Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani
87 113314
XI/XII

ZBORNIK
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

XI-XII

1974-1976

LJUBLJANA
1976

Zbornik
za umetnostno
zgodovino

ZBORNIK
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

XI-XII

1974-1976

LJUBLJANA
1976

+ C 113314

113314

0 8327/1976

VSEBINA
TABLE DES MATIÈRES

Razprave in članki
Études et articles

Ksenija Rozman

Slikar Franc Kavčič/Caucig. Risbe po starih mojstrih
Le Peintre Franc Kavčič/Caucig. Dessins d'après les maîtres anciens 9

Painter Franc Kavčič/Caucig and his drawings of old masterpieces 39

Sonja Žitko-Bahovec

Spomeniška in arhitekturna plastika 19. stoletja na Slovenskem
La skulpture monumentale et architecturale du 19ème siècle en Slovénie 71

Andreja Žigon

Jakob Brollo 123

Peter Krečič

Slovenska likovna kritika med dvema vojnama
La critique d'art slovène entre les deux guerres 205

Tomaž Brejc

Slike Girolama da Santa Croce v Slovenskem Primorju
Les tableaux de Girolamo da Santa Croce dans le Littoral Slovène 291

Jure Mikuž

Nekaj novih misli ob šmarskih freskah
Quelques idées nouvelles à propos des fresques de Šmarje 299

Damjan Prelovšek

Deželna hiša v Ljubljani v poznem 18. stoletju
L'Hotel des états provinciaux à la fin du XVIIIe siecle 307

Steffi Röttgen

Heinrich Friedrich Füger 323

Poročila in ocene
Notes et comptes rendus

Narodna galerija v letih 1973 in 1974 (Maja Krulc)
La Galerie Nationale en 1973 et 1974 337

Razstave v Pokrajinskem muzeju v Mariboru med leti 1973—1974 (Marjetica Simoniti Šetinc)
L'expositions dans Pokrajinski muzej de Maribor en 1973 et 1974 338

G. B. Cavalcaselle, La pittura friulana del Rinascimento, a cura di G. Bergamini con presentazione di D. Gioseffi, Vicenza 1973 (Kruno Prijatelj) 339

Kruno Prijatelj, Studije o umjetninama u Dalmaciji, Zagreb, Društvo historičara umjetnosti Hrvatske; vol. I, (Tomaž Brejc) 340

F. A. Maulbertsch (1724—1796). Spominska razstava na Dunaju (Marjana Cimperman-Lipoglavšek) 343

Helga Hilschenz, Das Glas des Jugendstils, München 1973 (Tatjana Wolf) 344

Miodrag B. Protić, Jugoslovensko slikarstvo 1900—1950. Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1973 (Barbara Omahen) 345

Bibliografija
Bibliographie

Umetnostnozgodovinska bibliografija za leta 1970—1971 (Maja Krulc)
Bibliographie de l'histoire de l'art pour les années 1970 à 1971 349

Slikovna priloga
Planches

RAZPRAVE IN ČLANKI
ÉTUDES ET ARTICLES

SLIKAR FRANC KAVČIČ/CAUCIG IN NJEGOVE RISBE PO SLIKAH STARIH MOJSTROV

Ksenija Rozman, Ljubljana

UMETNIK FRANC KAVČIČ IN ŽIVLJENJSKI PODATKI

O življenju in delu neoklasicističnega slikarja Franca Kavčiča nismo povsem nepoučeni. Podatke o njem našteva vrsta leksikonov in drugih publikacij.[1] Zatakne pa se že ob njegovi rojstni letnici in smrtnem datumu. Kot datum smrti je veljal 18. november 1828. Drugače

[1] Naštevam le nekatere med njimi:
Hans Rudolph Füessli: *Annalen der bildenden Künste für die österreichschen Staaten.* I. Th. Wien 1801, pp. 110—130; H(ans) H(einrich) Füssli: *Allgemeines Künstlerlexikon.* II. Zürich 1806, pp. 179—180; Johann Georg Meusel: *Teutsches Künstlerlexikon.* I. Lemgo 1808, pp. 134—135; Pietro Zani: *Enciclopedia Metodica Critico-Ragionata delle Belle Arti.* I. Vol. VI. Parma 1820, p. 95; (Franz Gräfer und Johann Jacob Heinrich Czikann): *Österreichische National-Encyclopädie.* I. Wien 1835, p. 488; idem, 23. Bd. (Supplement), p. 392; G(eorg) K(aspar) Nagler: *Neues allgemeines Künstler-Lexicon.* München 1835, pp. 435, 441—443; *Charles Le Blanc: Manuel de l'amateur d'estampes.* I. Paris 1854, p. 228; Carlo Morelli di Schönfeld: *Istoria della Contea di Gorizia.* III. Gorizia 1855, pp. 272—273; Wurzbach Constant von: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich.* Wien 1857, pp. 312—314; Ivan Kukuljević Sakcinski: *Slovnik umjetnikah jugoslavenskih.* II. Zagreb 1858, pp. 148—154; Frant(išek) Lad(islav) Rieger: *Slovník naučný.* II. V Praze 1862, p. 81; Štef(an) Širok, Slavni slovenski slikar France Kavčič. *Zora.* I. 1872, št. 12, pp. 177—179, št. 13, pp. 192—193; Francesco di Manzano: *Cenni biografici dei letterati ed artisti Friulani del secolo IV. al XIX.* Udine 1885, pp. 55—56; Michael Bryan: *Dictionary of Painters and Engravers.* Biographical and Critical. I. London 1886, p. 253; Hans Tietze, Caucig Franz, v: Thieme-Becker. VI. Leipzig 1912, p. 197; E(mmanuel) Bénezit: *Dictionnaire Critique et Documentaire* etc. I. Paris 1924, p. 897; St(eska Viktor), *Caucig (Kavčič) Frančišek,* — v: *SBL* 1925—1932, pp. 73, 83; Antonio Morassi, Gorizia nella storia dell'arte. v: *Gorizia nella storia, nell'arte, nell'economia.* Gorizia 1925, p. 30; Friedrich Noack: *Das Deutschtum in Rom.* II. Berlin—Leipzig 1927, p. 123; Viktor Steska: *Slovenska umetnost, I. Slikarstvo.* (Prevalje 1927), pp. 169—173; Antonio Morassi, *L'arte nel Goriziano,* v: *Gorizia con le vallate dell'Isonzo e del Vipacco. Guida del Friuli.* (Udine) 1930, pp. 200—201; Josip Regali, O nekaterih slikah Franceta Kavčiča (Cauciga) in nekaj o njegovi rodovini. *ZUZ* XII. 1933, pp. 115—119; France Stelè: *Monumenta artis Slovenicae.* II. Ljubljana 1938, pp. 17, 29, 30; Raieri Mario Cossár: *Storia dell' Arte e dell'Artigianato in Gorizia.* Pordenone 1948, pp. 74, 212, 309, 311—314, 332; France Stelè: *Slovenski slikarji.* Ljubljana (1949), pp. 144—145; Dario de Tuoni, Slikar Franc Kaučič. *Razgledi.* IV. Trst 1949, pp. 445—460; Ugo

je mislil samo Ferd. Nik. Schmidtler, ki je postavil smrtni dan na 17. november.[2] Po več kot sto letih je ta datum navedel in ga dokončno popravil Heinz Schöny[3], in sicer po ohranjeni osmrtnici, v kateri naznanja Kavčičev nečak Bernard Rattmann smrt svojega ujca. Osmrtnica navaja, da je *Kavčič umrl dne 17. novembra 1828* ob pol dvanajstih ponoči. H. Schöny je v navedenem delu imenoval tudi dokumentarno izpričan poklic Kavčičevega očeta — bil je krojač. Ta poklic je zapisan ob Kavčičevi poroki z Barbaro Haitzinger leta 1803.[4] Iz smrtne knjige izvemo, da je slikar umrl 72 let star, kar je v nasprotju z rojstnim letom 1762, ki se v strokovni literaturi največkrat ponavlja. Najbolj se je približal Kavčičevi rojstni letnici Carl von Lützow[5], ki je navedel leto 1756. Do te letnice je najbrž prišel z odštevanjem let. Primarni vir, tj. originalna krstna knjiga, pa sporoča, da je bil Ksaver Anton Nikolaj Kavčič *(Xaverius Antonius Nicolaus Caucig)*, sin Andreja in Katarine, *rojen 4. decembra 1755.*[6]

Iz vseh mnogoštevilnih tiskanih virov, ki govore o Kavčiču, lahko razberemo njegovo življenjsko pot, ki jo tu na kratko obnavljamo. Vodila ga je iz rodne Gorice s priporočilom grofa Gvidona Cobenzla na Dunaj, kjer mu je bil mecen Cobenzlov sin Filip. Z Dunaja je odšel

Galetti-Ettore Camesasca: *Enciclopedia della pittura Italiana.* (1951), pp. 2439—2440; Guido Manzini, *I disegni di Francesco Caucig nel Museo Provinciale di Gorizia. Con un saggio bibliografico sul pittore.* Firenze 1952, pp. 1—7; *Österreichisches biographisches Lexikon*, 1815—1950. Graz—Köln 1954, pp. 138—139; Luc Menaše: *Avtoportret na Slovenskem.* Moderna galerija, Ljubljana 1958, pp. 26, 75—76, 124; France Stelè: *Umetnost v Primorju.* Ljubljana 1960, pp. 161—167; Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost.* Ljubljana 1966, pp. 160, 165; Špelca Čopič: *Slovensko slikarstvo.* Ljubljana 1966, pp. 72—74, 234—235 (lit. sestavila Melita Stelè-Možina); Walter Wagner: *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in* Wien. N. F. I. (Wien 1967), pp. 57, 62, 81, 91, 94; Heinz Schöny: *Wiener Künstler-Ahnen.* 1. Wien 1970, p. 136; Luc Menaše: *Evropski umetnostno-zgodovinski leksikon.* Ljubljana 1971, stolpec 991; *Artisti Austriaci a Roma dal Barocco alla Secessione.* Museo di Roma. Palazzo Braschi. 1972, brez pag., kat. št. 42—61 (besedilo in katalog: Jörg Garms).

[2] Ferd. Nik. Schmidtler, Vor einem Grabe. Lebensbild. *Sonntagsblätter.* No. 34. (Wien) 22. August 1847, p. 434.

[3] Heinz Schöny: *Wiener Künstler-Ahnen.* 1. Wien 1970, p. 136. — Avtor mi je ljubeznivo odstopil kopijo te osmrtnice. — H. Schöny je v nav. delu izključil podatek iz smrtne knjige župnije Maria Hilf na Dunaju, kjer je naveden kot datum smrti 18. november. — Upoštevati moramo, da so bili sorodniki priče smrti, drugega dne pa so smrt zapisali v protokol.

[4] *Poročna knjiga*, Tom 40, fol. 64, Rz. 128, p. 64, arhiv župnije Schotten, Dunaj; *Traungsbuch vom 5ten October 1801 bis 17ten July 1809*, p. 118, arhiv župnije Alser Vorstadt, Dunaj.

[5] Carl von Lützow: Geschichte der kais. kön. Akademie der Bildenden Künste. *Festschrift des neuen Akademie-Gebäudes.* Wien 1877, p. 102.

[6] IX. *Liber baptizatorum, spectans Parochiam S. Hilarii Goritiae, a die 21ma Martii 1754, usque ad diem 31mam Decembris 1770*, p. 28, arhiv stolne cerkve v Gorici. — Datum rojstva je nejasno zapisan, berem ga za 4. december, medtem ko je datum krsta popolnoma jasno napisan. Imenu *Xaverius Antonius* itn. je pozneje pripisano ime *Franciscus*. Ta pripis je ponovljen tudi v pozneje napisanem repertoriju imen krščencev, hranjenem v istem arhivu. Tudi pozneje so imena Frančiškov Ksaverijev vpisana le kot Ksaverij. Glede na razne poznejše arhivske vire, ki imajo zapisano Kavčičevo starost, imeni staršev itn., ni dvoma, da gre za pravo rojstno letnico, za leto 1755, prej in pozneje pa v krstni knjigi ni več zapisano nobeno ime Franca Kavčiča.

v Bologno, nato v Rim, kjer je živel v letih 1781—1787.[7] Od tod se je vrnil na Dunaj. Že pred marcem 1793 je bil predviden za naslednika Huberta Maurerja, profesorja na dunajski akademiji. Poslali so ga v Mantovo in v Benetke, kjer je ostal do leta 1796 in kjer je živel s cesarsko štipendijo. V letih 1796—1798 je bil korektor elementov historičnega slikarstva, 1799—1820 profesor historičnega slikarstva, 1820—1828 pa direktor na dunajski slikarski in kiparski akademiji. Leta 1808 je postal umetniški nadzornik dunajske porcelanske manufakture. 1823 je postal častni član Accademie di San Luca v Rimu.

Kot nam je danes znano, je prvi tiskani vir o Kavčičevem delu poročilo v rimskem časniku *Giornale delle Belle Arti.*[8] Ta s hvalo poroča o oljni sliki, ki jo je naročil grof Filip Cobenzl. Kavčič je na njej upodobil Srečanje Jožefa II in papeža Pija VI. na Dunaju. Slika je bila tam tudi razstavljena. Poročila o Kavčiču se že za njegovega življenja kar vrste. V njih so našteta mnoga umetnikova dela, ki jih danes ne poznamo več. Neznani poročevalec ga leta 1799 imenuje *»ein Künstler vom vorzüglichen Talent«*[9]. Goethe 1805 *»Cauzig und Schöpf waren Männer von Talent die grosse Fertigkeit besassen; aber eben darum die wesentlichsten Theile ihrer Gemälde etwas vernachlässigten«*,[10] G. K. Nagler 1835 *»der geniale Cauzig«*[11] itn. člani Bratovščine sv. Luka, med njimi zlasti Joseph Sutter, pa ga preklinjajo z drugimi dunajskimi profesorji vred.[12] Ti mladi slikarji so z jezo in razočaranjem pokazali hrbet dunajski akademiji in odšli v Rim. V sporu in razgovoru z njimi je kipar Zauner omenil veliko število Fügerjevih skic iz Rima in tudi Kavčič se je bahal s svojo pridnostjo, ki mu ni dala, da bi posvečeval kakršen koli praznik. Sad te »barbarske pridnosti« so stotine risb in laviranih perorisb, ki jih literatura pavšalno našteva in zaokroža na okoli 2000. Po temah se delijo na anatomske študije, na študije živali in rastlin, na risbe po antičnih plastikah, glavah in predmetih, na risbe po delih starih slikarjev ter na zgodovinske in mitološke prizore in na vedute.

Večje zanimanje za Kavčičevo delo so v našem stoletju pokazali Viktor Steska,[13] Antonio Morassi[14] in Josip Regalli,[15] ki se je posebej po-

[7] *Stato dell'Anime 1781*, S. Andrea d. Fratte, Piazza di Spagna; *Stato d'Anime 1783—1787*, S. Andr. d. Fratte, Vic. S. Isidoro — oboje v Archivio del Vicariato, Rim; Friedrich Noack: *Das Deutschtum in Rom*. II. Berlin—Leipzig 1927, p. 123.

[8] Nav. delo, št. 22, 2. 6. 1787, pp. 167—168, 422.

[9] G. S. r, Nachrichten eines Kunstliebhabers von Wien 1798, v: Meusel Johann Georg: *Neue Miscelaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber*. Neuntes Stück. Leipzig 1799, p. 104.

[10] Johann Wolfgang Goethe: *Winckelmann und sein Jahrhundert*. Tübingen 1805, p. 320.

[11] G(eorg) K(aspar) Nagler: *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*. I. München 1835, p. 435.

[12] Ludwig Grote, Aus den Briefen von Josef Sutter an Overbeck und die Lukasbrüder in den Jahren 1810—1815, — v: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. IV. Bd. Berlin—Leipzig 1935, pp. 128, 130.

[13] St(eska Viktor), Caucig (Kavčič) Frančišek, *SBL* 1925, p. 73.

[14] Antonio Morassi, Gorizia nella Storia dell'arte, v: *Gorizia nella storia, nell'arte, nell'economia*. Gorizia 1925, p. 30.

[15] J(osip) Regali, O nekaterih slikah Franceta Kavčiča (Cauciga) in nekaj o njegovi rodovini. *ZUZ* XII, 1933, pp. 115—119.

trudil, da je od tedaj še živečih Kavčičevih neposrednih potomcev zbral podatke o slikarjevem slovenskem rodu; ta naj bi po očetovi plati izviral iz Volč pri Tolminu. Poleg tega sta se zanj zanimala Dario de Tuoni[16], ki je dodal nekaj novih podatkov, in Guido Manzini[17], ki je odkrito povedal, da avtorji ponavljajo stare podatke, da pa ostaja odprta vrsta vprašanj o Kavčičevem umetnostnem delu. Fr. Stelè[18] je zapisal, da je Kavčič »... *pomembna osebnost, katere pravo vrednost utegne »odkriti« kasnejši čas*«. Jörg Garms[19] pa je iz njegovega opusa zbral nekaj risb iz rimskega časa, jih katalosko obdelal in jim priznal, da so »*di solida qualità e spesso non privi di interesse anzi talora dotati di un certo spirito.*«

Kot je bilo treba preveriti vsa stara in novejša poročila o Kavčičevem življenju in delu, tako se mi je zdelo potrebno nadrobneje pregledati tolikokrat omenjene Kavčičeve risbe, za katere je vedno rečeno, da jih je okoli 2000. Bolj zaokroženo oceno o pomenu slikarja Kavčiča pa se bo morda posrečilo napisati ob 150-letnici njegove smrti leta 1978, ko je predvidena obširnejša razstava v Narodni galeriji v Ljubljani. Omenim naj še, da je Kavčič končno študiral v Rimu, ko je tam ugašalo življenje vplivnega in slavljenega slikarja Pompea Batonija, ko je bil živ spomin na Raphaela Mengsa, ko je v Rimu še delal Mengsov svak Anton de Maron, ko so se okrog Angelike Kauffmann zbirali vplivni umetniki in literati, ko so bili Winckelmannovi nauki živi in v veljavi, ko je J. L. David razstavil Prisego Horacijev, ko je tam ustvarjal svoja zgodnja dela Antonio Canova, s katerim si je Kavčič tudi pozneje dopisoval, itn. Med študijem v Benetkah (1791 do 1796) ga je tamkajšnja slikarska akademija imenovala za člana svojega gremija[20], na Dunaju pa je v dolgih letih (1797—1828) deloval pozitivno in negativno in vzgojil vrsto slikarjev tedanje avstro-ogrske monarhije; med njimi je bil tudi slovenski slikar Matevž Langus, s katerim se je pogovarjal slovensko.[21]

Vsaj iz treh vzrokov začenjam objavljati najprej Kavčičeve risbe po slikah starih mojstrov: 1) med maloštevilnimi Kavčičevimi objavljenimi deli so bile te risbe najredkeje omenjene,[22] 2) čeprav so slikane v isti tehniki in z enakimi risarskimi principi (risba s svinčnikom —

[16] Dario de Tuoni, Slikar Franc Kaučič. *Razgledi*. IV. Trst 1949, pp. 445—460.
[17] Guido Manzini, *I disegni di Francesco Caucig nel Museo Provinciale di Gorizia*. Con un saggio bibliografico sul pittore. Firenze 1952, pp. 3—7.
[18] France Stelè: *Umetnost v Primorju*. Ljubljana 1960, p. 167.
[19] *Artisti Austriaci a Roma dal Barocco alla Secessione*. Museo di Roma. Palazzo Braschi 1972, brez pag. (pred kat. št. 42) (katalog: Jörg Garms).
[20] *Akten 1796*, fol. 97, Archiv d. Akad. d. Bild. Künste, Dunaj.
[21] Ivan Kukuljević Sakcinski, *Matia Langus*. *Neven* I, br. 6. Zagreb 5, 2, 1852, p. 88; Ivan Kukuljević Sakcinski: *Slovnik umjetnikah jugoslavenskih* II. Zagreb 1858, p. 151.
[22] Jörg Garms je na razstavi v Rimu leta 1972 jasneje načel to vprašanje in razstavil dve deli: Domenichinov *Dianin lov* in *Igre puttov*, neidentificirano delo slikarja Cira Ferrija. Tu je tudi opomnil, da je Kavčič kopiral več del v Gallerii Borghese, da je pogosto kopiral Guercina, Domenichina, Garofala, Cav. d'Arpina, Ferrarija, Veroneseja in Tiziana. Pristavil je še, da njegove kopije pomenijo težavo, ker gre za manj znana dela ali napačno imenovane avtorje. — Prim.: *Artisti Austriaci a Roma*. Roma 1972, kat. 54, 55.

lavirana perorisba), izdajajo z njimi slikarski risarski kanon konca 18. stoletja, zraven pa še črte, ki so bile značilne za Kavčičev osebni stil, 3) sama resnica, da so bile Kavčičeve risbe po starih mojstrih najmanjkrat omenjene, pa ne bi mogla biti dovolj utemeljen vzrok, da se ustavljam prav ob teh delih, če ne bi bila prepričana, da bodo prav te risbe le spregovorile kakšno besedo več k historiatu slavnih in manj slavnih del, ki jih je Kavčič prerisoval ob času bivanja v Rimu.

Ne zaradi zapisov v starejši literaturi, marveč zaradi zanesljive župnijske kontrole »duš« *(Status animarum)* vemo, da je Kavčič živel v Rimu leta 1781 na Piazza di Spagna, leta 1783—1787 pa v Vicolo di S. Isidoro. Na vprašanje, ali je v tem času prerisoval umetnine prav po originalih, še ne moremo zanesljivo odgovoriti. Iz najrazličnejših virov pa vemo, da so hodili umetniki v Rim kopirat originale, ne pa njihovih kopij ali modelov, saj bi te lahko prerisovali na domačih akademijah. Razen tega vemo iz predpisov Accademie di S. Luca, da so morali študentje te ustanove prerisovati plastiko Antinoa v Kapitolinskem muzeju[23], če so se v tretjem razredu hoteli potegovati za nagrade. Študentje francoske slikarske akademije v Rimu so morali kopirati dela velikih mojstrov nepretrgano in brez oddiha.[24] Tudi direktor Francoske akademije v Rimu, Charles Natoire, je takoj ob prihodu v Rim odhitel kopirat dela Domenichina in Raffaela. V Vatikanu, S. Andreu della Valle, Gallerii Borghese, v Palazzu Doria, Villi Ludovisi itn. so kopirale »mlade trope«, kot citira Jean Locquin po zanesljivih virih.[25] K temu lahko dodamo, da se je tudi Kavčič lotil prerisovanja antične plastike kapitolinskega Antinoa,[26] vendar brž-kone po modelu. Spričo številnih kopij po delih raznih mojstrov in antičnih plastik, ki so nekoč bile ali so še v Rimu, moremo le verjeti, da se je lotil študija po pravilih, ki so bila v Rimu splošno veljavna. Da je kopiral v Gallerii Borghese, posebej omenja v njegovem življenjepisu Ivan Kukuljević Sakcinski,[27] medtem ko drugi avtorji tega posebej ne navajajo. Da je Kavčič izdelal mavčne odlitke po originalih v Mantovi, priča denarno nakazilo iz leta 1793.[28] Kavčič je bil namreč prav zato poslan v Mantovo, o čemer vedo povedati mnogi njegovi življenjepisci,[29] in račun za te odlitke te trditve potrjuje. Za njegove kopije po delih starih mojstrov sicer ni ohranjenih računov, ki bi te teme posebej omenjali, pač pa je na raznih računih npr. govor o stotih risbah, prinesenih iz Rima, itn.[30] Desetine in desetine vedut z dodanimi štafažnimi figurami pa naravnost tiho izpoveduje, kako je slikal te motive: peš, na konju, v družbi, sam.

---

[23] *I pregi delle Belle Arti celebrati in Campidoglio pel solenne concorso tenuto dell'Insigne Accademia del Disegno in S. Luca li 2. Giugno 1783,* Roma, p. VIII.

[24] Jean Locquin: *La Peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785.* Paris 1912, p. 98.

[25] o. c., pp. 99—100.

[26] *Antinoos,* Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. št. 1408 in 1414.

[27] *Slovnik umjetnikah jugoslavenskih.* III. Zagreb 1858, p. 149.

[28] *Akten 1793,* Fol. 24, Archiv d. Akademie d. bild. Künste, Dunaj.

[29] H. H. Füssli, Kukuljević Sakcinski, Wurzbach itn.

[30] *Akten 1798,* Fol. 144, Archiv d. Akademie d. bild. Künste, Dunaj.

1 OZNANJENJE, sl. 1

svinčnik, lavirana perorisba, bistr, 22 × 32,9 cm, sign.: ni,
na hrbtni strani napis s svinčnikom: Federigo Barocio in z bistrom: Baroci

Narodna galerija Ljubljana, inv. št. G. 28

Foto: Narodna galerija, Ljubljana, N. 3258

V načinu: *Barocci(o) Federico* (Urbino 1528 ali 1535 — Urbino 1612) Sl. 2

o. pl., 48 × 55 cm, sign.: ni
Galleria Borghese, Rim, inv. 380

Slika je v inventarju iz leta 1693 imenovana, vendar brez avtorja, leta 1790 je omenjena kot Baroccijevo delo, v fidejkomisu iz leta 1833 pa postane »manira po Barocciju«; Longhi jo šteje za delo manierista, ki je bil pod Baroccijevim vplivom, kar je obveljalo do današnjih dni. Med Baroccijevim opusom ne najdemo identične ali vsaj tej bližnje slike. Kavčič je kvadratni format slike spremenil v pravokotnega. Ob zgornjem robu slike je izpustil goloba — sv. Duha, spodaj je odrezal tla. V globino podaljšano ozadje je poenostavil z lavirano senco.

Lit.: Della Pergola II, kat. in sl. 103; Harald Olsen: *Federico Barocci*. Kœbenhavn 1962.[2]

2 ČAŠČENJE PASTIRJEV, sl. 3

svinčnik, lavirana perorisba, bistr, 21,3 × 25,2 cm, sign.: ni, na kartonu v sredini napis: Leandro Bassano

Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 1013

Bassano Jacopo, Jacopo da Ponte (Bassano 1516 — Bassano 1592) Sl. 4

o. pl., 76 × 94 cm, sign.: ni

Galleria Borghese, Rim, inv. 26

Manilli že leta 1650 citira sliko kot delo »starejšega Bassana«, enako inventar iz leta 1693; Arslan jo ima najprej za kopijo 18. stol. po neki izginuli sliki Jac. da Ponteja. Longhi, De Rinaldis in Della Pergola izključujejo, da bi šlo za kopijo, in Arslan 1960 pritrdi tej atribuciji. Replika slike je v zbirki Cattaneo v Milanu. — Atribucije Leandru Bassanu ne najdemo nikjer razen pri Kavčiču. Kompozicijsko je Kavčič posnel original, vendar je spremenil vse obraze figur v svoje obrazne tipe, zlasti pri sv. Jožefu in pastirju desno zadaj za oslom, kjer je naravnost posnemal obraze svojih figur na vedutah. Na poslopju v sredini slike v ozadju je vrisal okna, ki jih danes na originalu ni videti. Pri tem nastane vprašanje ali je to slikarjev samovoljni dodatek ali je na originalu motiv izginil.

Lit.: Della Pergola I, kat. 175, sl. 174; Eduardo Arslan: *I Bassano*. I. Milano (1960), pp. 174, 171.

3 DAROVANJE V TEMPLJU, sl. 7

svinčnik, lav. perorisba, črna kreda, bistr, 20,7 × 27 cm, sign.: ni, na kartonu v sredini napis: Jacopo Bassano

Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 1027

Bassano Jacopo, Jacopo da Ponte (Bassano 1516 — Bassano 1592)

Med deli Bassanov so znana tri *Darovanja v templju:* 1. Jacopo in Francesco da Ponte, Bassano, Museo Civico (sl. 6), inv. 21, iz stolne cerkve, sign.: Iac. s. a Pote (Bass. s et Frac. s.) filius facie. nt MDLXXVII. Po Arslanu gre v glavnem za delo sina Francesca (Arslan II, sl. 219); 2. Francesco da Ponte, Narodna galerija v Pragi (sl. 5), inv. DO 35, sign.: Franc.vs Bas.vs Fac. (replika je v muzeju v Rouenu); 3. Leandro da Ponte, Rosà, župnijska cerkev, nekoč sign.: Leander Bassan Faciebat, iz leta 1582 (Arslan II, sl. 283).

Vsa tri dela so pokončnega formata, Kavčičevo pa je podolžno. Kavčičevi risbi sta najbližji deli Fr. Bassana v Pragi in skupno delo Jacopa in sina Francesca v muzeju v Bassanu. Gre za kopijo nekega danes neznanega dela, ki mu je Kavčič morda spremenil format in posnel le osrednji del kompozicije brez vrha, čeprav ponuja primerjavo tudi slika iz Prage, kjer je Darovanje v templju prav tako zaključeno z baldahinom nad Simeonom in s pogledi na del arhitekturnega prostora. In prav na praški sliki je največ sorodnosti s Kavčičevo risbo: drža starca Simeona, na menzo položeni Jezus, prt z vezenjem in resicami, mlajši duhovnik desno od starca ter svečnika na menzi (na Kavčičevi risbi drži svečo figura na levi strani starca). Jožefova drža je Kavčičevi sicer sorodna, še sorodnejša pa je na sliki v Bassanu. Marija v poklekujoči drži in glavi v profilu spominja na Marijo v Bassanu.

V Bassanu pa ne najdemo prerokinje Ane, ki jo ima Kavčičeva risba in praška slika. Praška slika nas opomni tudi na motiv na levi strani kompozicije, kjer se okrog živalske kletke mudi moška figura z gladko navzdol padajočimi lasmi, ki dajejo videz senene kopice; ta motiv je v svojih delih večkrat ponovil Francesco Bassano. Tudi motiv matere z otrokom je znan s praške slike, le da tam mati kleči na desni strani in pridržuje poklekujočega otroka, na Kavčičevi risbi pa sedi na levi strani in drži otroka v naročju. Na Kavčičevi risbi najdemo še en znan motiv Jacopa Bassana: ležečega psa in s hrbta zajetega mladeniča v »ministrantski« halji. Obema lahko najdemo vzporednico na Jacopovi signirani sliki *Krst sv. Lucille* v muzeju v Bassanu, kjer nam daje oporo za primerjavo tudi klečeča sv. Lucilla, ki spomni na Marijo na Kavčičevi risbi.

Atribuciji, ki jo je že Kavčič zapisal na svojo risbo, ko je posnel delo Jacopa Bassana, ne morem nasprotovati; raje bi še dodala, da je morda tudi pri tej — danes v originalu neznani sliki — tako kot pri sliki istega motiva za stolnico v Bassanu, danes hranjeni v Civico Museo v Bassanu, sodeloval tudi sin Francesco.

Lit.: Wendelin Boeheim, Urkunden und Regestens aus der k. k. Hofbliothek, — v; *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, X, Wien 1889, p. 164, n. 51; Edoardo Arslan: *I Bassano*. I. Milano (1960), pp. 221, 222, 223, II. pl. 260.

4 MOLJENJE DETETA, sl. 19
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 31 × 21,8 cm, sign.: ni, na kartonu v sredini napis: Angiolo Bronzino
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 959

Bronzino, Agnolo di Cosimo di Mariano (Firenze 1503 — Firenze 1572)
Slika iz zbirke Esterházy je danes v Szépmüvészeti Múzeum v Budimpešti, o. pl., 65,3 × 46,7 cm. Imajo jo za Bronzinovo delo, ki ga Vasari omenja leta 1568. Naročil jo je Filippo d'Averardo Salviati in jo postavljajo v leta 1535—1540. Velika kopija je bila napravljena za Sta Maria delle Carceri v Pratu. Leta 1554 je kompozicijo vrezal Giorgio di Ghisi Mantovano. Delo je bilo mnogokrat kopirano in razmnoženo kot grafika. Ne moremo reči, ali je Kavčič sliko posnel po originalu (kje, od kod je prišla v Esterházyjevo zbirko), po kopiji v olju ali grafičnem listu.

Lit.: Arthur K. Mc. Comb: *Agnolo Bronzino. His life and works. Il Bronzino.* Busto Arsizio (1960), p. Tab. 30; Edi Baccheschi: *L'opera completa del Bronzino.* Classici dell'arte 70, Milano 1973, kat. 26.

5 VENERA IN AMOR NA MORJU, sl. 8
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 25,2 × 20,7 cm, sign.: ni, na kartonu v sredini napis: Luca Cambiaso
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 988

Cambiaso Luca (Moneglia 1527 — Madrid 1585) sl. 9
o. pl., 106 × 99 cm
Galleria Borghese, Rim, inv. 123
V inventarju Galerie Borghese iz leta 1693 je slika pripisana Pomaranciu. Kavčič ima kot avtorja zapisanega Cambiasa, prav tako tudi galerijski inventar leta 1790. Ta atribucija je ostala do današnjih dni. Sorodna kompozicija, vendar izvedena v risbi in varianti, je v Uffizih, inv. 13830.

Lit.: Della Pergola I, kat. sl. 128; Suida Manning Bertina & William Suida: *Luca Cambiaso, la vita e le opere.* Milano: Ceschina (1958), p. 147, sl. 75, IL.

6 KRISTUS V EMAVSU, sl. 10
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 20,6 × 31 cm, sign.: ni, na hrbtni strani napis: Michelangiolo in Michel Angelo da Carvagio (!), na kartonu v sredini napis: Michelangelo
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 1034

Caravaggio, Michelangelo Merisi (Caravaggio 1573 — Porto d'Ercole 1610)
o. pl., 139 × 195, ok. 1596—1598
National Gallery, London
Domnevajo, da misli Baglione 1642. leta bržkone na to sliko, ko govori o slikah za Ciriaca Mattei »*a cui il Caravaggio avea dipinto un S. Giovan Battista e quando nostro Signore andò in Emaus . . .*« Bellori omenja leta 1672 isti motiv med slikami kardinala Scipiona Borgheseja.

V tej zbirki je slika ostala do leta 1798, ko je prešla v last lorda Vernona. Ta jo je leta 1839 daroval National Gallery v Londonu. Galleria Brera v Milanu hrani sliko istega ikonografskega motiva, ki jo je naročil markiz Patrizij, kot poroča leta 1672 Bellori. Bellori omenja Kristusa z dvema apostoloma, v ozadju gostitelja s čepico in ženo, ki prinaša jedi na mizo. Čeprav poznamo Kavčičeve risbe zunanjščine Ville Patrizij (Akademie d. bild. Künste, inv. 1225, 1304, Narodna galerija, inv. G 71) in so okoli Caravaggiove slike v Breri, ki naj bi izvirala iz zbirke Patrizij, še vedno nekatera vprašanja odprta,[31] gre v Kavčičevi risbi za kopijo po sliki, ki je bila nekoč v Gallerii Borghese: na Kavčičevi risbi in sliki iz Gallerie Borghese se namreč natančno ujemajo figuralna kompozicija in vse nadrobnosti na njej. Mikavnost Caravaggiovega *chiaro-scura* in naturalizma pa je zabrisana. Temno senco, ki prihaja z leve, je Kavčič podal v nedeljeni temnejši lisi, senco za Kristusovo glavo je naslikal le na desni strani, ob nagrbančenem čelu s stola vstajajočega učenca se ni posebej pomudil, enako tudi ne ob strganem rokavu istega apostola, ki ga je zaznamoval z dvema črtama. Če ne bi poznali originala, ne bi vedeli, kaj naj bi ti dve zviti črti pomenili. Manj pozornosti pa je posvetil tudi zvitemu in osvetljenemu delu bele apostolove halje ob robu mize na desni strani, ki mu je vzel žar svetlobe. — In nazadnje lahko verjamemo, da je Kavčič sliko posnel še v borgeški zbirki, tudi zato ker priča o tem čas njegovega bivanja v Rimu. Iz Rima je odšel leta 1787, ko je bila slika še v tej galeriji.

Lit.: Renato Guttusa - Angelo Ottino della Chiesa: *L'opera completa del Caravaggio.* Classici dell'arte 6. Milano 1973,[3] pp. 92, 101, kat. in sl. 37, XIX—XXII, kat. 68; *XV. settimana dei Musei Italiani.* Roma. Palazzo Barberini, ottobre—novembre 1972 (kat. Italo Faldi in Eduard Šafařík), pp. 24, 26; *Illustrated general catalogue.* The National Gallery, London 1973, p. 99. Homan Poterton: The Supper at Emmaus, Caravaggio, "Painting in Focus", N. 3, The National Gallery, London (1975) [brez pag.].

7 SV. HIERONIM, sl. 11
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 22,7 × 28,7 cm, sign.: ni, na kartonu v sredini napis: Spagnoleto, na hrbtni strani lista Kavčičeva lav. perorisba po Raffaelovi sliki *Polaganje v grob*
Narodna galerija, Ljubljana, inv. št. G 30
Foto: Narodna galerija, Ljubljana, N. 3260

Caravaggio, Michelangelo Merisi (Caravaggio 1573 — Porto d'Ercole 1610)
o. pl., 112 × 157 cm, ok. 1605/06
Galleria Borghese, Rim, inv. 56

Bellori omenja, da je Caravaggio naslikal to delo za kardinala Scipiona Borgheseja. Za Caravaggiovo delo jo štejeta tudi Manilli in inventar iz leta 1693, medtem ko jo inventar iz leta 1790, tako kot Kavčič, imenuje Spagnolettovo delo (sc. Jusepe de Ribera, im. lo Spagnoletto). Tako je zapisana tudi v fidejkomisnem seznamu leta

[31] *Acquisti 1970—1972. Galleria Nazionale d'arte antica. XV. settimana dei Musei Italiani.* Roma, Palazzo Barberini. Ottobre—Novembre 1972, kat. 5, pp. 24, 26 (besedilo kat. št. 5 napisal Eduard A. Šafařík).

1833 in še naprej v našem stoletju, ko jo imajo nekateri za Caravaggiovo delo (L. Venturi, E. Modigliani, Voss, Longhi, De Rinaldis, Mahon, Hinks, Friedländer), drugi spet ne. Ob Caravaggiovi razstavi leta 1951 v Milanu je bilo vprašanje o Caravaggiovem avtorstvu spet načeto. Delo mu je še danes pripisano in ga postavljajo v zadnji čas slikarjevega bivanja v Rimu leta 1605—1606. Riberovemu opusu so nekoč pripisovali tudi sv. Hieronima, ki je bil nekoč v Palazzo del Quirinale in je danes v Vatikanu. Tudi tega so mu odpisali in ga pripisali Caravaggiovemu krogu.[32]

Kot pri risbi *Kristusa v Emavsu* tudi tu Kavčiča ni zamikal Caravaggiov naturalizem: na Caravaggiovi sliki je upodobljen strgan in zavihan hrbet stare knjige, ležeče na levem robu mize, Kavčič pa tega motiva ni posnel, temveč je naslikal zravnan in nepoškodovan knjižni hrbet. Prav tako ni posnel poudarjeno štrleče ključnice sv. Hieronima in poudarjenega svetlega in temnega ozadja, ki ga je z lavuro omilil.

Lit.: Della Pergola II, kat. in sl. 115; Renato Guttuso-Angela Ottino della Chiesa: *L'opera completa del Caravaggio.* Classici dell'arte 6, Milano (1973³), kat. in sl. 62, Tab. XLV.

8 SALAMONOVA SODBA, sl. 12
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 21,5 × 28,2 cm, sign.: ni, na kartonu v sredini napis: Guercino da Cento
Akad. d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 970

Neznani Caravaggist, Mojster Salamonove sodbe, XVII. stoletje, sl. 13
o. pl., 158 × 200 cm
Galleria Borghese, Rim, inv. 33

Galerijski inventar iz leta 1693 omenja sliko kot delo slikarja Giovannija Lanfranca, inventar iz leta 1700 pa imenuje kot avtorja Guercina. Kavčič je to atribucijo še zapisal (v letih 1781—1787), medtem ko inventar iz leta 1790 imenuje že novo ime — Passignano (Domenico). To je obveljalo tudi v fidejkomisnem zapisku leta 1833 in pozneje, dokler ni Longhi predlagal atribucijo Oraziju Gentileschiju, pozneje francoskemu slikarju Guyu Françoisu, nato Valentinu in končno Neznanemu caravaggistu z natančnejšim poimenovanjem »Mojster Salamonove sodbe«. To zadnje ime neznanega slikarja, ki je bil prištet francoskemu slikarskemu krogu caravaggiovske smeri, je bilo potrjeno tudi na razstavi v Rimu 1973. leta z naslovom *I Caravaggeschi Francesi.*

Kompozicijo Salamonove sodbe je Kavčič posnel. Kot pri vseh svojih risbah-kopijah pa ni posnel obraznih tipov: prim. tipično figuro mladeniča na desni strani slike, ki je s profilom, držo telesa in pričesko naravnost podpis Mojstra Salamonove sodbe, pri Kavčiču pa gre za shematičen obraz, ki se uvršča v njegov lasten repertoar obrazov, ne pa v repertoar mojstra, ki ga posnema.

Čeprav gre po eni strani za original v olju, po drugi pa za kopijo v lavirani risbi (napravljeno po originalu ali kakšni drugi predlogi), se s primerjavo enega in drugega dela vendarle kažejo značilnosti,

[32] Guglielmo Briganti: *Il palazzo del Quirinale.* (Roma 1962), p. 55.

ki karakterizirajo ne le Kavčiča, temveč tudi tedanji rimski slikarski krog. Ta je ustvarjal po principih Mengsove slikarske šole, Winkelmannovih naukov in idealov neoklasicistične smeri. Zaman iščemo na slikarskih delih tega časa plastično naslikano zgrbančeno čelo z globokimi gubami, hrapave roke, plejado obraznih tipov, posnetih s ceste ali bližnje okolice, in drobne naturalistične motive iz vsakdanjega življenja. Tako tudi na Salomonovem obrazu niso posnete gube na obrazu, na rokah, na nogah mladeniča ob desnem robu slike, nadalje nista posneta skremžen obraz na tleh ležečega otroka in prostorska globina kompozicije, ki jo ustvarjata tudi svetloba in senca. Vse se je sprevrglo v relief, kjer vlada z ostrimi črtami zajeta figuralna kompozicija. To pa je bilo končno eno izmed načel klasicistične risbe. — če še naprej primerjamo original in Kavčičevo risbo, ugotovimo, da Kavčič ni posnel rogljaste Salamonove krone, da na prestolu ni natančno zrisal naslikanega reliefa, temveč ga je le s petimi figurami nakazal (v resnici jih je šest); nadalje ni zrisal motiva akantovega listja in neskončne valovnice na spodnjih dveh profilih prestola, trakov na eksekutorjevih sandalah, trakov na nogah desnega mladeniča itn.

Kavčič v svojem delu ni ostal le pri risbi ikonografskega motiva Salomonove sodbe. V risbah je zapustil študije za samostojno kompozicijo Salomonove sodbe, ki je danes v Narodni galeriji v Ljubljani. Med njegovimi študijami pa najdemo npr. obraz eksekutorja, visečega otroka, ki ga eksekutor drži za noge, in vrsto drugih študij,[33] ki jih je pozneje uporabil za samostojno kompozicijo njegove največje oljne slike, ki jo danes poznamo.[34]

Lit.: Della Pergola II, kat. in sl. 119; *I Caravaggeschi Francesi.* Accademia di Francia, Villa Medici, Roma 1973/74 (uvod: Jacques Thuillier, kat.: Arnauld Brejon de Lavergnée & Jean-Pierre Guzin), pp. 4,42, 51—65, 116, 123, 226, 228, sl. 12.

9 KRISTUS V GLORIJI S SVETNIKI, sl. 14
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 28,8 × 30,5 cm, sign.: ni, na kartonu v sredini napis: Caracci
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 951

Carracci Annibale (Bologna 1560 — Rim 1609)

Perorisbo *Kristus v gloriji* (Musée des Beaux Arts, Lille) (sl. 15) imajo za študijo za zgornji del kompozicije istoimenske oljne slike v galeriji v Palazzo Pitti v Florenci (sl. 77). Oljna slika predstavlja v vrhnjem delu Kristusa v slavi s svetim Petrom in Janezom Evangelistom, v spodnjem delu pa na levi Marijo Magdaleno in Hermenegilda, na desni pa sv. Edvarda Angleškega in donatorja Odoarda Farneseja. Pred letom 1698 je bila slika v zbirki Ferdinanda de'Medici.

Že H. Tietze je v letih 1905—1906 ugotovil razločke med perorisbo in oljno sliko: putta sta nekoliko spremenjena, sv. Janez Evangelist in sv. Peter gledata v nebeško sfero, medtem ko gleda Janez Evangelist na oljni sliki na zemljo. Najbolj tipičen razloček je v Kristusovem

[33] Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. št. 1213, 1370, 1429, 1439, 1454.
[34] o. pl., 243 × 340 cm, sign.: ni.

telesu, ki je na risbi krepko, na oljni sliki pa gre za telo nežnega mladeniča, itn. Voss omenja oljno sliko in jo imenuje značilno delo iz časa prehoda bolonjskega k rimskemu času. Pripisuje ji še navezanost na Correggia v koloritu, v kompoziciji pa naj bi jo inspirirala rimska monumentalnost. Glede skice misli, da še manjka skupina z donatorjem. Poševna drža telesa na oljni sliki skoraj ne pride do veljave, medtem ko je na risbi narisana v močnejši skrajšavi. Nobeden teh avtorjev ne omenja, da je risba z dveh strani spodrezana in da ima format skice pravzaprav obliko pendantiva. Dodali bi tudi še nekatere značilnosti, ki jih ima risba, vrhnji del oljne slike pa ne: med sv. Petrom in angelom levo od Kristusa ni oblaka (na oljni sliki je), Kristus kaže izpod halje le levo stopalo (na sliki tudi desno) in del draperije na desnem kolenu je drugače naguban kot na oljni sliki; Janezu Evangelistu se vidi le levo stopalo, na sliki tudi desno; Janezova halja je na risbi bogateje nagubana kot na oljni sliki; pod oblakom izpod Kristusa plava kerub, na oljni sliki ga ni. Ko pa primerjamo Kavčičevo risbo in Carraccijevo perorisbo, ugotovimo, da je Kavčič kopiral vso kompozicijo perorisbe z vsemi detajli, vključeno s spodaj segmentno spodrezanim formatom upodobitve. Kot pri vseh drugih Kavčičevih kopijah je takoj vidna sprememba obraznih tipov, ki jih je Kavčič prilagodil svojim obraznim tipom (iz podolgastih obrazov je naslikal krajše in sploščene). — Vprašanje je, ali je Kavčič kopiral to risbo ali še neko popolnejše delo — fresko, oljno skico?

H. Tietze je pri Carraccijevi risbi poudaril krepkost Kristusovega telesa, Voss pa večji *scorzo* kot na oljni sliki. V primerjavi s Kavčičevo risbo pa je opazen tudi format, ki ga Kavčič ponovi in ki ne kaže na študijo za oljno sliko pokončnega, pravokotnega formata, temveč prej na študijo stenske slike ali stensko sliko samo, ki se prilagaja arhitekturi — oboku. »*Študij antike, Raffaelovih in Michelangelovih del mu je pokazal slabost njegove risbe in tako je postal kot zrel mojster znova učenec*«, omenja Tietze[35] za čas, ko je A. Carracci prišel ustvarjat v Rim. Vprašanje je, ali je Carraccijeva perorisba res študija za oljno sliko Odoarda Farneseja, ki je danes v Palazzo Pitti. Ali ni Annibale Carracci le ponovil znanega vrhnjega dela Kristusa v slavi, ga monementaliziral in pripravil za samostojno kompozicijo, ki je danes ne poznamo ali pa ni bila izvedena? Znova se vprašamo, kje je Kavčič slikal to risbo in po katerem vzorcu: po še danes ohranjeni Carraccijevi perorisbi, kar se mi zdi najmanj verjetno, po neki večji študiji ali kartonu ali po čem drugem?

Lit.: Hans Tietze, Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*. Bd. 26, Wien 1906/07, pp. 63—65, sl. 1, 7; Hermann Voss: *Die Malerei des Barock in* Rom. Berlin (1924), p. 498 m, sl. p. 178; Donald Posner: *Annibale Carracci*. Vol. 2. (London 1971), p. 45, sl. 103 b.

10 ROP EVROPE, sl. 20
svinčnik, lav. perorisba, bistr. 30,8 × 21,7 cm, sign.: ni,

[35] Hans Tietze, Annibale Carracis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*. Bd. 26, Wien 1906/07, p. 65.

na kartonu v sredini napis: d'Arpino
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 963

Cesari Giuseppe, Il Cavalier d'Arpino (Arpino 1568 — Rim 1640)
o. les, 57 × 45 cm, sign.: ni, po l. 1602/03
Galleria Borghese, Rim, inv. 378

Provenienca slike ni znana, vendar gre bržkone za neposreden nakup. V galerijski zbirki je prvič imenovana leta 1650 (Manilli), in od tedaj naprej so jo vedno imeli za Cesarijevo delo. H. Röttgen jo uvršča med slikarjeva mitološko-erotična dela po letu 1602—1603.

Kavčičeva kopija posnema original brez večjih sprememb, le obrazi so spet samo skicirani in so zgubili značilne črte Cesarijevih tipov.
Lit.: Della Pergola II, kat. in sl. 88; Herwarth Röttgen: *Il Cavalier d'Arpino*. Roma, Palazzo Venezia 1973, p. 112, sl. 34.

11 SV. JANEZ KRSTNIK, sl. 17
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 27,5 × 20,3 cm, sign.: ni,
na kartonu v sredini napis: d'Arpino
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 954

Cesari Giuseppe, Il Cavalier d'Arpino (Arpino 1568 — Rim 1640)
o. skril, 33 × 26 cm, sign.: ni, pred 1607
Galleria Borghese, Rim, inv. 229

Slika je bržkone prišla v zbirko z drugimi deli, ki jih je leta 1607 zaplenil v d'Arpinovem ateljeju fiskal papeža Pavla V. in ki so bila z brevom dana zbirki kardinala Scipiona Borgheseja. Manilli imenuje leta 1650 sliko kot delo »Cavaliera Guidottija«. Inventar iz leta 1693 sliko samo opiše in pove, da ima številko 170, ki je še danes vidna. Inventar iz leta 1872 jo ima za delo bolonjske šole itn. Longhi jo je leta 1928 pripisal Cavalieru d'Arpinu in della Pergola jo uvršča med dela pred letom 1607, ko je bila zaplenjena.

Kavčič je v času bivanja in kopiranja v Rimu (1781—1787) zapisal kot avtorja ime Cavaliera d'Arpina. Kaže, da je ta atribucija že v njegovem času veljala.
Lit.: Della Pergola II, kat. in sl. 89.

12 ZAROKA SV. KATARINE, sl. 29
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 26,3 × 21 cm, sign.: ni,
na kartonu v sredini napis: il Correggio
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 968

Correggio, Antonio Allegri (Correggio ok. 1489 — Correggio 1534)

Najbolj znano Correggiovo delo s tem naslovom je prišlo iz parmske zbirke Farnese leta 1734 v Neapelj v muzej Capodimonte. Corrado Ricci omenja, da je videl najmanj dvajset kopij v javnosti dostopnih galerijah in mnoge v zasebnih zbirkah, ki so imenovane kot originali. Ricci nadalje omenja, da velja po atribucijah nekaterih avtoritet kot original slika v lasti družine Fabrizi v Rimu. Za original imajo tudi sliko v Eremitaži in Gallerii Barberini. Sam pa misli, da je original slika v Neaplju. Ta sodba je obveljala do danes. — Ricci citira tudi

grafike, ki so nastale po tem delu: leta 1620 jo je vrezal G. B. Mercati po kopiji v lasti Lelia Guidaccionija, medtem ko je bila grafika Neapeljčana Antonia Zaballija vrezana leta 1781 po originalu v Neaplju. Tretji primerek — napravil ga je Moette — reproducira neapeljsko kompozicijo in citira napis, ki naj bi bil na hrbtni strani originala. Kavčičeva risba posnema originalno kompozicijo, najverjetneje pa je bila narejena po kakšni kopiji v Rimu, morda v Gallerii Barberini, kjer je Kavčič kopiral, kot se zdi, plastike in slikarska dela.

Lit.: Corrado Ricci: *Correggio.* (Roma 1929), pp. 36, 140, sl. XLI; Alberto Bevilacqua — A(ugusta) G(hidiglia) Quintavalle: *L'opera completa del Correggio.* Classici dell'arte 41. Milano (1970), kat. in sl. 40, XIII; *Catalogue of Italian Paintings.* Illustrations. Art Gallery and Museum Glasgow 1970, p. 46, sl. 127.

13 SIBILA, sl. 21
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 28,1 × 20,3 cm, sign.: ni,
na kartonu v sredini napis: Domenichino
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 966

Domenichino, Domenico Zampieri (Bologna 1581 — Napoli 1641)
sl. 22, o. pl., 123 × 94 cm, leta 1617
Galleria Borghese, Rim, inv. 55

Delo je kupil pri slikarju leta 1617 kardinal Scipione Borghese za svojo zbirko. V računu izdelovalca okvirov in pozlatarja je govor o Domenichinovi Sibili. Tako jo ima zapisano tudi Bellori leta 1627, medtem ko omenja Manilli leta 1650 Muzo, inventar leta 1700 sv. Cecilijo, inventar iz leta 1790 pa Muziko. V Wallace Collection v Londonu je nekoliko spremenjena replika, ki jo je leta 1848 kupil lord Hertford in je po provenienci morda iz Casa Ratta v Bologni, kjer jo je videl slikar Reynolds. Študijo za sliko v Gallerii Borghese hrani zbirka Von Hadeln v Firencah. Po oljni sliki sta v 18. stoletju vrezala grafiki Marcucci in Fontana. Iz Gallerie Capitoline v Rimu je znana sorodna kompozicija Sibile, vendar je ta brez instrumenta, na levi strani kompozicije pa je namesto listja vinske trte zavesa.

Kavčičeva risba posnema original v Gallerii Borghese. Kavčič tudi to pot ni posnel živih polodprtih ust, natančnega proporca obraza in pogleda navzgor; pri njem je Sibilin pogled topo obrnjen v stran. Na naramnem ogrinjalu tudi ni posnel brokatnega vzorca.

Lit.: Della Pergola I, kat. 32, sl. 31; Evelina Borea: *Domenichino.* (Firenze 1965), kat. in sl. 60.

14 SMRT SV. FRANČIŠKA KSAVERIJA, sl. 23
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 30,2 × 20,9 cm, sign.: ni,
na kartonu v sredini napis: Gaulli
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 1002

Gaulli Giovanni Battista, im. Bacicio (Genova 1639 — Rim 1705)
sl. 24, o. pl., 271 × 182 cm, leta 1676
S. Andrea al Quirinale, Rim

Slika je datirana z računom, izdanim 20. julija 1676. B. Fajrot je vrezal grafiko (primerek v Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rim, inv.

N. 53.064), ki je ta motiv razširila daleč po Evropi in Latinski Ameriki.

Tudi ta risba izdaja, kakšen namen je imel Kavčič s številnimi risbami po starih mojstrih: z risbo in obrisi je želel obvladati kompozicijo, in ob tej vaji je dal poudarek glavni figuri, tj. sv. Frančišku in skupini angelov na oblakih, medtem ko je pustil prihajajoče ljudi v ozadju nedokončno izrisane in predstavljene brez oblačil, kot akte, vendar v pozah, kot jih imajo na originalni sliki. Tudi se ni nadrobneje pomudil pri rastlinah ob vrču, ki jih je zajel shematično, ni posnel patetičnega obraza umirajočega svetnika in živahni pogledi angelov so pod njegovim peresom in čopičem otrpnili.

Lit.: Robert Enggass: *The Painting of Baciccio Giovanni Battista Gaulli 1639—1709.* Pennsylvania 1964, pp. 25—26, 141, sl. 35; Giulio Giachi-Guglielmo Matthiae: *S. Andrea al Quirinale. Le Chiese di Roma illustrate.* N. 107. Roma (1969), pp. 51—52, sl. 15.

15 LOT IN HČERI, sl. 25
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 20,8 × 26,1 cm, sign.: ni,
na kartonu v sredini napis: G. Honthorst
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 994

Guerrieri Giovanni Francesco (Fossombrone 1589 — Pesaro 1659)
o. pl., 143 × 165 cm, leta 1617
Galleria Borghese, Rim, inv. 45

Slika je bila narejena kot sopraport za Marcantonia Borgheseja leta 1617 za sobo v Palazzo di Campo Marzio. Manilli že ne ve več za pravega avtorja in vnaša ime Archita Riccija, inventar iz leta 1693 Franciabigia, inventar s konca 18. stoletja pa govori o anonimnem mojstru. F. W. B. Ramdohr in inventar iz leta 1790 omenjata kot avtorja Gherarda delle Notti. To ime obvelja v 19. stoletju, v 20. stoletju pa nastopijo razni drugi predlogi. Andrea Emiliani spet omenja Guerrierijevo avtorstvo. Della Pergola mu po arhivskih podatkih in primerjavah z drugimi deli 1959 vrne ime. Kavčič je na svojo risbo vnesel ime, ki je bilo tedaj v veljavi — Gherardo delle Notti — in kot omenja Della Pergola: »... *il nome che trionfa in questo momento per ogni opera notturna*«. Kot pri risbah po Caravaggiovih delih je tudi tu Kavčič zanemaril igro svetlobe in sence: steklenica z vinom je pri Kavčiču svetla po vsej površini ob strani, pri Guerrieru pa je zaznamovan le majhen odblesk; isto velja za svetlobo na Lotovi prekrižani desni nogi, ki je pri Kavčiču bolj osvetljena kot na originalu, ali za Lotov obraz, razgaljene prsi itn. Namesto ozkih obrazov hčera nastopijo okroglasti in kratki. Kot pri Domenichinovi Sibili se tudi tu Kavčič ni ustavljal pri vzorcu na draperiji leve hčerke.

Lit.: Andrea Emiliani: *Giovan Francesco Guerrieri da Fossombrone.* (Urbino 1958), p. 106 (uvod Rodolfo Pallucchini); Della Pergola II, kat. in sl. 134.

16 SV. ROK, sl. 26
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 18,3 × 29,7 cm, sign.: ni,
na kartonu v sredini napis: Cavedoni
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 991

Guerrieri Giovan Francesco (Fossombrone 1589 — Pesaro 1659)
o. pl., 106 × 180 cm, sign.: ni, leta 1617
Galleria Borghese, Rim, inv. 69

Sliko je kot sopraport naslikal leta 1617 Guerrieri za Marcantonia Borghese za palačo Borghese na Campo Marzio. Tu je morala biti precej časa, vendar je Manilli ob popisu vile ne omenja. Montelatici jo leta 1700 omenja kot sliko v cenjeni maniri. Inventar iz leta 1790 jo citira kot delo bolonjske šole, fidejkomis iz leta 1833, Piancastelli in Venturijev katalog leta 1893 kot Carraccijevo delo itn. Tudi v 20. stoletju se vrste razna imena. Guerrierijevo avtorstvo sta zapisala leta 1958 Emiliani in leta 1959 Della Pergola po arhivskih virih in primerjavah z drugimi slikarjevimi deli.

Le Kavčič omenja kot avtorja ime slikarja Giacoma Cavedonija. — Kavčičeva risba je posnetek originala, le da se na njej umetnik spet ni do konca ukvarjal z nadrobnostmi pri tihožitnih predmetih v levem oglu slike in da je nekatere predmete natančno izrisal, medtem ko se na originalu stapljajo s temnim ozadjem.

Lit.: Andrea Emiliani: *Giovan Francesco Guerrieri da Fossombrone*. (Urbino 1958), p. 106 (uvod Rodolfo Pallucchini); Della Pergola II, kat. in sl. 135.

17 EGIPTOVSKI JOŽEF IN PUTIFARKA, sl. 27
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 21,8 × 32,3 cm, sign.: ni,
na kartonu v sredini napis: Giovanni Lanfranco
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 1026

Lanfranco Giovanni (Parma 1582 — Rim 1647), sl. 28
o. pl., 101 × 157 cm
Galleria Borghese, Rim, inv. 67

V vseh inventarjih Gallerie Borghese od leta 1693 naprej je slika vnesena pod tem imenom. Kavčič je sliko dokaj natančno prerisal, le da je obraze shematiziral. Na levi strani risbe pa vidimo svečnik, ki ga na originalu danes ne opazimo. Ali je to Kavčičev samovoljni dodatek ali pa se pod sedanjim temno rjavim ozadjem na originalu ta detajl še skriva? Če primerjamo izrisano nogo postelje in nogo svečnika, najdemo soroden način slikanja in oblikovanja pohištvenega kosa in svečnika. Ali se je Kavčič prilagodil načinu slikanja predmetov na originalni sliki in je dodal ta motiv? Ali je bila vmes kakšna druga predloga? Ali na originalni sliki v Gallerii Borghese danes ne vidimo vsega, kar je nekoč bilo vidno?

Lit.: Della Pergola I, kat. in sl. 88.

18 PERZEJ REŠI ANDROMEDO, sl. 18
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 30,1 × 20,3 cm, sign.: ni,
na kartonu v sredini napis: d'Arpino
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 1017

Manetti Rutilio (Siena 1571 — Siena 1639)
o. pl., 177 × 120 cm
Galleria Borghese, Rim, inv. 527

V galerijskem inventarju iz leta 1693 je slika pripisana Annibaleju Carraciju. Ramdohr jo je leta 1787 uvrstil med dela Cavalier d'Arpina in tako tudi galerijski inventar iz leta 1790, fidejkomis iz leta 1833 itn. Voss je leta 1932 ugotovil Manettijevo avtorstvo po grafiki Bernardina Capitellija. Med bivanjem Franca Kavčiča v Rimu je veljala atribucija d'Arpinu, o čemer priča tudi Ramdohrjeva publikacija iz leta 1787 in Kavčičev napis na kartonski podlagi risbe. D'Arpinove variante Perzeja, ki rešuje Andromedo, predstavljajo stoječo, na skale priklenjeno Andromedo, pokrajino z mestom v ozadju in Perzeja, ki prihaja z neba na konju (primerki v Bologni, na Dunaju, v New Yorku). Po motivu ozadja, ki je brez obrežja z mestom v daljavi in z raztresenimi školjkami pred skalovjem ob Andromedi, je Manettijevi Andromedi bližja Andromeda v Musée des Beaux Arts v Dijonu, delo Carla Saracenija, vendar je tudi ta stoječa. Kavčič na risbi ni naslikal ladij na obzorju in bruhajoče sape morske pošasti, Andromeda se na Kavčičevi risbi ne ozira patetično k rešitelju, ki prihaja z neba, temveč topo zre predse. Njen obraz ni tako prefinjen kot pri Manettiju, temveč je sploščen in bolj okroglast.

Kar zadeva grafiko B .Capitellija in Kavčičevo kopijo, lahko rečemo, da si je grafik dovolil več svobode kot Kavčič: Andromedino levico je položil v naročje (na originalu in pri Kavčiču je položena na skalo); na grafiki padajo Andromedi lasje v kosmu pred ušesom navzdol (na originalu in Kavčičevi risbi ne); prva ladja je brez jader (na originalu ima jadra in enako pri Kavčiču); Perzeja je grafik izpustil in oblake je oblikoval po svoje (Kavčič je Perzeja posnel in oblake v obrisih nakazal v sorodni obliki, kot jih je naslikal Manetti).

Lit.: Hermann Voss: *L'opera giovanile di Rutilio Manetti*, v: *La vita Artistica*. III. 2, 1932, pp. 57—62, 68, sl. p. 58 in 59; Della Pergola II, kat. in sl. 52. — Anna Ottani: *Carlo Saraceni*. Milano, Spagnol 1968, kat. 11, sl. 39 in I.; Herwarth Röttgen: *Il Cavalier d'Arpino*. Roma, Palazzo Venezia 1973, pp. 78—79, kat. 10, p. 110, kat. 32.

19 TRI GRACIJE, sl. 31
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 31,7 × 20,4 cm, sign.: ni,
na kartonu v sredini napis: Cavalier Vanni
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 930

Manetti Rutilio (Siena 1571 — Siena 1639)
o. pl., 33 × 38 cm
Galleria Borghese, Rim, inv. 527

Slika bržkone izvira iz sekvestriranih slik Cavaliera d'Arpina. Bolj natančen opis slike, ki dopušča sklep o njej, je v inventarju iz leta 1693, ki jo pripisuje Annibaleju Carracciju. Della Valle jo leta 1786 omenja kot delo Francesca Vannija, inventar iz leta 1790 kot delo Domenichina, fidejkomis iz leta 1833 pa spet omenja ime Francesca Vannija. Tudi drugi viri 18. stoletja citirajo kot avtorja slikarja Vannija, kar je obveljalo do Vossove atribucije Rutiliju Manettiju.

Kavčičeva atribucija Francescu Vanniju soglaša z atribucijami pred inventarjem iz leta 1790 in soglaša s slikarjevim bivanjem v Rimu v 80. letih 18. stoletja. Kavčič je kopiral le srednji del kompozicije, medtem ko je izpustil na levi strani letečega amorja in krajino

v ozadju, na desni pa spečega amorja. Posnel je drže teles in detajle figuralne kompozicije, ni pa ujel mikavnosti s svetlobo osvetljenih krošenj dreves in ljubkosti drobnih obrazov, ki jih je shematiziral zlasti ob očeh, in to s temno lavuro. Tudi krajine z vitkimi debli dreves, ki so vidne med levo in srednjo gracijo, ni ponovil, temveč jo je zapolnil z listjem košatega drevesa na desni strani. — To pa ni edini motiv treh gracij, ki ga je Kavčič prerisoval. V isti tehniki je posnel tudi sorodno stoječo skupino treh gracij, vendar mu je pri tej risbi služila kot predloga antična plastika (Akademie d. bild. Künste, inv. 1771).

Lit.: Hermann Voss, *L'opera giovanile di Rutilio Manetti. Vita artistica.* III. 2. Roma 1932, pp. 57—68; Della Pergola II, kat. 51, sl. 50.

20 SV. JANEZ KRSTNIK, sl. 32
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 33 × 22,3 cm, sign.: ni,
na hrbtni strani lista napis: Mengs
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 1030

Mengs Anton Raphael (Usti/Aussig 1728 — Rim 1779)

Antonio Nibby omenja leta 1832, da je bila v zbirki Ville Borghese — v sedanji sobi X — ... *il famoso abbozzo del quadro rappresentante S. Giovanni Battista, che Mengs fece pel conte di Rivadaria e che fu mandato in Ispagna.*« Študija je omenjena še leta 1873, ker pa ni pripadala fidejkomisni masi, je bila morda prodana ali pa se je porazgubila med raznimi vejami družine Borghese.

Sorodna Mengsova slika je v Eremitaži v Leningradu iz časa okoli leta 1774. Kupljena naj bi bila med leti 1774—1783 v Barceloni za Katarino II. Ponz omenja kopijo za grofa de Rivadaria, pri čemer opozarja D. Honisch, da bi to bilo v nasprotju z Vossovo trditvijo, da sta obe sliki identični. — Če primerjamo Kavčičevo risbo z leningrajsko sliko, opazimo razločke: Kavčičeva risba ima na desni strani kompozicije jagnje, leningrajska ga nima; pri leningrajski sliki je na levi strani naslikano drevo z rogovilo in ob njem je prislonjen križ — pri Kavčiču tega motiva ni; pri Kavčičevem delu je zelo malo razmika med levo nogo in skalo v ozadju, pri leningrajski ga je več in vmes se vidi palica; prav v levem oglu zgoraj pri Kavčiču ni listja, na leningrajski sliki pa je.

Slika pridige sv. Janeza Krstnika za grofa Rivadaria je danes na neznanem kraju. Prav tako je brez sledu izginila študija zanjo, ki je bila nekoč v Gallerii Borghese. Kavčičeva risba po delu v Gallerii Borghese je vsaj približen dokument o njej, ki priča, da ikonografsko ni popolnoma identična z leningrajskim primerkom.

Lit.: Antonio Nibby: *Monumenti scelti della Villa Borghese.* Roma 1832, p. 145; *Indicazione delle Pitture e Sculture esistenti nel piano superiore del Palazzo della Villa Borghese.* Piano superiore. Roma 1873, p. 14 (seznam v Gallerii Borghese); Herbert von Einem: *Carl Ludwig Fernow. Eine Studie zum deutschen Klassizismus.* Berlin 1935, Tab. VIII; Dieter Honisch: *Anton Raphael Mengs und die Bildform des Frühklassizismus.* Recklinghausen 1965, kat. 103, p. 94, kat. 343, p. 135; Luciana Ferrara Grassi, pismo dat. v Rimu 24. 6. 1974.

21 MUČENIŠTVO SV. BOŠTJANA, sl. 30
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 28,1 × 21 cm,
na kartonu v sredini napis: Federigo Zuccaro
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 939

Passignano Domenico, Domenico Cresti (Passignano? okoli 1560 — Firenze 1636)

o. baker, 35 × 26 cm
Galleria Borghese, Rim, inv. 341

Slika izvira po vsej verjetnosti iz zaplenjenih del v lasti slikarja Cavaliera d'Arpina leta 1607, vendar avtor takrat ni bil imenovan. Inventar iz leta 1693 imenuje kot avtorja Martinianija, inventar iz leta 1700 jo pripisuje Zuccariju, a brez krstnega imena, po katerem bi lahko vedeli, ali je mišljen Federico (okoli 1540/43 — 1609) ali Taddeo (1529—1566). Zuccarija imenujeta tudi inventar iz leta 1790 in fidejkomis iz leta 1833. Pozneje so imenovali drugega avtorja, danes pa velja atribucija Domenicu Passignanu.

Kot smo videli že v več primerih, se Kavčičev zapis ujema z atribucijami iz okoli leta 1790, le da po zaslugi Kavčičevega napisa »Federigo« ni treba več ugibati, katerega od obeh Zuccarijev so mislili. Dovolj majhen format slike (35 × 26 cm) in tudi njene siceršnje slikarske vrednote dajejo slutiti, da delo bržkone tudi nekoč ni zbujalo velike pozornosti in ni imelo tolikšnega pomena, da bi bilo posneto v kopijah ali grafičnih listih, po katerih bi ga slikar kopiral. Mislim, da je to ena izmed slik, ki bi pričala, da gre pri Kavčičevih risbah za prerisovanje po originalih v Gallerii Borghese, kjer je kopiral najbrž vsevprek.

Na originalu je desna figura danes z okvirom zakrita in na levi strani iz istega vzroka ni v tolikšni meri videti krajine in stopala leve klečeče figure. Hlačnici leve figure sta z risbo le nakazani in nista do konca zrisani in lavirani. Kavčič je tudi opustil krvne srage na telesu mučenega in svetnikov obraz nima trpečega izraza z odprtimi usti, kot ga ima na originalu. Naturalistični motivi tudi to pot niso našli odmeva v risbi neoklasicistično usmerjenega slikarja.

Lit.: Della Pergola II, kat. 58, sl. 59.

22 SV. DRUŽINA, sl. 37
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 18,7 × 15,3 cm,
na kartonu v sredini lista napis: Carlo Dolce
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 1021

Pomarancio (?), Roncalli Cristoforo (Pomarance/Volterra 1552 — Genova 1626)

o. pl., 68 × 52 cm
Galleria Borghese, Rim, inv. 365

Sliko morda omenja inventar iz leta 1693, a brez avtorja. V fidejkomisu leta 1833 je kot slikar imenovan Pomarancio. Voss ni bil teh misli, ni pa povedal, kdo bi lahko bil avtor. Longhi se je nagibal k misli, da je delo vendarle Pomarancievo. Della Pergola ga je previdneje uvrstila med dela, slikana v Pomarancievem načinu.

Kavčičev zapis »Carlo Dolce« (sc. Carlo Dolci, Firence 1616 — Firence 1686) je odkril atribucijo, ki je veljala ob koncu 18. stoletja in pred fidejkomisnim zapisnikom iz leta 1833.

V primerjavi z originalom Marijina naglavna tančica ni tako natančno vidna kot na Kavčičevi risbi, ker se izgublja v temnorjavem ozadju. Kavčič pa je črte naglavne rute natančno zasledoval in jih poudaril v risbi z risarsko zavzetostjo. Obrazi so spet zgubili živahnost pogledov in Jezusova glava je dobila stereotipno »lasuljo«, ki je vladala v njegovem repertoarju. Kako se je zmanjšala mikavnost plastično obdelane Jezusove noge z njenimi detajli, priča na Kavčičevi risbi naslikana temna lisa na stegnu, ki naj bi pomenila jamico na otroški nogi. Kavčič si je dovolil tudi poenostaviti profil police, na kateri stoji Jezus, s tem da profilov ni izpodrezal in da jim je zmanjšal vtis perspektivične poglobitve.

Lit.: Della Pergola II, kat. in sl. 65.

23 POKOL NEDOLŽNIH OTROK, sl. 33
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 21,4 × 26,8 cm, sign.: ni,
na hrbtni strani lista napis s svinčnikom Pussino in Poussin
Narodna galerija, Ljubljana, inv. št. G 19
Foto: Narodna galerija, Ljubljana, N. 3252

Poussin Nicolas (Les Andelys 1594 — Rim 1655)

Z gotovostjo pripisujejo danes Poussinu dve deli z motivom pokola nedolžnih otrok: 1) oljno sliko v Musée Condé v Chantillyju (sl. 35), ki jo leta 1638 imenuje inventar zbirke markija Vincenza Giustinianija v Rimu, za katerega jo je Poussin bržkone naslikal; 2) lavirano perorisbo v Musée des Beaux-Arts v Lillu (sl. 34), ki so jo imeli za študijo za sliko v Chantillyju (Blunt, 1960², p. 149). Tretjo Poussinovo upodobitev — oljno sliko *Pokol nedolžnih otrok* — omenjajo stari viri v *Palazzo Altieri* v Rimu. Danes je v zbirki Musée du Petit Palais v Parizu (sl. 36) in jo uvrščajo med dela, ki so Poussinu pripisana (J. Thuillier, 1974, p. 87, kat. B7). V primerjavi s Kavčičevo risbo nas zanimata oljni sliki v *Chantillyju* (sl. 35) in risba v *Lillu* (sl. 34).

Če primerjamo oljno sliko v Chantillyju in domnevno skico zanjo v Lillu, bi po kompoziciji, po številu figur in tudi po detajlih sodeč pritrdili, da gre za skico in za končno delo. Med obema pa so že na prvi pogled vendarle vidni tudi razločki: tako se na sliki in skici razlikujeta lega otroka na tleh, na katerem stoji rabelj, in drža bežeče matere; na skici je videti dva otroka na tleh ob desnem robu, ki ju na oljni sliki ne ugledamo, na oljni sliki pa bežečo mater z otrokom, ki je ni na skici, ter še eno mater z otrokom, vidno za kamnitno ograjo na levi strani kompozicije, ki je na oljni sliki dodana, na skici pa je slikar ni naslikal, itn. — Če primerjamo katerekoli skice za dela, ki so bila potem upodobljena v večjih formatih in drugih tehnikah, vidimo, da se slikarji niso slepo držali svojih prvotnih zamisli. O tem nas lahko pouči tudi Poussinova skica za Salomonovo sodbo v École Nationale des Beaux Arts v Parizu in drug primerek v Louvru, končan v olju leta 1649 za slikarja Pointela. Tudi tu bi lahko našteli mnoge razločke med obema. — Poussinovo risbo *Pokola nedolžnih otrok*

v Lillu in oljno sliko v Chantillyju bi po vsem tem lahko še vedno mirno šteli za osnutek in končno izvedbo, če ne bi zdaj poznali še Kavčičeve risbe po Poussinovem originalu; vendar po katerem?

Če primerjamo Poussinovo oljno sliko v Chantillyju in Kavčičevo risbo, najdemo na njej natančno iste razločke, ki smo jih našteli ob primerjavi Poussinove skice in oljne slike. Med Kavčičevo risbo in Poussinovimi deli ostaja tako le ena možnost primerjave: primerjanje s Poussinovo risbo *Pokola nedolžnih otrok v Lillu*. Po številu in držah figur in po celotni kompoziciji soglaša Kavčičeva risba s Poussinovo, ne pa v načinu risarske tehnike. Poussin je v veliki meri uporabljal šrafure in lavure, Kavčič pa v največji meri lavure (primerjajmo senčenje piramide, senčenje arhitekture v ozadju in na levi strani, halje figur itn.). Kavčič je v ozadju bolj do nadrobnosti izrisal kapitele antične stavbe in zoborez. — Po sedanjih izkušnjah o Kavčičevih kopijah lahko trdimo, da so obrazi figur spet prilagojeni tipu, ki ga je Kavčič večno ponavljal. Vprašujemo pa se, kje je Kavčič to delo prerisoval — v kateri rimski zbirki? Mar ni lillska risba skica za neko drugo, danes neznano Poussinovo sliko *Pokola nedolžnih otrok?* Po sedanji vednosti ne bi mogli reči, da je Kavčič prerisoval *risbe* velikih mojstrov. Tudi če bi to risbo prerisoval, kje naj bi jo našel? Če je bila po tej kompoziciji napravljena druga, delo nekega drugega slikarja, kje je ta risba ali kopija? Kavčičeva risba *Pokola nedolžnih otrok* kaže natančno isti slikarski način lavirane perorisbe, ki se ga je Kavčič posluževal pri vseh risbah po delih raznih mojstrov, in izdaja posnemanje nekega popolnejšega dela in ne risbe. Mislim, da nam prav to »popolnejše« Poussinovo delo — brškone kar oljna slika — danes manjka v verigi Poussinovih del. Med Poussinovo risbo v Lillu in med njegovo oljno sliko v Chantillyju je bilo nekoč še neko drugo delo — katero in kje? Vsekakor *Pokol nedolžnih otrok* v obliki, kot nam ga kaže Poussinova risba, ki je danes v Lillu, in kot nam ga kaže Kavčičeva risba, shranjena v Narodni galeriji v Ljubljani.

Lit.: Walter Friedländer: *Nicolas Poussin. Die Entwicklung seiner Kunst.* München 1914, pp. 126—127, sl. p. 189; Antony Blunt: Musée du Louvre. *Exposition Nicolas Poussin.* Paris 1960², p. 149, sl. in kat. 132; Ecalle Martine, Le »Massacre des innocents« du Petit Palais. Dossier d'un tableau, -v: *Nicolas Poussin.* Ouvrage publié sous la direction de André Chastel. Édition de Centre National de la recherche scientifique. Paris 1960, pp. 248—254; Luigi Salerno, The picture Gallery of Vincenzo Giustiniani. II. The Inventory. Part I. *Burlington Magazine* 1960, p. 101; Jacques Thuillier: *L'opera completa di Poussin.* Classici dell'arte 72. Milano (1974), pp. 87, kat. 25, p. 105, kat. 162, p. 113, kat. B7.

24 SV. DRUŽINA S SV. JANEZOM KRSTNIKOM IN SV. ANO, sl. 40
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 25,8 × 19,8 cm,
na kartonu v sredini napis: Scipione Gaetani
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 961

Pulzone Scipione, Scipione Gaetano (Gaeta okoli 1550 — Rim 1597),
sl. 39, o. pl., 135 × 105 cm, okoli 1590
Galleria Borghese, Rim, inv. 313

V inventarju iz leta 1693 je slika pripisana Pulzoneju, nato pa ni omenjena vse do fidejkomisnega spiska leta 1833. Avtorstva te slike niso spremljali posebni dvomi in je obveljalo do današnjega dne. Kavčičeva risba se z napisom »Scipione Geatani« vriva kot priča, da je to avtorstvo veljalo tudi v času, ko jo je prerisoval in ko slike drugi viri v 18. stoletju ne omenjajo.

Pri nobeni figuri Kavčič ni naslikal tankih nimbov. Na Marijinem obrazu ni dobrodušnega izraza in prav tako tudi na Aninem ne. Jezusov obraz je v primeri z originalom top.

Lit.: Federico Zeri: *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione Gaeta*. Torino 1957, pp. 85, 110, sl. 76; Della Pergola II, kat. in sl. 163.

25 MARIJA Z JEZUSOM, sl. 38
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 26,4 × 18,3 cm,
na hrbtni strani napis s peresom in bistrom: Giulio Romano
Narodna galerija, Ljubljana, inv. št. G 18
Foto: Narodna galerija, Ljubljana, N. 3251

Kopija po *Raffaellu Santiju* (Urbino 1483 — Rim 1520)
o. les, 82 × 58 cm
Galleria Borghese, Rim, inv. 358

Leta 1693 je slika v inventarju pripisana Mantegnu. V fidejkomisu iz leta 1833 je pripisana Raffaellovi šoli. Kavčičev napis na risbi pa kaže, da je bila v Kavčičevem času pripisana Raffaellovemu učencu Giuliu Romanu. Ikonografsko se naslanja na Raffaellovo Madonno della Torre (Mackintosh Madonna), ki jo je kopiral tudi Gian Battista Salvi, im. Sassoferrato in čigar kopija prav tako visi v Galleriji Borghese (inv. 382). Poleg Sassoferratove kopije so znane tudi še druge. Eno registrirajo v zbirki Albani. Tudi pri tej risbi Kavčič ni zrisal tankih nimbov. Na Marijini desni rami je preveč gub in čeznjo je naslikal tančico, ki je na oljni sliki ni videti, pač pa jo je delno zrisal npr. Sassoferrato na svoji kopiji. Spodnji del Marijinega rokava je z gubami bližnji posnetek oljne slike, kot pa ga je na svoji oljni kopiji posnel Sassoferrato. Ta je gube svobodneje oblikoval. Kavčič tudi ni posnel Jezusovega zmrdnjenega obraza in je Jezusove prste nepopolno zrisal.

Lit.: Della Pergola II, kat. in sl. 175 (tudi kat. 174, sl. 173); Michele Prisco-Pierluigi de Vecchi: *L'opera completa di Raffaello*. Classici dell'arte 6. Milano (1971)[4], p. 104, kat. 86; Luitpold Dussler: *Raphael. A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries*. London and New York (1971), p. 31.

26 MARIJA Z JEZUSOM IN JANEZOM KRSTNIKOM, sl. 41
(Madonna Aldobrandini, Madonna Garvagh)
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 20 × 17,4 cm,
na kartonu v sredini napis: Raffaele(?) Sanzio di Urbino
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 1052

Raffaello Santi (Urbino 1483 — Rim 1520)
o. les, 38 × 33 cm, okoli 1510
National Gallery, London

Iz lastnine družine Aldobrandini je slika prešla v last zbirke Borghese. V letih 1800—1801 jo je pridobil Alexander Day. Prinesli so jo v Anglijo in leta 1818 je prešla v last lorda Garvagha, nato v last National Gallery v Londonu.

Ramdohr leta 1787 omenja, da to delo izvira iz lasti princa Aldobrandinija in Lucrezie d'Este (umrla 1598). Madonna Aldobrandini naj bi bila ena peterih Raffaellovih Madon, ki so omenjene v inventarju Lucrezie d'Este leta 1592, vendar brez natančnih opisov. Od teh se najbolj približuje londonska, ki jo omenja Manilli v svojem opisu Ville Borghese (leta 1650, str. 112). Če sprejmemo misel, da je Kavčič kopiral dela v galeriji Borghese po originalih, potem je sliko v času bivanja v Rimu med leti 1781—1787 še mogel posneti. Nobenega detajla ni, ki bi razkrival, da se je Kavčič bistveno oddaljil od originala, razen sprememb obrazov in skoraj reliefnega podajanja celotne kompozicije, kar gre na račun »kanona« slikanja slikarjev, ki so se tedaj učili v Rimu.

Lit.: Luitpold Dussler. *Raphael. A Critical Catalogue of his Pictures*, Wall-Paintings and Tapestries. London and New York (1971), pp. 26—27, sl. 71; Michele Prisco-Pierluigi de Vecchi: *L'opera completa di Raffaello*. Classici dell'arte 6. Milano (1971)[4], p. 105, kat. 87. Illustrated general catalogue, The National Gallery, London, 1973, p. 592.

27 MARIJA Z JEZUSOM, sl. 43
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 27,4 × 19,5 cm,
na hrbtni strani napis: Bronzino,
na kartonu v sredini: Angiolo Bronzino
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 957

Rimski mojster michelangelovske smeri
o. les, 112 × 84 cm
Galleria Borghese, Rim, inv. 393
Slika je imenovana leta 1626 v inventarju Olimpije Aldobrandini, 1693 je (spet zapisana in) pripisana Andreu del Sartu. Inventar iz leta 1790 jo atribuira Bronzinu, Piancastelli 1891 prav tako Bronzinu, pozneje so misli deljene. Della Pergola jo je uvrstila v rimski slikarski krog. Kavčič si jo je zapisal kot Bronzinovo delo, kar je v skladu s tedanjim mnenjem.

Kavčič je zrisal figuri, marsikaj pa je spustil: Marijin pajčolan, ptiča na polici, besedilo na listih odprte knjige in trakova pod knjigo. Risba s svinčnikom na steni levo zadaj, okrog Marijinega nimba, na košari s sadjem, na knjigi itn. kaže v skici zajeto glavno kompozicijo in izpuščanje realističnih motivov.

Lit.: Della Pergola II, kat. in sl. 144.

28 SV. DRUŽINA, sl. 44
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 23,6 × 19,3 cm,
na kartonu v sredini napis: Giorgio Vasari
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 931

Rimski mojster michelangelovske smeri, sreda 16. stoletja
o. les, 118 × 90 cm
Galleria Borghese, Rim, 392

Slika je navedena v fidejkomisu iz leta 1833 z imenom Venusti. Atribucijo sta sprejela Venturi in Longhi. Della Pergola je sliko uvrstila med rimska manieristična dela, nastala po Michelangelu. Ime slikarja, arhitekta itn. Giorgia Vasarija kot avtorja tega dela zasledimo le pri Kavčiču.

Vse tri figure je Kavčič naslikal brez nimba, gube na zavesi na desni strani zgoraj je poenostavil in tudi z risbo čopka na blazini se ni dolgo ukvarjal.

Lit.: Della Pergola II, kat. in sl. 146.

29 MARIJA Z JEZUSOM, SV. JOŽEFOM IN JANEZOM KRSTNIKOM, sl. 42
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 31,6 × 21 cm,
na hrbtni strani napis z bistrom: Sebastiano del Piombo
Narodna galerija, Ljubljana, inv. G 39
Foto: Narodna galerija, Ljubljana, N. 3265

Scarsellino, Ippolito Scarsella (Ferrara 1551 — Ferrara 1620)

o. les, 37 × 26 cm
Galleria Borghese, Rim, inv. 222

Slika izvira iz dediščine Lucrezie d'Este. Od tod je prešla k Aldobrandinijem in z Olimpijo Aldobrandini k Borghesejem. Inventar Lucrezie d'Este ima leta 1592 kot avtorja zapisanega Mondina Scarsella, Venturi pa je leta 1934 sliko pripisal Ippolitu Scarsellu in enako Della Pergola. — Le pri Kavčiču naletimo na avtorja Sebastiana del Piomba. Nimbi pri posamičnih figurah spet niso našli ponovitve, požara v ozadju desno od drevesa niti ne slutimo in prav tako ne odbleskov na oblačnem nebu. Risarsko ostro pa je naslikan osel, ki je na originalu komajda viden. Zadeti tudi niso živahni obrazi in pogledi.

Lit.: Della Pergola I, kat. in sl. 113.

30 VENERA PRI KOPELI, sl. 49
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 21,5 × 31,3 cm,
na kartonu pod risbo napis: Fra Sebastiano del Piombo
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 1047

Scarsellino, Ippolito Scarsella (Ferrara 1551 — Ferrara 1620)

o. pl., 43 × 57 cm
Galleria Borghese, Rim, inv. 219

Že v inventarju iz leta 1693 je slika zapisana kot delo Scarsellina Ferrara in tako tudi v fidejkomisu leta 1833. Kavčič je sliko imel za delo Sebastiana del Piomba in tako so bržkone mislili tudi drugi v njegovem času.

Kavčičeva risba posnema original, vendar brez mikavnosti zarje na nebu in odbleskov v vodi, brez individualiziranih obrazov itn.

Lit.: Della Pergola I, kat. in sl. 118.

31 MARIJA Z JEZUSOM, JANEZOM KRSTNIKOM IN SV. ANO, sl. 45
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 23,4 × 19,8 cm, sign.
na kartonu v sredini: Pierino del Vaga,
na hrbtni strani v bistru: Pierino del Vagha
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 993

Pierin del Vaga, Piero Buonaccorsi (Firenze 1501 — Rim 1547)

o. pl., 139 × 112 cm
Galleria Borghese, Rim, inv. 412

Slika je bila z gotovostjo v Gallerii Borghese že leta 1693, ko je bila vpisana v inventar in ko je bil imenovan tudi njen avtor Pierino del Vaga. Kot Del Vagovo delo jo citirata tudi inventarja iz leta 1700 in 1790 in fidejkomis iz leta 1833. Le A. Venturi jo je leta 1893 pripisal Domenicu Fettiju, vendar je delo obveljalo kot del Vagova slika.

Kavčič je na risbi izpustil Jožefove kuštrave lase in mu shematiziral pogled, poleg tega gleda Jožef na risbi v gledalca, na originalu pa desno navzdol. Opustil je tudi drobno rastlinje, ki poganja na pilastru za Jožefovo glavo in na opečnatem zidu. Kot že nekajkrat, tudi tu niso zrisani nimbi; Jezusov obraz je spremenjen v okroglastega.

Lit.: Della Pergola II, kat. in sl. 158.

32 ZAROKA SV. KATARINE SIENSKE, sl. 48
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 21,2 × 17,9 cm,
na hrbtni strani lista napis: *incerto*
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 1049

Vanni(?) Francesco (Siena 1563 — Siena 1610), sl. 47

o. pl., 89 × 67 cm
Galleria Borghese, Rim, inv. 62

Opisi inventarjev 17. stoletja imajo bržkone v mislih pričujočo sliko, nadrobneje pa jo omenja inventar iz leta 1693, ki jo pripisuje Andreu del Sartu. Kavčiču je bil slikar negotov »*incerto*«, medtem ko fidejkomis iz leta 1833 poroča o Francescu Vanniju. Longhi se je 1928 bolj nagibal k misli, da gre morda za Ventura Salimbenija. Della Pergola misli, da gre za mojstra, ki je blizu Francescu Vanniju, če ni to kar njegovo delo.

Nismo zelo presenečeni, da Kavčič npr. spet ni izrisal žarkastega nimba okrog Jezusove glave, da ni zaznamoval Katarininih stigm, da je izpustil kačo, ki se vije iz keliha Janeza Krstnika, in da je ublažil sanjave obraze sv. Katarine, Jezusa in Marije. Presenetil nas pa, da je levo v ozadju naslikal namesto glave sv. Frančiška starčevsko in bradato glavo, ki bi jo lahko imeli za glavo sv. Jožefa. To več kot svobodno spremembo težko pojasnimo, ker je v taki obliki do zdaj nikjer nismo srečali. Razlag za to spremembo bi moglo biti več, a nobena ni dokazljiva. Ali je Kavčič risal po neki spremenjeni predlogi ali si je to ikonografsko spremembo sam dovolil?

Lit.: Della Pergola II, kat. in sl. 82.

33 VENERA, AMOR IN SATIR, sl. 46
svinčnik, lav. perorisba, bistr, 23,5 × 21,3 cm,
na kartonu v sredini napis: Paolo Veronese
Akademie d. bild. Künste, Dunaj, inv. in foto št. 933

Kopija po *Veroneseju*, Paolo Caliari, im. Veronese (Verona 1528 — Benetke 1588)

o. pl., 115 × 110 cm
Galleria Borghese, Rim, inv. 124

Slikar Van Dyck si je za to sliko zapisal, da je Tizianovo delo. Tako jo našteva tudi Manilli leta 1650, medtem ko jo inventar iz leta 1693 in fidejkomis iz leta 1833 pripisujeta Paolu Veroneseju. Da je atribucija Veroneseju veljala več kot sto let, priča tudi Kavčičev napis pod risbo. Morelli je leta 1897 mislil, da gre za kopijo Parisa Bordoneja po Tizianovem originalu. Venturi je v svoji drugi sodbi leta 1933 mislil na Luca Cambiasa, Longhi pa jo je 1928 imel za delo, ki posnema beneške klasike in do neke mere tudi Padovanina. Della Pergola omenja značilno veronesejevsko kompozicijo, impostacijo figur in tudi kolorit, medtem ko so karakteristike kopista te oljne slike v zbirki Borghese zabrisane. E. Tietze-Conrat je leta 1945 mislila, da gre morda za roko Damiana Mazza.

Kavčič je na svoji risbi »pokvaril« Venerin veronesejevski obraz in živahen Amorjev pogled je na risbi ostal top. Tudi ob detajlih Venerinih uhanov in biserov se Kavčič ni preveč mudil; goloboma ni naslikal črnih lis na perju; med posodo na polici in tulcem s puščicami je na originalu položen trak, ki ga tu zaznamujejo le sledovi svinčnika. Megličasti oblaki v ozadju so pri Kavčiču dobili ostre obrise.

Lit.: Della Pergola I, kat. in sl. 244; Adrian Gert: *Anton van Dyck. Italienisches Skizzenbuch.* Wien 1940, sl. 114.

SKLEP

Kolikor danes poznamo Kavčičeve risbe po delih starih mojstrov, izvirajo vse iz Akademie der bildenden Künste na Dunaju, tudi tiste, ki jih zdaj hrani Narodna galerija v Ljubljani. Te je leta 1933 po nakupu na Dunaju podaril Narodni galeriji dr. Fran Windischer. Risbe so nalepljene na kartonasto podlago modre barve in so opremljene z napisi. Tudi na hrbtnih straneh listov so ponekod napisi s svinčnikom ali peresom z bistrom. V misli, da gre pri vseh napisih za Kavčičeve originalne napise, nas potrjuje tudi dejstvo, da gre pri marsikaterem listu za atribucijo slikarju, ki je veljal za avtorja ustrezne Kavčičeve predloge le v času, ko se je Kavčič šolal v Rimu, t. j. v letih 1781 do 1787 (prim. risbo št. 5, 7, 8, 11, 18, 19, 21, 30).

