

Č113314

25

ZBORNIK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

XXV

1989



LJUBLJANA
1989

Zbornik
za umetnostno
zgodovino

ZBORNIK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ANNUAIRE D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

XIV

1989

IZDAJA 60 - TIRAJ 113.000

1989



1989

413311

ZBORNIK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

XXV

1989

IZHAJA OD / PUBLIÉES DEPUIS

1921: s.a: I—XX



LJUBLJANA
1989

113314

113314

ZBORNIK
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART



NOVA VRST

XXV

1990

5 -01- 1990

099000151

IZJAVILA OD 4. PUBLIKACIJE DEJAVNE

1990-1991-XX



REPUBLIKA
SLOVENIJA

VSEBINA TABLE DE MATIERES

Ksenija Rozman

Profesor dr. Luc Menaše: Ob petinšestdesetletnici Le Professeur Luc Menaše: A l'occasion de son soixante-cinquième anniversaire	9
--	---

Ljerka Menaše

Bibliografija profesorja dr. Luca Menašaja Bibliographie des ouvrages du Professeur Luc Menaše	23
---	----

Razprave in članki Etudes et articles

Nataša Golob

Slikarski okras romanskih rokopisov iz Stične: dunajska skupina Les enluminures des manuscrits romans de Stična: le groupe viennois	37
--	----

Stanko Kokole

Štiri tabelne slike iz delavnice Donata in Catarina v Dobrni pri Celju Quatre tableaux sur bois de l'atelier de Donato et Catarino à Dobrna près de Celje	57
--	----

Adela Železnik

Novoodkriti freski v podružnični cerkvi sv. Miklavža v Mevkužu pri Zgornjih Gorjah Deux fresque récemment découvertes dans l'église succursale Saint-Nicolas à Mevkuž près de Zgornje Gorje	71
--	----

Lev Menaše Ob <i>Obiskovanju</i> iz Goriškega muzeja A propos de la <i>Visitation</i> de Musée de Nova Gorica	75
--	----

Mirko Kambič Slovenski fotoimpresionizem Skica ob 150. obletnici fotografije (1839—1989) L'impressionnisme dans la photographie slovène A l'occasion du cent-cinquantième anniversaire de la photographie (1839—1989)	83
---	----

Sonja Žitko Prispevek k problematiki slovenskega kiparstva ob prelomu stoletja II. Contribution aux problèmes de la sculpture slovène à l'aube du 20 ^{ème} siècle II.	91
---	----

Gradivo
Matériaux documentaires

Marko Frelj O motivu dveh boksarjev v situlski umetnosti Sur le motif des deux boxeurs dans l'art des situles	99
--	----

Marjana Lipoglavšek Slika <i>Sv. družine</i> Mojstra H.G.G. <i>La Sainte Famille</i> du Maître H.G.G.	115
--	-----

Ocene in poročila
Notes et comptes rendus

Janez Höfler Ana Deanović, Željka Čorak: Zagrebačka katedrala	119
---	-----

Janez Höfler Ana Lavrič: Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena v slovenski likovni umetnosti	122
--	-----

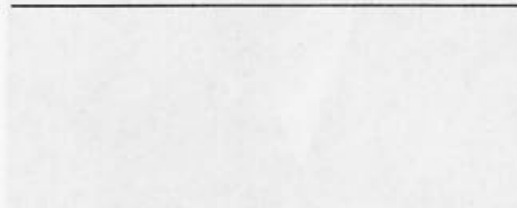
Mateja Kos Srednjeveško steklo	124
--	-----

Samo Štefanac Alberto Rizzi: Scultura esterna a Venezia	126
Barbara Jaki Geoffrey Beard: Stucco and decorative plasterwork in Europe	129
Ksenija Rozman La scultura nel Friuli-Venezia-Giulia	133
Ksenija Rozman Natura morta in Italia	133
Alenka Klemenc Narodna galerija v letu 1988 La Galerie Nationale en 1988	135

Bibliografija Bibliographie

Jana Intihar-Ferjan Umetnostnozgodovinska bibliografija za leto 1985 Bibliographie d'histoire de l'art pour l'année 1985	141
---	-----

Slikovne priloge Planches



PROFESOR DR. LUC MENAŠE

Ob petinšestdesetletnici

*Menaše se prikaže malokdaj,
ker živi le med knjigami.**

Št. Lambert, vas, 577 metrov nadmorske višine, 12 hiš, 51 duš, dostop le z vozom po dokaj slabih občinskih poteh od železniške postaje Sava ali od banovinske ceste Medija—Zagorje (6 km). Šola z enim oddelkom. Deloma peščena zemlja le skromno preživlja prebivalce. Tako je bil pred vojno opisan rojstni kraj profesorja Menašaja.



1943

kjer so bili v isti učilnici zbrani učenci in je pouk potekal za različne starostne stopnje hkrati — je Luc Menaše kot materin učenec končal dva razreda in pol tretjega, in to z učili, ki jih je iznajdljiva gospa Menaše največkrat izdelala kar sama. Spomini na zasavske hribe, na mirne in lepe otroške dni, na skrbne in učene starše so se nadebudnemu otroku vtisnili v spomin in jih še danes šteje za

Luc Menaše se je rodil 3. aprila 1925 kot drugi otrok arhitekta Adolfa, poljskega Žida iz Tarnówa v Galiciji, in učiteljice Helene, roj. Komac. Materin rod izvira iz Bovca. Ob srečanju na Dunaju je oba starša poleg osebnega razumevanja in spoštovanja povezovalo tudi skupno zanimanje za glasbo, literaturo in likovno umetnost. Izobražena, delavna, humanistično in svobodomiselnost usmerjena oče in mati sta od zgodnje mladosti nudila otrokom najboljšo vzgojo in izobrazbo: hčerki Heleni Tove (1918—1980), poznejši diplomirani slavistki, prevajalki, svétnici ministrstva za kulturo in Zavoda SRS za spomeniško varstvo, in sinu Lucu. V Šentlambertu, v enorazredni osnovni šoli —

* Pismo Vena Piona Francetu Miheliču, Montparnasse, 14. 3. 1953; cit. po Pilonovem arhivu.

najlepše. Oddaljenost kraja in revščina nista zaustavila pogleda v daljni, pomembnejši in bolj kulturni svet, s katerim je bila družina sorodstveno in zaradi lastnih interesov povezana.

Leta 1933 so se preselili v Ljubljano, kjer se je odraščajoči mladenič začel zavedati socialnih krivic, političnih razprtij in edine častne in velike moči in veljave, ki si jo človek pridobi — z znanjem. Šolske obveznosti je zmagoval z lahkoto. Bil je eden redkih slovenskih otrok, ki se je že pred vojno učil angleščine. Zbiral je znamke, hodil je šahirat v Kazino, prebiral je literarna in znanstvena dela, se posebej zanimal za zgodovino, potoval (do 1932) na Dunaj in spoznal spomenike večjih mer in drugačnega pomena, kot so bili skromni domači. Maturiral je na realni gimnaziji (1943) in bil med okupacijo povezan z osvobodilnim gibanjem. Leta 1943 in znova 1945 se je vpisal na Filozofsko fakulteto univerze v Ljubljani. V letih 1945—46 je študiral zgodovino, nato je prestopil na umetnostno zgodovino, kjer je diplomiral novembra 1949. Od 1. 5. 1947 do 1. 2. 1950 je bil provizorni asistent, 1. 2. 1950 pa je bil nastavljen kot asistent v seminarju za umetnostno zgodovino. Med počitnicami je sodeloval v delovnih ekipah v Kostanjevici (1946 in 1947), pri delu porušenih dolenjskih gradov (1947) in pri čiščenju arheoloških spomenikov na Brionih (1948). Sodeloval je pri popisovanju spomenikov v Vipavski dolini 1948, istega leta tudi v Špitaliču in 1949 v Posočju. Poleti 1950 je delal v brigadi za izgradnjo študentskega naselja v Ljubljani.

S petmesečno štipendijo francoske vlade mu je bil 1952—53 omogočen študij v muzejih, galerijah in znanstvenih knjižnicah v Parizu. S prihranki si je bivanje podaljšal na sedem mesecev. Veno Pilon je pisal Izidorju Cankarju 22. 4. 1953 iz Pariza: »Z Menašejem sem govoril parkrat obširneje: simpatičen, dobro vzgojen in zelo resen studiosus, saj ga preobširna doktorska teza veže na biblioteke — še preveč. Bo pa resen znanstvenik v smislu tradicije, ker je marljiv kot čebela.« Z delom *Zahodnoevropski slikani portret od srede 14. stoletja do konca visoke renesanse in ciklična interpretacija njegovega celotnega razvoja* je 1955 obranil doktorski naslov. 14. decembra 1955 je bil promoviran za doktorja znanosti, januarja 1958 je z zagovorom pred fakultetno upravo Filozofske fakultete dosegel vnaprejšnjo habilitacijo iz umetnostne zgodovine za delo *Avtoportret v zahodnem slikarstvu*, vendar je bil spričo nemarno zapletenih razmer na fakulteti šele 26. oktobra 1960 izvoljen za docenta za predmet »umetnostna zgodovina od razpada antike do konca gotike«.

1956—57 je z osemmesečno štipendijo italijanske vlade študiral v Rimu in Florenci, decembra 1957 je bil kot zastopnik jugoslovanskih likovnih kritikov gost holandskega inštituta za mednarodne kulturne zveze, 1964—65 je s Fordovo štipendijo enajst mesecev delal v Ameriki, največ v New Yorku, in obiskal vse pomembnejše umetnostne muzeje Združenih držav. V Princetonu se je srečal z Erwinom Panofskym, ki mu je 17. oktobra 1964 pisal: »Vašega obiska smo bili res od srca veseli. Čimbolj je človek star, tembolj je hvaležen, da, ginja, če vidi, da bo nova generacija naše začeto in izročeno delo nadaljevala in presegla. Tudi nam bo ostal Vaš obisk v lepem in trajnem spominu in naša hvaležnost je, kot smo temu rekli v Berlinu, obojestranska.«

Leta 1963 je bil znova potrjen za docenta, 1966 izvoljen za izrednega profesorja in šele 1973 za rednega profesorja. Kljub doseženim višjim kvalifikacijam je moral Menaše ostati enajst let le asistent. Vodil in uredil je knjižnico, kjer je redno in tankovestno služboval, pomagal in svetoval študentom — na našo grozo vedno obširno in natančno. Njegovo asistentsko delo je zajemalo tudi proseminarske vaje, ki jih je, spet v obup študentov, jemal zelo resno. Morebitne odpadle ure je do zadnje nadomeščal, slabe in okorne študentske zapis-

nike in proseminarske naloge in naše začetniške umotvore je popravljaj in dopolnjeval. Mučil se je, da bi nam vzbudil občutek in veselje do lepote slovenske besede. Zapisnike je opremil s pripadajočim številom ločil, glagolov in pravičnih sklonov. Za prvo proseminarsko uro, ko nas je tudi že takrat bilo mnogo preveč, je veljalo: In najprej je bila kartoteka. Popisal je našo gimnazijsko preteklost in znanje tujih jezikov. Bil je edini pedagog, ki nam ni zagrenil vstopa na novo učeno pot z opombo, da ne bomo dobili služb in da je »kavarniškim debaterjem odklenalo«. Njegov napotek je bil: »Pardon, oprostite, za pridne, delavne in znanja polne ljudi bo vedno kakšno delovno mesto.« Ta optimizem smo sicer nosili v srcu in glavi, strašil pa nas je popoln občutek neznanja in nemoči: če smo odgovorili lepo slovensko, sta bila napačna podatek ali pomen. Asistent Menaše se je ljubeznivo, a z rahlo ironijo smehljaj in nas vemer popravljaj in opominjal, da si moramo ustvariti mrežo, na katero bomo pritrdjevali temeljne podatke o zahodnoevropski umetnosti: po kriterijih stila, časa, pomembnosti dežel in narodov v raznih obdobjih, nadalje po vrstah umetnin in podobnem. Na tablo nam je — seveda na pamet — risal mreže, ki smo jih imeli za sestavni del telefonskega imenika in krajevnega leksikona in si jih ne preveč zapomnili. Približal nam je tudi vse nadrobnosti seminarske knjižnice, ki so nam, žal, dostikrat ostale nedotaknjene skrivnosti.

Bil je vedno brezhibno akademsko oblečen, poudarjeno vpluden, zagledan v evropski umetnostni svet, ateist, marksist in član komunistične partije Jugoslavije (od 1947), oddaljen od domače zarobljenosti in folklornosti, ne verujoč v preveliko genialnost svoje okolice, odkrito spoštljiv, uglašen in ljubeč sin, brat in soprog, česar tudi v javnosti ni skrival. Stal je zunaj vrste »terenskih specialistov«, kot je nekoč imenoval nekatere kolege.

Od leta 1956 je polnopravni član AICA, julija 1963 je bil delegat na kongresu AICA v Izraelu, udeležil se je generalnih skupščin v Dubrovniku 1956, Neaplju in Palermu 1957, Bruslju 1958, Münchnu in Berlinu 1961. Od 1966 je član nacionalnega komiteja za umetnostno zgodovino Jugoslavije. Več let (od 1950) je bil odbornik Umetnostnozgodovinskega društva in član uredniškega odbora Zbornika za umetnostno zgodovino (od 1965 do 1976). V petdesetih in šestdesetih letih je sodeloval v raznih zveznih in republiških komisijah in žirijah v Ljubljani, Zagrebu in Beogradu. Bil je član odborov in svetov, predaval je v Moderni galeriji, Narodni galeriji, Galeriji likovnih umetnosti na Reki, na tečajih Zavoda za napredek šolstva, na tečajih za gledališke igralce, v tržaški Slovenski čitalnici, na tržaškem radiu B in v Kopru, v Škofji Loki za Jugoslovansko ljudsko armado, na svobodni katedri Filozofske fakultete in seminarju za študente michiganske univerze, sodeloval je z radiom in televizijo v Ljubljani, kjer je v celoti pripravil »Razgovor o sodobnem slikarstvu« (marca 1960). Kot komisar je pripravil razstavo naših umetnikov na mednarodnem bienalu v Tokiu 1961. Bil je predsednik nagradnih žirij beograjskega trienala jugoslovanskih likovnih umetnikov (1967) in zagrebškega bienala jugoslovanske grafike (1968).

Ob razstavi Jakoba Savinška 1954 v Jakopičevem paviljonu je zapisal: »Smo rod, ki je sanjal pred drugo svetovno vojno in ki je moral med slednjo odgovoriti na najtežja vprašanja o življenju in smrti, o svobodi in boju, o krivdi in zvestobi. O resnici. Vojna nas je zresnila in utrdila. Povojni čas nas ni zazibal v nove sanje. Navadil nas je dela.« Menaše se ga je oklenil z vso močjo in resnostjo. Na njegovem urniku ni bilo počitnic. Opravljaj je pedagoško delo in takoj po diplomi začel pisati likovne kritike, poročila o stari in novi umetnosti, in sicer sprva najprej v *Slovenskem poročevalcu*, nato v *Naših razgledih*, *Ljudski pravici*, *Obzorniku*, *Naši sodobnosti*, *Pionirju* itn. in seveda v *Zborniku za umet-*

nostno zgodovino. Pisal je o domačih osebnostih (Fr. Mesesnel, Iz. Cankar, Fr. Stele) in umetnikih (Jakac, Mihelič, Stupica, Pregelj, Kregar, Savinšek, Šuštaršič, Berber, Španzel itn.), ki so ga posebej mikali, in je večini pozneje posvetil samostojne študije. Od zahodnoevropske umetnosti je enako živo in prepričljivo razlagal slike kot tudi kiparska dela, arhitekturo, francoske ali nemške umetnine, srednjeveške in moderne in širše teme, ki jih je pozneje zajel v knjigah o zahodnoevropskem portretu in avtoportretu. Menašjeve ocene razstav, posamičnih umetnikov, manjših ali večjih umetniških skupin so bile vedno izvirne, stroge in zabavne, pisane v jasnih stavkih, z občutkom za kvaliteto umetnine in njen pomen, ki ga je poznejši čas potrdil (Stupica, Pregelj, Savinšek). Ko je opomnil na dela, ki niso visela na razstavah, čeprav so bila našeta v katalogih, in na sezname, sestavljene po neznanem načelu, je to zvenelo veselo in še ne nevarno. Ko je ob Kregarjevi retrospektivni razstavi 1950. leta potožil nad stagnacijo naše umetnostne kritike po smrti Franceta Mesesneta in na še vedno navzoče dogmatike, »ki so z besedo in 'ustvaritvami' širili nekatere vulgarne aplikacije marksizma na likovno umetnost«, je dregnil v sršenovo gnezdo. Vprašanje v istem članku je poseglo še globlje: »Zakaj smo po vojni tako mnogo govorili o propadu zahodne likovne umetnosti? Kako to, da smo z njo strašili naše likovne umetnike in jim delili dobre nauke, pri tem pa dopuščali, da so slabi slikarji in kiparji fabricirali 'tematske' slike in kipe, nekateri umetniki pa poskušali to, za kar niso imeli ne čuta ne daru?« Vsakdo je mogel tudi razumeti, da so »dvorni« umetniki imeli slikarski in kiparski material in pripomočke, večina starih in mladih pa niti ne temeljnih snovi za slikarsko in grafično delo. Menašjeu se je zdelo nepotrebno početje, ko so delali iz sodobne umetnosti »bavbav«. Opomnil je, da umetnostna kritika lahko škoduje ali koristi, »če ima možnost za diktatorski nastop, lahko celo nekoliko zavre naravni razvoj. Nikoli pa tega ne more storiti za dlje časa in novi likovni stili se ne porajajo po njenih pobožnih željah in direktivah«. V časih, ko so bili potni listi prava redkost za navadne državljane, še večja redkost pa veljavna viza za »gnili zahodnoevropski svet«, kot smo bili nekoč poučeni, v teh časih je Menašje ponavljal, da bi umetniki morali potovati na Zahod. Umetnikom se je prikupil 1954 ob društveni razstavi. Zapisal je, da nikjer na svetu ne najdemo razstave sodobne umetnosti brez kiča, šunda in amaterskih del, nadalje, da so nepomembna dela visela poleg redkejših vrednih in najredkejših umetnin in da bi ob ostrejši izbiri ne bili napolnjeni prostori Jakopičevega paviljona. Dve leti pozneje, 1956, je v *Naših razgledih* poročal o zvezni razstavi v Moderni galeriji in o dveh publikacijah Ota Bihaljija-Merina. Ob publikacijah o sodobni nemški umetnosti je poudaril, da je Bihalji-Merin že 1938 odklanjal poskus uniformiranja umetnosti, se bojeval proti pamfletu, ki meče blato na vsak svobodnejši umetnostni poskus. Zapisal je tudi, da je bilo še takrat pri nas (1956) sem in tja moč najti pisarjenje o sodobni umetnosti, s kakršnim bi bil zadovoljen tudi dr. Adolf Dresler, avtor 1938 izdane brošure *Deutsche Kunst und entartete 'Kunst'*. Menašjeja so napadli politično 'prav' opredeljeni. Anketa v tedniku TT, kjer so vprašali, ali so Picassova dela umetnine, je že pred Menašjevim člankom pokazala, da so nekateri umetniki mislili in verovali, da niso. Moderna umetnost je pri nas po vojni veljala v uradnih krogih za nevarnost, dekadentnost, za oblike poslavljajoče se zahodne kapitalistične družbe. Menašje si je privoščil še pripomniti, da se špekulantski psevdokritiki želijo prikupiti večini, ker »jih nikoli ne mika, da bi se potrudili razumeti nekaj, kar jim zaradi pomanjkanja izobrazbe ali inteligence ni takoj na prvi mah razumljivo«. Članek »Resnica, laž in nesporazum o sodobni umetnosti« je končal v *crescendu* in s citatom Ervina Šinka, ki ga je le-ta omenil na plenumu Zveze književnikov

Jugoslavije (1954): »Umetnost 'za množice' ni umetnost. Umetnost je ena sama. Parola 'umetnost za množice' je prav tako diskriminacija množice kot umetnosti.« Grmada je začela tleti, prizadetih in užaljenih je bilo preveč, navidezna nevarnost je bila strašna. Ljudski glas — božji glas. Franc Preša, tehnični manipulant in deklica za vse v seminarju za umetnostno zgodovino, takrat še v Narodni in univerzitetni knjižnici, je komentiral v sobici za študente oz. v »kurniku«, kot smo ji rekli: »Ne kaže, da bo Menaše kdaj postal univerzitetni profesor.« Postavljati se po robu uradno in politično blagoslovljeni pravoverni umetnosti v stilu socialističnega realizma je bilo v tistem času zelo pogumno dejanje, predvsem pa tudi presneto nevarno. Vznemirjenim dogmatikom je prekipelo tri leta pozneje. V *Naših razgledih* je Menaše 1959 napisal članek Italijanski grafik, surrealizem in slovenska slikarja: Zancanaro v Moderni galeriji, Šuštaršič in Cetin v Jakopičevem paviljonu. Ob Zancanarovem surrealizmu je spet zadel na občutljivo točko. Razpravljanje o surrealizmu je utemeljil kot nujnost zaradi domačih surrealistov, »ki jim tisti, ki z veliko gorečnostjo trebijo ljujko z našega pšeničnega polja, tako radi očitajo, da posnemajo tuje vzore — v zmotni veri, da smo druge 'izme', med katere si drznemo šteti seveda tudi realizem in vse politične izme, izdelali doma, v Škofji Loki ali Bizoviku«. Mnogim je odleglo, ko so ugotovili, da nimajo ničesar opraviti s prvim ali drugim krajem. Oster je bil tudi stavek: »Totalitarna vladavina zahteva enoten slog, ali kot temu pravimo v novejši dobi, dirigirano in uniformirano umetnost; prava socialistična demokracija dopušča koeksistenco vseh smeri in slogov, ki so sposobni, da se umetniki v njih neovirano, iskreno izpovedujejo, še več, zavzema se za dejansko svobodo umetniškega ustvarjanja... Socialistično Jugoslavijo občudujejo v svetu tudi zaradi tega, ker vsa njena umetnost izpričuje, da nastaja v tej svobodi.« Mera je bila zvrhano polna. Takrat člani Komunistične partije legitimacij niso mogli vrniti, takrat so iz Komunistične partije »frčali«. To je doživel tudi Menaše.

Mojstrstvo Menašejevih krajših spisov so opisi in ocene osebnosti. Z besedo je upodobil prave, v jedro zadete portrete po fizični in duhovni podobi (Iz. Cankar, Fr. Stelè, Stupica, Savinšek), z vsemi krepostmi, prijetnimi, neprijetnimi in nenavadnimi posebnostmi, zaslugami za kulturno obogatitev šentflorijanskih razmer v preteklosti in sedanjosti. Čeprav se nikoli ni srečal s Federicom Zerijem, je (1986) po njegovih delih posrečeno in duhovito karakteriziral delo in osebnost tega tujega strokovnjaka.

Kritike in poročila piše razumljivo, v lepi slovenščini, z bogatim besednim zakladom, z ritmom in niansami besed, z besednimi igrami, humorjem in duhovitimi opombami, ki bralca mnogokrat osupnejo in presenetijo zaradi modrosti, znanja, pretkanosti in navihanosti, z občutkom za kvaliteto celote in detajlov in s pravim darom pravega kritika — z napovedmi in videnjem razvoja v prihodnosti, z oceno del in oceno umetnikov, ki so v prihodnosti obstali in postali zares pomembni.

Založništvo tržaškega tiska je 1982 izdalo prvo Menašejevo knjigo izbranih in najpomembnejših člankov z naslovom *Med ljudmi in spomeniki* (članki iz let 1949 do 1958), leta 1984 pa drugi del (dela med leti 1959 do 1980). V obeh publikacijah so tudi sestavki njegove žene Ljerke, ki je poskrbela za kazala, in velik del zbranega gradiva. Za razloček od drugih domačih umetnostnih zgodovinarjev je Menaše edini, ki se je z navedbo ženininega imena na prvem mestu uglasilo in pošteno oddolžil pomoči in sodelovanju zakonske družice. Tako je storil tudi leta 1972 v razstavnem katalogu Ivane Kobilce. *Noblesse oblige*.

V prvi številki *Likovne revije*, dvomesečnika za likovno umetnost in kulturo, beremo leta 1961, da je revijo izdalo Društvo slovenskih likovnih umetni-

kov. Predsednik društva France Mihelič je pojasnil, da je povojna kulturna dejavnost že dlje časa pogrešala glasilo za sodobno domačo in tujo likovno problematiko, ki bi bilo pisano v jeziku, dostopnem najširšemu krogu. Omenjeno je tudi spoštovanje domače tradicije. Glavni urednik in mučenik te revije, ki je, žal, izhajala le od prve številke 15. septembra 1961 do sedme in osme 1963, je bil Luc Menaše, kar seveda uganemo od prve naslovne strani, prek natančnih kazal, tujih in domačih prispevkov, izbire kvalitetnih reprodukcij, prevodov res pomembnih člankov in zares pomembnih osebnosti, nadalje po poročilih o razstavah, srečanjih, simpozijih, žirijah, nagradah in dokumentarnih posnetkih nekoč vitkih, še temnolasih, zadovoljno, slovesno, skeptično, naivno, prilizjeno, zadržano, modrijansko, topo in bistro gledajočih ljudi naše kulturne preteklosti, ki jo sedanost na tako kvaliteten dokumentaren način ne spremlja več ali pa zelo redko. Morda je to naša sreča, saj ne vem, če ne bi v ogledalu našega časa zagledali preveč karikatur in kreatur. Za prenehanjem izhajanja *Likovne revije* ni nihče javno žaloval, še vedno pa s pridom uporabljamo njeno gradivo — ocene razstav, umetnikov in likovnih obdobij (Šuštaršič, Boljka, Stupica, Zornik, Gaspari, Pogačnik, likovna umetnost fin de siècle; Menašev članek je bil napisan 1962, ko umetnost tega časa še ni prišla znova v modo v Evropi, kar pa se je zgodilo v sedemdesetih letih). Še vedno nam je v veliko pomoč dragoceni seznam razstavnih katalogov umetnostnih razstav v Sloveniji do leta 1945, ki ga je sestavil Mirko Juteršek in ga po Menaševem naročilu dopolnil s posebnim kazalom oseb. Še vedno so veljavne Menaševe duhovite opombe o Berensonu, ameriških zbiralcih, podatki o umrlih umetnikih in umetnostnih zgodovinarjih. Očiten je grafični red revije, strokovni red, mala in velika mednarodna pravila resnih revij, ki jih današnje izdaje še vedno s prezirom zavračajo, če sploh vedo zanje. Besede, da »je ljubega Boga najti v nadrobnostih«, so prej smešnica kot posnemanja vredna resnica. *Likovna revija* je bila kratkotrajen, kvaliteten dosežek, iz katerega se še vedno učimo, se ob njem zabavamo in za njim melanholično žalujemo — vsaj nekateri.

Leta 1959 je izšla prva Menaševa samostojna publikacija. Zajela je kratko, a mojstrsko opisano življenje slikarja Gabrijela Stupica, slikarjevo osebnost in njegovo umetnost. Leto zatem je izšlo v zbirki »Likovni zvezki« št. 1 pri Mladinski knjigi *Holandsko slikarstvo 17. stoletja*. Zgodovinske, politične, verske, ekonomske in socialne razmere in kot njihov nasledek umetnost, so živo, zanimivo, prikupno, poetično, zgoščeno in tako razumno opisane, da mnoga imena in letnice, kraje in pojme z lahkoto in užitkom vsakdo prebere in si jih, če mu je naklonjen spomin, tudi zapomni. Menaše je bil od nekdaj in je še danes mojster slovenske besede, pripovedovalec in razlagalec bistvenih stvari o stari ali moderni umetnosti, oblikovalec besedila, poglavij, literature, kazal in reprodukcij po mednarodnih pravilih. Izbrane fotografije so, kolikor se je le dalo v nekdanjih slabih razmerah, vedno tipična dela kvalitetnih mojstrov in so opremljene — kot se spodobi — z jasnimi, dovolj dolgimi in predvsem zanesljivimi podnapisi. Na koncu te knjige (po vsebini knjige, po velikosti in obsegu knjižice) je bila napovedana monografija *Ivana Kobilca*, ki sta jo nameravala napisati zakonca Ljerka in Luc Menaše. Kot je pri Mladinski knjigi zamrla *Likovna revija*, tako tudi ta zamisel ni bila nikoli uresničena. Leta 1972 je izšlo s sodelovanjem obeh avtorjev pri Konferenci za družbeno aktivnost žensk Slovenije in Gorenjskem muzeju v Kranju besedilo o življenju in delu slikarke Kobilce, njena bibliografija in kazalo imen. Ni treba biti zelo bister opazovalec, da bi videli, do kod sega delo pravih umetnostnih zgodovinarjev, predvsem pa njuno znanje, razgledanost in »pokorščina« pri nas še vedno redko uporab-

ljenemu strokovnemu pisanju in tiskarskemu oblikovanju, ki je v omikanem svetu samo po sebi umevno. Imenitno opredeljeno delo in čas Ivane Kobilce doma in v evropskih krajih, kjer se je mudila, nas opominja, kaj smo zgubili, ker nista zakonca Menaše napisala monografije s popolnim katalogom del.

Založba Obzorja je 1962 izdala *Zahodnoevropski slikani portret*, ki je del Menašejeve disertacije. Zaradi omejenega obsega je moral avtor izpustiti poglavji, ki sta zajemali zahodnoevropski slikani portret od 14. stoletja do konca visoke renesanse, ustrezní katalog obravnavanih del in 5131 števil literature. Sto in tri ilustracije tako obsežne in pomembne teme so — kljub smešno majhnemu dovoljenemu številu — izbrane z zanesljivo roko in pravičnostjo do vodilnih narodov in mojstrov. Slike same, zlasti kadar so postavljene v pari, gledalca opomnijo na sorodnosti, razločke, pomene — to, kar more bralec, ne gledalec, izvedeti iz besedila. — Istega leta je izšel pri Slovenski matici *Avtoportret v zahodnem slikarstvu*, Menašejevo habilitacijsko delo. Knjiga je še obsežnejša od prve, avtor je smel zbrati sto sedemnajst slik več kot pri mariborski knjigi, čeprav so ljubljanske manjše. Poglavja knjig so razdeljena tako, da lahko takoj uganemo tek avtorjeve razprave in ob koncu najdemo obračun. Poskrbel je, da so med evropske umetnine uvrščene tudi slovenske in jugoslovanske. Posebna dragocenost so ob koncu knjig opombe, še danes zelo uporabni sezname in kazala (kronološki pregledi, imenska kazala portretistov, portretiranih oseb, omenjenih oseb, pregled nahajališč in lastnikov, pregled in kazalo umetnikov, kazalo piscev in drugih omenjenih oseb) — vse skupaj do takrat *unicum* v slovenskem umetnostnozgodovinskem pisanju. »Le kdo bo vse to plačal,« je tarnal dr. Karel Dobida, ravnatelj Narodne galerije in urednik likovnih izdaj Slovenske matice, ko je izvedel, da so se v tiskarni znašla obsežna kazala, s katerimi ni računal.

»Menaše je rekel, da se je lotil dela, zaradi katerega bo moral dve leti pretpikovati,« je nekoč omenil prof. Stelè. Kaj bi to moglo biti, ni menda vedel nihče. Opazili smo, da je postal še bolj neviden, da je sredi šestdesetih let nehal objavljati tudi krajše članke, ni sprejemal nikakršnih slavnih ali manj slavnih obveznosti, ni ga bilo na otvoritvah razstav ali kjerkoli v javnosti, počitnic pa že tako ni nikoli poznal. Ob koncu leta 1971 je izšel pri Mladinski knjigi odgovor na to, kaj je bilo treba tako dolgo prepisovati. Izšel je *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon* z 9000 gesli in v 2398 stolpcih — prvi slovenski umetnostnozgodovinski leksikon, najobsežnejša knjiga, kar jih je do takrat in do danes napisal slovenski in tudi malokateri evropski umetnostni zgodovinar, hkrati tudi prva in še vedno ne dosežena, kaj šele presežena knjiga s pregledno tipografsko razporeditvijo, dosledno uporabo principov pisanja, knjiga jasnih in jedrnatih pojasnil, evropske in svetovne razgledanosti in obvladanja bibliografskih, biografskih, ikonografskih, kronoloških, realnih, terminoloških in topografskih gesel zahodne umetnosti. Menašejevo gigantsko delo in znanje, občutek za izbiro pomembnega, za strokovnjaka in laika potrebnega in zanimivega in avtorjeva zanesljivost, so na Slovenskem zagotovo enkratni. »Team-ske« ekipe, ki počenjajo podobne stvari, se mu ne približujejo. Njegov uspeh je neponovljiv, ker je bil sam za vse: sam si je ustvaril sistem, se priganjal k delu, se dopolnjeval in segal tudi na sosednja področja — v sociologijo in politično zgodovino, arheologijo, etnografijo, zgodovino književnosti, glasbo, filologijo, estetiko itn. Leksikon je že zdavnaj razprodan. Kadarkoli ga vzamemo v roko, nas preseneti: ob njem se učimo, zabavamo, čudimo, največkrat najdemo, kar iščemo, in če ne najdemo, pač vemo, da je mera v stvareh. V razgovoru za *Naše razglede* je 24. marca 1972 omenil, da se leksikonu pozna, da je izšel v Ljubljani. Slovenski in jugoslovanski del sta obsežneje zajeta prav zaradi nas samih,

vendar v razumnih mejah. Zajeti so seveda tudi majavi podatki iz domačih logov, ki so jih zagrešili domači specialisti. Ob leksikonu, od natisa mineva že skoraj dvajset let, se moramo vprašati, kaj in koliko je slovenska umetnostna zgodovina ustvarila s svojimi številnimi člani bistvenega in novega, pomembnega in zlasti zanesljivega, kar bi ta leksikon moglo temeljito dopolniti? Poštenjaki so nekoč v zadregi zardevali.

Leta 1964 je Menaše prvič zajel v samostojni publikaciji del opusa Božidarja Jakca (založba Borec), 1974 v obsežni monografiji dvesto šestindvajsetih strani (Srpska akademija nauka i umetnosti v Beogradu) in istega leta v katalogu Dolenjske galerije v Novem mestu *Božidar Jakac: Portreti kulturnih delavcev*. Kot raziskovalec portreta in avtoportreta je Jakčevo delo spremljal in se ob njem ustavljal pri posamičnih razstavah (od 1951 dalje), v knjigah o zahodnoevropskem portretu in avtoportretu (leta 1962) in nazadnje v poglavju 'Božidar Jakac in hiša, kratek ogled in še želja', ki je izšlo 1988 v Novem mestu v knjigi *Jakčev dom v Novem mestu: Umetnostna zbirka podarjenih Jakčevih del v Dolenjskem muzeju*.

S članki, katalogi in monografijami ostaja Menaše mojster ocen, razprav, izbire pomembnega, vrednega in trajnega. Je očarljiv pisec in opisovalec umetniških življenj, časov in okolij. Besedila niso variacije na isto temo, čeprav je o določeni temi pisal večkrat. Če natančno beremo, marsikaj razberemo, vendar Menaše ni zgubljal časa in zapravljal svojega imena za umetnine in umetnike, ki po njegovih merilih tega ne bi bili vredni. Ta merila pa so stroga in zanesljiva.

Pri Mladinski knjigi sta v zbirki Pelikan izšli knjižici *Kaj nam kažejo slikarske umetnine* (1976) in *Znameniti ljudje na znamkah* (1978). Besedila so bila pred leti objavljena v *Pionirju* (1963/64) in *Sintezi* (1963), vendar so, povezana v knjižno celoto in opremljena z barvnimi reprodukcijami, zgleden primerek, kako je treba približati tudi zapletene umetnostne vrste (tihožitje, zgodovinske scene, mitologijo, krajino itn.) vsakršnemu bralcu — mlademu in staremu, nevednemu, vendar tudi mnogovednemu, ker more tudi ta najti in razlagati še dodatno znanje in užitek pri branju. Avtor je želel nadaljevati svoje prispevke v tej zbirki, kar pa mu ni bilo dano. Žal.

Na Menašejevo pobudo so v Moderni galeriji postavili razstavi *Avtoportret na Slovenskem* (1958) in *Umetniki in spremljevalci: Slovensko umetnostno življenje 20. stoletja v ogledalu portretov in portretnih karikatur* (1981). Na razstavi so bili leta 1958 prvič v naši zgodovini sistematično zbrani in obdelani avtoportreti slovenskih slikarjev, na razstavi 1981 je z ženo Ljerkom odbral pomembna dela slovenskih slikarjev-portretistov, dobršno število oseb in tudi nekaj osebnosti, ki so si ali si še prizadevajo, da bi obogatile slovensko kulturo. Menašejeva misel in želja, da bi tudi pri nas morali misliti na portretno galerijo, je stara in neuresničena. Katalog in razstava sta dokazala, da bi pač imeli kaj razstaviti in da bi bila podoba o naši umetnosti, zgodovini in kulturni zgodovini temeljito dopolnjena.

V zbirki »Muzeji sveta« je v New Yorku izšla leta 1982 monografija o Muzeju lepih umetnosti v Budimpešti in njegovih najbolj slavnih delih evropskih slikarjev (*Museum of Fine Arts Budapest*). Knjiga je bila čez leto dni natisnjena še v Zagrebu in Beogradu, slovenske izdaje pa ni doživela. Menaše v njej z velikim veseljem obravnava velika dela velikih mojstrov in časov. Z živahno, strokovno besedo in suverenim obvladanjem evropske umetnosti privabi bralca, ki želi uživati lepoto slik, se brez posebnega napora naučiti gledati tudi dejtajle, posebnosti, ki jih laik ne pozna in ne opazi.

V življenju seveda tudi Menašeju ni bilo prizaneseno. Po razrahljanih tota-

litarnih časih, ko so bili pozabljeni njegovi smešni grehi iz preteklosti, zaradi katerih so ga izključili iz Komunistične partije, se je Zvezi komunistov znova pridružil 1974. Krajši čas je bil sekretar osnovne organizacije. Oddaljevanje od idealov, ki naj bi jih ta zveza branila in uresničevala z dejanji, ga je dokončno razočaralo in to pot se je 1986 mogel sam zahvaliti za članstvo. Materina smrt 1979 in sestrina 1980, bolezen leta 1982, očni operaciji 1985 in 1986 so zmanjšale mero aktivnosti, nikakor pa ne dozorevanja in nadaljevanja velikih načrtov. Leta 1984 je napisal za *Naše razgledne* članek O umetnosti in poznavanju: Od Zerija do Zlamalika in Topića-Mimare, kjer je brez sprenevedanja udaril naravnost in s strokovnimi utemeljitvami v uradno (še vedno) poveljevanji in s psihozo množice podpirani zagrebški čudež, dobrotljivost in »srače gnezdo«. Pred leti (1972) je z enako ostrino in duhovitostjo dregnil v mnoge in dokaj nezaslišane napake *Enciklopedije likovnih umetnosti*. Očitno je, da prizadeti molčijo, kadar spregovori Menaše. Vemo tudi, da se je Menaše lotil osebnosti (leta 1951/52 Izidorja Cankarja, 1972 urednika Enciklopedije Miroslava Krleža in drugih oseb, Topić-Mimara), ko so bile še žive in pri polni moči, da bi mu lahko odgovorile. To velja tudi za dvorne zagovornike socialističnega realizma in nasprotnike moderne umetnosti, ki pa so odgovorili in poskrbeli za dovolj resne protiukrepe.

Nedokončan je ostal načrt, da bi objavil in komentiral zapuščino Franceta Mesesnela. Leta 1953 je izdal pri Državni založbi Slovenije le Mesesnelove izbrane članke, ki so izšli z naslovom *Umetnost in kritika*. Uredil je članke, ki so raztreseni v raznih časopisih in revijah od leta 1924 do 1940, napisal besedo o avtorju in izbiri del dodal biografsko bibliografijo, bibliografijo del, bibliografijo prevodov in opremil knjigo s fotografijami, ki dopolnjujejo Mesesnelove prispevke ali podobe iz njegovega življenja.

Menašejevo delo zajema trinajst samostojnih knjig, od katerih bi že sam leksikon zadoščal vsaj za dve marljivi in sposobni življenji. Zajema tudi okrog dvesto petdeset razprav, člankov in poročil, štiri zajetne bibliografske prispevke in nad dvesto devetdeset prispevkov v časnikih in enciklopedijah.

V kurzivi večkrat zapiše reklo ali domisljico tujega naroda, kar se marsikomu včasih zdi malo nenaravno — marsikomu pa od sile zabavno. Spomnim se ekskurzije Umetnostnozgodovinskega društva, ki jo je v Horjul in na Vrzenec pred mnogimi leti vodil profesor Stelè. Navzoč je bil tudi Luc Menaše, ki je, kot se je spodobilo za mlajšo generacijo, sedel na »guncljah«, zadnjih avtobusnih sedežih. Med potjo je prepeval in navihano gledal v svet. Starejše dame so spraševale, kdo je ta posrečeni mladenič. Slutili smo, da je to osebnost, ki zna tudi žvižgati, da hodi na domače ekskurzije, obvlada domača rekla, ki jih je včasih tudi vredno zapisati v kurzivi, da hodi po domovini, vendar da njegov duh lebdi malo bolj v zraku, od koder vidi poleg Slovenije tudi »daljo in nebeško stran«.

Prof. dr. Luc Menaše ni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Za knjigo *Avtoportret v zahodnem slikarstvu* je leta 1963 prejel nagrado Kidričevega sklada, za monumentalni *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon* pa leta 1972 le Levstikovo nagrado.

Sam zase (?) je izpopolnil gradivo za morebitno novo izdajo knjige o avtoportretu (kartoteka zajema nekaj manj kot 5000 del), sestavlja *Biografski leksikon* in »živi med knjigami«.

Ob zaokroženi letnici praznovanja rojstva mu v imenu uredništva *Zbornika za umetnostno zgodovino, Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva* in njegovih učencev želim, da bi imel še dosti vzrokov za ohranitev dobre volje in za hudomušne nasmehe. Želimo mu dosti veselja pri delu, užitek ob ogledih

domače in tuje umetnosti, osebnega zadovoljstva in sreče. Dovoljujem si tudi opomniti, da sta njegovo vestno pedagoško in resno znanstveno delo opazna. Ostre kritike so zgledne, opombe, naj se vendar držimo ali vsaj skušamo približati v svetu uveljavljenim strokovnim merilom in pravilom, ne zamirajo v brezstračnem prostoru. Naj se teh ugotovitev kot profesor, kulturni človek in humanist veseli in se zaveda, da je s svojim požrtvovalnim delom, iskričnostjo, znanjem in uglajenostjo povečal število pomembnih Slovencev in svetovljanov.

Ksenija Rozman





Ekskurzija oddelka za umetnostno zgodovino maja 1980, Firenze, Piazzale Michelangelo



V Benetkah pred Akademijo oktobra 1952: od leve Jože Ciuha, Tinca Stegovec, Cita Potokar, Rajko Slapernik, Ljerka in Luc Menaše



V knjižnici Moderne galerije v Ljubljani oktobra leta 1958: od desne Marij Pregelj, Boris Kalin (zadaj), Zlatka Pregelj, Luc Menaše



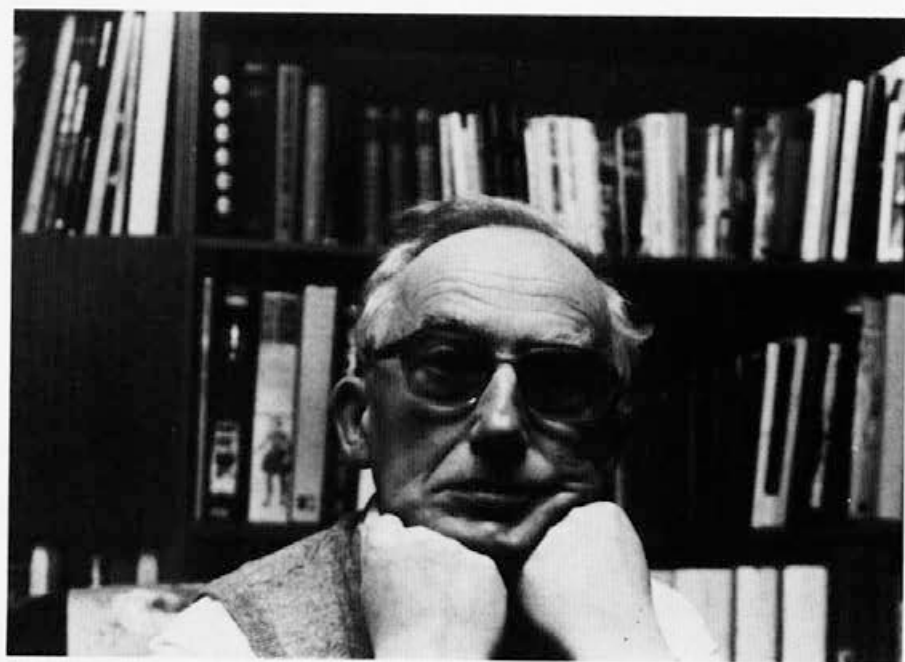
New York, Central Park poleti 1964



Z Ljerko v Moskvi na Rdečem trgu julija 1984



Doma decembra 1985



Doma marca 1989

BIBLIOGRAFIJA LUCA MENAŠEJA

I. SAMOSTOJNE PUBLIKACIJE

1. Gabrijel Stupica. Ljubljana: Državna založba Slovenije 1959. 44 str. + 32 črno-belih + VIII barvnih tabel (»Slovenski likovni umetniki«).
2. Holandsko slikarstvo 17. stoletja. Ljubljana: Mladinska knjiga 1960. 112 str. + 32 str. ilustracij (»Likovni zvezki« 1).
3. Zahodnoevropski slikani portret. Maribor: založba Obzorja 1962. 296 str., ilustr. (»Likovna obzorja« 2).
4. Avtoportret v zahodnem slikarstvu. Ljubljana: Slovenska matica 1962. 512 str., ilustr.
5. Božidar Jakac. Ljubljana: »Borec« (1964). 12 str. + 20 str. ilustracij (»Likovna knjižnica« 1).
6. Evropski umetnostnozgodovinski leksikon: Bibliografski, biografski, ikonografski, kronološki, realni, terminološki in topografski priročnik likovne umetnosti Zahoda v 9000 geslih. Ljubljana: Mladinska knjiga 1971. XXXII str. + 2398 stolpcev.
7. Ivana Kobilca. Konferenca za družbeno aktivnost žensk Slovenije in Gorenjski muzej Kranj 1972. 124 str., ilustr. (»Zbirka slovenskih likovnih umetnic«). Soavtor Ljerka Menaše.
8. Božidar Jakac. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti 1974. 226 str., ilustr. (»Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti« 24).
9. Kaj nam kažejo slikarske umetnine. Ljubljana: Mladinska knjiga 1976. 18 str., ilustr. (»Zbirka Pelikan«).
10. Znameniti ljudje na znamkah. Ljubljana: Mladinska knjiga 1978. 32 str., ilustr. (»Zbirka Pelikan«).
11. Umetniki in spremljevalci: Slovensko umetnostno življenje 20. stoletja v ogledalu portretov in portretnih karikatur. Ljubljana: Moderna galerija 1981 (skupaj z Ljerkom Menaše, lastni tekst str. 3—89).
- 12a. Med ljudmi in spomeniki. Prva knjiga. — Trst: Založništvo tržaškega tiska 1982. 222 str. (»Eseji 2«). Soavtor Ljerka Menaše.
- 12b. Med ljudmi in spomeniki. Druga knjiga. — Trst: Založništvo tržaškega tiska 1984. 255 str. (»Eseji 7«). Soavtor Ljerka Menaše.
- 13a. Museum of Fine Arts Budapest. — New York, N. Y.: Newsweek 1982 (z uvodom Cläre Garas). V zbirki »Great Museums of the World«. 174 str.
- 13b. Muzej likovnih umetnosti Budimpešta. — Zagreb: Mladost 1983. (V zbirki »Muzeji svijeta«, VIII. kolo). 174 str.
- 13c. Umetnički muzej Budimpešta. — Beograd: Vuk Karadžić 1983. (V zbirki »Muzeji sveta«, VIII. kolo). 174 str. V cirilici.

14. Nekaj poglavij iz zgodovine upodabljanja umetnosti, 1—4. — Slovenski poročevalec XI, 19. 1. 1950, št. 16, str. 4, ilustr., 26. 1. 1950, št. 22, str. 4, 29. 1. 1950, št. 25, str. 4, ilustr., 1. 2. 1950, št. 28, str. 4, ilustr.
15. Slovensko slikarstvo v dobi realizma. — Slovenski poročevalec XI, 15. 2. 1950, št. 40, str. 4, ilustr.
16. Dr. France Mesesnel: 4. maj 1945. — Slovenski poročevalec XI, 4. 5. 1950, št. 105, št. 4, ilustr.
17. Obletnica mladega umetnika. — Slovenski poročevalec XI, 9. 10. 1950, št. 240, str. 2, ilustr. (Jože Ovsec).
18. Ob razstavi v Narodni galeriji: Osnutki in risbe Janeza Šubica. — Slovenski poročevalec XI, 4. 12. 1950, št. 285, str. 2.
19. Zgled dr. Mesesnela. — Slovenski poročevalec XII, 22. 9. 1951, št. 223, str. 2, ilustr.
20. Francoska figuralna konzola (Umetnostni zakladi 1). — Slovenski poročevalec XII, št. 265, 11. 11. 1951, str. 6, ilustr. Šifra Še.
21. Katedrala v Reimsu (Umetnostni zakladi 2). — Slovenski poročevalec XII, 18. 11. 1951, št. 271, str. 4, ilustr. Šifra Še.
22. Simone Martini: Guidoriccio de' Fogliani (Umetnostni zakladi 3). — Slovenski poročevalec XII, 25. 11. 1951, št. 277, str. 4, ilustr. Šifra Še.
23. Zmagoslavje smrti v Camposantu v Pisi (Umetnostni zakladi 4). — Slovenski poročevalec XII, 2. 12. 1951, št. 281, str. 6, ilustr. Šifra Še.
24. Lorenzo Ghiberti (Umetnostni zakladi 5). — Slovenski poročevalec XII, 9. 12. 1951, št. 287, str. 6, ilustr. Šifra Še.
25. Mojster Francke: Tabla z oltarja v Helsinkih (Umetnostni zakladi 6). — Slovenski poročevalec XII, 16. 12. 1951, št. 293, str. 6, ilustr. Šifra Še.
26. Portret v zapadnoevropski likovni umetnosti: O portretu na splošno. Zbornik za umetnostno zgodovino nv II, 1952, str. 7—92, ilustr.
27. Verrocchio: Putto na dvorišču Palazzo Vecchio (Umetnostni zakladi 7). — Slovenski poročevalec XIII, 6. 1. 1952, št. 5, str. 6, ilustr. Šifra Še.
28. Giorgio Vasari: Palazzo degli Uffizi (Umetnostni zakladi 8). — Slovenski poročevalec XIII, 13. 1. 1952, št. 11, str. 6, ilustr. Šifra Še.
29. Anthonis van Dyck: Princ Ruprecht von der Pfalz (Umetnostni zakladi 9). — Slovenski poročevalec XIII, 27. 1. 1952, št. 23, str. 6, ilustr. Šifra Še.
30. Antoine Watteau: »Assis auprès de toy...« (Umetnostni zakladi 10). — Slovenski poročevalec XIII, 3. 2. 1952, št. 29, str. 6, ilustr. Šifra Še.
31. Fortunat Bergant: Wolf Daniel Erberg (Umetnostni zakladi 11). — Slovenski poročevalec XIII, 17. 2. 1952, št. 41, str. 6, ilustr. Šifra Še.
32. Jacques-Louis David: Prisega Horacijev (Umetnostni zakladi 12). — Slovenski poročevalec XIII, 9. 3. 1952, št. 59, str. 6, ilustr. Šifra Še.
33. Franc Kavčič: Fokion z ženo in njeno jonsko prijateljico (Umetnostni zakladi 13). — Slovenski poročevalec, 16. 3. 1952, št. 65, str. 6, ilustr. Šifra Še.
34. Eugène Delacroix: Dantejeva barka (Umetnostni zakladi 14). — Slovenski poročevalec XIII, 23. 3. 1952, št. 71, str. 6, ilustr. Šifra Še.
35. Matevž Langus: Begunje na Gorenjskem (Umetnostni zakladi 15). — Slovenski poročevalec XIII, 30. 3. 1952, št. 77, str. 6, ilustr. Šifra Še.
36. Jožef Tominc: Portret družine De Brucker (Umetnostni zakladi 16). Slovenski poročevalec XIII, 6. 4. 1952, št. 83, str. 6, ilustr. Šifra Še.

37. Honoré Daumier: Obžalovanje (Umetnostni zakladi 17). — Slovenski poročevalec XIII, 20. 4. 1952, št. 95, str. 6, ilustr. Šifra Še.
38. Gustave Courbet: Tolkača kamna (Umetnostni zakladi 18). — Slovenski poročevalec XIII, 11. 5. 1952, str. 6, ilustr. Šifra Še.
39. Edouard Manet: Olympia (Umetnostni zakladi 19). — Slovenski poročevalec XIII, 8. 6. 1952, št. 135, str. 6, ilustr. Šifra Še.
40. Auguste Renoir: Portret Sisleya in njegove žene (Umetnostni zakladi 20). — Slovenski poročevalec XIII, 22. 6. 1952, št. 147, str. 6, ilustr. Šifra Še.
41. Claude Monet: La Grenouillère (Umetnostni zakladi 21). — Slovenski poročevalec XIII, 13. 7. 1952, št. 165, str. 6, ilustr. Šifra Še.
42. Camille Pissarro: Pontoise (Umetnostni zakladi 22). — Slovenski poročevalec XIII, 27. 7. 1952, št. 176, str. 6, ilustr. Šifra Še.
43. Vrednost razstave partizanskih slikarjev. — Ljudska pravica XIII, 2. 8. 1952, št. 31, str. 6, ilustr.
44. Auguste Rodin: Calaiski meščani (Umetnostni zakladi 23). — Slovenski poročevalec XIII, 10. 8. 1952, št. 188, str. 6, ilustr. Šifra Še.
45. Severnoameriško slikarstvo. — Naši razgledi I, 31. 10. 1952, št. 18, str. 19—20, ilustr.
46. Beseda o avtorju in izboru. — France Mesesnel. Umetnost in kritika, Ljubljana 1953, str. 5—14.
47. Odsevi in groza v evropski grafiki: Predavanje pred zaključkom I. mednarodne grafične razstave v Ljubljani. — Naši razgledi IV, 5. 11. 1955, št. 21, str. 522—523, ilustr., 26. 11. 1955, št. 22, str. 543—545, ilustr.
48. Pirnatove portretne risbe in karikature. — Ljudska pravica XXI, 10. 12. 1955, št. 287, str. 6, ilustr.
49. Fernand Léger. — Obzornik, 1956, št. 1, str. 46—47.
50. David: Umorjeni Marat (Slavne umetnine 1). — Obzornik, 1956, št. 2, str. 142—144, ilustr.
51. Benečani v Narodni galeriji. — Naša sodobnost IV, 1956, št. 2, str. 153—157, ilustr.
52. Od Tiziana do Tiepola. — Ljudska pravica XXII, 9. 2. 1956, št. 33, str. 6, ilustr.
53. Dunajska pričevanja o Serenissimi. — Naši razgledi V, 11. 2. 1956, št. 3, str. 67—69, ilustr.
54. Jubilej univerzitetnega profesorja Steleta. — Ljudska pravica XXII, 22. 2. 1956, št. 44, str. 5.
55. Žene — likovne umetnice. — Obzornik, 1957, št. 3, str. 244—248, ilustr.
56. Holbein ml.: Portret umetnikove žene z otrokoma (Slavne umetnine 2). — Obzornik, 1956, št. 3, str. 257—259, ilustr.
57. Velázquez: Las Meninas (Slavne umetnine 3). — Obzornik, 1956, št. 4, str. 351—354, ilustr.
58. Goya: Streljanje upornikov 3. maja 1808 (Slavne umetnine 4). — Obzornik, 1956, št. 5, str. 437—440, ilustr.
59. Vincent van Gogh. — Obzornik, 1956, št. 7, str. 618—621, ilustr.
60. Delavec in delo v likovni umetnosti. — Obzornik, 1957, št. 5, str. 440—443, ilustr.
61. J. M. W. Turner: »The Fighting Téméraire«. — Anton Grad: Angleška čitanka za 5. in 6. razred gimnazije, Ljubljana 1957 (izšlo 1958), med str. 88 in 89, ilustr.
62. Moša Pijade: Posmrtna razstava velikega človeka in revolucionarja. Naši razgledi VII, 22. 2. 1958, št. 4, str. 93—94, ilustr.
63. Avtoportret v svetu in pri nas: Zgodovina in problematika. — Avtoportret na Slo-

- venskem, Ljubljana: Moderna galerija 1958, str. 7—54, ilustr.
64. Retrospektiva Ivana Groharja. — Naši razgledi VII, 22. 11. 1958, št. 22, str. 535—536, ilustr.
65. Ljubljanski likovni zapiski: Ivan Čargo, Dr. Izidor Cankar, Avtoportret na Slovenskem, Groharjeva razstava in razstava N. Omerse. — Nova obzorja XII, 1959, št. 1—2, str. 64—69.
66. Slavne upodobitve žena, Obzornik, 1959, št. 8, str. 651—657, ilustr.
67. Ob zadnjih razstavah. — Naša sodobnost VIII, 1960, št. 10, str. 949—955 (Grafika iz Tavernierove zbirke, A. Marquet idr.).
68. Lionello Venturi 1885—1961. — Likovna revija, št. 1, 1961, str. 32.
69. Likovna umetnost fin de siècle. — Likovna revija, št. 4—5, 1962, str. 125—136 in 145—146, ilustr.
70. Slikar Luigi alias Lojze Spazzapan. — Likovna revija, št. 6, 1963, str. 184 in 185, ilustr.
71. Žanrska podoba. — Pionir, 1963/64, št. 1, str. 12—13, ilustr.
72. Tihožitje. — Pionir, 1963/64, št. 2, str. 46—47, ilustr.
73. Poštne znamke v luči likovne umetnosti in umetnostne zgodovine. — Likovna revija, št. 7—8, 1963, str. 53—57, 59—61, ilustr.
74. Krajina. — Pionir, 1963/64, št. 3, str. 76—77, ilustr.
75. Portret. — Pionir, 1963/64, št. 4, str. 110—111, ilustr.
76. Podoba živali. — Pionir, 1963/64, št. 5, str. 142—143, ilustr.
77. Mitološka podoba. — Pionir, 1963/64, št. 6, str. 174—175, ilustr.
78. Zgodovinska podoba. — Pionir, 1963/64, št. 7, str. 206—207, ilustr.
79. Podoba arhitekture. — Pionir, 1963/64, št. 8, str. 238—239, ilustr.
80. Znamenje in prispodoba. — Pionir, 1963/64, št. 9, str. 268—269, ilustr.
81. Osemdeset let profesorja dr. Steleta in slovenske umetnostne zgodovine. — Sin-teza, št. 4, 1966, str. 85—86.
82. Jubilej prof. Franceta Steleta: Zdravica ob osemdesetletnici akademskega učitelja slovenskih umetnostnih zgodovinarjev. — Naši razgledi XV, 12. 2. 1966, št. 3, str. 60—61, ilustr.
83. Ob knjigi in njenem piscu. — Nikolaus Pevsner: Oris evropske arhitekture, Ljubljana 1966, str. 423—427.
84. Tuji umetnostni zgodovinarji in drugi pis-ci o likovni umetnosti: umrli 1945—1967. — Zbornik za umetnostno zgodovino nv VIII, 1970, str. 263—275.
85. Umetnost, leksikon in še kaj. — Naši raz-gledi XXI, 24. 3. 1972, št. 6, str. 184 in 173.
86. Tuji umetnostni zgodovinarji in drugi pis-ci o likovni umetnosti: umrli 1967—1976. — Zbornik za umetnostno zgodovino nv XIII, 1977, str. 217—225.
87. Umetnostna zgodovina — včeraj, danes, jutri: Uvodne teze za razpravo o konceptu umetnostne zgodovine. — Antropos, 1978 (izšlo 1979), št. V—VI, str. 139—153.
88. Oskar Kokoschka. — Naši razgledi XXIX, 7. 3. 1980, št. 5, str. 151—152.
89. O umetnosti in poznavalstvu: Od Zerija do Zlamalika in Topića-Mimare. — Naši razgledi XXXIII, št. 1, 13. 1. 1984, str. 27—28.
90. Tri londonske razstave: Prerafaeliti, Orientalisti, Karsh. — Naši razgledi XXXIII, št. 10, 25. 5. 1984, str. 314.
91. Umetnostni zgodovinarji in drugi pis-ci o likovni umetnosti, uredniki, založniki in zbiralci. — Zbornik za umetnostno zgo-dovino nv XX, 1984 (izšlo marca 1985), str. 87—100.

92. Likovni umetniki in oblikovalci. — Prav tam, str. 101—122.

93. Marc Chagall (1887—1985). — Dnevnik, XXXIV, št. 87, 30. 3. 1985, str. 5.

94. Sanje in resničnost: Marc Chagall 1887—1985. — Naši razgledi, XXXIV, št. 8, 19. 4. 1985, str. 253—254.

95. Sanje in resničnost: Dunaj 1870—1930. — Naši razgledi, XXXIV, št. 10, 24. 5. 1985, str. 322—323.

96. Federico Zeri: Poznavalec, kritik, svetovljan in poštenjak, za nameček tudi naš prijatelj. — Naši razgledi, XXXV, št. 21, 7. 11. 1986, str. 624.

97. Svoboda tihožitij: Tihožitja v Narodni galeriji. — Delo, XXXI, št. 64, 18. III. 1989, str. 28.

III. LEKSIKALNI PRISPEVKI

98. Autoportret (str. 187—188, soavtor Zdenko Šenoa). — 99. Autoportret: Slovenija (str. 191—192, soavtor Zdenko Šenoa). — Enciklopedija Likovnih Umjetnosti 1, Zagreb 1959.

100. Savinšek, Jakob. — Slovenski biografski leksikon III, 9. zvezek, 1960, str. 207—208.

101. Galerija: Slovenija (str. 346—347). — 102. Grafika: Slovenija (str. 449). — 103. Klemenčič, Dore (str. 254). — 104. Kobilca, Ivana (str. 281—282). — 105. Kos, Gojmir Anton (str. 329). — 106. Kregar, Stane (str. 390). — 107. Langus, Matevž (str. 470—471). — Enciklopedija Jugoslavije 2 in 5, Zagreb 1962.

108. Italija: Kasna antika, Starokrščanska umjetnost, Bizantinska umjetnost, Predromanično razdoblje, Romanika, Gotika, Rana i visoka renesansa, Kasna renesansa, manirizam i barok, Settecento, Ottocento i Novecento, Primijenjena umjetnost (str. 22—38). — 109. Karikatura: Slovenija (str. 147). — 110. Kregar, Stane (str. 243). — 111. Laković, Vladimir (str. 274). — 112. Langus, Matevž (str. 277—278). — 113. Leonardo da Vinci

(str. 303—307). — 114. Maleš, Miha (str. 389). — 115. Manirizam (str. 397). — 116. Mesesnel, France (str. 443). — 117. Michelangelo Buonarroti (str. 456—459). — 118. Mihelič, France (str. 443). — 119. Mušič, Zoran (str. 514). — 120. Omersa Nikolaj (str. 594). — 121. Panofsky Erwin (str. 627). — 122. Pevsner, Antoine (str. 668). — 123. Pevsner, Nikolaus (str. 668). — Enciklopedija Likovnih Umjetnosti 3, Zagreb 1964.

124. Maleš, Miha (str. 3—4). — 125. Mesesnel, France (str. 77). — 126. Mihelič, France (str. 101). — 127. Omersa, Nikolaj (str. 382). — Enciklopedija Jugoslavije 6, Zagreb 1965.

128. Portret (str. 1—2). — 129. Portret: Slovenija (str. 4). — 130. Pregelj, Marij (str. 18). — 131. Rafael (Raffaello Santi) (str. 51—52). — 132. Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) (str. 71—73). — 133. Renesansa: Italija, Nizozemska, Njemačka, Austrija, Švicarska, Francuska i druge zemlje (str. 74—77). — 134. Rewald, John (str. 87). — 135. Slikarstvo: Teorija i nauka o slikarstvu, Literatura (str. 223—224 in 225). — 136. Stupica, Gabrijel (str. 341—342). — 137. Šuštaršič, Marko (str. 384). — 138. Tintoretto (Jacopo Robusti) (str. 423—425). — 139. Tizian (Tiziano Vecellio) (str. 429—431). — 140. Wölfflin, Heinrich (str. 581). — 141. Blunt, Anthony (str. 667). — Enciklopedija Likovnih Umjetnosti 4, Zagreb 1966.

142. Stupica Gabrijel. — Slovenski biografski leksikon III, 11. zvezek, 1971, str. 535—538.

IV. PRISPEVKI O SODOBNI LIKOVNI UMETNOSTI

143. Slikarska razstava v Moderni galeriji. — Tovariš V, 30. 12. 1949, št. 52, str. 860. (G. A. Kos in F. Pavlovec).

144. Razstava G. A. Kosa in F. Pavlovca. — Slovenski poročevalec XI, 5. 1. 1950, št. 4, str. 4, ilustr.

145. Z umetninami in umetniki: Ob razstavi G. A. Kosa in Fr. Pavlovca. — Mladinska revija V, 1949—50, št. 4—5, str. 227—230.

146.
Maleš, Pregelj in Kavčič v Moderni galeriji. — Slovenski poročevalec XI, 10. 4. 1950, št. 86, str. 4, ilustr.
147.
Vtis o majski reviji naših likovnikov. — Slovenski poročevalec XI, 15. 5. 1950, št. 114, str. 4, ilustr.
148.
Ob Kregarjevi retrospektivi. — Slovenski poročevalec XI, 14. 10. 1950, št. 245, str. 4, ilustr.
149.
Razstava jugoslovanskega kiparstva. — Slovenski poročevalec XII, 10. 3. 1951, št. 59, str. 4, ilustr.
150.
Društvena umetnostna razstava. — Slovenski poročevalec XII, 12. 5. 1951, št. 110, str. 4, ilustr.
151.
Mojster Fran Tratnik. — Tovariš VII, 6. 12. 1951, št. 34, str. 547.
152.
Sodobna slovenska upodabljajoča umetnost. — Primorski dnevnik VII, 25. 12. 1951, št. 304, str. 5, ilustr., VIII, 1. 1. 1952, št. 1, str. 6, ilustr., 6. 1. 1952, št. 6, str. 4, ilustr., 13. 1. 1952, št. 12, str. 4, ilustr.
153.
Razstava mladinske ilustracije. — Slovenski poročevalec XIII, 13. 1. 1952, št. 11, str. 6.
154.
Razstava sodobne francoske umetnosti v Moderni galeriji. — Naši razgledi I, 31. 5. 1952, št. 7, str. 22—23, ilustr.
155.
Gabrijel Stupica. — Primorski dnevnik VIII, 6. 7. 1952, št. 164, str. 3, ilustr.
156.
Slikarska razstava Vladimirja Lakoviča. — Naši razgledi I, 4. 10. 1952, št. 16, str. 19—20.
157.
Jaka Savinšek. — Naši razgledi I, 31. 10. 1952, št. 18, str. 25, ilustr.
158.
Sedem mladih v Moderni galeriji. — Ljudska pravica XVIII, 22. 10. 1953, št. 266, str. 7, ilustr.
159.
Pota likovne umetnosti. — Naši razgledi II, 5. 12. 1953, št. 24, str. 21.
160.
Razstava petnajstih v Moderni galeriji. — Slovenski poročevalec XV, 11. 5. 1954, št. 109, str. 4, ilustr., 12. 5. 1954, št. 110, str. 5, ilustr. (G. Stupica, M. Pregelj, G. A. Kos, S. Kregar, M. Sedej, R. Debenjak, N. Omersa, E. Sajovic, B. Jakac, F. Mihelič, M. Maleš, F. Smerdu, K. Putrih, Z. Kalin, B. Kalin).
161.
Štirje slovenski tržaški slikarji v Ljubljani. — Slovenski poročevalec XV, 20. 8. 1954, št. 194, str. 4, 21. 8. 1954, št. 4. (J. Cesar, A. Černigoj, B. Grom, A. Lukežič).
162.
Tihožitje in Akt, Kompozicija in Krematorij. — Naši razgledi III, 20. 11. 1954, št. 22, str. 18—19.
163.
Umjetnički život u Ljubljani u sezoni g. 1953—1954. — Bulletin Instituta za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti III, 1955, broj 7, str. 54—57.
164.
Umetnostni dogodek: I. mednarodna grafična razstava v Ljubljani. — Ljudska pravica XXI, 9. 7. 1955, št. 159, str. 6, 10. 7. 1955, št. 160, str. 7, ilustr.
165.
Kiparju J. Savinšku v spominsko knjigo. — Ljudska pravica XXI, 2. 10. 1955, št. 231, str. 7, ilustr.
166.
Umetnik, ki se mu ne moremo ogniti: Ob razstavi Jakoba Savinška v Jakopičevem paviljonu. — Naša sodobnost III, 1955, št. 10, str. 938—944.
167.
Dve ljubljanski in dve beograjski razstavi: »Skupina 1953« v Jakopičevem paviljonu, Pirnatove portretne risbe v Umetniški zadruzi, Marko Čelebonović na Kalemegdanu, Miloš Sarić na Terazijah. — Naši razgledi IV, 10. 12. 1955, št. 23, str. 579—580, ilustr.
168.
»Še« o razstavi »Skupine 1953«. — Ljudska pravica XXI, 11. 12. 1955, št. 288, str. 7, ilustr.
169.
Srečanje po dveh letih. — Naša sodobnost III, 1955, št. 11—12, str. 1096—1100. (»Skupina 1953«).
170.
Mednarodna grafična razstava v ljubljanski Moderni galeriji. — Bulletin Instituta za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti IV, 1956, št. 9—10, str. 27—31.

171. Jugoslovanska likovna umetnost, 1: Razstava v Moderni galeriji, 2: Likovne publikacije. — Naši razgledi V, 10. 3. 1956, št. 5, str. 117—118, ilustr.
172. Floris Oblak v Mali galeriji. — Ljudska pravica XXII, 20. 3. 1956, št. 67, str. 5, ilustr.
173. Resnica, laž in nesporazumi o sodobni umetnosti. — Naši razgledi V, 7. 4. 1956, št. 7, str. 174—176, ilustr.
174. Tri razstave, 1: Devetorica v Jakopičevem paviljonu, 2: Listi iz zapuščine Emanuela Vidovića, 3: Sodobna ameriška barvna litografija. — Naši razgledi V, 21. 4. 1956, št. 8, str. 201—202.
175. Gojmir Anton Kos. — Naši razgledi V, 26. 5. 1956, št. 10, str. 252—253, ilustr.
176. Ob Pregljevem velikem mozaiku na trboveljskem Delavskem domu. — Gradnja Delavskega doma v Trbovljah, Trbovlje 1956 (izšlo 1957), str. 23—28.
177. Gabrijel Stupica: Zapis o jednom slikaru. — Umjetnost: List Saveza likovnih umjetnika Jugoslavije, 1957, št. 2, str. 6—7, ilustr.
178. Gabrijel Stupica: Avtoportret s hčerko. — Silva Trdina: Besedna umetnost, II: Literarna teorija, Ljubljana 1958, pri str. 305, ilustr.
179. Svetovna in mednarodna razstava v Bruxellesu: Razstava »50 let moderne umetnosti«. — Naši razgledi VII, 24. 5. 1958, št. 10, str. 246—247, ilustr.
180. Gabrijel Stupica. — Peintures de Hegedušić, Murtić, Stupica, Pavillon Yougoslave, XXXème Biennale de Venise 1958, brez paginacije.
181. Dolinarjeva jubilejna razstava. — Naši razgledi VII, 7. 6. 1958, št. 11, str. 268—269, ilustr.
182. Appel, Corneille, Werkman: in še enkrat Werkman. — Naši razgledi VII, 19. 7. 1958, št. 14, str. 341, ilustr.
183. Gabrijel Stupica. — Nova obzorja XI, 1958, št. 7—8, str. 342—344, ilustr.
184. Deset let Moderne galerije. — Naši razgledi VII, 20. 9. 1958, št. 18, str. 433—435, ilustr.
185. Srbski umetniki v Ljubljani. — Naši razgledi VII, 13. 12. 1958, št. 23, str. 561—562, ilustr.
186. Veliki čudežni svet malih ljudi. — Naši razgledi VII, 27. 12. 1958, št. 24, str. 592—593, ilustr. (Ilustracije Marlenke Stupičeve in Jožeta Ciuhe).
187. Zlatko Prica. — Naši razgledi VIII, 14. 2. 1959, št. 3, str. 65, ilustr.
188. Italijanski grafik, surrealizem in slovenska slikarja: Zancanaro v Moderni galeriji, Šuštaršič in Cetin v Jakopičevem paviljonu. — Naši razgledi VIII, 28. 2. 1959, št. 4, str. 86—87, ilustr.
189. Sredi razgibane likovne sezone: Poljski plakat, Razstava ilustracij Mladinske knjige, Razstava kanadske grafike, Slikarstvo Nadežde Petrovič. — Naši razgledi VIII, 28. 3. 1959, št. 6, str. 139—140, ilustr.
190. Lakovič, Zelenko, Pirnat. — Naši razgledi IX, 6. 2. 1960, št. 3, str. 63.
191. Namesto poročila o razstavi: Po razstavi ilustracij Mladinske knjige v Jakopičevem paviljonu. — Knjiga VIII, 1960, št. 6, str. 181—185.
192. Ive Šubic v Škofji Loki. — Naši razgledi IX, 25. 6. 1960, št. 12, str. 291.
193. Janez Bernik. — Djela i kretanja: 9 slikara, Dubrovnik: Umjetnička galerija 1960, brez paginacije.
194. Marij Pregelj. — Djela i kretanja: 9 slikara, Dubrovnik: Umjetnička galerija 1960, brez paginacije.
195. Miheličev »in vendar«. — France Mihelič, Zdenko Kalin, Slovenj Gradec: Umetnostni paviljon 1960, brez paginacije.
196. »Dolce, con gusto e quasi un poco gioco« ali mali kipi Zdenka Kalina. — France Mihelič, Zdenko Kalin, Slovenj Gradec: Umetnostni paviljon 1960, brez paginacije.

197.
Naši likovniki: Marjan Dovjak. — Naši razgledi IX, 27. 8. 1960, št. 16, str. 377, ilustr.
198.
Naši likovniki: Slavko Pengov. — Naši razgledi IX, 10. 9. 1960, št. 17, str. 403, ilustr.
199.
Naši likovniki: Nikolaj Omersa. — Naši razgledi IX, 24. 9. 1960, št. 18, str. 425, ilustr.
200.
Naši likovniki: Gvidon Birolla. — Naši razgledi IX, 29. 10. 1960, št. 20, str. 471, ilustr.
201.
Dragoceno srečanje. — Naši razgledi X, 28. 1. 1961, št. 2, str. 42. (Razstava Krsta Hegedušića v Mali galeriji).
202.
Jugoslovanska srečanja na beograjskem »sajmištu«. — Naša sodobnost IX, 1961, št. 7, str. 676—681. (I. triennale likovnih umetnosti).
203.
V zaustavljenem času, sredi ukročenih strahov. — Likovna revija, št. 1, 1961, str. 5, ilustr. (France Mihelič).
204.
Predgovor. — Marko Šuštaršič, Ljubljana: Mala galerija 1962, brez paginacije.
205.
Ive Šubic. — 8 slikara, Dubrovnik: Galerija likovnih umjetnosti 1962, brez paginacije.
206.
Vrtnar domišljije ali svet osamljenih in urejenih gredic. — Likovna revija, št. 3, 1962, str. 71—73, ilustr. (Marko Šuštaršič).
207.
Naši umetniki: Marij Pregelj. — Rodna gruda X, 1963, št. 4, str. 110—111, ilustr.
208.
Predgovor. — Marko Šuštaršič, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti 1963, brez paginacije.
209.
Šuštaršič Marko. — VII^e Biennale de Sao Paulo 1963: Artistes yougoslaves, str. 28—29.
210.
Marko Šuštaršič (sic). — 8 slikara, Dubrovnik: Umjetnička galerija 1963, brez paginacije.
211.
Naši umetniki: Vladimir Makuc. — Rodna gruda X, 1963, št. 5, str. 144—145, ilustr.
212.
Naši umetniki: Marko Šuštaršič. — Rodna gruda X, 1963, št. 7, str. 210—211, ilustr.
213.
Naši Umetniki: Janez Boljka. — Rodna gruda X, 1963, št. 8—9, str. 256—257, ilustr.
214.
VIII. mednarodni kongres AICA v Izraelu. — Likovna revija, št. 7—8, 1963, str. 61—63 in VII, ilustr.
215.
Naši umetniki: Jakob Savinšek. — Rodna gruda X, 1963, št. 10, str. 292—293, ilustr.
216.
Naši umetniki: Dva izmed mnogih. — Rodna gruda X, 1963, št. 11, str. 320—321, ilustr. (Božidar Jakac, France Mihelič).
217.
Veliki čas, umetnost, mi. — Naši razgledi XII, 23. 11. 1963, št. 22, str. 429, ilustr.
218.
Naši umetniki: Veno Pilon. — Rodna gruda X, 1963, št. 12, str. 352—353, ilustr.
219.
Slovenska likovna umetnost. — Slovenski izseljenski koledar 1964, Ljubljana: Slovenska izseljenska matica 1963, str. 133—140, ilustr.
220.
Ob slikah Gabrijela Stupice. — Gabrijel Stupica: Razstava slik 1941—1967, Ljubljana: Moderna galerija 1967, str. 8—35.
221.
Gabrijel Stupica: patos i ironija slikareve svakodnevnice. — 15 dana XI, Zagreb 1968, št. 1—2, str. 18—20, ilustr.
222.
Ko gledamo umetnika, kakor se je videl sam — v preobrazbah časa in občutij — ko je ohranjal trenutek in vztrajal...: Zapis o Jakčevih avtoportretih. — Božidar Jakac: Avtoportreti 1915—1974, Košanjevica na Krki: Lamutov likovni salon 1974, str. 5—11.
223.
Zur Holzschnitt-Ausstellung Božidar Jakac im Schloss Arbon. — Božidar Jakac: Holzschnitte 1953 bis 1975, Arbon: Galerie Schloss Arbon 1975, brez paginacije.

224. Gabriel Stupica. — Letopis Slovenske akademije znanosti in umetnosti, 28 knjiga, Ljubljana 1978, str. 92—94, ilustr.
- 225a. Die gross-kleine Welt Mersad Berbers. — Mersad Berber, Hamburg—Ljubljana 1979, str. 3—4 (uvod v monografijo).
- 225b. The Big Small World of Mersad Berber. — Mersad Berber, St. Paul (Minnesota): Control Data Ars 1980, str. 6—7 (uvod v monografijo).
- 225c. The Big Small World of Mersad Berber. — Mersad Berber, Beograd: Jugoslovenska knjiga 1985, str. 6—7 (uvod v monografijo).
- 225č. Veliki-mali svet Mersada Berberja. — Mersad Berber, Ljubljana: Državna založba Slovenije 1985, str. 6—7.
226. Ob nevsakdanji razstavi nevsakdanjega slikarja. — Stupica Gabriel; Klagenfurt/Celovec: Aula Slovenica 1981, brez paginacije. — Kratek življenjepis, prav tam. — (oboje tudi v nemškem prevodu).
227. Gabriel Stupica sedemdesetletnik. — Delo XXV, št. 68, 23. 3. 1983, str. 5.
228. Malešev »SE IPSUM PINXIT«. — Miha Maleš: avtoportret, Kulturni center Kamnik: Galerija: Zbirka Miha Maleš, 1983 (brez paginacije).
229. Ob avtoportretih — o možnostih in mejah. — Lastna podoba: 6. razstava likovnih skupin Slovenije, Metlika 1983 (brez paginacije).
- 230a. Trompe l'oeil brez iluzij. — Rudi Španzel, Ljubljana: Mladinska knjiga 1983, str. 9—10 (uvod v monografijo).
- 230b. Trompe l'oeil Stripped of Illusion. — Rudi Španzel, London: Alpine Fine Arts Collection 1987, str. 8—11 (uvod v monografijo).
231. Slikovito Boljkovo delo: kakršno je in kakor ga vidimo. — Janez Boljka, Ljubljana: Mladinska knjiga 1987, str. 9—11 (uvod v monografijo).
232. Božidar Jakac in hiša, kratek ogled in še želja. — Jakčev dom v Novem mestu, Novo mesto: Dolenjski muzej 1988, str. 73—75.
- V. KNJIŽNE OCENE
IN POROČILA
233. Rodin: Umetnost. — Mladinska revija VI, 1950—51, št. 9—10, str. 581—582.
234. Fr. Stelè: Slovenski slikarji. — Zbornik za umetnostno zgodovino nv I, 1951, str. 204—205.
235. Nova umetnostna knjiga. — Slovenski poročevalec XII, 28. 3. 1951, št. 74, str. 4, ilustr. (Jakac: Grafika).
236. Likovni svet. — Slovenski poročevalec XII, 15. 7. 1951, št. 164, str. 6, ilustr.
237. Ob knjigi Spacalove grafike. — Beseda I, 1951—52, št. 2, str. 90—92.
238. Oživljeni Zbornik za umetnostno zgodovino. — Slovenski poročevalec XII, 4. 11. 1951, št. 259, str. 4.
239. Monografija G. A. Kosa. — Beseda I, 1951—52, št. 5, str. 234—235.
240. Izbrano branje o umetnosti. — Beseda I, 1951—52, št. 6, str. 281—283 (Izidor Cankar: Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi III).
241. Izidor Cankar: Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi. III. del. 2. snopič. — Zbornik za umetnostno zgodovino nv III, 1955, str. 263—268.
242. Vollmerjev »Obči leksikon likovnih umetnikov XX stoletja«. — Naša sodobnost IV, 1956, št. 1, str. 72—80.
243. Orbis pictus v reprodukcijah in besedi. Naši razgledi V, 25. 2. 1956, št. 4, str. 97—98. (Encyclopedia of Painting, New York 1955).
244. Korak nazaj v naši umetnostnozgodovinski literaturi. — Naši razgledi VII, 10. 5. 1958, št. 9, str. 222—223 (Salomon Reinach: Apolon, Ljubljana: Slovenski knjižni zavod 1957).

245.
Paberki o manierizmu. — Naši razgledi VII, 19. 7. 1958, št. 14, str. 347—348 (Gustav René Hocke: Die Welt als Labyrinth, Hamburg 1957).

246.
Knjižni zvarek: potopis, stavbarstvo in »zgodovina«. — Arhitekt, 1960, št. 5, str. 40 (Cecil Stewart: Serbian Legacy, London 1959).

247.
Likovna umetnost v leksikonu. — Naša sodobnost VIII, 1960, št. 8—9, str. 837—841 (Enciklopedija Likovnih Umetnosti, 1, Zagreb 1959).

248.
Modern art: a pictorial anthology. — Arhitekt, 1961, št. 2, str. 15—16.

249.
Šijančeva »Sodobna slovenska likovna umetnost«. — Naša sodobnost IX, 1961, št. 11, str. 1050—1056.

250.
Ažbe in njegova šola v katalogu in zborniku. — Likovna revija, št. 4—5, 1962, str. XXXI—XXXII, št. 6, 1963, str. 176—177, ilustr.

251.
Slovar modernega slikarstva — s posebnostmi. Rečnik modernog slikarstva. Prevod dr. Katarina Ambrozić. — Likovna revija, št. 4—5, 1962, str. XXXII.

252.
Jugoslovani in posebej Slovenci v zadnjem zvezku Vollmerjevega leksikona. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts. — Likovna revija, št. 6, 1963, str. 190—191.

253.
Grafika v luči »rangliste« in citatov. Savremena jugoslovenska grafika. Predgovor napisao Zoran Kržišnik. — Likovna revija, št. 6, 1963, str. 191—192.

254.
Max Dessoir: Estetika i opća nauka o umjetnostima. — Sinteza I, št. 1, 1964, str. 87—88.

255.
Enciklopedija likovnih umjetnosti, I—IV. — Zbornik za umetnostno zgodovino nv VIII, 1970, str. 276—283.

256.
Trije leksikoni, slikarstvo in Slovenci. — Naši razgledi XXIX, 22. 2. 1980, št. 4, str. 104—105.

257.
Z dilatatizmom zoper umetnostno zgo-

dovino. — Delo XXV, št. 289, 15. 12. 1983, str. 8 (V prilogi »Književni listi«).

258.
Leksikoni, enciklopedije in terminološki slovar: Na splošno in v zvezi z umetnostno zgodovino. — Naši razgledi XXXIII, št. 4, 24. 2. 1984, str. 108.

259.
V okviru domačih dosežkov. Čoro Škodlar: Zabloda stoletja. Partizanska knjiga, Ljubljana 1984, str. 158. — Naši razgledi XXXIII, št. 10, 25. 5. 1984, str. 296—297.

VI. BIBLIOGRAFSKI PRISPEVKI

260.
I. Biografija. II. Bibliografija. — France Mesesnel: Umetnost in kritika, Ljubljana 1953, str. 433—445 (17 + 205 + 4 enote).

261.
Biografski podatki in literatura o umetnikih. — Avtoportret na Slovenskem, Ljubljana: Moderna galerija 1958, str. 57—112 (okr. 1500 enot).

262.
Umetnostnozgodovinska bibliografija dr. Franceta Steleta: 1959—1965 in dopolnitve. — Sinteza, št. 4, 1966, str. 86—87. Ponatis: Varstvo spomenikov X, 1966, str. 181—187 (622 enot).

263.
Literatura o umetniku. — Božidar Jakac: Avtoportreti 1915—1974, Kostanjevica na Krki: Lamutov likovni salon 1974, str. 95—127 (629 enot).

VII. PRISPEVKI IZ DRUGIH STROK

264.
Med ljudmi in spomeniki. — Mladinska revija V, 1949—50, št. 3, str. 108—110.

265.
Prvič na tej zemlji. — Beseda I, 1951—52, št. 3, str. 129—132.

266.
Pozitivna knjiga, a s pogrški. — Film II, 1952, št. 2, Priloga za obravnavanje strokovne problematike filmske umetnosti, str. 4 (France Brenk: Zapiski o filmu).

267.
Neurejeni spomini. — Nova obzorja X, 1957, št. 1, str. 44—50, št. 2—3, str. 523—525.

268.

Nesentimentalni potpuri umetnostne kritike. — Naši razgledi VI, 9. 11. 1957, št. 21, str. 523—525. (VI. mednarodni kongres AICA v Neaplju in Palermu).

269.

Tančine, nasprotja, protislovja, druženja. — Revija 57, 1958, št. 3, str. 114—116.

270.

Drobno intimno pismo o umetnosti. — Nova obzorja, 1959, št. 3, str. 114—116.

Poleg citiranih še 290 prispevkov in to v naslednjih časopisih, časnikih in leksiki: Beseda (3), Delo (1), Dnevnik (1), Enciklopedija Jugoslavije 6, 1965 (1), Enciklopedija likovnih umjetnosti 2—4, 1962—1966 (197), Knjiga (1), Likovna revija (57), Ljudska pravica (5), Mladinska revija (2), Naši razgledi (4), Nedeljski dnevnik (1), Pomorstvo (1), Savinjski občan (1), Slovenski poročevalec (4), Slovenski vestnik (1), Tovariš (1), Umetnost

(1), naposled v katalogih razstav v Novem mestu (2), Celovec (3), Ljubljani (1) in Mariboru (1) pa v koledarju Aula Slovenica v Celovcu (1).

Bolj ali manj točni biografsko bibliografski podatki v naslednjih priročnikih: Univerza v Ljubljani: Biografije in bibliografije univerzitetnih učiteljev in sodelavcev, Ljubljana 1957 (Druga knjiga 1956—1966, Ljubljana 1969, Tretja knjiga 1966—1967, I. del, ib. 1979); Enciklopedija Likovnih Umjetnosti 3, Zagreb 1964; Jugoslovanski savremenici: Ko je ko u Jugoslaviji, Beograd 1970; Mala splošna enciklopedija, Druga knjiga, Ljubljana/Beograd 1975; Likovna enciklopedija Jugoslavije 2, Zagreb 1987 (z napakami).

Razgovor z Lucom Menašejem: Naši razgledi 24. III. 1972, Knjiga '72, 3 («Beseda ustvarjalcev»).

Ljerka Menaše

SLIKARSKI OKRAS ROMANSKIH ROKOPISOV IZ STIČNE: DUNAJSKA SKUPINA

Nataša Golob, Ljubljana

Ko je E. T. Bange kmalu po prvi svetovni vojni predstavljal svojo knjigo o knjižnem slikarstvu iz obdobja romanike na Švabskem, je v uvodu zapisal, da je o tem poglavju ustvarjalnosti malo znanega, malo je ohranjenega, pa tudi zanimanje strokovne in širše, kulturi sicer naklonjene javnosti ni prav veliko. Pred nekaj leti je izšel obsežen katalog romanske miniature v samostanu Zwettl in opat je publikacijo pospremil z besedami, da tamkajšnja biblioteka rada odpira vrata neverjetni množici mladih akademikov in raziskovalcev, ki se posvečajo starim rokopisom, da knjižničar in arhivar vzdihujeta zaradi mnogih želja, vendar so srečni, da izhaja toliko novih del o srednjeveških kodeksih in še bolj srečni, da se je knjižnični fond v teh stoletjih malone scelega ohranil.¹

Veliko se je presukalo v teh desetletjih in na eni strani zgodovinske tehtnice je nepoznavanje, nezanimanje, pionirsko vrednotenje, na drugi pa spoznanje, da je miniatura vendarle pomemben predmet umetnostnega in kulturnozgodovinskega raziskovanja, zaradi česar se je zlasti v zadnjih dveh, treh desetletjih knjižno slikarstvo znašlo pod drobnogledom strokovnjakov. Rezultati tega dela se vidijo v vrsti novih kataloških pregledov, inventarjev, komentiranih faksimilnih izdaj srednjeveških rokopisov, raziskav o posameznih skriptorijih itd. Za tak razmah kodikologije ima zasluge tudi vzpostavitev mednarodno usklajene dokumentacije in nagel razvoj tehnoloških pripomočkov. Ko je E. T. Bange pisal svojo knjigo, se je opiral na nekaj imenitnih knjig Georga Swarzenskega in Adolfa Goldschmidta, vendar je bilo reproduciranih le nekaj najodličnejših miniatur, skoraj nič pa se ni vedelo o tistih miniaturah iz druge vrste, pa o rubrikatorjevem delu, o svojevrstnostih vezave, o paleografskih vzorcih, o avtonomnih risbah, o glosah, skratka o tem spevu zbora v ozadju, ki podpira zvonko melodijo miniature kot samostojnega umetniškega dela. Zato je resnično vprašljivo, ali je bilo meni dosti lažje; v sorazmerno kratkem času sem za primerjave sicer lahko uporabila približno 8.000 posnetkov koloriranih, nekoloriranih in rubrikatorskih inicial iz cistercijskih rokopisov, pa tudi kodeksov iz zakladnic, ki so bile v samostanih benediktincev, premonstrancev in avguštinskih korarjev: prišla sem namreč do spoznanja, da lahko vidim le del tiste obsežne ustvarjalnosti, ki ji pravimo cistercijska miniatura. Na voljo sem imela nekaj odličnih katalogov, npr. zajeten popis opatijske

¹ E. T. Bange: *Eine bayerische Malerschule des XI. und des XII. Jahrhunderts*, München 1923, p. 5 ss. Charlotte Ziegler — Joachim Rössl: *Zisterziensertift Zwettl. Katalog der Handschriften des Mittelalters. Teil II. Codex 101—200. Scriptorium ordinis cisterciensium*, Wien — München 1985 (od tod citirano Ziegler — Rössl: *Zwettl*), uvodna beseda opata Bertranda Baumanna, p. VII.

knjižnice v Clairvauxu, inventar za Cîteaux (z razvidom 1200 volumnov do leta 1480), pa »biografije« knjižnic večine cistercijskih samostanov v Avstriji in Nemčiji, veliki katalog ob razstavi cistercijske umetnosti² in zlagoma sem dobivala vtis, kako bi se lahko glasil odgovor na vprašanje, v kateri kakovostni razred smemo uvrstiti miniature stiških rokopisov, kje je mesto t.i. stiškemu skriptoriju v Evropi iz druge polovice 12. stoletja, koliko je ta umetnost v resnici brezimna, izražena v samopozabljenju, kje je prag med avtorjevo poniznostjo in osebnim ponosom.

Daljško sem lahko primerjala miniature iz različnih cistercijskih skriptorijev, bolj sem postajala prepričana, da je mesto večine koloriranih inicial iz romanske Stične v evropskem vrhu, v prvi skupini med najbolj bleščečimi izdelki svoje zvrsti, da se v njihovi barvni opojnosti razkriva pretanjeno prisluskovanje tisti mavrični lepoti, ki je bila doma na mozanskih in burgundskih tleh, le da je suhljatost tamkajšnjih vitic zamenjala mehka sočnost, pripadajoča skriptorijem, ki so negovali podobno potezo razcvetenih vitic in kaže, da so ti skriptoriji bili v srednjem Porenju, na Bavarskem in Švabskem; na drugi strani pa me je ranilo spoznanje, da besede Stična ne najdemo v malone nobenem recentnem strokovnem zapisu, v nobeni analizi cistercijske miniature, da so te iniciali in delovanje Folcnanda in Aldepranda pravzaprav popolni *anonimus* med ustvaritvami iz 12. stoletja in da citat »Stična, na Kranjskem«, zapisan v Hermannovem, Unterkircherjevem in Némethovem popisu tudi strokovnjaku za romansko knjižno slikarstvo ne pomeni nič.

Res je, da menda v večini inštitutov in središč za srednjeveško knjižno slikarstvo najdemo delo Milka Kosa in Franceta Steleta ter katalog zagrebške razstave o ohranjenih spomenikih miniature na jugoslovanskih tleh,³ vendar teh publikacij ni nikoli med citirano literaturo. Knjiga Milka Kosa in Franceta Steleta je bila v svojem času strokovno delo, ki je sodilo v svetovni vrh kodikološke vede; imelo pa je — tako kot denimo dela Izidorja Cankarja in še koga — to tragično breme, da se je zaradi nepoznavanja naše materinščine v svetovnih umetnostnozgodovinskih središčih zaprlo v slovenski kulturni prostor.

Čeprav se je stiških rokopisov dotaknil vsak pregled srednjeveške in še posebej romanske umetnosti pri nas, so bili celovito in v avtorski analizi predstavljeni edino v omenjeni knjigi Milka Kosa in Franceta Steleta.⁴ V razpravi, ki je bila napisana pred več kot pol stoletja, sta označila zgodovinski okvir teh kodeksov ter jih na podlagi paleografske analize in dostopnega primerjalnega gradiva umestila v desetletja iztekaajočega se 12. in še mladega 13. stoletja oz. v okvire bavarskih skriptorijev (glede pisave) in salzburške miniature (v pogledu knjižnega slikarstva). Njuna razprava govori o sedemnajstih kodeksih, ki so po razpustitvi cistercijskega samostana v Stični leta 1784 prišli (šest let pozneje)

² Navajam le kot nekaj izbranih primerov: A. Vernet — J. F. Genest: *La bibliothèque de l'abbaye de Clairvaux de XII^e au XVIII^e siècles*, t. I.: *Catalogues et répertoires*, Paris 1979. A. M. Genevois, — J. F. Genest, A. Chalandon et al.: *Bibliothèques de Manuscrits médiévaux en France. Relevé des inventaires du VIII^e au XVIII^e siècle*, Paris 1987. Theodor Gottlieb: *Über mittelalterliche Bibliotheken*, Graz 1955² (no. 275; Jean de Cirey: Cîteaux), v.a.: *Die Zisterzienser: Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit*, Rathaus, Aachen 1980 [r.k.; cf. Gisela Plotzek-Wederhake: *Buchmalerei in Zisterzienserköstern*, pp. 357—385].

