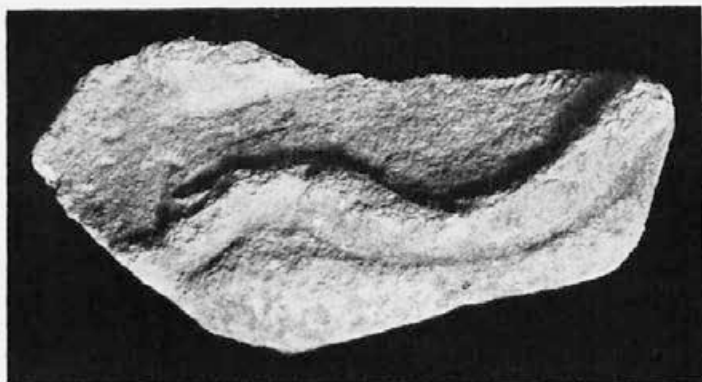
¹⁴ Prim. V. Stegemann, *Astrologie u. Universalgeschichte*, str. 25 sl.

¹⁵ Pripomniti je treba, da se ni našel nikak sled kakega reliefnega
ozadja, tako da bi lahko mislili na preslegasto izvršen relief, čeprav bi to
bilo pri danih merah nedvomno nenavadno.

bile pa mere kultne podobe nekoliko manjše kakor ta prizidek. Natančnejšega seve radi malenkostnih ostankov ne moremo reči. Pač pa je mogoče rekonstruirati do neke mere celotno kompozicijo in tako določiti umetnostno skupino, v katero je treba naš relief uvrstiti (sl. 9.) Skico rekonstruiranega reliefa iz



Sl. 6. Desni spodnji vogel velike kultne podobe iz II. mitreja.



Sl. 7. Okrušek velike kultne podobe iz II. mitreja.

mitreja je izdelal g. Fr. Goričnik, računski insp. v p. Ker iz maloštevilnih odlomkov ni mogoče dognati, kako in kje sta bila Sol in Luna, smo ta dva kar izpustili. Desni spodnji ogel se ne prilega neposredno odlomku, ki je risan nad njim. Tu bi moral biti v rizbi majhen presledek. O stranskih pilastrih, ki so značilni za renske spomenike, tu ni nobene sledi. Stranski prizori so nasproti temu čisto neorgansko vprizorjeni na skalo, ki v

polkrogu obdaja sveti prizor. Oni segajo sicer do gornjega roba reliefa, ne pa do spodnjega, kakor smo že omenili. Manjka tudi za renske spomenike značilni vodoravni pas podob na gorenjem robu. Ta del reliefa je oblikovan samo kot skala. Samo na sredi se nahaja prav tako neposredno na skali Aion-Kronos z levjo glavo. Princip ciklične kompozicije, podobno kakor pri drugem ptujskem reliefu, ni popolnoma dosledno izpeljan. Razvrstitev posameznih podob, ki se vrste v nasprotju od podonavskih reliefov v smeri urinega kazala nasprotnem smislu, in tudi sami tipi podob bi sicer to kultno podobo določali v renski krog, vendar je zelo dvomljivo, če je mogoče uveljaviti vpliv tega lokalno vendar precej oddaljene skupine. Primerjanje z drugimi spomeniki nas namreč vodi v drugo smer. Poznamo namreč neki relief iz Italije (sl. 10 Cum. Mon. 32), ki je sedaj v Vatikanu in ki



Sl. 8. Okrušek velike
kultne podobe
iz Il. mitreja.

kaže srednjo skupino obdano od širokih pasov skal. Posamezni stranski prizori so pa, skoro bi rekli, prilepljeni naravnost na skalo. Ta relief je sicer zelo dopolnjen, vendar kolikor je antičen, spominja nekoliko na ptujski. Najden je bil v Ostiji in se nahaja danes razklan v dva dela v vatikanskih zbirkah. Glavni del, ki je razstavljen v Cortile del Belvedere (Cum. Mon. 32) je močno dopolnjen. Le deli, ki so na naši sliki temnejši, so stari (prim. Amelung, *Die Skulpturen des vatik. Museums*, II. zv., str. 309 sl., št. 102). Leva kakor kaže črta loma, točno ustrezajoča polovica se nahaja v „Museo Chiaramonti (Amelung o. c. I. zv., str. 692, št. 569). Cu-

mont še ni spoznal, da ta polovica spada k št. 32 in jo je zato navedel pod št. 85 kot samostojen spomenik. Da je pri teh rimskih spomenikih vplivala helenistična tradicija vpodabljanja pokrajine, je jasno.¹⁶ Tu se nahajajo na levi poleg dupline na skalnem ozadju v raztreseni razvrstitvi razne scene.

¹⁶ Pri rimskih spomenikih v splošnem lahko ugotovimo močen poudarek pokrajinskega elementa. Primerjaj n. pr. samo relief Cum. Mon. 54 iz vile Altieri. Mitra stoji tu na biku, ozadje tvorijo skale, po katerih so raztresene nezvezano posamezne figure.

Mogoče je, da je bil tu nekoliko neorgansko porabljen tip nimfiških reliefov, ki je igral neko gotovo vlogo v razvoju podonavskih mitričnih reliefov (Starinar, III. ser., II. knj. za 1924/25, str. 58). Umetnik ptujskih reliefov je ta rimski tip razvil najprej in je posamezne stranske prizore, ki so bili tam v smislu helenističnih vzorov še raztreseno razpostavljeni, osredotočil, tako da je ostala pri stranskih pilastrih samo spodaj in na obrobni delih vidna skala, ki je tvorila ozadje. Izdelava ptujskega reliefa



Sl. 9. Rekonstrukcija kultne podobe iz II. mitreja.

je bila, kakor se vidi kljub močnim poškodbam, dobra. Posebno postava klečečega Mitre kaže spretno roko.

Drugi mitrej v Ptuj in z njim tudi pravkar opisani relief je po posvetilnem napisu za blagor Severa, Caracalle in Geta določen v prvo desetletje tretjega stoletja po Kr. Drug datiran napis je iz l. 244. po Kr. Posvečen je za blagor nekega Fl(avija) lovina za konzulata Peregrina in Aemiliana. Ime posvetitelja ni imenovano. Drugi mitrej je torej za nekako petdeset let mlajši kakor prvi ptujski mitrej, ki je iz druge polovice drugega stoletja po Kr. Od glavne kultne podobe tega prvega svetišča se

pa žal, kakor že omenjeno, ni ohranil nikak fragment, iz katerega bi mogli sklepati njegov tip.

Drugi ptujski fragment, o katerem nameravamo razpravljati, je iz tretjega mitreja, ki so ga odkrili l. 1913. na poljih Gornjega Brega pri Ptuj (prim. Oest. Jahreshefte XVI. str. 101 sl., Abramić, Poetovio str. 172 sl.). Gre za del glavne oltarne podobe (sl. 11.). Največja širina znaša danes 0.60 m, največja višina 0.57 m. Velikost celotne podobe je bila, kakor se da sklepati po merah tempeljske cele, precejšnja. Od srednje skupine, ubijanja bika, se zdi, da je ohranjen večji kos, del bika s psom in kačo (sl. 12.). Po materialu in merah ustreza ta odlomek prvemu.



Sl. 10. Mitrični relief v Vatikanski zbirki (Cum. mon. 32).

Malenkostna razlika v sedANJI barvi je nastala vsled različne lege v zemlji. Pa tudi slog je isti, kakor nas pouči natančna preiskava. Primerjajte na pr. noge psa na enem fragmentu z nogami konj na drugem. Okorna, pogosto grobo naznačujoča obdelava je na obeh kosih ista in je mnogo slabša kakor na glavni kultni podobi 2. mitreja. Karakteristične za ta relief so široke konture okrog posameznih figur. Razen obeh velikih odlomkov je treba glavni kultni podobi prišteti še nekaj manjših, nepomembnih odlomkov. Oni se ga ne dotikajo neposredno in ničesar ne pojasnijo. Važen za nas pa je kos, ki predstavlja del desne strani. Iz njega spoznamo, da je bila skupina ubijanja bika zgoraj polkrožno zaključena. Ob straneh sta stala Cautes

in Cautopates. Glava enega je ohranjena. Poleg nje se nahaja ne popolnoma določljiv ostanek.¹⁷ Bržkone ga bo mogoče dopolniti kot predmet, ki ga drži Dadofor v roki. Mogoče je to pedum, pastirska polica. Na nekaterih reliefih imajo Dadofori ključem podobne predmete v rokah, le njih konci so čisto drugače oblikovani. To je ugotovljeno tudi samo na lokalno omejenem ozemlju.¹⁸



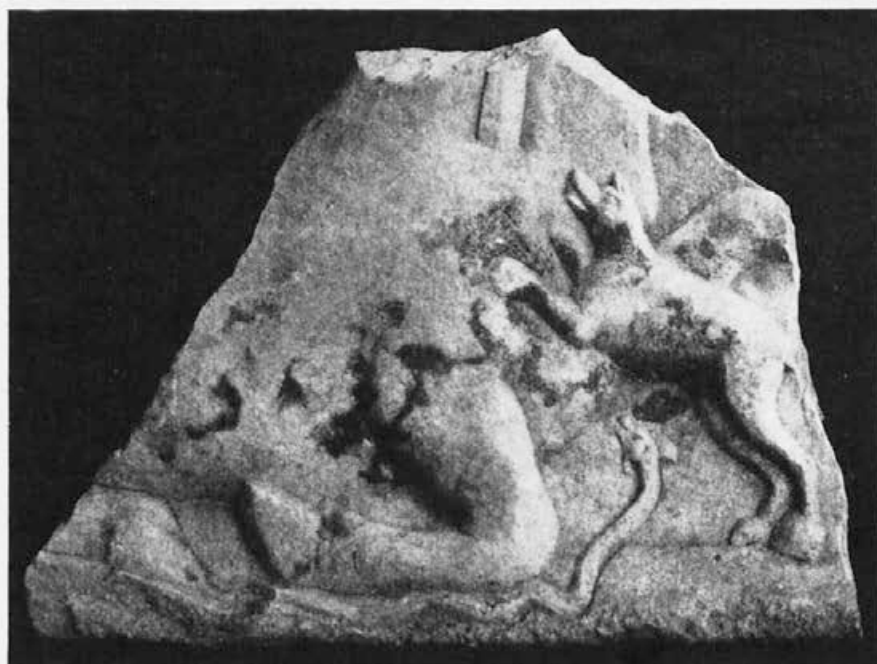
Sl. 11. Odlomek velikega kultnega reliefa iz III. mitreja.

Še ohranjeni prizori kultne podobe kažejo počenjajoč na desni spodaj in brez točne medsebojne razmejitve, takozvani „Boj“ (po razlagi Cumonta) med Mitro in Solom, pri čemer se

¹⁷ Spočetka sem imel ta ostanek za rep navzdol obrnjenega leva, kakor ga srečavamo semintje na podonavskih reliefih. Ta podoba bi bila na našem reliefu razločljiva, ker so ga, kakor bomo pozneje videli, poklonile legije, ki so pravkar prišle iz Dacije. Pri ponovnem primerjanju originala, pa se je pokazal prostor med tem ostankom in glavo Dadofora nekoliko premajhen.

¹⁸ Cumont II. sl. 272, tablica VI. ORL. 33, tabl. XIII, I. 3 in XIV, I. 3.

prvi poslučuje bikovega plečeta,¹⁹ zraven pa zveza obeh. Nad tem je „Vnebohod“, v katerem je Mitra nekoliko skrivljen in le malo dostojanstven; nazadnje pa Mitra v prikazni Jupitru-Ormuzdu, sedečemu na krogli. Mitra dviga desnico v pozdrav. Če hrbet novega reliefa iz Dieburga ni starejši kakor prednja stran in zato prvotno ni bil v nobeni zvezi z Mitrovim kultom, kar domnevam (prim. Glasnik Muz. dr. X. 70), bi imeli tu pa-



Sl. 12. Odlomek velikega kultnega reliefa iz III. mitreja.

ralelo k reliefu iz Poetovione (prim. Saxl, Mithras str. 78, op. 4). Nad tem prizorom se vidi še ostanek neke vprege v močni skrajšavi, vendar dopolnitev in razlaga ni jasna. Na bigo solnčne boginje misliti je težko, ker so živali, kakor se iz ostankov jasno vidi, obrnjene na levo. Lunina pot gre vedno proti desni. Tudi

¹⁹ O pomenu bikovega plečeta (μῶσχον ὄμιος χεύσεος) velikega pariškega čarovniškega papira Bibl. Nat. suppl. gr. 574 (vrsta 699 sl.), ki je tudi na reliefu v Celovcu, prim. Dieterich, Eine Mithrasliturgie, 3. izdaja, str. 76 sl. in 234. Dieterich razlaga to sceno pač bolj pravilno kot obred inicijacije. Heliosa kot prvega mista sprejema Mitra sam v misterije. Tudi Saxl, Mithras str. 84 sl. razlaga sedaj ta prizor na podoben način.

nad glavo Sola, ki vodi kvadrigo, je razločen nejasen ostanek. Razvrstitev stranskih prizorov ustreza torej popolnoma oni na glavni kultni podobi drugega mitreja.

Za Cautovo glavo se vidi, da se obok ni nadaljeval navpično navzdol, ampak da se je srednji prostor razširjal naven, tako da je ostal za eventuelne stranske, danes ne več ohranjene pasove podob zelo ozek pas. Prav mogoče je tudi, da jih sploh ni bilo. Srednja skupina je bila torej prekrita z lokom, ki ni



Sl. 13. Mali mitrični relief iz II. mitreja.

prehajal neposredno v stransko navpično vokviritev, ampak je bil zvezan ž njo po kratkih vodoravnih letvah. Ta motiv, ki bi ga najbolj imenovali podlomljen lok (abgesetzter Bogen),²⁰ je pogost v provincialni rimski umetnosti, zdi se pa, da je bil zelo priljubljen v rimskih kamnoseških delavnicah na Pohorju. Najdemo ga na mnogih spomenikih iz Poetovione, tako n. pr. na znanem prangerju. Bržkone je posledica istega okusa, iz katerega je nastala tipična noriška panonska voluta.²¹ Posebno pa

²⁰ V arhitekturi bi ta motiv imenovali „v arhivolto se prelamljajoč arhitrav“, vendar bi se temu izrazu raje izognil.

²¹ Prim. o njih mojo razpravo „Jedan nadgrobni spomenik iz Viminacija“ v Starinaru III. ser. 8 knj. (za 1953).

lahko ugotovimo ta podlomljeni lok na vrsti južnoštajerskih mitričnih spomenikov. Iz zgoraj omenjenega drugega ptujskega mitreja imamo dva popolna reliefa, ki kažeta ta motiv, dalje celo vrsto odlomkov, ki pripadajo najmanj šestim različnim reliefom te skupine. Eden obeh popolnih reliefov je naslikan v *Jahrbuch* f. Akt. VII. tab. XXIV/3 in pri Abramiću Poetovo str. 80, sl. 17 (naša sl. 13.). Neki iz treh delov obstoječi fragment (inv. št. 54 muzeja v Ptuj) je zanimiv zato, ker kaže isti shema v tako primitivni izvedbi, da dela skoro vtis karikature. Pravtako spada v to skupino fragment v grajskem muzeju na Gorenjem Ptuj, inv. št. 192. Predstavlja desni zgornji ogel z Luno in bigo (najden na Hajdini, podrobnejši podatki so neznani). Druga skupina mitričnih spomenikov, ki spadajo k temu tipu, je iz mitreja pri Modriču na Pohorju.²² Posamezni teh odlomkov se skladajo z nekaterimi ptujskim kosi, da smemo sklepati, da so iz iste delavnice. Zelo podoben pa je tudi neki relief iz Trienta (Cum. Mon. 115).²³

Tip z podlomljenim lokom torej ni bil iz Poetovione doma, ampak je bil prinesen od zunaj. Pojav istega tipa na Spodnjem Štajerskem, na južnem Tirolskem in njegovo izzvenevanje na Bavarskem in v Porenju nam meče luč v delovni način kiparskih delavnic, ki so izdelovale devocijonalije. Za ptujske in modriške reliefe bi pač lahko domnevali, da so se kiparji posluževali posameznih vzornih izdelkov, pri drugih pa bo treba prej domnevati na neke vrste knjigo vzorcev, ki so jo dobile delavnice v našem slučaju seve iz izvirne domovine, iz Italije. Porabljanje takih knjig vzorcev sledi tudi iz drugega, posebno iz primerjanja raznih mitoloških reliefov, ki so jih v provinci zelo porabljali, pa jih pogosto sploh niso razumeli in so jih uvrščali samo dekorativno. Pogosto se ponavljajoče prizore je končno mogoče razložiti samo iz uvoženih knjig vzorcev.²⁴ Direktno zveze z Rimom se pri drugem ptujskem reliefu res ne dajo dokazati, prav tako

²² V. Skrabar v *Strena Buliciana* str. 151 sl.

²³ Dalje tudi neki zelo grobo izdelan kos iz St. Andrä vor dem Hagentale, ki je danes v muzeju antične drobne umetnosti v Monakovem (*Bilderatlas zur Religionsgeschichte*, snop. 15, sl. 20, Cum. Mon. 416). Ta zadnji relief pa kaže že podivjano obliko. Motiv podlomljenega loka poznamo tudi z glavne kultne podobe mitreja v Schwarzerdenu pri St. Wendelu v Porenju (Cum. Mon. 258 b), pa tudi na vzhodu v Golubiću pri Bihaću (antični Raetinum, Cum. Mon. 222 in Suppl. II, str. 491).

²⁴ Prim. Amelung, *Röm. Mitt.* XXI, 1906, str. 280 sl.

pa tudi z drugimi skupinami ne. To je razumljivo, če se oziramo na čas postanka našega reliefa in na naročnike.

Čas postanka kultne podobe se da domnevno določiti. On ni iz prve dobe svetišča, ko je njegovo oltarno duplino krasila, kakor se da iz ohranjenih skulptur tega časa sklepati, bolja oltarna podoba, ampak iz časa po razširjenju kultne stavbe. To je mogoče dokazati s tem, da je bila neka ara iz prve stavbe vzdana kot opora za novo oltarno podobo. Razen tega se še danes čisto jasno vidi, da je bila obenem z razširitvijo ostalega svetišča gmoti nove kultne podobe primerno povečana tudi oltarna miza. To se je zgodilo v dobi Galliena, ko so bili postavljeni tudi mnogi drugi votivni spomeniki legije V. Mac. in legije XIII. Gem., ki se po materialu in delu približujejo glavni kultni podobi.²⁵

Podobno ozko zvezo z nekimi italjskimi oblikami kažejo fragmenti velike mitrične kultne podobe iz Viruna (sl. 15. in 16.). Če te fragmente obdelujemo skupno s ptujskimi, s tem nočemo nikakor reči, da so eni in drugi v kakršnikoli direktni odvisnosti med seboj.

Trije fragmenti celovškega reliefa so z Gosposvetskega polja in se nahajajo sedaj v muzeju v Celovcu.²⁶ Izdelani so iz finega italjskega marmorja. Posebno izdelana srednja skupina, od katere se je ohranil samo levi gornji ogel z doprsno podobo Sola in krokarjem, so obdajale z reliefi okrašene plošče. Od



Sl. 14. Oltar z rojstvom Mitre iz skale iz III. mitreja.

²⁵ Način oblikovanja las na reliefu z rojstvom iz skale (sl. 14. Abramić Poetovio str. 182, sl. 128) kaže veliko sorodnost s fragmentom oltarne podobe. Dalje najdemo značilno izpodrezavanje obrobnihi črt posameznih figur tudi na stranskih poljih Gallienovega oltarja, ki predstavlja vodni čudež. (Abramić, o. c., str. 179). O zgodovinski pomembnosti napisov tega oltarja primeri moj članek *Zur Geschichte der Provinz Dacien v Strena Buliciana*, str. 249 sl.

²⁶ Cumont Mon. 235. Egger, *Führer durch das Landesmuseum in Klagenfurt* str. 27 sl. slike 9 in 10.

desne plošče manjka kos levega gornjega ogla in spodnji del. Plošča je 0,445 m široka in ima danes 1,50 m višine. Zgoraj v sredi je izdolbina za vezavo s tam počivajočo krilno ploščo. V 0,075 m širokem okviru je ohranjenih še sedem posameznih prizorov. Najbolj spodaj oba Dadofora, nad njima vodni čudež, potem borba med Solom in Mitro, pri katerem se zadnji, kakor se jasno vidi, poslužuje bikovega plečeta. Zveza med njima in Mitrov vnebohod prevajata k obema najvišjima prizoroma, ki nam kažeta bogove, in sicer najprej rogatega Okeana z Nereido, nad njim zbor bogov v Olimpu z Jupitrom v sredini. Od leve plošče se je ohranil samo levi zgornji ogel. Tudi ta ima zgoraj vdolbino. V enakem okviru kakor pri drugi plošči je na naj-



Sl. 15. Fragment velike mitrične podobe iz Viruma (del srednje skupine)

višjem mestu boj Jupitra z giganti. Sledi rojstvo Mitre iz skale; oba Dadofora ga podpirata. V oblakih nad tem leži rogat bradat bog.²⁷ Najspodnejši prizor je močno poškodovan. Spoznati se more še na levi stoječ mož, drugi njemu nasproti pa se zdi, da sedi.

Vsebinsko torej ni skoro nobene razlike z renskimi spomeniki. Le najspodnejši prizor na večjem oslonku, ki predstavlja oba Dadofora, se zdi, da drugače ni nikjer ugotovljen. Loči pa odlomke iz Viruna od onih iz Porenja popolnoma različna umetniška koncepcija in razvrstitev prizorov. Posameznih podob ne ločijo določne ločilne črte. Prizori na reliefih iz Viruna so mnogo bogatejši figur in kažejo jasno zvezo z veliko, predvsem rimsko umetnostjo. Za provincialno umetnost tako značilno stremljenje, da bi se predloge kompozicijsko poenostavile, se tu še ne opaža. Tako srečamo tu n. pr. Jupitra v borbi z dvema gigantom. Tudi prizor rojstva ima, kakor smo omenili, analogijo na enem ptujskih reliefov, dalje tudi na eni rimskih mestnih

²⁷ Prizor je tu podoben onemu na že omenjenem spomeniku iz tretjega mitreja (sl. 14), le da bog, ki tam leži nad „petra genitrix“, ni rogat. Ptujski spomenik, ki je posvečen blagru officialov Fl. Apera, je iz gallijske dobe in kaže tudi že bolj surove oblike.

okroglih skulptur (Cum. Mon. 69). Vožnja k bogovom se razlikuje po tem, da ne gre kakor navadno, proti desni, ampak proti levi, kakor imamo to tudi na fragmentu iz tretjega ptujskega mitreja. Phosphorus-Hermes kaže tu solnčnemu bogu pot, nad njim leži Poseidon - Neptun in Nereida. Tudi ostali prizori kažejo glede razvrstitve večje ali manjše razlike. Vse to nasprotuje mnenju, o kaki ožji zvezi z renskimi spomeniki. Pač pa lahko domnevamo, da ima relief iz Viruna vzor iz Italije; da je bil relief narejen v Italiji, bi lahko domnevali že iz marmorja. Najbližja domneva bi bila tista, ki jo je izrazil že Cumont, da je relief iz Aquileie. V Aquilei torej bi imeli iskati eno izmed središč, odkoder so posamezni umetniški motivi mitričnih spomenikov prodirali v vzhodne alpske dežele. Žal še premalo poznamo gradivo, da bi mogli kaj določnejšega ugotoviti. Meni pa se vseeno zdi, da nam za fragmente iz Viruna ni treba misliti kar na italški import. Primerjanje z drugimi reliefi iz Viruna nam namreč pokaže močne stilistične zveze. Po pravici ugotavlja Schober²⁸ močni vpliv italške umet-



Sl. 16. Fragment velike mitrične podobe iz Viruna (del stranske plošče).

