

Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani



113314

24

ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

XXI

1985



LJUBLJANA

1985

Zbornik
za umetnostno
zgodovino

ZBORNIK
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VESTA

XXI

1980



418811

ZBORNIK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

XXI

1985



1985

113314

ZBORNIK

ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE



- 4 - 03 - 1986

0-713



W

VSEBINA
TABLE DE MATIERES

Ksenija Rozman

- Profesor dr. Sergej Vrišer,
Ob petinšestdestletnici
Le Professeur Sergej Vrišer,
A l'occasion de son soixante-cinquième anniversaire 9

Marjetica Simoniti

- Bibliografija profesorja dr. Sergeja Vrišerja
Bibliographie des ouvrages du Professeur Sergej Vrišer 15

Razprave in članki

Etudes et articles

Othmar Metzger

- Zwei bemerkenswerte Gemälde von Januarius Zick (1730—1797)
aus dem Narodni muzej in Ljubljana
Deux tableaux remarquables de Januarius Zick (1730—1797)
de la Musée National de Ljubljana 45

Blaženka First

- Odraz napetosti med senzualizmom in spiritualizmom
v baročnem religioznem slikarstvu
Le reflet de la tension entre le sensualisme et le spiritualisme
dans la peinture baroque religieuse 53

Nataša Golob

- Upodobitve mesecev na Radovanovem portalu v Trogiru
Med bizantinsko in zahodnoevropsko tradicijo
Les représentations des mois au portail de Radovan à Trogir
Entre la tradition byzantine et celle occidentale 79
-

Stanko Kokole

- O vprašanju renesančnih elementov
v kiparskem opusu Jurija Dalmatinca
Sur la question des éléments Renaissance
dans l'oeuvre sculptural de Giorgio de Sebenico 105
-

Samo Štefanac

- Relief iz kroga Nikolaja Florentinca v Londonu
Un relief provenant de l'entourage de Niccolò di Giovanni Fiorentino
qui se trouve à Londres 123
-

Jana Intihar Ferjan

- Ljubljanska kiparska delavnica 15. stoletja
Seznam plastik
L'atelier de sculptures de Ljubljana au 15^{ème} siècle
Liste des oeuvres 131
-

Milan Zeleznik

- Rezbarstvo 17. stoletja na Slovenskem in tiskane predloge
La sculpture sur bois en Slovénie au 17^{ème} siècle
et ses modèles imprimés 149
-

Sonja Žitko

- Priprave k problematiki slovenskega kiparstva
ob prelomu stoletja
Contribution aux problèmes de la sculpture slovène
à l'aube du 20^{ème} siècle 155
-

Ocene in poročila
Notes et comptes rendus

Janez Höfler

- Maria Prokopp:
Italian Trecento influence on murals in East Central Europe,
particular Hungary 165
-

Janez Höfler

- Schallburg '82:
Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 168
-

Marjana Lipoglavšek

- Renato Roli:
Pittura bolognese 1650—1800: Dal Cignani ai Gandolfi 170
-

Nataša Golob

Slavik Jablan: Teorije simetrije i ornament

172

Polonca Vrhunc

Narodna galerija v letu 1984

La Galerie Nationale en 1984

174

Bibliografija**Bibliographie**

Jana Intihar Ferjan

Umetnostnozgodovinska bibliografija za leto 1982

Bibliographie d'histoire de l'art pour l'année 1982

179

Slikovna priloga**Planches**

PROFESOR DR. SERGEJ VRIŠER OB PETINŠESTDESETLETNICI



Sergej Vrišer na Gradišču v Slovenskih goricah, 1975

Po rojstnem kraju je prof. dr. Sergej Vrišer Ljubljčan, po delu in življenju pa Mariborčan, zaveden Slovenec in Jugoslovan. Že od študentskih let nepretrgoma potuje od Maribora do Ljubljane, po vsej Sloveniji, Jugoslaviji in tudi po tujih deželah. Pred leti je bil milijonski potnik na zelenem vlaku. Čas in energijo, ki mu jo jemljejo potovanja, porablja za študij, za zbiranje misli in reševanje ugank in zagat strokovnega dela in vsakdanjega življenja. Vrišer je osebnost, ki iz daljave in od blizu trezno opazuje in presoja razvoj umetnostnozgodovinske stroke in vse, ki se v njenem središču ali okrog nje sučejo. Velja za duhovitega, veselega, uglajenega, bistrega in razgledanega kolega, ki je zgodaj okusil trpkost in resnost življenja, a je pri tem ostal veder. Šteje med vodilne slovenske umetnostne zgodovinarje

prve generacije, ki je diplomirala po drugi svetovni vojni. Ljubeznost in odkritosrčnost, predvsem pa dejstvo, da se ni nikoli obdajal z žarki slovesnosti, genialnosti in s prezirom do mladih in nevednih, so že od nekdanj privabljali v njegovo bližino študente in mlajše kolege.

Rodil se je v Ljubljani 9. novembra 1920. Oče Maks je bil diplomirani pravnik in banski svetnik, mati Neli, roj. Perkovnik, poštna uradnica. Očetov rod izvira iz Istre, materin iz zgubljenega slovenske Koroške, iz Borovelj. Od otroških let so mu bile znane vse bolečine narodnostnega zatiranja Slovencev v Italiji in na avstrijskem Koroškem. Pretresljiva je pripoved, kako so komaj poročenim staršem na Koroškem Avstrijci

ponoči vrgli skozi okno v gnojnico namočenega psa z nemškim napisom: »Horuk čez Ljubeljski prelaz«. Kot mnogi zavedni Slovenci so se starši po prvi svetovni vojni stalno naselili v Mariboru. Tu je Vrišer obiskoval osnovno šolo in realno gimnazijo in maturiral 1939. Med leti 1939 in 1941 je študiral na Vojaški akademiji v Beogradu, kjer ga je dohitela vojna, nato vojno ujetništvo in prisilno delo v Nemčiji. Bil je prisilno mobiliziran, vendar je iz vojske zbežal in se po pravi odisejadi ranjen vrnil domov, kjer je podpiral narodnoosvobodilno gibanje. Od maja do oktobra 1945 je služboval pri propagandnem odseku MOOF Maribor, od oktobra 1945 do avgusta 1950 pa kot tehnični risar v elektrarni Mariborski otok. Leta 1949 se je vpisal na ljubljansko univerzo kot izredni študent umetnostne zgodovine. Od avgusta 1950 do junija 1952 je bil zaposlen kot slikar kostumov pri Triglav filmu v Ljubljani. Študij je končal z diplomo leta 1954 in se zaposlil kot kustos umetnostni zgodovinar v Pokrajinskem muzeju v Mariboru. Pet let je opravljal tudi delo okrajnega konservatorja, s katerim so bili povezani boji, zmage in porazi spomeniške službe. Peš, s kolesom, z avtobusi in vlaki, ob vsakem vremenu so ga vodila pota do bližnjih in daljnih krajev. Bolj kot trda zima ga je ob konservatorskih ogledih mrazila sila brezobzirnih, domišljavih in nasilnih lastnikov spomenikov ali članov komisij, ki so odločali o usodi naše kulturne dediščine. Spomeniška služba je za vsakega umetnostnega zgodovinarja največja preskušnja strokovnega in tehničnega znanja in sodelovanja z ljudmi raznih strok in tudi človeških značajev. Vrišer je to delo imenoval služenje v četi, kjer se je treba takoj znajti, se prav odločiti in se bojevati do zmage.

Muzejsko gradivo in številni neobdelani spomeniki na terenu so ga spodbudili, da si je izbral za doktorsko témo štajersko baročno kiparstvo. Doktorat je obranil 1962 pri svojem učitelju Francetu Steletu na univerzi v Ljubljani.

Kot kustos je Vrišer služboval v Pokrajinskem muzeju v Mariboru v času, ko je bil ravnatelj muzeja prof. Bogo Teply, razgledan zgodovinar, muzealec, družbeni delavec, intelektualec, humanist in šaljivec. Sodelovanje obeh je bilo zgledno in v prid muzeju. Vrišer je 1963 po upokojitvi Boga Teplyja prevzel ravnateljsko mesto, ki ga opravlja še danes. Teplyjevo delo je prevzel s spoštovanjem in zavestjo, da priznanje dela in znanja starejše generacije ne zmanjšuje pomena in imenitosti sedanje.

V letu 1963, ko je prevzel dolžnost ravnatelja, je izšla pri založbi Obzorja v Mariboru njegova prva umetnostnozgodovinska knjiga *Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem*. Z zanesljivimi atribucijami in datiranjem je Vrišer zbral obsežno in raztreseno gradivo, ga pregledno obdelal po času, avtorjih in šolah in se opiral na še vedno zanesljivo »orodje« umetnostnozgodovinske stroke: na stilno analizo, natančen pregled arhivskih virov in lasten občutek. Pri obdelavi baročnega kiparstva opravlja Vrišer podobno pionirsko delo kot njegovi kolegi, rojeni okrog 1920, ob drugih umetninah na Slovenskem. Vrišer šteje v vrsto »terenskih specialistov«, t. j. tistih, ki se klatijo po Sloveniji, iščejo umetnostne predmete, raziskujejo slovensko umetnost in se ubadajo z vsemi sladkostmi našega terenskega poklica: naporne vožnje, hoja navkreber, vla-

čenje težkih nahrbtnikov, v katerih je več fotografskih priprav kot hrane in obleke, postajanje v hladnih in vlažnih prostorih, brisanje stoletnega prahu in pajčevin, prenašanje pripomb in nerazumevanje posvetne in cerkvene gosposke, iskanje ključev in »veselje«, ko po dolgotrajni hoji ključarjev ni doma. Vrišerju ni treba pojasnjevati, zakaj morajo umetnostni zgodovinarji znati latinsko in nemško in se znajti v paleografiji. Kot pravi umetnostni zgodovinar je natančno pregledoval vire v krevljastih gotici in mnogokrat ne dosti laže berljivi rokopisni latinici. Strokovno smo Vrišerju hvaležni za vsa nova, arhivsko izpričana imena kiparjev in datacije, zasebno pa, ker nam je marsikateri večer skupnega posodanja olepšal z zgodbami, ki jih je ob delu doživel in nam iz arhivov recitiral stara zasilna imena Adama Tralala, Jakoba Falinoga, Katarine Piksnšufterin in drugih. Vrišerjeve knjige so strokovno zanesljive in je njegovo sodelovanje pri opremi lastnih knjig, medtem ko so o številu reprodukcij odločale založbe, njihova finančna sredstva in interes, kar je tudi opazno. Leta 1967 je pri Mladinski knjigi v Ljubljani izšlo *Baročno kiparstvo*, ki zajema izbrane in najpomembnejše primerke baročnega kiparstva na Slovenskem. Vrišerjeva knjiga začenja to nedokončano vrsto in je bila 1971 kot prva in edina tiskana v nemščini pri dunajski založbi Schroll. K podobi avtorja šteje tudi lastnost, ki zaznamuje njegovo osebnost: ocena lastne zmogljivosti in izpolnitev dane besede. Zato sta tudi dve prvi številki v zbirki *Ars Sloveniae* Vrišerjevo delo. — Po knjigi o štajerskem kiparstvu sta pri založbi Slovenska matica izšli nadaljevanji: leta 1976 *Baročno kiparstvo v osrednji Sloveniji* in 1983 *Baročno kiparstvo na Primorskem*.

Vrišer je tudi med prvimi zvestimi pisci priljubljene zbirke *Naravni in kulturni spomeniki Slovenije*, ki jo izdaja mariborska založba *Obzorja* s sodelovanjem Zavoda SRS za varstvo naravne in kulturne dediščine. Leta 1969 je kot 17. zvezek izšel *Mariborski grad*, nato so sledili *Sladka gora*, *Sveti Rok*, *Kamnica*, *Stari Maribor*, *Malečnik*, *Mariborski muzej 1* in *Mariborski muzej 2*. *Radmirje* je napisal skupaj z Marjetico Simoniti, ki jo je kot mlado kolegico pred leti navdušil za raziskovanje umetne obrti na štajerskem in v Sloveniji. Po besedilih v teh vodnikih in po člankih, ki jih objavlja v *Zborniku za umetnostno zgodovino*, *Kroniki*, *Časopisu za zgodovino in narodopisje*, *Sintezi*, *Situli* in *Varstvu spomenikov*, spoznamo Vrišerja kot razgledanega in široko zainteresiranega umetnostnega zgodovinarja, ki se loteva tudi oljnega slikarstva in fresk. Kot prvi je zbral in obsežneje obdelal renesančne viteške nagrobne (ZUZ, n. v. VII, 1965, 195—294). Mnoge umetnike in umetnine, ki jih je v svojih knjigah omenjal, je pozneje dostikrat natančneje opredeljeval in dopolnjeval z novimi odkritji. Članki so objavljeni v lokalnih časopisih, kot so *Kranjski zbornik*, *Ptujski zbornik*, zbornik *Svet med Muro in Dravo*, *Slovenjebistriški zbornik*, *Radlje skozi čas*, *Šentjurski zbornik* in *Ribniški zbornik*. Objavljal je tudi v jugoslovanskih publikacijah (Kruševac, Varaždin) in dvakrat v avstrijski reviji *Alte und moderne Kunst* (1964 in 1967).

Številne ocene, kritike in opombe o naših kulturnih spomenikih, raznih razstavah, prireditvah in sodobni umetnosti so objavljene v *Naših*

razgledih, Večer, 7 dni, Delu, Naših obzorjih in v glasilu mariborske Metalne Naša tovarna. Vrišer je bil tudi med pobudniki za ustanovitev likovnega salona Rotovž.

Kot kostus in ravnatelj Pokrajinskega muzeja je organiziral razstave in sestavil kataloge *Razstava slik in muzejskega depoja, Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem, Ranjene umetnine* in baročni kipar *Janez Jurij Mersi*. Tehtno je sodeloval pri zasnovi razstave Narodne galerije *Barok na Slovenskem* in napisal eno poglavje za ta katalog. Za umetnostno galerijo v Mariboru je napisal razstavni katalog o Janezu Vidicu, čigar delo spremlja vrsto let in sodeluje pri postavitvah njegovih razstav (Maribor, Ljubljana, Gradec, Videm, Piran, Radenci, Ljutomer). Leta 1984 je pri založbi Obzorje v Mariboru izdal reprezentativno monografijo o tem pomembnem mojstru. Vztrajno sodeluje pri pisanju gesel za slovenske in jugoslovanske enciklopedije in za *Slovenski biografski leksikon*. Strokovna društva ga večkrat vabijo, da vodi ogledje tujih mest in dežel. Zaželen je zaradi svojega znanja, prilagodljivosti in smisla za družabnost, ki ljudem bolj približa umetnost kot suhoparna in ozko omejena vodstva. Sam je nekoč v šali naštel vrstni red ogledov: ena cerkev, dve »štariji«.

Med krajšimi Vrišerjemi objavami so priložnostni članki, pisani ob rojstnih obletnicah (Stelè, Rudolf, Kocmut, Blatnik idr.) in ob smrtih pomembnih in zaslužnih mož (Baš, Stelè, Sijanec, Soklič, Skaler, Tepy). Vrišer je eden redkih umetnostnih zgodovinarjev, ki venomer opominja na nujnost in pomembnost počastitve jubilejev. Prizadeva si, da so jublanti deležni potrebne pozornosti in priznanja, ob smrti pa častnega spomina na delo in človeško podobo pokojnika. Ob trušču vsakdanjosti postajamo gluhi za tankočutno in humano pozornost do soljudi, naših učiteljev, vzornikov in prijateljev. — Vrišer je tudi vnet zagovornik povezovanja generacij in utrjevanja vezi med umetnostnimi zgodovinarji. Kot raziskovalec baročne umetnosti na Slovenskem je pred leti organiziral delovno skupino »barokistov«. Ob sušnih letih podobno organiziranih strokovnih sestankov in zborov umetnostnih zgodovinarjev so bila ta srečanja edine priložnosti za pogovor in snovanje umetnostnozgodovinskih programov. Ker ni le v slogi, temveč tudi v nepretirani moči, skrbi, da prvo srečanje ni bilo zadnje. Decembra 1984 je bilo v Slovenski Bistrici že peto srečanje, ki je bilo povezano z ogledi spomenikov na terenu. Čeprav so srečanja »baročna«, se na njih sestajajo vse generacije slovenskih umetnostnih zgodovinarjev, tudi nebarokistov, saj vedo, da so to dobre priložnosti za reševanje strokovnih in poklicnih vprašanj.

Vrišerjeva velika bolečina so propadajoči »zlati« in baročni oltarji, neurejene graščine, med njimi zlasti Dornava, za katero je že zdavnaj predlagal, da bi jo s parkom vred spodobno uredili in postavili v njej muzej slovenske baročne umetnosti. Njegov dolgoletni predlog je tudi postavitev razstave kiparjev Straubov z gradivom iz Avstrije, Nemčije in Jugoslavije oz. Slovenije. Njegove želje in misli se bodo nekoč v prihodnosti prav gotovo uresničile, vendar ne bi smeli pozabiti, kdo se je zanje že zdavnaj zavzemal.

Poleg zaslug za razvoj umetnostnozgodovinske stroke je Vrišer zaslužen tudi za napredek naše kulturne zgodovine in muzeologije. Bil je prvi

strokovnjak, ki se je lotil sistematične obdelave mode zadnjih tristo let na Slovenskem in vojaških uniform. Sad njegovih raziskav je bila vrsta razstav in razstavnih katalogov: *Tristo let mode na Slovenskem* (1965 v Mariboru in Ljubljani), *Uniforme v zgodovini* (1969), *Deset let kostumske zbirke v Pokrajinskem muzeju v Mariboru* (1975), *Odeča iz zbirke Pokrajinskega muzeja u Mariboru* (Beograd 1976), *Uniforme v zgodovini* (1983 v Mariboru in Ljubljani). Zaradi njegove prizadevnosti so bile prav v zadnjih trenutkih rešene marsikatero modne obleke in uniforme, ki so v tujini že desetletja sestavni del kompleksnih muzejev. V Pokrajinskem muzeju v Mariboru je postavil zbirko zgodovinskih modnih oblačil in uniform. Ta zbirka je prva te vrste in edina v Sloveniji.

Od leta 1979 do 1983 je predaval zgodovino oblačenja v visokošolski in temeljni organizaciji za tekstilno oblikovanje na fakulteti za naravoslovje in tehnologijo. Kot kostumolog je svetovalec za številne slovenske in jugoslovanske gledališke, televizijske in filmske uprizoritve. Njegov slikarski dar — ki nas je vse nerisarje navduševal ob risanju košatega papagaja v eni potezi — mu omogoča opremo lastnih razstav in katalogov s skicami.

Posebna Vrišerjeva skrb so tudi zbirke in predstavitve starih fotografij, albumov in dekorativne grafike. Leta 1976 je postavil razstavo in napisal besedilo za katalog *Maribor in njegovi ljudje v starih fotografijah* (Maribor, Ljubljana, Beograd) in 1980 *Iz albumov stare dekorativne grafike*.

Kot izkušen in dolgoleten muzejski in konservatorski delavec je bil 1971 izvoljen za izrednega, 1978 pa za rednega profesorja za muzeologijo in konservatorstvo na filozofski fakulteti univerze v Ljubljani, kjer vodi istoimensko stolico in predava študentom umetnostne zgodovine, etnologije in arheologije. Leta 1983 je bil mentor prvemu doktorandu s področja muzeologije v Jugoslaviji. — Kot muzeolog je sodeloval na številnih posvetovanjih v Jugoslaviji, v Vidmu v Italiji, kot umetnostni zgodovinar pa v Avstriji (Gradec, Celovec), na Madžarskem (Szombathely) in v Zvezni republiki Nemčiji na univezi v Marburgu ob Lahni. Bil je tudi na mednarodnih muzejskih kongresih v Avstriji, Zahodni Nemčiji in na Danskem. Poleg Vrišerjevega strokovnega znanja vzbuja med tujimi kolegi občudovanje in spoštovanje tudi njegovo imenitno obvladanje nemščine z obsežnim besednim zakladom in pravilno izgovorjavo.

Kot član naše družbe se Vrišer zaveda življenjskih in delovnih obveznosti in se ne izmika častnim, zanimivim in popolnoma nezanimivim nalogam in funkcijam, ki jemljejo čas. Sodeloval je in še sodeluje kot član, odbornik in delegat v mestnih, pokrajinskih, republiških in medrepubliških odborih in skupnostih. Njegovih nekdanjih in sedanjih funkcij se je nabralo za gosto tipkano stran. Za strokovno in družbeno delo je prejel 1966 red dela s srebrnim vencem, 1975 red republike z bronastim vencem, 1967 nagrado mesta Maribor, 1974 Valvasorjevo nagrado za muzejsko delo in 1983 listino Zveze muzejskih društev Jugoslavije za izredne uspehe v muzejstvu.

Profesor Vrišer je vztrajen delavec, strokovnjak, nesebičen kolega, bister, veder, human, kulturn in izobražen človek, človek širokega hori-

zonta, odprtega srca in z imenitnim občutkom za humor. Zajetna bibliografija pričuje o njegovem delu in o nepogrešljivem človeku naše stroke in družbe. Velike energije in znanje, ki jih hrani, naj obrodijo še veliko strokovnih del, njemu osebno pa naj prihodnost prinese dosti izpolnjenih načrtov, zanimivih najdb, iskrivih idej, veselja in zadovoljstva. Umetnostnozgodovinsko društvo, uredništvo Zbornika in njegovi kolegi mu ob obletnici iz srca želimo vso srečo in vse najboljše.

Ksenija Rozman



Sergej Vrišer in Emilijan Cevc
v Pokrajinskem muzeju v Mari-
boru, 1954



Sergej Vrišer pred cerkvijo v Malečni-
ku, maj 1975



Sergej Vrišer med baročnimi kipi v Pokrajinskem muzeju v Mariboru, junij
1972



Sergej Vrišer, Nace Sumi, Stane Mikuš in Luc Menaše v Madridu, april 1973



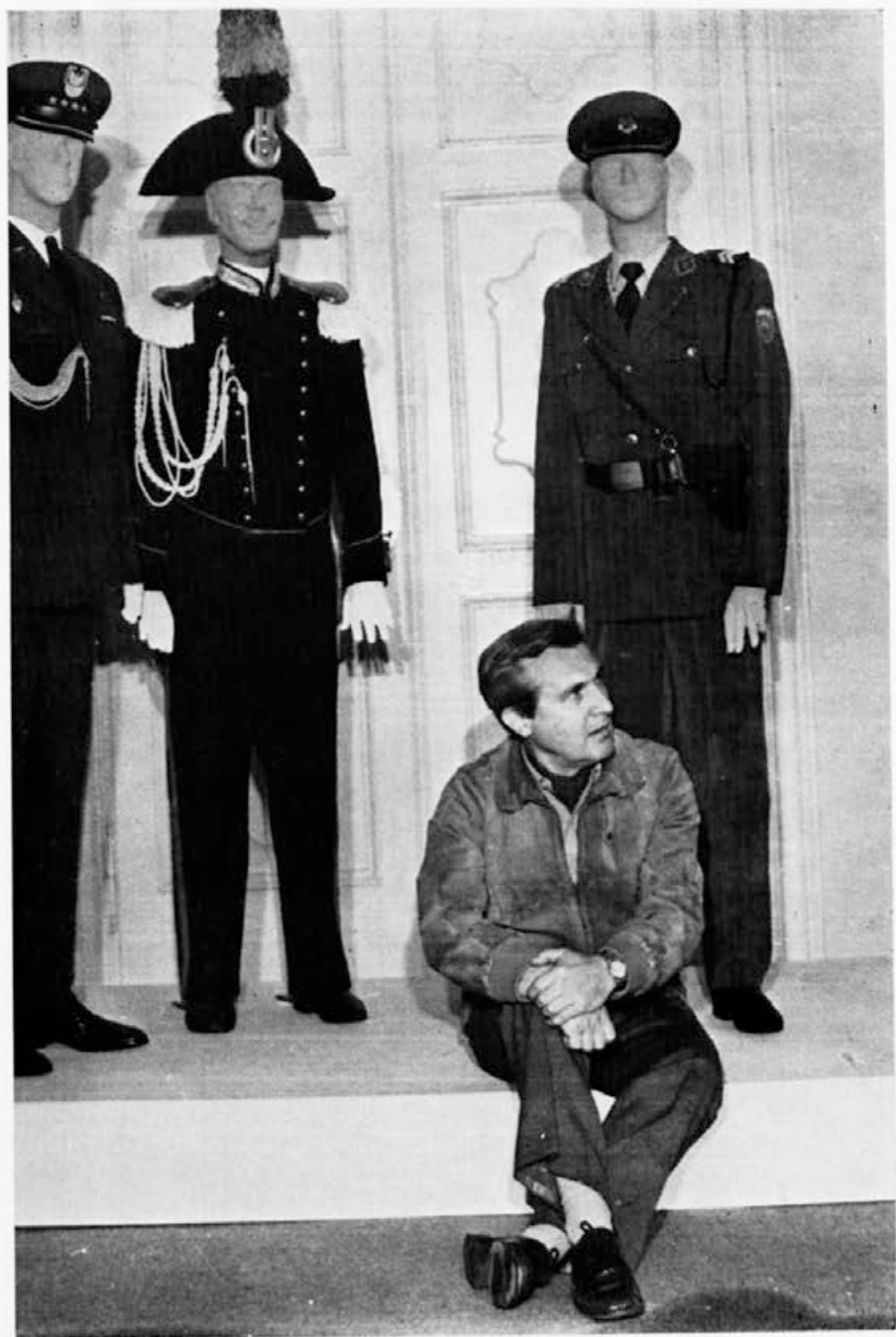
Sergej Vrišer in Marjan Vidmar, Lindau ob Bodenskem jezeru, maj 1979



Sergej Vrišer ob petinsedemdesetletnici
Pokrajinskega muzeja v Mariboru, 1978



Sergej Vrišer ob delovni mizi, 1980



Sergej Vrišer ob razstavi uniform v Mariboru, november 1983

BIBLIOGRAFIJA
PROFESORJA DR. SERGEJA VRIŠERJA

I SAMOSTOJNE PUBLIKACIJE

- 1963 1 *Baročno kiparstvo na slovenskem Stajerskem*,
Maribor: Založba Obzorja 1963
225 str. + 101 črno-belih ilustr. + 3 zemljevidi
- 1967 2 *Baročno kiparstvo*,
Ljubljana: Mladinska knjiga 1967
LXI. str. + 143 črno-belih + 6 barvnih ilustr. + 1 zemljevid
»Ars Sloveniae«
- 1969 3 *Mariborski grad*,
Ljubljana: Zavod za spomeniško varstvo SR Slovenije 1969
26 str. + 18 črno-belih ilustr.
Zbirka vodnikov »Kulturni in naravni spomeniki Slovenije«,
17
- 1970 4 *Sladka gora*,
Ljubljana: Založba Obzorja 1970
26 str. + 14 črno-belih ilustr. + 2 barvni ilustr. + 1 zemljevid
Zbirka vodnikov »Kulturni in naravni spomeniki Slovenije«,
21
- 1971 5 *Barockplastik in Slowenien*,
Ljubljana in Dunaj: Mladinska knjiga in Schroll 1971
LIV str. + 143 črno-belih + 6 barvnih ilustr. + 1 zemljevid
»Ars Sloveniae«
- 6 *Sv. Rok*,
Ljubljana: Založba Obzorja 1971
30 str. + 19 črno-belih + 2 barvni ilustr. + 1 zemljevid
Zbirka vodnikov »Kulturni in naravni spomeniki Slovenije«,
25
- 1973 7 *Kamnica*,
Ljubljana: Založba Obzorja 1973
26 str. + 12 črno-belih ilustr. + 1 načrt
Zbirka vodnikov »Kulturni in naravni spomeniki Slovenije«,
35
- 1975 8 *Stari Maribor*,
Ljubljana: Založba Obzorja 1975
30 str. + 25 črno-belih ilustr. + 1 zemljevid
Zbirka vodnikov »Kulturni in naravni spomeniki Slovenije«,
49

- 1976 9 *Malečnik*,
Ljubljana: Založba Obzorja 1976
30 str. + 23 črno-belih + 2 barvni ilustr.
Zbirka vodnikov »Kulturni in naravni spomeniki Slovenije«, 62
- 10 *Baročno kiparstvo v osrednji Sloveniji*,
Ljubljana: Slovenska Matica 1976
241 str. + 189 črno-belih ilustr.
- 1978 11 *Mariborski muzej I: Kostumska zbirka*,
Ljubljana: Založba Obzorja 1978
38 str. + 38 črno-belih + 4 barvne ilustr.
Zbirka vodnikov »Kulturni in naravni spomeniki Slovenije«, 85
- 12 *Frančiškani — Maribor*,
Frančiškanska cerkev v Mariboru
Maribor 1978: Župnijski urad sv. Marije v Mariboru
Brez pag., 19. ilustr.
- 1979 13 *Radmirje*,
Soavtor Marjetica Simoniti
Ljubljana: Založba Obzorja 1979, str. 3—14, 8 ilustr.
Zbirka vodnikov »Kulturni in naravni spomeniki Slovenije«, 92
- 14 *Mariborski muzej II: Umetnostna zbirka*,
Ljubljana: Založba Obzorja 1979
31 str. + 28 črno-belih + 3 barvne ilustr.
Zbirka vodnikov »Kulturni in naravni spomeniki Slovenije«, 96
- 1983 15 *Baročno kiparstvo na Primorskem*,
Ljubljana: Slovenska Matica 1983
238 str. + 202 ilustr.
- 1984 16 *Maribor*,
Fotomonografija, Motovun: Založba Motovun 1984
144 str. + 32 črno-belih + 139 barvnih ilustr. + 1 zemljevid

II RAZPRAVE IN ČLANKI IZ STROKE

A — UMETNOSTNA ZGODOVINA

I — Razprave

- 1955 17 *O avtorjih fresk v Kamnici pri Mariboru*,
ZUZ, n. v., III, 1955, str. 234—245, 2 ilustr.
- 1957 18 *Mariborski baročni kiparji*,
ZUZ, n. v., IV, 1957, str. 71—130, 14 ilustr.
- 1958 19 *Življenjepisni podatki o baročnih slikarjih in kiparjih Celja, Ptujja in Slovenskih goric*,
Kronika, VI, 1958, št. 3, str. 131—138, 4 ilustr.
- 1959 20 *Prižnici v Ponikvi in Slovenjem Gradcu*,
ZUZ, n. v., V—VI, 1959, str. 453—468, 8 ilustr.

- 1960 21 *Ferdinand Gallo, baročni kipar Celja*,
Celjski zbornik 1960, str. 305—316, 5 ilustr.
- 22 *Nekaj podatkov o baročnih kiparjih in njihovih delih na slovenskem Štajerskem*
Kronika, VIII, 1960, št. 1, str. 50—53, 3 ilustr.
- 1961 23 *Posvetna baročna plastika v severovzhodni Sloveniji*,
Kronika, IX, 1961, št. 1, str. 5—15, 11 ilustr.
- 1964 24 *Jožef Straub — ein Künstler der slowenischen Steiermark*,
Alte und moderne Kunst, 9, Dunaj 1964, št. 76, str. 18—21,
8 ilustr.
- 1965 25 *Renesančni viteški nagrobniki*,
ZUZ, n. v., VII, 1965, str. 195—204, 9 ilustr.
- 1967 26 *Dela štajerskih baročnih kiparjev v Medmurju*,
ČZN, n. v., 3, 1967, str. 144—156, 11 ilustr. + 1 zemljevid
- 27 *Barokno vajarstvo slovenačke Štajerske*,
Bagdala, IX, Kruševac 1967, zv. 104—105, str. 2, 6 ilustr.
- 1968 28 *Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem*,
4. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture,
Predavanja v Mariboru, Ljubljana 1968, str. 1—12
- 29 *Baročno kiparstvo v Slovenskih goricah*,
Zbornik Svet med Muro in Dravo,
Maribor 1968, str. 714—733, 15 ilustr.
- 30 *Naši javni spomeniki v baroku*,
Sinteza, 1968, št. 7, str. XII—3, 5 ilustr.
- 1969 31 *Werke Veit Königers in Slowenien und Kroatien*,
Alte und moderne Kunst, 14, Dunaj 1969, št. 103, str. 13—17,
10 ilustr.
- 1970 32 *Pozabljeno delo Jozsefa Szentpeteryja*,
ZUZ, n. v., VII, 1970, str. 220—222, 1 ilustr.
- 1971 33 *Znamenja in javni spomeniki v Mariboru do 1941*,
ČZN, n. v., 7, 1971, zv. 2, str. 175—195, 17 ilustr.
- 1972 34 *Znamenja in javni spomeniki v Mariboru do 1941*,
Večer, XXVIII, št. 103—113, 5. do 17. 5. 1972
Ponatis iz ČZN, n. v., 7, 1971, str. 175—195
- 1973 35 *Zgodovina in znamenitosti Maribora*,
Mednarodni kulturnozgodovinski simpozij Modinci—
Mogersdorf,
Maribor: Združenje visokošolskih zavodov 1973 (1975), str.
57—72
- 36 *Oljna skica Martina Knollerja v Mariboru*,
ČZN, n. v., 9, 1973, zv. 2, str. 300—305, 3 ilustr.
- 1974 37 *Barok v Štepanji vasi*,
Situla 14/15, 1974, str. 391—397, 8 ilustr.
- 38 *Iz zbirke Pokrajinskega muzeja v Mariboru I:*
Skupina portretov rodbine Attems,
ČZN, n. v., 10, 1974, zv. 1, str. 136—144, 11 ilustr.
- 1975 39 *Baročno kiparstvo v okolici Kranja*,
Kranjski zbornik 1975, str. 226—232, 10 ilustr.
- 40 *Znamenja in javni spomeniki v Ptujju*,
Ptujski zbornik, IV, 1975, str. 295—303, 3 ilustr.

- 41 *Barok v Jarenini*,
 ČZN, n. v., 11, 1975, zv. 2, str. 235—245, 7 ilustr.
- 1976 42 *Doneski k opusu kiparja Janeza Gregorja Božiča*,
 ČZN, n. v., 12, 1976, zv. 2, str. 326—333, 7 ilustr.
- 1977 43 *Doneski k baročnemu kiparstvu v Mariboru in njegovi okolici*,
 ČZN, n. v., 13, 1977, zv. 1—2, str. 143—156, 11 ilustr.
- 1979 44 *Baročne prižnice na slovenskem Stajerskem:*
Poskus tipološke osvetlitve,
 ZUZ, n. v., XIV—XV, 1979, str. 11—36, 27 ilustr.
- 1980 45 *Baročne prižnice v osrednji Sloveniji:*
Poskus tipološke osvetlitve,
 ZUZ, n. v., XVI, 1980, str. 9—23, 24 ilustr.
- 1983 46 *Doneski k opusu baročnih kiparjev Straubov*
in Jožefa Holzingerja,
 Kronika, 31, 1983, št. 2—3, str. 144—148
- 47 *Iz zbirke Pokrajinskega muzeja v Mariboru II:*
Podobice iz posesti rodbine Brandis,
 ČZN, n. v., 19, 1983, zv. 1—2, str. 93—104
- 48 *Umetnostni spomeniki v Rogaški Slatini in njeni okolici*,
 Monografija Rogaška Slatina, Zagreb 1983, str. 32—39
- 49 *Slikarstvo in kiparstvo v Radljah in njihovem zaledju*,
 Radlje skozi čas, Zbornik občine Radlje 1983, str. 38—45
- 50 *Donesek k baroku v Slovenski Bistrici*,
 Zbornik občine Slovenska Bistrica,
 Slovenska Bistrica 1983, str. 229—232 + 3 ilustr.
- 51 *Vezi med baročnim kiparstvom Stajerske in Varaždinom*,
 Varaždinski zbornik, Varaždin 1983, str. 437—440

2 — Katalogi razstav

- 1958 52 *Razstava slik iz muzejskega depoja*,
 Uvod in katalog,
 Maribor: Pokrajinski muzej 1958, str. 2—4, 2 ilustr.
- 1961 53 *Kiparska umetnost v baroku*,
 Sestavek v katalogu Barok na Slovenskem,
 Ljubljana: Narodna galerija 1961, str. 40—47, 6 ilustr.
 med besedilom + 10 ilustr. zunaj besedila
- 1967 54 *Baročno kiparstvo na slovenskem Stajerskem*,
 Uvod in katalog,
 Maribor: Pokrajinski muzej 1967, str. 3—15, 39 ilustr.
- 1972 55 *Ranjene umetnine*,
 Razstava slik in kipov iz depoja Pokrajinskega muzeja
 v Mariboru, uvod in katalog,
 Maribor: Pokrajinski muzej 1972, 28 str.
- 1979 56 *Baročni kipar Janez Jurij Mersi*,
 Študija o kiparju in seznam del,
 Maribor: Pokrajinski muzej in Slovenj Gradec: Umetnostni
 paviljon 1979, 22 str. + 20 ilustr.
- 1982 57 *Robbov vodnjak v luči umetnostne zgodovine*,
reševanje Robbovega vodnjaka,
 Katalog ob razstavi restavratorskega centra Zavoda SRS za

varstvo naravne in kulturne dediščine,
Ljubljana 1982, str. 17—19

3 — Članki o umetnostnih razstavah

- 1954 58 *Razstava Klasicizem in romantika*,
Umetnostna galerija od 3. do 10. oktobra 1954,
Večer, X, št. 235, 6. 10. 1954, str. 2, 1 ilustr.
- 1955 59 *Ogledalo dežele vzhajajočega sonca*,
Večer, 7 dni, V, št. 16, 22. 4. 1955, str. 243 do 246, 4 ilustr.
- 1956 60 *William Blake, umetnik in mislec*,
Mariborska Umetnostna galerija od 18. III. do 1. IV. 1956,
Večer, XII, št. 73, 28. 3. 1956, str. 3
- 61 *Umetnost čudežev in resničnosti*,
Razstava Rembrandtovih grafik v Umetnostni galeriji
od 25. novembra do 9. decembra 1956,
Večer, XII, št. 278, 27. 11. 1956, str. 2
- 62 *Razstava Williama Blaka v Mariboru*,
Nova Obzorja, 9, 1956, 4—5, str. 303—305
- 1957 63 *Svetilniki ameriškega slikarstva*,
Večer, XIII, št. 87, 10. 4. 1957, str. 3, 1 ilustr.
- 64 *Barok in njegov avstrijski mojster pri nas*,
Narodna galerija v Ljubljani:
Razstava del M. J. Kremser-Schmidta v Sloveniji,
Večer, 7 dni, VII, št. 34, 23. 8. 1957, str. 11, 1 ilustr.
- 65 *Grafične prvine štirih stoletij*,
Večer, XIII, št. 225, 26. 9. 1957, str. 4
- 1958 66 *Obetajoča novost*,
V soboto 11. oktobra bodo v Umetnostni galeriji odprli
razstavo slik iz depoja Pokrajinskega muzeja v Mariboru,
Večer, XIV, št. 235, 9. 10. 1958, str. 2
- 1959 67 *Življenje v barvah srednjega veka*,
Razstava srednjeveških fresk,
Večer, XV, št. 164, 18. 7. 1959, str. 5, 1 ilustr.
- 1960 68 *Mikavnost srednjeveških fresk*,
Štiri ljubljanske razstave v letošnjem maju,
Večer, XVI, št. 124, 28. 5. 1960, str. 6, 1 ilustr.
- 69 *Velika naloga: Razstava baroka na Slovenskem*,
Ljubljanska Narodna galerija v letošnji sezoni,
Večer, 7 dni, X, št. 48—49, 9. 12. 1960, str. 17, 1 ilustr.
- 1961 70 *Barok na Slovenskem*,
Ljubljanska galerija v letošnjem poletju,
Večer, XVII, št. 157, 8. 7. 1961, str. 5, 1 ilustr.
- 1962 71 *Anton Ažbe in njegova šola*,
Razstava ob stoletnici slikarjevega rojstva
v Narodni galeriji v Ljubljani,
Večer, XVIII, št. 251, 25. 10. 1962, str. 5, 1 ilustr.
- 1963 72 *Ob razstavi baročnih slikarjev Straussov*,
Umetnostni praznik v Slovenjem Gradcu,
Večer, XIX, št. 245, 19. 10. 1963, str. 13, 1 ilustr.

- 1964 73 *Slikarske umetnine s Stajerskega in Prekmurja*,
Narodna galerija v Ljubljani razstavlja,
Večer, XX, št. 158, 8. 7. 1964, str. 8
- 1965 74 *Stari tuji slikarji II.*,
Sinteza, 1964—65, št. 2, str. 101
- 1967 75 *Utrinki z razstave*
Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem,
Naši razgledi, XVI, št. 24, 23. 12. 1967, str. 704
- 1968 76 *Grafika baroka*,
Baročni tiski v mariborskem pokrajinskem muzeju,
Večer, XXIV, št. 221, 20. 9. 1968, str. 15—16
- 77 *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem*,
Ob razstavi ob petdesetletnici
Narodne galerije v Ljubljani,
Večer, XXIV, št. 245, 18. 10. 1968, str. 17, 1 ilustr.
- 1970 78 *Nordijski gost ob novem letu*,
Ob razstavi grafik Edvarda Muncha v mariborski galeriji,
Delo, XII, št. 4, 6. 1. 1970, str. 5, 1 ilustr.
- 79 *Posnemanja vredna razstava*,
V zagrebškem muzeju za umetnost in obrt,
Večer, XXVI, št. 70, 22. 1. 1970, str. 15, 1 ilustr.
- 80 *Jugoslovanska umetnost odpotuje v Pariz*,
Pred našo največjo umetnostno prireditvijo v tujini,
Večer, XXVI, št. 227, 30. 9. 1970, str. 8, 1 ilustr.
- 1971 81 *Ljudje in njihov čas v delih Michaela Stroya*,
Narodna galerija v Ljubljani,
Večer, XXVI, št. 82, 8. 4. 1971, str. 15—16, 1 ilustr.
- 1981 82 *Zgodovina, povezana v bidermajerski šopek*,
Ob razstavi Dunajski bidermajer v Narodni galeriji,
Večer, XXXVI, št. 74, 31. 3. 1981, str. 6
- 83 *Srečanje z Mariborčani iz 18. in 19. stoletja*,
Danes: Razstava portretov iz mariborske muzejske zbirke,
Večer, XXXVI, št. 150, 1. 7. 1981, str. 6
- 84 *Iz oči v oči s starimi Mariborčani*,
Ob razstavi portretov v mariborskem muzeju,
Naši razgledi, XXX, št. 15, 14. 8. 1981, str. 442

4 — Različni članki o starejši umetnosti

- 1956 85 *Umetnostni jubilej starega Maribora*,
Ob 200-letnici smrti kiparja Jožefa Strauba,
Večer, 7 dni, VI., št. 26, 13. 7. 1956, str. 5 + 14, 2 ilustr.
- 1959 86 *Umetnostni utrinki ob mariborskem gradu*,
Večer, XV, št. 51, 4. 3. 1959, str. 5, 1 ilustr.
- 87 *Sprehod med umetninami mariborskega muzeja*,
Večer, XV, št. 105, 9. 5. 1959, str. 10, 3 ilustr.
- 88 *Mariborski umetniki v šestih stoletjih*,
Večer, 7 dni, IX, št. 34, 28. 8. 1959, str. 11+15, 1 ilustr.
- 89 *O štuku in njegovih mojstrih pri nas*,
Večer, XV, št. 217, 19. 9. 1959, str. 5, 2 ilustr.

- 1960 90 *Pomlad v kamnu,*
Podobe štirih letnih časov v naših umetninah,
Večer, 7 dni, X, št. 3, 22. 1. 1960, str. 11, 2 ilustr.
- 1961 91 *Pred novimi raziskovalnimi nalogami,*
Po drugem simpoziju slovenskih umetnostnih zgodovinarjev
v Slovenjem Gradcu,
Večer, 7 dni, XI, št. 24, 13. 10. 1961, str. 11, 2 ilustr.
- 92 *Poznamo jih in ne poznamo . . . ,*
Plastika v parku gradu v Slovenski Bistrici,
Večer, XVII, št. 257, 4. 11. 1961, str. 5, 1 ilustr.
- 1962 93 *Poznamo jih in ne poznamo . . . ,*
Portret plemkinje v gradu Štatenberg,
Večer, XVIII, št. 229, 29. 9. 1962, str. 13, 1 ilustr.
- 1963 94 *Poznamo jih in ne poznamo . . . ,*
Grajska ulica,
Večer, XIX, št. 15, 19. 1. 1963, str. 5, 1 ilustr.
- 95 *Poznamo jih in ne poznamo . . . ,*
Minoritski samostan,
Večer, XIX, št. 21, 26. 1. 1963, str. 5, 1 ilustr.
- 96 *Poznamo jih in ne poznamo . . . ,*
Sladka gora,
Večer, XIX, št. 27, 2. 2. 1963, str. 5, 1 ilustr.
- 1967 97 *Barok — po sicilijansko,*
Z zimskega sprehoda po italijanskem jugu,
Večer, XXIII, št. 46, 25. 2. 1967, str. 9, 1 ilustr.
- 98 *Baročno kiparstvo,*
Avtor knjige o svojem delu in o zbirki,
Delo, IX, št. 181, 6. 7. 1967, str. 7, 1 ilustr.
- 1968 99 *Nemška umetnostna pisma I,*
Obisk v Sanssouciju,
Večer, XXIV, št. 173, 26. 7. 1968, str. 15 + 16, 1 ilustr.
- 100 *Nemška umetnostna pisma II,*
Dresdenski Zwinger,
Večer, XXIV, št. 179, 2. 8. 1968, str. 15, 1 ilustr.
- 101 *Berlin: Pergamski muzej,*
Večer, Magazin 7 dni, XVII, št. 48, 28. 11.—5. 12. 1968, str. 2,
1 ilustr.
- 1969 102 *Spodbudno in manj spodbudno,*
Ob koncu slovenskih in avstrijskih
umetnostnozgodovinskih predavanj,
Večer, XXV, št. 116, 20. 5. 1969, str. 8, 1 ilustr.
- 1970 103 *Dragocena umetnina z razgibano preteklostjo,*
O reliefu Bitka pri Arbeli Jozsefa Szentpeteryja,
Večer, XXVI, št. 142, 20. 6. 1970, str. 9, 1 ilustr.
- 1971 104 *Med slavo in pozabo,*
O umetnosti Jožefa Strauba,
Dialogi, VII, 10, 1971, str. 594—597, 1 ilustr.
- 1975 105 *Pričevanje baročne umetnine,*
Iz stalne zbirke Pokrajinskega muzeja v Mariboru,
Večer, XXXI, št. 152, 2. 7. 1975, str. 6, 1 ilustr.

- 1977 106 *Vzburil je svoj čas,*
Pred 400 leti se je rodil Peter Paul Rubens,
Večer, XXXIII, št. 148, 28. 6. 1977, str. 4, 1 ilustr.
- 1978 107 *Mariborski grad je dočakal petstoletnico,*
Večer, XXXIV, št. 273, 24. 11. 1978, str. 12, 1 ilustr.
- 1979 108 *Radoživa baročna umetnost,*
Pred otvoritvijo razstave del Janeza Jurija Mersija,
Večer, XXXV, št. 215, 14. 9. 1979, str. 4, 1 ilustr.
- 109 *Kritično o našem baroku,*
Pogovor o baročni umetnosti na Slovenskem,
Večer, XXXV, št. 246, 20. 10. 1979, str. 8
- 110 *Barok — neodtujljivi del naše kulturne dediščine,*
Pogovor o baročni umetnosti na Slovenskem v Mariboru,
Naši razgledi, XXVIII, št. 21, 9. 11. 1979, str. 620
- 1980 111 *Slabo varstvo baroka,*
Delo, XXII, št. 259, 5. 11. 1980, str. 9
- 112 *Našemu baroku večjo spomeniško skrb,*
Po pogovoru o vprašanih baročne umetnosti na Slovenskem,
Večer, XXXV, št. 257, 5. 11. 1980, str. 6
- 1981 113 *Barok na Pohorju,*
Pohorje in njegov umetnostni izraz,
Večer, XXXVI, št. 217, 19. 9. 1981, str. 26
- 1984 114 *Pomembna umetnina slovenskega baroka
v mariborski zbirki,*
Delo, XXVI, št. 54, 6. 3. 1984, str. 6
- 115 *Svetle in manj svetle plati našega baroka,*
Po 5. pogovoru o baročni umetnosti na Slovenskem,
Naši razgledi, XXXIII, št. 21, 9. 11. 1984, str. 619—620

B — KULTURNA ZGODOVINA

1 — Razprave

- 1967 116 *Zbirka vojaških uniform v Pokrajinskem muzeju
v Mariboru,*
Kronika, XV, 1967, št. 3, str. 166—173, 10 ilustr.
- 1968 117 *Zbirka modnih noš v Pokrajinskem muzeju v Mariboru,*
Kronika, XVI, 1968, št. 2, str. 91—97, 8 ilustr.
- 1969 118 *Uniforme meščanskega konjeniškega korpusa v Ptuj,*
Poetovio — Ptuj, III, 1969, str. 159—165, 3 ilustr.
- 119 *Uniforme narodne garde na Slovenskem v letih 1848—49,*
ČZN, n. v., 5, 1969, str. 448—459, 10 ilustr.
- 1972 120 *Tri ljubljanske fotografije iz 60. let 19. stoletja,*
Prispevek k slovenski kulturni zgodovini,
Kronika, XX, 1972, št. 3, str. 173—176, 3 ilustr.
- 1974 121 *Uniforme ljubljanskih meščanskih korpusov v 18. in
19. stoletju,*
Kronika, XXII, 1974, št. 1, str. 18—30, 4 ilustr.
- 122 *Mariborski Glavni trg na starih fotografijah,*
Kronika, XXII, 1974, št. 2, str. 129—132, 3 ilustr.

- 1975 123 *Uniforme meščanskega korpusa in deželne brambe v Mariboru,*
Kronika, XXIII, 1975, št. 3, str. 166—169, 3 ilustr.
- 124 *Stari Maribor I,*
Kronika, XXIII, 1975, št. 3, str. 183—185, 4 ilustr.
- 1976 125 *Stari Maribor II,*
Kronika, XXIV, 1976, št. 1, str. 49—51, 4 ilustr.
- 1977 126 *Stari Maribor III,*
Kronika, XXV, 1977, št. 1, str. 60—63, 5 ilustr.
- 1978 127 *Uniforme borcev za severno slovensko mejo 1918/19,*
Kronika, XXVI, 1978, št. 2, str. 109—112, 4 ilustr.
- 128 *Stanovanjska oprema graščine Radvanje iz l. 1695,*
ČZN, n. v., 14, 1978, zv. 2, str. 217—221
- 1979 129 *Uniforme borcev za severno slovensko mejo 1918/19,*
Spominski zbornik ob 60-letnici bojov za severno slovensko mejo 1918/19,
Maribor: Zveza prostovoljcev borcev za severno slovensko mejo 1918/19, Klub Koroških Slovencev in Sklad Prežihovega Voranca v Mariboru 1979, str. 161—165, 6 ilustr.
Ponatis iz Kronike, XXVI, št. 2, 1978, str. 102—112

2 — Katalogi razstav

- 1965 130 *Tristo let mode na Slovenskem,*
Uvod in katalog,
Maribor: Pokrajinski muzej 1965, 41 str. + 35 ilustr.
- 1969 131 *Uniforme v zgodovini,*
Uvod in katalog,
Maribor: Pokrajinski muzej 1969, 36 str. + 45 ilustr.
- 1975 132 *10 let kostumske zbirke v Pokrajinskem muzeju v Mariboru,*
Uvod in skice,
Maribor: Pokrajinski muzej 1975, 28 str. + 20 ilustr.
- 1976 133 *Odeća iz zbirke Pokrajinskog muzeja u Mariboru,*
Uvod in katalog,
Beograd: Muzej primenjene umetnosti 1976, 9 str. + 11 ilustr.
- 1976 134 *Maribor in njegovi ljudje v starih fotografijah,*
Uvod,
Maribor: Pokrajinski muzej 1976, 7 str. + 30 tabel ilustr.

3 — Članki

- 1959 135 *Umetnost na starih pečnicah,*
Večer, 7 dni, IX, št. 44, 6. 11. 1959, str. 11, 2 ilustr.
- 1963 136 *Šestdeset let Zgodovinskega društva v Mariboru,*
Jubilejna razstava v Umetnostni galeriji,
Večer, XIX, št. 239, 12. 10. 1963, str. 13, 1 ilustr.
- 1965 137 *Pet obličij naše mode v preteklosti,*
Bilten MTT, VIII, 1, januar 1965, str. 19—20, 5 ilustr.

- 138 *Ujeti trenutek,*
Ob razstavi slovenske novinarske fotografije,
Večer, XXI, št. 298, 25. 12. 1965, str. 5 + 6, 1 ilustr.
- 1966 139 *Bitka pri Visu in Maribor,*
Večer, 7 dni, XVI, št. 38, 6. 10. 1966, str. 2, 1 ilustr.
- 140 *Ob razstavi Tristo let mode na Slovenskem,*
Dialogi, II, 1966, št. 2, str. 89—92, 2 ilustr.
- 1968 141 *Prijetno muzejsko presenečenje,*
Ob razstavi bidermajerja v Mestnem muzeju v Ljubljani,
Večer, XXIV, št. 10, 13. 1. 1968, str. 10
- 1969 142 *Uniforme v zgodovini,*
Ob letošnji kulturnozgodovinski razstavi
mariborskega muzeja,
Delo, XI, št. 19, 21. 1. 1969, str. 5, 1 ilustr.
- 143 *Vojaška noša v luči zgodovine,*
TV 15, VII, št. 8, 26. 2. 1969, str. 9
- 144 *Ko bom nosil suknjo belo . . .,*
Mariborski Pokrajinski muzej pripravlja
razstavo vojaških uniform,
Delo, XI, št. 65, 8. 3. 1969, str. 20, 2 ilustr.
- 145 *Uporabnost in okus,*
Razstava svetil v ljubljanskem Narodnem muzeju,
Večer, XXV, št. 96, 24. 4. 1969, str. 9, 1 ilustr.
- 146 *Uniforme v zgodovini,*
Panonnia 69, Murska Sobota 1969, str. 4, 1 ilustr.
- 147 *Die Uniformen in der Geschichte,*
Panonnia 69, Murska Sobota 1969, str. 2
- 148 *Poživljajoča zgodovina,*
Ob razstavi svetil v Narodnem muzeju v Ljubljani,
Naši razgledi, XVIII, št. 15, 1. 8. 1969, str. 445, 6 ilustr.
- 1970 149 *Ob »Uniformah v zgodovini« — kulturnozgodovinski*
razstavi mariborskega Pokrajinskega muzeja,
Kronika, XVIII, 1970, št. 2, str. 121—123, 2 ilustr.
- 150 *Uniforme v zgodovini,*
Ob razstavi v Pokrajinskem muzeju v Mariboru,
Sinteza, 1970, št. 16, str. 65—66, 1 ilustr.
- 151 *»Uniforme v zgodovini«,*
Argo, IX, 1970, št. 1, str. 6—7
- 152 *Uniforme v zgodovini — nov korak v naši kostumologiji,*
Naši razgledi, XIX, št. 11, 5. 6. 1970, str. 333—334, 6 ilustr.
- 1971 153 *Z orožjem in bojno opremo v jubilejno leto,*
Večer, XXVII, št. 81, 7. 4. 1971, str. 7, 1 ilustr.
- 154 *Pričevanje bojnega železja,*
Ob razstavi Orožje in bojna oprema v ljubljanskih Arkadah,
Naši razgledi, XX, št. 28, 26. 5. 1971, str. 307, 2 ilustr.
- 155 *Uniforma — včeraj, danes, jutri,*
Ob novi razstavi v vojnem muzeju v Beogradu,
Večer, XXVII, št. 129, 4. 6. 1971, str. 10
- 1973 156 *Stol v petih tisočletjih,*
Nov dosežek pri odkrivanju kulturnozgodovinske preteklosti,
Naši razgledi, XXII, št. 4, 23. 2. 1973, str. 96, 10 ilustr.

- 1975 157 *Zbirka lectarskih kalupov,*
 Iz zbirke Pokrajinskega muzeja v Mariboru,
 Večer, XXXI, št. 163, 16. 7. 1975, str. 6, 1 ilustr.
- 158 *Obletnica in razstava,*
 Pred petkovo razstavo kostumske zbirke
 Pokrajinskega muzeja v Mariboru,
 Večer, XXXI, št. 223, 25. 9. 1975, str. 4, 1 ilustr.
- 1976 159 *Kostumografska prostost ali zmeda, ki je ne bi bilo treba,*
 Naši razgledi, XXV, št. 1, 6. 1. 1976, str. 15
- 160 *Stari Maribor v fotografijah,*
 Razstava ob širokem sodelovanju Mariborčanov,
 Večer, XXXII, št. 28, 4. 2. 1976, str. 6, 1 ilustr.
- 1978 161 *Ob razstavi odlikovanj,*
 Dialogi, XIV, 1978, št. 11, str. 681—682, 2 ilustr.
- 162 *Narodni muzej v gosteh v mariborskem muzeju,*
 Pred otvoritvijo pomembne slovenske zgodovinske razstave,
 Večer, XXXIV, št. 265, 15. 11. 1978, str. 6
- 1980 163 *Ilustrirana kronika preteklih stoletij,*
 Ob nocojšnji razstavi stare dekorativne grafike v Mariboru,
 Večer, XXXV, št. 229, 1. 10. 1980, str. 6
- 164 *Grafična sporočila preteklosti,*
 Ob razstavi »Iz albuma stare dekorativne grafike«
 v Mariboru,
 Naši razgledi, XXIX, št. 21, 7. 11. 1980, str. 620
- 1981 165 *Zgodovinski predmeti iz plemenitega volila,*
 Pred razstavo Iz zapuščine Mirka Pleiweissa,
 Večer, XXXVI, št. 91, 20. 4. 1981, str. 4
- 1983 166 *Obleka po vojaško,*
 Ob razstavi Uniforme v zgodovini II.
 v mariborskem Pokrajinskem muzeju,
 Večer, XXXIX, št. 146, 25. 6. 1983, str. 8
- 167 *U povodu izložbe »Uniforme v zgodovini II.«*
Pokrajinskega muzeja u Mariboru,
 Informatica, muzeologica, 3—4 (65—66), 1983, str. 32—33,
 1 ilustr.
- 168 *Stari Maribor: mesto, ljudje in dogodki,*
 Kronika, 31, 1983, št. 2—3, str. 176—183
- 1984 169 *Uniforma maršala Tita,*
 Dragocena pridobitev mariborske zbirke uniform,
 Večer, XXXIX, št. 123, 29. 5. 1984, str. 6

C — MUZEJSTVO IN SPOMENIŠKO VARSTVO

1 — Razprave

- 1969 170 *Muzejstvo in turizem,*
 Turistični vestnik, XVII, št. 6, 1969, str. 200—202
- 1973 171 *Sedemdeset let mariborskega muzejstva,*
 Večer, XXIX, št. 251—261, 27. 10. do 9. 11. 1973
 (v nadaljevanjih)

- 172 *K problemu muzej in občinstvo*,
Zbornik Musei e società, Udine 1973, str. 83—88
- 1974 173 *Sedemdeset let mariborskega muzejstva*,
Argo, XII, 1974, št. 3—4, str. 53—57, 1 ilustr.
- 174 *Studij muzeologije in konservatorstva*
na ljubljanski univerzi,
Argo, XII, 1974, št. 3—4, str. 57—58
- 1975 175 *Muzeji in občinstvo*,
Muzeologija, 17, Zagreb 1975, str. 112—118
- 1979 176 *Ob 75-letnici zgodovinskega društva v Mariboru*,
Zgodovinski časopis, 33, 1979, 3, str. 375—383

2 — Članki

- 1955 177 *Spomeniško varstvo — naša skupna skrb*
V tednu muzejev,
Večer, XI, št. 116, 19. 5. 1955, str. 2, 1 ilustr.
- 1957 178 *Konservatorsko delo in spomeniki*,
Ob tednu muzejev,
Večer, XII, št. 236, 9. 10. 1957, str. 6
- 1961 179 *Dunajski muzejski mozaik*,
Večer, 7 dni, X, št. 6, 10. 2. 1961, str. 11 + 15, 1 ilustr.
- 1962 180 *Raziskovalno — znanstveno delo*,
Ob letošnjem »Tednu muzejev«,
Večer, XVIII, št. 106, 8. 5. 1962, str. 5
- 181 *Drobci, ki ustvarjajo zgodovino*,
Novosti v zbirkah mariborskega Pokrajinskega muzeja,
Večer, XVIII, št. 193, 18. 8. 1962, str. 13, 1 ilustr.
- 182 *Spomenik slave in memento*,
Vojni muzej JLA v Beogradu,
Večer, XVIII, št. 298, 22. 12. 1962, str. 13, 1 ilustr.
- 1963 183 *V korak z modernimi muzeji Evrope*,
Muzej za umetnost in obrt v Zagrebu,
Večer, XIX, št. 3, 5. 1. 1963, str. 5, 1 ilustr.
- 184 *Muzej in turizem: premalo sodelovanja*,
Ob Tednu muzejev,
Večer, XIX, št. 121, 25. 5. 1963, str. 13
- 185 *Mariborska viteška dvorana — ogrožena umetnina*,
Večer, XIX, št. 185, 10. 8. 1963, str. 13
- 186 *Naša stara sinagoga*,
Večer, XIX, št. 211, 10. 9. 1963, str. 5
- 187 *Sestdeset let Zgodovinskega društva v Mariboru*,
Jubilejna razstava v Umetnostni galeriji,
Večer, XIX, št. 239, 12. 10. 1963, str. 3, 1 ilustr.
- 188 *Beseda k obnovi mariborskega kužnega znamenja*,
Večer, XIX, št. 262, 9. 11. 1963, str. 13, 1 ilustr.
- 189 *Jubilej sredi dela in načrtov*,
Sestdeset let mariborskega muzejstva,
Večer, XIX, št. 284, 7. 12. 1963, str. 13

- 1966 190 *S počasnimi koraki — naprej,*
Letošnje akcije mariborskega Pokrajinskega muzeja,
Večer, XXII, št. 302, 30. 12. 1966, str. 23 + 26, 1 ilustr.
- 191 *Kulturni spomeniki, koprive in turizem,*
Dialogi, II, 1966, št. 10, str. 513—516
- 1967 192 *Kaj sodijo v Pokrajinskem muzeju,*
Še k anketi o slovenskih muzejih,
Večer, XXIII, št. 192, 19. 8. 1967, str. 9
- 193 *O Pragi enkrat drugače: Vojenske museum,*
Večer, XXIII, št. 198, 26. 8. 1967, str. 9 + 10, 1 ilustr.
- 194 *Pohorski kulturni spomeniki in turizem,*
Turizem na Pohorju,
Maribor: Turist biro Pohorje, Lovrenc na Pohorju 1967, str. 3
- 195 *Ne samo stvar dobre volje, marveč tudi dolžnost,*
K članku Maribor — kulturno mesto?,
Večer, XXIII, št. 269, 18. 11. 1967, str. 10, 1 ilustr.
- 1968 196 *Berlinski zapiski: spomeniki in muzeji,*
Dialogi, IV, 1968, št. 10, str. 535—538
- 197 *Neposreden stik s sodobnostjo,*
Ob Tednu muzejev,
Delo, X, št. 293, 25. 10. 1968, str. 5
- 198 *Za obstoj starega Maribora,*
Večer, XXIV, št. 259, 5. 11. 1968, str. 8
- 1969 199 *Muzej ni ropotarnica in ne spektakel,*
Ob začetku turistične sezone,
Naši razgledi, XVIII, št. 11, 6. 6. 1969, str. 338, 1 ilustr.
- 200 *Skrb za naše narodopisno blago,*
Bilten MTT 1969, št. 3—4, str. 23, 1 ilustr.
- 1970 201 *O usodi naših lesenih plastik,*
Varstvo spomenikov, XIII—XIV, 1968—69, 1970,
str. 129—132, 1 ilustr.
- 202 *Deset let v službi za kulturno podobo mesta in pokrajine,*
Dialogi, VI, 1970, št. 1, str. 24—26
- 1971 203 *Novo in obnovljeno,*
Maribor je letos bogatejši za pet novih javnih spomenikov,
Večer, XXVI, št. 2, 5. 1. 1971, str. 8, 1 ilustr.
- 204 *Spet: v obrambo Dornave,*
Naši razgledi, XX, št. 3, 12. 2. 1971, str. 72—73, 2 ilustr.
- 205 *Umetnine naprodaj,*
Anketa,
Večer, XXVII, št. 109, 13. 5. 1971, str. 16, 1 ilustr.
- 206 *Mariborski kulturni spomeniki,*
Mestno obzidje,
Naša tovarna, glasilo Metalne, XXI, št. 5, junij 1971, str. 17
- 207 *Mariborski kulturni spomeniki,*
Stolnica,
Naša tovarna, glasilo Metalne, XXI, št. 6, julij 1971,
str. 6, 1 ilustr.
- 208 *Mariborski kulturni spomeniki,*
Grad,

- Naša tovarna, glasilo *Metalne*, XXI, št. 7, september 1971, str. 20, 1 ilustr.
- 209 *Mariborski kulturni spomeniki*,
Rotovž,
Naša tovarna, glasilo *Metalne*, XXI, št. 8, oktober 1971, str. 15, 1 ilustr.
- 210 *Mariborski kulturni spomeniki*,
Kužno znamenje,
Naša tovarna, glasilo *Metalne*, XXI, št. 9, november 1971, str. 18, 1 ilustr.
- 211 *Kužna znamenja*,
Ruški delavec, glasilo delavcev tovarne dušika Ruše, XIII, 1971, št. 6, str. 9, 1 ilustr.
- 1972 212 *Mariborski kulturni spomeniki*,
Minoritska cerkev,
Naša tovarna, glasilo *Metalne*, XXII, št. 1, januar 1972, str. 19, 1 ilustr.
- 213 *Mariborski kulturni spomeniki*,
Florijanovo znamenje,
Naša tovarna, glasilo *Metalne*, XXII, št. 2, februar 1972, str. 15, 1 ilustr.
- 214 *Mariborski kulturni spomeniki*,
Znamenje v Volkmerjevem prehodu,
Naša tovarna, glasilo *Metalne*, XXII, št. 4, maj 1972, str. 18, 1 ilustr.
- 215 *Mariborski kulturni spomeniki*,
Alojzijeve cerkev,
Naša tovarna, glasilo *Metalne*, XXII, št. 5, junij 1972, str. 20, 1 ilustr.
- 216 *Nova podoba mariborskega gradu*,
Večer, XXVIII, št. 173 in 174, 28. in 29. 7. 1972, str. 6, str. 5, 1 ilustr.
- 217 *Na glavnem tiru*,
Pogovor zapisal Lojze Smasek,
Večer, XXVIII, št. 302, 29. 12. 1972, str. 9, 1 ilustr.
- 1973 218 *Mariborski kulturni spomeniki*,
Vetrinjski dvorec,
Naša tovarna, glasilo *Metalne*, XXII, št. 2, marec 1973, str. 18, 1 ilustr.
- 219 *Mariborski kulturni spomeniki*,
Betnava,
Naša tovarna, glasilo *Metalne*, XXII, št. 3, april 1973, str. 14, 1 ilustr.
- 1974 220 *Novi postavi u Pokrajinskem muzeju u Mariboru*,
Informatica meseologica, 25, julij 1974, str. 10—11, 2 ilustr.
- 1975 221 *Kulturno oživiljanje Pristana*,
Večer, XXXI, št. 115, 23. 5. 1975, str. 6, 1 ilustr.
- 222 *Prenovljene muzejske zbirke*,
Ob tridesetletnici osvoboditve,
Večer, XXXI, št. 92, 19. 4. 1975, str. 13

- 223 *Muzejstvo v luči sodobnosti,*
Naši razgledi, XXIV, št. 19, 10. 10. 1975, str. 407
- 1977 224 *Za staro mesto in njegov sodobni utrip,*
Ob razstavi programskih projektov v salonu Rotovž,
Večer, XXXIII, št. 44, 23. 2. 1977, str. 6, 3 ilustr.
- 1978 225 *Ob 75-letnici,*
Mariborski Pokrajinski muzej letos,
Večer, XXXIV, št. 115, 13. 4. 1978, str. 4, 1 ilustr.
- 226 *Pričevanje o stari obrti in spretnih rokah,*
Večer, XXXIV, št. 115, 20. 5. 1978, str. 4, 1 ilustr.
- 227 *Pokrajinski muzej Maribor,*
Kratka zgodovina,
Maribor: Zgodovinsko društvo v Mariboru 1903—1978, 75 let,
Maribor 1978, str. 28—29
- 228 *Kulturni pogum in daljnovidnost,*
75 let Zgodovinskega društva v Mariboru,
Naši razgledi, XXVII, št. 19, 13. 10. 1978, str. 551
- 1979 229 *Med načrti in uresničevanji,*
Večer, XXXV, št. 90, 17. 4. 1979, str. 6, 1 ilustr.
- 230 *Sporočilo davnine,*
Pred razstavo arheološke keramike v mariborskem muzeju,
Večer, XXXV, št. 144, 22. 6. 1979, str. 4, 1 ilustr.
- 231 *Muzeologija in konservatorstvo,*
Antropos, Ljubljana 1979, str. 158—160
- 1980 232 *Pokrajinski muzej v Mariboru,*
Zbornik 2. srečanja pediatrov v Mariboru,
Maribor 1980, str. 131—133, 10 ilustr.
- 233 *Slovenski muzeji in galerije,*
16. seminar slovenskega jezika, literature in kulture,
Ljubljana 1980, str. 207—214
- 234 *Novo v starem mestnem jedru,*
Ob razstavi načrtov novih gradenj in ureditev
v starem Mariboru,
Večer, XXXV, št. 198, 26. 8. 1980, str. 6
- 1982 235 *Muzeji pred odgovornimi nalogami,*
Okrogla miza slovenskih muzealcev v Brežicah,
Naši razgledi, XXXI, št. 2, 29. 1. 1982, str. 39
- 236 *Slovenski muzeji in njihov razvoj,*
Večer, XXXVIII, št. 84, 10. 4. 1982, str. 18
- 237 *Skrb za naše kiparske umetnine,*
O delu slovenskih restavratorskih delavnic,
Večer, XXXVIII, št. 162, 14. 7. 1982, str. 6
- 1983 238 *Kulturne odločitve pred osemdesetimi leti,*
Ob jubilejnem letu mariborskega muzejstva,
Večer, XXXIX, št. 281, 6. 12. 1983, str. 6
- 1984 239 *Čas se ni ustavil,*
Pokrajinski muzej v Mariboru spet odprt,
Večer, XXXX, št. 87, 13. 4. 1984, str. 6
Gornja Radgona, str. 70—71
Hoče, str. 74—75

3 — Konservatorska poročila

- 1959 240 Varstvo spomenikov, VI, 1955—57, 1959:
Djakovićevo — Sv. Duh na Ostrem vrhu, str. 69—70
Fram, str. 70
Huda luknja, str. 76—77
Jakobski dol, str. 78—79
Malečnik, str. 85
Maribor, str. 85—88
Ormož, str. 84
Ptuj, str. 102
Rače, str. 105
Stanof pri Gornji Radgoni, str. 119—121
Uršlja gora, str. 126—127
- 1960 241 Varstvo spomenikov, VII, 1958—59, 1960:
Areh na Pohorju, str. 10
Betnava, str. 10
Bolfenk na Pohorju, str. 110, 1 ilustr.
Bučkovci, str. 127—128
Cmurek, str. 134
Črešnjevce, str. 135
Črneče, str. 135
Fala, str. 140—141
Jeruzalem v Slov. goricah, str. 160
Lenart v Slov. goricah, str. 168
Ojstrica nad Dravogradom, str. 183
Vič pri Dravogradu, str. 250
Vitomarci, str. 253

III PRISPEVKI O SODOBNI UMETNOSTI

1 — Katalogi razstav

- 1955 242 *Jubilejna likovna razstava*,
Uvod,
Maribor: Umetnostna galerija 1955, str. 1—3
- 1966 243 *Razstava DSLU pododbor Maribor*,
Uvod,
Maribor: Razstavni salon Rotovž, 1966, str. 1—2
- 1974 244 *Janez Vidic*,
Uvod,
Maribor: Razstavišče Avla, december 1974, str. 1
- 1977 245 *Likovna razstava VIII. slikarske kolonije Poetovio-Ptuj*,
Ptuj: Odbor slikarske kolonije, september 1977, str. 1
- 1983 246 *Janez Vidic*,
Retrospektivna razstava 1944—1982
Študija o slikarju,
Soavtorja: B. Avsenak in B. Ilich-Klančnik,
Maribor: Umetnostna galerija 1983, 18 str. + 27 črno-belih
+ 9 barvnih ilustr.

- 1954 247 *Drugi zagrebški obisk v Umetnostni galeriji*,
Večer, X, št. 286, 8. 2. 1954, str. 2
- 248 *Zlatko Zei razstavlja*,
Večer, X, št. 305, 30. 12. 1954, str. 2
- 1955 249 *Dvojni jubilej v galeriji*,
Desetletnica pododbora DSLU: Prva obletnica
obstoja mariborske Umetnostne galerije,
Večer, XI, št. 33, 9. 2. 1955, str. 3, 1 ilustr.
- 250 *Vtisi o mariborski likovni dejavnosti*,
Umetnostna galerija 6. 2.—26. 2. 1955,
Večer, XI, št. 38, 16. 2. 1955, str. 2, 2 ilustr.
- 251 *Razstava ptujskih slikarjev*,
Umetnostna galerija 6.—20. marca 1955,
Večer, XI, št. 60, 12. 3. 1955, str. 2, 1 ilustr.
- 252 *Načrti, načrti, načrti...*,
Večer, XI, št. 65, 18. 3. 1955, str. 2
- 253 *Razstava britanskega plakata*,
Večer, XI, št. 75, 30. 3. 1955, str. 3
- 254 *Mariborske likovne novosti*,
Večer, XI, št. 95, 22. 4. 1955, str. 3, 2 ilustr.
- 255 *Matija Jama v mariborski galeriji*,
Večer, XI, št. 102, 30. 4. 1955, str. 3
- 256 *V nedeljo v galeriji: Miha Maleš*,
Večer, XI, št. 111, 13. 5. 1955, str. 2
- 257 *Malešev grafični svet*,
Umetnostna galerija od 8.—29. 5. 1955,
Večer, XI, št. 120, 24. 5. 1955, str. 2, 1 ilustr.
- 258 *Sestdeset let slikarja Ivana Kosa*,
Večer, XI, št. 122, 26. 5. 1955, str. 3
- 259 *Celjska umetnost gostuje v Mariboru*,
Umetnostna galerija 5.—19. 4. 1955,
Večer, XI, št. 136, 11. 6. 1955, str. 2, 1 ilustr.
- 260 *Ob vstopu v drugo leto mariborske Galerije*,
Nova obzorja, 8, 1955, 5, str. 355—359
- 261 *Zapisi z razstave Stojana Batiča in Borisa Kobeta*,
Nova obzorja, 8, 1955, 6, str. 430—431
- 262 *Dve pomladanski razstavi v mariborski galeriji*,
Nova obzorja, 8, 1955, 7—8, str. 528—530
- 263 *Celjani in France Mihelič v mariborski Galeriji*,
Nova obzorja, 8, 1955, 10, str. 672—674
- 264 *Retrospektivna razstava akademskega slikarja Ivana Kosa*,
Nova obzorja, 8, 1955, 11, str. 747—748
- 265 *Mednarodna razstava kluba Arte iz Beograda*,
Nova obzorja, 8, 1955, 11, str. 748
- 266 *Kiparska dela Milana Vojska*,
Nova obzorja, 8, 1955, 12, str. 817—818
- 267 *Sodobna angleška grafika v Mariboru*,
Nova obzorja, 8, 1955, 12, str. 818

- 268 *Grafike Franceta Miheliča*,
Razstavljal bo v Umetnostni galeriji,
Večer, XI, št. 177, 30. 7. 1955, str. 4
- 269 *Razstava Franceta Miheliča v Mariboru*,
Ljubljanski dnevnik, V, št. 181, 4. 8. 1955, str. 2
- 270 *Uspehi Franceta Miheliča*,
Maribor, Umetnostna galerija, 31. 7.—13. 8. 1955,
Večer, XI, št. 187, 11. 8. 1955, str. 3, 1 ilustr.
- 271 *V Mariboru: I. mednarodna grafična razstava*,
Umetnostna galerija od 5.—18. 9. 1955,
Večer, XI, št. 210, 7. 9. 1955, str. 3, 1 ilustr.
- 272 *Srečanje z Ivanom Kosom*,
Ob umetnikovi retrospektivni razstavi
v mariborski Umetnostni galeriji,
Večer, XI, št. 228, 28. 9. 1955, str. 3, 2 ilustr.
- 273 *Razstava sodobne angleške grafike*,
Umetnostna galerija od 16.—30. oktobra 1955,
Večer, XI, št. 245, 18. 10. 1955, str. 8, 1 ilustr.
- 274 *Prizadevanja za sodobni likovni izraz*,
Razstava kiparja Milana Vojska,
Umetnostna galerija od 23. oktobra do 6. novembra 1955,
Večer, XI, št. 252, 26. 10. 1955, str. 3, 1 ilustr.
- 275 *Dve uspeli prireditvi v Galeriji*,
Ob razstavi Lojzeta Spacala in Ferda Majerja,
Večer, XI, št. 264, 10. 11. 1955, str. 4, 1 ilustr.
- 276 *Jesenska revija mariborske umetnosti*,
Večer, XI, št. 285, 7. 12. 1955, str. 3 + 4
- 277 *Morje in obala*,
Darinka in Milan Lorenčak v mariborski galeriji,
Od 18. decembra 1955 do 1. januarja 1956,
Večer, XI, št. 303, 28. 12. 1955, str. 3, 2 ilustr.
- 1956 278 *Pomladansko srečanje z domačimi umetniki*,
Razstava v Umetnostni galeriji od 27. 5.—10. 6. 1956,
Večer, XII, št. 134, 9. 6. 1956, str. 5, 2 ilustr.
- 279 *Likovno življenje v Slovenjem Gradcu*,
Lastna umetnostna galerija,
Večer, XII, št. 217, 15. 9. 1956, str. 2
- 280 *Prva samostojna razstava Draga Pečka*,
Večer, XII, št. 217, 15. 9. 1956, str. 2
- 281 *Slikarski in grafični mozaik iz Trsta*,
Razstava Avgusta Černigoja v Umetnostni galeriji
od 8.—23. septembra 1956,
Večer, XII, št. 220, 19. 9. 1956, str. 3, 2 ilustr.
- 282 *Umetnost Janeza Sibila*,
Umetnostna galerija od 23. 9.—7. 10. 1956,
Večer, XII, št. 233, 4. 10. 1956, str. 2 + 4, 1 ilustr.
- 283 *Življenje v glini, mavcu in bronu*,
Razstava kiparskih del Gabrijela Kolbiča
v mariborski Umetnostni galeriji od 30. 9.—14. 10. 1956,
Večer, XII, št. 238, 10. 10. 1956, str. 3, 1 ilustr.

- 284 *Mariborska grafika v novi rasti*,
Grafična razstava Bojana Golija
v Umetnostni galeriji od 10.—24. okt. 1956,
Večer, XII, št. 244, 17. 10. 1956, str. 3 +4, 1 ilustr.
- 285 *Prizadevanje in zmernost*,
Prva samostojna razstava Albina Lugariča
v Umetnostni galeriji od 4.—18. nov. 1956,
Večer, XII, št. 267, 14. 11. 1956, str. 3, 1 ilustr.
- 286 *Poezija barv in risbe*,
Z jesenske razstave mariborskih umetnikov,
Umetnostna galerija od 25. novembra do 9. decembra 1956,
Večer, XII, št. 283, 5. 12. 1956, str. 3, 2 ilustr.
- 287 *40 listov iz grafične mape ZDA*,
Večer, XII, št. 295, 19. 12. 1956, str. 3, 1 ilustr.
- 288 *Nova podoba mariborskega grafika*,
Večer, XII, št. 302, 27. 12. 1956, str. 3, 1 ilustr.
- 289 *Lanska jesen v mariborski galeriji*,
Nova obzorja, 9, 1956, 2—3, str. 185—188
- 290 *Pomladanska razstava mariborske umetnosti*,
Nova obzorja, 9, 1956, 10, str. 641—644
- 291 *O grafiki Toona Wegnerja*,
Nova obzorja, 9, 1956, 11, str. 711—712
- 292 *Ob razstavi Jakčeve grafike v Mariboru*,
Nova obzorja, 9, 1956, 12, str. 787—788
- 1957 293 *Prvi nastop likovnikov mariborske Svobode*,
Večer, XIII, št. 48, 27. 2. 1957, str. 3
- 294 *Slike k besedi za mladino*,
Razstava ilustracij Mladinske knjige
v mariborski Umetnostni galeriji od 16.—31. marca 1957,
Večer, XIII, št. 71, 21. 3. 1957, str. 4
- 295 *Potujoča galerija grafike in plastike*,
Umetnostna galerija od 14.—28. aprila 1957,
Večer, XIII, št. 94, 22. 4. 1957, str. 4
- 296 *Maksim Gaspari*,
Umetnostna galerija: od 21. aprila do 5. maja 1957,
Večer, XIII, št. 96, 24. 4. 1957, str. 3, 1 ilustr.
- 297 *Likovna pota pod Pohorjem, ob Dravi in Savinji*,
Večer, XIII, št. 130, 5. 6. 1957, str. 3, 1 ilustr.
- 298 *Umetnost v službi vsakdanjosti*,
Umetnostna galerija od 23. 6.—7. 7. 1957,
Večer, XIII, št. 153, 2. 7. 1957, str. 3 +4
- 299 *Gvaši Mire Pregljeve*,
Umetnostna galerija: od 11. do 25. avgusta 1957,
Večer, XIII, št. 194, 21. 8. 1957, str. 3, 2 ilustr.
- 300 *Umetnostni praznik pod 29 zastavami*,
II. mednarodna grafična razstava v Ljubljani,
Večer, 7 dni, VII, št. 31, 2. 8. 1957, str. 11, 3 ilustr.
- 301 *V obetajoči rasti*,
Razstava del Slavka Tihca in Rudolfa Kotnika
v Umetnostni galeriji,
Večer, XIII, št. 265, 13. 11. 1957, str. 33, 2 ilustr.

- 302 *Po starih in novih poteh,*
Društvena razstava mariborskih likovnih umetnikov
od 29. novembra do 15. decembra 1957,
Večer, XIII, št. 287, 11. 12. 1957, str. 3 +4, 2 ilustr.
- 303 *Zapiski z mariborskih razstav,*
Nova obzorja, 10, 1957, 2—3, str. 173—177
- 304 *Mariborska galerija med februarjem in avgustom,*
Nova obzorja, 10, 1957, 12, str. 779—784
- 1958 305 *Spomenik sredi pohorskih gozdov,*
Večer, XIV, št. 9, 14. 1. 1958, 1 ilustr.
- 306 *Izpolnitve in obeti,*
Razstava društva mariborskih likovnih umetnikov,
Večer, XIV, št. 128, 4. 6. 1958, str. 4, 2 ilustr.
- 307 *Spomin v kamnu,*
Ob odkritju spomenika borcem za severno mejo 1918/19,
Večer, XIV, št. 294, 20. 12. 1958, str. 2
- 308 *Sedem mariborskih razstav,*
Nova obzorja, 11, 1958, 3—4, str. 164—167
- 309 *Slikar Jože Žagar,*
Nova obzorja, 11, 1958, 7—8, str. 361—364, 2 ilustr.
- 310 *Kronika likovnih gostovanj v Mariboru,*
Nova obzorja, 11, 1958, 9—10, str. 443—448, 3 ilustr.
- 1959 311 *Grafična mapa s poti po Japonski,*
Golija razstavlja,
Večer, XV, št. 57, 11. 3. 1959, str. 5
- 312 *Božidar Jakac razstavlja v Slovenjem Gradcu,*
Večer, XV, št. 205, 5. 9. 1959, str. 6, 1 ilustr.
- 313 *Likovne razstave v Mariboru,*
Nova obzorja, 12, 1959, 5, str. 267—271
- 314 *Likovna umetnost v Ljubljani,*
Razstave, nove knjige in načrti za prihodnje leto,
Večer, XV, št. 259, 7. 11. 1959, str. 5
- 1960 315 *Iz mariborske likovne beležnice,*
Nova obzorja, 13, 1960, 1—2, str. 41—48, 1 ilustr.
- 316 *Razstava mariborskih likovnih umetnikov 1959,*
Nova obzorja, 13, 1960, 3—4, str. 146—156, 8 ilustr.
- 317 *Horvatova umetnost v francoski prestolnici,*
Večer, XVI, št. 224, 24. 9. 1960, str. 5, 1 ilustr.
- 1961 138 *Pomembni likovni razstavi v Mariboru,*
Slovenska zemlja v sliki,
Nova obzorja, 14, 1961, 9—10, str. 418—423, 4 ilustr.
- 1962 319 *Slikar Maks Kavčič,*
Likovna revija, I, 1962, št. 3, str. 77—79, 5 ilustr.
- 320 *Mežan in Lugiarič v ptujskem muzeju,*
Večer, XVIII, št. 203, 30. 8. 1962, str. 5
- 1963 321 *Likovna umetnost v Mariboru,*
Likovna revija, II, 1963, št. 7—8, str. 58, 2 ilustr.
- 1965 322 *Akvareli Ivana Petroviča,*
V foyerju mariborskega gledališča,
Večer, XXI, št. 84, 10. 4. 1965, str. 4

- 1966 323 *Intarzije Cirila Podbevška,*
Razstava v foyerju mariborskega gledališča,
Večer, XXII, št. 299, 27. 12. 1966, str. 4, 1 ilustr.
- 1967 324 *Slikar Ante Trstenjak,*
Naši razgledi, XVI, št. 1, 14. 1. 1967, str. 17
- 1969 325 *Jubilej ustvarjalnosti,*
Ob šestdesetletnici akademskega slikarja Maksa Kavčiča,
Večer, XXV, št. 117, 21. 5. 1969, str. 8, 1 ilustr.
- 1970 326 *Iskanja, razočaranja in uspehi,*
Pet desetletij mariborske likovne umetnosti,
Delo, XII, št. 343, 19. 12. 1970, str. 18, 1 ilustr.
- 1971 327 *Podoba boja za svobodo,*
Razstava galerije Doma JLA v Mariboru,
Večer, XXVII, št. 47, 26. 2. 1971, str. 5
- 1972 328 *Umetniško in pričevalno doživetje,*
Mariborski grafični ciklus: Božidar Jakac,
Naši razgledi, XXI, št. 18, 22. 9. 1972, str. 513
- 329 *Naša pokrajina v akvarelih Ivana Petroviča,*
Likovna razstava v Rušah,
Večer, XXVIII, št. 284, 8. 12. 1972, str. 5
- 1973 330 *Ljudska motivika v sečišču razstave in razprave,*
Ob razstavi v mariborski Umetnostni galeriji,
Večer, XXIX, št. 41, 19. 2. 1973, str. 5, 1 ilustr.
- 1974 331 *Umetniško pričevanje Lajčija Pandurja,*
Misli o retrospektivni razstavi,
Večer, XXX, št. 41, 20. 2. 1974, str. 7, 1 ilustr.
- 332 *Dva nova spomenika NOB v Mariboru,*
V mariborskih vojašnicah so postavili spomenika narodnima
herojema Slavi Klavori in Francu Rozmanu-Stanetu,
Večer, XXX, št. 164, 17. 7. 1974, str. 7, 1 ilustr.
- 333 *Borl: Že šestič,*
Slikarji v slikovitem svetu Haloz in Ptujskega polja,
Delo, XVI, št. 206, 4. 9. 1974, str. 8
- 334 *Smiselno kulturno dejanje,*
Razstavišče Avla v Mariboru: Razstava Bojana Golija,
Večer, XXX, št. 256, 4. 11. 1974, str. 5, 1 ilustr.
- 335 *Krajina v pastelih Janeza Vidica,*
Beseda ob otvoritvi razstave v mariborski Avli,
Večer, XXX, št. 272, 22. 11. 1974, str. 6
- 1975 336 *Slikar Ivan Kos,*
Retrospektivna razstava ob osemdesetletnici,
Naši razgledi, XXIV, št. 21, 7. 11. 1975, str. 560, 6 ilustr.
- 337 *Sproščene podobe,*
Ob razstavi slikarske kolonije na Borlu pri Ptujju,
Delo, XVII, št. 277, 27. 11. 1975, str. 8
- 1981 338 *V podobe ujeta pokrajina,*
Ob razstavi Janeza Vidica v Radencih,
Večer, XXXVI, št. 162, 16. 7. 1981, str. 5

- 339 *Janez Vidic*,
Spremna beseda v seznamu slik na razstavi
v hotelu Radin v Radencih, julij 1981, zloženska
- 340 *Pogled skozi okno hiše v Dragotincih:*
Razstava Janeza Vidica v Radencih,
Naši razgledi, XXX, št. 17, 11. 9. 1981, str. 493
- 1982 341 *Mesta in cvetlice*,
K slikam in risbam Otona Polaka v Salonu Rotovž,
Večer, XXXVIII, št. 45, 24. 2. 1982, str. 5
- 342 *Grafik in likovni pedagog B. Golija*,
Ob umetnikovi jubilejni razstavi,
Večer, XXXVIII, št. 120, 26. 5. 1982, str. 6
- 1983 343 *Dvakrat kulturni praznik*,
Uvodna beseda ob jubilejni razstavi Janeza Vidica
v Umetnostni galeriji,
Večer, XXXIX, št. 32, 9. 2. 1983, str. 6
- 344 *Janez Vidic — Slikar »malega sveta«*,
Ob pregledni razstavi v mariborski Umetnostni galeriji,
Naši razgledi, XXXII, št. 5, 11. 3. 1983, str. 141
- 345 *Slike v spomin prijatelju*,
K razstavam del Janeza Vidica v Radencih in Ljutomeru,
Večer, XXXIX, št. 246, 22. 10. 1983, str. 8

IV — KNJIŽNE OCENE IN POROČILA

1 — Knjižne ocene

- 1957 346 *Dve publikaciji Narodne galerije v Ljubljani*,
Nova obzorja, 10, 1957, 10—11, str. 704—706
Ocena knjige: Umetnost srednjega veka na Slovenskem
in kataloga razstave: M. J. Kremser-Schmidt
- 1964 347 *Pomembno umetnostnozgodovinsko delo*,
Nova obzorja, 17, 1964, 5, str. 234—236
Ocena knjige:
Emilijan Cevc: Srednjeveška plastika na Slovenskem
- 1966 348 *Zoran Kržišnik: Janez Bernik*,
Dialogi, II, 1966, št. 11, str. 611—612
- 1967 349 *Med novimi knjigami o zgodovini mode*,
Naši razgledi, XVI, št. 16, 26. 8. 1967, str. 441
- 1968 350 *France Stelè: Arhitekt Jože Plečnik v Italiji*,
Dialogi, IV, 1968, št. 1, str. 52—54
- 351 *Vojeslav Molè: Umetnost Južnih Slovanov*,
Dialogi, IV, 1968, št. 5, str. 286—288
- 1969 352 *Stefka Cobelj: Baročni slikarji Straussi*,
Dialogi, V, 1969, št. 4, str. 231—232
- 353 *Drobna knjižica o pomembnem umetnostnem spomeniku*,
Dialogi, V, 1969, št. 5, str. 295—296
Ocena knjige: Marijan Zadnikar: Martjanci
- 354 *Novost v naši kostumološki literaturi*,
Dialogi, V, 1969, št. 12, str. 727—728

- Ocena knjige:
 Pavle Vasić: Nošnja naroda Jugoslavije kroz istoriju
- 1970 355 *Knjige o zgodovini mode*,
 ZUZ, n. v., VII, 1970, str. 293—295
- 1971 356 *Dohitevanje zamujenega*,
 Ob izidu knjige dr. Angelosa Baša »Noša na Slovenskem«,
 Dialogi, VII, 1971, št. 7—8, str. 467—470
- 357 *Obdobje pomembne umetnostne prelomnice*,
 Ob izidu knjige Emilijana Cevca
 »Poznogotska plastika na Slovenskem«,
 Naši razgledi, XX, št. 19, 8. 10. 1971, str. 572
- 1973 358 *Olbrich Blažiček: Barockkunst in Böhmen, Artia Praga 1967
 in Kurt Woisetschläger — Peter Krenn: Alte steirische
 Herrlichkeiten, Styria Gradec 1968*
 ZUZ, n. v., X, 1973, str. 209—211
- 1978 359 *Stična v luči evropskega srednjeveškega stavbarstva*,
 Ob izidu nove knjige dr. Marijana Zadnikarja,
 Naši razgledi, XXVII, št. 5, 10. 3. 1978, str. 144—145
- 360 *Saxa loquntur*,
 Ob knjigi Ivana Stoparja »Razvoj srednjeveške grajske
 arhitekture na slovenskem Štajerskem«,
 Naši razgledi, XXVII, št. 15, 11. 8. 1978, str. 444—445
- 1979 361 *Korak naprej v umetnostni zgodovini in varstvu spomenikov*,
 Ob knjigi dr. Staneta Mikuža »Umetnostnozgodovinska
 topografija Grosupeljske krajine«,
 Naši razgledi, XXVIII, št. 7, 6. 4. 1979, str. 196
- 1981 362 *Odkritja v našem starejšem kiparstvu*,
 Ob knjigi dr. Emilijana Cevca »Kiparstvo
 na Slovenskem med gotiko in barokom«,
 Večer, XXXVI, št. 76, 2. 4. 1981, str. 5
- 363 *»Uniforme srbske vojske 1808—1918«*,
 Knjiga Pavla Vasića lahko računa na mednarodno odmevnost,
 Naši razgledi, XXX, št. 20, 23. 10. 1981, str. 595
- 364 *Novi Dehio o Gradcu*,
 ZUZ, n. v., XVII, 1981, str. 99—100
- 1982 365 *Obraz Celja skozi štiri stoletja*,
 Ob knjigi dr. Ivana Stoparja »Stare celjske upodobitve«,
 Naši razgledi, XXXI, št. 2, 29. 1. 1982, str. 44
- 366 *Naše slikarstvo z malo znane strani*,
 Ob knjigi Andreje Žigon »Cerkveno slikarstvo
 poznega XIX. stoletja na Slovenskem«,
 Večer, XXXVIII, št. 169, 23. 7. 1982, str. 4
- 1984 367 *Prijazni obrazi koroške umetnosti*,
 V Celovcu so ponatisnili Zadnikarjevo knjigo
 o umetnosti na slovenskem Koroškem,
 Večer, XXXIX, št. 154, 5. 7. 1984, str. 5

2 — Poročila

- 1965 368 *Pokrajinski muzej v Mariboru*,
 ČZN, n. v., 1, 1965, str. 216—218

- 1966 369 *Pokrajinski muzej v Mariboru*,
 ČZN, n. v., 2, 1966, str. 257—258
- 1974 370 *Nove postavbe zbirke u Pokrajinskem muzeju u Mariboru*,
 Informatica museologica, 25, 1974, str. 10—11, 2 ilustr.
- 371 *Pokrajinski muzej v Mariboru v letih 1968—1973*,
 ČZN, n. v., 10, 1974, zv. 1, str. 202—204

V — BIOGRAFIJE, JUBILEJNI ČLANKI IN NEKROLOGI

- 1962 372 *Zlati doktorat dr. Franceta Steleta*,
 Večer, XVIII, št. 143, 20. 6. 1962, str. 5, 1 ilustr.
- 1963 373 *Gabrijel Kolbič — petdesetletnik*,
 Večer, XIX, št. 68, 22. 3. 1963, str. 2
- 1964 374 *Fran Sijanec*,
 Iz poslovilnih besed,
 Naši razgledi, XIII, št. 3, 8. 2. 1964, str. 54
- 1966 375 *Življenje — en sam delovni dan*,
 Osemdesetletnica akademika dr. Franceta Steleta,
 Večer, XXII, št. 41, 19. 2. 1966, str. 9, 1 ilustr.
- 1967 376 *Franjo Baš*,
 In memoriam,
 Naši razgledi, XVI, št. 12, 24. 6. 1967, str. 312
- 1970 377 *Franjo Baš*,
 ZUZ, n. v., VIII, 1970, str. 252—253
- 378 *Dr. Rochus Kohlbach*,
 ZUZ, n. v., VIII, 1970, str. 259—260
- 379 *Dr. Fran Sijanec*,
 ZUZ, n. v., VIII, 1970, str. 245—246
- 1971 380 *Franjo Baš*,
 Govor ob odkritju spominske plošče
 na mariborskem gradu 1. oktobra 1971,
 Dialogi, VII, 1971, št. 12, str. 732—734
- 381 *Učitelj in vzornik*,
 Petinosemdesetletnica akademika dr. Franceta Steleta,
 Večer, XXVII, št. 50, 2. 3. 1971, str. 2, 1 ilustr.
- 382 *Ob smrti dr. Ljuba Karamana*,
 Večer, XXVII, št. 104, 7. 5. 1971, str. 3, 1 ilustr.
- 383 *Po potih starih mojstrov*,
 Ob šestdesetletnici Antona Blatnika,
 Večer, XXVII, št. 127, 3. 6. 1971, str. 15—16, 1 ilustr.
- 1972 384 *Dr. France Stelè*,
 Naša tovarna, XXII, št. 7, avgust 1972, str. 15, 1 ilustr.
- 385 *In memoriam dr. France Stelè*,
 Večer, XXVIII, št. 186, 12. 8. 1972, str. 3, 1 ilustr.
- 386 *Ob smrti Jakoba Sokliča*,
 Večer, XXVIII, št. 299, 26. 12. 1972, str. 4, 1 ilustr.
- 387 *In memoriam prof. mg. ph. Francu Minařiku*,
 Dialogi, VIII, 1972, št. 7—8, str. 560—561, 1 ilustr.
- 388 *Dr. Francetu Steletu*,

- Spomin na srečanje ob njegovi osemdesetletnici leta 1966,
Dialogi, VIII, 1972, št. 10, str. 730—732
- 1973 389 *France Stelè,*
ČZN, n. v., 9, 1973, zv. 1, str. 11—13
- 390 *Jakob Soklič,*
ČZN, n. v., 9, 1973, zv. 1, str. 9—10
- 391 *Franc Gumilar,*
ČZN, n. v., 9, 1973, zv. 1, str. 1
- 392 *In memoriam Maksu Kavčiču,*
Besede ob slovesu,
Dialogi, IX, 1973, št. 4, str. 287—288
- 393 *Franc Gumilar,*
Večer, XXIX, št. 6, 9. 1. 1973, str. 5
- 394 *Franc Gumilar,*
Vestnik, XXV, 18. 1. 1973, št. 2, str. 5, 1 ilustr.
- 395 *Lajči Pandur,*
In memoriam,
Večer, XXIX, št. 105, 9. 5. 1973, str. 2, 1 ilustr.
- 1974 396 *Sedemdeset let Branka Rudolfa,*
Večer, XXX, št. 254, 31. 10. 1974, str. 5, 1 ilustr.
- 379 *Stanko Skaler,*
ČZN, n. v., 10, 1974, zv. 2, str. 215—216
- 1975 398 *Bogo Teply,*
Petinsedemdesetletnica,
Naši razgledi, XXIV, št. 15, 8. 8. 1975, str. 394
- 1976 399 *50 let arhitekta Ivana Kocmuta,*
Večer, XXXII, št. 78, 7. 4. 1976, str. 6, 1 ilustr.
- 1977 400 *Dvajset let dela za novi Maribor,*
Jubilej arhitekta Mirka Zdovca,
Večer, XXXIII, št. 43, 22. 2. 1977, str. 6, 1 ilustr.
- 401 *Mirko Šubic,*
ZUZ, n. v., XIII, 1977, str. 214
- 1978 402 *Kulturni pogum in daljnovidnost,*
75 let Zgodovinskega društva Maribor,
Naši razgledi, XXVII, št. 19, 13. 10. 1978, str. 551
- 1979 403 *Bogo Teply (1900—1979),*
Večer, XXXV, št. 164, 17. 7. 1979, str. 6, 1 ilustr.
- 404 *Bogo Teply,*
In memoriam,
Naši razgledi, XXVIII, št. 25, 10. 8. 1979, str. 434
- 405 *In memoriam Bogo Teply,*
Beseda ob slovesu na Žalah v Ljubljani 18. julija 1979,
Dialogi, XV, 1979, št. 10, str. 640, 1 ilustr.
- 406 *Bogo Teply,*
ČZN, n. v., 15, 1979, zv. 1—2, str. 35—36
- 407 *Prof. Bogo Teply,*
Zgodovinski časopis, 33, 1979, št. 3, str. 475—476
- 1981 408 *Umrli je dr. Miroslav Pahor,*
zgodovinar slovenskega pomorstva,
Večer, XXXVI, št. 102, 6. 5. 1981, str. 6

- 409 *Dr. Miroslav Pahor,*
 ČZN, n. v., 17, 1981, zv. 2, str. 346
- 410 *Jubilej ob kiparskem dletu,*
 Sedemdeset let Antona Blatnika,
 Večer, XXXVI, št. 114, 20. 5. 1981, str. 6
- 411 *Anton Blatnik,*
 Sedemdesetletnica,
 Naši razgledi, XXX, št. 12, 26. 6. 1981, str. 362
- 1983 412 *Sedemdeset let Gabrijela Kolbiča,*
 Večer, XXXIX, št. 74, 30. 3. 1983, str. 5
- 1984 413 *Bogata umetnostnozgodovinska bera,*
 Šestdeset let Jožeta Curka,
 Večer, XXXIX, št. 141, 19. 6. 1984, str. 6

VI — LEKSIKALNI ČLANKI

- 1960 414 *Reiss Franc Jožef,*
 SBL, 1960, št. 9, str. 74
- 415 *Reiss Franc Krištof,*
 SBL, 1960, št. 9, str. 74
- 1962 416 *Gallo Ferdinand,*
 ELU, 1962, zv. 2, str. 349—350
- 417 *Holzinger Jožef,*
 ELU, 1962, zv. 2, str. 364, 1 ilustr.
- 1966 418 *Straub Filip Jakob in Jožef,*
 ELU, 1966, zv. 4, str. 334—335
- 1967 419 *Schoy Janez Jakob,*
 SBL, 1967, št. 10, str. 242
- 1971 420 *Staner Jožef,*
 SBL, 1971, št. 11, str. 437
- 421 *Straub, rodbina,*
 SBL, 1971, št. 11, str. 498—500
- 422 *Stegenšek Avguštin,*
 SBL, 1971, št. 11, str. 457—458
- 1982 423 *Ujčič Andrej,*
 SBL, 1982, št. 13, str. 272—273

VII — PRISPEVKI IZ DRUGIH STROK

- 1970 424 *Kakšna raven raziskovalnega dela?*
 Dialogi, VI, 1970, št. 6, str. 393—394
- 1972 425 *Pripis k »skrivnostim stare lekarne«,*
 O pavlinski lekarni v Olimlju,
 Večer, XXVIII, št. 170, 25. 7. 1972, str. 8
- 1975 426 *Misli ob potresu,*
 O filmu Strah,
 Delo, XVII, št. 80, 5. 4. 1975, str. 17
 Podpis Aleš Borovnik

Marjetica Simoniti

DODATEK ZA LETO 1985

I SAMOSTOJNE PUBLIKACIJE

- 427 *Janez Vidic,*
Maribor: Založba Obzorja 1984 (izšlo 1985)
40 str. + 42 črno-belih ilustr. + 25 barvnih ilustr.

