

SPOMENIŠKA IN ARHITEKTURNA PLASTIKA 19. STOLETJA NA SLOVENSKEM

Sonja Žitko-Bahovec, Ljubljana

UVOD

Sestavek, ki predstavlja potek in značilnosti razvoja spomeniške in arhitekturne plastike devetnajstega stoletja na Slovenskem, se časovno ne omejuje le na celotno prejšnje stoletje, temveč zajema tudi čas prvih štirinajstih let dvajsetega stoletja, t. j. do I. svetovne vojne. Obravnavana so samo določena področja spomeniške in arhitekturne plastike. Pri spomeniški plastiki so zajete le tiste kiparske stvaritve, ki naj bi tako po vsebini kot po obliki predstavljale javen spomenik.

Tu se postavlja vprašanje samega pojma spomenika in s tem tudi razmejitve njegovih področij. Spomenik nam v širšem smislu besede pomeni vsak pomembnejši umetniški, kulturni ali zgodovinski ostanek preteklih časov, v ožjem smislu pa arhitekturno ali kiparsko delo, postavljeno v spomin na določeno osebo ali dogodek. V najožjem smislu je spomenik sinonim za kip, kiparsko stvaritev, kot je poprseje, cela postava, konjeniški spomenik, kiparska kompozicija (skupina): to pa so hkrati tudi področja, ki jih pričujoči sestavek eksplicira.

S to vnaprejšnjo omejitvijo sestavek torej ne posega na sicer bogato in za devetnajsto stoletje tako značilno področje, ki ga tvori posebna skupina spomenikov, namenjenih spominu na pokojne osebe, to je na področje nagrobnikov oz. nagrobnih spomenikov. Kot drugod v Evropi tudi pri nas zasledimo nagrobne preprostih oblik ter nagrobne z reliefnim ali figuralnim plastičnim okrasom, katerih motivika je prežeta s krščansko simboliko in antičnimi elementi. Naj navedem nekaj značilnih in hkrati tudi kvalitetnih nagrobnikov. Zgleden primer preprostega, a po oblikah klasično čistega nagrobnika je *Vodnikov nagrobni spomenik na ljubljanskem Navju* (1839).¹ Kvalitetne reliefne kompozicije najdemo na *nagrobniku družine Kühnel* (1830) s *kamniškega pokopališča* (klasičističen relief predstavlja krilatega ge-

¹ Viktor Steska, *Naši spomeniki iz empirske dobe*, ZUZ, VIII, 1928 (od tod citirano Steska, *Naši spomeniki*), pp. 57–58; France Kidrič: *Prešernov album 1949*, Ljubljana 1950 (od tod citirano PA), p. 309.

nija smrti),² nadalje na zunanjščini *mavzoleja rodbine Majdič v kranjskem Gaju* (relief »Angel miru« je delo akademskega kiparja Ivana Zajca; 1909)³ ter na *Međvedovem nagrobniku* prav tako s *kamniškega pokopališča* (relief z motivko, povzeto po starokrščanskih sarkofagih, je delo akademskega kiparja Svitoslava Peruzzija; 1913).⁴ Med figuralnimi nagrobniki je pogost motiv »žalujoče žene«, ki se običajno oprirajo na žaro ali vazo (*nagrobnik rodbine Widitz na pokopališču v Kamniku*) ali na rob nagrobnika (*Dolinarjeva pokopališka plastika na grobnici Majdiča s kranjskega pokopališča* (Sl. 51); 1909).⁵ Kvalitetno varianto tega motiva predstavlja *nagrobni spomenik septembrskima žrtvama Lundru in Adamiču*, delo akademskega kiparja Svitoslava Peruzzija (izvršen po letu 1908 in postavljen na *Ljubljansko pokopališče* leta 1933). Nagrobnik tako po vsebini kot po obliki (celopostaven kip z žaro simbolizira žalujočega genija Slovenije) prehaja iz strogega območja nagrobnih spomenikov v spomenik v najožjem smislu besede.⁶

Sestavek se poleg že omenjenih začrtanih področij spomeniške plastike omejuje tudi le na profane spomenike. To pa pomeni, da izpušča vse sakralne spomenike in s tem prav tako znamenja, ki so po besedah M. Zadnikarja sicer »s svojim mnogoličnim tipološkim obrazom ter po likovnem pojavu, ki je nekje med arhitekturo in plastiko, včasih pa celo sožitje obeh, polnovredni kulturni spomeniki, po svoji postavitvi v urbanističnem, ruralnem ali naravnem prostoru pa so tudi javni spomeniki«,⁷ a so po svoji vsebini krščansko nabožni. Kar zadeva kvaliteto znamenj iz prejšnjega stoletja, le-ta — po mnenju istega avtorja — pojema in se spušča celo na poprečje,⁸ čeprav zasledimo nekaj kvalitetnih primerov. Opozorim naj na stebrasto znamenje sv. Florijana iz *Trzina* pri Mengšu (1878, sl. 50) s čistimi in pretehtanimi novogotskimi oblikami.⁹ Po stilu klasicistično je znamenje v *Laškem*, nastalo verjetno v začetku devetnajstega stoletja. Od znamenja je ostal le kaneliran steber na prizmatičnem podstavku, kip *Ecce homo* z vrha stebra pa je zdaj v muzeju.¹⁰ Kljub temu, da so figuralna znamenja baročen pojav, se njihova tradicija ohranja še

² France Stele: *Politični okraj Kamnik*, Ljubljana 1929 (od tod citirano Stele: *Polit. okraj Kamnik*), p. 42; Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966 (od tod citirano Cevc: *Slov. umetnost*), p. 155.

³ Ivan Zajec, *Moji spomini*, *Um*, IX, 1944—1945 (od tod citirano Zajec, *Moji spomini*), pp. 59—60.

⁴ Bojana Hudales-Kori, Kipar Svetoslav Peruzzi, *ZUZ*, n. v. VII, 1970 (od tod citirano Hudales-Kori, *Kipar Peruzzi*), pp. 186—187.

⁵ Črtomir Zorec, Kipar Lojze Dolinar in Kranj, *Snovanja*, IV, Kranj, 23. 12. 1970, št. 6, p. 53.

⁶ Hudales-Kori, *Kipar Peruzzi*, pp. 184—185. Okroglo, bronasto medaljo (prav tako delo Peruzzija), na kateri sta v profilu upodobljeni glavi obeh žrtev, so prvotno nameravali vdelati v pokrov njune grobnice, a so jo nato vzdali v slop, ki veže škofijo z ljubljansko stolnico.

⁷ Marijan Zadnikar, Znamenja-spomeniki v urbanističnih, ruralnih in naravnih prostorih, *Sinteza*, II, št. 7, 1967, p. 5.

⁸ Marijan Zadnikar: *Znamenja na Slovenskem*, Ljubljana 1964 (od tod citirano Zadnikar: *Znamenja*), p. 161.

⁹ *ibid.*, p. 80.

¹⁰ *ibid.*, p. 85; Jože Curk: *Topografsko gradivo*, IX; *Sakralni spomeniki na območju občine Laško*, Celje 1967, p. 35.

v celotnem prejšnjem stoletju. Za primer navajam le dve figuralni znamenji, posvečeni *Mariji Brezmadežni*, katerih podobna zasnova bi lahko govorila za istega avtorja in za približno isti čas nastanka. Prvo *znamenje* je v *Mengšu* (1857) in ima obliko stebra z bogatim kapitelom — delo kamnoseka Tomaža Sirolija. Na stebri je celopostaven kip Marije, ki so ga iz bron ulili na Dunaju. Drugo *znamenje* stoji v *Lukovici* in je tako rekoč kopija mengeškega znamenja.¹¹

Na tem mestu naj omenim *spomenik*, ki je po svojem bistvu pravzaprav poseben tip »*znamenja sv. Nepomuka*«. ¹² Avtor spomenika, akademski kipar Franc Berneker, je z njegovo zasnovo skušal zajeti tudi legendo o Janezu Nepomuku: v vodnjaku leži utopljeni svetnik, nad njim pa se boči most, na katerem stoji žalujoča ženska postava. Tako zasnovan marmornati spomenik so leta 1911 postavili na mali trg pred nekdanjim sodiščem v *Kranju*, kjer je ostal do leta 1941. V najnovejšem času so ga spet postavili,¹³ tokrat ob stransko pročelje župne cerkve v *Kranju* in ga oropali zelenega ozadja, ki ga je imel pri prvi postavitvi (nasad srebrnih jelk), poleg tega pa so odstranili še most, žensko figuro pa prestavili na rob bazena. Zato deluje sicer kvaliteten in prvotno harmonično zamišljen spomenik v sedanji postavitvi neučinkovito, neznatno v primeri z visoko steno cerkve, predvsem pa neskladno, saj med svetnikom in ženskim likom ni več prave formalne povezave. S tem je spomenik mnogo izgubil, a lirična občutenost obeh likov, gladka, kar stilizirana obdelava in originalna zasnova ga dviguje daleč iz okvira znamenj in ga uvrščajo — kljub nabožni vsebini — med najboljše dela naše spomeniške plastike obravnavanega obdobja (sl. 52).

Zadnje področje, ki ga sestavek ne zajema v svoj okvir, je področje skupine spomenikov v zaprtem prostoru oz. v notranjosti stavb. Spomeniki te vrste so bolj ali manj preprosta portretna poprsja (herme), postavljena v niše ali pa na konzolni podstavek. Takšen je *portret škofa Alojzija Wolfa v ljubljanski stolnici* (1860), delo našega prvega akademsko šolanega kiparja Franca Zajca,¹⁴ nadalje *portret škofa Jerneja Legata v župni cerkvi v Naklem pri Kranju* (1882), prav tako delo Franca Zajca,¹⁵ ter *portret škofa Friderika Barage v župni cerkvi v Dobrniču* (1897), delo akademskega kiparja Alojzija Progarja.¹⁶ Poleg portretnih poprsij zasledimo tudi primer celopostavnega kipa,

¹¹ Zadnikar: *Znamenja*, p. 90; Stele: *Polit. okraj Kamnik*, p. 436; Burja, V *Mengešu*, ZD, XI, 16. kimovca 1858, list 19, pp. 150—151.

¹² Zadnikar: *Znamenja*, p. 42; E. Ceve, *Zadnikar Marijan: Znamenja na Slovenskem*, ZUZ, n. v. VIII, 1970, p. 290.

¹³ France Stele, Likovni spomeniki v Sloveniji do 1941, *Sinteza*, II, št. 7, 1967 (od tod citirano Stele, *Likovni spomeniki*), p. 12; Č(rtomir) Z(orec), *Vodnjak v Kranju*, GG, XXV, Kranj, 23. 8. 1972, št. 65, p. 8.

¹⁴ Ivan Lavrenčič, Anton Alojzij Wolf, knezoškof ljubljanski, N, XL, 10. 5. 1882, list 19, p. 148; Zajec, *Moji spomini*, p. 55; Zajec Franc Ksaver 1821—1881), kipar.

¹⁵ Anton Zarnik, Poziv za spominek velečastitemu rajncemu škofu Tržaško-Koperskemu gospodu dr. Jerneju Legatu, N, XXXVIII, 21. 7. 1880, list 29, pp. 232—233; Zajec, *Moji spomini*, p. 55.

¹⁶ V(atroslav) H-z (Holz), Doprsni kip Friderika Barage, LZ, XVII, 1897, p. 448; —, Naše slike, DS, XIII, 1900, p. 96 in repr. p. 88; Progar Alojzij (1857—1918), kipar.

ki stoji v prezbitერიju *mariborske stolnice* in je tudi delo Franca Zajca (1878); upodobljen je *škof Anton Martin Slomšek*.¹⁷ Našteti spomeniki so postavljeni v cerkve, izdelani so iz kararskega marmorja, po kvaliteti pa ne presegajo realistične, strogo akademske forme. Omenim naj še dva spomenika iz *ljublanskega Narodnega muzeja*. Prvi je znani *Prešernov doprnski kip* (1895), delo akademskega kiparja Alojzija Gangla.¹⁸ Je iz kararskega marmorja, postavljen je na prizmatičen steber in je nedvomno najkvalitetnejše delo od vseh do zdaj omenjenih spomenikov te vrste. Drugi pa je *spomenik*, postavljen znanstveniku in politiku *Karlu Dežmanu*, delo tujega mojstra, uglednega dunajskega akademskega kiparja Victorja Tilgnerja, ki je bil v svojem času najbolj iskan kipar portretnih poprsij.¹⁹ Spomenik je bogat tako po zasnovi, saj ima poleg konvencionalne sheme portretnega poprsja na prizmatičnem podstavku še močnejše poudarjeni podstavek, na katerem sedi putto in zapisuje upodobljenčevo ime, kakor tudi po materialu (egipčanski porfir za podstavek; poprsje in putto pa sta iz belega marmorja). Celoto odlikuje solidno znanje, naturalistična obdelava ter slikovitost, v kateri se odraža baročna tradicija dunajskega kiparstva. Spomenik je nastal verjetno v devetdesetih letih prejšnjega stoletja (sl. 53).

Tudi pri opredelitvi področja arhitekturne plastike (t. j. plastike, povezane s stavbo), ki naj bi ga sestavek obravnaval, se je bilo treba omejiti. Pri samem pojmu arhitekturne plastike namreč razlikujemo arhitekturno plastiko, ki služi čisto dekorativnim namenom (dekorativna plastika: atlanti, kariatide, putti, maske ipd.), od takšne arhitekturne plastike, ki sega preko čiste dekorativnosti in izraža ter poudarja pomen in namen stavbe; tovrstna arhitekturna plastika pa je tudi obravnavani predmet pričujočega sestavka. Sestavek se torej ne spušča v območje čiste dekorativne plastike, ki bi glede na svojo kvantiteto v prejšnjem stoletju vsekakor preseгла okvir sestavka. Prav tako kot pri spomeniški se tudi pri arhitekturni plastiki sestavek omejuje le na profana dela oz. na arhitekturno plastiko na profanih stavbah in s tem seveda izključuje vse okrasitve cerkva. Te vrste arhitekturno plastiko naj ponazorim le z dvema razmeroma kvalitetnima primeroma. Prvi je okrasitev *južne strani ljubljanske stolnice* z dvema svetniškima kipoma, *sv. Mohorjem* in *sv. Fortunatom*, ki sta delo akademskega kiparja Franca Zajca (1872)²⁰ in slogovno ostajata v mejah realistično oblikovanih, a akademsko togih upodobitev. Neprimerno slikoviteje in bolj razgibano deluje *pet svetniških kipov*, razvrščenih po slemenu *župne cerkve Marije Brezmadežne na šutni v Kamniku*. S sodelovanjem akademskega kiparja Ivana Zajca jih je izdelal (1909) ljubljanski kamnosek F. Toman.²¹

¹⁷ Zajec, *Moji spomini*, p. 55; Sergej Vrišer, *Znamenja in javni spomeniki v Mariboru do 1941*, ČZN, n. v. 7 (XLII), zv. 2, Maribor 1971 (od tod citirano Vrišer, *Znamenja in javni spomeniki v Mb*), pp. 192—193.

¹⁸ —, *Naše slike*, DS, XII, 1899, p. 511 in repr. p. 483; —, *Kipar Alojzij Gangl*, J, X, 8. 6. 1929, št. 132, p. 3.

¹⁹ SBL, I, Ljubljana 1925—1932 (od tod citirano SBL, I), p. 135. Tilgner Victor Oskar (1844—1896), kipar.

²⁰ *Stoljna ljubljanska cerkev*, ZD, XXV, 14. roznika 1872, list 24, p. 192. Zajec, *Moji spomini*, p. 55.

S tem, da sem omenila vsa možna področja spomeniške in arhitekturne plastike ter jih ponazorila z nekaj primeri, sem skušala opozoriti na heterogenost plastičnega oblikovanja v devetnajstem stoletju. Heterogenost in z njo povezana kvantiteta kiparskih del v prejšnjem stoletju pa je posledica nastanka bogate evropske buržoazije, ki je s svojim zanimanjem za skulpturo (predvsem za pokopališko in dekorativno plastiko) pospeševala njen razvoj. Od druge četrtine devetnajstega stoletja dalje je skulptura pomenila viden izraz kulture in družbenega položaja. To dejstvo je nedvomno pripomoglo k izrednemu razcvetu spomeniške plastike po vsej Evropi. Neprimerno večje zasluge za takšen »Denkmalwut« oz. takšno »epidemijo spomenikov« (kot različni avtorji poimenujejo njihov porast) pa ima dejstvo, da se je pojem spomenika demokratiziral. Dotlej je bil spomenik pridržan le vladajočemu družbenemu sloju, po veliki revoluciji pa je pripadal širšemu interesnemu krogu. Odtlej je bil lahko vsak državno, družbeno-razvojno ali narodno pomemben dogodek in vsaka za narod ali kulturo zaslužna osebnost predmet spomeniške pozornosti. Povsod po Evropi, v velikih in majhnih mestih, so začeli postavljati spomenike cesarjem, generalom ali velikim državnikom, političnim dogodkom, vojnem ali miru in prav tako mestnim županom in uglednim možem, umetnikom, pisateljem, skladateljem itd. V pomembno zvrst spomenikov, ki jih je postavljalo prejšnje stoletje, sodijo tudi monumentalni spomeniki, ki hočejo v človeški podobi predstaviti skupek nacionalnih in političnih idej (npr. kip *Bavarie v Münchnu*, kip *Svobode v New Yorku* idr.). Ti javni spomeniki velikokrat delujejo patetično in teatralično ali pa suhoparno in dolgočasno ter se večinoma izgubljajo v šablonstvu; seveda so med njimi tudi kvalitetna dela.

Kakor so v prejšnjem stoletju mrzlično postavljali spomenike, prav tako so hoteli vsako stavbo, ki je imela zatrep, metope in niše, okrasiti z dekorativnimi figurami, kariatidami, atlanti in slikovitimi reliefi. Ta arhitekturna plastika je bila večinoma iz cenene materiala in več ali manj šablonski izdelek dekorativnih delavnic. Prej stroge in prazne fasade so bile kaj kmalu preobložene s pseudo-baročno dekoracijo in personifikacijami vseh vrst. Tudi v tej zvrsti plastičnega oblikovanja najdemo nekaj kvalitetnih vrhov; v splošnem pa je bolj ali manj dekorativna arhitekturna plastika prejšnjega stoletja v Evropi izdelana na komercialni ali polkomercialni podlagi.²²

²¹ Stele: *Polit. okraj Kamnik*, p. 8.

²² Cf. Max Schmid: *Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts*, I, Leipzig 1904 in id.: *Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts*, II, Leipzig 1906;

Hans Hildebrandt: *Die Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts* (Handbuch der Kunstwissenschaft), Wildpark-Potsdam 1924;

Jürgen Schultze: *Devetnajsto stoletje* (Umetnost v slikah), Ljubljana 1971;

P. Albert Kuhn: *Geschichte der Plastik*, II/2 (Allgemeine Kunstgeschichte), New York—Cincinnati—Chicago 1909;

Jean Selz: *Découverte de la sculpture moderne*, Lausanne 1963;

H. D. Molesworth in P. Cannon Brookes: *Istorija evropske skulpture od romanike do Rodina*, Beograd 1967 (od tod citirano Molesworth: *Istorija evropske skulpture*);

A. Max Vogt: *19. Jahrhundert*, Stuttgart 1971.

Vzporedno s postavljanjem javnih spomenikov in krašenjem fasad poteka tudi produkcija dekorativnih kiparskih izdelkov, namenjenih za javne parke, zasebne vrtove, mostove itd. Tako najdemo od druge četrtine devetnajstega stoletja v Evropi vse polno raznih vodnih vaz, dekorativno okrašenih vodnjakov, nimf in raznih živali.²³ Na tem mestu ne bo odveč, če omenim dva kvalitetna primera tovrstne dekorativne plastike pri nas. Pod tivolskim gradom v *Ljubljanskem Tivoliju* sta *dva para psov* iz litega železa (1870); kvalitetne dekorativne plastike so delo tedaj najslavnejšega dunajskega kiparja Antona D. Fernkorna.²⁴ Odlikuje jih tudi harmonična vsklajenost s stopniščem, ki ga krasijo, ter s celotno parkovno ureditvijo. Podoben vtis povezanosti dekorativnega kiparskega dela z naravnim okoljem ali z arhitekturnim objektom nam daje sicer trideset let poznejši, že v secesijskem duhu zidani *Zmajski most* v *Ljubljani*. Krasijo ga bronasti zmaji (dunajski import), ki s svojo posrečeno postavitvijo na čelnih podstavkih mostu tvorijo harmoničen zaključek njegovemu elegantnemu loku.²⁵ Kar zadeva izbor v sestavku predstavljenih del spomeniške in arhitekturne plastike, sem predvsem upoštevala razmeroma šibko dejavnost na teh dveh področjih plastičnega oblikovanja v Sloveniji. Zajela sem skoraj vse spomenike in arhitekturno plastiko, ki sem jo lahko zasledila na naših tleh. Pri spomeniški plastiki sem predstavila tudi tista dela, ki so jih odstranili ali uničili, saj so kot »dokument svoje dobe« nujno potrebni za nazornejšo razvojno sliko. Umetniško vrednost posameznih del sem skušala prikazati že ob samem opisovanju le-teh; vrednotenju spomeniške in arhitekturne plastike kot celote je posvečeno skoraj celotno sklepno poglavje. Pri ocenjevanju kvalitete posameznih kiparskih stvaritev je pomembno vlogo igrala stopnja izvirnosti zasnove in tehnične izvedbe; pri spomenikih sem se še posebej ozirala na njihovo skladnost z okoljem, pri arhitekturni plastiki pa na njeno vsebinsko in formalno povezanost s stavbno celoto.

Ob natančnejšem vpogledu v razvojni potek spomeniške in arhitekturne plastike 19. stoletja v Sloveniji se je postopoma izoblikovala razdelitev celotnega gradiva na tri obdobja. Vsako obdobje posebej spremlja zgodovinsko dogajanje, ki nemalokrat posredno vpliva na dejavnost obravnavanih področij plastičnega oblikovanja. To še posebno velja za razvoj spomeniške plastike, saj je eden glavnih namenov spomenika prav ohranjanje spomina na važne dogodke v življenju družbe, držav, narodov in duhovnih gibanj. Vsa tri obdobja dopolnjuje vpogled v sočasno dunajsko umetnostno delovanje na kiparskem področju, kar je upravičeno glede na našo usodno — zgodovinsko pogojeno — odvisnost od prestolnice avstro-ogrske monarhije.

Strokovne literature o spomeniški plastiki je razmeroma veliko. To so predvsem članki: V. Steske (empirski spomeniki), K. Rozmanove

²³ Molesworth: *Istorija evropske skulpture*, p. 264.

²⁴ Alojzij Potočnik, *Tivolski grad in park v Ljubljani*, *Kron*, V, št. 4, 1938 (od tod citirano Rozman, *Lj. javni spomeniki*).

²⁵ *Ljubljana po potresu 1895—1910*, uredila Fran Govékar in dr. Miljutin Zarnik, Ljubljana 1910, p. 151; Nace Šumi: *Arhitektura secesijske dobe v Ljubljani*, Ljubljana 1954 (od tod citirano Šumi: *Arhitektura seces. dobe*), p. 41.

(ljubljski javni spomeniki), S. Vrišerja (mariborski javni spomeniki in znamenja) in F. Steleta (likovni spomeniki v Sloveniji).²⁶ Pomembni so tudi izsledki o posameznih kiparjih te dobe: o akademskem kiparju Svitoslavu Peruzziju je pisala B. Hudales-Kori, o akademskem kiparju Ivanu Zajcu pa F. Šijanec²⁷, in podatki o posameznih spomenikih v periodiki devetnajstega in dvajsetega stoletja ter v splošnih pregledih slovenske umetnosti.²⁸ Neprimerno težje je bilo s podatki o arhitekturni plastiki. Literature, ki bi se posebej ukvarjala s problematiko naše arhitekturne plastike, ni, razen nekaterih podatkov o najbolj znanih delih te vrste v splošnih pregledih slovenske umetnosti. Tako pri večini primerov nisem mogla določiti avtorstva, pa tudi datacija ni točno določena, čeprav je skoraj gotovo, da čas nastanka več ali manj povsod sovпада z gradnjo oz. dovršitvijo stavbe, ki jo določena arhitekturna plastika krasi. Kar zadeva tujo literaturo o kiparstvu prejšnjega stoletja in o umetnosti devetnajstega stoletja nasploh, so odločale izčrpane ugotovitve avtorjev, kot so P. A. Kuhn, M. Schmid, H. Hildebrandt, A. M. Vogt, J. Selz idr.²⁹ Za razumevanje razvoja spomenikov — še posebno v tematskem pogledu — je pomemben članek avtorja H. G. Eversa.³⁰ Glaven vir in pomoč pri vrednotenju in pojmovanju slovenskega umetnostnega delovanja na obravnavanih področjih plastičnega oblikovanja v devetnajstem stoletju mi je bil R. Zeitlerjev spremni tekst v *Propyläen Kunstgeschichte*.³¹ Nekaj njegovih pogledov na umetnost prejšnjega stoletja sem skušala aplicirati tudi na tovrstno umetnostno dejavnost na Slovenskem.

²⁶ France Stele, Likovni spomeniki v Sloveniji do 1941, *Sinteza*, II, št. 7, 1967. Ksenija Rozman, Ljubljanski javni spomeniki, *Kron*, XIII, 2. in 3. zv., 1965 (od tod citirano Rozman, *Ljubljanski javni spomeniki*).

Sergej Vrišer, Znamenja in javni spomeniki v Mariboru do 1941, *ČZN*, n. v. 7 (XLII), zv. 2, Maribor 1971.

Viktor Steska, Naši spomeniki iz empirske dobe, *ZUZ*, VIII, 1928.

²⁷ Bojana Hudales-Kori, Kipar Svetoslav Peruzzi, *ZUZ*, n. v. VII, 1970.

Fran Šijanec: *Ivan Zajec* (katalog NG v Lj.), Ljubljana 1966 (od tod citirano Šijanec: *Ivan Zajec*).

²⁸ Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966.