²⁸ A. Schober, Zur Entstehung und Bedeutung der provinzialrömischen Kunst, Oesterr. Jahreshefte XXVI (1930), str. 24 sl.

nosti na provincialno v Noriku in pravi, da „se je razvila tu provincialno pobarvana pa-čisto v rimskem smislu vršena oblikovnost, ki semintja sledi naravnost posameznim stopnjam razvoja umetnosti mesta Rima.“ Kljub izvrstnemu delu izdajajo namreč neke posameznosti provincialnega umetnika: tako na pr. nelepo postavljanje figur v prostor, zbor bogov itd.

O sestavu celovškega spomenika nam sicer ni nič znanega, ker ti trije odlomki niso bili pridobljeni po sistematičnih izkopavanjih, ki bi bila odkrila mogoče še druge odlomke. Iz vdolbin na zgornjem robu moremo sklepati, da se je na vrhu nahajal še nek arhitekturni člen. Je li to bil kapitel, na katerem šele je slonel arhitrav ali je ta ležal neposredno nad ploščami se danes ne da več določiti. Zdi se pa gotovo, da ta arhitrav ni imel nikakega drugega reliefnega okrasja, ampak je predstavljal samo enostaven zaključni okrajek. Prizori namreč, ki so sicer vpriporjeni na tem pasu, predvsem zbor bogov, se nahajajo že na obeh stranskih pilastrih.

Glede datiranja govori dobro delo za zgodnji čas, nekako za drugo polovico drugega stoletja po Kr.; napis CIL III 4796, ki je tudi iz Viruna, poroča o restavraciji nekega več kot petdeset let razrušenega mitreja po praesesu provincije Noricum mediterraneum Aureliju Hermodoru l. 311.

Ptujskih odlomkov ni mogoče zvezati s kako določno skupino ali kakim določnim vzorom. Zdi se gotovo, da so vplivali tako v Ptujju kakor pri celovškem spomeniku vzori iz Italije.²⁹ Tudi druge v tretjem mitreju najdene skulpture kažejo proti jugu. Iz Italije je bila uvožena, kakor dokazuje fini marmor, okrogla skulptura nagega klečečega mladeniča, od katere je ohranjen samo odlomek, in deli preslogasto izdelanega reliefa.³⁰ Tudi glavna kultna podoba velikega, za blagor cesarja Galliena posvečenega oltarja, kaže na neki vzor, ki si ga moremo predstavljati samo v krajih pomembnejše umetnostne produkcije. V prvi vrsti bo treba misliti na Aquileio, ki se odlikuje po številnosti svojih mitričnih napisov in je bila nedvomno versko središče tega kulta za vzhodne alpske dežele. Za spomenike iz

²⁹ Tudi relief iz Maulsa na Tirolskem (Cum. Mon. 239) pripada po vsi svoji kompoziciji prej vzhodnoalpski skupini kakor renski.

³⁰ Abramić, Poetovio str. 187, sl. 130. Sedaj tudi ČZN XXVIII, 1935, 141 sl. sl. 50. Upravičeno opozarja Abramić na veliko podobnost tega reliefa z znanim reliefom iz Aquileje, ki je sedaj v dunajskem umetnostnozgodovinskem muzeju (Cum. II, tabl. III, mon. 116, Abramić na n. m. sl. 49).

prvega mitreja iz Poetovione, ki jih zgoraj nismo upoštevali, je Abramič v ČZN XXVIII. 1933, 137 sl., dokazal močne vplive iz Aquileje. Prav očitna je velika sorodnost kipa, ki predstavlja transitus (Mithras z bikom na hrbtu) iz Poetovione z odlomkom iz Aquileje, ki predstavlja isti prizor (Abramič sl. 44. in 45). Pri fragmentu iz drugega mitreja kaže razvrstitev stranskih prizorov na italški vpliv. Pri spomenikih tretjega mitreja pa moramo ločiti dve skupini. Starejši spomeniki, če niso naravnost italški import, kažejo močne vplive italške in sicer aquilejske umetnosti tako glede oblikovanja kakor glede kompozicije. Pri mlajši skupini te zveze niso tako jasne. Politični, družabni in gospodarski polom v tretjem stoletju izgleda, da pomeni v nekem oziru tudi prekinitev umetnostne tradicije. Vendar pa imamo tudi tu gotove zveze z Italijo, odnosno Aquilejo ne le kolikor tiče italških vzorčnih knjig, ampak je bila tudi, kakor je razvidno iz CIL V 808 in 8238 (prim. Domaszewski, *Die Rangordnung des röm. Heeres* str. 187), ena izmed obeh legij, ki sta posvetili spomenike, leg. XIII. Gem. v zvezi z Aquileio. Na skladnosti celovškega reliefa z odlomki iz Ptuja v kompoziciji posameznih prizorov pa smo že opozorili. Pri oblikovanju celote pa so nedvomno sodelovala tudi razna lokalna izročila.

Da je treba tu v vzhodnih alpskih deželah in njihovih obrobni pokrajinah razlikovati poleg renske in podonavske tudi posebno na posebnih vplivih temelječo skupino, ki se opira, kakor smo zgoraj pokazali, na italške vplive, razvidimo tudi iz tega, da moramo tu razlikovati posebno skupino tudi za enostavni tip. V zadnji izdaji svoje knjige *Die Mysterien des Mithra*, str. 226, pripominja o tem Cumont sledeče: „V množini basreliefov tega splošnega tipa (z baklonosci in Solom in Luno) se da razlikovati posebna vrsta, ki stoji med rensko in podonavsko skupino; ona obsega Italijo, Noricum, in del Pannonije. Kult je bil sem importiran iz talije čez Aquileio in arheologija potrjuje to poreklo.“

V dosedanji razpravi smo polagali glavno važnost na sestav celotne podobe. Primerjanje posameznih stranskih podob po njih tipih bi po ugotovitvi njihove razširjenosti odkrilo še ožje zveze. Del stranskih prizorov je samo lokalno razširjen, druge zopet se raztezajo v širokem krogu. Tako opozarjamo na to, da se nahajajo oni stranski prizori, ki predstavljajo mitrično theogonijo, pravzaprav le na spomenikih gallo-rimskega kroga. In posebno v tem oziru kažejo spomeniki iz Poetovione in Viruna

neko zvezo s tem krogom, ker predstavljajo gigantomahijo, ki je v podonavskem krogu ne najdemo. Podrobnejšo razpravo o teh stranskih podobah pa odlagamo za kako poznejšo studijo, ker so zanj potrebna obširnejša predдела.³¹

Narodna galerija.

Izidor Cankar.

Po petnajstih letih svojega društvenega življenja je Narodna galerija dosegla svoj glavni smoter: dne 22. junija 1933 je odprla slikarsko zbirko, ki predstavlja dovolj popoln zgodovinski organizem od 14. stoletja do naših dni in ki kaže, z neznatnimi izjemami, objekte, vredne dobre razstave. Naša javnost se je, če se ne motimo, ob otvoritvi galerijskih dvoran, v katerih se kronološko vrstijo slike društva NG, mestne občine ljubljanske, Narodnega muzeja, Škofijskega muzeja, spomeniškega urada in raznih zasebnikov, zavedala važnosti tega dogodka, zakaj iz tedanjih poročil zveni nekaj neobičajnega ponosa, nekaj neobičajne samozadovoljnosti. In resnično, ta občutek ni bil neupravičen: mnogokrat brezupna prizadevanja odbora NG (prim. ZUZ 1921—1927) niso ostala brezplodna, javna in zasebna pomoč, v dobri veri podana, ni ostala osramočena in med znatnimi uspehi, ki jih kaže naše kulturno življenje zadnjih petnajstih let v historiografiji, jezikoslovju, literarni in umetnostni zgodovini, geografiji in nemara še drugod, ustvaritev galerijske zbirke gotovo ni najmanjši.

Kakor vse kaže, bo NG z dosedanjo pomočjo mogla ohranjati pridobljeno zbirko, od iniciativnosti galerijskega odbora pa bo odvisno, ali bo našel sredstev in načina, da to, kar galerija ima, izpopolni ter znanstveno in tako tudi nacionalno eksploatira. Skrbi novega odbora NG bi se morale uravnati morda v naslednji smeri:

1. Nekateri oddelki galerijske zbirke so nujno potrebni izpopolnitve: a) To velja zlasti za gotško dvorano, ki je danes docela slučajno sestavljena in niti približno ne kaže ne razvoja ne bogastva naše umetnosti gotških stoletij. Kakor je gotovo, da ne moremo misliti na zbirko skulpture, v kateri bi se zrcalil ves njen razvoj izza srednjega veka do danes, je vendar verjetno, da bi se prav gotška dvorana dala dopolniti z marsikaterim gotskim kipom, ker le-ti mnogokrat niso več prikladni sedanjemu cerkvenemu čuvstvanju. Prav tako bi bilo mogoče pridobiti, sneti in razstaviti tiste gotške freske, katere so v nevarnosti, da se uničijo. In ker bi vse to vendarle ne zadoščalo, da

³¹ Na koncu moram izpolniti še prijetno dolžnost, da se zahvalim Avstrijskemu arheološkemu institutu na Dunaju, Röm. Germ. Komm. v Frankfurtu a. M., in založništvu Walter de Gruyter & Co., Berlin, ker so mi posodili klišeje slik 2, 3 in 15—16.

ilustrira zgodovino figuralne gotske umetnosti, bi pomen tega oddelka bistveno dvignila zbirka velikih, sistematično izbranih, kronološko in po stilnih skupinah urejenih fotografij, za katero nam (po zaslugi dr. Steleta) ne primanjkuje gotovega gradiva. — **b)** Vse 16. in 17. stoletje je nezadostno predstavljeno; to vrzel zamašiti ne bo lahko, a sedanja velika praznina se bo počasi vendarle dala vsaj deloma izpolniti. — **c)** Izmed mojstrov 18. stoletja so Jelovšek (slika, ki visi pod njegovim imenom v baročni dvorani, bi morala odondod izginiti), Wergant in Cebej slabo predstavljeni in štajersko gradivo je čisto izpuščeno; one pomanjkljivosti ne bo nemogoče odpraviti, kar se pa tiče štajerskega slikarstva, bi tesna kooperacija z mariborskim Zgodovinskim društvom bila velikega moralnega in znanstvenega pomena. — **d)** Glede Kavčiča je odbor NG že svoj čas sklenil, da se njegova edina, galeriji le posojena slika dopolni z izborom risb iz zbirke dunajske umetnostne akademije, ki bi jih NG mogla pridobiti za ugodno ceno: treba je le, da se tisti sklep izvrši. — **e)** Pri izpopolnjevanju sodobnega slikarstva bi NG morda najbolje ravnala, če se, varujoč še dopustni minimum tehnične kvalitete, liberalno vda v svoji razstavi sodobnim strujam, naj so odboru in občinstvu po volji ali ne, prepustčajoč najbolj zanesljivemu presojevalcu Času, da reče svoje, in pogosto menjajoč ta oddelek. Gotovo bi bilo bolje, da se organizira posebna moderna galerija, kakor je nekdo predlagal, toda ta želja je, bojim se, danes še neostvarljiva. — **f)** Poleg starejše grafike, ki je v NG zastopana le z nekaj in manj važnimi imeni, bi bilo treba pridobiti tudi dobre liste vseh živčih pomembnejših slikarjev; to zbiranje je danes lahko, čez nekaj desetletij bo ta dragoceni material brez primere težje dosegljiv. NG je pred leti s takim nabiranjem začela, a se je zaradi pičlosti svojih tedanjih sredstev prekmalu utrudila.

2. Sedaj, ko ima odbor NG varovati in dopolnjevati dragoceno zbirko in ko bo galerija zaradi večjih stroškov še bolj potrebna podpor svojih udov in prijateljev, bi se moralo njeno notranje poslovanje, doslej podobno povprečnemu poslovanju kateregakoli ne preveč živahnega društva, preurediti. Kako primitivno in amatersko je bilo to poslovanje, priča najbolje dejstvo, da NG niti do danes nima spiska svojega inventarja, čeprav obstoji le-ta iz večinoma nenadomestljivih vrednosti in čeprav so se (z znatnimi stroški) ponovili trije poskusi inventarizacije, ter da se njen stik z društveniki javlja komaj v čem drugem razen v tem, da dobivajo vsako leto opomin na izplačilo društvenega prispevka.

3. NG je vsaj tisti trenutek, ko je vsem odprla svoje dvorane, stopila v novo razdobje svojega življenja; poslej ni več zgolj družba umetnostnih ljubiteljev, marveč je postala znanstven zavod in je prevzela nove, iz tega svojega značaja izvirajoče dolžnosti. V njej sami se bo moralo vršiti intenzivno delo (kakor se nevidno vrši v vsaki živi galeriji), čigar neposredni namen bo, da kritično obdela vsakega izmed svojih razstavljenih magaciniranih predmetov, in čigar posledica bo dokumentiran galerijski katalog, brez katerega resna ustanova te vrste pač ne more predolgo ostati, kakor gotovo ga seveda tudi ne

more čez noč izdelati. Nadaljnja posledica tega podrobnega pečanja z razstavljenim gradivom bo ta, da se bo okrog njega vedno jasneje očitaval njegov nekdanji ambient, umetnostni in kulturno-zgodovinski, in če ga bo NG — kakor dobro organizirane zbirke delajo — znala s predavanji, tečaji in ne vem kako še posredovati občinstvu, bo s tem ne le najuspešneje poskrbela za svojo publiciteto, marveč bo tudi popolnoma izvršila svojo socialno funkcijo: obiskovavec NG si bo nje vrednote duhovno asimiliral, kar je slednjič zmisel galerijske eksistence. Vse to zahteva mnogo dela in žilavosti, a se ne sme pozabljeni, drugače je galerija zatohel mavzolej in kvečjemu shajališče redkih umetnostnih interesentov in snobov, če ne zgolj ena izmed točk v programu lokalne turistične propagande.

4. Zbirka naše galerije obstoji v glavnem iz dveh skupin: iz razvojno v enoten organizem povezane skupine umetnin, ki so jih izvršili domači ljudje, in iz skupine tujcev, v kateri ni onih zgodovinskih in formalno-razvojnih vezi in ki torej predstavlja več ali manj slučajno nastal, čeprav v nekaterih primerih zelo važen umetnostni inventar dežele. Državno sožitje Slovencev s Srbi in Hrvati bo povzročilo, da se bodo pri nas množile umetnine srbske in hrvaške (morda tudi bolgarske) provenience, s čimer se bo značaj umetnostnega inventarja v Sloveniji ter nato nujno tudi v NG izpremenil. Dosedanje število srbskih in hrvaških slik ni veliko, a bo rastlo in odbor NG bi prav ukrenil, če bi pri javnih nakupih vplival, kolikor mu je dano, da ostanejo v Sloveniji le dela, ki so pomembni členi v razvoju srbske in hrvaške umetnosti, in če bi v trenutku, ko bo ta nova zbirka godna, ustvaril tudi posebno južnoslovansko dvorano.

5. Poleg gmotnih težav, ki jih bo NG vedno imela, se bo zavod kmalu moral začeti ukvarjati z vprašanjem, kako naj se dalje razvija v svojih sedanjih tesnih prostorih. A če bo, kakor smemo upati, tem neugodnostim še nekaj let kos (s preobešanjem, izločevanjem, začasnim razstavljanjem in še drugače), je skrb za razstavni paviljon neodložljiva. Spričo sedanjega načina umetnostne produkcije in komunikacije je razstavni paviljon neobhodna življenjska potreba, naš dosedanji paviljon, zvezan z Jakopičevim imenom in z dobro tradicijo ter epohalno pomembnostjo v slovenskem kulturnem življenju, pa je gradbeno ruina in razstavno-tehnično skoraj sramota. Gotovo ni neposredna dolžnost NG, da rešuje ta problem, toda dosedanji paviljon je zadnja leta upravljala vendarle ona, ona je organizirala v njem nekaj važnih sodobnih in zgodovinskih, domačih in tujih razstav, se je od tega strokovno okoristila in ji mora biti tudi nadalje vsa skrb, da naše razstavno življenje ne zamre in da se še te redke vezi z umetnostjo tujine ne pretrgajo. Kdorkoli ji odvzame to skrb, mu jo bo NG gotovo rada oddala; toda če se uspešna iniciativa ne pokaže drugod, bo vendarle morala iziti iz njenega odbora.

Varstvo spomenikov.

(od 1. VII. 1950 do 31. XII. 1951)

Poroča spomeniški konservator France Stelè.

Celje, Kalvarija: Kamenito skupino Križanega z Magdaleno in razbojnika (opis pri Maroltu) je restavriral akad. kipar Ivan Berneker.

Čirčiče pri Kranju, podružnica: podobar Josip Grošelj iz Sele je z dobrim uspehom prenovil bogato rezljani baročni veliki oltar iz XVII. stol. Oltar je bil zavarovan proti črvivosti in v prvotnem smislu novo barvan in bogato pozlačen.

Za evangelijskim stranskim oltarjem je bila odkrita, pa radi nprave dolbine poškodovana, še dobro ohranjena gotška freska sv. Ane pod poldrug cm debelim ometom. Vse kaže, da se nahajajo pod ometom v ladji tudi drugod ostanki fresk (iz poročila podobarja J. Grošlja).

Gorica pri Poljanah pri Toplicah na Dol., podružnica: Pod vodstvom kapelana Ivana Veiderja je bil z uspehom v prvotnem smislu restavriran bogato rezljani stranski oltar iz XVII. stol. na epistolski strani.

Hmeljnik, grad pri Novem mestu: Po iniciativi in pod vodstvom sedanjega lastnika I. barona Wambolda je bil ves grad zgledno restavriran. Na dvorišču so bili odkriti zazidani renesanski balusti in je to dvorišče sedaj eno najlepših renesanskih arkadnih dvorišč v Sloveniji. V glavnem traktu je bila restavrirana lepa z gotskim križastim obokom z rebri obokana soba, v eni drugih so bile ob oknu odkrite freske, ki predstavljajo v loku nad oknom gosto listnato ornamentiko, v katero so vpletene razne ptice in druge živali, na steni nad oknom je naslikana gorata pokrajina s sliko gradu Hmeljnik na desni, ostala veduta je fantastična in predstavlja zgodbo usmiljenega samaritana. Slike so iz srede XVI. stol.; razmeroma dobre; slika gradu je ena najstarejših dosedaj znanih slik kakega domačega arhitekturnega spomenika. Kapela ima lepo zbirko paramentov.

Horjul, župna cerkev: Po navodilih restavratorja M. Sternena so bile osnažene vsled plesnivosti že popolnoma nerazločne freske Janeza Šubica. Izkazalo se je, da so še prav dobro ohranjene, le na stropu so utrpele večje škode. Poškodovana mesta je M. Sternen previdno retuširal. Slike so po kvaliteti izborne. Cela cerkev je bila v sporazumu s konservatorjem nanovo tonirana. Slike križevega pota (Janez Šubic po Führichu), ki so vsled vlage deloma že razpadale, je restavriral M. Sternen. Poškodovane slike je podložil z novim platnom, manjkajoče dele je doslikal, ostalo je osnažil. Med transportom restavriranih slik so bile tri slike ukradene, pozneje sta bili dve najdeni pri trgovcih s starinam, ena pa je izgubljena.

Sv. Janez na Suhem vrhu pri Marenbergu, podružnica: Izvršena so bila popravila na zunanjšini. Popravljen je bila temeljito streha, obnovljen zokel sten in popravljena okna.

Kostanjevica, bivša samostanska cerkev: Delo se je nadaljevalo po programu, ki je bil priobčen v l. XI. str. 86 sl. Pri obnovitvi strehe na severni stranski ladji je bilo ugotovljeno, da so bile stranske ladje prekrte z gotskimi križastimi oboki z rebri. Profili reber hruškastega prereza so bili najdeni zazidani na več mestih v stenah. Najprej so bili odkriti snopi stebrov in loki, ki delijo ladje, tako da je bilo za pogled iz glavne ladje in iz prečne ladje proti stranskima ladjama in proti kapelam na vzhodni strani prečne ladje v pritličju restavrirano prvotno lice stavbe. Loki napram kapelam so na vrhu odbiti in nanje nastavljeni novi baročni loki. To stanje je tudi po odkritju ohranjeno. Prepereli kamni so bili povsod nadomeščeni z novimi iz istega kamna. V južni ladji se je pokazalo, da so v prvem svodnem polju ohranjena še prvotna rebra oboka na križ. Sklepnika ni bilo, tudi ne njegove sledi, pač pa je bil v zidu najden zelo poškodovan okrogel sklepnik z reliefnim okrasom, za katerega pa se ne ve, kam spada. Ker je strokovnjak po stavbinski statiki izjavil, da ni nevarnosti za obstoj stavbe, če te oboke in pripadajoče snope stebrov oprostimo zazidav, je bilo odkrito celo prvo svodno polje in drugo načeto. S tem je bila vsaj za prvo polje restavrirana čista prvotna oblika. Ob straneh baročnih portalov, ki vodita iz stranskih ladij na dvorišče pred navidezno baročno fasado cerkve, so se našli zazidani snopi stebrov s krasno ohranjenimi kapiteli z listnatim okrasom. Kolikor statika okolice dovoljuje, so bili odkriti. Ker njihov sestav kaže na nadaljevanje obočne arhitekture pred sedanjo stavbo, imamo v teh zazidanih slopih tudi dokaz, da je bila prvotna cerkev že v gotski dobi, ko je dobila prizidek, na katerem je kor in zvonik, skrajšana najmanj za eno svodno polje. Na koru so bili odkriti kapiteli polstebrov, ki so nosili obok srednje ladje in pokazali isto nadaljevanje obočne konstrukcije preko ohranjene. Ta zadnji par kapitelov je izreden, ker je v nasprotju z vsemi drugimi okrašen na kupastem jedru z živalskimi in človeškimi glavicami. Kakor vsa ta odkritja dokazujejo, se nam je ohranila v ti cerkvi pri nas najbogatejša okrašena arhitektura prehoda od romanskega h gotskemu slogu.

Kranj, podružnica na Pungrtu. Vihar je odnesel streho na zvoniku. Nova streha je bila narejena in vrh zvonika dograjen v sodobnih oblikah po načrtu arhitekta Ivana Vurnika s posebnim ozirom na mikavnost mestne slike za pogled s te strani. Stara oblika je bila psevdogotska iz 2. pol. XIX. stol. in slabotnega estetskega značaja.

Sliko sv. Fabijana s sv. Boštjanom in sv. Rokom z velikega oltarja, ki je odlično delo J. M. Kremser-Schmidta in je trpela vsled plesni, se mestoma luščila in je bila barva v par navpičnih progah odrgnjena, je restavriral Matej Sternen. Slika je bila temeljito osnažena, plesen odstranjena, odstopajoča barva fiksirana in odrgnjena mesta previdno retuširana.