II RAZPRAVE IN ČLANKI IZ STROKE

A — UMETNOSTNA ZGODOVINA

3 — Članki o umetnostnih razstavah

- 428 *Zorenje domačega,*
Ob razstavi Likovno življenje med vojnama
v Mariboru v Umetnostni galeriji,
Večer, XLI, št. 8, 12. 1. 1985, str. 8, 1 ilustr.
- 429 *Tuje in hkrati naše umetnine,*
Narodna galerija v gosteh v mariborskem Pokrajinskem
muzeju,
Večer, XLI, št. 146, 25. 6. 1985, str. 6, 1 ilustr.
- 430 *Umetnost pred tristo leti,*
Razstava baročnega slikarja H. A. Weissenkircherja
v Eggenbergu pri Gradcu,
Večer, XLI, št. 144, 22. 6. 1985, str. 9, 1 ilustr.
- 431 *Veličina v posnemanju,*
Ob razstavi del baročnega slikarja
H. A. Weissenkircherja v Eggenbergu pri Gradcu,
Naši razgledi, XXXIV, št. 14, 19. 7. 1985, str. 442

B — KULTURNA ZGODOVINA

2 — Katalogi razstav

- 432 *Carte postale, postkarte, postcard, cartolina postale,*
Uvod in katalog,
Maribor: Pokrajinski muzej 1985, 8 str. + 1 ilustr.
- ##### 3 — Članki
- 433 *Doneski preučevanja in obnove,*
Razstava »Meščanska skrinja v Sloveniji«
v ljubljanskem Narodnem muzeju,
Naši razgledi, XXXIV, št. 3, 8. 1. 1985, str. 80
- 434 *Okno v svet starih razglednic,*
Pred razstavo »Carte postale«
v mariborskem Pokrajinskem muzeju,
Večer, XLI, št. 241, 10. 10. 1985, str. 6, 1 ilustr.

C — MUZEJSTVO IN SPOMENIŠKO VARSTVO

2 — Članki

- 435 *Ponovno odprta vrata,*
Mariborski Pokrajinski muzej v letošnjem letu,
Večer, XLI, št. 85, 12. 4. 1985, str. 6
- 436 *Lent — včeraj, danes in jutri,*
K prireditvam na Lentu,
Večer, XLI, št. 152, 2. 7. 1985, str. 4, 1 ilustr.
- 437 *Lent — včeraj, danes in jutri,*
zloženska k razstavi v sinagogi,
Mestna zveza kulturnih organizacij Maribor 1985

III PRISPEVKI O SODOBNI UMETNOSTI

1 — Katalogi razstav

- 438 *Janez Vidic,*
Zloženska k razstavi v Udinah,
Maribor: Umetnostna galerija 1985

V BIOGRAFIJE, JUBILEJNI ČLANKI IN NEKROLOGI

- 439 *In memoriam Andrej Ujčič,*
Večer, XLI, št. 111, 15. 5. 1985, str. 6, 1 ilustr.
- 440 *In memoriam Andrej Ujčič,*
Naši razgledi, XXXIV, št. 10, 24. 5. 1985, str. 302
- 441 *In memoriam prof. dr. Stane Mikuž,*
Večer, XLI, št. 169, 24. 7. 1985, str. 4

M. S.

RAZPRAVE IN ČLANKI
ETUDES ET ARTICLES

**ZWEI BEMERKENSWERTE GEMÄLDE
VON JANUARIUS ZICK (1730—1797)
AUS DEM NARODNI MUZEJ IN LJUBLJANA**

Othmar Metzger, München

Das früheste erhaltene Bild von Januarius Zick, ein *Benedikts-Wunder* im Mittelrhein-Museum Koblenz, ist 1750 datiert.¹ 1922 veröffentlichte Adolf Feulner im Städel-Jahrbuch ein *Katharinen-Martyrium* Zicks von 1751, das aber verschollen ist. Das Bild Zicks in Ljubljana mit einer bisher unbekannteren Darstellung aus einer Heiligenlegende² ist 1751 gemalt und also das zweitfrüheste erhaltene Gemälde des damals 31-jährigen Malers, der etwa 10 Jahre später kurtrierischer Hofmaler wurde (Abb. 1).

Die rotblau gewandete Hauptfigur ist nimbiert, was in der Abbildung schwer zu erkennen ist. Die Darstellung muß also eine neutestamentliche sein oder eine Heiligenlegende.³ Die links des Zentrums stehende Figur hat eine gewisse Christusähnlichkeit, doch müssen wir Christus als Dargestellten ausschließen, da es im Neuen Testament keine Begegnung von Jesus mit einem König gibt, auch wenn die Gestalt links davon petrusähnliche Züge trägt. Aber auch in der Apostelgeschichte kommt kein König als so Handelnder vor. Wir müssen also auch die zweite apostelhafte Gestalt, rechts der zentralen Dreiergruppe, anders ansehen.⁴

¹ Othmar Metzger: *Januarius Zick, Datierte und datierbare Gemälde*, München 1981, Nr. 1 (Im Folgenden: Metzger 1981).

² Ausstellungskatalog *Tuji slikarji*, Narodna galerija, Ljubljana 1983, S. 145, Nr. 72 unter dem Titel *Saul bei der Hexe von Endor* Leinwand, 44 × 35,2 cm, bezeichnet rechts unten »J. Zick Juni: / Inv. et Pinx 1751«. — Daß unser Bild von 1751 nicht *Saul bei der Hexe von Endor* darstellt zeigt dieses Thema Zicks von 1752 (Abb. 2).

³ Zick hat etwa 50 Heiligendarstellungen gemalt, aber diese Bilder zeigen alle bekannte Heilige; außer etwa St. Goar oder St. Kastor, die aber mittelrheinische bzw. Koblenzer Regional- oder Lokalheilige sind.

⁴ Die erste erhaltene Christusdarstellung Zicks ist ebenfalls ein sehr frühes Werk von 1753. Das Bild ist eine noch nicht ausgedeutete Darstellung *Christus am Kreuz mit Maria Magdalena* (Metzger 1981, Nr. 6). Aber dieses Gemälde zeigt einen ganz anderen Gesichtstyp Christi als des Bild aus Ljubljana. Auch die Christusdarstellung Johann Zicks auf einem ungedeuteten Bild im Museum Koblenz ist anders (Ausstellungskatalog *Johann und Januarius Zick*, München Koblenz 1983—1984, S. 98, Nr. 77 mit Abb.). 1754 ist Januarius Zick noch in enger Ausbildungs- und Arbeitsgemeinschaft mit seinem Vater in Bruchsal.

Vielleicht gibt einem späteren Bearbeiter eine ausführliche Beschreibung des Bildes einen Anhalt zur Deutung: Links der Mittelsenkrechten steht die Hauptfigur, die mit ihrer Linken zum Himmel weist,⁵ die rechte ist mit gespreizten Fingern zum Boden gestreckt. Davor hat sich im Kotau ein König niedergeworfen und streckt dem Betrachter sein Gesäß entgegen, wie wir es öfters von Tiepolo-Bildern kennen⁶ (Abb. 7). Die dritte wichtige Figur des Bildes ist ein Turbanträger, der vielleicht als Begleiter des Königs zu verstehen ist. Seine linke Hand verweist auf ihn. In der Abbildung ist nicht zu erkennen, daß der vom Turban zum Rücken herabhängende Teil ein Stoffstreifen und kein Zopf ist. Dieser Dargestellte muß also ein Mann sein, da Frauen keinen Turban tragen. Tiefer als die hügelüberhöhte Mittelgruppe stehen links zwei Männer, davon einer, wie schon erwähnt, petrusähnlich. Der Danebenstehende mit verhülltem Haupt bleibt im Dunkel. Zwischen der Hauptfigur und dem Mann mit Turban erkennt man noch zwei Köpfe, wohl Männerköpfe. Rechts der zentralen Dreiergruppe und tiefer ist im Mittelgrund noch eine weitere apostelhaftige Figur gemalt. Und vorne, in der rechten Bildecke, bewegt sich, als Bildabschluß, ein Page des Königs in historisierendem Gewand des 16. Jahrhunderts, was aber bei der Historienaufassung von Zick nicht besagt, daß die gesamte Szene im 16. Jahrhundert spielt.⁷ Sie ist einfach historisch älter gemeint als im 18. Jahrhundert.

Für den Fortgang unserer Arbeit ist es nötig, Januarius Zicks Biographie etwas zu ergänzen: Johann Zick (1702—1762), der Vater des Januarius ist noch am 9. August 1750 in seinem damaligen Wohnort München, aber schon am 23. August 1750 hat er das Gartensaalfresko in der Würzburger Residenz fertiggestellt. In diesem kurzen Zeitraum oder auch bald danach dürfte auch seine Familie nach Würzburg übersiedelt sein, während Januarius Zick vermutlich sein Mitarbeiter in Würzburg war. Zunächst konnte es in Würzburg aussehen, als ob Johann Zick für die weitere Ausmalung der Residenz im Kaisersaal und Treppenhaus herangezogen würde. Nach der Freskierung des Gartensaales hat man aber Tiepolo dem Johann Zick vorgezogen. Johann Zick wurde dafür 1751 mit dem erst 1752 in der dortigen Urkunden genannten Januarius an das fürstbischöfliche Speyerische Schloß Bruchsal vermittelt, wo die Freskierung und die gesamte Gemäldeausstattung anstanden. Der Vermittler dürfte wohl der Architekt der Würzburger Residenz und der Bruchsaler gewesen sein: Balthasar Neumann. Januarius

⁵ Es scheint nur so, als ob diese Figur in ihrer erhobenen Hand etwas halten würde. Das ist aber nicht der Fall.

⁶ Tiepolo war seit Dezember 1750 in Würzburg, wo der Wohnsitz der Familie Zick war. Als Beispiel für einen Kotau bei Tiepolo geben wir eine Figur aus der rechten Hälfte des Erdteils Amerika, die im Treppenhaus der Würzburger Residenz Robinson darstellt, der Indianer bei ihrem Kannibalenmahl beobachtet. (Die erste italienische Übersetzung des Robinson erschien 1741 in Venedig und dürfte Tiepolo bekannt gewesen sein.)

⁷ Von Zick kennen wir zwei Bilder in historisierender Tracht: *Die Rast vor der Schenke* im Museum Biberach und einen *Raubritterüberfall* im Scharland-Museum Saarbrücken. Tiepolo ist in seinem Würzburger Treppenhausfresko im Historisieren ähnlich verfahren: So ist im Erdteil Asien (über dem Stein mit der ungedeuteten Schrift) ein Mann mit einer Kopfbedeckung des 18. Jahrhunderts dargestellt, während die Hauptszene zwischen den beiden Frauen eine antike ist.

Zick ist in Bruchsal außer 1752 noch 1754 nachgewiesen, in welchen Jahren er »pro honorario« und »pro discretione«, also nur beiläufig bezahlt wird. Im Jahre 1751, wie üblich in der warmen Zeit, wurde der Fürstensaal des Bruchsaler Schlosses freskiert. 1752 folgt das Fresko in der Kuppel des Haupttreppensaales, dessen Planung von Balthasar Neumann stammt. Wir vermuten, daß Januarius auch schon 1751 als Gehilfe seines Vaters bei der Bruchsaler Freskierung tätig war. Soweit die Verhältnisse der Zicks um das Jahr 1751.

Stellt unser Bild einen Heiligen dar, wie wir wegen des Nimbus vermuten müssen, so müssen wir in Erwägung ziehen, da die Szene in den üblichen Heiligenlegenden nicht vorkommt, daß die Hauptfigur ein in Bistum Speyer oder in Baden besonders verehrter Heiliger war. Aber unsere Nachforschungen in dieser Hinsicht blieben ohne Erfolg. Am meisten verehrt wurde im 18. Jahrhundert in Baden der heilige Josef von Calasanz, der Stifter des Piaristen-Ordens.⁸

Aber aus dessen Vita ergeben sich zu Zicks Bild keine Bezüge, das am ehesten — schon der König spricht dafür — eine frühchristliche oder frühmittelalterliche Heiligengeschichte darstellt, die wegen des Turbantragenden im Orient handeln mußte. Wir bedauern umso mehr, die Szene nicht deuten zu können, als sie uns neue Erkenntnisse über den Darstellungsumfang des jungen Zick geben könnte, der von 1750 bis 1751 nur aus drei bekannten Werken besteht, die alle drei Szenen aus Heiligenlegenden darstellen.

Noch ein Wort zur Gestik der Hauptfigur: In der jüngsten Publikation über die Zicks von Christian Lenz: »Johann und Januarius — rembrandtisierend« wird auf die »ausfahrenden Gebärden« der Figuren der beiden Zicks hingewiesen. Wir müssen also in Erwägung ziehen, daß die Gebärde der Figur des Bildes von 1751 über Johann Zick auf Rembrandt oder einen Rembrandtnachfolger zurückgeht. So war etwa Adriaen van der Werff (1659—1722) einer der berühmtesten Künstler der Generation nach Rembrandt. Er hat im Dienst des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf gearbeitet und Lenz hat Rückgriffe der Zicks auf Adriaen van der Werff nachgewiesen.¹⁰ Am häufigsten wurden in der Rembrandtnachfolge des 18. Jahrhunderts Rembrandts Radierungen und daraus die *Isaakopferung* (B. 35) verwendet,¹¹ aber auch der Christus der *Lazarusauferweckung* (B. 73). Doch ist von deren Figuren her wie auch von anderen Rembrandtradierungen eine direkte Nachahmung für unseren unbekanntem Heiligen nicht nachweisbar.

Das Zick-Gemälde von 1751 ist also aller Wahrscheinlichkeit nach in Bruchsal gemalt worden, wo Johann Zick 1751 nachgewiesen ist, Januarius Zick aber als Mithelfer sicher gegenwärtig war. 1752 ist auch er

⁸ Ich verdanke diesen Hinweis meinem Kollegen Dietrich Rentsch in Karlsruhe.

⁹ Christian Lenz: *Johann und Januarius Zick — rembrandtisierend*, Ausstellungskatalog München Koblenz, a. a. O., S. 143—158.

¹⁰ Johann Wilhelm von der Pfalz regierte 1690—1716 und war der Schöpfer der Düsseldorfer Galerie. Seine Sammlung ist durch Erbgang wesentlicher Bestandteil der Alten Pinakothek in München geworden.

¹¹ Othmar Metzger, Neue Forschungen zum Werk von Januarius Zick, I., Abraham- und Isaakthemen, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 28, 1966, S. 283—292.

nachgewiesen. 1753 freskierte Johann Zick, und wohl wiederum unter Mithilfe des Januarius, die Kirche in Amorbach. Von einer dortigen Freskoszene hat sich eine Nachzeichnung des Januarius erhalten (Metzger 1981, Abb. S. 10). 1754 freskieren die Zicks wieder in Bruchsal und 1755 freskierte Johann Zick, wiederum wohl mit Januarius, das Kloster Oberzell bei Würzburg. Die Freskierung der Sandkirche in Aschaffenburg durch Johann Zick kann mangels Urkunden und einer Signatur zeitlich nur ungefähr auf 1756/57 festgelegt werden. 1756 aber dürfte Januarius schon in Ehrenbreitstein gewesen sein, da sich ein Gemälde von ihm aus dieser Zeit im Besitz der Nachfahren des damaligen Trierer Kurfürsten Johann Philipp von Walderdorff erhalten hat. 1757 ist Zick in Paris nachgewiesen, wohin ihm vom kurtrierischen Hof in Ehrenbreitstein eine Bezahlung für Supraporten im längst zugrunde gegangenen Schloß Schönbornslust bei Koblenz und auch für private Arbeit für den Kurfürsten überwiesen wird. Im Januar 1758 ist Zick in Basel, wo er zur Begutachtung der Holbeinschen Passionstafeln im Rathaus herangezogen wird. In dieser Sache könnte sein Basler Freund Christian von Mechel (1737—1818) vermittelt haben, den er in Paris bei Johann Georg (Jean Georges) Wille (1715—1808) kennengelernt hat. 1758 ist Zick dann noch in Rom nachweisbar und ebenfalls, kurzfristig, in Augsburg, wo er im Wettbewerb der Kaiserlich Franziscischen Akademie den ersten Preis des Jahres 1758 mit einem Bild *Merkur in der Werkstatt des Bildhauers* erhalten hat.¹² Dies Thema hatte schon sein Vater als Supraporte für Bruchsal, aber völlig anders gemalt und Januarius selbst hat das Thema 1777 noch einmal aufgegriffen (Metzger 1981, Nr. 37). 1759 staffiert Zick das erst 1874 sogenannte Watteau-Kabinett mit seinem Vater aus, der 28 Panneaux, sein Sohn aber 34 malt. Januarius führt also den größeren Teil der Arbeit aus.

Unter Januarius Zick noch überkommenen Bruchsaler Supraporten — generell sind sie zwischen 1751 und 1754 bzw. 1759 entstanden (aber auch von 1758 finden wir noch eine von Johann Zick) gibt es eine, deren Hauptfigur wir der des Bildes in Ljubljana von 1751 vergleichen können. Es ist eine *Verkündigung an die Hirten* (Badisches Landesmuseum Karlsruhe, G.664; Abb. 3). Im Zentrum des Querformats steht der Engel mit zum Himmel weisender Rechten und der zum Boden gesenkten Linken mit gespreizten Fingern. Vor ihm sind drei Hirten aufgebaut, davon wirft sich einer in einer Art von Kotau nieder. — Die Bruchsaler Supraporten sind noch nicht abschliessend bearbeitet, und diese ist nur signiert aber nicht datiert.

Daß Januarius seinen Figurenvorrat zunächst weitgehend von seinem Vater übernommen hat, sagten wir schon, insbesondere in einer Zeit in der er Hand in Hand mit diesem zusammengearbeitet hat, wie in Bruchsal nachgewiesen. So finden wir denn auch drei Figuren mit erhobenen Armen ähnlich dem Bilde von 1751 in der Supraporte *Zechende Bauern* (G. 1146) von Johann Zick. Auf dieser Supraporte verprügeln zwei Frauen einen Mann. Diese Supraporte und ihr Pendant sind der Ausgangspunkt für das von Januarius oft gemalte Thema *Tanz* bzw. *Streit vor der Schenke* (Das früheste Bild ist von 1755 — Metzger 1981, Nr. 9). Eine

¹² Abbildung zwischen S. 112 und 113 bei Othmar Metzger, Januarius Zick. In: *Rheinische Lebensbilder*, Bd. 4, Düsseldorf 1970.

andere Figur mit erhobenem, eine Lanze haltenden Arm finden wir auf einem hochformatigem Ausstattungsbild Johann Zicks: *Der blutige Rock* (G. 341) (Abb. 4). Und auch ein Kauerdner ist hierauf zu sehen, ein Bruder Josefs, der seinem Vater dessen angeblichen Rock vorweist.

Um noch einmal auf unser Bild von 1751 zurückzukommen und der heftigen Gestik der Hauptfigur. Wir sagten schon, daß sie über Johann Zick auf den Rembrandtkreis zurückgehe. In diesem Zusammenhang ist nicht verwunderlich, daß schon Füßli von Januarius Zick überliefert, daß er 1757 in Basel »meistens in Rembrandts Geschmack« gemalt habe. Auffallend ist hieran nur, daß dies erwähnt wird, nachdem Zick 1757 in Paris und 1758 in Rom gewesen ist. Aber eben von einem Romaufenthalt erwähnt Füßli, daß Zick dort das Glück hatte, »von dem berühmten Raphael Mengs in der Kenntniß der Altherthümer dieser Stadt unterrichtet zu werden.«¹³ Aber es wurde früher schon übersehen, daß das sogenannte Watteau-Kabinett 1874 fälschlich benannt wurde: nach den wenigen erhaltenen Fotos ist es eigentlich ein Holländer-Kabinett gewesen.

Zu Zicks Gemälde die *Auffindung Mosis* in dem Narodni muzej von Ljubljana ist zunächst zu sagen, daß das Bild allseitig beschnitten ist,¹⁴ daß also die Formierung des Bildraumes als unsicher zu gelten hat. Rückseitig ist dem Bild ein abgeschnittener Leinwandrest mit der Signatur aufgeklebt: »J. Zick Iunior/Inv. et pinx 17..«. Nach der Altersangabe »Iunior« die Januarius Zick nur zu Lebzeiten seines Vaters verwendete, ist das Bild also vor dessen Tod am 4. März 1762 entstanden.

Wenn wir zur *Auffindung Mosis* den zugehörigen biblischen Text lesen (Exodus 2,1—10 bzw. 2. Mose 2,1—10) so fällt auf, daß nicht dargestellt ist (und auch bei anderen Malern nicht), daß Pharaos Tochter im Nil badete, wodurch das Thema eine gewisse Parallele zum *Bad der Diana* gewesen wäre. Daß das Kind Moses, nach der Bibel, weinte, kann malerisch schlecht gezeigt werden, und es ist uns auch kein Gemälde dieser Art bekannt. Weiterhin schickt sich nach der Bibel eine anwesende Schwester Mosis an, eine hebräische Amme für den Säugling zu holen. Dies wird hier und üblicherweise so wenig dargestellt, wie die dann als Amme herbeigeholte Mutter des Moses. Den ägyptischen Namen Moses gab Pharaos Tochter dem Kind¹⁵ (Abb. 5).

Das Bild, so wie es erhalten ist, zeigt sicher wie ursprünglich sieben Figuren. Eine Beschneidung des Bildes fällt vor allem links auf, wo ganz unmotiviert ein Ast ins Bild ragt. Auch die Geste der Hofdame mit dem Hündchen weist auffällig nach links. Durch diese Gestik wird jene Hofdame fast zur Hauptfigur nach Moses. Die Prinzessin jedenfalls ist fast Randfigur und eigentlich nur an ihrem Krönchen kenntlich. Rechts hinter ihr steht im Streiflicht noch eine Begleiterin und noch eine weitere zwischen Prinzessin und der Dame mit dem Hündchen. Vor diesen vier stehenden Personen knien zwei weitere Begleiterinnen und heben

¹³ *Allgemeines Künstlerlexikon...*, Zürich, bey Orell, Gessner, Füßli und Compagnie, MDCCCLXXIX, Sp. 762. Man sollte also davon lassen von einer Schülerschaft Zicks bei Mengs zu schreiben: Die beiden haben zusammen Antiken angeschaut. Ausserdem war Mengs 1758 noch kein Klassizist.

¹⁴ Jetzige Maße: Leinwand, 37,5 × 28 cm.

¹⁵ Die interessanteste Abhandlung über Moses ist immer noch Sigmund Freuds »Der Mann Moses und die monotheistische Religion«, Gesammelte Werke, 16. Bd., 1961/2.

das Moseskind aus dem Binsenkörbchen. Die vordere wie auch die Prinzessin tragen einen gefältelten gesteiften Kragen nach der Mode des frühen 17. Jahrhunderts. Die Beleuchtung des Bildes ist rembrandtesk, die Figuren des Bildes sind von venezianischer Malerei abhängig.

Eine Variante der *Auffindung Mosis* (Abb. 6) befand sich 1920 im Besitz von Hugo Knödgen in Koblenz und war noch in den sechziger Jahren in anderem Koblenzer Privatbesitz. Dieses Gemälde ist ein Querformat auf Leinwand mit den Maßen: 98 × 120 cm und gehörte mit *Eleazar und Rebekka*, *Rebekka am Brunnen* sowie *Tobias und der Engel* als Supraporten ins ehemalige Miltz'sche Haus in Koblenz. Auf dieser *Moses-Auffindung* liegt der kleine Moses in den Armen einer knienden Dienerin, neben der noch eine zweite auf das Kind schaut. Diese drei Figuren sind hellbeleuchtet. Dahinter steht im Schatten eine weitere Dienerin, rechts neben der Pharaonentochter, vor der das Binsenkörbchen liegt, aus dem das kleine Moses herausgehoben wird. In der rechten Hälfte des Bildes sehen wir vorne den Nil und dahinter einen Storch. Am Hintergrund des Flusses liegt die Pharaonenstadt, überragt von einer sehr steilen Pyramide. Links der Prinzessin erhebt sich im Mittelgrund ein mächtiger Baum, vor dem eine prunkvolle Vase steht. Links davon knien zwei weitere Dienerinnen, die dadurch auffallen, daß eine davon sehr bewegt den Arm um die andere legt. Feulner datierte die Supraporten um 1765. 1920 gab es in Koblenz auch noch eine Skizze zu diesem Bild in der Sammlung Max Rieck, die viele Zick-Skizzen besaß. Der Verbleib dieser Sammlung ist leider unbekannt.

Welche Einflüsse auf Zick in der Zeit der möglichen Entstehung der *Auffindung Mosis* eingegangen sind, wollen wir kurz schildern: Die Zeit um 1751 haben wir erläutert. 1754 ist Zick noch in Bruchsal nachgewiesen und auch sein Vater, 1755 freskiert Johann Zick Oberzell bei Würzburg, wohl mit Januarius Zick. Das Zick-Bild aus dem Besitz des damaligen Trierer Kurfürsten Johann Philipp von Walderdorff erwähnten wir. 1757 ist Januarius Zick in Paris und 1758 in Rom. Auf dem Weg von Paris nach Rom oder von Rom nach Augsburg, wo Januarius 1758 erster Preisträger der Kaiserlich Franziscischen Akademie geworden war, muß er in Genf gewesen sein. Dort erhielt er den Beinamen »Le Rembrandt blanc«. Im Januar 1758 ist Zick in Basel, von wo sein Freund Christian Mechel stammte, mit dem er bei Wille in Paris studiert hatte. In Basel ist seine Reputation (oder der Einfluß Mechels) so groß, daß er zur Begutachtung der Holbeinschen Passionstafeln im Rathaus zusammen mit dem sonst unbekanntem Maler Aweng herangezogen wird. Für die Kaiserliche Franziscische Akademie in Augsburg malte Zick 1758 ein mit dem ersten Preis ausgezeichnetes Bild. Von Augsburg geht Januarius noch einmal nach Bruchsal, wo er 1759 mit seinem Vater den Großteil des Watteau-Kabinetts ausmalt. 1759 freskiert er längst verlorene gegangene Bilder in der kurfürstlichen Residenz in Trier und 1760 erfolgt sein erster wirklich bedeutender Auftrag in Kurtrier: Freskierung und Ausstattung von Schloß Engers bei Koblenz (Metzger 1981, Nr. 17. und 18). Mit dem Erhalt dieses Auftrags ist Zick zum kurtrierischen Hofmaler prädestiniert. Das genaue Datum seiner Ernennung kennen wir nicht. 1761 heiratete er die Wirtstochter vom »Weißen Roß« in Ehrenbreitstein, wo er bis zu seinem Tod im Jahre 1797 ansässig blieb. Aus

der Ehe gingen vierzehn Kinder hervor, von denen nur sieben ein höheres Alter erreichten.

Zum Abschluß noch einige Daten aus Geschichte und Kulturgeschichte zum besseren Verständnis der beiden besprochenen Bilder: 1729 bis 1756 ist Franz Georg von Schönborn aus der bekannten fränkischen Adelsfamilie Kurfürst von Trier. 1750—1753 ist Voltaire am preußischen Hof in Sanssouci (Zick hat eine anachronistische Szene aus dem Leben Rousseaus, dem Gegner Voltaires gemalt (Metzger 1981, Nr. 10). Im Dezember 1750 kommt Tiepolo nach Würzburg und freskiert 1751—1753 in der dortigen Residenz. 1753 beginnt Diderot in Paris die *Encyclopédie*. Im gleichen Jahr wird Graf Kaunitz Leiter der österreichischen Außenpolitik. 1753 wird in Paris die Place de la Concorde angelegt und Balthasar Neumann sucht zum 22. und letztenmal, in seinem Sterbejahr Ehrenbreitstein auf. 1754 zieht sich Frankreich aus Indien zurück. 1755 beginnt neuer Krieg zwischen Frankreich und England. Im gleichen Jahr wird Lissabon durch Erdbeben zerstört. 1756—1768 ist Johann Philipp Graf von Walderdorff, aus westerwäldischem Adel, Kurfürst von Trier. Der preußische König Friedrich II. rückt 1756 in Kursachsen ein und der Siebenjährige Krieg beginnt. 1757 wird der Reichskrieg gegen Preußen erklärt, das das Reichsheer, darin auch ein Kontingent von Kurtrier, in der Schlacht bei Roßbach schlägt.¹⁶ 1759 erleidet Friedrich II. eine schwere Niederlage bei Kunersdorf. 1760 besetzen Russen und Österreicher vorübergehend Berlin. 1762 sind mehrere Regierungswechsel in Rußland, das aus der Koalition gegen Preußen ausscheidet. Im selben Jahr wird Tiepolo an den Hof von Madrid berufen. 1763 endet der Siebenjährige Krieg. 1768—1802 ist Clemens Wenzeslaus von Sachsen-Polen Kurfürst von Trier und stirbt als Flüchtling vor den Franzosen 1812.¹⁷ 1794 marschieren die Franzosen in Koblenz ein. 1795 bittet Zick in Ehrenbreitstein vorzeitig um sein Pension. 1797 stirbt er.¹⁸

POMEMBNI SLIKI JANUARIUSA ZICKA (1730—1797) IZ NARODNEGA MUZEJA V LJUBLJANI

Oljna slika Janariusa Zicka iz Narodnega muzeja v Ljubljani (posojena Dolenjskemu muzeju v Novem mestu), ki meri 44 × 35,2 cm, je datirana 1751 in je drugo znano ter najstarejše slikarjevo delo. Tema slike ni razrešena; glavna figura ima nimb, zato gre verjetno za upodobitev neke svetniške legende.

V Narodnem muzeju v Ljubljani je tudi oljna slika *Najdenje Mojzesa* (posojena Dolenjskemu muzeju v Novem mestu). Njeni sedanji meri sta 37,5 × 28 cm. Slika je obrezana, zlasti na levi strani. Se leta 1963 je bila v zasebni lasti v Koblenzu slika z isto temo, ki je nastala okoli 1765. Zrahljana razvrstitev figur na koblenški podobi daje slutiti, koliko je bila obrezana pričujoča pokončna slika.

¹⁶ König Georg III. von England (1760—1820) war zugleich Kurfürst von Hannover und bestellte bei Tiepolo ein heute verschollenes Bild *Friedrich der Große zu Pferde befehligt ein siegreiches Heer*. Während des Siebenjährigen Krieges war England Verbündeter Friedrichs des Großen.

¹⁷ Kurfürst Clemens Wenzeslaus von Trier, zugleich Bischof von Augsburg, und vom Kurstaat blieb nach der Besetzung des linken Rheinuferes durch die Franzosen nur noch ein kümmerlicher Rest.

¹⁸ Obwohl nur mager, seien diese Blättchen meinem 89 jährigen Lehrer Emil Kieser gewidmet.

ODRAZ NAPETOSTI MED SENZUALIZMOM IN SPIRITUALIZMOM V BAROČNEM RELIGIOZNEM SLIKARSTVU*

Blaženka First, Celje

Človekovo bivanje in njegova zavest o sebi sta večno razpeta med dvema poloma: med počlovečeno, duhovno nadgradnjo in njenim biološkim, animaličnim temeljem. Oba se v medsebojni odvisnosti prepletata, pogojujeta in dopolnjujeta. V svoji rasti človek nenehno niha med njima in se opira zdaj na ta zdaj na oni pol tega nasprotja. V prepričanju, da je z zavestno, humanizirano voljo in lastnim naporom že prerasel svojo nagonsko bit in zgradil svet višjih, duhovnih vrednot, ga lastno telo, navezano na elemantarno silo narave, spet z vso težo opozori nase in zahteva svoj zemeljski davek. Tako v prizadevanju, da bi presegli meje človeškega, obrnili hrbet polnokrvni življenjski sli in se dvignili v sfero neskončne in brezčasne popolnosti, pogosto plane na dan vsa zadrževana in nakopičena prvinskost s podvojeno močjo ter privede oba nasprotujoča si pola v dramatičen spopad. Vendar je prav v tej napetosti in v aktu njenega dialektičnega preseganja skrita spodbuda za človekovo ustvarjalnost, možnost njegovega učlovečenja in vzpenjanja na vedno višji kulturni nivo. Živeti v skladu s samim seboj, z vsemi silami, ki se javljajo znotraj in zunaj človeškega bitja, je nedvomno eden izmed pogojev in ciljev harmoničnega življenja. Kajti samo razsežnost, ki ukinja dvojnost svetlega-duhovnega in temnega-nagonskega, ki ukinja večni boj med njima ter vzpostavlja eno v enem, omogoča enakopravno vrednotenje in zlitost vseh dopolnjujočih se človekovih plasti v luči celote ter uravnovešen razvoj vsestranske osebnosti.

DUALISTIČNO POJMOVANJE SVETA ODNOS KRŠČANSTVA DO DUSE IN TELESA

Telo in duša, zemlja in nebo, narava in zavest, človeško in božansko, materija in duh — vedno znova in v različnih variantah postavljeno eno in isto protislovje, ki je vznemirjalo baročnega človeka. Vendar samo eno izmed mnogih, s katerimi je bilo to nemirno obdobje tako silno bogato. Barok je doživljal razklanost in polarnost sveta v svojem najglob-

* Prispevek je skrajšana diplomska naloga iz leta 1984, Oddelek za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani (opomba uredništva).

ljem notranjem ustroju. Skrajnosti svetlega in temnega, svetniškega in razuzdanega, nebeškega in peklenškega, boj med snovjo in duhom, časnostjo in večnostjo, omejenostjo in neskončnostjo, znanostjo in prazno-verjem — vse to so determinate, ki opredeljujejo ta burno razgibani čas.¹ »Človek pa kot da je v njem živel dvojno življenje: zdaj se predaja igračkanju in užitkom, takoj nato pa zapada v spokorniški jok, vztrepeta ob misli na smrt in onostranstvo ter se v zavračanju vsega posvetnega predaja mističnim vizijam.«² Bog in svet se mu oglašata kot vabilo dveh bojujočih se zvezd. Na eni strani nagon, združen z ljubeznijo do biti in veseljem do življenja, na drugi prezir do vsega zemeljskega in izključna služba višjemu, duhovnemu, Absolutnemu. Človek, lačen življenja, hkrati beži pred svetom.

Gre za odraz dualističnega principa narava — zavest, ki razlaga dejanskost iz dveh temeljnih substanc oziroma načel: iz materije in ideje ali v versko-moralnem smislu iz Dobrega in Zla.³ Ta dualizem pozna v vseh svojih razsežnostih že staroperzijski nauk, antična filozofija (Platon, Aristotel), poglubi ga srednjeveška sholastika ter dalje goji novoveška filozofija (Descartes, Leibnitz) prav do današnjih dni (eksistenzializem). Perzijci so postavili drzno enačbo, katere en del je pozitiven, drugi negativen, ter iz dobrega in zla napravili dva enakovredna, nasprotujoča si večna principa, ki držita svet v ravnovesju. Druge religije in filozofije so negativno načelo odločno omejile in ga podredile vrhovnemu božanstvu. Platon je prenesel dihotomijo idejnega in pojavnega sveta na področje človeške duše. V dialogu *Phaidros* je nasprotje dveh duš izrazil s prisposodo konjske dvovpree, kjer plemenita žival želi kvišku, neplemenita pa vleče k tlom.⁴ Človek naj se odpoveduje telesni ječi tako, da kroti in zatira vse čutno in čustveno. Asketski način življenja ima etično opravičilo v ideji transcendence: smisel in namen človeškega bivanja nista na tem svetu, ki je zgolj privid, temveč v transcendentnem svetu nadizkustvenih idej. To stališče je diametralno nasprotno optimističnemu senzualističnemu hedonizmu sodobnih epikurejcev, ki so izpostavili fizično plat človekovega bivanja in priznavali čutno skušnjo kot edini vir spoznanja, ugodje, temelječe na čutih, pa kot najvišjo нравstveno vrednoto in smisel življenja.⁵

Kršćanstvo, ki je s svojo dramatično koncepcijo sveta bistveno prispevalo k temeljnemu življenjskemu občutju baroka, se je v tej polarnosti odločno in enoumno postavilo na stran duha ter zavzelo odklonilno stališče do vsega telesnega.⁶ Pasiven odnos do tostranskega življenja je posledica metafizičnega nazora, ki je zanikal realnost in jo degradiral na nivo sveta senc. Bogastvo, oblast, lepota, sreča, čast . . . vse to je zgolj

¹ Jaro Dolar: *Spomin človeštva*, Ljubljana 1982, p. 285.

² Alfonz Gspan: *Cvetnik slovenskega umetnega pesništva do srede XIX. stoletja*, Ljubljana 1978, p. 87.

³ Friedrich Jodl: *Istorija etike kao filozofske nauke*; prev. Nerkez Smailagić (*Geschichte der Ethik als philosophischer Wissenschaft*, 1912).

⁴ Platon: *Faidros*, Maribor 1969; prev. Fran Bradač (*Phaidros*), pp 31–35.

⁵ Jerome Schaffer, Mind — Body Problem, *Encyclopaedia of Philosophy*, New York 1967, pp 336–345.

⁶ Etienne Gilson: *The Spirit of Medieval Philosophy*, London 1963.

iluzija, laž, hudičeva vaba človeški naravi, nagnjeni h grehu, ki je v svoji nestanovitnosti vselej pripravljena podleči skušnjavi. To dokazuje že padec prve človeške dvojice, preslepljene s hudičevo zvijačo in zato pregnane iz popolnega bivanja v prostor in čas, kjer naj zaman išče mir in harmonijo. S tem je nakazana pot celotnega človeštva, usodno nagnjena k lažnim posvetnim vrednotam, pogubnim za blagor duše. Med njimi je najbolj obsojano iskanje čutnih užitkov, jabolko greha, ki prenaša prekletstvo iz generacije v generacijo. Verski ideal kristjana zato zapoveduje, da človek v sebi utiša klic mesa, da se podvrže neizprosni telesni preizkušnji in si v mukah, kesanju ter pokori služi večno življenje, ali z besedami sv. Hieronima: drži čute — dirkajoče konje na vajetih duše. Kristusovo trpljenje naj v vsej grozi občuti na lastnem telesu, zatre animalično slo — to je pot, ki vodi k moralnemu očiščenju in večni združitvi z Najvišjim («Zakaj če po mesu živite, boste umrli, če pa z duhom dela mesa mrtvite, boste živeli.»⁷ »Tisti pa, ki so Kristusovi, so meso s strastmi in poželenjem vred križali.«⁸) Trpljenje in odpoved torej nosita v sebi moralni smisel: mrtviti telo, padajoče vedno znova pod bremenom lastnega mesa, da bodo izginile grešne misli in želje v imenu večnega življenja. Večna sreča je tako plačilo za samozatajevanje na tem svetu, ki je zgolj preludij, kraj preizkušnje oziroma priprava na onstranstvo. Človek je na tem svetu tujec, romar, izgnan iz svoje prave domovine, ki pa ima možnost, da v zavesti minljivosti, prehodnosti in ničevosti tostranske telense eksistence stke duhovne niti, ki ga povežejo z ubranimi nebeškimi prostranstvi, v katerih doni božanska glasba, popolnejša od čudovite harmonije sfer, o kateri sta sanjala Pitagora in Platon.

Gre torej za jasno izraženo stališče, po katerem so čuti *instrumenta diaboli*, ki jih je moč z askezo in kontemplacijo utišati ter se tako odtrgati od draži zemeljskega bivanja. Pri tem pa velja poudariti bistveno razliko med zgodnejšim (npr. srednjeveškim) in pa baročnim pojmovanjem tega problema. Že A. Hauser ugotavlja, da »človek srednjega veka nasprotja med telesnim in duhovnim življenjem, med neizpoljenostjo in popolnostjo bivanja, med tostranstvom in onstranstvom ni občutil kot tragični konflikt. Svetnik se svetu odpove; ne prizadeva si, da bi uresničil božansko v pozemskem, temveč se hoče pripraviti na bivanje v Bogu. Po nauku Cerkve ni naloga sveta, da se dvigne v onstranstvo, temveč da je pručica pod božjimi nogami.«⁹ Religiozni odnos je tako edini možen odnos srednjeveškega človeka do sveta. Odpoved je edina mogoča oblika razumnega in npravnega, od Boga hotenega in človeka vrednega življenja. Služiti Njemu, vendar ne na tem svetu, marveč v večnosti, je vsa človekova sreča. Kako drugače ista religiozna vprašanja razume baročni človek! Čeprav še vedno prisega nanj, mu omenjeni verski ideal vendarle ne zadošča več. Zato prihaja pogosto v konflikte, napetosti in notranje boje.

⁷ Rim. 8,13.

⁸ Gal. 5,24.

⁹ Arnold Hauser: *Socialna zgodovina umetnosti in literature*, Ljubljana 1969; prev. Helena Menaše (*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 1953), p. 502. (od tod citirano: A. Hauser).

17. stoletje je morda bolj kot katerakoli doba nosilo v svojih nedrih princip dvojnosti. Vendar pa je podvajanje sveta zaživel v novih dimenzijah. Res, da je glas sveta vstal proti glasu neba, da je postal kult zemeljskih dobrin tekmeč v onstranskost zazrtih idealov in da so človeka vse bolj priklepali vidni, čutno-estetski miki materialne eksistence. Vendar se vse te heterogene težnje niso nujno izključevale, ampak so živele hkrati v isti družbi, v isti duši. Novi vek je omilil strogo alternativo, ki mimo obče sprejete in »uzakonjene« idejne oziroma duhovne orientacije absolutno in brezkompromisno izključuje vsako drugo možnost. Takšno stanje se zrcali na vseh področjih baročne kulture, ki skuša biti hkrati religiozna in humanistična. To potrjuje tudi svetovnonazorski premik od teocentrizma h kozmični zavesti, dediščini humanistične renesanse, z vsem zavračanjem metafizike in teologije, bogato obdelane v sholastičnih sistemih, ki pa vendarle ni onemogočila veri, da se ne bi celo z novo ognjevitostjo dvignila nad horizonti Evrope. Gre za navzkrižje vere in na zakonih čutne narave utemeljene znanosti. *Libido sciendi* je bil en pol obsedenosti 17. stoletja, drugega pa je zavzela religija. Znanost, temelječa na čutni zaznavi, je postala tisto drevo spoznanja, od katerega naj jedo vsi, ki so lačni resnice.¹⁰ Razum, ki se je osvobajal metafizičnih spon, je triumfiral kot pobožanstven in absolutiziran instrument zanesljivega spoznanja ter zanikal vse dogme, avtoritete in sholastične spekulacije.

Znotraj te racionalistične orientacije pa se je ponovno oglasil dualizem materialnega in duhovnega. Descartes ga je sprejel za temeljno načelo svojega sistema.¹¹ Duša in telo sta dva popolnoma različna in neodvisna principa, od katerih ima seveda prvi odločno dominanten položaj. Kljub razumskemu ognju pa je vendar njegov nauk v skladu s svojo dobo ves v nasprotjih. Končno se namreč izteče v apologijo krščanske metafizike z dokazi o Bogu kot pranačelu, stvarniku in vladarju vesoljstva, o nesmrtni duši, od Boga danih idejah kot merilu gotovosti . . . Racionalistično-analitični mehanični koncept kozmosa, podan v kategorijah matematike in logike, je mirno uvrščen v krščanski okvir.

Novoveškemu racionalizmu z vsem njegovim prezirom iracionalnih komponent je nasprotoval angleški empirizem, ki je rehabilitiral avtonomno in samozadostno naravo ter človeka, ki ni podrejen nikakršnim višjim principom, temveč je sam sebi namen in cilj, podvržen izključno naravnemu redu in zakonom lastnega telesa. S tem je čutom vrnil staro veljavo in jih osvobodil tako sholastičnega kot racionalističnega prekletstva. Nauk o primarnosti in gotovosti čutnih zaznav je vstal pomlajen izpod prahu stoletij in zamenjal božjo voljo z nujnostjo, ki jo nosi v sebi narava. To je zagovor polnokrvnega življenja, tako značilnega za razvoj sočasne umetnosti.

¹⁰ Paul Hazard: *Kriza evropske zavesti (1680—1715)*, Ljubljana 1959; prev. Bogomil Fatur (*La crise de la conscience européenne [1680—1715]*, 1935).

¹¹ René Descartes: *Meditacije o prvi filozofiji, v katerih je dokazano bivanje božje in različnost človeške duše in telesa*, Ljubljana 1973; prev. Primož Simoniti (*Meditationes de prima philosophia in quibus Dei existentia, et animae humanae a corpore distinctio, demonstratur*, 1641).

Obe smeri skupaj pa sta se na nasprotnem polu soočili z apologijo krščaanske mistike. Blaise Pascal in španski mistiki so ob nezadostnosti kritične analize in logike razuma iskali boga ljubezni. Njihova strastna čustvenost je planila čez bregove analitičnega ratia in se razlila nad obzorjem krščaanskega sveta. Pascal v tem ozračju izpoveduje misterij razodete resnice. Človek jo dojema s srcem, kajti »srce ima svoje razloge, ki jih razum ne pozna.«¹² Svet preneha biti izmerljiv z razumskimi kategorijami — edini odgovor na intelektualna in moralna vprašanja skriva krščaanska dogma. V racionalizmu oziroma empirizmu in mistiki se tako pojavlja dvoje diametralno nasprotujočih si stanj: na eni strani ideal religiozne zavesti, na drugi pa ideal znanstvene resnice 17. stoletja.

UMETNOST — ZRCALO SVOJEGA ČASA

Barok se tako predstavi kot vznurkano obdobje, v katerem se vse te polarno nasprotujoče si ideje tarejo druga ob drugo, zdaj sprte v razdraženi borbi zdaj v mirnem sožitju. Rodil jih je čas, ki je v nimbu nove modrosti in znanosti uvajal bolj čuten in realističen odnos do stvarnosti, ki je postajal notranja potreba tedanje družbe. Življenje kaže tedaj dva obraza: profanega, vsakdanjega, pogojenega z novim odnosom do narave, in odmaknjeno sakralnega, ki skuša tako individualno kot kozmično življenje prikazati kot realizacijo višje načrtnosti, kar je zavzeto vzpodbujala katoliška cerkev. Hkrati pa je bilo to tisto duhovno in kulturno ozračje, v katerem so življenjski nazori in ideali prenikali v umetnost. Umetnik namreč ne ustvarja izolirano od časa in prostora, ampak sredi družbe in v odvisnosti od nje. Njegovo delo se potaplja v nemir dobe¹³ in tako odslukuje njegove poteze. Seveda pri tem ne gre za preprosto mehanično preslikavo ali enosmerno vzročnost. Raznotere dialektično preoblikovane silinice, ki vstopajo v umetnino in kot neke vrste kulturni diagram ilustrirajo fiziognomijo svojega časa, predstavljajo le eno stran te interakcije (druga smer je naravnana nasprotno: od umetnostnega subjekta oziroma umetniške stvaritve seva v okolje).¹⁴

Tako je nasprotje med nagonским in duhovnim, ki obvladuje baročno kulturo, v sočasni umetnosti ne le navzoče, ampak ena njenih bistvenih opredelitev. Spiritualistični in senzualistični elementi so očitni v številnih delih, ki ubirajo pot asketske strogosti, hkrati pa se dobrikuje čutom. To so predvsem dela religiozne narave, v katerih si razigrani in strogo moralizatorski elementi podajajo roke, v katerih se materialistične in metafizične komponente pojavljajo hkrati, se prepletajo, pogojujejo in rastejo druga iz druge. Nova pozitivistična znanost in na njej utemeljena antropologija sta namreč vnesli nemir tudi v ortodoksnii nauk katoliške cerkve. Ta si je prizadevala prepeljati vskadanje življenje z novim religioznim duhom. Hotela je oživiti katolicizem in sholastično dogma-

¹² Blaise Pascal: *Misli*, Celje 1980; prev. Janez Zupet (*Pensées*, 1670), p. 100.

¹³ Anton Trstenjak: *Psihologija ustvarjalnosti*, Ljubljana 1981, pp. 355, 369.

¹⁴ O vpetosti v svoj čas pričajo tudi pojavi drugih umetnostnih zvrsti, npr. glasba, literarno delo, opera ali gledališče. V vseh primerih gre za sorodne vzgibe kot odraz miselnega, etičnega, religioznega bivanja, za paralelizem oziroma izmenjavo umetnostnih, kulturnih, ideoloških idr. pojavov dobe.

tiko ter goreče obnavljala staro krščansko-dualistično koncepcijo sveta. Zavzeti stara stališča ob vprašanju božjega bivanja, vprašanju telesa in duha, resničnosti in iluzornosti, dobrega in zla — vse to se je skladalo s potrebo po transcendiranju materialnega življenja. Temu je sledila tudi zahteva po reprizi krščanske umetnosti s poudarkom na moralni vsebini. Cerkev je skušala mobilizirati umetnost v svojih prizadevanjih za popularizacijo vere. Umetnost naj stopi v službo religioznih zahtev, postane naj dekla teologije.¹⁵ Vendar pa avtoritarna cerkev kljub fanatizmu in rigorozni resnobi ni mogla zaježiti prodora posvetnosti, čutnosti in celo erotike v sakralno slikarstvo. Za oblikovanje stila namreč niso odločilne enostranske zahteve naročnikov, saj se umetnost ravna po kompleksnem razpoloženju, usmerjenosti in potrebah časa. Tako je tudi v kultne stavbe zavel čutni veter narave, osvobajajoče se idealističnih spon, ter prepeval slavospev nebrzdani življenjski sli.

Od gotike naprej je v umetnosti vztrajno klilo realistično občutje narave, ki je zavračalo teološko koncepcijo sveta in pritrjevalo življenju. Potrebno je bilo ponovno osvojiti predmetnost, vzpostaviti stik z objektom, naravo, inspirirati se pri življenju samem. Narava, dolgo pojmovana kot čutno slepilo in zgolj časna inkarnacija višjega reda, je počasi zavzemala mesto božanstva. Naturalizem je torej sila, ki poje v duhu, okusu, čustvovanju in celo religioznem občutju časa.¹⁶ Tako kot celotna doba je bila tudi sakralna umetnost usmerjena vzdolž te dvojne poti: v soglasju s stopnjevanim religioznim čustvom je prikazovala svete misterije in poslednje resnice, hkrati pa so vanjo prenikali dražljivi čutni poudarki v širokem razponu od lahnega drhtenja do silnih viharjev strasti.¹⁷ Ta splet dveh svetov ilustrira detajl s *Križanja* Scipiona Pulzona (sl. 8). Magdalena z nepopisno rafinirano kretnjo roke, ovite v zlate lase, objema noge svojega križanega Gospoda in se ga nežno dotika z obrazom. Izkazuje mu povsem čutno zemeljsko ljubezen in vdanost. Sladkost in bolečina se stapljata v eno. Skozi mehko elegično razpoloženje vibrira tisti senzualni tok, ki vnaša v vsebino dvoumnost. Religiozni eros postane enakovreden ljubezenskemu odnosu, ki ga prežema ogenj povsem človeškega čustva. Božansko in posvetno se znajdeta v isti sferi.

Naravni pojavi niso več interpretirani kot odraz nadsnovnih idej, celo transcendenca je merjena s človeškimi merili. Vse nevidno, tuje, vse, kar se upira empiričnemu zaznavanju in racionalnemu zajetju, zavzame naravne oblike in se zlije v trdne volumne. Čudež postane objektivni pojav. Nebo se s svojimi svetimi prebivalci spušča med zemljane, celo v svetnikove intimne celice in navezuje z njimi povsem človeške stike.

¹⁵ To velja tako za slikarstvo kot tudi za književnost in glasbo. V leposlovju so zaželenne oblike vzgojnega značaja, ki meditirajo o skrivnostih krščanske vere, npr. pridige, verska razmišljanja in igre, nabožna pesm... Prav tako postane glasba instrument v rokah cerkvene preopagande, ki naj »očiščena« po vzoru starih cerkvenih skladateljev oznanja krščanski kozmos.

¹⁶ Stanko Vurnik, K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, ZUZ, XII, 1933.

¹⁷ Po istih zakonitostih kot v slikarstvo so vdiralci posvetni elementi v religiozno glasbo. Tako so npr. oratorij, eno od izrazitih sakralnih glasbenih oblik, v baroku zaradi čutnih primesi imenovali »erotičen«. Isto polarno napetost vsebuje sočasno leposlovje, npr. versko-erotične igre Lope de Vega, Tassov Osvoboženi Jeruzalem, Marinove pesnitve...

Sveti misteriji se približujejo žanru, merjeni ob zemeljskih vrednotah in neposrednem doživljanju otipljive resničnosti (sl. 9). Meje tega slikarstva ležijo v mejah opazovanja in izkustva. V njem odseva stvarna poezija sveta, ki prisluškuje živemu utripu življenja. Gre za sestop iz idejnosti v naravo, za naturalizacijo umetnosti, ki se je naučila natančno opazovati resničnost in ubrala svobodnejšo, čutom mikavnejšo smer. V religiozni umetnosti se oglašča upor celotnega človekovega čustvenega, nagonskega in sploh materialnega življenja — upor vsega tistega, kar je preziral čisti duh. Vsi ti elementi zdaj hote ali brez nadzorstva zavesti pritekajo v slike. Slikarstvo se ponovno obrne k svojemu izvoru: k predmetnosti, k fizični realnosti in neposrednim podatkom umetnikove iracionalne čudi. Za svoje vodilo priznava hkrati duhovno-izrazna in čutno-estetska načela. Omahuje med mistiko z njeno težko doumljivo simboliko in čutnimi radostmi ter zemeljsko lepoto narave, klanjajoč se obema. Slika tako postane sama v sebi konfliktna; nosi nasprotje dveh svetov: »idealističnega, ki mu gre predvsem za idejno transcendentnostno ekspresijo, in temu nasprotnega, naturalistično čutnega, ki stremi k bolj čutno-estetskemu učinkom.«¹⁸ Kljub temu, da se z ljubečo vnmemo oklepa naturalističnega slovarja, pa vendar ohranja svoj nesporni religiozni etos.

Renijev *Sv. Sebastijan* (sl. 10) je zgovorna priča teh nasprotujocih si tendenc. Kljub pobožno vdanemu pogledu v nebo, s katerim vzpostavlja stik z višjim duhovnim svetom, svetnik nedvoumno izraža slikarjev nagib, da bi upodobil njegovo telesnost. Svetnikovo mlado telo ljubkuje božanska svetloba in spaja religiozno sentimentalno s čutno senzualno sfero v doslej neznano celoto. Slika izpolnjuje hkrati svojo obvezo do narave in do območja svetega ter prepleta starejšo, idejno-etično vsebino z moderno čutno-estetsko formo.

Zavedajoč se vsesplošnega premika v smeri naturalizma, ki ga ni bilo moč z ničimer omejiti, je tudi cerkvena volja popustila v svojem strogem hotenju. Spoznala je, da je čutnost premočno vpeta v vsakdanje življenje in domišljivo vernikov, da bi bilo moč brzdati njihovo prebujeno naravo. V jasni zavesti, da lahko obdržijo vernike izključno s tem, da zadostijo njihovim potrebam, so papeži sklenili kompromis s kultom zemeljskih vrednot in celo spodbujali vitalni princip v umetnosti. »Za vero je treba snubiti tudi s pomočjo čutov in storiti kultne oblike mikavnejše...«¹⁹ Pritegniti vernike z bliščem in razkošjem božjih hramov, pričarati v vsej slikovitosti in sijaju nadzemski svet z magičnimi obredi, ki jih obliva glasbena spremljava²⁰ — vse to so čutna dražila, ki naj očarajo vernika, naveličanega vsakdanje stvarnosti. Cerkve so se spreminjale v svetle dvorane, odprte v neskončne nebesne daljave, »obredi so postajali paša za oči, petje in glasba sta pretresala srca.«²¹ Nove psihološke potrebe so prikliale v življenje to široko dekorativno sintezo, v kateri sodelujejo vse umetnosti — praznik zvokov, barv, gibov, sladka omama za ušesa in oči.²² Cerkveni voditelji so vedeli, kako pritegniti ljudi. »Ne z globokoumnimi

¹⁸ Stanko Vurnik, *K slikarstvu v Sloveniji na prehodu od XVII. v XVIII. stoletje*, ZUZ, VIII, 1928, p. 12.

¹⁹ A. Hauser, p. 454.

²⁰ J. Dolar, *Spomin človeštva*, op. cit., p. 287.

²¹ A. Gspan, *Cvetnik...*, op. cit., p. 86.

miselnimi dedukcijami in dokazovanji, pač pa z blestečimi barvami in bajnimi slepili, ki opajajo čute,²³ da bodo s polno intenziteto podoživljali svete drame. Delo kot npr. Riberova *Sv. Družina s sv. Katarino* (sl. 11) je gotovo do dna očaralo gledalca. Polno sentimentalnih vrednot ga je z magično močjo pritegovalo k čustveni soudeležbi. Čudovita lepota treh mladih oseb in romantično-erotično ozračje sta prevladujoči potezi podoobe. Stopnjevana lirika se preliva v drhtečo čutnost od nežno sanjave klečeče svetnice, ki si z izjemno milino ljubeče pritiska božjo ročico na neme ustnice, prek otroka, ki ni več povsem nebojgleno dete, do spogledljivega Marijinega lika. Prizor ne dviguje moralizatorskega prsta, ampak mami s svojo lahko razumljivo, vsakdanjo, čeprav privzdignjeno poezijo in čutno opojnostjo.

Tudi Ribaltov *Čudež sv. Bernarda* (sl. 13) je prizor, poln čustvene omame. Vendar je ta čustvenost povsem čutnega značaja. Telo se kar topi ob njeni milini. Svetnik v Kristusovem objemu plamti v ognju povsem čutne ljubezni.

Protireformacija, ki jo je triumfalna in militaristična cerkev tudi pri nas vneto in s skrbno izdelanim programom vodila proti protestantizmu, si je prizadevala obseči vse stremljenje in čustvovanje tedanje družbe in zavzeti monopol nad življenjem vseh družbenih plasti. Ljudje naj bi se z novo gorečnostjo zatekali v božje hrame, ki so postali čuvarji neprecenljivih umetnostnih zakladov. In res začno široke ljudske množice spet neomajno zaupati v tisto Nebo, od katerega pričakujejo zmago pravičnosti in življenje v večnosti. Škof Tomaž Hren se je zavedal magične moči umetnosti in ji zato z vsemi silami pomagal k razcvetu. Vendar se ta slog navezuje še izključno na Sever in domala vse 17. stoletje izzveneva v manierističnih tonih.

Barok pa v slovenskem umetnostnem gradivu skoraj za celo stoletje zaostaja v primerjavi s svojimi italijanskimi začetki. Pri nas so šele konec 17. stoletja nastopile ustrezne razmere in se uveljavila primerna klima, ki je počasi sprejela novi odnos do življenja in z njim nove umetnostne vzgibe. Italijansko kulturo, ki je dominirala vsej sočasni katoliški Evropi, je tudi naše ozemlje priznalo za svoj nesporni in edini vzor. Z njo se je naša miselnost počasi prebujala iz sholastičnega dremeža, in se, čeprav z značilno zamudo, vključevala v tokove mišljenja in čustvovanja tedanje Evrope. S kulturo je k nam vztrajno prenikala tudi umetnost, ki je prežela naš umetnostni svet s svojimi idejami in formalnimi problemi. Tako se je tudi naš slikarski jezik vključil v baročni svet bojov in sožitja med duhom in snovjo.²⁴ Delno prek lastne idejne in kulturno-psihološke podlage, ki je konec 17. stoletja dozorela na slovenskem etničnem ozemlju, delno prek italijanskega posredništva se je tudi naš barok oblikoval v okviru tistega idejnega in formalnega dualizma, ki je svet in nadsvet zdaj strogo ločeval zdaj družil v mirno harmonijo.²⁵ Napetost med duhovnimi in telesnimi prvinami je tudi pri nas enaka razkolu med starim

²² P. Hazard, *Kriza evropske zavesti*, op. cit.

²³ *Ibid.*, p. 341.

²⁴ Slovenska umetnost je sicer v večni dilemi med čutno in duhovno komponento, s katerima jo zaznamuje njena usodna razpetost med pretežno čutnim južnim in bolj duhovno usmerjenim severnim vplivnim področjem.

idealizmom in novim materializmom. Začenjal se je namreč prebujati nov interes za naravo, za zunanjo pojavnost in veselje nad profano lepoto zemeljskega kraljestva. V dogmatiko se vrivajo čutne predstave in nebrzdana fantazija, ki se oddaljuje od katekizma in svetopisemskih zgodb. Novi materializem sčasoma terja zase vse več pravic in usmerja osnovni interes dobe k tostranskosti in konkretnemu izkustvu — tistemu, ki je pogojevalo tudi najvišje filozofske in znanstvene dosežke evropske teoretične misli. To je nazor, ki stoji trdno na zemlji in čigar afirmativni odnos do življenja prebuja poganske instinkte iz tisočletnega sna ter jim z naturalizmom vrača staro veljavo. Zato pravi F. Stelè, da je to čas, v katerem temperament naravnost prešerno prodira v življenje.²⁶ Ob tem prevrednotenju človekovega čutnega bivanja pa je zanimivo dejstvo, da je vera ohranila ves svoj pomen in razširjenost. Katolicizem je imel še vedno primat v javnem, kulturnem in individualnem življenju. Religiozno življenje je bilo zelo intenzivno in vsestransko razvito. Različne oblike ljudske pobožnosti so se celo razmahnile, pa tudi likovna umetnost, književnost in glasba so bile še pretežno nabožnega značaja. Človek ne dvomi v vladavino Boga in njemu podrejen smisel bivanja, kar pa ga vendar ne odvrča od materialne danosti.

Razvoj duhovne in idejne usmerjenosti našega baroka je torej soroden tistemu, ki mu lahko sledimo v Evropi celo stoletje prej. Razlika je le v tem, da je naša baročna kultura ostajala ves čas pretežno krščanska, medtem ko je bila tuja že ob samem začetku razcepljena na religiozno in profano. Cerkev ohranja pri nas primat na vseh področjih življenja. Ne glede na to, da je religiozna zavest tako globoko prežemala naš prostor, pa vendar ni bila ovira, da bi se ne oglašali zakoni krvi kot eno glavnih gibal tedanjega življenja. V naši kulturi zatorej oba nazora ne živita drug poleg drugega, ampak je eden vsebovan v drugem. Porajajoči se naturalizem je zajet v krščanstvu — ne ob, ampak znotraj vseobsegajoče vere. Ne glede na to pa se naša baročna umetnost napaja iz istega vira kot njena bolj uglajena vzornica. Zato so v njej prisotne vse tiste idejne komponente in nasprotja, ki jih je začenjal čutiti tudi naš čas — tisti čas, ki vendarle okleva med svojo čutno in duhovno naravo, in tisti človek, ki živi nenehno igro priklepanja k naravi in odmikanja od nje.

ČUTNO-KONKRETNO PODAJANJE ABSTRAKTNEGA — OBLIKA KONFLIKTA MED ČUTNIM IN DUHOVNIM

V nasprotju z reformacijo, ki je bila do umetnosti hladna in nenaklonjena, pa je protireformacija strastno zagovarjala likovno podajanje krščanskih misterijev, zavedajoč se psihološke in pedagoške vloge slikarstva

²⁵ Dvojnost zemeljskega in božanskega je pogosto podčrtana z dualistično delitvijo kompozicije slike na spodnjo profano sfero, ponazorjeno s krajinsko ali mestno veduto in obogateno z žanrskimi prizori, oziroma legendo svetnika, ki je podan v zgornjem delu — v svetu transcendence. Že S. Vurnik ugotavlja, da dobiva zemeljski pas z rastjo materialističnega svetovnega nazora vse več tal in veljave v odnosu do svetle nebeške vizije. (Stanko Vurnik, K razvoju in stilu Metzingerjevega slikarstva, *ZUZ*, XII, 1933.)

²⁶ France Stelè: *Monumenta Artis Sloveniae*, Ljubljana 1938.

(tej tendenci v polni meri zadosti ne sočasni manierizem, ampak v pravem pomenu in obsegu ravno barok). Ves magični sijaj njegove čustvenosti in čutne privlačnosti je bil namenjen najširšim ljudskim plastem z namenom, da bi krščanstvo spet postalo ljudska religija. Vernika naj pritegne v sredo svetega dogajanja in ga zanese daleč prek pozemske sreče. Pričarati imaginaren, vendar nadvse verjeten svet kot prisposodbo ob ljubljenege paradiza, odmakniti vernika v opojna videnja, obljubiti mu doživetja, ki morajo visoko presegati vse, kar lahko daje običajno življenje — z vsem tem naj mami sakralna umetnost.²⁷ Da bi torej lahko služila kot propagandno sredstvo, mora predstavljati nabožni ideal časa kolikor mogoče nazorno in sugestivno. Z nazornim podajanjem naj izloži pobožnost in sočutje ter božansko zajame v območje lahko razumljivega. Zahteva po ganljivem, razburljivem in konkretnem pa je predpostavljala otipljive forme, ki jih je moč dojeti s čuti. Abstraktna ideja je namreč postala bolj dostopna s tem, ko je bila ujeta v najbolj konkreten in neposreden izraz. Zavestna zahteva po prikazovanju krščanskega veselstva v skrajno nazornih in oprijemljivih oblikah je bila tako drugi kanal, po katerem je prenikala čutnost v sakralno umetnost. Uklepanje duhovne sfere v materialne termine vizualne umetnosti je že v svojem bistvu konfliktno. Religiozne ideje so namreč po svoji naravi izrazito spiritualne. Njihov pomen je pogosto zgolj simboličen. Slikarstvo pa je v svojem najglobljem bistvu materialno-čutno. Zato mu pretapljanje transcendentalnih pojmov v ustrezno in enakovredno slikovno materializacijo vedno pomeni svojevrsten problem. Kako krščanske skrivnosti kljub spiritualni naravi ujeti v upodablajoče likovne predstave? »Naturalistični nagib je sicer človeka kot čutnemu bitju že prirojeno lasten,«²⁸ zato pa se idejno-pojmovni svet (in še zlasti religiozno-simboličen) vztrajno izmika materialno-čutnemu zajetju. Nadzemska se kaže v pripadnosti popolnoma drugačni sferi,²⁹ opredeljeni s kategorijami, ki so docela drugačne od totranskih. V sebi nosi neko, navadnemu smrtniku absolutno nedoumljivo skrivnost. Vendar pa je slikarstvo moralo najti likovne korelate vsem metafizičnim idejam, misterijem in smiselno nadempiričnim pojavom. Način in izrazna sredstva, s pomočjo katerih postajajo vidni abstraktni pojmi, kot so večnost, neskončnost, mistični čudeži, sveti misteriji in ekstaze, so pogojeni s temeljno idejno usmerjenostjo dobe. V srednjem veku se npr. iracionalni svet transcendence preleva v kraljestvo vidnega v soglasju s svojo dosledno duhovno usmerjenostjo in simboličnim gledanjem na svet, s tem pa tudi zelo ustrezno svoji abstraktni naravi. Slika postane odmev nadsnovne resnice in ne zgolj posnetek materialnega sveta. Popolna transcendenca Boga razvrednoti naravo. Prizori se zato odvijajo v nekem eteričnem svetu brez globine in otipljive voluminoznosti. Figure s svojim netelesnim bistvom negirajo fizikalne zakonitosti. Postajajo abstraktni simboli, utelešene ideje iz miselnega sveta. Živijo brez teže in sence, ploskovite in spiritualne. Odrekle so se neposredni podobnosti z resničnostjo in skušenjski potrditvi. Niso naravna bitja, ampak simboli v službi nadnaravne interpretacije. Oseba ni pomembna

²⁷ Basil Willey: *The Seventeenth Century Background*, London 1943.

²⁸ France Stelè: *Slovenski slikarji*, Ljubljana 1949, p. 30.

²⁹ Alec Robertson: *Renaissance and Baroque*, London 1976, pp. 98—99.

sama po sebi, ampak odseva neki globlji smisel, ki daleč presega njen individualni obstoj. Religiozna slika je torej pojmovana kot sredstvo za izraz idealističnega etosa in ne kot zgolj čutno-estetska tvorba, zvesta naravi. Njen simbolični pomen je celo toliko močnejši, kolikor bolj je podoba tuja skušenjski resničnosti, kolikor bolj je njen duhovni smisel abstrahiran od narave.

V baroku sta religija in z njo umetnost izgubili svojo metafizično abstraktnost. V želji, da bi postalo slikarstvo poslušno orodje njenega idejnega programa, je cerkev postavila zahtevo po kar moč dostopnih in nazornih predstavitev religiozne snovi. Prizori naj bi kljub abstraktnosti in simboliki ohranili največjo mero prepričljivosti, verjetnosti in prodornosti. Mističen prizor objektivizirati do skrajnih možnih meja, materializirati njegovo duhovno vsebino — to je naloga baročnega slikarstva. V ta namen je moral postati slikarski jezik tako jasen in razumljiv, da se je mogel gledalec popolnoma vživeti v upodobljeno, ki mu je tako postalo skoraj lastno doživetje.³⁰ Takšno razumljivost pa je bilo moč doseči le tako, da je slikar podajal težko doumljive misterije in ezoterične uganke v naturalistično skrajno prepričljivi optični iluziji. Zato je zajemal iz konkretne dejanskosti in lastnih čutnihkušenj. Zurbaranova *Vizija sv. Alonza Rodrigesa* ponazarja ta način dosledne materializacije religiozne prisposodbe. Misterij svetnikove predanosti krščanski veri je podan v skrajno konkretnih in širokim množicam dostopnih terminih. V mistični ekstazi klečeč svetnik sprejema sijočo svetlobo božanske ljubezni. Pošiljata jo Kristus in Marija iz svojih src, ki ju kot dva predmeta držita v rokah. Svetloba se na Alonzovih prsih vžiga v dvoje plamenčkov in s tem ponazarja vir njegove gorečnosti ter pripadnost najvišji skrivnosti, ki jo uteleša sveta dvojica na oblaku. V tem primeru je zahtevi po elementarni preprostosti in nazornosti nedvomno zadoščeno.

Dobesedno ponazarjanje mistične misli in njeno prelivanje v stvarno podobo je očitno tudi v Ribaltovi *Viziji sv. Bernarda* (sl. 13). Slikar podaja svetnikovo notranje mistično doživetje vizije in njegov odnos do vere kot objektivno sliko Bernardovega fizičnega stika s Križanim. Idejno sporočilo slike je posredovano ljudstvu v najbolj konkretni in neposredni obliki, zvedeno na svoje čutno-telesno bistvo. Božansko in sveto se pojavljata v območju lahko razumljivega.

Gre torej za čutno manifestiranje duhovnih entitet. Slika sporoča abstraktne resnice v živih, zgovornih ponazoritvah, vse metafizično obravnava z naturalistično izpeljavo in bogati z realnostjo človeške skušnje. To je vstop profanega v območje transcendence, vdor vsakdanjega v čudežno in preplet zemeljskega z božanskim. Motivi se obarvajo profano, liki so zajeti iz vsakdanjega življenja in so gledalcu povsem človeško blizu. Zato lahko v baroku govorimo o sekularizaciji cerkvene umetnosti, o profanaciji božanskega. Izraziti iracionalni svet transcendence v slovarju, razumljivem naturalistično čutečemu času, popolnoma zemeljsko vsakdanje ilustrirati svetopisemske teme, to bi nekdaj pomenilo neodpustljivo ponižati nadnaravno. Barok pa namenoma izbira naturalistična izrazna sredstva, da z njimi zajema odmaknjeni in nedosegljivi duhovni

³⁰ Ibid., p. 197.

nadsvet ter ga z največjo konkretnostjo preliva v čutno-estetsko vizualno formo.

Mistična snov, podana v materialno otipljivih podobah splošne skušnje ima gotovo svoje pobude v prizadevanjih jezuitov, da bi postala vera konkretna kot sama stvarnost. Duhovne vaje Ignacija Loyole so prispevek k naturalizaciji sakralne umetnosti. Temeljile so namreč na vzbujanju jasnih religiozних predstav čutne narave, ki jih je moral praktikant izzvati v svoji notranjosti. Skozi vrsto meditacij si je moral kar najbolj nazorno priklicati Kristusovo trpljenje, pekel, raj... Vse te predstave, ki so učinkovale s sugestivnim religioznim čustvom in fantazijo, so imele svoj cilj v kristološki identifikaciji vernikov. Vaje so potekale v temi, kar je stopnjevalo predstavljalnost in notranjo napetost. To je postopek, ki ima izhodišče v čutni predstavi dogme ali svetopisemskega dogodka in vodi prek obnavljanja vidnih in otipljivih stvari v njihovi polni telesni eksistenci k verovanju. Isto »realistično« metodo (z vsemi razpoložljivimi sredstvi doseči naturalistično iluzijo) je uporabljala sočasna umetnost, ki pa se je do kraja razvila in realizirala šele v baroku.

Likovna materializacija mistične snovi, ki reducira metafizično vsebino slike na njeno čutno-naravno osnovo, je izrazita tudi v baroku na slovenskih tleh. Takšno neteološko, laično podajanje je postalo silno priljubljeno, ker je ustrezalo ljudskemu obzorju in čustvovanju, pa tudi preprosti ljudski pobožnosti, ki se ne potaplja v globine verskih skrivnosti, ampak jih dojema na človeški način. Tako poznamo tudi pri nas tisto dobesedno ponazarjanje simbolične snovi, kjer je duhovna vsebina izražena na najbolj otipljiv, nazoren način. Tak je npr. motiv *Kristusa v stiskalnici* ali pa nešteti prizori plamenčih src, ki jih lastniki kot dokaz ljubezni in ponižne vdanosti izročajo najsvetejšim. Sveta snov je v teh prizorih zvedena s čutno-konkretno nazornostjo in razumljivostjo na svojo najbolj preprosto, ljudsko duhovno vsebino. Tako dobijo irealne vrednosti svojo vidno obliko in kljub abstraktnosti ohranijo svojo prepričljivost, saj so prevedene v lahko razumljiv slovar.

»To je stopnja v razvojnem procesu slikarstva, ki se začne v gotiki z razkrojem simboličnega idejnega slikarstva.«³¹ Postopno opušča metafizično slikanje idej, osvobojenih materialnih zakonitosti, in ga nadomešča z neodvisno podobo resničnosti, z doseganjem čim večje naravne verjetnosti. Nove sestavine težijo k objektivnejšemu naturalizmu in nagnosti čutnosti, ki doseže vrh v rokokoju. Stara idealistična izraznost izgublja svoj primat in vsebino. Na njeno mesto stopa neposredno in predsodkov osvobojeno dožemanje resničnosti. Zunanji čutno-estetski učinek izriva idejo iz ospredja gledalčevega interesa in včasih celo prevlada nad duhovnim izrazom. To je prehod od apriorne spekulacije k čutni skušnji, zajeti v sliki. Prizori kljub religiozni vsebini dihaajo v silni ljubezni do narave in življenja. Mistične skrivnosti se spogledujejo s človeškimi strastmi, teološka vzvišenost z utripom vsakdanjosti, ki si želi tudi preproste človeške lepote in toplega čustva.³² Svete osebe niso več abstraktne teološke ideje in simboli višjih metafizičnih vrednot, ampak zavzemajo vse bolj človeške dimenzije. Svetnice postajajo podobne kra-

³¹ A. Hauser, p. 514.

³² Ibid.

ljičnam, princesam in dvorjankam, se naselijo v palačah, kjer živijo svoje profano življenje. Čutno razpoložena doba išče v njih ne le duhovno-moralno izraznost, marveč tudi blestečo zunanjo lepoto, ki celote poudreja estetskim faktorjem. Zato jim podaja videz posvetnih človeških bitij, obremenjenih s težo zemlje in prežarjenih z vibrirajočo čutnostjo. Njihova prisotnost ni več duhovna, ampak konkretna, fizična. Zunanji prijeten videz in težnja po ugajanju uspešno tekmujeta z idejno vsebino. Barok se je v njih priklonil kultu zemeljske lepote. Prikazane kot poželjiva, čutno prebujena bitja bujnih teles, elementarne silovitosti in ženskih čarov so postale sestre poganskih bakhantk. Barok jih je prežaril z lastnimi strastmi ter stopnjeval vznemirljivost od elegantno gracioznih do erotičnih učinkov. Čutni element je pogosto potenciran do prave apoteoze človeškega telesnega, ki se tudi v kulturni sliki ne odreka čarom fizične lepote. Rubens npr. je prav v svetničinem liku zapel visoko pesem človeški lepoti ter poveljical njeno čutno bit (sl. 12). Gre že za skoraj prezicelo senzualizacijo v zenitu baročne umetnosti, v kateri posvetna čutna komponenta popolnoma preglaša idejno vsebino.

Tudi v baročni umetnosti na Slovenskem so svetnice razkošne lepoticke, ki se ne poglobljajo v globine svoje duše, ampak se usmerjajo navzven. Telesa, prekipevajoča od vitalnosti, so vzvalovana po čutno lepote na načelih, izžarevajoča prav toliko koketnosti kot pobožnosti. V njih je prisotna vsa čutna leksika telesnih gibov, nasmeškov, finih kreterj roč in izrazov obrazov. Draperije poudarjajo in razkrivajo telesnost, notrauj ogenj ožarja lica, rožnata polt stopnjuje sproščeno pogansko čud. Umetniki so razvili prefinjena čutna dražila v razporejanju nakita, poglobljanju dekoltejev, negovanih kretnjah... V vseh teh likih se zrcali ljudska pobožnost, ki uglaša nebeški in pozemski sijaj v čutno sozvočje (sl. 14).

Z nekoliko manj reprezentativnega blišča, pa zato z več heroizma in patetike je podana moška svetniška figura (sl. 15). Čeprav v bolj trezni naturalistični maniri, pa njegova čutna energija v ničemer ne zaostaja za svetničino. Tudi njegova postava diha težko monumentalnost in ognjevito življenjsko moč, polna elementarne silovitosti, močnih prepotentnih udov in plastičnih torzov. Drugi tip pa je ujet v čutno, že kar feminilno mehko (sl. 16). V obeh primerih se formalno-estetske tendence prepletajo z idejnimi. Ne glede na vsebinsko sporočilo se namreč slikarji opajajo nad snovnostjo svetnikovega telesa — očitna je nepremagljiva ljubezen do slikanja človekove fizične pojavnosti, do naslade stopnjevano opisovanje teles, tako golih kot v tesno prilegajočih se oklepkih, izpod katerih kipi plastična muskuloznost, pa tudi v stiku gole kože s krznom.³³ Vselej se telesnost zgošča v masivno gmoto, kubično v svojem materialnem volumnu, kajti »intenzivirati občutek za tektonsko in organsko strukturo telesa, ki se je izgubila v manierizmu, je ena temeljnih nalog baroka.«³⁴ Naglašena telesnost in erotični akcenti pa kontrastirajo z vso idealistično scenerijo nebeških oblakov, angelskih glori in svetniških si-

³³ Stik gole kože in krzna oziroma las velja že od nekdaj za erotični moment (prim. *Nouveau Dictionnaire de Sexologie*, Paris 1967). Zato je bil Janez Krstnik pogost in priljubljen motiv v baročnem religioznem slikarstvu.

³⁴ Werner Weisbach: *Spanish Baroque Art*, Cambridge 1941, p. 52.

jev, ki skušajo prepričati gledalca, da so težke figure v nebesnem brezprostorju božanske prikazni in ne običajna človeška bitja.

V baroku se torej iz idej rodijo ljudje mesa in krvi, polni čustvene in čutne privlačnosti. Zasaditani so globoko v zemeljski resničnosti svojega čutno telesnega bivanja, čeprav vstopajo v metafizično razmerje s Svetim. Vizionarne prikazni so obremenjene z zakoni gravitacije. Čudeži postanejo nekaj človeškega, profanega, so zgolj v višji red premaknjeni naravni dogodki, polni skušenjske stvarnosti. Čeprav gre za najbolj misteriozne in nedostopne stvari, ne potrebujejo več nadnaravne legitimacije, da lahko postanejo predmet likovne upodobitve. Umetnost okleva med idejo in fizično pojavnostjo, med svojo religiozno in čutno dražljivo funkcijo.

POLARNOST BAROČNE RELIGIOZNE ESTETSKE TEORIJE

Protireformacijska zahteva po čutno nazornem in sugestivnem podajanju transcendentnih vrednosti je pomenila prikrit zagovor čutnosti, ki se ji je umetnost zdaj mirno in brez očitkov vesti predajala pod cerkvenim okriljem. Cerkev je senzualiziranje umetnosti opravičevala z novo estetsko teorijo, v kateri odsevajo ideje, ki dominirajo sočasni naturalistično in posvetno usmerjeni evropski zavesti. Cerkvena estetika je priznala čutno zaznavo kot izhodišče estetske skušnje. Čutno ugodje dobi ob intelektualnem in duhovnem enakovreden pomen pri doživljanju in uživanju umetniškega dela. Čutni lepoti je priznana vsa njena vrednost, saj ima svoj pravzrok in delž v božji lepoti, tako kot je narava čista luč, ker je emanacija nebeške luči. Estetsko je torej zajeto v božanski zavesti — lepota in božji kult ležita v isti sferi.³⁵ Zato naj umetnost posnema lepoto čutnega sveta, saj se v celotnem stvarstvu razodeva božja ideja. Tako umetnost tekmuje z naravo in uporablja čutno-estetska izrazna sredstva pri prenašanju nadčutnih, duhovnih idej v kraljestvo vidnega.

Isti dualizem diha tudi Dolničarjeva normativna estetika, nastala kot razmišljanje ob načrtu za gradnjo in poslikavo ljubljanske stolnice.³⁶ Slikarjem narekuje prav to dvojno zapoved: duhovno in čutno naturalistično. V svojem tekstu zahteva, naj cerkvena slika ne bo nekakšen larpurlartistični izdelek, pač pa naj ima tendenco, naj izžareva pobožnost. Slika torej ne sme biti sama sebi namen, ampak mora imeti versko, molitveno in pobožno spodbudno vsebino. Iz nje naj izžareva duhovno religiozno sporočilo. To je nedvomno spiritualni pol baročnega dvojnostnega pojmovanja umetnosti. Vendar pa Dolničar postavi tudi tej nasprotno zahtevo: slika mora biti obenem lepa in prijetna, v figurah plastično natančna, da bo naslikano meso kar dihalo. To pa je zahteva po čutnem in naturalističnem poudarku. Umetnost zato postane mimetična, se približa predmetnosti in odkrije lepoto v naravi sami. Njeno vodilo je resnična in objektivna reprodukcija stvarnosti in poudarjanje čutnih vrednot, seveda v okviru pobožne moralizatorske vsebine. V duhu

³⁵ K. E. Gilbert—Helmut Kuhn: *Zgodovina estetike*, Ljubljana 1967; prev. Vital Klabus (*A History of Esthetics*, 1953).

³⁶ J. G. Thalnitsher: *Historia cathedralis Ecclesiae Labacensis*. Labaci 1701, (rokopis).

te naturalistične usmerjenosti se zateka k zemeljski resničnosti in poje himno njeni profani lepoti. Čutno razpoložena doba torej išče poleg smisla podobe tudi njen lepotni zunanji videz — idealistična vsebina se dopolnjuje s čutno-estetsko formo.

Umetnost je s tem zašla v eno izmed variant nasprotja med senzualizmom in spiritalizmom, ki se ujema z nasprotjem med vsebino in formo.³⁷ Forma je izrazito pozunanjena, naturalistično prepričljiva in usmerjena na čutni učinek, medtem ko vsebina ohranja svoje duhovno sporočilo. Vendar ostaja ta konflikt zgolj navidezen, vse dokler slikarju ne onemogoča izražati spiritalne snovi, dokler metafizična vsebina kljub materializaciji ohranja svoje religiozne kvalitete. Konflikt se začne v trenutku, ko postane tudi vsebina dvoumna.

VERSKO-EROTIČNA LITERATURA BAROČNE MISTIKE

V drugi polovici 16. stoletja se je v Evropi prebujala mistika, ki je sicer vedno tvorila jedro katolicizma, vendar je zdaj zavzela nove razsežnosti in specifičen značaj. Najprej je zaživela v Španiji. »Prav mistika je ena osnovnih potez španstva, ki ne gleda na svet filozofsko, ampak religiozno. Špancu prirojeno religiozno gledanje mu nenehno slika pred očmi ničevnost vsega posvetnega, brezplodnost napora in dela,³⁸ ki ga vodi do trpkega pesimizma in celo nihilizma.«³⁹ V ozračju te pasivnosti, prezira in resignacije so španski mistiki živeli svetu odmaknjeno življenje in se predajali samotrpinčenju kot svoji sveti obvezi na poti k očiščenju in zlitju z Najvišjim. Vendar pa je telesna odpoved dobila novo vsebino in zašla v erotične vode. Ljubezenska združitev z Bogom je namreč plačilo za voljno sprejemanje bolečin in neizprosno mrtvičenje nagona. Ljubezen je komponenta, ki leži v samem jedru krščanske mistike. Že Francišek Asiški jo je uzakonil kot najvišje načelo in vodilo vsega vesoljnega bivanja. Tudi za španske mistike (Terezijo Avilsko, Janeza od Križa, Petra Alcantarskega) je edino ljubezen tista sila, ki omogoča duši, da se vzpne k Bogu in tako uživa največje slasti. Vendar ostaja njihova božanska ljubezen v istem območju z zemeljsko in črpa svoje življenjske sokove iz čutne osnove. V njenem ognju se duša očiščuje in neposredno občuje z Bogom. V mistični združitvi občuti neskončno sladkost, ki je ne more ponazoriti noben človeški užitek.

O takšnih občutjih so poročali enoglasno vsi največji virtuozi krščanske mistike in s tem usmerjali religiozno fantazijo svoje dobe v stanje vznemirjene napetosti. Kako prenika erotika v krščansko mistiko in se prepleta z duhovno ekstatičnimi občutji, kako se bolečina spogleduje s

³⁷ V isto nasprotje je ujet Bach, ki je z matematično natančno obliko slikal nebesa in izrazil neskončnost. Prav tako so Pascalovi miselni utrinki izraz do mysticizma stopnjevanje duhovnosti, pa vendar podane z matematično jasno veččino in konkretnostjo.

³⁸ To je občutje Calderonove igre *Zivljenje je sen in Unamunovega Tragičnega občutja življenja*.

³⁹ Stanko Leben, predgovor k romanu Pia Baroje: *Pot k popolnosti — Mistična strast*, Ljubljana 1931; prev. Stanko Leben (*Camino de perfección — Pasión mística*), p. X.

slastjo in najgloblja pobožnost s telesnimi užitki, o tem pričajo avtobiografski spisi Terezije Avilske. Svetnica slikovito opisuje lastno razmerje z božjim ljubimcem in nepopisne radosti njenih mistično ekstatičnih združitvev. To so užitki, ki jih je svetnica prejela kot nagrado za neizprosen boj z lastnim telesom, mukoma osvobajajočim se zemeljskih spon. Čeprav si prizadeva odmreti svetu, pa brez prestanka opeva svoje slasti, o katerih sama ugotavlja, da niso zgolj duhovne. Njen nebeški ženin ji naklanja neizmerne sladkosti, jo drži v zamaknjenju, jo obiskuje v njeni celici, ob čemer se ji »duša topi od poželenja« in ji »sladka blaženost prežema telo.«⁴⁰ Kot Ignacij Loyola tudi Terezija postavi zahtevo po čutnem predstavljanju misterijev. Zato nenehno govori o svoji ljubezni do Kristusa-človeka in opeva njegovo telesno lepoto. Čustvo, ki ga goji do Njega, s katerim je njena duša v »nebeškem ljubezenskem objemu«, ves čas vabi fantazijo v območje telesno-čutnega.⁴¹ Sladka ljubezenska oma in mehki občutki predanosti se stopnjujejo v silovite viharje erotičnih strasti, ki jih doživlja v ekstazi združitve: »Duši, ki pada v nezavest, se zdi, da lebdi v božanskem objemu in se naslanja na božanske prsi; ne ve, kako bi se lahko še bolj radostila. Občuti se napojena z božanskim mlekom, s katerim jo napaja njen ženin.«⁴²

Duša v teh spisih privzema lastnosti čutno vznemirjene zaljubljene ženske,⁴³ ki koprni po svojem ljubimcu, Kristus pa je identičen z Erosom.

Mistično-erotična izpoved svetnice iz Avile je inspirirana z Visoko pesmijo, ki je pomenila predvsem v ženskih samostanih studenec sanjarskih doživetij in čustvenih identifikacij.⁴⁴ Terezija jo sama omenja, pa tudi metaforika ji je sorodna. Gre za ljubezensko⁴⁵ mistiko, v kateri vzbuja razmerje duše do Absolutnega asociacije na čutno, fizično ljubezen. Svetnica uporablja erotično terminologijo za svoja notranja duhovna doživetja. Področje telesne ljubezni je medij, prek katerega skuša mistik izraziti svoja spiritualna stanja, ki so dejansko blizu erotičnim. »Ljubezen (pravi W. Weisbach) je bila sublimirana in spiritualizirana kompenzacija asketskih muk. To je odnos, ki se vzpostavlja med telesno vzdržnostjo in psihološko sublimacijo, askezo ter religioznim pojmovanjem ljubezni, ki jo je ta čas tako intenzivno živel. Simbolična erotika je torej kot nadkompenzacija odrekanja in trpljenja pronicala v krščansko religijo.«⁴⁶

EROTIKA V RELIGIOZNEM SLIKARSTVU

Erotika si je v baroku utrla široko pot v umetnost. Sakralni umetnosti je ta prodor olajšala prav mistična literatura, ki je prevajala najvišja spiritualna doživetja v predstavno območje čutne ljubezni in s tem kar

⁴⁰ Terezija Avilska: *Življenje svete Terezije Jezusove — kakor ga je opisala sama*, Celje 1974; prev. Stanko Majcen (*Libro de la Divina Misericordia*, 1562), p. 125 (od tod citiramo: T. Avilska).

⁴¹ Werner Weisbach: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921, pp. 17, 18, 62—65 (od tod citiramo: W. Weisbach).

⁴² T. Avilska.

⁴³ Primerjaj upodobitve *Blažene duše* ali *Kristus z ljubečo dušo*.

⁴⁴ W. Weisbach, p. 18.

⁴⁵ Tudi zaročenska oziroma nevestniška mistika.

⁴⁶ W. Weisbach, pp. 59, 60.

sama vabila k dobesednemu likovnemu upodabljanju. Slikarstvo postane paralela tem dvoumnim literarnim izpovedim, v katerih stojita nebo in zemlja tesno drug poleg drugega. Kot protiutež religiozni askezi, težnji po moralni popolnosti in globoko metafizični duhovni usmerjenosti se v njem izživi vsa dolgo zatajevana in prezirana čutnost, spodbujena z razvneto fantazijo, in zaživi svoje avtonomno življenje. Nebeški užitki, zamaknjenja in poveličanja niso več le duhovne, ampak predvsem telesne slasti. Ljubezen — nadomestilo za izgubljeni raj — je v baroku tisto omamno čustvo, s katerim se je opajal krščanski svet. Zato postane medij, prek katerega se prenaša v svet čutno dostopne resničnosti nekaj, kar je sicer zaznavno samo z notranjimi vizionarnimi očmi. V baročno ikonografijo tako prenika vse več skrivnih erotičnih čustev. Gre za najintimnejša človekova srečanja z Bogom, vpeta v svet materialne resničnosti in podana z verjetnostjo tostranskih dogodkov. Mistični sestanki so izpolnjeni s povsem profanimi razmerji, kot jih človek iskustveno spoznava. Berninijeva *Ekstaza sv. Terezije* je vzorčen primer te ekstremno erotizirane religioznosti, zvest avtobiografskemu opisu. Vse se dogaja na meji, kjer se duhovno spaja s telesnim. Telo ženske je nemočno omahnilo pred vablјivim božjim poslancem, ki ji kot zmago-slavni Eros razpira draperijo, da bi ji v gole prsi zabodel gorečo puščico. Svetnica medli, izgubljena v ekstatičnem zanosu. Telo ji trepeče v spletu sladkosti in bolečine ter označuje zanosno nasladen, že kar orgastičen izraz celote.

Terezijini strastni izlivi so sprožili pravi plaz likovnih upodobitev, katerih slikovna govorica zajema iz slovarja čutne ljubezni. Lafrancova *Ekstaza sv. Marjete Kortonske* (sl. 17) je primer prav take materializacije simbolične erotike. Čutni element globoko prodira v duhovno vsebino slike. Svetnico vidimo na vrhuncu ekstaze in ljubezenske omame. Deležna Kristusove neposredne navzočnosti je omahnila nazaj ter se ob podpori dveh čutno poudarjenih angelov predala skoraj bolešnemu zanosu. Gre za paralelo mistični literaturi, ki ob duševnem dogajanju natančno opisuje tudi fiziološke spremembe telesa med ekstazo, od opojne prevzetosti do popolne omedlevice.⁴⁷

Medtem ko svetnica izgoreva v čutni slasti ob Kristusu oziroma njegovem angelskem namestniku, pa se svetnik pojavlja ob Mariji prav tako v odnosu, ki se približuje profani zvezi moškega in ženske, polni medsebojne naklonjenosti in skritih erotičnih namigov. Marija je v teh upodobitvah nosilka prekipevajoče vitalnosti in čutne lepotnosti. Gre za tostranske prizore dveh ljudi, ki uživata povsem zemeljske sadeže človeške ljubezni. *Vizija sv. Frančiška Asiškega* Annibala Carraccija (sl. 18) je glasnica tega čutno-čustvenega življenja, ki se je premaknilo iz religiozne v občečloveško sfero. Svetnik kleči očaran pred Madono, izžarevajoč v obrazu in v celotni drži telesa sladko predanost. Skozi njegovo telo valovi nekakšen čutni fluid, ki daje ton celotni sliki.

Podoben ljubezenski odnos svetnika in Marije ilustrira *Vizija bl. Hermana Jožefa Anthonisa van Dycka* (sl. 19). Božanska ljubezen, kot jo in-

⁴⁷ »Duša čuti, kako se topi od prevelike, sladke blaženosti in kako nekako omedleva. Dihanje zastane, telesne sile zamro... notranje sile pa ožive, da bi mogla tem globlje uživati blaženost.« (T. Avilska, p. 131).

terpretira ta slika, je povsem identična s svojo zemeljsko dvojnico.⁴⁸ Še bolj zgovoren je v baroku priljubljen motiv *Vizija sv. Bernarda*, ki podaja trenutek, ko Madona ponuja svoje gole prsi svetniku, da bi se nahranil iz istega vira kot božji sin.

V soglasju s časom, ki ni le ponovno ovrednotil bitnosti življenjskega nagona, ampak je zavestno iskal čutnih dražil in se nagibal celo k opolzemu in pikantnemu,⁴⁹ se je v umetnosti utrdil motivni svet, ki izpostavlja vse, kar sakralna snov vsebuje vznemirljivega in dvoumnega. Upodabljanje stanj, ki ležijo zunaj običajnega in dotlej dovoljenega, ima za barok posebno privlačnost, ker nudi gledalcu določeno psihično vznburjenje. Že sam izbor in usmeritev tem dokazujeta, kako močno je čas zahteval dvojnost pri podajanju religiozne snovi. Zato so se slikarji z neko notranjo nujnostjo⁵⁰ oklepali motivov, ki so nosili v sebi skrite erotične potenciale. Poleg že omenjenih mistično-erotičnih ekstaz in vizij je to svetnica, ki dominira skozi ves barok kot poželjiva bakhantka in najbolj vznemirljiv lik vseh religiozno-erotičnih scen — sv. Magdalena (sl. 20). Velika grešnica in spokornica je razvnela slikarjem in gledalcem njihovo »grešno« fantazijo. Prvobitna religiozno-moralizatorska tendenca teh prizorov je odstopila svoje mesto estetski in erotični. Kar je bilo nekoč sredstvo za svareče dviganje prsta, postane zdaj samo sebi namen. Lik ni zanimiv zgolj po vsebinski plati, ampak nudi poleg tega izjemne možnosti za upodabljanje ženskega akta v najrazličnejših trenutkih in situacijah. Njena golota, nekdanj v službi moralizatorske ideje, se zdaj popolnoma utaplja v erotični fantaziji. Magdalena — simbol greha in nezadržne sle, postane prava poganska boginja čutnosti. Tako smo priča sproščenim in dvoumnim prizorom, ki slikajo zapeljivo grešnico v nešteti variantah kot čudovito lepo mlado žensko, cvetočo v svoji polni zrelosti in obdarjeno z vsemi ženskimi miki. Njeno telo je prekipevajoče bujno in omamno v dihanju žametne polti, vendar kljub odpovedi še vedno zasluženo lastnim strastem. V njem vre življenje, prežarjeno z drhtečo čutnostjo. Vablivo telo, ki gori v ognju neke skrivnostne ljubezni, čutno kontrastira z melanholično resigniranim pogledom. Poželjiva poza, mehko telo, s katerega polzi draperija, rožnata polt, razsuti lasje, hrepeneče sanjav pogled, prisotnost angelov — vse to je repertoar religiozne sentimentalne erotike, ki oznanja odpoved in kesanje, hkrati pa obljublja prepovedane užitke.⁵¹

S podobno neugnano slo so podane nekatere druge svetnice, npr. *Suzana*, *Agata* ter svetopisemski prizori, kot so *Putifarka in Jožef*, *Magdalena umiva Kristusu noge*, *Kristus in prešuštnica* ali pa *skušnjave svetnikov*, ki zajemajo že v svoji literarni osnovi boj med čutnim in duhovnim. V vseh primerih gre za kompleksno in težko ločljivo celoto svetniškega in grešnega, tudi iz njih govori jezik, ki je poudarjeno erotičen. Njegovo vodilo je hedonistični princip naslade, ki jemlje prvenstvo duhovni vsebini.