Objavljene risbe zajemajo približno petino še neobdelanih Kavčičevih risb po starih mojstrih. Med sedanjimi jih je kar največ posnetih po delih iz Gallerie Borghese v Rimu. Med njimi gre za originale, ki so še vedno v tej galeriji ali pa so jih pozneje iz te zbirke pridobili za druge galerije (št. 6 in 26 in bržkone tudi št. 4). Nadalje gre za

dela iz Gallerie Borghese, za katerimi je zgubljena vsakršna sled (Mengsov sv. Janez Krstnik, št. 20). Pri treh delih, ki so z veliko verjetnostjo pripisana Jacopu Bassanu, Annibaleju Carracciju in Nicolasu Poussinu, nam niso znana niti nekdanja niti sedanja nahajališča (št. 3, 9, 23). Risba po Correggiovi sliki *Zaroke sv. Katarine* (štev. 12) pušča odprto vprašanje, kateri primerek naj bi Kavčič prerisoval — original, eno od kopij ali grafik? — in kje naj bi ga našel. — *Gaullijeva Smrt sv. Frančiška Ksaverija* (štev. 14) spomni, da gre za sliko znane rimske cerkve, in zdi se, da to ni edini primerek posnetka slike tudi iz cerkvenih prostorov. Iz slikarjevih risb po antičnih kipih, reliefih in drugih predmetih vemo, da je Kavčič prerisoval umetnine iz pravzaprav vseh pomembnih vil, palač in zbirk v Rimu in okolici. Tam je posnemal tudi vedute. Zdi se resnično nemogoče, da bi morali imeti vso to množico gradiva za posnetke po predlogah. Neposredno prerisovanje izpričujejo tudi Kavčičeva risba in motivi, ki jih ni dokončal, temveč pustil kakor napol dokončane (št. 14). Njegove risbe pa nam dajo tudi vedeti, da je z njimi zajel glavne figure in predmete, in sicer v njihovi masi in z ostrimi obrisi, s katerimi je celo večkrat pretiraval. Kar so baročne oljne slike potapljale v megličaste oblake, v zarjo in temno ozadje, to je Kavčič natančno izluščil in podal v obliki, ki je bila starim mojstrom, zlasti Caravaggiu, Scarselliniju in Guerrieriju tuja. Naturalistični in žanrski motivi ga niso privlačevali, zato jih je izpuščal ali pa po svoje »olepšal« (št. 6, 7, 18, 21, 27). Zavihani robovi strgane knjige sv. Hieronima na Caravaggiovi sliki so pri Kavčiču postali zravnani, strgani rokavi so zaznamovani s črto, ki bi jo lahko razložili tudi kot gubo, nagubani obrazi so postali gladki itn. — Dovolj samovoljni so tudi Kavčičevi obrazni tipi: kar največkrat so precej daleč od originalov, saj jim je spreminjal proporce in jim jemal mik individualnosti. Pogledi so mrtvi, neizraziti in med seboj nepovezani. Kljub vsemu pa je v vseh teh obrazih viden slikarjev osebni stil. Že kar uniformirano je slikal otroške obraze, ženske in dekliške, starčevske in mladeniške, in sicer tako, da jih najdemo tudi na njegovih krajinskih slikah med štafažnimi figurami, a ne redko tudi na risbah po antičnih plastikah in tudi na njegovih samostojnih oljnih slikah. Številne vaje in prerisovanja mu niso nudila le priložnosti da zajame kompozicije, temveč so mu naravnost ponujale vrsto motivov, ki jih je pozneje vključil v svoje velike kompozicije v oljni tehniki. — Plastično modelirane figure starih mojstrov — med njimi še vrste imena Bassano, Caravaggio, Carracci, Correggio, Damenichino, Gaulli, Mengs, Poussin, Raffael — je sploščil in kar ploskovito upodobil. Tudi tretja dimenzija je zgubila na veljavi: prostori so plitvi in brez zagonov v ozadje. Glede imenitnosti imen in večjih formatov originalnih slik pa menda ni vedno najbolj eklektično izbiral: risal je velike in male slike, dela slavnih in manj slavnih mojstrov, vsaj kar zadeva Gallerio Borghese.

Risal je s svinčnikom, čez to pa z ostrimi peresnimi obrisi in lavurami v bistru ali sepiji. Žal sta nam znani le dve slikarjevi skicirki, ki zajemata celo vrsto slikarjevih risb po predmetih iz Vatikanskega muzeja in Musea Capitolina. Ti skicirki pričata, da je iste predmete najprej zrisal s svinčnikom in jih s peresom in bistrom obrobil. Ne-

katere teh plastik ali umetnin najdemo še enkrat zrisane in lavirane na posamičnih listih. Liste je obrobljal z debelejšimi in tanjšimi črtami, jih nalepljal na kartonaste liste in jih v sredini opremil z napisom — vendar ne dosledno.

Jög Garms[35] je s polno upravičenostjo opomnil, da je Kavčič zapustil skoraj celo biblioteko risb po antičnih plastikah, po delih starih mojstrov in vrsto krajin in da bi te risbe lahko imeli kar za pripravo objave *corpusov*, ki niso bili redkost v takratnem času. Risbe so v največji meri delane v zelo sorodnih formatih in resnično kažejo nek sistem in urejenost. Bržkone pa so bile te risbe namenjene tudi študentom dunajske akademije, saj je v ohranjenem arhivskem gradivu govor o pošiljki Kavčičevih del iz Rima na dunajsko slikarsko akademijo. S kakšnim navdušenjem so mladi umetniki sprejeli te šablonizirane risbe, ki naj bi jih rabile celo kot predloge za njihovo delo, vemo. Po ostrih debatah s profesorji dunajske akademije je vrsta mladih slikarjev zapustila šolo in odšla v Rim. Enemu dunajskih učencev — Sutterju — pa je bilo v posebno zadoščenje, da je risbe po delih svojih profesorjev zažgal.

Najsi Kavčičevo »barbarsko pridnost«, ki je zapustila stotine risb, cenimo tako ali drugače, bo bržkone le obveljalo: marsikatera Kavčičeva risba po starih mojstrih bo pomagala izreči kakšno besedo več o historatu starih slik; Kavčičeve risbe razkrivajo neoklasicistični način sprejemanja starih slikarskih vrednot, zlasti baročnega časa; risbe dokazujejo nepopustljivost in neutrudnost v risarskih vajah, ki so

[35] Jörg Garms, Introduzione, — v: *Artisti Austriaci a Roma dal barocco alla Secessione*. Museo di Roma-Palazzo Braschi 1972 (brez pag.).
Po večletnem zbiranju gradiva o slikarju Kavčiču, s katerim sem začela že leta 1968, sta mi v zadnjem času s finančnimi sredstvi nudila možnost za sistematičnejše delo *Sklad Borisa Kidriča* v Ljubljani in *Ministero degli Affari Esteri, Direzione generale per la cooperazione culturale, scientifica e tecnica* v Rimu, za kar se obema naslovoma zahvaljujem. — Brez možnosti študija v *Bibliotheci Hertziani* v Rimu in brez nasvetov in pomoči številnih kolegov pa bi bilo moje delo znatno otežkočeno in bi ostalo marsikaj še nerazrešeno. *Dr. Eduardu A. Šafaříku*, ravnatelju galerije Doria Pamphilj v Rimu, dolgujem zahvalo za prvo vzpodbudo za objavo Kavčičevih risb po delih starih mojstrov in za mnoge dragocene napotke. Brez širokosrčnega dovoljenja *Akademie der bildenden Künste*, da smem že leta in leta pregledovati akademijski arhiv, grafično zbirko, fotografirati Kavčičeva dela in jih zdaj tudi objaviti, bi mi bil študij Kavčičevega opusa sploh nemogoč. Pri tem so mi ljubeznivo in potrpežljivo pomagali *dr. Wanda Lhotsky, dr. Walter Cerny* in direktorica + *dr. Margarethe Poch Kalous*. Zahvalo dolgujem tudi gospej Hofrat *dr. Evi Frodl Kraft, Institut für österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes*, Dunaj, *prof. dr. Heinzu Schönyju, Historisches Museum der Stadt Wien*, Dunaj, ravnatelju *Cav. Guidu Bradaschiu*, Musei Provinciali, Gorica, *Msgr. Justu Soranzu*, Gorica, grofu *dr. Guglielmu Coronini Cronbergu*, Gorica, *dr. Gaetani Scano*, Accademia Nazionale di San Luca, *prof. Christophu W. Clairmontu*, Princeton, N. J., *prof. Hugh Honourju*, Cammigliano Santa Gemma, *dr. Jörgu Garmsu, Österreichisches Kulturinstitut*, Rim, ravnateljici Gallerie Borghese *dr. Luciani Ferrara Grassi, Jacquesu Kuhnmünchu*, Rim, *prof. Olivieru Michelu, École française de Rome*, Rim, *dr. Friedrichu Koblerju*, München, *dr. Elisabeth Schrötter*, Rim, *dr. Steffi* in *prof. dr. Herwarthu Röttgenu*, Göttingen. Vedno so mi ljubeznivo svetovali tudi *dr. Emilijan Cevc*, prof. dr. *Luc Menaše* in prof. dr. *Nace Šumi*.

zaznamovale tudi druge mojstre takratnega časa; dokazujejo širok interes in končno tudi izobraženost, ki so jo prav te vaje nudile slikarjem s spoznavanjem rimske in grške zgodovine, mitologije, antične umetnosti in umetnosti od časa renesanse naprej; in navsezadnje te risbe ne bodo pomagale zaokrožati le zgodovinske podobe umetnin znanih mojstrov, temveč tudi historiat starih zbirk, posamičnih antičnih kipov, antičnih in tudi mlajših objektov in vedut v Rimu, v okolici Rima, Benetk, Trsta, Vipavske doline (?), Dunaja, Salzburga in Passaua. Na oceno čakajo tudi še Kavčičeve oljne slike in njegova vloga akademskega učitelja in umetniškega nadzornika dunajske polcelanske manufakture.

KRATICE

Akad. d. bild. Künste	Akademie der bildenden Künste, Dunaj/Wien
Arch. Seg. Vatic.	Archivio Segreto Vaticano
Arslan	Edoardo Arslan: *I Bassano.* I., II. Milano (1960)
Baglione	Giovanni Baglione: *Le vite de'pittori, scultori ed architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino ai tempi di Papa Urbano VIII nel 1642.* Roma 1642
Bellori	Giovanni Pietro Bellori: *Vite de pittori, scultori ed architetti moderni.* I.—III. Roma 1672
Della Pergola I.	Paola della Pergola: *Galleria Borghese. I dipinti I.* Roma 1955
Della Pergola II.	Paola della Pergola: *Galleria Borghese. I dipinti II.* Roma 1959
Fidejkomis iz leta 1833	*Fidecomesso Artistico nella Famiglia Borghese.* Arch. Gall. Borghese
Inventar iz leta 1693	*Inventario di tutti li Mobili che sono nell'Appartamento Terreno che gode il Sig. r Precipe Rossano.* Arch. Seg. Vaticano Fondo Borghese. Busta n. 7504
Inventar iz leta 1700	*Nota delli Quardi dell'Appartamento terreno di S. E. il Sig. Pne Borghese.* Arch. Gall. Borghese
Inventar iz leta 1790	*Catalogo della Quadreria Borghese nel Palazzo a Campo Marzio.* Arch. Gall. Borghese (v Piancastellijevem prepisu)
Inventar Lucrezia d'Este	*Inventario delle Robbe di S.A. S. la Duchessa d'Urbino.* Arch. Seg. Vat., Fondo Borghese, Busta 7501
Inventar Olimpije Aldobrandini iz leta 1626	*Inventario di Mobili e Suppellettili Aldobrandini 1626.* Arch. Seg. Vat., Fondo Borghese, Vol. 6219
lav. perorisba	lavirana perorisba
Longhi	Roberto Longhi: *Precisioni nelle Gallerie Italiane.* I. R. Galleria Borghese. Roma 1928
Manilli	Jacomo Manilli: *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana.* Roma 1650
Montelatici	G. B. Montelatici: *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana.* Roma 1700
Piancastelli	*Istituzione Fidecommissaria del Principe Francesco Borghese con le modifiche e sistemazioni posteriori.* (Piancastelli). Arch. Gall. Borhese
Ramdohr	Friedrich Wilhelm Basilius (von) Ramdor. *Über Mahlerei und Bildahuerarbeit für Liebhaber des Schönen in der Kunst.* I.—III. Leipzig 1787
Tietze Conrat E.	Erika Tietze Conrat: *Tee Holkham Venus in the Metropolitan Museum,* — v: *The Art Bulletin* XXVII, 1945
Venturi A. 1893	Adolfo Venturi: *Il Museo e la galleria Borghese.* Roma 1893
Voss	Hermann Voss: *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz.* Berlin 1920

PAINTER FRANC KAVČIČ/CAUCIG AND HIS DRAWINGS OF OLD MASTERPIECES

By Ksenija Rozman, Ljubljana

FRANC KAVČIČ — THE ARTIST AND HIS LIFE

Information on life and works of the neo-classicist painter Franc Kavčič (Caucig) is not entirely lacking. It can be found in a number of lexica and other publications.[1] Nevertheless, there are differences even about the year of his birth and on the day of his death. It has

[1] I am quoting some of them only:
Hans Rudolph Füessli: *Annalen der bildenden Künste für die* österreichischen Staaten. I. Th. Wien 1801, pp. 110—130; H(ans) H(einrich) Füssli: *Allgemeines Künstlerlexikon.* II. Zürich 1806, pp. 679—180; Johann Georg Meusel: *Teutsches Künstlerlexikon.* I. Lemgo 1808, pp. 134—135; Pietro Zani: *Enciclopedia Metodica Critico-Ragionata delle Arti.* I. Vol. VI. Parma 1820, p. 95; (Franz Gräfer und Johan Jacob Heinrich Czikann): *Österreichische National-Encyclopädie.* I. Wien 1835, p. 488; idem, 23. Bd. (Supplement), p. 392; G(eorg) K(aspar) Nagler: *Neues allgemeines Künstler-Lexicon.* München 1835. pp. 435, 441—443; Charles Le Blanc: *Manuel de l'amateur d'estampes.* I. Paris 1854, p. 228; Carlo Morelli di Schönfeld: *Istoria della Contea di Gorizia.* III. Gorizia 1855, pp. 272—273; Constant von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich.* Wien 1857, pp. 312—314; Ivan Kukuljević Sakcinski: *Slovnik umjetnikah jugoslavenskih,* II. Zagreb 1858, pp. 148—154; Frant(išek) Lad(islav) Rieger: *Slovník naučny.* II. V Praze 1862, p. 81; Štef(an) Širok, Slavni slovenski slikar France Kavčič. *Zora.* I. 1872, št. 12, pp. 177—179, št. 13, pp. 192—193; Francesco di Manzano: *Cenni biografici dei letterati ed artisti Friulani del secolo IV. al XIX.* Udine 1885, pp. 55—56; Michael Bryan: *Dictionary of Painters and Engravers.* Biographical and Critical. I. London 1886, p. 253; Hans Tietze, Caucig Franc, v: Thieme-Becker. VI. Leipzig 1912, p. 197; E(mmanuel) Bénezit: *Dictionnaire Critique et Documentaire etc.* I. Paris 1924, p. 897; St(eska Viktor), Caucig (Kavčič) Frančišek, — in: Slovenski biografski leksikon, 1925—1932, pp. 73, 83; Antonio Morassi, Gorizia nella storia dell'arte, in: *Gorizia nella storia, nell'arte, nell'economia.* Gorizia 1925, p. 30; Friedrich Noack: *Das Deutschtum in Rom.* II. Berlin—Leipzig 1927, p. 123; Viktor Steska: *Slovenska umetnost, I. Slikarstvo.* (Prevalje 1927), pp. 169—173; Antonio Morassi, L'arte nel Goriziano, in: *Gorizia con le vallate dell'Isonzo e del Vipacco.* Guida del Friuli. (Udine) 1930, pp. 200—201; Josip Regali, O nekaterih slikah Franceta Kavčiča (Cauciga) in nekaj o njegovi rodovini. *ZUZ* XII. 1933, pp. 115—119; France Stelè: *Monumenta artis Slovenicae,* II. Ljubljana 1938, pp. 17, 29, 30; Rannieri Mario Cossàr: *Storia dell'Arte e dell'Artigianato in Gorizia.* Pordenone 1948, pp. 74, 212, 309, 311—314, 332; France Stelé: *Slovenski slikarji.* Ljubljana (1949), pp. 144—145; Dario de Tuoni, Slikar Franc Kavčič. *Razgledi.* IV. Trst 1949, pp. 445—460; Ugo Galetti-Ettore Camesasca: *Enciclopedia della pittura Italiana. (1951),* pp. 2439—2440; Guido Manzini, *I disegni di Francesco Caucig nel Museo Provinciale di Gorizia. Con un saggio bibliografico sul pittore.* Firenze 1952, pp. 1—7; *Österreichisches biographisches Lexikon,*

been generally accepted that he died on November 18, 1828, except for Ferd. Nik. Schmidtler who puts this date to the 17th.[2] More than one hundred years later, Heinz Schöny[3] confirmed and definitely corrected the date on the strength of the obituary notice in which Bernhard Rattmann, Kavčič's nephew, annouces the decess of his maternal uncle. According to this notice *Kavčič died on the 17th day of November, 1828* at half past eleven in the night. In his work, Heinz Schöny gives documented proof of the trade of Kavčič's father — he was a taylor — as noted in Kavčič's marriage licence of his wedding with Barbara Haitzinger in 1803.[4]

The death register offers the information that the painter died at the age of 72, which is contrary to the alleged year of birth, 1762, repeatedly given in the literature. Subtracting Kavčič's given age, Carl von Lützow[5] most probably comes nearest to his birth year — he puts it to 1756. The primary source, howerer, i. e. the original baptismal book (register), discloses that Ksaver Anton Nikolaj Kavčič *(Xaverius Antonius Nicolaus Caucig)*, son of Andrew and Catharine, was *born on the 4th of December 1755.*[6]

Numerous printed sources on Kavčič make possible a brief recapitulation of his life-course. He left his native Gorica (Gorizia) with a letter of recommendation from Count Guido Cobenzl to his son

---

1815—1950. Graz—Köln 1954, pp. 138—139; Luc Menaše: *Avtoportret na Slovenskem.* Moderna galerija. Ljubljana 1958, pp. 26, 75—76, 124; France Stelè: *Umetnost v Primorju.* Ljubljana 1960, pp. 161—167; Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost.* Ljubljana 1966, pp. 160, 165; Špelca Čopič: *Slovensko slikarstvo.* Ljubljana 1966, pp. 72—74, 234—235 (literature by Melita Stelè-Možina); Walter Wagner: *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien.* N. F. I. (Wien 1967), pp. 57, 62, 81, 91, 94; Heinz Schöny: *Wiener Künstler-Ahnen.* I. Wien 1970, p. 136; Luc Menaše: *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon.* Ljubljana 1971; *Artisti Austriaci a Roma dal Barocco alla Secessione.* Museo di Roma. Palazzo Braschi. 1972, without pag., cat. no. 42—61 (text and catalogue: Jörg Garms).

[2] Ferd. Nik. Schmidtler, Vor einem Grabe. Lebensbild. *Sonntagsblätter.* No. 34. (Wien) 22. August 1847, p. 434.

[3] Heinz Schöny: *Wiener-Künstler Ahnen.* 1. Wien 1970, p. 136. — The author kindly gave me a copy of obituary. — H. Schöny has in the quoted work excluded data from the Mortuary book of Maria Hilf in Vienna where 18th November is mentioned as the date of death. — We have to consider that the relatives witnessed the death, and only later next day was the death registered in protocol.

[4] *Matrimonial Book,* Tom. 40, fol. 64, Rz. 128, p. 64, Archive of the Schotten parish, Vienna; *Traungsbuch* vom 5ten October 1801 bis 17ten July 1809, p. 118, Archive of the Alser Vorstadt parish, Vienna.

[5] Carl von Lützow: *Geschichte der kais. kön. Akademie der Bildenden Künste.* Festschrift des neuen Akademie Gebäudes. Wien 1877, p. 102.

[6] *IX. Liber baptizatorum,* spectans Parochiam S. Hilarii Goritiae, a die 21ma Martii 1754, usque ad diem 31mam Decembris 1770, p. 28, Archive of the Cathedral in Gorizia. — The day of birth is indistinctly recorded, I read it as 4 December, while the date of christening is written clearly. To the name Xaverius Antonius etc was later added the name Franciscus. This postscript is repeated in the later written Repertory of the names of the christened kept in the same archive. Names of all Francises Xaviers were recorded only as Xavier. Various archive data recording Kavčič's age, names of his parents etc., leave no doubt that the year of birth — 1755 — is correct. The name of Franc Kavčič is found in the Christening book only on that date and never before or after.

Philip in Vienna, in whom Kavčič found a protector. From Vienna he went to Bologna and proceeded to Rome; he stayed there from 1781 to 1787,[7] returning again to Vienna. Earlier than March 1793 he was selected to succeed Hubert Maurer, professor at the Vienna Academy. He was sent to Mantua and Venice, where he stayed until 1796, living on an Imperial grant. In the years 1796—1798 he was Corrector of Elements of historical painting, 1799—1820 Professor of Historical Painting and 1820—1828 he served as Director of the Vienna Academy of Painting and Sculpture. In 1808 he was named Inspector of Arts in the Viennese Porcellain Manufacture. 1823 he become Honorary Member of the Roman Accademia di San Luca.

The first printed source on Kavčič's work, to our present knowledge, is a notice in the Roman gazette *Giornale delle Belle Arti.*[8] It praises an oil painting, commissioned by Count Philip Cobenzl. Kavčič's picture represents the meeting of Emperor Joseph II with Pope Pius VI in Vienna, where it has also been displayed. There is a profusion of reports on Kavčič during his life-time, referring to numerous works of the artist, of which to-day we do not know anything. An uknown observer calls him in 1799 »*ein Künstler von vorzüglichen Talent*«[9] Goethe in 1805 considers that »*Caucig und Schöpf waren Männer von Talent, die grosse Fertigkeit besassen, aber eben darum die wesentlichsten Theile ihrer Gemälde etwas vernachlässigten*«;[10] G. K. Nagler again in 1835: »*Der geniale Caucig*«[11] etc. Members of St. Luke's Guild, on the other hand, and especially Joseph Sutter condemned him with the rest of the Viennese professors.[12] These young painters turned their back in anger and disappointment to the Vienna Academy and left for Rome.

In contest and in his conversations with them the sculptor Zauner mentioned a considerable number of Füger's Roman sketches and Kavčič himself boasted about his own diligence which according to him did not allow him to observe a single holyday. The fruit of this »barbarian diligence« are hundreds of sketches and washed pen-and-ink drawing. The works on Kavčič give a summary count of cca 2000 units. They contain studies of anatomy, of fauna and flora, copies of antique sculpture, heads and architecture, copies of old masters, historic and mythological scenes and landscapes. In our century Kav-

[7] *Stato dell'Anime 1781*, S. Andrea d. Fratte, Piazza di Spagna; *Stato d'Anime 1783-87*, S. Andr. d. Fratte, Vic. S. Isidoro — both in the Archivio del Vicariato, Rome; Friedrich Noack: *Das Deutschtum in Rom*. II. Berlin—Leipzig 1927, p. 123.

[8] Op. cit. No. 22, 2. 6. 1787, pp. 167—168, 422.

[9] G. S. r, Nachrichten eines Kunstliebhabers von Wien 1798, in: Meusel Johann Georg: *Neue Miscelaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber*. Neuntes Stück. Leipzig 1799, p. 104.

[10] Johan Wolfgang Goethe: *Winckelmann und sein Jahrhundert*. Tübingen 1805, p. 320.

[11] G(eorg) K(aspar) Nagler: *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*. I. München 1835, p. 435.

[12] Ludwig Grote, Aus den Briefen von Josef Sutter an Overbeck und die Lukasbrüder in den Jahren 1810-15, — in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. IV. Bd. Berlin—Leipzig 1935, pp. 128, 130.

čič's work attracted Viktor Steska,[13] Antonio Morassi,[14] and Josip Regali,[15] who made a special effort to collect from the then still living Kavčič's direct kin dates on his Slovene extraction, originating on his father's side allegedly from Volče near Tolmin; Dario de Tuoni,[16] who discovered new information, Guido Manzini,[17] who pointed out that authors keep repeating well known facts, and leave a number of questions on Kavčič's artistic opus open. Francè Stelè[18] considered Kavčič a »... *important personality, whose real value may be "discovered" at a later time.*« Jörg Garms[19] selected from his opus samples of his Roman drawings, catalogized them and conceded that they were »*di solida qualità e spesso non privi di interesse, anzi, talora dotati di un certo spirito*«.

Of course, all the old and more recent reports on Kavčič's life and work had to be verified and I considered it equally necessary to give a detailed once-over to the so often mentioned Kavčič's drawings, the perennialy given number of some two thousand. Perhaps a better rounded appraisal of Kavčič's importance will be written in 1978, when an extensive exhibit of his works is foreseen to remember the 150th aniversary of his death. Let me also mention that after all Kavčič studied in Rome when the influential and honoured Pompeo Battoni was passing away, when memory of Raphael Mengs was still vivid, when Mengs' brother-in-law, Anton de Maron, was still active, when Angelica Kauffmann attracted important artists and litterati, when Winckelmann's teaching carried weight, when J. L. David showed his »*Oath of the Horatii*«, when Antonio Canova, with whom Kavčič kept up correspondence chiseled there his early works, etc. During his studies in Venice (1791—1796), the Venetian Academy of Painters made him a member,[20] in his long years in Vienna his influence was both positive and negative, but he educated a number of painters in the old Monarchy, among others the Slovene Matevž Langus, with whom he spoke in Slovenian.[21]

There are at least three reasons, which prompt me to start with the publication of Kavčič's drawings of old master's paintings: 1. in the few published works on Kavčič these drawings are only briefly men-

[13] St(eska Viktor), Caucig (Kavčič) Frančišek, *SBL* 1925, p. 73.
[14] Antonio Morassi, Gorizia nella Storia dell'arte, in: *Gorizia nella storia, nell'arte, nell'economia*. Gorizia 1925, p. 30.
[15] J(osip) Regali, O nekaterih slikah Franceta Kavčiča (Cauciga) in nekaj o njegovi rodovini. *ZUZ* XII, 1933, pp. 115—119.
[16] Dario de Tuoni, Slikar Franc Kavčič, *Razgledi*. IV. Trst 1949, pp. 445—460.
[17] Guido Manzini, *I disegni di Francesco Caucig nel Museo Provinciale di Gorizia. Con un saggio bibliografico sul pittore*. Firenze 1952, pp. 3—7.
[18] France Stelè: *Umetnost v Primorju*. Ljubljana 1960, p. 167.
[19] *Artisti Austriaci a Roma dal Barocco alla Secessione*. Museo di Roma. Palazzo Braschi 1972, without pag. /before cat. no. 42/ (catalogue: Jörg Garms).
[20] *Akten 1796*, fol. 97, Archiv d. Akad. d. Bild. Künste, Vienna.
[21] Ivan Kukuljević Sakcinski, Matia Langus. *Neven* I, No. 6. Zagreb 5. 2. 1852, p. 88; Ivan Kukuljević Sakcinski: *Slovnik umjetnikah jugoslavenskih* II. Zagreb 1858, p. 151.

tioned;[22] 2. although they are done in the same technique and according to the same principles (pencil, washed ink-and-pen), they demonstrate on the one hand the artist's canon of the late 1700's and on the other characteristics of Kavčič's personal style; 3. the fact itself, that Kavčič's drawings of old masters are the least publicized would not be sufficient to attract my attention, were I not convinced that exactly these drawings will shed more light on the history of famous and less famous works, copied by Kavčič during his stay in Rome.

Information that Kavčič lived in Rome in 1781 on Piazza di Spagna and 1783—1787 in Vicolo di S. Isidoro is due less to the older literature and more to the reliable parochial control of »souls« *(Status Animarum)*. The question whether at this time he actually made drawings of the originals cannot be reliably answered. But we know from many sources that artists were coming to Rome to copy the originals and not their copies or models; these could be easily copied in the academies at home. Besides, we know from the transcripts of the Accademia di S. Luca that students of this institute had to copy the sculpture of Antinous in the Museo Capitolino;[23] otherwise they could not compete for grants in the third class. Students of the French Academy in Rome were supposed to copy works of great masters unceasingly.[24] The Director of the French Academy in Rome, Charles Natoire, himself rushed immediatly after arival in Rome to copy works of Domenichino and Raffael. In the Vatican, in S. Adrea della Valle, in Galleria Borghese, Palazzo Doria, Villa Ludovisi etc. hosts of the »young crowd« kept copying, relates Jean Locquin, quoting reliable sources.[25] We should add that Kavčič could not escape drawing of the antique sculpture of the Capitoline Antinous either, although probably from a cast.[26] Considering the numerous copies of various masters and of antique sculpture that used to exist and still do exist in Rome it is quite probable that Kavčič followed the generally valid rules for studies in Rome. Ivan Kukuljević — Sakcinski[27] specifically mentions in Kavčič's biography that he copied in the Galleria Borghese; other authors do not relate it. A payment check from 1793 proves that Kavčič did plaster casts of the originals in

[22] In the Rome exhibition in 1972 Jörg Garms went deeper in to this question and exhibited two works: Domenichino's *The Hunting of Diana* and *Puttoes at Play*, unidentified work of the painter Ciro Ferri. On this occasion he remarked also that Kavčič copied several works in the Galleria Borghese, that he frenquently copied Guercino, Domenichino, Garofalo, Cav. d'Arpino, Ferrari, Veronese and Titian. He added that his copies mean a drawback since it often concerns less known works or incorrectly labeled authors. — compare: *Artisti Austriaci a Roma*. Rome 1972, cat. 54, 55.

[23] *I pregi delle Belle Arti celebrati in Campidoglio pel solenne concorso trenuto dell'Insigne Accademia del Disegno in S. Luca li 2. Giugno 1783*, Roma, p. VIII.

[24] Jean Locquin: *La Peinture d'Historie en France de 1747 à 1785*. Paris 1912, p. 98.

[25] o. c., pp. 99—100.

[26] *Antinoos*, Akademie d. bild. Künste, Vienna, inv. št. 1408 in 1414.

[27] *Slovnik umjetnikah jugoslavenskih*. III. Zagreb 1858, p. 149.

Mantua.[28] Many of his biographers relate that this was the reason why he was sent to Mantua[29] and the bill for the casts confirms the assumption. There are no specified bills for his copies of old masters' brought from Rome etc.[30] Tens of views silently disclose how he did these sketches: on foot, in the sadle, in company, alone.

DRAWINGS OF OLD MASTERPIECES

1 THE ANNUNCIATION, fig. 1
Pencil, pen and brown wash, 22 × 32,9 cm, not signed.
Inscribed on the back with pencil: Federigo Barocio, and with brown ink: Baroci
Narodna galerija, Ljubljana, No. G. 28, photo No. 3258

In the manner: *Barocci(o) Federico* (Urbino 1528 or 1535 — Urbino 1612), fig. 2

Oil on canvas, 48 × 55 cm, not signed
Galleria Borghese, Rome, No. 380
The picture is mentioned in the 1693 Inventory, but no author is indicated, in 1790 it is attributed to Barocci, in the 1833 Fideicommissum: »in the manner of Barocci«. Longhi ascribes it to a mannerist under the influence of Barocci. This last attribution has prevailed till now.

Among the works of Barocci, identical or at least similar pictures to this one cannot be traced. Kavčič altered a square shape of the painting into a rectangular one. The dove — Holy Spirit is seen at the upper edge of the picture, at the bottom the author omitted the ground. He simplified the background, expanded into depth, with washed shadow.

Lit.: Della Pergola II, cat. and fig. 103; Harald Olsen: *Federico Barocci*. Kobenhavn 1962.[2]

2 THE ADORATION OF THE SHEPHERDS, fig. 3
Pencil, pen and brown wash, 21,3 × 25,2 cm, not signed.
Inscribed in the center of azure carton ground: Leandro Bassano
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 1013, photo No. 1013

Bassano Jacopo, Jacopo da Ponte (Bassano 1516 — Bassano 1592), fig. 4

Oil on canvas, 76 × 94 cm, not signed.
Galleria Borghese, Rome, No. 26

Already in 1650 Manilly accords the picture to the opus of »the elder Bassano«, as does the Inventory of 1693. Arslan thought of it at first to be an 18th century copy of a disappeared picture of Jac. da Ponte. Longhi, De Rinaldis and Della Pergola are excluding the possibility that it be regarded as a copy, and Arslan in 1960 confirms the pre-

[28] *Akten 1793*, Fol. 24, Archiv d. Akademie d. bild. Künste, Vienna.
[29] H. F. Füssli, Kukuljević Sakcinski, Wurzbach etc.
[30] *Akten 1798*, Fol. 144, Archiv d Akademie d. bild. Künste, Vienna.

vious attribution. Replica of the painting is in the collection Cattaneo in Milan. Kavčič's attribution to Leandro Bassano is the only one, no other can be traced. Kavčič copied the original in composition, but he altered all the faces into his own facial types. This can be particulary noticed in St. Joseph and the shepherd on the right, behind the donkey, which is the actual replica of faces from Kavčič's views. He put the windows into the building in the center of the background; the same cannot be seen in the original composition to-day. The question remains whether this is the painter's own addition or has it disappeared from the original composition?

Lit.: Della Pergola I, cat. 175, fig. 174; Eduardo Arslan: *I Bassano*. I. Milano (1960), p. 174, 171.

3 THE PRESENTATION IN THE TEMPLE, fig. 7
Pencil, pen and brown wash, 20,7 × 27 cm, not signed.
Inscribed in the center of azure carton ground: Jacopo Bassano
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 1027, photo No. 1027

Bassano Jacopo, Jacopo da Ponte (Bassano 1516 — Bassano 1592)
Among Bassanos' works three compositions of the *Presentation in the Temple* are known: 1) Jacopo and Francesco da Ponte, Bassano, Museo Civico, No. 21 (fig. 6), from the Cathedral, signed *Iac. s. a Ponte (Bass. s et Frac. s) filius facient MDLXXVII*. According to Arslan it is mostly the work of the son Francesco (Arslan II, ill. 219); 2) Francesco da Ponte, National Gallery, Prague, No. DO 35 (fig. 5), signed: *Franc. vs. Bas. vs Fac* (replica is in Rouen museum). 3) Leandro da Ponte, Rosa, parish church, once signed: *Leander Bassan Faciebat*, from 1582 (Arslan II, fig. 283).
The format of all three works is upright, but Kavčič's is oblong. The work of Fr. Bassano in Prague and the common work of Jacopo and his son Francesco in the museum in Bassano are closest to Kavčič's drawing. It must be a copy of a now unknown work in which Kavčič possibly altered the format and copied only the central part of the composition, omitting the upper part, although the picture from Prague offers a comparison in which the Presentation in the Temple is also closed by a canopy above Simeon and by views on a part of architectural space. It is with the Prague composition that we find most affinities: the posture of the old man Simeon, Jesus laid on the table, tablecloth with embroidery and fringes, the younger priest on the right of the old man, candlesticks on the table (in Kavčič's drawing the figure on the left of old man holds the candle). Joseph's bearing is actually affined with the Kavčič's one, but it is still closer to the composition in Bassano. Madonna in a kneeling position and the heads seen in profile are reminiscent of Madonna in Bassano. The prophetess Anne is not in the composition in Bassano, although it is in Kavčič's drawing and in the Prague picture. On the left of the Prague composition is also a motif- a man with straight long hair like a hay stack, detaining himself near an animal cage- an often repeated motif in the works of Francesco Bassano. The scene of Mother with Child is also known from the Prague picture, except that Mother here kneels on the right side and holds

the kneeling child. In the Kavčič's drawing Mother sits on the left and holds the Child in her lap. Another well known scene of Jacopo Bassano can be found in Kavčič's drawing: a lying dog and a young man seen from behind, in an »altar-boy« tunic. A parallel to both can be found in Jacopo's signed picture »The Baptism of St. Lucilla« in the museum in Bassano. An aid in comparison is also the kneeling St. Lucilla reminiscent of Madonna in the Kavčič's drawing.

We cannot contradict Kavčič's attribution given in his drawings at the time when he copied the work of Jacopo Bassano. I would prefer to complement it, that perhaps also — in to-day unknown works in original- his son Francesco helped him, as he had done in the picture of the same motif for the Cathedral in Bassano.

Lit.: Wendelin Boeheim, Urkunden und Regesten aus der k. k. Hofbibliothek, — in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Samlungen*, X, Wien 1889, p. 164, no. 51; Edoardo Arslan: *I Bassano*. I. Milano (1960), p. 221, 222, 223, II. pl. 260.

4 THE ADORATION OF CHRIST, fig. 19
Pencil, pen and brown wash, 31 × 21,8 cm, not signed.
Inscribed in the center of azure carton ground: Angiolo Bronzino
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 959, photo No. 959

Bronzino, Agnolo di Cosimo di Mariano (Florence 1503 — Florence 1572)

The picture from Esterházy collection is to-day in Szépmüvészeti Múzeum in Budapest, oil on canvas, 65,3 × 46,7 cm. Traditionally it is attributed to Bronzino whom Vasari mentions in 1568. The picture was ordered by Filippo d'Averardo Salviati and has been dated in 1535—1540. A large copy was made for Sta Maria delle Carceri in Prato. In 1554 the composition was engraved by Giorgio di Ghisi Mantovano. The work was copied several times and reproduced as a graphic work. We cannot say whether Kavčič copied the picture after the original (where it came from to Esterházy collection?), after a copy in oil, or after a graphic impression.

Lit.: Arthur K. Mc. Comb: *Agnolo Bronzino. His life and works*. Cambridge. Massachusetts 1928, p. 47, fig. 7; Emiliani Andrea: *Il Bronzino*. Busto Arsizio (1960), p. Tab. 30; Edi Baccheschi: *L'opera completa del Bronzino. Classici dell'arte 70*, Milano 1973, cat. 26.

5 VENUS AND AMOR AT SEA, fig. 8
Pencil, pen and brown wash, 25,2 × 20,7 cm, not signed.
Inscribed in the center of azure carton ground: Luca Cambiaso
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 988, photo No. 988

Cambiaso Luca (Moneglia 1527 — Madrid 1585), fig. 9

Oil on canvas, 106 × 99 cm
Galleria Borghese, Rome, No. 123

In the 1693 Inventory of the Borghese Gallery the picture is attributed to Pomarancio. Kavčič recorded Cambiaso as the author. Gallery's Inventory of 1790 corresponds with it. This attribution had not changed till nowadays. A similar composition, although executed in a drawing and in a variation, is in Uffizi, No. 13830.

Lit.: Della Pergola I, cat. and fig. 128; Suida Manning Bertina & William Suida: *Luca Cambiaso, la vita e le opere.* Milan: Ceschina (1958), p. 147, fig. 75, IL.

6 CHRIST IN EMMAUS, fig. 10
Pencil, pen and brown wash, 20,6 × 31 cm, not signed.
Inscribed on the back: Michelangiolo and Michel Angelo da Carvagio(!),
in the center of azure carton ground: Michelangelo
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 1034, photo No. 1034

Caravaggio, Michelangelo Merisi (Caravaggio 1573 — Porto d'Ercole)
Oil on canvas, 139 × 195 cm, about 1596—1598
National Gallery, London

It is assumed that Baglione refers to this picture in 1642 when he speaks of pictures for Ciriaco Mattei »*a cui il Caravaggio avea dipinto un S. Giovan Battista e quando nostro Signore andò in Emaus*...« Bellori mentions the same subject matter in 1672 among pictures of the cardinal Scipio Borghese. The picture remained in this Collection till 1798 when it was acquired by Lord Vernon. He donated it in 1839 to the National Gallery in London. Galleria Brera in Milan has a picture of the same iconographic subject-matter, ordered by marquis Patrizij, as reported by Bellori in 1672. He mentions Christ with two apostles, in the background a host with a cap and a wife bringing food on the table. Although we are familiar with Kavčič's drawings of the exteriors of Villa Patrizj (Akademie d. bild. Künste, No. 1225, 1304, Narodna galerija, Ljubljana No. G. 71), and are with regard to the Caravaggio's picture in Brera, which is supposed to have originated from Collection Patrizj, still some questions unanswered,[31] Kavčič's drawing must be a copy after the picture that was once in Galleria Borghese: his drawing is a precise copy of figural composition and of details of the picture in Galleria Borghese. But the attraction of Caravaggio's *chiaro-scuro* and naturalism is obliterated. Dark shadow protruding from the left is now presented in an unbroken darker stain, shadow behind the Christ's head he painted on the right side only, he paid no special attention to the frowned forehead of the pupil raising from the chair, and neither did to the torn sleeve of the same apostle — he marked it with two contours only. If we were not familiar with the original we wouldn't be in a position to know the meaning of these two contours. He was quick with the folded and enlightened part of the white apostle's robe at the right side of the table — to him he also took away the glow of light. The last evidence that Kavčič had copied the picture while it was still in Borghese collection is the time of his stay in Rome. He left Rome in 1787 when the picture was still in this gallery.

Lit.: Renato Guttuso-Angelo Ottino della Chiesa: *L'opera completa del Caravaggio. Classici dell'arte 6.* Milano 1971,[3] p. 92, 101, cat. and fig. 37, XIX—XXII, cat. 68; *XV. settimana dei Musei Italiani.* Rome. Palazzo Barberini, ottobre-

[31] *Acquisti 1970—1972. Galleria Nazionale d'arte antica. XV. settimana dei Musei Italiani.* Roma, Palazzo Barberini, Ottobre—Novembre 1972, cat. 5, pp. 24, 26 (text cat. no. 5 written by Eduard A. Šafařik).

nove, bre 1972 (cat. Italo Faldi and Eduard Šafařik), p. 24, 26; *Illustrated general catalogue.* The National Gallery, London 1973, p. 99.

7 ST. JEROME, fig. 11
Pencil, pen and brown wash, 22,7 x 28,7, not signed. Inscribed in the center of azure carton ground: Spagnoleto, on the back Kavčič's pen and brown wash drawing after Raffaelo's painting The Entombment. Narodna galerija, Ljubljana, No. G. 30, photo No. 3260.

Caravaggio, Michelangelo Merisi (Caravaggio 1573 — Porto d'Ercole 1610)

Oil on cavans, 112 x 157 cm, about 1605/1606
Galleria Borghese, Rome, No. 56

Bellori mentions that Caravaggio made this painting for cardinal Scipione Borghese. Also Manilli and 1693 Inventory ascribe it to Caravaggio, while 1790 Inventory, the same as Kavčič, attributes it to Spagnoletto (sc. Jusepe de Ribera called lo Spagnoletto). Thus is recorded also in the list of 1833 Fideicommissum and in this century, while some ascribe it to Caravaggio (L. Venturi, E. Modigliani, Voss, Longhi, De Rinaldis, Mahon, Hinks, Friedländer) and others not. On the occasion of exhibition of Caravaggio's works in 1951 in Milan the question about the authorship was again initiated. The work is still attributed to him and is placed in time of the artist's stay in Rome 1605/1606. Also *St. Jerome* that was once in Palazzo del Quirinale and is to-day in Vatican, had been once attributed to Ribero's opus. This one too has been now ascribed to Caravaggio's circle.[32]

This time again Kavčič was not interested in Caravaggio's naturalism (like in the drawing *Christ in Emaus*): in Caravaggio's painting a torn and turned up cover of an old book lying on the left edge of the table is depicted. Kavčič did not copy this motif but had depicted even and undamaged book cover. He neither copied the emphasized protruding collar bone of St. Jerome. The emphasized dark and light background Kavčič softened with wash.

Lit.: Della Pergola II, cat. and fig. 115; Renato Guttuso-Angela Ottino della Chiesa: *L'opera completa del Caravaggio. Classici dell'arte 6,* Milano (1973³), cat. and fig. 62, Tab. XLV.

8 SOLOMON'S VERDICT, fig. 12
Pencil, pen and brown wash, 21,5 x 28,2 cm, not signed. Inscribed in the center of azure carton ground: Guercino da Cento
Akad. d. bild. Künste, Vienna, No. 970, photo No. 970

The unknown follower of Caravaggio, Master of the judgement of Solomon, 17th century, fig. 13

Oil on canvas, 158 x 200 cm
Galleria Borghese, Rome, No. 33

The Inventory of the Gallery from 1693 mentions the picture as the work of the painter Giovanni Lanfranco, the Inventory of 1700 mentions the author Guercino. Kavčič recorded this attribution (in

[32] Guglielmo Briganti: *Il palazzo del Quirinale.* (Roma 1962), p. 55.

1781/1787), while the Inventory of 1790 ascribes it to Passignano (Domenico). The latter attribution prevails in the 1833 Fideicommissum and later, until Longhi proposes the attribution to Orazio Gentileschi, to a French painter Guy François, then to Valentin and finally to an unknown follower of Caravaggio with a more precise appellation "The Master of the Solomon's Verdict". This last nomenclature of the unknown author, which was attributed to a French group of Caravaggio's followers, was confirmed at the exibition in Rome in 1973 with the title *I Caravaggeschi Francesi.*

Kavčič copied a composition of Salomon's Verdict. As has been the case with all his drawings-copies, he again had not copied facial types: compare the typical figure of the youth on the right, whose posture and the hairstyle are direct signature of the Master of The Solomon's Verdict. In Kavčič's picture the face is contoured only, it is rather a face from the repertory of Kavčič's faces and not from the repertory of faces of the painter whom he copied.

Although on one side we have an original in oil painting and on the other side a copy in wash (made after original or some other version) there are characteristical signs specific not only of Kavčič but of a whole school at that time. They followed the principles of Mengs' painting school, Winckelmann's theories and ideals of neoclassicistic direction. In vain we search in works of that time a plasticly painted frowned forehead with deep wrinkles, rough hands, variety of facial types originating in the street or in the neighborhood, and small naturalistic scenes from everyday's life. Thus also wrinkles on Solomon's face, on hands, on legs of the youth on the right of the composition are not copied. Neither is reproduced a frowned face of the child lying on the floor, nor has the spacial depth of the composition built also by light and shadow been imitated. He had converted everything into relief dominated by figural composition captured by sharp contours. All that was in accordance with the principles of classicistic drawing. Further comparison of the original and Kavčič's drawing shows us that Kavčič didn't reproduce the pronged crown of Solomon, that he didn't delineate precisely the pattern of acanthus leaves on the throne, the laces on executioner's sandals, the laces on the feet of the youth on the right etc. Kavčič had not limited himself in his *Solomon's Verdict* to the drawing of iconographic motif only. His drawings are actually the studies for an independent composition of Solomon's Verdict which is to-day in the posession of the Narodna galerija, Ljubljana. Among his studies we can find e. g. a face of the executioner, a child held by the executioner and several others studies,[33] used later for an independent composition of the largest oil painting known to us to-day.[34]

Lit.: Della Pergola II, cat. and fig. 119; *I Caravaggeschi Francesi.* Accademia di Francia. Villa Medici. Rome 1973-74 (preface: Jacques Thuillier, cat.: Arnauld Brejon de Lavargnée & Jean-Pierre Guzin), p. 4, 42, 51—65, 116, 123, 226, 228, fig. 12.

[33] Akademie d. bild. Künste, Vienna, no. 1213, 1370, 1429, 1439, 1454.
[34] Oil on canvas, 243 x 340 cm, not signed.

9 CHRIST IN GLORY WITH THE SAINTS, fig. 14
Pencil, pen and brown wash, 28,8 x 30,5 cm, not signed. Inscribed in the center of azure carton ground: Caracci
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 951, photo No. 951

Carracci Annibale (Bologne 1560 — Rome 1609)

The pen drawing *Christ in Glory* (Musée des Beaux Arts, Lille), fig. 15 is supposed to be a study for the upper part of the composition in oil with the same title in Gallery in Palazzo Pitti in Florence. In its upper part the oil painting represents Christ in glory with St. Peter and St. John Evangelist, and in its lower part on the left Mary Magdalene and Hermenogilde, on the right St. Edward of England and the donor Odoardo Farnese. Before 1698 the picture was in the collection of Ferdinando de'Medici.
In 1905/1906 H. Tietze already established differences between the pen-drawing and the oil painting: *putti* are slightly modified, St. John Ev. and St. Peter are looking up in the heavenly sphere, while St. John Ev. in the oil painting looks down upon earth. The most typical difference is in the Christ's body — the drawing shows a muscular body while in the oil painting it is the body of a gentle youth etc. Voss quotes oil painting and calls it a characteristic work of the transition with Correggio in colour, while in composition he sees an inspiration with Roman monumentality. Regarding the sketch he is of an opinion that the group with the donor is still missing and the looks are turned upwards. The sloping posture of the body does not project in the oil painting, while in the drawing it is delineated shortened. None of the authors mentions that the drawing is curtailed on both sides and that the format of the sketch is of a pendative shape. We can add some other characteristics of the drawing which the upper part of the oil painting has not: between St. Peter and the angel on the left of Christ there is no cloud (it is in the oil painting), Christ's left foot is showing from the robe (in the painting the right one is also), and a part of the drapery on the left knee is folded otherwise than in the oil painting. St. John the Ev. shows left foot only, in the picture also the right one; St. John's robe is more affluently folded than in the oil painting; the cherub floats under the cloud under Christ, while in the painting he is not seen. But when we compare Kavčič's drawing with Carracci's pen-drawing we can establish that Kavčič copied the entire composition of pen drawing with all details including the segmental curtailing. As it is the case with all other Kavčič's reproductions the change of facial types is noticed immediately.
Kavčič modified them in his own types (long faces he depicted shorter and flat). — The question remains, did Kavčič copy this drawing or some other more complete work-frescoe oil or sketch? H. Tietze had emphasized the strength of Christ's body in Carracci's drawing, while Voss emphasized greater *scorzo* than in the oil painting. In comparison with Kavčič's drawing the format is also evident, which Kavčič repeats it and which doesn't aim at the study for oil painting of upright, oblong format, but sooner at the study for

a mural painting or a wall painting itself, which can accomodate to the architecture- the vault. »*The study of ancient art, Raffaelo and Michelangelo's works showed him weak sides of his drawing and thus as a mature master he becomes a pupil again*«, quotes Tietze[35] for time when A. Carracci came to create in Rome. The question whether Carracci's pen drawing is indeed a study for the oil painting of Odoardo Farnese, to-day in Pallazzo Pitti, remains to be answered. Did Annibale Carracci only repeat the known upper part of the Christ in Glory, monumentalize it and prepared it for an independent composition no more known to-day, or was it perhaps never executed? Again we ask: where did Kavčič execute this drawing and what did he use for a model: Carracci's pen drawing, which in my opinion is less probable, or some larger study or cartoon, or something else yet?

Lit.: Hans Tietze, Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen.* Bd. 26, Vienna 1906/07, p. 63—65, fig. 1, 7; Hermann Voss: *Die Malerei des Barock in Rome*, Berlin (1924), p. 498, fig. p. 178; Donald Posner: *Annibale Carracci.* Vol. 2. (London 1971), p. 45, fig. 103 b.

10 THE RAPE OF EUROPA, fig. 20
Pencil, pen and brown wash, 30,8 × 21,7 cm, not signed.
Inscribed in the center of azure carton ground: d'Arpino
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 963, photo No. 963

Cesari Guiseppe, Il Cavalier d'Arpino (Arpino 1568 — Rome 1640), oil on wood, 57 × 45 cm, not signed, after 1602/03
Galleria Borghese, Rome, No. 378

The origin of the picture is not known. It was most probably purchased directly. For the first time it is mentioned in 1650 (Manilli) in the Gallery's collection, and from then on it was always attributed to Cesari. H. Röttgen places it among the painter's mythologic-erotic works executed after 1602/03.
Kavčič's copy reproduces the original without any great modifications. Only faces are again merely sketched and have lost the characteristical contours of Cesari's types.
Lit.: Della Pergola II, cat. and fig. 88; Herwarth Röttgen: *Il Cavalier d'Arpino.* Rome, Palazzo Venezia 1973, p. 112, fig. 34.

11 ST. JOHN THE BAPTIST, fig. 17
Pencil, pen and brown wash, 27,5 × 20,3 cm, not signed.
Inscribed in the center of azure carton ground: d'Arpino
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 954, photo No. 954

Cesari Guiseppe, Il Cavalier d'Arpino (Arpino 1568 — Rome 1640)
Oil on schist, 33 × 26 cm, not signed before 1607
Galleria Borghese, Rome, No. 229

The picture probably came into collection together with other works that were confiscated in d'Arpino's workshop by the fiscal of the pope Paul V, and which were with the Pope's letter *(breve)* given

[35] Hans Tietze, Annibale Carracis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen.* Bg. 26, Wien 1906-07, p. 65.

to the collection of cardinal Scipio Borghese. Manilli in 1650 attributes the picture to »Cavaliere Guidotti«. Inventory of 1693 the picture only describes and mentions number 170, which is still visible to-day. 1872 Inventory ascribes it to the opus of Bologne school. In 1928 Longhi ascribes it to Cavalier d'Arpino and della Pergola, ranges it among works executed before 1607, the time of confiscation.
During his stay in Rome (1781—1787) Kavčič recorded the author Cavalier d'Arpino. We can assume that this attribution prevailed in his time.

Lit.: Della Pergola II, cat. and fig. 89.

12 THE BETROTHAL OF ST. CATHERINE, fig. 29
Pencil, pen and brown wash, 26,3 × 21 cm, not signed.
Inscribed in the center of azure carton ground: il Correggio
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 968, photo No. 968

Correggio, Antonio Allegri (Correggio about 1489 — Correggio 1534)
In 1734 the best known work of Correggio with this title came from Collection Farnese in Parma, in Naples, in the museum Capodimonte. Corrado Ricci quotes that he saw at least twenty copies in public galleries and many in private collections that were called originals; Ricci further mentions that after attributions made by some authorities, the original is considered to be the picture in the possession of the Fabrizi family in Rome. The picture in the Eremitage and in the Barberini Gallery is also considered to be an original. But in his opinion the original is the picture in Naples. His opinion prevailed till to-day. Ricci also cites an engraving made after that work: in 1620 engraved by G. B. Mercati after a copy in the possession of Lelia Guidaccioni, while a copy of Antonio Zaballi from Naples was in 1781 engraved after the original in Naples. The third version made by Moette reproduces the composition from Naples and cites the inscription that was supposed to be on the back of the original.
Kavčič's drawing reproduces the original composition. He had probably made it after some copy in Rome, perhaps in the Barberini Gallery where he obviously used to copy plastics and paintings.

Lit.: Corrado Ricci: *Correggio.* (Rome 1929), p. 36, 140, fig. XLI; Alberto Bevilacqua- A(ugusta) G(hidiglia) Quintavalle: *L'opera completa del Correggio. Classici dell'arte 41.* Milan (1970), cat. and fig. 40, XIII.

13 THE SYBIL, fig. 21
Pencil, pen and brown wash, 28,1 × 20,3 cm, not signed.
Inscribed in the center of azure carton ground: Domenichino
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 966, photo No. 966

Domenichino, Domenico Zampieri (Bologne 1581 — Naples 1641), fig. 22

Oil on canvas, 123 × 94 cm, year 1617
Galleria Borghese, Rome, No. 55

The work was purchased from the artist in 1617 by cardinal Scipione Borghese for his collection. Domenichino's Sybil is mentioned in the bill of the framemaker and the guilder. Bellori too has a record of

it in 1627, while Manilli mentions a *Muse*, the Inventory of 1700 *St. Cecily*, the Inventory of 1790 a *Music*. A somehow altered replica is in Wallace Collection in London. It was bought in 1848 by lord Hertford and is perhaps originating from Casa Ratta in Bologne where the artist Reynolds saw it. A study for the painting is in the Collection Von Hadeln in Florence. Marcucci and Fontana made engravings after the oil painting in 18th century. Affined composition of a Sybil is known to be in the Galleria Capitolina in Rome. However, this Sybil doesn't have an instrument, and on the left of the composition is a curtain instead of vine leaves.

Kavčič's drawing is a copy of the original in the Galleria Borghese. This time Kavčič did not copy the lively, parted lips, exact proportion of the face and upturned look either- in his drawing the Sybil apatheticly looks sideways. Her shawl neither has the brocade pattern.

Lit.: Della Pergola I, cat. 32, fig. 31; Evelina Borea: *Domenichino*. (Florence 1965), cat. and fig. 60.

14 THE DEATH OF ST. FRANCIS XAVIER, fig. 23
Pencil, pen and brown wash, 30,2 × 20,9 cm, not signed.
Inscribed in the center of azure carton ground: Gaulli
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 1002, photo No. 1002

Gaulli Giovanni Battista, called Bacicio (Genova 1639 — Rome 1705), fig. 24

Oil on canvas, 271 × 182 cm, year 1676
S. Andrea al Quirinale, Rome

The picture is dated with a bill issued on 20 July 1676. B. Fariat engraved it (a specimen in Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rome, No. 53.064) and the impressions had spread this motif over Europe and Latin America.

This drawing also shows Kavčič's intention in copying old masters: with drawing and contouring he wished to learn the composition and along with this exercise to emphasize the main figure, i. e. St. Francis and the group of angels on the clouds, while the arriving group of people in the background he left unfinished: they wear no clothes though they are in the same motion as in the original. He neither delayed himself with the plants next to the jug, he merely contoured them. He neither copied a pathetic face of the dying saint and vivid looks of the angels had benumbed under his pen and brush.

Lit.: Robert Enggass: *The Painting of Baciccio Giovanni Battista Gaulli 1639—1709*. Pennsylvania 1964, p. 25—26, 141, fig. 35; Giulio Giachi-Guglielmo Matthiae: *S. Andrea al Quirinale. Le Chiese di Roma illustrate*. N. 107. Rome (1969), p. 51—52, fig. 15.

15 LOT AND HIS DAUGHTERS, fig. 25
Pencil, pen and brown wash, 20,8 × 26,1 cm, not signed.
Inscribed in the center of azure carton ground: G. Honthorst
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 994, photo No. 994

Guerrieri Giovanni Francesco (Fossombrone 1589 — Pesaro 1659)

Oil on canvas, 143 × 165 cm, year 1617
Galleria Borghese, Rome, No. 45

The painting was made as a sopraport for Marcantonio Borghese in 1617, for the room in Palazzo di Campo Marzio. Manilli already doesn't know the real author and delivers a name of Archito Ricci, the 1693 Inventory Franciabigio, the Inventory from the end of 18th century speaks about an anonymous master. F. W. B. Ramdohr and the 1790 Inventory mention as the author Gherardo delle Notti. This attribution had prevailed in 19th century while in 20th century some others have been suggested. Andrea Emiliani refers again to Guerrieri as the author. Della Pergola returns it the name basing it on archive data and the comparison with other works. Kavčič employs the name that prevailed in his time- Gherardo delle Notti- and as Della Pergola quotes: »*...il nome che trionfa in questo momento per ogni opera notturna.*«

As was the case with the drawings after Caravaggio, Kavčič here too had lost the charm of light and shadow made to play: the bottle of vine is with Kavčič illuminated all over, with Guerriero only a small reflection is marked; Lot's crossed right leg is lighter with Kavčič than in the original; or Lot's face, exposed chest etc. Instead of narrow faces of the daughters there are now round and short ones. As in the case of Domenichino's Sybil Kavčič had neither this time repeated the pattern on the drapery of the left daughter.

Lit.: *Andrea Emiliani: Giovan Francesco Guerrieri da Fossombrone.* (Urbino 1958), p. 106 (introduction by Rodolfo Pallucchini); Della Pergola II, cat. and fig. 134.

16 ST. ROCHUS, fig. 26
Pencil, pen and brown wash, 18,3 × 29,7 cm, not signed.
Inscribed in the center of azure carton ground: Cavedoni
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 991, photo No. 991

Guerrieri Giovanni Francesco (Fossombrone 1589 — Pesaro 1689)
Oil on canvas, 106 × 180 cm, not signed, year 1617
Galleria Borghese, Rome, No. 69

The picture was made in 1617 by Guerrieri as a sopraport for Marcantonio Borghese for the Borghese palace on Campo Marzio. It must had been here rather a long time, still Manilli doesn't mention it in the Inventory of the Villa. In 1700 Montelatici records it as a picture made in esteemed manner. The Inventory of 1790 cites it as a work of Bolognese school, the Fideicommissum of 1833, Piancastelli and Venturi Catalogue of 1893 as Carracci's work, etc. In 20th century various names have ranged. Guerrieri as the author is recorded by Emiliani in 1958, and by Della Pergola in 1959 based on the data in archives and on comparison with other works of the same author. Only Kavčič had recorded as the author Giacomo Cavedoni. Kavčič's drawing is a copy of the original, though again he did not pay attention to details in still life objects in the left corner of the picture. Some objects he drew in detail while in the original the same dissolve into the dark background.

Lit.: Andrea Emiliani: *Giovan Francesco Guerrieri da Fossombrone.* (Urbino 1958), p. 106 (preface by Rodolfo Pallucchini); Della Pergola II, cat. and fig. 135.

17 JOSEPH AND POTIPHAR'S WIFE, fig. 27
Pencil, pen and brown wash, 21,8 × 32,3 cm, not signed.
Inscribed in the center of azure carton ground: Giovanni Lanfranco
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 1026, photo No. 1026

Lanfranco Giovanni (Parma 1582 — Rome 1647), fig. 28
Oil on canvas, 101 × 157 cm
Galleria Borghese, Rome, No. 67

The picture was registered under that name in all inventories of Borghese Gallery from 1693 on. Kavčič had copied the painting in detail, but the faces he contoured only. On the left side of the drawing we see a candlestick which is not seen in the original to-day. Is this Kavčič's own addition or is this detail hidden under the present dark brown background? If we compare the leg of the bed with the one of the candlestick we find a similar style of painting and modelling in both: furniture and candlestick. Had Kavčič adapted to the manner of painting the objects in the original and had he added this motif himself? Was there perhaps another presentation in between? Do we see to-day in the original in Borghese Gallery everything that was seen once?

Lit.: Della Pergola I, cat. and fig. 88.

18 ANDROMEDA SAVED BY PERSEUS, fig. 18
Pencil, pen and brown wash, 30,1 × 20,3 cm, not signed.
Inscribed in the center of azure carton ground: d'Arpino
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 1017, photo No. 1017

Manetti Rutilio (Siena 1571 — Siena 1639)
Oil on canvas, 177 × 120 cm
Galleria Borghese, Rome, No. 527

In the Gallery's 1693 Inventory the picture was attributed to Annibale Carraci. Ramdohr places it in 1787, among the works of Cavalier d'Arpino and thus does also the 1790 Gallery's Inventory, Fideicomissum of 1833 etc. In 1932 Voss establishes Manetti's authorship on the basis of Bernardino Capitelli's engraving. During the stay of Franc Kavčič in Rome it was attributed to d'Arpino. The same was confirmed by Ramdohr's publication of 1787 and Kavčič's inscription on the carton ground of the drawing. D'Arpino's versions of Perseus saving Andromeda are presenting a standing Andromeda chained on rocks, a landscape with a town in the background and Perseus arriving on a horse from the sky (versions in Bologne, Vienna and New York). Judging by the motif of the background which has no shore, with a town in a distance and shells scattered before Andromeda, the Andromeda in Musée des Beaux Arts in Dijon, the work of Carlo Saraceni, is closer to Manetti's Andromeda, although Andromeda here too is in standing position. Kavčič did not draw ships in the horizon and the blast emerging from the sea monster he omitted. Andromeda

is not pathetically seeking with her look the rescuer coming from the sky. Instead she stares bluntly in front of her. Her face is not so fine as it is in Manetti's picture; it is flat and more rounded. Regarding both, Capitelli's engraving and Kavčič's copy we may say that the author of the graphic work allowed himself more freedom than did Kavčič: he placed Andromeda's left hand on the lap (in the original and in Kavčič's copy it lays on the rock); in the engraving Andromeda's hair drop in one piece before her ear (it is not so in the original and in Kavčič's drawing); the first ship has no sails (it has sails in the original and the same is in Kavčič's drawing); Perseus does not appear in the engraving and the artist shaped the clouds in his own way (Kavčič contoured Perseus and clouds similarly as had Manetti).

Lit: Hermann Voss: L'opera giovanile di Rutilio Manetti, in: *La vita Artistica*. III. 2, 1932, p. 57—62, 68, fig. p. 58 and 59; Della Pergola II, cat. and fig. 52. — Anna Ottani: *Carlo Saraceni*. Milan, Spagnol 1968, cat. 11, fig. 39 and I.; Herwarth Röttgen: *Il Cavalier d'Arpino*. Rome. Palazzo Venezia 1973, p. 78—79, cat. 10, p. 110, cat. 32.

19 THREE GRACES, fig. 31

Pencil, pen and brown wash, 31,7 × 20,4 cm, not signed. Inscribed in the center of azure carton ground: Cavalier Vanni

Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 930, photo No. 930

MANETTI Rutilio (Siena 1571 — Siena 1639)

Oil on canvas, 33 × 38 cm.

Galleria Borghese, Rome, No. 527

The picture probably originates from the confiscated pictures of Cavaliero d'Arpino. More precise description of the picture which allows conclusions, is in the 1693 Inventory, attributed to Annibale Carracci. In 1786 Della Valle the attribution is made to Francesco Vanni, the Inventory of 1790 ascribes it to Domenichino, the Fideicommissum of 1833 mentions again the name of Francesco Vanni. This attribution prevailed till the attribution to Rutilio Manetti given by Voss.

Kavčič's attribution to Francesco Vanni is in accordance with attributions prior to 1790 Inventory and it corresponds with the painter's stay in Rome in the eighties of 18th century. Kavčič copied the central part of the composition only, while he omitted the flying Amor on the left and the landscape in the background and the sleeping Amor on the right. He copied the bearing of the figures and the details of the figural composition. Still, he did not capture the attractiveness of line faces. Especially around the eyes he merely contoured them, using dark wash. He did not copy the landscape with its narrow trunks, visible between the left and the middle Grace, but filled the empty space with leaves of the bushy tree on the right. — However, this is not the only motif of the Three Graces that Kavčič copied. In the same technique he copied a similar standing group of Three Graces, but for a model he used an antique plastic. (Akademie d. bild. Künste, No. 1771).

Lit.: Hermann Voss, *L'opera giovanile di Rutilio Manetti. Vita artistica*. III. 2. Rome 1932, p. 57—68; Della Pergola II, cit. 51, fig. 50.

20 ST. JOHN THE BAPTIST PREACHING, fig. 32
Pencil, pen and brown wash, 33 × 22,3 cm, not signed. Inscribed on the back: Mengs. Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 1030, photo No. 1030

Mengs Anton Raphael (Usti/Aussig 1728 — Rome 1779)

Antonio Nibby mentions in 1832 that it was in the collection of Villa Borghese — in the present room X — ... *il famoso abbozzo del quadro rappresentante S. Giovanni Battista, che Mengs fece pel conte di Rivadaria e che fu mandato in Ispagna.*« The study is mentioned again in 1873, but since it did not belong to the fideicommissum bulk it was perhaps sold or lost among the various branches of the Borghese family.

Similar picture of Mengs is in the Eremitage in Leningrad, dated about 1774. Supposingly it was purchased between 1774 and 1783 in Barcelone for Catherine II. Ponz mentions a copy executed for Count de Rivadari, however, D. Honisch thinks that this may be in contradiction with Voss's claim that both pictures are identical. — In comparison of Kavčič's drawing with the picture in Leningrad the differences are noticable: the drawing has a lamb on the right of the composition while the picture in Leningrad does not have one. The picture in Leningrad has a tree is depicted on the left with forked branches and a cross leaning against it. There is no such scene in Kavčič's drawing. In Kavčič's work there is very little space between the left leg and the rock in the background. In the composition in Leningrad there is more space there and also a cane is visible in between. There are no leaves in the left corner of Kavčič's drawing while the same are in the picture in Leningrad. The whereabouts of the painting of St. John the Baptist Preaching made for Count Rivadari is not known. A study, once in possession of the Galleria Borghese collection, was also lost without trace. Kavčič's drawing after the work in the Galleria Borghese is at least an approximate document of it; iconographically it is not identical with the version in Leningrad.

Lit.: Antonio Nibby: *Monumenti scelti della Villa Borghese.* Rome 1832, p. 145; *Indicazione delle Pitture e Sculture esistenti nel piano superiore del Palazzo della Villa Borghese.* Piano superiore. Rome 1873, p. 14 (list in Galleria Borghese); Herbert von Einem: *Carl Ludwig Fernow. Eine Studie zum deutschen Klassizismus.* Berlin 1935, Tab. VIII; Dieter Honisch: *Anton Raphael Mengs und die Bildform des Frühklassizismus.* Recklinghausen 1965, cat. 103, p. 94, cat. 343, p. 135; Luciana Ferrara Grassi, letter dated in Rome 24 june 1974.

21 THE MARTYRDOM OF ST. SEBASTIAN, fig. 30
Pencil, pen and brown wash, 28,1 × 21 cm, inscribed in toe center of azure carton ground: Federigo Zuccaro
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 939, photo No. 939

Passignano Domenico, Domenico Cresti (Passignano? about 1560 — 1636 Florence)

Oil on copper, 35 × 26 cm
Galleria Borghese, Rome, No. 341

The picture probably originates from the 1607 confiscated works in possession of the painter Cavaliero d'Arpino, although the author was not mentioned then. The 1693 Inventory records the author Martiniani, the 1700 Inventory ascribes the work to Zuccari without mentioning the first name which could enlighten us which of Zuccaries: Federico (ab. 1540/43—1609) or Taddeo (1529—1566). Zuccari is also mentioned in the 1790 Inventory and the Fideicommissum of 1833. Later another author was indicated but now the work is attributed to Domenico Passignani.

In several cases we have seen that Kavčič's inscription corresponds with attributions from about 1790. In this particular case his inscription »Federigo« solved the question which of the Zuccaries was meant. Due to a small size of the picture and its artistic merit we may anticipate that the work was not of such value to be made in copies or graphic impressions which would then serve for a painter's model. I think that this is one of the pictures which could confirm the opinion that Kavčič copied pell-mell in Galleria Borghese.

The frame is hiding to-day the right figure in the original and on the left the landscape and the sole of the left kneeling man is not visible for the same reason. The breeches of the left figure are sketched only, not drawn completely and they are painted with wash. Kavčič also omitted blood spots on the body of the tortured man and the saint's face has not the suffering expression with open mouth as it is seen in the original. This time neither the naturalistic motifs had found a response in the drawing of a neoclassicistically orientated painter.

Lit.: Della Pergola II, cat. 58, fig. 59.

22 THE HOLY FAMILY, fig. 37
Pencil, pen and brown wash, 18,7 × 15,3 cm. Inscribed in the center of azure carton ground: Carlo Dolce
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 1021, photo No. 1021

Pomarancio (?), Roncalli Cristoforo (Pomarance/Volterra 1552 — Genova 1626)

Oil on canvas, 69 × 52 cm
Galleria Borghese, Rome, No. 365

The 1693 Inventory perhaps mentions the picture but gives no indication of the author. In the 1833 Fideicommissum Pomarancio is recorded. Voss did not agree but neither he suggested any other author. Longhi inclined to the opinion that the work belongs to Pomarancio after all. Della Pergola cautiously placed it among works painted in Pomarancio's manner.

Kavčič's inscription »Carlo Dolce« (sc. Carlo Dolci, Florence 1616 — Florence 1696) recalls attribution that prevailed at the end of 18th century and before the Fideicommissum record of 1833.
In comparison with the original painting Mary's head-veil is not visible as well as it is in Kavčič's drawing, because it disappears in dark brown background. Kavčič contoured the scarf with preciseness

and emphasized the contours with an enthusiasm of a drawer. Again have the faces lost the vivacity of expression and Jesus's head got a stereotyped Kavčič's »wig«, used in his repertory. Dark stain on a thigh, meaning a dimple on Jesus's leg, shows how the attractiveness of plasticly treated child's leg and its details were lost. Kavčič also simplified the profile of the shelf on vhich Jesus stands — he did not lop off profiles and he lessened their impression of perspective depth.

Lit.: Della Pergola II, cat. and fig. 65.

23 THE MASSACRE OF THE INNOCENTS, fig. 33
Pencil, pen and brown wash, 21,4 × 26,8 cm, not signed. On the back inscribed with a pencil: Pussino and Poussin
Narodna galerija, Ljubljana, No. G. 19, photo No. 3252

Poussin Nicolas (Les Andelys 1594 — Rome 1655)

Two works with a motif of the *Massacre of the Innocents* are to-day attributed to Poussin with some certainty: 1. Oil painting in Musée Condé in Chantilly (fig. 35) which is mentioned in the 1638 Inventory of the marquess Vincenzo Giustiniani Collection in Rome. It is supposed that Poussin executed the painting for it; 2. Pen and wash drawing in Musée des Beaux-Arts in Lille (fig. 34) which was supposed to be a study for the composition in Chantilly (Blunt, 1960², p. 149). The third Poussin's presentation — oil painting of the *Massacre of the Innocents* — is mentioned in old documents in Palazzo Altieri in Rome. To-day the work is in the collection Musée du Petit Palais in Paris (fig. 36). It has been placed among works attributed to Poussin (J. Thuillier 1974, p. 87, cat. B7). In comparison with Kavčič's drawing we are interested in the two oil paintings in *Chantilly* (fig. 35) and in the drawing in Lille (fig. 34). If we compare the oil painting in Chantilly with the supposed sketch for it in Lille we would, judging by composition, number of figures and also by details, agree, that a sketch and a final work are in question. Between both, however, differences are immediately seen: posture of the child on the ground with the executioner standing on him, different postures of the fleeing mother in the picture and in the sketch, two children on the ground on right, which are not seen in the oil painting; fleeing mother with a child which does not appear in the sketch but it is in the oil painting, another mother with a child seen behind the stone wall on left of the composition, which is added to the oil painting while it is not depicted in the sketch, etc. If comparing any sketches for future works of bigger format and other techniques we see that artists did not follow their conceptions directly. Poussin's sketch for *Solomon's Verdict* in the Ecôle Nationale des Beaux Arts in Paris and another version in Louvre, finished in oil in 1649 for the painter Pointele, can inform us of that. Here too we can find many differences between the two. — We could consider Poussin's *Massacre of the Innocents* in Lille and the oil painting in Chantilly as a concept and a final version, if Kavčič's drawing after Poussin's original was not known to us — the question remains though — after

which? If we compare Poussin's oil painting in Chantilly with Kavčič's drawing we find exactly the same differences as if we compare Poussin's sketches and oil paintings. For confrontation of Kavčič's drawing and Poussin's works remains only one comparison: Poussin's drawing of *the Massacre of the Innocents in Lille* and *Kavčič's drawing in Narodna galerija in Ljubljana*. Kavčič's drawing corresponds with Poussin's in number and posture of figures and in entire composition. The difference is only in the technique of drawing. Poussin used hatching and wash a great deal, Kavčič used wash mostly (compare the shading of pyramid, of architecture in the background and on the left, robes of the figures etc.) In the background Kavčič's drawing and Poussin's works remains only one comparison: Poussin's drawing was more precise in drawing details of the capitals of ancient building and of the frieze... — Judging by our experience so far we can maintain that faces of the figures are again adapted to the type that Kavčič perpetually repeated. The question is, however, where did Kavčič copy this work — in which of the Roman collections? Is not maybe the drawing from Lille a sketch for some other, to-day unknown Poussin's picture of the *Massacre of the Innocents*? Knowing as much as we do now we couldn't say that Kavčič copied drawings of great masters. Even if he did copy this drawing — where should he find it? If there was another one made after this composition, the work of some other artist, where is now this copy or drawing? Kavčič's drawing of *the Massacre of the Innocents* shows exactly the same manner in using pencil, pen and wash as he did use in all his drawings made after various masters, and it reveals more a manner of copying an accomplished work rather than a drawing. I observe that just this »more accomplished« Poussin's work — most probably an oil painting — is missing in the series of Poussin's works. Between Poussin's drawing in Lille and his oil painting in Chantilly there was once another work. Which one it can be and its whereabouts remains to be answered. In any event it should be *the Massacre of the Innocents* in composition shown in Poussin's drawing in Lille, and as it is seen in Kavčič's drawing in the collection of the Narodna galerija, Ljubljana.

Lit.: Walter Friedländer: *Nicolas Poussin. Die Entwicklung seiner Kunst.* München 1914, p. 126—127, fig. p. 189; Antony Blunt: Musée du Louvre. *Exposition Nicolas Poussin.* Paris 1960², p. 149, fig. and cat. 132; Ecalle Martine, *Le »Massacre des innocents« du Petit Palais. Dossier d'un tableau.* -in: *Nicolas Poussin.* Ouvrage publié sous la direction de André Chastel. Édition de Centre National de la recherche scientifique. Paris 1960, p. 248—254; Luigi Salerno, The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani. II. The Inventory. Part I. *Burlington Magazine* 1960, p. 101; Jacques Thuillier: *L'opera completa di Poussin. Classici dell'arte 72.* Milano (1974), p. 87, cat. 25, p. 105, cat. 162, p. 113, cat. B7.

24 THE HOLY FAMILY WITH ST. JOHN THE BAPTIST AND ST. ANN, fig. 40

Pencil, pen and brown wash, 25,8 × 19,8 cm.
Inscribed in the center of azure carton ground: Scipione Gaetani
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 961, photo No. 961

Pulzone Scipione, Scipione Gaetano (Gaeta about 1550 — Rome 1597), fig. 39

Oil on canvas, 135 × 105 cm, about 1590
Galleria Borghese, Rome, No. 313

In the 1693 Inventory the painting is attributed to Pulzone. It is not mentioned later until the Fideicommissum of 1833. The authorship was never doubted and the attribution prevailed till now. Kavčič's drawing with his inscription is another evidence that this authorship was attributed also in time when he used to copy it — i. e. when other documents in 18th century do not mention it.

Kavčič omitted in his drawing all nimbuses. The benevolent expression on Mary's and Ann's face is gone. Jesus's face is blunt in comparison with the original.

Lit.: Federico Zeri: *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione Gaeta*. Torino 1957, p. 85, 110, fig. 76; Della Pergola II, cat. and fig. 163.

25 VIRGIN WITH CHILD, fig. 38
Pencil, pen and brown wash, 26 × 18,3 cm.
Inscribed on the back with pen and wash: Gilulio Romano
Narodna galerija, Ljubljana, No. G. 18, photo No. 3251

Copy after *Raffaello Santi* (Urbino 1483 — Rome 1520)

Oil on wood, 82 × 58 cm
Galleria Borghese, Rome, No. 358

In 1693 Inventory the picture is attributed to Mantegna. In the Fideicommissum of 1833 it is attributed to Rafaello's school. Considering Kavčič's inscription the painting was attributed to Raffaello's pupil Giulio Romano. Iconographicaly it reminds of Raffaello's *Madonna della Tore (Mackintosh Madonna)* which was copied also by Gian Battista Salvi called Sassoferrato, and whose copy is also in the Galleria Borghese (No. 382). Besides Sassoferrato's copy others are also known. One is registered in the Albani Collection. In this drawing too Kavčič omitted thin nimbuses. Too many folds are on Virgin's right shoulder and the artist depicted a veil over it which is not seen in the oil painting but is partly drawn by Sassoferrato in his copy. The lower part of the Virgin's sleeve is with its folds a closer copy of the oil painting than Sassoferrato's. He moulded the folds more freely. Kavčič neither copied Jesus's expression nor did he draw his fingers completely.

Lit.: Della Pergola II, cat. and fig. 175 (also cat. 174, fig. 173); Michele Prisco-Pierluigi de Vecchi: *L'opera completa di Raffaello. Classici dell'arte 6.* Milano (1971)[4], p. 104, cat. 86; Luitpold Dussler: *Raphael. A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries.* London and New York (1971), p. 31.

26 VIRGIN WITH JESUS AND ST. JOHN THE BAPTIST
(Madona Aldobrandini, Madona Garvagh), fig. 41

Pencil, pen and brown wash, 20 × 17,4 cm.
Inscribed in the center of the azure carton ground: Raffaele(?) Sanzio di Urbino
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 1052, photo No. 1052

Raffaello Santi (Urbino 1483 — Rome 1520)
Oil on wood, 38 × 33 cm, about 1510
National Gallery, London

From the possession of the Aldobrandini Family the painting came in the collection Borghese. During the years 1800/01 it came in the hands of Alexander Day. It was brought to England and in 1818 came into possession of Lord Garvagh and then in the National Gallery in London.

In 1787 Ramdohr records that the work originates from the possession of the Prince Aldobrandini and Lucrezia d'Este (died 1598). Madonna Aldobrandini was supposed to be one of the five Raffaello's Madonnas mentioned in the Inventory of Lucrezia d'Este in 1592, but no detailed description was given. Of those the one in London is the closest, which Manilli mentions in his description of Villa Borghese (in 1650, p. 112). If we accept the supposition that Kavčič copied originals in Galleria Borghese then it is possible that he had copied the picture while he was in Rome during 1781—1787. There is no detail which would demonstrate that Kavčič did not stick to the original, except for changes in the faces and the almost sculpturesque treatment of the entire composition. That, however, can be ascribed to the *canon* of painting at that time in Rome.

Lit.: Luitpold Dussler. *Raphael. A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries.* London and New York (1971), p. 26—27, fig. 71; Michele Prisco-Pierluigi de Vecchi: *L'opera completa di Raffaello. Classici dell'arte 6.* Milano (1971)[4], p. 105, cat. 87.

27 VIRGIN WITH CHILD, fig. 43

Pencil, pen and brown wash, 27,4 × 19,5 cm.
Inscribed on the back: Bronzino, on the azure carton ground: Angiolo Bronzino
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 957, photo No. 957

Roman Master, follower of Michelangelo
Oil on wood, 112 × 84 cm
Galleria Borghese, Rome, No. 393

The picture is mentioned in 1626 in the Inventory of Olimpia Aldobrandini, in 1693 (registered again and) attributed to Andrea del Sarto. The Inventory of 1790 attributes it to Bronzino, later the opinions differ. Della Pergola ascribes it to the Roman school of painters. Kavčič recorded it as the work of Bronzino, what is in accordance with the opinion prevailing at that time.

Kavčič drew two figures and omitted several things: Virgin's veil, the bird on the shelf, the written text in the open book and the ribbons under the book. The drawing with a pencil on the background wall on the left, around the Virgin's nimbus, on the basket with fruit, on the book etc. demonstrates the capturing of the main composition in sketch and the omission of realistic motifs.

Lit.: Della Pergola II, cat. and fig. 144.

28 HOLY FAMILY, fig. 44
Pencil, pen and brown wash, 23,6 × 19,3 cm.
Inscribed in the center of the azure carton ground: Giorgio Vasari
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 931, photo No. 931

Roman Master, follower of Michelangelo,
mid. of 16th century
Oil on wood, 118 × 90 cm
Galleria Borghese, Rome, No. 392

The picture is recorded in 1833 Fideicommissum with the name Venusti. The attribution was accepted by Venturi and Longhi. Della Pergola placed the picture among Roman works of the mannerism period, executed after Michelangelo. The name of the painter, architect etc. Giorgio Vasari as the author of this work can be found only with Kavčič.
Kavčič depicted all three figures without the nimbuses, he simplified folds on the drapes above on the right, and neither he paid much attention to the tuft on the cushion.

Lit.: Della Pergola II, cat. and fig. 146.

29 VIRGIN WITH JESUS, ST. JOSEPH AND ST. JOHN THE BAPTIST, fig. 42
Pencil, pen and brown wash, 31,6 × 21 cm.
Inscribed on the back with wash: Sebastiano del Piombo
Narodna galerija, Ljubljana, No. G. 39, photo N. 3265

Scarsellino, Ippolito Scarsella (Ferrara 1551 — Ferrara 1620)
Oil on wood, 37 × 26 cm
Galleria Borghese, Rome No. 222

The picture originates from the bequest of Lucrezia d'Este. From here it came to Aldobrandinis' and with Olimpia Aldobrandini to Borghese family. The Inventory of Lucrezia d'Este registered in 1592 as the author Mondino Scarsella, Venturi attributes the picture in 1934 to Ippolito Scarsela and Della Pergola does the same. The name of Sebastiano del Piombo as the author we meet with Kavčič only.

The nimbuses were again not copied, the fire in the background on the right of the tree is not depicted, and the reflection on the cloudy sky was omitted. But he drew the donkey with sharp contours, although it is scarsely visible in the original. Vivid faces and looks are not like in the original either.

Lit.: Della Pergola I, cat. and fig. 113.

30 VENUS AT BATH, fig. 49
Pencil, pen and brown wash, 21,5 × 31,3 cm.
Inscribed on the azure carton ground under the drawing:
Fra Sebastiano del Piombo
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 1047, photo No. 1047

SCARSELLINO, Ippolito Scarsella (Ferrara 1551 — Ferrara 1620)
Oil on canvas, 43 × 57 cm
Galleria Borghese, Rome, No. 219

The picture is registered already in 1693 Inventory as a work of Scarsellino Ferrara and the same is recorded in the Fideicommissum of 1833. Kavčič thought it was the work of Sebastiano del Piombo and probably this was the opinion of everyone else in his time.

Kavčič's drawing is a copy of the original, it only misses the attractiveness of dawn and reflections on water, faces are not individualized etc.

Lit.: Della Pergola I, cat. and fig. 118.

31 VIRGIN WITH JESUS, ST. JOHN THE BAPTIST AND ST. ANN, fig. 45
Pencil, pen and brown wash, 23,4 × 19,8 cm.
Inscribed in the center of azure carton ground: Pierino del Vaga, on the back in wash: Pierino del Vagha
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 993, photo No. 993

Pierin del Vaga, Piero Buonaccorsi (Florence 1501 — Rome 1547)
Oil on canvas, 139 × 112 cm
Galleria Borghese, Rome, No. 412

The picture was without doubt in Galleria Borghese already in 1693 when it was registered in the Inventory and as the author was named Pierino del Vaga. Also the Inventory of 1700, 1790 and the Fideicommissum of 1833 attribute the work to del Vaga. A. Venturi, though, attributed it to Domenico Fetti in 1893, but the attribution to Del Vaga prevailed.

Kavčič omitted in the drawing the curly hair of St. Joseph, he sketched his glance- in the drawing he views the spectator, in the original he looks down to the right. He also omitted tiny plants growing upon the pillar behind Joseph's head and up the brick wall. As usual the nimbuses are omitted, Jesus's face is altered in a rouned one.

Lit.: Della Pergola II, cat. and fig. 158.

32 THE MYSTICAL MARRIAGE OF ST. CATHERINE OF SIENNA, fig. 48
Pencil, pen and brown wash, 21,2 × 17,9 cm.
Inscribed on the back: *incerto*
Akademie d. bild. Künste, Vienna, No. 1049, photo No. 1049

Vanni (?) Francesco (Siena 1563 — Siena 1610), fig. 47
Oil on canvas, 89 × 67 cm
Galleria Borghese, Rome, No. 62

Descriptions of the 17th century inventories are probably concerning this picture. More in detail it is mentioned in the 1693 Inventory which attributes it to Andrea del Sarto. Kavčič was not certain of the author »*incerto*« while the Fideicommissum of 1833 registers Francesco Vanni. Longhi inclined to the opinion that the author may be Venturo Salimbeni (1928). Della Pergola attributed it to a master close to Francesco Vanni if it isn't his work after all.

It doesn't surprise us, that Kavčič again did not draw nimbus around Jesus's head, that he did not indicate the attributes, that he

omitted the snake reeling from the chalice of St. John the Baptist and that he softened visionary faces of St. Catherine, Jesus and Mary. However, we are surprised that he depicted a head of an old man with a beard which could represent a head of St. Joseph instead of St. Francis's head on the left in the background. It would be difficult to explain this selfwilled alteration since till now we had not met with such a case at all. There could be several explanations for such an alteration though none of them can be evidenced. The question is, did Kavčič copy an altered copy or had he allowed iconographic change himself?

Lit.: Della Pergola II, cat. and fig. 82.

33 VENUS, AMOR AND SATYR, fig. 46
Pencil, pen and brown wash, 23,5 × 21,3 cm.
Inscribed in the center of the azure carton ground: Paolo Veronese
Akademie d. bild. Künste, No. 933, photo No. 933

A copy after Veronese, Paolo Caliari called Veronese
(Verona 1528 — Venice 1588)
Oil on canvas, 115 × 110 cm
Galleria Borghese, Rome, No. 124

Van Dyck registered this work as a work of Titian. Manilli registered the same in 1650, while the 1693 Inventory and the Fideicommissum of 1833 attribute it to Paolo Veronese. Kavčič's inscription gives evidence that this attribution was prevailing for over hundred years. In 1897 Morelli thought of the copy of Paris Bordone after Titian. Venturi in his second judgement in 1933 thought it was Luca Cambiaso, Longhi thought it was a work copying Venetian classics, and Padovanini to some extent. Della Pergola mentions typical Veronesian composition, imposition of figures and also the colouring, while characteristics of the one who copied this oil painting in the Collection Borghese are obliterated. E. Tietze-Conrat in 1945 thought it might be the work of Damiano Mazzo.

Kavčič in his drawing »spoiled« the Veronesian face of Venus, the vivid look of Amor remained blunt in the drawing. Kavčič neither paid much attention to the details of Venus's earrings and pearls. The doves are without black streaks, between the dish on the shelf and the quiver with arrows is laid a ribbon in the original, here it is only indicated with a pencil. Foggy clouds in the background are sharply contoured in the drawing.

Lit.: Della Pergola I, cat. and fig. 244. Adrian Gert: *Anton van Dyck, Italienisches Skizzenbuch*, Wien 1940, fig. 114.

FINAL OBSERVATIONS

All of Kavčič's known drawings of old master's works come from the Akademie der bildenden Künste in Vienna, including those kept now by the Narodna galerija in Ljubljana. They were bought in Vienna in 1933 by Dr. Fran Windischer and donated to the Narodna galerija. The drawings are glued to blue carboard sheets and bear captions. Sometimes there are remarks with pencil or pen in bistre on the reverse of the sheets. The assumption that all inscriptions are Kavčič's own is corroborated by the fact, that quite a few drawings are attributed according to the notions, valid for specific works only at the time when Kavčič was studying in Rome, that is in the years 1781—1787 (cf. sheets No. 5, 7, 8, 11, 18, 19, 21, 30).

The published drawings encompass approximately one fifth of Kavčič's not evaluated drawings of old masters. Most of the present are copied from the works in the Galleria Borghese in Rome. Among them there are originals, which are still in this gallery, though some of them were acquired later from this collection for other galleries (Nos 6 and 26, and most probably No 4). Further, there are works from the Galleria Borghese, of which every trace has been lost (Mengs' *St. John The Baptist*, No. 20). Of three works, attributed with great probability to Jacopo Bassano, Annibale Carracci and to Nicolas Poussin, any knowledge of their past or present whereabouts is lacking (Nos 3, 9, 23). The drawings after Correggios painting *Betrothal of S. Catherine's* (No. 12) leaves open the question what and where Kavčič copied — the original, one of the copies or of graphic sheets? Gaulli's *Death of S. Francis Xavier* (No. 14) points to a known Roman church and it seems that this is not the only specimen copied in a church. Kavčič's drawings of antique sculpture, reliefs and other objects tell that he actually copied works of art in all amportant villas, palaces and collections in Rome and suburbs, where he took up his landscapes. Indeed, it seems impossible to consider everything from the enormous quantity of material to be copied from a model. Besides, it is evident from his drawings, that he transposed the main figures and objects and gave their mass a sharp, sometimes even exaggerated outline. Kavčič extracted with precision what the baroque oils faded into foggy clouds, shining glows and dark backgrounds and rendered it in a form alien to old masters, especially Caravaggio, Scarsellino and Guerrieri. Naturalist subjects and genre did not attract him at all. He left them either out or »embellished« them in his taste (Nos 6, 7, 18, 21, 27). Earmarked sheets of the torn-up book of St. Jerome in Caravaggios picture are smoothed out with Kavčič, the torn sleeves are marked by a line, which could be understood as a fold, wrinkled faces become smooth, etc. Kavčič allowes himself considerable liberty with faces — as often as not they are far from the original; he changes the proportions and disregards the charm of individuality. Their looks are dead, blank and unconnected. Nevertheless, all these faces demonstrate the personal style of the painter. He painted the faces of children, women and girls in a standardized form, found also in the accessory figures of his land-

scapes and often enough in his drawings of antique sculpture and even in his original oils. Numerous exercises and copying did not only offer him the opportunity to outline the composition, but also forced upon him a variety of subjects, which later on he used in his large oils. He flattened and presented accordingly the plastic shapes of the old masters — e. g. Bassano, Caravaggio, Carracci, Correggio, Domenichino, Gaulli, Mengs, Poussin, Raffael. The third dimension is getting lost — the spaces are flat and without thrust into the background. He was not particularly selective in his choice of prominent names or dimensions of the originals: he drew copies of big and small paintings of greater and lesser masters in the Galleria Borghese, at least.

He used pencil and gave it a sharp outline with pen, washed with bistre or sepia. Unfortunately we know only two of his sketch-books, containing a series of his drawing from the Vatican Museum and from Museo Capitolino.

The sketchbooks are proof of his technique: pencil, ink and bistre. Some of the drawings of sculptures or paintings come up again on separate sheets. He bordered these sheets with thicker or thinner lines, glued them to cardboard and gave them a caption in the middle, though not consistently.

Jörg Garms[36] is right when he remarks that Kavčič left almost a library of drawings of antique sculpture, paintings of old masters and series of landscapes and that perhaps these drawings have been

---

[36] Jörg Garms, Introduzione, — in: *Artisti Austriaci a Roma dal barocco alla Secessione*. Museo di Roma — Palazzo Braschi 1972 (without pag.).

I began to collect the material on Kavčič in 1968. In the recent period I received grants from the *Sklad Boris Kidrič* (Foundation Boris Kidrič) in Ljubljana and from *Ministero degli Affari Esteri, Direzione generale per la cooperazione culturale, scientifica e tecnica in Rome*, which made a more systematical work possible. I am much obliged to both institutions. — Without having a possibility to study in the *Bibliotheca Hertziana* in Rome and without suggestions and help of numerous friends my work would be more difficult and many questions would have remained unsolved.

I take this opportunity to thank *Dr. Eduard A. Šafarik*, director of the Galleria Doria Pamphilj in Rome for his first encouragement to publish Kavčič's drawing after old masters and for many precious suggestions. The study of Kavčič's opus would be impossible without the kindness of *Akademie der bildenden Künste* which allowed me to study their archive, graphic collection, to photograph Kavčič's works and to publish them now. In this I was assisted by *Dr. Wanda Lhotsky*, *Dr. Walter Cerny* and the Director *Dr. Margarethe Poch Kalous*. I am grateful also to Hofrat *Dr. Eva Frodl Kraft*, Institut für österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes, Vienna, *Prof. Dr. Heinz Schöny*, Historisches Museum der Stadt Wien, Vienna, *Prof. Dr. Christoph Clairmont*, *Princeton, N. J.*, *Prof. Hugh Hanour*, *Camigliano Santa Gemma*, Director *Cav. Guido Bradaschia*, Musei Provinciali, Gorizia, *Msgr. Justo Soranzo*, Gorizia, count *Dr. Guglielmo Coronini Cronberg*, Gorizia, *Dr. Gaetana Scano*, Accademia Nazionale di San Luca, *Dr. Jörg Garms*, Österreichisches Kulturinstitut, Rome, Director of the Galleria Borghese *Dr. Luciana Ferrara Grassi*, *Jacques Kuhnmünch*, Roma, *Prof. Olivier Michel*, École française de Rome, *Dr. Friedrich Kobler*, Munich, *Dr. Elisabeth Schrötter*, Rome, *Dr. Steffi* and *Prof. Dr. Herwarth Röttgen*, Göttingen. I always received valuable assistance from *Dr. Emilijan Cevc*, *Prof. Dr. Luc Menaše* and *Prof. Dr. Nace Šumi*, Ljubljana.

intended for publication in the form of *corpora*, which at that time were rather popular. Actually, most of the drawings are of similar size and point to a system and order. Most probably they were intended for students of the Academy in Vienna; documents, conserved in the archives, relate to a dispatch of Kavčič's works from Rome to the Viennese Academy. We know, how »enthusiasted« were the young artists with these formalized drawings, which should even serve as pattern for their own work. Following sharp disputes with professors of the Academy, a number of young painters left Vienna and went to Rome. One of the Viennese pupils — Sutter — found satisfaction in burning his own drawings of professor's works.