Kostanjevica, podružnica sv. Nikolaja: Notranjščino je restavriral in poslikal slikar in kipar Jože Gorjup. Nerodni in umetniško brezpomembni veliki oltar je nadomestil s Križanim, ki ga je sam izdelal, arhitekturo je očistil beleža in odkril rebra in sklepnike v njihovi naravni barvi. Vrednost arhitekture je po tem in tudi po figuralni slikariji, s katero je pokril stene in svod, dvignil do polne veljave. Ta poprej estetsko skoro neopažena stavba je dober primer, kaj je tudi pri navidez skromni arhitekturi mogoče doseči, če jo obogatimo z novimi elementi, ki se podrede njeni dani logiki.

Laško, župna cerkev. Ponovno je prišlo v diskusijo vprašanje raznih prezidav. Predložen je bil načrt, ki je predvideval izpraznitev sedanje zakristije in postavitev nove na severni strani. Sedanja zakristija naj bi se odprla napram severni stranski ladji in v severno baročno kapelo. Dalje je načrt predlagal zazidanje kota med sedanjo južno stransko ladjo in južno baročno kapelo in združitvev tako pridobljenega prostora z odprtino v nekdanji prvotni prezbiterij na eni in v baročno kapelo na drugi strani. Po tem načrtu bi se uničili dve Voglovi freski, in sicer ena v severni in ena v južni kapeli. Ta v južni kapeli je najvažnejša med vsemi in je absolutno ni mogoče žrtvovati, za akcijo, ki je po svojem praktičnem učinku precej problematična. Prav tako je nepraktična misel postavljati novo zakristijo na severni strani. Končno je bil dosežen kompromis v toliko, da se prehod iz novega prostora na južni strani napravi samo v podaljšku okna navzdol in bi freske ostale nedotaknjene. Kljub dvomljivemu praktičnemu efektu bi ta kompromisna rešitev imela vsaj to dobro stran, da bi se v cerkvi tako na slikoviti zunanjščini kakor v notranjščini bistveno nič ne spremenilo.

Lješe pri Prevaljah: V manjši cerkvi so bili ugotovljeni za vidnimi plastičnimi stranskimi oltarji na steno naslikani oltarji gotskih oblik iz srede XVI. stol. Po stanju sloga, kjer se poleg čisto gotskih arhitektur pojavljajo čisto renesanski motivi, gre za važno pričo obrtne kulture na prehodu iz gotike v renesanso. Slike bodo preiskane in zakrivajoči jih oltarji po možnosti prestavljeni.

Ljubljana, sv. Peter: Slika sv. Družine Fr. Ilovška v apsidi severne ladje zadnja leta naglo propada in je bila sporazumno s konservatorjem vzeta iz oltarja, ker tam mnogo trpi vsled vlage. Na trajno ohranitev na sedanjem neugodnem mestu ni misliti. Zato je bil stavljen predlog, da se slika proti napravi točne kopije odda Narodni galeriji, ki bi jo dala temeljito restavrirati in bi ž njo bistveno izpopolnila svojo zgodovinsko zbirko. Problem temeljite restavracije je namreč danes zelo kompliciran, ker je bila ta slika po potresu po slikarju Kastnerju nepravilno restavrirana in je gotovo, da je to njen propad še pospešilo. Slika je bila namreč mestoma čisto brezobzirno preslikana. Pri sedanjem stanju, ko je barva močno izsušena, se te preslikave prav dobro razložijo. Preslikani deli se mestoma luščijo, staro platno odstopa od nove podlage, mestoma se vidijo lise razkrojenega firneža. Tako bi bilo treba predvsem odstraniti preslikave, očistiti

sliko razkrojenega firneža, platno ponovno dobro pritrditi na novo podlago in potem sliko pravilno retuširati.

Ljubljana, uršulinska cerkev: Po navodilih prof. arhitekture J. Plečnika je bila restavrirana vsa zunanjščina cerkve s fasado.

Ljubljana, mestni magistrat. Sporazumno s konservatorjem je bil izdelan program za restavracijo notranjščine glavnega magistratnega poslopja. V pritličju so bile odstranjene zazidave in restavrirana prvotna veža na stebrih in lokih s križnimi oboki. Ker so bili stebri že slabi, so bili zamenjani z novimi. Prav tako so bile odstranjene razne zazidave, ki so zapirale dele arkad dvorišča in stebrišč njegovih nadstropij. Vsi stebri teh arkad in glavni steber v veži prvega nadstropja so bili zamenjani z novimi. Izbran je bil domač kamen, ki ustreza po svojem značaju prvotnemu, po pomoti pa so bili stebri prvega nadstropja dvoriščnih arkad polirani, kar moti ubranost celote. Temeljito je bilo restavrirano tudi stopnišče. Manjše nebitvene spremembe praktičnega značaja so se izvršile pri stopnišču; v veži in dvorišču pa je bil z odstranitvijo dveh stopnic izravnani tlak spodnje veže in dvorišča. Tehnično je delo vodil ing. Vlado Mušič, ki mu je posvetil veliko ljubezni in dosegel najlepši uspeh. Nesporazumljenje s stebri v prvem nadstropju pa je zgovoren primer za to, kako je treba biti pazljiv pri takih restavracijah. Polirani stebri namreč motijo resni milje prvotnega koncepta, ki v duhu prvotnega zamisla ne sloni na bogastvu in lesku porabljenega gradiva, ampak na lepoti vporabljenih oblik kot takih, tako da kričavost gradiva njih resnost samo moti. Polirani stebri učinkujejo preigračkasto in premalo solidno za vseskozi resno stvarni značaj te v materialu prav nič razkošne, po bogastvu arhitektonskih oblik pa v Ljubljani najbolj razkošne in skrajno igračkaste stavbe. Pomota s temi stebri naj bo stalno učilo za vzgojo lepotnega čuta pri našem meščanstvu.

Dvoriščne stene arkadnih hodnikov so bile prvotno pokrite s črnobelimi sgrafitti. Omet, na katerem so bili izvršeni, je po večini odstopil in zadnji čas naglo razpadal. Restavracija je bila izročena akademskemu slikarju in restavradorju Mateju Sternenu. Program je zahteval, da se kar največ prvotnih dekoracij ohrani. Podrobna preiskava je ugotovila, da je fiksiranje odstopivših delov po večini neizvedljivo, zato so bile napravljene po obstoječih ostankih najprej pavze. Ker so kompozicije simetrične, je bilo kljub močnim poškodbam mogoče po teh pavzah rekonstruirati prvotno celoto. Slike predstavljajo dekorativne motive, simetrične kompozicije z vazami in ob njih postavljenimi fantastičnimi živalmi, glave rimskih cesarjev in domače grbe z ljubljanskim. Največji del sgrafittov je bil napravljen na novo, le par ostankov, ki so bili po svoji ohranitvi za to sposobni, je bil restavriran. Delo je prav dobro uspelo.

Sredi restavriranega dvorišča je bil postavljen Herkulov vodnjak, ki se je nahajal od l. 1655. na Starem trgu in zadnji čas v Narodnem muzeju. Kip predstavlja Herkula, ki pobija Gerijona.

Z restavriranim rotovžem je Ljubljana pridobila eno svojih najlepših arhitekturnih zanimivosti.¹

Ljubljana: Robbov vodnjak pred magistratom je sporazumno s konservatorjem restavriral tvrdka F. Toman. Ves spomenik je bil podrobno pregledan, večja bolna mesta v kamenu so bila izsekana in zakrpana z novimi kosi, vsa površina je bila očiščena, manjše razpoke zakitane, obnovljena ena manjkajoča vaza in en prst na roki ene izmed figur. Po potresu premaknjeni vrh obeliska je bil zopet naravnani v svojo pravilno lego. Delo je prav dobro uspelo.

Marenberg, župna cerkev. Restavriran je bil bogato rezljani veliki oltar iz srede XVII. stol. (A. Zoratti). Uspeh v splošnem zadovoljiv, vendar svetla barva ne ustreza prvotnemu značaju. Gotski prezbitenij je ornamentalno poslikal slikar F. Horvat iz Maribora. Slikarija v splošnem ustreza arhitekturnemu okviru, manj pa sodobnemu stremljenju, ki gre za tem, da kvalitete arhitekture same čimbolj poudari. Poznogotske freske na severni steni so ostale nedotaknjene.

Marija Devica v Puščavi, župna cerkev. Preiskava je ugotovila, da sta stranska oltarja na koncih prečne ladje v skrajno slabem stanju. Črvivost je dosegla svoj višek in semintje samo še barvna skorja varuje kipe, da se ne zrušijo. Podobar A. Zoratti je napravil uspele poskuse s konserviranjem. Žal ni bilo mogoče zbrati toliko sredstev, kolikor bi jih bilo za to nujno delo treba. Nasprotno je lepi veliki oltar, ki je nekoliko pokvarjen z novejšim barvanjem, še v prav trdnem stanju.

Mekinje, župna cerkev: Božji grob iz l. 1761., ki ga postavljajo v kapeli sv. Kolomana,² je „restavriral“ slikarski samouk Jerina. Ob intervenciji konservatorja je imel dve tabli že preslikani, dve drugi pa napojeni z oljem. Pri natančnem pregledu je bilo ugotovljeno, da gre za nedvomno delo Fr. Illovskega. Celote ni bilo mogoče več rešiti. Ker so sosesčani vztrajali na tem, da hočejo imeti prav tak grob kakor je bil ta, je bilo sporazumno z župnim uradom določeno, da se še nedotaknjene table prodajo Narodni galeriji, ki jih bo dala pravilno restavrirati in jih razstavila v galeriji, po njih pa se za Mekinje naslikajo nove slike. Tako je bil rešen vsaj večji del tega zanimivega baročnega dekorativnega dela, ki se nahaja sedaj v Narodni galeriji.

Novo Celje, grad pri Celju. Grad je kupila banovina, da ga adaptira za umobolnico. Po pogodbi je prejšnji lastnik odnesel vse nepremičnine s seboj. Med drugim tudi slikani oblog sob v prvem nadstropju, kipe z oltarja kapelice in pozlačeno rokoko mrežo z nadvežnih vrat. Po naknadnih pogajanjih je obdržal kipe, vrnil pa je mrežo in slikane tapete, t. zv. kitajske sobe. Vse to je sedaj v umetno-

¹ Prim. poročilo ing. Vl. Mušiča, Kako so renovirali magistrat, v Slov. Narodu 1931, 9. sept. in Fr. Stelè, Ljubljanski rotovž v Slovencu 1931, 10. sept.

² Prim. opis v Fr. Stelè, Politični okraj Kamnik I., str. 292 sl.

obrtne zbirke ljubljanskega muzeja. Muzej je prevzel tudi alegorične kipe, ki so krasili vrh stopnišča. Nedotaknjena je ostala ohranjena dvorana v prvem nadstropju s štukaturnim oblogom in portreti prvih lastnikov gradu. Zunanjščina je ostala neizpremenjena. Kapela se restavrira v stari obliki. Mesto odstranjenih kipov se postavijo novi, ki se prilagode prejšnjim tako v obrisu mase kakor v glavnih gibih. Obžalovati je treba, da radi sedanjega namena hiše ni bilo mogoče na mestu ohraniti stopnišča in omenjenih sob s slikanim oblogom.

Ptuj, dominikanski samostan: Dela na čiščenju sklepnikov so se nadaljevala. Stenske slike v vzhodnem hodniku je očistil in fiksiral M. Stern.

Pod bivšim zvonikom je bila odkrita izpod beleža stenska slika, predstavlja joča trpečega Jezusa z orodji trpljenja na ozadju, ki je posnetek take slike v cerkvi S. Croce v Rimu.³

Ptuj, minoritska cerkev: Restavratorji treh oltarjev je izvršil podobar Alojzij Zoratti iz Maribora s prav dobrim uspehom. Pri velikem oltarju je bila odkrita izpod neokusne novejšje skoro nedotaknjena prvotna marmoracija iz srede XVIII. stol. Ta je bila dopolnjena, kjer je manjkala, očiščena in nevsiljivo lakirana. Rezultat je prvovrsten. Kipi so bili nanovo pobarvani v beli barvi. Gotski kip Marije z Jezusom v atiki iz 1. pol. XV. stol. je bil očiščen do kamena, nato pa pozlačen; obraz je bil previdno barvan.

Novo barvanje notranjščine je izvršil Peter Železnik. Neumetniške in arhitektonske značaj stavbe moteče slike na svodu ladje so bile odstranjene, ohranila se je samo slika zadnje večerje na slavo loču in Dobrega pastirja na južni steni. V prezbiteriju so bila rebra in drugi kameniti deli ostrgani do kamna in puščeni v naravni barvi. Polja na svodu in stene so bile gladko tonirane. Ladja je bila gladko tonirana v treh barvah. Po istem načelu je bila renovirana kapelica sv. Antona z lepimi štukaturami iz k. XVII. stol., slike na svodu so bile očiščene. Novi križev pot je naslikal prof. J. Jirak.

Za stranskima oltarjema so bile odkrite v okviru nekdanjih gotskih baldahinov stenske slike iz okr. 1260. Ohranitveno stanje je zelo slabo in fragmentarno. Ob severnem oltarju je bil odkrit pod baldahinom sedeč Kristus kralj, na steni na levo od njega draperije skupine sedečih oseb. Ob južnem oltarju so bili najdeni ostanki velike kompozicije objokovanja mrtvega sv. Frančiška. Slike pripadajo delavnici, ki je okr. 1260 dopolnila in restavriral stenske slike zapadne empore stolnice v Krki na Koroškem. O najdbi glej razpravo Stenske slike v minoritski cerkvi v Ptuj v ZUZ XI., str. 1 sl.

V letnem referektoriju so odkrili zelo poškodovane ostanke stenskih slik iz konca XVII. stol., predstavlja joče prizore iz zgodbe sv. Antona Padovanskega. Po ugotovitvi so bili zopet prebeljeni.

³ O najdbah v dominikanskem samostanu prim. razpravo Fr. Stelè, K stavbni zgodovini dominikanskega samostana v Ptuj v ČZN 1. 1935.

Ptuj, župna cerkev: Gotski oltar. Restavracija je izvršil s polnim uspehom akad. slikar M. Sternen. Odstranjene so bile preslikave na vseh okvirih in na ozadnjih slik, vidnih pri zaprtih notranjih krilih, na predeli in na hrbtu oltarja. Okviri so bili retuširani v prvotnih barvah, na ozadnjih slik, vidnih pri zaprtih notranjih krilih, se je pokazal bogat dekorativen vzorec. Poškodbe na slikah na hrbtu oltarja so bile retuširane z lokalnimi barvami. Vse slike so bile temeljito očiščene. Rezultat z restavracijo oltarja združenega študija je sledeči: Oltar ima tri vrste slikarije. Prva slikarija pripada nedvomno pod imeni Konrad Laib-Pfening znani saleburški delavnici srede XV. stol. Druga roka, nedvomno učenec prve, je poslikala oltar in predelo za pogled pri zaprtih notranjih krilih. Tretja roka je poslikala l. 1512., ko je bil oltar nameščen v krstni kapeli župne cerkve v Ptuj tako, da je bil viden največ od hrba, hrbet oltarnih kril. Ta je umetniško najmanj pomembna med vsemi. Estetsko je oltar po restavraciji pravo odkritje: Najpomembnejša je notranja stran, ki je z graviranimi zlatimi ozadji slik označena kot praznična, drugo lice dobi oltar, če zapremo notranji krili. Tu je celota zasnovana predvsem dekorativno in s predelo skup kot premišljena enota. To je bilo seveda vsakdanje lice. Zadnje lice je pa nedvomno samo zasilno, nastalo je iz slučajnega položaja brez kake umetniške ambicije. Radi neugodnega položaja v krstni kapeli, kjer oltarja ni nikdar bilo mogoče dobro ogledati in fotografirati in ker v cerkvi ni mogoče najti primernejšega mesta, je g. prošt. dr. J. Žagar dovolil, da se oltar razstavi v muzeju, v bivšem refektoriju, kjer je za ogled in študij naravnost idealno postavljen.

Ptuj, župnišče: Restavriran je bil že skoro razpadli gotski pomol v stranski ulici, ki je eden redkih profanih gotskih spomenikov Ptujja.

Školja Loka, župna cerkev, obnovitev notranjščine. Prvotni program je predvideval strog naslon na arhitektonsko zgradbo stavbe; rebra, sklepniki in drugi kameniti deli naj bi se očistili do kamna in pustili v naravni barvi, za slučaj, da bi bilo to iz estetskih razlogov neugodno, bi se barvala po ostankih nekdanje polihromacije, ki je bila mestoma ugotovljena. Stene in svodna polja bi se barvala v gladkih tonih. Ta način bi bil tem bolj priporočljiv, ker bi se tem bolj dvignila veljava bogate kamnoseške okrasitve svodov, pa tudi za to, ker bi bil uspeh najzanesljivejši. Z ozirom na želje lokalnih faktorjev in posebno z ozirom na dejstvo, da so bili na svodu ladje ugotovljeni ostanki prvočne dekorativne slikarije svodnih polj, je bil med delom ta načrt spremenjen in dopuščeno dekorativno slikanje svodnih polj v prezbiteriju po lastni zamisli slikarja, v ladji z naslonom na ohranjene ostanke. Končni rezultat je pokazal, da je bil ta umik od prvotnega programa napačen, ker slikar, ki je delo prevzel, kljub dobri volji za to ni bil zmožen. Bolje ohranjena slikana polja v ladji je pravilno restavriral M. Sternen, sliko Kristusa kralja na slavoloku je naslikal slikar Pengov. Tudi poslikanje sklepnikov je izpadlo iz zgoraj navedenega vzroka precej surovo. Dejanski položaj po odkritju slik v ladji je logično narekoval, da se slikarija na svodu ladje pre-

vidno restavrira, prezbitერიj pa pusti brez slikarije, samo sklepniki, ki so bili prvotno polihromirani in so imeli še precej ostankov barve, bi se nanovo polihromirali, kolikor bi ohranjena barva ne zadostovala. Rezultat bi bil soroden v zadnjem času v sličnih slučajih izredno posrečeno obnovljenim cerkvam pri Gospe Sveti na Koroškem in v stolnici v Gradcu. Po Sternenu restavrirana polja zadosti pričajo, s kako finim barvno dekorativnim taktom je bila izvršena prvotna slikarija. Za potrpežljivost, ki je za tako delo potrebna, je pa naša javnost še premalo pripravljena.

Med delom je bilo ugotovljenih mnogo za stavbno zgodovino važnih dejstev: Arhitektura ladje je iz l. 1471. in precej starejša od one prezbitერიja. Skulptura sklepnikov v prezbitერიju, ki kaže izrazit severno renesanski značaj, je zelo dobra in je po nji mogoče datirati prezbitერიj v začetek XVI. stol. Prezbitერიj ni bil poslikan, pač pa so bili barvani sklepniki. Ladja pa je bila na svodu vsa poslikana z listnatimi vejami in deloma tudi figurami. Od slikarije se je ohranilo par polj z listno ornamentiko v severni ladji, lev stoječ na nerazločnem predmetu, 5 angeli, slika sv. Rozalije, slika sv. Erharda in v južni ladji napis ANNO 1479 (zadnja številka ni gotova, mogoče tudi 4), od ostalega je samo par nerazločnih črk. V južni ladji v vzhodnih poljih se nahaja ščitek s krono in letnico 1471 in veliko črko W, ob njej pa v gotski minuskuli e in r. V enem izmed slikanih polj v bližini je v pentljo zavrt trak z napisom (gotška minuskula z velikimi začetnicami): THOMAS PALIER.

Ko so polagali tlak, so odprli tudi grobnico pod srednjo ladjo. Predstavlja pravokoten prostor z banjastim obokom. Stene so poslikane na belež. Ob vhodu je naslikan na levi in desni po en angel, ki vihti kadilnico. Na nasprotni steni je od smrti vstali Kristus z zasavo v roki. Po stenah na levi in desni pa po troje sveč in dva baročno stilizirana križa. Na svodu so v okvirih iz črnih črt naslikani s črnimi majuskulami sledeči napisi.

1. EGO SUM RESURRECTIO ET VITA ET OMNIS QUI VIVIT ET CREDIT IN..... NON MORIETUR IN AETERNUM.... QUI CREDIT IN..... AETERNUM.

2. DERREDL VN(n)D VEST HERR / MICHAEL PAPLER ZU ALTENLACK / IN BOHAMB / NANDI ERZHER ZU OESTERR... / ...T INHABER DES AMBTS IN.... / ..RAINBURG HAT DISEN SARCH MA / CHEN LASSEN DEN 12 MAY DES 1617 / IME VN/n/D DEN SEINIGEN ZVR EWI / GEN GEDECHTNVS DER GESTORBEN / IST DEN 6. Octob AN/n/O DNI 1632 (6. okt. in 52 je pripisano pozneje z rudečilom).

3. DIE EDLE VN/nD/ TVGENTREICHE / FRAV AGNES PAPLERIN GEPO... / WARLI..... 26 AVGUSTI DES 1616 / ...RS DEN MEIN LIEBE FRAV MVTER /N VND VNS ALLEN EIN FRÖLICHE / AVFERSTEHUNG GOT VERLEIHEN WOLLE AMEN.

4. DIE EDL VND ERN TVGENT / REICHE FRAV CATHARINA / OCTAVIA GEPORNE VON / ...RA HERRN MICHAEL PA-

PLER / EHEGEMAL IST GESTORBEN / DEN 9 Novem (vstavljeno z rudečilom) ANNO DNI 1624.

5. DER EDL VND VEST HERR / ANDRE PAPLER ZV ALTENLACK / DER FRAVEN AGNES PAPLERIN / EHEGEMAHLE IST GESTORBEN DEN 15. Febr. ANNO DNI 1619.

Razen teh napisov so še sledeči zapiski z rudečilom:

1. Den..... 1646... ist der edl vest herr Mathias Papler in gott... schiden vnd den 14.... bestatt werden.

2. Den 7 martii 1648 den 1 augusti ist frau Elisabeth Paplerin bestatt worden.

3. Den 26 Juny dess 1628 (številka 2 negotova) iahrs... Walthausen Papler seel.... Gott verschiden vnd sein Leichnam bestatt....

Slikarija je dekorativnega značaja in brez večje umetniške vrednosti. Grobnica je bila zopet zaprta.

Vitanje, župna cerkev. Pod vodstvom konservatorja je bila vsa zunanjščina in notranjščina temeljito prenovljena. Tendencia dela je šla za tem, da se povrne cerkvi njena gradbena lepota, ki je prav prikupna tako v gotškem prezbiteriju kakor v renesanski v XVI. ali v XVII. stol. prezidani in obokani ladji, dalje da se odkrijejo pobeljene freske in restavrira deloma zelo zanemarjena oprema. Odkritje in ureditev fresk je vodil restavrator M. Sternenn, ki je dal tudi navodilo za novo gladko barvanje prostornine. Oltarje je restavriral podobar J. Sojč iz Maribora. Vse delo je prav dobro uspelo. Kameniti glavni portal, ki je bil iz peščenca je že toliko propadel, da je bil nadomeščen s točno kopijo v trpežnejšem materialu. V prezbiteriju so bile odstranjene vse neumetniške stenske slike, razen ene na severni steni. Barvanje sten in obokov je prav dobro uspelo. Oprema se je uredila na novo tako, da je bil mesto zelo grobega novejšega oltarja nazaj postavljen iz severne stranske kapele prejšnji tudi novogotski, a lepoto mnogo boljši oltar. Iz južne stranske kapele je bil prestavljen na prvotno mesto v ladji eden izmed štirih lepih rezljanih oltarjev iz srede XVII. stol. Vsi so bili nanovo barvani po stari polihromiji in bogato pozlačeni. Napisi na predelah so bili samo osnaženi. Slike je restavriral M. Sternenn, ki je restavriral tudi dve sliki ml. Straussa, ki sta bili v župnišču. Obešeni sta sedaj v stranskih kapelah. Na slikah vseh svetnikov in obglavljenju nekega svetnika duhovna v enem stranskih oltarjev sta se našla podpisa: na prvi Simon Judas: A. 1662., na drugi S: J: Stupane fecit.