⁴⁸ J. R. Martin: *Baroque*, London 1977.

⁴⁹ W. Weisbach, p. 143.

⁵⁰ »Umetnik motiva ne išče ..., determiniran je z njim.« (A. Trstenjak, *Psihologija ustvarjalnosti*, op. cit., p. 443).

⁵¹ Z isto čutnostjo je naelektrena sočasna poezija, ki se nikoli ne naveliča opevati poželjive grešnice, pa tudi ljudske pesmi, legende, verske igre ...

V želji, da bi vse spiritualno, mistično in onstransko, vse vizije, čudeže in duhovne ekstaze napravilo čimbolj mikavne, dojemljive in dostopne preprosti ljudski pobožnosti, se tudi naše baročno slikarstvo zateka k primerjavi s telesno ljubeznijo. Tako vse mistično, simbolično in vizionarno razlaga prek lahko razumljive erotike. Prizori Kristusa s svetnicami živijo že znano dvojnost čutnega in duhovnega. Katoliški umetnostni ideal se v njih predaja prepovedanim sanjam in skritim erotičnim namigom. Prizori so rojeni iz povsem človeškega ljubezenskega čustvovanja, nasičeni s čutnimi vibracijami (npr. *Noli me tangere!* ali *Svetnica poljublja Kristusovo rano*). Vizije živijo kot spomin na ljubezensko mistiko Terezije Avilske, ki je v hrepenenju po božji ljubezni uživala radost Kristusove fizične navzočnosti. To so slike iz človeške resničnosti, ki so tudi Boga ujele v naravo in ga podredile človeškim afektom.

Svete osebe, nekdanj statične in hladne v svoji hierarhiji, se zdaj čutno opogumljene osvobajajo stroge distance in živijo v polnem medsebojnem čutnem stiku. Tako se tudi ikonografski motiv Marije in svetnika izmika strogemu nabožnemu idealu in prejema erotični naboj. Svetnik ob Mariji izgoreva v ognju mistične strasti in zelo dvoumno izpolnjuje krščansko zapoved ljubezni. Gre za ljubimca, ki sledita izključno glasu svoje ljubezni, izpovedujoči se v intimni naklonjenosti in najnežnejših telesnih dotikih. Podobe so hkrati resnične in vizionarne, njihov lirizem se preveša v telesno-čutno kategorijo. Bergantovi svetniki se s pravo hedonistično slastjo predajajo radosti Marijine prisotnosti. Hrepeniški pogledi se dopolnjujejo z rafiniranimi kretnjami rok v čutne speve mistične erotike. V *Viziji sv. Antona Padovanskega* (sl. 21) se religiozno čustvo pretaplja v pravo naslado. Čustveno in idejno središče slike je svetnikov polten ljubezenski pogled, s katerim strmi v nebeško prikazen Marije z otrokom. Radost ponižne vdanosti, sladkohrepeniški izraz obraza, religiozna gorečnost, ki prehaja v drhtečo telesnost — vse to so izrazna sredstva verskega čutnega sentimentalizma, ki obvladuje tudi Metzingerjevo *Apoteozo sv. Frančiška* (sl. 23). Kljub idealni sceneriji, ki skuša podeliti prizoru neko iracionalno razsežnost, gre vendarle za zemeljsko obteženo podobo, ki si jo slikar prizadeva povzdigniti v misterij.

Soroden čutni odnos goji svetnik do božjega deteta (ikonografski motiv *Vizija sv. Antona* je nasičen s to čutno poezijo) ali celo do razpela. Razpelo prevzema vlogo fizičnega bitja, ki mu svetnik ali svetnica izkazuje čustva erotične naklonjenosti. Po W. Weisbachu gre za »fetišistični odnos med človekovo telesnostjo in materializiranim sanktumom«.⁵² Bergant je privedel dialog svetnika z razpelom na mejo čutno sladkobnega idealiziranja (sl. 16). Slika je vzoren primer spodbudnega sentimentalizma, nasičenega s senzualnostjo. *Sv. Alojzij* z dekadentno rafinirano gesto pridržuje križ, pri čemer se mu duša topi od sladke blaženosti. Tu ni nobene dramatike, ničesar pretresljivega, le toplota božje ljubezni, ki lije v dušo in se spreminja v pravo čutno slast. Slika učinkuje kot likovna materializacija baročne nabožne lirike, ki je s svojimi sladkimi verzi tajala srca vernikov.⁵³

⁵² W. Weisbach, p. 139.

⁵³ Primerjaj pesem Matije Kastelca *O sladku ime Jezus*.

Tema ekstaze ljubezni in trpljenja vstopa tudi v naš baročni motivni svet v spremstvu človeških, čutne energije polnih občutij. Tudi v tovrstnih religioznih doživetjih se mistični polet ustavlja ob zakonitostih človeškega telesa, ki preusmerja duhovno dogajanje na erotične steze. Predvsem Bergant je bil mojster patetičnih prizorov svetniške zamaknjenosti, v katerih se pod mistično lupino skriva vihar človeških strasti. Njegov zaneseni ekstatik je podan s patetičnim preobiljem zunanje gestikulacije, pretirano čustveno vzburjenostjo in razgibanimi pozami, ki naj ponazarjajo izjemnost njegovega duševnega stanja. Sv. *Frančišek* (sl. 22) je podan v trenutku, ko se njegov duh loči od zemeljskih vezi, ki trdno priklepajo kubično gmoto telesa in se staplja z najvišjo popolnostjo. Telo drhti v ognjeni sli, duša pa vstopa v prostore čiste ljubezni. Še bolj strastna, še bolj patetična in vznesena je *Ekstaza blaženega Bernarda Korleonskega*. Akt ekstaze je stopnjevan do prave dionizične opojnosti. Ob svetnikovem himničnem zlitju z Najvišjim je prisoten ves baročni aparat patetičnih širokih gibov, strastno zanesene drže telesa, gorečega verskega čustva, ki pa se dotika poganskih instinktov in prek telesa sprošča nakopičeno energijo. V podobnem stanju je podan trpeč *Kristus v agoniji Oljske gore* (sl. 24), čigar bolečina je popolnoma enakovredna strastnemu zanosu zamaknjenega Frančiška.⁵⁴

Še izrazitejši erotični patos obvladuje žensko ekstatično čustvovanje. Mistične in senzualne vrednote se še bolj neločljivo prežemajo, zemeljsko in nebeško še bolj neločljivo stapljata v eno. To so skrivne ljubezenske idile na človeški in ne na mistično kontemplativni ravni.

EROTIZIRANJE ASKEZE, MUČENISTVA IN SMRTI

Triumfalna katoliška cerkev je spodbujala umetnost, usmerjeno k najbolj vzgojni in pretresljivi predstavitvi trpljenja krščanskih »herojev«. Slika mučenca naj okrepi sočutje, prebudi vest in vzbuja odgovornost do lastne religioznosti. Postane naj sredstvo religiozne identifikacije. Vendar pa barok tudi v teh krvniških scenah ni mogel brez erotičnih akcentov. Tudi tu so posvetne zahteve časa terjale zase svoj davek. To velja za svetnika, ki se muči sam — asketa, kot za mučenca, ki ga trpinčijo drugi. Mrtvičenju mesa, premagovanju v človeški naravi ležečih prainstinktov se predajajo vsi veliki mojstri askeze, da bi okusili slast žrtvovanja in si prislužili ekstaze božje ljubezni: »Najslajše sadje, s katerim Bog obdari takšno dušo,«⁵⁵ je nagrada za trpljenje. Ta tip askeze je obarvan z ljubezenskimi in celo romantičnimi otenki. Umetnost jo prezentira prav z erotične plati, kot je bilo vidno že v primeru sv. Magdalene. Njeno razgaljeno telo, izčrpano od trpinčenja, bič, ki se je še pravkar dotikal mehke kože, vdani pogled — vse to so znaki, ki vzbujajo asociacije na erotično sadistične situacije⁵⁶ (sl. 25). Svetnica — mučenica ljubezni — predstavlja višek nagonске sentimentalnosti v okviru religiozne umetnosti.

⁵⁴ Primerjaj *Ekstazo sv. Frančiška Asiškega* (sl. 22) in *Kristusa na Oljski gori* (sl. 24).

⁵⁵ T. Avilská, p. 133.

⁵⁶ *Nouveau Dictionnaire de Sexologie*, Paris 1967.

Idejno religiozni etos je izničen na račun snovno čutnega momenta, ki zadovoljuje potrebe po hedonistični nasladi.

Precej drugačno od mehke melanholične askeze sv. Terezije ali Magdalene, pa nič manj čutno, je spokorniško življenje rigoroznejše smeri, ki v bolj trezni maniri opozarja na smrt in večno nebeško kraljestvo. Njegov predstavnik je shujšan asket z očitnimi sledmi odpovedi in trpljenja. To je z ekstremnim naturalizmom zajet strastnež. Vendar pa sta grobi naturalizem in plastična forma, ki služita prvenstveno čutnim interesom, močna protiutež sicer ekspresivni vsebini. Zanimanje za zunanjo fizično pojavnost se izživlja v natančni in skrbni obdelavi teles. Z znanstveno deskriptivnostjo prepisuje vsako gubico s svetnikovega ostarelega telesa in se prav pogansko opaja nad njegovo snovnostjo. Tudi to je umetnost, ki povečuje materijo, ki zveni v sozvočju z zemljo.

Na podobno problematiko naletimo ob baročnih scenah mučeništev. Dve na videz nezdržljivi komponenti živita v čudnem sožitju na prizorih, izživljajočih se v krvniški fantaziji, pa hkrati polnih neke nerazumljive čutne sle. Krvava okrutnost, spremljana z ekstatičnim zamaknjem — nenavdno, toda seksualni patologiji dobro znano dejstvo,⁵⁷ je v baročnem slikarstvu vsakdanji pojav. Svetniške figure se predajajo najbolj brutalnim trpinčenjem z blaženo, sladko zamaknenostjo na obrazu. Slika mučenca, ki se fanatično prepušča agresiji svojih krvnikov in se ob tem v ljubezenskem pričakovanju obrača v nebo, je bila del religiozne propagande. Krščanskim herojem stoji v teh težkih trenutkih preizkušnje ob strani zbor nebeščanov in jim prav zdaj poklanja najslajše radosti.⁵⁸ Doživljanje ekstaze ob krutem mučeništvu vidimo na Correggiovih sliki *Mučeništvo sv. Placida in Flavije* (sl. 26). Svetnika sta se voljno predala mučiteljem. Tako kot celotni pozni sta tudi sijoče blede obraza sladkobna in do skrajne mere erotizirana. Iz njiju sije vročično plamteči žar, stopnjevan do prave orgastične prevzetosti. Ista dvojnost zaznamuje tudi Renijevega *Sv. Sebastijana* (sl. 10). Sanjavo sentimentalni pogled in mlado telo dominirata nad mučeniško sceno kot njeno glavno čutno in emocionalno sporočilo.

Kot vse teme krščanske ikonografije je barok senzualiziral celo smrt. Tudi ta postane telesno čutno doživetje in izzveneva v erotičnih kadencah.⁵⁹ Svetnik čuti neskončno radost ob spoznanju, da se približuje ura trajnega zlitja z Najvišjim in da mu skozi telo že teče tok večnosti. Berninijeva *Blažena Lodovica Albertoni* umira z erotično ekstazo na obrazu in v vsem telesu. Duša se v smrtni agoniji utaplja v kraljestvu božje ljubezni, kar jo navdaja hkrati z bolečino in naslado. Tudi na že omenjenem *Mučeništvu sv. Placida in Flavije* (sl. 26) se telesi vijeta kot prežeti z erotično senzualnostjo ob gotovosti skorajšnje potopitve v večnost.

In končno je senzualiziran tudi odnos do mrtvega. Kristusovo golo telo, čeprav božansko, je zajeto s stvarno in za barok značilno snovno

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ »Duša želi, da bi ji razkosali telo z dušo vred, da bi mogla razodeti veselje, ki jo objema spričo teh bolečin. S kakršnimkoli mučenjem bi ji pretili, vsako bi Gospodu na ljubo prenesla z veseljem. Tako bi mogla uživati blaženost, ki jo je povzročila tako sladka bol.« (T. Avilska, p. 119.)

⁵⁹ »Blaženost smrti je večja, kot lahko to izrazijo besede.« (T. Avilska, p. 117.)

izpeljavo (podobno lik Marije, Jožefa . . .). Ženske ga božajo in ljubkujejo, zlasti Magdaleni dovoli barok posebno nežne in intimne pravice do njenega mrtvega učitelja (sl. 27, 28).

SVETLOBA — ELEMENT SPIRITUALIZACIJE

Baročna umetnost se s svojo ljubeznijo do materije in primesjo senzualnosti oziroma erotike preveša k zemeljskemu polu. Vendar pa v njej obstaja element, ki jo uravnoveša z duhom in teži k idealni izravnavi. To je svetloba. Svetloba in tema, polemično postavljeni druga ob drugi, imata v številnih mitologijah in religijah simboličen pomen. Gre za dualistično interpretacijo sveta prek simbolike svetlobe in teme kot temeljnega nasprotja med pozitivnim in negativnim principom. Kot božanska, nematerialna substanca ima luč tudi v krščanstvu pomembno vlogo: simbolizira resnico in moralno načelo oziroma Boga samega.

V baročnem slikarstvu pa ima svetloba dvojno in konfliktno vlogo. Po eni plati materializira predmet oziroma pojav, gradi njegovo voluminoznost s tem, ko ga lušči iz teme, in tako formira njegovo plastičnost. Po drugi strani pa poduhovlja in s tem dematerializira. Torej je hkrati materialističen in spiritualističen element. Svetloba figuram, ki jih je najprej v vsej svoji otipljivosti privabila iz teme, poudarja visoke človeške in etične vrednote, jih plemeniti in jim kot instrument vrednote in divinizacije podeljuje status božanskosti.

Takšna svetloba pa ni fizikalen pojav, ampak božanski princip, ki zanika vsakršno racionalno razlago. Njen vir ni fizičen, ampak nadnaraven, je resničnost božje pričujočnosti in božjega posredovanja v svetu zemeljskega bivanja. V njenem objemu postane vse, naj je še tako težko, voluminozno in prozaično magično, čudežno in duhovno pogobljeno.

Gre torej za teološki problem vrednostnega podvajanja sveta. V dramatičnem spopadu s temo zato služi luč krščanski ikonografiji kot oblika psihomahije — boja Dobrega z Zlim.

Kot sredstvo vrednotenja obliva božje izbranice in s tem pogosto blaži njihovo nelepo zunanost ter opozarja na notranjo lepoto duše. Hkrati intenzivira sporočilno vrednost slike, poduhovlja snovni svet in daje smisel tostranskemu trpljenju — kajti Bog je navzoč in bdi nad tistimi, ki so mu zvesti (sl. 10, 26). Božanska svetloba ima tudi funkcijo omiljenja erotične poudarjenosti figur. Kljub temu, da potencira njihovo čutnost, ko jim ljubkuje gola telesa, ki so zato še bolj čarobna, pa je vendar prav svetloba tista, ki jih obenem sakralizira in idealizira (sl. 10, 12).

V predstavnem svetu mistike pa je igrala luč celo odločilno vlogo. Skrivnostni spiritualni fenomeni kot vizije, razsvetljenja, zamaknjenja . . . se vedno manifestirajo s posredovanjem svetlobe.⁶⁰ Prizori teh nadnaravnih stanj so zato polni neke imaginativne luminoznosti, ki dviga osebe iz prozaične vsakdanjosti v višji svet duha in zavezanosti ponotranjenim moralnim zakonom. V njenem siju telesa izgubljajo svoje snovno bistvo in se breztežna dvigajo v zračne višave.

⁶⁰ J. R. Martin, *Baroque*, op. cit.

Baročni slikarji so pričarali najbolj pretresljive in poetične prizore prav s senzibilnimi svetlobnimi kontrasti. Svetlobo so vodili glede na notranje idejne zakonitosti slik. Na videz vsakdanje dogajanje, ujeto v naturalistične forme, so tako povzdigovali v visoko humaniziran svet. Luč je vodilo, ki ljudem odkriva pravo pot in najvišje etične vrednote, je sredstvo refleksivnega izražanja večnih in esencialnih problemov človeškega bivanja. Kot primer naj služi Rembrandtovo *Snemanje s križa*. Prizor daleč presega meje konkretnega dogodka in prejema status trajne kozmične drame. Osvetljena skupina sije iz prateme kot večni opomin človeštvu. Kristusovo naturalistično telo se preobraža v svetlobno žarišče slike, ki ni le osvetljeno, ampak svetlobo tudi oddaja. Postaja Avguštinov *splendor veri* — blesk večne, nadvarne resnice. Prizor se iz trenutnega, delnega izseka materialnega sveta pretvarja v brezčasno vibracijo duhovnega tkiva.

Svetloba pa je tudi v našem slikarstvu tisti element, ki dviguje osebe in dogajanje iz baročne snovnosti in čutnosti v višjo duhovno sfero lepote in resnice. Cerkveni umetnosti, ki se je s pravo pogansko ljubeznivo kristalizirala okrog nove senzualnosti, je prav koncentracija luči pomagala ohranjati njen duhovni etos. Božanska luč postane sredstvo duhovne ekspresije in simboliziranja svetega ter idejna protiutež snovnosti in naturalizmu, ki vnaša v sliko trepet profanega življenja, ki ga je vitalni in življenja željni barok tako težko pogrešal. Svetlobni fenomeni poglobljajo misterije molitvenih in mističnih doživetij ter družijo naravni in nadnaravni svet v vizionarno celoto. Tudi pri nas je luč tisti element vrednotenja, ki prodira skozi temo in nezmotljivo izloči pozitivno oziroma božansko. Pravo religiozno mistično doživetje slike nudi npr. Kremser-Schmidtov *Vnebohod* (sl. 29). V trepetajoči svetlobni viziji nebeške scene se Kristusovo materialno telo spreminja v svetlobni vir, ki se dviga v enost z Bogom. Kristusov vzpon, zgled duhovnega in moralnega vstajenja slehernega individua, se zdi kot eterično lebdenje v razsvetljenem fluidu iracionalne svetlobe, ki stopnjuje izraz transcendentalnega in spiritualnega.

— — —

V sedemdesetih letih 19. stoletja je postavil nemški filozof F. Nietzsche dualistično teorijo klasične umetnosti, v kateri je zajel duhovno in nagnonsko sfero življenja in umetnosti v mit o Apolonu in Dionizu.⁶¹ Dve polarno nasprotujoči si moči in tendenci simbolizirata dva grška bogova, ki sta utelešenje obeh principov: kontemplativnega in nagnonskega. Apolon, bog sonca in luči, je vodil gibanje planetov in urejal harmonijo sfer. Njegovo načelo je logos, obvladanost, jasnost, urejenost — načelo, ki vlada v brezčasnem svetu večnosti. V nasprotju z njim pa je Dioniz posebljen vedno obnavljajoče se sile narave, poganske strasti, opojnosti ter hkrati uničevalne in ustvarjalne pravolje. Vendar pa velja ta Nietzschejanska interpretacija grškega sveta in njegove umetnosti za vsako človeško ustvarjalnost in za vse oblike človekovega bivanja v katerem-

⁶¹ Friedrich Nietzsche: *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*, Ljubljana 1970; prev. Wilhelm Heiliger (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872).

koli obdobju. Obe razsežnosti sta namreč vsebovani v človekovi duševnosti kot zakonitost njegovega bitja in ustvarjanja. Element racionalne refleksije in duhovne obvladanosti vselej nasprotuje življenjski spontanosti in osvobojenosti, iz katere vre vse novo. Apolinični meditativni hladnosti, ki skuša večno dominirati življenju s tem, da vnaša vanj princip reda in mere, pa se postavlja po robu dionizična komponenta zanosa, navdušenja in nepremišljenosti. To je večna igra nasprotij in medsebojnega omogočanja. V njej sta baročna kultura in njena umetnost kljub konfliktnim težnjam vendarle ohranjali precejšnjo mero ravnovesja, ker sta bila navzoča in enako močno zastopana oba pola. Zato pravi Goethe, da je bilo eno samo obdobje, ki je skoraj doseglo idealni cilj trajne zveze med duhovnim in telesnim — obdobje baroka.

THE REFLECTION OF THE TENSION BETWEEN SENSUALISM AND SPIRITUALISM IN BAROQUE RELIGIOUS PAINTING

The article reviews the ideological and formal problems of baroque religious art: the polarization of the dichotomy between the sensual and the spiritual. In his striving towards a mystical life, baroque man sharply contrasted these two categories, which were opposed like Good and Evil, soul and body, spirit and flesh. There was a dialectic dynamic tension between the active and passive way of life, between possession of the world and renunciation, between enjoyment of the things of life and contempt for them. This was the conflict of ideas of a period which was torn between the awakening material forces of man's sensuality on the one hand and the spiritual demands stimulated by the Church, which was at that time gaining in strength, on the other. The ideology of the Christian religion had always given priority to spiritual life and condemned sensualism as an evil which drew humans away from the Kingdom of Heaven. That is why it declared asceticism, renunciation and contemplation to be the means by which to surmount human animal instincts. But during the baroque period, the laws of the life forces began to emerge and these increasingly chained man to the visible, sensual bodily attractions of the worldly existence. These tendencies also encouraged positivist science and philosophy and led to a new appreciation of nature, which had up to that time been considered merely as a cluster of symbols on the way to a higher purpose and a deeper spiritual existence.

This conflict of the age was also reflected in the contemporary religious art, which began to waver between spiritual and corporeal values, between its aesthetic and its strictly moralizing function. Like the culture in general, Church art also developed along two paths: in conformity with the growing religious sentiments, it presented an ideal world of transcendence, but at the same time the sensual accents of the emerging new philosophy of life were seeping in. Sensuality penetrated into religious art above all in three ways:

1. through the ideals and the spiritual orientation of the age, which, with the awakening rationalism and naturalism, was adopting a sensual and positive attitude to life and to nature,
2. with the demand of the Catholic church that the spiritual world of transcendence be represented sensually and clearly,
3. with the mystical erotic literature, which translated mystical phenomena into the language of easily understood erotic.

With the reevaluation of nature and the material realities, spiritual matter liberated itself from the mediaeval fetters and coquetted with the magnetic force of sensuality, which sings an ode to earthly existence. That is why, measured by human sensual experience, it often approached the genre. Thus sacred art fulfilled both its obligation to nature and to sanctity and retained its religious ethos despite the naturalistic form of expression.

In the baroque period the Church itself promoted the sensualization of sacred art by encouraging the vital principle in art for propaganda purposes and by calling for natural and palpable representations of the imaginary world of transcendence in order to attract as wide strata of the population as possible. Painting was to attract the faithful by all means at its disposal and to enable their religious identification. Therefore the spiritual and symbolic world of mystical phenomena, which was difficult to comprehend, had to be represented as concretely as possible, plastically and in a sensual visual form. The abstract and remote spiritual celestial world had to be represented by a naturalistic and strongly convincing optical illusion and reach the senses in its simplest popular spiritual content. Thus it exploited the concrete reality and worldly sensual experience. Mystical content presented in the materially palpable terminology of general experience is similar to the method of Jesuit spiritual meditation, whose aim was also to evoke clear and strong religious concepts in their corporeal essence and thus arouse strong religious feelings.

Painting thus developed an increasingly purer and more objective naturalism. The old idealistic form of expression lost its content. The sensually aesthetic factor increased in importance as against the idea. The external pleasant effect became just as important as the pious subject. Thus the saints and the mysteries were no longer abstract theological ideas, about took on increasingly human dimensions. Their Christian heroism blended into a distinctly corporeal sensual category. Ideas gave birth to people of flesh and blood, full of sentimental and sensual attraction. Miracles became something human, natural events which have merely been transposed to a higher plane, presented in a comprehensible language. One of the Church's excuses for this sensualization of baroque Church art was also the new aesthetic theory, which conceded the same importance to sensual beauty as to spiritual and intellectual beauty.

Because of the sensual material revelation of the spiritual essence, art strayed into one of the variants of the conflict between the senses and the spirit: into the conflict between content and form. The form is externalized, naturalistically convincing and directed towards a sensual effect, while the content retains its spiritual message. But this conflict is only apparent, as it does not permit the painter to express spiritual matters. The conflict only begins the moment the content also becomes equivocal. And that begins when erotic motifs are carried into sacred art. They seeped into painting through the mystical literature, which translated the highest spiritual experience into the imaginative sphere of sensual love. The delight of ecstatic union with God awakened associations with love of a purely physical nature. Thus symbolic eroticism seeped into Christian mysticism as a compensation for ascetic tortures and encouraged a literal pictorial presentation. This gave us innumerable scenes which embody phenomena of an erotic orgastic nature, with rather too worldly solutions, and all in the name of mysticism. This period, which reevaluated the essence of the life instinct and consciously looked for sensual stimulants, particularly lovingly depicted situations which went beyond the normal and what had been permitted up to that time. The result was the establishment in art of motifs which excited the sensual fantasy and had a certain erotic potential. That is, for example, the theme of the ecstasy of love and suffering, as well as numerous scenes which make it possible to express the ambiguity which the period desired: *Mary Magdalen, Christ and the Adulteress, Mary Magdalen washing Christ's feet, the holy Susanna, Potiphar and Josef, the temptations of the saints*... Even the holiest of them are presented in relationships full of the sensual poetry of perfectly human love. Baroque painting even eroticized martyrdom, asceticism and death. Scenes such as these aroused associations with sadistic erotic situations.

Baroque art, which irrepressibly crystallized around sensualism, chose light as the polar element which balanced its sensitivity and naturalism against the spirit. Despite its parallel materializatory function, the baroque mystic light is that Godly principle which, as an instrument of appraisal and

divination, raises humans above everyday life to the higher world of the spirit and to a commitment to the internalized moral law. This is the theological problem of the appraisal of the two facets of the world with the aid of light and darkness, whose dramatic conflict symbolizes the antithesis between Good and Evil.

UPODOBITVE MESECEV NA RADOVANOVEM PORTALU V TROGIRU MED BIZANTINSKO IN ZAHODNO TRADICIJO

Nataša Golob, Ljubljana

Kiparski okras zahodnega portala trogirske stolnice sv. Lovrenca je bil deležen številnih študij, ki so skušale odgovoriti na različna vprašanja; eno takih se nanaša na vključitev zgledov iz bizantinskega kulturnega kroga in tistih iz zahodnoevropskega, ki so se v upodobitvah mesecev spletli v svojevrstno tkanino ikonografsko neenotnih vzorcev. Tako je nastal enkrat in neponovljiv spomenik, ob katerem se pojavlja vrsta vprašanj tudi zaradi prisotnosti različnih rok.

V tej razpravi se omejujem le na upodobitve mesecev, ki so v navpično nanizanih reliefih obstopile glavni vhod trogirske stolnice (sl. 30, 31). Prispevati želim k jasnejšemu ločevanju med motivi, ki so priromali z Vzhoda, in tistimi z Zahoda; iščem predvsem vsebinske korenine, čeprav tudi formalni, oblikovni zgledi, ki so se odtisnili v klenih likih mesecev, razkrivajo izvire. Ob Trogiru bom spregovorila tudi o ciklu dvanajstih mesecev, kot se, razvrščeni na *Arcone dei mesi*, kažejo z glavnega portala beneškega San Marca (sl. 32—35). O njih Henri Stern presenetljivo trdi, da so v celoti podrejeni bizantinski ikonografiji;¹ videli bomo, da to mnenje najboljšega poznavalca tega ikonografskega poglavja ne drži, za nas pa so beneški reliefi zanimivi zlasti zato, ker jih s trogirskimi povezuje nekaj skupnih točk. Trogirske upodobitve navajata kot primerjavo z Benetkami klasika italijanske umetnostne zgodovine Adolfo

¹ Henri Stern: *Le calendrier de 354: Etude sur son texte et ses illustrations*, Pariz 1953 (od tod citirano: *Le calendrier*), p. 228.

² Adolfo Venturi je v svojem klasičnem delu zapisal, da se Radovan ni izognil beneškim vplivom, tisti »antelamijejski umetnosti, ki se je zaznamovala na San Marcu, na lokih velikega vhoda v baziliko, v zmagoslavju italijanske romanske umetnosti.« Še enkrat je opredelil podrejenost Trogira Benetkam: »Med bogatimi, a zastrtimi in še nedorečenimi oblikami s trogirskega sv. Lovrenca in temi s S. Marca je razlika, kakršna je med glasom in daljnim odmevom, med (glasom) iz ugajane in prosvetljene dežele, ki je vladarica morja, in (odmevom) v krajih Domalda Kacića, v barbarski mrakobnosti.« Adolfo Venturi: *Storia dell'arte italiana*, III, Milano 1904 (od tod citirano: Venturi: *Storia*), pp. 356 in 362—363. Pietro Toesca, ki se prav tako ni ustavljal ob trogirskih mesecih, da bi jih primerno opredelil, je le v iztekaajočem se odstavku razkril, da Radovanov portal in letnico 1240 jemlje kot mejni datum, pred katerim je nastal *Arcone dei mesi*; to je zanj

Venturi in Pietro Toesca;² odnos med Radovanom in beneško kiparsko delavnico je opredelil tudi Otto Demus,³ rekoč med drugim, da je Radovan prenesel v Trogir »dosti slogovnih prvin in nekaj motivov«. Še natančneje se to glasi: »Glede na mnoge stične točke, ki povezujejo njegovo (Radovanovo) delo z delom ‚Mojstra okornih angelov‘ v Benetkah, moramo sklepati, da sta se Radovan in vsaj še en njegov sodelavec šolala v Benetkah...«. Tudi za Demusa je — tako kot za Toesco — signirani in datirani trogirski portal izhodišče za časovno opredelitev beneškega Arcona, ki ga postavlja v čas med 1230 in 1235. Nove vidike tega problema je odprl tudi Vladimir P. Goss, in sicer z vprašanjem, v katerih kiparskih delavnicah se je izoblikoval trogirski mojster Radovan.⁴

— — —

Prav gotovo sta oba cikla, trogirski in beneški, nastala v približno istem času; povezujejo ju slogovne podobnosti in nekatere svojevrstne ikonografske rešitve, ki so nadaljevanje vzorcev iz prav zgodnjih ciklov. Posežimo nazaj:⁵ prvi ohranjeni cikli so iz 2. stoletja in že ti so kot idejna celota povsem izoblikovani, so izraz časovne, matematične kategorije, segment večje celote (npr. *Annus, Tempus, Aeternitas*), vidna opredelitev sprememb v naravi, kakršne se zvrstijo v enem letu; sklop mesecev se kaže tudi kot posrednik tiste imaginarne sile, ki prebiva na nebu in širi svoj vpliv na zemljo. V poznoantičnih slikarskih in kiparskih ciklih se tako pojmovanje zrcali v treh temeljnih tipih. To so:

— praznični cikel, ki ponazarja odvisnost ljudi od božanstev in njihove volje ter izvajanje obredij njim v čast;

— naravni cikel, ki ponazarja mesece z značilnimi detajli iz narave, kot so pomladansko cvetje, poljščine ter poletno in jesensko sadje;

— delovni cikel, ki je povezan z različnimi opravili v posameznih obdobjih, kot so žetev, trgatve, oranje, košnja, paša itd.

Cetudi se prvine iz vseh treh temeljnih tipov v vseh znanih poznoantičnih upodobitvah združujejo in niti za en sam cikel ne moremo reči, da nastopa v eni sami, tj. enotni temeljni podobi,⁶ v tem, pravzaprav zgodnjem obdobju ikonografskega motiva dvanajstih mesecev že kažejo določene posebnosti, ki so povezane z značajem okolja, v katerem so cikli nastali. Tako je, denimo, za cikle iz rimske Galije

dokaz, da je v letu 1240 seglo valovanje vplivov iz beneške šole na dalmatinsko obalo. Pietro Toesca: *Storia dell'arte italiana*, II, 2. izd., Torino 1965, pp. 824—825.

¹ Otto Demus: *The Church of San Marco in Venice: History — Architecture — Sculpture*, Washington, (DC) 1960, pp. 119—120 in 156.

² Vladimir P. Goss, Parma — Venice — Trogir: Hypothetical Peregrinations of a Thirteenth Century Adriatic Sculptor, *Arte Veneta*, XXXIV, 1980 (od tod citirano: Goss: *Parma — Venice — Trogir*), pp. 26—40.

³ Razvojni lok motiva dvanajstih mesecev podajam tu kot skop povzetek ikonografske študije, ki sem jo predložila kot magistrsko nalogo; Nataša Golob: *Dvanajstero mesecev: Povezave in ikonografija likovnih in literarnih ciklov med pozno antiko in visokim srednjim vekom*, Ljubljana 1984, tipkopis; od tod citirano: Golob: *Dvanajstero mesecev*.

⁴ Tudi v t. i. slavnostnih ali prazničnih ciklih so vključene prvine naravnega cikla, saj je bilo marsikatero obredje povezano z razvojem v naravi (npr. *brumalia*) ali s poljedelskimi opravili (npr. *dies lampadarum* kot začetek žetve ali *vindemia* kot čas trgatve itd.).

značilno, da prednjačijo delovne podobe, ki marsikdaj prav žanrsko ponazarjajo vsakovrstna opravila skozi vse leto. Ti cikli so latinska predstopnja poznejšega delovnega cikla, ki je značilen za srednjeveško umetnost Zahodne Evrope. V vzhodnih pokrajinah rimskega cesarstva so, prav nasprotno, žanrske prvine redkost. Zato pogosto najdemo podobe, ki so se zaradi atributov, ki opredeljujejo mesec glede na razvoj narave ali glede na versko obredje, zelo približale personifikaciji. Ta razvoj raste vzporedno s kronologijo: pozni cikli, npr. oba mozaika iz palestinskega Beisana (sedaj Beyt Shan v Izraelu), pa fragment oglejskega (?) mozaika iz Florence in oba mozaika iz vzhodnojordanske Gerase, so skrepeneli v statičnih, zvečine frontalno postavljenih osebah. Med temi cikli, ki so kot zadnji nastali v poznoantični tradiciji, in tistimi, ki so se izoblikovali kot zahodnoevropski ikonografski tip, je malo stičnih točk, to je le nekaj redkih ponazoritev opravljenega kmetovega dela. Resnično pa je takoj razvidna povezava med njimi in poznejšimi bizantinskimi, zato bi za te pozne cikle iz vzhodnih predelov rimskega cesarstva smeli reči, da so protobizantinski.

Iz kataloga antičnih ciklov sem izbrala tiste, ki so zaradi razvoja poznejših bizantinskih ciklov posebno zanimivi.⁷ To so:

- mozaik iz Antiohije, zdaj v Princetону (2. stoletje);
- mozaik iz Tegeje (Peloponez) iz prve pol. 5. stoletja, in situ;
- fragmenti oglejskega (?) mozaika, ki so zdaj v florentinski zbirki Acton (5/6. stoletje);
- talni mozaik iz beisanskega El Hammama (ok. 530);
- talni mozaik iz beisanskega Marijinega samostana (568—569).

Ta dela so vsa nastala v vzhodnih pokrajinah rimskega cesarstva, torej v sorazmerno širokem časovnem in prostorskem območju, vendar so nekateri motivi skupni vsem. To so motiv osebe v bojni opravi (marec), motiv pastirja ali starša, ki varuje mlado življenje (april), motiv cvetličnega praznika (maj), motiv gašenja vročine in žeje (avgust). V ciklih iz osrčja imperija najdemo te podobe le izjemoma,⁸ v tistih iz zahodnih in severnih pokrajin pa sploh ne. Vse te podobe srečamo spet v skupini bizantinskih ciklov, na srednjeveškem Zahodu pa v bistvu ne:⁹ izjeme so verjetno nastale kot odsev občutja narave in ne v naslonu na antiko.

⁷ Katalog vseh meni znanih antičnih ciklov sem navedla v nalogi in ga še dopolnjujem; Golob: *Dvanajstero mesecev*, pp. 160—170.

⁸ Npr. na talnem mozaiku iz tunizijskega El Djema (Thysdrus, 210—235) je za junij — ne za avgust! — predstavljen prizor z dvema možakoma, ki si v senčni utici nazdravljata; v t. i. Filokalovem Kronografu za leto 354 je za marec — ne za april — upodobljen mladeč, ki z varovalno gesto pridržuje kozlička, za avgust pa mladenič, ki pije iz skodele, ob njem so pahljača, tri melone in amfora. Katherine M. D. Dunbabin: *The Mosaics of Roman North Africa: Studies in Iconography and Patronage*, Oxford 1978, repr. 99 (od tu citirano: Dunbabin: *The Mosaics*); Stern: *Le calendrier*, sl. VIII/2, XVI/2, XIX/3, X 1, XVI/3, XVIII 2.

⁹ Če izločimo reliefe z beneškega *Arcone dei mesi*, sta najbolj znana »povezovalna« cikla antičnega in srednjeveškega izročila v dveh rokopisih, ki sta se zgledovala po Filokalovem Kronografu, to so meseci na t. i. planisferiju iz »Leidskega Arata« (Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, cod. voss. lat. q¹⁰ 79, 9. stoletje) in iz t. i. Martirologija Wandalberta iz Prüma (Rim, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. reg. lat. 438, zg. 10. stoletje).

Razpredelnica I
Izbrani poznoantični cikli

	Antiohija	Tegeja	Oglejski fragment	Beisan El Hammam	Beisan Marijin samostan
1	konzul (?) (fragment)	—	—	oseba v tuniki (fragment)	stoječa oseba (fragment)
2	—	ženska v ogrinjalu	—	bose noge (fragment)	oseba s kopačo na ramenu
3	moški s patero in sulico (Martov svečenik)	bojevnik v oklepu, čelada, sulica, ščit	—	—	bojevnik, naslonjen na ščit, sulica
4	pastir z ovco ali kozo	—	—	pastir z jagnjetom na plečih (fragment)	moški z otrokom (?) ali jagnjetom
5	ženska s posodo in baklo	košarica s cvetjem (fragment)	oseba s cvetlično krono, košek s cvetjem	—	bogato opravljen oseba
6	oseba z žitnim vencem in snopom	—	mladenič nabada sadeže iz posode	—	oseba s košarico v roki
7	—	mladenič z žitno krono in sadjem	—	nese sadje	nese snop žita
8	—	nese melono in jajčevce	—	ima pahljajo in vrč	glava (fragment)
9	—	nese pladenj z jabolki	drži kuščarja za rep, grozd, košek s sadjem	nese jarem in uplenjeno ptico	ima košaro in grozd
10	—	venec iz vinske loze pretaka vino	—	—	nese oprtni koš
11	—	nese pladenj s sadeži	—	nese past in butaro limanic	v roki ima suho vejo (?)
12	—	—	—	ženska z rovnico	sejalec s košaro zrnja

Sicer pa srečamo posamične motive tudi drugod: oseba s cvetlično krono za maj nastopa npr. v strasbourškem Misalu Gutte in Sintrama (Bibliothèque du Grand Séminaire, 1154), na kapitelu z Doževe palače v Benetkah (po 1350); oseba za avgust, ki počiva v senci, je znana iz Amiensa (stolnica, 1225—1236) in Tarragone (stolnica, 12./13. stoletje); ovčarje oz. pastirje za april poznamo iz Autuna (stolnica, ok. 1130), beneškega kapitela, iz Bourgesa (St. Ursin, 12. stoletje), Brescie, zahodne rože na pariški stolnici; vendar pri teh upodobitvah ne moremo reči, da bi šlo za naslonitev na antiko, to so motivi, ki nastopajo nepovezano, bolj kot plod naključne odločitve.

Po premoru nekaj stoletij sta se malone hkrati pojavila ikonografsko ločena tipa zahodnoevropskega in bizantinskega cikla. Na eni strani je bil to t.i. Vatikanski Ptolemej iz časa ok. 813—820, na drugi t.i. Salzburška kronološka in astronomska rokopisa iz časa ok. 818 oziroma pred 830.¹⁰ Na samem začetku že lahko govorimo o izoblikovanem idejnem tipu. V Zahodni Evropi se je uveljavil t.i. delovni, grobo rečeno kmečki cikel, v katerem spoznavamo nadaljevanje zlasti galskih ciklov. V visokem srednjem veku, že ob koncu 11. stoletja, predvsem pa v 12. stoletju, pa se je izoblikovalo nekaj variant, značilnih za posamezne dežele. Zavaljo beneških in trogirskih upodobitev sta posebno zanimiva t.i. »idealni« italijanski in francoski cikel, pri čemer je kot »idealni« mišljena najbolj dognana, popolna in za posamezno deželo najbolj značilna izbira motivov. Kot tip idealnega cikla iz visokega in poznega srednjega veka bi lahko označili naslednje spomenike: Arezzo (Pieve di S. Maria, reliefi, 1216—1221), Bominaco (S. Pellegrino, freske, 1263), Monreale (križni hodnik pri stolnici, reliefi, 2. pol. 12. stoletja), Parma (stolnica, reliefi na Porta dei Leoni, ok. 1181), Verona (S. Zeno, reliefi, 1138), Dunaj, Welt-

Razpredelnica II
Idealen italijanski in francoski cikel

	italijanski	francoski
1	starec oz. Janus ob ognju ali za obloženo mizo	Janus pri gostiji
2	starec s funkcionalno vključenim zodiakalnim znamenjem Pisces ali kmet pri obrezovanju trte	starec ob ognju
3	spinario ali personifikacija Vetra	kmet obrezuje trto
4	mladenič stoji med cvetličnima grmoma ali drži šopek rož	mladenič sedi in nosi cvetje v rokah
5	vitez, ki jezdi ali vodi konja, ali kmet pri obiranju sadja	vitez s sokolom na roki ali srpom v roki
6	žanjec	kosec
7	mlatič	žanjec
8	vinogradnik pripravlja sode ali kmet, ki obira sadje	mlatič
9	trgatev ali maščenje grozdja	trgatev in/ali maščenje grozdja
10	vinarska dela ali setev	želodova paša
11	želodova paša ali zakol prašiča	krmljenje domače živine pri jaslih ali setev
12	zakol prašiča ali pripravljanje drv	zakol prašiča

¹⁰ Vatikanski Ptolemej: Rim, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. vat. gr. 1921, f. 9 r, med 813 in 820; kot ikonografsko enoten spomenik t. i. salzburška kronološka in astronomska rokopisa: München, Bayerische Staatsbibliothek, clm. 210, f. 91 v, 818; Dunaj, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 387, f. 90 v, pred 830.

liche und Geistliche Schatzkammer, Ms. 1137 (12. stoletje) oziroma v Franciji: Amiens (stolnica, reliefi, 1225—1236), Cognac (St. Léger, reliefi, konec 12. stoletja), Civray (St. Nicolas, reliefi, sredina 12. stoletja), Laval (St. Martin, freske, 12./13. stoletje), Pariz (stolnica, velika roža, ok. 1220) itd. (Gl. razpredelnico II: Idealen italijanski in francoski cikel.)

Medtem ko se je iz Zahodne Evrope ohranilo več sto popolnih ciklov dvanajstih mesecev in jih najdemo upodobljene v vseh tehnikah, od drobnih grotesk v rokopisih prek kiparskih okrasov portalov do sijočih slikanih oken in monumentalnih stenskih slikarij, hkrati pa so te podobe žanrsko vsakdanje, razgibane in vštric s slogovnim razvojem vse bolj resnične ponazoritve *vitae activae*, veljajo za krog bizantinskih ciklov drugačne dimenzije. Kolikor je znano, ni nobenega cikla, ki bi bil upodobljen v katerikoli monumentalni zvrsti, opravka imamo izključno z rokopisi, in še teh je malo, tako da jih zlahka naštejemo:

— Vatikanski Ptolemej oz. Vat. gr. 1291, iz časa med 813 in 820;¹¹

— oktatevh iz 11. stoletja, ki je izgubljen, po njem pa so nastale miniature v štirih rokopisih, ki jih obravnavamo kot ikonografsko enoten spomenik:

: Vat. gr. 747, f. 48 v, 11. stoletje;

: Vat. gr. 746, f. 27, 12. stoletje;

: Smirna, rokopis iz 12. stoletja, f. 13 v;¹²

: Carigrad, Knjižnica Topkapi Sarayi, no. 8, f. 53 v, 12. stoletje;

— Benetke, Tetraevangelon, Biblioteca Marciana, Marc. Gr. Z 540 (= 557), 11. stoletje, f. 2 v — 4 r (sl. 36—39);

— Tbilisi, Gruzijški evangelijar no. A 1392, 1184—1213 (ikonografsko je identičen s starejšim rokopisom iz Marciane);

— Vatopedi na Atosu, Tipikon no. 954 iz Trapezunta, 1346.

(Gl. razpredelnico III: Izbrani bizantinski cikli.)

To so menda vse cikelné upodobitve mesecev, kar jih premore bizantinska umetnost.¹³ Najbolj značilne poteze, ki ločujejo bizantinske sred-

¹¹ Stern meni, da je kopija narejena po modelu iz 4. st.; Henri Stern, *Poésies et représentations carolingiennes et byzantines des mois*, *Revue archéologique*, XLV, 1955, (od tod citirano: Stern: *Poésies et représentations*), p. 167, repr. 12.

¹² Rokopis ni dostopen in Stern sodi, da verjetno ne obstaja več. Stern: *Poésies et représentations*, p. 168.

¹³ Čeprav posamičnih podob, ki se ujemajo s predstavitvijo cikla mesecev, v tem zapisu ne obravnavam, naj zaradi skoposti gradiva opozorim na štiri žanrske prizore, ki spremljajo hagiografijo Janeza Klimaksa, Rim, Vat. gr. 394, f. 12 v, 12. stoletje, vendar se s svetnikovo legendó ne ujemajo: 1. moški leži na postelji pod brajdo, zraven napis »Radost«, kot motiv se ujema s ponazoritvijo avgusta, 2. dva moška obirata grozdje, napis »Bogastvo iz zemlje«, spominja na september, 3. en moški lopata, drugi seje, napis »Sejalec«, ustreza oktobru ali novembru, 4. moški orje z volovsko vprego, napis »Delo z voli«, ustreza decembru.

Iz domačega gradiva lahko kot samostojna detajla povedno dopolnujeta znane cikle žanrska upodobitev v okviru inicialke, tj. lovec, ki s sulico ubija merjasca, ki je v Miroslavovem evangeliju, ali personifikacijski tip Aprila v ohridskem Mineju, ki pa je očitno nastal pod zahodnoevropskim vplivom. Stern: *Poésies et représentations*, pp. 178—180, repr. 20; Svetozar Radojčić: *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd 1966, sl. III; *Miniatura u Jugoslaviji*, Zagreb 1964, repr. XXII, 124.

Razpredelnica III
Izbrani bizantinski cikli

	Vat. gr. 1291	Oktatevh	evangeljar iz Marciane
1	konzul otvarja igre	starec steguje roke k ogenjčku	stoječa oseba (uradnik, konzul?)
2	v pelerino in kapuco zaviti starec	mladenič s ptico na roki	starec ob ogenjčku vojščak v bojni opremi
3	vojščak v bojni opremi	vojščak v bojni opremi	vojščak v bojni opremi
4	nese latvico in ozelenelo vejico	pastir z jagnjetom na rokah	pastir z jagnjetom na plečih
5	ima oprtni koš in rožo v roki	oseba z rožo v roki	oseba s cvetočima vejama
6	ima košarico s češnjami	se opira na koso	žanje žito
7	v roki drži cepec	nese tri žitne klase	mlati žito
8	s pivsko bučo si gasi žejo	nese kupo k ustom	pije, čez rame nosi pahljačo
9	oberoč nosi grozdje	nese brento	nese brento, podpasano z vrvmi
10	piska na svirel	sejalec trosi zrnje	se vrača z ujedo in uplenjenimi pticami z lova
11	lovec nese sokola na pesti	drži uplenjenega zajca	lopata zemljo
12	v roki drži suho vejo	se pripravlja na pojedino — nese pladenj z jedili	sejalec

njeveške cikle od zahodnoevropskih, so naslednje: bizantinski slikani (in tudi literarni) cikli se vselej začno z marcem, zahodni se na ta naravni začetek leta naslanjajo le izjemoma,¹⁴ v bizantinskem krogu so meseci upodobljeni v smislu personifikacij, kot osebe, ki svoje atribute potrebujejo za opredelitev pojma, ne za dejavno opravilo, vrh tega pa so v teh ciklih vseskozi nespremenljive upodobitve marca — vojščaka, aprila — pastirja, maja — cvetnega praznika in avgusta — meseca žeje in vročine.

— — —

Latinski, bizantinski in zahodnoevropski (oz. samo idealni italijanski in francoski) cikli so vsak po svoje pustili sledove v izbiri motivov in motivnega zaporedja na trogirskem in beneškem portalu. Kateri ikonografski vzorci so prispevali svoj delež, lahko najbolje ugotovimo, če se zaporedoma ustavimo ob vseh motivih. Beneški *Arcone dei mesi* je v primerjavi s trogirskimi reliefi laže doumljiv, popoln je in vseh dvanajstero mesecev je med seboj razvidno ločenih.

¹⁴ Golob: *Dvanajstero mesecev*, pp. 5—6.

Januarski motiv spravljanja lesa je izrazito sezonska podoba, v svojem bistvu prozaična in ne zahteva nobene posebne razlage: delo je povezano s hladnim zimskim časom. Če posežemo k zgodnejšim prizorom, se s to upodobitvijo — bolje rečeno, z njegovo aluzijo — srečamo v antičnih ciklih. Najstarejšo vzporednico najdemo na t.i. II. kartažanskem mozaiku iz 1. četrtnine 5. stoletja,¹⁵ kjer z napisom November zaznamovan moški nese butaro suhljadi; njemu sledi November iz beisanskega samostanskega mozaika, ki drži v roki suho vejo. Iz bizantinskih sklopov ne moremo navesti nobene podobne upodobitve, pač pa jih lahko kar precej najdemo v srednjeveških ciklih od poznega 10. stoletja dalje. Pri tem je treba posebej poudariti, da jih zvečine srečamo v ciklih z italijanskega ozemlja, npr. v Aosti, Cremoni, Modeni, Parmi, Veroni, na freski iz Trenta itd.¹⁶ Ne moremo reči, da je beneški motiv nadaljevanje antičnega zgleda (sl. 32); to bi bilo prenapeto, saj v antičnem ikonografskem vzorcu ne moremo z gotovostjo videti ustaljenega motiva. Tudi antične literarne predloge, ki v ciklih predstavljajo dvanajst mesecev,¹⁷

¹⁵ Talni mozaik, zaradi zaporedja najdb preprosto imenovan II. kartažanski mozaik, verjetno ne obstaja več, zadnjič je bil predstavljen javnosti v pariškem muzeju Trocadéro leta 1889, pozneje pa je za njim izginila sled; po risbi je mogoče opredeliti naslednje prizore: 1. oseba s košaro pogačic in palico, ob nogah petelin, 2. ženska v ogrinjalu nese dve ptici, stoji med ribo in motiko, 3. moški v kožuhi, v naročju nese dete (?), 4. oseba v tuniki (fragment), 5. ženska z rastlinjem v rokah, 6. oseba s košem sadja (?), 7. moški s snopom žita, 8. oseba nese pladenj fig, 9. oseba v tuniki nese sadje (fragment), 10. moški nese uplenjenega zajca, 11. moški z butaro suhljadi, 12. moški nese limanice in uplenjene ptice. James Carson Webster: *The Labors of the Months in Antique and Medieval Art to the End of the Twelfth Century*, Princeton 1938 (od tod citirano: Webster: *The Labors of the Months*), pp. 20, 123, repr. 20; Doro Levi, *The Allegories of the months in classical art*, *The Art Bulletin*, XXIII, 1941, p. 290, datira v 2. stoletje; Henri Stern, *Les calendriers romains illustrés, Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt: Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*, Principat XII, 2, Berlin—New York 1981, p. 466 ss., repr. 102, navaja temeljno pričevanje, Cagnatovo risbo in njegovo besedilo.

¹⁶ Primeri: Adonov martirologij iz Cremona, 12. stoletje; Februar seka drevje, Aosta (stolnica, mozaik, 12. st.); November nese butaro na hrbtu; Cremona (stolnica, reliefi, zač. 13. st.): December seka drevo; Modena (stolnica, reliefi, 1376): December cepi drva; Otranto (stolnica, mozaik, 1163—1166): November seka drevo; Parma (krstilnica, reliefi, po 1196): December seka les; Parma (stolnica, reliefi, 1181): December seka vejo z drevesa; Verona (S. Zeno, reliefi, 1138): December nese butaro drv na plečih; Trento (freske, 1400—1407): kmetje nalagajo debela posekanih dreves na voz. Ta motiv srečamo v različnih zimskih mesecih tudi drugod, npr. v Autunu, Lavalu, na t. i. Sakramentarju iz Fulde iz Berlina (Staatsbibliothek, Ms. theol. lat. 2, f. 192, ok. 975), na Sakramentarju iz Fulde iz Göttingena (Universitätsbibliothek, Ms. theol. 231, ok. 974), na stuttgartschem Chronicon Zwifaltense minus (Württembergische Landesbibliothek, Ms. hist. fol. 415, 1162—1169), v Psalterju sv. Elizabete iz Cedada (Museo Archeologico Nazionale, 1200—1217) itd.

¹⁷ Zaenkrat poznam sedmero latinskih pesmi iz antike, ki ciklično predstavljajo dvanajst mesecev; nadrobneje sem jih opredelila v nalogi, so pa naslednje: *Primus Iane tibi* (2. stoletje), *Dira patet Iani* (verjetno 2. stoletje), *Primus Romanas ordiris* (Avzonij, 3. četrtnina 4. stoletja), *Iane novo primo* (Avzonij, 3. četrtnina 4. stoletja), *Hic Iani mensis* (po 354), *De mensibus* (Drakoncij, zač. 6. stoletja), *Laus omnium mensium* (Drakoncij, zač. 6. stoletja).

ne govore o sečnji lesa ali spraviu drv v tem mesecu, pač pa o zimskem mrazu in neurjih.¹⁸ Ta sezonski motiv je torej lasten predvsem italijanskim romanskim ciklom, umestil pa se je zlasti v novembru in decembru, tako da je postavitev v januar svobodna, enkratna različica, znana le na San Marcu.

Februar je starec, odet v kožuhovinasto jopo s kapuco, ki ždi na nizkem stolcu in steguje gole noge in roke proti ognju. Ta motiv bi med antičnimi zaman iskali. Našli bi nekaj v ogrinjala zavijajočih se oseb, moške in ženske, vendar bi bila to ponazoritev hladnih zimskih dni in ne posebnosti določenega meseca, zato bi bila taka oseba sorazmerno pogosta poosebitev Zime iz cikla Letnih časov. Motiv starca ob ognju pa poznajo vsi bizantinski cikli, praviloma prav v februarju. Smisel take postavitve je v tem, da je bil v bizantinskih ciklih februar zadnji mesec v letu, ki se je pričenjalo z marcem.¹⁹ Starec ob ognju je torej simbol starega, utrujenega leta, ki se zgrbljen in premražen stiska v bližini ognja, saj mu manjka lastne toplote.²⁰ Beneški relief (sl. 32) se spleča primerjati z miniaturo za februar iz bizantinskega evangeliarja iz 11. stoletja, ki je shranjen v Marciani (sl. 39): obakrat je pred nami starec, zasukan v levo, ki sedi na nizkem stolcu in se sklanja proti blagodejni toploti ognja pred seboj. Tudi v umetnosti romanskega Zahoda bi to podobo srečali zelo pogosto, in to v vseh deželah in vseh izraznih zvrsteh, tudi v enciklopedičnih in verznihi besedilih. Leoninski verz iz 11. stoletja pravi za februar »ligna cremo« — kurim drva, Matfre Ermengaud de Bezièr in Bartolomej Angleški sta zapisala, da je februar naslikan kot starec, ki se greje ob ognju, saj je mraz in je sonce daleč.²¹ Za italijanske cikle naj posebej povemo, da so motiv starca ob

¹⁸ Navajam ustrezne vrze:

Primus Iane tibi: ...»Frondebis amissis repetunt sua frigora mensem...«
(za November)

Primus Romanas ordiris: ...»Sidera praecipitas pelago, intempeste November. Tu genialem hiemen, feste December, agis.«

De mensibus: ...»Sol hiemis glacies soluit ima uere niuesque... (za februar) ...Pigra redux torpescit hiems; mitescit oliua, et frumenta capit quae fenore terra refundat. Algida bruma niuans onerat iuga celsa pruinis, et glaciale gelu nutrit sub matribus agnos.« (za november-december).

¹⁹ Stern: *Le calendrier*, p. 231; Stern: *Poésies et représentation*, p. 182, op. 3. Tu navedeno Sternovo trditev, da ne obstaja niti en antični cikel, ki bi se začel z marcem, sicer spodbija cikel iz El Djema (Thysdrus), vendar je res, da v tem ciklu meseci niso samostojni, pač pa podrejeni personifikacijam Letnih časov, tako da prvo vrsto vodi Pomlad, ki ji sledi prizor marčevega obredja *mamuralia* itd., zadnji prizor v spodnji vrsti, ki sodi k Zimi, pa ponazarja obred februarskih *lupercalia*.

²⁰ Po pomenu so tem podobam blizu ljudske šege, npr. sežiganje starke Zime pred prihodom mladega leta (pri nas Zelenega Jurija); podobne šege poznajo tudi drugod, zanimiva je navedba H. Sterna, da nekatera arabska ljudstva imenujejo februar »dnevi starke« ali »konec leta«. Stern: *Le calendrier*, p. 231.

²¹ Matfre Ermengaud pravi v *Breviari d'Amor*, da je februar »de la vielha figura. Al fuoc estan sos pes calfans Per la freydura quezes grans.« Širše navedbe cf. Golob: *Dvanajstero mesecev*, pp. 60, 87, 226.

²² Stern navaja izsledke F. Schneiderja, »Brusar la vecchia« — sežgati staro — vendar brez nujnih podatkov o virih in literaturi. Stern: *Le calendrier*, p. 231, op. 10.

ognju le redkokdaj preskočili, zato ne moremo dvomiti, da je bil vsebinsko povezan s šegami, ki so spremljale potek »naravnega« leta, slovo od starega in sprejem mladega,²² vendar je starec, tudi kot *Janus*, pogosteje sedel k ognju v januarju kot februarju.²³

Marčevski prizor je dvojen: osrednja oseba je legionar v značilni obleki, s sulico v eni roki, drugo naslanja na ščit, za pasom mu tiči dvo-ročni meč; ob nogah kleči Veter — golič, ki piha v rog (sl. 32). Upodobitev vojščaka, bojevnika izvira iz antičnih prazničnih ciklov — od tod se je preselil v manj religiozno označene sklope — natančneje iz slovesnosti, znane kot *Natalis Martis*. Ta praznik so obhajali 1. marca, posebej spoštovan je bil pri rimski armadi, nastanjeni v vzhodnih pokrajinah rimskega cesarstva. *Feriale Duranum*, tj. praznični koledar garnizije iz Doure, omenja za prvi marec »ceremoniae nataliciae Martis patris victoris« in ob tej priložnosti so žrtvovali bika. Verjetno pa je to le prvotno grški praznik, prilagojen razmeram in času, ko so častili Aresa, tudi boga vojne.²⁴ Prav gotovo je v tem obredju skrit vzrok, zakaj je v vseh ciklih mesecev, ki so nastali v vzhodnih predelih cesarstva — torej tistih, ki so bili poprej pod grškim kulturnim vplivom — za marec upodobljen Ares—Mars. Po grških ciklih so to podobo prevzeli bizantinski. *Feriale Duranum*, zapisan ob začetku štetja let, je verjetno predloga, iz katere izvirajo poznejše marčevske pridobitve; in čeprav so časovni koraki med posameznimi spomeniki veliki, je prvoten tip vseskozi malone nespremejen: antiohijskemu mozaiku iz 2. stoletja sledita precej pozna cikla iz Tegeje (1. pol. 5. st.) in Beisana (568—569).²⁵ Tudi za bizantinske cikle velja isto, saj je med Vatikanskim Ptolemejem in Oktatevhom ali rokopisom iz Marciane minilo več stoletij (sl. 36).

Razlog, da je bil Martov praznik postavljen v marec, dodatno osvetljuje tudi verz iz pesmi *De mensibus* severnoafriškega pesnika Drakoncija:

»Martia jura movet, signis fera bella miniatur,
Excitet et turmas et truncet falce novellas.«

Torej: (v marcu) začno veljati Martovi (vojni) zakoni, naznanjajo se trdi boji, zganejo se čete in tedaj kosa spodreže mlado travo. Seveda o marcu kot vojnem času govore tudi grške pesmi (sic!), znane iz *Antho-*

²² Če naglo preletimo najbolj znane italijanske cikle, potem srečamo starca ob ognju v februarju samo petkrat: v rokopisu iz Piacenze (Biblioteca capitolare, 12. stoletje), na kapitulu iz Brescie (Museo Cristiano, 12. stoletje), na portalih della Pescheria stolnice v Modeni (1099—1106) in stolnice v Sessi Aurunchi (konec 12. stoletja) ter na talnem mozaiku stolnice v Aosti (12. stoletje). Precej pogostejše so upodobitve v januarju; starca včasih nadomesti Janus. Za francoske cikle pa je značilno, da je motiv februarja združen skoraj izključno z upodobitvijo starca ob ognju, tako kot velja tudi za bizantinske cikle.

²³ Stern: *Le calendrier*, p. 225.

²⁵ V umetnosti cesarske dobe na grških tleh se nekateri motivi, sicer pogosti v osrednjem delu cesarstva in v Afriki, sploh ne pojavljajo (npr. nilotski pejzaži) ali so redki (npr. prizori iz kmečkega življenja) ali pa izrazito pozni: tako se cikli dvanajstih mesecev, koledarji ali motivi lova v Grčiji pojavijo šele hkrati s prvimi spomeniki starokrščanske umetnosti. Philippe Bruneau, *Tendances de la mosaïque en Grèce à l'époque impériale. Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt: Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*, Principat XII, 2, Berlin—New York 1981, p. 341.

logiae Palatinae, zapisane med leti 523 in 542 nekje v Severni Afriki, bržčas v Egiptu.²⁶ In če se ozremo k zahodnoevropskim ciklom, je kmalu jasno, zakaj je šel tukaj marčev motiv povsem drugo pot. Na toplem sredozemskem območju so se čete lahko zbrale na *campus Martius* v marcu, bojna sezona se je lahko začela: trava je ozelenela in konji so imeli naravno pašo, dnevi in noči so se dovolj otoplili, da so bili pohodi mogoči brez posebnih tveganj. V srednjem veku, zlasti ker je bilo središče karolinške države severno od Alp, se to ni obneslo, marec je bil spričo obotavljive pomladi prehladen, trava še ni zelenela in — zaradi takih prozaičnih vzrokov — je Pipin Mali z dekretom leta 755 prestavil *campus Martius* v poznejši čas; obveljal je *campus Madius*.²⁷ Res najdemo v majskih (ne marčevih!) verzih učenega Wandalberta iz Prüma besede o »izbrani vojski, ki pogumno napada prevzetnega sovražnika...«, podobno je zapisano v *Officia XII mensium*, ki tudi sodi v karolinški krog.²⁸ V slikarskih in kiparskih ciklih zahodnoevropskega srednjega veka je marčevski vojščak redka upodobitev: posebnost je rešitev iz Koledarja iz St. Mesmina (Rim, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. reg. lat. 1263), ki se — to je zanimivo — kot francosko delo iz časa ok. 1000 naslanja na likovno tradicijo pred Pipinovim odlokom: upodobljen je jezdec, ki v eni roki drži bič, v drugi pa rog, ta Marec je torej na meji med upodobitvijo marca-vojščaka v grško-bizantinskem smislu in zelo pogostimi podobami viteza-konjenika, kot velja za večino srednjeveških ponazoritev Maja. Beneški relief je v tistem delu, ko gre za upodobitev legionarja v mesecu marcu, izrazito antikizirajoč motiv. Pot tega motiva se zdi kot igra zgodovine: *natalis Martis* so raznesli po vzhodnih pokrajinah rimskega imperija vojaki in okroglo tisočletje pozneje so ga spet vojaki-križarji po 4. križarski vojni vrnili na Zahod. Mimogrede si velja zapomniti, da sta si Marca z beneškega *Arcone dei mesi* in iz Marcianinega rokopisa v motivu stoje, drži sulice in načinu, kako je oprta roka na ščit, zelo podobna.

V ta del beneškega reliefa, ki je privrel iz antično-bizantinskega duha, se je vrnil detajl, ki je obolosl idealnim italijanskim ciklom: to je Veter. Medtem ko je v Benetkah ta personifikacija le dodatek velikemu Marcu — Martu, pa v večini italijanskih ciklov naletimo na Veter kot osrednjo osebo tega meseca. Praviloma je to mladenič ali moški, ki ima kot levjo grivo skuštrane, razpihane lase, lica pa okrogla, ko z vso silo piha v kakšno trobilo, v enojni ali dvojni rog, fanfaro, dolgo piščal itd.²⁹ Pona-

²⁶ Henri Stern, A propos des poésies des mois de l'Anthologie palatine, *Revue des études grecques*, LXV, 1952, pp. 376 ss.

²⁷ Stern: *Poésies et représentations*, p. 148, op. 1.

²⁸ Wandalbert iz Prüma: *De mensium duodecim nominibus signis culturis aerisque qualitatibus*, verzi 127—129: ... »Hoc quoque, dilectum castris acieque probare Tyronem vetus instituit doctrina simulque Turmis et legione hostis premere arma superbi...«

²⁹ *Officia XII mensium*: ... »Maius hinc gliscens herbis generat nigra bella...«
Npr.: Arezzo, Bobbio (ima dva obraza), Adonov martirologij iz Cremona, Ferrara, Fidenza, Modena, Monreale, Parma — krstilnica in rkp. v Bibliotechii capitolare (lat. 159, ok. 1395), Pavia — S. Maria delle storie (12. stoletje) in San Michele (12. stoletje), Piacenza (S. Savino)... Posebnost je Veter z veronskega San Zena: na skuštranih laseh ima krono, tako da se kar ujema z Brescianijevo orisno opredelitvijo, da je »kralj, ki sklicuje

zoritev Marca z dvema oseba pa je izjema: v Benetkah in v Trogiru (sl. 31) je vsebinska kompozicija enaka,³⁰ obakrat je videti, kot bi se Veter skrila v podobo fantička, ki velikemu Martu ne more nič resnega storiti, le, nemirnež, kot je, mu mora navihano ponagajati. V tej kompozicijski dvodelnosti je skrito tudi dvojno poreklo motiva: antično-bizantinski vojščak Mars in Veter iz italijanske romanike.

V antičnih ciklih, ki so nastali v osrednjem delu rimskega imperija (t.i. I. in II. kartažanski mozaik, Filokalov Kronograf itd.), je za marec praviloma upodobljen pastir z drobnico, to pa je motiv, ki ga vsi cikli iz vzhodnorimskih pokrajin, vsi bizantinski in tudi beneški in trogirski cikli (sl. 4, 2), postavljajo v *april*. Pastir z ovco ali kozličkom je nastal kot ponazoritev pomladnega časa, mladega življenja, ki ga dopolnjujejo nadrobnosti kot npr. komaj olistane vejice, ptice (zlasti lastavice), posede z mladim sirom itd., torej gre v bistvu za sezonski motiv. Če bi za primerjavo vzeli sarkofage z upodobitvami letnih časov, bi jih našli lepo vrsto, kjer je s Pomladjo povezan detajl drobnice: bodisi da ob nogah Pomladi pastir molze kozo bodisi da Pomlad z varovalno gesto pridržuje kozlička ali ovco ali se Pomlad predstavlja v tipu »dobrega pastirja«;³¹ vzgib, ki je oblikoval povezavo tega motiva z določenim časovnim izsekom, je povsod enak.

Pastir z mlado živalco je znan kot aprilski podoba z antiohijskega mozaika in obeh beisanskih, z vseh variant Oktatevha, iz beneškega evangeliarja iz Marciane (sl. 36) in iz Gruzijskega evangeliarja.³² Zanimivo je, da antični pesniški cikli — prav v nasprotju s slikarskimi — o motivu jagnjeta ali drobnice sploh ne govorijo, edino Avzonij je v Eklogah uporabil za april pridevnik »fetiferus« — rodoviten, kar bi lahko bil daljen namig. Motiv drobnice, ki ji April z veseljem ponuja sok, jo torej napoji, da se razvije, pa najdemo v verzih poznejše, karolinške *Officia XII mensium*. In čeprav ne moremo govoriti, da bi se bila podoba pastirja ustalila v srednjeveški umetnosti Zahodne Evrope, vendarle najdemo nekaj upodobitev: to je ovčar s kapitela v Brescii (zdaj v muzeju), ki striže runo, na kapitelu z beneške Doževe palače je ovčka zaprta v ogradi, v francoskem Autunu in španskem Ripollu (S. Maria, 1053) je osamljen pastir zamenjal scensko bogate pastoralne prizore, kakršne poznamo iz dveh londonskih rokopisov (British Museum,

svoje vojake.« Bruno Bresciani: *Figurazioni dei mesi nell'arte medioevale italiana*, Verona 1968 (od tod citirano: Bresciani: *Figurazioni*), p. 31.

V londonskem Ms. Lansdowne 383 iz 2. polovice 12. stoletja pa gre za združitev lastnosti Vetra in Marsa v eni osebi: Marec drži v eni roki rog, v katerega trobi, v drugi pa sulico.

³⁰ Naj dopolnimo z notico, da je relief Aprila na stolnici v Cremoni, z zač. 13. stoletja, ponazorjen z dvema enako velikima oseba: to je Veter in ob njem moški z ozelenelo vejico v roki.

³¹ Več o tem motivu cf. George M. A. Hanfmann: *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, I—II, Cambridge (Mass.) 1951 (od tod citirano: Hanfmann: *The Season Sarcophagus*), pp. 11—12 in 46—48. Navedeni primeri, ki seveda niso več kot ilustrativno pomagalo, so objavljeni v Hanfmannovem delu, repr. 2, 55, 59, 73, 31, 75 a in 75.

³² Na Vatikanskem Ptolemeju je upodobljen April, ki nese latvico in ozelenelo vejico, kar kaže, da je prišel pod vpliv spomenikov iz Rima, npr. motivov iz Filokalovega Kronografa ali t.i. I. kartažanskega mozaika, ki je sedaj v Britanskem muzeju.

Ms. Cotton Julius A VI. in Ms. Cotton Tiberius B V., med 995—1016) ali iz prav tako londonskega Psalterja kraljice Marije (zač. 14. stoletja). Podobe pastirjev se v srednjem veku niso uveljavile v enaki meri kot — za slikarsko ali kiparsko izvedbo manj zahtevne — ponazoritve pomladnega Aprila v podobi mladeniča z ozelenelimi vejicami ali cvetjem v rokah. Zanimivo pa je, da je v prehodnem obdobju med antičnim in krščanskim pojmovnim svetom sorazmerno zlahka nastopil »dobri pastir« v funkciji Pomladi ali kakšnega pomladnega meseca. V visokem srednjem veku pa »dobrega pastirja« ne srečamo, le prek bizantinsko vplivanega beneškega reliefa se pojavi kot izjema.

Meseci od maja do novembra v Trogiru niso upodobljeni, vendar se zato beneškim reliefom ne bi odrekli, saj so izjemno zanimivi. Eden najbolj svojevrstnih je prav gotovo *Maj* (sl. 33), ki mu vladarsko opravljenemu dve deklici posajata cvetlično krono na glavo. Dasi je v srednjeveški umetnosti precej sorodnih upodobitev iz približno istega časa, so izviri tega motiva antični. Na oglejskem fragmentu, ki je nastal na prehodu med 5. in 6. st., srečamo vrsto elementov, sorodnih z beneškim Majem: oseba, ki je tokrat ženska, je bogato odeta in na laseh ji počiva cvetlični venček, ki ga poprek povezuje drug cvetlični lok; roko, v kateri drži cvet, dviga k obrazu. Ikonografske podobnosti so očitne: dvojna cvetlična krona, bogata oblačila, cvet v roki. Tudi na drugih poznoantičnih spomenikih srečamo posamične prvine, zanimive zaradi beneškega reliefa, kar velja tudi za bizantinske cikle: praviloma je upodobljena razkošno opravljen oseba s cvetjem v roki ali košarico rož ob sebi. Henri Stern³³ je prav beneški relief navedel kot zgleden primer ponazoritve antičnega praznika *rosalia*. Filokalov Kronograf za l. 354 ga ima vpisanega v rubriki za 23. maj. Vsaj od začetka 3. st. je bil *rosalia* uradni praznik rimske armade v vzhodnih pokrajinah. Stern med drugim pravi: »Ne dvomimo, da je beneški relief aluzija na obredje ob *rosalia*. Mladi mož na prestolu naj bi bil kralj tega praznika, kronata ga mladenki. Ne pozabimo, da so imele Benetke stalne stike z grškim Vzhodom, ki je umetniško močno vplival na mesto dožev.« Čeprav je v zahodnoevropskih ciklih, tako v portalni plastiki kot v rokopisih maj zvečine upodobljen kot vitez, jezdec s sokolom, itd., se je nekaj odmevov na princa pomladi — ne ponazoritve *rosalia* — uveljavilo v različnih ciklih; med najlepše sodi pač znana kavalkada z »zelenim princem« in »kraljico maja« v Sijajnem horariju vojvode Berryjskega (Chantilly, Musée Condé).³⁴ Beneški maj je naslednik predvsem antičnega idejnega vzora.

Junij (sl. 33) je bradat žanjec, ki je zagrabil snop žita in ga odrezal — pod lokom srpa se pri tleh kažeta ljubki otroški glavicici, *Gemini*, za hrbtom pa razkrečen rak, *Cancer*, kaže množico svojih nog. Drugo polovico loka in s tem drugo polovico leta, saj celoletni cikel na temenu prekinja medaljon s Kristusom Emanuelom med Soncem in Luno, pričinja hkrati z znamenjem Leva kosec (sl. 5), ki ponazarja *julij*.³⁵ To je bradat in tršat kmet, ki ne skriva, da je stopil v drugo polovico življe-

³³ Stern: *Le calendrier*, pp. 251—252.

³⁴ Golob: *Dvanajstero mesecev*, pp. 69 ss.

³⁵ Venturi: *Storia*, p. 361, pravi, da sta ob Kristusu Diana in Jupiter, ki ima videz Sonca.

nja. Zaporedje žanjec za junij in kosec za julij je dokaj svobodno, saj je tako v antičnih, bizantinskih in seveda zahodnoevropskih ciklih običajno upodobljen kosec v juniju in žanjec v juliju ali žanjec v juniju, ki mu sledi mlatič. Tako so si sledila opravila na polju. Sprejememo lahko dvoje razlag: ali je kipar svobodno zamenjal vrstni red ali pa je žanjec v juliju obolol tipičnemu italijanskemu romanskemu ciklu in gre v juliju za drugo košnjo, otavo. Neorgansko in nenaravno pa tudi tako obrnjeno zaporedje ni.

Avgustovski lepoteč (sl. 34), h kateremu je *Virgo* stegnila roko v ljubkem gibu, si je dremoten podprl glavo; to ni v romanski in gotski umetnosti prav nič običajen motiv, mislim, da poleg »sieste« s tarragonskega kapitela ne poznamo podobno uglašenega motiva. Italijanska romanika je v avgust običajno postavila vinogradnika, ki pripravlja so-de, ali kmeta, ki obira sadje, francoski cikli pa mlatiča. — Motiv, v katerem se razkrivajo namigi na avgustovsko vročino, se je uveljavil v poznoantičnih ciklih: oseba ima pri sebi pahljačo, kakšen vrč ali sočno sadje, praviloma melono ali lubenico (npr. Kronograf, Tegeja, beisanski El Hammam, uničeni mozaik iz stolnice v Gerasi). Tako je ponazorjeno tudi Poletje — zlasti v razširjenih ciklih letnih časov — ustreza mu npr. eden od likov na sarkofagu Junija Bassa, na sarkofagu iz rimskega Musea Nazionale itd.,³⁶ vendar gre vselej za italijanske sarkofage. Avgust je nazorno opisan v Drakoncijevi pesmi *Laus omnium mensium*. V bizantinskih ciklih so upodobitve zelo enotne, Avgust ima pri sebi pivski vrč ali pa pije. Zanimiv je daleč čez naše časovne okvire segajoči scen-ski prizor iz Tipikona iz Trapezunta (1346): ležečemu starcu ženska ponuja vrč in ga pahlja.³⁷ Z beneškim reliefom ga povezuje zleknjena lega Avgusta in tako redek detajl pahljače — *flabelluma*. Zato je prav posebne pozornosti vredna nadrobnost, da ima Avgust, ki je naslikan v bizantinskem rokopisu iz Marciane (sl. 37), v rokah skoraj enako zloženo pahljačo — zastavico kot Avgust z *Arcone dei mesi*. Pravi *flabellum*, tak kot o njem govori Drakoncij in ga vidimo na Kronografovi miniat-uri, je šopasta pahljača iz gibkih pavovih peres. Po ikonografskih detajlih je relief s San Marca enako blizu bizantinskim kot poznoantičnim avgustom, glede na kompozicijo pa se ne da zanikati reminiscenc na antične sklope letnih časov in nas nekatere personifikacije živo spom-nijo na beneški relief.³⁸

³⁶ Hanfmann: *The Season Sarcophagus*, repr. 75.

³⁷ Kurt Weitzmann: *Aus der Bibliotheken des Athos: Illustrierte Handschriften aus Mittel- und Spätbyzantinischer Zeit*, Hamburg 1963, repr. 23. Podoben je motiv iz rokopisa o življenju Janeza Klimaksa; cf. op. 14. V srednjem ve-ku najdemo sorodne motive le izjemoma; znani sta mi dve (obe španski) upodobitvi. Na kapitelu iz stolnice v Tarragoni je za avgust upodobljen kmet, ki se je zleknil v senco, v medaljonu iz madridskega Ms. 52 pa je za avgust naslikan kmet, ki leži in se hladi s pahljačo v roki. Webster: *The Labors of the Months*, pp. 86, 167—168; Nancy Rash Fabri, *The Iconography of the Months at Lentini*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLII, 1979, repr. 50 b. Enak motiv iz Amiensia smo omenili že prej.

³⁸ Npr. Dioniz s kasselskega sarkofaga Letnih časov, geniji s sarkofaga Letnih časov iz Palazza Conservatori, Pomlad in Poletje s Faetontovega sarkofaga iz Ny Carlsberga, personifikacije Letnih časov na rekonstrukciji poslikave Hadrijanove vile, Terra na münchenskem mozaiku iz Sentinuma, Terra s sarkofaga Letnih časov iz Buffala. Cf. Hanfmann: *The Season Sarcophagus*, repr. 28, 30, 104, 105, 108, 110 itd.

September (sl. 34), ki je ukrivil hrbet pod težkim košem, zvrhanim grozdja, je vsebinsko sicer splošen sezonski motiv, formalna predloga pa je bizantinska. Antični cikli raje kot prizor trgatve upodablja osebo z grozdom ali košarico sadja v roki (izjema je le oktober iz beisanskega Marijinega samostana, ki na hrbtu nese oprtni koš). Tudi iz srednjeveških ciklov so znane zvečine drugačne ponazoritve trgatve, tako da so prav redki tisti Septembri, ki so si oprtali brento ali koš grozdja. Na Benetke je prav gotovo vplival bizantinski tip: razen Vatikanskega Ptolemeja, kjer September oberoč nosi grozdje, je povsod drugod upodobljen kot vinogradnik z brento ali košem na plečih. Se več: na miniatuiri iz Marciane (sl. 38) se je September enako upognil pod košem in ga prav tako pridržuje s prepasanimi vrvmi, v enakem koraku stopa spet v isto, desno smer.

Za *Oktober* (sl. 35), ki lopata zemljo, bi zlahka našli vzporednice v marsikaterem drugem ciklu, saj gre za eno tistih opravil, ki se ponavljajo malone skozi vse leto, zato ga srečamo v različnih mesecih. Ker so bili antični cikli iz vzhodnih pokrajin kaj malo naklonjeni ponazoritvam dela, je motiv iz beisanskega El Hammama, ženska z rovnico, izjema, ki potrjuje pravilo. Tudi iz romanskega srednjega veka poznamo malo upodobitev kmetov, ki pod jesen lopatajo ali orjejo, več je takih, ki nadaljujejo zaporedje celoletnih opravil s setvijo ozimine. Videti je, da se je beneški relief spet ujel z bizantinskimi cikli: ne Oktober, pač pa November iz Marcianinega rokopisa (sl. 38) in Gruzijskega evangelijarja sta se lotila lopatanja zemlje,³⁹ pri čemer je treba posebej poudariti, da sta Oktober s San Marca in November iz Marciane samo zrcalno obrnjena, sicer pa se ujemata v vsem, tako v stojnem motivu kot zasuku glave in drži rok. V zahodnoevropski umetnosti se motiv kmeta, ki lopata zemljo, pojavlja le v spomladanskih mesecih, kot alternativni prizor drugih, pogostejših prizorov (obrezovanje, Veter, *spinario*), in je kompozicijsko vselej bistveno drugače zasnovan kot relief iz Benetk.

Lov na ptice je značilno početje v zimskih mesecih antičnih ciklov. Na celi vrsti upodobitev z rimskih sarkofagov in mozaikov imajo posebitve Zime v rokah par uplenjenih ptic, zvečine divjih rac.⁴⁰ O lovu v oktobru ali novembru govori več latinskih pesmi, v ciklu iz beisanskega El Hammama je za november upodobljen moški, ki nese butaro limanic in pasti; enak, le bogatejši je motiv iz Filokalovega Kronografa, podoben pa žanrsko občuten ptičar iz švicarskega Boscéaza (3. stoletje). Bizantinski cikli so prav vsi prevzeli motiv jesenskega lova, nekateri so ga postavili v oktober, drugi v november, isto velja za pesmi iz Antologije palatine, za Prodrumovo pesem (1. pol. 12. stoletja), za pesem Manojla Filesa (ok. 1300) in roman Evstata Makrembolita (2. pol. 12. stoletja).⁴¹ V slikanih ciklih ni povsod upodobljen ptičar — tako je le v Vatikanskem Ptolemeju, v rokopisu iz Marciane (sl. 38) in njenem

³⁹ Isto velja za miniature iz omenjene hagiografije Janeza Klimaksa.

⁴⁰ Cf. Dunbabin: *The Mosaics*, repr. 99; Hanfmann: *The Season Sarcophagus*, repr. 28, 31, 33, 34, 45, 47 itd.

⁴¹ Za natančnejšo opredelitev in starejšo literaturo cf. Stern: *Poésies et représentations*, pp. 170—171.

gruzijskem posnetku, v oktatevhih pa se lovec ponaša z uplenjenim zajcem. Motiv *Novembra* — ptičarja, ki je v Benetkah (sl. 35) zelo svobodno komponiran, »odslikan« v živahnem dejanju, je prav gotovo dedič antično-bizantinskih idejnih vzorcev, saj mu v sočasnih zahodnoevropskih ciklih ne najdemo primere.

Zato pa je *December* (sl. 35), ki kolje prašiča, izrazito obarvan s svojim romanskim obdobjem in zahodnoevropskim okoljem. Zaman bi se ozirali k ciklom iz vzhodnih pokrajin rimskega imperija in Bizanca, le v galskem Reimsu (november: želodova paša in zakol prašiča, 2./3. stoletje) izjemoma naletimo na to »kmečko« opravilo, predpodobo vrste sorodnih motivov od karolinških rokopisov dalje. Beneški relief je tipičen decembrski prizor, ki jih poznamo iz številnih romanskih in gotških ciklov.⁴²

Če se ozremo na pregledane motive, nas ne preseneti, da so beneški reliefi poleg sočasnih, romanskih ikonografskih vzorcev močno upoštevali tudi ikonografsko shemo bizantinskih ciklov. To znano dejstvo omenja večina avtorjev, ki pišejo o reliefih z *Arcone dei mesi*. Kolikor vem, pa ni nihče opozoril na nedvomno usklajenost — posebej ikonografsko in nič manj kompozicijsko — med reliefi in evangeliarjem iz Biblioteche Marciane v motivih februarskega starca, marčevskega vojščaka (razen detajla *Vetra*), aprilskega »dobrega pastirja«, junijskega žanjca, septembrskega vinogradnika in oktobrsko-novembrskega kopača. Usklajenost upodobitev je tolikšna, da se naravnost zastavlja vprašanje, ali sta miniaturist in Mojster *Arcone dei mesi* segla k nekemu, obema skupnemu vzorcu — ki ga danes ne poznamo več, oz. ga ni v katalogu danes znanih in ohranjenih bizantinskih (ali protobizantinskih) ciklov — ali pa se je Mojster pri klesanju oprl na podobe iz rokopisa. Med obema (po lokaciji beneškima) cikloma obstaja nesporna idejna in kompozicijska povezanost. Sporočilnost motivov prihaja tudi iz starejših predstavnih podlag, kar smo videli pri motivu vojščaka, ki se nadaljuje iz antičnega praznika *natalis Martis*. Tudi Avgust ima vzornike v prav istem zgodnjem času, medtem ko je za majski prizor Stern ugotovil, da je zgledna ponazoritev obredja ob *rosalia* iz prvih stoletij našega štetja. Drugi motivi so dolg svojemu okolju, kar pomeni, da so usklajeni z romanskimi

⁴² Upodobitve mesecev spremljajo v razmeroma pravilnem zaporedju ustrezna zodiakalna znamenja, prav ob iztekajočem se ciklu pa si je mojster dovolil svobodno potezo: pod nogami *Novembra* — ptičarja leži Kozorog in na drugi strani delilnega traku bi moralo biti še dvanajsto znamenje, Vodnar, vendar je njegovo mesto zasedla figurica deklice, ki se ji je v prsi zagrizel zmaj. Taka podoba — vrh vsega drži v roki vejo — je blizu personifikaciji *Terrae*. Glede na zleknjeno držo telesa se ponujajo primerjave z drugimi personifikacijami, npr. z *Okeanom* ali posebitvijo *Aquae* iz sklopa štirih Elementov. Zlahka si predstavljamo, da bi deklica — v enaki legi — pridrževala vrč, amforo ipd., iz katere bi odtekala voda po tistem delu površine, ki ga zdaj zavzema zmajevo telo. Če bi bila upodobljena personifikacija Vode ali Oceana, bi ne čutili spodrseljaja med takim likom in Vodnarjem, ki bi ga zahteval cikel zodiakalnih znamenj. Mogoče je prišlo do zamenjave pri uporabi predloge, kakršnekoli skice, prav na tej poti *Aquarius* — *Aqua* oziroma *Aqua* — *Terra*; personifikaciji Zemlje in Oceana sta že upodobljeni kot nosilca živalskega prepleta v prvi arhivolti istega portala.

cikli: Januar z butaro drv, December, ki kolje prašiča; pridružuje pa se še vrsta slik, znanih iz občnih delovnih sklopov — žetev, košnja, trgateg.

— — —

Podobe mesecev iz Trogira je teže opredeliti, zato so bile interpretacije izvira in pomena posameznih reliefov manj usklajene kot pri beneških. Henri Stern je Radovanov portal opisal kot »mešanico... ki je prav blizu beneškemu portalu«,⁴³ oziroma ga uvrstil med bizantinske cikle.⁴⁴ Precej svojevrstna je interpretacija, ki jo je ponudil Jean Richer,⁴⁵ saj je menda razbral popoln dvanajstdelen cikel, pri čemer naj bi bil vojščak — pač glede na zahodnoevropsko viteštvo — ponazoritev Maja, goliček — Veter podoba Poletja, moški s praznim napisnim trakom pa September, ki sedi v čebru oziroma leseni kadi. Teško je tudi verjeti njegovim besedam, da trogirski Januar, ki mu Vodnar nataka pijačo, predstavlja »rare réussite«, da je verjetno enkratna, zapletena povezava (zodiakalnega) simbola in domačijskega prizora, da je izjemen dosežek in da kljub široki poizvedbi ni najti drugih takih rešitev.⁴⁶ Prav gotovo pa se ne da oporekati identifikaciji mesecev, kot sta jih zapisala Ljubo Karaman in Cvito Fisković.⁴⁷ V dialogu, ki mu sledimo skozi več člankov, sta utemeljila »branje« upodobitev mesecev, ki ga lahko sprejmemo brez zadržkov. Mislim, da je njuno interpretacijo trogirskih reliefov sprejel tudi Vladimir P. Goss.⁴⁸ Če v skladu s Karamanovimi in Fiskovićevimi besedami obnovimo zaporedje motivov, si sledijo, brani od vrha navzdol na levi strani vrat in nato na desni navzgor, v takem zaporedju:

⁴³ Stern: *Le calendrier*, p. 228, op. 5.

⁴⁴ Stern: *Poésies et représentations*, p. 181, op. 3.

⁴⁵ Jean Richer, *Les sculptures des mois à Trogir et à Ferrare*, *Bulletin monumental* (Pariz), CXXIII, 1965 (od tod citirano: Richer: *Les sculptures*), pp. 25—35.

⁴⁶ Richer: *Les sculptures*, pp. 29 in 35. Ugotoviti je pač treba, da je avtorja presenetila svojevrstnost ikonografske kompozicije v trogirskih mesecih, kar je nedvomno vplivalo na burno fantazijsko interpretacijo, to pa se ne bi zgodilo, če bi poznal primerno širok krog drugih spomenikov s to temo.

⁴⁷ Ljubo Karaman, Portal majstora Radovana u Trogiru, *Rad Jugoslavenske akademije*, 262, 1938; Cvito Fisković, O ikonografiji Radovanova portala, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 7, 1953 (od tod citirano: Fisković: *O ikonografiji*), pp. 7—20; Ljubo Karaman, Zapis o Radovanovu portalu u Trogiru, *ibid.*, 8, 1954, pp. 5—9; Cvito Fisković, Bilješke o Radovanu i njegovim učenicima, *ibid.*, 8, 1954 (od tod citirano: Fisković: *Bilješke*), pp. 10—39; Cvito Fisković: *Radovan*, Zagreb 1965.

⁴⁸ Goss: Parma — Venice — Trogir, p. 37; ob tem pravi, da obstaja med beneškim in trogirskim ciklom ikonografska povezava pri upodobitvah marca, aprila in decembra. Nedvomno se lahko strinjamo z njegovim stališčem le za upodobitev Marčevega vojščaka z Vetrom; April je v Benetkah ponazorjen z izrazito simbolno podobo, z »dobrim pastirjem«, v Trogiru ga je zamenjal kar epsko širok žanrski prizor; tudi za December mu ne moremo pritrditi — ikonografska vez naj bi temeljila na vsebinski usklajenosti, a prizor klanja ali pobijanja ali razkosavanja prašiča je splošen motiv, prisoten po vsej srednjeveški Zahodni Evropi in lahko bi navedli vrsto ponazoritev, ki bi bile bolj usklajene bodisi s trogirskim ali beneškim reliefom, kot pa sta si blizu prav ta dva reliefa.

Za *December* je upodobljen moški; obstopil je domačega prašiča, da ga bo pobil z zamahom sekire, ki jo verjetno drži v dvignjeni desnici.⁴⁹ Za njegovim hrbtom je vzpenjajoči se Kozorog, njegovo astralno znamenje. Ta upodobitev se — tako kot beneška — ujema z mnogimi sočasnimi decembrskimi motivi. Res gre pri tem za razlike, ali kmet s topo stranjo sekire pobija žival ali jo kolje z nožem, vendar posebnih časovnih ali regionalnih zamejitev pri ikonografskih variantah ni mogoče določiti. To je pravzaprav ponazoritev le dela enega opravila, ki se nadaljuje s podobami mesarja, ki žival odira ali razkosava, ali osebe, ki že uživa pri pojedini. In tudi te najdemo poljubno raztresene po vsej Evropi.⁵⁰

Januar je postaran mož, ki v kotlu nad odprtim ognjem kuha klobase — lepa zaloga jih visi z droga —, majhen Vodnar pa se kot točaj vzpenja za starčevim hrbtom in mu nataka pijače v kupo. Kompozicija je polna klenega realizma, čvrstega, sumaričnega oblikovanja, ki pa ikonografsko gledano ni prav nič posebnega. Prizor starca ob ognju najdemo tako v bizantinskih kot malone vseh zahodnoevropskih ciklih; preveč bi jih bilo, da bi naštevali. Zato pa pripomba o združevanju opravila in zodikalnega znamenja: iz srednjeveških ciklov poznamo lepo število primerov, ko se opravila in znamenja združujejo v enoten prizor, še več pa je takih, ki se vzporedno ali zaporedno nizaajo v ločenih okvirih, kot npr. medaljoni z roba lunete v Vézelayu (Ste. Madeleine, ok. 1130), ali pa so znamenja sprejela vlogo delilnih členov med žanrskimi meseci, kot npr. v Benetkah. Od Martirologija Wandalberta iz Prüma, ko petero personifikacij mesecev nosi znamenja v rokah, so vsebinske povezave

⁴⁹ K detailu ob podobi, ali *December* oz. kmet v decembru pobija domačega prašiča ali merjasca, o čemer nadrobno govori Fisković: *O ikonografiji*, pp. 12—15, bi dodala svoj pomislek. Za merjasca ni značilna gladka koža in ne verjamem, da bi se mojster, ki je izklesal pramene las, luske na češarkih, košato ovčje runo, obotavljal izrisati ščetinasto kožo divje svinje. Menim, da je namenoma pustil gladko površino, saj gre za domačo žival. Če se ozremo k drugim upodobitvam, k drugim ciklom, je marsikateri prašič videti prav grozen, divji, pa ni nihče zastavljal vprašanja, da bi ne šlo za domačo žival. Vsekakor si ne znam pojasniti, kako naj bi kmet »nogama u hodu opkolio vepra«, kot pravi Fisković; bržkone je ni divje živali, ki bi počakala, da jo bo lovec obstopil, dvignil sekiro in jo potolkel. Pa tudi hoditi takole, s šestimi nogami hkrati, bi bila hudo nerodna reč. In potlej je tu še namen tega prizora: cikel mesecev v Zahodni Evropi — in ta prizor je po izviru zahodnoevropski — ponazarja kmetova opravila; kmet pod jesen ob žledodvi paši (tudi pogost prizor!) prašiča zredi, ga pod zimo zakolje in si privoščijo gostijo. S prenekaterim gurmanskim prizorom se cikli sklenejo ali prično. To je pravilo. Kolikšen je bil pri teh pojedinah delež divjačine, res ne vem; niti ne vem, kolikšen je bil cenzus, ki ga je moral kmet plačati pri lovu na visoko divjad, vsekakor pa je bilo pomembno vprašanje v finančnem in materialnem gospodarstvu. Tako kot danes poznamo številne pasme domačega prašiča, so bile najbrž tudi tiste iz 13. st. po videzu nekaj drugačne od sedanjih in od dežele do dežele različne. Gre torej za vprašanje, kakšno žival je kipar videl in kako jo je izklesal.

⁵⁰ Kot primer navajam, da je pri nam bližnjem, četudi poznem spomeniku, to je t.i. Glagolskem misalu iz Berama (Ljubljana, NUK, Ms. 162, ok. 1400), severnoitalijanski miniatrist upodobil v zaporednih medaljonih kmeta, ki bo s sekiro pobil prašiča (November) in dva možaka, ki sedita za pogrnjeno mizo (December). Tudi na t.i. Renskem žepnem koledarčku (Ljubljana, NUK, Ms. 160, 1415) je v novembru narisano pobijanje prašiča itd.

med pozemskimi meseci in nebesnimi znamenji postajale vse bolj duhovite in življenjsko resnične, kar je posebno očitno v ciklih po l. 1300. V Psalterju kraljice Marije so npr. za februar upodobljeni trije ribiči v čolnu, ki lovijo ribe (*Pisces*), za marec dva pastirja, ki nadzorujeta čredo ovnov (*Aries*), za april dve deklici, ki s šibami priganjata par bikov (*Taurus*, itd. Če pa se vrnemo k trogirskemu Januarju in njegovemu Vodnarju, lahko ob bežnem pregledu poznoromanskih in gotskih ciklov naštejemo nekaj različic: *Janus bifrons* iz Amiensa ima dva točaja, *Janus* iz Arezza sam zliva vodo v kotlič na ognjišču. Januar iz Aubeterra (St. Jacques, ok. 12. stoletja) si reže kruh, *Aquarius* je točaj, enako je u Autunu, v Cremoni je kralj, ki mu Vodnar nataka vino, na rokopisu iz londonske zbirke Zwemmer (Rohanova delavnica) sedi Januar pred plotom, vrh katerega se vidi Vodnar, ki izliva vodo, v horariju Niccolaja da Bologna (München, clm 10072, pred 1399) se postaran Januar greje pred kaminom, za njegovim hrbtom pa se starec *Aquarius* muči z velikim sodom na plečih, iz katerega pljuska voda, itd. Naj sklenem: trogirski relief ne izstopa zavoljo enkratne ikonografske rešitve — kot pravi Richer —, ampak zato, ker je iz brezčasnih in brezprostorskih shem svojih sodobnikov presajen v toplo, človeško resničnost. In edino to je »rare réussite«. Če bi Radovan za januar izklesal starca, ki se greje ob ognju, bi morali reči, da je prizor lahko povzel bodisi po bizantinskem vzorcu ali po zahodnem. Ker pa je motiv žanrsko opredelil, ga izrisal pri (konkretnem) kuhanju klobas in dopolnil z zodiakalnim znamenjem — tega Bizanc pač ne pozna — je ta podoba spet značilno zahodnoevropskega porekla in se v tem razlikuje od Benetk.

Tudi v naslednjem prizoru, *februarju*, presenetljivo prevladuje žanrski utrip: kljub številnim znanim povezavam februarja z motivom rib (*Pisces*) ne vem za nobeno, kjer bi bilo upodobljeno dekle, ki se pripravlja, da bo v kotlič vrglo ribo, kot je prizor opredelil Fisković;⁵¹ najpogosteje srečamo ribiče, ki šele lovijo ali že ponosno kažejo svoj ulov.⁵² Zadnje je izrazito italijanska različica februarja, le izjemoma, že v poznem 14. stoletju najdemo tak prizor v francoskih ciklih.⁵³

Dasi je trogirski relief v okvirnem smislu soroden beneškemu, s tem pa v enaki meri številnim italijanskim, je Radovan oz. njegov pomočnik zastavil ikonografsko izhodišče povsem drugače, realističnim odnosom in ne s simbolno prisodobno.

⁵¹ Fisković: *O ikonografiji*, pp. 17—18; id.: *Bilješke*, pp. 36—38.

⁵² Ponekod je razvidna povezava z latinskimi cikli iz osrednjega dela rimskega cesarstva, npr. s Filokalovim Kronografom, četudi je tam februar sezonsko opredeljen kot čas padavin in vode na splošno (po ozadju so raztresene ribe, hobotnice, školjke...). Taka zveza se nedvoumno kaže v rimskem Martirologiju Wandalberta iz Prüma, v stuttgartschem *Chronicon Zwifaltense* minus se vidi razdvojenost miniaturista, ki se ni mogel izogniti staremu vzorcu, pa tudi ne odreči se novi, srednjeveški shemi, značilni za prostor severno od Alp: v marcu sta dva moška, prvi nosi na rami ribiško ost in ribe, drugi se je lotil obrezovanja. Mikavno bi tudi bilo natančneje razčleniti ikonografsko shemo hrastovskih fresk s posebnim ozirom na latinske cikle, saj je marčevski prodajalec rib kar se da nenavaden prizor.

⁵³ Olga Koseloff-Gordon, *Two unusual Calendar Cycles of the fourteenth Century*, *The Art Bulletin*, XLV, 1963 (od tod citirano: Koseloff-Gordon: *Two unusual Cycles*), p. 247, op. 10.