³ Milko Kos — France Stele: *Srednjeveški rokopisi v Sloveniji*, Ljubljana 1931 (od tod citirano Kos — Stele: *Srednjeveški rokopisi*). Zdenka Munk et al.: *Minijatura u Jugoslaviji*, Muzej za umetnost i obrt, Zagreb 1964 [r.k.].

⁴ Kos — Stele: *Srednjeveški rokopisi*, zlasti pp. 1—34 z vso literaturo do leta 1931. Stiški rokopisi, predvsem seveda ljubljanska skupina, so bili pozneje imenovani v številnih zbirnih delih, nanašajočih se na umetnost srednjega veka na Slovenskem.

Njim je bila posvečena tudi seminarska naloga: Grabec Jana — Gmajnar Marjana — Kos Matja — Lesar Marko: *Stiški rokopisi*, 1980 (tipkopis).

v tedanjo cesarsko-kraljevo licejsko knjižnico v Ljubljani⁵, hkrati pa je Milko Kos v uvodnih besedah pristavil, da si je po cesarskem odloku »dvorna biblioteka na Dunaju smela po svoji volji izbrati poljubne knjige in rokopise«⁶, dva najst kodeksov iz nekdanje stiške biblioteke pa so verjetno prodali na dražbi 1. maja 1794 kot duplikat.⁷

Tedanja dunajska dvorna biblioteka si je torej smela vzeti, kar je želela, lahko bi si tudi najdragocenejše — tako glede izvedbe, imenitnosti materiala v besedilnem, kroniškem, miniaturnem ali ikonografskem pogledu. V Stični te možnosti ni vseskozi uveljavila. Vzela je sedem kodeksov, ki so od Hermannovega popisa⁸ dalje v vseh poznejših inventarjih⁹ navedeni kot rokopisi, ki so »iz Stične, na Kranjskem«¹⁰ prišli na Dunaj in dobili žig *Biblioteca Palatina Vindobonensis* ali *Kaiserliche Koenigliche Hofbibliothek*; to so rokopisi, ki so dobili mesto v temeljnem bibliotečnem korpusu in imajo signature 649, 650, 659, 685, 688, 757 in 758. Postavljeni so zraven kodeksov, ki so jih v zadnjih desetletjih 12. stoletja napisali in iluminirali v Baumgartenbergu, Salzburgu, Mondseeju, Heiligenkreuzu in so v približno istem času kot stiški dobili novo streho nad seboj.

Ali je dunajska knjižnica dobila samo teh sedem kodeksov ali kaj več, ne vem: ustreznega dokumenta, ki bi potrjeval njihov prevzem, zaenkrat ne poznam. Vrh tega je v Unterkircherjevem Inventarju navedenih več deset rokopisov, ki so postavljeni v podoben časovni okvir, v drugo polovico 12. stoletja, ne pa tudi umeščeni v kakšno določno iluminatorsko šolo; želja je, da bi se jih pregledalo, saj je dražča misel, da se v njih mogoče skriva sled, ki bi povedala še kaj več o stškem 12. stoletju.

Ljubljanska skupina rokopisov iz Stične je naši javnosti, strokovni in širši, dovolj znana, zato naj poudarim le nekaj prvin, ki so v slikarskem okrasu in za celoten značaj rokopisov pomembne.

Celostranskih miniaturni ni, razen naslovnice z imeni cerkvenih pisateljev (sl. 1) v *Lab. 3*,¹¹ ki pa ni miniatura v pomenu knjižnega slikarstva.¹²

⁵ Ti kodeksi so sedaj hranjeni v Rokopisni zbirki ljubljanske Narodne in univerzitetne knjižnice in imajo signature: 3, 5, 7, 8/I, 8/II, 8/III, 8/IV, 9/I, 9/II, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 18.

⁶ Milko Kos se sklicuje na poročilo S. Loschitzerja in ga navaja. Cf. Kos — Stele: *Srednjeveški rokopisi*, p. 1.

⁷ Kos — Stele: *Srednjeveški rokopisi*, p. 2.

⁸ Hermann Julius Hermann: *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich. Bd. VIII/II: Die deutschen romanischen Handschriften*, Leipzig 1926 (od tod citirano Hermann: *Verzeichnis*), pp. 287—300; z navedbo starejše literature. Stiška skupina je predstavljena kot celota v poglavju *Handschriften aus Krain (Jugoslawien)*.

⁹ Zadnji v vrsti tiskanih inventarjev sedanje Österreichische Nationalbibliothek je: Franz Unterkircher: *Inventar der illuminierten Handschriften: Inkunabeln und Frühdrucke der Österreichischen Nationalbibliothek. I: Die Abendländische Handschriften*, Wien 1957 (od tod citirano Unterkircher: *Inventar*), pp. 21, 22, 25.

¹⁰ To je postala tradicionalna oznaka; uporabil jo je tudi István Németh v pregledu provenience rokopisov iz dunajske zbirke: István Németh, *Handschriften und Inkunabeln kärntner Provenienz in der Österreichischen Nationalbibliothek, Zur Geschichte von Millstatt und Kärnten*, Millstatt 1983 (tipkopis prispevka na simpoziju; od tod citirano Németh: *Provenienz*), pp. 31—32.

¹¹ Od tu dalje uporabljam za posamezne, v Ljubljani hranjene rokopise iz Stične oznako *Codex Labacensis* (v skrajšavi *Lab.*) in zraven navajam kataloško številko, za rokopise, hranjene na Dunaju, pa oznako *Codex Vindobonensis* (v skrajšavi *Vindob.*).

¹² Žal je iz številnih stških kodeksov prvi list izrezan. Paginacije iz 19. stoletja, potem ko je rokopis dobil stalno mesto v c.-kr. knjižnicah Ljubljane in Dunaja, to seveda ne moti. Domnevati smemo, da je bil na manjkajočih frontispisih predstavljen pogled v vsebino knjige (podobno kot v *Lab. 3*, saj imata *Vindob. 649* in *650* v principu prav tak tekstovni *introitus*), proti pravilom cistercijskega reda tudi ne bi bila upodobitev Maestas Domini oz. portret avtorja, npr. sv. Bernarda iz Clairvauxa, preroka Danijela itd., četudi so take celostranske miniaturne v cistercijski umetnosti druge polovice 12. stoletja izjeme, ne pravilo.

Nekateri kodeksi so okrašeni z inicialami v perorisbi, kjer so različni risarji s sorazmerno zanesljivo potezo, nekateri pa zares mojstrsko, suvereno in z veliko fantazije izvedli inicialo, kjer je z vitičastimi poganjki opleteno telo črke, to pa včasih sooblikujejo tudi živali (zlasti *Lab. 8/I* in *Lab. 8/IV* — sl. 2 in 5 — pa tudi *Lab. 8/III*). Vitice so vseskozi fantazijske, v ornament spremenjene rastline, ki se končujejo v velikokrpastih listih, v mehko nagubanih vrhovih poganjkov, v trobljasto zviti in mesnatih listih; po hrbtini in dlanasti strani listov so pahljačasto razsute žilne črte ali pa je samo notranja stran lista spremenjena v abstraktno dekorativno polje z mrežico, s trakastim prepletom ali z mnogimi pikami (kot da list skriva stotero Argusovih oči); vitice se cepijo na zalomih ali se končujejo po dolgih in globokih zasekih, rastejo iz ovratnikov ali pa poženejo na vse strani na robu sponke, ki povezuje to bohotno rast (sl. 3). Sponke so zelo različne: veliko jih je posutih z glavicami žebeljev (skoraj vedno tako, da oblikujejo prijeten simetričen ornament), v nekatere je risar umestil preprost cvet (sl. 4 in 5), tretje so prstanaste (sl. 3 in 6), izjemoma romboidne ali nazobčane. Take sponke najpogosteje povezujejo telo črke in vitice, same vitice pa redkokdaj. Za mehko, soka polno brstje so izbrane tenke, v srčasto potezo zlomljene objemke (sl. 2, 4, 5), ki jih — kot sodim po doslej znanim gradivu — v sorodnih cistercijskih rokopisih niso uporabljali ravno pogosto.

Tako kot botanik ne bi mogel urstiti vitic v nobeno rastlinsko družino, tako so tudi živali zoološko neopredeljive. Ptici (*Lab. 8/I* — sl. 4, *Lab. 8/IV*) združujejo v sebi splošne značilnosti pernatih bitij, le golobček sv. Duha, ki je zaznamovan z nimbom (*Lab. 7*), je nedvoumen predstavnik svoje vrste. Zmaji, fantazijske spake, so si zgolj v posplošenih potezah enaki. Največ predstavnikov bestiarija se je udomačilo v *Lab. 8/I* in *Lab. 8/IV* (sl. 2 in 5): to so močeradasti zmaji s povečini dolgim gobcem, z lokom nad in pod očmi, z nerodno postavljenima ušesoma, ki sta videti kot rožička. Če prostor dopušča, lepo oblikovani glavi sledi dolg, slok vrat z vitkim telesom. Krila sredi hrbta so z ornamentalnimi dopolnili in pozorno risbo peres dobila nalogo, da uravnotežijo vzvalovano linijo dolgega zmajevega telesa; pod njimi so kratke in brez členkov izrisane tace. Nato se trup potegne v rep, ki se zdi slikarska uresničitev rekla, da je treba zlodju rep zaviti, da bo brez moči: vsi repi se iztečejo v dvojen ali trojen uvoj, v vozal ali jih preščipne sponka, zadnji končič pa se spremeni v še eno glavo, v brst, razcvet. Ob tej skupini izstopata zmaja iz *Lab. 8/III* (sl. 8) in *Lab. 14*, ki ju je risala ista roka: gobec je krajši, ušesa so pokončna in imajo izrisano ušesno votlino, telo je polje za razsut pikčast ornament in trup se potegne v dvo- ali štirirogeljni brst brez vozla. — V *Lab. 8/IV* sta še dva četvero- nožca, ki pa ju je fantazija spremenila v nedoločljiva predstavnika živalskega sveta.

Te iniciále so delo več rok, vendar je včasih razvidna tudi roka istega mojstra v dveh rokopisih. Posebno opazna je povezanost med *Lab. 3* na eni strani ter *Lab. 8/III* in *Lab. 14* na drugi, čeprav ima prvi rokopis kolorirani iniciali na fol. 1^v in 2^v, drugi in tretji pa le nekolorirane iniciále (izrisane so namreč le v cinobru, vendar čistost barve le še poudarja pretanjeno sklost brstov). Že Stele je opozoril na sorodnost med inicialami v *Lab. 8/I* in *Lab. 8/IV*¹³, ki pa jim je treba pridružiti še dve iniciali v *Lab. 9/I* in *Lab. 9/II*, (sl. 2, 4, 5 in 6), le da tukaj spremenjena barvna lestvica na prvi pogled zabriše očitno skladnost risarjeve linije v obeh rokopisih. — Zato pa so kolorirane iniciále v *Lab. 7* delo vsaj dveh mojstrov.

¹³ Kos — Stele: *Srednjeveški rokopisi*, p. 12.

Nekolorirane inicialne so iluminatorji risali zvečine z zanesljivo, tenko perorisbo v cinobru, včasih se še dà razbrati s kovinskim pisalom potegnjenjo predrisbo. V koloriranih inicialah je geometriziran organski splet linij zaokrožen z barvami, zlasti z nasičeno modro in mahovnatno zeleno, s poudarjenimi detaili v črni barvi (npr. ornamenti na sponkah, deli živali itd.), včasih se pojavlja blede oker barva, velikokrat pa presojna, a površinsko svetlikajoča se svetlorumena barva,¹⁴ ki bržčas nadomešča zlato.

Enobarvne cinobrate inicialne (včasih so dopolnjene s kakšno kontrastno barvo) na začetku vrst oz. vsebinsko poudarjenega odlomka so delo rubrikatorjev ali skriptorjev. So izdelki različne kakovosti in zelo zanimiv, zgovoren detail v razreševanju celote, niso pa umetniška dela. Izpisane so v poljubni menjavi kapitala in unciala, vmes najdemo tudi kakšno minuskulo in črke, ki so kombinacija več osnovnih tipov. Črke so včasih preproste, le ponekod odebena znamenja, včasih so okrašene z nitasto potezo (špagatom) ali z zametki poznejšega *fleuronnéeja*.

V ljubljanskih rokopisih iz Stične ni v nobeni iniciali vrisana človeška figura, zato pa so toliko bolj dragocene tri skice, ki so kot povezava med *Lab. 3* in *Vindob. 685* (sl. 23 in 22) potrdile tudi prisotnost istega rubrikatorja ali skriptorja v dveh, sedaj ločenih kodeksih (cf. infra).

Sintetični pogled na teh sedemnajst rokopisov, ki so sedaj v ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici, jasno pove, da so rokopisi dela več rok, šolanih v zelo različnih evropskih skriptorijih, da so nastajali v desetletjih od Folknandovega opatovanja skoraj do preloma v 13. stoletje, zaradi tolike različnosti v inicialnem okrasju in za cistercijski samostan skromnega števila rokopisov pa se zastavlja vprašanje, kako je stiški skriptorij v tistem času deloval.¹⁵ Ta spoznanja se ponovijo tudi ob pregledu dunajskih rokopisov iz Stične: po-

¹⁴ Bržčas gre za surovi ali tonirani jajčni beljak.

¹⁵ Pravila cistercijskega reda so sicer zahtevala od menihov, da za vse potrebno poskrbijo sami (cf. *Collectanea ordinis Cisterciensis reformati*, 11, Romae 1949, p. 101 ss), kar pa ni pomenilo, da mora vsak cistercijski samostan imeti svoj skriptorij. Samostani in opatije, ki »niso imele dobrih skriptorijev, so rade volje sprejemale 'peregrines', ki so jim znali prepisati rokopise in naučiti pisanja njihove menihe.« Tako v svoji analizi delovanja skriptorijev piše Monique — Cécile Garand, ki v nadaljevanju opozarja, da je samostan moral poskrbeti za svoj gmotni položaj, ker pa je delo na vrtu, polju in pri živini zahtevalo čas, je morala biti samostanska skupnost dovolj številčna, da je lahko pogrešila nekaj parov rok, ki so pripravljale pergamente, pisale in slikale, skrbele za ves potrebni pribor od tušev, gobic, razredčil, nožičev, rogov, strgal, ravnil, presevnih in gostih barv do posebnih niti za šivanje pergamentov in vrvic za vezanje snopičev itd. — Znano in ne le na cistercijski red omejeno je bilo pravilo, da je matični samostan oskrbel hčerinskega z doto tudi v obliki nekaj rokopisov. Garandova je kot primer navedla opatijo Mores v pokrajini Champagne, ki jo je Clairvaux ustanovil leta 1153 in ob koncu 12. stoletja je bilo v knjižnici vsega štirinajst rokopisov: polovico so jih prepisali v Clairvauxu, drugi pa tudi niso nastali v Moresu; rokopise se je dalo tudi naročiti ali kupiti. Monique — Cécile Garand, *Manuscripts monastiques et scriptoria aux XI^e et XII^e siècles, Codicologica. Essais typologiques*, 3, (Leiden) 1980, pp. 9 in 12.

Ne smemo pozabiti, da je beseda »skriptorij« lahko pomenila zgolj prostor ali tudi dejavnost, ki je potekala v tem prostoru. Za Stično po besedah kolega arheologa Jožeta Omana tudi po zadnjih izkopavanjih ni nedvoumno jasno, kjer naj bi tak prostor bil, četudi bi se po normativih cistercijske ureditve moral dotikati kuhinje in biti po možnosti v prvem nadstropju. O kontinuiteti skriptorija v Stični zdavimo na podlagi miniaturnih samih: nekateri kodeksi so izjemno lepa dela med tedanjimi cistercijskimi rokopisi in so zanje potrebovali dober pisalni in risalni pribor, odlične barve, ki so bile vse prej kot poceni, pa tudi roke, ki so bile mehke, da so z lahka potegnile spiralaste uvočke in jih ni obremenjevalo delo na polju, ki pušča raskavo kožo. Zaenkrat sodim, da so stiški opati kodekse bodisi naročali v večjih skriptorijih ali pa so v goste občasno povabili skupine iluminatorjev, rubrikatorjev in skriptorjev, ki so s sabo prinesli pisala, črtala, tuše, barve in knjige, ki so jih kopirali, v Stični pa so jim pripravili pergamentne folije.

dobnosti in tesne povezave so ponekod jasno razvidne, drugod pa rubrikatorjev ali komentatorjev vpis opozori, da so ljubljanski in dunajski rokopisi v 12. stoletju stali na istih policah. — Če prav vem, so rokopisi iz dunajske Avstrijske nacionalne biblioteke pri nas znani le po skromnih opisih in reprodukciji samo kakšne pomembnejše iniciiale; zato si tukaj jemljem nekaj več prostora, da lahko v opisu zajamem temeljne poteze vsakega kodeksa in opozorim na nekatere posebnosti.

*Cod. Vindob. 649*¹⁶ preseneča zavoljo nepričakovano velikopoteznih arhitekturnih okvirjev (sl. 11), ki so v notranje polje sprejeli naslove in tudi iztočnice (eksplicite in incipite) knjižnih odlomkov. Ne oziraje se na dimenzije teh okvirjev pa so vsi zelo preproste, naivne obrobe, izrisane s pomočjo ravnila in šestila, v svetlih barvah (svetla kromoksidna, sinja, bleda oker in rumena), tuš v črni barvi in cinobru je uporabljen za obrobe arhitektura in vitic. Stebriči so vitki, rastejo iz stožčastih baz s pravokotno plinto. Vse je risano z znanjem konceptualne, ne optične perspektive; to pride do izraza še bolj, ker se ti stebriči izkažejo za trakove, ko se pretaknejo skozi ploščato sponko in dotaknejo kapitelov, ki so bodisi glave hudobčkov (maskeroni) ali pa so kvadrati in podobne preproste geometrijske oblike. Največji arhitekturni okvir je na naslovni strani (fol. 1^r), ki spominja na kanonske tablice. Dva polkrožna povezana loka sta v svoji luneti objela preprost rombast preplet, spodnji dve vrsti teh visokih arkad pa so zavzeli vzorci, zelo podobni borduram karolinškega in otonskega knjižnega slikarstva. Medtem ko je ornamentalna zasnova arhitekturnega okvirja dokaj skladna z naslovnico v *Lab. 3* in bi smeli domnevati, da sta se rubrikatorja šolala v sorodnem okolju, pa se vegetabilna ornamentika v inicialah povsem razlikuje.

Dunajski kodeks ima dve monumentalni iniciali, segajoči čez vso višino, zrcala. To sta na fol. 1^v črka F (FRATER AMBROSIUS, sl. 9) na začetku Hieronimovega pisma in črka I na fol. 7^r (IN PRINCIPIO CREAVIT DEUS, sl. 10). Obe sta brezhibno izrisani in skrbno kolorirani. V iniciali F se risba vitic poganja skozi kaskado šestih velikih spiralastih vzorcev, ki se po kratkih zacepih izoblikujejo v vitke, trobljaste liste ali v dolgokrpaste liste, ki so na dlanasti strani prekriti z mrežastim vzorcem ali s »stoterimi Argusovimi očmi«, iz nekaterih listov poganjajo loparjasti pestiči z mrežico na sredini, spet

¹⁶ Pergament; pisano dvokolonsko v romanski knjižni minuskuli iz sredine 12. stoletja, praviloma po 35 vrst. Zunanje mere: 423 x 274 mm, zrcala: 349 x 228 mm.

Sedanja vezava je iz 17./18. stoletja; rjav papir čez lesene platnice, usnjen hrbet in vogali. Kodeks je močno obrezan, obreza ima rdeče-črn obrizg. Na hrbtu je v drugem od šestih polj napis z zlatimi kapitalkami HIERONYMI • EPISTOLAE • AD • PAULINUM • M.S., spodaj je etiketa s staro dunajsko signaturo *Rec. 3257* (Recentes handschriften der Hofbibliothek).

Fol. 1^r — 226^v: Pismo blaženega Hieronima prezbitera Pavlinu in nekaj knjig iz Stare zaveze (Pentatevh, Jozuetova knjiga, Knjiga Sodnikov, Rutina knjiga, Salomonovi izreki, Pridigar, knjiga Salomonove modrosti in Knjiga Jezusa Siraha. V incipitih je pogosto navedeno še hebrejsko poimenovanje knjige, katere besedilo sledi. Fol. 226^v — 228^v: Mučeništvo sv. Mohorja in Fortunata. Fol. 228^v — 229^v: Mučeništvo sv. Marjete.

Medtem ko je besedilo do fol. 228^v pisal skriptor, ki je večje opravil svoje delo, je legendo sv. Mohorja in Fortunata z očitno naglico pisala roka iz iste skriptorijske smeri, legendo sv. Marjete — ki ji manjka konec besedila — pa je v nekaligrafski minuskuli in brez zrcala pisala nekoliko pozneje tretja roka.

Snopiči (kvaterniji) so na verso strani zaznamovani z zaporedno številko, ki jo obrobja filigranski ornament.

Bibl.: Hermann: *Verzeichnis*, pp. 292—294, tab. XXXIII—XXXV. s.a.: K.K. Hofbibliothek. *Katalog der Buchkunstausstellung*, Wien 1916 [r.k.], p. 13, Nr. 48. Unterkircher: *Inventar*, p. 21. Németh: *Provenienz*, p. 31.

drugi listi se po treh polkrožnih zobcih iztečejo v sunkoviti liniji dodatnega, ostrega zobčka in simetrijo sprevržejo v manieristično navihano domislico. — Vitice so na telo črke pripete s sponkami, ki jih krasijo glavice žebličkov ali preplet iz ribje kosti, medtem ko po dve vitici povezuje srčasta objemka ali pa je na razcep štirih odganjkov postavljen medaljon s štiriperesno rožico.

Iniciala I (fol. 7^v) ima večino teh prvin, je pa njena izjemnost zlasti v tem, da se je telo črke razdelilo v dva ločena pramena, ki sta postala opora za somerno, vibasto rast vitic. Vtis te inicialke je sicer bolj prazen, vendar ga prekrivata elegantna preproščina in dognana simetričnost. Tema dvema inicialama smemo glede risbe in kakovosti izvedbe pridružiti sicer pol manjši, le čez 17 vrstic segajoči P (PARABOLE Salomonis) in tako zaokrožiti skupino, ki kaže očitno povezanost z inicialo B iz *Lab.* 7, fol. 3^r: tudi tu gre za črko z razdeljeno vertikalo, za četverolistni medaljon, ki povezuje dolgokrpe liste, za okrogle pestiče, za vzorec na dlanasti strani, za srčaste objemke in manierirano vzvihrani zadnji zobček. Nedvomno je črka B iz *Lab.* 7 (sl. 7) predvsem zaradi trebušaste oblike ustvarila bolj nasičen vtis, ki odstopa od poudarjene vitkosti stolpastih inicial F in I, s tem pa za trenutek zabrisala, da je očitno delo iste roke.¹⁷

Druge inicialice iz *Vindob.* 649 so manjše in njihova neobotavljiva, gladko tekoča risba, ki suvereno prehaja iz razcepov v imenitne listne zaključke, nam govori o mojstru, ki je z vehementno potezo obvladal ploskev, ki jo je imel na voljo. Žal je koloristični del teh manjših inicial slabša polovica izdelka: nanosi barve so površni, segajo čez rob (kot bi bil čopič pregrob) ali pa je barva razlika, kot bi nanjo kanila voda in jo razmazala.¹⁸

Za ljubljansko skupino stiških rokopisov, za dunajsko pač nikoli, je bila večkrat omenjena bolj ali manj neposredna povezava s sočasno salzburško miniaturo in še posebej z *Antifonarjem iz sv. Petra*. Ker pa je *Vindob.* 649 edini iz kroga vseh stiških kodeksov, ki se barvno vsaj ponekod približuje *Antifonarju* in njegovemu krogu, naj opozorim, da je skupnih potez malo, razlika pa je velika. Iniciala v *Antifonarju*¹⁹ odlikuje brezhibna uravnoveženost med risbo in barvnimi polji, kjer izstopa srednjemodra in mahovnat zelena, s tem da je zelena praviloma v sredinskih poljih, modra pa v obrobni.²⁰ V *Vindob.* 649 pa sta ti dve barvi razporejeni bodisi v zaporedju šahovnice ali tako, da je modra v sredinskih in zelena v zunanjih poljih — torej je ena od značilnosti pri vsakem rokopisu drugačna, vrh vsega pa je barvni vtis v *Antifonarju* presenetljivo hladen. To salzburško mojstrovino in od nje odvisne rokopise odlikuje skrajna somernost, vitice v okrasnih inicialah (zlasti C, O, E, U, D na str. 46, 48, 49,

¹⁷ Glede uporabljenih likovnih prvin sta *Lab.* 7 blizu tudi nekolorirani iniciali v *Lab.* 10 (fol. 138^v) in *Lab.* 13 (fol. 12^r), ki pa se od *Vindob.* 649 oddaljujeta; predvsem so stebelca polna, čvrsta, ne tako tenka kot v *Vindob.* 649.

¹⁸ Tako pokvarjene iniciala so npr. H (fol. 38^v — Hec sunt nomina), U (fol. 65^r — UOCAVIT autem), I (fol. 163^r — In diebus), C (fol. 166^r — CROMATISQUE et) itd., medtem ko so bolj skrbno izdelane npr. L (fol. 83^v — LOCVTVSQ), H (fol. 109^r — HEC sunt verba), E (fol. 132^r — Et FACTV Est) itd.

¹⁹ *Das Antiphonar von St. Peter. Vollständige Faksimile-Ausgabe in Originalformat des Codex Vindobonensis. Series nova 2700 des Österreichischen Nationalbibliothek.* Kommentarband; Franz Unterkircher: *Kodikologische und liturgiegeschichtliche Einleitung* (zlasti pp. 26 ss.). Otto Demmus: *Kunstgeschichtliche Analyse* (pp. 191 ss.), Graz 1974.

²⁰ V *Antifonarju* je razmestitev zelene in modre barve povezana z modro-zelenim okvirjem pri figuralnih kompozicijah. Gre za tipično panelno podlago. — Cf. Miriam Schild Bunim: *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*, New York 1970², zlasti pp. 87 ss. Ta panelna podloga se uveljavi pri figuralnih kompozicijah od p. 186 ss., torej od miniature *Kamenjanje sv. Štefana* dalje. Del iluminacijskega okrasa v *Antifonarju* (še posebej *Kalendarij*, p. 150 ss) je v potezi in barvni podobi izstopajoče drugačen in med to ornamentiko in stiškimi rokopisi zares ni stičnih točk.

77, 87, 117 itd.) rastejo kot centralnosimetričen vegetabilni trak, česar v *Vindob. 649* ne najdemo, v *Antifonarju* se brsti iztečejo v obliki košarastih cvetov, v stiških rokopisih je ta oblika povsem neznana. Zato pa *Antifonar* ne pozna stolpastih inicial, čeprav je na njegovih straneh več kot 400 okrasnih vitičastih začetnic. Zveza med stiškimi kodeksi in *Antifonarjem* se podre tudi ob drugačnih listnih obrobah, vitice rastejo iz več zaporednih razcepov brez vmesnih kolen in objemk med viticami pravzaprav ni; sponke so v *Antifonarju* povečini postavljene poševno (v stiških rokopisih nikoli), poleg žebličkov jih krasi še prav svojevrsten pletenasti ornament ali listnati vzorec ali zlomljen, stopničast trak. Tudi zoomorfni detajli v tem salzburškem kodeksu pripadajo drugačnemu izročilu kot stiški.²¹

Kolorirane vitičaste iniciále so v *Vindob. 649* različno visoke, poleg obeh stolpastih je še štirinajst različno visokih inicial,²² v kodeksu pa je še približno 420 s cinobrom izpisanih dvo- ali večvrstičnih začetnic, kar smemo sprejeti kot znak skrbne pozornosti do Stare zaveze. Nekatere iniciále že kažejo razvoj v smeri zgodnje lombarde, kar ni presenetljivo glede na čas nastanka okoli 1155. Povečini pa so okrašene z rumeno obrobo ali nitjo, kar je standardni dodatek boljših rubrikatorjev tega časa, ne le cistercijanskih, sicer pa se te iniciále v dobrši meri ujemajo z inicialami iz *Lab. 7*.

Med vsemi rokopisi iz romanske Stične velja *Vindob. 650*²³ za najpomemb-

²¹ Ornamentalni bestiarij obsega mandragore z lisičjo glavo, leve in levinje, kače, medvede, zmaja s pasjim gobcem, močeradastim telesom, krili in kratkimi tacami, pa zmaja z zajčjo glavo z dolgimi ušesi in dolgokrempljastimi tacami, ptiči so podobni orlom ali imajo dolge repe. Zmaji in kače imajo grebenaste hrbte.

²² Hermann: *Verzeichnis*, p. 292 v uvodu piše, da je 21 okrasnih inicial, v paleografskem razvidu pa jih prav tako imenuje le štirinajst. Te iniciále so zvečine visoke od šest do osem vrst (tj. približno 70–90 mm), izjemoma tudi samo štiri vrste (tj. 51 mm) ali celo sedemnajst vrst (tj. 187 mm). Oba podatka o velikostih navajam zato, ker noben ni popolnoma ustrezen za meritve inicial: vrstica je povsem relativna enota, omejena na vsak kodeks posebej, izmera v milimetrih pa vključuje tudi repe, filigran, odganjke in druge okrasne poteze, ki se marsikdaj zelo odmaknejo od telesa črke.

²³ Pergament; pisano dvokolonsko v romanski knjižni minuskuli iz časa po sredini 12. stoletja; praviloma 49 vrst; velikost folijev 423 x 299 mm, zrcala 335 x 235 mm. Navpičnice zrcala so potegnene slepo (z držalom *stilusa*), horizontale z zelo svetlorjavim svinčnikom. Sedanja vezava je iz 17./18. stoletja; kodeks ima usnjen okrepljen hrbet in usnjene vogale, platnice so lesene, oblečene v rjav papir. Na hrbtu je napis z zlatimi kapitalkami: S • AUGUSTINUS • ADVERSUS • PAGANOS • HERETICOS • M.S., spodaj etiketa s staro dunajsko signaturo *Rec. 3256*. Kodeks je močno obrezan, nekateri listi so na spodnjem robu odrezani vsaj 35 mm. Obreza ima rdeče-črn obrizg.

Fol. 1^r–191^v: knjiga sv. Avrelija Avgušтина o Božji državi.

Fol. 191^r (desni stolpec): Nomina piscium (Imena rib) je besedilo s konca 12. stoletja, ki v štirih latinskih heksametrih govori o ribah, nad njimi so napisana nemška imena.

Fol. 191^v–192^r: mučeništvo sv. Florijana. Besedilo je ob koncu 12. stoletja pisala druga roka kot preostali del kodeksa.

Fol. 192^r–192^v: zapis čez vso širino lista; gre za dokument o stiških posestih, ki je pisan v nemščini. Ta zapis iz 14. stoletja povzema dve starejši listini iz 1305. oz. 1277. leta.

Fol. 192^v: navodilo za smrtno uro, napisano v nemščini.

Nemalo je glos, pripomb iz poznejšega časa; posebno zanimivi sta dve avtonomni risbi, v katerih spoznavamo »avtoportreta« dveh pisarjev, izdelovalcev tega kodeksa (cf. infra in op. 28 in 29). Bibl.: E. Steinmeyer — U. Sievers: *Die Althochdeutschen Glossen*, V, Leipzig 1922, p. 587. Hermann: *Verzeichnis*, pp. 287–292, sl. 172–175. Unterkircher: *Inventar*, p. 21. Németh: *Provenienz*, p. 32. Hermann Menhart: *Verzeichnis der altheutschen literarischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek*, I, Berlin 1960, p. 44. Rolf Bergmann: *Verzeichnis der althochdeutschen und altsächsischen Glossenhandschriften*, Berlin — New York 1973, p. 108, no. 919. Jože M. Grebenc: *Gospodarska ustanovitve Stične ali njena dotacija leta 1135*, Samostan Stična 1973 (od tod citirano Grebenc: *Dotacija 1135*), p. 180, 202. — Ne naravnost omenjen, vendar je v povezavi z opatom Folknandom očitno mišljen Cod. *Vindob. 650*: Wilhelm Baum: *Deutsche und Slowenen in Krain*, Klagenfurt 1981, pp. 63 ss.

nejšega. Res je njegov slikarski okras med najkvalitetnejšimi, čez vse pa ga povzdiguje figuralni okras in izpričana povezava z drugim stiškim opatom Folknandom. Slikarski okras razkriva povezave z *Vindob.* 649 in *Lab.* 7, sicer pa v njem prepoznavamo spet vsaj dve slikarski roki. Prva je zasnovala velikopotezne arhitekturne okvirje (sl. 12), ki so nadaljevanje tipa iz *Vindob.* 649, vanje pa so se umestili ekspliciti in incipiti posameznih knjig in naslovnica Avguštinove Božje države. Vnovič so postavljeni trakasti stebri, ki rastejo iz stožčastih baz s plinto in se na vrhu pretaknejo skozi sponko, nato pa dotaknejo kroglastega kapitela ali maskerona. Ornamenti v lokih (svetlomodre pike, obrobljene z rumeno) in na »stebričih« (le-ti oponašajo pleteninasti vzorec ali marmoracijo), odločna poteza črk, ozka barvna lestvica (kjer sprva prevladujejo sinja, bleda kromoksidna barva in svetla lešnikova, pozneje, od fol. 19 dalje, pa modra in zelena izgineta iz arhitekturnih okvirjev in se uveljavi kombinacija cinobra, rjavo-črnega tuša in okra) — vse to poudarja preprostost tega dela iluminacije. Poleg naslovne strani je manjših eno-, dvo- ali triločnih okvirjev še enaintrideset.

Vindob. 650 nima niti ene stolpaste iniciala, pač pa enaindvajset koloriranih okrasnih inicial, od katerih je ena nenavadna zoomorfna kompozicija (fol. 179^v), preostale pa so tako kot v drugih stiških rokopisih imenitni vegetabilni prepleti, le da so štiri črke ponudile svoj obris za okvir človeški figuri. Vegetabilni okras v inicialah je delo vsaj dveh risarjev; enega od njiju že poznamo, saj je avtor stolpastih inicial v *Vindob.* 649 in iniciala B v *Lab.* 7, kar pomeni, da je telo črke včasih dvostebelna konstrukcija (I na fol. 11^r, P na fol. 114^v — sl. 13), da je sicer razcepljeno telo črke speto s sponkami, ki se zajedajo v korpus črke, da se vitice razdelijo v dolgokrpaste liste, ki imajo na dlanasti strani vzorec »Argusovih oči«, nekateri listi se uvijejo v dolge troblje, žile so potegnjene z dolgo, lasno tenko potezo, na koncih pa poganjajo elipsasti, čokati pestiči. Na prvi pogled ni med okrasnimi inicialami v tem kodeksu nobene razlike, predvsem je izrazita gladko tekoča risba s cinobrovim tušem, vse iniciala imajo enakomeren nanos okra, temnomodre in mahovnatu zelene barve, pretanjeno učinkuje svetlorumena podloga pod črtkanim senčenjem listov. Vendar so vitice nekaterih inicial bolj mesnate, troblje so krajše, potegnjene v koničasto-srčast zaključek, senčne črtice so čopaste in kratke. Gre za novega mojstra (zares mojstra, ne učenca), le da je bil njegov besednjak vegetabilnih prvin iz čvrstejšega in manj poduhovljenega jezika od izdelkov prvega mojstra, nedvomno pa je delal skupaj z njim in mu prepustil nekaj pomensko odličnejših incipitov.

V *Vindob.* 650 je precej zoomorfnih prvin: levinja (?), ki se ji rep izteče v čop srčaste oblike (fol. 19^r), zver, ki se ozira čez pleče (fol. 26^v), zver s srčasto zaključenim repom, ki se sloko poganja kvišku (fol. 126^r), kot kauda črke Q je narisana zmaj, ki ima peruti, trup in tace spremenjene v abstrakten ornament iz rjavih, zelenih in rdečih pik (fol. 35^v — precej spominja na tovariša iz *Lab.* 8/III), povsem enaka je tudi obrisna poteza dveh zmajev, ki sta sklenila obroč okoli Folknandovega portreta (fol. 62^v). Med vsemi doslej znanimi inicialami iz stiških rokopisov izstopa fantazijska iniciala na fol. 179^v (sl. 14): črka S je rdeč zmaj, ki se mu telo izteče v ribji rep. To je čudno bitje: ima pasji gobec s prijaznimi očmi, pa slok, čapljast vrat, prelepe peruti z dolgimi peresi, pod katerimi se kažeta petelinji taci v kratkih hlačicah. Ta prikazen ni podobna zmaju, vendar v gobcu drži moško glavo z dolgo brado in morebiti ga je zato za eno taco popadel bel pes, ki se je priklatil iz neznanih prostorov. Moško glavo pa hoče za plen še nekdo, bitje, ki je na pol pes in na pol kača. — Ta iniciala je sijajna domislica, a kar kričeče nasprotje besedam sv. Bernarda, ki so ga prav

tovrstne upodobitve vznejevoljile in vzpodbodele k polemiki o umestnosti takih motivov. Čeprav je celota nenavadna, pa je le nepričakovan skupek elementov, ki so sicer prav pogosti v inicialah, tudi cistercijanskih kodeksov, le da so ponavadi naslikani posamično. Kombinacijo teh fantazijskih prvin čutimo kot agresivnost, ne kot dekorativno razmerje, in popadljivost poudarjajo težke prekrivne barve, drugačne kot sicer.

Med stiškimi rokopisi iz 12. stoletja je človeška figura redkokdaj upodobljena, je pa le pet inicial, kjer so črke postale okvir zanjo in štiri so v *Vindob. 650*. Na fol. 26^v (sl. 15) je v iniciali Q upodobljen opat v svojem ornatu, sedeč na prestolu; sedež si je omehčal z blazinico, kjer iz vogalov izraščata dvojno uvihnjena brsta. Lepe so njegove roke z dolgimi, senzibilnimi prsti, med katerimi drži odprto knjigo. Prav nasprotno je obraz nerodno narisana, noge pa še slabše. Na fol. 35^v (sl. 16) je v notranjosti iniciale Q narisana do kolen viden menih. Plešasta glava (ima pa brke in brado) sega čez obod črke: redovno oblačilo je izrisano v zeleni barvi z rdečimi obrobi in z mnogimi kratkimi črticami je iluminator skušal ustvariti vtis senčenja. Roke je vzdignil v povedni drži: z desnico blagoslavlja, kazalec svoje levice pa je uperil proti nevidnemu občinstvu. Na fol. 48^v se je pred črko N postavil škof ali opat, kjer v oči zbode njegova v blagoslov dvignjena desnica, naslikana v pretirano velikih dimenzijah in tako, kot je risar pač videl dlan svoje levice. Škof ima še pedum, svojo pastirsko palico. Tudi ta mož je izrisan v tenki perorisbi; odet je v rumenkasto albo, čez ima zelenkast pluviale, ki je posut z vzorcem križcev sredi rombov in se v ploskoviti enakomernosti razprostira čez vse ogrinjalo; palij (?) pa ima vzorec v rdeči barvi. Najbolj znana je upodobitev na fol. 62^v (sl. 17): sredi iniciale O, ki jo ustvarjata zaokrožena trupa dveh zmajev, je pred modro-zelenim ozadjem z viticami v perorisbi upodobljen Folknand, sedeč na oblazinjeni klopi. Njegova redovna obleka je narisana v rjavem tušu, obraz pa je prav tako skromno delo kot so portreti preostalih pobožnih mož v tem kodeksu. Folknand drži v svoji desnici pedum, z levico pa pridržuje odprto knjigo z znamenitim napisom:

»Civis catholicus Folknandus iam moriturus
Hunc scribe librum communem iussit in usum.«

Vse značilnosti koloriranih inicial iz *Vindob. 650* so zbrane tudi v tej upodobitvi; enake, v cinobru izrisane vitice se pletejo po modro-zelenem ozadju, vendar zaradi opatove telesne polnosti nimajo prostora, da bi se razmahnile po svoji volji.

Te štiri figuralne iniciale so zgovoren dokaz mojstrove zadrege: izdelal jih je prvi, boljši mojster (ki je naslikal denimo P na fol. 114^v), vendar je le nekajkrat uporabil svoje značilne prvine, za njegove svojevrstne, dolgokrpe liste in za vibasto vitičje mu je namreč manjkalo prostora. Tistega, kar je imenitno obvladal, torej ni mogel predstaviti, narisati pa je moral človeško figuro, s katero se v svojem skriptorijskem šolanju očitno ni ukvarjal, le zaradi svojega osebnega iskanja je naredil nekaj poskusov, ki pa razkrivajo skromno znanje za take upodobitve.

Stiški rokopisi glede figuralike niso izjema med cistercijanskimi rokopisi iz Srednje Evrope v drugi polovici 12. stoletja. To je namreč čas, ko določilo po kar se da preprosti podobi knjig ni več zares veljalo, med cistercijanskimi iluminatorji pa upodabljanje človeške figure še ni pognalo korenin; skozi ta problem se kaže križpotje med privrženostjo duhovni strogosti in željo po počastitvi zaslužnih mož iz lastnih vrst. Hkrati gre za odvisnost od valovanja različnih vplivov, ki se je, denimo v nam bližnjih avstrijskih deželah pokazalo v

zapletenem razvoju miniature: cistercijski samostan Heiligenkreuz pri Dunaju se je še strogo držal jasne risbe, figura se je ob koncu 12. stoletja začela uveljavljati pod vplivom oblikovnih rešitev Nikolaja iz Verduna, prav tako cistercijski samostan — saj je bil njegova podružnica — Zwettl pa je bil bolj odprt za govorico benediktinskih in avguštinskih skriptorijev (tudi klosterneuburškega in salzburškega).²⁴ Oba samostana sta naglo prebrodila problem figuralike in okoli leta 1190 je v rokopisih že pogosto prisotna²⁵ — precej zaradi bližine drugih romanskih skriptorijev in domače tradicije v knjižnem slikarstvu. Pri stiških rokopisih pa velja opozoriti, da je iluminatorjem poteza tekla skladno z estetskimi zgledi iz vodilnih cistercijskih skriptorijev, ki so ploskev za viticami podložili s prekrivnimi barvami in dosegli skrbno premišljen kontrast²⁶ (v avstrijskih cistercijskih rokopisih je najti malone izključno nekolorirane inicialke), pri figuraliki pa čutimo bližino ali vsaj odmev tistih južnonemških skriptorijev, ki se jih je dotaknil hirsauški tip: asketski obraz, papirnato tenko in marsikdaj slabo oblikovano telo ter velike, koščene in ekspresivne roke.²⁷

Opozorim naj še na dve avtonomni risbi: pod inicialo s Folkandom je na spodnjem robu »avtoportret« skriptorja oz. iluminatorja. Vidimo ga do pasu, s svojo levico pridržuje odprt kodeks, desnico pa drži na listu, kjer je problematični napis, ki naj bi se glasil »Obsecro te, memor esto mei, memor esto Nicol(ai)«²⁸ — Še bolj zanimiv pa je portret mlajšega moža na fol. 95^v, ki ima lep

²⁴ Charlotte Ziegler, Zur Buchmalerei der Romanik in Handschriftenbestand der Stiftsbibliothek von Zwettl, *Beiträge zur Buchmalerei und mittelalterlichen Bibliotheksgeschichte*, Innsbruck — Neustift 1979, p. 143. Otto Mazal: *Buchkunst der Romanik*, Graz 1978, pp. 63—64. C. Oursel: *La Miniature du XII^e siècle. L'abbaye de Cîteaux d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Dijon*, Dijon 1926 (od tod citirano Oursel: *Cîteaux, manuscrits*), pp. 7 ss. Franz Walliser: *Cistercienser Buchkunst — Heiligenkreuzer Skriptorium in seinem ersten Jahrhundert 1133—1230*, Heiligenkreuz — Wien 1969. Andreas Fingernagel: *Die Heiligenkreuzer Buchmalerei von den Anfängen bis in die Zeit um 1200*, Wien 1985 (doktorska disertacija, tipkopis).

²⁵ Knjižni fond se je v obeh bibliotekah naglo večal; v Heiligenkreuzu so že leta 1147, torej samo 12—13 let po ustanovitvi, imeli 74 zvezkov, v Zwettlu, podružnici Heiligenkreuza, pa ob koncu 12. stoletja približno sto — in večina kodeksov, naštetih v teh zgodnjih knjižničnih katalogih, še danes obstaja. Oba samostana sta — kot je dokumentirano — skrbela tudi za redno izposojanje knjig in drugih predlog in sta stalno gostila potujoče iluminatorje ob očitno določenem številu svojih stalnih skriptorjev in iluminatorjev. Cf. Theodor Gottlieb: *Mittelalterliche Bibliothekskataloge Österreichs. I. Band: Niederösterreich*, Wien 1915, pp. 15 ss. in 507 ss.

²⁶ Cf. Slikovno gradivo, objavljeno npr. v: Oursel: *Cîteaux, manuscrits*. Marie-Rose Lapière: *La lettre ornée dans les manuscrits mosans d'origine bénédictine (XI^e—XII^e siècles)*, Paris 1981 (od tod citirano Lapière: *La lettre ornée*). Blanche Weicherding — Goergen: *Les manuscrits à peinture de la Bibliothèque Nationale de Luxembourg*, Luxembourg 1968.

²⁷ Cf. Elisabeth Klemm: *Die Romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek: Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg*, Wiesbaden 1980 (od tod citirano Klemm: *Bayerische Staatsbibliothek*): kat. 169 (iz samostana Windberg pri Regensburg). Otto Pächt — Jonathan James Graham Alexander: *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library Oxford. I: German, Dutch, Flemish, French and Spanish Schools*, Oxford 1966: kat. 110: Canon. Liturg. 340 (gradual iz benediktinske opatije Moggi pri Vidmu — Udine, ki je sodila v hirsauško kongregacijo).

²⁸ Da je napis problematičen, trdim zato, ker lahko beremo le: *Obsecro te, memor esto mei, memor esto*. Te besede so izpisane, nato se vidi nekaj pikic, ki pripadajo vrhovom črk v naslednji vrsti. Hermann: *Verzeichnis*, p. 290, piše: »Halbfigur eines nach oben blickenden Mannes, der in beiden Händen ein geöffnetes Buch mit der Aufschrift: 'Obsecro te, memor esto mei, memor esto Nicol(ai)' hält. Anschließend eine Darstellung des Schreibers oder Illuminator, dessen Name grösstenteils weggeschnitten ist; nach Spuren dürfte er 'Nicolai' zu lesen sein.« Če je Hermann iz picic, ki so bile v temenu črk, prebral ime »Nicol(ai)«, nimam razloga, da te možnosti ne bi sprejela, kot hkrati z enako mero previdnosti pristavljam, da je moral imeti še kakšno oporo — te pa ne navaja —, da je lahko prebral Nikolajevo ime. Obreza kodeksa se po prevezavi v 17./18. stoletju ni spremenila. Jože Grebenc se sklicuje na to upodobitev, ko piše: »Svetni kaligraf Nikolaj pravi, da mu je delo sv. Avgušina De Civitate dei naročil prepisati že na smrt bolni Folkand, kateremu se med pisanjem priporoča v nebesih.« Grebenc: *Dotacija 1135*, p. 180. Tudi on ne navaja, od kod mu je znano, da gre za Nikolaja.

obraz, dokaj bolje izrisan kot je denimo Folknandov, s tenkima rokama opozarja na besedilo, nad njim pa je v verzalkah napisano ime GILBERTVS. Ime je obrezano, sprva je bilo verjetno napisano Angilbertus ali Engilbertus, vendar zapis imena ni brez pomena. Priče smo hotenemu opozorilu, avtorski identifikaciji: naj se vé, da je pisarju, mojstru lepih črk bilo ime (En)GILBERTVS. Tudi ta risba spominja na hirsausko, črke v imenu so napisane z isto roko kot je preostalo besedilo.²⁹

Podobno velja za oblikovanje živalskih teles: vnovič kaže na nemške dežele; največ pove pozorno primerjanje teles zmajev, ki so s svojo neobvezno, zgolj fantaziji prepuščeno anatomijo sporočali duktus posameznega skriptorja. Živali iz *Vindob. 650* namigujejo na weingartenski skriptorij,³⁰ kjer se je že pred sredino 12. stoletja oblikoval tip zmaja z dolgimi, ornamentalnimi peruti in s kolenskim pregibom: takega zmaja vidimo v omenjeni fantazijski iniciali, kot je uporabljen za obod črke O ali kaudo pri Q, pa tudi v *Lab. 8/III* (fol. 2^r, sl. 8).

*Cod. Vindob. 659*³¹ je delo slabšega pisarja, saj je veliko popravkov, na drugi strani pa je bogato uporabljal cinober za začetnice stavkov, za izjemno veliko enovrstičnih inicial in za večje od dveh vrstic; teh je približno sto petnajst. Te iniciacije so obrobene z bogatim nitastim okrasom in tudi z vitico, ki sodi k tipu zgodnje lombarde, rubrikator pa je — kot v večini rokopisov iz tega časa — enakovredno uporabljal kapitale, unciale in minuskule. Rubrikatorjevo delo je tudi čez deset vrst (75 mm) segajoča črka P, kjer je korpus črke razdeljen na dva vzporedna pramena (tudi črka je izrisana z vzporedno potezo v modri in rdeči), zapolnjeno z zgodnjim *fleuronnéjem* in obrobjeno z vitico, ki se izteče v mesnatem brstu.

Nenavadno učinkuje monumentalna, petnajst vrstic (110 mm) zavzemajoča iniciala B (BEATUS VIR, sl. 18), saj je edina kolorirana iniciala v vsem kodeksu. Rdeče obrobjeno masivno telo je sestavljeno iz rombov, ki v zaporedju rumene, zelene in modre barve spominja na starejše, karolinški tradiciji pripadajoče bordure. Oba loka povezuje maskeron, narisana z rjavim tušem. Sponke, ki imajo tudi enajst žebličkov, povezujejo vitice in črko; izrisane so v sijoči rumeni barvi, ki se spogleduje z zlato. Vitici, poganjajoči iz ust maskerona, sta čvrsti, iz zacepov rastejo bohotni listi, ki se iztekajo v močnih, polkrožnih robovih. Telesnost listov poudarja tenko, s skrbnimi črticami nakazano senčenje. Suvereno, neobotljivo kipenje rastlinja, ki je poiskalo vse prazne prostorčke

²⁹ Pristavim naj, da so roke tega mojstra enako prefinjene kot roke vseh treh opatov na fol. 26^v, 48^v in 62^v ter meniha na fol. 35^v. — Kolikor vem, ni te avtonomne risbe, ki jo štejem za domnevni »avtoportret« iluminatorja oz. skriptorja, doslej omenil še nihče.

³⁰ Herbert Köllner: *Die illuminierten Handschriften der Hessischen Landesbibliothek Fulda. I. Handschriften des 6. bis 13. Jahrhunderts*, Stuttgart 1976: tip zmaja, soroden z *Lab. 8/III*, se pojavi že v prvi četrtini 12. stoletja — kat. Aa 22 b in Aa 26. Med Weingartnom in Stično je še več skupnih potez, npr. dvostebelne črke, ki so opletene z vitičjem, dvobarvna podlaga, sponke, ki imajo žeblice, rozete ali mrežasti vzorec, iz starejše tradicije pa ohranja kot trak ploskovite stebre, ki izginjajo v vrsti levjih maskeronov.

³¹ Pergament; pisano dvokolonsko, poznoromanska knjižna minuskula, 191 folijev, praviloma 38 vrst. Velikost folijev: 370 x 251 mm, zrcala 288 x 202 mm. Vse je pisala ena roka, črn tuš.

Sedanja vezava je iz 17./18. stoletja: rjavo usnje z okrepljenim hrbtom, kjer je v zlatih kapitalkah napis: TRACTATUS • SANCTI • AUGUSTINI • A. • PSALMO • I • USQUE • LI • M.S. Spodaj je papirna etiketa s staro signaturo *Rec. 3259*. Kodeks je močno obrezan.

Na fol. 1^v je s pisavo iz 17. stoletja napis *Pars prima*. Enaka roka je npr. v *Lab. 7* na fol. 1^v (in drugod) vpisala *Catalogo Sitticensi inscripto*.

Ves kodeks obsega komentar sv. Avguščina k psalmom.

Bibl.: Hermann: *Verzeichnis*, pp. 294—295. Unterkircher: *Inventar*, p. 21. Németh: *Provenienz*, p. 32.

v črki, je dopolnil gost nanos modre in zelene barve. — Ena sama inicialka, ki s svojo popolnostjo obvladuje ves kodeks.

Podobno sočno polnost vitic in listov, podobne globoko uvihnjene liste (ki pa se včasih dotaknejo celo začetka svoje spirale) najdemo tudi pri enem od iluminatorjev v *Lab. 8/I* in *Lab. 16* (sl. 2, 3 in 4), le da barvna podoba ni povsem identična.

Povsem običajen ta tip rastlinja ni, tako da lahko glede trenutnega poznavanja gradiva v bližino (in nič več) postavimo le tri rokopise: *Cod. Zwettl. 179* s konca 12. stoletja zaradi nekaterih posebnosti v oblikovanju brstičev in zaradi oblosti vitičja³² ter dva rokopisa iz nekdanjega cistercijskega samostana Aldersbach pri Regensburgu, sedaj *Clm. 2541* in *Clm. 2542* iz časa ok. 1200.³³ Rokopis iz Zwettla ni koloriran in je bistveno skromnejše delo od katerega koli primerljivega stiškega kodeksa. Vitice v rokopisih iz Aldersbacha so nekoliko preveč težke, da bi lahko govorili o neposredni povezanosti, sicer pa so izrisane v cinobru in podložene s svetlomodro, zeleno in vijolično barvo. Na listkih tudi ni snopičev potez za senčenje, zaradi česar je vtis nekoliko bolj prazen.

Prav gotovo *Cod. Vindob. 685*³⁴ ne sodi med imenitnejše knjižne izdelke, je pa izredno zanimiv zaradi povezanosti z ljubljansko skupino in to je zaradi avtonomnih risb na zadnji strani kvaternijev kot na dlani. Vsi snopiči so oštevilčeni, vsega skupaj jih je triindvajset, zvečine pri dnu strani, tako da se vzbudi pomisel, če nismo pri marsikaterem drugem kodeksu izgubili teh znakov zaradi korenite obreze ob prevezavi rokopisov v 17. ali 18. stoletju. V tem rokopisu je rubrikator z imaginarnimi avtoportreti in drugimi avtonomnimi risbami označil snopiče, žal so risbe na spodnjem robu poškodovane. Tako vidimo na fol. 7^v (sl. 22) do pasu upodobljenega meniha, ki ima v svoji levici odprt kodeks, na njem je zapisana rimska številka I, v desnici drži okrogel predmet, verjetno plovec za glajenje pergamenta. Podoben je menih na fol. 94^v, ki drži pergamentni foliji z napisom XII. Ti dve upodobitvi sta visoki 45–50 mm in se povsem ujemata z risbo na koncu 23. snopiča v *Lab. 3*, fol. 183^v (sl. 23): gre za tip meniha, ki so mu na tonzuri začeli poganjati lasje, s podobnimi neizpiljenimi gestami se postavlja pred bralca; obleka je pri vseh enaka, s preprostim vratnim izrezom in dolgimi črtastimi zapestniki. — Kanček drugačna sta možaka na koncu 2. in 5. snopiča (t.j. fol. 15^v in 38^v): ni menih, do ramen mu sega-

³² Ziegler — Rössl: *Zwettl*, p. 409, sl. 4. R 5, *Cod. Zwettl. 179*, 1^f.

³³ Klemm: *Bayerische Staatsbibliothek*, p. 150, sl. 575, 577.

³⁴ Pergament; pisano dvokolonsko, knjižna minuskula 12. stoletja, 189 folijev (po fol. 26 sledi fol. 26 a), praviloma 37 vrst. Velikost folijev: 343 x 219 mm, zrcala 255 x 177 mm. Ena roka, črn tuš. Sedanja vezava je iz 17./18. stoletja. Belo usnje s slepim tiskom, okrepljen hrbet, na drugem od šestih polj je etiketa iz črnega usnja z napisom S • HIRONIMI • IN • DANIELEM • P., spodaj je nalepka *Rec. 3264*. Kodeks je močno obrezan.

Fol. 1^r—179^v: komentar sv. Hieronima h knjigi preroka Danijela.

Fol. 179^v—189^v: razlaga Bede Častivrednega h Knjigam sodnikov.

Izjemno zanimiva sta tudi dva vpisa, povezana z imeni: na fol. 114^v je — zdi se — z isto roko, kot je pisala besedilo — zabeleženo: *J FROVRESIN . i . obsidionem eto . . .*

Na fol. 183^f je zelo obledel napis (če bi mogli govoriti o brezbarvnem svinčniku, bi rekla, da so ga uporabili, vidi se le rahlo vglobljena sled): *Ego Frater Otto acolitus promitto . . .* nato sledi nekaj črtic, ki so sledovi sedaj nečitljive besede, a tudi te nepopolne, ker je folij obrezan. Menda gre za isto roko, kot je v *Lab. 7* na fol. 1^f napisala: *Otto tenet mappam madidam mappam tenet Otto*.

Bibl.: Hermann: *Verzeichnis*, pp. 295—297, Unterkircher: *Inventar*, p. 22. Németh: *Provenienz*, p. 32. Bernard Lambert, O.S.B.: *Bibliotheca Hieronymiana Manuscripta (La tradition des Oeuvres de Saint Jérôme)*, Tome IV. 4 B, Steenburgi 1972 (od tod citirano Lambert: *Hieronymiana*), Steenburgi 1972, p. 215.

jo lasje in je zatorej laičnega stanu, v roki drži pergament z napisano številko II. ali V. Ti dve podobi sta za kanček bolje izdelani od drugih.

Tem »avtoportretom« pisarjev in rubrikatorjev se pridružujeta na koncu 3. kvaternija (fol. 23^v) pošast (z orlovskim kljunom, velikimi očmi, s perjem po vratu in trupu, z dolgimi krili in repom, ki se izteka v lopatasto, štirilistno vitičico), na koncu naslednjega snopiča pa je pes, ki strmo gleda v številko štiri. Le omenim naj, da je v kodeksu še precej neizdelanih risb, nerodnih, začetniških poskusov, ki so nastali z željo, da bi ponovili te avtonomne risbe.

Avtonomne risbe seveda niso posebnosti stiških rokopisov, četudi jih iz avstrijsko-južnonemškega prostora ne moremo kaj prida naštet. Tu gre za zavestno odločitev pisarja ali rubrikatorja, da bi s temi očarljivimi vinjetami (kar po svoji funkciji namreč so) zaokrožili podobo Hieronimovih komentarjev. Vendar v portretih menihov-pisarjev spoznavamo precejšnjo povezavo s hirsavskim obraznim tipom: to je značilna, tekoča linija obraza v tričetrtinskem zasuku, z očmi, ki jih poudarja črta očesnih mešičkov, s tonzuro, ki je kot elipsa poudarila pripadnost redu; očitno gre za maniro skriptorija, za vzorec obraza, ki je — če smem poenostaviti Morellijeve besede — zasidran v podzvesti risarja ali slikarske šole. Hkrati se s kolektivno enakostjo vseh protagonistov, ko so obrazi in drže upodobljenecv spremenjeni že kar v ornament, pojavlja tudi vtis o njihovi psihični izenačenosti.³⁵

*Cod. Vindob. 688*³⁶ je po iluminacijskem okrasu med skromnejšimi. Mnogo je vrstico ali poldrugo vrstico visokih cinobrastih inicial (večjih je kar enainsemdeset), edina, ki je zaradi svoje izdelanosti vredna večje pozornosti, pa je na fol. 1^v. Na začetku pisem sv. Hieronima je E uncialnega tipa in izrisana le s cinobrovim tušem. Ta črka je nedvomno iz kroga inicial drugega mojstra v *Lab. 7* (npr. fol. 1^v, 30^v, 32^v itd.), vendar dvomim, da bi smeli govoriti o istem avtorju.

³⁵ Cf. Karl Löffler: *Schwäbische Buchmalerei in romanischer Zeit*, Augsburg 1928, zlasti Tab. 14 a in b: to je t.i. Hirsavski pasionale iz Stuttgarta, Württembergische Landesbibliothek, Bibl. fol. 58. Poleg obraznega tipa in gest je skladnost očitna tudi pri oblačilih (enako vlečena risarjeva poteza!), ki imajo spet izrazito dolge zapetnike, pa pri gubanju tkanine v pregibih itd., kar govori o ustaljenosti obrisne linije, o nadvladujočem estetskem tipu: oboje je prešlo že na raven podzvestne manire.

³⁶ Pergament; pisano dvokolonsko, knjižna minuskula prehodnega tipa; 183 folijev, 36 ali 37 vrst. Velikost folijev 341 x 226 mm, zrcala 251 x 172 mm. Ena roka (razen vstavkov in popravkov, ki so iz istega časa); precej je abreviativ.

Vezava iz 17./18. stoletja; rjavo usnje. Na okrepljenem hrbtu je z zlatimi kapitalkami napis SANCTI • IERONYMI • PRESBYTERI • EPISTOLAE • M.S. Spodaj je nalepka s staro inventarno številko *Rec. 3263*. Rokopis je močno obrezan, ima rdeče-črn obrizg. Snopiči so zaznamovani z rimskimi številkami. Veliko je glos, zlasti iz 14. stoletja, nekatere so povsem reflektivne, npr. fol. 80^r: *Rosa quod mortem mortuis suscitavit*. Več tovrstnih zaznamkov je okrašenih s preprostimi vinjetami (tri pike, vibast trak, valovnica s pikami itd.), pogosto so kot kazalke vrisane roke z iztegnjenim prstom, t.j. kot memo za pomembno mesto v besedilu.

Na fol. 153^v je vpis *AD HEDIBIAM* s isto roko kor v *Lab. 5*, fol. 1^r.

Na fol. 1^r je nekaj okornih risb (16. stoletje), kjer vidimo križanega (vendar brez križa) in poskus profilnega moškega portreta; ista roka je ob robu lista na fol. 70^r narisala sv. Hieronima v njegovi sobi. V obraznih potezah cerkvenega učitelja so ponovljene značilnosti profilne risbe s fol. 1^r. Pred mizo leži majhen lev (ki je najuspelejši detajl na risbi), na steni v ozadju je obešen kardinalski klobuk.

Na fol. 183^v je s pomočjo šestila narisana labirint. Ostal je nedokončan; v sredinskem polju je žig C.-kr. biblioteke z Dunaja.

Bibl.: Herman: *Verzeichnis*, p. 297. Kos — Stele: *Srednjeveški rokopisi*, p. 10. Unterkircher: *Inventar*, p. 22. Németh: *Provenienz*, p. 32. Lambert: *Hieronimiana*, Tome IV. I. B, p. 170 ter Tome I. A, p. 304.

Cod. Vindob. 757³⁷ je zbirka teoloških spisov, ki ima malo slikarskega okrasa, le dvanajst večjih v cinobru izpisanih inicial z rubrikatorjevim nitastim okrasom ter tri kolorirane iniciiale. Risba sočnih, kratkih poganjkov, ki se po kratkih zacepih razdelijo v mesnate, trobljasto uvihnjene liste, nas opozarja, da gre za vitice, kjer je risba blizu (!) onim iz *Lab.* 16. Najboljša je inicialka na začetku besedila Ruperta iz Deutza (fol. 40^v); znotraj telesa črke Q rastejo vitice v vertikalni simetriji, na spodnjem delu je za kaudo upodobljen zmaj, kar je v stiških in tudi drugih cistercijskih rokopisih običajna rešitev, le da se ta pošast od drugih stiških precej razlikuje (sl. 19). Te tri okrasne iniciiale je v pretanjeni risbi s cinobrom izdelala večša roka, nanos barve na vmesna polja pa je neroden. Za polnilo so izbrali svetlo, akvarelno prosojno kromoksidno barvo in svetlo oker, tako da je vtis lahen, zračen. — Če to vitičje glede poteze in barve primerjamo z razvojem brstov, kot ga lahko zasledujemo v drugih cistercijskih rokopisih, bi *Vindob.* 757 postavili ob bok kodeksom, ki so nastajali v bavorskih in srednjerenskih skriptorijih okoli leta 1185. Tu pa se za trenutek ustavimo ob vprašanju, kaj pomenijo avtonomne risbe na fol. 11^r, 12^v, 13^r in 18^v: zaradi njih je spet na nov način prišla do izraza povezanost Stične z evropskimi deželami in hkrati s tem tudi mednarodnost cistercijske kulture. Gre za 20—25 mm visoke perorisbe trikrpih poganjkov, kjer se listi močno uvihujejo in so na dlanasti strani senčeni z gosto mrežo. Te risbe so osupljivo enake, zares identične z nekaterimi poganjki, ki so narisani v t.i. *Knjigi vzorcev iz Reina*. V tej sloviti zbirki je poleg vzorcev abeced, ornamentov za tlakovce, slikana okna itd. tudi več kot dvajset različnih brstov (na fol. 10^v in 11^r) in lepo število najrazličnejših živali. Franz Unterkircher je v spremni besedi k faksimilirani izdaji *Knjige vzorcev iz Reina* ³⁸ zapisal, da se ornamentalni del tega izjemno zanimivega priročnika povsem ujema s cistercijskim slogom v vseh deželah od Anglije do Madžarske na prelomu 12. v 13. stoletje.

Če je v tradiciji slovenske umetnostne zgodovine veljalo, da je bil stiški samostan s skriptorijem vred odvisen od cistercijskega samostana v Reinu pri Gradcu, potem je primerjava teh brstov prag, kjer je treba to mnenje spremeniti. Logičen razmislek pove, da bi stiški rokopisi posnemali več elementov po

³⁷ Pergament; pisano enokolonsko, knjižna minuskula romansko-gotskega prehodnega tipa; 176 folijev, praviloma 31 vrst. Velikost folijev 294 x 183 mm, zrcala 219 x 137 mm. Verjetno delo ene roke v zadnjih desetletjih 12. stoletja, ki je od fol. 128 pisala manj skrbno; med fol. 130 in 140 so črke nekoliko manjše. Veliko je okrajšav, od fol. 150 je precej popravkov, več kot na začetnih straneh. Pisano je s tušem, ki je različno reagiral na redčenje in je zato pogosto srednjerjave barve (zato se lahko jasno razbere dnevne zapise; skriptor je v enem dnevu prepisal približno 16—18 folijev, in to pomeni, da je delal v poletnih mesecih, ko so dnevi dolgi).

Vezava iz 17./18. stoletja; rjavo usnje, na okrepljenem hrbtu je v drugem od šestih polj z zlatimi verzalkami napisano DE • AUGUSTINI • DE • AGONE • CHRISTIANO • M.S., spodaj je nalepka *Rec. 3260*, rokopis je močno obrezan in ima črno-rdeč obrizg.

Prvi folio je izrezan, kodeks obsega dela najpomembnejših cerkvenih avtorjev.

Fol. 1^r—13^r: spis sv. Avguščina o krščanskem boju.

Fol. 13^r—34^v: spis istega avtorja o meniškem delovanju.

Fol. 34^v—40^v: komentar na temo: »Kdor verjame v vse postave, namesto da bi verjel v eno, navsezadnje ne služi niti eni.«

Fol. 40^v—127^r: razlaga Ruperta iz Deutza o Visoki pesmi.

Fol. 128^r—147^r: samogovori Izidorja iz Seville.

Fol. 147^r—176^v: pojasnilo o sobratih nadškofa Anselba. To besedilo nima zaključka, ker so zadnji listi izrezani.

Bibl.: Hermann: *Verzeichnis*, p. 298. Unterkircher: *Inventar*, p. 25. Németh: *Provenienz*, p. 33. M. C. Diaz y Diaz: *Index Scriptorum Latinorum Medii Aevi Hispanorum*, Salamanca 1958, p. 105.

³⁸ *Reiner Musterbuch. Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Musterbuches aus Codex Vindobonensis 507 der Österreichischen Nationalbibliothek*. Kommentar: Franz Unterkircher, Graz 1979, p. 11.

Reinu, če bi nastali kot odmev na te liste z vzorci, pa se niti okrasne abecede niti živali ne ujemajo s stiškimi: reinske risbe kažejo prav pri brstnih poganjkih, živalih in abecedah, da so razvojno poznejši, da so čakali še dve ali tri desetletja razvoja. Franz Unterkircher in Eva Frodl-Kraft sta opozorila, da je cistercijske umetnike redovni predpis tesneje povezoval s knjižnim slikarstvom cistercijanov v Franciji kot z necistercijsko miniaturo v domači deželi, da je veljavne predloge posredoval po matičnem cistercijskem samostanu,³⁹ ki je bil — vsaj za Stično — približno tisoč kilometrov stran. Poganjki s teh avtonomnih risb se v bistvenih potezah ujemajo z nekaterimi brsti in listi iz drugih stiških rokopisov, s tistimi, kjer globino prevojev na mesnatih listih poudari gosta črtkana mreža ali vzorec »Argusovih oči« (npr. *Lab. 7, Vindob. 649 in 650*). Ta element senčenja, ki ga najdemo v *Knjigi vzorcev iz Reina*, ne pa v sočasnih rokopisih iz Srednje Evrope, se je pojavljal po l. 1175 v rokopisih iz mozanskih skriptorijev, tudi benediktinskih, ne le cistercijskih.⁴⁰ Mislim, da so v stiški samostan prihajali skriptorji in iluminatorji, ki so iz matičnih samostanov v Burgundiji in današnji Belgiji dobivali navodila in temeljne vzorce; te so poskušali zvesto posneti, vendar so tem predlogam dali nekaj svojih potez, ki se jim pozna bližina Hirsaua, Regensburga, Zwettla. Avtonomne risbe poganjkov v *Vindob. 757* — podprte s perorisbami iz Reina — nam govorijo o tem prenašanju in prenikanju vzgledov v novo okolje. Ker je *Knjiga vzorcev iz Reina* delo potujočega cistercijana, si smemo predstavljati, da ga je pot zanesla v Stično in potem, ko si je ogledal že izgotovljeni kodeks — očitno tedaj enega najnovejših v stiški knjižnici — iz katerega pa v svojo beležko ni mogel prerisati nobene nove ideje, je na dno strani narisal nekaj poganjkov — takih, kot jih je mogel pokazati redovnim bratom na Kranjskem. Ti brsti so edina resnična umetniška zveza med stiškimi rokopisi in beležnico, ki je po naključju ostala v Reinu.

*Cod. Vindob. 758*⁴¹ ima samo dve okrasni iniciali, vendar je vsako izdelal drug mojster. Kolorirano inicialo T na fol. 1^r je izrisal isti mojster kot ga po-

³⁹ Eva Frodl-Kraft, Das 'Flechtwerk' der frühen Zisterzienserfenster, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XX, 1965, p. 10.

⁴⁰ Lapière: *La lettre ornée*, cf. Bruselj, Bibl. Royale 9642—44; London, British Museum Add. 18032 itd.

⁴¹ Pergament; pisano enokolonsko, poznoromanska minuskula, črn tuš. Velikost folijev: 293 x 186 mm, zrcala: 208 x 136 mm, praviloma 31 vrst, vendar so pogosti pripisi in vstavki. Kvaternji so označeni z rimsko številko.

Vezava iz 17./18. stoletja; rjavo usnje — povsem enaka vezava kot pri *Vindob. 757* — z napisom v zlatih kapitalkah S • AMBROSY • HEXAMERON • M.S.; spodaj je nalepka *Rec. 3262*. Rokopis je močno obrezan in ima rdeče-črn obrizg.

Prvi list ni oštevilčen, na recto strani je povsem prazen, na verso strani je — v značilni menjavi črnih in rdečih črk napisano: *Incipit Exameron Tractatus Sancti Ambrosij. archiepiscopi De die primo Conditionis mundi*; kodeks obsega izključno dela sv. Ambroža.

Fol. 1^r—94^v: Sv. Ambrož: Heksameron.

Fol. 95^r—119^v: besedilo istega avtorja o paradižu.

Fol. 120^r—146^v: besedilo o Kajnu in Ablu.

Fol. 146^v—162^v: povzetki o paradižu in izviru in vodi in drevesu življenja, kot piše v Genezi.

Fol. 162^v—171^r: povzetki o Eksodusu.

Fol. 171^r—174^v: povzetki o Levitiku.

Fol. 174^v—177^v: povzetki o Knjigi števil.

Fol. 177^v—179^v: besedilo o drugem zakonu.

Fol. 180^v—181^v: o Jezusovi ladji.

Bibl.: Hermann: *Verzeichniss*, p. 298—300. Unterkircher: *Inventar*, p. 25. Otto Mazal: *Byzanz und das Abendland*, Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 1981 [r.k.], pp. 166—167.

Németh: *Provenienz*, p. 33.

znamo iz ljubljanskih rokopisov *Lab. 3* (P na fol. 2^v), *Lab. 8/III* (fol. 2^r in 118^r) ter *Lab. 14* (fol. 2^v). Kaže, da je ta risar puščal v kodeksih osamljene inisialne; zanj so značilni dolgi listi z jasno izrisanimi, vzporedno tekočimi žilami in trem zaobljenim zobcem na vrhu lista sledi še koničast zobček (sl. 20). — Njegova poteza se sklada z delom iluminatorja, ki je na fol. 180^r narisal inicialo P in vanjo postavil do pasu vidnega meniha (sl. 21). Vitka postava je v kuti, kapuca mu je zdrsnila na rame, s prstom pa opozarja na napisni trak, ki se v polkrogu boči nad glavo, vendar so napis z nožičem neznankodaj ostrgali. Mislim, da tega portreta ni prispeval noben od risarjev doslej navedenih figuralnih upodobitev. Hermann je sicer zapisal, da je ta risba »slogovno popolnoma skladna z inicialno podobo na fol. 62^v v rokopisu 649, št. 190 (tega (= Hermannovega) seznama, kjer je upodobljen opat Folknand iz Stične; gre za inicialo, ki jo je očitno izrisala ista roka. Značilne so namreč vzporedne upognjene linije od nosnega korena do brade.«⁴² Res so vitice te inisialne skladne s tistimi, ki jih je v *Vindob. 650* narisal boljši iluminator, vendar je risba meniha bistveno drugačna od Folknandovega portreta in brki (to so namreč »vzporedne upognjene poteze«) se mi ne zdijo preveč odločilen detajl, če ni skladnosti nikjer drugje. Zdi se, da bo treba domovino tega obraznega tipa iskati v območju Srednjega in Spodnjega Porenja. — Seveda so v tem rokopisu tudi inisialne, narisane v cinobru; praviloma imajo telo razdeljeno v dva pramena in po sredini teče bel cikcakast trak. Vitice, ki se igrivo uvihujejo v vse smeri, pripadajo različnim okrasnim skupinam; povsem nenavadna pa je domislica, da se med metličastimi poganjki znajde tudi vršiček s popkom v obliki enakostraničnega trikotnika (fol. 51^r). To je geometrični detajl, ki sredi mehkih organskih form učinkuje nekoliko absurdno in je zato izjemno vpadljiv: to je posebnost, ki jo poznamo le pri dveh inisialah v *Lab. 13*, pa prav od nikjer drugje.

Rokopisi iz romanske Stične, ki so sedaj na Dunaju, so v pričujočem zapisu predstavljeni le z nekaj temeljnimi opozorili. Skušala sem zaznamovati predvsem slikarske prvine in nakazati druge, namreč paleografsko in kulturnozgodovinsko pomembne detajle, ki so jasen most med nekaterimi ljubljanskimi in nekaterimi dunajskimi kodeksi, skušala sem z zgoščenimi pripombami razjasniti, zakaj »da« in zakaj »ne«, ko ob rokopisih iz Stične omenjam Hirsau, Salzburg, Rein, Aldersbach, Zwettl itd.

Za dunajsko skupino sodim, da je nastala v vsaj treh časovno razmaknjenih valovih; prvi se še dotika Folknandovega časa, naslednja dva pa sovpadata z Aldeprandovim in Peronovim opatovanjem: zadnji rokopis v tej časovni pahljači se umešča v leta ok. 1185. Te letnice se delno, ne pa v celoti, ujemajo tudi z rokopisi, ki so sedaj hranjeni v Ljubljani.

Stiški rokopisi so nastali v času, ko je Evropa doživljala najintenzivnejši razvoj monastične kulture in so bile razdalje med samostanskimi središči majhne; hkrati pa je druga polovica 12. stoletja za cistercijsko umetnost čas prve klasične, ki jo zaznamujejo zelo jasna in povsod veljavna ikonografska in formalna pravila. Ti kodeksi so sijajni predstavniki romanske cistercijske iluminacije: v njih se zrcalijo estetska in oblikovna merila najkvalitetnejših skriptorijev iz širšega srednjeevropskega prostora. To pomeni, da so tudi razgledi stiških opatov bili vse prej kot horizonti cistercijskega samostana na robu Evrope: temelje svoje biblioteke so postavljali z naročili pri najplemenitejših iluminatorskih rokah tistih let.

⁴² Hermann: *Verzeichnis*, p. 300.

DIE ILLUMINIERTEN HANDSCHRIFTEN DES ROMANISCHEN STIČNA (SITTICIUM): DIE WIENER GRUPPE

Als der Zisterzienserklöster in Stična (Sitticum bzw. Sittich), unweit von Ljubljana, im Jahre 1784 aufgehoben wurde, ist ein Teil des Bibliothekschatzes in die damalige Lyzealbibliothek in Ljubljana, das andere aber in die Hofbibliothek in Wien gelangt. Aus dem 12. Jh. sind insgesamt 24 Handschriften erhalten, davon sind in Ljubljana sieben, zehn Codices und in Wien weitere sieben. Wenn man die beiden Gruppen vergleicht, so ist man sich im klaren darüber, dass die Codices eng verwandt sind, und es ist evident, dass man eine und dieselbe Hand sowohl in einigen Handschriften aus Ljubljanaer als auch aus Wiener Bibliothek findet. Die Handschriften der Wiener Gruppe stammen aus der Zeit zwischen 1155 und 1185, aus der Zeit der Äbte Folknand, Aldeprand und Pero.

Die schönsten Handschriften der Wiener Gruppe sind *Cod. Vindob. 649* und *650*. Für beide sind grosszügig geplante Architekturrahmen bezeichnend, die in sehr feinem Farbverhältnis (hellblau, hellgrün und oker) und in der Kombination von schlanken Säulchen und halbrunden Bögen ausgeführt sind (Abb. 9 und 12). Die Initialen sind die Arbeit zweier Illuminatoren: der erste hat meisterhaft die mehrfachen Kaskaden der spiralenförmigen Ranken, die die turmartigen Buchstaben umgeben (Abb. 10, 11, 13), geschaffen. Seine Ranken sind mit langlappigen Blättern besetzt, die aus kurzen Spalten wachsen; die Blätter sind auf der Innenseite mit einem Netz- und »Argusaugen«-Muster verziert. Eindeutig verwandte Zierinitialen sind auch im *Cod. Lab. 7* zu finden. Der *Cod. Vindob. 650* ist wegen seiner Figureninitialen (Abb. 15–17) berühmt. Die bekannteste ist die Intiale mit der Darstellung von Folknand. Diese und andere Figuren sind keineswegs eine glänzende Arbeit (viel bedeutender ist die Dedikationsinschrift, in der Folknands Name vorkommt), aber trotzdem sind diese Initialen bemerkenswert wegen ihrer Ausführung mit souveräner Linie und wegen ihrer Farbensättigkeit (mosgrün, dunkelblau, karminrot). Sehr interessant sind auch zwei autonome Zeichnungen: beim ersten »Portrait« des Schreibers war sein Name *Nicol(ai)* zu lesen (Cf. Anm. 28), über dem Kopf des zweiten Schreibers steht *(En)gilbertvs*. Die *(En)gilberts'sche* Federzeichnung ist mit einer Linienführung gekennzeichnet, die einige Reminiszenzen an die Hirsauer Schule erkennen lässt. — Die autonomen Zeichnungen sind ausserdem auch in *Vindob. 685* zu finden, wo einige Quaternione mit Darstellungen des Schreibers versehen sind; diese weisen dieselbe Hand wie die Zeichnungen in *Lab. 3* (Abb. 22, 23) auf. Auch hier ist eine Verwandtschaft mit dem Hirsauer Gesichtstypus zu spüren.

In den Initialen des *Vindob. 650* sind manche Tiere dargestellt; die Formgebung der Drachen (mit ornamentierten Korpus, die Ohren in Hörner modifiziert, die Beine mit betonten Knien und weichen Tatzen) erinnert stark an das Skriptorium von Weingarten und seine Stilstufe um die Mitte des 12. Jahrhunderts. Eine Besonderheit in *Vindob. 650* ist die Intiale mit Fabelwesen (Abb. 14), die sich als starker Kontrast zur Stellung des hl. Bernard präsentiert.

Bei der monumental Initialen B (Abb. 18) aus *Vindob. 659* lassen die vegetabilen Formen ein anderes Ornamentengut spüren (Zwettl oder Aldersbach um das Ende des 12. Jahrhunderts.). — Als Anekdote, eine Erzählung für sich, ist die Anwesenheit einiger Knospen und Blätterzeichnungen einzuschätzen, die in *Vindob. 757* hier und da aufzeichnet und die identisch mit einigen Zeichnungen aus dem sogenannten *Reiner Musterbuch* (*Vindob. 507*), fol. 10^v und 11, sind. Da diese Zeichnungen eine entwickeltere

STUDIUM O STUPE PRÍKLADNICE BOSATA IN LAJŠNJA V DOKUMENT PRICELJU

Stufe als andere Initialen in dem Codex zeigen, ist anzunehmen, dass der Meister des *Reiner Musterbuches* Stična um das Ende des 12. Jahrhunderts besucht hat.

Die Handschriften aus Stična sind auch mit mehreren Hunderten von Silhouetteninitialen verziert; diese einfacheren Initialen sind manchmal mit Rankenarabesken, mit Füllungen in frühen Formen der *Fleuromnée*, mit langen Ausläufern usw. bereichert. Sehr oft sind sie zweifarbig, in Rot und Schwarz (oder Blau) ausgeführt. Diese Initialen sind in kapitaler und unzialer Form — ab und zu auch als vergrößerte Minuskelform — zu finden. Alle Codices wurden beim neuen Einband (17./18. Jh.) stark beschnitten und leider sind manche Glossen, diese wertvollen Dokumenten, nur teilweise erhalten geblieben.

Die romanischen Handschriften aus Stična sind der spezifischen zisterziensischen Zeichnung und Ästhetik der Zierinitialen stark verpflichtet; sie weisen mehrere Meisterhände auf und stellen das Bestehen des Skriptoriums in Frage. Auf der anderen Seite sind sie aber fast ausnahmslos als Leistungen von hoher Qualität und mit betonter Farbenpracht eher mit der burgundischen oder mosanen Tradition in der Buchmalerei verbunden als mit zisterziensischen Handschriften im österreichischen und süddeutschen Raum.

ŠTIRI TABELNE SLIKE IZ DELAVNICE DONATA IN CATARINA V DOBRNI PRI CELJU

Stanko Kokole, Ljubljana

Redke spomenike starejšega tabelnega slikarstva na Slovenskem je že France Stelè razdelil v dve skupini. V prvo je uvrstil tista dela, ki »bistveno izpopolnjujejo sliko o umetnostnem snovanju na naših tleh« in so se vsaj deloma ohranila »kot stara posest med nami«, v drugo pa vse tisto raznoliko gradivo, »ki je prišlo k nam v polpreteklem času po zbirateljih«.¹ Razumljivo je, da se je sam v svojih temeljnih študijah osredotočil predvsem na prvo kategorijo, čeprav je občasno zapisal tehtno besedo tudi o vidnejših »tujih« delih.² Zlasti po zaslugi strokovnjakov in sodelavcev Narodne galerije v Ljubljani so raziskave tudi v tej smeri že dale pomembne rezultate, ki dokazujejo, da so posamična presenečenja še vedno mogoča.³

Med doslej evidentiranimi tabelnimi slikami iz poznega srednjega veka, ki sta jih nazadnje strokovno ovrednotila Federico Zeri in Emilijan Cevc, prevladujejo »severnjaška« dela, medtem ko so italijanski mojstri zastopani le z nekaj osamljenimi primerki.⁴ Žal velja ta ugotovitev tudi za v novejšem času močno okrnjeni umetnostni patrimonij naših obalnih mest.⁵ Zato nas še toliko bolj preseneča dejstvo, da je v strokovni literaturi doslej ostalo brez odmeva zanimivo odkritje Ivana Stoparja, ki je leta 1975 prvi opozoril na leseni oltar iz druge polovice 19. stoletja v župnijski cerkvi Marijinega Vnebovzetja v Dobrni pri Celju, na katerem so »med nekvalitetnimi sestavinami tudi štiri originalne gotske table«.⁶

Ker te slike niso ustrezno zavarovane in v neprimernih klimatskih razmerah počasi, a vztrajno propadajo, želim — v upanju, da jim bodo spomeniško-varstveni strokovnjaki posvetili pozornost, ki si jo zaslužijo — s kratkim prispevkom orisati njihov umetnostnozgodovinski pomen in likovne vrednote, ki omogočajo vsaj približno datacijo in okvirno atribucijo.

¹ France Stelè: *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1969, p. 248.

² Cf. e.g. idem, »Hoška Madona« proizvod slikarja Gianfrancesca da Rimini, *ZUZ*, VII, 1927, pp. 1—19, repr. 1—3.

³ Cf. Uvodno besedo Anice Cevc v: Federico Zeri: *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja*, Narodna Galerija, Ljubljana 1983 (od tod citirano: Zeri: *Tuji slikarji*), pp. 11—18 [r.k.].

⁴ Cf. Zeri: *Tuji slikarji*, pp. 19—22, kat. 1—3 (atribucije F. Zeri); pp. 47—53, kat. 48—54 (besedilo E. Cevc).

⁵ Cf. Tomaž Brejc: *Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na Slovenski obali*, Koper 1983 (od tod citirano: Brejc: *Slikarstvo*), pp. 11—21, passim.

⁶ Cf. I(van) S(topar), Dobrna, *Varstvo spomenikov*, XVII—XIX/2, 1975, p. 144, fig. 4. Oltar so zaradi raziskav prenesli v Zavod za spomeniško varstvo Celje leta 1966. Štiri table, slikane s tempero na pokončnožilnatem lesu, so ob tej priložnosti sneli iz okvira, pri čemer je restavrator, akad. slik. Viktor Povše, očistil in utrdil sliko sv. Petra. Za te podatke se želim posebej zahvaliti kolegici Anki Aškerc na ZSV Celje.

Štiri table so še vedno vpete v krili »delavniške strani« pсевdogotskega krilnega oltarja, ki je najverjetneje nastal s spajanjem različnih sestavin šele v poznih osemdesetih letih 19. stoletja za diletantskega zbiralca Johanna Frohnerja, lastnika dobrniške graščine od leta 1890.⁷

Brez dvoma so prvotno tvorile sestavni del istega poliptiha z rezljanim lesenim okvirom in večjo osrednjo podobo. To potrjujejo enake dimenzije (ok. 95 x 30 cm), identično oblikovani obrisi trlistnih lokov, ki kažejo, do kod je segel prvotni okvir, usklajeni proporci figur in ponavljajoča se ornamentalna shema vtisnjenih nimbov upodobljenih svetniških likov. Kadar je oltarna skrinja zaprta, so na obeh stranicah od leve proti desni razvrščene celopostavne stoječe figure sv. Janeza Evangelista, sv. Janeza Krstnika, sv. Pavla in sv. Petra.

Prvi (sl. 28, 37) je upodobljen v skladu z bizantinsko ikonografsko tradicijo kot navdahnjen bradat starič s knjigo in peresom v rokah.⁸ Desno zgoraj preberemo prvotni, a preslikani napis, ki je kot vsi drugi izpisan v gotski uncijalni majuskuli: S (anctus) | IO (han) NES | VANGE | LI (s)TA(sic!). Oblečen je v do tal segajočo spodnjo haljo modre barve, ki je le na rokavih in nad stopali poudarjena s tanko zlato obrobo. Zgornje ogrinjalo je rumenkasto in spodaj prav tako zlato obrobjeno. Na zelenkasti stojni ploskvi, ki je z ravno horizontalno linijo ločena od nevtralnega zlatega ozadja in se prav tako ponavlja pri vseh preostalih likih, je tu na levi doslikan še amatersko oblikovan grb z letnico 1503, na desni pa dodan nejasen napis: PIATRO(sic!) SAN(?) | BEA(?) VENICE(sic!).⁹

⁷ Osnovne podatke o provenienci tega oltarja prinaša Ivan Stopar: *Dobrna (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije XCVIII)*, Ljubljana 1980 (od tod citirano: Stopar: *Dobrna*, 1980), pp. 18–19, ki omenja, da je v dobrniško župnijsko cerkev prišel iz graščinske kapele, povzema pa tudi kuriozne napise na njegovi hrbtni strani z nekakšnim romantičnim fiktivnim pedigreejem zanj. Oltar naj bi ustvarila kar Albrecht Dürer in rezbar Anton iz Wormsa ... dokler ne bi končno prišel na Dunaj, kjer naj bi bil odkupljen leta 1880. Poleg besedil v nemščini, ki so večinoma izpisana v kvazibaročni gotici in slej ko prej zaradi svojega čisto domišljjskega značaja nimajo prave dokumentarne vrednosti, je posebej zanimiv deloma poškodovani napis v madžarščini: »... zen mun: ... 1889 évben tet- / ... s Frohner úr által megvétett / és birtokára Ma- / gyarszágban / hozatott.« Iz njega lahko razberemo, da je leta 1889 oltar kupil gospod Frohner za svoje posestvo na Madžarskem (za prevod besedila se posebej zahvaljujem Laslu Reškoviču). Ta podatek je pomemben iz dveh razlogov: z letnico 1889 postavlja terminus post quem non za nastanek oltarne celote, v katero so vpete štiri table; z omembo madžarskega posestnika Frohnerja pa nam razkrije, da so v Dobrno prišle v letih 1890–1916, ko je bil lastnik graščine Johann Frohner (cf. Janko Orožen: *Dobrna, preteklost in sedanjost zdravilišča, kraja in okolice*, Dobrna 1975, p. 15). Sklepamo lahko, da je oltar pripadal Frohnerjevi umetnostni zbirki, ki jo je skupaj z graščino leta 1916 kupil Herman Goll iz Velenja in jo leta 1920 večinoma razprodal. Ob tej priložnosti je France Stelč kot konservator za Slovenijo kolekcijo tudi popisal, vendar tega oltarja ni omenil, pač pa je zanimiva njegova sodba o Frohnerju kot zbiralcu: »Kakor značaj cele zbirke kaže, je moral biti prejšnji posestnik, ki je zbiral te reči, precejšen čudak, ki je zbiral brez pravega načrta in nekritično« (cf. arhiv Republiškega zavoda za varstvo naravne in kulturne dediščine, K. št. 63, lt. 1920: »O zadevi slik v graščini Dobrna pri Celju«). Očitno je oltar tudi med obema vojnama delil usodo tistih slik, ki so ostale v gradu »za Kras« (cf. supra), po desakralizaciji kapele v prvih letih po drugi svetovni vojni pa je prešel v župnijsko posest. (Za podatke o tem se želim še posebej zahvaliti gospodu Francu Vidicu, sedanjemu župniku v Dobrni, ki mi je prijazno omogočil tudi ponovno preverjanje vsebine napisov na hrbtni strani oltarja.)

⁸ Klaus Wessel, s.v. Evangelisten, v: Klaus Wessel — Marcel Rastle: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, II, Stuttgart 1971 (od tod citirano: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*) coll. 458, 495–496; Gregor Martin Lechner, s.v. Johannes der Evangelist, v: Engelbert Kirschbaum — Wolfgang Bräunfels (edd.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, VII, Freiburg im Breisgau 1974 (od tod citirano: *Lexikon der christlichen Ikonographie*), coll. 111–113.

⁹ O tem napisu in njegovi funkciji zaenkrat še ni mogoče reči nič določenega. Zanimivo je, da so oblike črk povsem drugačne kot pri zapisih »domišljjskega« pedigreeja na hrbtni strani oltarja;

Tudi Janez Krstnik (sl. 25, 37), ki je upodobljen kot izsušen asket potemnele polti z dolgimi razmršenimi lasmi in brado, izhaja iz standardne bizantinske slikovne formule.¹⁰ Prek značilnega temnorjavo toniranega puščavniškega oblačila iz kamelje kože (cf. Mat. 3, 4) je ogrnjen še v zelen plašč, ki ga privzdiguje z levico, s katero objema temnomodri medaljon s komaj še razločnim zlatim likom Jagnjeta Božjega, hkrati pa v njej drži zgornji konec razvitkega svitka z običajnim evangelijskim citatom: ECCE | AGNV(s) | DEI EC | CE Q(ui) TOLI(r)(sic!) PECHA | TA(sic!) MV | NDI (cf. Joh. 1, 29—30).¹¹ Tudi ta svetniški lik je desno zgoraj poimenovan za napisom: S(anctus) | JOH(ann)ES | BAT(ista) (sic!).

Sv. Pavel (sl. 33) je opremljen s svojima stalnima atributoma; v desnici drži meč, naslonjen na ramo, v levici pa zaprto knjigo, ki je ornamentirana s punciranimi vtiski. Na ustreznem mestu je dodan tudi napis: S(anctus) | PAV(I) | V(s). Ogrnjen je v škrlaten plašč z modro podlogo, spodnje oblačilo pa je sivkasto zelene barve. Žal so tokrat zgornje plasti barvnih nanosov skoraj povsem izmite, zato je sistem draperije komaj še razločen.

Sv. Peter (sl. 31, 34) je prav tako razpoznaven po dveh standardnih atributih, svitku in paru ključev. Ker je restavrator s te table snel poznejše preslikave in jo osvobodil potemnelega firneža, njena barvna skala kljub številnim poškodbam še vedno učinkuje dovolj intenzivno; inkarnat obraza (sl. 34) je relativno svetel in nežno toniran, dovolj pretehtano pa sta usklajena tudi odtenka modre spodnje halje in zafranasto rumenega plašča z opečnato rdečo podlogo. Zbledeli napis je čitljiv le deloma: S(anctus) | PETR [...].