Najvažnejši dogodek v zvezi s to restavracijo pa je odkritje dveh plasti fresk v ladji in na južni zunanjščini cerkve. Na južni zunanjščini je bil prej viden ostanek slike sv. Krištofa, del votivne slike, del križanja in par posameznih figur. Ohranitveno stanje je bilo zelo slabo. Votivna slika predstavlja klečečega moža z velikim nožem v roki in napisnim trakom v gotski minuskuli: FIAT MISERICORDIA. Na desni zraven ostanek napisa v 4 vrstah. V prvi vrsti se čita ANNO DNI M^oCC/cc/L, naslednje je uničeno, v drugi vrsti pa: ...LEIT PEGRAB...., v 3. in 4. pa samo nerazločni ostanki črk.

Ker se je pokazalo, da so pod temi ležeče slike bolje ohranjene od njih, je bila zgornja plast razen ostanka votivne slike in ene moške figure odstranjena. Pod sv. Krištofom je bil odkrit starejši, ki je bil močno nakljuvan, a je po zapolnitvi in retuširanju teh mest postal prav učinkovit. Predstavlja dober primer čisto dekorativne slikarije 1. pol. XIV. stol. Rudeča barva je na tej, kakor na sliki križanja kmalu po odkritju potemnela. Slika je sedaj pravi okras zunanjsčine cerkve in spada med najzanimivejše ostanke te vrste. Na desno od sv. Krištofa ob oknu je bil odkrit ostanek slike križanja z Janezom in Marijo. Posebno Marija je dobro ohranjena. Slika je iz časa blizu srede XIV. stol., vendar od druge roke kakor ona.

V cerkvi so bile odkrite na severni steni slike iz srede XV. stol. razvrščene v dveh vrstah. V gornji vrsti so slike Oznanjenja, Rojstva in sv. Treh kraljev. V spodnji vrsti je Kristusov vhod v Jeruzalem, Kristus pred Pilatom. Kronanje s trnjem in Križanje. Slike so dobro ohranjene, koloristično prav učinkovite, drugače pa nekoliko grobe, vendar dragocen prispevek h gotskemu stenskem slikarstvu pri nas. Pod njimi se vidijo mestoma ostanke starejše plasti, iste kakor je odkrita na slavlolu. Tudi tu je bilo nekaj ostankov novejše plasti, tako angel vodi sv. Petra iz ječe, ki je bil snet in se nahaja v zbirki spomeniškega urada v Ljubljani. Starejša plast predstavlja ostanek velike slike sv. Jurija v borbi z zmajem, ohranjena je stoječa devica poleg stolpa. Pod to sliko v drugi vrsti je slika sv. Janeza z angelom. Na desni strani slavloloka so ostanke nerazločnih slik, med drugim sv. Krištof. Na vrhu slavloloka so se ohranili krogi z znaki cehov in letnica 1521. Tudi na južni steni, ki nima slik iz srednjega veka (zelo grobo novejše križanje je bilo zopet pobeljeno), pa tudi na severni steni so se našli krogi z žarki in Jezusovim imenom. Slikarije starejše plasti na slavloloku so iz 1. pol. XIV. stol.; izdelane so v risarski maniri in kolorirane.

Restavracija te cerkve spada med najuspelejše povojne spomeniške akcije v Sloveniji.

Nekrologi.

Dr. Anton Gnirs.

V Komotovu na Češkem so pokopali dne 13. XII. 1933 v Elenbogenu umrlega državnega konservatorja in profesorja na čsl. državnem inštitutu za arheologijo dr. Antona Gnirsa. Rojen je bil 18. jan. 1873 v Žatcu na Češkem. Kot profesor je služboval pred vojno na Primorskem in vodil izkopavanja rimskih vil na otoku Brioni Grande pri Pulju. Po reorganizaciji avstrijske centralne komisije za varstvo spomenikov je postal A. Gnirs prvi deželni konservator za Primorsko s sedežem v Pulju. Med vojsko se je moral preseliti z uradom v Ljubljano in je nadomestoval do konca vojne tudi deželnega konservatorja za

Kranjsko, ki je bil v ruskem ujetništvu. Za razvoj in organizacijo varstva spomenikov na Primorskem ima Gnirs velike zasluge. Deloval je tudi znanstveno, posebno na področju provincialne antične kulture. Bil je pravi član Nemškega arheološkega društva v Berlinu, Avstr. arheol. društva na Dunaju in Družbe za znanost in umetnost v Pragi. Sodeloval je posebno pri glasilih avstr. centralne komisije za varstvo spomenikov in *Jahrbuch-u für Altertumskunde*. Njegovo najvažnejše konservatorsko delo na biv. Kranjskem je bila preiskava samostanske cerkve v Stični, kjer je restavriral eno romanskih oken v severni steni ladje in odkopal temelje apsid, s čemer je odkril stavbnozgodovinsko najvažnejši detajl te zgradbe. Neprecenljive vrednosti je dalje njegovo delo na opisu starih ali zgodovinsko pomembnih zvonov iz Primorske in Kranjske, s katerim je v sliki in opisu rešil pozabljenja po zbirkí kovin za vojne namene odvzete, v druge kraje prepeljane ali celo uničene zvonove. Rezultat tega dela sta dve knjigi: *Alte und neue Kirchenglocken. Als ein Katalog der Kirchenglocken im österr. Küstenlande und in angrenzenden Gebieten*, Wien 1917 in *Alte und neue Kirchenglocken mit Beiträgen zur Geschichte... in den Gebieten nördl. wie südl. des Ostalpenlandes und an der Adria*, Karlsbad u. Leipzig 1924. Svoja arheološka raziskavanja je strnil poleg mnogih podrobnih razprav v spisu: *Istria praeromana. Beitrag zur Geschichte der frühesten und vorrömischen Kultur an den Küsten der nördl. Adria*, Karlsbad 1925. V krogu bivših avstrijskih deželnih konservatorjev, ki so bili glavni faktorji v eni najzgodnejših zasnovanih sodobnih organizacij varstva spomenikov, je igral Gnirs eno najvidnejših vlog.

Fr. Stelè.

Dr. Josip Mantuani.

Dne 18. III. 1955 je umrl v Ljubljani prof. dr. Josip Mantuani, upokojeni ravnatelj Narodnega muzeja v Ljubljani in starosta slovenskih umetnostnih zgodovinarjev, ki je bil od l. 1911. do razpada Avstrije član spomeniškega sveta.

Rojen je bil dne 28. III. 1860 v Ljubljani. Na Dunajski univerzi se je v ll. 1889.—1892. kot redni član Instituta za raziskavanje avstrijske zgodovine posvetil umetnostni zgodovini. Od l. 1909. do 1924. je bil ravnatelj Narodnega muzeja v Ljubljani in je imel v tej službi stalen stik z varstvom spomenikov. Med vojno je zlasti mnogo storil za ohranitev zgodovinsko in umetnostno važnih zvonov na Kranjskem. Z vprašanji varstva spomenikov se je bavil tudi teoretično. Veliko pozornost je vzbudil v zvezi z raznimi projekti za restavracijo tega spomenika l. 1905. njegov spis *Das Riesentor zu St. Stefan in Wien*. Spomeniške stroke se tičeta dalje zlasti spisa: *Domovinsko varstvo v Času* 1914, str. 73—101 in *O načelih varstva spomenikov v Slovencu* 1919. Izdelal je tudi smernice za varstvo cerkvenih spomenikov in cerkvenih arhivov za 2. ljubljansko škofijsko sinodo (tiskano v *Synodus dioecesis Labacensis II*, str. 1 sl. v 1. in 2. izd.). V ljubljanski in goriški škofiji je prirejal poučne tečaje o cerkveni umetnosti in nje varstvu in umetnostno in spomeniško stroko zastopal na katoliških shodih v Ljubljani.

Med propagatorji sodobnih idej varstva spomenikov v Sloveniji zavzema Mantuani odlično mesto.

Njegovo, doslej doma malo znano umetnostnozgodovinsko delo pa nameravamo oceniti v posebni študiji. Fr. Stelè.

Prof. Hans Viertelberger.

Dne 18. marca 1935 je umrl na Dunaju akad. slikar Hans Viertelberger, ki je slovel kot eden najboljših restavradorjev, zaposlenih v zadnjih desetletjih pri raznih restavratorskih delih pod okriljem avstrijske centralne komisije za varstvo spomenikov in njenega poveljnega naslednika Zveznega spomeniškega urada na Dunaju.

Rojen je bil 25. junija 1861 na Dunaju. Restavriranja slik se je učil na dunajski umetnostni akademiji in si ga je pozneje izbral za življenjski poklic. Restavriral je freske, sgraffite in vseh vrst prenosne slike. Njegovo največje delo te vrste je restavracija stropnih slik v avguštinski dvorani Narodne knjižnice na Dunaju, kjer je pred 30 leti odpadlo 21 m² slikarije, ki jo je bilo treba sestaviti iz drobcev v kupu odpadlega ometa in pritrčiti nazaj. Drugo njegovo glavno delo je odkritje in restavriranje fresk iz l. 1200. do 1598. v stolnici v Krki na Koroškem, ki je resnično njegovo življenjsko delo, saj je bil tam zaposlen skozi 30 let. V Slovenijo je bil večkrat poslan od centralne komisije kot ekspert v zadevah odkrivanja in restavracije slik. Njegovo delo je odkritje fresk v ladji cerkve na Gostemem pri Škofji Loki.

Fr. Stelè.

Bibliografija

o umetnosti na Slovenskem za l. 1932

(z dodatki iz l. 1931.).

Sestavil J. Šlebingar.

Kratice: Arh = Arhitektura; ČZN = Časopis za zgodovino in narodopisje; DS = Dom in svet; IS = Ilustrovani Slovenec; J = Jutro; LJ (II) = Ljubljana (ljublanski); LZ = Ljubljanski zvon; M = Mladika; MV = Mariborski večernik; ND = Nova doba; S = Slovenec; SN = Slovenski narod; ZUZ = Zbornik za umetnostno zgodovino; ŽS = Ženski svet; ŽiS = Življenje in svet.

I. Razprave, študije, članki.

Cankar Izidor: Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi. II. del. Od leta 1000. do 1400. Razvoj stila v visokem in poznem srednjem veku. 1. snopič. Izdala Slovenska matica. V Ljubljani 1931. 168 str.
Celje. — Glej: Marolt Marijan, Stelè France, Stupica Anton

Damiš Henrik: Božja pota na Dolenjskem. Dolenjska metropola Novo mesto 1930. 27—30 (s slikami).
Dobida Karel: M 1932: Leonora Lavrinova. (K reprodukcijam njenih grafičnih del). 30. — Slikar Miha Maleš. 74. — Maleševe slike v Cirkveni. 430. — Slikarica Anica Zupanec - Sodnikova. 152. — Slikar Olaf Globočnik. 274—5 (s slikami).

- Po Tuneziji. (Slikarja Bož. Jakca popotni spomini iz l. 1928.). 314—6.
- Fatur Dragotin:** Arh 1932: O notranji opremi. 154—160. — Mala stanovanjska hišica. 193—4. — Stanovalec-stanovanje. 205. — Estetika v stavbarstvu. 224. — Keramika. 228 do 230. — Učinek in napredek (razporedba prostorov v stavbi). 245. — Nabožne stavbe. 266—8.
- Gaber Ante:** Umetna obrt. Arh 1932, 185, 195—7, 260 (keramika).
- Gaspari Maksim:** Zbirka starin in umetnin v Kamniku. Informativen članek o lokalnem muzeju J. N. Sdnikarja. Etnolog V, 1932, 79—85.
- Grafenauer Ivan:** Kako naj katoliški dijak motri umetnost. Kongregacijski dijaški koledarček 1932 do 1935, 41—4.
- Jakopič Rihard:** Dvanajsta ura naše umetnosti. Beseda o obupnem položaju slov. umetnosti. SN 1932, št. 240; J št. 247; LZ 1932, 615—9. — Prim. SN št. 264; Borko, J št. 252; France Vodnik, S št. 243; oklic Narodne galerije: Umetnikom kruha! ZUZ 1931, 120.
- Karlovšek Jože:** Dolenjske, belokranjske in kočevske stavbe. Dolenjska metropola, Novo mesto 1930, 25—7 (s slikami). — Gorenjske stavbe. Gorenjska, uredil K. Mohorčič 1931, 35—5 (s slikami).
- Kokolj Miroslav:** Znaki prekmurskega tkaničenja. ČZN 1932, 197 do 205.
- Kralj France:** Opombe k slovenski likovno umetnostni kritiki. LZ 1932, 8—13.
- Kregar Rado:** Regulacija Brežic (z načrtom). Arh 1932, 120—2. — Sodobni hotel. Tam, 145—152.
- Ljubljana.** — Rud. Andrejka, Zoisova palača v Lj. S 1932, št. 249. — E. Justin, Med lj. umetninami. J 1932, št. 254, 259, 265. — Fatur, Kos, Platner: Poslovno in stanovanjsko poslopje „Hranilnega in posojilnega konzorcija“ kreditne zadruge drž. uslužbencev v Lj. Arh 1932, 129—138 (z načrti). — Isti: Mestni dohodarstveni urad. Arh 1932, 170—2 (z načrti). — Novi kadelabri na lj. trimostovju po načrtu arh. Plečnika, J 1932, št. 72. — Fr. Stelè: Slovenska akropola (preureditev lj. gradu po Plečnikovih načrtih; meril in risal stud. arch. Milan Sever), M 1932, 48—53, 89—93, 129—131 in ponat.: V Celju, Mohorjeva tiskarna, 1932, 20 str. — Prim. tudi: IS 1932, št. 10. — Fr. Stelè: Načrt (Plečnikov) za univ. knjiž. v Lj. DS 1932, 169—174 (z reprodukcijami). — Prenovitev Glasbene matice po Plečnikovih načrtih z galerijo kipov slov. glasbenikov L. Dolinarja: J 1932, št. 101, 111, 115; IS št. 20. — Nova cerkev pri Sv. Krištofu, S 1932, št. 171. — Plastično okrasje nebotičnika, izdelala kiparja L. Dolinarja in Boris Kalin: J 1932, št. 199. — Dom za slov. vajence po načrtu arh. Plečnika: S 1932, št. 202. — Stopnišče k Ljubljani ob Gerberjevi hiši (po Plečnikovem načrtu): SN 1932, št. 244. — A. Gaber: Predelave ob Florjanski cerkvi po Plečnikovih načrtih. SN 1932, št. 252.
- Ložar Rajko:** Sodobna umetnostna vprašanja v svitu Meštrovicvega kiparstva. DS 1932, 345—361 (z reprodukcijami). — Edouard Manet (stoletnica rojstva). DS 1932, 419.
- Maleš Miha:** O slikanju na zid, zlasti cerkvenem. Arh 1932, 274—6.
- Marolt Marijan:** Javni umetnostni spomeniki v Celju. V Biblioteki „Mesta v Dravski banovini“, 1. zv. Izdal in založil „Progres“ v Novem mestu 1932.
- (Poročilo: Fr. Stelè, ZUZ 1931, 110—1). — Dekanija Celje. II. zv., glej: Spomeniki, Umetnostni, Slovenije III.
- Matica, Umetniška.** Tretje izdanje: Božidar Jakac. Uredil in napisal uvod dr. Karel Dobida. Tiskarna Veit in drug, d. z o. z. Vir, p. Domžale. Klišee je izdelala Jugografika v Lj. 1932, XX. strani teksta in 81 str. reprodukcij, 4^o.
- (Poročila: J 1932, št. 59; s. št. (Silv. Škerl), S 1932, št. 211).
- Mattanovich Drago:** Svetloba in arhitektura. Arh 1932, 220—2.
- Orel Boris:** Pogledi na mladinsko umetnost. DS 1932, 220—9.
- Ptuj.** — Fr. Stelè, Stenske slike v minoritski cerkvi v Ptuj. ZUZ 1931, 1—30. — Isti: O restavriranju cerkv. umet. spomenikov v Ptuj. Tam, 89. — Ein Freskenfund in der Minoritenkirche in Ptuj. Denkmalfpflege VI, 224—8 (z reprodukcijami). — Odkriti temelji starokrščanske cerkve. S 1932, št. 184. — Rimske izkopnine v Ptuj. S št. 246.

Rohrman Stanislav: Generalni projekt za ureditev Terazijskih teras v Beogradu. Arh 1931, 118—120 (z načrti).

Spomeniki, Umetnostni, Slovenije. II. Marolt Marijan: Dekanija Vrhnika. Str. 145—208 (priloga ZUZ 1931). — III. Marolt Marijan: Dekanija Celje. Izdalo in založilo Zgodovinsko društvo v Mariboru. II. zvezek: Cerkvene umetnine izven celjske župnije. 1932. Str. 117 do 272. V. 8°.

Stelè France: Umetnostni spomeniki v kamniškem okraju. Gorenjska, uredil K. Mohorčič. Novo mesto 1931, 207—9. — Strahlova oporoka in naše ustanove. ZUZ 1931, 68—74. — Spomenik kralja Petra v Lj. Arh 1932, 209—17 (ocena osnutkov). — Strop v stari grofiji v Celju. Biblioteka „Mesta v Dravski banovini“, I. zv. „Progres“ v Novem mestu 1932. (Posnetek iz samostojne študije o celjskem stropu). — Jože Gorjup, cerkveni slikar. DS 1932, 69—72 (z reprodukcijami v pril. 1, 2). — Stenske slike Mihe Maleša v Cirkveni. Arh 1932, 270—3. — Slikarstvo kod Slovenaca. Hrv. revija, Zagreb 1932, 497—502, 537 do 42. 12 l. reprodukcij. — Glej tudi pod Ljubljana, Ptuj.

Stupica Anton: Celje v zrcalu umetnostne zgodovine. J 1932, št. 224. Šantel Saša: Razvoj slikarstva. Arh 1932, št. 7.

Šijanec Franjo: Slikar Franc Michael Strauss. Stilna analiza. ČZN 1932, 1—13 (s slikami). — Slikar Janez Andrej Strauss. Dodatek: Seznam del F. M. in J. A. Straussa. ČZN 1932, 81—102. — Iz naše umetnostne zgodovine: Weissenkircherjevi sliki v mariborskem muzeju (Marija s sv. Dominikom in Detetom, sv. Nikolaj). MV 1932, št. 275: štajerski slikar Franc Krištof Janek (1705—1761). MV, št. 291.

Vurnik Stanko: Umetnost Dolenjske in njene metropole. Dolenjska metropola Novo mesto, uredil A. Podbevšek, izdal „Progres“ 1930, 20—3 (s slikami). — Umetnost na Gorenjskem. Gorenjska, uredil K. Mohorčič, 1931, 26—30 (s slikami; s popravki Fr. Stelèta, ZUZ 1931, 109 do 110).

Zbornik za umetnostno zgodovino. XI. letnik. Uredil dr. France Stelè.

Lj. Založilo Umetnostno zgodovinsko društvo. 1931.

Poročila: S 1932, št. 221; A. S(tupica), J 1932, št. 237.

II. Biografsko gradivo.

Baraga Friderik. — Steska Viktor: B. F., risar in slikar. ZUZ 1931, 116 do 120.

Berneker Franc, kipar, u. 16. maja 1932 v Lj. bolnici. — Nekrologi: J št. 113 a, 114; SN 17. 5. (s sliko); Silv. Škerl, S št. 112; Človek F. B., S št. 113; ND št. 40; Fedor Gradišnik, B.-ju v spomin, ND št. 41. — Rajko Ložar, DS 1932, 343.

Dolinar Lojze. — Atelje kiparja L. D.-ja v Beogradu. Arh 1931, 5.

Frankè Ivan. — Franketovi pismi Edvardu Strahlu. Priobčil dr. Janko Polec, ZUZ 1931, 64—8.

Globočnik Olaf, slikar. — Dobida Karel, M 1932, 274—5 (z reprodukcijami).

Gorjup Jože, cerkveni slikar. — Fr. Stelè, DS 1932, 69—72 (z reprodukcijami v pril. 1, 2). — Smrt mladega umetnika akad. slikarja in kiparja J. G.-a: J 1932, št. 101, 102 (avtoportret).

Grohar Ivan. — Spomini na slov. slikarja: po njegovih osebnih pripovedih zabeležil Jos. Armič. ZUZ 1931, 44—50.

Jakac Božidar. — Dobida Karel uredil in napisal uvod k izdaji Umetniške matice III. — Isti: Po Tuneziji. Slikarjevi popotni spomini iz l. 1928., M 1932, 314—6. — Marijana Željeznova-Kokalj: Amerika, ŽS 1932, 173—7. — Odmevi Rdeče zemlje. Po pismih iz Amerike priredil Miran Jarc. I—II. V zbirki Kosmos, Lj. 1932. (Ilustrirano).

Jakopič Rihard o svojih spominih. S 1932, št. 171.

Jama Matija. — Borko, Post festum Jamove 60 letnice, J 1932, št. 14 (s sliko). Glej: III. Razstave.

Janek Franc Krištof, slikar. Šijanec Fr., MV 1932, št. 291.

Layer Leopold. — Vidic Fr., Ponarejevalska afera L. L.-ja. ZUZ 1931, 30—44. — Sveti križev pot. IS 1932, 52—3.

Lavrinova Leonora. — Dobida Karel, M 1932, 30 (k reprodukcijam njenih grafičnih del).

Maleš Miha. — Dobida Karel, M 1932, 74, 430. — Ložar Rajko, Cerkvena dela M. M.-a na Hrvaškem, DS 1932, 418—9. — Stelè France, Stenske slike M. M.-a v Cirkveni, Arh 1932, 270—5. — Magajna Bogomir, M. M. o svojem delu, S št. 212.

Piščanec Elda, slikarica. — IS 1932, 87 (s sliko umetnice in reprodukcijami).

Plečnik Josip, arhitekt. — Šestdesetletnica: J 1932, št. 20, 21. — J. P. in Dalmacija (Kosta Strajnič), J št. 129. — Glej tudi v I. odd. pod „Ljubljana“.

Pustavrh Franc, slikar. — Pisma Fr. P.-a Edvardu Strahlu, priobčil dr. Janko Polec, ZUZ 1931, 50—63.

Quiquerez Ferdo. — Borko, Zanimiva življenska usoda umetnika, ki je bil doma iz Slov. Bistrice, J 1932, št. 49.

Strauss Franc Mihael, slikar. — Šijanec Franjo: Stilna analiza, ČZN 1932, 1—13 s slikami.

Strauss Janez Andrej, slikar. — Šijanec Franjo, ČZN 1932, 81—102 (z dodatkom: Seznam del F. M. in J. A. Straussa).

Tratnik Fran in Meyrink. J. 1932, št. 299.