Kavčič's »barbarian diligence«, which produced hundreds of drawings, may be assessed in different ways, but something will most probably remain valid: quite a few of his drawings after old masters will help to clear up parts of the history of these old paintings; Kavčič's drawings disclose the neo-classicistic understanding of old artistic values, especially of the baroque period; the drawings are proof of the unyielding assiduity in drawing exercise, typical of the other masters of the period also; they witness the broad scope of interest and finally the erudition, which these exercises brought to the painters acquainting them with Roman and Greek history, mythology, antique art and art from the Renaissance on; these drawings will not only help to round up the historic image of the works of known masters, but also the history of old collections, individual antique sculptures, antique and later architecture and landscapes of Rome and suburbs, Venice, Trieste, Vipava Valley (?), Vienna, Salzburg and Passau. Kavčič's oils and his role as academic teacher and Inspector of Arts in the Vienna Porcellain Manufacture still have to be assessed.

Translated by Barbara Omahen and Jaka Štular

ABBREVIATIONS

Akad. d. bild. Künste	Akademie der bildenden Künste, Vienna/Wien
Arch. Seg. Vatic.	Archivio Segreto Vaticano
Arslan	Edoardo Arslan: *I Bassano.* I., II. Milano (1960)
Baglione	Giovanni Baglione: *Le vite de'pittori, scultori ed architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino ai tempi di Papa Urbano VIII nel 1642.* Roma 1642
Bellori	Giovanni Pietro Bellori: *Vite de pittori, scultori ed architetti moderni.* I.—III. Roma 1672
Della Pergola I.	Paola della Pergola: *Galleria Borghese. I dipinti I.* Roma 1955
Della Pergola II.	Paola della Pergola: *Galleria Borghese. I dipinti II.* Roma 1959
Fidecommissum Adm. 1833	*Fidecomesso Artistico nella Famiglia Borghese.* Arch. Gall. Borghese
Inventory 1693	*Inventario di tutti li Mobili che sono nell'Appartamento Terreno che gode il Sig. r Precipe Rossano.* Arch. Seg. Vaticano Fondo Borghese. Busta
Inventory 1700	*Nota delli Quardi dell'Appartamento terreno di S. E. il Sig. Pne Borghese.* Arch. Gall. Borghese
Inventory 1790	*Catalogo della Quadreria Borghese nel Palazzo a Campo Marzio. Arch.* Gall. Borghese (in Piancastelli's transcription)
Inventory of Lucrezia d'Este	*Inventario delle Robbe di S.A. S. la Duchessa d'Urbino.* Arch. Seg. Vat., Fondo Borghese, Busta 7501
Inventory of Olympia Aldobrandini 1626	*Inventario di Mobili e Suppellettili Aldobrandini 1626.* Arch. Seg. Vat., Fondo Borghese, Vol. 6219
Longhi	Roberto Longhi: *Precisioni nelle Gallerie Italiane.* I. R. Galleria Borghese. Roma 1928
Manilli	Jacomo Manilli: *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana.* Roma 1650
Montelatici	G. B. Montelatici: *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana.* Roma 1700
Piancastelli	*Istituzione Fidecommissaria del Principe Francesco Borghese con le modifiche e sistemazioni posteriori.* (Piancastelli). Arch. Gall. Borhese
Ramdohr	Friedrich Wilhelm Basilius (von) Ramdor. *Über Mahlerei und Bildahuerarbeit für Liebhaber des Schönen in der Kunst.* I.—III. Leipzig 1787
Tietze Conrat E.	Erika Tietze Conrat: *Tee Holkham Venus in the Metropolitan Museum,* — v: *The Art Bulletin* XXVII, 1945
Venturi A. 1893	Adolfo Venturi: *Il Museo e la galleria Borghese.* Roma 1893
Voss	Hermann Voss: *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz.* Berlin 1920

SPOMENIŠKA IN ARHITEKTURNA PLASTIKA 19. STOLETJA NA SLOVENSKEM

Sonja Žitko-Bahovec, Ljubljana

UVOD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[9] ibid., p. 80.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[22] Cf. Max Schmid: *Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts*, I, Leipzig 1904 in id.: *Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts*, II, Leipzig 1906;
Hans Hildebrandt: *Die Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts* (Handbuch der Kunstwissenschaft), Wildpark-Potsdam 1924;
Jürgen Schultze: *Devetnajsto stoletje* (Umetnost v slikah), Ljubljana 1971;
P. Albert Kuhn: *Geschichte der Plastik*, II/2 (Allgemeine Kunstgeschichte), New York—Cincinnati—Chicago 1909;
Jean Selz: *Découverte de la sculpture moderne*, Lausanne 1963;
H. D. Molesworth in P. Cannon Brookes: *Istorija evropske skulpture od romanike do Rodina*, Beograd 1967 (od tod citirano Molesworth: *Istorija evropske skulpture*);
A. Max Vogt: *19. Jahrhundert*, Stuttgart 1971.

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

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

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

[23] Molesworth: *Istorija evropske skulpture*, p. 264.
[24] Alojzij Potočnik, Tivolski grad in park v Ljubljani, *Kron*, V, št. 4, 1938 (od tod citirano Rozman, *Lj. javni spomeniki*).
[25] *Ljubljana po potresu 1895—1910*, uredila Fran Govékar in dr. Miljutin Zarnik, Ljubljana 1910, p. 151; Nace Šumi: *Arhitektura secesijske dobe v Ljubljani*, Ljubljana 1954 (od tod citirano Šumi: *Arhitektura seces. dobe*), p. 41.

(ljubljanski javni spomeniki), S. Vrišerja (mariborski javni spomeniki in znamenja) in F. Steleta (likovni spomeniki v Sloveniji).[26] Pomembni so tudi izsledki o posameznih kiparjih te dobe: o akademskem kiparju Svitoslavu Peruzziju je pisala B. Hudales-Kori, o akademskem kiparju Ivanu Zajcu pa F. Šijanec[27], in podatki o posameznih spomenikih v periodiki devetnajstega in dvajsetega stoletja ter v splošnih pregledih slovenske umetnosti.[28] Neprimerno težje je bilo s podatki o arhitekturni plastiki. Literature, ki bi se posebej ukvarjala s problematiko naše arhitekturne plastike, ni, razen nekaterih podatkov o najbolj znanih delih te vrste v splošnih pregledih slovenske umetnosti. Tako pri večini primerov nisem mogla določiti avtorstva, pa tudi datacija ni točno določena, čeprav je skoraj gotovo, da čas nastanka več ali manj povsod sovpada z gradnjo oz. dovršitvijo stavbe, ki jo določena arhitekturna plastika krasi. Kar zadeva tujo literaturo o kiparstvu prejšnjega stoletja in o umetnosti devetnajstega stoletja nasploh, so odločale izčrpne ugotovitve avtorjev, kot so P. A. Kuhn, M. Schmid, H. Hildebrandt, A. M. Vogt, J. Selz idr.[29] Za razumevanje razvoja spomenikov — še posebno v tematskem pogledu — je pomemben članek avtorja H. G. Eversa.[30] Glaven vir in pomoč pri vrednotenju in pojmovanju slovenskega umetnostnega delovanja na obravnavanih področjih plastičnega oblikovanja v devetnajstem stoletju mi je bil R. Zeitlerjev spremni tekst v *Propyläen Kunstgeschichte*.[31] Nekaj njegovih pogledov na umetnost prejšnjega stoletja sem skušala aplicirati tudi na tovrstno umetnostno dejavnost na Slovenskem.

[26] France Stele, Likovni spomeniki v Sloveniji do 1941, *Sinteza*, II, št. 7, 1967.
Ksenija Rozman, Ljubljanski javni spomeniki, *Kron*, XIII, 2. in 3. zv., 1965 (od tod citirano Rozman, *Ljubljanski javni spomeniki*).
Sergej Vrišer, Znamenja in javni spomeniki v Mariboru do 1941, *ČZN*, n. v. 7 (XLII), zv. 2, Maribor 1971.
Viktor Steska, Naši spomeniki iz empirske dobe, *ZUZ*, VIII, 1928.

[27] Bojana Hudales-Kori, Kipar Svetoslav Peruzzi, *ZUZ*, n. v. VII, 1970.
Fran Šijanec: *Ivan Zajec* (katalog NG v Lj.), Ljubljana 1966 (od tod citirano Šijanec: *Ivan Zajec*).

[28] Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966.
Fran Šijanec: *Sodobna slovenska likovna umetnost*, Maribor 1961 (od tod citirano Šijanec: *Sodobna slov. lik. um.*).
France Stele: *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih: Kulturno-zgodovinski poskus*, 2. izd., Ljubljana 1966 (od tod citirano Stele: *Oris zgodovine um.*).

[29] Glej op. 22.

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

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

RAZVOJ SPOMENIŠKE IN ARHITEKTURNE PLASTIKE 19. STOLETJA NA SLOVENSKEM

I. obdobje

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

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

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

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

[2] Steska, *Naši spomeniki*, p. 49.

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

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

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

---

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

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

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

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

V spomin na osuševanje *Ljubljanskega barja* so postavili dva spomenika. Prvi stoji ob Karlovškem mostu na levem bregu Gruberjevega prekopa in ga imenujejo tudi *Gruberjev spomenik*. Na tem mestu je stal cesar Franc I. s svojo soprogo Karolino, ko je obljubil svojo pomoč pri popolnejši osušitvi badja. Prisekano granitno piramido, ki ima na vsaki strani pritrjeno napisno ploščo, so postavili leta 1829.[7] Čez štiri leta so postavili pred mostom čez Iščico drugi *spomenik*, in sicer *v spomin na dograditev* (v letih 1825—1827) *Iške ceste*, ki je v zvezi z osuševanjem Ljubljanskega barja (sl. 55). Kamniti spomenik ima obliko tristranične prisekane piramide in stoji na trojnem stopničastem podstavku. Nekoč je imel še bakreno napisno ploščo, ki pa se je po I. svetovni vojni izgubila.[8]

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[14] Steska, Naši spomeniki, p. 49.

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

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

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

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

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

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

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

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

[19] *Wurzbach*, XVII, Wien 1867, p. 314.

[20] Rammelmeyer (Ramelmayer) Adam (okoli l. 1810 — po l. 1850), kipar; *Wurzbach*, XXIV, Wien 1872, p. 311. — Na podstavku je napis: Ramelmayr 1846.

[21] *Wurzbach*, XXIV, Wien 1872, p. 311.

dobju skoraj ne zasledimo figuralnega plastičnega okrasa.[22] Pojav reliefne arhitekturne plastike pri nas teče vzporedno z evropskim razvojem na tovrstnem področju. Relief je v tem obdobju prevzel vodstvo na pročeljih stavb, saj se je lahko najbolj organsko povezal z njihovimi umirjenimi klasicistično oblikovanimi površinami. Najdemo ga na fasadah, deloma v pravokotnih ali polkrožnih poljih, deloma v frizih, ki so se včasih raztezali preko celotnega pročelja in tako označevali mejo med dvema nadstropjema. Tako relief ni bil več samo okras, temveč je postal pomemben del stavbnega pročelja, saj je prispeval k njegovi skladnosti in ritmični urejenosti. Iz prve polovice devetnajstega stoletja opozarjam na tri primere profanih stavb z reliefno arhitekturno plastiko na Slovenskem.[23] V Ptuju sta klasicizem in bidermajer po požaru leta 1805 ustvarila nekaj kvalitetnih stav ter predvsem vrsto lepih fasad in portalov. Najlepša bidermajerska stavba *Ptuja* je *stavba v Bezjakovi ulici 8* iz leta 1815.[24] Njeno pročelje krasijo zanimivi lunetasti štukirani *reliefi* nad okni in vrati. Štiri lunete z rastlinsko in živalsko dekoracijo (vrtnice, ptiči, kače) nas kljub somernosti v posameznih prizorih in ponavljajočih se motivih presenečajo s svojo virtuoznostjo in so v celoti mnogo bolj tenkočutno izdelane kot ostale tri lunete s človeškimi liki. V prvi luneti je predstavljenih pet godcev, ki igrajo na razna glasbila, v drugi luneti trije moški v igralnici igrajo biljard, v tretji pa so prikazani trije moški, ki sedijo na vrtu neke gostilne in nazdravljajo, streže pa jim krčmar. Predstavljeni človeški liki nosijo tedanja modna oblačila. Razen lunete z godci nam ostali dve na žanrski način prikazujeta meščane pri zabavi. Reliefi so glede na izbrano motiviko edinstveno delo iz tega časa pri nas; kar pa zadeva njihovo kvaliteto, lahko rečemo, da ostajajo na poprečni ravni. Tako jih dobrih deset let pozneje (leta 1827) nastali *reliefi na Souvanovi hiši* z Mestnega trga *v Ljubljani* nedvomno presegajo. Že izredno lepa in dobro ohranjena klasicistična fasada Souvanove hiše je neprimerno impozantnejša od ptujske stavbe. Trije empirski reliefi na Souvanovi hiši nam prikazujejo putte, ki z delom simbolizirajo umetnost, obrt in trgovino.[25] Razgibane drže puttov in plastično oblikovanje njihovih teles dajejo reliefom močan dinamičen učinek (sl. 63).

---

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

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

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

[25] Cevc: *Slov. umetnost*, p. 149.

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

Motivika predstavljenih reliefov oz. reliefne arhitekturne plastike je večinoma vsebinsko povezana s pomenom stavbe. Tako lahko sklepamo, da je bila ptujska stavba — glede na motiviko reliefnih prizorov — gostišče, Souvanova hiša je bila trgovska hiša[26] (reliefni prizori obrti in trgovine), hiša v Radovljici pa je bila t. i. »malarjeva hiša« (reliefi z umetniškimi simboli).[27] Izbor motivov (prizori iz meščanskega življenja, obrt, trgovina, umetnost) kot tudi gradnja bogatejših, okrašenih stavb pa nas opozarjata na tedanji razvoj obogatelega meščanstva. Vse omenjene stavbe odlikuje ubranost reliefne arhitekturne plastike z njenim pročeljem. Reliefi izstopajo iz območja čiste dekorativnosti ter tako vsebinsko kot formalno v vseh primerih harmonično dopolnjujejo stavbno celoto.

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

II. obdobje

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

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

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

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

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

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

Nedaleč od njega so postavili *Jenkov nagrobni spomenik*. Po lastnem načrtu ga je izklesal podobar in kamnosek Ivan Vurnik iz Radovljice. Na nagrobnik je pritrjen marmornati relief s pesnikovo prvo likovnoumetniško upodobitvijo, ravno tako delo Ivana Vurnika. Tudi Jenkov nagrobnik ima obliko znamenja, kar očitno kaže na naslonitev na zasnovo Prešernovega nagrobnega spomenika. Jenkov nagrobni spomenik so slovesno odkrili 28. septembra 1873.[4]

---

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

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

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

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

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

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

---

sprednji strani spomenika je napis: SIMON JENKO / Rojen 27. oktobra 1835 / na Podreči, / Umrl 18. oktobra 1869 v Kranji. / Ko jaz v gomili črni bom / počival, / I zelen mah poraste nad / menoj; / Veselih časov srečo bo / užival, / Imel bo jasne dneve na- / rod moj. — Na hrbtni strani je napis: Postavili slovenski rodoljubi.

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

[6] ibid.

[7] ibid.

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

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

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

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

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

Domačih figuralnih javnih spomenikov v tem obdobju ne zasledimo. Imamo sicer nekaj tovrstnih spomenikov, a so delo tujih umetnikov, ki prav tako kot kiparji prvega obdobja izhajajo iz dunajske kiparske šole. Znanemu maršalu in častnemu meščanu Ljubljane Jožefu Radetzkemu je ljubljanski občinski svet sklenil postaviti spomenik, ki naj bi ga naredil tedaj najslavnejši kipar na Dunaju Anton Dominik Fernkorn. Z imenom Fernkorn je povezana vrsta najlepših in najpopularnejših spomenikov tistega časa na Dunaju (konjeniška spomenika nadvojvodi Karlu in princu Evgenu Savojskemu ter drugi spomeniki). Bil je vodja livarne (k. k. Kunsterzgiesserei) na Dunaju, kjer so odlivali figuralno in dekorativno plastiko za domače in tuje umetnike. Njegova dela odlikuje tehnična dovršenost, skrbna izdelava in smisel za realistično upodabljanje.[14] To velja tudi za bronasto *poprsje maršala Radetzkega*, ki so ga postavili v *ljubljansko* Zvezdo. Podstavek[16] zanj je iz nabrežinskega kamna izklesal ljubljanski kamnosek Ignacij Toman. Spomenik so slovesno odkrili dne 19. marca leta 1860.[15] Ob prevratu jeseni leta 1918 so ga podrli, kip pa stoji zdaj na

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

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

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

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

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

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

dvorišču ljubljanskega Mestnega muzeja (sl. 62). Leta 1882 je mesto *Ljubljana* postavilo *maršalu Radetzkemu* še en *spomenik;* tokrat pred tivolski grad v ljubljanskem Tivoliju. Lokacija spomenika je povezana s hvaležnostjo mesta za zasluge, ki jih je imel Radetzky pri obnovitvenih delih tivolskega gradu in njegove parkovne okolice v času, ko je bil njegov lastnik.[17] Spomenik je predstavljal celopostaven lik maršala v naravni velikosti, stoječega na kamnitem podstavku. Kip je iz litega železa, ulit je bil v Blanci na Češkem in je delo neznanega livarja.[18] Po kvaliteti nedvomno zaostaja za Fernkornovim kipom: manjkata mu detajlnejša izdelava in učinek monumentalnosti. Vendar tako maršalovo portretno poprsje kot tudi njegov celopostavni kip ne presegata konvencionalnih zasnov javnih spomenikov tistega časa. Železen kip maršala je bil leta 1852 odlikovan na industrijski razstavi v Londonu. Ko ga je mesto Ljubljana odkupilo, ni bil ugoden čas za postavitev in tako so ga spravili v mestno shrambo in nanj pozabili. Okoli leta 1881 so kip našli in ga naslednje leto postavili pred grad Tivoli, kjer je stal vse do odstranitve ob prevratu jeseni leta 1918.[18] Danes je kip na dvorišču ljubljanskega Mestnega muzeja (sl. 64).

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

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

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

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

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

kvalitetno delo, ki jih odlikuje skladnost telesnih proporcev, pa v povezavi s stavbnim pročeljem delujejo neenotno in neizrazito.
Prav nasprotno bi lahko rekli za figuralno arhitekturno *plastiko na mariborskem gledališču*, ki so mu sedanjo podobo ustvarili leta 1864.[20] V tem primeru pa dajejo fasadi, grajeni v novoklasicističnem duhu, tako skupina muzicirajočih dečkov na vrhu stavbe kot tudi kariatide na njeni čelni sredini vtis zaključene celote. Plastike same so baročno oblikovane in kvalitetno tako rekoč nepomembne.

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

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

[19] Janko Orožen: *Posestna in gradbena zgodovina Celja*, Celje 1957, p. 31; Peter Povh, Celjska arhitektura v 19. stoletju, *ZUZ*, n. v. IX, 1972 (od tod citirano Povh, Celjska arhitektura), p. 91.
[20] Iztok Premrov: *Arhitektura 19. stoletja v Mariboru*, Diplomsko delo (tipkopis), Ljubljana 1971 (od tod citirano Premrov: *Arhitektura 19. st. v Mb.*), p. 16.
[21] ibid., pp. 17—18. — Gambrinus (Gambrin) je mit. flandrijski kralj, baje iznajditelj piva.
[22] ibid., pp. 19—20. — Podatek so mi posredovali tudi iz mariborskega Zavoda za spomeniško varstvo.
[23] Cevc: *Slov. umetnost*, str. 152; Josef Julius Binder, *Geschichte der k. k. Staats-Oberrealschule in Laibach: Festschrift zur Feier des Fünfzigjährigen Bestandes*, Laibach 1902, pp. 34—35, 167.
[24] Bernik: *Organizem slov. obmorskih mest*, pp. 169—170; Kovič in Pahor, O zgd. in arh. razvoju Tartinijevega trga, p. 33.

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

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

III. obdobje

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

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

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

Slovenci so velika dogodka, kot sta prva imperialistična svetovna vojna in z njo povezan razpad Avstro-Ogrske, dočakali sprva sorazmerno slabo pripravljeni. V drugi polovici svetovne vojne pa se je slovensko narodno gibanje razmahnilo ter tudi pripomoglo k razsulu avstro-ogrske monarhije jeseni leta 1918.[1]

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

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

[1] Glej op. 1 pri II. obdobju.

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

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

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

Prešernovemu spomeniku na Bledu je po obliki soroden nekaj let pozneje postavljeni *Levstikov spomenik v Velikih Laščah*, ki ga je iz istega materiala (repentaborski kamen) izdelal tamkajšnji podobar Franc Jontez. Spomenik (z napisi na podstavku) so slovesno odkrili 11. avgusta leta 1889.[3] Levstikov spomenik pa kljub formalni podobnosti s Prešernovim spomenikom na Bledu Prešernovega prekaša že po velikosti, še bolj pa po izdelavi, ki je v nasprotju s sumarno izdelavo Prešernovega spomenika tehnično dovršena. Bogatejši je tudi po svojem okrasu: poleg stilizirane dekoracije na zgornjih robovih podstavka ima spomenik v spodnjem delu obeliska vzidano medaljo z Levstikovim portretom. Bronasta medalja je dosti poznejša kot spomenik, saj je nastala leta 1931. Njen avtor je akademski kipar Svitoslav Peruzzi.[4] Spomenik stoji pred cerkvijo v Velikih Laščah in je obdan z železno ograjo, prav tako izdelano po načrtu Svitoslava Peruzzija.[5] Leta 1894 so v *Črnem vrhu nad Idrijo* slavnostno odkrili *spomenik* za-

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

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

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

[5] ibid., p. 190.

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

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

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

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

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

[7] ibid.

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

[9] —, Lampetova slavnost v Črnem vrhu, *DS,* XXIII, 1910, p. 413.

[10] ibid.

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

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

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

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

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

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

Avtorji preprostih spomenikov so bili domači kamnoseki in podobarji. Ti so včasih posegli tudi po zahtevnejših spomeniških nalogah. Primer takšnega spomenika je *spomenik vodnjak Josipini Hočevarjevi v Radovljici*. Josipina Hočevarjeva je bila znana dobrotnica[18] (med drugim je gmotno podpirala akademskega kiparja Ivana Zajca)[19] in je kot radovljiška rojakinja prispevala za tamkajšnji vodovod ter za ustanovo za radovljiško šolsko mladino.[20] Hvaležno mesto ji je leta 1908 postavilo spomenik, ki — ustrezno njenim zaslugam — prikazuje šolarja s knjigami v eni roki in z mestnim grbom, na katerem je portretni relief Josipine Hočevarjeve, v drugi roki. Kip šolarja stoji

[13] Vrišer, Znamenja in javni spomeniki v Mb., p. 191.
[14] ibid.
[15] ibid.
[16] Vrišer, Znamenja in javni spomeniki v Mb., p. 192.
[17] ibid.
[18] Ivan Lapajne: *Krško in Krčani*, Krško 1894 (od tod citirano Lapajne: *Krško*), pp. 135—145.
[19] Zajec, Moji spomini, p. 59.
[20] Pirnat, Ivan Vurnik, p. 272.

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

Kot sem že omenila, postavitev *Vodnikovega spomenika v Ljubljani* pomeni uvod v razcvet spomeniške plastike v tem obdobju ter — s svojim konceptom — začetek razvoja figuralnih javnih spomenikov v Sloveniji. Ponovno pobudo za postavitev Vodnikovega spomenika je dalo Dopisno pisateljsko podporno društvo, t. i. ljubljanski mestni zastop pa je izvolil Odbor za postavitev Vodnikovega spomenika. Posebni odbor pa je delo zaupal akademskemu kiparju Alojziju Ganglu, ki je Vodnikov kip končal konec leta 1888. Po ulivanju kipa v bron na Dunaju ter po končanem kamnoseškem delu, ki ga je opravilo podjetje Feliksa Tomana, so spomenik postavili pred nekdanje licejsko poslopje na današnjem živilskem trgu v Ljubljani. 30. junija leta 1889 so spomenik slovesno odkrili.[23] Bronasti kip stoji na trojnem stopničastem podstavku, ki se zožuje v kvadrast kamniten blok z napisi[24] ter s profiliranim zgornjim in spodnjim robom (sl. 69). Spomenik je ograjen z litoželezno ograjo. Ob koncu osemdesetih let smo torej dobili prvi javni spomenik z večjim prizadevanjem za dostojen spomeniški poudarek, ki je hkrati delo prvega uglednega slovenskega kiparja novejše dobe Alojzija Gangla.[25] Spomenik odlikuje harmonična ubranost med realistično oblikovanim, krepko modeliranim kipom Vodnika in med monumentalno preprostostjo in pretehtanostjo razmerij podstavka. Sama zasnova spomenika, težnja po monumentalnosti, tehnična dovršenost — vse to nam izpričuje dejstvo, da smo tokrat prvič stopili v korak s tedanjim umetnostnim delovanjem na področju spomeniške plastike v Evropi oz. bolje na Dunaju. Gangl — šolan na dunajski akademiji pri tedaj najslavnejših kiparjih in najodličnejših predstavnikih dunajske spomeniške smeri K. Zumbuschu in E. Hell-

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

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

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

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

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

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

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

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

[26] Šijanec: *Sodobna slov. lik. um.*, p. 279.
[27] —, Kipar Gangl, *LZ*, XXI, 1901, p. 866; *SBL*, I, p. 203. — Na spomeniku je napis: VALVASOR.
[28] Rozman, Lj. javni spomeniki, p. 197; —, Valvazorjev spomenik v Ljubljani, *Sn*, I, 1902—1903, zv. 12, p. 396.
[29] O slovesnem odkritju poroča *DS* 1899: —, *Naše slike*, *DS*, XII, 1899, p. 768 in repr. pp. 657, 665, 768.
[30] ibid.
[31] Biteznik Anton (1869—1949), kipar. — Podatke mi je posredoval umetnostni zgodovinar Damjan Prelovšek; Stele, Likovni spomeniki, str. 11.

ridu postavili *spomenik* rojaku skladatelju *Hrabroslavu Volariču*. O avtorju nimam podatkov; po fotografiji[32] sodeč gre za enega konvencionalnih spomenikov z že običajno zasnovo celopostavnega kipa na podstavku. Skladatelj je upodobljen mlad, z nadihom liričnega razpoloženja. Podstavek spomenika je okrašen s simboli glasbe in slave. Tako Čehovinov kot Volaričev spomenik pa vsekakor ostajata v območju akademskega realizma.

To shemo figuralnega javnega spomenika, ki je postala že konvencionalna, pa je obogatil in ji skušal dati monumentalnejši poudarek akademski kipar Ivan Zajec[33] v svojem *Prešernovem spomeniku*. Spomenik je po svojem obsegu največje tovrstno delo v Sloveniji. Prešernu so Slovenci sicer že postavili nagrobni spomenik v Kranju ter spomenik na Bledu, a še vedno je gorela želja, da bi svojemu največjemu pesniku postavili spomenik v slovenskem glavnem mestu — v Ljubljani.[34] Tako je že dalj časa obravnavano zamisel o postavitvi Prešernovega spomenika sprožila in končno tudi uresničila pesnikova stoletnica rojstva. Akcijo za postavitev je začel župan Ivan Hribar leta 1898 in leto kasneje so objavili natečaj, na katerega so se lahko prijavili le slovenski umetniki.[35] V začetku leta 1900 je presojevalna komisija od sedmih poslanih modelov[36] za Prešernov spomenik izbrala enega izmed dveh osnutkov kiparja Ivana Zajca. Podelila mu je prvo nagrado; drugo nagrado je dobil Alojzij Progar, častna priznanja pa trije kiparji, med katerimi je bil tudi Franc Berneker.[37] Kiparju Zajcu so izvršitev njegovega prvega osnutka (Prešeren z muzo) naročili oktobra leta 1900, in to po odobritvi članov posebne dunajske strokovne žirije, kiparjev C. Kundmanna, K. Zumbuscha (dva izmed predstavnikov dunajske monumentalne plastike in hkrati Zajčevih vzornikov) in rojaka arhitekta Maksa Fabianija. Zajec je pozneje nekoliko spremenil svoj prvi osnutek, vendar je bil spomenik izdelan na podlagi novega osnutka. Spomenik je delal na Dunaju; vse delo, študijske priprave in večmesečno odlivanje je potekalo pod nadzorstvom prof. Kundmanna, vendar o izvirnosti zasnove Zajčevega dela ne more biti dvoma.[38] Ob nastajanju Prešernovega spomenika so se »*razvnele žive, celo žolčne debate o kakovosti spomenika; mladina ga je odklanjala z estetskimi in urbanističnimi sodbami, zastopniki cerkve zaradi golote muze nad stoječim kipom*« (Stele).[39] Tudi sam odbor za posta-

[32] Repr. v *IS*, II, št. 23, 1926, p. 183.
[33] Zajec Ivan (1869—1952), kipar. Rojen in umrl v Ljubljani. Delal pri očetu Francu Zajcu, študiral na Dunaju na akademiji (1889—1893) in posebej v specialki K. Kundmanna (1893—1896), 1906—1908 v Parizu, bil pozneje v Trstu in Rimu v Meštrovićevi delavnici, 1915—1918 interniran na Sardiniji, odtlej v Ljubljani (med obema vojnama učil na Tehn. srednji šoli in pozneje modeliranje na arhit. odd. Tehn. fak.). — Menaše: *Leksikon*, stolpec 2353.
[34] —, Národu slovenskemu!, *LZ*, XI, 1891, p. 191.
[35] Šijanec: *Ivan Zajec*, p. 12; Rozman, Lj. javni spomeniki, p. 197.
[36] Nekdo (, ki je modele videl), Modeli za Prešernov spomenik, *LZ*, XX, 1900, p. 133.
[37] Rozman, Lj. javni spomeniki, pp. 197—198; L., *Načrti za Prešernov spomenik*, *DS*, XIII, 1900, p. 288.
[38] Šijanec: *Ivan Zajec*, p. 12; Šijanec: *Sodobna slov. lik. um.*, op. 35, p. 522.
[39] Stele, Likovni spomeniki, pp. 11—12.

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

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

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

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

[41] ibid.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

poprsje slavnega matematika stoji na preprostem stebru iz kraškega marmorja, ki ima vklesano upodobljenčevo ime. Poprsje je kipar Zajec modeliral v času nastajanja Prešernovega spomenika in je bilo prav tako kot kipa zanj ulito v Kruppovi livarni.[51] Je kvalitetno delo, ki ga odlikuje portretna zvestoba upodobljencu in realističen način oblikovanja (sl. 71). V istem času je Zajec zasnoval še dva spomenika Vegi za Ljubljano. Prvi osnutek je bil zamišljen s sedečim učenjakom, ki ga spremljata genij in Mars[52], drugi osnutek pa brez stranskih figur; oba naj bi bila nadnaravne velikosti in ulita v bron.[53] Potrebna dela je hotel kipar izvršiti v Parizu, v »*metropoli sočasne umetnosti*«, kot pravi sam, in ne več na Dunaju, saj je tako upal na bogatejše izkušnje, ki bi si jih tam pridobil, in na večji ter bolj zanesljiv uspeh.[54] V Pariz je sicer odpotoval, a po vrnitvi domov je doživel razočaranje, saj ni mogel uresničiti nobenega od obeh osnutkov za monumentalen in nekonvencionalno zasnovan spomenik.[55] Tako nam je ostal samo skromen, soliden spomenik Vegi, postavljen pred župnijsko cerkev v Moravčah.

Opirajoč se na isto shemo, vendar stereotipnejših oblik, je spomenik podjetniku in mecenu *Martinu Hočevarju* (njegova žena Josipina ima spomenik v Radovljici) v *Krškem*. Svojemu dobrotniku so ga Krčani postavili okoli leta 1893[56] ter je delo kiparja Josefa Müllnerja[57]. Bronasto *poprsje* je postavljeno na stopničasti podstavek, ki se zožuje v kvadrast blok z vklesanim imenom. Čez spodnji del podstavka je položena kamnita stilizirana palmova veja.[58]

Omenim naj še *spomenik* skladatelju *Miroslavu Vilharju v Postojni*, ki so ga slovesno (to je bil »*pravi narodni praznik Notranjske*«) odkrili leta 1906.[59] Spomenika ni več, nekdaj pa je stal na glavnem trgu v Postojni. Na piramidnem podstavku z napisom[60] je stalo bronasto poprsje Vilharja. Iz podstavka je izviral studenec, ob njegovem izlivu pa sta bili upodobljeni dve človeški ribici. Spomenik je zasnoval arhitekt Ivan Jager, avtor poprsja je bil akademski kipar Alojzij Repič[61]; podstavek iz repentaborskega kamna je bilo delo kamnoseka I. Caharije[62]. Povečano portretno poprsje je bilo razstavljeno na II.

[51] Zajec, Iz svojega življenja, p. 310; Zajec, Moji spomini, p. 60.
[52] O tem osnutku piše *Slovan* iz leta 1903-4: c. r., Vegov spomenik, *Sn*, II, zv. 8, 1903-4, p. 256 in repr. p. 225, 233.
[53] Šijanec: *Ivan Zajec*, p. 14.
[54] Zajec, Iz svojega življenja, p. 310.
[55] Šijanec: *Ivan Zajec*, p. 14.
[56] Lapajne: *Krško*, pp. 129—134, 149, 159.
[57] Podatek mi je posredoval dr. Emilijan Cevc. — Müllner Josef (1879—1968), kipar.
[58] Napis na spomeniku je: Martin / Hočevar / 1810—1886. — Portretno poprsje je sign. in dat.: Jože Müllner / Salzburg / 1893.
[59] —, Odkritje Vilharjevega spomenika v Postojni, *LZ*, XXVI, 1906, p. 574.
[60] Na čelni strani spomenika je bilo Vilharjevo ime in pod njim zadnji verzi iz njegove ponarodele pesmi »Na jezeru«: »Čujte gore in bregovi, da sinovi Slave smo«.
[61] Repič Alojzij (1866—1941), kipar. Rojen v Vrhpolju pri Vipavi, umrl v Ljubljani. Študiral na dunajski akademiji (1892—1896) in in še v Kundmannovi specialki, učil 1905—1931 v Ljubljani na Umetno-obrtni šoli. — Menaše: *Leksikon*, stolpec 1778—1779.
[62] —, Odkritje Vilharjevega spomenika v Postojni, *LZ*, XXVI, 1906, p. 574.

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

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

Podobno kot je Zajec s Prešernovim spomenikom obogatil in razširil shemo spomenika (celopostaven kip na podstavku), je v tej vrsti skromneje zasnovanih spomenikov deloval akademski kipar Svitoslav Peruzzi[64] s svojim *cesarjevim spomenikom*. Po potresu leta 1895 se je *Ljubljana* hotela oddolžiti cesarju Francu Jožefu I. za njegovo pomoč in mu v znak hvaležnosti ter v spomin na njegov obisk v Ljubljani dala po potresu postaviti spomenik. Ob razpisanem natečaju, na katerega se je odzvalo devet kiparjev, je prvo nagrado dobil Svitoslav Peruzzi, drugo nagrado Franc Berneker, tretjo pa Ivan Meštrović.[65] Po vsej verjetnosti bi naročilo dobil Berneker za svoj osnutek z geslom *Ljubljani se mora pomagati*, ki sta ga žirija in kritika skoraj soglasno ocenili za najboljšo rešitev, vendar bi izvršitev tega osnutka daleč presegla vsoto, namenjeno za spomenik, zato so se raje odločili za skromnejši in cenejši Peruzzijev načrt z geslom *Poklonitev*.[66] Spomenik so hoteli prvotno postaviti pred ljubljansko sodno palačo, nato pa v Zvezdo, na mesto kipa Radetzkega. Leta 1905, ob desetletnici cesarjevega obiska v Ljubljani, naj bi spomenik svečano odkrili.[67] Toda dogodki so se zasukali drugače in spomenik so končno postavili šele leta 1908, in to pred sodnijsko palačo.[68] Spomenik je v bistvu zasnovan na skromni shemi portretnega poprsja na stebru, ki pa jo je Peruzzi obogatil z žensko figuro, vidno s hrbta, ki z desnico dviga lovorov venec, z levico pa se opira na ploščo, na kateri je ljubljanski grb. Alegorična ženska postava tako predstavlja mesto Ljubljano, ki se zahvaljuje cesarju za njegovo pomoč ob času potresa.[69] Poleg tega je kipar steber razširil v monumentalen blok in ga okrasil z dvema orloma na vsaki strani ter z reliefom na njegovi hrbtni strani. Vrh spomenika je tvorilo bronasto poprsje cesarja, ki so ga po zlomu Avstro-Ogrske odstranili in je zdaj na njegovem mestu *portretno poprsje* slavista *Frana Miklošiča*, delo akademskega kiparja Tineta Kosa.[70] Celotna kompozicija je iz belega marmorja in stoji na mogoč-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Obe stereotipni obliki spomeniške plastike torej temeljita na osnovni shemi: podstavek — kip oz. portretno poprsje. To shemo prekine največji kiparski talent naše moderne Franc Berneker[72] s svojim *Trubarjevim spomenikom*, postavljenim leta 1910 v *Ljubljani*.[73] Protestantski pridigar in utemeljitelj slovenskega knjižnega jezika Primož Trubar se z roko in knjigo opira na govorniški pult, ki tvori hkrati podstavek spomenika (sl. 74). Tako nimamo več opravka z doslej običajno strogo ločitvijo med podstavkom in kipom, temveč je pred nami umetniško dovršena združitev obeh elementov spomenika v skladno celoto. Preprostost oblik, v katerih zaslutimo secesijsko razpoloženje, in celotne zasnove spomenika, mehkobno, »rodinovsko« učinkujoča obdelava marmorja, lirična občutenost celote, notranja veličina samega lika Trubarja: vse to daje vtis monumentalnosti, ki jo poudarja še njegova lokacija. Obkrožen z zelenjem tivolskega nasada, nam predstavlja Trubarjev spomenik enega redkih primerov stapljanja umetnine, spomenika, z okoljem, naravo, v takšno harmonično celoto. In pri tem, ko še vedno lahko izrekamo sodbo, da je Trubarjev spomenik naša *»najlepša javna plastika«* (Cevc)[74] in *»najbolj posrečen spomenik pri nas«* (Stele),[75] je treba poudariti velik delež okolja, v katerega je spomenik postavljen. Pomen in mesto, ki ga ima Trubarjev spomenik v razvoju slovenske spomeniške plastike, je dobro označil F. Šijanec: *»S tolikšno izrazno poduhovljenostjo, s tolikšno preprostostjo sredstev, ki ji ni več mar za alegorijske rekvizite in zunanje atribute klasicističnega patosa, se doslej ni uveljavila še nobena spomeniška zamisel, pa bodisi pri javnem ali zasebnem statuaričnem naročilu.«*[76]

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

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

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

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

[74] Cevc: *Slov. umetnost*, p. 176.

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

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

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

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

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

Prvi spomenik iz te vrste je *spomenik cesarja Jožefa II.* iz leta 1882.[77] Spomenik je stal v starejšem delu mestnega parka in je predstavljal cesarja v značilni monumentalni pozi z listino v roki ter v uniformi z mečem. Ob njegovi strani je bil prek prizmatičnega, na zgornjem in spodnjem robu profiliranega podstavka pogrnjen cesarski plašč (sl. 73). Spomenik kljub monumentalnemu vtisu realistično izdelanega lika cesarja (naslonitev na nemškega kiparja E. Rietschla in njegove spomenike) ne presega konvencionalnih, a sodobnemu stilnemu okusu ustrezajočih zasnov. Po mnenju S. Vrišerja gre za *»enega številnih odlitkov Jožefovega kipa, katerega avtor je bil dunajski kipar Rudolf von Kauffungen«*, učenec kiparjev Hellmerja in Kundmanna.[78] Spomenika ni več. V tem času so Jožefu II. postavili več spomenikov, saj se je to skladalo s političnim gibanjem nemških liberalcev. Tako so na primer istega leta kot v Mariboru postavili spomenik *Jožefu II.* tudi v *Celju*.[79]

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

[77] Vrišer, Znamenja in javni spomeniki v Mb., p. 187.
[78] Vrišer, Znamenja in javni spomeniki v Mb., pp. 187—188.
[79] Vrišer, Znamenja in javni spomeniki v Mb., p. 187.

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

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

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

[80] Vrišer, Znamenja in javni spomeniki v Mb., pp. 187—188.
[81] Vrišer, Znamenja in javni spomeniki v Mb., pp. 188—190. Fuss Heinrich (1845—1913), kipar.

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

Kot sem že omenila, najdemo takšne vrste spomenik tudi v Piranu. To je spomenik skladatelju in violinistu Giuseppu Tartiniju, ki mu ga je postavilo njegovo rojstno mesto *Piran. Tartinijev spomenik* so hoteli postaviti ob dvestoletnici njegovega rojstva, leta 1892. Na razpisanem natečaju za izvršitev spomenika je zmagal beneški kipar — avtor Tizianovega spomenika v Pieve di Cadore in Goldonijevega spomenika v Benetkah — Antonio Dal Zotto. Naročilo za podstavek spomenika pa so izročili kamnoseku Antoniu Tamburliniju, rojenemu Pirančanu. Podstavek je bil dokončan v roku, na sam kip, ki je bil tudi ulit v beneški umetnostni livarni Munareti, pa so morali čakati skoraj štiri leta. Spomenik so slavnostno odkrili šele leta 1896.[83]

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

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

---

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

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

[84] Napis je: A / Guiseppe Tartini / l'Istria / MDCCCXCVI.

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

kompleks nedvomno pomeni vrh slovenske figuralne arhitekturne plastike devetnajstega stoletja.

Naročilo za plastike na novem, tedaj imenovanem Deželnem gledališču je akademski kipar Alojzij Gangl prejel od kranjskega deželnega odbora leta 1890.[86] čez dve leti je izvršil kamniti alegorični figuri *Veseloigro* in *Tragedijo* (sl. 77) ter skupino iz peščenca *Genij z glasbo in dramo.*[87] Figuri so postavili v niši na pročelju stavbe, skupino treh plastik pa na njen vrh, a so jo kasneje zaradi močnih okvar odstranili.[88] Alegorični figuri nam vsaka s svojimi simboli, s kretnjami, z mimiko obraza in ne nazadnje z močno razgibano draperijo ponazarjata čustvi veselja in obupa. Učinkujeta dinamično in sproščeno; očiten je kiparjev poskus slikovite obdelave površin, kar ga v tem primeru oddaljuje od klasičnega akademizma. Figuri oddaljeno spominjata na Carpeauxovo plastično skupino *Ples na pariški Operi.* To še tem bolj velja za še lahkotnejše figure v skupini s krilatim genijem, ki stoji — dvigajoč plamenico — med sedečima alegorijama glasbe in drame. Pri teh figurah, izdelanih v stilu slikovitega realizma, se je kipar uspešno spoprijel z oblikovanjem akta, saj je v primerjavi s figurami v nišah tu občutno zmanjšal pomen draperije. Žal pa kvalitetna plastična kompozicija na vrhu stavbe nikakor ni prišla do izraza: figuralna dekorativna plastika v zatrepu stavbe, delo nekega dunajskega podjetja,[89] je pokvarila sicer monumentalen vtis umetniškega dela (sl. 76). Zdaj je stavba brez Ganglove skupine na vrhu in kot takšna z vso ostalo arhitekturno plastiko in dekorativnim okrasom (amorete, medaljoni itd.) deluje kot skladna celota. Vanjo se harmonično vključujeta tudi Ganglovi alegoriji; morda sta niši zanju nekoliko preplitvi in jima ne dajeta dovolj prostornega in poglobljenega ozadja. Vsekakor nam arhitekturna plastika na ljubljanski Operi predstavlja eno redkih kvalitetnih in harmoničnih povezav s stavbno celoto v devetnajstem stoletju. Hkrati nam Opera pomeni pomembno stopnjo v razvoju slovenske figuralne arhitekturne plastike prejšnjega stoletja, saj je pri okrasitvi monumentalnega javnega poslopja prvikrat udeležen domač, akademsko šolani kipar.

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

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

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

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

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

[90] Pengov Ivan (1879—1932), podobar.

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

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

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

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

[93] Povh, Celjska arhitektura, p. 104.

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

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

Delež slovenskih kiparjev pri plastičnem okrasu ljubljanskih stavb iz *»secesijske dobe«* je majhen. Figuralne arhitekturne plastike niso ustvarili. Dobili smo dva *atlanta* na *Regalijevi hiši;* mišičasti poprsji sužnjev, ki nosita vogalni pomol stavbe, je po prvotnem načrtu Franca Bernekerja izklesal kipar Svitoslav Peruzzi.[97] V harmonično skladnost s pročeljem *nekdanjega dekliškega liceja*[98] se tako po vsebini kot po obliki staplja tudi sicer kvaliteten relief kiparja Ivana Zajca. Dekorativni relief nam na lahkoten in igriv način predstavlja dekliške figure s festonom.[99]

SKLEP

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

[94] Šumi: *Arhitektura seces. dobe*, p. 39.
[95] Šumi: *Arhitektura seces. dobe*, pp. 39—40.
[96] Šumi: *Arhitektura seces. dobe*, p. 39.
[97] Hudales-Kori, Kipar Peruzzi, p. 183; Šumi: *Arhitektura seces. dobe*, p. 40.
[98] Šumi: *Arhitektura seces. dobe*, p. 35.
[99] Zajec, Moji spomini, p. 61; Šijanec: *Ivan Zajec*, p. 16.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[2] Vrišer, Znamenja in javni spomeniki v Mb., p. 194.
[3] ibid.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[4] Stele: *Oris zgodovine um.*, pp. 153—154.
[5] Šijanec: *Sodobna slov. lik. um.*, p. 275.
[6] ibid.

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

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

[7] Cevc: *Slov. umetnost*, p. 176.

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

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

ZUSAMMENFASSUNG

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

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

[8] Šijanec: *Sodobna slov. lik. um.*, pp. 292, 296; Stele, *Likovni spomeniki*, p. 14.
[9] Šijanec: *Sodobna slov. lik. um.*, p. 293.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bestrebungen einer Epoche mehr als künstlerische Schöpfungen. Obwohl diese Epoche karg an Denkmälern war, muß man sich dessen bewußt sein, daß alle späteren Denkmalserrichtungen von unseren verdienstvollen Männern im Wesen in dieser Epoche verwurzelt sind. Die unmittelbare Ursache für Anregungen zur Errichtung der Denkmäler für Vodnik, Valvasor, Prešeren, Trubar, Vega usw. kann in dem seit 1848 ständig zunehmenden Nationalbewußtsein gesucht werden. Gerade in dieser Epoche ist das öffentliche Denkmal zum erstenmal Gegenstand des Interesses der breiten Öffentlichkeit geworden (die Errichtung des Vodnik-Denkmals wurde Z. B. zur sogenannten »offenen Frage« und als solche das Zentrum der Polemik um die Errichtung von Denkmälern überhaupt).
Einheimische figurale öffentliche Denkmäler sind in diesem Zeitabschnitt nicht zu finden. Die Urheber derartiger Denkmäler sind fremde Meister, vor allem Wiener Bildhauer (z. B. die Porträtbüste des Marschalls Radetzky von 1860 ist das Werk A. D. Fernkorns und stand im ehemaligen Zvezda in Ljubljana.

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

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

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

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

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

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

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

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

Übersetzung von D. und N. Grah

JAKOB BROLLO

Andreja Žigon, Ljubljana

DEKORATIVNO CERKVENO SLIKARSTVO V DRUGI POLOVICI 19. STOLETJA NA SLOVENSKEM PODEŽELJU

Članek, ki obravnava gradivo iz 19. stoletja, predstavlja enega prispevkov k novejšim raziskovanjem umetnosti te dobe. Zakaj prispevek? Vemo, da umetnostna zgodovina zadnjih desetletij išče pota in kriterije za čim popolnejše in čim bolj sumarno vrednotenje del, nastalih v 19. stoletju. Ker je za razumevanje nekega obdobja potrebno poznati kar največ gradiva in ker je konkretno v našem obdobju še mnogo neraziskanega in neznanega, je pričujoči spis predvsem obdelava opusa enega izmed mnogih posameznikov.

Za 19. stoletje, posebej pa za obdobje po sredi stoletja je značilna ločnica med dvema smernicama umetnostnih dogajanj. Na eni strani nastajajo dela po želji naročnikov in družbe, velika monumentalna dela, na drugi pa neuradna umetnost, ki se je morala boriti za svoje priznanje. Ta vključuje predvsem tabelno slikarstvo in deloma kiparstvo, za razvoj katerih nam je na razpolago že ustaljena lestvica od klasicizma in romantike prek realizma in impresionizma do fin de siècla. Uradno, v svojem času cenjeno in splošno priznano umetnost, ki tudi ni mogla obstajati v nasprotju z družbo, pa nam predstavljajo reprezentativni veliki objekti, predvsem arhitektura s svojo zunanjo in notranjo dekoracijo. Namen teh del je bil, da so ugajala, da so zbujala videz bogastva in razkošja, zaradi česar so se posluževala različnih zgodovinskih slogov, v strokovni literaturi poimenovanih s terminom historični slogi. Rešitvam, problemom ter razvoju te smeri umetnosti 19. stoletja posvečajo raziskovalci v zadnjem času vedno več pozornosti, z njo pa se ukvarja tudi ta članek.

Gre za obdelavo opusa enega izmed predstavnikov slikarstva, cerkvenega stenskega oziroma dekorativnega slikarstva druge polovice 19. stoletja. Kolikor imamo več strokovne literature za arhitekturo tega obdobja, je za dekorativno, predvsem cerkveno slikarstvo ni. Rudolf Zeitler omenja, da je bilo v 19. stoletju po vsej Evropi poslikanih mnogo cerkva, a da ni o njih napisana niti beseda; takšni, neevidentirani spomeniki pa za umetnostnega zgodovinarja v bistvu ne obstajajo.[1] Iz tega je razvidno, da je naloga, ki si jo zadaja priču-

[1] R. Zeitler, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, pp. 31—32.

joči spis, skoraj popolnoma pionirska. Pojavlja se namreč problem, kje iskati gradivo za primerjanje z evropsko umetnostjo, za pravilno vrednotenje v njenem okviru in posebej v okviru slovenske umetnosti.

Velik vpliv na cerkveno umetnost 19. stoletja so imeli Nazarenci. Nemški umetniki, ki so se zbrali v Rimu, so obnovili po duhu religiozno, po tehniki monumentalno stensko slikarstvo (fresko), zgledovali so se po umetnosti Rafaela, italijanskega *Quattrocenta* in nemške renesanse, gojili pa so jasno zasnovano kompozicijo in čisto risbo. Nazarensko tradicijo zaznamujemo tudi pri nas, toda le pri nekaterih slikarjih, pri drugih pa le delno. Figuralne kompozicije naših slikarij, kolikor so nastale pod vplivom Nazarencev, predstavljajo namreč glede na bogato ornamentiko le določen sestavni del dekoracij, ki jih moramo upoštevati kot celote in ne v njihovih posameznostih.

Vodilna vloga v slovenski umetnosti 19. stoletja pripada slikarstvu. V tem času se prvič v naši umetnosti pomembno uveljavi profano slikarstvo, portret in krajina, cerkveno tabelno, predvsem pa stensko slikarstvo druge polovice stoletja pa predstavlja tretji največji razcvet tovrstnih spomenikov po obdobju gotike in baroka. Prvo polovico 19. stoletja zaznamujeta Leopold Layer in Matevž Langus, ki izhajata iz baročne tradicije in ki sta cerkveno slikarstvo popularizirala ter ga približala širokim ljudskim množicam. Delovanje predstavnika naslednje generacije, Janeza Wolfa, sega v tretjo četrtino stoletja. Wolfove monumentalne slikarije so zasnovane v idealističnem nazarenskem duhu, odlikuje pa jih tudi sodobna realistična nota. Ob teh, nam že bolj ali manj prezentnih mojstrih zasledimo v drugi polovici 19. do vključno prvih desetletij 20. stoletja še vrsto imen slikarjev, ki so okrasili mnogo cerkva (glede na pregled po topografijah in podobnih virih je bilo v tem obdobju poslikanih prek 300 cerkva) in katerih delo se le omenja, resno in podrobno pa še ni bilo obdelano. Cerkev, ki je bila v prvi polovici stoletja oslabljena spričo političnih, ekonomskih, družbenih in duhovnih pretresov takratnega časa, se je šele v drugi polovici 19. stoletja toliko okrepila, da je povečala svoj duhovni vpliv na ljudske množice. Zaradi propagande se je začela tudi umetnostno živahneje udejstvovati, tako da spremljamo njeno pospešeno dejavnost na tem področju zlasti od srede 19. stoletja dalje.[2]

Glede na narodnost in glede na delovanje v območju določenih pokrajin razlikujemo v tem obdobju v glavnem dve smeri cerkvenih dekoraterjev. Na Kranjskem, vključno Notranjskem, Goriškem in Dolenjskem so delovali predvsem domači slikarji, na Štajersko pa so zahajali Italijani iz Furlanije. Med številnimi imeni je pomembnih približno deset avtorjev.[3]

Na Kranjskem in na področju južno od Ljubljane srečujemo Wolfove učence ter slikarje, ki so bili pod njegovim vplivom. *Matija Koželj*, naseljen v Kamniku, je več cerkva okrasil tudi na Dolenjskem. *Simon*

[2] J. Curk, Umetnostni profil šmarsko-rogaško-kozjanskega skozi stoletja, *Celjski zbornik*, 1961, p. 499.

[3] Glede na pregledane podatke o avtorjih in številu objektov, ki so jih poslikali.

Ogrin, ki je obiskoval beneško in dunajsko akademijo, živel pa na Vrhniki, je slikal tudi na Notranjskem in Goriškem. Dela *Antona Jebačina*, sprva pomočnika Wolfa, Ogrina in Jurija Šubica, zasledimo tudi na Primorskem. Pri Štefanu in Janezu Šubicu se je učil pozneje v Kranju naseljeni *Matija Bradaška*, ki je poslikal nekaj cerkva celo na Štajerskem. Na Koroškem je deloval *Peter Markovič;* učil se je pri Janezu Šubicu ter na dunajski akademiji, slikal pa je tudi na Kranjskem in Štajerskem. Na Goriškem srečamo samouka *Klementa Delnerija* (Del Neri).[4] Med Italijani iz furlanske Gemone, ki so hodili na Štajersko, je prvo delo leta 1857 opravil *Tomaž Fatoni*. V Vidmu je obiskoval šolo za arhitekturo, v Benetkah, kjer je pomagal dekorativnim slikarjem, je kot izredni slušatelj obiskoval akademijo,[5] pozneje pa se je za stalno naselil v Slovenskih Konjicah. Že leta 1861 se mu je pridružil *Jakob Brollo*, ki je tudi obiskoval beneško akademijo. Iz Gemone so bili še njuna sinova *Ivan Fatoni* in *Anton Brollo* ter *Ožbalt Bierti*, katerih prva samostojna dela so nastala v zadnjem desetletju 19. stoletja. Tedaj je začel na Štajerskem delovati tudi domačin *Franjo Horvat*, ki se je učil pri Antonu Gorniku in imel delavnico v Gornji Radgoni.[6]

Dekorativne poslikave omenjenih mojstrov so figuralno-ornamentalnega značaja in kažejo sorodno stilno govorico, vendarle je zaradi določenih vzrokov najzanimivejše delo Jakoba Brolla. Prvič, imamo datiran popis vseh cerkva, ki jih je poslikal ta mojster, drugič, ob pregledovanju sicer nepopolnega gradiva topografskih opisov se je pokazalo, da je Brollo v primerjavi z drugimi freskanti poslikal verjetno največ cerkvenih notranjščin, tretji in najpomembnejši vzrok pa je ta, da je za zdaj sicer še skromna primerjava poslikav nakazala, da so Brollove slikarije bržkone najkvalitetnejše.

Ker bo obravnava nekoliko osvetlila tudi delo drugih freskantov tega časa, najbolj seveda *Furlanov*, bom uvodoma navedla najsplošnejše značilnosti tega slikarstva. Pomembno je, da gre za figuralno-ornamentalno slikarstvo, za krasitve cerkvenih prostorov, za sorazmerno velike notranjščine in za delovanje na podeželju, kar združuje zgoraj omenjene slikarje. Sestavljenost iz figuralnih kompozicij in ornamentalnih motivov je pri Brollu dokaj sorazmerna; pri drugih slikarjih je razmerje podobno ali variira, proti koncu stoletja pa se kaže tendenca k prevladovanju zgolj ornamentalnih elementov, npr. pri Ogrinu v cerkvi sv. Pavla na Vrhniki iz let 1906—1907[7] ali pri Jebačinu v župnijski cerkvi v Smledniku iz leta 1909[8] itd. Ornamente so delali

[4] Venceslav Belé, Gr. Rožman, Jožef Dostal in A. Stegenšek, Naši cerkveni slikarji, *LKU*, pp. 63—71;
V. Steska, *Slikarstvo*, pp. 337—342, 350—351;
SBL, I, 1925—1932, pp. 56, 390, 544—545;
ibid., II, 1933—1952, pp. 49—50, 220.

[5] A. Stegenšek, I, p. 182, navaja, da je T. Fantoni obiskoval beneško akademijo kot izredni slušatelj; Brollo v svojem prvem pismu pa navaja, da T. Fantoni ni obiskoval nobene slikarske šole.

[6] A. Stegenšek, Naši cerkveni slikarji, *LKU*, p. 72.

[7] M. Marolt: *Dekanija Vrhnika: Umetnostni spomeniki Slovenije*, II, Ljubljana 1929, p. 30.

[8] V. Steska, *Slikarstvo*, p. 351.

s šablonami, zato se posamezni ornamentalni motivi ponavljajo ne le pri enem, ampak pri mnogih slikarjih. Gre za neštete variacije s posameznimi elementi ornamentov, tako da nastajajo vedno nove oblike. Glede Brollovih figuralnih kompozicij pa naj poudarim, da so te zgolj določen sestavni del dekoracij, ki niso pomembne v posameznostih, ampak kot celote. Ob dosedanjem pregledu del dekorativnega slikarstva, ki časovno sega od približno šestdesetih let 19. do prvih desetletij 20. stoletja, se kot prevladujoči element ne kaže figuralika, temveč ornamentika. Ne le da ji slikarji posvečajo vso pozornost v izvedbi in da zavzema sčasoma vedno več površine, ampak je ornamentika tudi sicer tista, ki obvladuje celoto, predstavlja njeno ogrodje in okvir, tako da lahko govorimo o ornamentalni mreži kot osnovi, ki povezuje figuralne kompozicije in še druge ornamentalne motive. Najznačilnejša poteza tega slikarstva je izrazito poudarjena dekorativnost, dosežena z ornamentalno zasnovanostjo celote ter z vsestransko uporabo številnih ornamentalnih motivov.

Dekoracije cerkvenih notranjščin druge polovice 19. stoletja, kakršne so dela naših mojstrov, v tuji umetnostni zgodovini še niso obdelane. Zato sem iskala primerjavo in skupne točke v okviru drugih spomenikov, in sicer tistih, ki so ravno tako nastali kot posledica javnih naročil, ki jih tudi zaznamuje bogata dekorativnost in ki ravno tako predstavljajo umetnost, ki se izraža dekorativno. Do te primerjave me je pripeljala tudi slogovna opredelitev Brollovega slikarstva, historizem. Najbogatejše dekorativne okrase slovenskih cerkva, npr. Brollovi poslikavi v *Ponikvi pri Grobelnem* (sl. 86 in 87) in na *Stari gori pri Vidmu v Slovenskih goricah* (sl. 88) ali poslikavo Tomaža Fantonija na *Svetih gorah ob Sotli*,[9] lahko primerjamo s prav tako raznolikimi in razkošnimi dekoracijami evropskih notranjščin tistega časa, javnih objektov, kot so opere in gledališča, ter dvorcev, palač in gradov. Podeželsko cerkveno slikarstvo druge polovice 19. stoletja v Sloveniji nadomešča velike profane dekoracije v mestih Evrope, katerih središče sta bila Pariz in Dunaj; večjih profanih dekoracij iz tega časa v naših mestih namreč nimamo. Tako okrasi evropskih palač kot slovenskih podeželskih cerkva nam dajejo enak občutek bogastva in lahkotnosti.

In kakšna so dosedanja mnenja ter ocene o Brollovem oziroma dekorativnem slikarstvu druge polovice 19. stoletja na Slovenskem? Sodobnikom in naročnikom so slikarije zelo ugajale, ob pregledu njihovih mnenj lahko brez pretiravanja ugotavljamo, da so bili nad njimi kar najbolj navdušeni. Naj citiram le Avguština Stegenška, ki v *Ljubitelju*, v poglavju *Naši cerkveni slikarji* na strani 72 pravi: »*Leta 1861 sta začela na Štajerskem delati Furlana Tomaž*[10] *Fantoni in Giacomo Brollo iz Humina. S svojimi pomočniki sta okrasila veliko število cerkev in sta ohranila zaupanje pri naročnikih tudi potem, ko je Benečija se ločila od Avstrije, to pa zaradi svojega okusnega in solidnega dela.*« Potrdilo o tem beremo v župnijskih kronikah, kjer hvalijo

[9] A. Stegenšek, Svete gore na Štajerskem, *Voditelj v bogoslovnih vedah*, XIV, 1911, p. 142, repr. 2;
Fr. Kovačič, *Zgodovina*, repr. 65.

[10] Napačno citiran *Anton* Fantoni.

njuno oziroma Brollovo »mojstrsko« delo; tako na primer v kroniki župnijske cerkve v Tomažu pri Ormožu, kjer piše katoliški duhovnik in slovenski zgodovinar Matej Slekovec takole: »*Cerkev je bila v novejšem času krasno slikana oz. prebarvana ... Slike so, zlasti v kupoli, v vsakem oziru dovršene ter hvalijo mojstra slikarja ... Barve so povsod zelo okusno sestavljene in vzporejene, da prav prijetno ugajajo očesu. Sploh vse delo hvali mojstra.*« V kroniki župnijske cerkve v Ponikvi pri Grobelnem pa beremo, da se slikarija dobro prilega arhitekturi ter odlično ujema z oltarji, da so barve razkošne in sijajne, ornamentika pa bleščeča in zelo bogata. Tudi drugod naletimo na podobne hvale. Tako piše lavantinski škof dr. Mihael Napotnik v knjižici: *Vtisnite si te moje besede v svoja srca in v svoje duše* na strani 133: »*J. Brollo in njegov akademiško naobraženi sin Anton ... sta prištevati najboljšim slikarjem, ki so v novejšem času hodili iz Italije k nam na delo ... Vse slike in okrasbe se vrlo dobro prilegajo svetišču ...*«. Franc Kovačič pa pravi v svoji knjigi *Ljutomer, Zgodovina trga in sreza* na strani 293 o podružnici na Stari gori pri Vidmu v Slovenskih goricah: »*Cerkev je poslikal Jakob Brollo ... ter je gotovo ena najlepših podružnic v škofiji.*«

Strokovna literatura pa o teh delih skoraj molči oziroma jih le zelo skopo omenja. Naši umetnostni zgodovinarji so se ukvarjali predvsem z vrednotenjem starejše slovenske umetnosti, na drugi strani pa jim je bilo 19. stoletje časovno še preblizu, da bi lahko našli ustrezne kriterije za presojanje številnih del, ki so tedaj nastala. Dekoraterjem priznavajo trud, prizadevnost, izurjenost, solidnost v izvedbi in tudi določeno znanje, očitajo pa jim pomanjkanje izvirnosti, domiselnosti ter oslabljeno nadaljevanje tradicije.

Dosedanja vrednotenja tega slikarstva so izhajala predvsem s stališča ocenjevanja figuralnih kompozicij, ki so kvalitetno res slabši in najbolj skromen del poslikav. Vendar pa, kot sem že omenila in kakor bo pokazala nadaljnja analiza Brollovega dela, predstavljajo figuralne kompozicije zgolj določen sestavni del dekoracij, ki jih moramo zato gledati kot celote in jih tako tudi ocenjevati. S tega stališča obravnava France Stelè Biertijevo poslikavo župnijske cerkve pri Sv. Urbanu pri Ptuju,[11] ob kateri ugotavlja nesmiselno razkosanje arhitekturnih ploskev in uničenje jasnosti arhitektonske razdelitve. Naj poudarim, da si je Stelè prvič izbral enega manj pomembnih slikarjev, ki je bil sprva le pomočnik, pozneje pa je začel delovati samostojno,[12] drugič pa nam v isti knjigi objavljena fotografija, slikana iz neustreznega zornega kota in v črno-beli tehniki, tudi ne pove dosti.

Nikjer pa ni povedano, da predstavljajo Brollove dekoracije in dekoracije drugih slikarjev 19. stoletja naša po obsegu največja dela, naše največje opuse tega obdobja, glede na skromne krasitve cerkva v zadnjih desetletjih pa tudi zadnje tovrstne celostno zasnovane in izvedene stvaritve. Poglavitni pomen poslikav, kakršne obravnava pričujoči spis, je zato v tem, da so bili dekoraterji prejšnjega stoletja sposobni okrasiti tako velike notranjščine.

[11] Fr. Stelè, *Cerkveno slikarstvo*, p. 40, repr. 6.
[12] Fr. Stelè, ibid., pp. 18—19.

ŽIVLJENJE IN DELO

Podatke o življenju in delu Jakoba Brolla sem črpala iz dveh pisem, ki ju je slikar poslal leta 1899 duhovniku dr. Lavoslavu Gregorcu, župniku pri Novi Cerkvi (Strmec) pri Celju, in leta 1904 duhovniku in umetnostnemu zgodovinarju dr. Avguštinu Stegenšku. Prepisa obeh pisem sta članku priložena.

Jakob oziroma Giacomo Brollo se je rodil 19. septembra 1834 v Gemoni (Huminu) na Furlanskem, kjer je 19. januarja 1918[13] tudi umrl v starosti štiriinosemdesetih let.

Jakob je končal pet razredov ljudske šole in se je že kot otrok zanimal za slikarstvo. Zato ga je dal oče, ki je bil zidarski mojster in ki je vsako poletje delal v Borovljah na Koroškem, leta 1847 v uk k tedaj najboljšemu slikarju v Gemoni Jožefu Bonittiju. Ko mu je bilo osemnajst let, se je začel šolati na beneški akademiji, ki jo je v presledkih obiskoval štiri leta. Leta 1860 pa je začel delati kot pomočnik slikarja Antona Wieserja pri Sv. Martinu pri Beljaku. Naslednjih sedem let, od 1861 do 1867, pa je bil sodelavec Tomaža Fantonija. Slikar Fantoni, rojak iz Gemone, je imel tedaj na Spodnjem Štajerskem mnogo cerkvenih naročil za stenske slikarije, oltarje in pozlatitve, zato je povabil k sodelovanju brata Frančiška in Jakoba Brolla. Kakor razberemo iz Brollovega pisma, Fantoni ni bil vešč v upodabljanju figur, medtem ko je Brollu manjkala izurjenost v slikanju fresk, zato sta mojstra koristno usklajevala svoje znanje. Leta 1868 pa je štiriintridesetletni Jakob začel na Spodnjem Štajerskem sprejemati samostojna naročila, tako za cerkvene dekoracije kot za oljne slike. Po naročilu župnika in kanonika Marka Glaserja je leta 1871 delal v Malečniku pri Mariboru. Glaser, ki je veljal za prvega umetnostnega in stavbarskega strokovnjaka v Lavantinski škofiji,[14] ga je od tedaj dalje priporočal tamkajšnji duhovščini. Tako je Brollo do leta 1896 vsako poletje prihajal na Štajersko, v zimskem času pa je v Gemoni izvrševal oljne slike. Dne 9. avgusta 1896 se je dokončno vrnil v domovino, vendar je pozneje še enkrat obiskal naše kraje. Ko je leta 1899 njegov sin Anton slikal ladjo podružnice v Vitanju, ga je povabil k sodelovanju, da bi delo lahko dokončal v določenem času. Jakob je pomagal pri slikanju figuralnih kompozicij, vendar je zaradi slabega vida slikal le preprostejše stvari.[15] Kot pričata Brollovi pismi, je bilo to njegovo zadnje bivanje pri nas. Star je bil petinšestdeset let in mu je, kot sam pravi, opešal vid, tako da ni mogel več opravljati svojega dela, v tolažbo pa mu je bilo, da ga je nadaljeval sin Anton.

Jakob Brollo se je poročil v Gemoni z neko Elijo.[16] Njegov sin Anton se je sedem let šolal na akademiji v Benetkah, kjer je prejel srebrno medaljo, nadaljnjih sedem let do 1896 pa je sodeloval z očetom. Nato je začel, tudi na Spodnjem Štajerskem, sprejemati samostojna naročila, pri katerih sta mu pomagala dekorator Ožbalt Bierti in brat Ugo, ki se je ravno tako učil pri očetu.

---

[13] Podatek so mi pismeno sporočili iz župnijskega urada iz Gemone.
[14] Franjo Baš, Slovstvo (SBL), *ČZN*, XXVII, 1932, p. 222.
[15] Josip Žičkar: *Župnijska kronika Vitanje*, I, pp. 176—180.
[16] Glej op. 13.

Slikarsko delo Jakoba Brolla je zelo obsežno. Ker obravnavam le njegove dekoracije oziroma fresko slikarije, bom najprej na kratko omenila druga Brollova dela. Na Štajerskem in drugod, kjer je delal, je Brollo dobival tudi naročila za oljne slike, ki jih je večinoma izvrševal doma v zimskem času. Kot sam pravi, je naslikal skupno 380 oljnih slik, pri čemer gre za 15 Križevih potov, katerih nahajališča navaja v svojem drugem pismu, za 43 večjih oltarnih slik in 57 manjših slik raznih svetnikov. K manj pomembnim fresko slikarijam sodijo poslikave poljskih znamenj in kapelic.

Od Brollovih fresko slikarij sem upoštevala ne le njegova popolnoma samostojna dela, ampak tudi tista, ki so nastala v prvih sedmih letih v sodelovanju s Tomažem Fantonijem, tako da gre za opus 35 let oziroma za 76 dekoriranih notranjščin, kot samostojen mojster pa je Brollo v 28 letih poslikal 62 prostorov. Večino spomenikov predstavljajo cerkve, v dveh primerih gre za kapeli versko-vzgojnih zavodov in ravno tako v dveh za grajski kapeli, v enem pa za postajne kapelice Križevega pota. 69 objektov je na ozemlju današnje Jugoslavije, na Štajerskem ter v hrvaški Podravini in v Medjimurju, 5 cerkva na Koroškem v okolici Celovca in 1 pri Gradcu v Avstriji ter 1 cerkev v Italiji v bližini Brollovega rojstnega kraja. Zaradi obsežnosti gradiva si slednjih nisem mogla natančneje ogledati. Tiste, ki sem jih videla na Koroškem, pa se glede na Brollovo poslikavo ne razlikujejo od drugih, zato obravnavam le dekoracije ohranjene na našem ozemlju. Približno dve tretjini poslikav je ohranjenih v celoti, nekatere so uničene, druge pa popolnoma ali delno prebeljene.

Jakob Brollo je prihajal k nam vsako leto od aprila do oktobra, poprečno za sedem mesecev, in je v tem času poslikal dve do tri notranjščine. Imel je po tri do štiri pomočnike, da je lahko naročila, kot sam pravi, hitreje izvrševal. V prvih sedmih letih je bil sam sodelavec Tomaža Fantonija, v zadnjih sedmih letih pa je bil njegov sodelavec sin Anton. Od leta 1874 dalje ga je kot pomočnik spremljal dekorater Ožbalt Bierti,[17] tudi iz Gemone, v župnijskih kronikah pa sem našla še posamezna imena, kot so Biertijev brat Egidij, Jonas Paschini ter učenec Hugon.

Brollove slikarije so večinoma datirane in signirane, avtor pa je v več cerkvah upodobil tudi sebe, predvsem na prizorih Marije zavetnice s plaščem in Poslednje sodbe, npr. na Gorci v Malečniku pri Mariboru ter v podružnici v Grižah pri Celju, Anton Brollo in Ožbalt Bierti pa sta naslikana v Tomažu pri Ormožu.

DEKORACIJE

Za opredelitev Brollovega slikarstva sta mi služila dva vidika. Prvič, splošni Brollov način dekoriranja, ki je ne glede na arhitekturni prostor figuralno-ornamentalen in ki tudi neodvisno od arhitekture kaže skupne značilnosti, in drugič, vezanost na arhitekturo oziroma odvisnost slikarjevih dekoracij od le-te.

[17] V župnijskih kronikah ga omenjajo od l. 1882 dalje in predvsem v zadnjih letih Brollovega delovanja.

Značilnosti, neodvisne od arhitekturnega okvira

Pri svojih dekoracijah se Brollo dosledno poslužuje dveh elementov: figuralnih kompozicij in ornamentike. Komponiranje in sestavljanje teh dveh motivov nam izpričujeta, kakšen je slikarjev način okraševanja arhitekture. Tako ene kot druge vstavlja v posebej poudarjene okvire in vsak element, naj bo figuralen ali ornamentalen, ima določeno mesto. Zato so Brollove slikarije urejene, pregledne in jasno, večkrat prav geometrično razčlenjene. čeprav sta figuralika in ornamentika v sorazmerju, pripada odločilna vloga ornamentalnim elementom: pasovom, ki krasijo slavoloke, oproge in rebra, okvirom figuralnih kompozicij, nišam ter prestolom s posameznimi figuralnimi liki, istočasno pa ornamentalni motivi izpolnjujejo, dopolnjujejo in bogato dekorirajo še vsa druga prazna mesta. Osnovo Brollovih poslikav predstavlja jasno zasnovan *ornamentalni sistem*, ki je sam po sebi veliki okvir ali bolje osnovna opora celotne dekoracije. O pravilnosti takšnega naziranja nas še posebej prepričujejo tiste Brollove poslikave, katerih ornamentalni del so pri restavracijah prebelili; uničeno je bistvo Brollovih zasnov, figuralne kompozicije pa brez opore lebdijo ter se izgubljajo na belini stropov in sten, npr. v Velikem Bukovcu v Podravini, v Svetinjah pri Ormožu, v Hočah pri Mariboru (sl. 89), v Šentilju v Slovenskih goricah itd. Figuralne kompozicije kot samostojne slike niso pomembne, v ornamentalni mreži pa služijo za polnitev vrzeli. Slikarjev trud je osredotočen na vtis celote, izživlja pa se na precizno slikani ornamentiki, ki je dodelana do najmanjših detajlov in ki s pomočjo barvnih učinkov plastično izstopa.

Pomembna značilnost Brollovega slikarstva je topel kolorit. Karakteristične so umirjene in pastelne barve, vsaka posamezna dekoracija pa je barvno ubrana in harmonična; gre namreč za prevladovanje enega tona v določenem prostoru. Najpogosteje uporabljene barve segajo od bele prek svetlo zelenkaste in rumene do svetlejših in temnejših rožnatih odtenkov ter do svetlo oziroma temno rjave in rdečkasto rjave barve. Tako so na primer v svetlo zelenkastem tonu poslikane cerkve v Kápeli pri Radencih, Selnici ob Dravi, na Sv. Križu nad Mariborom, v Tomažu pri Ormožu in Gorišnici pri Ptuju; v svetlo rožnatem rjavkastem tonu cerkve v Veliki Nedelji, Malem Bukovcu v Podravini, Koprivničkih Bregih, Trnovski vasi v Slovenskih goricah in na Stari gori pri Vidmu v Slovenskih goricah; v rumenem tonu cerkvi v Mali Subotici v Medjimurju in v Jarenini; cerkev v Gradišču v Slovenskih goricah pa ima osnovni ton v modri barvi. Tople, predvsem rdečkasto rjave in rumene barve veljajo tudi za figuralne kompozicije, v belih in drugih svetlih tonih so slikani štukatura kakor tudi niše, prestoli in nekateri okviri, ki delujejo zelo plastično. Zasledimo tudi zlato barvo, predvsem pri okvirih, nekaterih štukaturah itd.

Figuralne kompozicije

Brollove figuralne kompozicije posnemajo uveljavljene motive drugih slikarjev, sodobnikov Nazarencev ali starejših, klasičnih mojstrov. Natančnejše podatke sem našla v dveh primerih. V Marijini cerkvi

na Gorci v Malečniku pri Mariboru je predloge za figuralne kompozicije naredil graški slikar Tendler,[18] morda Johann Maximilian ali njegov sin Johann III. Prvi se je šolal na dunajski akademiji pri Josephu Führichu, predstavniku druge generacije Nazarencev.[19] V kapeli Dijaškega semenišča v Mariboru pa je Brollo kompozicijo Marijinega vnebovzetja posnel po istoimenski sliki ravno tako nazarensko vplivanega in tedaj zelo priljubljenega švicarskega slikarja Paula von Deschwandena.[20] Glede na gradivo se zdi verjetno, da je Brollo uporabljal kot predloge tudi kompozicije drugih sodobnih cerkvenih slikarjev.[21] Nekateri figuralni motivi so prevzeti po starejših avtorjih, italijanskih visokorenesančnih in baročnih mojstrih. Najvidnejše kompozicije, ki jih je posnel Brollo, so: Leonardova Zadnja večerja v Ormožu, Cirkovljanu itd., Rafaelova Marijina zaroka v Petrovčah in v Ponikvi, Rafaelovo Spremenjenje na gori na Gojki pri Frankolovem, v Ormožu itd., Tizianovo Mučeništvo sv. Lovrenca v Juršincih v Slovenskih goricah itn. Za drugimi prizori se skrivajo italijanski baročni slikarji; kot značilno beneški motiv je velikokrat upodobljeno oznanjenje z Marijo ob bralnem pultu in angelom, ki je priletel z neba, npr. v Petrovčah, Mali Subotici pri čakovcu, v Gradišču in na Stari gori v Slovenskih goricah, v Sedražu nad Laškim, v Ponikvi pri Grobelnem itd., zlasti v zadnjih letih pa se pojavljajo tudi iluzionistične kompozicije, npr. v Selnici ob Dravi, Sedražu nad Laškim in v Vitanju.

Brollove figuralne kompozicije, večinoma posnete po predlogah slikarjev, pa se celo večkrat ponavljajo: naslikane so ali formalno enako, v skrčeni obliki ali z malenkostnimi razlikami. Predlogo za določen ikonografski motiv je Brollo torej »šabloniziral«. Med identičnimi ali skoraj enakimi motivi srečamo prizore: Sv. Ana uči Marijo na Gorci v Malečniku (predlogo je naslikal Tendler), v Anini cerkvi v Teharjih, v skrčeni obliki pa v Kokarjih in v Hočah; Jožefova smrt je upodobljena v Ponikvi, v podružnici v Grižah, v Šempetru in v Tomažu; sliko Sv. Trojica krona Marijo najdemo v Petrovčah, v Veliki Nedelji, v Jarenini, Ponikvi in Križančah pri Ormožu; motiv Jezus v hiši Simona farizeja je naslikal v Velikem Bukovcu in v Kápeli pri Radencih; Vstajenje in Binkošti v Strmcu, Selnici in Gorišnici; Vnebohod je slikar upodobil v Veliki Nedelji in Selnici; prizore iz legende sv. Lovrenca v Juršincih v Slovenskih goricah in v Vuhredu in še bi lahko naštevala.

---

[18] Alojzij Žalar: *Mati Božja na Gorci pri Sv. Petru pri Mariboru*, Maribor 1967, p. 17.

[19] Thieme-Becker, XXXII, Leipzig 1938, p. 523.

[20] Mihael Napotnik: *Vtisnite si te moje besede v svoja srca in v svoje duše: Govor do semeniščanov in semeniške zgodovine Obris*, Maribor 1910, p. 134; Thieme-Becker, IX, Leipzig 1913, pp. 118—119.

[21] Opozoriti moram na nemškega slikarja Juliusa Schnorra von Carolsfelda, katerega *Biblija v slikah*, izdana prvič v l. 1853—1860 in pozneje večkrat ponatisnjena, je predstavljala cerkvenim slikarjem 19. in tudi še 20. st. resnični »testament« Nazarencev, zakladnico motivov in predlog (Keith Andrews: *The Nazarenes: A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford 1964, pp. 65—66). Prizorov posnetih po Schnorru nisem ugotavljala, ker mi *Biblija v slikah* ni bila dosegljiva, in ker Brolla tudi ne ocenjujem kot figuralika, temveč kot dekoraterja celotnih notranjščin.

Ponavljanje figuralnih kompozicij ni le formalno, ampak tudi ikonografsko. Najpogostejši so motivi iz Marijinega življenja, Kristusove mladosti in dogodkov po njegovem vstajenju. Tako so med največkrat upodobljenimi prizori Oznanjenje, Marijino kronanje, Rojstvo, ki je motivno združeno s čaščenjem pastirjev, itd. Redkejši so primeri, kjer so glede na patronat naslikani motivi iz legende ustreznega svetnika, npr. v cerkvah sv. Martina v Šmartnem in v Ponikvi poleg evangeljskih prizorov, v cerkvah sv. Petra v Malečniku in sv. Katarine v Malem Bukovcu ob prizorih iz Marijinega življenja, v cerkvah sv. Križa v Dravskem križu in v Križevcih pri Ljutomeru, v cerkvah sv. Lovrenca v Juršincih in v Vuhredu ter v cerkvi sv. Tomaža v Tomažu pri Ormožu. Kot temenska kompozicija je v mnogo cerkvah upodobljena Sv. Trojica, v drugih pa slava svetnika patrona ali Marijino kronanje in Vnebovzetje.

Poglavitne značilnosti Brollovih figuralnih upodobitev so ne glede na posnemanje in ponavljanje naslednje. Kompozicije so trikotne ali diagonalne, urejene in umirjene, kar velja tudi za iluzionistično slikane motive. Prizorišče predstavljajo ali idealizirana arhitektura ali ruševine, večkrat tudi krajina, ki se odpira v neskončnost (npr. Beg v Egipt v Petrovčah), včasih pa jo zaznamuje osamljeno drevo, križ, pa tudi grad ali cerkev. Drugi, večinoma temenski prizori se dogajajo na oblakih, največkrat pa srečujemo kombinacijo »realnega« in nebesnega prizorišča z angeli. Določeni ikonografski motivi, npr. Rojstvo, Oljska gora, Vstajenje, so prikazani kot nočni prizori. Bolj kot na prizorišča, ki dajejo nedoločen vtis in se zde nejasna, je slikar osredotočen na figure. Njihovo število je skrčeno, hkrati pa je poudarjena vsebinsko najpomembnejša oseba. Liki so odeti v draperijo, padajočo v bogatih gubah, ki zakrivajo telo. Značilna je idealiziranost obrazov, katerih navzgor obrnjeni pogledi in izrazi se ponavljajo, ravno tako pa tudi pobožne kretnje.

Formalno gre za idealiziranje in tudi vsebinsko je poudarjena religiozna pobožnost. Vpliv nazarenstva se pri Brollu kaže le delno. Slikar ne posveča pozornosti risbi in nadrobnemu študiju posameznih likov, obrazom in kretnjam, javljajo pa se umirjenost, prazna ozadja, bogate draperije in poduhovljeni izrazi. Ikonografsko so značilni idilični motivi, polni zaupanja in miru, prizori iz Kristusovega trpljenja pa so upodobljeni le v eni cerkvi, v kapeli v Juršincih v Slovenskih goricah. Brollove figuralne kompozicije so bolj po svoji vsebini kakor v formalnem smislu ubrane v duhu nazarenstva: vzbujajo pobožna čustva in vabijo k molitveni zbranosti. Ker pa figuralne kompozicije niso pomembne kot samostojne slike, ampak le kot določen sestavni del oziroma dopolnitev v sklopu celotnih dekoracijskih konceptov, ki pritegujejo gledalčevo pozornost z bogato ornamentalnostjo, je njihov osnovni namen in s tem bistvena ideja nazarenske umetnosti razvrednotena.

V sklop figuralnih upodobitev sodijo tudi liki posameznih svetnikov, med katerimi so največkrat prikazani štirje véliki cerkveni učitelji oziroma cerkveni očetje, pa tudi drugi cerkveni učitelji, pisci, predstavniki redov in štirje evangelisti. Med svetniki, ki so jih častili po-

sebno na našem ozemlju, srečamo Maksimilijana, Ruperta, Viktorina, Modesta in druge, predvsem pa Cirila in Metoda, kar je v zvezi z uvedbo njunega čaščenja, ter Mohorja in Fortunata. Svetniške figure so slikane predvsem v pendentivih kupol ali v vogalih obokov prezbiterijev in tudi ladij, značilno pa je, da se tudi ti liki ponavljajo; V Trnovski vasi v Slovenskih goricah in v Kápeli pri Radencih gre za popolnoma enako postavitev ter za identično naslikane štiri cerkvene očete. Figure, večinoma postavljene v iluzionistične niše ali na bogate prestole, so upodobljene zelo plastično in spominjajo na baročne kipe, za Brolla karakteristična pa je natančna izrisanost detajlov njihovih oblačil, npr. čipk, brokata itd. Svetniški liki predstavljajo po svoji postavitvi v osnovi okvir ornamentalne mreže sestavni del dekorativne zasnove.

Ornamentika

Druga sestavina Brollovega slikarstva je ornamentika. Kot je bilo že uvodoma povedano, gre za šablonske vzorce, s katerimi je slikar lahko poljubno variiral, tako da je razvil veliko število motivov, ki se razlikujejo tudi po barvah. Nastale so neštete kombinacije, med ornamentiko pa sodijo tudi bogati in raznovrstni okviri figuralnih kompozicij.

Osnovo predstavljajo ornamentalno v dveh svetlih pastelnih barvah in v različnih vzorcih poslikane stene in tudi stropi. Šablonski »tapetni« vzorec je v večini primerov sestavljen iz stiliziranih cvetličnih ali »metuljastih« motivov ter spominja na dekoracije grajskih in palačnih prostorov. Ilustrirajo nam ga grajska kapela v Veliki Nedelji, cerkve v Trnovski vasi v Slovenskih goricah, v Selnici ob Dravi, na Stari gori pri Vidmu v Slovenskih goricah, v Ponikvi pri Grobelnem in v Križančah pri Ormožu. Vzorec je ponekod večji kot v navedenih primerih, manjkrat pa drobnejši z motivom križcev, tako v cerkvi v Veliki Nedelji in v Sv. Križu nad Mariborom. V nekaj primerih je stena le marmorirana, npr. v Kokarjih ob Dreti in Šempetru v Savinjski dolini, ali pa je osnova stropa le enobarvno tonirana.

Posamezne ornamentalne motive je Brollo vzel iz splošnega repertoarja evropske umetnosti od gotskih geometrijskih vzorcev do baročnih štukatur in rokokojskih školjk ter cvetlic. Značilni motivi so: cik-cak vzorec, arabeska, cvetlični pasovi, pikice, križci, zvezdice, različne oblike rozet, girlande, volutni motivi, posnetki štukature, školjke, listni motivi, cvetlice, cvetlični šopki, cvetlični venčki, vaze s cvetličnimi šopki, s trakovi prepleteni sadeži in cvetlice, viseče »čebule«, srčki, imitirano drago kamenje itd. Med ornamentalne motive sem štela tudi angelske glavice in majhne putte ter raznovrstne liturgične simbole. Ornamentika izpolnjuje prazna polja med posameznimi figuralnimi kompozicijami ter poudarja oziroma ornamentira arhitekturne sestavine.

Tudi razkošni okviri tako stropnih kot stenskih figuralnih kompozicij predstavljajo ornamentalni del Brollovih poslikav. So najrazličnejših baročnih in rokokojskih oblik. Srečamo okrogle, ovalne, šilasto in polkrožno zaključene, trapezaste, pravokotne in četverokotne v vogalih

vbočene ali izbočene, trikotne, »stebrne« okvire itd. Navadno se zgoraj zaključujejo z bogato štukaturo in so večkrat dekorirani še z drugimi ornamentalnimi motivi od cvetlic dalje. Analogno okvirom stenskih slik so uokvirjena tudi okna. Barvno prevladujeta imitacija kamna ter pozlata. Predvsem zlati okviri so velikokrat slikani na »filigranski« način, tako da učinkujejo zelo dragoceno. Ob okvirih velja omeniti tudi iluzionistično slikane niše v pendentivih kupol ter različne prestole.

Poglavitne dekoracijske sheme (Značilnosti, odvisne od arhitekturnega okvira)

Dekoracija, naj bo slikana, štukaturna ali kakršna koli, je odvisna od svojega arhitekturnega okvira. Cerkve, ki jih je poslikal Brollo, so gotske, v glavnem pa baročne, poznobaročne in klasicistične. V vseh uporablja slikar enak način figuralno-ornamentalne krasitve. Ker se Brollovi sistemi dekoriranja določenih enako oblikovanih notranjščin bolj ali manj ponavljajo, mi je delitev glede na arhitekturni prostor služila za osnovo pri obravnavi njegovega slikarstva. Tako bom navedla poglavitne sheme Brollovih dekoracij. To je tudi edini možni način orientacije v sklopu slikarjevega obsežnega opusa.

Gotske cerkve

Jakob Brollo je na našem ozemlju poslikal trinajst gotskih cerkva, od katerih sta dve, podružnica na Svetini nad Štorami in župnijska cerkev v Vidmu v Slovenskih goricah, popolnoma prebeljeni, v treh pa je prebeljen le ornamentalni del poslikave, to je v Vitomarcih, Juršincih in Križevcih v Slovenskih goricah. Pri drugih ohranjenih dekoracijah gre za štiri poslikave celotnih notranjščin, v Slovenskih Konjicah, na Gorci v Malečniku pri Mariboru, v Jarenini in v Vuhredu ob Dravi, sicer pa za poslikave prezbiterijev v Ormožu, Ljutomeru, Strmcu pri Vojniku in v Anini cerkvi v Teharjih pri Celju.[22]

Stene so enotno tonirane v barvi, ki se ujema z drugo poslikavo, razen v neogotski cerkvi v Vuhredu, kjer gre za »tapetni« vzorec, kakršnega sicer srečamo le v baročno oblikovanih notranjščinah, na stenah prezbiterija v Slovenskih Konjicah pa so naslikani kamniti bloki, katerih posamezna polja so ornamentirana s cvetlicami. Sicer pa pokrivajo skoraj vse stene velike figuralne kompozicije, šilasto zaključene in razkošno uokvirjene. Okviri so marmorirani in zelo plastični ter ornamentirani z baročno štukaturo. Ponekod so stene poslikane še z gotskimi slepimi okni, npr. na Gorci v Malečniku, oltarna stena v Jarenini in stene v Strmcu. V cerkvah na Gorci v Malečniku in v Ormožu so ob stebrih naslikane ozke gotske niše, v katere so postavljene svetniške »sohe«.

[22] Od l. 1973, ko je bil članek napisan, so prebelili tudi notranjščini ž. c. v *Slovenskih Konjicah* (prezbiterij l. 1974, ladjo l. 1975; podatke mi je posredoval restavrator Tomaž Kvas) in ž. c. v *Ormožu* (vso notranjščino l. 1975; podatki iz dokumentacije ZSV Maribor).

Dekoracija stropov, ki so križnorebrasto, zvezdasto ali mrežasto obokani, je zelo podobna. Rebra so poudarjena z ornamentalnimi pasovi, tj. z drobnimi vzorci, ki spominjajo na arabesko, s cik-cak vzorci, cvetličnimi motivi in podobnim. Ta ornamentika je naslikana v precej živih barvah, npr. v Teharjih. Temenska polja so v večini primerov tonirana v svetlih rumenkastih barvah, le v cerkvah na Gorci v Malečniku in v Ormožu je osnova temno modra. Na tej večinoma svetli podlagi so drobni ornamentalni motivi, npr. pikice, zvezdice, križci ali cvetlice. V cerkvah v Slovenskih Konjicah, na Gorci v Malečniku, v Ormožu in v Jarenini so temenska polja izpolnjena s figuralnimi kompozicijami ali z angelskimi oziroma svetniškimi liki. Tako so v prezbiteriju in v ladji podružnice na Gorci v Malečniku naslikani angeli z marijanskimi simboli in napisnimi trakovi, v ladji jareninske cerkve pa preroki in cerkveni očetje.

Pred opisom Brollovega sistema dekoriranja v vseh ostalih arhitekturnih tipih naj opozorim, da gre za razlikovanje glede na oboke, zato najprej nekaj besed o poslikavi sten. Osnovo predstavlja poslikava same stene, o čemer, kakor tudi o okvirih itd., sem že govorila. Sicer pa gre za bolj ali manj bogato uokvirjene figuralne kompozicije, spodaj večje, v glavnem pravokotnih oblik, zgoraj v lunetnih poljih pa manjše, večinoma okroglo uokvirjene. Ob oltarju sta večkrat naslikana prvaka apostolov, Peter in Pavel, kot monohromni figuri ali v okvirih, npr. v Mali Subotici pri Čakovcu in v Selnici ob Dravi. Če gre tudi za poslikavo oltarne stene, srečamo iluzionistično naslikan oltarni nastavek s stebri in draperijo, kot npr. v Galiciji in Šentjurju pri Celju ter v Selnici. Tudi slavoločna in zahodna stena v ladji nudita prostor za figuralne upodobitve. Na prvih gre za motive, kot so Zadnja večerja (v Ormožu), Poslednja sodba (v Ponikvi pri Grobelnem) ali Marija pomočnica (v Vitanju). Na zahodni steni ali na oboku nad korom sta navadno naslikana zavetnika glasbe, David kralj harfist in sv. Cecilija s portativom ali ob orglah (v Ponikvi).

Longitudinalne ladje s križnimi oboki

Prostore s križnimi oboki nam ilustrira deset cerkva, od katerih so tri delno prebeljene, to so cerkve v Svetinjah pri Ormožu ter v Hočah in Slivnici pri Mariboru, kjer so ostale na stropu le figuralne kompozicije. Druge ohranjene poslikave najdemo v cerkvah v Celju, v Veliki Nedelji, v Gradišču v Slovenskih goricah, na Sv. Križu nad Mariborom, na Stari gori pri Vidmu v Slovenskih goricah, v Šempetru v Savinjski dolini in v Križancah pri Ormožu.

Križni obok (sheme str. 163, 172, 181) omejuje slikarjeve možnosti dekoriranja, obenem pa jih tudi že določa. Pasova oziroma diagonali delita posamezno banjo na štiri trikotna polja, ki nudijo slikarju potrebno površino za poslikavo. Brollo pasove enobarvno poudarja, na njihovem sečišču pa naslika okrasno rozeto. V posamezna trikotna polja vnaša večje ali manjše posebej uokvirjene figuralne kompozicije ali tudi le ornamentalne motive, npr. na Stari gori pri Vidmu.[23]

[23] Za ornamentiko gre v prvem in četrtem oboku, v drugem in tretjem pa so naslikani angeli.

Ves ostali prostor ob figuralnih kompozicijah izpolnjuje ornamentika. Figuralne kompozicije prikazujejo ponekod evangeljske motive (v Veliki Nedelji), v večini primerov pa posamezne svetniške like (v Gradišču, na Sv. Križu in v Šempetru) ali angele (na Stari gori pri Vidmu).