Ivan Stopar je v svojih priložnostnih zapisih o dobrniških tablah poudaril njihovo nesporno pristnost in dovolj visoko likovno kvaliteto, ni pa se navedeno ustavil ob vprašanju avtorstva in datacije. Zato se je sprva oprl na mnenje Ivana Komelja, da po slogu spominjajo na slikarja Blaža Jurjeva (dokumentirano delovanje: 1412—1450), torej bi utegnile izvirati iz Dalmacije.¹² Toda kasneje se je raje odločil za previdnejšo okvirno oznako, da slike pač »pripadajo mediteranskemu kulturnemu krogu«.¹³ Že ob bežnem soočenju štirih svetniških postav na oltarju iz Dobrne z izpričanimi Blaževimi deli se izkaže, da so bili njegovi zadržki do Komeljeve pavšalne slogovne ocene upravičeni.¹⁴ V primerjavi z gracioznimi figurami Blaža Jurjeva, ki jih oblivajo melodiozno vzvalovljena oblačila z razločnimi prvinami dozorelega interna-

deloma gre za uncialno učinkujoče kapitalke, ki se mešajo z minuskulnimi elementi (e.g. »a« v besedi PIATRO), po čemer bi lahko sklepali, da gre za preslikani starejši napis, ki ga »restavrator« v drugi polovici prejšnjega stoletja zaradi obdelosti ni pravilno razbral in je zato oblikoval posamične pismenke po občutku. Hkrati pa je malo verjetno, da bi bil napis prvoten; lahko bi šlo seveda tudi za oznako kakšnega antikvarja, pri katerem so bile table odkupljene. Posebno zanimiva je v tem pogledu beseda »VENICE«, ki bi lahko namigovala na Benetke. To skrivnost bo verjetno razjasnila šele temeljita restavracija slike.

¹⁰ Cf. Elisabeth Weis, s.v. Johannes der Täufer, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, VII, 1974, coll. 170—171; Klaus Wessel, s.v. Johannes Baptiste, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, III, 1978, coll. 616—623.

¹¹ V tem besedilu je treba še posebej opozoriti na paleografsko posebnost pri oblikovanju črke M. Namesto standardne latinske forme *m* tu nastopa oblika *М*, ki je očitno prevzeta po bizantinskem velikem *μ* (cf.e.g. V. Gardthausen: *Griechische Palaeographie*, II, Leipzig 1913, p. 157, fig. 51).

¹² Cf. Stopar: *Dobrna*, 1980, p. 19.

¹³ Cf. Ivan Stopar: *Dobrna*, Motovun 1986, p. 29. Zaradi domnevnih stilnih sorodnosti z Blažem Jurjevim se v dosedanjih literaturi table datirajo »okoli 1420« (cf.e.g. idem, s.v. Dobrna. Umetnostni spomeniki, *Enciklopedija Slovenije*, II, Ljubljana 1988, p. 276), vendar mi je dr. Stopar v razgovoru spomladi leta 1989 omenil, da so verjetno starejše.

¹⁴ Splošno o Blažu Jurjevu cf.e.g.: Kruno Prijatelj: *Slikar Blaž Jurjev*, Zagreb 1965; varii auctores: *Blaž Jurjev Trogirinan*, Muzejski prostor, Zagreb, 1987, [r.k.].

cionalnega gotskega sloga, učinkujejo ti štirje liki veliko bolj statično in zadržano, njihovi obrazi so strožji, bolj bizantinsko odmaknjeni. Po vsem tem lahko torej presodimo, da je treba stilna in motivna izhodišča zanje iskati še globoko v trecentu. Vsekakor pa je Komelj pravilno zaslutil, da nosijo neizbrisani pečat beneške slikarske šole, iz katere je v dobršni meri izšel tudi Blaž Jurjev, le da je njegov slog že bistveno zaznamovala generacija Jacobella del Fioreja (dokumentiran: 1394—1439) in Gentileja da Fabriana (dokumentiran: 1408—1427), table iz Dobrne pa še živo spominjajo na stilni izraz njenega prvega velikega predstavnika, Paola Veneziana (ok. 1290—1358/62).¹⁵

Slikarski opus mojstra Paola, »this initial movement of the great Venetian pictorial symphony«, kot ga je slikovito poimenovala Evelyn Sandberg Vavalà, je najbolj zanesljivo izhodišče za nadrobnejšo analizo dobrniških tabel.¹⁶ Prav v okviru njegove pozne delavnice so se namreč okoli leta 1350 izoblikovali za posamične celopostavne svetniške like tisti značilni figuralni tipi, temelječi na živem izročilu bizantinske ikonografije, ki so obveljali kot osnovna norma za beneške slikarje vse do izteka 14. stoletja. Obenem pa so generacije, ki so v drugi polovici *trecenta* sledile Paolu, te temeljne obrazce bolj ali manj inovativno prilagajale lastni slogovni orientaciji, deloma pa so se spremenili tudi pod vedno močnejšimi vplivi z italijanske »celine«. Zato lahko pričakujemo, da bomo s primerjalno metodo, upoštevajoč tudi ključna dela Lorenza Veneziana (dokumentiran: 1356—1372/1379(?)) in njegovih bolj ali manj nadarjenih sopotnikov in epigonov, lahko vsaj okvirno določili mesto, ki v tem razvojnem loku pripada »mojstru dobrniških tabel«.¹⁷

Zdi se, da izmed vseh štirih svetnikov v Dobrni najbolj dosledno sledi Paolu Venezianu postava sv. Pavla (sl. 33). Tako po drži telesa kakor tudi z vsemi bistvenimi značilnostmi svoje noše se tesno navezuje na varianto, ki jo poznamo s poliptihov v Sanseverinu (okoli 1358), v Bologni (S. Giacomo Maggiore; okoli 1349—1354) in na tablah iz Grisolere (okoli 1349—1354), ki jih hrani Museo Civico Correr v Benetkah.¹⁸ Zvestobo »dobrniškega mojstra« paolovski dediščini posredno potrjuje tudi dejstvo, da je že Lorenzo Veneziano v svo-

¹⁵ Temeljno monografijo o Paolu Venezianu s kritičnim katalogom del in obsežno bibliografijo je pripravil Michelangelo Muraro: *Paolo da Venezia*, Milano 1969 (od tod citirano: Muraro: *Paolo da Venezia*).

¹⁶ Evelyn Sandberg Vavalà, Maestro Paolo Veneziano, *The Burlington Magazine*, LVII, 1930 (od tod citirano: Sandberg Vavalà, *Maestro Paolo*), pp. 160—183, speciatim p. 178; pregled novejših raziskav in različnih interpretacij Paolovega stilnega razvoja prinaša v zgoščenih obliki Michelangelo Muraro, Maestro Paolo da Venezia. *Fortuna critica*, *Ateneo Veneto*, n.s., III, 1—2, 1965, pp. 91—97.

¹⁷ Splošno o beneškem slikarstvu 14. stoletja cf. e.g.: Laudedeo Testi: *La storia della pittura veneziana, I: Le origini*, Bergamo 1909 (od tod citirano: Testi: *La storia*); Rodolfo Pallucchini: *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964 (od tod citirano: Pallucchini: *La pittura veneziana*); idem: *Paolo Veneziano e il suo tempo*, Milano 1966 (pregleden sintetični oris problematike). Rezultate poznejših raziskav je nazadnje skušal strniti v še vedno ne povsem enovito celoto Mauro Lucco, *Pittura del Trecento a Venezia*, v: varii auctores: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, I, Venezia 1986 (od tod citirano: Lucco, *Pittura del Trecento*), pp. 176—188.

¹⁸ Cf. Muraro: *Paolo da Venezia*, pp. 135—136, tab. 117; pp. 107—108, tab. 97; p. 149, fig. 28.

¹⁹ Za poliptih iz Chigogie cf. *ibid.*, pp. 112—113, fig. 7. Za Lorenzovo izpeljanko iz tega osnovnega tipa na »Poliptihu Lion« (1357—1359) cf. Pallucchini: *La pittura veneziana*, pp. 167—169, fig. 500. Na to Lorenzovo različico se je običajno naslonil tudi Jacobello di Bonomo: na poliptihu v Arquà Petrarca (cf. *Da Giotto al Mantegna*, Palazzo della Ragione, Padova 1974 [od tod citirano: *Da Giotto al Mantegna*], kat. 50) in na poliptihu, ki ga hrani Museo Civico v mestu Lecce v Apuliji (cf. Ferdinando Bologna, *Contributi allo studio della pittura veneziana del Trecento*, *Arte Veneta*, V, 1951 [od tod citirano: Bologna, *Contributi*], p. 29, fig. 32.), pa tudi na signiranem in v leto 1385 datiranim poliptihu v Santarcangelu v Romagni (cf. Lionello Puppi, *Contributi a Jacobello di Bonomo*, *Arte Veneta*, XVI, 1962 [od tod citirano: Puppi, *Contributi*], p. 24, fig. 23).

jih izpričanih delih večinoma izhajal iz alternativnega arhetipa, ki je zastopan sicer že na poliptihu v Chioggi (S. Martino; 1349).¹⁹ Vendar to samo po sebi še ne zadostuje za zgodnejšo datacijo dobrniškega sv. Pavla, saj je tudi ta različica v umetnostno konservativnih okoliščinah včasih trdoživo vztrajala celo po letu 1400. Lep dokaz za njeno podaljšano življenje je poliptih dubrovniškega slikarja Ivana Ugrinovića na otoku Koločepu iz leta 1435, ki — če odmislimo drugačne proporce — očitno temelji na identični skupni predlogi.²⁰

Tudi za dobrniškega sv. Janeza Krstnika (sl. 25) najdemo osnovno izhodišče v ikonografskem repertoriju pozne Paolove *bottege*. Med nekaj variantnimi tipi te bizantinsko pogojene puščavniške postave so mu najbližje skoraj povsem enaki liki z izginulega poliptiha iz piranske župnijske cerkve Sv. Jurija, datiranega 1355, s poliptiha v Louvru (1354, sl. 24) in s table, ki jo hrani Art Museum v Worcestru (okoli 1349).²¹ V ikonografskem pogledu se dobrniški Krstnik od njih razlikuje le v tem, da v levici poleg svitka drži tudi medaljon, na katerem je upodobljen *Agnus Dei*, ki sicer v delih Paolovega delavniškega kroga nastopa v alternativni verziji, kakršno poznamo na primer s table v chičaskem Art Institute (okoli 1349—1357).²² Toda po drugi strani se že precej odločno osvobaja »poznopaolovskega manierizma«, za katerega so tako značilne podaljšane figure z draperijo, ki se »kapriciozno ovija okrog okostenelega telesa« (T. Brejc).²³ V Dobrni je mršava Krstnikova postava, namesto da bi se sinusoidno upognila kot v Piranu, čvrsto ujeta v vertikalno os kontraposta, široko ogrinjalo prek tunike iz kamelje kože pa od bokov navzdol ne sledi več telesni konturi, ampak se zvonasto razširi in togo pada k tlom. V tej preobrazbi že zaslutimo slogovne silnice, ki so se uveljavile menda šele pri Lorenzu Venezianu in njegovih neposrednih naslednikih, zlasti pri Jacobellu di Bonomu.²⁴ Po tem lahko sklepamo, da bi dobrniške table le težko nastale pred sredo tretje četrtine 14. stoletja, čeprav še zdaleč ni mogoče reči, da so na njih suvereno zavladali lorenzovski elementi.

O tem, da je likovni izraz »mojstra dobrniških tabel« v marsičem bistveno drugačen od zgodnejšega Lorenzovega osebnega sloga pred letom 1360, se prepričamo, če sv. Janeza Evangelista iz Dobrne (sl. 28) postavimo ob bok njegovemu pendantu na znanem »Poliptihu Lion« (1357—1359) v beneških Gallerie dell'Accademia (sl. 27).²⁵ Stilne razlike med obema svetniškima likoma so še toliko bolj očitne, ker oba v bistvu temeljita na delni predelavi istega paolovskega prototipa (sl. 26).²⁶ Lorenzo je ohranil elegantni nagib slokega

²⁰ Cf. Kruno Prijatelj: *Dubrovačko slikarstvo XV. i XVI. stoljeća*, Zagreb 1968, pp. 14—15, tab. 8; idem: *Dalmatinsko slikarstvo 15. i 16. stoljeća*, Zagreb 1983, p. 19, fig. 9.

²¹ Za piranski poliptih cf. e.g.: *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, V: Provincia di Pola*, Roma 1935, p. 149, repr. p. 151; Palluchini: *La pittura veneziana*, pp. 49—51, Figg. 161—165; Muraro: *Paolo da Venezia*, p. 133, fig. 163; Brejc: *Slikarstvo*, pp. 11—13. Za poliptih v Louvru cf. Muraro: *Paolo da Venezia*, pp. 129—130, fig. 30; za fragment poliptiha v Worcestru cf. *ibid.*, p. 158, fig. 33.

²² Cf. *ibid.*, p. 112, fig. 18.

²³ Brejc: *Slikarstvo*, p. 12. Cf. Sandberg Vavalà, *Maestro Paolo*, pp. 165, 178—179; Muraro: *Paolo da Venezia*, pp. 58—71.

²⁴ Cf. Lorenzovega sicer frontalnega Janeza Krstnika na »Poliptihu Proti« iz leta 1366 v katedrali v Vicenzi (Palluchini: *La pittura veneziana*, pp. 171—172, fig. 511). Sorodna »zvonasta« draperija nastopa pri Krstnikih Jacobella di Bonoma na poliptihu v Lecceju (cf. Bologna, *Contributi*, p. 25, fig. 26) in na poliptihu v katedrali Sv. Vida v Pragi (cf. Puppi, *Contributi*, p. 21, fig. 18; p. 24, fig. 22).

²⁵ Cf. Palluchini: *La pittura veneziana*, pp. 167—169, tab. XIX.

²⁶ Gre za različico, ki je v svoji »klasični« obliki zastopana na poliptihu v Bologni (cf. Muraro: *Paolo da Venezia*, tab. 96). Še bližje dobrniškemu Janezu Evangelistu je serija variant na to temo na poliptihih v Chioggi (cf. *ibid.*, fig. 6), Parizu (cf. *ibid.*, fig. 32) in še zlasti na poliptihu iz Pira-na (cf. *ibid.*, fig. 37).

evangelistovega telesa, vendar je omilil strogost izraza na obrazu, predvsem pa je radikalno spremenil sistem draperije, ki jo je omeščal in obogatil v »klasičnem« gotskem duhu, tako, da se je formalno osamosvojila. »Dobriški mojster« pa je ravno nasprotno dosledno skušal zanikati usločenost telesne drže, zato da bi poudaril čvrsto voluminoznost figure, ki kot enovita masa odstopa od zlatega ozadja. Draperijo je podredil poenostavljenim oblinam in omejil izstopajoče gube le na najnujnejše, precej individualno pa je oblikoval tudi frizuro in skodrano razcepljeno brado (sl. 37). S temi formalnimi značilnostmi učinkuje njegov Janez Evangelist v okviru beneškega slikarstva 14. stoletja precej samosvoje. Zato je več kot verjetno, da prav ta figura neposredno ali pa vsaj prek detajlne vzorčne risbe odmeva v postavi sv. Jakoba Starejšega na poliptihu iz beneške Scuole dei Mercanti del Vin' v cerkvi S. Silvestro (sl. 29, 34), delu precej neokretnega slikarja s konca *trecenta*.²⁷ Toda tudi od tega svojega derivata se naš Evangelist loči po na prvi pogled neznatni, a v beneški slikovni tradiciji, po vsem sodeč, izjemni ikonografski posebnosti: namesto da bi z obema rokama držal odprto knjigo in zbrano bral iz nje, je upodobljen s peresom v desnici in kodeksom v levici »v trenutku«, ko se je med pisanjem zamislil in zazrl predse.²⁸

Najbolj radikalno se je »Mojster tabel iz Dobrne« razšel s paolovskimi ikonografskimi »normativi« pri svojem liku sv. Petra (sl. 31). Ta se od svojih predhodnikov iz srede 14. stoletja loči zlasti po zasuku glave, ki sledi s klinasto izstopajočo draperijo poudarjeni desni nogi, in po motivu dvignjene desnice, s katero si na prsi pritiska simetrično postavljena zlata ključa.²⁹ Takšno držo in sorodno razporeditev oblačila zasledimo v beneškem slikarstvu *trecenta* le še na poliptihu rustikalno tršatega slikarja Guglielma Veneziana (izpričanega med leti 1365—1382) v Salòju (S. Maria Annunziata).³⁰ Čeprav se je Guglielmo najverjetneje izučil pod okriljem delavnice Lorenza Veneziana, torej bi lahko sklepali, da je v tem okviru treba iskati tudi pobudo za nov tip sv. Petra, pa moramo priznati, da v delih vodilnega mojstra za takšno misel vendarle ne najdemo dovolj trdne opore. Kljub temu, da je po formalnem izrazu do neke mere soroden dobriškemu celo Lorenzov sv. Peter (sl. 30) s poliptiha za »Uffizio dell'Arte della Seta« na Rialtu iz leta 1371, danes v Gallerie dell'Accademia, v bistvu še ohranja osnovne poteze in držo paolovskega arhetipa, ki ga prepoznamo na poliptihu iz Chioggie.³¹ Zato ni povsem izključeno, da v tej ta-

²⁷ Cf. Palluchini: *La pittura veneziana*, p. 214, figg. 669—670.

²⁸ To spremembo je mogoče razložiti na dva načina. Po eni strani bi bila lahko rezultat postopne preobrazbe avtohtonega beneškega »beročega evangelista«, s čimer bi se lepo skladala tipološko sorodna postava sv. Mateja na poliptihu iz delavnice Paola Veneziana na Rabu (cf. e.g. Vinko Zlamalik: *Paolo Veneziano i njegov krug*, Zagreb 1967, pp. 40—44, repr. p. 43), kjer manjka le še pero v desnici, ki tukaj še odzvanja »retorično gesto«. Toda kljub temu ni docela izključeno, da je k preobrazbi v »pišočega evangelista« svoj delež prispevala vsaj posredno tudi neka pobuda toskanskega izvoru. Ustrezne vzporednice najdemo že dovolj zgodaj v Firencah (cf. e.g.: Richard Fremantle: *Florentine Gothic Painters From Giotto to Masaccio*, London 1975, figg. 67, 119, 351, 403; Miklòs Boskovits: *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze 1975, tab. 68a) v Pisi (cf. e.g. Enzo Carli: *Pittura pisana del Trecento II: La seconda metà del secolo*, Milano 1961, tabb. 104, 113, 123) in v okviru sienskega slikarstva (cf. e.g. Raimond van Marle: *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, 1924 [od tod citirano: Van Marle: *The Development*] fig. 283).

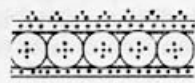
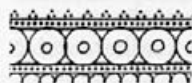
²⁹ Glava tipično »paolovskega« sv. Petra je praviloma zasukana v nasprotno smer, roka v kateri drži ključa, ki pogosto visita na tankem traku, pa je redno spuščena ob telesu; cf. Muraro: *Paolo da Venezia*, tabb. 96, 117; figg. 19, 27, 29.

³⁰ Cf. Palluchini: *La pittura veneziana*, pp. 188—190, fig. 572; Muraro: *Paolo da Venezia*, p. 74, fig. 95.

³¹ Cf. Palluchini: *La pittura veneziana*, pp. 176—177, fig. 545. Za lik sv. Petra na poliptihu v Chioggi cf. Muraro: *Paolo da Venezia*, fig. 5.

bli iz Dobrne odzvanja neka »lagunarni« tradiciji tuja »celinska« pobuda. Njene korenine morda vsaj posredno sežejo vse do Toskane, kjer prav posebnosti v drži in kostumiranju, ki tako izstopajo v beneškem trecentističnem okloju, predstavljajo pri upodabljanju celopostavnega sv. Petra skoraj pravilo. Za ilustracijo naj na tem mestu zadostujeta dva značilna primera: mali poliptih iz leta 1333 pripisan Meo da Siena (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt) — in tabla Andrea Vannija, ki jo hrani bostonski Museum of Fine Arts.³²

Na podlagi teh splošnih značilnosti lahko štiri table iz Dobrne opredelimo kot dela beneškega trecentističnega slikarja, ki se je v ikonografskem pogledu — kljub nekaterim zanimivim odstopanjem (sl. 28, 31), ki namigujejo na relativno samostojno umetniško osebnost — opiral neposredno na Paola Veneziana oziroma na standardne vzorce njegove pozne delavnice. Obenem seveda ni mogoče zanikati, da se je odzval tudi na izvirne impulze iz kroga Lorenza Veneziana, čeprav morda nekoliko bolj zadržano in selektivno. Po drugi strani pa preseneča odločnost, s katero se je osvobodil slogovnih spon poznopaulovskega rutinskega »manierizma« razpotegnjenih figur (sl. 24), ki so se v njegovih svetniških likih umaknile čokatim, v težko snovnost draperije ujetim telesom (sl. 28, 31, 33). S to tendenco seveda že odločno zastopa stilno stopnjo tretje četrtine 14. stoletja, pri čemer je zanimivo, da je zaobšel Lorenzov zgodnejši »bogati slog« (cf. »Poliptih Lion«, sl. 27), saj so po svojem formalnem občutju dobrniške table nedvomno bliže »težkemu slogu« (sl. 30) njegovih del okoli leta 1370 (cf. »poliptih za Ufficio dell'Arte della Seta«). Toda v Dobrni je gubanje še bolj sumarno in učinkuje s svojimi odsekanimi paralelnimi snopi in robovi togo tudi v primerjavi z bistveno mehkejšimi obliki zavoji, ki odlikujejo v sedemdesetih in osemdesetih letih likovni izraz obeh najvidnejših Lorenzovih naslednikov, Giovannija da Bologna in Jacobella di Bonoma.³³ Na sorodno kubično rezkost naletimo v tem obdobju dejansko le v izpričanem opusu njenega skromnejšega generacijskega sopotnika Catarina, dokumentiranega v letih 1362—1390.³⁴



- A) Tabelne slike v Dobrni, župnijska cerkev
B) *Catarino*: Poliptih, The Walters Art Gallery, Baltimore
C) *Catarino*: *Madonna dell'Umiltà*, Art Museum, Worcester

Žal se nam je od nekaj v pisanih virih omenjenih oltarnih podob s slikami celopostavnih svetnikov, ki so povezane s Catarinovim imenom, s signaturo ohranil le poliptih v Walters Art Gallery v Baltimoru, za katerega strokovnjaki

³² Za poliptih Mea da Siena cf. e.g.: Van Marle: *The Development*, V, 1925, pp. 20—30, fig. 17; Bernard Berenson: *Studies in Medieval Painting*, New York¹ 1975, pp. 83—86, fig. 70. Za tablo Andrea Vannija cf. Van Marle: *The Development*, II, 1924, p. 441, repr. 288.

³³ Splošno o formativni vlogi Lorenzove bottege za slikarje naslednje generacije cf. Palluchini: *La pittura veneziana*, pp. 178—180. Posebej o Giovanniju da Bologna cf. e.g. ibid., pp. 184—187; L. Gargan: *Cultura e arte nel Veneto al tempo di Petrarca*, Padova 1978, pp. 293—294. Posebej o Jacobellu di Bonomo cf. e.g. Testi: *La storia*, pp. 322—328; Puppi, *Contributi*, pp. 19—30; Palluchini: *La pittura veneziana*, pp. 200—209, figg. 611—633.

³⁴ O Catarinu splošno s temeljnimi bibliografskimi napotki cf.: Pietro Zampetti: *A Dictionary of Venetian Painters I: 14th and 15th Centuries*, London 1969, p. 38; Francesca d'Arcais, s.v. Caterino, *Dizionario biografico degli Italiani*, XXII, Roma 1979 (od tod citirano: D'Arcais, *Catarino*) pp. 385—387; Lucco, *Pittura del Trecento*, pp. 561—562.

večinoma predlagajo datacijo okoli leta 1380.³⁵ Toda že štiri postave sv. Antona Puščavnika, sv. Janeza Krstnika, sv. Krištofa in sv. Jakoba Starejšega (sl. 32), ki na njem spremljajo osrednjo sliko z *Madonna dell' umiltà* in miniaturnimi donatorjem, dovolj razločno kažejo skladno slogovno ubranost s svetniškimi liki na dobrniških tablah. Najbolj prepričljivo analogijo zanje odkrijemo v Catarinovem sv. Jakobu (sl. 32), pri katerem sistem draperije že na prvi pogled razkrije številne sorodnosti z dobrniškim sv. Petrom (sl. 8), tako pri obdelavi poudarjene, na kolenu nekajkrat zalomljene gube v obliki razprte črke »U« kakor tudi v nizu ravnih cevastih snopov ob desnem boku. Nadrobnejša komparativna razčlemba detajlov pa pokaže, da se baltimorski sv. Jakob (sl. 32) še tesneje navezuje na dobrniškega sv. Pavla (sl. 33). Konceptualna soodvisnost obeh figur je več kot očitna, saj se poleg poudarkov v gubanju zgornjega oblačila, ki so žal v Dobrni komaj še razločni, pokrivajo tudi drobni detajli v zalomih spodnje halje pri tleh in na rokavu desnice. Dejansko se postavi med seboj razlikujeta le po obraznem tipu, drži leve in atributih. Zato se skoraj gotovo za obema skriva vsaj identična predloga; marsikaj celo dovolj odločno govori v prid domnevi, da je svetniška postava na poliptihu v Walters Art Gallery neposredno izpeljana iz lika na dobrniški tabli. Ta namreč zvesto odraža standardno slikovno predstavo o sv. Pavlu iz motivne zapuščine Paola Veneziana, njegova telesna drža in oblačilo sta torej v skladu z ustaljeno ikonografsko prakso, baltimorski sv. Jakob pa je v tem pogledu vsaj v Benetkah vse prej kot »kanoničen«.³⁶

Nesporne sorodnosti v načinu gubanja pa tudi v proporcijah posamičnih Catarinovih celopostavnih svetnikov in figur na tablah iz Dobrne vsekakor potrjujejo hipotezo, da imamo opravka z deli, ki so vsa izšla iz iste delavnice. O tem dovolj zgovorno pričajo tudi vzorci v punktiranih nimbi. Ornamentalna shema, ki se ponavlja v spodnji coni baltimorskega poliptiha, se namreč v celoti sklada s šablono, uporabljeno na dobrniški tabli, le da je obogatena še z dodatnimi točkastimi vtisi.³⁷

Na podlagi vseh teh spoznanj bi vsekakor že lahko sklepali, da je Catarino tudi avtor tabel iz Dobrne. Toda takoj ko se pozorneje osredotočimo na posamične detajle (sl. 32), ugotovimo, da njihove čisto likovne kvalitete daleč

³⁵ Cf. e.g. Federico Zeri: *Italian Painting in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1976, pp. 55–58, kat. 34, tab. 28 (s citirano literaturo). Na tem mestu je treba še opozoriti, da sorodni figuralni tipi, čokati telesni proporciji in otrdeli stilemi v draperiji nastopajo tudi na poliptihu iz Zbirke Czartoryski, ki je danes v sklopu krakovskega Muzeum Narodowe (cf. *Malarstwo włoskie XIV. i XV. wieku*, Krakow 1961, p. 90, kat. 83). Prvotno so ga povezovali z Lorenzom Venezianom, kasneje pa so ga Anna Rózycka-Bryzek (Nowe atrybucje kilku obrazów włoskich w Zbiorach Czartoryskich, *Biuletyn historii sztuki*, XXII, 2, 1960, pp. 204–206, figg. 1–3), Puppi (*Contributi*, pp. 27–28, figg. 30–31) in Palluchini (*La pittura veneziana*, p. 205, figg. 618–619) uvrstili v opus Jacobella di Bonomo. Ker doslej navedene paralele z zanesljiveje potrjenimi Jacobellovimi deli (cf. Puppi, op. cit., p. 28) niso tako prepričljive, da bi lahko brez pomislekov sprejeli tezo o istem avtorju, in ker se sorodnosti z baltimorskim poliptihom (e.g. sv. Anton Puščavnik) in drugimi Catarinovimi signiranimi deli (cf. e.g. lik sv. Lucije ob Marijinem kronanju v *Gallerie dell'Accademia* [Palluchini, op. cit., fig. 609]) ne omejujejo zgolj na skupne ikonografske vzorce, kot je menila Rózycka-Bryzek (op. cit., p. 205), ampak so očitne tudi v fakturi in v obraznih tipih, se zdi v tem primeru vendarle upravičeno domnevati, da gre za njegovo roko.

³⁶ V beneški slikarski tradiciji *trecenta* so za sv. Jakoba Starejšega prevladovali figuradni tipi, ki jih najdemo pri Paulu Venezianu na poliptihu v Bologni (cf. Muraro: *Paolo da Venezia*, tab. 97), pri Lorenzu Venezianu na poliptihih v Vicenzi (cf. Palluchini: *La pittura veneziana*, fig. 514) in v beneških *Gallerie dell'Accademia* (cf. *ibid.*, fig. 543), pri Jacobellu di Bonomo pa na poliptihu iz praške katedrale (cf. Puppi, *Contributi*, fig. 24).

³⁷ Sorodno koncipirane ornamentalne sheme najdemo tudi v nimbu in na blazini Catarinove signirane *Madonne dell'Umiltà*, ki jo hrani Art Museum, Worcester (cf. Palluchini: *La pittura veneziana*, p. 198, fig. 608).

prekašajo robato obrtniško solidnost Catarinovega čopiča, ki jo je Francesca d'Arcais posrečeno označila z besedami: »... l'interpretazione è estremamente popolare, soprattutto nella espressività dei volti, mentre la durezza della linea di contorno raggela le forme...«³⁸ O tem, da je table iz Dobrne ustvaril mojster z dovolj izostrenim čutom za slikarske finese, ki je konsistentno obvladal svoj *métier*, priča predvsem faktura rok in obrazov. Zadostuje že primerjava med gracilno desnico dobrniškega Janeza Krstnika (sl. 25) in nespretno artikulirano gesto njegovega baltimorskega soimenjaka. Še bolj pa pridejo kvalitativne razlike do izraza, če soočimo mehko modelirano dlan sv. Petra (sl. 31, 34), ki s svojimi preciozno iztanjšanimi prsti nežno pridržuje masivna kovinska ključa, z otrplimi ali celo nenaravno skrivenčenimi rokami Catarinovih dopasnih podob sv. Klare in sv. Uršule. Na podoben način dobrniški svetniški liki izstopajo s svojimi plemenitejšimi fiziognomijami (sl. 34, 35, 37), ob katerih učinkujejo obrazi figur na poliptihu v Walters Art Gallery trdo in manj poduhovljeno (sl. 32, 39). Odlikujejo se tudi s subtilneje intoniranim inkarnatom in elegantnimi potezami čopiča v fakturi las in brade, ki so danes zaradi potemnelega recentnega firneža pri Janezu Evangelistu in Janezu Krstniku manj razločne, vendar si jih lahko поблиže ogledamo vsaj na očiščeni tabli s sv. Petrom (sl. 34). Priznati je treba, da njegove obrazne poteze po tehnični doganosti ne zaostajajo za najboljšimi beneškimi deli srede *trecenta*. Odmaknjeni strogi pogled, bravurozne tanke *biancheggiature* kodrov na sencih in licih in drobni *bianchetti* v obrvih kažejo verzirani slikarski rokopis mojstra, ki se je očitno šolal v *botteg*i samega Paola, ne pa zgolj pri kakšnem njegovem epigonu.³⁹ Toda po drugi strani dobrniški sv. Peter ne ponavlja suženjsko »paolovskega« obraznega tipa, ampak s poudarjenim čelom in deloma spremenjenimi proporci odraža individualne formalne karakteristike, ki so skupne tudi preostalim trem figuram. Prav te specifične poteze pa jih zopet približujejo fiziognomijam na baltimorskem poliptihu, ki pa jim seveda manjka ustrezna *pretanjenost*, zato sklepamo, da jih je Catarino dolgoval »Mojstru dobrniških tabel«, in ne nasprotno. Tako izsledimo rustificirano repliko Petrovega obličja prav na obrazu baltimorskega sv. Jakoba (sl. 32). Upoštevajoč velik razkorak v kvaliteti na eni strani in tesno motivno-slogovno sozvočje njunih del na drugi, se zato kar sama od sebe ponuja hipoteza, da je bil prav »Mojster tabel iz Dobrne« tista umetniška osebnost, ki je odločilno vplivala na oblikovanje Catarinovega likovnega izraza. Po vsem sodeč, imamo torej opravka z dvema delavniško ože povezanimi slikarjema, če že ne kar z učiteljem in njegovim manj talentiranim in zato še toliko bolj odvisnim učencem.

Dejstvo, da Catarinova domnevna navezanost na dela nekega starejšega slikarja ni nujno le plod domišljije, ki bi se lahko oprla samo na paralele med tablami iz Dobrne in poliptihom v Walters Art Gallery, potrjujejo zanesljiva pričevanja o njegovem sodelovanju z mojstrom Donatom.⁴⁰ Ta simbioza dveh ustvarjalcev, ki predstavlja v beneškem slikarstvu druge polovice 14. stoletja »un problema di non certo facile risoluzione« (Pallucchini), je prvič dokumentirana že leta 1367, ko sta »magister Donatus pincitor de confinio sancti Vitalis et magister Catarinus pincitor de confinio sancti angeli« prejela sto ducatov za poslikani križ v cerkvi S. Agnese.⁴¹ Drugič njuni imeni nastopata skupaj leta 1386

³⁸ Cf. D'Arcais, *Caterino*, p. 386.

³⁹ Značilen primer paolovskega obraznega tipa in fakture detajlov je glava Gregorja Veličega na bolonjskem poliptihu (cf. Muraro: *Paolo da Venezia*, tab. 98; posebej o slikarski tehniki Paola Veneziana in njegove delavnice cf. *ibid.*, pp. 90–93).

⁴⁰ Cf. Pallucchini: *La pittura veneziana*, pp. 195–200.

⁴¹ Cf. Testi: *La storia*, p. 238, op. 3.

v zanimivem dokumentu iz zadarskega arhiva, s katerim je prior dominikanskega samostana pooblastil fratra Gregorija iz Nina, naj v Benetkah prevzame poslikani križ in dva poliptiha (*anconas*), naročena pri rezbarju Andreu, slikarju Pietru di Niccolaju in pri slikarjih Donatu in Catarinu.⁴² Takšno »korporativno« umetniško ustvarjanje sicer v srednjeveški delavniški praksi ni nobena posebnost, nekoliko neobičajna je le precejšnja razlika v starosti obeh sodelujočih slikarjev. Medtem ko Catarinovo ime v virih zasledimo prvič šele leta 1362, njegovo delovanje pa je zanesljivo izpričano še za leto 1390, je Donato, ki je umrl pred letom 1388, omenjen kot »pentor«, vpisan v mariegolo Scuole Grande della Carità, že leta 1344.⁴³ Ker je bilo njegovo stalno bivališče vsaj do leta 1353 Contrada di San Luca, kjer je takrat živel tudi Paolo Veneziano, bi se kaj lahko izučil prav v njegovi *bottegi*, in to še v plodnem obdobju, ko je nastajal mojstrov *magnum opus*, »Pala Feriale« (1343–1345).⁴⁴ Že iz teh nekaj arhivskih drobcev bi bilo torej mogoče sklepati, da je bil prav Donato tudi Catarinov hipotetični paolovsko šolani učitelj, kar se je zdelo zelo verjetno že Rodolfu Palluchiniju.⁴⁵

O Catarinovi očitni odvisnosti od Donatovih likovnih rešitev se lahko prepričamo ob primerjavi dveh upodobitev Marijinega kronanja, ki sta si blizu tako po času nastanka kot tudi v kompozicijskih elementih. Prvo iz leta 1372 v Pinacoteci Querini Stampalia (sl. 38) sta podpisala oba slikarja, vendar na tej tabli očitno prevladuje Donatova roka.⁴⁶ Druga verzija istega motiva (sl. 39), na kateri najdemo le Catarinovo signaturo, pa je datirana z letnico 1375 in jo hranijo Gallerie dell'Accademia.⁴⁷ Da imamo pri njej opravka s poenostavljenim derivatom slike iz Pinacotece Querini Stampalia, pri čemer je ta »capolavoro per luminosità di colori azzurri e rosa e di fini e fitte striature d'oro«, okorel v jedko likovno govorico, ki je »rozza e pesante di segno, nerastra e sordida di colore« (Gino Fogolari), dokazuje tako zasnova celote kot tudi posamičnih detajlov.⁴⁸ Transformacija mehko toniranih obrazov Marije in Kristusa v rustikalne fiziognomije brez dostojanstvene »avlične« uglajenosti, pa tudi občutne razlike v modelaciji rok dejansko povsem ustrezajo razkoraku v kvaliteti, ki v tem pogledu loči tudi dobrniške table od baltimorskega polipti-

⁴² Ta dokument je na podlagi prepisa v zapuščini Giuseppa Prage prvič objavil Kruno Prijatelj (*Un documento zaratino su Catarino e Donato, Arte veneta*, XVI, 1962, p. 145), po ohranjenem originalu (HAZ, B. IV F, III, vol. 2) pa ga je ponovno objavil Ivo Petricioli (Jedno Catarinovo djelo u Zadru?, *Peristil*, VIII–IX, 1965–1966, pp. 57–62). Njegova atribucija Križanja iz Sv. Krševana Catarinu ni povsem zanesljiva. Grgo Gamulin (*Slikana raspela u Hrvatskoj*, Zagreb 1983, pp. 34–35, 122–123, tab. X) ga pripisuje Jacobellu di Bonomu, vendar tega v svoji biografski notici Lucco (*Pittura del Trecento*, p. 586) še ni upošteval.

⁴³ Pregled arhivskih pričevanj o Catarinu prinašata e.g. *Testi: La storia*, p. 237; D'Arcais; *Caterino*, p. 385. Za podatke o Donatu cf. *Testi*, op. it., pp. 237–238; Palluchini: *La pittura veneziana*, p. 195.

⁴⁴ Za dokument iz leta 1353, v katerem sta kot priči podpisana »Donatus et Nicholetus Simitecholo pictores Sancti Luce« cf. *Testi: La storia*, pp. 237–238, op. 7. Paolov domicil v Contrada di San Luca je v tem obdobju večkrat izpričan v dokumentih, cf. Muraro: *Paolo da Venezia*, pp. 87–88. Posebej o »Pala Feriale« za San Marco cf. *ibid.*, pp. 54–57, 143.

⁴⁵ Palluchini: *La pittura veneziana*, p. 199; cf. D'Arcais, *Caterino*, p. 386.

⁴⁶ Cf. e.g.: Palluchini: *La pittura veneziana*, pp. 195–196, tab. XXVII; Manlio Dazzi, L'Incoronazione della Vergine di Donato e Caterino, *Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, CXXIII, 1964–1965 (od tod citirano: Dazzi, *L'Incoronazione*), pp. 515–525; Manlio Dazzi — Ettore Merkel: *Catalogo della Pinacoteca della Fondazione scientifica Querini Stampalia*, Vicenza 1979 (od tod citirano: Dazzi — Merkel: *Catalogo*), p. 33, kat. I (z izčrpnno bibliografijo); Lucco, *Pittura del Trecento*, p. 562.

⁴⁷ Cf. e.g. Palluchini: *La pittura veneziana*, pp. 197–198, fig. 604.

⁴⁸ Cf. Gino Fogolari, s.v. Caterino Veneziano, *Enciclopedia Italiana*, IX, Roma 1931, p. 454. Za nadrobnejšo analizo cf. Dazzi, *L'Incoronazione*, pp. 520–522.

ha. Zato se seveda zastavlja vprašanje, ali lahko na tej podlagi sklepamo, da so štirje svetniški liki v Dobrni prav tako Donatovo delo.

Žal ostaja ta atribucija pri trenutnem stanju raziskav o tem še vse preveč skrivnostnem mojstru le dopustna hipoteza, ki je zaenkrat ni mogoče niti prepričljivo dokazati niti dokončno ovreči. Marijino kronanje v Pinacoteci Querini Stampalia, ki slej ko prej ostaja edina zanesljivo izpričana Donatova stvaritev, pač ne ponuja ustreznih moških figur, na katere bi se lahko oprla nadrobnejša »morellijevska« analiza bradatih dobrniških svetnikov (sl. 34, 35, 37). Kljub temu pa velja opozoriti, da vsaj Kristusove obrazne poteze (sl. 38), ki razločno odstopajo od poznopaolovskega tipa na Kronanjih iz cerkve S. Chiara (okoli 1354–1358) v Gallerie dell'Accademia in v newyorški Frick Collection (datirano 1358), v mnogih črtah spominjajo na podobno proporcionirano obličje dobrniškega Janeza Krstnika.⁴⁹

Komparativno formalno analizo v našem primeru še dodatno otežuje dejstvo, da oblačila na Kronanju v Pinacoteci Querini Stampalia prepreda tenkočutno izpeljana zlata *filettatura*, ki jim odvzema vsakršno snovno plasticiteto. Zato tu duktusa draperije ni mogoče primerjati s sistemom gubanja na tablah iz Dobrne, ki temelji na gradacijah osnovne barve, saj gre za dva različna tehnična postopka s povsem nasprotnimi učinki. Ker si torej ni mogoče ustvariti zanesljive predstave o Donatovi »običajni« fakturi, je treba vsekakor dopuščati možnost, da bi oblačila dobrniških svetnikov, ki s svojo »celinsko« voluminoznostjo tako odstopajo od »lagunarnih« bizantinizirajočih obrazov, oblikoval Catarino, ki naj bi bil sicer bistveno manj talentiran, vendar »naprednejši« kot njegov v preteklost zazrti mojster.⁵⁰ Upoštevalo dokumente o skupnih naročilih, se zdi takšna delitev dveh rok gotovo vabljiva, saj je bil slikani poliptih že v pozni delavnici Paola Veneziana pogosto skupinsko delo: eden izmed slikarjev se je posvetil obrazom, drugi draperiji, tretji ornamentom.⁵¹

Toda po drugi strani ne razpolagamo s trdnimi dokazi, da »modernejših« stilemov v draperiji ne bi obvladal tudi Donato, čigar domnevno slogovno konservativnost na Marijinem kronanju iz leta 1372 je že Michelangelo Muraro skušal pojasniti z zunanjimi okoliščinami, morda z bogatim naročnikom, ki je terjal tradicionalno zlato razkošje »alla bizantina«.⁵² Če bi se po restavriranju ta domneva potrdila, bi lahko postale prav štiri table iz Dobrne novo izhodišče za ovrednotenje še vedno zelo nejasne vloge, ki bi jo lahko ta brez dvoma dovolj kvalitetni slikar odigral v razvoju beneškega slikarstva druge polovice trecenta.⁵³

⁴⁹ Za kronanje sredi triptiha iz cerkve S. Chiara cf. Muraro: *Paolo da Venezia*, pp. 147–148, tab. 115. Za Kronanje v Frick Collection cf. ibid., pp. 127–128, tabb. 120–123.

⁵⁰ Cf. e.g. Palluchini: *La pittura veneziana*, p. 198: »Catarino rivela la sua mediocrità; ma anche una vivacità popolare che comprende le esigenze dei tempi nuovi... oscilla dunque tra Lorenzo (scil. Veneziano) e Giovanni da Bologna...« D'Arcas, *Caterino*, p. 396: »... un tentativo di abbozzare i volumi per mezzo di un incerto chiaroscuro... fa pensare che Caterino fosse in contatto con la cultura figurativa dell'entroterra padano.«

⁵¹ O tej delavniški praksi piše Victor Lasareff, Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo, *Arte Veneta*, VIII, 1954, p. 81.

⁵² Cf. Michelangelo Muraro, v: Sergio Bettini (ed.): *Venezia e Bisanzio*, Palazzo Ducale, Venezia 1974, kat. 108 [r.k.].

⁵³ O hipotetičnem Donatovem opusu, ki mu ga pripisuje Palluchini (*La pittura veneziana*, pp. 196–197) je Lucco (*Pittura del Trecento*, p. 562) zapisal, da »appare sufficientemente coerente, ma... resta invero qualitativamente inferiore alla tavola del 1372«. Med temi slikami Dazzi in Merkel (*Catalogo*, p. 33) posebej omenjata le Marijino kronanje v leningrajski Eremitaži (cf. Palluchini, op. cit., fig. 600) in Madonno s svetniki v neki milanski privatni zbirki (cf. ibid., fig. 602). Morda bi k tem delom lahko z določenim pridržkom dodali tudi mali krilni oltarček v Narodni Galeriji v Pragi (cf. ibid., p. 57, fig. 186, Jiří Kotalík et al.: *Staré evropské umění. Sbirky Národní galerie v Praze — Štemberský Palác*, Praga 1988, p. 61, cat. 75), ki ga Muraro (*Paolo da Venezia*, p. 134) povezuje s »scuola di Catarino Veneziano«.

Vsekakor bo mogoče poiskati odgovore na številna odprta vprašanja šele, ko bodo slike očiščene in tehnično dokumentirane, vendar kljub mnogim nedorečenostim te preliminarne študije že lahko s precejšnjo gotovostjo zatrdimo, da so nastale v ožjem delavniškem krogu Donata in Catarina, po vsej verjetnosti še v sedemdesetih letih 14. stoletja. Župnijska cerkev v Dobrni torej hrani po čudnem naključju najstarejše primerke srednjeveškega tabelnega slikarstva na naših tleh, ki bi si nedvomno zaslužili, da jih primerno restavrirane in zaščitene predstavimo širši strokovni javnosti.

FOUR PANELS FROM THE WORKSHOP OF DONATO AND CATARINO IN DOBRNA NEAR CELJE

In 1966 it has been established that a wooden altarpiece, now in the parish church in Dobrna near Celje (Slovenia, Yugoslavia), which is an incongruous fake from the late 19th century, frames also four authentic panels of a dismantled Gothic polyptych representing St. John the Evangelist (Pl. 28), St. John the Baptist (Pl. 25), St. Paul (Pl. 33) and St. Peter (Pl. 31). Unfortunately their state of preservation is rather precarious since the unscrupulously retouched painted surface is by large still covered by a darkened varnish layer. Hence many details are barely legible and the original colour tones are — save for one panel (Pl. 34) which was recently cleaned — difficult to account for. For this reason the Dobrna panels have in the past not attracted much attention. So far they were erroneously attributed to Biagio di Giorgio, a Dalmatian follower of Jacobello del Fiore and Gentile da Fabriano, and accordingly dated about 1420. In actual fact, however they must date from a much earlier period for they are clearly bound to the byzantinizing tradition characteristic of the Venetian Trecento painting. St. John the Baptist (Pl. 25) and St. Paul (Pl. 33) are thus descended from identifiable figure types (Pl. 24) of Paolo Veneziano. St. John the Evangelist though partly diverts from the standard Paolesque iconographic formula (cf. Pl. 26): instead of reading from his gospelbook he is represented meditating in the act of writing. Similar digression from the established models characterizes the Dobrna St. Peter (Pl. 31) whose pose differs also from the Paolesque type leaned upon even by Lorenzo Veneziano (Pl. 30). These minor but nonetheless significant iconographic peculiarities, which are presumably non-Venetian, possibly even Florentine or Sienese by origin, actually bespeak a comparatively late dating for the Dobrna panels.

The same conclusion can be reached on the grounds of style. In comparison with the elongated figures of late Paolo Veneziano (24, 26) the saints from Dobrna are considerably bulkier in stature. Furthermore, in their garments the basically Paolesque drapery schemes (cf. Pl. 26) underwent a thorough stylistic transformation (cf. Pl. 28) marked by a radical reduction of folds and a tendency towards a more pronounced rigidity of outline. It is interesting to note that, in turn, this development contrasts sharply also with the more decisively Gothic flows of drapery introduced into Venetian painting by Lorenzo Veneziano's «Polyptych Lion» of 1357—1359 (cf. Pl. 27). Similar emphasis on solid voluminousness comes to the fore only in Lorenzo late works (cf. Pl. 30). Thus it seems most unlikely that the Dobrna panels could have been painted earlier than about 1370. An approximate terminus *ante quem* for them can be, on the other hand, established at least approximatively thank to a representation of St. James the Great (Pl. 29) from an anonymous polyptych formerly in the Scuola dei Mercanti del Vin', now S. Silvestro, Venice, dating from the last quarter of the 14th century. For a number of correspondencies in drapery (Pl. 28, 29) and facial type (Pl. 36, 37) this figure was almost certainly derived from the Dobrna St. John the Evangelist. Given this evidence, the panels from Dobrna can be regarded as a work of a Venetian painter active in the third quarter of the 14th century, who was trained in the best tradition of Paolo Veneziano's late workshop though his style presupposes also the knowledge of the mature Lorenzo Veneziano. Nevertheless, his closest stylistic affinities are not with Lorenzo's direct fol-

lowers like Jacobello di Bonomo and Giovanni da Bologna, but rather with their modest contemporary Catarino (documented 1362—1390). This is evidenced by a number of revealing analogies in the latter's altarpiece of about 1380, now in The Walters Art Gallery, Baltimore. Catarino's cumbersome figures accord well with the full-length saints from Dobrna not only in the drapery style and similar proportions but even disclose an instance of direct interdependence. Upon detailed examination it turns out that the Baltimore St. James the Great (Pl. 32) depends for his costume and poise on the Dobrna St. Paul (Pl. 33). In addition he has much in common also with the Dobrna St. Peter (cf. Pl. 31, 32), especially as regards the similarly proportioned bearded face (Pl. 34). Furthermore, the bond of the Dobrna panels and Catarino's polyptych to the same workshop tradition is corroborated by the almost identical patterns of the tooled haloes (cf. p. 63). On the whole, Catarino's personal idiom seems so close to the characteristic style of the panels from Dobrna that — if these were not superior to his authenticated works in the handling of details — they may have been easily ascribed to his hand. Thus there is every reason to suppose him being in direct contact with the »Master of the Dobrna Panels«. With due caution this allows for a hypothesis as to the latter's identity.

It is well known that between 1367 and 1386 Catarino was in partnership with the painter Donato, who may have been according to Rodolfo Pallucchini, also his teacher. The only surviving work of their collaboration, the Coronation of the Virgin of 1372 (Venice, Galleria Querini-Stampalia; Pl. 38), which is apparently mostly by Donato, reveals in confrontation with Catarino's simplified derivative version of 1375 (Venice, Gallerie dell'Accademia; Pl. 39) the same degree of generic resemblance and qualitative disparity in the treatment of hands and faces as it can be observed in the Baltimore polyptych if compared to the Dobrna panels.

Possibly, Donato's authorship is also in the later case linked to a superior quality of design and a more refined painterly technique. If so, the Dobrna panels could in the future throw new light on this interesting painter, whose personality remains highly elusive.

NOVO ODKRITI FRESKI V PODRUŽNIČNI CERKVI SV. MIKLAVŽA V MEVKUŽU PRI ZGORNJIH GORJAH

Adela Železnik, Ljubljana

Spomladi leta 1985 je gorjanski župnik Nikolaj Štolcar v podružnični cerkvi sv. Miklavža v Mevkužu pri Zgornjih Gorjah pod baročnim ometom odkril dve freski, ki presenečata s svojo kvaliteto.¹

Podružnična cerkev sv. Miklavža je bila barokizirana v 17. in predelana v 18. stoletju, v skoraj prvotni obliki pa se je ohranil gotski prezbitერი, ki se po načinu oblikovanja prostora ter z značilnimi arhitekturnimi členi (mrežasta obočna shema, dva temenska sklepika, geometrične konzole) uvršča v tip prezbitერიja, značilnega za gorenjsko podružnico 15. stoletja,² s to prednostjo, da je tudi datiran (ljubljski škofijski vizitator leta 1668 poroča, da je na slavlolu videl letnico 1465).³

Leta 1465 ali kmalu zatem je bil prezbitერი verjetno tudi poslikan⁴ — od te poslikave nam je bila do sedaj znana le freska sv. Krištofa na severni zunanjščini prezbitერიja, ki jo je leta 1739 prikril na novo prizidani zvonik (spodnji del Krištofa, od pasu navzdol je viden na južni steni sedanje zakristije, zgornji del svetnika z Jezusom na rami pa v stolpu zvonika, dostopen s prve stopniščne ploščadi). Gre za kljub prezidavam lepo ohranjeno in kvalitetno delo Mojstra Bolfganga,⁵ po tipu sorodno upodobitvi sv. Krištofa na južni zunanjščini romarske cerkve v Crngrobu in prav tako zazidani freski istega svetnika v podružnični cerkvi sv. Nikolaja v Strahinju pri Naklem.

Novo odkriti freski zavzemata ladijsko stran sedaj baročne slavlolučne stene. Na levi, severni strani slavloloka je pred temnomodrim ozadjem upodobljena svetnica z dolgimi, valovitimi lasmi in krono na glavi, ki jo obdaja zlat, v omet vrezan nimb (sl. 41). Oblečena je v svetlordečo obleko z brokatnim vzorcem temnejše rdeče barve in ogrnjena v enako patroniran plašč z umazano belo podlogo. V prostor je postavljena rahlo diagonalno in z iztegnjeno desnico

¹ O novo odkritih freskah v podružnični cerkvi sv. Miklavža v Mevkužu pri Zgornjih Gorjah je poročala že Majda Hajnrihar v seminarski nalogi z naslovom *Odkritja fresk v zadnjem desetletju na Gorenjskem*, Ljubljana 1986, pp. 10—13 (tipkopis).

² Ivan Komelj: *Gotska arhitektura*, Ljubljana 1969, p. XXXVIII (Ars Sloveniae).

³ »... prout constat ex Scriptura in Arcu Chori Videli (cet): Anno 1465.« (Vizitacijski protokol škofa Jožefa grofa Rabatte, 1668, NSAL, Viz. 4 (od tod citirano *Vizitacijski protokol škofa Jožefa grofa Rabatte*), p. 258).

⁴ Janez Höfler: *Stensko slikarstvo na Slovenskem med Janezom Ljubljanskim in Mojstrom sv. Andreja iz Krašc*, Ljubljana 1985 (od tod citirano Höfler: *Stensko slikarstvo*), p. 69.

⁵ F. Stele je fresko uvrstil v maški krog (glej: terenski zapiski Stele, XXVIII, 31. 8. 25 in France Stele: *Gotsko stensko slikarstvo*, Ljubljana 1972 (od tod citirano Stele: *Gotsko stensko slikarstvo*), p. XIV (Ars Sloveniae), Mojstru Bolfgangu pa jo je pripisala Ksenija Rozman v članku *Freske na Jamniku*, *Kranjski zbornik* 1975, p. 190; zadnje povzema tudi J. Höfler (Höfler: *Stensko slikarstvo*, p. 69).

razpira plašč, pod katerim klečita dva gola otroka in molita (sl. 41). Svetničina leva roka in del obleke sta bila ob baročni predelavi slavoloka žal uničena.

Prizor je obdan z ornamentalnim okvirjem — ta je na notranji strani sestavljen iz dveh ozkih, belih črt, ki oklepata široko, listnato zeleno polje, v zgornjem delu freske nato preide v dve stikajoči se širši črti (temnosivo in rumeno), na levem robu freske pa v droben geometrijski vzorec rumene, modre in rdeče barve. Prizor v spodnjem delu zaključuje rdeč deteljicaš ornament, ki ga v povsem enaki obliki najdemo tudi na slavoločni steni podružnične cerkve sv. Nikolaja v Mačah nad Preddivorom, kjer obroblja slavoločno odprtino.⁶

Fresko bi že na prvi pogled lahko uvrstili v krog t. i. Mojstra Bolfganga in jo na podlagi določenih temeljnih značilnosti pripisali celo mojstru samemu.⁷ V prvi vrsti gre za način upodobitve prosto stoječe svetniške postave pred nevtralnimi (v našem primeru temnomodrim ozadjem), ki ga Mojster Bolfgang, kljub sicer inovativnemu pristopu k oblikovanju človeške figure, povzema po tradicionalnih obrazcih, prek posrednikov, povzetih iz češkega slikarstva z začetka 15. stoletja. Takó našo svetnico, kljub konzervativno pojmovanemu prostorskemu ozadju, odlikuje izredna jasnost in kompaktnost obrisa ter logično gubanje draperije, ki zaradi slabe ohranjenosti freske v spodnjem delu deluje nekoliko stilizirano.

Še bolj zgovoren pa je svetničin obraz, ki kljub delni poškodovanosti kaže vse značilnosti Bolfgangove roke (sl. 40), oziroma se po svojem tipu navezuje na obraze svetniških likov v severni stranski ladji podružnične cerkve Marijinega oznanjenja v Crngrobu. Če našo svetnico primerjamo z Marijo, ki časti dete, na vzhodni steni stranske ladje omenjene cerkve, opazimo isti način oblikovanja obraza z enakimi, za Mojstra Bolfganga značilnimi ustnicami; poudarjeni podbradek svetnice v našem primeru morda označuje slikarjev poskus karakterizacije starejše ženske osebe. Do podobnih zaključkov pridemo tudi ob primerjavi naše freske s sv. Volbenkom na severni steni iste ladje.⁸ Paralele s Crngrobom pa najdemo tudi, če primerjamo nekatere nadrobnosti svetničine obleke, kot na primer fragment krone, ki se zdi identičen kronama sv. Barbare in Katarine na južni steni severne ladje, ali brokatni vzorec, ki ga kljub precejšnji poškodovanosti lahko enačimo z vzorci, znanimi iz Bolfgangove delavnice (Crngrob — sv. Volbenk, Mirna — sv. Doroteja ...).

Če je freska stilno dokaj lahko določljiva, pa se zaplete pri njeni ikonografski opredelitvi. Svetnice z dvema otrokoma nam še ni uspelo zadovoljivo identificirati⁹ — dopuščamo seveda tudi možnost, da je imela na svoji, sedaj uničeni levi strani dodaten atribut, ki bi nam stvar olajšal. Na podlagi določene ikonografske sorodnosti s plastiko sv. Jedrta iz istoimenske cerkve v Dravogradu,¹⁰ bi se morda vendarle lahko odločili za to svetnico, toliko bolj zato, ker iz vizitacijskih zapiskov izvemo, da je še sredi 17. stoletja na tem mestu stal stranski oltar z zidano gotsko menzo, posvečen sv. Jedrti.¹¹ Prav tako je tudi na novejšem baročnem oltarju sv. Lucije, ki stoji ob severni strani cerkvene

⁶ Cf. Vilma Praprotnik, *Ornamentika slikanih okvirov v srednjeveškem stenskem slikarstvu v Sloveniji*, ZUZ, n.v. X, 1973, pp. 72—73.

⁷ Obe freski je pripisala Mojstru Bolfgangu tudi Majda Hajnrihar (cf. op. 1), vendar pa se, razen nekaj splošnih oznak, v nadrobnejšo primerjalno analizo ni spuščala.

⁸ Za slikovno primerjavo cf.: Stele: *Gotsko stensko slikarstvo*, repr. 55, 56.

⁹ Na tem mestu se zahvaljujem prof. dr. Emilijanu Cevcu za prijazno pomoč.

¹⁰ Emilijan Cevc: *Srednjeveška plastika na Slovenskem: od začetkov do zadnje četrtine 15. stoletja*, Ljubljana 1963, repr. 184.

¹¹ »Secundum Altare a parte Evangelij S(anctae) Gertrudi Dicitur consecratum, mensam lapideam habet integram...« (Vizitacijski protokol škofa Jožefa grofa Rabatte, p. 258). Oltar, posvečen sv. Jedrti (Gertrudi) omenja tudi škofijski vizitator Scarlicchio (cf. op. 15).

ladje v Mevkužu, na desni strani v lesu upodobljena sv. Jedrt, v nunskem oblačilu in z običajnim atributom — preslico v desnici.

Zveze z omenjeno svetnico torej obstajajo, dokončno potrditev pa zaenkrat še puščamo odprto.

Slikarsko kvalitetnejša se zdi freska na drugi, južni strani slavoloka. Kot *pendant* naše svetnice je naslikan svetnik mladostnega obraza, ki sedi na lesenem prestolu (sl. 43). V levi roki drži palmovo vejo, z desnico blagoslavlja, na levem stopalu pa mu leži lev in se zaupljivo stiska k svetnikovi nogi. Svetnik je oblečen v krajšo, verjetno do srede meč segajočo plemiško obleko zelene barve, okrašeno z rdečim brokatnim vzorcem in razporki v spodnjem delu, obrobljenimi z belim krznom. Okoli ledij je prepasan z okrastim pasom s sponko, obroba enake barve pa obdaja tudi vratni izrez in razporek na prsih. Ogrnjen je v rahlo rožnat plašč z rdečerjavo podlogo. Pričesko ima še tradicionalno, z daljšimi kodrastimi lasmi, okoli glave pa svetel nimb, katerega konture niso vrezane v omet.

Prizor je uokvirjen z enakim ornamentalnim robom kot leva svetnica, le da v zgornjem delu manjka dvobarvni, temnosivo — rumeni pas. Ozadje je ravno tako temnomodro, pojavi pa se tlak, ki je enobarven (oker), a z barvnim niansiranjem že nakazuje tridimenzionalnost naslikanega prostora.

Tudi pri tej freski spoznamo roko Mojstra Bolfganga pri oblikovanju svetnikovega plašča, preseneča pa izredna kvaliteta svetnikove postave, ki s svojimi proporci deluje že relativno renesančno. K temu pripomore še izredno lepo oblikovana desna roka ter v prostor perspektivično pravilno postavljeni stopali (zaradi ležečega leva je vidno samo levo) z nenavadno kvalitetno oblikovanimi čevlji, katerih za 15. stoletje običajna konica je komaj nakazana.¹² Če vse to primerjamo s tradicionalno oblikovano svetnikovo glavo z idealiziranim, lepotno neizdiferenciranim obrazom (sl. 42), ki po tipu spominja na obraze Maškega mojstra (predvsem v prizoru pohoda in poklona svetih treh kraljev na severni steni podružnične cerkve sv. Nikolaja v Mačah), se nam nehote vsili misel, da se je moral slikar v primeru upodobitve svetnikovega telesa poslužiti grafične predloge; na to nas še posebno napeljuje zelo specifična drža leva.

Kljub temu, da svetnikov obraz govori prej za Maškega mojstra kot pa za Mojstra Bolfganga (enako velja tudi za obraz drugega, frontalno h gledalcu obrnjenega otroka pod svetničnim plaščem na prejšnji freski) (sl. 41), moramo obe novo odkriti freski, kot najbrž tudi sv. Krištofa s severne zunanjsčine prezbiterja, pripisati isti slikarski delavnici, saj ni izključeno, da sta omenjena mojstra (vsaj na začetku) delala skupaj — Maški mojster kot učenec Mojstra Bolfganga.¹³

Ikongrafsko bi svetnika najverjetneje označili kot sv. Primoža,¹⁴ ki mu je bil posvečen tudi stranski oltar na tem mestu,¹⁵ čeprav nekoliko moti dejstvo,

¹² Tudi na podlagi oblike čevljev bi fresko lahko datirali v sredo 15. stoletja (informacija prof. dr. Angelosa Baša, za kar se mu lepo zahvaljujem).

¹³ Na to možnost je ravno v primeru mevkuškega sv. Krištofa opozoril že J. Höfler, op. cit., p. 23, isto fresko pa je K. Rozman najprej uvrstila v maški krog (ead.: *Stensko slikarstvo od 15. do srede 17. stoletja na Slovenskem. Problem prostora*, Ljubljana 1964, p. 25 (doktorska disertacija, tipkopis).

¹⁴ Glede na atribut bi prišel v poštev tudi sv. Vid (za legendo glej: Joseph Braun: *Tracht und Attribute der Heiligen in der Deutschen Kunst*, Stuttgart 1943, p. 733), vendar se zdi ta možnost, zaradi izredne redkosti svetnikove tovrstne upodobitve, predvsem pa zaradi južnega stranskega oltarja, dokumentirano posvečenega sv. Primožu (cf. op. 15), malone izključena.

¹⁵ „... et duo [scil. altaria]: in cornu Evangelii Sanctae Gertrudi, et in cornu S(anc)tae Epistulae dicatum S(anc)to Pri(m)o.“ (*Vizitacijski protokol škofa Rajnalda Scarllichija*, 1631, NŠAL, Viz. 1, p. 271).

da se obenem z njim ne pojavlja tudi sv. Felicijan, s katerim sta praviloma upodobljena skupaj.

Poslikava se od obravnavanih fresk nadaljuje proti vrhu slavaloka, kjer očitno preide v motiv Marijinega oznanjenja. Nad prizorom sv. Primoža namreč vidimo del t. i. krakeliranega tlaka sive barve, s koščkom svetlovijolične draperije in ostanikom nekakšnega pohištva na desni strani (Marijinega bralnega pulta?). Žal je videti ta del poslikave precej uničen.

Poleg preostale, po vsej verjetnosti zgodnjebaročne poslikave (grb na severni steni prezbiterija in nekaj posvetilnih križev), ki se je tudi prikazala na dan ob prizadevanju g. Štolcarja, naj omenimo še dva srednjeveška posvetilna križa na vzhodni strani prezbiterija in v zahodnem delu južne stene ladje, ki verjetno datirata v čas posvetitve prezbiterija. Kot kažejo fragmenti z novo odkritimi freskami najbrž istočasne poslikave, ki presegajo skozi grobo odstranjeni vrhnji omet na južni in severni steni ladje, je bila cerkvena notranjščina v celoti poslikana. Zaradi temeljitih baročnih prezidav se zdi precej okrnjena, a glede na izredno kvaliteto obravnavanih fresk lahko računamo na enkratni spomenik našega srednjeveškega slikarstva, ki bi, strokovno odkrit,¹⁶ lahko znatno obogatil opus Mojstra Bolfganga in njegove delavnice ter obenem jasneje opredelil meje njegovih slikarskih zmogljivosti, tudi v primerjavi s širšim srednjeevropskim prostorom.

NEUENTDECKTEN FRESKEN DER FILIALKIRCHE ST. NIKOLAUS IN MEVKUŽ BEI ZGORNJE GORJE

Im Frühjahr 1985 hat der Pfarrer von Gorje Nikolaj Štolcar in der Filialkirche St. Nikolaus bei Zgornje Gorje unter dem Barockverputz zwei äusserst wertvolle Fresken entdeckt.

Die Kirche St. Nikolaus wurde zwar barockisiert, mittelalterlich blieb jedoch das im Jahre 1465 entstandene Presbyterium, das in derselben Zeit auch bemalt worden sein dürfte. Von dieser Malerei hat sich das Fresko des Hl. Christof an der südlichen Aussenseite des Presbyteriums erhalten, das sich jetzt im Innern des später angebauten Turmes befindet.

Zur selben Malerei wie das Fresko des Hl. Christophorus (zweifelloso das Werk des sog. Meisters Bolfgangus) gehören wahrscheinlich auch die zwei neuentdeckten Fresken an der Schiffseite der Triumphbogenwand. An der Nordseite befindet sich eine ikonographisch sehr interessante Heilige mit Mantel, unter dem zwei nackte Kinder knien und beten, an der Südseite aber ein thronender Heiliger mit Palmzweig in seiner Rechten und einem Löwen ihm zu Füßen. Im letzteren Fall geht es höchstwahrscheinlich um den Hl. Primus, die Schutzmantelheilige dürfte die Hl. Gertrude sein (das letzte Wort ist hier noch nicht gesprochen). Wie aus den Visitationsberichten aus dem Jahre 1631 hervorgeht, gehörten die beiden Fresken noch im 17. Jh. zu den Seitenaltären, die der Hl. Gertrude und dem Hl. Primus gewidmet waren.

Ein Vergleich der neuentdeckten Fresken mit dem Gesamtwerk des Meisters Bolfgangus (vor allem mit der Malerei im nördlichen Seitenschiff der Filialkirche in Crngrob) offenbart, dass die Fresken zweifellos der erwähnte Meister selbst ausgeführt hat, bei der Gestaltung des Hl. Primus ist aber allem Anschein nach auch der Meister aus Mače (Matschach) beteiligt gewesen (das Gesicht des Heiligen!).

Die Fresken stellen zweifellos ein ausserordentlich wertvolles Werk dar, eine Rarität in unserer mittelalterlichen Kunstlandschaft. Bemalt wurde allem Anschein nach auch das Kirchenschiff, doch scheint die Malerei in grossen Masse beeinträchtigt zu sein.

¹⁶ ZVNKD Kranj se bo lotil odkrivanja fresk, takoj ko bo cerkev pokrita z novo streho.

OB OBISKOVANJU IZ GORIŠKEGA MUZEJA

Lev Menaše, Ljubljana

Slika¹ je ena tistih, ki neglede na kvaliteto na prvi pogled ne zbujajo posebne pozornosti. Marija in Elizabeta sta upodobljeni v trenutku, ko si podajata roki na vrhu z železno ograjo zavarovanega zunanega stopnišča, ki vodi do vhoda v Elizabetino hišo; del njene fasade z oknom s plastično oblikovanima prekladama je videti na desni strani. Za Elizabeto stoji Zaharija, za Marijo se po stopnicah vzpenja mlajša žena, njena spremljevalka oziroma služabnica. Med njo in Marijo je niže v ozadju vidna še ena, nekoliko sklonjena, kot da bi dvigovala kak večji predmet. Od Elizabetine hiše vodi visok zid do sosednje z balkonom na konzolah, prizorišče pa zaključuje od prejšnjega nekoliko nižji zid z bogato profiliranim venčnim zidcem, ki ga nosijo pilastri. Skozenj pelje slavočno oblikovan prehod in čezenj segajo vrhovi dreves, nad katerimi se odpira pogled v nebo (sl. 44).

Na prvi pogled nič posebnega, a vendar je na sliki najti izjemen motiv: zunanje stopnišče, enako neštetim mostičkom, ki vodijo do vhodov v beneške hiše in palače. Prav to stopnišče in bogato oblikovana klasicistična arhitektura v ozadju gledalca najprej spomni na beneško, predvsem Veronesejevo umetnost; in v resnici je slika precej, pa ne docela natančna kopija nekdanjemu in danes Benedetto Caliaru pripisane oltarne podobe, ki jo hranijo v Birminghamu² (sl. 45).

¹ Osnovni podatki: *Obiskovanje*, olje na platno (mastna tempera), 168 x 128 cm, Kromberk, Goriški muzej. Cf. *Inventarna knjiga galerijskih predmetov*, št. GMK G 103, 11. 10. 1970 vpisal Peter Krečič. Slika je restaviral Izidor Mole; prvotna kompozicija je bila »po krivdi nevedčega 'restavtorja', ki je umetnino v celoti preslikal«, bistveno pokvarjena, slika pa je utrpela tudi nasilne poškodbe: »Elizabeta je imela izkopane oči, Marija pa oči, nos in usta. To so verjetno napravili preprosti romarji, ki so verovali, da imajo ti detajli čudežno moč. Tonske retuše na ostalih poškodbah so dale zadovoljiv rezultat, ti dve pa sem moral dopolniti lokalno, sicer bi preveč motile. Retuše sem izvedel črtkano, tako da je razlika od blizu še kljub temu vidna«; cf. Izidor Mole, poročilo v arhivu umetnostnozgodovinskega oddelka Goriškega muzeja, september 1970, p. 2. Domneva o romarjih se ne zdi verjetna, ker slika izvira iz kapele Lantierijeve graščine v Vipavi, od koder pa je bila po vojni odstranjena; cf. t.i. *Primorska topografija*, 1948, pretipkana verzija, ki jo (kot tudi rokopiis) hrani Zavod SRS za varstvo naravne in kulturne dediščine v Ljubljani, p. 219: tu so našteje slike iz kapele, ki pa so bile takrat že shranjene v ž.c. sv. Štefana; med drugim: »4. *Obisk pri teti Elizabeti*. Slikar: beneški provincialec. Druga figura od desne tipično benečanska, prav tako Marija. Sledovi firneževe prevleke. 16. stoletje.«

² Osnovni podatki: *Obiskovanje*, olje na platnu, 277,5 x 156 cm, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts. Slika je bila narejena za cerkev San Giacomo na Muranu, kjer je bila vsaj do leta 1758, leta 1771 pa se prvič omenja v Angliji; cf. Guido Piovene — Remigio Marini: *L'opera completa del Veronese*, *Classici dell'Arte*, 20, Milano 1968, p. 126/260 (od tod citirano kot: Marini: *Veronese*). Birminghamska galerija jo je kupila leta 1953; cf. *Handbook of the Barber Institute of Fine Arts*, Birmingham 1983, p. 32 (od tod citirano kot: *Handbook*). Kot v glavnem mojstrovo delo jo je mdr. označil Berenson (cf. Bernard Berenson: *Italian Pictures of the Renaissance: Venetian School*, I, London 1957, p. 130), Benedetto Caliaru pa jo je prva pripisala Luciana Crosato Larcher (cf. Luciana Crosato Larcher, *L'Opera completa del Veronese, Arte Veneta*, XXII, 1968, p. 223, in ead., *Note su Benedetto Caliaru, Arte Veneta*, XXIII, 1969, pp. 125 s; od tod citirano kot: Crosato Larcher: *Caliari*). Njeno atribucijo je sprejel tudi Pignatti (cf. Terisio Pignatti: *Veronese*, I, Benetke 1976, p. 171/A21, od tod citirano kot: Pignatti: *Veronese*).

Razlike med deloma lahko razvrstimo na dve skupini, nehotene in hotene, obojne pa dokazujejo, da kromberške slike ni mogoče ože povezati z Veronesejem ali njegovo delavnico. Nekatere so očitno plod kopistovega neznanja in se večinoma kažejo v detajlih, ki pa niso nepomembni, saj izkazujejo kvalitativno razmerje med obema slikarjema. Že obrazi so bistveno drugačni; čeprav se je kopist trudil, da bi posnel tipe originala, mu to ni uspelo preveč dobro. Zahariju je povečal plešo in tako še bolj poudaril njegovo starost, hkrati pa je opustil *profil perdu* in ga spremenil v čisti profil; na originalu je Anina glava zelo skrbno upodobljena v pogledu *di sotto in su* (kar je hkrati tudi perspektiva celotne slike) in tudi ta poudarek je kopist (ki ga je opazil in skrbno posnel perspektivo zunanjega stopnišča in njegovega oboka) izgubil in ga spet zamenjal s čistim profilom; Marija, ki je bila prej upodobljena kot tipična rdečelasa beneška lepota, je na kopiji črnelasa in pretanjeni odsevi na gubah njenega oblačila so se spremenili v amorfnó svetlo liso; lepi profil služabnice na levi je postal dosti bolj grob in obraz druge služabnice zaradi neuspelega poizkusa perspektivne skrajšave deluje zabuhlo; kljub očitnemu posnemanju je kopist enako nespretno naslikal tudi draperijo — na Marijinem oblačilu so npr. elegantno igro plamenastih linij zamenjale precej bolj trde, na dnu prelomljene gmote; in končno je odpovedal tudi v psihološko še kako pomembnem detajlu, stisku rok, ob katerem se na originalu Marijini prsti rahlo upognejo ob veliko bolj odločnem stisku starejše žene, kopist pa je Marijino dlan v Elizabetino položil popolnoma neobčutljivo.

Skupni imenovalac hotenih sprememb je poenostavljanje, ki služi tako drugačnemu razpoloženju kot poudarjanju osnovne kompozicije. Kar se prvega tiče, je značilna predvsem sprememba barvnega akorda. Tudi v tem primeru naj zadošča opozorilo na Marijino oblačilo: modra barva ogrinjala in rdeča barva obleke sta na originalu temnejši, precej bolj dramatični kot na kopiji, poleg tega pa na originalu opazimo tudi značilno manieristično zamenjavanje vrednot, dražljivo poigravanje s hladnimi in toplimi barvami, ki je v beneški umetnosti doseglo vrhunec pri Tintoretu; akord Marijinih oblačil na birminghamski sliki je povzet po njegovih delih in predstavlja še eno ilustracijo Arnheimove trditve, da modrikasta rdeča deluje hladno, rdečkasta modrina pa toplo.³ Vse te poudarke je kopist opustil, sliko pa je presvetlil še na enem pomembnem mestu: nebo kopije je pravi negativ neba originala, saj je temne oblake, ki so prej z leve prekrivali zamirajočo jasnino, nadomestil s svetlim nebom, jasnino pa z belimi oblaki in mirnost ozračja zaznamoval tudi z drevjem v ozadju, ki se na originalu pozibava kot ob bližajočem se viharju, tu pa je naslikano negibno.

Hkrati pa je zmanjšal tudi število figur: na birminghamski sliki je namreč upodobljena še ena služabnica, ki iz presledka med Marijo in Elizabeto kuka proti gledalcu, še bolj opazne pa so tri le do ramen vidne osebe pod obokom stopnišča, starejši moški na desni, mlajši v visokem modnem pokrivalu ter plašču iz kožuhovine v sredini in mlada, z lokom oboka nekoliko zakrita žena na levi; ne nazadnje je izpustil tudi kužka, ki se je prej skrival pod Zaharijevim plaščem. V vseh teh primerih je skratka opustil tiste sodobne figure, ki so ena od bistvenih značilnosti veronesejevske umetnosti, in na ta način posredno priznal pravilnost znane inkvizitorjeve kritike (»Mar naj ne bi bilo dodano okrasje primerno vsebini in glavni osebi ali pa ga vi slikarji dodajate v lastno veselje

³ Rudolf Arnheim: *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. The New Version*, Berkeley-Los Angeles-London, 1974, p. 369.

— preprosto, kar vam pade v glavo brez razlike in presoje?«),⁴ ki bi bila, kot bomo še videli, v primeru birminghamske slike precej upravičena.

Tretja hotena sprememba je drugačno razmerje med višino in širino — kopija je sorazmerno širša od originala — in ta je, podobno kot zmanjšanje števila figur, kromberški sliki prej v korist kot v škodo. Pomenski in kompozicijski center obeh slik⁵ je točka stiska rok, iz katere proti levi in desni izhajata obe glavni diagonali Marijine in Anine roke in ki jo naglašata tudi horizontala ter vertikalna železne ograje; strogost takšne razdelitve razbremenjujejo druge diagonale, predvsem tista, ki jo poudarja Zaharijeva levica in ki daje celoti dinamičen, krožen zagon; mogoče je, da je bila tudi ta rešitev posneta po Tintoretu, po sliki *Ariadna, Venera in Bakhus* iz beneške Doževe palače,⁶ vendar je na birminghamski sliki učinek pokvarjen z zelo močno, pa čeprav večkrat prelomljeno vertikalo, v kateri se vrstijo vogal druge hiše, Elizabeta, navpična opora ograje in srednja figura pod stopniščem. O tem se ni težko prepričati: zadošča, če prekrijemo gornji del kompozicije in še zlasti postave pod mostičkom, torej storimo to, kar je v bistvu naredil avtor kromberške slike.

Kljub napakam, ki jih je delal, kopist torej ni bil diletant, nad povprečje pa se tudi ni dvignil. Kaj več je o njem težko povedati, saj ostaja odprto tudi vprašanje datacije kromberške slike;⁷ ni namreč nemogoče, da je kopija nastala šele v 18. stoletju. Kot rečeno, je *Obiskovanje* v Goriški muzej prišlo iz kapele Lantierijeve graščine v Vipavi, prav na portalu te kapele pa najdemo letnico 1702; torej je mogoče, da je bila slika izdelana v tem času ali pa tudi pozneje v 18. stoletju, v katerem je bil Veronese zelo priljubljen — spomnimo se samo, kako odločilno so njegova dela vplivala na Tiepola, sorodnih primerov pa tudi v slovenski umetnosti ne manjka. Dejansko je njeno razpoloženje precej bližje prevladujočemu beneškemu okusu tega obdobja kot pa poznega šestnajstega ali sedemnajstega stoletja in zato (pa tudi, ker je ni mogoče povezati s katerim od slovenskih slikarjev tega časa)⁸ je najbolj verjetno, da je bila izdelana v eni od številnih beneških delavnic.

Dejstvo, da je bila slika iz muranske cerkve znana tudi pri nas, pa je le eden od dokazov za njeno priljubljenost; druge najdemo tako v literaturi⁹ kot v likovni umetnosti. Bila je znana po vsaj dveh grafičnih reprodukcijah (na obeh je bila označena kot Veronesejevo delo): prvo, ki je izšla leta 1682, je naredil Valentin Lefebvre (le Febre)¹⁰ in drugo, izšlo leta 1786, Gottfried Saiter (Seut-

⁴ Citirano po: Robert E. Wolf — Roland Milen: *Rojstvo novega časa*, Umetnost v slikah, Ljubljana 1969, p. 113.

⁵ Ta center pa se ne prekriva tudi z dejanskim sečiščem simetral: na obeh kompozicijah sta roki premaknjeni rahlo (a opazno) desno od vertikalne in ograja je nekoliko (a tokrat komaj opazno) pod horizontalno.

⁶ Tintoretto, *Ariadna, Venera in Bakhus*, okoli 1576, Benetke, Doževa palača, *Sala dell'Anticollégio*.

⁷ Poleg avtorjev *Primorske topografije* je doslej sliko datiral edino dr. Emilijan Cevc («Po temeljiti restavraciji, ko je restavrator odstranil sloje poslikav, je dr. Emilijan Cevc postavil delo celo v 16. stol.»; cf. *Inventarna knjiga galerijskih predmetov*, loc. cit.; *Primorska topografija* v njej ni omenjena), vendar se mi zdi, da izhajajo značilnosti, ki govorijo za takšno datacijo, predvsem iz originala.

⁸ To velja tudi za ostale slike iz kapele Lantierijevega gradu, ki jih je mogoče videti v isti sobi Goriškega muzeja kot *Obiskovanje* in ki so nedvomna dela drugih avtorjev.

⁹ Boschini, ki jo je videl *in situ* v cerkvi San Giacomo v Muranu, jo je označil «cosa rara» (M. Boschini: *La carta del navigar pitoresco*, Benetke 1660, citirano v: Marini: *Veronese*, loc. cit.).

¹⁰ Bakrorez, št. 24 v *Opera Selectiora*...; napis na dnu: «Paulus Calarij Veronensis In. & Pinxit. / V. le febre de. et sculp. — I. Van Campen Formis Venetijs.» Cf. P. Ticozzi, *Le Incisioni da Paolo Veronese nel museo del Correr*, *Bollettino dei musei civici veneziani*, 1975, 3—4, p. 24/52 (od tod citirano kot Ticozzi: *Le Incisioni*). Zahvaljujem se mag. Samu Štefancu, ki mi je preskrbel fotokopijo članka.

ter).¹¹ Prva je izvrstna (in ni nemogoče, da je spodbudila naročilo za kromberško sliko, ki pa očitno ni nastala po njej, saj se vsem spremembam navkljub osnovni barvni shemi obeh slik ujemata, pa tudi do zrcalne zamenjave strani, ki jo seveda opazimo na grafiki, na kopiji ni prišlo); druga je bolj grobo delo. — In končno je slika vplivala tudi na mojstra, čigar sloves prekaša celo Veronesejevega, na Petra Paula Rubensa.

Vse to je posledica njene izjemnosti, ta pa v prvi vrsti nedvomno izhaja od samega Veroneseja; o tem priča že dejstvo, da je sliko mogoče tudi v okviru njegove umetnosti postaviti na dokaj natančno določeno mesto, v pozno obdobje okoli in po letu 1580, ko so se v njegovem opusu dokončno uveljavili zelo močni Tintorettovi vplivi tako v oblikovanju figur kot v kompoziciji.¹² Še bolj pomembno pa je, da je bila njegova tudi osnovna zamisel slike: to dokazuje študije za osrednjo skupino,¹³ na podlagi katerih je očitno, da si je kot center kompozicije že od samega začetka zamislil stisk rok in da je tudi hitro razvil idejo za postavitev na zunanje stopnišče.

Prav ta pa je nenavadna; *Obiskovanje* so italijanski slikarji 16. stoletja predstavljali na razne načine, najbolj pogosto shemo pa kaže verjetno najlepša od vseh upodobitev, znamenita Albertinellijeva slika:¹⁴ pred reprezentativno arhitekturo v ozadju Ana hkrati objema Marijo in se z njo rokuje. Sorodne upodobitve najdemo pri številnih avtorjih od Rafaela do Lorenza Lotta; do te stopnje birminghamska slika torej ne izstopa,¹⁵ pač pa ne poznam nobene sodobne ali starejše upodobitve, na kateri bi bili ženi postavljeni na zunanje stopnišče, in le eno s sorodno prostorsko razporeditvijo figur, ki se iz ozadja dvigujejo proti ospredju, ta pa je znova Tintorettova, v sredini stoletja narejena za bolonjsko cerkev San Pietro Martire in danes v tamkajšnji Pinakoteki.¹⁶ Na njej je upodobljena Marija, ki se vzpenja proti Elizabeti; ta ji od vrat svoje hiše hiti naproti, sledi pa ji služabnica. Nekoliko niže za Marijo stopa Jožef, med njim in Marijo pa še niže in bolj v ozadju vidimo njuno služabnico; spodaj z desne ves prizor opazuje Zaharija. Kompozicija je precej bolj dramatična od birminghamske, kljub temu pa sta si shemi tako podobni, da se mi ju zdi mogoče povezati, še zlasti, ker je figura Elizabete na zgornji Veronesejevi skici po drži zelo blizu Tintorettovi, na spodnji pa se dve postavi — podobno kot pri Tintoretu Elizabeta ter služabnica — dobesedno zaganjata iz vrat.

To pa še ne reši problema zunanjega stopnišča, ki ga na Tintorettovi sliki ni. Prizori, ki se dogajajo na takšnem ali podobnih mestih, sicer niso redki na

¹¹ Bakrorez, št. 50 v *Raccolta di opere scelte* ...; napis na dnu: »Appo Teodoro Veiero Venezia / Paolo Caliar inventò, e dipinse / No 6 — La visitazione de S.M. Elisabetta. Opera esistente nella chiesa di S. Giacomo di Murano isola di Venezia. / Valentino le Fabre disegnò, e scolpì all'acqua forte. — Gottifredo Saiter scolpì a bulino«. Cf. Ticozzi: *Le Incisioni*, p. 39/111. — Očitna je razlika med oznakami tehnik: Ticozzi obe grafiki označuje kot bakroreza, prva pa je na drugi označena kot jedkanica; avtorjalov nisem videl, glede na vtis, ki ga dajejo reprodukcije, pa se mi ne zdi izključeno, da je Ticozzi naredil napako.

¹² Cf. S. J. Freedberg: *Painting in Italy: 1500 to 1600*, The Pelican History of Art, Harmondsworth 1971, pp. 382 s (od tod citirano kot: Freedberg: *Painting in Italy*). V ta čas postavlja sliko tudi Crosato Larcher (*Caliari*, p. 124).

¹³ Študije, ki so nedvomno Veronesejeve, najdemo na zadnji strani lista, ki ga hranijo v Museum Boymans-van Beuningen v Rotterdamu: Pignatti: *Veronese*, loc. cit.; prvi jih je objavil von Hadeln (cf. Detlev Baron von Hadeln, *Drawings by Paul Veronese*, *The Burlington Magazine*, december 1925, p. 303).

¹⁴ Mariotto Albertinelli, *Obiskovanje*, 1503, Firenze, Uffizi.

¹⁵ Ženi sta (kot pri Albertinelliju) večkrat upodobljeni sami, pa tudi dela, na katerih srečanju pri-sostvujejo služabnice in Zaharija, niso redka.

¹⁶ Tintoretto, *Obiskovanje*, okoli 1550, Bologna, Pinacoteca Nazionale. Pozneje, okoli leta 1588, je Tintoretto kompozicijo variiral v manjši sliki v Scuola di San Rocco v Benetkah.

slikah beneških avtorjev, ki so delali v 15. stoletju ali vsaj v njegovi tradiciji (precej jih je npr. upodobil Carpaccio), pri slikarjih beneške visoke in pozne renesanse pa jih ne najdemo. Edino izjemo predstavlja znamenita Tizianova *Marijina pot v tempelj*,¹⁷ ki jo z birminghamskim *Obiskovanjem* povezuje precej podobnosti — od motiva figur, ki stopajo skozi vrata, do tipov stark in detajlov arhitekture. Vendar pa njen vpliv na skicah ni dokumentiran in resnično ni verjetno, da bi na Veroneseja vplivala v času okoli leta 1580, ko je sledil precej drugačnim vzorom — med drugim sicer tudi Tizianu, a tokrat poznemu.¹⁸ Zato mislim, da je na idejo za postavitev skupine prišel neodvisno, ko se je poigraval z variantami Tintorettove kompozicije,¹⁹ zelo verjetno pa se je na Tizianovo sliko spomnil Benedetto, ki je bil vedno odvisen od vzorov in ki se mu je najbrž tudi tokrat zdelo potrebno, da se je oprl na eno od nedvomnih stalnic beneškega slikarskega repertoarja, to pa je storil še toliko laže, ker se je pri tem lahko zgledoval tudi pri starejših bratovih delih iz šestdesetih let, torej iz obdobja, ki ga sam nikoli ni zares prerasel.²⁰ Treba pa mu je priznati, da si je tokrat izmislil tudi nekaj novega: bolj kot vse nadrobnosti namreč na Tizianovo mojstrovino opozarjajo figure pod obokom stopnišča, ki predstavljajo značilno manieristično, poznavalcem namenjeno uganko: kakšen je njihov smisel, saj so postavljene na (če natanko premislimo) popolnoma nelogično mesto? Odgovor je pravzaprav zelo preprost: Tizianova slika kaže Marijo, ki se po ogromnem stopnišču vzpenja proti velikemu duhovnu; v prostoru, za katerega je bila slika narejena in v katerem je še danes, so pod tem stopniščem resnična vrata, ki jim je Tizian naslikano arhitekturo skrbno prilagodil, in skozi ta vrata seveda hodijo resnični ljudje, se obračajo ter občudujejo prizor nad sabo — tako, kot pod stopniščem birminghamske slike naslikane osebe postopoma opazajo, kaj se dogaja nad njimi.

Prav ta domislica pa je Benedetto naredila največ težav, saj je, kot rečeno, zlasti mlajši moški lik pod stopniščem povzročil, da je nehotena vertikala prevesila bistvene sestavine kompozicije. Tudi zato je malo verjetno, da bi bila ideja, ki bi jo bilo težko izpeljati elegantno, Veronesejeva; na skicah ni najti figur pod stopniščem (na spodnji je kompozicija na najbolj logičen način zaključena s črto, ki zaznamuje tla) in najbolj verjetno se zdi, da je Benedetto na tem mestu enkrat za spremembo skušal prekositi starejšega brata, ki mu je sicer brez pomislekov priznaval prednost,²¹ pri tem pa je nekoliko precenil svoje sposobnosti.

Kljub temu pa je tudi uganka nedvomno pripomogla k slovesu slike in je

¹⁷ Tizian, *Marijina pot v tempelj*, 1534—38, Benetke, Gallerie dell'Accademia (in situ v Sala dell'Albergo nekdanje Scuola della Carità).

¹⁸ Freedberg, *Painting in Italy*, p. 381.

¹⁹ Zgornja skupina je bila očitno najprej postavljena podobno kot Tintorettova na nekakšen greben, v docela neustrezno perspektivo postavljene stopnice pa so ji bile verjetno dodane čisto na koncu, ko je Veronese že naredil tretjo študijo, kajti šele tu se pojavi tudi na sliki poudarjeni sklepnik loka; preobrazbo neravnega terena v stopnice je mogoče opazovati na srednji študiji in na spodnji je osnovni izgled zunanjega stopnišča že docela jasen.

²⁰ Vpliv Tizianove slike je v številnih detajlih mogoče čutiti predvsem v delih, ki jih je Veronese naslikal v letih 1562—65; v zvezi z birminghamsko sliko je od vseh najbolj zanimiva *Marija z otrokom*, sv. Elizabeto, malim Janezom Krstnikom in sv. Katarino, ki jo hranijo v Putnam Foundation Timken Art Gallery v San Diegu v Kaliforniji in na kateri je Elizabeta prava dvojnica tiste na birminghamskem *Obiskovanju*, hkrati pa tudi predstavlja varianto na like stark na Tizianovi sliki, predvsem tiste pred stopniščem. Mnenja o kalifornijski sliki so sicer deljena, Pignatti pa jo brez pomislekov pripisuje Veroneseju; cf. Pignatti: *Veronese*, p. 125/129, kjer pisec tudi opozarja, da gre morda za sliko, ki jo je Ridolfi leta 1648 še vedno omenjal kot last Paolovih dedičev; če to drži, je naposledna zveza z birminghamsko kljub veliki časovni razliki še toliko bolj možna.

²¹ Cf. Larcher Crosato: *Caliari*, p. 115.

bila eden od razlogov, zaradi katerih se lahko kromberška kopija ponaša z imenitnim sorodstvom, Rubensovim *Obiskovanjem* na levem krilu *Triptiha s Snemanjem s križa* v antverpensi katedrali.²² Veronesejeva dela so bila med tistimi, ki jih je Rubens občudoval, ko se je mudil v Benetkah,²³ in pozneje je večkrat posnel njegove zamisli; tudi *Obiskovanje* je očitna, pa čeprav oblikovno in ikonografsko spremenjena varianta birminghamske slike.²⁴ Osnovna postavitev je enaka: Marija se na vrhu zunanega stopnišča pozdravlja z Elizabeto, ki se tokrat spoštljivo dotika njenega poudarjenega trebuha (takšno opozarjanje na nosečnost je značilno severnjaško), za njima Zaharija pozdravlja Jožefa (ki ga slikar pravzaprav ne bi smel upodobiti, saj je v evangeliju jasno povedano, da je Marija k Elizabeti šla sama),²⁵ po stopnicah pa Mariji sledi služabnica s košaro na glavi; oblikovanje likov, njihovih obraznih tipov in noše je večinoma izrazito Rubensovo, vzoru je bližji le Elizabetin obraz. Postave pod stopniščem so izginile; v Antwerpnu jih (enako kot v Vipavi) tako ali tako ne bi nihče razumel, da pa se je Rubens njihovega pomena zavedal, je očitno, saj se je Tizianu poklonil na drugačen način, s stebriščem, ki v ozadju njegove povzema glavne motive portika za stopniščem na Benečanovi sliki. Namesto figur se po tleh, ki se znova pojavijo na dnu kompozicije, sprehaja pav v družbi kokoši in petelina, v ozadju pa se prek še enega stopnišča, od katerega je vidna le spuščajoča se balustrada, odpira pogled v daljavo; ta motiv je le eden od tistih, s katerimi je Rubens spretno rešil problem birminghamske sorazmerno še precej bolj ozke in vertikalne kompozicije.

Rubensova slika učinkuje že precej žanrsko in v to smer so šli tudi avtorji naslednjih variant. Prvo predstavlja bakrorez Pietra de Jode,²⁶ ki je raztegnil in močno razgibal skupino na stopnišču. Marijo in Elizabeto je postavil na ploščad, za njima pa Zaharija; ta gostoljubno sprejema Jožefa, ki se vzpenja po stopnicah in mu spet sledi služabnica, ki na glavi nosi košaro; pred stopniščem

²² Peter Paul Rubens, *Triptih s Snemanjem s križa*, 1611–14, Antwerpen, katedrala. Srednje tablo triptiha je Rubens oddal septembra 1612, krili pa šele februarja in marca 1614, zaradi česar je mogoče opaziti določene slogovne razlike med srednjo in stranskima kompozicijama: cf. Frans Boduen (Frans Baudouin): *Rubens i njegovo stoleće*, Beograd 1977, p. 57.

²³ Rubens je bil (s presledkom potovanja v Španijo) v Italiji v letih 1600–08, od tega »dolgo časa« v Benetkah. Cf. H. Gerson — E. H. ter Kuile: *Art and Architecture in Belgium: 1600 to 1800*, The Pelican History of Art, Harmondsworth 1960, p. 75 in p. 183, op. 25, za italijanske vire. Veronesejeva dela je imel Rubens tudi v svoji zbirki; cf. ibid., p. 108. Cf. tudi Claire Janson, *L'Influence de Veronese sur Rubens*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1937, 26, pp. 26 ss. Zahvaljujem se tov. Damjani Weber, ki mi je posredovala članek Claire Janson.