Vurnik Stanko, umet. zgodovinar in kritik, etnograf in glasb. teoretik, u. 23. marca 1932 v Lj. — Nekrologi: Fr. Stelè, ZUZ 1931, 95—6; Fr. Baš, ČZN 1932, 47—9; R. Ložar, DS 1932, 254—6; IS 1932, 62 (s sliko).

Zupanc-Sodnikova Anica, slikarica. — Dobida Karel, M 1932, 152.

III. Razstave.

Razstava starih cerkvenih paramentov in posod v Lj. od 7. do 14. jun. 1931. (Prim. ZUZ 1931, 102; dodaj poročilo V. Steske, ZUZ 1931, 115).

Razstava mesta Škofje Loke v avg. 1931. (Prim. ZUZ 1931, 102; dodaj poročilo Fr. Steleta v ZUZ 1931, 115).

Razstava slovenskih mest na lj. velesjmu v jeseni 1931. (Prim. ZUZ 1931, 102; dodaj poročilo Fr. Steleta v ZUZ 1931, 113—4).

Umetnostna razstava slovenskih slikarjev in kiparjev pri Ant. Kosu, trgovcu z umetninami v Lj., Mestni trg št. 25, ob novem letu in veliki noči 1932: Rajko Ložar, S 1932, št. 1 in DS 1932, 83; Rih. Jakopič, Arh. 1932, 153, 182.

Razstava slik M. Jame v Lj.: J 1932, št. 64 (H. Smrekar); št. 67 (B. Borko).

Razstava Hinka Smrekarja v Zagrebu v salonu Šira maja 1932: J 1932, št. 105.

Umetnostna razstava v Novem mestu, otvoril 10. jul. 1932 lj. trgovec z umetninami Ant. Kos: SN 1932, št. 152—4; J št. 159, 160; S št. 164.

Razstava slovenskih umetnikov na Bledu prve dni avg. 1932, priredil lj. trgovec z umetninami Ant. Kos: J št. 177a.

Razstava narodnih vezenin v Jakopičevem paviljonu, priredila Nevenka Steindlova: S 1932, št. 185; J št. 190; Božo Račić, J št. 194.

Umetnostna razstava na lj. velesjmu sept. 1932: Žena v slovenski umetnosti. S 1932, št. 151, 178, 193, 203; J št. 205 (Borko), 208 (H. Smrekar); št. 210; 213 (H. Smrekar); št. 215 (odg. Olafa Globočnika Smrekarju); št. 216 (Smrekarjev odg. Globočniku); SN 1932, št. 203; št. 205 (Škodlar); Saša Šantel, Beseda o naši umetnosti. Nekaj misli ob zaključku umet. razstave na velesjmu, SN 1932, št. 210, 211; Dušana Šantlova, ZS 1932, 293—6.

18. mednarodna razstava moderne umetnosti v Benetkah. Javornik Mirko, S 1932, št. 213.

Razstava jugoslovanskih likovnih umetnic v zagrebškem umetn. paviljonu na Zrinjevcu. Miha Maleš, S 1932, št. 230.

Razstava narodnih vezenin in narodne umetnosti v Jakopičevem paviljonu okt. 1932: Vahen Damjan, S št. 230; Maleš Miha, S št. 239; Popović D., S št. 242; Gorše France, S št. 245.

Jugoslovanska umetniška razstava v Amsterdamu od 24. sept. do 30. okt. 1932: S št. 166, 170, 229, 295; J št. 211, 223 (Borko), 239; Holandski listi o razstavi: SN št. 252, 264.

Razstava jugoslovanskih umetnikov v Bruslju: S 1932, št. 282.

Na razstavi „Krke“ v Ljubljani. Smrekar Hinko, J 1932, št. 290, 295; 298.

Umetnostna razstava v Ptuj dec. 1932: J št. 291, 296, 302.

IV. Spomeniki in drugo.

Stelè France: Načela varstva spomenikov. Mednarodna konferenca strokovnjakov za študij vprašanj varstva in ohranjanja umetnostnih in zgodovinskih spomenikov v Atenah. ZUZ 1931, 74—85. — Varstvo spomenikov. Poročilo od 1. jul. 1929 do 1. jul. 1930. ZUZ 1931, 84—93.

Potočnik Alojzij: Čuvajmo zgodovinske spomenike. J 1932, št. 159.

Zaščita zgodovinskih spomenikov v Lj. (Sklep seje Lj. občinskega sveta 30. jun. 1932): SN 1932, št. 146; S št. 147.

Začetki našega umetno-obrtnega muzeja. IS 1932, št. 2 (s slikami). — (Prim.: Ureditev naših muzejev in varstva starin iz govora sen. dr. V. Rožiča) J 1932, št. 77.

Odkritje spominske plošče na domu Ant. Aškerc v Rimskih toplicah 12. jun. 1932 (delo arh. Černigoja): ČZN 1932, 115—8; ND št. 47; MV 13. 6. 1932.

Doprni kip A. Aškerc (delo Nik. Pirnata): J 1932, št. 148; SN št. 153; reprodukcija v Kol. Cankarjeve družbe 1933, 51.

Pokopališče v Horjulu (načrt arh. Jož. Plečnika). Arh. 1932, 276.

Umetniška diploma za Fr. Jakliča v Dobropoljah, izvršil akad. slikar France Kralj. S. 1932, št. 216.

Kip sv. Janeza Krstnika, delo Nik. Pirnata: Rud. Kresal, J 1932, št. 96.

Spomenik Štefanu Kuharju v Bratonicah, po načrtu prof. arh. J. Plečnika. S. 1932, št. 174.

Skulptura za župana dr. Frana Mayerja v Šoštanju, delo Iv. Nappotnika: J 1932, št. 1 (z reprodukcijo).

Spomenik kralja Matjaža na Peci kiparja Nik. Pirnata. J 1932, št. 179; MV št. 174.

Spominski kip sv. Janeza Nepomuka v Rogaški Slatini: J 1932, št. 189; S št. 181 (s sliko).

Spominska plošča Milanu Puglju v Novem mestu, po načrtu kip. Fr. Goršeta izdelal Tine Kos. — SN 1932, št. 215, 230; S št. 229.

Dražba znamenitih starin na gradu Puchenstein: J 1932, št. 194, 261; S št. 191.

Stupica Anton: Iz Figdorjeve zbirke. (Po nem. avkcijskem katalogu navedene umetnine, ki so pomembne za naše ozemlje). ZUZ 1931, 115—6.

Razstave v II. 1928.—1930.

Poroča I. Kos.

Leto 1928.

1. Razstava češkoslovaškega stavbarstva je bila od 25. II.—11. III. v Jakopičevem paviljonu. Razstavili so sledeči arhitekti: Adámek Bedřich, Balán Alois, Benš Adolf, Engel Antonin, Feuerstein Bedřich, Fiala František, Frágner Jaroslav, Fuchs B., Fuchs Josef, F. L. Gahura, Gočar Josef, Grossmann J., Harmina Milan, Havlíček Josef, Hofman Vlastislav, Hübschmann Bohumil, Janák Pavel, Jurkovič Dušan, Kalous Josef, Kavalír Frant., Kerschert Vojtěch, Kotěra Jan, Kozák Bogomil, Krejcar Jaromil, Kroha Jiří, Kysela Ludvík, A. F. Libra, Linhart Eugen, Machoň Ladislav, Marek J., Mařatka J.,

Merganc Jindřich, Mezera, A., Novotný Otokar, Petrik Teodor, Plhoň Fr., Polívka Jaroslav, Rössler Jaro, Roškot Kamil, J. K. Řiha, Sláma B., Starý Oldřich, Šilinger K., Špalek A., Tyl A., Vahala Fr., Wachsmann J., Wallenfels Vl., Wiesner Arnošt, Zázvorka Jan. Izdan je bil katalog.

2. XIV. Razstava Narodne galerije Ivana Kobilca. Posmrtna kolektivna razstava slik v Jakopičevem paviljonu od 15. V.—1. VI. 1928. Izdani katalog uredil Fr. Mesesnel. Razstavljena dela: Risa za glavo deklice, Glava starke, Skica za portret, Poprsje deklice, Skica za portret, Glava Fani Kobilce, Holandsko dekle, Glava mlade gospe, Studija dekleške glave, Deklica s po-

vešenim pogledom, Stari pastir, Otroška glava, Ženska glava, Glava rdečelaske, Črnołaska, Studija mornarja, Glava mornarja, Glava deklice, Starka s črno ruto, Deklica s svetlo ruto, Portret Fr. Tavčarjeve, Glava starca, Studija za „Kavopivko“, Glava „Kavopivke“, Kavopivka, Cvetlično tihožitje, Studija ženske glave, Glava plavolaske, Glava črnołase deklice, Glava Gorenjke, Citrarica, Gorenjsko dekletce, Glava starke, Studija moške glave, Glava kmetice, Portret M. Pintarja, Portret M. Kobilce, Portret I. Pintarja, Portret matere, očeta I. Kobilce, Deklica s kranjsko ruto, Glava mladenke, Deklica v profilu, Studija, Studija deklice s kučmo, Portret Fani Kobilce, Črnołaska, Stari Metnik, Babičina skrinja, Glava brkatega kmeta, Studija I., II., Dekliška glava, Glava nemške kmetice, Otrok z rdečim klobukom, Kranjsko dekle, Studija, Starka z belo avbo, Poprsje plavolaske, Portret g. A. Urbančeve, Portret A. Stare, Kmečko ognjišče, Babica in vnukinja, Kmečka kuhinja, Stara Papavka, Glava starega šibarja, Stari šibar, Poletje, v lopi, V Podbrezju, Studija, Pri kuhinjskem delu, Glava starke, Glava dame, V kuhinji, Studija, Detajlna studija I., II., Likarice, Portret J. Stareta, Portret II. Kumpove, Portret M. Kumpove, Portret kontes, Paleta s kavopivko in citrarico, Paleta z golo deklico, Paleta z vrtnicami, Tablica z makom, Tablica z vrtnicami, Nagelj, Šopek, Studija, Studija dekl. glave, Pariška branjevka, Portret F. Kobilce, Dama z boo, Otroci v travi, Portret dečka, Skica, V gozdu, Bosanka, Lastna podoba, Bosanec, Poprsje Bosanke I., II., Bosanka z belim pokrivalom, Glava Bosanca, Turški deček, Skice za stensko sliko, Turka pri molitvi, Studija za svetnika, Studija Bosanke, Portret dame, Skica, Starka pri šivanju, Studija, Portret biskupa J. J. Strossmayerja, Portret g. J. Staretove, Dvorana, Studija, Iz malega sveta, Pri vodnjaku, Slovenija se klanja Ljubljani, Deklica v pleinairu, Deklica v vrtu, Sv. Jožef, Portret N. in N. Šlajmerjeve, Tulipani in citriona, Lovec, S Kolovca, Marija z detetom, Pogled na Dovsko cerkev, Studija, Damski portret, Lastna podoba, Glava Indijca, Ženski akt, Ženski polakt, Studija, Moški portret, Studija, Dama s klobukom, Lastna podoba, Studija, Portret VI. Stareta, Pomladni šopek, Vrtnece, Glava

deklice, Vrtnece, Portret deklice, Pogled na Kolovec, Lastna podoba s paletto, Portret M. Pintarjeve, Portret starejše dame, Posoda in oranže, Kranjica pri šivanju, Grozdje in breskve, Šopek z vrtnicami, Tulipani, Šopek, Portret F. Stareta, Velik šopek, Gladiole, Portret g. A. Župančičeve, Dekletce z avbo, Deček, Potonike, Pogled na Ljubljaničco, Starka lupi jabolka, Šopek, Krizanteme, Portret D. Fabjančičeve, Portret O. Župančiča, Portret M. Knezove, Portret N. Lenarčičeve, Portret S. Posch, Skica, Mak, Dva šopka, Bele vrtnece, Rdeče vrtnece, Portret hčerke dr. Ješeta, Portret hčerke dr. Rusa, Anemone, Teloh, Krizanteme, Anemone, Hiacinte, Vrtno cvetje, Teloh in resa, Španski bezeg, Poljski šopek I, II, Sadje in cvetlice, Portret matere M. Osolina, Poleg teh slik so bile razstavljene perorisbe, risbe s svinčnikom in en gouache.

5. Razstava na ljubljanskem velesejmu od 2.—11. VI. 1928. Slovenska moderna umetnost 1918—1928.

Razstavo je priredila Umetniška Matica, ki je izdala tudi za razstavo katalog. Uvodno besedo „Deset let povojne umetnosti“ napisal Fr. Stelč. Razstava je imela te oddelke: Propagandni, dekorativni, grafični, fotografični in kiparska in slikarska razstava.

Tu so razstavili:

I. Čargo (Soška pokrajina I, II, Portret glasbenika.)

B. Jakac (Harald Saeverud, Portret pesnika M. Jarca in pasteje: Dolenjska pokrajina, Pokrajina I, II, Novo mesto, Agave.)

M. Kokalj (akvarele: Krajina, Pohorski muzikant, S tržaške ceste.)

G. A. Kos (portret g. V. N., Mali piknik, Rastlinsko tihožitje, Pri nabiranju, Iz Nice, Most, Gostilna.)

Ivan Kos (Lastni portret, Deklica z oranžo, ženski portret.)

Fr. Kralj (Slovenska vas, Poletje, Studenec, Desetnik, Damski portret, Madona in kosec, Malopridno drevo, Pečoka vest, Pošastne sanje, Melanholija.)

T. Kralj (V potu svojega obraza, Oče Finžgarja, Kristus na Oljski gori, Težaki, Šama, Zaton življenja, Bičanje.)

Elda Piščanec (Oljke, Rab.)

V. Pilon (Milka, Gorica, Šturje, Modelka, Montmartre, ženski akt, Vipava, Finlandka, Št. Vid pri Vipavi.)

Dom. Serajnik (Gaj, študija akta, Italijanska pokrajina, Lastni portret, Cirkniško jezero, Tihožitje, Akt v pokrajini.)

Fr. S. Stiplovšek (Žalostna gora, Mladenka, Dekle s knjigo.)

A. Trstenjak (Akt, Pont Neuf I, II in pariške akvarele.)

Fran Zupan (Cerkev med brezami, Hiše v snegu in akvarele iz Dalmacije in Koroške.)

Kipe in male plastike so razstavili:

L. Dolinar (Portretna studija I, II, Lastni portret, Strta sreča, Mozes, Pustite male k meni, Sence, Putifar, Glava, Počitek, Mati, Glava, Fragment.)

Fr. Gorše (Glava, Poljub, Bratec in sestrice, Moja žena.)

Fr. Kralj (Madona s klasjem, Križani, Kristus pridigar, Marija iz oznane-nja, Oče St. Škrabec, Orlovski znak, Znak Svobode, Osnutek, Sv. Frančišek, Martin Krpan, Pridigar, Junak, Bratec, Igra, Ogledalce.)

Tone Kralj (Ženski portret, Strast, Sv. Frančišek, Spomenik zasedenemu ozemlju, Seraf, Oblak, Orlovski znak, Bacchus.)

I. Napotnik (Plesalka, Madona, K materi.)

V. Pilon (I. Cankar, Portret g. not. Lokarja.)

I. Povirek (Malčka, Mala.)

4. XIX. razstava slovenskega umetniškega društva 3. jun. 1928.

Razstavili so Tine Kos ter brata Nande in Drago Vidmar. Tine Kos je razstavil ok. 20 plastik, terakot in reliefov, brata Vidmar pa oljnate slike.

5. XVI. mednarodne umetniške razstave v Benetkah se je udeležil kot gost Tone Kralj s „Kmečko svadbo“ v italijanskem paviljonu.

6. Razstava četrte generacije. — Razstava najmlajših od 2. IX.—22. IX. 1928 v Jakopičevem paviljonu.

Razstavili so O. Globočnik (Pastirji, Lota, Portret Maleša, Skica za kompozicijo.) M. Maleš je razstavil risbe, linoreze, monotopije in slike na steklo, J. Mežan pastelev in portrete, M. Pregljeva portrete, cvetlična tihožitja in pokrajine, I. Pavlovac (Ilustracija, Risba.) N. Pirnat (Glavo Tolstega, reliefe: Kurent, Godec, Tlakovalci in risbe).

7. Kolektivna umetnostna razstava Ljudevita Vrečiča v Jakopičevem paviljonu 30. IX.—23. X. 1928.

Razstavil je 226 del, med temi figuralne in pokrajinske slike, tihožitja itd. Največ je oljnatih slik poleg akvarelov, pastela in risb s kredo, svinčnikom in peresom. Snovno jemlje motive in študije s Prekmurja. Izdal je katalog.

8. Razstava sodobne britanske umetnosti v Ljubljani. Narodni muzej 25. XI.—12. XII. 1928.

Razstavo je priredila Jugoslovanska družba Velike Britanije s sodelovanjem pripravljalnega odbora v Ljubljani. Razstavili so dela iz Britanskega oddelka mednarodne umetnostne razstave v Benetkah, kjer je razstavilo društvo British artists' exhibitions.

Oljne slike so razstavili: A. Baynes, Vanessa Bell, Sir G. Clausen, P. Con-nard, C. Cundall, N. L. M. Cundall, J. D. Fergusson, R. Fry, R. Gray, C. J. Holmes, A. John, N. Lewis, H. Morley, D. Muirhead, J. Nash, W. Nicholson, G. F. Kelly, W. Orpen, L. Pissaro, W. Rottenstein, G. Spencer, P. W. Steer, L. C. Taylor, H. Tonks, Ethel Walker, F. White — skupno 26 del.

Akvarele in risbe: D. Jones, D. Swith-therland, Mac Coll, R. Smart. Tiskov je bilo 32. Kipov 11, eden v lesu, ostali v bronu: Al. Carrick, W. Reid Dick, F. Dobson, J. Epstein, J. D. Fergusson, A. F. Hardiman, M. Lambert, Merri-field Leonard S., J. Rattenbury Ske-aping, E. Whitney-Smith. Katalogu je napisal uvod Ernest H. R. Collings.

9. Umetnostna razstava od 1. do 16. dec. 1928 v Kazinski dvorani v Mariboru.

Razstavil Janez Mežan olja, akvarele, pastelev in grafike. Važnejša dela: Portreti v olju, Strojarska ulica, Pohorje v jeseni, Maribor, Park, Pri treh ribnikih.

10. Umetnostna razstava likovne umetnosti v Trstu. Poleg Italijanov razstavili tudi trije Slovenci:

Veno Pilon (Dve pokrajini, Sv. Križ v Vipavski dolini, Meščanki), F. Gorše (Materinstvo, Portret žene z otrokom, Fenomen) in A. Černigoj (Dramatični igralec, Glava, Sedeča žena.)

11. Božidar Jakac: Kolekcija Afrika. Od 16. XII. 1928—6. I. 1929 v Jakopičevem paviljonu.

Svoja dela je razdelil v posamezne cikle po raznih krajih, tako: Tunis, Kairouan, Oaza Tozeur, Oaza El-Hamma, Oaza Nefta, Oaza Gabes in risbe

v rdeči in črni kredi. Poleg teh je razstavil tudi pasteje iz domačih krajev, tako: Iz gorjancev, iz Novega Mesta in en portret. Izdal je katalog, kateremu je napisal uvod „Moja letošnja pot po Afriki“.

12. Razstava slikarskih del O. Pistorja v Mariboru. Posmrtna razstava del Oskarja pl. Pistorja iz Vuzenice. Razstavljena so bila njegova zbrana dela v olju (večinoma pokrajinske slike ter risbe, študije in skice).

Leto 1929.

13. Razstava Karle Bulovčeve v Zagrebu, januarja 1929.

Razstavila je 45 del, večinoma risbe, kartone in plastiko. Vaznejša dela: Harfa, Činele, Spomenik pesniku Mraku, Doprse Nelly, Večni krik, Bolesni izraz, Osnutki za spomenik kralju Petru.

14. Kolektivna razstava Riharda Jakopiča ob njegovi šestdesetletnici Aprila v Jakopičevem paviljonu. Razstavljena dela in študije: Portret mojega svaka, Hiše ob Gradaščici, Zima ob Gradaščici, Studija stare žene, Breze in jutro, Drevesce, Barje, Kmečki dom, Na parobku, Ob Sotli, Sotla, Studije za sliko evang. sv. Marka, Breze v jeseni, Zimska pokrajina, Samotna breza, Stara Loka pozimi, Breza v solncu, Jesenski motiv, Gabri, Kamnitnik pozimi, Med brezami, Med gabri, V gozdu, Gozdna grapa, Studija portreta, Alkoholik, Na Ježici, Dremajoča deklica, Pri klavirju I, II, Bajka, Močvirje poleti, Križanska cerkev I, II, Hiša ob močvirju, Studija za sliko Spomini, Sestrici I, II, III, Poletje, Čitajoča, Pomlad, Pri črni kavi, Ob Gradaščici, Pomlad ob Gradaščici, Križanke poleti, Čtivo, Spomini, Motiv z Rožnika, Sadni vrt, Gozd na Rožniku, Gozdna pokrajina v dežju, Speča, Speča deklica, Andra, Pod jablano, Cvetlice, Dvorišče, Deklica s krono, Teloh, Iz našega vrta, Mlada jablaana, Pomlad v sobi, Samota I, II, III, Skica za Orače, Orači I, II, III, Portretna študija, Južina, Med gabri II, Rože, Interieur, Večerna melodija, Portret g. Levarjeve, V modri sobi, Križanska cerkev IV, V, Krakovski vrtovi, Sipina, Spomin na Brezje, Portret ge. J. M., Močvirje, Topoli, Pogled iz Florjanske ulice pozimi, Vrhovi topolov, Ob košnji, Trnovski pristan, Pomlad na Savi, Kopažče se deklice, Jesen na Savi, Sava,

Gozd, Park, Na gričku I, II, Pod Šmarno goro I, II, Slepce, Večer na Savi, Načrti za vežo na Ahaciljevi cesti, Brezdomci, Studije za vežo na Ahaciljevi cesti, Gradba, Selitev, Družina, Studija za portret, Ga. Dr. A. Kanský, Risba z ogljem, Risba z barvastim kredom. Izdan je bil katalog.

15. I. spomladanska razstava likovnih umetnikov v Beogradu od 15. V. 1929 v paviljonu Cvijete Zuzorič. Zastopanih je bilo nad 90 umetnikov z 226 deli iz vse Jugoslavije. Med njimi Slovenci: T. Kralj (Sama, Težaki, Oljska gora), Saša Šantel (Motivi iz Milana, Pariza, Le-Havrea in Notre Dame v Parizu), Rajko Šubić (bakroreze), Mirko Šubić (Autoportret in slika Franketa), A. Lapajne (akvarele), H. Smrekar (Lepa Vida), ter E. Justin, Augusta Šantel in Ivan Kos.

16. Razstava Cvetek - Hodnik-Loboda. Junija 1929 v Jakopičevem paviljonu. Hodnik razstavil slike iz triglavskega pogorja, Cvetiče bohinjske motive in Loboda plastična dela.

17. 8. junija je otvoril R. Jakopič svojo kolektivno razstavo v Zagrebu.

18. I. Slovanska razstava „Ex librisov“ v Zagrebu junija 1929. Udeležilo se je nad 90 umetnikov, iz Jugoslavije 12, med temi Slovenci: B. Jakac, Rajko Šubić, Saša Šantel, Ivan Kos, H. Smrekar, E. Justin. Ta razstava je potovala potem po Jugoslaviji, češki in Poljski ter bila zaključena 1930 v Lvovu.