Posebej omembe vredni sta cerkvi v Gradišču in na Stari gori pri Vidmu, obe v Slovenskih goricah. Dekoracija *sv. Trojice v Gradišču* iz let 1883—1884 (shema str. 172, sl. 84) se razlikuje od drugih iste skupine. Res je, da slikar v posameznih križnih obokih upošteva arhitekturni okvir in trikotna polja, vendar skuša arhitekturo razvrednotiti in ustvariti iluzijo centralnih površin. V posameznih trikotnih poljih so naslikani v nišah in na prestolih sedeči svetniki. Podstavki niš oziroma prestolov so polkrožno vbočeni in njihov notranji rob poteka po eni krožnici oziroma elipsi, tako da nam posamezen obok zbuja vtis centralne površine, ki jo poudarja še središčna rozeta. Na enak način je dekoriran tudi prezbiterij iste cerkve, ki ima dva križna oboka: »za pasovi« je naslikana balustrada, na njej pa sede angeli na oblakih. Podružnica *sv. Duha na Stari gori pri Vidmu*, poslikana v letih 1889—1890 in zelo dobro obnovljena v letih 1962 do 1964 (sl. 88), je ena najlepših Brollovih dekoracij. V posameznih trikotnih poljih so naslikani po trije okviri, ki obkrožajo angelske figure in ornamentalne motive. Kljub raznovrstnosti in bogastvu motivov celota ne deluje preobloženo, ker je sicer razkošna ornamentika lahkotna, še bolj pa zaradi izredne barvne ubranosti v rožnatem tonu. K poslikavam longitudinalnih ladij s križnimi oboki sem vključila tudi banje z globokimi kapami. Ilustrirata nam jih dva primera,[24] cerkvi v Ormožu in v Strmcu pri Vojniku. V Ormožu imamo štiri banje z globokimi kapami, v Strmcu (shema str. 177) pa eno banjo na temenu naslikane figuralne kompozicije, seveda spet posebej uokvirjene. V stranskih trikotnih kapah so v Ormožu upodobljeni na prestolih sedeči svetniki, v Strmcu pa le ornamentalni motivi. Svetniki, sedeči v nišah, so tu naslikani v prostorih med posameznimi kapami.

Longitudinalne ladje z banjastimi oboki

V skupino prostorov z banjastimi oboki sem štela tudi cerkvi v Petrovčah pri Žalcu in sv. Ane v Teharjih pri Celju, ki sta obokani s plitvimi kupolami oziroma češkimi kapami. Vštetо z omenjenima gre za devet poslikav, od katerih je v župnijski cerkvi v Velikem Bukovcu v Podravini prebeljen ornamentalni del slikarije, druge pa so ohranjene v celoti: podružnica v Rosulah nad Ljubnim, župnijske cerkve v Koprivničkih Bregih v Podravini, v Mali Subotici v Medjimurju, v Selnici ob Dravi, podružnica v Grižah in župnijska cerkev v Zavodnjem pri Šoštanju.

Banjasti oboki, katerih površina predstavlja gladke ploskve, nudijo slikarjevi fantaziji več možnosti dekoriranja, kot npr. ravnokar obravnavani križni oboki. Toda tudi tu zasledimo ornamentalno členitev obočne površine. Le v Petrovčah (shema str. 160) je v vsaki plitvi

[24] To skupino predstavljajo tudi nekateri prezbiteriji in kapele, npr. v Ponikvi pri Grobelnem in v Tomažu pri Ormožu.

kupoli[25] samo po ena večja figuralna kompozicija, v drugih primerih pa sta po dva figuralna prizora na vsakem oboku, npr. v Velikem Bukovcu, Koprivničkih Bregih in Zavodnjem. Še bolj razvejan ornamentalni sistem, ki vključuje tri figuralne motive, srečamo v cerkvi v Mali Subotici (shema str. 169): na temenu je evangeljski prizor, ob straneh pa na prestolih sedeči evangelisti. V selniški cerkvi (shema str. 179, sl. 85), ki je sicer tudi večja, je obok razdeljen na štiri dele, tako da sta v srednjem pasu evangeljska prizora, ob straneh pa tudi na prestolih sedeči evangelisti. Figuralne kompozicije so bogato uokvirjene, v praznih poljih pa je naslikana ornamentika.
Poslikava srednje banje v Mali Subotici spominja na cerkev v Gradišču, omenjeno v prejšnjem poglavju, ker je slikar tudi tu želel doseči iluzijo centralne površine. Podstavka obeh figuralnih kompozicij sta namreč polkrožno vbočena in zdi se, kot da ob straneh »izginjata« ter se nato nadaljujeta na drugi strani. Sliki se proti sredini ožita in banja zbuja vtis, da je del centralnega, ob straneh prirezanega prostora.
Izmed cerkva te skupine izstopata ladji podružnic v Teharjih in v Grižah. To sta preprosto, zgolj ornamentalno v toplih rumenih barvah okrašena prostora. Srednja polja posameznih banj so le tonirana, obrobje in oproge pa so enostavno ornamentalno poudarjeni s cvetličnimi vejicami, angelskimi glavicami in podobnim.

Centralni prostori s kupolami

Brollove dekoracije so najuspešnejše v centralno oblikovanih prostorih, kritih s kupolami, predvsem kadar gre za velike površine, torej v ladjah, pa tudi v križiščnih delih in v večjih prezbiterijih, ki sem jih zato uvrstila v to skupino. Gre za osem poslikav: za ladje v Brežicah, v Malem Bukovcu v Podravini, v Kápeli pri Radencih in v Ponikvi pri Grobelnem; za križiščna dela v Tomažu pri Ormožu in v Gorišnici pri Ptuju in za prezbiterija v Dravskem Križu v Medjimurju ter v Trnovski vasi v Slovenskih goricah.

Brollov osnovni način dekoriranja z ornamentalno mrežo, v katero so vključeni posamezni motivi, nam še posebej nazorno ilustrirajo kupolne površine (sheme str. 164, 175, 185). Kupola je razčlenjena na poprečno tri dekorativne pasove, ki se začno z rastjo niš iz pendentivov. Drugi oziroma srednji dekorativni pas predstavljajo štiri figuralne kompozicije, zadnjega pa pravzaprav že temenski prizor ali le okrasna rozeta. Posamezni dekorativni pasovi so med seboj povezani, tako da prehajajo drug v drugega, s čimer je omiljena nekoliko stroga delitev ploskve in deluje poslikava bolj enotno. Gornji deli niš segajo v srednji pas, ravno tako pa se spajajo gornji deli figuralnih kompozicij oziroma njihovi okviri s središčnim delom kupole. Kljub členitvi je ohranjena celovitost, ki jo poudarjajo še iluzionistično slikane niše ter temenski, tudi iluzionistično upodobljen prizor, medtem ko so štiri figuralne kompozicije srednjega pasu slikane kot tabelne slike. Število in velikost posameznih dekorativnih pasov sta odvisna od velikosti kupole, vendar kažeta tudi nekatere slogovno-razvojne težnje.

[25] V tretji plitvi kupoli sta naslikani dve figuralni kompoziciji.

V največ primerih imamo opraviti s tropasovnim sistemom, pri čemer je v prezbiteriju v Trnovski vasi in v križiščnih delih v Tomažu in Gorišnici temenska rozeta manjša, tako da bi pravzaprav lahko govorili le o dvopasovnem sistemu.[28] Pri kupoli v Ponikvi pa je sistem, glede na pas s kasetami med štirimi figuralnimi kompozicijami in temenskim prizorom, kar štiripasoven.

Podobnost poslikave kupol se kaže tudi glede na ikonografski koncept. V nišah, rastočih iz pendentivov, so v večini primerov naslikani sedeči cerkveni očetje, Hieronim, Avguštin, Gregorij Veliki in Ambrož, ali pa tudi drugi cerkveni učitelji, npr. v Ponikvi in Gorišnici. Figuralne kompozicije srednjega dekorativnega pasu, ki so razkošno uokvirjene, prikazujejo največkrat evangeljske motive.

Poudarila sem, da so Brollove dekoracije kupolnih prostorov najuspešnejše zaradi najpopolneje dosežene celovitosti v primerjavi z okrasitvami arhitekturno drugače oblikovanih notranjščin. Formalno enotnost rasti iz pendentivov proti temenu krepi tudi ikonografski koncept, pri katerem podpirajo celoto štirje cerkveni učitelji, srednji pas z evangeljskimi prizori predstavlja premor, nato pa se oko vzpne do glavne, vsebinsko najpomembnejše temenske kompozicije, kar najbolje ponazarjata poslikavi v Malem Bukovcu in v Ponikvi.

Med kupolnimi poslikavami je tudi najuspešnejša in najboljša Brollova dekoracija, poslikava *cerkve sv. Martina v Ponikvi pri Grobelnem* iz leta 1890 (shema str. 185, sl. 87). Nad nišami, rastočimi iz pendentivov, so v naslednjem dekorativnem pasu naslikane še druge niše, ki se vrivajo med štiri figuralne kompozicije, s katerimi jih povezuje ob vznožju »tekoča« balustrada. Na temenu si sledita dekorativni pas s kasetami in za balustrado prizor Marijinega kronanja. Celota je tako spričo dvojnih iluzionistično slikanih niš in kaset ter ravno tako iluzionističnega temenskega prizora bolj povezana in enotna kot druge. Tudi sicer je cerkev v Ponikvi zelo harmonično dekorirana. V prezbiteriju (sl. 86), obokanem z banjo, ki ima štiri globoke kape, je na temenu naslikan prizor Slava sv. Martina, v štirih kapah evangelisti, vmes pa se vriva bogata štukatura. Ornamentika, ki poudarja polkrožne loke, okenske police in stene, je zelo pestra, vendar v vseh prostorih enotna, tako formalno kot barvno.

Prezbiteriji in kapele

Pri prezbiterijih in kapelah, ki jih je poslikal Brollo, razlikujemo dva osnovna tipa: prostore, obokane s plitvimi kupolami ali tudi z banjami, in prostore, obokane z banjami z globokimi kapami. Med prvimi so najznačilnejši prezbiteriji v Gornjem gradu, na Gojki pri Frankolovem, v Malem Bukovcu in v Koprivničkih Bregih v Podravini, v Kápeli pri Radencih, v Selnici ob Dravi in v Vitanju; med drugimi pa npr. kapeli v Kamnici in Juršincih v Slovenskih goricah ter prezbiterija v Limbušu in v Ponikvi pri Grobelnem; takih primerov je približno dvajset.

[28] Gre tudi za manjše kupole.

Brollove dekoracije vseh teh prostorov, ne glede na obok, so si bolj ali manj podobne. Vedno gre za večjo srednjo figuralno kompozicijo in za štiri manjše stranske prizore. Podobnost se kaže tudi v izbiri motivov. Srednja kompozicija največkrat prikazuje sv. Trojico ali slavo ustreznega svetnika patrona, stranske pa cerkvene učitelje ali evangeliste. Temenska figuralna kompozicija je v kupolah in v banjah ovalno ali okroglo uokvirjena in zlasti v poznejših delih slikana vedno bolj iluzionistično. Ob straneh so naslikani celopostavni sedeči liki, največkrat postavljeni v bogate okvire. Celoto dopolnjujejo še posamezni ornamentalni motivi. Podoben način dekoriranja srečamo v prostorih, obokanih z banjami z globokimi kapami, kjer pa je slikarjeva odvisnost od arhitekturnega okvira seveda večja. Ravno tako glede na arhitekturo so poslikani zaključni deli prezbiterijev in kapel. Pri tristranih zaključkih, npr. v Novi Štifti pri Gornjem gradu, v Šmartnem v Rožni dolini, na Gojki pri Frankolovem, v Kamnici in v Limbušu pri Mariboru, so pasovi ornamentalno poudarjeni, v poljih pa so naslikane tri teološke kreposti ali angeli ali le ornamentika, seveda spet posebej uokvirjeni. Pri polkrožno zaključenih prezbiterijih, na primer v Selnici ob Dravi, v Sedražu nad Laškim in v Zavodnjem pri Šoštanju, pa pokriva v glavnem vso ploskev en sam figuralen prizor.

Poglavitne pobude in slogovna opredelitev

Dosedanja analiza Brollovega slikarstva je pokazala, da je mojster posnemal figuralne kompozicije, si iz zakladnice umetnostne preteklosti sposojal ornamentalne motive in da je določene enako oblikovane arhitekturne notranjščine okraševal po ustaljenih dekoracijskih shemah. Pregledovanje evropskega slikovnega gradiva sakralnih in drugih dekoracij je privedlo do ugotovitve, da je Brollo posnemal tudi te celotne koncepte dekoriranja.

Naj navedem nekaj konkretnih primerov. Brollova slikarija v Strmcu pri Vojniku spominja na okras današnje *mestne župnijske cerkve v Kemptnu* na Švabskem iz tretje četrtine 17. stoletja (štukature so delo Giovannija Zuccallija)[27]: gre za enako urejenost in preglednost, kjer ima vsak figuralen in ornamentalen motiv natančno določeno mesto. — Isto lahko ugotavljamo ob primerjavi arhitekturno-dekorativne zasnove Bernarda Vittoneja v *cerkvi Santa Chiara v mestu Bra* v Piemontu, začete leta 1742,[28] z Brollovo poslikavo v Trnovski vasi v Slovenskih goricah: spet najdemo urejen sistem, sicer pa izredno podobno zasnovo celote, pri kateri je kupola poslikana z dekorativnimi pasovi. — Poslikava Cosmasa Damiana Asama v *samostanski cerkvi v Weingartenu* na Švabskem iz let 1718—1720, pri čemer imam v mislih kupolo prezbiterija,[29] pa spominja na Brollovo deko-

[27] *Europäische Baukunst: Renaissance* (uvod Manfred Wundram), Frankfurt 1972, repr. p. 198;
Liselotte Andersen: *Barok in rokoko* (Umetnost v slikah), Ljubljana 1969, repr. p. 149.

[28] L. Andersen, ibid., repr. p. 215.

[29] *Europäische Baukunst: Barock* (uvod Kurt Gerstenberg), Frankfurt 1970, repr. p. 53.

racijo v Ponikvi pri Grobelnem, kjer gre ravno tako za delitev kupolne površine na dekorativne pasove in za stebrne okvire figuralnih kompozicij. — Podobno bogato uporabo ornamentike, kot jo opažamo pri Brollu, pa kaže *okras glavne dvorane gradu Stupinigi pri Torinu*, kjer so slikali bratje Valleriani in ki je bila dokončana leta 1773.[30]

Pri Brollovih sistemih dekoriranja je viden vpliv italijanske umetnosti oziroma umetnosti pod italijanskim vplivom, predvsem iz 18. stoletja. Gre za severnoitalijanske poznobaročne in rokokojske vzore. Vendar nam natančnejše opazovanje in primerjava obojih spomenikov pokažeta, da Brollo dekorativnih shem ni posnemal popolnoma, ampak le v osnovnem konceptu, ki zato ni zasnovan tako enotno, kot so tisti iz 18. stoletja. Pri slednjih, npr. v kupolah v Weingartenu in v mestu Bra, je namreč vsa celota zasnovana iluzionistično, tako niše in okviri figuralnih kompozicij kot tudi same figuralne kompozicije, česar pri Brollu ne srečamo. Zasnova njegovih kupol je sicer slikana iluzionistično, tako da iz pendentivov rastejo niše s svetniškimi liki, na temenu pa se, npr. v Ponikvi, odpira pogled v nebo prek balustrade in iluzionistično naslikanega prizora, medtem ko so figuralne kompozicije, vstavljene v srednji dekorativni pas, slikane kot tabelne slike, obenem pa nekatere tudi slogovno pričajo o vplivu Nazarencev. Brollove poslikave pa so v primeri z baročnimi in rokokojskimi tudi bolj raznovrstne v uporabi ornamentalnih motivov.

Po natančni in podrobni obdelavi lahko slikarja Jakoba Brolla slogovno opredelimo kot slikarja historičnih slogov. Historični stili so se v evropski umetnosti uveljavljali bolj ali manj skozi vse 19. stoletje, in sicer najvidneje v arhitekturi, dekorativno najbogatejši spomeniki pa so nastali v obdobju od srede do osemdesetih let. Stavbe tedanjega časa posnemajo predvsem renesanso in barok in istočasno mešajo tudi elemente različnih slogov z namenom, da bi bil njihov videz čim bolj razkošen in bleščeč. Fasade so bogato obložene s plastiko, notranjščine, dvorane in stopnišča so bogato dekorirane. Značilno za historizem je poudarjanje detajlov, v čemer se neoslog tudi razlikuje od prvotnega sloga. Okraski oziroma ornamenti so virtuozno dodelani in skrajno dovršeni. Tudi Brollove slikarije delujejo bogato in poudarjajo detajle. Medtem ko so ornamenti slikani precizno in z vso pozornostjo, so figuralne kompozicije — kakor kipi na pročeljih — manj kvalitetne. Historizem se za dosego dekorativnega in razkošnega učinka poslužuje vsega, tudi nadomestnih materialov, npr. malte namesto kamna, štukature namesto marmorja itd., Brollova štukatura pa je mnogokrat tako plastično naslikana, da se zdi resnična.

Pri mnogih Brollovih figuralnih kompozicijah sicer še čutimo vpliv in nadaljevanje nazarenstva, vendar se osnovna nota te umetnosti, ki naj bi vabila k pobožnemu razmišljanju in molitvi, zgublja v dekorativnih celotah, ki hočejo biti predvsem bogate, kar tudi so. Oko se ne ustavlja na posameznih figuralnih upodobitvah, ampak spremlja igrivo mrežo ornamentike, si ogleduje cvetlične šopke, lesketajoče se kamne, zlate okvire in lahkotno štukaturo.

[30] *Europäische Baukunst*, ibid., repr. p. 151.

Od dekoracijskih konceptov oziroma shem posnema Brollo severnoitalijanske poznobaročne in rokokojske vzore, z ornamentalnimi motivi sega od gotskih do rokokojskih oblik, v sklopu figuralnih kompozicij pa so mu vzor tako sodobniki kot mojstri italijanske klasične umetnosti. Brollove poslikave so sestavljene iz elementov različnih slogovnih obdobij, najmočnejši in odločilen pa je barok oziroma rokoko. Največ je baročnih ornamentalnih motivov, od štukature do okvirov, ob nazarensko ubranih kompozicijah srečujemo prizore, ki so jim vzor baročne upodobitve, v zadnjih letih pa se javljajo celo izrazito iluzionistično slikani motivi. Tudi dekoracije kot celote so v osnovi koncipirane na baročen način. Čeprav so posamezne stranske figuralne kompozicije slikane kot tabelne slike in torej neodvisne od celote, so svetniški liki, upodobljeni v pendentivih kupol ali v vogalih plitvih kupol in banj prezbiterijev ter ladij, obrnjeni tako z držami in kretnjami kot s pogledi proti središču, proti temenski bolj ali manj iluzionistično slikani kompoziciji, tako da ostaja celota še vedno značilno baročno povezana.

Zaradi »razdrobljenosti«, igrive ornamentike in poudarjene razkošnosti pa vtis Brollovih poslikav ni baročno patetičen, ampak rokokojsko lahkoten.

Slogovni razvoj

Najznačilnejša smernica Brollovega slikarskega razvoja je vedno bolj poudarjena ornamentalnost, ob tej pa opazujemo tudi spreminjanje samega ornamentalnega ogrodja oziroma spreminjanje načina komponiranja in sestavljanja figuralnih kompozicij in ornamentalnih elementov. Zato sem slikarjev opus razdelila na tri razvojne stopnje in v teh okvirih upoštevala vse baročne in pozneje nastale notranjščine oziroma njihove poslikave, ne pa tudi dekoracij gotskih prostorov. V teh se način poslikave najmanj spreminja, obenem pa so to tudi Brollove najmanj kvalitetne rešitve.

Prva razvojna stopnja

Prvo razvojno stopnjo Brollovega slikarstva predstavljajo dela, nastala v času *od 1861 do približno 1880* (oziroma do 1879). Do leta 1867 je Brollo delal kot pomočnik Tomaža Fantonija, nato pa kot samostojen mojster, a še vedno pod njegovim vplivom. Čeprav se ta očitneje kaže le do približno leta 1870, sem v obdobje prve razvojne stopnje uvrstila tudi dela naslednjega desetletja, ker gre še vedno za podobne značilnosti, po drugi strani pa se večina del, nastalih v tem času, ni ohranila, kar je otežkočilo pregled in primerjanje. Najpomembnejše poslikave prvega obdobja predstavljajo s kupolami obokani prezbiteriji v Brežicah 1861, v Gornjem gradu 1863, v Novi Štifti pri Gornjem gradu 1865, v Šmartnem v Rožni dolini 1866 in na Gojki pri Frankolovem 1868; z banjo z globokimi kapami obokana kapela v Kamnici pri Mariboru 1868 in prezbiterij v Limbušu 1870; ladje v Ormožu 1873, Petrovčah pri Žalcu 1875, v Velikem Bukovcu v Podravini 1879; križno obokan križiščni del cerkve v Veliki Nedelji 1876

in nazadnje poslikava z dvema kupolama krite podružnice v Malem Bukovcu v Podravini 1878.

Način poslikave *prezbiterijev* in kapele v Kamnici je podoben. Gre za eno večjo temensko figuralno kompozicijo, ki je uokvirjena sprva s preprostejšim, nato pa že s širšim in bogatejšim okvirom, npr. na Gojki in v Limbušu. V pendentivih oziroma vogalnih poljih so manjši prizori ali le ornamentika, npr. v Novi Štifti. Stranski prizori pri Fantoniju niso posebej uokvirjeni, že na Gojki, ki je prvo Brollovo samostojno delo, pa so štirje cerkveni učitelji postavljeni v bogate rokokojske okvire.

Tudi v poslikavah *banjastih obokov* se izraža težnja po poudarjanju posameznih figuralnih motivov, ki pokrivajo večji del površine. V obočnih kapah v Ormožu so naslikani svetniški liki. V petrovški cerkvi (shema str. 160), obokani s štirimi plitvimi kupolami, so v treh po ena večja figuralna kompozicija, v Velikem Bukovcu pa dve kompoziciji na vsakem banjastem oboku, kar vodi, kot bomo videli, že v naslednjo razvojno stopnjo. Križišči *križno obokani* del velikonedeljske cerkve (shema str. 163) krasijo v štiri trikotna polja naslikane figuralne kompozicije, izpolnjujoče skoraj vso ploskev.

Kot nakazujejo že okviri, ki so vedno bogatejši in širši, gre tudi sicer za vedno večjo porabo *ornamentalnih motivov*, ki izpolnjujejo prazne ploskve med figuralnimi kompozicijami, npr. v Kamnici, Limbušu, Petrovčah itd. Osnova poslikav je še enotno tonirana, v posameznih poljih pa vidimo predvsem štukaturo in cvetlične šopke.

Zadnje Brollovo delo prvega obdobja je poslikava podružnice v Malem Bukovcu iz leta 1878 (shema str. 164), ki zaradi bogate ornamentike že daje slutiti značilnosti druge razvojne stopnje Brollovega načina dekoriranja. V kupoli ladje je temenska kompozicija, glede na kasnejše še sorazmerno velika, srednji dekorativni pas, ki se pozneje razširi, pa ozek. Nadaljnji razvoj ob že omenjeni ornamentiki pa nakazuje kupola prezbiterija (sl. 82), kjer je temenska kompozicija nekoliko manjša od prejšnjih, zato pa so bolj poudarjene stranske štiri, med katere se vrivajo ornamentalni motivi.

Značilnosti prve razvojne stopnje so torej naslednje: *1.* Celoto obvladuje ena večja figuralna kompozicija, stranske v prezbiterijih so še precej manjše — analogno so v križnem oboku štiri figuralne, skoraj vso ploskev pokrivajoče upodobitve. *2.* Kakor so okviri vedno bogatejši, tako je sčasoma več tudi ornamentike, ki pa je glede na figuralne kompozicije še vedno drugotnega pomena.

Druga razvojna stopnja

Drugo razvojno stopnjo predstavljajo dela, nastala v desetletju *1880 do 1890* (oziroma 1889). Iz tega obdobja je ohranjenih največ spomenikov, katerih arhitekturni okviri so tudi najbolj različni. Kronološko sodijo med najpomembnejše tele poslikave: Koprivnički Bregi v Podravini 1880; Dravski Križ 1880—1881 in Mala Subotica 1880—1883, obe v Medjimurju; Juršinci 1880, Velika Nedelja 1882, Gradišče 1883 do 1884 in Trnovska vas 1884, vse v Slovenskih goricah; Kápela pri Ra-

dencih 1885, Strmec pri Vojniku 1886, Kokarje ob Dreti 1887, Selnica ob Dravi 1887—1888, Sv. Križ nad Mariborom 1888 in Stara gora pri Vidmu ob Ščavnici v Slovenskih goricah 1889—1890.

Če opazujemo način poslikave glede na arhitekturni okvir, kar nam spričo možnosti primerjave edino lahko dá pravo sliko oziroma nam pokaže različnosti, bi najbolj kazalo začeti s *prezbiteriji*. Že v prezbiteriju Malega Bukovca sem nakazala poglavitne smernice razvoja. Kaže se težnja, da se prej večja srednja figuralna kompozicija zmanjša ter da se vzporedno povečajo štiri stranske kompozicije, npr. v Koprivničkih Bregih, v kapeli v Juršincih, v Kokarjih in na Stari gori. Hkrati izstopajo in se razširijo okviri, npr. v Kápeli in v Selnici. Nastaja večja sorazmernost med posameznimi figuralnimi kompozicijami kakor tudi med njimi in ornamentiko.

Podobno težnjo k večjemu številu manjših oziroma približno enako velikih prizorov kažejo poslikave longitudinalnih z *banjami obokanih* notranjščin. Od ene kompozicije v petrovški cerkvi prehaja mojster na dve v Koprivničkih Bregih in v Dravskem Križu, nato na tri v Mali Subotici[31] (shema str. 169) ter celo na štiri v Selnici (shema str. 179, sl. 85), kjer sta v ospredju banje evangeljska motiva, ob straneh pa po dva na klopeh sedeča svetnika.

Podoben razvoj opazujemo v ladjah s *križnimi oboki*. Zaradi drugačnega arhitekturnega okvira, ki že sam deli posamezno banjo na štiri ploskve, se težnja po zmanjšanju figuralnih kompozicij izraža tudi ikonografsko. Kompozicije se ne zmanjšujejo le po velikosti, ampak tudi po številu oseb. Sprva, npr. v Veliki Nedelji, gre še za evangeljske prizore, v Gradišču (shema str. 172, sl. 84) le še za posamezne like svetnikov, sedečih v nišah in na prestolih, na Stari gori (sl. 88) pa prevladujejo ornamentalni motivi.

Nadalje opažamo v *kupolah* zmanjšanje temenskega prizora, npr. v Dravskem Križu (sl. 83) in v Kápeli (shema str. 175), kjer je naslikana le dekorativna rozeta. S tem v zvezi se razširi srednji dekorativni pas, ki je odslej najpomembnejši, s po štirimi figuralnimi kompozicijami. Spet se torej pojavi več manjših motivov in večja sorazmernost.

Bogateje razčlenjeno ornamentalno ogrodje ustvarja večjo *dekorativnost:* figuralne kompozicije so zmanjšane, ornamentike je vedno več. Osnovo poslikav predstavlja »tapetni« vzorec, tako da celota deluje bolj izpolnjeno in dekorativno, npr. v Mali Subotici in v Selnici. Okviri posameznih slik so širši, različnejši, veliko je marmoriranih in stebrnih (v Mali Subotici in v Kápeli), dalje so v funkciji okvirov uporabljene niše ter prestoli (v Mali Subotici, Gradišču, Strmcu in v Selnici). Ornamentika, ki se je sprva javljala v posameznih posebej uokvirjenih poljih, npr. še v Veliki Nedelji, pa ponekod prekrije vse prazne ploskve in se preplete »pod« figuralnimi motivi, npr. na Sv. Križu nad Mariborom.

Zaradi večjega števila figuralnih kompozicij in spričo čedalje pomembnejše vloge ornamentike bi Brollove dekoracije lahko zbujale vtis razdrobljenosti, vendar se je slikarju posrečilo doseči povezanost in celovitost na različne načine, kot npr. z že omenjeno značilno ba-

[31] V prvi in tretji banji.

ročno vsebinsko ter formalno povezavo s svetniškimi liki in bolj ali manj iluzionističnimi temenskimi kompozicijami.
Brollov najpreprostejši način *povezovanja posameznih motivov* je, da so vsi uokvirjeni z enakimi okviri, npr. v Juršincih in v Kokarjih, v prezbiteriju v Koprivničkih Bregih pa je vseh pet prizorov povezanih v enem večjem ornamentalnem okviru. — V kupolah so posamezni dekorativni pasovi povezani s prehajanji enega v drugega, kar sem že omenila. — Vsekakor je vtis enotnosti najteže doseči v longitudinalnih, z banjami obokanih notranjščinah. V Gradišču (sl. 84), kjer so križni oboki, so notranji robovi niš in prestolov vbočeni ter potekajo po isti krožnici oziroma elipsi. Čeprav gre za pravokotno ploskev, je slikar s pomočjo navidezne centralizacije dosegel povezavo med posameznimi motivi. Podoben način je uporabil tudi v Mali Subotici ter delno v Selnici.
Glede na navedene ugotovitve so *značilnosti druge razvojne stopnje* Brollovega slikarstva naslednje: *1.* V prezbiterijih in v kupolah se temenska figuralna kompozicija, ki je v prvem obdobju obvladovala celoto, zmanjša, stranske pa se povečajo, tako da je ustvarjeno sorazmerje med prvo in drugimi. Analogno se v banjah longitudinalnih notranjščin pojavi namesto ene več manjših kompozicij, v križnih obokih pa se zmanjša tudi število oseb v posameznih motivih ali pa so motivi celo le ornamentalni. Kaže se težnja po poudarjanju stranskega. *2.* Zmanjšani prizori in poudarjanje stranskega ustvarjajo vse bolj členovit ornamentalni sistem, dekorativnejši vtis celote pa potrjuje tudi bogatejša in raznovrstnejša ornamentika. *3.* Kljub razčlenjevanju ploskve in kljub vse večji vlogi ornamentalnih elementov so posamezni motivi povezani v enovito celoto, kar dosega Brollo na različne načine, med drugim tudi z barvo.

Tretja razvojna stopnja

Zadnja Brollova dela sem uvrstila v obdobje tretje razvojne stopnje, ki časovno obsega leta *od 1890 do 1896*, ko je bil slikarjev sodelavec sin Anton, ki je okrog leta 1890 končal šolanje na beneški akademiji, glede na bogato ornamentiko pa se zdi vedno pomembnejše tudi sodelovanje dekoraterja Ožbalta Biertija. Najpomembnejše dekoracije zadnjega obdobja so: najuspešnejša od vseh, poslikava v Ponikvi pri Grobelnem 1890, sicer pa Sedraž nad Laškim 1890, Vitanje 1893, Šempeter v Savinjski dolini 1893, Tomaž pri Ormožu 1894, Zavodnje pri Šoštanju 1895, Gorišnica pri Ptuju 1896 in Križanće pri Ormožu 1896.
Na splošno kaže tretja razvojna stopnja enake značilnosti, kot veljajo za dela druge razvojne stopnje. Ob srednji figuralni kompoziciji so poudarjene tudi stranske, npr. v *prezbiterijih* v Ponikvi (sl. 86) in v Vitanju, ali pa mojster ob figuralnih upodobitvah poudarja tudi ornamentalni pas v polkrožno zaključenih prezbiterijih, npr. v Sedražu in v Zavodnjem. — V ladjah, obokanih z *banjastimi in križnimi oboki*, srečamo sicer spet nekoliko večje figuralne motive, a ikonograsko gre v glavnem le za svetniške like, npr. v Zavodnjem ter v Šempetru in Križančah. — Tudi v *kupolah* je poudarjen srednji dekorativni pas, ki npr. povsem prevladuje v Tomažu in Gorišnici, kjer je na temenu

le majhna rozeta. Temenska kompozicija v Ponikvi (shema str. 185) je v skladu s toliko večjo površino, sicer pa je tudi tu poudarjen srednji dekorativni pas s štirimi figuralnimi kompozicijami in še s štirimi nišami s svetniki.

Novost zadnje razvojne stopnje se izraža v okviru samih figuralnih kompozicij. Pojavijo se nekateri večji, poudarjeno *iluzionistično slikani temenski prizori* v prezbiterijih in v kupoli v Ponikvi (sl. 87). Posebej poudarjeni iluzionizem srečamo že v prezbiteriju v Selnici ob Dravi leta 1887, kjer je za »globokim« okvirom naslikana sv. Trojica, v pendentivih pa na prestolih sedeči cerkveni očetje, katerih glave segajo čez rob okvira. V Sedražu, Ponikvi in Vitanju pa segajo oblaki, na katerih klečijo svetniške figure, čez rob okvira oziroma balustrade, same kompozicije pa so tudi sicer upodobljene zelo iluzionistično.

Ornamentika bogato izpolnjuje prazne ploskve in je v primerjavi z zgodnejšimi deli drobnejša. Pogosta motiva sta zlasti štukatura in vaze s cvetličnimi šopki, že v zadnjih delih druge razvojne stopnje srečujemo tudi motiv s trakovi prepletenih sadežev in cvetlic. Sicer pa sodijo prav v zadnjo skupino najbolj bogato ornamentirane dekoracije, npr. na Stari gori pri Vidmu v Slovenskih goricah iz let 1889—1890 (sl. 88), v Ponikvi, Zavodnjem in Gorišnici.

Za *tretjo razvojno stopnjo* Brollovih slikarij veljajo tele *značilnosti: 1.* Nadaljevanje členovitosti ornamentalnega sistema s poudarjenimi stranskimi prizori in posameznimi svetniškimi liki. *2.* Ornamentika doseže višek v bogastvu in preciznosti; vtis dekoracij je zato kar najbolj razkošen. *3.* Zadnja novost in obenem zaključek pa so nekatere iluzionistično slikane figuralne kompozicije.

Poglavitna smernica razvoja slikarstva Jakoba Brolla je *težnja k čedalje večji dekorativnosti,* ki se izraža na dva načina. Že v drugem in nato v tretjem razvojnem obdobju se javlja vse pogostejša uporaba tudi vse bolj raznovrstnih ornamentalnih elementov, poudarek z ene večje figuralne kompozicije pa se prenese na več manjših, bolj sorazmerno enako velikih motivov. Ornamentalna mreža Brollovih slikarij je zato bolj razčlenjena, celota bolj dekorativno učinkujoča, enovitost posameznih poslikav pa je ohranjena na različne načine od barvne ubranosti dalje.

Odnos slikarij do arhitekture

V poglavju o značilnostih Brollovega slikarstva glede na arhitekturni okvir sem obravnavala dekoracijske sheme oziroma koncepte, ki jih slikar uporablja v določenih arhitekturnih notranjščinah. Ob strani sem puščala vprašanje o odnosu Brollovih slikarij do arhitekture. Kot smo videli, se Brolove dekoracije glede na arhitekturni okvir bolj ali manj ponavljajo in kažejo ne glede nanj enak način figuralno-ornamentalne krasitve ter razčlenjeno in jasno zasnovanost celote. Zato je vtis slikarij v posameznih arhitekturnih tipih različen in ponekod manj, drugod bolj uspešen, pri čemer gre predvsem za razlikovanje glede na gotske ter baročne in vse pozneje nastale objekte.

Najmanj uspešne in najmanj skladne z arhitekturo so Brollove poslikave v gotskih cerkvah,[32] kar potrjuje tudi dejstvo, da so že več kot polovico njegovih dekoracij takšnih prostorov prebelili v celoti ali pa le njihov ornamentalni del. Z gotskimi slikarijami jih niti ne kaže primerjati, ker so Brollove dekoracije tako formalno kot ikonografsko popolnoma drugačne. Motijo predvsem plastični in s štukaturo ornamentirani okviri velikih stenskih figuralnih kompozicij. Poslikava stropov je bolj primerna, kadar gre le za ornamentalno okrasitev s poudarjenimi pasovi ob rebrih in z drobnimi vzorci v temenskih poljih. Kjer pa so v temenskih poljih naslikane figure, npr. v Jarenini, imamo občutek, da se je obok optično znižal, obenem pa je izgubljena tudi dekorativna učinkovitost gotskega mrežastega svoda.[33]

V vseh drugih arhitekturnih tipih, tj. v baročnih in pozneje nastalih cerkvah, kažejo Brollove dekoracije večjo skladnost s prostorom. Osnovne značilnosti dekoriranja teh notranjščin so razvidne že iz načina Brollovega slikanja, ki razčlenjuje površine s pomočjo osnovne ornamentalne mreže. Brollo arhitekturne sestavine, kot so slavoloki, oproge, pasovi, okenske police itd., poudarja, hkrati pa jim dodaja še nove plastične elemente, kot so okviri, niše, prestoli itd. Ti dodani elementi so ponekod, npr. niše in stebrni okviri v velikih kupolah, slikani iluzionistično in se z arhitekturnim ozadjem stapljajo v celoto, drugod, npr. v banjah, pa se zdi, da so na površino prilepljeni. Brollove dekoracije arhitekturo predvsem ornamentirajo, v nekaterih kupolah pa se z njo v posameznih poudarkih tudi zlivajo.

ZAKLJUČEK

Iz Brollovih pisem razberemo, da se je slikar sam imel predvsem za figuralika, obravnava njegovega dela pa je privedla do ugotovitve, da je *uspešen kot dekorater*. Brollove slikarije so pomembne kot celote, pri katerih so figuralne kompozicije vključene v ornamentalni sistem. Figuralne kompozicije niso najpomembnejša sestavina poslikav, vendar so v okviru le-teh dopolnjujoč element — brez ornamentalnega sistema je porušeno bistvo, kakor nam nazorno pričajo nekatere poslikave s prebeljeno ornamentiko.

Slogovni razvoj oziroma ugotovitev, da se Brollove poslikave sčasoma spreminjajo, da je njihov videz vedno bolj bogat ter dekorativno učinkovit in da so zato dekoracije drugega in tretjega obdobja slikarjevega delovanja bolj uspele, pozitivno izpričuje, da Brollo ni bil zgolj obrtnik, ki bi se v svojem delu nedomiselno ponavljal, ampak da se je trudil in želel način svojega dekoriranja kar najbolj izpopolniti in dodelati. Poslikave prvih let, predvsem iz obdobja sodelovanja s Fantonijem do približno leta 1875, so v primerjavi s poznejšimi revne in manj kvalitetne. Poudarek je na figuralnih kompozicijah, ki so, kot smo ugotovili, najbolj skromen del Brollovih slikarij. V nadaljnjem

[32] Cf. Fr. Stelè, Načela varstva spomenikov, *Ars Sacra*, I, Ljubljana 1933, p. 37;
J. Curk, IV, p. 12.

[33] Obok je iz začetka 16. st.

se figuralne kompozicije ponavljajo, tako da srečujemo celo identične »šablonizirane« motive, spreminja pa se Brollo kot dekorater, ki vedno bolj spretno in iznajdljivo obvladuje način okraševanja arhitekture. Vzporedno z razvejanostjo in členovitostjo ornamentalnega sistema je vtis dekoracij bolj bogat in lahkotnejši.

Glede na velikost prostorov je znal Brollo najuspešneje okrasiti velike, celotne notranjščine, poslikave manjših objektov pa delujejo preobloženo, kot npr. prezbiterij v Kokarjih ob Dreti ali majhna cerkvica v Zavodnjem pri Šoštanju. Skladnost med slikarijo in arhitekturo je najbolje dosežena v baročnih in pozneje nastalih cerkvah, medtem ko Brollov način dekoriranja ne sodi v gotske notranjščine. Zato so najuspešnejše poslikani centralni prostori, kriti s kupolami, npr. *Mali Bukovec, Kápela, Ponikva, Tomaž,* pa tudi velike longitudinalne ladje, npr. *Petrovče, Velika Nedelja, Gradišče, Selnica, Stara gora,* časovno pa so Brollova najboljša dela nastala približno v letih 1884 do 1890, konkretno poslikavi na *Stari gori pri Vidmu v Slovenskih goricah* in v *Ponikvi pri Grobelnem.*

Brollove poslikave so sodobne v okviru evropske umetnosti 19. stoletja in jih kot takšne lahko primerjamo z bogatimi dekoracijami profanih notranjščin tistega časa. Brollove stvaritve sodijo v sklop največjih opusov, nastalih v 19. stoletju v Sloveniji, kot celostne okrasitve pa sodijo med zadnja tovrstna dela. — In ne manj pomembno se mi zdi dejstvo, da so Brollove dekoracije, nastale z namenom, da bi ugajale, ta namen v svojem času popolnoma dosegle.

V smeri raziskovanj dekorativnega cerkvenega slikarstva druge polovice 19. stoletja na slovenskem podeželju predstavlja obravnava o Brollu prvo delo. S svojimi ugotovitvami potrjuje, da so potrebne tudi nadaljnje raziskave obsežnega tovrstnega gradiva.

Nova dognanja v zvezi s člankom o Brollu nam bodo prinesle obdelave opusov drugih furlanskih slikarjev. Ugotovljeno je, da je Brollo predvsem sposoben dekorater, ob podatkih, ki jih imamo na razpolago o njegovem slikanju, pa se odpira vprašanje o deležu, ki ga imajo pri naših poslikavah tudi Tomaž Fantoni, Ožbalt Bierti in Anton Brollo. Ko nam Jakob Brollo poroča, da se je pridružil Fantoniju, pove, da Fantoni ni bil vešč v upodabljanju figuralnih kompozicij in da jih je zato izvrševal on *(Io lavoravo esenzialmente in pittura dei* quadri *in affesco.«)* Dalje omenja, da je slike in figure risal vedno sam, dokler se mu ni okrog leta 1890 pridružil sin Anton. Na drugi strani pa nam pove, da se je Fantoni učil arhitekturo ter da je Bierti, ki je bil več kot dvajset let njegov pomočnik, spontano slikal dekoracije. Tako je v času sodelovanja Fantonija in Brolla celote verjetno zasnoval Tomaž Fantoni, figuralne kompozicije pa slikal Brollo. Ko se je Brollo razšel s Fantonijem, je že čez šest let sprejel za pomočnika dekoraterja Ožbalta Biertija, ki ga je od tedaj dalje vedno spremljal. Čeprav je Bierti samostojno slikal ornamente, kakor lahko razberemo iz Brollovega pisma, pa menim, da je zasnova celotnega ornamentalnega sistema delo Brolla, ki je verjetno tudi sam izbral in določil posamezne vzorce za ornamente. Ne vemo tudi, kolikšen je delež Antona Brolla pri poslikavah zadnjih let, ko se javljajo

poudarjeno iluzionistično slikane temenske kompozicije. Več o vplivih in deležu omenjenih mojstrov bo moč reči takrat, ko bodo pregledane in obdelane poslikave tudi teh slikarjev in ko jih bomo lahko primerjali z Brollovimi deli.

Nadaljnje raziskave Brollovega slikarstva bi pri njegovih verjetnih potomcih — vemo, da je imel dva sinova — mogoče odkrile še druge podatke, posebno če so morda ohranjeni njegovi zapiski, o katerih govori v svojem drugem pismu. Zanimivi bi bili tudi podatki o njegovem šolanju doma in v Benetkah, ob figuralnih kompozicijah pa bi lahko iskali sodobne in starejše avtorje, po katerih se je Brollo zgledoval.

Raziskave tako Furlanov kot slovenskih cerkvenih slikarjev 19. stoletja bodo odkrile opuse posameznikov, opredelile njihov način okraševanja cerkva, ugotovile razprostranjenost tovrstnih spomenikov na našem ozemlju, poiskati pa bo treba tudi vzroke, ki so to slikarstvo spodbudili, in vplive, ki so nanj delovali. Šele s poznavanjem vseh teh okoliščin bomo pretekla prizadevanja lahko objektivno ocenili.

Seznam slikarij[34]

1	1861	BREŽICE, ž. c., vsa notranjščina
2	(1861	MARIBOR, p. c. sv. Alojzija, dva oltarja)
3	(1862	ČADRAM pri Slov. Konjicah, st. ž. c., prezbiterij)
4	(1862, 1866	SLOVENSKE KONJICE, ž. c., vsa notranjščina)
5	1862—1863	CELJE, p. c. sv. Maksimilijana, dva oboka v ladji, prezbiterij
6	1863	GORNJI GRAD, ž. c., prezbiterij
7	1864	MALEČNIK pri Mbr., p. c. na Gorci, vsa notranjščina
8	1864	GALICIJA pri Celju, ž. c., oltarna stena
9	1865	NOVA ŠTIFTA pri Gornjem gradu, ž. c., prezbiterij
10	1865	ROSULE nad Ljubnim, p. c., vsa notranjščina
11	1866	ŠMARTNO v Rožni dolini, ž. c., prezbiterij
12	(1867	BREZE pri Celju, ž. c., prezbiterij)
13	1867	CELJE, kap. c. sv. Cecilije, oltarna stena
14	(1867	ZGORNJA KORENA pri Mbr., ž. c., dva oltarja)
15	1862, 1868	FRANKOLOVO, p. c. na Gojki, dva oltarja, prezbiterij
16	1868	KAMNICA pri Mbr., ž. c., kapela
17	(1869	MALEČNIK pri Mbr., Zavod šolskih sester, kapela)
18	(1869, 1873	ORMOŽ, ž. c., vsa notranjščina)
19	1869	CIRKOVLJAN v Medjimurju, p. c., stene
20	(1870	ČAKOVEC, ž. c., vsa notranjščina)
21	1870	LIMBUŠ pri Mbr., ž. c., prezbiterij, kapeli
22	(1871	MALEČNIK pri Mbr., ž. c., vsa notranjščina)
23	(1871	MALEČNIK pri Mbr., kapelice Križevega pota)
24	(1872—1873	SVETINA nad Štorami, p. c., vsa notranjščina)
25	1873	MARIBOR, stolnica, kapela Frančiška Ksaverija
26	(1874, 1878	LJUTOMER, ž. c., vsa notranjščina)
27	1875	PETROVČE pri Žalcu, p. c., ladja, kapele
28	(1876	TEHARJE pri Celju, p. c., prezbiterij, dva oltarja)
29	1876, 1882	VELIKA NEDELJA, ž. c., vsa notranjščina
30	1876	VELIKA NEDELJA, grad, kapela
31	(1877	MARIBOR, stara franč. c., vsa notranjščina)
32	(1878	VELIKI BUKOVEC v Podravini, grad, kapela)
33	1878	MALI BUKOVEC v Podravini, p. c., vsa notranjščina

[34] Zaradi preglednosti so v oklepajih vse neohranjene poslikave, uničene, popolnoma ali delno prebeljene.

34 (1879, 1884 VITOMARCI v Slov. gor., ž. c., vsa notranjščina)
35 (1879 VELIKI BUKOVEC v Podravini, ž. c., vsa notranjščina)
36 (1880 VIDEM v Slov. gor., ž. c., prezbiterij)
37 1880 KOPRIVNIĆKI BREGI v Podravini, ž. c., vsa notranjščina
38 1880—1881 DRAVSKI KRIŽ v Medjimurju, p. c., vsa notranjščina
39 1880, 1883 MALA SUBOTICA pri Čakovcu, ž. c., vsa notranjščina
40 (1880, 1885 JURŠINCI v Slov. gor., ž. c., kapela, prezbiterij)
41 (1882 SVETINJE pri Ormožu, ž. c., vsa notranjščina)
42 1882—1883 JARENINA pri Mbr., ž. c., vsa notranjščina
43 1883—1884 GRADIŠĆE v Slov. gor., fr. c., vsa notranjščina
44 1884 GRIŽE pri Celju, ž. c., prezbiterij
45 1884 TRNOVSKA VAS v Slov. gor., ž. c., prezbiterij
46 1885 KÁPELA pri Radencih, ž. c., vsa notranjščina
47 (1885 PREVORJE, ž. c., vsa notranjščina)
48 1886 STRMEC pri Vojniku, ž. c., vsa notranjščina
49 1887 KOKARJE ob Dreti, p. c., prezbiterij
50 1887 ŠENTJUR pri Celju, ž. c., oltarna stena
51 1887—1888 SELNICA ob Dravi, ž. c., vsa notranjščina
52 1888 SV. KRIŽ nad Mariborom, ž. c., vsa notranjščina
53 1888 TEHARJE pri Celju, p. c. na Vrheh, vsa notranjščina
54 1889—1890 STARA GORA pri Vidmu v Slov. gor., p. c., vsa notranjščina
55 1890 SEDRAŽ nad Laškim, ž. c., prezbiterij
56 1890 PONIKVA pri Grobelnem, ž. c., vsa notranjščina
57 (1891 HOČE pri Mbr., ž. c., ladja)
58 (1891 SLIVNICA pri Mbr., ž. c., ladja, kapeli)
59 1892 VUHRED ob Dravi, ž. c., vsa notranjščina
60 1892 GRIŽE pri Celju, p. c., vsa notranjščina
61 1893 VITANJE pri Slov. Konjicah, p. c., prezbiterij
62 1893 ŠEMPETER v Sav. dolini, ž. c., ladja, podaljšek, kapeli
63 (1893 KRIŽEVCI pri Ljutomeru, ž. c., vsa notranjščina)
64 1894 TOMAŽ pri Ormožu, ž. c., vsa notranjščina
65 (1894 MARIBOR, Dijaško semenišče, kapela)
66 (1895 ŠENTILJ v Slov. gor., ž. c., prezbiterij)
67 1895 ZAVODNJE pri Šoštanju, ž. c., vsa notranjščina
68 (1896 GORIŠNICA pri Ptuju, ž. c., vsa notranjščina)
69 1896 KRIŽANĆE pri Ormožu, p. c., vsa notranjščina

Katalog

1 BREŽICE

župnijska cerkev sv. Lovrenca
1861 vsa notranjščina

Restavracije
Slikarija je bila obnovljena l. 1934; stene so prebeljene. Oltarno steno je na novo poslikal Stane Kregar l. 1966.

Arhitektura
baročna cerkev z dvema kupolama

Ikonografija
Ladja:
Slikarija v kupoli je slabo ohranjena. Osnovna barva je svetlo modra. V pendentivih in v srednjem dekorativnem pasu je upodobljenih dvanajst apostolov z atributi, v pendentivih stoječih v nišah, v kupoli sedečih na klopeh. Med njimi je naslikanih osem ornamentalnih pasov, ki se združujejo v temenski rozeti. Na sredini so pasovi razširjeni v medaljone, v katerih so v *grisaille* tehniki naslikani slabo vidni prizori. Na korni ograji sta manjši sliki, levo sv. Cecilija, desno David kralj harfist.

V levi in desni kapeli sta naslikana oltarna nastavka s stebri in zaveso v rožnati barvi; nad njima je naslikano nebo z angeli na oblakih.

Prezbiterij:
Prevladujeta rožnata in svetlo zelena barva. Na temenu je prizor Slava sv. Lovrena, v pendentivih so v »oknih« naslikani štirje cerkveni očetje.

Viri:
Župnijska kronika ni ohranjena;
Stanko Škaler: *Brežice: Zbirka vodnikov*, 15, Ljubljana 1971, p. 20;
Podatki po posredovanju župnijskega upravitelja.

2 MARIBOR

podružnična cerkev sv. Alojzija
1861 dva oltarja v ladji
Slikarija je bila prebeljena po drugi svetovni vojni.

Ikonografija
Oltarja Matere božje in sv. Križa sta bila na stranskih stenah.

Viri:
Podatki po posredovanju mariborskega stolnega kanonika dr. Alojzija Ostrca.

3 ČADRAM (Oplotnica) pri Slovenskih Konjicah
stara župnijska cerkev sv. Janeza Krstnika
1862 prezbiterij
Cerkev je bila podrta l. 1938.

Arhitektura
prezbiterij s kupolo

Ikonografija
V kupoli je bila naslikana Sv. Trojica z Janezom Krstnikom in Janezom Evangelistom, v pendentivih angeli z liturgičnimi simboli. Na levi in desni steni so bili naslikani štirje cerkveni očetje.

Viri:
A. Stegenšek, II, p. 116;
Fr. Stelè, Varstvo spomenikov, *ZUZ*, XV, 1938, p. 96.

4 SLOVENSKE KONJICE

župnijska cerkev sv. Jurija
1862 in 1866 vsa notranjščina (prezbiterij, obe ladji)
sign. *Jacob Brollo* na sliki Maziljenje v ladji

Restavracije
Slikarijo je obnovil Ožbalt Bierti l. 1903 (dat. na slavoloku).

Arhitektura
gotska cerkev z mrežasto obokano ladjo in križnorebrasto obokanim prezbiterijem

Ikonografija
Vhodna lopa je preprosto ornamentalno poslikana, na zahodni steni sta sliki Kristusa in Marije.

Ladja:
Na temenu sta simbolični upodobitvi Jagnje božje in Pelikan hrani mladiče, sicer pa je srednji del stropa poslikan le ornamentalno.

V stranskih trapezastih poljih je naslikanih sedem zakramentov in tri teološke kreposti.
Strop stranske ladje je poslikan ornamentalno, na stenah so evangeljski prizori Dvanajstletni Jezus med učitelji, Farizej in cestninar v templju, Jezus v hiši Simona farizeja in Izgubljeni sin.

Prezbiterij:
Strop je poslikan ornamentalno. Na stenah so spodaj večje slike z evangeljskimi motivi, levo Poklon kraljev in Vstajenje, desno Objokovanje. Zgoraj so manjše slike s posameznimi liki, angela, Jezusovi starši, prvaka apostolov in štirje cerkveni očetje.

Viri:
A. Stegenšek, II, p. 28;
J. Curk, IV, p. 12;
J. Curk, Delovno poročilo ZSV Maribor za l. 1961, *Celjski zbornik*, 1962, p. 263;
Ivan Komelj: *Gotska arhitektura na Slovenskem*, Ljubljana 1973, repr. p. 244.

5 CELJE

podružnična cerkev sv. Maksimilijana
1862—1863 dva oboka v ladji, prezbiterij
(Prvi obok v ladji je poslikal Štefan Šubic l. 1865.)

Arhitektura
ladja s stremi križnimi oboki, prezbiterij s križnim obokom

Ikonografija
Ladja:
V stranskih trikotnih poljih so prizori iz življenja cerkvenega patrona, Sv. Maksimilijan v šoli in Slovo sv. Maksimilijana, Krst sv. Maksimilijana in Sv. Maksimilijan kot škof.

Prezbiterij:
V trikotnih poljih oboka so naslikani angeli s simboli štirih poslednjih reči, na levi steni je prizor Smrt sv. Maksimilijana.

Viri:
Matija Ljubša, Sv. Maksimilijan v Celju, *Slovenec*, LV, 1927, št. 230, p. 6, št. 231, p. 6;
M. Marolt, I, pp. 81—82;
J. Curk, I, p. 41.

6 GORNJI GRAD

župnijska cerkev sv. Mohorja in Fortunata
1863 prezbiterij
dat. *1863* na slavoloku, ki loči prezbiterij od ladje, sign. *Jacob Brollo* na sliki Blagoslov otrok

Arhitektura
baročen prezbiterij s kupolo in polkupolo

Ikonografija
Slikarija barvno ni ubrana. Osnovna barva je zelena, vendar gre za različna odtenka v kupoli in polkupoli. Prevladujejo še modra, rožnata in rumena barva.
V kupoli je naslikana Sv. Trojica med angeli, v pendentivih štirje na oblakih sedeči evangelisti z atributi.

Na levi in desni steni pod oprogo pred oltarnim delom so z angeli in simboli ponazorjene štiri poslednje reči. Na vsaki strani oltarja sta na pilastrih monohromna lika sv. Ciril in Metod. V luneti nad oltarjem je evangeljski prizor Blagoslov otrok. V polkupoli so pred kasetiranim ozadjem naslikane monohromne figure, predstavljajoče tri teološke kreposti.

Viri:
Župnijska kronika slikarije ne omenja;
A. Stegenšek, I, p. 143;
J. Curk, V, p. 17.

7 MALEČNIK pri Mariboru

podružnična cerkev Matere božje na Gorci
1864 vsa notranjščina (razen severnega prizidka)
dat. *1864* na stropu prezbiterija (Ž. kronika)
Delo T. Fantonija in J. Brolla s štirimi pomočniki, narejeno v šestih mesecih za 3520 goldinarjev.
Vzorce za figuralne kompozicije je izvršil graški slikar Tendler, Johann Maximilian ali njegov sin Johann III.

Arhitektura

gotska cerkev z zvezdasto obokano ladjo in prezbiterijem, južna baročna kapelica z deloma štukaturnim stropom

Ikonografija

Cerkev je zelo bogato tako figuralno kot ornamentalno poslikana; 186 slik (A. Žalar) se ikonografsko nanaša na Marijino življenje. Poslikava stropov ladje in prezbiterija je podobna.
Osnovna barva je temno modra. V temenskih poljih zvezdastega oboka so naslikani angeli, v ladji z napisnimi trakovi, v prezbiteriju z marijanskimi simboli in napisi.

Ladja:
Na levi steni sta prizora Angel budi Jožefa in Marijino slovo od Jezusa, na zahodni steni Marijina smrt in Jožefova smrt. Na slavoločni steni je naslikana Marija zavetnica s plaščem (A. Žalar: »*V škofovskem ornatu vidimo na levi strani rajnega vladiko A. M. Slomška in pa domačega župnika M. Glazerja ... kot berača z malho ... je slikar Brollo naslikal sebe.*«) Ob stranskih oltarjih sta na vsaki strani po dve monohromni figuri, na levi svetnici (?), na desni angela z orodji mučeništva.

Prezbiterij:
Na levi steni so slike Marija kraljica, Sv. Ana uči Marijo in Marijina zaroka, na notranji slavoločni steni je naslikano Oznanjenje, na desni steni Obiskovanje in Rojstvo.
Ob polkrožnih stebrih so v slikanih gotskih nišah upodobljene monohromne figure oziroma »sohe« z atributi, štirje cerkveni očetje, štirje veliki preroki, Mojzes in David, Marijini starši, starši Janeza Krstnika, Jožef in Janez Krstnik.

Kapelica sv. Antona Padovanskega:
Na stropu so tri figuralne kompozicije, Beg v Egipt, Sv. družina in Angela.

Viri:
Župnijska kronika;
Jožef Pajek: *Marijina cerkev na »Gori« pri Sv. Petru blizu Maribora*, Maribor 1899, p. 9;
Alojzij Žalar: *Mati Božja na Gorci pri Sv. Petru pri Mariboru*, Maribor 1967, p. 17, 2 repr.

8 GALICIJA pri Celju
župnijska cerkev sv. Jakoba st.
1864 oltarna stena

Restavracije
Cerkev je bila restavrirana l. 1926; verjetno so tedaj odstranili v gornjem delu oltarne stene naslikano Marijino kronanje, ki je zakrivalo prvotno, Brollovo slikarijo.

Ikonografija
Slikarija je slabo vidna, ker jo zakriva oltar.
Gre za slikan oltarni nastavek z monohromnima »kipoma« sv. Petra in Pavla, zgoraj pa je prizor Obglavljenje sv. Jakoba st. Na levi in desni steni sta v krajini predstavljena po dva apostola, Filip in Juda ter Simon in Matija.

Viri:
M. Marolt, II, p. 244;
J. Curk, II, p. 14.

9 NOVA ŠTIFTA pri Gornjem gradu
župnijska cerkev Device Marije
1865 prezbiterij
dat. in sign. ... *L. 1865 nekaj L. 1889 vsa s slikami okinčana. Tomaž Fantoni* nad korom

Restavracije
Stene so bile delno pobeljene l. 1970.

Arhitektura
prezbiterij s plitvo kupolo in tristranim zaključkom

Ikonografija
V kupoli je naslikano Stvarjenje sveta, v lunetnih poljih pod kupolo sta v medaljonih cerkvena učitelja, levo Ambrož in desno Avguštin. V oltarnem delu sta na levi in desni steni prizora iz Stare zaveze, Noetova daritev in Bronasta kača. V treh obočnih kapah nad oltarjem so naslikani angeli z liturgičnimi simboli.

Viri:
Župnijska kronika slikarije ne omenja;
A. Stegenšek, I, p. 105;
J. Curk, V, p. 63;
Podatki po posredovanju župnijskega upravitelja.

10 ROSULE nad Ljubnim
podružnična cerkev Matere božje
1865 vsa notranjščina (razen obeh kapel)
dat. *1865* na notranji strani slavoloka v prezbiteriju

Arhitektura
longitudinalna cerkev z banjastimi oboki

Ikonografija
Poslikava je formalno in ikonografsko enotna. Figuralne kompozicije so večinoma okroglo uokvirjene, ikonografsko se nanašajo na marijansko simboliko. Vse slike so opremljene z napisnimi trakovi.
Na stropu in v lunetah ladje so upodobljeni motivi iz lavretanskih litanij, na stropu prezbiterija pa so prizori z Marijo kraljico. Na stenah so tri slike z Jagnjetom božjim.

Viri:
Župnijska kronika;
A. Stegenšek, I, p. 22;
J. Curk, V, p. 112.

11 ŠMARTNO v Rožni dolini

župnijska cerkev sv. Martina
1866 prezbiterij
Delo T. Fantonija in pomočnika J. Brolla, narejeno v enem mesecu.
Arhitektura
prezbiterij s plitvo kupolo in tristranim zaključkom
Ikonografija
Poslikava je barvno ubrana v rumeno-zelenem tonu.
V kupoli je naslikana Sv. Trojica med angeli, v pendentivih angeli s simboli štirih poslednjih reči. Na levi in desni steni pod kupolo sta prizora Smrt sv. Martina ter ikonografsko združena motiva Sen sv. Martina in Sv. Martin na konju deli plašč z beračem. V lunetnih poljih sta v medaljonih naslikana slovanska blagovestnika, levo sv. Ciril, desno sv. Metod.
V obočnih kapah nad oltarjem so naslikane tri teološke kreposti.

Viri:
Župnijska kronika;
J. Curk, I, p. 94.

12 BREZE pri Celju

župnijska cerkev sv. Ruperta
1867 prezbiterij
Notranjščina je bila prebeljena l. 1965.

Viri:
J. Curk, IX, p. 62;
VS, XI, 1967, p. 159.

13 CELJE

kapucinska cerkev sv. Cecilije
1867 oltarna stena
Ikonografija
V luneti je naslikan Sv. Frančišek Asiški pred sv. Trojico.

Viri:
M. Marolt, I, p. 103;
J. Curk, I, p. 28.

14 ZGORNJA KORENA pri Mariboru

župnijska cerkev sv. Barbare
1867 dva oltarja

Slikarija je bila prebeljena l. 1965.

Viri:
Župnijska kronika;
Podatki po posredovanju župnijskega upravitelja.

15 FRANKOLOVO pri Slovenskih Konjicah

podružnična cerkev sv. Trojice na Gojki
1862 in 1868 oltarja v ladji, prezbiterij
na levi strani v prezbiteriju je napis *1862: Dva stranska freško malana altarja, 1868: Freško malarije gornjega dela cerkve*

Arhitektura

prezbiterij s plitvo kupolo in tristranim zaključkom

Ikonografija

Prevladujejo tople zlato rumene barve.
Levi stranski oltar v ladji prikazuje Krst v Jordanu, desni Spremenjenje na gori. Na slavoločni steni je naslikano Božje oko med angeli. V kupoli prezbiterija je naslikana Sv. Trojica med angeli, v pendentivih štirje cerkveni učitelji z atributi, sedeči na klopeh, sicer pa v rokokojskih okvirih, Bernard, Avguštin, Atanazij in Polikarp.

Viri:
Župnijska kronika omenja le slikarijo obeh oltarjev;
Mihael Napotnik: *Spomnite se besed, katere sem vam govoril*, Maribor 1902, pp. 238—240;
J. Curk, I, p. 63.

16 KAMNICA pri Mariboru

župnijska cerkev sv. Martina
1868 kapela Rešnjega telesa (prej sv. Janeza Nepomuka)
na desni steni je napis *Slikal Jakob Brollo*

Restavracije

Slikarijo je obnovil Franjo Horvat l. 1936
(napis na desni steni in na slavoloku).

Arhitektura

baročna kapela z obokom z globokimi kapami in s tristranim zaključkom

Ikonografija

Celota je barvno ubrana v toplem rdečkasto rožnatem tonu. Na oboku je naslikan Sv. Janez Nepomuk med angeli, v levi kapi Pelikan, ki hrani mladiče, druga polja so izpolnjena s štukaturo in napisnimi tablami.
V zaključnem delu so naslikane tri teološke kreposti. Na levi in desni steni pod obokom so tri slike, na levi sv. Jožef, na desni papež Urban I. in sv. Štefan.

Viri:
Župnijska kronika slikarije ne omenja;
Fr. Stelè, Varstvo spomenikov, *ZUZ*, XIV, 1936—1937, p. 60;
Sergej Vrišer: *Kamnica pri Mariboru: Zbirka vodnikov*, 35, Ljubljana 1973, p. 16.

17 MALEČNIK pri Mariboru

nekdanji Zavod šolskih sester

1869 kapela

Zavod je bil preurejen po drugi svetovni vojni.

Viri:

Fr. Kovačič, *Zgodovina*, pp. 402—403;

Podatki po posredovanju župnijskega upravitelja.

18 ORMOŽ

župnijska cerkev sv. Jakoba st.

1869 in 1873 vsa notranjščina (prezbiterij, ladja)

dat. *Pictum 1869* na zunanji strani slavoloka in *Slikano leta 1873* na oboku nad korom

L. 1873 delo s tremi pomočniki in enim vajencem, narejeno v štirih mesecih za 1524 forintov.

Arhitektura

barokizirana ladja s štirimi banjami z globokimi kapami, gotski križnorebrasto obokan prezbiterij

Ikonografija

Ladja:

Prevladujeta rožnata in zelenkasta barva.

Na temenu obokov so v pravih štukaturnih okvirih naslikani angeli s simboli in napisnimi trakovi. V osmih stranskih kapah so, sedeči na prestolih, naslikani predstavniki Stare zaveze Mojzes, Salomon, Ezekijel in Izaija, redovna ustanovitelja Bernard in Alfonz Marija Ligvorij ter cerkvena pisca Dionizij in Janez Damaščan. Na levi steni spodaj so tri večje slike z Marijo, Sv. Trojica krona Marijo, Jezus v hiši svojih staršev in Papež Pij IX. razglaša dogmo o Brezmadežnem spočetju.

Zgoraj v lunetah oziroma v medaljonih so naslikani sv. Cecilija in David ter sv. Joahim in sv. Jožef.

Na slavoločni steni je velika slika Zadnja večerja.

Leva stranska, križnorebrasto obokana ladja je poslikana le ornamentalno v temno modri osnovni barvi.

Prezbiterij:

Strop je poslikan temno modro z zlatimi zvezdicami, v srednjih temenskih poljih so figuralne kompozicije Božje oko med angeli, Slava cerkve in Rešnje telo. Na levi steni so evangeljski prizori Spremenjenje na gori, ? in Oljska gora. Na oltarni steni so med okni v slikanih gotskih nišah monohromne »sohe«, svetniki z atributi, Ciril in Metod, Andrej in Jurij.

Viri:

Župnijska kronika;

M. Juteršek, Ormož, *ELU*, 3, Zagreb 1964, p. 600.

19 CIRKOVLJAN pri Prelogu v Medjimurju

podružnična cerkev sv. Lovrenca

1869 stene v ladji in v prezbiteriju, obok nad korom (?)

dat. *Pictum 1869* na slavoloku v prezbiteriju, dat. in sign. *Jacob Brollo dipinse 1869* na sliki sv. Lucija

Arhitektura
barokizirana longitudinalna cerkev
Ikonografija
V ladji sta stenski sliki, na levi sv. Lucija, na desni Sv. Ana uči Marijo. Brollo je verjetno poslikal tudi obok nad korom s sv. Cecilijo ob orglah.
V prezbiteriju je na levi steni slika Zadnja večerja, ob oltarju sta figuri sv. Frančišek Asiški in sv. Florijan.
Viri:
Župnijska kronika ni ohranjena;
A. Horvat, p. 59.

20 ČAKOVEC
župnijska cerkev sv. Nikolaja
1870 vsa notranjščina
Notranjščina je bila prebeljena l. 1962
(napis na desni steni pod korom), razen dveh stenskih slik v kapelah, ki sta sign. *Oswaldus Bierti pinxit.*
Viri:
A. Horvat, p. 98.

21 LIMBUŠ pri Mariboru
župnijska cerkev sv. Jakoba st.
1870 prezbiterij, kapeli
sign. *Jacob Brollo pinxit* na levi steni v prezbiteriju
Narejeno v štirih mesecih za 550 forintov.
Restavracije
Kapeli sta bili restavrirani dvakrat.
Arhitektura
longitudinalni prezbiterij z obokom z globokimi kapami in s tristranskim zaključkom, križno obokani kapeli s tristranima zaključkoma
Ikonografija
Prezbiterij:
Barve so temne, prevladujejo rjava, zlata in zelena. Ikonografsko gre za prizore iz Kristusovega in Jakobovega življenja. Na stenah so trije evangeljski motivi (?), v lunetah nad njimi so naslikani angeli z liturgičnimi simboli. Na oboku je naslikano Spremenjenje na gori, v levi in desni trikotni kapi sta prizora Sv. Jakob st. kot romar in Sv. Jakob st. krsti. Tristrani zaključek je poslikan ornamentalno, v lunetah levo in desno ob oltarju sta prizora Mučeništvo sv. Jakoba st. in Kristusovo poklicanje sv. Janeza in sv. Jakoba st. (?).
Kapeli:
Stropa sta poslikana ornamentalno. Na stenah so v levi, Marijini kapeli prizori Oznanjenje, Brezmadežna in Žalostna Mati božja; v desni, Kristusovi kapeli pa Evharistija in Dobri pastir.
Viri:
Župnijska kronika;
Podatki po posredovanju župnijskega upravitelja.

22 MALEČNIK pri Mariboru

župnijska cerkev sv. Petra
1871 vsa notranjščina in zunanja vhodna lopa
dat. in sign. *Jacob Brollo di Gemona pinx. 1871*
na sliki Kazen Ananija in Safire v ladji
Delo s tremi pomočniki za 2000 goldinarjev.

Restavracije
Ornamentika je bila prebeljena l. 1971, figuralne kompozicije očiščene (napis na slavoloku); popolnoma so odstranili Brollovo slikarijo na stropu prezbiterija, kjer so pod njo odkrili dekorativno fresko Janeza in Matije Mittermaiera iz l. 1737.

Arhitektura
baročna longitudanalna cerkev s tremi križnimi oboki, okrašenimi s štukaturo iz 18. stoletja

Ikonografija
Celota je bila ubrana v rjavkasto rdečkastih barvah.
Ladja:
Strop krasi bogata štukatura, kateri so prilagojene Brollove slike. V treh križnih obokih so z angeli in simboli ponazorjene tri teološke kreposti, štiri poslednje reči in štirje evangelisti.
Na stenskih obzidkih so naslikani motivi iz življenja cerkvenega patrona. Od desne proti zahodu in od leve proti vzhodu so Kristus dá Petru najvišjo pastirsko službo, Vihar na morju, Peter, zakaj si dvomil? ter Ozdravljenje hromega, Ozdravljenje Tabite in Kazen Ananija in Safire. Na kornem obzidku je Križanje sv. Petra.
Prezbiterij:
Na stropu so bili naslikani štirje cerkveni očetje. Na levi in desni steni so trije prizori, Umivanje nog in Petrova zatajitev ter Sv. Peter kot spokornik. Strop zunanje vhodne lope je poslikan ornamentalno, v lunetah sta dva prizora, Kristus med apostoli in ?.

Viri:
Župnijska kronika;
Podatki po posredovanju župnijskega upravitelja.

23 MALEČNIK pri Mariboru

kapelice Križevega pota ob poti na Goro
1871 vseh 13 postajnih kapelic
Kapelice so popravili in prebelili l. 1965.

Viri:
Jožef Pajek: *Marijina cerkev na »Gori« pri sv. Petru blizu Maribora*, Maribor 1899, p. 6;
A. Stegenšek, Zgodovina pobožnosti sv. Križevega pota, *Voditelj v bogoslovnih vedah*, XV, 1912, p. 339;
Alojzij Žalar: *Mati Božja na Gorci pri sv. Petru pri Mariboru*, Maribor 1967, p. 26.

24 SVETINA nad Štorami

podružnična cerkev Matere božje
1872—1873 vsa notranjščina (prezbiterij, ladja)
Notranjščina je bila prebeljena v l. 1967 in 1969.

Viri:
J. Curk, I, p. 83;
VS, XII, 1969, p. 129;
Ivan Komelj: *Gotska arhitektura* (Ars Sloveniae), Ljubljana 1969, repr. 54.

25 MARIBOR

stolnica sv. Janeza Krstnika
1873 kapela sv. Frančiška Ksaverija
sign. *Jakob Brollo aus Gemona* v medaljonu na levi strani
Delo za 180 forintov.

Arhitektura
baročna kapela, okrašena z bogato štukaturo iz l. 1714

Ikonografija
Gre za slike v medaljonih, ki so vključeni v štukaturni okvir. Medaljona na vhodnem slavoloku prikazujeta angelske glavice z liturgičnimi simboli. Devet medaljonov v kapeli prikazuje motive iz življenja sv. Frančiška Ksaverija, španskega jezuita, misijonarja v Indiji in na Daljnem Vzhodu.

Viri:
Jožef Lek: *Liber memorabilium der Dom Kirche* (Kronika), 1873;
Jožef Pajek: *Der Dom von Marburg*, Maribor 1897, p. 18;
Jožef Pajek: *Aus dem Garten der Lavanter Diöcese*, Marburg 1899, p. 39;
A. Stegenšek, Prenovljene cerkve, *LKU*, p. 204.

26 LJUTOMER

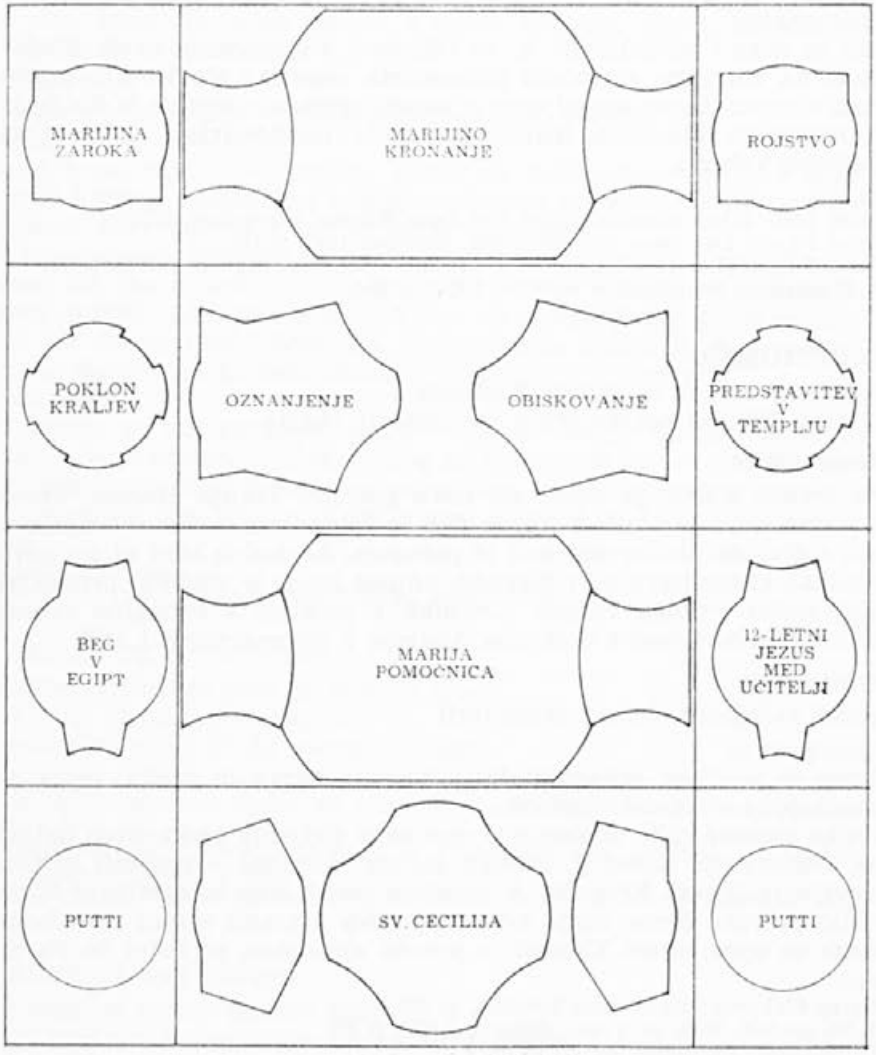
župnijska cerkev sv. Janeza Krstnika
1874 in 1878 vsa notranjščina (prezbiterij, ladja)

Restavracije
Po požaru l. 1901 je ladjo na novo poslikal Franjo Horvat. Stene v prezbiteriju je obnovil Anton Čeh iz Ljutomera l. 1922. Primerjava slik z drugimi Brollovimi deli je pokazala, da A. Čeh sten ni na novo poslikal, kakor navaja Fr. Kovačič, ampak jih je le obnovil; primerjaj npr. prizor Pridiga Janeza Krstnika v pustinji s formalno skoraj identičnim motivom v cerkvi sv. Andreja v Vitomarcih iz l. 1879.

Arhitektura
gotski zvezdasto obokan prezbiterij

Ikonografija
Strop je poslikan ornamentalno. Osnovna barva je svetla, rebra so poudarjena s cik-cak vzorcem.
Velike stenske slike prikazujejo motive iz življenja cerkvenega patrona, Oznanjenje Zahariji, Pridiga Janeza Krstnika v pustinji in Obglavljenje Janeza Krstnika. V lunetnih poljih levo so naslikani štirje veliki preroki, desno štirje evangelisti. Na notranji strani slavoločne stene so upodobljeni Kristus in prvaka apostolov, sv. Peter in Pavel.

Viri:
Matej Slekovec: *Župnijska kronika*, p. 429;
A. Stegenšek, Naši cerkveni slikarji, *LKU*, p. 72;
Fr. Kovačič, *Ljutomer*, pp. 66 in 68;
M. Zadnikar, p. 56.



Petrovče pri Žalcu (ladja), 1875

27 PETROVČE pri Žalcu

podružnična cerkev Matere božje
shema str. 160
1875 ladja, kapele
dat. in sign. *G. Brollo pinx. Gemona 1875*
na sliki Brezmadežna nad Petrovčami v prvi levi kapeli
Restavracije
Slikarija je bila v pritličnem delu osvežena l. 1958
(napis na sliki Brezmadežna nad Petrovčami).

Arhitektura
barokizirana longitudinalna ladja s štirimi češkimi kapami, osem pravokotnih kapel, obokanih s plitvimi kupolami

Ikonografija
Celota je ubrana v svetlo rjavem in zelenkastem tonu.

Ladja:
Dvojne oproge, ki ločijo češke kape, so enako ornamentalno poslikane. V posameznih čeških kapah so večje figuralne kompozicije, Sv. Cecilija z angeli, Marija pomočnica, Oznanjenje in Obiskovanje v tretji kapi ter Sv. Trojica krona Marijo. Pod korom sta stenski sliki Predstavitev v templju in Marijina smrt.

Kapele:
V prvih dveh vhodnih kapelah so na stropu naslikani putti v medaljonu, na vzhodnih stenah levo Brezmadežna nad Petrovčami in romarsko procesijo, desno Marija z otrokom in angeli. V drugih šestih kapelah so na stropu naslikani prizori iz Jezusove mladosti (začno se z Marijino zaroko). Motivno si slede od vzhoda proti zahodu, od leve na desno, tj. vzporedno: Marijina zaroka, Rojstvo, Poklon kraljev, Predstavitev v templju, Beg v Egipt in Dvanajstletni Jezus med učitelji. Ornamentika v vzporednih dveh kapelah je enaka.
Na zahodnih stenah so od vzhoda proti zahodu v levih kapelah prizori Jezus v hiši Simona farizeja, sv. Janez Nepomuk in sv. Magdalena spokornica, v desnih pa Izgubljeni sin, Bronasta kača in sv. Peter.

Viri:
Župnijska kronika slikarije ne omenja;
Alfred Hoppe: *Des Österreichers Wallfahrtsorte*, Wien 1913, p. 792;
M. Marolt, II, 152;
J. Curk, II, p. 55;
VS, VII, 1960, p. 196.

28 TEHARJE pri Celju

podružnična cerkev sv. Štefana
1876 prezbiterij, dva oltarja v ladji
Cerkev je bila podrta l. 1958.

Arhitektura
baročni prezbiterij z obokom z globokimi kapami

Ikonografija
Na oboku sta bili naslikani Sv. Trojica in Slava sv. Štefana, v kapah štirje evangelisti, v oltarnem delu angeli.

Na stenah so bili prizori Sv. štefan med Judi, Kamnanje sv. štefana, Izvolitev sv. štefana in Sv. štefan med pismouki. Stranska oltarja v ladji sta prikazovala sv. Nežo in sv. Frančiška Ksaverija.

Viri:
Župnijska kronika;
M. Marolt, II, p. 200;
J. Curk, I, p. 98.

29 VELIKA NEDELJA pri Ormožu

župnijska cerkev sv. Trojice
shema str. 163
1876 in 1882 vsa notranjščina
(prezbiterij, križiščni del, kapeli; ladja)

Restavracije
Slikarijo je obnovil Franjo Horvat l. 1930 (napis na koru).

Arhitektura
barokizirana longitudinalna cerkev s petimi križnimi oboki in ravno zaključenim prezbiterijem, baročni kapeli, okrašeni s štukaturo

Ikonografija
Ladja in prezbiterij:
Celota je ubrana v enotnem rdečerožnatem tonu.
Dvojne oproge so po dve in dve enako ornamentalno poslikane, pasovi so poudarjeni v svetlo rjavi barvi.
Trikotne ploskve med pasovi so izpolnjene s figuralnimi kompozicijami. Nad korom so naslikani Sv. Cecilija ob orglah, David kralj harfist in angel. V naslednjih dveh obokih so evangeljski motivi, Oznanjenje, Sv. Trojica krona Marijo, Krst v Jordanu in Binkošti, Rojstvo, Dvanajstletni Jezus med učitelji, Jezus v hiši Simona farizeja in Vnebohod. Obok nad križiščnim delom prikazuje motive iz Stare zaveze, Stvarjenje, Noetova daritev, Abraham daruje Izaka in Goreči grm. Ožji obok nad oltarjem je poslikan ornamentalno. Na levi steni prezbiterija je prizor Mojzes sprejme tabli postave.
Kapeli:
Stropa sta okrašena s pravo štukaturo, stene so delno ornamentalno poslikane. V levi kapeli je slika Poklon kraljev.

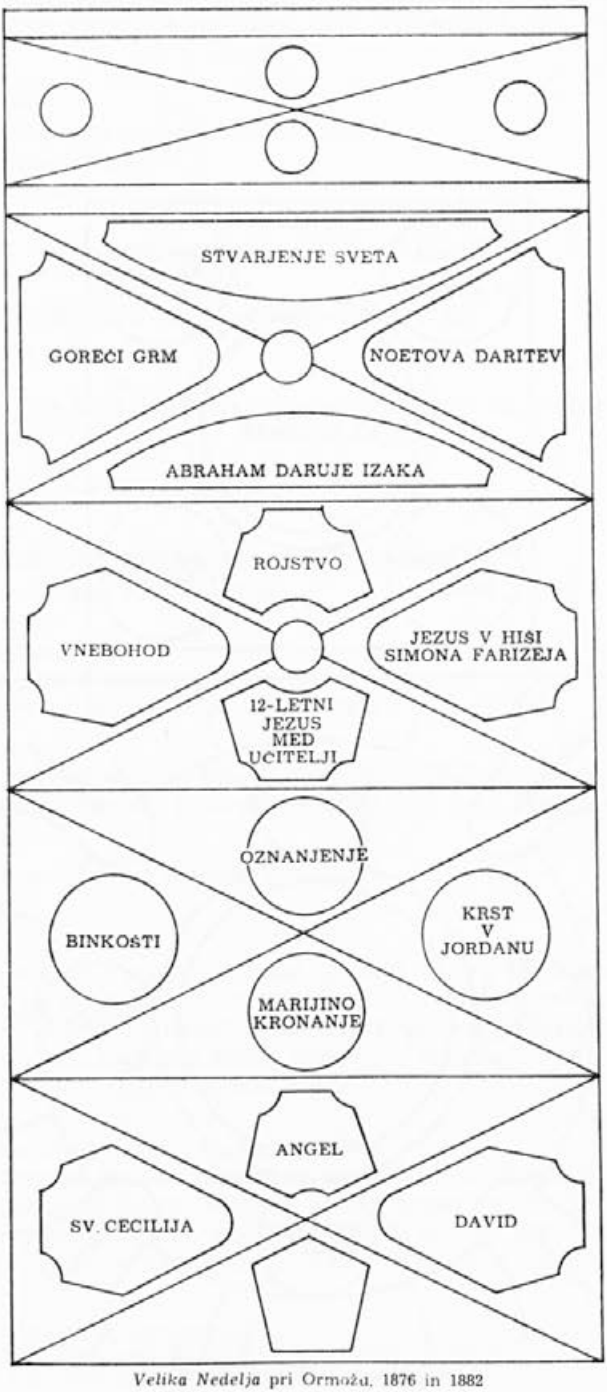
Viri:
Župnijska kronika;
J. Curk, *Ormož*, p. 18.

30 VELIKA NEDELJA pri Ormožu

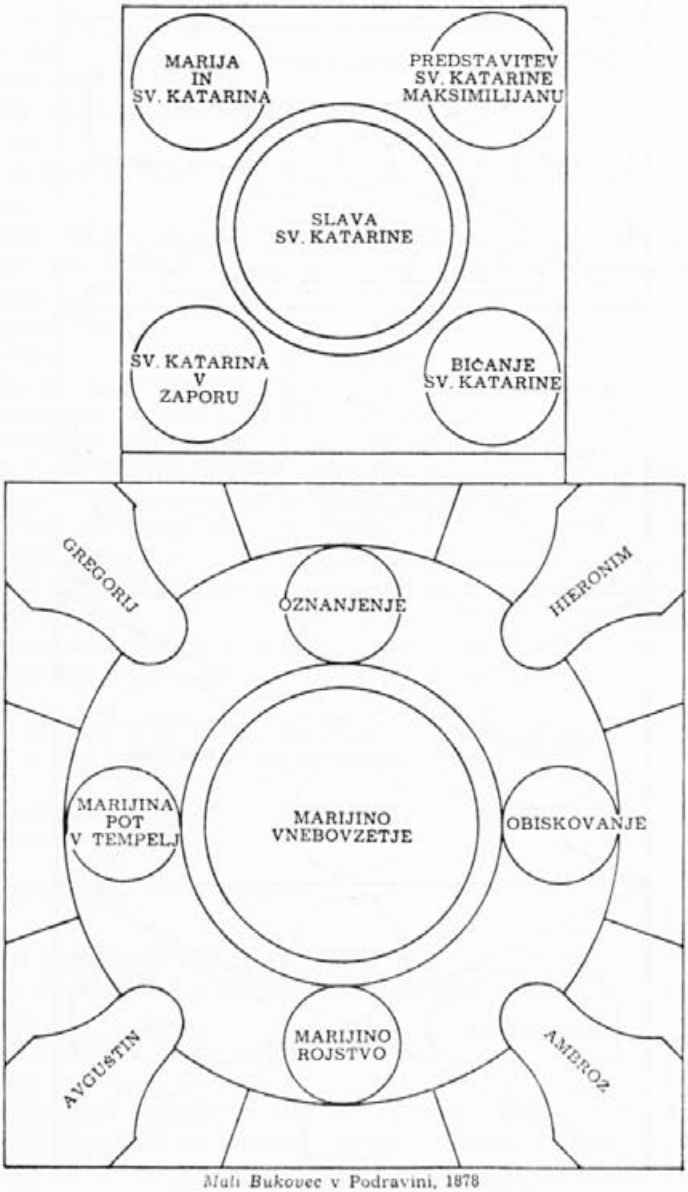
grad
1876 kapela Nemškega viteškega reda
dat. *Dep. ta Anno MDCCCLXXVI* nad spodnjimi vrati

Arhitektura
pravokotni prostor s štukaturnim obokom

Ikonografija
Kapela je poslikana predvsem ornamentalno. Stene krasi »tapetni« vzorec v rumeno-rdeči in zeleno-vijoličasti barvi. Pilastri so rožnato marmorirani in imajo zlate naslikane kapitele. V timpanu oltarnega



Velika Nedelja pri Ormožu, 1876 in 1882



Mali Bukovec v Podravini, 1878

nastavka je naslikano Božje oko med angeli. Na desni steni je večja figuralna kompozicija Sv. Martin (?) pred sv. Trojico in Devico Marijo. Na sredini stropa je naslikan križ med angeli.

31 MARIBOR

stara frančiškanska cerkev Matere božje
1877 vsa notranjščina
Cerkev je bila podrta l. 1892.

Viri:
A. Stegenšek, Nove župnijske cerkve, *LKU*, pp. 107 in 112.

32 VELIKI BUKOVEC pri Ludbregu v Podravini

Draškovićev grad
1878 kapela
Slikarija je bila prebeljena po drugi svetovni vojni, prostor preurejen v kinodvorano.

Viri:
Podatki po posredovanju župnijskega upravitelja.

33 MALI BUKOVEC pri Ludbregu v Podravini

podružnična cerkev sv. Katarine
shema str. 164
1878 vsa notranjščina
dat. in sign. *Jacob Brollo p. 1878*
na sliki Smrt sv. Katarine v prezbiteriju

Restavracije
Slikarija v prezbiteriju je bila obnovljena l. 1972, ornamentika na stenah prebeljena, stenski figuralni kompoziciji zelo preslikani.

Arhitektura
poznobaročna cerkev z dvema kupolama

Ikonografija
Ladja:
Prevladujejo svetlo rjava, rožnata in bela barva ter zlata ornamentika. Stene so poslikane s svetlo rjavimi »tapetami«. V pendentivih so naslikani štirje cerkveni očetje, v srednjem dekorativnem pasu Marijino rojstvo, Marijina pot v tempelj, Oznanjenje in Obiskovanje, na temenu pa Sv. Trojica krona Marijo.
Prezbiterij:
Prevladujeta svetlo rjava in zlata barva.
V pendentivih so prizori Marija in sv. Katarina, Predstavitev sv. Katarine sv. Maksimilijanu, Bičanje sv. Katarine in Sv. Katarina v zaporu, na temenu pa Slava sv. Katarine. Na levi in desni steni sta prizora Obglavljenje sv. Katarine in Mučeništvo sv. Katarine.

Viri:
Župnijska kronika ni ohranjena;
A. Horvat, Mali Bukovec, *ELU*, 3, Zagreb 1964, p. 390;
Podatki po posredovanju župnijskega upravitelja.

34 VITOMARCI v Slovenskih goricah

župnijska cerkev sv. Andreja

1879 in 1884 vsa notranjščina (prezbiterij, ladja)

L. 1879 delo s tremi pomočniki, narejeno v dveh mesecih za 450 goldinarjev; l. 1884 delo približno enega meseca za 200 goldinarjev.

Restavracije

Ornamentika je bila prebeljena v l. 1962—1964.

Arhitektura

križnorebrasto obokana cerkev

Ikonografija

Ladja:

Nad korom sta naslikana zavetnika glasbe, sv. Cecilija in David kralj harfist. Na levi in desni steni pred prezbiterijem sta dve manjši sliki (?).

Prezbiterij:

Na levi steni so tri večje slike, prikazujoče evangeljske motive (?), na desni steni je prizor Pridiga Janeza Krstnika v pustinji. Na levi in desni steni ob oltarju sta sliki Mučeništvo sv. Andreja in Slava sv. Andreja.

Viri:

Župnijska kronika;
VS, IX, 1965, p. 250.

35 VELIKI BUKOVEC pri Ludbregu v Podravini

župnijska cerkev sv. Frančiška Asiškega

1879 vsa notranjščina

na slavoloku je letnica *1879*

Restavracije

Slikarija v prezbiteriju je bila odstranjena l. 1957, ker se je porušil strop.

Ornamentika v ladji je bila prebeljena l. 1967 (napis na slavoloku), figuralne kompozicije zelo preslikane.

Arhitektura

klasicistična longitudinalna cerkev z ladjo s tremi banjastimi oboki

Ikonografija

Na stropu prezbiterija je bila naslikana Sv. Trojica.

Ladja:

šest figuralnih kompozicij na stropu, po dve v vsaki banji, prikazuje evangeljske motive, Predstavitev v templju in Rojstvo, Jezus v hiši Simona farizeja in Jezus očisti tempelj, Kristus med apostoli in Pridiga na gori.

Na slavoločni steni nad korom sta naslikana prvaka apostolov, sv. Peter in Pavel.

Viri:

Župnijska kronika ni ohranjena;
A. Horvat, Veliki Bukovec, *ELU*, 4, Zagreb 1966, p. 505;
Podatki po posredovanju župnijskega upravitelja.

36 VIDEM ob Ščavnici v Slovenskih goricah
župnijska cerkev sv. Jurija
1880 prezbiterij
Slikarija je bila prebeljena l. 1956;
ohranjene so tri figuralne kompozicije.

Župnijska kronika ni ohranjena;
VS, VI, 1959, p. 127;
M. Zadnikar, pp. 100—101;
J. Curk, *Radgona*, p. 18.

37 KOPRIVNIČKI BREGI v Podravini
župnijska cerkev sv. Roka
1880 vsa notranjščina (razen apsidalnega dela)
na slavoloku je letnica *1880*

Restavracije
Slikarija je bila obnovljena l. 1939 (napis na desni steni v prezbiteriju); korna ograja l. 1972.

Arhitektura
longitudinalna ladja z dvema banjastima obokoma, prezbiterij s plitvo kupolo in apsidalnim zaključkom

Ikonografija
Celota je ubrana v enotnem rožnatem in svetlo rjavem tonu.
Ladja:
Štiri figuralne kompozicije na stropu, po dve v vsaki banji, prikazujejo evangeljske motive, Oznanjenje in Poklon kraljev, Dvanajstletni Jezus med učitelji in Spremenjenje na gori.
Na stenah so prizori iz življenja cerkvenega patrona; slika na desni steni je odstranjena, druge so slabo vidne.
Na levi steni sta sliki Sv. Rok obišče kužne bolnike in Sv. Rok s psom, na korni ograji Sv. Rok pomaga revežem.
Prezbiterij:
V kupoli je naslikana sv. Trojica z angeli, v vogalih štirje cerkveni očetje.
Na desni steni je prizor Smrt sv. Roka.

Viri:
Župnijska kronika ni ohranjena;
Podatki po posredovanju župnijskega upravitelja.