Ni pa s februarjem kot samostojno časovno-sezonsko sekvenco v nikaki logični zvezi podoba sla — tako ga je opredelil Fisković⁵⁴ —, ki stoji ob dekletu in mu ne najdem primerjave z nobenim meni znanim ciklom mesecev. Ta lik je vsekakor presenetljiv in tako je povzročil tudi dovolj osupljivo Brandtovo interpretacijo, češ da gre za prizor puščanja krvi:⁵⁵ očitno si je razlagal, da je dekle z nožem padar in si mladenič kot bolnik drži pred naročjem platno. Richer pa je zapisal domnevo, da se mladenič loteva strojenja kože.⁵⁶ Zares je mladec-sel dovolj samosvoja in neodvisna oseba iz zunanjega sveta in ni v nobenem pogledu smiselno povezan z ikonografijo dvanajstih mesecev, tako da se mu ne moremo dovolj načuditi.

Marec je ponazorjen trikrat: kot vinogradnik na levi strani vhoda je delo Radovanovega učenca, kot vojščak z Vetrom na desni je delo mojstra samega.⁵⁷ Ker smo se že ob beneškem legionarju z Vetrom ustavili in ugotovili, kam segajo zapletene korenine antikizirajočega, na boga Marta navezujočega motiva, ki ga je povzel ves Bizanc, nato pa se je pridružil še Veter, personifikacija iz italijanske romanike, se ne bi več vračali. Zanimiv pa je vendarle, saj je Marec dopolnjen z vinogradnikom, ki obrezuje trto, kar je ikonografski vzorec, ki se je ustalil zlasti severno od Alp. Malone ni francoskega romanskega in gotskega cikla, ki tega motiva ne bi predstavil, poznajo pa ga tudi nekateri angleški, nemški in italijanski cikli.⁵⁸ Izbira katerega koli od teh treh marčevih motivov — Vetra, bojevnika, vinogradnika —, vendar le enega samega, ne bi bila presenetljiva, nenavadno pa je, da se v tem nepopolnem ciklu, ki ni dvanajstdelen, marec ponovi v taki pahljači ikonografskih različic. A o tem pozneje.

Trak upodobitev, desno od cerkvenih vrat, začnemo brati spodaj, z že omenjenima likoma Vetra in vojščaka, nad katerima spokojno počiva oven. Verjetno je vkomponiran kot ločnica med marcem in *aprilom*; hkrati je zodiakalno znamenje za marec (*Aries*) in že naraven protagonist aprilskega prizora striženja ovac, saj nad njim počiva bik — Taurus. Tudi o takih pastoralnih, žanrskih motivih smo že ob beneškem reliefu spregovorili nekaj več in ugotovili, da to vendarle ni tako redek motiv, kot piše Fisković.⁵⁹ Verjetno smo dovolj razvidno predstavili tudi idejno osnovo pastirja z drobnico kot prisposobe pomladi v mnogih antičnih

⁵⁴ Fisković: *O ikonografiji*, p. 17.

⁵⁵ Paul Brandt: *Schaffende Arbeit und bildende Kunst*, I, Leipzig 1927, p. 195; prizor omenja ob vézalejskih medaljonih, češ da se pri obeh spomenikih pojavlja motiv bolnika pri ranocelniku.

⁵⁶ Richer: *Les sculptures*, p. 29.

⁵⁷ Fisković: *Bilješke*, pp. 37–38.

⁵⁸ Npr.: Angers (bivši St. Aubin, 12. stoletje), Aubeterre, Aulnay (St. Pierre, 12. stoletje), Autun, Bourges, Castelvieu (Notre-Dame, 12. stoletje), Chartres, Civray, Cognac, Fenioux (stolnica, 12. stoletje), Laval, Lyon, Pariz, Rampillon (stolnica, konec 13. stoletja), St. Denis (opatijska cerkev), St. Evroult-de-Montfort (stolnica, 1. četrtina 12. stoletja), St. Jouin-de-Marnes (12. stoletje), St. Pierre-le-Pottier (freske, 12. stoletje), Sens (St. Etienne, ok. 1150), Vermenton (stolnica, 12. stoletje), Brookland (12./13. stoletje), York (ok. 1300), Cambridge (Ms. 43 in 233, 12. oziroma 12./13. stoletje), Glasgow (Hunterian Ms. 229, konec 12. stoletja); Aosta, Lucca (stolnica, 1223), Modena, Verona.

⁵⁹ Fisković: *O ikonografiji*, p. 12.

ciklih, da ne moremo sprejeti Fiskovičevega predloga, povzetega po Julienu le Sénécalu, ki pravi, da je v trogirskem reliefu čutiti daljni odmev Filokalovega Kronografa.⁶⁰

Ko smo se ustavljali ob dvanajsternih reliefih mesecev z beneškega *Arcone dei mesi*, se je jasno pokazalo, da so tako ikonografsko kot kompozicijsko tesno povezani z miniaturnimi iz bizantinskega rokopisa gr. Z DXL, ki je shranjen v tamkajšnji Biblioteci Marciani. Te miniaturne so bile za kiparskega mojstra privlačnejše kot ikonografske rešitve v sočasnih italijanskih sklopih. Avtor trogirске kompozicije bi obilo zajemal iz te beneško-bizantinske predloge, če bi se čutil dovolj povezanega in odvisnega od mojstrske delavnice pri San Marcu. Beneški in trogirski kiparski okras se nesporno ujemata v enem samem detajlu: v združitvi po ikonografskem poreklu bizantinskega vojščaka in italijanskega Vetra, tako da moramo to sintezo šteti za izhodišče pri opredeljevanju razmerja med obema kiparskima okrasoma.

Vendar logično sklepanje ne pritrjuje domnevi, da bi trogirski cikel lahko nastal prej kot beneški in da je nastal povsem neodvisno in brez sleherne naslonitve nanj. Za beneški cikel pa ni dvoma, da se je vsebinsko in oblikovno zgledoval pri kaki dve stoletji starejšem bizantinskem rokopisu; pri tem nas ne sme motiti, da je Marec iz miniature otrpla soha brez pravega življenja, Marec z reliefa pa je oživel; oba sta se enako široko ustopila, se z levico oprla na ščit, z desnico prijala za sulico in se zazrla predse. Povezava je torej razumljiva in sprejemljiva. Kipar se je najbrž zavedal, da se je v tem detajlu tako izrazito naslonil na neki vzorec, ki je romanskim ciklom z očitnim smislom za sezonske motive in delo na zemlji povsem tuj, da je skušal ta neromanski, »eksotičen« detajl ublažiti. Dodal je marčevski Veter — in kateri detajl bi bil lahko za italijansko romaniko bolj značilen? — ter s tem ustvaril enkratno sintezo. Vse kaže, da je to kompozicijo, bodisi še na pripravljalni skici ali že izvedeno v kamnu, videl Radovan ali njegov pomočnik. Presenetljiva in v primerjavi z večino drugih zahodnoevropskih marčevskih podob nenavadna vsebina ga je očitno pritegnila. Sprejel jo je, ponesel s sabo v Trogir in jo tam po svoje presadil v kamniti okras pročelja. Vojščak kot Marec se je v tedanji Evropi lahko pojavil le v Benetkah, drugod ustvarjalci niso imeli primerne iztočnice, zgleda (pa tudi védenja o njegovem smislu ne), da bi se zanj odločili. — Radovanu so se morale upodobitve preostalih mesecev, če jih je poznal — zdeti premalo vznemirljive, da bi jim sledil. Ker pa je povsem umestna Richerjeva pripomba, da se trogirski Januar in le malo starejši relief iz Amiensa osupljivo ujemata in je »upravičeno vprašanje, ali ni Radovan delal po skici, ki jo je naredil na kraju samem...«, naj opozorim, da zbode v oči tudi kompozicijska podobnost — ne pa slog, kiparjeva osebna »pisava« — z Decembrom z arhivolt chartrskega zahodnega portala, nadalje s Februarjem na vézelayškem medaljonu (gl. opombo 55) ter z Marcem, ki obrezuje trto, na reliefnem traku s stolnice v Lucchi

⁶⁰ Na Kronografovi miniaturni za marec — ne za april! — je narisana mladenič, napravljen v volčjo kožo, ki z varovalno gesto vodi ob sebi kozliča. Ne dinamično gibanje pastirja, ki nekam vodi žival, ne kozlič sam ne dovoljujeta primerjave, drugi detajli pa še celo ne.

(stolnica, 1223). V Chartresu (stolnica, 1225—1235) vidimo bradatega in brkatega moža, tršato telesnega, ki je obstopil prašiča, da bi ga pobil s topo stranjo sekire. Različni so nekateri detajli: manjka npr. nož ob pasu, Kozorog za hrptom Decembra; chartrski relief je izrisan, trogirski pa zaobljen in sumaričen, a podobi sta kljub zrcanlemu zasuku presenetljivo skladni. Tudi Marec iz Lucche je kmet, ki obrezuje enako žilavo in podobno razvejano trto; v kratki tuniki se nagiba k deblu in nekoliko sklanja glavo, pod sorazmerno visoko arkado pa mu ni bilo treba tako upogibati hrpta kot vrstniku iz Trogira.⁶¹

To naj bodo predvsem opozorila, da je bil Radovan očitno človek, ki si je zelo razširil obzorje, ki je vedel, kje se kaj posebnega dogaja, in si to tudi ogledal, ocenil in — če je bilo dovolj dobro — tudi sprejel.

— — —

Trogirski reliefi mesecev so samosvoj spomenik tudi zaradi nenavadne dvojnosti v zasnovi tega »cikla«: na eni strani je nepopoln, ni dvanajst-delen,⁶² pa vendar se nekateri meseci ponovijo. V srednjem veku sicer poznamo dosti ciklov, kjer je vsak mesec ponazorjen z več protagonisti in celo serijo opravil, vendar gre za pojav, ki se je oblikoval skupaj s celotnim razvojem umetnosti; ne oziraje se na pestro zasedbo protagonistov, je vsak mesec v sebi zaključena celota. Reliefi s trogirskega portala, ki jih je sedmero, pa samo do določene mere povzemajo idejno povezavo opravila s posamičnim mesecem: tradicionalna shema srednjeveškega »delovnega« cikla se je pretrgala. Vendar je tudi v tem okrnjenem sklopu mesecev logika, če reliefie z levega pasu sprejmemo kot sekvence zimskega časa — kot letnega časa v celoti, ne samo v smislu identifikacije posameznih mesecev — in tiste z desne strani kot ponazoritev Pomladi. Tako bi Zimo zastopali: kmet, ki pobija prašiča (december), stavec ob ognjišču (januar), kuharica in sel (februar), mož, ki obrezuje trto (zlasti v francoskih ciklih marec), Pomlad pa: personifikacija Vetra (v italijanskih ciklih marec), vojščak (zlasti v antičnih in bizantinskih ciklih marec) in ovčar (april). Zodiakalna znamenja niso vselej prisotna — nekatera bi se morala pač ponoviti — in so zato manj obvezujoča pri interpretaciji mesecev, kot bi bila, če bi se dosledno povezovala z vsakim žanrskim reliefom. Predlog, da bi trogirskie reliefie

⁶¹ Goss: Parma — Venice — Trogir, p. 38, je svoj članek strnil v predlog, da se je Radovan, potem ko se je izučil v Dalmaciji, ok. 1200 pridružil Antelamijevi delavnici in med 1210 in 1225 izdelal troje likov na portalu stolnice v Parmi, še vedno pod Antelamijevim nadzorom. Nato naj bi se odpravil do Ile-de-France, ob vrnitvi pa se vključil v beneško delavnico in delal od 1230 do 1240. Ob koncu desetletja je bil v Trogiru, kjer je signiral luneto nad vhomom. »Potlej ga zunaj Trogira ni več najti.« — To hipotezo je ob nekoliko drugačnem izhodišču predstavil že nekaj let prej, kjer je postavil — pozneje izpuščeno — vprašanje, če ni Radovan poznal tudi antelamijevske lunete na Andrejevi cerkvi v Vercelliju in delo mojstra s *Porta dei mesi* na ferrarski stolnici. Vladimir Gvozdanović, Prilog problema školovanja majstora Radovana, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, XIX, 1972, p. 45.

⁶² Če bi hoteli na navpična trakova obakraj vrat razvrstiti prizore s ponazoritvami vseh dvanajstih mesecev, bi morali biti vsi reliefi nižji; višina ploskve za posamični mesec bi morala biti celo malo manjša, kot je odmerjena najnižji podobi, tj. Februarju, mladi kuharici in slu.

upoštevali kot zaporedje zimske in pomladne dobe, je treba dopolniti s pripombo, da so tudi reliefi z Nikolajeve cerkve v Bariju podobna izjema, podoben *da prima* nepopoln cikel: mojster Basileo je pred l. 1197 na t. i. *Portale dei Leoni* izklesal dvoje reliefov, kjer razpoznamo motiv obrezovanja trte in žetve.⁶³ Brez obotavljanja ju lahko razberemo bodisi kot ponazoritvi Marca in Junija ali Pomladi in Poletja. Spričo izbire samo zimskih in pomladnih mesecev je Trogiru nenavadno blizu prav tako nepopoln cikel iz francoskega Aubeterra (Charente): na severni luneti zahodnega pročelja cerkve St. Jacques se je zvrstilo samo šestero mesecev: Januar si reže kos kruha, ob njem je Vodnar kot točaj, Februar se greje ob ognju, Marec obrezuje ali morebiti seka les, April je mladenci s cvetjem, Maj je vitez, December pa si je priredil gostijo. Tudi tu niso bili manjkajoči meseci nikoli sklesani in zodiakalna znamenja si spet ne slede v pravilnem zaporedju.

Trogirski cikel ostaja v okviru srednjeveških shem vseeno svojevrstna izjema, vendar poznamo iz antike nekaj sklopov Letnih časov, ki bi spričo svojega koncepta v pojmovanju časa šli s trogirskim ciklom mesecev kar dobro v korak: to so cikli, kjer se Letni časi pojavijo v razširjeni kompoziciji, z več protagonisti in raznovrstnimi atributi, vendar atributi in opravila časovno ne sovpadajo s posameznimi meseci, pač pa so ilustracija naravnega razvoja posameznega letnega časa. Henri Stern je opozoril na navedbo pri Varonu,⁶⁴ da se vsak letni čas deli na dve obdobji: zgodnja pomlad traja od 7. februarja do enakonočja, pozna od enakonočja do 6. maja; poletje se razteza od 7. maja do sončnega obrata in spet od solsticija do 10. avgusta; jesen se začne 11. avgusta in traja v prvem obdobju do enakonočja, v drugem od enakonočja do 9. novembra; 10. novembra je prvi zimski dan in prva polovica zime se konča ob sončnem obratu, druga pa traja od zimskega solsticija do 6. februarja. — Tako je nastal (matematično določen) osemdelni cikel, kakršnega poznamo z več poznorimskih reliefov, zlasti s sarkofagov. Najbolj znan je pač vrvež puttov, ki na krajših stranicah sarkofaga Junija Bassa vsak pri svojem opravilu ponazarjajo teh osmero sekvenc letnih časov.

Antičnega razširjenega cikla letnih časov nikakor ne moremo z enačajem prepisati na trogirske reliefe, ne po ideji ne po opravih, vseeno pa ostaja razumljivejša odločitev za kompozicijo ponovljenih posamičnih mesecev. Poletni in jesenski meseci niso na pročelju nikjer zastopani, vsaj v primernem razvidu ne. Ker pa je Richer postavil trditev, da je na zaobljenih polstebričnih tik ob vratih ponazorjen koledar lovske sezone,⁶⁵ naj ob tej, zame vprašljivi ugotovitvi raje opozorim, da se na okroglih polstebričnih in na sosednjih ravnih ploskvah ob mesecih kažejo nekateri motivi, ki so primerljivi z upodobitvami iz drugih srednjeveških ciklov mesecev:

— boja s kačo v ciklih mesecev sicer ne poznamo, vendar se lahko

⁶³ Bresciani: *Figurazioni*, p. 26, sl. 3.

⁶⁴ Stern: *Le calendrier*, p. 292, op. 8; kot vir navaja Varonovo delo *De re rustica*, I, 32 in opozarja na: Theodor Mommsen: *Über die römische Chronologie bis auf Caesar*.

⁶⁵ Richer: *Les sculptures*, p. 32.

spomnimo na karolinške pesmi, ki pravijo, da marec priklíče na dan kače, tudi Marec na t. i. salzburškem kronološkem in astronomskem rokopisu in na vezenini iz stolnice v Geroni (ok. 1100) drži v roki kačo;⁶⁶

— boj z levom nas spomni na astrološko kombinacijo, ki združuje zodiakalno znamenje Leva in planet Sonce (na ščitu je vrezano sonce), ljudje, rojeni pod tako konstelacijo, pa so po naravi bojeviti in se radi uveljavljajo;

— ruvačoča se mladca nam priklíčeta v spomin vse razsežnosti v upodobitvah znamenja Dvojčkov;

— »mladenič v šikari« (po Fiskoviću) — zdi se tako blizu vsem tistim »spinariom« iz italijanskih ciklov mesecev (Pisa, Otranto, Sessa Aurunca, Parma, krstilnik iz Florence itd.), da je tudi on videti lik, ki je pristal na vsebinskem razpotju med antičnim modelom in trdim realizmom dalmatinske romanike;

— dekle na bikovem hrbtu nas spomni na motiv aprila iz španskega Hellína (Illunum, 3. stoletje), kjer Evropa jezdi na biku, ki bi ga tokrat lahko razumeli kot zodiakalno znamenje; na romanskem medaljonu na cerkvi Saint Austreimoine pa je medaljon, kjer Venera jezdi na *Taurusu*;⁶⁷

— brez posebnih zadreg se ob vitezu — konjeniku in mladeniču s sokolom na pesti spomnimo na premnoge aristoratsko opredeljene ponazoritve meseca maja;

— lov na merjasca, jelena in zajca najdemo v različnih mesecih ciklov, ki segajo od najstarejših antičnih do poznega srednjega veka.

Ti živahni detajli res spominjajo na utrinke iz prenekaterega cikla mesecev,⁶⁸ ta ali oni bi se z nekaj popustljivosti ujel celo z nekaterimi poletnimi in jesenskimi prizori. Seveda ti dekorativni dodatki ne zamenjujejo manjkajočih mesecev in noben razgiban lovski prizor ne more nadomestiti tistih značilnih, v Trogiru manjkajočih ponazoritev košnje, žetve, obiranja sadja, trgatve; šele z njimi bi se že znani reliefi zimskih in pomladnih mesecev sklenili v letoletni krog.

THE DEPICTION OF THE MONTHS ON THE RADOVAN PORTAL IN TROGIR BETWEEN THE BYZANTINE AND THE WESTERN EUROPEAN TRADITION

The well-known cycle of the labors of the months on the *Arcone dei mesi* above the main portal of San Marco in Venice has often been discussed as the possible source of inspiration for the representations of the months on the portal of the cathedral in Trogir. While the cycle in Venice is complete, that in Trogir is not. The display of scenes at Trogir is also quite different;

⁶⁶ Motiv kače je opisan v približno sočasni pesmi, tudi »salzburški« po poreklu, tj. *Item alii versi*, ki pravi, da marec priklíče kače na plan. V nalogi sem opozorila, da motiv z obeh miniaturnih v marsičem spominja na povezavo s ciklom štirih elementov in na starejše, antične predpodobe, ki pojmujejo mesece, letne čase, elemente itd. le kot dele enega samega vesolja.

⁶⁷ Za Hellín cf. Bresciani: *Figurazioni*, repr. 1; izvorni medaljon na cerkvi v Saint Austreimoine v pokrajini Issoire je bil iz 12. st., verjetno povsem zvesta kopija je iz 1891; po: Koseleff-Gordon: *Two unusual Cycles*, p. 248, op. 12.

⁶⁸ Vredno jih je primerjati še z basenskimi, torej zvečine živalskimi podobami na »soffitto«, notranjem traku, in z drugimi figuralnimi motivi na čelni strani manjšega loka na glavnem vhodu San Marca.

on the left side there are: December (the killing of a hog), January (an older man cooking sausages), February (a young girl cooking a fish and a young man as a messenger) and March (pruning in the vineyard); on the right side there are: March again (with two figures: a personification of the Wind and a warrior) and April (a pastoral scene of sheep being shorn). The other months are missing, and although there have been efforts to interpret the narrative details to be discerned among the rich foliage as the lacking representations (May—November), this is not acceptable, for the simple reason that the most important labors are not included (i.e.: mowing, threshing, gathering grapes, etc.). But it cannot be denied that these details do include some very interesting scenes of various persons and attributes which are well known from other cycles of the months (a man with a snake, *spinario*, a lion hunter, twins fighting, a lady on a bull's back, a falconer, etc.). The months which are sculpted (December — April) could also be regarded as an interpretation of only two seasons, Winter and Spring, since from antiquity onwards there were known depictions of «enlarged» seasons, divided into several sequences. This point of view can also be supported by the inconsistent use of the signs of the zodiac. The greater part of the Trogir composition is similar to the iconographic solutions known in Western Europe. — The cycle in Venice shows that its authors took the romanesque *ductus* into account, but there is an obvious resemblance to the miniatures from the 11th century Byzantine manuscript Z 540 in the Venetian Biblioteca Marciana. The connection can be seen from both the iconographic as well as the composition points of view especially in the following representations of the months: February (an old man beside a fire), March (a warrior — there is no personification of the Wind in the manuscript), April (the «good shepherd»), June (a reaper), September (gathering grapes) and October in one case and November in the other (a man with a shovel); the months of May (*rosalia*) demonstrates the same antique source of ideas. There is no doubt that these two cycles, both Venetian in their location, are intimately connected; the Master of the Arcone dei mesi was possibly acquainted with this Byzantine manuscript. — The Trogir reliefs reveal a link with the Venetian sculpted cycle in only one detail: that is the representation of March; the unusual combination of (Byzantine) warrior and (Italian romanesque) personification of the Wind is unique in Europe. Other Trogir reliefs are more closely in the Western European tradition and are reminiscent in ideas and in composition, of the cycles at Lucca, Ferrara, Chartres and Amiens.

O VPRAŠANJU RENESANČNIH ELEMENTOV V KIPARSKEM OPUSU JURIJA DALMATINCA*

Stanko Kokole, Ljubljana

Jurij Dalmatinec prav gotovo sodi med pomembnejše umetnike, ki so sredi 15. stoletja delovali v širšem prostoru severnega in srednjega Jadrana. Obenem ga lahko upravičeno uvrstimo med tiste osebnosti, o katerih strokovnjaki še niso izrekli dokončne ocene, saj poleg arhitekture tudi njegov kiparski opus zastavlja mnoga zanimiva vprašanja.

Posebno vabljiv je problem posameznih renesančnih značilnosti, ki na nekaterih Jurijevih spomenikih očitno izstopajo iz sicer prevladujočega okvira beneške pozne gotike. V kolikšni meri lahko zaradi njih govorimo o njem kot vsaj deloma že »renesančnem« umetniku, ostaja še naprej vprašanje, o katerem so mnenja deljena. Tako je na primer že Dagobert Frey zapisal, da je Dalmatinec v nekaterih delih sicer uporabil spoznavne florentinske elemente, vendar le v okviru tistega gradiva, ki mu je bilo na razpolago v ožjem beneškem okolju, s katerim je njegov slog najmočneje zaznamovan.¹ Adolfo Venturi je videl v njem izrazitega predstavnika pozne gotike, ki ga odlikuje tudi krepak in dinamičen osebni temperament.² Kot povsem gotskega kiparja ga še posebej predstavlja Hans Folnesics, ki je v nasprotju s Freyem zavzel do domnevnih renesančnih odmevov odklonilno stališče in je tiste spomenike, na katerih so modernejši elementi očitni, Juriju preprosto odrekel ter jih pripisal krogu Nikolaja Florentinca in Andrija Alešija.³ Pozneje se je, kot kaže,

* Prispavek je nastal leta 1984 kot seminarska naloga na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani. Ob tej priložnosti bi se rad zahvalil vsem, ki so me pri delu podpirali s pripombami in nasveti. Na prvem mestu moram omeniti svojega mentorja prof. dr. Janeza Höflerja; številne dragocene sugestije pa dolgujem tudi prof. dr. Jožetu Kastelcu in prof. dr. Primožu Simonitiju.

¹ D. Frey (V. Molè), *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege*, VII, 1913, pp. 115—117 (od tod cit. Frey, *Jahrbuch*, 1913).

² A. Venturi: *Storia dell'arte italiana*, vol. VI, Milano 1908, p. 997 (od tod cit. Venturi: *Storia*, VI).

³ H. Folnesics, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege*, VIII, 1914, p. 126 ss (od tod cit. Folnesics, *Jahrbuch*, 1914).

njegovemu mnenju v glavnih potezih pridružil tudi Vojeslav Molè,⁴ čeprav je hkrati Ljubo Karaman že zapisal, da v pogledu atribucij Folnesicseva pretirana kritičnost nikakor ni upravičena. Obenem je opozoril na nekakšno dvojnost med kiparjevo prevladujočo zvestobo gotiskim formam in posameznimi poskusi približevanja renesančnemu realizmu ali celo posnemanja antike.⁵ Prav ta težko razložljiva slogovna raznolikost je vzrok, da se v novejšem času v literaturi o Juriju Dalmatincu vse pogosteje pojavlja oznaka »mešani gotsko-renesančni slog«, ki ga na različne načine skušajo opredeliti Cvito Fisković,⁶ Milan Prelog⁷ in Radovan Ivančević. Slednji išče pri Juriju celo prve zarodke tistega sožitja gotskih in renesančnih oblikovnih prvin, ki je za dalmatinsko umetnost in posebej arhitekturo značilno še po letu 1500.⁸

Poleg omenjenih večinoma zgolj teoretičnih študij so tej problematiki posamezni avtorji posvetili tudi nekaj razprav, ki nadrobneje obravnavajo vprašanje izvora nekaterih motivov na najbolj zgovornih spomenikih. Čeprav je Folnesics najbolj značilne med njimi pripisal delavnici Nikolaja Florentinca, so nekatere njegove opazke — *correctis corrigendis* — še vedno trden temelj za vse nadaljnje raziskave. S prodorno analizo se mu je posrečilo številne elemente prepričljivo povezati z Donatellom; to ga je privedlo do napačnega zaključka, da so morali nastati precej pozneje.⁹ Naslednji korak, ki zasluži vso pozornost, je — zdaj že pod Dalmatinčevim imenom — napravil šele Milan Prelog. Sledeč analogijam, na katere je deloma opozoril že Folnesics, ugotavlja, da se na nekaterih delih v Šibeniku in Splitu pojavljajo mnogi šele pred kratkim uveljavljeni donatellovski motivi v tako čistih variantah, da zanje v Benetkah sploh ni mogoče najti ustreznih sočasnih paralel. Prav zato se na koncu sprašuje celo o vabljeni možnosti Jurijevega šolanja v Firencah.¹⁰

Na podlagi Prelogovih izvajanj je svojo hipotezo razvil tudi Vladimir Gvozdanović, ki meni, da je Dalmatinec florentinsko zgodnjo renesanso poznal iz prve roke, in ga skuša identificirati z neznanim umetnikom iz Dalmacije, ki se pojavlja pri Vasariju med Brunelleschijevimi

⁴ V. Molè, Problem renesansu w dziejach sztuki Dalmacji, *Bulletin de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres*, 1934, p. 113.

⁵ Lj. Karaman: *Umjetnost u Dalmaciji XV. i XVI. vijek*, Zagreb 1933, pp. 45, 46; idem: *Pregled umjetnosti u Dalmaciji*, Zagreb 1952, p. 62.

⁶ C. Fisković, Uloga i značenje Jurja Dalmatinca, *Šibenik — Spomen zbornik o 900. obljetnici*, Šibenik 1976, pp. 475—478; idem: *Juraj Dalmatinac*, Zagreb 1982, pp. 40, 41.

⁷ M. Prelog, Gotika i renesansa u djelu Jurja Dalmatinca, *Simpozij u povodu 500. obljetnice smrti Jurja Dalmatinca*, Šibenik 1975 (od tod cit. *Simpozij* — Šibenik 1975; prispevke s tega simpozija citiram po ciklostilno razmnoženih povzetkih referatov, ker je posebna publikacija še vedno v tisku).

⁸ R. Ivančević, Prilozi problemu interpretacije Jurja Matejeva Dalmatinca, *Simpozij* — Šibenik 1975; idem, Mješoviti gotičko renesansni stil arhitekta Jurja Matejeva Dalmatinca, *Fiskovićev zbornik*, vol. I, Split 1980, p. 355 ss.

⁹ H. Folnesics, Niccolò Fiorentino, ein unbekannter Donatello-Schüler, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, VIII, 1915, pp. 187—197 (od tod cit. Folnesics, *Monatshefte*, 1915).

¹⁰ M. Prelog, Dva nova «putta» Jurja Dalmatinca i problem renesansne komponente u njegovoj skulpturi, *Peristil*, IV, 1961, pp. 47—60 (od tod cit. Prelog, *Peristil*, 1961).

učenci kot »... Schiavone, che fece assai cose in Vinezia...«. ¹¹ Tudi on išče vzore za njegova kiparska dela večinoma pri Donatellu, vendar poleg tega opozarja še na določen vpliv Jacopa della Quercia in celo na odmeve iz drugih italijanskih umetnostnih središč. ¹²

Tako kompleksne problematike ne bo mogoče osvetliti brez ponovne analize celotnega Jurijevega opusa, vendar lahko — izhajajoč iz znanih dejstev in nekaterih novih analogij — že nakažemo odgovore na primerih nekaterih izbranih spomenikov, med katerimi pripada vidno mesto gotovo nagrobniku sv. Rajnerija, ki ga je še Folnesics pripisoval Nikolaju Florentincu. ¹³

Nagrobnik je stal prvotno v istoimenski kapeli ob nekdanji samostanski cerkvi sv. Evfemije pred Zlatimi vrati v Splitu, od koder so ga leta 1835 prenesli v eno izmed stranskih kapel poznobaročne župnijske cerkve v Kaštel Lukšiću (sl. 40). ¹⁴ Nastal je nedvomno istočasno s kapelo, ki so jo, sodeč po ohranjenih dokumentih, zgradili med leti 1444 in 1448. Delo je naročil protovestiar bosanskega kraljestva Restoje skupaj z dediči splitskega meščana Marina Ohmovića, kar dokazuje, da je šlo za projekt večjega pomena. ¹⁵

Celota, ki sta jo nekoč sestavljala nagrobnik na nosilnih stebričih in oltarna mensa pred njim, je delovala na prvi pogled precej renesančno. To velja tako za angela in gole putte, ki odgrinjajo zastor, kakor tudi za ležečo figuro svetnika in obe postavi v ozadju; še posebej pa pride moderna komponenta do izraza na pripovednem reliefu, ki krasi čelno ploskev sarkofaga. Vendar ne smemo prezreti številnih dekorativnih detajlov, ki so še povsem gotski, kot so na primer kapiteli stebričev v sami kapeli v Splitu.

Stilno najbolj zgovoren je prav gotovo relief na sarkofagu, ki prikazuje mučeniško smrt splitskega škofa Rajnerija (reg. 1175—1180), o kateri nam nadrobno poročajo lokalni zgodovinski viri. Rajnerij se je namreč zaradi nekih zemljišč v Poljicah, ki so bila po njegovem mnenju last splitske cerkve, sprl s hrvaškim plemenom Kačičev. Ko si je nekoč

¹¹ G. Vasari (G. Milanese ed.): *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, vol. II, Firenze 1906, p. 385; v opombi pod »+« govori v zvezi s tem »Schiavonom« že Milansi, da »... potrebbe forse essere maestro Giorgio da Sebenico...«. Podobno tudi: G. Marchini, *Per Giorgio da Sebenico, Commentari*, XIX, 1968, pp. 214, 215.

¹² V. Gvozdanović, *The »Schiavone« in Vasari's Vita of Brunelleschi, Commentari*, XXVII, 1976, pp. 18—32 (od tod cit. Gvozdanović, *Commentari*, 1976).

¹³ Folnesics, *Monatshefte*, 1915, p. 188.

¹⁴ C. Fisković, *Sarkofag Jurja Dalmatinca u Kaštel Lukšiću, Poljički zbornik*, III, Split 1978, pp. 147—159 (od tod cit. Fisković, *Poljički zbornik*, 1978).

¹⁵ I. Kukuljević Sakcinski: *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, vol. III, Zagreb 1859, pp. 254, 255; Kukuljević je še videl originalno pogodbo iz leta 1444, po kateri naj bi Jurij dokončal kapelo, oltar in nagrobnik v roku dveh let za vsoto 320 dukatov. Na robu je druga roka zapisala, da so 27. junija 1448 izvršitelji Ohmovičeve oporoke izjavili, »... ipsum magistrum Georgium dedisse dictam capellam bene fulcitam et expeditam in ordine et in puncto prout tenebatur et obligatus erat et ad laudem boni magistri.« Drugo arhivsko gradivo, ki govori o gradnji kapele, je objavljeno v: C. Fisković, *Iskopiine srednjovekovne crkve sv. Eufemije u Splitu, Historijski zbornik*, I, 1948, p. 206, op. 16; Frey, *Jahrbuch*, 1913, p. 139, št. 44; M. Hrg — J. Kolanović, *Nova građa o Jurju Dalmatinca, Arhivski vjesnik*, XVII—XVIII, 1974/75, pp. 21, 22, št. 8, 9, 10 (od tod cit. Hrg—Kolanović, *Arhivski vjesnik*, 1974/75).

ogledoval ozemlje, ki si ga je nameraval prilastiti, so ga besni domačini napadli in ga kamenjali do smrti. Pokopan je bil z mučeniškimi častmi v Splitu, kjer so ga kmalu začeli častiti kot blaženega, vendar je bil kanoniziran šele leta 1690.¹⁶ O njegovem življenju piše nadrobneje splitski kronist Thomas Archidiaconus v svoji *Historia Salonitana* (okoli 1266), ki je glavni literarni vir, na katerega se je lahko pri oblikovanju prizora vsaj posredno oprl tudi Jurij Dalmatinec.¹⁷

Sredi kompozicije na tleh kleči Rajnerij, ki vdan v usodo sklepa roke v molitvi in dviga pogled proti nebu. Na desni strani prepoznamo pred divjo skalnato pokrajino dinamično skupino Kačičev, ki v diru s koli v rokah napadajo osovražena prelata. V dostojanstveni postavi bradatega moža v oklepu, ki negiben stoji sredi razgibanega vozla polgolih teles, je kipar po vsej verjetnosti upodobil njihovega starešino Nikolaja, ki ga izrecno omenja Thomas Archidiaconus. Za škofovim hrptom stojita dva mladeniča, ki očitno pripadata njegovemu spremstvu, vendar kažeta spričo nevarnosti, ki grozi njunemu gospodarju, presenetljivo ravnodušnost. Vse kaže, da preostale tri figure na levi niti niso več ože povezane z vsebino prizora in služijo verjetno le za štafažo, ki izpolnjuje prazen prostor.

Čeprav se je Jurij v temeljnih potezah gotovo naslonil na literarno izročilo, ni mogoče zanikati nekaterih dovolj očitnih razlik med besedilom v *Historia Salonitana* in njegovo upodobitvijo na reliefu. Še posebej preseneča dejstvo, da vidimo v rokah napadalcev krepela ali gorjače, čeprav vsi ohranjeni teksti soglasno poročajo, da je Rajnerij izdihnil pod kupom kamenja.¹⁸ V popolnem nasprotju z opisom dogajanja v *Historia Salonitana* so tudi brezbržni spremljevalci, ki dogodek mirno komentirajo, saj prav tam beremo, da so zaradi brezupnega položaja zbežali nazaj v Split.¹⁹

Tudi v formalnem pogledu daje relief vtis izrazito neenotnega oblikovanja. Mnogi avtorji so opozarjali na zagonetno stilno razdvojenost med levo in desno polovico. Na eni strani prevladujejo umirjene figure, oblečene v antikizirajoče noše, ki jih odlikuje mehka, bogato gubana draperija, medtem ko je podivjana skupina mišičastih, skoraj golih moških teles na nasprotni strani v primerjavi z njimi povsem kontrastna.

¹⁶ Gl. geslo Arnir (A. Badurina) v: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb 1979, pp. 131, 132.

¹⁷ Vsi ohranjeni mlajši teksti se brez bistvenih sprememb naslanjajo na *Historia Salonitana*. Cf. Fisković, *Poljički zbornik*, 1978, pp. 147—151, 160—168; idem: *Legende i kronike*, Split 1977, pp. 125—129; A. Badurina, *Problemi literarnih i likovnih predložaka za ikonografiju Arnirove grobnice, Simpozij* — Šibenik 1975.

¹⁸ Thomas Archidiaconus (Fr. Rački ed.): *Historia Salonitana*, (Monumenta spectantia historiam Slavorum meridionalium, vol. XXVI), Zagrabiae 1894, p. 74 »... omnis multitudo Sclauorum, arreptis lapidibus, in eum unanimiter proiecerunt, tam diu dextris furrentibus debachantes, donec exanime corpus sub magno aceruo lapidum dimitterent et abirent.«

¹⁹ Ibid., p. 74 »... uiri autem illi, qui presulem fuerant comitati, uidentes Sclauorum rabiem in eius fore morte succensam, cucurrerunt ad ciuitatem, tantum malum ciuibus nuntiantes.«

Cvito Fisković namiguje, da bi to presenetljivo dvojnost morda lahko razumeli kot kiparjevo osebno interpretacijo vsebine prizora. Z obema slogovnim variantama naj bi Jurij nakazal nasprotje med romanskim tujcem Rajnerijem z njegovim mestnim spremstvom in herojskimi hrvaškimi gorjanci, ki se borijo za svoje podedovane pravice.²⁰ Seveda pa njegova razlaga ni oprta na konkretne sodobne vire, ki bi na kakršenkoli način dovoljevali takšno interpretacijo. Zanimivo je, da si je podobno, a v svoji pretirani italijanski zagretosti ravno obrnjeno, razlago privoščil Alessandro Dudan; pozitivno vlogo je dodelil figuram na levi, v katerih je videl tako rekoč utelešenje »latinske civilizacije«, ki jo hočejo uničiti »nasilni in primitivni slovanski morilci«.²¹ Na nekatere nedoslednosti pri ikonografski interpretaciji Rajnerijevega nagrobnika je pred kratkim opozoril Igor Fisković, vendar tudi on govori o vsebinski antitezi med predstavniki Dobrega na levi in predstavniki Zla na desni strani, ki naj bi bila do neke mere poudarjena tudi s formalnimi sredstvi.²² Dokončen odgovor na to vprašanje bo seveda mogoče izreči šele po natančni analizi vseh razpoložljivih virov, ki bi utegnili osvetliti ikonografijo sv. Rajnerija, čeprav se zdi vsaka namerna povezava s formalno obdelavo reliefa slej ko prej dvomljiva.

Ključ za razlago problematične slogovne dvojnosti je našel že Hans Folnesics, vendar je njegovo najpomembnejše odkritje ostalo dolgo pozabljeno. Prvi je namreč opozoril na anonimno risbo v Uffizijih, na kateri najdemo skupino figur, ki je skoraj identična z Jurijevimi Kačiči; skladno s svojimi pogledi na avtorstvo nagrobnika jo je pripisal kar Nikolaju Florentincu (sl. 43).²³ Folnesics tudi ni prezrl zveze z Dalmatinčevim Bičanjem na oltarju sv. Anastazija v splitski katedrali, kjer v desnem rablju takoj prepoznamo rahlo variirano inačico enega od napadalcev z Rajnerijevega reliefa in celo figura Kristusa je sorodna tisti

²⁰ Fisković, *Poljički zbornik*, 1978, p. 155.

²¹ A. Dudan: *La Dalmazia nell'arte italiana*, vol. II, Milano 1922, p. 235 »... Giorgio ha scolpito la civiltà latina, italiana dei suoi concittadini nei miti atteggiamenti... dall'altro lato i trucidatori slavi sono rappresentati in stato di barbarie nudi e violenti...«

²² I. Fisković, Nadgrobnika plastika humanističnega doba na našem Primorju, *Dometi*, XVII, 1., 2., 3., 1984, pp. 97, 98 (od tod cit. Fisković, *Dometi*, 1984).

²³ Folnesics, *Monatshefte*, 1915, p. 191 »... Die Übereinstimmung ist so schlagend und erstreckt sich auf so nebensächliche Details, dass der Zusammenhang der beiden Stücke nicht gelegnet werden kan.« Kljub temu, da je risbo objavil že P. Schubring: *Donatello*, Stuttgart—Leipzig 1907, p. XXXIX (od tod cit. Schubring: *Donatello*), so na Folnesicsevo odkritje pozabili, dokler ni na zvezo z Rajnerijevim nagrobnikom ponovno opozoril W. Wolters, *Due capolavori della cerchia di Donatello a Trogir e a Sibenik, Antichità viva*, I, 1968, p. 23 (od tod cit. Wolters, *Antichità viva*, 1968), ki celo trdi, da Folnesics »... ne riconosce i rapporti con il sepolcro di San Rainerius.« (ibid.) Proti Woltersovemu mnenju, da se je Jurij očitno naslonil na neko starejšo italijansko risbo z istim motivom, je nastopil C. Fisković, Neobjavljeno »Oplakivanje« Jurja Dalmatina, *Peristil*, X—XI, 1967/68, p. 43, op. 8, ki zagovarja hipotezo, da je bil Dalmatinec tisti, ki je ustvaril originalno kompozicijo, na katero naj bi se pozneje oprl avtor risbe. Nasprot no pa ugotavlja Igor Fisković, da ne gre za izvorno Jurijevo zamisel, ampak za očitno prenos figur z risbe iz Uffizijev (cf. Fisković, *Dometi*, 1984, pp. 95, 96).

na risbi v Uffizijih (sl. 45).²⁴ Prav splitsko Bičanje pa je že Dagobert Frey upravičeno povezal tudi z danes izgubljenim reliefom iz nekdanjih Staatliche Museen v Berlinu (sl. 46).²⁵ Berlinsko Bičanje je dolgo veljalo za avtentično Donatellovo delo iz časa okrog 1420, dokler ni Horst W. Janson s temeljito vsestransko analizo dokazal, da imamo dejansko opraviti z mlajšo kompilacijo nekega posnemovalca, ki bi le težko nastala pred letom 1460.²⁶ Precej drugačna varianta na isto temo se je ohranila tudi na bronasti plaketi v Berlinu, kjer razločno odmeva slog starega Donatella iz začetka šestdesetih let in je po Jansonovem mnenju morda celo bliže prvotnemu originalu.²⁷ Posamezne sorodne elemente odkrijemo tudi na tako imenovanem Oltarju Forzori v Victoria and Albert Museum v Londonu, ki ima precej skupnega tudi z risbo iz Uffizijev in kaže podoben kompilatorski značaj.²⁸

Mnenja o avtorstvu in dataciji risbe so sicer še vedno deljena, vendar je že na prvi pogled očitno, da imamo pred seboj značilen *pasticcio*. Zdi se, da je neznan risar hotel zbrati na enem listu čim večje število figur in arhitekturnih detajlov, ki jih lahko večinoma povežemo z Donatellovimi padovanskimi reliefi. Prav v Padovi oziroma nekje v severovzhodni Italiji večinoma tudi iščejo njenega avtorja in jo temu ustrezno datirajo v čas okrog 1450—1460.²⁹

Obe deli, ki ju lahko povežemo z Jurijevim dalmatinskim opusom, sodita torej v večjo skupino parafraz, ki so nastale pod prevladujočim vplivom Donatellovega sloga in motivike po letu 1440. Vse skupaj namigujejo na obstoj nekega izgubljenega mojstrovega reliefa ali vsaj osnutka, ki je po vsej verjetnosti prikazoval tudi skupino Bičanja. Značilen je motiv Kristusa, ki se z vso silo skuša odtrgati od mučilnega stebra in ga zato levi rabelj s kolenom kruto potiska nazaj. V okviru zapletene problematike tega hipotetičnega Donatellovega dela igra Jurijevo Splitsko Bičanje dovolj pomembno vlogo, saj je nesporno nastalo med leti 1448 in 1450, s čimer je za izgubljeni vzor fiksiran datum *post quem non*.³⁰ V primerjavi z berlinsko verzijo ali z Oltarjem Forzori je Splitsko Bi-

²⁴ Folnesics, *Monatshefte*, 1915, p. 191.

²⁵ Frey, *Jahrbuch*, 1913, p. 116. V okviru polemike s Folnesicsom o vprašanju renesančnih vplivov pri Juriju Dalmatincu je Frey zavrnil njegovo hipotezo, da je Berlinsko Bičanje delo Nikolaja Florentinca pod Jurijevim vplivom, in z nadrobno analizo potrdil, da se je Dalmatincev očitno zgledoval pri Donatellu, ki so mu takrat večinoma pripisovali berlinski relief. Cf. D. Frey, *Renaissanceinflüsse bei Giorgio da Sebenico*, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, IX, 1916, pp. 39—42.

²⁶ H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, Princeton 1963, pp. 240—242 (od tod cit. Janson, *Donatello*).

²⁷ *Ibid.*, p. 242; gl. reprodukcijo pri: Schubring, *Donatello*, p. 95.

²⁸ Janson: *Donatello*, pp. 244—246, repr. 126 b.

²⁹ Pregled posameznih predlogov za atribucijo in datacijo gl. pri: Wolters, *Antichità viva*, 1968, pp. 14, 15, op. 10; trenutno je risba v Cabinetu dei Disegni katalogizirana pod imenom Giovannija Bellinija(?). Za prijazno opozorilo na to atribucijo se na tem mestu še posebej zahvaljujem kolegu Samu Stefanu.

³⁰ Pogodba za oltar sv. Anastazija, v kateri se je Jurij obvezal, da bo predal kapelo »... expeditam et perfinitam hinc ad duos annos cum dimidio prox (imos) vent(uros) ...«, je bila sklenjena 30. junija 1448 (cf. Frey, *Jahrbuch*, p. 141, št. 55).

čanje tudi v formalnem pogledu oblikovano veliko bolj enotno. Občutek imamo, da pri Dalmatincu niti oslABLJENA prvotna plastična forma niti postopen razkroj kompozicije z nepotrebniimi statisti še nista bistveno načela zunanje podobnosti z originalno donatellovsko predlogo. O tem, da je Jurij svojemu vzoru sledil dovolj zvesto, pričajo tudi posamezni detajli: tak je na primer steber z zanj povsem izjemnim korintskim kapitelom, ki je samo v Splitu ohranil svojo logično oblo formo, medtem ko se je pri mlajših verzijah sploščil v plitek pilaster. Po drugi strani pa je Dalmatincu treba priznati tudi določeno samostojnost v oblikovanju globokega reliefa z močnimi sencami, ki nikakor ni značilen za Donatella in dokazuje, da je mojster predlogo vsaj deloma prilagodil lastnemu slogu.³¹

Na Rajnerijevem sarkofagu se je Dalmatinec naslonil na neznano predlogo, iz katere črpa tudi risba iz Uffizijev. Če primerjamo štiri variante rablja z dvignjeno roko, ki ga najdemo na vseh obravnavanih spomenikih, se jasno pokaže, da gre pri obeh reliefih Bičanja nesporno za isti figuralni tip, čeprav rahlo modificiran, medtem ko sta postavi na risbi in Rajnerijevem sarkofagu tako rekoč dvojčka, saj se popolnoma ujemata v vseh nadrobnostih; to z manjšimi odstopanji velja tudi za vse druge donatellovske figure. Zaradi tolikšne podobnosti lahko sklepamo, da je Jurij v času, ko je delal na nagrobniku, razpolagal z donatellovskimi vzorčnimi risbami. S tem se čas njegovega stika z Donatellovo delavnico pomakne vsaj v leto 1448.

Tako zgodaj izraziti renesančni odmevi v vplivni sferi še povsem »gotških« Benetk pomenijo glede na ohranjeno gradivo popolno izjemo, ob kateri se nujno zastavlja vprašanje prvih glasnikov novega sloga; le-ta se v tem okolju uveljavi pravzaprav šele malo pred letom 1460.

Poleg desne polovice reliefa je mogoče na Rajnerijevem nagrobniku z Donatellom vsaj hipotetično povezati še več drugih elementov. Doslej so najpogosteje opozarjali na žalujočo ženo z oglavnico ob ležeči figuri svetnika pod baldahinom (sl. 40), v kateri so nekateri videli neposreden odmev sorodne figure na reliefu Polaganja v grob na velikem oltarju v »Il Santu« v Padovi (okoli 1450),³² ki se pojavlja že prej v prizoru Objokovanja na Donatellovem tabernaklju v Sv. Petru v Rimu (1432—1433).³³ Svojo varianto izrazito ekspresivne žalovalke je Donatello deloma preoblikoval še po stari bizantinski tradiciji, značilni za italijanski trecento, deloma pa se je neposredno naslonil na figuraliko antičnih »Meleagrovih sarkofagov«. V primerjavi z njo je Jurijeva figura mirnejša in pokrita z oglavnico, značilno za primere pod bizantinskim vplivom, vendar jo najdemo pogosto pri Donatellovih učencih in posnemovalcih.³⁴ Lik torej

³¹ Ohranila se je tudi samostojna replika Jurijeve variante v katedrali na Hvaru, ki jo pripisujejo njegovemu učencu Nikoli Jurjevu. Cf. C. Fisković: *Hvarska katedrala*, Split 1976, p. 73, repr. 14.

³² Janson: *Donatello*, pp. 162 ss, repr. 88 a.

³³ *Ibid.*, pp. 95—101, repr. 42 a.

³⁴ Figura z oglavnico se pojavi na primer tudi na trogirskem Objokovanju Nikolaja Florentinca. Cf. A. M. Schulz: *Niccolò di Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture of the Early Renaissance*, New York 1978, p. 56, sl. 78 (od tod cit. Schulz: *Niccolò di Giovanni*). Poznejše primere najdemo pri Antoniu Ricciu. (cf. V. Gamboso: *The Basilica of Saint Antony*, Padua 1976, p. 39).

morda tudi pri Dalmatincu izvira iz Donatellovega kroga in se uvršča v isto skupino predlog kot ostali renesančni citati.³⁵

Milan Prelog išče v Donatellovi bližini tudi zglede za figure štirih angelov na stropu krstilnice v šibeniški katedrali, ki so že izrazito renesančni in zlasti v oblačilih od daleč spominjajo na motiv krilatih rimskih viktorij (sl. 49).³⁶ Gvozdanović jih izrecno povezuje z nekaterimi Donatellovimi reliefi, nastalimi okoli 1425. Kot tipičen primer navaja Madono z otrokom in angeli v bostonskem Museum of Fine Arts.³⁷ Toda nadrobnejša primerjava s tem in še nekaterimi drugimi deli iz istega obdobja ne nudi dovolj prepričljivih rezultatov.³⁸ Vse, kar imajo Donatellovi angeli skupnega z Jurijevimi, so dejansko le bolj ali manj antikizirajoči kostumi, ki so jih florentinski umetniki dobro poznali že v trecentu. Slog in tehnika obdelave se med seboj bistveno razlikujeta. V popolnem nasprotju z Donatellovo tehniko plitkega slikovitega reliefa (*rilievo schiacciato*) so Dalmatinčeve figure modelirane izrazito plastično, z jasno začrtanimi konturami. Namesto vihrave in scefane draperije se pojavljajo mehko oblikovane gube, ki lagodno valovijo proti tlem. Razlike so tako velike, da se zdi kakršna koli ožja zveza le malo verjetna. Po drugi strani pa drži Prelogovo mnenje, da tega tipa angelskih figur v sočasnem beneškem kiparstvu ne srečamo.³⁹

Vire zanje moramo dejansko iskati v Firencah, kjer najdemo njihove najstarejše predhodnike v repertoarju Lorenza Ghibertija. Prav on je namreč v dvajsetih letih ponovno oživil, sicer nikoli povsem pozabljen motiv v zraku lebdečih viktorij, ki nosijo venec ali napisno ploščo na rimskih sarkofagih; prvič jih je uporabil še močno gotizirane na tako imenovanem Relikviarju treh mučencev (Cassa dei santi Proto, Giacinto e Nemesio) v Bargellu (okoli 1426).⁴⁰ Pozneje je Ghiberti dosegel harmo-

³⁵ Prelog za figuro na Rajnerijevem nagrobniku dopušča možnost ožjega Donatellovega vpliva (cf. Prelog, *Peristil*, 1961, p. 55), medtem ko Ann Markham Schulz previdno meni, da »the lamenting woman might have been derived from any number of sources.« (cf. Schulz: *Niccolò di Giovanni*, p. 66, op. 33). Na splošno o tem motivu pri Donatellu gl.: M. Lisner, *Appunti sui rilievi della Deposizione nel sepolcro e del Compianto su Cristo morto di Donatello*, *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Ugo Procacci*, Milano 1977, pp. 247–252. O deležu »Meleagrovih sarkofagov« gl.: M. Greenhalgh: *The Classical Tradition in Art*, London 1978, pp. 36, 37 in H. W. Janson, *Donatello and the Antique*, v: *Sixteen Studies by H. W. Janson*, New York 1970, p. 259.

³⁶ Prelog, *Peristil*, 1961, pp. 52, 53.

³⁷ Gvozdanović, *Commentari*, 1976, p. 22; repr. pri Janson: *Donatello*, pp. 86–88, repr. 36.

³⁸ Poleg omenjenega bostonskega reliefa je treba za primerjavo upoštevati vsaj še Marijino vnebovzetje z nagrobnika kardinala Brancaccija v San Angelo a Nilo v Neaplju (okoli 1427–1428) cf. Janson: *Donatello*, pp. 88–92, repr. 37–39) in relief s Predajo ključev sv. Petru v Victoria and Albert Museum (1428–1430) (cf. *ibid.*, pp. 92–95, repr. 39 a), ki kažeta enake slogovne značilnosti; le-te v precej poenostavljeni obliki najdemo tudi pri skromnejših delih Donatellove delavnice, kot je na primer luneta v Torriti (okoli 1430) (cf. J. Pope-Hennessy, *Some Donatello Problems*, v: *Essays on Italian Sculpture*, London 1968, pp. 56, 57, repr. 51).

³⁹ Prelog, *Peristil*, 1961, p. 53.

⁴⁰ R. Krautheimer (+ T. Krautheimer-Hess): *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956, pp. 152, 153, 343, repr. 76 (od tod cit. Krautheimer: *Ghiberti*); I. Lapi, *Cassa*

nično zlitje med tradicijo in antičnimi prototipi na Relikviarju sv. Zenobija (Cassa di San Zenobi) v florentinski katedrali (1439—1440), ki je več kot desetletje močno vplival na nekatere kiparje v Firencah.⁴¹ Nanj sta se neposredno naslonila tako Bernardo Rossellino pri nagrobniku Leonarda Brunija (1446—1450)⁴² kakor tudi Luca della Robbia pri sarkofagu škofa Federighija v Santa Trinità (1454—1458).⁴³

Tako najdemo v Ghibertijevi vplivni sferi tudi nesporno analogijo za dva izmed šibeniških angelov na tondu z Marijo in šestimi angeli, pripisanem zgodnjemu Luci della Robbia, ki se je ohranil v devetih terakotnih replikah, čeprav je bronasti original izgubljen (sl. 46).⁴⁴ Figura na levem robu tonda je v pozi in oblikovanju draperije skoraj identična s šibeniškim angelom levo od sklepnika z bradatim obrazom boga Očeta (sl. 47). Poleg stoječi angel z dvignjenima rokama in glavo, obrnjeno na levo, se, razen po frizuri, popolnoma ujema z Jurijevo figuro. Na isto predlogo se naslanja — *mutatis mutandis* — tudi ena od figur na Rajnerijevem sarkofagu: škofov spremljevalec, ki drži v roki palico s križem, in ohranja nespremenjeno frizuro angela s tonda (sl. 48). Zveza med šibeniško krstilnico in Rajnerijevim sarkofagom postane še očitnejša, če primerjamo tudi drugega spremljalca levo od Rajnerija s šibeniškim angelom, ki nam kaže hrbet (sl. 48, 49). Draperija je ponovljena do zadnje gube na oblačilu in je lahko nastala le na podlagi istega modela. Temu liku sicer za zdaj še ni bilo mogoče določiti konkretnega vira,

per le reliquie dei santi Proto, Giacinto e Nemesio, v: *Lorenzo Ghiberti — Materia e ragionamenti*, Museo dell'Accademia e Museo di San Marco, 18. ott. 1978/13. genn. 1979, Firenze 1978 (rk), pp. 423—425 (od tod cit. *Ghiberti — Materia e ragionamenti*, 1978).

⁴¹ M. P. Vignolini, *Lorenzo Ghiberti: »Casa di San Zanobi«*, ibid., pp. 412—414; Krautheimer: *Ghiberti*, repr. 78 a.

⁴² J. Pope-Hennessy: *Italian Renaissance Sculpture*, New York—London 1971, p. 122, repr. 59.

⁴³ Ibid., p. 376; J. Pope-Hennessy: *Luca della Robbia*, Oxford 1980, repr. 76, 77 (od tod cit. *Pope-Hennessy: Luca della Robbia*).

⁴⁴ W. von Bode (*Die Florentiner Bildhauer der Renaissance*, Berlin 1921, p. 162) je izgubljeni bronasti original pripisoval najprej Ghibertiju, vendar se je pozneje odločil za Luco della Robbia z okvirno datacijo okoli 1430. J. R. Gaborit (*Ghiberti et Luca della Robbia, a propos de deux reliefs conservés au Louvre*, v: *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo, Atti del Convegno Internazionale di studi, 18.—21. ottobre 1978*, Firenze 1980, pp. 190, 191 (od tod cit. *Ghiberti, Atti del Convegno*, 1978)) meni, da je louverški primer originalni bozzeto Luce della Robbia pod odločilnim Ghibertijevim vplivom iz časa okrog leta 1427. Tudi John Pope-Hennessy izgubljeni original pripisuje Luci, vendar ga datira šele okoli 1440 (cf. *Pope-Hennessy: Luca della Robbia*, pp. 67, 257). O priljubljenosti tega tonda zgovorno priča tudi risba iz Pisanellove bližine (Milano, Ambrosiana, F. 214, inf. fol. 11 r), ki z vsemi nadrobnostmi ponavlja celotno kompozicijo (cf. M. Fossi-Todorow: *I disegni del Pisanello e della sua cerchia*, Firenze 1966, p. 128, št. 183; tab. CX). Če je ta risba resnično lastnoročno Pisanellovo delo, kot menita B. Degenhart in A. Schmitt (Gentile da Fabriano in Rom und der Beginn der Antikennachzeichnung, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F., XI, 1960, pp. 84, 140, op. 37), ni mogla nastati po letu 1455 in tako določa zgornjo časovno mejo tudi za nastanek Lucovega tonda. Upoštevač nesporne citate po njem v opusu Jurija Dalmatina, se datum post quem non seveda pomakne vsaj v leto 1450, ko je šibeniška krstilnica arhivsko izpričana, čeprav ni izključeno, da je nastala že skupaj s tremi apsidami, datiranimi z letnico 1443 (cf. *Prelog, Peristil*, 1961, p. 56, op. 6).

vendar ob upoštevanju slogovnih značilnosti lahko domnevamo, da spet posnema kak ghibertijevski vzorec.

V ghibertijevsko smer kažejo konec koncev tudi tri štafažne figure na levem robu sarkofaga, ki so jih, večinoma brez navajanja domnevnih zgledov, že od nekdaj povezovali z motiviko rimskih sarkofagov.⁴⁵ Dejansko segajo viri za figuro dekleta z velom in za zamišljeno postavo bratega moža, ki se naslanja na palico, še globoko v antiko (sl. 50, 52). Ženska figura spominja na številne upodobitve boginje Selene, ki stopa z voza, da bi se približala spečemu Endimionu.⁴⁶ Starec, ki se naslanja na palico, je grškega izvora in se najpogosteje pojavlja v 4. in 5. stoletju pr. n. š.⁴⁷ Nadrobnejša slogovna analiza obeh figur pokaže, da se drža in kostum sicer v obeh primerih opirata na ugotovljena prototipa, vendar so druge formalne značilnosti od antike že precej oddaljene. O tem najbolj zgovorno priča duktus draperije s svojimi mehкими gotskimi zavoji. Jurij obeh figur vsekakor ni prevzel neposredno z antičnih spomenikov, ampak je spet segel po dveh ghibertijevskih predlogah. Pendant ženski z velom najdemo v elegantni postavi plešočega dekleta na levem robu plošče z Mojzesovo zgodbo na Ghibertijevih *Porta del Paradiso* (sl. 51).⁴⁸ Rahlo preoblikovano moško figuro, ki se naslanja na palico, pa spoznamo na glinastem reliefu Rojstva v zbirki Ford v Detroitu, ki je pripisana mojstrovi delavnici (sl. 53).⁴⁹

⁴⁵ V novejšem času zlasti A. Badurina, *Problemi literarnih i likovnih predložaka za ikonografiju Arnirove grobnice, Simpozij* — Sibenik 1975, in Igor Fisković (cf. Fisković, *Dometi*, 1984, pp. 95—98).

⁴⁶ Gl. posamezne primere pri: S. Reinach: *Repertoire de reliefs grecs et romains*, vol. III, Paris 1912, pp. 184, št. 2, 242, št. 3, 243, št. 1, 273, št. 3, etc.; cf. geslo *Selene* (E. Peribeni) v: *Enciclopedia dell'arte antica*, vol. VII, Roma 1966, p. 170.

⁴⁷ Gl. gesli *Baculum* (E. Saglio) v: C. Daremberg — E. Saglio: *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, vol. I, Paris 1877, p. 640 in *Stab* (F. J. de Waele) v: Pauly-Wissowa: *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, vol. VI, Stuttgart 1929, col. 1896—1899.

⁴⁸ »Porta del Paradiso« so bila v celoti vilita leta 1437, torej je bila figura takrat že znana v Ghibertijevi delavnici (cf. Krautheimer: *Ghiberti*, p. 208 ss).

⁴⁹ W. R. Valentiner (*Catalogue of an Exhibition of Italian Gothic and Early Renaissance Sculptures (=Eighteenth Loan Exhibition of Old Masters)*, Detroit 1938, št. 23) uvršča ta relief med zgodnejša Ghibertijeva dela, medtem ko ga C. L. Raghianti (*La mostra di scultura italiana antica a Detroit (U.S.A.)*, *Critica d'Arte*, III, 1938, pp. 173, 174) pripisuje zgolj mojstrovi delavnici. J. von Schlosser (*Leben und Meinungen des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti*, Basel 1941, p. 120) je o njem zapisal, da »... tatsächlich dem Frühstil Ghibertis nahezustehen scheint.« Z Ghibertijevo delavnico povezuje detroitski relief tudi L. Goldscheider (*Lorenzo Ghiberti*, London 1949, p. 152, repr. 125), vendar je R. Krautheimer (*Ghiberti by L. Goldscheider*, *The Burlington Magazine*, XCIII, 1951, p. 97) do te hipoteze precej kritičen, saj je delo po njegovem le »a crude pasticcio«. Ne glede na to ga E. P. Richardson (*A note on the attribution of a relief of the Nativity*, *Art Quarterly*, XV, 1952, pp. 67—72) pripisuje Giovanniju Turiniju. J. Pope-Hennessy (*Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1964, p. 58) se strinja z Valentinerjem (cf. supra), da se poza Jožefa z detroitskega Rojstva ponovi v figuri Adama na enem izmed treh glinastih reliefov s prizori iz Geneze v Victoria and Albert Museum (ibid., repr. 74); le-ti predstavljajo skupaj z nekaterimi drugimi terakotami v okviru Ghibertijeve delavnice samostojno skupino, ki jo hipotetično povezuje z Lorenzovim sinom Vittorinom in predlaga datacijo okoli 1440—1450 (ibid., p. 59).

Tudi pri drugih figurah leve polovice reliefa lahko zasledimo bolj ali manj razločne odmeve Ghibertijeve oblikovne govornice. Značilen primer je moški s turbanom na skrajnem robu, ki ga pri Ghibertiju sicer ne najdemo v dobesedno enaki formulaciji, naletimo pa na številne sorodne detaje.⁵⁰ Pri klečečem Rajneriju pritegne našo pozornost dvojni slap gub, ki se simetrično razlivajo čez peto. Ta dekorativen motiv nedvomno izvira še iz repertoarja internacionalnega gotskega sloga in ga v italijanskem kiparstvu najdemo večkrat ravno pri Ghibertiju, na primer na reliefu Poklona sv. treh kraljev na severnih vratih florentinskega baptisterija.⁵¹

Rajnerijev nagrobnik se z izjemnim bogastvom in pestrostjo uporabljenih renesančnih elementov pokaže v novi luči kot tisti spomenik, ki že sam po sebi prepričljivo dokazuje, da je Jurij Dalmatinec, ne glede na svojo tesno zvezo z dekorativnim slogom beneškega *gotico fiorito*, že poznal nekatere renesančne novosti, pretežno florentinskega izvora.

Z naročilom, naj prvič upodobi mučniško smrt lokalnega svetnika, se je znašel pred zahtevno nalogo, saj ni imel na voljo nikakršnih ustaljenih ikonografskih rešitev in je moral ustvariti novo kompozicijo tako rekoč *ex nihilo*. Problem je, kot vse kaže, rešil tako, da je, v skladu s še srednjveškimi delavniškimi postopki, uporabil večje število različnih predlog iz svoje zbirke vzorčnih risb, ki jih v okviru tradicionalnih ikonografskih formul nikoli ne bi mogel realizirati v kamnu. Na tem mestu predstavljeno komparativno gradivo zgovorno dokazuje, da lahko iščemo njihov izvor v delavniških krogih dveh najpomembnejših florentinskih kiparjev prve polovice stoletja, Lorenza Ghibertija in Donatella. Na levi polovici prevladuje umirjena ghibertijevska eleganca, ki kljub rustificiranim oblikam kaže skupaj s posameznimi ostanki gotskega mehkega sloga tudi nekaj spoznavnih antičnih motivov, medtem ko je na desno stran skoraj mehanično prenesena neka že povsem renesančna donatelovska kompozicija, le deloma prilagojena tematiki reliefa. Problematična slogovna neenotnost in odstopanje od literarnega izročila sta torej logični posledici rabe predlog, ki jih Jurij očitno še ni znal organsko povezati med seboj v stilno »čisto« in logično zgrajeno kompozicijo, ampak jih je preprosto zlepil skupaj v neke vrste kolaž. Po vsem tem sodeč se je, vsaj na Rajnerijevem sarkofagu in v šibeniški krstilnici, omejil na dobesedno citiranje, ne da bi skušal uporabljenim modelom vtisniti izrazitejši pečat lastnega sloga.

Prav številni citati *ad litteram* dokazujejo, da je razpolagal z natančnimi vzorčnimi risbami, ki jih je verjetno zbiral že v času svojega šolanja in seveda tudi pozneje.⁵²

⁵⁰ Gl. npr. motiv na prsi naslonjene desnice pri levem angelu na reliefu Krsta v Jordanu za krstilnik v Sieni (ok. 1425) (cf. A. Batazzi Becci, Ghiberti a Siena, v: *Ghiberti — Materia e ragionamenti*, 1978, p. 227, repr. 229) in skrajno levo figuro na prizoru Binkošti na severnih vratih florentinskega baptisterija (cf. Krautheimer: *Ghiberti*, repr. 54).

⁵¹ Krautheimer: *Ghiberti*, repr. 28.

⁵² Kakšen je bil običajen delovni postopek v beneških kiparskih delavnicah, piše nadrobneje W. Wolters: *La scultura veneziana gotica*, vol. I, Venezia 1976, pp. 13–16 (od tod cit. Wolters: *La scultura*). Njegova karakterizacija osamljenih modernejših citatov verjetno v precejšnji meri velja tudi za

Vloga renesančne komponente je torej v Dalmatinčevem opusu kljub vsemu precej omejena. Jurij je bil sicer vsekakor dovolj razgledan kipar, da je bil sposoben svoj — pogosto tudi izrazito osebno obarvan — beneški dialekt obogatiti z različnimi toskanskimi frazami, vendar je ostala kljub temu zanj komplicirana sintaksa rojenih Florentincev še naprej nedosegljiva.

Zaenkrat lahko le ugibamo, kdaj in kje se je Juriju Dalmatincu ponudila priložnost, da se dokoplje do tako raznovrstnega gradiva, saj ostajata njegovo gibanje in delovanje pred letom 1441, ko je že kot ugleden arhitekt in kipar prišel v Šibenik, še vedno neznana. Po času svojega nastanka so ghibertijevski elementi vsaj deloma starejši od donatellovskih. Poleg gotških reminiscenc iz časa, ko so nastajala severna vrata florentinskega baptisterija (1404—1424), in risb po antičnih vzorcih, ki so lahko nastale najprej okoli 1430, se pokažejo pri šibeniških angelih čiste renesančne oblike; njihova datacija se nagiba že proti letu 1440. Vendar ta časovni razpon sam po sebi še ne dokazuje Jurijevega daljšega in globljega stika z mojstrom samim. Kot je opozoril Richard Krautheimer, je namreč Ghibertijeva delavnica razpolagala z izjemno bogatimi predložnimi knjigami iz različnih obdobij, ki so ostajale dalj časa v uporabi. Posamezni listi so morali biti že zgodaj dostopni tudi zunaj delavnice, ker se nekatere ghibertijevske figure pojavljajo celo pri skromnejših posnemovalcih, včasih še preden je mojster motiv tudi sam uporabil.⁵³

V tej zvezi je seveda najpomembnejše vprašanje, kako hitro so lahko posamezne florentinske novosti dosegle Benetke, s katerimi povezujemo čas Jurijevega šolanja. Znano je, da so tam kiparsko produkcijo v drugem in tretjem desetletju 15. stoletja v dobršni meri obvladovali nekateri skromnejši florentinski mojstri. Tudi Ghiberti je Benetke obiskal osebno leta 1424 in morda tudi leta 1430, vendar viri o njegovi tedanji dejavnosti molče.⁵⁴ Motive iz njegovega figuralnega repertoarja so lahko Benetkam posredovali tudi drugi manj pomembni mojstri, ki pa so izpričani z nekaterimi ohranjenimi deli. Med njimi naj omenim vsaj imeni, kot sta Michele da Firenze (alias Mojster Kapele Pellegrini)⁵⁵ in Nanni di Bartolo il Rosso.⁵⁶ Posebej velja opozoriti še na skupino zelo kvalitetnih plastik, ki jih povezujejo z imenom anonimnega Mojstra Kapele dei Mascoli, za katerim se po mnenju Wolfganga Woltersa skriva nek nadarjen Ghibertijev učenec.⁵⁷ Končno nikakor ne smemo pozabiti na delavni-

Jurija Dalmatinca: »... le «citazioni» ... non sono però conseguenza di un ipotetico obbligo di unificare del tutto lo stile di un'opera complessa, ma derivano semplicemente dal naturale istinto di essere à la page, imitando i modelli di artisti più importanti.» (Ibid., p. 14).

⁵³ Krautheimer: *Ghiberti*, pp. 206—210; vsaj približen vtis o takšnih risbah si lahko ustvarimo ob nekaterih ohranjenih primerih, ki so očitno povezani z Ghibertijevo delavnico, (cf. A. Conti, Un libro di disegni della bottega del Ghiberti, v: *Ghiberti, Atti del Convegno*, 1978, pp. 147—164).

⁵⁴ Krautheimer: *Ghiberti*, p. 5; Wolters: *La scultura*, vol. I, p. 109.

⁵⁵ Ch. Seymour Jr.: *Sculpture in Italy 1400—1500*, Harmondsworth 1966, p. 100.

⁵⁶ Wolters: *La scultura*, vol. I, pp. 90—93; C. Gilbert, La presenza a Venezia di Nanni di Bartolo il Rosso, *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, Venezia 1971, pp. 35—39.

⁵⁷ Wolters: *La scultura*, vol. I, pp. 107—111.

co družine Bon, s katero je bil Jurij tako ali drugače gotovo povezan.⁵⁸ Bartolomeo Bon se je že pri vodnjaku na dvorišču palače Ca'd'Oro (1429) naslonil na neko ghibertijevsko terakoto Madone z otrokom, ki jo poznamo v več različicah.⁵⁹ Zanimiva sta tudi oba angela, ki nosita clipeus z doprsjem sv. Marka v zatrepu Porta della Cartà, saj se nedvomno zgledujeta pri omenjenem Ghibertijevem Relikviarju treh mučencev v Bargellu.⁶⁰ Ann Markham Schulz opozarja celo na splošno značajsko sorodnost med Ghibertijem in Bartolomeom, ki je morda temeljila na ožjih stikih med obema mojstroma, vendar o tem ne vemo še nič gotovega.⁶¹

Toda kljub tako številnim dokazom o prisotnosti ghibertijevske komponente ostajajo v okviru beneškega kiparstva nekateri citati pri Juriju Dalmatincu presenetljivo osamljeni, saj odločno posegajo po modernejših elementih, ki se pojavijo v Firencah šele med leti 1430 in 1440, ko v Benetkah še naprej odmeva le tradicionalna gotska frazeologija, značilna za severna vrata florentinskega baptisterija (1404—1424). Zato odpirajo ravno Jurijeva dela v Dalmaciji, ki so dovolj natančno datirana, tudi za raziskave o zgodovini beneške umetnosti sredi 15. stoletja nove možnosti. Očitno so namreč v štiridesetih letih prodrle tudi v to precej konzervativno okolje nekatere aktualne florentinske novosti, ki pa, kot se zdi, niso naletele na rodovitna tla in so ostale brez pravega odmeva. Tako se spet dotaknemo zapletene in še ne dovolj raziskane problematike posredništva, ki ga zaenkrat še ni mogoče prepričljivo povezati s konkretnimi osebami. Tudi Dalmatinčevo domnevno bivanje v Firencah, o katerem piše Gvozdanović, ostaja sporno, saj ravno tisti donatellovski elementi, ki naj bi dokazovali njegovo prisotnost v Toskani pred letom 1440, kakor bomo videli, prihajajo verjetneje iz drugega vira v neposredni bližini Benetk.

Pri nadaljnjih raziskavah nikakor ne smemo pozabiti, da so takrat Benetke za krajši čas obiskali mnogi pomembni florentinski umetniki, ki so bili med nosilci razvoja v srednji Italiji, vendar danes z redkimi izjemami tam za njimi ne najdemo nikakršnih sledov. Naj na tem mestu le opozorim, da med njimi naletimo tudi na imena, kot so Paolo Uccello, Filippo Lippi, Michelozzo, Leone Battista Alberti in Andrea del Castagno.⁶²

Tudi Donatellovi vplivi na Jurija Dalmatinca so se pokazali v nekoliko drugačni luči.

⁵⁸ A. M. Schulz: *The Sculpture of Giovanni and Bartolomeo Bon*, Philadelphia 1978, p. 30 (od tod cit. Schulz: *The Sculpture*).

⁵⁹ R. Krautheimer, Terracotta Madonnas, v: *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, London—New York 1971, pp. 315—317, 321—322.

⁶⁰ L. Planiscig, Die Bildhauer Venedigs in der ersten Hälfte des Quattrocento, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. IV, 1930, p. 102.

⁶¹ Schulz: *The Sculpture*, p. 67.

⁶² Cf. G. Fogolari, Gli scultori toscani a Venezia nel Quattrocento e Bartolomeo Bon Veneziano, *L'Arte*, XXXIII, 1930, p. 327 ss; M. Salmi, Aspetti del primo Rinascimento, Firenze, Venezia e Padova, *Rinascimento*, II, 2, 1962, pp. 78—81; Wolters: *La scultura*, vol. I, p. 79; posebej za Castagna in praktično zanimarjive odmeve njegovih fresk v kapeli San Tarasio pri cerkvi San Zaccaria gl.: M. Horster, Castagnos Fresken in Venedig und seine Werke der vierziger Jahre in Florenz, *Wallraf Richartz Jahrbuch*, XV, 1953, pp. 110, 111.

Prelog se je v svojem že večkrat omenjenem članku posvetil večinoma trem renesančnim motivom v Jurijevem kiparskem opusu. Poleg Rajnerijevega nagrobnika in šibeniških angelov, ki so v resnici ghibertijevski derivat, je z Donatellom povezal predvsem gole krilate putte, ki se pri Dalmatincu pogosto pojavljajo v različnih funkcijah. Prav z razširjenostjo tega motiva argumentira svojo hipotezo, da je bil Jurij zgodaj seznanjen z novjšimi dosežki mojstrove florentinske delavnice. Za izhodišče mu služita dva putta ščitonosca z enega od stranskih oltarjev v šibeniški katedrali, ki ju je mogoče okvirno datirati v leta 1444—1448.⁶³ Upravičeno ju je povezal z miniaturnimi otroškimi ščitonosci, s katerimi je Donatello okrasil škofovsko palico na bronastem kipu sv. Ludovika Touluškega za Orsanmichele (1422—1425).⁶⁴ Vendar kljub zgodnji dataciji omenjenega kipa meni, da je Jurij prišel v stik z Donatellom šele v času, ko sta nastajali prižnica v Pratu (1433—1438) in kantorija za florentinsko katedralo (1433—1439), saj je prepričan, da se — po prvih poskusih v dvajsetih letih — motiv v plastiki quattrocenta šele takrat zares uveljavil.

Toda goli putti že v začetku stoletja niso v Toskani nobena redkost. V koviru Donatellovega kiparskega razvoja je doživel motiv več sprememb v nekaj zaporednih fazah. Za prvo stopnjo v dvajsetih letih so značilni ravno popolnoma goli, zmerno razgibani otroci z majhnimi krilci, ki se pojavljajo tudi pri Juriju, vendar se že okoli leta 1430 nenadoma umaknejo puttom v vzvalovljenih tunikah, ki postajajo vse bolj živahni in dosežejo na kantoriji pravo dionizično ekstazo. V Dalmatinčevem opusu najdemo en sam primer, ki ga lahko povežemo z drugo »dinamično« fazo — gre za bežečega dečka na desni polovici Rajnerijevega sarkofaga — medtem ko je treba prototipe za vse druge iskati v dvajsetih letih.⁶⁵

Goli donatelovski putti so se hitro udomačili tudi v Benetkah, kamor so jih še pred letom 1430 prinesli nekateri florentinski kiparji; srečamo jih pri Pietru Lambertiju,⁶⁶ pri Nanniju di Bartolo⁶⁷ in seveda tudi v delavnici Bon.⁶⁸ Če se je hotel seznaniti z njimi, Jurij Dalma-

⁶³ Prelog, *Peristil*, 1961, p. 48.

⁶⁴ Janson: *Donatello*, pp. 45—56, repr. 23 a, 23 b.

⁶⁵ Cf. S. Weber: *Die Entwicklung des Putto in der Plastik der Frührenaissance*, Heidelberg 1898, pp. 93—97.

⁶⁶ Lamberti je gole putte, ki nosijo napisni svitek, uporabil že leta 1429 na nagrobniku Raffaella Fulgosia v Padovi (San Antonio) (cf. Wolters: *La scultura*, vol. I, pp. 240—242; vol. II, sl. 567, 578—580).

⁶⁷ Na Brenzonijevem nagrobniku v San Fermu v Veroni (ok. 1425) se na primer že pojavijo putti, ki odgrinjajo zastor nad sarkofagom (cf. *ibid.*, vol. I, pp. 268, 269; vol. II, repr. 752—754).

⁶⁸ Iz repertoarja delavnice Bon poznamo motiv dveh puttov, ki nosita grbovni ščit, ki ga je Jurij v Sibeniku zamenjal s kožo z napisom (cf. Folnesics, *Jahrbuch*, 1914, p. 60; pregled problematike in revizija pri: Schulz: *The Sculpture*, pp. 35, 36, op. 96, 97). Morda je Dalmatincev po njenem posredništvu sprejel tudi putte »atlante«, ki nosijo krstilni bazen v šibeniškem baptisteriju. Za ta motiv gl. analogije v San Giovanni in Bragora v Benetkah (ok. 1430/40) (cf. Wolters: *La scultura*, vol. I, p. 257; vol. II, sl. 699) in v Castiglione Olona v Lombardiji (cf. Venturi: *Storia*, VI, p. 833, repr. 558).

tinec vsekakor ni potreboval ožjega stika s Firencami in zato smemo govoriti v tem primeru le o posrednem Donatellovem vplivu v mejah tistega, kar je bilo takrat v Benetkah že splošno razširjeno florentinsko blago.

Iz tega okvira seveda izstopata Rajnerijev nagrobnik in Splitsko Bičanje, saj se naslanjata na novejše donatellovske zglede, ki že odločno kažejo značilnosti mojstrovega sloga po letu 1440. Med njegovimi ohranjenimi deli se jima še najbolj približujejo spomeniki iz padovanskega obdobja. Ker lahko prav s severovzhodno Italijo dovolj prepričljivo povezujemo tudi ohranjeno primerjalno gradivo, sklepamo, da gre tokrat pri Dalmatincu dejansko za neposreden vpliv Donatella prek Padove, kamor je veliki Florentinec verjetno pripotoval leta 1443.⁶⁹ Jurij je moral priti v stik z njegovo tamkajšnjo delavnico na tak ali drugačen način, še preden je leta 1448 dokončal Rajnerijev nagrobnik, torej v času, ko je Donatello komaj dobro začel svoj *magnum opus* — oltar za cerkev sv. Antona (1446—1450).⁷⁰

Ker lahko v arhivskem gradivu sledimo Jurijevemu življenju v Dalmaciji že od leta 1441, moramo takoj ugotoviti, da so bile možnosti za daljši postanek zunaj Šibenika sprva precej omejene, saj se je mojster v pogodbi o nadaljevanju gradnje katedrale obvezal, da bo v mestu ostal nepretrgoma šest let in ga bo zapustil le, kadar bo to potrebno zaradi gradbenih del ali oskrbe z materialom.⁷¹ Kljub vsemu pa je ostal še naprej močno povezan z Benetkami, s katerimi je vzdrževal tudi čisto gospodarske stike. Tako mu je leta 1446 njegova tašča Pasqualina podarila svojo hišo »in Contrata sancti Marcialis« z vsemi pravicami in dolžnostmi, ki so iz tega izhajale.⁷² Morda je bila prav ta darovnica med odločilnimi razlogi, ki so Juriju omogočili, da si je dne 1. septembra 1446 v obnovljeni pogodbi izposloval posebno klavzulo; ta mu dovoljuje, da lahko vsaki dve leti potuje v Benetke za tri mesece, vendar tam ne sme sprejemati naročil in sme delati le v lastni hiši.⁷³ Kipar je imel takrat vsekakor precej razlogov, da olajšavo čimprej tudi izrabi, na kar vsaj posredno namiguje tudi arhivsko gradivo. V bolj ali manj sklenjeno ohranjenih dalmatinskih virih se njegovo ime pogosto pojavlja, manjka pa med 30. septembrom 1446 in 5. januarjem 1447, zato lahko domnevamo, da je bil v tem času odsoten. To se lepo ujema tudi z dejstvom, da

⁶⁹ Janson: *Donatello*, p. 149.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 162 ss.

⁷¹ Frey, *Jahrbuch*, 1913, p. 131, št. 16: »... promisit et solemniter se obligavit venire ad standum et habitandum in Sebenico... pro sex annis continuis...«.

⁷² Hrg-Kolanović, *Arhivski vjesnik*, 1974/75, pp. 14—16, št. 3: »... dictus magister Georgius possit facere omnem suam voluntatem et dispositionem de predicta domo cum iuribus et pertinentiis tanquam de rebus suis propriis. Et generaliter ad omnia et singula dicendum faciendum, procurandum, expediendum ac fieri et expediri faciendum, que in predictis et circa predicta fuerint necessaria et opportuna etc.« (*Ibid.*, p. 15).

⁷³ *Ibid.*, p. 18, št. 5: »... magister Georgius possit ire Venetias pro factis et negotiis suis, quando sibi opus erit, ita et tamen, quod ibi non possit laborare neque laborari facere aliquid aliquo modo de sua arte exceptis tamen laboreris pro sua domo propria, quam habet in Venetiis... possit ire et stare in Venetiis singulis duobus annis pro tribus mensibus et non ultra.«

gre ravno za dovoljeno obdobje treh mesecev.⁷⁴ Če se je Jurij Dalmatinec takrat zares mudil v Benetkah, se je seveda brez težav lahko podal tudi v bližnjo Padovo in obiskal slovečo Donatellovo delavnico.

CONTRIBUTIONS TO THE STUDY OF RENAISSANCE ELEMENTS IN THE SCULPTURAL OEUVRE OF GIORGIO DA SEBENICO

Giorgio da Sebenico (about 1400—1473) was one of the most important architects and sculptors on the eastern coast of the Adriatic during the 15th century. Summoned from Venice in 1441 to become a »protomagister« of the Šibenik cathedral, he brought to Dalmatia a vigorous variant of the late Gothic style originating in the workshop of Giovanni and Bartolomeo Bon. However, scholars have found it difficult to formulate the precise origins of his style, because of the sporadic appearance of recognizable Renaissance elements during the first decade of his Dalmatian activity (i.e. from 1441 to 1451).

Detailed analysis of the most conspicuous monuments actually revealed many figural types of an unmistakably Donatellesque character and raised new problems in connection with the non-Venetian sources with which Giorgio might have been familiar. In this article some motifs are considered from a new point of view. With regard to the obvious influence of Donatello, a different hypothesis, which is partially at variance with the previous attempts to connect it directly with Donatello's Florentine workshop, is proposed.

Donatellesque motifs appear to have reached Giorgio in two successive waves. The first, represented by typical naked putti in various postures, which were used by Donatello as early as in the fourteen twenties, is most probably based on models known to Giorgio before his coming to Šibenik. The putto in its manifold functions was well known in Venice at the time and was used extensively in the Bon workshop as well as by those Florentines who worked in the city for a longer period — for instance Pietro Lambreti, who was influenced by Donatello. The second phase is far more closely related to the later developments in Donatello's workshop about 1440. The two outstanding examples are the Tomb of St. Rainerius in the parish church at Kaštel Lukšić (formerly in St. Euphemia in Split) (Plate 40) which can be dated, according to the written sources, to the period between 1444 and 1448, and the relief of the Flagellation of Christ on the altar of St. Anastasius in Split cathedral (about 1448—1450) (Plate 45). The obvious parallel to the right half of the narrative relief on the sarcophagus of St. Rainerius (Plate 42) can be found in an anonymous drawing in the Uffizi, that seems to be a rather mediocre pastiche referring mainly to Donatello's works in Padua (Plate 43). It could hardly have been drawn before 1450, so that it can by no means represent the actual source, but merely a reflection of it. The Uffizi drawing and the corresponding parts of the sarcophagus also share some figures with a lost marble relief of the Flagellation which was formerly in Berlin (Plate 44), which shows a close similarity with Giorgio's version of the theme in Split (Plate 45), and is again a compilatory work by an unknown follower of Donatello from about 1460—1470. The common source of these four works, which is reflected in some other paraphrases as well, should probably be sought among the lost works of Donatello's Paduan workshop. The original design could consequently hardly have been done before 1443, while the year 1448 fixes a firm »terminus post quem non«, owing to the fact that by that date it had already exerted its influence on the tomb of Rainerius. The sur-

⁷⁴ Ibid., p. 19, št. 6; Frey, *Jahrbuch*, 1913, p. 138, št. 37.

* Šele ko je bila redakcija članka zaključena, mi je prišla v roke izdaja refratov s šibeniškega simpozija o Juriju Dalmatincu leta 1975, zato navedb v opombah ni bilo mogoče spremeniti. Prispevki so izšli pod naslovom: *Juraj Matejev Dalmatinac — Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 3—6, Zagreb 1979—1982 (izšlo 1984).

prisingly early date of these reflections in Giorgio's oeuvre, for which there are no analogous cases in Venice itself, suggests a closer contact directly with Donatello's Paduan workshop. Some hints in contemporary Dalmatian documents could indicate that there was a possibility that Giorgio may have been in Venice from October 1446 to January 1447 and during that short period might have had an opportunity to visit nearby Padua.

However, Giorgio's acquaintance with Florentine figural phraseology was not limited exclusively to the knowledge of Donatello's achievements. The astonishing similarity between some of the angels that float on the shallow cupola of the baptistry in the Šibenik cathedral (before 1452) (Plate 47) and the two figures on the left side of the tondo of the Madonna and Child with six angels known to us through 9 terracotta replicas (Plate 46), indicates another Florentine source. The original design, dated about 1440, is generally attributed to Luca della Robbia, under the influence of Lorenzo Ghiberti. On the other hand, the postures and costumes of the »Šibenik angels« are clearly reflected in the figures on the left side of the tomb of Rainerius (Plate 41). Some of them are beyond any doubt even based on the same prototype, one of them also refers to the tondo (Plate 48 and 49). The two figures further on the left were apparently derived from Ghiberti's sketches of antique motifs, whose application may be detected on the *Porta del Paradiso* (Plates 50 and 51) and on a terracotta relief of the Nativity (in Detroit) attributed to his workshop (Plates 52 and 53).

All Renaissance elements applied by Giorgio — Ghibertian and Donatellesque alike — follow their ultimate sources usually to the most minute details of posture or even folds of the drapery, and were undoubtedly transferred to stone from very accurate preparatory designs. They are derived most probably at least indirectly from the model books of the two masters, which must have been disseminated by their pupils and followers. The sporadic appearance of such quotations in the still predominantly late Gothic stylistic frame of Giorgio da Sebenico's sculpture must on the other hand not encourage us to label him a »Renaissance artist«, however elusive that term might be. The very fact that Giorgio transformed the patterns at his disposal with only the unavoidable minor changes demanded by a different context, seems to indicate that he felt rather uneasy; being unable to merge the new motifs organically into his own idiom, he simply took them over »verbatim«. In doing this he was of course merely following the usual practice of copying innovations of great masters in order to be »à la page«.

How and when Giorgio managed to get hold of the necessary drawings remains an open question still awaiting a definite answer. At the present stage of our knowledge about his life prior to 1441, which is virtually confined to one single fact, namely that he came to Šibenik from Venice, we lack any positive proof in support of the surmised visit to Florence. Before any definite statement concerning his conjectural stay in Tuscany can be made, it seems imperative to consider his works in the wider context of Florentine influences on Venetian sculpture and art in general in the period between 1430 and 1450. The possible role of Giorgio da Sebenico in these developments appear to be a question worthy of further investigation.

RELIEF IZ KROGA NIKOLAJA FLORENTINCA V LONDONU

Samo Štefanac, Ljubljana

Nikolaj Florentinec,¹ kipar in arhitekt, ki je deloval v drugi polovici 15. stoletja v Dalmaciji, je še vedno eden tistih umetnikov, o katerih ne vemo prav veliko. Razen rojstnega kraja Firenc, drugih rojstnih podatkov ne poznamo. Prav tako lahko za zdaj le ugibamo o njegovem šolanju in umetnostnem ustvarjanju v obdobju, preden je prišel v Dalmacijo. Kljub temu je treba povedati, da je v zadnjem času poznavanje njegovih kiparskih del precej napredovalo. Medtem ko so predvojni umetnostni zgodovinarji obstali pri temeljih, ki sta jih postavila Adolfo Venturi² in Hans Folnesics,³ so številne povojne študije hrvatskih avtorjev z mnogimi novimi atribucijami Nikolaju ali njegovi delavnici pomemben prispevek k odkrivanju umetnikovega dalmatinskega opusa. Po drugi strani so bile v tem obdobju objavljene tudi študije, ki so zaradi pomanjkljive seznanjenosti z literaturo zasejale med poznavalce nekaj nepotrebne zmede.⁴ Nič manj pomemben ni prispevek Američanke Anne Markham Schulz, ki je prva in doslej edina iskala Nikolajeva dela tudi v Benetkah.⁵ Rezultat njene raziskave je na moč presenetljiv, saj

¹ Ime Nikolaj Florentinec (hrvatsko Nikola Firentinac) se je pri nas že dovolj udomačilo in ga lahko uporabljamo brez nevarnosti, da bi umetnika zamenjali s kom drugim. Sicer je njegovo pravo ime Niccolò di Giovanni Fiorentino, ki se je v zadnjem času tudi dokončno uveljavilo v tuji literaturi. Imena, kot so Niccolò Fiorentino ali Niccolò da Firenze, so nepopolna in vodijo k zamenjavam z drugimi umetniki (npr. slikar Niccolò Fiorentino, aktiven v 15. stol. v Španiji, ali medaljer Niccolò Spinelli, imenovan tudi Niccolò Fiorentino).

² Adolfo Venturi, *La scultura dalmata nel XV secolo*, *L'Arte*, XI, Roma 1908, pp. 30—46 in 113—121 (od tod citirano: A. Venturi, *La scultura dalmata*); idem: *Storia dell'arte italiana VI: La scultura del Quattrocento*, Milano 1908, pp. 434—448 (od tod citirano: A. Venturi: *La scultura del Quattrocento*).

³ Hans Folnesics, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien*, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, VIII, 1914, pp. 27—196; idem, *Niccolò Fiorentino, ein unbekannter Donatelloshüler*, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, VIII, 1915, pp. 187—197.

⁴ Wolfgang Wolters, *Due capolavori della cerchia di Donatello a Trogir e a Sibenik*, *Antichità viva*, VII/1, 1968, pp. 11—24.

⁵ Anne Markham Schulz: *Niccolò di Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture of the Early Renaissance*, New York University Press 1978 (od tod citirano: A. M. Schulz, 1978).

mu je v Benetkah pripisala pomembne kiparske spomenike poznih 50. in 60. let 15. stoletja.⁶ S tem je ponudila novo razlago o Nikolajevem bivanju in delovanju neposredno pred prihodom v Dalmacijo ter hkrati kategorično ovrgla Venturijev poskus identificiranja Nikolaja Florentinca z Donatellovim pomočnikom Nicolojem Coccarijem.⁷ Knjiga Schulzove je naletela na precej različne odmeve: od izrazito nezaupljivega in odklonilnega Hanna Wolterja Krufta⁸ do veliko bolj navdušenih Luciana Bellosija⁹ in Radovana Ivančevića.¹⁰ Zanimivo je, da doslej ni bilo nobene prave reakcije s strani strokovnjakov, ki se posebej ukvarjajo z beneškim kiparstvom in arhitekturo tega obdobja (na primer Wolfgang Wolters, Debra Pincus, Ralph Lieberman, Robert Munman, Ileana Chiappini di Sorio itd.). To dokazuje, kako delikatno je ob vsem pomanjkanju arhivskih virov pisati o obdobju prve renesanse v Benetkah. Atribucijam Schulzove za zdaj ni moč slepo prikimati, prav tako pa jih ni moč s prepričljivimi argumenti ovreči. Naj se je Schulzova zmotila ali ne, njena študija je velikega pomena že zato, ker je nakazala eno od možnih smeri, v kateri bi kazalo v prihodnosti iskati korenine Nikolaja Florentinca.

Ne moremo trditi, da poznamo ves kiparski opus Nikolaja Florentinca, zato se upravičeno razveselimo vsakega novoodkritega umetnostnega spomenika, ki ga je mogoče povezati z njegovim imenom, pa naj bo pri nas ali v tujini. Tako je potrebno opozoriti na relief Madone z otrokom in dvema angeloma v londonskem Victoria and Albert Museum. Relief z inventarno številko 4234-1857 je iz istrskega kamna in meri v višino 59,7 cm, v širino pa 45,1 cm. Kupljen je bil v Parizu, po inventarni številki sodeč, že leta 1857. Njegovo prvotno nahajališče ni znano.

Na dokaj plitvo klesanem reliefu je v sredini celopostavna podoba Marije, ki sedi na zložljivem renesančnem stolu na oblaku in ima v naročju dete (sl. 54). Mali Jezus stoji v materinem naročju, se opira z eno nogo na stol in drži v desni roki ptička. Okrog glave ima venec. Na Marijini levi stoji angel z girlando (feston) v rokah, na desni pa sedi na oblaku drug angel, se z levo roko oklepa noge stola, njegova v kolenu skrčena desna noga pa s stopalom predira oblak. Ozadje je

⁶ Schulzova je Nikolaju in njegovi delavnici v Benetkah pripisala nekatere ključne kiparske spomenike, nastale v času med 1457 in 1468: grob doža Francesca Foscarija (Frari), nekatere plastike na Arcu Foscari (Doževa palača), plastike z uničenega groba Orsata Giustiniana (St. Andrea della Certosa), kip sv. Krištofa na portalu cerkve Madonna dell'Orto, relief sv. Hieronima (Sta Maria del Giglio) ter nagrobnik Vittora Capella (St'Elena). Pozneje mu je pripisala še Marijo z oznanjenja na portalu Madonna dell'Orto (Anne Markham Schulz: *Antonio Rizzo, Sculptor and Architect*, Princeton 1983, p. 185).

⁷ A. Venturi, *La scultura dalmata*, pp. 113—114; A. Venturi, *La scultura del Quattrocento*, p. 434.

⁸ Hanno Wolter Kruft, v recenziji dela A. M. Schulz, 1978, *Kunstchronik*, 33/3, 1980, pp. 108—110.

⁹ Luciano Bellosi, v recenziji dela A. M. Schulz, 1978, *Prospettiva*, 26, 1981, pp. 91—94.

¹⁰ Radovan Ivančević, Nove atribucije Jurju Matejevu Dalmatincu i Nikoli Ivanovu Firentincu i problem valorizacije njihova djela, *Peristil*, 23, 1980, pp. 99—106.

popolnoma prazno, relief pa je obdan s preprostim renesančnim profiliranim okvirjem.

Zanimiva je dosedanja strokovna literatura o reliefu. Prvič je bil objavljen v katalogu muzeja (tedaj še South Kensington Museum) leta 1862.¹¹ Označen je bil kot delo beneškega umetnika, ki gre slogovno vštric z Vivariniji in Belliniji, ter datiran v čas med 1470 in 1480.

Cornelius von Fabriczy je bil drugačnega mnenja: po njegovem je relief nastal v Padovi in po tehnični plati izdaja umetnika, ki je bil vajen delati v bronu, slogovno pa se mu je zdel precej blizu Mantegnevemu slikarstvu.¹²

Wilhelm Bode, ki se je zmotil glede materiala, češ da gre za štuk, je relief preprosto označil kot delo anonimnega Donatellovega naslednika.¹³ Tudi Paul Schubring je zmotno zapisal, da je relief iz gline. V svoji monografiji o Donatellu ga je uvrstil med številna dela anonimnih Donatellovih naslednikov, v bolj natančno obravnavo pa se ni spuščal.¹⁴ Padovanskemu umetniku iz Donatellovega nasledstva je bil relief pripisan tudi v katalogu muzeja iz leta 1932, kjer je bil zelo široko datiran v drugo polovico 15. stoletja.¹⁵

Precej drugače pa je o reliefu pisal sir John Pope-Hennessy v katalogu iz leta 1964.¹⁶ Menil je, da je relief nastal v Dalmaciji, in to v krogu Andrija Alešija (izrazil se je precej nedoločno: »style of Andrea Alessi«). Donatellovski se mu je zdel stoječi angel na Marijini levi, ki ga je spominjal na angele z Donatellovega oltarja v Padovi, nikakor pa ne Marijin lik. Ne v Firencah ne v Padovi ali v Benetkah ni našel primerjave za njeno v višino potegnjeno telo, še manj pa za »kurzivno linearno« draperijo, ki mu je sugerirala izvor v šoli Jurija Dalmatinca in ga hkrati spominjala na nekatera dela, pripisana Andriju Alešiju (npr. kip Janeza Evangelista v Ursinijevi kapeli v trogirski stolnici).¹⁷ O dataciji se John Pope-Hennessy ni izrekel.

Vidimo torej, da si mnenja starejših piscev v mnogočem nasprotujejo, vsi pa so si edini v tem, da je relief nastal v Donatellovem nasledstvu, in to po vsej verjetnosti nekje v severni Italiji. V povsem drugo smer kaže teza Johna Popa-Hennessyja, ki ga je edini povezal z dalmatinsko umetnostjo, kar je zadosten razlog, da se reliefu malo bolj posvetimo.

¹¹ J. C. Robinson: *London, South Kensington Museum: Italian Sculpture of the Middle Ages and Period of the Revival of Art: A Descriptive Catalogue*, London 1862, p. 114.