²⁴ Kolikor mi je znano, je na zvezo med levim krilom antverpenskega triptiha in med Veronesejevo sliko opozoril samo Burckhardt, ki pa je birminghamsko sliko, ki je bila v njegovem času seveda še vedno v privatni lasti, poznal le po Lefebvriovi kopiji: cf. Jacob Burckhardt: *Rubens*, Dunaj 1938 (prvotni naslov: *Erinnerungen aus Rubens*, Basel 1898; od tod citirano kot: Burckhardt, *Rubens*), p. 103: »Es gab ein Hochbild des Paolo Veronese, eine Heimsuchung, etwa an einem Orgelflügel und etwas locker komponiert, jetzt vielleicht nur noch aus dem alten Stiche des Le Febvre bekannt...«; sledi opis slike oziroma grafike. V članku Claire Janson (cf. opomba 23) birminghamska slika ni omenjena, kar velja tudi za ostalo Rubensu posvečeno literaturo (žal sem mogoč pregledati samo to, ki je na razpolago pri nas), van Puyvelde pa je z raznimi poizkusi določanja vplivov (med drugim z Burckhardtovimi) sploh precej žolčno diskutiral (nakar je vplive našteval tudi sam, pri čemer pa ni omenil niti Veroneseja niti *Triptiha s Snemanjem s križa*); cf. Leo van Puyvelde: *Rubens*, Bruxelles 1952, pp. 57 ss.

²⁵ Cf. Lukov evangelij, I, 39–55. Burckhardt (*Rubens*, p. 199, op. 59) se je s tem v zvezi vprašal, ali je Rubens na *Obiskovanju* prvi uvedel motiv Jožefa kot Marijinega spremljevalca. Odgovor je negativen; pojavlja se že v poznogotski umetnosti (med drugim tudi v slovenski), do baroka pa resnično ni pogost — enega od zgodnejših primerov predstavlja tudi prej omenjeno Tintoretovo *Obiskovanje*. Cf. M. Lecher, *Heimsuchung Mariens*, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, II, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1970, stolpec 234 s.

²⁶ Cf. Burckhardt: *Rubens*, pp. 103 s.

se je perjadi pridružil služabnik s trmastim oslom. Ta dodatek pa je bil nekoliko prehud celo za Martena Mandekensa, avtorja malega, po grafiki posnetega in nekdanj Rubensu pripisanega²⁷ *Obiskovanja* iz rimske *Gallerie Borghese*,²⁸ ki si je sicer močno prizadeval, da bi ustvaril čimbolj domačno razpoloženje; Elizabeto je npr. preobrazil v prijazno babico in hkrati bistveno zmanjšal stopnišče, na katerem je zato nastala huda gneča. Glede na to, da se nanj skuša stlačiti tudi še vedno prisotna služabnica, ki pa se je iz elegantne italijanske mladenke spremenila v krepko flamsko kmetico, je čisto možno, da se je v naslednjem trenutku sploh podrlo in zato ne preseneča, da je, kolikor mi je znano, s tem delom vrsta po birminghamski sliki povzetih kompozicij v severni Evropi zaključena.

THE VISITATION FROM GORICA MUSEUM

The painting *Visitation* by Benedetto Caliari, dating back to or after 1580 and preserved at the Barber Institute of Fine Arts in Birmingham, is interesting for its introduction of the exterior stair-case type of *Visitation* into Western European art. As it is evident from the studies on the last page of the sheet kept by the Museum Boymans van Beuningen in Rotterdam, the basic idea for such a setting belonged to Veronese. It can be assumed that he developed it on the basis of Tintoretto's *Visitation* made in the mid-16th century for San Pietro Martire's church in Bologna and now preserved at the city's Pinacoteca. Benedetto added the figures under the stair-case arch to the basic composition; they are especially attractive for their singular *visual pun* referring to Tizian's famous *Virgin ascending to the Temple* (1534—38, Venice, Gallerie dell'Accademia); they appear below the central group as the real public at the door under Tizian's painting. The strangeness of the unusual setting and content is the reason for the popularity of the painting which provoked two graphic copies (Valentin Lefebvre and Gottfried Sailer) and also influenced Peter Paul Rubens, who painted the variant in the left wing of the *Triptych with Deposition* at the Antwerpen Cathedral (1614). Especially interesting are the genre tones recurring in the works of the imitators of Rubens's picture, the first of whom, Pietro de Jode, produced a copperplate variant, and the last, Marten Mandekens, was the author of the small-scale *Visitation* of the Roman *Gallerie Borghese*, copied from de Jode's engraving and formerly ascribed to Rubens. To the best of my knowledge, the series of works inspired by Benedetto Caliari's picture came to an end in Northern Europe. The work also echoed in Slovene visual art. Here, I deal with the Venetian copy, probably dating back to the early 18th century and today preserved by Gorica Museum at Kromberk Castle. Until the end of the Second World War it was kept in the chapel of Lantieri's Castle in Vipava. It is absolutely a work of quality, which at the same time simplifies and clarifies the composition principles of the original.

²⁷ Rubensu je bila slika (kolikor vem, zadnjič) pripisana še v: Adolf Rosenberg: *P. P. Rubens, Klassiker der Kunst V*, Stuttgart-Leipzig 1906, p. 39.

²⁸ Marten Mandekens, *Obiskovanje*, 1638, Rim, Galleria Borghese; cf. Paola della Pergola: *La Galleria Borghese in Roma*, Itinerari dei Musei, Gallerie e Monumenti d'Italia 43, Rim 1974, p. 50/274, kjer je naslov pomotoma naveden kot »La Visita di S. Elisabetta alla Vergine«; avtorica glede na zrcalno zamenjavo strani sklepa, da gre za delo, nastalo po grafični kopiji Rubensove antwerpske variante, kaj več pa o tem ne pove.

Za pomoč pri zbiranju gradiva se zahvaljujem kustosu umetnostnemu zgodovinarju Marku Vuku iz Goriškega muzeja in profesorju H.A.D. Milesu, direktorju The Barber Institute of Fine Arts v Birminghamu, ki se mu zahvaljujem tudi za dovoljenje za objavo reprodukcije birminghamskega *Obiskovanja*.

SLOVENSKI FOTOIMPRESIONIZEM SKICA OB 150. OBLETNICI FOTOGRAFIJE (1839—1989)

Mirko Kambič, Ljubljana

Zbornik *Slovenska fotografija*, ki je izšel v odlični opremi leta 1935, je posvetil ob šestdesetih celostranskih reprodukcijah posebno pozornost kratkemu uvodnemu besedilu, v katerem so člani Fotokluba Ljubljana jedrnato načrtali svoj likovni program.

Jasno so poudarili, da se je slovenska fotografija umaknila s hrupnih bojišč novih smeri, ki so nastopale pod gesli nova stvarnost, ekspresionizem in futurizem, in se postavila v zatišje starejšega, preverjenega impresionističnega gledanja na svet. »Slovenska fotografija se vrača do neke mere tja v prvo četrtino našega stoletja, ko je s svojim tedanjim prvoboriteljem Avgustom Bertholdom in njegovo šolo izražala idiliko slovenske vasi, mogočnost naših gora, nevsiljivo barvitost starega življenja.«¹

Ta delni umik v preteklost je slovenski fotografiji prinesel v letih med 1931 in 1941 lepe mednarodne uspehe, čeprav se je svetovni tok že oddaljeval od vzorov impresionizma. Ta se je uspešno uveljavil v zadnjem desetletju 19. stoletja, dosegel višek okrog 1910, s svojo magnetično privlačnostjo pa se je obdržal skoraj tja do leta 1941. Slovenski fotoimpresionizem je privrel na dan okrog leta 1900. Javno je bil sprejet z razstavo študij Rada Frana v začetku leta 1901. Po letu 1904 mu je sledila velika odmevnost fotografskih motivov Avgusta Bertholda, ki je postal mentor slovenskim amaterjem, ko so začeli gojiti izrazitejše poteze umetniške fotografije. Lahko bi rekli, da se je tudi slovenska umetniška fotografija, navdahnjena z impresionizmom, časovno ujela z vrhom tovrstne mednarodne fotografije leta 1911 z znano razstavo slikarjev in fotografov v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani. Zelo izrazit odmev je našel fotoimpresionizem ponovno leta 1923 v zanimivem članku v *Slovencu*, ko se je F. K. zavzel za umetniški značaj fotografije in se izrecno skliceval na starejše predstavnike evropskega fotoimpresionizma ter mojstra Bertholda, ki je po njegovem slovensko fotografijo dvignil na stopnjo umetnosti.²

Ta stališča je v tridesetih letih osvojil Fotoklub Ljubljana in s tem potrdil logično razvojno pot slovenske umetniške fotografije, idejno in likovno povezane vse od leta 1900 dalje. Ni pa težko dokazati, da se je nekaj teh stališč obdržalo tudi po letu 1945, vsaj pri tistih fotografih, ki so bili predstavniki lirično impresionističnega sloga že pred vojno, kot npr. mojster Peter Kocjančič. Na svojski način so se po svetu in pri nas ponovile impresionistične težnje v hitrem povojnem razvoju barvne fotografije, ko so postale priljubljene barvne impresije, ki jih črno-bela tehnika prej ni bila sposobna ustvariti.

¹ *Slovenska fotografija*, izdal Fotoklub Ljubljana, Ljubljana 1935, p. V.

² F. K. Umetniška fotografija, *Slovenec*, 1923, št. 136, p. 2.

Pojmu fotoimpresionizem bi lahko ugovarjali, češ da pretirano posega v slikarstvo. Odgovorili bi lahko, da si je tudi slikarstvo mimogrede prisvojilo oznako fotorealizem. Petr Tausk piše v svoji Zgodovini fotografije 20. stoletja o umetniški fotografiji, ki je sprejela vplive impresionističnega slikarstva. Dejansko je šlo že v najzgodnejši fotografiji za težnje, da bi se oddaljila od gole dokumentarnosti in sprejela principe slikarske ustvarjalnosti. To misel sta zastopala O. G. Rejlander že leta 1854 in H. P. Robinson v svoji knjigi *Pictorial Effect in Photography* iz leta 1869. Slikarske zakonitosti naj bi bile tudi fotografiji absoluten likovni ideal. Tako se je »piktorializem« uveljavil kot pojem, ki naj bi postal končni cilj umetniške fotografije ne le v Angliji in Ameriki, temveč povsod, kjer je fotografija že dobila svoje mesto.³

Leta 1935 so slovenski amaterji zapisali besedo »impresionistično« v narekovajih, ker se kot fotografi s to slikarsko smerjo le niso povsem istovetili. Bolj je bil privlačen in že dolgo tudi sprejet pojem »umetniška fotografija«, ki je puščal fotografiji več širine in samostojnosti ne glede na različne vplive slikarskih vzorov in pobud. Ob 2. mednarodni razstavi fotografije v Ljubljani srečamo pojem »fotografska umetnost« in mnenje, da se je fotografija pač morala zateči v šolo slikarstva, če je hotela doseči kaj več kot optično posnemanje.⁴

Tako živi v 19. in v 20. stoletju široka oznaka »slikarska, umetniška fotografija«, na katero so vplivale posamezne stilne faze slikarstva, ki so bile v svojih mejah sprejemljive tudi za fotografijo. Fotoimpresionizem jemljemo torej kot stvaren in obojestransko zanimiv dotik slikarskih in fotografskih teženj določenega obdobja. Impresionizem je bil rezultat novih vizualnih odnosov v dinamični, znanstveno-tehnično usmerjeni družbi. Slikarstvo in fotografija sta se znašla na sorodnih pozicijah.⁵

Fotoimpresionizem se je pojavil najprej v domovini slikarskega impresionizma Franciji. Za glavnega pobudnika sta veljala Robert Demachy (1859—1938), znan kot fotograf in slikar, ter Constant Puyo (1857—1933), sprva oficir, nato poklicni fotograf. Med Belgijsi si je pridobil poseben sloves Léonard Missonne (1870—1943), ki je nastopil s svojimi impresionističnimi motivi celo še leta 1936, in to na 2. mednarodni razstavi »fotografske umetnosti« v Ljubljani leta 1936.⁶ Med nemškimi umetniškimi fotografi so začeli vnašati v svojo motiviko poteze Jugendstila zlasti Nicola Perscheids, Hugo Erfurth in Theodor Hofmeister.⁷

Na slovenske fotografije so vplivali od leta 1900 dalje predvsem avstrijski mojstri novega sloga, triumvirat Hugo Henneberg (1863—1918), Heinrich Kühn (1866—1944) in Hans Watzek (1848—1903). Slednjemu je bila likovna umetnost pri srcu, saj je študiral na akademijah v Leipzigu in Münchnu in se že od leta 1890 intenzivno ukvarjal s fotografijo. Skupaj z že omenjenima tovarišema je gojil tehniko, ki je dobila naziv »Gummidruck«, kar bi lahko prevedli kot postopek z gumijem ali gumijev postopek.⁸ Po isti metodi so uspešno razvili celo zahteven barvni postopek.

³ Petr Tausk: *Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert*, Köln 1977, pp. 14—26.

⁴ Pal., II. mednarodna razstava fotografske umetnosti v Ljubljani, *Slovenec*, 1936, 13. maja.

—, Prave umetnine na fotografski razstavi, *Jutro*, 16. maja 1936, št. 113.

⁵ F. Matthies-Masuren: *Die photographische Kunst im Jahre 1905*, Halle a. S. 1905. — Tu najdemo ob dobrih reprodukcijah odlično besedilo o pogledih na takratno svetovno umetniško fotografijo, ravno tako tudi v podobni knjigi, ki je izšla l. 1908.

⁶ Gl. op. 4 (*Slovenec*).

⁷ Gl. op. 3 in 5 tako glede imen kot glede reprodukcij njihovih del. Odlične reprodukcije najdemo v štirih velikih albumih: *Die bildmässige Photographie*, ki jih je od leta 1904 do 1906 izdala založba W. Knapp v Halle a. S. (pokrajina, portret, figura, arhitektura).

⁸ Avgust Berthold je uporabljal razen nemške besede tudi slovenski prevod »gumijev tisek«, ob razstavi 1911 pa so v katalog zapisali »gumi«.

Med češkimi fotografi si je pridobil sloves František Drtikol (1883—1961), ki je študiral v Münchnu na fotografski šoli Lehr-und Versuchsanstalt für Photographie in imel pozneje velik vpliv na mlade praške fotografe-portretiste. Za nas je zanimivo, da se je na isti fotografski ustanovi šolal tudi slovenski fotograf Avgust Berthold. Šolo so ustanovili 15. oktobra 1900 in je bila prva te vrste v Nemčiji.⁹

Gumijev postopek je uvedel leta 1894 A. Roullé — Ladévêze. Z njim so bila ustvarjena tipična dela fotoimpresionistov, dokler se ni pojavil leta 1907 nov, zelo cenjen postopek, znan kot bromoljni postopek (Bromöldruck / Bromoil process), ki je dobil posebno dopolnilo še v bromoljnem pretisku (Bromölum-druck, Bromoiltransfer). Slovenski fotografi so ta poimenovanja poenostavili in v podatkih o svojih motivih zapisali oznake: gumi, bromolje, bromoljni pretisk. Tovrstni postopki so dobili skupno ime »plemeniti tiski« in so pomenili v umetniški fotografiji vrhunec dosežkov posameznega ustvarjalca. Z njimi so predelali neposredni fotografski posnetek in ga spremenili v umetniški, slikarskemu prijemu podoben motiv.

Plemeniti tiski niso bili lahka zadeva, saj je šlo za seštevek likovne nadarjenosti, obvladovanja kemije, ročne spretnosti, potrpljenja in trde prakse. Gumijev postopek je potekal v temnici ob nastajanju pozitivne slike na posebej prepiranem papirju, s ponovnim obdelovanjem in kopiranjem. Uporabljali so risarski, rasterski ali manj običajni fotografski platinski papir. V tem procesu so imela svojo posebno vlogo tudi barvila, pigmenti, s katerimi je dosegel fotograf monohrono obdelan motiv v rdeči, modri, zeleni in rjavi barvi, po lastni izbiri in presoji. Obširna navodila za plemenite tiske so objavljali v fotografskih priročnikih in posebnih brošurah; danes jih priložnostno najdemo v razstavnih katalogih, ki obravnavajo dosežke fotoimpresionistične ustvarjalne vne. ¹⁰

Podobno kot se je število amaterjev z uvedbo suhih plošč v osemdesetih letih pomnožilo, hkrati s priročnimi aparati G. Eastmanna oz. podjetja Kodak, se je s plemenitimi tiski povzpelo na vrh umetniške fotografije le majhno število izbrancev. Ti so, razumljivo, poudarjali umetniškost svoje fotografije, saj je imel skoraj vsak izvod značaj unikatne upodobitve.

Tako izdelani unikatni motivi so se vidno razlikovali od običajnega, sicer solidnega izdelka. Fotograf umetnik je namreč v temnici, npr. z gumijevim postopkom brisal nepotrebne detajle, poudaril svetle ali temne predele motiva, prilagajal ozadje in razpoloženski vtis končne slike. Priljubljen je bil pejsaž, posebno z vodnimi partijami in odsevi. Tudi portret, akt in žanrski prizori niso bili izjema. ¹¹

Bromoljni postopek je temeljil na dejstvu, da se emulzija pod vplivom osvetlitve in določene količine vode oz. vlage spremeni v reliefno ploskev, komaj opazno za pozorno oko. V ta relief je fotograf s širokom čopičem nanasel oljnato barvilo in potem odtisnil motiv na poseben papir. Tako narejena slika je imela še vedno značaj fotografskega izdelka, vendar svojevrstnega videza, ki je spominjal na grafično delo. ¹²

⁹ H. Gebhardt: *Königlich Bayerische Photographie*, München 1978, p. 28.

¹⁰ Ludwig David: *Photographisches Praktikum*, Halle a. S. 1911.² Knjiga je izšla v ponovnih, dopolnjenih izdajah. Kot obširen, precizen priročnik je bila priljubljena tudi pri starejših slovenskih fotografih, vse do l. 1941. Nazoren opis plemenitih tiskov najdemo v knjigi: William Crawford: *The keepers of light*, New York 1979.

¹¹ Reprodukcijske v publikacijah, citiranih v op. 7, dokazujejo bogastvo raznovrstne motivike in dobro poznavanje slikarskih vzorov.

¹² Bromoljni postopek je v tridesetih letih vneto gojil prof. Janko Ravnik. V družinskem arhivu je ohranjenih nekaj zanimivih primerkov večjega formata.

Impresionističen videz motiva so ustvarjali fotografi v 19. stoletju sprva tudi s preprostejšimi prijemi, npr. z mehкими lečami ali z zavestno neostroino pri naravnavi objektiva ali s filtri. Posebno vlogo je imel negativ, povečan na papir, prepojen z maščobno snovjo ali z voskom, da je bil bolj prosojen. Dopuščal je retušo, osebni poseg fotografa in omogočil pozitivno kopijo zabrisano mehkih obrisov. Ta postopek so gojili nekateri slovenski fotografi, npr. Peter Kocjančič in Janez Marenčič, celo še po letu 1945.¹³

Tehnike, ki smo jih le bežno omenili, bi zahtevale nadroben opis. Vrnili pa se bomo rajši k neznanim ali malo znanim podatkom o slovenskih fotoimpreesionistih, čeprav le v skici, ki vabi k obširnejšim študijam.

Za prvega slovenskega fotoimpreesionista bi lahko imenovali Janeza Puharja (1814—1864), izumitelja fotografije na steklo. Izum datiramo s Puharjevo objavo v tisku leta 1843. Sedem let pozneje, ko mu je šlo za priznanje prioritete tega izuma, se je s posebnim poročilom z dne 2. novembra 1850 obrnil na Cezarsko akademijo znanosti na Dunaju, ki je poročilo objavila januarja 1851. S to objavo je še danes svetovni javnosti na voljo naslednji Puharjev dobesedni zapis o prednosti njegovega postopka: »Za mehko predstavitev zračne perspektive je kot nalašč ustvarjen, barvne tone je mogoče v določenih primerih poljubno modificirati, posebno prosojna modrina je zelo ugodna v primerjavi s hladnim svinčnim nebom motivov na srebrnih ploščah.«¹⁴

Puhar, ki so mu bili cilj posnetki, v čim večji meri zvesti naravi, je zavestno pohvalil svoj postopek z izrazi, značilnimi za bodoči impresionizem: zračni in tonski efekti, mehko in prosojnost.

Toda prva desetletja fotografije so bila še vedno osredotočena na znanstveno-tehnični razvoj. To je potrdila tudi Mednarodna razstava v Londonu leta 1862, ki je dodelila fotografiji samostojen 14. razred, vendar v okviru tehnično-industrijskega oddelka. V ospredju so bili dosežki fotografske optike in kemije. Nagrade so prejeli tudi odlični fotografski motivi, slike, vendar v navedenem okviru in ne v oddelku, namenjenemu klasičnim umetnostim.¹⁵

Slovenski poklicni fotografi so se v 19. stoletju hvalili in ponašali predvsem s tehnično popolnostjo svojih slik, z zvestim zapisom narave v mejah likovnega realizma.

Nove smeri so prodrle v slovensko fotografijo z amaterji, ki so si ustanovili svoj prvi klub, enega izmed prvih te vrste v Evropi, leta 1889, torej ravno pred sto leti. To je bil Klub amater-fotografv v Ljubljani, katerega glavni pobudnik in prvi predsednik je bil profesor Ivan Šubic.^{15a} Osem let pozneje je Šubic botroval novemu Fotografskemu odseku pri Slovenskem planinskem društvu. In prav ta odsek je sprožil s svojimi razpisi, tekmovanji in razstavami novo ero v slovenski fotografiji, v kateri je našel svoje mesto tudi fotoimpreesionizem, ne da bi ga takrat tako poimenovali.

V marčni številki *Planinskega vestnika* 1901 je bilo objavljeno kratko sporočilo, da si je ogledalo razstavo planinskih fotografv »jako mnogoštevilno občinstvo« in da so zbudile pozornost raznovrstno izdelane slike dr. Rada Fr lana. Za svoje »študije« je prejel »odlikovanje prve vrste«.¹⁶ Že v naslednji,

¹³ J. Marenčič je s tem postopkom poustvaril svoje motive iz NOB. — Kocjančičeva povojna dela najdemo v foto-monografiji: *Peter Kocjančič*, Beograd 1986, z uvodnim besedilom Franceta Steleta.

¹⁴ *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Mathematisch-naturwissenschaftliche Classe*, VI. Band, Wien 1851, p. 43.

¹⁵ Joseph Arenstein: *Österreichische Bericht über die Internationale Ausstellung in London 1862*, Wien 1863.

^{16a} Mirko Kambič, 85-letnica Kluba amaterjev-fotografv v Ljubljani (1889—1974), *Sinteza*, 1973, št. 30—32, pp. 35—37.

aprilski številki so imeli bralci pred seboj obširno strokovno oceno Frlanovih motivov, ki jo povzemamo delno in zelo skrajšano. Frlan je uporabil tri fotografske »manire«: diapozitiv, pigment in »slikanje na gumi«. Kritičnik navaja, da je pigmentiranje (obarvanje) dolgotrajen postopek, ki zahteva pravilno osvetlitev. Frlan je posnel vrsto motivov, med katerimi so najboljše tisti prizori iz narave, ki jih pozivlja s sliko pravilno postavljena človeška postava, npr. v *Pokrajinski studiji*, kjer vidimo močvirje s čolnom in čolnarjem. Slika v svetlozelenem tonu je odličen morski motiv. Najboljša slika je *Vihar* z razburkanim morjem in pomolom v ospredju, ki ga pozivljajo mornarji. Pri portretni študiji (beroča dama) gre za odličen motiv. Ali je rezultat dobre osvetlitve ali retuše? »Sploh pa se čopiča ni treba bati,« pravi kritik in dodaja, da so sicer nekateri amaterji proti uporabi retuše.

Frlan je razstavil še več drugih slik v pigmentu, naslovi pa govorijo o priljubljenosti obvodnih motivov: *Pri ribjem lovu*, *Ob potoku* itd.

Na drugem mestu so v kritiki obravnavane Frlanove študije, izvedene z gumijevim postopkom. »To slikanje je jako težka in nevhvaležna manira. Med amaterji se ne udomači, ker so druge, lažje enako uspešne manire, npr. bromasto srebrni papir, platin itd.« Ta postopek je razen tega zelo drag, zahteva mnogo časa, še več potrpljenja in prinaša le malo uspehov. Toda »to slikanje je v fotografiji dandanes moderno, kakor je moderen secesionizem...«

Pojavi se termin secesionizem kot izraz za sočasen pojav ob novi moderni poti fotografije. S pojmom secesije se bomo srečali v slovenski fotografiji tudi pozneje, leta 1923.

Rado Frlan je imenoval svoje motive z gumijevim postopkom poskuse. Po mnenju kritika (ki žal ni podpisan) so med najbolj uspešnimi motivi: *Mladi umetnik*, *Ob zeleni Sprevi* in *Pod križem*. Kritičnik zaključuje z mislijo: »Gledati jih moraš precej daleč od sebe, da dobiš pravi vtis.« Te kritične besede dovolj nazorno povedo, da je šlo za impresionistično obdelane motive.

Drugi razstavljalci (Petrič, Zazula, Knafelc, Gregorec, Rotter) so ustvarili tudi zanimive, umetniške motive, vendar niso bili deležni tolikšne pozornosti kot Frlan. Škoda, da so se motivi Rada Frlana porazgubili in jih doslej še nismo nikjer zasledili. Ostalo je le zapisano pričevanje, ki vsaj za zdaj dovolj jasno kaže na zgodnje začetke fotoimpresionizma v slovenski fotografiji. Še vedno pa ni razrešeno vprašanje, kje se je dr. Rado Frlan navdušil za svoje študije in poskuse, ki sta jih v fotografiji spodbudila impresionizem in secesija.

Za Radom Frlanom je zablestel na nebu slovenske fotografije v začetku 20. stoletja Avgust Berthold, ki se je rodil v gradu Puštal v Škofji Loki leta 1880, umrl pa v Ljubljani 1919. V mladosti se je družil s slikarjema Rihardom Jakopičem in Ivanom Groharjem, s fotografom Gustavom Blaznikom in s poznejšim kritikom Antejem Gabrom. Začel je kot amaterski fotograf, se šolal v Münchnu, se mudil na Dunaju, odprl leta 1905 lasten atelje v Ljubljani in uspešno združeval poteze amatersko umetniške in realistično ateljejske fotografije. Prejel je mednarodne nagrade (v Bruslju 1905, v Brnu 1907, v Oslu, takratni Kristijaniji, 1908).¹⁷

Berthold si je pridobil renome predvsem s fotoimpresionizmom, čeprav te oznake, kot že omenjeno, niso uporabljali. V *Slovanu* 1904–1905 najdemo ob Bertholdovih celostransko objavljenih motivih kratko besedno pojasnilo urednika, verjetno neposredno izpod peresa Frana Govekarja, ki nazorno ilustrira takratni odnos razgledane publike do umetniške fotografije: »Berthold

¹⁷ Mirko Kambič, Avgust Berthold (1880–1919) in njegov fotografski atelje, *Kronika*, 36 (1988), št. 3, pp. 253–257.

ima oko in dušo umetnika slikarja in njegova dela v raznih tehnikah zbuja jo splošno občudovanje. Njegove fotografije so tako mojstrske, da ne uko oko ne razločuje, ali niso izvršene po slikah; Bertholdove slike najlepše dokazujejo, da more tudi fotografski aparat dosežati tudi čisto umetniške efekte krajinarjev.¹⁸

Analizirajmo skrbno to miselnost. Gre za fotografa, ki ima oko in dušo slikarja. Fotografski motiv se skoraj ne loči od slikarskega. Gre za umetniške učinke, kot jih obvladajo slikarji-krajinarji. In to doseže Berthold z različnimi fotografskimi tehnikami, fotografski aparat postane skoraj enak čopiču. To je bil dejansko odmev na evropski piktorializem in na neposreden vpliv slikarskega impresionizma ter dunajske secesije. V citiranem besedilu iz *Slovana* je poleg tega izrecno zapisano, da so imeli Slovenci takrat več umetniških fotografov, a da je prvi med njimi Berthold.

13. januarja 1911 se je rodilo v Ljubljani novo društvo, Klub slovenskih amater-fotografv, ki je združilo imena že dobro izurjenih mojstrov, saj so že spomladi družno s slikarji priredili razstavo v Jakopičevem paviljonu in izdali skupen razstavni katalog. To je bila prva razstava novega kluba, v fotografski žiriji pa sta sodelovala slikarja Rihard Jakopič in Ivan Vavpotič, kar so si šteli amaterji v veliko čast. Član žirije je bil tudi Avgust Berthold, z njim pa sposobni fotografi Fran Vesel, Bogumil Brinšek in Josip Kunaver.¹⁹

Devet avtorjev je razstavilo skupaj 139 fotografij. Nekatere so bile izdelane z običajnim postopkom na navadne vrste papirja.²⁰ S pigmentom sta se izkazala predvsem B. Brinšek in J. Kunaver. Slednji je izdelal kar 39 motivov v pigmentu in le dva na bromosrebrni papir, ki je postal popularen že po letu 1873. Zahtevni gumijev postopek je zastopal A. Berthold z desetimi motivi, medtem ko je Slavko Plemelj razstavil le en motiv z gumijevim postopkom in dva motiva v kombiniranem gumiju. Katalog te razstave dokazuje, da je bila takratna slovenska umetniška fotografija po svojem likovnem značaju dvojna. Nekaj fotografv se je držalo klasičnega realizma kot npr. Fran Vesel, drugi pa so bili pod vplivom impresionizma. Bromoljni postopek se na razstavi ni pojavil. Do veljave je prišel šele po letu 1920.²¹

Na razstavi leta 1911 so prevladali motivi iz narave, pejsaž s svojimi letnimi časi, konkretni kraji pa tudi razpoloženski motivi z naslovi: *Zatišje*, *Zimska svetloba*, *Večer*, *Po nevihti*, *Vrba v mesečini*, *Soparno jutro v gorah*, itd. A. Berthold je imel med desetimi motivi le tri z geografsko oznako (*Crngrob I.* in *II.*, *Kranjska gora*), vendar je šlo tudi tu za kompozicijske in svetlobne efekte.

Če ostanemo pri oznaki fotoimpresionizem, potem velja, da je bila nova smer v slovenski fotografiji zastopana tja do začetka prve svetovne vojne s skromnim številom utvarjalcev, med katerimi so priznavali prvo mesto A. Bertholdu. Na srečo je ohranjenih nekaj Bertholdovih in nekaj Kunaverjevih slik s te razstave, ki bodo z nadrobnejšo analizo kataloga prispevale k nazorni predstavi o takratni slovenski umetniški fotografiji. Prvo desetletje tega stoletja je bilo torej likovno toliko bolj zanimivo in razgibano, če dodamo še sadove

¹⁸ S. a.: Naše slike, *Slovan*, III, 1904—5, p. 224.

¹⁹ I. razstava društva »Klub slov. amater-fotografv« v Ljubljani, skupaj s katalogom: *VI. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča*, Ljubljana 1911 [r.k.]

²⁰ V prvem desetletju 20. stoletja najdemo v oglaših bogato ponudbo raznih vrst fotografskega papirja: celloidin, gelatine, chlorbromsilber, bromsilber, solarprint, platindruck, auro, aristo, platinbromid, skala, kunstlicht. Papir je bil lesketajoč se in matiran, fino zrnat in grob za umetniške efekte, bel in toniran, papir za kontaktne slike in povečave.

²¹ Leta 1937 je imel bromoljni pretisk še vedno veljavo. Za mojstra tega postopka so šteli Maksa Gliho. Cf: Fotografska razstava v Ljubljani, *Slovenec*, 7. junija 1937.

številnih poklicnih fotografov, ki so s solidnim tehničnim znanjem ustvarjali zlasti portret z značilnim secesijskim aranžmajem.²²

Po prvi svetovni vojni so se slovenski poklicni fotografi združili leta 1919 v Pokrajinski zadrugi fotografov za Slovenijo v Ljubljani. Bila je naslednica zadruge iz leta 1910.²³ V povojni krizi so se čutili člani zadruge prizadeti, ker so nosili davčna bremena, medtem ko so bili amaterji nevezani, čeprav so delali tudi za denar. To je pripeljalo do javnega spora, v katerem so nekateri poklicni fotografi zanikali umetniški značaj fotografije. Dostojno, z argumenti je zavrnil to stališče F. K., verjetno Fran Krašovec, ki ga tu kratko povzemamo. Gre za zanimivo utemeljitev stališča, da je fotografija umetnost in da poklicnim fotografom ni treba diskreditirati lastne obrti. V skrajšavi so bili argumenti F. K. formulirani takole:

Fotografija je na voljo kot umetniško izrazno sredstvo. Fotograf umetnik narave ne kopira, temveč upodobi to, kar občuti. Ne odloča predmet upodobitve, temveč porazdelitev svetlobe, mase; gre za harmonijo tonov, za zračno perspektivo. Fotograf obvlada razne postopke, s katerimi svobodno oblikuje svoj motiv. Končna slika ohranja značaj fotografije. Potem kritik prehaja na dokazovanje iz avtoritete. Že pred leti sta münchenska in dunajska secesija sprejeli na razstavo dela znane trojice avstrijskih fotografov: Kühn-Henneberg-Watzek. Gre za to, da lastna doživetja posreduje drugim, kot je to v naravi slikarja. Fotografija ni nadomestek slikarstva, svoj suhoparni mehanizem fotograf poduhovi. F. K. citira stališča tujih avtorjev in zaključuje z vprašanjem, kaj bi rekel k vsemu temu rajni Berthold, ki se je proslavil kot fotograf umetnik.²⁴

Če je vse to zapisal Fran Krašovec, potem je s svojimi deli dokazal, da je pisal iz lastnega prepričanja in iz osebno ustvarjalnega odnosa do fotografije. Navedene teze iz leta 1923 je namreč prenesel na Fotoklub Ljubljana. Ostale so temeljno vodilo vse do leta 1941. Sam pojem impresionizma ni bil odločilen, ohranjali pa so se postopki, znani kot plemeniti tiski, in motivika, cenjena pri impresionistih.

Poročilo z druge mednarodne razstave fotografije v Ljubljani leta 1936 vsebuje v svoji nadrobni analizi tudi podatek, da se na razstavi še vedno najdejo dela v gumiju, olju, bromoljnem tisku in pretisku, tu pa je število teh avtorjev skromno, saj gre le za devet fotografov. Pisec se je vprašal: »Ali je tudi v tem znak za splošen preobrat v čisto fotografsko smer?« K temu je dodal, da se pokrajinska motivika umika. »Na njeno mesto stopa živo življenje.«²⁵

Vsa navedena dejstva dokazujejo, da je bila slovenska fotografija, ki si je nadevala širšo mednarodno sprejeto oznako »umetniška«, ves čas v tesnem stiku z razvojnimi fazami evropske in svetovne fotografije in da je živo sprejemala, delno tudi kritično, določene likovne pobude. Vse od leta 1900 imamo avtorje, ki so bili pod vplivom impresionizma in secesije, hkrati pa tudi fotografe, ki so se solidno lotevali umetniške fotografije z bolj preprostimi tehničnimi metodami od plemenitih tiskov. Fotografi bolj realistično in drugi bolj impresionistično usmerjenih pogledov so se složno družili v klubih in na razstavah. Fotoimpresionizem v raznih variantah je ostal priljubljena poteza naše fotografske umetnosti vse od 1900 do 1941, z različno intenziteto, od Rada Frla-

²² Mirko Kambič, *Fotografija, Secesija na Slovenskem*, Narodni muzej, Ljubljana 1984, [r.k.] pp. 71–72 in 120–122.

²³ S. a.: *Spomenica*, ob dvajsetletnici obstoja fotografske zadruge, Ljubljana (1930), p. 6.

²⁴ Gl. op. 2.

²⁵ Gl. op. 4 (*Slovenec*, 13. 5. 1936).

na, Avgusta Bertholda, Josipa Kunaverja, Frana Krašovca do Maksa Glihe, Luja Michielija in Petra Kocjančiča. Zanimivo je, da se je fotoimpresionizem pojavil v Ljubljani leta 1901 pod skromno oznako »poskusi—študije« in da so slovenski fotografi v isti Ljubljani priredili mednarodne razstave, na katerih se je po tridesetih letih, kljub zarezi prve svetovne vojne, še vedno ohranjal vpliv nekdanjega evropskega impresionizma.²⁶ V začetku tega članka citirana izjava iz leta 1935 o impresionističnem gledanju na svet ima v slovenski fotografiji globoke korenine.

SLOVENE PHOTO-IMPRESSIONISM A SKETCH ON THE OCCASION OF THE 150th ANNIVERSARY OF PHOTOGRAPHY (1839—1989)

In 1935 Slovene photographers referred to artistic photography inspired by Impressionism. This tradition, tied to the currents of European photography, was introduced in Slovenia as early as 1901 at the exhibition of Rado Frlan's studies (gum pigment process) and continued with the artistic photography of Avgust Berthold from 1904 onwards, when considerable success was achieved with the exhibition at the Jakopič Pavilion in 1911. At that time, international artistic photography reached its peak under the influence of Impressionism and the principles of Secession. After the First World War, in 1923, the first echo can be traced in theoretical attempts to prove that photography is an art and not just a trade. Such viewpoints were also incorporated in the programme of the internationally successful Ljubljana Photo-Club. The influence of Photo-Impressionism could also be detected at the 2nd International Exhibition in Ljubljana in 1936, as well as in some interesting examples even after 1945.

²⁶ Nekateri Bertholdove slike, ohranjene v družinski lasti Bertholdovih sorodnikov, obstajajo tudi v več izvodih, kot poskusni primerki ali kot slike v okvirju pod steklom. Večino teh slik lahko datiramo v čas do leta 1911. Leto poprej je Berthold poslal na razstavo v Budimpešto devet svojih motivov.

Motive Avgusta Bertholda, ki so reproducirani kot sl. 46-53 v tej številki ZUZ, je dal na voljo ing. arh. Matej Vozlič, za kar se mu lepo zahvalim. - Vsebinsko se vežejo na to skico tudi nekatere reprodukcije ob članku: M. Kambič, Slovenska fotografija med obema vojnoma (1918-1941), ZUZ, n.v. XVIII, 1982, pp. 101-109.

PRISPEVEK K PROBLEMATIKI SLOVENSKEGA KIPARSTVA OB PRELOMU STOLETJA II.

Sonja Žitko, Ljubljana

»Vse kaže, da je bila tudi umetnost fin de siècle samó dragocena prosojna tančica nad razdejanji, nad resničnim mišljenjem in čustvovanjem vladajoče družbe, ki so jo kot vselej tudi zdaj prav v času njenega največjega zunanega razcveta, po na videz dokončni utrditvi ekonomskih položajev in kulturnih vzorov, pričeli obhajati mračni dvomi — o dejanski zanesljivosti njenih institucij, o nedotakljivosti njenih tabujev, o obetih prihodnosti, o samem njenem nadaljnjem obstoju in zato tudi smiselnosti vsega, kar jo je obkrožalo in kar ji je še do včerajšnjega dne pomenilo varni, pametno urejeni svet.«¹ Luc Menaše

Umetnosti fin de siècle sta dali svoj pečat simbolizem in »nova umetnost« — Art Nouveau; obe smeri sta bili opozicija historizmu in akademski umetnosti in sta najizrazitejšo stopnjo dosegli v času okrog 1900 v svetovnih velemetstih. Med njimi je bil tudi Dunaj kot sedež habsburške monarhije, monarhije z usodno nerešenimi problemi konglomerata narodov, kjer so se še zlasti izostrila nasprotja med »sanjami in resničnostjo«, med bliščem in bedo, med pompom in ceremonialom cesarskega dvora in naraščajočo stisko proletariata ter grozečo gospodarsko krizo.² Kljub za Dunaj značilnemu zastiranju resničnosti ni bilo mogoče zaustaviti pesimističnega razpoloženja in napovedi o začetku konca nekega samozadostnega, le na videz varnega sveta.

V evropskem kiparstvu so se pojavljala znamenja krize. Art Nouveau mu je bil le slogovna komponenta in se ni dotikal temeljnih kiparskih problemov.³ Historizem, ki je obvladoval javno, reprezentativno kiparstvo, kakršno je npr. spomeniška in arhitekturna plastika ter sakralno kiparstvo, je zašel v slepo ulico. V svojih poskusih obnove se je reševal tudi z vključevanjem prvih Art No-

¹ Članek je pendant k besedilu z istim naslovom, objavljenemu leta 1985 v *Zborniku za umetnostno zgodovino*. Tokratno besedilo obravnava nekatera izbrana dela slovenskih akademskih kiparjev z vidika simbolizma na eni strani in Art Nouveauja ter novega klasicizma na drugi. Temelji na gradivu iz avtoričinega magistrskega dela in članka o kiparju Francu Bernekerju v reviji *Sinteza/Ekran*. (Cf. Sonja Žitko: Prispevek k problematiki slovenskega kiparstva ob prelomu stoletja, *ZUZ*, n. v. XXI/1985, pp. 155—161; ista: *Slovensko kiparstvo ob prelomu stoletja*, 1977, Filozofska fakulteta v Ljubljani, magistrsko delo, rokopis; ista: Nekatera izbrana Bernekerjeva dela — Dunaj in evropsko kiparstvo, *Sinteza/Ekran*, 11/XXIII/1986, pp. 97—103.)

² Luc Menaše, *Likovna umetnost fin de siècle*, *Likovna revija*, I/1962, p. 131.

³ Prim. med drugim: Werner Hofmann (ed.): *Experiment Weltuntergang: Wien um 1900*, Hamburger Kunsthalle, München 1981 [r.k.]; *Traum und Wirklichkeit: Wien 1870—1930*, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1985 [r.k.].

⁴ Prim. med drugim: Alastair Duncan: *Art Nouveau Sculpture*, London 1978.

uveauja in novega klasicizma ter t.i. monumentalne umetnosti.⁴ Kiparstvo, ki je imelo zagotovljen uspeh na razstavah v Salonu in na velikih svetovnih razstavah, je obstalo v t.i. akademskem realizmu oziroma naturalizmu. Tako si je ta likovna disciplina zastavljala temeljna vprašanja, od dileme o materialu in delovnem postopku, tj. modeliranju ali klesanju, problema plastike v prostoru pa do alternative: avtonomna, torej »čista« oblika ali upodobitev človeka; abstrakcija ali človeška figura. Še zlasti je bila zahtevna naloga, kako zdaj oblikovati figuralno skupino in skupino prototipskega človeškega para: tedaj ga je znal prepričljivo upodobiti le francoski kipar Auguste Rodin in še nekateri redki kiparji. Ti problemi so kaj malo vznemirjali tedanje dunajsko kiparstvo. Ena izmed različic mednarodnega gibanja Art Nouveau, dunajska secesija, ki je uveljavljala predvsem strogo stilizacijo in geometrijsko oblikovanje ornameta, je plastiko podredila arhitekturi.⁵ Art Nouveau je Dunaj dosegel razmeroma pozno. Med drugim je priklical simbolizem in njegove teme. Nasploh so bili najpomembnejši dunajski kiparji tistega časa, večinoma profesorji na akademiji, zmerni, previdni in so se izogibali ekstremom; takšno je bilo tudi tedanje slovensko kiparstvo. Naši kiparji, rojeni predvsem v šestdesetih, sedemdesetih in osemdesetih letih devetnajstega stoletja, so se brez izjeme šolali le na dunajski akademiji. Za Alojzija Repiča, Jakoba Žniderja, Ivana Zajca, Jožefa Ajleca, Franca Bernekerja, Josipa Urbanija in Svetoslava Peruzzija je bilo značilno, da so po končanem študiju še dolgo časa živeli na Dunaju. Nekateri od njih, kot npr. Žnider, Ajlec in Urbanija, pa so ostali tam do konca življenja.

Alojzij Repič (1866—1941), učenec Kundmannove specialke, je leta 1898 ustvaril figuralno skupino *Čas, sovražnik mladosti* (sl. 54) in zanjo na akademiji prejel tudi nagrado. Repič, soliden mojster, znan po svojem *Vilharjevem spomeniku* v Postojni, je bil pozneje učitelj na ljubljanski umetnoobrtni šoli in je vzgojil rod naših najpomembnejših kiparjev. Zdaj izgubljeno Repičevo skupino so že sodobniki označili za simbolistično delo.⁶ Mlado žensko, poosebljeno mladost, objema krilati stavec — čas. Figuri stojita na okroglem podstavku, prizor, mišljen le za pogled od spredaj, pa bi bil kljub oblosti figur lahko tudi slika. Veliko je pripovednosti, čutnosti, dinamike in teatralike. Pri starcu je brada vzvalovila v načinu gibanja linij Art Nouveauja, podobno so oblikovani tudi lasje pri ženski. Art Nouveau je bil s svojo značilno vegetabilno valovito linijo močan predvsem v ilustraciji, grafiki in umetni obrti, v kiparstvu pa se je z njo uveljavljal predvsem v obrobni detailih. Obe figuri pozirata, tako ženska z baročno teatralnim gibom odpora in obrambe kot stavec z anatomsko dobro oblikovanim, mišičasto poudarjenim telesom. Njegovo močno telo je v nasprotju z nežnim, zaobljenim ženskim aktom: značilnost, ki jo bomo še srečali. Simbolično sporočilo kiperskega dela o minljivosti človeške lepote pa se skriva za slikovito, gostobesedno in patetično sceno.

Eros, ki se pojavi pri Repičevi skupini, se lahko predstavi tudi drugače. V letih 1902—04 je Svetoslav Peruzzi (1881—1936) še kot Bitterlichov učenec na akademiji izdelal skupino *Smrt je ljubezen, smrt je življenje* (sl. 55). Zdaj izgubljeno delo je bilo razstavljeno tudi na prvi jugoslovanski razstavi leta 1904 v

⁴ Cf. Richard Hamann & Jost Hermand: *Stilkunst um 1900* (Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus; IV), Berlin 1967.

⁵ Cf.: Maria Pötzl-Malikowa: *Die Plastik der Ringstrasse; Künstlerische Entwicklung 1890-1918* (Die Wiener Ringstrasse: Bild einer Epoche IX; 2), Wiesbaden 1976.

⁶ Naše slike: Alojzij Repič: »Čas, sovražnik mladosti«, *Slovan*, I/1902—03, p. 168, repr. p. 157.

Beogradu.⁷ Skupina z zgovornim naslovom prinaša simbolistično temo Eros-Tanatos. Na podstavku, neke vrste skali, stoji ženska postava, ki naj bi z ogrinjalom in dvignjeno roko predstavljala smrt. Na vznožju podstavka so mrtvaške glave, nad njimi pa sta ležeče moško in teže razločljivo žensko telo. Zdi se, kot da ju je tesno objeta naplavila voda. Peruzzi je moral poznati tedaj slavno, podobno paralelno komponirano dvojico *Paola in Francesca* z Rodinovih *Vrat pekla*. Soroden par je med drugim upodobil tudi nemški kipar Max Klinger v delu *Drama*; model zanj je že leta 1899 razstavil v Dresdnu. Nasploh pa so bile ležeče, sedeče ali klečeče figure in ne več stoječe ali vzravnanе, ena od redkih novosti, ki jih je Art Nouveau prinesel v monumentalno kiparstvo. Pri Peruzzijski skupini vidimo pravzaprav le moško telo; tako kot pri Repiču gre za poudarjanje njegove moči. Vendar sta figuri pri Peruzzijski sestavni del podstavka, saj si kipar očitno prizadeva ustvariti sintezo, prav tako eno od zapovedi Art Nouveauja. Gladko obdelani figuri sta v nasprotju z grobim podstavkom. Neobdelan ali grobo klesan podstavek je vpeljal Rodin; od Michelangela naj bi prevzel njegov znameniti *non finito*. Rodinovo shemo so si prisvojili večinoma vsi tedanji evropski kiparji.

Simbolistična tema Eros-Tanatos se ponovi tudi pri figuralni skupini *Naplavljenca* (sl. 56), delu Franca Bernekerja (1874—1932). Kipar je majhno plastiko imenoval »Naplavljeni mrlič«, sodobnik, ki jo je še v osnutku videl v kiparjevem dunajskem ateljeju, pa »Združitev v smrti«.⁸ Mavčno, zelenkasto polihromirano delo je nastalo okrog leta 1903, leto pozneje ga je kipar skupaj s Savani razstavil pri Miethkeju na Dunaju. Trupli ljubezenskega para se tako po modeliranju kot po materialu skorajda ne ločita od podstavka. Po načelih Art Nouveauja je oblikovana tudi dinamično usločena, valovita ter sklenjena linija obrisa, ki jo zariše figuralna skupina. Trupli je preoblikovala voda in ju naplavila na pesek. Element vode, o katerem pri Peruzzijski le ugibamo, je tu jasno prisoten. Umetnike nove smeri je namreč privlačilo vse, kar je bilo tekoče, gibljivo, spremenljivo; v slikarstvu in grafiki so bili še zlasti priljubljeni motivi dvigajočih se in upadajočih valov in potokov. Vode niso občudovali tako kot impresionisti, zaradi poigravanja svetlobe na površini, temveč zaradi gibanja in prelivanja ter simboličnega pomena, simbola življenja, porajanja, vira duhovne plodovitosti ali tudi uničujoče sile. Pri simbolistu Bernekerju je prej pojmovana kot negativni element. Morda jo pri *Naplavljencah* lahko razumemo kot zavetje nesrečnemu ljubezenskemu paru, vendar nas druga Bernekerjeva dela prepričujejo o nasprotnem. V njih namreč, morda tudi kot odsev kiparjeve bridke življenjske usode, vedno znova odkrivamo pesimistični ton. *Naplavljenca* je kipar želel izklesati v kamnu; zamisel se ni uresničila, tako kakor ne pri večini njegovih del.

Tudi kipar Jožef Ajlec (1874—1944) je upodobil golo žensko in moško telo, čeprav je izpusil simbolistične razsežnosti ljubezni ali smrti in nam skušal le slikovito predstaviti pripoved. Figuralno skupino *Ursus in Ligija* (sl. 58) so leta 1906 odlikovali na akademiji z nagrado.⁹ Tema je vzeta iz Sienkiewiczzevega romana *Quo vadis*. Neron si je za kristjanko Ligijo izmisli prav posebne muke. Golo so privezali na bikov hrbet in mogočno žival pognali v areno. Za njeno življenje naj bi se boril Ursus, pravi atlet, velikan, do konca vdan svoji

⁷ Bojana Hudaes-Kori, Kipar Svetoslav Peruzzi, *ZUZ*, n. v. VIII/1970, pp. 178—179, repr. p. 178.

⁸ Fr. K-vec. (Franc Krašovec), Slovenski kipar Fran Berneker na Dunaju, *Slovan*, I/1902—03, p. 234.

⁹ Cf.: Življenjepisni podatki Jožefa Ajleca v Korespondenci med J. Ajlecem in O. Plojem, Državni arhiv SRS, Maribor.

gospodarici. V borbi, pri kateri je množici zastajal dih, je zmagal Ursus in biku zlomil tilnik. Ajlec ju je upodobil že po končanem boju. Ligija je onesveščena obležala, Ursus pa jo nežno dviguje. Ob njej je le simbolično nakazana bikova glava in vrv, s katero je bila privezana. Erotike ni malo; očitno je nasprotje med mišičastim moškim in nemočnim ženskim telesom. Moški se pojavlja kot rešitelj, zaščitnik ženske — shema, ki jo najdemo pri slikarju Klimtu. Ženski obraz z odprtimi usti in njeno vznok položeno telo nas spominjata na Rodina. Nasploh pa je to pravoverno akademsko delo, pri katerem je vpliv Ajlečevega učitelja Kundmanna, podobno kot pri Repiču, zelo močan. Kundmann, klasično in renesančno usmerjen kipar, je zahteval zmerni realizem, skladno kompozicijo in jasno pripoved. Pri Ajlečevi skupini, tako kot pri večini akademskih del, prevladuje sentimentalno romantično razpoloženje. Svetovni popotnik Ajlec je poznal Italijo, Berlin, Dresden, Moskvo in Leningrad. V Frankfurtu je leta 1908 v ateljeju nekega dunajskega profesorja izdelal kompozicijo na isto temo: »*Sedaj sem izvršil to kompozicijo Ursos-Ligia in bika. Vsakemu, kateri jo je dosedaj videl, se vsem jako dopade, profesor reče, da je to ena briljantna kompozicija. Cela grupa ni velika, se lahko na vsako pisalno mizo postavi in tako interesantna, da si jo mora vsaki od vseh strani ogledati.*«¹⁰ Tokrat gre za akcijo (sl. 59): merita se človeška in živalska moč, še zlasti je odlično oblikovan bik. Ajlec je bil namreč velik mojster v upodabljanju živalskih figur. Kvalitetna mala plastika sodi v vrsto romantične male bronaste plastike, s katero so po tedanji modi krasili evropske meščanske domove. Kipar se je dokazal v paralelizmu linij, usklajenem gibanju figur, razporeditvi težišč in anatomiji. Art Nouveau je tudi tokrat dodal svoj nezamenljivi pečat: Ligijini lasje se kot ognjeni zublji spuščajo z bikovega hrbta.

Človeški par je v marmorju znal ustvariti le Berneker. Kipar je bil dolgoletni učenec profesorja Edmunda Hellmerja, ki je v kiparskem oblikovanju poudarjal zlasti duhovno poglobljeno vsebino. Marmorno plastiko *Žrtve* (sl. 57) je Berneker ustvaril v letih 1905—06. Predstavljena je dvojica, moški od nekoč rešuje žensko, bržkone spet iz vode. Kompozicija je še zlasti pretehtana, gibi rok so usklajeni. Zdi se, kot da bi zaživeli v ritmu glasbe; ni čudno, saj je bila muzikalna prvina še kako značilna za Dunaj. V lirični ubranosti moškega in ženskega akta je prisotna ljubezen in morda tudi smrt. Moški je spet zaščitnik in rešitelj, vendar naslov dela opredeljuje dvojico z nečim, kar je nad njima in pred čimer sta nemočna. Ta nemoč, vzeta iz Klimtovega simbolističnega sveta, še najbolj ustreza osnovnemu razpoloženju Bernekerjevega dela. Ponovno se pojavlja kontrast med mišičastim, naprezajočim se aktivnim moškim in med težkim, mlahavim, nežnim ženskim telesom. Tokrat to nasprotje ni le površinsko, temveč izvira iz njune notranje napetosti in odseva v oplemenitenih oblikah marmorja. Okrog skupine lahko poromamo in jo občudujemo z vseh zornih kotov. Rodinovi umetnosti je očitno lahko sledil le Berneker. Podstavek, ki naj bi pomenil skalo ali breg, je po tedanjem načinu grobo obtesan, ostro zasekan. Pripovedi skorajda ni, ozadje dogajanja lahko le slutimo, anekdotičnost je izginila. Figuri nista več realni postavi moškega in ženske, temveč vedno bolj postajata simbol sam po sebi, simbol človekovih naporov in prizadevanj, denimo boja proti smrti. Pri Ajlecu smo tudi brez Sienkiewiczzeve zgodbe vedeli za srečen razplet, pri Bernekerju vanj nismo prepričani. Prevladuje nemoč, neenak boj proti smrti ali višji sili; če je to voda, jo lahko razumemo le kot zlovesči, uničujoči element.

Josip Urbanija (1877—1943) je pozno začel študirati na dunajski akademi-

¹⁰ Pismo O. Ploju, 5. 1. 1908.

ji. V specialki profesorja Hansa Bitterlicha je izdelal skupino nadnaravne velikosti z naslovom *Vrelec* (sl. 60). Delo so na razstavi leta 1911 celo opazili med množico šolskih del.¹¹ Urbanija je ostal na Dunaju in se pozneje posvetil sakralni plastiki; nekaj svetniških kipov je izdelal tudi za naše kraje. Bitterlich, ki je sprva učil mehko, slikovito modeliranje — navzel se ga je tudi Peruzzi — se je približno po letu 1908 oprijel novega klasicizma in monumentalne umetnosti. Novi slog je temeljil predvsem na teoretičnem delu nemškega kiparja Adolfa Hildebranda. Kakorkoli, Rodinovemu in Hildebrandovemu vplivu tedaj ni mogel uiti noben evropski kipar. V kiparstvu se zdaj pojavijo poenostavljeno oblikovani monumentalni atleti, silaki, pri katerih so poudarjali mišičevje, ki naj bi ga izzvali posebni napor. Tudi v Urbanijevi skupini mora moški dvigniti skalo, da lahko nežna ženska pije vodo iz vreca. Zdi se, da je motiv le izgovor, da je kipar lahko predstavil igro mišic na tudi proporcionalno veliko večjem moškem. Kompozicija je strnjena, tudi lahno detajliranje ne kvari vtisa sinteze. Prizor je preprost, nazoren, preračunan le za frontalni pogled. Simbolistični motiv moškega kot zaščitnika ženske, možna ljubezen ali erotični prizvok, vse se zoži na osrednjo osebnost monumentalne moške postave. *Vrelec* ali vodnjak je bil tedaj nasploh priljubljena tema ali objekt, ki ga je ne nazadnje predstavil tudi Ivan Meštrović leta 1908 na razstavi dunajske secesije. Pri Meštroviću je bil to *Vodnjak življenja*, pri Urbaniju pa je simbolični element vode obroben, enoznačen. Tukaj ni ne Bernekerjevega pesimizma ne ogroženosti, žrtev, nemoci ali smrti, temveč optimizem in veselje do življenja.

Ni naključje, da razmišljanje ob kiparskih dvojicah sklepamo s skupino *Melanholija* iz leta 1913. Njen avtor je Franc Ravnikar (1886—1948), ki je tedaj na akademiji študiral z Urbanijem, le da je bil učenec v Hellmerjevi specialki.¹² Pri Ravnikarjevi skupini se spet srečamo s parom ženske in starca. Polno zaživi (sl. 61) misel na staranje, na minljivost življenja, na smrt, a tokrat brez kančka erotike. Ženska ima zaprte oči in poduhovljen izraz obraza, ki ga je učil in oblikoval Hellmer v svojih delih, kakršno je npr. *Kastalia*. Ravnikarjeva ženska figura drži v roki cvetice, odeta je v haljo, pod katero komaj slutimo telo: pravzaprav je angel smrti. Vodi starca, ki utrujeno in težko hodi ob njej. To ni Repičev starec, aktiven in mišičast, ampak ostarel, onemogel človek. V reviji *Dom in svet* so delo imenovali »Teža življenja«¹³, vendar je motivu, primernem za nagrobno plastiko, kipar izbral najustreznejši naslov. Simbolizem, ki so ga tedaj izrekli dunajski umetniki, je v vsem svojem razponu motivov in tem dosegel skrajno pesimistično točko. Preroški, kot je bil, je vedno glasneje in ostreje napovedoval konec nekega sveta, ki ga je kmalu zatem izničil kruto realni čas vojne.

¹¹ Schulausstellung der Akademie der bildenden Künste, *Österreichs Illustrierte Zeitung*, XXI/1911, Kunst-Revue, 1. zv., p. 15.

Delo *Vrelec* (= *Žejnim*) in figuralna skupina *Napor* iz leta 1913, imenovani tudi *Vodna in električna energija*, sta bili predvideni za projektirano deželno hišo v Ljubljani. — Prim. Rzn. (Ksenija Rozman), Urbanija (Vrbanija) Josip, *Slovenski biografski leksikon*, Ljubljana 1982, 13. zv., p. 302. Stane Mikuž, Slovenski kipar Josip Urbanija na Dunaju, *Umetnost*, IV/1939/40, p. 12.

¹² Franz Planer, Reflexionen: Anlässlich der jüngsten Ausstellung der Wiener Meisterschüler der Bildhauerei, *Österreichs Illustrierte Zeitung*, XXIII/1913, Kunst-Revue, 1. zv., p. 28, repr. p. 25.

¹³ *Dom in svet*, XXVI/1913, repr. p. 365.

DER BEITRAG ZUR PROBLEMATIK DER SLOWENISCHEN BILDHAUEREI DER JAHRHUNDERTWENDE II.

Der Artikel setzt sich mit der Gestaltung des menschlichen Paares in der slowenischen Bildhauerei um 1900 auseinander. Ausgewählt wurden einige, vor allem akademische Schularbeiten von Alojzij Repič, Svetoslav Peruzzi, Franc Berneker, Jožef Ajlec, Josip Urbanija und Fran Ravnika. Diese Bildhauer, geboren vorwiegend in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts, genossen ohne Ausnahme ihre Ausbildung an der Wiener Akademie, einige von ihnen lebten mehrere Jahre in Wien oder blieben sogar dort. Das besondere schöpferische Klima Wiens um 1900 ist, so wie das anderer Grosstädte jener Zeit, gekennzeichnet durch die Kunst des Fin-de-Siècle, welches einerseits den Art Nouveau, andererseits aber den Symbolismus geprägt hat. Bereits die Titel der ausgewählten Werke zeugen von der symbolistischen Thematik wie z. B. *Die Zeit, Feind der Jugend, Tod ist Liebe, Tod ist Leben, Die Angeschwemmten, Die Opfer, Die Quelle, Melancholie*. Bei den meisten der Werke taucht das Motiv des *Eros tanatos* in verschiedenen Varianten auf. Die Autorin erforscht den Einfluss der grössten europäischen Bildhauer jener Zeit wie Rodin und Hildebrand, die Elemente des Art Nouveau und des Neoklassizismus. Vor allem gehören diese bildhauerischen Werke mit ihrer Mitteilungskraft, mit ihrer sentimentalischen Note und ihrer Fin-de-Siècle-Symbolik zu dem sog. akademischen Realismus bzw. Naturalismus, nur Berneker erreichte mit seiner Plastik *Die Opfer* eine höhere symbolische Bedeutung und wuste seinem Vorbild — Rodin — näher treten als die übrigen.

GRADIVO
MATÉRIAUX DOCUMENTAIRES

O MOTIVU DVEH BOKSARJEV V SITULSKI UMETNOSTI

Marko Frelih, Logatec

Med pomembnimi spomeniki situlske umetnosti na Slovenskem izstopa okrašena bronasta pasna spona, ki je bila leta 1893 odkrita v grobu 46 (gomila II) na Magdalenski gori na Dolenjskem (risba 1, sl. 62).¹ Pravokotna spona je ornamentirana v tolčeni tehniki, dopolnjeni z gravuro. Na njej so upodobljeni trije figuralni motivi: na levi stilizirano drevo, na katerem sedi ujeta z zvito kačo v kljunu (sl. 62a), v sredini konj z golim jezdecem in na desni prizor boja dveh golih moških figur (sl. 62b); zadnja dva lika se pogosto pojavljata v bogatem motivnem repertoariju železnodobnih torevtov.

Izjemen motiv v situlski umetnosti pa je upodobitev ptice s kačo v kljunu, na kar pa dosedanja literatura ni bila dovolj pozorna. Čeprav gre za motiv, ki je v situlski umetnosti redko zastopan, je prav podoba ujede s kačo poznana v indoevropskem prostoru že v začetku 3. tisočletja pred našim štetjem. Boj orla



Risba 1: Magdalenska gora, pasna spona (po: Gabrovec — Kromer)

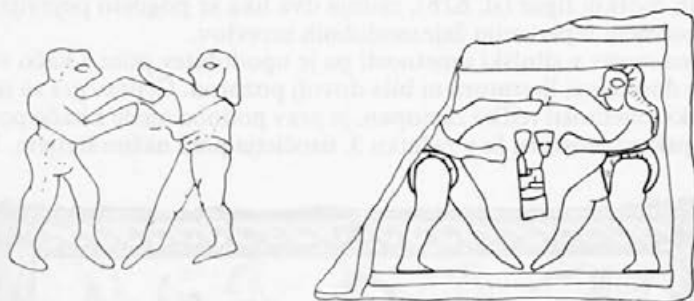
¹ Grob 46 je bil izkopan v gomili II, ki jo je leta 1893 raziskal Jernej Pečnik. Poleg bronaste pasne spona so bili v grobu odkriti še naslednji pridatki: dve fibuli, sekira, dve sulici, dve narebreni keramični posodi, keramična vaza, pasni obroček in trije bronasti pokrovi. Za objavo grobne celote cf. Joseph Szombathy, *Neue figural verzierte Gürtelbleche aus Krain, Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*, N. F. 14, 1894, pp. 227, pl. 3, fig. 1; Karl Kromer-Stane Gabrovec, *L'art des situles dans les sépultures hallstattiennes en Slovénie* (Inventaria Archaeologica [Jugoslavija], fascicule 5), 1962, Y 44 : 1—4; *Umetnost alpskih Ilirov in Venetov: situle od Pado do Donave*, Narodni muzej, Ljubljana 1962, [r. k.], (od tod citirano *Umetnost alpskih Ilirov in Venetov*), p. 102, T. 36; Wolfgang Lucke, Otto-Herman Frey: *Die Situla in Providence (Rhode Island)*, *Römische-Germanische Forschungen XXVI*, 1962 (od tod citirano Lucke-Frey: *Die Situla*), p. 76, T. 41 : 27, T. 42.

Za pregled spomenikov situlske umetnosti z osnovno literaturo cf. Tone Knez, *Denkmäler der Situlenkunst in Slowenien* (Fundkatalog und Bibliographie), *Arheološki vestnik*, XXXIV, 1983 (1984), pp. 85—105.

in kače simbolizira večni boj med svetlobo in temo, med dobrim in zlim. Izvir tega motiva in njegovo geografsko razprostranjenost je v posebni študiji predstavil Rudolf Wittkower:² povezuje ga z arhetipskim izhodiščem v orientalskem svetu. Iz tega pravira pa bi lahko prišel tudi v situlsko umetnost, za katero je znano, da je črpala iz bogate zakladnice arhaične Grčije s posredništvom etruščanske in estenske kulture.³

V tej kratki študiji želim opozoriti, da je na pasni sponi poleg orla in kače upodobljen še en motiv, ki se naslanja na orientalske vzore. Gre za prizor dveh boksarjev, ki tekmujeta za zmagovalno trofejo, čelado s perjanico. Presenetljivo podobno likovno rešitev najdemo že na zgodnjih primerih reliefne plastike v mezopotamskih kulturah, na kateri sta glavna značilnost simetrični figuri, ki v borbeni pozi stojita druga nasproti drugi, v njuni sredi pa je običajno upodobljena nagradna trofeja.

Med najstarejše upodobitve takšnega načina bojevanja sodita dva marmorna reliefa, odkrita v templju Nintu pri kraju Khafaji v Iraku (risba 2a, b, sl. 63);⁴ oba sta iz starejše faze zgodnjedinastičnega obdobja, iz časa med 2600 in 2700 pr. n. š. Vzhodno od Bagdada, kjer je danes mesto Tell Asmar, je nekoč stalo naselje Ešnun, ki je doživelo največji razcvet za časa dinastije iz Lar-se (2023 do 1761 pr. n. š.). Iz tega časa je bil v Ešnunu izkopan terakotni relief



Risba 2a, b: Khafaji, marmorni relief (po: Faray)

² Rudolf Wittkower, *Eagle and Serpent, A Study in the Migration of Symbols*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, II, 1938—1939, (od tod citirano Wittkower: *Eagle and Serpent*), pp. 293—325. Motiv se je iz Mezopotamije razširil po eni strani proti sredozemskemu prostoru, po drugi strani pa je dosegel Indijo in nato še Kitajsko. Od tod se je preko Koreje razširil do Japonske in Indonezije ter se še posebej zakoreninil predvsem na Javi, od koder se je njegova migracija nadaljevala proti Melaneziji in Polineziji. Kačo in orla pozna v različnih vsebinskih variantah tudi prebivalstvo Južne in Severne Amerike, kar potrjuje teorijo o pradačnih kulturnih stikih med civilizacijami Azije in Amerike preko Beringove ožine. V Sredozemlju pozna ta motiv minojska Grčija kasneje pa dobi svoje mesto tudi v rimski umetnosti (npr. reliefna upodobitev na slavoloku Sergijev v Puli). Posebno pozornost mu je namenilo zgodnje krščansko obdobje, nadaljuje pa se v bizantinski umetnosti. Tudi zahodnoevropski srednji vek se temu motivu ni odpovedal, poznamo ga v renesančni in baročni umetnosti, do moderne. Vsebinsko je motiv skozi čas in prostor dobival različne pomena, toda največkrat je nastopal kot alegorija zmage dobrega nad zlim.

³ O orientalskih elementih v situlski umetnosti cf. Giulia de' Fogolari, *Orientalna komponenta v situlski umetnosti*, *Umetnost alpskih Ilirov in Venetov*, pp. 9—21; Elena di Filippo Balestrazzi, *Nuovi confronti iconografici e un'ipotesi sui rapporti fra l'area delle situle e il modo orientale*, *Este e la civiltà paleoveneta a cento anni dalle prime scoperte*, Firenze 1980, pp. 153—170. Za orientalske vplive, ki so prek Grčije dosegli delavniške centre situlskih izdelkov, cf. Herman Müller-Karpe: *Das vorgeschichtliche Europa*, Kunst der Welt, Baden-Baden 1968 (od tod citirano: Müller-Karpe: *Europa*). V najnovejšem času je na povezave situlskih spomenikov z mediteranskim svetom in z umetnostjo Bližnjega Vzhoda opozorila Nancy K. Sandars: *Prehistoric Art in Europe*, (The Pelican History of Art), 1985, pp. 337—340.

⁴ Basmachi Faraj: *Treasures of the Iraq museum*, Bagdad 1975—1976, p. 399, Fig. 73, 74.

s prizori iz vsakdanjega življenja moških (risba 3).⁵ Med drugim je upodobljen tudi motiv boksa; dve oblečeni, nasproti si stoječi bradati moški figuri z dvignjenima rokama.

Istočasno se »boksarja« pojavita v likovni umetnosti Babilona na reliefu, ki je datiran okoli leta 1800 pr. n. š. (risba 4, sl. 64)⁶. V zvezi s tem reliefom se postavlja vprašanje, kakšno je vsebinsko ozadje pri upodabljanju boksarskega dvoboja.⁷ Ta prizor je na enem izmed dveh reliefov iz Khafajev upodobljen skupaj z dvema dvojicama rokoborcev. Boks je bil skupaj z rokoborbo prvotno verjetno vsebinsko enotna scena dvobojev, v mezopotamskem svetu značilna predvsem za bogove in mitične junake, kar nam potrjujejo literarni viri in



Risba 3: Ešnun, terakotni relief



Risba 4: Babilon, kamniti relief
(po: Duchesne — Guillemin)



Risba 5: Hasanlu, zlata čaša (po: Orthman)

⁵ André Parrot, *Summer: — Die mesopotamische Kunst von den Anfängen bis zum XII. vorchristlichen Jahrhundert*, München 1962, p. 292, Abb. 359 D.

⁶ Marcelle Duchesne-Guillemin, *Musik in Ancient Mesopotamia and Egypt*, *World Archaeology* XII/3, 1981, p. 289, Pl. 39;

H. W. G. Saggs: *The Greatness that was Babylon*, London 1962, (od tod citirano Saggs: *Babylon*), Pl. 51 A.

⁷ Relief iz Babilona prikazuje boks kot eno izmed dejavnosti v povezavi s kulturnim čaščenjem (cf. Saggs: *Babylon*, p. 190).

⁸ Za likovne upodobitve bojev bogov, cf. R. M. Boehmer, s. v.: *Götterkämpfe in der Bildkunst*, v: *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*. III, Berlin-New York 1957—1971, pp. 471—473.

Daljši cikel prizorov rokoborbe poznamo tudi na stenskih poslikavah v grobnicah najdišča Beni Hasan v Egiptu, ki so datirane v čas okoli 2000 pr. n. š. Ob nazornem prikazu različnih prijemov in borilne tehnike značilne za rokoborbo, ne vidimo nobenega motiva, ki bi spominjal na boks (cf. Siegfried Laser, *Sport und Spiel*, *Archaeologia Homerica* (Kapitel T), 1987, [od tod citirano Laser: *Sport*], p. 51, sl. 4). Nekaj prizorov rokoborbe iz grobnic v Beni Hasanu, objavlja tudi Adolf Erman, ki rokoborbo prišteva med rekreativne dejavnosti starih Egipčanov (cf. Adolf Erman: *Life in Ancient Egypt*, New York 1971, p. 246).

upodablajoča umetnost.⁸ Najbolj znan literarni vir o dvobojevanju mezopotamskih »herojev« je znamenita babilonsko-sumerska pesnitev o Gilgamešu, iz katere poznamo krajši opis dvoboja med Gilgamešom in Engidujem.⁹

Zvezo z mitološkim izročilom nakazuje tudi analiza prizorov na zlati posodi iz Hasanluja v Iranu.¹⁰ Kronološko je posoda opredeljena v čas med 1250 in 1000 let pr. n. š. in s svojo motiviko morda predstavlja posamezne prizore iz epa Kummarbi.¹¹ Med motivi, ki so vsak zase zaključena celota in niso medsebojno vsebinsko povezani, posebej izstopata dve figuri, ki si stojita nasproti z dvignjenima rokama (risba 5). Ena je celopostavna, druga pa je od pasu navzdol prekrita z luskinastim ornamentom. Šlo naj bi za upodobitev dvoboja, ki po tehniki spominja na boks, saj ima ena od oseb zaščitene pesti. Ta boj razlagajo kot dvoboj med junakom in pošastjo, ki prebiva v gorski divjini.¹²

Mezopotamska umetnost je za upodabljanje nekaterih epskih prizorov razvila kompozicijske arhetipe, ki se skozi stoletja očitno niso bistveno spreminjali in so se takšni prenesli tudi v druga kulturna območja. Pri tem ni nujno, da se je ohranila zavest o prvotni »mezopotamski fabuli«, ki jim je botrovala.



Risba 6a: Knossos;



6b: Hagia Triada;



6c: Thera (po: Laser)

Tako pozna kretska-mikenska umetnost dvoboj boksarjev že v 16. stol. pr. n. š., posebej pa je ta motiv razširjen v 14. in 13. stol. pr. n. š. Največ prizorov je bilo odkritih v znanih centrih kretska-mikenske kulture: Knossos (risba 6a), Hagia Triada (risba 6b) in Thera (risba 6c).¹³ Z mikenskimi kolonizatorji naj bi ta motiv dosegel tudi Ciper, kar dokazujejo poslikave na vazah iz 14. in

⁸ Cf. Saggs: *Babylon*, pp. 189–190.

¹⁰ Edith Porada, *Kunst der protohistorischen Periode*, v: Winfried Orthmann: *Der alte Orient* (Propyläen Kunstgeschichte, n. s. XIV, 1975, (od tod citirano Porada: *Kunst*), pp. 391–392.

¹¹ Porada: *Kunst*, pp. 390–391. Motiviko na čaši iz Hasanluja so povezovali tudi z epom Etana, na katerega pa se med drugim navezuje predvsem motiv kače in orla (cf. Wittkower: *Eagle and Serpent*, p. 295).

¹² Porada: *Kunst*, p. 390.

¹³ Laser: *Sport*, pp. 43–44, sl. 10: a, b, c. Motiv boksanja je v Hagii Triadi dokumentiran tudi na bronasti vazi, ki je datirana v 16. stol. pr. n. š., saj ima eden od boksarjev na glavi tip čelade, značilen ravno za to časovno obdobje (cf. Hugh Hencken, *The Earliest European Helmets*, *American School of Prehistoric Research Bulletin*, XXVIII, 1971, p. 20, fig. 7: c.).

13. stol. pr. n. š. (risba 7).¹⁴ Tradicijo upodabljanja boksarskih scen nadaljuje tudi geometrično in arhaično obdobje grške umetnosti v 8. stol. pr. n. š. (risba 8). V začetni fazi zasledimo samo upodobitve boksarskega para, kasneje pa se med obema figurama pojavi kotliček na treh nogah, oziroma trinožnik. Takšne prizore poznamo s poslikanega keramičnega fragmenta iz Heraiona (risba 9), bronastih ščitov v Olimpiji in s podstavka trinožnika, prav tako iz Olimpije (risba 10a, b).¹⁵ Boksarski dvoboj za trinožnik je upodobljen tudi na tolčeni



Risba 7: Ciper (po: Laser)



Risba 8: Grčija (neznano najdišče; po: Laser)



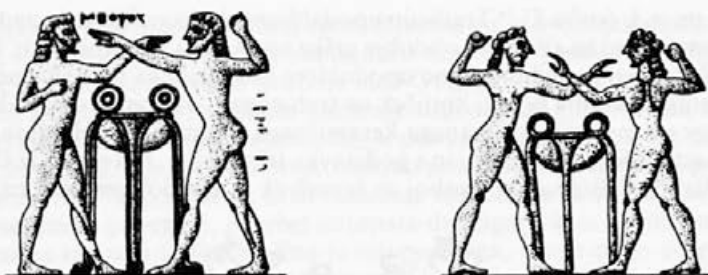
Risba 9: Heraion

¹⁴ Laser: *Sport*, p. 44, Abb. 10: d, e, f; Taf. 1c.

Migracija motiva boksa iz sumersko-babilonske v kretske-mikenske umetnost, še ni dovolj razjasnjena, saj ne vemo, kakšno vlogo je pri tem odigrala hetitska umetnost. Ta prizor je v mezopotamskem prostoru povezan z upodobitvijo božanstev, tega pa ne moremo trditi za hetitska božanstva. Prav tako tekmovalstvo v boksu ni prisotno ob posmrtnih ceremonijah, saj Hetiti pri pogrebnih svečanostih niso prirejali atletskih iger kot Grki, ampak so večjo pozornost pridali obredju z magično vsebino. Za primerjave med grškimi pogrebnimi običaji, ki jih poznamo iz Iliade, in med hetitskimi, cf. O. R. Gurney: *The Hittites*, 1969, pp. 166.

Nekateri motivi, ki izvirajo iz sirsko-hetitske umetnosti, so se razširili prek Grčije tudi v centralno Evropo, saj npr. prizor božanstva, stoječega na biku, lahko sledimo v Podonavju in seže celo do severne Anglije (cf. Johannes Lehmann: *Die Hethiter*, München 1986, pp. 282).

¹⁵ Laser: *Sport*, p. 46, Abb. 11: b, e, f. Za bronasti trinožnik iz Olimpije cf. Jürgen Borchardt, *Helme*, v: Hans-Günter Bucholz, Kriegswesen I, *Archaeologia Homerica* (Kapitel E, I), 1977, pp. 68, Taf. 6: b. Čeladi na glavah tekmecev se med seboj razlikujeta po različnem grebenastem nastavku. Čelado z naprej uvitim grebenom (Rapunghelm), ki jo nosi desna figura izhaja iz Mezopotamije in Anatolije, kjer jo pogosto zasledimo na pozno-hetitskih reliefih (isti: pp. 68). Tudi čelada levega bojevnika s podkvasito oblikovanim grebenom (Bügelhelm) ima korenine v mezopotamskem svetu, od koder se preko Male Azije in Grčije razširi do južne Italije (isti: pp. 69).



Risba 10a, b: Olimpija

zlati pločevini iz Krfa, ki je datirana v konec 7. stol. pr. n. š.¹⁶

Grški arhaični svet je motivu boksa dodal trinožnik kot trofejo za zmagovalca. Ta prvina spominja na posamična mesta v Homerjevi *Iliadi*, kjer med pogrebnimi svečanostmi v čast Patroklovi smrti poteka tudi tekmovanje v boks, v katerem dobi zmagovalec za nagrado živinče, poraženec pa dvoročno kupo (V. 653—699):

»A komur Apolon zmago nakloni očitno, da vidijo vsi jo Ahajci, ta naj odvede si v šotor mezgico tu, močno živinče, drugi, ki v tekmi zgubi, pa prejme naj kupo dvoročno!«

(*Iliada*, V. 660—664)

Pri slavnostnih igrah pa je trinožnik namenjen zmagovalcu v rokoborbi (V. 702):¹⁷

»Nove nagrade postavi Pelid za tekmo že tretjo, bridko rvanje na roke, po-kaže jih ljudstvu Danajcev: velik trinožnik zmagaLEC dobo, namenjen za k ognju, dvanajst težkih volov med sabo ga cenijo Grki; kdor pa v tekmi zgubi, nameni dekle mu v dobiTEK, mnoge umetnosti zna, na štiri jo cenijo vole.«

(*Iliada*, V. 700—705)

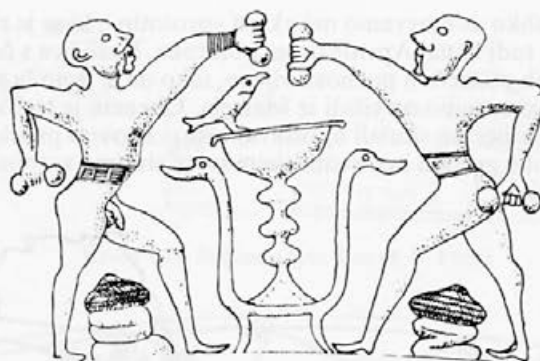
Morda gre pri likovni formulaciji tega epskega motiva za kontaminacijo dveh boksarjev, ki ju je Orient prek kretske-mikenske umetnosti posredoval arhaični kulturi z novo, »grško« vsebino. Če lahko v ozadju tega prizora domnevamo neko konkretno fabulo, bi bila še najbolj vabljiva povezava z zgodbo o boju za trinožnik med Apolonom in Heraklom.¹⁸

Grška kolonizacija Apeninskega polotoka v 8. stol. pr. n. š. je tudi v ta prostor prinesla novosti, ki so se izražale tako v umetnosti kot tudi v duhovnem življenju. Na obeh področjih je grška arhaična tradicija našla svoj odmev v estenski kulturi, iz katere je izšla situlska umetnost. V pestrem izboru figuralnih motivov, ki nastopajo na situlah, je med najbolj pogostimi prav prizor dveh boksarjev.

¹⁶ Klaus Gallas: *Korfu — das antike Kerkyra im Ionischen Meer. Geschichte, Kultur, Landschaft*, Köln 1986, pp. 69. Avtor povezuje prizor boksa z mitološkim vsebinskim ozadjem.

¹⁷ Homer: *Iliada* [prevod Anton Sovrè, Ljubljana 1982, (od tod citirano Homer: *Iliada*)], V. 702.

¹⁸ Mitološko pripoved o boju za trinožnik med Apolonom in Heraklom so pogosto povezovali z upodobitvijo dvoboja na bronastem podstavku trinožnika iz Olimpije (cf. Herbert Marwitz, *Mythos-Dichtung-Sage, Jahreshefte des Österreichischen archäologischen Institutes in Wien*, LIII, 1981/82, pp. 10.



Risba 11: Bologna (po: Lucke — Frey)

Pri analizi tega motiva v grški umetnosti se je pokazalo, da v prizorih z dvema figurama na sredini običajno stoji trinožnik, ki je namenjen zmagovalcu. Toda v našem kontekstu enkrat samkrat zasledimo samo en primer upodobitve boja za trinožnik: na zgornjem frizu situle iz Bologne (risba 11, sl. 65).¹⁹ Prizor sestavljata dve simetrično postavljeni goli moški figuri. Na sredini stoji velik trinožnik, na robu njegovega kotlička pa sedi na levi strani ptič. Ta detajl lahko povežemo z grško geometrijsko umetnostjo, ki prav tako pozna trofejne trinožnike s sedečim ptičem na obodu (risba 12).²⁰ Poze figur in trinožnik nudijo v tem primeru konkreten dokaz, da so se zgodnje torevske delavnice estenskega kulturnega kroga dejansko zgledovale pri starejših grških predlogah. Vendar je že kmalu prišlo do posameznih sprememb, verjetno v prizadevanju, da bi upodobitve boksarjev dobile zvezo z realnim življenjem. Boks je bil namreč kot športna panoga razširjen tudi v italiskem svetu, saj je tudi tu pogosto spremljal igre, ki so se odvijale v čast pokojnikom.²¹ Toda tokrat ne gre več za boj, v katerem dobi zmagovalec trinožnik, ampak mu je namenjena dvogrebenasta čelada s perjanico, ki je postavljena na poseben podstavek. Ob čelado je prislonjena še sulica, ki ima prav tako vlogo nagradne trofeje. Novost pri boksarjih v italiskem prostoru je tudi poseben borbeni rekvizit, ročke, ki so jih imeli tekmeci privezane na rokah. Po vsej verjetnosti so bile izdelane iz usnja in so ščitile zapestje pred trajnimi poškodbami ob močnejših udarcih, hkrati pa so povečale udarno moč.²²

Vse tri omenjene novosti — čelado, sulico in ročke — srečamo prvič na fragmentarni situli iz najdišča Matrei na Tirolskem (risba 13, sl. 66).²³ Ta upodobitev boksarjev je med vsemi dokumentiranimi verzijami tega prizora v okviru situlske umetnosti likovno najkvalitetnejša in tudi vsebinsko najbolj

¹⁹ Lucke — Frey: *Die Situla*, pp. 28, sl. 7. Boj za trinožnik je iz grških predlog povzela tudi etruščanska umetnost, npr. vaza bukero, cf. Laser: *Sport*, p. 46, sl. 11: d.

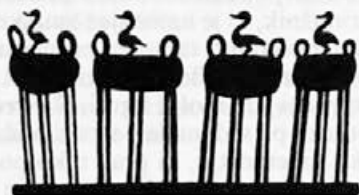
²⁰ Laser: *Sport*, p. 80, sl. 31: a.

²¹ To nam dobro dokumentirajo predvsem poslikave v etruščanskih grobnicah. Cf. Massimo Palotino, *The Etruscans*, 1955, sl. 22.

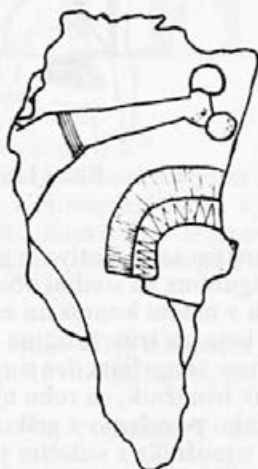
²² O dvoboju z ročkami cf. Lucke — Frey: *Die Situla*, pp. 26; J. Jüthner — E. Mehl, *Pygme*, v: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Suppl. IX., coll. 1306—1352.

²³ Lucke — Frey: *Die Situla*, p. 81, sl. 58: 42a; situla je bila prvotno odkrita v kraju Mühlbachl, vendar se zaradi neposredne bližine naselja Matrei v literaturi običajno pojavlja pod tem imenom. Cf. Liselotte Zimmer-Plank, *Situlenkunst in Tirol, Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseum Ferdinandsmuseum LVI*, 1976 (od tod citirano Zimmer-Plank: *Situlenkunst*) p. 292, sl. 2: 4.

bogata. V njej lahko domnevamo nekakšen »prototip«, ki se je razširil med torevtskimi centri tudi zunaj Apeninskega polotoka. Različica s čelado in sulico je bila v kasnejših posnetkih poenostavljena, tako da je izginila sulica, ki je dejansko upodobljena samo na situli iz Matreia. Obenem je treba poudariti, da vse boksarske dvojice na situlah upoštevajo isto osnovno predlogo, za katero verjetno tako v grškem in orientalskem svetu slutimo vsebinsko ozadje mitološkega značaja.

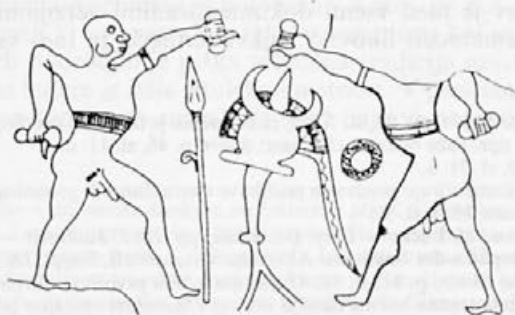


Risba 12: Atene (po: Laser)

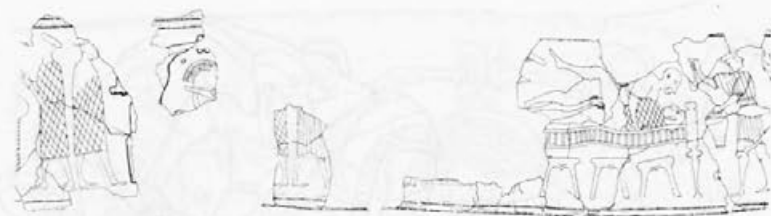


Risba 14b: Kobarid (po: Lucke — Frey)

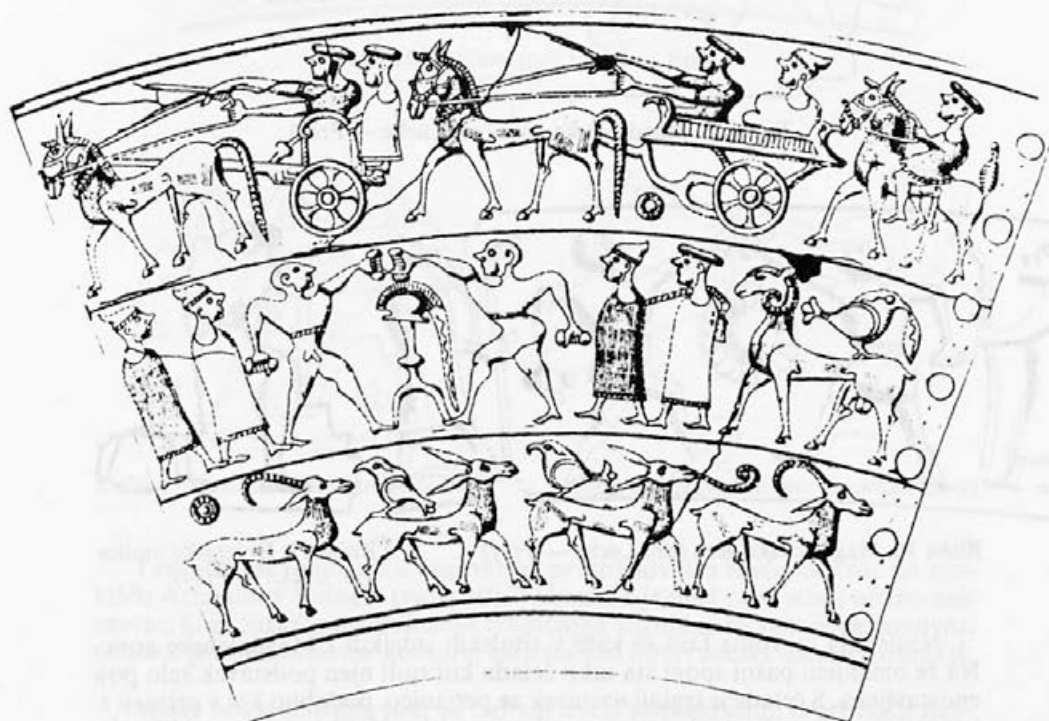
Prvo stopnjo novega likovnega razvoja motiva boksarjev predstavlja situla iz Bologne z bojem za trinožnik, naslednjo fazo pa zastopa situla iz Matreia, kjer se že pojavi čelada s perjanico. To zaporedje dokazujejo še nekateri detajli, kot je recimo ornament na sulicah, ki jih na situli iz Bologne nosijo vojščaki. Prav takšna sulica namreč stoji poleg čelade med obema boksarjema na situli iz Matreia. Prepričljivo paralelo odkrijemo tudi v značilni obliki pokrival, ki jih nosijo tako figure na situli iz Bologne, kot na situli iz Matreia. Sorodne poteze zasledimo tudi v konturah jelenov, kar podpira domnevo, da obe situli izhajata iz ožje delavniško povezane skupine.



Risba 13: Matrei (po: Zemmer — Plank)



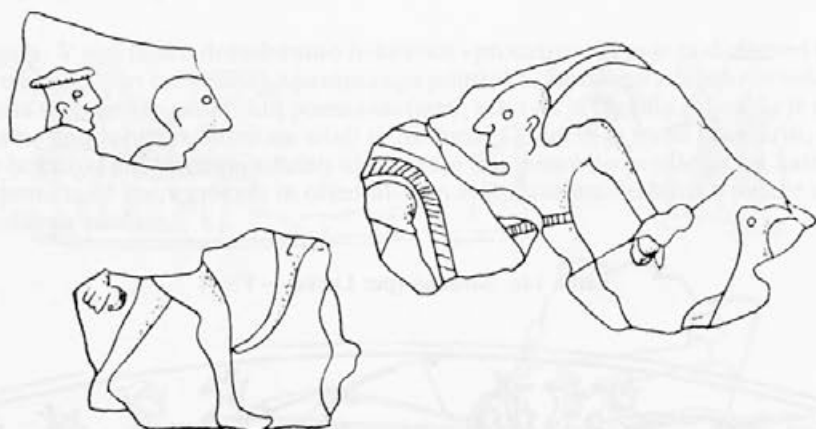
Risba 14a: Sanzeno (po: Lucke — Frey)



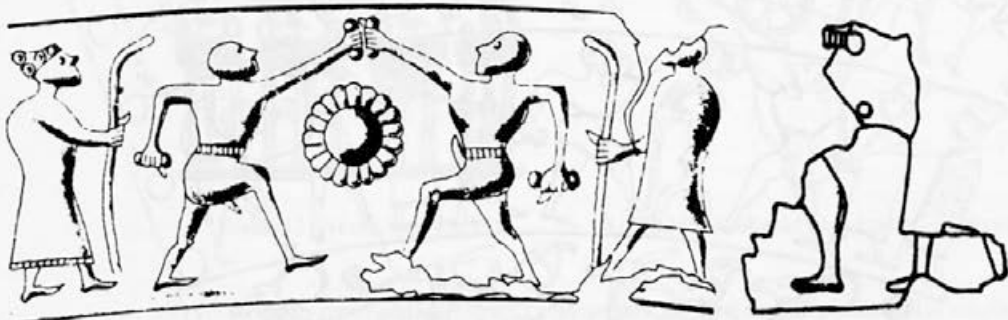
Risba 14c: Vače (po: Lucke — Frey)

V isto tesneje povezano skupino sodita tudi dve nepopolno ohranjeni situli iz Sanzena (risba 14a) in Kobarida (risba 14b) ter znamenita Vaška situla (risba 14c).²⁴ To nam potrjuje tudi motiv boksarjev, ki se na vseh treh situlah borijo samo še za čelado. Oblika čelade je povsod iztolčena na enak način: linija vzporednih in navpičnih zarez nakazuje perjanico, ki je pritrjena v kovinski nastavek s trikotnimi ornamentami. Goli moški figuri sta opasani z ozkim jermenom, njuni levi roki pa sta pod ramenom obvezani z okrasnim trakom.

²⁴ Za Sanzeno cf. Lucke — Frey: *Die Situla*, pp. 69, sl. 67, za situlo iz Kobarida cf. isti: p. 71, sl. 33: 19b; Stane Gabrovec, *Železnodobna nekropola v Kobaridu*, *Goriški letnik* III, 1976, p. 51, T. 11. Vaška situla je bila pogosto predmet obdelave v številnih poljudnih in strokovnih člankih. Med slednjimi bi še posebej opozoril na premalo upoštevano delo Vojeslava Moleta, ki je že leta 1925 objavil eno izmed temeljnih študij o analizi situle iz Vač. Cf. Vojeslav Molé, *Umetnost situle iz Vača*, *Starinar* III/2, 1925 pp. 79.