Fran Šijanec: *Sodobna slovenska likovna umetnost*, Maribor 1961 (od tod citirano Šijanec: *Sodobna slov. lik. um.*).

²⁹ France Stele: *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih: Kulturno-zgodovinski poskus*, 2. izd., Ljubljana 1966 (od tod citirano Stele: *Oris zgodovine um.*).

²⁹ Glej op. 22.

³⁰ Hans G. Evers: *Plastik* (Propyläen Kunstgeschichte 11), Berlin 1966. — Žal mi ob pisanju sestavka nista bili dostopni deli: Hans-Ernst Mitting in Volker Plagemann (izdajatelj): *Denkmäler im 19. Jahrhundert: Deutung und Kritik* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts XX), München 1972; Gerhardt Kapner: *Freiplastik in Wien*, Wien—München 1970.

³¹ Rudolf Zeitler: *Die Kunst des 19. Jahrhunderts* (Propyläen Kunstgeschichte 11), Berlin 1966.

RAZVOJ SPOMENIŠKE IN ARHITEKTURNE PLASTIKE 19. STOLETJA NA SLOVENSKEM

I. obdobje

I. obdobje zajema čas od začetka prejšnjega stoletja pa do konca štiridesetih let oz. do revolucionarnega leta 1848. To je čas pomembnih političnih zgodovinskih dogodkov. Od leta 1809 pa do leta 1813 smo bili del *Ilirskih provinc*. To kratko, a za razvoj slovenskega naroda pomembno obdobje, je prineslo prvi močnejši in neposrednejši stik z naprednejšim svetom, kakor se je ustvarjal po francoski revoluciji. Po Napoleonovem porazu smo postali del avstrijske absolutne monarhije, ki je bila eden glavnih stebrov leta 1815 sklenjene *svete zaveze*. Ta je med svoje glavne naloge štela ohranitev »zakonitega« reda in miru v Evropi ter borbo z revolucionarnimi vrenji in liberalnimi idejami. Avstrijska cesarja te dobe sta bila Franc (1792—1835) in njegov slaboumni sin Ferdinand (1835—1848). Vodilni minister pa je bil od leta 1809 in vse tja do revolucije leta 1848 knez Metternich, čigar ime je bilo simbol osovraženega absolutizma in kontrarevolucije v Avstriji in po vsej Evropi.

V slovenskem političnem in kulturnem življenju je to čas boja med konservativnim in demokratičnim taborom. Slednji je imel svoje glasilo almanah *Kranjsko čbelico* in predstavnike, kot so bili Prešeren, Čop in Smole.

V umetnosti in znanosti kažejo slovenske dežele narodnostno še razmeroma neopredeljeno podobo, saj drug poleg drugega ustvarjajo domačini in tujci, ki so se včasih tudi za daljši čas naselili pri nas. Ta kulturna, umetniška in znanstvena dejavnost se je razvijala bolj ali manj v okvirih tedanjega splošnega evropskega kulturnega razvoja.¹ Stavbarstvo in kiparstvo sta v tem času zaostajala za slikarstvom. Skoraj vsa kiparska dela tega obdobja so bila vezana na cerkvena naročila. Glede na to so primeri profane plastike in torej tudi profane spomeniške in arhitekturne plastike dokaj redki. Kljub temu poznamo iz tega časa nekaj likovno dognanih javnih spomenikov. Z nastopajočim klasicizmom so začeli postavljati spominske stebre, piramide in obeliske brez kakršnegakoli figuralnega okrasja. Na spomeniško plastiko te dobe je gotovo vplival klasicizem s svojo preprostostjo in strogostjo oblik, »toda enostranost in bornost teh spomenikov nam kaže še drug vzrok... Vzrok tiči tudi v pomanjkanju figuralnikov in v siromaštvu. Dolgotrajne vojske so pobrale starejše umetnike, mlajši rod se pa za višjo umetnost ni mogel niti izvežbati niti navdušiti. Če so hoteli postaviti kak spomenik, so segli po najpreprostejši obliki, ki ji je bil kos vsak boljši kamnosek« (Steska).²

¹ Cf. Ferdo Gestrin - Vasilij Melik: *Slovenska zgodovina 1813—1914*, Ljubljana 1950 (od tod citirano Gestrin - Melik: *Slov. zgodovina 1813 do 1914*); Ferdo Gestrin - Vasilij Melik: *Slovenska zgodovina od konca osemnajstega stoletja do 1918*, Ljubljana 1966 (od tod citirano Gestrin - Melik: *Slov. zgodovina*). Gestrin - Melik: *Slov. zgodovina*, p. 79.

² Steska, *Naši spomeniki*, p. 49.

Najstarejši spomenik te vrste je bila po letu 1780 postavljena *piramida v Mariiboru*. Spomenika ni več, ker je leta 1821 vanj udarila strela in ga uničila.³

V začetku devetnajstega stoletja so na travnik pri bolnišnici na *Studencu* (pri Ljubljani) postavili *spomenik* v spomin vojakom, ki so v času Napoleonove okupacije naših dežel umrli v fužinski bolnišnici in so jih tu v bližini tudi pokopali. Spomenik ima obliko kaneliranega stebra, ki se proti vrhu zožuje. Rumenkasta barva peščenca, iz katerega je steber izdelan, poživlja njegovo sicer strogo klasicistično obliko. Stoji na stopničastem podstavku in, kakor omenja V. Steska, je spomenik imel nekoč še napisno ploščo.⁴

Kulturni zgodovinar, mecen in ljubitelj umetnosti baron Josip Kalašancij Erberg se je leta 1816 za stalno naselil v graščini v *Dolu* pri Ljubljani. V času ljubljanskega kongresa, leta 1821, ga je obiskal cesar Franc I. s svojo soprogo Karolino. V spomin na ta dogodek je dal baron Erberg postaviti empirski *spominski steber* (sl. 54). Uporabljen je bil za klasicizem značilen motiv kaneliranega stebra valjaste oblike, ki predira kokco, na kateri so napisi in dekoracije.⁵ Steber, ki stoji na dveh ploščah štiriojgatega podstavka, nima kapitela in se zaključuje s polkroglo, na kateri stoji vaza. Spomenik je razen vaze, ki je iz rdečkastega marmorja, izklesan iz domačega ihanskega sivega apnenca. Klesala sta ga dva beneška kamnoseka skozi vse leto. M. Mušič v svoji razpravi o Erbergovi parkovni kompoziciji v *Dolu* domneva, da si je spominski steber zamislil sam Josip Erberg. Njegovo zamisel o spomeniku so uresničili beneški kamnoseki, štukaterji in zidarji.⁶ Po svoji plemeniti obliki spominja na uvodoma omenjeni Vodnikov nagrobnik na ljubljanskem Navju. Dolski spominski steber odlikuje skrbno pretehtana zasnova, odlična kamnoseška tehnika in pa harmonična vsklajenost s celotno parkovno ureditvijo. Vtis povezanosti z okoljem je danes močno okrnjen, saj je park popolnoma neurejen in zanemarjen.

³ Vrišer, *Znamenja in javni spomeniki v Mb.*, p. 186.

⁴ Steska, *Naši spomeniki*, pp. 49—51; Rozman, Lj. *Javni spomeniki*, pp. 95—96. — Napisna plošča je imela naslednje besedilo: Den biedern Kriegern verschiedener Nationen die im Jahre 1800 im Nothspitale zu (Kaltenbrunn) starben und hier der ewigen Ruhe geniessen.

⁵ Steska, *Naši spomeniki*, p. 56. — Na spomeniku je napis: In Memoriam / Adventus / Aug. Imp. / Francisci / Et / Aug. / Con. Carolinae / In / Hac Valle / XVI. Maii MDCCCXXI / Cor / Gratum / P.

⁶ Marjan Mušič, Erbergova parkovna kompozicija v *Dolu* pri Ljubljani, *Kron*, IX, zv. 2, 1961, pp. 100—101. Za domnevo o Erbergovem tvornem sodelovanju pri spomeniku navaja Mušič več oporišč: »prvo bi bilo podano v njegovi vsestranski izobrazbi, v katero se vključuje tudi njegova likovna kultura. Drugič: med njegovimi risarskimi poizkusi, ki sicer ne presegajo ravni amaterstva in so ohranjeni v njegovi zapuščini, je tudi nekaj skic, ki se nanašajo bodisi na zasnovo, še bolj pa na poskuse perspektivnega podajanja dolskih parkovnih motivov. Tretjič: tudi pri zasnovi tega spomenika je iskal pobude v Krünitzovi gospodarsko tehnološki enciklopediji, ki je izšla leta 1811 v Brnu, v času največjega razcveta empira. V njegovi zapuščini so nekatere grafične priloge iz te enciklopedije, ki se nanašajo na različne vzorce empirsko oblikovanih spomenikov, ki v marsičem spominjajo na dolski memorialni steber.«

V spomin na osuševanje *Ljubljanskega barja* so postavili dva spomenika. Prvi stoji ob Karlovškem mostu na levem bregu Gruberjevega prekopa in ga imenujejo tudi *Gruberjev spomenik*. Na tem mestu je stal cesar Franc I. s svojo soprogo Karolino, ko je obljubil svojo pomoč pri popolnejši osušitvi badja. Prisekano granitno piramido, ki ima na vsaki strani pritrjeno napisno ploščo, so postavili leta 1829.⁷ Čez štiri leta so postavili pred mostom čez Iščico drugi *spomenik*, in sicer *v spomin na dograditev* (v letih 1825—1827) *Iške ceste*, ki je v zvezi z osuševanjem Ljubljanskega barja (sl. 55). Kamniti spomenik ima obliko tristranične prisekane piramide in stoji na trojnem stopničastem podstavku. Nekoč je imel še bakreno napisno ploščo, ki pa se je po I. svetovni vojni izgubila.⁸

Zadnji v vrsti spomenikov, ki jih V. Steska označuje kot spomenike iz »empirske dobe«, je *spomenik* v nekdanjem grajskem parku v *Polhovem Gradcu* (sl. 56). Lastnik tamkajšnje graščine grof Rihard Ursini Blagay — vnet naravoslovec-amater — je namreč odkril novo rastlino, ki se je odslej imenovala po njem Blagajev volčin (*Daphne Blagayana*). Ker je odkritje vzbudilo izredno pozornost v Evropi, si je to lepo rastlino že naslednje leto (1838) ogledal sam saški kralj Friderik Avgust II., ki je bil velik prijatelj botanike. V spomin na ta obisk je dal grof Blagay v jeseni istega leta postaviti spomenik za svojim gradom ob stezi, ki vodi k Sv. Lovrencu nad Polhovim Gradcem. Obelisk iz apnenca stoji na dveh kamnitih kladah; vanj je vložena ovalna plošča iz črnega lesnobrdskega marmorja, v podstavek pa četvero-kotna napisna plošča.⁹

⁷ Steska, *Naši spomeniki*, pp. 52—53; Rozman, Lj. javni spomeniki, p. 96. — Napisne plošče imajo naslednje besedilo: Na strani proti cesti: Quos ad conservandam grati animi / memoriam / Ob Labacensem anni MDCCCXXI congressum / civitas destinaverit sumtus / hos benignissimo / Francisci I. imp. nutu / ad reasummendam / paludis derivationem / impendere agressa est / anno MDCCCXXIII. — Na vzhodni strani: Opus patriae profuturum / pridem a Gabr. Gruber / inchoatum / sed iniuria temporum / interruptum. — Na ozadju: Quo iam eminentiori loco / faustum / operis successum / lustravere / Franciscus A. I. et Carolina Aug. XVI. Cal. Sept. MDCCCXXV. — Na zahodni strani: Tolti aggeres / aquae lapsum reprimites / et / purgatus fluminis alveus / dum regno Illyriae / prae-fuit / Jos. Cam. Baro Schmidburg. Napisne plošče so bile — kot sporoča napis — obnovljene leta 1967. (Obnovljeno MCMLXVII.)

⁸ Steska, *Naši spomeniki*, pp. 53—55; Rozman, Lj. javni spomeniki, pp. 96 do 97. — Steska navaja besedilo na zdaj izgubljeni bakreni plošči: Erste Strasse / durch den laibacher Moor, / geführt von / Laibach nach Brunn-dorf bei Sonnegg; / begonnen im Jahre 1825, / vollendet im Jahre 1827, / auf Kosten und durch die vereinten Kräfte / der Gemeinden der Bezirke / Magistrat Laibach, Umgebung Laibachs und Sonnegg / erbaut unter der Leitung und durch den beharrlichen Eifer / des kaiserlichen Rathes, Landesverordneten und Bürgermeisters / der Provinzial Haupt-stadt Laibach, / Johann Nepomuk Hradecky / unter dem Schutze / Seiner Excellenz, des Landes-Gouverneurs / Freiherrn von Schmidburg, / Ihre k. k. Majestäten Kaiser Franz I. und Kaiserin Caroline / beglückten diese Kunststrasse mit der allerhöchsten / Besichtigung am 5. Juni 1830. / Diese Tafel der Erinnerung widmet der Nachwelt / die Dankbarkeit der Bürger Laibachs / am 16. Mai 1833.

⁹ Steska, *Naši spomeniki*, pp. 56—57; O tem piše tudi Tone Wraber, *Spet o Blagajevem volčinu*, *Proteus*, XXVIII, št. 9—10, Ljubljana 1965—1966, pp. 257—258. Na prvi plošči je napis v majuskuli: PRIDIE, IDUS, MAJI /

To preprosto obliko *spomenika* najdemo tudi v *Idriji*. Leta 1847 ga je dala postaviti država na tisto mesto, kjer počivajo žrtve jamskega požara, ki je izbruhnil v začetku novembra leta 1846. Spomenik stoji na starem opuščnem pokopališču sredi mesta, na desnem bregu Idrije. Na železnem kvadrastem podstavku, ki ima na vseh štirih straneh napise, stoji železen obelisk z reliefnimi rudarskimi znaki. Celoten spomenik je postavljen na kamnit štirikoten podstavek.¹⁰

Na *Košaškem vrhu* v okolici *Maribora* stoji *piramida*, ki so jo, sodeč po napisih in letnici nastanka (1850), postavili v spomin na vojne pohode, morda na vojno v Italiji. Tristranična piramida, sedaj močno poškodovana, je iz lomljenca in rezanega kamna. Na čelni strani je napis, v zgornjem delu piramide je bila niša, v kateri naj bi morda bil kip, nad nišo pa je zopet napis.¹¹ S. Vrišer omenja tudi *mariborski spomenik dragoncu Vaclavu Karliku* iz prve polovice devetnajstega stoletja, kjer pa po njegovih ugotovitvah v bistvu ne gre za piramido, pač pa za »*reliefno kompozicijo s podstavkom in prizmatičnim srednjim delom, na katerem je bila napisna plošča z opisom dogodka, za njo pa krsta in obelisk. Vrh spomenika so krasili obraz z brki (pač podoba padlega), antični šlem, ščit, vojaški plašč in nagrobna žara. Kompozicija je spominjala na renesančne nagrobnike s sarkofagom*«. Po mnenju istega avtorja je bila ta kompozicija (spomenika ni več) »*edini nam doslej znani javni posvetni spomenik iz tega časa*«, v *Mariboru*.¹²

Monumentalnejši in nedvomno kvalitetnejši od *Karlikovega spomenika* je *spomenik baronu Alojziju Widmeyerju* v vasi *Branik*, ki je prav tako okrašen z vojaškimi simboli (sl. 57). Spomenik je leta 1813 postavilo vojaško veteransko društvo za Goriško in Gradiščansko domačinu Alojziju Widmeyerju, ki se je tistega leta izkazal v vojni proti Francozom v Dalmaciji. Ima obliko grajskega zidu na katerem je pritrjena kamnita plošča okrašena z dvema šlemoma, dvema vencema in zanimivim reliefom. Relief predstavlja raznovrstno orožje, zastave, boben itd. Zid krasi tudi kamnit grb. Spomenik je nenavadne oblike in izstopa iz spomeniških shem tega obdobja pri nas. Tako zaradi zgodnje letnice nastanka kot tudi zaradi izdelave lahko trdimo,

DIE I. FAUSTO / DUM / SERENISSIMUS, SAXONIAE. REX / FRIDERICUS. AUGUSTUS / AUG: CAES: AD FINIS / PLANTAM A. D. FREYER / CUSTODE. MUSEI. LABACENSIS / RECOGNITAM. NOVAM / NOMINE. DONATAM / BOTANICES. AMORE / LOCO. NATALI. VISENDAM / ADVENTIT. ALTITUDINEM / NON. ABHORESCENS. / MDCCCXXXVIII. — Na drugi plošči je napis: RICHARDUS. COMES. URSINI. BLAGAY / LOCI. DOMINUS / IN. MEMORIAM / P.

¹⁰ Mihael Arko: *Zgodovina Idrije*, Gorica 1931, pp. 76–81; O nesreči poročajo tudi *Novice* iz leta 1846: —, Žalostna prigoda v Idrijskem rudniku, N, IV, 11. listopada 1846, list 45, p. 184. — Napisi so tile: na sprednji strani — DEN BEY DEM / GRUBENBRANDE / AM 3. NOVEMBER 1846 / VERUNGLÜCKTEN / WEIHT DIESES / DENKMAL / DER STAAT. Na obeh straneh spomenika so navedena imena ponesrečenih rudarjev; prav tako na zadnji strani. — Spomenik so zdaj odstranili, ker ga bodo restavriralni in mu izbrali novo lokacijo.

¹¹ Vrišer, Znamenja in javni spomeniki v Mb., p. 186. — Na čelni strani spomenika je napis: FRIEDE DEM VATERLAND July 1850; nad nišo je napis: SEGEN DEN MENSCHEN.

da je avtor tega spomenika po vsej verjetnosti dunajski kipar, oz., da je spomenik uvoz iz avstrijske prestolnice.¹²

Najpogostejše oblike spomenikov prve polovice devetnajstega stoletja so, kakor smo lahko opazili, piramida, steber in obelisk. Izjemo pomeni spomenik huzarju Rostazu v Logu pri Vipavi. Pavel Rostaz, junak petega huzarskega regimenta, se je odlikoval v boju s Francozi leta 1813 in takrat junaško padel. Regiment je sklenil, da bo svojemu pogumnemu tovarišu postavil na grob veličasten spomenik. Kakor poročajo *Novice* iz leta 1845, so dali vojaki narediti iz trdega kamna pet in pol čevljev visoko podobo huzarja, stoječo na štiri čevlje visokem, okroglem podnožju, podprtim s potrebnim podstavkom. Podstavek je nosil napis, »ki po ogersko in nemško oznanuje njega slavno ime in junaško-serčna dela«. Spomenik je izdelal Karl Seppenhofer, goriški rojak in c. k. oficir. To je bilo njegovo prvo kiparsko delo in je bilo »speljano zgolj iz goreče ljubezni do domovine in vojaške časti« (Novice).¹³ Spomenik so postavili na tistem mestu, kjer je bil vojak pokopan, t. j. nedaleč od cerkve v Logu. Od spomenika je ostal samo podstavek, kipa huzarja pa ni več.

Kot sem že omenila, ustvarjajo v tem obdobju domači in tuji mojstri drug poleg drugega. Predstavljeni spomeniki so bolj ali manj delo domačinov; to nam izpričuje že preprostost ponavljajočih se oblik. Tako V. Steska z obžalovanjem ugotavlja, da so v »bogatejših deželah tudi v tej dobi nastajali lepi figuralni spomeniki (umetniki Canova, Thorwaldsen, Dannecker, Schadow, Rauch), pri nas pa iz te dobe nimamo nobenega figuralnega spomenika večje umetniške cene.«¹⁴ V tem času najdemo na Slovenskem resda malo figuralnih spomenikov in še ti so delo tujih mojstrov. Tu mislim predvsem na doprsni kip grofa Attemsa v Rogaški Slatini, na poprsji Aesculapa in Hygiae v notranjščini »Sprehajališča«, prav tako v Rogaški Slatini, ter na kip sv. Huberta v Bistri. Profano javno spomeniško plastiko predstavlja samo poprsje grofa Attemsa; druge plastike omenjam le v zvezi z deležem takratnih dunajskih umetnikov pri nas.

Tako kot povsod v evropski umetnosti je tudi na Dunaju na začetku prejšnjega stoletja vladala klasicistična smer, h kateri je iz močne tradicije baroka prešel tudi nadarjeni kipar F. Zauner. Poleg tega, da je bil osrednja osebnost tedanjega dunajskega kiparstva, je bil tudi odličen učitelj. Vzgojil je rod klasicistov, med katerimi naj omenim L. Kislinga, J. N. Schallerja in J. Klieberja. Našteti kiparji in še cela vrsta drugih pa so bili skoraj brez naročil za kakšna večja kiparska dela; odkar je namreč A. Canova naredil *nagrobnik nadvojvodinje Marije Kristine v avguštinski cerkvi na Dunaju*, so vsa večja naročila pripadla italijanskim umetnikom. Tako so se morali dunajski kiparji

¹² Vrišer, Znamenja in javni spomeniki v Mb., pp. 186—187; Nataša Štuparšumi: *Grad Rihemberk nad Branikom* (Spomeniški vodniki, zv. 43), Ljubljana 1973, p. 28.

¹³ —, Veličastno cerkvenovojaško obhajanje v Ipavski dolini 16. Kozoperska, N, III, 29. Kozoperska 1845, list. 44, pp. 175—176; Ranieri Mario Cossar: *Storia dell'arte e dell'artigianato in Gorizia, Pordenone* 1948, p. 368.

¹⁴ Steska, Naši spomeniki, p. 49.

zadovoljiti z naročili za portretna poprsja, za arhitekturno dekoracijo ali pa celo z rokodelskimi deli.

Omenjeni dunajski kipar Leopold Kisling je sprejel naročilo štajerskih deželnih stanov za izdelavo *portretnega poprsja grofa Attems*.¹⁵ Kisling je kot zvest klasicist ustvaril strogo in togo portretno poprsje s tedaj tipično, na antična oblačila spominjajočo draperijo (sl. 59). Bronasto poprsje stoji na granitnem podstavku, na katerem je bil nekoč daljši napis, zdaj pa je vanj vklesano le grofovo ime.¹⁶ Spomenik je kljub poprečnosti »redke primer profane klasicistične plastike na Slovenskem« (Stopar).¹⁷ Postavljen je bil leta 1828 v zahvalo za zasluge, ki jih je imel grof Ferdinand Marija Attems — kot deželni glavar — pri ureditvi zdravilišča *Rogaška Slatina*.¹⁸ Zdravilišče nam s svojimi zgradbami in parki pomeni enega najpomembnejših ambientov (poleg parkovnega kompleksa Dol pri Ljubljani), zraslih iz klasicistične estetike. Za notranjščino stebričastega »Sprehajališča« (1842) je dunajski kipar Johann Meixner (učenec že omenjenega klasicističnega kiparja J. N. Schallerja) izklesal kamniti *poprsji Aesculapa in Hygiae*.¹⁹ Štajerskim deželnim stanovom ga je priporočili njegov zaščitnik grof von Wickenburg.¹⁹ Še vedno prisotne klasicistične prvine in že mehkejša obdelava površine dajejo plastikama sicer prikupen videz, vendar njuna zasnova ne presega konvencionalnih poprsij tistega časa.

Kip sv. Huberta je v nekdanjem samostanu *Bistra*. Izdelal ga je dunajski kipar Adam Rammelmeyer; nastal je leta 1846 in je bil last grofa Harnoncourt-Unverzagta.²⁰ O tem, kako so kip prenesli najprej v grad Ponoviče pri Litiji in nato v Bistvo, nimam nikakršnih podatkov. Vsekakor je skupina svetnika z jelenom kvalitetno delo z opaznimi klasicističnimi tendencami (sl. 60). Zanimiv je tudi material: skupina je namreč izdelana iz cinka in jo je ulil neki Karl Mohrenberg.²¹

Vidi se, da je bila spomeniška plastika prve polovice devetnajstega stoletja dokaj dobro zastopana. Manj je primerov arhitekturne plastike; ti sodijo v območje reliefne arhitekturne plastike, saj v tem ob-

¹⁵ Kisling (tudi Kiesling) Leopold (1770—1827), kipar; Ivan Stopar, *Rogaška Slatina v luči spomeniškega varstva*, VS, XI, 1967 (od tod citirano Stopar, *Rogaška Slatina*), p. 59.

¹⁶ Na podstavku je bil nekdanj napis: Ferdinand Graf von Attems. Ihrem unvergesslichen Landeshauptmanne dem menschenfreundlichen Gründer der Rohitscher Heilanstalt im Jahre MDCCCI die Staende Steyermarks zur dankbaren Erinnerung im Jahre MDCCCXXVIII. — Podatek so mi posredovali iz celjskega Zavoda za spomeniško varstvo.

¹⁷ Po prizadevanju grofa Attems je namreč zdravilišče prišlo v roke deželnih stanov in se začelo sistematično dograjevati. — Stopar, *Rogaška Slatina*, p. 59.

¹⁸ Meixner Johann (1819—1872), kipar; Adolf Režek: *Iz prošlosti vrela mineralnih voda Rogaške Slatine*, Rogaška Slatina 1937, pp. 63—64; Podatek tudi iz celjskega Zavoda za spomeniško varstvo.

¹⁹ Wurzbach, XVII, Wien 1867, p. 314.

²⁰ Rammelmeyer (Ramelmayer) Adam (okoli 1.1810 — po 1.1850), kipar; Wurzbach, XXIV, Wien 1872, p. 311. — Na podstavku je napis: Ramelmayer 1846.