¹² Kunsthistorisches Institut v Firencah hrani izvod kataloga J. C. Robinsona (cf. op. 11), v katerega je Cornelius von Fabriczy pripisal svoja opažanja (knjiga ima signaturo Z 8101).

¹³ Wilhelm Bode: *Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toscanas*, München 1892–1905, p. 55.

¹⁴ Paul Schubring: *Donatello*, Stuttgart in Leipzig 1907, p. 167.

¹⁵ Eric Maclagan — Margaret H. Longhurst: *Victoria and Albert Museum: Catalogue of Italian Sculpture*, London 1932, p. 99.

¹⁶ John Pope-Hennessy: *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1964, p. 365.

¹⁷ John Pope-Hennessy se je glede kipa Janeza Evangelista skliceval na A. Dudana (Alessandro Dudan: *La Dalmazia nell'arte italiana*, II, Milano 1922, pp. 253–256), ki je ta kip pripisal Alešiju.

Nadrobnejša analiza nam kaj kmalu pokaže, da ima londonski relief več značilnosti umetnosti Nikolaja Florentinca kot Andrija Alešija. Res je sicer, da sta mojstra dolgo delovala skupaj, vendar sta si slogovno vseskozi dovolj različna, da ni težko razlikovati njunih elementov. Bilo bi torej napačno metati dela njunih delavnic preprosto v isti koš. Medtem ko se Aleši ni mogel nikoli povsem osvoboditi svojih poznogotskih korenin, je bil Nikolaj popolnoma v renesančnem duhu šolan umetnik in gotskih ostalin najdemo pri njem zanemarljivo malo.

Oglejmo si najprej figuro sedeče Madone. Veliko skupnega ima s podobo Marije z reliefa Marijinega kronanja v kapeli blaženega Ivana Ursinija v trogirski stolnici (sl. 55). Zelo podobna je drža obeh figur: trogirski je v skladu z ikonografijo kronanja sicer bolj sklonjena, obe pa imata opazno dvignjeno levo koleno ter podoben položaj desne roke. Dovolj blizu sta si tudi obrazna tipa obeh podob in način oblikovanja las, nekatere podrobnosti pa je opaziti tudi pri drugih detajlih: naglavno ogrinjalo je pri obeh Madonah na glavi zavito v nekakšen turban in pada ob levem licu prek nedri čez desno ramo. Enako pada desni rokav, ki je spet s tremi gumbi; slednji je na enak način oblikovan na reliefu Marije z otrokom v luneti portala frančiškanske cerkve v Hvaru, ki je prav tako pripisan Nikolaju Florentincu oziroma njegovi delavnici.¹⁸ Podobno so rokavi narejeni tudi na kipu stoječe Madone v Ursinijevi kapeli (sl. 56). Ta doslej nekako prezrti kip, nedvomno Nikolajevo lastnoročno delo, in to nemara eno najkvalitetnejših, preseneča zaradi naturalistično oblikovanega, starčevskega Marijinega obraza, ki je pravo nasprotje nekoliko idealiziranemu mladostnemu obrazu Marije z reliefa kronanja le malo nad njo. Zanimiva je ta starikava Madona tudi zaradi kodrov las, ki silijo izpod ogrinjala in so oblikovani na moč podobno tistim na londonskem reliefu.

Tudi stoječemu angelu na Marijini levi zlahka najdemo paralelo v opusu Nikolaja Florentinca. V mislih imam predvsem reliefa angelov z napisnimi trakovi v šibeniški stolnici. Venturi je v želji, da bi našel kakšno umetnikovo delo tudi v rodni deželi, ta dva angela zmotno pripisal Francescu Laurani,¹⁹ Giuseppe Praga pa je bil mnenja, da sta delo Agostina di Duccia ali njegove delavnice.²⁰ Šele Fisković je angela povezal z Nikolajem Florentincem in je boljšega označil kot Nikolajevo lastnoročno delo, slabšega pa pripisal delavnici,²¹ medtem ko je bila Schulzova mnenja, da sta oba angela delo Nikolajevih učencev.²² Angel na londonskem reliefu ima skupne točke z obema: položaj rok, v katerih drži angel feston namesto napisnega traku, je zrcalno obrnjen položaj rok desnega šibeniškega angela (po Fiskoviću tistega, ki je delo učenca) (sl. 58). Podobni so tudi nekoliko razkrceni prsti na desni roki, medtem ko

¹⁸ Davor Domančić, *Reljef Nikole Firentinca u Hvaru, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 12, 1960, pp. 172—179.

¹⁹ A. Venturi, *La scultura dalmata*, p. 121.

²⁰ Giuseppe Praga, *Documenti su Giorgio da Sebenico II: Gli angeli della scuola di Agostino di Duccio nella cattedrale di Sebenico, Atti e memorie della società dalmata di storia patria*, Roma 1932, fasc. 71.

²¹ Cvito Fisković, *Tri šibenska reljefa Nikole Firentinca, Peristil*, 3, 1960, pp. 37—41.

²² A. M. Schulz, 1978, p. 59.

je glava, ki jo drži angel nekoliko postrani, bližja glavi »boljšega« drugega angela (sl. 57). Podoben je tudi obrazni tip angelov, precej drugače pa so oblikovani lasje, ki so pri šibeniških angelih veliko bolj nakodrani kot pri londonskem. Podobne lase imajo številna Nikolajeva dela, posebno nekatere plastike v Ursinijevi kapeli. S putti na kapitelih Ursinijeve kapele ter s putti baklonosci je moč povezati tudi podobo malega Jezusa in angela na Marijini desni, čeprav jima ni mogoče najti neposrednih paralel.

Doslej smo malo govorili o draperiji na londonskem reliefu. Na prvi pogled namreč nima prav veliko skupnega z draperijo na drugih delih Nikolaja Florentinca. Gube so tu veliko gostejše in manj izrazite, kot smo pri njem navajeni. Vendar glavne linije draperije tečejo in se lomijo na podoben način kot pri drugih Nikolajevih plastikah: nekateri detajli na primer spominjajo na draperijo stoječe Madone v Ursinijevi kapeli (npr. lomljenje gub pod desnim kolonom londonske Madone in gube na desnem boku Madone v Ursinijevi kapeli). Pri tem velja upoštevati še dvoje: večina Nikolajevih plastik je odeta v težka ogrinjala, ki zahtevajo precej »težjo« draperijo kot lahka oblačila na londonskem reliefu. Drugo, nič manj pomembno dejstvo je, da imamo opraviti z zelo plitvim reliefom, ki morda sploh ne bi prenesel bolj plastičnega modeliranja draperije.

Vsaka od naštetih podobnosti z deli Nikolaja Florentinca zase bi bila lahko le naključje in ne dokaz, da gre za delo iz kroga tega umetnika, sorazmerno veliko število podrobnosti z več različnimi Nikolajevimi deli pa govori tej domnevi v prid. Ni dvoma, da je relief delo Donatellovega naslednika. To navsezadnje potrjuje tudi starejša literatura, ki je pripisovala relief Donatellovi šoli, in to v času, ko so pisci komajda mogli poznati Nikolaja Florentinca. V Donatellovem opusu najdemo tudi relief, ki bi utegnil pomembno vplivati na nastanek našega reliefa. To je relief Marije z otrokom in angeli v bostonskem Museum of Fine Arts (sl. 59). Na tem reliefu je tako kot na londonskem upodobljena na oblaku sedeča Madona z otrokom v naročju in dvema celopostavnima angeloma ter številnimi angelskimi glavicami v ozadju. Z izjemo teh glavic sta reliefa po ikonografski plati praktično identična, podoben položaj pa zavzema tudi figura Marije, ki bi bila lahko prototip tako za podobo Marije na londonskem reliefu kot za tisto na reliefu kronanja v Ursinijevi kapeli. Bostonski relief je datiran v čas med 1425 in 1435²³ in je torej kaj lahko vplival na Nikolaja Florentinca.

Kvaliteta londonskega reliefa ne dosega ravni Nikolajevih lastnoročnih kiparskih del. Medtem ko so glave figur izdelane dokaj skrbno in z dobršno mero spretnosti, so nekatere okončine, posebej noge angelov in Jezusa, oblikovane okorno in togo. Prav tako ne moremo prezreti nekaterih očitnih anatomskih nepravilnosti: noga sedečega angela, ki prodira skozi oblak, je zalomljena popolnoma nenaravno in učinkuje, kot da ne bi pripadala isti figuri. Marijina leva noga se nad kolonom še naprej vzpenja, kot da bi rastla izpod prsi in ne iz kolka. Precej bolj površno

²³ H. W. Janson: *The Sculpture of Donatello*, II, Princeton 1957, pp. 86–87; John Coolidge, *Observations on Donatello's Madonna of the Clouds*, *Festschrift Klaus Lankheit zum 20. Mai 1973*, Köln 1973, pp. 130–131.

kot pri drugih Nikolajevih plastikah so izdelana tudi krila obeh angelov. Vse to navaja k domnevi, da londonski relief ni lastnoročno delo Nikolaja Florentinca, temveč delo kakšnega sposobnejšega učenca. Njegova kvaliteta namreč vendarle presega kvaliteto nekaterih del, ki jih pripisuje delavnici Nikolaja Florentinca. Tu gre predvsem za kip sv. Petra v Vrbski, kip sv. Stefana v Sumpetru Poljičkem na Braču²⁴ ter reliefa svetnikov v šibeniškem samostanu konventualcev.²⁵

Kompozicijsko je relief nekako zlepljen iz figur, ki jih poznamo z drugih Nikolajevih del. Tudi to kaže na umetnika, ki mu je manjkalo lastne ustvarjalne moči in je sestavljal figure, ki jih je bil zasnoval njegov učitelj. Posebno zanimiv je v tej zvezi angel, ki je dobil v roke namesto napisnega traku za ikonografijo prizora popolnoma nepotreben feston, samo da bi »upravičil« držo rok, prevzeto s šibeniških angelov.

Če torej sklepamo, da je londonski relief nastal pod vplivom Marijina kronanja v Ursinijevi kapeli v Trogiru in angelov v šibeniški stolnici, nam ti spomeniki nudijo tudi glavno oporo pri datiranju reliefa. S precejšnjo natančnostjo je moč datirati relief Marijinega kronanja: leta 1482 so v kapelo postavili prvi kip, kar dokazuje, da je bil takrat arhitekturni del, katerega del je tudi omenjeni relief (vklesan je namreč v sam zid), že dokončan.²⁶ Teže je datirati šibeniška angela. Fisković je bil mnenja, da sta nastala prav ob koncu stoletja, ko je bila postavljena kupola stolnice.²⁷ Ni pa izključeno, da sta nastala že prej, posebno če sta bila namenjena oltarju v stranski ladji, kjer sta tudi danes. Stranske ladje je dokončal že Jurij Dalmatinec in marsikatera ugledna družina je dala vanje postaviti svoje oltarje.

Pomudimo se za hip še pri materialu reliefa. V katalogu Victoria and Albert Museum iz leta 1964 je zapisano, da je to istrski kamen. Ne vemo, ali je podatek preverjen ali pa samo prepisan iz starega kataloga iz leta 1862. Če je točen, odpira vrsto novih vprašanj, na katera tukaj ne bomo mogli odgovoriti, lahko pa postavijo na glavo vsa dosedanja razmišljanja, vključno z atribucijo Johna Popa-Hennessyja. V Dalmaciji namreč ob obilici domačega materiala istrskega kamna niso uporabljali. Mogoče bi bilo torej, da je londonski relief izjema, ki potrjuje pravilo, ali da ni nastal v Dalmaciji, temveč nekje ob severnem Jadranu. V tem primeru bi bilo seveda vprašljivo, če je sploh nastal v delavnici Nikolaja Florentinca, čeprav ni nobenemu umetniku tako blizu kot prav njemu. Morda bi ga lahko povezali z Nikolajevim domnevnim bivanjem v Benetkah? To je lep dokaz, kako usoden je lahko navidez povsem nepomemben podatek o umetniku.

Z londonskim reliefom se je ponovno nekoliko povečal spisek kiparskih del, ki jih je mogoče pripisati Nikolaju Florentincu. Hkrati je treba opozoriti, da tudi v zvezi z že znanimi domnevno Nikolajevimi deli še ni vse raziskano. Zanimiv je že omenjeni portal frančiškanske cerkve v

²⁴ Vladimir Gvozdanović, Prilog radionici Nikole Firentinca i Andrije Alešija, *Peristil*, 10—11, 1967—76, pp. 59—64.

²⁵ Cvito Fisković, Dva reljefa iz radionice Nikole Firentinca u Šibeniku, *Peristil*, 20, 1977, pp. 33—38.

²⁶ Cvito Fisković: *Opis trogirске katedrale iz XVIII. stoljeća*, Split 1940, p. 43.

²⁷ C. Fisković, Tri šibenska reljefa, op. cit., p. 40.

Hvaru, kjer je verjetno delalo več rok in kjer je po nekaterih detajlih mogoče sklepati, da je sodeloval tudi Andrija Aleši.²⁸ Drug tak spomenik je relief Madone z otrokom v Orebičih,²⁹ ki ne preseneča le zaradi svoje kvalitete, temveč tudi zato, ker se nahaja na ozemlju nekdanje Dubrovniške republike, kjer Nikolaj Florentinec po doslej znanih virih sodeč, nikoli ni delal.

Sicer lahko upamo, da spisek Nikolajevih del še ni popoln. Nemara bi veljalo nekoč posvetiti nekaj pozornosti močno poškodovanemu doprsnemu kipu Madone z otrokom v samostanu Sta Maria al Mare na otoku San Nicola v Tremutih ob apulski obali, ki so mu po legendi Turki v enem od mnogih napadov odbili glavi Marije in otroka.³⁰ Žal za zdaj poznam podobo le po zelo slabi in nejasni fotografiji, ki nikakor ne zadostuje za študij.

A RELIEF FROM THE CIRCLE AROUND NICCOLÒ DI GIOVANNI FIORENTINO IN LONDON

In the sculpture collection of the London Victoria and Albert Museum there is a relief showing the *Virgin and Child with two angels*, under Inventory No. 4234-1957. Most of the older literature attributed this relief to an anonymous follower of Donatello in Padua or Venice, but John Pope-Hennessy did not share this view — in the 1964 catalogue of the Museum he attributed the relief to the circle around Andrea Alessi and thus first linked it to Dalmatian art.

A more detailed analysis of the style shows that the relief is much closer to the work of Niccolò di Giovanni Fiorentino, a Florentine sculptor and architect, who made the most important contribution to the spreading of early Renaissance art and architecture in Dalmatia. There is documentary evidence for his presence and work in Dalmatia between the year 1467 and his death in 1505, while for the present there is no reliable data on his younger years.

The posture and some of the details of the figure of the Virgin in the London relief are very reminiscent of the *Coronation of the Virgin* by Niccolò di Giovanni Fiorentino in the chapel of blessed Ivan Ursini in the cathedral in Trogir. The similarities of the two Virgins include the type of face, the design of the headdress and the right sleeve, which both have three buttons, which we also find on the relief of the Virgin on the portal of the Franciscan church in Hvar, which is the work of Niccolò di Giovanni Fiorentino and his workshop. The Virgin's hair in the London relief is similar to that on the figure of the standing Virgin in the Ursini Chapel.

The standing angel on the right side of the relief bears a great resemblance to the angels from the workshop of Niccolò di Giovanni Fiorentino in the northern aisle of the cathedral in Šibenik, except that it is holding a wreath instead of an inscribed scroll. The figures of the Holy Child and the angel at the left are very similar to some of the putti in the Ursini Chapel in Trogir.

At first sight the draperies on the relief are quite different from the draperies on other works by Niccolò di Giovanni Fiorentino, but that is probably because the relief is very shallow and because the figures are covered in light garments. But despite that, the basic lines of the draperies are similar to those in other works by Niccolò.

²⁸ D. Domančić, op. cit.: Alešija kot možnega sodelavca pri gradnji portala sploh ne omenja.

²⁹ Cvito Fisković, *Bogorodica sa djetetom Nikole Firentinca u Orebičima*, *Peristil*, 2, 1957, pp. 171—175.

³⁰ P. Armando M. di Chiara: *La Montecassino in mezzo al mare*, Lucera 1980, p. 43.

To some extent, the relief might have been modelled on Donatello's relief *Madonna of the Clouds* in the Boston Museum of Fine Arts, dated between 1425 and 1435, which could, as regards the position of the Virgin's figure, also have influenced the relief of the crowning in Trogir.

The quality of the London relief is inferior to that of the works which Niccolò di Giovanni Fiorentino did himself and we can attribute it to one of his pupils.

The dating of the relief can be based on the *Coronation of the Virgin* in Trogir (completed before 1482) and the *standing Virgin* (1487), while the two angels in Šibenik were produced sometime between 1480 and 1500. The material of the relief is a special problem: it is Istrian stone, which was not usually used in Dalmatia. That could mean that the relief was produced in the northern Adriatic area and that it could thus be connected with Niccolò's assumed activity in Padua or Venice.

Finally, attention should be drawn to the badly damaged bust of the *Virgin and Child* in the Monastery of Santa Maria al Mare in the Tremiti islands, which also shows certain similarities with the work of Niccolò di Giovanni Fiorentino and to which more attention will have to be devoted in future.

LJUBLJANSKA KIPARSKA DELAVNICA 15. STOLETJA SEZNAM PLASTIK*

Jana Intihar Ferjan, Ljubljana

Ime ljubljanska kiparska delavnica 15. stoletja združuje večje število slogovno sorodnih kipov, ki so jih našli v okolici Ljubljane.¹ Plastike datiramo v čas od okoli 1440 do okoli 1470, ko je bila Ljubljana zaradi svojega strateškega pomena proti Turkom in Benečanom deležna habsburške podpore in je dosegla precejšnjo gospodarsko moč, leta 1461 pa je postala še sedež novoustanovljene ljubljanske škofije.² Dozorele so razmere — kot drugod po Evropi že prej —, v katerih so meščani postali odjemalci in naročniki umetniških izdelkov oziroma so se nekdanje potujoče podobarske delavnice lahko ustalile v mestih. Domnevamo torej, da so bili avtorji obravnavanih kipov (na več avtorjev kažejo stilne in kvalitativne razlike med izdelki) vključeni v meščansko skupnost Ljubljane, čeprav je bil verjetno njihov glavni naročnik stiški samostan, saj kipi večinoma izvirajo iz nekdanjega ozemlja tega samostana. Stična je imela precej pomembno mesto tudi v Ljubljani, ker so bile v samostanski lasti za mesto pomembne trgovske poti iz Italije prek Krasa na sever.³ Povod za prihod — in ustalitev — kiparske delavnice v Ljubljani so lahko bila

* Prispevek je del diplomske naloge iz leta 1981, Oddelek za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani (opomba uredništva).

¹ Kiparska delavnica ni izpričana v virih niti nikjer ne najdemo nobenega podpisa. Tako jo je poimenoval Emilijan Cevc glede na razporejenost spomenikov v prospektu razstave *Ljubljanska kiparska delavnica v 15. stoletju*, ki je bila v ljubljanskem Mestnem muzeju leta 1952.

² *Ljubljana: Podobe iz njene zgodovine*, Ljubljana 1962, pp. 24—25. Podobne ugotovitve najdemo tudi že v delih Josipa Grudna: *Cerkvene razmere med Slovenci v 15. stoletju in ustanovitev ljubljanske škofije*, Ljubljana 1908; Frana Zwittera: *Starejša kranjska mesta in meščanstvo*, Ljubljana 1929; Milka Kosa: *Srednjeveška Ljubljana. Topografski opis mesta in okolice*, Ljubljana 1955.

³ Ravno v času opata Ulriha sredi stoletja je Stična dokupila dve hiši v Ljubljani, da bi tako lažje posegala v trgovsko življenje mesta. Cf. Metod Mikuz: *Vrsta stiških opatov*, Ljubljana 1941, p. 46.

Postavlja se tudi vprašanje, ali je morda samostan v Stični posredoval pri prihodu kiparjev v Ljubljano. Vprašanje izvira iz analogije s sočasno slikarsko delavnico Janeza Ljubljanskega v Ljubljani, pri kateri je povezava s cistercijani utemeljena. Cf. France Stelè, *Der Maler »Johannes concivis in Laybaco«, 900 Jahre Villach*, Villach 1960, pp. 84—85.

povečana naročila za oltarje po cerkvah, predvsem v obnovljeni cerkvi sv. Nikolaja, ki je leta 1461 postala stolnica.⁴

Od kod so prišli kiparji — ali vsaj glavni mojster — je težko določiti, saj se zgodnja dela delavnice vključujejo v splošni srednjeevropski tok otrdevanja mehkega sloga in so slogovno že zrela.⁵ Zanimiv pa je nadaljnji razvoj delavnice, kakršen se kaže skozi ohranjene kipe. Medtem ko so plastike v srednji Evropi (predvsem na Štajerskem, Koroškem, Tirolskem — z izvorom na Nemškem) začele pridobivati na slikovitosti, učinek je bil dosežen s tanjšanjem in zapletanjem gub oblačil, se je v izdelkih ljubljanske kiparske delavnice povečevala plastičnost kipov na račun gubanja draperije. Vzroke za tako »nasprotno smer« lahko v primeru te delavnice iščemo bodisi v lokalizmu ali pa v naslonitvi na Italijo, ki ni doživljala poznogotskega baroka. Lokalizme so v delavnico verjetno vnesli — kot je ugotovil Emilijan Cevc⁶ — klesarji s Krasa, ki naj bi bili člani delavnice, o čemer priča med drugim tudi dejstvo, da so skoraj vsi kipi, pripisani ljubljanski kiparski delavnici, iz kamna. Kamnu in Krasu pripisujemo tako sorazmerno oblost kipov kot tudi krčenje števila gub oblačil in večanje njihove plastičnosti. S tem plastike izgubljajo eleganco in postajajo ostebrele figure s shematično obdelano površino. To so na kratko značilnosti »prve faze« ustvarjanja ljubljanske kiparske delavnice, ki je torej v glavnem omejena na ponavljanje formul, izpeljanih iz mehkega sloga z začetka 15. stoletja. Ponavljanje se je nadaljevalo do take mere, da nekatere plastike zaradi svoje stilne okorelosti delujejo že prav ekspresivno. Ekspresivnost ne pomeni novosti, marveč je posledica zastoja, stilne zagate v delavnici.⁷ Kot bomo pokazali v seznamu, so v tej stiski kiparji včasih posegali tudi po drugih likovnih vzorih iz svoje okolice.

Kljub temu delovanje delavnice še ni zamrlo, saj zasledimo od okoli leta 1460 v njenih plastikah nov slogovni impulz, katerega glavni nosilec je kip svetnika iz okolice Stične (kat. št. 29). V kipih iz »druge faze« ustvarjanja delavnice je moč čutiti energijo, ki presega lokalni kraško-primorski značaj. Pri teh plastikah se oblačila bolj prilagajajo telesu, gube se podaljšajo, v nekaterih primerih pa se pojavijo zanimivi zresnjeni obrazi. Menimo, da je vir tega novega impulza prišel iz Benetk. V prvi polovici 15. stoletja so si Benetke pridobile precejšnje ozemlje v zaledju in ostale brez tekmecev v Italiji. V tem času relativnega miru se je v

⁴ O živahnem postavljanju oltarjev za cehe in beneficije v cerkvi sv. Nikolaja poroča Janez Veider: *Stara ljubljanska stolnica, njen stavbni razvoj in oprema*, Ljubljana 1947. O pomenu oltarja za meščansko skupnost 15. stoletja je nazorno pisal v III. poglavju svoje knjige Michael Baxandall: *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven and London 1980.

⁵ Emilijan Cevc: *Srednjeveška plastika na Slovenskem od začetka do zadnje četrtine 15. stoletja*, Ljubljana 1963, p. 248.

⁶ E. Cevc, op. cit.

⁷ Zdi se, da so kiparji privedli mehki slog do podobne stopnje kot v slikarstvu Suški mojster; v njegovih freskah zasledimo podobno nagnjenje k ekspresivnemu izrazu, ki je posledica otrditve likovnih shem, da izrazita telesa in obrazna fiziognomija učinkujeta le površinsko dekorativno. Na ta pojav je opozoril Janez Höfler: *Stensko slikarstvo na Slovenskem med Janezom Ljubljanskim in Mojstrom sv. Andreja iz Krašc*, Ljubljana 1979 (tipkopis), p. 162.

Benetkah razmahnila bogata umetnostna dejavnost, tudi kiparstvo. S prihodom Donatella v Padovo, leta 1443, je gotika začela prehajati v renesanso tudi na beneškem ozemlju, vendar pa renesančna umetnost ni bistveno vplivala na glavnega beneškega kiparja srede 15. stoletja Bartolomea Bona. Prav na njegovo delavnico bomo skušali navezati nekatere novosti v delih ljubljanske kiparske delavnice. Za primerjavo pa nam ne bo služil le stoječi svetniški kip iz okolice Stične (kat. št. 29), katerega meniška figura in obdelanost kiparske površine bi prej našli vzporednico v beneškem slikarstvu, temveč tudi kip sv. Tilna iz Repenj (kat. št. 15). Primerjamo ga lahko z malo znanim kipom S. Alvise s portala cerkve S. Alvise v Benetkah.⁸ Obe sedeči svetniški figuri povezuje že sam motiv sedečega svetnika; beneški primer je razgiban s kontrapostom, pri ljubljanskem oziroma repenjskem pa ostaja le tog odklon od osi. Presenetljivo podobnost srečamo v oblikovanju obrazov. Obraza sedeče in stoječe meniške figure (kat. št. 15 in 29) povzemata likovno govorico Bartolomea Bona oziroma njegove delavnice: partija okrog ust prispeva k resnemu, skoraj mrkemu izrazu, delno priprte oči dajejo vtis poglobljenosti vase. Oblikovanje plašča, ki tvori lupino telesu S. Alvise iz Benetk, je prav tako dobro znano pri kipih ljubljanske kiparske delavnice. S. Alvise in dela Bartolomea Bona so datirana v sredo 15. stoletja, zato bi bil prenos vpliva v Ljubljano konec 50. let 15. stoletja možen. Opozarjamo pa, da ljubljanski kiparji niso prenesli na naše ozemlje celotnega svetniškega tipa iz Benetk, temveč so le prilagodili posamezne oblikovne dele tako svojim sposobnostim kot tudi potrebam okolja in samostanskega naročnika.

Tudi zgodovinska dejstva govorijo v prid zveze Ljubljane z Benetkami, ki se je utrjevala že od prehoda v 15. stoletje.⁹ Zveza pa vseeno ni mogla plodno zaživeti v umetnostni povezavi, saj so bile stilne zahteve ljubljanskega prostora mnogo konservativnejše, slovensko ozemlje pa so tudi že pretresali turški vpadi, ki so se med leti 1469 do 1483 prvič skoraj nepretrgano ponavljali.¹⁰ Zaradi njihovih posledic je verjetno prenehala delovati ljubljanska kiparska delavnica, katere sledovi se v tem času izgubijo.

Za predvideni čas delovanja ljubljanske kiparske delavnice imamo v Ljubljani dokumentirana imena treh »slikarjev«:¹¹ to so bili Gregor,

⁸ Anne Markham Schulz: *The Sculpture of Giovanni and Bartolomeo Bon and their Workshop*, Philadelphia 1978, pp. 54–57.

Povzemamo njene atribucije in datacije, čeprav so nekatere še sporne; bistvena nam je bila morfologija oblikovanja obrazov, kakršno avtorica pripiše Bartolomeu Bonu; plastike, na katere smo se oprli za primerjavo, so lahko tudi izdelek kakega drugega mojstra, kar pa ne spremeni dejstva, da je bil ljubljanski kipar v Benetkah.

⁹ Ferdo Gestrin, Trgovina slovenskih dežel z italijanskimi ob koncu srednjega veka in v XVI. stoletju, *Zgodovinski časopis*, XXIX 1–2, 1975, pp. 90–91.

¹⁰ Stane Jug, Turški napadi na Kranjsko in Primorsko do prve tretjine 16. stoletja, *GMS*, XXIV, 1943.

¹¹ »Slikar« (Maler) ne označuje nujno slikarske dejavnosti, saj je na primer tudi Hans iz Judenburga, ki ga poznamo le po kiparskih delih, v virih dosledno imenovan kot »slikar«. Cf. Emilijan Cevc: *Ob problemu Hansa iz Judenburga*, Razprave II Slovenske akademije znanosti in umetnosti, 1953, pp. 280–281.

Gregorjev sin Janez in Janezov sin Gregor.¹² V kratkih opisih plastik v seznamu del smo skušali kipe prisoditi trem različnim glavnim mojstrom oziroma stilnim usmeritvam in s tem podpreti ne le povezavo ene veje ljubljanskih kiparjev z Benetkami, ampak tudi z dokumentiranimi imeni.

SEZNAM PLASTIK

Izdelki tako imenovane ljubljanske kiparske delavnice 15. stoletja niso tu zbrani zato, ker bi našli kakšno pomembno novo delo, pripisano tej delavnici, ampak zato, ker kataloga doslej še nimamo. Edini seznam plastik ljubljanske kiparske delavnice je bil objavljen na razstavnem prospektu Mestnega muzeja v Ljubljani leta 1952. Obsegal je 32 kipov, kataloški podatki pa so bili zelo skopi. V natančnejši obdelavi delavnice, v knjigi *Srednjeveška plastika na Slovenskem: Od začetkov do zadnje četrtine 15. stoletja*, Ljubljana 1963, je Emilijan Cevc obravnaval 44 kipov in fragmentov, vključena sta tudi Adam in Eva s starega ljubljanskega rotovža. Seznama in kataloških podatkov pa v tej knjigi ni. Odličnejši izdelki ljubljanskih kiparjev so bili nato obdelani v Cevčevi knjigi *Gotsko kiparstvo*, zbirka *Ars Sloveniae*, Ljubljana 1967, in razstavljeni v ljubljanski Narodni galeriji leta 1972 (katalog *Gotska plastika na Slovenskem*). Preostala literatura obravnava delavnico bolj sumarično ali se omejuje le na nekatera dela, pač zaradi nahajališč posameznih kipov.

Pričujoči katalog torej podaja znani opus ljubljanske kiparske delavnice s pripadajočimi podatki (kolikor so bili ti dosegljivi) na enem mestu. Seznam ne sledi časovnemu zaporedju, temveč ikonografskim in formalnim značilnostim.

Sedeče figure

- 1 *Sočutna*
Ljubljana, stol. c. sv. Nikolaja, južna zunanja stena
Peščenec
Pred 1449
Provenienca prvotno na oltarju Zalostne Matere božje
Literatura Janez Veider: *Stara ljubljanska stolnica*, Ljubljana 1947, p. 11;
Emilijan Cevc: *Srednjeveška plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1956, p. 22 (od tod citirano Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956); Emilijan Cevc:

¹² Milko Kos, O imenih in osebah nekaterih umetnikov na Slovenskem v srednjem veku, *ZUZ*, n. v., V—VI, 1959, pp. 293—294.

¹³ Kot primerjavo imamo v mislih figuro *Madonna della Misericordia*, ki je bila nekdanj v luneti portala Scuole Vecchia della Misericordia v Benetkah, danes pa se nahaja v Victoria and Albert Museum, London. Anne Markham Schulz jo pripisuje Giovanniju Bonu, datira v sredo 20. let 15. stol. in poudarja, da je mojster izhajal iz zgodnje gotike, še iz *trecenta*. Cf. Anne Markham Schulz: *The Sculpture of Giovanni and Bartolomeo Bon and their Workshop*, Philadelphia 1978, p. 15 ss. Take eklekticistične tendence pa so ustrezale tudi ljubljanskim kiparjem, ki pri prevzemanju vzorov in njihovem prilagajanju govoreci delavnice niso bili pretirano rahločutni in izbirčni, kar pa je bilo v srednjeveških cehih povsem običajno. V tem primeru so povzeli le shemo gubanja Marijine halje.

Srednjeveška plastika na Slovenskem od začetkov do zadnje četrtine 15. stoletja, Ljubljana 1963, pp. 234—235 (od tod citirano Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963); Majda Smole: *Ljubljanska stolnica*, Ljubljana 1973, p. 27; Jože Anderlič: *Ljubljanska stolnica*, Ljubljana 1982; Emilijan Cevc, Likovna umetnost v srednjeveški Ljubljani, *Zgodovina Ljubljane: Prispevki za monografijo*, Ljubljana 1984, p. 99.

Za oltar žalostne Matere božje je znan datum posvetitve, 11. 1. 1449. Kip je nastal prej. Gre torej za zgodnejše delo ljubljanske kiparske delavnice, kar potrjuje tudi še sorazmerno bogata draperija in njena mehkoča. Zgornji del Marijinega telesa poživljajo številne drobne, neshematizirane gubice, s katerimi sovpada valoviti rob oglavnice. Ta je potegnjena do čela in obroblja poln, ovalen obraz. V spodnjem delu kipa je razporeditev gub že značilno »ljubljska«: med kolena sta dve izraziti ločni gubi, med njima je vdolbina, sicer pa se oblačila navpično spuščajo k tlom. Tu se halja ureja v zalomih, ki niso pretirano ostrini in so tudi še raznoliki ter slikoviti; tisti med stopali je še posebej zavrt. Plašč ovija Marijine rame, roke in kolena ter v spodnjem delu s svojim robom, krajšim od halje, povečuje slikovitost. Kristusovo telo je diagonalno položeno v Marijino naročje. Ovito je le v prtljavi okoli ledij, ki ga prav tako prepletajo drobne gube.

Dokaj redek za naše kraje je motiv, v katerem Marija drži rob oglavnice, ki izvira iz Salzburškega. Ta motiv bi lahko prišel k nam prek Furlanije, kjer so delali Nemci Salzburškega izvora.

2 Sočutna

Sl. 60, 63, 67

Javorje v Poljanski dolini, ž. c. sv. Tilna (kopija je v kapelici — spomeniku žrtvam I. svetovne vojne v isti vasi)

Peščenec, v. 75 cm, š. 50 cm, g. 35,5 cm

Okoli 1450—1455

Literatura: Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956, p. 23; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 242; Emilijan Cevc, *Gotška plastika na loškem ozemlju, Loški razgledi*, XIX, 1973, p. 180—181.

Drug kipar je uporabil isti ikonografski motiv. Njegove kiparske sposobnosti so bile manjše, kar se vidi v manj proporcionalnem in manj dodelanem Kristusovem telesu ter v bolj trdem in shematičnem gubanju. Vdolbina med kolena se je zmanjšala, tudi valovanje oglavnice je zreducirano, večji pomen dobijo otrdele navpične gube. S tem je izginil bogat padec draperije v obliki trikotnika k tlom, kip je ujet v klado. Iz značilne govornice delavnice je kipar uporabil še plašč, ki delno prekriva oglavnico, in okrogli tip obraza. Novosti ni. Datacija v literaturi, okrog 1449, se zdi prezgodnja, verjetneje je kip nastal v prvi polovici 15. stoletja.

3 Sočutna

Sl. 61

Šmartin pri Kranju, ž. c. sv. Martina, južna kapela

Peščenec, v. 103 cm, š. 86 cm, g. 43 cm

Okoli 1460

Provenienca Srednje Bitnje, znamenje, še prej Ljubljana, stara franč. c. *Literatura* Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 242; Emilijan Cevc, *Gotška plastika na loškem ozemlju, Loški razgledi*, XIX, 1973, p. 181.

Očitno je, da po realizaciji za ljubljansko cerkev sv. Nikolaja ikonografski motiv Sočutne ni več zanimal glavnih mojstrov, saj gre tudi tu za okorno posnemanje kipa kat. št. 1. Kristusovo telo je še bolj oblo in neizdelano, gube so bolj otrdele, neživljenjske in ostre. Značilno pa je, da kipar ni imel pred seboj le modela ljubljanske Sočutne, ampak tudi druge sedeče plastike, o čemer pričajo tri ločne gube med kolena. Nelep jokajoč Marijin obraz skupaj z gubanjem draperije govori o poslednji, »ekspresionistični« stopnji odmiranja mehkega sloga. Predvidevamo, da je do te »krize« v ljubljanski kiparski delavnici prišlo proti koncu 15. stoletja, ko naj bi nastal ta kip.

4 *Sedeča Marija z otrokom*

Sl. 62

Breg pri Kranju, p. c. Matere božje, veliki oltar
Peščenec, v. 70 cm (brez krone), š. 37 cm, g. 30 cm (Mere niso natančne,
ker je kip v oltarju težko dosegljiv.)

40. leta 15. stoletja

Literatura Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956, p. 22; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 234.

Kip je precej predelan, ohranjene pa so še gube Marijine obleke. Cevc ga datira v 40. leta 15. stoletja, kar potrjuje sorazmerna mehko gub in širina draperije v spodnjem delu. Tudi nadrobnosti, kot so na primer gube okrog sponke v pasu, so še upoštevane. Zaplet draperije med stopali je logičen. Kljub podobnostim z ljubljansko Sočutno (kat. št. 1) se zdi, da je Marija z Brega izdelek drugega, čeprav sorodnega mojstra. Kolikor je arhivsko izpričana umetniška družina res povezana z deli ljubljanske kiparske delavnice, bi to delo lahko prisodili Gregorjevemu sinu Janezu. Radikalnejša mlajša roka se kaže v večji redukciji gub in v začetkih delitve jedra telesa in plašča kot okvira, ki ju zasledimo v tem delu. Modeli tega mojstra so imeli v delavnici večji vpliv.

5 *Sedeča Marija z otrokom*

Domžale, ž. c. Marijinega vnebovzvetja, severna kapela

Peščenec, v. 75 cm (brez krone), š. 45 cm, g. 37 cm

Pred 1446

Literatura France Stelè: *Politični okraj Kamnik*, Ljubljana 1929, p. 362 (od tod citirano Stelè: *Kamnik*); Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956, p. 22; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 234.

Kip je bil v 19. stoletju predelan in le delno govori o svojem izvoru. Guban je zelo podobno tistemu pri Mariji z Brega (kat. št. 4), le več je vertikalizma, zalomi so ostrejši, gube trše. Cevc postavlja kot možen *terminus post quem* letnico 1446, ko je papež Nikolaj V. podelil patronatske pravice nad mengeško faro, pod katero je sodila Goričica (danes Domžale), cesarju Frideriku III.

6 *Sedeča Marija z otrokom*

Završje v Istri, c. sv. Marije od Kaštela, zakristija

Peščenec, v. 75 cm

Pred 1456

Provenienca Završje, pokopališka kapela sv. Primusa i Felicijana

Literatura V seznamu iz leta 1952 je ni. Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956, p. 23; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 235; Vanda Ekl: *Gotičko kiparstvo u Istri*, Zagreb 1982, pp. XLIX in 136.

Nahajališče kipa v taki oddaljenosti od Ljubljane si lahko razložimo s posredovanjem istrskega škofa Martina, ki je prebival v Ljubljani (umrl 1456). Guban je plašča se je še bolj zreduciralo, prevladuje vdolbina med koleno, kjer je spodnja ločna guba dopolnjena z žepasto izboklino v obliki črke Y, ki je značilna pri stoječih plastikah te delavnice po sredi stoletja. Navpične gube halje so močno otrdele in se sploščile. Vertikalni zagon vzravnane telesa prekinja pretiran naklon glave, ki pa skupaj z mladim, lepim ovalnim obrazom daje kipu ljubkost. Kompozicija ni popolna, ker otrok ni ohranjen. Plašč se oprijemlje rok in pokriva tudi Marijino glavo, kar kaže na italijanski vpliv. Vse večja ujetost obrisa kipa v klado pa pričra o tem, da se je že vodilni mojster prve faze razvoja kiparske delavnice (dokumentirani Janez?) vse bolj nagibal k primorsko-italijanskim vplivom, čeprav je v temelju ostal zvest začetnim srednjeevropskim shemam.

7 *Sedeča Marija z otrokom*

Sl. 64

Sv. Primož nad Kamnikom, p. c. sv. Primoža in Felicijana

Peščenec, v. 69 cm, š. 45 cm, g. 30 cm

Okoli 1455

Literatura Stelè: *Kamnik*, p. 194; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956, p. 23; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 238.

Plastika skuša biti ljubka kakor zgornja, le da je glava manj naklonjena in da se je tudi telo spet premaknilo iz navpične osi. Plašč se tokrat zapenja na prsih, se nato razpre, spet ovije noge in se pri tem značilno uredi v navpične in ločne gube. Zaradi odbitih rok in otroka je v zdajšnjem stanju še bolj poudarjen okvir, ki ga ustvarja plašč, potem ko se razpre; oblo, plastično telo se tako res pokaže kot jedro v lupini. Trde, navpične gube halje le še poudarijo plastičnost tega jedra. Zalomi plašča po tleh so postali lopatasti. Nežna, nepokrita glava — ovalen, zamišljen obraz obkrožajo kodrasti lasje — je edina »mehka« točka otrdele plastike.

8 *Sedeča Marija z otrokom*

Notranje Gorice pri Brezovici, p. c. sv. Martina, notranja stran slavoločne stene

Peščenec, v. 36 cm, š. 23 cm, g. 21 cm

Konec 50. let 15. stoletja

Literatura V seznamu iz leta 1952 je ni. Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 236.

To je pomočniško delo, v katerem ugaša vsa eleganca in postajajo gube v shemi, ki jo je začrtal mehki slog, le neživljenjska igra, do konca zreducirana na ostebrelj podlagi. Dokaj očitna je delitev na jedro in lupino.

9 *Sedeča Marija z otrokom*

Sl. 65

Korito pri Dobrniču, p. c. sv. Petra

Peščenec, v. 86 cm, š. 48 cm, g. 33,5 cm

Okoli 1460

Literatura Emilijan Cevc: *Gotska plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1973, p. 110 (od tod citirano Cevc: *Gotska plastika*).

Mehki slog je že močno »utrujen« in zato to pomočniško delo, podobno kot Sočutno iz Srednjih Bitenj (kat. št. 3), lahko datiramo v konec 50. let 15. stoletja, v krizna leta delavnice, ko je stari slog zašel v onemoglo ponavljanje, novih pobud pa ni bilo.

10 *Sedeča Marija z otrokom*

Ljubljana, Narodna galerija

Les, v. 69 cm

Okoli 1460

Provenienca neznana

Literatura Emilijan Cevc: *Umetnost srednjega veka na Slovenskem, Vodnik po umetnostnih zbirkah Narodne galerije v Ljubljani*, I, Ljubljana 1956, p. 26 (od tod citirano Cevc: *Vodnik*); Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 244.

Skoraj izjemoma je uporabljen les. Ta material je po Evropi v tem času sicer izpodrinil kamen, ki pa ostaja v ljubljanski delavnici ves čas aktualen, verjetno tudi zaradi bližine Krasa. Les glavnega mojstra ni zanimal, saj gre za pomočniško delo. Povzema shemo ločnih gub med kolena in navpičnic prek kolena in na halji ter delitev plašča od telesa. Kljub mehke-mu materialu v kipu ni mehke niti življenja. Togo, vzravnano sedi pred nami kraljica, igranje — prav tako nerodno izvedeno — golega deteta v svojem naročju je ne zanima. Tudi ovalen obraz ni več lep in kip uvršča med »ekspresivne« primere odmirajočega mehkega sloga s konca 50. ali začetka 60. let 15. stoletja.

11 *Sedeča Marija z otrokom*

Muljava, p. c. Marijinega vnebovzvetja

Les, v. 85,5 cm, š. 40,5 cm, g. 30 cm

Okoli 1456

Literatura Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 244; Stane Mikuž: *Umetnostnozgodovinska topografija grosupeljske krajine*, Ljubljana 1974, p. 430 (od tod citirano Mikuž: *Grosuplje*).

Cevc te plastike ne prišteva med kipe, ki so nastali v okviru ljubljanske kiparske delavnice. Toda zaradi slogovnih značilnosti (vdolbina med koleno, delitev na jedro in lupino ...) in ikonografskega motiva otroka, ki se igra z zaponko materinega plašča (kot pri leseni Mariji kat. št. 10), uvrščamo delo med možne izdelke ljubljanske kiparske delavnice. Bolj energično izpeljan rob plašča je kipar lahko videl na freski Zadnje sodbe Janeza Ljubljanskega v isti cerkvi. Tudi za kiparsko delavnico redki in sorazmerno mehki zalomi plašča pri tleh so lahko posledica zgledovanja po freskah. Prav tako je Marijin obraz bliže naslikanim svetnicam Janeza Ljubljanskega. Sočasnost kipa in fresk je zelo verjetna; odtod datacija kipa okoli 1456.

- 12 *Sv. Ana Samotretja*
Ljubljana, Narodna galerija
Peščenec, v. 61,5 cm, š. 40 cm, g. 28 cm
Okoli 1455
Provenienca p. c. sv. Ane nad Preserjem
Literatura Marijan Marolt: *Dekanija Vrhnika*, Ljubljana 1929, p. 103 (od tod citirano Marolt: *Vrhnika*); Cevc: *Vodnik*, p. 26; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956, p. 23; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 236.
Sedeča svetnica ima bolj poln obraz kot sedeče Marije z otrokom. Peča, potegnjena do čela, celo dopolnjena z vratnim ovojem, in številne plastične gube govorijo za izdelek mojstra, ki je izklesal ljubljansko Pietà (kat. št. 1), oziroma za njegov krog. To potrjuje tudi plašč, ki ne uokvirja telesa, temveč je z njim zlit, tako da ga od halje ločuje le grafično ne preveč izrazita črta. Prvi vzor tega kipa, že iz okvira delavnice, se ni ohranil.
- 13 *Sv. Ana Samotretja*
Ljubljana, Narodna galerija
Les, v. 44 cm
Okoli 1460
Provenienca neznana
Literatura Cevc: *Vodnik*, p. 26; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 244.
Kot je opozoril Cevc, je ta kip zrcalna kopija zgornjega. To velja za gubanje in položaj otrok. Sicer je kip nekoliko bolj slok v zgornjem delu, obraz svetnice pa ni več »lep«. Zanimivo je, da je glava podobna glavi Sočutne, ki je danes v ljubljanski uršulinski cerkvi in je datirana okoli 1430—40. Ali se je kipar v tendenci po arhaizmu, ki izvira iz pomanjkanja novih stilnih spodbud, vzoroval pri plastikah iz bližnje okolice?
- 14 *Sv. Martin*
Notranje Gorice pri Brezovici, p. c. sv. Martina, notranja stran slavoločne stene
Peščenec, v. 80 cm, š. 38 cm, g. 32 cm
Konec 15. let 15. stoletja
Literatura V seznamu iz leta 1952 ga ni. Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 236.
Tip sedečega svetnika je italijanski. Sedi podobno kot sv. Tilen (kat. št. 15), tudi gube potekajo v enakih smereh, le da je njihov profil ostrejši in se lepijo na oblo podlago. Doprni del svetnika spominja na sv. Nikolaja (kat. št. 26 in 27) iz opusa delavnice. Spet gre torej za kombiniranje značilnih elementov, ki jih je uporabljala delavnica, v novo, samosvojo celoto.
- 15 *Sv. Tilen* SI. 79
Repnje nad Vodicami, p. c. sv. Tilna, stranski oltar
Peščenec, v. 80 cm, š. 38 cm, g. 32 cm
Okoli 1465
Literatura Stelè: *Kamnik*, p. 436; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956, p. 23; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 236.
Figura je nastala v drugi fazi delovanja ljubljanske kiparske delavnice.

To nam potrjuje svetnikova glava z mrkim, do neke mere karakternim obrazom. Kratko primerjavo z beneškim kipom S. Alvisa smo zapisali že v uvodu. Sv. Tilen je oblečen v haljo z zanimivo oblikovanim ovratnim delom. Gube halje padajo navpično do naročja, toda zdaleč niso tako ostre in trde kot na primerih iz 50. let. Shema gubanja okrog nog je enaka kot pri sedečih Marijah iz delavniškega opusa, ločne gube so bolj plastične. Ločnice niso neživiljenjsko vpete med kolena, ampak so bolj logične in v njih je čutiti težo blaga. Tudi zaplet draperije med stopali, ki ostaja značilnost delavnice, si lahko razlagamo kot posledico padanja težkega blaga meniške halje. Svetnikova drža, odmaknjena od navpične osi, priča, da se je novi mojster, morda delno šolan v Benetkah, pri prilagajanju delavnici bodisi zgledoval po njenih starejših izdelkih ali pa je skušal slediti kontrapostu beneškega vzora, na kar bi lahko sklepali po položaju nog. Kot v Benetkah je tudi pri sv. Tilnu obdelan prestol, na katerem sedi svetnik; medtem ko je beneški klesar okrasil stol z enim slepim zašiljenim lokom in rozeto, je ljubljanski na bolj tektonski podstavek izklesal dva zašiljena loka. Ljubljanski tip svetnika-meniha je verjetno nastal na zahtevo naročnika, ki je bil, kot predvidevamo, najpogostejše samostan v Stični. Novi mojster (morda je to tretje ime arhivsko izpričane družine, Gregor) naj bi nastopil na začetku 60. let 15. stoletja, kip pa naj bi nastal nekje v obdobju med 1460 in 1465.

Stoječe figure

16 *Stoječa Marija z otrokom*

Ljubljana, Narodna galerija
Peščenec, v. 60 cm, š. 26 cm, g. 18 cm
Okoli 1440

Provenienca Glince pri Ljubljani, znamenje

Literatura Cevc: *Vodnik*, p. 24; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956, p. 22; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 233.

Te plastike Cevc ne uvršča v ožji opus delavnice, omenja pa, da bi utegnili vplivati na formalno zorenje ljubljanskih mojstrov. V seznamu del ljubljanske kiparske delavnice jo navajamo zato, ker bi glede na dokumentirana imena delavnica lahko delovala že tako zgodaj in bi jo torej pripisali prvemu Gregorju; njemu samemu oziroma njegovemu vplivu smo že pripisali vse bolj čokate figure, tako da bi bila ta časovno med zgodnjimi. Poleg tega se enak tip Madone pojavi v opusu delavnice še enkrat med poznimi deli, ki so — kot bomo še opozorili — upoštevala tudi oblikovne prvine zgodnejših del.

17 *Stoječa Marija z otrokom*

Ljubljana, Narodna galerija
Peščenec, v. 58 cm, š. 24 cm, g. 18 cm
Okoli 1450

Provenienca Sveti Trije kralji nad Vrhniko, p. c.

Literatura Marolt: *Vrhniko*, p. 113; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956, p. 22; Cevc: *Vodnik*, p. 23; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 236; Emilijan Cevc: *Gotsko kiparstvo, Ars Sloveniae*, Ljubljana 1967, p. XX, seznam št. 37; Cevc: *Gotska plastika*, p. 107.

Čokata Marijina postava je bolj nerodno razgibana, eleganca usiha. Potek gub oblačil je podoben kot na kipu kat. št. 16, le da se je na vrhniškem številu gub zmanjšalo, usahnili je njihov zagon, postale so trše, opuščeni pa je še motiv sponke in plašča, vrženega čez glavo. Blizu so si mere obeh kipov.

Sicer pa nam draperija tega kipa kaže shemo, ki je bila dalj časa pomembna v okviru delavnice: od desne rame do levega komolca potekajo ločne gube, od katerih sta dve posebno poudarjeni. Izpod skrčenega levega komolca pahljačasto pada drugi večji sklop gub proti tlom. Pod

Sl. 68

drugo roko draperija oblikuje še en slap gub, ki pa navadno ne doseže tal. Pri tleh se blago zalomi z že znanim zapletom med stopali. Preostale gube sledijo temu glavnemu gubanju, njihovo število se krči.

- 18 *Stoječa Marija z otrokom*
Vremski Britof, ž. c. Marijinega vnebovzvetja
Peščenec, v. 62 cm
Okoli 1440—1450
Literatura Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956, p. 22; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 232; Emilijan Cevc: *Gotsko kiparstvo, Ars Sloveniae*, Ljubljana 1967, p. XX, seznam št. 36.
Pri sedečih figurah smo predvideli možnost, da sta značilno govoricu delavnice izoblikovala v prvi fazi dva mojstra (i.e., dokumentirana oče Gregor in sin Janez). Medtem ko bi kipa, kat. št. 16 in 17 pripisali očetu, je ta tip »lepe Madone« verjetno nastal pod drugo roko. Mlajši mojster je klesal ožje, ovalne obraze, bolj je reduciral gubanje, dvema poudarjenima ločnicama na trebuhih je rad dodal še kakšno. Njegove ženske figure nosijo oglavnice, ki uokvirjajo obraz, skoraj na tilniku. Pri teh plastikah plašč navadno ne sega do tal, zato se zdijo v spodnjem delu ožje kljub razporeditvi halje po tleh. Za oba mojstra pa sta obvezna izbočeno »češko koleno« in zaplet draperije med stopali. Marija iz Vremškega Britofa je izvedena še precej mehko.
- 19 *Stoječa Marija z otrokom* Sl. 69
Ljubljana, Narodna galerija
Peščenec, v. 102 cm, š. 40 cm, g. 30 cm
Okoli 1455
Provenienca Sevnica
Literatura Cevc: *Vodnik*, p. 23; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 233; Emilijan Cevc: *Gotsko kiparstvo, Ars Sloveniae*, Ljubljana 1967, p. XX, seznam št. 38; Cevc: *Gotska plastika*, p. 108.
Tudi monumentalnejša dela sledijo opisanim stilnim tendencam in formam. Delitve na jedro in lupino pri stoječih plastikah ni opaziti; vendar plašč figure ne zagrinja povsem, vse bolj se čuti njeno oblo telo, ki ga na trebuhu sekajo plastične ločne gube plašča. V zalomih oblačil pri tleh je opazna že velika otrdelost in shematiziranost gubanja, ki uvršča delo v čas okoli 1455. Kipar je skušal ohraniti ljubkost in nežno čustvenost, ki ju kaže nerodni, pretirani naklon Marijine glave proti otroku.
- 20 *Stoječa Marija z otrokom*
Nahajališče neznano
Peščenec
Okoli 1460
Provenienca Matena pri Igu, p. c. sv. Mohorja in Fortunata
Literatura Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956, p. 23; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 241.
Pomočniško delo sledi formalni govoricu delavnice, ne dosega pa njenega življenja; plastika je brez energije, ujeta v svojo klado.
- 21 *Stoječa Marija z otrokom*
Ljubljana, Narodna galerija
Peščenec, v. 87 cm, š. 36 cm, g. 24 cm
Okoli 1455—1460
Provenienca okolica Cerknice
Literatura Cevc: *Vodnik*, p. 26; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 241.
Plastika je fragmentarno ohranjena, odbit je med drugim snop gub pod levo roko, zaradi česar je labilna. Gubanje je izpeljano v znani shemi in je trdo. Pomočnik je tokrat uporabil tip oglavnice, ki je potegnjena do čela, en konec pa je ovit okoli vratu.

- 22 *Sv. Marjeta* Sl. 70
Ljubljana, Narodna galerija
Peščenec, v. 53 cm, š. 24 cm, g. 18 cm
Okoli 1455—1460
Provenienca Mirna na Dolenjskem
Literatura Cevc: *Vodnik*, p. 25; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956, p. 22;
Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 238.
V iskanju »starih, dobrih« motivov je kipar spet posegel po okroglem tipu obraza. Poudarjeno je telo, gubanje je postalo bolj drobno, apcira-no na podlago, spodnji del plašča pa poživljata dve globoki, žepasti gubi. Svetnica je verjetno delo glavnega mojstra, ki je v pomanjkanju lastne inspiracije posegel tudi po starejših vzorih.
- 23 *Sv. Andrej* Sl. 74
Ljubljana, Narodna galerija
Peščenec, v. 64 cm, š. 32 cm, g. 21 cm
Okoli 1455
Provenienca Hrastov dol pri Stični
Literatura Cevc: *Vodnik*, p. 25; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956, p. 22;
Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 234; Mikuž: *Grosuplje*, p. 412.
Telesno jedro, izpeljano v okoreli S-liniji, je že pridobilo na pomenu, poživljajo ga le še slapovi gub ob straneh in plastične ločne gube na trebuhu. Slapovi so osiromašeni, ločne gube so krajše kot na svetnicah. V razliki od sedečih plastik stoječe vse do prihoda tretjega mojstra niso razčlenjene z močnimi navpičnimi gubami. Tudi površina kipa sv. Andreja je v dopasnem delu skoraj gladka. V spodnjem delu pa spet prevzamejo glavno besedo zalomi okrog stopal, ki so trdo naloženi okoli svetnikove osi.
Glava je podolgovata, krasijo jo srednje dolgi lasje ter prišiljena dvo-delna bradica in močni brki, pri katerih se kaže pravo veselje klesarja nad stilizacijo površine v svedraste kodre.
- 24 *Sv. Jakob*
Ljubljana, Narodna galerija
Peščenec, v. 108 cm, š. 40 cm, g. 26 cm
Okoli 1458
Provenienca Strahomer, v starejši literaturi Tomišelj pri Igu
Literatura Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956, p. 22; Cevc: *Vodnik*, p. 11, p. 25; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 236 ss.
Po Cevcu pomeni ta kip vrh arhaizma in retrospektive, saj je podoben plastikam iz 14. stoletja. Delno je ta pot nakazana pri sv. Andreju (kat. št. 23). Plašč se je zlil s telesom, gube so prilepljene na to podlago. Ločnice si sledijo v enakomernih presledkih in proti tlom postajajo vse ostrejše, zadnjo dopolnjuje še večja ipsilonska izboklina. Zalomi pri tleh so shematični. Kljub arhaičnosti ima kip svoj zagon in eleganco, tako da je verjetno delo glavnega mojstra, tudi zaradi reprezentativnih mer. Cevčeva datacija, okrog 1450, je prezgodnja. To potrjuje tudi podatek, ki mi ga je prijazno posredoval Janez Höfler: v vizitaciji v NSALj je namreč našel letnico posvetitve strahomerske cerkve, 1458. Ta datum bolj ustreza slogovnim značilnostim kipa.
- 25 *Sv. Janez Krstnik*
Švarcenek v Brkinih, današnje ime Podgrad
Peščenec
Okoli 1460
Literatura V seznamu iz leta 1952 ga ni. Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, pp. 238 in 240; Emilijan Cevc, Likovna umetnost v srednjeveški Ljubljani, *Zgodovina Ljubljane. Prispevki za monografijo*, Ljubljana 1984, p. 99.
Arhaizirajoča figura je postala negibna. Gubanje je podobno strahomerskemu (kat. št. 24). Svetnikova brada in lasje so spet dekorativno skodrani.

- 26 *Sv. Miklavž*
 Gozd nad Golnikom, p. c. sv. Nikolaja
 Peščenec, v. 88 cm
 Okoli 1450—1455
Literatura V seznamu iz leta 1952 ga ni. Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 242.
 Pri tem kipu se plašč-kazula oprijemlje telesa, s čimer je poudarjen glavni blok plastike. Ločne gube si sledijo precej enakomerno druga za drugo, zadnjo dopolnjuje oster trikotni »žep«. Siceršnje gubanje, tudi padanje blaga izpod skrčenih rok, je zelo zreducirano, omejeno le na najnujnejše. Značilni ostajajo zalomi halje okrog stopal, ki ohranjajo osrednjo vijugo. Doslej veljavna letnica, okoli 1460, se nam zdi prepozna. Pravičen, ovalen, melanholičen obraz je še »lep« in tudi shematizacija še ni dosegla skrajne stopnje.
- 27 *Sv. Miklavž*
 Goropeče nad Ihanom, p. c. sv. Nikolaja, zvonik
 Peščenec
 Okoli 1465
Literatura V seznamu iz leta 1952 ga ni. Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 236.
 Cevc ima to plastiko za zgodnejšo od zgornje. Toda poudarjeno, ostebrelo jedro, do minimuma zreducirano gubanje in shematiziranje okrog stopal jo uvrščajo v poznejši čas. Grafizirajoče gube na treh razdelkih halje okrog stopal so zelo podobne gubam sv. Antona Puščavnika iz okolice Stične (kat. št. 37). Zmagal je vertikalizem figure, ostal je ovalen, poln obraz, ki je pridobil tudi večjo zrelost. Morda datacija okoli 1465 le ni prepozna.
- 28 *Sv. Peter* Sl. 78
 Ljubljana, Narodna galerija
 Peščenec, v. 80 cm (brez glave, z glavo 108 cm), š. 142 cm, g. 23,5 cm
 Okoli 1459
Provenienca Kamni vrh nad Ambrusom
Literatura Cevc: *Vodnik*, p. 25; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956, p. 22; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 238.
 Datacija v leto 1459, ko so nastale freske Janeza Ljubljanskega v cerkvi na Kamnem vrhu, je zelo verjetna. Kot smo opazili že pri kipih kat. št. 11, 13, 22, 24, morda tudi pri št. 26, so kiparji, ki so čutili izčrpanost svojega dotedanjega sloga, segali po vzorih v svoji bližnji okolici in jih vključevali med obstoječe oblikovne elemente delavnice. Skupna s freskami je temu kipu že kar monumentalna širina, nekoliko bogatejše vijuganje blaga od lakti navzdol in ipsilonske izbokline pod gubami. Značilno delavniški ostajajo zalomi halje pri tleh in še se čuti izbočeno koleno. Problem zase pomeni glava, najdena v isti cerkvi. Resen, širok obraz s kratko kodrasto brado in bogatimi kodrastimi lasmi je v tem času v opusu delavnice še neznan. Verjetnost, da bi pozneje izdelali še en kip za isto cerkev, ni prav velika. Ostaja še možnost zgledevanja po freskah, kjer je tak tip obraza znan. Poudariti pa je treba, da kljub morebitni povezavi s slikarji ne gre za kopiranje, ampak za samostojno predelavo in prilagoditev posameznih prvin opusu kiparske delavnice.
- 29 *Svetnik (Sv. Lenart?)* Sl. 71
 Ljubljana, Narodna galerija
 Les, v. 86 cm, š. 29,3 cm, g. 19 cm
 Okoli 1460
Provenienca okolica Stične
Literatura *Umetnost*, I, Ljubljana 1936/1937, p. 18; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956, p. 23; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 242 ss; Emilijan Cevc: *Gotsko kiparstvo, Ars Sloveniae*, Ljubljana 1967, p. XX, seznam št. 39, 40; Cevc: *Gotska plastika*, p. 108.

Rekli smo že, da pomeni ta kip v delavnici nekakšno cezuro, ki označuje konec krize in nastop novih stilnih spodbud ter novega zagona delavnice. Opozoriti je treba še na za delavnico manj značilen material, les, in na kvaliteto kipa, ki se kaže v zresnjem, bolj realističnem obrazu in v prav takem oblikovanju telesa, ki ni le neizdiferencirana klada. Vzore za tega svetnika najdemo v Benetkah: kažejo se tako v naslikani meniški figuri kot v nekaterih prvinah iz kiparske delavnice Bartolomea Bona, a tudi očeta Giovannija Bona, ki ga lahko slutimo za cevastimi gubami, kakršne v tem času ljubljanska delavnica vpelje v svojo govorico.¹⁵ Glede na gospodarski položaj tedanje Ljubljane bi bilo mogoče, da so meščani poslali svojega umetnika na dopolnilno učenje v Benetke, osnove pa je naš umetnik verjetno dobil v domačem okolju. Ni mogoče dokazati, ali je bil ta umetnik kateri izmed trojice dokumentiranih »slikarjev« (v tem primeru bi se odločili za najmlajšega, drugega Gregorja). Prav tako je težko določiti kdaj natančno je prišlo do osvežitve v ljubljanski kiparski delavnici. Verjetno se je to zgodilo na začetku 60. let 15. stoletja. Trzinski kip (kat. št. 31), za katerega lahko določimo čas nastanka okoli leta 1462, namreč že kaže vplive novega mojstra.

30 *Sv. Lenart*

Zasebna last

Peščenec, v. 79,5 cm, š. 30 cm, g. 21 cm

Okoli 1465

Provenienca okolica Stične

Literatura Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 241.

Shema draperije nekoliko odstopa od ustaljenih oblik ljubljanske delavnice. Nenavadne za moško svetniško figuro so dolge ločne gube, kakršne smo videli pri stoječih Marijah. Presenetljivo nas vzporedne gube, ki se od pasu spustijo mimo izbočenega kolena med nogama k tlom. Gube so postale cevaste, čuti pa se telo pod njimi. Ob vsem tem je temeljna svetnikova drža izpeljana še v močni S-črti, izpod leve roke, ki drži knjigo, pa se valovito spušča draperija. Dotodanje oblike delavnice se mešajo z novimi, močno plastične gube dajejo kipu novo energijo. Nenavaden ovrtnik smo videli že pri sv. Tilnu (kat. št. 15).

31 *Sv. Florijan* (v starejši literaturi *Sv. Henrik*)

Sl. 76

Trzin, p. c. sv. Florijana

Peščenec, v. 49 cm (Stelètov podatek upošteva tudi odtis glave v ometu v zvoniku cerkve, v. 65 cm), š. 26 cm, g. 14 cm

Okoli 1462

Literatura Stelè: *Kamnik*, p. 450; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, pp. 240—241; Emilijan Cevc, Mengeš v luči umetnostne zgodovine, *Mengeški zbornik 1154—1954*, p. 66.

Datacija je povezana z novim lastnikom Mengša, cistercijanskim samostanom v Dunajskem Novem mestu, ki je naročil novo poslikavo v mengeški cerkvi in verjetno istočasno tudi opremo za trzinsko podružnico. Spet gre za nenavadno figuro v opusu ljubljanske kiparske delavnice. Svetnik je oblečen v kratko tuniko, prepasano v pasu, in v hlačne nogavice; ogrinjalo, speto na prsih in nato razprto, deluje kot okvir in podlaga telesa. Izklesani svetnik je tog, ujet v klado. Za stilno določanje je pomembnejše ogrinjalo, ki sega do tal in se tu lopatasto zalomi na notranjo stran. Gube so plastične in toge, na pregibu levece, ki drži ščit z reliefnim atributom-vedrom, se pojavi splet drobnih gub. Kip je obdelan tudi na hrbtni strani. Široko ploskev ogrinjala reliefno poživljajo plastične navpične gube in zalomi, ki so izpeljani v podobnih poševnih črtah, kot so pri svetniku kat. št. 29, le da vse deluje mnogo bolj statično, tako da je to verjetno pomočniško delo.

32 *Svetnik* (*Sv. Nikolaj?*)

Spodnje Bitnje, p. c. sv. Nikolaja

Peščenec, v. 84 cm, š. 34 cm, g. 26 cm

Okoli 1465

Literatura Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956, p. 23; Emilijan Cevc: *Gotska plastika na Gorenjskem*, Kranj, 1958, pp. 8, 17; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, pp. 238, 242; Emilijan Cevc: *Gotsko kiparstvo, Ars Sloveniae*, Ljubljana 1967, p. LIII; *L'Art en Yougoslavie de la préhistoire à nos jours*, Paris 1971, kat. št. 414; Emilijan Cevc, *Gotska plastika na loškem ozemlju, Loški razgledi*, XIX, 1972, p. 181 ss; Cevc: *Gotska plastika*, p. 109.

Pri tem kipu je telesno jedro poudarjeno do take mere, da spominja na steber. Razprto ogrinjalo ostaja le še navpična spremljava. Na to jedro so prilepljene maloštevilne, a močno plastične, cevaste navpične gube, ki se proti tlom razširijo po vzoru lesenega svetnika iz okolice Stične (kat. št. 29). Zalomi draperije okrog stopal so ostri, shematični. »Kanelure« iz gub pretrga le nakazano desno koleno, ki se mu pridruži razcep prekinjene navpične gube, ki je prav tako — le da v manj plastični izvedbi — znan že pri lesenem svetniku. Kvalitetni vrh tega kipa je glava z zrelim, realistično občutenim obrazom, ki bi lahko bil postaran, zrelejši svetnik iz okolice Stične. Cevčeva datacija okoli 1465 ustreza.

33 *Sv. Mihael*

Sl. 80

Ljubljana, Narodna galerija
Peščenec, v. 87,5 cm
Po 1465

Provenienca Samotorica nad Horjulom, p. c. sv. Mihaela
Literatura Marolt: *Vrhnika*, p. 191; Cevc: *Vodnik*, p. 26; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956, p. 23; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, pp. 238 in 246.

Slogovno je blizu zgornjemu kipu. Spet se srečamo z močno nagnjeno glavo z daljšimi, kodrastimi lasmi in ovalnim, lepim obrazom.

34 *Sv. Mihael*

Ljubljana, Narodna galerija
Peščenec, v. 74 cm, š. 23 cm, g. 24 cm
Po 1465

Provenienca Iška vas
Literatura Cevc: *Vodnik*, p. 25; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956, p. 23; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 238.

Fragmentarno ohranjeni kip priča, da je stilno in časovno blizu angelu iz Samotorice.

35 *Sv. Štefan*

Ljubljana, Mestni muzej
Peščenec
Okoli 1470

Provenienca Smrjene nad Grosupljem
Literatura Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956, p. 23; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 238; Mikuž: *Grosuplje*, p. 127.

Cevc uvršča ta kip v pozno fazo delavnice, ki jo imenuje fazo ostebreljih figur. Vidimo torej, da je zaključek delovanja ljubljanske kiparske delavnice v obeh fazah podoben: figure ostebrijo in izgubijo vsako lastno življenje.

36 *Svetnik*

Ljubljana, Narodni muzej
Peščenec
Okoli 1470

Provenienca neznana
Literatura Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 238.

To je pozno obrtniško delo, brez lastnega življenja.

- 37 *Sv. Anton Puščavnik*
Zasebna last
Peščenec
Okoli 1470
Provenienca okolica Stične
Literatura V seznamu iz leta 1952 ga ni. Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 238.
Se vedno gre za ostebrela figuro, ki pa je postala šibkejša. Glava brez realističnih ali posebnih karakternih črt se zdi kar pretežka za stanjšano telo, ki je spet vzvalovljeno v rahli S-liniji. Navpične gube so se stanjšale in izgubile na plastičnosti. Tudi zalomi halje pri tleh so skoraj izginili, ostala je le grafična igra roba halje. Pozornost pritegnejo umetelno stilizirani kodri dolge brade. Energija kiparjev spet pojema, ugaša na stiliziranih površinah kipov. V času okrog 1470 so verjetno pojemale tudi naročila, saj so Turki že kontinuirano vdirali v naše kraje.
- 38 *Sv. Anton Puščavnik*
Zasebna last
Peščenec
Okoli 1470
Provenienca Rdeči kal pri Stični
Literatura Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 238; Mikuž: *Grosuplje*, p. 462.
Delo pomočnika posnema značilnosti zgornje plastike (kat. št. 37), čeprav je v njem manj zagona.

Stoječe ženske figure iz »druge faze« delavnice

- 39 *Stoječa Marija z otrokom*
Ljubljana, Zbirka Teološke fakultete
Peščenec, v. 110 cm, š. 44,5 cm, g. 27 cm
Okoli 1460—1465
Provenienca Voklo pri Kranju, zunanjščina p. c.
Literatura Emilijan Cevc: *Gotska plastika na Gorenjskem*, Kranj 1958, p. 17; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 237 ss; Cevc: *Gotska plastika*, p. 109.
Na prvi pogled ni bistvene razlike med to in prej obravnavanimi stoječimi Marijami. Marija z Voklega je od pasu navzgor odmaknjena od navpične osi. Njena nazaj pomaknjena oglavnica se z enim koncem ovija pod vratom; plastične ločne gube na trebušnem delu se zberejo pod levo roko, ki drži otroka, od tu pa se pahljačasto spusti nov šop dolgih gub in se pri tem lopatasto zalomi. Toda te gube so dobile novo, cevasto plastičnost in s tem novo moč. Meja med haljo in plaščem je zabrisana, kot bi bilo močno telo odeto le v haljo. Tudi Marijin obraz ni več tako mladostno nežen in lep, ampak je postal zrelejši. Vse to kaže na vpliv novega mojstra in čas med 1460 in 1465. Otrok je oblečen v haljico, kar je nov dokaz za močnejši italijanski vpliv.
- 40 *Stoječa Marija z otrokom*
Ljubljana, Narodna galerija
Peščenec, v. 84,5 cm
Okoli 1465
Provenienca Gaberska gora nad Litijo
Literatura Cevc: *Vodnik*, p. 25; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956, p. 23; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 242.
Tudi ikonografski skupini Marija z otrokom so prilagodili dolge, navpične gube. Plašč je razprt kot pri svetnikih, le nekoliko bogateje se vijuga od lakti navzdol. Telo je precej zaobljeno, gube, ki so prilepljene nanj, pa

niso tako zelo plastične, kot so pri svetnikih, kar se ujema z nežnim Marijinim obrazom. Kombinacija tega tipa obraza in oglavnice, potegnjene do čela, je za delavnico nenavadna, čeprav smo jo že zasledili v starejšem delu (kat. št. 21). Otroka je mati držala na desnici, kar zopet izstopa iz ustaljene ikonografije. Morda je — kot ugotavlja Cevc — to res posledica posebne naročnikove želje. Opozorimo pa naj, da tudi Marija z Glinca (kat. št. 16) nosi otroka na desni roki.

41 *Stoječa Marija z otrokom*

Sl. 73

Petkovec v Rovtah, p. c. sv. Hieronima, niša v severni steni ladje
Peščenec, v. 72 cm (brez krone), š. 32 cm, g. 26 cm
Po 1465

Literatura Marolt: *Vrhnika*, p. 150 (napačno datirana); v seznamu iz leta 1952 je ni; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 238.

Po načinu gubanja je kip blizu svetniku iz Srednjih Bitenj (kat. št. 32). Navpične gube so malo manj plastične in številnejše, razcepljena guba nad izstopajočim kolonom ostaja. Vdolbine v gubah tik pred zalomom pri tleh so nerodno posnemanje gubanja pri svetniku iz okolice Stične (kat. št. 29). Od starih Marijinih »rekvizitov«, ki jih je uporabljala delavnica, je ostal širok pas z zaponko pod prsmi, plašč se ob straneh kopiči bogateje kot pri svetnikih. Dete ima prekržani nogi, kar je italijanskega izvora. Marijin obraz je spet okrogel. Marijo s Petkovca bi uvrstili v čas po 1465. Torej se tudi novi mojster, kljub svežini, ki jo je zanesel v delavnico, ni mogel izogniti prvemu vzoru delavnice, eklekticismu. To bi lahko pomenilo, da je mojster zrasel v delavnici in šel nato na izpopolnjevanje v Italijo. Druga možnost pa bi bila, da je kvalitetni mojster delavnico zapustil.

42—43 *Adam in Eva*

Ljubljana, Mestni muzej

Peščenec, Adam: v. 120 cm, Eva: v. 100 cm (približna velikost glede na ohranjene fragmente)

Okoli 1484

Provenienca Ljubljana, stara mestna hiša

Literatura Janez Vajkard Valvasor: *Die Ehre des Herzogthums Krain*, XI, Laybach 1689, p. 671 ss; Viktor Steska, Dolničarjeva »Bibliotheca Labacensis publica«, *IMK*, 1900, p. 186; France Stelè: *Likovna umetnost, Vodnik po zbirkah Narodnega muzeja v Ljubljani: Kulturno zgodovinski del*, Ljubljana 1931, p. 101 ss; Josip Mal: *Vodnik po ljubljanskem Mestnem muzeju*, Ljubljana 1939, p. 21; France Stelè: *Ljubljana*, Ljubljana 1940, p. 33 ss; Emilijan Cevc: Kipar Janez Lipec, *Likovni svet*, 1951, p. 201 ss; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956, p. 250 ss; Emilijan Cevc, Geografski položaj srednjeveškega kiparstva na Slovenskem, *ZUZ*, n. v., V—VI, 1959, p. 282; Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 250 ss; Sergej Vilfan: *Zgodovina ljubljanske Mestne hiše*, Ljubljana 1958, p. 22 ss; Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, p. 45; Emilijan Cevc: *Gotsko kiparstvo, Ars Sloveniae*, Ljubljana 1967, p. XX, seznam št. 41; Emilijan Cevc, Gotska plastika 15. stoletja v Koprščini in njenem zaledju, *Srečanje umetnostnih zgodovinarjev treh dežel na temo: Slikarstvo, kiparstvo in urbanizem ter arhitektura v Slovenski Istri in v Kopru*, Koper 1972, p. 41 ss, 58; *L'Art en Yougoslavie de la préhistoire à nos jours*, Paris 1971, s. p.; Cevc: *Gotska plastika*, 1973, pp. 77—78 in 119—120.

Kipa sta zelo natančno opisana v literaturi, zato opisov tu ne bomo ponavljali. Problem Janeza Lipca, o katerem poroča J. G. Dolničar, še vedno ni razrešen. Tu lahko postavimo le hipotezo, da je nadarjen član ljubljanske kiparske delavnice preživel obdobje turških vpadov v tujini na šolanju, saj sta kipa, ki pomenita vrh ljubljanske srednjeveške plastike, nastala takoj po vzpostavitvi miru.

- 44 *Marijino oprsje in glava*
Ljubljana, Narodna galerija
Peščenec, v. 46 cm, š. 16 cm, g. 17 cm
Okoli 1440—1450
Provenienca stari frančiškanski samostan v Ljubljani
Literatura Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1956, p. 23; Cevc: *Vodnik*, p. 25;
Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 233; Cevc: *Gotska plastika*, p. 107.
Glede na to, da je bil kip najden v Ljubljani, je verjetno začetnik plemenitih »botticellijskih« obrazov svetnic in sodi v 40. leta 15. stoletja.
- 45 *Marijina glava*
Zasebna last
Provenienca Grad Vildenek pri Moravčah
Literatura Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 233.
- 46 *Bradata glava*
Novo mesto, kapit. c. sv. Nikolaja
Literatura Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 240.
- 47 *Mladeniška glava*
Novo mesto, kapit. c. sv. Nikolaja
Literatura Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 240.
- 48 *Svetniški kip*, predelan v Žalostno Mater božjo
Petkovec v Rovtah, p. c. sv. Hieronima
Literatura Cevc: *Srednjeveška plastika*, 1963, p. 238.

THE LJUBLJANA SCULPTURE WORKSHOP OF THE 15th CENTURY LIST OF SCULPTURES

One of the purposes of this contribution is the publication of a catalogue of the figures produced by this Ljubljana sculpture workshop, which had not up to the present been presented in this form, although 33 years have passed since the first presentation of the work of this workshop to a wider public.

The list comprises 48 sculptures — figures which we attribute to the Ljubljana sculpture workshop of the 15th century, as Emilijan Cevc called it in his writings on Gothic sculpture in Slovenia. There is no documentary evidence for the existence of this workshop in the archives, the only indication we have are the stylistically similar figures dating from between around 1440 and 1470. The workshop was probably located in Ljubljana, since the figures were found either in the town or in the surroundings; with regard to the origin of the sculptures, we can presume that the Cistercian monastery at Stična was involved in the commissions — or perhaps even in the establishment of the sculpture workshop in Ljubljana. Because of its control over a part of the trade route from Italy to the North, this monastery played an important role in Ljubljana, which was at that time, due to the Habsburg policy, flourishing both commercially and culturally and in 1461 even became the seat of a bishopric.

The sculptures have been classified into two phases. In the first phase, from around 1440 to around 1460, the production was stylistically in the main limited to a repetition of formulas derived from the international soft style of the beginning of the 15th century; here the sculptors increased the rotundity of the sculptures and curtailed the number of folds of the draperies. It would appear that two streams were decisive for this reduction: one followed the models of the soft style more closely, while the other was more radical, giving greater emphasis to the columnar core of the figure and diluting the folds. But in all figures of that time the elegance has been extinguished. This

process went to such extremes that some of the figures dating from the late fifties of the 15th century are no more than demonstrations of the exhaustion of the old style — so much so that there is something almost expressive in their rigidity. This development would appear to be due to the origin of the master stonemasons, who came from the karst, an area whose natural characteristics encouraged a rounded forming of the stone, that is, it was a local style.

The second phase of the work of the Ljubljana sculpture workshop, from around 1460 to around 1470, at first produced sculptures with a new energy, with richly folded garments and a serious expression on the faces, all of which indicated a new and more vital life at the workshop, but this soon died down again. After that, the sculptors did no more than combine the stylistic characteristics of both developmental phases into a new whole, but their energy was draining away. The workshop probably ceased production because of the Turkish incursions into Slovenian territory, which pauperized the country, so that there were no more commissions for statues and other church furnishings. In our view, the short rebirth of the workshop was caused by the advent of a new master, one who had left Ljubljana after learning the basics of the art and had »studied« in Venice, from where he brought back a number of novelties which also satisfied the conservative taste of the clients in Ljubljana and Stična. We cannot say what the relationship might have been between the Ljubljana master and the Venetian sculpture workshop of Giovanni and Bartolomeo Bon, which would appear to be indicated by a comparison of some of the Ljubljana sculptures with some of their sculpture. But it must be stressed that the Ljubljana workshop neither copied Venetian sculpture, nor did it introduce any revolutionary novelties, but adapted new models to the artistic language of the workshop.

Due to the threat of Turkish incursions, and also because of the modest demands of the environment with regard to style, the artistic link with Venice was unfortunately not able to find full expression, but remained only an episode. But there was a link, there is proof of that not only through historical fact, but also in the sculptures of Adam and Eve in the former Ljubljana Town Hall, which were the pride of Ljubljana immediately after the temporary passing of the Turkish danger, in 1483, and which cannot conceal certain similarities with Rizzi's Adam and Eve in the Doges' Palace in Venice.

An attempt was also made to connect the work of the Ljubljana sculpture workshop with three artists for whose presence in Ljubljana at the time there is documentary evidence. They were »painters« who could — by analogy with the case of Hans of Judenburg, that is a sculptor who is designated a painter in the archives in neighbouring Carinthia — also have been sculptors: Gregor, his son Janez and the latter's son Gregor.

REZBARSTVO 17. STOLETJA NA SLOVENSKEM IN TISKANE PREDLOGE*

Milan Železnik, Ljubljana

Od prvih Steletovih neposrednih ugotovitev dalje slovenska umetnostna zgodovina vedno bolj poudarja vlogo grafičnih predlog in vpliv najrazličnejših tiskanih vzorcev pri nastajanju umetnin. Povsem jasno je, da so bili po tej poti lahko vplivani tudi rezbarski izdelki 17. stoletja, katerih množina in splošna razširjenost (predvsem v obliki zlatih oltarjev) je znana. Manj jasno pa je, katere predloge, vzorčnike ali posamične liste so rezbarji dejansko uporabljali. To vabljivo, neusmiljeno konkretno vprašanje me je spremljalo od prvih raziskav v študentskih letih, prek potrpežljivega brskanja po knjižnicah in arhivih v Nemčiji in Avstriji v šestdesetih letih in me še vedno spremlja, čeprav se je vednost o tem od takrat bistveno povečala in poglobila. Ker so se medtem tako pri nas kot na Hrvaškem že uveljavile široke umetnostnozgodovinske raziskave z naslovom *Med gotiko in barokom*, najbrž ne bo narobe, če bo ta prispevek o manieristični ornamentiki položen na rob baročni pasiansi tega srečanja. Raziskovalec manierizma ima pač to smolo ali pa srečo, da skupaj z gradivom, ki ga raziskuje, lahko z Janusom hkrati gleda naprej in nazaj. To pa je navsezadnje pozicija vsake zgodovinske in predvsem vsake reflektirane znanosti, ki se ji tudi umetnostna zgodovina ne more izneveriti.

V drugi polovici 17. stoletja je izšla v Nürnbergu zajetna knjiga, katere naslovna stran se v prostem prevodu glasi: *Knjiga o stebrih ali temeljno poročilo o petih redih arhitekturne umetnosti, kot so jo sestavili in obdelali v posamičnih poglavjih Marco Vitruvio, Jacobo Barrozio, Hans Blumen in drugi nadvse znani graditelji, pa tudi o petih pripadajočih tako imenovanih termah, kot jih je treba narisati in izdelati v pravih razmerjih in simetriji. Priloženi so tudi lepi kapiteli, nastavki, viseča polnila in stranska krila in sicer pomnoženi, olepšani in primerno urejeni. V veselje in korist zbrano v tem priročnem formatu za ljubitelje in za tiste, ki uporabljajo šestila, črtala in ravnila, se pravi za kiparje, slikarje, mizarje, kamnoseke, tesarje in podobne. Skozi enega ljubitelja plemenite arhitekturne umetnosti na svetlo dano. Nürnberg, V založbi*

* Prispevek je referat s 3. srečanja *Pogovori o baročni umetnosti na Slovenskem*, ki je bilo v Portorožu, dne 26. marca 1982 (opomba uredništva).

Johanna Hoffmana, trgovca z umetninami. Tiskal pravtam Christoff Gerhard, v letu 1667.

Ljubitelj plemenite arhitekturne umetnosti, katerega identiteta je v naslovnici zavita v opisno obliko očaranega občudovalca arhitekture, se je v predgovoru knjige podpisal v Nürnbergu že na miklavževo 6. decembra 1666. Bil je to Georg Caspar Erasmus, mizar in tamkajšnji meščan.

Že sam predgovor v knjigi je poslastica posebne vrste. Mizar Erasmus se opravičuje, da se bo morda komu zdelo, da nosi vodo v Ren oziroma v reko Pegnitz, saj so drugi strokovnjaki bolj poklicani za pisanje o arhitekturi. Vendar utemeljuje svoje delo že z mladostnim nagnjenjem do geometrije in arhitekture. Ljubiteljsko se je ob svoji ročni obrti ukvarjal tudi z arhitekturnimi traktati. V gotici tiskani knjigi so z latinskimi črkami izpisane temeljne oznake, s katerimi Erasmus dokazuje svoje poznavanje izvirnikov, tiskanih v latinici. To so besede *Geometria, Architectura, Exercitum, Modulis, Partibus* in, kot sam pravi, *sogenannte Vignola*, ki ga s pravim imenom Jacobo Barrozzio citira v naslovnici. Erasmus je imel tudi to srečo, da je po božji previdnosti srečal izrednega, umetnostno izobraženega mojstra, ki ga je vpeljal v temelje tega znanja. Prav ob koncu uvodnega teksta ponovi, naj se nihče ne čudi, da je mizar zrisal steborni red, saj je vsakemu mojstru jasno, da je to izvor in predloga za vse nadaljnje delo. Sledi »Poetischer Vortrag« v manieristično baročnem načinu, kjer se sklicuje tudi na biblijsko arhitekturno tradicijo in ne samo na klasične avtoritete. V treh delih nato Erasmus obravnava gradivo svojih vzornikov, tako da najprej poenostavi Vignolo, nato združi obe izdaji Bluma, vendar jima doda svojo konstrukcijo term.

Tisto, kar nas ta trenutek najbolj zanima, pa so že v naslovu napovedana viseča polnila, krila in nastavki ter kartuše. Z njimi je Erasmus zapolnil prazen prostor ob Blumovih stebrih. To so odlično izrisani primeri hrustančaste ornamentike, katerih obravnava je zastavljena enako ambiciozno kot mizarjevo razpravljanje o arhitekturnih redih. Dejansko so predstavljeni prav vsi ornamentalni deli tipičnega zlatega oltarja tretje razvojne stopnje. Če pri tem upoštevamo tudi narisano ornamentiko na termah, na mejnih in venčnih profilih in kapitele, dobimo ves groteskni ornamentalni oklep zlatega oltarja na arhitekturnem ogrodju. Mizar Erasmus daje s tem nevsiljivo in prikrito navodilo rezbarjem in kiparjem, kako naj sestavijo na videz zapleteno konstrukcijo oltarjev. Najprej jih seznanjajo z variantami arhitekturnih redov, za katere so določeni natančni proporci, nato pa zaposli njihovo fantazijo z odličnimi predlogami hrustančaste ornamentike, ki jih pač lahko poljubno prilagodijo posamičnim stebornim redom. V bistvu gre za nekakšno zloženko, pri čemer predlaga Erasmus tudi klasicistično manieristični pororc z naslovom na Vignolov modul. Le na dveh listih nadarjeni, domiselni in ambiciozni mizar uresniči celotno kompozicijo, pri variantni predlogi za vrata in pri predlogi za okno. To sta dva elementa notranje opreme, ki sodita v sklop nepremičnega stavbnega pohištva in sta pač bližja temeljnemu izdelkom njegove obrti, čeprav skoraj ne moremo dvomiti, da Erasmus ne bi obvladal tudi rezbarstva. Narisane ornamentalne

predloge so lahko le plod suverenega obvladovanja notranjih zakonitosti te igrive ornamentike.

Sočasno z Erazmom je v Škofji Loki na Gorenjskem delovala podobarska, rezbarska, mizarska in slikarska delavnica Jamškov. S svojimi izdelki je v več kot polstoletnem delovanju napolnila predvsem cerkve v bližnji in daljnji okolici mesta. Izdelovali so oltarje, antependije, svečnike, strope, oltarne slike in votivne podobe, slikali freske in znamenja. V domačem razvoju rezbarstva in podobarstva imajo posebno mesto, saj so idealno ustregli ljudskemu okusu in njegovim potrebam. Janez Jamšek je leta 1672 izrezljal veliki oltar v znameniti cerkvi na Suhi pri Škofji Loki, ki ga je profesor Stelè poimenoval kar »suška monštranca«. Leta 1924 je zapisal: »Pred tem oltarjem, na katerem je vse pokrito z rezljano ornamentiko in figuraliko in oko ne najde v tem oziru najmanjšega mrtvega mesta, se človek tudi najboljše zave, zakaj je ljudstvo tem oltarjem dalo priimek ‚zlati oltarji‘«. ¹ Izdelki te delavnice so že nadrobneje obdelani in izsledki objavljeni, vendar moramo delavnico Jamškov ponovno pripeljati na oder. Prav v zvezi s tiskanimi predlogami je nanjo padla prva jasna luč.

Na velikem oltarju v Setnici nad Polhovim Gradcem, ki je bil postavljen leta 1685, je izrezljano krilo povsem identično s krilom, ki ga je narisal za svojo knjigo Erasmus; ta predloga je povsem nesporna. Seveda se ob tem takoj zastavi vprašanje, kako je še s preostalo ornamentiko na oltarjih Jamškove delavnice, kako je s proporci in kje še lahko zasledimo vpliv tiskane predloge. Ker tu ni mesto za nadrobnejšo obravnavo, se ustavimo le še ob povsem zunanjem razmisleku in dvomu. Uporaba enake ornamentike za rezljano krilo sama po sebi še ne dokazuje, da so Jamški tudi res imeli *Knjigo o stebrih*, saj so mogoče dobili predlogo že prekopirano iz druge roke po rezbarskih zvezah. Vprašanje je seveda postavljeno zgolj retorično, da se lahko поблиže seznanimo še z novim pomembnim dejstvom.

Leta 1678 je na Slovenskem izšel prvi knjigotrški katalog. ² Izdal ga je salzburški tiskar in založnik Janez Krstnik Mayr, ki je jeseni istega leta v Ljubljani že uredil tiskarno in odprl tudi knjigarno. S tem se je začela v Ljubljani nepretrgana tiskarska in knjigotrška dejavnost, saj je bilo delo njegovega predhodnika, protestantskega tiskarja Janeza Mandelca pretrgano že leta 1582 ob njegovem izgonu. Prevod latinskega uvoda v Mayrov katalog sporoča:

»Da bi mogel tem bolje dokazati, s kako hvaležnim in ponižnim srcem skušam izreči spoštovanje in se izkazati zaslužnega za darilo, s katerim so me osrečili zelo spoštovani in preimenitni stanovi te slavne kranjske dežele, sem ne samo mnogo potrošil za postavitev tiskarne, ampak sem tudi svojo knjigarno ob velikem strošku opremil z bogatim pohištvom. Dajem ti na znanje, ljubi bralec, da sem knjige, ki sem jih zbral v

¹ France Stelè: *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih*, Ljubljana 1924, pp. 54, 55.

² *Catalogus librorum qui nundinis Labacensibus autumnalibus in officina libraria Joannis Baptistae Mayr, venales prostant*, Anno M.DC.LXXVIII. Faksimile je izdala Mladinska knjiga v Ljubljani leta 1966; spremno besedo je napisal prof. Branko Reisp.

tvoj prid, popisal v tem katalogu. In če bom videl, da je bila moja ustrežljivost dobrodošla, bom še z večjo zalogo obogatil svojo trgovino, da ti bom še v večji meri mogel ustreči. Ti pa, učeni bralec, medtem zdravstvuj in z naklonjenostjo podpri moje prizadevanje.³

Mayr je imel tedaj naprodaj nad 2500 del najrazličnejših strok. Upravičeno torej lahko pričakujemo, da bi se kaj našlo tudi za umetnostno področje. Zaenkrat velja posebej upoštevati:

- Albertus: *Von Perspektiven*
- *Anweisung zu der Architectur*
- *Auffzug oder Dachungen welche auf Haupt Gesims, Portal, Bettladen und dergleichen können gebraucht werden*
- Behr: *Der verschantzte Turrene oder gründliche alt und neue Kriegs Bau Kunst*
- *Geometrische Lust garten*
- Georre: *Anweisung zur Mahler Kunst*
- *Gründliche Vorstellung der V. Säulen*
- *Kurzer Entwurf eins dreyfachen Garten Baus*
- Schöferle: *Beschreibung vom Gebrauch der 5 Säulen*
in prav na koncu
- Unteutsch: *Neues Zieraten Buch.*

Knjige, posvečene arhitekturi, torej niso redke, prvo zanimivo delo na seznamu je pač Albertijeva *Perspektiva*. Vendar je v zvezi z rezbarstvom še posebej pomembna zadnja od naštetih knjig, *Nova knjiga okrasja* Friedricha Unteutscha, ki je v foliantu izšla leta 1650 v Frankfurtu in ki sodi med temeljne vzorčnike 17. stoletja.

Že v bližnji Ljubljani v knjigarni Janeza Krstnika Mayra so torej lahko Jamški zadostili svoji poklicni radovednosti in ob njih seveda tudi številni drugi rezbarji, podobarji, mizarji, kiparji, slikarji, kamnoseki in graditelji ter investitorji in ljubitelji. S tem seveda ni rečeno, da pred tem tovrstne literature niso poznali ali imeli. Knjige so lahko dobili, kot mi dandanes, iz tujine. Vendar je podjetni knjigarnar prav gotovo poskrbel, da je kar najhitreje ustregel njihovim željam s posebnimi naročili. Navsezadnje je le moral čimprej amortizirati strošek vsaj za bogato pohištvo v svoji knjigarni, ki ga posebej omenja.

Vsi temeljni dokazi v tem prispevku so seveda le potrditev znanih ali pa z vso gotovostjo predvidljivih zgodovinskih dejstev, vendar nedvoumno pričajo, da se stvari v stoletjih niso bistveno spremenile. Na Mayrjevem seznamu so celo *Velike sanjske bukve* in knjiga uporabne umetnosti z naslovom *Kunst aller Künste ein böss Weib fromb zu machen* (Umetnost vseh umetnosti, kako napraviš hudobno žensko krotko).

SEVENTEENTH CENTURY WOODCARVING IN SLOVENIA BASED ON GRAPHIC DESIGNS

This article discusses the graphic models on which works of art were based. The subject is a book about *Pillars, an Exhaustive Report on the Five Categories of Architectural Art*, which includes beautiful capitals, extensions, hang-

³ Op. cit., p. III.

ing panels and side wings. This, among other things, is what Georg Caspar Erasmus, carpenter and citizen of Nürnberg, where the book was published in 1667, wrote on the title page. The book contains excellent drawings of chondroid decorations. In fact, it presents all the ornamentation of the golden altar of the third stage of development. If we add to this also the drawings of the ornaments on the friezes and on the mouldings and cornices, we have the complete grotesque armory of the golden altar on the architectural framework. About the same time, the workshop of the Jamškis in Skofja Loka was actively sculpting, woodcutting, carpentering and painting. A member of this workshop cut a wing of the great altar in Setnica above Polhov Gradec which was erected in 1685. The carved wing is identical with that which Erasmus drew in his book.

PRISPEVEK K PROBLEMATIKI SLOVENSKEGA KIPARSTVA OB PRELOMU STOLETJA

Sonja Žitko, Ljubljana

Tako Alojzij Gangl (1859—1935) kakor Ivan Zajec (1869—1952) že od vsega začetka svojega ustvarjanja nista bila brez posluha za razgibano »slikovito« plastiko.¹ Za Gangla govori med drugim *arhitekturna plastika ljubljanske Opere* (1890—1892) v poznohistoričnem stilu s prevladujočimi novobaročnimi elementi, kjer je še veliko poudarjene draperije, teatralne drže in scenerije.² Zajec ustvari 1894 svojega *Prestrašenega satira*, realistično delo, a s polno mero dramatične napetosti in gibanja, ki sta preračunana na določen učinek.³ Tudi pri obeh reliefih za Prešernov spome-

¹ Prispevek se omejuje le na zanimiv izsek iz slovenskega kiparstva ob prelomu stoletja. V okviru pojava impresionizma v evropskem kiparstvu in ob orisu vplivov in možnosti vzorovanja pri pomembnih evropskih kiparjih predstavlja nekatera izbrana dela (iz obdobja od okoli 1904 do okoli 1918) kiparjev Alojzija Gangla in Ivana Zajca. Oba sodita h generaciji kiparjev, ki so se ob prelomu stoletja šolali na dunajski akademiji. Značilno zanje je bilo dolgo bivanje na Dunaju tudi še po končanem študiju, nekateri med njimi so tam celo ostali, saj so bili pogoji za ustvarjanje in ekzistenco v domačih utesnjujočih razmerah izredno težki. Ze samo dejstvo, da so živeli na Dunaju, torej v enem največjih evropskih umetnostnih središč tistega časa, pomeni, da so lahko spremljali dogajanje v evropskem kiparstvu, tako na bogatih razstavah, npr. dunajske Secesije (nekateri v prispevku navedeni tuji kiparji so bili tam skoraj stalni gostje), kakor tudi iz tedanjega umetnostnega revialnega tiska, ki je posvečal kiparstvu dovolj pozornosti. Osnova prispevka je magistrsko delo avtorice S. Z. z naslovom *Slovensko kiparstvo ob prelomu stoletja*, Ljubljana 1977 (tipkopis).

² Alojzij Gangl (Metlika 1859 — Praga 1935) se je učil v domačih podobarskih delavnicah, nato študiral na dunajski akademiji od 1885—88; njegova profesorja sta bila E. Hellmer in K. Zumbusch. Pomemben je njegov študijski obisk v Franciji in Italiji (1890). Od 1894 je poučeval kiparstvo na ljubljanski umetnoobrtni šoli. 1905 so ga zaradi boleznih upokojili. Živel je na Dunaju. 1910 je sicer poučeval na umetnoobrtni šoli v Splitu, vendar ga niso hoteli reaktivirati. Nekaj časa je bival v Metliki, od 1914—1917 na Dunaju, nato pa se je za stalno preselil v Prago.

³ Ivan Zajec (Ljubljana 1869 — Ljubljana 1952). Učil se je pri svojem očetu kiparju Francu Zajcu, nato je po enoletnem študiju na dunajski umetnoobrtni šoli obiskoval dunajsko akademijo (1889—96), kjer je bil njegov profesor K. Kundmann. Na Dunaju je ostal do 1906, odpotoval v Pariz do 1908, nato je do 1912 živel v Ljubljani, od 1912 do 1918 pa v Italiji. Poučeval je na Tehnični srednji šoli v Ljubljani od 1920—27 ter na arhitekturnem oddelku Tehnične fakultete do 1940.

nik (*Slovo Črtomira in Bogomile, Ribič*, okoli 1901) je Zajec z mojstrskim prijemom obvladal reliefno tehniko in dovolj zgovorno predstavil prizora iz Prešernove poezije.