Risba 15: Magdalenska gora (po: Lucke — Frey)



Risba 16: Magdalenska gora (po: Lucke — Frey)

Risba 17: Dolenjske toplice (po: Lucke — Frey)

Naslednja razvojna faza se kaže v situlskih izdelkih z Magdalenske gore. Na že omenjeni pasni sponi sta tako čelada kot tudi njen podstavek zelo poenostavljena. S čelade je izginil nastavek za perjanico, podobno kot v prizoru z boksarjema na pokrovu bronastega ciborija (risba 15).²⁵ Iz istega najdišča je na eni izmed situl upodobljen dvoboj v boksu, vendar med tekmovalcema ne stoji podstavek s čelado, ampak večja rozeta, ki zapolnjuje praznino med obema figurama (risba 16).²⁶ Kakšni predlogi je sledil motiv boksarjev na situli iz Dolenjskih toplic, zaenkrat še ne moremo odgovoriti, saj je od celotnega prizora ohranjen le fragment desnega boksarja (risba 17).²⁷

V prizoru boksa na situli iz Kuffarna v Spodnji Avstriji zasledimo manjšo posebnost (risba 18).²⁸ Čelada med boksarjema je namreč okrašena z razkošno perjanico in tako predstavlja enkratni primer med oblikami šlemov dokumentiranih na situlskih spomenikih. Tu gre po vsej verjetnosti za samostojno odločitev samega umetnika, ki se je morda zaradi želje, da bi upodobil tedaj običajno čelado, odpovedal doslednemu posnemanju predloge.

²⁵ Lucke — Frey: *Die Situla*, p. 73, sl. 39.

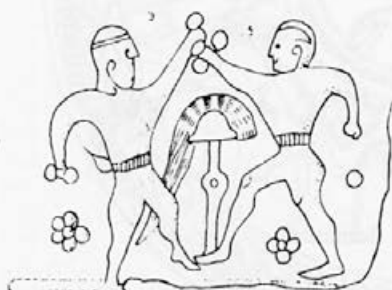
²⁶ Lucke — Frey: *Die Situla*, p. 72, sl. 69.

²⁷ Lucke — Frey: *Die Situla*, p. 77, sl. 72.

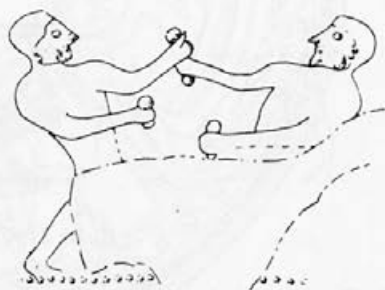
²⁸ Lucke — Frey: *Die Situla*, p. 80, sl. 75.



Risba 18: Kuffarn (po: Lucke — Frey)



Risba 19: Arnoaldi (po: Lucke — Frey)



Risba 20: Benvenuti (po: Lucke — Frey)

Takšno misel pa bi težje zagovarjali pri izdelovalcu situle, odkrite na grobišču Arnoaldi v Bologni (risba 19).²⁹ Umetnik je imel pred seboj očitno nek vzorec, ki ga zaradi preskromnega tehničnega znanja ni bil sposoben ponoviti. Ohranil je samo osnovne konture, zato sta obe figuri docela shematizirani (sl. 67).

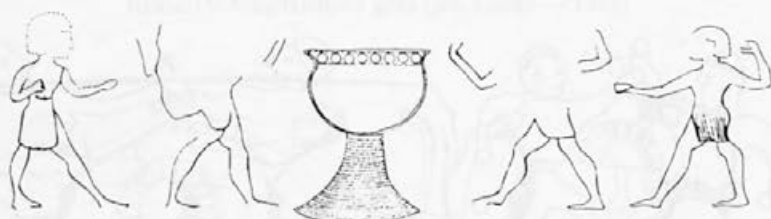
Motiv boksa nastopa tudi na najbolj znani estenski situli iz grobišča Benvenuti (risba 20).³⁰ Tukaj močno odmevajo elementi orientalskega sveta, predvsem z risbami grifonov, sfing, krilatih živali in kentavrov. V družbi številnih motivov, izvirajočih z Orienta, sta na situli upodobljeni dve moški figuri, ki predstavljata posebno inačico boksa, ki odstopa od običajnih boksarskih dvojbojev. Tekmeča tudi v tem primeru uporabljata ročke, vendar se ne bojujeta za nagradno trofejo. Ta različica morda izhaja iz neke predloge, ki ni bila neposredno pod vplivom »grške« variante, za katero je značilno tekmovanje za trinožnik.

Med ikonografskimi variantami tega prizora je v italiskem prostoru dokumentiran še en specifičen primer, ki izvira iz orientalskega motivnega sveta, vendar Apeninskega polotoka ni dosegel z grškimi kolonizatorji, ampak bolj verjetno s feničanskimi trgovci.

²⁹ Lucke — Frey: *Die Situla*, p. 59, sl. 63.

³⁰ Lucke — Frey: *Die Situla*, p. 62, sl. 65.

Pozlačena srebrna situla z napisom »Plicasnas«, ki je bila odkrita v etruščanskem najdišču Chiusi, je feničansko-ciprski izdelek iz sredine 7. stol. pr. n. št., se pravi iz začetne faze orientalskih vplivov na Etrurijo, od koder se le ti večinoma širijo v estenski kulturi (risba 21).³¹ Na situli iz Chiusija pa sta upodobljena tudi boksarja, ki za dvoboj ne uporabljata rekvizitov, ampak se goloroka v spremstvu vojakov in igralcev na dvodelne piščali (aulos) bojujeta za večjo posodo z visokim podstavkom. Od običajnih primerkov situlske umetnosti se ta situla razlikuje tudi po stilnem izrazu, ki zvesto sledi grško-orientalskemu slogu. Vendar pa to ne izključuje stičnih točk med situlo iz Chiusija in z drugimi situlami. Ena izmed skupnih potez se kaže ravno v boksarskem prizoru, pri katerem pa v tem primeru nista upodobljena niti trinožnik niti čelada. Dejstvo, da je feničanski svet prav tako poznal sceno boksanja, dopušča možnost, da so se torevi v situlskih delavnicah na estenskem področju občasno zgledovali tudi po predlogah iz Fenicije.³²



Risba 21: Chiusi (po: Bonfante)

Pravo zakladnico raznovrstnih figuralnih prizorov, zgoščenih v štiri pasoge, predstavlja situla iz grobišča Certosa v Bologni.³³ Po mnenju dosedanjih interpretov naj bi šlo za pogrebne svečanosti, dopolnjene s posameznimi prizori iz vsakdanjega življenja.³⁴ Tudi na certoški situli zasledimo upodobitev boksarjev vendar je precej neobičajna: tekmovalca namreč ne nastopata v logični dvojici, ampak ju je umetnik razdvojil, s čimer je odvzel smisel njuni razgibani telesni drži. Očitno ju je uporabil kot »mašilo« za zapolnitev preostalega prostora nad dvema sedečima figurama, ki igrata na liro in piščali (sl. 68). Morda se je umetnik za takšno kompromisno rešitev odločil prav zato, ker je v resnici zmanjkalo prostora za celotno kompozicijo boksarskega dvoboja, vendar se motivu le ni hotel odpovedati, saj je bil navsezadnje del »železnega repertoarja«, s katerim so razpolagali ilirsko-venetski torevti.

Za certoško situlo lahko domnevamo, da ima vsak njen friz enotno vsebinsko ozadje, saj se prizori tekoče navezujejo drug na drugega, dogajanje pa poteka umirjeno, v ustaljenem ritmu, ki ga po svoje skali le vsiljena upodobitev obeh boksarjev. Takšno zaporedje prizorov pa nikakor ni značilno za večino preostalih situl, ki sicer po kvaliteti izdelave ne zaostajajo mnogo za certoško. Posamezne kompozicijske enote med seboj večinoma niso vsebinsko poveza-

³¹ Larissa Bonfante: *Out of Etruria — Etruscan Influence North and South, British Archaeological Report*, CIII, 1981 (od tod citirano Bonfante: *Out of Etruria*) fig. 50: a — c. Avtorica ne izključuje možnosti, da bi bila situla izdelana v italjskih delavnicah, morda v etruščanskem mestu Cerveteri (p. 17).

³² Za situlo Chiusi cf. Bonfante *Out of Etruria*, p.

³³ Lucke — Frey: *Die Situla*, p. 59, sl. 64.

³⁴ Za obširno študijo motivov cf. Jože Kastelic, *Umetnost situl od Pada do Donave*, v: *Umetnost alpskih Ilirij in Venetov*, pp. 55.



Risba 22: Castelvetro (po: Bonfante)

ne, kljub temu, da si sledijo v enakem neprekinjenem frizu. Med najbolj značilnimi primerki te vrste izstopa fragmentirana situla iz Sanzena. Prizor boksa je na tej situli prikazan s skupino figur, ki darujejo ob trinožniku. Obe sceni bi sicer lahko vključili med pogrebne svečanosti, vendar bi z istim vsebinskim sklopom zelo težko povezali prizor, ki jima neposredno sledi. Gre za erotično sceno, ki predstavlja spolni odnos med golim moškim in na pol oblečeno žensko na upogibajoči se postelji (risba 14a). Erotični motiv v situlski umetnosti ni osamljen, saj ga poleg situle iz Sanzena prinašata še bronasto ogledalo iz Castelvetra (risba 22) in bronasta pasna spona iz Brezij na Dolenjskem (risba 23).³⁵ Soroden motiv, za katerega sklepajo, da prikazuje mitično poroko med Ariadno in Tezejem (risba 24),³⁶ poznamo tudi na etruščanski keramični vazi iz Triglatella.

Ob presenetljivo naturalističnem prizoru, kakršen je erotična scena iz Sanzena, se seveda kar samo od sebe zastavlja vprašanje o vsebinskem ozadju, saj ga po vsej verjetnosti ni mogoče neposredno povezati s pogrebnimi svečanostmi, tudi zagovorniki teze o »realističnem upodabljanju železnodobnega življenja« zanj še niso našli ustrezne razlage, ampak so se mu spretno izognili,

³⁵ Za Castelvetro cf. Lucke — Frey: *Die Situla*, p. 62, Taf. 21, 22, za Brezje cf. isti: p. 70, sl. 32: 17.

³⁶ Bonfante: *Out of Etruria*, p. 40, sl. 66.



Risba 23: Brezje (po: Kromer)



Risba 24: Triglatello (po: Bonfante)

čepprav ravno njegov »verizem« očitno izstopa v repertoarju situlske umetnosti.³⁷ Erotični motiv iz Sanzena je Liselotte Zemmer-Plank pripisala mitološki vsebini iz homerskega sveta, pri čemer je opozorila na mesto v *Iliadi*, ki pripoveduje, kako je Paris nagovarjal Heleno k skupnim užitkom.³⁸

Vendar se prav v okviru homerske epike kar ponuja še ena znamenita mitološka epizoda, ki je tudi v kasnejših obdobjih doživela številne literarne in likovne interpretacije: satirična pripoved, s katero v *Odiseji* pevec Demodok zabava Fajake, ki govori o tem, kako sta Afrodita in Ares varala Hefajsta, dokler ju le-ta ni ujel v umetelno spleteno mrežo v posmeh vsem drugim bogovom (*Iliada*, VIII. 266—366).³⁹ V istem odlomku je omenjen tudi boks kot ena izmed tekmovalnih panog v igrah, ki so jih Fajaki organizirali v čast svojemu gostu Odiseju. Skupna upodobitev boksarskega dvoboja in erotičnega prizora na situli iz Sanzena ponuja še dodaten argument, da lahko vsebinsko pobudo za privzemanje obeh figuralnih motivov iščemo v pripovedni zakladnici homerskih pesnitev ali celo njihovih starejših predhodnikov v vzhodnem Sredozemlju.

Mitološka motivika arhaične Grčije je italški prostor dosegla že konec 8. stol. pr. n. š., toda njeni vplivi pridejo najbolj do izraza šele z viškom etruščanske kulture v 7. in 6. stol. pr. n. š. To pa je tudi čas, ko v estenski kulturi severno od Etrurije nastajajo prvi večji centri situlske umetnosti, ki z vrezanimi in tolčenimi podobami na bronasti pločevini morda ohranja reminiscence iz vsebinskega izročila junaških epov.

Spomeniki situlske umetnosti so se v teku 7. in 6. stol. pr. n. š. močno razširili predvsem v jugovzhodnem alpskem prostoru.⁴⁰ Ob tem se sama po sebi ponuja misel, da je grški duhovni svet vsaj posredno oplazil kulturne skupine v jugovzhodnih Alpah ravno prek situlskih izdelkov. Toda do prvega bežnega

³⁷ Karl Kromer je erotične prizore iz situl povezal s kultnim obredom (Kromer: *Das Situlenfest*, *Situla*, XX—XXI, 1980, 232).

³⁸ Zemmer-Plank: *Situlenkunst*, p. 309.

»Leziva zdaj in se raje ljubiva.

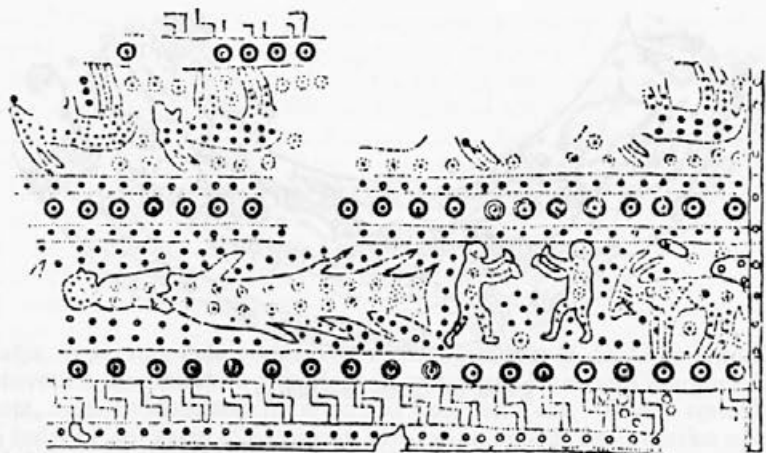
Nikdar po tebi mi slá ni čutov tako razdražila.«

v nadaljevanju pa sledi:

»Ta dva ležita tako na postelji lično rezljani.« (cf. Homer: *Iliada*, III. 441—442, 448)

³⁹ Iz Demodokove pesmi slikovni upodobitvi ustrezajo naslednji citati: »Leziva v posteljo! Le brž! Osladiva se malko!«, nagovarja Ares Afrodito in kmalu »tudi njo zaskomina po mehkih blazinah. Ležeta na posteljo — zaspita, a tu ju zajame zvita nastava Hefaista...« (cf. Homer: *Odiseja*, VIII. 292). Za različne likovne interpretacije tega znamenitega mitološkega motiva cf. A. Delivorrias, et. al., s. v. *Aphrodite Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae* II/1, 1984, p. 123.

⁴⁰ Kronologija situlskih izdelkov predstavlja še vedno nerešen problem v raziskavah situlske umetnosti. V literaturi lahko zasledimo, da avtorji običajno situle iz grobnih celot kronološko opredeljujejo v čas pokopa. Vendar nam ta datacija zanesljivo pove samo kdaj so situlo zakopali, torej nudi *terminus ante quem*, ne ponuja pa trdne opore za čas njenega nastanka!



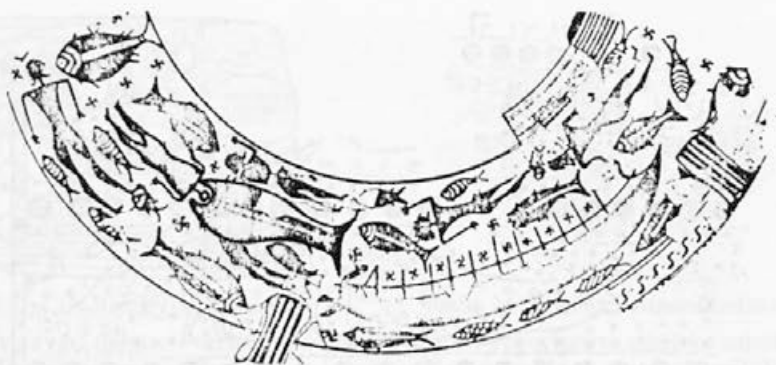
Risba 25: Klein — Glein (po: Schmid)

stika bi lahko prišlo že veliko prej, morda že konec 11. stol. pr. n. š., bolj verjetno pa v 10. in 9. stol. pr. n. š.⁴¹ Ni izključeno, da je jugovzhodni alpski prostor občasno segel po slikovnih predlogah z mitično vsebino iz grško-orientalskega sveta prej kot etruščanska in estenska kultura. To potrjujejo prizori, ki krasijo bronaste posode iz gomilnih pokopov na grobišču Klein-Glein, južno od Lipnice (Leibnitz), v avstrijski Štajerski.⁴² Okrasje in figure so izdelani v tehniki iztolčenih črt in pik, kar je tehnološki postopek, značilen za ornamentiko kulture žarnih grobišč. Grobne celote z bronastim posodjem so okvirno datirane v 7. stol. pr. n. š., vendar to ne izključuje možnosti, da so posamezni predmeti starejšega datuma. To bi morda veljalo predvsem za posode, ki so tako po svoji obliki kot po dekoraciji, tipični izdelek žarnogrobiščne kulture. Vse to še dodatno potrjuje domnevo, da so figuralni prizori na bronastih posodah v Klein-Gleinu po vsej verjetnosti najstarejši motivi z mitičnim ozadjem, ki ima prvotne korenine v orientalskem predstavnem svetu.⁴³ Med njimi je najbolj zanimiv prizor z bronaste ciste z velikansko ribo, ki požira človeka (risba 25). Že Hermann Müller-Karpe je opozoril na vsebinsko povezavo

⁴¹ Ta domneva se nakazuje ob najdbah iz Mušje jame blizu Škocjana pri Divači, kjer so že v prejšnjem stoletju odkrili številne bronaste predmete, ki v večji meri sodijo k vojaški opremi. Več sto primerov fragmentiranega in v ognju poškodovanega obrambnega ter napadalnega orožja, je v tem primeru povezano s kulturnim obredom, ki se je odvijal po končanem vojaškem spopadu. Morda je šlo za pogrebne svečanosti, kjer so bogovom onostranstva žrtvovali orožje sovražne vojske. Tako obredje v čast pokojnikom je bilo v času, ki mu pripada material iz Mušje jame, močno razširjeno v egejskem prostoru. Povezavo s tem kulturnim krogom nam nakazujejo predvsem najdbe same, odkrite v jami, saj je zelo prepričljiva analogija med posameznimi predmeti in gradivom iz Vergine v severovzhodni Grčiji in nekropole Kerameikos v centru Aten. Tokovi vplivov iz grškega prostora proti Škocjanu so potekali prek makedonske Pelagije proti vzhodni obali Jadranskega morja in nato vzdolž obale Kvarnerskega zaliva v severno-jadranski bazen, od tu naprej pa prek istrskega polotoka proti Škocjanu. To je seveda le ena izmed možnosti, ni pa izključena tudi kopenska pot prek centralnega Balkana. Na vsak način je gradivo iz Mušje jame dovolj zgovoren dokaz za najzgodnejše stike z egejskim svetom, ki je skupaj z materialno kulturo v jugovzhodni alpski prostor posredoval morda tudi odseve helenskega duhovnega sveta.

Cf. Jozsef Szombathy, *Altortumsfunde aus Höhle bei St. Kanzian im österreichischen Küstenland*, *Mitteilungen der Prähistorischen Kommission der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, II/2, 1913, pp. 17; Marko Frelih, Die neulich entdeckten Bronzefunde aus Mušja jama bei Škocjan im slowenischen Karstgebiet, *Archäologische Studentenkonferenz*, VI, 1988 (v tisku).

⁴² Walter Schmid, Die Fürstengräber von Klein-Glein in Steiermark, *Prähistorische Zeitschrift*, XXIV, p. 219.



Risba 26: Ischia (po: Stary)

tega motiva z zgodbo o preroku Jonu (Jona 2, 1—2), ki je, po vsem sodeč, nastala že v 8. stol. pr. n. š.⁴⁴ Tega motiva na »klasičnih« spomenikih situlske umetnosti ne zasledimo, odkrijemo pa ga na geometričnem kraterju z otoka Ischia blizu Neaplja, pri čemer gre verjetno za importiran izdelek iz grških delavnic (risba 26).⁴⁵ Prizor ribe s človekom v žrelu na cisti iz Klein-Gleina je za nas še posebej pomemben, saj nastopa skupaj z motivom dveh boksarjev in tako ponovno dokazuje že izrečeno domnevo, da lahko prav boksarski dvoboj upravičeno štejejo med najstarejše slikovne predloge, vezane na mitološko izročilo vzhodnih sredozemskih in posredno tudi mezopotamskih kultur.

V kakšnem odnosu so shematizirani prizori na posodah iz Klein-Gleina in podobe na drugih mlajših situlah, zaenkrat še ni mogoče z gotovostjo presoditi. Morda med njimi sploh ni bilo stičnih točk, saj bi lahko šlo za motivne predloge, ki so dosegle italški in jugovzhodni alpski prostor v dveh zaporednih valovih. Prav tako ostaja še naprej odprto vprašanje, do kakšne mere so se železnodobni torevti pri krašenju situl zavedali vsebinskega jedra figuralnih prizorov. V situlski umetnosti je upodobitev boksarjev morda dobila novo vsebino, ko se je pojavila čelada s perjanico, za katero se bojujeta tekmovalca. Zavest o starejšem mitičnem ozadju je bila na začetku procesa verjetno še prisotna, kasneje pa se je porazgubila v šablonskem ponavljanju, ob katerem so postopoma izginjali posamični nerazumljivi detajli originalne predloge. Njen postopen razkroj ni bil torej nič drugega kot posledica vedno šibkejšje zavesti o primarni vsebinski podlagi motiva.⁴⁶

⁴⁴ Hermann Müller-Karpe je motive na posodah označil za najstarejše mitične upodobitve v jugovzhodnih Alpah ter jih je časovno uvrstil v 7. stol. pr. n. š. (cf. Müller-Karpe: *Europa*, pp. 144).

⁴⁵ Müller-Karpe: *Europa*, p. 151.

⁴⁶ Peter F. Stary, Zur eisenzeitlichen Bewaffnung und Kampfesweise in Mittelitalien, *Marburger Studien zur vor- und Frühgeschichte*, III, 1983, sl. 63.

⁴⁶ Predloga boksarskega dvoboja, ki so jo poleg torevtov uporabljali tudi izdelovalci keramičnih izdelkov (Este, Sopron), je v zatonu železnodobnih kultur Apeninskega polotoka dosegla kamnoseške delavnice zgodnje faze rimskega obdobja. Najbolj znan primer zasledimo na reliefnih upodobitvah s kamnitega »Prestola iz Corsini«, ki je bil leta 1732 odkrit pod Lateranom v Rimu. Sedež je v spodnjem delu okrašen s frizom zaporednih reliefnih motivov, med katerimi nastopa tudi prizor boksa, ki ga s situlskimi motivi povezuje borilni rekvizit, kot je tukaj ročka, in vsebina motiva: boj za čelado. Toda bojevalca nista več gola moška, ampak sta že oblečena v kratek hiton. S tem sta čelada in tudi tekmovalna trofeja dobili novo, »rimsko« obliko. »Prestol Corsini« je datiran v 1. stoletje pr. n. š. (Cf. Bonfante: *Out of Etruria*).

SLIKA SV. DRUŽINE MOJSTRA H. G. G.

Marjana Lipoglavšek, Ljubljana

Slikarja, ki je svoja dela podpisoval z monogramom H. G. G. je Ivan Komelj poistovetil z novomeškim slikarjem in rezbarjem Hansom Georgom Geigerfeldom, njegovo identiteto pa je potrdil Emilijan Cevc.¹ Namen sestavka niso novi izsledki o slikarju in njegovem delovanju, temveč zgolj kratko opozorilo na grafični list, ki se je nedvomno znašel med inventarjem mojstrove delavnice. Po razvitih komunikacijskih poteh med italijanskimi državnicami in severnimi deželami so zaradi skorajda obveznega romanja umetnikov s severa na jug, v Meko umetnosti, grafike zelo hitro potovale po Evropi. V naše kraje so pač nekoliko zamudile — med nastankom grafike in barvne podobe mojstra H. G. G. je zaradi posredovanja severa poteklo več kot štirideset let. Neposredni stiki z Italijo, tako intelektualni, kulturni kot tudi drugi, so se okrepili šele proti koncu 17. stoletja.

Slika *Svete družine* (sl. 69) iz Goriče vasi pri Ribnici sicer ni signirana, je pa slikarju z gotovostjo pripisana.² Velja kot eno njegovih najboljših del. Dve zaključeni likovni enoti je slikar spretno zlil v enovito podobo. Motiv Marije z otrokom je povzel po grafiki *Marija doji otroka* slikarja Lodovica Carraccija. (sl. 70) Odtisnjena je bila leta 1592 in jo hranijo v Londonu.³ Figuri v profilu je zasakal z leve na desno. Nežno, a čutno mediteransko lepotico z bujnimi, mehko padajočimi kodri po rahlo razgaljenem vratu je slikar prestavil v hladnejše okolje. Pričesko ji je zgladil in uredil bolj strogo, široko nagubano obleko pa ji je sramežljivo zapel do vratu. Kompozicijo je dopolnil s figuro Jožefa, ki jo je vzel iz bogate zakladnice tipov starejšega bradatega moškega v nizozemskem slikarstvu. Morda gre za apostola ali pa celo za Jožefa na enem najpogostejše upodobljenih prizorov svete družine *Počitek na begu v Egipt*. Skupino je razvrstil nad oblake, pod katerimi zaznamo shematični obris cerkvice, ki ji je bila podoba najverjetneje namenjena in na katero usmerja gledalčevo pozornost kazalec Jožefove levice. Intimnost prizora sporoča ljubeči materin pogled in Jožefovo ljubkovanje otrokovih kodrov. Gre torej za družinsko idilo, kakršno zrcali predvsem nizozemsko slikarstvo 17. stoletja, ko upodablja intimno atmosfero svete družine.

¹ Emilijan Cevc, Slikarstvo XVII. stoletja, *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem I*. Narodna galerija, Ljubljana 1968, [r. k.], pp. 55—56. Tu je oblika priimka Gaigerfelder. Emilijan Cevc, Geigerfeld, Hans Georg, *Likovna enciklopedija Jugoslavije*, Zagreb 1984, pp. 447—448.

² Ksenija Rozman, Slikarstvo (katalog), *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem I*. Narodna galerija, Ljubljana 1968, [r. k.] p. 138.

³ *The Illustrated Bartsch 39 (18—1): Italian Masters of the Sixteenth Century*, New York 1980, p. 42.

⁴ M. Lechner, Maria, Marienbild, *LCI*, 3, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1971, coll. 191-192.

Visoka renesansa je razvila dva tipa upodobitve Marije z otrokom.⁴ Že konec 15. stoletja so se najprej v Italiji pojavile podobe Marije v krajini. Motiv je kasneje postal zelo priljubljen tudi na severu. Najznačilnejše podobe Marije z otrokom v krajini je ustvarila beneška mojstrska »bottega« Bellinijev, in sicer brez spremljajočih figur. Kasneje so Tizian, Lorenzo Lotto, Palma starejši pa tudi drugi osrednji lik Marije z otrokom v krajini obdali z različnimi svetniki in donatorji. Drugi tip upodobitev, ki je bil izredno priljubljen kot oltarna podoba, je bila Marija z otrokom med oblaki. Motiv sega pravzaprav nazaj k upodobitvam Marije kot apokaliptične ženske. Ena od variant tega tipa je Marija pred sončno kroglo z žarki (na primer Pisanello), predelana oblika tega tipa pa se pojavi na severu predvsem v plastiki (na primer Hans Leinberger). Najbolj znana tovrstna upodobitev pa je nedvomno Rafaelova *Sikstinska Madonna*. V Ljubljani je ena od variant tega tipa pri uršulinkah (Palma mlajši, Marija nad oblaki s spremljajočimi svetniki spodaj).

Mojster H. G. G. je postavil sveto družino nad oblake z nekaj osebne fantazije. Tudi pri detajlih je združil različne tipe upodobitev Marije. Na originalu sta glavi matere in otroka oviti v sijaj nimbov, katerih svetloba prihaja od zadaj in žarči vse do roba kompozicije. Pri našem slikarju pa to svetlobo oddaja sončna krogla za Marijino glavo. Med sončne žarke je vpletel šestnajst zvezdic, ki so sicer obvezen atribut ene najpogostejših baročnih upodobitev Marije — *Immaculata Conceptio*. Na prvi pogled dajejo zgolj vtis krasilnega zapolnila, saj jih je preveč po številu. A spomnimo se podobe *Brezmadežne* iz Dolenjskega muzeja ali votivne podobe *Marije s sv. Antonom in dečkom*. Pri obeh so žarki z zvezdami razvrščeni podobno. Če upoštevamo še kroni, ki ju je slikar dodal, nam postane jasno, da je na eni podobi želel združiti več različnih tipov. Lahko bi celo rekli, da je bil pretirano zgovoren v detajlih.

Kompozicijo obvladuje psihološko poglobljena harmonija. Zaman iščemo na njej baročno dinamiko, čeprav bi jo po letnici nastanka (leto 1641) že lahko pričakovali. Nobene teatralnosti ni. Protagonisti umirjeno komunicirajo med seboj z gibi in držo. Niso igralci na odru, temveč idilična družina. Barvna substanca odslikava notranjo čustveno vez vseh treh likov. Tudi v barvah ni ostrih nasprotij, svetlo-temnih zaostrovanj, stopnjevanja odtenkov, dinamike teatralnosti.

OCENE IN POROČILA
NOTES ET COMPTES RENDUS

KNJIŽNE OCENE

ZAGREBAČKA KATEDRALA, Ana Deanović, Željka Čorak, fotografije Nenad Gattin.

Zagreb: Globus/Kršćanska sadašnjost, 1988, 369 strani s 167 črno-belimi in barvnimi fotografijami, z načrti, skicami in dodatnimi dokumentarnimi fotografijami.

Pred nami je prva knjiga iz nove serije zbirke Monumenta artis Croatiae, posvečene hrvaškim katedralam; poleg zagrebške naj bi kot naslednji knjigi te serije v bližnji prihodnosti izšli monografiji o stolnicah v Splitu in Korčuli. V primerjavi s knjigami iz prve serije te zbirke (prim. ZUZ n. v. XX, 1984, pp. 130 ss) bodo te priročnejskega manjšega formata, bodo pa obsežnejše, četudi je teža na slikovnem gradivu. Avtor fotografij je z nekaj izjemami zaslužni, žal poleti 1988 v svojem osemindesetem letu umrli umetnostni zgodovinar in fotograf Nenad Gattin, ki ga poznamo po vrsti odličnih monografij iz starejše in noveje umetnosti v Dalmaciji in na Hrvaškem, sodeloval pa je tudi pri marsikateri slovenski publikaciji.

Stolna cerkev Marijinega vnebovzeta in sv. Štefana Kralja, škofije, ki jo je okoli leta 1094 ustanovil ogrski kralj Ladislav I., je bila nedvomno najpomembnejša gotška cerkev na jugoslovanskih tleh. Žal jo je nasilna novogotška restavracija ob koncu prejšnjega stoletja pod vodstvom Hermana Bolléja (1880—1899) okrnila za izvirno pričevalnost, četudi je sam postopek obnove, ki jo je vodil v Viollet-le-Ducovem duhu vzgojeni in ob izgradnji kölnske katedrale zrasli arhitekt francoskega hugenotskega rodu, zelo zanimiv kot ilustracija idejnih tokov arhitekturnega historizma poznega 19. stoletja. Zato je tekstovni del knjige logično razdeljen na dva dela. Prvega in daljšega, posvečenega

zgodovini katedrale do sredine 19. stoletja, je prispevala Ana Deanović, medtem ko je Bolléjevo dobo tja to začetka 20. stoletja obdelala Željka Čorak. Knjigo je zgledno uredil Radovan Ivančević, ki je bil s Tonkom Maroevičem tudi njen recenzent, privlačna likovna oprema pa je delo Tomislava Puška.

Zaenkrat se še ne ve, če je kralj Ladislav ob ustanovitvi škofije v Zagrebu poskrbel tudi za novo katedralno cerkev. Deanovićeva domneva, da je morebitna Ladislavova cerkev morala stati na lokaciji današnje (južne) Marijine kapele ob prezbiteriju. Druga, ki je šele bila vredna funkcije škofijske cerkve z velikim kapitljem stolnih kanonikov, naj bi bila zgrajena v drugi polovici 12. stoletja in naj bi bila troladijska poznoromska bazilika s tremi apsidami in parom frontalnih stolpov ter morebiti celo obokana. Sledovi te zgradbe naj bi po avtorici še vedno tičali v jedru današnjih zvonikov, zaprtih in ločenih od notranjščine ladij (podobnost z ostanki romanskega westwerka Štefanove stolnice na Dunaju, vendar že iz srede 13. stoletja, najbrž ni naključna). Kakorkoli že, tudi tej zgodovina ni bila naklonjena, saj je bila ob napadu Tatarov na Zagreb leta 1242 usodno poškodovana. Po umiku Tatarov je dal škof Štefan II. (do 1247) sprva zgraditi le kapelo v kompleksu škofijskega dvorca, posvečeno sv. Štefanu; manjši prostor iz dveh križnobreasto obokanih pol (brez apside!), ki izdaja duha severnoitalijanske (lombardske) arhitekture beraških redov, medtem ko so arhitekturni členi, profili reber, kapiteli in sklepniki, severnjaškega izvora, kot pravilno ugotavlja avtorica. Takšnega oblikovanja arhitekturnih detajlov lombardske gotika v resnici ne pozna, jim je pa zato mogoče slediti na Madžarski in od tam v Nemčijo. Kapela je v svoji dvojnosti

prostora in načina (opečne) gradnje na eni strani ter kamnoseških delov na drugi metodološko zelo zanimiva. — Tako sovpada začetek gradnje nove katedrale šele z vlado pomembnega škofa Timoteja (1263—1287), ki se mu je posrečilo ob delni uporabi starih temeljev vzdigniti vzhodni del cerkve skupaj z zakristijo na severni strani kora. Kaže pa, da je takratni načrt katedrale v osnovi obveljal tudi v naslednjih gradbenih fazah.

Temeljna zamisel Timotejeve katedrale je bila trokrajna križnobrastra obokana bazilika s trodelnim korom, to je, z izstopajočim prezbiterijem in dvema vzporednima stranskima kapelama, katerih vsaka se kot prezbiterij sklepa s tremi stranicami osmerokotnika. Fasado naj bi (pač z naslonom na predhodnico) odlikoval par stolpov. Že od F. Schmidta (1879), ki je prvi opozoril na cerkev sv. Urbana v Troyesu in stolnico v Regensburgu, traja razprava o izvoru takšne tlorisne zasnove. Tej temi je posvečena tudi vplivna študija L. Karamana iz leta 1963 (Bilješke o staroj katedrali, *Bulletin JAZU* XI); trdno prepričanje nestorja hrvaških umetnostnih zgodovinarjev, da si je mogoče regensburško stolnico v tej igri vplivov brez posledice odmisli, odmeva tudi v obravnavanem tekstu. Skratka, avtorica veže Timotejev sklop zagrebške katedrale na francoski zahod, to odločitev pa po Karamanu utemeljuje s škofovimi zvezami s papežem Urbanom IV., ustanovnikom omenjene cerkve v Troyesu (1262). Recenzija mi ne dopušča navajanja argumentov, ki govorijo za to tezo in proti njej, opozorim naj samo na to, da je treba Timotejevo katedralo obravnavati v širšem kontekstu, bodisi evropskem bodisi v »državnem«, se pravi v kontekstu madžarske arhitekture tega časa. Gre namreč za pomembne težnje evropske arhitekture, da se osvobodi klasičnega francoskega kornega obhoda, pri čemer ima regensburška stolnica za ta del Evrope nedvomno velik pomen, posebej če se izkaže, da so jo začeli graditi kmalu po letu 1250, kot mislijo nekateri avtorji. (Regensburg je po »donavski« potji že v pozni romaniški, tj. do sredne 13. stoletja obvladoval arhitekturo Avstrije in Podonavja). Na drugi strani pa je raziskovanje madžarske arhitekture zgodnje gotike in njenih zvez v zadnjem času (E. Marosi) pridobilo marsikatero novo razsežnost, tako da bo

treba Karamanova izhodišča ponovno oceniti tudi v luči Timotejevega kulturno-političnega zaledja. Vsekakor pa drži, da je zagrebška katedrala v svoji zasnovi iz ok. 1268 poleg tiste v Regensburgu prva v Srednji Evropi s takšnim tipom vzhodnega dela.

Vse kaže, da so se dela na katedrali nadaljevala šele v drugi polovici 14. stoletja, najprej za škofa Štefana III. Kanižaja (1356—1374), in sicer na severni steni ladje. Avtorica je na podlagi analize arhitekturnih členov ugotovila, da so gradbeniki v začetku še sledili bazilikalnemu konceptu z nižjima stranskima ladjama. Za časa Eberharda Albnua (1397—1406, 1410—1419) pa je prišlo do odločilne spremembe v smer dvoranske zasnove ladijskega dela. Škof, kot kancler češko-madžarskega kralja Sigismunda ena najvplivnejših osebnosti v državi, je za gradnjo poklical mojstre iz Prage; ti so najznačilnejše stvaritve zapustili v »maskah« na ostenjih oken severne stene, v tipičnih oblikah praškega nasledstva Petra Parlerja, ki jih je prva objavila A. Horvat v znanem članku v ZUZ (V/VI, 1959). Triladijsko dvorano zagrebške katedrale v resnici preveva eleganca srednjeevropske arhitekture okoli leta 1400, večidel izoblikovane spod rok družine Parlerjev. Z upoštevanjem teh mask, ki so resda češke, a imajo, kot opazja E. Cevc v nekem tu zamolčanem prispevku (*Die Parler und der Schöne Stil, 1350—1400*, katalog razstave Köln 1978, II., p. 449), najbližje sorodstvo — prek Ptujске gore in njenega kroga! — na (Štefanovnem) zvoniku dunajske stolnice, ki je v tem nadstropju delo Vencija, sina Petra Parlerja (ok. 1398—1404), in na podlagi drugih momentov bi bilo mogoče opozoriti tudi na Dunaj kot možno izhodišče Eberhardovih mojstrov. (E. Cevc, *ib.*, tudi domneva, da bi bilo treba ta dela na katedrali postaviti v drugo vlado tega škofa, tj. po 1410.) Kot zanimivost naj navedemo, da se med ohranjenimi načrti dunajske stavbarske delavnice najde tudi eden, ki se v nekaterih potezah ujema z zagrebškim (H. Koepf, *Die gotischen Planrisse der Wiener Sammlung*, Graz 1969, sl. 49a, 52). S tem nočemo reči nič določnejšega, opozarjamo samo na možnost, da je dunajska stavbarska delavnica že v tej dobi imela v svoji jurisdikciji tudi Zagreb in tako vplivala na gradnjo obravnavane katedrale,

kar seveda ne zanikuje njenih »čeških« prvin.

Dokončno podoba je katedrala dobila v začetku 16. stoletja z (novim) zvezdastim in mrežastim obokom v prezbitერიju (o možnosti, da bi ta del kora v Timotejevi fazi ostal neobokan, avtorica ne razmišlja). V Bolléjevi restavraciji je bil ta obok rekonstruiran v križnega. V tem času je bila v sredini cerkve postavljena tudi za Bolléja odstranjena korna pregraja (letner).

Od arhitekture Deanovičeva obravnava še renesančne utrdbe okoli katedrale in na kratko pospremi zgodovino cerkve do leta 1880. Od slikarskega okrasa zaslužita vso pozornost poslikavi zakristije in Štefanove kapele. Freske v zakristiji, nastale za škofa Timoteja ok. 1270–1275, so dandanes zaradi poškodb in preslikav stilno malo povedne. Vendar so bile, če lahko sodimo po postavah Kristusa ter sv. Frančiška in Dominika, izjemne kvalitete. V nasprotju z avtorico bi se pridružil tistim, ki menijo, da jih je neznani slikar kljub zahodni (rimski) ikonografiji ustvaril pod vtisom prebujajoče se umetnosti Carigrada po vzpostavitvi dinastije Paleologov, zakaj tiste kvalitete, ki jih avtorica razlaga kot rezultat preobrata, s katerim se je slikarstvo Italije, predvsem Lacija, poskušalo osvoboditi shem bizantinske umetnosti, stroka dandanes pripisuje ravno vnovičnim bizantinskim impulzom. Četudi ni oporekati ugotovitvi, da imajo freske najbližje paralele v Rimu in Laciju (in sploh v srednji Italiji), tako prefinjenih likov tudi tam zlepa ne najdemo. Manj problematična je poslikava kapele sv. Štefana v škofijskem dvorcu, ki naj bi jo oskrbel škof Štefan Kanižaj v tretji četrtini 14. stoletja. Očitno gre za slikarja iz pogiottovske rimineške »šole«, katere dela srečamo ta čas v širšem področju od Južne Tirolske do Podonavja. Tu bi kazalo citirati še delo M. Prokopove (Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe particularly Hungary, Budimpešta 1983, pp. 85–87, 190–191; prim. tudi recenzijo podpisane v ZUZ n.v. XXI, 1985, pp. 165–168); Prokopova te freske pripisuje Kanižajevemu predhodniku Nikolaju (1350–1356).

Pred neogotsko restavracijo je bila zagrebška katedrala bogato opremljena z

oltarji in drugim okrasjem, ki se je skozi stoletja nabiralo na podlagi najrazličnejših daril in naročil. Odločilni pečat ji je dal barok. Razumljivo je, da je to gradivo v obravnavani monografiji odlično prikazano v fotografijah, v tekstu pa le na kratko predstavljeno. Od najstarejših kovsov tabelnega slikarstva vzbujata pozornost krilni oltar z množičnim Križanjem iz ok. 1500, pred časom (pač neutemeljeno) pripisan mlademu Düreru, in Križanje z ogrskimi kraljevskimi svetniki (to v škofijski palači), katerega atribucija Gian Francescu iz Tolmezza prav tako ni sprejemljiva. V obeh primerih se bo treba prej usmeriti v bližnje avstrijsko-štajersko, ogrsko ali celo kontinentalno hrvaško zaletje. Odlični cikel legende kralja Ladislava iz ok. 1700, ki je nekdanj veljal za delo Bernarda Bobića, je zdaj v zagrebškem mestnem muzeju. Večinoma je raztresena tudi baročna oprema s kvalitetnimi izdelki ljubljanskih kiparjev Mihaela Cusse (ki ga ima avtorica za Slovenca italijanskega rodu) in Francesca Robbe, čigar oltar sv. Križa, njegovo najpomembnejše pozno delo, se hrani v Križevcih.

Obravnavano monografijo o zagrebški katedrali gre ocenjevati predvsem kot sintetičen in z bogatim slikovnim gradivom pospremljen prikaz njene stavbne zgodovine (z marsikaterimi pomembnimi opaznanji!) in njene opreme, in takšna je vsekakor zelo zadovoljivo opravila svojo nalogo. Manjša nerodnost bolj redakcijske narave je, da v besedilu niso navedene ilustracije, kar bi olajšalo iskanje po slikovnem gradivu in obratno. Manjkajo tudi abecedna kazala. Zelo pozitivno je treba oceniti tudi osebno zavzeti, a dobro dokumentirani prispevek Željke Čorak, v katerem je avtorica z občutljivo analizo poskusila prikazati pozitivne strani novogotske restavracije cerkve, ki je z novo oblikovano lupino in z novim dvostolpnim pročeljem dala mestu tudi nov urbanistični poudarek. Kolikor lahko umetnostni zgodovinar obžaluje izgubo originalnih delov arhitekture in njene opreme, toliko je restavracija uveljavila tudi neko rezšežnost stilizacijskega umetniškega dela, za katero naš čas verjetno še ni dozorel, da jo povsem objektivno ovrednoti.

Janez Höfler

Ana Lavrič, VLOGA LJUBLJANSKEGA ŠKOFA TOMAŽA HRENA V SLOVENSKI LIKOVNI UMETNOSTI. Ljubljana: SAZU, 1988, skupaj 461 strani v dveh delih, 84 faksimiliranih risb v besedilu in 48 črno-belih fotografij v prilogi prvega dela.

Izšla je težko pričakovana knjiga, ki jo je bila avtorica, sodelavka Umetnostnozgodovinskega inštituta Franceta Steleta SAZU v Ljubljani, zasnovala kot magistrsko nalogo na oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete, izdana pa je kot dvaintrideseta knjiga serije *Dela/Opera akademijskega razreda za zgodovinske in družbene vede*. Težko pričakovana ne samo zaradi tega, ker je delovanje Tomaža Hrena v likovni umetnosti kljub najrazličnejšim pomembnim prispevkom ostajalo kot kompleksen problem velik deziderat naše stroke, ampak tudi zaradi preprostega dejstva, da je zahtevala izjemno garaško delo v obsežnem zgodovinskem gradivu, ki se ga doslej še nihče ni sistematično lotil.

Podoba o osebnosti ljubljanskega škofa Tomaža Hrena (1560—1630, kanonik 1588, dekan 1596, imenovan za škofa 1597 in potrjen 1599) je bila zaradi znanih zgodovinskih in ideoloških vzrokov sporna, a se v zadnjem času temeljito spreminja. Če pustimo ob strani njegovo cerkveno-organizacijsko in pastoralno delo, je prve pozitivne ocene o njem dala glasbenozgodovinska stroka, zatem tudi umetnostna zgodovina, medtem ko se literarni zgodovinarji najbrž še nekaj časa ne bodo mogli sprijazniti z dejstvom, da je bil prav on tvorec in tudi resnični realizator tistega sicer skromnega knjižnega programa, ki se običajno povezuje z imenom jezuita Janeza Čandka. Kot se vidi iz uvoda v knjigo, se je avtorica zavedala občutljivih kulturnopolitičnih okoliščin Hrenovega škofovanja in zato brezumnega izobčenja Hrenove osebe ne zamenjuje s slepim apologetstvom, a vendarle s trezno presojo lušči njene pozitivne, produktivne poteze.

Obravnavana knjiga je v prvi vrsti rezultat zgodovinskega raziskovalnega dela. To se zrcali tudi v njeni dispoziciji. Njeno jedro, naslovljeno »Hrenova dejavnost na področju likovne umetnosti« (str. 36—166), je kronološka obravnava posameznih škofovih akcij, kakor jim je

mogoče slediti po zgodovinskih virih, predvsem škofovih pontifikalnih protokolih in zasebnih koledarskih zapisih. Globlja umetnostnozgodovinska ocena je podana v sklepu (str. 167—178). V uvodnih poglavjih (Pogled v čas, Tomaž Hren — življenje in delo) avtorica izhaja na eni strani iz splošnejših zgodovinskih in idejnih razmer, med katerimi zavzemajo rezultati tridentinskega koncila osrednjo oporiščno točko, na drugi iz konkretne situacije, v kateri se je pojavil Tomaž Hren bodisi kot dedič časa in prostora bodisi kot individualna osebnost z določenimi značajskimi črtami, in oboje razkriva, da je bila avtoričina naloga vse prej kot lahka. Ne da bi bilo to eksplicitno povedano, bi se namreč motili, ko bi v Hrenu videli gorečega »reformatorja« v smislu tridentinskega koncila. Zdi se, da je škof dobro vedel, da bi bila slepa doslednost v uveljavljanju koncilskih odlokov, kar zadeva obredje in cerkveno stavbo, v naših razmerah prej pogubna, saj si je prizadeval, da bi svoji škofiji v tem pogledu priskrbel celo neki poseben status. Na drugi strani pa spoznavamo trpko resnico, da je bil Hren v svojih prizadevanjih pravzaprav sam, prav drugače, kot je bilo s slovenskimi protestanti, brez kongenialnih sodelavcev. Zakaj tako? Je bila to neizogibna posledica objektivnih razmer ali rezultat njegovega osebnega stila vodenja? Poznamo pač vrsto prelatov, tako svetnih kot samostanskih, ki so bili neločljivi del škofovega protokola, precej predvsem novega podjetniškega plemstva, ki je Hrenova prizadevanja tudi gmotno podpiralo, pa vrsto »manjših« ljudi, ki so mu pomagali pri drobnih opravilih, a konkretno delo je v resnici slonelo na njegovih ramenih.

Iz raziskanega zgodovinskega gradiva, ki ga avtorica izčrpno in natančno predstavi v osrednjem poglavju, se vidi vsa širina Hrenovega umetnostnega delovanja. V teh akcijah nastopa škof kot meceni in kot mentor, kot naročnik in plačnik umetnostnih del in tudi kot njihov pobudnik in usmerjevalec. Arhivski zapisi lepo kažejo, kako je umetnikom določal teme in skrbel, da so njihova dela nastala takšna, kot si jih je bil predstavljal. Posebej so zanimivi tisti odlomki iz naročil, v prvi vrsti seveda slikarskih, pa tudi rezbarskih, iz katerih se dajo izluščiti konkretne teološke in versko-vzgojne ideje, ki so vodile

škofa. Med najpomembnejšimi Hrenovi mi umetnostnimi akcijami in posameznimi naročili so urejanje rezidence v Gornjem gradu, obnova in oprema tamkajšnje cerkve in številnih kapel, v eni od katerih si je končno izbral tudi zadnje počivališče, skupaj z velikim rezljanim oltarjem za cerkev (1612—1613), zatem razna obnovitvena in krasilna dela v ljubljanski stolnici, vključno z novo gradnjo dveh kapel in poslikavo obokov in slavaloka same cerkve (za Gornji grad in ljubljansko stolnico je Hren skrbel skozi ves čas svojega službovanja), dograditev romarske cerkve na Uršlji gori, pomoč pri postavljanju kapucinskega samostana in cerkve v Ljubljani (1607—1608), oltarne podobe za kapucinsko cerkev v Celju (1613, 1627), gradnja lavretanske kapele v Nazarjih (1624—1628) in veliki oltar pri ljubljanskih avguštincih (1627—1629). Od vsega tega se je ohranilo zelo malo, vendar se je avtorica vselej potrudila, da arhivske zapise pospremi z ustreznim komentarjem in za obravnavanimi deli poišče morebitne sledi.

Med svojo vlado je škof Tomaž Hren okoli sebe zbral vrsto umetnikov, ki bi jih lahko pogojno imenovali Hrenov umetnostni krog. Med njimi najdemo najrazličnejše ljudi. Avtorica je v posebnem poglavju (str. 223—240) nanizala njihova imena in jih dokumentirala z zgodovinskimi podatki. Med stavbeniki ima vidno mesto Lombardijec Giovanni Antonio Donin, ki je delal že za Hrenovega predhodnika škofa Tavčarja, med kiparji (avtoričino ločevanje med kiparji in rezbarji-podobarji se zdi nepotrebno) sta starejši Giovanni Battista Costa iz Furlanije ali iz beneškega zaledja in mlajši Jurij Skarnos, najbrž domačin; za dobro leto se je pri Hrenu ustavil pomembni nemški kipar Leonhard Kern, čigar veliki oltar gornje-grajske kolegiate cerkve (1612—1613) se je po ugotovitvah E. Cevca ohranil z reliefova v mariborskem Pokrajinskem muzeju (str. 100—103). Slikarjev je bilo precej več in vsi pomembnejši so k nam prišli s severa, tako Matija (ali Matej) Plainer, Krištof Weissmann in Anton Pluemental s sinom istega imena. Weissmann in Plainer, ki ga poznamo s slik z letom 1605 datiranega in signiranega krilnega oltarja v Petrovčah, sodita med najzvestejše Hrenove sodelavce. Medtem ko se nam je Plainer kot Hrenov sodelavec zapisal v spo-

min z upodobitvijo jeruzalemske cerkve Božjega groba iz Šentpetra pri Stražišču (1615, str. 117—118), je Lavričeva z Weissmannom prepričljivo povezala sliko sv. Cecilije v celjski kapucinski cerkvi (1627), vsega upoštevanja vredno delo, ki ga je bila stroka na podlagi napačno interpretiranih arhivskih podatkov pripisala Plainerju, čeravno je bil že izrečen resen dvom o takšni atribuciji (str. 155—158). Avtorica med drugim govori o možnosti, da bi tudi ta slika nastala po grafični predlogi. To drži, saj gre za zvesto kopijo lista, ki ga je po izvirniku Martina de Vosa vrezal Jan Sadeler (A. P. de Mirimonde, *Sainte Cécile. Métamorphoses d'un thème musical*, Genève 1974, Pl. 102a). Tako je odveč, da elemente njene kompozicije iščemo v drugih umetnostnih krogih. Mimogrede, uporabnikom knjige bi bilo zelo ustrezno, če bi avtorica v pregled Hrenovih umetnikov vključila tudi kronologijo njihovega dela za škofa in morda celo dodala, kjer bi bilo mogoče, njihovo kratko umetnostnozgodovinsko oceno. Tako pa mora bralec ravno to pomembno postavko njihovih biografij rekonstruirati sam iz podatkov, raztresenih po posameznih odstavkih v osrednjem poglavju.

Osrednjemu besedilu je dodana natančna vsebina obeh Hrenovih protokolov z objavo zelo zanimivih pripadajočih risb posvečenih objektov. Nekaj jih je spod škofove roke, tiste iz leta 1612 so najbrž delo Marxa Höbnerja (str. 46, 93—94), od leta 1618 dalje pa jih je prispeval Hrenov »dvorni« slikar Peter Steydlar (str. 46), domnevni avtor ohranjenega škofovega poznega portreta (str. 163—164). V drugem delu publikacije (str. 253—301) pa so v izvirniku objavljeni umetnostnozgodovinsko zanimivi izpiski iz Hrenovih kalendarjev (1597—1627, z nekaj manjkajočimi leti). Tu so tudi opombe, mestoma prav obsežne (1665 po številu), pojasnilo kratice, viri in literatura ter troje abecednih kazal. Prvi del je dopolnjen s fotografskimi posnetki. V tej oceni se ne morem spuščati v nadrobnosti besedila in jih preverjati po izvirnem zgodovinskem gradivu. Prepričan sem, da je avtorica opravila svojo nalogo skrbno in korektno. Posamezne probleme je osvetlila tudi s poznejšim gradivom, zlasti s škofijskimi vizitacijami 17. stoletja, in jih dopolnila na podlagi obstoječe literature.

Doslej je bilo že večkrat poudarjeno, da je

Hrenovo umetnostno delovanje, celo njegovo dobo, težko postaviti na en sam slogovni imenovalec. Ohranjenega je zelo malo (posebej usodna je izguba obeh stolnih cerkva, v Ljubljani in Gornjem gradu), a tudi sicer kaže, da se škof ni lotil kakšnega velikega posamičnega projekta, ki bi razkril določeno, za prihodnost pomembno programsko usmeritev. V resnici je šlo za prenovo v žlahtnem pomenu besede, v kateri je domača, deloma še na srednjeveškem izročilu sloneča tradicija najbrž prišla prav toliko do besede kot morebitni novi, a z vidika domače tradicije tudi ne povsem revolucionarni impulzi.

V sklepu avtorica dejansko ni mogla bistveno dopolniti tega, kar je o umetnosti Hrenove dobe na Slovenskem doslej ugotovilo raziskovanje arhitekture, kiparstva in slikarstva (N. Šumi, E. Cevc). Vendar je v kronološki obravnavi Hrenovih umetnostnih akcij zbrala bogato gradivo, tako o arhitekturi kot o slikarstvu, kiparstvu pa o umetni obrti, in tudi podala marsikatero zanimivo oceno; kljub pomanjkljivo ohranjenemu spomeniškemufondu (in avtoričinim dvomom, izraženim na koncu uvoda) mislim, da bo kompleksnejša obravnava tega gradiva po posameznih umetnostnozgodovinskih vidikih in ob upoštevanju analogij v naši sosesčini najbrž dala neko celovitejšo podobo o umetnosti zgodnjega 17. stoletja pri nas. Še vedno pa bi bilo zelo poučno, ko bi mogli umetnost Hrenovega kroga soočiti z umetnostjo kroga slovenskih protestantov. O tej še vedno zelo malo vemo, in še to je kljub temeljni študiji Franceta Steleta (Drugi Trubarjev zbornik, 1952) tu in tam zasnovano na napačnih premisah. Ko avtorica govori o protestantskih nagrobnikih (bolje bi bilo reči o nagrobnikih s protestantskimi potezami), pravi, da jih spremljajo »biblični citati, značilno usmerjeni predvsem v vero v vstajenje« (str. 167), ima prav. Najbrž bi tudi pretiravali, ko bi osrednjo podobo Križanega na teh spomenikih povezovali izključno s protestantizmom kot vero v Kristusa, za človeštvo umrlega na križu, v nasprotju s katolicizmom, ki se raduje Kristusovega vstajenja. Vendar nam ravno ti nagrobniki, na katerih se umrli neposredno, celo intimno obračajo na Križanega, razkrivajo protestantsko usmerjenost v individualno religiozno skušnjo, ki se ji je protireformacija v bistvu odre-

kla, in to se kaže tudi v celotni Hrenovi umetnostni dejavnosti na umetnostnem področju. Naj ta namig služi kot opozorilo na neki vsebinski moment teh dveh, kot se zdi, nepovezljivih, a vsemu navkljub usodno povezanih duhovnih svetov.

Kljub temu, da bi bila snov v posameznih umetnostnozgodovinskih vprašanjih lahko nekoliko preglednejše in uporabnejše razvrščena, je Lavričeva v obravnavani publikaciji opravila veliko in nadvse dragoceno delo. Vsi, ki smo se kdaj morali spoprijeti s Hrenovim umetnostnim delom, vemo, kako naporna je bila ta naloga.

Janez Höfler

SREDNJEVEŠKO STEKLO

GLAS DES SPÄTEN MITTELALTERS: DIE SAMMLUNG KARL AMENDT. Düsseldorf: Kunstmuseum Dusseldorf 1987, pp. 119, 131 črno-belih in barvnih posnetkov med besedilom.

Erwin Baumgartner, Ingeborg Krueger, PHÖNIX AUS SAND UND ASCHEN: GLAS DES MITTELALTERS.

München, Klinkhardt in Biermann 1988, pp. 459, 564 delno celostranskih črno-belih in barvnih posnetkov med besedilom.

Obe deli se omejujeta na tako imenovano votlo steklo, zato puščata ob strani predvsem slikana okna, področje, ki je v umetnostni zgodovini že trdno zasidrano in ovrednoteno. Skupen jima je zlasti povsem nov pristop k obravnavanju te dolej dokaj zapostavljene veje uporabne umetnosti. Zato obe začenjata svoj nagovor bralcu z napovedjo, da bosta kritično pregledali in preverili mnenja starejših avtorjev. Le-ti v glavnem trdijo, da je prav srednji vek čas mračnjstva in zatona tudi v steklarstvu. Zato praviloma pišejo o obdobju med preseljevanjem narodov do začetka 16. stoletja kot o obdobju stagnacije in nazadovanja, če že ne kar propada oblikovanja stekla. Ta čas omejuje na eni strani velik razcvet v antiki, ki deloma sega še v frankovsko-merovinsko dobo, po skromnih začetkih v 14. stoletju pa zgornjo mejo — prvo polovico 16. stoletja — večinoma zaznamujejo izdelki, oblikovani po beneškem zgledu. Gre za slogovno prevlado renesanse, dobe, ki je ponovno odkrila steklo ne le kot material za izdelavo vsakdanje namizne steklovine, pač pa tudi — in predvsem — luksuznih, umetniško oblikovanih posod s poudarjeno

estetsko funkcijo in namenjenih najvišjim družbenim slojem.

Prav doba preseljevanja narodov in stoletja neposredno po njej naj bi torej pomenila konec cvetočega steklarstva, zlasti ti-stega najbolj kvalitetnega. Ohranilo se je le izdelovanje tako imenovanega »gozd-nega stekla«, ki so ga na tehnično in estet-sko dokaj nezahtevni ravni in iz slabših surovin izdelovale steklarne (pri nas se je za steklarne v starejših dobah uveljavilo ime glažute) v gozdnatih predelih Evrope. Od surovin je za ta prostor in čas značilna predvsem uporaba pepelike namesto so-de. Kot je znano, se pepelika pridobiva iz rastlinskega pepela, les pa se uporablja tudi za kurjenje talinlinh peči, kar poja-snjuje lokacijo srednjeveških steklarn. Za-radi železovih soli v surovinah te steklar-ne niso mogle izdelovati brezbarvnega stekla (železove soli obarvajo steklo ze-le-no ali rjavorumeno), samo oblikovanje pa tudi ni imelo večjih pretenzij kot izdelo-vanje posode za vsakdanjo rabo. Vsi bolj prefinjeni in estetsko bolj dognani pred-meti so bili zgolj vzhodnjaški import. K propadanju steklarstva v srednjeveški Evropi je svoje prispevala tudi cerkev, ki pri liturgiji ni uporabljala steklenih posod zaradi njihove krhkosti.

Največji in najpomembnejši center teda-njega evropskega steklarstva predstavlja-jo Benetke, ki so obenem tudi glavni po-srednik vplivov z Bližnjega Vzhoda (Perzije, Mezopotamije, Sirije, kjer je oblikovanje visoko kvalitetnega stekla ži-velo dalje kljub arabski zasedbi, prav stik z islamom pa je obogatil formalno za-kladnico krščanskega steklarstva). Beneški steklarji so kot topilo uporabljali sodo, zato so lahko izdelovali visoko kvalitetno brezbarvno steklo zahtevnih oblik in fan-tastičnega okrasja. Pojem beneškega ste-kla je za to obdobje v umetnostni zgodo-vini tako razširjen, da avtorji razprav vsak višji tehnični dosežek ali ambicioz-nejšo obliko največkrat pripišejo kar Be-netkam. Pri tem pozabljajo na množico steklarn, ki so delovale v mestih ali pri večjih samostanih in so prav tako izdelo-vale steklo na beneški način (»à la façon de Venise«). Pogosto so se res zgledovale po beneških oblikah, včasih pa so bile tu-di najboljakovostne posode sad lastnega oblikovanja.

Skratka, ob študiju starejših razprav si kaj lahko ustvarimo napačno mnenje, da v

srednjem veku votlega stekla niso kaj do-sti uporabljali, da so tako za vsakdanje potrebe kot za okras (ne smemo pozabiti na razcvet dvorske kulture poznega sred-njega veka) segali po drugih materialih (kovini, keramiki, lesu), manjše količine stekla pa so uvažali z Vzhoda. Zelo kri-tična do starejših umetnostnozgodovin-skih raziskav na tem področju sta zlasti Erwin Baumgartner in Ingeborg Krueger, saj že uvodoma izrekata željo po prevred-notenju mesta stekla v splošni umetnostni sliki tega časa. To zahtevo utemeljujeta z novimi odkritji, predvsem z množico fragmentov in deloma ohranjenih posod, ki so prišli na dan ob arheoloških izkopa-vanjih v mestih (npr. ob gradnjah podze-meljskih železnic itd.) ter ob uspešnih ar-heoloških akcijah na krajih, kjer so včasih delovale srednjeveške steklarne. Vsa ta obilica gradiva že zapolnjuje bele lise, ki so doslej ovirale raziskovalce pri njaho-vem delu, obenem pa omogoča drugačno interpretacijo že znanih dejstev. Obe obravnavani deli namreč nista le goli po-ročili o najdbah, bogato opremljeni s sli-kovnim in filološkim gradivom, ampak poskušata vlogo vsake posamezne posode premisliti z različnih vidikov: od kultur-nozgodovinskih, umetnostnozgodovin-skih do socioloških in filozofskih.

Prvi problem, na katerega opozarjajo av-torji obeh katalogov, je ta, da srednji vek ne pomeni upadanja in propadanja umet-ne obrti nasploh. Spomnimo se na primer na dosežke v oblikovanju kovin ali kera-mike itd. Nelogično je, da bi od vseh teh spretnosti propadlo samo steklarstvo, saj so bile surovine dostopne in posamezne steklarne v glavnem niso bile vezane na uvoz. Ob velikanskem razcvetu slikanih oken, brez katerih si ne bi mogli misliti zgodovine srednjeveške umetnosti ali po-dobe tedanjega sakralnega spomenika sploh, naj bi torej v pozabo zatonila samo obrt izdelovanja votlega stekla. K temu naj bi, kot že rečeno, prispevala tudi cer-kev, ki je steklo zaradi njegove krhkosti proglasila za neuporabno pri cerkvenih obredih. Da pa je cerkev vseeno uporab-ljala steklene posode, sledi že iz dejstva, da je imela vrsta večjih samostanov tudi lastno steklarstvo.

Upodobitev steklenih posod pa najdemo tako na freskah kot v sočasnih literarnih delih. Z njimi so opremljena bivališča svetnikov, nastopajo v različnih prizorih;

imajo skratka določeno funkcijo pri oblikovanju interierov. Poleg tega je imelo steklo v srednjeveški ikonografiji tudi simbolno vlogo, saj prehod žarkov skozi steklo simbolizira brezmadežno spočetje. Zlasti Meyer Schapiro navaja v svojih delih vrsto primerov iz tedanje literature, spremljanih s primeri iz sočasnega slikarstva. V okviru posebnega zanimanja za mistiko, alkimijo in astrologijo pa se steklo povezuje s simboliko prehoda trdne, zemeljske substance skozi moč ognja v kristalno, transparentno zračno snov, torej z alkimistično transsubstanciacijo. Množica novo odkritih fragmentov in bolj ali manj ohranjenih posod (katalog gradiiva v razpravi Phönix aus Sand und Asche šteje 562 enot) daje popolnoma drugačno sliko stanja. Ne samo, da so tudi v srednjem veku steklo množično uporabljali, znali so izdelati tudi najzahtevnejše tipe posod iz visoko kvalitetnega stekla.

Omeniti moram tudi zelo zanimivo teorijo, postavljeno v prvem obravnavanem delu. Vse ambicioznejše oblikovano steklo naj bi bilo predvsem rezultat dvorske kulture tega časa. Razvoj le-te pa je v severnih deželah (na primer Nemčiji) potekal po specifični poti. Tu imajo pomembnejšo vlogo velika mesta kot središča obrti in trgovine, hkrati pa tudi samozavedajoče se meščanstvo. Meščani iščejo drugačne vzore, zato tudi v steklarstvu zamenjajo prefinjene in subtilne oblike visokega srednjega veka s trdnimi, težkimi, močno zeleno obarvanimi kozarci meščanske visoke gotike. Najpreprosteje oblikovani kozarci niso bili samo namenjeni najširšim krogom, ampak naj bi bili predvsem odraz določenega slogovnega hotenja; oblika naj torej ne bi odražala mojstra, ampak naročnika. S tem avtorji opozarjajo na dve fazi v slogovnem razvoju srednjeveškega stekla: prva je dvorsko steklo poznega srednjega veka s subtilnim oblikovanjem linij, vitkih in podaljšanih oblik ter tankih, prefinjenih sten in okrasja, druga pa meščansko steklo pozne gotike, v katerem se odraža isti duh, ki je ustvarjal zapletena krogovičja in vegetabilne preplete obokov in se kaže v bogato členjeni plastični formi.

Obe deli posvečata velik del besedila katalogoma razstavljenega gradiiva. V uvodih zvmemo marsikaj o formalnem razvoju posod, razjasnimo pa si lahko tudi pomen in

namen posameznih vrst dekoracije. Najbolj značilen je okras v obliki napojenih kapelj, ki so lahko različnih oblik. Vsaka oblika je bila namenjena drugačni pijači. Tako so *krautstrunk* (kozarec, oblikovan kot kocen zeljne glave z odrezanimi listi) uporabljali za težko rdeče vino iz robidnic, kaplje v obliki datljev pa so označevale čašo za datljevo vino. V obeh delih najdemo še več takšnih ilustrativnih zgledov iz vsakdanjega življenja.

Predvsem je hvalevredno, da sta obe deli opremljeni z natančno izdelanim znanstvenim aparatom, veliko je primerjav in napotkov za nadaljnji študij. Avtorji predstavljajo vrsto strokovnih problemov, med katerimi je gotovo najzanimivejše vprašanje datacije predmetov, zlasti pa obe deli odlikujeta bogata kataloga.

Mateja Kos

Alberto Rizzi: SCULTURA ESTERNA A VENEZIA: CORPUS DELLE SCULPTURE ERRATICHE ALL'APERTO DI VENEZIA E DELLA LAGUNA.

Venezia: Stamperia di Venezia 1987, pp. 784, več sto črno-belih posnetkov med besedilom.

Zanimanje za skulpturo na prostem v Benetkah ni nekaj povsem novega. Pionirsko delo je na tem področju opravil John Ruskin, ki je s svojim pisanjem nedvomno spodbudil prve avtorje sistematičnih popisov s konca 19. in začetka 20. stoletja. Vendar razen redkih izjem ta dela niso doživela objave (cf. e.g. F.S. Fapanni: *Stemmi o scudi gentilizi posti su case e su palazzi di Venezia*, s. a., Venezia, Biblioteca Marciana, ms. it. VII, 2289(9125); A. Vucetich: *Pietre e frammenti storici e artistici della città di Venezia*, s. a., Venezia, Museo Correr, ms. P. D. 2). Tudi Alberto Rizzi, upokojeni konservator beneške Soprintendenze, je poleg pričujočega dela uredil nekaj knjig o beneških vodnjakih (*Le vere da pozzo pubbliche di Venezia e del suo Estuario*, Venezia 1976; *Vere da pozzo di Venezia: I puteali pubblici di Venezia e della sua Laguna*, Venezia 1981), sicer pa velja za enega najboljših poznavalcev srednjeveške dekorativne plastike v Benetkah. Njegovo najnovejše delo je doslej najbolj popoln inventar skulpture na prostem od antike do začetka 19. stoletja

v Benetkah in beneški laguni. Kaj je *scultura esterna*? Avtor na to vprašanje odgovarja v predgovoru (*Vicende critiche e inventariali*): gre za popis vseh kipov, reliefov, skulpturalnih fragmentov in podobnega na zunanjsčini stavb. Niso upoštevani arhitekturni elementi, ki so organski deli stavbne zasnove (kapiteli in zidci, ki so *in situ*), skulptura cerkvenih portalov in prav tako ne celotni kompleks Markove cerkve ter Doževe palače.

Predgovoru sledi nekaj uvodnih poglavij, ki natančno pojasnjujejo vidike študija posameznih značilnih tipov opisanih spomenikov. Prvo poglavje je posvečeno benečansko-bizantinskemu reliefu. Gre za okrogle *paterne* ter pravokotne *formelle*, največkrat okrašene z vegetabilnimi vzorci ter z upodobitvami živali v boju, ki so prvotno krasile *piano nobile* romanskih palač. Večina teh reliefov je danes vzdana kot spolijske, nekaj pa jih je še *in situ*, predvsem na palačah v najstarejšem mestnem jedru okrog Rialta. Avtor v tem poglavju navaja zanimivo ugotovitev: precejšnje zanimanje za *paterne* je med zbiralci vladalo v drugi polovici prejšnjega stoletja in iz tega obdobja izvira tudi vrsta ponaredkov. Tako Rizzi ugotavlja, da so vse *paterne* in *formelle* v budimpeštanskem muzeju v resnici iz 19. stoletja. To poglavje je zanimivo tudi za nas, saj se Pokrajinski muzej v Kopru ponaša z lepo zbirko teh reliefov, tako da bo delo brez dvoma koristno pomagalo pri nadaljnjem proučevanju zbirke.

Sledi poglavje o grbih. Čeprav so med vsemi spomeniki med najštevilnejšimi prav grbi, se je do danes ohranil le neznamen del nekdanjega bogastva. Po padcu *Serenissime* je namreč pod Napoleonovo okupacijsko vladavo veljal odlok, da morajo vsi lastniki hiš odstraniti s svojih fasad vsa znamenja lastništva. Tako je med ohranjenimi grbi mnogo takih, s katerih so bile grobo odklesane oznake lastnikov. Alberto Rizzi nadalje razlaga posamezne oblike grbov in čas njihovega nastanka: pomembna je ugotovitev, da se gotske oblike grbov pojavljajo še dolgo v renesančnem obdobju in ne morejo biti vselej zanesljiva pomoč pri dataciji, saj različne oblike grbov včasih srečamo celo skupaj na istem spomeniku. Nasprotno pa renesančne edikole z grbi, ki se v parih pojavljajo v *piano nobile* nekaterih gotskih palač, postavljajo njihov nastanek šele v

drugo polovico 15. stoletja. Gre za vidik, ki v nekaterih temeljnih študijah o beneški gotski arhitekturi pri dataciji palač ni bil upoštevan v zadostni meri (cf. e.g. Edoardo Arslan: *Venezia gotica*, Milano 1970, *passim*). Podobno usodo kot grbi so v določenem obdobju doživljale tudi upodobitve leva sv. Marka, simbola beneške republike in njenega zaščitnika. Tu je Rizzi v obravnavo razvoja posameznih tipov zajel tudi gradivo s širšega področja *Serenissime*. Posebno bogata s temi spomeniki je namreč Istra, kjer najdemo nekaj izjemno zanimivih primerkov. Tako posveča Rizzi posebno pozornost reliefu (oziroma skoraj gravuri) leva nad portalom koprške krstilnice iz drugega desetletja 14. stoletja, ki je, kot kaže, eden najstarejših sploh, brez dvoma pa najstarejša znana upodobitev leva s krono (podobno ugotavlja tudi Vanda Ekl: *Gotičko kiparstvo u Istri*, Zagreb 1982, p. 156, kat. 81).

Naslednje poglavje se ukvarja s problemom spomenikov z nabožno vsebino. Značilni so ulični oltarčki, v beneškem narečju imenovani *capiteli*, v veliki večini skromne kvalitete, med njimi pa vendarle najdemo tudi skulpture pomembnih umetnikov (Antonio Rizzo, Jacopo Sansovino). Rizzi posebej obravnava vprašanje funkcije posameznih spomenikov. Tako je Marijina podoba pogosto v vlogi zaščitnice gondoljerjev na mostovih, v bližini privezov ali na mestih, kjer so prevažali potnike čez Canal Grande (t.i. *Madonna del Traghetto*). Reliefi posameznih svetnikov na fasadah so pogosto znak pripadnosti stavbe kateri od bratovščin ali podobnim ustanovam (Madona zaščitnica s plaščem je znak *Misericordie*, sv. Jurij Scuole di S. Giorgio, *Volto Santo* se pojavlja na kompleksu stavb, ki so jih v 14. stoletju naselili ubežniki iz Luce, itd.). Nema lokrat so sorazmerno visoke kvalitete fragmenti skulpture, ki so vgrajeni v stavbe kot spolijske — največkrat gre za dele zamenjane cerkvene opreme ali nekdanje dekoracije portalov. Uvodni del sklepa poglavje o falsifikatih: ti so, kot je znano, nastali v največjem številu ob koncu prejšnjega stoletja, pogosto kot dekoracija sočasnih palač v historičnih slogih. Poleg že omenjenih posnetkov srednjeveških reliefov je med njimi največ takih, ki posnemajo renesančne vzore.

Drugi del knjige zavzema katalog spomenikov. Opisi so razvrščeni topografsko po

sestierih (S. Marco, Castello, Cannaregio, S. Polo, Sta Croce in Dorsoduro z Giudecco), znotraj sestierov pa po hišnih številkah. Za boljšo orientacijo je ob vsakem spomeniku označena tudi ulica in župnija (samo ime ulice ne bi zadostovalo, saj se nekatera imena, kot so npr. Calle del Magazen, Pistor, Tagliapietra itd., pojavljajo celo v istem sestieru po večkrat). Ob vsakem opisu so naštet glavni podatki o spomeniku: material, dimenzije, datacija ter morebitna identifikacija grba ali svetniškega lika in atribucija. Sledi okrajšana bibliografija. Ob citiranju posameznih avtorjev omenja Rizzi njihove datacije in atribucije, v globljo diskusijo pa se, kar je povsem razumljivo, ne spušča. Tako pogosto povzema tisto atribucijo, ki se mu zdi najbolj verjetna, ob bolj zapletenih primerih pa se največkrat raje zadovolji z bolj splošnimi oznakami. V take vrste popisu je to nedvomno najboljši način, čeprav se nekateri strokovnjaki najbrž ne bodo strinjali z vsemi atribucijami in datacijami. Za relief sv. Gregorja na zunanjščini cerkve S. Vidala (p. 122, kat. SM 160) je na primer povzel atribucijo Cvita Fiskovića Juriju Dalmatincu, čeprav je bolj verjetna datacija Anne Markham Schulz v 16. stoletje. S tega vidika je zanimiv tudi kip sv. škofa na Campu di S. Polo (p. 368, kat. SP 219): Alberto Rizzi ga datira na konec 14. ali začetek 15. stoletja, nadrobnejša analiza pa kaže, da gre za zrelo renesančno delo lombardske smeri, ki je blizu Giovanniju Buoni. A taki in podobni primeri niti najmanj ne motijo, pač pa je škoda, da so s fotografijami ilustrirani le izbrani spomeniki. Nedvomno bi bil inventar popolnejši, če bi bile objavljene fotografije prav vseh obravnavanih spomenikov ne glede na kvaliteto in stanje ohranjenosti.

V pogledu kvalitete spomenikov nam daje Rizzijev inventar dovolj jasno sliko. V glavnem gre za skromna klesarska dela z nekaj nadpovprečnimi izjemami. Nekatera med njimi je že dosedanja literatura povezovala z imeni znanih mojstrov, mnoga pa so tu prvič objavljena s fotografijo. Kot primer bi omenil le putta z grbom rodbine Trevisan v Salizadi del Pistor (p. 291, kat. CN 289), relief majhnih dimenzij, a visoke kvalitete. Po nekonvencionalni drži putta se močno razlikuje od podobnih beneških zgodnjerenesansnih del, po modelaciji obraza in rok pa v

njem prepoznamo avtorstvo Nikolaja Florentinca, ki mu najdemo neposredne paralele v umetnikovih delih v Trogiru, Šibeniku in Zadru.

S popisom spomenikov po beneških sestierih, ki tvorijo jedro publikacije, inventar še ni zaključen. Sledi poglavje o spomenikih v beneški laguni, kjer je zajeto vse območje od otokov na skrajnem severu do Chioggie na jugu. Posebno poglavje je posvečeno skulpturam v notranjih dvoriščih (*corti interne*): ta popis ni popoln, ker je avtor lahko upošteval le dosegljiva dela, saj so mnoga dvorišča iz različnih razlogov nedostopna. Naslednje poglavje po obsegu ne vliva preveč optimizma, saj obravnava spomenike, ki so bili v zadnjih dveh stoletjih uničeni ali na različne načine odtujeni, mnogi med njimi tudi ukradeni (ob izidu Rizzijeve knjige se je v določenih krogih pojavila tudi bojazen, da bi postala priročnik za tiste, ki nameravajo krasti). Čeprav je v knjigi poudarek na skulpturi do 19. stoletja, je na koncu dodan tudi zgoščen popis del iz 19. in 20. stoletja. Publikacijo zaokroža slovarček najpomembnejših izrazov v beneškem narečju, izčrpna bibliografija ter številna skrbno sestavljena kazala.

Ni treba posebej poudarjati pomena pričujoče knjige za nadaljnje raziskovanje beneškega kiparstva, zvrsti, ki je bila vselej zapostavljena za slikarstvom. Nemara bo prav to delo spodbudilo nova razmišljanja o razstavi *Dieci secoli della scultura veneziana*, predvideni za leto 1986, za katero so bile priprave takorekoč tik pred koncem nenadoma prekinjene. Knjiga je pomembna še z drugih vidikov. Avtor kot izkušen konservator vseskozi opozarja na ogroženost skulpture na prostem zaradi vse slabših atmosferskih razmer, svojo zaskrbljenost pa zgovorno ilustrira s primerjavo nekaj desetletij starih fotografij s tistimi, ki kažejo današnje stanje spomenikov. Knjiga je kot primer specializirane topografije uporabna tudi za našo spomeniško službo, saj lahko služi kot izhodišče za študij podobne problematike v naših obalnih mestih, za katere bi v prihodnosti kazalo sestaviti podoben inventar. Največja vrednost knjige Alberta Rizzija pa je vsekakor v njeni večplastnosti: strokovnjaku za kiparstvo ponuja veliko novega gradiva, drugim pa odkriva vsem dostopen, a hkrati marsikomu doslej skrit delček kulturne zgodovine »kraljice Ja-

drana«, kot mnogi še danes imenujejo Benetke.

Samo Štefanac

Geoffrey Beard: STUCCO AND DECORATIVE PLASTERWORK IN EUROPE.

London: Thames and Hudson Limited, 1983. 192 strani teksta, 16 barvnih in 134 črno-belih fotografij, 15 slik med besedilom.

Področje štukaturne dekoracije in plastike je umetnostna zgodovina dolgo zane-marjala. Štukatura je bila obravnavana v sklopu študij o arhitekturi, specialne raziskave pa so do sredine našega stoletja ostale redkost. Ne sme nas presenetiti, da je pobuda za oris razvoja štukaturne dekoracije in plastike prišla prav iz Velike Britanije. To deželo odlikuje daljša tradicija celostnih predstavitev njenih tovrstnih spomenikov. Že leta 1908 je izšlo delo Georgea P. Bankarta *The Art of the Plaster. An Account of the Decorative Development of the Craft Chiefly in England from the XVI to the XVII Century*. Leta 1926 je v Londonu izšla knjiga Margaret Jourdain *English Decorative Plasterwork of the Renaissance*, tej pa je leto pozneje sledila *Decorative Plasterwork in Great Britain* izpod peresa Laurence Turnerja. Več študij je bilo objavljenih v časopisu *Country Life*, kjer je svoje prispevke publiciral tudi Geoffrey Beard, nekdanji direktor Visual Arts Centra univerze v Lancasteru. Zdaj živi v arheološko in urbanistično znamenitem mestu Bath in piše knjige. S štukaturno dediščino se je srečal že v zgodnjih petdesetih letih. Prvi sad njegovih raziskovanj je bila knjiga *Decorative Plasterwork in Great Britain* (1975), sledila pa ji je študija *Craftsmen and Interior Decoration in England 1660—1820* (1981). Na pobudo uglednega britanskega znanstvenika Petra Murraya je raziskave poglobil in geografsko razširil v delu, ki ga obravnavamo v recenziji. Pohvale vreden podvig je istočasna izdaja v nemškem jeziku. Glede na objavljene raziskave se prav nemško govorno področje najbolj navdušuje za štukaturo. Naslov nemške izdaje je: *Stuck. Die Entwicklung plastischer Dekoration*. Herrsching: Schuler Verlagsgesellschaft, 1983 (cf. oce-

no Christine Thon, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 3, 1986, pp. 416—412 in Bjorna R. Kommerja, *Kunstchronik*, XXXVIII/2, Februar 1985, pp. 65—68). Knjiga je razdeljena na pet poglavij. V prvem avtor spregovori o materialih, načinu dela, orodjih, beseda teče o učenju mojstrov in o organizacijskem sistemu. Jedro knjige predstavlja kronološki pregled štukature. Orisu vsakokratnih zgodovinskih razmer sledi naštevanje spomenikov, njihovih avtorjev in drugih znanih dejstev, ki so zbrana s pravo anglosaško natančnostjo. Besedilu so dodane opombe, bogata bibliografija ter abecedni seznam štukaterjev in njihovih del. Ob koncu sta kazali oseb in krajev. Kvalitetne reprodukcije na dobrem papirju spremljajo zgoščeni povzetki.

Avtor začenja uvodno poglavje o tehniki s pojasnilom naslova, ki razmejuje »stucco« in »plasterwork«. Razloček je v sestavi paste in načinu nanašanja na podlago. »Plaster« je angleški izraz za zmes, ki vsebuje apno, pesek in vodo. Maso utrjujejo z dodanimi živalskimi dlakami, nanašajo pa jo neposredno na leseno podlago. Štukatura, meni Beard, je nekaj podobnega v celinski Evropi. Vsebuje kredo in marmorni prah. Masa je nanesena okoli lesenih ali kovinskih armatur na opeko. O resničnosti avtorjeve trditve podvomimo že nekaj strani naprej, ko pravi: »In German Baroque decoration first layers of plaster /sic!/ were reinforced with various kinds of animal hair,« (p. 12; prim tudi p. 26). Praktične analize tehnologije v zadnjih letih so prinesle več novosti v poznavanju preteklih tehnik, česar pa avtor ni upošteval (cf. Manfred Koller, *Stuck und Stuckfassung: zu ihrer historischen Technologie und Restaurierung*, *Maltechnik Restaura*, 3, 1978, pp. 157—180 in tudi *Mortars, Cements and Grouts Used in the Conservation of Historic Buildings*, ICCROM, Rim, 1981). Tehnike priprave paste so individualne in se razlikujejo od delavnice do delavnice, od pokrajine do pokrajine. Vsak mojster je svoje recepte previdno skrival in jih na podlagi izkušenj izpopolnjeval.

Že Vitruvij in Plinij opisujeta metode mešanja dobre štukaturne mase. Pozneje, trdi avtor, je bila štukatura opuščena in nato ponovno odkrita v 16. stoletju. Vasari piše v *Vitah*, kako si je Rafaelov učenec Giovanni da Udine ogledal izkopani-

ne Neronove palače. Občudoval je prostrane stene, od vrha do tal prekrite s štukiranimi figuralnimi prizori v plitvem reliefu. Po številnih poskusih se mu je posrečilo zmešati pasto, za katero Vasari zatrjuje, da je nedvomno taka, kot je bila antična. Formula Giovannija da Udine je postala osnova za dekoracijo v novem veku. Zgovornejši teoretiki v drugi polovici 18. stoletja navajajo nekaj renesančnih in baročnih receptov. Štukaterjeva uspešnost je bila odvisna od izbranih sestavin, čistosti le-teh in medsebojnega količinskega razmerja. Pripravljen pasta se je hitro strdila, zato so si mojstri pomagali z dodajanjem najrazličnejših snovi. Za preprečevanje strjevanja so uporabljali mleko, sok agrumov, pivo, vino, sladkor, skuto itn. Pri dekoriranju cerkve v Einsiedelnu (Švica) so v letih 1724–26 v ta namen porabili 57 veder vina. Beard opisuje tudi načine armiranja oblih plastik in pripravljanje posebej odličnih kosov na strop. Ohranjenih je nekaj modelov, v katere so vliвали maso. Danes so na ogled v Londonu (Geffreye Museum) in v Münchnu (del Stadtmuseuma). Orodja, ki so jih uporabljali štukaterji, so nespremenjena od Starega Egipta naprej in so še danes v rabi pri restavratorskih delih.

Tehtno je poglavje o polihromaciji štukature. Glede na barvo Beard razvršča spomenike v pet tipoloških skupin. V prvi skupini je bela in siva štukatura na ozadju iste barve, v drugi bela štukatura na polihromiranem ozadju, v tretjo skupino sodi polihromiran štuk na beli podlagi, v četrto polihromiran štuk na polihromiranem ozadju in v peto skupino dekoracija s kovinskimi aplikacijami. Zlatenje je pogost postopek v drugi četrtini 18. stoletja.

Dostikrat so drag marmor nadomeščali s cenejšim štukom. Marmorirana štukatura se imenuje *scagliola*. Rabila je kot preobleka za lesene stebre in pilastre. Tako so izdelani tudi celi oltarji. *Scagliola* je bila posebej priljubljena v 19. stoletju. *Stucco lucido* ali *stucco lustrato* (sijoči štuk) je bil v rabi redkeje zaradi zahtevnega postopka polihromiranja površine do visokega sijaja. Dalje avtor obravnava tudi grafične predloge. Renesnančno motiviko so širile knjige emblemov. Priljubljene zakladnice figuralnih prizorov so bile izdaje Cesara Rippe *Iconologia*. V prvem desetletju 18. stoletja je število vzorčnih knjig močno naraslo.

Avtor zaključuje prvo poglavje z opisom učne dobe štukaterjev, organizacije cehov, omeni nekaj pogodb med mojstri in naročniki ter opozori, da so bili štukaterji tesno povezani s sodelavci kiparji in freskantji.

Sledijo štiri poglavja pregleda več kot dvatisočletne zgodovine štukature od Starega Egipta do secesije. Znotraj poglavij so spomeniki razporejeni geografsko. Egipčani so štuk poznali že v času XVIII. dinastije. S štukaturo so plastično zaživel prostori palač v Knososu in Mikenah. Pavzanij poroča o rabi te tehnike okraševanja pri starih Grkih. Iz časa rimskega cesarja Klavdija se je ohranila dekoracija stropa podzemne bazilike pri Porta Maggiore v Rimu. Propad rimskega imperija in premestitev njegove moči v Bizanc je spremljala stilistična težnja po linearnih oblikah in frontalni postavitvi figur. Brez svežih umetniških ali tehničnih inspiracij je štukatura tega časa cenen nadomestek kamna. Iz zgodnjega srednjega veka velja omeniti štuk v Bresciji (S. Salvatore) in v Čedadu (Sta. Maria in Valle). Za poznejši čas avtorju zadoščajo bežne omembe štukature v Quedlinburgu, Hildesheimu in Halberstadtu. Na tem mestu pogršamo besedo o lombardskih štukaterjih, ki so že od 7. stoletja potovali po vsej Evropi (cf. E. Guldán, *Die Tätigkeit der Maestri Comacini in Italien und in Europa, Arte Lombarda*, 5, 1960, p. 27 ss.). Renesansa uvaja štukaturo v bleščeči čas baroka in rokoka. Na izoblikovanje renesančnega ornamenta je tehtno vplival Rafael s svojimi učenci. Kardinal Giovanni de' Medici je leta 1488 spodbudil izkopavanje Neronove Domus Aurea. Obsežno in bogato dekoracijo palače so opevali že sodobniki. Kardinal je Rafaelu in Giovanniju da Udine dovolil ogled izkopanin. Navdušena nad odkritjem, sta več ornamentov prenesla v risbo. Po letu 1514 sta s štukom okrasila vatikanske loggie. Še intenzivnejši vpliv izkopavanj Neronove Zlate palače kaže dekoracija Ville Madame v Rimu, ki sta jo za kardinala Giulia de' Medici, poznejšega papeža Klementa VII., opravila Giulio Romano in Giovanni da Udine leta 1525.

V naslednjih desetletjih se je štukatura uveljavila kot okras *ville suburbane*. Sloves rimskih mojstrov je segel tudi v druge kraje Apeninskega polotoka, od koder so prihajala naročila. *Sacco di Roma* leta

1527 je pospešil difuzijo rimskih vplivov. V Benetkah je Sansovinov sodelavec Alessandro Vittoria s številnimi pomočniki okrasil Scalo d'Oro dožev palače in več drugih prostorov. Motivni svet njegove štukature se še vedno napaja iz renesanse, je pa krepkejši in težji. V nekaterih Palladijevih vilah je štuk okvir za freske. Lep primer je Villa Barbaro v Maseru. Giulio Romano je poslikal Palazzo del Tè v Mantovi, kjer se je s štukom odlikoval Francesco Primaticcio. Ta je zanesel skrivnost izdelovanja štuka na francoski dvor samo deset let po odkritju Neronove Zlate palače. V Fontainebleauju so nastale nove oblike manierizma. Številne grafike so širile značilnosti fontainebleauske šole. Uveljavile so se razpotegnjene figure, medaljoni s portretnimi glavami, predvsem pa zavojčevje. Kljub vsemu so primeri fontainebleauskega štuka v Franciji redki. Mantovanska štukatura Francesca Primaticcia je bila bližji in močnejši vzor številnim lombardskim mojstrom.

Avtor začenja poglavje o baroku z Italijo oz. z nesporno vodilnim Rimom. K uveljavitvi štukature kot dekorativnega elementa in kot plastike so prispevala velika imena: Bernini, Borromini, Pietro da Cortona. Voljna štukaturna masa je bila kot nalašč za dosego slikovitih učinkov. Druge dele Italije dohitijo formalne novosti šele v drugi polovici 17. stoletja. Po letu 1660 se na geografsko majhnem področju okoli lombardskih jezer zgostijo štukaterji, ki so obvladovali Evropo v 17. in 18. stoletju. Poznamo jih pod različnimi imeni: *Ticinesi*, *Intelvesi*, *Lombardi*, *Luganesi*, in predvsem *Comacini*. Beard poleg ugotovljenega izvira nomenklature po jezeru Como opozori na možnost, da *co-macini* pomeni pač *co-masons*. Njegov predlog je težko sprejeti. Vemo tudi, da so se tekmeči *comacini* imenovali *campionesi* po kraju Campione ob Luganskem jezeru. V 17. in 18. stoletju je delovalo na tem področju približno 3000 umetnikov in obrtnikov — arhitektov, kiparjev, štukaterjev in slikarjev. Njihova edina resna konkurenca so bili štukaterji iz okolice Wessobrunna in Miesbacha na Bavarskem. Ti pa so delovali samo na področju Južne Nemčije in niso imeli ekspanzijske moči. Na ozemlju wessobrunnske opatiije je med leti 1603 in 1800 delovalo približno 600 štukaterjev in arhitektov. Eden od njih je bil Dominikus Zimmermann. V svetu oblik wessobrunn-

skih štukaterjev vladajo težki akantovi listi, mednje so vpletene stilizirane školjke, cvetje in masivne girlande.

V Avstrijo so prihajali štukaterji predvsem po naročilu novih cerkvenih redov. Monopol v teh krajih so imeli arhitekti, štukaterji, kiparji in slikarji iz družine Carlone. Eno njihovih pomembnih podjetij je dekoracija dveh cerkva — Florijanova in Mihaelove — v Passauu, katere vpliv se zrcali tudi v nekaterih naših spomenikih iz zadnje četrtine 17. stoletja. Istega leta kot pričujoča knjiga je izšla poglobljena študija Ingeborg Schemper o štukaturni dekoraciji v vzhodni Avstriji. Schemperjeva je v arhivskih virih zasledila podatke o obstoju avtohtonih štukaterskih delavnic na Avstrijskem že proti koncu 17. stoletja. Tako je dokazala, da to področje ni bilo vezano samo na uvoz štukaterskih mojstrov (Ingeborg Schemper: *Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts in Wiener Raum*, Dunaj 1983, p. 10).

V obrobni področjih je štukatura nastopala kot moderna preobleka starejše, najpogostejše gotske lupine. Jugoslavijo Beard omenja v štirih vrsticah, skupaj s Poljsko in Madžarsko. Po knjigi Sergeja Vrišerja *Barockplastik in Slowenien*, Dunaj 1971, citira samo »the attractive pulpit and side-altar« v cerkvi Sv. Roka nad Šmarjami pri Jelšah (p. 69). Rokokojsko prižnico in stranski oltar iz časa okoli leta 1738 uvršča med baročne spomenike.

Poglavje se končuje s kratkim pregledom štukature na Švedskem, v Španiji in seveda v Angliji. Natančno poznavanje angleških spomenikov v Beardovi knjigi jemlje prostor pomembnejšim umetninam v celinski Evropi.