38 DRAVSKI KRIŽ pri Mali Subotici v Medjimurju
podružnična cerkev sv. Križa
1880—1881 vsa notranjščina
dat. *1881* na knjigi v rokah sv. Ambroža v kupoli (A. Horvat),
ista letnica je tudi na slavoloku, sign. *Jacob Brollo pinxit*
na sliki sv. Magdalena spokornica v ladji

Arhitektura
baročna cerkev z longitudinalno ladjo z dvema banjastima obokoma, z velikim trolistnim prezbiterijem, kritim s kupolo

Ikonografija
Celota je ubrana v svetlih barvah, prevladujejo bela, svetlo rjava in rožnata.

Ladja:
Štiri figuralne kompozicije na stropu, po dve v vsaki banji, prikazujejo evangeljske motive. Pomnožitev kruha in rib ter Obujenje Lazarja. Tri Marije ter Kristus z Janezom Evangelistom in sv. Petrom. Na desni steni je naslikana Sv. Magdalena spokornica.
Prezbiterij:
Srednji del pokriva velika kupola. Ikonografsko gre za prizore iz Križeve legende. Na temenu je naslikana Slava sv. Križa, v srednjem dekorativnem pasu pa Najdenje križev, Spoznanje pravega Križa, Cesar Heraklij nese Križ nazaj v Jeruzalem in Konstantinovo videnje sv. Križa. Med temi prizori so naslikani v nišah sedeči štirje cerkveni očetje.
Trije apsidalni zaključki prezbiterija so podobno poslikani. V oltarnem delu so v treh obočnih kapah naslikane tri teološke kreposti. V levi, štefanovi kapeli sta na stropu angela s simboli sv. štefana, na steni prizor škof blagoslavlja krono sv. štefana. V desni kapeli žalostne Matere božje sta na stropu naslikana angela z orodji mučeništva, na steni pa prizor Marijino slovo od Jezusa.

Viri:
Župnijska kronika ni ohranjena;
A. Horvat, p. 104.

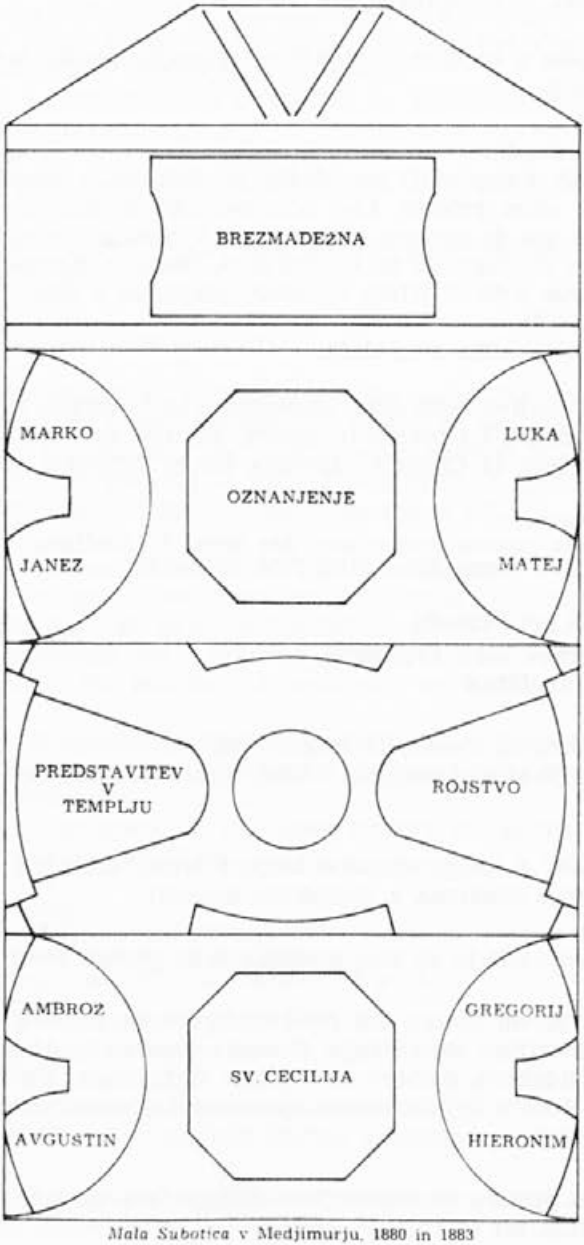
39 MALA SUBOTICA pri Čakovcu v Medjimurju
župnijska cerkev Marijinega rojstva
shema str. 169
1880 in 1883 vsa notranjščina
(razen pozneje prizidanih stranskih ladij)

Arhitektura
longitudinalna ladja s tremi banjastimi oboki, prezbiterij z banjo in apsidalnim zaključkom

Ikonografija
Celota je ubrana v svetlem rumeno-rjavem tonu.
Ladja:
Prvi in tretji banjasti obok sta poslikana podobno. V prvem je na temenu naslikana sv. Cecilija, ob straneh štirje cerkveni očetje, sedeči na bogato okrašenih klopeh. V tretjem oboku je na temenu Oznanjenje, ob straneh štirje evangelisti z atributi. V srednji banji pa sta dva evangeljska prizora, Rojstvo in Predstavitev v templju.
Prezbiterij:
Na oboku je naslikana Brezmadežna, strop nad oltarjem je okrašen le ornamentalno. Levo in desno ob oltarju sta sv. Peter in Pavel, na levi steni je Zadnja večerja.

Viri:
Župnijska kronika ni ohranjena;
A. Horvat, p. 57.

40 JURŠINCI v Slovenskih goricah
župnijska cerkev sv. Lovrenca
1880 in 1885 Roženvenska kapela, prezbiterij
dat. in sign. *Brollo 1880* na notranji strani slavoloka v Roženvenski



Mala Subotica v Medjimurju, 1880 in 1883

kapeli, sign. *J. Brollo pinxit* na sliki Mučeništvo sv. Lovrenca v prezbiteriju
L. 1880 in 1885 delo za 1200 goldinarjev.

Restavracije
Ornamentika v obeh prostorih je bila prebeljena l. 1933 (napis na notranji strani slavoloka v kapeli, kjer je na sliki sv. Jožef podpisan Franjo Horvat, in na stropu v prezbiteriju).

Arhitektura
baročna kapela z obokom z globokimi kapami, gotski mrežasto obokan prezbiterij

Ikonografija
Roženvenska kapela:
Pet figuralnih kompozicij na oboku je obdanih z bogatimi zlatimi okviri; to je edini primer, kjer ornamentika ni prebeljena v celoti. Ikonografsko gre za prizore iz pasijona. V sredini je naslikano Križanje, okrog v medaljonih pa Oljska gora, Bičanje, Kronanje s trnjem in Kristus nese križ. V štirih lunetnih poljih so v medaljonih naslikani svetniki (?).
Na desni steni je slika sv. Jožefa.
Prezbiterij:
Na levi steni sta dve večji sliki, Mučeništvo sv. Lovrenca in Sv. Lovrenc predstavi namestniku reveže in device. Manjši sliki na levi in desni steni prikazujeta sv. Cirila in Metoda ter sv. Mohorja in Fortunata.

Viri:
Župnijska kronika;
Fr. Stelè, Načela varstva spomenikov, *Ars Sacra*, I, Ljubljana 1933, pp. 37—38;
Fr. Stelè, Varstvo spomenikov, *ZUZ*, XIV, 1936—1937, p. 58.

41 SVETINJE pri Ormožu

župnijska cerkev Vseh svetnikov
1882 vsa notranjščina

Restavracije
Slikarijo je obnovil Franjo Horvat l. 1912.
Ornamentika je bila prebeljena l. 1968, figuralne kompozicije zelo preslikane.

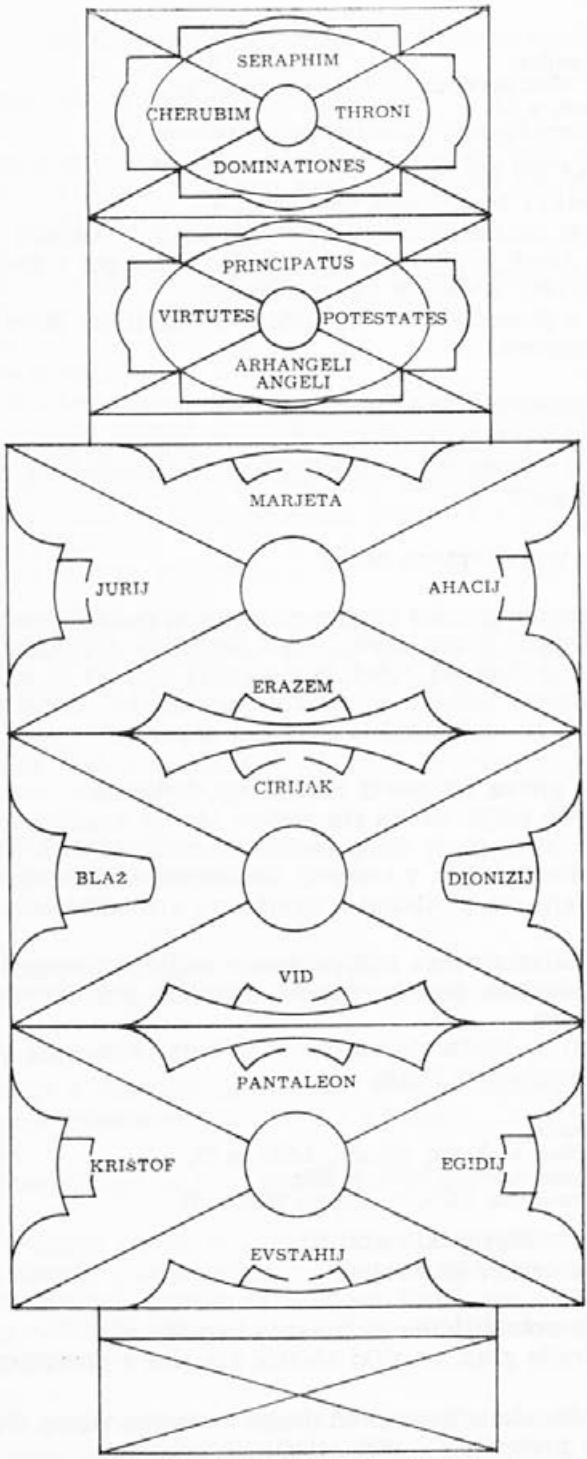
Arhitektura
baročna cerkev z longitudinalno ladjo s tremi križnimi oboki, prezbiterij z dvema obokoma z globokimi kapami

Ikonografija
Figuralne kompozicije so zelo preslikane in preveč temnih barv.
Ladja:
V vsakem križnem oboku sta po dva figuralna prizora, Oznanjenje Zahariji in Marijino oznanjenje, Noetova daritev in Abraham daruje Izaka, Melkizidekova daritev in Daritev Egipčanov. Na levi steni je prizor Sanje Jožefa Egiptovskega, na slavoločni steni pa Mojzes sprejme tabli postave.
Prezbiterij:
Na stropu sta prizora Vnebovzetje in Rešnje telo, na levi steni sv. Mohor in Fortunat ter sv. Ciril in Metod.

Viri:
Župnijska kronika;
A. Stegenšek, Naši cerkveni slikarji, *LKU*, p. 72;
J. Curk, *Ormož*, p. 10;
Podatki po posredovanju župnijskega upravitelja.

42 JARENINA pri Mariboru
župnijska cerkev Marijinega vnebovzetja
1882—1883 vsa notranjščina (prezbiterij, ladja in kapeli)
dat. in sign. *Jacob Brollo 1882* na sliki Marijina pot v tempelj v prezbiteriju, dat. *1883* v vhodni lopi na stropu
L. 1882 delo s pomočnikoma Osvaldom in Egidijem Biertijem; l. 1883 delo dveh mesecev.
Restavracije
Slikarijo je obnovil Franjo Horvat l. 1913.
Arhitektura
gotska cerkev z mrežasto obokano ladjo in prezbiterijem, baročni križno obokani kapeli
Ikonografija
Prevladujejo tople rumene barve.
Ladja:
Rebra so ornamentirana z rdečim vzorcem in poudarjena z belimi pasovi. V temenskih poljih zvezdastega oboka so naslikane na oblakih sedeče figure sv. Ana, sv. Jožef, štirje veliki preroki in štirje cerkveni očetje. Na samem temenu so upodobljeni simboli štirih evangelistov in Rešnje telo. Na levi steni je naslikan papež (?).
Prezbiterij:
Ikonografsko gre za prizore iz Marijinega življenja.
V srednjih dveh poljih oboka sta motiva Marija kraljica in Sv. Trojica krona Marijo, sicer pa je strop poslikan ornamentalno. Na levi so tri večje slike, Marijina pot v tempelj, Oznanjenje in Obiskovanje.
Steni ob oltarju sta poslikani z navidezno arhitekturo gotskih bifor.
Kapeli:
V levi kapeli Kristusovega trpljenja so v poljih križnega oboka angeli z orodji mučeništva, po dva v vsaki školjčni niši. Prevladuje bledo zelenkasta barva.
V desni kapeli sv. Blaža sta na oboku prizora iz legende sv. Blaža (?) ter angela s simboli sv. Blaža.
Viri:
Župnijska kronika;
A. Stegenšek, Naši cerkveni slikarji, *LKU*, p. 72;
idem, Prenovljene cerkve, *LKU*, p. 219;
M. Zadnikar, Jarenina, *ELU*, 3, Zagreb 1964, p. 75.

43 GRADIŠČE v Slovenskih goricah
frančiškanska cerkev sv. Trojice
shema str. 172
1883—1884 vsa notranjščina in zunanja kapela
sign. *Jacob Brollo pinx.* na sliki Marija kraljica v prezbiteriju
Restavracije
Slikarija je bila obnovljena pred drugo svetovno vojno. Ornamentiko na stenah so prebelili v l. 1958—1959.



Gradišče v Slovenskih goricah, 1883—1884

Arhitektura
baročna longitudinalna cerkev, obokana s štirimi križnimi oboki v ladji in z dvema v prezbiteriju
Ikonografija
Ladja:
Osnovna barva obokov je modra z zlatimi zvezdicami. Obok nad korom je ožji, v štirih poljih so v medaljonih naslikani angeli z glasbili. Drugi trije oboki so poslikani na enak način. V posameznih trikotnih poljih so upodobljeni svetniki z atributi, sedeči na bogatih prestolih; v prvem oboku Egidij, Evstahij, Krištof in Panteleon, v drugem Dionizij, Vid, Blaž in Cirijak, v tretjem Ahacij, Erazem, Jurij in Marjeta, ki s Katarino in Barbaro na slavoločni steni predstavljajo štirinajst priprošnjikov v sili.
V stranskih kapelah na zahodnih stenah so upodobljeni razni prizori. V levih kapelah Blagoslov otrok, Sv. Ana z Marijo in čudež z oslom (?), v desnih kapelah Sv. Jožef z Jezusom in Marija priporoča Kristusu svetnika (?). V emporah na vzhodnih in zahodnih stenah so v dvanajstih medaljonih naslikani apostoli. Na levi strani sta v luneti upodobljena še sv. Ciril in Metod.
Marijina kapela:
Majhen prostor je bogato ornamentalno poslikan. Osnovna barva je modra. Na stropu so v medaljonih naslikane angelske glavice. Na levi in desni strani sta prizora Marijino rojstvo in Marijina pot v tempelj.
Prezbiterij:
V dveh križnih obokih je naslikanih devet angelskih korov oz. angeli z ustreznimi atributi. Na desni strani sta prizora Marija kraljica in Oznanjenje.
Zunanja kapela:
Osnovna barva je rdečkasta, poslikava predvsem ornamentalna. Na stranskih stenah sta naslikani svetniški figuri (?).

Viri:
Župnijska kronika;
Alfred Hoppe: *Des Österreichers Wallfahrtsorte*, Wien 1913, pp. 253—254, repr.;
A. Stegenšek, Prenovljene cerkve, *LKU*, p. 219;
Fr. Kovačič, *Zgodovina*, repr. 19;
VS, VII, 1960, p. 153;
Podatki po posredovanju župnijskega upravitelja.

44 GRIŽE pri Celju

župnijska cerkev sv. Pankracija
1884 prezbiterij
dat. in sign. *Jacob Brollo pinx. 1884*
na sliki Blagoslov otrok

Arhitektura
tristrano zaključen prezbiterij; polstebri v kotih se nadaljujejo kot obočna rebra in se stikajo vrh oboka
Ikonografija
Celota je ubrana v svetlo zelenem tonu. Rebra so ornamentalno poslikana in poudarjena s pasovi, ki obkrožajo figuralne kompozicije v temenskih poljih, kjer je naslikanih devet angelov z atributi, ki ponazarjajo devet angelskih korov.

V levem in desnem lunetnem polju sta v medaljonih naslikana prizora Krst sv. Pankracija in Obglavljenje sv. Pankracija. Na desni je prizor Blagoslov otrok.

Viri:
Župnijska kronika slikarije ne omenja;
M. Marolt, II, p. 216;
J. Curk, II, 36.

45 TRNOVSKA VAS v Slovenskih goricah

župnijska cerkev sv. Bolfenka
1884 prezbiterij (razen apsidalnega dela)

Restavracije
Slikarija je bila osvežena v l. 1962—1964.

Arhitektura
baročni prezbiterij s kupolo

Ikonografija
Celota je ubrana v rjavkasto rdeči in svetlo zeleni barvi. V pendentivih so naslikani štirje cerkveni očetje, sedeči v nišah. V srednjem dekorativnem pasu so v medaljonih upodobljeni sv. Frančišek Saleški, sv. Uršula, sv. Anton Padovanski in sv. Elizabeta. Na levi in desni steni sta evangeljska prizora, Zadnja večerja in Blagoslov otrok.

Viri:
Župnijska kronika;
Fr. Kovačič, *Zgodovina*, p. 333;
VS, IX, 1965, p. 247.

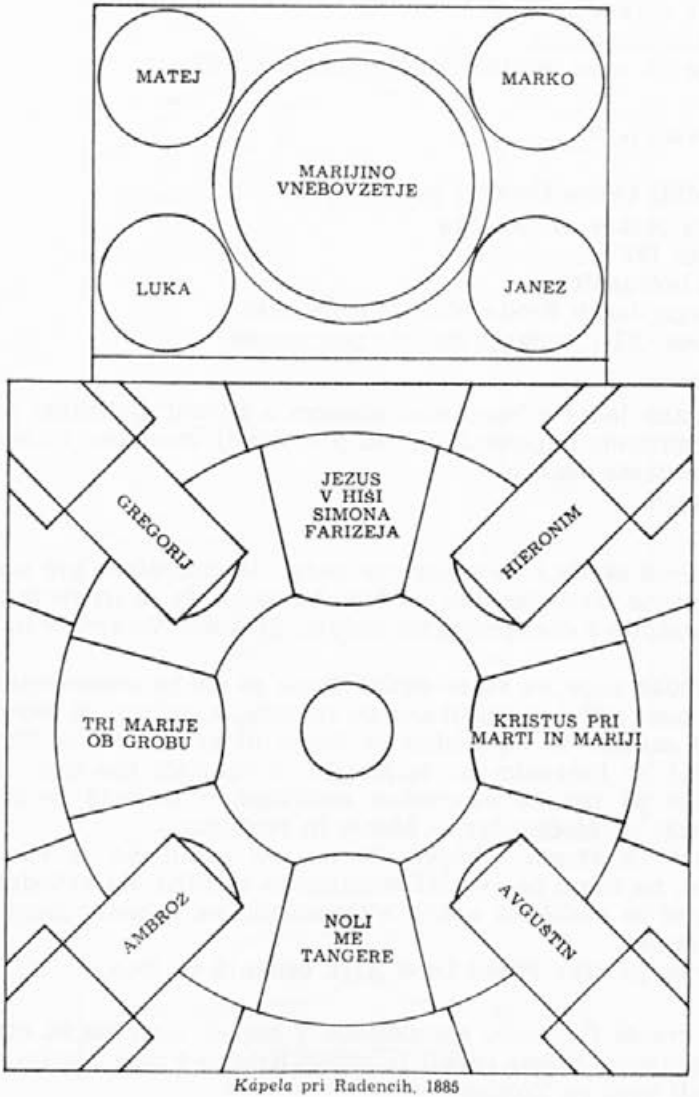
46 KAPELA pri Radencih

župnijska cerkev sv. Marije Magdalene
shema str. 175
1885 vsa notranjščina
letnica *1885* je na korni ograji,
sign. *Jacob Brollo pinx.* na sliki Zadnja večerja v ladji.
Delo z dvema pomočnikoma, narejeno v dveh mesecih za 1600 goldinarjev.

Restavracije
Slikarija je bila obnovljena l. 1961 (letnica na korni ograji).

Arhitektura
ladja s kupolo in dvema kapelama z banjastima obokoma, prezbiterij z banjastim obokom

Ikonografija
Ladja:
Celota je ubrana v svetlo zelenem tonu, srednja ornamentalna rozeta je vijolične barve.
V pendentivih so naslikani štirje cerkveni očetje, sedeči v nišah. V srednjem dekorativnem pasu so štirje evangelijski prizori, Kristus pri Marti in Mariji, Jezus v hiši Simona farizeja, Tri Marije ob grobu in Noli me tangere. Banjasta oboka kapel sta poslikana ornamentalno. Na stenah sta dva prizora, levo Blagoslov otrok, desno Zadnja večerja. Pod korom levo je sv. Barbara, desno sv. Anton Puščavnik.



Kapela pri Radencih, 1885

Prezbiterij:

Celota je ubrana v rjavkastem tonu, okviri so zlati in beli. Okroglo uokvirjena temenska kompozicija prikazuje Vnebovzetje. V vogalih so v medaljonih naslikana doprsja štirih evangelistov z atributi. V luneti na levi steni sta sv. Ciril in Metod.

Viri:

Župnijska kronika;
Fr. Kovačič, *Ljutomer*, p. 333;
J. Curk, *Radgona*, pp. 6—7.

47 PREVORJE

župnijska cerkev sv. Ane
1885 vsa notranjščina
Cerkev je na novo poslikal Miloš Gerzina l. 1933.

Viri:

J. Curk, VIII, p. 37.

48 STRMEC (Nova Cerkev) pri Vojniku

župnijska cerkev sv. Lenarta
shema str. 177
1886 vsa notranjščina
dat. in sign. *Jacob Brollo pinx. 1886* na sliki
Papež Leon XIII. oznanja Sv. leto pod korom

Arhitektura

barokizirana ladja z banjastim obokom s štirimi globokimi kapami; kapeli s plitvima kupolama; gotski prezbiterij, zvezdasto križnorebrasto in rozetasto obokan

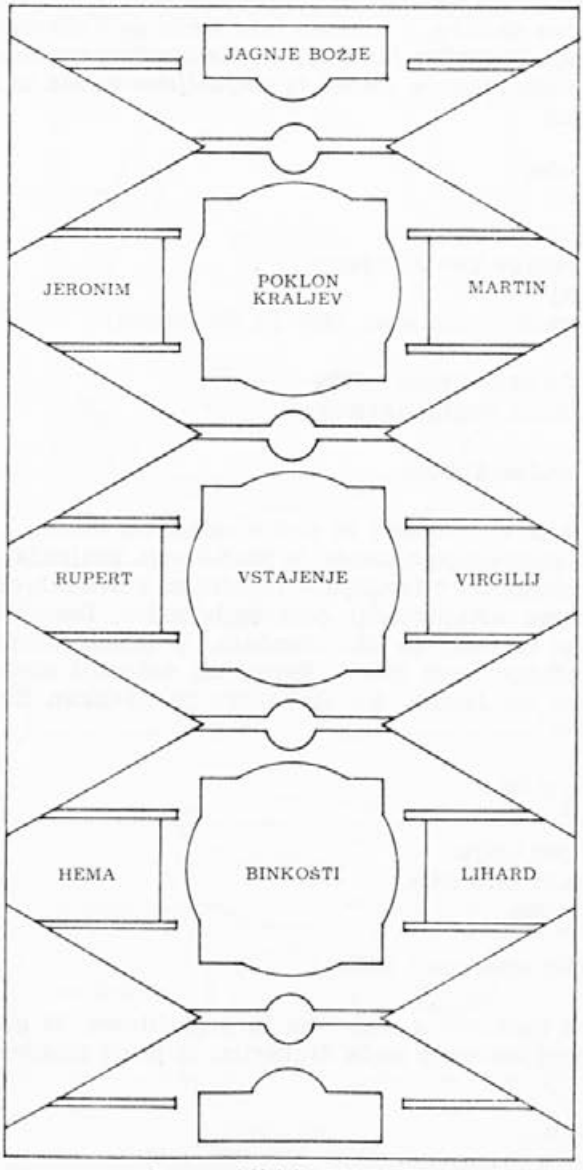
Ikonografija

Ladja:

Prevladujejo svetle rumeno-zelene barve. Ikonografsko gre predvsem za posamezne svetniške like, na temenu oboka pa so tri večje figuralne kompozicije z evangelijskimi motivi, Binkošti, Vstajenje in Poklon kraljev.
Štiri globoke kape na vsaki strani banje so enako ornamentalno poslikane, med njimi so naslikane po tri niše, v katerih so sedeči svetniki. Od zahoda so vzporedno sv. Hema in sv. Lihard, sv. Rupert in sv. Virgilij, sv. Hieronim in sv. Martin. V lunetah (po dve na vsaki strani) so od zahoda vzporedno naslikani sv. Leopold in sv. Anton Padovanski, sv. Modest ter sv. Mohor in Fortunat.
Na stenah ob vhodu v kapeli sta na levi naslikana sv. Viktorin in sv. Metod, na desni pa sv. Maksimilijan in sv. Ciril. Na vzhodni slavoločni steni so naslikani angeli s trombami, na zahodni steni pa Poslednja sodba.
Pod korom je slika Papež Leon XIII. oznanja Sv. leto.

Kapeli:

V obeh gre za figuralno kompozicijo v kupoli, sicer pa za ornamentalno poslikavo. V levi kapeli je prizor Kristus krona Marijo, v desni Sv. Alojzij pred sv. Trojico.



Strmec pri Vojniku (ladja), 1886

Prezbiterij:
Strop je poslikan ornamentalno. Osnovna barva je rumena, rebra so poudarjena z drobnim vzorcem, v temenskih poljih so naslikane cvetlice.
Stenske slike so slabo ohranjene. Na levi in desni steni pod zvezdastim obokom sta dve večji, slabo vidni figuralni kompoziciji, Kristusovo zmagoslavje in Kristus-Odrešenik v vicah.
Na notranji strani slavoločne stene in v šestih lunetnih poljih pod srednjim in oltarnim obokom so prizori iz Stare zaveze. Na slavoločni steni je Noetova daritev, v lunetah leve stene so Velikonočno jagnje, Abraham daruje Izaka ter Abraham in Melkizedek, na desni strani pa Mojzes zbija vodo iz skale, Grozd iz obljubljene dežele in Elija v puščavi z angelom.

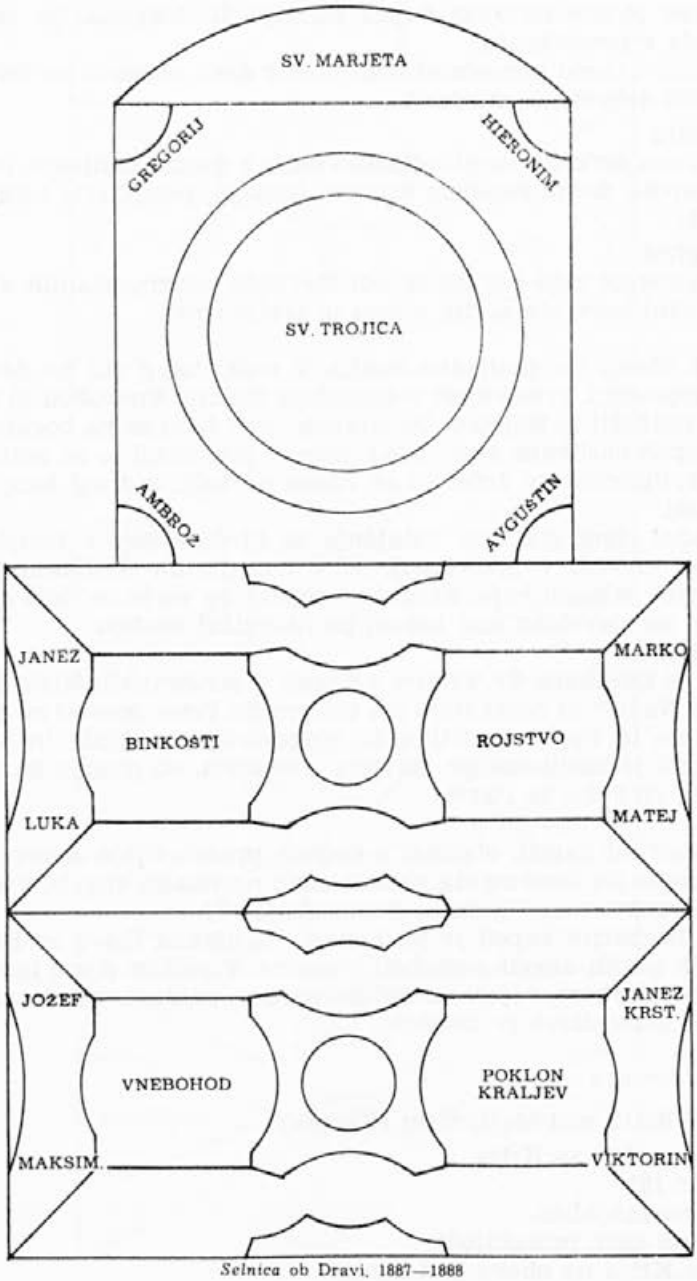
Viri:
Župnijska kronika;
I. Curk, I, p. 75.

49 KOKARJE ob Dreti
podružnična cerkev Device Marije
1887 prezbiterij
dat. in sign. *Jacob Brollo pinx. 1887* (A. Stegenšek)
Restavracije
Slikarija je bila obnovljena l. 1934
(napis na zunanji strani slavoloka).
Arhitektura
prezbiterij z ovalno kupolo
Ikonografija
Celota je ubrana v rumenem in svetlo rožnatem tonu.
Ikonografsko prevladujejo prizori iz Marijinega življenja. V kupoli je naslikana Predstavitev v templju, v vogalih pa v ovalnih okvirih predstavniki oziroma ustanovitelji cerkvenih redov, Dominik, Bernard, Alfonz Marija Ligvorij in Bonaventura. V luneti desno je prizor Sv. Ana uči Marijo, levo Beg v Egipt, na notranji slavoločni steni Marijino slovo od Jezusa. Na levi steni je naslikan Sv. Peter nad Rimom.

Viri:
A. Stegenšek, I, p. 66;
J. Curk, V, p. 33.

50 ŠENTJUR pri Celju
župnijska cerkev sv. Jurija
1887 oltarna stena
Restavracije
Slikarija je bila očiščena l. 1936.
Opis
Slikan oltarni nastavek s stebroma in baldahinom, ki ga nosita dva angela, in izpod katerega pada draperija, ki jo ob straneh držita dva putta.

Viri:
Župnijska kronika;
Fr. Stele, Varstvo spomenikov, *ZUZ*, XV, 1938, p. 97;
J. Curk, VIII, p. 82.



Selnica ob Dravi, 1887—1888

51 SELNICA ob Dravi

župnijska cerkev sv. Marjete
shema str. 179
1887—1888 vsa notranjščina (prezbiterij in kapeli, ladja)
letnica *1888* je na zunanji strani slavoloka,
sign. *Jacob Brollo* na sliki Papež Hadrija II. blagoslavlja sv. Cirila in Metoda v prezbiteriju
L. 1887 delo s tremi pomočniki, narejeno v dveh mesecih za 700 forintov; l. 1888 delo štirih mesecev.

Arhitektura

barokizirana cerkev z longitudinalno ladjo z dvema banjama, leva kapela s kupolo, desna kapela s križnim obokom, prezbiterij s kupolo in polkupolo

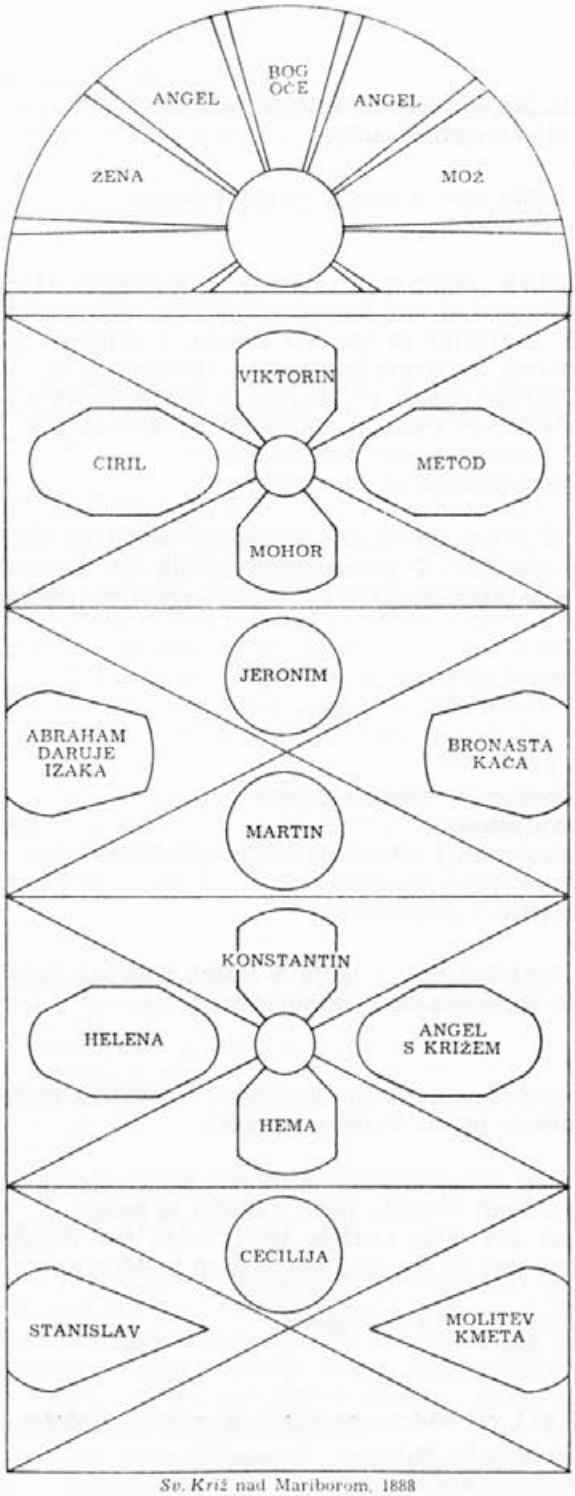
Ikonografija

Celota učinkuje zelo bogato zaradi številnih ornamentalnih elementov. Osnovni barvi sta svetlo zelena in svetlo rjava.
Ladja:
Banjasta oboka sta poslikana enako. V vsaki banji sta po dve figuralni kompoziciji, prikazujoči evangeljske motive, Vnebohod in Poklon kraljev, Binkošti in Rojstvo. Ob straneh obeh banj so na bogato okrašenih klopeh naslikane svetniške figure. V prvi banji so sv. Maksimilijan in sv. Viktorin, sv. Jožef in sv. Janez Krstnik, v drugi banji štirje evangelisti.
Na zahodni steni sta sliki Vstajenje in Predstavitev v templju. Na slavoloku, ki vodi v prezbiterij, so v medaljonih naslikani simboli evangelistov (Oznanjenje, naslikano spodaj, je verjetno delo drugega slikarja), na slavoloku nad korom pa liturgični simboli.
Prezbiterij:
V kupoli je naslikana Sv. Trojica z angeli, v pendentivih štirje cerkveni očetje. Na levi in desni steni sta prizora Sv. Peter posveti sv. Mohorja za škofa in Papež Hadrijan II. blagoslavlja sv. Cirila in Metoda. V polkupoli je naslikana Sv. Marjeta z zmajem, ob oltarju pa prvaka apostolov, sv. Peter in Pavel.
Kapeli:
V levi, Marijini kapeli, obokani s kupolo, predstavljajo osnovo svetlo zelene rozete. Na temenu sta v medaljonu naslikana angela, v vogalih pa ovalno uokvirjene figuralne kompozicije (?).
V desni, Barbarini kapeli je na temenu naslikana Slava sv. Barbare, v manjših poljih angeli s simboli svetnice. V levi in desni luneti sta prizora Sv. Barbara v ječi in Sv. Barbara v puščavi, na desni steni spodaj je Mučeništvo sv. Barbare.

Viri:
Župnijska kronika.

52 SVETI KRIŽ nad Mariborom (Kozjak)

župnijska cerkev sv. Križa
shema str. 181
1888 vsa notranjščina
dat. *1888* na sliki, prikazujoči
cerkev sv. Križa na oboku pod korom



Sv. Križ nad Mariborom, 1888

Arhitektura
longitudinalna ladja s štirimi križnimi oboki,
polkrožno zaključen prezbiterij
Ikonografija
Prevladujejo tople, svetlo zelene in rjave barve.
Ornamentika je zelo bogata.
Ladja:
V trikotnih poljih posameznih obokov so svetniški liki oz. prizori, ki ikonografsko navezujejo na legendo sv. Križa. Nad korom so naslikani sv. Cecilija, sv. Stanislav in Molitev kmeta, v drugem oboku sv. Konstantin, sv. Helena, sv. Hema in angela s križem, v tretjem sv. Jeronim, Abrahamova daritev Izaka, sv. Martin in Bronasta kača ter v četrtem oboku sv. Viktorin, sv. Ciril, sv. Mohor in sv. Metod. Pod četrtim obokom na desni steni je prizor Jožefova smrt.
Leva kapela je poslikana ornamentalno.
Prezbiterij:
Polkrožni obok je ornamentalno rozetasto razdeljen na pasove, ki se združujejo v temenu. V posameznih poljih so naslikani Bog Oče s sv. Duhom nad oltarjem, levo in desno angela ter mož in žena z angelom.
Viri:
Jožef Sattler: *Slike Sv. Križa pri Mariboru,*
Sv. Križ pri Mariboru 1890.

53 TEHARJE pri Celju
podružnična cerkev sv. Ane na Vrheh
1888 vsa notranjščina
dat. *1888* je na zunanji strani slavoloka (M. Marolt).
sign. *Jacob Brollo pinx.* na sliki
Sv. Ana uči Marijo v prezbiteriju
Arhitektura
barokizirana longitudinalna ladja s tremi plitvimi kupolami, gotski, križnorebrasto in mrežasto obokan prezbiterij
Ikonografija
Ladja:
Gre za preprosto ornamentalno poslikavo v osnovni rumeni barvi. Na slavoločni steni je prizor Pridiga na gori.
Prezbiterij:
Strop je poslikan ornamentalno v rumeni barvi. Rebra so poudarjena z arabeskami v živih barvah, rdeči, rumeni in modri.
Na desni steni sta sliki Lurška Mati božja ter Poroka sv. Ane in sv. Joahima, na levi pa Sv. Ana uči Marijo in Marijina pot v tempelj.
Viri:
Župnijska kronika slikarije ne omenja;
M. Marolt, II, p. 206;
J. Curk, I, p. 101.

54 STARA GORA pri Vidmu ob Ščavnici v Slov. goricah
podružnična cerkev sv. Duha
1889—1890 vsa notranjščina

dat. *1889* na zunanji strani slavoloka,
1890 pod sliko Krst v Jordanu v prezbiteriju,
sign. *Jacob Brollo pinx.* na sliki Krst v Jordanu

Restavracije

Slikarija je bila očiščena v l. 1962—1964.

Arhitektura

baročna longitudinalna cerkev z ladjo s štirimi križnimi oboki in s prezbiterijem z obokom z globokimi kapami

Ikonografija

Ornamentika je zelo bogata: štukature, okviri, cvetlični šopki, liturgični simboli itd. V ladji prevladuje topla rožnata barva, v prezbiteriju zelenkasta barva.

Ladja:

Prvi in četrti obok sta ožja. V trikotnih poljih prvega oboka so v medaljonih naslikana glasbila in cvetlični šopki, v četrtem oboku so le cvetlični šopki. V stranskih trikotnih poljih obeh srednjih obokov so naslikani angeli s simboli. Večje stenske slike prikazujejo evangeljske motive, na levi Jezus v hiši Simona farizeja, Angeli z orodji mučeništva (v vdolbini za kipom Pietà) in Rojstvo ter na desni Sv. Trojica krona Marijo. V lunetah so naslikani levo sv. Matej, sv. Marjeta, sv. Lovrenc in sv. Neža, desno sv. Jožef. Na levi strani zahodne stene sta sv. Cecilija in David, na desni strani pa sv. Ciril in Metod.

Prezbiterij:

Na temenu je med bogato slikano ornamentiko in v štukaturnem okviru naslikano Rešnje telo. V trikotnih kapah so v bogatih okvirih angeli s simboli štirih cerkvenih očetov, ki so upodobljeni pod njimi na levi oz. desni steni. Na levi steni sta večji sliki, Krst v Jordanu in Oznanjenje.

Viri:

Župnijska kronika ni ohranjena;
Mihael Napotnik: *Spomnite se besed, katere sem vam govoril,* Maribor 1902, pp. 152—157;
A. Stegenšek, Prenovljene cerkve, *LKU*, p. 219;
Fr. Kovačič, *Ljutomer*, p. 293;
M. Zadnikar, p. 86;
J. Curk, Radgona, p. 14;
VS, IX, 1965, p. 241.

55 SEDRAŽ nad Laškim

župnijska cerkev sv. Jedrt
1890 prezbiterij

Po seznamu v Stegenškovi *Dekaniji Gornjegrajski*, p. 179, je Brollo l. 1886 poslikal prezbiterij, l. 1890 pa ladjo. V župnijski kroniki je Brollo omenjen kot slikar prezbiterija l. 1890 in kot slikar Križevega pota l. 1896. — Slikarijo v ladji je izvršil Anton Pavlič iz Buč l. 1906.

dat. in sign. *Nova pictura ac altare novum. Anno MDCCCLXXXX Jacob B. pinxit.* nad zakristijskimi vrati

Narejeno s pomočjo sina Antona in dveh pomočnikov v enem mesecu in pol za 250 goldinarjev.

Arhitektura

baročni prezbiterij s polkupolo

Ikonografija

Celota je ubrana v rožnatih in svetlo zelenih toplih tonih. Ob oltarju sta prizora Oznanjenje in Brezmadežna.
Spodnji del polkupole je razdeljen na devet polj, v katerih so izmenično naslikani liturgični simboli in cvetlični šopki. Z zgornjem delu polkupole je iluzionistični prizor Sv. Jedrt z angeli pred sv. Trojico in nebeškim zborom.

Viri:
Župnijska kronika;
J. Curk, IX, p. 51.

56 PONIKVA pri Grobelnem

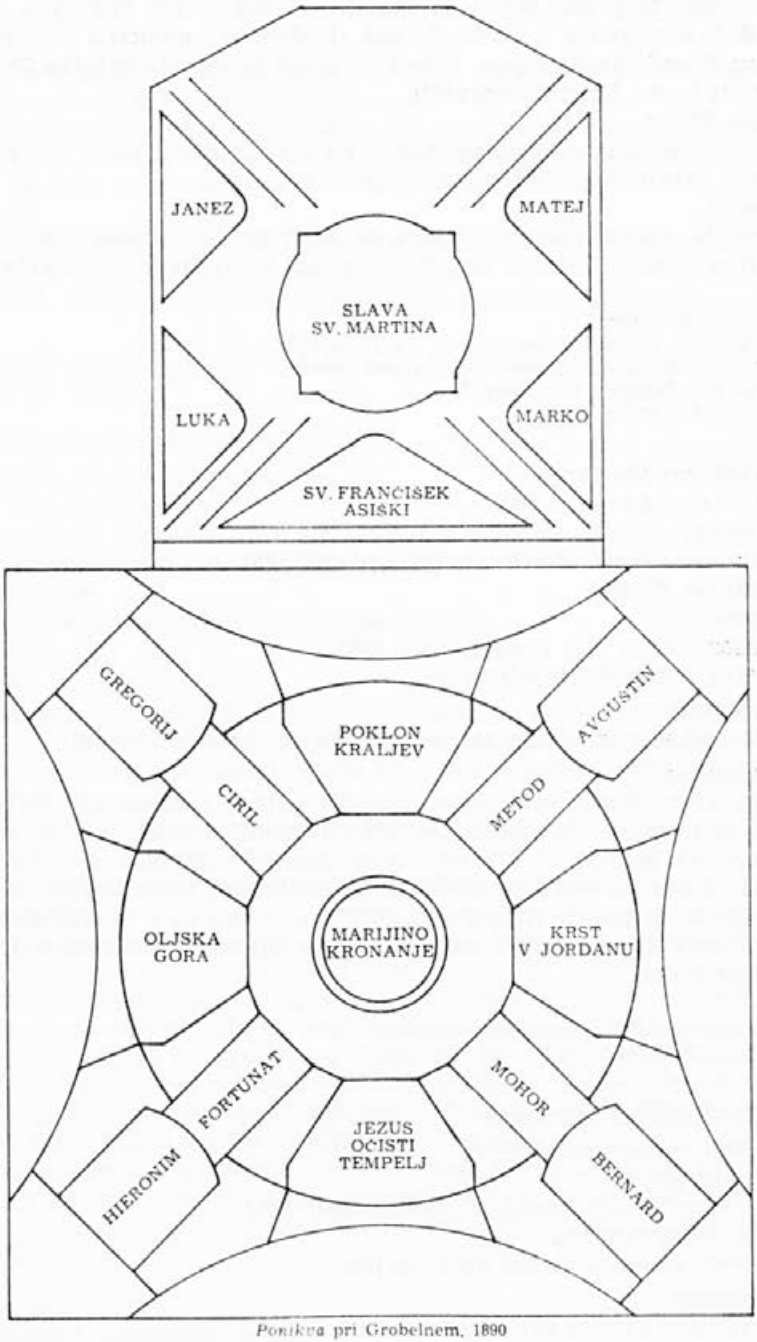
župnijska cerkev sv. Martina
shema str. 185
1890 vsa notranjščina
dat. in sign. *Jacobus Brollo Glemonensis ejusque filius tabulas pinxerunt. Oswaldas Bierti et Jonas Paschini autem decoraverunt. Anno 1890.* v oratoriju;
o poslikavi govori tudi napis na notranji strani slavoloka.
Narejeno za 2400 forintov.

Arhitektura

baročna cerkev: deteljasto oblikovana ladja, krita z veliko kupolo na štirih slopih;
prezbiterij z obokom z globokimi kapami;
levo kapela Žalostne Matere božje, krita z jajčasto kupolo;
desno zakristija in oratorij s kupolo

Ikonografija

Prevladujejo tople barve, v ladji rožnata in zelenkasta, v prezbiteriju rumenkasta. Ornamentika zelo bogata.
Ladja:
Polkrožni loki so ornamentirani s sadeži in cvetlicami, prepletenimi s trakovi, sicer pa gre za številne cvetlične motive, bogate okvire, školjke, valute itd.
Kupola: V pendentivih so naslikani štirje cerkveni učitelji, sedeči v nišah, Bernard, Hieronim, Avguštin in Gregorij. V srednjem dekorativnem pasu so nad pendentivi naslikane še druge niše, v katerih so stoječi svetniški liki, Mohor, Fortunat, Ciril in Metod. Med temi nišami so štiri bogato uokvirjeni evangeljski motivi, Poklon kraljev, Krst v Jordanu, Jezus očisti tempelj in Oljska gora.
Na temenu je za pasom z rozetami in za balustrado iluzionistični prizor Sv. Trojica krona Marijo.
Stene: Na levi in desni vbočeni steni sta nad slikanima oltarnima nastavkoma upodobljena prizora Jožefova smrt in Oznanjenje. Na zahodni slavoločni steni sta naslikana Sv. Cecilija s portativom in David kralj harfist.
Na vzhodni slavoločni steni je prizor Poslednja sodba.



Ponikva pri Grobelnem, 1890

Prezbiterij:
Med figuralnimi kompozicijami je naslikana bogata ornamentika: štukature, vaze s cvetlicami in grozdjem itd.
Na temenu je prizor Slava sv. Martina, v stranskih trikotnih kapah so sedeči evangelisti z atributi, nad vhodom je naslikana Stigmatizacija sv. Frančiška Asiškega. V levi in desni luneti sta motiva Sv. Martin krsti in Sv. Martin ozdravlja.
Kapela ŽMB:
Kupola je poslikana ornamentalno, na levi in desni steni sta prizora Petrova zatajitev in Jezus v hiši Simona farizeja.
Oratorij:
Kupola je diagonalno razdeljena na štiri polja, v katerih so prizori Marijina zaroka, Jožefov sen, Beg v Egipt in Jezus v hiši staršev.

Viri:
Župnijska kronika;
A. Stegenšek, Prenovljene cerkve, *LKU*, p. 219;
P. Strmšek: *Šmarsko-rogaški-kozjanski okraj*, Šmarje pri Jelšah 1940, repr. 3;
J. Curk, VIII, p. 29.

57 HOČE pri Mariboru
župnijska cerkev sv. Jurija
1891 ladja
dat. in sign. *Jacob Brollo et figlio pinxit 1891*
na sliki Sv. Alojzij
Restavracije
Ornamentika je bila prebeljena l. 1957.
figuralne kompozicije očiščene.
Arhitektura
barokizirana longitudinalna ladja s štirimi križnimi oboki
Ikonografija
Gre za evangeljske prizore in svetniške like. V stranskih trikotnih poljih nad korom sta bila sv. Cecilija in David, ohranjeni pa so prizori Sv. Ana uči Marijo in Dvanajstletni Jezus v templju, Lurška Mati božja in Jožefova smrt, sv. Neža (zelo preslikano) in sv. Alojzij. V srednjih trikotnih poljih tretjega in četrtega oboka so v medaljonih naslikani sv. Peter in Pavel ter sv. Ciril in Metod. Na slavoločni steni je prizor Pietà.

Viri:
Župnijska kronika slikarije ne omenja;
VS, VI, 1959, p. 74.

58 SLIVNICA pri Mariboru
župnijska cerkev sv. Marije
1891 ladja, kapeli
dat. in sign. *Jacob Brollo et figlio pinxit 1891*
na sliki Brezmadežna
Delo dveh mesecev za 590 goldinarjev.
Restavracije
Ornamentika je bila prebeljena l. 1960.

Arhitektura
barokizirana longitudinalna ladja s tremi križnimi oboki, baročni kapeli

Ikonografija
Ladja:
Figuralne kompozicije, po dve v vsakem oboku, prikazujejo motive iz Marijinega in Kristusovega življenja:
Marijino rojstvo in Brezmadežna, Sv. družina in Predstavitev v templju, Vnebovzetje in Objokovanje. V lunetah pod prvim obokom sta levo sv. Ciril in Metod, desno sv. Mohor in Fortunat.
Kapeli:
V levi, Roženvenski kapeli, je v luneti slika Marija, roženvenska kraljica med sv. Dominikom in sv. Katarino.
V desni, Križevi kapeli, je v luneti slika Kronanje s trnjem.

Viri:
Župnijska kronika, Knjiga I, p. 105;
VS, VIII, 1962, p. 159.

59 VUHRED ob Dravi

župnijska cerkev sv. Lovrenca
1892 vsa notranjščina
dat. in sign. *Jacobi et filio Brollo pinxit 1892* na sliki Sv. Lovrenc deli revežem cerkvene zaklade v prezbiteriju. Delo treh mesecev.
Arhitektura
neogotska križnorebrasto obokana cerkev

Ikonografija
Ladja:
Prevladuje ornamentika. Osnovna barva je svetlo rumena, rebra so poudarjena temno rožnato s cvetličnimi vzorci, temenska polja so ornamentirana s pikicami. Stene so svetlo rožnate in poslikane z geometrijskimi vzorci.
Na zahodni steni sta naslikana zavetnika glasbe, David kralj harfist in Sv. Cecilija ob orglah.
Na slavoločni steni je Sv. Trojica pred nebeškim zborom.
Prezbiterij:
Strop je poslikan ornamentalno v svetlo rjavi in zeleni barvi. Rebra so poudarjena z vzorci v modri barvi.
Na stenah so prizori iz legende cerkvenega patrona, na levi strani Sv. Lovrenc se poslavlja od papeža Siksta in Sv. Lovrenc predstavi namestniku reveže in device, na desni strani Angel tolaži sv. Lovrenca in Sv. Lovrenc deli revežem cerkvene zaklade. Na levi in desni steni sta naslikana še slovanska blagovestnika sv. Ciril in Metod.
Okna južne stene v ladji in vzhodna okna v prezbiteriju so bila prvotno zavarovana z zavesami, ki jih je tudi poslikal Brollo. Na zavesah v ladji so bili naslikani štirje cerkveni očetje, na zavesah v prezbiteriju pa sv. Janez od Križa, Marija sedmih žalosti in sv. Frančišek Asiški.

Viri:
Župnijska kronika;
Fr. Kovačič, *Zgodovina*, p. 411.

60 GRIŽE pri Celju
podružnična cerkev Lurške Matere božje na Gradišču
1892 vsa notranjščina
dat. in sign. *Jacob Brollo pinxit 1892*
na sliki Mati božja prosi za duše v vicah v prezbiteriju
Arhitektura
longitudinalna ladja s tremi banjastimi oboki,
tristrano zaključen prezbiterij z rebri, ki se stikajo vrh oboka
Ikonografija
Ladja:
Gre za preprosto ornamentalno poslikavo v svetlo rumenih barvah. Na zahodni steni sta zgoraj dve večji figuralni kompoziciji, prikazujoči zavetnika glasbe, Sv. Cecilijo ob orglah in Davida kralja harfista, spodaj pa sta naslikana spokornika sv. Peter in sv. Magdalena.
Prezbiterij:
Celota je ubrana v toplih zlato-rumenih in rjavkastih barvah. V šestih temenskih poljih so naslikane bogato uokvirjene figuralne kompozicije, nad oltarnim delom tri teološke kreposti, v drugih treh poljih pa ustanovitelji cerkvenih redov, sv. Dominik, sv. Bernard in sv. Terezija.
Na levi in desni steni sta v lunetah naslikana po dva angela z liturgičnimi simboli. Na levi steni so tri večje figuralne kompozicije, sv. Joahim, sv. Ana in spodaj Jožefova smrt, na desni steni pa Mati božja prosi za duše v vicah.

Viri:
Župnijska kronika slikarije ne omenja;
M. Marolt, II, p. 218;
J. Curk, II, p. 38.

61 VITANJE pri Slovenskih Konjicah
podružnična cerkev Marije pomočnice na hribu
1893 prezbiterij
dat. in sign. *1893 Jacob Brollo et filius pinxerunt*
na sliki Sv. Jožef,
letnica *1893* na zunanji strani slavoloka
Narejeno s sodelovanjem Ožbalta Biertija za 1043 goldinarjev.
Arhitektura
baročni prezbiterij s kupolo
Ikonografija
Celota je ubrana v toplih tonih, ornamentika je bogata. Ikonografsko gre za prizore iz Marijinega življenja.
Na zunanji slavoločni steni je naslikana Marija pomočnica; na levi se ji klanjajo papež Leon XIII., škof (Mihael Napotnik), kardinali, duhovniki, redovniki in nune, na desni cesar (Franc Jožef), meščani in kmetje, skrajno desno je kot *zal mladenič* naslikan Anton Brollo (Ž. kronika).
V kupoli prezbiterija je iluzionistično naslikan prizor Sv. Trojica krona Marijo, v pendentivih pa v školjkastih okvirih štirje evangelisti z atributi. Na stenah v lunetnih poljih sta v večjih medaljonih dva

prizora, levo Oznanjenje in desno Obiskovanje. Na levi steni je naslikan še sv. Jožef z otrokom.

Viri:
Josip Žičkar: *Župnijska kronika Vitanje*, I, pp. 176—180;
J. Curk, IV, p. 66.

62 ŠEMPETER v Savinjski dolini

župnijska cerkev sv. Petra
1893 ladja, podaljšek ladje, kapeli
dat. in sign. *Jacob Brollo et filius Pinxerunt MDCCCXCIII*
na sliki Sv. Alojzij v prvem delu podaljška

Restavracije

Slikarijo v podaljšku je obnovil Ožbalt Bierti l. 1913, ki je tedaj na novo preslikal prezbiterij (napis na notranji strani slavoloka, ki loči podaljšek od ladje). Vsa slikarija je bila obnovljena l. 1935 (napis na zunanji strani slavoloka, ki loči podaljšek od ladje).

Arhitektura

barokizirana longitudinalna ladja s tremi križnimi oboki;
podaljšek v dveh delih, ki sta obokana s plitvima kupolama;
kapeli, obokani s kupolama

Ikonografija

Ladja:
Prevladujejo tople, rožnate in rjave barve.
V šestih stranskih trikotnih poljih križnih obokov so naslikani posamezniki liki, sv. Rupert in sv. Modest, sv. Maksimilijan in sv. Viktorin, sv. Ciril in Metod ter sv. Mohor in Fortunat. Srednja trikotna polja so izpolnjena z ornamentiko in liturgičnimi simboli.

Podaljšek:
V kupoli prvega dela podaljška je naslikan Sv. Peter kot čuvar rimske cerkve, v vogalih štirje cerkveni očetje.
Na levi in desni steni v lunetah sta prizora Kristus in sv. Peter na morju ter Mučeništvo sv. Petra. Na levi steni spodaj je slika sv. Alojzija.
V drugem delu podaljška je v kupoli naslikano Stvarjenje sveta, sicer pa gre le za ornamentalno poslikavo.
Glede na ornamentalne motive in v primerjavi s poslikavo prezbiterija je očitno, da je ta del precej preslikal Ožbalt Bierti.

Kapeli:
V levi kapeli, obokani s kupolo, prepreženo z diagonalnim križnim pasom, so v treh poljih naslikane Škapulirska, Roženvenska in Žalostna Mati božja. Na desni steni je prizor Sv. Frančišek Asiški sprejme prva dva uda v III. red.
V desni kapeli je v kupoli naslikana Jožefova smrt, na levi steni pa sv. Jožef Kalasancij.

Viri:
Župnijska kronika;
A. Stegenšek, Prenovljene cerkve, *LKU*, p. 184;
M. Marolt, II, pp. 228—229;
J. Curk, II, p. 94.

63 KRIŽEVCI pri Ljutomeru

župnijska cerkev sv. Križa
1893 vsa notranjščina
dat. in sign. *Jacob Brollo et filius pinxerunt 1893*
na sliki Cesar Heraklij nese križ nazaj v Jeruzalem v prezbiteriju
Delo za 1900 goldinarjev.

Restavracije
Ladja je bila prebeljena l. 1957, razen treh figuralnih kompozicij v zaključnih delih obeh stranskih ladij. Ornamentika v prezbiteriju je bila prebeljena l. 1957.

Arhitektura
neogotski triladijski prostor, križnorebrasto obokan, gotski križnorebrasto obokan prezbiterij

Ikonografija
Ladja:
V zaključnih delih obeh stranskih ladij so tri figuralne kompozicije, v levi Oznanjenje in Vnebovzetje, v desni sv. Ciril in Metod.
Prezbiterij:
Ikonografsko gre za prizore iz Križeve legende.
Na levi steni sta sliki Konstantinovo videnje sv. Križa in Spoznanje pravega Križa, na desni pa Cesar Heraklij nese Križ nazaj v Jeruzalem.

Viri:
Župnijska kronika slikarije ne omenja;
A. Stegenšek, Povečane župnijske cerkve, *LKU*, p. 181;
Fr. Kovačič, *Ljutomer*, p. 234;
J. Curk, *Ljutomer*, p. 11;
Podatki po posredovanju župnijskega upravitelja.

64 TOMAŽ pri Ormožu

župnijska cerkev sv. Tomaža
1894 vsa notranjščina
dat. in sign. *Jacobi Antoni Brollo Pinx. Anno 1894*
na sliki Marija zavetnica s plaščem v levi kapeli
Narejeno s sodelovanjem dekoraterja Ožbalta Biertija in učenca Hugona v treh mesecih za 1580 goldinarjev.

Restavracije
Slikarijo je obnovil Franjo Horvat l. 1924
(napis na sliki Jožefova smrt v desni kapeli).
Slikarija v kupoli in prezbiteriju je bila obnovljena l. 1972.

Arhitektura
baročna cerkev s tlorisom grškega križa;
križiščni del pokriva kupola, vsak krak obsega po en obok z globokimi kapami in apsidalnim zaključkom

Ikonografija
Celota je ubrana v enotnem rdečkastem tonu.
Kupola:
V pendentivih so v bogatih okvirih in sedeči na oblakih naslikani štirje cerkveni očetje. V srednjem dekorativnem pasu so štiri figu-

ralne kompozicije s prizori iz življenja sv. Tomaža, Kristus poziva učence, Kristus in učenci gredo v Betanijo, Sv. Tomaž med Indijanci in Etiopejci ter Mučeništvo sv. Tomaža.
Zahodni del, kapeli in prezbiterij so poslikani na enak način. Na temenu vsakega oboka je figuralni prizor. V zahodnem delu sta naslikana sv. Ciril in Metod, v levi kapeli je prizor Sv. Ana uči Marijo, v desni je naslikan sv. Stanislav Kostka, v prezbiteriju pa Bog Oče. V globokih kapah so naslikani cvetlični šopki, razen v prezbiteriju, kjer sta angela s simboli. Tudi apsidalni zaključki so enako poslikani. Nad korom sta naslikana zavetnika glasbe, sv. Cecilija in David, v kapelah angeli, v prezbiteriju nad oltarjem pa sv. Duh.
Na vzhodnih stenah obeh kapel sta večji figuralni kompoziciji, v levi kapeli Marija zavetnica s plaščem (župnijska kronika: »*Pod Marijinim plaščem so namreč različni stanovi, ... v zatišju pa slikar A. Brollo in dekorater Ož. Bierti.*«), v desni pa Jožefova smrt.

Viri:
Matej Slekovec: *Župnijska kronika*, pp. 202—205;
J. Curk, *Ljutomer*, p. 13;
Podatki po posredovanju župnijskega upravitelja.

65 MARIBOR

Dijaško semenišče, danes Glasbena šola
1894 kapela Device Marije
dat. in sign. *Jacobus et Antonius Brollo Pixit. Anno MDCCCXCIV*
je bila nad vhodnimi vrati
Slikarija je bila verjetno po drugi svetovni vojni prebeljena.

Arhitektura
pravokotna kapela z zrcalnim obokom in globokimi kapami

Ikonografija
Na stropu so bili naslikani prizori iz Marijinega življenja, v sredini Vnebovzetje, posneto po sliki švicarskega slikarja Paula von Deschwandena, ob straneh Oznanjenje in Objokovanje. V poljih med kapami so bili v medaljonih naslikani štirje evangelisti, v kapah pa liturgični simboli.
Nad vrati zakristije je bil naslikan nadangel Mihael, nad vhodnimi vrati pa nadangel Rafael.

Viri:
Mihael Napotnik: *Vtisnite si te moje besede v svoja srca in v svoje duše: Govor do semeniščanov in semeniške zgodovine obris*,
Maribor 1910, pp. 133—136, repr.;
A. Stegenšek, Nove podružnice, *LKU*, p. 196;
Podatki po posredovanju mariborskega stolnega kanonika dr. Alojzija Ostrca.

66 ŠENTILJ v Slovenskih goricah

župnijska cerkev sv. Egidija (Ilja)
1895 prezbiterij
dat. in sign. na sliki Sv. Ciril in Metod (podpis je nečitljiv)
Delo za 504,83 goldinarjev.

Restavracije
Ornamentika je bila prebeljena l. 1972.

Arhitektura
poznobaročni prezbiterij z banjastim obokom
Ikonografija
Ornamentika je bila bogata. Na oboku je naslikana Poklonitev sv. Trojici, v desni luneti sta sv. Ciril in Metod.
Viri:
Župnijska kronika;
A. Stegenšek, Prenovljene cerkve, *LKU*, p. 219;
Podatki po posredovanju župnijskega upravitelja.

67 ZAVODNJE pri Šoštanju

župnijska cerkev sv. Petra
1895 vsa notranjščina
dat. *1895* na slavoloku, sign. *Jacobus et Antonius Brollo pinxerunt* na sliki Sv. Valentin v ladji
Arhitektura
longitudinalna ladja z dvema banjastima obokoma, polkrožni prezbiterij s potlačeno banjo
Ikonografija
Prevladujejo svetle barve, zelenkasta, rjava in rožnata, ornamentika pa je predvsem v zlati barvi.
Ladja:
V vsaki banji sta po dve figuralni kompoziciji, v prvi sv. Mohor in Fortunat ter sv. Ciril in Metod, v drugi pa štirje cerkveni očetje, sv. Gregorij in Ambrož ter sv. Avguštin in Hieronim. V lunetah nad korom sta naslikana zavetnika glasbe, sv. Cecilija in David, v lunetah pod drugo banjo pa mučenca, sv. Marjeta in sv. Valentin.
Prezbiterij:
Spodnji del je razdeljen na devet polj, v katerih so naslikane angelske glavice. Na oboku je prizor Sv. Peter pred sv. Trojico in nebeškim zborom.
Viri:
Župnijska kronika;
J. Curk, III, p. 51.

68 GORIŠNICA pri Ptuju

župnijska cerkev sv. Marjete
1896 vsa notranjščina
Narejeno s sodelovanjem sinov in Ožbalta Biertija v treh mesecih za 3700 goldinarjev.
Ladja je bila prebeljena po drugi svetovni vojni (tudi spodnji deli vseh prostorov).
Arhitektura
longitudinalna ladja z banjastimi oboki, križiščni del, obokan s kupolo, kapeli in prezbiterij s po eno banjo in apsidalnim zaključkom
Ikonografija
Križiščni del:
V pendentivih so v okvirih naslikani stoječi svetniki sv. Mohor, sv. Stanislav, sv. Maksimilijan in sv. Viktorin. V srednjem dekorativnem pasu so štiri evangeljski motivi, Ozdravljenje (?), Vstajenje, Binkošti in Vnebohod.

Kapeli in prezbiterij:
Način poslikave je podoben. V prezbiteriju sta v banji prizora iz Stare zaveze, Abraham daruje Izaka in Abraham in Melkizedek, nad oltarjem pa angela s simboli.
V banjah leve in desne kapele sta po dve svetniški figuri, sv. Terezija in sv. Katarina v levi kapeli ter sv. Anton Padovanski in sv. Frančišek Asiški v desni kapeli. Tudi v apsidah sta na vsaki strani po dva svetniška lika, sv. Jera in sv. Brigita v levi kapeli, sv. Alojzij in sv. Stanislav v desni kapeli.

Viri:
Župnijska kronika;
Podatki po posredovanju župnijskega upravitelja.

69 KRIŽANČE pri Nadkrižovljanu pri Ormožu
podružnična cerkev Matere božje
(prej zasebna kapela gospoda Mikla)
1896 vsa notranjščina
dat. in sign. *Jacob et Antonio Brollo pinx. 1896*
na sliki Neverni Tomaž

Arhitektura
majhna, enoladijska cerkev z dvema križnima obokoma in tristrano zaključenim prezbiterijem

Ikonografija
Osnovna barva je rjavo-rdeča v ladji in modra v prezbiteriju, kjer gre na stropu le za ornamentalen okras.
Na oboku ladje sta prizora Sv. Trojica krona Marijo in Neverni Tomaž, v stranskih trikotnih poljih so naslikani sv. Alojzij, sv. Katarina, sv. Frančišek Asiški in sv. Janez Krstnik.
Ob oltarju levo in desno sta naslikana angela.

Viri:
Župnijska kronika ni ohranjena.

Viri in literatura

Avguštin Stegenšek: *Umetnostni spomeniki lavantinske škofije, I: Dekanija Gornjegrajska,* Maribor 1905 (A. Stegenšek, I)
Avguštin Stegenšek: *Umetnostni spomeniki lavantinske škofije, II: Konjiška dekanija,* Maribor 1909 (A. Stegenšek, II)
Ljubitelj krščanske umetnosti, I (urednik Avguštin Stegenšek), Maribor 1914 (LKU)
Franc Kovačič: *Zgodovina Lavantinske škofije,* Maribor 1928 (Kovačič, *Zgodovina*)
Franc Kovačič: *Slovenska Štajerska in Prekmurje: Zgodovinski opis,* Ljubljana 1926
Franc Kovačič: *Ljutomer: Zgodovina trga in sreza,* Po Slekovčevih kronikah in drugih virih, Maribor 1926 (Kovačič, *Ljutomer*)
Marijan Marolt: *Dekanija Celje, I: Cerkveni spomeniki v Celju,* Maribor 1931 (Marolt, I)
Marijan Marolt: *Dekanija Celje, II: Cerkvena umetnost izven celjske župnije,* Maribor 1932 (Marolt, II)
France Stelè, Umetnostni značaj slovenskega Štajerja in kulturno središče v Mariboru, *Kronika slovenskih mest,* VI, 1939, p. 72

Anđela Horvat: *Spomenici arhitekture i likovne umjetnosti u Medjimurju*, Zagreb 1956 (A. Horvat)
Marijan Zadnikar: *Umetnostni spomeniki v Pomurju*, Murska Sobota 1960 (M. Zadnikar)
Jože Curk, Umetnost v Celju in okolici v zadnjih 150 letih, *Celjski zbornik*, 1959, pp. 202—203, 205
Jože Curk, Umetnostni profil Posavinja skozi stoletja, *Celjski zbornik*, 1960, p. 303
Jože Curk: *Topografsko gradivo, I: Sakralni spomeniki na območju občine Celje*, Celje 1966 [tipkopis] (J. Curk, I)
Jože Curk: *Topografsko gradivo, II: Sakralni spomeniki na območju občine Žalec*, Celje 1967 [tipkopis] (J. Curk, II)
Jože Curk: *Topografsko gradivo, III: Sakralni spomeniki na območju občine Velenje*, Celje 1967 [tipkopis] (J. Curk, III)
Jože Curk: *Topografsko gradivo, IV: Sakralni spomeniki na območju občine Slovenske Konjice*, Celje 1967 [tipkopis] (J. Curk, IV)
Jože Curk: *Topografsko gradivo, V: Sakralni spomeniki na območju občine Mozirje*, Celje 1967 [tipkopis] (J. Curk, V)
Jože Curk: *Topografsko gradivo, VII: Sakralni spomeniki na območju občine Šmarje pri Jelšah*, Celje 1967 [tipkopis] (J. Curk, VII)
Jože Curk: *Topografsko gradivo, VIII: Sakralni spomeniki na območju občine Šentjur pri Celju*, Celje 1967 [tipkopis] (J. Curk, VIII)
Jože Curk: *Topografsko gradivo, IX: Sakralni spomeniki na območju občine Laško*, Celje 1967 [tipkopis] (J. Curk, IX)
Jože Curk: *Topografsko gradivo z območja občine Radgona*, Ljubljana 1967 [tipkopis] (J. Curk, *Radgona*)
Jože Curk: *Topografsko gradivo z območja občine Ormož*, Ljubljana 1967 [tipkopis] (J. Curk, *Ormož*)
Jože Curk: *Topografsko gradivo z območja občine Ljutomer*, Ljubljana 1967 [tipkopis] (J. Curk, *Ljutomer*)
Viktor Steska: *Slovenska umetnost, I: Slikarstvo*, Prevalje 1927 (V. Steska, *Slikarstvo*)
France Stelè: *Cerkveno slikarstvo: O njegovih problemih, načelih in zgodovini*, Celje 1934 (Fr. Stelè, *Cerkveno slikarstvo*)
France Stelè: *Cerkveno slikarstvo med Slovenci, I: Srednji vek*, Celje 1937, pp. 6—27
France Stelè: *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih: Kulturno-zgodovinski poskus*, 2. izd., Ljubljana 1966
Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966
Hans Hildebrandt: *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* (Handbuch der Kunstwissenschaft), Wildpark-Potsdam 1924
Rudolf Zeitler: *Die Kunst des 19. Jahrhunderts* (Propyläen Kunstgeschichte 11), Berlin 1966

Prepis pisem Jakoba Brolla

Pismo dr. Lavoslavu Gregorcu z dne 22. VI. 1899.
Pokrajinski arhiv, Maribor; privatne provenience, L. Gregorèc.

Io sotto firmato pittore naqqui a Gemona provincia di Udine L'Anno 1834 di 19 Settembre. Cominciai ad apprendere la professione di pittura l'anno 1847 presso certo Giuseppe Bonitti di Gemona. Nell'anno 1852 fui mandato da mio Padre a studiare L'Arte all'Imperial Reggia Accademia di Venezia. Nell'anno 1854 fui fatto militare di Leva; restai al servizio fino nel 1856 in Novembre, dietro Ricorse fatto da mio Padre al Comando Del mio Regimento, onde mi sia concesso di continuare i studi all'Accademia, il Signor Colonello Bruno Kopal aderrì alla preghiera di mio Padre dandomi il permesso, e ritornai a Scuola. Il regimento a qui appartenevo era *Gran Principe Michele delle Prussie N° 26 Deposito in Udine città provinciale Friuli.* Rientrato ai studi nel 1856 stetti fino a chè nel 1859 scoppiò la guerra fa L'Austria col rè di Piemonte, e Napoleone III. la quale finì nell'estate medesimo ed in Dicembre si venne rilasciati in permesso dal militar servizio. Nell'anno 1860 in Maggio mi portai a Villach a lavorare con certo Anton

Wieser di S. Martino ove rimasi fino all'Autuno, indi nella primavera del 1861 il Sign. Tomaso Fantoni mi invito di seguirlo in Stüria nella Stagione di Estate ove cominciava a praticare lavori di Chiesa in pittura, ed Altari, e Dorature. Io lavoravo esenzialmente in pittura dei quadri in affresco. E da nottare che il Fantoni, non essendo istituito solchè in lezioni d'Architettura nella scuola profesionale di S. Domenico di Udine, non aveva forza in disegno di in figura, mentre a me invece mancava la pratica di dipingere a fresco; per qui ci si combinava convenientemente per il periodo di 7 Stagioni d'estate da lavorare assieme finchè nel 1868 io mi isolai del Fantoni per cominciare i lavori da me solo, cosa che al Fantoni non andanda tanto a genio si addossò il nome di pittore Accademico, e ciò soltanto, per esser più di vantaggio a se, e di danno a me ma il vero e che, non mai aver egli stato in nessuna scuola di pittura, e non meno all'Academia.

— Così nell'Anno *1868* il Signor Paroco Jeretin mi affidò il primo lavoro, cioè il Presbiterio dalla Chiesa filiale S. S. Trinità in Frankole (Sternstein) indi mi portai a fare il ristauro della chiesa Parochiale di Gams ove dipinsi nuova la capella addetta a San Giovanni Nepomuk.
— Nel *1869* Dipinsi il Presbiterio della Parochiale de Fridau ed una filiale chiamata di S. Lorenzo in Cirkovlan nel Murinsel presso Perlag.
— Nel *1870* Dipinsi la chiesa Parochiale e Conventuale di Czakaturn (Murinsel) e la Parochiale di Lembach presso Marburg.
— Nel *1871* Dipinsi una chiesa presso Gemona (Avasinis) e la chiesa Parochiale di S. Pietro presso Marburg e feci i quadri delle Stazioni Viakrucis sulla collina di Frauenberg lavoro ordinatomi dal mio benemerito Canonico *Marco Glaser* e Paroco che tanto mi giovarono per aver lavori la sue raccomandazioni nella Diocesi Lavantina.
— Nell'Anno *1872* Dipinsi la Chiesa (filiale di S. Rupert) Maria Svetina, e la Capella di S. Croce nel Duomo di Marburg.
— Nel *1873* Dipinsi l'altra Capella cioè di S. Giovanni Nepomuk nello stesso Duomo di Marburg e la navata della Chiesa Parocchiale di Friedau.
— Nell'Anno *1874* Dipinsi soltanto che il Presbiterio della chiesa Parochiale a Luttenberg.
— Nell'Anno *1875* Dipinsi la Chiesa (filiale di Sachsenfeld) Maria Pletrovič.
— Nell'Anno *1876* Dipinsi il Presbiterio della filiale San Stefano in Tüchern, ed il Presbiterio della chiesa Parochiale di Gross Sonntag con le due attigue Capelle.
— Anno *1877* Dipinsi la ex Chiesa Parochiale Chiesa Slovena di Marburg.
— L'anno *1878* Dipinsi la Navata della Parochiale di Luttenberg, e due Filiali di Gross Bukovez, San Pietro e S. Catterina.
— Anno *1879* Dipinsi il Presbiterio della Chiesa Parochiale di S. Andrà in W. B. e la Chiesa Parochiale di Gross Bucovez in Podravina, Kroazien.
— Nell'Anno *1880* Dipinsi il Presbiterio della Chiesa Parochiale di San Georgen an d. Stainz e la Chiesa Parochiale di Brege presso Kopreinitz, Kroazien.
— Anno *1881* Dipinsi la filiale San Martino in Freüdenberg (Karintia) e la filiale di S. Croce in Szobotiza, Murinsel.
— Nel *1882* Dipinsi la Chiesa Parochiale di Allerheilegen, e la Navata della Parochiale di Gross-Sonntag.
— Nel *1883* Dipinsi la Parochiale di Jaring, e la Parochiale di Szobotiza, indi cominciai la Conventuale di S. S. Trinità in W. B.
— Anno *1884* Dipinsi il Presbiterio della Parochiale di Greis, e la Navata della Parochiale e Santuario di S. S. Trinità in W. B.
— Anno *1885* Dipinsi la Parochiale Chiesa di Kapellen presso Radein, e la Parochiale di Prevorie presso Šuzan.
— Anno *1886* Dipinsi la Chiesa Parochiale di Neuekirchen ordinata dall'Egreggio Sig. Canonico Dr. Gregorec.
— Anno *1887* Dipinsi la chiesa filiale S. Maria Kokarje, e Ristaurai la filiale S. Rocco presso S. Marein, questa chiesa fu dipinta del distin pittore Gott-Lieb Gessor il quale a dipinto tante Chiese a fresco nella Diocesi lavantina.
— Anno *1888* Dipinsi la Chiesa Parochiale di Zelnitz ab Marburg e la Parochiale di S. Croce presso Marburg.

— Nel *1889* Dipinsi la Parochiale di S. Tomaso (presso Timenitz in Karintia) nonchè le filiali S. Lorenzo e S. Anna.
— Anno *1890* Dipinsi il Presbiterio del Parochiale di S. Gertraud presso Cilli, e la Parochiale di Ponigl an der Südbann.
— Anno *1891* Dipinsi la Chiesa Parochiale di Sittersdorf presso Eisenkappel (Karintia) nonchè il Ristauro del Presbiterio della Parochiale di Kösch e la Navata dipinta di nuovo, e Restaurato il Presbiterio della Parochiale di Schleinitz e fatto la pittura della Navata.
— Anno *1892* Dipinsi la chiesa Parochiale di Wuchern, e la filiale Maria Lourdes in Greis Sannthal.
— Anno *1893* Dipinsi il Presbiterio di Marienkirche in Weitenstein, la Parochiale di S. Pietro in Sannthal, e la Parochiale S. Croce presso Luttenberg.
— Anno *1894* Dipinsi la Chiesa Parochiale di S. Tomaso presso Gross-Sonntag, e la Chiesina del Knaben Seminar a Marburg.
— Anno *1895* Dipinsi la Chiesa Parochiale e Conventuale Maria — Lankowitz, il Presbiterio della Parochiale S. Egidij presso Marburg, nonchè Chiesa Parochiale di S. Peter in Savodne presso Schönstein.
— Anno *1896* Dipinsi la Chiesa Parochiale di S. Margarethen presso Moschganzen, ed una Chiesina al confine di Kroazin Gradisce (cosi compi 50 chiese).

L'anno 1897 mi sono fermato in Patria a Gemona, e così pure l'anno seguente 1898 ove mi ocupai per la pittura in chiesa, mentre invece mio Figlio Antonio, con il compagno Decoratore Osualdo Bierti, continuarono la loro opera in vece mia in Stirÿa e l'anno 1896 fecero la pittura nella Capella (Strass — Anstalt) delle Monache di S. Wincenzo de Paola a Lankovitz, e la Chiesa Parochiale di Sala presso Lankovitz e nell'anno 1897 Dipinse Antonio ed Osualdo la Chiesa del Suore di S. Wincenzo de Paola in Graz (lavoro che lo eseguirono nitido e bene). Nell'anno 1898 Dipinsero la chiesa Parochiale di S. Paolo bei Pragwald, poi una chiesetta a Pinkafeld presso Steinemanger Ungeria per la filiale delle Sorelle di S. W. Paola di Graz.

Nell'anno presente 1899 Avendo da eseguire la Navata di S. Marienkirche in Weitenstein mio figlio col Collega Bierti mi invitò il figlio di venirlo ad ajutare per compire pel tempo prefisso i quadri, cosichè lo raggiunsi di Gemona dai ultimi di Aprile fino ad oggi che son compiti, e così si compiono 37 Stagioni di Estate che con sommo mio piacere passai frà questo Popolo nel compatimento di sua benovolenza. D'ora inanzi non e certezza che io ritorni a proseguire guì colla mia opera, che l'età di 65 anni mi lascia meno la forza della vista; ma mi è conforto di poter lasciare il figlio Antonio, che meglio di me è al caso di superire colla dificile Arte della pittura, poichè esso nel corso dei 7 anni che percorse l'Accademia di Venezia si a portato in grado di figurare meglio coi i lavori, avendo anche fatta con mè altri 7 anni di pratica, dopo compito il corso dell'Accademia, ove si meritò una Medaglia D'argento. Possa (?), e mi giovi il sperare che la benemerita Bontà del Riverito Clero di questa Diocesi continui a mantenere quella fiduccia che nel periodo di 37 anni io o goduto.
Nella Stagione di inverno, la quale ogni anno dal Novembre, al mese di Aprile, la passai in seno alla mia famiglia fui pure ocupato per la Diocesi del Lavant ed in questo periodo di vita invernale Dipinsi N° 15 corsi o partite di Via-Crucis (in tela dipinti ad olio) della solita grandezza di più meno d'un Metro di Altezza e di C.tri ? — 65 e più in largezza, per qui è il numero di 210 quadri; e di questi undici partite furono per questa Diocesi, 3 per Karintia ed una restò a Gemona. Di più ò fatto di diverse dimensioni oltre a 100 Quadri che servono per altari, o per essere appesi nelle chiese, cioè rappresentanti la Vergine del Rosario, Sacre famiglie, Maria Lourdes, o della Passione di S. Cristo, ed altri Santi e patroni d'onomastico, nonchè un bel numero di Capelline di campagna eseguite a fresco.

Questo complesso di lavoro non lo si poteva effetuare di certo, se la fedeltà a l'opera non era costante, e di ferea volontà accompagnato sempre a *Dio Grazie* di perfetta Salute che compiaciutosi di fornirmi.
Osualdo Bierti lo invitai da Gemona a seguirmi l'anno 1874 (egli è pure Nativo di Gemona) e da quell'epoca in poi mi a sempre seguito, fù sempre

di una indescrivibile attività sul lavoro, per qui à ogni merito. La sua eseguzione nelle Decorazioni delle chiese e spontanea bene adattata, e di bellissimo effetto senza far stancare l'occhio all'oservatore; ed in'oltre di una vara (?) franchezza nell'esecuzione, ed è perciò che mi auguro che dopo 25 anni che ci è compagna continuino i sucessori miei, uniti anche al secondo mio figlio Ugo che pure fece 5 anni meco ed praticante e 2 anni come lavorante (ora già il II anno di servizio ed in settembre venturo .../?/) si unisca ad essi e continuino ad essere pronti e servire con Zelo, il per noi tanto benemerito Clero della Diocesi di Marburg.
La descrizione e fatta per desiderio espresso meco della persona da mè amirata il Signor Canonico e Paroco di Neuekirchen Dottore in Teologia, Proff., Deputato al Parlamento di Wienna ecc. ecc. Leopoldo Gregorec ai 22 di Giugno 1899 in Weitenstein.

Giacomo Brollo
pittore

Pismo dr. Avguštinu Stegenšku z dne 26. II. 1904.
A. Stegenšek, I, pp. 179—181, repr. 158.

Rodil sem se dne 19. septembra 1834 v Huminu, ki je tedaj spadal še k avstrijskemu cesarstvu. Mesto je za poldrugo uro železniške vožnje oddaljeno od Pontebe na koroški meji. Oče je kot zidarski mojster hodil vsako poletje skozi 51 let delat v Borovlje na Koroškem, mene pa je dal, ko sem dovršil pet ljudskih šol in sem se zanimal za slikarstvo, učit se k nekemu slikarju Jožefu Bonittiju (1847). Veljal je za najboljšega mojstra v našem mestu. Ž njim sem delal pet let, potem pa (1852) me je oče poslal v Benedke na akademijo. Odbran k vojakom sem pretrgal l. 1854 študije in sem služil cesarju poltretje leto v Ljubnem na Gornjem Štajerskem. Dobivši vsled očetove prošnje dopust sem se l. 1857 vrnil v Benedke. Vsled vojske med Avstrijo in Piemontom sem moral l. 1859 zopet zamenjati čopiče z orožjem. Šele naslednje leto sem začel izvrševati izučeno umetnost.

Najprej me je pozval spomladi slikar Anton Wieser k Sv. Martinu pri Beljaku na pomoč in sem ostal tamkaj do jeseni. Tisti čas je začel tudi Tomaž Fantoni izvrševati slikarska dela na Južnem Štajerskem; povabil me je, da bi ga spremljal, ker je potreboval pomoči pri raznih delih. Rad sem se odzval tej ponudbi in delala sva potem skupaj skozi sedem let (1861—1868).

V to dobo spadajo naslednja dela:

L. 1861 slike župnijske cerkve v Brežicah
in dva altarja v Alojzijevi cerkvi v Mariboru.
L. 1862 prezbiterij žup. c. v Čadramu
in prezbiterij žup. c. v Konjicah, kjer sva tudi
obnovila stare freske v kapeli Matere Božje.
L. 1863 prezbiterij sv. Maksimilijana v Celju
in prezbiterij žup. c. v Gornjem gradu.
L. 1864 prezbiterij M. B. na Gori pri Sv. Petru poleg Maribora
ter prezbiterij žup. c. v Galiciji v Savinjski dolini.
L. 1865 prezbiterij žup. c. M. B. pri Novištifti pri Gornjem gradu
in prezbiterij M. B. v Rosulah pri Ljubnem.
L. 1866 prezbiterij žup. c. sv. Martina v Rožni dolini pri Celju
in ladija žup. c. v Konjicah.
L. 1867 prezbiterij žup. c. sv. Ruperta nad Laškim;
ena stena z altarjem v kapucinski cerkvi v Celju
in dva altarja v žup. c. sv. Barbare pri Vurbergu.

Potem sem začel samostojno sprejemati naročila (1868—1896).
V tej dolgi dobi sem izvršil naslednja f r e s k o v n a d e l a :

L. 1868 prezbiterij pri presv. Trojici na Gojki (Frankolovo);
osnaženje starih fresk v žup. c. v Kamnici pri Mariboru
in novo slikanje v kapeli sv. Janeza Nepomučana.
L. 1869 kapelica šolskih sester pri Sv. Petru pri Mariboru;
prezbiterij žup. c. v Ormožu;
podr. sv. Lovrenca v Cirkovljanu v Medžimurju.

L. 1870 žup. c. v Čakovcu
in žup. c. v Lembahu pri Mariboru.
L. 1871 žup. c. v Arasinis pri Huminu
in žup. c. sv. Petra pri Mariboru
ter kapelice križevega pota ob potu na »Goro« ravnotam.
L. 1872 prezbiterij podr. Marije Svetinske nad Celjem;
obnovitev fresk v kapeli sv. Križa v mariborski stolnici.
L. 1873 kapela sv. Frančiška Ksav. v stolnici v Mariboru;
ladija žup. c. v Ormožu.
L. 1874 prezbiterij žup. c. v Ljutomeru.
L. 1875 ladija podr. M. B. v Petrovčah pri Žalcu
in prezbiterij ravnotam se je prenovil.
L. 1876 prezbiterij podr. sv. Štefana pri Teharjih;
župnijska cerkev pri Veliki Nedelji
in kapela Nemškega reda ravnotam.
L. 1877 frančiškanska cerkev v Mariboru (zdaj podrta).
L. 1878 ladija žup. c. v Ljutomeru;
dve podružnici v Velikem Bukovcu v Podravini.
L. 1879 prezbiterij žup. c. sv. Andreja v Slovenskih goricah;
žup. c. Velikega Bukovca.
L. 1880 prezbiterij žup. c. sv. Jurija na Ščavnici;
žup. c. v Bregih pri Koprivnici na Hrvatskem;
podr. sv. Križa v Sobotici pri Čakovcu;
prezbiterij žup. c. v Sobotici;
kapelica žup. c. sv. Lovrenca v Slov. goricah.
L. 1881 podr. sv. Martina na Freidenbergu na Koroškem;
nadaljevanje dela v podružnici sv. Križa v Sobotici.
L. 1882 žup. c. v Svetinju pri Ljutomeru;
ladija žup. c. velikonedeljske;
prezbiterij žup. c. jareninske.
L. 1883 ladija in kapela žup. c. jareninske;
del ladije žup. c. v Sobotici;
samostanska in romarska cerkev sv. Trojice v Slov. goricah.
L. 1884 prezbiterij žup. c. v Grižah;
nadaljevanje pri Sv. Trojici;
prezbiterij žup. c. sv. Volfganga v Slov. goricah;
ladija žup. c. sv. Andreja v Slov. goricah.
L. 1885 žup. c. pri Kapeli pri Radencih;
žup. c. v Prevorjah;
prezbiterij žup. c. sv. Lovrenca v Slov. goricah.
L. 1886 žup. c. pri Novi cerkvi;
prezbiterij žup. c. sv. Jederti nad Laškim.
L. 1887 podr. M. B. v Kokarjih v rečiški fari;
obnovljenje starih fresk pri Sv. Roku poleg Šmarja;
priprosti okras žup. c. sv. Jurija ob južni železnici;
prezbiterij žup. c. v Selnici ob Dravi.
L. 1888 nadaljevanje v selniški cerkvi;
žup. c. sv. Križa nad Mariborom;
podr. sv. Ane v Teharjih.
L. 1889 žup. c. sv. Martina na Freidenbergu na Koroškem;
ravnotam podružnici sv. Ane in sv. Lovrenca;
podr. sv. Duha pri sv. Juriju ob Ščavnici.
L. 1890 ladija žup. c. sv. Jederti nad Laškim;
žup. c. sv. Martina na Ponikvi.
L. 1891 žup. c. sv. Helene v Žetari vasi na Koroškem;
popravek prezbiterija žup. c. v Hočah in v Slivnici;
novo poslikanje ladij obeh omenjenih cerkev.
L. 1892 žup. c. v Vuhredu;
podr. M. B. Lurške pri Grižah.
L. 1893 podr. M. B. v Vitanju;
žup. c. sv. Petra v Savinski dolini;
žup. c. sv. Križa pri Ljutomeru.

L. 1894 žup. c. sv. Tomaža pri Veliki Nedelji;
kapela dijaškega semeniśča v Mariboru;
žup. c. M. B. v Lankovicu pri Gradcu.
L. 1895 nadaljevanje žup. c. v Lankovicu;
prezbiterij žup. c. sv. Egidija pri Mariboru;
žup. c. sv. Petra pri Zavodnem.
L. 1896 žup. c. sv. Marjete niže Ptuja;
zasebna kapela gospoda Mikila pri sv. Barbari na Hrvatskem.

Dovršivši to cerkvico, sem se vrnil dne 9. avgusta v domovino, zapustivši na Štajerskem sina Antonija, ki je bil zmožnejši kot jaz, ker se je izobraževal skozi sedem let na akademiji v Benetkah in je potem skozi sedem let delal z menoj. Pomaga mu pa brat, ki se je učil skozi pet let tudi pri meni.

Pripomniti pa moram, da sem imel seboj vsak poletni čas 3—4 pomočnike, da sem mogel bolj naglo izvrševati naročila. Dokler ni sin izvršil študij, sem vedno sam risal ter delal slike in figure (osebe). Po svojih zapiskih smem trditi, da sem v 50 cerkvah, katera sem poslikal v poletnem času (skozi 6 mesecev), napravil na leto povprek več ko 180 figur.

Našteti bi moral še oljnate slike, katere sem delal večinoma doma v Huminu v zimskem času. Napravil sem 15 križevih potov ali 280 slik, ki se nahajajo:

1. na pokopališču v Huminu,
2. v neki zasebni cerkvi pri Beljaku,
3. v župnijski cerkvi v Ljubnem v Savinjski dolini,
4. v žup. c. v Rečici,
5. v žup. c. v Pišecah,
6. v žup. c. v Gornji Beli (Obervellach) na Koroškem,
7. v podružnici M. B. v Petrovčah (l. 1870),
8. v žup. c. v Kapeli (l. 1885),
9. v žup. c. v Selnici (l. 1889),
10. v žup. c. v Trbovljah (l. 1892),
11. v žup. c. sv. Križa pri Ljutomeru (l. 1893),
12. v Lurški cerkvi pri Grižah (l. 1894),
13. v žup. c. sv. Jederti nad Laškim (l. 1895),
14. v prevaljski žup. c. na Koroškem (l. 1898) in
15. za neko podružnico poleg Spodnjega Dravograda (l. 1902).

Altarnih slik sem izvršil 11 okoli 3 m visokih, 32 okoli 2 m visokih in 57 manjših z raznimi svetniki. Vrh tega sem še poslikal mnogo poljskih kapelic v domovini in na Štajerskem.

Srečnega se štejem s svojo obiteljo vred, da sem mogel toliko let uživati gostoljubnost in ljubav spoštovane štajerske duhovščine. Nikdar se mi ni kaj neljubega pripetilo, tudi ne v politiško razburkanih letih (1859—1866), kar bi bilo mene žalilo ali pa motilo medsebojno sporazumljenje; vsak čas in na vsakem kraju sem bil uljudno sprejet.

RIASSUNTO

Nell'800, e soprattutto nel periodo che succede alla prima metà del secolo, possiamo seguire due correnti di avvenimenti artistici. Soprattutto la pittura su tavola e, in parte, la scultura non rappresentano l'arte ufficiale, mentre l'architettura e la decorazione esteriore ed interiore rappresentano l'arte ufficiale — l'arte rappresentativa, che nasceva grazie a commesse pubbliche e che per ottenere un'apparenza fastosa si serviva di stili storici. Di questa corrente dell'arte ottocentesca si occupa anche questo trattato, che si sofferma sull'opera di Giacomo Brollo, uno dei rappresentanti della pittura ecclesiastica decorativa della seconda metà dell'800 nella provincia slovena. In questo secolo, per la prima volta, in Slovenia si afferma in modo significativo la pittura profana, mentre la pittura ecclesiastica murale costituisce il terzo grande successo di opere di questo genere dopo il periodo gotico

e barocco. Gli affreschisti della prima metà del secolo risentono ancora della tradizione barocca. La pittura nazarena, con una certa nota realistica, introduce nel terzo quarto del secolo Janez Wolf; le decorazioni di numerosi altri pittori che lavorano dalla metà dell'800 fino ai primi decenni del 900 sono soltanto menzionate nella letteratura professionale. Questo trattato rappresenta qundi la prima opera che si occupa dettagliatamente dei monumenti di questo genere.