Med skoraj triletnim bivanjem v Parizu je Zajec spomladi 1906 v pariškem Salonu razstavil relief *Kozakove sanje* (sl. 83).⁴ Delo je nastalo že na Dunaju, kjer je imel kipar po končanem študiju svoj atelje in sodi v vrsto »umetnoobrtnih del«, »modernih plastičnih umotvorov« (mednje sodita tudi kipca *Rusko dekle, Japonski vojak* idr.), kakor so jih slovenski javnosti predstavili v reviji *Slovan* leta 1905.⁵ Kipar je tukaj očitno črpal iz ruske in japonske motivike, kar nikakor ni čudno, saj so bile »oči vsega sveta vedno bolj uprte v rusko državo«, ki se je tedaj (1904—1905) borila z Japonci.⁶

Kozakove sanje so kombinacija plitvega reliefa s samostojno stoječim likom kozaka na konju; v ozadju je upodobljena notranjost hiše z njegovo družino, v ospredju pa kozak na vetru in mrazu. Pripoved je dovolj nazorna in značilno anekdotična za Zajca, to potezo bo ohranila tudi večina njegovih poznejših del. Zanimiv je dobro izdelan konj, motiv, ki je bil Zajcu vedno pri srcu, saj ga zasledimo npr. že v reliefu *Slovesa* na Prešernovem spomeniku in tudi pozneje ga je upodobil še večkrat. Lik konja bi lahko pridružili romantičnim bronastim kipcem iz bogate zakladnice 19. stoletja ali znameniti vrsti plastik francoskih animalistov. Vendar se z njim na eni strani bolj odziva svojemu vzorniku Constantinu Meunierju (1831—1905), belgijskemu kiparju, čigar konji pogosto prav tako simbolizirajo trpljenje in izkoriščanje kot liki delavcev in rudarjev, na drugi strani pa plastikam znanih ruskih animalistov, ki so radi prikazovali mužike na konjih. Od tu ni daleč do skicozne, žanske bronaste male plastike z izstopajočimi socialnimi poudarki ruskega, bolje internacionalnega kiparja Paola Troubetzkoya (1866—1938).⁷ Troubetzkoy je bil v tistem času močno popularen kipar, znan po upodobitvah svojega prijatelja Tolstoja, npr. *Tolstojevo doprsje, Tolstoj na konju* (sl. 84) ali *Tolstoj za plugom*.⁸ Naš Vavpotič ga ob obisku pariške svetovne razstave

⁴ Ivan Zajec, *Moji spomini, Um*, IX, 1944—45, p. 59. *Kozakove sanje* so signirane »Ivan Zajec Paris 1906«, vendar je datacija prirejena, saj je bilo delo reproducirano v *Slovanu* že 1905. Po vsej verjetnosti je nastalo ok. 1904—1905 in letnica 1903, ki jo navaja F. Šijanec, zaenkrat še ni preverjena. Prim. Ivan Zajec, *Iz svojega življenja, Sn*, III, 1904—05, repr. p. 310; Fran Šijanec: *Ivan Zajec*, Narodna galerija, Ljubljana 1949 (rk), p. 16; idem: *Sodobna slovenska likovna umetnost*, Maribor 1961, p. 280.

⁵ —, Ivan Zajec, *Sn*, III, 1904—05, p. 192 in repr. p. 308, 309, 312, 313.

⁶ —, Rusija, *DS*, XVIII, 1905, p. 255. *Tolažnica v zadnjem boju*, delo kiparja Josipa Urbanije (1877—1943) je tudi eden izmed odzivov na te dogodke. *Plastiko* (1905, les, zdaj v Narodni galeriji v Ljubljani) sta priobčili reviji *Dom in svet* ter *Slovan*. Prim. —, *Naše slike, DS*, XVIII, 1905, p. 377, repr. p. 325; —, *Naše slike, Sn*, III, 1904—05, p. 192, repr. p. 182.

⁷ Troubetzkoy se je sicer rodil in umrl v Italiji, a je živel v različnih mestih in deželah (Milano, Moskva, Leningrad, Pariz, ZDA). Njegov priimek so pisali zelo različno, kipar pa se je podpisoval na dva načina Paul ali Paolo in Troubetzkoy ali redkeje Troubezkoj. Prim. John S. Grioni, *Studi sul Troubetzkoy, Arte Illustrata*, VI, 1973, pp. 271—277.

⁸ Eden izmed odmevov na omenjene Troubetzkoyeve upodobitve in seveda hkrati na daljnosežno duhovno moč Tolstoja je ohranjeni *Portret Leva Tolstoja*, ki ga je zmodeliral kipar Ivan Meštrović 1904 na Dunaju. Le iz sočasnega vira vemo, da je tudi kipar Franc Berneker (1874—1932) v svojem

1900 ni mogel dovolj prehvaliti;⁹ prav tako je tudi Ivan Prijatelj kot vnet poznavalec ruske literature, pa tudi impresionistične smeri navdušeno pisal o Troubetzkoyu v letih 1904 in 1905 in ga imenoval »največji sedanji ruski kipar«.¹⁰

Lahko bi rekli, da Troubetzkoyev *Tolstoj na konju* botruje eleganci Zajčevega konja, po vsej verjetnosti pa je na njegovo poznejše delo *Orač* posredno vplivala tudi Troubetzkoyeva plastika *Tolstoj za plugom*.¹¹ Pri Zajčevih *Kozakovih sanjah* nas prijetno preseneti neposredno in prepričljivo ponazorjeno dogajanje in konkretno razpoloženje v zimskem času. Pomagal si je z nemirno, valovito modelirano površino kozaka in konja, podstavka in delno tudi ozadja, ki se nato izgublja v gladko obdelani površini prizora kozakove družine. Delo je torej z načinom modeliranja, še zlasti lika jezdeca s konjem ter z novim pristopom »moderno«, kot so zapisali v *Slovanu*.¹² Zajec se je resnično trudil, da bi vstopil v impresionistično smer, katere predstavnik je bil med drugim tudi Troubetzkoy, in posrečilo se mu je podati tudi rahlo vibriranje svetlobe, ki se lovi po razgibani površini. Kljub vsemu je to le previden poskus in še vedno podrejen moment v sicer povsem realistični upodobitvi. Izstopa pa nasprotje med statičnimi, zabrisanimi liki v ozadju ter med jezdecem in konjem, ki delujeta »slikovito«. Uporabljeni termin je označeval enega izmed dveh nasprotnih si stilov Salona, »klasičnega« in »slikovitega«. Tako so Rodina, Rossa, Degasa, Bourdella in Matisa družile značilnosti slikovitega stila, kar pomeni, da so se pri svojem modeliranju odločili za vključevanje močnih učinkov svetlobe in sence. To je bil hkrati njihov odgovor na francoski impresionizem in sorodne sodobne stile v drugih deželah, ki so izzivalno ogrožali ortodoksne klasične vrednote, saj so povzdignili optične prvine nad taktilne, atmosfero nad obliko, merili realnost v svetlobnih učinkih in jo izražali z barvo, tako da je celota postala nemirna, neotipljiva, prehodna, bežna.¹³ Največji delež v korigiranju sta

takratnem ateljeju na Dunaju okoli 1902—1903 izdelal *Portretni kip Tolstoja*. Prim. Ivan Meštrovič, Muzejski prostor, Zagreb 1983 (rk); Fr. K-vec. (Fran Krašovec), Slovenski kipar Fran Berneker na Dunaju, *Sn*, I, 1902—03, p. 234.

⁹ »... dovolite, da vas povedem k Trubeckega bronsam. Te bronse ostanejo nepozabne onemu, ki je le enkrat užival njih čare! ... Trubeckoj je pravi analogon k Tolstemu, in kakor da ima Ruska kar dva Tolsta! Oba visokega aristokratskega rodu (Trubeckoj je knez!) živita s seljakom za seljaka. In nima ga cela Ruska umetnika, ki bi bil tako naroden ... ki bi poznal svoj narod tako ... kakor veliki knez Trubeckoj ... Da sta Tolstoj in Trubeckoj tudi intimna osebna prijatelja, mi ni treba še posebe omenjati!«. Ivan Vavpotič, Iz svetovne razstave pariške, *LZ*, XX, 1900, p. 480.

¹⁰ Ivan Prijatelj, Knez Pavel Trubeckoj, *LZ*, XXV, 1905, p. 155. Prim. Ivan Prijatelj, Umetniški cilji, *SN*, XXXVII, 13. maj 1904, št. 108; *Izbrani eseji in razprave Ivana Prijatelja* (ured., uvod in op. A. Slodnjak) 1—2, Ljubljana 1952—1953.

¹¹ Troubetzkoyevo delo *Grof Tolstoj za plugom* in delo »*Ki se z mrhovino rede*...« je priobčila revija *Dom in Svet*. Prim. *DS*, XXV, 1912, p. 160 in repr. p. 121, 129. Zajčeva skica *Orač* je nastala 1924. Nahajališče neznano. Prim. -ec., Slovenska upodablajoča umetnost: Ivan Zajec, *IS*, IV, 1928, pp. 212—213 z repr.

¹² *Slovan*, op. cit. p. 192.

¹³ Za obravnavano problematiko v prispevku prim. med drugim literaturo: Fortunato Bellonzi: *Italijansko sodobno kiparstvo*, Muzej savremene umet-

tičnih konceptov, ki so obvladovali kiparstvo vse od neoklasicizma dalje, in v utiranju poti v impresionizem sta nedvomno prispevala Rodin in Rosso. Troubetzkoy, mojster v modeliranju zapletene mreže površin, na kateri se je poigravala svetloba in se porajalo impresionistično razpoloženje, se je seveda učil od obeh, veliko pa je pridobil tudi v milanskem ateljeju kiparja Giuseppa Grandija (1843—1894), pri katerem je delal leta 1884. Grandi je bil edini kipar napredne skupine *Scapigliatura* v Milanu in je s svojimi nekonvencionalno zasnovanimi, skicozno modeliranimi, »slikovitimi« deli korenito vplival na lombardsko umetnostno okolje ter bil med drugim tudi prvoten vir za italijanskega kiparja Medarda Rossa (1858—1928).

Leta 1894 zmodelira Rosso *Bookmakerja* (sl. 86), znameniti lik s cilindrom in paletojem, v svoji novi tehniki (vosek prek mavca), ki jo je začel uvajati že 1883, in kjer prosojni vosek na razbiti in razcefrani površini in vanj prodirajoča svetloba ustvarjata neke vrste spajanje oblike z okoljem in ozračjem. Rosso nam v *Bookmakerju* ne posreduje lika, kakršnega pozna, temveč kakor ga v danem trenutku vidi: z vsemi sencami vred in z visoko vrinjeno maso tal oziroma podstavka postane enotna optično zaznavna podoba. *Bookmaker* je zapustil sled v Ganglovi plastiki, imenovani *Žid* oziroma *Groteska* (sl. 85, 87).¹⁴ Težko določljiv debelušen tip, ki je upodobljen v tričetrtinski velikosti kot varianti portretnega doprsja in z namerno neostro podanim obrazom in rokami, pod sicer površno nakazano draperijo, izdaja krepak, trden, poenostavljen volumen. Lik naj bi naenkrat dojel v celoti, z enim samim pogledom, kot da bi šlo za prvi vtis, ujet spomin na določeno osebo, na naključen lik, na človeka z ulice. Površina je razdrapana, pozna se sled lopatice in kiparjev prstni odtis, svetloba drsi po njej, vendar je ujeta in ne dopušča nikakršne iluzije o prehodu oblike ter sklenjenega, ostrega obrisa v prostor; je torej kompaktno zasnovan lik, ki ga lahko gledamo z več strani in ga tako tudi bolje spoznamo. Takšno stališče do impresionističnega pojmovanja plastike pa Gangla veliko bolj približa francoskemu kiparju Augustu Rodinu (1840—1917), ki ima nasprotno kiparske koncepcije od Rossa. Rosso je namreč poskušal zabrisati meje med slikarstvom in kiparstvom, tako da bi plastike učinkovale kot oblikovane površine, ki bi kakor slike imele en sam pogled. Zato je trdovratno iskal

nosti, Beograd 1977 (rk), pp. 12—54; Vincent Belrose-Huyghues, *Impressionisme en sculpture, Connaissance des arts*, No. 274, 1974, pp. 84—91; Ruth Butler: *Western Sculpture: Definitions of Man*, New York 1979; Jeremy Cooper: *Nineteenth-Century Romantic Bronzes*, London 1975; Albert E. Elsen: *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises*, Oxford 1978; H. W. Janson (in R. Rosenblum): *19th-Century Art*, New York 1984; Rosalind E. Krauss: *Passages in Modern Sculpture*, London 1977; *Paris—Moscou 1900—1930*, Centre Georges Pompidou, Paris 1979 (rk); Maria Pötzl-Malikova: *Die Plastik der Ringstrasse: Künstlerische Entwicklung 1890—1918* (Die Wiener Ringstrasse: Bild einer Epoche, IX, 2), Wiesbaden 1976; Maurice Rheims: *19th-Century Sculpture*, London 1977; Werner Schnell, Anmerkungen zu Medardo Rosso 1858—1928, *Kunst-Revue*, XXXVII, 1984, pp. 124—129.

¹⁴ Kip je bil razstavljen na Jubilejni umetniški razstavi 1940 v Jakopičevem paviljonu in so ga imenovali *Groteska*. V komentarju k reprodukciji kipa v reviji *Mladika* leta 1940 je Karel Dobida dodal, da gre za »karikaturo gališkega žida«. Prim. K. D. (Karel Dobida), Po jubilejni razstavi, *M*, XXI, 1940, p. 285, repr. p. 279.

dokončen vidik, ki naj postane obvezujoč pogled na njegovo plastiko. Rodin ostaja v mejah kiparske tradicije, oblikuje sicer valovite, lomljene, prisekane površine, ki lovijo svetlobo, vendar je pri njem vedno prisoten občutek za kiparsko obliko. Oblike oživlja z gibanjem in z zanj značilnimi vibracijami svetlobe na površini, ki so odsevi delovanja n-
 tranjih sil v volumnu. Rodin ni oblike nikdar prepustil svetlobi, celo podkrepil jo je s simboličnim in introspektivnim značajem. Med drugim ima te prvine njegov slavni kip *Balzaca*, na katerega naj bi vplival tudi Rosso *Bookmaker*, vendar je ta dilema, kakor tudi dilema o prvenstvu »iniciative pri uvedbi duha impresionizma v kiparstvo«¹⁵ med Rodinom in Rossom, zunaj dometa naše eksplikacije.

Datacija *Zida* je teže določljiva, a po vsej verjetnosti je plastika nastala v obdobju Ganglovega bivanja na Dunaju, tj. od 1905 do okoli 1910. O tem govori tudi dejstvo, da je bil Rosso leta 1905 ob svoji razstavi in obisku na Dunaju najbolj popularen in se je tedaj o njem na široko razpisal tudi dunajski umetnostni kritik Hevesi.¹⁶ Prav tako cela vrsta Ganglovih malih plastik, večidel kipcev iz mavca, kot so npr. *Jurij Šubic* (?) oz. *Portret slikarja, Dvojni portret, Snemanje s križa, Pastirček, Dekle z muckami, Prerod* idr.,¹⁷ ni datiranih, domnevamo pa, da so iz omenjenega obdobja ali pa so iz obdobja od 1914 do 1917, ko je Gangl ponovno živel na Dunaju in preden je dokončno odšel v Prago. Plastike učinkujejo kot skice (oziroma so skice), na hitro oblikovani osnutki, kar pa je ena izmed zahtev impresionistične smeri. Pri domnevnem *Portretu Jurija Šubica* (sl. 88) je očitno skicozno zbiranje in kopičenje plasti, na katerih se zaustavlja svetloba. Draperija navrženo prekriva grobo oblikovano telo, stoja je izrazita in jo lahko prepoznamo pri Rodinovem *Spomeniku slikarju Bastien-Lepageu* (sl. 89), podstavek se vrinja v lik in spominja tudi na Rossove rešitve. Zopet gre za enoten, celosten pogled, za bežen vtis, ki nam ga posreduje lik v časovnem izseku. Podobno stoji ima tudi *Pastirček* (sl. 91), delo, ki ga poznamo le po fotografiji iz Ganglove zapuščine. Ponovi se ozadje z oporo, noge so močno napete, skoraj preveč za takšno opravilo, kot je igranje na piščal, oblačilo je vzvihrano; to je ujet trenutek, specifično razpoloženje. Kako močno je Gangl pripadal območju Rodinovega vpliva, hkrati dokazuje naslonitev na plastiko *Flavtistka* (sl. 92), delo Rodinove učenke Camille Claudel (1856—1920), pri katerem morda melodija vodi vihranje dekletove draperije v nagli minljivosti trenutka. S kipcem *Dekle z muckami* (sl. 90) Gangl predstavi lik z že znano postavitevijo in prehajanjem podstavka v lik, posebnost pa je dekletov nasmejan obraz. V našem kiparstvu ob prelomu stoletja ni veliko podobnih plastik, Gangl pa se je v tem že poskusil pri *osnutku za Komedijo na ljubljanski Operi*, čeprav je obraz alegorije v končni iz-

¹⁵ Rossova izjava, ki jo je objavil Edmond Claris v svoji znani knjigi *De l'Impressionisme en Sculpture — Auguste Rodin et Medardo Rosso* (Paris 1902). Prim. Bellonzi, op. cit. p. 13.

¹⁶ Rosso je 1905 na Dunaju razstavljal v umetniškem salonu Artaria. Prim. Ludwig Hevesi, Medardo Rosso, *Kunst und Kunsthandwerk*, VIII, 1905, pp. 174—182; idem, Medardo Rosso v: *Altkunst-Neukunst*, Wien 1894—1908, Wien 1909, pp. 554—566.

¹⁷ Navedena dela in fotografija plastike *Pastirček* so v Belokranjskem muzeju v Metliki, kjer je tudi Ganglova zapuščina.

vedbi bolj resen. Osnutek kaže med drugim na odvisnost od francoskega kiparja Carpeauxa, ta dekletov obraz pa ima svoj izvor tudi v znanih Rossovih smejočih se ženskih portretih, oziroma sodi v koncept upodabljanja trenutnega razpoloženja.

Rodin in Troubetzkoy sta s svojimi deli vplivala med drugim tudi na rusko kiparko, učenko Edmunda Hellmerja, profesorja na dunajski akademiji, Tereso Feodorovno Ries (1876—1950). Njeno delo *Nepremagljivi*, imenovano tudi *Možje, ki vlečejo barko* (sl. 93), nastalo okoli 1903, predstavlja skupino moških, ki vsak na svoj način izražajo fizičen napor.¹⁸ Leta 1912 je Zajec na Slovenski umetniški razstavi v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani razstavil veliko svojih plastik, med njimi tudi kiparske skupine *Ribiči*, *Krotenje Samsona* in *Požar*. Koncept za *Ribiče* (sl. 95), si je po vsej verjetnosti sposodil pri Riesovi, čeprav je njegova izvedba bolj impresionistična, saj pri kiparkini skupini kljub siceršnjemu vibriranju svetlobe na detajliranih površinah prevladuje naturalistični prijem in monumentalnost. Zajec podobno predstavi moške like in njihovo naprezanje, vendar je krepkejši vtis gibanja pridobil z nasprotno pozicijo dvojic, površina je modelirana sumarno, svetloba pa se lahko zaustavlja v premišljenih prazninah med liki in v nakazanih vdolbinah. Reliefna tehnika je Zajcu vedno ustrezala in z njo si je pomagal pri ustvarjanju povezane kiparske skupine, ki je bila nedvomno najtežji problem za impresionistične kiparje, čeprav so Rodin, Claudelova, Degas, Rosso idr. že pokazali svoje rešitve. Zajec je svoje like razvrstil na podstavek, iz katerega strmo rastejo, a se ne morejo popolnoma osamosvojiti. Celota deluje kot visoki relief in potemtakem uveljavlja en sam najrazločnejši pogled, torej frontalen vidik. Poleg tega je dovolj pogumno odstranil reliefno ozadje, ki je bilo pri *Kozakovih sanjah* še zelo prisotno. V delu *Krotenje Samsona*, kjer zopet grupira moške like, je manj kvaliteten, operira tudi z obrazno mimiko likov, kompozicija ni dovolj uravnotežena, očiten pa je frontalen vidik. Bolj pretehtano je razporedil skupine bežečih ljudi v plastiki *Požar* (sl. 94) in s tem dal svetlobi veliko več možnosti, ponovno pa je uporabil ozadje za ponazoritev ognja in dima. S svojim veseljem do narativnosti in živahnega dogajanja je največkrat upodabljal skupino, ki je v našem kiparstvu tega obdobja zelo redka, vendar je preveč gostobeseden, anekdotičen in vedno znova mora prizore zaviti v romantičen ovoj. Vse to znižuje vrednost njegovi plastiki, ki je glede na tehniko modeliranja, kompozicijske rešitve in še kaj dovolj kvalitetna. Tako pa je npr. tedanji kritik Zajčevo plastiko označil le za »dekorativno kiparstvo«.¹⁹ Pri vseh treh Zajčevih delih so pomembni predvsem moški akti z izrazito grupirano muskulaturo, s čimer se je kipar poleg navezovanja na eksplicirane impresionistične tendence oddolžil tudi »monumentalizmu«, ki se je vztrajno javljal iz stilne heterogenosti tistega obdobja.

¹⁸ Prim. Fr. K-vec. (Fran Krašovec), Rusinja Terezija Feodorovna Ries, *Sn*, I, 1902—3, p. 201; *Kunst für Alle*, XIX, 1903—04, repr. p. 80; *Österreichs Illustrierte Zeitung*, XVII, 1908 (Kunst-Revue), Heft 32, repr. p. 733.

¹⁹ »Ivan Zajec ima največ kiparskih del na tej razstavi; stvari so večidel dekorativne in ne segajo čez srednji nivo. Med boljšimi so ... 'Ribiči'. Joso Jurkovič, Umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu, *LZ*, XXXII, 1912, p. 614.

A CONTRIBUTION TO THE STUDY OF SLOVENIAN SCULPTURE AT THE TURN OF THE CENTURY

In connection with the emergence of impressionism in sculpture, this contribution presents some selected figures by the sculptors Alojzij Gangl and Ivan Zajec, dating from the time between about 1904 and about 1918 and discusses the influence of important European sculptors and the opportunities to model one's work after them. Since they remained in Vienna after the completion of their studies at the Vienna Academy, or at least often returned there, Gangl and Zajec were able to keep abreast with the trends in European sculpture, both through the exhibitions as well as in the art magazines of the time. From the very beginning, they were both interested in animated »picturesque« sculpture. With his relief *Kozak's dreams* (1904—05), whose restlessly modelled surfaces create a palpable wintery atmosphere on the model of the famous Russian sculptor of the time, P. Troubetzkoy, Zajec embarked in an impressionistic direction. Troubetzkoy was a pupil of the Italian sculptor G. Grandi, a master of the small sculpture sketch, who also taught M. Rosso. Rosso's *Bookmaker*, the famous figure with a top hat, left its traces in Gangl's figure *A Jew*, but some of the components of this figure, such as the light caught on the otherwise torn surface and the compact comprehension of volume, bring him very close to Rodin's concept of sculpture. In what is presumed to be a *Portrait of Jurij Subic(?)*, Gangl also follows Rodin and he repeats the posture of the figure, the manner in which the base flows into the figure and the creation of a specific atmosphere in other small sculptures which it is difficult to date with any exactitude. Zajec tackles the problem of the group around 1912 in *Fishermen*, *The Downfall of Samson* and *Fire*, but despite the quality of the modelling and composition, he is too anecdotal and romantic. The muscles of the male figures are emphasized, which demonstrates not only the sculptor's attachment to impressionistic tendencies, but also his debt to the »monumentalism« which emerged time and time again out of the stylistic heterogeneity of the period.

OCENE IN POROČILA
NOTES ET COMPTES RENDUS

KNJIŽNE OCENE

Mária Prokopp: ITALIAN TRECENTO INFLUENCE ON MURALS IN EAST CENTRAL EUROPE, PARTICULARLY HUNGARY.

Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983. 199 strani, 44 strani črno-belih reprodukcij v prilogah s 121 reprodukcijami, 5 zemljevidov med besedilom.

Raziskovalci srednjeveškega stenskega slikarstva v srednji in jugovzhodni Evropi so že pred časom prišli do spoznanja, da se je velik del slikarske produkcije tega področja v 14. in zgodnjem 15. stoletju oblikoval pod posrednim ali neposrednim vplivom Italije oz. takrat novega in aktualnega italijanskega slikarstva. Studije O. Demusa, F. Steleta, V. Dvořákove in drugih so pokazale na italijansko (deloma furlansko) obarvano freskantstvo tega časa na Koroškem, Slovenskem in na podkarpatskem Slovaškem, pomembne ugotovitve k tej temi so prispevali še O. Demus, W. Frodl, U. Ocherbauer in H. Hutter za Spodnjo Avstrijo in avstrijsko Štajersko, V. Dragut za romunsko (nekdanj madžarsko) Transilvanijo ter nekateri drugi za Madžarsko in Poljsko. Seveda se je že zgodaj odprlo vprašanje italijanskega deleža pri izoblikovanju avstrijskega oz. dunajskega tabelnega in rokopisnega slikarstva zgodnjega 14. stoletja (skriptorij v St. Florianu, klosterneburški Verdunski oltar in njegovo neposredno nasledstvo) in češkega slikarstva zgodnje luksemburške dobe. Vendar je bilo to mogoče glede na kvaliteto in pomen spomenikov, ki se dajo po tej značilnosti primerjati z evropsko vplivnim pariškim knjižnim slikarstvom tega časa (Jean Pucelle), trdno vgraditi v razvojne temelje evropske pozne gotike. Pri vseh drugi italijanske vplivani slikarski dejavnosti jugo-

vzhodne Evrope pa gre za bolj lokalno obarvano pojave, ki jim je skupno le to, da razkrivajo silno ekspanzivnost italijanskega slikarskega trecenta.

Prokoppova, profesorica budimpeštanske univerze, ki jo poznamo med drugim po izčrpni študiji o freskah v grajski kapeli v Esztergomu v budimpeštanski *Acta historiae artium* 1967 in 1972, je najnovejše delo na to temo zasnovala precej širokopotezno. Uvodno poglavje je posvečeno razmišljanju o italijanskem trecentu in Zahodni Evropi (Italian Trecento art and Western Europe), samo gradivo pa je obravnavano po posameznih državah oz. deželah v štirih med seboj ločenih poglavjih (Avstrija, Češka, Poljska in Madžarska), vsakokrat z orisom zgodovinsko-političnih in gospodarskih okoliščin, ki so omogočile stik z italijansko likovno kulturo 14. stoletja. Najobsežnejše je poglavje o Madžarski, v katerem avtorica, kot je to pri madžarskih kolegih še vedno v navadi, upošteva celotno historično madžarsko ozemlje s Slovaško, slovenskim Prekmurjem, romunsko Transilvanijo in Hrvaško (Zagreb). Sledi zelo kratek povzetek (dve strani). Skoraj tretjina knjige obsega katalog spomenikov, zopet razdeljen na države oz. dežele. Ne v tekstu ne v katalogu nista zastopani Južna Tirolska in Slovenija (z izjemo Prekmurja). Obravnavano gradivo je primereno ilustrirano s slikovnimi prilogami. Viri fotografij niso navedeni, vendar so spomeniki zunaj Madžarske večinoma reproducirani po starejših publikacijah in zato slabše razvidni. Prvi vtis, ki ga človek dobi pri branju tega dela, je, da ima pred seboj pravzaprav prikaz vsega slikarstva te dobe v obravnavanih deželah, ne samo tistega, ki kaže jasne italijanske

črte, z luščenjem italijanskih trecentističnih prvin, ki pa marsikdaj celo stopajo v ozadje. Vse to je večinoma mogoče prav tako dobro ali celo bolje prebrati v že obstoječih publikacijah. To ne velja samo za Avstrijo in Češko, kjer bo človek raje segel po izvornih delih avstrijskih in čeških umetnostnih zgodovinarjev, marveč tudi za samo Madžarsko, ki je, denimo, s skrbno publikacijo D. Radocsaya *Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn* (Budimpešta 1977) prav zglede predstavljena. Delo vsekakor izdaja kompilacijsko naravo, prilagojeno naslovu in tu in tam osveženo s posameznimi izvornimi ocenami, a vse premalo, da bi upravičilo pričakovanja, ki jih obeta naslov. Ne izključujemo možnosti, da je knjiga nastala prav za angleško beroče občinstvo, vendar ima za to snov zainteresirani in vzhodnoevropskih jezikov neveščti strokovnjak še vedno na voljo dovolj samostojnih publikacij in člankov v nemščini, francoščini in italijanščini, da bi mu bila takšna knjiga posebej potrebna.

Prav ta kompilacijska narava razkriva temeljno pomanjkljivost knjige, namreč neizdelano metodološko izhodišče. Kaj so to: vplivi italijanskega trecenta v stenskem slikarstvu »vzhodne srednje Evrope«? Je to odmev Giottove kapele Arena v Padovi na krilih klosterneburškega Verdunskega oltarja, še povsem ujetih v dvorno francosko-kölnsko atmosfero, je to italijanski potujoči slikar v avstrijskem Podonavju ali kosmatska bordura neke izrazito poljužne freske v podkarpatski Slovaški, ki sicer z italijanskim trecentom nima nič opraviti, ali bolj naglašena telesnost kakšnega naslikanega lika, ki sicer jasno izdaja izvor v srednjeevropski zgodnji gotiki? Lahko takrat, ko gre očitno že za po več generacijah domačih slikarjev ponovljene trecentistične dekorativne in ikonografske momente, še vedno govorimo o »italijanskem vplivu«? Avtorica z izjemo redkih mest, kot so najzgodnejši in najkvalitetnejši primerki na Madžarskem, problematike ne diferencira, vse se ji zdi enako relevantno in pomembno in gradivo ji zaradi tega narašča. V želji, da bi bilo delo kar najbolj tehtno, najde skoraj pri slehernem spomeniku kaj takega, kar je vredno obravnave, pri tem pa se ji izmika resnič-

na priložnost, da ugotovi, prikaže in razloži poti, po katerih so se v ta del Evrope infiltrirali vplivi italijanskega trecenta. Stroga razdelitev v »dežele« ji je pri tem v veliko oviro, saj je na dlani, da imamo opraviti s širšim medregionalnim in »meddržavnim« pojavom. Dokaze za takšno oceno najdemo skoraj na vsaki strani obravnavane knjige. V uvodnem poglavju — bolj ali manj posrečenem posnetku znanih velikih tez — pogrešamo ravno tisto, kar bi ga utemeljilo kot uvod v delo z naslovom, ki ga knjiga ima: kje in zakaj iskati tiste prvine v italijanskem slikarstvu 14. stoletja, ki so pogojevale njegovo ekspanzijsko moč nasproti Evrope severno od Alp. Šolske ugotovitve o socialnih razmerah, finančni moči in humanistični usmeritvi Siene in Florence, in kar je še drugih takih znanih stvari, je za to premalo. Razen tega mora avtorica pozneje ugotavljati tudi stike z Romagno, z Bologno, Padovo, Benetkami, kar bi od nje zahtevalo še dodatno znansiran pristop. Tudi ko govori o razširjanju italijanskega trecenta po Evropi, se zadovoljuje le z najbolj splošnimi ugotovitvami, dinastičnimi in cerkvenimi zvezami, ne da bi se vprašala, zakaj ravno tako in ne drugače.

Avstrija, prva dežela, ki se ji je posebej posvetila, je s tega vidika že sorazmerno dobro obdelana, tako da avtorica tu ni imela težkega dela. Če izvzamemo zelo problematični Salzburg — njegove prastare zveze z beneško-bizantinsko umetnostjo za obravnavano temo niso kaj prida povedne —, ji ni kaj očitati do trenutka, ko bi morala gradivo razplastiti. Infiltracijo zgodnjih italijanskih trecentističnih prvin v sanktflorijski skriptorij in tisto dunajsko (ne klosterneburško!) delavnico, ki je poslivala krila Verdunskega oltarja (pp. 30—34), ne gre metati v isti koš z italijanskimi potujočimi delavnicami (te so, prav značilno, segale le do Donave), pri katerih je bila avtorica le preveč odvisna od zastarele monografije F. Reichmanna (*Gotische Wandmalerei in Niederösterreich*, 1925). Nezdostno samostojnost kaže Prokoppova tudi v obravnavi štajerskih in koroških spomenikov (pp. 34—41), v katerih bi lahko razbrala že kar v tradicijo preraslo odvisnost Štajerske in Koroške od italijanskih potujočih delavnic, ki ji je mogoče slediti od sre-

de 14. do začetka 15. stoletja, seveda ne brez slovenskih dežel. Veliko bi ji utegnili koristiti tudi opazovanje, kako se je s časom spreminjalo izhodišče teh delavnic: najprej Romagna, zatem Bologna in Padova, morebiti tudi Verona, na koncu Furlanija; pojav, ki je kar najtesneje povezan z umetnostno usodo samih teh centrov kot bližnjih področij, odvisnih od njih (Južna Tirolska, za katero Prokoppova upošteva le Weingartnerjeva dela in Rasmov katalog razstave v Boznu 1948, in Furlanija, ki jo pozna samo prek Demusa in Frodla).

V tem pogledu je posebej občutljiva Češka. Prevelik poudarek na ciklu iz Višebroda (p. 49 s), katerega italijanski momenti so slej ko prej pododgovani od starejšega dunajskega slikarstva, neurejeni kronološki in odvisnostni odnosi med drugimi deli tabelnega in rokopišnega slikarstva in njihova neprecizna ocena (zlasti Marijine smrti iz Bostona, za katero G. Schmidt, v Swobodovi *Gotik in Böhmen*, München 1969, p. 174 s, upravičeno poudarja, da gre za delo potujočega beneškega slikarja), dalje po literaturi pravilno posneta, a ne v češki milje vnesena ocena iluminatorja Johanna iz Neumarkta (Jana iz Středě), vse to kaže, da avtorici ni mar za kronologijo in izvor italijanskih vplivov v češkem slikarstvu tega časa. Za ilustracijo, kako približno in nezavezujoče paberkovanje si je Prokoppova tu dovolila, zadošča le primerjava s tistim, kar je zapisal G. Schmidt v omenjeni večavtorski publikaciji. Prokoppova v opombi sicer citira Schmidta, a za bralca bi bilo nemara najbolje, ko bi ga bila kar dobesedno povzela. Nadaljnja razglabljanja o češkem slikarstvu od srede 14. stoletja naprej so odveč. Italijanski vplivi so že odigrali svojo vlogo in se naselili v češko slikarsko dejavnost, ki poslej išče stika z Zahodom (Francija).

Na Madžarskem — za Poljsko avtorica pravilno ugotavlja, da je v tem oziru odvisna od Madžarske — se najprej srečamo z izjemnim delom izrazito importnega značaja: to je v fragmentih ohranjena poslikava kapele v srednjeveški rezidenci v Esztergomu, delo, ki ga je Prokoppova prepričljivo pripisala nekemu sienskemu slikarju iz kroga Ambroggia Lorenzettija (ok. 1340). Podobnega značaja

so nadaljnji fragmenti v župnijski cerkvi v Budi in iz Oradee (Várad) v Romuniji. Po vojni odkrita poslikava kapele v škofijskem dvorcu v Zagrebu je iz srede stoletja in kaže jasno romagnolsko usmeritev. Pripisuje se posredovanju škofa Nikolaja (1350—1356), kanclerja kralja Ludovika I. Pravilna je domneva, da so ti spomeniki le del slikarske aktivnosti na Madžarskem sredi stoletja, ko je dežela pod anžuvisko dinastijo okrepila kulturne stike z Italijo; te, podobno kot tiste na Češkem, dokumentirajo tudi potovanja madžarskih dinastov in prelatov v Italijo in njihovi osebni stiki z vodilnimi osebnostmi italijanske duhovne kulture. Seveda ni nujno, da bi pod takimi impulzi razvijajoče se slikarstvo visokih krogov odmevalo tudi v slikarskem ustvarjanju nižjih družbenih slojev, ni pa to izključeno. V precejšnjem obsegu registrirane freske po manj pomembnih cerkvah, zlasti v Transilvaniji in na Slovaškem, kažejo določene italijanske prvine, a ne povsod in ne v tolikšni meri, kot to skuša prikazati Prokoppova. Veliko italijanskega figuralnega in dekorativnega blaga je treba pripisati zvezam s sosednjimi deželami, Češko in Avstrijo. Ponekod je treba računati z italijanskimi potujočimi delavnicami, četudi nizke kakovostne ravni, tako na Slovaškem, ki kaže v tem pogledu precej sorodnosti s Slovenijo in Koroško, na kar je že opozoril F. Stelē na podlagi objav V. Dvořákové. Poleg tega pa je tu kajpak še cel kup spomenikov, v katerih je avtorica le preveč na silo želela videti italijanske odmeve. V našem okviru se ne moremo spuščati v kritiko slehernega spomenika, navedemo naj le en primer kot »pars pro toto« za avtoričine analitične prijeme: v povsem bizantinskem Oznanjenju cerkve v Dravcu na Slovaškem (Szepesdaróc, repr. 92) z začetka 14. stoletja, ki ga kot takšnega ocenjuje tudi Prokoppova, vidi v marginalnem liku speče deklice »the Trecentesque figure... modelled foreshortened with plasticity«, čeravno je jasno, da gre za običajen bizantinski lik, znan tudi na srbskih in makedonskih freskah tega časa.

Drugo vprašanje, vredno posebne diskusije, je geografska razporeditev spomenikov na Madžarskem, ki kaže posebne skupine na Slovaškem in v Transilvaniji. Prav v duhu madžar-

skega zgodovinarja je, da gradi avtorica na imenih madžarskih plemiških posestnikov, praktično pa zamolči, da so bile in so nekatere pokrajine še poseljene s Slovaki, Romuni in Nemci. Dobimo vtis, da so sedanja slovaška in romunska imena teh krajev nekaj, kar je nastalo šele po Wilsonu, in da ni nikakršnih možnosti, da bi tamkajšnje dežele morda imele določeno etnično strukturo, ki bi se zrcalila v posebni barvi umetnostnega in posebej slikarskega patrimonija. Z Janezom Akvilo, ki ga ima sicer v katalogu z Velemérjem, Turniščem in Martjanci (tam sta tudi Selo in Murska Sobota), se avtorica posebej ne ukvarja; ugotavlja le, da je njegova umetnost »still reminiscent of Italian art, but it is a late, not very strong reflection of the ideas coming from the south. The decorative play of lines and the crowded compositions reveal an affinity to Czech court art, while the depiction of the fortress with its mouldings (mišljenja je profana freska v avstrijski Radgoni) is reminiscent of North Italian late Trecento art. This influence might have reached our master besides North Italy, through the artistic centres of the Hungarian Anjous.« (p. 40, tudi 106). Na morebitne slikarjeve zveze z avstrijsko Štajersko seveda ne pomisli.

Kot smo rekli, ima povzetek le dve strani (111—112) in je daleč od kakršnegakoli resničnega znanstvenega obračuna. Dodana je konkordančna tabela med starimi madžarskimi in sedanjimi slovaškimi, romunskimi, ukrajinskimi in slovenskimi imeni krajev (za te je zapisano, da so v »Medimurju«, napaka, povzeta po Radocsayu 1977), kazala krajevnih imen pa ni. Prevod ni najboljši, motijo tiskovne napake in tudi nekatera čudno zapisana krajevna imena.

Nekoliko obsežnejšo oceno pričujočega dela smo si dovolili ne toliko zaradi njegovih šibkosti kolikor zaradi tega, da pokažemo, da gre za zanimivo in širše pomembno problematiko, ki bi zaslužila poglobljeno monografsko obdelavo. Prokoppova je vsekakor zamudila izjemno priložnost, da obogati mednarodno bibliografijo srednjeveškega stenskega slikarstva s tehtnim in vsestransko koristnim prispevkom.

Janez Höfler

SCHALLABURG '82. MATTHIAS CORVINUS UND DIE RENAISSANCE IN UNGARN.

Wien: Niederösterreichisches Landesmuseum, 1982. XXX + 768 strani, 86 barvnih reprodukcij na 64 straneh prilog, črno-bele reprodukcije med besedilom, 22 strani razpredelnic in zemljevidov.

Gre za zajeten katalog razstave, ki jo je leta 1982 na gradu Schallaburg pripravil Spodnjeavstrijski deželni muzej s pomočjo močne mešane avstrijsko-madžarske ekipe pod vodstvom dr. Gyöngyi Török in z znanstvenimi nasveti profesorjev dr. Jolán Balogh in dr. Tiborja Klaniczayja iz Budimpešte. Predstavljenih je bilo okoli tisoč (893 katalognih števil) najrazličnejših eksponatov, deloma s fotografijami in načrti, ki so zajeli praktično celotno zgodovinsko, kulturno-zgodovinsko, duhovno, književno in predvsem umetnostno dogajanje na Madžarskem za časa Hunyadijev in njihovih jagellonskih naslednikov, tj. v dobrem delu 15. in v prvih desetletjih 16. stoletja. Razstavljeni so bili eksponati iz madžarskih kot tudi tujih muzejev, galerij, zbirka in drugih nahajališč. Publikacija upošteva kriterije, ki jih postavljata obsežnost in vsestranskost takšne razstave: pozdravni nagovori, uvodne razprave strokovnjakov za posamezna področja, natančna kataloška obdelava razstavljenih del z izčrpno bibliografijo in slikovno predstavitevijo vseh pomembnejših eksponatov, od katerih so likovno najmikavnejši predstavljeni tudi z odličnimi barvnimi fotografijami.

Pod Matijem Korvinom (1443—1490, za kralja izvoljen leta 1458) se je Madžarska razvila v najpomembnejšo vojaško, politično in kulturno moč na jugovzhodu Evrope in se v zadnjih letih Matijevega kraljevanja razširila tudi na del Spodnje Avstrije z Dunajem, kjer si je kralj pred smrtjo uredil tudi centralno rezidenco. Poseben pečat so kulturnemu in umetnostnemu snovanju dežele v tem času dajale njene tesne zveze z renesančno Italijo. Filozofske, filološke in literarne ideje italijanskega humanizma so sicer že od Ludovika I. Anžuskega (1342—1382) sem z lahkoto prodirale na Madžarsko, a so se s krogom znamenitega humanista Johanna Vité-

za in zlasti po Matijevi poroki z Beatrico Aragonsko (1476) že tako okrepile, da smemo govoriti kar o najpomembnejši podružnici italijanskega humanizma zunaj Italije. Najvidnejši rezultat je ta duhovna in kulturna usmeritev doživela v bibliofilstvu Korvinove okolice, katerega najimennitnejši rezultat je bila kraljeva knjižnica v rezidenci v Budi, imenovana Bibliotheca Corvina. Z umetnostnozgodovinskega vidika je pomembna slogovna podoba rokopisov, ki so bili izdelani posebej za Matijevo knjižnico: praktično gre za aktualni slog florentinske knjižne iluminacije druge polovice 15. stoletja. Kralj jih je naročal neposredno v Florenci, v svoji rezidenci pa je dal urediti tudi lasten skriptorij s florentinskimi miniaturisti. Corvina je po Matijevi smrti začela razpadati, zadnji udarec pa so ji zadali Turki po zasedbi Bude. Na Schallaburgu je bilo na ogled nekaj lepih primerkov iz nekdanje knjižnice Johanesa Vitéza in Corvine ter drugih lastnikov v izvorniku, nekaj pa jih je bilo predstavljenih s fotografijami.

Druga z umetnostnega vidika zanimiva dejavnost Matije Korvina je predejavanja, zidanje in urejanje rezidenc, kjer so vladarja vodili vzori in okus sodobne Italije, v pomoč pa so mu bili italijanski — večidel florentinski — umetniki in obrtniki. Prezidava in ureditev obeh najpomembnejših lokacij, gradu v Budi in palače v Višegradu, sovpadata s prvimi pomembnimi rezidencami italijanskih knezov zunaj Florence, npr. z vojvodsko palačo v Urbinu. Žal je od teh zgradb ostalo malo, in še to večinoma kot rezultat arheološkega odkrivanja in prezentacije.

Na tem mestu se ne moremo spuščati v ves spekter razstavljenih in v katalogu obravnavanih predmetov, ki kar najbolj plastično ilustrirajo to dobo in ta prostor in vključujejo tudi tako obrobna področja, kot so pečati, keramika, pečnice, predmeti iz vsakdanjega življenja, deli oblačil, cerkveno in namizno posodje itd. Posebej je zbrana ikonografija samega vladarja in njegove soproge s portretnimi upodobitvami, plastikami, reliefi in medaljami. Gradivo najvažnejših nahažališč (rezidence in gradovi v Budi, Višegradu, Tati, Diósgyöru in drugod) je zaokroženo po lokacijah. Na podo-

ben način sta prikazana doba Jageloncev ter razširitev italijansko usmerjenega renesančnega sloga zunaj ožjega vladarjevega kroga. Spomeniško gradivo lepo kaže, v kolikšno širino in s kolikšno čistostjo so se na Madžarskem uveljavile oblike florentinskega kvatročenta (kapeli kardinala Bakócza v Estergyomu, 1506/1507, in arhidiakona Lázóija v Albi Julii na Erdeljskem, vrsta portalov in oken, tabernakljev ter druge kamnite opreme), seveda še vedno s sodelovanjem italijanskih arhitektov in klesarjev. Kljub temu se v začetku 16. stoletja tudi na Madžarskem pojavijo dela v smeri severne (nemške) renesanse, zlasti v tabelnem slikarstvu, plastiki v lesu in peščencu ter na figuralnih nagrobnikih. Sicer pa morda preseneča, da se italijanski renesančni tokovi tabelnega slikarstva in rezbarstva v lesu za cerkvene potrebe tako rekoč niso dotaknili: za umetnostnozgodovinskega teoretika zanimiva tema o funkcionalni pogojenosti dveh različnih slogov in njenem »inkompatibilnem« sožitju.

Umetnostna dejavnost Korvinove dobe na Madžarskem se v določeni meri povezuje tudi z našimi kraji in ljudmi. Nedvomno je tu pomemben Zagreb kot sedež škofa, enega najvišjih prelatov madžarske cerkvene hierarhije, vendar se to v umetnostni podobi mesta ne pozna. Na gradu v Baču v Bački so za kaločkega nadškofa Petra Váradija po letu 1490 delali mojstri iz kraljeve delavnice v Budi; predstavljen je balustradni stebrič florentinskega tipa iz budimpeštanske Nacionalne galerije (kat. št. 637). Zgodovinski muzej Hrvatske v Zagrebu je za razstavo posodil renesančni grb Johannesa Ernszta z gradu Djurdjevac v Podravini (kat. št. 642), poleg tega pa še ostanek tabernaklja iz kapele gradu Hreljin nad Kraljevicom iz posesti grofov Frankopanskih (kat. št. 354); to lepo, 1491 datirano kamnoseško delo čistih renesančnih oblik se pripisuje t.i. Mojstru marmornih madon oz. Giovanniju Ricciju, lombardskemu, a florentinsko izšolanemu kiparju, ki je med letoma 1480 in 1490 delal za Matija Korvina na Višegradu. Podoba, ki jo o renesančni duhovni in umetnostni usmeritvi Matija Korvina kažejo posamezni kodeksi iz njegove knjižnice, bistveno dopolnjujejo klesarska dela, s katerimi

je kralj dal okrasiti svoje stavbe, zlati Višegrad in rezidenco v Budi. Gre za pretanjeno rastlinsko in heraldično ornamentiko, trakove, putte, vse v duhu florentinskega kiparstva srede 15. stoletja. Omenjeni Giovanni Ricci je tudi avtor čudovite Madone, ki je krasila luneto nad portalom grajske kapele na Višegradu (kat. št. 352). Med znanimi in anonimnimi italijanskimi kiparji Matijevega kroga se končno pojavlja tudi ime Ivana Duknoviča iz Trogira (Joannes Dalmata). Na Madžarsko je Duknovič prispel po večletnem uspešnem delu v Rimu, kjer je zaslovel kot soavtor nagrobne plastike (med drugim nagrobnik papeža Pavla II., 1476, s sodelovanjem Mina da Fiesole). Matija mu je izkazal izjemno naklonjenost in mu menda zapupal celo izdelavo nagrobnika, do katerega zaradi zgodovinskih okoliščin ni prišlo. Med lastnoročna Duknovičeva dela na Madžarskem sodijo tudi fragmenti marmornega oltarja iz pavlinske cerkve v Diósgyőru (kat. št. 337) in ostanki klesarskega okrasja v Budi (kat. št. 187). Po Matijevi smrti se je mojster vrnil v Italijo (Ancona), zadnja leta — umrl je okoli leta 1509 — pa je preživel v rodnem Trogiru. Duknovič je bistveno sooblikoval podobo, ki so jo klesarski umetnosti Korvinove dobe dali italijanski kiparji. Vzdrževal je razvejano delavnico, katere delo je morda tudi lep osmerokotni vodnjak v atriju višegradske palače. Z njegovim posredovanjem je moralo tedaj priti na Madžarsko tudi nekaj dalmatinskih, posebej trogirskih umetnikov, ki so se v mojstrovni delavnici navzeli duha in okusa zrele renesanse in se po razpustitvi delavnice vrnili v domovino z novim znanjem. Najbrž neodvisno od Duknovičevega kroga je v drugem desetletju 16. stoletja na slovaškem delu Madžarske deloval klesar Vincenc iz Dubrovnika (Vincenzo da Ragusa), avtor treh deloma signiranih del (Brezovica, Lipany in Sabinov, ok. 1513, kat. št. 776). — Naj na koncu opozorimo še na rokopisne privilegije, ki jih je leta 1525 mestu Ilok v Slavoniji izstavil kralj Ludovik II. (kat. št. 592); po mnenju J. Balogh naj bi bogato naslovno stran teh privilegijev okrasil hrvaški miniaturist Julije Klović (Giulio Clivio), ki se je med letoma 1524 in 1526 zadrževal na Ludovikovem

dvoru. To naj bi bilo tudi najzgodnejše v izvirniku ohranjeno delo tega evropsko pomembnega miniaturista. Z vseh vidikov bogat in strokovno izčrpen katalog, ki mu je posebno težo dalo osebno sodelovanje najpomembnejše poznavalke madžarske renesanse, profesorice Jolán Balogh, je ena najtehtnejših novih publikacij te vrste o umetnostnih obdobjih srednje Evrope. Zaradi mednarodnih povezav umetnostnih dejavnikov tega časa na Madžarskem presega lokalne okvire. Gotovo ne pretiravamo v oceni, da je s to publikacijo mednarodna strokovna javnost dobila v roke delo, ki v mnogočem lajša orientacijo v bogatem umetnostnem gradivu, doslej največkrat dosegljivem le prek publikacij v manj splošnih jezikih. Zahvala za to gre tako avtorjem razstave in kataloga kot številnim institucijam v Avstriji, ki so ju omogočili z denarno pomočjo.

Janez Höfler

Renato Roli: PITTURA BOLOGNESE 1650—1800: DAL CIGNANI AI GANDOLFI.

Bologna: Alfa, 1977. (Fonti e studi per la storia di Bologna e delle provincie emiliane e romagnole, 6.) 740 strani, 410 strani reprodukcij, od tega 12 barvnih.

Zajetna publikacija italijanskega umetnostnega zgodovinarja, profesorja na bolonjski univerzi Renata Rolija, je prava enciklopedična študija bolonjskega slikarstva zrelega in pozne baroka do klasicizma. Gre za najuspešnejših stopetdeset let bolonjskega umetniškega snovanja in torej za najodličnejša dela bolonjske umetnostne dediščine. Pregled ene od pglavitnih italijanskih slikarskih šol lahko vzporejamo s podobnimi in novejšimi temeljnimi študijami (na primer Hermann Vossa za rimski ali Rodolfa Palluchinija za beneški barok). V primerjavi z beneškim slikarstvom, o katerem je napisanih že nekaj pregledov in še več specialnih študij in monografij o posameznih umetnikih, je bila bolonjska slikarska šola neka-ko zapostavljena. Nakopičeno gradivo so prikazale bienalne razstave, v prvi vrsti emilijanske umetnosti, ki potekajo v Bologni že od leta 1954 dalje

in v okviru katerih so bili predstavljeni že skoraj vsi pomembnejši umetniki te, za razvoj slikarstva izredno pomembne regije (Carracciji, Crespi ipd.).

Uvodno poglavje posega v družbeno, kulturno in umetniško dogajanje v Bologni in našteva cerkvene, glasbene in gledališke dejavnosti, pomembne dogodke, znanstvenike in humaniste na stari bolonjski univerzi. Sledi izredno zanimivo poglavje, ki analizira vlogo mecenov v tedanji umetnosti, kot so bili zbiralec, papeški legat v Ferrari kardinal Ruffo, družine Pepoli, Isolani in Ranuzzi. Verjetno pa je bil najpomembnejši med njimi Giangiacomo Monti (1620—1692), ki je bil sam slikar in arhitekt. Odlično se je izkazal kot slikar kvadraturist v vojvodski palači Este v Sassuolu, kjer je sodeloval skupaj z G. Boulangerjem in P. F. Cittadinijem. Kot arhitekt je bil vodilna osebnost poznega *seicenta* v Bologni, o čemer zgovorno pričata vila Albergati v Zola Predosa ali notranjščina cerkve Estov v Modeni, v katere sijaju je že anticipirana scenografska fantazija Bibienov.

Posebno vlogo pa je Monti odigral kot mecen, saj je pogosto sodeloval z Marcantonijem Franceschinijem, pri katerem je med drugim naročil poslikavo galerije v svoji bolonjski palači. Roli posebej poudarja mednarodno uveljavitev številnih bolonjskih umetnikov poznega 17. in zgodnjega 18. stoletja, o kateri je pred njim pisal že Francis Haskell (*Patrons and Painters*). Številni italijanski umetniki so namreč v tujini dobivali dosti pomembnejša naročila kot doma. Tako je bil Carlo Cignani (1628—1719) priljubljen slikar Liechtensteinov na Dunaju (dunajska vrtna palača Liechtensteinov) in Schönbornov v Pommersfeldnu (pozneje ga je nasledil Federico Benković), njegovega odličnega učenca Marcantonia Franceschinija pa so cenili posebno angleški, nemški in avstrijski aristokrati. Benedetto Gennari je deloval na angleškem dvoru, Marcantonio Chiarini na Dunaju, kjer je slikal za princa Evgena Savojskega, najdejavnější pa je bila po vsej Evropi družina Bibiena. Poseben sloves so si bolonjski slikarji pridobili tudi kot učitelji pomembnih umetnikov. Tako sta se pri Cignaniju učila med drugimi Piazzetta in Ben-

kovič. Pomemben vpliv bolonjskih slikarjev na beneško slikarstvo prve polovice 18. stoletja je posebej opazno poudarila razstava Giambattista Piazzette pred dvema letoma. V Rolijevem delu je odnos med mojstrom in učencem obravnavan v posebnem poglavju o slikarskih delavnicah.

Za osrednji in najpomembnejši dogodek šteje Roli ustanovitev Accademie Clementine leta 1709, ki je delovala do vdora francoskih vojaških čet v Bologno leta 1796. Njeni pobudniki so bili tedaj vodilni bolonjski umetniki Cignani, Gioseffo, Dal Sole, Franceschini in Gennari. V začetku sta delovanje akademije podpirala Pietro Fava, potomec Filipa Fave, ki je bil tudi mecen Carraccijev — poslikali so mu družinsko palačo v Bologni, ki je postala zbirališče bolonjskih umetnikov — in Ferdinando Marsili. Slednji je bil poveljnik papeževe vojske in je za načrte akademije navdušil tudi papeža Klemna XI.

Čeprav knjiga obravnava vse za bolonjsko slikarstvo značilne ikonografske zvrsti, kot so oltarne podobe, zgodovinsko, portretno in žanrsko slikarstvo, krajine in tihožitja, je največ prostora le namenjenega stropnemu in stenskem slikarstvu, ki se v Bologni ponaša z značilno tradicijo.

V Rolijevi knjigi je to slikarstvo obravnavano v poglavju »Velika dekoracija« in sistemizirano na figuralno in kvadraturistično slikarstvo. Znotraj teh tipov avtor ugotavlja dve smeri, baročno in klasično. Prva izhaja iz Correggiovega slikarstva, seveda s posredovanjem Lanfranca.

Njen predstavnik je Domenico Maria Canuti (palača Pepoli v Bologni, cerkev sv. Dominika in Siksta v Rimu), ki po ritmični energiji, kompleksnosti svetlobe in sence ter ekspresivnem prodoru v značno globino tekmuje s sorodnimi kompozicijami rimskega visokega baroka. V to smer sodi tudi Giuseppe Maria Crespi z dvema stropnima dekoracijama v palači Pepoli-Campogrande, medtem ko Vittorio Bigari in Francesco Monti, ki sta delovala s pomočniki kvadraturisti, s svojimi prepleti arabesk in zabrisanimi figurami predstavljata eksotično stran te smeri. Brata Gandolfi, Ubaldo (1728—1801) in Gaetano (1734—1802), ki sta začela ustvarjati v petdesetih letih 18. stoletja, sta prav

vznemirljivo zaokročila in zaključila razvoj bolonjskega stenskega in stropnega slikarstva. Spogledujeta se s tiepolovskim koloritom in ostro karakteriziranimi figurami, a v jedru ostaja njuno delo tipično bolonjsko. Druga sočasna smer bolonjskega dekorativnega slikarstva je klasična.

Povsem razumljivo se je zgledovala pri starejši generaciji slikarjev, Domenichinu, Reniju in Albaniju. Namesto silovitega figuralnega gibanja v zraku in dramatičnih prehodov svetlobe in sence je predstavnike te smeri zanimalo ravnovesje figuralne kompozicije v zračnem okolju, kjer so glavne osebe zatopljene v meditacijo, zato so postavljene v povsem frontalne ali profilne poglede in nimajo sunkovitih in krčevitih kretenj. Prav tako se slikarji izogibajo skrajšavam in dramatičnim učinkom pogledov od spodaj navzgor.

Elemente obeh smeri je združil Albanijev učenec Carlo Cignani, ki je razvil svoj izrazito osebni slog (njegova dela so poslikave v katedrali in palači Albicini v Forliju, v vrtni palači družine Farnese v Parmii), medtem ko je Cignanijev odlični učenec Franceschini klasicistični koncept stropnega slikarstva uokviril v kvadraturistično dekoracijo (palača Ranuzzi, Sv. Filippo Neri v Genovi). Smer sta nadaljevala Giuseppe Marchesi, imenovan Il Sansone, in izredno nadarjeni mladi Donato Creti.

Začetna faza kvadraturističnega slikarstva sega v dvajseta leta 17. stoletja z delovanjem Girolama Curtija, imenovanega Il Dentone, do prave virtuoznosti pa se povzpne slavni in edini stalni tandem Colonna-Mitelli. Kvadraturistično slikarstvo se je obdržalo še vse 18. stoletje, le da v poznejši fazi slikarji-kvadraturisti že redno sodelujejo s slikarji figuralnega dela kompozicije (Hafner, Chiarini). Nekateri slikarji, kot na primer Crespi, pa so kvadraturizem odklanjali.

Zadnji del knjige je koristno in nadvse uporabno biografsko kazalo s temeljnimi deli posameznih umetnikov. Publikacija, ki je izšla pri založbi Alfa, je obsežna in izčrpna, zato bo še dolgo pomenila temeljni kamen pri študiju italijanskega baročnega, posebej poznobaročnega slikarstva.

Marjana Lipoglavšek

Slavik Jablan: TEORIJA SIMETRIJE I ORNAMENT.

Beograd: Arhaia — Pedagoška akademija za obrazovanje vaspitača, 1984. 344 strani, od tega na straneh 263—344 črno-bele ponazorilne risbe.

Delo je izredno zanimivo in čeprav ga ni pisal umetnostni zgodovinar in pri obravnavi problema ni uporabil metode, ki bi bila naši stroki lastna ali blizu, je nanj treba opozoriti. Avtor je matematik in obravnava kategorije simetrije, bordure in ornamenta, ki jih umetnostna zgodovina vrednoti in predstavlja z različnih vidikov, in za ponazoritev svojih matematičnih izvajanj navaja primere, ki so nam znani *in natura*, torej risbe ustreznih spomenikov.

Uporabljane matematičnega jezika — z matematičnimi oznakami, enačbami in izpeljavami — je vsaj na področju lingvistike že dovolj uveljavljena metoda; širšemu krogu je pri nas dostopna denimo iz nekaterih poglavij knjige Solomona Markusa (*Matematiška poetika*, Beograd 1974), dobra, informativna je študija Tadeusza Pawlowskega (Meje meritev in matematizacija v družbenih znanostih, *Anthropos*, 1979, 3—4, pp. 64—68), da ne naštevamo drugih razprav. Vseeno pa je delo matematika Slavika Jablana v naših domačih okvirih novost, ki združuje teoriji o matematičnih in o umetnostnih prvih.

Avtor je za teoretično in izrazno izhodišče postavil simetrijo, ki je seveda pojem, znan v različnih znanstvenih vejah, ne le v matematiki in umetnostni zgodovini, marveč tudi v fiziki, kristalografiji, biologiji, filozofiji, estetiki itd. Pomembno je, da je simetrija matematično opredeljiva, zato je načela simetrije lahko povezal z matematično uresničljivimi (likovnimi) elementi, z borduro in roze-to, ki ju je variral z različnimi enačbami bodisi v eni ravnini ali s seštevanjem ornamentalnih plasti, s »superpozicijami« osnovnega elementa, kot pravi. Zelo posrečeno je slikovno dopolnilo, ko poleg matematično čistih oblik, ki so rezultat izračuna, predstavlja tudi »naravne« rezultate, spomenike, ki jih poznamo iz umetnostne zgodovine, arheologije, etnologije. Naj ob tem pripomnimo, da je avtor posegal zlasti k spomenikom starejših obdobij in v kulturno

zakladnico naravnih ljudstev. To je storil namenoma, saj je skušal primere črpati zlasti iz okolij, ko so ornamenti še imeli simbolno vsebino; na kratko se je pomudil pri romanskem in gotskem ornamentu, kjer je poudaril pač tisti ornamentalni člen, ki je spričo konstrukcijskih zahtev najbliže idealnemu, matematičnemu vzoru, namreč pri velikih slikanih oknih. Matematično dognan ornament je v Jablanovi razpravi spet oživel v delih Vasarelyja, Escherja, v izhodiščih o matematizaciji grafike in industrijskega oblikovanja itd. Skoda je, da v teoriji barvne simetrije ni upošteval znanih ugotovitev, npr. prispevka Josefa Albersa, ki je v tem pogledu prav gotovo nepogrešljiv.

Ob Jablanovi študiji se mi vsiljuje primerjava med mišljenjskim sistemom matematike in umetnostne zgodovine, med izkušnjami in gledanji obeh strok. Slavik Jablan je namreč ponudil možnost, kakšna bi bila z matematičnega stališča idealna (grafična) rešitev ponavljajočega se enoravninskega vzorca, in ponazoril proces, ki z geometrično teorijo simetrije pripelje do takih rešitev. Z mate-

matičnim procesom je postavil tudi posebno kronologijo, ki naj bi veljala v razvoju ornamentalnega slikarstva od preprostih struktur do večkratnih simetrij, z matematičnimi variacijami je »iznašel« nove ornamente — vsaj mislim, da večine takih, kot jih je izrisal, v zgodovini evropske umetnosti ne poznamo.

Delo je treba sprejeti kot svojevrstno, kar izzivalno informacijo o tem, kam sežejo teoretične raziskave druge stroke, ki ima »mejne elemente« z umetnostno zgodovino, estetiko, arheologijo. Prav gotovo pa še tako dognana matematična opredelitev ne more kaj prida povedati o bistvu umetnine, o osebnih vzgibih za nastanek, ne o sporočilnosti, ne o tem, kako se umešča v celovit razvoj umetnosti, kaj je v okvirih nekega sloga pomenila svojim sodobnikom in kaj nam. To bi seveda preseгло okvire te knjige. Lahko rečemo, da je *Teorija simetrije i ornament* zanimivo, provokativno delo, o katerem smemo glede na objavljene odlomke recenzij, ki so jih prispevali matematiki, soditi, da je tudi strokovno brezhiben prispevek.

Nataša Golob

NARODNA GALERIJA V LETU 1984

KATALOG RAZSTAVE

ANTON KARINGER 1829—1870. Ljubljana 1984. Polonca Vrhunc: Življenje in delo. Krajinske študije. Katalog razstavljenih del. Razstave. Uporabljeni viri. Literatura o umetniku. Kratice in krajšave. France Zupan: Med romantiko in stvarnostjo. (Prevod v angleščino.) — Reprodukcijske. Str. 206, 132 črno-belih repr. + 8 med besedilom, 8 barvnih repr. + 1 barvna repr. na naslovni strani, 1 fotografija.

RAZSTAVE

ANTON KARINGER 1829—1870. (12. sept.—16. dec. 1984). Retrospektivna razstava. Razstavljenih je bilo 68 olj (po kat. seznamu 69, v razstavo ni bila vključena kat. št. 47) in 40 risb in akvarelov (po kat. seznamu skupno 64, v razstavo ni bilo vključenih 24 risb in akvareliranih risb iz slikarjevih skicirk). Dela so iz lasti Narodne galerije, Narodnega muzeja, Mestnega muzeja in Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, Izvršnega sveta SR Slovenije — Brdo pri Kranju, Državnega muzeja v Celinju, Goriškega muzeja v Novi Gorici, Kulturnega centra I. Napotnika v Titovem Velenju, Pokrajinskega muzeja v Celju, Tehniškega muzeja Zelezarne Jesenice in iz zasebne lasti. Razstava je vključevala pokrajinske slike, portrete, zgodovinske in žanrske motive, dokumentacijo — rokopise, skicirke, korespondenco, foto. — Rk z repr.

POTUJOČE RAZSTAVE

HINKO SMREKAR 1883—1942. Izbor del iz razstave v Narodni galeriji 1983 (ZUZ, n. v. XX, 1984, str. 142).

Slovenska Bistrica, Razstavne dvorane gradu (5. 1.—21. 1. 1984), rp-uv Ferdo Šerbelj, 1 črno-bela repr. Izola, Razstavišče (3. 2.—29. 2. 1984) Ljubljana, razstavišče »Krka« (14. 5.—18. 6. 1984)

FRAN KLEMENČIČ (1880—1961) — FRAN ZUPAN (1887—1975). 13 del Frana Klemenčiča in 17 del Frana Zupana. Dela našeta v ZUZ, n. v. XIX, 1983, str. 72. Ljubljana, razstavišče »Krka« (11. 1.—6. 2. 1984)

IVANA KOBILCA 1861—1926 — Ferdo Vesel 1861—1946. Izbor 27 del iz zbirke Narodne galerije. Ivana Kobilca (14): *Studij ženske glave*, NG S 159, *Dekliška glava*, NG S 592, *Starka z ruto*, NG S 1604, *Dekle v sivem*, NG S 155, *Starec*, NG S 1169, *Motiv iz Turjaka*, NG S 1035, *Studija za ženski portret*, NG S 593, *Ženski portret*, NG S 591, *Ženska glava*, NG S 589, *Dekle z modro pentljo v laseh*, NG S 156, *Kadilčeva rojstna hiša*, NG S 152, *Studija za podobo senatorja*, NG S 158, *Tihožitje s slivami*, NG S 154, *Vrtnica*, NG S 153. Ferdo Vesel (13): *Portret Ivane Kobilce*, NG S 1865, *Studija glave*, NG S 524, *Ženski akt*, NG S 511, *Deček s kučmo*, NG S 520, *Kanin*, NG S 525, *Studija za Likarice*, NG S 1988, *Pustne šeme*, NG S 510, *Glava starca*, NG S 509, *Kranjica*, NG S 515, *Divji lovec*, NG S 533, *Tihožitje*, NG S 532, *Slikarjeva žena*, NG S 1308, *Podoba slikarjeve žene*, NG S 518.

Tolmin, Knjižnica C. Kosmača (23. 4.—18. 4. 1984)

Kamnik, KC Muzej (25. 4.—23. 5. 1984)

Novo mesto, Dolenjska galerija (23. 11. 1984—10. 1. 1985), rp-uv Polonca Vrhunc, 4 črno-bele repr.

TUJI SLIKARJI. Izbor 27 del z razstave Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja v Narodni galeriji 1984. Beneška šola ok. 1600: *Sv. Kozma in Damijan*, NG S 1116, Maestro Jacopo: *Zasmehovanje Kristusa*, NG S 1128, Lombardska šola (?), prva pol. 17. stol.: *Kesanje sv. Petra*, NG S 1936, Luca Forte: *Tihožitje s sadjem*, NG S 809, Beneška šola 17. stol.: *Alegorija*, NG S 1978, Florentinska šola (?) ok. 1650: *Venera in Adonis*, NG S 764, Marco di Caro: *Tihožitje z ribami in školjkami*, NG S 980, Giovanni Andrea Carlone: *Avrora*, NG S 1129, Johann Melchior Roos: *Mirna čreda*, NG S 1098, Beneška šola, druga pol. 17. ali prva pol. 18. stol.: *Alegorija pomladi*, NG S 824, *Alegorija jeseni*, NG S 825, *Alegorija zime*, NG S 826, Rimska šola (?), prva pol. 18. stol.: *Mlada redovnica*, NG S 638, Giacomo Francesco Cipper, imen. II Todeschini: *Pastir, ki igra na piščal*, NG S 982, Giuseppe Nogari: *Deklica z belim golobom*, NG S 639, Federico Bencovich (Federiko Benković): *Osvoboditev sv. Petra iz ječe*, NG S 1312 Martino Altomonte: *Počitek na begu v Egipt*, NG S 1939, Franz Ignaz Flurer: *Krajina z mostom in potniki*, NG S 1882, *Krajina z reko, ljudmi in živino na paši* NG S 1883, Avstrijska šola ok. 1755: *Quodlibet*, NG S 1872, *Quodlibet*, NG S 1873, Gillis van Valckenborch: *Požar na vasi*, NG S 816, Almanach: *Kmečka družina*, NG S 1112, *Portret plemkinje*, NG S 646, Sebastian Stosskopff (Sebastian Stosskopf): *Tihožitje s krapom, čebulami in vrčkom*, NG S 813. Ajdovščina, Pilonova galerija (20. 4.—13. 5. 1984), rp- seznam del Novo mesto, Dolenjska galerija (14. 9.—10. 10. 1984)

RAZSTAVI V INOZEMSTVU

SLOVENISCHE IMPRESSIONISTEN UM 1900. Forum für Kulturanstausch,

Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart (17. 1.—26. 2. 1984) in Städtische galerie, Regensburg (16. 3.—23. 4. 1984). Prenos potujoče razstave iz Nizozemske, ki jo je Narodna galerija priredila po programu o kulturnem sodelovanju med SFR Jugoslavijo in BDR. Ob razstavi je bil izdan katalog (uv Emilijan Cevc, življenjepis, katalog del in izbor literature Anica Cevc), 96 str., 56 črno-belih prepr. + barvna repr. na naslovni strani. Dela (56) našteta v ZUZ nv, str. -Rk z repr.

POSOJENO GRADIVO NA RAZSTAVI

FRANC BERNEKER 1874—1932. Umetnostni paviljon, Slovenj Gradec (7. 12. 1984—1985). Iz svojih zbirk je Narodna galerija posredovala 13 plastik in 2 grafiki Franca Bernekerja: *Zrtve*, NG P 407, *Zdenka Vidic in Mira*, NG P 650, *Zenska glava* NG P 423, *Portret deklice*, NG P 440, *Naplavljenca*, NG P. 408, *Katastrofa*, NG P 382, *Oton Župančič*, NG P 409, *Osnutek za Krekov spomenik*, NG P 633, *Osnutek za nagrobnik dr. Turnerja*, NG P 646, *Podoba gospoda*, NG P 480 *Podoba gospoda*, NG P 478, *Zenska glava v profilu*, NG P 472, *Glava dečka*, NG P 318, *Zenska glava z uhani*, NG G 711, *Glava mladega moža*, NG G 716.

LIKOVNO ŽIVLJENJE MED VOJNA MA V MARIBORU. Umetnostna galerija, Maribor (dec. 1984—jan. 1985). Za razstavo je Narodna galerija posredovala: *Prebujenje*, NG P 427 in *Zenski portret*, NG P 385 ter olje Ivana Žabote *Večer v dijaški sobi* NG S 539 in *Portret dr. Nika Župančiča*, NG S 1206.

Polonca Vrhunc

BIBLIOGRAFIJA
BIBLIOGRAPHIE

...
...
...

...
...
...
...
...

...
...
...
...

...
...
...

...
...
...

...
...
...

...
...
...

...
...
...

...
...
...

...
...
...

...
...
...

...
...
...

...
...
...

...
...
...

...
...
...

...
...
...

...
...
...

...
...
...

...
...
...

...
...
...

...
...
...

...
...
...

...
...
...

**UMETNOSTNOZGODOVINSKA BIBLIOGRAFIJA
ZA LETO 1982**

**KNJIŽNE NOVOSTI,
PREVODI IN OCENE,
PUBLICISTIKA**

- 1
- Jože Anderlič, Ljubljana / besedilo Nace Šumi. — Lj: Borec, 1982 — 80 str.: ilustr.
- 2
- Tomaž Brejc, Slovenski impresionisti in evropsko slikarstvo. — Lj: Partizanska knjiga, 1982. — 148 str., 124 str. pril.
Rec.: Marjeta Novak, *Delo* 25. 11. 1982, št. 274, str. 6.
- 3
- Tomaž Brejc, Vittore Carpaccio rojen v Kopru? Iz knjige Slikarstvo na slovenski obali Tomaža Brejca, ki izide pri koprski Lipi. — *Delo* 23. 12. 1982, št. 297, str. 10.
- 4
- Milan Butina, Elementi likovne prakse — Lj: MK, 1982. — 334 str., 60 str. pril. — (Tokovi).
- 5
- id., Zaznavna izhodišča likovnega prostora. — *Sinteza* 55, 56, 57 / 1981 do 1982, str. 91—94.
Poglavje iz doktorske disertacije »Dialektičnost likovnega mišljenja«.
- 6
- Zoran Didek, Raziskovanje oblikotvornosti: likovna teorija in praksa; oblike; metode in modeli. — Lj: Univerzum 1982. — 283 str.: ilustr. Pripravljeno leta 1974.
Rec.: Milan Butina, *NRazgl* 1982, št. 22, str. 648; Janez Mesesnel, *Delo* 7. 10. 1982, št. 234, str. 8.
- 7
- Dražgoše / sodelovala mdr. Ivan Sedej, Andrej Pavlovec... — V Skofji Loki: Muzejsko društvo, 1982. — 131 str.: ilustr. — (Vodniki po loškem ozemlju; 4).
- 8
- M. G. /Meta Gabršek?/, Dr. Ivan Stopar: Gradovi, graščine in dvorci na slovenskem Štajerskem. — *Večer* 19. 8. 1982, št. 192, str. 5.
Ocena 630 str. tipkopisa.
- 9
- Ciril Gale, Zabavna periodika — strip. — Maribor: Obzorja, 1982. — 79 str.: ilustr.
- 10
- Pavel Gantar, Pomeni razlike. Ob Rotarjevih »Pomenih prostora« in enem samem pomenu Pogačnikovih »Različnih pomenov«. — *Delo* 18. 11. 1982, št. 269, str. 8—9.
- 11
- Hozo / besedilo Miodrag B. Protić, Muhamed Karamehmedović; prevod Tatjana Pregl. — Lj: MK, 1982. — 162 str.: ilustr. — (Sodobne likovne monografije).
- 12
- Mirko Kambič, Nada Grčević: Fotografija devetnaestog stoljeća u Hrvatskoj — *ZUZ XVIII/1982*, str. 119 do 120.
- 13
- Vera Kolšek, Ob 100-letnici celjskega Pokrajinskega muzeja. — V Mariboru: Obzorja, 1982. — 39 str.: ilustr. — (Celjski muzej IV). (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 114).
Ostale knjižice iz serije Celjski muzej:
Peter Kos, Numizmatična razstava. Vlado Slibar in Zmago Šmitek, Zbirka Alme Karlinove.
Milena Moškon, Stalna zbirka.
- 14
- Andrej Medved, Samosvoja risba. Ob monografiji Miroslava Šuteja. — *NRazgl* 1982, št. 10, str. 306.
- 15
- Ljerka in Luc Menaše, Med ljudmi in spomeniki. I. — Trst: Založništvo

- tržaškega tiska, 1982. — 213 str. — (Eseji; 2). 16
- A. Mohorovičić, Jože Plečnik. — *NRazgl* 1982, št. 2, str. 44. Monnografija Marjana Mušiča. Cf. št. 18. 17
- Jelka Pirkovič-Kocbek, Izgradnja sodobnega Maribora: mariborska arhitektura in urbanizem med leti 1918 in 1976. — Lj: Partizanska knjiga, 1982. — 100 str., 68 str. pril. Predgovor Braco Mušič. 18
- Damjan Prelovšek, Knjigi o arhitektih H. Ehrlichu in J. Plečniku. Zarko Domljan: Hugo Ehrlich... Marjan Mušič: Jože Plečnik... — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 127. Cf. št. 16. 19
- Damjan Prelovšek, Problematična ne-problematičnost. Ob izidu fotomonografije Umetnostni zakladi Slovenije. — *NRazgl* 1982, št. 4, str. 100. 20
- Jean Renoir, Moj oče Renoir / prev. Ludovika Kalan — *Obzornik* 1982, št. 10, str. 729—730. 21
- Revolucija in umetnost: izbor slovenske partizanske grafike in risbe / izbrali in ured. Aleksander Bassin, Vladimír Lakovič, Vera Visočnik, Iztok Durjava. — Lj: Partizanska knjiga, 1982 (2. dop. izd.). — 191 str.: ilustr. Bes. slov., srbohrv., angl. 22
- Braco Rotar, Veri similis. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 87—91: ilustr. Poglavlje iz knjige Govoreče figure (1981). 23
- Ivan Sedej, Prešernova hiša, cerkev sv. Marka, vas Vrba. France Prešeren / Helena Menaše. — V Mariboru: Obzorja, 1982 (4. izd.). — 30 str.: ilustr. — (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 3). 24
- Nelida Silič-Nemec, Javni spomeniki na Primorskem: 1945—1978. — Koper: Lipa, Trst: Založništvo tržaškega tiska, Nova Gorica: Goriški muzej, 1982. — 202 str.: ilustr. Spremna beseda Nace Sumi. Odlomek iz knjige z besedo avtorice: *Delo* 9. 7. 1982, št. 158, str. 10. 25
- Majda Smole, Graščine na nekdanjem Kranjskem. — Lj: DZS, 1982. — 711 str., 16 str. pril.: ilustr. 26
- ead., Ljubljanska stolnica. — Lj: Stolni župnijski urad, 1982. — 24 str.: ilustr. 27
- Andrej Smrekar, Kostanjevica na Krki in okoliške vasi. — Kostanjevica na Krki: Galerija Božidar Jakac, 1982. — 66 str., 20 f. pril. 28
- Branko Sosič, Likovna podoba novih slikanic in knjig založbe Borec. — *Delo* 28. 10. 1982, št. 252, str. 9: ilustr. 29
- Ivan Stopar, Grad Pišece. — V Mariboru: Obzorja, 1982. — 26 str.: ilustr. — (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 115). 30
- id., Svibno. — V Mariboru: Obzorja, 1982. — 30 str.: ilustr. — (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 114). 31
- Tone Svetina, Vojna proti vojni / uv. Zoran Kržišnik. — Lj: Dnevnik, 1982. — 98 str.: ilustr. Bes. slov., srbohrv., nem., angl., ital., franc. 32
- Marijan Tršar, Uveljavlja se vrsta tipičnih sodelavcev. Delež ilustracij v popularni zbirki Petdeset najlepših, ki izhaja pri MK. — *Delo* 25. 11. 1982, št. 274 in 2. 12. 1982, št. 279, str. 8—9: ilustr. 33
- Valvasorjev Bogenšperk. — Bogenšperk: Odbor za obnovo gradu, 1982. — 48 str.: ilustr. 34
- Sergej Vrišer, Obraz Celja skozi štiri stoletja. Ob knjigi dr. Ivana Stoparja Stare celjske upodobitve. — *NRazgl* 1982, št. 2, str. 44. 35
- Frank Arneil Walker, Vnovično prižiganje Sedmih luči — neusahljiva Ruskinova prisotnost. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 85—87. Besedilo predavanja iz l. 1981, ki ga je pripravil Arhitekturni muzej Lj. 36
- Tatjana Wolf, Iz zbirke »Antica Madre«, ki jo vodi Giovanni Pugliese Caratelli. Od Ogleja do Benetk. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 127—128.

- 37
Marianj Zadnikar, Romanika v Sloveniji: tipologija in morfologija sakralne arhitekture. — Lj: DZS, 1982. — 657 str.: ilustr.
- 38
Andreja Zigon, Cerkevno stensko slikarstvo poznega 19. stoletja na Slovenskem. — Celje: Mohorjeva družba, 1982. — 141 str., 60 str. pril.: ilustr. Rec.: Ferdo Šerbelj, *Delo* 16. 7. 1982, št. 164, str. 4—5; Sergej Vrišer, *Večer* 23. 7. 1982, št. 169, str. 4.
- 39
Joco Žnidaršič, Foto / bes. Stane Bernik, Zeljko Kozinc. — Lj: DE, 1982. — 17, 84 str.: pretežno ilustr.
- 40
Maja Zvanut, Knjigi Petra Fistra »Obnovi in varstvu arhitekturne dediščine« na rob. — *Varstvo spomenikov* 24/1982, str. 248—249.
- ČLANKI**
SPLOŠNO, KIPARSTVO,
SLIKARSTVO, GRAFIKA,
OBLIKOVANJE, FOTOGRAFIJA
- 41
Tomaž Brejc, Ažbe, Kandinski in slovenski impresionisti. — *NRazgl* 1982, št. 11, str. 345 in št. 12, str. 377.
- 42
id., Teorija modernizma, praksa postmodernizma. — *Sodobnost* 1982, št. 11, str. 1041—1052.
Anketa Postmodernizem — kaj je in v čem ga vidimo.
- 43
Milan Butina, O nekaterih vprašanih rasti likovnega amaterizma. — *Likovni odsevi* 1/1982, str. 3—5.
- 44
id., Vloga likovnih materialov in tehnik v likovni praksi. — *Likovni odsevi* 1/1982, str. 10—17.
- 45
Emilijan Cevc, Portret freisinškega škofa Janeza Frančiška iz »Visoške kronike«. — *Loški razgledi* 29/1982, str. 32—38: ilustr.
- 46
Jože Ciuha, Umetnost nikogar ne ogroža. Iz razprave na 12. kongresu ZKJ. — *NRazgl* 1982, št. 13, str. 381.
- 47
id., Velika Preizkušnja. Ob Tednu domačega filma v Celju. — *NRazgl* 1982, št. 23, str. 681.
- 48
Špelca Čopič, Obdobje realizma v slovenskem slikarstvu. — *Obdobje realizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi* 1982, str. 491—507.
- 49
Breda Dobovišek, Primer oblikovanja učencev Sole za oblikovanje v Ljubljani. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 143—144: ilustr.
- 50
Iztok Durjava, Tematika NOB in revolucije v slovenskem povojnem slikarstvu in grafiki. X. Plenum kulturnih delavcev OF. — *NRazgl* 1982, št. 12, str. 356.
- 51
Aleš Erjavec, Umetniško delo danes. — *Delo* 9. 12. 1982, št. 285, str. 8—9.
- 52
id., Vsakdanjost. Razmišljanje o sodobni estetiki. — *Delo* 11. 6. 1982, št. 134, str. 4—5.
- 53
Jana Ferjan, Umetnostnozgodovinska bibliografija za leti 1977 in 1978. — *ZUZ*, XVIII/1982, str. 127—189.
- 54
France Golob, Upodobitve sv. Krištofa — dela slikarja Jerneja iz Loke. — *Loški razgledi* 29/1982, str. 20—31: ilustr.
- 55
Nataša Golob, Freske z brestaniškega gradu. Predlog ikonografske interpretacije. — *Brestanica* 1982, št. 142—156: ilustr.
- 56
ead., Marija Gradec: Vsebina grisailev v prezbiteriju. — *Celjski zbornik* 1977—1981 (1982), str. 329—343: ilustr.
- 57
Janez Höfler, Nekaj opomb k Mojstru bohinskega prezbiterija. — *ZUZ* XVIII/1982, str. 9—16: ilustr.
- 58
Vida Hudoklin-Simaga, Tehnika oljnega slikarstva. — *Likovni odsevi* 1/1982, str. 18—21.
- 59
Mirko Kambič, Slovenska fotografija med obema vojnama (1918—1941). — *ZUZ* XVIII/1982, str. 101—109: ilustr.
- 60
id., Slovenska fotografija od začetkov do danes. — *Mladina* od 2. 9. 1982, št. 24/25 do konca leta.
- 61
Vito Komac, Brassai. Portretist Pariza. — *Mladina* 21. 1. 1982, št. 3, str. 34—35: ilustr.

- 62 Milček Komelj, Vloga Antona Podbevška (skica iz pisem in spominov). — *NRazgl* 1982, št. 21, str. 615; dodatno pojasnilo *NRazgl* 1982, št. 24, str. 713.
- 63 Mitja Košir, Zgodovinska vzajemnost. Umetnik in družba. — *Dnevnik* 6. 4. 1982, št. 94, str. 6.
- 64 Brane Kovič, Je kritika »zanimiva« le v ekscenčnih primerih? / int. zap. Marijan Zlobec. — *Delo* 29. 12. 1982, št. 302, str. 5.
- 65 Brane Kovič, Lada Zei, Stenčas plakat kot sporočilo. — *Teleks* 22. 4. 1982, št. 16, str. 17—19: ilustr.
- 66 Peter Krečič, O kiparstvu in likovni kritiki. Po pogovoru kiparjev in kritikov v Cankarjevem domu. — *NRazgl* 1982, št. 22, str. 648. Cf. št. 93.
- 67 id., Slovenci v likovni zapuščini Ljubomira Micića. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 25—29: ilustr.
- 68 Levstikove nagrade (mdr. Kamila Volčanšek): Marjeta Novak, *Delo* 11. 6. 1982, št. 134, str. 11; *Dnevnik* 11. 6. 1982, št. 157, str. 6; *Večer* 11. 6. 1982, št. 134, str. 3; *Otrok in knjiga* 1982, št. 15, str. 69—70.
- 69 Marjana Lipoglavšek, Dvorec Zemono. — *Primorska srečanja* 1982, št. 34, str. 194—196: ilustr.
- 70 ead., Iluzionistično slikarstvo 17. stoletja na Slovenskem. — *ZUZ XVIII/1982*, str. 73—91: ilustr.
- 71 Saša Mächtig, Ne sprašuj, kako oblikovati most, vprašaj oblikovalca, kako priti čez reko. — *NRazgl* 1982, št. 1, str. 20. Pogovor Naših razgledov. *Odmev*: Marko Apih, *NRazgl* 1982, št. 2, str. 38.
- 72 Saša Mächtig, Policentrizem in proces regionalizacije v ICSID. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 119—122: ilustr.
- 73 Bojan Maraž, Diplomski deli na oddelku za industrijsko oblikovanje manchesterske Politehnike 1979 80. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 123—126: ilustr.
- 74 Medij fotografije / ur. Darko Štrajn, Tone Stojko, Jože Novak. — *Mladina* 20. 5. 1982, št. 20, str. 19—32: ilustr. (priloga Pogledi). Vsebuje: Jože Novak, O potujitvenem efektu v fotomontažah Johna Heartfielda. Hermann Leupold, Fotomontaža v službi meščanske drhali — proti komuni / prev. Vojko Flegar. Irene Tietze-Lusk, Arbeiter-Illustrierten Zeitungen in delavsko fotografsko gibanje / prev. Vojko Flegar. Fritz Globig, Pomen delavskih fotografov v marksistični propagandi / prev. Vojko Flegar. Durus, Fotomontaža kot orožje razrednega boja / prev. Vojko Flegar. Slavko Timotijevič, Pogled na sodobno jugoslovansko fotografijo / prev. Jože Vogrinc.
- 75 Breda Misja, Kakšen je odnos med galerijo in ljubitelji likovne umetnosti, kaj jim galerija nudi in kaj ljubitelji od nje pričakujejo. — *Likovni odsevi* 1/1982, str. 9.
- 76 Dragica Mordej, Oblikovanje — zanemarjen kapital. — *Večer* 13. 2. 1982, št. 36, str. 4: ilustr.
- 77 Milena Moškon, Novo pridobljene upodobitve naselij in stavb s celjskega območja. Nadaljevanje kataloga v celjskem muzeju. — *Celjski zbornik* 1977—1981 (1982), str. 323—328: ilustr.
- 78 Denis Poniž, »Die Wiener Moderne«. Celovita podoba dobe. — *NRazgl* 1982, št. 16, str. 475.
- 79 Damjan Prelovšek, O dveh ljubljanskih baročnih portalih. — *Kronika* 1982, št. 3, str. 206—209: ilustr. Novi trg št. 6, Breg št. 20.
- 80 id., Schinklovo potovanje skozi naše kraje. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 73—84: ilustr.
- 81 Prešernove nagrade: (mdr. Zdenko Kalin, sklad: Vinko Tušek, Bronislav Fajon) *Delo* 9. 2. 1982, št. 32, str. 6; *Dnevnik* 9. 2. 1982, št. 38, str. 6; *Večer* 9. 2.

- 1982, št. 32, str. 6; *PrimN* 12. 2. 1982, št. 13, str. 5.
- Polemični zapisi*: Janez Zadnikar, *Delo* 12. 2. 1982, št. 35, str. 3; Drago Bajt, *Delo* 20. 2. 1982, št. 42, str. 27; Jože Volfand, *Delo* 26. 2. 1982, št. 47, str. 3; Branko Sosič, *Delo* 4. 3. 1982, št. 52, str. 4.
- 82
Milko Renner, Likovna ustvarjalnost in razstavna dejavnost v zamejstvu. — *Primorska srečanja* 36/1982, str. 344—346.
- 83
Ivan Sedej, Dvorezni plakat. Kot valobilo na volitve. — *Dnevnik* 6. 3. 1982, št. 63, str. 12.
- 84
id., Iskanje lastne poti. O avantgardi, ekonomski računici, političnem kiču, transavantgardi in še o čem... — *Dnevnik* 6. 2. 1982, št. 35, str. 11.
- 85
id., Je zmerjanje ponehalo? »Elitizem« v kulturi. — *Dnevnik* 27. 11. 1982, št. 317, str. 9.
Odmev: Samo Simčič, *Dnevnik* 27. 11. 1982, št. 324, str. 11.
- 86
Ivan Sedej, Ni vse »angažirano«, kar... O socialno kritični umetnosti. — *Dnevnik* 15. 5. 1982, št. 130, str. 11.
- 87
Marjetica Simoniti, Ljubljanski pasar in srebrar Matevz Schreiner in njegova delavnica. — *ZUZ XVIII/1982*, str. 93—100: ilustr.
- 88
Čoro Škodlar, Umetnost takšna in drugačna. — *PKol* 1982, str. 139—150: ilustr.
- 89
France Štukl, Slikar in pozlatar Franc Lederwasch (1712—1787). — *Loški razgledi* 29/1982, str. 39—44: ilustr.
- 90
Ida Tomše, O oljnem slikarstvu. — *Likovni odsevi* 1/1982, str. 22—27: ilustr.
- 91
Toni Vovko, Kaj je Združenje likovnih skupin Slovenije? — *Likovni odsevi* 1/1982, str. 6.
- 92
id., Likovno ljubiteljstvo ni diletantizem. — *Dolenjski razgledi* 1982, št. 7, str. 109—110.
- 93
Marijan Zlobec, Kiparji brez perspektive? — *Delo* 27. 10. 1982, št. 251, str. 6. Cf. št. 66.
- 94
Župančičeve nagrade: (mdr. France Peršin, Braco Rotar) *Dnevnik* 12. 6. 1982, št. 158, str. 6.
- ARHITEKTURA, URBANIZEM**
- 95
Aktualna vprašanja slovenske arhitekture. — *AB* 60—61/1982, str. 32—45.
- 96
Marjan Bežan, Arhitektura mesta in njegov načrt. — *NRazgl* 1982, št. 17, str. 478.
- 97
Dušan Blagajne ml., Marjan Bežan, Cemu arhitekturni natečaj. — *Delo* 21. 8. 1982, št. 194, str. 22.
- 98
Jože Curk, O utrjevanju slovenještajerskih mest v 16. stoletju. — *Kronika* 1982, št. 1, str. 5—11.
- 99
Andrej Černigoj, K bolj zanimivemu urbanističnemu oblikovanju. — *Ljubljanski urbanistični informator* 1982, št. 2, str. 4—10: ilustr.
- 100
Jože Dobrin, Vzgojnovarstvena organizacija Milan Česnik na Mirju v Ljubljani. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 119—121: ilustr.
- 101
Boris Gaberščik, Kazalci v urbanističnem planiranju. Problem njihove biti in uporabe. — *Ljubljanski urbanistični informator* 1982, št. 4, str. 3—5.
- 102
id., Skupina ljubljanskih urbanistov obiskala Dunaj. — *Ljubljanski urbanistični informator* 1982, št. 4, str. 14—15: ilustr.
- 103
id., Tuje izkušnje v metodologiji urbanističnega načrtovanja. — *Ljubljanski urbanistični informator* 1982, št. 4, str. 12—13.
- 104
Nevenka Gajšek, Bo naše mesto postalo dolga vas ali urbanistično zakrožena celota? — *Delo* 17. 4. 1982, št. 90, str. 18—19: ilustr.
- 105
ead., Muzej v mrliških vežicah? Ob javnem natečaju za nove Zale. — *Delo* 26. 6. 1982, št. 147, str. 25: ilustr.
- 106
Matjaž Garzarolli, Jurij Kobe, Schinkel v Benetkah 1982. — *AB* 58—59/1982, str. 16—19: ilustr. Cf. št. 113.

- 107
Tomaž Gorenc, Kje živeti? — *Mladina* 21. 1. 1982, št. 3, str. 12—14.
Pogovor z Majdo Cajnko in Andrejem Hrauskjem.
- 108
Tomaž Marjan Jeglič, Anketa: Arhitektura in okolje. — *Delo* 27. 2. 1982, št. 48, str. 27 in 3. 4. 1982, št. 78, str. 26.
Polemika: Alojz Napret, *Delo* 20. 3. 1982, št. 66, str. 26 in 10. 4. 1982, št. 84, str. 26.
- 109
Slobodan Jovanović, Novosadska arhitekturna kronika. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 145—146 in *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 213: ilustr.
- 110
Oton Jugovec, Dvostanovanjska hiša pod Golovcem v Ljubljani.
id., Počitniški hišici v Zasipu pri Bledu.
id., Kulturni dom Španski borci v Ljubljani.
Sinteza 55, 56, 57/1981—1982, str. 53—65: ilustr.
O Kulturnem domu še: Jurij Kobe, *Teleks* 11. 3. 1982, št. 10, str. 11.
- 111
Darinka Kladnik, Aktualna vprašanja arhitekture na Slovenskem. — *Dnevnik* 4. 12. 1982, št. 329, str. 9.
- 112
ead., Svojevrsni zapisi o arhitekturi. — *Dnevnik* 9. 12. 1982, št. 334, str. 5: ilustr.
- 113
Jurij Kobe, Karel Friedrich Schinkel v Berlinu 1981. — *AB* 58—59/1982, str. 11—15: ilustr.
Cf. št. 106.
- 114
Kamilo Kolarič, Blagovnica Ločna v Novem mestu. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 122—125: ilustr.
- 115
Peter Krečič, Postmodernizem v arhitekturi — stik z ljubljansko arhitekturno šolo. — *Sodobnost* 1982, št. 5, str. 468—475.
Anketa: Postmodernizem — kaj je in v čem ga vidimo.
- 116
Janez Lajovic, To bi morali... Razjasniti... — *Teleks* 7. 1. 1982, št. 1, str. 12—13.
Kdo so tisti, ki odločajo o posegih v fizični prostor.
- 117
Saša Levi, Sarajevska arhitekturna kronika. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 141—143: ilustr. in *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 208—210: ilustr.
- 118
Saša Mächtig, SPK — montažni moduli podsistem postajališčnih zavetij. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 137 do 140: ilustr.
- 119
Zoran Manević, Beograjska arhitekturna kronika — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 138—139 in *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 204—205: ilustr.
- 120
Branko Maksimović, Otto Wagner v spominih Ivana Vurnika. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 191—192.
- 121
Ivo Maroević, Zagrebška arhitekturna kronika. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 139—141 in *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 205—208: ilustr.
- 122
Ivan Marušič, Poiskati najugodnejše rešitve. Odprti prostor Ljubljane. — *Dnevnik* 20. 2. 1982, št. 49, str. 12.
- 123
Pavel Medvešček, Poslikane planete na kmečki arhitekturi na področju Tolminske, Goriške in Beneške Slovenije. — *Goriški letnik* 1982, str. 13—20: ilustr.
- 124
Breda Mihelič, Razvoj Ljubljane po drugi svetovni vojni 1945—1973. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 30 do 38: ilustr.
- 125
ead., Razvoj Ljubljane po drugi svetovni vojni 1945—1973. II. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 103—114: ilustr.
- 126
Aleksandar Milenković, Med kladivom in nakovalom. Na rob natečaja za spominski park v Jajincih, Beograd. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 118—119: ilustr.
- 127
Hubert Močnik, Doneski k zgodovini cerkve sv. Ivana v Gorici. — *Goriški letnik* 1982, str. 189—196: ilustr.
- 128
Dušan Moškon, Ormož — poskus iskanja mestne identitete. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 97—102: ilustr.
- 129
Matija Murko, Dokumentacija natečajev. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 175—182: ilustr.
Cf. tudi: Natečaji. — *AB* 58—59/1982, str. 43—54 in *AB* 60—61, str. 48—66.

- 130
Alojz Mušič, Zelenice, parki in dreveredi mesta Celja. Nekaj misli in predlogov o drevesnem izboru. — *Celjski zbornik 1977—1981* (1982), str. 167—171.
- 131
O vlogi in podobi Prešernovega trga: Aljoša Kolenc, *Delo* 3. 7. 1982, št. 153, str. 16 + 26; Peter Gabrijelčič, *Delo* 10. 7. 1982, št. 159, str. 23; Ciril Stanič, *Delo* 18. 9. 1982, št. 218, str. 14. Cf. št. 133.
- 132
M. Ocvirk, Arhitektovo delo v procesu prenove. — *AB* 58—59/1982, str. 32—33: ilustr.
Posvetovanje o prenovi.
- 133
Damjan Ovsec, Aleš Vodopivec, Kakšna usoda se piše na Prešernovem trgu? — *Delo* 15. 5. 1982, št. 111, str. 27: ilustr.
Cf. št. 131, 154.
- 134
Damjan Ovsec, Tivoli. Kratak pregled splošne zgodovine parkov v nekaterih evropskih deželah itd. — *AB* 60—61/1982, str. 7—27.
- 135
Plečnikove nagrade: (Boris Kobe, Staně Bernik, Boris Podreka) Bojan Štih (uvodna beseda ob podelitvi), *NRazgl* 1982, št. 5, str. 139—140; *Dnevnik* 26. 2. 1982, št. 55, str. 6.
- 136
Boris Podreka, Atmosferičnost umetnosti ali tisto, kar je zadaj. Pota arhitekture / zap. Nevenka Gajšek. — *Delo* 6. 3. 1982, št. 54, str. 25.
- 137
Marko Pogačnik, Vipava — primer organskega mesta. — *AB* 58—59/1982, str. 20—25: ilustr.
- 138
Milan Pogačnik, Modni atelje v Ljubljani. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 131—133: ilustr.
- 139
Damjan Prelovšek, Romarska cerkev pri Novi Stifiti na Dolenjskem — odmev Sanmichelijeve arhitekture v Sloveniji. — *Kronika* 1982, št. 2, str. 87—95: ilustr.
- 140
Janez Prijatelj, Mravljišče betonske džungle. Razvoj mest. — *Dnevnik* 14. 8. 1982, št. 220, str. 10—11.
- 141
Ljubinko Pušič, Ob XIV. kongresu mednarodne zveze arhitektov. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 192—193.
- 142
Edvard Ravnikar, Kratak oris moderne urbanizma v Sloveniji. — *AB* 60—61/1982, str. 4—6.
Referat iz leta 1950, ob podelitvi Nagrade AVNOJ 1982 E. Ravnikarju.
- 143
id., Studij formske izraznosti pri seminarskem delu. — *AB* 60—61/1982, str. 46—48.
- 144
id., Vitalnost Plečnikovega neoklasicizma. — *AB* 62—63/1982, str. 3—7: ilustr.
- 145
Vojteh Ravnikar, Ob Križajevi novi pivnici Rotovž. — *AB* 58—59/1982, str. 35: ilustr.
- 146
id., Poročna dvorana v Lipici. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 134—136: ilustr.
- 147
Raziskave urbanizma in prostorskega urejanja / ur. Asja Krečič. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 214—216.
- 148
Barbara in Božo Rot, Osnovna šola v Idriji. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 126—130: ilustr.
- 149
Drago Rotar, Ideologije v arhitekturi in urbanizmu. — *AB* 58—59/1982, str. 26—29.
- 150
Ivan Sedej, Mesto stavb ali ljudi? Urbanistični primer: Ljubljana. — *Dnevnik* 13. 2. 1982, št. 42, str. 11.
- 151
A. Sfiligoj, M. Skrilec, V. Vozlič, Arhitektura in stara Ljubljana. — *AB* 58—59/1982, str. 34: ilustr.
- 152
Ivan Stopar, K problemu cisterne na gradu Celja. — *Varstvo spomenikov* 24/1982, str. 5—15: ilustr.
- 153
Emidij Susič, Stara in Nova Gorica. — *Kol GMD* 1982, str. 133—134.
- 154
Tivoli včeraj, Tivoli danes... in nikdar več?
Damjan Ovsec, *Delo* 3. 4. 1982, št. 78, str. 25: ilustr.; Marija Bizjak, *Delo* 24. 4. 1982, št. 96, str. 27; Ciril Jeglič, *Delo* 8. 5. 1982, št. 105, str. 16 in Mitja Rotovnik *prav tam*; Janja Kert, *Delo* 15. 5. 1982, št. 111, str. 27; Karel Kob-

lar, *Delo* 22. 5. 1982, št. 117, str. 27 in Janez Škrlj, *prav tam*; Nevenka Gajšek, *Delo* 29. 5. 1982, št. 123, str. 27 in Mojca Ravnik ter Marko Terseglav, *prav tam*; Tone Oven, *Delo* 5. 6. 1982, št. 129, str. 16; Aljoša Kolenc, *Delo* 19. 6. 1982, št. 141, str. 26—27 in Jasna Miklavčič, Vida Ogorelec, Marko Pogačnik, *prav tam*; Zvonka Tepina, *Delo* 12. 6. 1982, št. 135, str. 27; Boris Gaberšček, *Delo* 26. 6. 1982, št. 147, str. 31 in Jelka Kraigher ter LUZ, *prav tam*; Ciril Stanič, *Delo* 3. 7. 1982, št. 153, str. 26.