²¹ Wurzbach, XXIV, Wien 1872, p. 311.

dobju skoraj ne zasledimo figuralnega plastičnega okrasa.²² Pojav reliefne arhitekturne plastike pri nas teče vzporedno z evropskim razvojem na tovrstnem področju. Relief je v tem obdobju prevzel vodstvo na pročeljih stavb, saj se je lahko najbolj organsko povezal z njihovimi umirjenimi klasicistično oblikovanimi površinami. Najdemo ga na fasadah, deloma v pravokotnih ali polkrožnih poljih, deloma v frizih, ki so se včasih raztezali preko celotnega pročelja in tako označevali mejo med dvema nadstropjema. Tako relief ni bil več samo okras, temveč je postal pomemben del stavbnega pročelja, saj je prispeval k njegovi skladnosti in ritmični urejenosti. Iz prve polovice devetnajstega stoletja opozarjam na tri primere profanih stavb z reliefno arhitekturno plastiko na Slovenskem.²³ V Ptujju sta klasicizem in bidermajer po požaru leta 1805 ustvarila nekaj kvalitetnih stavb ter predvsem vrsto lepih fasad in portalov. Najlepša bidermajerska stavba *Ptuja je stavba v Bezjakovi ulici 8* iz leta 1815.²⁴ Njeno pročelje krasijo zanimivi lunetasti štukirani reliefi nad okni in vrati. Štiri lunete z rastlinsko in živalsko dekoracijo (vrtnice, ptiči, kače) nas kljub somernosti v posameznih prizorih in ponavljajočih se motivih presenečajo s svojo virtuoznostjo in so v celoti mnogo bolj tenkočutno izdelane kot ostale tri lunete s človeškimi liki. V prvi luneti je predstavljenih pet godcev, ki igrajo na razna glasbila, v drugi luneti trije moški v igralnici igrajo biljard, v tretji pa so prikazani trije moški, ki sedijo na vrtu neke gostilne in nazdravljajo, streže pa jim krčmar. Predstavljeni človeški liki nosijo tedanja modna oblačila. Razen lunete z godci nam ostali dve na žanrski način prikazujeta meščane pri zabavi. Reliefi so glede na izbrano motiviko edinstveno delo iz tega časa pri nas; kar pa zadeva njihovo kvaliteto, lahko rečem, da ostajajo na poprečni ravni. Tako jih dobrih deset let pozneje (leta 1827) nastali reliefi na *Souvanovi hiši* z Mestnega trga v Ljubljani nedvomno presegajo. Že izredno lepa in dobro ohranjena klasicistična fasada Souvanove hiše je neprimerno impozantnejša od ptujjske stavbe. Trije empirski reliefi na *Souvanovi hiši* nam prikazujejo putte, ki z delom simbolizirajo umetnost, obrt in trgovino.²⁵ Razgibane drže puttov in plastično oblikovanje njihovih teles dajejo reliefom močan dinamičen učinek (sl. 63).

²² Dva primera figuralne arhitekturne plastike iz tega obdobja sta delo tujih kiparjev: *kipe štirih umetnosti* v nišah obeh *Erbergovih paviljonov* v *Dolu* je izklesal tirolski kipar Martin Kirschner; *dve ženski figuri pred »Sprehajališčem«* v *Rogaški Slatini* pa sta delo kiparja dunajske kiparske šole (viden je vpliv F. Zaunerja) — možno je tudi avtorstvo Johanna Meixnerja. Omenjene arhitekturne plastike so bolj ali manj solidno delo s klasicističnimi tendencami. — Cevc: *Slov. umetnost*, p. 155.

²³ Med sakralnimi stavbami naj omenim kvaliteten klasicističen relief na *cerkvi sv. Petra v Piranu*. Reliefna plošča prikazuje izročitev ključev sv. Petru in je delo Antonia Bosa. Nastala je okoli leta 1818. — Breda Kovič in Miroslav Pahor, *O zgodovinskem in arhitektonskem razvoju Tartinijevega trga v Piranu*, *Kron*, VIII, zv. 1, 1960 (od tod citirano Kovič in Pahor, *O zgod. in arh. razvoju Tartinijevega trga*), p. 33; Stane Bernik: *Organizem slovenskih obmorskih mest: Koper Izola Piran*, Ljubljana Piran 1968 (od tod citirano Bernik, *Organizem slov. obmorskih mest*), p. 174.

²⁴ Iva in Jože Curk: *Ptuj*, Ljubljana 1970, p. 131.

²⁵ Cevc: *Slov. umetnost*, p. 149.

Reliefov iz tega obdobja s podobno motiviko obrti in trgovine nisem več zasledila. Nasprotno pa relief s prikazovanjem umetnostnih dejavnosti ni osamljen primer v slovenski umetnosti prve polovice prejšnjega stoletja. Takšne *reliefe* najdemo na *Linhartovi rojstni hiši* iz leta 1835 v *Radovljici*. Človeški liki na štirih štukiranih reliefeh nam z gibi ponazarjajo stavbarstvo, slikarstvo, kiparstvo in glasbo. Reliefi so zelo sumarno obdelani in po kvaliteti zaostajajo celo za stavbo v Ptuj, da Souvanove hiše niti ne omenjam.

Motivika predstavljenih reliefov oz. reliefne arhitekturne plastike je večinoma vsebinsko povezana s pomenom stavbe. Tako lahko sklepamo, da je bila ptujška stavba — glede na motiviko reliefnih prizorov — gostišče, Souvanova hiša je bila trgovska hiša²⁶ (reliefni prizori obrti in trgovine), hiša v Radovljici pa je bila t. i. »malarjeva hiša« (reliefi z umetniškimi simboli).²⁷ Izbor motivov (prizori iz meščanskega življenja, obrt, trgovina, umetnost) kot tudi gradnja bogatejših, okrašenih stavb pa nas opozarjata na tedanji razvoj obogatelega meščanstva. Vse omenjene stavbe odlikuje ubranost reliefne arhitekturne plastike z njenim pročeljem. Reliefi izstopajo iz območja čiste dekorativnosti ter tako vsebinsko kot formalno v vseh primerih harmonično dopolnjujejo stavbno celoto.

O avtorjih teh arhitekturnih plastik nimam nobenih podatkov. Glede na kvaliteto posameznih primerov lahko rečemo, da so večinoma delo domačih štukaterjev in kamnosekov, le pri reliefeh na Souvanovi hiši je možno sodelovanje kakega italijanskega (beneškega) mojstra.

II. obdobje

To obdobje obsega časovni razpon od začetka petdesetih let (točneje od leta 1848) pa do konca sedemdesetih let devetnajstega stoletja. Leta 1848 je vrsta buržoazno-demokratskih revolucij po Evropi v velikem obsegu postavila na dnevni red tudi nacionalno vprašanje (pomlad narodov), ki je še posebej razburkalo habsburško monarhijo. Vendar so revolucionarna gibanja in revolucije v letu 1848-49 povsod po Evropi zatrli ali pa so končale na pol poti. Tudi v Avstriji je zmagala reakcija. V pripravah na obnovo absolutizma so izvedli spremembo na prestolu: namesto slaboumnega Ferdinanda je postal cesar njegov osemnajstletni nečak Franc Jožef. Revolucionarno leto 1848 je zajelo tudi Slovence, ki so tedaj izoblikovali svoj politični program Zedinjene Slovenije. Toda ko je končna zmaga absolutizma zasegla Slovence, niso bile niti začasno dosežene točke njihovega narodnega programa. Nastopil je čas Bachovega absolutizma. Da bi zatrla vsak odpor, je absolutistična oblast odpravila svobodo tiska, združevanja

²⁶ O lastnikih Souvanove hiše gl.: P. von Radics: *Alte Häuser in Laibach*, Laibach 1908, pp. 29-34; —, *Stoletnica tvrde Fr. Ks. Souvan — vzgled slovenske vztrajnosti*, *Kron*, II, št. 1, 1935, p. 97.

²⁷ Cevc: *Slov. umetnost*, p. 150; Cene Avguštin: *Radovljica* (Spomeniški vodniki zv. 45), Ljubljana 1974 (od tod citirano Avguštin: *Radovljica*), pp. 13-14 in repr. p. 16.

in govora. Politično življenje na Slovenskem je tedaj tako rekoč zamrlo. Po Bachovem padcu je Avstrija postala ustavna monarhija. Z zlomom absolutizma je po dolgih desetih letih politično delovanje pri Slovencih spet oživel.

Leta 1867 je bila ustanovljena nova, dualistična ureditev monarhije (avstro-ogrška monarhija). To leto je bilo tudi za Slovence izredno pomembno, saj so na volitvah v deželne zbornice nastopili kot organiziran politični tabor. To je bila velika zmaga slovenskega narodnega gibanja. Po dualizmu se začno tudi na Slovenskem oblikovati politične grupacije: klerikalna in liberalna, s katero je povezana doba »taborov«. S tabori pa je narodno in politično gibanje zajelo vse slovensko ljudstvo.¹

V likovni umetnosti so slikarska dela tako kot v prvem obdobju kvalitetno pomembnejša od kiparskih in arhitekturnih stvaritev. V celoti je slovenska umetnost v tem obdobju v tesni zvezi z narodnim gibanjem. Naglo prebujajoča se narodna zavest pri Slovencih po letu 1848 se kaže tudi v spomeniški plastiki, saj je likovni spomenik od tedaj postal predmet zanimanja široke javnosti. Z njim so začeli častiti spomin domačih zaslužnih mož. Tako zasledimo v *Novicah* iz petdesetih in šestdesetih let pozive in predloge za postavljanje spomenikov pomembnim Slovincem, kot so Prešeren, Vodnik, Valvasor, Vega, Slomšek, Wolf, Čehovin itd. Prvi spomenik, čeprav nagrobnik, ki je zrasel iz vzdušja: »vsak spomenik, ki ga narod imenitnim možem stavi, ga tudi sebi stavi, ker spomenik kaže, da se je narod zavedel svoje dolžnosti, svojiga poklica, svoje moči« (Novice),² je *Prešernov spomenik v Kranju* (sl. 61). Po načrtu neznanega dunajskega arhitekta ga je izklesal ljubljanski kamnosek Ignacij Toman. 3. julija leta 1852 so ga slovesno odkrili. *Nagrobni spomenik* je iz rdečega hotaveljskega marmorja in ima obliko znamenja stebra s tabernakeljsko razširjeno glavo. Stoji v Prešernovem gaju v Kranju.³

Nedaleč od njega so postavili *Jenkov nagrobni spomenik*. Po lastnem načrtu ga je izklesal podobar in kamnosek Ivan Vurnik iz Radovljice. Na nagrobnik je pritrjen marmornati relief s pesnikovo prvo likovno-umetniško upodobitvijo, ravno tako delo Ivana Vurnika. Tudi Jenkov nagrobnik ima obliko znamenja, kar očitno kaže na naslonitev na zasnovo Prešernovega nagrobnega spomenika. Jenkov nagrobni spomenik so slovesno odkrili 28. septembra 1873.⁴

¹ Cf. Gestrin-Melik: *Slov. zgodovina 1813—1914*; Gestrin-Melik: *Slov. zgodovina*.

² L. Kamnogorski, O Prešernovim spominku, N. VIII, 10. aprila 1850, list 15, p. 61.

³ O slavnostnem odkritju poročajo *Novice* iz leta 1852: u-a-i, Iz Krajnja, Posvečenje Prešernoviga spominka, N. X, 7. julija 1852, list 54, p. 216. — O spomeniku gl.: PA, p. 326. — Napis na spomeniku se glasi: na sprednji strani: Dr / FRANCE / PREŠERIN / Rojen v Verbi 3. decemb. / 1800 / umerl v Krajnji 8. febr. / 1848 / Ena se tebi je želja / spolnila, / V zemlji domači de truplo leži. — Na hrbtni strani je napis: V PESMIH / neumerlimu / postavili / častitelji njegovi / 1852. — Podatke mi je posredoval tudi Črtomir Zorec.

⁴ Podatke sem dobila pri Črtomirju Zorcu; o spomeniku piše tudi Makso Pirnat, Ivan Vurnik, slovenski kipar, Sn, IX, 1911 (od tod citirano Pirnat, Ivan Vurnik), p. 270. Vurnik (Janez) Ivan (1849—1911), podobar. — Na

V petdesetih in delno tudi v šestdesetih letih se je slovenska javnost zanimala za postavitev *Vodnikovega spomenika*, ki je tako postal predmet živahne polemike. Željo in hkrati poziv, da bi se Vodniku postavil spomenik, je leta 1857 izrazil dr. Lovro Toman: »*In radostno bije mi serce, ko se spominjam, da že je postavil narod neumrlemu Prešernu spominj; vesel in gotov up mi vstaja, da tudi zdaj bode spoznal in izpolnil svojo dolžnost.*»⁵ Po njegovem mnenju je čas, »*da pokažemo, da se nam ni treba sramovati svoje domovine, svojega naroda, ki tolikanj njegovih sinov je dospelo slavo naj vikšo. Speka rodoljuba v serce, ko sliši očitati od tujcov si oestro, da Slovenci še niso nič važnega doprinesli, speka v serce, ki vidi blišeti na obnebji slave in zaslug države in človeštva imena rojakov: Valvasor, Linhart, Vega, Kopitar in nebrojno še družih. Zapisati moramo tedaj te slavne imena na nezginljive spomine tako, da tudi tujci jih zamorejo brati ...*»⁶ Dr. Lovro Toman predlaga, da bi Vodnikov spomenik — steber z Vodnikovo podobo iz kararskega marmorja — postavili v Zgornji šiški v Ljubljani, kjer se je pesnik rodil.⁷ Še istega leta so *Novice* objavile članek s predlogom, da bi spomenik postavili raje pred sejmiščem v Ljubljani; Vodnikova podoba pa naj bi bila iz obstojnejšega litega železa in po možnosti celopostavna.⁸

Proti koncu petdesetih let prejšnjega stoletja se članki v *Novicah* ukvarjajo z vprašanjem, ali naj postavijo Vodniku »materialen« (železen) spomenik ali pa »duševen« spomenik. Tako piše zagovornik »duševnega« spomenika: »*Spomenik ta bi imel biti na čast in spomen pisatelja in na korist i prosvetu plemena slovenskoga. Vsakojako ima on biti duševen, pa ne samo iz železa i kamena. Kaka korist bi nam ipak bila, ako bi se postavila soha, ktera bi segla, ali hočeš, do samih oblakov? Bil bi to spomenik mertev. Zasluge Valentina Vodnika so duševne, pa i spomenik njegov budi duševen, da razširja rodoljubje i prosvetu v narodu našem.*»⁹ Po mnenju zagovornikov takšnega spomenika naj bi z vsoto, namenjeno za »materialen« spomenik, podpirali najboljše učence slovenščine. Nasprotno pa so pristaši kamnitega ali železnega spomenika trdili, da »*so tudi drugi narodi stavili in še stavijo svojim slavnim možem enake spomenike, pa jim ni še noben očitel te potrate. Nekak čaroben duh veje okol tacega spomenika, zbuja jo se visoke in nježne misli v obraženem človeku, ki stoji pred podobo slavnega moža.*»¹⁰ V začetku leta 1862 je dr. Lovro Toman v *Novicah* objavil članek, iz katerega lahko razberemo kompromis med obema

sprednji strani spomenika je napis: SIMON JENKO / Rojen 27. oktobra 1835 / na Podreči, / Umril 18. oktobra 1809 v Kranji. / Ko jaz v gomili črni bom / počival, / I zelen mah poraste nad / menoj; / Veselih časov srečo bo / užival, / Imel bo jasne dneve na- / rod moj. — Na hrbtni strani je napis: Postavili slovenski rodoljubi.

⁵ Lovro Toman, Vodnikov stoletni rojstni dan 3. februarja 1858, N, XV, 7. novembra 1857, list 89, p. 354.

⁶ *ibid.*

⁷ *ibid.*

⁸ Ivan Kuk, O spominu Vodnikovem, N, XV, 18. novembra 1857, list 92, p. 367.

⁹ Matija Majar, O spomeniku Vodnikovem, N, XVI, 6. oktobra 1858, list 40, pp. 316—317.

¹⁰ Josip Novak, O Vodnikovem spomeniku, N, XVI, 10. novembra 1858, list 45, p. 356.

stališčema: vsako leto bodo iz obresti glavnice (darovi za Vodnikov spomenik) podeljevali darila najboljšim slovstvenim delom — s tem je postavljen »duševen« spomenik; glavnica pa bo ostala z namenom, da bi Vodniku kdaj koli postavili kamnit ali železen spomenik.¹¹ Tomanov predlog so sicer sprejeli,¹² vendar odbora, ki bi zbiral darilne zneske, niso osnovali. Kot nam poročajo *Novice* iz leta 1867, sta Toman in Bleiweis zbrala določeno vsoto, ki pa žal ni zadostovala za malo boljše spomenik na javnem trgu.¹³

Tako se je slovenska javnost prvič spustila v polemiko za postavitve nekega domačega spomenika. Hkrati se je tudi prvič dotaknila problema o postavljanju spomenikov nasploh in njihovem pomenu za narodovo kulturno zgodovino. Poudariti moramo, da je bil tako poziv za postavitev Vodnikovega spomenika kot tudi vsa polemika, ki se je razvila ob tem, izrazito narodostno obarvan. Do realizacije spomenika Valentinu Vodniku pa ni prišlo; postavili so ga šele čez dobrih dvajset let in bo predstavljen v tretjem obdobju pričujočega pregleda spomeniške in arhitekturne plastike.

Domačih figuralnih javnih spomenikov v tem obdobju ne zasledimo. Imamo sicer nekaj tovrstnih spomenikov, a so delo tujih umetnikov, ki prav tako kot kiparji prvega obdobja izhajajo iz dunajske kiparske šole. Znanemu maršalu in častnemu meščanu Ljubljane Jožefu Radetzkiemu je ljubljanski občinski svet sklenil postaviti spomenik, ki naj bi ga naredil tedaj najslavnejši kipar na Dunaju Anton Dominik Fernkorn. Z imenom Fernkorn je povezana vrsta najlepših in najpopularnejših spomenikov tistega časa na Dunaju (konjeniška spomenika nadvojvodi Karlu in princu Evgenu Savojskemu ter drugi spomeniki). Bil je vodja livarne (k. k. Kunsterzgiesserei) na Dunaju, kjer so odlivali figuralno in dekorativno plastiko za domače in tuje umetnike. Njegova dela odlikuje tehnična dovršenost, skrbna izdelava in smisel za realistično upodabljanje.¹⁴ To velja tudi za bronasto *poprsje maršala Radetzkega*, ki so ga postavili v ljubljansko Zvezdo. Podstavek¹⁵ zanj je iz nabrežinskega kamna izklesal ljubljanski kamnosek Ignacij Toman. Spomenik so slovesno odkrili dne 19. marca leta 1860.¹⁵ Ob prevratu jeseni leta 1918 so ga podrli, kip pa stoji zdaj na

¹¹ Lovro Toman, O Vodnikovem spominku, *N*, XX, 12. februarja 1862, list 7, p. 50.

¹² Janez Murnik, O Vodnikovem spominku, *N*, XX, 2. julija 1862, list 27, p. 220.

¹³ —, O Vodnikovem spominku, Vprašanje in odgovor, *N*, XXV, 5. junija 1867, list 23, p. 185.

¹⁴ Fernkorn Anton Dominik (1813—1878), kipar.

¹⁵ Gustav Dzimski: *Laibach und seine Umgebungen*, Laibach 1860 (od tod citirano Dzimski: *Laibach*), pp. 84—85; Potočnik, Tivoljski grad in park, p. 234; Josip Mal, Dr. Hans Aurenhammer: Anton Dominik Fernkorn, *Kron*, VIII, št. 2, 1960 (od tod citirano Mal, Aurenhammer: Fernkorn), p. 135. — Mal poroča še o enem Fernkornovem delu za Ljubljano. To je bila *doprsna soha cesarja Franca Jožefa I.*, ki jo je ta poklonil 1. 1862 Društvu ljubljanskih ostrostrelcev ob priliki tristoletnice obstoja strelišča. Več o tem glej Mal, Aurenhammer: Fernkorn, p. 135.

¹⁶ Kot poroča Dzimski (*Laibach*, p. 85) je bil na sprednji strani podstavka napis: Ihrem Ehrenbürger Josef Grafen Radetzky v, Radetz, k. k. Feld-Marschall. Die Bürger Laibach's 1860.

dvorišču ljubljanskega Mestnega muzeja (sl. 62). Leta 1882 je mesto *Ljubljana* postavilo *maršalu Radetzkiemu* še en *spomenik*; tokrat pred tivolski grad v ljubljanskem Tivoliju. Lokacija spomenika je povezana s hvaležnostjo mesta za zasluge, ki jih je imel Radetzky pri obnovitvenih delih tivolskega gradu in njegove parkovne okolice v času, ko je bil njegov lastnik.¹⁷ Spomenik je predstavljal celopostaven lik maršala v naravni velikosti, stoječega na kamnitem podstavku. Kip je iz litega železa, ulit je bil v Blanci na češkem in je delo neznanega livarja.¹⁸ Po kvaliteti nedvomno zaostaja za Fernkornovim kipom: manjkata mu detajlnejša izdelava in učinek monumentalnosti. Vendar tako maršalovo portretno poprsje kot tudi njegov celopostavni kip ne presegata konvencionalnih zasnov javnih spomenikov tistega časa. Železen kip maršala je bil leta 1852 odlikovan na industrijski razstavi v Londonu. Ko ga je mesto Ljubljana odkupilo, ni bil ugoden čas za postavitev in tako so ga spravili v mestno shrambo in nanj pozabili. Okoli leta 1881 so kip našli in ga naslednje leto postavili pred grad Tivoli, kjer je stal vse do odstranitve ob prevratu jeseni leta 1918.¹⁹ Danes je kip na dvorišču ljubljanskega Mestnega muzeja (sl. 64).

V tem obdobju je arhitekturna plastika dokaj dobro zastopana. Njeno število se gosti še posebno v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, medtem ko iz petdesetih let ne poznam nobenega primera. Najdemo jo na javnih zgradbah, ki so jih zgradili v tedaj vedno pomembnejših slovenskih kulturnih in industrijskih središčih, kot so Ljubljana, Maribor in Celje.

Arhitekturna plastika tega obdobja je po obliki figuralna, po vsebini pa se prilagaja pomenu stavbe, ki jo krasi. Plastike so večinoma uvožene iz središča monarhije, iz Dunaja, kjer so cvetele delavnice in podjetja s kamnitimi in kovinskimi dekorativnimi plastikami. Dela so poprečna, v njih najdemo usedline klasicističnih elementov, še več pa — v dunajskem kiparstvu vedno močnih — baročnih potez. Avtorji oz. delavnice importirane plastike so mi neznan; čas nastanka teh plastik je večinoma povezan z letnico gradnje stavbe, za katero so jih naročili.

Eden prvih primerov figuralne arhitekturne plastike iz tega obdobja je skupina *treh plastik* na slemenskem zidu *nekdanje pošte v Celju*. Stavba je bila prenovljena leta 1860 in sodi glede na nepreobloženo in v mirnem slogu oblikovano pročelje med najlepše v starejšem delu mesta.¹⁹ Osrednja plastika predstavlja *Merkurja*, ki se rahlo opira na kup zavojev, ob njegovi strani pa je čebelji panj (sl. 66). Merkur, v tem primeru mišljen kot sel, simbolizira pomen zgradbe in njenega delovanja. Ob Merkurju sta *kipa* dveh mladeničev, ki se ukvarjata s pisanjem in z zavijanjem paketov. Čeprav so plastike razmeroma

¹⁷ Tivolski grad je leta 1852 kupil cesar Franc Jožef I. in ga prepustil Radetzkiemu v dosmrtni užitek. Leta 1856 je Radetzky vrnil grad cesarju. Ker je bil grad naprodaj, ga je leta 1864. kupilo mesto od cesarske uprave posestev. Več o tem glej: Potočnik, Tivolski grad in park, p. 234; *Krajevni leksikon Slovenije*, II, Ljubljana 1971 (od tod citirano *Krajevni leksikon*), p. 328.

¹⁸ Potočnik, Tivolski grad in park, p. 234; *Krajevni leksikon*, p. 328. — Kip je kupil Jožef Benedikt Withalm in ga nato prodal mestu Ljubljani. Več o tem glej: Potočnik, Tivolski grad in park, p. 234.

kvalitetno delo, ki jih odlikuje skladnost telesnih proporcij, pa v povezavi s stavbnim pročeljem delujejo neenotno in neizrazito.

Prav nasprotno bi lahko rekli za figuralno arhitekturno plastiko na mariborskem gledališču, ki so mu sedanjo podobo ustvarili leta 1864.²⁰ V tem primeru pa dajejo fasadi, grajeni v novoklasicističnem duhu, tako skupina muzicirajočih dečkov na vrhu stavbe kot tudi kariatide na njeni čelni sredini vtis zaključene celote. Plastike same so baročno oblikovane in kvalitetno tako rekoč nepomembne.

Združitev kvalitetne stavbe in kvalitetne arhitekturne plastike v organsko povezani celoti pa najdemo na *čeligijevi hiši v Mariboru*. Vogalno stavbo si je v novogotskem slogu zgradila v letih 1865–66 družina pivovarnarjev v Čeligi. Stavba je bila znana po Gambrinusovi hali in je služila raznim društvenim potrebam, največ pa so v njej točili pivo.²¹ Ustrezno namenu stavbe so na njen vogalni del postavili kip *Gambrinusa*, ki nazdravlja s čašo piva. Plastika je realistično oblikovana, njena trdna stoja pa nam daje vtis monumentalnosti. Poleg tega, da je dokaj kvalitetno, bi lahko rekli, da je po motiviki edinstveno delo pri nas. O avtorju oz. delavnic, ki naj bi plastiko izdelala, nisem mogla dobiti nikakršnih podatkov. Kip je verjetno uvožen iz Dunaja in trditi smem, da izhaja iz kiparsko dokaj kvalitetnega kroga (sl. 67). V sedemdesetih letih prejšnjega stoletja zasledimo primere figuralne arhitekturne plastike na pročeljih nekdanje ljubljanske in mariborske realke. Krasijo ju uvožene, stereotipne plastike, ki, ustrezno namenu stavbe, simbolizirajo tehnične vede. Na slemenu novorenesančne *mariborske realke* iz leta 1873 stojijo štiri plastike, personifikacije: *Merkur*, *Geofizika*, *Kemija in Tehnika*.²² Zadnji dve plastiki najdemo tudi ob glavnem vhodu *ljubljske realke*, zgrajene v letih 1871–1874 v mavrsko-normanskem slogu.²³ Kljub poprečnosti omenjenih plastik pa lahko rečemo, da v obeh primerih skupaj s stavbno gmoto ustvarjajo videz enotnosti.