Rokokojsko štukaturo uvaža Nemčija, ki je imela v tem času v Evropi nesporni primat. Tudi v dekoraciji prevladujejo najrazličnejše kombinacije krivulj *S* in *C*, prepleti vinskih vitic s krhkimi školjkami in bogatimi akantovimi listi. To je pomenilo popoln odstop od renesančnega formalnega besednjaka. Novi center štukaterjev in z njimi povezanih freskantov je Augsburg. V nemških deželah igrajo pomembno vlogo podpornikov samostani in vodilne plemiške družine. Štukatura ohrani visoko raven tehnične spretnosti in doseže ikonografsko celovitost. Na Bavarskem, Švabskem in Frankovskem je v letih 1700—1780 postavljenih okoli 200

cerkva. V celotnem 17. stoletju jih je bilo na istem področju pozidanih le sto. Posebej je izpostavljena skupina umetnikov, rojenih okoli leta 1690: Cosmas Damian Asam (1686), Johann Michael Fischer (1692), Egid Quirin Asam (1692), François Cuvillies (1695). Tehnično virtuoznost, svetle rimskega šolanja, obvladovanje svetlobe in kompleksnost ureditve kažejo dela bratov Asam. Drugo bavarsko bratovsko dvojico — Johanna Baptistina in Dominika Zimmermanna — odlikujeta »bavarska vitalnost« (p. 102) in tradicija wessobrunnske šole. Bavarski rokoko odločilno zaznamuje tudi François Cuvillies z dekoracijo v Amalienburgu. Zavedal se je propagandne moči tiskanih predlog. Izdal je več knjig in tako razširil svoj osebni slog. Še večji vpliv kot Cuvilliesjevi tiski so imeli na razvoj rokokoja v Južni Nemčiji rezi, ki so jih izdelali v Augsburgu po francoskih predlogih in jih Beard ne omenja (cf. Christine Thon: *J. B. Zimmermann als Stukkator*, München 1977). Odločilno vlogo v nemškem rokoku je res odigrala Bavarska. Kot njen nasprotni pol pa je vse pozornosti vredna tudi Prusija, o kateri avtor ne izgublja besed. Pomanjkljivost teksta je skušal omiliti z dvema fotografijama dekoracije dvorca Sans Souci pri Potsdamu. Na tem mestu se zdi skoraj neizogiben problem ločevanja sakralnega in profanega rokokoja, ki je v nemških deželah posebej izrazit. Pogrešamo tudi opredelitev značilnega razmerja med arhitekturo in plastično dekoracijo v zlati dobi štukature. Avtorju se je izmuznil še en pomemben segment. Meščanskih bivališč v 18. stoletju si skoraj ne moremo predstavljati brez štukaturne dekoracije na stropu ali ostenju. Prav raba štukature je v meščanske hiše vnesla novo kvaliteto bivanja.

Najpozneje do leta 1770 rokokojske oblike odmrejo. Že okoli sredine stoletja začne zmagovito pot neoklasicizem kot internacionalni slog. Najprej se zakorenini v Angliji — s to deželo Beard upravičeno in skladno z začetno shemo začne zadnje poglavje svoje knjige. Vodilni eksponent novega okusa je italijansko šolani Robert Adam. Leta 1764 je publiciral svoja spoznanja o Dioklecijanovi palači v Splitu. S študijem štukature v Villi Madami v Rimu in v vatikanskih *loggiah* je vplival na oblikovanje in prisvajanje novih elementov plastične dekoracije. Arhitekt James

Wyat je po letu 1790 preusmeril okus v neogotiko. Njegov eksponent je bil štukater Francesco Bernasconi iz Riva S. Vitale pri Luganu, ki je na Angleško prišel leta 1760. V mešani maniri zapoznelega rokokoja in neoklasicizma delujejo vzporedno italijanski štukaterji Giuseppe Artari, Francesco Vassalli in Cortese.

V Franciji je najpomembnejši podvig dobe dekoriranje pariške Opere.

Nova vitalnost secesije je pustila sledove tudi v štukaturi. Odličen primer je dekoracija fasade fotografskega ateljeja Elvira v Münchnu. Secesija je z lahkotnostjo, plitvimi in valujočimi oblikami odražala značilnosti rokokoja in štuk je bil ustrezen material za tak način izražanja. Toda pozno 19. stoletje je prineslo materiale, ki so bili cenejši in preprostejši za uporabo. Beard sklene knjigo s pregledom spomenikov v Rusiji in na Poljskem.

Avtor je nedvomno opravil obsežno in garaško delo. Žal se zdi, da so rezultati pogosto v nasprotju s količino opravljenega dela. Med korektnim romanjem od spomenika do spomenika pogrešamo poglobljeno stilno analizo in oris razvojnih zakonitosti. Plitvine zgoščene informacije niso tako kalne, da bi zahtevnejšemu bralcu prikile pomanjkljive komentarje o genezi ornameta. Širokopoteznost zasnove, posploševanja in literarni naslovi (*Rococo: The Line of Beauty*) ali komentarji k slikam (*The Life of Senses* — ob fotografijah štukature italijanskega manierizma) dopuščajo možnost, da je bila knjiga zasnovana za širši krog nestrokovnega občinstva. Pa vendar bi tudi v tem primeru pričakovali, da bi bila vsa zgodovinska obdobja in dežele predstavljeni enakomerno. V knjigi pa se jasno zrcali avtorjeva strokovna usmerjenost na štukaturo v Veliki Britaniji, predvsem v Angliji, in naklonjenost do bravurozne baročne in rokokojske štukature.

Obravnave tako obsežne teme si danes ne moremo več predstavljati brez gremija strokovnjakov iz različnih dežel. V zadnjih letih so se regionalne raziskave kvalitativno in kvantitativno okrepile. Intenzivne študije v nemško govorečih deželah bi že bilo mogoče sintetično zaokrožiti. Prvi mednarodni poskus združitve znanja o delu štukaterjev je bil že leta 1961 simpozij v Comu (cf. E. Arslan, ed.: *Arte e Artisti dei laghi lombardi*, I—II, Como

1964); plodni rezultati bi morali biti zgled za prihodnost.

Beardova knjiga tako samo delno zapolnjuje vrzel. Stroka je bogatejša za pregledno, informativno in zgoščeno publikacijo. Na poglobljeno znanstveno obdelavo tega segmenta umetnostnega patrimonija pa bomo morali še počakati.

Barbara Jaki Mozetič

LA SCULTURA NEL FRIULI-VE-NEZIA GIULIA, I.: DAL EPOCA ROMANA AL GOTICO

Pordenone, Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, 1983, ponatis 1988, ed. Maurizio Buora, uvod Decio Gioseffi, avtorji Maurizio Buora, Sergio Tavano, Carlo Gaberscek, Maria Walcher, pp. 394, 198 črno-belih posnetkov med besedili.

LA SCULTURA NEL FRIULI-VE-NEZIA GIULIA, II.: DAL QUATTROCENTO AL NOVECENTO

Pordenone, Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, 1988, ed. Paolo Goi, uvod Decio Gioseffi, predstavitev Giacomo Tasca, avtorji Giuseppe Bergamini, Paolo Goi, Giuseppe Tavanello, Gabriella Bruschich, pp. 487, 370 črno-belih posnetkov med besedili.

Decio Gioseffi, zdaj že upokojeni profesor tržaške univerze, omenja v uvodu knjige nevarnost »faraonskih« načrtov, ki po prvih navdušenjih v najboljšem primeru doživijo objavo enega dela ali še kakšnega zraven, nato zamrejo. Tako je pred mnogimi leti dalo društvo Associazione per la conservazione di un Archivio del Friuli s sedežem v S. Vito al Tagliamento pobudo za sestavljanje sistematičnih pregledov umetnosti Furlanije in Julijske krajine, obsežen načrt in želja pa sta uresničena s tema knjigama. Pri delu so bile dobra opora iz preteklosti razne stare publikacije, razstave in razstavniki katalogi. Načrtno so zbirali dokumentacijo o umetninah svoje pokrajine — fotografsko, arhivsko in vse, kar šteje k registraciji in strokovni obdelavi umetnin. Vse avtorje obeh zvezkov, ki so povečini učenci profesorja Gioseffija, zaznamuje interes za umetnost v svojih krajih in okolici, ne navadna vztrajnost, predanost delu, strokovna usposobljenost, pravične strokovne ocene in kolegialnost — tudi pri nas.

Prvi zvezek, kiparstvo od rimskih časov do gotike, je izšel 1983 in je razprodan. S podporo pokrajinske uprave mesta Pordenone in ljudske banke v Pordenonu so uresničili in dokončali zbiranje in dokumentacijo gradiva, strokovno obdelavo in natis drugega zvezka ter ponatis prvega.

Zajeti so najpomembnejši kiparski in rezbarski primerki — veliko število prvič objavljenih in pred nedavnim odkritih — od rimskega časa do 20. stoletja. Fotografske posnetke za prvi del je zelo dobro izdelal Elio Col, za drugi del pa več avtorjev, med njimi tudi kar umetnostni zgodovinarji sami. Knjigi sta napisani in opremljeni resno, kot je v uvodu prvega dela zapisal prof. Gioseffi. Namenjeni sta resnim ljudem, ukim in neukim.

Avtorjem se je posrečilo pri vsakem poglavju, ki jim je bilo zaupano, zelo berljivo in strokovno predstaviti preteklost pokrajine, v katero je bila vpletena likovna umetnost najrazličnejših stopenj.

Maurizio Buora je obdelal rimsko umetnost, Carlo Gaberscek zgodnji srednji vek in romaniko, Marija Walcher gotiko. V drugem delu je Giuseppe Germanini zajel 15. in 16. stoletje, Paolo Goi 17. in 18. stoletje, Giuseppe Pavanello 19. stoletje in Gabriella Bruschich 20. stoletje. Vsak avtor ob koncu svojega poglavja objavlja staro in najnovejšo literaturo po abecednem redu piscev, med katero najdemo dosti del in člankov naših raziskovalcev (E. Cevca, F. Steleta, B. Uršiča, S. Vrišerja in drugih), vendar je spregledana recimo prav za to ozemlje pomembna knjiga Sergeja Vrišerja *Baročno kiparstvo na Primorskem*, Ljubljana 1983, nadalje prispevki Milana Železnika, Marijana Zadnikarja itn.

Knjigi sta opremljeni s kazalom krajev in zemljepisnih imen, nadalje z imenskim in predmetnim kazalom in sta, kot že pred leti izdana *Storia dell'arte nel Friuli Venezia-Giulia*, Reana del Rojale, 1984, pomembni in uporabni za raziskavo kiparstva v Severni Italiji in vseh obmejnih deželah.

Ksenija Rozman

NATURA MORTA IN ITALIA

Milano: Electa 1989, zv. 1—2, uvod in strokovna ureditev Federico Zeri, ed. Francesco Porzia, 38 avtorjev, pp. 1094, 1266 črno-belih in barvnih posnetkov.

Najobsežnejši repertorij italijanskega tihožitja je razdeljen topografsko: Ligurija, Piemont, Lombardija, Veneto, zahodna Emilija, Bologna in Romagna, Toskana, Umbrija in Marche, Rim, Neapelj, Puglia in Basilicata, Sicilija. Zajet je čas pravih tihožitij, t.j. od konca 16. do začetka 19. stoletja.

Delo v zvezi z monumentalno, grafično lepo in pregledno urejeno publikacijo je vodil Federico Zeri. Za posamezna poglavja je skupaj z urednikom Francescom Porzijem zbral najboljše strokovnjake in jasno pišeče avtorje. Francesco Porzia je skrbno opravil težko in dolgoletno delo s številnimi sodelavci. Namen tega dela je bil: zbrati umetnike tihožitij s slavnimi imeni in one, ki so bili do danes prezrti ali odrinjeni zaradi prevelike »primitivnosti« (in nad katerimi bi se tudi pri nas zmrdovali). Objavljena so dela brez imen avtorjev, nove skupine italijanskih slikarjev tihožitij in tujece v Italiji, lokalnih šol, povezave italijanskih velikih in malih središč z evropskimi, nadalje signirana, datirana in z gotovostjo dokumentirana dela, malo znani, še vedno premalo znani ali povsem neznani umetniki, od katerih poznamo le slike. Nakazana so nova spoznanja o začetkih italijanskega tihožitja, vzporednih z začetki holandskega tihožitja, objavljeni so dvomi o nekaterih starih atribucijah, neskladnostih trditve, o zmešnjavah podatkov in rezultatov, našeta so nerešena in napol pojasnjena vprašanja, negotovosti tudi po tem in tolikšnem delu in s pomočjo tolikih umetnostnih zgodovinarjev.

Objavljena so tihožitja iz italijanskih in tujih javnih in zasebnih zbirk, muzejskih in galerijskih skladišč, ambasad, dražb, starinarnic, med njimi mnogo del, ki niso bila do zdaj nikoli obdelana in reproducirana. Objavljeni so plemiški inventarji, sezname zbiralcev, računi umetnikov in druga dokumentacija, ki omenja tihožitja v preteklosti. Avtorji ne razlagajo umetnin le kot posamične slike, temveč v okviru dekoracij notranjščin, reprezentativnih in domačnostnih prostorov podeželskih ali mestnih rezidenc veljakov, lokalnih mogočnikov, novega meščanstva, ki se je ekonomsko in socialno vzpenjalo.

Članek Eugenia Battistija »Meditando sull'inutile« je imeniten pregled pomena in razvoja tihožitja z novimi, duhovitimi in razumnimi razlagami ali pa z jedrnati-

mi povzetki starih ugotovitev. Alberto Veca piše o vrstah tihožitij, Nicole Dacos o virih italijanskega tihožitja, o Giovanniju da Udine in tihožitnih motivih na festonih, Giuseppe Olmi o tihožitjih in ilustracijah v starih znanstvenih publikacijah, Antonella Casazza in Marco Rosci sta sestavila statistični pregled tihožitij, imenovanih v starih italijanskih inventarjih od leta 1624 do 1817. Najobsežnejša so poglavja o pokrajinah, ki so najpomembnejše za razvoj italijanskega tihožitja: rimskega (A. Cottino, L. Laureati, L. Trezzani), neapeljskega (N. Spinosa?, R. Middione, A. Tecce), florentinskega (M. Gregori in 15 sodelavcev), lombardskega (A. Morandotti, M. Natale), emilijanskega (D. Biagi Maino) in beneškega (E. A. Safarik, F. Bottari).

Razlage so jasne, dvomi so pošteno zapisani, viri modrosti našeti pri življenjskih umetnikov in pri posamičnih slikah, pomoč, nasveti, posredovanje neobjavljenih podatkov in rešitev — med temi se največkrat pojavi ime F. Zerija — so, kot se spodobi, navedeni.

Umetnost se ni končala za obzidjem velikih središč niti pred izhodnimi vrati veljavnih, petičnih in izobraženih družin. Namen te publikacije je bil — kar se je tudi posrečilo — načeti vprašanje prepleta tihožitij do mestnih, pokrajinskih in državnih meja in čeznje in vključitev v zemljevid kulturnih, političnih in socialnih podob starega sveta. To je tudi nepretrgano vodilo drugih Zerijevih raziskav, ki jim omogočajo njegovo obsežno in enciklopedično znanje, kritičnost, nenavadni spomin, tisočere knjige, obsežna zasebna dokumentacija, ki jo je tudi to pot dal na voljo, interes za zanemarjene evropske dežele v strokovnem svetu in za njihovo neraziskano ali slabo raziskano umetnostno posest. V repertoriju italijanskega tihožitja sta se znašli tudi deli iz Narodne galerije *Vaza s cvetjem* Mojstra vaz z groteskami (str. 206—207, sl. 230) in *Ribe, pletenki, čebula in orehi* Jacoba van Kerckhove (str. 356, sl. 429). Vsi slikarji italijanskih tihožitij, katerih dela so bila predstavljena v Narodni galeriji leta 1983 na razstavi *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja* in leta 1989 na razstavi *Evropska tihožitja iz slovenskih zbirk*, so obdelani v pričujočem zajetnem in pomembnem delu.

Ksenija Rozman

NARODNA GALERIJA V LETU 1988

PUBLIKACIJE

KITAJSKO SLIKARSTVO DINASTIJ MING & QING 1368—1911 iz Muzeja prestolnice Beijing. Ljubljana 1988. — Zhao Qichang: Kratka predstavitev kitajske zgodovine dinastij Ming in Qing / A Short Introduction to the History of China at the Time of the Ming and Qing Dynasties. — Wang Huiqin: Elementi abstraktnosti v tradicionalnem kitajskem slikarstvu / Abstract Elements in Traditional Chinese Painting. — Wang Zhimin: Predstavitev del razstave kitajskega slikarstva dinastij Ming in Qing. — Mitja Saje: Imena vladavin in cesarjev dinastij Ming in Qing (uvodni besedili tudi v angleščini). — 111 str., 39 barvnih repr.

Lidija Tavčar: STARI MOJSTRI NA OTROŠKIH RISBAH. Didaktična razstava. Ljubljana 1988. — Uvodna beseda. — Zamisel vodstev. — Potek vodstva. — Rezultati analize. — Kataloški del (vse: Lidija Tavčar). — Risbe. — 64 str., 156 črno-belih repr. + 1 barvna repr. na naslovni strani.

POZDRAVLJENI, CICIBANI! (zloženka). Ljubljana 1988. — Besedilo Lidija Tavčar. Ilustracije Kostja Gatnik.

RAZSTAVE

KITAJSKO SLIKARSTVO DINASTIJ MING IN QING (15. 4. — 15. 6. 1988). — Pregledno razstavo kitajskega slikarstva dinastij Ming (1368—1644) in Qing (1644—1911) je pripravil Muzej prestolnice Peking (Beijing). Narodna galerija jo je sprejela na podlagi meddržavnega sporazuma o kulturnem sodelovanju med LR Kitajsko in SFR Jugoslavijo ter pogodbe

med Muzejem prestolnice Peking in Narodnim muzejem v Ljubljani. Razstavljenih je bilo 40 del (tradicionalnih zvтков) 40 slikarjev, med njimi npr.: Shen Zhou, Wu Wei, Wang Shimin, Zhu Da, Wang Shishen, Gao Fenghan, Huang Shen in Zheng Xie.

STARI MOJSTRI NA OTROŠKIH RISBAH. Didaktična razstava (28. 9. — 6. 11. 1988). — Razstava je nastala kot rezultat muzejsko-pedagoškega dela z najmlajšimi (s predšolskimi otroki). Na ogled je bilo 488 otroških risb, ki so nastale po originalih v stalni zbirki Narodne galerije.

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI (18. 10. — 6. 11. 1988). — Razstavo so posredovale Obalne galerije Piran, kjer je bila najprej postavljena (Mestna galerija Piran, 24. 8. — 13. 10. 1988). Pripravil jo je Nacionalni inštitut za grafiko v Rimu. Na ogled je bilo 49 jedkanic iz ciklov *Ječe* (16), *Capricci* (4), *Vedute* (4), *O veličastvu in arhitekturi Rimljanov* (7), *Campo Marzio v antičnem Rimu* (6) in *Antični ostanki Albana in Castel Gandolfo* (12). Delno dvojezični katalog (slov., it.) z naslovom *Piranesi v Piranu / Piranesi a Pirano* so izdale Obalne galerije Piran (avtorji besedil: Enzo di Martino, Carla Esposito, Henri Focillon [1918], Andrew Robinson [1986]; s. p., 41 repr.).

POTA K MODERNI IN AŽBETOVA ŠOLA V MÜNCHNU (15. 11. 1988 — 15. 1. 1989). — Razstavo sta skupaj pripravila Landeshauptstadt Wiesbaden — Kulturstamt, ZRN, in Narodna galerija Ljubljana. Najprej je bila postavljena v Museum Wiesbaden (25. 9. — 30. 10. 1988) in nato prenesena v Ljubljano. V Narodni galeriji je bilo na ogled 147 del,

od tega 15 Ažbetovih (7 risb; 8 olj), 15 oljnih slik in 1 plastika münchenskih ustvarjalcev s preloma stoletja (F. von Stuck, L. Putz, F. Stahl, H. Olde, A. Hözl, H. Obrist, O. Ubbelohde, E. Erber, J. Seyler, T. T. Heine; razstavljena niso bila v katalogu navedena dela H. von Habermanna, K. Strathmanna in A. Weisgerberja) ter 116 del 51 Ažbetovih učencev, med katerimi so bili posebej predstavljeni Ivan Grohar (6), Antonin Hudeček (5; razstavljen ni bil v katalogu navedeni *Večerni mrak*), Rihard Jakopič (6), Alexej Jawlensky (5; odpadle so v katalogu navedene slike *Marianne Werefkin*, *Nikita* in *Žena s pahljačo*, dodatno pa je bil razstavljen *Avtoportret*, 1912, Landeshauptstadt Wiesbaden), Wassily Kandinsky (5; dodatno so bile vključene *Kopalke v parku*, 1906, zasebna last [Biehler], München), Edward F. M. Okuń (6) in Nadežda Petrovič (6; odpadla je v katalogu navedena slika *Gorska vas pozimi*). V Narodni galeriji izmed izbranih učencev ni bil predstavljen Hans Hofmann. Ostale spremembe: v Narodni galeriji niso bila razstavljena naslednja v katalogu navedena dela: E. Freckay, *Krajina*; Lj. Ivanović, *Interier z rumeno zaveso*; Dj. Mihajlovič, *Študija akta*; K. S. Petrov-Vodkin: *Aiša*; in skicirka M. Zarnika. Dodatno je bila vključena slika M. Jame *Hrvaški kmet* (zasebna last, Ljubljana) in namesto slike B. Stevanovića *Dekle s knjigo* je bila razstavljena njegova *Žena v črnini* (Narodni muzej, Beograd). Na razstavi je bilo 22 del iz lasti Narodne galerije: Anton Ažbe: *Deklica s kitami* (*Mala Dalmatinica*), G 709, *Portret deklice*, G 710, *Akt sedečega starca v profilu*, G 1411, *Ležeči moški akt*, G 1412, *Avtoportret*, S 1527, *Portret dekleta*, S 1605, *Ženski polakt*, S 3, *Bavarec / verso: Starac s črno ovratnico*, S 2368, *Zamorka*, S 1, *Pevska vaja*, S 2367, *V haremu*, S 1321; Ivan Grohar: *Kamnitičnik*, S 1374, *Krompir*, S 2366; Rihard Jakopič: *Sončni breg*, S 110, *Križanke*, S 1396, *Spomini*, S 1384; Matija Jama: *Usmiljenka*, S 112, *Krajina ob Amperi*, S 1403; Alexej Jawlensky: *Tihožitje*, S 1363; Matej Sternen: *Rdeči parazol*, S 2013; Emanuel Zamrazil: *Sedeči starac*, S 1619; Miljutin Zarnik: skicirka, G 1431 (v Ljubljani ni bila razstavljena). Druga dela so bila še iz lasti jugoslovanskih muzejev in galerij v Beogradu (Muzej grada Beograda, Muzej savremene umetnosti, Narodni

muzej), Ljubljani (Moderna galerija, Narodni muzej, Mestni muzej), Sarajevu (Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine) in Zagrebu (Moderna galerija) ter iz evropskih umetnostnih središč (npr. Berlin, Bratislava, Budimpešta, Dunaj, Kassel, Köln, Łódź, Mainz, Moskva, München, Praga, Regensburg, Varšava, Wiesbaden, Wuppertal idr.) oz. iz zasebnega lastništva. Dvojezični katalog (nem., slov.) z naslovom *Wege zur Moderne und die Ažbe-Schule in München / Pota k Moderni in Ažbetova šola v Münchnu* so izdali v Wiesbadnu (teksti in katalog del: Katarina Ambrožič, Siegfried Wichmann, Anica Cevc; 262 str., 88 črnobelih in 32 barvnih repr., 8 fotografij). — Op.: Primerjave med dejanskim stanjem na razstavi in katalogom se opirajo na slovenski del besedila, ki ni vselej popolnoma identičen z nemškim.

POTUJOČA RAZSTAVA

IVANA KOBILCA (1861—1926) — FERDO VESEL (1861—1946). Izbor 26 del iz zbirke Narodne galerije (dela našeta v ZUZ, n. v. XXI, 1985, str. 174; izvzeta je bila slika F. Vesela *Študija glave*, S 524). — Zloženska, uvod Polonca Vrhunc, 4 črno bele repr.

Izola, razstavišče Alga, 7. 2. — 1. 3. 1988. Murska Sobota, Kulturni center Miško Kranjec, 8. 9. — 3. 10. 1988.

POSOJENA DELA

FRANCE GORŠE 1897—1986. Moderna galerija, Ljubljana, 29. 12. 1987 — 28. 2. 1988. Prenos razstave: Umetnostna galerija Maribor, 8. 3. — 5. 4. 1988; Galerija Miklova hiša, Ribnica, 15. 4. — 5. 5. 1988; Lamutov likovni salon, Kostanjevica na Krki, junij 1988. — Iz lastništva Narodne galerije je bil razstavljen Goršetov portret Anice Sardočeve, P 424 (kat. št. 361). — Rk z repr.

ROMANSKA ARHITEKTURA NA SLOVENSKEM. Likovno razstavišče Rihard Jakopič. Ljubljana, 14. 3. — 2. 4. 1988. — Za razstavo, ki jo je pripravil Arhitekturni muzej Ljubljana, je Narodna galerija posodila fragment brstnega kapitela iz Kostanjevice (P 623) in polihromiran odlitek velesovske Marije z Jezusom (P 726). — Rk z repr.

PODOBE LJUBLJANE. Mestna galerija Ljubljana, 13. 5. — 18. 7. 1988. — Za razstavo, ki jo je pripravil Mestni muzej v Ljubljani, je Narodna galerija posodila naslednja dela: Pavel Kūnl: *Šempetrsko predmestje*, S 181, in *Ribji trg v Ljubljani*, S 2024; Marko Pernhart: *Panorama s Šmarne gore*, S 288; Joseff(?) Hofmann: *Ljubljansko barje*, S 1463; Ivan Franke: *Ljubljana*, S 1166; Josip Germ: *Obisk cesarja Franca Jožefa v Ljubljani 1895*, S 1342; Rihard Jakopič: *Pogled na ljubljanski grad*, S 1387; Matija Jama: *Vrtovi za Bežigradom*, S 1412; Fran Klemenčič: *Ljubljana*, S 682. — Rk z repr.

VENECIJANSKI BIENALE I JUGOSLAVENSKA MODERNA UMJETNOST 1895—1988. Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 22. 6. — 4. 9. 1988.

Narodna galerija je za razstavo posodila sliko Ferda Vesela *Samaritanka*, S 534.

LIKOVNI UMETNIKI, ČLANI SAZU. Mestna galerija Ljubljana, 12. — 30. 10. 1988. Razstavo je organizirala Slovenska akademija znanosti in umetnosti. Iz lasti Narodne galerije so bile razstavljene naslednje slike: Rihard Jakopič: *Breze v jeseni*, S 1670, *Sedeča deklica*, S 106, in *Pozimi na gričku*, S 1399; Matija Jama: *Vas v zimi*, S 1407, *Dürnstein I*, S 1410, in *Jakopičev paviljon v snegu*, S 1773; Maksim Gaspari: *Kmečki par*, S 1981, in *Berači ob znamenju*, G 1274. — Rk z repr.

VLAHO BUKOVAC. Retrospektivna izložba. Umjetnički paviljon, Zagreb, 20. 11. 1988 — 15. 3. 1989. — Narodna galerija je za razstavo posodila Bukovčevo sliko *Dama v belem* (ali: *Portret žene v belem*), S 1147. — Rk. z repr.

Alenka Klemenc

BILAG 1 BIBLIOGRAFIJA BIBLIOGRAPHIE

ENGLISH JOURNALISM IN PRINCIPLE

Thompson, Arthur. *English Journalism: A History*. London: George Allen & Unwin, 1934. 240 pp. 10s. 6d.

Thompson, Arthur. *English Journalism: A History*. London: George Allen & Unwin, 1934. 240 pp. 10s. 6d.

Thompson, Arthur. *English Journalism: A History*. London: George Allen & Unwin, 1934. 240 pp. 10s. 6d.

Thompson, Arthur. *English Journalism: A History*. London: George Allen & Unwin, 1934. 240 pp. 10s. 6d.

Thompson, Arthur. *English Journalism: A History*. London: George Allen & Unwin, 1934. 240 pp. 10s. 6d.

Thompson, Arthur. *English Journalism: A History*. London: George Allen & Unwin, 1934. 240 pp. 10s. 6d.

Thompson, Arthur. *English Journalism: A History*. London: George Allen & Unwin, 1934. 240 pp. 10s. 6d.

Thompson, Arthur. *English Journalism: A History*. London: George Allen & Unwin, 1934. 240 pp. 10s. 6d.

Thompson, Arthur. *English Journalism: A History*. London: George Allen & Unwin, 1934. 240 pp. 10s. 6d.

Thompson, Arthur. *English Journalism: A History*. London: George Allen & Unwin, 1934. 240 pp. 10s. 6d.

Thompson, Arthur. *English Journalism: A History*. London: George Allen & Unwin, 1934. 240 pp. 10s. 6d.

Thompson, Arthur. *English Journalism: A History*. London: George Allen & Unwin, 1934. 240 pp. 10s. 6d.

Thompson, Arthur. *English Journalism: A History*. London: George Allen & Unwin, 1934. 240 pp. 10s. 6d.

Thompson, Arthur. *English Journalism: A History*. London: George Allen & Unwin, 1934. 240 pp. 10s. 6d.

Thompson, Arthur. *English Journalism: A History*. London: George Allen & Unwin, 1934. 240 pp. 10s. 6d.

Thompson, Arthur. *English Journalism: A History*. London: George Allen & Unwin, 1934. 240 pp. 10s. 6d.

Thompson, Arthur. *English Journalism: A History*. London: George Allen & Unwin, 1934. 240 pp. 10s. 6d.

UMETNOSTNOZGODOVINSKA BIBLIOGRAFIJA ZA LETO 1985

KNJIGE, RECENZIJE IN PREVODI

1 Francesca Allinovi, Keith Haring, Intervjuji z umetniki / prev. Jana Željko. — *Likovne besede* 1, maj 1985, str. 26—27.

2 ead., Intervju s Stefanom Einsem. — *Likovne besede* 1, maj 1985, str. 27.

3 Jiři Anderle (besedila Bohumil Hrabal, Jiři Kotalik, Jiři Mašin, Gerd Köhrmann; dokumentacija Tatjana Pregl. — Ljubljana; Mladinska knjiga, 1985. — 262 str.: ilustr.

Rec.: Milan Dekleva, *Dnevnik* 4. 9. 1985, št. 240, str. 8; Marijan Zlobec, *Delo* 4. 9. 1985, št. 205, str. 6; Gojko Zupan, *Delo* 8. 8. 1985, št. 182, str. 9.

4 Jože Anderlič, bes. Andrej Smrekar, Kartuzija Pletenje. — Pletenje: Kartuzija, 1985. — 48 str.: ilustr.

V slov., srbohrv., nem., angl., franc.,

5 Jože Anderlič, bes. Marijan Zadnikar, Lepote slovenskih Cerkva. — Koper: Ognjišče, 1985. — 272 str., 283 barv. fotografij.

Beležki na ovitku Peter Krečič, Nace Šumi. Knjiga je izšla tudi v nemščini.

Rec.: Mitja Košir, *Dnevnik* 23. 10. 1985, št. 289, str. 8; Damjan Prelovšek, *Delo* 27. 11. 1985, št. 276, str. 14; Alenka Puhar, *Delo* 23. 10. 1985, št. 247, str. 7; polemika: Marijan Zadnikar, *Delo* 5. 12. 1985, št. 281, str. 8; Franc Bole, *Delo* 12. 12. 1985, št. 287, str. 8; Marijan Zadnikar, *Delo* 19. 12. 1985, št. 293, str. 8.

6 Zvest Apollonio: monografija / besedilo Brane Kovič. — Koper: Lipa, 1985. — 132 str.: ilustr.

Povzetki v srbohrv., franc., nem., angl., ital.

Rec.: Brane Kovič, Beleške k nastajanju monografije. — *Primorska srečanja* 51/1985, str. 48—50; Janez Mesesnel, *Delo* 13. 6. 1985, št. 136, str. 4.

7 Barok / besedila za Slovenijo Marjana Lipoglavšek, Sergej Vrišer, Nace Šumi. — Beograd: Jugoslavija; Zagreb: Spekter; Mostar: Prva književna komuna, 1985. — 179 str.: ilustr. — (Umjetnost na tlu Jugoslavije). V srbohrv.

8 Mersad Berber: monografija / besedila Muhamed Karamehmedović, Luc Menaše, Božidar Jakac; dokumentacija Tatjana Pregl. — Ljubljana: Državna založba Slovenije, Mladinska knjiga, 1985. — 155 str.: ilustr. — (Moderne likovne monografije).

9 Marijan Brecelj, Pilonova galerija v Ajdovščini. — Maribor: Obzorja, 1985. — 30 str.: ilustr. — (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 135).

10 Izidor Cankar, Londonski dnevnik 1944—1945 / spremna bes., kronologija in delo Izidorja Cankarja Lojze Gostiša. — Ljubljana: Državna založba; Koper: Lipa, 1985. — 142 str., 25 str. pril.

Odlomek z biografijo Izidorja Cankarja: *Delo* 7. 11. 1985, št. 259, str. 10.

Rec.: Bojan Štih, *Dnevnik* 9. 11. 1985, št. 305, str. 9—10; Simpozij o Izidorju Cankarju: Milan Dekleva, *Dnevnik* 8. 11. 1985, št. 304, str. 8; Marjeta Novak, *Delo* 8. 11. 1985, št. 260, str. 6.

11 Jože Ciuha: likovna monografija / besedila Zoran Kržišnik, Jiři Kotalik, Sandor

- Weóres, Dane Zajc, Ina Stegen, Pierre Restany, Emile Meijer, Ronald Alley, Peter Frank, Mar/!i/jan Tršar, Walter Koschatzky, J. Ciuha; dokumentacija Radmila Ciuha. — Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1985. — 342 str.: ilustr. Knjiga je izšla tudi v srbohrv., nem., angl., franc.
- 12 Jože Curk, Dravograd z okolico. — Maribor: Obzorja, 1985. — 26 str.: ilustr. — (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 148).
- 13 Avgust Černigoj, Ženski lik / grafična mapa s študijama Petra Krečiča, Klavdija Palčiča. — Trst: Založništvo Tržaškega tiska, 1985. Vzporedno v slov. in ital.
- 14 Lojze Dolinar / študija in dokumentacija Špelca Čopič. — Ljubljana: Partizanska knjiga, SAZU, 1985. — 202 str.: ilustr. — (Dela/SAZU, Razred za umetnost; 37. Serija za likovno umetnost; 1).
- 15 Iztok Durjava, Socialnokritična likovna umetnost na Slovenskem: doktorska disertacija. — Ljubljana: FF, Odd. za umetnostno zgodovino, 1985. — 126 f.
- 16 Pavle Gantar, Urbanizem, družbeni konflikti, planiranje. — Ljubljana: RK ZSMS, UK ZSMS, 1985. — 124 str. — (Knjižnica revolucionarne teorije Krt; 18).
Rec.: Bojan Plešec, *Teleks* 16. 5. 1985, št. 20, str. 8—9: ilustr.
- 17 Franc Golob, Slovenski slikar Franjo A. Sterle: doktorska disertacija. — Ljubljana: FF, 1985. — 154 str., pril.
- 18 Nataša Golob, Slavik Jablan: Teorija simetrije i ornament (Beograd 1984). — *ZUZ* n. v. XXI/1985, str. 172—173.
- 19 Akademski kipar France Gorše / besedilo Janez Sedej. — Celovec: Mohorjeva družba, 1985. — 88 str.: ilustr.
- 20 Dušan Grabrijan, Bosensko orientalska arhitektura v Sarajevu: s posebnim ozrom na sodobno. — Ljubljana: Partizanska knjiga, 1985. — 223 str.: ilustr.
- 21 Barbara Habič, Tihomir Pinter: Umetnik v ateljeju (1984). — *Ekran* 1985, št. 1—2, str. 72.
O knjigi še: Lev Menaše, *NRazgl* 5. 4. 1985, št. 7, str. 212—213: ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 11. 4. 1985, št. 85, str. 8; Marijan Tršar, *NRazgl* 7. 6. 1985, št. 11, str. 342.
- 22 Janez Höfler, Maria Prokopp: Italian Trecento influence on murals in East Central Europe, particularly Hungary. — *ZUZ* n. v. XXI/1985, str. 165—168.
- 23 id., Schallaburg '82. Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn. — *ZUZ* n. v. XXI/1985, str. 168—170.
- 24 id., Stensko slikarstvo na Slovenskem med Janezom Ljubljanskim in mojstrom sv. Andreja iz Krašc. — Ljubljana: Partizanska knjiga, 1985. — 94 str., 52 str. pril.: ilustr.
- 25 Gabrijel Humek / besedilo — ponatis iz *Celovškega Zvona* — Ivan Sedej. — Stična: Cistercijska opatija, 1985. — s. p.: ilustr.
- 26 Marko Jenšterle, Umetnost je zamenjala propaganda. Ob knjigi Aleksandra Flakerja Ruska avantgarda (Zagreb, 1984). — *NRazgl* 22. 2. 1985, št. 4, str. 111: ilustr. O knjigi še: Aleš Erjavec, *Teorija in praksa* 1985, št. 1—2.
- 27 Mihael Kambič / besedilo in izbor reprodukcij Andreja Brancelj. — Metlika: Belokranjsko muzejsko društvo, 1985. — 33 str.: ilustr.
Publikacija je izšla ob odkritju spominske plošče slikarju v Dragovanji vasi pri Črnomlju.
- 28 Kamnita kraška hiša: tipi in oblike / uvoda Zorko Harej, Luciano Semerani. — Trento: Luigi Reverdito ed., 1985. — 158 str.: ilustr.
V slov. in ital. Povezano z razstavo v Trstu, posvetovanjem o kraški arhitekturi in razstavo v ljubljanskem Etnografskem muzeju: V. R., *Delo* 29. 1. 1985, št. 23, str. 6; Darinka Kladnik, *Dnevnik* 3. 5. 1985, št. 118, str. 5; Bogdan Pogačnik, *Delo* 6. 5. 1985, št. 103, str. 3.
- 29 Vasilij Kandinski, Od točke do slike. Zbrani likovno teoretski spisi / zbral,

- prevedel in uredil Marijan Tršar. — Ljubljana: Cankarjeva založba, 1985. — 415 str.: ilustr. — (Teorija kulture in umetnosti).
Rec.: Branko Sosič, *Delo* 6. 12. 1985, št. 282, str. 7.
- 30
 Oskar Kogoj: Nature design / avtorji besedil (v angl., ital.) Giuseppe Mazzariol, Goroslav Keller, Milko Renner (tudi v slov.); izbrana bibliografija Stane Bernik, Branko Marušič. — Padova: Interbooks, 1985.
- 31
 Jože Kološa-Kološ, Ob Muri / fotomapa, besedilo Aleksander Bassin. — Murska Sobota: Mura, 1985.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 10. 10. 1985, št. 236, str. 14.
- 32
 Silvester Komel: monografija / uv. Giuseppe Mazzariol, besedilo Stane Bernik. — Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985. — 190 str.: ilustr. — (Sodobne likovne monografije).
Rec.: Lojze Kante, *Delo* 24. 12. 1985, št. 297, str. 6.
- 33
 Milček Komelj, Jakčev dom v Novem mestu: Umetnostna zbirka Dolenjskega muzeja. — Novo mesto: Dolenjski muzej, 1985. — 34 str.: ilustr. — (Vodniki po zbirkah Dolenjskega muzeja; 2).
- 34
 id., Poezija Antona Vodnika in likovna umetnost, v: Anton Vodnik, Glas tišine. — Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985. Str. 187—202.
- 35
 Tone Kralj v Furlaniji-Julijski krajini / beseda o umetniku, seznam del, seznam razstav in bibliografija Verena Koršič-Zorn. — Gorica: Zveza slovenske katoliške prosvete; Trst: Slovenska prosveta, 1985. — 96 str.: ilustr.
- 36
 Peter Krečič, Stavbna zgodovina in arhitektura župne cerkve, v: Župnija Trnovo (1785—1985). — Ljubljana—Trnovo: Župnijski urad, 1985. — 43 str.: ilustr.
- 37
 id., Urbanistični načrt za tretje tisočletje. Ob knjigi Miloša R. Perovića Izkušnje preteklosti, ki je pravkar izšla v Beogradu. — *NRazgl* 21. 6. 1985, št. 12, str. 376—377: ilustr.
- 38
 Likovna umetnost / red. Stane Bernik; prev. Aleš Rojec, Vida Hudoklin-Šimaga, Hanka Štular. — 2. dop. izd. — Ljubljana: Cankarjeva založba, 1985. — 291 str.: ilustr. — (Leksikoni CZ).
- 39
 Marjana Lipoglavšek, Pittura Bolognese 1650—1800: dal Cignani al Gandolfi (Bologna, 1977). — *ZUZ* n. v. XXI/1985, str. 170—172.
- 40
 Matjaž Mauser, Dupljanska graščina: zgodovinski oris / strok. pomoč Marjan Drnovšek. — Ljubljana: samozaložba, 1985. — 35 str.: ilustr.
 Z bibliografijo.
- 41
 Aleksander Melamid, Vitali Komar, Allosaurus / int. zap. Thomas Lauson, prev. K. L. — *VIKS* (glasilo Škuca in Forum) št. 3, februar 1985, str. 6—10, uvod K. L. na str. 4.
 Prevod iz revije *Real Life Magazine* št. 11/12, zima 1983.
 O tem še: Peter Hill, Komar in Melamid / prev. L. B. — *Mladina* 13. 12. 1985, št. 42, str. 19, 32—33: ilustr.
- 42
 Janez Mesesnel, Monografija po današnji meri. Pri mariborskih Obzorjih je izšla knjižna predstavitev akademskega slikarja Janeza Vidica /S. Vrišer, 1984/. — *Delo* 14. 3. 1985, št. 61, str. 8.
 O knjigi še: Nada Ravter, *7D* 24. 1. 1985, št. 4, str. 24.
- 43
 Jure Mikuž, Zdenko Vrdlovec, Fritz Lang. — Ljubljana: Moderna galerija, Revija Ekran, 1985. — 162 str.: ilustr.
 Povezano z razstavo v Moderni galeriji Ljubljana.
- 44
 Jure Mikuž, Fotoamater kot umetniški fotograf, v: Stanko Šimenc, Silvan Furlan, J. Mikuž, Lilijana Nedić, Karol Grossmann. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1985. — 136 str.: ilustr. — (Slovenski film; 4/5).
- 45
 Nikola Pantelić, Jugoslovanska ljudska umetnost / prev. Olga Šiftar. — Ljubljana: Cankarjeva založba, 1985. — 199 str.: ilustr.
- 46
 Borut Pečar, Iz oči v oči / uvod Bojan Štih, Ivan Sedej. — Ljubljana: Cankarjeva založba, 1985. — XII, 474 str.: ilustr.
Rec.: Ladislav Lesar, *Dnevnik* 24. 11. 1985, št. 320, str. 5; Janez Mesesnel, *Delo* 21. 11. 1985, št. 271, str. 14.

47
Cveta Perc, dr. Dirk Althaus: Ekologija vasi. — AB 73/74, maj 1985, str. 59.

48
ead., dr. Herald Heinz: Načrtovanje mest (Entwerfen in Staedtebau). — AB 73/74, maj 1985, str. 59.

49
ead., več avtorjev: Razbremenitev okolja z ekološko gradnjo in načrtovanjem naselij (Umweltentlastung durch oekologische Bau- und Siedlungsweisen). — AB 73/74, maj 1985, str. 58.

50
Mirko Pihler, Minoritski samostan v Ptuj: ob 750-letnem jubileju. — Ptuj: Minoritski samostan, 1985. — 17. str.: ilustr.

51
Veno Pilon, 3 gravures / grafična mapa s študijo Jureta Mikuža. — Trst: Založništvo Tržaškega tiska; Ljubljana: Mladinska knjiga; Ajdovščina, Pilonova galerija, 1985.

Vzpor. v slov. in franc.

52
Plečnik in jaz. Pisma Jožeta Plečnika Antonu Suhadolcu, Suhodolčevi spomini na Plečnika / uredil in uvod napisal Peter Krečič. — Trst: Založništvo Tržaškega tiska, 1985. — 196 str.: ilustr. — (Slovenica).

Odlomek iz knjige s sprem. bes. Janeza Suhadolca: Delo 27. 6. 1985, št. 148, str. 10.

53
Jelka Pirkovič-Kocbek, Zgodovina urbanih oblik — Kostanjevica na Krki. — Ljubljana: Znanstveni inštitut FF, 1985. — 73 str.: ilustr. — (Razprave FF). Z bibliografijo.

54
Marko Pogačnik and William Bloom, Ley lines and ecology: an introduction. — Glastonburg: Gothic Image, 1985. — 20 str.

55
Alenka Polutnik, Prenova starega mestnega jedra Celje. — Celje: Zveza društev inženirjev in tehnikov območja Celje; Društvo urbanistov Celjske regije, 1985. — 29 str.: ilustr.

56
Waldemar Posch, Stolnica v Krki. — 9. izd. — Krka: Stolni kustodiat, 1985. — 44 str.: ilustr.

57
Damjan Prelovšek, Cerkev Sv. Jakoba v

Ljubljani. — Ljubljana: Župnijski urad Svetega Jakoba, 1985. — 51 str.: ilustr.

58
id., Hiša slovenske zavarovalnice. — Ljubljana: Zavarovalna skupnost Triglav, 1985. — 35 str.: ilustr.

Izdaja tudi v angl. /J. Plečnik/.

Rec.: Gojko Zupan, Delo 29. 8. 1985, št. 200, str. 8: ilustr.

59
Igor Recer, Bogdan Reichenberg, Generalni plan prenove starega mestnega jedra mariborskega. — Maribor: Skupščina mesta, 1985. — 52 str.: ilustr.

60
Branko Reisp, Grad Kalec. — Maribor: Obzorja, 1985. — 31 str.: ilustr. — (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 145).

61
id., Ljubljanski grad — zgodovinski oris. — Maribor: Obzorja, 1985. — 27 str.: ilustr. — (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 144).

62
Renesansa u Hrvatskoj i Sloveniji / bes. za Slovenijo Nace Šumi. — Beograd: Jugoslavija; Zagreb: Spektar; Mostar: Prva književna komuna, 1985. — 184 str.: ilustr. — (Umjetnost na tlu Jugoslavije). V srbohrv.

63
Braco Rotar, Risarji: učenjaki. Ideologija v urbanizmu in arhitekturi. — Ljubljana: Delavska enotnost, 1985. — 221 str. — (Družboslovje).

Rec.: Danica Kladnik, Dnevnik 9. 7. 1985, št. 184, str. 10; Mirko Koban, Večer 25. 7. 1985, št. 170, str. 4; Damjan Prelovšek, Delo 13. 6. 1985, št. 136, str. 4.

64
Barbara Rupel in Barbara Habič, Knjižni pregled. — Sinteza 69, 70, 71, 72 / 1985, str. 189—190.

Constantin Doxiadis: Čovek i grad (Beograd, 1982); Branko Krstić: Čovjek i prostor (Sarajevo, 1982); Ivica Mladenović: Arhitektura i njeni privrženici (Reka, 1982); Jože Mlinarič: Kartuzija Pleterje 1403—1595 (Pleterje, 1982); Majda Smole: Graščine na nekdanjem Kranjskem (Ljubljana, 1982); Andrej Pogačnik: Urbanizem Slovenije (Ljubljana, 1983); Tihomir Pinter: Umetnik v ateljeju (Ljubljana, 1984); Edi Šelhaus: Fotozgodbe (Ljubljana, 1985).

- 65
Helen Searing, Govorica nove klasičnosti. — *AB* 75/76, avgust 1985, str. 29—36: ilustr.
- Prevod objave iz kataloga *Speaking a new Classicism: American Architecture now* (1981).
- 66
Ivan Sedej, Ljudska umetnost na Slovenskem. — Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985. — 159 str.: ilustr.
- 67
id., Nova predstava Prešernove balade. — *Delo* 7. 2. 1985, št. 31, str. 8: ilustr.
- Povodni mož — ilustr. izd. Prešernove družbe (Jelka Reichman).
- 68
id., Sto znanih slovenskih umetniških slik. — Ljubljana: Prešernova družba, 1985. — 219 str.: ilustr.
- 69
Slikarstvo Adolfa Hitlerja / prev. K. L. — *VKS* (glasilo Škuca in Forum) št. 3, februar 1985, str. 10—11.
- Prevod iz revije *Life* 30. 10. 1939.
- 70
Janez Strehovec, Metodološka vprašanja estetske teorije. Aleš Erjavec: Estetika in epistemologija /Lj. 1984/. — *NRazgl* 9. 8. 1985, št. 15, str. 455.
- Odg.*: Aleš Erjavec, *NRazgl* 30. 8. 1985, št. 16, str. 477; Janez Strehovec, *NRazgl* 13. 9. 1985, št. 17, str. 517.
- 71
Janez Strehovec, Oblika kot problem. Razprave iz estetske teorije. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1985. — 290 str. — (Teorija kulture in umetnosti. Misel in čas).
- Rec.*: Aleš Erjavec, *Delo* 25. 7. 1985, št. 170, str. 7; Matjaž Potrč, *Sodobnost* 1985, št. 11, str. 1110—1114.
- 72
Edi Šelhaus, Fotozgodbe. Foto priče. Photostories / besedilo France Bernik. — Ljubljana: Delavska enotnost, 1985. — /126/ str.: ilustr.
- Rec.*: Janez Mesesnel, *Delo* 21. 3. 1985, št. 67, str. 8; Barbara Habič, *Ekran* 1985, št. 1—2, str. 72.
- 73
France Štukl, Knjiga hiš v škofji Loki. 2. — Ljubljana: Zgodovinski arhiv, 1984 /i. e. 1985/. — 221 str.: ilustr.
- 74
Manfredo Tafuri, Projekt in utopija / prev. in ur. Janko Zlodre. — Ljubljana: RK ZSMS; UK ZSMS, 1985. — XXXI, 134 str.: ilustr. — (Knjižnica revolucionarne teorije Krt; 24).
- 75
Tehniški muzej Slovenije: zgodovina, zbirke, programi / bes. mdr. Marijan Zadnikar. — Ljubljana: TMS, 1985. — 107 str.: ilustr. — (Publikacija TMS; 17).
- 76
Marijan Tršar, Beseda o ilustratorju v: Harriet Beecher-Stowe, Koča strica Toma /Nikolaj Omersa/, Fran Saleški Finžgar, Pod svobodnim soncem /Aco Mavec/, Angelo Cerkenik, Ovčar Runo /Karel Zelenko/, Anton Ingolič, Gimnazijka /Melita Voyk-Stih/, Eric Knight, Lassie se vrača /Štefan Planinc/, Astrid Lindgren, Pika Nogavička /Marlenka Stupica/, Tone Seliškar, Bratovščina Sinjega galeba /Božo Kos/, Prežihov Voranc, Solzice /Milan Bizovičar/, Josip Vandot, Kekec nad samotnim breznom /Marička Koren/, vse: Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985. — 5. natis — (Zlata knjiga).
- 77
Marijan Tršar, Od vizualnega k likovnemu. Milan Butina: Slikarsko mišljenje /Ljubljana, 1984/. — *NRazgl* 19. 7. 1985, št. 14, str. 422—423.
- 78
Ustvarjam, torej sem /ur. Jože Strgar. — Celje: Mohorjeva družba, 1985. — 247 str. — (Znanstvena knjižnica — nova serija; 16).
- Vsebuje tudi:
Peter Krečič, O ustvarjanju v arhitekturi, str. 105—110; Miha Maleš, Ko sem zaprl oči /tekst iz l. 1975/, str. 111—113.
- 79
France Veber, Estetika. — Ljubljana: Slovenska matica, 1985. — 573 str. — (Slovenska filozofska misel; 2).
- Ponatis dela iz l. 1925.
- 80
Josip Vidmar, Obrabi. — Ljubljana: Državna založba Slovenije; Borec, 1985. — 612 str.
- Vsebuje tudi:
Rihard Jakopič; Katoliški krog /i. e. France Stele, Izidor Cankar.../.
- 81
Jernej Vilfan, Strupena nevesta (likovne beležke). — Maribor: Obzorja, 1985. — 174 str. — (Znamenja; 83).
- Rec.*: Marijan Pušavec, *Delo* 31. 12. 1985, št. 303, str. 8.

82
Vrhnika prečuden kraj. — Maribor: Obzorja, 1985. — 39 str.; ilustr. — (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 63).

Vsebuje tudi:

Iva Curk, Vrhnika v najstarejših obdobjih; Vlasto Kopač, Vrhnika.

83
Igor Zabel, Status modernistične umetnosti. Kondorjeva knjiga »Slikarji o slikarstvu«, ki jo je sestavil Tomaž Brejc. — *Delo* 21. 3. 1985, št. 67, str. 8.

O knjigi še: Denis Poniž, *Dnevnik* 19. 4. 1985, št. 107, str. 9.

84
Marijan Zadnikar, Pleterska stara cerkev. — Maribor: Obzorja, 1985. — 19 str.; ilustr. — (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 142).

85
id., Po starih koroških cerkvah. — Celovec: Mohorjeva družba, 1985. — 319 str.; ilustr.

86
id., Pozabljena stoletnica. Prvo slovensko knjigo s celotno zgodovino arhitekture je napisal in sam izdal Janez Flis. — *Delo* 31. 12. 1985, št. 303, str. 7.

87
Zbornik ljubljanske šole za arhitekturo 1985 / ur. Tine Kurent. — Ljubljana: FAGG, 1985. — 347 str.; ilustr. Vsebuje mdr.:

Peter Fister, Tipologija in vloga starejših vrst kritin v oblikovanju slovenskega prostora; Tine Kurent, Obisk pri Plečniku; id., Modularna analogija rimskih palač v Splitu in Fishbournu; Tine Kurent, Lojze Muhič, Praški čevlji v modularni kompoziciji poznoromske rotunde v Selu na Slovenskem; Tine Kurent, Jože Marinko, Prostorske proporcije v Fabianijevi ljubljanski arhitekturi; Jože Marinko, Antika in postmoderna v arhitekturi; Vida Pust-Škrkjug, Smo dorasli sporočilu antike; France Rihtar, Neke možnosti arhitekturne dediščine in družbeno gospodarskem razvoju.

Rec.: Marjan Tepina, *NRazgl* 13. 12. 1985, št. 23, str. 707.

88
Zbornik predavanj s posvetovanja Prostorska preobrazba obmestnih vasi (Tuheljske toplice, 1985). — Ljubljana: Zavod za tehnično izobraževanje, 1985. — 242 str.; ilustr. Vsebuje mdr.:

Peter Gabrijelčič, Kompleksni pristop k urejanju izvenmestnih naselij s primeri; Zvezdana Koželj, Prostorska in vsebinska preobrazba ljubljanskih Dravelj; Pavle Mihevc, Pomen in značilnosti tipologije naselij za usmerjanje razvoja poselitve; Vladimir-Braco Mušič, Urbanistični vidiki odnosa med mestom in vasjo.

89
Zbornik predavanj z jugoslovanskega posvetovanja Posegi v stavbno dediščino (Portorož, 1985). — Ljubljana: Zavod za tehnično izobraževanje, 1985. — 212 str.; ilustr.

Vsebuje mdr.:

Peter Fister, Novi pomeni prenov in nove metode vrednotenja stavbne dediščine; Peter Gabrijelčič, Ekološki pristop k urejanju in varstvu kulturne krajine in ruralnih naselij; Jure Lenard, Strategija, metodologija in izkušnje pri prenovi stare Ljubljane; Janez Mikuž, Vloga in vsebina konzervatorskega programa v mestni prenovi; Dušan Moškon, Metodologija združitve novega z obstoječim na primeru Ormoža; Edo Ravnikar, Kaj predstavlja sklop prenovе zgodovinskega spomenika (in kaj mu manjka do popolnosti); Bogdan Reichenberg, Metodološka izhodišča sanacije starega mestnega jedra Maribora skozi reinterpretacijo prostora in funkcij; Nace Šumi, Posegi v stavbno dediščino.

ČLANKI SPLOŠNO, SLIKARSTVO, GRAFIKA, KIPARSTVO, OBLIKOVANJE, FOTOGRAFIJA

90
Jani Bavčar (et alii, mdr. Marija Lucija Stupica), Celostna podoba vidnih komunikacij DO Sladkogorska, Sladki vrh. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 126—128; ilustr.

91
Tomaž Brejc, Patos življenja. — *Nova revija* 43/44, 1985, str. 1456.

92
id., Slikarski modernizem in avantgarda. — *Sodobnost* 1985, št. 2, str. 194—198. Simpozij Slovenska zgodovinska avantgarda 1910—1930.

93
id., Status slikarstva v slovenski umetnostni izkušnji. — *Nova revija* 33/34, 1985, str. 74—85.

- 94
Emilijan Cevc, I riflessi della scultura friulana nella Slovenia. — *La scultura lignea in Friuli/Atti del Simposio Internazionale di Studi* 1983 (Udine), 1985, str. 17—25: ilustr.
- 95
id., Umetnostni vzponi in upadi kamniškega mesta. — *Kamnik 1229—1979* (Zbornik razprav s simpozija ob 750-letnici mesta), 1985, str. 65—74.
- 96
Emilijan Cevc / zap. Meta Roglič, O delu Umetnostnozgodovinskega inštituta Franceta Steleta ZRC SAZU. — *Dnevnik* 19. 1. 1985, št. 17, str. 12.
- 97
Štefka Cobelj, Umetniška prizadevanja na ptujskem območju po drugi svetovni vojni. — *5. ptujski zbornik* 1985, str. 189—199: ilustr.
- 98
Jože Curk, 800 let Dravograda. — *Dravograd 1185—1985*, 1985.
- 99
id., Tisočletnica Razvanja in njegove gradbene priče. — *Razvanje skozi 1000 let*, 1985.
- 100
Ješa Denegri, Zadnja avantgarda — programirana in kinetična umetnost 1953—1963. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 168—169.
- 101
Doživljanje kulture ni ptičje petje / okrogla miza, sodelovali mdr. Bogdan Čobal, Marjan Jelenc, Andreja Vrišer. — *Delo* 2. 2. 1985, št. 27, str. 18—19.
- 102
Aleš Erjavec, Futurizem in fašizem. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 161—168: ilustr.
- 103
id., Razsuto stanje estetike. — *Delo* 8. 8. 1985, št. 182, str. 7.
- 104
Blaženka Fingernagel, Vsaka kopija je original. Xerox art-fotocopy art — elektrografija. — *Ekran* 1985, št. 1—2, str. 39—41: ilustr.
Povzetek v *Delo* 17. 7. 1985, št. 164, str. 6.
- 105
Blaženka First, Ob veduti celjskega mestnega špitala Sv. Elizabete. — *Celjski zbornik* 1985, str. 219—226: ilustr.
- 106
ead., Odras napetosti med senzualizmom in spiritualizmom v baročnem religioznem slikarstvu. — *ZUZ* n. v. XXI/1985, str. 53—78: ilustr.
- 107
Aleksander Flaker, Slikarstvo z besedami. — *Sodobnost* 1985, št. 1, str. 72—77.
Simpozij Slovenska zgodovinska avantgarda 1910—30.
- 108
Stanko Flego, O cerkvah sv. Andreja in sv. Martina pri Dolini. Zgodovinsko-topografske beležke. — *Jadranski koledar* 1985, str. 183—199: ilustr.
- 109
Serggio Gobbo, Celostna grafična podoba Punit, otok Krk. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 124—125: ilustr.
Brez teksta!
- 110
Nataša Golob, Upodobitve mesecev na Radovanovem portalu v Trogiru. Med bizantinsko in zahodnoevropsko tradicijo. — *ZUZ* n. v. XXI/1985, str. 79—103: ilustr.
- 111
Vida Golubović, Slovenska umetniška avantgarda 1924—1929. Černigoj/Delak. — *Sodobnost* 1985, št. 2, str. 199—206.
Simpozij Slovenska zgodovinska avantgarda 1910—30.
- 112
Tomaž Gorjup (za izvršni odbor ZDSLJ), Vprašanja likovnih kriterijev. — *Likovne besede* 1, maj 1985, str. 11—13.
- 113
Grafično delo meseca novembra /1984/. — *Delo* 30. 1. 1985, št. 25, str. 6: ilustr.
Polemika: Emil Vogrič, *Delo* 2. 3. 1985, št. 51, str. 14; Matija Murko, *Delo* 8. 3. 1985, št. 57, str. 22.
- 114
Jana Intihar Ferjan, Ljubljanska kiparska delavnica 15. stoletja. Seznam plastik. — *ZUZ* n. v. XXI/1985, str. 131—148: ilustr.
- 115
ead., Umetnostnozgodovinska bibliografija za leto 1982. — *ZUZ* n. v. XXI/1985, str. 179—223.
- 116
Stanko Kokole, O vprašanju renesančnih elementov v kiparskem opusu Jurija Dalmatinca. — *ZUZ* n. v. XXI/1985, str. 105—121: ilustr.

- 117
Gabrijel Kolbič, Sto let umetnoobrtne šole v Pragi. — *Večer* 24. 8. 1985, št. 196, str. 9.
- 118
Milček Komelj, Podoba novomeške pomladi. — *Sodobnost* 1985, št. 1, str. 81—88.
Simpozij Slovenska zgodovinska avantgarda 1910—30.
- 119
Želimir Koševič, Začasne strukture. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 170—173; ilustr.
80 let obstoja moderne umetnosti.
- 120
Mare Kovačič, Postperformance. — *Ekran* 1985, št. 1—2, str. 32—34; ilustr.
- 121
Brane Kovič, Akt v fotografiji:
Manuel Alvarez Bravo. — *Mladina* 29. 11. 1985, št. 40, str. 47; ilustr.;
Andre Kertész. — *Mladina* 6. 12. 1985, št. 41, str. 47; o njem še: Marjan Horvat, *Mladina* 8. 11. 1985, št. 37, str. 32; ilustr.;
Robert Mapplethorpe. — *Mladina* 20. 12. 1985, št. 43, str. 47; ilustr.;
Christian Vogt. — *Mladina* 13. 12. 1985, št. 42, str. 47; ilustr.
- 122
Peter Krečič, Slovenska likovna avantgarda in kritika. — *Sodobnost* 1985, št. 1, str. 101—106.
Simpozij Slovenska zgodovinska avantgarda 1910—30. O avantgardi in njenem znanstvenem proučevanju: mdr. Peter Krečič, Tomaž Brejc, Milček Komelj, Igor Zabel, *Primerjalna književnost* 1985, št. 2.
- 123
Anica Lavrič, Rezbarsko delo Bruna Ortnerja. — *Loški razgledi* 32/1985, str. 27—32; ilustr.
- 124
Anica Levin, Priložnost za naše industrijske oblikovalce. Kongres in dve razstavi v Washingtonu. — *Delo* 17. 8. 1985, št. 190, str. 2.
- 125
Levstikove nagrade (mdr. Danijel Demšar): *Delo* 14. 6. 1985, št. 137, str. 6; *Dnevnik* 14. 6. 1985, št. 160, str. 5.
- 126
Marjana Lipoglavšek, O razstavah italijanskega »cinquecenta« v letu 1984. — *Primorska srečanja* 56/1985, str. 358—359.
- Saša Mächtig, Partnerstvo s kulturo in gospodarstvom. Pogovor z novim predsednikom Društva oblikovalcev Slovenije / zap. Darinka Kladnik. — *Dnevnik* 13. 3. 1985, št. 70, str. 5.
- 128
Lev Menaše, Grafika tedna:
Zvest Apollonio: Projekcija III, barvni sitotisk, 1976. — *Dnevnik* 23. 2. 1985, št. 52, str. 12;
Janez Bernik: 8789, barvni sitotisk, 1971. — *Dnevnik* 8. 6. 1985, št. 154, str. 12;
Janez Boljka: Iz zgodovine prihodnosti IV, sitotisk, 1977. — *Dnevnik* 20. 7. 1985, št. 195, str. 10—11;
Bogdan Borčić: Veliki list s školjkami, barvna jedkanica in akvatinta, 1972. — *Dnevnik* 9. 3. 1985, št. 66, str. 12;
Riko Debenjak: Magične dimenzije I, barvna akvatinta, 1967. — *Dnevnik* 2. 3. 1985, št. 59, str. 12;
Bojan Gorenc: Ne zapletaj nas, linorez, 1983. — *Dnevnik* 3. 8. 1985, št. 208, str. 10—11;
Drago Hrvacki: 0043/C, barvni sitotisk, 1973. — *Dnevnik* 23. 3. 1985, št. 80, str. 12;
Stane Jagodič: Moč energije, sekvenca I—IV, barvni fototisk, 1972—73. — *Dnevnik* 13. 4. 1985, št. 101, str. 12;
Božidar Jakac: Koncert, lesorez, 1921. — *Dnevnik* 19. 1. 1985, št. 17, str. 11;
Meško Kiar: Baletka in klovn, barvna jedkanica, 1975. — *Dnevnik* 11. 5. 1985, št. 126, str. 12;
France Kralj: Nevihta grozi, barvna monotipija, 1956. — *Dnevnik* 1. 6. 1985, št. 147, str. 12;
Metka Krašovec: Pokrajina, Yantra, barvni sitotisk, 1981. — *Dnevnik* 2. 2. 1985, št. 31, str. 11;
Vladimir Makuc: Mala krajina s ptico, barvni globoki in reliefni tisk, 1970. — *Dnevnik* 4. 5. 1985, št. 119, str. 12;
Miha Maleš: Makedonki na trgu, jedkanica, 1949. — *Dnevnik* 29. 6. 1985, št. 175, str. 12;
Adriana Maraž: Stol, barvna jedkanica, 1976. — *Dnevnik* 15. 6. 1985, št. 161, str. 12;
France Mihelič: Plešoči kurenti, linorez, 1953. — *Dnevnik* 18. 5. 1985, št. 133, str. 12;
Veno Pilon: Vdova, jedkanica, okoli 1926. — *Dnevnik* 9. 2. 1985, št. 38, str. 12;
Marjan Pogačnik: Cvetje za vse, reliefna

- barvna jedkanica, 1975. — *Dnevnik* 26. 1. 1985, št. 24, str. 10—11;
- Nikolaj Pirnat: ... in junake, iz grafične mape Domovi, ječe, gozdovi, linorez, 1944. — *Dnevnik* 20. 4. 1985, št. 108, str. 12;
- Maksim Sedej: iz grafične mape Predmestje, linorez, 1933. — *Dnevnik* 30. 3. 1985, št. 87, str. 12;
- Lojze Spacal: Rudarsko naselje v Istri, barvni lesorez, 1967. — *Dnevnik* 16. 2. 1985, št. 45, str. 12;
- Tinca Stegovec: Na razpotju, barvna jedkanica in akvatinta, 1979. — *Dnevnik* 6. 4. 1985, št. 94, str. 12;
- Karel Zelenko: Govornik, jedkanica, 1968. — *Dnevnik* 25. 5. 1985, št. 140, str. 12: vse ilustr.
- 129
- Lev Menaše, Grafika iz preteklosti v prihodnost. Sklepna beseda ob izteku cikla »grafika tedna«. — *Dnevnik* 10. 8. 1985, št. 215, str. 10—11.
- 130
- Othmar Metzger, Zwei bemerkenswerte Gemälde von Januarius Zick (1730—1797) aus dem Narodni muzej in Ljubljana. — *ZUZ* n. v. XXI/1985, str. 45—51: ilustr.
- 131
- Jure Mikuž, W. W. /Wim Wenders/. — *Ekran* 1985, št. 3—4, str. 26—29.
- 132
- Rastko Močnik, Postmodernizem in alternativa. — *Ekran* 1985, št. 7—8, str. 49—50.
- 133
- Jožef Muhovič, Struktura in status (likovne) oblikovalne ideje. — *Likovne besede* 1, maj 1985, str. 14—19: ilustr.
- 134
- Jožef Muhovič / zap. Srečo Zajc, Veliko poklicanih, a malo izbranih. — *NRazgl* 11. 1. 1985, št. 1, str. 20+9.
- 135
- Ne pustimo veneti stotih cvetov / okrogla miza, sodeloval mdr. Cene Avguštin. — *Delo* 16. 11. 1985, št. 287, str. 22—23.
- O ljubiteljski kulturi še:
- France Forstnerič, *Delo* 18. 6. 1985, št. 140, str. 6, odg. Vladimir Kocjančič, *Delo* 22. 6. 1985, št. 144, str. 27; Marlen Premšak, *Večer* 4. 2. 1985, št. 28, str. 4.
- 136
- Marjeta Novak, Branko Sosič, Med otroštvom in odraslostjo. Med izdajami Mladinske knjige. — *Delo* 31. 1. 1985, št. 25, str. 8.
- Poročila o knjižnih novostih (ista avtorja) še: *Delo* 16. 5. 1985, št. 112, str. 8; *Delo* 26. 9. 1985, št. 224, str. 14; *Delo* 14. 11. 1985, št. 265, str. 14.
- 137
- Milan Pajk, O fotografiji. — *Mladina* 29. 11. 1985, št. 40, str. 46—47; *Mladina* 6. 12. 1985, št. 41, str. 46—47.
- 138
- Bogdan Pogačnik, ... Pariška Revue d'esthétique o slovenski kulturi na Dunaju. — *Delo* 11. 7. 1985, št. 159, str. 9.
- V 9. št. omenjene revije je tudi članek Jurta Mikuža o razstavi slovenskih impresionistov pri Miethkeju leta 1904.
- 139
- Prešernove nagrade /mdr. sklad: Miljenko Licul in Ranko Novak, Rudi Španzel/. *Delo* 8. 2. 1985, št. 33, str. 5; *Dnevnik* 8. 2. 1985, št. 37, str. 5; *Večer* 8. 2. 1985, št. 31, str. 6; Ustvarjalne dileme, *NRazgl* 8. 2. 1985, št. 3, str. 77.
- 140
- Borut Rovšnik, Izdelki tiskarne Antona Slatnarja iz Kamnika in njihova likovna oprema. — *Kamnik 1229—1979* (Zbornik razprav s simpozija ob 750-letnici mesta), 1985, str. 102—110: ilustr.
- 141
- Ivan Sedej, Dvojnost tega sveta ali — Biti na drugi strani. — *Dnevnik* 11. 5. 1985, št. 126, str. 11: ilustr.
- Nova podoba.
- 142
- id., Instant umetnost. Realizem s kančkom romantike... — *Dnevnik* 26. 1. 1985, št. 24, str. 10.
- 143
- id., Naj crkne sosedova koza. Umetnost in kritika. — *Dnevnik* 19. 1. 1985, št. 17, str. 10.
- 144
- id., NOB kot izziv umetnikom. — *Prešernov koledar* 1985, str. 30—35: ilustr.
- 145
- id., Šokantna pretresljivost. Prešeren je povedal več kot vsi slikarji. — *Dnevnik* 9. 2. 1985, št. 38, str. 11: ilustr.
- 146
- id., Umetnost z malo začetnico ali kako gledati na zabavne stvari kar najbolj resno. — *Dnevnik* 12. 1. 1985, št. 10, str. 10: ilustr.
- 147
- id., Večna enodnevna /moda/. — *Dnevnik* 2. 2. 1985, št. 31, str. 10—11.

- id., Zlatorog na ošiljenem kamnu. — *Dnevnik* 16. 2. 1985, št. 45, str. 11. 148
- Maksim Sedej ml. — sprašuje, Odgovarja Borko Tepina. Dvojni intervju I. — *Likovne besede* 1, maj 1985, str. 2—5. 149
- Judita Skalar, Celostna grafična podoba. Občina Krško. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 121—123: ilustr. 150
- B. S. /Branko Sosič/, Skupščina jugoslovanskih likovnih umetnikov v Ljubljani. — *Delo* 21. 6. 1985, št. 143, str. 6; *Delo* 22. 6. 1985, št. 144, str. 1; *Delo* 24. 6. 1985, št. 145, str. 3; *Delo* 25. 6. 1985, št. 146, str. 4. 151
- Stališče sveta Akademije za likovno umetnost do problemov vzgojnoizobraževalnega programa oblikovanja / Predsednik sveta Emil Rojc. — *Delo* 30. 1. 1985, št. 24, str. 6. 152
- Janez Strehovec, Razmah videa na Slovenskem kaže na razpotja med ustvarjalnimi možnostmi in ceneno eksotiko / v anketi mdr. sodelovali Nuša in Srečo Dragan, Dušan Mandič, Darja Prelec, Igor Štepančič. — *Delo* 21. 12. 1985, št. 295, str. 28. 153
- Irina Subotić, Tipologija likovnih del slovenskih avantgardnih umetnikov — ob primeru del A. in T. Černigoj ter E. Štepančiča iz Micićeve zbirke. — *Sodobnost* 1985, št. 1, str. 106—110. 154
- Simpozij Slovenska zgodovinska avantgarda 1910—30. 155
- Kristina Šamperl-Purg, Ptujski grad danes in gosposčina Ptuj v 17. stoletju. — *Ptujski zbornik* 1985, str. 331—338: ilustr. 156
- Čoro Škodlar, O likovnem amaterizmu. Glosa. — *NRazgl* 25. 10. 1985, št. 20, str. 609. 157
- Polemika*: Tomaž Brejc, *NRazgl* 8. 11. 1985, št. 21, str. 645; Čoro Škodlar, *NRazgl* 27. 12. 1985, št. 24, str. 741—742. 158
- Samo Štefanac, Relief iz kroga Nikolaja Florentinca v Londonu. — *ZUZ* n. v. XXI/1985, str. 123—130: ilustr. 159
- Nace Šumi / zap. Mojca Vizjak-Pavšič, Je še hudič na Filozofski fakulteti. — *Teleks* 17. 1. 1985, št. 3, str. 20—22. 160
- Janez J. Švajncar, Slovenske vojne razglednice v prvi svetovni vojni. — *Kronika* 1985, št. 1, str. 41—49: ilustr. 161
- Jasmina Teodosijević, Družba je prešibka za veliko produkcijo. Kako živijo likovniki v Srbiji. — *Večer* 8. 6. 1985, št. 132, str. 9. 162
- Vesna Teržan, Srečanje na margini »visoke« umetnosti (ali o karikaturi v humorističnih časopisih na Slovenskem v drugi polovici 19. stoletja). — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 93—100: ilustr. 163
- Igor Torkar, Nova sinteza in izpovednost. Likovna meditacija. — *Dnevnik* 23. 11. 1985, št. 319, str. 12. 164
- Ivan Urbančič, Sinteza neke analize slovenske umetnosti. — *Nova revija* 35/36, 1985, str. 380—386. 165
- Odg. Juretu Mikužu na pisanje v *Novi reviji* 31/32, 1984; *polemika*: Jure Mikuž, *Nova revija* 37/38, 1985, str. 732; Jože Javoršek, *Dnevnik* 8. 6. 1985, št. 154, str. 11; Izidor Urbančič, *Dnevnik* 15. 6. 1985, št. 161, str. 11; Jože Javoršek, *Dnevnik* 22. 6. 1985, št. 168, str. 11; ponatis tekstov Jureta Mikuža in Ivana Urbančiča, *Dnevnik* 29. 6. 1985, št. 175, str. 11. 166
- Borut Uršič, Altari lignei della bottega d'intaglio di Kobarid (Caporetto). — *La scultura lignea in Friuli/Atti del Simposio Internazionale di Studi* 1983 (Udine), 1985, str. 121—129: ilustr. 167
- id., Rezbar Jernej Vrtav in slikar Luka Šarf. — *Trinkov koledar* 1985, str. 58—71. 168
- Borut in Mojca Uršič, Popis sakralnih spomenikov Črmošnjiške doline. — *Dolenjski zbornik* 1985, str. 131—159. 169
- Valvasorjeve nagrade /Hanka Štular, Ljudmila Plesničar/. — *Delo* 19. 4. 1985, št. 92, str. 6; *Dnevnik* 19. 6. 1985, št. 107, str. 5.

- 169
Jernej Vilfan, Prazna trdnjava ali kaj ti je slikar? II. — *Nova revija* 33/34, 1985, str. 86—95.
- 170
Mojca Vizjak-Pavšič, Humanistika na Slovenskem? / odg. mdr. Nace Šumi, Braco Rotar. — *Teleks* 19. 12. 1985, št. 51, str. 16—17.
- 171
Janez Vrečko, Revija Tank in slovenski avantgardistični kontekst. — *Sodobnost* 1985, št. 8/9, str. 864—873.
- 172
Sergej Vrišer, Doneski k baročni podobi minoritske cerkve v Ptuj. — *5. ptujski zbornik* 1985, str. 339—344; ilustr.
- 173
Marijan Zadnikar, Umetnostnozgodovinsko pričevanje cerkve v Lescah. — *Varstvo spomenikov* 27/1985, str. 35—47; ilustr.
- 174
Edvard Zajc, Računalniško tvorjenje slik in muzikalnost dimenzijske nadgradnje v ravnini. — *Ekran* 1985, št. 1—2, str. 45—46; ilustr.
- 175
Marijan Zlobec, Glas umetnostnih zgodovinarjev neopazen pri mnogih odločitvah. — *Delo* 15. 1. 1985, št. 11, str. 6.
- 176
id., Likovniki nočejo biti na robu kulturnega dogajanja. Po občnem zboru ZDSLU. — *Delo* 18. 1. 1985, št. 14, str. 6. *Odg.*: Čoro Škodlar, *Delo* 6. 4. 1985, št. 81, str. 22.
- 177
Marijan Zlobec, Oblikovalci in družbeni interesi. Zapis ob občnem zboru Društva oblikovalcev Slovenije. — *Delo* 5. 3. 1985, št. 53, str. 6.
- 178
France Zupan, Struženi leseni izdelki Janeza Goloba. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 188; ilustr.
- 179
Gojko Zupan, Razvoj spomenikov NOB v Ljubljani. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 145—151; ilustr.
- 180
Milan Železnik, Rezbarstvo 17. stoletja na Slovenskem in tiskane predloge. — *ZUZ* n. v. XXI/1985, str. 149—153; ilustr.
- 181
Sonja Žitko, Prispevek k problematiki slovenskega kiparstva ob prelomu stoletja. / Alojz Gangl, Ivan Zajec/. — *ZUZ* n. v. XXI/1985, str. 155—161; ilustr.
- 182
Župančičeve nagrade /mdr. Milan Butina, Franc Zupet, Hanka Štular/. *Dnevnik* 8. 6. 1985, št. 154, str. 5.

ARHITEKTURA, URBANIZEM

- 183
Friedrich Achleitner, Nekaj domnev v zvezi z dunajsko arhitekturo. — *AB* 77/78, november 1985, str. 54—56. Mednar. srečanje arhitektov Kontinuiteta v arhitekturi, Portorož 1984.
- 184
Jože Curk, O razvojni problematiki mariborskega mestnega jedra. — *Dialogi* 1985, št. 1—2, str. 148—151.
- 185
Ilka Čerpes, Ljubljanski vodotoki in šola za arhitekturo. — *AB* 79/80, december 1985, str. 31—34; ilustr. Posvetovanje Reka in mesto, Ljubljana 1985.
- 186
Marko Feguš, Izoblikovanje ljubljanske obrežne fasade. — *AB* 79/80, december 1985, str. 26—29; ilustr. Posvetovanje Reka in mesto, Ljubljana 1985.
- 187
Peter Fister, Poskus usmerjene analize renesanse. — *AB* 75/76, avgust 1985, str. 24—28; ilustr.
- 188
Peter Gabrijelčič, Mostovi. — *AB* 79/80, december 1985, str. 35—38; ilustr. Posvetovanje Reka in mesto, Ljubljana 1985.
- 189
Nevenka Gajšek, Stare hiše in palače: Fasado so naredili po zgledu takratnih sodobnih dunajskih hiš. Po usodnem potresu, ki je 1895. leta zamajal Ljubljano, je Ura, kot pravimo Ranthovi hiši, po čudežu ostala nepoškodovana. — *Delo* 14. 3. 1985, št. 61, str. 6; ilustr. Gradnja hotela Uniona je bila v tistih časih izjemno dejanje. — *Delo* 20. 3. 1985, št. 66, str. 7; ilustr. Kazina je bilo ime društva. — *Delo* 12. 6. 1985, št. 135, str. 7; ilustr. Opera spet v prvotni podobi. — *Delo* 30. 5. 1985, št. 124, str. 6; ilustr.

- Urbančeva hiša je bila prva prava veleblagovnica v mestu. — *Delo* 5. 4. 1985, št. 80, str. 7: ilustr.
- V Mahrovi hiši je bil nekoč hotel. — *Delo* 11. 4. 1985, št. 85, str. 6: ilustr.
- 190
Pavel Gantar, Usoda arhitekture kot umetnosti. Nekaj vprašanj k »post-moderni« kritiki moderne arhitekture. — *AB* 75/76, avgust 1985, str. 37—40.
- 191
Dušan Grabrijan, Prostorska arhitektura. Primer naših vzhodnih arhitektur. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 129—134: ilustr.
- 192
Jože Horvat-Jaki, Kako dolgo še tako? — *Delo* 3. 8. 1985, št. 178, str. 23.
O zazidalnem načrtu Mozirja, odg.: Tone Zimšek, *Delo* 17. 8. 1985, št. 190, str. 23.
- 193
Aleksander Janković, Preobrat v Aarhusu? Četrto srečanje evropskih študentov arhitekture. — *NRazgl* 11. 1. 1985, št. 1, str. 28.
- 194
Slobodan Jovanović, Novosadska arhitekturna kronika. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 212-213.
- 195
Borut Juvanec, Koren iz pet v slovenskem kozolcu. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 136—137: ilustr.
- 196
Vančo Karanfilov, Skopska arhitekturna kronika. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 214—215: ilustr.
- 197
Darinka Kladnik, Rešitev za ljubljanske Žale. — *Dnevnik* 31. 10. 1985, št. 297, str. 12: ilustr.
- 198
ead., Zeleni odsev v molitvenem prostoru. Arhitekt Marko Mušič o svojem novem delu — draveljski cerkvi. — *Dnevnik* 10. 7. 1985, št. 185, str. 12: ilustr.
- 199
Janez Kobe, Turistično mesto Slovenska plaža, Budva. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 109—114: ilustr.
- 200
Jurij Kobe, Nekatere tendence v novejši slovenski arhitekturi. — *AB* 77/78, november 1985, str. 3—4: ilustr.
Katalog razstave ob mednar. srečanju arhitektov Kontinuiteta v arhitekturi, Portorož 1984.
- 201
id., Reka in mesto. — *AB* 79/80, december 1985, str. 3.
Posvetovanje v Ljubljani.
- 202
Zdenko Kodrič, Mirko Lorenci, Arhitektura prilagodljivosti in funkcionalnosti. Maribor ima načrt nove avtobusne postaje. — *Večer* 11. 7. 1985, št. 158, str. 7.
Arh. Ivo Goropevšek in Borut Pečenko. O tem še: *Večer* 13. 7. 1985, št. 161, str. 11; Ljubo Mišič, Janko Zadravec, Milko Lovše, *Delo* 6. 7. 1985, št. 154, str. 26—27; Bogdan Reichenberg, *Večer* 25. 7. 1985, št. 170, str. 8.
- 203
Fedja Košir, Za vozilo. Ob trojnem jubileju teoretske misli o arhitekturi. — *NRazgl* 21. 6. 1985, št. 12, str. 366—367.
- 204
Janez Koželj, Arhitektura spomina. — *AB* 73/74, maj 1985, str. 3—6.
- 205
Peter Krečič, Vprašanje oblikovanja rečnega prostora. — *AB* 79/80, december 1985, str. 18—22: ilustr.
Posvetovanje Reka in mesto, Ljubljana 1985.
- 206
Saša Levi, Radimlja, Alifakovac, Borak. Pripoved o treh nekropolah. — *AB* 73/74, maj 1985, str. 9—15: ilustr.
- 207
Zoran Manevič, Arhitektura in politika 1937—1941. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 157—161: ilustr.
- 208
id., Beograjska arhitekturna kronika. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 203—204.
- 209
Ivo Maroevič, Zagrebška arhitekturna kronika. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 206—208: ilustr.
- 210
Tomaž Medvešek, Nova stavba Zavoda za raziskavo materialov in konstrukcij Ljubljana. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 115—120: ilustr.
- 211
Marko Mušič, Lahko tradicija preživi? Slovenska vas, kulturna krajina, ljudsko stavbarstvo in mi. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 54—62: ilustr.
- 212
id., Ljubljanske velike Žale. Predstavitev. — *AB* 73/74, maj 1985, str. 29—38: ilustr.

- 213 id., Pokopališče Marof v Novem mestu. — *AB* 73/74, maj 1985, str. 39—41: ilustr.
- 214 id., Spominski dom MTU (Mitar Trifunović-Učo) Bosanski Šamac. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 104—108: ilustr.
- 215 id., Turistični sprejemni center in restavracija Lovčen. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 101—103: ilustr.
- 216 /Vladimir/ Braco Mušič, Najnevarnejša samovolja: posegi v prostor. — *NRazgl* 8. 11. 1985, št. 21, str. 647+637.
- 217 id., Vodotoki, zapiski za vrednotenje, varstvo in oblikovanje. — *AB* 79/80, december 1985, str. 29—30. Posvetovanje Reka in mesto, Ljubljana 1985.
- 218 Natečaj za urbanistično-arhitektonske ideje o napredku urbane strukture Novega Beograda. — *Delo* 2. 10. 1985, št. 229, str. 12. Polemika: Marjan Tepina, *Delo* 19. 10. 1985, št. 244, str. 16+26.
- 219 Borut Pečenko, Slovenska arhitektura danes. — *Večer* 9. 5. 1985, št. 106, str. 6.
- 220 Plečnikove nagrade /3 medalje: Savin Sever; B. Uršič; M. Deu, D. Novak, M. Zornik, Z. Zupanek, E. Lukež/. — *AB* 75/76, avgust 1985, str. 6—9: ilustr.; Lada Zei, *Delo* 5. 3. 1985, št. 53, str. 6; *Dnevnik* 5. 3. 1985, št. 62, str. 5; Marko Pozzetto, Uvodna beseda, *AB* 75/76, avgust 1985, str. 4—5.
- 221 Miloš R. Perović, Središče kulture 3. tisočletje: eksperiment v morfologiji mesta. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 63—92: ilustr.
- 222 Jelka Pirkovič-Kocbek, Novomeški Glavni trg in njegova gradbena zgodovina. — *Dolenjski zbornik* 1985.
- 223 ead., Pojem merila v arhitekturnem in urbanističnem oblikovanju. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 137—143.
- 224 Damjan Prelovšek, O kontinuiteti slovenske arhitekture. — *AB* 77/78, november 1985, str. 52—55.
- Mednar. srečanje arhitektov Kontinuiteta v arhitekturi, Portorož 1984.
- 225 id., Terzijanski Trst. Primer habsburškega uradniškega urbanizma 18. stoletja. — *Kronika* 1985, št. 1, str. 28—41: ilustr.
- 226 id., Žale — mesto mrtvih. — *AB* 73/74, maj 1985, str. 24—28: ilustr.
- 227 Metod Prijatelj, Gledališče na Ljubljani. — *AB* 79/80, december 1985, str. 39—41: ilustr. Posvetovanje Reka in mesto, Ljubljana 1985.
- 228 Edo Ravnikar, Iz natečaja 1976 za ljubljanski krematorij. — *AB* 73/74, maj 1985, str. 42: ilustr.
- 229 Vojteh Ravnikar, Pokopališče prve svetovne vojne na Krasu. — *AB* 73/74, maj 1985, str. 16—19: ilustr.
- 230 id., Pokopališče v Sežani. — *AB* 73/74, maj 1985, str. 43: ilustr.
- 231 Marjan Rztresen, Urbanisti nočejo biti dežurni krivci. Na ljubljanskem posvetovanju so ugledni slovenski urejevalci prostora ponudili vrsto možnosti in odkrito pokazali na očitne napake. — *Teleks* 14. 11. 1985, št. 46, str. 14—15.
- 232 Barbara Skok, Tipi in razvoj znamenj na loškem ozemlju — Selška dolina. — *Loški razgledi* 32/1985, str. 44—62: ilustr.
- 233 Ivan Stopar, Pregled grajskih stavb na slovenskem Štajerskem. /Od P—Ž/. — *Celjski zbornik* 1985, str. 177—217: ilustr.
- Čoro Škodlar, Grad dobiva nov obraz. — *Delo* 2. 2. 1985, št. 27, str. 16. Nadaljevanje polemike — glej leto 1984/180. O obnovi gradu še: Marjan Rztresen, *Teleks* 21. 2. 1985, št. 8, str. 19—20; Lada Zei, *Delo* 20. 2. 1985, št. 42, str. 7: ilustr.
- 235 Vladimir Šlapeta, Organska arhitektura. — *AB* 75/76, avgust 1985, str. 45—55: ilustr.
- 236 Nace Šumi, Oblikovanje prostora ali izraba površin. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 144—145.

237
Jelko Valenčak, Razmišljanja ob prehodu na novo prostorsko zakonodajo. — *Primorska srečanja* 52/1985, str. 105—106.

238
Dragomir Vlahović, Novi dvorec v severozahodnem delu Hrvaške ali hiša s šestimi enakimi prostori arhitekta Ivana Crnkovića na natečaju Shinkenchiku na Japonskem. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 151—157: ilustr.

239
Aleš Vodopivec, O imitaciji. — *AB* 77/78, november 1985, str. 57—58.

240
id., O Rossiju in rossizmu. Pokopališče v Modeni. — *AB* 73/74, maj 1985, str. 20—23: ilustr.

241
id., Pokopališče kot mesto v mestu. — *AB* 73/74, maj 1985, str. 7—8: ilustr.

242
Simon Vodopivec, Razširitev koprskega pokopališča. — *AB* 73/74, maj 1985, str. 44—47: ilustr.

243
Marian Zadnikar, Romanika v Plečnikovi Bogojini. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 134—136: ilustr.

244
Ira Zorko, Moje besede ob objavi moje hiše v reviji *Sinteza*. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 190—192: ilustr.

MUZEOLOGIJA IN KONZERVATORSTVO

245
Tatjana Badovinac, Iz zbirke orožja celjskega muzeja. — *Celjski zbornik* 1985, str. 229—234: ilustr.

246
Ada Bar-Janša, Strokovne osnove za varstvo stavbne dediščine v Logatcu. — *Varstvo spomenikov* 27/1985, str. 61—72: ilustr.

247
Valentin Benedik, Restavriranje in sanacija Zmajskega mostu. — *Varstvo spomenikov* 27/1985, str. 165—171: ilustr.

248
France Benko, Pot slovenskega restavratorka. — *Varstvo spomenikov* 27/1985, str. 183—187.

249
Ivan Bogovčič, Kaj s stenskiimi slikami na zunanjščinah? — *Varstvo spomenikov* 27/1985, str. 93—97: ilustr.

250
id., Nova spoznanja o stenskih slikah v hrastoveljski cerkvi in izdelava pilotskega restavratorsko-konzervatorskega posega. — *Varstvo spomenikov* 27/1985, str. 105—108: ilustr.

251
Janez Cundrič, Zunaj gotska, a starejša. Mariborska stolnica je stara najmanj osemsto let. — *Večer* 22. 10. 1985, št. 246, str. 7: ilustr.

252
France Curk, Interakcije v sistemu tkani temeljnik-podloga. — *Varstvo spomenikov* 27/1985, str. 161—164.

253
id., Preliminarna dela pri konserviranju tako imenovane »Dušanove zastave«. — *Varstvo spomenikov* 27/1985, str. 109—119: ilustr.

254
Iva Curk, Ljubljana in varstvo arheološke dediščine. — *AB* 79/80, december 1985, str. 5—7: ilustr.
Posvetovanje Reka in mesto, Ljubljana 1985.

255
Marjan Ferjan, Regulacija Ljubljane in vzdrževanje objektov. — *AB* 79/80, december 1985, str. 48—50: ilustr.
Posvetovanje Reka in mesto, Ljubljana 1985.

256
Danijel Fugger, Jurklošter — še ena graščina v Dolu. — *Delo* 5. 10. 1985, št. 232, str. 27.

257
Alenka Gerlovič, Narod brez zemlje ni več narod. Razmišljanja ob slovenskem kulturnem prazniku. — *Teleks* 7. 2. 1985, št. 41, str. 6.

258
Janez Gjura, Andrej Flis, Penobetoni pri prenovi Zmajskega mostu. — *AB* 79/80, december 1985, str. 58—59: ilustr.
Posvetovanje Reka in mesto, Ljubljana 1985.

259
Janez Gjura, Marjan Menart, Jože Eržen, Dela pri obnovi in zaščiti Zmajskega mostu. — *AB* 79/80, december 1985, str. 55—57: ilustr.

- 260
Vida Hudoklin-Šimaga, Interakcije v sistemu pigmentirani premaz — tkani temeljnik iz naravnih vlaken. — *Varstvo spomenikov* 27/1985, str. 173—181: ilustr.
- 261
Jože Humer, Analiza stanja naravne in kulturne dediščine. — *Varstvo spomenikov* 27/1985, str. 11—23: ilustr.
- 262
id., Poleg muzejskih zbirk imamo še obsežno »razsuto« dediščino. — *Delo* 27. 12. 1985, št. 300, str. 7.
- 263
Darinka Kladnik, Muzejske stiske in razdalje. — *Dnevnik* 27. 11. 1985, št. 323, str. 8.
- 264
ead., Nova predstavitev stalnih zbirk. Razgovor z Gregorjem Modrom, ravnateljem Mestnega muzeja /Ljubljana/. — *Dnevnik* 19. 1. 1985, št. 17, str. 5: ilustr.
- 265
ead., Vlaga uničuje dediščino. Zaščitene freske v blejski farni cerkvi propadajo. — *Dnevnik* 10. 8. 1985, št. 215, str. 5.
- 266
ead., Z občutkom in mirno roko nad umetnine. Pogled v delavnico Restavratskega centra Slovenije. — *Dnevnik* 12. 2. 1985, št. 41, str. 1+8: ilustr.
- 267
Darinka Kladnik /izjave Boris Gombač, Anica Cevc, Boris Kuhar, Ljudmila Plesničar, Dediščina v podparterju kulture. — *Dnevnik* 6. 4. 1985, št. 94, str. 5.
- 268
Vanda Klopčič, Freske ne prenesejo vlage. Bo župnijski urad priskočil na pomoč pri obnovi ostrejša cerkvice v Grobljah? — *Dnevnik* 14. 5. 1985, št. 129, str. 7.
- 269
Ivan Komelj, Avtentičnost »avtentičnih« spomenikov NOB. — *Varstvo spomenikov* 27/1985, str. 49—52.
- 270
id., Ob obletnici: Odlok SNOS o zaščiti knjižnic, arhivov in kulturnih spomenikov v slovenski in jugoslovanski spomeniški službi. — *Varstvo spomenikov* 27/1985, str. 5—10.
- 271
Jože Krajnc, Mestno obzidje na lesenih opornikih. Dragoceno arheološko odkritje v Kopru — ostanek obzidja iz 15. stoletja. — *Večer* 14. 6. 1985, št. 137, str. 7: ilustr.
- 272
Ivan Krasko, Pogledi v gotško preteklost. Zavod za varstvo naravne in kulturne dediščine Novo mesto pred prenovo cerkve v Šentrupertu. — *Dnevnik* 5. 1. 1985, št. 3, str. 5.
Izjavi Marinke Dražumerič, Jova Grobovska.
- 273
Ladislav Lesar /izjave Boris Gombač, Boris Kuhar, Stane Mrvič, ... Slovenci še vedno nimamo osrednjega narodnozgodovinskega muzeja. — *Dnevnik* 21. 4. 1985, št. 109, str. 7.
- 274
Franc Kuglič, Plečnikove Žale bi zopet oživele. — *AB* 73/74, maj 1985, str. 52—54: ilustr.
- 275
Franc Milošič, Kdo bo za obnovljenimi zidovi? Grad Borl. — *Delo* 9. 2. 1985, št. 33, str. 16.
O tem še: id., *Delo* 23. 2. 1985, št. 46, str. 25; id., *Delo* 19. 4. 1985, št. 92, str. 1.
- 276
id., Ptujski grad je zima močno poškodovana. — *Delo* 27. 3. 1985, št. 72, str. 1+5.
O tem še: id., *Delo* 5. 4. 1985, št. 80, str. 1 in *Delo* 10. 4. 1985, št. 84, str. 4; Jože Slodnjak, *Večer* 27. 3. 1985, št. 72, str. 16; Bogo Skalicky, *Večer* 3. 4. 1985, št. 78, str. 7: ilustr.; id., *7D* 11. 4. 1985, št. 15, str. 14—15: ilustr.; Janez Sever, *DE* 11. 4. 1985, št. 14, str. 7; Franc Milošič, *Teleks* 9. 5. 1985, št. 19, str. 13; *Večer* 15. 5. 1985, št. 110 in *Večer* 21. 5. 1985, št. 116, str. 8.
- 277
Izidor Mole, Poskus analize tehnologije gotških fresk. II. — *Varstvo spomenikov* 27/1985, str. 121—135.
- 278
Andrej Novak, Toplo, sončno slikarstvo namesto patine. »Novi« Michelangelo v Sikstinski kapeli. — *Delo* 13. 4. 1985, št. 87, str. 24.
- 279
Marjeta Novak-Kajzer, Pesnik in razgaljena muza. Ob osemdesetletnici Prešernovega spomenika. — *Delo* 7. 9. 1985, št. 208, str. 18.
Vsebuje tudi likovno oceno spomenika — Nace Šumi.
- 280
Magda Petrič, Naloge občinskih upravnih organov, pristojnih za kulturo, pri izvajanju zakona o naravni in kulturni dediščini. — *Varstvo spomenikov* 27/1985, str. 25—29.