Nel Cragno e nel territorio a sud di Lubiana operavano soprattutto i pittori allievi di Wolf o che risentivano del suo influsso: Simon Ogrin, Matija Koželj, Anton Jebačin, Matija Bradaška etc. In Stiria invece operavano i Friulani Tommaso Fantoni, Giacomo Brollo, i loro figli Giovanni Fantoni e Antonio Brollo, Osvaldo Bierti e il pittore nostrano Franjo Horvat. Le caratteristiche che accomunano questi pittori sono: attività in provincia, decorazioni degli spazi relativamente grandi delle chiese, e il carattere figurativo-ornamentale degli affreschi. Gli ornamenti venivano realizzati utilizzando degli stampi cosí che si ritrovano gli stessi per parecchi pittori. L'accostamento di composizioni figurative e di elementi ornamentali, che in Brollo è equilibrato, negli altri maestri può essere analogo oppure variare. Verso la fine del secolo, si esprime invece la tendenza al predominio degli elementi ornamentali come ad esempio in Jebačin a Smlednik oppure in Ogrin a Vrhnika. Nella rassegna operata fino ad oggi di questa pittura, soprattutto in quella friulana, l'elemento predominante non è quello figurativo bensí quello ornamentale. A quest'ultimo i pittori dedicano tutta la loro attenzione nell'esecuzione, e contemporaneamente lo stesso ocuppa aree sempre più importanti, domina il complesso, e rappresenta il supporto fondamentale che collega le composizioni figurative. Per questa ragione l'elemento caratteristico di questa pittura è l'esplicito ed accentuato effetto decorativo. Le constatazioni indicate mostrano come la pittura di Brollo debba essere osservata e valutata come complesso e non nelle singole composizioni figurative come succedeva nella nostra letteratura di storia dell'arte.

Giacomo Brollo nasce nel 1834 a Gemona, dove anche muore nel 1918. Brollo comincia ed imparare a dipingere nel suo paese natale da Giuseppe Bonitti e successivamente studia quattro anni all'Accademia di Venezia. Nel 1861 si associa a Tommaso Fantoni che a quell'epoca comincia ad assumere commissioni per affreschi e per altri lavori nelle chiese della Stiria bassa. Cosí collaborano insieme fino al 1867. Da quell'anno in poi, Brollo lavora come maestro indipendente. Tutti gli anni fino al 1896 viene da aprile a ottobre in Stiria, e durante il periodo invernale dipinge quadri a olio a casa sua. Aveva due figli, Antonio che studiava a Venezia e Ugo; tutti e due furono suoi collaboratori negli ultimi sette anni della sua attività. Dal 1874 era suo assistente il decoratore Osvaldo Bierti. Brollo raccontava di avere sempre tre o quattro assistenti e che ogni anno dipingeva due o tre interni di chiese. La gran parte delle decorazioni di Brollo, 69, si trova nel territorio jugoslavo, in Stiria, nella Podravina croata e nel Medjimurje, 6 in Austria e una in Italia, vicino a Gemona.

Ho cercato di definire la pittura di Brollo sotto due aspetti: come primo, ho considerato lo stile generale delle decorazioni senza la cornice architetturale e come secondo la connessione delle decorazioni con l'architettura cioè la loro dipendenza della stessa.

Le decorazioni di Brollo sono composte da due elementi, dalle composizioni figurative e dagli ornamenti. Dall'insieme di questi due motivi si ottiene l'espressione decorativa di Brollo. Ogni elemento ha una sua collocazione ben precisa, cosí che i dipinti appaiono ordinati, chiari e ben definiti. Benché la parte figurativa e la parte decorativa siano proporzionate tra loro, gli elementi ornamentali hanno il ruolo decisivo: le cinture che ornano gli archi, le cornici delle composizioni figurative, le nicchie e i troni con le figure singole, e nello stesso tempo i motivi ornamentali riempiono e decorano anche altri spazi vuoti. La base dei dipinti di Brollo è un sistema ornamentale chiaramente progettato, che da se stesso rappresenta la grande cornice o il scheletro fondamentale della decorazione completa. Che questa opinione sia esatta lo confermano le decorazioni dove la parte ornamentale viene più tardi imbiancata. Cosí è distrutta la sostanza dei progetti di Brollo,

le composizioni figurative sono rimaste senza sostegno e si perdono nel biancore dei soffitti e dei muri. Le composizioni figurative come dipinti autonomi non sono importanti, nella rete ornamentale servono come riempimento dei vuoti. Lo sforzo del pittore è concentrato nell'impressione del complesso, e il suo interesse maggiore è dedicato all'ornamento minuziosamente dipinto, perfetto nei dettagli che insieme con gli effetti di colore raggiunge una grande plasticità. Una delle caratteristiche della pittura di Brollo è anche il caldo colore, delle tinte tranquille ed a pastello. I colori delle decorazioni singole sono in armonia, un tono è sempre predominante. Negli ornamenti prevalgono i colori bianchi e l'oro.

Le composizioni figurative sono l'imitazione dei motivi già affermati di altri maestri suoi contemporanei, Nazareni, e più vecchi maestri italiani del periodo rinascimentale e barocco. Le composizioni imitate, in complesso, si ripetono spesso, sono dipinte formalmente uguale, in dimensioni ridotte o con differenze irrilevanti.

Qui parliamo di composizioni triangolari e diagonali, che risultano ordinate e composte. Il pittore è concentrato sul gruppo figurativo e cerca di accetuare il personaggio sostanzialmente più importante. Le figure sono avvolte in ricchi drappeggi, i volti idealizzati con gli sguardi all'insú si ripetono come si ripetono anche i gesti devoti. Le composizioni figurative di Brollo sono dipinte, nel loro contenuto, in maniera nazarena: richiamano i sentimenti religiosi ed invitano alla preghiera. Siccome rappresentano solo una componente parziale dei dipinti, l'attenzione dello spettatore viene attirita con ricche decorazioni, e in tal modo l'idea principale dell'arte nazarena viene svalutata. Una parte del sistema figurativo è constituita anche dalle figure dei santi dipinti nei pendantivi delle cupole e negli angoli dei presbiteri e delle navate. Anche queste figure collocate nelle nicchie illusionistiche o sui troni si ripetono, e sono dipinte con una grande plasticità e assomogliano alle sculture barocche. La loro collocazione nella cornice fondamentale della rete ornamentale rappresenta una componente del progetto decorativo. I singoli motivi che fanno parte dell'ornamento realizzato con gli stampi, sono gli ornamenti presi dal repertorio generale della storia dell'arte europea partendo dai modelli geometrici del periodo gotico fino alle stuccature barocche e alle conchiglie e ai fiori del periodo rococò, le cornici fastose delle composizioni figurative che hanno una vasta gamma di forme barocche e del rococò, le nicchie illusionistiche e i troni fastosi; con motivi ricavati da stampi di fiori che assomigliano a farfalle e con altri motivi allo stesso modo sono d'altronde dipinti anche la base delle decorazioni, i muri e i soffitti.

Poichè lo stile del pittore nel decorare gli interni di eguale forma più e meno si ripete, mi è servita come base di studio della pittura di Brollo, la ripartizione degli spazi architettonici. Per quanto concerne gli archi esistono ben precisi schemi decorativi però non dobbiamo dimenticare che per tutti i dipinti è valido il suo fondamentale stile decorativo costituito da una struttura ornamentale nella quale si inseriscono le composizioni figurative. La decorazione degli archi delle chiese gotiche è prevalentemente soltanto ornamentale con costole accentuate, altrove invece gli spazi al culmine sono riempite di figure. Sui muri, come anche negli altri interni, vi sono sotto composizioni figurative più grandi e sopra più piccole, riccamente incornicate. Le navate longitudinali con gli archi incrociati si trovano per esempio a Velika Nedelja, Gradišče, Sv. Križ sopra Maribor, Stara Gora e Šempeter. Le due cinture o le diagonali accentuate da un solo colore separano ogni arco in quattro campi triangolari nei quali sono dipinte grandi o piccole composizioni figurative o anche solo motivi ornamentali. Dipinti simili li troviamo nelle volte a botte con cappe profonde per esempio a Ormož e a Strmec. Nel gruppo di navate longitudinali, con gli archi fatti a volta a botte o con le cupole basse sono Rosule, Petrovče, Koprivnički Bregi, Mala Subotica, Selnica, Zavodnje ecc. Anche i piani lisci di questi archi sono divisi da ornamenti. Nella maggior parte di casi vi sono due composizioni figurative su ogni arco, però possiamo trovare anche tre e perfino quattro scène figurative in ogni singolo arco. Gli esempi più significativi delle decorazioni di Brollo sono rappresentati dalle cupole di Brežice, Mali Bukovec, Dravski

Križ, Kàpela, Trnovci, Ponikva, Tomaž e Gorišnica. La cupola è divisa normalmente in tre cinture decorative che partono da dove le nicchie crescono dai pendantivi. La cintura mediana è rappresentata da quatro composizioni figurative, e l'ultima cintura in alto da una sola scena o soltanto con una rosetta decorativa. Le cinture decorative sono collegate una all'altra così che si amorbidisce la ripartizione dello spazio alquanto severa in modo che i dipinti sembrano più unitari. Il complesso è accentuato anche da false nicchie con santi e composizioni illusionistiche al culmine. Nel caso dei presbiteri e delle cappelle troviamo una grande composizione figurativa centrale e quattro scene più piccole o immagini di santi negli angoli.

I motivi principali che si rivelano negli interni dipinti di Brollo risentono dell'arte italiana o dell'arte di influsso italiano soprattutto nel diciasettesimo secolo; per esempio, la decorazione della chiesa di Kempten in Germania dove gli stucchi sono opera di Giovanni Zuccalli, il progetto architettonico-decorativo di Bernardo Vittone per la chiesa di Santa Chiara a Bra nel Piemonte, i dipinti della cupola del presbiterio della chiesa Weingarten che sono opera di Cosmas Damian Asam e la decorazione della sala principale nel castello di Stupinigi vicino a Torino che è opera dei fratelli Valleriani. L'analisi dettagliata dell'opera di Brollo conduce fino alla definizione dello stile che è lo stile storico. I monumenti più fastosi di stile storico sono stati realizzati nel terzo quarto del diciottesimo secolo. A quell'epoca l'architettura imita soprattutto il rinascimento e il barocco, cura molto i dettagli, le decorazioni raffinate; tutto questo si può attribuire anche alla pittura di Brollo. Per quanto concerne gli abbozzi decorativi, Brollo imita modelli del tardo barocco e rococò dell'Italia settentrionale. I suoi motivi ornamentali risalgono alle forme gotiche fino al rococò, mentre nelle composizioni figurative trova i suoi modelli nei contemporanei e anche nei maestri italiani dell'arte classica. I dipinti di Brollo sono composti da elementi di vari periodi di stile, gli stili dominanti però sono il barocco e il rococò. Anche le decorazioni come complessi sono progettate in maniera barocca e rappresentano un insieme caratteristico di contenuto e di forma.

Per quanto concerne l'ornamento sempre più accentuato e la transformazione dello stesso scheletro ornamentale, le opere di Brollo si suddividono a tre livelli di sviluppo. Del primo periodo sono l'opere dal 1861 al 1879 quando Brollo collaborava con Tommaso Fantoni. Le decorazioni più importanti di questa faze si trovano a Nova Štifta, Šmartno, Gojka, Kamnica, Limbuš, Ormož, Petrovče, Veliki Bukovec e Mali Bukovec. Il complesso è dominato al centro da una grande composizione figurativa, le composizioni laterali nei presbiteri sono assai più piccole — in maniera analoga le quattro composizioni figurative, là dove si incrociano gli archi, coprono quasi tutto lo spazio. Le cornici diventano sempre più ricche, il numero di motivi ornamentali individuali diventa sempre più grande. Del secondo periodo sono i dipinti dal 1880 al 1889 come per esempio Koprivnički Bregi, Dravski Križ, Mala Subotica, Velika Nedelja, Gradišče, Trnovci, Kápela, Strmec, Selnica, Sv. Križ sopra Maribor e Stara gora. Nei presbiteri e nelle cappelle la composizione alla sommità diventa più piccola e le composizioni laterali diventano più grandi in maniera che si ristabilisce un equilibrio. Nelle volte a botte degli interni longitudinali parecchie composizioni di più piccole dimensioni sostituiscono la composizione grande, là dove si incrociano gli archi diminuisce il numero di persone o vengono rappresentati solo motivi ornamentali. Le scene ridotte e l'accentuazione di tutto ciò che sta sui lati crea un sistema ornamentale sempre più articolato, e l'impressione decorativa del complesso, conferma anche l'ornamento più ricco e più vario. Seppure gli spazi dipinti sembrino smembrati, i motivi individuali sono uniti nel complesso in diversi modi; per esempio con le cornici uguali di composizioni figurative, con la fusione di varie scene in una grande cornice ornamentale, con la centralizzazione apparente nelle volte a botte degli interni longitudinali dove i bordi delle cornici o delle nicchie e dei troni passano sulla stessa elissi o linea circolare, con le cinture decorative che si intrecciano una nell'altra, e con la connessione formale e di contenuto nel complesso delle cupole, e cosa non meno importante, con la armonia cromatica dei dipinti. Le ultime opere di Brollo dal 1890 al 1896 appartengono al periodo in cui suo collaboratore

fu suo figlio Antonio. Le decorazioni di questi anni sono Ponikva, Sedraž, Vitanje, Šempeter, Tomaž, Zavodnje, Gorišnica e Križanće. Qui prosegue l'articolazione dello scheletro ornamentale con le scene laterali accentuate e con le figure individuali dei santi. La ricchezza e la precisione del'ornamento raggiungano il vertice. L'ultimo elemento di novità è costituito da alcune composizioni figurative dipinte in maniera spiccatamente illusionistica. La linea direttrice principale dello sviluppo della pittura di Brollo è la tendenza decorativa sempre più accentuata, l'uso di elementi ornamentali sempre più ricchi e la rette ornamentale sempre più smembrata.
Per quanto concerne il rapporto fra i dipinti di Brollo e l'architettura, bisogna constatare che nelle chiese gotiche i suoi dipinti non si accordano con lo spazio mentre le decorazioni delle chiese barocche e quelle costruite successivamente mostrano che Brollo cerca sopratutto di ornare l'architettura. Gli elementi architetturali si accentuano e Brollo aggiunge anche nuovi elementi plastici. In determinati interni delle cupole i suoi dipinti diventano un complesso unitario co lo sfondo architetturale.

Brollo, che si credeva lui stesso soprattutto un figurativista, era un decoratore di successo. I suoi dipinti sono importanti come complessi dove le composizioni figurative fanno parte di un sistema ornamentale. Il fatto che i suoi dipinti cambino coll'andar del tempo e che le decorazioni migliorino, provano che non era soltanto un artigiano che si ripeteva nel suo lavoro, ma che cercava di migliorare e perfezionare il suo stile di decorazione. Mentre le composizioni figurative si ripetono più o meno, Brollo come decoratore cambia e diventa sempre più inventivo. Con la ramificazione dello scheletro ornamentale l'impressione delle decorazioni diventa più ricca e leggera. Brollo aveva più successo con gli interni grandi; gli interni piccoli sembravano sovraccaricati. I suoi dipinti andavano bene negli spazi centrali a cupola e nelle grandi navate longitudinali. Dal periodo 1884 al 1890 provengono l'opere migliori di Brollo, come per esempio Stara gora e Ponikva.

Le decorazioni di Brollo possiamo definirle di stile storico. Nel quardo dell'arte europea del 19° secolo, i suoi dipinti sono attuali e si possono paragonare con le ricche decorazioni d'interni di quel periodo di edifici pubblici come teatri lirici, teatri di prosa ecc. In Slovenia i dipinti delle chiese di provincia nella seconda metà dell'800 sostituiscono le grandi decorazioni profane delle città europee. Nello stesso tempo i dipinti di Brollo fanno parte delle opere più vaste create in Slovenia in questo secolo e praticamente anche le ultime per quanto concerne la provertà delle decorazioni delle chiese nel 20° secolo.

Nelle ricerche sulla pittura decorativa religiosa della seconda metà del 19° secolo nel territorio sloveno questo trattato su Brollo rappresenta il primo passo. Con le sue constatazioni conferma che altre richerche su questo materiale sono necessarie. Le revisioni topografiche fatte fino ad oggi confermano come nel territorio sloveno nell'800 ci fossero dipinti in più di 300 chiese. Soltanto studi dettagliati sui pittori friulani e sui pittori sloveni di questo periodo potranno dare un risultato obiettivo.

Tradotto da Tatjana Wolf

SLOVENSKA LIKOVNA KRITIKA MED DVEMA VOJNAMA

Peter Krečič, Ljubljana

PREDGOVOR

Delo z zgornjim naslovom sem zasnoval v letih 1969/1970 kot diplomsko delo. Ker gre za prvo večjo raziskavo takega značaja v slovenski umetnostno-zgodovinski literaturi, in ker zadeva gradivo iz obdobja, ki se neposredno veže na naš čas in je zato še nenavadno živo in aktualno, so me mnogi spodbujali, naj jo objavim. Čutil pa sem, da naloga v prvotni obliki ni bila zrela za tisk in sem jo nameraval nekoliko predelati. Morala pa so miniti štiri leta, da sem obsežno gradivo dodobra premislil in se naposled odločil za temeljitejšo predelavo tako, da je od prvotnega besedila ostalo le ogrodje in temeljne ugotovitve; vse drugo pa je plod ponovnega preverjanja prvih spoznanj ob nekaterih novih odkritjih in poskusih, da bi določene pojave ugledal v drugačni luči. Morda bi kazalo v bodoče posvetiti določenim osebnostim, določenim pogledom, določeni estetiki, povezani z določeno ideologijo več pozornosti in seči do slednjega motiva, ki je v množici dejavnikov vplival na oblikovanje čisto določenih kritiških stališč, čemur sem se moral v časovno tako zaokroženi razpravi odreči. Upam pa, da se mi je posrečilo napraviti pregled čez gradivo in orisati, po moji presoji, najbistvenejše kritiške pojave in dosežke in dati tako bodočim raziskovalcem tega obdobja v slovenski umetnosti najnujnejšo informativno oporo.

Ljubljana, maja 1974

UVOD

Poskus vrednotenja likovne kritike v določenem časovnem razdobju, gledano s strogo umetnostnozgodovinskega vidika, sodi med naloge, ki si jih umetnostnozgodovinska veda postavlja bolj poredko. Delo se namreč v nasprotju z običajno prakso ukvarja s kritiko, z vrednostnim poročilom o umetnini, z virom torej, ki nosi poleg svoje temeljne pričevalne vrednosti tudi drugo, to je opredeljevalno in ocenjevalno vrednost. Ob opredeljevanju in ocenjevanju umetnin pa se jasno opredeljuje tudi kritika sama s svojo močjo in nemočjo, s svojo pronicljivostjo in »slepoto« kot odraz celovitega socialno-kulturnega, v našem primeru pa tudi narodno-političnega vzdušja. Tako sega ta spis po svoji naravi v področja drugih ved, ki so v bližnjih pa tudi

bolj oddaljenih zvezah z umetnostno zgodovino. Po eni strani se torej dotika umetnostne teorije, po drugi kulturne zgodovine Slovencev med vojnama in zgodovine slovenske umetnostne zgodovine. Vrednosti kritik kot vira za vsa ta našteta področja zato ni treba še posebej poudarjati; nobenega dvoma pa tudi ne more biti o tem, da bo prva segla po njih umetnostna zgodovina. K študiji take vrste sili že sama množičnost pojava, kot je likovna kritika, ki se redoma začenja pojavljati ob vse pogostejših razstavah od srede 19. stoletja naprej. Ni naključje, da se veliko število kritičnih zapisov pojavlja prav z moderno umetnostjo, zakaj moderna umetnost bolj kot vse prejšnje zahteva teorijo kot komentar in opravičilo in morda celo kot svojo novo dimenzijo.[1] Na likovno kritiko je torej mogoče gledati prav s stališča te »nove dimenzije«, prav tako bi mogli iskati njeno vrednost kot v izdelku ene izmed literarnih zvrsti in v podobnem. Pričujoča razprava pa bo poskušala poleg temeljnih vprašanj o povezanosti umetnosti in kritike nakazati še druga, za slovenski prostor nekoliko bolj specifična vprašanja, kot denimo vprašanje o povezanosti svetovnonazorskih pogledov s formalnimi in vsebinskimi zahtevami v smislu umetnostne teorije Izidorja Cankarja,[2] saj se zdi, da kritika ni samo merila umetnostnih dosežkov po vnaprej določenih ideoloških kriterijih, temveč je skušala skozi umetnostno sodbo dokazovati pravilnost svojega nazora in preko nje in umetnosti spreminjati svet po svoji zamisli. Prav ta močna ideološka naravnanost z ene strani in nemara večja zaprtost narodnega okolja v mejah nove države z druge sta ji prejkone zmanjševali kritični domet.

Gradivo, ki je nastalo v času med vojnama, je precej obsežno, toda še pregledno. V celoti ga do zdaj ni še nihče zbral in ocenil in je zato ležalo kot mrtev kapital, raztresen po številnih revijah in časnikih. Pionirsko delo za del obravnavanega obdobja med vojnama je opravila Špelca Čopičeva.[3] Njena ocena velja nekaj najvidnejšim kritikam Franceta Steleta, Franceta Mesesnela, Karla Dobide in drugih. Podobne študije o kritiki sem zasledil šele pozneje, ko je bilo to delo v zasnovi že končano in jih zato tu ne navajam. Sintetičen zgoščen zgodovinski prikaz kritike od antike do danes je priobčen v Enciklopediji svetovne umetnosti pod geslom Criticism.[4] Pod tem pojmom zajema avtor prispevka vsakršno pisanje o umetnosti, brez tistega pomenskega razločka, ki ga ima v slovenščini beseda kritika. Precej več del se s kritiko ukvarja načelno kot s folozofsko kategorijo. Naj

[1] Milan Damjanović: Pojam savremene estetike; Predgovor h knjigi Guida Morpurga-Tagliabueja, *L'esthetique contemporaine* (srb. prevod: *Savremena estetika;* pregled, Beograd 1968, str. 12). Misel je Gehlenova.

[2] Izidor Cankar se je ob različnih priložnostih ponovno vračal k tem vprašanjem. Ta premišljanja je strnil v delu *Uvod v umevanje likovne umetnosti; sistematika stila*. Ljubljana 1926.

[3] Špelca Čopič: Umetnička kritika u Sloveniji, *Treća Decenija; konstruktivno slikarstvo*, Katalog k razstavi v Beogradu 1967, str. 52—56. Glej tudi delno priobčeno bibliografijo likovne kritike! ista: Socijalna umetnost u Sloveniji, *Nadrealizam, socijalna umetnost;* razstavni katalog, Beograd 1969, str. 51—57.

[4] Rosario Assunto: Criticism; Introduction, *Encyclopaedia of World Art*, IV. New York, Toronto, London 1961, str. 114—148.

navedem tri dela, ki so mi bila v oporo: Kritika s patosom in inspiracijo F. X. Šalde[5], Aesthetic and Criticism Harolda Osborna[6] in knjigo Guida Morpurga Tagliabueja L'esthetique contemporaine.[7] Slovenska likovna kritika še nima popolne bibliografije. Delo na tem področju je začel Zbornik za umetnostno zgodovino, ki je objavljal žal nekoliko pomanjkljivo bibliografijo kritiških zapisov v letih 1921—1936. V novejšem času je prispevala k bibliografiji Špelca Čopičeva v katalogu k razstavi surrealizma in socialne umetnosti v Beogradu (1969). Pomembnejše kritike Franceta Mesesnela so zbrane v njegovi knjigi Umetnost in kritika,[8] medtem ko je bibliografija kritik Franceta Steleta za obdobje, ki nas zanima, zajeta v Steletovi bibliografiji v Steletovem zborniku.[9]

V razvoju slovenske umetnosti med vojnama moremo ločiti tri razmeroma jasno opredeljiva obdobja. Prvo obdobje zajema leta 1918—1927. To je čas prevladujočega ekspresionizma ob nekaterih futurističnih, konstruktivističnih in kubističnih poskusih. Drugo obdobje 1927—1936 je čas nove stvarnosti (omiljenega ekspresionizma), vsebinsko vrnitve k zemlji in k socialno-kritični problematiki. Tretje obdobje 1936—1941 zajema smer »novega barvnega realizma« in nadrealizma. Ta delitev se opira predvsem na to, kar se je dogajalo v slikarstvu, s pridržki velja še za kiparstvo, za arhitekturo pa ne več. Med razlogi za tako delitev naj omenim predvsem dva najpoglavitnejša: slikarska produkcija je bila daleč največja, po drugi strani pa smo Slovenci že po tradiciji bolj navezani na slikarski izraz, tako da, »... kadar govorimo o umetnosti, mislimo predvsem na slikarstvo«, kot je zapisal France Stele.[10] Arhitekturni razvoj je šel torej po drugi poti in narekuje drugačno časovno delitev. V prvem obdobju do nekako leta 1927 sta arhitekta Jože Plečnik in Ivan Vurnik postavljala s svojima šolama temelje sodobni slovenski arhitekturi. Od tega leta pa se vse glasneje slišijo tudi gesla funkcionalistične arhitekture, katerih glasniki so bili poznejši Ivan Vurnik in njegovi učenci ter nekaj arhitektov, ki so se izšolali v tujini. To gibanje je močno polariziralo slovensko arhitekturno snovanje. »Funkcionalisti« so se ostro postavili po robu Plečnikovim nazorom, na katerih je v veliki meri slonela tudi njegova šola za arhitekturo. Višek je doseglo to gibanje v letih 1931—1934, ko je izhajala revija Arhitektura,[11] ni pa imelo v sebi toliko moči, da bi dalo ob Plečnikovi plodovitosti in prepričljivosti v formalnem prijemu funkcionalistični ekvivalent ter je zato, v poznejših letih, v boju proti Plečniku, uporabilo drugačna sredstva.

Pri obravnavanju likovne kritike sem se moral omejiti v več pogledih: v časovnem, religionalnem in v vsebinskem. Delo se ukvarja s sloven-

---

[5] F. X. Šalda: Kritika s patosom in inspiracijo. *Ljubljanski zvon* 1924, str. 65—70; 130—136. Prevedel France Mesesnel.
[6] Harold Osborne: *Aesthetic and Criticism*, London 1955.
[7] Nav. delo pod op. 1.
[8] France Mesesnel: *Umetnost in kritika*, Ljubljana 1953.
[9] Umetnostnozgodovinska bibliografija dr. Franceta Steleta do konca 1958, *Zbornik za umetnostno zgodovino;* nova vrsta 1959, st. 20 in nasl.
[10] France Stele: *Slovenski slikarji*, Ljubljana 1949, str. 7.
[11] *Arhitektura;* mesečna revija za stavbno-likovno in uporabno umetnost, Ljubljana 1931—1934.

sko likovno kritiko, ki je nastajala na ozemlju Slovenije v Kraljevini SHS in pozneje v Kraljevini Jugoslaviji in je obravnavala sočasne umetnostne dogodke. Zato puščam ob strani pisanje kritike ob zgodovinskih razstavah (Ivana Groharja, Ivane Kobilice, bratov Šubicev itd.). Kar zadeva likovno kritiko, ki je nastajala med Slovenci zunaj državnih meja, sem podobo o njej vsaj deloma izpopolnil s prispevkom Umetnost na Primorskem tik po prvi svetovni vojni v luči slovenske likovne kritike v Jadranskem koledarju.[12] Nekaj izsledkov iz te študije povzemam tudi v tem besedilu. Ostaja pa še vedno odprto poglavje umetnosti in kritike v času med vojnama na slovenskem Koroškem. V vsebinskem oziru upoštevam končno samo tisto pisanje, ki se je s sodbo o sočasnih umetnostnih pojavih opredeljevalo. Izkazalo pa se je, da je bilo vredno h kritikam pritegniti nekatere razprave ideološkega značaja, saj so v njih posamezniki kot predstavniki določenih idejnih skupin dovolj jasno razkrivali kriterije in programska načela, t. j. estetiko, po kateri so razsojali.

PRVO OBDOBJE 1918—1927

Kritika ekspresionizma, konstruktivističnih, kubističnih in futurističnih poskusov

Ob koncu prve svetovne vojne se je politična podoba Evrope povsem spremenila. Za mnoge evropske narode pomeni konec vojne tudi osvoboditev iz stoletnih zgodovinskih državnih tvorb in združitev posameznih enot v narodno državo. Leto 1918 je bilo prelomno tudi za Slovence. Skoraj v hipu so se znašli zunaj meja Avstrije, potomke države Karla Velikega in Svetega rimskega cesarstva nemške narodnosti, ki jih je v premenah od zgodnjega srednjega veka naprej združevala z drugimi narodi srednje Evrope ter jih povezovala z nemškim, severnjaškim kulturnim izročilom. Novo nastajajoča država Kraljevina Srbov, Hrvatov in Slovencev je vsaj v političnem pogledu (saj je Srbija kot jedro nove države izšla iz vojne kot zmagovalka na strani Antante) vzbujala upe, da bo uresničila leta 1848 postavljeno zahtevo Slovencev po Zedinjeni Sloveniji. Toda to veliko vero v Zedinjeno Slovenijo, v večjo samostojnost in na tihem tudi v večjo socialno pravičnost, s psihološkega vidika in z ozirom na revolucionarne dogodke v Rusiji razumljivo in značilno za »prevratno« obdobje, so že takoj spočetka omajali dogodki na mirovni konferenci v Parizu, ko je Kraljevini Italiji pripadla Primorska s Trstom; leta 1920 je s plebiscitom še Koroška pripadla Avstriji.

V novi državi so se kaj kmalu pokazala vsa temeljna nasprotja posameznih narodnih in socialnih skupnosti, ki so koreninila v zgodovini in v pripadnosti dokaj različnim kulturnim krogom. Centralistično zasnovana ustava je skušala ne glede na vse te raznolikosti vendarle izpeljati po zgledih iz 19. stoletja princip »nation-état«, kar je pri Slovencih in Hrvatih zavrlo avtonomistična prizadevanja, tako da je kljub nekaterim pridobitvam (npr. ustanovitev univerze v Ljubljani

leta 1919) prvo navdušenje nagloma plahnelo, z njim pa po vsej verjetnosti tudi pripravljenost sprejemati, podpirati in navduševati se za kakršnokoli novost.

V pogledu umetniškega ustvarjanja pa letnica 1918 le do neke mere pravično razmejuje med tistim, kar se je dogajalo pred tem časom, in tistim, kar se je po njem. Kontinuiteta v umetniškem ustvarjanju namreč med vojno ni bila prekinjena, celo več, trdimo lahko, da je bilo za prodor Slovencem dotlej malo znane smeri v umetnosti — ekspresionizma vse pripravljeno. Že v delih klasikov slovenskega impresionizma pred vojno in med njo je bilo čutiti, da je njihovo zanimanje prešlo od »naturalističnega« podajanja zunanjega sveta, kakršen se slikarju razkazuje v določenem trenutku, k iskanju vsebinskih momentov »notranje resnice videnih stvari«. Posebno Jakopičeva dela iz tistega časa zgovorno pripovedujejo o tem premiku. Treba pa je pripomniti, da se impresionistična metoda slikanja ne pri Jakopiču ne pri njegovih tovariših, kljub rahlim spremembam v vsebinskem naglaševanju, ni spremenila.

Na to, kaj pomeni ob impresionistih skupina vesnanov, je opozoril že Stane Mikuž:[13] »Reakcija (vesnanov) na impresionizem je očitna v obdelavi slikarskih predmetov: poudarjanje linije; barva dobi nekak »grafični« prizvok. Tudi motivno naslonitev na folkloro in pot v karikaturo je možno razumeti iz istih osnov.« To misel je pozneje dopolnil France Stele:[14] »Tehnično je bilo področje, ki so ga v našem slikarstvu uveljavljali (vesnani), mnogo širše, kot ono impresionizma in so po tej strani, čeprav se to mogoče čudno sliši, v marsičem zrahljali tla poznejšemu ekspresionizmu.«

Risbe Frana Tratnika, ki jih je prinašala v letih 1916—1918 revija *Dom in svet* s spremno besedo Izidorja Cankarja, pa so bili prvi izrazitejši poskusi v tej novi smeri na Slovenskem. Po letu 1918 se je ekspresionizem s spoznavnimi vplivi srednjeevropskih središč v kratkem povsem uveljavil kot izrazito programsko vodena smer v slikarstvu, kiparstvu in literaturi. Na skupinskih razstavah je torej jasno izstopala skupina mladih, ki jo je Tratnik po splošni sodbi kritike povezoval z impresionisti. Od vsega začetka pa se je skupina tudi notranje delila na »ljubljanski« del, katerega jedro sta tvorila brata Kralja, in na primorski (goriški) del z Venom Pilonom, Ivanom Čargom in Lojzetom Spazzapanom. Tej temeljni usmeritvi slovenske umetnosti v zgodnjih dvajsetih letih se je hkrati in tudi pozneje pridružila še vrsta gibanj, ki so bila odmev predvojnih in sočasnih umetnostnih gibanj v Evropi, od futurizma, kubizma in konstruktivizma do gesel funkcionalistične arhitekture.

V času, ko začenjamo ta pregled likovne kritike, se je v slovenskem kulturnem prostoru pojem kritike, oziroma na področju likovnih umetnosti »umetnostne kritike« dokončno uveljavil. Od prvih razstav

[12] Peter Krečič: Umetnost na Primorskem v prvih letih po I. svetovni vojni v luči slovenske likovne kritike, *Jadranski koledar 1972*, Trst 1971, str. 138—147.

[13] Stane Mikuž: *Slovenec* 11. IX. 1938, št. 209.

[14] France Stelè: Slovenski slikarji, nav. delo, str. 114.

slovenskih impresionistov do začetka vojne je postala kritika samoumevna spremljevalka razstavnega življenja. V letih tik pred vojno pa se je na Dunaju izšolal rod prvih umetnostnih zgodovinarjev znanstvenikov (Izidor Cankar, France Stelè, Vojeslav Molè), ki je med vojno, predvsem pa po njej, zavzel odločilna mesta tudi v likovni kritiki. Njihovo pisanje, oprto na znanstveno metodo formalne analize, pomeni odločilen prelom v pisanju kritike. Pionirsko delo na tem področju gre Cankarju, ki je bil v letih 1914—1918 urednik *Doma in sveta* in je v tem času preusmeril njegov koncept od družinske revije v kvalitetno umetniško revijo[15] z izoblikovanimi kritiškimi merili tako za likovno umetnost kot za literaturo. Ta merila je v veliki meri izoblikoval sam z nekaj zgledi kritiškega pisanja.

V poznejšem času je kritika nadaljevala delo v smereh, ki jih je začrtal Cankar, toda kljub svoji strokovnosti je znala vrednotiti le ekspresionizem in deloma njegovo abstraktno izpeljanko. Druge pri nas nakazane umetniške usmeritve je prešla; ni se posebno poglabljala vanje in ni napravila niti temeljnih oznak v Evropi znanih uveljavljenih smeri. Za velik del kritike, po večini nestrokovne, so torej veljali raznovrstni »izmi«, med katerimi se nikakor ni znašla in jih je zgolj po naključju lepila na različne likovne pojave.

V času po prvi vojni, ki nas predvsem zanima, je Izidor Cankar napisal komaj še kakšno kritiko. Pisanja kritik se je lotil le ob redkih priložnostih, in to ob zgledih, ki so dajali pobudo za načelno razpravljanje. V vsakdanje razstavno in umetniško življenje se ni več spuščal in ob vznemirljivem prihodu ekspresionizma na Slovensko se sploh ni oglasil. Kljub temu pa ga imamo za začetnika in utemeljitelja slovenske likovne kritike. Začetek njegovega kritiškega dela sodi nekako v leto 1912, jedro pa med leta 1914 in 1918, ko je urejeval *Dom in svet*. Tudi v tem obdobju je napisal razmeroma malenkostno število kritik,[16] ki pa imajo s svojo vsebino izrazito programsko težo ne glede na to, da so bile do kraja premišljeno napisane in kar zgledne v metodi pristopanja k umetniškim stvaritvam od zunanje plati, to je od forme. Ta pa je po konceptih dunajske umetnozgodovinske šole edino opredeljivo in merljivo sporočilo o vsebinskih in v širšem smislu pomenskih razsežnostih umetnin. Za Cankarja je značilno, da

[15] To je napisal v članku Trideset let (*Dom in svet* 1916, str. 327—332): »Mi dominsvetovci... nečemo več umetnostne negacije, ki se vsaj praktično med nami oglaša — oglaša tudi v dr. Ušeničkovi normi« (str. 330). Ta korak je seveda na drugi strani izzval živahno ugovarjanje (Aleš Ušeničnik: Umetniki in pedagogi. *Čas;* znanstvena revija Leonove družbe 1917, str. 38—48.). Ušeničnik je hotel spor ublažiti, češ da gre za nesporazum v presojanju slovenskih literarnih razmer, šlo pa je v bistvu za precej več, za uveljavljanje načela umetniške svobode. Položaj je bil namreč resen: izobraženstvo je zaradi »prirejanja« snovi za mladino rajši segalo po tujih delih.

[16] Izidor Cankar: Najnovejša umetnost, *Dom in svet* 1912, str. 351—352. (Vzpodbudil ga je Hans Tietze z nekim prispevkom).
isti: Tratnikove risbe, *Dom in svet* 1914, str. 339.
isti: Umetniška razstava. *Dom in svet* 1916, str. 216.
isti: XIV. umetnostna razstava, Dom in svet 1917, str. 353—354.
isti: Razstava vojnih slik c. in k. glavnega poročevalnega stana, *Dom in svet* 1916,, str. 53—54.

je znal nenavadno ostro opazovati in natanko prisluhniti formalni govorici umetnin ter v potankostih razkriti v sami obliki skrit razvojni premik. Po drugi strani pa je bil brezkompromisen kritik malovredne in nevredne umetniške tvornosti, bržkone edini, ki je poleg afirmativne kritike, ki je pravzaprav le podaljšana roka njegovih znanstvenih in teoretičnih umetnostnih razglabljanj, veljavno izrekal tudi nedvoumne negativne sodbe. Največji uspeh njegove kritike v obdobju med vojno je nedvomno opredelitev Jakopičevega slikarstva in prva jasna opredelitev prihajajočega ekspresionizma ob Tratnikovih risbah. Cankarjev umetnostni nazor se je izoblikoval že precej zgodaj in se v poznejšem času v bistvenem ni več spreminjal. Svoje kritiško obzorje in razmerje do novih umetnostnih smeri, ki jih sprva ni ostro razločeval — »Najnovejša umetnost... — imenuje se futurizem, ekspresionizem ali karkoli« — je opredelil leta 1912 v *Domu in svetu* v prispevku najnovejša umetnost.[17] Že negotovost kritike, ki je spremljala nastajanje vedno novih umetnostnih pojavov, kritike, ki hvali ali se boji, se mu je zdela sumljiva. V nadaljevanju je Cankar razložil najbistvenejše značilnosti in hotenja ekspresionizma, toda premišljanje je dokaj skeptično, a značilno sklenil z ugotovitvijo, ki je po vsej verjetnosti zarisala slovenski likovni kritiki eno izmed njenih skrajnih meja: »Razlikovanje pojavov ter njih razdeljevanje in sestavljanje po duhovni vsebini je nekaj tako absolutno novega, da ne bo moglo zmagati stoletnih tradicij. Doslej smo še vedno tako navajeni videti v slikarstvu iluzijo narave, da se bo ob tej navadi skrhala moč ekspresionistov. Zmagati bi mogla le tedaj, ako se v vsej naši kulturi izvrši velikanski preobrat.« Zdi se, da je Cankar v poznejših letih pozabil na ta premišljanja, vsaj če besedo ekspresionizem vzamemo v njenem ožjem pomenu. Toda Cankar jo je tedaj nedvomno uporabljal v širšem in je z njo zajel vso širino novodobnih umetniških gibanj od futurizma do abstrakcije. Prav tu pa je tičal najgloblji Cankarjev pomislek, ki je dobil dokončno potrdilo in opravičilo ne le v njegovi »Sistematiki stila«,[18] kjer je skušal nekatere vidike moderne vendarle pritegniti v sistem svojih kategorij, temveč predvsem v dveh poročilih ob dveh večjih razstavah sodobne umetnosti na tujem.[19]

Prvo je pravzaprav poročilo z razstave sodobnih slikarskih in kiparskih del v dunajski Secesiji, ki pa zaradi jasnih Cankarjevih stališč prerašča zgolj informativno raven. Njegovo odklonilno stališče do nekaterih sodobnih umetnostnih smeri je bilo čutiti predvsem v oceni Picassovih del, medtem ko je v drugem poročilu o razstavi moderne dekorativne umetnosti v Parizu brez zadržkov privrelo na dan. Tedaj je pisal: »... Ta nova inspiracija je le težnja po zunanjem efektu brez duševne vsebine. Z umetniškega stališča so te nove tvorbe po veliki večini razočaranje, ker so zidni plakati ...« In naprej: »Njih umet-

[17] isti: Najnovejša umetnost, nav. delo.
[18] isti: Uvod v umevanje... nav. delo pod op. 2.
[19] isti: O mednarodni razstavi sodobnih slikarskih in kiparskih del v Secesiji na Dunaju. *Zbornik za umetnostno zgodovino;* Archives de l'histoire de l'Art, 1924, str. 219—220.
isti: Razstava moderne dekorativne umetnosti v Parizu, *Zbornik za*... 1925, str. 104—108.

niška vrednost je v dekorativnem učinku — plakat, ki učinkuje s ploskvami.« Sicer je zapisal: Take kubistične slike sem videl razobešene po golih stenah na hodniku letošnje mednarodne slikarske razstave v Zürichu in priznati je treba, da so tamkaj prijetno učinkovale«, toda »razbiti čas brez vere in enotne filozofije ne more imeti enotnega stila... Moderni stil je vsa ta navlaka, ki jo ustvarja moderna umetnost. Naša doba daje tudi umetnosti samo to, kar ima, in enotni stil se ne more s progami iztisniti iz nje...« Novi kulturni sistem na povsem drugačnih temeljih bi dal novi stil ob novi harmoniji življenja... »Ko to pride, bo nastopil novi stil, le da moramo dvomiti, ali se bodo tedaj še prirejale razstave dekorativne umetnosti.« Iz izvlečkov se da nedvoumno razbrati, da je Cankar ocenjeval vso novodobno umetniško ustvarjalnost s svojih humanističnih pozicij, iz nazora, ki mu je edini kriterij stil, to je celotnost umetnostnega izraza v daljšem časovnem razdobju, kar je domislil v svojem *Uvodu v umevanje likovne umetnosti* z značilnim podnaslovom *Sistematika stila*. In čeprav je morda edini med likovnimi kritiki na Slovenskem resnično zaznal pomen preobrazbe forme, ki so jo prinašale umetnostne smeri v širšem evropskem prostoru, se kot humanist na dnu svojega prepričanja z vsebino te preobrazbe ni mogel strinjati. In če se zdi, da je v znamenitem prepiru s prijateljem Fritzem ob Tizianovi Assunti v svojem romanu *S poti*[20] okleval na razpotju humanizma, je bila to samo intelektualna igra, njen razplet pa že vnaprej znan: zmaga humanizma in umetnostnih kategorij, ki sodijo vanj. Prav ta Cankarjeva odločitev je z ozirom na njegovo pomembno vlogo, ki jo je imel ne le kot profesor na univerzi in kot znanstvenik širokega formata, temveč tudi kot ena najvidnejših osebnosti v celotnem kulturnem življenju, v resnici za dolgo časa začrtala obzorje pomembnemu delu strokovne likovne kritike in le redki so neobremenjeno pogiedali čez rob, kjer je po njeni predstavi že zeval prepad.

Videti je, da sta bila Jakopičev impresionizem z znamenji novih umetnostnih vsebin in ekspresionizem smeri, ki sta Cankarju še sodili v njegov nastajajoči sistem, in nobeno naključje ne more biti, da se je ravno njima kot kritik posvetil z vso pozornostjo. O Jakopiču je pisal:[21] »Zmotno je, če kdo krsti Jakopiča z imenom impresionist, in če bi on sam trdil, da slika predmete, kakršni se nam vidijo in nič drugače (impresionizem), se moti tudi on. Jakopič porablja namreč čutno vrednost barve, ne da predoči predmete v trenutni razsvetljavi, marveč, da izrazi čisto določeno trajno občutje, duševno vsebino prikazni; barva spremlja pri njem slikani predmet, kakor spremlja pri glasbeniku orkester pevca, razlagajoč njegove besede z mnogostranskim opisom, razvijajoč idejni pomen teksta.« V tem času je bila to prva zrela ocena Jakopičevega slikarstva, ki ji poskuša umetnostna zgodovina šele v novejšem času pridati novih interpretacij.

Tratnikov ekspresionizem je Cankar označil takole:[22] »Šolsko idealiziranje je izginilo. Namesto tega je stopila karakterizacija v duševv-

[20] isti: *S poti*, Ljubljana 1919. Roman je najprej izhajal v nadaljevanjih v *Domu in svetu* 1913.

[21] isti: Umetniška razstava, *Dom in svet* 1916, str. 216.

[22] isti: Tratnikove risbe, *Dom in svet*, 1914, str. 339.

nosti. Ne pripoveduje nam več o zunanji obliki, temveč o skriti duši.« In kakor je Cankar skrbno izbiral med novim za svojo stilno sistematiko, tako je moral zavrniti tudi vse tiste pojave, ki so očitno nosili vsebinske komponente še iz prejšnjega stoletja, denimo, umetnostni pragmatizem in lažno romantiko, ki sta se vedno znova pojavljala ob različnih priložnostih. Ena takih je bila razstava vojnih slik na Dunaju,[23] ob katerih se je Cankarju zdelo potrebno, da je nastopil z načelom: »Umetnost je na slabih potih, če gre v službo političnih ali nacionalističnih ali kakršnihkoli časovnih razmer, ker je nje najvišja vloga in slava ustvarjati nadčasovne in splošnočloveške vrednote.« Iz istega razloga je odklonil prizadevanja Maksima Gasparija:[24] »Gaspari hoče Heimatkunst z umetnim oživljanjem starin. Na tem je nekaj, vendar pa to pojmovanje ne gre stvari do jedra; taka umetnost bi utegnila biti le na zunaj slovenska, ne v svojem bistvu.« Nekaj zatem je misel dopolnil ob Gasparijevi Slovenski Madoni:[25] »Nič novega — pač pa srečna trgovska misel v času, ko se v meščanskih krogih druži nacionalizem z ostanki nekdanje pobožnosti.«

Likovna kritika Izidorja Cankarja — čeprav smo jo skušali kritično presoditi glede na obzorja, ki so se ji tedaj odpirala — pomeni v celotni kulturni tvornosti Slovencev tik pred prvo vojno vendarle izreden dosežek, saj se je prvikrat zgodilo, da je nekdo presojal umetnost na podlagi izoblikovanih kriterijev in s stališč umetnostnega dogajanja širših zgodovinskih in prostorskih razsežnosti. Da gre v resnici za novo kvaliteto kritičnega presojanja, se pokaže takoj, ko primerjamo Cankarjevo pisanje s tistim, kar so pisali sodobniki po slovenskih revijah pred prvo vojno. Ta kritika nosi pečat provincialne nerazgledanosti, konservativizma in ljubiteljstva, ki je bilo tudi znamenje splošnega pomanjkanja strokovnih moči; humanistična inteligenca se je morala namreč ukvarjati z vsem, kar se je v kulturi dogajalo, ne da bi bila dovolj usposobljena za presojanje vrednot na specializiranih področjih ustvarjanja. Povsem razumljivo je, da v takih okoliščinah, ko je morala inteligenca delovati na več področjih hkrati, sprva zato, ker je bil njen dobršen del na fronti, pozneje, pa ker se je udeleževala političnih akcij za ustanovitev nove države, ni moglo biti v kritiki nikakršne kontinuitete.[26] V splošnem je še vedno veljalo prepričanje, da lahko likovno kritiko piše vsakdo, ki ima le malo čuta za umetnost. Tako so se poleg Cankarja v *Domu in svetu* oglašali še Josip Dostal, Josip Mantuani in Josip Regali, bolj poredkoma še arhitekt Ivan Vurnik. Vojeslav Molè se je poskušal v reviji *Slovan*,[27] toda njegovi začetki v pisanju kritike niso veliko obetali. Nekoliko več srečnejših prebliskov najdemo pri piscu kritik v *Ljubljanskem zvonu* v času med vojno in nekaj po njej — pri Ivanu Zormanu, poznejšem upravniku Narodne galerije. K splošni ravni pisanja pa ni dosti prispeval. Pač pa je treba priznati veliko mero intuicije

[23] isti: Razstava vojnih slik ... *Dom in svet* 1916, str. 53—54.
[24] isti: Umetniška razstava, *Dom in svet* 1916, str. 216.
[25] isti: XIV. umetnostna razstava, *Dom in svet* 1917, str. 353—354.
[26] Na to vprašanje je opozoril Joža Glonar v Besedi o naši kritiki, literaturi in kulturi, *Zvon* 1914, str. 265—266.
[27] Vojeslav Molè: Tri pisma o umetnosti, *Slovan* 1914, str. 265—266.

pri presoji in mnogo čuta za novo obliko pisatelju Ferdu Kozaku, ki se je oglasil v razpravah o osnutkih za Krekov spomenik.[28] Prispevki umetnikov, denimo Riharda Jakopiča in Ivana Vavpotiča,[29] pa so v nasprotju s pričakovanjem majhne vrednosti in jih je v tem prvem razdobju mogoče razumeti kot odmev iz časa začetkov slovenskega impresionizma in zavestne opredelitve impresionistov za narodno umetnost, ko so bili umetniki hkrati tudi kritiki drug drugemu in samemu sebi, zakaj »uradna« kritika je bila vse prej kot zanesljiv presojevalec in vodnik. Izidor Cankar je s svojega vzvišenega položaja tudi o njej izrekel zadnjo besedo:[30] »Slovstveni ocenjevalec je neprimerno bolj strog od umetnostnega ... Novejši čas, ki je začel meriti leposlovno delo z absolutnim merilom, ne za domačo rabo prikrojenim, je dosegel, da si prav vsaka knjiga, če si zaželi belega dne, vendarle ne upa zmeraj na sonce. Umetnostni poročevalec pa ni dosegel, da bi se ne upala skoraj vsaka slika v razstavo. Ob času prve slovenske umetnostne razstave ga je (kritika) predvsem prevzemala vesela, toda nekritična zavest, da imamo slednjič tudi Slovenci kaj takega; ko je Dunaj naše slikarje ljubeznivo sprejel, je pač moral tudi slovenski poročevalec, strokovno več ali manj izobražen, hvaliti, čeprav je bil notranje negotov. Ta notranja negotovost in frazerska hvala ali rahla graja, notranje prav tako negotova, je prešla kar v navado in ima svojo terminologijo in veljavo.«

Tedaj ni težko uganiti, kako so morala to zbegano kritiko vznemiriti šele prva znamenja prihajajočega ekspresionizma, ko niti z impresionističnim sporočilom še ni navezala intimnejše zveze. Ekspresionizem jo je zatekel v popolni negotovosti in nepripravljenosti, saj se je ves čas borila celo s poimenovanji in si pod ekspresionizmom nikakor ni zamišljala natančno opredeljenega pojava. Od nerazumevanja do odpora in zanikovanja pa je le kratek korak.

Za prva povojna leta je značilno, da je bilo umetniških razstav malo in s tem v zvezi malo kritiških zapisov. Morda bi lahko govorili kar o zatišju v umetnostnem življenju v letih 1918 in 1919. Izidor Cankar se je zadnjič oglasil s svojo kritiko leta 1917 v *Domu in svetu* in vse do leta 1920, ko se je v uredništvu te revije pojavil France Stelè, ki je hkrati polnil likovno-kritično rubriko v *Slovencu*,[31] je bilo področje likovne kritike prepuščeno ne dovolj usposobljenim kritiškim močem. To bi utegnilo imeti uničujoče posledice za mladi ekspresionizem, ki je prihajal z negotovimi koraki. Toda nihče med tedaj pišočimi (pojavila so se namreč nova imena) si še ni ustvaril tolikšne veljave, da bi imelo pisanje večji pomen in navsezadnje sta se majhno število razstav in majhna pozornost, ki jim jo je tisk posvečal, izkazali kot srečna okoliščina. Umetniško ustvarjanje je bilo ta čas prepuščeno kritikom, kot je bil Karel Dobida, po poklicu pravnik, ki pa se je usmeril v umetnostno kritiko in ves čas med vojnama pisal recenzije

[28] Ferdo Kozak: O osnutkih za Krekov spomenik, *Zvon* 1918, str. 294—295.
[29] Rihard Jakopič: Ivan Grohar; Ivan Vavpotič: Ivan Grohar, javnost in kritika, *Slovan* 1914, str. 111—113.
[30] Izidor Cankar: XIV. umetnostna razstava. *Dom in svet* 1917, str. 354.
[31] *Slovenec;* političen list za slovenski narod (od 1931 informativni list — dnevnik in glasilo Slovenske ljudske stranke).

v *Ljubljanski zvon* in takim, kot je bil Miljutin Zarnik. Toda medtem ko se je Dobida[32] loteval pisanja z navdušenjem in s prizadevnostjo, ki ji je žal pogostoma manjkalo intuitivnih sposobnosti, ko že strokovnih ni imel, in je zato pozneje zaradi neizdelanih kriterijev tolikokrat omahoval (obisk pri umetniku v delavnici je pomenil kar bistven preobrat v vrednotenju umetnikovega dela[33]), je Zarnikovo pisanje[34] zgled arogantnega odnosa do sodobne likovne tvornosti, zgled primitivnega pamfletizma kavarniških omizij. Tak način pisanja bi mogli razumeti iz nejasnih povojnih razmer, iz provincialne ozkosti okolja, kjer kritičnost ni bila dovolj razvita. Zato bi pričakovali, da bodo potem, ko se bodo razmere uredile, ko bodo strokovne moči dvignile splošno raven pisanja, tudi kritiki take vrste utihnili. To pa se ni zgodilo. Pocestni žurnalistični ton je dajal ves čas med vojnama pečat določenemu delu kritike in celo nekaterim polemikam med umetniki in kritiki, proti koncu obdobja med vojnama pa se je celo okrepil in povzročil obžalovanja vredne dogodke.

če se povrnemo k vprašanju kritikovega obiska v umetnikovi delavnici, ki se je postavilo ob Karlu Dobidi, smo v neposredni bližini drugega vprašanja, ki je postalo aktualno predvsem v novejši umetnosti in kritiki. Gre za vprašanje prijateljstev med umetniki in kritiki. Takih prijateljstev se je v času med prvo vojno in med vojnama sklenilo precej, nastala pa so iz podobnih razlogov kot drugod po Evropi: kritiki, dostikrat nemara samo razgledani zbiralci in ljubitelji, prepričani o izjemnem pomenu določenega umetnika ali skupine umetnikov, so si s pisanjem prizadevali, da bi prepričali tudi javnost o tem pomenu, in to v tolikšnih razsežnostih, kakršnih do moderne niso poznali. Taka prijateljstva so bila pomembna predvsem zaradi tega, ker so z agitacijo kritike postale nekatere moderne umetnostne smeri sploh znane; privržena kritika je opozarjala na vrednote v določeni umetniški usmeritvi, na »način gledanja«, da se umetniško sporočilo ne bi izgubilo ali pa prišlo prepozno v javnost. Razumljivo je, da se je marsikatero tako prijateljstvo izteklo v prazno, ker je v nekritičnosti, ki dostikrat spremlja take pojave, zagovarjalo nepomembna dela in usmeritve. Tudi na Slovenskem poznamo vrsto prijateljstev

[32] Karel Dobida: Slikar Veno Pilon, *Jugoslavija* 26., 27., 28. III. 1919, št. 76, 77, 78.

[33] isti: Obisk pri umetniku (F. Kralju), *Zvon* 1935, str. 272—275. Primerjaj pisanje o tem umetniku pred tem obiskom, npr.: F. Kralj: Moja pot, *Zvon* 1934, 394—351, in po njem, npr.: Slikarske razstave; F. Kralj, *Zvon* 1935, str. 662—667.

[34] Miljutin Zarnik: Umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu. *Slovenski narod* 14. VI. 1919, št. 135. Če odštejemo, da je našel še dovolj razumevanja za Pilonove akvarele in za »Vodo« G. A. Kosa, ki jo je mimogrede označil, da »bi šla v vsak salon s klavirjem«, je ocena del Lojzeta Dolinarja in Marina Studina v resnici onkraj meje dopustnega. »Neka seksualna nota leži nad temi deli, dasi ne tiči ravno v nagoti... Studin modelira pojme in telesa zvija v groteske... Pri tem sem toliko filistra, Bog mi odpusti, da vsega tega početja ne maram... Nekaj židovskega leži v tej umetnosti, kakor v secesiji.« O podaljšanih vratovih teh figur je sodil, da so to vratovi ponesrečenih pleziozavrov, in sklenil: »Abstraktnih pojmov se ne da modelirati... in pozirana naivnost je tudi sama po sebi sumljiva...« itd.

med umetniki in kritiki, denimo med Rihardom Jakopičem in Izidorjem Cankarjem, med bratoma Kraljema in Francetom Steletom, Jožetom Plečnikom in Steletom, Francetom Goršetom, Mihom Malešem, Gojmirjem Antonom Kosom in Rajkom Ložarjem, Albertom Sirkom in Franom Šijancem itd., pa tudi med umetniki in književniki, kot med Božidarjem Jakcem in Miranom Jarcem, med bratoma Vidmarjema in Tonetom Seliškarjem. Ta prijateljstva ne kažejo samo kritikovega afirmativnega odnosa do določenih umetnostnih hotenj, temveč celo na njegovo intimno prepričanje, kar je za sodbo o likovni kritiki in njenih nagnjenjih glede na »okus časa« odločilnega pomena. Kvalitetno pisanje kritike je bilo v tem prvem povojnem razvojnem obdobju domena strokovne likovne kritike, tiste kritike, ki so jo pisali umetnostni zgodovinarji, sprva Cankar, Stelè in Molè, pozneje tudi France Mesesnel in drugi. Nestrokovni kritiki je manjkala predvsem metoda v pristopanju k umetnostni problematiki in celo terminologija ali pa jo je uporabljala ohlapno. Še celo Rajku Ložarju, ki se je s kritiko in umetnostno teorijo[35] poklicno ukvarjal in je imel ustrezno formalno izobrazbo, se je primerilo, da mu je Stane Mikuž v recenziji njegovega kritiškega zapisa o Francetu Goršetu[36] vendarle lahko oponesel ohlapno rabo strokovnih izrazov. Precej uspeha v presoji pa je imela tista kritika, ki jo je vodila intuicija in resnična prizadetost. Tako kritiko so pisali poleg nekaterih strokovnjakov predvsem mlajši književniki in nekateri še redkejši navdušeni dijaki.

Na vsa ta vprašanja je bilo treba opozoriti, ker so postala z nastopom ekspresionizma, ki se je pojavil kot izoblikovana smer na XVII. umetnostni razstavi[37] in kot nasprotje impresionizma, takoj aktualna. Osrednje mesto kritika je prevzel v teh nemirnih letih, polnih vsakovrstnih formalnih in vsebinskih presenečenj, France Stelè. Po dunajskih študijah na umetnostni zgodovini pri profesorju Maxu Dvořáku je postal pri Centralni komisiji za varstvo spomenikov konservator za Kranjsko. Vrtinec prve svetovne vojne ga je, podobno kot Moleta, zanesel v Sibirijo, od koder se je vrnil šele leta 1920. Pri Steletu je gotovo presenetljivo njegovo odločno stališče na strani mladega slovenskega ekspresionizma. Zelo dvomljivo je, da bi se od svojega akademskega učitelja navzel simpatij za ekspresionizem, in tudi v Rusiji, ki je bila tedaj nedvomno nenavadno odprta za najraznovrstnejše umetnostne pobude, ni mogel glede tega kaj dosti pridobiti, saj je čas prebil večinoma v taboriščih za vojne ujetnike. Po vsej verjetnosti je na to njegovo stališče vplivalo razpoloženje v celotnem kulturnem življenju in pa po Cankarju vpeljani koncept revije *Dom in svet*, katere uredništvo je prevzel, koncept, ki je bil od vsega začetka najbolj naklonjen ekspresionizmu. Šele poznejše razprave o ekspresionizmu in novi stvarnosti so nekoliko razkrile, kaj je vodilo Cankarja in tiste, ki so stali v njegovi bližini, pri tej odločitvi. Ne bo odveč, če pripom-

[35] Prim.: Rajko Ložar: Izidor Cankar, Uvod v likovno umetnost... *Čas* 1926/1927, str. 290—292.

[36] Stane Mikuž: Rajko Ložar, France Gorše, Ljubljana 1938, *Slovenec* 1. II. 1939, št. 26.

[37] France Stelè: XVII. umetnostna razstava. *Slovenec* 19., 20. VI. 1920, št. 137, 138.

nimo, da je Steletovo sodelovanje v *Domu in svetu*, reviji za katoliško izobraženstvo, in v *Slovencu*, glasilu Slovenske ljudske stranke (klerikalcev), pomenilo zaradi razširjenosti obeh glasil precejšnjo vplivnost.

Prvo, skoraj simbolično dejanje in uvod v vse poznejše Steletovo delo tako v znanosti kot v kritiki je bila jasna opredelitev področja njegovega dela. V zmedi, nastali po ustanovitvi nove države južnih Slovanov, so tudi pojmi kot narod postali negotove kategorije in precej resno so jemali tezo, da so južnoslovanski narodi le plemena enega samega jugoslovanskega naroda. Iz teh naziranj pa so se kaj hitro izoblikovali koncepti o enotni jugoslovanski umetnosti in zgodovini. Stelè je nastopil proti tem konceptom v zapisu o publikaciji Branka Popovića L'art moderne yougoslave,[38] ki je izšla ob razstavi jugoslovanske umetnosti v Parizu. Postavil se je po robu poskusom prikazovanja zgodovine Jugoslovanov kot enotnega procesa kot tudi proti enotni formuli za umetnost Slovencev, Hrvatov in Srbov. Pisal je: »Enotne jugoslovanske umetnosti ni, že zaradi geografske lege ne... Razlike so ne samo formalnega značaja, temveč tudi vsebinske... Trdim torej, da bo jugoslovansko umetnost treba vzeti tako kot je, kot konglomerat treh značajev, proslediti razvoj vsakega posebej in poiskati velike skupne poteze, ki bi jih bilo pozneje sistematično gojiti, vendar bolj kot pedagoško sredstvo za utrditev jugoslovanske skupnosti in zavesti, kakor pa plodonosna tla za bodočnost. Umetnost si svojih potov ne da predpisati, kam in kako se ne da zapovedati. Označene posebnosti pa niso nikdar tragičnega značaja, nasprotno je ravno v njih utemeljen, po mojem, sedanji in bodoči mik jugoslovanske umetnosti.« Ta navedek torej natanko razmejuje slovensko umetnost in kritiko v jugoslovanskih okvirih.

Ekspresionizem se je po prvih otipljivih znamenjih odločno uveljavil na XVII. umetnostni razstavi v Jakopičevem paviljonu, in to v tolikšni meri, da je bil z drugima umetnostnima tokovoma impresionistov in poimpresionistov (predvsem nekdanjih vesnanov) v ravnovesju, »... mlajši pa so jo (razstavo) prevesili v svojo korist tudi v zunanjem uspehu,« kot je zapisal Stelè.[39] Dogodki so si potem naglo sledili. V Novem mestu je skupina osmošolcev pod pokroviteljstvom Riharda Jakopiča jeseni leta 1920 priredila prvo pokrajinsko umetnostno razstavo, ki je bila pomembno ekspresionistično obarvana. Nekaj zatem je bila v Jakopičevem paviljonu odprta jesenska ali XVIII. razstava in v maju naslednjega leta sta z XIX. razstavo napetost in nemir, ki ju je v slovensko umetniško življenje zanesel ekspresionizem, dosegla vrhunec, kar je seveda odsevalo v kritiških zapisih in v polemikah, ki so se ob teh dogodkih razplamtele. Že zunanja znamenja so govorila o povsem spremenjenem položaju: kritika v dnevnem tisku je morala izhajati v nadaljevanjih (potrebna so mnoga pojasnila[40]); razstava novomeških gimnazijcev ni imela pri-

[38] isti: Branko Popović, L'art moderne yougoslave, *Dom in svet* 1920, str. 197—201.

[39] isti: XVII. umetnostna razstava, *Slovenec* 19., 20. VI. 1920, št. 137, 138. Isti: XVII. umetnostna razstava, *Dom in svet* 1920, str. 179—201.

[40] Dobidova kritika XVII. razstave je izšla celo v petih nadaljevanjih.

mere v preteklosti; izredno angažirani in kritični nastop gimnazijca Jožeta Pibra[41] ob XIX. razstavi je izzval pri nekaterih umetnikih ostro ugovarjanje; vse to in še vrsta drugih dogodkov ob razstavnem življenju so bila znamenja »obsednega stanja«, ki bi se jim dalo potegniti vzporednice z dogajanjem na področju književnosti in glasbe. Rado Kregar je zato menil:[42] »Ekspresionistična umetnost je prišla, da zavzame kakor Izraelci Jeriho z vikom in krikom metropolo Ljubljano.« V Steletovih kritiških spisih ob pojavu ekspresionizma ni nobenih znamenj, da bi se mu umetnostni nazor šele oblikoval, kot tudi ni mogoče zaslediti znamenj omahovanja v stališčih. Takoj s prvo kritiko v *Slovencu* v juniju leta 1920 je stal docela na strani ekspresionistične umetnosti. To dejstvo je presenetljivo in nas sili v premišljanje o njegovih ozadjih. Govorili smo o Cankarjevem deležu pri usmeritvi *Doma in sveta* in vse bolj se zdi, da je imela ta usmeritev, ki je bila nadvse naklonjena ekspresionizmu, svoj ideološki in nemara celo politični pomen. O tem, da je imel Cankar zveze s politiki v Slovenski ljudski stranki in vpliv, ni nobenega dvoma; kako pomemben je bil ta vpliv, posebno s stališča ideološko-estetskih usmeritev, pa bodo morda osvetlile prihodnje raziskave. Pritrdilno stališče do ekspresionizma je namreč mogoče razumeti iz skritih upanj katoliške inteligence, ki se je zbirala okrog *Doma in sveta* (mlajši pa okrog *Križa na gori*), da bo ta slikarska smer, ki je posegala tudi po verskih temah, zmogla obnoviti monumentalno cerkveno slikarstvo. Zapisi ob poznejših poslikavah nekaterih cerkva (Toneta Kralja na Primorskem, Miha Maleša na Hrvaškem, Jožeta Gorjupa v Kostanjevici na Krki in drugih) so zgovoren dokaz za to trditev.[43] Celo več: zdi se, da so se te želje z vsakim novim freskantskim delom bolj odkrito kazale, češ, naposled se je rodilo novo monumentalno slikarstvo. To naj bi bilo po miselnih konstrukcijah nekaterih pišočih dokaz, da se je končal materializem in z njim povezani individualizem, ki je obvladal umetniško življenje v 19. stoletju. Povzročil je, da so se zdeli umetniku pri upodabljanju vsi predmeti enako pomembni in da ni bilo nikake hierarhične lestvice, po kateri bi jim morali biti cerkveno slikarstvo in nabožni predmeti imenitnejši od portretov ali krajine; pomenil je torej resnično smrt cerkvene umetnosti. Če pa se zdaj pojavlja monumentalno slikarstvo v cerkvah, mar ni to znamenje, da sta individualizem in materializem premagana? V oživljenem cerkvenem slikarstvu so torej videli zmagoslavje svojega idealističnega pogleda na svet.[44] Po vsem tem si je morda lažje razlagati Steletovo skoraj brezkompromisno stališče, brez tega ozadja pa bi bilo nemara sploh nerazumljivo. Steletov kritiški opus za časa ekspresionizma je med vsemi največji, ne pa vedno najtehtnejši. Njegova kritika v *Slovencu* je imela jasna stališča, bila pa je bolj informativnega značaja, medtem ko je v *Domu*

[41] Jože Piber: XIX. umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu (Uvod k članku je napisal Stelè) *Slovenec* 31. V., 1., 2., 3. VI. 1921, št. 120—123.
[42] Rado Kregar: Nastop naraščaja; XVIII. razstava v Jakopičevem paviljonu, *Jugoslavija* 18. XI. 1920, št. 278.
[43] Omenim naj samo delo, ki povzema ta stališča. France Stelè: *Cerkveno slikarstvo;* o njegovih problemih, načelih in zgodovini, Celje 1934.
[44] Prim.: Stanko Vurnik, K problemu sodobne kulturnosti, *Dom in svet* 1930, str. 129—137.

in svetu, govoreč o isti stvari, preniknila globlje, v jedru pa je slonela na stališčih, ki jih je Stelè zapisal v dnevnem tisku. Ob XVII. razstavi je moral predvsem opredeliti pojav ekspresionizma. Priložnost za to se mu je ponudila ob umetnosti bratov Kraljev. O njej je sodil:[45] »Umetnost obeh *K r a l j e v* se najbliže približuje drugemu polu naše razstave — ekspresionizmu, da celo več: ona je že v polnem pomenu ekspresionistična. Označuje jo enkrat podrejenost vsega dekorativnemu principu — po katerem je vsaka umetnina individuj zase, ki ima samostojno organizacijo z lastnim estetskim ravnotežjem, iz katerega edino je razumljiva in upravičena. Vsako naturalistično merilo tu odpove (); drugič: izrazitost oblik, posebno pa linij; umetnik sistematično stremi za tako zvanimi ekspresivnimi linijami, za linijami, ki govorijo, ki se prilagajajo v svoji strukturi kar najtesnejše temu, kar želi umetnik izraziti, temu za izrazom stremečemu principu podreja umetnik i naravo, dela ji silo, če se mu zdi potrebno in upošteva edino dekorativno-estetsko ravnotežje svoje umetnine... Da Kralja avtomatično obvladata telo, to kaže premnogo potez njihovih del in očividno je, da iz drugih ozirov, ki so utemeljeni edino v njihovi umetnosti in v zgoraj navedenih 2 glavnih načelih dekorativnosti in izrazitosti zanemarjata naturalistično stran svojih postav in jo avtonomno rabita ali prezirata, kakor se jim zdi primerno.« V ozadju njunega slikarstva in kiparstva je videl vplive Klimta in morda Meštrovića. Bil pa je prepričan, da smo z njima dobili umetnika »po božji volji«. Na drugem mestu je pisal:[46] »...in reči moramo, da je dobro, če se občinstvo malo razburi in je prisiljeno zavzemati stališče, čeprav prav nič ne čuti potrebe po tem... Mušič in Skalicky, ki ne poznata tokov v Evropi, sta šla daleč na levo. In marsikdo, ki moderne umetnosti ne razume, se bo mogoče zamislil ob tem dejstvu in se vprašal na tihem: mogoče pa je le nekaj na nji, ker če ne bi ležala tako rekoč v zraku, od kod bi se pojavila že pri najmlajšem naraščaju.« V tem preprostem prepričevanju širokega občinstva je dajal Stelè tudi konkretne nasvete. Obiskovalce razstav je pozival, naj se otresejo estetskih predsodkov iz preteklosti: »...bodite kot človek, ki se z resnostjo posveti učenju novega jezika. In kaj so umetniška izrazila drugo kot jezik?!«[47] XVIII. razstava mu je dala v splošnem priložnost, da je uvod v svoji kritiki namenil zagovarjanju novih estetskih načel in razlaganju pristopov k moderni in njenim tvorcem. Ti niso, tako je trdil, samo opazovali dogodkov vojnih let, temveč so jih »živeli«... »Po njih delih bo bodoči čas sodil ne samo nje, ampak tudi vas, vaše etične kvalitete, in če bo obsodil nje, bo obsodil tudi vas, njihove očete; če jokate nad njimi, jokajte raje sami nad seboj.« V *Domu in svetu*[48] si je postavil vprašanje o izvorih slovenskega ekspresionizma. Prehod se mu je zdel posebno jasen v slikarstvu: »Lahko bi govorili v gotovem oziru o šoli Ažbe, Grohar, Jakopič, Vavpotič, Jama, Vesel, Sternen — Tratnik, ki črpa tudi od drugih virov — od Jakopiča. G. A. Kos in Zupanc izvirata iz impresionizma, a z druge strani. Oba si stojita paralelno. Do sem se da jasno zaznati tudi vpliv

[45] France Stelè: XVII. umetnostna razstava, *Slovenec*, nav. delo.
[46] isti: Nastop mlade umetnosti v Ljubljani, *Slovenec* 5. XI. 1920, št. 253.
[47] isti: XVII. umetnostna razstava, *Slovenec* 5., 7. XII. 1920, št. 278, 279.

Evrope. Kralja pa se zdi, da prekinjata tradicijo.« Steletu se je zdelo, da brez Klimta in Meštrovića njuna umetnost ne bi bila mogoča in da kaže tudi duhà ljudske umetnosti. V kiparstvu takih povezav ni videl, zdele so se mu manj pomembne in neopazne. Kralja sta ekspresionista tudi v plastiki, in kot v slikarstvu, je Stelè tudi tu opazil, da enkrat podrejata vse dekorativnemu principu, drugič izrazitosti oblik — hlastanju po izraznosti — liniji, ki sledi izrazu. Toda na XVII. razstavi je Stelè imel Tratnika za središče razstave, tudi v vsebinskem pogledu. Natančno mu je odmeril vlogo v slovenski umetnosti, vlogo tistega, ki je prinašal k nam ekspresionizem in ki veže Jakopiča s Kraljema, sam pa stoji na visoki umetniški ravni tako v grafiki (risbi) kot v oljnem slikarstvu. Ponovno je poudaril vrednost Anice Zupančičeve v izražanju z velikimi dekorativnimi ploskvami kot tudi G. A. Kosa z njegovo natančno zgradbo slike brez vsakršnih nakljućnih mest. Pri oceni se Stelè postavlja na stališče, da je edino veljavno umetnostno razvojno merilo, ker bi ga izključno estetsko merilo, kot je trdil, odločno potegnilo na eno stran razstave, kar bi bilo za zgodovinarja nedopustno.

V tej prvi kritiki, ki jo je napisal v *Dom in svet*, ne gre prezreti predvsem dveh dejstev: Stelè se kot kritik sklicuje na zgodovinarja v sebi z motivom, da je takšno stališče pravičnejše različnim umetnostnim smerem, po drugi strani pa je bila tudi ta kritika, podobno kot vrsta Cankarjevih, izrazito programska, četudi bi lahko našli mesta, kjer se je motil, pa je ta kritika vendarle, tudi vpričo Cankarjevih, velik dosežek. Dosežek v širini kritičnih vidikov, ko se skuša Stelè navsezadnje vprašati tudi o sebi kot kritiku in uzreti lastno podobo ter relativnost svojih kriterijev sredi evropskih tokov: »Da pridejo v ti vrsti količine, ki bi ostale v drugem miljeju neopažane, v čisto drugo luč, je naravno (če bi, na primer, slovenski umetniki razstavili v družbi drugih evropskih umetnikov). Zamolčati in prezreti pa naših umetnikov kljub temu poleg tovarišev iz največjih kulturnih narodov ne bo mogoče; tam namreč postane očitno to, česar mi niti ne opazimo ne, ker smo sami v istem živem toku — to, kar je v naši umetnosti slovenskega.«

Ta Steletov v širino segajoči koncept, po katerem je mogel zajeti toliko različnih gibanj — v praksi pa je to pomenilo, da je znal najti besedo tudi za pojave, ki kvalitativne kritike niso vzdržali[49] — je vodil k metodološko utemeljenemu izrazu v delu *Umetnost zapadne Evrope*,[50] po drugi strani pa k njegovim umetnostno-geografskim premišljanjem. Primerjave s tem delom in Cankarjevo Sistematiko stila ter na teh teoretičnih osnovah izpeljano Zgodovino likovne umetnosti

[49] isti: XVII. umetnostna razstava, *Dom in svet*, nav. delo.
[49] isti: Recitatorski večer Antona Podbevška, *Dom in svet* 1921, str. 59—61.
[50] Stane Mikuž: France Stele, Umetnost Zapadne Evrope, Ljubljana 1935, *Dom in svet* 1936, str. 221—225. Mikuž je med drugim zapisal: »In če pogledamo zdaj Steletov nazor kot nekdanjega Dvořakovega učenca! Ali nismo povdarili, da se opaža v njegovem umetnostnem credu večja objektivnost, da se subjektivna gibala umetnostnega razvoja ne cenijo več kot edino zveličavna? Ali ni tu na pohodu neka n o v a stvarnost, ki ta čas objema vse duhovne panoge naše dobe?«

v Zapadni Evropi (I—III, Ljubljana 1929—1951) pokažejo v načelu drugačno kritiško osebnost.

Nedvomno je bila Steletova širina vzpodbudna za nekatere še ne uveljavljene umetnostne tokove, ki so se pojavljali hkrati z ekspresionizmom, toda glede na prvotno začrtane koncepte kritike niso imeli dosti upanja, saj sami v sebi niso imeli dovolj moči, da bi jih presegli in se uveljavili.

Če je bil Stelè osrednja osebnost v slovenski kritiki tega časa in najpomembnejši zagovornik ekspresionizma, sta bila pesnik in umetnostni zgodovinar Anton Vodnik ter gimnazijec Jože Piber njeno levo, radikalnejše krilo v zagovarjanju in navduševanju za moderno. Vojeslav Molè in Karel Dobida pa sta zavzemala bolj desno, zmernejše in nekoliko negotovo mesto, medtem ko je večina drugih (večji del nestrokovne kritike) stala na nasprotni strani bojne črte: arhitekt Rado Kregar, pisatelj Ivan Tavčar, Miljutin Zarnik, slikarji Maksim Gaspari, Ivan Vavpotič in še nekateri. Med peščico zagovornikov ekspresionizma pa ne gre spregledati Franceta Bevka v Gorici. Tam je med leti 1920 in 1923 urejeval *Mladiko*, ki se je morala potem zaradi fašističnega pritiska preseliti v Slovenijo (v Prevalje, potem v Celje, kjer je izhajala do leta 1941). Bevkova osebna zasluga je bila, da so se pojavljali na straneh *Mladike* kratki članki, izrazito naklonjeni ekspresionizmu in drugim sodobnim smerem. Z navdušenjem so pozdravljali moderno in se hkrati znašali nad ljubljanskim občinstvom, ki se mu ne ljubi misliti.[51] V teh letih je bil prispevek *Mladike* h kritiki, ne glede na to, kakšno vlogo je odigrala na Primorskem, precej večji kot potem, ko se je prelevila v »družinski list s podobami«.

Za prispevka Antona Vodnika in Jožeta Pibra, ki sodita med najpristnejše izraze prizadete likovne kritike med vojnama, velja pravzaprav to, kar je Vodnik napisal v uvodu k svoji kritiki:[52] »Pravzaprav ne mislim pisati kritike. Naj so to besede mladeniča, ki ljubi to umetnost.« Toda s tem, kar sta napisala, nedvomno presegata okvire, ki sta si jih (tudi Piber) tako skromno postavila. »Vse teži po notranjosti in čisti duhovnosti,« piše Vodnik v nadaljevanju. »Ta umetnost je v *bistvu* mnogo bolj krščanska kot katerakoli druga. Protimaterialističnost te umetnosti je že samo po sebi prva stopnja k religioznosti.« France Kralj gre k vedno večji breztelesnosti, kar je Vodnik poimenoval *abstraktni ekspresionizem*, in sodil, da k temu mnogo pripomore simbolizem barv. O nekem delu je pisal: »Ali so tu bremena skale ali karkoli — je čisto vseeno. Umetnik je hotel izraziti težo — to je izrazil in v tem je dosegel bistvo bremena, to je: notranjo resničnost... Ni vsako delo Kraljev enako dobro. Nikakor ne trdim, da je na njih sama popolnost... Toda eno lahko smelo trdim: po vsem, kar sta pokazala do sedaj, sta brata Kralja najmočnejša slovenska talenta.«

---

[51] Nepodpisani članki si slede: 19. umetnostna razstava, *Mladika* 1921, str. 158. Slikar F. Kralj: Kralj Matjaž, prav tam, 284—286. F(rance) B(evk): Razstava Kraljev, *Mladika* 1922, str. 159, J(ože) S(rebrnič): Proletarska umetnost, prav tam, str. 191.

[52] Anton Vodnik: Slovenska mlada umetnost, *Jugoslavija* 21. VIII. 1921, št. 197.

Tudi Pibrova kritika[53] je prispevek ljubitelja. Toda po Steletovem uvodu v to besedilo (Stelè je slejkoprej omogočil, da je sploh izšlo) »...so stališča v zgodovinskem oziru, kot tudi v kritičnem pogledu pravilna in jih je treba gledati bolj kot stališča bojevnika gotove smeri, kot strokovnjaka.« Vsekakor gre za redek primer kritike pri nas, ki se enostransko navdušuje za eno smer in za druge noče imeti nobenega čuta, gre torej za način, ki je bil zlasti znan od futurističnih nastopov naprej. Pibrov prispevek je v tem okviru segel na precej višjo raven, saj je svoja stališča dokaj jasno opredelil in se pri tem skliceval na evropske avtoritete (na Hermanna Bahra na primer), česar »uradna« kritika od Cankarja dalje skoraj ni več počela. Opustil je Steletov historični, za vse smeri enako pravični pristop in je, nasprotno, sestavil kar ideološki uvod, iz katerega naj bi bilo razvidno, kakšno je splošno duhovno stanje, ki zahteva novega izraza: »Staro nam je staro, novo še ni novo in nas ne zadovoljuje. Odrekli smo se impresionizmu, da ustvarimo ono, kar je pred nami, tj. futurizem v najširšem in najboljšem pomenu... Pa je vstal kubizem, ekspresionizem in polno drugih linij, po imenu različnih, a v svoji notranjosti vseskozi in povsem sličnih.« Bil je sploh prvi, ki je spregovoril o dadaizmu in ga predstavil z njegovim geslom: Ubijmo umetnost z njenimi lastnimi sredstvi! Trdil je, da je bila moderna premalo izrazita in da je Župančič »delal kompromise«. Zanj je ekspresionizem pojem, ki zajema vso širino sodobnih umetnostnih tokov. Postavil mu je tri postulate: 1. veliko dozo duševnosti; 2. popolno podrejenost materije, ki pride v poštev le toliko, kolikor je nujno (!) potrebna; 3. popolno svobodo. Zatem se je lotil obravnavanja posameznih umetnikov, a ne s stališča formalnega, temveč vsebinskega sporočila: »Sicer pa so vse take razlage o strukturi odveč.« Med vsemi ga je najbolj prevzel Tratnik, o Kraljih pa je sodil, da vržeta človeka ob tla. Nekako četrto mesto je prisodil G. A. Kosu in pogrešal je mlade Novomeščane (Božidarja Jakca, Marjana Mušiča in Zdenka Skalickega). Vse druge, Zupana, Vavpotiča, Gustinčiča, Gasparija, je odpravil s tem, da jih je imenoval fotografe in fotografe fotografij (Gustinčiča) in jim sploh očital neumetništvo (Gasparija). Med bratoma Kraljema se je bolj navduševal za Toneta, zakaj »...Fran je v nekaterih zadnjih (delih) še zmeren futurist;[54] smatram pa futurizem za dekadenco in Toneta bolj cenim.« Sicer pa je tudi Piber v oceni ekspresionizma izhajal iz izrazito krščanskih stališč in je pozival občinstvo, naj gleda na Kraljeva dela predvsem krščansko. »In vse to ni drugo, ni razstava seksualnih zablod, kot mi je nekdo dejal, ampak to je misel *zdravega umetnika*, ki nam v vseh delih Križanega podaja *človeški duh in duhovnega človeka*... Sicer pa se naše občinstvo bori še z obema (Kraljema), toda ne kot z nasprotnikoma, ampak kot z dvema potencama, katere bo kmalu

[53] Jože Piber: XIX. umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu, nav. delo.

[54] Med futurizmom, kubizmom, abstraktnim ekspresionizmom itd. so tedaj kritiki, posebno nestrokovni, le stežka razlikovali, in so te izraze uporabljali precej ohlapno, navadno kot sinonime. Za ta del pa je bila poklicana predvsem strokovna kritika.

doseglo, ker gre po večini novi umetnosti naproti brez bojazni in velikega dvoma. Treba je, da ji gre še brez prestanka in ko jo doseže, bo čutilo njen božji blagoslov.«

Vrednost te kritike je predvsem v tistem delu, v katerem je dojela abstrakcijo forme in jo pozitivno ovrednotila, seveda bolj intuitivno kot podprto s formalno analizo, saj je ekspresionizem živo doživljala kot odkritje duha in prizadeto sporočilo, kot odrešitev in »božji blagoslov«. Njena žal kratkotrajna vloga pa je bila v tem, da je izpopolnila strokovno kritiko ravno na tistih mestih, kjer se je iz različnih vzrokov zatajevala, in ji prikrito dala celo koristen napotek, naj se razgleduje po umetnostnih dogajanjih v Evropi.

Reakcija na Pibrovo pisanje je bila nenavadno ostra. Oglasila sta se Gaspari[55] in nato še Vavpotič[56]. Posebno Vavpotičeva polemika je zdrsnila na silno nizko raven. Nizkotno je napadel Pibra, Steleta in ekspresionizem, tako da mu je nekoč pozneje Josip Vidmar upravičeno očital »pocestni ton«.[57]

Vojeslav Molè se je med umetnostnimi zgodovinarji-kritiki izkazal za najmanj izrazito osebnost. Zdi se, da se ni posebno dobro počutil v vlogi kritika. Od prvih poskusov v *Slovanu* (1914) do leta 1920 je precej spremenil svoje poglede in se moderni močno približal. Zelo občuteno je poročal predvsem o razstavi osmošolcev v Novem mestu.[58] Že tedaj je opozoril na mladega Jacka kot na največjega talenta, sicer pa se je podobno kot Stelè čudil, od kod mladim ekspresionistični izraz in tolikšna radikalnost. Drug kritiški zapis je veljal XIX. umetnostni razstavi.[59] Toda če je Stelè že na XVII. razstavi sodil, da sta si impresionizem in ekspresionizem v ravnovesju in da so v zunanjem uspehu mladi celo vodili (Steletova angažiranost!), je videl Molè na XIX. razstavi samo eno čisto smer, impresionistično, in druge, ki se ekspresionizmu bolj ali manj približujejo z oddaljevanjem od impresionizma. V načinu presojanja (v metodi) pa se od Steleta ni dosti razlikoval, saj je hotel biti v imenu svoje stroke tudi on pravičen vsem smerem enako. Med mladimi so se mu zdeli najzanimivejši Tratnik in oba Kralja. Ob Tratniku je spet poudaril zvezo z impresionisti (zaradi tehnike slikanja z barvnimi madeži). »Predmetnost je stopila v ozadje, povsod prevladuje idejna vsebina.« O sliki Slepa je menil, da bi morala v Narodno galerijo, o Kraljih pa, da sta se vsemu najbolj oddaljila in da se kot osebnosti razlikujeta. Zanj je bil France Kralj ekspresionist v polnem pomenu besede. »In tako prihaja v čudno hitrem tempu v čedalje večjo abstraktnost, v kateri je čedalje več intelektualnosti in čedalje manj umetniških vrednot.« Posebno nezaupljiv je bil Molè do pojasnil, ki jih je France Kralj dodajal pod svoja dela, da bi bila občinstvu laže dojemljiva. Svaril ga je, »... da ga

[55] Maksim Gaspari: V obrambo, *Slovenski narod* 5. VI. 1921, št. 124.
[56] Ivan Vavpotič: Malo parade, *Slovenski narod* 8., 9. VI. 1921, št. 126, 127.
[57] Josip Vidmar: O naših polemikah, *Kritika* 1925, št. 3.
[58] Vojeslav Molè: Prva pokrajinska razstava v Novem mestu. *Dom in svet* 1920, str. 259—260. Razstavljali so Božidar Jakac, Marjan Mušič, Zdenko Skalicky, Janko Čargo, Fran Zupan in Fran Ančik.
[59] isti: XIX. umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu, *Slovenski narod* 28., 29. V. 1921, št. 117, 118.

privede takšno reševanje problemov v zagato, iz katere ni izhoda.« Za zgled mu je dal Picassa, ki da je poskusil vse poti in možnosti kubizma in ni mogel naprej, kar se je tam navsezadnje sploh nehala umetnost. Vojeslav Molè je bil torej prvi, ki je v kritiki ekspresionizma naznačil domnevo, da se umetnost z abstrakcijo sploh konča.

Po tem prispevku se je oglasil v kritiki še nekajkrat. Leta 1924 pa se je odzval povabilu in odšel na krakovsko univerzo. Omenim naj še dva prispevka, ki ju je poslal v *Zvon*.[60] Prvega, ki govori o umetnosti v razmerju do narave, zato, ker je bil v času ekspresionizma s trditvijo, da je umetnostni nazor, po katerem umetnik noče posnemati narave, enakovreden klasičnemu, in da ni mogoče kritizirati enega nazora s kriteriji drugega, aktualen in je navsezadnje le prispeval k teoretičnemu utemeljevanju ekspresionizma. Drugega, kritiko k razstavi slikarja Avgusta Bucika in kiparja Lojzeta Dolinarja, pa zato, ker razodeva Moleta tudi kot nepopustljivega sodnika slabokrvnih, ljudskemu okusu prikrojenih del, ki jih je razstavil Bucik. Kot piše Molè v svojih spominih,[61] je ta kritika Bucika materialno zelo prizadela, ker je menda naenkrat ostal brez naročnikov; ko je Molè to izvedel, je sklenil, da ne bo več pisal kritik.

O Karlu Dobidi, o katerem smo spregovorili že ob njegovem prispevku o Pilonu leta 1919, je mogoče reči, da je v teh prvih letih imel še dovolj razumevanja za mlade ekspresioniste: Tratnika, Kralja, Pilona in druge. V začetku je imel še nekak sistem pristopanja k snovi, ki se sicer ni opiral na opredeljive elemente umetniških del, temveč bolj na intuicijo. Njegove kritike so bile zato mešanica srečnejših utrinkov in leporečja brez čvrste hrbtenice estetskih kriterijev. Pozneje pa se je tudi ta ljubiteljski napor izgubljal v rutinskem pisanju, v breznačelnosti in brezciljnosti. Dolga vrsta kritik, ki jih je priobčeval v *Zvonu* ves čas med vojnama, je priča tega brezciljnega tavanja. Morda se zdi paradoksno, toda res je, da ima njegovo delo za *Mladiko*,[62] ko je pisal kratke članke o sodobni umetnosti in njenih tvorcih, večji pomen. Moral je računati na širok krog bralcev »družinskega lista s podobami« in se je moral zato v opredeljevanju formalnih in vsebinskih sestavin umetnosti bolj potruditi za jasna stališča, kot je to zahteval vzvišeni piedestal *Zvonove* kritike.

V času svojih začetkov se v kritičnih pogledih ni dosti ločil od Steleta.[63] Tudi on je videl na XVII. razstavi v ospredju Tratnika: »Zunanja vidna forma mu je v svojih slučajnih oblikah samo še sredstvo za upodabljanje notranje resnice, nikdar edini namen.« Opazil je Jakopičevo nagnjenje k ekspresionizmu, »... a ne z gorečo linijo in izmučeno držo, temveč z barvo.« Ekspresionizem kot umetnostni pojav

[60] isti: umetnost in narava; *Zvon* 1922, str. 8—18; 65—7; isti: XXV. razstava v Jakopičevem paviljonu (Bucik-Dolinar), *Zvon* 1923, str. 319—320.

[61] isti: *Iz knjige spominov*, Ljubljana 1970, str. 103.

[62] Opozarjam predvsem na tri prispevke: Karel Dobida, Naši vojaški spomeniki, *Mladika* 1929, str. 430—431; isti: K litografijam Franceta Miheliča, *Mladika* 1930, str. 231—232; isti: Razstava mladih slikarjev in kiparjev, *Mladika* 1936, str. 466—467.

[63] isti: XVII. umetnostna razstava v Ljubljani; maj—junij 1920, *Zvon* 1920, str. 103—112.

je pojasnil podobno kot Stelè, tako da se zdi, da je bil pod njegovim vplivom. Naslednja odlomka[64] govorita tej misli v prid: »Zanikati je treba upravičenost vsakega načina kritičnega premotrivanja upodabljajoče umetnosti, kateri bi si postavil kot izhodišče en, edino pravi umetniški vzor, drugim pa bi pravico obstoja nasploh tajil.« V naslednjem je Steletove besede samo drugače obrnil, misel pa je ostala ista: »Umetnina ima svoje zakone in v sebi utemeljeno eksistenčno pravico.«

Ob isti kritiki pa se postavlja še eno, zanj, pa tudi za nekatere druge kritike značilno vprašanje. Ob delih Božidarja Jakca je presenetljivo presodil: »Bojim se hudo, da mu bo ta naravni dar sčasoma postal hladna virtuoznost, ki bo postala sama sebi namen in kjer zanj samega ne bo več prostora.« V poznejših letih (po letu 1927) se je z Jakcem zgodilo natanko to, česar se je Dobida bal. Toda ni se spremenil samo slikar, temveč tudi kritik, in čez dobro desetletje je Dobida pri Jakcu zagovarjal prav to virtuoznost, pred katero ga je bil posvaril.[65] Tako spremembo v mišljenju v razdobju nekaj let bi se še dalo opravičiti, toda Dobida je znal istočasno pokazati moderni kar sovražen obraz in je težko verjeti, da bi na to nepričakovano spremembo vplival značaj medija, to je levičarske revije *Naši Zapiski*,[66] v kateri je priobčil svoj kritiški zapis o Marinu Studinu. Med sestavkom je čutiti obžalovanje, češ da se je umetnost oddaljila od narave, da je postala »... objekt umskega razmotrivanja«, kar da je poglavitna napaka. »Iz tega izvira vse ono velikansko nesoglasje, ki ga opažamo pri njihovih delih«, itd. V tej luči je treba torej presojati vse njegovo ambicioznejše kritiško delo predvsem v *Ljubljanskem zvonu*.

Med kritiki »na oni strani bojne črte«, med kritiki, ki so nastopali zoper ekspresionizem in moderno sploh, ni bilo strokovno dovolj usposobljenih moči. In čeravno so se pojavljali sporadično in pisali malo časa (razen z izjemo kakega Franca-Čora Škodlarja), so imeli za seboj del občinstva in somišljenike in so veljali za nekakšen poosebljen vox populi. Predvsem so imeli v oblasti nekatere rubrike v dnevnem časopisju; v revije je njihovo pisanje zašlo bolj poredkoma. V svojih kritikah modernih umetnostnih tokov so se sklicevali na klasične vzore, zlasti v kiparstvu, na realizem 19. stoletja, na slikarsko in kiparsko »znanje«, na impresionizem klasikov slovenskega impresionizma in seve na mnenje širokega občinstva. V tem pisanju, ki mu sledimo ves čas v obdobju med vojnama, so prihajala na dan tudi politična nasprotja med strankami in idejnimi skupinami. Prav zaradi tega, ker se je med vrstice zapisov o razstavah vrival politikantski kavarniški žargon, se je kritika, največkrat anonimna, sprevračala in zašla na raven pamfletnega pisanja in sramotenja umetnosti in umetnikov, kar s kritiko nima več zveze. Zgledov pisanja take vrste je bilo v tem prvem obdobju precej. To pisanje pa je bilo prejkone dedič

[64] isti: Sodobne misli k upodabljajoči umetnosti (Ob priliki XVIII. umetnostne razstave v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani novembra 1920), *Zvon* 1921, str. 103—112.