- Funkcijo poudarjanja osrednjega dela fasade uspešno opravlja sicer konvencionalno zasnovana arhitekturna plastika na *novi občinski palači v Piranu*, zgrajeni leta 1879. Trikotniško obliko figuralne plastične dekoracije, ki je postavljena na vrh stavbnega pročelja in hkrati v njegovo osrednjo os. tvorita dve ženski figuri, med katerima je piranski mestni grb.²⁴ Sodeč po njihovi atributih, figuri personificirata — spet ustrezno pomenu te stavbe — *Zakon in Pravico*.

¹⁹ Janko Orožen: *Posestna in gradbena zgodovina Celja*, Celje 1957, p. 31; Peter Povh, *Celjska arhitektura v 19. stoletju*, ZUZ, n. v. IX, 1972 (od tod citirano Povh, *Celjska arhitektura*), p. 91.

²⁰ Iztok Premrov: *Arhitektura 19. stoletja v Mariboru*, Diplomsko delo (tipkopis), Ljubljana 1971 (od tod citirano Premrov: *Arhitektura 19. st. v Mb.*), p. 16.

²¹ *ibid.*, pp. 17–18. — Gambrinus (Gambrin) je mit. flandrijski kralj, baje iznajditelj piva.

²² *ibid.*, pp. 19–20. — Podatek so mi posredovali tudi iz mariborskega Zavoda za spomeniško varstvo.

²³ Cevc: *Slov. umetnost*, str. 152; Josef Julius Binder, *Geschichte der k. k. Staats-Oberrealschule in Laibach: Festschrift zur Feier des Fünfzigjährigen Bestandes*, Laibach 1902, pp. 34–35, 167.

²⁴ Bernik: *Organizem slov. obmorskih mest*, pp. 169–170; Kovič in Pahor, *O zgd. in arh. razvoju Tartinijevega trga*, p. 33.

Podobno obliko arhitekturne plastične dekoracije najdemo tudi na slemenu *ljubljskega Narodnega muzeja*, sezidanega med leti 1883 do 1885 v novorenesančnem stilu. Plastična skupina, ki poudarja osrednji del stavbnega pročelja, je sestavljena iz dveh personifikacij — *Car-nioliije in Poguma* — s kranjskim grbom v sredini.²⁵

Tako plastika s piranske občinske palače kakor tudi plastika z ljubljanskega muzeja je nedvomen uvoz, ki ponavlja dunajske vzorce, veljavne za celotno avstro-ogrsko monarhijo. Majhna umetniška vrednost teh del nam njihove avtorje prikazuje kot drugo- ali celo tretjerazredne kiparje.

III. obdobje

V tretje in hkrati zadnje obdobje pričujočega pregleda spomeniške in arhitekturne plastike na Slovenskem sodita zadnji dve desetletji prejšnjega stoletja in prvih štirinajst let sedanjega stoletja.

Leta 1879 je grof Taaffe sestavil novo vlado in ostal ministrski predsednik vse do leta 1893. Ta dogodek v političnem življenju avstro-ogrske monarhije je bil za Slovence velikega pomena, saj se je s Taaffejevo vlado ublažil velik protislovenski pritisk.

Politično življenje Slovencev je od devetdesetih let dalje dobivalo bolj in bolj drugačno podobo, saj se je sicer dokaj počasnim uveljavljanjem splošne volilne pravice močno razširil krog ljudi, ki so sodelovali ali vsaj pasivno odločali v političnem življenju. Na politično prizorišče, ki je bilo prej omejeno le na inteligenco, meščanstvo in na bolj ali manj vrhnje kmečke plasti, so stopale zdaj kmečke in delavske množice. Tako so se v političnem življenju pojavljale nove struje in novi pogledi. Vso to dobo sta si v slovenskem političnem življenju stali nasproti predvsem dve buržoazni stranki, klerikalna in liberalna. V ospredje političnega boja pa je stopala socialno-demokratska stranka, ki se je izoblikovala ob naglem razvoju industrije (še posebno od devetdesetih let dalje) in z njim povezano kapitalistično obliko proizvodnje.

Slovinci so velika dogodka, kot sta prva imperialistična svetovna vojna in z njo povezan razpad Avstro-Ogrske, dočakali sprva sorazmerno slabo pripravljeni. V drugi polovici svetovne vojne pa se je slovensko narodno gibanje razmahnilo ter tudi pripomoglo k razsulu avstro-ogrske monarhije jeseni leta 1918.¹

Slovenska kultura je bila v tem času pred prvo svetovno vojno povsem izoblikovana, trdno zakoreninjena in polna ustvarjalne moči. V tem obdobju sta tako znanost kot umetnost dosegli novo — kvalitetno višjo stopnjo. V umetnosti smo se izvili iz provincializma in, čeprav z zamudo, ustvarjali dela, ki po svoji kvaliteti pogosto ne zaostajajo za sodobnim evropskim umetnostnim razvojem. Tu mislim predvsem na pojav slovenske moderne v literaturi in v likovni umetnosti. V likovni

²⁵ Cevc: *Slov. umetnost*, p. 152; J(osip) V(esel), *Rudolfinum v Ljubljani*, LZ, VI, 1886, pp. 63—64.

¹ Glej op. 1 pri II. obdobju.

umetnosti ne zasledimo samo razcveta slikarstva, ampak končno pridobita na pomenu tudi kiparstvo in arhitektura. Tako sta bili tudi spomeniška in arhitekturna plastika deležni — ena bolj, druga manj — tega pospešenega razvoja. Uvod vanj nam v spomeniški plastiki pomeni *Vodnikov spomenik* v Ljubljani, delo akademskega kiparja Alojzija Gangla. Hkrati nam postavitev tega spomenika, ki smo ga dobili na koncu osemdesetih let prejšnjega stoletja, predstavlja začetek figuralnih javnih spomenikov in torej korak naprej v razvoju slovenske spomeniške plastike. Temu dejanju je še posebno po letu 1900 sledilo še več takšnih, pa tudi naprednejših dejanj: dobili smo spomenike Valvasorja, Prešerna, Trubarja itd.

Tudi v tem obdobju pa še vedno lahko zasledimo nekaj primerov tiste vrste spomenikov, katerih preprosta oblika (obelisk, steber, piramida) je prevladovala v spomeniški plastiki prvega in delno tudi drugega obdobja.

Prešernu so poleg nagrobnega spomenika v Kranju postavili tudi *spomenik na Bledu*. Spomenik ima preprosto obliko obeliska, stoječega na kvadratem podstavku. Iz repentaborskega kamna ga je izklesal kamnosek Vinko Camernik. Spomenik so slovesno odkrili 9. julija 1883 in, kakor nam sporoča napis na njem, ga je dal postaviti literarno-zabavni klub iz Ljubljane.²

Prešernovemu spomeniku na Bledu je po obliki soroden nekaj let pozneje postavljeni *Levstikov spomenik v Velikih Laščah*, ki ga je iz istega materiala (repentaborski kamen) izdelal tamkajšnji podobar Franc Jontez. Spomenik (z napisi na podstavku) so slovesno odkrili 11. avgusta leta 1889.³ Levstikov spomenik pa kljub formalni podobnosti s Prešernovim spomenikom na Bledu Prešernovega prekaša že po velikosti, še bolj pa po izdelavi, ki je v nasprotju s sumarno izdelavo Prešernovega spomenika tehnično dovršena. Bogatejši je tudi po svojem okrasu: poleg stilizirane dekoracije na zgornjih robovih podstavka ima spomenik v spodnjem delu obeliska vzdano medaljo z Levstikovim portretom. Bronasta medalja je dosti poznejša kot spomenik, saj je nastala leta 1931. Njen avtor je akademski kipar Svitoslav Peruzzi.⁴ Spomenik stoji pred cerkvijo v Velikih Laščah in je obdan z železno ograjo, prav tako izdelano po načrtu Svitoslava Peruzzi.⁵ Leta 1894 so v *Črnem vrhu nad Idrijo* slavnostno odkrili *spomenik za-*

² Fr(an) Levec, Preširnov spomenik na Bledu, *LZ*, III, 1883, p. 478. — Na čelni strani spomenika je napis: PREŠIRNU — Narveč svetá otrokom sliši slave! Ob straneh sta napisa: Vremena bodo Kranjcem / se zjasnile, / Jim milše zvezde kakor / zdaj sijale. — Dežela kranjska nima / lepš'ga kraja / Ko je z okol'co ta, / podoba raja. Zadaj je napis: Literarno-zabavni klub / v Ljubljani / 1883.

³ —, Levstikova slavnost v Velikih Laščah, *LZ*, IX, 1889, pp. 504, 569—570, 704. — Na srednji strani spomenika je napis: LEVSTIKU / NAROD SLOVENSKI / 1889. Na levi strani: Iz malega zaklada Ti v narodi, / Sezidal si poslopje veličastno; / Ti luči si roditelj in svobodi, / Jeziku Ti imé si dal slovensko! — Na desni strani: Ko zvezde luč, / Poprej nikoli znane, / Prisolvetil nam / Tvoj duh je iz noči! — Zadaj je napis: Kako se služi domovini sveti, / Sijajen vzgled si Ti / Slovencem bil!

⁴ Hudales-Kori, Kipar Peruzzi, p. 189. — Pod medaljo sta letnici: 1831 / 1931. Medaljo so vzdali leta 1931, to je ob stoletnici Levstikovega rojstva.

⁵ *ibid.*, p. 190.

služnemu slovenskemu pravoslavcu in jezikoslovcu *Mateju Cigaletu*.⁶ Kamnit spomenik, okoli katerega je bila nekoč železna ograja,⁷ ima preprosto obliko obeliska, postavljenega na stopničast podstavek. Spomenik je brez vsakega okrasa, le na treh straneh obeliska so napisi.⁸ Nedvomno gre za delo domačega, vipavskega kamnoseka; le-ta je v spomenik vklesal svoj monogram (M. T. v Vipavi), vendar o njem nisem mogla dobiti nikakršnih podatkov.

Cigaletovemu spomeniku stoji nasproti *spomenik* slovenskemu teologu, filozofu in uredniku *Frančišku Lampetu*. Spomenik so postavili leta 1910, je iz kamna ter delo ljubljanskega kamnoseka Alojzija Vodnika.⁹ Po zasnovi se nedvomno opira na Cigaletov spomenik, a je plemenitejših oblik in razmeroma bogato okrašen. Krasijo ga stilizirani listi na robovih podstavka (z napisi na treh straneh)¹¹ in marmornati reliefni portret Lampeta, delo akademskega kiparja Ivana Zajca, na obelisku.¹⁰ Cigaletov in Lampetov spomenik stojita pri cesti pred župnijsko cerkvijo v črnem vrhu (sl. 65).

Podobno obliko obeliska na stopničastem podstavku je imel tudi okrog leta 1945 porušeni *spomenik na Straži pri Bledu*. Okoli leta 1904 so ga švicarskemu tovarnarju in hidropatu *Arnoldu Rikliju*, ki je na Bledu zgradil nekdanje slovitno hidropatsko zdravilišče, postavili njegovi sinovi.¹²

V *Mariboru* srečamo vrsto preprosto oblikovanih spomenikov iz tega obdobja. Posebno bogato okrašen je bil *drugi spomenik Vaclavu Karliku* (prvega so odstranili), ki so ga postavili leta 1903. Na prizmatičnem podstavku z napisno ploščo je stal čokat obelisk, pred katerim je bila reliefna kompozicija (sl. 58). Tako kot uničeni relief na prvem Karlikovem spomeniku je tudi ta relief poln vojaških simbolov od kirasirskega šlema, sabelj pa do pištol in zastave. Na vrhu kompozicije, prepletene z lovorovim listjem, je izklesana levja glava. Spome-

⁶ —, Dve spominski slavnosti, *LZ*, XIV, 1894, p. 573; —, Odkritje Cigaletovega spomenika, *N*, LII, 7. septembra 1894, list 36, pp. 354—355; Fr(ančišek) L(ampe), Mateju Cigaletu v spomin, *DS*, VII, 1894, pp. 545—547.

⁷ *ibid.*

⁸ Na čelni strani spomenika je napis: V / črnoverški / občini, v Lomeh, št. 12. / je bil rojen 2. kimovca l. 1819. / MATEJ CIGALE. / Slovenski pisatelj. / urednik državnega zakonika / umrl kot vladni svetovalec, dné 20. mal. travna l. 1889, na / Dunaju. / — »Jeden poglavitnih stebrov mile / slovensčine in jeden največjih / dobrotnikov slovenskemu ljudstvu.« / Navratil. / Postavili častilci l. 1894. — Na desni strani je napis: »Človeku je namen ožlahtniti / srce in približati se / božji svetosti.« M. Cigale. — Na levi strani je napis: »Kar zrak stvarem, je / narodu narodnost.« M. Cigale.

⁹ —, Lampetova slavnost v črnem vrhu, *DS*, XXIII, 1910, p. 413.

¹⁰ *ibid.*

¹¹ Na sprednji strani spomenika je napis: Dr FRANČIŠEK / LAMPE / 1859 do 1900 / ROJEN ZALOGOM / DOMOVINI ŽIVEL / NARODU DELAL / BOGU SLUŽIL / PONOS ČRNOVERŠKE ŽUPNIJE. — Na desni strani je napis: BRANITELJ RESNICE / LJUBITELJ LEPOTE / OČE SIROT / MODROSLOVEC IN KNJIŽEVNIK / JERUZALEMSKI ROMAR. — Na levi strani: ZGODBE SVETEGA PISMA / DOM IN SVET / UVOD V MODROSLOVJE / CVETJE S POLJA / MODROSLOVSKEGA.

¹² Peter Borisov, Zdravilišča in kopališča na nekdanjem Kranjskem, *Kron*, XIV, 1. zv, 1968, pp. 55—57 in repr. p. 56.

nik, ki ga je izdelal mariborski kamnosek Jožef Peyer, so postavili ob zunanjo stran prezbiterija mariborske stolnice.¹³ Tovrstni vojaški spomeniki, kot sta oba Karlikova spomenika in Widmeyerjev spomenik v Braniku in katerih motivika je omejena le na predstavljanje vojaških simbolov, so pri nas dokaj redki. Spomenik v ožjem smislu besede je le Widmeyerjev spomenik, medtem ko Karlikova spomenika bolj sodita k nagrobnikom. Od drugega Karlikovega spomenika se nam je ohranila le reliefna kompozicija.

Leta 1900 so — kot obeležje mestne dejavnosti — postavili *spominski steber* v novi del mestnega parka. Za osnovo spomenika je služil prizmatičen podstavek z napisnimi ploščami. Srednji del spomenika z bronastim reliefom mestnega grba se je z dvema volutama zoževal v kaneliran steber. Spomenik je izklesal že omenjeni mariborski kamnosek Jožef Peyer. Kot poroča S. Vrišer, so spomenik »leta 1928 z napisom v spomin na osvoboditev Maribora in z jugoslovanskim državnim orlom, ki je držal v krempljih zlomljen meč, preuredili za namene nove države«.¹⁴ Leta 1904 so na *mariborski Kalvariji* postavili *spomenik*, ki je po obliki spominjal na piramide iz prve polovice devetnajstega stoletja. Spomenik, sestavljen iz več neenakih skal in z napisno ploščo na prednji strani, je bil postavljen padlim vojakom 47. pešpolka.¹⁵

V *mariborskem* mestnem parku so leta 1913 odkrili *spomenik* pionirju nemškega telovadstva *Friedrichu Ludwigu Jahnu*. Spomenik je imel obliko grobo izklesanega granitnega bloka, ki je stal sredi skal in na katerega čelni strani je bil viden relief z Jahnovim poprsjem ter hrastovim listjem ob okviru. Leta 1927 so, v stilu nove države, dodali marmornato ploščo z napisom v spomin na desetletnico majniške deklaracije.¹⁶

V *mariborskem* mestnem parku je bil še en *spomenik*, pravzaprav spominski kamen, ki so ga postavili ob *zborovanju avstrijske »Burschenschaft«* leta 1914. Hkrati je bil to »*zadnji javni spomenik iz avstrijske, pronemške ere v Mariboru*« (Vrišer).¹⁷

Avtorji preprostih spomenikov so bili domači kamnoseki in podobarji. Ti so včasih posegli tudi po zahtevnejših spomeniških nalogah. Primer takšnega spomenika je *spomenik vodnjak Josipini Hočevarjevi v Radovljici*. Josipina Hočevarjeva je bila znana dobrotnica¹⁸ (med drugim je gmotno podpirala akademskega kiparja Ivana Zajca)¹⁹ in je kot radovljiška rojakinja prispevala za tamkajšnji vodovod ter za ustanovo za radovljiško šolsko mladino.²⁰ Hvaležno mesto ji je leta 1908 postavilo spomenik, ki — ustrezno njenim zaslugam — prikazuje šolarja s knjigami v eni roki in z mestnim grbom, na katerem je portretni relief Josipine Hočevarjeve, v drugi roki. Kip šolarja stoji

¹³ Vrišer, Znamenja in javni spomeniki v Mb., p. 191.

¹⁴ ibid.

¹⁵ ibid.

¹⁶ Vrišer, Znamenja in javni spomeniki v Mb., p. 192.

¹⁷ ibid.

¹⁸ Ivan Lapajne: *Krško in Krčani*, Krško 1894 (od tod citirano Lapajne: *Krško*), pp. 135—145.

¹⁹ Zajec, *Moji spomini*, p. 59.

²⁰ Pirnat, Ivan Vurnik, p. 272.

na stopničastem podstavku, katerega zgornji del nosi napis, spodnji pa je okrašen s secesijsko oblikovanimi drevesi in rastlinjem. Celotni podstavek se končuje z banjastim vodnjakom (sl. 68). Kamniti spomenik, ki stoji na Glavnem trgu v Radovljici, je delo tamkajšnjega podobarja Jožefa Pavlina.²¹ Spomenik nikakor ne deluje monumentalno; daje vtis lahкотnosti, slikovitosti ter prikupnosti, ki izvira iz prevladujočega lokalnega tona.²²

Kot sem že omenila, postavitve *Vodnikovega spomenika v Ljubljani* pomeni uvod v razcvet spomeniške plastike v tem obdobju ter — s svojim konceptom — začetek razvoja figuralnih javnih spomenikov v Sloveniji. Ponovno pobudo za postavitve *Vodnikovega spomenika* je dalo Dpisno pisateljsko podporno društvo, t. i. ljubljanski mestni zastop pa je izvolil Odbor za postavitve *Vodnikovega spomenika*. Posebni odbor pa je delo zaupal akademskemu kiparju Alojziju Ganglu, ki je *Vodnikov kip* končal konec leta 1888. Po ulivanju kipa v bron na Dunaju ter po končanem kamnoseškem delu, ki ga je opravilo podjetje Feliksa Tomana, so spomenik postavili pred nekdanje licejske poslopje na današnjem živilskem trgu v Ljubljani. 30. junija leta 1889 so spomenik slovesno odkrili.²³ Bronasti kip stoji na trojnem stopničastem podstavku, ki se zožuje v kvadrast kamniten blok z napisi²⁴ ter s profiliranim zgornjim in spodnjim robom (sl. 69). Spomenik je ograjen z litoželezno ograjo. Ob koncu osemdesetih let smo torej dobili prvi javni spomenik z večjim prizadevanjem za dostojen spomeniški podarek, ki je hkrati delo prvega uglednega slovenskega kiparja novejšee dobe Alojzija Gangla.²⁵ Spomenik odlikuje harmonična ubranost med realistično oblikovanim, krepko modeliranim kipom *Vodnika* in med monumentalno preprostostjo in pretehtanostjo razmerij podstavka. Sama zasnova spomenika, težnja po monumentalnosti, tehnična dovršenost — vse to nam izpričuje dejstvo, da smo tokrat prvič stopili v korak s tedanjim umetnostnim delovanjem na področju spomeniške plastike v Evropi oz. bolje na Dunaju. Gangl — šolan na dunajski akademiji pri tedaj najslavnejših kiparjih in najodličnejših predstavnikih dunajske spomeniške smeri K. Zumbuschu in E. Hell-

²¹ Pirnat (Ivan Vurnik, p. 272) poroča, da je spomenik-vodnjak naredil Ivan Vurnik; po podatkih iz *SBL*, II (*SBL*, II, Ljubljana 1933—1952, pp. 274—275) je spomenik delo Jožefa Pavlina — cf. tudi Avguštin: *Radovljica*, p. 19. Pavlin Jožef (1875—1914), podobar.

²² Na sprednji strani spomenika je napis: PLEMENITI DOBROTNICI GOSPEJ / JOSIPINI HOČEVARJEVI / V HVALEŽNI SPOMIN / POKLONILI NJE ROJSTNO / MESTO RADOVLJICA. — Zada je napis: Postavljeno 1908.

²³ Rozman, Lj. javni spomeniki, pp. 196—197; Jos(ip) Gustin, Ganglov »Vodnik«, *LZ*, IX, 1889, pp. 57—59.

²⁴ Na čelni strani spomenika je napis: VODNIK, fasces s črkami R in F. Na hrbtni strani so pesnikovi verzi: Ne hčere ne sina po meni ne bo, dovolj je spomina me pesmi pojo.

²⁵ Stele, Likovni spomeniki, p. 11. — Gangl Alojzij (1858—1935), kipar. Rojen v Metliki, študiral v Gradcu in na akademiji na Dunaju, dokončal specialko pri Zumbuschu. 1894—1905 učil na umetno-obrtni šoli v Ljubljani, zaradi bolezni upokojen, pozneje živel v Splitu, Metliki, na Dunaju in naposled v Pragi, kjer je tudi umrl. — Luc Menaše: *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon*, Ljubljana 1971, stolpec 696 (od tod citirano Menaše: *Leksikon*).

merju — nam je z Vodnikovim spomenikom ustvaril tipično delo takrat veljavnega akademskega realizma.

Iz iste ambicije — ustvariti monumentalen javen spomenik — je nastal tudi *Valvasorjev spomenik v Ljubljani*, prav tako delo Alojzija Gangla. Tako kot pri Vodnikovem spomeniku je Gangl tudi pri tem spomeniku sledil obliki stoječe figure na podstavku, le da je v nasprotju s harmonično skladnostjo podstavka in figure pri Vodnikovem spomeniku zdaj pretirano poudaril podstavek — seveda v škodo celoti. Figura namreč zaradi mogočnega granitnega bloka, na katerem stoji, izgublja svoj monumentalni učinek. Gangl je polihistorja Valvasorja upodobil v modnem oblačilu XVII. stoletja in z njegovim delom Slava vojvodine Kranjske v roki. Valvasorjeva trdna in odločna drža je sicer monumentalna, a, kot sem že omenila, ne pride do izraza. Podstavek ima obliko trojnega stopničastega kvadra, na katerega je položena prisekana piramida z imenom upodobljenca. Po mnenju F. Šijanec je to delo »pokazalo Ganglove umetniške sposobnosti na višku ustvarjalne moči... V nasprotju s klasicistično tradicijo, ki se je predala akademizmu starih izhujenih poti, je tu zaživila osebno živa in neposredno pojmovana resničnost zunanjega pojava. Gre za podajanje zgodovinsko resnične in ne več šablonsko idealizirane osebnosti. V tem delu je Gangl odkrito prešel v realistično oblikovanje«. ²⁶ Naročilo za spomenik je prejel Gangl leta 1898 od ministrstva za uk in bogočastje. Prvi, že skoraj dokončan model za Valvasorja se mu je podrl v njegovi delavnici na Dunaju. Ponovil ga je z nekaterimi spremembami in ga ulil v bron. ²⁷ Tudi osnutek za podstavek je Ganglovo delo, izdelalo pa ga je podjetje Feliksa Tomana. Spomenik, ki so ga odkrili leta 1903, so hoteli prvotno postaviti v sredino trga pred Narodnim muzejem, a so ga zaradi urejanja trga začasno namestili v desno polovico parka, kjer stoji še danes. ²⁸

Takšno zasnovo figuralnega spomenika najdemo tudi pri dveh primerih spomeniške plastike, od katerih je od ene ostal le kip, druga pa je popolnoma uničena. Leta 1898 so v *Branici pri štanjelu* slovesno odkrili spomenik slovenskemu junaku (stotnik c. k. topništva) *Andreju baronu Čehovinu*. ²⁹ Spomenik, ki so ga zlasti s pomočjo vojaštva postavili domoljubi, ³⁰ nam predstavlja celopostaven lik Čehovina, stoječega na stopničastem, s topom okrašenem podstavku. Spomenik je po načrtih arhitekta Maksa Fabianija realiziral arhitekt Ivan Jager, kip Čehovina pa je delo goriškega akademskega kiparja Antona Bitežnika. ³¹ Čeprav je kip sam odlikovala dokaj sproščena drža upodobljenca, pa celotna zasnova nikakor ni presegala okvirov tovrstne konvencionalne oblike figuralnih spomenikov. Leta 1909 so v *Koba-*

²⁶ Šijanec: *Sodobna slov. lik. um.*, p. 279.

²⁷ —, Kipar Gangl, *LZ*, XXI, 1901, p. 866; *SBL*, I, p. 203. — Na spomeniku je napis: VALVASOR.

²⁸ Rozman, Lj. javni spomeniki, p. 197; —, Valvasorjev spomenik v Ljubljani, *Sn*, I, 1902—1903, zv. 12, p. 396.

²⁹ O slovesnem odkritju poročila *DS* 1899: —, *Naše slike*, *DS*, XII, 1899, p. 768 in repr. pp. 657, 665, 768.

³⁰ *ibid.*

³¹ Bitežnik Anton (1869—1949), kipar. — Podatke mi je posredoval umetnostni zgodovinar Damjan Prelovšek; *Stele*, *Likovni spomeniki*, str. 11.

ridu postavili *spomenik* rojaku skladatelju *Hrabroslavu Volariču*. O avtorju nimam podatkov; po fotografiji³² sodeč gre za enega konvencionalnih spomenikov z že običajno zasnovo celopostavnega kipa na podstavku. Skladatelj je upodobljen mlad, z nadihom liričnega razpoloženja. Podstavek spomenika je okrašen s simboli glasbe in slave. Tako Čehovinov kot Volaričev spomenik pa vsekakor ostajata v območju akademskega realizma.