155

Urbanizem ne bi smel biti zazrt le v preteklost in sedanost, graditi bi moral tudi za več let naprej. — *Delo* 13. 2. 1982, št. 36, str. 28.

V anketi so sodelovali: Janez Lajovic, Jure Cihlar, Savin Sever, Breda Mihelič, Lojze Drašler, Aleš Šarec, Nace Šumi, Vojteh Ravnikar, Grega Košak, Marko Pogačnik, Marjan Bežan, Dušan Ogrin, Marija Zupančič-Vičar.

156

Aleš Vodopivec, Postmodernizem v arhitekturi — povratek k izvorom moderne. — *Sodobnost* 1982, št. 8—9, str. 821—824.

Anketa: Postmodernizem — kaj je in v čem ga vidimo.

157

Vsako mesto mora samo domisliti svojo prenovitev. — *Delo* 27. 2. 1982, št. 48, str. 24.

O prenovitvi Maribora: Borko de Corti, Bogo Čerin, France Forstnerič, Jože Jerman, Marjan Kos, Vasja Venturini.

158

Marko Vuk, Grad Dobrovo v Goriških Brdih. — *Goriški letnik* 1982, str. 123—148; ilustr.

159

Mirko Zdovc, Notranjščina Razstavnega salona Rotovž v Mariboru. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 66—68; ilustr.

MUZEOLOGIJA IN KONSERVATORSTVO

160

Anka Aškerc, Spomeniškovarstvena izhodišča za prenovu starega mestnega jedra Celja. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 70—93; ilustr.

161

Ada Bar-Janša, Naselbinska stavbna

dediščina v prostorskem načrtu občine Vrhnika. — *Varstvo spomenikov* 24/1982, str. 79—83.

162

Stane Bernik, Odrpti problemi prenovе mest na Slovenskem. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 13.

163

id., Spomeniško varstvo v procesu prenovе. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 147—148.

164

Janez Bogataj, Dosedanja prizadevanja slovenske etnologije na področju spomeniškega varstva, prostorskega planiranja in odnosov med arhitekturo in etnologijo. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 164—165.

165

id., Etnološki vidik pri prenovi mestnih in vaških naselij. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 35—40; ilustr.

166

id., Mesto etnologije v prenovi mestnih in vaških naselij. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 153—154.

167

Franc Curk, Določitev kriterijev za izbor sestavin sistema pigmentirani namaz—tkani temeljnik. — *Varstvo spomenikov* 24/1982, str. 111—122; ilustr.

168

Iva Curk, Dolžnosti in pravice konservatorstva kot stroke v okviru prenovе mest. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 154.

169

Peter Fister, Novi vidiki v načrtovanju in izvedbi prenovе. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 163—164.

170

id., Prispevek k tezam za metodologijo prenovе. — *AB* 58—59/1982, str. 31—32; ilustr.

Posvetovanje o prenovi.

171

id., Študija modelnega načrta prenovе za Ljubljano. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 50—54; ilustr.

172

Majda Freljih-Ribič, Stavbni tipi in povezave na modelnem območju Mestnega trga in Cankarjevega nabrežja v Stari Ljubljani. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 63—70; ilustr.

173

ead., Vidiki snovanja stavbne dediščine v prenovi, Ljubljana. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 155—156.

- 174
Nevenka Gajšek, Boljši časi za ohranjanje in varovanje spomenikov? — *Delo* 23. 11. 1982, št. 273, str. 8.
- 175
ead., Težavno pomlajevanje grajskega starca. Ljubljanski grad. — *Delo* 8. 5. 1982, št. 105, str. 22.
O tem še: Peter Petru, *Delo* 22. 5. 1982, št. 117, str. 27.
- 176
Franz Glaser, Konservacijo zgodnje-krščanskih cerkva na Gradišču nad Globasnico (Hemmaberg, Koroška). — *Varstvo spomenikov* 24/1982, str. 17—22: ilustr.
- 177
Helena Grandovec, Kitajski motivi. Odkrivanje fresk v mariborskem gradu. — *Večer* 14. 7. 1982, št. 162, str. 6.
- 178
Gradovi danes in v prihodnje / anke-to pripravil Branko Sosič. — *Delo* 14. 8. 1982, št. 188, str. 24.
O dolenskih gradovih: Slavko Dokl, *Delo* 2. 10. 1982, št. 230, str. 5.
- 179
Božidar Guštin, Prenova Izole. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 97—102: ilustr.
- 180
id., Problematika prenove Izole. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 156.
- 181
Cvetka Guzej-Sabadin, Kljuboval je Turkom, kljubuje današnji brezbriznosti. — *PrimN* 5. 2. 1982, št. 11, str. 8: ilustr.
Utrdba-tabor v Lokvi.
- 182
Matjaž Jež, Zelenje v naseljih. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 160—162: ilustr.
- 183
Darinka Kladnik, »Gradovi v odmevu sedanjosti«. Konservatorji na posvetovanju v Celju o vedno aktualni in akutni temi spomeniškega varstva. — *Dnevnik* 16. 2. 1982, št. 45, str. 6: ilustr.
- 184
ead., Izkušnje in dileme muzejskih delavcev. — *Dnevnik* 3. 6. 1982, št. 149, str. 6.
- 185
ead., Sprehod po slovenskih galerijah. — *Dnevnik* od 16. 4. 1982, št. 104, do 28. 5. 1982, št. 143 in od 28. 9. 1982, št. 265, do 6. 10. 1982, št. 273: ilustr.
- 186
Janez Lajovic, Prenova stare Ljubljane. — *AB* 58—59/1982, str. 33.
Posvetovanje o prenovi.
- 187
Jure Lenard, Cankarjevo nabrežje. »Modelno območje« prenove. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 55—62: ilustr.
- 188
id., Iskanje izgubljene identitete. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 15—22: ilustr.
- 189
id., Metodološka zasnova prenove v Ljubljani. — *AB* 58—59/1982, str. 30—31: ilustr.
- 190
Srna Mandić, Nekateri problemi socialne varnosti v okviru mestne prenove. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 46—49: ilustr.
- 191
Ivo Maroevič, Adaptacija kulturnih spomenikov. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 95—97.
- 192
Breda Mihelič, Koncepti mestne podo-be v razvoju Ljubljane. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 25—27.
- 193
Janez Mikuž, Ptujška gora — 500 let prvega restavriranja. — *Informacije* (Zavod za spomeniško varstvo Maribor) 1982, št. 5, str. 21—22.
- 194
id., Sistem prenove mest. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 158—160: ilustr.
- 195
id., Zanimiva najdba na gradu Borl. — *Informacije* 1982, št. 5, str. 6—7: ilustr.
- 196
Lenka Molek, Zgodovinsko jedro kot življenjski prostor. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 86—96: ilustr.
Prenova Krškega — cf. št. 204.
- 197
Muzeji in njihove dragocenosti / ur. Vili Vuk. — *Večer* 10. 4. 1982, št. 84, str. 19—22: ilustr.
- 198
Ivo Nemeč, Raziskava mokrega lesa — študij konservacijskih metod I. — *Varstvo spomenikov* 24/1982, str. 123—128.
- 199
Vida Ogorelec, Stojan Škulj, Domača roba v Filipovem dvorcu. — *Delo* 11. 12. 1982, št. 287, str. 22.

- 200
Dušan Ogrin, Vrednotenje odprtega prostora in možnosti razvoja. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 28—34: ilustr.
- 201
Tone Petelinšek, Jutri se danes v večeraj gleda. Žička kartuzija. — *Mladina* 15. 4. 1982, št. 15, str. 34—35: ilustr.
- 202
Peter Petru, Okrnjenje ure zgodovine, večja vloga muzealstva. — *Delo* 26. 1. 1982, št. 20, str. 8.
Posvet v Brežicah.
- 203
Jelka Pirkovič-Kocbek, Morfološka analiza mestnega prostora kot del strokovnih postopkov pri načrtovanju prenove. — *Varstvo spomenikov* 24/1982, str. 55—70: ilustr.
- 204
ead., Morfološka zasnova Krškega. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 74—85: ilustr.
- 205
Branko Ramšak, Posegi gradbenikov v zgradbe gradu Borl. — *Informacije* (Zavod za spomeniško varstvo Maribor) 1982, št. 5, str. 23—26.
- 206
Prenova starega Maribora / pripravili Andrej Fištravec, Zora Kužet, Milan Predan, Jelka Zupančič, Srečko Nedorfer. — *Večer* 8. 5. 1982, št. 105, priloga.
- 207
Razpadajočo stavbarsko dediščino krpamo samo z drobižem, vendar na dolgo roko. Tema tedna: Prenova jugoslovanskih starih mestnih jeder / pripravili Mojca Kavčič, Mija Repovž, Miša Zitko, Ljubica Kovačević, Boris Suligoj, Nina Salva, Viktor Širec, Marjan Kos, Lado Stružnik, Niko Lapajne. — *Delo* 17. 7. 1982, št. 165, str. 14—15.
- 208
Ivan Sedej, Etnološka valorizacija spomenikov. — *Sinteza* 58, 59, 60 / 1982, str. 162—163.
- 209
id., Kako doseči oboje: korist in lepoto? Temeljno vprašanje o krajini. — *Dnevnik* 28. 8. 1982, št. 234, str. 9.
- 210
id., Muzeji v luči novega zakona. — *Večer* 10. 4. 1982, št. 84, str. 22.
- 211
id., Prenova in poskus strukturalnega vrednotenja planšarske in počitniške »arhitekture« v kontekstu varstva spomenikov. — *Varstvo spomenikov* 24/1982, str. 71—78.
- 212
id., Rogaška Slatina — prva domina? — *Dnevnik* 6. 11. 1982, št. 303, str. 11: ilustr.
- 213
id., Tragičen nesoprazum o kulturnih spomenikih. — *Dnevnik* 11. 9. 1982, št. 248, str. 11.
- 214
Marjetica Simoniti, Kustos-umetnostni zgodovinar. — *Večer* 10. 4. 1982, št. 84, str. 24.
- 215
Marijan Slabe, Posvetovanje »Aktualni vidiki prenove naselbin na Slovenskem«. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 145.
- 216
Mirko Šoštarič, Spomeniki v plevelu / zap. Miroslav Slana-Miros. — *Večer* 30. 8. 1982, št. 201, str. 4.
- 217
Nataša Štupar-Šumi, Vloga spomeniškovarstvene službe v prenovi. — *Varstvo spomenikov* 24/1982, str. 51 do 53.
- 218
Nace Šumi, Aktualni vidiki prenove naselbin na Slovenskem. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 145—147.
- 219
id., Preliminarna umetnostnozgodovinska opredelitev izbranih karejev za prenovo Ljubljane. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 23—24: ilustr.
- 220
id., Varstveni vidiki kulturne krajine. — *NRazgl* 1982, št. 15, str. 431.
- 221
Marjan Teržan, Obnova ž. c. sv. Alojzija na Glavnem trgu v Mariboru 1. 1982. — *Informacije* (Zavod za spomeniško varstvo Maribor) 1982, št. 5, str. 17—20: ilustr.
- 222
Alojz Umek, Nekaterne metode restavriranja in konserviranja keramičnih predmetov. — *Varstvo spomenikov* 24/1982, str. 103—109: ilustr.
- 223
Juša Vavken, Umetnostnozgodovinska dediščina v prostorskem načrtu občine Vrhnika. — *Varstvo spomenikov* 24/1982, str. 85—92.
- 224
Barbara Verlič, Socialne in ekonomske razsežnosti prenove. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 41—45: ilustr.

- 225
Andreja Vrišer, Kustos-pedagog. — *Večer* 10. 4. 1982, št. 84, str. 24: ilustr.
- 226
Sergej Vrišer, Muzeji pred odgovornimi nalogami — okrogla miza slovenskih muzealcev v Brežicah. Poročilo. — *NRazgl* 1982, št. 2, str. 39.
- 227
id., Skrb za naše kiparske umetnine. O delu slovenskih restavratorskih delavnic. — *Večer* 14. 7. 1982, št. 162, str. 6: ilustr.
- 228
id., Slovenski muzeji in njihov razvoj. — *Večer* 10. 4. 1982, št. 84, str. 18: ilustr.
- 229
Olga Zupan, Analiza stanja prenove v gorenjskih mestih. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 157—158.
- 230
Milan Železnik, Revitacijska devastacija kulturnih spomenikov. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 148—152: ilustr.
- 231
Maja Zvanut, Spomeniki pomembnih Slovencev. — *Varstvo spomenikov* 24/1982, str. 97—98.
- LIKOVNE KOLONIJE**
- 232
Marija Volčjak, Zadregre likovnih kolonij. — *Glas* 28. 5. 1982, št. 40, str. 6.
- Bistrica ob Sotli
- 233
4. likovna kolonija Titovi kraji — naši kraji: Cene Avguštin, *Glas* 18. 6. 1982, št. 46, str. 5; Marlen Premšak, *Večer* 15. 1. 1982, št. 11, str. 4; Franc Zalar, *Dnevnik* 12. 6. 1982, št. 158, str. 6.
- Bovec
- 234
9. slikarska kolonija Rudija Kogej: Vojko Cuder, *PrimN* 2. 7. 1982, št. 53, str. 5.
- Cres
- 235
Mate Solis / int. zap. Lilijana Šaver. — *Delo* 4. 9. 1982, št. 206, str. 21.
- Dobrna
- 236
4. ex-tempore: Marlen Premšak, *Večer* 8. 10. 1982, št. 235, str. 4.
- Izlake
- 237
19. slikarska kolonija Izlake—Trbovlje: Mitja Košir, *Dnevnik* 20. 7. 1982, št. 196, str. 6; Nande Razboršek, *NRazgl* 1982, št. 7, str. 206.
- Kostanjevica
- 238
14. Forma viva: Milan Dekleva, *Dnevnik* 10. 8. 1982, št. 216, str. 6: ilustr.; Gema Hafner, *Večer* 8. 9. 1982, št. 209, str. 6; Brane Kovič, *Teleks* 16. 9. 1982, št. 37, str. 10: ilustr.; Ivan Krasko, *Dnevnik* 6. 9. 1982, št. 243, str. 4: ilustr.; Milan Markelj, Ivan Zoran, *DL* 5. 8. 1982, št. 31, priloga št. 15, str. 14: ilustr.; Lada Zei, *Teleks* 19. 8. 1982, št. 33, str. 20—21: ilustr.; Ivan Zoran, *DL* 16. 9. 1982, št. 37, str. 5.
- Ljubljana
- 239
Ex-tempore Podoba Ljubljane: Alenka Brezovnik-Šajn, *Dnevnik* 12. 6. 1982, št. 158, str. 11: ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 1. 6. 1982, št. 125, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* 4. 6. 1982, št. 150, str. 6.
- Marušiči
- 240
Kiparska šola Kornarija 82: Dušan Grča, *Delo* 4. 8. 1982, št. 179, str. (16); Darinka Kladnik, *Dnevnik* 12. 8. 1982, št. 218, str. 6: ilustr.; Lada Zei, *Teleks* 29. 7. 1982, št. 30, str. 16 do 17: ilustr.; Darja Zgonc, *PrimN* 20. 7. 1982, št. 58, str. 5: ilustr.
- Metlika
- 241
2. likovna kolonija Alojza Gangla: Ivan Zoran, *DL* 25. 11. 1982, št. 47, str. 7: ilustr.
- Novo mesto
- 242
V. svobodna slikarska akademija Krka: Janez Mesesnel, *Delo* 29. 10. 1982, št. 253, str. 6.

- Piran 243
XVII. mednarodni slikarski ex-tempore:
Franc Zalar, *Dnevnik* 10. 9. 1982, št. 247, str. 6.
- Ptuj 244
14. slikarska kolonija Poetovio—Ptuj:
Gema Hafner, *Večer* 1. 9. 1982, št. 203, str. 6.
- Ribnica na Dolenjskem 245
4. likovna kolonija:
Tone Lapajne / zap. Milan Dekleva, *Dnevnik* 5. 8. 1982, št. 211, str. 6: ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 8. 4. 1982, št. 82, str. 8; Ivan Zoran, *DL* 23. 7. 1982, št. 29, priloga št. 14. str. 13: ilustr.
- Škofja Loka 246
Groharjeva slikarska kolonija:
Franc Zalar, *Dnevnik* 6. 2. 1982, št. 35, str. 4.
- 247
Mala Groharjeva slikarska kolonija:
Andrej Pavlovec, *Jelovica* 1982, št. 3, str. 10.
- Trebnje 248
XV. Tabor likovnih samorastnikov:
Mirko Juteršek, *NRazgl* 1982, št. 17, str. 492; Ivan Zoran, *DL* 15. 7. 1982, št. 28, str. 6.
- RAZSTAVE
SKUPINSKE V SLOVENIJI IN
JUGOSLAVIJI**
- 249
Dokumentacija razstav za leto 1982:
Eva Gspan, *Sinteza* 61, 62, 63, 64/1983, str. 208—252.
- Ajdovščina 250
Nelida Silič-Nemec, Kronika likovne razstavne dejavnosti v severnoprimorski regiji. September 1981—junij 1982. — *Primorska srečanja* 36/1982, str. 338—343: ilustr.
Zajema še Kanal, Novo Gorico, Solkan, Tolmin, Idrijo.
- 251
Marko Vuk, Goriška likovna kronika. Januar—december 1980. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 133—135.
- Pilonovo galerija 252
Sandi Sitar, ... Pilonova galerija v Ajdovščini. — *Dnevnik* 4. 12. 1982, št. 329, str. 5: ilustr.
- 253
Sodobna britanska risba 1965/72. Rk. uv. Norbert Lynton. Glej še: Maribor, Razstavní salon Rotovž.
- 254
Nove pridobitve Pilonove stalne zbirke, predstavitev. Zlož. uv. Janez Mesesnel.
- Beograd 255
Ješa Denegri, Beograjska likovna kronika. (Januar do december 1981.) — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 136 do 138 in *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 202—204: ilustr.
- 256
id., Bauhaus. Ob razstavi v Muzeju sodobne umetnosti v Beogradu in Mestnih galerijah v Zagrebu. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 103 do 106: ilustr.
- 257
Aleksander Bassin, Prevredotena lep-ljenka. Razstava Balše Rajčevića v Beogradu. — *NRazgl* 1982, št. 18, str. 591.
- 258
id., V znamenju avantgarde. Ob razstavi madžarske likovne umetnosti 1905—1925 v beograjskem Muzeju sodobne umetnosti. — *NRazgl* 1982, št. 22, str. 658: ilustr.
- 259
Tomaž Brejc, Mojstrovina ekspresionizma. Ob razstavi Mojstrovine ekspresionizma iz berlinskih muzejev v Muzeju savremene umetnosti v Beogradu. — *NRazgl* 1982, št. 14, str. 420.
- 260
Smail Festić ... Ob razstavi del Jožeta Tisnikarja in Janka Dolenca v Borbini galeriji v Beogradu. — *Večer* 7. 7. 1982, št. 156, str. 6.
- 261
Nada Zloković, Skozi beograjske galerije. — *Delo* 11. 8. 1982, št. 185, str. 5; *Delo* 15. 10. 1982, št. 241, str. 6.

- Bled 262
 Manja Anderle, Bogata bera in premalo pozornosti. Ob blejskih likovnih predstavitev. — *Dnevnik* 14. 9. 1982, št. 251, str. 6.
- Festivalna dvorana 263
Franc Novinc, Boni Čeh.
Rec.: Cene Avguštin, NRazgl 1982, št. 18, str. 250.
- Brežice
 Galerija Posavskega muzeja 264
Tapiserija Cvetke Miloš Radanovič in historične tapiserije iz zbirke Narodnega muzeja iz Ljubljane. Rk uv. Hanka Štular.
- Celje 265
 Marlen Premšak, Celjska likovna kronika. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 132—133 in *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 199—200.
- Likovni salon 266
Sonja Lamut, Nenad Jakešević. Še v l. 1981.
Rec.: Marlen Premšak, Večer 11. 1. 1982, št. 7, str. 4.
- 267
Likovna dela s socialno kritično vsebino iz stalne zbirke Umetnostne galerije Maribor. Zlož. uv. Gordana Spremo.
Rec.: Marlen Premšak, Večer 11. 5. 1982, št. 107, str. 6.
- 268
Kanadski pajsaz. Rk. uv. Rosemarie L. Towell. Glej še: Koper, Loža in Maribor, Umetnostna galerija.
- 269
Razstava celjskih oblikovalcev. Rk.
Rec.: Peter Krečič, Delo 10. 8. 1982, št. 184, str. 5.
- Muzej revolucije 270
Skupina Krog. (F. Curk, Z. Huzjan, M. Makuc, I. Ivačić, E. Kralj, A. Herman, B. Ličar, N. Slapar, Z. Kladnik, F. Zagoričnik, D. Svara).
Rec.: Marlen Premšak, Večer 18. 5. 1982, št. 113, str. 5.
- 271
Podobe kulturne dediščine. Razstava celjskih likovnih amaterjev.
Rec.: Marlen Premšak, Večer 6. 12. 1982, št. 282, str. 4.
- 272
 Drago Medved, Ignjatič in Skoberne z razstavo po Celjskem. — *Delo* 3. 3. 1982, št. 51, str. 8.
- Pokrajinski muzej 273
 Milena Moškon, Občasne razstave Pokrajinskega muzeja v Celju v letih 1968—1978. — *Celjski zbornik* 1977 do 1981 (1982), str. 523—528: ilustr.
- Domžale
 Likovno razstavišče Metulj 274
Tone in Vojko Svetina. Zlož. uv. Iztok Premrov.
- 275
Lujo Vodopivec, Žarko Vrezec. Zlož. uv. Iztok Premrov.
- Grožnjan 276
 Janez Mesesnel, Raznoliko in prese- netljivo grožnjansko likovno poletje. — *Delo* 1. 9. 1982, št. 203, str. 7.
- Kamnik 277
 Danica Zlebir, Pisana ponudba kamniških razstavišč. — *Glas* 23. 3. 1982, št. 23, str. 5: ilustr.
- Muzej na gradu Zaprice 278
Josip Nikolaj Sadnikar, zasebna zbirka. Rk. uv. Mirina Zupančič, Mirko Juteršek.
Rec.: Mira Jančar, Dnevnik 3. 7. 1982, št. 179, str. 6: ilustr.
- Kanal
 Cf. št. 250, 251.
- Galerija Rika Debenjaka 279
14 slikarjev iz Skofje Loke. Glej še: Kostanjevica, Lamutov salon.
Rec.: Andrej Pavlovec, Glas 16. 4. 1982, št. 30, str. 5; id., *PrimN* 9. 3. 1982, št. 20, str. 5.

Koper

Galerija Loža

280

Razstava fotografij mednarodne fotografske skupine Koštabona 81.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 10, str. 298; Jože Kološa, *PrimN* 23. 3. 1982, št. 24, str. 5.

281

Kanadski pejsaž. Glej še: Celje, Likovni salon, Maribor, Umetnostna galerija.

Rec.: Robert Škerlj, *PrimN* 27. 7. 1982, št. 59, str. 5.

282

Vodopivec, Bernard, Gruden, Vrezec. Rk. uv. Andrej Medved.

283

Nova evropska in ameriška risba. Rk. uv. Andrej Medved, Achille Bonito Oliva. Prenos v Celje, Zagreb, Ljubljano.

Rec.: Andrej Medved, *Delo* 10. 3. 1982, št. 57, str. 8.

284

Zvonko Čoh, Matej Metlikovič.

Rec.: Andrej Medved, *Delo* 18. 11. 1982, št. 269, str. 6.

Galerija Meduza

285

Podobe / immagini. Rk. uv. Andrej Medved, Achille Bonito Oliva.

Rec.: Andrej Medved, *Delo* 19. 5. 1982, št. 114, str. 7; Achille Bonito Oliva, *NRazgl* 1982, št. 6, str. 186; Neva Zajc, *PrimN* 5. 1. 1982, št. 2, str. 5.

Lab in

286

Andrej Medved, *Ars Histriae* na rob. — *PrimN* 21. 5. 1982, št. 41, str. 5.

Kostanjevica

Lamutov likovni salon

287

Združenje umetnikov Škofje Loke.

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 25. 5. 1982, št. 119, str. 8.

288

Lado Smrekar, Šola — kulturno žarišče in galerija / zap. Milan Dekleva. — *Dnevnik* 24. 8. 1982, št. 230, str. 6.

Kragujevac

289

Marjeta Mikuž, Partizanski plakat kot orožje naše revolucije. — *Delo* 9. 9. 1982, št. 210, str. 9.

Prenos iz Ljubljane, Mestna galerija.

Kranj

290

Cene Avguštin, Gorenjska likovna kronika 1981. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 198—199; ilustr.

Galerija v Mestni hiši

291

Razstava del s 5. revije likovnih skupin.

Rec.: Cene Avguštin, *Likovni odsevi* 1/1982, str. 7—8.

292

Likovna prizadevanja na Gorenjskem, novejši smeri 82. Rk. uv. Cene Avguštin.

Rec.: Cene Avguštin, *NRazgl* 1982, št. 18, str. 520; id., *Glas* 3. 8. 1982, št. 58, str. 7; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 27. 8. 1982, št. 233, str. 6.

Mala galerija v Mestni hiši

293

Andrej Pavlovec, Sto malih grafik. — *Glas* 5. 1. 1982, št. 1, str. 5.

Stebriščna dvorana Mestne hiše

294

Westeast. Drugič v Kranju. Zlož. uv. Franci Zagoričnik.

Rec.: Zivko Kladnik / zap. Marko Jenšterle, *Delo* 3. 4. 1982, št. 78, str. 26; Mirjam Kopše, *Delo* 17. 3. 1982, št. 63, str. 8; Vili Vuk, *Večer* 9. 3. 1982, št. 56, str. 6; Franci Zagoričnik, *Delo* 24. 4. 1982, št. 96, str. 26—27.

295

Zlata Volarič, Jože Volarič. Zlož. uv. Cene Avguštin.

Galerija v Tavčarjevi 43

296

Slovenska fotografija med obema vojnama.

Rec.: Marko Aljančič, *Delo* 29. 1. 1982, št. 23, str. 11; Stojan Saje, *Glas* 12. 1. 1982, št. 3, str. 5; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 27. 1. 1982, št. 25, str. 6.

Ljubljana

297

Janez Mesesnel, Ljubljanska likovna kronika. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981 do 1982, str. 129—130; ilustr. in *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 197—198.

298

Lilijana Saver, Razstavišča, ki so še v osami. — *Delo* 2. 3. 1982, št. 50, str. 9.

- Moderna galerija 299
- Brane Kovič, 14. mednarodni grafični bienale (1981). — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 45—52: ilustr.
- Ivan Sedej, Papir navdihuje — papir navdušuje (1981). — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 180—182: ilustr.
- Franc Zalar, Umetniki in spremljevalci (1981). — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 168—169.
- Razstava sodobnih ameriških ustvarjalcev. Umetniška dela na papirju.* Rk. uv. Leonard B. Schlosser; Zlož. uv. Mario Fasulo.
- Rec.: Branko Sosič, *Delo* 23. 1. 1982, št. 18, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* 23. 1. 1982, št. 21, str. 6.
- Likovno razstavišče Rihard Jakopič
- Ivan Sedej, ... Razgovor z vodjo razstavne enote v Moderni galeriji / zap. Milan Dekleva. — *Dnevnik* 27. 1. 1982, št. 25, str. 6.
- Aleksander Bassin, V znamenju risbe: razstava DSLU (1981). — *NRazgl* 1982, št. 1, str. 17.
- Matija Murko, Deveti bienale industrijskega oblikovanja (1981). — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 39—44: ilustr.
- id., Pet razstav ob jubileju. Trideset let Društva oblikovalcev Slovenije (1981). — *Sinteza* 58, 59 60/1982, str. 178—179.
- Razstava grafičnega oblikovanja.* Rk. Rec.: Brane Čop, *Mladina* 18. 3. 1982, št. 11, str. 34—35: ilustr.
- Skupina. Barva.* (Hrvacki, Marchel, Novinc, L. Pengov, Sedej, Tušek.) Rk. z manifestom skupine, uv. Ivan Sedej. Glej še: Maribor, Rotovž.
- Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 9, str. 268; Drago Hrvacki / zap. Milan Dekleva, *Dnevnik* 12. 3. 1982, št. 69, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 1. 4. 1982, št. 89, str. 6; predstavitev skupine *Glas* 26. 3. 1982, št. 24, str. 5.
- Sodobno grafično oblikovanje v Srbiji.* Zlož. uv. Ješa Denegri. Glej še: Maribor, Umetnostna galerija.
- Rec.: Brane Kovič, *Teleks* 8. 4. 1982, št. 14, str. 11: ilustr.; Peter Krečič, *Delo* 13. 4. 1982, št. 86, str. 8.
- Jugoslovansko-italijanska nova podoba. Rk. iz Kopra.
- Rec.: Andrej Medved, *NRazgl* 1982, št. 11, str. 333; Lev Menaše, *NRazgl* 1982, št. 10, str. 298.
- Slikarstvo v Jugoslaviji — Sodobniki.* Rk. uv. Brane Kovič, predstavitev Meliha Husedžinovič, Olga Perović, Vladimir Maleković, Hivzi Muharremi, Boris Petkoski, Aleksander Bassin, Balša Rajčević, Djordje Jović.
- Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 12, str. 361; Milan Dekleva, *Dnevnik* 20. 4. 1982, št. 108, str. 6; Brane Kovič, *Teleks* 22. 4. 1982, št. 16, str. 10: ilustr.; Marijan Zlobec, *Delo* 5. 5. 1982, št. 102, str. 8.
- Junij 82.* Rk. uv. Ivan Sedej, Ratimir Pušelja, Stane Jagodič.
- Rec.: Igor Gedrih, *Sodobnost* 1982, št. 10, str. 964—968; Stane Jagodič / zap. Ladislav Lesar, *Dnevnik* 30. 5. 1982, št. 145, str. 5; Brane Kovič, *Teleks* 10. 6. 1982, št. 23, str. 10; Lev Menaše, *NRazgl* 1982, št. 12, str. 361; Branko Sosič, *Delo* 19. 6. 1982, št. 141, str. 23; Franc Zalar, *Dnevnik* 16. 6. 1982, št. 162, str. 6.
- 10 mladih.* Rk. uv. Ivan Sedej.
- Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 9. 7. 1982, št. 185, str. 6.
- Ranko Radović, arhitektura kot likovni jezik.* Rk. uv. avtor.
- Rec.: Aleš Vodopivec, *Delo* 20. 8. 1982, št. 193, str. 5: ilustr.
- Sodobna bolgarska umetnost.* Rk. uv. Atanas Nejkov.
- Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 9. 9. 1982, št. 227, str. 6.
- Sodobna kolumbijska arhitektura.* Rk. Rec.: Brane Kovič, *Teleks* 23. 9. 1982, št. 38, str. 11: ilustr.; Peter Krečič, *Delo* 29. 9. 1982, št. 227, str. 6.
- Razstava DSLU.* Rk. uv. France Peršin.
- Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 2. 12. 1982, št. 279, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* 8. 12. 1982, št. 333, str. 5.

- Narodna galerija 318
 Polonca Vrhunc, Narodna galerija v letu 1981. — *ZUZ XVIII/1982*, str. 121 do 123.
- 319
 Anica Cevc, Kako dolgo bosta umetnost in šport trpela pod isto streho / zap. Nevenka Gajšek. — *Delo* 28. 7. 1982, št. 173, str. 7.
- 320
 Marjan Raztresen, Skriti zakladi Slovenije. Skrbno zaklenjene sobane Narodne in Moderne galerije. — *Teleks* 7. 1. 1982, št. 1, str. 19—21: ilustr.
- Mestna galerija 321
Zlato pero Beograda 81.
 Rec.: Branko Sosič, *Delo* 1. 4. 1982, št. 76, str. 10.
- 322
Partizanski plakat, 1941—1948. Rk. uv. Marjeta Mikuž. Prenos v Kragujevac.
 Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 17. 4. 1982, št. 105, str. 6.
- 323
Coh, Erič, Kirbiš, Kolarič, Krese. Rk. uv. Aleksander Bassin.
 Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 8. 6. 1982, št. 154, str. 6.
- 324
Razstava slušateljjev ALU. Zlož. uv. Tomaž Brejc.
- 325
Nagrajenci reškega bienala mladih (Fatur, Marinović, Smajs, Turndžić, Vrezec). Rk. uv. Zdenko Rus, za Vreza bes. Aleksander Bassin.
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 18, str. 520; Brane Kovič, *Teleks* 2. 9. 1982, št. 35, str. 13; Franc Zalar, *Dnevnik* 4. 9. 1982, št. 241, str. 6.
- 326
Problem kontinuitete. (Borčič, Bratuš, Ciuha, Demšar, Gosar, Jeraj, I. Kregar, J. Lenassi, Marchel, Vodopivec, Vrezec). Rk. uv. Ivan Sedej.
 Rec.: Andrej Medved, *NRazgl* 1982, št. 21, str. 620; Janez Mescsnel, *Delo* 27. 10. 1982, št. 251, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 13. 10. 1982, št. 280, str. 6.
- 327
Berlec, Tepina, Testen. Rk. uv. Ivan Sedej.
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 23, str. 685; Franc Zalar, *Dnevnik* 27. 11. 1982, št. 324, str. 6.
- 328
Braniselj, Gregorčič, Vrščaj. Rk. uv. Aleksander Bassin.
 Rec.: Brane Kovič, *Delo* 30. 12. 1982, št. 303, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 23. 12. 1982, št. 348, str. 5.
- Arkade 329
Kositer na Slovenskem. Rk. uv. študija Matija Zargi.
 Rec.: Gorazd Makarovič, *Delo* 9. 1. 1982, št. 6, str. 22: ilustr.
- 330
Tapiserija v Sloveniji. Rk. uv. študija Hanka Štular.
 Rec.: Maja Krulc, *Delo* 18. 3. 1982, št. 64, str. 8: ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 10. 4. 1982, št. 98, str. 6.
- 331
 Ivan Sedej, ... Ob razstavi celostne podobe 9. kongresa ZKJ. — *Dnevnik* 4. 5. 1982, št. 119, str. 6.
- 332
Reševanje Robbovega vodnjaka. Rk. uv. P. Petru, D. Gregorin, N. Šumi, S. Vrišer, I. Komelj, F. Kokalj, J. Hudnik, M. Vuković, M. Zargi.
 Rec.: Nevenka Gajšek, *Delo* 19. 2. 1982, št. 41, str. 14; ead., *Delo* 3. 4. 1982, št. 78, str. 27; ead., *Delo* 12. 5. 1982, št. 108, str. 10: ilustr.; ead., *Delo* 21. 9. 1982, št. 220, str. 7; Marjan Keršič (odprto pismo), *Delo* 12. 6. 1982, št. 135, str. 16 + 27; Peter Petru, *Delo* 13. 3. 1982, št. 60, str. 27: ilustr.; Darinka Kladnik, *Dnevnik* 19. 5. 1982, št. 134, str. 6; Momo Vuković, *Delo* 20. 3. 1982, št. 66, str. 27.
- 333
Dragocenosti dresdenskega baroka. Rk. uv. Peter Petru, Joachim Menzhausen.
 Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 1982, št. 21, str. 634; Olga Ratej, *Delo* 2. 11. 1982, št. 255, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 5. 11. 1982, št. 302, str. 6.
- Cankarjev dom — sprejemna dvorana 334
 Franc Zalar, Ob slikarski razstavi koroških Slovencev v Cankarjevem domu. — *Dnevnik* 16. 3. 1982, št. 73, str. 6.
- 335
Kanadska tapiserija. Rk. uv. André Ménard, Gilles Toupin, prev. Brane Kovič.
 Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 23. 3. 1982, št. 80, str. 6.
- CD — I. preddverje 336
Slovenski kiparji, gosti mednarodne skupine Formes humaines 82. (S. Ba-

- tič, J. Boljka, J. Brdar, P. Černe, T. Demšar, J. Pirnat, M. Smerdu, Drago Tršar, L. Vodopivec). Zlož. Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 15, str. 451 (še za razstavo v Franciji); Franc Zalar, *Dnevnik* 2. 10. 1982, št. 269, str. 6.
- Galerija DSLU 337
Člani DSLU, sprejeti v letu 1981. Zlož. s podatki. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 18. 3. 1982, št. 75, str. 6.
- 338
Razstava Društva likovnih umetnikov Severne Primorske. Rk. (še za Labin, Skofjo Loko, Novo mesto, Celje) uv. Marko Pogačnik. Rec.: mp., *PrimN* 28. 12. 1982, št. 103, str. 5; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 16. 10. 1982, št. 283, str. 6.
- 339
Provokacija medija 80. Video fotografija. Zlož. uv. Nuša in Srečo Dragan. Rec.: Majda Hostnik, *Mladina* 23. 12. 1982, št. 41—42, str. 53; Brane Kovič, *Delo* 9. 12. 1982, št. 285, str. 6.
- Galerija Emonska vrata 340
Priznanje Kraljevega instituta britanskih arhitektov (RIBA) 1979. Spremnno bes. (xerox) Peter Krečič.
- Equrna 341
 Katarina Lavš, Equrna gre do konca. — *Teleks* 16. 12. 1982, št. 50, str. 21—23; ilustr.
- 342
 Marijan Zlobec, Kulturna novost prastarega imena. — *Delo* 20. 3. 1982, št. 66, str. 23.
- 343
 Franc Zalar, *Dnevnik* 22. 9. 1982, št. 259, str. 6.
 Razstava v Atriju Magistrata.
- Etnografski muzej 344
Naši ljudje in kraji 1912—1913. Rec.: Darinka Kladnik, *Dnevnik* 20. 11. 1982, št. 317, str. 6; Brane Kovič, *Teleks* 4. 11. 1982, št. 44, str. 11.
- Galerija Labirint 345
Dobitniki velikega pečata Galerije Grafični kolektiv. Zlož. uv. Aleksander Bassin. Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 26. 2. 1982, št. 47, str. 11; Franc Zalar, *Dnevnik* 22. 2. 1982, št. 51, str. 4. 346
Sonja Lamut in Nenad Jakešević. Zlož. uv. Aleksander Bassin. Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 16. 3. 1982, št. 62, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* 11. 3. 1982, št. 68, str. 6. 347
Jaroslava Pešicová in František Stork. Zlož. uv. Brane Kovič. Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 20, str. 603; Brane Kovič, *Dnevnik* 21. 8. 1982, št. 227, str. 6; Janez Mesesnel, *Delo* 1. 9. 1982, št. 203, str. 5. 348
Miniature. Zlož. uv. Momo Vuković.
- Galerija SKUC 349
MEC (5 beorgajskih arhitektov). Rec.: Jurij Kobe, *AB* 55—59/1982, str. 42.
- Klub kulturnih in znanstvenih delavcev 350
Plečnikovi stebri. Rec.: Janez Koželj, *AB* 58—59/1982, str. 40; ilustr.; id., *NRazgl* 1982, št. 6, str. 169.
- Kulturni dom Španski borci 351
 Franc Zalar, Ob razstavi likovnih del Edvarda Starca in Dubravka Lovrenčiča. — *Dnevnik* 3. 6. 1982, št. 149, str. 6. 352
 Franc Zalar, Likovni obisk iz Celovca. — *Dnevnik* 23. 11. 1982, št. 320, str. 6.
 O tem še: Janez Mesesnel, *Delo* 19. 11. 1982, št. 270, str. 7.
- Atelje Mladena Jernejca 353
 Mladen Jernejc, Pomlad ateljeja. Umetnikov delovni prostor je lahko galerija / zap. Milan Dekleva. — *Dnevnik* 9. 4. 1982, št. 97, str. 6.
- Avla Instituta Jožef Stefan 354
 Vincenc Filipčič, *Mladina* 22. 4. 1982, št. 16, str. 36—37.
 Intervju z organizatorji razstav — OO ZSMS.

- Galerija Krka 355
 Janez Mesesnel, Generacija izpred desetletja. V prostorih Krke za Bežigradom je razstavilo svoja dela trinajst umetnikov. — *Delo* 12. 1. 1982, št. 8, str. 9.
- Poslovni center Iskra 356
Razstava risb študentov ALU.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 1. 7. 1982, št. 177, str. 6.
- Maribor 357
 Meta Gabršek-Prošenc, Mariborska likovna kronika. Januar—junij 1981. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 130—132: ilustr.
- Umetnostna galerija 358
 Peter Može, ... Pogovor z novim ravnateljem UG / zap. Miroslav Slana. — *Dnevnik* 15. 1. 1982, št. 13, str. 6.
- 359
Wagnerjeva šola (1894—1912).
Rec.: M. V., *Večer* 6. 1. 1982, št. 3, str. 6: ilustr.; Maja Vetrlih, *Večer* 2. 2. 1982, št. 26, str. 6 in 3. 2. 1982, št. 27, str. 6.
- 360
Sodobno grafično oblikovanje v Srbiji. Glej še: Ljubljana, LRRJ.
Rec.: Helena Grandovec, *Večer* 8. 5. 1982, št. 105, str. 6.
- 361
Kanadski pejzaž. Glej: Celje, Likovni salon.
Rec.: B. K. (Breda Ilich-Klančnik?), *Večer* 2. 7. 1982, št. 152, str. 4; Marlen Premšak, *Večer* 6. 7. 1982, št. 155, str. 5.
- 362
 B. K. (Breda Klančnik?), Gvaš iz zbirke Umetnostne galerije. — *Večer* 19. 7. 1982, št. 166, str. 4; Meta Gabršek-Prošenc, *Večer* 15. 9. 1982, št. 215, str. 6: ilustr.
- 363
Banja Luka—Maribor, pobrateni mesti. Rk.
Rec.: B. K. (Breda Klančnik?), *Večer* 17. 9. 1982, št. 217, str. 4: ilustr.
- 364
Jugoslovanska grafika 1900—1950. Razstava iz Beograda.
Rec.: B. K. (Breda Klančnik?), *Večer* 15. 10. 1982, št. 241, str. 4.
- Pokrajinski muzej 365
 Andreja Vrišer, Modni listi 19. stoletja. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 177—178: ilustr.
- Razstavni salon Rotovž 366
 Meta Gabršek-Prošenc, 1. jugoslovanski trienale Ekologija in umetnost EKO 80. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981 do 1982, str. 114—147: ilustr.
- 367
Avstrijski lesorez danes.
Rec.: Meta Gabršek-Prošenc, *Večer* 27. 1. 1982, št. 21, str. 6: ilustr.; ead., *Večer* 11. 1. 1982, št. 7, str. 4: ilustr.
- 368
Britanska risba. Glej: Ajdovščina, Pilonova galerija.
Rec.: Andrej Medved, *Delo* 4. 6. 1982, št. 128, str. 11.
- 369
Maribor '82. (razstava DSLU Maribor in DOS Maribor.)
Rec.: Gema Hafner, *Večer* 13. 7. 1982, št. 161, str. 6; Milojka Kline, *Večer* 8. 5. 1982, št. 105, str. 6.
- 370
Verbo-voko-vizualno.
Rec.: M. K. (Milojka Kline?), *Večer* 2. 8. 1982, št. 177, str. 4; Vlado Radovanović / zap. Helena Grandovec, *Večer* 10. 8. 1982, št. 184, str. 6.
- 371
Skupina Barva. Glej: Ljubljana, LRRJ.
Rec.: Meta Gabršek-Prošenc, *Večer* 3. 9. 1982, št. 205, str. 4: ilustr.; M. K. (Milojka Kline?), *Večer* 20. 8. 1982, št. 193, str. 4; Janez Mesesnel, *Delo* 14. 9. 1982, št. 205, str. 4: ilustr.
- 372
Mlada hrvaška umetnost. Zlož. uv. Marijan Suvovski.
Rec.: M. G. P., *Večer* 17. 11. 1982, št. 268, str. 6; Meta Gabršek-Prošenc, *Večer* 8. 12. 1982, št. 284, str. 4.
- 373
Kemal Širbegović, Biserka Gall.
Rec.: M. G. P. (Meta Gabršek-Prošenc), *Večer* 14. 12. 1982, št. 289, str. 6: ilustr.; Brane Kovič, *Teleks* 16. 12. 1982, št. 50, str. 11.
- Galerija Ars 374
 Vanda Brvar, Novi prostori na Lentu / zap. A. Fištravec. — *Večer* 1. 2. 1982, št. 25, str. 4.

- Helena Grandovec, Troje razstavljalok. — *Večer* 21. 7. 1982, št. 168, str. 4.
Gordana Gašperin, Tatjana Belec, Greta Perič (oblikovanje).
- Galerija Avla 376
Saša Pečarič, ... 10 let mladinskega razstavišča Avla / zap. A. Fištravec. — *Večer* 1. 3. 1985, št. 49, str. 4.
- Mala galerija Ivana Čobala 377
Razstava likovnih del članov Zveze borcev NOV.
Rec.: Gema Hafner, *Večer* 13. 7. 1982, št. 161, str. 6.
- Larisa Čobal, Gordana Gašperlin. 378
Rec.: Gema Hafner, *Večer* 8. 12. 1982, št. 184, str. 4.
- Sinagoga 379
35 let likovne sekcije DKUD Angel Besednjak.
Rec.: Helena Grandovec, *Večer* 4. 12. 1982, št. 281, str. 6: ilustr.
- Dom družbenih organizacij 380
Gordana Spremo, ... Razstava »Podoba žene v risbi, grafiki in akvarelu«. — *Večer* 17. 3. 1982, št. 63, str. 6.
- Murska Sobota 381
Franc Obal, Pomurska likovna kronika. April 1979—maj 1980. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 135.
- Galerija Kulturnega centra 382
Zdenko Rus, 5. jugoslovanski bienale male plastike (1981). — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 170—172: ilustr.
- Vlado Sagadin in LIKOS. Zlož. uv. Franc Obal. 383
Arhitektura v obdobju 1900—1941 v Murski Soboti. Rk. uv. Franc Obal. 384
- Nova Gorica Cf. št. 250, 251.
- Galerija Meblo 385
Biserka Gall, Kemal Sirbegović. Rk. uv. Brane Kovič.
- Rec.*: Vojko Cuder, *PrimN* 26. 11. 1982, št. 94/95, str. 5.
- Avla Skupščine občine 386
Spomeniki NOB na Primorskem.
Rec.: Tatjana Pregl, *NRazgl* 1982, št. 9, str. 268.
- Novo mesto Fotogalerija (Gostišče Pri slonu) 387
Nela Malečkar, Pri slonu v gosteh so fotografije našle zatočišče. — *Mladina* 3. 6. 1982, št. 22, str. 37.
- Pančevo 388
Aleksander Bassin, Funkcija sodobnega kiparstva. Ob jugoslovanski razstavi v Pančevu in mednarodnih razstavah v Padovi in Budimpešti. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 173—176: ilustr.
- Piran 389
Sonja Hojer, Likovna kronika slovenske obale. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981 do 1982, str. 133 in *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 200—202: ilustr.
- Mestna galerija 390
Novejša slovenska umetnost.
Rec.: Andrej Medved, *Teleks* 4. 3. 1982, št. 9, str. 10—11: ilustr.; id., *Delo* 3. 3. 1982, št. 51, str. 8. 391
2. bienale keramike.
Rec.: Toni Biloslav, *PrimN* 20. 7. 1982, št. 58, str. 5; Andrej Medved, Toni Biloslav, *PrimN* 27. 7. 1982, št. 59, str. 5: ilustr.
- Radenci Razstavni salon Radin 392
Razstava sodobnega gvaša 82. Rk. uv. Franc Obal, Aleksander Bassin.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 20, str. 585.
- Radovljica Sivčeva hiša 393
Pavel Lužnik, Tine Markež. Zlož. uv. Maruša Avguštin.
Rec.: Maruša Avguštin, *Glas* 29. 6. 1982, št. 49, str. 5: ilustr.

- 394
Novoletna razstava.
Rec.: Maruša Avguštin, *Glas* 17. 12. 1982, št. 96, str. 5 in *Glas* 21. 12. 1982, št. 97, str. 6.
- Reka 395
 Vanda Ekl, Kvarnerska likovna kronika. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 144—145; ilustr. in *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 210—212: ilustr.
- Moderna galerija 396
 Aleksander Bassin, Sedma razstava risbe na Reki (1981). — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 117—118.
- VIII. mednarodna izložba originalnog crteža. Rk. 397
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 16, str. 469; Branko Sosić, *Delo* 28. 8. 1982, št. 200, str. 20.
- Skopje 398
 Viktorija Vasev Dimeska, Skopska likovna kronika. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 143—144.
- Slovenj Gradec 400
 Umetnostni paviljon 399
Tapiserije jugoslovanskih likovnih umetnic. Rk. uv. Karel Pečko, Branka Perišić, Ratka Četković, Ljerka Mifka, Agush Beqiri, Ljubka Damjanovska, Milena Zlatar, Mirjana Teofanović, Đorđe Jović.
Rec.: Marijan Tršar, *NRazgl* 1982, št. 12, str. 362.
- Razstava del koroških likovnih umetnikov in častnih občanov. Rk. uv. Milena Zlatar.
Rec.: Mirko Juteršek, *NRazgl* 1982, št. 17, str. 492; Bogdan Pogačnik, *Delo* 18. 6. 1982, št. 140, str. 12; Marlen Premšak, *Večer* 28. 7. 1982, št. 173, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 8. 7. 1982, št. 184, str. 4; Milena Zlatar *Odsevanja* 1. 9. 1982, št. 11/12, str. 21.
- Solkan 401
 Janez Mesesnel, ... Člani društva likovnih umetnikov Maribor so se s svojimi deli predstavili Galeriji — osnovni šoli v Solkanu. — *Delo* 30. 3. 1982, št. 74, str. 7.
- Škofja Loka 402
 Andrej Pavlovec, Manj razstavljalcev — več iskanja. — *Glas* 12. 2. 1982, št. 12, str. 5.
- 403
 id., Aljoša in Gorazd Sotler v Loški galeriji. — *Glas* 19. 10. 1982, št. 80, str. 5.
- Titovo Velenje 404
 Janez Mesesnel, ... Rado Malenšek je poklonil Napotnikovemu kulturnemu centru izbor dosežkov azijskega slikarstva. — *Delo* 16. 12. 1982, št. 291, str. 10.
- Zagreb 405
 Aleksander Bassin, Barlachova dediščina. Ob razstavi v Strossmajerjevi galeriji v Zagrebu. — *NRazgl* 1982, št. 24, str. 730.
- 406
 id., Informel v sodobnem španskem slikarstvu. Ob razstavi v zagrebški Galeriji sodobne umetnosti. — *NRazgl* 1982, št. 23, str. 695.
- 407
 id., Konfrontacija. Prvi trienale hrvaškega kiparstva v zagrebški Gliptoteki. — *NRazgl* 1982, št. 20, str. 591. O tem še: Branimir Zganjer, *Večer* 18. 8. 1982, št. 191, str. 6: ilustr.
- 408
 Tomaž Brejc, Inovacije v hrvaški umetnosti sedemdesetih let. Ob razstavi v zagrebški Galeriji suvremene umetnosti in beograjskemu Muzeju suvremene umetnosti. — *NRazgl* 1982, št. 8, str. 242.
- 409
 Ješa Denegri, Italijanska transavantgarda. Galerija sodobne umetnosti. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 188—189: ilustr. O tem še: Andrej Medved, *Teleks* 21. 1. 1982, št. 3, str. 12—13: ilustr.
- 410
 Ješa Denegri, Okrog EXAT, še enkrat. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 106—110: ilustr.
- 411
 Peter Potočnik, Obnovljeni zagrebški »Louvre« je zaprt zaradi obnavljanja (Mimara). — *Delo* 7. 7. 1982, št. 156, str. 6.

- O Mimari še: id., *Delo* 9. 11. 1982, št. 261, str. 11. 412
- Branimir Žganjer, ... Razstavni sprehodi po Zagrebu. — *Večer* 7. 6. 1982, št. 130, str. 4.
- Z a l e c**
- Savinov likovni salon 413
- Žalski likovni amaterji.*
Rec.: Marlen Premšak, *Večer* 13. 12. 1982, št. 288, str. 4.
- B e n e t k e**
- Aleksander Bassin, Štirideseta izdaja beneškega bienala. — *NRazgl* 1982, št. 13, str. 403. 414
- O tem še: Jure Mikuž, *Delo* 19. 6. 1982, št. 141, str. 23; ilustr.; Marijan Zlobec, *Delo* 18. 6. 1982, št. 140, str. 12; ilustr.; -ag, *Večer* 12. 7. 1982, št. 160, str. 4. 415
- Kaja Drašler, Jesenske vedute Benetk. Sprehod med stalnimi in občasnimi razstavami. — *NRazgl* 1982, št. 24, str. 730.
- France Slokar, ... Risbe, lavisi, grafike in slike najpomembnejšega beneškega vedutista Canaletta. — *Delo* 23. 10. 1982, št. 248, str. 21. 416
- Marijan Zlobec, Razredni in protifašistični bojni klic. Retrospektiva Renata Guttusa v palači Grassi. — *Delo* 29. 5. 1982, št. 123, str. 24; ilustr. 417
- B o l o g n a**
- Tatjana Pregl, ... Razstava knjižnih ilustracij v Bologni. — *NRazgl* 1982, št. 8, str. 249. 418
- F i r e n c e**
- Igor Gedrih, Postpopartistični Roy Lichenstein. Ob razstavi v florentinski Orsanmichele. — *NRazgl* 1982, št. 19, str. 569. 419
- K a s s e l**
- Tomaž Brejc, Documenta 7. — *NRazgl* 1982, št. 17, str. 505. 420
- O tem še: Mojca Drčar-Murko, *Delo* 17. 7. 1982, št. 165, str. 21; Melita Zajc, *Mladina* 16. 9. 1982, št. 27, str. 32—33; ilustr.
- Andrej Medved, Nova skulptura. Ob razstavah na Dunaju, v Kasslu, Mordeni in Berlinu. — *NRazgl* 1982, št. 23, str. 697. 421
- L o n d o n**
- Ifigenija Zagoričnik, Sodobno kitajsko slikarstvo. Ob razstavi v Kraljevi akademiji umetnosti v Londonu. — *NRazgl* 1982, št. 19, str. 569. 422
- M i l a n o**
- Lenka Bajželj, Obnovljeni Milanski triennale in Compasso d'Oro. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 189—191; ilustr. 423
- Arnaldo Bressan, ... Po razstavi Trideseta leta v Milanu. — *NRazgl* 1982, št. 8, str. 250 in št. 17, str. 501. 424
- Tatjana Wolf, Slovenski grafiki v Milanu. — *Delo* 18. 2. 1982, št. 40, str. 9. 425
- M ü n c h e n**
- Tomaž Brejc, Ameriško slikarstvo 1930—1980. — *NRazgl* 1982, št. 3, str. 89. 426
- id., Nova postavitev münchenske »Nove pinakoteke«. — *ZUZ XVIII/1982*, str. 113—119. 427
- P a d o v a**
- Aleksander Bassin, ... Trinajsti mednarodni bienale male plastike. — *NRazgl* 1982, št. 1, str. 29. Cf. št. 388. 428
- P a r i z**
- Aleksander Bassin, Pariz v znamenju nadrealizma. Ob razstavah de Sanctisa in Yvesa Tanguya. — *NRazgl* 1982, št. 18, str. 539. 429
- Ješa Denegri, Pariz: tri razstave v letu 1981. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 183—188; ilustr. 430
- Pariz 1937—1957; Identiteta Italije po l. 1969; Baroques 81.
- P r a g a**
- Marijan Zlobec, Presenetljiva zbirka v starodavnih Hradčanih. Češki stiki 431

s kubisti. — *Delo* 11. 12. 1982, št. 287, str. 19.

Rim

432
Andrej Medved, Vse bolj v znamenju ekspresionizma. Ob razstavi Avantgarda Transavantgarda 68—77 v Rimu. — *NRazgl* 1982, št. 10, str. 314.

Trst

434
Lojze Kante, Nova likovna galerija v Trstu (TK Galerija). — *Delo* 22. 6. 1982, št. 143, str. 7.
O tem še: Robert Škrlj, *PrimN* 22. 6. 1982, št. 50, str. 5: ilustr.

Videm

435
Brane Kovič, Naša grafika v Vidmu je slabo predstavljena. Na mednarodni razstavi se je DSLU bolj držalo načela, da je treba sodelovati. — *Delo* 26. 10. 1982, št. 250, str. 6.
Odmev: Dušan Lipovec, *Delo* 20. 11. 1982, št. 271, str. 23.

Washington

436
Andrej Smrekar, Novo odkritje Rodina. Ob razstavi v washingtonski Nacionalni galeriji. — *NRazgl* 1982, št. 9, str. 280.

SAMOSTOJNE RAZSTAVE

ADAMIČ, Peter

437
Peter Adamič, Domžale, Metulj. Zlož. uv. Iztok Premrov.

ALJANČIČ, Marko

438
Marko Aljančič. Lj., Koncertni atelje DSS. Zlož. kratek uv. Aleksander Bassin.

APOLLONIO, Zvest

439
Zvest Apollonio. Domžale, Metulj. Zlož. uv. Iztok Premrov.

ARZENŠEK, Adi

440
Adi Arzenšek. Zalec, Savinov salon. *Rec.*: Marlen Premšak, *Večer* 3. 11. 1982, št. 256, str. 6.

BATISTA, Milan

441
Batista. Kranj, Mala galerija Mestne hiše. Zlož. uv. Andrej Pavlovec. *Rec.*: Andrej Pavlovec, *Glas* 14. 5. 1982, št. 36, str. 5.

BAVČAR, Egon

442
Egon Bavčar, grafika. Solkan, Galerija osnovne šole. Zlož. uv. Brane Kovič.

BELEC, Marjan

443
Marjan Belec. Kranj, Prešernova hiša. *Rec.*: Cene Avguštin, *Glas* 5. 2. 1982, št. 10, str. 5.

BENČIČ, Boris

444
Boris Benčič, Celje, Likovni salon. Rk. uv. Andrej Medved. *Rec.*: Marlen Premšak, *Večer* 26. 1. 1982, št. 20, str. 5.

445
Boris Benčič, Lj., Galerija DSLU. Zlož. uv. Andrej Medved. *Rec.*: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 23, str. 685; Andrej Medved, *Delo* 7. 10. 1982, št. 234, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 28. 9. 1982, št. 265, str. 6.

BERNARD, Emerik

446
Emerik Bernard, akad. slikar, Lj., Koncertni atelje DSS. Zlož. bes. avtor. *Rec.*: Janez Mesesnel, *Delo* 18. 3. 1982, št. 64, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* 9. 3. 1982, št. 66, str. 6.

BEROVIČ, Marin

447
Franc Zalar, ... V Dolenjski galeriji razstavlja Marin Berovič. — *Dnevnik* 13. 3. 1982, št. 70, str. 6.

BEVK, Neda

448
Za razstavo v Emonskih vratih, 1981. Predstavitve. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981 do 1982, str. 69—72: ilustr.

449
Neda Bevk, unikatno tkanje. Maribor, Ars 2. Zlož. uv. Peter Krečič.

BEZLAJ, Jiři

450
Jiři Bezljaj. Lj., Lesonit. Zlož. uv. Mirko Juteršek.

- Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 15. 3. 1982, št. 72, str. 4. 451
- Jiři Bezlej*, Lj., Mala Galerija. Rk. uv. Ivan Sedej. 461
Rec.: int. zap. Milan Dekleva, *Dnevnik* 16. 10. 1982, št. 283, str. 6: ilustr.
- BIZOVIČAR, Milan 452
Milan Bizovičar. *Nebesno gledališče*. *Lutke*. Lj., Ars. Zlož. bes. Jože Ciuha. 453
Milan Bizovičar. Radovljica, Šivčeva hiša. Rk. uv. Maruša Avguštin. Rec.: Maruša Avguštin, *Glas* 24. 9. 1982, št. 73, str. 5.
- BOLJKA, Janez 454
Janez Boljka. *Nove podobe Ivana Cankarja*. Lj., Ars. Zlož. uv. Ivan Sedej. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 29. 12. 1982, št. 354, str. 5.
- BORČIČ, Bogdan 455
Bogdan Borčič, Lj., Ars. Zlož. uv. Barbara Borčič. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 20. 5. 1982, št. 135, str. 6.
- BRANCUSI, Constantin 456
Franc Zalar, ... Ob razstavi fotografij Constantina Brancusija v Labirintu. — *Dnevnik* 2. 7. 1982, št. 178, str. 5.
- BRANISELJ, Milena 457
Milena Braniselj. Lj., Lesonit. Zlož. bes. (ponatis) Franc Zalar, Tomaž Brejc. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 26. 1. 1982, št. 24, str. 6.
- BRATOŽ, Remigij 458
Marlen Premšak, Med portretom in karikaturo. — *Večer* 15. 3. 1982, št. 61, str. 4.
- BRATUŠ, Lucijan 459
Lucijan Bratuš. Postojna, Knjižnica B. Zupančiča. Zlož. uv. Brane Kovič.
- CIUHA, Jože 460
Jože Ciuha, Domžale, Metulj. Zlož. uv. Iztok Premrov. 461
Jože Ciuha. Kranj, Mala galerija Mestne hiše. Zlož. uv. Andrej Pavlovec. Rec.: Andrej Pavlovec, *Glas* 9. 4. 1982, št. 28, str. 5. 462
Jože Ciuha. Lj., Bežigrajska galerija. Zlož. uv. avtor. 463
Jože Ciuha, razstava akvarelov. Nova Gorica, Meblo, Rk. uv. Tatjana Pregl. Rec.: Tatjana Pregl, *NRazgl* 1982, št. 10, str. 298; Franc Zalar, *Dnevnik* 9. 10. 1982, št. 276, str. 6.
- ČADEŽ, Dragica 464
Dragica Čadež. Lj., Bežigrajska galerija. Rk. uv. Ivan Sedej. Rec.: int. zap. Helena Grandovec, *Večer* 27. 3. 1982, št. 72, str. 6. 465
Dragica Čadež-Lapajne. Lj., Lesonit. Zlož. uv. Ivan Sedej. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 29. 5. 1982, št. 144, str. 6.
- CARGO, Ivan 466
Ivan Sedej, Na Cargovi razstavi v Novi Gorici (1981). — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 165.
- ČEH, Boni 467
Boni Čeh. Lj., Lesonit. Zlož. uv. Cene Avguštin. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 31. 8. 1982, št. 237, str. 6.
- ČERNE, Peter 468
Peter Černe, mala retrospektiva kiparskih del. Lj., Krka. Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 15, str. 440; Franc Zalar, *Dnevnik* 31. 7. 1982, št. 206, str. 6.
- ČERNIGOJ, Avgust 469
Avgust Černigoj. Razstava ob 84-letnici. Lipica, Hotel Maestoso. Rec.: (Lučka Čehovin?), *PrimN* 31. 8. 1982, št. 69, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* 14. 9. 1982, št. 251, str. 6.

- 470
Avgust Černigoj. Lj., Ars. Zlož. uv. Peter Krečič.
Rec.: Brane Kovič, *Dnevnik* 26. 8. 1982, št. 232, str. 6; Marijan Zlobec, *Delo* 28. 8. 1982, št. 200, str. 15.
- 471
Avgust Černigoj, objekti, slike, grafike. Ajdovščina, Pilonova galerija. Zlož. uv. Peter Krečič.
Rec.: Brane Kovič, *Teleks* 9. 12. 1982, št. 49, str. 13; ilustr.; Nelida Silič-Nemec, *PrimN* 24. 12. 1982, št. 102, str. 5.
- ČOBAL, Larisa 472
Larisa Čobal. Pliberk, Slovenska posojilnica.
Rec.: int. zap. Andrej Fištravec, *Večer* 17. 5. 1982, št. 112, str. 4.
- ČETKOVIĆ, Vasilije-Vasko 473
Vasilije Četković-Vasko. Lj., LRRJ. Rk. uv. Ivan Sedej.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 20. 5. 1982, št. 115, str. 8; int. zap. Jože Volfand, *Teleks* 6. 5. 1982, št. 18, str. 37—38; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 19. 5. 1982, št. 134, str. 6.
- DANČ-ROTH, Marika 474
Marika Danč-Roth. Lj., Mala galerija. Rk. uv. Maja Krulc.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 18. 11. 1982, št. 315, str. 6.
- DEBENJAK, Riko 475
Riko Debenjak, iz predala. Lj., Ars. Zlož. uv. Janez Mesesnel.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 27. 2. 1982, št. 48, str. 5; id., *Primorska srečanja* 32—33/1982, str. 139—140; Franc Zalar, *Dnevnik* 4. 3. 1982, št. 61, str. 6.
- DEMSAR, Tone 476
Tone Demšar. Lj., Institut J. Stefan. Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 9. 6. 1982, št. 132, str. 8.
- DJURIĆ, Miodrag Dado 477
Miodrag Djurić Dado. Lj., Mala galerija. Rk. uv. Brane Kovič.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 6, str. 179; Janez Mesesnel, *Delo* 11. 2. 1982, št. 34, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* 8. 2. 1982, št. 37, str. 4.
- DOBERLET, Aleš 478
Franc Zalar, ... V fotogaleriji hotela Slon razstavlja Aleš Doberlet. — *Dnevnik* 28. 7. 1982, št. 203, str. 6.
- DOLENC, Janko 479
Janko Dolenc, šestdesetletnica. Titovo Velenje, Galerija Kulturnega centra I. Napotnik. Rk. uv. Milena Zlatar.
- DOLENC, Venó 480
Janez Šter, Strasti in odpuščanja. (O grafični mapi). — *Glas* 8. 10. 1982, št. 77, str. 5.
- DREMELJ, Stane 481
Stane Dremelj. Radovljica, Šivčeva hiša.
Rec.: Janez Škrl, *Dnevnik* 9. 6. 1982, št. 155, str. 6; id., *Dnevnik* 20. 6. 1982, št. 166, str. 5.
- ERIC, Milan 482
Milan Erič. Razstava risb. Lj., Iskra. Rk.
Rec.: Brane Kovič, *Teleks* 20. 5. 1982, št. 20, str. 10; Franc Zalar, *Dnevnik* 27. 5. 1982, št. 142, str. 6.
- ERŽEN, Jože 483
Jože Eržen. Kranj, Prešernova hiša. Zlož. uv. Cene Avguštin.
- FEIGIN, Marsha 484
Marsha Feigin. Lj., Mala galerija. Rk. uv. Ivan Sedej.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 30. 8. 1982, št. 236, str. 4.
- FIO, Zvezdana 485
Zvezdana Fio. Koper, Meduza. Zlož. uv. Zvonko Makovič.
Rec.: Andrej Medved, *NRazgl* 1982, št. 15, str. 441.
- FRELIH, Črtomir 486
Črtomir Frelih. Domžale, Metulj. Zlož. uv. Iztok Premrov.

- GAL, Jože 487
Helena Grandovec, ... Jože Gal razstavlja v Beogradu. — *Večer* 19. 11. 1982, št. 270, str. 6: ilustr.
- GALIČ, Štefan 488
Štefan Galič, lesorezi. Solkan, Galerija osnovne šole. Zlož. uv. Franc Obal.
Rec.: Zdravka Kante, *PrimN* 19. 11. 1982, št. 92, str. 5.
- GATNIK, Kostja 489
Kostja Gatnik. Lj., Ars. Zlož. uv. Aleksander Bassin.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 23, str. 685; Janez Mesesnel, *Delo* 17. 11. 1982, št. 268, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 11. 11. 1982, št. 308, str. 4.
- GERLOVIČ, Alenka 490
Alenka Gerlovič. Kanal, Galerija Rika Debenjaka. Zlož. uv. Breda Misja.
- GODEC, France 491
mp., France Godec razstavlja v Tolminu. — *PrimN* 5. 2. 1982, št. 11, str. 10.
- GOLIJA, Bojan 492
Bojan Golija, jubilejna razstava 1951 do 1981. Maribor, Umetnostna galerija. Prenos v Kostanjevico, Slovenj Gradec. Rk. bes. Breda Ilich Klančnik.
Rec.: Breda Ilich-Klančnik, *NRazgl* 1982, št. 21, str. 620; ead., *Večer* 29. 6. 1982, št. 149, str. 6: ilustr.; Bogdan Pogačnik, *Delo* 5. 10. 1982, št. 233, str. 6; Sergej Vrišer, *Večer* 26. 5. 1982, št. 120, str. 6: ilustr.
- 493
Bojan Golija. Celovec, Aula Slovenica.
Rec.: *SlovV* 10. 12. 1982, št. 49, str. 3: ilustr.; Bogdan Pogačnik, *Delo* 3. 12. 1982, št. 280, str. 7.
- GOLOB, Franc 494
Franc Golob, fotografija iz ciklusa Unije. Ajdovščina, Pilonova galerija. Prenos v Kanal, Novo Gorico. Zlož. uv. Ivan Sedej.
- GORENEC, Bojan 495
Bojan Gorenc. »Oko, risba in ime«. Lj., Bežigrajska galerija. Rk. uv. avtor.
Rec.: Brane Kovič, *Delo* 8. 10. 1982, št. 235, str. 6 (razstava v SKUCU!).
- GORJUP, Rudi 496
Rudi Gorjup. Novo mesto, Dolenjska galerija. Zlož. uv. Ivan Sedej.
Rec.: Ivan Sedej, *Dnevnik* 30. 10. 1982, št. 297, str. 6.
- GOSTINČAR, Tomaž 497
Lev Menaše, Ob ljubljanskih razstavah Tomaža Gostinčarja. — *NRazgl* 1982, št. 10, str. 298; int. zap. Miran Sattler, *Dnevnik* 13. 6. 1982, št. 159, str. 5.
- GOSTISA, Fanči 498
Fanči Gostiša. Idrija, Galerija. Rk. uv. Cene Avguštin.
Rec.: Tomaž Pavšič, *PrimN* 6. 7. 1982, št. 54, str. 5: ilustr.
- GOSNIK-GODEC, Ančka 499
Ančka Gošnik-Godec. Kranj, Galerija v Tavčarjevi 43. Prenos v Radovljico. Rk. uv. Beba Jenčič, Maruša Avguštin.
Rec.: Danica Dolenc, *Glas* 12. 3. 1982, št. 20, str. 5: ilustr.; Branko Sosič, *Delo* 24. 3. 1982, št. 69, str. 8: ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 30. 3. 1982, št. 87, str. 6.
- GREGORČIČ, Milena 500
Milena Gregorčič. Lj., Galerija DSLU. Zlož. uv. Aleksander Bassin.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 1. 6. 1982, št. 147, str. 6.
- GRUDEN, France 501
France Gruden. Lj., Labirint. Zlož. uv. Sergej Kapus.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 12. 5. 1982, št. 127, str. 6.
- GVARDJANČIČ, Herman 502
Meliha Husedžinović, Gvardjančičeva razstava v Sarajevu. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 176—177.

- Herman Gvardjančič**. Tržič, Paviljon NOB. Zlož. uv. Meliha Husedžinović (iz rk za razstavo v Sarajevu). 503
- HAUKO, Stefan** 504
Stefan Hauko. Kranj, Galerija v Mestni hiši. Zlož. uv. Franc Zalar. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 20. 2. 1982, št. 49, str. 6.
- HERMAN, Anton** 505
Portretne plastike slovenskih športnikov akad. kiparja Antona Hermana. Kranj, Mala galerija Mestne hiše. Prenos v Lj., Galerija Krka, Celje, Likovni salon. Rk. uv. Marlen Premšak. Rec.: Andrej Medved, *PrimN* 3. 9. 1982, št. 70, str. 5; Marlen Premšak, *Večer* 10. 12. 1982, št. 286, str. 4; int. zap. Janez Zadnikar, *Teleks* 10. 6. 1982, št. 23, str. 11; Franc Zalar, *Dnevnik* 11. 9. 1982, št. 248, str. 6.
- HLAVATY, Robert** 506
Robert Hlavaty, akvareli. Lj., Ars. Zlož. uv. Iztok Premrov. Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 10. 6. 1982, št. 133, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* 9. 6. 1982, št. 155, str. 6.
- HLEBS, Vinko** 507
Razstava oljnih slik Vinka Hlebša. Tržič, Paviljon NOB. Zlož. uv. Janez Šter. Rec.: Janez Šter, *Glas* 15. 1. 1982, št. 4, str. 5.
- HOCHSTÄTTER, Mišo** 508
Mišo Hochstätter. Lj., Fotogalerija Slon. Rec.: int. zap. Helena Grandovec, *Večer* 1. 12. 1982, št. 278, str. 4; Dragica Mordej, *Večer* 15. 5. 1982, št. 111, str. 5; Andrej Tišma, *Večer* 8. 1. 1982, št. 5, str. 4; Franc Zalar, *Dnevnik* 29. 4. 1982, št. 116, str. 6.
- HOČEVAR, Leopold** 509
Leopold Hočevar-Hoči. Maribor, Avla. Rec.: Marjan Remec, *Večer* 19. 5. 1982, št. 114, str. 6; ilustr.
- Leopold Hočevar**. Lj., Galerija DSLU. Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 23, str. 685; Franc Zalar, *Dnevnik* 3. 12. 1982, št. 328, str. 6.
- HOZO, Dževad** 511
Dževad Hozo. Lj., Ars. Zlož. uv. Muhamed Karamehmedović in predstavitev monografije. Rec.: Tatjana Pregl, *NRazgl* 1982, št. 10, str. 306.
- Dževad Hozo**. Nova Gorica, Meblo. Rk. uv. Tatjana Pregl. Rec.: Tatjana Pregl, *PrimN* 13. 4. 1982, št. 30, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* 21. 4. 1982, št. 109, str. 6.
- HUMEK, Gabrijel** 513
Gabrijel Humek. Lj., Bežigrajska galerija. Rec.: Marko Ivan Rupnik, *Znamenje* 1982, št. 6, str. 563—564; Franc Zalar, *Dnevnik* 28. 10. 1982, št. 295, str. 6.
- HUZJAN, Zdenko** 514
Zdenko Huzjan. Lj., Atrij Magistrata. Rec.: Brane Kovič, *Teleks* 8. 7. 1982, št. 27, str. 11; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 19. 7. 1982, št. 195, str. 4; Lev Menaše, *NRazgl* 1982, št. 16, str. 462.
- Zdenko Huzjan**. Lj., Ars. Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 23. 10. 1982, št. 290, str. 6.
- IPAVEC, Josip** 516
Josip Ipavec. Titovo Velenje, Galerija Kulturnega centra I. Napotnik. Rk. uv. Mirko Juteršek.
- IUCUNDUS, Bard** 517
Za razstavo v l. 1981: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 1, str. 17.
- Bard Iucundus*. Domžale, Metulj. Zlož. uv. Iztok Premrov. 518
- Bard Iucundus*. Lj., Ars. Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 11. 6. 1982, št. 134, str. 11; Lev Menaše, *NRazgl* 1982, št. 16, str. 462. 519

- JAKAC, Božidar 520
Božidar Jakac. Kogojev prostor in čas. Kanal, Galerija R. Debenjaka. Zlož. uv. Tatjana Pregl.
- 521
Božidar Jakac, slovenski kulturni delavci. Lj., Mestna galerija. Rk. uv. Luc Menaše.
Rec.: Ladislav Lesar, *SlovK* 1982, str. 94—97; ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 20. 2. 1982, št. 42, str. 5; Franc Zalar, *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 169; id., *Dnevnik* 23. 2. 1982, št. 52, str. 6.
- 522
Božidar Jakac. Partizanski obrazi. Radovljica, Sivčeva hiša. Zlož. uv. Maruša Avguštin.
- JAKIMOVSKI, Žarko 523
Žarko Jakimovski. Maribor, Rotovž. Zlož. uv. Sonja Abadžieva Dimitrova.
- 524
Žarko Jakimovski. Kranj, Galerija v Mestni hiši. Zlož. uv. Meta Gabršek-Prosenč.
- JAKOPIN, Viljem 525
Viljem Jakopin. Lj., Galerija DSLU. Zlož. uv. Andrej Pavlovec.
Rec.: Andrej Pavlovec, *Glas* 11. 6. 1982, št. 44, str. 5.
- 526
Viljem Jakopin. Razstava slik in plastik. Lj., Foyer MGL. Vabilo z bes. Lev Menaše.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 1982, št. 16, str. 462.
- JALOVEC, Izidor 527
Razstava slikarskih del Izidorja Jalovca. Kranj, Mala galerija Mestne hiše. Rk. uv. Cene Avguštin.
Rec.: Boris Jalovec, *Glas* 7. 12. 1982, št. 92, str. 5.
- JANČIČ, Olga 528
Olga Jančič. Lj., Atrij Križank.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 15, str. 440; Ljubomir Smiljanič, *Delo* 15. 7. 1982, št. 163, str. 6; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 24. 7. 1982, št. 199, str. 6.
- JERAJ, Zmago 529
Helena Grandovec, Zmago Jeraj — scenograf Ionescove Učne ure. — *Večer* 6. 2. 1982, št. 30, str. 6.
- JERNEJC, Mladen 530
Lev Menaše, Mladen Jernejc v postojnski knjižnici in v Leku. — *NRazgl* 1982, št. 2, str. 45.
- 531
Mladen Jernejc, akad. slikar. Lj., Koncertni atelje DSS.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 7. 6. 1982, št. 153, str. 4.
- KALAŠ, Bogoslav 532
Bogoslav Kalaš. Domžale, Metulj. Zlož. uv. Iztok Premrov.
- KALČEVSKI, Risto 533
Risto Kalčevski. Kranj, Mala galerija Mestne hiše. Zlož. uv. Sonja Abadžieva-Dimitrova.
- KALJANAC, Enver 534
Enver Kaljanac. Lj., Galerija DSLU. Zlož. uv. Ivan Sedej.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 4, str. 106; Janez Mesesnel, *Delo* 30. 1. 1982, št. 24, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* 28. 1. 1982, št. 26, str. 6.
- KANTUSER, Grace Renzi 535
Grace Renzi Kantušer. Kamnik, Veronika. Zlož. uv. Borut Rovšnik.
- KAPUS, Sergej 536
Sergej Kapus. Lj., Koncertni atelje DSS. Zlož. kratak uv. Aleksander Bassin.
Rec.: Andrej Medved, *PrimN* 3. 9. 1982, št. 70, str. 5; id., *Delo* 29. 9. 1982, št. 227, str. 6.
- KAVČIČ, Maks 537
Maks Kavčič, 1909—1973. Retrospektivna razstava. Maribor, Umetnostna galerija. Rk. uv. Sergej Vrišer, Peter Može, Gordana Spremo.
Rec.: Gordana Spremo, *Večer* 20. 11. 1982, št. 271, str. 6; ead., *Večer* 29. 12. 1982, št. 302, str. 5; ilustr.
- KERBLER, Stojan 538
Razstava fotografij Stojana Kerbler

- ja *Haloški človek*. Lj., Cankarjev dom. Monografija iz 1981.
 Rec.: Brane Kovič, *Teleks* 20. 5. 1982, št. 20, str. 10; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 25. 5. 1982, št. 140, str. 6.
- 539
 Stojan Kerbler, *fotografije iz cikla Koline, 1973—1982*. Maribor, Rotovž. Zlož. uv. Milojka Kline.
- 540
 Stojan Kerbler. Ptuj, Paviljon D. Kvedra. Zlož. uv. Marjeta Ciglencečki. Rec.: Marjeta Ciglencečki, *Aluminij* 1982, št. 12, str. 11; ilustr.
- KIRBIŠ, Dušan 541
 Dušan Kirbiš. Lj., Galerija DSLU. Zlož. bes. avtor.
 Rec.: int. zap. Milan Dekleva, *Dnevnik* 20. 2. 1982, št. 49, str. 6.
- KNEZ, Janez 542
 Janez Knez. Lj., Mala galerija. Rk. uv. Aleksander Bassin.
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 4, str. 106; Janez Mesesnel, *Delo* 20. 1. 1982, št. 15, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* 16. 1. 1982, št. 14, str. 6; Juš Turk, *Dnevnik* 22. 8. 1982, št. 228, str. 5.
- KOLOŠA, Jože 543
 Jože Kološa-Kološ. Koper, Fotogalerija Triglav.
 Rec.: Zdenka Lovec, *PrimN* 8. 1. 1982, št. 3, str. 5; Franc Zalar, *NRazgl* 1982, št. 8, str. 233.
- 544
 Andrej Medved, Mojster s petdeseto razstavo. — *Delo* 3. 11. 1982, št. 256, str. 7.
- KOMEL, Silvester 545
 Silvester Komel. Zalec, Savinov salon.
 Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 4, str. 106; Marlen Premšak, *Večer* 6. 1. 1982, št. 3, str. 6.
- 546
 Hubert Bergant, ... Silvester Komel je razstavljal v Nemčiji in Švici. — *PrimN* 23. 4. 1982, št. 33/34, str. 5.
- KONJOVIČ, Milan 547
 Milan Konjovič. Lj., Labirint. Zlož. uv. Irma Lang.
- Rec.: Brane Kovič, *Teleks* 14. 10. 1982, št. 41, str. 11; ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 14. 10. 1982, št. 240, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 20. 10. 1982, št. 287, str. 6.
- KOPORC, Leon 548
 Leon Koporc. Zemono.
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 13. 5. 1982, št. 109, str. 7.
- KORES, Slavko 549
 Akademski slikar Slavko Kores. Krško, Galerija, Zagorje, Avla Delavskega doma. Zlož. uv. Milojka Kline.
- KOS, Ivan 550
 Spominska razstava Ivana Kosa. Maribor, Galerija I. Cobala.
 Rec.: Jože Curk, *Večer* 26. 1. 1982, št. 20, str. 5; Helena Grandovec, *Večer* 19. 1. 1982, št. 14, str. 6; Dušan Mevlja, *Delo* 26. 1. 1982, št. 20, str. 9.
- KOVAC, Samo 551
 Franc Zalar, V Jelovškovem likovnem salonu razstavlja Samo Kovač. — *Dnevnik* 12. 11. 1982, št. 309, str. 6.
- 552
 Andrej Pavlovec, Kovačevih deset krajin. — *Glas* 3. 12. 1982, št. 91, str. 5. (Škofja Loka, Občinska skupščina.)
- KOVAČIČ, Janez 553
 Janez Kovačič. Lj., Kemijski institut B. Kidrič.
 Rec.: int. zap. Janez Zadnikar. *Teleks* 18. 2. 1982, št. 7, str. 12; Franc Zalar, *Dnevnik* 2. 2. 1982, št. 31, str. 6.
- KRALJ, Ervin 554
 Gema Hafner, Poetična lepota starih domačij. — *Večer* 21. 4. 1982, št. 93, str. 6; int. zap. Miroslav Slana, *Večer* 17. 9. 1982, št. 217, str. 4.
- KRALJ, Niko 555
 Peter Krečič, ... Niko Kralj v Igriški ulici predstavlja cvetlična stojala iz ostankov. — *Delo* 17. 6. 1982, št. 139, str. 5.

- KRAMBERGER, Jože 556
Jože Kramberger. Kranj, Prešernova hiša. Zlož. uv. Cene Avguštin.
Rec.: Karel Pečko, *Večer* 16. 2. 1982, št. 38, str. 6.
- KRASOVEC, Fran 557
Fran Krašovec 1892—1969. Lj., Arkade.
Rec.: Brane Kovič, *Teleks* 15. 7. 1982, št. 28, str. 12; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 13. 7. 1982, št. 189, str. 6.
- KRASOVEC, Metka 558
Metka Krašovec. Razstava risb. Lj., Poslovni center Iskra. Rk. uv. Ivo Svetina.
Rec.: Andrej Medved, *NRazgl* 1982, št. 15, str. 441; Ivo Svetina, *NRazgl* 1982, št. 8, str. 233; Franc Zalar, *Dnevnik* 5. 3. 1982, št. 62, str. 6.
- 559
Metka Krašovec. Koper, Loža.
Rec.: Andrej Medved, *Delo* 30. 6. 1982, št. 150, str. 7.
- KREGAR, Igor 560
Igor Kregar, razstava slik. Lj., Foyer MGL. Vabilo z bes. Aleksander Bassin.
- KRIVEC, Peter 561
Peter Krivec. Titovo Velenje, Galerija Kulturnega centra I. Napotnik. Rk. uv. Marjan Marinšek.
Rec.: Marlen Premšak, *Večer* 14. 5. 1982, št. 110, str. 4.
- KUHAR, Karel 562
Karel Kuhar. Kranj, Prešernova hiša. Zlož. uv. Cene Avguštin.
Rec.: Cene Avguštin, *Glas* 8. 6. 1982, št. 43, str. 5.
- KUMAR, Milan 562
Milan Kumar. Koper, Fotogalerija.
Rec.: Jože Kološa, *PrimN* 20. 4. 1982, št. 32, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* 6. 3. 1982, št. 63, str. 6; id., *NRazgl* 1982, št. 8, str. 233.
- KUMAR, Stane 564
Stane Kumar, akvareli in risbe. Lj., Avla Instituta J. Stefan. Zlož.
- Rec.*: int. zap. Janez Zadnikar, *Teleks* 23. 9. 1982, št. 38, str. 10.
- LAMUT, Vladimir 565
Vladimir Lamut 1915—1962. Novo mesto, Dolenjska galerija. Rk. uv. Milček Komelj.
Rec.: Milček Komelj, *NRazgl* 1982, št. 14, str. 414; Franc Zalar, *Dnevnik* 25. 8. 1982, št. 231, str. 6.
- LANC, Aladin 566
Aladin Lanc, akvareli. Kamnik, Veronika. Zlož. uv. Borut Rovšnik.
- LAPAJNE, Tone 567
Tone Lapajne, Lj., Ars. Zlož. uv. avtor.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 12. 1. 1982, št. 10, str. 6.
- 568
Tone Lapajne. Domžale, Metulj. Zlož. uv. Iztok Premrov.
Rec.: Brane Kovič, *Teleks* 22. 7. 1982, št. 29, str. 10; ilustr.
- 569
Tone Lapajne, barjanska zemlja na juti. Nova Gorica, Meblo. Rk. uv. Tatjana Pregl.
- 570
Tone Lapajne. Slovenj Gradec.
Rec.: Mica Planinc, *Odsevanja* 1. 9. 1982, št. 11/12, str. 22; int. zap. Janez Zadnikar, *Teleks* 9. 12. 1982, št. 49, str. 14.
- LAPINSKI, Tadeusz 571
Tadeusz Lapinski. Lj., Mala galerija. Rk. uv. Zoran Kržišnik.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 22. 6. 1982, št. 143, str. 7; Franc Zalar, *Dnevnik* 18. 6. 1982, št. 164, str. 6.
- LENASSI, Janez 572
Janez Mesesnel, ... Janez Lenassi je razstavil manjše kamnite skulpture v Postojni. — *Delo* 18. 2. 1982, št. 40, str. 8.
- LOGAR, Lojze 573
Še za razstavo v l. 1981: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 1, str. 17.
- 574
Lojze Logar. Piran, Mestna galerija.
Rec.: Andrej Medved, *Delo* 15. 4. 1982, št. 88, str. 8.

- 575
Lojze Logar, ak. slikar. Maribor, Rotovž.
Rec.: Meta Gabršek-Prosenč, Večer 7. 7. 1982, št. 156, str. 6: ilustr.
- LOGONDER, Tone 576
Tone Logonder. Škofja Loka, Galerija na loškem gradu; Železniki.
Rec.: Andrej Pavlovec, Glas 16. 4. 1982, št. 30, str. 5; id., *Glas* 26. 10. 1982, št. 82, str. 5; Marjan Peternelj, *Elektromotor* 1982, št. 6, str. 14–15: ilustr.; Marija Volčjak, *Glas* 20. 4. 1982, št. 31, str. 5: ilustr.; Andrej Pavlovec, *Loški razgledi* 29/1982, str. 127 do 131: ilustr. (ob 50-let.).
- LOVKO, Erik 577
Erik Lovko. Lj., atelje M. Jernejca.
Rec.: Brane Kovič, Teleks 14. 10. 1982, št. 41, str. 11.
- LOVRENCIČ, Ivan 578
Ivan Lovrenčič. Lj., Ars. Zlož. uv. Janez Mesesnel.
Rec.: Janez Mesesnel, Delo 21. 12. 1982, št. 295, str. 7; Franc Zalar, *Dnevnik* 17. 12. 1982, št. 342, str. 5.
- MALEŠ, Miha 579
Miha Maleš, mladostna doba. Kamnik, Galerija M. Maleša. Rk. uv. Borut Rovšnik, Milček Komelj.
- MARCHEL, Henrik 580
Henrik Marchel, ak. slikar. Škofja Loka, Galerija na loškem gradu. Rk. uv. Andrej Pavlovec, Aleksander Bassin.
Rec.: Andrej Pavlovec, Glas 23. 3. 1982, št. 23, str. 5: ilustr.
- 581
Henrik Marchel. Murska Sobota, Galerija. Zlož. uv. Cene Avguštin.
- 582
Henrik Marchel. Lj., Mala galerija. Rk. uv. Ivan Sedej.
Rec.: Franc Zalar, Dnevnik 17. 9. 1982, št. 254, str. 6.
- MAREŠ, Mira 583
Mira Mareš. Maribor, Knjigarna Obzorja.
- Rec.: Štefka Cobelj, Večer* 20. 12. 1982, št. 294, str. 4.
- MARUŠIČ, Živko 584
Živko Marušič, slike in risbe. Koper, Meduza. Rk. uv. Andrej Medved.
Rec.: Andrej Medved, NRazgl 1982, št. 15, str. 441; id., *Delo* 29. 5. 1982, št. 123, str. 5.
- 585
Živko Marušič. Lj., Mala galerija. Rk. uv. Tomaž Brejc.
Rec.: Franc Zalar, Dnevnik 15. 7. 1982, št. 191, str. 6.
- MASAYUKI, Nagase 586
Masayuki Nagase, skulpture. Ajdovščina, Pilonova galerija. Zlož. uv. Andrej Medved in avtor.
Rec.: Vojko Cuder, PrimN 17. 9. 1982, št. 74, str. 5; Janez Mesesnel, *Delo* 16. 9. 1982, št. 216, str. 5.
- MATASOVA Adela 587
Adela Natasová. Lj., Ars. Zlož. uv. Jan Križ.
Rec.: Franc Zalar, Dnevnik 22. 6. 1982, št. 168, str. 6.
- MATELIČ, Janez 588
Janez Matelič, ak. slikar. Lj., Koncertni atelje DSS. Zlož. kratek uv. Aleksander Bassin.
Rec.: Franc Zalar, Dnevnik 25. 3. 1982, št. 82, str. 6.
- 589
Janez Matelič. Koper, Meduza.
Rec.: Cvetka Guzej-Sabadin, PrimN 6. 4. 1982, št. 28, str. 5: ilustr.; Andrej Medved, *Delo* 15. 4. 1982, št. 88, str. 8.
- MESARIČ, Franc 590
Franc Mesarič. Celje, Likovni salon. Rk. uv. Aleksander Bassin.
- MESKO, Kiar 591
Kiar Meško. Domžale, Metulj. Zlož. uv. Iztok Premrov.
- MIKLAVC, Junoš 592
Junoš Miklavc, grafike. Lj., Avla in študija J. Stefan. Zlož. uv. Tomaž Brejc.

- 593
Junoš Miklavc. Celje, Likovni salon. Rk. uv. Andrej Medved.
- MILOŠ, Cvetka 594
 Franc Zalar, ... Tapiserije Cvetke Miloš-Radanovič v KI Boris Kidrič. — *Dnevnik* 25. 12. 1982, št. 350, str. 5; int. zap. Jožica Teppey, *DL* 11. 3. 1982, št. 10, pril. št. 5, str. 28; ilustr.
- NEMEC, Negovan 595
Negovan Nemeč. Lj., Galerija DSLU. Zlož.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 4. 5. 1982, št. 101, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* 28. 4. 1982, št. 115, str. 6.
- 596
Negovan Nemeč. Celje, Likovni salon; Maribor, Rotovž. Rk. uv. Tatjana Pregl.
Rec.: Meta Gabršek-Prosenc, *Večer* 2. 6. 1982, št. 126, str. 6; ilustr.; ead., *Večer* 23. 7. 1982, št. 169, str. 4; ilustr.
- 597
 Tatjana Pregl, Ob uspeli razstavi Negovana Nemca v splitski Alfi. — *PrimN* 10. 12. 1982, št. 98, str. 5; int. zap. Janez Zadnikar, *Teleks* 4. 11. 1982, št. 44, str. 10.
- NOVINC, Franc 598
Franc Novinc. Novo mesto, Dolenjska galerija. Zlož. uv. Luka Matijevič.
Rec.: Mitja Košir, *Dnevnik* 19. 10. 1982, št. 286, str. 6; Janez Mesesnel, *Delo* 26. 10. 1982, št. 250, str. 6.
- OELTJEN, Jan 599
Jan Oeltjen. Izbor iz retrospektive (Maribor 1981). Lj., LRRJ.
Rec.: Breda Ilich-Klančnik, *Večer* 9. 1. 1982, št. 6, str. 6; ilustr.; ead., *NRazgl* 1982, št. 4, str. 106; Milček Komelj, *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 165—167; Janez Mesesnel, *Delo* 27. 1. 1982, št. 21, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* 29. 1. 1982, št. 27, str. 6; ilustr.; id., *Sodobnost* 1982, št. 6/7, str. 697 do 698.
- OMERSA, Nikolaj 600
Nikolaj Omersa 1911—1981. Retrospektivna razstava. Lj., Moderna ga-
- lerija. Prenos izbora del: Ajdovščina, Maribor, Piran, Celovec. Rk. uv. Zoran Kržišnik, Melita Stele-Možina, Eva Gspan.
Rec.: Špelca Čopič, *NRazgl* 1982, št. 3, str. 82; Eva Gspan, *Večer* 14. 4. 1982, št. 87, str. 6; Branko Kanižar, *Večer* 9. 3. 1982, št. 56, str. 6; b. k. (Breda Klančnik?), *Večer* 9. 3. 1982, št. 56, str. 6; Brane Kovič, *Teleks* 11. 3. 1982, št. 10, str. 12; ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 26. 1. 1982, št. 20, str. 8; Ivan Sedej, *Dnevnik* 13. 2. 1982, št. 42, str. 11; Melita Stele-Možina, *Večer* 29. 3. 1982, št. 73, str. 4; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 11. 2. 1982, št. 40, str. 6.
- PAJK, Milan 601
 Se za razstavo v l. 1981: Brane Kovič, *Teleks* 14. 1. 1982, št. 2, str. 10—11.
- PAK, Ferdo 602
Ferdo Pak, oblikovanje v steklu. Lj., IDCO.
Rec.: Lenka Bajželj, *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 179—180.
- PANDUR, Ludvik 603
Ludvik Pandur, olja, pasteli, risbe. Maribor, Rotovž. Prenos v Solkan. Zlož. uv. Meta Gabršek-Prosenc.
Rec.: Milojka Kline, *Večer* 9. 11. 1982, št. 261, str. 6; ilustr.
- PAPIČ, Julij 604
Julij Papič. Metlika, Ganglovo razstavišče. Prenos v Novo mesto, Dolenjska galerija. Zlož. uv. Andreja Brancelj.
Rec.: L. M., *DL* 23. 12. 1982, št. 51, str. 9; ilustr.
- PAVLOVEC, Mirna 605
Mirna Pavlovec. Radovljica. Šivčeva hiša. Zlož. uv. Ivan Sedej.
Rec.: Ivan Sedej, *Glas* 22. 10. 1982, št. 8, str. 5; ilustr.
- PEČANAC, Nedeljko 606
Nedeljko Pečanac. Nova Gorica, Galerija Meblo (1981!).
Rec.: Andrej Medved, *PrimN* 8. 1. 1982, št. 3, str. 5; ilustr.

- PECARIČ, Herman 607
Herman Pečarič, akad. slikar. Lj., Koncertni atelje DSS. Zlož. kratak uv. Mirko Juteršek.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 25. 6. 1982, št. 171, str. 6.
- PEČNIK, Greta 608
Greta Pečnik. Kranj, Prešernova hiša. Zlož. uv. Cene Avguštin in drugi odlomki ocen.
Rec.: Cene Avguštin, *NRazgl* 1982, št. 16, str. 462.
- PEGAN, Milenko 609
Milenko Pegan, razstava barvne fotografije. Nova Gorica, Meblo. Rk. uv. Naško Križnar.
Rec.: Naško Križnar, *PrimN* 26. 2. 1982, št. 17, str. 5; id., *Primorska srečanja* 32—33/1982, str. 118—121; ilustr.
- PEKLAJ, Andreja 610
Andreja Peklaj. Lj., Fotogalerija Slon.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 1. 3. 1982, št. 58, str. 4; id., *NRazgl* 1982, št. 8, str. 233.
- PERGAR, Rudi 611
Rudi Pergar, ak. slikar. Lj., Koncertni atelje DSS. Zlož. kratak uv. Aleksander Bassin.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 27. 2. 1982, št. 56, str. 6.
- PERSIN, France 612
France Peršin. Lj. Mestna galerija (glej: Idrija 1981!).
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 5, str. 140; int. zap. Milan Dekleva, *Dnevnik* 7. 1. 1982, št. 5, str. 6; Janez Mesesnel, *Delo* 19. 1. 1982, št. 14, str. 8; int. zap. Miran Sattler, *Dnevnik* 11. 7. 1982, št. 187, str. 5; int. zap. Janez Zadnikar, *Teleks* 28. 1. 1982, št. 4, str. 12; Franc Zalar, *Dnevnik* 22. 1. 1982, št. 20, str. 7; id., *Sodobnost* 1982, št. 6/7, str. 700—702.
- PETKOVŠEK, Jožef 613
Jožef Petkovšek, 1861—1898. Lj., Narodna galerija. Rk. uv. študija Tomaž Brejc, ponatis bes. Franceta Mesesnela.
Rec.: Tomaž Brejc, *NRazgl* 1982, št. 7, str. 204; Milček Komelj, *Delo* 15. 5. 1982, št. 111, str. 24; ilustr.; Brane Kovič, *Teleks* 15. 4. 1982, št. 15, str. 11; ilustr.; Katarina Lavš, *Teleks* 13. 5. 1982, št. 19, str. 20—21; ilustr.; Ivan Sedej, *Dnevnik* 3. 4. 1982, št. 91, str. 9; ilustr.; Igor Zabel, *Mladina* 6. 5. 1982, št. 17—18, str. 48—49; ilustr.
- PFEIFER, Marjan 614
Marjan Pfeifer. Lj., Fotogalerija Slon.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 5. 1. 1982, št. 3, str. 6; id., *NRazgl* 1982, št. 8, str. 233.
- Maja Jerman-Bratec, ... Umetniška fotografija Marjana Pfeiferja v tolminski knjižnici Cirila Kosmača. — *PrimN* 26. 2. 1982, št. 17, str. 5.
- PINTER, Tihomir 616
Tihomir Pinter, fotografije iz cikla Umetniki v ateljejih. Ajdovščina, Pilonova galerija. Zlož. uv. Brane Kovič.
Rec.: Brane Kovič, *Dnevnik* 20. 2. 1982, št. 49, str. 6; Marijan Tršar, *NRazgl* 1982, št. 5, str. 140.
- PIRIH, Dušan 617
Lev Menaše, Predstavitev del Dušana Piriha-Hupa. — *NRazgl* 1982, št. 22, str. 649.
- PIRNAT, Janez 618
Janez Pirnat, »Muze lepih umetnosti«. Lj., Križevniška cerkev. Zlož. uv. Henrik Neubauer.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 14. 7. 1982, št. 162, str. 8; int. zap. Janez Zadnikar, *Teleks* 1. 7. 1982, št. 26, str. 12; dela z avtorjevim komentarjem so bila objavljena ob četrtkih v *Delu* od 26. 8. 1982, št. 198, str. 7.
- PIRNAT, Nikolaj 619
Nikolaj Pirnat. Sežana, Kosovelova knjižnica.
Rec.: Lučka Čehovin, *PrimN* 20. 4. 1982, št. 32, str. 5.