281
Jelka Pirkovič-Kocbek, Nekateri vidiki sodelovanja spomeniškovarstvene dejavnosti v urbanističnem in prostorskem načrtovanju. — *Varstvo spomenikov* 27/1985, str. 53—60.

282
Marlen Premšak, Srečno podrli grajski stolp /Laško/. — *Večer* 25. 3. 1985, št. 70, str. 16.
O tem še: ead., *Večer* 27. 3. 1985, št. 72, str. 7: ilustr.

283
Prenova ni kaprica, je potreba / okrogla miza, sodelovali Peter Fister, Barbara Verlič, Tone Mikeln, Bogdan Reichenberg, Igor Recer, Jure Lenard, Janez Mikuš. — *Delo* 30. 3. 1985, št. 75, str. 16—17.

284
Edo Ravnikar ml., Dvojni refleksi. Prenova ljubljanskega gradu. — *AB* 75/76, avgust 1985, str. 12—17 + fotografije Marjana Paternostra str. 18—23.

285
Razstavo je treba znati ponuditi. Zakaj milijoni obiskovalcev v zagrebških galerijah / okrogla miza, sodelovali Anica Cevc, Zdravko Djerek, Boris Kuhar, Aleksandra Lazarevič, Anika Skovran, Ante Sorić. — *Delo* 24. 8. 1985, št. 196, str. 18—19.

286
Bogo Skalicky, ... Kužno znamenje na Glavnem trgu v Mariboru propada. — *Večer* 31. 1. 1985, št. 25, str. 7: ilustr.

287
Marijan Slabe, Kako »narod naš dokaze hrani«. — *Naši razgledi* 25. 1. 1985, št. 2, str. 48+39.

288
id. / zap. Darinka Kladnik, Med uspehi in slabostmi. — *Dnevnik* 16. 11. 1985, št. 312, str. 7.
Ob 40-letnici novega spomeniškega varstva in posvetovanju v Novem mestu.

289
Marjan Slabe, Uvodna beseda k posvetovanju. — *AB* 79/80, december 1985, str. 4.
Posvetovanje Reka in mesto, Ljubljana 1985.

290
B. S. /Branko Sosič/, Kaj je treba restavrirati v slovenskem muzejstvu? — *Delo* 13. 12. 1985, št. 288, str. 7.

291
Branko Sosič, Kako bodo muzeji delali in

živeli v novih razmerah? — *Delo* 17. 9. 1985, št. 216, str. 7.

292
Čoro Škodlar, Kulturna naglušnost in brezbriznost. — *Delo* 12. 1. 1985, št. 9, str. 23.

O odnosu Narodna galerija — TVD Partizan.

293
Romana Špende, Streha še buri duhove. Različni pogledi na obnavljanje kamniškega Malega gradu. — *Dnevnik* 8. 1. 1985, št. 6, str. 7.

294
France Vardjan, Vprašanja obnove Zmajskega mostu. — *AB* 79/80, december 1985, str. 51—54: ilustr.

295
Juša Vavken, Umetnostna nepremična dediščina v Logatcu. — *Varstvo spomenikov* 27/1985, str. 73—84: ilustr.

296
Sergej Vrišer, Jubilej, ki naj ne gre v pozabo. Petdeset let Sokličevega muzeja v Slovenj Gradcu. — *NRazgl* 25. 10. 1985, št. 20, str. 607.

297
Zaton kraške arhitekture. — *Primorska srečanja* 51/1985, str. 33—36: ilustr.
V pogovoru sodelovali: Zorko Harej, Nace Šumi, Tihomir Kovačič in Matjaž A. Garzarolli; posvetovanje konservatorskega društva, Sežana 1984.

LIKOVNE KOLONIJE

Bučkovci 298
Jože Rakuša, ... Med udeleženci je bil akademski slikar Franc Slana. — *Večer* 4. 9. 1985, št. 205, str. 4.

Glažuta 299
Likovna kolonija na Pohorju mdr.: V. Pogačar, J. Pohlen:
Marko Crnkovič, *Večer* 26. 8. 1985, št. 197, str. 5: ilustr.; Marjan Skumavc, *Delo* 29. 8. 1985, št. 200, str. 6.

Izlake — Zagorje 300
22. mednarodna slikarska kolonija mdr.: Nikolar Beer, Franc Curk, Rado Jerič,

- Martina Koritnik-Fajt, Zdenko Huzjan: M. P., *Delo* 10. 7. 1985, št. 158, str. 5; int. zap. Mitja Košir, *Dnevnik* 19. 7. 1985, št. 194, str. 8; Marko Planinc, *Delo* 24. 7. 1985, št. 169, str. 8.
- Lendava** 301
13. mednarodna likovna kolonija mdr. Ferenc Kiraly: Štefan Prša, *Dnevnik* 29. 8. 1985, št. 234, str. 8; id., *Delo* 5. 9. 1985, št. 206, str. 11; ilustr.; Miroslav Slana, *Večer* 3. 9. 1985, št. 204, str. 4.
- Marušići** 302
- Emil Lukančič-Mori, Kraj, kjer se ustavi čas. V kamnolomu Kornarija pri Maruši-čih se že šesto leto zbirajo mladi umetniki iz vsega sveta. — *Dnevnik* 21. 8. 1985, št. 226, str. 8.
- Seča pri Portorožu** 303
- Forma viva mdr. Janez Lenassi: Milan Dekleva, *Dnevnik* 21. 9. 1985, št. 257, str. 7; ilustr.; Milan Kučan / int. zap. J. G., *Komunist* 4. 10. 1985, št. 40, str. 19; Boris Šuligoj, *Delo* 17. 9. 1985, št. 216, str. 11; ilustr.; id., *Delo* 21. 9. 1985, št. 220, str. 18.
- Sićevo** 304
- Jugoslovanska umetniška kolonija mdr. Viljem Jakopin: Tugomir Kostić, *Delo* 26. 7. 1985, št. 171, str. 6.
- Velike Lašče** 305
- Anita Vošnjak, Retenska pomlad ujeta v platno. — *Dnevnik* 23. 4. 1985, št. 111, str. 8; ilustr. Mdr.: L. Koporc, D. Fugger, I. Urbančič, J. Centa, Š. Potočnik, J. Cihlar.
- RAZSTAVE**
SKUPINSKE V SLOVENIJI IN
JUGOSLAVIJI 306
- Jana Intihar Ferjan, Pregled razstav od I. do 31. XII. 1984. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 216—229.
- Ajdovščina
Pilonova galerija 307
- Stane Bernik, Ješa Denegri, Brane Kovič in Peter Krečič, 4. triennale jugoslovanske fotografije — *Profili* /1984/. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 39—53; ilustr. 308
- Azad Karim in Hamid Tahir*. Prenos v Idrijo, Galerija Idrija in Piran, Mestna galerija. Rk. bes. Aleksander Bassin, Andrej Medved. 309
- Studio Znak* (Miljenko Licul, Ranko Novak, Milan Pajk). Zlož.-plakat. 310
- Primorski likovniki* (J. Cihlar, A. Flego, J. Kastelic, R. Kocbek, J. Križaj-Omersa, E. Lovko, C. Maršič, J. Matelič, D. Podgor-
nik, A. Sedmak, A. Šalamun, T. Vran, B. Bole, L. Bratuš, F. Golob, D. Jejič, A. Karim, P. Medvešek, R. Nemec, M. Po-
gačnik, Z. Posega, H. Tahir, K. Tutta, M. Volarič). Potovala v letu 1986. Rk. bes. Marko Pogačnik. 311
- XII. jesenji salon. Materijal kao izazov.* (Mdr.: J. Boljka, F. Curk, P. Černe, A. Černigoj, N. in S. Dragan, Skupina OHO, S. Tihec, Dušan Tršar, M. Vipotnik, B. Zaplatil). Rk. /v srbohrv.: Irina Subotić/, *Rec.*: Brane Kovič, *Delo* 4. 1. 1986, št. 2, str. 6.
- Beograd** 312
- Ješa Denegri, Beograjska likovna kronika. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 201—203; ilustr.
- Muzej savremene umetnosti** 313
- Arhitekta Milan Mihelič*. Dopolnjena razstava Arhitekturnega muzeja Lj. iz leta 1980. Rk. z dodatkom: bes. Peter Krečič, Stane Bernik. *Rec.*: Uglješa Bogunović, *NRazgl* 21. 6. 1985, št. 12, str. 379; P. K., *Delo* 14. 3. 1985, št. 61, str. 3; Nada Zloković, *Delo* 14. 5. 1985, št. 110, str. 6. 314
- Aleksander Bassin, Grafike Georgesa Braqua. — *NRazgl* 30. 8. 1985, št. 16, str. 491; ilustr.

315
Ješa Denegri, August Sander / prev. Brane Kovič. — *Ekran* 1985, št. 7, 8, str. 55: ilustr.

Galerija Studentskog centra

316
Nekatere tendence novejšje slovenske arhitekture. Razstava Obalnih galerij Piran iz leta 1983.
Rec.: Jure Kobe, *Moment* (Bg) 1985, št. 3/4.

Galerija Doma JNA

317
Hadži Kastrati, Andrej Pavlič. Rk. bes. za Pavliča Aleksander Bassin.

318
NOB u delima likovnih umetnika Jugoslavije. (I. Cvetko, J. Šubic, T. Hamid, J. Mišo Knez, S. Batič). Rk. bes. mdr. Aleksander Bassin.

Galerija Tribina Borbe

319
Lajči Pandur, Viktor Gojkovič.
Rec.: Smail Festić, *Večer* 19. 11. 1985, št. 269, str. 6; id., *Večer* 23. 11. 1985, št. 273, str. 8

Razno:

320
Aleksander Bassin, Francosko slikarstvo 1960—1985. Ob razstavi v Zagrebu in Beogradu. — *NRazgl* 24. 5. 1985, št. 10, str. 314—315: ilustr.

321
id., Izjemna izrazna širina. Ob razstavi Jana Dibetta v Zagrebu in Beogradu. — *NRazgl* 30. 8. 1985, št. 16, str. 491.

322
id., Ob razstavi kulture Vinče. — *NRazgl* 25. 1. 1985, št. 2, str. 54: ilustr.

323
Dragiša Radosavljevič, Po beograjskih galerijah. — *NRazgl* 25. 10. 1985, št. 20, str. 617; 27. 12. 1985, št. 24, str. 748—749 in Nada Zloković, *Delo* 9. 1. 1985, št. 6, str. 6; 30. 8. 1985, št. 201, str. 6; 1. 10. 1985, št. 228, str. 7.

324
Stane Stanič, ... Zanimiva razstava v Galeriji SANU je »prikaz vizije in predlog za upanje« /urbanizem/. — *Delo* 28. 5. 1985, št. 122, str. 10.

O tem še: Risto Kuzmanovski, *Večer* 22. 6. 1985, št. 144, str. 9: ilustr.

Betnava
Grajski park

325
Multimedijalna prireditev Betnava 1985. (Mdr.: S. Červek, J. Denko, Z. Gnezda, S. Grauf, V. Pogačar).
Rec.: Mitja Visočnik, *Večer* 23. 8. 1985, št. 195, str. 4.

Celje

326
Alenka Domjan, Celjska likovna kronika. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 194—195.

Pokrajinski muzej

327
Milena Moškon, Srednjeveški kozarec v Pokrajinskem muzeju v Celju. — *Celjski zbornik* 1985, str. 227—228; ilustr.

328
Celjske cerkvene dragotine. Rk. bes. Emilijan Cevc.

Likovni salon

329
Alenka Domjan, Likovni salon Celje. Kronološki pregled razstav in njih kratka oznaka September 1974 — januar 1985. — *Celjski zbornik* 1985, str. 307—329: ilustr.

330
Anton Herman, Franc Purg, Jana Vizjak. Rk. bes. Alenka Domjan.
Rec.: Alenka Domjan, *Delo* 10. 8. 1985, št. 184, str. 4.

331
Darilo za darilo. /prodajna razstava z 32 avtorji/. Rk. bes. Marlen Premšak, Alenka Domjan.

Muzej revolucije

332
Študenti ALU. Rk. bes. Marijan Tršar.

Kamnik

Galerija — Zbirka Miha Maleš

333
Maleševi fotografski portreti kulturnih delavcev. Rk. bes. Borut Rovšnik, Mirko Kambič.

Karlovac

Galerija Vjekoslav Karas

334
4. bienale akvarela Jugoslavije. (Mdr.: Z. Apollonio, J. Ciuha, K. Gatnik, H.

- Gvardjančič, Z. Huzjan, J. Matelič, F. Mesarič, F. Novinc, K. Tutta, Ž. Vrezec; Z. Gnezda). Prenos v Zadar (Niš, Beograd).
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 28. 3. 1986, št. 6.
- Koper
 Galerija Loža 335
Novo avstrijsko slikarstvo v risbi. Rk. bes. Helmut Draxler in Ursula Frohne. Prenos v Lj, Mestna galerija.
Rec.: Helmut Draxler, *NRazgl* 5. 4. 1985, št. 7, str. 225—226: ilustr.
- 336
Likovnost in domišljija (sodobna britanska grafika). Zlož. bes. M. Sandiford. Prenos v Kranj, Galerija v Mestni hiši.
Rec.: Andrej Medved, *Delo* 25. 11. 1985, št. 274, str. 3.
- 337
 Andrej Trobentar, Pavel Učakar. Rk. bes. A. Trobentar, P. Učakar.
 Galerija Meduza
- 338
Novo nemško slikarstvo v risbi. Rk. bes. Jeannot L. Simmel in Andrej Medved. Prenos v Lj, Mestna galerija.
Rec.: Andrej Medved, *NRazgl* 8. 11. 1985, št. 21, str. 657—658: ilustr.
- Kostanjevica
 Lamutov likovni salon
- 339
VIII. grafični bienale jugoslovanskih otrok. Rk. bes. Lado Smrekar, Bogomil Karlavaris.
Rec.: Branko Sosič, *Delo* 8. 11. 1985, št. 260, str. 6; id., *NRazgl* 17. 1. 1986, št. 1, str. 15: ilustr.
- Kranj 340
 Beba Jenčič, Gorenjska likovna kronika. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 195—196.
 Upoštevani so še Škofja Loka, Radovljica, Bled, Tržič, Jesenice.
- Galerija v Mestni hiši 341
Gorenjska mesta v stari fotografiji. Rk. bes. Cene Avguštin.
Rec.: Cene Avguštin, *Delo* 7. 3. 1985, št. 55, str. 8.
- 342
Člani Društva likovnih in uporabnih umetnikov Zemun. Zlož. bes. Bratislav Ljubišić.
- 343
 Pero Mandić, Jože Volarič, risbe, plastike. Zlož. bes. Aleksander Bassin.
- Krško
 Galerija Krško
- 344
 Huiquin Wang, Valentin Scagnetti. Zlož. bes. Janez Mesesnel, Nuška Kukovičič.
- Lendava
 Galerija Lendava
- 345
13. mednarodna likovna kolonija Lendava. Rk. bes. Breda Ilich Klančnik.
- Ljubljana 346
 Janez Mesesnel, Ljubljanska likovna kronika /1984/. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 193—194.
- Moderna galerija 347
 Zoran Kržišnik / zap. Darinka Kladnik, Razstava za razstavo. — *Dnevnik* 2. 2. 1985, št. 31, str. 5.
- 348
Ameriški lesorez. Preporod in novosti. Rk. v angl. + prevod, bes. Leslie Luebbbers.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 8. 2. 1985, št. 3, str. 89—90: ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 23. 1. 1985, št. 21, str. 5.
- 349
Razstava sodobne umetnosti skupine RYU iz Japonske. Rk. bes. Toshihiro Hamano.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 10. 4. 1985, št. 84, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 13. 4. 1985, št. 101, str. 5.
- 350
16. mednarodni grafični bienale. Rk. bes. Zoran Kržišnik, Elizabeth Underhill, Arthur Danto, Božo Bek, Jacob Klinton-witz; uredila Živa Škodlar-Vujič.
Rec.: Giulio Carlo Argan / zap. Snežna Šlamberger, *Dnevnik* 19. 6. 1985, št. 165, str. 8; Aleksander Bassin, *NRazgl* 19. 7. 1985, št. 14, str. 425: ilustr.; Milan Dekleva, *Dnevnik* 22. 6. 1985, št. 168, str. 1+7; Helena Grandovec, *Večer* 14. 6. 1985, št. 137, str. 6; Jifi Kotalik / zap. Marijan Zlobec, *Delo* 6. 7. 1985, št. 155, str. 21; Zoran Kržišnik / zap. Janko Lorenci, *Te-*

leks 4. 7. 1985, št. 27, str. 10—11+49; Tamon Miki, Pierre Restany, Jorge Glusberg / zap. Snežna Šlamberger, *Dnevnik* 21. 6. 1985, št. 167, str. 8; Marlen Premšak, *Večer* 21. 6. 1985, št. 143, str. 1; ead., *Večer* 22. 6. 1985, št. 143, str. 24; ead., *Večer* 13. 7. 1985, št. 161, str. 8; ilustr.; Ivan Sedej, *Dnevnik* 31. 8. 1985, št. 236, str. 11; ilustr.; Ryszard Stanislawski, Zoran Kržišnik / zap. Snežna Šlamberger, *Dnevnik* 20. 6. 1985, št. 166, str. 8; Živa Škodlar-Vujić / zap. Milan Dekleva, *Dnevnik* 28. 9. 1985, št. 264, str. 7; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 1. 8. 1985, št. 206, str. 8; ilustr.; id., *Dnevnik* 2. 8. 1985, št. 207, str. 8 in 3. 8. 1985, št. 208, str. 7; ilustr.

351

Nova avstrijska umetnost. Rk. bes. Wilfried Skreiner. Prenos v Zagreb in Beograd.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 27. 12. 1985, št. 24, str. 761; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 20. 12. 1985, št. 344, str. 8.

Mala galerija

352

Irwin S. Rdeči revirji. Rk. bes. — izjave skupine Laibach Kunst iz 1984.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 17. 1. 1986, št. 1, str. 17; Brane Kovič, *Delo* 16. 10. 1985, št. 241, str. 6; Ivan Sedej, *Dnevnik* 28. 9. 1985, št. 264, str. 11; Franc Zalar, *Dnevnik* 11. 10. 1985, št. 277, str. 8.

353

Nanda Gopal, Thota Tharani, Indija. Rk. iz Titograda.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 26. 12. 1985, št. 299, str. 3; Franc Zalar, *Dnevnik* 27. 12. 1985, št. 251, str. 8.

Likovno razstavišče Rihard Jakopič (LRRJ)

354

Ivo Antič, Berg in Apollonio med Alpami in Jadranom /1984/. — *Sodobnost* 1985, št. 2, str. 237—240.

355

Likovno življenje v Mariboru med obema vojnama. Rk. glej Maribor, UG, 1984.

Rec.: Meta Gabršček-Prošenc, *Komunist* 22. 2. 1985, št. 8, str. 16; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 2. 3. 1985, št. 59, str. 5.

356

Mednarodna likovna zbirka Junij. Rk. bes. Lev Menaše, Stane Jagodič, kronologija grupe Junij.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 19. 4. 1985, št. 8, str. 241; ilustr.; Brane Kovič, *Mladina* 25. 4. 1985, št. 16, str. 13 in odg. Lev Menaše, *Mladina* 16. 5. 1985, št. 18, str. 5; Drago Medved, *Celjski zbornik* 1985, str. 330—336; Lev Menaše, *Likovne besede* 1, 1985, str. 28—32; ilustr.; Lev Menaše, Stane Jagodič, Ratimir Pušelja, *Dnevnik* 16. 3. 1985, št. 73, str. 12+9; ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 5. 4. 1985, št. 80, str. 6; Ivan Sedej, *Komunist* 29. 3. 1985, št. 13, str. 19; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 17. 4. 1985, št. 105, str. 5.

357

Slovenska umetnost na temo NOB 1945—1985. Del razstave še v Mestni galeriji in v Galeriji revolucije.

Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 24. 5. 1985, št. 10, str. 304—305; Janez Mesesnel, *Oko* (Zagreb) 23. 5. — 6. 6. 1985, št. 344, str. 25; Franc Zalar, *Dnevnik* 11. 5. 1985, št. 126, str. 5; Gojko Zupan, *Delo* 10. 5. 1985, št. 107, str. 6.

358

Nagrajenci 15. mednarodnega grafičnega bienala. Glej Moderna galerija, 16. MGB.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 6. 8. 1985, št. 211, str. 10; ilustr.

359

Mlada slovenska umetnost. Glej Beograd, 1984; prenos v Sarajevo, Collegium Artisticum.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 17. 1. 1986, št. 1, str. 16—17; Franc Zalar, *Dnevnik* 24. 10. 1985, št. 290, str. 8; /Nermina Kurspahić, *Odjek* (Sa) 1. — 15. 2. 1985/.

360

Arhitektura na Hrvaškem 1945—1985. Rk. bes. Tomislav Premzl, Vladimir Maleković.

Rec.: Jurij Malešević, *Delo* 14. 12. 1985, št. 289, str. 4.

Narodna galerija

361

Anica Cevc / zap. Darinka Kladnik, Snovanja Narodne galerije. — *Dnevnik* 30. 1. 1985, št. 28, str. 5; ilustr.

362

Polonca Vrhunc, Narodna galerija v letu 1984. — *ZUZ* n. v. XXI/1985, str. 174—175.

363

Umetniške knjižne vezave iz zbirke Weil Weiss v Trivulziani. Rk. bes. Anica Cevc, Giulia Bologna.

Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 17. 1. 1986, št. 1, str. 26; ilustr.; Ferdo Šerbelj, *Delo* 26. 12. 1985, št. 299, str. 8.

364

Nemško slikarstvo od 16. do 20. stoletja. Rk. bes. Anica Cevc, Hans Strutz, Liza Jürss.

Rec.: Milan Dekleva, *Dnevnik* 13. 9. 1985, št. 249, str. 8; ilustr.; Mirko Juteršek, *Delo* 31. 10. 1985, št. 254, str. 7; Lev Menaše, *NRazgl* 11. 10. 1985, št. 19, str. 591; ilustr.; Branko Sosič, *Večer* 13. 9. 1985, št. 213, str. 6.

Mestna galerija

365

Skupina v Italiji šolanov slovenskih likovnih umetnikov. (B. Benčič, M. Dalla Valle, P. Kosi, E. Lovko, J. Matelič, P. Rehar, M. I. Rupnik, J. Vesco). Rk. bes. Brane Kovič.

Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 5. 4. 1985, št. 7, str. 211; Franc Zalar, *Dnevnik* 6. 3. 1985, št. 63, str. 5.

366

Zbirka Mestnega muzeja Leverkusen/Depot: Schloss Morsbroich. Rk. v nem. in vložek v slov.: bes. Hans Heinz Holz. Del razstave je bil v Moderni galeriji in del v Cankarjevem domu.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 22. 3. 1985, št. 6, str. 192—193; ilustr.; Snežna Šlamberger, *Dnevnik* 14. 3. 1985, št. 71, str. 5; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 28. 3. 1985, št. 85, str. 5.

367

Novo avstrijsko slikarstvo v risbi. Glej Koper, Galeriji Loža in Meduza.

Rec.: Andrej Medved, *Delo* 8. 6. 1985, št. 132, str. 4; Franc Zalar, *Dnevnik* 5. 6. 1985, št. 151, str. 5.

368

Razstava del študentov ALU v štud. letu 1984/85. Rk. bes. Marijan Tršar.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 31. 7. 1985, št. 205, str. 9.

369

Karim A. Azad in Tahir Hamid. Glej Ajdovščina, Pilonova galerija.

Rec.: Andrej Medved, *NRazgl* 13. 9. 1985, št. 17, str. 530; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 27. 8. 1985, št. 232, str. 10.

370

Soočenja. /DLU Lj., DLUSO in DLUSP/ Zlož. bes. Lado Pengov.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 25. 10. 1985, št. 249, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 31. 10. 1985, št. 297, str. 8.

371

Nagrajenci reškega bienala mladih. (Mdr. B. Zaplatil). Rk. bes. mdr. Aleksander Bassin.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 27. 12. 1985, št. 24, str. 749; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 13. 12. 1985, št. 337, str. 8.

372

Beer, Mihelič, Satler. Rk. bes. Franc Zalar.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 7. 1. 1986, št. 3, str. 10.

Razstavišče Arkade

373

Secesijska oblačila na Hrvaškem.

Rec.: Blaženka First, *Delo* 30. 12. 1985, št. 302, str. 3.

Galerija Ars

374

Galerija nad Atlantikom. (mdr. J. Ciuha, B. Jesih, M. Kiar).

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 22. 2. 1985, št. 51, str. 5.

375

Sodobna italijanska fotografija. Zlož. bes. Adriano Perini.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 15. 6. 1985, št. 161, str. 5.

Avla Instituta J. Stefan

376

Alenka Vogelnik, maske, Matjaž Učakar, slike. Zlož. bes. avtorja.

Cankarjev dom

377

5. mednarodni bienale kombinirane fotografije. Glej Koper, 1984.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 25. 1. 1985, št. 2, str. 63; Franc Zalar, *Dnevnik* 1. 2. 1985, št. 30, str. 5.

378

Mala plastika s 7. jugoslovanskega bienala v Murski Soboti. Glej Murska Sobota.

Rec.: Janez Zadnikar, *Teleks* 26. 9. 1985, št. 39, str. 22—23; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 18. 9. 1985, št. 254, str. 8.

379

4. triennale jugoslovanske fotografije — Profili. Glej Ajdovščina 1984, 1985.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 19. 4. 1985, št. 8, str. 251; Brane Kovič, *Ekran* 1985, št. 1—2, str. 58—59; ilustr.

380

II. mednarodni bienale »Video CD 85«. Rk.

161

Rec.: Peter Barbarič, *Delo* 18. 10. 1985, št. 243, str. 7; Janez Strehovec, *Delo* 12. 10. 1985, št. 238, str. 4; Jelka Šutej, *Delo* 18. 10. 1985, št. 243, str. 10; Melita Zajc, *Mladina* 8. 11. 1985, št. 37, str. 33—34: ilustr.

Galerija Equina

381

DESSA — *Arhitekti, samostojni kulturni delavci.*

Rec.: Marjan Bežan, *Delo* 21. 6. 1985, št. 143, str. 6; Darinka Kladnik, *Dnevnik* 13. 6. 1985, št. 159, str. 5.

382

Razstava likovnih del po izboru Ješe Denegrija. (E. Bernard, H. Gvardjančič, D. Kirbiš, Ž. Marušič, D. Sambolec, J. Slak, A. Šalamun, T. Šušnik, J. Vilfan). Zlož. bes. Ješa Denegri.

Galerija Labirint

383

Kritiki izbirajo. Rk.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 10. 5. 1985, št. 9, str. 275.

384

Jugoslovska risba. Zlož. bes. Mira Grunčič.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 28. 8. 1985, št. 213, str. 8.

385

Jani Bavčer in Vladimir Pezdirc. Pomeni in oblike znakov in izdelkov.

Rec.: Peter Krečič, *Delo* 13. 12. 1985, št. 288, str. 7; Branko Sosič, *Delo* 10. 12. 1985, št. 285, str. 11: ilustr.

IDCO

386

Jacques Toussaint, Matteo Grassi. Zlož. bes. Gillo Dorfles. Prenos razstave v Tivoli Velenje.

Rec.: Peter Krečič, *Delo* 6. 12. 1985, št. 282, str. 7.

Kulturni dom Španski borci

387

Poljska mala grafika.

Rec.: Primož Lampič, *NRazgl* 22. 11. 1985, št. 22, str. 691.

Galerija Revolucije

388

Partizanska grafika in risba. Zlož. bes. Janez Mesesnel.

Razstavišče Nama-Tromostovje

Alenka Eržen, Marjanca Kraigher.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 11. 4. 1985, št. 99, str. 5.

390

Janez Knez, Janez Mišo Knez.

Rec.: int. zap. Milan Dekleva, *Dnevnik* 11. 6. 1985, št. 157, str. 5; Marijan Tršar, *NRazgl* 30. 8. 1985, št. 16, str. 481.

391

Milena Braniselj, Milan Rot.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 30. 8. 1985, št. 16, str. 481.

392

Jože Slak, Tomaž Kolarič.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 4. 10. 1985, št. 270, str. 8.

ŠKUC

393

Miha Dešman, *Študenti v ŠKUC-u* (Požlep, Kolenc, Stanič, Ostan, Tramšak, Bahovec, arhitekti, 1984). — *AB* 75/76, avgust 1985, str. 43—44: ilustr.

394

Marina Gržinič in Barbara Borčič, »Slikati eno, da bi se odslikalo drugo« /projekt Back to the USA, Irwin, 1984/. — *VIKS* (glasilo Škuca in Foruma) št. 3, februar 1985, str. 31—33.

395

Irwin, Was ist Kunst?

Rec.: Marina Gržinič, *Mladina* 9. 5. 1985, št. 17, str. 36; ead., *Ekran* 1985, št. 3—4, str. 60—62: ilustr.; Marko Jensterle, *Delo* 10. 6. 1985, št. 133, str. 3; *Viks* št. 3, februar 1985, str. 12—25 (kronologija Laibach Kunst); *Problemi* št. 5, 1985 — tematska št. NSK, o reviji Tomislav Wruss, *NRazgl* 27. 12. 1985, št. 24, str. 746—747.

396

Filmske fotografije in plakati Piera Paola Pasolinija.

Rec.: Andrej Medved, *Delo* 24. 12. 1985, št. 297, str. 6.

Rimska 9

397

Janez Pirnat in Braco Mušič.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 17. 1. 1986, št. 1, str. 17; Darinka Kladnik, *Dnevnik* 11. 12. 1985, št. 335, str. 9; Janez Mesesnel, *Oko* (Zagreb) 2. — 16. 1. 1986, št. 360, str. 25.

Maribor

Umetnostna galerija

- 398
Helena Grandovec, Jasnejši obrisi prednosti in slabosti. Umetnostna galerija Maribor in Razstavni salon Rotovž po združitvi. — *Večer* 2. 3. 1985, št. 51, str. 8.
- 399
Maja Vetrih, Ob 30-letnici Umetnostne galerije v Mariboru. — *Večer* 16. 2. 1985, št. 39, str. 9: ilustr.; 23. 2. 1985, št. 45, str. 9: ilustr.; 2. 3. 1985, št. 51, str. 9: ilustr.
- 400
Stalna zbirka z novimi pridobitvami.
Rec.: Mitja Visočnik, *Večer* 6. 4. 1985, št. 80, str. 8: ilustr.
- 401
DHLM deset let pozneje. Ladislav Danč, Lojze Logar, Štefan Hauko, Franc Mesarič. Rk. bes. Mitja Visočnik. Prenos v Mursko Soboto.
Rec.: Mitja Visočnik, *Večer* 17. 9. 1985, št. 218, str. 4: ilustr.
- Razstavni salon Rotovž
- 402
Razstava del zemunskih likovnikov in oblikovalcev. Rk. bes. Zoran Markuš. Prenos v Rogaško Slatino.
Rec.: Meta Gabršek-Prošenc, *Večer* 29. 1. 1985, št. 23, str. 6: ilustr.; Dragiša Radosavljevič, *Delo* 4. 1. 1985, št. 2, str. 5; M. G. P., *Večer* 9. 1. 1985, št. 6, str. 6: ilustr.
- 403
Zakladi Kraljevega fotografskega združenja iz Velike Britanije. Rk.
Rec.: Bogo Čerin, *Delo* 27. 3. 1985, št. 72, str. 6; Milojka Kline, *Večer* 23. 3. 1985, št. 69, str. 8; M. K., *Večer* 4. 3. 1985, št. 52, str. 4: ilustr.
- 404
Mladi umetniki iz avstrijske Štajerske. Rk.
Rec.: Meta Gabršek-Prošenc, *Večer* 15. 4. 1985, št. 87, str. 4; M. G. P., *Večer* 22. 3. 1985, št. 68, str. 6: ilustr.
- 405
Društvo likovnih umetnikov Maribor. Zlož. bes. Jože Curk, Milojka Kline, Meta Gabršek-Prošenc, Janez Mesesnel.
Rec.: Mitar Antič, *Večer* 14. 6. 1985, št. 137, str. 6; Bogdan Čobal, *Večer* 25. 6. 1985, št. 144, str. 6; Smail Festić, *Večer* 29. 4. 1985, št. 98, str. 4; id., *Večer* 20. 5. 1985, št. 115, str. 4; Gabrijel Kolbič, *Večer* 3. 6. 1985, št. 127, str. 4; Janez Mesesnel, *Delo* 18. 5. 1985, št. 114, str. 4; Mitja Visočnik, *Večer* 7. 5. 1985, št. 103, str. 6: ilustr.
- 406
Janko Božič, O likovni kritiki /O kritikah M. G. P. v *Večeru*/. — *Večer* 11. 6. 1985, št. 134, str. 6.
Odg. Meta Gabršek-Prošenc, *Večer* 19. 6. 1985, št. 141, str. 6.
- Pokrajinski muzej
- 407
Carte postale — Dopisnica. Rk. bes. Sergej Vrišer. Prenos v Ljubljano, 1986.
Rec.: Sergej Vrišer, *Večer* 16. 10. 1985, št. 241, str. 6: ilustr.; id., *NRazgl* 22. 11. 1985, št. 22, str. 670: ilustr.
- 408
Sergej Vrišer, Ponovno odprta vrata. — *Večer* 12. 4. 1985, št. 85, str. 6.
- Dom Danice Vogrinec
- 409
Razstava del iz zbirke Male galerije Ivana Čobala.
Rec.: Gema Hafner, *Večer* 25. 3. 1985, št. 70, str. 4.
- Razstavišče Srednje šole za trgovinsko dejavnost
- 410
Matjaž Bertonec, Ivan Dvoršak, Znaki. Zlož. bes. Meta Gabršek-Prošenc.
Rec.: Meta Gabršek-Prošenc, *Večer* 21. 5. 1985, št. 116, str. 6.
- Metlika
- Ganglovo razstavišče
- 411
Likovna razmerja 2. (T. Atanasov, Z. Huzjan, M. Krašovec, T. Kržišnik, L. Logar, Z. Rus, B. Zaplatil). Zlož. bes. Zdenka Badovinac.
- Murska Sobota
- 412
Franc Obal, Pomurska likovna kronika maj 1982 — nov. 1984. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 198—199: ilustr.
- Kulturni center Miško Kranjec — DE Galerija
- 413
7. jugoslovanski bienale male plastike. Rk. bes. Aleksander Bassin (id. še poseben tekst o Jakobu Savinšku — spominska razstava), Zdenko Rus. Prenos v Lj, CD in Piran, Mestna galerija.
Rec.: Meta Gabršek-Prošenc, *NRazgl* 21. 6. 1985, št. 12, str. 377: ilustr.; Marlen Premšak, *Večer* 29. 6. 1985, št. 150, str. 8:

- ilustr.; Branko Sosič, *Delo* 15. 6. 1985, št. 138, str. 25: ilustr.
- 414
7. republiška razstava Združenja likovnih skupin Slovenije. *Ljudska arhitektura*. Rk. — posebna št. revije *Likovni odsevi*: bes. Cene Avguštin, Iva Curk.
- Klub mladih
415
Pomurski likovni umetniki.
Rec.: Janez Balažič, *Delo* 10. 7. 1985, št. 158, str. 6.
- Nova Gorica
416
Nelida Silič-Nemec, Goriška likovna kronika /1983/. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 196—198: ilustr.
- Galerija Meblo
417
Lutkovni plakat. Rk. bes. Peter Krečič.
- Novi Sad
418
Slobodan S. Sanader, Novosadska likovna kronika. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 211—212.
- Novo mesto
Galerija Krka
419
8. slikarska kolonija Krka.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 4. 11. 1985, št. 256, str. 3.
- Pančevo
420
3. PIJS — pančevačka izložba jugoslovenske skulpture. Rk. mdr. bes. Andrej Medved (M. Begič, J. Brdar, D. Čadež, J. Lenassi, J. Slak, M. Smerdu, Dušan Tršar, L. Vodopivec, B. Zaplatil).
Rec.: Andrej Medved, *NRazgl* 7. 6. 1985, št. 11, str. 341: ilustr.
- Piran
421
Sonja Hoyer, Likovna kronika slovenske obale (februar 1984 — februar 1985). — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 199—201: ilustr.
- 422
Marijan Zlobec, Obalne galerije v precepu načrtov in majhnih sredstev. — *Delo* 12. 3. 1985, št. 59, str. 6.
- Mestna galerija
423
Skupina Tivoli iz Ljubljane. Bernard, Kopus, Gruden, Počivavšek, Sambolec, Šušnik, Vodopivec, Vrezec — glej Lj, LRRJ 1984.
Rec.: Ivan Sedej, *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 184—187: ilustr.
- 424
XX. mednarodni slikarski ex-tempore.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 10. 9. 1986, št. 210, str. 5.
- 425
IV. mednarodni bienale tapiserije. Rk. bes. Mirjana Teofanović, János Frank.
Rec.: Maja Krulc, *Delo* 6. 1. 1986, št. 3, str. 3.
- Pečaričeva galerija
426
Identiteta v arhitekturi. Razstava ob istoimenskem seminarju.
Rec.: Darinka Kladnik / cit. Nace Šumi, *Dnevnik* 23. 11. 1985, št. 319, str. 7.
- Ptuj
Razstavni paviljon Dušana Kvedra
427
Mišo Koltak, Aljoša Pižmoht, fotografije. Zlož. bes. Marjeta Ciglencečki.
Rec.: Marjeta Ciglencečki, *NRazgl* 30. 8. 1985, št. 16, str. 481.
- Radovljica
Šivčeva hiša
428
Risbe in grafike: Aton, Benetik, Birska, Lončarič, Rajnar, Razzak, Rigoni, Rodman. *Fotografije: Modic*. Rk. bes. Maruša Avguštin.
- Reka
429
Vanda Ekl, Kvarnerska likovna kronika. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 208—209: ilustr.
- Moderna galerija
430
13. bienale mladih jugoslovenskih umjetnika. Rk.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 25. 10. 1985, št. 20, str. 617; /Ervin Dubrovič, *Oko* (Zg) 29. 8. — 12. 9. 1985/.
- Ribnica
Petkova galerija

- Ribniška likovna iskanja. Rk.-mapa, bes. Aleksander Bassin, Lev Menaše. 431
- Rogaška Slatina 432
- Muzej grafične umetnosti. Donacija Kurta Müllerja. Rec.: Peter Kavalir, *Dnevnik* 4. 8. 1985, št. 209, str. 17; Damjana Stamejčič, *Delo* 18. 7. 1985, št. 165, str. 6; Marlen Premšak, *Večer* 9. 9. 1985, št. 209, str. 4; Franc Šrmpf, *Večer* 3. 8. 1985, št. 178, str. 8: ilustr.
- Rudnik pri Radomljah Galerija Janez Repanšek
- Izbrana dela slovenskih slikarjev dvajsetega stoletja /iz zbirke Moderne galerije v Ljubljani/. Rk. bes. Zoran Kržišnik, Jure Mikuš /starejša bes./. 433
- Sarajevo 434
- Ibrahim Krzović, Sarajevska likovna kronika. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 209—211: ilustr.
- Sežana Mala galerija 435
- Branko Drekonja, Bojan Štokelj, Borut Vogelnik. Rk. bes. Branc Kovič. Prenos v Solkan, Lj, KD Španski borci.
- Skopje 436
- Viktorija Vasev Dimeska, Skopska likovna kronika. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 213—214: ilustr.
- Slovenj Gradec Umetnostni paviljon 437
- Likovna dela profesorjev in študentov grafičnega oddelka ALU v Ljubljani. Zlož. bes. Tomaž Brejc. Rec.: Judita Krivec, *Delo* 27. 2. 1985, št. 48, str. 6; Franc Šrmpf, *Večer* 23. 2. 1985, št. 45, str. 8: ilustr.
- 438
- I. koroški likovni bienale. Rk. bes. Milena Zlatar. Rec.: Milena Zlatar, *Delo* 2. 7. 1985, št. 152, str. 6.
- Mi za mir. Mednarodna razstava lesoreza, skulpture v lesu in arhitekture — enodružinska hiša v lesu. Rk. bes. Karel Pečko, Zdenko Rus (Š. Galič, Z. Huzjan, M. Kovačič, M. Počivavšek, A. Sever, K. Tutta, L. Vodopivec), Aleksander Bassin (B. Jakac, F. Mihelič), Stane Bernik. Rec.: Darinka Kladnik, *Dnevnik* 15. 10. 1985, št. 281, str. 10: ilustr.; Peter Krečič, *NRazgl* 13. 12. 1985, št. 23, str. 721—722: ilustr.; Ladislav Lesar, *Dnevnik* 3. 11. 1985, št. 296, str. 17; Kristl Valtl, *Večer* 4. 11. 1985, št. 256, str. 11.
- Grad Snežnik 440
- Razstava notranjskih likovnih umetnikov. Rec.: Miha Zadnikar, *Delo* 25. 9. 1985, št. 223, str. 7.
- Solkan Galerija Osnovne šole Solkan 441
- Voščilnice iz zbirke Rika Debenjaka. Zložb. bes. Nelida Silič-Nemec.
- Split 442
- Aleksander Bassin, Uspešna kritikova kreacija. Ob razstavi Niti mita v kletih Dioklecijanove palače v Splitu. — *NRazgl* 27. 9. 1985, št. 18, str. 554: ilustr.
- 443
- Franc Zalar, Umetnost v antičnem podzemlju. Splitsko likovno poletje. — *Dnevnik* 5. 9. 1985, št. 241, str. 8; 11. 9. 1985, št. 247, str. 9.
- Stična 444
- Samostan Stična ob 850-letnici. Rk. mdr. bes. o srečanju slikarjev Ivan Sedej.
- Škofja Loka Galerija na loškem gradu 445
- Razstava Združenja umetnikov Škofja Loka. Zlož. bes. Simon Mlakar.
- Zagreb 446
- Mladen Lučić, Zagrebška likovna kronika. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 204—206: ilustr.
- Zemun Galerija Stara kapetanija

Likovna nastojanja u Gorenjskoj. Crteži i skice. Zlož. bes. Cene Avguštin.

RAZSTAVE V TUJINI

Benetke

Aleksander Bassin, Šokantna izpoved. Egon Schiele v Benetkah. — *NRazgl* 8. 3. 1985, št. 5, str. 154: ilustr.
Razstava iz leta 1984.

Darinka Kladnik, Beneška kulturna pomlad. — *Dnevnik* 11. 4. 1985, št. 99, str. 5; 2. 8. 1985, št. 207, str. 9: ilustr.; 7. 8. 1985, št. 212, str. 12: ilustr.; 6. 9. 1985, št. 242, str. 8.

Marijana Lipoglavšek, Benetke so dobile nov muzej. — *Primorska srečanja* 52/1985, str. 109.
Cà d'Oro.

Celovec

5. bienale INTART 1985. Rk. za slovenski del bes. Marijan Tršar, Peter Krečič.

Dunaj Künstlerhaus

Dunaj 1870—1930. Sanje in resničnost. Rec.: Igor Gedrih, *Sodobnost* 1985, št. 6/7, str. 725—731; Marjetica Gregorčič, *Večer* 6. 4. 1985, št. 80, str. 9; Tone Frelj, *Delo* 12. 4. 1985, št. 86, str. 6: ilustr.; Luc Menaše, *NRazgl* 24. 5. 1985, št. 10, str. 322—323: ilustr.

Muzej 20. stoletja

Akt v fotografiji. Rec.: Brane Kovič, *Delo* 31. 7. 1985, št. 175, str. 6: ilustr.

Eggenberg

Sergej Vrišer, Umetnost pred tristo leti. Razstava baročnega slikarja H. A. Weisenkircherja v Eggenbergu pri Gradcu. — *Večer* 22. 6. 1985, št. 144, str. 9: ilustr.

Ferrara Salla Boldini

Pittura fresca. Immagini della Transavanguardia Jugoslava 1980—85.

Prenos v Rim, Milano, Modena, Trst, 1986. Avstrija, ZRN.
(E. Bernard, M. Erič, M. Krašovec, Ž. Marušič, J. Slak, A. Šalamun, T. Šušnik).
Rk. bes. Andrej Medved.

Gorica Kulturni dom

Milko Renner, 2 X GO /1984/. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 187.

Palača Attems

Meje avantgarde: leta futurizma v Julijski krajini. Rk. bes. mdr. Peter Krečič.
Rec.: Gino Brazzoduro, *Sodobnost* 1985, št. 8/9, str. 873—879; Lojze Kante, *Delo* 20. 5. 1985, št. 115, str. 3; Peter Krečič, *Delo* 20. 4. 1985, št. 93, str. 18: ilustr.; id., *Komunist* 29. 3. 1985, št. 13, str. 19: ilustr.; id., *Moment* (Bg) št. 3/4, nov. 1985 — marec 1986, str. 27; Maria Masau Dan, *NRazgl* 10. 5. 1985, št. 9, str. 284—285: ilustr.; Marko Vuk, *Primorska srečanja* 54/1985, str. 310—312: ilustr.

Galerija Il Torchio

Stojan Grauf, Viktor Šest. Rec.: Mitja Visočnik, *Večer* 28. 5. 1985, št. 122, str. 6: ilustr.

Gradec Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum

Trigon '85. Synonyme für Skulptur. (M. Počivavšek, D. Sambolec, L. Vodopivec). Rk. bes. za jug. del Zoran Kržišnik.

Herning (Danska) Kunstmuseums

Slovenska partizanska grafika in risba. Prenos razstave Muzeja ljudske revolucije Slovenije iz Ljubljane še v København. Rec.: I. D., *Delo* 27. 2. 1985, št. 48, str. 6; Iztok Durjava, *Herning Kunstmuseums Bulletin* Nr. 1, Foråret 1985, str. 11—12.

London

Ifigenija Zagoričnik, Nemško slikarstvo in kiparstvo 20. stoletja. Ob razstavi v

Kraljevi akademiji umetnosti v Londonu.
— *NRazgl* 8. 11. 1985, št. 21, str. 657:
ilustr.

Minsk

Dvorec umetnosti 461
*Slovenska partizanska grafika in risba in
partizanski plakati*. Rk. bes. Iztok Durja-
va, Marjeta Mikuž.

München

Janez Strehovec, Že preveč utrujena mo-
derna? Münchenski likovni utrinki. *Delo*
10. 8. 1985, št. 184, str. 21.

Kulturzentrum Gasteig

463
14 Moderne slowenische Graphik. Zlož.
bes. Zoran Kržišnik.

Nürnberg Kunsthalle

464
*3. Internationale Triennale der Zeichnung
+ Bildhauerzeichnung*.
(L. Čemažar, M. Gregorčič, K. Tutta, B.
Zapltil). Rk. bes. za jug. del Zoran Kr-
žišnik. Prenos v Linz.

Pariz

465
Darinka Kladnik, Pariz pričakuje Plečni-
ka. Dr. Damjan Prelovšek o pripravah na
veliko razstavo nestorja sodobne sloven-
ske arhitekture, ki bo marca prihodnje le-
to v Pompidoujevem centru. — *Dnevnik*
16. 10. 1985, št. 282, str. 8.
O tem še: Marco Pozzetto, *Delo* 28. 12.
1985, št. 301, str. 29.

466
Brane Kovič, Joshua Reynolds. Ob re-
trospektivni razstavi v pariškem Grand
Palaisu. — *NRazgl* 13. 12. 1985, št. 23, str.
720—721: ilustr.

467
Bogdan Pogačnik, Bela ladja iz Trsta v
Parizu. — *Teleks* 26. 9. 1985, št. 39, str.
24—25: ilustr.

O razstavi Trsta v Centru G. Pompidou
še: Lojze Kante, *Delo* 26. 9. 1985, št. 224;
odg. Darko Bratina, Jože Pirjevec, *Delo*
12. 10. 1985, št. 238, str. 26; Bogdan Po-
gačnik, *Delo* 12. 10. 1985, št. 238, str. 24.

468
XIIIe Biennale de Paris. /G. Stupica/.

Rec.: Tomaž Brejc, *NRazgl* 5. 7. 1985, št.
13, str. 411.

Passariano

469
Marjana Lipoglavšek, Razstava furlan-
skega slikarja Pordenona v Passarianu.
— *Primorska srečanja* 51/1985, str.
47—48.

Sakaide

Galerija Tableau 5 470
Razstava slovenskih umetnikov. (Z. Apol-
lonio, J. Boljka, A. Jemec, J. Ciuha, A.
Maraž, B. Jesih, M. Kiar, J. Spacal). Rk.
bes. Zoran Kržišnik.

Sydney

471
16 sodobnih slovenskih grafikov. Rk. bes.
Zoran Kržišnik. Razstava je potovala po
Avstraliji.
Rec.: Ivo Leber, *Delo* 16. 10. 1985, št. 241,
str. 10.

Trst

TK Galerija 472
Milena Braniselj, Milena Gregorčič. Zlož.
bes. Jana Vesel.

Videm

473
Borut Uršič, Skrite umetnine. Razstava
iluminiranih rokopisov Furlanije v Vid-
mu. — *NRazgl* 22. 11. 1985, št. 22, str.
690: ilustr.

Zürich

474
Brane Kovič, Osemdeseta leta v španskem
slikarstvu. — *NRazgl* 21. 6. 1985, št. 12,
str. 386: ilustr.

SAMOSTOJNE RAZSTAVE

ABOLD, Thomas

475
Thomas Abold, slike. Lj. Ars.
ec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 13. 3. 1985, št.
70, str. 5.

476
Thomas Abold. Lj. Galerija Delavske
enotnosti. Zlož. bes. Alenka Dvoržak.

- ADAMIČ, Peter 477
Peter Adamič. Lj, Galerija IGLG. Zlož. bes. Izток Premrov.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 5. 11. 1985, št. 257, str. 6.
- AJDIČ, Andrej 478
Andrej Ajdič. Lj, Commerce. Zlož. bes. Mirko Juteršek.
Rec.: Mirko Juteršek, *NRazgl* 27. 12. 1985, št. 24, str. 739: ilustr.
- APOLLONIO, Zvest 479
Zvest Apollonio. Lj, Labirint. Monografija.
Rec.: Milan Dekleva, *Dnevnik* 25. 5. 1985, št. 140, str. 5.
- 480
Zvest Apollonio. Lj, Galerija ZDSLJ. Rk. bes. Brane Kovič.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 7. 6. 1985, št. 11, str. 342; Franc Zalar, *Dnevnik* 16. 5. 1985, št. 131, str. 5; *Likovne besede* 2/1986.
- ATANASOV, Todorče 481
Todorče Atanasov. Maribor, Ars 2.
Rec.: Brane Kovič, *Večer* 27. 9. 1985, št. 225, str. 6: ilustr.
- BAMBIČ, Milko 482
Milko Bambič, razstava ob 80-letnici. Trst, Kulturni dom. Rk. bes. Sergij Cesar.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 13. 2. 1985, št. 36, str. 6.
- BARD IUCUNDUS 483
Bard Iucundus. Lj, Labirint.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 7. 6. 1985, št. 11, str. 342; Janez Mesesnel, *Delo* 8. 5. 1985, št. 105, str. 6.
- 484
Bard Iucundus. Lj, Galerija IGLG. Zlož. bes. Aleksander Bassin.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 30. 8. 1985, št. 16, str. 481.
- 485
Bard Iucundus. Lj, Križevniška cerkev /Festival/. Rk.
- BATISTA, Milan 486
Milan Batista. Oljke. Kranj, Mestna hiša. Zlož. bes. Cene Avguštin.
- BEGIĆ, Mirsad 487
Mirsad Begić. Lj, Ars. Zlož. bes. Ivan Sedej.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 30. 8. 1985, št. 16, str. 481.
- BERNARD, Emerik 488
Emerik Bernard. Istrski zapredki. Lj, Galerija ZDSLJ. Rk. bes. Borivoj Wudler in avtor.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 29. 10. 1985, št. 295, str. 10; *Likovne besede* 2/1986.
- BERNEKER, Franc 489
Franc Berneker, retrospektiva. Lj, Narodna galerija, Maribor, Umetnostna galerija. Rk. glej Slovenj gradec 1984.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 21. 6. 1985, št. 12, str. 369: ilustr.; Bogdan Pogačnik, *Teleski* 16. 5. 1985, št. 20, str. 20—21: ilustr.; Mitja Visočnik, *Večer* 5. 3. 1985, št. 53, str. 6 in 18. 3. 1985, št. 64, str. 4; Franc Zalar, *Dnevnik* 29. 5. 1985, št. 144, str. 5.
- BERNIK, Janez 490
Janez Bernik. Lj, Moderna galerija, prenos v Beograd /1986/. Rk. — monografija: bes. Zoran Kržišnik, Jure Mikuž, Marijan Tršar, Tine Hribar, Marko Pogačnik, Dane Zajc, pesmi avtorja.
Rec.: Ivo Antič, *Sodobnost* 1986, št. 5, str. 532; Tomaž Brejc, *NRazgl* 13. 12. 1985, št. 23, str. 706—707: ilustr.; Milan Dekleva, *Dnevnik* 15. 11. 1985, št. 311, str. 8: ilustr.; Brane Kovič, *Delo* 14. 12. 1985, št. 289, str. 4; Marlen Premšak, *Večer* 21. 12. 1985, št. 295, str. 8: ilustr.; int. zap. Sandi Sitar, *Dnevnik* 9. 11. 1985, št. 305, str. 12; Franc Zalar, *Dnevnik* 19. 12. 1985, št. 338, str. 7.
- BEZLAJ, Jiři 491
Jiři BezlaJ. LJ, ZRMK. Zlož. bes. Ivan Sedej.
- BOLJKA, Janez 492
Janez Boljka. Likovno delo meseca. Lj,

Cankarjev dom. Zlož. bes. Aleksander Bassin.
Rec.: Ivo Antič, *Sodobnost* 1985, št. 8/9, str. 906—909.

BONAČ, Molly 493
Molly Bonač. Lj, Salon Kos.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 18. 6. 1985, št. 140, str. 6.

BORČIČ, Bogdan 494
Bogdan Borčič. Žalec, Savinov salon.
Rec.: Marlen Premšak, *Večer* 25. 2. 1985, št. 46, str. 4.

BRANISELJ, Milena 495
Milena Braniselj. Lj, Bežigradska galerija. Rk. bes. Aleksander Bassin.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 11. 4. 1986, št. 7, str. 205.

BRATUŠ, Lucijan 496
Lucijan Bratuš, slike, risbe. Ajdovščina, Pilonova galerija, Koper, Meduza, Nova Gorica, Meblo, Novo mesto, Dolenjska galerija, Radovljica, Šivčeva hiša. Rk. glej Lj, Galerija DSLU 1984.
Rec.: Maruša Avguštin, *Delo* 31. 8. 1985, št. 196, str. 3.

BUTINA, Marko 497
Marko Butina. Postojna, Knjižnica B. Zupančiča. Zlož. bes. Polona Škodič.

CIUHA, Jože 498
Jože Ciuha. Lj, Eurna. Zlož. bes. avtor.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 26. 9. 1985, št. 261, str. 9.

CONRADI, Ina 499
Ina Conradi, tapiserija. Lj, Emonska vrata. Zlož.
Rec.: Maja Krulc, *Delo* 9. 1. 1986, št. 6, str. 3.

COUTELLE, René 500
René Coutelle. Lj, Cankarjev dom, Medicinska fakulteta. Rk.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 10. 5.

1985, št. 9, str. 286; Janez Mesesnel, *Delo* 20. 4. 1985, št. 93, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 24. 4. 1985, št. 112, str. 5.

CURK, Franc 501
Franc Curk. Od realnega do kibernetike. Rk. bes. Ivan Sedej.

ČADEŽ, Dragica 502
Dragica Čadež. Radovljica, Šivčeva hiša. Zlož. bes. Maruša Avguštin.
Rec.: Maruša Avguštin, *Delo* 11. 3. 1985, št. 58, str. 3.

503
Dragica Čadež. Lj, Galerija ZDSLJ, Ribnica, Petkova galerija, Kočevje, Likovni salon. Rk. bes. Metka Simončič.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 27. 9. 1985, št. 18, str. 544; Franc Zalar, *Dnevnik* 20. 9. 1985, št. 256, str. 8; *Likovne besede* 2/1986.

ČERNIGOJ, Avgust 504
Avgust Černigoj, 1898—1985, grafike /ponatisi/. Idrija, Galerija. Rk. bes. Peter Krečič.

DEBENJAK, Riko 505
Riko Debenjak. Trst, TK Galerija. Zlož. bes. Tatjana Pregl.

DEMŠAR, Danijel 506
Danijel Demšar, Lj, Bežigradska galerija. Rk. bes. Aleksander Bassin.
Rec.: Branko Sosič, *Delo* 25. 10. 1985, št. 249, str. 6.

DIDEK, Zoran 507
Zoran Didek, Govorica črte. Lj, Galerija ZDSLJ. Rk. bes. avtor, Jana Vesel.
Rec.: Milan Butina, *NRazgl* 22. 11. 1985, št. 22, str. 673; ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 5. 12. 1985, št. 281, str. 3; Franc Zalar, *Dnevnik* 6. 12. 1985, št. 330, str. 8; *Mladina* 22. 11. 1985, št. 39, str. 30—31; ilustr.; *Likovne besede* 2/1986.

DIMINIĆ, Josip 508
Josip Diminić. Ptice. Nova Gorica, Meblo,

Koper, Meduza. Rk. bes. Andrej Medved, Ive Šimat Banov.

Rec.: Andrej Medved, *Delo* 28. 10. 1985, št. 251, str. 3.

DOLENC, Božidar

509

Božidar Dolenc, fotografije. Lj, Lek. Zlož. bes. Peter Krečič.

510

Božidar Dolenc. Lj, ŠKUC.

Rec.: Milan Stepanovič, *Delo* 2. 4. 1985, št. 77, str. 6.

EL SHIMY, Awad

511

Awad El Shimy iz Egipta. Lj, Bežigradska galerija. Rk. bes. Sabry Mansor, Mirko Juteršek.

Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 13. 9. 1985, št. 17, str. 530; Janez Mesesnel, *Delo* 27. 8. 1985, št. 198, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* 23. 8. 1985, št. 228, str. 8.

ERIČ, Milan

512

Milan Erič. Slike. Lj, Mala galerija. Rk. bes. /?avtor/ Ulrich von Tuttkalo. Isto bes. tudi v rk. Vrhnik, Salon IUV.

Rec.: Andrej Medved, *Delo* 10. 4. 1985, št. 84, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 21. 3. 1985, št. 78, str. 5.

ERŽEN, Jože

513

Jože Eržen. Kranj, LB-temeljna banka Gorenjske. Zlož. bes. Cene Avguštin

FRELIH, Črtomir

514

Črtomir Frelih, grafike. Lj, Ars.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 17. 1. 1986, št. 1, str. 17.

GERLOVIČ, Alenka

515

Alenka Gerlovič. Novo mesto, Dolenjska galerija. Zlož. bes. Breda Misja.

GERM, Josip

516

Josip Germ, retrospektiva 1869—1950. Novo mesto, Dolenjska galerija. Rk. bes. in dokumentacija Marija Saje, Jožef Matijević. V l. 1986 prenos v Lj, Narodna galerija.

GESSINGER, Matthias

517

Matthias Gessinger. Lj, Galerija ZDSLU. Rk. bes. E. Krimmel.

Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 7. 6. 1985, št. 11, str. 342; *Likovne besede* 2/1986.

GNAMUŠ, Gustav

518

Gustav Gnamuš. Jesenice, Kosova graščina. Vabilo z bes. Tomaž Brejc.

GNEZDA, Zlatko

519

Zlatko Gnezda. Maribor, Tehniška fakulteta. Zlož. bes. Mitja Visočnik.

Rec.: Mitja Visočnik, *Večer* 2. 12. 1985, št. 278, str. 4; ilustr.

GOLIJ, Bojan

520

Bojan Golija. Ribniški ciklus. Maribor, Tehniška fakulteta. Vabilo z bes. Breda Ilich-Klančnik.

Rec.: Peter Može, *Večer* 12. 6. 1985, št. 135, str. 6.

GOLUB, Momčilo

521

Momčilo Golub. Lj, Bežigradska galerija. Rk. bes. Ješa Denegri.

Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 11. 6. 1985, št. 11, str. 342.

GORIČAN, Viktor

522

Viktor Goričan, retrospektiva. Ptuj, Razst. paviljon D. Kvedra, prenos v Maribor, Rotovž, Kostanjevico, Lamutov lik. salon, Zagreb, Galerija Ulrich. Rk. bes. Marjeta Ciglencečki.

Rec.: Marjeta Ciglencečki, *NRazgl* 28. 2. 1986, št. 4, str. 105; J. S., *Večer* 28. 10. 1985, št. 243, str. 8; Sergej Vrišer, *Večer* 20. 11. 1985, št. 270, str. 6.

GORJUP, Tomaž

523

Tomaž Gorjup, Gemälde. Wiesbaden, Villa Clementine. Zlož. bes. Wilfried Skreiner.

Rec.: Verene Flick, *NRazgl* 27. 12. 1985, št. 24, str. 762; Wilfried Skreiner, *Sodobnost* 1985, št. 12, str. 1211—1213.

GRAUF, Stojan

524

Stojan Grauf. Maribor, Ars 2.

Rec.: Mitja Visočnik, *Večer* 13. 9. 1985, št. 213, str. 4; ilustr.

GRUDEN, Janez

525

Janez Gruden. Lj, Ars.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 30. 8. 1985, št. 16, str. 480; Franc Zalar, *Dnevnik* 20. 7. 1985, št. 195, str. 7.

GVARDJANČIČ, Herman

526

Herman Gvardjančič. Lj, Equrna. Zlož.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 10. 5. 1985, št. 9, str. 275.

527

Herman Gvardjančič. Pariz, KIC SFRJ. Zlož. bes. Jure Mikuž.

HAFNER, Boštjan

528

Boštjan Hafner. Oblikovanje v arhitekturi. Lj, Arkade.

Rec.: Matija Murko, *Delo* 20. 11. 1985, št. 270, str. 7.

HEGEDUŠIČ, Vlasta

529

Vlasta Hegedušič. *Kostumografija — scenografija 1955 — 1985*. Maribor, Rotovž, Rk.

Rec.: M. G. P., *Večer* 18. 10. 1985, št. 243, str. 6; ilustr.

HELLER, Uršula

530

Uršula Heller. Lj, Galerija Delavske enotnosti. Zlož. bes. Alenka Dvoržak.

Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 22. 2. 1985, št. 4, str. 104, ilustr.

HLEBŠ, Vinko

531

Vinko Hlebš. Tržič, Paviljon NOB.

Rec.: Janez Šter, *Delo* 3. 4. 1985, št. 78, str. 6.

HOCHSTÄTTER, Mišo

532

Mišo Hochstätter. Lj, Ars.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 17. 1. 1986, št. 1, str. 17; Franc Zalar, *Dnevnik* 10. 10. 1985, št. 276, str. 8; etü, *Večer* 20. 9. 1985, št. 219, str. 6.

HORVAT, Jože

533

Jože Horvat-Jaki. *Tapiserije*. Lj, LRRJ. Zlož. bes. Zoran Kržišnik.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 29. 1. 1985, št. 27, str. 5; int. zap. Janez Zadnikar, *Teleks* 11. 4. 1985, št. 15, str. 20—21; int. zap. Smail Festić, *7D* 15. 8. 1985, št. 33, str. 20—21; ilustr.; int. zap. Jože Volfand, *Delo* 28. 12. 1985, št. 301, str. 29.

HUZJAN, Zdenko

534

Zdenko Huzjan. Lj, Equrna. Rk. bes. Igor Gedrih.

Rec.: Igor Gedrih, *Sodobnost* 1986, št. 1, str. 107—109.

INKRET, Lovro

535

Lovro Inkret. Lj, Ars. Zlož. bes. Lev Menaše.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 30. 8. 1985, št. 16, str. 481; Janez Mesesnel, *Delo* 24. 5. 1985, št. 119, str. 6.

IVANČIČ, Nina

536

Nina Ivančič. Koper, Loža, Lj, LRRJ, Osijek. Rk. bes. Zvonko Maković, Vlastimir Kusik, Andrej Medved.

Rec.: Andrej Medved, *Delo* 29. 1. 1985, št. 23, str. 6.

JAKAC, Božidar

537

Božidar Jakac. *Upodobitve Prešerna in ilustracije pesnitev*. Rk. bes. avtor, Beba Jenčič.

JAKŠA, Lado

538

Lado Jakša, *fotografije*. Lj, Ars. Zlož. bes. Barbara Habič.

JALOVEC, Izidor

539

Izidor Jalovec. Kranj, Mestna hiša. Zlož. bes. Cene Avguštin.

JANUŠ, Gustav

540

Gustav Januš. Lj, Cankarjev dom, Maribor, Umetnostna galerija.

Rec.: France Forstnerič, *Delo* 13. 9. 1985, št. 213, str. 6; Fran Zalar, *Dnevnik* 23. 3. 1985, št. 80, str. 5.

- 541
Gustav Januš. Radovljica, Šivčeva hiša.
Zlož. bes. Maruša Avguštin.
Rec.: Maruša Avguštin, *Delo* 1. 7. 1985, št. 151, str. 3.
- JEMEC, Andrej 542
Andrej Jemec, pregledna razstava, slike in risbe. Lj, Moderna galerija, prenos v Koper, Loža, Maribor, Rotovž, Sarajevo, Umjetnička galerija BiH, Beograd, Lik. salon C. Zuzorič, Prištino. Rk. bes. Meliha Husedžinović, Zoran Kržišnik, Jure Mikuž, Ivan Sedej, dokumentacija Eva Gspan.
Rec.: Andrej Medved, *Delo* 14. 6. 1985, št. 137, str. 6; Marlen Premšak, *Večer* 7. 12. 1985, št. 283, str. 8; Snežna Šlamberger, *Dnevnik* 21. 2. 1985, št. 43, str. 6; ilustr.; Marijan Tršar, *NRazgl* 22. 3. 1985, št. 6, str. 174; Franc Zalar, *Dnevnik* 9. 3. 1985, št. 66, str. 5.
- JERAJ, Zmago 543
Zmago Jeraj, risbe kar tako. Lj, Bežigradska galerija. Rk. bes. Andrej Medved.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 11. 6. 1985, št. 11, str. 342; Franc Zalar, *Dnevnik* 18. 5. 1985, št. 133, str. 5; int. zap. Smail Festić, *Večer* 8. 6. 1985, št. 132, str. 8.
- JERIČ, Rado 544
Rado Jerič. Maribor, Ars 2.
Rec.: Peter Može, *Večer* 12. 6. 1985, št. 135, str. 6; ilustr.
- 545
Rado Jerič. Zagorje, Avla Delavskega doma. Zlož. bes. Meta Gabršek-Prosenc.
- JERNEJEC, Mladen 546
Mladen Jernejec. Lj, Francoski kulturni center.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 22. 8. 1985, št. 227, str. 8.
- 547
Mladen Jernejec. Lj, Lerota. Zlož. bes. Metka Simončič.
- JOHNS, Jasper 548
Jasper Johns, grafike. Lj, Mala galerija. Plakat z bes. Judith Goldman.
- Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 26. 7. 1985, št. 200, str. 8.
- KALIN, Zdenko 549
Zdenko Kalin, retrospektiva. Lj, Moderna galerija, prenos v Ajdovščino, Pilonova galerija, Novo Gorico, Meblo, Trst, TK Galerija. Rk. bes. Zoran Kržišnik, Špelca Čopič, dokumentacija Eva Gspan, Špelca Čopič, Helena Pogačnik Grobelšek.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 24. 5. 1985, št. 10, str. 305; ilustr.; Breda Kovič, *Jana* 8. 5. 1985, št. 19, str. 20; ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 25. 5. 1985, št. 120, str. 20; ilustr.; Tadej Pogačar, *Mladina* 20. 6. 1985, št. 23, str. 39; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 24. 5. 1985, št. 139, str. 5; Gojko Zupan, *Delo* 20. 5. 1985, št. 115, str. 3.
- KARINGER, Anton 550
Anton Karinger, retrospektiva. Lj, Narodna galerija, Maribor, Umetnostna galerija. Rk. glej leto 1984.
Rec.: Ivo Antič, *Sodobnost* 1985, št. 3, str. 343—345; Lev Menaše, *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 174—176; ilustr.; Mitja VISOČNIK, *Večer* 6. 2. 1985, št. 29, str. 6; ilustr.
- KAVURIČ-KURTOVIČ, Nives 551
Nives Kavurič-Kurtović. Celje, Likovni salon, Maribor, Rotovž. Rk. bes. Zoran Kržišnik, Meta Gabršek-Prosenc.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 30. 8. 1985, št. 16, str. 480; Alenka Domjan, *Delo* 29. 3. 1985, št. 74, str. 6; M. G. P., *Večer* 22. 5. 1985, št. 117, str. 6; ilustr.
- KERN, Josef 552
Josef Kern, Avstrija. Lj, LRRJ. Rk. bes. Wilfried Skreiner.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 8. 6. 1985, št. 154, str. 5.
- KIRBIŠ, Dušan 553
Dušan Kirbiš. Lj, Equina, Ptuj, Razstavni salon D. Kvedra. Rk. bes. Tomaž Brejc.
- KLEMENČIČ, Fran 554
Fran Klemenčič 1880—1961. Titovo Vele-

- nje, KC I. Napotnik. Rk. bes. in bibliografija Mirko Juteršek.
Rec.: Mirko Juteršek, *NRazgl* 10. 5. 1985, št. 9, str. 275.
- KLINKAN, Alfred 555
Alfred Klinkan, olja, akvareli. Maribor, Rotovž. Rk. bes. Wilfried Skreiner.
Rec.: Meta Gabršček-Prošenc, *Delo* 9. 7. 1985, št. 157, str. 5; M. K., *Večer* 18. 6. 1985, št. 140, str. 6: ilustr.
- KOGOJ, Oskar 556
Oskar Kogoj collection. Milano, Salone del Mobile. /Knjiga Nature Design izšla v Italiji/.
Rec.: int. zap. Branko Sosič, *Delo* 5. 10. 1985, št. 232, str. 20—21: ilustr.
- KOLBIČ, Gabrijel 557
Gabrijel Kolbič. Laško. Laški dvorec. Rk. bes. Gordana Spremo.
- KOMEL, Silvester 558
O retrospektivi 1984 na Kromberku: Franc Zalar, *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 179—181: ilustr.
- KOPORC, Leon 559
Leon Koporc. Lj, Petrol DO Zemeljski plin.
Rec.: Mirko Juteršek, *NRazgl* 25. 10. 1985, št. 20, str. 609.
- KOVAČIČ, Janez 560
Janez Kovačič. Laško, Laški dvorec. Zlož. bes. Franc Zalar.
- KRAVOS, Marjan 561
Marjan Kravos, grafike. Koper, Meduza. Rk. bes. Brane Kovič.
- KREGAR, Igor 562
Igor Kregar. Lj, Bežigradska galerija. Rk. *Rec.*: Lev Menaše, *NRazgl* 27. 9. 1985, št. 18, str. 544; Franc Zalar, *Dnevnik* 27. 9. 1985, št. 263, str. 9.
- KRŽIŠNIK, Tomaž 563
Tomaž Kržišnik. Lj, Kemijski inštitut B. Kidrič. Zlož. bes. avtor.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 8. 2. 1985, št. 32, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 7. 3. 1985, št. 64, str. 5.
- KUMAR, Stane 564
Stane Kumar. Lj, Krka. Zlož. bes. Janez Mesesnel.
- 565
Stane Kumar. Opčine, Prosvetni dom.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 2. 11. 1985, št. 255, str. 22; Franc Zalar, *Dnevnik* 5. 11. 1985, št. 301, str. 10.
- LAMUT, Vladimir 566
Vladimir Lamut. Skice in risbe iz avtorjeve zapuščine, obdobje internacije in povojne obnove. Novo mesto, Dolenjska galerija. Zlož. bes. Jožef Matijević.
- 567
Vladimir Lamut, avtoportreti. Maribor, Umetnostna galerija, Kostanjevica, Lamutov lik. salon, Kočevje, Lik. salon.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 17. 9. 1985, št. 216, str. 7: ilustr.; Peter Može, *Večer* 20. 11. 1985, št. 270, str. 6 in 20. 12. 1985, št. 294, str. 6: ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 17. 8. 1985, št. 222, str. 8.
- 568
Vladimir Lamut. Lj, Kemijski inštitut B. Kidrič. Zlož. bes. Milček Komelj.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 15. 6. 1985, št. 138, str. 4.
- LAPAJNE, Tone 569
Tone Lapajne. Slike. Trst, TK Galerija. Zlož. bes. Tatjana Pregl.
- LAVRENČIČ, Miloš 570
Miloš Lavrenčič. Zagorje, Avla Delavskega doma. Zlož. bes. Andrej Pavlovec.
- LESIAK, Ivan 571
Ivan Lesiak. Lj, Bežigradska galerija. Rk. bes. Dušan Malešević.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 17. 1. 1986, št. 1, str. 17.
- LIPOVEC, Dušan

- 572
Dušan Lipovec. Piran, Mestna galerija.
Rk. bes. Aleksander Bassin.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 30. 8.
1985, št. 16, str. 481.
- LOGAR, Lojze 573
Lojze Logar, slike. Lj, Equrna. Rk. bes.
Jure Mikuž.
- 574
Lojze Logar. Maribor, Ars 2.
Rec.: Mitja Visočnik, *Večer* 28. 6. 1985, št.
149, str. 6: ilustr.
- LOVRENČIČ, Ivan 575
Ivan Lovrenčič, risbe. Maribor, Rotovž,
Celje, Lik. salon. Rk. bes. Meta
Gabršek-Prošenc.
Rec.: Meta Gabršek-Prošenc, *Večer* 7. 5.
1985, št. 104, str. 6; Milojka Kline, *Večer*
22. 4. 1985, št. 93, str. 4: ilustr.; M. G. P.,
Večer 2. 4. 1985, št. 77, str. 6.
- MAČEK, Franc 576
Franc Maček. Vrhnik, Salon IUUV. Zlož.
bes. Ivan Sedej.
- MAKUC, Vladimir 577
Vladimir Makuc, retrospektiva. Nova Go-
rica, Grad Kromberk, Lj, Moderna galeri-
ja, prenos še v Piran, Mestna galerija in
Koper, Loža ter Meduza, Maribor, Ro-
tovž, Kranj, Mestna hiša. Rk. bes. Ciril
Zlobec, Melita Stele-Možina, Nelida Silič-
Nemec, dokumentacija Nelida Silič-
Nemec.
Rec.: Ivo Antič, *Sodobnost* 1986, št. 5, str.
532; Aleksander Bassin, *NRazgl* 8. 11.
1985, št. 21, str. 644: ilustr.; Brane Kovič,
Sinteza 69, 70, 71, 72/1985, str. 182—184:
ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 6. 6. 1985, št.
130, str. 5; id., *Oko* (Zg) 20. 6. 1985; Franc
Zalar, *Dnevnik* 13. 11. 1985, št. 309, str. 9.
- 578
Vladimir Makuc. Kočevje, Likovni salon.
Zlož. bes. Nelida Silič-Nemec.
- 579
Vladimir Makuc. Lj, Labirint. Zlož. bes.
Anatol Štern.
- 580
Makuc. Trst, TK Galerija. Zlož. bes. So-
nja Bezenšek.
- MALEŠ, Miha 581
Glej Kamnik!
- 581
Maleševo medvojno obdobje. Kanal, Gale-
rija R. Debenjaka. Zlož. bes. Nelida
Silič-Nemec.
- MARAŽ, Adriana 582
Adriana Maraž. Sežana, Mala galerija.
Zlož. bes. Zoran Kržišnik /iz 1979/.
- MARCHEL, Henrik 583
Henrik Marchel. Grožnjan, Gradska gale-
rija. Zlož. bes. Tonči Šitin, Cene
Avguštin.
- 584
Henrik Marchel, olja, akvareli. Kranj,
Mestna hiša. Zlož. bes. Cene Avguštin.
Rec.: Cene Avguštin, *Delo* 12. 6. 1985, št.
135, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 12. 6.
1985, št. 158, str. 5.
- MARINČ, Jože 585
Jože Marinč. Krško, Galerija. Zlož. bes.
Luka Matijević.
- MATELIČ, Janez 586
Janez Matelič, neme živali. Koper, Medu-
za. Rk. bes. Brane Kovič.
- MEDVEŠČEK, Tomaž 587
Tomaž Medvešček. Likovno delo meseca.
Lj, Cankarjev dom. Zlož. bes. Peter
Krečič.
- MESARIČ, Franc 588
Franc Mesarič. Pregledna razstava slik
1970—85. Maribor, Rotovž, prenos v
Lendavo, Radence. Rk. bes. Meta
Gabršek-Prošenc, Aleksander Bassin.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 10. 5.
1985, št. 9, str. 275.
- 589
Franc Mesarič, olja. Kranj, Mestna hiša.
Zlož. bes. Aleksander Bassin.
Rec.: Aleksander Bassin, *Delo* 22. 2. 1985,
št. 44, str. 6.
- 590
Franc Mesarič. Likovno delo meseca. Lj,
Cankarjev dom. Zlož. bes. Meta Gabršek-
Prošenc.

- MIHAJLOVIĆ, Veljko 591
Veljko Mihajlović. Lj, Ars.
 Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 13. 3. 1985, št. 70, str. 5.
- MIHELIČ, France 592
France Mihelič. Pariz, KIC SFRJ. Zlož. bes. Melita Stele-Možina.
- MILIČ, Zdravko 593
Zdravko Milič. Koper, Meduza, Rovinj, Poreč. Rk. bes. Andrej Medved.
 Rec.: Andrej Medved, *Delo* 24. 4. 1985, št. 96, str. 6.
- MIRÓ, Joan 594
Joan Miró. Lj, Cankarjev dom. Glej Lj, MG, 16. MGB.
 Rec.: Bojan Grom, Renata Ažman; Zoran Kržišnik / zap. Bernarda Rakovec, *Jana* 7. 8. 1985, št. 32, str. 18—19; Franc Zalar, *Dnevnik* 7. 8. 1985, št. 212, str. 8: ilustr.
- MIŠKA, Dušan 595
Dušan Miška, fotografije. Nova Gorica, Meblo. Rk. bes. Rafael Podobnik.
- MRŠNIK, Ivo 596
Ivo Mršnik. Lj, Koncertni atelje DSS. Zlož. bes. Aleksander Bassin.
 Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 6. 2. 1985, št. 35, str. 5.
- MUC, Dušan 597
Dušan Muc. Lj, Koncertni atelje DSS. Zlož. bes. Aleksander Bassin.
- 598
Dušan Muc. Rogaška Slatina, Razstavni salon.
 Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 27. 9. 1985, št. 18, str. 544.
- MUŠIČ, Zoran 599
Zoran Music, Opere 1946—1985. Benetke, Museo Correr. Rk. v ital.
 Rec.: Tomaž Brejc, *NRazgl* 28. 3. 1986, št. 6; Bogdan Pogačnik, *Delo* 28. 8. 1985, št. 199, str. 6.
- NOVINC, Franc 600
Franc Novinc. Lj, Petrol DO Zemeljski plin.
 Rec.: Mirko Juteršek, *Delo* 4. 12. 1985, št. 280, str. 6.
- OBLAK, Floris 601
Floris Oblak, slike. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Janez Mesesnel.
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 18. 2. 1985, št. 40, str. 3; Franc Zalar, *Dnevnik* 20. 2. 1985, št. 49, str. 5.
- PANDUR, Ludvik 602
Ludvik Pandur. Titovo Velenje, KC I. Napotnik. Zlož. bes. Milena Koren-Božiček.
 Rec.: Milena Koren-Božiček, *Večer* 28. 1. 1985, št. 23, str. 4: ilustr.
- PARAČ, Dalibor 603
Dalibor Parač. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Ive Šimat Banov.
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 30. 8. 1985, št. 16, str. 480; Franc Zalar, *Dnevnik* 31. 5. 1985, št. 146, str. 5.
- PAVLETIČ-LORENČAK, Darinka 604
Darinka Pavletič-Lorenčak. Laško, Laški dvorec. Rk. bes. Janez Mesesnel.
- PAVLOVEC, Mirna 605
Mirna Pavlovec. Lj, Jelovškov lik. salon. Rk. bes. Cene Avguštin.
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 20. 3. 1985, št. 66, str. 6.
- PEČKO, Karel 606
Karel Pečko. Sežana, Mala galerija. Zlož. bes. Milena Zlatar.
- PEŠIČ, Dragan 607
Dragan Pešič, fotografije. Maribor, Rotovž. Zlož. bes. Aleksander Bassin, Lidija Merenik.
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 27. 9. 1985, št. 18, str. 553; M. G. P., *Večer* 5. 8. 1985, št. 179, str. 4: ilustr.; M. K., *Večer* 14. 8. 1985, št. 187, str. 4.

PETROVIĆ, Zoran

608

Zoran Petrović, retrospektiva. Lj, LRRJ. Rk. iz Beograda.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 22. 3. 1985, št. 6, str. 187—188: ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 19. 3. 1985, št. 65, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 16. 3. 1985, št. 73, str. 5.

PIČMAN, Nataša

609

Nataša Pičman, Lj, Galerija Polje. Zlož. bes. Cene Avguštin.

PIRIH, Dušan

610

Dušan PiriH-Hup. Lj, Labirint. Zlož. bes. Lev Menaše.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 16. 2. 1985, št. 45, str. 5.

PIŠČANEC, Roža

611

Roža Piščanec. Risarske krajine in ilustracije. Kočevje, Lik. salon. Zlož. bes. Irena Tršinar.

PLEMENITAŠ, Karel

612

Karel Plemenitaš. Celje, Lik. salon. Rk. bes. Aleksander Bassin.

613

Karel Plemenitaš. Lj, Labirint. Zlož. bes. Aleksander Basin.

Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 7. 6. 1985, št. 11, str. 342.

PLESTENJAK, Anton

614

Anton Plestenjak. Lj, Dom Španski borci, Sežana, Kosovelova knjižnica. Zlož. bes. Ivan Sedej, Andrej Jemec.

Rec.: Marijan Tršar, *NRazgl* 22. 3. 1985, št. 6, str. 174: ilustr.

PODGORNIK, Dušan

615

Dušan Podgornik, slike. Koper, Loža. Rk. bes. Marko Pogačnik.

POGAČAR, Vojko

616

Vojko Pogačar. Računalniške slike. Lj, Galerija ZDSLJ. Rk. bes. Mitja Visočnik.

Rec.: Mitja Visočnik, *Večer* 17. 6. 1985, št.

139, str. 4: ilustr.; *Likovne besede* 2/1986.

617

Vojko Pogačar. Celje, Lik. salon. Rk. bes. Mitja Visočnik, Aleksander Bassin.

Rec.: Marlen Premšak, *Večer* 20. 9. 1985, št. 219, str. 6: ilustr.

618

Vojko Pogačar. Zagorje, Avla Delavskega doma. Zlož. bes. Marjeta Ciglencečki.

POGAČNIK, Marko

619

Marko Pogačnik. Lj, Mala galerija. Rk. Tomaž Brejc, avtor.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 2. 10. 1985, št. 268, str. 8.

POLAJNAR, Albin

620

Albin Polajnar, Lj, Krka. Zlož. bes. Janez Mesesnel.

POSEGA, Zmago

621

Zmago Posega. Ribnica, Petkova galerija. Zlož. bes. Aleksander Bassin.

POTOČNIK, Štefan

622

Štefan Potočnik. Radovljica, Šivčeva hiša. *Rec.*: Maruša Avguštin, *Delo* 11. 11. 1985, št. 262, str. 3.

POTOKAR, Cita

623

Cita Potokar. Retrospektiva 1941—1985. Metlika, Ganglovo razst., prenos v Novo mesto, Krka in Lj, Mestna galerija —1986. Rk. bes. Lev Menaše.

POŽAR, Miloš

624

Miloš Požar. Lj, Krka. Zlož. bes. Mirko Juteršek.

Rec.: Mirko Juteršek, *Delo* 15. 7. 1985, št. 162, str. 3; Janez Mesesnel, *Delo* 5. 6. 1985, št. 129, str. 6; Ivan Sedej, *Dnevnik* 6. 7. 1985, št. 181, str. 7; Marijan Tršar, *NRazgl* 19. 7. 1985, št. 14, str. 425.

625

Miloš Požar. Lj, Kemijski inštitut B. Kidrič. Zlož. bes. Ivan Sedej.

POŽRL, Jože

626

Jože Požrl. Sežana, Mala galerija. Zlož. bes. Darja Prelec.

- PREGELJ, Marij 627
Marij Pregelj. Lj, Eburna. Zlož. bes. Tomaž Brejc, plakat z bes. Oto Bihalji Merin.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 30. 8. 1985, št. 16, str. 481; Brane Kovič, *Delo* 28. 5. 1985, št. 122, str. 6; Tadej Pogačar, *Mladina* 16. 5. 1985, št. 18, str. 35; ilustr.
- PRELEC, Darja 628
Darja Prelec. Lj, ŠKUC + Bežigradska galerija, Koper, Meduza in Loža. Rk. bes. Andrej Medved, avtorica.
Rec.: Andrej Medved, *Delo* 3. 1. 1986, št. 1, str. 3.
- PRELOG, Drago Julius 629
Drago J. Prelog. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Brane Kovič.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 10. 5. 1985, št. 125, str. 5.
- PREMRL, Dušan 630
Dušan Premrl. Radovljica, Šivčeva hiša. Rk.
Rec.: Maruša Avguštin, *Delo* 21. 2. 1985, št. 43, str. 4.
- PRIMOŽIČ, Tošo 631
Tošo Primožič, scenografski osnutki. Maribor, Umetnostna galerija. Rk. bes. Milojka Kline.
- PRISTAVEC, Janez 632
Janez Pristavec. Maribor, Rotovž. Zlož. bes. avtor.
Rec.: Meta Gabršek-Prošenc, *Delo* 27. 9. 1985, št. 225, str. 7; Milojka Kline, *Večer* 25. 9. 1985, št. 223, str. 6; ilustr.
- Janez Pristavec 633
Janez Pristavec. Lj, Koncertni atelje DSS. Zlož. bes. Aleksander Bassin.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 17. 1. 1986, št. 1, str. 17.
- PRVAČKI, Milenko 634
Milenko Prvački. Koper, Meduza. Rk. bes. Andrej Medved.
- PUTRIH, Boštjan 635
Boštjan Putrih. Lj, Lerota. Zlož. bes. Metka Simončič.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 2. 7. 1985, št. 178, str. 10.
- RAHOVSKY-KRALJ, Irina 636
Irina Rahovsky-Kralj. Slovenske likovne umetnice. Lj, Bežigradska galerija. Rk. bes. Ivan Sedej.
- RAY, Man 637
Man Ray. Koper, Loža, Lj, Cankarjev dom. Rk. (Edicija Artes) bes. Ješa Denežri /prev. Brane Kovič/.
Rec.: Andrej Medved, *NRazgl* 7. 6. 1985, št. 11, str. 352; id., *Delo* 11. 4. 1985, št. 85, str. 5.
- REMEC, Marjan 638
Marjan Remec. Maribor, Rotovž, prenos v Celje 1986. Rk. bes. Milojka Kline, avtor.
Rec.: M. K., *Večer* 25. 12. 1985, št. 298, str. 6; ilustr.
- RIJAVEC, Milan 639
Milan Rijavec. Lj, LRRJ 1984.
Rec.: Janez Mesesnel, *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 177—179; ilustr.
- RUDOLF, Zlato 640
Zlato Rudolf. Lj, Labirint, Nama-Tromostovje. Zlož. bes. Ivan Sedej.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 22. 2. 1985, št. 4, str. 104; Franc Zalar, *Dnevnik* 25. 1. 1985, št. 23, str. 5; Ivo Sedej, *Mentor* 1985, št. 1.
- SAMBOLEC, Duba 641
Duba Sambolec. Koper, Loža. Rk. bes. Andrej Medved.
Rec.: Andrej Medved, *Delo* 10. 7. 1985, št. 158, str. 6.
- SATLER, Gorazd 642
Gorazd Satler. Likovno delo meseca. Lj, Cankarjev dom. Zlož. bes. Franc Zalar.
- SCHMIDT, Matjaž 643
Matjaž Schmidt, ilustracije. Radovljica,

Šivčeva hiša, Jesenice, Kosova graščina, Kranj 1986. Rk. bes. in bibliografija Maruša Avguštin.

Rec.: Branko Sosič, *Delo* 14. 10. 1985, št. 239, str. 3.

SEDEJ, Maksim ml.

644

Maksim Sedej ml., Lovci na jelene. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Lev Menaše.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 17. 1. 1986, št. 1, str. 16; Franc Zalar, *Dnevnik* 20. 11. 1985, št. 316, str. 8.

SEDMAK, Aleš

645

Aleš Sedmak. Sežana, Mala galerija. Zlož. bes. Andrej Trobentar.

SFILIGOJ, Ana

646

Ana Sfiligoj. Koža in invencija. Kranj, Prešernova hiša. Zlož. bes. Franci Zagoričnik.

Rec.: Franci Zagoričnik, *NRazgl* 25. 10. 1985, št. 20, str. 609.

SIMČIČ, Mik

647

Mik Simčič. Lj, Lerota. Zlož. bes. Metka Simončič.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 8. 1. 1986, št. 4, str. 8.

SKOČIR, Rudi

648

Rudi Skočir. Risbe-lepljenke-slike. Idrija, Galerija. Rk. bes. Lev Menaše, Janez Kavčič.

Rec.: Janez Kavčič, *Primorska srečanja* 57/58, 1985, str. 406—410: ilustr.

649

Rudi Skočir. Slike, risbe, ilustracije. Kanal, Galerija R. Debenjaka. Zlož. bes. Tatjana Pregl.

SLAK, Jože

650

Jože Slak, slike. Lj, Equrna.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 10. 5. 1985, št. 9, str. 275; Brane Kovič, *Delo* 1. 4. 1985, št. 76, str. 3.

SLANA, France

651

France Slana. Lj, Krka. Zlož. bes. Mirko Juteršek.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 22. 3. 1985, št. 68, str. 6.

SLIVNIKER-BELANTIČ, Vida

652

Vida Slivnik-Belantič. Likovno delo mesa. Lj, Cankarjev dom. Zlož. bes. Milček Komelj.

653

Vida Slivnik-Belantič. Lj, Krka. Zlož. bes. Mirko Juteršek.

654

Vida Slivnik-Belantič. Leverkusen, Forum. Rk. bes. Brane Kovič.

Rec.: Brane Kovič, *Delo* 24. 9. 1985, št. 222, str. 7.

SMERDU, Mojca

655

Mojca Smerdu. Lj, Ars, Maribor, Rotovž, Kanal, Galerija R. Debenjaka, Ribnica, Petkova galerija, Žalec, Savinov razst. salon, Trst, TK Galerija. Rk. bes. Brane Kovič.

Rec.: Meta Gabršek-Prosenč, *Delo* 25. 6. 1985, št. 146, str. 6; M. G. P., *Večer* 5. 6. 1985, št. 129, str. 6: ilustr.; Lev Menaše, *NRazgl* 7. 6. 1985, št. 11, str. 342.

SNOJ, Viktor

656

Viktor Snoj. Meditacije s preteklostjo. Koper, Pokrajinski muzej. Zlož. bes. Edvilijo Gardina.

SOTTLER, Alenka

657

Alenka Sottler. Lj, Bežigrajska galerija. Rk. bes. Ivan Sedej.

Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 8. 3. 1985, št. 5, str. 140: ilustr.

658

Alenka Sottler. Postojna, Knjižnica B. Zupančiča. Zlož. bes. avtorica.

SPACAL, Jože

659

Jože Spacal. Kanal, Galerija R. Debenjaka. Zlož. bes. Tatjana Pregl.

STUPICA, Gabrijel

660

Gabrijel Stupica. Gvaši, akvareli, risbe. Koper, Meduza, Lj, Galerija ZDSLJ, Ajdovščina, Pilonova galerija, Celje, Lik. salon, Sarajevo, Muzej XIV ZOJ. Rk. bes.

- Andrej Medved, bibliografija Ljerka Menaše.
Rec.: Andrej Medved, *Delo* 24. 6. 1985, št. 145, str. 3; Franc Zalar, *Dnevnik* 24. 7. 1985, št. 198, str. 8; *Likovne besede* 2/1986.
- SUHY, Branko 661
Branko Suhy. Lj, Labirint. Zlož. odlomek bes. Kristian Sotriřer.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 7. 6. 1985, št. 153, str. 5.
- SVETEK, Bořidar 662
Bořidar Svetek, Lj, Koncertni atelje DSS. Zlož. bes. Aleksander Bassin.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 5. 4. 1985, št. 7, str. 211.
- ŠEFRAN, Gorazd 663
Gorazd Šefran. Nova Gorica, Meblo. Rk. bes. Tatjana Pregl.
- ŠEST, Viktor 664
Viktor Šest. Maribor, Jugobanka.
Rec.: Peter Može, *Večer* 12. 8. 1985, št. 185, str. 4; ilustr.; int. zap. Smail Festić, *Večer* 1. 4. 1985, št. 76, str. 4; ilustr.
- ŠMAJS, Iztok 665
Iztok Šmajš. Nove vizije — novi prostori 82—85. Lj, Bežigrajska galerija, Koper, Meduza, Titovo Velenje, KC I. Napotnik. Rk.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 8. 3. 1985, št. 5, str. 140—141; Franc Zalar, *Dnevnik* 13. 2. 1985, št. 42, str. 5.
- ŠORLI-PUC, Veselka 666
Veselka Šorli-Puc, akvareli. Lj, Avla Instituta J. Stefan. Zlož. bes. Marijan Trřar.
- ŠPENDEL, Irena 667
Irena Špendel. Lj, Koncertni atelje DSS. Zlož. bes. Aleksander Bassin.
- ŠTOVIČEK, Vladka 668
Vladka Štoviček, plastike, plakete. Krřko, Galerija. Zlož. bes. Mirko Juterřek.
- Rec.*: Mirko Juterřek, *Delo* 8. 10. 1985, št. 234, str. 7; id., *NRazgl* 25. 10. 1985, št. 20, str. 609.
- ŠUBIC, Rajko 669
Rajko Šubic. Maribor, Ars 2.
Rec.: Breda Ilich-Klančnik, *Večer* 29. 4. 1985, št. 98, str. 4.
- ŠUŠNIK, Tugomir 670
Tugo Šušnik. *Likovno delo meseca*. Lj, Cankarjev dom. Zlož. bes. Andrej Medved.
- ŠUTEJ, Miroslav 671
Miroslav Šutej. Kostaņjevica, Lamutov lik. salon. Vabilo z bes. Žvonko Maković.
- ŠUTEJ, Miroslav 672
Miroslav Šutej. Lj, Labirint. Zlož. bes. Aleksander Bassin.
- TAUFER, Matej 673
Matej Taufer. *Likovno delo meseca*. Lj, Cankarjev dom. Zlož. bes. Ivan Sedej.
- TIKVEŠA, Halil 674
Halil Tikveša. Lj, Ars. Zlož. bes. Momo Kapor.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 31. 5. 1985, št. 125, str. 6.
- TROBENTAR, Andrej 675
Andrej Trobentar. Ribnica, Petkova galerija. Zlož. bes. avtor.
- TUDOR, Mladen 676
Mladen Tudor, fotografija. Lj, Cankarjev dom. Zlož. bes. V. Tenzera.
Rec.: Brane Ković, *Ekran* 1985, št. 7, 8, str. 59; ilustr.
- TUŠEK, Vinko 677
Vinko Tušek. *Sprehod skozi sliko*. Jesenice, Kosova graščina, Kranj, Mestna hiša, Škofja Loka, Galerija na Loškem gradu. Zlož. bes. Andrej Pavlovec.
Rec.: Cene Avguštin, *Delo* 9. 8. 1985, št. 183, str. 6; Andrej Pavlovec, *Delo* 19. 5. 1985, št. 110, str. 6.