To shemo figuralnega javnega spomenika, ki je postala že konvencionalna, pa je obogatil in ji skušal dati monumentalnejši poudarek akademski kipar Ivan Zajec³³ v svojem *Prešernovem spomeniku*. Spomenik je po svojem obsegu največje tovrstno delo v Sloveniji. Prešernu so Slovenci sicer že postavili nagrobni spomenik v Kranju ter spomenik na Bledu, a še vedno je gorela želja, da bi svojemu največjemu pesniku postavili spomenik v slovenskem glavnem mestu — v Ljubljani.³⁴ Tako je že dalj časa obravnavano zamisel o postavitvi Prešernovega spomenika sprožila in končno tudi uresničila pesnikova stoletnica rojstva. Akcijo za postavitev je začel župan Ivan Hribar leta 1898 in leto kasneje so objavili natečaj, na katerega so se lahko prijavili le slovenski umetniki.³⁵ V začetku leta 1900 je presojevalna komisija od sedmih poslanih modelov³⁶ za Prešernov spomenik izbrala enega izmed dveh osnutkov kiparja Ivana Zajca. Podelila mu je prvo nagrado; drugo nagrado je dobil Alojzij Progar, častna priznanja pa trije kiparji, med katerimi je bil tudi Franc Berneker.³⁷ Kiparju Zajcu so izvršitev njegovega prvega osnutka (Prešeren z muzo) naročili oktobra leta 1900, in to po odobritvi članov posebne dunajske strokovne žirije, kiparjev C. Kundmanna, K. Zumbuscha (dva izmed predstavnikov dunajske monumentalne plastike in hkrati Zajčevih vzornikov) in rojaka arhitekta Maksa Fabianija. Zajec je pozneje nekoliko spremenil svoj prvi osnutek, vendar je bil spomenik izdelan na podlagi novega osnutka. Spomenik je delal na Dunaju; vse delo, študijske priprave in večmesečno odlivanje je potekalo pod nadzorstvom prof. Kundmanna, vendar o izvršnosti zasnove Zajčevega dela ne more biti dvoma.³⁸ Ob nastajanju Prešernovega spomenika so se »razvnele žive, celo žolčne debate o kakovosti spomenika; mladina ga je odklanjala z estetskimi in urbanističnimi sodbami, zastopniki cerkve zaradi golote muze nad stoječim kipom« (Stele).³⁹ Tudi sam odbor za posta-

³² Repr. v *IS*, II, št. 23, 1926, p. 183.

³³ Zajec Ivan (1869—1952), kipar. Rojen in umrl v Ljubljani. Delal pri očetu Francu Zajcu, študiral na Dunaju na akademiji (1889—1893) in posebej v specialki K. Kundmanna (1893—1896), 1906—1908 v Parizu, bil pozneje v Trstu in Rimu v Meštrovličevi delavnici, 1915—1918 interniran na Sardiniji, odtlej v Ljubljani (med obema vojnama učil na Tehn. srednji šoli in pozneje modeliranje na arhit. odd. Tehn. fak.). — Menaše: *Leksikon*, stolpec 2353.

³⁴ —, *Národu slovenskemu!*, *LZ*, XI, 1891, p. 191.

³⁵ Šijanec: *Ivan Zajec*, p. 12; Rozman, Lj. javni spomeniki, p. 197.

³⁶ Nekdo (, ki je modele videl), *Modeli za Prešernov spomenik*, *LZ*, XX, 1900, p. 133.

³⁷ Rozman, Lj. javni spomeniki, pp. 197—198; L., *Načrti za Prešernov spomenik*, *DS*, XIII, 1900, p. 288.

³⁸ Šijanec: *Ivan Zajec*, p. 12; Šijanec: *Sodobna slov. lik. um.*, op. 35, p. 522.

³⁹ Stele, *Likovni spomeniki*, pp. 11—12.

vitev spomenika je kritiziral Zajčevo delo in mu ga enkrat celo ustavil.⁴⁰ Postavitev Prešernovega spomenika in s tem javnega spomenika nasploh je postala vprašanje široke javnosti, in to v neprimerno večji meri in mnogo ostreje kot pri polemiki ob postavitvi Vodnikovega spomenika sredi prejšnjega stoletja. Vmešavali so se poklicani in nepoklicani svetovalci, spomenik so zlorabljali v strankarskih borbah, ob vsem tem pa je trpel umetnik, ki je predeloval prvotni osnutek, in pa umetniška kvaliteta spomenika, ki je tako postal plod mnogih kompromisov. V času ko so mu ustavili delo, je kipar izjavil: »... *sodili in obsojali so me razni gospodje brez premisleka, površno in zahrbtno, — jaz pa sem trpel šest mesecev in bil brez dela*...»⁴¹

Dolgo se niso mogli sporazumeti glede prostora, na katerem naj bi spomenik stal. Predlagali so več mest, tako na levo stran mestne hiše, v novi park na Prešernovi cesti (takratni Bleiweisovi), pred novi Deželni dvorec (danes univerzitetno poslopje) in v park pred sodnijsko poslopje.⁴² Toda spomenik so postavili čisto na drugem kraju: na takratni Marijin trg (zdaj Prešernov trg). S to lokacijo spomenika nikakor niso bili zadovoljni, in to upravičeno, saj spomenik v resnici ne pride do izraza, pomaknjen je ob stran trga, predvsem pa mu manjka zelenja in drevja, ki naj bi tudi po umetnikovi zamisli tvorilo spomenikovo ozadje.⁴³

Prešernov spomenik so slovesno odkrili 10. septembra leta 1905; ob tej priložnosti so bile še razne druge prireditve in predavanja, izšle pa so tudi posebne publikacije ter obsežnejši članki v dnevnikih. Od vseh mnenj in sodb takratnih pomembnejših slovenskih kulturnih delavcev in umetnikov o Prešernovem spomeniku naj navedem le nekaj misli Ivana Cankarja: »*Ali bi bilo živi duši na Slovenskem prišlo kdaj na misel, da bi naročil slavnostno pesem Prešernu in ne Koseškemu, Župančiču in ne Ganglu? Sliko Jakopiču, kip Bernekerju? Ne! Svoji k svojim! Zajec, najmanj osebni, najpuščobnejši in (to je beseda) najponižnejši slovenski kipar je bil rojen in poklican, da ustvari spomenik — ne Prešernu, temveč tistemu licu, ki nam ga kaže narod v tej žalostni dobi... Vsaka knjiga, slika in vsak kip je spomenik dobe. Zato bi bilo protinaturno, da bi se vzdignil iz te klavrne dobe veličasten monument, in strahoma vprašam: kaj bi bilo, da nismo imeli Zajca? ... 'Govorilo se je že o novem natečaju', pravi Zajec sam in tista govorica je bila v celi dolgi komediji edino pametna; zategadelj je ostala samo govorica. Poleg nerazsodnosti, poleg nevednosti v umetniških stvareh je bilo namreč nujno potreba, da se je razodela ob tej ugodni priliki tudi ponižujoča odvisnost in nesamostojnost Zajca in njegovih gospodarjev; drugače bi spomenik ne bil popoln. Zajec je delal kakor krojaški vajenec; mojstri in 'kseli' so stali za njim in celo vatel je zapel svojo pesem ob priliki 'novega natečaja'. Mojster pa sam ni vedel, kako bi s frakom, in tako je sklical na kup*

⁴⁰ Ivan Zajec, Iz svojega življenja, Sn, III, zv. 10, 1904—1905 (od tod citirano Zajec, Iz svojega življenja), p. 310.

⁴¹ *ibid.*

⁴² Rozman, Lj. javni spomeniki, p. 197; A(nton) A(škerc), Prešernov spomenik, LZ, XIX, 1899, pp. 583—584.

⁴³ Oton Zupančič, Vis-à-vis, NZ, III, št. 10 in 11, 1905, p. 148; Josip Regali, Zajčev Prešeren kot monument, NZ, III, št. 10 in 11, 1905, p. 157.

vse sosede, ki so majali z glavo in kimali in govorili in hvalili in grajali, dokler ni bil frak skrpan na tako čudežen način, da natakar ne vé, ali ima škrice spredaj ali zadaj. Komu večja zamera, učencu ali mojstrom? Od poštenega delavca, ki ni umetnik, bi bilo nespametno zahtevati originalnosti in idej; od ljudi, ki ne marajo ne originalnosti, ne idej in ki sovražijo oboje, bi bilo nespametno zahtevati, da bi iskali teh stvari. Torej nikomur zamere... Kar se je rodilo kdaj velikega, je umrlo smešno smrt; iz spomenika narodove ljubezni je postal nenadoma spomenik klavrne dobe.«⁴⁴

Spomenik predstavlja celopostaven lik Prešerna, v oblačilu iz njegovega časa in s svojimi »Poezijami« v roki. Kip stoji pred stilizirano skalnato gmoto, na vrhu katere sedi in se pri tem rahlo sklanja nad pesnika muza z oljčno vejico v roki. Figuralni del spomenika je postavljen na trostopničastem kamnitem podstavku, ki se zaključuje s prisekanim blokom (sl. 70). Na čelni strani granitnega bloka je napis PREŠEREN, na njegovi levi strani je bronasti relief s prizorom Ribiča, na desni pa črtomirovo slovo. Obe figuri in reliefa sta Zajčevo delo, v bron jih je ulila Kruppova livarna na Dunaju. Arhitektonsko postavitve spomenika so zaupali arhitektu Maksu Fablaniju; kamnoseška dela pa je izvršil kamnosek Alojzij Vodnik.⁴⁵

Dobili smo torej Prešernov spomenik: »Ves narod je osredotočil svoje zanimanje zanj in imelo bi nastati delo, ki bi kakor kres zagorelo v fantaziji in ponosu cele generacije. Kljub temu ni prišlo preko konvencionalne monumentalne sheme.«⁴⁶ Zadnjega stavka Steletove sodbe o Prešernovem spomeniku res ni mogoče zanikati. Prešerna je Zajec upodobil v konvencionalni držji, ki jo poznamo že od nemškega kiparja E. Rietschla dalje in jo lahko zasledimo pri cell množici figuralnih spomenikov devetnajstega stoletja po Evropi. Poteze Prešernovega obraza so deloma posnete po Goldenstelnovem portretu pesnika in so kljub temu, da kipar ni imel za oporo nobene slike, izdelane po živem Prešernu, preveč idealizirane, skoraj šablonske ter nikakor ne izražajo »pesnikove duše«.⁴⁷ Med muzo in pesnikom ni prave formalne povezave, saj je muza tako rekoč lik zase. Lahko bi rekli, da

⁴⁴ Ivan Cankar, *Še en simbol*, NZ, III, št. 10 in 11, 1905, pp. 146—147; Rozman, *Lj. javni spomeniki*, p. 198. — Cankarjeva sodba o Prešernovem spomeniku in o Zajčevi nadarjenosti je bila ostra in polna včasih tudi nezasluzenih očitkov. Kasneje je to tudi sam spoznal in leta 1910 zapisal: »Kar je pokazal v spomladanski razstavi, priča živo, da je resničen umetnik, kadar dela iz svoje duše in po svoji volji. Kdor primerja... spozna takoj, katero delo je bilo napravljeno pod pritiskom naročila, katero pa ustvarjeno po ukazu umetniške volje. — Se hujša je stvar, kadar je gospodarjev več; kadar ne stoji za umetnikom en sam čevljar, temveč kar cel odbor. To bridkost je okusil Zajec v zvrhani meri; pravijo, da je takrat celo obolel. Čudno bi ne bilo. — Razstavljeni dela — posebno skice in vaze — kažejo, da je v Zajcu veliko temperamenta in umetniške moči.« — Ivan Cankar: *Naši umetniki* (Zbrani spisi 16), Ljubljana 1933, p. 63; K. Dobida, *Razstava kiparja I. Zajca in slikarja B. Jakca*, *Likovni svet*, Ljubljana 1951, p. 142.

⁴⁵ Rozman, *Lj. javni spomeniki*, p. 198; —, *Iz zgodovine Prešernovega spomenika*, Sn, III, zv. 10, 1904—1905, p. 318.

⁴⁶ Stele: *Oris zgodovine um.*, p. 154.

⁴⁷ Šijanec: *Sodobna slov. lik. um.*, op. 35, p. 521; J (osip) Vošnjak, *Prešernov spomenik*, LZ, XX, 1900, p. 136; Ivan Prijatelj, *Prešernov spomenik v Ljubljani*, Slovenski izvršujoči umetnik, NZ, III, št. 10 in 11, 1905, p. 152.

imamo tu opraviti z dvema spomenikoma: prvi je konvencionalna, nam že znana shema spomenika s celopostavnim kipom na podstavku, drugi pa predstavlja sedeči ženski lik na visokem podstavku. Predvsem pa obema likoma manjka notranja razgibanost. Njuno togost, ki se razraša na celoten učinek spomenika, še poudarja pretežka gmota spodnjega dela podstavka, in to kljub lahkotnejšim, že secesijskim prvina v njegovem zgornjem delu.

Spomenik je tipično delo zvestega učenca tedanje dunajske spomeniške smeri, v kateri je vladal akademizem, oprt na historične sloge. Vendar, če pogledamo Prešernov spomenik skozi prizmo razvoja slovenske spomeniške plastike, moramo kljub njegovim pomanjkljivostim priznati, da nam njegova postavitev pomeni napredek: morda ne toliko v smislu kvalitete kot v smislu bogatejše in monumentalnejše zasnove.

Na kvalitetno visoki stopnji sta reliefa na podstavku spomenika, predstavljajoča prizore iz Prešernovih pesnitev.⁴⁸ Odlikuje ju realistično oblikovanje likov in prostora, prevladujoče lirično vzdušje in tehnična dovršenost. V teh dveh reliefih se nam Zajec kaže kot dober fabulist, saj je z nekaj liki znal ustvariti dramatično, vendar ne tudi patetično dogajanje. Lahko rečemo, da se je kipar pri teh razgibanih in romantično doživetih reliefih osvobodil šablon in konvencionalnih shem dunajske šole in da je prav tu izstopila njegova prvobitna umetniška narava.

Poleg tovrstnih figuralnih spomenikov (celopostaven kip na podstavku) pa v tem obdobju najdemo še vrsto javnih spomenikov, ki so zasnovani v skromnejši shemi portretnega poprsja na prizmatičnem podstavku. Takšne spomenike zasledimo tudi v zaprtem prostoru oz. v notranjosti stavb. Nekaj primerov sem navedla v uvodu pričujočega sestavka.

Predstavila sem že dva javna spomenika te vrste, Attemsov spomenik v Rogaški Slatini in spomenik Radetzkega v Ljubljani, vendar sta njuna avtorja tuja kiparja. V slovenski spomeniški plastiki imamo tako zasnovan spomenik našega slavnega matematika barona Jurija Vege v Moravčah, delo akademskega kiparja Ivana Zajca. Tudi ta spomenik sodi v vrsto spomenikov slavnim Slovencem, saj so se pozivi za njegovo postavitev javljali sredi prejšnjega stoletja vzporedno s predlogi za Prešernov, Vodnikov, Valvasorjev spomenik in druge. Eden prvih — sicer poznih — odzivov je bil *Vegov marmornati doprnski kip*, ki so ga leta 1903 postavili nad vhod *nekdanje idrijske realke*. Portretno poprsje v dvakratni naravni velikosti je delo kiparja Martina Bizjaka.⁴⁹ Tri leta kasneje, jeseni leta 1906, pa so slovesno odkrili *moravški spomenik Vegi*.⁵⁰ Nadnaravno veliko bronasto

⁴⁸ Relief na levi strani Prešernovega spomenika predstavlja prizor z ribičem iz Preš. balade »Ribič«. Na desni strani je prizor »Slovo Črtomira od Bogomile« iz Preš. pesnitve »Krst pri Savici«. — A(nton) A(škerc), Zajčeva reliefa za Prešernov spomenik, *LZ*, XXI, 1901, p. 434.

⁴⁹ Bizjak Martin (1874—1918), kipar. — A(nton) A(škerc), Vegov kip, *LZ*, XXIII, 1903, pp. 637—638; P. pl. Radics, Baron Jurij Vega, *Sn*, I, zv. 11, 1902-3, p. 333 in repr. p. 335.

⁵⁰ —, Slavnostno odkritje Vegovega spomenika v Moravčah, *LZ*, XXVI, 1906, p. 638. — Na sprednji strani podstavka je napis: VEGA.

poprsje slavnega matematika stoji na preprostem stebru iz kraškega marmorja, ki ima vklesano upodobljeno ime. Poprsje je kipar Zajec modeliral v času nastajanja Prešernovega spomenika in je bilo prav tako kot kipa zanj ulito v Kruppovi livarni.⁵¹ Je kvalitetno delo, ki ga odlikuje portretna zvestoba upodobljencu in realističen način oblikovanja (sl. 71). V istem času je Zajec zasnoval še dva spomenika Vegi za Ljubljano. Prvi osnutek je bil zamišljen s sedečim učenjakom, ki ga spremljata genij in Mars⁵², drugi osnutek pa brez stranskih figur; oba naj bi bila nadnaravne velikosti in ulita v bron.⁵³ Potrebna dela je hotel kipar izvršiti v Parizu, v »metropoli sočasne umetnosti«, kot pravi sam, in ne več na Dunaju, saj je tako upal na bogatejše izkušnje, ki bi si jih tam pridobil, in na večji ter bolj zanesljiv uspeh.⁵⁴ V Pariz je sicer odpotoval, a po vrnitvi domov je doživel razočaranje, saj ni mogel uresničiti nobenega od obeh osnutkov za monumentalni in nekonvencionalno zasnovan spomenik.⁵⁵ Tako nam je ostal samo skromen, soliden spomenik Vegi, postavljen pred župnijsko cerkev v Moravčah.

Opirajoč se na isto shemo, vendar stereotipnejših oblik, je spomenik podjetniku in mecenu *Martinu Hočevarju* (njegova žena Josipina ima spomenik v Radovljici) v *Krškem*. Svojemu dobrotniku so ga Krčani postavili okoli leta 1893⁵⁶ ter je delo kiparja Josefa Müllnerja⁵⁷. Bronasto *poprsje* je postavljeno na stopničasti podstavek, ki se zožuje v kvadrast blok z vklesanim imenom. Čez spodnji del podstavka je položena kamnita stilizirana palmova veja.⁵⁸

Omenim naj še *spomenik skladatelju Miroslavu Vilharju v Postojni*, ki so ga slovesno (to je bil »pravi narodni praznik Notranjske«) odkrili leta 1906.⁵⁹ Spomenika ni več, nekdanj pa je stal na glavnem trgu v Postojni. Na piramidnem podstavku z napisom⁶⁰ je stalo bronasto poprsje Vilharja. Iz podstavka je izviral studenec, ob njegovem izlivu pa sta bili upodobljeni dve človeški ribici. Spomenik je zasnoval arhitekt Ivan Jager, avtor poprsja je bil akademski kipar Alojzij Repič⁶¹; podstavek iz repentaborskega kamna je bilo delo kamnoseka I. Caharije⁶². Povečano portretno poprsje je bilo razstavljeno na II.

⁵¹ Zajec, Iz svojega življenja, p. 310; Zajec, Moji spomini, p. 60.

⁵² O tem osnutku piše *Slovan* iz leta 1903-4: c. r., Vegov spomenik, Sn, II, zv. 8, 1903-4, p. 256 in repr. p. 225, 233.

⁵³ Šijanec: *Ivan Zajec*, p. 14.

⁵⁴ Zajec, Iz svojega življenja, p. 310.

⁵⁵ Šijanec: *Ivan Zajec*, p. 14.

⁵⁶ Lapajne: *Krško*, pp. 129—134, 149, 159.

⁵⁷ Podatek mi je posredoval dr. Emilijan Cevc. — Müllner Josef (1879—1968), kipar.

⁵⁸ Napis na spomeniku je: Martin / Hočevar / 1810—1886. — Portretno poprsje je sign. in dat.: Jože Müllner / Salzburg / 1893.

⁵⁹ —, Odkritje Vilharjevega spomenika v Postojni, LZ, XXVI, 1906, p. 574.

⁶⁰ Na čelni strani spomenika je bilo Vilharjevo ime in pod njim zadnji verzi iz njegove ponarodele pesmi »Na jezeru«: »Čujte gore in bregovi, da sinovi Slave smo«.

⁶¹ Repič Alojzij (1866—1941), kipar. Rojen v Vrhpolju pri Vipavi, umrl v Ljubljani. Studiral na dunajski akademiji (1892—1896) in in še v Kundmannovi specialki, učil 1905—1931 v Ljubljani na Umetno-obrtni šoli. — Menaše: *Leksikon*, stolpec 1778—1779.

⁶² —, Odkritje Vilharjevega spomenika v Postojni, LZ, XXVI, 1906, p. 574.

slovenski umetnostni razstavi leta 1902 in ga je odlikovala portretna zvestoba upodobljencu.⁶³

Zanimivo je, da je tudi poznejši *Vilharjev spomenik* iz leta 1931 v *Planini*, zasnovan na shemi bronastega portretnega poprsja na visokem podstavku. Spomenik je delo akademskega kiparja Ivana Sajevica.

Podobno kot je Zajec s Prešernovim spomenikom obogatil in razširil shemo spomenika (celopostaven kip na podstavku), je v tej vrsti skromnejše zasnovanih spomenikov deloval akademski kipar Svitoslav Peruzzi⁶⁴ s svojim *cesarjevim spomenikom*. Po potresu leta 1895 se je *Ljubljana* hotela oddolžiti cesarju Francu Jožefu I. za njegovo pomoč in mu v znak hvaležnosti ter v spomin na njegov obisk v Ljubljani dala po potresu postaviti spomenik. Ob razpisnem natečaju, na katerega se je odzvalo devet kiparjev, je prvo nagrado dobil Svitoslav Peruzzi, drugo nagrado Franc Berneker, tretjo pa Ivan Meštrovič.⁶⁵ Po vsej verjetnosti bi naročilo dobil Berneker za svoj osnutek z geslom *Ljubljani se mora pomagati*, ki sta ga žirija in kritika skoraj soglasno ocenili za najboljšo rešitev, vendar bi izvršitev tega osnutka daleč preseгла vsoto, namenjeno za spomenik, zato so se raje odločili za skromnejši in cenejši Peruzzijev načrt z geslom *Poklonitev*.⁶⁶ Spomenik so hoteli prvotno postaviti pred ljubljansko sodno palačo, nato pa v Zvezdo, na mesto kipa Radetzkega. Leta 1905, ob desetletnici cesarjevega obiska v Ljubljani, naj bi spomenik svečano odkrili.⁶⁷ Toda dogodki so se zasukali drugače in spomenik so končno postavili šele leta 1908, in to pred sodnijsko palačo.⁶⁸ Spomenik je v bistvu zasnovan na skromni shemi portretnega poprsja na stebru, ki pa jo je Peruzzi obogatil z žensko figuro, vidno s hrba, ki z desnico dviga lovorov venec, z levico pa se opira na ploščo, na kateri je ljubljanski grb. Alegorična ženska postava tako predstavlja mesto Ljubljano, ki se zahvaljuje cesarju za njegovo pomoč ob času potresa.⁶⁹ Poleg tega je kipar steber razširil v monumentalen blok in ga okrasil z dvema orloma na vsaki strani ter z reliefom na njegovi hrbtni strani. Vrh spomenika je tvorilo bronasto poprsje cesarja, ki so ga po zlomu Avstro-Ogrske odstranili in je zdaj na njegovem mestu *portretno poprsje* slavista *Frana Miklošiča*, delo akademskega kiparja Tineta Kosa.⁷⁰ Celotna kompozicija je iz belega marmorja in stoji na mogoč-

⁶³ —, Vilharjev kip, *N*, LX, 21. marca 1902, list 12, p. 117; F(ran) G(ovékar), Vilharjev spomenik, *Sn*, I, 1902—1903, p. 31.

⁶⁴ Peruzzi Svetoslav (Svitoslav) (1881—1936), kipar. Rojen v vasi Lipe na ljubljanskem barju, študiral na Dunaju na umetnoobratni šoli in akademiji (H. Bitterlich), dipl. 1904, ostal še na Dunaju, 1906—1910 v Ljubljani, odtelej v Splitu, tam tudi umrl. — Menaše: *Leksikon*, stolpec 1617.

⁶⁵ Hudales-Kori, Kipar Peruzzi, pp. 174—178; Rozman, Lj. javni spomeniki, pp. 198—199; Ivan Šubic, Cesarjev spomenik v Ljubljani, *LZ*, XXIV, 1904, pp. 157—163.

⁶⁶ Hudales-Kori, Kipar Peruzzi, p. 174.

⁶⁷ Hudales-Kori, Kipar Peruzzi, p. 176.

⁶⁸ Hudales-Kori, Kipar Peruzzi, pp. 176—177.

⁶⁹ Hudales-Kori, Kipar Peruzzi, pp. 174—175.

⁷⁰ Hudales-Kori, Kipar Peruzzi, p. 177.

nem granitnem podstavku, ki je delo kamnoseškega podjetja Vodnik iz Ljubljane. Na podstavku je zdaj tudi upodobljencu ustrezen napis.⁷¹ Po kvaliteti in stopnji originalnosti lahko rečemo, da ostaja spomenik v mejah tedanjih konvencionalnih spomeniških zasnov. Umetniški učinek spomenika zmanjšuje še neskladnost razmerij med prevelikim in preveč monumentalnim portretnim poprsjem in med podstavkom z zdaj preneznatno žensko figuro. Spomenik je kot delo dveh kiparjev formalno pa tudi vsebinsko neenoten. Kljub razmeroma razgibani ženski figuri vlada v spomeniku akademska izglašenost in hladnost z odmevom secesijske stilizacije (sl. 72).