[65] isti: Božidar Jakac, Zbirka del slovenske likovne umetnosti III. Ljubljana 1932, isti: K reprodukcijam Jakčevih del. *Mladika* 1936, str. 193.

tistega zaplotništva, ki se je že v začetku stoletja posmehovalo impresionistom in jih imenovalo »kozolčarje«.
Med nasprotniki ekspresionizma je bil arhitekt Rado Kregar,[67] ki pa je bil v sodbah še zelo blag v primeri s pisateljem Ivanom Tavčarjem[68] in slikarjem Matejem Sternenom,[69] ki v svojem posmehovanju nista izbirala besed. Najnižja raven, tista raven nestrpnega in hujskaškega pisanja, je pripadla Čoru Škodlarju, poznejšemu stalnemu sodelavcu *Jutra*. Pojavil se je leta 1922 na straneh *Jugoslavije*[70] z recenzijo 2. pomladanske razstave Kluba mladih. Takole je pisal: »Naj se razstava kmalu zatvori, da se zdravi okus ljudstva ne pokvari, ki doslej še ni bil okužen s tako škrofulozno umetnostjo.«
V splošnem pa je ozračje, v katerem so prevladovali glasovi za moderno umetnost, pooseblieno v bratih Kraljih, ugodno učinkovalo na razvoj ekspresionizma. Postajal je od razstave do razstave »radikalnejši«, bolj abstrakten, kritika pa mu je sledila in zaznamovala njegov sleherni premik. Prav v tem času je kritika dosegla tako stopnjo prožnosti v dojemanju in v tolerantnosti, na kakršno se pozneje ni več povzpela. Toda že se je bližala mejam, ki si jih ni več usojala prestopiti. To se je pokazalo v kritiki, s katero se je slovenski javnosti predstavil kritik Stanko Vurnik. V svojem zapisu Nekaj umetnostnih vprašanj, ki so danes aktualna,[71] je zavrnil ekspresionizem Franceta Kralja v tem obdobju z motivom, češ da je preveč racionalističen. »... (D)uhovit rebus si rešil v sliki in greš dalje ... Njegovo izražanje se giblje v izključno vizionarnem in imaginističnem ali se približuje točki, kjer postane umetnost logika in matematika in tam je je konec.« Sodil je, da »vodi prevelika subjektivnost v brezbarvnost«, toda zanj je to hkrati konec umetnosti in temu, zanj in za njegove sodobnike grozljivemu dejstvu, se je pozneje postavil po robu z izdelanim programom,[72] ki pa vprašanje, ki temelji globoko v družbenem in duhovnem razvoju širšega svetovnega prostora, rešuje nedvomno preveč enostransko. Toda podobne misli o koncu umetnosti so nekaj pozneje

[66] isti: Marin Studin, *Naši zapiski* 1920, str. 11—14.
[67] Rado Kregar: XX. umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu, *Jugoslavija* 24., 25., 26. XI. 1921, št. 288—290. Odlomek: »Ako ponovno poudarjam, da je umetniška vrednost umotvora v veliki meri odvisna od razumevanja narave, pravilnosti risbe in poznavanja tehnologije, nočem s tem trditi, da mora slikar naravo kopirati, ali ono, kar napravi, mora učinkovati prepričevalno, biti mora možno in ne nezmiselno, nemogoče.«
[68] Ivan Tavčar: Doneski k novomeški razstavi, *Slovenski narod* 24. X. 1920, št. 244. Odlomek: »Če se postavim pred platno, s katerega mi odseva nasproti mavrica različnih barv, v kateri le z veliko težavo in počasi izteknem nemogoče truplo ženske z rdečimi lasmi — ta umetnost nima zame nikake cene.« Mladim je dajal za zgled Raffaela in Giorgioneja.
[69] Matej Sternen: XIX. umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu, *Vesna* 1921, str. 14—17. Odlomki: »Tudi v tem slučaju nimamo opraviti z umotvori, temveč s filozofiranjem v gipsu.« In dalje: »Kot slikar je F. Kralj diletant, četudi se poslužuje v svojih proizvodih skoro izključno futurističnih oblik ... Operirati z »dušo« in temo in drugimi takimi sredstvi je laže, nego delati z jasnimi negibnimi formami.«
[70] Franc (Čoro) Škodlar: Druga pomladanska razstava Kluba mladih, *Jugoslavija* 13. V. 1922, št. 110.
[71] Stanko Vurnik: Nekaj umetnostnih vprašanj, ki so danes aktualna, *Slovenec* 12. VI. 1921, št. 131.
[72] isti: K problemu sodobne kulturnosti. *Dom in svet* 1930, str. 129—137.

obhajale tudi Steleta[73] ob dejstvu, da je France Kralj opremil nekatera svoja dela na razstavi z napisanimi pojasnili. Vprašljivost takega početja se mu je zdela v kiparstvu še večja kot v slikarstvu. »Tu si težko predstavljam pot naprej«, je napisal, »in se mi vsaka taka ostvaritev zdi neke vrste konec; poskus, ki bo ostal brez odmeva.«

Tu smo prišli torej na rob slovenske predvojne kritiške misli in ta rob pomeni začetek brezpredmetnega slikarstva. Umetnost ga je prešla, in sicer z abstraktnimi slikami Franceta Kralja, pa tudi kritika s Francetom Steletom in Rajkom Ložarjem ga je za hip prestopila, kar moremo imeti le za pomemben poskus, enkraten uspeh; v naslednjem trenutku sta tako umetnost kot tudi kritika spet varno v nekdaj začrtanih okvirih — z izjemo goriške skupine slikarjev (z Venom Pilonom, Lojzetom Spazzapanom in Ivanom Čargom) in kritike, ki so jo ti pisali sami.[74]

če se za hip povrnemo k omenjeni Steletovi kritiki, v kateri je avtor ugibal o koncu umetnosti, moramo biti pozorni še na izjavo v njej, ki pojasnjuje njegovo stanovitnost na strani mladih (toda žal v trenutku, ko je že s prstom pokazal, do kod). »... Delam pa to iz potrebe, ker vem, kako težko je mlademu človeku priboriti se do priznanja in nočem, da bi vsled nerazumevanja in odpora tistih, ki prisegajo na drug umetniški program kot onadva (Kralja), delila usodo talentov, ki so jih priznali šele, ko jih je pomanjkanje popolnoma ubilo.« Z drugimi besedami: v skladu z začrtanim programom je pomenila kritika ekspresionizma povračilo dolga, ki si ga je nakopala z nepriznanjem impresionistov in s prezgodnjo Groharjevo smrtjo. Toda ali ni bila tudi v tem preveč ozkosrčna? Bi bile usode Lojzeta Spazzapana, Vena Pilona, Avgusta Černigoja in še nekaterih drugačne, če bi se kritika bolj potrudila razumeti njihova sporočila, ki so jih prinašali iz drugega pola evropske umetnosti?

V teh letih, polnih napetosti (1921—1923), se je naposled vsa pozornost javnosti in kritike osredotočila na slikarstvo obeh Kraljev. Ker sta šla v razvoju ekspresivne forme najdlje, do roba abstrakcije, se zdi, da se je ob njunem zgledu odločala usoda slovenskega ekspresionizma in vse umetnosti, ki je poganjala na deblu moderne, ter kritike z njo. Formalna pot bratov Kraljev se je v letu 1922 razšla. Stelè je to videl takole:[75] »V okviru ekspresionizma, kakor France Kralj imenuje svojo umetnost, zastopa France simbolično smer, Tone vizionarno.« Stelè je utemeljeno zavrnil oznako futurizem za njuno umetnost (kot so jo v splošni nejasnosti pojmov imenovali nekateri kritiki). Trdil je nadalje, da so podobnosti med njima le zunanje, v koloritu, v nepopolnosti teles; kar je tu utemeljeno kot formalni simbolizem, ima pri futurizmu čisto drugo vsebinsko podlago. Ekspresionizem je umetnost geste: simbolizem je formalen in barven in ne hieroglifičen (Vurnik). Ponovil je trditev, da so stvari, ki so brez komentarja neumljive, v nadaljevanju brezplodne, zato je menil, da daje več možnosti Tonetova

[73] France Stelè: Razstava bratov Kraljev, *Slovenec* 3. IX. 1921, št. 200.
[74] Peter Krečič: Umetnost na Primorskem ... nav. delo.
[75] France Stelè: Umetnostna razstava bratov Kraljev, *Slovenec* 4., 5. IV. 1922, št. 77, 78.

vizionarnost. Zavrnil je očitke, da se ravna France Kralj po shemi, uvoženi iz tujine: »Formule ne ustvarjajo problemov, ampak problemi si iščejo in ustvarjajo formule...«, kar ga je pripeljalo na misel, da to, »...do česar je po logičnem razvoju prišel France, ne more in ne sme biti nujnost tudi za brata..., če noče postati manirist.«

Na razstavi, o kateri teče beseda, sta Kralja razstavila tudi precej grafik. Grafika pa je bila tedaj na Slovenskem komaj dobro načeta likovna problematika,[76] kar se je pokazalo v tehničnem pogledu njene izdelave. Stelè je opozoril na to pomanjkljivost in omenil, da je imel F. Kralj svoja ekstremna (abstraktna) dela za najboljša, da bi se jih dalo zagovarjati, a žal nimajo razvojne bodočnosti, čeprav so posledica logičnega razvoja.

Ta dosežek v slikarstvu obeh Kraljev in Pilona pa mu je bil le najmočnejši argument, ko je ocenjeval delež Slovencev na V. jugoslovanski razstavi v Beogradu leta 1922. Med nekaj poročili s te razstave sta bili Steletovi v reviji *Čas* in v *Zborniku za umetnostno zgodovino*[77] nedvomno najkvalitetnejši, saj sta edini dokaj jasno označili razlike med umetnostnimi usmeritvami posameznih jugoslovanskih narodov. Opredelitev, s kakršno je Stelè označil srbsko sodobno umetnost, ki je slonela predvsem na vzorih francoskega kubizma in drugih poimpresionističnih smereh, je malo v pisanju slovenske umetnostne kritike tega časa. Videl pa je v slovenski umetnosti s Kraljema najekstremnejšo točko med vsemi razstavljalci. »Njuna abstraktnost je bila sploh popolnoma osamljena...«, je pisal v *Času* in poudaril: »Slovenska mlada umetnost, to se pravi brata Kralja in Pilon, se je tako vzdržala poleg srbske in hrvatske, ne samo častno v okviru skupnih stremljenj, ki družijo generacije vseh narodov v skupno falango v boju za nova spoznanja, ampak tudi kot poseben poskus iti svojo pot, ustvarjati iz sebe in sebe izraziti potom svoje umetnosti... Kakor so nekdaj naši impresionisti našli izraze, ne samo v lastnem, ampak narodnem razmerju do narave in njenih pojavov, tako nadaljujeta ta dva v tem pogledu njihovo tradicijo, samo, da jo še poglabljata.« Skoraj v istem času je bila v Jakopičevem paviljonu XXIV. umetnostna razstava, ki je bila zaradi beograjske precej okrnjena. Rado Kregar[78] pa je po razstavljenem že presodil, kako so Kralja in drugi popustili in da se zdaj »vračajo umirjeni nazaj na naravno srednjo pot umetniškega razvoja.« Tu so v enem stavku zapopadena skoraj vsa upanja povprečne kritike v tem času: sodobna umetnost blodi po čudnih, nenaravnih poteh, toda se bo že vrnila k resničnim in večnim zakonom ustvarjanja. Po drugi strani pa je moderno zavračala z argumentom, da je to umetnost Evropa že prestala (kot kako bolezen)

[76] Z grafiko so se začeli ukvarjati predvsem vesnani, posebno jo je propagiral že pred I. vojno Saša Šantel. Ekspresionisti so grafiko dvignili na enakopravno raven s slikarstvom, tako Tratnik z risbo, Kralja z risbo in lesorezi, Pilon z jedkanico, Jakac z vrsto grafičnih tehnik. Začetek moderne slovenske grafike je v ekspresionizmu.

[77] France Stelè: V. jugoslovanska umetnostna razstava, *Čas* 1922, str. 387—394, *Zbornik za...* 1922, str. 67—68.

[78] Rado Kregar: XXIV. umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu, *Jugoslavija* 9., 10. IX. 1922, št. 207—208.

pred vojno in da nam je ni treba, če jo je Evropa že odklonila, znova oživljati.[79]

Dogajalo pa se je prav nasprotno od tistega, kar je hotel videti Rado Kregar. Leta 1923 je slovenski ekspresionizem napravil še tisti zadnji in logični korak v abstrakcijo, tja, kjer je kritika dvigala roke od njega, čeprav bi se sam korak dalo zagovarjati, kot je menil Stelè. Kakšno je bilo ozadje, da so dali poslikati veliko dvorano katoliškega Akademskega doma Francetu Kralju, ni raziskano.[80] Poleg naslikanih simbolov, ki jih je določal ikonografski program, je France Kralj poslikal eno izmed sten s popolnoma abstraktnimi freskami. Stelè je v kritiki[81] zapisal, da gre v njih za brezpredmetno slikarstvo tipa del Kandinskega in jih je z vso vnemo skušal opravičiti in približati občinstvu predvsem z vidika uporabnosti. Jedro kritike je torej posvetil pojasnjevanju, učenju gledanja, pri tem pa je opustil misel, da bi ob novem slikarskem pojavu znova preveril in preosnoval svoj kritiški aparat. Pisal je: »Ti gledaš belo steno in nič ne vidiš in vendar podzavestno ves čas gledaš in vidiš in doživljaš, čeprav se le najmanjšega odstotka tega zaveš. In pomen tega vzbujevalca tvoje fantazije ima ta slika. Ne skušaj si jo torej racionalno osvojiti, ampak se vrniti samo v položaj onega, ki bo večkrat v ti dvorani pri delu... Pa bo prišel trenutek, ko bo sit vseh drugih slik, ki mu nudijo jasno predstavo in bo obviselo njegovo oko na ti steni in bo odmevalo na njene like, gledalo pokrajino, brez truda šlo preko njih in bodo vselej nove, kadar jim bo stopilo naivno nasproti. Ta slika spada v okvir tako zvanega abstraktnega slikarstva in je po svojem učinku sorodna glasbi. Ikonografsko pomenijo vse te slike (apostolov in njih simbolov) napor k spoznanju, ta (abstraktna) pa oddih od napora.« Toda medtem ko je Stelè obstal pri praktičnem (ikonografskem) pomenu teh podob in pri naporu, da bi jih kljub razlagi s podzavestnim vizualnim dojemanjem le uvrstil v sistem ikonografije Akademskega doma, je poskušal Rajko Ložar v *Domu in svetu*[82] seči še globlje in je videl v njih — gledal je strogo s svojega nazorskega stališča in nemara s stališča tistih, ki so dali poslikati Akademski dom — svet absolutnih resnic: »...Ako je impresionizem v tisti verigi: umetnik-umetnina-gledavec, naravnost zahteval obstoj zadnjega člena, to je gledavca, ako je brez vsega drugega naravnost apeliral na njegove umske in kombinatorične zmožnosti, če naj umetnina pride do svojega estetskega učinkovanja... Ako je umetnina v impresionizmu dobila svojo vrednost šele po gledavcu — vidimo tu docela nasprotno razmerje. Subjekt, gledavec ni več nujno potreben člen, umetnina svoje eksistencialne vrednosti tudi ne dobi šele po njem, marveč jo že ima neodvisno od gledavca,

[79] XXIV. umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu, *Jutro* 17. IX. 1922, št. 221.

[80] Akademski dom je stal v bližini Uniona na Miklošičevi cesti; danes je žal podrt. Freske v celoti niso bile nikjer objavljene. Bežen izsek poslikave je objavljen v knjižici F. Kralja *Moja pot*, Ljubljana 1933.

[81] France Stelè: Razstava bratov Kraljev v Akademskem domu, *Slovenec* 5., 6. VII. 1923, št. 148, 149.

[82] Rajko Ložar: Najnovejša dela bratov Kraljev; I. Dvorana Akademskega doma, *Dom in svet* 1923, str. 222—232. isti: II. Četrta razstava del bratov Kraljev, prav tam, str. 253—255.

v ideji, katera se v umetnini izraža in obstaja in živi sama zase nad pojavnim svetom. Tu je umetnina člen neke nadnaravne verige, izraz nekih nadnaravnih sil, ki se potom umetnine posredujejo gledavcu... On (umetnik) ubije njegovo (gledalčevo) individualnost, jo s formalnimi sredstvi prelije v snovanje umetnine, da le-ta potem iz njega ustvari nekaj povsem novega. Tisti, ki ustvarja, je sedaj umetnina, posredno umetnik, ono, kar se sedaj ustvarja, je individualnost gledalčeva. Pri Kraljih se le-to vedno ustvarja v etično-religioznem smislu... Ta dvorana pomeni prvo sintezo Francetovega dela, harmonično koordinacijo vsebine in forme... Rekel bi, da je vhod v Francetovo umetnost jako ozek, kdor pa ga najde, se mu odpre vsa veličastnost in reprezentativnost sveta onstran materije.« In naprej: »France izraža konec dejanja, rezultat, Tone dejanje samo, ne konca. To je čista religiozna umetnost.« V nadaljevanju svoje kritike je Ložar tedaj opazil v Tonetovem delu (v novo poslikanem Domu sta potem razstavila oba brata) nekakšen realistični pripovedni element in mu je podobno kot Stelè pripisoval večji razvojni pomen kot Francetovim poskusom celo v pogledu reševanja čistih formalnih problemov. O Tonetovi sliki Nevihta je menil: »To ni več analiza atmosferičnega pojava, tudi ne kronika česa takega; do skrajnosti stopnjevana ekspresivnost je to, ne v njega naturni osamljenosti, marveč v odnosu do človeka.«

S to recenzijo, ki govori o izjemnem duhovnem položaju, v kakršnem se je med Slovenci pojavilo abstraktno slikarstvo, se je Rajko Ložar predstavil slovenskemu bralstvu. Odslej se je več kot petnajst let kot kritik posvečal vprašanjem sodobne umetnosti. Od časov, ko je zagovarjal abstraktno fazo ekspresionizma, je pozneje spremenil svoje poglede in dal pomembno obeležje umetnosti in kritiki nove stvarnosti, intimno pa je živel bolj z umetnostjo G. A. Kosa, Miha Maleša in Franceta Goršeta. Poleg tega pa je bil eden redkih katoliških izobražencev, ki se je zavzemal za funkcionalistično arhitekturo in ki Plečnikovemu izrazu v arhitekturi ni bil naklonjen.

Poleg Ložarja se je v tem letu pojavila v kritiki še ena zanimiva osebnost. To je bil France Mesesnel. Študij umetnostne zgodovine je končal v Pragi in se je v metodi nekoliko razlikoval od Cankarja in Stelèta, ki sta bila učenca profesorja Dvořáka na Dunaju. V nasprotju z njima pa je bil svobodomiselnih nazorov in je na ljubljansko »ekspresionistično šolo« gledal nekoliko nezaupljivo; iz tega nezaupanja pa se je postavil na stališče zagovornika kvalitete,[83] ki je pri Kraljih ni opazil v zadostni meri, pač pa jo je videl pri Venu Pilonu. Glede na to, da je bil Mesesnel doma s Primorske, mu je bil Pilonov ekspresionizem, ki je slonel na kubizmu in hkrati na izraznosti primorskega ambienta, po vsej verjetnosti precej bližje. Še več: značilno je, da je

[83] France Mesesnel: 5. razstava »Kluba mladih«, *Zbornik za...* 1924, str. 54—55. Tu je zapisal: »Težka kriza povojne umetnosti je zajela tudi »Klub mladih« in zapletla programatične namene z resnično sposobnostjo v precejšen kaos, iz katerega se po izločitvi nadutih vsebinskih ekstaz lušči ljubeznivo delo skromnega notranjega in zunanjega formata... Ko ta revolucija dozori, bo program pozabljen, spregovorila bo spet umetniška kvaliteta.«

v prispevku za zagrebško revijo *Nova Evropa*[84] o modernem slovenskem slikarstvu, ki ga je pojmoval nekako od bratov Šubicev naprej, med najmlajšo slikarsko generacijo omenjal samo Pilona. Mesesnelov resnično velik prispevek v prvem obdobju slovenske kritike med vojnama je prav predstavitev Pilonovega slikarstva kot pomembnega dela umetnosti mladih.[85]

Po svojem izbranem slogu pisanja, po čistosti misli in po brezkompromisni sodbi sodi Mesesnel gotovo v Cankarjevo bližino. Toda prav tako kot drugi kritiki je svoje pisanje usmerjal po nazorskih vodilih, v načelu drugačnih kot njegovih kolegov okrog *Doma in sveta*. V uvodu k študiji o Pilonu v Zborniku beremo: »... Mišljenje umetnika se od njega (Van Gogha) dalje približuje fizični eksistenci predmeta ... Predmet se v sliki ne javlja več v kvalitetnih svojstvih, ampak v svojstvih svoje realne eksistence in telesnosti. Pojavila se je zopet *etična* tendenca v slikarstvu, umetnik dela zopet *za ljudstvo* in purizem nazora mu nalaga odgovornost napram *skupnosti* (vse sem podčrtal jaz) ... Novo slikanje se je tudi pri nas pozitivno uveljavilo s poudarjanjem kvantitativnih lastnosti vidnega sveta. To stopnjo razvoja najčistejše zastopa novejše delo primorskega slikarja Vena Pilona ... Slikarsko izraženo je Pilonovo delo plastičen izraz fenomena ... inventarizacija sveta.« V omenjenem članku za Novo Evropo pa je napravil Mesesnel še korak dlje in je proglasil Pilonovo umetnost za »poziv v dobo *nove stvarnosti*« (podčrtal jaz). Glede opredelitve same slikarske forme se Mesesnel ni motil, toda iz napačnega presojanja umetnostnih razmer v svetu je videl Pilonovo slikarstvo logično na poti ob abstraktnega h konkretnemu in ne na njegovi resnični razvojni poti. Ta napačni sklep ni nastal po naključju, temveč ima, kot trdim, korenine v nazoru, ki se mu je oblikoval od začetkov v zgodnjih dvajsetih letih, preko prispevka o Jakopiču za *Jakopičev zbornik*,[86] preko kritičnega opusa v reviji *Sodobnost* do znamenitega predavanja Umetnik in njegova doba, ki ga je imel leta 1937 v Akademskem slavističnem klubu.[87] Tedaj je nedvoumno pojasnil svoja stališča: moderne umetnostne smeri so artizem, ker beže od resničnosti in od narave. Bodočnost bo zavrgla beg od resničnosti; umetniki bodo morali od spekulacije nazaj na zemljo in med ljudi.

Sicer pa je poleg omenjenih kritik njegov kritiški opus v prvem obdobju umetnosti po vojni razmeroma skromen, precej manjši od tistega, ki je nastal v sodelovanju z revijo *Sodobnost* po letu 1933. V obdobju do leta 1928, ko je odšel na skopsko univerzo,[88] je priobčil v *Zvonu* in v *Jutru*[89] kakih osem kritiških zapisov, ki pa sodijo ne

[84] isti: Moderno slovenačko slikarstvo. *Nova Evropa* (Zagreb) 1924, str. 214 do 218.
[85] isti: Veno Pilon, *Zbornik za* ... 1924, str. 84—87.
[86] isti: Rihard Jakopič v slovenskem slikarstvu. *Jakopičev jubilejni zbornik*, Ljubljana 1929, str. 28—43.
[87] isti: Umetnik in njegova doba, *Sodobnost 1939*, str. 313—319.
[88] Luc Menaše: Beseda o avtorju in izboru, *Umetnost in kritika*, Ljubljana 1953, str. 8.
[89] Poleg navedenih kritik naj omenim še kritiko XXVI. umetniške razstave v Jakopičevem paviljonu (Matija Jama — Ivan Zajec), *Zvon* 1923, str. 462—463.

glede na nazorske spekulacije med dragoceno gradivo tega časa. Izmed teh si je vredno ogledati kritiko v *Zvonu* (1926, str. 317—318), ki je obravnavala tri razstave naraščaja, ker nam kaže Mesesnelov odnos do sodobne arhitekture, kakršno je zagovarjal Dragotin Fatur. »Arhitektura je spočetka uporabljala geslo praktičnosti kot izgovor za primitivnost novih form, ki so se sčasoma razvile in s poglobitvijo postale temelj za novo stavbno estetiko... Naše dežele še danes povsem naravno stoje izven te sfere. Tako so Faturjevi medli odsevi neke svetovne moderne arhitekture ostali le poučen vzorec brez znakov veljavnega organizma... Drugi del (razstave) je nacionalen. Združitev jasno ni ne logična ne mogoča in razodeva Faturja kot povprečnega talenta.« V sklepu je zapisal: »Mladina brez revolucionarne moči, brez poguma za nova pota, ponižana še pod mero svojih zmožnosti, je v splošnem žela le apatijo. Publika, ki je pred nekaj leti živahno debatirala po razstavah naših mladih umetnikov, se je sedaj morda vendar prepričala, da nova umetnost ni modna izmišljotina, ampak da zahteva resnih umetnikov, v katerih utripije sodobno življenje močneje, kot se ga ljudstvo samo zaveda.«

S tem navedkom, ki je po času segel nekoliko naprej, se je v grobih potezah pokazala Mesesnelova osebnost v kritiki. Prav ta odlomek pa ga razodeva poleg Cankarja in Ložarja kot nenavadno ostrega presojevalca arhitektnega izraza (s tem se je ukvarjal tudi pozneje) in obžalovanja je vredno, da je odhajal v Makedonijo ravno v času, ko so postajala arhitekturna vprašanja vse bolj aktualna, Steletovo zavezništvo s Plečnikom pa ni obetalo objektivne ocene ne Plečnikovega dela ne zagovornikov funkcionalistične arhitekture. Po drugi strani pa kaže ta odlomek na to, da je bil Mesesnel mladim naklonjen, a v veri, da gre njihova pot od artizma k naravi in človeku, razvoj na Slovenskem pa ga je v tej veri potrjeval.

Leto 1923 nas znova opozarja na vprašanje kritiških zapisov, ki smo se ga bežno že dotaknili. To je vprašanje kritiških zapisov likovnih umetnikov in književnikov. Ta kritika, ki je bila glede kriterijev tesneje povezana bodisi z mišljenjem določene slikarske smeri bodisi da so jo spodbujala prijateljstva, se je le redko lotevala umetnosti v njenih poglavitnih razsežnostih. V tem obdobju so se oglasili k besedi: Rihard Jakopič, Ivan Vavpotič, Saša Šantel, Hinko Smrekar, Veno Pilon in književniki Ferdo Kozak, Miran Jarc ter publicist Božidar Borko. Povsem nepričakovano so se prav umetniki z izjemo Vena Pilona izkazali kot nenavadno slabi kritiki in celo Saša Šantel,[90] ki se je v letih dunajskega šolanja posvečal teoretičnim in estetskim vprašanjem, pri pisanju kritike nikoli ni segal preko okvirov slikarske smeri, ki ji je pripadal — poimpresionizma v druščini vesnanov.

Precej več čuta za sodobna umetnostna dogajanja srečamo med književniki. Pred poklicnimi kritiki so imeli predvsem to prednost, da so se lotili pisanja samo tedaj, kadar jih je določena razstava ali posamezni umetnostni izdelek pritegnil in spodbudil k pisanju. Spontanost in iskren odnos do snovi, o kateri so pisali, so poglavitne odlike knji-

[90] Saša Šantel: XXVIII. umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu, *Jutro* 15. IV. 1923, št. 116.

ževniške kritike, pomanjkljivosti pa so izvirale iz njihove nestrokovnosti. Nikoli si namreč niso prizadevali določenega pojava v umetnosti opredeliti s stališča forme, temveč jih je zanimala predvsem vsebina, h kateri so skušali prodreti z intuicijo. Njihovo delo dosega prav zaradi tega različne spoznavne ravni, toda glede estetike ne omahuje in je zato nepogrešljiv določevalec vzdušja časa. Med vidnejšimi uspehi kritikov književnikov naj omenim poročilo Ferda Kozaka o Jakčevi razstavi v Pragi[91] in Jarčeva premišljanja o Jakčevih lesorezih k *Pismom* Alojza Gradnika.[92]

Če je leta 1923, ko je slovenski ekspresionizem dosegel svoj zenit v abstraktnem slikarstvu, prišla v Ljubljano razstava Meštrovićevih del, se zdi, da je prišla nekoliko prepozno. Ko bi bil prišel Meštrović s svojimi ekspresionističnimi deli, ki so tako sugestivno učinkovala na Lojzeta Dolinarja in pozneje na Franceta Goršeta, vsaj leto prej, bi njegova usmeritev po vsej verjetnosti močneje potrdila prizadevanja slovenske moderne, tako pa je bila razstava pomembna navzlic Steletovemu navdušenju, češ da je ena največjih senzacij po vojni v Ljubljani,[93] zgolj zaradi Meštrovićevega imena. Pravzaprav je bila uspešna le v tem, da je Steleta utrdila v prepričanju o le navideznem Plečnikovem eklekticizmu, saj je trdil: »Formo si (Meštrović) prikraja po svojih doživetjih, po potrebah svoje vsebine; zato se prav nič ne boji navidezne izposoditve. V tem sta si z arhitektom Plečnikom na las sorodna, kakor različna je njuna snov in forma.« Na teh temeljih je Stelè začenjal sestavljati podobo o Plečniku: z zanikanjem eklekticizma, ki ga je Plečniku nasprotna stran vztrajno poudarjala.

Velik afirmativni pomen je imela razstava slovenske umetnosti v Hodoninu na Moravskem, saj je prinesla priznanje novejšim slikarskim prizadevanjem, ki jih je združeval Klub mladih. V njem so bili France in Tone Kralj, Veno Pilon, brata Drago in Nande Vidmar, France Stiplovšek, Lojze Spazzapan, Marjan Mušič, kiparja Ivan Napotnik in Tine Kos in še nekateri. Klub nikakor ni bil enoten niti po programski usmerjenosti, še manj pa po izpovedni moči posameznikov. Prevladovali so ekspresionisti, večino pa so opredeljevali formalni odmiki tako od naravne predloge kot od impresionističnih načinov preoblikovanj. Uvod v hodonínsko razstavo je bila V. razstava »Kluba mladih«, na kateri je Stelè[94] opazil pri Kraljih znamenja nekakšnega pešanja, Mesesnel[95] pa je v bistvu ponavljal svojo tezo, da umetnost mladih (predvsem je mislil na Kralja) v velikih delih izzveni votlo, v malih pa da dobi »kot apliciran okrasek dražest, služi dekorju in zbuja dopadenje.« Menil je, da mladi ustvarjajo »namesto duševnih emocij dobro umetno obrt, mesto ekspresivne linije se je pojavila arabeska...«, kar je v bistvu Mesesnelova opredelitev abstrakcije, kakršna se je pojavila med mladimi. Za poskuse, ki so nastajali poleg

[91] Ferdo Kozak: Razstava Božidarja Jakca v Pragi, *Zvon* 1923, str. 459—462.
[92] Miran Jarc: Božidar Jakac, Pisma, *Slovenski narod* 1. VI. 1924, št. 125.
[93] France Stelè: Ivan Meštrović; *Dom in svet* 1923, str. 301—302.
[94] France Stelè: V. umetnostna razstava »Kluba mladih«, *Slovenec* 16. III. 1924, št. 64. isti: Razstave slovenske umetnosti v letu 1924; V. razstava »Kluba mladih«, *Dom in svet* 1924, str. 259—261.
[95] France Mesesnel: V. razstava Mladih v Ljubljani, *Jutro* 19. II. 1924, št. 43.

ekspresionistične smeri, pa sploh ni imel nikakega razumevanja. Tako je po njegovih besedah Oražem razstavil »zaokrožen plagijat, brezdušno dopolnjen Arhipenkov ‚Torzo' in Spazzapana je zavrnil, češ da »... dela s kubističnimi elementi, ki so pri Francozih logični, pri njem pa provincialen anahronizem.« Toda ne Steletu ne Mesesnelu se ni zdelo potrebno razmejiti med vsemi različnimi slikarskimi usmeritvami, kakršne so se pojavile v »Klubu mladih«, niti se nista vprašala po razlikah med tako imenovano ljubljansko skupino slikarjev (Kralja, Vidmarja, Stiplovšek, Mušič idr.) in goriško (Pilon, Spazzapan, Čargo). In tako se je zgodilo, da je to delo opravil, mimo strokovne kritike, Veno Pilon sam v poročilu o prvi goriški umetnostni razstavi.[96]

Pilon je uvodoma nenavadno spretno opisal razmere v Gorici, v kakršnih so razstavljali slovenski umetniki v navidez enotni skupini goriških umetnikov, po večini včlanjenih v umetniški krožek »Circolo artistico«. »Namenili so me,« piše Pilon, »za ‚clou' razstave, zastopnika dežele, simbolično vez obeh plemen (Slovencev in Italijanov). In zastopnika »avantgarde«. Zunanjega protesta proti temu vpadu sicer ni bilo, ker je bila publika, lačna senzacije, že vzgojena.« O Spazzapanu je Pilon pisal, da je bil največji grafik v skupini in »... uporna osebnost te razstave. Rafiniran risar v borbi z materialnostjo predmeta; njen vesten opazovalec in ciničen kritik. Še brezobzirnejši napram sebi in svojemu delu, si s filozofskim cinizmom podira lastno zgradbo in jo zopet zida.« Prav v nasprotju z Mesesnelom je trdil: »Njegova močna življenjska osebnost ga brani pred mehaničnim posnemovanjem modernih atributov, kateri so pri njem zgolj izrazno sredstvo za oseben sodoben nazor.« Ob koncu svojega poročila pa je dosežek Slovencev na goriški razstavi opredelil tako v razmerju do Italijanov kot do »ljubljanske ekspresionistične šole«. »... Latinci, preskušeni v svoji tradiciji, skrajno rutinirani v svojem metieru, elastični v ustvarjanju. Njim nasproti stojimo mi, okorni učenci svobodnih rok, požrtvovalni, razglabljajoči darove, prejete od naših učiteljev kulture. Jecljajoči še, a nosni vsebine. Med obema skupinama je nešteto prehodov, pretakanj iz ene krvi v drugo. Kar se tiče nas posebej, je tu vidna v nas enota, ostra in težko kljubujoča ljubljanskemu liričnemu in literarnemu pojmovanju sodobnosti. Brez dvoma nas naš etnografski položaj približuje latinskemu življenjskemu nazoru, ne da bi mogli zatajiti naš plemenski značaj. Res je, da so Italijani pokazali le neznaten odlomek svoje nacionalne energije, medtem ko smo mi razložili skoro najboljše naše, vendar je tako neenako tekmovanje za absolutno merilo naših moči zelo važno; naši plemenski sosedje so postali na okorno našo hojo zelo pozorni in so raznesli njen odmev daleč čez ozke meje province. Za nas je to edina pot v širši svet, most iz lokalnega zamaknjenja na mednarodni forum tekmovanj.«

Ni dvoma, da gre v tem Pilonovem prispevku poleg nekaterih Cankarjevih in Steletovih kritik od impresionizma do abstraktnega ekspresionizma in poleg Pibrovega prispevka za enega največjih uspehov slovenske kritike med vojnama. Pilonova velika razgledanost, programska nevezanost (miselna neutesnjenost) in intuitivnost pri pre-

[96] Veno Pilon: Prva goriška umetnostna razstava, *Jutro* 23. V. 1924, št. 123.

soji so vodile, podobno kot Pibra, a z večjo gotovostjo, po eni strani do zanesljivih kritiških rezultatov, po drugi pa razodevajo Pilona kot človeka, ki se je dokaj jasno zavedal pomena mednarodnih tekmovanj in absolutnih kritiških meril, o čemer matična domovina še ni veliko premišljala in je tako pošiljala v Hodonín po splošni presoji premalo prečiščen, skoraj naključen izbor umetnin, kar je veljalo zlasti za starejše slikarske smeri. Zadovoljivo so se predstavili le mladi.[97]

Skoraj sočasno so se predstavili v Ljubljani sodobni hrvaški umetniki in potem še mlada češka umetnost, ki jo je zastopal klub »Manes«. Slovenska kritika je obe razstavi pozitivno ocenila in opozorila, kako so oboji umetniki v tesni povezavi s francosko umetnostjo v nasprotju z našimi, ki imajo močan občutek za »zdravo nrav«.[98] Kritiki se je zdelo pomembno, kar so pokazali, zlasti so jo utrdili v prepričanju (Steleta), da je kubizem »organičen pojav«. Pojmovala ga je kot »dekorativnost in materialno vsakdanjo prezrto estetiko, lepoto barvne materije in oblike« ter ga napak povezovala s tem, kar je zanesel med Slovence Černigoj. Nadalje je Steletu razstava pomenila, da se je umetnost znašla na nekakšnem razpotju; razvoj od tod naj bi šel v tradicionalno umetnost (modernizirani realizem) ali v popolnoma brezpredmetno slikarstvo (Kandinsky). Glede na svoje mnenje, da abstraktna umetnost ne omogoča nadaljevanja, čeprav je posledica logičnega razvoja, je razumljivo, da je Stelè usmerjal svoj kritični pogled v smeri »moderniziranega realizma«, ki ga je Mesesnel že pred tem označil za »novo stvarnost«. Temeljev za svojo trditev pa Stelè ni našel le v delih na razstavi sodobne češke umetnosti, temveč so ga nekatera zadnja dela bratov Kraljev prav tako potrjevala v tej misli. Leta 1924 je namreč France Kralj prešel od abstraktnega ekspresionizma in čiste abstrakcije k formalno, motivno in potemtakem vsebinsko drugačnemu slikarstvu, toda še vedno v ekspresionističnem kontekstu. Motive je iskal zdaj v kmečkem okolju, telesnost figur je postala polno plastična, barva je dobila »kovinski« prizvok, vsebina je postala grozljivo zagonetna.[99] Kritika je skoraj enodušno zaklicala: »En sam pogled po razstavni dvorani pokaže gledalcu, da sta se oba Kralja v novejših tvorbah približala realnemu življenju«,[100] in po večini z zadoščenjem ugotovila, da sta naposled tudi razumljivejša. Bolj pronicljivi kritiki so opazili, da sta razstavila sicer manj, a da je bilo to kvalitetnejše. Opazili so večjo plastičnost in določenost forme ter barvo, ki je pokorna formalnim in modelacijskim vidikom.[101] Steletu pa je bila njuna prenovljena umetnost predvsem dokaz za tezo, ki jo

[97] France Stelè: Razstave slovenske umetnosti v l. 1924; Slovenska razstava v Hodonínu. *Dom in svet* 1924, str. 259—262.
France Mesesnel: Slovenska umetnost v Hodonínu, *Jutro* 1. IV. 1924, št. 79.

[98] France Stelè: Razstava češke moderne umetnosti, *Slovenec* 6., 7., 12. IX. 1924, št. 204, 205, 208.

[99] Reprodukcije del Franceta in Toneta Kralja iz tega časa sta prinesla *Dom in svet* 1925 ter knjiga Fran in Tone Kralj (Ljubljana 1925) s Steletovim uvodnim spisom.

[100] Razstava bratov Kralj, *Jutro* 8. IX. 1925, št. 208.

[101] Rajko Ložar: IX. umetnostna razstava »Kluba mladih« v akademskem domu, *Narodni dnevnik* 11. IX. 1925, št. 184.

je razvil ob razstavi češke umetnosti, po drugi strani pa za tezo, ki jo je postavil kmalu po prvih ekspresionističnih poskusih na Slovenskem in jo potem znova oživljal: »Tradicija (ekspresionizma) ni toliko tradicija slovenskega impresionizma, ki je njen neposredni predhodnik, kolikor tradicija prirojene nadarjenosti, ki ustvarja v ljudski umetnosti.«[102]

Ta formalni preobrat je kritiko tako prevzel, zdel se ji je tako usoden za vse umetnostno ustvarjanje (očitno je zasledovala samo eno umetnostno smer v kontinuiteti od bratov Šubicev naprej), da je prezrla vrsto umetnostnih pojavov zunaj ekspresionistične smeri. Opozorili smo na Cankarjev odnos do sodobnega evropskega slikarstva, videli smo, kako je Mesesnel opravil z Lojzetom Spazzapanom; poleg tega je šla kritika skoraj neprizadeto mimo poskusov Avgusta Černigoja, mimo njegovih konstruktivističnih gesel in z njimi v zvezi mimo nekaterih bistvenih vprašanj moderne arhitekture; molče je prešla avantgardistično revijo *Tank*. Toda o *Tanku* bomo spregovorili pozneje.

Avgust Černigoj je prihajal iz nemškega Bauhausa. V Ljubljani je razstavljal že leta 1924 svoja konstruktivistična dela na srednji tehniški šoli. O tem dogodku ni poročal nihče, pač pa je vzbudila več pozornosti njegova razstava v Jakopičevem paviljonu poleti naslednjega leta. Tedaj je Černigoj z vrsto lastnih del dokazoval logičnost razvoja od impresionizma preko ekspresionizma in futurizma v konstruktivizem. Zavzemal se je za tisto obliko konstruktivizma, kakršna se je pojavila v Sovjetski zvezi. Silvester Škerl, za njim pa Stele[103] sta zavrnila tak poskus dokazovanja »iz sebe«. Škerl je napisal: »Razstava spominja na muzej, ne pa na produktivno umetniško silo,« čeprav je v isti kritiki Černigoju priznal virtuoznost v grafiki. Oba kritika sta se ustavljala ob manifestativnih izjavah o razpadu meščanske umetnosti, o smrti umetniškega instinkta itn., jedru sporočila konstruktivizma, o katerem je Černigoj bolj prepričljivo spregovoril že leta 1924, pa sta se oba ognila. To pa gre prejkone spet na rovaš kritike, vzgojene od klasičnih, humanističnih zgledih, ki ji je bila tedaj misel na umetnostni eksperiment kot na edino ali možno poslanstvo umetnosti docela tuja. Černigojeva vrnitev k »zmernemu realizmu« v tridesetih letih[104] pa je bila kritiki spet dokaz, da je Černigoja vleklo bolj slepo navdušenje za novo kot pa resnična povezanost s konstruktivizmom. Tega, da je Černigoj s konstruktivizmom veliko tvegal, zlasti ker je propagiral »boljševiški konstruktivizem« in sploh nastopal z »dvomljivimi« politično obarvanimi gesli in zato izgubil službo v Ljubljani, kritika ni jemala v poštev.

[102] France Stelè: XVII. umetnostna razstava, *Slovenec*, nav. delo; isti: Brata Kralja, *Dom in svet*, platnice pete številke, isti: *Fran in Tone Kralj*, Ljubljana 1925.

[103] Silvester Škerl: Černigojeva razstava v Jakopičevem paviljonu, *Slovenec* 12. VII. 1925, št. 154, France Stele: Avgust Černigoj; Umetnostne razstave leta 1925, *Dom in svet* 1926, str. 47—54.

[104] Avgust Černigoj je razstavil v Jakopičevem paviljonu, *Umetnost* 1937/1938, str. 53.

Slabe razmere v pogledu kritike, »... ki ostaja avtoritativno, ali strujno, ali pa strankarsko omejena, zaradi blagohotne popustljivosti kritike, ki napak misli, da mora učinkovati predvsem vzpodbudno,«[105] so gnale Josipa Vidmarja, da je v letu 1925 začel izdajati in urejati revijo *Kritika*, Stanka Vurnika pa, da je postavil zahtevo po kritiki kot družbeni vrednoti.[106] Pričakovali bi, da bo *Kritika* prinesla kakšno novost tudi v pogledu likovne kritike, denimo v natančno izdelanem estetsko-kritičnem konceptu, vendar se to ni zgodilo. Že na začetku beremo kritiko[107] Karla Dobide, v kateri se je avtor že takoj razšel z jasno postavljenimi Vidmarjevimi načeli na prvih straneh. Za njim je priobčeval svoje kritiške spise o likovnih dogodkih Romeo Bučar. Ker pa je živel v Zagrebu in je bil precej oddaljen od dogajanj na Slovenskem, ni mogel dovolj veljavno presojati. Revija *Kritika*, ki je kmalu nehala izhajati, potemtakem ni spremenila razmer v likovni kritiki pri nas; nasprotno, zdi se, da so se te nekako ustalile. Strokovna kritika je nastopala s skoraj istim kritiškim aparatom, celo s skoraj istim izrazoslovjem. Razstave v tem času pa so v splošnem kazale »komaj še sled tiste borbene živahnosti, ki je označevala prva leta po vojni«,[108] in v kritiki je bil položaj isti. Pisanje namreč ne izdaja več tiste iskrene predanosti stvari, ki je bila značilna za del kritike samo kako leto, dve nazaj, in celo jezik kritike je postal nekako ohlapen, neizrazit, prav v nasprotju s prvotnimi Cankarjevimi in Steletovimi natančnimi formalnimi in snovnimi opredelitvami. V umetnosti in kritiki so se torej kazala znamenja utrujenosti, morda tudi zaradi velikega ustvarjanja, kar v kritiki velja predvsem za Steleta. Zato ni naključje, da srečamo v naslednjem letu na pragu nove stvarnosti v središču kritiškega dogajanja dva mlajša kritika: Stanka Vurnika in Rajka Ložarja. Posebno Stanko Vurnik je v tem času s svojimi teoretičnimi razpravljanji dokaj natančno določil estetsko pozicijo svoje idejne skupine. Pri tem ne gre prezreti, da je prihajal iz Cankarjevega seminarja, tako da je Cankarjevo avtoritativno stališče do sodobnega likovnega dogajanja prihajalo tudi v tem času vsaj deloma na plan skozi kritično pisanje učencev, predvsem Vurnika.

Vurnik je proti koncu leta 1926 objavil v *Domu in svetu* sestavek K sodobni upodabljajoči umetnosti.[109] V uvodnem delu svojega razmišljanja je ponovil znano stališče, kako je individualizem povzročil slogovno neenotnost, nešteto smeri — izmov, ki nimajo med seboj nobene zveze, ter se nazadnje dokopal do spoznanja, da se je »novi stil izrazito javil v arhitekturi kot najbolj ‚porabni' panogi umetnosti. Druge umetnosti so v ozadju«(!). Te trditve sta se pozneje oprijela še Stelè in Ložar in je bila med vojnama splošno uveljavljena. Zatem je Vurnik pisal, da je leto 1926 pomemben mejnik v umetnosti bratov Kraljev. Tonetova slika Slovenska svatovščina in Francetova Družin-

[105] Josip Vidmar: Urednikov uvodnik, *Kritika* 1925/1926, str. 1—3.
[106] Stanko Vurnik: Umetnostna kritika kot družbena vrednota. *Dom in svet* 1926, str. 89—93.
[107] Karel Dobida: Po božični umetnostni razstavi, *Kritika* 1925/1926, str. 3—6.
[108] France Stelè in Rajko Ložar: Umetnostne razstave v letu 1925, *Dom in svet* 1926, str. 47—54.
[109] Stanko Vurnik: K sodobni upodabljajoči umetnosti; Razmotrivanje spričo jesenske umetnostne razstave, *Dom in svet* 1926, str. 278—280.

ski portret sta »važna mejnika v razvoju slovenske moderne iz ekspresionizma v plastični realizem (novo stvarnost). Brez kubističnega intermezza smo dosegli Slovenci novi stil Evrope... Stojimo v znamenju nove, realistično usmerjene umetnosti; izgleda, da je konec starega, subjektivno-individualnega stila...« Vurnik je izrazil stališče, ki bi bilo brez Cankarjevega vpliva le stežka opredeljivo. Je pa to stališče nedvomno bolj odsev upanj, ki jim je dajala življenje vizija, uklenjena v shemo *Sistematike stila*. Za Steleta pa ni nič manj značilno, da se je teh trditev nemudoma oprijel[110] in prevladujoči pomen arhitekture povezal z delom Jožeta Plečnika.

Na Plečnika je opozoril že leta 1920 ob knjigi Koste Strajnića o Plečniku,[111] prvi pomembnejši kritiški prispevek o njem pa je priobčil prav leta 1926,[112] ko je bila cerkev Sv. Frančiška v Šiški skoraj sezidana. Tedaj je govoril o vsebinski plati arhitekture, ki naj bi arhitekturo dvigala od suhoparne konstruktivne stroke do umetnosti. Po Steletovem mnenju je cerkev izrazito moderna umetniška zasnova, rešena s pomočjo prastarih elementov, zakaj »... umetnik je v svoji duši negoval idejo o učinkoviti *sakralni dvorani* in jo sedaj pred našimi očmi oblači v materialne vidne oblike. To je glede na namen stavbe socialno dejanje.« V poročilu o umetnostni dejavnosti v letu 1926 je prav ob Plečniku poudaril »neko nadprovincialno zrelost... Plečnik je tako globoko zaoral, kot je pri nas samo še barok... če ne najdejo ta dela splošnega glasnega odmeva, je vzrok pač ta, da še vedno nimamo čuta za prave kvalitete umetniških del in ne umemo zavzeti napram novim pojavom stališča brez predsodkov.« Zanosno je pristavil: »Delo v Zbornici (za trgovino, obrt in industrijo) pomeni poleg uresničenja velikih estetskih kvalitet posebno utrditev naše ustvarjalske samozavesti.«

Zdi se, da je v prvem navdušenju in ob vsem novem kritika Plečnika ugodno sprejela. Tako je imel arhitekt Rado Kregar predavanje, ki ga je deloma povzelo *Jutro*[113] in v katerem je o Plečniku sodil takole: »Plečnik je v svojih delih izrazit klasicist, toda tolike individualne moči, da se njegova dela močno razlikujejo od del drugih arhitektov... Kljub močno poudarjenemu klasicizmu nosita obe stavbi (cerkev Sv. Frančiška in dom duhovnih vaj v Šiški) izrazite poteze moderne dobe.« Hkrati pa se je Kregar navduševal za inženirsko arhitekturo, konstruktivizem in funkcionalizem ter se zavzemal za novo estetiko, ki »... leži v prvi vrsti v koristnosti predmeta.« To je bil poleg poročila Joža Glonarja[114] o načelih funkcionalizma, ki jih je povzel po češki reviji *Stavba* (ta je prinesla stališča Thea van Doesburga), in Černigojevih gesel eden redkih glasov o funkcionalizmu

[110] France Stelè: Leto 1926 v razvoju slovenske umetnosti, *Dom in svet* 1927, str. 120—121; 156—158.
[111] isti: Kosta Strajnić, Jože Plečnik, *Dom in svet* 1920, str. 312—315.
[112] isti: O arhitekturni umetnosti; Ob priliki najnovejših del J. Plečnika, *Dom in svet* 1926, str. 45—47.
[113] Rado Kregar: Naša novejša arhitektura, *Jutro* 25. III. 1926, št. 69.
[114] Joža Glonar: Obnova arhitekture /Izvleček iz češke revije ‚*Stavba*', kjer se je oglasil pod gornjim naslovom Theo Van Doesburg/, *Slovenec* 17. VIII. 1924, št. 187.

sploh, vsekakor pa prva opredelitev dela kritike zanj. To pa pomeni začetek polarizacije v slovenskem arhitekturnem snovanju, ki je vodila v poznejših letih v odkrito nasprotovanje med Plečnikom in njegovo šolo ter Vurnikovo šolo in arhitekti, ki so prihajali v domovino iz šol na tujem. In prav leta 1926 zaznamujemo Vurnikov preobrat od dekorativne arhitekture k funkcionalizmu, ne da bi se tudi dokončno odpovedal iskanju »narodnega« sloga. To je sam pojasnil v *Domu in svetu*:[115] »Najvišji cilj šole pa ni goli konstruktivizem, marveč tisti idealizem, ki je bil vodnik v vseh časih zdravega umetniškega razvoja.«

Poleg drugega zapisanega pa ta navedek zgovorno priča, kako nejasna izhodišča je imela funkcionalistična arhitektura pri nas in morda prav tu tiči razlog, da je bila tudi kritika te arhitekture, ki so jo v veliki meri pisali tudi sami arhitekti, pozneje tako negotova v stališčih in sodbah.

O kakem vidnem naprezanju za industrijsko oblikovanje, ki je postalo v Evropi aktualno že pred vojno, z Bauhausom pa po vojni celo popularno, pri nas ni mogoče govoriti, vsaj v tem prvem obdobju ne. Na srednji tehniški šoli, na kateri so poučevali tudi umetno obrt, je tedaj prevzel keramični oddelek France Kralj. Stanko Vurnik je dogodek označil za osamosvojitev slovenske keramike.[116] Toda šlo je za dogodek izrazito umetniškega značaja (za oblikovanje unikatov), kar seveda ni zbujalo dosti obetov za prihodnost industrijskega oblikovanja. Drugi odločilni zaviralni moment je pomenilo Plečnikovo stališče do tega vprašanja. Plečnik je namreč pojmoval arhitekturno nalogo kot delo, ki ga je treba oblikovati do zadnjega detajla, in skoraj ni segal po industrijsko izdelanih stavbnih elementih in okovju, temveč jih je načrtal sam, izdelali pa so mu jih nekateri obrtniki, ki si jih je znal vzgojiti za najbolj zahtevne naloge. Poleg tega se je ukvarjal še z načrtovanjem pohištva, z grafičnim oblikovanjem in podobnim. Na ta del njegovega ustvarjanja je Stelè večkrat opozoril[117] in je podobno kot v presojanju arhitekture pristajal na Plečnikov koncept, tako da vprašanja industrijskega oblikovanja tedaj nikoli ni opazil v luči evropskih pobud in tendenc. Toda tega tudi drugi poklicni kritiki niso opazili.

Popuščanje v »radikalnosti« formalnega izraza, ki ga je kritika tako jasno zaznamovala v umetnosti bratov Kraljev, se je naenkrat polastilo tudi drugih mlajših. Nenavadno hitro je od svojega ekspresionizma odstopil tudi Božidar Jakac, kar se je pokazalo na skupni razstavi z Jožetom Gorjupom. Neznani kritik v *Slovenskem narodu*[118] je po vsej verjetnosti povzel splošno mišljenje občinstva in velikega dela kritike: »Dočim sta šla oba Kralja iz preočito poudarjene literarnosti in metafizičnosti v poenostavljanje in plastičnost, ki je posebno izrazita pri Pilonu, sta Jakac in Gorjup tudi usmerjena v to

[115] Ivan Vurnik: Vurnikova šola za arhitekturo, *Dom in svet* 1926, str. 29—31.
[116] Stanko Vurnik: Osamosvojitev slovenske keramike, *Dom in svet* 1926, str. 213—215.
[117] Naj omenim samo en zgled: France Stelè, Sodobna evharistična umetnost, *Mladika* 1935, str. 211—217.
[118] Razstava Gorjup-Jakac, *Slovenski narod* 3. VI. 1926, št. 123.

uperjenost, a sta bliže umirjenosti, čemur bi tudi lahko rekel, da sta bliže pojmovanju obiskovalcev razstavišča.« Znamenja »otoplitve« je prinesla tudi II. razstava na velesejmu leta 1927, kjer se je prvič v Ljubljani predstavil Miha Maleš. Ta je razstavil s Stanetom Cudermanom še enkrat v tem letu, oba pa sta bila predhodnika nove generacije slikarjev, ki so se predstavili kot skupina naslednje leto. Nadeli so si ime Četrta generacija; ta je pomenila z večino svojih predstavnikov nadaljnje odstopanje od idealov ekspresionizma in je iskala po eni strani več stikov z zahodnoevropskimi smermi (Maleš), po drugi pa več z generacijo impresionistov (France Pavlovec), tako da je člankar v *Slovenskem narodu* (3. IX. 1928, 201) značilno pripomnil: »Zgodilo se je prvič po prevratu, da so razstavili mladi slovenski umetniki, v katere veruje tudi starejša umetniška generacija.«[119] Položaj je bil po Steletovi oceni[120] umetniškega življenja v letu 1927 tak, da je na prvo mesto postavil Plečnikove stvaritve kot »temeljni kamen za bodoče umetniško delovanje... Slikarstvo in kiparstvo je za smotrnim razvojem arhitekture ostalo zadaj.« In kot nalašč v potrdilo tej tezi je slikarstvo poseglo po monumentalnih nalogah v stenskem slikarstvu: Tone Kralj je poslikal cerkve v Strugah, v Volčah pri Tolminu, v Avbru na Krasu, Ivan Čargo je naslikal freske na stopnišču Škerlove hiše, Rihard Jakopič pa se je lotil fresk v prehodu hiše na Ahacljevi (danes Njegoševi) ulici. Kiparstvo pa je po Steletu najbolj zaostajalo. »...Dolinarjeva stilizacija nima duše in zato ravno ona posebno odkriva ubožnost naše kiparske sedanjosti.« Stelè je sodil, da je tudi kvalitetna raven umetniške produkcije upadla; iz vsega pisanja kritike pa se da presoditi, da razstava slovenskega modernega slikarstva v Pragi leta 1927 ni imela takega uspeha kot hodoninska.

Navzlic splošnemu upadanju in utrujenosti, ki je legla na slovensko umetniško ustvarjalnost in kritiko, pa se v letu 1927 srečamo z izrazitim avantgardističnim pojavom. To je gibanje okrog revije *Tank*, ki je tudi v pogledu kritike prinesla nekaj novosti. Revijo je urejeval Ferdinand Delak, človek, ki se je ukvarjal sicer z gledališčem in režijo, z likovnostjo pa je prihajal v stik ob vprašanju sodobne scene. Toda če natanko preberemo Delakov uvodnik v *Tanku* Mladina, podaj se v borbo,[121] v katerem je označil programske smernice gibanja, bomo prišli do sklepa, da je bila Delaku in njegovim somišljenikom drzna in izzivalna poza avantgardizma sama sebi namen. Šlo jim je za nekakšno imaginarno naprednost, ne da bi si bil kdorkoli od sodelavcev docela na jasnem, kaj z njo početi. In ker je imela revija v temelju tako neizdelana stališča, je povzemala in nekritično ponavljala gesla, ki so se pojavljala po Evropi in tudi pri nas zunaj etabliranih smeri in institucij. Iz istega razloga je združevala ljudi različnih prepričanj (Delaka, Černigoja, Faturja in druge), objavljala je prispevke italijanskih futuristov, prinašala gesla francoskega nadrealizma, objav-

[119] Posebno pomembno zunanje znamenje te zveze je bilo, da je njihovo razstavo odprl Rihard Jakopič, potem ko je imel kratek nagovor.

[120] France Stelè: Umetniško življenje v letu 1927; splošni položaj, *Dom in svet* 1928, str. 48—51.

[121] Ferdinand Delak: Mladina, podaj se v borbo, *Tank;* revue internationale active 1927, str. 5.

ljala tipografsko poezijo in podobno. V tem slepem navduševanju za vse novo in v sovraštvu do starega, okostenelega, »pasatističnega« in lokalno omejenega (»živela nova umetnost brez galerije, muzeja in cerkve. Nova umetnost mora živeti, mora koristiti in služiti... Brata Kralja in Dolinar naj poginejo v oni majhni in filisterski Ljubljani... Zavedno se moramo boriti proti takim lokalizmom!«) pa je imela revija *Tank* v Sloveniji tudi že predhodnike. To je bil Anton Podbevšek v prvih povojnih letih s svojo navdušeno avantgardistično kritiko v socialno-demokratskem *Napreju*,[122] s svojim pesniškim udejstvovanjem,[123] sodelovanjem pri avantgardistični reviji *Trije labodje* ter s kratkotrajnim poskusom izdajanja revije *Rdeči pilot* (1923, 1924). Vsi ti avantgardistični poskusi, ki imajo skupni imenovalec predvsem v strastni želji, prekiniti vse tradicionalno (pisali so brez ločil, velikih začetnic itd.), so bili odmevi pomembnejših revolucionarnih gibanj v Evropi, ki so imela resnično podlago, resnične nasprotnike in otipljive cilje. Za slovensko umetnost, ki je prejkone šele nastajala in je ni težilo zgodovinsko breme umetnosti v galerijah in muzejih, pa njihov radikalni srd ni mogel imeti večjega pomena. Kljub temu pa je sam pojav *Tanka* pomemben. Slovenski likovni kritiki se je spet ponujala priložnost, da oceni novodobne evropske smeri od dadaizma, konstruktivizma do nadrealizma, četudi po *Tanku* prikrojenih informacijah. Toda tudi na ta izziv v redakciji revije ni odgovorila in ni pisala o *Tanku*. Poleg informacij torej, čeprav nepopolnih, o nekaterih dogajanjih v Evropi pa je *Tank* prinašal zanimivo gradivo: o opremi sodobnega stanovanja izpod peresa Dragotina Faturja,[124] Černigojevo poročilo[125] in posnetke z razstave konstruktivistov (predvsem Slovencev) v Trstu leta 1927 (posnetki so toliko bolj pomembni, ker so eksponati domala izgubljeni), nadalje reprodukcije del Lojzeta Spazzapana, Avgusta in Karla Černigoja ter Ivana Čarga, del, ki na tedanjih razstavah niso imela primere, Černigojevi linorezi pa so tudi po kvaliteti močno opazni.

Tudi v pogledu kritike pomeni *Tank* novost, saj je povzel slog pisanja po evropskih zgledih. To je tip diskvalifikatorske kritike, kritike slepega navdušenja brez razvidne metode in brez argumentacije.[126] Način pisanja, ki mu ne gre odrekati pomena, omenjamo spet bolj kot nakazano možnost kot pa uspešen in za umetnostno zgodovino uporaben tip.

Vse doslej je bilo naše razpravljanje usmerjeno k jedru umetniškega dogajanja na Slovenskem: v Ljubljano in nekoliko na Primorsko, v Gorico in Trst. Poleg teh središč pa se je začel uveljavljati tudi Maribor. Začetki umetniškega življenja so bili dokaj skromni in so imeli večji pomen v narodno vzpodbudnem pogledu kot v pogledu

[122] Anton Podbevšek: 20. umetnostna razstava v Jakopičevem poviljonu, *Naprej* 17. XI. 1921, št. 261.
[123] isti: *Človek z bombami*, Ljubljana 1924.
[124] Dragotin Fatur: Kaj in kako? Oprema stanovanja, *Tank* 1927, str. 36—39.
[125] Avgust Černigoj: Grupa konstruktivistov v Trstu l. 1927, *Tank* 1927, str. 90.
[126] Poleg gornjega Černigojevega poročila naj omenim nekaj starejšo kritiko Ivana Čarga: Nekaj misli o goriški umetnostni razstavi, *Edinost* 29. V. in 5. VI. 1924, št. 128, 134.

novosti in kvalitete.[127] Leta 1920 so mariborski umetniki osnovali umetniški klub Grohar. Sestavljali so ga: Viktor Cotič, Avgusta in Henrika Šantel, Anton Gvajc ter mlajši Fran Stiplovšek, Ivan Kos, Ante Trstenjak in drugi. Med mlajšimi je prevladovalo ekspresionistično občutje (Stiplovšek, Kos). Ker pa med njimi ni bilo močne povezujoče osebnosti, kot je bila npr. Jakopičeva v Ljubljani pred prvo vojno, je dejavnost kluba kmalu zamrla. Umetnostno življenje je znova oživelo šele v začetku tridesetih let, ko je bil ustanovljen klub Brazda. Med kritiki, ki so dokaj objektivno poročali o mariborskih dogodkih in v gošči vspodbudnih besed našli pravo merilo za precej povprečno in podpovprečno blago, je treba omeniti vsaj Maksa Šnuderla in Božidarja Borka s poročili v *Jutru*.[128]

DRUGO OBDOBJE 1927—1936

Kritika nove stvarnosti in spremnih pojavov

Po prvem obdobju slovenske umetnosti v novi državi, ki se povsem po naključju veže z obdobjem parlamentarno-demokratične Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev, se začenja novo, na zunaj precej manj razgibano obdobje, dasi se začenja s streli v Narodni skupščini v juniju leta 1928. To je čas tlečih notranjih nasprotij in tihega pa tudi glasnejšega negodovanja, ki je raslo na pogoriščih velikih upov in pričakovanj. Zakaj tudi streli med poslance so bili le zunanje znamenje rastočega nezadovoljstva nad jalovostjo parlamentarnih prerekanj med strankami in narodnimi skupnostmi, ki so skušale uresničiti vsaj nekaj načrtov, s katerimi so prišle v novo državo, kralju Aleksandru pa so dajali v roke dovolj močno opravičilo, da je 6. januarja 1929 uvedel svojo diktaturo ter uzakonil en jugoslovanski narod s tremi plemeni, ki ga sestavljajo. Zunanja znamenja tega preobrata in nove načelne usmeritve so se pokazala z naročili in natečaji za javne dinastične spomenike.

Mnogo težje in globlje posledice kot novi pritiski diktature je v umetniškem življenju povzročila svetovna gospodarska kriza v začetku tridesetih let, saj je ogrozila eksistenco pretežne večine umetniškega življa. Število razstav se je nagloma zmanjšalo, reprezentativnih sploh ni bilo več; naročila so skoraj povsem usahnila. Kvalitetnost del, ki so bila dostikrat narejena v naglici in za prodajo, je razumljivo upad-

[127] Otvoritev prve umetnostne razstave v Mariboru, *Jugoslavija* 11. XII. 1920, št. 299.

[128] Makso Šnuderl: IV. umetnostna razstava kluba »Grohar« v Mariboru *Jutro* 9. XI. 1922, št. 266; isti: Šesta razstava Grohar-ja v Mariboru, *Jutro* 3. III. 1923, št. 77; isti: VIII. umetnostna razstava kluba »Grohar«, *Jutro* 21. VIII. 1923, št. 194; isti: Razstava »Kluba mladih« v Mariboru, *Jutro* 24. IV. 1924, št. 98. Božidar Borko: Mariborska umetnostna razstava, *Jutro* 14. XI. 1926, št. 270. Ob tej razstavi je zapisal: »Niti razstava sama, niti razstavljalci nimajo širšega umetnostnega pomena; ne utirajo novih potov in ne dajejo novih senzacij; ali tudi s splošnega vidika je razstava zanimiva, saj je po svoji usmerjenosti odraz tiste tišine, ki počasi zopet nastopa po velikih prevratnih viharjih v oblikujoči umetnosti.

la. Položaj se je z leti le počasi izboljševal, toda prav do začetka druge vojne ni dosegel ravni dvajsetih let. Tedaj si ni težko predstavljati razpoloženja občinstva. Vse manj se je zanimalo za umetnostna vprašanja in vse manj je bilo pripravljeno na kakršenkoli poskus; lotevala se ga je apatičnost.

Kar zadeva umetnostno kritiko, je mogoče v splošnem trditi, da je njena raven upadla in mestoma postala povsem nerazsodna. To pa se ni kazalo le v odnosu nekaterih skupin do določene umetniške osebnosti, ki so jo nekritično proslavljale (primer Karle Bulovčeve), temveč tudi v odnosu vidnejših kritikov do pomembnejših umetnostnih dogodkov. Govoriti smemo kar o precejšnjih spodrsljajih in precenjevanju nekaterih pojavov. V tem času so se pojavili nekateri novi kriteriji presoje: kriteriji »proletarske umetnosti«, kriteriji »nacionalne umetnosti« itd. Kritika je s takimi izhodišči opravila in nastopila v imenu ene umetnosti, v tem okviru pa se je v kritiki Franceta Mesesnela dokončno izoblikoval kriterij angažiranosti umetniških stvaritev v odnosu do *resničnega sveta* in *resničnih njegovih tegob*, ki se kažejo v njegovi socialni strukturi. Razvijanju te njegove misli sledimo od prispevka za *Jakopičev zbornik* (1929) do notranje enotnega kritiškega dela za revijo *Sodobnost* od leta 1933 do začetka vojne. Ob Jakopičevem zborniku je treba poudariti tudi Cankarjev prispevek v njem, ki se od Mesesnelovega v načelu razlikuje in po rezultatih pomembneje prispeva tako k umetnostnozgodovinski podobi Jakopiča kot tudi k podobi kritike tega obdobja.

Po bežnih prispevkih v prvem obdobju moremo v tem času z gotovostjo govoriti tudi o arhitekturni kritiki. Pospeševala jo je tudi revija *Arhitektura*. Poleg Steletovega pisanja o Plečniku, ki je postajalo ponekod nekritično, je treba omeniti predvsem Mesesnelov pa tudi Ložarjev prispevek.

Umetnostna kritika, ki je tako zanesljivo opredelila prelom v umetnosti ekspresionizma, ki po večini kar ni mogla skriti zadovoljstva, zakaj njene negotovosti je bilo konec, se je hitro oprijela izraza »nova stvarnost«, ki ji ga je dal France Mesesnel. Od vsega začetka si je tudi prizadevala najti odgovor na vprašanje, v čem je bistvo nove smeri, v čem se ta razlikuje od prejšnje. Spremembo v izbiri snovi in v formalnem izrazu je zlahka opredelila (v slikarstvu gre za poudarjeno plastično modeliranje, barvna skala je precej monohromna; motivi zadevajo zemljo, kmeta in njegova opravila ipd.). Toda podobno, kot je le stežka iskala vzporednic v evropskem dogajanju v času ekspresionizma, tako tudi tokrat ni iskala povezav z dogajanji zunaj meja domovine; celo več: še bolj se je zaprla vase. Spoznanje o pomenu nove stvarnosti je tako prišlo že v času, ko se je vsaj na likovnem področju njen čas praktično iztekel, pa ne morda od likovnega, temveč od literarnega kritika — od Franceta Vodnika. Ta je leta 1938 v Dejanju[129] priobčil sintezo tistega, kar je večkrat načenjal že v prejšnjih letih. »... Nova stvarnost, ali bolje nova resničnost ni morda povratek k nekdanjemu pozitivističnemu realizmu, marveč ... moremo

[129] France Vodnik: K novi stvarnosti, *Dejanje* 1938, str. 81—86. O tem je pisal tudi že prej. Isti: Obrazi novega rodu, *Dom in svet* 1931, str. 98.

bolj pravilno govoriti o poduhovljeni stvarnosti, o idealističnem ali etičnem realizmu in podobno... Na umetnost ne moremo potemtakem nikoli gledati samo z estetskega vidika, marveč tudi s sociološkega... Toda preveliko — po eni strani tudi brezuspešno — poudarjanje (ekspresionizma) samo ene strani človeka, to je njegovega duha in duhovnosti, je novi rod odklonil in spoznal, da je rešitev le v zdravi resničnosti telesa in duha, v sintetični spojitvi obeh svetov... a bliže bistva in resnice je vsekakor sinteza, do katere razvoj nujno vodi... Nova stvarnost je le nadaljnja stopnja ekspresionizma.« Vodnik je torej leta 1938 videl v umetnosti nove stvarnosti sintezo duhovne in telesne narave človeka, toda nikakor ne gre spregledati, da so se zahteve po taki sintezi pojavile v krogu mlajših krščanskih intelektualcev, h katerim je sodil tudi France Vodnik, že na pragu nove stvarnosti v reviji *Križ* leta 1928.[130] Če pa pomislimo, da so bili med leti 1928 in 1937 najpomembnejši sodelavci *Doma in sveta*, ki je bil v tem času še vedno vidna revija za umetnostno kritiko, prav ti (Anton in France Vodnik, Edvard Kocbek in drugi), potem si ni težko predstavljati, kakšna je bila splošnejša usmerjenost v okviru celotne strokovne likovne kritike. To dejstvo nas ponovno prepričuje, kako tesna je zveza med resnično angažirano kritiko in pogledom na svet. V tem obdobju imamo za to trditev še več dokazov: razpravljanje o tem, ali je proletarska umetnost ali je ni, kritično izhodišče levo usmerjene *Sodobnosti*, ki je začela izhajati leta 1933, in še druge.

Prav v luči te tesne zveze med nazorom (ideologijo) in kritiko moramo videti eno izmed dveh večjih napak, ki ju je zagrešila likovna kritika v obdobju nove stvarnosti. Pri prvi gre za oceno freskantskega dela Toneta Kralja v primorskih cerkvah od Volč do Krasa. Ob tem delu seveda nikakor ne smemo prezreti velikega narodno vspodbudnega pomena, ki so ga imele Kraljeve slikarije za primorske Slovence. Ni mogoče mimo njihovih čustev, ko jim je v času najhujšega fašističnega pritiska prišel slikat cerkve tedaj eden najvidnejših slovenskih slikarjev. Značilno je, da se je France Bevk, ki se je zavedal moralnega pomena teh fresk, zavzel zanj, ko je nekdo, skrit za okrajšavo Tr v tržaški *Edinosti* kritiziral Kraljevo delo na Primorskem.[131] Kritika v Ljubljani je bila torej razdvojena: naj še vedno vztraja na stališču kvalitativne presoje ali naj zaradi višjih ciljev narodnih potreb zniža kritično raven? V prvem hipu se je odločila za drugo pot, v tej odločitvi pa jo je potem še potrjevala kritika iz tujine, ki je videla v Tonetu Kralju enega največjih umetnikov sodobne sakralne umetnosti sploh.[132] Toda medtem ko je imela kritika v *Domu in svetu*[133] le še ne-

[130] Pino Mlakar: Pogled na polpreteklo in sodobno umetnost, *Križ* 1928, str. 154—158.

[131] Tr.: Kraljeve slike v Volčah, *Edinost* 8. XI. 1927, št. 266. F(rance) B(evk): Kraljeve slike v Volčah, *Edinost* 13. XII. 1927, št. 296.

[132] Karel Dobida: Slike Toneta Kralja za cerkev v Tomaju na Krasu, *Mladika 1929*, str. 110—111, France Stelè: Sodobna cerkvena umetnost (Povodom razstave v Antwerpnu), *Dom in svet* 1930, str. 153—156, Dirk Vansine: Tone Kralj (iz antwerpenskega lista De Pilgrim), *Slovenec* 14. IX. 1930, št. 210.

[133] Rajko Ložar: Slovensko slikarstvo v letu 1930, *Dom in svet* 1931, str. 90—93.

ske umetnosti:[143] »... Denimo ob te portrete kake ekspresionistične portretne prikazni in nemogočnosti ...« V svojem zatajevanju ekspresionizma pa je šel še dlje in je ob razstavi sodobne nemške likovne umetnosti v Zagrebu in Beogradu zapisal:[144] »Nemško slikarstvo se pričenja z Liebermanom in nekako tam tudi končuje.« In dalje o Emilu Noldeju: »Delu tega mojstra je v prvi vrsti treba priznati ogromno resnobo in iskrenost stvari, ki jih v takšnih merah redkeje nahajamo, toda njegove slike po našem mnenju niso slike v običajnem pomenu besede in slejkoprej ostane Nolde za nas dostopno ime le na polju grafike in akvarela.« O tem, kar je pisal pred leti o freskah v Akademskem domu, najbrž ni več mislil, saj si je zdaj želel, da bi »od Kandinskega rajši videli starejše stvari ...«, v svoji umišljenosti pa se je prikopal do mnenja, da naj bo »... evropska umetnost od onkraj plota zelo ponosna, če prejme priznanje celo v Ljubljani.« Na to nekoliko nenavadno stališče pa ni vplival samo Ložarjev preobrat k novi stvarnosti, temveč tudi njegova temperamentnost, ki je kdaj pa kdaj z nestrpnim tonom pisanja zašla v njegove kritiške zapise.

Na kratko moremo povzeti, da je formalno preobraženo umetnost spremljala v novem obdobju tudi prenovljena strokovna kritika. Pri Francetu Steletu pa lahko o takem načelnem preobratu govorimo samo s pridržki. Ob razstavi slovenske moderne umetnosti 1918 do 1928,[145] ki je pokazala najboljše sadove desetletnega ustvarjanja, je Stelè jasno videl začrtano smer v novo stvarnost in četrto generacijo, ki je stala na razpotju slovenske umetnosti brez prave orientacije. Ob tem pa je vendarle nekoliko resignirano pripomnil: »Zdi se mi, da se je po desetih letih nove slovenske umetnosti v nji sami uresničila nezmožna gesta „Umetnika" Franceta Kralja, ki je svojčas stal pred nami kot sfinga v nevidenih novih oblikah, a je glasno oznanjal zavest, da je stremljenju duha postavljena meja, ker ji zemeljska prikovanost telesa ne more slediti, in ko misel brodi po neskončnih sferah, roka nemočno omahuje in odpoveduje.« Kakor je Stelè spoznal usodnost razvoja, je vendarle z delom svoje kritiške osebnosti ostal pri ekspresionizmu.

V letu 1928 se je vredno ustaviti še ob dveh umetnostnih dogodkih. To sta bili razstavi Tineta Kosa z bratom Vidmarjem in razstava Božidarja Jakca, ki je razstavil motive s popotovanja po Afriki. Prvi dogodek omenjam zato, ker je bil uvod v polemiko o tem, ali je proletarska umetnost ali je ni. Časnik *Delavska politika* je objavil povzetek govora Angela Cerkvenika,[146] ki ga je imel ob otvoritvi razstave Kosa in Vidmarjev. Cerkvenik se je tedaj odločno postavil za »novi realizem« in poudaril: »Dejstvo je in ostane, da je vrhovni im-

[143] Rajko Ložar: Razstava sodobne britanske umetnosti, *Slovenec* 10. XII. 1928, št. 282.

[144] isti: Razstava sodobne nemške likovne umetnosti in arhitekture, *Dom in svet* 1931, str. 285—288.

[145] France Stelè: Umetniško leto 1928, *Dom in svet* 1929, str. 55—60.

[146] Angelo Cerkvenik: 19. razstava slovenskega umetniškega društva (Iz govora ob otvoritvi razstave 3. VI. 1928 v Jakopičevem paviljonu), *Delavska politika* 13., 16. VI. 1928, št. 47, 48.

[147] Karel Dobida: Razstava bratov Vidmarjev in Tineta Kosa, *Zvon* 1928, str. 702—704.

kaj pridržkov, pa sta bila dnevni tisk (predvsem *Slovenec*) in revija *Mladika*[134] povsem nekritična do Kraljevega dela. Drugi razlog za takšen odnos kritike do Toneta Kralja je, kot rečeno, v dejstvu, da je kritika videla v ekspresionizmu tisto smer v umetnosti, ki bo obnovila monumentalno cerkveno slikarstvo. V teh letih se je naenkrat zdelo, da se upanja in napovedi uresničujejo, pri tem pa je prezrla ne le razvojne silnice evropske umetnosti, temveč tudi pomemben del samega freskantskega dela — kvaliteto. Velik del slovenske likovne kritike je tedaj od prihodnosti pričakoval predvsem tri poglavitne stvari: uresničenje sodobnega sakralnega prostora, monumentalno cerkveno slikarstvo in monumentalno slikarstvo nasploh ter veliko kritiško osebnost. Ni namreč naključje, da je France Stelè, potem ko so se pokazale nekatere večje pomanjkljivosti kritike, zavzdihnil: »Naše razmere vpijejo po kritiku, po človeku torej, ki bi kongenialno tolmačil in presojal umetniško sodobnost, in tega danes nedvomno nimamo.«[135]

Drugi vidnejši spodrsljaj slovenske kritike zaznamujemo ob slikarstvu in grafiki Mihe Maleša. Vzrok zanj ni bil ideološkega značaja kot pri prvem, temveč je tičal v slikarjevi izredno gibki osebnosti. Maleš si je namreč znal pridobiti vidnejše kritike in je ves čas, odkar je prišel iz Prage, skrbel za svojo popularizacijo, in to predvsem s publiciteto. Ko se je vrnil s študijev v Ljubljano, se je uveljavil predvsem kot grafik. Javnost in kritiko je vznemirjala njegova po fauvistih povzeta linija, da so mu nekateri, ki niso vedeli, kaj je nadrealizem, nalepili ime »surrealist«, Dobida pa je v *Mladiki* (1928, str. 33—34) trdil: »Maleš spada po stilu med skrajne moderne ekspresioniste.« V resnici je šel Maleš po nekakšni srednji poti od praškega ekspresionizma, ki se je navdihoval v Franciji in pri Munchu, k poenostavljanju oblik v temah, ki so bile navadno nezahtevne, uglašene na erotično-lirično vsebino. Kvalitetno je precej nihal, v umetnostnem življenju (razen v kritiki) pa s svojim sporočilom skoraj ni imel nobenega vpliva, niti pozneje. Toda že v prvih desetih letih svojega ustvarjanja je doživel kar tri monografske študije izpod pores Rajka Ložarja in Staneta Mikuža.[136] Lotil se je slikanja fresk v Cirkveni in Voćinu na Hrvaškem v letih 1931—1932 in dobil za to, po konceptu in po kvaliteti močno sporno delo, popolno priznanje[137] (v ozadju tega priznanja so bili podobni razlogi kot pri Kraljevih freskah). Njegovo delo v širših razmerjih tedaj ni v nikakršnem pravem razmerju do dela kritike, tudi če upoštevamo misel, da sta bili njegova blaga »modernost«

[134] J. Presetnik: Tone Kralj in njegove freske v Struški cerkvi, *Slovenec* 19. V. 1927, št. 112; Karel Dobida: O Kraljevih slikah v Volčah, *Mladika* 1927, str. 469; isti: Slike za cerkev v Avbru, *Mladika* 1928, str. 194.

[135] France Stelè: Umetniško leto 1928, *Dom in svet* 1929, str. 55—60.

[136] Rajko Ložar: Cerkvena dela Mihe Maleša na Hrvatskem, *Dom in svet* 1932, str. 418—419; Stane Mikuž: Litografije Mihe Maleša, *Umetnost* 1937 do 1938, str. 153—157; Rajko Ložar: Podobe Mihe Maleša, *Umetnost* 1939 do 1940, str. 195—215.

[137] France Stelè: Stenske slike Mihe Maleša, *Arhitektura 1932*, str. 270—273; insti: Kje smo s cerkvenim slikarstvom, *Mladika* 1933, str. 16—20, 172—177, 371—375, 413—418, 453—457.

in izrazitost »zasilni izhod«, tako iz ekspresionistične abstraktnosti kot iz novostvarnostne estetike, ki je temeljila na ekspresionizmu.

Ko se je leta 1927 Maleš pojavil na razstavi skupaj s Cudermanom, je že takoj doživel nenavadno laskavo Steletovo priznanje;[138] resnica pa je, da je vzbujal med medlo četrto generacijo vendarle največ pozornosti s svojo barvnostjo in je zato silil kritiki bolj v oči,[139] medtem ko je subtilni kolorist Pavlovec ostal v tem času s svojimi poetičnimi krajinami skoraj povsem v ozadju. Tako je imel edini ugovor s strani strokovne kritike, ki pa je izhajal iz novostvarnostne estetike, Stanko Vurnik.[140] Ta je zapisal: »Maleševega dela, v katerem prevladuje variiranje tematov, ki jih je zgradil njegov profesor A. Brömse, ne moremo prav resno vzeti. Slikarija brez značaja in globine, tako formalno kakor duhovno. Kaj je z naslanjanjem na nekakšne »indijske« miniature? Ali nam nima M(aleš) nič povedati?« Vurnik je bil v svojih sodbah kar asketsko strog in je treba po vsej verjetnosti tudi to kritiko razumeti v duhu boja proti nenravnemu individualizmu, ki ga je oznanjal. Toda kot kritik je bil človek značaja, saj je prav v recenziji Maleševega slikarstva zapisal: »Ker imam rajši zamero pri umetnikih kot kritiko v obliki vsem laskajoče se in vsem udinjene laži, sem napisal tale članek v obrambo našega umetnostnega ugleda.« V tem obdobju in celo do začetka vojne je bil to prvi in edini načelni ugovor proti Malešu in eden redkih prizadetih glasov kritiške vesti.

Kot rečeno, je bila Vurnikova estetika novostvarnostna, se pravi podobna tisti, ki so jo v tem času razglašali krščanski socialisti. Posebno zgovorna v tem pogledu je kritika, ki jo je napisal ob I. razstavi Umetniške matice:[141] Delo F. Kralja »... se loči po tem, da ima spet „idejne" ambicije v smislu novega realizma in nove duhovne reakcije na polpreteklo estetsko-formalno brezdušje, ki je sledilo, — dasi nujno potrebno — ekspresionizmu pri nas.« Gnev, ki ga je stresal na vso četrto generacijo, je drugi dokaz za to.[142] »Ne rečem, da so tile razstavljači po svoji umetnosti že starci, toda če razumejo pod besedo „četrta generacija" nekaj, česar svet še ni videl, se motijo.« Gornji odlomek o F. Kralju jasno izpričuje Vurnikovo stališče ob koncu dvajsetih let. Treba je pripomniti, da Vurnik intimno nikoli ni soglašal z abstraktnim ekspresionizmom in z njegovo inačico v abstrakciji. Rajko Ložar, drugi pomembni protagonist v kritiki na prehodu v novo stvarnost, pa ni le vneto zagovarjal abstrakcije, temveč jo je, kot smo videli, celo ideološko utemeljeval. S svojim zgledom pa kaže, kako je tudi kritika prešla k novostvarnostni estetiki. Svojo »prenovljeno« kritiško naravnanost je Ložar razodel v kritiki k razstavi sodobne britan-

[138] isti: Miha Maleš-Cuderman, *Dom in svet* 1928, str. 185.
[139] Karel Dobida: Kolektivna razstava Mihe Maleša in Staneta Cudermana, *Zvon* 1927, str. 762—765; isti: Umetniška razstava Četrte generacije, *Zvon* 1929, str. 61—63.
[140] Stanko Vurnik: K II. velesejemski razstavi, *Slovenec* 19. VII. 1927, št. 159.
[141] isti: I. razstava umetniške matice, Slovenec 14. VI. 1927, št. 134.
[142] isti: Razstava Globočnik, Maleš, Mežan, Pregljeva, Pirnat, Pavlovec, *Slovenec* 13. IX. 1928, št. 209.

perativ umetniškega ustvarjanja ustvarjati tako, da morejo umetnine uživati in do dna užiti tudi najpreprostejši *zdravi možgani* ... Kos in brata Vidmarja so nam dali tisto, po čemer smo hrepeneli: umetnine, resnične umetnine *za vse ljudstvo.*« Nič ni bolj značilno za neorientiranega Dobido, kot to, da je prvi del Cerkvenikove misli dobesedno navedel v svoji kritiki iste razstave v Zvonu.[147] Cerkvenikove ideje pa so bile izhodišče tudi Tonetu Seliškarju, ki je napisal o teh treh umetnikih dva prispevka, ki sta izšla v dveh zvezkih Zbirke del slovenske likovne umetnosti.[148]

Jakčevo razstavo omenjam zato, ker je izzvala ostro negativno kritiko izpod peresa Rajka Ložarja.[149] Vprašanje Jakčeve umetnosti in odnosa kritike do nje je namreč po letu 1927 precej podobno vprašanju Maleševe, Ložarjev prispevek v povodnji kritik, ki so bile Jakcu ves čas močno naklonjene, pa sodi kot Vurnikov »v obrambo našega umetnostnega ugleda«.

K Malešu in Jakcu ter njuni skrbi za popularizacijo, ki je tako odločno segla na področje kritike, moramo v naslednjem letu dodati še en tak pojav, ki tako kot prejšnja govori proti Vurnikovi tezi o izumiranju individualizma. Gre namreč za izrazito individualističen pojav, tako v pogledu umetnosti kakor v kritiškem pogledu. Kmalu po novem letu 1929 je razstavila Karla Bulovčeva svoje kiparske osnutke in nekaj kartonov monumentalnih razsežnosti. Razstavo je odprl Josip Vidmar, ki se je v kratkem nagovoru zelo pohvalno izrazil o njenih prizadevanjih, medtem ko je domala vse kritiško pisanje (v *Slovencu*, *Jutru*, zlasti pa v *Domu in svetu*[150]) delo Karle Bulovčeve popolnoma odklonilo; celo več, v napadih na kiparko je bilo posmehljivo in celo žaljivo,[151] tako da je spor okrog njenega kiparstva kritiko nenavadno ostro polariziral. Na strani Karle Bulovčeve so bili Ivan Mrak, Josip Vidmar, Ivo Sever in še nekateri, na drugi strani je stala vsa »uradna« kritika. Ivo Sever pa je zaradi spora in za popularizacijo Karle Bulovčeve začel v Zagrebu izdajati revijo *Samorodnost*. Sam je tudi pisal vanjo in to pisanje je zgled nemara največje nekritičnosti v vsej slovenski likovni kritiki, ki nima opravičila niti v tem, da gre za avantgardistični pojav, niti te sreče, da bi umetnost Karle Bulovčeve v resnici segla preko običajnih okvirov novosti in kvalitete. Droben zgled povsem zadošča za spoznanje o tem, kako se kritika v določenem času in okolju sprevrže v svoje neresno in smešno nasprotje. Takole pravi

---

[148] Tone Seliškar: Naše kiparstvo (O Tinetu Kosu), *Zbirka del slovenske likovne umetnosti I.* Ljubljana 1929; isti: Drago Vidmar, Nande Vidmar, *Zbirka del* ... II. Ljubljana 1930. Pri Tinetu Kosu beremo: Tine Kos v svojem stremljenju (ni) osamljen, marveč na svoj samonikel način soustvarja v pokretu *kolektivističnega* novodobnega umetnostnega življenja.«

[149] Rajko Ložar: Božidar Jakac s kolekcijo Afrika, *Dom in svet* 1929, str. 6; prim.: Božidarja Jakca Amerika, *Ilustracija* 1931, str. 435—436!

[150] Franc Uršič: Razstava Karle Bulovčeve, *Slovenec* 16. I. 1929, št. 13; A(nte) G(aber) in A. O.: Dvoje mnenj o razstavi Karle Bulovčeve, *Jutro* 4. I. 1929, št. 4; Rajko Ložar: Monumentalna dela Karle Bulovčeve, *Dom in svet* 1929, str. 60.

[151] Ložar je v navedeni kritiki (op. 150) napisal: »Je kiparstvo (K. B.) res, v kolikor so kruhovi cmoki plastika, a več ne.«

Sever v *Samorodnosti*:[152] »... naša naloga je le pokazati na umetnico kiparko in risarko, kakršne ne zmore človeštvo vseh ras in časov, na kiparko, ki nosi v sebi vse predpogoje, da nadkrili po umetniški in kiparski kvaliteti ne le Fidije in Rodine, temveč še — ne ustrašimo se! — Michelangela, da završi na samoroden = vsesmotern = genijalen način, kar temu enostranskemu titanu ni bilo dano.«

Ta dokaj neprijeten dogodek, ki postavlja tudi strokovno kritiko v neugodno luč, več kot značilen za čas, ko so se že kazale prve posledice zaprtosti majhnega okolja, je bil kaj slab uvod v veliki kulturni dogodek v letu 1929 — v praznovanje Jakopičeve šestdesetletnice. Dogodek je bil tem pomembnejši, ker je praznovanje njegove sedemdesetletnice minilo v znamenju negotovosti in zbeganosti časa na pragu druge svetovne vojne in ni prineslo pomembnejših sodb o Jakopičevem slikarstvu. Leta 1929 pa so pripravili retrospektivno razstavo Jakopičevih del; večina časnikov in revij, ki so bili ves čas po vojni nenavadno skopi v poročilih o Jakopiču, njegovih tovariših in njihovem delu, pa je dogodku posvetila kar največ pozornosti. Končno je izšel tudi *Jakopičev jubilejni zbornik*. Poglavitna prispevka sta poslala vanj Izidor Cankar in France Mesesnel. Zgodilo se je pravzaprav nekaj enkratnega. Na straneh istega zbornika sta se srečali misli dveh izrazitih, toda po svojem prepričanju različnih kritiških osebnosti. Jakopičevo delo je dajalo sijajno priložnost, da se ob razmeroma »nevtralnem« predmetu, spričo spornejših sodobnejših smeri, pokaže ne le vrednost kritike pronicljivejše osebnosti, temveč tudi večja veljavnost tiste kritike, ki se ji je v določeni idejni luči novega časa pokazala prav določena in zaokrožena podoba slikarstva sicer starejše smeri, ki pa se je z nekaterimi svojimi prvinami živo vraščalo tudi v novejši čas. Razumljivo je, da nista mogla ne eden ne drugi mimo svojih načelnih umetnostno nazorskih shem: Cankar ne mimo svoje umetnostne teorije (sistematike stila), Mesesnel ne mimo svojih pojmovanj nove stvarnosti, nazora, ki ga je prvič opredelil v študiji o Pilonu (1924) in dokončno izoblikoval v znamenitem uvodu svoje knjige *Janez in Jurij Šubic*.[153] Mesesnel je pisal:[154] »Med člani skupine (impresionistov) je pokazal Jakopič najbolj napredna dela; on je docela opustil motive, ki bi le od daleč spominjali na idealistične ostanke v splošnem realizmu njegove skupine... Večkrat je bila poudarjena barvna ekspresivnost teh Jakopičevih del, toda bilo bi zmotno misliti, da se je morda Jakopičevo mišljenje in ustvarjanje odvrnilo od impresionizma in njegove miselnosti ter da se zdaj pojavlja začetek novega stila, kakor je drugod sledil impresionizmu kot zgolj teoretična reakcija glasni in kratkotrajni ekspresionizem. Jakopičevo delo pomeni boj za posest, ki jo je bila umetnost po dolgih desetletjih umirajočega idealizma popolnoma izgubila... V zadnjih delih prihaja k nam kot umetnik, ki je dojel naturo in njen mitos.«

---

[152] Ivo Sever: Karla Bulovčeva, *Samorodnost* 1930, str. 18—27; 60—61; 116—120.

[153] France Mesesnel: *Janez in Jurij Šubic*, Ljubljana 1939.

[154] isti: Rihard Jakopič v slovenskem slikarstvu, *Jakopičev jubilejni zbornik*, Ljubljana 1929, str. 28—43.

Cankar[155] pa je trdil ravno nasprotno. Kot že pred petnajstimi leti je zanikal, da bi bil Jakopič impresionist, to je najpopolnejši naturalist. »Ko upodablja sejavca na polju v žaru jutranjega sonca, nehote razmahne svoje osebno in čustveno ozadje, pred katerim je slika nastala, ker jo imenuje „Za gospodarja" in tako poudarja nje idejno plat, jo tolmači kot ilustracijo etično-socialnih odnosov naslikanega delavca, kar je po impresionističnem programu prepovedano početje.« Cankar je v nadaljevanju trdil, da je v tem Jakopič najbolj slovenski, ker se zdi, da je »... dosleden impresionizem in z njim dosleden naturalizem slovenski miselnosti še prav posebno neprikladen.« Jakopičeva umetnost potemtakem ni obnova narave, »... marveč duhovna interpretacija narave ... teža njegovega umetniškega interesa se je premaknila na duhovno stran slikanih predmetov ... Večina znanih Jakopičevih del, zlasti poznejših, so dejansko potvorbe nature, toda ekspresivne, smotrne in smiselne potvorbe in kot take niso niti z naturalistično miselnostjo, niti z impresionističnim umetniškim programom v skladu.« Njegova dela so »... pesniška travestija predmeta ... zanosna interpretacija duha gledane narave ...«

Cankar je s tem pisanjem, ki v nekaterih posameznostih spominja na nedavne razlage abstraktnega ekspresionizma in abstrakcije iz leta 1923, napravil prvi odločilni korak od togih in površnih sklepanj kritike zgolj iz slikarske metode; prvi korak v vrsti novih spoznanj, ki so po drugi vojni našla spet novo zaokroženo podobo v Kržišnikovi interpretaciji.[156] Poleg tega pa se Cankarjevo besedilo nenavadno prilega duhovnemu ozračju tiste kritike, ki je v novi stvarnosti iskala sinteze duha in telesa. Jakopičev in Cankarjev zgled, ki nas nehote silita v premišljevanje o razmerju med umetnostjo in kritiko, pa govorita prejkone o tem, da kvaliteta na eni strani izziva kvaliteto tudi na drugi.