19. Razstava slik iz zapuščine O. Pistorja od 25. VIII. v Jakopičevem paviljonu. Razstavil ista dela, kakor prej v Mariboru.

20. 15. Razstava Narodne Galerije.

Oktobra in novembra v Jakopičevem paviljonu. Razstavili Lojze Dolinar, A. G. Kos in Fr. Pavlovec. Lojze Dolinar je razstavil plastična dela iz let 1927, 28, 29: Mojzes, Strta sreča, Portret g. A. V., Portret gđe. R. T., Na razpotju, Portret gđe. F. R., Portret g. G. A. K., portret g. A. S., dečji portret, študija, Kes, V pričakovanju, Sv. Krištof, Beg, Skica I, II, III, portret dr. G. Z.

Ant. Gojmir Kos slike iz let 1925., 26., 27., največ pa iz 1928 in 1929: Portret ge. G., Veliko tihožitje, študija I, II, Tihožitje z majoliko, Ob Sori, portret deklice, Kaktus, Tihožitje s sirom, Kuhinjsko tihožitje, Lastni portret s

slamnikom, Gostilna, Vrt, Most na Sori, Damski portret, Artisti, Akta, Vas, Počitnice, Dvorišče, Jez, Stol, Nica, Predmestje, Toaleta, Polakt, Most, Malo tihožitje, Ob morju, Pelargonija. Lastni portret, Oljke.

Franc Pavlovec slike iz l. 1929. Tihožitja: s citronami, brusnicami, z vrčem, Dvorišče z vodnjakom, Žaga, Krajina s potokom, Ob Savi, Krajina z rdečo hišo, Krajina s potjo, Mala Vas, Iz srednjih Gamelj, Polje s kozolcem, Vhod v vas, Za vasjo, Sava, Gozd, Spodnje Gamlje, Hiša med drevjem, Vaška pot. Izdan je bil katalog.

21. Slikarska razstava v Mariboru v kazinski dvorani od 24. XI.—5. XII. 1929.

Razstavili so: A. Sirk. (Važnejša dela: Po nevihti, Široko, Morska gladina, Vrnitev, Ribiške kočice, Sveta planina, Moja mati, Rijavec) S. Šantel (Pogled na Kočno, Motiv z Jezerskega, Partija z Jezerskega, Motiv iz Makarske), Henrika Šantel (Tihožitje), Jordan Komar (Krajinska gora), Kocjančič (Pokrajina), H. Smrekar (lesorez), Fr. Sterle, (skice, risbe, studije, akti), Fr. Tratnik (Portret deklice) in lužiški Srb, Morčin Nowak (Jugoslovanski stražar, koloriran lesorez).

22. Razstava francoske grafike v Ljubljani od 15. XII. v dvorani Narodnega doma. Priredila sta jo Francoski inštitut in Narodna Galerija. Med drugimi so razstavili tudi: Milke, Vlaminck, Delacroix, Renoir, Rodin, Dauterive, Corot, Chevreton in dr.

23. Umetnostna razstava „Mladih“ na Dunajski cesti, katere so se udeležili: M. Maleš, M. Pregelj, N. Pirnat, I. Čargo, O. Globočnik, S. Cuderman, J. Mežan, F. Pavlovec in D. Pajnič s keramiko.

Leto 1930.

24. Razstava Ante Trstenjaka v Pragi. Otvorjena 16. marca 1930. Razstavil je slike iz življenja, šeg in navad Lužiških Srbov („Spodnje lužiško ženitovanje“, „Zgornja lužiška katoliška procesija“); Motiv iz Budišina ter Spodnjih Lužic; in veliko sliko „Poklonitev narodnim velmožem.“

25. Jubilejna razstava Srečka Magoliča ob njegovi 70 letnici od 30. III. do 5. V. 1930 v Jakopičevem paviljonu. Razstavil je ok. 150 del od 1926. l. naprej.

26. Razstava jugoslovanskega slikarstva in kiparstva v Londonu. National Gallery - Millbank od 10. aprila do 31. maja 1930.

Razstavilo je 115 jugoslovanskih umetnikov. Slovenci so razstavili sledeča dela:

Ljilje Dolinar: V pričakovanju, Glava žene,

Peter Loboda: Mati in otrok,

Tine Kos: Težaka, Delavec,

Kralj Tone: Krist, Slov. scena, Slov. svadba,

Mira Pregelj: Portret deklice, Glava žene,

Ferdo Vesel: Potok, Portret sina, Otrok,

Matej Sternen: Model, Novela, Marija Magdalena. Portret.

Anica Zupanec: Kaktus, žena, Predica,

Rihard Jakopič: Orač, Večerna melodija, Sama, Pokrajina, V parku,

Olaf Globočnik: Lotos,

Drago Vidmar: Slovenska vas,

Fran Zupan: Pri Ljubljani, I, II, Slovenska pokrajina,

Fran Pavlovec: Vas, Tihožitje,

Fran Stiplovšek: Deklica, Stari Maribor,

Nande Vidmar: Vas Sv. Rupert,

Anton Gojmir Kos: Cesta, Tihožitje,

Stane Cuderman: Perica,

France Kralj: Slov. matere,

Fran Tratnik: Rdečelaska, Na polju, Slepec, V kovačnici,

Jurij Šubic: Samota,

Albert Sirk: Beli galeb,

Božidar Jakac: Koncert, Muzikanti,

Saša Šantel: Delavnica,

Petkovšek Josip: Tihožitje,

Katalogu je dodan uvod o jugoslovanski umetnosti.

27. Razstava „Udruženja grafičnih umetnikov“ v Zagrebu, aprila 1930. Razstavilo je 18 umetnikov, med temi Slovenci: Elko Justin lesoreze, H. Smrekar akvarela, risbe in lesoreze, S. Šantel lesorez in risbe, Rajko Šubic suho iglo in risbo, Mirko Šubic lesoreze in risbe, Ivan Kos linoreze in akvarel, Avgusta Šantel akvarele, Franc Košir akvarele in risbe, Elda Piščanec bakrorez, akvanto in akvarele. Izdali katalog.

28. Kulturna razstava Julijske krajine v Beogradu od 27. aprila do 17. maja v „Cvijeti Zuzorić“. Razstavili so slike: Josip Tomine, Anton Čebelj.

Gvidon Birolla, A. Andrej Bucik, Milan Klemenčič, G. A. Kos, A. Lapajne, Fr. Pavlovec, N. Pirnat, Elda Piščančeva, A. Sirk, F. Stiplovšek, V. Cotič, I. Čargo, A. Šantlova, H. Šantlova, Saša Šantel, Cvetko Ščuka; kipe pa: N. Pirnat, A. Repič, J. Sajevec. Katalog.

29. Razstava sodobne grafike maja 1930. l. v Jakopičevem paviljonu. Razstavili so člani društva „Zemlja“ in „Četrta generacija“. Detoni Marijan, Globočnik O. (risbe) Hegedušič Krsto (litografijo) Kralj Fr. (terakote in zbirko perorish), Kralj T. (litografije), M. Maleš (risbe, litografije, linoreze, kolorirane risbe, monotipije), Oton Postružnik (risbe), Mira Pregelj (risbe), N. Pirnat (risbe), Todorović Mica, Tabaković Ivan in Tiljak Đuro.

Katalog, ki ga je uredil in napisal uvod M. Maleš, je prinesel reprodukcije Maleša, Globočnika, Pirnata, Hegedušiča, F. Kralja, T. Kralja in Pregeljeve.

30. Razstave sodobne francoske umetnosti junija 1930 v Jakopičevem paviljonu.

Razstavili so: Arnoux, Barat-Levaux, Berjole, Bonnard, Bouquet, Braque, Camoin, Capon, Coria, Chamy, Coubine, Denis, Derain, Despiu, Diguimont, Dufresne, Dufy, Eisenschitz, Favory, Floch, Fotimsky, Friesz, Gerbaud, Gimond, Gromaire, Kisling, Laprade, Laurencine, Le Fauconnier, Léger, Lenoir, Lhote, Luce, Lotirou, Lurčat, Marquet, Maserrel, Matisse, Morillon, Muter Mela, Ozenfant, Parayre, Pascin, Picart-Ledoux, Picasso, Pruna, Ronault, Sahut, Salvado, Senabré, Signao, Sima, Soutine, Utrillo, Valadon, Verge-Sarrat, Vlaminck, Waroquier. Poleg slikarstva je bila razstavljena grafična in knjižna umetnost. Katalog.

31. Umetnostna razstava na velesejmu. Od 1.—6. avgusta 1930. Za časa gasilskega kongresa. Udeležili so se je:

Tine Kos (s skulpturami), Mara Kraljeva (risbe na svilo), A. Sirk (Devinski grad, Kosci, Popoldne pred gostil-

no), Ivan Didek (slike), Fr. Kralj (Pred pomladjo, Ljubljana pozimi, Vaška slika in skulpture), O. Globočnik (Žito po toči, Domov), E. Piščančeva, F. Pavlovec (Vaška pot), Nande in Drago Vidmar, Jože Gorjup (skico), Fr. Stiplovšek (slika otroka), Vlado Stoviček (skulpture), Tone Kralj (Kristus v templju), Pajničeva (keramiko), M. Maleš (monotipija in risbe na svili), I. Zajec (skulpture in risbe), E. Justin (studija), Fr. Zupan (Cvetoče drevo, Z Jezerskega), Bruno Vavpotič, Kocjančič, Škodlar (Pokrajina, Akt), M. Gaspari (Zidanica), Ivan Vavpotič (Večer na trnovskem pristanu, Aleja, Deklica ob oknu), A. Sodnik-Zupančeva (Tihožitje, Cvetlica, filoz. Veber), Ivan Kos (Skavt) in St. Cuderman.

32. Mednarodna razstava arhitektov v Budimpešti ob priliki XII. internacionalnega kongresa CPIA (Comité permanent internationale des architectes) od 6.—13. sept. 1930. Na katero so bili vabljeni tudi Jugoslovani. Izmed Slovencev so se je udeležili: Omahen, Serajnik, Rohrmann, Mušič, Fatur, Kos, Platner, Spinčič, Stupica. Razstavili so tudi „Lučine“ — 167 reproduciranih del iz šole mojstra Plečnika.

33. Razstava likovnih umetnic v Umetniškem paviljonu v Zagrebu od 19.—30. X. 1930. Razstavilo je 20. umetnic, med temi Slovenke: E. Piščančeva, Avgusta Šantel, Henrika Šantel Anica Sodnik-Zupančeva.

34. Razstava iz zapuščine Fr. Sterleta v Jakopičevem paviljonu od 9. XI. do 16. XI. 1930. Razstavljenih je bilo nad 60 del iz zapuščine in zasebne lastnine. Večinoma portreti v olju, oglju in bistru.

35. Razstava likovnih umetnikov v Ptujju decembra 1930. Razstavili so: K. Jirak (Akt z ribami, Dekle ob oknu, Zanjice, Slepec, Slika z Jadrana), O. Trubel (akvarele iz Ptujja in okolice, Haloze, Gardsko jezero, Tihožitje) in J. Mežan (nekaj akvarelov).

Književnost.

Umetnostni spomeniki Slovenije. Dekanija Celje. — 1. zvezek: Cerkevni spomeniki v Celju. — 2. zvezek: Cerkevne umetnine izven celjske župnije. — Spisal Marijan Marolt. Izdalo Zgodovinsko društvo v Mariboru, 1931, 1932.

Zgodovinar bi želel, da bi se cerkevni in posvetni spomeniki ne delili, kadar se opisujejo topografski, toda pisatelj je, ko se je za to delitev odločil, gotovo imel svoje razloge. K tema dvema zvezkoma imamo torej pričakovati še enega, ki bo opisal profanske umetnine obravnavanega okrožja in ki bo hkrati, kakor pisatelj neke mimogrede obljublja, podal v sintetični obliki stilno karakteristiko opisanih spomenikov. Kar se tiče metode, se je Marijan Marolt držal že preizkušenega načina in navaja najprej pri vsaki stavbi literaturo o njej in njenih predmetih, očrtava nato nje zgodovino in slednjič opisuje spomenike ter jih nazorno kaže v sliki; kar se pa tiče kvalitete dela, dvomim, da bi bilo mariborsko Zgodovinsko društvo moglo zaupati to nalogo boljšim rokam. Marijan Marolt je, kakor se kaže v svojih topografijah, ostrega kritičnega duha; zgodovinske podatke, tudi po avtoritetah v literaturo prevzete, pazljivo pretehtava in jih na mnogih mestih popravlja; zlasti stavbe je sam mnogokrat temeljito preiskal, skoraj vse talne načrte je narisal sam. Tako je razumljivo, da je njegovo delo važno dopolnilo k zgodovini umetnosti na Slovenskem; razen za zgodovino arhitekture prinaša bistveno novega gradiva za delo Jelovška, Werganta, Metzingerja, Matije Plainerja, našo portretno umetnost 17. stoletja. V času, ko to nemo v množici brezpomembnih psevdoznanstvenih člankov, v katerih se nevednost pa nesolidnost mišljenja odeva z neprozornim plaščem globokoumnosti, je tako vestno in skromno delo, ki ga le malokdo bere in ki vendar tvori temelje nacionalne vede, radost in tolažba.

Če naj izrazim kako kritično željo, bi pisatelju zlasti predlagal, naj bi se še enkrat lotil vprašanja nekdanje luteranske cerkve v Govčah, ki je go-

tovo najvažnejši predmet opisane pokrajine. Wastlerjeva rekonstrukcija zunanjsčine se ne zdi posrečena; to centralno stavbo bi bilo treba pregledati z ozirom na številne načrte (mnogokrat neizvedenih) centralnih stavb italijanske renesanse, od katerih je tudi konjiški arhitekt luteranske cerkve idejno moral biti odvisen. V renesančni arhitekturi je dobro vidna izrazita želja po gmotno in prostorno popolnoma plastični, torej centralno urejeni stavbi, in če se je ta želja malokrat vstvarila, je razen naglega prehoda v barok, ki je težil za gmotno in prostorno slikovitimi arhitektonskimi tvorbami, res iskati vzroka za ta pojav zlasti tudi v tradicionalni longitudinalnosti cerkve; vendar pa ni upravičeno trditi, da je ona renesančno občutena centralnost govške cerkve bila vzrok, da so jo smatrali za katoliškemu bogoslužju neprikladno in da so jo zato podrli (p. 170); tamkaj citirane besede Rosolenza rajši pričajo, da so razlogi razdejanja bili konfesionalno-političnega značaja. S svojim poznavanjem arhitekture in (v tem primeru zadostnega) zgodovinskega materiala bi Marijan Marolt storil naši zgodovini veliko uslugo, če se mu posreči verjetnejša rekonstrukcija te zgradbe, ki je pri nas edini primer renesančne centralno disponirane arhitekture 16. stoletja.

Glede rabe tehničnih terminov naj se omejim s kratko opombo samo na dva izraza, in na ta dva zato, ker se pojavljata skoraj redoma tudi v drugih umetnostno-zgodovinskih publikacijah: „ladjin svod“, „svoditi“ ter „rokokoški“. Kako je oblika „rokokoški“ (namesto rokokojevski) mogla nastati in se prijati, je nerazumljivo. Namesto „ladjin svod“ in „svoditi“ bomo morali pisati „ladijski obok“ in „obokovati, obočiti“, zakaj hrv. izraz „svoditi“ ne omogoča v našem jeziku potrebnega razlikovanja med perf. in imperf. pomenom tega glagola.

Pisatelj se je s toplo pieteto v predgovoru spomnil Avg. Stegenška, ki je sam in brez večje gmotne pomoči začel delo umetnostne topografije na Slovenskem — to delo, brez katerega zgodovina naše arhitekture in skulp-

ture ne bo nikoli dobro napisana, ki bo šele pripravilo vse gradivo za popolno zgodovino slikarstva in iz katerega bo kulturna zgodovina zbrala mnogo nenadomestljivega materiala. Ljubljansko Umetnostno - zgodovinsko društvo je nato Stegenškovo delo nadaljevalo, toda v več kot desetih letih se mu je posrečilo izdati opis — dveh dekanij, kljub temu, da pisatelja (le z odporom izpovedujem) nista prejela nikakega honorarja in da bi rokopisov nadaljnjih dekanjskih topografij ne manjkalo. Mariborsko Zgodovinsko društvo je to celjsko topografijo uvidno uvrstilo kot tretjo knjigo v serijo „Umetnostnih spomenikov Slovenije“, za kar mu gre hvala, a je prav tako prisiljeno, da topografijo ene dekanije izdaja v treh zvezkih in v znatnih časovnih razmakih. Da ilustriram, kako utrudljivo je to delo in da se spomnimo onih, ki so pokazali, da ga znajo ceniti, naj navedem besede, ki jih je založnica napisala na platnicah prvega zvezka „Dekanija Celje“: „Da je bilo mogoče začeti z izdajanjem tega monumentalnega dela, gre hvala munificentnosti banske uprave, celjske mestne občine, Ljudske posojilnice v Celju, ki so dale prvo zdatnejšo pomoč. Razen teh so doslej prispevale: Mestna hranilnica v Celju, Trboveljska premogokopna družba v Ljubljani in Celjska posojilnica.“ Če je treba toliko prošelj in toliko dobrotnikov, da se natiska 270 strani, ali je tedaj sploh upati, da se začeto delo z dosedanjim načinom zalaganja konča, in ali ne bo treba iskati izdatnejše stalnejše pomoči?

Izidor Cankar.

Vodnik po zbirkah Narodnega muzeja v Ljubljani.

(Kulturno-zgodovinski del.)

Izdal in založil Narodni muzej v Ljubljani, tisk Jugoslovanske tiskarne, 1931.

Fr. J. grof Hohenwart je l. 1836. spisal prvi vodnik bivšega deželnega muzeja za Kranjsko, Dežman je l. 1888., priredil drugega, pričujoči vodnik sledi kot tretji kašipot stoletnega obstoja našega muzeja, plod znanstvenega napora avtorjev Mala, Ložarja, Sarie in Steléta. Knjižica naj ne bo le katalog, kakor omenja Malov uvod, „ki z naštevanjem inventarnih podrobnosti obiskovalca preveč utruja in mu ne daje pregleda. Bil bi naj marveč

res pravi voditelj in tolmač, ki naj ob posameznih primerih in na osnovi zbranega gradiva pokaže celotno sliko o stanju in razvoju muzejskih panog in s tem obenem ilustrira njihov znanstveni in praktični pomen in namen.“

V Zgodovinskem pregledu piše Mal zgodovino ljubljanskega muzeja od l. 1821., ko se je prvič pojavila konkretna misel ustanovitve muzeja za deželo Kranjsko in do naših dni, ko se je ravnateljstvu posrečilo zbirkam vključiti nove pridobitve iz zbirk na našem teritoriju. Najpomembnejša je odbrana zbirka Strahla iz Stare Loke.

Arheološki oddelek je najboljše razprava v publikaciji iz peresa R. Ložarja. Snov je razčlenil v Uvod, Dobo kolišč na Ljubljanskem barju in dobo bakra ter brona, Dobo železa, hallstattsko in laténsko periodo, Rimsko dobo, Lapidarij ter Dobo preseljevanja narodov in naselitev Slovencev. Uvod uvaja čitatelja v prehistorijo in njeno razporedbo. Potočka zijalka na Olševi je najstarejše najdišče na Slovenskem in dobiva evropski pomen, njej sledijo časovno mlajša kolišča ljubljanskega barja. Važnejša odkritja so se vršila v 2. pol. 19. stol. in v prvem desetletju našega, gradivo tvori obilica orodja, keramike s primitivnim linearnim dekorjem. Krajevna najdišča za dobo bakra in brona so: Ig, Jurka vas, Zagorje, Veliki otok pri Postojni, odkriti predmeti ilustrirajo dobo bakra in brona na Kranjskem (2000—1000 pr. Kr.). Prvo tisočletje pr. Kr. imenujemo dobo železa. Za nas je važna tkzv. estenska kultura (o. 800—400 pr. Kr.), katero sledimo na slovenskih tleh po izkopninah v Sv. Luciji ob Soči, njen vpliv sega v Savsko dolino. Vače so drugo važno središče starejše dobe železa ali hallstattske periode. Keramika, bronasta posoda (situle), fibule, meči, čelade in šlemi, zapestnice in igle tvorijo predmete teh najdb. Gradivo je bilo odkrito v l. 1877.—1882. Uporaba železa za okrasje je karakteristika starejših grobov, ki jih imenuje avtor plane grobove v nasprotju gomilam, časovno mlajšim grobovom, katere označujejo novi tipi posod, amfore, ločne fibule in drugi predmeti, med katerimi se je našlo tudi okovje opasačev (reproduc. v knj. str. 41.). Avtorjev izraz „Sklepniki opasačev“ ni po-

srečen, beseda sklepnik je v rabi za drugo oznako v stroki umetnostne zgodovine. Na str. 67. piše pisec „sklepi pasov“; ali je mišljen oba-krat isti del okovja, ni iz teksta razvidno. Najdba vaške situle (l. 1882.) je umetnostno najpomembnejša izkopni-na Vač; škoda, da avtor v par vrstah ne opiše dekorja v posameznih pasovih te posode. Gradivo Vač deli avtor v starejše in novejše, Vače stopnja I, ter Vače stopnja II (italska skupina). Novo kulturo prinese v naše ozemlje Kelti v 4. stol., tkzv. laténsko periodo, t. j. mlajšo dobo železa; le-ta traja na Kranjskem do l. 50. pr. Kr. Njena najdišča ležijo v krajih: Mokronog, Šmarjeta pri Novem mestu, Idrija, Vinji vrh, Valična vas, Mengeš, Bela cerkev. Kranjska v rimski dobi (o. 50 pr. Kr.—407/8 po Kr.) ima v Emoni svoje težišče, ki je obenem važno križišče omrežja rimskih cest našega ozemlja. Avtor piše, da je bila Emona obdana z obzidjem, katero je bilo (po Schmidu) pozidano med l. 14.—15. Emona se imenuje poslednjič ob navalu gotskega kralja Alarika (l. 407/8. po Kr.), ki znači hkrati konec rimske dobe na Kranjskem. V arheološkem svetu je veljalo delj časa enotno mnenje o legi Emone. Vsled številnih najdb na Igu si jo je Müllner mislil tamkaj, dokler ni Schmid povodom gradnje sedanje tehnične srednje šole na Mirju ovrgel zmoto, ki je naletel pri izkopu na temelje utrjenega vojaškega rimskega taborišča. Predmeti teh in izvenljubljskih najdb se hranijo deloma v našem muzeju, deloma na Dunaju in drugod. Omenimo tu le pozlačen bronast kip rimskega dostojanstvenika iz Emone. Predzadnji pododdelek v opisu arheološkega oddelka je namenjen zbirki v lapidariju. Tukaj je zbrano gradivo iz Ljubljane, Iga, Trebnjega, Rajhenburga, ok. Drnovega, Vel. Malence ter Zasavja. Predmeti so rimski kamni, nagrobniki, mejniki, miljniki, žare, podboji i. dr., njih stil očituje provincialno izvedbo, ki nikdar ne dosega odličnih italjskih vzorov. Ob nastopu krščanske ere na naših tleh molči skoraj docela naša arheologija, muzej hrani le en napis iz 4. stol. Tudi doba preseljevanja narodov in naselitve Slovencev, kateri je posvečen zadnji del spisa, se dosti medlo zrcali v predmetih muzejske zbirke, ki potekajo iz grobišč v Kranju. Izdelke

zgodnje srednjeveške umetnostne obrti znači steklen okras (verroterie cloisonnée). V knjigi vidimo lep primer longobardske zaponke iz Kranja (str. 76). V 9. stol. se nahajajo Slovenci v frankovski odvisnosti, ostanki te dobe dovolj skromno pričajo o tedanji kulturi; najdišča iz Gorenje Save (keramika, prstan, zaponke i. dr.). Podobno nam staroslovensko gradivo ne priča dovolj zgovorno, da bi si ustvarili docela neproblematično sliko tedanjega kulturnega stanja. Glavna najdišča na Kranjskem so Črnomelj, Bled, Mengeš, Boh. Srednja vas, Komenda.