Obe stereotipni obliki spomeniške plastike torej temeljita na osnovni shemi: podstavek — kip oz. portretno poprsje. To shemo prekine največji kiparski talent naše moderne Franc Berneker⁷² s svojim *Trubarjev spomenikom*, postavljenim leta 1910 v Ljubljani.⁷³ Protestantki pridigar in utemeljitelj slovenskega knjižnega jezika Primož Trubar se z roko in knjigo opira na govorniški pult, ki tvori hkrati podstavek spomenika (sl. 74). Tako nimamo več opravka z doslej običajno strogo ločitvijo med podstavkom in kipom, temveč je pred nami umetniško dovršena združitev obeh elementov spomenika v skladno celoto. Preprostost oblik, v katerih zaslutimo secesijsko razpoloženje, in celotne zasnove spomenika, mehko, »rodinovsky« učinkujoča obdelava marmorja, lirčna občutenost celote, notranja veličina samega lika Trubarja: vse to daje vtis monumentalnosti, ki jo poudarja še njegova lokacija. Obkrožen z zelenjem tivolskega nasada, nam predstavlja Trubarjev spomenik enega redkih primerov stapljanja umetnine, spomenika, z okoljem, naravo, v takšno harmonično celoto. In pri tem, ko še vedno lahko izrekamo sodbo, da je Trubarjev spomenik naša »najlepša javna plastika« (Cevc)⁷⁴ in »najbolj posrečen spomenik pri nas« (Stele),⁷⁵ je treba poudariti velik delež okolja, v katerega je spomenik postavljen. Pomen in mesto, ki ga ima Trubarjev spomenik v razvoju slovenske spomeniške plastike, je dobro označil F. Šijanec: »S tolikšno izrazno poduhovljenostjo, s tolikšno preprostostjo sredstev, ki ji ni več mar za alegorijske rekvizite in zunanje attribute klasicističnega patosa, se doslej ni uveljavila še nobena spomeniška zamisel, pa bodisi pri javnem ali zasebnem statuaričnem naročilu.«⁷⁶

Tudi iz tega obdobja poznamo nekaj spomenikov, ki so delo tujih kiparjev. Ti že po tradiciji izvirajo iz dunajske spomeniške smeri; izjemo pomeni Antonio Dal Zotto, kipar iz Benetk. Zasnove teh spomeni-

⁷¹ Na podstavku spomenika je bil prej napis: V SPOMIN HVALEŽNOSTI postavilo stolno mesto Ljubljana l. 1903. Pod cesarjevim poprsjem pa je pisalo: FRANJO J. . . P. I. Sedaj nosi spomenik napis: ROJEN LETA 1813 / V RADMEŠČAKU / V SLOVENSKIH / GORICAH. — FRANC MIKLOŠIČ / VELIKI SLAVIST. — Hudales-Kori, Kipar Peruzzi, p. 175.

⁷² Berneker Franc (1874—1932), kipar. Rojen blizu Slovenj Gradca, se učil v delavnicah v Celju in Innsbrucku, na umetnoobrtni šoli v Gradcu in od 1897 dalje na dunajski akademiji (E. Hellmer). Do 1915 na Dunaju, po I. svet. vojni se naselil v Ljubljani. — Menaše: *Leksikon*, stolpec 211—212.

⁷³ Rozman, Lj. javni spomeniki, p. 198.

⁷⁴ Cevc: *Slov. umetnost*, p. 176.

⁷⁵ Stele: *Oris zgodovine um.*, p. 155.

⁷⁶ Šijanec: *Sodobna slov. lik. um.*, p. 284.

kov so konvencionalne, saj se oklepajo stereotipnih shem figuralnih javnih spomenikov. Vsi spomeniki, razen Tartinijevega v Piranu, so v Mariboru; večinoma so ohranjeni, vendar ne stojijo več na svojih prvotnih mestih.

Dunaj je že v šestdesetih letih devetnajstega stoletja zajelo mrzlično postavljanje spomenikov, ki je ponehalo šele ob koncu stoletja. Tako sta tedaj najuglednejša kiparja K. Zumbusch in C. Kundmann — v plastiki sta zastopala zmeren realizem — ustvarila veliko število spomenikov (npr. *spomenik cesarici Mariji Tereziji*, *spomenik Tegetthofu*, *spomenik Beethovnu* idr.). Z nastopom kiparjev V. Tilgnerja in R. Weyrja je v plastiko prodrla slikovitejša, lahkotnejša, kar dekorativna smer. Tudi ta dva kiparja sta bila izredno dejavna na področju spomeniške plastike; Tilgner je bil tedaj celo najbolj iskani kipar portretnih poprsij. Njima je sorodna cela vrsta dunajskih kiparjev, kot so J. Benk, H. Natter, F. Vogl itd. Izstopa kipar E. Hellmer, ki poleg slikovitih baročnih prvih v svojih delih kaže odlično znanje v plastičnem oblikovanju. Tako se Dunaj s svojimi predstavniki z uspehom uvršča v veliko šolo akademskega realizma, ki je na področju spomeniške in arhitekturne plastike vladal povsod po Evropi vse do konca devetnajstega stoletja.

Avtorji *mariborskih* figuralnih spomenikov so neposredno povezani z nekaterimi omenjenimi dunajskimi mojstri; bili so učenci Zumbuscha, Kundmanna in Hellmerja.

Prvi spomenik iz te vrste je *spomenik cesarja Jožefa II.* iz leta 1882.⁷⁷ Spomenik je stal v starejšem delu mestnega parka in je predstavljal cesarja v značilni monumentalni pozi z listino v roki ter v uniformi z mečem. Ob njegovi strani je bil prek prizmatičnega, na zgornjem in spodnjem robu profiliranega podstavka pogrnen cesarski plašč (sl. 73). Spomenik kljub monumentalnemu vtisu realistično izdelanega lika cesarja (naslonitev na nemškega kiparja E. Rietschla in njegove spomenike) ne presega konvencionalnih, a sodobnemu stilnemu okusu ustrežajočih zasnov. Po mnenju S. Vrišerja gre za »enega številnih odlitkov Jožefovega kipa, katerega avtor je bil dunajski kipar Rudolf von Kauffungen«, učenec kiparjev Hellmerja in Kundmanna.⁷⁸ Spomenika ni več. V tem času so Jožefu II. postavili več spomenikov, saj se je to skladalo s političnim gibanjem nemških liberalcev. Tako so na primer istega leta kot v Mariboru postavili spomenik *Jožefu II.* tudi v *Celju*.⁷⁹

Leta 1883 je Maribor dobil kip *nadvojvode Janeza*, ki so ga postavili na podstavek iz rezanega kamna, obraščenega z bršljanom. Spomenik je do leta 1918 stal v mestnem parku, danes pa ga hrani mariborski muzej. *Nadvojvoda Janez* (vnuk cesarice Marije Terezije) je bil med slovenskim narodom, še posebej pa na štajerskem, zelo priljubljen. Tako so mu po izgradnji mostu v *Zidanem mostu* za zasluge, ki si jih je pridobil s pospeševanjem smotrnega gospodarstva in s skrbjo za ceste in mostove, postavili v tem kraju leta 1826 *železno poprsje*

⁷⁷ Vrišer, Znamenja in javni spomeniki v Mb., p. 187.

⁷⁸ Vrišer, Znamenja in javni spomeniki v Mb., pp. 187—188.

⁷⁹ Vrišer, Znamenja in javni spomeniki v Mb., p. 187.

z latinskim napisom, ki pa so ga pozneje podrli. Tudi ta mariborski kip je bil prvotno narejen za Zidani most (leta 1835), a do postavitve ni prišlo, ker oblastem v času Bachovega absolutizma ni ustrezala štajerska ljudska noša, v kateri je bil nadvojvoda upodobljen. Nadnaravno velik kip nadvojvode Janeza ima podobno držo kakor kip Jožefa II. ter štajerski alpski klobuk, lovsko torbo in rog za smodnik. Opira se na planinsko palico (zdaj je ni več), ob njegovih nogah pa leži divji petelin. Plastika nadvojvode Janeza ima vse značilnosti reprezentativnega fevdalnega spomenika in je tako rekoč pendant plastiki Jožefa II. Glede na opazne sorodnosti v zamisli in nadrobnostih obeh spomenikov, gre verjetno za istega avtorja ali pa vsaj za kiparja iz njegove bližine. Oba kipa, kip cesarja Jožefa II. in nadvojvode Janeza, so ulli v Blanskem na Moravskem.⁸⁰

Še istega leta (1883) je Maribor dobil *spomenik* admiralu *Wilhelmu von Tegetthoffu*, ki je bil vse do zloma monarhije osrednji spomenik mesta, čeprav je stal zunaj strogega mestnega središča. Glede na to, da je bil Maribor Tegetthoffovo rojstno mesto, je bilo postavljanje spomenika pomembno dejanje, še posebno če upoštevamo politične in kulturne ambicije monarhije. Tako so odbor za postavitve spomenika sestavili že deset let prej, za avtorja spomenika so prvič izbrali tujega uveljavljenega umetnika, samo odkritje spomenika pa je bilo ob obisku cesarja Franca Jožefa, ki je odkritju tudi prisostvoval. Izbrani avtor spomenika je bil akademski kipar Henrik Fuss, učenec slavnega kiparja Kundmanna na Dunaju. Bistveni del spomenika je bilo admiralovo portretno poprse, postavljeno na okrašen steber. Ob njegovem vznožju sta sedeli dve krilati alegorični ženski figuri z atributi pomorstva in zmage. Celotna kompozicija je počivala na stopničastem podstavku, ki ga je iz kamna izklesal A. Poschacher iz Mauthausna. Livarsko delo za spomenik je opravil K. Turbain na Dunaju.⁸¹ Leta 1898 so ob petdesetletnici vladanja *cesarja Franca Jožefa I.* postavili njegov celopostavni *kip* pred mariborsko kadetnico. Več kot dva metra visoki bronasti kip (ullit je bil v livarni H. Frömmela na Dunaju) je prikazoval cesarja v pohodni maršalski uniformi z daljnogledom v rokah in v konvencionalni držl. Cesarjev kip je bil postavljen na granitnem, z lovorovim festonom okrašenem podstavku. Avtor kipa je bil Edmund Hofmann von Aspernburg, dunajski kipar in učenec kiparjev Kundmanna in Zumbuscha. Znan je bil kot oblikovalec javnih spomenikov, vodnjakov in še posebno vladarskih plastik.

Zadnji mariborski figuralni javni *spomenik* iz tega obdobja so postavili leta 1904 mariborskemu županu *Andreju Tappeinerju*. Spomenik, ki je stal v novem parku pred poslopjem mestne hranilnice na razširjenem Stolnem, danes Slomškovem trgu, je predstavljal župana v dokolenski suknji z listino v levici in z desnico, oprto na knjigo. Kip je realistično oblikovan, nosi portretne poteze, njegova zasnova pa nas spominja na plastiko Jožefa II. iz osemdesetih let in na pravkar predstavljeno plastiko Franca Jožefa, s to razliko, da je njegova izdelava bolj sumarna od izdelave ostalih dveh omenjenih kipov.

⁸⁰ Vrišer, Znamenja in javni spomeniki v Mb., pp. 187—188.

⁸¹ Vrišer, Znamenja in javni spomeniki v Mb., pp. 188—190. Fuss Heinrich (1845—1913), kipar.

Avtor kipa je bil prav tako učenec dunajske akademije, kipar Josef Kassin. Spomenik, s katerim se je mesto oddolžilo zaslužnemu županu, je smiselno dopolnil novi del trga, z umetniškega stališča pa mesto ni dosti pridobilo.⁸²

Kot sem že omenila, najdemo takšne vrste spomenik tudi v Piranu. To je spomenik skladatelju in violinistu Gluseppu Tartiniju, ki mu ga je postavilo njegovo rojstno mesto *Piran. Tartinijev spomenik* so hoteli postaviti ob dvestoletnici njegovega rojstva, leta 1892. Na razpisnem natečaju za izvršitev spomenika je zmagal beneški kipar — avtor Tizlanovega spomenika v Pieve di Cadore in Goldonijevega spomenika v Benetkah — Antonio Dal Zotto. Naročilo za podstavek spomenika pa so izročili kamnoseku Antoniu Tamburliniju, rojenemu Pirančanu. Podstavek je bil dokončan v roku, na sam kip, ki je bil tudi ulit v beneški umetnostni livarni Munareti, pa so morali čakati skoraj štiri leta. Spomenik so slavnostno odkrili šele leta 1896.⁸³

Skladatelj je upodobljen v rahlo sklonjeni držji, v desnici ima lok, v levici pa za hrbtom drži violino. Je nadnaravne velikosti, oblečen v tedanjo nošo in stoji na podstavku, ki je bogato okrašen z motivom dvojnih volut na vogalih ter z bronastimi simboli glasbe in z napisom na čelni strani.⁸⁴ Spomenik je obdan z železno ograjo (sl. 75). Čeprav gre za konvencionalno shemo spomenika s celopostavno figuro na visokem podstavku, sta jo tako kipar s svojim realistično oblikovanjem in v razmeroma neobičajni držji upodobljenim kipom kakor tudi kamnosek s svojim tehnično dovršenim in nevsiljivim podstavkom dvignila na kvalitetno višjo raven. Predvsem pa moramo poudariti dvoje odlik Tartinijevega spomenika: prvič, gre tu za razgibanost tako kipa kot podstavka, ki oba elementa spomenika družji v skladno celoto, drugič pa je pred nami čudovit primer harmonične povezanosti spomenika z okoljem. O tem piše St. Bernik: »Posebno premišljen položaj ima Tartinijev spomenik. Za pogled proti novi občinski palači stoji v njeni osi, za pogled, ki je vsekakor bolj prevladujoč in bolj pogosten, namreč za pogled, ki se nam odpre ob vstopu na trg po glavni dostopni komunikaciji — Cankarjevem nabrežju, pa stoji v osi zvonika cerkve sv. Jurija. S tem je dosežena izvrstna optična vključitev spomenika v navpični vzgon, ki ga ustvarja zvonik. Ta oblikovna povezanost in soodvisnost dveh prostorsko in krajinsko najbolj ekspoziranih izraznih prvov v tem delu mesta je nedvomno ena izmed prostorsko najbolj razumljenih in subtilno občutenih mikrourbaniističnih potez, ki jih je prispevalo 19. stoletje oblikovanju Pirana.«⁸⁵

Razvoj arhitekturne plastike tega obdobja zaostaja za razvojem spomeniške plastike, in to kljub temu, da smo v tem času dobili Ganglovo arhitekturno plastiko za pročelje *ljubljske Opere*, ki nam kot

⁸² Vrišer, Znamenja in javni spomeniki v Mb., pp. 190—192. Hofmann von Aspenburg Edmund (1847—?), kipar. Kassin Josef (1856—1931), kipar.

⁸³ Podatki o spomeniku: Tamaro Bartolo: *Notizie Patrie*, IV, Pirano 1896, pp. 26—71 (rokopis); Kovič in Pahor, O zgd. in arh. razvoju Tartinijevega trga, p. 35; Bernik: *Organizem slov. obmorskih mest*, p. 176. — Dal Zotto Antonio (1841—1918), kipar.

⁸⁴ Napis je: A / Guiseppa Tartini / l'Istria / MDCCCXCVI.

⁸⁵ Bernik: *Organizem slov. obmorskih mest*, p. 176.

kompleks nedvomno pomeni vrh slovenske figuralne arhitekturne plastike devetnajstega stoletja.

Naročilo za plastike na novem, tedaj imenovanem Deželnem gledališču je akademski kipar Alojzij Gangl prejel od kranjskega deželnega odbora leta 1890.⁸⁶ Čez dve leti je izvršil kamniti alegorični figuri *Veseloigro* in *Tragedijo* (sl. 77) ter skupino iz peščenca *Genij z glasbo in dramo*.⁸⁷ Figuri so postavili v niši na pročelju stavbe, skupino treh plastik pa na njen vrh, a so jo kasneje zaradi močnih okvar odstranili.⁸⁸ Alegorični figuri nam vsaka s svojimi simboli, s kretnjami, z mimiko obraza in ne nazadnje z močno razgibano draperijo ponazarjata čustvi veselja in obupa. Učinkujeta dinamično in sproščeno; očiteno je kiparjev poskus slikovite obdelave površin, kar ga v tem primeru oddaljuje od klasičnega akademizma. Figuri oddaljeno spominjata na Carpeauxovo plastično skupino *Ples na pariški Operi*. To še tem bolj velja za še lahkotnejše figure v skupini s krilatim genijem, ki stoji — dvigajoč plamenico — med sedečima alegorijama glasbe in drame. Pri teh figurah, izdelanih v stilu slikovitega realizma, se je kipar uspešno spoprijel z oblikovanjem akta, saj je v primerjavi s figurami v nišah tu občutno zmanjšal pomen draperije. Žal pa kvalitetna plastična kompozicija na vrhu stavbe nikakor ni prišla do izraza: figuralna dekorativna plastika v zatrepu stavbe, delo nekega dunajskega podjetja,⁸⁹ je pokvarila sicer monumentalni vtis umetniškega dela (sl. 76). Zdaj je stavba brez Ganglove skupine na vrhu in kot takšna z vso ostalo arhitekturno plastiko in dekorativnim okrasom (amorete, medaljoni itd.) deluje kot skladna celota. Vanjo se harmonično vključujeta tudi Ganglovi alegoriji; morda sta niši zanj nekoliko preplitvi in jima ne dajeta dovolj prostornega in poglobljenega ozadja. Vsekakor nam arhitekturna plastika na ljubljanski Operi predstavlja eno redkih kvalitetnih in harmoničnih povezav s stavbno celoto v devetnajstem stoletju. Hkrati nam Opera pomeni pomembno stopnjo v razvoju slovenske figuralne arhitekturne plastike prejšnjega stoletja, saj je pri okrasitvi monumentalnega javnega poslopja prvokrat udeležen domač, akademsko šolani kipar.

Delo domačih kiparjev oziroma podobarjev zasledimo sicer tudi pri arhitekturni plastiki *ljubljske stolnice*, vendar bi — glede na sakralen značaj ostalih figur — opozorila le na dve plastiki. V nišah na severni, zunanji strani stolnice sta kipa ljubljanskih *škofov žige Lamberga* in *Tomaža Hrena*, delo podobarja Ivana Pengova.⁹⁰ Nastala sta

⁸⁶ SBL, I, str. 203; — Deželno gledališče v Ljubljani, LZ, XI, 1891, pp. 442—571.

⁸⁷ A(nton) Štritof, »Tragedija« in »komedija« na pročelji novega gledališča, LZ, XIII, 1893, p. 232; Šijanec: *Sodobna slov. lik. um.*, p. 279.

⁸⁸ VS, VII, 1958—1959, p. 170. — Skupina »Genij z glasbo in dramo« je zdaj na terasi v Križankah.

⁸⁹ O ostali arhitekturni plastiki na ljubljanski Operi glej: *Dokumenti slovenskega gledališkega muzeja*, I, Ljubljana 1964—1965, pp. 176—177; M., Novo deželno gledališče, SN, XXV, Ljubljana, 15. III. 1892, št. 61, pp. 1—2; Anton Trstenjak: *Slovensko gledališče*, Ljubljana 1892, pp. 172—173. — Arhitekturna in ornamentalna plastika je delo dunajskega podjetja Fischer, Haselsteiner & Bock.

⁹⁰ Pengov Ivan (1879—1932), podobar.

leta 1913 in sta izdelana iz moravškega peščenca.⁹¹ Celopostavna kipa nam s svojo trdno stoji in umirjenimi gibi dajejo vtis monumentalnosti; k temu veliko pripomorejo klasicistično stroge in čiste oblike, ki pa ne zaidejo v togost in brezizraznost. To velja za lik Hrena, še v večji meri pa za lik Lamberga. Oba kipa škofov odlikuje tudi portretna zvestoba in doslednost v upodabljanju različnih značajev. Niši — v kateri sta postavljena kipa — s svojimi preprostimi linijami in plastikama primerno prostornino le še dopolnjujeta že tako solidno in razmeroma kvalitetno delo. Poudariti moramo, da se kipa škofov, poleg vseh drugih figur v nišah ljubljanske stolnice, harmonično vključujeta v sakralno stavbno celoto.

Tako kot v drugem obdobju razvoja arhitekturne plastike najdemo tudi v tem obdobju primere uvoza z Dunaja — iz tamkajšnjih delavnic, ki z umetniškega stališča ne kažejo dosti ali pa zelo malo originalnosti v zasnovi in tematiki. Dve stavbi s tovrstno arhitekturno plastiko sta mariborska pošta iz leta 1894 in celjska pošta iz leta 1898. Pročelje *mariborske pošte*, zgrajene v novorenesančnem slogu,⁹² krasita *dve celopostavni figuri*, postavljeni v niši med okni v nadstropju stavbe. Ženska in moška figura skušata z gibi in raznimi simboli ponazarjati pomen in namen stavbe (sl. 78). Na treh medločjih glavnega vhoda so po parih razvrščene *reliefne ženske figure*, ki prav tako personificirajo delovanje in pomen pošte. Vrh stranskega pročelja stavbe je okrašen z *dvema celopostavnima plastikama*, od katerih je ena upodobljena s poštarso torbo, druga pa trobi v poštni rog. Enaka kipa najdemo tudi na vrhu dveh stranskih pročelij nekoliko kasnejše, ravno tako novorenesančne *celjske pošte*.⁹³ Poleg njiju sta še *dve plastiki* z isto motiviko. Vrh glavnega pročelja je okrašen z dvema kipoma, od katerih je eden popolnoma identičen s plastiko mladeniča z orlom v niši mariborske pošte; drugi kip podobno prvemu prikazuje moško figuro, ki z roko nakazuje smer, v katero naj z njegove dlani poleti golob. Vse plastike, razen dveh v nišah mariborske pošte, stojijo na mansardnih čelih in so formalno in vsebinsko dokaj skladne s stavbno celoto. Identičnost posameznih plastik in podobnost izdelave kaže na isti izvor teh del v eni izmed dunajskih (avstrijskih) delavnic, ki je po vsej verjetnosti na veliko razpošiljala plastike za stavbe s takšnim in podobnim pomenom po vsej monarhiji. Kvalitetnejša, monumentalnejša in skladnejša s stavbnim pročeljem je arhitekturna plastika na *poslopju nekdanje deželne vlade* (zdaj Izvršnega sveta) v Ljubljani. Vhod stavbe, zgrajene v novorenesančnem slogu, krasita dve sedeči ženski figuri, ki po atributih sodeč predstavljata *Zakon in Moč* (sl. 79). Plastiki sta signirani in datirani: *I. Beyer, fac. 1898*. Sta solidno, akademsko delo in glede na obdelavo draperije in

⁹¹ Jos(ip) Lesar, Žiga Lamberg-Tomaž Hren, *DS*, XXVI, 1913, p. 446 in repr. pp. 448, 449; —, Naše slike, *DS*, XXVI, 1913, p. 480. Poleg teh dveh plastik sta na zahodni strani stolnice ob glavnih vratih še dva kipa — prav tako delo Ivana Pengova. Kipa *sv. Bonaventure* in *sv. Tomaža Akvinskega* je izdelal leta 1912.

⁹² Premrov: *Arhitektura 19. st. v Mb.*, pp. 26—27.

⁹³ Povh, *Celjska arhitektura*, p. 104.

drže figur bi lahko rekli, da avtor izhaja iz Hellmerjeve dunajske šole.

Tudi arhitekturna plastika na nekaterih sicer kvalitetnih ljubljanskih popotresnih stavbah, zgrajenih v »secesijskem duhu«, ne pomeni napredka, saj ni prekinila uvoza dokaj poprečnih plastik. Tako sta kipa na bolj klasicistični kot secesijski fasadi *Mestne hranilnice*,⁹⁴ ki predstavljata *Trgovino* in *Industrijo*, tipičen izdelek akademsko realistične dunajske plastike. Kip Trgovine je skoraj identičen s kipom *Merkurja* (sl. 80) na pročelju nekdanje *Urbančeve hiše*⁹⁵ (danes »Centromerkur«) in kaže na isti izvor v eni izmed dunajskih dekorativnih delavnic. Opozoriti moram na posrečeno postavitve Merkurja (stoji na vrhu te vogalne stavbe), ki tvori harmoničen zaključek že tako kvalitetne stavbe. Podobno bi lahko trdili tudi za arhitekturno plastiko na slemenu fasade nekdanje *Ljudske posojilnice*,⁹⁶ sedeči ženski figuri s svojimi atributi — ustrezno namenu stavbe — simbolizirata denarno bogastvo.

Delež slovenskih kiparjev pri plastičnem okrasu ljubljanskih stavb iz »secesijske dobe« je majhen. Figuralne arhitekturne plastike niso ustvarili. Dobili smo dva atlanta na *Regalijevi hiši*; miščasti popsrji sužnjev, ki nosita vogalni pomol stavbe, je po prvotnem načrtu Franca Bernekerja izklesal kipar Svitoslav Peruzzi.⁹⁷ V harmonično skladnost s pročeljem nekdanjega deklinškega liceja⁹⁸ se tako po vsebini kot po obliki staplja tudi sicer kvaliteten relief kiparja Ivana Zajca. Dekorativni relief nam na lahkoten in igriv način predstavlja deklinške figure s festonom.⁹⁹

SKLEP

Prvo obdobje obsega torej celo prvo polovico devetnajstega stoletja. Za razvoj spomeniške in arhitekturne plastike je bilo to obdobje (Ilirske province, Metternichov absolutizem in z njim povezano zatiranje svobodomiselnih idej, nastop Prešerna) dokaj plodno. Tedaj smo dobili vrsto preprosto oblikovanih, a zato tem bolj pretehtanih in skrbno izdelanih spomenikov; spomnim naj samo na spomenik v Dolu in na prvi spomenik osuševanju barja v Ljubljani. Tudi arhitekturna plastika po kvaliteti ne zaostaja dosti za spomeniki, seveda predvsem po zaslugi reliefov na Souvanovi hiši v Ljubljani, ki pomenijo nedvomen vrh arhitekturne plastike celotne prve polovice prejšnjega stoletja. V tej precej kvalitetni spomeniški in arhitekturni plastiki lahko zaslutimo odmeve kulture, ki nam jo je dala francoska

⁹⁴ Šumi: *Arhitektura seces. dobe*, p. 39.

⁹⁵ Šumi: *Arhitektura seces. dobe*, pp. 39—40.

⁹⁶ Šumi: *Arhitektura seces. dobe*, p. 39.

⁹⁷ Hudales-Kori, Kipar Peruzzi, p. 183; Šumi: *Arhitektura seces. dobe*, p. 40.