- 678
Vinko Tušek. *Likovno delo meseca*. Lj, Cankarjev dom. Zlož. bes. Andrej Pavlovac.
- TUTTA, Klavdij 679
Klavdij Tutta, olja, risbe. Kranj, Mestna hiša, Maribor, Rotovž. Rk. bes. Brane Kovič.
Rec.: Brane Kovič, *Delo* 3. 4. 1985, št. 78, str. 6; Milojka Kline, *Večer* 4. 2. 1985, št. 28, str. 4; ilustr.; *ead.*, *Večer* 26. 2. 1985, št. 47, str. 6.
- 680
Klavdij Tutta, grafike. Lj, Ars. Zlož. bes. Brane Kovič.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 8. 2. 1985, št. 3, str. 81 in 10. 5. 1985, št. 9, str. 275; Franc Zalar, *Dnevnik* 19. 1. 1985, št. 17, str. 5.
- 681
Klavdij Tutta, slike, grafike, objekti. Zagreb, Salon Galerije Karas. Rk. bes. Brane Kovič.
- URAN, Rudi 682
Rudi Uran. Maribor, Ars 2.
Rec.: Mitja Visočnik, *Večer* 16. 4. 1985, št. 88, str. 6.
- URŠIČ, Branko 683
Branko Uršič, fotografije. Nova Gorica, Lik. vitrina DLUSP. Zlož. bes. Klavdij Tutta.
- VIDIC, Barbara 684
Barbara Vidic. Maribor, Tehniška fakulteta in trg. hiša Merkur.
Rec.: Mitja Visočnik, *Večer* 25. 3. 1985, št. 70, str. 4; ilustr.
- VIZJAK, Jana 685
Jana Vizjak. Lj, Lerota. Zlož. bes. Metka Simončič.
- 686
Jana Vizjak. London, Jugoslovanski kultur. center, prenos na Rudnik, Galerija J. Repanšek. Rk. bes. Tadej Zupančič.
Rec.: Katarina Lavš, *Teleks* 9. 5. 1985, št. 19, str. 21; Ifigenija Zagoričnik, *NRazgl* 7. 6. 1985, št. 11, str. 353; ilustr.; int. zap.
- Milan Dekleva, *Dnevnik* 31. 12. 1985, št. 354, str. 8.
- VOLČANŠEK, Kamila 687
Kamila Volčanšek. Lj, Galerija ZDSLU, Celje, Lik. salon. Rk. bes. Janez Lombergar.
Rec.: Janez Zadnikar, *Teleks* 4. 4. 1985, št. 14, str. 22—23; Franc Zalar, *Dnevnik* 30. 3. 1985, št. 87, str. 5; *Likovne besede* 2 / 1986.
- VOZEL, Franc 688
Franc Vozel, slike, risbe. Kranj, Mestna hiša. Rk. bes. Janez Mesesnel.
- VREZEC, Žarko 689
Žarko Vrezec, slike. Lj, Bežigradska galerija, Kranj, Mestna hiša.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 25. 6. 1985, št. 171, str. 10.
- 690
Vrezec. Trst, TK Galerija. Zlož. bes. Brane Kovič.
- VRKLJAN, Zlatan 691
Zlatan Vrkljan. Lj, Galerija ZDSLU. Rk. bes. Miroslav Gašparović.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 5. 4. 1985, št. 7, str. 211; *Likovne besede* 2/1986.
- VRŠČAJ, Jože 692
Jože Vrščaj. Lj, Poslovna stavba Emona.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 30. 8. 1985, št. 16, str. 481.
- VRUS-MURTIČ, Goranka 693
Goranka Vrus, slike. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Petar Selem.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 8. 2. 1985, št. 3, str. 81; Franc Zalar, *Dnevnik* 15. 1. 1985, št. 13, str. 5.
- ZAPLATIL, Boris 694
Boris Zaplatil, krpanke, akrili, grafike. Nova Gorica, Meblo, Ajdovščina, Pilonova galerija, Maribor, Rotovž, Kostanjevica, Lamutov lik. salon, Celje, Lik. salon, Sarajevo, Galerija Novi hram, Rk. bes. Brane Kovič.

Rec.: n. m., *Mladina* 11. 4. 1985, št. 14, str. 37; M. G. P., *Večer* 12. 7. 1985, št. 160, str. 4; ilustr.

695

Boris Zaplatil, slike, plastike. Lj, Ars. Zlož. bes. Brane Kovič.

696

Boris Zaplatil. Zagreb, Studio Galerije Forum. Zlož. bes. Mladen Lučić.

Rec.: Aleksander Bassin, *Delo* 12. 7. 1985, št. 160, str. 7.

697

Boris Zaplatil. Ribnica, Petkova galerija. Zlož. bes. Aleksander Bassin.

698

Boris Zaplatil. Likovno delo meseca. Lj, Cankarjev dom. Zlož. bes. Brane Kovič.

ZELENKO, Karel

699

Karel Zelenko, grafika, keramika, slike. Lj, LRRJ. Rk. bes. Janez Mesesnel.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 17. 1. 1986, št. 1, str. 16; Janez Mesesnel, *Delo* 16. 11. 1985, št. 287, str. 4; Franc Zalar, *Dnevnik* 4. 12. 1985, št. 328, str. 8.

ZELENKO, Rok

700

Rok Zelenko, slike. Lj, Avla Instituta J. Stefan. Zlož. bes. Berislav Valušek.

Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 5. 4. 1985, št. 7, str. 211.

ZUPANEC-SODNIK, Anica

701

Anica Zupanec-Sodnik, 1892—1978. Kranj, Gorenjski muzej. Rk. bes. Beba Jenčič, Stane Mikuž, Matej Bor.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 9. 4. 1985, št. 83, str. 6.

BIOGRAFIJE, INTERVJUJI, ŠTUDIJE O UMETNIKI

ANDERLE, Jiři

702

int. zap. Marijan Zlobec, *Delo* 7. 8. 1985, št. 181, str. 6.

703

Pogovor Naših razgledov. — *NRazgl* 27. 9. 1985, št. 18, str. 548+539.

BAMBIČ, Milko

704

Slovenska zgodovinska avantgarda

1910—1930 (beseda o sebi na simpoziju l. 1984). — *Sodobnost* 1985, št. 3, str. 310—311.

BATIČ, Stojan

705

Ob odkritju Spomenika miru na Poljani: int. zap. Marjan Kunej, *Komunist* 10. 5. 1985, št. 19, str. 24—25; ilustr.; Marijan Zlobec, *Delo* 18. 5. 1985, št. 114, str. 28; ilustr.

BAVČER, Egon

706

int. zap. Meta Dobnikar, *MM — Media Marketing* julij, avgust 1985, št. 51, 52, str. 39; ilustr.

BERNARD, Emerik

707

Tomaž Brejc, Palimpsesti Emerika Bernarda. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 27—34; ilustr.

BERNARDI, Bernardo

708

Ob smrti arhitekta: Peter Krečič, *NRazgl* 30. 8. 1985, št. 16, str. 490.

BOLJKA, Janez

709

Ivo Antič, Navzočnost mita (Janez Boljka, Saloma). — *Sodobnost* 1985, št. 8/9, str. 906—909.

CHAGALL, Marc

710

Ob smrti: Luc Menaše, *Dnevnik* 30. 3. 1985, št. 87, str. 5 (+str. 10); ilustr.; *Delo* 30. 3. 1985, št. 75, str. 12; Luc Menaše, *NRazgl* 19. 4. 1985, št. 8, str. 253—254; ilustr.

CIUHA, Jože

711

Dane Zajc, Varuhi tradicije. — *Nova revija* 41/42, 1985, str. 1152—1155.

712

int. zap. Smail Festić, *Večer* 20. 7. 1985, št. 167, str. 8—9.

COTIČ, Viktor

713

D. M., Viktor Cotič. Ob 100. letnici rojstva. — *Večer* 17. 12. 1985, št. 291, str. 6.

ČERNIGOJ, Avgust

714
Slovenska zgodovinska avantgarda 1910—1930: pričevanje o Bauhausu iz posnetka Petra Krečiča iz l. 1981. — *Sodobnost* 1985, št. 3, str. 296—299.

715
int. zap. Smil Festič, *Večer* 26. 10. 1985, št. 251, str. 9.

716
ob smrti: Meta Gabršček-Prosenč, *Večer* 20. 11. 1985, št. 270, str. 6; Peter Krečič, *Delo* 22. 11. 1985, št. 272, str. 7; Franc Zalar, *Dnevnik* 19. 11. 1985, št. 315, str. 10.

DUBUFFET, Jean

717
Ob smrti: *NRazgl* 7. 6. 1985, št. 11, str. 353 /po Le Mondu/.

GROHAR, Ivan

718
Manko Golar, Spomini na Ivana Grohara. — *Obzornik* 1985, št. 2, str. 111—114.

JAGODIČ, Stane

719
M. Z., Stane Jagodič v mednarodnih publikacijah. — *Delo* 24. 9. 1985, št. 222, str. 7: ilustr.

JAKAC, Božidar

720
Slovenska zgodovinska avantgarda 1910—1930 /besede na simpoziju/. — *Sodobnost* 1985, št. 3, str. 299—301.

721
Ladislav Lesar, Leto brez obletnic. — *Dnevnik* 10. 3. 1985, št. 67, str. 15.

JEMEC-BOŽIČ, Marjanca

722
int. zap. Miroslav Slana-Miros, *7D* 6. 6. 1985, št. 23, str. 22—23.

KHAM-PIČMAN, Alenka

723
Ivan Sedej, *Celovski zvon* 1985, št. 3.

KIAR, Meško

724
Janez Zadnikar, Portret tedna. — *Delo* 26. 1. 1985, št. 21, str. 15.

KLEMENČIČ, Milan

725
Mirko Kambič, Milan Klemenčič kot fo-

tograf. — *Kronika* 1985, št. 1, str. 71—75: ilustr.

KOBE, Janez

726
Razgovor z Borbinim nagrajencem zap. Darinka Kladnik, *Dnevnik* 6. 3. 1985, št. 63, str. 8: ilustr.
O tem še: Peter Krečič, *AB* 75/76, avgust 1985, str. 10—11: ilustr.

KOCJANČIČ, Peter

727
Ob 90-letnici: Lev Menaše, *NRazgl* 27. 12. 1985, št. 24, str. 740: ilustr.; Janez Zadnikar, *Delo* 4. 12. 1985, št. 280, str. 10.

KOMELJ, Ivan

728
Ob smrti: Marijan Slabe, *Delo* 9. 8. 1985, št. 183, str. 6; id., *Dnevnik* 8. 8. 1985, št. 213, str. 8.

KOŽELJ, Matija

729
Andreja Žigon, Matija Koželj in stensko slikarstvo. — *Kamnik* 1229—1979 1985, str. 89—96: ilustr.

LAVRENČIČ, Avgust

730
Milena Moškon, Lavrenčičeva upodobitev Celja. — *Celjski zbornik* 1985, str. 303—306: ilustr.

LENASSI, Janez

731
int. zap. Branko Sosič, *Delo* 29. 6. 1985, št. 150, str. 20.

LOGAR, Lojze

732
Jure Mikuž, Telo slike. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 35—38: ilustr.

METLIKOVIČ, Matej

733
Temeljna izhodišča in namen mojega slikarstva. — *Likovne besede* 1, maj 1985, str. 22—23: ilustr.

MIHEVC, Edo

734
Ob smrti: Vladimir Brezar, *Delo* 8. 6. 1985, št. 132, str. 4; Peter Krečič, *AB* 75/76, avgust 1985, str. 3; Braco Mušič, *Dnevnik* 7. 6. 1985, št. 153, str. 5; Marjan

- Tepina, *NRazgl* 21. 6. 1985, št. 12, str. 368.
- MIKUŽ, Stane 735
Ob smrti: Špelca Čopič, *NRazgl* 30. 8. 1985, št. 16, str. 480; Mirko Juteršek, *Delo* 25. 7. 1985, št. 170, str. 3; Sergej Vrišer, *Večer* 24. 7. 1985, št. 169, str. 4; Franc Zalar, *Dnevnik* 25. 7. 1985, št. 199, str. 8.
- NEMEC, Negovan 736
int. zap. Ladislav Lesar, *Dnevnik* 15. 9. 1985, št. 251, str. 17: ilustr.
- PANDUR, Lajči 737
int. zap. Jelka Šprogar, *7D* 10. 1. 1985, št. 2, str. 8—10: ilustr.
- PENGGOV, Božo 738
int. zap. Mirko Lorenci, *Večer* 17. 7. 1985, št. 164, str. 9.
- PENGOV, Božo 739
Ob smrti: Damjan Prelovšek, *Delo* 2. 8. 1985, št. 177, str. 6.
- PETKOVŠEK, Jožef 740
France Golob, Iz pisem Jurija in Ivana Šubica o Jožefu Petkovšku. — *Loški razgledi* 32/1985, str. 33—43.
- PEZDIRC, Vladimir 741
int. zap. Darinka Kladnik, *Dnevnik* 12. 10. 1985, št. 278, str. 4.
- PLEČNIK, Jože 742
Božo Benedik, Plečnikove sledi na Bledu. — *Dnevnik* 20. 11. 1985, št. 316, str. 12: ilustr.
- POGAČNIK, Marko 743
Pogovor z Markom Pogačnikom. — *Tretji dan* februar 1984/85, št. 5, str. 10—11.
- POLAJNKO, Jože 744
Ob 70-letnici: Meta Gabršek-Prosenč, *Delo* 7. 3. 1985, št. 55, str. 8; Franc Šrmpf, *Večer* 5. 3. 1985, št. 53, str. 6: ilustr.
- POLAK, Oton 745
int. zap. Smail Festić, *Večer* 21. 9. 1985, št. 220, str. 8: ilustr.
- PREGELJ, Marij 746
Ješa Denegri, Marij Pregelj in Gabrijel Stupica sredi osemdesetih. — *Sinteza* 69, 70, 71, 72/1985, str. 11—26: ilustr.
- PREGELJ, Vasko 747
Ob smrti: Tone Frelj, *Dnevnik* 12. 7. 1985, št. 187, str. 8; Denis Poniž, *Delo* 12. 7. 1985, št. 160, str. 6; id., *Ekran* 1985, št. 7/8, str. 57.
- PRIMOŽIČ, Jože-Tošo 748
Ob 85-letnici: int. zap. Miroslav Slana-Miros, *7D* 11. 4. 1985, št. 15, str. 24.
- 749
Ob smrti: Boris Gregorka, *Delo* 23. 8. 1985, št. 195, str. 2; Gabrijel Kolbič, *Večer* 20. 8. 1985, št. 192, str. 4.
- RAVNIKAR, Edvard 750
int. zap. Aleš Vodopivec, *Dnevnik* 4. 5. 1985, št. 119, str. 11.
- 751
int. zap. Aleš Vodopivec, *Nova revija* 35/36, 1985, str. 292—304.
- SLANA, France 752
int. zap. Smail Festić, *Večer* 31. 8. 1985, št. 202, str. 8.
- SPINČIČ, Ivo 753
Ob smrti: Peter Krečič, *NRazgl* 8. 3. 1985, št. 5, str. 140; Braco Mušič, *Dnevnik* 2. 3. 1985, št. 59, str. 5; Janez Suhadolc, *Delo* 5. 3. 1985, št. 53, str. 6.
- STELE, France 754
Emilijan Cevc, Umetnostni zgodovinar prof. France Stele in loško ozemlje. — *Loški razgledi* 32/1985, str. 11—16.
Dodan ponatis študije F. Steleta: Umetnost in obrt... str. 17—26.
- STUPICA, Gabrijel

755
Dane Zajc (prev. Josip Osti), Sopsstvene
slike. — *Odjek* (Sa) 1. — 15. 2. 1985, št. 3,
str. 20.

Glej Pregelj, Marij!

STUPICA, Marija Lucija 756
int. zap. Miroslav Slana-Miros, 7D 31. 1.
1985, št. 5, str. 18—19.

757
int. z dobitnico Zlatega jabolka v Bratis-
lavi (10. bienale ilustracij), zap. Milan
Dekleva, *Dnevnik* 19. 9. 1985, št. 255, str.
8; er, *Knjiga* 1985, št. 10—11, str.
545—549.

SUHADOLC, Anton 758
P. K., Arhitekt Anton Suhadolc,
1897—1983. — *Mohorjev koledar* 1985,
str. 157—158: ilustr.

ŠTOVIČEK, Vladimir 759
Ladislav Lesar, Samotar molčečih daljav.
— *Dnevnik* 27. 1. 1985, št. 25, str. 15.

ŠTUHEC, Vojko 760
int. zap. Nada Ravter, 7D 16. 5. 1985, št.
20, str. 24.

ŠUBIC, Jurij 761
Čoro Škodlar, Slovenec pri odkrivanju
Troje. — *Delo* 17. 8. 1985, št. 190, str. 23.

Glej Petkovšek, Jožef!

ŠUŠMELJ, Lojze 762
Cveto Zagorski, Lojze Šušmelj. — *Borec*
1985, št. 3—4, str. 146—149: ilustr.

TIHEC, Slavko 763
int. zap. Smail Festić, *Večer* 22. 6. 1985,
št. 144, str. 8: ilustr.

TISNIKAR, Jože 764
int. zap. Smail Festić, *Večer* 16. 11. 1985,
št. 287, str. 9.

TUTTA, Klavdij

765
Judita Krivec, Klavdij Tutta — slikar ve-
hementnih potez. — *Primorska srečanja*
52/1985, str. 86—87: ilustr.

UJČIČ, Andrej 766
Ob smrti: Gregor Moder, *Delo* 15. 5.
1985, št. 111, str. 6; Sergej Vrišer, *Večer*
15. 5. 1985, št. 111, str. 6; id., *NRazgl* 24.
5. 1985, št. 10, str. 302; Franc Zalar,
Dnevnik 15. 5. 1985, št. 130, str. 5.

VELIČKOVIČ, Vladimir 767
int. zap. Bogdan Pogačnik, *Delo* 14. 9.
1985, št. 214, str. 21: ilustr.

VRIŠER, Sergej 768
Ksenija Rozman, Ob petinšestdesetletnici.
— *ZUZ* n. v. XXI/1985, str. 9—14.

769
Marjetica Simoniti, Bibliografija profe-
sorja dr. Sergeja Vrišerja. — *ZUZ* n. v.
XXI/1985, str. 15—42.

ZORNIK, Aristid 770
Ob smrti: Vinko Šmajš, *Večer* 16. 7. 1985,
št. 163, str. 4.

ZUPET, Franc 771
Taras Kermauner, Portret Krištofa Zupe-
ta. — *Likovne besede* 1, maj 1985, str.
24—25: ilustr.

KAZALO PISCEV

A

Abold, Thomas: 475, 476
Achleitner, Friedrich: 183
Adamič, Peter: 477
Ajdič, Andrej: 478
Alley, Ronald: 11
Allinovi, Francesca: 1, 2
Althaus, Dirk: 47
Alvarez Bravo, Manuel: 121
Anderle, Jiři: 3, 702, 703
Anderlič, Jože: 4, 5
Antič, Ivo: 355, 490, 492, 550, 577, 709
Antič, Mitar: 405
Appollonio, Zvest: 6, 128, 334, 355, 470,
479, 480

Argan, Giulio Carlo: 350
 Atanasov, Todorče: 411, 481
 Avguštin, Cene: 135, 341, 414, 447, 486,
 513, 539, 583, 584, 605, 609, 677
 Avguštin, Maruša: 428, 496, 502, 541,
 622, 630, 643
 Ažman, Renata: 594

B

Badovinac, Tatjana: 245
 Badovinac, Zdenka: 411
 Balažić, Janez: 415
 Bambič, Milko: 482, 704
 Bar-Janša, Ada: 246
 Barbarič, Peter: 380
 Bard Iucundus: 483, 484, 485
 Bassin, Aleksander: 31, 308, 314, 317,
 318, 320, 321, 322, 334, 343, 348, 350,
 351, 352, 356, 359, 366, 371, 377, 379,
 383, 391, 397, 413, 430, 431, 439, 442,
 448, 484, 487, 492, 495, 500, 506, 514,

Bavčer, Egon: 706
 Bavčer, Jani: 90, 385
 Beer, Nikolaj: 300, 372
 Begić, Mirsad: 420, 487
 Bek, Božo: 350
 Benčič, Boris: 365
 Benedik, Božo: 742
 Benedik, Valentin: 247
 Benetik, Rudi: 428
 Benko, France: 248
 Berber, Mersad: 8
 Berg, Werner: 355
 Bernard, Emerik: 382, 423, 455, 488,
 707
 Bernardi, Bernardo: 708
 Berneker, Franc: 489
 Bernik, France: 72
 Bernik, Janez: 128, 490
 Bernik, Stane: 30, 32, 38, 307, 313, 439
 Bertonec, Matjaž: 410
 Bezenšek, Sonja: 580
 Bezljaj, Jifi: 491
 Bežan, Marjan: 381
 Bihalji Merin, Oto: 627
 Birsa, Darko: 428
 Bizovičar, Milan: 76
 Bloom, William: 54
 Bogovčič, Ivan: 249, 250
 Bogunović, Uglješa: 313
 Bole, B.: 310

Bole, Franc: 5
 Boljka, Janez: 128, 311, 470, 492, 709
 Bologna, Giulia: 363
 Bonač, Molly: 493
 Bor, Matej: 701
 Borčić, Barbara: 394
 Borčić, Bogdan: 128, 494
 Božič, Janko: 406
 Brancelj, Andreja: 27
 Braniselj, Milena: 391, 472, 495
 Braque, Georges: 314
 Bratina, Darko: 467
 Bratuš, Lucijan: 496
 Brazzoduro, Gino: 456
 Brdar, Jakob: 420
 Breclj, Marijan: 9
 Brejc, Tomaž: 83, 91, 92, 93, 122, 156,
 437, 468, 490, 518, 553, 599, 619, 627,
 707
 Brezar, Vladimir: 734
 Butina, Marko: 497
 Butina, Milan: 77, 182, 507

C

Cankar, Izidor: 10, 80
 Centa, Jože: 305
 Cesar, Sergij: 482
 Cevc, Anica: 267, 285, 361, 363, 364
 Cevc, Emilijan: 94, 95, 96, 328, 754
 Chagall, Marc: 710
 Ciglencečki, Marjeta: 427, 522, 618
 Cihlač, Jure: 305, 310
 Ciuha, Jože: 11, 334, 374, 470, 498, 711,
 712
 Ciuha, Radmila: 11
 Cobelj, Štefka: 97
 Conradi, Ina: 499
 Cotič, Viktor: 713
 Coutelle, René: 500
 Crnković, Ivan: 238
 Crnković, Marko: 299
 Cundrič, Janez: 251
 Curk, France: 252, 300, 311, 501
 Curk, Iva: 82, 254, 414
 Curk, Jože: 12, 98, 99, 184, 405
 Cvetko, Irena: 318

Č

Čadež, Dragica: 420, 502, 503
 Čemažar, Lojze: 464
 Čerin, Bogo: 403
 Černe, Peter: 311
 Černigoj, Avgust: 13, 111, 311, 504, 714,
 715, 716
 Čerpes, Ilka: 185
 Červek, Sandi: 325

Čobal, Bogdan: 101, 405
Čopič, Špelca: 14, 549, 735

D

Dalla Valle, Miha: 365
Danč, Ladislav: 401
Danto, Arthur: 350
Debenjak, Riko: 128, 441, 505
Dekleva, Milan: 3, 10, 303, 350, 364, 390, 479, 490, 686, 757
Delak, Ferdo: 111
Demšar, Danijel: 125, 506
Denegri, Ješa: 100, 307, 312, 315, 382, 521, 637, 746
Denko, Jože: 325
Dešman, Miha: 393
Deu, M.: 220
Dibetts, Jan: 321
Didek, Zoran: 507
Diminić, Josip: 508
Djerek, Zdravko: 285
Dobnikar, Meta: 706
Dolenc, Božidar: 509, 510
Dolinar, Lojze: 14
Domjan, Alenka: 326, 329, 330, 331, 551
Dorfles, Gillo: 386
Doxiadis, Constantin: 64
Dragan, Nuša in Srečo: 153, 311
Draxler, Helmut: 335
Dražumerič, Marinka: 272
Drekonja, Branko: 435
Drnovšek, Marjan: 40
Dubrović, Ervin: 430
Durjava, Iztok: 15, 459, 461
Dubuffet, Jean: 717
Dvoršak, Ivan: 410
Dvoržak, Alenka: 476, 530

E

Eins, Stefan: 2
Ekl, Vanda: 429
El Shimy, Awad: 511
Erič, Milan: 455, 512
Erjavec, Aleš: 26, 70, 71, 102, 103
Eržen, Alenka: 389
Eržen, Jože: 259, 513

F

Feguš, Marko: 186
Ferjan, Marjan: 255
Festić, Smail: 319, 405, 533, 543, 664, 712, 715, 745, 752, 763, 764

Fingernagel, Blaženka: 104
First, Blaženka: 105, 106, 373
Fister, Peter: 87, 89, 187, 283
Flaker, Aleksander: 26, 107
Flego, Stanko: 108, 310
Flick, Verene: 523
Flis, Janez: 86
Forstnerič, France: 135, 540
Frank, Janos: 425
Frank, Peter: 11
Frelih, Črtomir: 514
Frelih, Tone: 452, 747
Frohne, Ursula: 335
Fugger, Danijel: 256, 305
Furlan, Silvan: 44

G

Gabrijelčič, Peter: 88, 89, 188
Gabršek-Prošenc, Meta: 354, 402, 404, 405, 406, 410, 413, 545, 551, 555, 575, 588, 590, 632, 655, 716, 744
Galič, Štefan: 439
Gajšek, Nevenka: 189
Gangl, Alojz: 181
Gantar, Pavle: 16, 190
Gardina, Edviljo: 656
Garzarolli, Matjaž A.: 297
Gašparović, Miroslav: 691
Gatnik, Kostja: 334
Gedrih, Igor: 452, 534
Gerlovič, Alenka: 257, 515
Germ, Josip: 516
Gessinger, Matthias: 517
Gjura, Janez: 258, 259
Glusberg, Jorge: 350
Gnamuš, Gustav: 518
Gnezda, Zlatko: 325, 334, 519
Gobbo, Sergio: 109
Gojkovič, Viktor: 319
Golar, Manko: 718
Goldman, Judith: 548
Golija, Bojan: 520
Golob, France: 17, 310, 740
Golob, Janez: 178
Golob, Nataša: 18, 110
Golub, Momčilo: 521
Golubović, Vida: 111
Gombač, Boris: 267, 273
Gopal, Nanda: 353
Gorenec, Bojan: 128
Goričan, Viktor: 522
Gorjup, Tomaž: 112, 523
Goropevšek, Ivo: 202
Gorše, France: 19
Gostiša, Lojze: 10
Grabrijan, Dušan: 20, 191
Grandovec, Helena: 350, 398

Grassi, Matteo: 386
 Grauf, Stojan: 325, 457, 524
 Gregorka, Boris: 749
 Gregorčič, M.: 464
 Gregorčič, Marjetica: 452
 Gregorčič, Milena: 472
 Grobovšek, Jovo: 272
 Grohar, Ivan: 718
 Grom, Bojan: 594
 Grossmann, Karol: 44
 Gruden, France: 423
 Gruden, Janez: 525
 Grunčič, Mira: 384
 Gspan, Eva: 542, 549
 Gržinič, Marina: 394, 395
 Gvardjančič, Herman: 334, 382, 526, 527

H

Habič, Barbara: 21, 64, 72, 542
 Hafner, Boštjan: 528
 Hafner, Gema: 409
 Hamano, Toshihiro: 349
 Harej, Zorko: 28, 297
 Haring, Keith: 1
 Hauko, Štefan: 401
 Heinz, Herald: 48
 Hegedušič, Vlasta: 529
 Heller, Uršula: 530
 Herman, Anton: 330
 Hill, Peter: 41
 Hitler, Adolf: 69
 Hlebš, Vinko: 531
 Hochstätter, Mišo: 532
 Höfler, Janez: 22, 23, 24
 Holz, Hans Heinz: 366
 Horvat, Jože-Jaki: 192, 533
 Horvat, Marjan: 121
 Hoyer, Sonja: 421
 Hrabal, Bohumil: 3
 Hribar, Tine: 490
 Hrvacki, Drago: 128
 Hudoklin-Šimaga, Vida: 38, 260
 Humek, Gabrijel: 25
 Humer, Jože: 261, 262
 Husedžinović, Meliha: 542
 Huzjan, Zdenko: 300, 334, 411, 439, 534

I

Ilich-Klančnik, Breda: 345, 520, 669
 Inkret, Lovro: 535
 Intihar Ferjan, Jana: 114, 115, 306
 Irwin: 352, 394, 395
 Ivančič, Nina: 536

J

Jablan, Slavik: 18

Jagodič, Stane: 128, 356, 719
 Jakac, Božidar: 8, 128, 439, 537, 720, 721
 Jakopič, Rihard: 80
 Jakopin, Viljem: 304
 Jakša, Lado: 538
 Jalovec, Izidor: 539
 Jankovič, Aleksandar: 193
 Januš, Gustav: 540, 541
 Javoršek, Jože: 164
 Jejčič, Danilo: 310
 Jelenc, Marjan: 101
 Jemec, Andrej: 470, 542, 614
 Jemec-Božič, Marjanca: 722
 Jenčič, Beba: 340, 537, 701
 Jenšterle, Marko: 26, 395
 Jeraj, Zmago: 543
 Jerič, Rado: 300, 544, 545
 Jernejec, Mladen: 546, 547
 Jesih, Boris: 374, 470
 Johns, Jasper: 548
 Jovanović, Slobodan: 194
 Jurij Dalmatinec: 116
 Jürss, Liza: 364
 Juranec, Borut: 195
 Juteršek, Mirko: 364, 478, 511, 554, 559, 600, 624, 651, 653, 668, 735

K

Kalin, Zdenko: 549
 Kambič, Mihael: 27
 Kambič, Mirko: 333, 725
 Kandinsky, Vasilij: 29
 Kante, Lojze: 32, 456, 467
 Kapor, Momo: 674
 Kapus, Sergej: 423
 Karamehmedović, Muhamed: 8
 Karanfilov, Vančo: 196
 Karim, Azad: 308, 310, 369
 Karinger, Anton: 550
 Karlavaris, Bogomil: 339
 Kastelic, Janko: 310
 Kastrati, Hadži: 317
 Kavčič, Janez: 648
 Kavalari, Peter: 432
 Kavurič-Kurtović, Nives: 551
 Keller, Goroslav: 30
 Kermauner, Taras: 77
 Kern, Josef: 552
 Kertész, Andre: 121
 Kham-Pičman, Alenka: 723
 Kiar, Meško: 128, 374, 470, 724
 Kiraly, Ferenc: 301
 Kirbiš, Dušan: 382, 553
 Kladnik, Darinka: 28, 63, 127, 197, 198, 263, 264, 265, 266, 267, 288, 347, 361, 381, 397, 426, 439, 449, 465, 726, 741

- Klemenčič, Fran: 554
 Klemenčič, Milan: 725
 Kline, Milojka: 403, 405, 575, 631, 632, 638, 679
 Klinkan, Alfred: 555
 Klinowitz, Jacob: 350
 Klopčič, Vanda: 268
 Knez, Janez: 390
 Knez, Janez Mišo: 318, 390
 Koban, Mirko: 63
 Kobe, Janez: 199, 726
 Kobe, Jurij: 200, 201, 316
 Kocbek, Rajmund: 310
 Kocjančič, Peter: 727
 Kocjančič, Vladimir: 135
 Kodrič, Zdenko: 202
 Kogoj, Oskar: 30, 556
 Köhrmann, Gerd: 3
 Kokole, Stanko: 116
 Kolarič, Tomaž: 392
 Kolbič, Gabrijel: 117, 405, 557, 749
 Kolenc, Jurij: 393
 Kološa, Jože-Kološ: 31
 Koltak, Mišo: 427
 Komar, Vitali: 41
 Komel, Silvester: 32, 558
 Komelj, Ivan: 269, 270, 728
 Komelj, Milček: 33, 34, 118, 122, 568, 652
 Kopač, Vlasto: 82
 Koporc, Leon: 305, 559
 Koren, Marička: 76
 Koren-Božiček, Milena: 602
 Koritnik-Fajt, Martina: 300
 Koršič-Zorn, Verena: 35
 Kos, Božo: 76
 Koschatzky, Walter: 11
 Kosi, Polonca: 365
 Kostić, Tugomir: 304
 Koščević, Želimir: 119
 Košir, Fedja: 203
 Košir, Mitja: 5, 300
 Kotalik, Jifi: 3, 11, 350
 Kovačič, Janez: 560
 Kovačič, Mare: 120, 439
 Kovačič, Tihomir: 297
 Kovič, Brane: 6, 121, 307, 311, 315, 352, 356, 365, 379, 435, 453, 466, 474, 480, 481, 490, 561, 577, 586, 627, 629, 637, 650, 654, 655, 676, 679, 680, 681, 690, 694, 695, 698
 Kovič, Breda: 549
 Koželj, Janez: 204
 Koželj, Matija: 729
 Koželj, Zvezdana: 88
 Kraigher, Marjanca: 389
 Krajnc, Jože: 271
 Kralj, France: 128
 Kralj, Tone: 35
 Krasko, Ivan: 272
 Krašovec, Metka: 128, 411, 455
 Kravos, Marjan: 561
 Krečič, Peter: 5, 13, 36, 37, 52, 78, 122, 205, 307, 313, 385, 386, 417, 439, 451, 456, 504, 509, 587, 708, 714, 716, 726, 734, 753
 Kregar, Igor: 562
 Krimmel, E.: 517
 Krivec, Judita: 437, 765
 Krstič, Branko: 64
 Krulc, Maja: 425, 499
 Krzović, Ibrahim: 434
 Kržišnik, Tomaž: 411, 563
 Kržišnik, Zoran: 11, 347, 350, 433, 458, 463, 464, 470, 471, 490, 533, 542, 549, 551, 582, 594
 Kučan, Milan: 303
 Kuglič, Franc: 274
 Kuhar, Boris: 267, 273, 285
 Kukovičič, Nuška: 344
 Kumar, Stane: 564, 565
 Kunej, Marjan: 705
 Kurent, Tine: 87
 Kurspahič, Nermina: 359
 Kusik, Vlastimir: 536
 Kuzmanovski, Risto: 324

L

- Lampič, Primož: 387
 Lamut, Vladimir: 566, 567, 568
 Lang, Fritz: 43
 Lapajne, Tone: 569
 Lauson, Thomas: 41
 Lavrenčič, Avgust: 730
 Lavrenčič, Miloš: 570
 Lavrič, Anica: 123
 Lazarevič, Aleksandra: 285
 Leber, Ivo: 471
 Lenard, Jure: 89, 283
 Lenassi, Janez: 303, 420, 731
 Lesar, Ladislav: 46, 273, 439, 721, 736, 759
 Lesiak, Ivan: 571
 Levi, Saša: 206
 Levin, Anica: 124
 Licul, Miljenko: 139, 309
 Lipoglavšek, Marjana: 7, 39, 126, 450, 469
 Lipovec, Dušan: 572
 Ljubišič, Bratislav: 342
 Logar, Lojze: 401, 411, 573, 574, 732
 Lombergar, Janez: 687
 Lorenci, Janko: 350
 Lorenci, Mirko: 202, 738
 Lovko, Erik: 310, 365
 Lovše, Mirko: 202
 Lovrenčič, Ivan: 575

Lučić, Mladen: 471, 696
Luebbbers, Leslie: 348
Lukančič, Emil-Mori: 302
Lukež, Evita: 220

M

Mächtig, Saša: 127
Maček, Franc: 576
Makuc, Vladimir: 128, 577, 578, 579, 580
Maković, Zvonko: 536, 671
Maleković, Vladimir: 360
Maleš, Miha: 78, 128, 333, 581
Malešević, Dušan: 571
Malešević, Jurij: 360
Mandič, Dušan: 153
Mandič, Pero: 343
Manević, Zoran: 207, 208
Mansor, Sabry: 511
Mapplethorpe, Robert: 121
Maraž, Adriana: 128, 470, 582
Marchel, Henrik: 583, 584
Marinč, Jože: 585
Marinko, Jože: 87
Markuš, Zoran: 402
Maroević, Ivo: 209
Maršič, Cveto: 310
Marušič, Branko: 30
Marušič, Željko: 382, 455
Masau Dan, Maria: 456
Mašin, Jiri: 3
Matelič, Janez: 310, 334, 365, 586
Matijević, Jožef: 516, 566
Matijević, Luka: 585
Mausser, Matjaž: 40
Mavec, Aco: 76
Mazzariol, Giuseppe: 30, 32
Medved, Andrej: 308, 336, 338, 367, 369, 396, 420, 455, 508, 512, 536, 542, 543, 593, 628, 634, 637, 641, 660, 670
Medved, Drago: 356
Medvešček, Pavel: 310
Medvešček, Tomaž: 210, 587
Meijer, Emile: 11
Melamid, Aleksander: 41
Menart, Marjan: 259
Menaše, Lev: 21, 128, 129, 356, 357, 363, 364, 365, 431, 480, 483, 489, 503, 511, 517, 521, 530, 535, 543, 550, 562, 598, 610, 613, 623, 640, 644, 648, 655, 657, 662, 665, 691, 700, 727
Menaše, Ljerka: 660
Menaše, Luc: 8, 452, 710
Merenik, Lidija: 607
Mesarič, Franc: 334, 401, 588, 589, 590
Mesesnel, Janez: 6, 21, 31, 42, 46, 72, 344, 346, 349, 353, 356, 357, 370, 388, 397, 405, 419, 424, 477, 482, 483, 493, 500,

507, 511, 535, 549, 563, 564, 565, 567, 568, 577, 601, 604, 605, 608, 620, 624, 639, 651, 674, 688, 699, 701
Metlikovič, Matej: 733
Metzger, Othmar: 130
Mihajlovič, Veljko: 591
Mihelič, France: 128, 439, 592
Mihelič, Milan: 313
Mihelič-Satler, Marina: 372
Mihevc, Edo: 734
Mihevc, Pavle: 88
Mikeln, Tone: 283
Miki, Tamon: 350
Mikuž, Janez: 89, 283
Mikuž, Jure: 43, 44, 51, 131, 138, 164, 433, 490, 527, 542, 573, 732
Mikuž, Marjeta: 461
Mikuž, Stane: 701, 735
Milič, Zdravko: 593
Milošič, Franc: 275, 276
Miró, Joan: 594
Misja, Breda: 515
Mišič, Ljubo: 202
Miška, Dušan: 595
Mladenović, Ivica: 64
Mlakar, Simon: 445
Mlinarič, Jože: 64
Močnik, Rastko: 132
Moder, Gregor: 264, 766
Modic (Marko): 428
Mole, Izidor: 277
Moškon, Dušan: 89
Moškon, Milena: 327, 730
Može, Peter: 520, 544, 567, 664
Mršnik, Ivo: 596
Mrvič, Stane: 273
Muc, Dušan: 597, 598
Muhič, Lojze: 87
Muhovič, Jožef: 133, 134
Müller, Kurt: 432
Murko, Matija: 113, 528
Mušič, Marko: 198, 211, 212, 213, 214, 215
Mušič, Vladimir-Braco: 88, 216, 217, 397, 734, 753
Mušič, Zoran: 599

N

Nedič, Lilijana: 44
Nemec, Negovan: 736
Nemec, Rafael: 310
Nikola Florentinec: 157
Novak, Andrej: 278
Novak, D.: 220
Novak, Marjeta: 10, 136, 279
Novak, Ranko: 139, 309
Novinc, Franc: 334, 600

O

Obal, Franc: 412
 Oblak, Floris: 601
 OHO: 311
 Omersa, Nikolaj: 76
 Osti, Josip: 755

P

Pajk, Milan: 137, 309
 Palčič, Klavdij: 13
 Pandur, Lajči: 319, 737, 738
 Pandur, Ludvik: 602
 Pantelič, Nikola: 45
 Parač, Dalibor: 603
 Pasolini, Pier Paolo: 396
 Paternoster, Marjan: 284
 Pavletič-Lorenčak, Darinka: 604
 Pavlič, Andrej: 317
 Pavlovec, Andrej: 570, 677, 678
 Pavlovec, Mirna: 605
 Pečar, Borut: 46
 Pečenko, Borut: 202, 219
 Pečko, Karel: 439, 606
 Pengov, Božo: 739
 Pengov, Lado: 370
 Perc, Cveta: 47, 48, 49
 Perini, Adriano: 375
 Perović, Miloš R.: 37, 221
 Pešić, Dragan: 607
 Petkovšek, Jožef: 740
 Petrič, Magda: 280
 Petrovič, Zoran: 608
 Pezdirc, Vladimir: 385, 741
 Pičman, Nataša: 609
 Pihler, Mirko: 50
 Pilon, Veno: 51, 128
 Pinter, Tihomir: 21, 64
 Pirih, Dušan: 610
 Pirjevec, Jože: 467
 Pirkovič-Kocbek, Jelka: 53, 222, 223, 281
 Pirnat, Janez: 397
 Pirnat, Nikolaj: 128
 Piščanec, Roža: 611
 Pižmoht, Aljoša: 427
 Planinc, Marko: 300
 Planinc, Štefan: 76
 Plečnik, Jože: 52, 58, 465, 742
 Plemenitaš, Karel: 612, 613
 Plestenjak, Anton: 614
 Plesničar, Ljudmila: 168, 267
 Plešec, Bojan: 16
 Počivavšek, Matjaž: 423, 439, 458
 Podgornik, Dušan: 310, 615
 Podobnik, Rafael: 595
 Pogačar, Tadej: 549, 627
 Pogačar, Vojko: 299, 325, 616, 617, 618

Pogačnik, Andrej: 64
 Pogačnik, Bogdan: 28, 138, 467, 489, 599, 767
 Pogačnik, Marjan: 128
 Pogačnik, Marko: 54, 310, 490, 615, 619, 743
 Pogačnik-Grobelšek, Helena: 549
 Pohlen, Jože: 299
 Polajnar, Albin: 620
 Polajnik, Jože: 744
 Polak, Oton: 745
 Polutnik, Alenka: 55
 Poniž, Denis: 83, 747
 Posch, Waldemar: 56
 Posega, Zmago: 310, 621
 Potočnik, Štefan: 305, 622
 Potokar, Cita: 623
 Potrč, Matjaž: 71
 Pozzetto, Marko: 220, 465
 Požar, Miloš: 624, 625
 Požlep, Aljoša: 393
 Požrl, Jože: 626
 Pregelj, Marij: 627, 746
 Pregelj, Vasko: 747
 Pregl, Tatjana: 3, 8, 505, 569, 649, 659, 663
 Prelec, Darja: 153, 626, 628
 Prelog, Drago Julius: 629
 Prelovšek, Damjan: 5, 57, 58, 63, 224, 225, 226, 465, 739
 Premrl, Dušan: 630
 Premrov, Iztok: 477
 Premšak, Marlen: 135, 282, 331, 350, 413, 432, 490, 494, 542, 617
 Premzl, Tomislav: 360
 Prijatelj, Metod: 227
 Primožič, Tošo: 631, 748, 749
 Pristavec, Janez: 632, 633
 Prokopp, Maria: 22
 Prša, Štefan: 301
 Prvački, Milenko: 634
 Puhar, Alenka: 5
 Purg, Franc: 330
 Pust-Škrljuga, Vida: 87
 Pušavec, Marijan: 81
 Pušelja, Ratimir: 356
 Putrih, Boštjan: 635

R

Radosavljevič, Dragiša: 323, 402
 Rajnar: 428
 Rahovsky-Kralj, Irina: 636
 Rakovec, Bernarda: 594
 Rakuša, Jože: 298
 Ravnikar, Edo: 89, 228, 284
 Ravnikar, Edvard: 750, 751
 Ravnikar, Vojteh: 229, 230

Ravter, Nada: 42, 760
 Ray, Man: 637
 Raztresen, Marjan: 231, 234
 Recer, Igor: 59, 283
 Rehar, Peter: 365
 Reichenberg, Bogdan: 59, 89, 202, 283
 Reichman, Jelka: 67
 Reisp, Branko: 60, 61
 Remec, Marjan: 638
 Rener, Milko: 30, 455a
 Restany, Pierre: 11, 350
 Reynolds, Joshua: 466
 Rihtar, France: 87
 Roglič, Meta: 96
 Rijavec, Milan: 639
 Rojc, Emil: 152
 Rojec, Aleš: 38
 Rot, Milan: 391
 Rotar, Braco: 63, 170
 Rovšnik, Borut: 140, 333
 Rozman, Ksenija: 760
 Rudolf, Zlato: 640
 Rupel, Barbara: 64
 Rupnik, Marko Ivan: 365
 Rus, Zdenko: 411, 413, 439

S

Saje, Marija: 516
 Sambolec, Duba: 382, 423, 458, 641
 Sanader, Slobodan S.: 418
 Sander, August: 315
 Sandiford, M.: 336
 Satler, Gorazd: 372, 642
 Savinšek, Jakob: 413
 Scagnetti, Valentin: 276
 Schiele, Egon: 448
 Schmidt, Matjaž: 643
 Searing, Helen: 65
 Sedej, Ivan: 25, 46, 66, 67, 68, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 350, 352, 356, 423, 444, 487, 491, 501, 542, 576, 614, 624, 625, 636, 640, 657, 673, 723
 Sedej, Janez /Ivan/: 19
 Sedej, Ivo: 640
 Sedej, Maksim: 128
 Sedej, Maksim ml.: 149, 161, 644
 Sedmak, Aleš: 310, 645
 Selem, Petar: 693
 Semerani, Luciano: 28
 Sever, Janez: 276
 Sever, Savin: 220
 Sfiligoj, Ana: 646
 Silič-Nemec, Nelida: 416, 441, 577, 578, 581
 Simčič, Mik: 647
 Simmel, Jeannot L.: 338
 Simončič, Metka: 503, 547, 635, 647, 685

Simoniti, Marjetica: 769
 Sitar, Sandi: 490
 Skalar, Judita: 150
 Skalicky, Bogo: 276, 286
 Skočir, Rudi: 648, 649
 Skok, Barbara: 232
 Skovran, Anika: 285
 Skreiner, Wilfried: 351, 523, 552, 555
 Skumavc, Marjan: 299
 Slabe, Marijan: 287, 288, 289, 728
 Slak, Jože: 382, 392, 420, 455, 650
 Slana, France: 298, 651, 752
 Slana, Miroslav-Miros: 301, 722, 748, 756
 Slivnik-Belantič, Vida: 652, 653, 654
 Slodnjak, Jože: 276
 Smerdu, Mojca: 420, 655
 Smole, Majda: 64
 Smrekar, Andrej: 4
 Smrekar, Lado: 339
 Snoj, Viktor: 656
 Sorič, Ante: 285
 Sosič, Branko: 29, 136, 151, 290, 291, 339, 364, 485, 413, 506, 556, 643, 731
 Sottriffer, Kristian: 661
 Sottler, Alenka: 657, 658
 Spacal, Jože: 470, 659
 Spacal, Lojze: 128
 Spinčič, Ivo: 753
 Spremo, Gordana: 557
 Stamejčič, Damjana: 432
 Stanič, Stane: 393, 324
 Stanislawski, Ryszard: 350
 Stegen, Ina: 11
 Stegovec, Tinca: 128
 Stele, France: 80, 754
 Stele-Možina, Melita: 577, 592
 Stepančič, Igor: 153
 Stepanovič, Milan: 510
 Sterle, Franjo A.: 17
 Stopar, Ivan: 233
 Strehovec, Janez: 71, 153, 380, 462
 Strgar, Jože: 78
 Strutz, Hans: 364
 Stupica, Gabrijel: 468, 660, 746, 755
 Stupica, Marija Lucija: 90, 756, 757
 Stupica, Marlenka: 76
 Subotič, Irina: 154, 311
 Suhadolc, Anton: 52, 758
 Suhadolc, Janez: 52, 753
 Suhy, Branko: 661
 Svetek, Božidar: 662

Š

Šalamun, Andraž: 310, 382, 455
 Šarf, Luka: 166
 Šamperl-Purg, Kristina: 155
 Šefran, Gorazd: 663

Šelhaus, Edi: 64, 72
 Šerbelj, Ferdo: 363
 Šest, Viktor: 457, 664
 Šiftar, Olga: 45
 Šimat Banov, Ive: 508, 603
 Šimenc, Stanko: 44
 Šitin, Tonči: 583
 Škodič, Polona: 497
 Škodlar, Čoro: 156, 176, 234, 292, 761
 Škodlar-Vujić, Živa: 350
 Šlamberger, Snežna: 350, 366, 542
 Šlapeta, Vladimir: 235
 Šmajs, Izток: 665
 Šmajs, Vinko: 770
 Šorli-Puc, Veselka: 666
 Španzel, Rudi: 139
 Špende, Romana: 293
 Špendel, Irena: 667
 Šprogar, Jelka: 737
 Šrumpf, Franc: 432, 437, 744
 Štefanac, Samo: 157
 Šter, Janez: 531
 Štern, Anatol: 579
 Štih, Bojan: 10
 Štokelj, Bojan: 435
 Štoviček, Vladimir: 759
 Štoviček, Vladka: 668
 Štuhec, Vojko: 760
 Štukl, France: 73
 Štular, Hanka: 38, 168, 182
 Šubic, Ivan: 740
 Šubic, Jože: 318
 Šubic, Jurij: 740, 761
 Šubic, Rajko: 669
 Šuligoj, Boris: 303
 Šumi, Nace: 5, 7, 62, 89, 158, 170, 236, 279, 297, 426
 Šušmelj, Lojze: 762
 Šušnik, Tugomir: 382, 423, 455, 670
 Šutej, Jelka: 380
 Šutej, Miroslav: 671, 672
 Švajncar, Janez: 159

T

Tafuri, Manfredo: 74
 Tahir, Hamid: 308, 310, 318, 369
 Taufer, Matej: 673
 Tenzera, V.: 676
 Teodosijević, Jasmina: 160
 Teofanović, Mirjana: 425
 Tepina, Borko: 149, 161
 Tepina, Marjan: 87, 218, 734
 Teržan, Vesna: 162
 Tihec, Slavko: 311, 763
 Tikveša, Halil: 674
 Tisnikar, Jože: 764

Torkar, Igor: 163
 Toussiant, Jacques: 386
 Trobentar, Andrej: 337, 645, 675
 Tršar, Dušan: 311, 420
 Tršar, Marijan: 11, 21, 29, 76, 77, 332, 368, 390, 451, 490, 542, 614, 624, 666
 Tršinar, Irena: 611
 Tudor, Mladen: 676
 Tušek, Vinko: 677, 678
 Tutta, Klavdij: 310, 334, 439, 464, 679, 680, 681, 683, 765
 /Tuttkalo, Ulrich von: 512/

U

Učakar, Matjaž: 376
 Učakar, Pavle: 337
 Ujčič, Andrej: 766
 Underhill, Elizabeth: 350
 Uran, Rudi: 682
 Urbančič, Izidor: 164, 305
 Uršič, Borut: 165, 167, 220, 473
 Uršič, Branko: 683
 Uršič, Mojca: 167

V

Valenčak, Jelko: 237
 Valtl, Kristl: 439
 Valušek, Berislav: 700
 Vardjan, France: 294
 Vasev-Dimeska, Viktorija: 436
 Vavken, Juša: 295
 Veber, France: 79
 Veličkovič, Vladimir: 767
 Verlič, Barbara: 283
 Vesel, Jana: 472, 507
 Vetrih, Maja: 399
 Vidic, Barbara: 684
 Vidmar, Josip: 80
 Vidic, Janez: 42
 Vilfan, Jernej: 81, 169, 382
 Vipotnik, Matjaž: 311
 Visočnik, Mitja: 325, 400, 401, 405, 457, 489, 519, 524, 550, 574, 616, 617, 682, 684
 Vizjak, Jana: 330, 685, 686
 Vizjak-Pavšič, Mojca: 158, 170
 Vlahovič, Dragomir: 238
 Vodopivec, Aleš: 239, 240, 241, 750, 571
 Vodopivec, Lujo: 420, 423, 439, 458
 Vodopivec, Simon: 242
 Vogelnik, Alenka: 376
 Vogelnik, Borut: 435
 Vogrič, Emil: 113
 Vogt, Christian: 121
 Volčanšek, Kamila: 687
 Volarič, Jože: 343

Volfand, Jože: 533
 Vošnjak, Anita: 305
 Vovk, Melita: 76
 Vozel, Franc: 688
 Vran, Tomo: 310
 Vrdovec, Zdenko: 43
 Vrečko, Janez: 171
 Vrezec, Žarko: 334, 423, 689, 690
 Vrhunc, Polonca: 362
 Vrišer, Andreja: 101
 Vrišer, Sergej: 7, 42, 172, 296, 407, 408,
 454, 522, 735, 766, 767, 768, 769
 Vrkljan, Zlatan: 691
 Vrščaj, Jože: 692
 Vrtav, Jernej: 166
 Vrus, Goranka: 693

W

Wang, Huiquin: 344
 Weissenkircher, H. A.: 454
 Wenders, Wim: 131
 Weóres, Sandor: 11
 Wruss, Tomislav: 395
 Wudler, Borivoj: 488

Z

Zabel, Igor: 83, 122
 Zadnikar, Janez: 378, 533, 687, 724, 727
 Zadnikar, Marijan: 5, 75, 84, 85, 86, 173,
 243
 Zadnikar, Miha: 441
 Zadravec, Janko: 202
 Zagoričnik, Franci: 646
 Zagoričnik, Ifigenija: 460, 686
 Zajc, Dane: 11, 490, 711, 755
 Zajc, Edvard: 174
 Zajc, Melita: 380
 Zajc, Srečo: 134

Zajec, Ivan: 181
 Zalar, Franc: 348, 349, 350, 351, 352, 353,
 354, 356, 357, 358, 359, 365, 366, 367,
 368, 369, 370, 371, 372, 374, 375, 377,
 378, 384, 389, 392, 443, 475, 480, 488,
 489, 490, 498, 500, 503, 507, 511, 512,
 525, 532, 533, 540, 542, 543, 546, 548,
 549, 552, 558, 560, 562, 563, 565, 567,
 577, 584, 591, 594, 596, 601, 603, 608,
 610, 619, 629, 635, 640, 642, 644, 647,
 660, 661, 665, 680, 687, 689, 693, 699,
 716, 735, 766
 Zaplatil, Boris: 311, 371, 420, 464, 694,
 695, 696, 697, 698
 Zei, Lada: 220, 234
 Zelenko, Karel: 76, 128, 699
 Zelenko, Rok: 700
 Zick, Januarius: 130
 Zimšek, Tone: 192
 Zlatar, Milena: 438, 606
 Zlobec, Ciril: 577
 Zlobec, Marijan: 3, 175, 176, 177, 350,
 422, 702, 705
 Zlodre, Janko: 74
 Zloković, Nada: 313, 323
 Zorko, Ira: 244
 Zornik, Aristid: 770
 Zornik, M.: 220
 Zupan, France: 178
 Zupan, Gojko: 3, 58, 179, 357, 549
 Zupančič, Tadej: 686
 Zupanec-Sodnik, Anica: 701
 Zupet, Franc: 182, 771

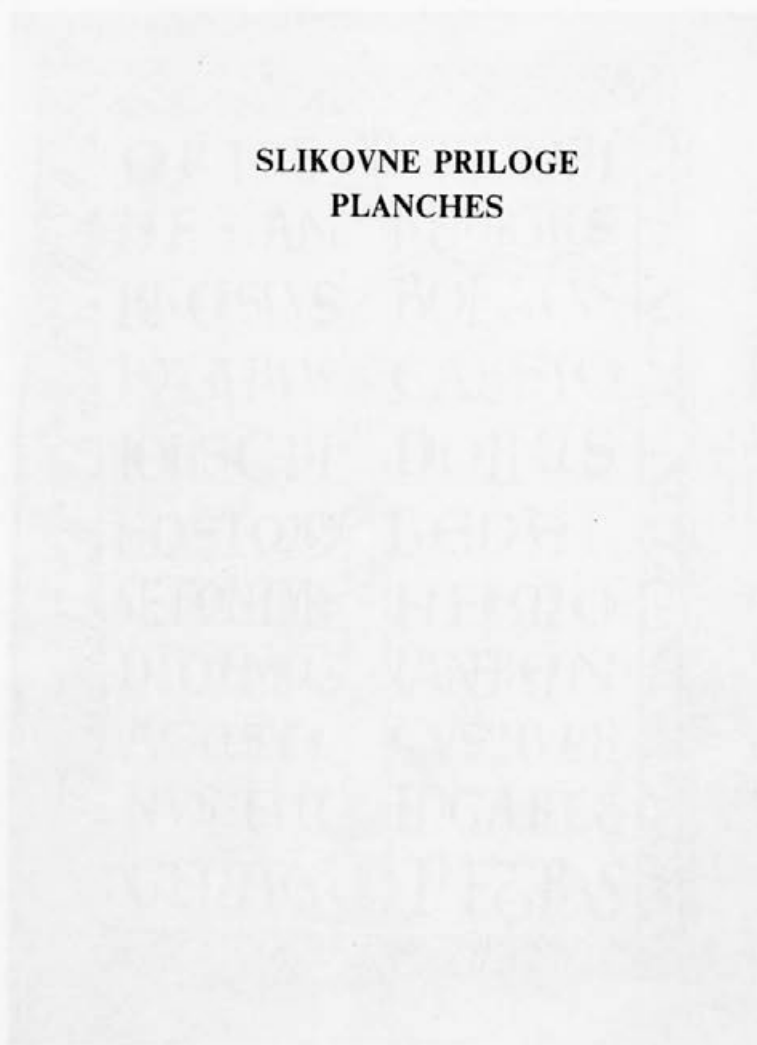
Ž

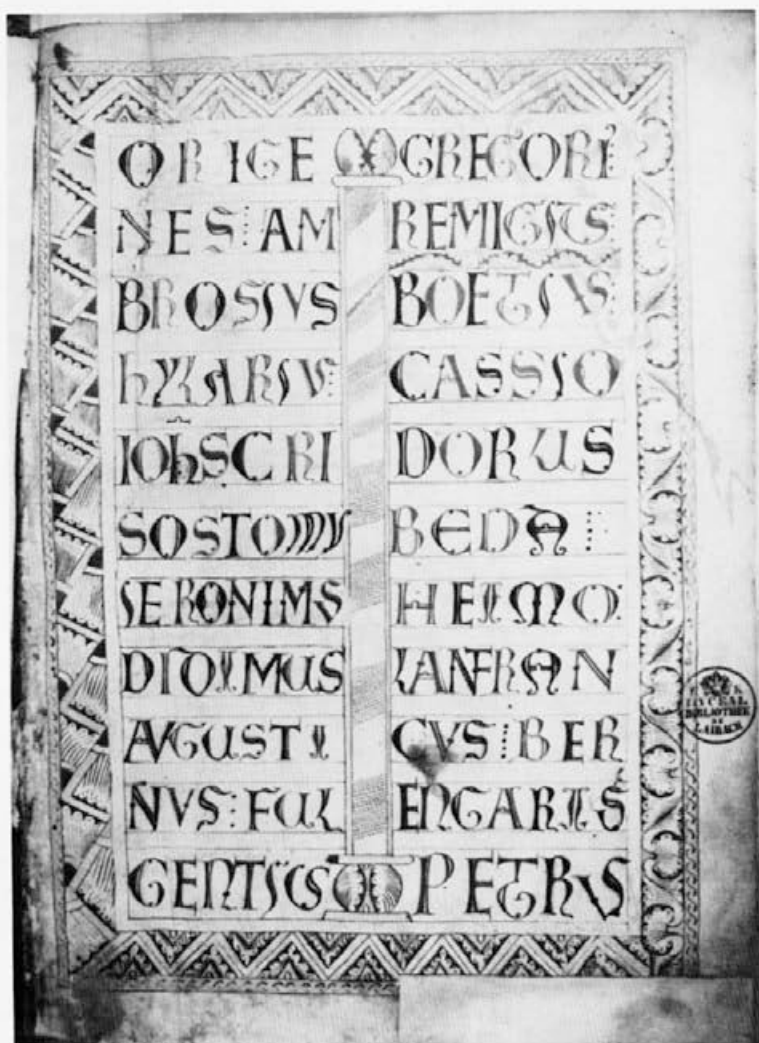
Železnik, Milan: 180
 Željko, Jana: 1
 Žigon, Andreja: 729
 Žitko, Sonja: 181

Jana Intihar-Ferjan



SLIKOVNE PRILOGE
PLANCHES





1 Lab. 3, fol. 1r





3 Lab. 16, fol. 37^v



4 Lab. 8/I, fol. 9^v



5 Lab. 8/IV, fol. 141^v



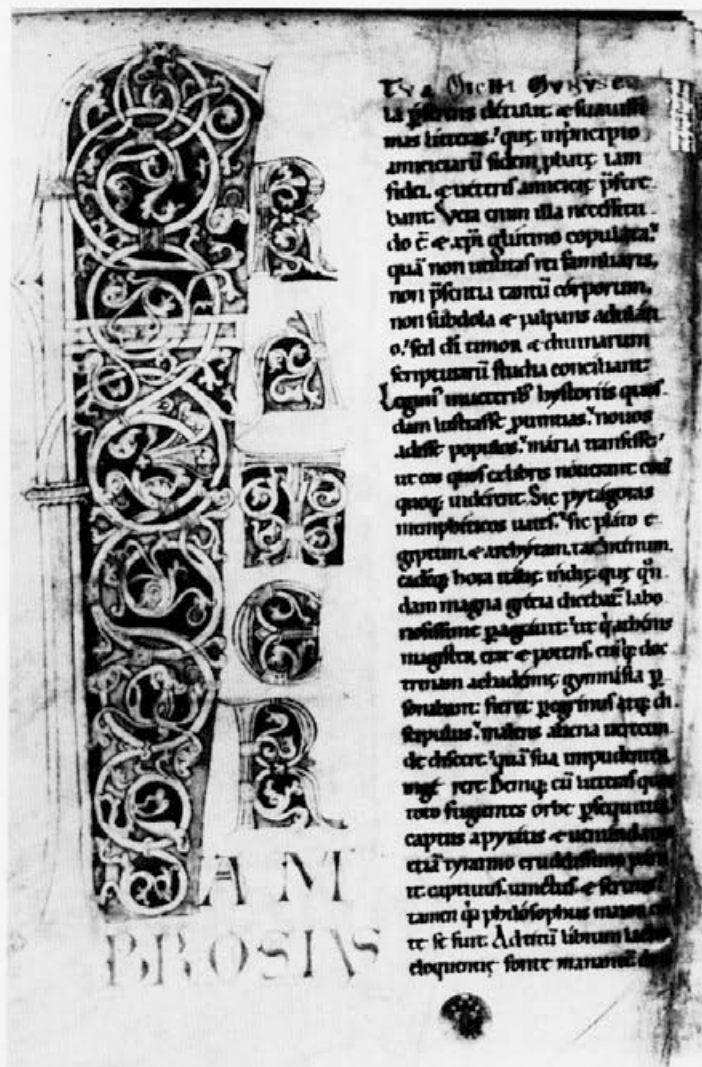
6 Lab. 9/II, fol. 1^r



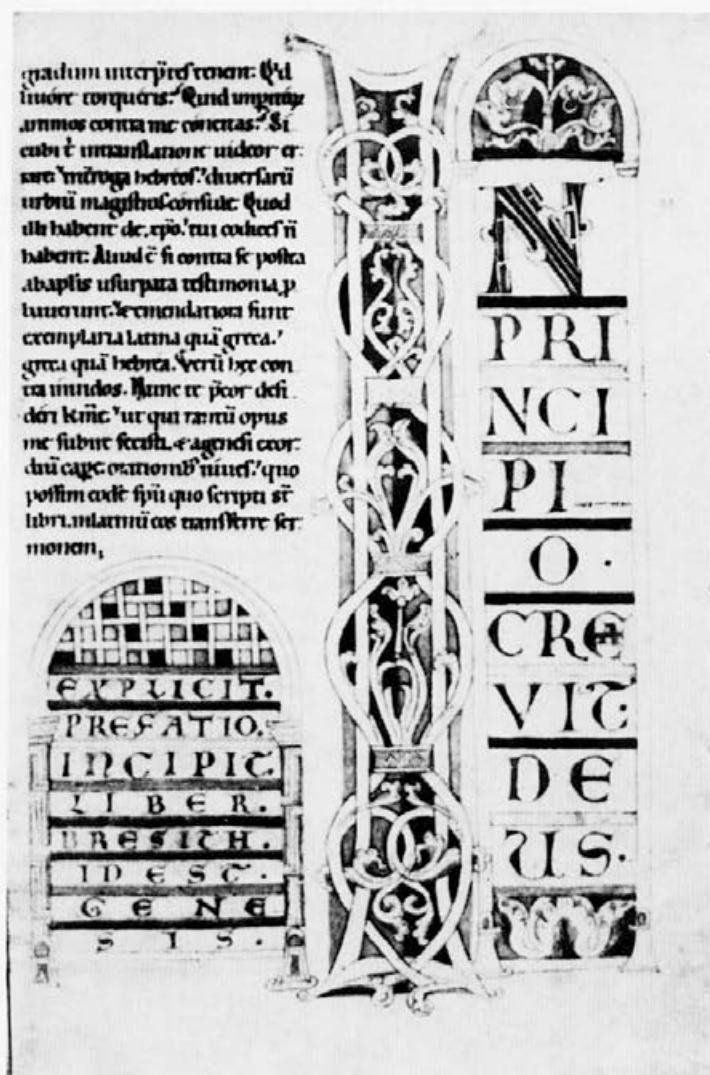
7 Lab. 7, fol. 3'



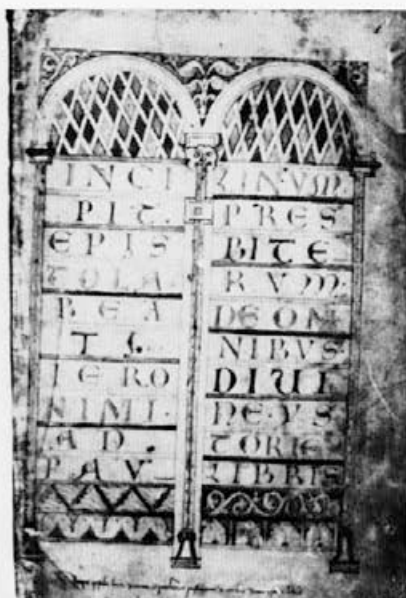
8 Lab. 8/III, fol. 2'



9 Vindob. 649, fol. 1^v



10 Vindob. 649, fol. 7^r


11 Vindob. 649, fol. 1^r

12 Vindob. 650, fol. 1^v

13 Vindob. 650, fol. 114^v

14 Vindob. 650, fol. 179^v

15 Vindob. 650, fol. 26^v16 Vindob. 650, fol. 35^v17 Vindob. 650, fol. 62^v



18 Vindob. 659, fol. 3^r



19 Vindob. 757, fol. 40^r



20 Vindob. 758, fol. 1^r



21 Vindob. 758, fol. 180^r

q̄ uie tue recte. q̄ om̄a iudicia
tua uera. Iudicia enī uera fecisti.

contra. q̄ spū hūm
am. Ex p̄sentī loco



22 Vindob. 685, fol. 7^v

in uia. re. q̄ uos ap. cu po ingu
Alacficare q̄m̄b uia. q̄ s̄ si t̄a. fr
nic mm. lib. 9cup. malā. 7 auar.

ap a. om̄i q̄a m̄m̄ e. q̄ equi pui
p̄tate. sc̄e m̄es q̄d a. uos dūm. b.
in celo. Om̄i m̄tate. uigilantē



XXSSS.

23 Lab. 3, fol. 183^v



24 *Delavnica Paola Veneziana: Sv. Janez Krstnik, 1354, Pariz, Louvre*

25 *Delavnica Donata in Catarina(?): Sv. Janez Krstnik, ok. 1375, Dobrna, župnijska cerkev*



26 *Delavnica Paola Veneziana: Sv. Janez Evangelist, 1355, pogrešano (prej Piran, župnijska cerkev)*



27 *Lorenzo Veneziano: Sv. Janez Evangelist, 1357—1359 (»Poliptih Lion«, detajl), Benetke, Gallerie dell'Accademia*



28 *Delavnica Donata in Catarina* (?):
Sv. Janez Evangelist, ok. 1375,
Dobrna, župnijska cerkev



29 *Neznani beneški slikar*: Sv. Jakob
Starejši, pozno 14. stoletje, Benet-
ke, San Silvestro



30 *Lorenzo Veneziano: Sv. Peter, 1371, Benetke, Gallerie dell'Accademia*



31 *Delavnica Donata in Catarina (?): Sv. Peter, ok. 1375, Dobrna, župnijska cerkev (pred čiščenjem)*



32 *Catarino*: Sv. Jakob Starejši, okoli 1380, Baltimore, The Walters Art Gallery



33 *Delavnica Donata in Catarina* (?): Sv. Pavel, ok. 1375, Dobrna, župnijska cerkev



34 *Delavnica Donata in Catarina (?)*: Sv. Peter, izrez, ok. 1375, Dobrna, župnijska cerkev

- 35 *Delavnica Donata in Catarina (?)*:
Sv. Janez Krstnik, detajl, ok. 1375,
Dobrna, župnijska cerkev



- 36 *Neznani beneški slikar*: Sv. Jakob
Starejši, detajl, pozno 14. stoletje,
Benetke, San Silvestro



- 37 *Delavnica Donata in Catarina (?)*:
Sv. Janez Evangelist, detajl, ok.
1375, Dobrna, župnijska cerkev



38 *Donato in Catarino*: Marijino kronanje, izrez, 1372, Benetke, Pinacoteca Querini Stampalia



39 *Catarino*: Marijino kronanje, izrez, 1375, Benetke, Gallerie dell'Accademia



40 Mevkuž pri Zgornjih Gorjah, podružnična cerkev sv. Miklavža, Svetnica s plaščem (sv. Jedrt?), detajl



41 Svetnica v plašču (sv. Jedrt, freska na severni ladijski steni slavloloka), Mevkuž



42 Sv. Primož (detajl), Mevkuž



43 Sv. Primož, freska na južni ladijski steni slavloloka, Mevkuž



44 po Benedettu Caliari: Marijino obiskovanje, zgodnje 18. stoletje (?), grad Kromberk pri Novi Gorici, Goriški muzej



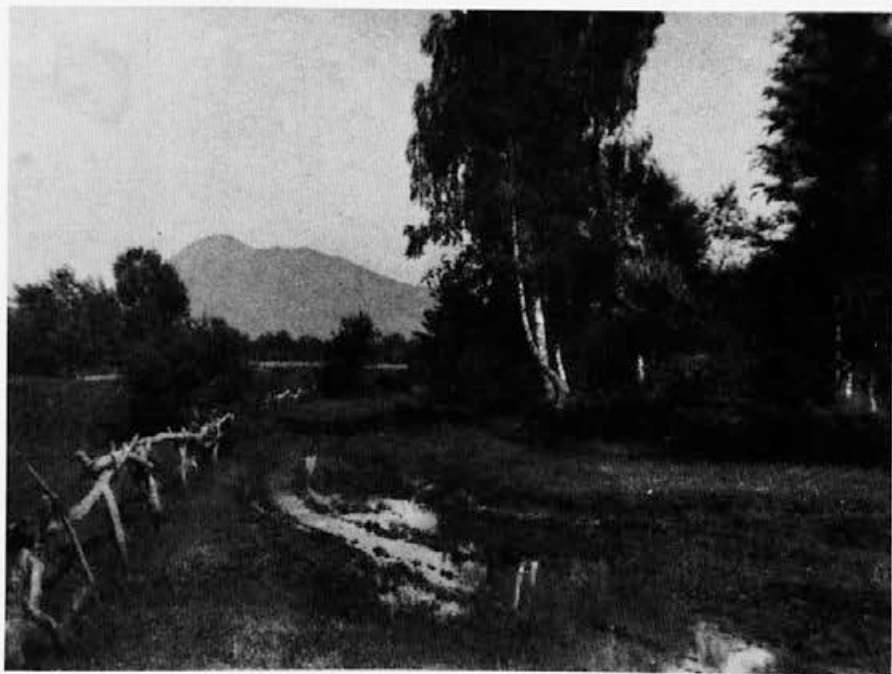
45 *Benedetto Caliari: Marijino obiskovanje, ok. 1580, Birmingham, Barber Institute of Fine Arts*



46 *August Berthold: Sejalec, gumi in rdeč pigment, ok. 1905, zasebna last*



47 *August Berthold*: Brez naslova (Gozd z močvirjem), gumi in svetlo rjav pigment, zasebna last



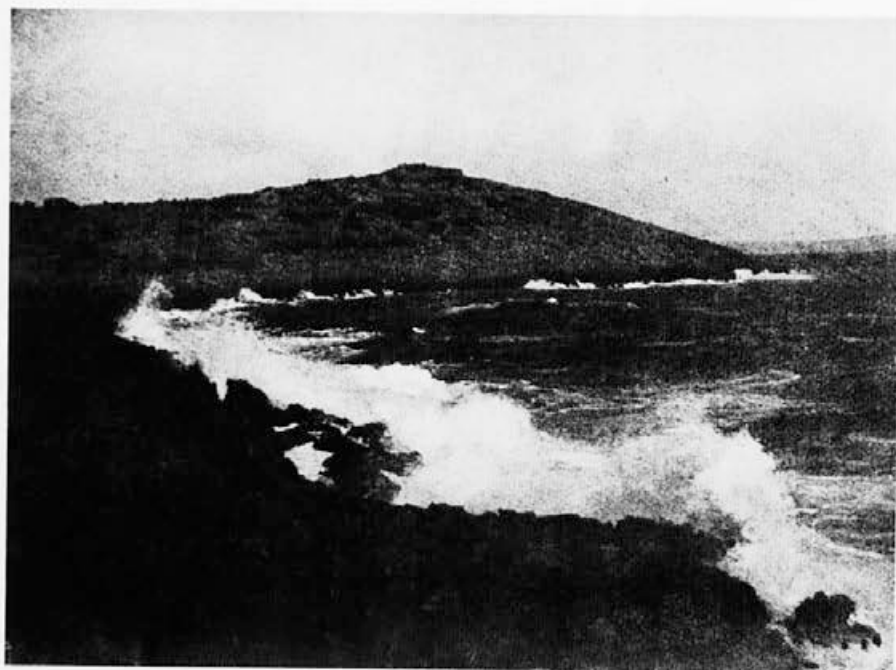
48 *August Berthold: Brez naslova (Pejsaž z ograjo), gumi in vijoličasto rjav pigment, zasebna last*



49 *Avgust Berthold: Brez naslova (Brezov gaj), gumi in pigment v odtenku sepije, zasebna last*



50 *August Berthold: Brez naslova (Obgozdna jasa), gumi in moder pigment, zasebna last*



51 *August Berthold: Brez naslova (Burja), gumi in temno moder pigment, 1911, zasebna last*



52 *August Berthold: Brez naslova (Jadrnica), gumi in modro zelen pigment, zasebna last*



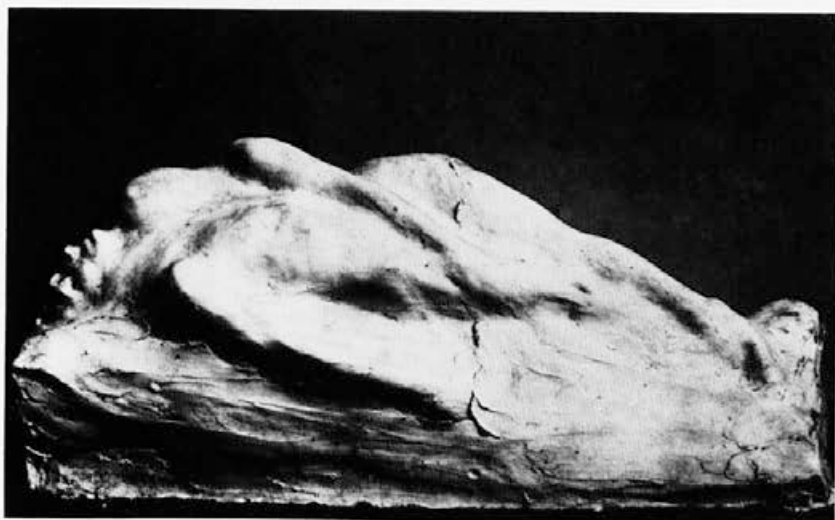
53 Avgust Berthold: Avtoportret z ženo Heleno, ton sepije, ok. 1905, zasebna last



54 Alojzij Repič: Čas, sovražnik mladosti; nahajališče neznano



55 Svetoslav Peruzzi: Smrt je ljubezen, smrt je življenje;
nahajališče neznano



56 *Franc Berneker: Naplavljenca; ok. 1903, mavec, nahajališče neznano*



57 *Franc Berneker: Žrtve; ok. 1905—1906, marmor, Ljubljana, Narodna galerija*



58 *Jožef Ajlec: Ursus in Ligija, 1906, mavec, nahajališče neznano*



59 *Jožef Ajlec: Ursus in Ligija, ok. 1908, bron, Maribor, Umetnostna galerija*



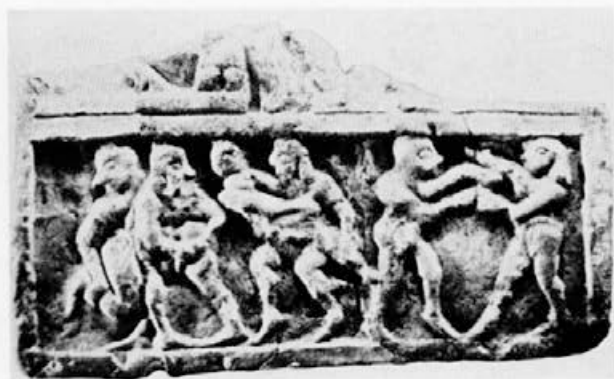
60 Josip Urbanija: Vrelec, 1911, mavec, Ljubljana, Narodna galerija



61 *Franc Ravnika: Melanholija, 1913, nahajališče neznano*



62 Magdalenska gora, pasna spona; celota in detajla



63 Khafaji, kamniti relief



64 Babilon, terakota



65 Bologna, situla



66 Matrei, situla



67 Bologna, situla



68 Bologna, situla



69 Mojster H.G.G.: Sveta družina, 1641, Goriča vas pri Ribnici



70 *Lodovico Carracci: Marija doji otroka, London, The British Museum*



FOTOGRAFSKI POSNETKI: Avgust Berthold (Mirko Kambič): 46—53; Birmingham, Barber Institute of Fine Arts: 45; Celje, Zavod za spomeniško varstvo (foto Viktor Berk): 25, 28, 31, 33, 35, 37; Dunaj, Österreichische Nationalbibliothek: 9—22; Marko Frelih: 34; Ljubljana, Narodna galerija: 56—57, 60, 69; Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica: 1—8, 23; Maribor, Umetnostna galerija: 58—59; Nova Gorica, Zavod za varstvo naravne in kulturne dediščine (foto Matjaž Prešeren): 44; Samo Štefanac: 29; Primož Železnik: 40—43; posnetki po starejših publikacijah: 24, 26, 30, 36, 38—39, 54—55, 61—68, 70.

ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO N.V. XXV

Izdalo in založilo
Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo

Izdajateljski svet
Anka Aškerc, Cene Avguštin, Vesna Bučič, Anica Cevc,
Špelca Čopič (predsednica), Peter Fister, Peter Krečič,
Damjan Prelovšek, Hanka Štular

Uredniški odbor
Tomaž Brejc, Emilijan Cevc, Milček Komelj, Ksenija Rozman,
Nace Šumi (glavni in odgovorni urednik),
Sergej Vrišer, Nataša Golob (tehnična urednica),
Blaženka First (tajnica)

Naklada
600 izvodov

Uredništvo in uprava
Filozofska fakulteta, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana, Jugoslavija

Editées et publiées
par la Société d'Histoire de l'Art Slovène

Conseil d'édition
Anka Aškerc, Cene Avguštin, Vesna Bučič, Anica Cevc,
Špelca Čopič (predsednica), Peter Fister, Peter Krečič,
Damjan Prelovšek, Hanka Štular

Comité de rédaction
Tomaž Brejc, Emilijan Cevc, Milček Komelj, Ksenija Rozman,
Nace Šumi (rédacteur principal et responsable), Sergej Vrišer,
Nataša Golob (rédactrice technique),
Blaženka First (secrétaire)

Tirage
600 exemplaires

Rédaction et administration
Filozofska fakulteta, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana, Yougoslavie

Zbornik za umetnostno zgodovino izhaja ob finančni podpori
Kulturne skupnosti SR Slovenije, Raziskovalne skupnosti SR Slovenije
in Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva

Lektorica: Nada Šumi

Tisk: Tiskarna Ljubljana, Ljubljana

Po mnenju Republiškega komiteja za kulturo št. 415-467/89 mb z dne 3. 10. 1989 Zbornik za umetnostno zgodovino šteje med proizvode, za katere se ne obračunava in ne plačuje temeljni in posebni davek od prometa proizvodov.

UDK 75.056/.057 : 271.12-11

Izvirno znanstveno delo

Nataša Golob

SLIKARSKI OKRAS ROMANSKIH ROKOPISOV IZ STIČNE:
DUNAJSKA SKUPINA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXV, 1989, str. 37—55, sl. 1—23

Avtorica obravnava skupino sedmih kodeksov, ki so nastali med približno 1150 in 1185 za cistercijski samostan v Stični, po ukinitvi samostana (1784) pa so prišli v zbirko dunajske dvorne biblioteke, medtem ko jih je sedemnajst dobila knjižnica v Ljubljani (sedaj Narodna in univerzitetna knjižnica). Iz analize slikarskega okrasa, zlasti velikih okrasnih inicial, avtonomnih risb in nekaterih rubrikatorjev posegov je razvidno, da so se iluminatorji šolali v različnih nemških skriptorijih (Aldersbach, Weingarten, Windberg itd.) ali pa njihova risba razkriva bližino gornjeavstrijskih samostanskih šol (Zwettl, Lambach itd.). Vse kaže, da so se v barvi podobi stiški rokopiši približali estetskim vzorom iz burgundskih in mozanskih skriptorijev z značilno povezavo med črno-barvno risbo, mahovnatno zeleno in temnomodro barvo, ki jih pozivljajo nanos prusojne rumene barve.

UDK 755.052(497.12—17)-14

Izvirno znanstveno delo

Adela Želendek

NOVOODKRITI FRESKI V PODRUŽNIČNI CERKVI SV. MIKLAVŽA V MEV-
KUŽU PRI ZGORNJIM GORJAH

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXV, 1989, str. 71—74, sl. 40—43

Avtorica predstavlja dve gotiški freski na ladijski strani slavočne stene podružnične cerkve sv. Miklavža v Mevkužu pri Zgornjih Gorjah, ki ju je leta 1985 odkril gorjanski župnik. Na severni strani stene je upodobitev svetnice — zaščitnice s plaščem (sv. Jeditri?), na južni pa svetnika s palmo vojo in levom (sv. Primoža). Obe freski sta še v 17. stoletju bili sestavni del stranskih oltarjev, posvečenih sv. Jeditri in sv. Primožu in sta po vsej verjetnosti lastnoročno delo mojstra Bollganga, s katerim je očitno sodeloval tudi Maški mojster (obraz sv. Primoža), po kvaliteti pa predstavljata izjemen dosežek našega stenskega slikarstva v srednjem veku.

UDK 755.051(450.34)-13a

Izvirno znanstveno delo

Stanko Kokole

STIRI TABELNE SLIKE IZ DELAVNICE DONATA IN CATARINA V DOBRNI
PRI CELJU

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXV, 1989, str. 57—69, sl. 24—39

V članku so predstavljene štiri tabele slike (tempera na lesu), ki so bile v drugi polovici 19. stoletja inkorporirane v psevdogotški oltar, danes hranjen v župnijski cerkvi v Dobrni pri Celju, kamor je prišel iz graščinske kapele. Dosedle te tabele še niso bile ustrezno ovrednotene, zato so bile okvirno datirane okoli 1420, in pogojno povezane z Blažem Jurjevim (dok. 1412—1450). Toda na podlagi ikonografskih in slogovnih karakteristik jih je mogoče datirati že okoli 1375 in jih povezati z beneškima mojstrima iz nasledstva Paola Veneziana, Donatom (dok. 1344—1386) in Catarinom (dok. 1362—1390).

UDK 755.023.21(450.34)-17a

Izvirno znanstveno delo

Lev Menšer

OB OBISKOVANJU IZ GORIŠKEGA MUZEJA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXV, 1989, str. 75—81, sl. 44—45

Obiskovanje Benedetta Callari (okoli leta 1580), ki ga hranijo v The Barber Institute of Fine Arts v Birminghamu, uvaža tip *Obiskovanja* na zunanjem stopnišču. Osnovna ideja za takšno postavitev je bila Veronesejeva; pisec domneva, da jo je razvil na podlagi Tintorettovega *Obiskovanja*, v sredini 16. stoletja narejenega za bolonjsko cerkev San Pietro Martire in danes v tamkajšnji Pinakoteki. Kompoziciji je Benedetto kot *visual pun* na Tizianovo *Marijino pot v templj* (1534—38, Benetke, Gallerie dell'Accademia) dodal figure pod lokom stopnišča. Popularnost dela dokazujejo odmevi; levo krilo Rubensovega *Triptiha s Snemanjem s križa* v antwerpski katedrali, (1614); na podlagi tega dela nastali bakrorez Pietra de Jode; po de Jodejevi grafiki posneto *Obiskovanje* Martena Mandekensa iz rimske Gallerie Borghese. Z beneško kopijo, nastalo v zgodnjem 18. stoletju in hranjeno v Goriškem muzeju na gradu Kromberk, je delo odmevalo tudi v slovenski umetnosti.

UDC 755.05(450.34)-13*

Original scientific work

Stanke Kokole
FOUR PANELS FROM THE WORKSHOP OF DONATO AND CATARINO IN
DOBRNA NEAR CELJE

Zbornik za umetnostno zgodovino, S. n., XXV, 1989, pp. 57-69, Pl. 24-39

The article deals with four panels (tempera on wood) which were incorporated in the pseudo-Gothic altar in the second half of the 19th century. Today the altar can be seen in the parish church of Dobrna near Celje, where it has been moved from the castle chapel. So far, these panels have not been adequately evaluated. They have only been approximately dated (around 1420) and assumedly connected with Blaz Jurjev (1412-1450). However, according to their iconographic and stylistic features their origin is estimated to go back to 1375 and can be connected with the Venetian masters descended from Paolo Veneziano, Donato documented (1344-1386) and Catardino (1362-1390).

UDC 755.023.2(450.34)-17*

Original scientific work

Lev Menšič
THE VISITATION FROM GORICA MUSEUM

Zbornik za umetnostno zgodovino, S. n., XXV, 1989, pp. 75-81, Pl. 44-45

The *Visitation* of Benedetto Caliari (around 1580), which is kept at the Barber Institute of Fine Arts in Birmingham, introduces the type of *Visitation* on the exterior staircase. The main idea for this setting belonged to Veronese. The author assumes that Veronese developed his idea on the basis of Tintoretto's *Visitation*, painted in mid-16th century for San Pietro Martire's church in Bologna and today preserved at the city's Pinacoteca. As a *visual pun* referring to Tizian's *Virgin ascending to the Temple* (1534-38, Venice, Gallerie dell'Accademia), Benedetto Caliari added the figures below the stair-case arch to the composition. The popularity of the work has been proved by various echoes: the left wing of Rubens' *Triptych with Deposition* at Antwerp Cathedral (1614); the engraving by Pietro de Jode, made on the basis of this work; the *Visitation* by Marten Mandekens in the Roman Gallerie Borghese, copied from de Jode's engraving. The Venetian copy from the 18th century, preserved by Gorica Museum at Kromberk Castle, also found its way into Slovene art.

UDC 75.056/.057 : 271.12-11*

Original scientific work

Natasha Golob
ILLUMINATION OF ROMANESQUE MANUSCRIPTS FROM STIČNA:
THE VIENNA GROUP

Zbornik za umetnostno zgodovino, S. n., XXV, 1989, pp. 37-55, Pl. 1-23

The author deals with a group of seven codices dating back to approximately between 1150 and 1185, when they were made for the Cistercian monastery in Stična. After its abolition (1784) they became part of the collection of the Court Library in Vienna, apart from seventeen which were obtained by the library in Ljubljana (now the National University Library). It is evident from the analysis of the painted ornaments, especially the big decorative initials, autonomous drawings and a few interventions by rubricators that the illuminators were educated at various German scriptoria (Aldersbach, Weingarten etc.), or that their drawings reveal the vicinity of Upper Austrian monastic schools (Zweitt, Lambach etc.). In their coloured presentation the Stična manuscripts are obviously reminiscent of their aesthetic models from the scriptoria in Burgundy and Mosan, in their significant relations between the cinnabarine drawings, the moss-green and dark-blue colours refreshed by touches of a transparent yellow.

UDC 755.052(497.12-17)-14*

Original scientific work

Adela Železnik
TWO NEWLY DISCOVERED FRESCOS IN THE FILIAL CHURCH OF ST
NICHOLAS AT MEVKUŽ NEAR ZGORNEJE GORJE

Zbornik za umetnostno zgodovino, S. n., XXV, 1989, pp. 71-74, Pl. 40-43

The author introduces two Gothic frescoes on the nave side of the triumph arch wall in the filial church of St. Nicholas at Mekuž near Zgornje Gorje, which were discovered in 1985 by the Gorje parish priest. On the north side of the wall we can see a female saint — protectress with mantle (St. Gertrude?) — and on the south side a saint with palm twig and lion (St. Primus). As late as the 17th century, both frescoes were still part of the side altars consecrated to St. Gertrude and St. Primus. They were probably made by Master Bolfgang, with whom the Master from Mače apparently co-operated (the face of St. Primus). As for quality, they represent an outstanding achievement of medieval mural painting in Slovenia.

UDK 77.04(091)(497.12)

Izvirno znanstveno delo

Mirko Kambič
SLOVENSKI FOTOIMPRESIONIZEM
SKICA OB 150. OBLETNICI FOTOGRAFIJE (1839—1989)

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXV, 1989, str. 83—90, sl. 46—53

Slovenski fotografi so se leta 1935 sklicevali na umetniško fotografijo, ki jo je navdihnil impresionizem. Ta tradicija, vezana na tokove evropske fotografije, se je začela v Sloveniji vsaj že leta 1901 z razstavo študij Rada Frlana (pigmenti in gumijev postopek), se nadaljevala s slikarsko fotografijo Avgusta Bertholda od leta 1904 dalje ter doživela viden uspeh z razstavo v Jakopičevem paviljonu l. 1911, ko je dosegla tudi svetovna umetniška fotografija z vplivi impresionizma in z načeli secesije svoj vrhunec. Izrazit odmev najdemo po prvi svetovni vojni leta 1923 v teoretičnih dokazovanjih, da je fotografija umetnost in ne le obrt. Ta stališča je sprejel za svoj program tudi mednarodno uspešni Fotoklub Ljubljana. Vplive fotoimpresionizma najdemo še na 2. mednarodni razstavi v Ljubljani l. 1936, nekaj zanimivih primerov pa celo po letu 1945.

UDK 730.036-189-(497.12)

Izvirno znanstveno delo

Sonja Žitko
PRISPEVEK K PROBLEMATIKI SLOVENSKEGA KIPARSTVA OB PRELOMU
STOLETJA II.

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXV, 1989, str. 91—96, sl. 54—61

Analiza izbranih kiparskih skupin človeškega para — predvsem šolskih akademskih del slovenskih kiparjev Alojzija Repiča, Svetoslava Peruzzijskega, Franca Bernekerja, Jožefa Ajleca, Josipa Urbanija in Franca Ravnikarja, pokaže nekaj podobnih si razsežnosti. Značilna je odvisnost od dunajskih akademskih učiteljev, od tedanjih največjih kiparskih avtoritev kot sta bila Rodin in Hildebrand ter povzemanje slogovnih prvin gibanja Art Nouveau in novega klasicizma. Vsebinsko jih zaznamuje findeščlovska simbolika, pogojena v umetnostni klimi na Dunaju okrog 1900, ki se nato razraste v specifično pesimistično razpoloženje pred začetkom prve svetovne vojne.

UDC 730.036-189-(497.12)

Original scientific work

Sonja Žako
CONTRIBUTION TO THE PROBLEM OF SLOVENE SCULPTURE AT THE
TURN OF THE CENTURY II.

Zbornik za umetnostno zgodovino, S. n., XXV, 1989, pp. 91-96, pl. 54-61

The analysis of group sculptures of human pairs — mainly academic school works by Slovene sculptors Alojzij Repič, Svetoslav Peruzzi, Franč Berniker, Jožef Ajlec, Josip Urbanja and Franč Ravnikar shows a few related similarities. Characteristic is the dependence upon Viennese academic teachers and on the then greatest authorities on sculpture, such as Rodin and Hildebrand, as well as on the imitation of stylistic elements of the Art Nouveau movement and New Classicism. Their content is marked by fin-de-siècle Symbolism, determined by the art climate in Vienna around 1900, which developed into a specifically pessimistic mood before the beginning of the First World War.



UDC 77.04(091)(497.12)

Original scientific work

Mirko Kambič
SLOVENE PHOTO-IMPRESSIONISM
A SKETCH ON THE OCCASION OF THE 150th ANNIVERSARY OF PHOTO-
GRAPHY (1839-1989)

Zbornik za umetnostno zgodovino, S. n., XXV, 1989, pp. 83-90, pl. 46-53

In 1935 Slovene photographers referred to artistic photography inspired by Impressionism. This tradition, tied to the currents of European photography, was introduced in Slovenia as early as 1901 at the exhibition of Rado Frlan's studies (gum pigment process) and continued with the artistic photography of Avgust Berthold from 1904 onwards, when considerable success was achieved with the exhibition at the Jakopič Pavilion in 1911. At that time, international artistic photography reached its peak under the influence of Impressionism and the principles of Secession. After the First World War, in 1923, the first echo can be traced in theoretical attempts to prove that photography is an art and not just a trade. Such viewpoints were also incorporated in the programme of the internationally successful Ljubljana Photo-Club. The influence of Photo-Impressionism could also be detected at the 2nd International Exhibition in Ljubljana in 1936, as well as in some interesting examples even after 1945.