Avtorju je treba priznati, da se je pogumno lotil doslej neurejene snovi in nam v glavnem orisal točno stanje muzejskih zbirk. V uvodu pa pogrešam oris celokupnega arheološkega inventarja v Sloveniji, kateremu bi bilo dodejati skico omrežja rimskih cest in in vrisati najdišča. Reprodukcijska Schmidovega talnega načrta rimskega vojaškega mesta, bi omogočala lažjo predstaviti stare Emone.

Numizmatična zbirka je sledeči opis B. Sarie, ki opisuje razvoj denarstva in zbirko narodnega muzeja. V 1. stol. pr. Kr. kujejo na naših tleh keltski in ilirski rodovi barbarske novce (najdišča: Dobrna-Retje, Kropa). Rimljani vpeljejo nove kovance; njihove kovnice nahajamo v Aquileji in Petoviju ter v Siscii, ki je najstarejša. V srednjem veku kujejo novce koroški vojvode in akvilejski patriarhi v Brežah, Št. Vidu ob Glini, Velikovu, Beljaku in Grebinju. Posebne kovnice nahajamo ob Dravi ter Savi in cestah vodečih na Hrvaško (Ptuj, Brežice, Rajhenburg, Kostanjevica, Št. Vid ob Glini, Ljubljana, Kamnik, Slovenjgradec). Po vzoru dunajskega pfeniga so kovali celjski grofje, ki so imeli lastno kovnico v Celju. Muzejska zbirka sestoji iz domačih kovancev in srednjeveških jugoslovanskih držav. Avtor je v tekstu reproduciral nekatere značilne barbarske in srednjeveške novce. Zbirki novcev se pridružuje zbirka medalj, ki je sorazmerno skromna. Najstarejša je iz dobe Tomaža Hrena, protestantska šolska premija. V Novem mestu se je rodil markantni Fr. Šega (1711—1777), ki je postal v Monakovem odličan rokokojski medaljer. Avtor podaja razvojni pregled naših novcev (ožje in širje domovine), večje zajemajoč iz svojih bogatih skušenj na polju numizmatike.

Likovna umetnost tvori novo poglavje v „Vodniku“ in je spis Franceta Stelčeta. Tej muzejski panogi se odpro vrata našega muzeja šele l. 1907. Pisec opisuje razvoj slikarstva in kiparstva v Sloveniji, ugotavlja, da so najstarejše priče slikarstva pri nas stiški iluminirani rokopisi iz druge pol. 12. stol., katere hrani dunajska Nar. knjižnica. Turnišče, Velemér, Martjanci, Murska Sobota in Selo nudijo gradivo za slikarstvo 14. stol. Visoko pod Kureščkom, Muljava, Slovenjgradec, Suha, Sv. Urh na Križni gori pa za naslednje stoletje. Za zač. 16. veka dajejo gradivo: Sv. Primož nad Kamnikom, Marija Gradec pri Laškem in Tabor pri Grosupljem. Še večji razmah slikarstva opazujemo v dobi baroka. Quaglio, Jelovšek, Metzinger, Bergant in Čebej so najvidnejši nosilci baročnega slikarstva v 18. stol. v Sloveniji. Ob koncu tega stoletja daje vsakdanje življenje slikarstvu snov. (Herlein). V 19. stol. moremo imenovati odlična krajinarja Karingerja in Pernharta (Pernata) ter Miho Stroja, izvrstnega portretista. Janez Wolf in brata Šubica so za daljšo dobo najznačilnejši cerkveni slikarji, sedaj se svetna struja krepi, slovensko slikarstvo raste. Janez in Jurij Šubic, Ažbe z generacijo ob zač. 20. stol. (Jakopič, Stern, Grohar in Jama) so gradili temelje stavbi slovenskega moderne slikarstva, podobno kakor njihovi tovariši iste generacije v literaturi. Muzejska zbirka hrani največ dela takozvane impresionistične smeri, podobe mlajšega in sodobnega prizadevanja v slikarstvu si v njenih zbirkah ne ustvariš.

Najstarejši primer kiparstva na Slovenskem je Križani iz 1. pol. 13. st., razpelo se nahaja v muzejski zbirki. Iz zgodnje gotike ni skoraj nič materiala, šele pozno gotiko spoznavamo v nekaterih boljših primerih. (Madone, Ptujška gora, Sv. Jurij, Ptuj). V dobi protireformacije in baroka je mnogo oltarnih delavnic in podobarjev. Fr. Robba je najznačilnejša pojava v tem času, njegovih del ne dosega nihče po izvedbi in kakovosti. Jalovo je 19. stol. za naše kiparstvo; kiparska delavnost se izživlja v podeželskih delavnicah. Ob koncu tega stoletja zaznamujemo rahel prerod, katerega izvrši starejša generacija našega moderne kiparstva (Gangl, Repič, Zajec). Niti slikarska niti kiparska zbirka v muzeju ne

izpričuje sistematičnega razvoja. Opis umetnostnih muzejskih zbirk sledi splošnemu razvojnemu pregledu. Na tem mestu omenjam samo najodličnejše delo zbirke, Madono Gianfrancesca da Rimini iz italijanske zgodnje renesanse, ki je visela dlje časa v župni cerkvi v Hočah. S premestitvijo mnogih del v Narodno galerijo se je slika opisa muzejske zbirke bistveno spremenila. Bila bi potrebna dodatne korekture, ki upošteva sedanje stanje. Stelčev spis je opremljen s številnimi reprodukcijami po originalih v muzeju.

Obrtni oddelki popisuje Jos. Mal. Razvoj naše umetne obrti je še dokaj nejasen. Material v muzeju je narekoval avtorju razvrstitev v posamezne pododdelke: kovinski izdelki, email in steklo, keramika, vezene in druge obrti, zadnje poglavje tvori pohištvo. Ta oddelki je bil v muzejskih zbirkah vsa leta pastorka. Sedanji ravnatelj se uspešno trudi izpolniti neštete vrzeli. Omembe vreden je dragocen gotski krstilen pladenj kakor tudi gotski cerkveni inventar. Med vezeninami hrani muzej koptske ostanke (5.—7. stol. po Kr.) in nekaj odličnih primerov domačega dela (mašni plašč iz zač. XVII. stol., str. 149; vezen prtček z letnico 1566, str. 151, i. dr.). Iz zbirke pohištva naj navedem samo primer gotске alpske skrinje. Muzejska zbirka mobilijarja je lepo narastla, z nekaterimi dopolnitvami bo slika kronološkega razvoja te mizarске panoge še popolnejša. Malovemu prizadevanju gre vsa hvala, trudi se, da pripravi fundament za bodoči Obrtni muzej.

Knjižnica in arhiv je naslednje Malovo poročilo. Iz njega se zrcali stanje strokovne knjižnice in arhiva, ki obsega ok. 5000 listin, 170 rokopisov in 8277 fasciklov, aktov i. dr. S katalogizacijo arhiva se je bavila dolga vrsta delavcev. Knjižnica se sistematično urejuje v novjšem času.

Spomeniški urad je poročilo konservatorja Stelčeta, ki zaključuje našo knjižico. Kot eksponirani urad Centralne komisije za varstvo spomenikov je bila ta institucija ustanovljena tik pred svetovno vojno. Po prevratu se je spremenila v Spomeniški urad z delokrogom za vse slovensko ozemlje Jugoslavije, sedaj pa nosi naslov Banskega referata za varstvo spomenikov v Ljubljani. Zbirka obsega

ok. 6000 negativov, mnogo kopij ter načrtov umetnostnih spomenikov Slovenije. V kronološkem opisu odkritij in restavracij nam podaja avtor sliko dela te važne institucije. Odličnega pomena je za naše srednjeveško slikarstvo. Od ustanovitve do danes je vodja konservator dr. Stelè.

Prijetna dolžnost mi je ugotoviti pozitivno delo piscev, ki so podali znanstveno sliko muzealnega gradiva. Orati ledino je težavnejše kakor paberkovati. Knjižica vzbuja željo po pregledu celokupnega gradiva naših muzejev v Sloveniji in željo po vodniku po ljubljanskem etnografskem

muzeju. Opombe, izražene v tem poročilu, nikakor ne morejo zmanjšati vrednosti publikacije, ki je v naši skromni literaturi o muzejih več kot dobrodošla. Program, podan v Uvodu, so avtorji izčrpali in ustvarili delo, ki je vabljivo obiskovalcem muzeja, kakor tudi čitateljem izven Ljubljane.

Opozarjamo tudi na Prirodoslovni del Vodnika, ki ga je po istih načelih uredil l. 1935. dr. Fr. Kos. Zoološki oddelek je obdelal Fr. Kos, geološko-paleontološkega Ivan Rakovec, mineraloško-petrografskega P. Janez Žurga, botaničnega pa Fr. Dolšak.

A. Stupica.

Beleške.

III. mednarodni kongres za krščansko arheologijo v Raveni 25. do 30. septembra 1932.

Po 32 letnem presledku se je vršil jeseni l. 1932. zopet mednarodni kongres za krščansko arheologijo. Po prvem kongresu l. 1894. v Splitu in II. l. 1900. v Rimu je bila za sedež tretjega izbrana Ravena. Kongres je bil namestovan že za oktober l. 1931., pa so ga morali iz političnih razlogov (spor med Vatikanom in italijansko vlado) za eno leto preložiti. Da je bila izbrana ravno Ravena, je naravno, saj nudi arheologu ravno ona tako množico krščanskih spomenikov kakor redko katero mesto. Organizacijo sta vodila papeški arheološki institut in lokalni komite. Nad 500 udeležencev se je prijavilo, tako da v malem le okr. 15.000 ljudi obsegajočem mestu ni bilo zanje zadostnega prostora in so morali stanovati po majhnih, deloma 10 do 22 km oddaljenih drugih krajih. Izmed Jugoslovancev so se kongresa udeležili: Nestor naših arheologov msgr. Don Frane Bulić, prof. Vlada Petković iz Beograda, konservator dr. Ljubo Karaman iz Splita, prof. dr. Balduin Saria iz Ljubljane in Benko Horvat iz Zagreba.

Kongres je bil v nedeljo, dne 25. septembra slovesno otvorjen v gledališču Dante Alighieri. Po nagovorih ravnanskega župana in zastopnikov države

sta govorila oba predsednika kongresa msgr. Kirsch in senator Corrado Ricci, katerih prvi je sporočil pozdrave Nj. Sv. papeža. Jugoslovanska delegacija je bila odlikovana s tem, da je bil njen vodja msgr. Bulić naprošen od organizacijskega komiteja, da pozdravi kongres v imenu vseh narodnosti. Njegov govor, ki ga je začel kakor pred okr. 40 leti v Splitu v latinščini in ga končal v italijanščini, je bil z odobravanjem sprejet.

Delo kongresa je bilo tako razdeljeno, da je služil en del dopoldneva za ogled ravnenskih spomenikov, drugi del pa je bil posvečen strokovnim predavanjem. Glede predavanj je bilo določeno, da se sme govoriti samo o neobjavljenih spomenikih in so bili za vsako deželo določeni 1 do največ trije poročevalci. Le za Italijo je bila izjema, in se je tu pridružila splošnim predavanjem vrsta posebnih poročil. Prvi je govoril msgr. C. Respighi o delih papeške arheološke komisije, dalje Paribeni in Paolo Orsi o delih italijanske države. Ker teh predavanj kakor tudi sledečega jim predavanja Francoza Andr. Peraté niso spremljale skioptične slike, niso prav uspela. O Nemčiji je poročal prof. J. Sauer iz Freiburga i. Br. Spomeniki, ki so bili tu podani vsaj v dobrih skioptičnih slikah, so bili tako po številu kakor po pomembnosti skromni. Kot referenta za Jugoslavijo sta bila določena prvotno prof. Hoffiller iz Zagreba in arhi-

tekt Ejnar Dyggve, ki je bil nekaj časa dodeljen konservatorju v Dalmaciji. Ker pa je prof. Hoffiller odpovedal, je msgr. Bulić kratko posnel poročilo o delih v področju starokrščanske arheologije izven Dalmacije v Jugoslaviji. Omenil je Stobi, zanimivo baziliko v Brezi pri Sarajevu z njenimi gotskimi runi, skromne ostanke cerkvice v taborišču pri Vel. Malencah pri Brežicah in najdbe v Ptuj. Največji vtis je naredilo predavanje Ejnara Dyggveja, ki je ob skioptičnih slikah obširno poročal o svojih delih v Dalmaciji. Cerkve, ki jih je on odkril in preiskal, tvorijo izredno zbirko starokrščanskih cerkva.

O Avstriji je poročal R. Egger, ki je govoril v glavnem o najdbah na Duelu pri Feistritz a. Dr., zraven pa pokazal tudi celo vrsto drugih še ne objavljenih spomenikov. Predavanje L. Nagyja o novih starokrščanskih spomenikih na Ogrskem je prineslo skoro izključno znano gradivo: Cella trichora v Budapešti, bronaste oboje zaboja iz Szentendre in Dunapentele, dno kozarca iz Dunaszekeső itd. Vse to je objavljeno že l. 1931. v izdaji muzeja v Aquincumu. Predolgo bi bilo, če bi hoteli poročati o posebnih predavanjih o Italiji in o poročilih drugih dežel. Obžalovati pa je bilo treba, da se radi krize kongresa niso mogli udeležiti grški učenjaki. Tako ni bilo mogoče ničesar čuti o novih delih Sotiriu-ja.

Pri ogledih predpoldne so bili razkazani starokrščanski spomeniki Ravene, čudno pa je bilo, da nagrobnika Theodorihovega niso smatrali za vrednega skupnega ogleda. Velik vtis je naredila slovesna pontifikalna maša v San Vitale, ki jo je bral kardinal Lega ob asistenci ravske duhovščine in bazilijanskih menihov iz Grottaferrate. Vršila se je čisto v stilu liturgije papeške maše pri sv. Petru (t. zv. missa in throno). Po kongresu se je vršila tridnevna ekskurzija v Istrijo, Aquileio in Benetke. Ker se te ekskurzije ni udeležil noben jugoslovanski udeleženec kongresa, o nji ne morem poročati.

Kongres v Raveni je bil zamišljen kot izrazit delovni kongres. Razlikoval se je od drugih kongresov, da ni bilo nikakih slavnostnih prireditev, banketov itd. V Raveni bi bilo tudi komaj mogoče kaj večjega prirediti. Udeležence, ki so stanovali zunaj, je vozil vsak dan avtobus k predavanjem

v mesto in jih vozil zopet nazaj. To je povzročilo, da med kongresisti ni bilo nikakih pravih zvez, če niso slučajno v istem hotelu stanovali. To pa je poleg strokovnih referatov vendar najvažnejša naloga vsakega kongresa.

B. Saria.

O nekaterih slikah Franceta Kavčiča (Cauciga) in nekaj o njegovi rodovini.

Kavčičevih del še ni noben slovenski umetnostni zgodovinar raziskaval, čeprav je France Caucig, ki ga upravičeno piše Viktor Steska s slovenskim pravopisom Kavčič, med tistimi slovenskimi umetniki, ki so dosegli mednarodno višino. Ne more biti dvoma, da spada Kavčič v slovenski kulturni krog iz teh-le razlogov:

1. Rojen je bil Slovenec, bil je slovenske krvi.

2. Nikoli se ni odrekal slovenstvu, ampak se je čutil slovenskega rojaka tudi, ko je bil na višku ustvarjanja in kariere. Govoril je po slovensko in po italijansko, po nemško pa bolj slabo, čeprav je živel na Dunaju in je imel za ženo Dunajčanko. Z Matevžom Langusom je občeval po slovensko in ga je podpiral in se zanj briga kot za svojega rojaka. Pokrovitelj Kavčičev je bil grof Janez Filip Cobenzl, rojen Ljubljčan in kranjski ter goriški graščak, slovenskega rodu, ki je že l. 1779. veljal Andreju Lavrinu za Slovenca in ki je poznal slovenski barok in je morda ravno zaradi navdiha, ki ga je dobil v velikem razmahu našega baroka sredi 18. stol. forsiral slikarja Kavčiča.

3. Kavčič je tudi, ko je živel na Dunaju (Dunaj je bil kot prestolnica avstrijskega cesarstva vedno nekako kulturno središče tudi za slovenske rojake), ostal v stiku s slov. zemljo, ker je slikal tudi za slovenske domače kraje, saj sta v kapeli grofa Coroninija na Cingrofu še dve njegovi sliki, več kot verjetno je pa, da je delal tudi za Cobenzlove graščine na Slovenskem, in čudno bi bilo, če ne bi bil imel kakih stikov tudi z baronom Jožefom Kalasancem Erbergom. Kavčič se v svojih delih ni nikdar zatopil v nemško miselnost ali čuvstveno območje, ampak je ostal v neki nadnarodnostni klasifični sferi.

Dela Franceta Kavčiča, ki so v tujini, so nam dejansko neznana, razen

4 slik, in sicer: „Phokion z ženo“ (šir. 252 cm, vis. 175 cm), ki je last Akademije likovne umetnosti na Dunaju, katera pa jo je posodila „Nar. galeriji“ v Ljubljani,¹ „Orfej na grobu Euridike“ (šir. 85 cm, v. 115 cm), ženski polakt ter „Porcia, žena Martia Bruta“ (šir. 82·8 cm, vis. 114·5 cm), ženski polakt — obe ti sliki sta last graškega „Joanneuma“ — „Salomonova sodba“ (širina 335 cm, višina 242 cm), ki je last „Galerije 19. st.“ v Belvedru na Dunaju in pa Kavčičeve risbe, ki so v dunajski Akademiji umetnosti. Kar so pri

nas o Kavčiču pisali, sloni vse na literarnih podatkih Wurzbachovega Biografskega leksikona in tam navedene literature ter Kukuljevića-Sakcinskega. Očitno je tudi Viktor Steska zaradi tega v svoji knjigi „Slovenska umetnost I. Slikarstvo“ zapisal, da nekaj Kavčičevih slik hranijo galerije kneza Lichtensteina, grofa Schönborna in grofa Czernina, ki so pa vse tri na Dunaju. V teh treh dunajskih galerijah pa ni nobene Kavčičeve slike, kot sem lani ugotovil osebno, niti v razstavnih dvoranah niti v skladiščih, tudi

¹ Ta slika visi sedaj v Narodni galeriji v dvorani III. Nekdaj je visela v galeriji Akademije likovne umetnosti na Dunaju, kamor jo je podaril knez Janez Lichtenstein. Po prizadevanju predsednika Narodne galerije dr. Fr. Windischerja, ki je za to osebno obiskal ravnatelja dunajske galerije, kjer slika od l. 1920. dalje ni več visela, ampak je bila posojena zveznemu železniškemu ministrstvu, in mu dne 7. okt. 1932 naslovil pismo s predlogom, naj slika proda Narodni galeriji, je ta slika prišla prav za otvoritev galerije v Ljubljano. V naslednjem priobčujemo zgodovinsko pismo, ki ga je kot odgovor na gornji predlog naslovil rektor dunajske akademije likovne umetnosti dr. C. Holzmeister, dne 28. XI. 1932 na dr. Fr. Windischerja. Pismo se glasi v izvirniku tako-le:

Der Rektor der Akademie der bildenden Künste in Wien.

Zl. 1244 — 1932.

Wien, am 28. November 1932.

Hochverehrter Herr Präsident!

In Beantwortung Ihres Schreibens vom 7. Oktober 32 an die Direktion der akademischen Gemäldegalerie in Angelegenheit der käuflichen Erwerbung eines Gemäldes von Franz Caucig „Phokion und seine Frau“ beehre ich mich folgende Mitteilung zu machen. Dieses Gemälde wurde uns vor Jahren von weiland Seiner Durchlaucht dem regierenden Fürsten Johann von und zu Lichtenstein als Geschenk überlassen. Auch der jetzige regierende Fürst ist Ehrenmitglied unserer Akademie und würde es sicher als Zeichen von Undank auffassen, wenn wir die wertvolle Spende seines Vorgängers weiter verkaufen

würden. Trotzdem sieht das akademische Professoren-Kollegium Ihren Wunsch vollkommen ein, dass dieses Gemälde als wertvoller Baustein in der Kulturgeschichte des slovenischen Volkes in Ihrer Galerie nicht fehlen dürfte. Um die beiden widerstreitenden Interessen doch zu befriedigen, erlaube ich mir den Vorschlag zu machen, dieses Bild als Leihgabe unserer Akademie in Ihre Nationalgalerie gegen Widerruf auf unbestimmte Zeit zu übernehmen. Ich glaube dadurch Ihren Wünschen voll Rechnung getragen zu haben, ohne hiedurch den edlen Spender und dessen Nachfolger zu verletzen. Ich bin auch überzeugt, dass diese Lösung im Sinne dieses hochherzigen Kunst-Mäcens, des verstorbenen Fürsten von Lichtenstein gelegen wäre.

Falls Sie, hochverehrter Herr Präsident, mit dieser Lösung einverstanden sind, bitte ich um eine kurze Nachricht, damit wir das Bild, welches sich augenblicklich nicht im Hause befindet, rückfordern können und vor dem Abtransport nach Laibach tadellos instand setzen können.

Der Transport selbst ginge in üblicher Weise auf Kosten Ihres verehrten Institutes.

Genehmigen Sie, verehrter Herr Präsident, die Versicherung meiner besonderen Wertschätzung

Dr. C. Holzmeister m. p.

Tako je pridobila Nar. galerija to pomembno delo kot dolgoročno posojilo. Vse za prevoz potrebne formalnosti je uredil predsednik Nar. galerije dr. Fr. Windischer osebno, tako da je mogla biti na dan slovesne otvoritve Nar. galerije slika že predstavljena obiskovavcem.

vodstva teh treh galerij ne vedo prav nič povedati, kje da so „Demetrius Polioketes“, o kateri pravi Wurzbach, da je v Schönbornovi galeriji ter slike „Dionovo vrnitev“, „Phoikon, ki odkloni perzijsko zlato“ in „Mali Cypsellus“, za katere tri slike pravi Wurzbach, da jih je Kavčič naslikal za grofa Rud. Czernina. Le „Phoikon z ženo“ je bil res v Lichtensteinovi galeriji, pa ga je podaril knez Janez Lichtenstein Akad. lik. umetnosti na Dunaju. Mogoče pa je, da so Kavčičeva dela, o katerih pravi Wurzbach, da sta jih imela grof Schönborn in grof Rud. Czernin, kje na posestvih Schönbornov na češkem in Czerninov v Jindřichovem Hradcu v ČSR, kajti Czernini so imeli v Pragi umet. galerijo, ki je pa bila opuščena in razdrta in je najbrž grof Rudolf Czernin imel Kavčičeve tri slike ravno v praški galeriji. Predvsem pa bi bilo treba stikati za Kavčičevimi deli, ki jih je naročal Kavčiču njegov mecen grof Janez Filip Cobenzl, ko navaja samo Wurzbach 9 Kavčičevih slik, ki jih je naslikal za Cobenzla. Z Janezom Fil. Cobenzlom je l. 1810. izumrla Cobenzlova rodbina, dediči so pa bili grofi Coroniniji. Kdor bi preiskal zapuščinske spise po Janezu Fil. Cobenzlu in bi iskal pri Coroninijih Kavčičeva dela, bi morda našel sled za njimi in pa umetnine same, ki so pa gotovo med najboljšimi Kavčičevimi stvarmi, ker jih je delal za svojega mecenca in dobrotnika.