⁹⁸ Šumi: *Arhitektura seces. dobe*, p. 35.

⁹⁹ Zajec, Moji spomini, p. 61; Šijanec: *Ivan Zajec*, p. 16.

oblast v času Ilirskih provinc. V celoti pa nam kaže delovanje na obeh navedenih področjih plastičnega oblikovanja v tem obdobju takšno samoniklost in neodvisnost (predstavljena dela večinoma koreninijo v domači kamnoseški tradiciji), kot jo bomo kasneje le redkokdaj zasledili.

Drugo obdobje sega od leta 1848 pa do konca sedemdesetih let prejšnjega stoletja. V takšnih zgodovinsko-političnih in socialnih razmerah, ki so jih določali revolucionarno leto 1848, Bachov absolutizem, močan ponemčevalni pritisk, nesoglasje med domačimi političnimi strujami (mladoslovenci in staroslovenci) in še težka gospodarska kriza, je bilo težko ustvariti plodna tla za razvoj domače spomeniške in arhitekturne plastike. Arhitekturna plastika je bila po kvantiteti nedvomno na boljšem kot spomeniška plastika, saj so v tem času po vsej Avstro-Ogrski gradili javna poslopja, ki so jim dodajali uvožene odlitke standardiziranih personifikacij in alegorij, ustreznih namenu posamezne stavbe. Večinoma je bila uvožena iz drugorazrednih, če že ne kar tretjerazrednih dunajskih dekorativnih delavnic in v razvoju slovenske arhitekturne plastike devetnajstega stoletja nikakor ne pomeni kake posebne obogatitve; izjema je dokaj kvalitetna plastika Gambrinusa na čeligižjevi hiši v Mariboru. Kar zadeva spomeniško plastiko, so v tem obdobju dobili le dva — in še to nagrobna — spomenika: pesnikoma Prešernu in Jenku. Imata obliko značenja in nam takšna več pomenita kot pričevanje hotenj neke dobe kakor pa kot umetniški stvaritvi. Kljub temu, da je bilo to obdobje borno s spomeniki, pa se moramo zavedati, da vse poznejše postavitve spomenikov našim zaslužnim možem v bistvu koreninijo v tej dobi. Pobude za postavitve spomenikov Vodniku, Valvasorju, Prešernu, Trubarju, Vegi itd. najdemo prav v petdesetih in šestdesetih letih devetnajstega stoletja — torej v tem po dejanskih spomeniških uresničitvah zelo skromnem obdobju. Neposredni vzrok za te pobude pa lahko iščemo v narodni zavesti, ki je od leta 1848 stalno rastla. Spomnim naj tudi na dejstvo, da je prav v tem obdobju javni spomenik prvič postal predmet zanimanja široke javnosti (npr. postavitve Vodnikovega spomenika je bila t. i. »*offene Frage*« in s tem center polemike o postavljanju spomenikov nasploh).

Tretje obdobje nam zaznamuje časovna meja med leti 1880 in 1914. Vedno intenzivnejše narodno in politično življenje v avstro-ogrski monarhiji, pa tudi sam razvoj političnega življenja pri Slovencih (narodno gibanje je dobilo novo vsebino, ki jo zgodovinarji imenujejo »*demokratska in socialna prebuja*«)¹ — vse to je ustvarjalo svobodnejše in s tem ugodnejše pogoje za razvoj spomeniške in v manjši meri arhitekturne plastike. To je čas, ko dobimo javne spomenike v najožjem smislu besede. Tradicija preprostih spomenikov (obelisk, steber, piramida) se je še vedno nadaljevala, a se je počasi izrabljala in ni prinesla ničesar novega (za primer navajam spomenik Lampetu v Črnem vrhu). Figuralni javni spomeniki so delo naših akademsko šolanih kiparjev, vendar je njihova kvaliteta poprečna, saj se gibljejo

¹ Gestrin-Melik: *Slov. zgodovina*, p. 231.

bolj ali manj v mejah konvencionalnih zasnov in načina obdelave, ki jih je narekoval stil tedanje dunajske akademske spomeniške smeri (npr. Vodnikov, Prešernov spomenik v Ljubljani itd.). Isto velja tudi za vrsto herm, ki ne pomenijo kake obogatitve v razvoju naše spomeniške plastike (npr. Vegov spomenik v Moravčah). Izjemo v vseh ozirih pa predstavlja Trubarjev spomenik v Ljubljani. Čeprav smo v tem obdobju dobili arhitekturno plastiko, za katero lahko rečemo, da je vrh te umetnostne dejavnosti celotnega devetnajstega stoletja (ljubljska Opera), pa je ostala plastika večinoma poprečen uvoz. Izjemo pomeni plastika na ljubljanski stolnici.

Ob pregledu celotnega umetnostnega delovanja na področju spomeniške in arhitekturne plastike prejšnjega stoletja v Sloveniji se je izoblikovala naslednja slika. Spomenikov (ohranjenih in uničenih) je razmeroma malo, še manj je arhitekturne plastike. Iz prve polovice stoletja imamo »empirske spomenike«, čas od sredine stoletja pa vse tja do osemdesetih let ni prinesel tako rekoč nobenega javnega spomenika, po letu 1880 pa se dejavnost na tem področju razmahne. Pri arhitekturni plastiki poteka razvoj drugače. Nekaj primerov zasledimo v prvi polovici stoletja; od petdesetih do osemdesetih let pa doživi svoj razcvet importirana plastika in ga nadaljuje vse do preloma stoletja; slovenska arhitekturna plastika pa ustvari v devetdesetih letih svoj vrh (Opera) in nato pojenja; zasledimo jo le z nekaj redkimi primeri (ljubljska stolnica; Zajčev relief na nekdanjem deklškem liceju v Ljubljani).

Vprašanje o deležu tujih kiparjev oz. tujih kiparskih delavnic je umestno tako pri spomeniški plastiki kakor tudi (in to celo v večji meri) pri arhitekturni plastiki prejšnjega stoletja. Pri spomeniški plastiki prvega obdobja zasledimo imena dunajskih kiparjev oz. kiparjev, ki so delovali na Dunaju, kot npr.: J. Meixner, L. Kisling in A. Rammelmeyer. V drugem obdobju najdemo dela tedaj osrednjega kiparja na Dunaju, A. D. Fernkorna. V tretjem obdobju poneha delovanje tujih mojstrov pri nas oz. za nas; dvoje njihovih del srečamo v osemdesetih in devetdesetih letih v Piranu (A. Dal Zotto) ter v Ljubljani (v uvodu omenjeni Dežmanov spomenik, delo V. Tilgnerja). Posebnost pomeni mesto Maribor, saj je dobil največ spomenikov tujih avtorjev prav v omenjenih dveh desetletjih. Njihova dejavnost se je v Mariboru nadaljevala še celo po letu 1900, ko je v drugih slovenskih mestih že popolnoma prenehala. Veliko število mariborskih spomenikov tujih avtorjev (H. Fuss, E. Hofmann v. A., J. Kassin) in izbor njihove motivike (le-ta simbolizira avstrijsko državnost) nedvomno kaže na drugačen položaj tega mesta v primerjavi z drugimi slovenskimi mesti. Vzroke za to lahko iščemo v političnih in gospodarskih razmerah na štajerskem, saj je bila tu moč Nemcev oz. nemške buržoazije neprimerno večja kot drugje v Sloveniji. Motivika mariborskih spomenikov — ustrezna tem razmeram — se tako razlikuje od motivike spomenikov v ostalih slovenskih mestih: *»Spomeniki te dobe, to je do zloma monarhije, izpričujejo dosledno politično in nacionalno miselnost nemštva in mariborskega mestnega vodstva. To dejstvo je pri spomenikih v Mariboru mnogo bolj očitno*

kakor v drugih slovenskih krajih, npr. v Ljubljani. Tudi v Ljubljani so sicer postavljali spomenike monarhom in avstrijskim vojskovodjem, le-te pa so odločilno preglasili spomeniki s slovenskim narodnostnim in kulturnim poudarkom (*Vodnik, Prešeren, Trubar*)« (Vrišer).² Tuji avtorji mariborskih spomenikov so bili bolj ali manj izurjeni kiparji, četudi niso izvirali iz takratnih prvih dunajskih umetniških vrst.³ Večinoma so bili šolani na dunajski akademiji in so razmeroma dobro (glede na razvito dunajsko spomeniško dejavnost) obvladali to področje plastičnega oblikovanja.

Imena tujih — lahko rečemo kar dunajskih — avtorjev spomenikov iz tega obdobja na naših tleh nam izpričujejo dejstvo, da so naročniki izbirali večinoma med solidnimi, uveljavljenimi kiparji, v nekaj primerih celo med tedaj najpomembnejšimi, kar osrednjimi osebnostmi dunajske spomeniške smeri (Kisling, Fernkorn, Tilgner). V skladu z izborom avtorjev so njihova dela solidna, predvsem pa jih odlikuje odlično tehnično znanje. Zasnove teh del velikokrat spominjajo na figuralne spomenike nemškega kiparja E. Rietschla in so dokaj konvencionalne, če jih gledamo z zornega kota ostalega takratnega razvoja plastike oz. spomeniške plastike v Evropi. Herme sicer odlikuje portretna zvestoba upodobljencu, vendar le-ta marsikdaj ne otehta stereotipne drže in šablonsko izdelanih oblačil. Kipi pri figuralnih spomenikih so večinoma krepko modelirani in imajo trdno stoji, ki skoraj vedno pripomore k monumentalnosti celotnega vtisa; po slogu sodijo v območje t. i. akademskega realizma, opazne pa so tudi — na Dunaju oz. v dunajskem kiparstvu vedno močne — baročne tendence. Na področju arhitekturne plastike je bil delež tujih avtorjev, bolje rečeno, tujih dekorativnih delavnic, izredno velik; lahko bi rekli, da je tako rekoč obvladoval to področje plastičnega oblikovanja v devetnajstem stoletju na naših tleh. Kot je razvidno iz analize posameznih obdobj, je kvaliteta arhitekturne plastike tako poprečna in včasih celo nizka, da lahko njen izvor iščemo — kot sem že omenila — v drugo- ali tretjerazrednih dunajskih dekorativnih delavnicah.

Spomenike devetnajstega stoletja lahko po obliki (formalno) zagememo v tri skupine: v prvo skupino spadajo t. i. preprosti spomeniki, katerih ponavljajoče se oblike so obelisk, steber in piramida. Takšni so vsi »empirski spomeniki«, Idrijski spomenik, Blejski spomenik, oba spomenika na črnem vrhu, nekateri spomeniki v Mariboru itd. Drugo skupino sestavljajo spomeniki, ki so s svojo obliko portretnega poprsja na prizmatičnem podstavku predstavljajo skromnejši tip figuralnega spomenika. Sem sodijo: Attemsov spomenik, nekdanji spomenik Radetzkemu v Ljubljani, Vegov spomenik itd. Tretjo skupino, ki s svojimi oblikami še najbolj zasluži ime javni spomenik, tvorijo figuralni spomeniki s celopostavnim kipom na podstavku. Za primer navajam nekdanji spomenik Rostazu, drugi spomenik Radetzke-mu, spomenik Vodniku, Valvasorju, Čehovinu, bolj ali manj vse mariborske spomenike, Tartinijev spomenik itd. Obogatitev obeh glav-

² Vrišer, Znamenja in javni spomeniki v Mb., p. 194.

³ ibid.

nih tipov figuralnih spomenikov nam pomenita spomenik Miklošiču oz. cesarju Francu Jožefu I. ter Prešernov spomenik v Ljubljani.

Spomenike so postavljali na trge (Prešernov spomenik v Ljubljani, spomenik Hočevarjevi v Radovljici, Tartinijev spomenik itd.) in v parke (nekdanji spomenik Jožefu II. v Mariboru, Miklošičev spomenik v Ljubljani, Trubarjev spomenik itd.), v nekaj primerih pa na sam kraj dogodka, ki ga je spomenik proslavljal (spomenik v Dolu, oba spomenika osuševanju barja v Ljubljani itd.).

Arhitekturno plastiko lahko po obliki delimo na dvoje skupin: na reliefno in na figuralno oz. oblo arhitekturno plastiko. Med reliefno arhitekturno plastiko sodijo primeri iz prve polovice prejšnjega stoletja, kot je Souvanova hiša v Ljubljani, stavba iz Ptuja itd., iz začetka novega stoletja pa navajam le Zajčev relief na liceju v Ljubljani. Vsa druga arhitekturna plastika, predstavljena v pričujočem sestavku, pa spada k figuralni arhitekturni plastiki. Najdemo jo na slemenu stavb (mariborska realka, piranska nova občinska palača, Čeligijska hiša v Mariboru itd.), v nišah stavbnih pročelij (ljubljska Opera, ljubljanska stolnica, mariborska pošta) ter ob glavnih vhodih stavb (ljubljska realka, poslopje Izvršnega sveta v Ljubljani).

Tudi pri tematski oz. motivni razdelitvi lahko razlikujemo dvoje skupin. V prvo uvrščamo spomenike, postavljene v spomin na obisk kake pomembne osebe — običajno je bil to cesar ali kralj (npr. spomenik v Dolu, Polhovem Gradcu itd.) — ter v spomin na važne gospodarske dosežke (npr. oba spomenika v spomin na osuševanje barja), na nesreče (Idrijski spomenik) ter na različne zasluge posameznikov (npr. spomenik Attensu, Hočevarjevi itd.). Druga skupina zajema spomenike postavljene najvišjim stanovom in raznim vojskovodjem (npr. spomenik cesarju Francu Jožefu I., nadvojvodi Janezu; maršalu Radetzkiemu admiralu Tegetthoffu itd.) ter spomenike zaslužnim možem nekega naroda na področju umetnosti, kulture in znanosti (npr. spomenik Prešernu, Vodniku, Trubarju, Tartiniju; Cigaletu, Lampetu, Vegi). Seveda je pričujoča razdelitev shematična in nikakor ne zajema vseh motivnih področij spomeniške plastike. Posebno vrsto spomenikov predstavljajo spomeniki, postavljeni narodnim herojem, ki marsikdaj poleg proslavljanja upodobljenega junaka zaznamujejo tudi vojne dogodke in z njimi povezane žrtve (npr. spomenik baronu Widmeyerju, huzarju Rostazu, baronu Čehovinu, dragoncu Karlku itd.).

Tematska razdelitev arhitekturne plastike je odvisna predvsem od pomena oz. namena stavbe, ki jo krasí. Tako najdemo na javnih zgradbah, kot so občine in vladne palače, personifikacije moči, zakona, pravice (npr. nova občinska palača v Piranu, poslopje Izvršnega sveta v Ljubljani), na poštah personifikacije Merkurja in raznih poštnih dejavnosti (npr. mariborska in celjska pošta), na šolskih poslopih personifikacije tehničnih znanosti (npr. ljubljanska in mariborska realka), na gledališčih in operah pa alegorične figure poezije, glasbe in drame (npr. ljubljanska Opera in mariborsko gledališče). Poudariti

moramo okrasitve zasebnih hiš, ki so večinoma hiše trgovcev ali pa gostišča. Tematika te arhitekturne plastike — poleg tega, da po vsebini ustreza pomenu stavbe (npr. Gambrius na Čeligijski hiši v Mariboru, Merkur na Urbančevi hiši v Ljubljani) — mnogokrat seže preko čistega predstavljanja pomena stavbe, kar je nedvomno odlika in obogatitev tega področja plastičnega oblikovanja. Znani primeri so reliefi na Souvanovi hiši v Ljubljani ter reliefi na ptujski stavbi.

Kar zadeva topografski pregled spomenikov, lahko rečemo, da so razkropljeni po vsej Sloveniji. Najdemo jih predvsem v rojstnih krajih pomembnih mož (Vegov spomenik v Moravčah, Lampetov spomenik v Črnem vrhu, Tartinijev spomenik v Piranu itd.) in pa v krajih, kjer se je zgodil kak važen dogodek — največkrat je bil to obisk pomembne osebe (npr. spomenik v Dolu, v Polhovem Gradcu). Glavnina spomenikov je v glavnem slovenskem mestu, v Ljubljani. Nekdaj ji je po številu spomenikov stal ob strani Maribor, vendar so večino mariborskih spomenikov — z ozirom na njihovo tematiko — umaknili, nekaj pa so jih predelali in opremili z novimi spominskimi ploščami.

Arhitekturna plastika je skoraj povsem vezana na važnejša slovenska mesta, kar je razumljivo glede na tipe stavb, ki jih je krasila. Zasedimo jo v Ljubljani, Mariboru, Celju in Piranu. Nekaj pomembne reliefne arhitekturne plastike najdemo v Radovljici in Ptujju.

Predstavljeno gradivo pričujočega sestavka razmeroma težko opredelimo stilno. Tako označujemo spomeniško plastiko prve polovice stoletja s stilnima pojmomoma, kot sta klasicizem in empir, vse do konca stoletja in še čez najdemo spomenike v stilu t. i. akademskega realizma z včasih bolj, včasih manj očitnimi baročnimi prvinami, po letu 1900 pa nastajajo spomeniki v stilu dunajske secesije. V arhitekturni plastiki se v prvi polovici prejšnjega stoletja pojavljajo bidermajerske stilne oblike, nato pa skoraj celotno arhitekturno plastiko obvladuje novobaročni stil, povezan z realističnim načinom oblikovanja; poznamo tudi nekaj primerov s prevladujočimi klasicističnimi stilnimi elementi.

Seveda so to stili oz. stilne smeri, ki so tedaj vladale na Dunaju oz. v dunajski kiparski umetnosti in smo jih v veliki meri prevzemali (študij naših kiparjev na dunajski akademiji), sledili njihovim predstavnikom kot velikim vzornikom ter tako ustvarjali dela, ki le redkokdaj izražajo *genius loci*. S to sodbo smo prešli k vprašanju o stopnji kvalitete teh dveh področij plastičnega oblikovanja in s tem k vprašanju o mestu, ki ga imata v slovenskem kiparstvu nasploh. Ob teh vprašanjih je nujen vpogled v celotno kiparsko delovanje devetnajstega stoletja v Sloveniji. Več zgodovinsko pogojenih faktorjev je, ki so negativno oz. zaviralno vplivali na razvoj slovenskega kiparstva v prejšnjem stoletju. Eden pomembnih faktorjev je pomanjkanje močnejše kiparske tradicije in še posebno pomanjkanje večjih umetniških osebnosti. Tako F. Stele ob primerjavi slikarstva tega obdobja s kiparstvom ugotavlja: »V kiparstvu take tradicije nimamo; imeli smo in imamo posamezne kiparje, vendar notranje vezi med njimi ni, tako da bi mogli govoriti o lastni kiparski smeri in njenem razvoju

pri nas.«⁴ Nedvomno je tudi tradicionalna produkcija tedaj poprečnih in umetniško hirajočih podobarskih, rezbarskih, kamnoseških in podobnih delavnic zavirala začetke kvalitetnejše kiparske umetnosti. Odločilen faktor pri razvoju plastike in še posebno pri razvoju spomeniške pa tudi arhitekturne plastike je okolje, v katerem umetnik kipar živi in deluje in ki naj bi mu priskrbelo naročila. Spomnim naj samo na dejstvo, da je kiparstvo v primeri s slikarstvom že v materialnem pogledu veliko na slabšem. Za kiparjevo ustvarjanje je nujno potrebna dobro opremljena delavnica in pa stalnost naročil. Le-teh pa naše malomestno in kmečko okolje, ki se je običajno zadovoljevalo s slabšimi ali celo neokusnimi izdelki obrtnega rokodelstva, ni moglo dajati zaradi ekonomsko šibkih razmer, v večji meri pa jih tudi ni hotelo dajati zaradi nerazumevanja in provincialne ožine: »V zavesti slovenskega izobraženstva, ki o vlogi in pomenu likovnega življenja ni imelo pogosto niti osnovnih pojmov, je bilo gledanje na kiparstvo še celo izkrivljeno. Umetnikovo poslanstvo naj bi služilo v narodovem življenju samo za priložnostni okras, najraje seveda navnemu povzdigovanju alegorične vsebine in postavljanju konvencionalnih portretnih doprsij, banalnih nagrobnikov in redkih spomenikov« (Šijanec).⁵ Prav iz tega zadušljivega ozračja, ki so ga ustvarjali plitkost, ozkost in nazadnjaštvo domačih kulturnih razmer, so se rodile osebne tragedije naših umetnikov kiparjev, saj pogosto niso mogli najti niti za poslitve niti se niso mogli umetniško osamosvojiti. Gangl, Repič, Zajec, Peruzzi, Berneker — vsi sicer šolani na dunajski akademiji, a nihče od njih ni mogel razviti vseh svojih umetniških sposobnosti in se prepustiti svobodnejši in zgolj umetniško usmerjeni inicijativnosti. Če bi kdo izmed njih vseeno tvegala tak korak, bi ali propadel ali pa bi se moral preseliti v tujino.⁶ Nekateri so zares končali v tujini (Gangl, Urbanija, Peruzzi v Splitu), drugi pa so vztrajali v domačih umetnostno nezrelih razmerah, kjer je njihova ustvarjalna sila nujno morala izhirati (Zajec, Berneker).

V takšnih pogojih, ki jim je botrovala usoda malega naroda, je torej rasla naša spomeniška in arhitekturna plastika devetnajstega stoletja. Le z upoštevanjem teh okoliščin bomo lahko kolikor toliko pravično vrednotili njuna dela in lahko razumeli zgledovanje po dunajski plastiki, ki je rodilo poprečne spomenike, marsikdaj polne epigonskega akademizma in umetniške šibkosti. O kvaliteti arhitekturne plastike sem že večkrat govorila. Poudarim naj, da najdemo kvalitetnejšo arhitekturno plastiko le na zasebnih stavbah, to je stavbah, ki se ne podrejajo šablonam monarhije (Souvanova hiša v Ljubljani, delno tudi Čeligijeva hiša v Mariboru, hiša v Ptujju itd.) ter na dveh reprezentativnih stavbah (Ljubljanska Opera in Ljubljanska stolnica), kjer so naročilo za okrasitev načrtno predali domačim umetnikom. Kljub poprečnosti del, ki včasih padajo celo na provincialno raven, pa lahko delovanju na teh dveh področjih slovenskega plastičnega oblikovanja damo pozitiven predznak. Iz več vzrokov. Prvič: tako spomeniška kot arhitekturna plastika sta ustvarili nekaj likovno dognan-

⁴ Stele: *Oris zgodovine um.*, pp. 153—154.

⁵ Šijanec: *Sodobna slov. lik. um.*, p. 275.

⁶ *ibid.*

nih kiparskih del (med spomeniki: Dol, Trubar; med arhitekturno plastiko: Souvanova hiša, Opera). Drugič: slovenska spomeniška in arhitekturna plastika devetnajstega stoletja se je udejstvovala — res v majhni meri in marsikdaj na dokaj poprečni ravni — prav v vseh zvrsteh, ki so jih tedaj v Evropi še posebno razvili in gojili na obravnavanih dveh področjih plastičnega oblikovanja: v spomeniški plastiki z vsemi variantami, reliefni in figuralni arhitekturni plastiki, dekorativni arhitekturni plastiki, dekorativni plastiki (vrtovi, parki, mostovi) in nagrobni plastiki. Lahko rečemo, da je slovenska spomeniška in arhitekturna plastika prejšnjega stoletja pomembna kot pričevanje o prisvajanju področij takratnega evropskega plastičnega oblikovanja ter — v nekaterih primerih — tudi o osvajanju že doseženih likovnih vrednot. Za primer naj navedem le dvoje del, ki nam ne kažeta samo razumevanja za evropske kiparske probleme v devetnajstem stoletju in v prvem desetletju tega stoletja, ampak tudi v prvem primeru manj, v drugem bolj prisotno avtohtono notranje življenje. Tako zasledimo v Ganglovih arhitekturnih plastikah na ljubljanski Operi že omenjene odmeve Carpeauxa in njegovega slikovitega načina obdelave površine, v Trubarjevem spomeniku Franca Bernekerja pa najdemo poleg rodinjskega načina oblikovanja in secesijskih vplivov še dosti več. Avtor je plastiko prežaril s svojo izredno umetniško močjo in ob pogledu na Trubarjev spomenik se nam resnično »zdi, kakor bi ponovno doživljali vstajenje slovenske besede« (Cevc).⁷

Trdimo lahko, da se z deli slovenske spomeniške in arhitekturne plastike prejšnjega stoletja in prvih štirinajstih let dvajsetega stoletja uvrščamo — skromneje in z večjo ali manjšo zamudo — v tedanje umetnostno delovanje na teh dveh področjih v Evropi. Tako smo se še enkrat izkazali kot aktivni del evropskega likovnega ustvarjanja. Težje je najti mesto, ki naj bi ga imeli spomeniška in arhitekturna plastika devetnajstega stoletja v slovenskem kiparstvu sploh. Delen odgovor je dan že s poskusom ovrednotenja njunega delovanja. Lahko bi rekli, da glede na svojo stopnjo kvalitete, glede na svoj razvoj in na pomembnost kot pričevanje in dokument svoje dobe ti dve področji plastičnega oblikovanja prejšnjega stoletja pomenita začetno stopnjo oz. vzgon za poznejše delovanje. Tu mislim predvsem na opus akademskega kiparja Lojzeta Dolinarja ter na spomeniško izredno bogato ustvarjalnost po osvoboditvi (po letu 1945). Lojze Dolinar — prvi slovenski kipar, ki je lahko razvil vse svoje umetniške sile — je s svojim poseganjem na vsa področja plastičnega oblikovanja in še posebej na področje spomeniške in arhitekturne plastike ustvaril umetnine, polne vsebinsko poudarjene dinamike in notranje moči. Tako je na področju nagrobne plastike ustvaril *nagrobni spomenik dr. J. Ev. Kreku (na Žalah v Ljubljani; leta 1919)*, ki po svoji postavitvi, po monumentalnosti in nevsiljivem patosu daleč presega naravo nagrobne spomenika (sl. 81). Na področju spomeniške plastike je poleg *spomenika Matije Gubca na prestolu* (spomenik je uničen; ohranila se je glava fragment v bronu, 1913) izdelal tudi *dva*

⁷ Cevc: *Slov. umetnost*, p. 176.

konjeniška spomenika, kralju Petru (spomenik je uničen; stal je pred ljubljanskim Rotovžem, 1931) in *kralju Aleksandru* (spomenik je uničen; stal je v ljubljanski Zvezdi, 1939),⁸ ki ga nismo dobili v celem devetnajstem stoletju, čeprav je bil ravno konjeniški spomenik — kot ena izmed najbolj reprezentativnih oblik spomenika — izredno dobro zastopan v evropski spomeniški plastiki prejšnjega stoletja. Področje arhitekturne plastike je obogatil in kvalitetno povzdignil, saj je ravno za arhitekturo ustvaril toliko pomembnih plastičnih dopolnitev, kot še noben slovenski kipar dotedaj.⁹ Naj omenim samo kip *Mojzesa* s pročelja *univerzitetne knjižnice v Ljubljani* (1927), ki je kvalitetno visoka stvaritev in hkrati eno izmed najpomembnejših Dolinarjevih del.