- PIRNAT, Vladimir 620
Akademski slikar Vladimir Pirnat. Lj., Commerce. Zlož. uv. Ivan Sedej in bes. Tarasa Kermaunerja in Branka Hofmana.
Rec.: Helena Grandovec, *Večer* 13. 11. 1982, št. 265, str. 6; Peter Srakar, *Mladina* 9. 12. 1982, št. 39, str. 33: ilustr.
- PLANINC, Štefan 621
 Še za razstavo v l. 1981: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 1, str. 17.
 622
Štefan Planinc, razstava risb in slik. Nova Gorica, Meblo. Rk. uv. Tatjana Pregl.
Rec.: Tatjana Pregl, *NRazgl* 1982, št. 19, str. 557.
 623
Štefan Planinc. Lj., Labirint. Zlož. uv. Ivan Sedej.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 23, str. 685; Janez Mesesnel, *Delo* 23. 11. 1982, št. 273, str. 8.
 624
 Milan Dekleva, ... Pred veliko retrospektivno razstavo v Sarajevu. — *Dnevnik* 27. 11. 1982, št. 324, str. 6.
- PLEČNIK, Jože 625
 Peter Krečič, Novo zanimanje, drugačno videnje. Plečnikova razstava v Oxfordu. — *Delo* 6. 11. 1982, št. 259, str. 19.
- PLEMENITAŠ, Karel 626
Karel Plemenitaš. Razstava grafik. Kostanjevica, Lamutov lik. salon. Rk. uv. Janez Mesesnel.
- PLESTENJAK, Dora 627
Dora Plestenjak. Titovo Velenje, Galerija Kulturnega centra I. Napotnik. Rk. uv. Milena Moškon.
- POČIVAVŠEK, Matjaž 628
 Lev Menaše, Matjaž Počivavšek: Newyorške skulpture (ob izidu kataloga). — *NRazgl* 1982, št. 2, str. 45.
- POLAK, Oton 629
Oton Polak, cvetlice. Slike, risbe. Maribor, Rotovž. Zlož. uv. Meta Gabršek-Prošenc.
Rec.: Helena Grandovec, *Večer* 13. 2. 1982, št. 36, str. 6; Sergej Vrišer, *Večer* 24. 2. 1982, št. 45, str. 5.
- POTOCNIK, Štefan 630
Štefan Potočnik. Lj., Commerce.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 25. 2. 1982, št. 54, str. 6.
- PREGELJ, Ula 631
Ula Pregelj, razstava risb. Lj., Labirint. Zlož. uv. Milan Dekleva.
Rec.: Marijan Tršar, *NRazgl* 1982, št. 3, str. 82; Franc Zalar, *Dnevnik* 15. 1. 1982, št. 13, str. 6.
- PRIMOŽIČ, Tošo 632
 Marija Svajncer, Tošo Primožič na pedagoški akademiji. — *Večer* 12. 3. 1982, št. 59, str. 4.
- PROKOFJEV, Boris 633
Boris Prokofjev. Lj., Galerija DSLU. Zlož. uv. Franc Zalar.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 17. 7. 1982, št. 193, str. 6.
- PROTIČ, Miodrag B. 634
Miodrag B. Protič. Retrospektivna razstava. Lj., LRRJ. Rk. iz Beograda in vložek v slov. z bes. Zorana Kržišnika.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 24, str. 724.
- PRVAČKI, Delia 635
Delia Prvački. Koper, Meduza.
Rec.: Andrej Medved, *Delo* 27. 8. 1982, št. 199, str. 5.
- PUSELJA, Ratimir 636
Ratimir Pušelja. Celje, Likovni salon. Rk. uv. Aleksander Bassin.
- PUTRIH, Boštjan 637
Boštjan Putrih. Lj., Lesonit. Zlož. uv. Mirko Juteršek.
Rec.: int. zap. Janez Zadnikar, *Teleks* 18. 3. 1982, št. 11, str. 10; Franc Zalar, *Dnevnik* 2. 12. 1982, št. 327, str. 6.

- RAVNIK, Janez 638
Janez Ravnik. Kranj, Mala galerija Mestne hiše; Bled, Osnovna šola J. Plemlja. Zlož. uv. Cene Avguštin. *Rec.*: Manja Anderle, *Dnevnik* 15. 5. 1982, št. 130, str. 6.
- RAZMOVSKI, Stojan 639
Stojan Razmovski. Slovenj Gradec, Umetnostni paviljon. *Rec.*: Marlen Premšak, *Večer* 28. 12. 1982, št. 301, str. 6.
- ROZMAN, Smiljan 640
Franc Zalar, ... V galeriji Rdeči mak razstavlja Smiljan Rozman. — *Dnevnik* 14. 1. 1982, št. 12, str. 6.
- SADAR-BREZNIK, Eta 641
Eta Sadar-Breznik. Celje, Likovni salon. Rk. uv. Meta Gabršek-Prošenc. 642
Eta Sadar-Breznik. Maribor, Rotovž. Zlož. uv. Aleksander Bassin. *Rec.*: M. G. P., *Večer* 20. 9. 1982, št. 219, str. 4; Meta Gabršek-Prošenc, *Delo* 1. 10. 1982, št. 229, str. 6; int. zap. Helena Grandovec, *Večer* 27. 9. 1982, št. 225, str. 4.
- SEDEJ, Maksim 643
Maksim Sedej ml. Kanal, Galerija R. Debenjaka. Zlož. uv. Tatjana Pregl.
- SELJAK, Ive 644
Ive Seljak-Copič. Lj., Koncertni atelje DSS. Zlož. kratak uv. Mirko Juteršek. *Rec.*: Janez Mesesnel, *Delo* 14. 1. 1982, št. 10, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* 9. 1. 1982, št. 7, str. 6. 645
Ive Seljak-Copič. Kostanjevica, Lamutov lik. salon. Rk. uv. Janez Mesesnel. Hkrati odkritje mozaika na šoli. *Rec.*: Janez Mesesnel, *Delo* 15. 7. 1982, št. 163, str. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* 11. 8. 1982, št. 217, str. 6.
- SIMČIČ, Mik 646
Mik Simčič. Lj., Lesonit. Zlož. uv. Marjan Tršar. *Rec.*: Franc Zalar, *Dnevnik* 18. 9. 1982, št. 255, str. 6.
- SKOCIR, Rudi 647
Rudi Skočir. Idrija, Galerija. Zlož. uv. Janez Kavčič. *Rec.*: Janez Kavčič, *Tribuna* (Idrija) 1982, št. 3, str. 25.
- SKUBIN, Iris 648
Iris Skubin, olja. Lj., Avla instituta J. Stefan. Zlož. uv. Tomaž Brejc.
- SKUMAVC, Marjan 649
Marjan Skumavc. Lj., Bežigrajska galerija. Rk. uv. Ivan Sedej. *Rec.*: Aleksander Bassin, *NRazgl* 1982, št. 23, str. 685; int. zap. Janez Zadnikar, *Teleks* 14. 10. 1982, št. 41, str. 10.
- SLAK, Jože 650
Jože Slak-Doka. Lj., Galerija Krka. Zlož. uv. Mirko Juteršek. 651
Tomaž Brejc, Jože Slak v Atriju ljubljanskega magistrata. — *NRazgl* 1982, št. 16, str. 462; Franc Zalar, *Dnevnik* 4. 8. 1982, št. 210, str. 6.
- SLANA, France 652
Tatjana Wolf, Slana razstavlja v Milanu. — *Delo* 22. 4. 1982, št. 94, str. 8.
- SLAVEC, Darko 653
Darko Slavec. Lj., Bežigrajska galerija. Rk. uv. Ivan Sedej.
- SLIVNIKER-BELANTIČ, Vida 654
Vida Slivnik-Belantič. Lj., Mala galerija. Rk. uv. Ivan Sedej. *Rec.*: Janez Mesesnel, *Delo* 22. 4. 1982, št. 94, str. 9; Franc Zalar, *Dnevnik* 23. 4. 1982, št. 111, str. 6. 655
Vida Slivnik-Belantič. Lj., Kemijski institut B. Kidrič. *Rec.*: Franc Zalar, *Dnevnik* 11. 12. 1982, št. 336, str. 5.
- SMERKE, Marjan 656
Marjan Smerke. Lj., Klub kulturnih in znanstvenih delavcev. *Rec.*: Peter Krečič, *Delo* 17. 2. 1982, št. 39, str. 7.

- SOTLER, Gorazd 657
 Andrej Pavlovec, Gorazd Sotler razstavlja. Ob 16. razstavi v škofjeloški skupščinski dvorani. — *Glas* 5. 1. 1982, št. 1, str. 5; Marija Volčjak, *Glas* 29. 1. 1982, št. 8, str. 10.
- SOVRE, Savo 658
 Franc Zalar, *NRazgl* 1982, št. 9, str. 269.
- SPACAL, Jože 659
Jože Spacal. Domžale, Metulj. Zlož. uv. Iztok Premrov.
- STEGOVEC, Tinca 660
Tinca Stegovec. Lj., Mala galerija. Rk. uv. Ivan Sedej.
 Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 18. 12. 1982, št. 343, str. 5.
- STRNAD, Leopold 661
Leopold Strnad. Maribor, Meblo.
 Rec.: Smail Festić, *Večer* 26. 11. 1982, št. 276, str. 4.
- SVETEK, Božidar 662
Božidar Svetek. Izola, Galerija. Zlož. uv. Cene Avguštin.
 Rec.: Stanka Jenko, *PrimN* 19. 11. 1982, št. 92, str. 5.
- SANTIC, Pero 663
Pero Santič. Celje, Likovni salon. Rk. uv. Antun Karaman.
- SEFRAN, Gorazd 664
Gorazd Sefran. Lj., Mala galerija. Rk. uv. Ivan Sedej.
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 19. 3. 1982, št. 65, str. 11; Franc Zalar, *Dnevnik* 24. 3. 1982, št. 81, str. 6.
- SIBILA, Janez 665
Janez Sibila. Lj., Kemijski institut B. Kidrič.
 Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 9. 3. 1982, št. 56, str. 8.
- SINKOVEC, Božidar 666
Fotografska razstava Božidarja Sinkovca. Lj., Alpetour. Zlož. uv. Brane Cop.
- SIRBEGOVIĆ, Kemal 667
Kemal Širbegović. Lj., Labirint. Zlož. uv. Brane Kovič.
- SMAJS, Iztok 668
 Lev Menaše, Iztok Šmajs v ljubljanskem ŠKUC. — *NRazgl* 1982, št. 2, str. 45.
- SOTRA, Milena 669
Milena Sotra. Lj., Bežigradska galerija. Rk. uv. Branko Stanković.
- ŠTEBIH, Mihael 670
Mihael Stebih, pasteli. Murska Sobota, Galerija. Zlož. uv. Ernest Fišer.
- ŠTOVICEK, Jendo 671
 Cene Avguštin, Mojster Štoviček v Kranju. — *Glas* 24. 12. 1982, št. 98, str. 5: ilustr.
- SUBIC, Ive 672
Ive Subic. Lj., Avla instituta J. Stefan.
 Rec.: Andrej Pavlovec, *Glas* 22. 10. 1982, št. 81, str. 5.
- SUBIC, Rajko 673
Rajko Subic. Škofja Loka, Galerija na loškem gradu. Rk.
 Rec.: Andrej Pavlovec, *Loški razgledi* 29/1982, str. 132—136: ilustr.; id., *Glas* 3. 9. 1982, št. 67 in 7. 9. 1982, št. 68, str. 5: ilustr.; Čoro Škodlar, *NRazgl* 1982, št. 19, str. 557.
- SUŠMELJ, Lojze 674
 Gema Hafner, Rapsod Kobanskega. Spominska razstava v Selnici ob Dravi. — *Večer* 23. 11. 1982, št. 273, str. 6.
- SUSTARSIČ, Marko 675
 Milček Komelj, Retrospektivna razstava Marka Suštaršiča. (1981) — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 110—114: ilustr.
- SUTEJ, Miroslav 676
Miroslav Sutej. Koper, Meduza.
 Rec.: Andrej Medved, *Delo* 24. 11. 1982, št. 273, str. 7.

- SVARA, Deziderij 677
Deziderij Svava. Lj., Bežigradska galerija. Rk. uv. Ivan Sedej. Rec.: Janez Mesesnel, Delo 15. 4. 1982, št. 88, str. 9.
- TAUFER, Matej 678
Lev Menaše, ... Po razstavi mladega Mateja Tauferja v Jakopičevem paviljonu. — Delo 22. 6. 1982, št. 143, str. 6.
- TAUPE, Johann Julian 679
Johann Julijan Taupe. Kranj, Mestna hiša. Rk. uv. Cene Avguštin. Rec.: Franc Zalar, Dnevnik 11. 6. 1982, št. 157, str. 6.
- TESTEN, Janko 680
Janko Testen. Lj., Bežigradska galerija. Rk. uv. Ivan Sedej.
- TISNIKAR, Jože 681
Jože Tisnikar. Koper, Loža. Rec.: Cvetka Guzej-Sabadin, PrimN 1. 10. 1982, št. 78(177), str. 5; ilustr.; Andrej Medved, PrimN 3. 9. 1982, št. 70, str. 5; id., Delo 19. 10. 1982, št. 243, str. 6.
- TOMAN, Veljko 682
Veljko Toman. Novo mesto, Krka. Rec.: Janez Mesesnel, Delo 25. 2. 1982, št. 46, str. 7.
- 683
Veljko Toman, akvareli. Kanal, Galerija R. Debenjaka. Zlož. uv. Tatjana Pregl. Rec.: V. C. (Vojko Cuder?), PrimN 7. 12. 1982, št. 97, str. 5; ilustr.
- TRŠAR, Drago 684
Drago Tršar. Domžale, Metulj. Zlož. uv. Iztok Premrov.
- 685
Drago Tršar, ambientalna plastika. Nova Gorica, Meblo. Rk. uv. Tatjana Pregl. Rec.: nsu, PrimN 12. 11. 1982, št. 90, str. 5; Tatjana Pregl, NRazgl 1982, št. 22, str. 649; int. zap. Janez Zadnikar, Teleks 25. 11. 1982, št. 47, str. 12.
- TUŠEK, Vinko 686
Cene Avguštin, Vinko Tušek v Puštalski kapeli v Skofji Loki. — Glas 29. 1. 1982, št. 8, str. 5.
- 687
Akad. slikar Vinko Tušek. Izbor del z izmenjalne razstave v Beljaku. Kranj, Prešernova hiša. Rk. uv. Cene Avguštin.
- TUTTA, Klavdij 688
Klavdij Tutta, risbe. Ajdovščina, Pilonova galerija. Zlož. uv. Brane Kovič. Rec.: Metka Zalar, Gostol 1982, št. 1, str. 6; ilustr.
- URBAN, Hartmut 689
Hartmut Urban. Lj., Mala galerija. Rk. uv. Wilfried Skreiner. Rec.: Janez Mesesnel, Delo 22. 5. 1982, št. 117, str. 6; Franc Zalar, Dnevnik 17. 5. 1982, št. 132, str. 4.
- URBANCIC, Izidor 690
Izidor Urbančič. Retrospektiva 1951—1981. Lj., Bežigradska galerija. Rk. uv. Aleksander Bassin in odlomki drugih ocen. Rec.: Aleksander Bassin, NRazgl 1982, št. 5, str. 140; Janez Mesesnel, Delo 13. 1. 1982, št. 9, str. 8; Franc Zalar, Dnevnik 13. 1. 1982, št. 11, str. 6; id., Sodobnost 1982, št. 67, str. 698—700.
- URSIC, Branko 691
Stoli Branka Uršiča. Kamnik, Veronika; Celje, Likovni salon. Rk. uv. Peter Krečič, Barbara Rupel. Rec.: Ivan Sedej, Dnevnik 20. 3. 1982, št. 77, str. 6.
- VAVPOTIČ, Bruno 692
Bruno Vavpotič, ak. slikar. Lj., Koncertni atelje DSS. Zlož. kratek uv. Aleksander Bassin. Rec.: Franc Zalar, Dnevnik 15. 4. 1982, št. 103, str. 6.
- VESEL, Ferdo 693
Ferdo Vesel, 120-letnica rojstva. Velenje, Kulturni center I. Napotnik. Prenos v Kostanjevico, Novo mesto. Rk. uv. Čoro Škodlar.

- Rec.*: Janez Mesesnel, *Delo* 1. 4. 1982, št. 76, str. 11; Čoro Skodlar, *NRazgl* 1982, št. 6, str. 169. 694
- Ferdo Vesel*, Lj., Narodna galerija.
Rec.: Darinka Kladnik, *Dnevnik* 10. 11. 1982, št. 307, str. 6; Polonca Vrhunc, *Delo* 10. 12. 1982, št. 286, str. 7.
- VILFAN, Jernej 695
Jernej Vilfan, Lj., Bežigradska galerija. Rk. uv. Tomaž Brejc.
Rec.: Ivan Sedej, *Dnevnik* 20. 11. 1982, št. 317, str. 6.
- VILHAR, Gorazd 696
Gorazd Vilhar. Razstava umetniške barvne fotografije. Lj., Foyer MGL. Vabilo z bes. Brane Kovič.
- VIZJAK, Jana 697
Jana Vizjak. Zalec, Savinov salon.
Rec.: Marlen Premšak, *Večer* 17. 3. 1982, št. 63, str. 6.
- VODOPIVEC, Lujo 698
Lujo Vodopivec, Lj., Ars. Zlož.
Rec.: Andrej Medved, *Delo* 11. 5. 1982, št. 107, str. 8.
- VRAN, Tomo 699
Tomo Vran, Lj., Labirint. Zlož. uv. Carlo Milic / prev. J. L. Zlobec, Aleksander Bassin. 700
Tomo Vran. Koper, Meduza.
Rec.: Carlo Milic / prev. Miran Košuta, *Primorska srečanja* 35/1982, str. 280—281; ilustr.; Vitko Kogoj, *PrimN* 23. 3. 1982, št. 24, str. 5.
- VREZEC, Žarko 701
Žarko Vrezec, Lj., Ars. Zlož. uv. Pavel Mrak.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 16. 2. 1982, št. 38, str. 7; Franc Zalar, *Dnevnik* 15. 2. 1982, št. 44, str. 4. 702
Žarko Vrezec, slike. Solkan, Galerija osnovne šole. Zlož. uv. Brane Kovič.
- VRŠČAJ, Jože 703
Jože Vrščaj, akademski kipar. Lj., Koncertni atelje DSS. Zlož. kratak uv. Aleksander Bassin.
- Rec.*: Janez Mesesnel, *Delo* 16. 2. 1982, št. 38, str. 7; Franc Zalar, *Dnevnik* 13. 2. 1982, št. 42, str. 6; int. zap. Milan Markelj, Drago Rustja, *Dolenjski razgledi* 1982, št. 8, str. 114—115.
- ZAPLATIL, Boris 704
Boris Zaplatil. Maribor, Avla.
Rec.: Marjan Remec, *Večer* 13. 4. 1982, št. 86, str. 6; ilustr. 705
Boris Zaplatil, akad. slikar. Lj., Koncertni atelje DSS. Zlož. kratak uv. Aleksander Bassin.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 27. 10. 1982, št. 294, str. 6.
- ZAVADLAV, Metod 706
Peter Grum, ... Fotograf Metod Zavadlav v Galeriji osnovne šole Solkan predstavlja fotografske študije obrazov. — *PrimN* 16. 4. 1982, št. 31, str. 12—13; ilustr.
- ZUPANČIČ, Mirjam 707
Mirjam Zupančič, Lj., Labirint. Zlož. uv. Janez Mesesnel.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 10. 4. 1982, št. 84, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* 8. 4. 1982, št. 96, str. 6.
- ZUPET, Franc 708
Franc Zupet-Krištof. Horjul, Osnovna šola.
Rec.: Lev Menaše, *NRazgl* 1982, št. 9, str. 269.
- ŽELEZNIK, Tomaž 709
Tomaž Železnik. Kranj, Mala galerija Mestne hiše. Zlož. uv. Cene Avguštin.
Rec.: Cene Avguštin, *Glas* 17. 9. 1982, št. 71, str. 5.
- BIOGRAFIJE**
- ABAKANOWICZ, Magdalena 710
Danuta Wróblewska, Magdalena Abakanowicz. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 182—183.
- AŽBE, Anton 711
Ob 120-letnici rojstva: Janez Dolenc, *Loški razgledi* 29/1982, str. 45—52; ilustr.; Rihard Jakopič

- (ponatis iz Slovana 1903), Matija Jama (ponatis iz LZ), *Odsevanja* 1. 9. 1982, št. 11/12, str. 23.
- BERNIK, Janez 712
 Marija Tršar, Prostorsko-semiotski sinergizmi Bernikove likovne govorice. — *Sinteza* 55, 56, 57/1981—1982, str. 9—24: ilustr.
- BERNIK, Stane 713
 Plečnikova medalja za l. 1981: *AB* 1982, št. 58—59, str. 7.
- BOLJKA, Janez 714
 Janez Zadnikar, Kipar. — *Teleks* 9. 9. 1982, št. 36, str. 10.
- BORČIČ, Bogdan 715
 Jakopičeva nagrada: *Dnevnik* 13. 4. 1982, št. 101, str. 6; int. zap. Janez Zadnikar, *Teleks* 29. 4. 1982, št. 17, str. 12.
- CEVC, Emilijan 716
 Emilijan Cevc, *Letopis SAZU* 32/1981 (1982), str. 91—92.
- CIUHA, Jože 717
 int. zap. Katarina Lavš. — *Teleks* 24. 6. 1982, št. 25, str. 13—15.
- CERNE, Peter 718
 Janez Mesesnel, Kako izrezljati pravljico. Kipar Peter Černe je oblikoval lutke za odrsko priredbo Saint-Exuperyjevega »Malega princa«. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 115—118: ilustr.
- ČERNIGOJ, Avgust 719
 Avgust Černigoj, *Letopis SAZU* 32/1981 (1982), str. 150—152.
- ČOPIČ, Špelca 720
 Ob 60-letnici: Tomaž Brejc, *Delo* 28. 10. 1982, št. 252, str. 6.
- DŽAMONJA, Dušan 721
 int. zap. Darinka Kladnik, *Dnevnik* 13. 8. 1982, št. 219, str. 6: ilustr.
- FABIANI, Maks 722
 Slavko Frasn, Fabianijev Dunaj v tovarni perila. — *Delo* 24. 7. 1982, št. 170, str. 21: ilustr.
- GASPARI, Maksim 723
 Ob smrti (1981): Verena Koršič, *KolGMD* 1982, str. 74—76; Stane Mikuž, *PKol* 1982, str. 31—32; Roman Tominec, *MKol* 1982, str. 101—103.
- GORJUP, Jože 724
 Andrej Smrekar, Ob 50-letnici smrti Jožeta Gorjupa. — *MKol* 1982, str. 85—88.
- GROHAR, Ivan 725
 Ob odkritju spomenika v Sorici (1981): Nace Šumi (slavnostni govor), *Loški razgledi* 29/1982, str. 137—140: ilustr.
- Mira Jesenko, Obnova spominske zbirke Ivana Groharja v Sorici. — *Loški razgledi* 29/1982, str. 299—300: ilustr.
- GROM, Bogdan 727
 Zdenka Lovec, Umetnik, ki v tujini ni izgubil korenin. — *PrimN* 6. 8. 1982, št. 62, str. 5: ilustr.
- HAUKO, Štefan 728
 Vilko Novak, Slikar Štefan Hauko. — *Stopinje* 1982, str. 132—133.
- HLAVATY, Robert 729
 Ob smrti: Bojan Brezigar, *Dnevnik* 18. 1. 1982, št. 16, str. 16; Lojze Kante, *Delo* 18. 1. 1982, št. 13, str. 2; Klavdij Palčič, *NRazgl* 1982, št. 3, str. 82; *PrimN* 19. 1. 1982, št. 6, str. 5 in 22. 1. 1982, št. 7, str. 2; Franc Zalar, *Dnevnik* 20. 1. 1982, št. 18, str. 6: ilustr.
- JAKAC, Božidar 730
 Bogdan Pogačnik, S čistimi linijami v umetnosti. — *Delo* 27. 11. 1982, št. 277, str. 9.

- JARM, Stane 731
Ivan Sedej, Jarm Stane: odsev davnega podobarskega izročila. — *Naš delavec* (DEN) 1982, št. 5, str. 50—51: ilustr.
- JUGOVEC, Oton 732
Republiška nagrada Borbe za l. 1981: *AB* 1982, št. 58—59, str. 8: ilustr.
- KALIN, Zdenko 733
Prešernov nagrajenec: Ustvarjalne stiske, *NRazgl* 1982, št. 3, str. 74; int. zap. Jože Horvat, Marijan Zlobec, *Delo* 13. 2. 1982, št. 36, str. 22.
- KIRBIS, Dušan 734
int. zap. Igor Zabel, *Mladina* 1. 4. 1982, št. 13, str. 36—37.
- KLEMENČIČ, Dore 735
int. zap. Ladislav Lesar, *Dnevnik* 28. 11. 1982, št. 325, str. 5; int. zap. Janez Zadnikar, *Teleks* 23. 12. 1982, št. 51, str. 12.
- KOBE, Boris 736
Plečnikova nagrada za l. 1981: *AB* 1982, št. 58—59, str. 3—4: ilustr.
- Ob smrti (1981):
Peter Krečič, *Sinteza* 55, 56, 57/1981 do 1982, str. 8.
- KOS, Ivan 738
Ob smrti (1981):
Peter Krečič, *Sinteza* 55, 56, 57/1981 do 1982, str. 8.
- KRALJ, Tone 739
Tine Lenarčič, Grafični rudarski cikl Toneta Kralja v REK EK. — *Srečno* (Trbovlje) 1982, št. 9, str. 30—31.
- KRSINIČ, Frano 740
Ob smrti:
Josip Depolo, *NRazgl* 1982, št. 2, str. 54; Jozo Puljizevič, *Delo* 23. 1. 1982, št. 18, str. 22; Franc Zalar, *Dnevnik* 8. 1. 1982, št. 6, str. 6; Marijan Zlobec, *Delo* 5. 1. 1982, št. 2, str. 7.
- LENASSI, Janez 741
Majda Suša, Polarnost v harmoniji. — *PrimN* 12. 11. 1982, št. 90, str. 5: ilustr.
- MAVEC, Aco 742
Ob smrti:
Ivan Sedej, *Delo* 17. 8. 1982, št. 190, str. 5; Marijan Tršar, *Dnevnik* 18. 8. 1982, št. 224, str. 6.
- MIHELIC, France 743
Ob 75-letnici:
Špela Copič, *Delo* 26. 4. 1982, št. 97, str. 2.
- MUŠIČ, Zoran 744
Zoran Mušič, *Letopis SAZU* 32/1981 (1982), str. 153—155.
- NEMEC, Rafael 745
Vojko Cuder, Slika zarisana v času. — *PrimN* 30. 4. 1982, št. 35/36, str. 8.
- NOVINC, Franc 746
int. zap. Marjan Raztresen, *Teleks* 19. 8. 1982, št. 33, str. 12—14.
- OMAN, Valentin 747
Valentin Oman, umetnik v tem Mladju. — *Koroško mladje* 1982, št. 45, str. 39—45: ilustr.
- OMERSA, Nikolaj 748
Franc Zalar, Nikolaj Omersa 1911—1981. — *Sinteza* 58, 59, 60/1982, str. 167—168.
Cf. št. 600.
- PEČAR, Borut 749
int. zap. Janez Zadnikar, *Teleks* 4. 2. 1982, št. 5, str. 12.
- PEČARIČ, Herman 750
Ob smrti (1981):
Mirko Juteršek, *Delo* 6. 1. 1982, št. 3, str. 6; Robert Skrlj, *PrimN* 5. 1. 1982, št. 2, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* 6. 1. 1982, št. 4, str. 6.

- PERKO, Lojze 751
Ob smrti (1981):
Roman Tominec, *MKol* 1982, str. 99 do 101.
- PLEČNIK, Jože 752
AB 1982, št. 62—63, posvečen Plečniku, avtorji razprav: Dušan Blagajne, Jurij Kobe, Aljoša Kolenc, Janez Koželj, Marjan Mušič, Saša Ostan, Boris Podreka, Damjan Prelovšek, Edvard Ravnikar, Aleš Vodopivec, Matej Vozlič. 753
Ob 110-letnici rojstva:
Nevenka Gajšek, *Delo* 25. 1. 1982, št. 19, str. 2: ilustr.
- PODREKA, Boris 754
Plečnikova nagrada za l. 1981:
AB 1982, št. 58—59, str. 5—6: ilustr.
- RACKI, Mirko 755
Ob smrti:
Josip Depolo, *NRazgl* 1982, št. 18, str. 531: ilustr.
- REPNIK, Anton 756
int. zap. Darja Vavpotič, *Razgled MTT* 1982, št. 7, str. 9; ead., *Delo* 18. 5. 1982, št. 113, str. 10; Milena Zlatar, *Odsevanja* 1. 9. 1982, št. 11/12, str. 24: ilustr.
- ROTAR, Braco 757
župančičev nagrajenec:
int. zap. Marko Uršič, *Delo* 19. 6. 1982, št. 141, str. 24.
- SLAK, Jože 758
int. zap. Igor Zabel, *Mladina* 14. 1. 1982, št. 2, str. 14—15.
- STUPICA, Gabrijel 759
Marija Volčjak, Gabrijelu Stupici Groharjeva nagrada. — *Glas* 12. 1. 1982, št. 3, str. 5: ilustr.
- STOVIČEK, Vladimir 760
Ivan Krasko, ... Starosta slovenskega medaljerstva Vladimir Stoviček je dopolnil 86 let. — *Dnevnik* 9. 7. 1982, št. 185, str. 6.
- SUBIC, Ive 761
Marija Volčjak, Slikar z dvema akademijama. — *Glas* 14. 5. 1982, št. 36, str. 12: ilustr.
- THANNER, Gian Paolo 762
Mojca Jenko-Uršič, Zuan Paulo Tonar. — *ZUZ XVIII/1982*, str. 17—71: ilustr.
- TIHEC, Slavko 763
V. V. (Vili Vuk?), ... Drevi odkrivajo v Ljubljani Cankarjev spomenik. — *Večer* 10. 5. 1982, št. 106, str. 4: ilustr.
- TISNIKAR, Jože 764
int. zap. Miro Petek, *Večer* 18. 1. 1982, št. 13, str. 4.
- TOMAN, Veljko 765
Milena Moškon, Akademski slikar Veljko Toman. — *Vrbje* 1982, str. 127—130: ilustr.
- VAVPOTIČ, Ivan 766
Coro Skodlar, Vavpotičeve inicialke. — *Delo* 19. 8. 1982, št. 192, str. 7.
- VIDMAR, Drago 767
Ob smrti:
Iztok Durjava, *Delo* 12. 5. 1982, št. 108, str. 9; Franc Zalar, *Dnevnik* 13. 5. 1982, št. 128, str. 6: ilustr.
- VOLCANSEK, Kamila 768
Levstikova nagrajenka:
int. zap. Marjeta Novak, *Delo* 1. 9. 1982, št. 203, str. 5.
- ZEI, Zlatko 769
Ob smrti:
Večer 14. 6. 1982, št. 136, str. 2; Meta Gabršek-Prosenec, *Večer* 15. 6. 1982, št. 137, str. 6; ead., *Delo* 17. 6. 1982, št. 139, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* 19. 6. 1982, št. 165, str. 6.
- ZELENKO, Karel 770
int. zap. Janez Zadnikar, *Teleks* 8. 4. 1982, št. 14, str. 12.

KAZALO PISCEV

A

Abadžieva Dimitrova, Sonja: 523, 533
Aljančič, Marko: 296
Anderle, Manja: 262, 638
Anderlič, Jože: 1
Apih, Marko: 71
Aškerc, Anka: 160
Avguštin, Cene: 233, 263, 290—292, 295,
443, 467, 483, 499, 527, 556, 562, 581,
608, 638, 662, 671, 679, 685, 686, 709
Avguštin, Maruša: 393, 394, 453, 522

B

Bajželj, Lenka: 423, 602
Bar-Janša, Ada: 161
Bassin, Aleksander: 21, 257, 258, 280,
304, 308, 311, 323, 325, 327, 328, 336,
345—347, 388, 392, 396, 397, 405—407,
414, 428, 429, 438, 445, 468, 477, 489,
500, 510, 517, 528, 534, 536, 542, 545,
560, 573, 580, 588, 590, 611, 612, 621,
623, 634, 642, 649, 690, 692, 699, 703,
705
Bergant, Hubert: 546
Bernard, Emerik: 446
Bernik, Stane: 39, 162, 163
Bežan, Marjan: 96, 155
Biloslav, Toni: 390
Bizjak, Marija: 154
Blagajne, Dušan: 97, 752
Bogataj, Janez: 164—166
Borčič, Barbara: 455
Brancelj, Andreja: 604
Bratec Jerman, Maja: 615
Brejc, Tomaž: 2, 3, 41, 42, 259, 324,
408, 420, 426, 427, 457, 585, 592, 613,
648, 695, 720
Bressan, Arnaldo: 429
Brezigar, Bojan: 729
Brezovnik, Alenka: 239
Brvar, Vanda: 374
Butina, Milan: 4—6, 43, 44

C

Cajnko, Majda: 107
Cevc, Anica: 319
Cevc, Emilijan: 45
Ciglencečki, Marjeta: 540
Cihaf, Jure: 155
Ciuha, Jože: 46, 47, 452, 462
Cobelj, Stefka: 583
Cuder, Vojko: 234, 385, 586, 683, 745
Curk, Franc: 167
Curk, Iva: 168
Curk, Jože: 98, 550

C

Čehovin, Lučka: 469, 619
Cerin, Bogo: 157
Černigoj, Andrej: 99
Čop, Brane: 307, 666
Čopič, Špelca: 48, 600, 743

C

Četkovič, Ratka: 399

D

Damjanovska, Ljubka: 399
Dekleva, Milan: 238, 245, 288, 303, 308,
311, 353, 451, 541, 612, 624, 631
Denegri, Ješa: 255, 256, 309, 409, 410,
430
Depolo, Josip: 740, 755
Didek, Zoran: 6
Dimeska, Viktorija cf. Vasev Dimc-
ska, Viktorija
Dimitrova, Sonja cf. Abadžieva Dimi-
trova, Sonja
Dobovišek, Breda: 49
Dobrin, Jože: 100
Dolenc, Danica: 499
Dolenc, Janez: 711
Domljan, Žarko: 18
Dragan, Nuša in Srečo: 339
Drašler, Kaja: 415
Drašler, Lojze: 155
Durjava, Iztok: 21, 50, 767

E

Ekl, Vanda: 395
Erjavec, Aleš: 51, 52

F

Fasulo, Mario: 302
Ferjan, Jana: 53
Festič, Smail: 260, 661
Filipčič, Vincenc: 354
Fister, Peter: 40, 169—171
Fišer, Ernest: 670
Fištravec, Andrej: 206, 374, 376, 472
Flegar, Vojko: 74
Forstnerič, Franc: 157
Fras, Slavko: 722
Freljih-Ribič, Majda: 172, 173

G

Gaberščik, Boris: 101—103, 154
Gabrijelčič, Peter: 131
Gabršek Prosenč, Meta: 8, 357, 362,
366, 367, 371—373, 524, 575, 596, 603,
629, 641, 642, 769
Gajšek, Nevenka: 104, 105, 136, 154,
174, 175, 319, 332, 753

Gale, Ciril: 9
 Gantar, Pavel: 10
 Garzarolli, Matjaž: 106
 Gedrih, Igor: 312, 419
 Glaser, Franz: 176
 Golob, France: 54
 Golob, Nataša: 55, 56
 Gorenc, Tomaž: 107
 Grandovec, Helena: 177, 360, 370, 375,
 379, 464, 487, 508, 529, 550, 620, 629,
 642
 Grča, Dušan: 240
 Grčević, Nada: 12
 Gregorin, D.: 332
 Grum, Peter: 706
 Gspan, Eva: 249, 600
 Guštin, Božidar: 179, 180
 Guzej Sabadin, Cvetka: 181, 589, 681

H

Hafner, Gema: 238, 244, 369, 377, 378,
 554, 674
 Höfler, Janez: 57
 Hofman, Branko: 620
 Hojer, Sonja: 389
 Hostnik, Majda: 339
 Hrausky, Andrej: 107
 Hrvacki, Drago: 308
 Hudoklin Šimaga, Vida: 58
 Husedžinović, Meliha: 311, 502, 503

I

Ilich Klančnik, Breda: 361—364, 492,
 599, 600

J

Jagodič, Stane: 312
 Jakopič, Rihard: 711
 Jalovec, Boris: 527
 Jama, Matija: 711
 Jančar, Mira: 278
 Janša, Ada cf. Bar Janša, Ada
 Jeglič, Ciril: 154
 Jeglič, Tomaž Marjan: 108
 Jenčič, Beba: 499
 Jenko, Stanka: 662
 Jenko Uršič, Mojca: 762
 Jenšterle, Marko: 294
 Jerman, Maja cf. Bratec Jerman,
 Maja
 Jernejec, Mladen: 353
 Jesenko, Mira: 726
 Jež, Matjaž: 182
 Jovanović, Slobodan: 109
 Jović, Djordje: 311, 399
 Jugovec, Oton: 110
 Juteršek, Mirko: 248, 278, 400, 450,
 516, 607, 637, 644, 650, 750

K

Kambič, Mirko: 12, 59, 60
 Kante, Lojze, 434, 488, 729
 Kapus, Sergej: 501
 Karaman, Antun: 663
 Karamehmedović, Muhamed: 11, 511
 Kavčič, Janez: 647
 Kermauner, Taras: 620
 Keršič, Marjan: 332
 Kert, Janja: 154
 Kirbiš, Dušan: 541
 Kladnik, Darinka: 111, 112, 183—185,
 240, 332, 344, 694, 721
 Kladnik, Zivko: 294
 Klančnik, Breda cf. Ilich Klančnik
 Breda
 Kline, Milojka: 369—371, 539, 549, 603
 Kobe, Jurij: 106, 110, 113, 349, 752
 Koblar, Karel: 154
 Kocbek, Jelka cf. Pirkovič Kocbek,
 Jelka
 Kogoj, Vitko: 700
 Kokalj, France: 332
 Kolarič, Kamilo: 114
 Kolenc, Aljoša: 131, 154, 752
 Kolšek, Vera: 13
 Komanc, Vito: 61
 Komelj, Ivan: 332
 Komelj, Milček: 62, 565, 579, 599, 613,
 675
 Koršič, Verena: 723
 Košak, Grega: 155
 Košir, Mitja: 63, 237, 598
 Kovič, Brane: 64, 65, 238, 299, 309,
 311, 312, 316, 325, 328, 335, 339, 344,
 347, 373, 385, 435, 442, 459, 470, 471,
 477, 482, 495, 514, 538, 547, 557, 577,
 600, 601, 613, 616, 667, 688, 696, 702
 Koželj, Janez: 350, 752
 Kraigher, Jelka: 154
 Krasko, Ivan: 238, 760
 Krečič, Asja: 147
 Krečič, Peter: 66, 67, 115, 269, 309,
 316, 340, 449, 470, 471, 555, 625, 656,
 691, 737, 738
 Križ, Jan: 587
 Križnar, Naško: 609
 Krulc, Maja: 330, 474
 Kržišnik, Zoran: 31, 600, 634

L

Lajović, Janez: 116, 155, 186
 Lakovič, Vladimir: 21
 Lang, Irma: 547
 Lapajne, Tone: 245, 567
 Lavš, Katarina: 341, 613, 717
 Lenarčič, Tine: 739
 Lenard, Jure: 187—189
 Lesar, Ladislav: 312, 521, 735

Levi, Saša: 117
Lipoglavšek, Marjana: 69, 70
Lipovec, Dušan: 435
Lovec, Zdenka: 543, 727
Lynton, Norbert: 253

M

Mächtigt, Saša: 71, 72, 118
Makarovič, Gorazd: 329
Makovič, Zvonko: 485
Maksimovič, Branko: 120
Malečkar, Nela: 387
Malekovič, Vladimir: 311
Mandić, Srna: 190
Manevič, Zoran: 119
Maraž, Bojan: 73
Marinšek, Marjan: 561
Markelj, Milan: 238, 703
Maroevič, Ivo: 121, 191
Marušič, Ivan: 122
Matijevič, Luka: 598
Medved, Andrej: 14, 282—286, 310, 326,
368, 390, 390, 391, 409, 421, 432, 444,
445, 485, 505, 536, 544, 558, 559, 574,
584, 586, 589, 593, 606, 635, 676, 681,
698
Medved, Drago: 272
Medvešček, Pavel: 123
Menard, André: 335
Menaše, Lev: 310, 312, 333, 497, 514,
519, 526, 530, 617, 628, 668, 678, 708
Menaše, Ljerka: 15
Menaše, Luc: 15, 521
Mesesnel, France: 613
Mesesnel, Janez: 6, 239, 242, 245, 264,
276, 287, 297, 317, 326, 345—347, 355,
371, 401, 404, 446, 473, 475, 476, 477,
489, 506, 519, 521, 534, 542, 547, 548,
571, 575, 578, 586, 595, 598—600, 612,
618, 623, 626, 644, 645, 654, 664, 665,
677, 682, 689, 690, 693, 701, 703, 707,
718
Mevlja, Dušan: 550
Mifka, Ljerka: 399
Mihelič, Breda: 124, 125, 155, 192
Mikuž, Janez: 193—195
Mikuž, Jure: 414
Mikuž, Marjeta: 289, 322
Mikuž, Stane: 723
Milenkovič, Aleksandar: 126
Milic, Carlo: 699, 700
Misja, Breda: 75, 490
Močnik, Hubert: 127
Mohorovičič, A.: 16
Molek, Lenka: 196
Mordej, Dragica: 76, 508
Moškon, Dušan: 128
Moškon, Milena: 13, 77, 273, 627, 765
Može, Peter: 358, 537
Mrak, Pavel: 701

Muharremi, Hivzi: 311
Murko, Matija: 129, 305, 306
Mušič, Alojz: 130
Mušič, Braco: 17
Mušič, Marjan: 16, 18, 752

N

Nejkov, Atanas: 315
Nemec, Ivo: 198
Nemec, Nelida cf. Silič Nemec, Nelida
Novak, Jože: 74
Novak, Marjeta: 2, 68, 768
Novak, Vilko: 728

O

Obal, Franc: 381, 383, 384, 392, 488
Ocvirk, M.: 132
Ogorelec, Vida: 154, 199
Ogrin, Dušan: 155, 200
Oliva, Achile Bonito: 283, 285
Ostan, Saša: 752
Oven, Tone: 154
Ovsec, Damjan: 133, 134, 354

P

Palčič, Klavdij: 729
Pavlovce, Andrej: 7, 247, 279, 293, 402
403, 441, 461, 525, 552, 576, 580, 657
672, 673
Pečko, Karel: 399, 556
Perišič, Branka: 399
Perović, Olga: 311
Peršin, France: 317
Petek, Miro: 764
Petelinšek, Tone: 201
Peternelj, Marjan: 576
Petkovski, Boris: 311
Petru, Peter: 175, 202, 332, 333
Pirkovič Kocbek, Jelka: 17, 203, 204
Planinc, Mica: 570
Podreka, Boris: 136, 752
Pogačnik, Bogdan: 400, 492, 493, 730
Pogačnik, Marko: 137, 154, 155, 338,
491
Pogačnik, Milan: 138
Poniž, Denis: 78
Potočnik, Peter: 411
Pregl, Tatjana: 11, 386, 418, 463, 511,
512, 520, 569, 596, 597, 622, 643, 683,
685
Prelovšek, Damjan: 18, 19, 79, 80, 139,
752
Premrov, Iztok: 274, 275, 437, 439, 460,
486, 506, 518, 532, 568, 591, 659, 684
Premšak, Marlen: 233, 236, 265—267,
270, 271, 361, 400, 413, 440, 444, 458,
505, 545, 561, 639, 697
Prijetelj, Janez: 140

Prosenec, Meta cf. Gabršek Prosenec, Meta
Protić, Miodrag B.: 11
Puljizević, Jovo: 740
Pušelja, Ratimir: 312
Pušič, Ljubinko: 141

R

Rajčević, Balša: 311
Ramšak, Branko: 205
Ratej, Olga: 333
Ravnik, Mojca: 154
Ravnikar, Edvard: 142—144, 752
Ravnikar, Vojteh: 145, 146, 155
Razboršek, Nande: 237
Remec, Marjan: 509, 704
Rener, Milko: 82
Renoir, Jean: 20
Ribič, Majda cf. Frelj Ribič, Majda
Rot, Barbara in Božo: 148
Rotar, Braco: 10, 22
Rotar, Drago: 149
Rotovnik, Mitja: 154
Rovšnik, Borut: 535, 566, 579
Rupel, Barbara: 691
Rupnik, Marko Ivan: 513
Rus, Zdenko: 325, 382
Rustja, Drago: 703

S

Saje, Stojan: 296
Sattler, Miran: 497, 612
Schlosser, Leonard B.: 302
Sedej, Ivan: 7, 23, 83—86, 150, 208—
—213, 300, 303, 308, 312, 313, 326, 327,
331, 451, 454, 464, 465, 466, 473, 484,
494, 496, 534, 582, 605, 613, 620, 623,
649, 653, 654, 660, 664, 677, 680, 691,
695, 731, 742
Sever, Savin: 155
Sfiligoj, A.: 151
Silič Nemeč, Nelida: 24, 250, 471
Simčič, Samo: 85
Simoniti, Marjetica: 87, 214
Sitar, Sandi: 252
Skreiner, Wilfried: 689
Slabe, Marjan: 215
Slana, Miroslav: 216, 358, 554
Slokar, France: 416
Smiljanić, Ljubomir: 528
Smrekar, Andrej: 27, 436, 724
Smrekar, Lado: 288
Smole, Majda: 25, 26
Sosič, Branko: 28, 81, 178, 302, 312,
321, 397, 499
Spremo, Gordana: 267, 380, 537
Srakar, Peter: 620
Stanič, Ciril: 131, 154
Stanković, Branko: 669

Stele Možina, Melita: 600
Stopar, Iva: 8, 29, 30, 34, 152
Susič, Emdij: 153
Suša, Majda: 741
Svetina, Ivo: 558

Š

Sarec, Aleš: 155
Saver, Lilijana: 235, 298
Serbelj, Ferdo: 38
Simaga, Vida cf. Hudoklin Šimaga, Vida
Šk(e)rlj, Robert: 281, 434, 750
Skodlar, Čoro: 88, 673, 693, 766
Skrilec, M.: 151
Skrl, Janez: 481
Soštarič, Mirko: 216
Šter, Janez: 480, 507
Štih, Bojan: 135
Štrajn, Darko: 74
Štukl, France: 89
Štular, Hanka: 264, 330
Štupar Šumi, Nataša: 217
Šumi, Nace: 1, 24, 155, 218—220, 332,
725
Svajncer, Marija: 632

T

Teofanović, Mirjana: 399
Tepina, Zvonka: 154
Teppey, Jožica: 594
Teržan, Marijan: 221
Timotijevič, Slavko: 74
Tišma, Andrej: 508
Tominec, Roman: 723, 751
Tomše, Ida: 90
Toupin, Gilles: 335
Towell, Rosemarie L.: 268
Tršar, Marijan: 32, 399, 616, 631, 646,
713, 742
Turk, Juš: 542

U

Umek, Alojz: 222
Uršič, Marko: 757
Uršič, Mojca cf. Jenko Uršič, Mojca

V

Vasev Dimeska, Viktorija: 398
Vaupotič, Darja: 756
Vavken, Juša: 223
Verlič, Barbara: 224
Vetrih, Maja: 359
Visočnik, Vera: 21
Vodopivec, Aleš: 133, 156, 313, 752
Vogrinc, Jože: 74
Volčjak, Marija: 232, 576, 657, 759, 761
Volfand, Jože: 81, 473

- Vovko, Toni: 91, 92
 Vozlič, Matej: 752
 Vozlič, V.: 151
 Vrhunc, Polonca: 318, 694
 Vrišer, Andreja: 225, 365
 Vrišer, Sergej: 34, 38, 226—228, 332, 492, 537, 629
 Vuk, Marko: 158, 251
 Vuk, Vili: 197, 294, 762
 Vuković, Momo: 332, 348
- W**
- Walker, Frank Arneil: 35
 Wolf, Tatjana: 36, 425, 652
 Wróblewska, Danuta: 710
- Z**
- Zabel, Igor: 613, 734, 758
 Zadnikar, Janez: 81, 505, 553, 564, 570, 597, 612, 618, 637, 649, 684, 714, 715, 735, 749, 770
 Zadnikar, Marijan: 37
 Zagoričnik, Franci: 294
 Zagoričnik, Ifigenija: 422
 Zajc, Melita: 420
 Zalar, Franc: 233, 239, 243, 246, 292, 296, 301, 302, 308, 312, 313, 315, 317, 322, 325—328, 330, 333—338, 343, 345, 346, 351, 352, 356, 400, 445—447, 450, 454—457, 463, 465, 467—469, 473, 474, 475, 477, 478, 482, 484, 489, 499—501, 504—506, 508, 510, 512—515, 521, 528, 531, 534, 538, 542, 543, 547, 551, 553, 557, 558, 563, 565, 567, 571, 578, 582, 585, 587, 588, 594, 595, 599, 600, 607, 610—612, 614, 630, 631, 633, 637, 640, 644—646, 654, 655, 658, 660, 664, 679, 689, 690, 692, 701, 705, 707, 729, 740, 748, 750, 767, 769
 Zalar, Metka: 688
 Zdovc, Mirko: 159
 Zei, Lada: 238, 240
 Zgonc, Darja: 240
 Zlatar, Milena: 399, 400, 479, 756
 Zloković, Nada: 261
 Zlobec, Marijan: 93, 311, 342, 414, 417, 431, 470, 733, 740
 Zoran, Ivan: 238, 241, 245
 Zupan, Olga: 229
 Zupančič, Marija: 155
 Zupančič, Mirina: 278
- Ž**
- Žargi, Matija: 329, 332
 Železnik, Milan: 230
 Žganjer, Branimir: 412
 Žigon, Andreja: 38
 Žlebir, Danica: 277
 Žvanut, Maja: 40, 231



SLIKOVNA PRILOGA
PLANCHES



1 *Januarius Zick*: *Unbekannte Heiligenlegende*, 1751, Ljubljana, Narodni muzej



2 *Januarius Zick*: Saul bei der Hexe von Endor, 1752, Würzburg, Mainfränkisches Museum



3 *Januarius Zick*: Verkündigung an die Hirten, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum



4 *Johann Zick: Der blutige Rock, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum*



5 *Januarius Zick: Die Auffindung Mosis, Ljubljana, Narodni muzej*



6 *Januarius Zick: Die Auffindung Moses, Koblenz, Privatbesitz*



7 *Giambattista Tiepolo: America, Detail, 1751—1753, Würzburg, Residenz*



8 *Scipione Pulzone*: Križanje, detajl, konec 16. stoletja, Rim, Santa Maria in Vallicella



9 *Orazio Gentileschi*: Počitek na begu v Egipt, Dunaj, Kunsthistorisches Museum



10 *Guido Reni: Sv. Sebastijan, Rim, Museo Capitolino*



11 *José Ribera: Sv. Družina s sv. Katarino, 1684, New York, Metropolitan Museum of Art*



12 *Peter Paul Rubens: Madona s svetniki, detajl, 1636—1640, Antwerpen, Sv. Jakob*



13 *Francisco Ribalta: Vizija sv. Bernarda, 1628, Madrid, Prado*



14 *Janez Andrej Strauss*: Sv. Barbara, 1767, Laško, ž. c. sv. Martina



15 *Franc Jelovšek*: Sv. Hieronim, 1734, Ljubljana, ž. c. sv. Petra



16 *Fortunat Bergant*: Sv. Alojzij, Smartno ob Paki, ž. c. sv. Martina



17 *Giovanni Lanfranco*: Ekstaza sv. Marjete Kortonske, 1618—1620, Firenze, Galleria Pitti



18 *Annibale Carracci: Vizija sv. Frančiška Asiškega, 1597—1598, London, Sir John Pope-Hennessy*



19 *Antonis van Dyck: Vizija bl. Hermana Jožefa, 1630, Dunaj, Kunsthistorisches Museum*



20 *Simon Vouet: Sv. Magdalena, 1590—1649, Besançon, Musée des Beaux-Artes*



21 *Fortunat Bergant: Vizija sv. Antona Padovanskega, Cerčno, ž. c. sv. Ane*



22 *Fortunat Bergant*: Ekstaza sv. Frančiška Asiškega, okoli 1765, Nazarje, frančiškanski samostan



23 *Valentin Metzinger*: Apoteoza sv. Frančiška, 1753, Ljubljana, Narodna galerija



24 *Fortunat Bergant*: Kristus na Oljski gori, 1763, Križna gora pri Ložu, p. c. sv. Križa



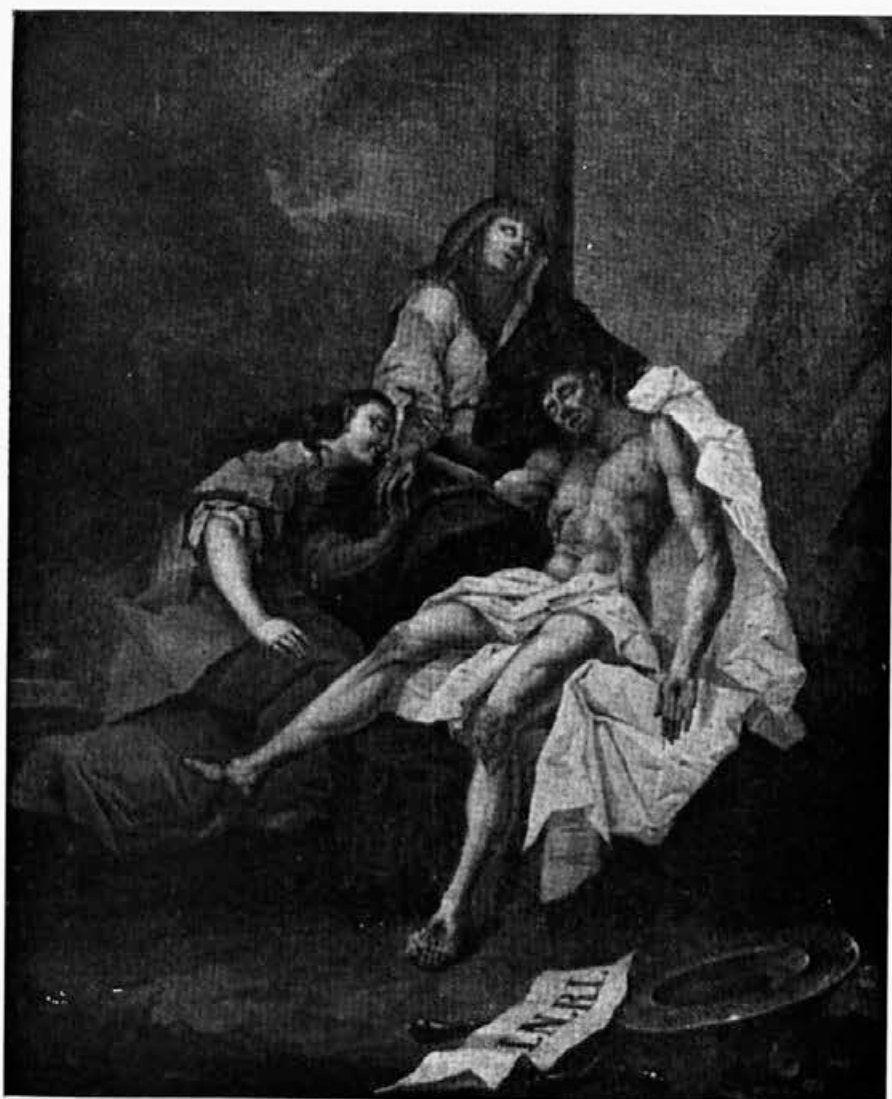
25 *Janez Andrej Strauss*: Sv. Magdalena, 1785, Kronska gora, ž. c. sv. Petra



26 *Correggio*: Mučeništvo sv. Placida in Flavije, okoli 1524—1526, Parma, Galleria Nazionale



27 *Peter Paul Rubens*: Objokovanje, 1614, Dunaj, Kunsthistorisches Museum



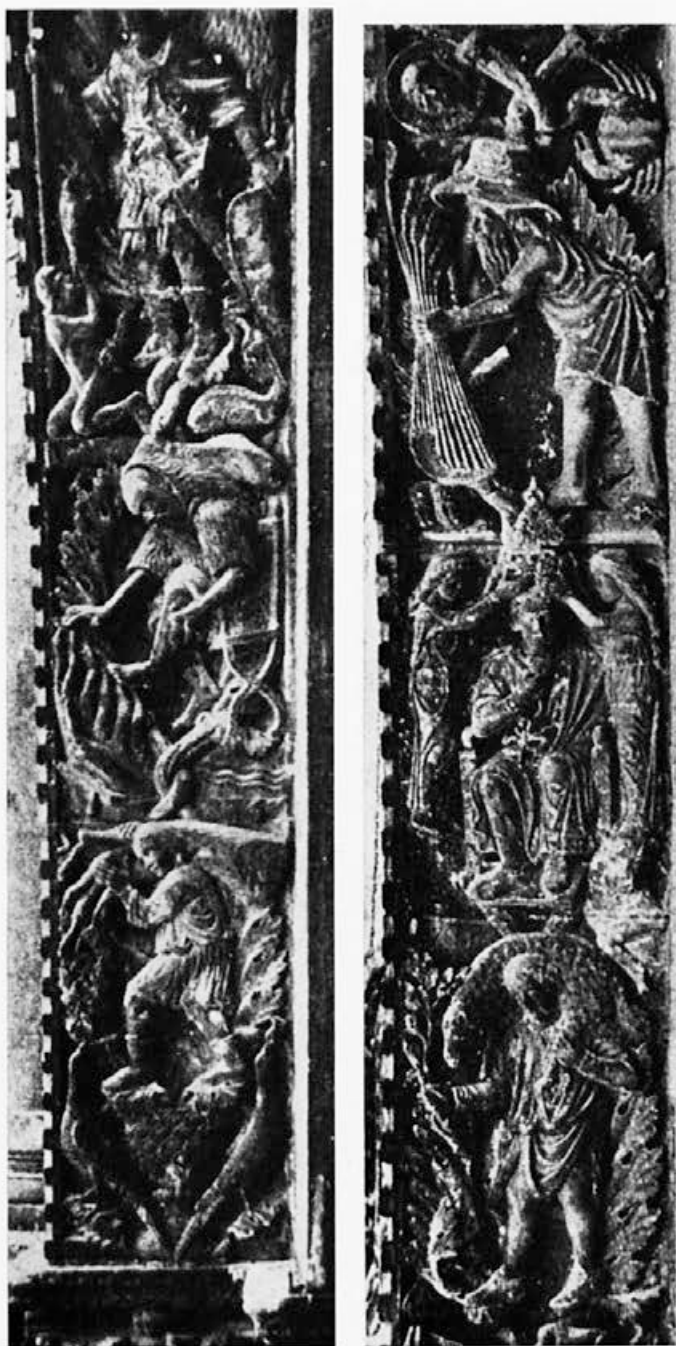
28 *Fortunat Bergant*: Marija z mrtvim sinom v naročju, 1766, Stična, sam. c. Zalostne Matere božje, XIII. postaja križevega pota



29 *Martin Johann Kremser Schmidt: Vnebohod, 1775, Gornji grad, ž. c. sv. Mohorja in Fortunata*



- 30 *Radovan in sodelavci*: December, Januar, Februar in Marec, 1240, Trogir, stolnica, reliefi na zahodnem portalu
- 31 *Radovan in sodelavci*: April in Marec, 1240, Trogir, stolnica, reliefi na zahodnem portalu



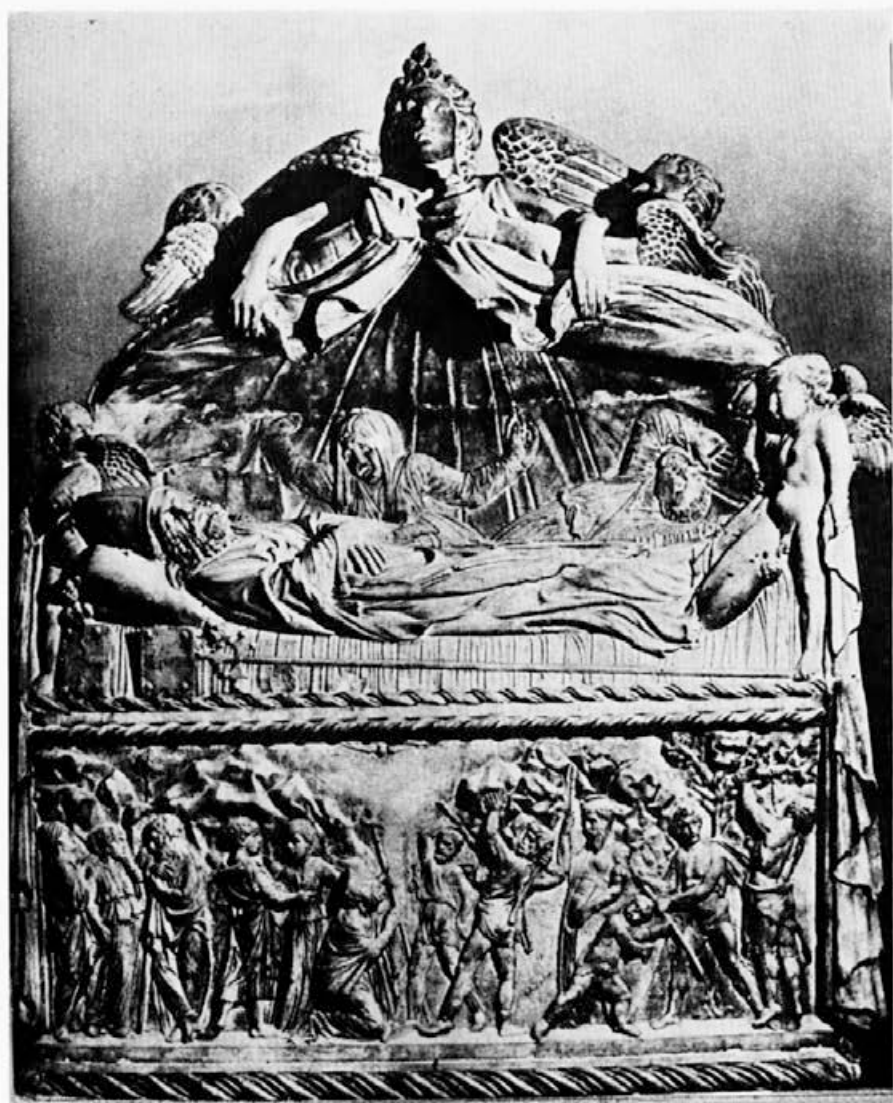
- 32 *Mojster Arcone dei Mesi*: Januar, Februar in Marec (od spodaj navzgor), 1235—1240, Benetke, San Marco, reliefi na arhivolti glavnega portala
- 33 *Mojster Arcone dei Mesi*: April, Maj in Junij (od spodaj navzgor), 1235 do 1240, Benetke, San Marco, reliefi na arhivolti glavnega portala



- 34 *Mojster Arcone dei Mesi*: Julij, Avgust in September, 1235—1240, Benetke, San Marco, reliefi na arhivolti glavnega portala
- 35 *Mojster Arcone dei Mesi*: Oktober, November in December, 1235—1240, Benetke, San Marco, reliefi na arhivolti glavnega portala



36—39 Marec, April in Maj; Junij, Julij in Avgust; September, Oktober in November; December, Januar in Februar, Tetraevangelon (Evangeliar iz Marciane), 11. stoletje, Benetke, Biblioteca Marciana, Marc. Gr. Z 540 (.557), f. 2v—4r



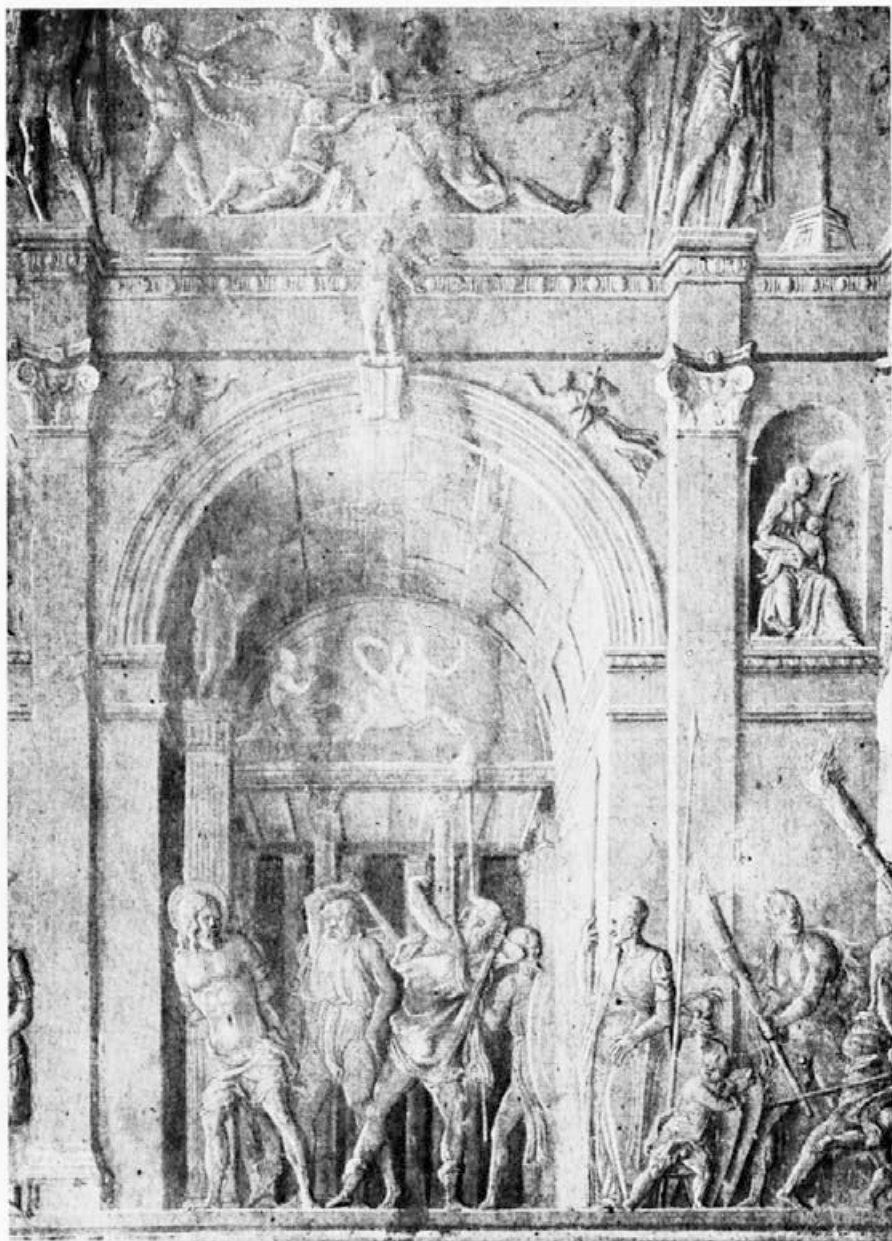
40 *Jurij Dalmatinek*: Nagrobnik sv. Rajnerija, 1444—1448, Kaštel Lukšić pri Splitu, ž. c.



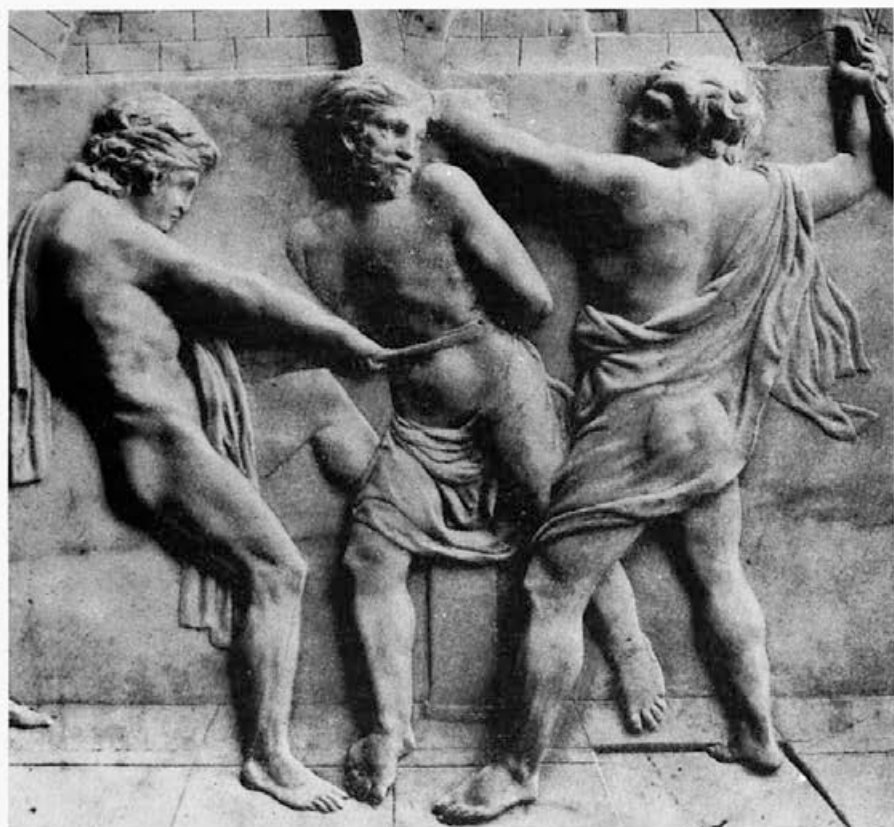
41 *Jurij Dalmatinec*: Nagrobnik sv. Rajnerija, leva polovica reliefa na sarkofagu, 1444—1448, Kaštel Lukšić pri Splitu, ž. c.



42 *Jurij Dalmatinec*: Nagrobnik sv. Rajnerija, desna polovica reliefa na sarkofagu, 1444—1448, Kaštel Lukšić pri Splitu, ž. c.



43 *Anonimus*: Bičanje(?), izrez, okoli 1450—1460, Firenze, Galleria degli Uffizi



44 *Anonimus*: Bičanje, izrez, okoli 1460—1470, izgubljen (prej Berlin, Staatliche Museen)



45 *Jurij Dalmatinec*: Bičanje, 1448—1450, Split, stolnica, Oltar sv. Anastazija



46 *Luca della Robbia(?)*: Madona z otrokom in šestimi angeli, okoli 1440, Pariz, Musée du Louvre



47 *Jurij Dalmatinec*: Strop krstilnice, pred 1451, Šibenik, stolnica



48 *Jurij Dalmatinec*: Nagrobnik sv. Rajnerija, detajl reliefa na sarkofagu, 1444—1448, Kaštel Lukšić pri Splitu, ž. c.



49 *Jurij Dalmatinec*: Strop krstilnice, detajl, pred 1451, Sibenik, stolnica



50 *Jurij Dalmatinek*: Nagrobnik sv. Rajnerija, detajl reliefa na sarkofagu, 1444—1448, Kaštel Lukšić pri Splitu, ž. c.



51 *Lorenzo Ghiberti*: Mojzesova zgodba, detajl, okoli 1436, Firenze, Baptisterij, Porta del Paradiso



52 *Jurij Dalmatinec*: Nagrobnik sv. Rajnerija, detajl reliefa na sarkofagu, 1444—1448, Kaštel Lukšić pri Splitu, ž. c.



53 *Delavnica Lorenza Ghibertija*: Rojstvo Jezusovo, detajl, okoli 1440—1450, Detroit, Zbirka Ford(?)



54 *Delavnica Nikolaja Florentinca: Madona z otrokom in dvema angeloma, druga polovica 15. stoletja, London, Victoria and Albert Museum*



55 *Nikolaj Florentinec*: Marijino kronanje, detajl, pred 1482, Trogir, kapela bl. Ivana Ursinija



56 *Nikolaj Florentinec: Madona, 1487, Trogir, kapela bl. Ivana Ursinija*



57 *Delavnica Nikolaja Florentinca: Angel, zadnja četrtina 15. stoletja, Sibenik, stolnica*



58 *Delavnica Nikolaja Florentinca: Angel, zadnja četrtina 15. stoletja, Sibenik, stolnica*



59 *Donatello*: Madona na oblaku, 1425—1435, Boston, Museum of Fine Arts



60 Sočutna, okoli 1455, Javorje v Poljanski dolini, ž. c. sv. Tilna



61 Sočutna, okoli 1460, Smartin pri Kranju, ž. c. sv. Martina



62 Sedeča Marija z otrokom, detajl, 40. leta 15. stoletja, Breg pri Kranju, p. c. Matere božje



63 Sočutna, detajl, okoli 1455, Javorje v Poljanski dolini, ž. c. sv. Tilna



64 Sedeča Marija z otrokom, okoli 1455, Sv. Primož nad Kamnikom, p. c. sv. Primoža in Felicijana



65 Sedeča Marija z otrokom, okoli 1460, Korito pri Dobrničju, p. c. sv. Petra



66 Marija, fragment, okoli 1440 do 1450, Ljubljana, Narodna galerija



67 Sočutna, detajl, okoli 1455, Javorje v Poljanski dolini, ž. c. sv. Tilna



68 Stoječa Marija z otrokom, okoli 1450, Ljubljana, Narodna galerija



69 Stojęča Marija z otrokom, ok. 1455, Ljubljana, Narodna galerija



70 Sv. Marjeta, okoli 1460, Ljubljana, Narodna galerija



71 Sv. Lenart(?), okoli 1460, Ljubljana, Mestni muzej



72 Stoječa Marija z otrokom, ok. 1465, Ljubljana, Teološka fakulteta



73 Stoječa Marija z otrokom, po 1465, Petkovec v Rovtah, p. c. sv. Hieronima



74 Sv. Andrej, okoli 1455, Ljubljana, Narodna galerija



75 *Janez Ljubljanski*: Sv. Florijan, 1443, Visoko pod Kureščkom, p. c. sv. Miklavža



76 Sv. Florijan, okoli 1462, Trzin, p. c. sv. Florijana



77 *Janez Ljubljanski*: Apostol, 1459, Kamni vrh nad Ambrusom, p. c. sv. Petra



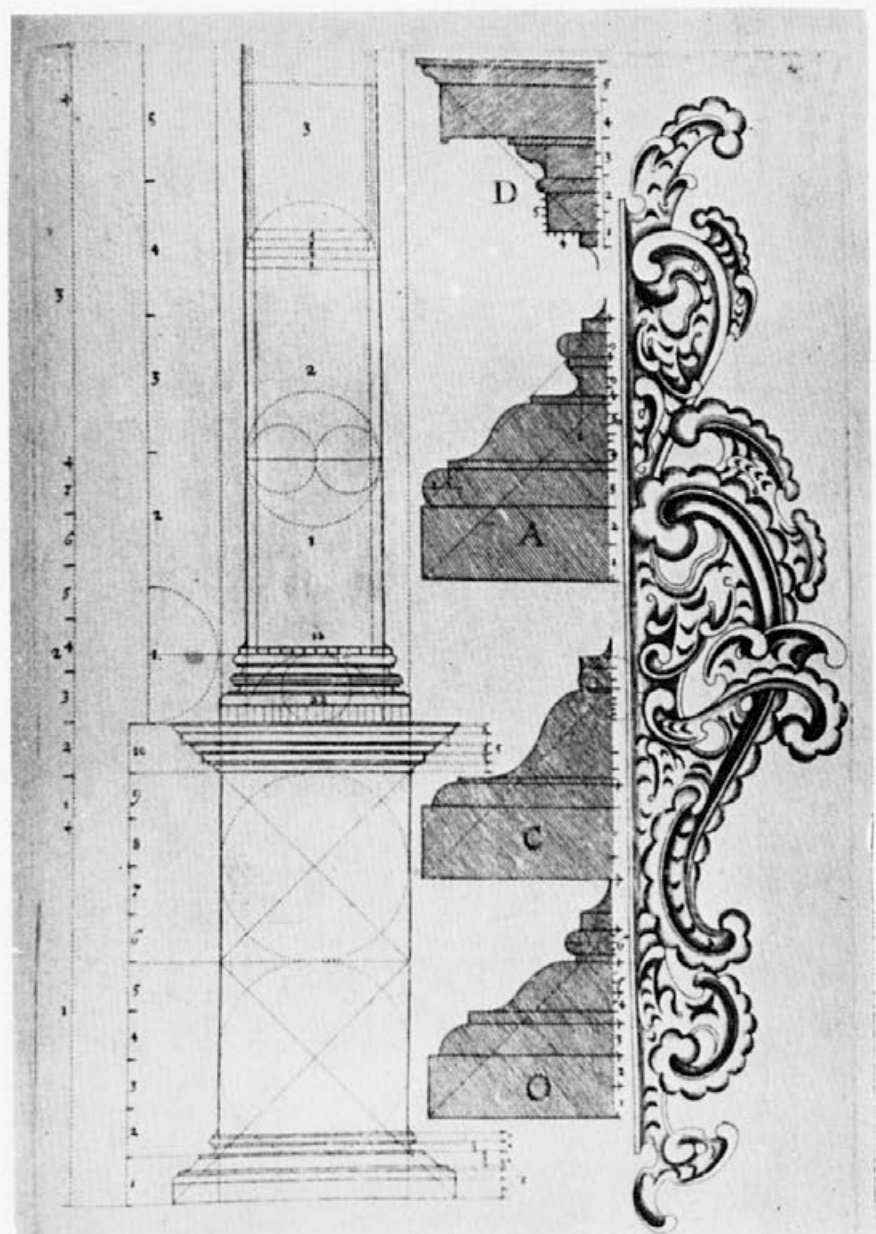
78 Sv. Peter, okoli 1459, Ljubljana, Narodna galerija



79 Sv. Tilen, okoli 1460—1465, Repnje nad Vodicami, p. c. sv. Tilna



80 Sv. Mihael, po 1465, Ljubljana, Narodna galerija



81 *Georg Caspar Erasmus*: Oltarno krilo, v: *Seülen Buch*, Nürnberg MDCLXVII



82 *Jamškova delavnica*: Véliki oltar, krilo, 1685, Setnica nad Polhovim Gradcem, p. c. sv. Uršule



83 *Ivan Zajec: Kozakove sanje, okoli 1904, bron, Ljubljana, Narodna galerija*



84 *Paolo Troubetzkoy*: Tolstoj na konju, bron, Milano, Galleria d'Arte Moderna



85 *Alojzij Gangl*: Žid, bron, Ljubljana, Narodna galerija



86 *Medardo Rosso: Bookmaker, 1894, vosek prek mavca, New York, Museum of Modern Art*



87 *Alojzij Gangl: Zid, patinirana glina, Metlika, Belokranjski muzej*



88 *Alojzij Gangl*: Portret slikarja (Jurij Subić?), mavec, Metlika, Belokranjski muzej



89 *Auguste Rodin*: Osnutek za spomenik Bastien-Lepageu, 1887, spomenik postavljen 1889 v Damvillersu



90 *Alojzij Gangl*: Dekle z muckami, mavec, Metlika, Belokranjski muzej



91 *Alojzij Gangl*: Pastirček, mavec, Metlika, Belokranjski muzej



92 *Camille Claudel*: Flavtistka, bron, Pariz, Collection Flavian



93 *Teresa F. Ries*: Nepremagljivi, okoli 1903, Dunaj, Kongressplatz



94 *Ivan Zajec: Požar, okoli 1912, žgana glina, Ljubljana, Narodna galerija*



95 *Ivan Zajec: Ribiči, okoli 1912, žgana glina, Ljubljana, zasebna last*



FOTOGRAFSKI POSNETKI: Biblioteca nazionale Marciana, Benetke: 36—39; Bildarchiv, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe: 3, 4; Fotoarhiv Narodne galerije, Ljubljana: 1, 5, 23, 65, 66, 68—72, 74, 78, 79, 83, 85, 87, 94, 95; Photo-Verlag Gundermann, Würzburg: 2, 7; Rheinisches Bildarchiv, Kölnisches Stadtmuseum, Köln: 6; Service de documentation photographique de la réunion de musée nationaux, Pariz: 46; Soprintendenza beni artistici e storici di Firenze: 43; Božidar Sinkovec: 57, 58; Samo Štefanac: 55, 56; Brane Šuštar: 60—64, 67, 73, 75—77, 80; Victoria and Albert Museum, London: 54; Zapuščina Alojzija Gangla: 91; Zavod SRS za varstvo naravne in kulturne dediščine, Ljubljana: 15; Milan Železnik: 81, 82; Sonja Zitko: 88, 90; posnetki po starih fotografijah: 8—14, 16—22, 24—29, 30—35, 40—42, 44, 45, 47—53, 59, 84, 86, 89, 92, 93.

ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO N. V. XXI

Izdalo in založilo
Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo

Izdajateljski svet
Anka Aškerc, Cene Avguštín, Vesna Bučič, Anica Cevc,
Spelca Copič (predsednik), Peter Fister, Peter Krečič, Stane Mikuž †,
Damjan Prelovšek, Melita Stelè-Možina, Hanka Štular

Uredniški odbor
Emilijan Cevc, Milček Komelj, Nace Sumi (glavni in odgovorni urednik),
Sergej Vrišer, Andreja Žigon

Tehnični urednik
Andreja Žigon

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 Avguštín, Vesna Bučič, Anica Cevc,
Spelca Copič (présidente), Peter Fister, Peter Krečič, Stane Mikuž †,
Damjan Prelovšek, Melita Stelè-Možina, Hanka Štular

Comité de rédaction
Emilijan Cevc, Milček Komelj, Nace Sumi, (rédacteur principal et
responsable), Sergej Vrišer, Andreja Žigon

Rédacteur technique
Andreja Žigon

Tirage
600 exemplaires

Rédaction et administration
Filozofska fakulteta, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana, Yougoslavie

Tisk: Tiskarna Učne delavnice, Ljubljana

UDK 75.034.7(497.12 Ljubljana: Narodni muzej): 929 Zick J.

Izvirno znanstveno delo

Othmar Metzger

ZWEI BEMERKENSWERTE GEMALDE VON JANUARIUS ZICK (1730—1797) AUS DEM NARODNI MUZEJ IN LJUBLJANA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXI, 1985, str. 45—51, sl. 1—7

Das 44 × 35,2 cm messende Leinwandbild Januaris aus dem Nationalmuseum in Ljubljana ist 1751 datiert und damit des zweitfrüheste bekannte Bild des Malers. Das Thema ist unbekannt, muß aber wegen der Nimblierung der Hauptfigur eine Darstellung aus einer Heiligenlegende sein.

Die Auffindung des Moses (jetzige Maße: Leinwand, 37,5 × 28 cm), ebenfalls aus dem Nationalmuseum in Ljubljana ist beschnitten, am meisten wohl links. Dasselbe Thema befand sich noch 1963 in Koblenzer Privatbesitz und deutet in der lockeren Verteilung seiner Figuren in etwa an, wie stark die Beschnidung des Hochformats sein dürfte. Das Koblenzer Bild wird um 1765 gemalt sein.

UDK 736.24.045(497.13 Trogir):1240c

Izvirno znanstveno delo

Nataša Golob

UPODOBITVE MESECEV NA RADOVANOVEM PORTALU V TROGIRU. MED BIZANTINSKO IN ZAHODNOEVROPSKO TRADICIJO

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXI, 1985, str. 79—105, sl. 30—39

Več italijanskih umetnostnih zgodovinarjev je poudarjalo, da so upodobitve mesecev na glavnem pročelu trogirske stolnice ikonografsko odvisne od reliefov na isto temo na t.i. Arcone del Mesi v Benetkah. Vendar je pri beneskih reliefih očitna tesna — tako ikonografska kot kompozicijska — povezanost s ciklom miniaturne bizantinskega rokopaša Z 540 (11. stoletje), hranjenega v Bibliotechi Marciani v Benetkah. Za trogirske upodobitve lahko rečemo, da so z beneskih ciklom povezane le v enem detajlu, tj. upodobitev Marca v dvojni osebi, ko hkrati nastopa kot voljčak (bizantinska tradicija) in kot posebitev Vetra (italijanska romanska tradicija). Druge upodobitve opravil so bližje zahodnoevropskim predstavam in po kompoziciji spominjajo na cikie iz Lucche, Ferrare, Amiensa in Chartresa. Trogirske reliefe lahko razlagamo tudi kot sekvence zimskega in pomladnega časa, s tem da pripovednih detajlov, ki se kažejo sredi bogatega rastiinja, ne moremo šteti za dopolnilo cikla mesečnih opravil, kot dodatek za poletne in jesenske mesece.

UDK 75.034.7:248

Izvirno znanstveno delo

Blaženka First

ODRAZ NAPETOSTI MED SENZUALIZMOM IN SPIRITUALIZMOM V BAROCNEM RELIGIOZNEM SLIKARSTVU

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXI, 1985, str. 53—78, sl. 8—29

Članek odpira vpogled v idejno-formalno problematiko baročne religiozne umetnosti: v njeno polarnost kategorialnega para čutno — duhovno. V svojem zagonu k mističnemu življenju je baročni človek ostro postavil v nasprotje obe kategoriji, ki sta se spopadli kot Dobro in Zlo, duša in telo, meso in duh. Gre za dialektično dinamično napetost med dejavnim in trpnim načinom življenja, med posejovanjem sveta in odgovedjo, med uživanjem v stvarih in preživetjem od njih. To je idejni konflikt dobe, ki ni ide svoje mesto tudi v sodasni umetnosti. Zato se vsa spiritalna vsebina religiozne umetnosti spogleduje z magnetno silno čutnosti. To velja tako za evropsko kot za slovensko baročno slikarstvo.

UDK 73.034(497.13 Dalmacija):929 Dalmatinec J.

Izvirno znanstveno delo

Stanko Kokole

O VPRASANJU RENESANČNIH ELEMENTOV V KIPARSKEM OPUSU JURJUA DALMATINCA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXI, 1985, str. 105—121, sl. 40—53

Članek obravnava nekatera najpomembnejša kiparska dela Jurjua Dalmatina (ok. 1400—1473) na naših tleh. Analiza posameznih detajlov na nagrobniku sv. Rajnerja v Kaštel Lukšću (1444—1448), angelov na stropu kraljice v Anastaziji v Stibeniku (pred 1430) in reliefa Bitanja na oltarju sv. Anasztazija v splitski stolnici (1448—1450) je pokazala številne renesančne motive, ki jih lahko povežemo z Donatellom (še posebej tudi z njegovo padovansko delavnico) in Lorenzom Ghibertijem. Posamezni figurinalni tipi gotovo izvirajo iz predložnih knjig obeh mojstrov. Z njimi se je Jurij verjetno seznanil prek vzorničnih risb, ki jih je moral dobiti pri za zdaj še neznanih posrednikih v severni Italiji (Benetke, Padova?). Nekateri izmed teh modernih florentinskih elementov so, kot vse kaže, v sodasnem beneskem kiparstvu izjemni in utegnelo v prihodnje prispevati tudi k reševanju nekaterih problemov v tem širšem okviru.

Blazekša First

THE REFLECTION OF THE TENSION BETWEEN SENSUALISM AND SPIRITUALISM IN BAROQUE RELIGIOUS PAINTING

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXI, 1985, pp. 53-78, pl. 8-29

The article considers the ideological and formal problems of baroque religious art: the dichotomy between the sensual and the spiritual. In his striving for a mystical life, baroque man sharply contrasted these two categories, which were in conflict, like Good and Evil, body and soul, flesh and spirit. There is a dialectic dynamic tension between the active and the passive way of life, between possession of the world and renunciation, between enjoyment of the things of life and contempt for them. This was the conflict of ideals of the age, and it was also reflected in the art of the time. Thus the spiritual content of religious art conquered with the magnetic force of sensuality. And this holds true both for European as well as for Slovenian baroque art.

UDC 73.034(497.13 Dalmacija):929 Giorgio da Sebenico

Original Scientific Work

STANKO KOKOLE
CONTRIBUTIONS TO THE STUDY OF RENAISSANCE ELEMENTS
IN THE SCULPTURAL ŒUVRE OF GIORGIO DA SEBENICOZbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXI, 1985, pp. 105-121
Pl. 40-53

The article deals with some of the most conspicuous sculptural works of Giorgio da Sebenico (c. 1400-1473) in Dalmatia. An analysis of certain Renaissance motifs on the Tomb of St. Salverius in Kaštel Lučki (1444-1448), of the angels on the ceiling of Sibenik cathedral (before 1480) and the relief of the Flagellation on the altar of St. Anastasius in Split (1448-1450) has revealed the obvious influence of Donatello (especially of his Paduan workshop) as well as of Lorenzo Ghiberti. The primary sources for the figural types in question must have been the model books of these two great masters, known to the Dalmatian sculptor probably only through separate drawings that he had acquired from a still unknown intermediary, most likely in Northern Italy (Venice, Padua). However, such an early appearance of the modern Florentine elements appears to be unique in contemporary Venetian sculpture and might prove useful for future research in this wider context as well.

UDC 75.034.7(497.12 Ljubljana: Narodni muzej): 929 Zick J.

Original scientific work

Othmar Metzger

TWO IMPORTANT PAINTINGS BY JANUARIUS ZICK (1730-1797)
FROM THE NATIONAL MUSEUM IN LJUBLJANA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXI, 1985, pp. 45-51, pl. 1-7

One of the oil paintings by Januarius Zick from National museum in Ljubljana is in a format 44 x 35.2 cm and dated 1751. It is the second known painting by Zick and his oldest work. The theme of the painting is uncertain: the main figure has a halo, so that it is likely that the painting illustrates the legend of some saint. There is also an oil painting of the Finding of Moses from the National Museum in Ljubljana. Its present format is 37.5 x 28 cm, but it has been cut, especially on the left side. In 1963 a picture on the same theme, painted around 1765, was still in a private collection in Koblenz. The looser arrangement of the figures in the Koblenz painting gives some indication of how much has been cut from the upright picture under discussion.

UDC 736.24.065(497.13 Trogir) *1240*

Original Scientific Work

Nataša Golob

THE DEPICTION OF THE MONTHS ON THE RADOVAN PORTAL
IN TROGIR BETWEEN THE BYZANTINE AND THE WESTERN
EUROPEAN TRADITIONZbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXI, 1985, pp. 79-103,
pl. 30-39

A number of Italian art historians have emphasized the iconographic links between the sculpted representations of the months on the main portal of the Trogir cathedral and the reliefs with the same theme on the so-called *Arco dei mesi* in Venice. In fact, the Venetian reliefs clearly show a close connection with a cycle of miniatures from the 11th century Byzantine manuscript Z 540 in the Biblioteca Marciana in Venice. From both the compositional as well as the iconographic aspects. On the other hand, there is only one detail which connects the Trogir representations with the sculpted cycle in Venice, i.e., the figure of March in a double persona, as a warrior (Byzantine tradition) and as the personification of the Wind (Italian romanesque tradition). The other tasks are more closely related to the Western European ideas and in composition they are reminiscent of the cycles at Lucca, Amiens and Chartres. The Trogir reliefs can also be regarded as sequences of winter and springtime, but the narrative details which can be discerned among the rich foliage cannot be regarded as a completion of the cycle of the labors of the months, that is, as the additional summer and autumn months.

UDK 736.24(420 London):736.24(497.13 Dalmacija):929 Florentinec N.

Izvirno znanstveno delo

Samo Stefanac

RELIEF IZ KROGA NIKOLAJA FLORENTINCA V LONDONU

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXI, 1985, str. 123-130, sl. 54-59

Avtor povezuje relief *Madone z otrokom in duerna angeloma* v Victorian and Albert Museum v Londonu (inv. št. 4234-1857) z umetnostjo kiparja in arhitekta Nikolaja Florentinca (Niccolò di Giovanni Fiorentino, ?-1505). Relief je mogoče primerjati z nekaterimi znanimi umetnikovimi deli v Dalmaciji (Trogir, Šibenik, Hvar). Glede na kvaliteto reliefa, ki je slabša kot pri lastnoročnih delih Nikolaja Florentinca, je avtor mnenja, da je relief delo pomočnika.

UDK 726.391.12(497.12):16*

Izvirno znanstveno delo

Milan Zeleznik

REZBARSTVO 17. STOLETJA NA SLOVENSKEM

IN TISKANE PREDLOGE

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXI, 1985, str. 149-153, sl. 81-82

Cianek pokaže na vlogo grafičnih predlog pri nastajanju umetnin. Gre za knjigo o sštebrnih ali temeljno poročilo o petih redih arhitekturne umetnosti, ki so ji priloženi tudi lepi kapiteli, nastavki, viseča polnila in stranska krila. Tako pravi med drugim na nastovni strani Georg Caspar Erasmus, mlajr in mešan v Nürnbergu. Knjiga je izšla v Nürnbergu leta 1667. V knjigi so odlično izrisani primeri hrustančaste ornametike. Dejansko so predstavljeni prav vsi ornamentalni deli zlatega oltarja tretje razvojne stopnje. Če pri tem upoštevamo tudi narisano ornamentiko na termah, na mejnih in vencičnih profilih in kapitele, dobimo ves groteskni oklep zlatega oltarja na arhitekturnem ogrodju. Sočasno je v Skofji Loki na Gorenjskem delovala podobarska, rezbarska, mlzarska in slikarska delavnica Jamškov. Član te delavnice je izrezjal tudi krilo velikega oltarja v Setnici nad Polhovim Gradcem, ki je bil postavljen leta 1685. Izrezljano krilo je povsem identično s krilom, ki ga je narisal za svojo knjigo Erasmus.

UDK 73(497.12 Ljubljana):1440/1470*

Izvirno znanstveno delo

Jana Intihar Ferjan

LJUBLJANSKA KIPARSKA DELAVNICA 15. STOLETJA

SEZNAM PLASTIK

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXI, 1985, str. 131-148, sl. 60-80

Obravnane plastike iz časa od okoli 1440 do okoli 1470 so pripisane kiparski delavnici, ki naj bi imela sedež v Ljubljani. Plastike so na podlagi stilne analize razvrščene v tri struje, časovno v dve fazi, kvaliteta niha zaradi različnih sposobnosti klesarjev. Tri struje so povezane z arhivsko dokumentiranimi slikarjs Gregorjem, Janezom in drugim Gregorjem. Prva dva izhajata iz otredlega mehkega sloga in pod vplivom domače kraško-prinorske tradicije večata plustičnost kipov ter reducirata število gib. Tretji umetnik naj bi v ustrezni sheme, ki so pred njim zasle v onemogio ponavljanje, vnesei novo energijo in kvaliteto; predvidevamo, da je to posedica obiska Benetk.

UDK 73(497.12):73(4):1904/1918*

Izvirno znanstveno delo

Sonja Žitko

PRISPEVEK K PROBLEMATIKI SLOVENSKEGA KIPARSTVA

OB PROBLEMU STOLETJA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXI, 1985, str. 155-161, sl. 83-95

Analiza nekaterih izbranih del iz opusa kiparjev Alojzija Ganega in Ivana Zejca je na eni strani pokazala na izstopajoče impresivnostne prvine, na drugi strani pa na bolj ali manj očitne vplive pomembnih evropskih kiparjev, kot so Rodin, Rosso, Troubetzkoy in drugi.

UDC 73(497.12:Ljubljana):1440/1470*

Original Scientific Work

Jana Inthar Ferjan

THE LJUBLJANA SCULPTURE WORKSHOP
OF THE 15th CENTURY. LIST OF SCULPTURE

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXI, 1985, pp. 131-148,
pl. 60-80

The sculptures discussed date from the time between around 1440 and 1470 and are attributed to the sculpture workshop which is thought to have been located in Ljubljana. On the basis of an analysis of style, the figures are divided into three streams and two chronological phases, their quality is uneven because of the varying capabilities of the stonemasons. The three streams are linked to three painters who are mentioned in the archives, Gregor, Janetz and another Gregor. The work of the first two is in a hardened version of the soft style and under the influence of the local tradition of the karst littoral they increased the plasticity of the sculptures and reduced the number of folds. The third artist is thought to have brought a new energy to the established patterns which had deteriorated to a helpless repetition before his time; it appears likely that this was the result of a visit to Venice.

UDC 73(497.12):73(4):1904/1918*

Original Scientific Work

Sonja Zilko

A CONTRIBUTION TO THE STUDY OF SLOVENIAN SCULPTURE
AT THE TURN OF THE CENTURY

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXI, 1985, pp. 155-161,
pl. 83-85

An analysis of some selected works from the opus of the sculptors Alojzij Gangl and Ivan Zajec shows on the one hand pronounced impressionistic elements, and on the other to a greater or lesser degree the influence of European sculptors such as Rodin, Fosso, Troubetzkoy and others.

UDC 736.24(420 London):736.24(497.13 Dalmacija):929

N. di Giovanni Fiorentino

Original Scientific Work

Samo Stefanac

A RELIEF FROM THE CIRCLE AROUND NICCOLO
DI GIOVANNI FIORENTINO IN LONDON

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXI, 1985, pp. 123-130,
pl. 54-59

The author connects the relief of the *Virgin and Child with two Angels* in the Victoria and Albert Museum in London (inventory No. 4234-1897) with the artistic work of the sculptor and architect Niccolo di Giovanni Fiorentino (?-1505). The relief can be compared with some known works by the artist in Dalmatia (Trogir, Šibenik, Hvar). The quality of the relief is inferior to that of the work which Niccolo di Giovanni Fiorentino did himself, and the author is therefore of the opinion that the relief is the work of an assistant.

UDC 726.39(1.12:497.12):16*

Original Scientific Work

Milhan Zeleznik

SEVENTEENTH CENTURY WOODCARVING IN SLOVENIA
BASED ON GRAPHIC DESIGNS

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXI, 1985, pp. 149-153,
pl. 81-82

This article discusses the graphic models on which works of art were based. The subject is a book about pillars, an Exhaustive Report on the Five Categories of Architectural Art, which includes beautiful capitals, extensions, hanging panels and side wings. This, among other things, is what Georg Caspar Erasmus, carpenter and citizen of Nurnberg, where the book was published in 1667, wrote on the title page. The book contains excellent drawings of chondroid decorations. In fact, it presents all the ornamentation of the golden altar of the third stage of development. If we add to this also the drawings of the ornaments on the friezes and on the mouldings and cornices, we have the complete grotesque armory of the golden altar on the architectural framework. About the same time, the workshop of the Jamniks in Skofja Loka was actively sculpting, woodcutting, carpentering and painting. A member of this workshop cut a wing of the great altar in Senica above Polhov Gradec which was erected in 1685. The carved wing is identical with that which Erasmus drew in his book.