*

Lansko leto sem obiskal sorodnika slikarja Franceta Kavčiča, zdravnika Fr. Cauciga na Dunaju XVIII, Colloredogasse 1.² Mislim sem, da bom izsledil kak original Franceta Kavčiča, našel sem pa le kopijo Kavčičeve velike skupinske podobe „Salomonova sodba“. To kopijo je napravila po naročilu starega očeta zdravnika Dr. Fr. Cauciga dunajska slikarica Sikora in jo hrani Caucigova rodbina kot rodbinski spomin. V koledarju družbe sv. Mohorja za l. 1935. je na strani 63. reproducirana ta kopija „Salomonove sodbe“, ne pa izvirnik. Izvirno sliko sem našel v

skladišču „Galerije 19. stoletja“ v dunajskem Belvederu. Ker slika nikdar ni bila v „Kunsthistorisches Museum“ (prej Kunsthistorisches Hofmuseum), ki je bil urejen l. 1889., je gotovo, da „Salomonova sodba“ vsaj od l. 1889. ni bila javno razstavljena. V katalogu stare cesarske zbirke slik v Belvederu sem našel, da je prišla slika l. 1840. v to zbirko, odkod pa je prišla, ni iz kataloga razvidno. V tem katalogu je pa naveden motiv „Salomonove sodbe“ s citatom iz sv. pisma ter se glasi takole: „Und der König sprach: Hebet mir ein Schwert her! Und das das Schwert dem König gebracht wurde, sprach der König: Teilet das lebendige Kind in zwei Teile und gebt dieser die Hälfte und jener die Hälfte. Da sprach das Weib, des Sohn lebete zum Könige (den ihr mütterlich Herz entbrannte über ihren Sohn): Ach mein Herr, gebt das Kind lebendig und tötet es nicht! Jene sprach: Es sei weder mein noch dein, lasst es teilen. Da antwortete der König und sprach: Gebt dieser das Kind lebendig und tötet es nicht, die ist seine Mutter. 1. Könige 3, 24—27.“

Opis slike „Salomonova sodba“: Slika predstavlja sodnijsko dvorano kralja Salomona, iz katere je v ozadju dohod na stebrišče in iz stebrišča skozi odprti obok na desni strani pogled na fasado stavbe z šesterooglatim stolpom na koncu. Na levi strani slike v ospredju sedi na vrhu šestih stopnjic iz bele marmorja na masivnem bronastem prestolu, okrašenem z levjima glavama kralj Salomon, z mladeniškim obrazom brez brade, srepo gledajoč na prizor pred seboj. Spodnje kraljevo oblačilo je belo, na zgornjem životu pa svetle lila-barve, nazaj čez rameni pahnjeni plašč je temnordeč. Na glavi ima Salomon visoko, zobčasto zlato krono; v stegnjeni desnici drži tenko žezlo, ko izreka sodbo in ukaz. Nad prestolom je razpeta v $\frac{1}{3}$ širine slike težka temno zelena zavesa do vrha slike. Pod marmornatimi stopnjicami sedi v levem spodnjem kotu slike na nizkem stolcu bradat svetovalec z orientalskim turbanu podobnim pokrivalom na glavi, v temno modri obleki ter gleda začuden kralja. Na prvi stopnici pod prestolom kleči nepravna mati, zroč od kralja proč, z obličjem obrnjenim proti gledalcu in hudobnim izrazom v očeh, z visokim pokrivalom rožnate barve in svetlorumenim plaščem, opirajoč le-

² Naslov Dr. Fr. Cauciga mi je dal gosp. univ. prof. Dr. Janko Polec, čegar ga, soproga je s Caucigi v svaštvo in ki je tudi sam zbiral podatke o Francetu Kavčiču.

vo roko na levo koleno. Za njenim hrbtom leži na tleh pod stopnjicami otrok na plenicih. Tik tega otroka kleči na levem kolenu s stegnjeno desno nogo prava mati — figura, v kateri je osredotočeno vse dejanje — ter gleda z izrazom obupa in bolečin kralja Salomona nad seboj. Prava mati je zaobrnjena z vsem telesom proti gledalcu, desno roko ima stegnjeno proti kralju, z levo pa krčevito grabi poleg sebe stoječega vojščaka za desno roko, v kateri drži vojščak meč, da bi na kraljev ukaz presekala na dvoje otroka, ki ga drži za nožice v levi roki. Prava mati s čudovito nežnim žalostnim obrazom mater dolorose, objokanimi, milimi očmi, ima lase na desni spuščene, glavo ovito z temnomodro, ozko ruto, oblačilo, ki ji je v obupu zdrknilo čez prsi je čiste beline, plašč ki ji visi čez levo ramo je svetlo vijoličast. Stoječi mišičasti vojščak v gladiatorski opravi in rjavem kratkem plašču, drži v desnici meč, v levi pa za noge otroka, ki naj bi ga na kraljevo povelje presekala ter gleda potr v stran v strahu, da bo moral izvršiti kruto sodbo. Na levi strani pod kraljevim prestolom proti ozadju stojita dva vojaka-suličarja s čeladami, sprednji v plašču temne lilaste barve, drugi za njim stoječi z desnico dvignjeno na čelo v svetlem plašču. Dalje v ozadju sodnijske dvorane pod stebriščem sedita na klopi dva bradata moška s prekrižanimi rokami, sloneč eden na drugem, v rumenkastih oblačilih, nad njima v stebrišču samem pa je šest moških postav en fage obsenčenih — tretja postava dviga roki — v dveh skupinah in imajo te postave z leve proti desni: temnosiv, temnordeč, rumenosiv, modrosiv, temnordeč, rumen, temnomoder kostum. Slika je osvetljena po sredi: od kralja Salomona na prestolu mimo nepravne matere do prave matere pri stoječem vojščaku z mečem in otrokom v rokah. Iz ozadja prihaja svetloba tudi pod odprtim obočkom za stebriščem iz dvorišča. Svetloba je mrzla in bela, kar je značilno za vse Kavčičeve slike, kompozicija dobro preračunana, slog sijajen. Najbolj občutena je podoba prave matere, ki je težišče slike in prizora, ki ga slika predstavlja, risana je mehko, naravnost izredna je lepota obraza. Slika diha resnobo starega testamenta in ni teatralna, ampak tehnično preudarjena.

Na spodnji strani slika, ki je podolgovata in je 335 cm široka ter 242 cm visoka, ni signirana.

*

Pri rodovini zdravnika Dr. Fr. Cauciga na Dunaju sem našel tudi pismo, ki jo je pisal Pavel Bergner, inspektor galerije v Rudolfinumu in galerije grofa Nostitza v Pragi sekcijskemu načelniku v dunajskem vojnem ministstvu Francu Caucigu, staremu očetu zdravnika Dr. Fr. Cauciga. Pismo je datirano v Pragi 21. maja 1900. Pavel Bergner poroča o sliki Franceta Kavčiča „Sapho skoči z Leukadijske pečine v morje“, ki jo omenja tudi Wurzbach s pristavkom, da je ta slika v stanovski galeriji v Pragi. Bergner je ugotovil, da je visela slika v letih 1801. do 1852. v „Galeriji patriotičnih ljubiteljev umetnosti“ v Pragi. Imela je številko N° Evid. 859 v katalogu te galerije ter da je iz kataloga razvidno, da je bila uvrščena 15. novembra 1801. Kot lastnik je bil naveden grof Kristian Clam-Gallas, ki ga Wurzbach ne omenja ne kot naročnika ne kot pospeševalca Kavčičevega. „Sapho“, da je imela okrog $4\frac{1}{2}$ čevljev višine in 3 čevlje $2\frac{1}{2}$ coli širine pariške mere. Bila je tedaj visoka 142,15 cm in 114,25 cm široka in je merila 1,62m², bila je torej več kot dvainpolkrat manjša kot „Phokion in žena“, ki meri 4,41m² ter petkrat manjša kot „Salomonova sodba“, ki meri 8,20 m². Bergner je dognal tudi, da je France Kavčič prejel za „Sapho“ 1000 goldinarjev a. v. Če preračunimo ta znesek na sedanjo veljavo in vzamemo za podlago n. pr. plačo avstrijskih uradnikov okoli l. 1800. ter plačo avstr. uradnikov iz l. 1914., ki je znesla 1000 goldinarjev iz l. 1801., 10.000 zl. kron iz l. 1914. ter bi bila „Sapho“ vredna l. 1914. okoli 10.000 zl. kron, kar je precej več kot današnjih 100.000 Din. Seveda ta podlaga ni čisto zanesljiva, vendar je pa dognanje Bergerjevo o ceni, ki jo je prejel Franc Kavčič za „Sapho“ dokaz, da so imele Kavčičeve slike za njegovega življenja zelo visoko ceno.

Kje je bila Kavčičeva slika „Sapho skoči z Leukadijske pečine“ l. 1900. Bergner ni mogel dognati, kakor tudi ne če je sploh še eksistirala. Gotovo jo je pa iskal in je sledil po pravih potih, ker je poznal zgodovino in razmere v

„Galeriji patriotičnih ljubiteljev umetsti“ v Pragi.

*

V graškem „Joanneumu“ sta dve sliki Franceta Kavčiča, ki pa nista uvrščeni v galeriji sami, obe omenja tudi Wurzbach.

„Porcia“ je 114,5 cm visoka in 28,8 cm široka. Je signirana: Franco Caucig pinxit 1784. Podaril jo je „Joanneumu“ Franc Seraf. knez Porcia, vladajoči grof v Ortenburgu in Detensee l. 1812. Predstavlja ženski polakt. Glava je obrnjena navzgor, v desnici drži klešče z žarečim ogljem, z levico objema busto Marca Bruta. Porcia, žena Marca Bruta, se je usmrtila sama, ko je bila odkrita zarota Bruta. njenega moža, zoper Cezarja, tako da je požirala žareče oglje.

„Orphej na grobu Evridike“ je druga slika, ki meri v širini 113 cm, v širini pa 83 cm. Sliko je Franc Kavčič sam podaril „Joanneumu“ l. 1812. Predstavlja Orpheja ki poje na grobu Evridike žalostinke. Tudi ta slika je polakt, ki sloni na nagrobnem spomeniku, v levi roki pa drži harfo.

Kopiji obeh teh dveh slik ima Dr. B. v Gradcu. Kopiji je pa napravil France Kavčič sam ter sta torej pravzaprav duplikata slik v „Joanneumu“, originalni deli mojstra samega.

*

Slikar France Kavčič je umrl po Wurzbachu 18. novembra 1828 na Dunaju, ta dan navaja tudi Steska.

Sekc. načelnik Fr. Caucig je pa dočkal, da je umrl slikar France Kavčič 19. novembra 1828., njegova žena Barbara roj. Haitzinger, Dunajčanka, pa 14. novembra 1828. Umrl je France Kavčič 5 dni za svojo ženo, ki ji je bil najboljši mož. Pokopan je bil na pokopališču v Matzleinsdorfu v grobu št. 799 skupaj s svojo zakonsko družico. V ta grob je bila položena 19./7. 1873 neka Alojzija Drtina, tako da Kavčičevega groba ni več. To po sekc. nač. Fr. Caucigu. Wurzbach navaja nagrobni napis Francetu Kavčiču, ki se glasi: *Hic requiescit Fr. Caucig, pictor egregius, Goricina, Acad. J. R. Vindob. praef. cum conjuge Barb. Haitzinger; vixerunt concordēs summa cum reverentia et amore, quibus nihil unquam in vita dividiūm fuit per XXV annos caros, amicis triduo mors rapuit ambo mense Nov.*

MDCCCXXXVIII. Na nagrobniku — pravi Wurzbach — sta bila leto 1756. kot rojstno leto in dan smrti 17./11. 1828 napačno navedena.

*

Gotovo je, da je bil slikar France Kavčič rojen v Gorici 3. decembra 1762. Imena in rojstnega dneva ter dneva smrti njegovega očeta ne navaja literatura. Steska pravi v „Slikarstvu“, da so starši Franceta Kavčiča prodajali v Gorici sadje in da je bil France Kavčič siromašen deček. Steska se pa sklicuje le na Wurzbacha, Kukuljeviča in Müller-Singerja, dalje na Ljublj. Zvon l. 1895, Slov. biogr. leksikon in Mladiko l. 1922. Po podatkih, ki sem jih dobil od publicista Franca Cauciga (bratranca živečega zdravnika Dr. Fr. Cauciga), ki se je baš preselil iz Dunaja v Carigrad kot korespondent avstrijskega korespondenčnega urada, izvira Kavčičeva rodovina iz vasi Volče pri Tolminu. Martin Kavčič (Caucig), čegar rojstni in smrtni podatki mi niso znani, je bil kmet v Volčah ter je imel sina Jerneja, rojenega 26./8. 1769 in se je Jernej oženil z Marijo Sivec, rojeno 9./8. 1775 v Krnu pri Sivcu. Domačija Martina Kavčiča v Volčah ima hišno štev. 24 ter ima domače ime „pri Kavčiču“. Martin Kavčič je bil stric slikarju Francetu Kavčiču. Njegov bratranec Jernej, roj. 26./8. 1769, je imel dva sinova, Mihaela, ki je ostal na domačiji in čigar potomci še dandanes živijo tam, in pa Simona, ki je šel od doma in ki je bil oče Franca Cauciga, sekc. načelnika v vojnem ministerstvu na Dunaju. Ta je prišel okoli l. 1870. na Dunaj ter se je zavedal slovenskega pokolenja. Podpiral je svoje sorodnike v Volčah in sem videl slovensko pobotnico za terjatev, ki jo je plačal pri domači posojilnici za svoje tolminske sorodnike. Sekc. nač. Fr. Caucig se je zanimal za slikarja Franceta Kavčiča, je zbiral podatke o njem ter je dal tudi kopirati slikarici Sikora „Salomonovo sodbo“. Imel je dva sinova, zdravnika dr. Huga Cauciga, čegar sin je na Dunaju živčni zdravnik Dr. Fr. Caucig ter častnika, ki je služil v Celovcu in čegar sin je umetnostni pisatelj in publicist Fr. Caucig, ki je sedaj v Carigradu.

Dr. J. Regali.

Dve pismi slikarja Julija Quaglia.

Priobčuje Viktor Steska.

Zgodovinar dr. J. Gregor Dolničar (Thalnitscher pl. Thalberg) pripoveduje v svojem spisu *Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis* (ed. Ant. Koblar, 1882 str. 48), da je slikar Julij Quaglio (1668—1751) prišel na vabilo v Ljubljano 30. aprila 1705. V pogodbi za slikanje cerkve je bilo določeno, da bosta slikar in njegov 16letni učenec Carlo Carlone imela poleg plače prosto stanovanje in hrano. Stanovala sta v hiši stolnih vikarjev, hrano pa je imel Quaglio pri stolnem dekanu dr. J. Antonu Dolničarju, Carlone pa pri duhovniku zakristanu. Ker sta slikar in stolni dekan, ki je bil brat zgodovinarja dr. Greg. Dolničarja, vsak dan pri mizi občevala, ni čuda, da sta postala dobra prijatelja in da je slikar skušal svojemu 'delodajalcu tudi v zasebnih ozirih ustrezati. O tem pričata dve pismi, ki sta se ohranili. Pisal ju je Quaglio l. 1705. iz Trsta in l. 1706. iz Layna, svoje domovine. Iz teh pisem izvemo tudi nekaj malenkosti o poslikanju stolne cerkve v Ljubljani, n. pr. da je Bratovščina sv. R. T. sklenila l. 1706. naročiti sliko sv. R. T. pri Quagliu, česar pa, žal, ni storila, bržkone, ker ni imela toliko denarja. Dalje izvemo, da se je slikar v februarju 1705 doma ves zatopil v načrt za svodno sliko v ladji cerkve v Ljubljani. Mladi g. Sigmund, ki ga omenja pismo l. 1705., je sin zgodovinarja dr. Gr. Dolničarja, torej dekanov nečak; doktor je zgodovinar dr. J. Gregor Dolničar, ki se je za slikarja zelo zanimal in nam je ohranil vse, kar o Quagliu vemo za njegovega bivanja v Ljubljani. Dr. Gregorij Dolničar je sestavil zgodovino stolne cerkve z naslovom: *Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis*. Ta spis je ostal v rokopisu skoro 200 let. Ta spis je za ljubljansko stolno cerkev izredno važen, ker bi nam ostalo marsikaj zakrito, ko bi nam tega ne ohranil Dolničar v svojem pismu. Ko je dr. Gregorij Dolničar spisoval zgodovino stolnice in zaznamoval, kar se je pri njej novega storilo, je pa njegov brat natančno vodil račune o vseh umetnikih in obrtnikih, ki so bili zaposleni pri zgradbi stolnice. Tako nam je zgodovina zgradbe stolne cerkve sv. Nikolaja bolj jasna, kakor kakke druge cerkve v naši domovini.

I. pismo.

Ill:mo Sig:re Pron Col:mo

La benigniss:ma di VS: Ill:ma dalli 7 scorso, che mi capitò nel scaduto hor-dinario, m' areccò somma consolatione p(er) intedere della Loro prospera salute; ma altrettanto mi spiaque il sentire che il Sig:re Sigismundo sia statto indisposto, Sig:re in vero p(er) le sue rare qualità meriteuole non di male, ma d' ogni bene. Godo che gli sijno capitate le 4 scudelle di zucarno vetato, spiacerdomi toto che il vinevitiss:mo suo comando sii stato di si picciol' cosa. Hoggi ho dato l'ordine per la prouisione delle calze ordinatemi, desidererei poter essere io stesso in Milano per farne la scielta a modo mio; ma hora m' atrovo atualm:te applicato al disegno per l'opera del Volto della Sua Cate-drale e può assicurarsi che l'ho a cuore con ogni affeto, e spero che a suo tempo vedrano di qual tempra sia il mio buon animo, con osequiosiss:ma riverenza à VS: Ill:ma et à tutta la Nobiliss:ma Sua Casa. è mi rassegnò
Di VS: Ill:ma

Layno li 9. febr:º 1705

Humiliss:mo Denotiss:mo et

Obligatiss:mo

Giulio Quaglio

II. pismo.

Ill:mo Sig:re Sig:re è Prot Coll:mo

Questa mia faccenda in Trieste spero dargli fine in otto giorni di lavoro. onde prima di metermi in uiaaggio per la Patria ho stimato mio debito umiliarmi con la presente a VS: Ill:ma et assieme pregarla che se la confraternita del SS:mo fosse ancora in stato di far fare la consaputa Pala d'Altare uolontieri li seruirei nella forma esibitagli è con il mio possibile che finalm:te sperarei di farli restar seruiti anche in tela. Quando poi mi crederettero a fatto inhabile agradiscano almeno il mio buon animo desideroso di seruirli, così VS: Ill:ma conoscendomi in qualche conto ualeuole si preuaglia del suo libero Padrocinio che tiene sopra di me quale si degnerà benignam:te continuoarmelo; e mentre Umilm:te la riuier:co assieme il Sig: D:re e tutti li riuier:co Padroni uiuam:te mi dedico è mi conf:mo

Di VS: Ill:ma

Trieste li 13 9bre 1706

Deuotiss:mo et Oblig:mo ser:º

Giulio Quaglio

KREDITNI ZAVOD ZA TRGOVINO IN INDUSTRIJO

Ljubljana, Prešernova ulica št. 50

(v lastnem posloppju)

Obrestovanje vlog / Nakup in prodaja vsakovrst-
nih vrednostnih papirjev, deviz in valut / Borzna
naročila / Predujmi in krediti vsake vrste / Es-
kompt in inkaso menic in kuponov / Nakazila v
tu- in inozemstve / Safe-deposits i. t. d.

Brzjav. naslov: Kredit, Ljubljana / Telefon 2040, 2457, 2548, 2706 in 2806

PROMETNI ZAVOD ZA PREMOG D. D. LJUBLJANA

prodaja po najugodnejših cenah in samo na debelo

PREMOG, domači in inozemski, za domačo kurjavo in in-
dustrijske svrhe / KOVAŠKI PREMOG vseh vrst / KOKS,
livarniški, plavžarski in plinski / BRIKETE

Prometni zavod za premog d. d. Ljubljana, Miklošičeva cesta št. 15/I

Hranilnica dravske banovine

Ljubljana

Maribor

Celje

prej Kranjska hranilnica
v Ljubljani

prej Južnoštajerska hra-
nilnica v Celju

so pupilarno varni denarni zavodi Dravske banovine, katera tudi jamči za
vse njihove obveznosti z vsem svojim premoženjem in vso davčno močjo.
Sprejemajo vloge na knjižice in tekoči račun z najvišjim obrestovanjem.

Dovoljujejo kredite, posredujejo v vseh denarnih poslih.

Najbolj varna naložba prihrankov!

Zabavne in znanstvene knjige vseh jezikov / Šolske knjige / Vse pisar-
niške potrebščine

NOVA ZALOŽBA

LJUBLJANA, KONGRESNI TRG ŠTEV. 19

Zbrani spisi Ivana Cankarja: zvezek I., II., III., IV., V., VI.,
VII., VIII., IX., X., XI., XII., XIII., XIV., XV., XVI. in XVII.

Posebna stroka: Umetnostno slovstvo in umetniške izdaje

Mestna hranilnica ljubljanska

Ljubljana, Prešernova ulica šte. 3

je največja regulativna hranilnica v Jugoslaviji.

Ima vlog nad 481,000.000 Din.

Za vse vloge jamči ljubljanska mestna občina z vsem svojim premoženjem in z davčno močjo. — Vloge sprejema na knjižice in na tekoči račun. Naložbe proti odpovedi obrestuje po dogovoru kar najbolj ugodno. — Posojila dovoljuje na posestva, menice in vrednostne papirje čim najceneje. — Za male trgovce in obrtnike ima posebno kreditno društvo, za pupilne naložbe pa sodni depozitni oddelek. — Za varčevanje mladine izdaja domače hranilnike, za pošiljanje denarja po pošti pa svoje položnice. — Telefon šte. 2016 in 2616. — Poštni čekovni račun šte. 10.533.

Uradne ure za stranke so od 8. do 12. in pol.

J. BLASNIKA NASL.

**UNIVERZITETNA TISKARNA, LITOGRAFIJA,
OFFSETTISK, KARTONAŽA, ZALOŽNIŠTVO
VELIKE PRATIKE, VREČICE ZA SEMENJE**

**Najstarejši grafički zavod Jugoslavije. — Izvršuje
vse tiskovine najceneje in najbolj solidno**

Ustanovljeno leta 1828

BIBLIOTEKA UNIVERZE
v Ljubljani