Čeprav delovanje kiparja Lojzeta Dolinarja presega časovni okvir pričujočega sestavka, nam vendar prav njegov opus več kot uspešno zaključuje obravnavano spomeniško in arhitekturno plastiko. S tem sta ti dve področji plastičnega oblikovanja prejšnjega stoletja dobili nov pomen, saj se je le iz poskusov in hotenj njunih avtorjev mogel izoblikovati umetnik takšne ustvarjalne moči, da nam je s svojimi deli dal spomeniško in arhitekturno plastiko v najožjem pomenu besede.

ZUSAMMENFASSUNG

Es ist die Absicht dieses Aufsatzes, den Verlauf und die Eigenschaften der Entwicklung der Denkmal- und Architekturplastik des 19. Jahrhunderts in Slowenien darzustellen. Zeitlich beschränkt sich die Arbeit nicht nur auf das ganze vergangene Jahrhundert, sondern schließt auch die ersten 14 Jahre des 20. Jahrhunderts, d. h. die Zeit bis zum Ersten Weltkrieg mit ein. Nur bestimmte Gebiete der Denkmal- und Architekturplastik werden behandelt. Bei der Denkmalplastik werden nur bildhauerische Schöpfungen berücksichtigt, die sowohl dem Inhalt als auch der Form nach ein öffentliches Denkmal darstellen. Hier erhebt sich die Frage nach dem Denkmalsbegriff selbst und damit auch die der Abgrenzung seines Bereichs. Als Denkmal im weiteren Sinne des Wortes ist jedes bedeutendere künstlerische, kulturelle und historische Überbleibsel aus vergangener Zeit aufzufassen, im engeren Sinne aber ein architektonisches oder bildhauerisches Werk, das zur Erinnerung an eine bestimmte Person und ein bestimmtes Ereignis errichtet wurde. Denkmal im engsten Sinne ist ein Synonym für Statue, also eine Schöpfung der Bildhauerei wie Büste, Standbild, Reiterstandbild, Gruppenskulptur: und das sind zugleich auch die Gebiete, die in diesem Aufsatz expliziert werden. Mit dieser vorwegnehmenden Einschränkung sind also in dem Aufsatz das Gebiet der Grabdenkmäler, der sakralen Denkmäler und das Gebiet der Denkmäler in Gebäudeinnern (Hermen) nicht mit eingeschlossen.

Auch bei der Abgrenzung des Gebiets der Architekturplastik (d. h. der mit einem Gebäude verbundenen Plastik), die in diesem Aufsatz behandelt werden sollte, kam es zu einer Einschränkung. Beim Begriff der Architekturplastik unterscheidet man nämlich zwischen derjenigen, die lediglich dekorativen Zwecken dient (dekorative Plastik: Atlanten, Karyatiden, Putten, Masken u. ä.) und solcher Architekturplastik, die über den Bereich des Dekorativen hinausweist und Bedeutung und den Zweck des Gebäudes zum

⁸ Šijanec: *Sodobna slov. lik. um.*, pp. 292, 296; Stele, *Likovni spomeniki*, p. 14.

⁹ Šijanec: *Sodobna slov. lik. um.*, p. 293.

Ausdruck bringt. Letzteres ist auch der behandelte Gegenstand dieser Arbeit. Sie begrenzt sich bei der Denkmalplastik ebenso wie bei der Architekturplastik nur auf Profanwerke, bzw. auf Architekturplastik an Profanbauten. Diese Erwähnung aller möglichen Gebiete der Denkmal- und Architekturplastik soll auch auf die Heterogenität der plastischen Gestaltung im 19. Jahrhundert hinweisen. So ist die Heterogenität und auch die mit ihr verbundene Quantität der bildhauerischen Werke im vergangenen Jahrhundert eine Folge der Entwicklung einer wohlhabenderen Bourgeoisie in Europa, die durch ihr Interesse an der Skulptur (vor allem an der Friedhofsplastik und der dekorativen Plastik) ohne Zweifel die Entwicklung dieser Kunstart förderte. Vom zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts an bedeutete die Skulptur einen sichtbaren Ausdruck von Kultur und gesellschaftlichem Rang. Diese Tatsache hat zweifellos zum außerordentlichen Aufblühen der Denkmalplastik in ganz Europa beigetragen. Ein unvergleichlich größeres Verdienst für solche »Denkmalwut« bzw. für solch eine »Denkmal-Epidemie« (wie verschiedene Autoren das Wachsen der Zahl dieser Denkmäler bezeichnen) kommt jedoch der Tatsache zu, daß der Begriff des Denkmals demokratisiert wurde. Bisher war das Denkmal nur der herrschenden Gesellschaftsschicht vorbehalten, nach der großen Revolution hat sich aber sein Interessenskreis erweitert. Seitdem konnte jedes für Staat oder Volk bedeutende Ereignis und jede für Volk und Kultur verdienstvolle Persönlichkeit zum Gegenstand eines Denkmalinteresses werden; diese öffentlichen Denkmäler wirken oft pathetisch und theatralisch oder aber spröde und langweilig und verlieren sich meist in Schablonenhaftigkeit; freilich gibt es unter ihnen auch quantitativ wertvolle Werke.

Wie im vorangegangenen Jahrhundert fieberhaft Denkmäler errichtet worden sind, so wollte man jedes Gebäude, das Dachgiebel, Metopen und Nischen hatte, mit dekorativen Figuren, Karyatiden, Atlanten und malerischen Reliefs verzieren. Diese Architekturplastik wurde größtenteils aus billigem Material angefertigt und war ein mehr oder weniger schablonenhaftes Erzeugnis europäischer Dekorationswerkstätten. Auch in dieser Gattung plastischer Gestaltung findet man einige qualitative Gipfel; im allgemeinen ist aber die mehr oder weniger dekorative Architekturplastik des früheren Jahrhunderts in Europa auf kommerzieller oder halbkommerzieller Grundlage entstanden.

Durch genauere Einsicht in den Entwicklungsverlauf der Denkmal- und Architekturplastik des 19. Jahrhunderts in Slowenien hat sich die in dieser Abhandlung getroffene Einteilung des gesamten Materials nach und nach auf drei Zeitabschnitte aufgegliedert. Jeder Zeitabschnitt verfolgt für sich ein historisches Geschehen, das sich nicht selten mittelbar auf die Tätigkeit der behandelten Gebiete auswirkt. Das gilt um so mehr für die Entwicklung der Denkmalplastik, denn einer der Hauptzwecke des Denkmals ist ja gerade das Bewahren der Erinnerung an wichtige Ereignisse im Leben der Gesellschaft, der Staaten, Völker und geistigen Strömungen. Alle drei Zeitabschnitte werden durch den Einblick in die zeitgenössische Wiener Kunsttätigkeit auf dem bildhauerischen Gebiet vervollständigt, was im Hinblick auf unsere verhängnisvolle — historisch bedingte — Abhängigkeit von der Hauptstadt Österreich-Ungarns gerechtfertigt ist.

Der erste Abschnitt umfaßt die Zeit vom Anfang des vorherigen Jahrhunderts bis zum Ende der vierziger Jahre, bzw. bis zum Revolutionsjahr 1848. Der zweite Zeitabschnitt reicht von 1848 bis zum Ende der siebziger Jahre des verflorenen Jahrhunderts; in den dritten Zeitabschnitt gehören die letzten zwei Jahrzehnte des 19. und die ersten 14 Jahre des 20. Jahrhunderts.

Für die Entwicklung der Denkmal- und Architekturplastik war der erste Abschnitt mit seinen historischen Ereignissen, wie die illyrische Provinz, der Absolutismus Metternichs und die damit verbundene Unterdrückung freier Ideen, das Auftreten Preßerens, das Erscheinen von »Novice« usw. von weitreichenden Folgen. Mit aufkommendem Klassizismus begann man Gedächtnssäulen zu errichten, Pyramiden und Obelisken ohne jeglichen Figurenschmuck. Ähnlich beschaffen sind auch die sogenannten »Empire«-Denkmäler. Hierher gehört ein Denkmal vom beginnenden 19. Jahrhundert,

das auf der Wiese beim Krankenhaus in Studenec (Ljubljana) steht. Ferner das Denkmal aus dem Jahre 1821, das Baron J. K. Erberg zum Andenken an den Besuch des Kaisers Franz I. in seinem Schloß im Dol errichten ließ. Der Inventor der Gedächtnssäule soll Baron Erberg selbst gewesen sein, und die Arbeit ist von venezianischen Steinmetzen ausgeführt worden. Es ist ein wertvolles Werk, das sich durch sorgfältig durchdachten Entwurf, vorzügliche Steinmetztechnik und die einstmals harmonische Übereinstimmung mit der Umgebung auszeichnet. Zu dieser Gruppe zählen auch zwei Denkmäler, die zur Erinnerung an die Trockenlegung des Ljubljanaer Moors entstanden, so wie das Denkmal im ehemaligen Schloßpark von Polhov Gradec, das der Besitzer des Schlosses Graf R. U. Blagay 1883 errichten ließ. Aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist auch das Denkmal des Dragoners Vaclav Karlik in Maribor bekannt (nicht erhalten), das aber eher zu den Grabdenkmälern als zu den öffentlichen Denkmälern zu rechnen ist. Eine Ausnahme unter den Denkmälern dieses Zeitabschnitts bildet das Denkmal des Husaren Rostaz (1845) in Log pri Vipavi, ein figurales Denkmal mit Husarenngestalt in voller Lebensgröße auf einem Sockel (die Statue existiert nicht mehr, nur der Sockel ist erhalten geblieben).

An Architekturplastik gibt es zu dieser Zeit wenige Beispiele. Hier gehört alles mehr oder weniger in den Bereich der Relief- und Architekturplastik, denn figurale plastische Verzierung ist kaum zu finden. Die Motive der Reliefs ist sehr vielgestaltig; an einem Gebäude in der Bežakova ulica in Ptuj werden in einem Relief von 1815 unter anderem Bürger bei einem Gelage dargestellt; an Linharts Geburtshaus in Radovljica (von 1835) gibt es Reliefszenen, künstlerische Tätigkeiten darstellend; drei Empire-Reliefs von 1827 an Souvans Haus in Ljubljana zeigen Putten, die mit ihren Tätigkeiten Kunst, Gewerbe und Handel symbolisieren. Souvans Haus ist zugleich das qualitativ bedeutendste Beispiel an Architekturplastik dieser Epoche. Die angeführten Beispiele sind größtenteils Arbeiten einheimischer Stukkateure und Steinmetzen. Nur bei den Reliefs an Souvans Haus ist das Mitwirken irgendeines italienischen Meisters möglich.

In der qualitativ mehr oder weniger bedeutenden Denkmal- und Architekturplastik des ersten Zeitabschnitts kann man einen Widerhall der Kultur ahnen, die uns die französische Macht zur Zeit der Illyrischen Provinzen gebracht hat. Im ganzen zeigt aber die Tätigkeit auf beiden Gebieten plastischer Gestaltung in dieser Epoche eine Eigenständigkeit und Unabhängigkeit (die erwähnten Werke sind größtenteils in der einheimischen Steinmetztradition verwurzelt), wie sie später sich nur selten zeigen wird.

In der zweiten Epoche waren die geschichtlichen und sozialen Verhältnisse (das Revolutionsjahr 1848, Bachs Absolutismus, der starke Eindeutschungsdruck, Mißstimmigkeiten unter den einzelnen einheimischen politischen Strömungen und dazu die schwere Wirtschaftskrise) für die Entwicklung einer einheimischen Denkmal- und Architekturplastik ungünstig. Die Architekturplastik stand der Quantität nach zweifellos besser da als die Denkmalplastik, denn zu dieser Zeit wurden in ganz Österreich-Ungarn öffentliche Gebäude errichtet, die man mit importierten Abgüssen von standardisierten Personifikationen und Allegorien versah, die dem Gebäudezweck entsprachen. Solche figurale Architekturplastik findet man am Giebel der ehemaligen Post in Celje aus dem Jahre 1860, an der Fassade des ehemaligen Ljubljanaer und Mariborer Realgymnasiums aus den siebziger Jahren, ferner oben auf der Fassade des neuen Gemeindepalastes in Piran von 1879 und auf dem First des Ljubljanaer Volksmuseums, das 1883—1885 entstand. Diese figurale Architekturplastik stammt aus zweitklassigen, wenn nicht dritt-klassigen Wiener Dekorationswerkstätten und stellt in der Entwicklung der slowenischen Architekturplastik des 19. Jahrhunderts keine besondere Bereicherung dar. Eine Ausnahme bildet die ziemlich wertvolle Gambrinus-Plastik auf Čeligis Haus, das in Maribor von 1865—1866 erbaut wurde.

Was die Denkmalplastik anbetrifft, so hat diese Epoche nur zwei Denkmäler erbracht — und auch diese sind Grabdenkmäler, die Denkmäler für Prešeren und Jenko. Beide stehen im Prešeren-Hain in Kranj. Das Denkmal für Prešeren wurde 1852 feierlich enthüllt, das für Jenko 1873. Beide haben die Form eines Bildstocks und als solche bedeuten sie uns als Zeugen von

Bestrebungen einer Epoche mehr als künstlerische Schöpfungen. Obwohl diese Epoche karg an Denkmälern war, muß man sich dessen bewußt sein, daß alle späteren Denkmalserrichtungen von unseren verdienstvollen Männern im Wesen in dieser Epoche verwurzelt sind. Die unmittelbare Ursache für Anregungen zur Errichtung der Denkmäler für Vodnik, Valvasor, Prešeren, Trubar, Vega usw. kann in dem seit 1848 ständig zunehmenden Nationalbewußtsein gesucht werden. Gerade in dieser Epoche ist das öffentliche Denkmal zum erstenmal Gegenstand des Interesses der breiten Öffentlichkeit geworden (die Errichtung des Vodnik-Denkmales wurde z. B. zur sogenannten »offenen Frage« und als solche das Zentrum der Polemik um die Errichtung von Denkmälern überhaupt).

Einheimische figurale öffentliche Denkmäler sind in diesem Zeitabschnitt nicht zu finden. Die Urheber derartiger Denkmäler sind fremde Meister, vor allem Wiener Bildhauer (z. B. die Porträtbüste des Marschalls Radetzky von 1860 ist das Werk A. D. Fernkorns und stand im ehemaligen Zvezda in Ljubljana).

Im dritten Zeitraum hat das immer intensivere nationale und politische Leben in Österreich-Ungarn aber auch die Entwicklung des politischen Lebens bei den Slowenen selbst (die nationale Bewegung erhielt einen neuen Inhalt, der von Historikern »das demokratische und soziale Erwachen« genannt wird) freiere und damit günstigere Bedingungen geschaffen für die Entwicklung der Denkmal- und in geringerem Maße auch der Architekturplastik. Das ist eigentlich die Zeit, in der wir öffentliche Denkmäler erhalten im engsten Sinne des Wortes. Die Tradition der einfachen Denkmäler wird freilich noch immer fortgesetzt, sie nutzt sich jedoch ab und bringt nichts Neues mehr hervor. Derartige Denkmäler sind: das Prešeren-Denkmal in Bled von 1883, das Levstik-Denkmal in Velike Lašče von 1889, zwei Denkmäler in Črni vrh nad Idrijo (das für Cigale von 1894 und das für Lampe von 1910) u. a. Das zweite Denkmal für Vaclav Karlik in Maribor — entstanden 1903 — gehört so wie das erste eher zu den Grabmälern als zu den öffentlichen Denkmälern.

Einfache Denkmäler wurden erstellt von einheimischen Steinmetzen, die unterdes manchmal auch anspruchsvollere Denkmalaufträge übernahmen. Beispiel für ein derartiges Denkmal ist der Gedächtnisbrunnen für Jospina Hočevarjeva in Radovljica von 1908, der dem Wesen nach schon ein figurales öffentliches Denkmal ist. Den Anfang einer beschleunigten Entwicklung des figuralen öffentlichen Denkmals in Slowenien bezeichnet die Errichtung des Denkmals für Vodnik in Ljubljana von 1889. Es ist von dem akademischen Bildhauer Alojzij Gangl geschaffen worden, der zugleich der erste angesehene slowenische Bildhauer der neueren Zeit ist. Sein Vodnik ist eine Statue in Lebensgröße auf einem Stufensockel. Allein der Entwurf des Denkmals, das Streben nach Monumentalität, technische Vollkommenheit — all das macht augenfällig, daß wir zum erstenmal Tritt gefaßt haben mit dem damaligen Kunstschaffen auf dem Gebiet der Denkmalplastik in Europa, oder besser gesagt: in Wien. Auch beim Valvasor-Denkmal, das 1903 in Ljubljana enthüllt wurde, hatte Gangl die Form der auf dem Sockel stehenden Figur beibehalten. Diesen Typ des figuralen öffentlichen Denkmals bereichert der akademische Bildhauer Ivan Zajec und versucht, ihm mit seinem Prešeren-Denkmal eine monumentalere Bedeutung zu verleihen. Dieses ist dem Umfang nach das größte derartige Werk in Slowenien. Das 1905 feierlich enthüllte Denkmal stellt Prešeren in Lebensgröße dar, die Muse über ihn geneigt. Die Errichtung des Prešerendenkmals und damit des öffentlichen Denkmals überhaupt, wurde zu einer Frage der öffentlichen Meinung und das in unvergleichlich größerem Ausmaße und weit schärfer als bei der Polemik um die Errichtung des Vodnik-Denkmales Mitte des vorangegangenen Jahrhunderts. Berufene und unberufene Ratgeber schalteten sich ein, das Denkmal wurde zu Parteiauseinandersetzungen mißbraucht, und bei alledem litt die künstlerische Qualität des Denkmals, das so als Ergebnis vieler Kompromisse anzusehen ist. Das Denkmal ist das typische Werk eines treuen Schülers der akademischen Denkmalsrichtung, wie sie damals in Wien herrschte, und trotz seinem reicheren Entwurf überschreitet es die Grenzen des konventionellen monumentalen Schemas nicht.

Neben derartigen figuralen Denkmälern (Statue in Lebensgröße auf einem Sockel) findet man in dieser Epoche noch eine Reihe öffentlicher Denkmäler, die in einem bescheideneren Schema der Porträtbüste auf einem Sockel konzipiert sind, jedoch in der Entwicklung unserer Denkmal-Plastik keine besondere Bereicherung bedeuten. Hierher gehört z. B. das Denkmal für Vega von 1906 in Moravče, ein Werk von Ivan Zajec. Ein reicher und breiter konzipierter Denkmal-Typ dieser Art ist das Denkmal für Miklošič (ursprünglich das Denkmal für Kaiser Franz Josef I.), das 1908 in Ljubljana errichtet wurde. Der Autor des ursprünglichen Entwurfs ist der akademische Bildhauer Svitoslav Peruzzi. Eine qualitative Ausnahme in der Entwicklung der Denkmal-Plastik in jeglicher Hinsicht bedeutet das Denkmal für Trubar in Ljubljana. Das 1910 errichtete Denkmal hat das größte bildhauerische Talent unserer Moderne, Franz Berneker geschaffen. Er hat die bisher gewöhnlich strenge Trennung zwischen Sockel und Statue überwunden und diese beiden Denkmalselemente zu einem künstlerisch vollkommenen Ganzen vereinigt, das überdies noch außerordentlich mit der Umgebung harmoniert.

Die Entwicklung der Architektur-Plastik bleibt in dieser Epoche hinter der Entwicklung der Denkmal-Plastik zurück, und das trotz der Tatsache, daß wir in dieser Zeit die hochwertige Architektur-Plastik Gangs für die Fassade des Ljubljanaer Opernhauses bekommen haben (1892); als Komplex bedeutet sie zweifellos einen Gipfel auf diesem Gebiet der plastischen Gestaltung im 19. Jahrhundert. Die übrige Architekturplastik ist ein mehr oder weniger durchschnittlicher Import aus den Wiener Deko-Werkstätten: z. B. die figurale Verzierung der Post in Maribor von 1894, der Post in Celje von 1898 und die qualitativ wertvollere Plastik auf dem Gebäude des IS in Ljubljana. Hierher gehört auch die Architektur-Plastik der Sezessionsgebäude in Ljubljana: die Verzierung der Stadtparkasse, des ehemaligen Hauses Urbanc u. a. Das auch sonst qualitativ wertvolle Relief von Ivan Zajec bildet zusammen mit der Fassade des ehemaligen Mädchengymnasiums von Ljubljana eine harmonische Einheit.

Bei der Zusammenfassung der gesamten künstlerischen Tätigkeiten auf dem Gebiet der Architektur- und Denkmal-Plastik im vergangenen Jahrhundert in Slowenien ist folgendes Bild entstanden. Es gibt verhältnismäßig wenig (erhaltene und vernichtete) Denkmäler, noch weniger Architektur-Plastik. Aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts stammen »Empire-Denkmäler«, von der Jahrhundertmitte bis in die achtziger Jahre ist sozusagen kein Denkmal öffentlichen Charakters geschaffen worden, nach 1880 erhält aber die Tätigkeit auf diesem Gebiet großen Auftrieb. Bei der Architektur-Plastik verläuft die Entwicklung anders. Einige Beispiele sind in der ersten Jahrhunderthälfte zu finden; von den fünfziger bis zu den achtziger Jahren erfährt die importierte Plastik ihre Blütezeit, die bis zur Jahrhundertwende fortgesetzt wird; die slowenische Architektur-Plastik hat in den neunziger Jahren mit dem Ljubljanaer Opernhaus ihren Höhepunkt erreicht.

Die Denkmäler des 19. Jahrhunderts können ihren Motiven bzw. ihrer Thematik nach in 2 Gruppen eingeteilt werden. In die erste gehören Denkmäler, die der Erinnerung an den Besuch einer bedeutenden Person gewidmet ist, gewöhnlich ist das ein Kaiser oder König (z. B. das Denkmal im Dol, in Polhov Gradec usw.). Die zweite Gruppe umfaßt Denkmäler, die für die oberen Stände und verschiedene Feldherren errichtet worden sind (z. B. das Denkmal für Franz Josef I., für Erzherzog Johann; für Marschall Radetzky, für Admiral Tegetthoff usw.) und Denkmäler, die zur Erinnerung an verdienstvolle Männer eines Volkes auf dem Gebiet der Kunst, Kultur und Wissenschaft errichtet worden sind (z. B. die Denkmäler für Prešeren, Vodnik, Trubar, Tartini; Cigale, Lampe; Vega). Freilich ist diese Einteilung schematisch und umfaßt keineswegs alle Motivgebiete der Denkmal-Plastik.

Die thematische Einteilung der Architektur-Plastik hängt vor allem von der Bedeutung bzw. dem Zweck des Gebäudes ab, das damit geschmückt wird. So findet man an öffentlichen Gebäuden, wie Gemeindehäusern und Regierungspräsidenten Personifikationen der Macht, des Gesetzes, des Rechts (z. B. am neuen Gemeindepalast in Piran, am Gebäude des IS in Ljubljana); auf

Postgebäuden findet man Personifikationen in Maribor und Celje). Auf Schulgebäuden befinden sich Personifikationen der technischen Wissenschaften (z. B. am Realgymnasium in Ljubljana und Maribor); Theater- und Opernhäuser sind mit den allegorischen Gestalten der Poesie, der Musik und der Dramatik ausgestattet (z. B. das Ljubljanaer Opernhaus, das Theater in Maribor). Es muß die Verzierung von Privathäusern hervorgehoben werden, dabei handelt es sich meist um Handelshäuser oder Gaststätten. Die Thematik dieser Architektur-Plastik reicht manchmal — außer daß sie inhaltlich der Gebäudebedeutung entspricht — über die reine Darstellung der Bedeutung des Gebäudes hinaus, was zweifellos ein Vorzug ist und eine Bereicherung dieses Gebiets der plastischen Gestaltung (z. B. die Reliefs an Souvans Haus in Ljubljana, die Reliefs an dem Gebäude in Ptuj). Bei der Bewertung der bildhauerischen Schöpfungen der behandelten Gebiete muß man mehrere historisch bedingte Faktoren berücksichtigen, die hemmend auf die Entwicklung der slowenischen Bildhauerei im vorangegangenen Jahrhundert einwirkten: Mangel an einer stärkeren Bildhauertradition, Mangel an ständigen Aufträgen (was eine Folge des wenig verständnisvollen und z. T. auch finanziell schwachen, kleinbürgerlichen und bäuerlichen Milieus war) und die Unfähigkeit, sich in den engen und reaktionären einheimischen Kulturverhältnissen zu verselbständigen. Trotz der Durchschnittlichkeit der Werke, die manchmal sogar auf provinzielles Niveau herabsinken, können wir sagen, daß die slowenische Denkmal- und Architektur-Plastik nicht nur deshalb bedeutend ist, weil sie von der Aneignung gewisser Gebiete der europäischen plastischen Gestaltung im 19. Jahrhundert zeugt, sondern auch- am Beispiel des Denkmals für Trubar und des Figurenschmucks am Opernhaus in Ljubljana — von der Aneignung bereits erreichter bildnerischer Werte. So haben wir uns abermals als aktiver Teil des europäischen bildnerischen Schaffens ausgewiesen.

Übersetzung von D. und N. Grah