Praznično vrvenje ob Jakopičevi šestdesetletnici je potihnilo in kritika se je vrnila k dnevnim opravilom. Zaznamovala je prihod kiparja Franceta Goršeta[157] in ob razstavi Tineta Kosa je navsezadnje morala spregovoriti o proletarski umetnosti, predvsem o tem, če ta sploh je ali je ni. Rajko Ložar[158] je vehementno zatrjeval, da ni ne proletarske ne katoliške umetnosti, ampak da je samo umetnost, ni pa zanikal možnosti, da utegne biti proletarska umetnost kdaj v prihodnosti. Jedko pa je pripomnil o Kosu, da se ob njem ne more znebiti vtisa, da bi bil tudi on »... član takih socialno olepševalnih društev« in da »vsa kvantiteta proletarskih emblemov ne odtehta poetične vsebine, ki veje iz njih, a vselej ne pripelje ... do onih intenzivno čistih oblik, nego ostavlja duhovni karakter svojih figur pogosto v nekih praznih in gluhih ravninah.«

Toda glede vprašanja, ali resnično obstoji kakšna posebna proletarska umetnost ali ne, si niso bili edini niti vidnejši »proletarski glasniki«,

---

[155] Izidor Cankar: Jakopičeve skrivnosti, prav tam, str. 17—27.
[156] Zoran Kržišnik: *Rihard Jakopič*, razstavni katalog, Ljubljana 1970.
[157] Rajko Ložar: Kipar France Gorše, *Dom in svet* 1929, str. 244—246.
[158] isti: Kipar Tine Kos, prav tam, str. 270—273.

kot jih je imenoval *Slovenski narod*,[159] ki je priobčil odgovore na razposlano anketo. Temeljno vprašanje v anketi je bilo, ali je proletarska umetnost ali je ni. Ivan Vuk je trdil, da proletarske umetnosti ni, Mile Klopčič, da so njeni začetki že vidni, Tone Čufar je sodil, da je nemogoče reči karkoli, Tone Seliškar je trdil, da proletarska umetnost je, in se pri tem skliceval na Gorkega, Bratko Kreft pa o obstoju proletarske umetnosti sploh ni dvomil.

Bolj ko se bližamo tridesetim letom, vse več je poročil tudi s področja arhitekture. Zdi se namreč, da so za slikarstvo prelomna leta kritiko vse preveč zaposlila, tako da je arhitekturno problematiko puščala nekako ob strani. Med redkimi poročili v tem času je vredno omeniti Steletovo o Plečnikovih delih na Hradčanih.[160] O tem velikem delu je sodil, da je os vseh Plečnikovih snovanj po vojni ter da se ljubljanska dela vežejo z delom v Pragi: »Celotni hradčanski kompleks in njegove skušnje se vežejo končno s projektom za estetsko regulacijo Ljubljane. Kdor bo hotel pravilno vrednotiti eno in drugo, bo moral poznati oba.« Kar zadeva funkcionalistično arhitekturo, je prvo navdušenje sicer popustilo, toda glasovi zanjo niso povsem utihnili. Med njimi je bilo mogoče najti celo take:[161] »... V tem novem materialu (betonu) se izživlja realistično stavbarstvo, ki je resnična novost, ena redkih pojav, ki so res nove, kar jih je iztisnil iz sebe novi čas. Arhitektom je glavno, da ustvarjajo z najmanjšimi, najenostavnejšimi sredstvi v najkrajšem času najbolj praktične, trpežne in potrebi odgovarjajoče stavbe, ki morajo že v zunanjosti pokazati svoj značaj po rabi. Ta realizem občuti za laž cerkveno stavbo, ki je višja od predavalnice, ne stremi k nobeni cerkveni paši v fasadah, po nobeni simetriji, ki je ne bi narekovala samo potreba, marveč kakor ‚estetika'«. Naenkrat pa, ne da bi mogli natančno ugotoviti vzroke za to, so postala vprašanja arhitekture aktualnejša in so kritiko neprimerno bolj pritegovala kot prej; še več: ta je zdaj poskušala tudi razvojne silnice arhitekture vplesti v svoje teoretično-spekulativne sheme.

Uvod v to je bila živahna polemika ob natečaju za spomenik Ivana Cankarja na Vrhniki. O tem je najtehtneje razmišljal Stanko Vurnik v *Domu in svetu*.[162] Njegovo temeljno spoznanje je bilo, spričo dokaj nezrelih natečajnih predlogov najvidnejših slovenskih kiparjev, da tedanji čas pač ni bil naklonjen kiparskim spomenikom in da bi se mu zdela ustreznejša arhitekturna rešitev spomenika piramida ali kaj podobnega. Ta trditev pa ima spet korenine v njegovem nazoru, ki ga je ponovno razkrival v uvodu svoje kritike, kjer je napisal, da se je Evropa odvrnila od materializma ter da je v sebi premagala individualizem, težnjo po originalnosti itd. To pa prejkone postavlja Vurnikovo premišljanje v bližino Cankarjevih teorij (sistematiko sti-

[159] Proletarski glasniki o sebi in proletariatu, *Slovenski narod* od 25. V. 1930 do 21. VI. 1930. V anketi je bilo prvo vprašanje: »Ali je proletarska umetnost?«

[160] France Stelè: Jože Plečnik na Hradčanih, *Dom in svet* 1929, str. 273—279.

[161] Stanko Vurnik(?): Moderna arhitektura (Ob priliki razstave moderne češke arhitekture), *Slovenec* 17. III. 1928, str. 65.

[162] Stanko Vurnik: Problemi Cankarjevega spomenika, *Dom in svet* 1930, str. 53—55.

la); gre za neposredno in nekoliko nespretno aplikacijo Cankarjevih shem. Temelj za vodilno vlogo arhitekture (ploskoviti slog) v obravnavanem času naj bi bil idealizem, česar Cankar sam ni nikjer zapisal, pač pa so to povzemali po njem nekateri njegovi učenci in med njimi Stanko Vurnik. Toda sama misel o vodilnosti arhitekture med umetnostnimi strokami je dobivala oporo v dogajanju širšega evropskega prostora in tudi Stelè se je je oprijel in jo znova poudarjal. Ob Dolinarjevem konjeniškem spomeniku Kralja Petra, ki je nekoč stal pred ljubljanskim magistratom, je sodil, da je spomenik »... do skrajnosti podrejen arhitektonski zamisli učinka in mase. Kralj Peter je arhitektonska plastika, nastala v najtesnejši zvezi kiparja z arhitektom ...«[163] Še več, v gospodarski krizi, ki je leta 1934 kazala že svoje katstrofalne učinke, je Stelè videl rešitev gmotnega položaja umetnikov in umetnosti sploh v tem, da se slikarstvo in kiparstvo naslonita na arhitekturo. V tem je bilo zanj »... edino upanje, da se bodo (umetnostne stroke) uvedle spet družabno, kar je predpogoj vsakega upanja na izboljšanje.« Sotrudništvo med strokami naj bi bilo »sotrudništvo duhovnega interesa« in ne naključne mehanične zveze.[164]

Razmerje sil v slovenskem arhitekturnem snovanju tega časa se je dalo razvideti na mednarodni razstavi v Budimpešti leta 1930. Po mnenju neznanega kritika v *Slovenskem narodu*[165] je razstava pokazala, »... da se večina (slovenskih arhitektov) ne more sprostiti oklepa močnega vpliva mojstra Plečnika ... Vsi zasledujejo priprostost forme, povdarek pristnosti materiala in *umetniški* vtis zunanjosti. Na račun tega gre tudi marsikatera zunanja nepotrebno kapriciozna oblika.« Ta članek, ki mu ne gre odrekati neobremenjene presoje, je bil nekakšen uvod v vrsto člankov o arhitekturi, ki so jih prispevali arhitekti, privrženci funkcionalistične arhitekture. S svojimi stališči, ki so jih radi razglašali, so se vedno bolj zbliževali in združevali v opozicijo proti »elektiku« in »klasicistu« Plečniku. Na straneh *Slovenskega naroda* so se zgodaj jeseni leta 1930 zvrstili: Stanko Rohrman, Dragotin Fatur, Ivo Spinčič, Jože Platner, Janko Omahen in Herman Hus.[166] V svojih člankih so se zavzemali za vsa tista načela v stavbarstvu, na katerih v bistvu še vedno sloni sodobno arhitekturno ustvarjanje: sodobna konstrukcija naj bo železobetonska, jeklena; skelet z lahkimi polnili vmesnih sten iz modernih materialov; stavbe naj bodo predvsem uporabne, stanovanja svetla, udobna, s smotrno razmeščenimi prostori, opremljena s sodobnim pohištvom. Pohištvo naj bo preprosto, ravnih linij, premakljivo, razstavljivo itd. Vse pa bodi brez nepotrebnih okraskov; zidava naj bo racionalna in cenena. Pri vsem tem naštavnju skoraj niso govorili o oblikovnih razsežnostih

[163] France Stelè: Spomenik Kralja Petra v Ljubljani, *Mladika* 1930, str. 372—376.

[164] isti: Likovna umetnost v l. 1933; III. razstava sodobne arhitekture, *Dom in svet* 1934, str. 181—198.

[165] Slovenski arhitekti na mednarodni razstavi, *Slovenski narod* 13. VIII. 1930, št. 183.

[166] Stanko Rohrman: Problemi moderne arhitekture, *Slovenski narod* 13. IX. 1930, št. 208; Dragotin Fatur, 20. IX. 1930, št. 214; Jože Platner, 27. IX. 1930, št. 220; Janko Omahen, 4. X. 1930, št. 226; Ivo Spinčič 11. X. 1930, št. 232; Miro Kos, 18. X. 1930, št. 238; Herman Hus, 25. X. 1930, št. 244.

stavbarstva, po načelu, češ da je arhitekt bolj konstruktor kot umetnik, ali pa so njegovo umetništvo sploh docela zanikali. Na istih načelih, ki so izvirala bodisi od Le Corbusierja bodisi iz Bauhausa, je slonela programska usmeritev revije *Arhitektura*, ki je izhajala v Ljubljani v letih 1931—1934 z značilnim podnaslovom Mesečna revija za stavbno-likovno in uporabno umetnost. *Arhitektura* je torej združevala privržence funkcionalistične arhitekture. Urejal jo je Rajko Ložar, pozneje Dragotin Fatur, sodelovali pa so večinoma prej omenjeni pa tudi drugi arhitekti (France Tomažič, Rado Kregar; enako številno so se oglašali s prispevki (članki in projekti) tudi hrvaški in srbski avtorji. *Arhitektura* je hotela predvsem oznanjati nova načela v stavbarstvu in v pogledu kritike ni imela večjih ambicij. Objavljeno gradivo — idejni načrti in fotografije postavljenih stavb — daje dober vpogled v arhitekturno snovanje tega časa, a nas hkrati prepričuje o veliki razpoki, ki je zijala med tolikokrat ponovljenimi in sprejemljivimi načeli ter samimi izdelki. V arhitekturnih stvaritvah slovenskih pristašev funkcionalizma namreč skoraj ni sledu o »lahkoti in dinamiki«, o katerih so toliko govorili. Njihova arhitektura je ostajala slejkoprej težka »nepremakljiva« gmota, ki so jo plastično poudarjali predvsem priljubljeni modni ovalni stolpiči ob enem izmed pročelij. Tako propagirane ravne linije, neokrašene stene, skromna oprema stopniščnih in balkonskih ograj pa jo delajo dostikrat nezanimivo. Zdi se, da je večina arhitektov, ki je bila postavljena pred določeno nalogo, zdvomila o svojih nazorih. Zato si arhitekti niso upali pustiti sten popolnoma praznih in so obrobljali okenske okvire z ometom druge barve in kljub vsemu posegli po venčnih zidcih, stebričkih in podobnemu v strahu, da bi stavba le ne ostala brez normativnega *umetniškega pečata*, ki sta ga Plečnik in njemu privržena kritika tako usodno vcepila v vso arhitekturno miselnost. Priobčene fotografije pohištva in notranje opreme nasploh nas vodijo do podobnih spoznanj. Govorjenje o lahkem, premakljivem, razstavljivem pohištvu je bilo v popolnem neskladju s tem, kar so potem oblikovalci načrtovali. Pohištvo, ki je bilo sicer v resnici brez nepotrebnega okrasja, ki je bilo ravnih in preprosto zaobljenih linij, je bilo masivno in kot v porog — nepremakljivo. Pojmovano je bilo, podobno kot Plečnikova dela na tem področju, v duhu kosovne, obrtniške izdelave, preračunano na meščanski okus, ki je narekoval »bogastvo« v formah in v gradivu, čeravno še tako osnaženih. Industrijsko oblikovanje je bilo zgolj mrtva črka na papirju. In spet je Plečnik s svojo inventivnostjo in neobremenjenostjo v odnosu do katerekoli forme, ki se mu je ponujala, dosegal večje oblikovalske uspehe in bolj prikladne nerevolucionarno mislečemu bogatejšemu meščanskemu naročniku.

Vrednotenja arhitekture, se pravi arhitekturne kritike je bilo v *Arhitekturi* malo. Poleg programskih načelnih člankov o novi vlogi arhitekture v današnjem svetu so izhajala tako imenovana tehnična poročila o načrtovanih in sezidanih stavbah. Med kritikami naj omenim prispevek Rada Kregarja o sodobni češki in slovaški arhitekturi[167] in

[167] Rado Kregar: Sodobna češkoslovaška arhitektura, *Arhitektura* 1933, str. 3—8.

premišljevanje zagrebškega arhitekta Petra Knolla.[168] Knoll je v razvijanju teze o arhitekturi kot vodilni stroki med likovnimi umetnostmi napravil še korak dlje, ko je trdil, da arhitektura ne le vodi, temveč da celo diktira drugim strokam s svojo abstraktnostjo; temelje za tak položaj pa je videl globoko v družbenih dogajanjih, »v abstraktnem človeku«.

Gibanje okoli revije *Arhitektura*, ki pa mu navsezadnje le ne gre povsem odreči nekaterih zrelejših projektov in rešitev, je slovensko javnost dodobra seznanilo s sodobnimi pogledi v arhitekturi. Potem ko je to nalogo opravilo, tako se zdi, je zamrlo in revija *Arhitektura* je prenehala izhajati. Pozneje je bilo čutiti njegov vpliv v skritem, zakulisnem, pogosto anonimnem delovanju zoper Plečnika. Dejstvo, da je Plečnik dobival v Ljubljani vsa pomembnejša naročila, pa je to delovanje še podžigalo. To je marsikdaj tudi vidneje prihajalo na dan, v odkrit spopad pa je prešlo že leta 1934 z Vurnikovim protinačrtom za univerzitetno knjižnico v Ljubljani. Po letu 1939 je boj znova močneje vzplamtel, a ne več na ravni akademske polemike, temveč z zasramovanjem in s podtikanji. Tedaj tudi ni šlo več za funkcionalistična načela proti Plečnikovim, temveč za boj proti Plečniku z vsemi sredstvi. Bilo pa je gibanje le tako močno, da ga je Plečniku privržena stran s Steletom ni mogla prezreti. Toda bila je oprezna kot vsakokrat, kadar je imela opraviti z gibanji zunaj svojega začrtanega koncepta. Nenavadno težko pa bi bilo presoditi, ali je bila vzrok prav opreznost ali pa intuitivni svetli trenutek, da je Stelè zapisal misel o potrebni združitvi obeh smeri v slovenski arhitekturi, ki ji v določenem smislu pritrjuje razvoj še daleč po drugi vojni. Ko je Stelè razpravljal o likovni umetnosti v letu 1933,[169] je napisal: »Ne dvomimo tudi, da je možna sinteza obeh struj (Plečnikove arhitekturne šole in funkcionalistične arhitekture) in da bi bila taka sinteza za bodočnost naše arhitekture vedno plodonosna.« In dalje: »Naša dežela ima tako v poljudnem stavbarstvu, kakor tudi v kulturnem stavbarstvu preteklih stoletij solidno tradicijo, katere enostavni, sami po sebi umevni zakoni, so tako trdni in nedvoumno pravi, da se nam zdi revolucija, ki se napoveduje iz velikih kulturnih središč, v ekstremni obliki za nas nesprejemljiva ... Modrost instinkta, ki je lepotno in tektonsko zasnoval te spomenike, je po našem mnenju večji mojster kakor hladni račun sodobnega intelekta.« S to mislijo se je Stelè nenavadno oddaljil od običajnih miselnih relacij, v katerih se je gibala kritika, ki je nasprotno iskala neposrednejših povezav med likovno umetnostjo in arhitekturo ter pojave zaobsegala s skupnim imenom in prav v funkcionalistični arhitekturi videla uresničen ideal nove stvarnosti.[170]

Ker v četrti generaciji ni bilo nobenega izrazitejšega ustvarjalca, usmerjenega v novo stvarnost, ji nemara prav zaradi te pomanjkljivosti kritika ni pripisovala tolikšnega pomena in je tudi prezrla spo-

[168] Petar Knoll: Ideologija moderne arhitekture, prav tam, str. 124—140.
[169] France Stelè: Likovna umetnost v l. 1933, *Dom in svet* 1934, str. 181—198.
[170] Rajko Ložar: K novemu stavbarstvu, *Krog*, zbornik umetnostnih razprav 1933, str. 145—153.

ročilo, ki sta ga v formalnem pogledu prinašala Pavlovec in deloma Pirnat, celotna skupina pa z zavestnim poudarjanjem francoskih zgledov, namreč sporočilo o možni drugačni razvojni poti. S tega vidika ni naključje, da so se leta 1930 na razstavi njihove grafike predstavili kot gostje slikarji hrvaške skupine Zemlja. Kritika pa za njihovo poudarjeno socialno tendenco, ki je zaznamovala nekatere slikarje Neodvisne le nekaj let pozneje, ni imela dosti razumevanja: »Dela gostov na splošno niso kazala visoke kvalitete in so se preveč sukala v programski vodeni socialnosti in kolektivnosti ter tudi v banalni groteskności. Ugaja Hegedušić s solidnostjo risbe in socialno poetično snovjo...«, je zapisal Rajko Ložar.[171] V tem času torej pripadniki gibanja Zemlja v slovenski umetnosti in kritiki niso zapustili večjega vtisa, pač pa so učinkovali posredno, preko mlajše slikarske generacije, ki se je ta čas šolala na zagrebški likovni akademiji (med Slovenci Maksim Sedej in France Mihelič), toda šele pozneje. Ko se je namreč Mihelič istega leta predstavil slovenski javnosti s serijo litografij, še ni bil pod vplivom Zemlje, nasprotno, bil je še ves ekspresionističen z zaznavnimi nadrealističnimi primesmi, kar je Dobida nejasno slutil.[172] Mihelič je bil slikar, ki je po mnenju neznanega kritika v *Jugoslovanu*[173] prinesel »nekaj svežega, mladega, novega«, ni pa najbrž samo naključje, da ga je Ložar prezrl; v pregledu umetnostnih dogodkot v letu 1930 ga je namreč samo omenil, pa vendar zapisal:[174] »Leto 1930 pomeni za slovensko slikarstvo čas vnanjega počitka in notranjega nemira in iskanja.«

Podobno kot v vrstah umetnikov so se tudi na področju kritike zbirale mlajše kritiške moči. Po nekaj poskusih se je zdaj pomembno oglasil Fran Šijanec.[175] V *Slovencu* je pisal o razstavi modernega francoskega slikarstva in se, podobno kot generacija Neodvisnih, h kateri je sodil, razgledoval po gradivu francoskega slikarstva, toda v tem času še pod vtisom ideje o velikem pomenu snovi, ki jo je francosko slikarstvo prešlo ob formalnem obvladovanju slike, medtem ko je z nepričakovano gotovostjo razbiral formalne spremembe.

Zgodnja trideseta leta, ki so prinesla toliko živahnosti v arhitekturno dogajanje, so nasprotno slikarstvu in kiparstvu odvzela še nekaj tistega zagona, ki je ostal po ekspresionistični epizodi. Mrtvilo je bržkone izviralo iz vse občutnejše gospodarske krize. IV. umetniška razstava, na kateri se je predstavil prenovljeni France Kralj, ki je bil opustil temno paleto in s portreti otrok prešel v novo formalno obdobje, s čimer je vnesel »veliko svežega temperamenta z nepričako-

[171] isti: Z razstave sodobne grafike, *Ilustracija* 1930, str. 249. Podobno Karel Dobida: Krsto Hegedušić, Podravski motivi, *Zvon* 1933, str. 379—380.
[172] Karel Dobida: K litografijam Franceta Miheliča, *Mladika* 1930, str. 231 do 232.
[173] Umetnostna razstava, *Jugoslovan* 4. VIII. 1930, št. 53.
[174] Rajko Ložar: Slovensko slikarstvo v letu 1930, *Dom in svet* 1931, str. 90—93.
[175] F(ran) Š(ijanec): K razstavi modernega francoskega slikarstva, *Slovenec* 2. VII. 1930, št. 148. Zelo dobro je sodil o slikarju Sterletu ob njegovi smrti. isti: Razstava Sterletovih del, *Jugoslovan* 16. XI. 1930, št. 44.

vano stilistiko svojega novega formalnega iskanja.«[176] Jeseni istega leta se je na samostojni razstavi predstavil France Goršè, o katerem je kritika sodila, da se je že močno otresel Meštrovićevega vpliva in ga je v splošnem zelo ugodno sprejela kot portretista in kot kiparja z izrazitim realističnim čutom, ki pa mu daje poglavitno vrednostno nagnjenje, da polaga »... glavno važnost baš na duhovni izraz, medtem ko formo čedalje bolj poenostavlja. To stremljenje je treba pozdraviti, ker je pristno... Hajdi za Pridigarjem (delo na razstavi), za notranjim izrazom!«[177]

V tem kulturnem brezvetrju je skoraj neopazno minila Tratnikova petdesetletnica; morda tudi zato, ker njegovo sporočilo ni bilo več tako aktualno kot spočetka. Pravzaprav se je dogodka spomnil samo Marijan Marolt.[178] V svojem razmišljanju je utrdil prepričanje o tem, da Tratnik veže slovenske impresioniste z ekspresionisti. »Danes pa vidimo v teh slikah še mnogo več kot kažipot v bodočnost. Ni glavno formalni poudarek v ekspresivnih linijah, dosti bolj preseneča današnje oko kompozicija teh likov in nehote se spomnimo povojnega Jakopiča.« Marolt je s tem v resnici dopolnil temeljna spoznanja kritike prelomnega časa.

Medtem se je materialni položaj umetnikov občutno slabšal. Posledice gospodarske krize so segle nenavadno globoko in dejansko ogrozile umetniško eksistenco. Umetniki so bili brez naročil, prodali niso praktično ničesar, zato se je zavzel trgovec Anton Kos in je v svoji trgovini uredil prodajalno umetnin (sprva na Mestnem trgu, pozneje v pasaži nebotičnika). Po vsej Sloveniji je prirejal razstave s približno 100 deli, kar pa je le malo blažilo tegoben položaj. Steletov predlog, naj se slikarji in kiparji uveljavijo ob arhitektovem delu, ni nič zalegel. Slednjič so poskušali privabiti ljudi na umetniške razstave na velesejmu z razstavami, uglašenimi na določeno temo, denimo, Žena v slovenski umetnosti (1932), Slovenske Madone (1933) in podobnim. Žrebali so vstopnice obiskovalcev in najboljša razstavljena dela nagrajevali, vendar vse to ni imelo trajnejših in zadovoljivih učinkov. In z vsemi temi razumljivimi banalnostmi se je ukvarjala kritika ter na neuspehe tako v umetnostnem kot v materialnem pogledu znova opozarjala (Stelè, Mesesnel, Dobida). V splošni negotovosti in stiski je poskušal slikar Jože Gorjup opozoriti na svoj težak položaj in na položaj tovarišev v poklicu, s tem da je zastonj poslikal cerkev Sv. Nikolaja v Kostanjevici na Krki. Steleta je ta, po Tonetu Kralju in Mihi Malešu zdaj že tretji poskus freskantstva še bolj utrdil v prepričanju, da se je »... šele ekspresionistična revolucija v naši umetnosti prav nagnila k cerkveni umetnosti in takoj pokazala željo, da se tu uveljavi... Ne le zato, ker je vsaj instinktivno pogrešala poduhovljene umetnosti, ampak tudi zato, ker je bila od začetka usmerjena k monumentalnim nalogam.«[179] To ga je privedlo na misel, ki dokaj jasno

[176] Rajko Ložar: Z velesejemske razstave v juniju 1931, *Ilustracija* 1931, str. 224.

[177] Stanko Vurnik: Razstava kiparja Franceta Goršeta, *Slovenec* 10. XI. 1931, št. 256. Vidnejšo kritiko o tem dogodku je prispeval tudi Nikolaj Pirnat: Kipar Gorše razstavlja, *Jutro* 7. XI. 1931, str. 258.

[178] Marijan Marolt: Tratnikova petdesetletnica, *Nova doba* 12. VI. 1931, št. 47.

pojasnjuje in zaokroža ambicije kritike katoliške inteligence na Slovenskem, »... da nas sodobno liturgično gibanje polagoma vodi k obnovitvi pravilnega pojmovanja programatične strani cerkvenega slikarstva. Gorjupove freske ... so dober primer za to, kako se sodobni ideal oblikovno in vsebinsko približuje srednjeveškemu.« Smer je v obnovi cerkvenega slikarstva v duhu liturgije. Ko se bosta sodobno cerkveno stavbarstvo in slikarstvo zlila v tako enoto kot v srednjem veku, bo dosežen ideal sodobnega cerkvenega slikarstva.[180] Stelè se je torej v tem razglabljanju opiral na dejstva, ki so bila prepričljiva v tistih konkretnih razmerah, in povprečen intelektualec je lahko posnel, da gre razvoj v smeri novega umetnostnega sloga, česar pa Stelè iz naravne previdnosti ni naravnost trdil in se ni spuščal v tvegane spekulacije o novem idealizmu, bodisi da je čutil, da sklepa samo iz razvoja v slovenskem okolju, o katerem pa je vedel, da v zgodovini ni bilo nikoli umetnostno odločilno, bodisi da je namenoma puščal prostor še kakšnemu mnenju. In to drugo mnenje je bilo v resnici povsem nasprotno njegovemu. Ni izhajalo iz specifičnih slovenskih razmer, temveč je upoštevalo razvoj v Evropi, ki pa je dajal kaj malo znamenj, da se usmerja v idealizem, kot bi rekli po Cankarju, nasprotno, subjektivizem umetnostnega izražanja ni bil nič manjši kot prej. Drugo mnenje je izhajalo torej od subjektivizma in njegov avtor Rajko Ložar je na podlagi tega spoznanja celo predlagal spremembo metode moderne umetnostne zgodovine v smeri proti subjektu. To se je zgodilo leta 1933, ko je slavil Ivan Meštrović svojo petdesetletnico. Ta jubilej umetnika evropskega slovesa in simbola jugoslovanstva nikakor ni mogel mimo slovenske kritike. Razstava njegovih del v Zagrebu je vzpodbudila najprej Josipa Vidmarja,[181] da je v reviji *Modra ptica* očital likovni kritiki, da je neuspešna in dolgočasna, ko se venomer ustavlja le ob formalnih vprašanjih, vsebini umetnine in umetnikovemu geniju pa se nikoli ne približa in najzanimivejšega nikoli ne razloži. Na ta izziv nepoučenosti je ostro reagiral Rajko Ložar, in sicer v dveh člankih, v Študijah ob Meštroviću in v članku Kaj bi bilo, če bi bilo,[182] ki sta s svojim uničujočim tonom nekakšen patetičen uvod v njegova Sodobna umetnostna opazovanja v svitu Meštrovićevega kiparstva.[183] V prvih dveh prispevkih je predvsem poučil Vidmarja, da je umetnostnozgodovinska metoda znanstvena zato, ker se loteva v umetnini forme, kompozicije, skratka stila, to je opredeljivih in dokazljivih kategorij, medtem ko je vsebina umetnine znanstveno neopredeljiva in je zato intuitivna kritika, ki se skuša vživeti v umetnikov genij v obliki, kot jo predlaga Vidmar, za umetnostno vedo nesprejemljiva, ker je neznanstvena. Vendar pa si je Ložar prišel v svojih Umetnostnih opazovanjih vsaj deloma v nasprotje s tistim, kar je povedal v uvodnih

[179] France Stelè: Jože Gorjup — cerkven slikar, *Dom in svet* 1932, str. 69—72.
[180] isti: Kje smo s cerkvenim slikarstvom? *Mladika 1933*, str. 172—177, 453—477.
[181] Josip Vidmar: Iz dnevnika III. *Modra ptica* 1931/1932, str. 280—283.
[182] Rajko Ložar: Študije ob Meštroviću, *Dom in svet* 1932, str. 257—267, isti: Kaj bi bilo, če bi bilo, prav tam, str. 230—238.
[183] isti: Sodobna umetnostna opazovanja v svitu Meštrovićevega kiparstva, *Dom in svet* 1932, str. 345—361.

dveh razmišljanjih. Na Meštrovićevo umetnost je gledal s stališča, ki ga je, kot je pred njim trdil tudi Stelè, narekovala tudi Plečnikova arhitektura: kaj pomeni njun klasicizem oziroma elekticizem, kaj pomeni njuno svojevoljno izbiranje različnih prvin in njihova najrazličnejša uporaba za dosego zaželjenega učinka? Ložarju se je prikazoval Meštrovićev razvoj v štirih obdobjih: v mladostnem, narodno heroičnem, religioznem in v dobi človeka. Po tretjem obdobju se mu zdi nesmiselno še nadalje govoriti o razvoju forme, stila in tipa v starem pomenu besede, ker se je umetnost premaknila od objekta k subjektu; umetnikovo »... gledanje na svet je postalo subjektivno hotenje in prepričanje duše.« S tem je po Ložarju utemeljena umetnikova svoboda, da seže po kateremkoli stilnem izrazu; utemeljen je novi pojem subjektivističnega stila, ki se od starega pojma stila prav tako razlikuje, kot se umetnikova psihološka resničnost razlikuje od starega metafizičnega pojmovanja resničnosti. Ta premik od objekta k subjektu pa se je zdel Ložarju toliko pomemben, da je zahteval tudi premik v teoretičnem obravnavanju sistema osnovnih umetnostnozgodovinskih pojmov. To ni odprava umetnostne zgodovine, meni Ložar, temveč njena revizija. Prvi korak k temu bi morala biti »*teoretična tipologija klasicizma*«. Ložarjeva razprava izvira pravzaprav iz istih osnov kot Vidmarjevi očitki: iz nezadostnosti kritiškega aparata v moderni umetnosti spričo tolikih formalnih in vsebinskih sporočil. Odprla je teoretično vprašanje, ki pa v kritiki ni imelo ugotovljivih posledic, niti v Ložarjevem nadaljnjem kritiškem pisanju ne. In tako je strokovna kritika ostajala še naprej nezadovoljna s svojimi metodami presoje, podedovanimi po umetnostnozgodovinski (dunajski) šoli, novih pa ni našla in je še naprej pisala na ravni uspešnih in manjuspešnih improvizacij. Vprašanje, ki ga je Ložar načel, pa je ostalo do začetka vojne docela odprto.

Morda je ravno v tej kritiški negotovosti s stališča formalnih kategorij umetnostne presoje treba videti enega od vzrokov za opazno popuščanje v objektivnosti pri najbolj pišočih kritikih. Stelè je tedaj spremljal Plečnikovo izjemno plodovito delo. V tem času so namreč nastali: urbanistični načrt Ljubljane, načrt za univerzitetno knjižnico ter načrt za obnovo ljubljanskega gradu; v Pragi pa so končali cerkev Srca Jezusovega na Vinohradih. Ob teh načrtih, ki so bili izrednega pomena za Ljubljano z velemestnimi ambicijami, in ob pomembni arhitekturni rešitvi v Pragi je Stelè kar izgubil kritično ravnovesje. Kako neki bi si mogli sicer razlagati naslednjo trditev: »... Rešitev Srca Jezusovega je korak k prostoru samemu na sebi ... Plečnik je dosegel skrajnost, ideal, ki presega *vse*, kar je ustvarila zgodovinska kultna arhitektura.«[184] (Podčrtal sem jaz). Njegovo zagovarjanje načrta za univerzitetno knjižnico, prepričanje, »da bi po tem projektu izvršena stavba, tudi če se odreče vsakemu bahaštvu, gradbeno in estetsko vlogo svoje predhodnice (nekdanjega Knežjega dvorca iz 17. stoletja) prav dobro nadomestila«,[185] se zdi neoprezno v

[184] France Stelè: Nova dela J. Plečnika v Pragi, *Dom in svet* 1933, str. 552—555.

[185] isti: Načrt za univerzitetno knjižnico v Ljubljani, *Dom in svet* 1932, str. 169—174.

okoliščinah, ko se končnega učinka stavbe v prostoru ni dalo zadovoljivo predvideti. Pri načrtu za obnovo ljubljanskega gradu, ki je predvideval temeljite spremembe celo v grajski stavbni lupini, je Stelè napravil še ta korak, da je šel v svoji nekritičnosti celo preko načel spomeniškega varstva. V gradu ni videl nobenih dokumentarnih potez in vrednot, ki bi jih bilo treba varovati. »Kolikor je mogoče načrt brez znanja teh neznank (če bi se v gradu eventualno še kaj odkrilo) presojati, je Plečnikov načrt glede *načelne* rešitve s stališča spomeniškega varstva sprejemljiv.«[186] (Podčrtal sem jaz).

Popuščanje v kritiški presoji opazimo ta čas tudi pri Ložarju. Kakor je bil močan v teoretičnem razpravljanju, kot je razvidno iz zgornjih navedkov, pa je znal biti zelo aprioristično v svojih sodbah in je gledal npr. na razstavo beograjske skupine Oblik predvsem s stališča, »... da vidimo kriterije (v slikarstvu), po katerih beograjska javnost gleda na slovensko umetnost.«[187] Ker pa je bilo stališče beograjske javnosti in kritike odklonilno, jima je Ložar ne le močno zameril, temveč v svoji bojevitosti povrnil z obrestmi. Če bi to kritiko interpretirali kot znamenje, da v času »poduhovljenega realizma« v slovenski umetnosti kak novi kolorizem ni bil mogoč in zaželjen, bi se najbrž zmotili. Razstavo Beograjčanov, ki so se v obravnavanju figure v prostoru in v pojmovanju barve, ki ima vrednost sama v sebi, opiral na francoske zglede, je Ložar povsem odklonil: »Njihova umetnost ne raste iz tal močnega socialno vezanega ustvarjalstva, nego iz konvencije, ki je na vso moč nepotrebna in za naš resni čas tudi neprimerna.« Zavrnil jih je torej s kriterijem, ki pa je bil odločilen pri njegovi pozitivni oceni slikarstva G. A. Kosa[188] le nekaj let pozneje. Sicer pa je menil, da jim je Ljubljana lahko šola s svojo slikarsko kulturo. Novih likovnih usmeritev, ki so slonele na drugačnem pojmovanju forme in barve, Ložar tedaj ni dojemal. Ekspresionizem je že davno zavrgel in se mu je zato zdel F. Mihelič sicer zanimiv, a ga ni več razumel v njegovem ekspresionizmu in ni še razumel osebnostno obarvanih nadrealističnih prvin v njegovih litografijah.[189] Trdno je stal v novi stvarnosti in vse njegove sodbe je treba presojati v tej luči. Ker se je zagrebška Trojica (Ljubo Babić, Vladimir Becić in Jerolim Miše) v določenih pogledih temu nazoru približevala, je bila ocenjena bolj pravično[190]. Poleg tega je bila moderna funkcionalistična arhitektura po njegovem mnenju (podobno je sodil tudi Vurnik) s svojim utilitarizmom in usmerjenostjo k reševanju širših družbenih nalog (urbanizem) kar utelešenje pojma nove stvarnosti[191]. »... Medtem ko je večina arhitektov sanjala o templjih, mavzolejih, akropolah, katedralah in

[186] isti: Slovenska akropola — Ljubljanski grad, *Mladika* 1932, str. 48—52, 89—93, 129—131. Članek je izšel tudi kot samostojna publikacija: *Ljubljanski grad — slovenska Akropola*, Celje 1932. O tem je pisal Stelè tudi v Kroniko brez načelnih sprememb: Problem Ljubljanskega gradu, *Kronika slovenskih mest* 1934, str. 106—109.

[187] Rajko Ložar: Oblikovci prvič v Ljubljani, *Slovenec* 28. VI. 1933, št. 145.

[188] isti: Slikar Gojmir Anton Kos, *Umetnost* 1938/1939, str. 97—123.

[189] isti: Umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu, *Slovenec* 15. IX. 1933, št. 210.

[190] isti: Razstava zagrebške Trojice, *Slovenec* 28. XII. 1933, št. 294.

[191] isti: K novemu stavbarstvu, *Krog*, nav. delo.

palazzih, je inženir s spoznavanjem tehnike in novih gradiv postavljal spomenike „nove realnosti": mostove, viadukte, tovarne, vzpenjače itd., priče obsedenosti od racionalističnega pionirskega duha, ki ji ni para v zgodovini.« Še več; v okviru nove stvarnosti je videl v arhitekturi absolutno vrednoto: »V nasprotju z njo (arhitekturo) sta slikarstvo in plastika, ki tam, kjer arhitektura je — resničnost človeškega bitja, ograjena in ustaljena v prostoru, moreta o isti resničnosti le posredno govoriti, tako rekoč skozi šifre in simbole, skozi njegovo estetsko ravnino, dočim arhitektura neposredno, kot *gola smotrnost eksistence.*« (Podčrtal sem jaz). Ni dvoma, da se ta interpretacija veže z eksistencialistično filozofsko mislijo, s katero so se močno ukvarjali nekateri krščanski intelektualci in je pustila sled tudi v Kocbekovi poeziji tistega časa.

Pomemben dogodek za likovno kritiko je pomenila leta 1933 kriza *Ljubljanskega zvona.* Skupina levo usmerjenih sodelavcev te revije se je naveličala njene anemične idejnosti, zlasti pa njene neorientiranosti v pogledu narodnih vprašanj. Zapustili so *Ljubljanski zvon* in ustanovili revijo *Sodobnost,* neodvisno slovensko revijo. Pomembnejši sodelavci so ji dajali pečat izrazite idejne usmeritve, ki je slonela na dialektičnem materializmu in so bili poleg katoliške idejne skupine, ki pa se je tudi znotraj polarizirala, druga jasno idejno opredeljena skupina. Likovna kritika Franceta Mesesnela, ki je v reviji sodeloval od ustanovitve do začetka vojne, se je kar vrasla v njen koncept. Mesesnelov dvom o modernih umetnostnih tokovih je še bolj rasel. O njih je menil, da so odsev meščanskega individualizma. In ta dvom stoji pravzaprav na začetku nove estetike, estetike, ki je z malenkostnimi spremembami prešla v vojni in povojni čas. Mesesnel tedaj ni omahoval v dilemi, ali proletarska umetnost obstaja ali ne, temveč se zdi, da je videl rešitev tega vprašanja v daljšem razvoju in je ocenjeval umetnost takšno, kakršna je bila, brez predhodne načelne delitve, le da je imel določeno predstavo, kakršna bi morala biti, da bi bila odsev resničnih družbenih razmer in bi jih bila pripravljena spreminjati.

Svoje kritiško delo pri *Sodobnosti* je začel Mesesnel s sestavkom Zrcalo likovne kritike[192], v katerem je postavil na zatožno klop pisanje časnikarske kritike. Toda njegov prizadet protest se je usmerjal tudi na vse skromnejše kritiške dosežke strokovne kritike. Posebno ogorčen je bil nad kritiko Dušane Šantlove v *Ženskem svetu,* ki je pisala o razstavi Žena v slovenski umetnosti[193] in je menila med drugim, da so nekatera razstavljena dela slovensko ženo kar žalila. »Mogli bi se tolažiti z dejstvom«, pravi Mesesnel, »da topost za spoznavanje umetniških lastnosti že v polpreteklosti ni bila nikaka izjema pri izobraženčih. Vendar ni bila navada ne drugje ne pri nas, da bi prav taki ljudje morali pisati odklonilne recenzije s čisto načelnim ozadjem ... Naša likovna umetnost je po letih revolucionarnega vrenja spoznala svoj čas ter ustvarjala pristna in močna dela. Z njimi je prisilila kritiko k pisanju naloge, v kateri pa se zrcali njena popolna nedozorelost

[192] France Mesesnel: Zrcalo likovne kritike, *Sodobnost* 1933, str. 125—126.
[193] Dušana Šantel: Žena v slovenski umetnosti, *Ženski svet* 1932, str. 293—296.

za spoznavanje umetnostnih vrednot.« Mesesnel je bil tudi edini, ki je pomembneje zaznamoval prve korake nove umetnosti, ki je po letu 1936 nastopila v strnjeni skupini Kluba neodvisnih slovenskih umetnikov.[194] Maksim Sedej je naredil nanj vtis z mapo linorezov Predmestje, kar je vsekakor ustrezalo njegovi zahtevi po angažirani umetnosti. »Med vsemi drugimi je Sedej najbolj viden; zdi se, da se (v njegovih štirih grafikah) poraja nov duh, ki računa z drugačnimi vrednotami ... Njegovo grafično delo je svet zase, in sicer trdno skonstruiran, iz življenja posnet.« Zato pa je toliko bolj nenavadno, da je v isti kritiki pokazal do ekspresionističnih, nadrealistično obarvanih del Franceta Miheliča toliko čuta. »To je svet pravih umetniških sanj,« je pisal, »ki so ustvarile svojo lastno resnico. Brezčasen svet, poln preteklih otožnih spominov, realnost — in vendar je vse plod globoke imaginacije ... Na vsak način moramo že danes smatrati Miheliča za enega najpomembnejših mladih umetnikov.« Navsezadnje je bil edini, ki je imel kritično stališče do sodobne slovenske arhitekture, ki se je proglašala za funkcionalistično. O razstavi Mlade slovenske arhitekture,[195] na kateri so se predstavile skoraj vse mlade moči od Černigoja do Spinčiča in Tomažiča, je sodil skoraj uničujoče. Pogrešal je aktualnih arhitekturnih nalog, kot je bila večstanovanjska hiša, več je pričakoval od »reformirane notranjščine« in je imel odločitev velikega števila arhitektov, da so načrtovali predvsem meščanske vile, za napačno. Sklenil je z besedami: »Mladi arhitekt naj bo vedno korak pred splošno priznanim razvojem, vedno s pogledom v bodočnost.« Brezkompromisno in z vso avtoritativnostjo se je lotil knjige *Stanovanje* avtorjev mladih arhitektov Mesarja in Spinčiča.[196] Preko očitkov ohlapnosti njunih izhodišč in zanemarjanju aktualnih nalog (delavski in kmečki dom) je prišel do ugotovitev, ki so bile povsem nove in nedvomno aktualne. »Moderni stavbar nad konstruktivnimi problemi rad pozabi *na pomen svoje lastne odločitve v povečani izberi možnosti*, ki jih nudijo moderna stavbna sredstva, češ da je njihova normalizacija že vrojena ... Ni pa revolucija v arhitekturi pripeljala do novega zlasti v stanovanju in samo zanj. Tudi čez industrijske zgradbe je šla in preobrazila celo tako zasmehovani mavzolej.« V novodobni arhitekturi je Mesesnel videl uresničeni novi slog, ki je v vseobsežnosti nalog »potrdil svojo splošno življenjsko upravičenost.« Enako strog je bil do revije *Arhitektura*. Njenim sodelavcem je očital,[197] da pišejo povsem povprečne sestavke, da objavljajo že »na papirju zaostale projekte«, da se premalo ukvarjajo z urbanizmom, da ne pišejo ničesar o Plečniku itd. Mesesnel je bil med redkimi kritiki, ki je ob priznavanju novodobnih arhitekturnih silnic znal vrednotiti tudi Plečnikovo delo.[198] Njegovo delo kritika pa je bilo tem težje, ker je bil še vedno na skopski univerzi in je s težavo sprem-

[194] France Mesesnel: Jesenske likovne razstave v Ljubljani, *Sodobnost* 1933, str. 467—470.
[195] prav tam.
[196] isti: Likovna kritika; Spinčič-Mesar, Stanovanje, prav tam, str. 227—230.
[197] isti: *Arhitektura*, prav tam, str. 421—423.
[198] isti: Umetnostne publikacije; Projekt univerzitetne biblioteke ljubljanske, *Sodobnost* 1935, str. 87—90.

ljal dogajanja v domovini. Pisal je malo, in to, kot je videti, predvsem o publikacijah, ki jih je dobival. Toda njegovo pisanje se je po jasnosti stališč in čistosti misli vidno dvigalo nad splošno raven pisanja kritike tistih let; Vurnik je umrl že leta 1932, Stelè o vsakdanjih umetnostnih dogodkih skoraj ni več pisal, Ložar se je izčrpaval v *Slovencu* z množico po kvaliteti kaj različnih kritik in Šijanec je po prvih obetajočih začetkih popolnoma umolknil.

Odločno stališče glede slovenske narodne samobitnosti, ki je deloma vplivalo na to, da so se nekateri Zvonovi sodelavci odločili za svojo revijo, je bila reakcija na uradno stališče troedinega jugoslovanskega naroda. Še močneje se je ta odpor proti jugoslovanstvu pokazal v gibanju okrog tednika *Slovenija*. Tega sicer ne bi bilo vredno omenjati, če ne bi to izrazito nacionalistično gibanje rodilo tudi »nacionalistično kritiko«, to je kritiko, ki je ocenjevala umetnostne pojave samo po kriteriju, v koliki meri se skoznje manifestira slovenstvo. Takšno kritiko, ki korenini globoko v romantiki, navdihovali pa so jo nekateri sočasni zgledi po Evropi, je pisal Josip Regali v letih 1933—1940. Regali kot kritik že v prejšnjih letih ni pokazal kaj več kot zelo povprečno pisanje, razumljivo pa je tudi, da novi nacionalistični kriterij k vrednosti njegovih sodb ni ničesar prispeval, prej odvzemal. Omenjamo pa ta pojav zato, ker kaže še na eno možno kritiško izhodišče, ki pa si zorni kot svojega ocenjevanja tako zožuje, da je vnaprej obsojeno na neuspeh in je prejkone sporadičen pojav trenutnih političnih, ne umetnostnih dogajanj. V časniku Slovenski narod se je začelo oblikovati nasprotno stališče likovne kritike s kriterijem jugoslovanstva. V nekaj kritikah je to poskušal Ante Gaber, a brez vidnejšega učinka.[199]

Z letom 1934 prehajamo v čas največjega upada umetnostnega življenja med vojnama. Število razstav se je močno zmanjšalo in se približalo številu razstav tik po vojni, po pomenu pa jih še zdaleč niso dosegale. Vzporedno s tem je bilo malo kritiških zapisov. Bila je to kritika iz navade, »iz kulturne dolžnosti«, brez kakršnihkoli ambicij. Pomembnejša dogodka v tem času sta bila razstava mlajše slovenske arhitekture in razstava del Toneta Kralja pred njegovo turnejo po Evropi. Videli smo, kaj je o arhitekturi sodil Mesesnel, Kraljeva razstava pa je vzbujala pozornost, ker je razstavil velika platna, izvedena v grafičnem načinu slikanja z motivi, oprtimi na »grudo in verstvo«, dva grafična cikla, Zemljo in Cesto, ter kipe, ki so bili plitvo grafično obdelani. Razstava je pokazala vso votlost velike forme, ki se je je Kralj navzel pri slikanju fresk in je bila preveč ugodno ocenjena. Stelè pa je, čeprav je opazil vse te pomanjkljivosti, videl v Tonetu Kralju še vedno enega največjih upov slovenske umetnosti.[200] Toda v istem poročilu je hkrati že opozarjal, kar je posredno veljalo tudi za Toneta Kralja, na znamenja provincializma, na pojave podeželske zakrknjenosti v slovenski umetnosti, »nedozorevanje najlepših brsti

[199] (Josip) (Regal)-i: Slovenski umetnik Tone Kralj (Razstava v Jakopičevem paviljonu), *Slovenija* 8. VI. 1934, št. 23. Ante Gaber: Miha Maleš v Mariboru, *Slovenski narod* 17. III. 1934, str. 63; isti: Razstava Toneta Kralja, *Slovenski narod* 26. V. 1934, št. 118.

[200] France Stelè: Likovna umetnost v letu 1934, *Dom in svet* 1935, str. 88—96.

in životarjenje v malodušnosti. Kultura brez živih stikov s svetovnimi tokovi pa se prerada sprevrača v samoljubno igro namišljenih veličin.« Toda to opozorilo bi moralo veljati prav tako kritiki, ki je v mnogočem, zlasti pa z lastno zaprtostjo sama vzpodbujala »samoljubno igro namišljenih veličin«, saj je bila praktično od vojne sèm slabo poučena o dogajanjih zunaj meja ožje domovine.

V naslednjem letu so se razmere nekoliko izboljšale. Kazalo je, da je čas najhujše gospodarske recesije minil. Razstav je bilo spet več in proti koncu leta je kritika zaznamovala kar tri hkrati odprte razstave in se ji je zdelo vredno omeniti, da je prišlo na otvoritev Goršetove razstave v Kolizeju »ogromno« ljudi.[201] Položaj se je celo toliko spremenil, da so se tisto leto ljubljanski frančiškani odločili, da dajo Mateju Sternenu poslikati strop prezbiterija svoje cerkve na Marijinem (Prešernovem) trgu na temo Marijinega vnebovzetja. Kritika je bila pravzaprav razdvojena in si pojava iluzionističnega slikarstva v izvedbi impresionista Sternena ni znala povsem dobro pojasniti ter je posegla po znameniti razvojni vrsti stropnega iluzionizma, ki se začne z Mantegno, ter Sternenu namenila, da ji da svojevrstno, toda kvalitetno obeležje v novejšem času. Stelè je poslikavo uvrstil nad Langusovo prvotno poslikavo oboka, nad iluzionistične slike Ettora Tita; tekmo s Tiepolom, ki mu je bil vzor, pa da je Sternen vzdržal.[202] V tem času, ki je prinašal formalno in kvalitetno tako različne pojave, pa je prinesla še ena razstava samosvoje likovno sporočilo. Slikar Jan Oeltjen iz Oldenburga je razstavil svoja ekspresionistična dela in Stelè je temu po kvaliteti izstopajočem dogodku posvetil precejšnjo pozornost.[203] Zdi se, kot da se je v njem nekaj prelomilo in je po letih omahljivega presojanja novostvarnostnih izdelkov in izgubljanja kritiške orientacije, po letih, ko je tudi pisanje kritike skoraj opustil, našel nekaj, ob čemer je mogel zanesljivo uporabiti nekdanji kritiški aparat. »Vsak dogodek in motiv je preoblikovan v podobo, ki ni slučajna in ki more stalno izražati umetnikovo doživetje, ker bistvene momente dogajanja stopnjuje do najvišje izrazitosti, pogosto do prapodobe kakega giba in dejanja samega.« S to kritiko se je Stelè kot kritik jasno opredelil za člana ekspresionistične generacije ter zgovorno izpričal tesno povezanost umetnikov in kritikov ene generacije ter vrednost kritike, ki se izraža v tem najožjem okviru.

V tem umetnostno raznolikem življenju brez izrazitega skupnega imenovalca pa se je počasi zbirala mlada umetniška generacija. Poleg Sedeja in Miheliča so se v kritikah začela pojavljati imena kot Zoran Mušič, Dore Klemenčič in med kiparji Stane Dremelj, Zdenko Kalin in Karel Putrih, ki pa so, razen prvih dveh, ostala neopažena.[204] Hkrati z njimi se je oblikovala tudi mlajša generacija kritikov. Poleg nekaj

[201] Kipar Gorše je otvoril razstavo, *Jutro* 2. XII. 1935, št. 279 a.

[202] France Stelè: Marijino vnebovzetje pri frančiškanih v Ljubljani, *Kronika* 1935, str. 221—226.

[203] isti: Razstava Jana Oeltjena in Else Oeltjen-Kasimir. *Dom in svet* 1935, str. 292—295.

[204] O tem: Rajko Ložar, Slikarji in kiparji na spomladanski razstavi, *Slovenec* 18., 19. VI. 1935, št. 137, 138; Radivoj Rehar: Jesenska umetnostna razstava v Mariboru, *Jutro* 16. XI. 1935, št. 266; Karel Dobida: Pomladanski salon, *Zvon* 1935, str. 473—476.

starejšega Frana Šijanca se je v letu 1935 pojavilo na straneh *Slovenca* ime Staneta Mikuža. Ta je v *Slovencu* prevzel mesto poglavitnega kritika in je potemtakem odločilno sodeloval pri uveljavljanju najmlajše slikarske in kiparske generacije predvsem v prvih dveh letih njihovega nastopa.

Tudi v drugem obdobju slovenske umetnosti med vojnama so se v kritiki oglašali likovni umetniki. Toda treba je reči, da je bilo njihovo pisanje precej manj opazno kot v prejšnjem obdobju. Pomembneje se je uveljavil kot kritik Nikolaj Pirnat z nekaj kritikami v *Jutru*;[205] kritike izdajajo bistrega opazovalca in ostrega sodnika. Še vedno se je oglašal Saša Šantel, precej pogosteje pa se je loteval kritik tudi Hinko Smrekar. S svojim zabavljivim načinom in brezobzirnostjo, ki si jo je sicer lahko dovolil v karikaturah, s kriteriji, ki niso bili daleč od vesnanske estetike, pa ne sodi v okvir aktualne likovne kritike. O Francetu Kralju, ki se je nekajkrat poskusil kot kritik, je mogoče reči, da je pisal okorno in nejasno brez izrazitejših uspehov.[206]

še precej pod ravnijo kritike likovnih umetnikov je pisala časnikarska kritika. Ta je znala prisluhniti glasovom iz nacistične Nemčije, zlasti tistim, ki so naznanjali, da je oblast obsodila moderne umetniške smeri in jih kot *Entartete Kunst* izgnala iz muzejev ter jih javno sramotila. Nekateri Jutrovi sodelavci[207] so kar s simpatijami gledali na to početje, Ante Gaber[208] pa je v svoji kritiki razstave Franceta Kralja odkrito namigoval, kako se dogaja s tako umetnostjo v Nemčiji. To je imel Kralj za odvračanje kupcev od svojih del in je Gabru grozil celo s sodiščem.[209]

Po razmeroma živahnem umetnostnem življenju na Primorskem v letih 1921 do 1927 je, če odštejemo freskantstvo Toneta Kralja, vse popolnoma zamrlo. Podobno mrtvilo je vladalo v Mariboru v drugi polovici dvajsetih let. V začetku tridesetih pa se je začel Maribor pomembneje uveljavljati v slovenskem likovnem življenju. Leta 1931 so umetniki Karel Jirak, Ivan Kos, Albert Sirk, Jan Mežan, Viktor Cotič, Anton Gvajc in še nekateri ustanovili klub Brazda, ki je redno prirejal razstave v Mariboru in drugod. Likovno kritiko je v Mariboru pisal Radivoj Rehar, predvsem v Mariborskem večerniku »*Jutra*«. Njegova kritika je bila sicer dovolj konvencionalno vrednotenje kvalitetno zelo različnih dosežkov, bila pa je korektna in se nikoli ni spustila na raven, ki so si jo dovolili nekateri novinarski nestrpneži. V tem času Maribor še ni imel glasila, ki bi dajalo priložnost za daljša in bolj poglobljena razmišljanja o umetnosti. To se je zgodilo šele v zadnjem obdobju slovenske umetnosti med vojnama.

---

[205] Nikolaj Pirnat: Miha Maleš, Rdeče lučke, *Jutro* 9. IV. 1929, št. 82; isti: Kipar Gorše razstavlja, *Jutro* 7. XI. 1931, št. 258; isti: Meštrović in Dolinar; prispevek k naši umetnostni kritiki, *Jutro* 5. XII. 1931, št. 281.

[206] France Kralj: Opombe k slovenski likovno umetnostni kritiki, *Zvon* 1932, str. 8—13; isti: Likovna umetnost v preteklem letu, *Sodobnost* 1936, str. 92—95.

[207] Božidar Borko: Izprijena umetnost (Poročilo o razstavi izprijene umetnosti v Dresdenu), *Jutro* 18. IX. 1935, št. 216.

[208] Ante Gaber: Razstava Franceta Kralja, *Glas naroda* 3. XI. 1935, št. 185.

[209] Božidar Borko: Umetnik in kritik, *Jutro* 29. XI. 1935, št. 277.

Kritika nadrealističnih poskusov in poetičnega barvnega realizma

Zadnje obdobje slovenske umetnosti med vojnama je minilo v znamenju družbene in politične negotovosti. Tegobe gospodarske krize so se počasi izgubljale, z druge strani pa se da s strani časnikov razbrati nekakšen nemir, ki se je začel lotevati ljudi že nekako od leta 1934, ko so kralja Aleksandra ubili v Marseillesu, in se stopnjeval ob patetičnih Hitlerjevih govorih, ob španski državljanski vojni in ob italijanskem napadu na Abesinijo (Etiopijo). V letih po razkosanju češkoslovaške in po priključitvi Avstrije skoraj nihče ni več dvomil, da se Evropa in svet približujeta novemu velikemu spopadu. Na Slovenskem se je socialno vprašanje po gospodarski krizi, podobno kot po svetu, močno zaostrilo; v zvezi s tem pa se je vse bolj poglabljal prepad med različno mislečimi celo v dotlej strnjeno nastopajočih idejnih skupinah. Poleg krize v *Ljubljanskem zvonu*, ki smo jo zaznamovali v prejšnjem obdobju, imamo v tem obdobju opraviti s krizo *Doma in sveta*, ki je katoliško inteligenco razdvojila na leve krščanske socialiste (ti so ustanovili svojo revijo *Dejanje*), ki so se opredelili za dialog z marksisti, ter na desne, ki so se spet delili po skupinah, a so vsi v načelu dialog z marksisti zavračali. Ta ostra polarizacija duhov, ki je bila bistvenega pomena za odločitve pri udeležbi v bodoči vojni, je dajala ton tudi umetnostnemu dogajanju, predvsem pa je prihajala na dan v pisanju kritike. Pred likovno kritiko so se v tem obdobju pojavljala dela petih umetniških generacij: impresionistov, ki so še vedno izpričevali svoje kvalitete, poimpresionistov (vesnanov), ekspresionistov, ki so se od prvotne smeri že močno oddaljili in v družbi s Francetom Kraljem v društvu Slovenski lik iskali pristni »slovenski« izraz, četrte generacije, od katere so se vidneje uveljavljali le Pavlovec, Pirnat in Maleš, ter najmlajših slikarjev in kiparjev, združenih v Klubu neodvisnih slovenskih umetnikov. Prav mladi s svojimi na zunaj nič kaj revolucionarnimi gesli, kot »začeti od začetka«, delati kvalitetna dela, z novimi kompozicijskimi in vsebinskimi, predvsem pa barvnimi momenti pomenijo v slovenski umetnosti tolikšno kvalitetno in vsebinsko zarezo, da z njihovim nastopom upravičeno postavljamo mejo v razvoju slikarstva in kiparstva med vojnama v leto 1936, čeprav ta meja ne pomeni radikalnega preloma ne v delu starejših ne mlajših generacij.

Osrednja naloga likovne kritike je bila torej opredelitev najmlajše generacije kot celovitega pojava. Toda medtem ko je v prejšnjem obdobju zadovoljivo in na ideološki podlagi opredeljevala novo stvarnost in v svojo shemo vključila še funkcionalistično arhitekturo, tega z novo »neodvisno« umetnostjo ni storila. Zaznamovala je resnične kvalitativne lastnosti v slikarstvu, videla je enotno usmerjeno kiparsko skupino, ni pa razbrala skupnega imenovalca skupine, ker je po eni strani ocenjevala umetnostna prizadevanja z vidika socialne angažiranosti (kritika okrog *Sodobnosti*), bodisi da se je ukvarjala z vprašanji forme in barve, ki so jih odpirali posamezniki (Stane

Kregar, Zoran Mušič, Marij Pregelj). Za resnično sintezo in celovitejšo oznako skupine pa, kot se zdi, ni imela več časa. Pač pa je dajala umetnost G. A. Kosa in Franceta Goršeta s svojo zrelostjo priložnost za poglobljeno oceno in jo z delom Rajka Ložarja tudi dobila.

Arhitekturna kritika je po obdobju največje plodovitosti in po nekaterih odločno postavljenih stališčih spet zamrla. Vidnejše prispevke, ki so vrednotili nove stavbe v Ljubljani, je priobčeval le Jože Gregorič v *Kroniki*, France Stelè pa je spregovoril nekaj tehtnih besed o novejšem italijanskem in nemškem urbanizmu. Žurnalistična kritika je v splošni neuravnovešenosti razmer, kot že rečeno, izgubila še zadnji občutek za mero in je, ne brez »ozadja«, napadala Plečnika, pri čemer ni izbirala sredstev, po drugi strani pa je pozivala na obračun z »iznakaženo umetnostjo«. Dejstvo, da se ji je potem posrečilo v resnici obračunati z osovraženim Kraljevim kipom na Muzejskem trgu (zdaj Trgu narodnih herojev), govori samo po sebi dovolj zgovorno o vzdušju časa tik pred vojno.

Kot smo omenili, je kritika (Stelè), ne da bi se zavedala svojega deleža pri tem, opazila v umetnosti znamenja provincialne zakrknjenosti, in to so pozneje opazili tudi drugi. Josipu Tavčarju[210] se je to razodelo na beograjski razstavi jugoslovanske umetnosti v paviljonu Cvijete Zuzorić: »V splošnem zapuste slovenska slikarska dela vtis provincializma ..., ki se kaže v iskanju domače note bratov Kraljev po eni strani in v socialni motiviki bratov Vidmarjev po drugi. V okolici forsiranega modernizma (Srbov in Hrvatov), ki črpa direktno iz vrela evropske umetnosti, je jasno, da delujejo slovenska dela, kljub kvalitetam skromno ... In skromnost umetnosti znači dekadenco ... Izjemno učinkuje Jakopič ...« Stelè je tedaj, ko je opazil ta znamenja provincializma, svetoval umetnikom, naj gredo v tujino, Tavčar pa je s prstom pokazal na Francijo, od koder so zajemali drugi jugoslovanski umetniki. V teh okoliščinah torej ni nikako naključje, da so se mladi umetniki tako odločno opredelili za francoske, tudi »romanske« vzore, kar so poudarili tudi na zunaj z imenom »Neodvisni«; pobude s Severa, ki so bile v času nove stvarnosti aktualne tako v slikarstvu, kiparstvu in arhitekturi, pa so s prihodom nacizma na oblast v Nemčiji leta 1933 tudi nehale prihajati. Njihova zavestna usmeritev na Zahod je povlekla s seboj vsebinske, formalne in barvne komponente v slikarstvu; zlasti barvne je kritika, navajena novostvarnostne monohromnosti, takoj zaznala: »V tem ozkem odnosu do barve in njenem usmerjenem slikarskem stilu je skrita tista enotnost razstave (mladih), ki daje npr. zdaj prvič tudi pravo folijo delu generacije okrog 1900—1910.«[211]

V tem, za mlado umetnost tako odločilnem trenutku je bila v Beogradu v muzeju kneza Pavla odprta razstava modernega francoskega slikarstva. Morda pa je bila še pomembnejša za kritiko, da bi v luči evropskih umetnostnih tokov uzrla domača prizadevanja. Posebno po-

[210] Josip Tavčar: Umetniške prilike v nesodobni sodobnosti, *Slovenski narod* 21. VII. 1936, št. 164.

[211] Rajko Ložar: Ob spomladanski razstavi slovenskih umetnikov, *Slovenec* 9. VI. 1935, št. 131.

učno je v tem pogledu Steletovo poročilo z razstave.[212] Tedaj je pozabil na svoja omahovanja na razpotju slovenskega abstraktnega ekspresionizma, ko je Kralja svaril pred korakom v abstraktnost. Povsem prepričan je pisal: »Kubizem je gotovo stopnja duhovnega razvoja,« ter dodal: »Tod in nikjer drugod ne vodijo vrata v umetnostno bodočnost... V ti perspektivi ni ekspresionizem, ni kubizem, ni razčlovečenje in orientalizacija umetnosti nista samo prav nič odveč, ampak naravnost pojav višje previdnosti.« Zdelo se mu je potrebno, da mlade pouči: »Ne gre zato, da posnemate, kar ste videli, ampak, da spoznate.«

Jeseni istega leta so se mladi samostojno predstavili kot večja skupina, toda ne še kot klub z izdelanim programom. Nastopili so slikarji Stane Kregar, Zoran Didek, Dore Klemenčič, France Mihelič, Zoran Mušič, Maksim Sedej, France Pavlovec in kiparji Zdenko Kalin, Alojzij Kogovšek in Karel Putrih. Strokovna kritika jih je ugodno sprejela, predvsem ji je ugajal Sedej s svojo »po klasičnem duhu« zasnovano kompozicijo; najbolj nenavadno pa je, da ni zavrnila Kregarjevega nadrealizma, ki ga je prinašal s praške akademije, kjer je bil doštudiral. Rajko Ložar[213] je namreč ob popolnem nerazumevanju za Miheličevo risbo pisal o Kregarju: »Danes smo lahko odkrito veseli, da se je ta zvok moderne umetnosti tudi pri nas pojavil v zelo samostojni in naši obliki.« In celo nestrokovnemu delu kritike ni bil več senzacija: »Po Maleševem odklonjenem surrealizmu, ki pa je bil v svoji preprostosti vse užitnejši, Kregar ni mogel več računati na začudenje med občinstvom.«[214] Seveda pa je Kregarja stereotipno zavračal bodisi z argumentom, da nadrealizma v Franciji že dolgo ni več in zato ni razloga, da bi presajali to umetnost zdaj k nam, bodisi da je njegovo delo označeval kot umetnost shizofrenično razklane osebnosti. V splošnem pa je razstava, kot rečeno, kritiko prepričala o novem slikarskem razmerju do vidnega sveta, kar je bilo spet posledica programske usmeritve slikarjev k francoskim vzorom, ki jih je posredovala zagrebška akademija, na kateri so se skoraj vsi izšolali. Pavlovec, sicer pripadnik četrte generacije, se jim je po njeni sodbi dobro prilegal. Toda medtem ko prelom v barvnem pogledu kritike v prvem hipu ni pritegnil do te mere, da bi se temeljito poglobila vanj, se ji je zdelo mnogo bolj pomembno opozoriti na prelom v odnosu do vidnega sveta, kot je to pojasnil Zoran Mušič: »...da je sedaj pravec umetnika obrnjen spet k objektivnemu prikazovanju zunanjega sveta z vsemi njegovimi manifestacijami, dogodki in problemi.«[215] To prepričanje o novem realizmu kot povsem celovitem slikarskem prepričanju mlade generacije ustvarjalcev (če v začetku izvzamemo Kregarjev nadrealizem), ki je dobivalo oporo v nekaterih sorodnih usmeritvah tudi zunaj naših meja,

[212] France Stelè: Moderno francosko slikarstvo, *Dom in svet* 1936, str. 308—315.
[213] Rajko Ložar: Naši mladi slikarji in kiparji, *Slovenec* 8. XI. 1936, št. 235.
[214] Čoro Škodlar: Kaj nam je pokazala razstava mladih, *Jutro* 4. XII. 1936, št. 281.
[215] Pogovor Mihe Maleša z Zoranom Mušičem, *Umetnost* 1937/1938, str. 34—37.

se je utrjevalo in Fran Šijanec je čez dve leti samozavestno trdil:[216] »Nasprotno vsemu govoričenju o upadanju ‚povojnih smeri', kakor se v zadregi oglašajo tradicionalisti, se je tok *modernega realizma* tako okrepil in posplošil, da postaja novi *univerzalni stil* nastopajočega stoletja in da vzbujajo avtarkični pritlikavci s svojimi historičnimi emblemi le smeh in pomilovanje« (Podčrtal jaz). V nasprotju z določanjem »realističnega« pojmovanja resničnosti pa je kritika razločke v barvnem pojmovanju, ki so nosili kal bodočega razvoja, le stežka razbirala; več gotovosti je pokazala pri vsebinskih oznakah. Kar zadeva Šijanca, je treba zdaj videti v njem najbolj odločnega zagovornika mladih, kritika, ki je v skupini odkrival izredne umetniške potence in kvalitativno višje povprečje, afirmacijo dognanih sodobnih likovno-estetskih vrednot — stil nove generacije.[217]

Nekoliko bolj zadržan, čeprav v prvih letih mlade umetnosti prav tako pomemben kritik, je bil Stane Mikuž. S svojimi kritikami v *Slovencu*, zlasti pa z občutenim besedilom o Frančišku Smerduju[218] je vzbujal upe, da bo zavrnil očitke mladih umetnikov kritiki, ki da ne razume njihovih hotenj, posebno ne kiparskih prizadevanj po čisti kiparski obliki.[219] Toda zaradi nekega nesporazuma se je pozneje od večine Neodvisnih odvrnil in povsem spremenil mnenje o njihovi umetnosti. V prvih letih njihovega nastopanja pa je šijančevim nekoliko zagnanim trditvam zlagoma gradil dovolj solidno kritično podlago. Njegova tenkočutna kritika, ki se je bila pripravljena poglobiti v Kregarjevo nadrealistično slikarstvo, iskaje sintezo med osnovno zagonetno pripovednostjo, kompozicijo in barvo, ki celoto podpira, ki je celo v zgodnjem Preglju zaznala njegovo težnjo, da bi barve poduhovil in jim dal ekspresionistični značaj, je vendarle rada poudarila, da ji je Sedejevo slikarstvo najbolj blizu. »Elementi dobre klasične umetnosti, kakor kompozicija, razmerje do figure, do prostora, posebno do krajine, barve, vse to ga zanima. Pri srcu mu je Giorgione.«[220] Prav ob Mikuževem intimnem nagnjenju do Sedeja moramo, podobno kot že pri Stanku Vurniku, opozoriti na pomen humanistične usmeritve njegovega učitelja Izidorja Cankarja.

Začetni uspehi mlade umetnosti pa niso samo v zvezi z razmeroma večjo komunikativnostjo njihovega slikarstva in kiparstva, temveč tudi s pozitivnim odgovorom na izziv mlade umetniške generacije, ki je, po Mikuževih besedah v zgoraj navedenem besedilu, postavila kritiki povsem jasne zahteve: »Kritika mora umetniku pripomoči v iskanju resnice, mora se vanj vživeti, doumeti njegovo nastrojenje, biti mora konstruktivna; zdaj je večinoma le analiza in fragmentiranje.« Ob teh jasnih stališčih (poleg drugega so nenavadno jasno opredelili svoj odnos do narodne umetnosti[221]) je treba opozoriti predvsem na

[216] Fran Šijanec: Galanda, Maleš, Mušič; po razstavi v Jakopičevem paviljonu od 25. III. do 3. IV. 1938, prav tam 156—161.
[217] isti: Razstava Kluba Neodvisnih, *Jutro* 18., 21. IX. 1937, št. 218, 220.
[218] Stane Mikuž: Kipar Frančišek Smerdu, *Umetnost* 1938/1939, str. 213—220.
[219] Naši Mladi kiparji (Izjava Z. Kalina in Putriha), *Jutro* 9. IX. 1937, št. 210.
[220] Stane Mikuž: Razstava Kluba »Neodvisnih slovenskih umetnikov«, *Slovenec* 25. IX. 1937, št. 220.
[221] Stane Kregar: Narodnost v umetnosti, *Dejanje* 1939, str. 250—251.

organizacijsko stran Kluba neodvisnih. Kot je razvidno iz dela Asje Jemo[222] o Klubu, je bila to nedvomno najbolj učinkovito organizirana umetniška skupina v času med vojnama, ki je poleg že omenjenih izdelanih stališč izpolnila s svojim članom profesorjem Bogom Pregljem še eno svojih obljub, in sicer v pogledu informiranosti slovenskega okolja o nekaterih poglavitnih tokovih v evropski umetnosti tistega časa. Pregelj je objavil nekaj prispevkov o tem,[223] bil pa je nedvomno edini, ki je ob podpori tuje literature strokovno opredelil pojav nadrealizma.[224]

Kar zadeva starejšo generacijo kritikov, je treba reči, da se Stelè z najmlajšimi ni ukvarjal; Rajko Ložar je mlade sicer z veseljem pozdravil, a mu niso bili več prav blizu in je sodbo o njih prepuščal Mikužu. Ta je Ložarja v teh letih povsem nadomestil na mestu osrednjega Slovenčevega kritika ter postal tudi osrednji likovni kritik obnovljenega *Doma in sveta*.

Dom in svet, revija, ki je vseskozi pomembno gojila likovno kritiko, je doživela, kot pred leti *Ljubljanski zvon*, svojo krizo. Uredniki, med njimi France Stelè, so odstopili; skupina mlajših krščanskih intelektualcev, ki je s prispevkom Edvarda Kocbeka o dogodkih v Španiji povzročila krizo, se je odcepila od *Doma in sveta* in osnovala leta 1938 svojo revijo *Dejanje*. Posledica tega je bila, da je kritiško delo pomembnega dela krščanske idejne skupine za dve leti (1937—1939) zastalo, *Dejanje* pa vrzeli v likovni kritiki ni zapolnilo, pa tudi estetika nove stvarnosti, na kateri so kritiki *Dejanja* vztrajali,[129] ni bila posebno prikladna za presojanje umetnosti, kakršna se je pojavljala med najmlajšimi.

France Mesesnel je bil še do leta 1938 v Skopju in potemtakem ni bil navzoč pri prvih odločilnih korakih Neodvisnih. Kot rečeno, se je ukvarjal s kritiko umetnostnih publikacij, ki so mu jih lahko poslali po pošti. Ko pa se je vrnil, je bil do mladih precej nezaupljiv, kar postane razumljivejše v luči njegovih zahtev do umetnosti, ki naj bi bila, kot smo že opozorili, angažirana. Tako je Mariju Preglju očital Cézanna[225]; njegov čas, da je že davno minil in je »tako obožavanje moralo ostati neproduktivno ...« Sodil je, da »pastoznost slik Zorana Mušiča ne podpira jasnosti njegove problematike.« Vsekakor pa je presenetljivo, da je poznejši Kregarjev lirični realizem, ki je bil zelo daleč od socialne prizadetosti, sprejel: »Rafiniranost v občutju in barvitosti pri Kregarju sta vezani na rafinirane motive. Morda bo njegova umetnost dozorela v monumentalno dekoracijo, za načenjanje *perečih življenjskih problemov* ne bo imela nikoli smisla« (Podčrtal sem jaz). Zato pa je bil Mihelič tisti slikar, ki se je zdaj njegovemu nazoru povsem prilegal. »Mihelič ni robusten zavojevalec, temveč pesniško poglobljen opazovalec.« Mesesnel je začutil resnost

[222] Asja Jemo: *Klub neodvisnih slovenskih umetnikov;* diplomska naloga (tipkopis), Ljubljana 1972.
[223] Bogo Pregelj: O živi umetnosti, *Sodobnost* 1938, str. 165; isti: Oko in razum, prav tam, str. 563.
[224] isti: Prizven in privid, *Sodobnost* 1939, str. 50.
[225] France Mesesnel: Jesenske razstave v Ljubljani, *Sodobnost* 1939, str. 534—537.

in težo življenja v Miheličevih slikah, ki so nastale v Halozah in na Ptujskem polju. »S to sliko (Mrtvim Kurentom),« je pisal Mesesnel, ki ni folklorna ilustracija, ampak kos življenja, je Mihelič stopil najbliže k našemu človeku in njegovemu času ter se vsidral na zemlji, na kateri živi.« Razumljivo je potemtakem, da se mu je za kiparje v skupini, ki so se usmerjali v čisto kiparsko problematiko iskanja volumna in popolne oblike in niso kazali toliko prizadetosti, zdelo, da zaostajajo za slikarsko problematiko. »Delo je postalo mirnejše in solidnejše, toda to ni vedno odlika, je pisal, »naš čas terja *vroče odnašanje* in pošteno iskanje. Med slovenskimi klubi je Klub neodvisnih vendar najbližji sodobnemu ustvarjanju« (Podčrtal sem jaz). Ta zdaj popolnoma jasna zahteva po angažirani umetnosti, in sicer socialno angažirani, kot se da razbrati iz Mesesnelovega pisanja, pomeni torej začetek nastajanja estetike socialističnega realizma, ki prevladuje po vojni. Toda mnogo bolj odločen v teh zahtevah po »tendenci« je bil že leta 1936 Ivo Brnčić[226]. V *Ljubljanskem zvonu* je pisal o »tendenčni umetnosti v imenu stvarnosti«, zahteval je »aktivistično kritiko«, trdil, da so bili »templji umetnosti od nekdaj politične tribune«, ter določil kriterije za umetniško progresivnost. »Pogoj umetniške progresivnosti ni samo idejna neoporečnost v takšnem ali drugačnem pomenu, temveč pozitivna *socialna usmerjenost* celotne življenjske linije danega individua.«

Kljub vsem tem zahtevam pa je kritiko vendarle še najbolj zaposlil Kregarjev nadrealizem. Razen nekaj izjem ga je v celoti sprejemala, kar je znamenje, da so bili kritiki teoretično vsaj v grobem poučeni. Govorili so o podzavestnih doživljajih, mračni fantastiki, pretresljivi grozotnosti, slikarstvu kot glasbi[227]. Celo anonimna, po vsej verjetnosti nestrokovna kritika se je dokopala do presenetljivih sodb: »Umetnik tod ni več v prvi vrsti slikar in kipar, ne občuteva izključno ali vsaj prvenstveno veselja nad linijo, nad ploskvijo, nad barvo in voluminoznostjo. Poet je najprej in mislec, natančen, skrbno tuhtajoč in kombinirajoč psihoanalitik, virtuoz, ki skuša obdržati bežna nastrojenja, v katerih luči gleda kakor skozi pisano neodstranljivo prizmo predmete in dogajanja.«[228] In naprej: »Surrealizem je med vsemi slogi brez dvoma najbolj poetičen, pa tudi hkrati najbolj intelektualističen in virtuozen.« Neznani kritik v *Slovenskem domu* ga je celo primerjal s poezijo Edvarda Kocbeka. Po vseh teh sodbah se zdi, da se je Kregarjev nadrealizem z blagostjo nadrealističnih predmetnih sestavov, s svojo liričnostjo, ki je od impresionistov veljala za temeljno značilnost modernega slovenskega slikarstva, tista inačica te smeri, ki se je kljub odporu do vsega novega in revolucionarnega le uveljavila v slovenskem prostoru. Maksimu Sedeju pa so poleg klasične kompozicije in giorgionejevskega miru šteli v dobro tudi občutje, kakršno je bilo blizu tistega, ki je velo iz Kregarjevih slik. »Umetnost, ki je od gole

[226] Ivo Brnčić: Umetnost in tendenca, *Zvon* 1936, str. 313—327; isti: Umetnost, progres in progresivnost, prav tam, str. 417—427; 523—533.

[227] Stane Mikuž: Druga razstava kluba »Neodvisnih« (S. Kregar, M. Sedej, F. Smerdu), *Slovenec* 16. IV. 1938, št. 136; isti: nav. delo pod op. 220.

[228] Spet so v Jakopičevem paviljonu gostje (Klub neodvisnih), *Slovenski dom* 15. VI. 1938, št. 134.

realnosti potovala k drugi skrajnosti duha, se počasi vrača v zemeljsko naročje... In tako se je naselila pod starim antičnim nebom v krajinah, ki bi jih doživel morda le še iz Vergilovih pesmi ali ki bi jih našli v lastnem sanjskem svetu nekje v globini podzavesti. Tod se je Sedejeva umetnost srečala s Kregarjevo.«[229] In prav v tem, kar je kritika v okviru poetičnega barvnega realizma odkrivala nadrealističnega, kar je v okviru Kregarjevega slikarstva kljub nekaterim značilnim prevzetim predmetom iz evropskega nadrealističnega inventarja priznala za svoje in za aktualno, je dosegla v zadnjem obdobju umetnosti med vojnama enega nedvomnih uspehov.

Leto 1938 pomeni v času tik pred vojno trenutek relativnega ravnovesja. Posledice gospodarske krize so bile skoraj povsem odpravljene in vojna je bila pravzaprav še daleč. Živahna razstavna dejavnost je bila znamenje tega umirjenja in po dolgih letih se je zgodilo, da so se skoraj vsi slovenski umetniki udeležili velike reprezentativne razstave v Mariboru. V ozadju te prireditve je tičal politični razlog: po priključitvi Avstrije k Nemčiji je pomenila ta razstava manifestacijo moči in samoniklosti Slovencev v obmejnem Mariboru. Hkrati je dajala kritiki zadnjo priložnost pregleda čez vse snovanje slovenske moderne od impresionizma do najnovejših umetniških prizadevanj, zakaj jubilejna razstava slovenske umetnosti v Ljubljani leta 1940, zaradi negotovega vzdušja še zdaleč ni tako uspela kot ta, ki se je odlikovala tudi po tem, da je bilo dobro zastopano kiparstvo. Tokrat sta tudi v mariborskem dnevnem in revijalnem tisku izšli najpomembnejši poročili izpod peres Lojzeta Bizjaka in Frana Šijanca.[230] Oba sta posvetila posebno pozornost najmlajšim. Toda medtem ko je Bizjak videl v svoji kritiki nejasno izoblikovane smeri z nejasnimi prehodi, je Šijanec dajal poudarek vlogi posameznika kot individualnosti v množici. Dotlej malo znani Bizjak pa je presenetljivo zaznal, da je višek prizadevanj v kolorizmu »...ki se oddaljuje od predmetnosti in najde v emociji in harmoniji barve višek umetniškega izžarevanja in vrednot« (Mušič). Bolj natančno od Šijanca je razločeval dve smeri v povojnem kiparstvu, od katerih gre prvi za harmonijo forme, linije in izraza, druga pa podreja izrazu vse drugo, a je nekoliko samovoljno uvrstil v prvo brata Kalina, Putriha, Goršeta, Dolinarja in Pirnata, v drugo pa Toneta Kralja, Napotnika, Lobodo in Smerduja. V splošnem se je izkazal za pronicljivejšega od Šijanca, ki je še vedno ognjevito branil »program mladih ustanoviteljev pristne slovenske stvarnosti« v nasprotju z novo stvarnostjo ekspresionistov. »Njeni neposredni predhodniki (mladih) so pokazali dela zgolj larpurlartističnega pomena ali pa doktrinarno literarno smer programskega ekspresionističnega kova. Kar smo imenovali ‚novo stvarnost', je bila le nova razredčena zmes kubizma, ki smo ga v prvi pošiljki po nemško krstili ‚ekspresionizem' in ga tako dobili v precej popačeni obliki.

[229] Stane Mikuž: nav. delo pod op. 220. V tej zvezi si je vredno ogledati Sedejevo sliko »Praznik«.

[230] Lojze Bizjak: Prva reprezentativna razstava slovenskih umetnikov, *Mariborski večernik »Jutra«*, 8., 9., 10., 13. VI. 1938, št. 128—132; Fran Šijanec: Prva reprezentativna razstava slovenskih likovnih umetnikov v Mariboru, *Obzorja* 1938, str. 253—262.

Po delih zadnjih treh let sodeč pa je videti, da je slovenska nova stvarnost, ki ji gre za *sintezo vsega likovnega znanja sodobne duhovne provenience*, šele nastaja ...« (Podčrtal sem jaz). Znanilec tega mladega gibanja, ki ga je Šijanec po moči primerjal z delom impresionistov, pa naj bi bil France Pavlovec. O kiparjih Neodvisnih je trdil, da so prva velika kiparska generacija.

Razstava, posebno tisti del z Neodvisnimi, je zapustila močan vtis na mariborske umetnike, ki so razstavljali v decembru istega leta. Ti so pokazali tako enotno usmeritev, da je Šijanca tako premotilo, da je trdil:[231] »Popolnoma brezploden se nam dozdeva način najnovejšega parceliranja izpod rok nekritičnih opazovalcev češ, da je treba razlikovati med zagrebško šolo in slovensko svojskostjo in v tej še posebej med ljubljanskim in mariborskim slogom. Res je le, da so idejna izhodišča novega krajinskega realizma skupna vsem zastopnikom, najbolj pa v kulturnih središčih naše države in našega naroda.« Trdil je tudi, da se ta razstava enakopravno uveljavlja v našem kulturnem okviru, čeprav je priznal, da »... ne opažamo močne osebnosti z jasnim programom.« Kot je videti, gre pri Šijancu spet za oblikovanje enega izmed umetnostnih univerzalizmov (v ozadju tega stoji mogočna beseda stil), to pot razširjenega v jugoslovanskem merilu, po drugi strani pa za odsev mariborskih ambicij v tistem času. Kot je opazil Šijanec znamenja zorenja mlade umetnosti, ki jih je poskušal primerjati v širših razmerjih, je podobna znamenja zorenja ugotavljal prav ta čas tudi Rajko Ložar ob umetniški skupini, ki so jo sestavljali Miha Maleš, G. A. Kos in France Gorše. Decembra leta 1938 so se pokazali v javnosti skupaj v Jakopičevem paviljonu. Skupina je bila toliko bolj zanimiva, ker sta kolorizem G. A. Kosa in kiparski prijem Goršeta v tistem obdobju dajala priložnost za primerjavo z mlado slikarsko in kiparsko generacijo in dobila prav z vidika novih tendenc odločilno oceno. Najbrž ni naključje, da se je tega dela kritike lotil prav Ložar kot nekoliko starejši kritik in ne nazadnje prijatelj vseh treh. Hkrati se je ob njihovem delu ponujala priložnost, da tudi on napravi sintezo svojega kritiškega snovanja. In to se je zgodilo. Najzanimivejša je gotovo opredelitev in ocena G. A. Kosa, ker je bil s svojim samoniklim slikarskim vedenjem v času ekspresionizma in še pozneje uganka vsej kritiki in do Ložarja ni o njem pravzaprav trdila še nič določnega. Ugibala je o Kosovih barvah, ki bodisi da so vrednota sama na sebi bodisi nadaljevanje Jakopičevega barvnega ekspresionizma, o kompoziciji, ki ji ni videla predhodnikov ne sočasnih vzorov, vseskozi pa mu je priznavala izjemno slikarsko znanje in kulturo ter pečat sodobnega, čeravno ne ekstremno modernističnega ustvarjalca.

Ložarjeva študija o G. A. Kosu[232] je izšla v reviji *Umetnost*, ki jo je izdajal Miha Maleš nekoliko za lastno popularizacijo, v večji meri pa je bila namenjena kritičnim predstavitvam in je zlasti veliko poročala o umetnosti Neodvisnih. Prinašala je vrsto informacij o umet-

[231] isti: Umetniška razstava v Mariboru, *Sodobnost* 1939, str. 198—200.
[232] Rajko Ložar: Slikar Gojmir Anton Kos, *Umetnost* 1938/1939, str. 28—37.

nostnem dogajanju v tujini, njena posebna odlika pa je bila bogato ilustrativno gradivo.

Ložarjeva presenetljiva temeljna ugotovitev ob Kosovem slikarstvu je bila, da sega s svojo paleto v predimpresionistično obdobje, k Antonu Ažbetu, k bratoma Šubicema, po tehniki pa je blizu impresionistom. »Kar se tedaj palete in barve tiče, Kosova umetnost ni umetnost outsiderja, temveč osebnosti, ki se v njej križajo in srečujejo najosnovnejše silnice modernega slovenskega slikarstva.« Podobno je sijanec trdil za slikarje Neodvisne. Glede Kosove uporabe svetlobe je Ložar menil, da jo Kos uporablja zato, da poudarja vrednost barve in obratno: z barvo naslika tako jarko svetlobo, kot je ni naslikal pred njim pri nas nihče; »... homogena žareča masa barve, ki slepi oko in pogled ... suh zrak v julijski pripeki ... Luč mu je funkcija barve.« O Kosovi kompoziciji je Ložar menil, da se more meriti samo s Tratnikovo. Razvoj njegovega kolorizma je Ložar opazoval predvsem v tihožitju, ki je po njegovem odločilno v tem pogledu, razvoj kompozicije pa v monumentalni figuraliki. »V Kosovem figuralnem stilu, kakor leži pred nami v dosedanjih delih, so vidne zadostne osnove, da ustvari danes ono, o čemer že dolgo časa sanja, ideal slikarske monumentalne figuralike.« Ložarjeva napoved se je čez leto dni že uresničila. Na natečaju za monumentalne slike iz slovenske zgodovine na hodniku banovinske palače v Ljubljani, na katerem so se pomembno uveljavljali mladi, je bil najuspešnejši Gojmir Anton Kos, ki je tako rekoč že dozorel za veliko figuralno kompozicijo. S temi slikami, čeprav naslikanimi na historično temo, z izčiščeno kompozicijo in sodobno pojmovano barvo, je uresničil ideal novega barvnega realizma, kot ga je pojmovala kritika,[233] medtem ko je kritiki jedro sporočila poetičnega barvnega realizma mladih, ki se je kazalo v soodvisnosti barvnega nanašanja in kompozicije in je po drugi vojni vodilo do druge abstrakcije, ostalo prikrito.

Prav v podobnih razmerjih kot na Kosovo slikarstvo je treba gledati na Goršetovo kiparstvo, ki se je po Ložarju[234] bližalo kiparskim idealom, kakršne je zagovarjala mlada kiparska generacija morda le s tem razločkom, da je Gorše v mali plastiki dajal duška svojim nagnjenjem k pripovednosti in humorju. Vse te študije pa so predvsem zanimive s stališča, ki se znova pojavlja v tem delu: resnično pomembna kritika se z umetnostjo intimno povezuje, in to dejstvo se je razkrilo Stanetu Mikužu, ko je pisal recenzijo Ložarjeve študije o Goršetu.[235] Pravzaprav se mu je misel porodila že prej ob publikaciji Kokoschkovih risb v predstavitvi K. Swobode in jo je zdaj ponovil: »... oba, slikar in teoretik nosita iste slogovne poteze.«

[233] O tem prim. sestavke: Rajko Ložar; Natečaj zgodovinskih slik za bansko palačo v Ljubljani, *Slovenec* 19. II. 1939, št. 42; isti: Zgodovina Slovencev in naša upodabljajoča umetnost, *Kronika* 1939, str. 28—37; Stane Mikuž: Natečaj za zgodovinske slike na banovini, *Dom in svet* 1939, str. 172!

[234] Rajko Ložar: *Kipar France Gorše*, Ljubljana 1938. Dopolnjuje jo študija istega avtorja Ob drobni plastiki Franceta Goršeta, *Umetnost* 1939/1940, str. 235—246.

[235] Stane Mikuž: Rajko Ložar, kipar France Gorše, *Slovenec* 1. II. 1939, št. 26.

V tem »dolgem« letu 1938 se je pojavil na straneh *Jutra* Franc K. Kos kot nova strokovna kritiška moč. Iz njegovih kritik je videti, da je obdržal do vseh slikarskih smeri, tudi do najmlajših prizadevanj, določeno razdaljo. Zavzemal se je za nekakšno »srednjo pot«, češ: »Ekstremi se obrusijo in ostane vedno zmernost.«[236] Med mladimi mu je še najbolj ustrezal »novi« France Mihelič z motivi s Ptujskega polja. Ta rahla distanca in umirjenost pa sta mu omogočali, da je bil razsodnejši v sodbah in si ni dovolil napak iz prenagljenosti kot Šijanec. Ni bil izrazito pronicljiv kritik, vzdrževal pa je ves čas v Jutru solidno raven pisanja in je bil poleg Mesesnela v dvajsetih letih ena redkejših svetlih točk v pisanju *Jutrove* likovne kritike. In spet je ravno ob Kregarjevem nadrealizmu pokazal, kako daleč seže njegova strokovno-kritiška misel. Pisal je:[237] »Surrealizem noče neresničnega, marveč nadresnično... Rojena mora biti ta umetnost v okrilju nezavedne duše in mora pustiti fantaziji popoln razmah v vseh slikarskih elementih... Ta svet fantazije in sanj pa se ne more ozirati na zakone tega sveta... Toda zaradi tega si ne smemo predstavljati kaosa, nejasnosti in nakopičenosti, ne: tudi nepretrgan tok misli, brezmejno valovanje čustev in tudi sanje imajo svoj red... Ker nam pri opazovanju te umetnosti odpovedo vsi formalni, doslej za nas merodajni kriteriji, se mora poskušati gledalec poglobiti v ustvarjalčevo duševnost in skušati dojeti isto, ali vsaj slično, ali karkoli. Če nekaj tega doseže, je umetnik svoj namen izpolnil.«

Naslednje leto, ko Kos ni več pisal v *Jutro*, je list znova zdrknil na raven pamfletnega pocestnega pisanja in po nemških nacističnih zgledih pozival na obračun z »iznakaženo umetnostjo«, »s suhim debiom v razvoju umetnosti« itd.[238] V tovrstnem pisanju se je »odlikoval« Čoro Škodlar, a ne brez podpore Božidarja Borka.[239] Tega pisanja sicer ne bi omenjali, da niso neznanci, neke »Slovenke« razbile in polile s črnilom vrtno plastiko Franceta Kralja na nekdanjem Muzejskem trgu.[240] Dogodek dovolj zgovorno spričuje, kakšno vzdušje je vladalo v kulturnem življenju tik pred vojno, ko so dokončno odpovedala vrednostna merila in se je raven kritičnega razpravljanja sprevrgla v raven fizičnega obračuna. Mikuževa polemika[241] je bila žal samo načelno zvonjenje po toči.

Če so poglavitni pisci kritik tega obdobja nenavadno pozorno prisluhnili nadrealističnemu sporočilu, pa so ostali glede abstraktne umetnosti ravno tako nezaupljivi kot oni v času, ko se je s Francetom

[236] F. K. Kos: Razstava slovenske umetnosti v Mariboru, *Jutro* 10. VI. 1938, št. 133.
[237] isti: Razstava mladih; Sedej, Kregar, Smerdu, *Jutro* 15. VI. 1938, št. 137.
[238] Čoro Škodlar: Razstava v Jakopičevem paviljonu; Lavrinova Remčeva, Gorjup, *Jutro* 11. V. 1939, št. 107. O izprijeni umetnosti je pisal Škodlar že leta 1936 ob razstavi bratov Vidmarjev v Ljubljani (*Jutro* 17. VI. 1936, št. 176).
[239] Božidar Borko: (Komentar k pismu Borisa Zarnika o atentatu na Kraljevo plastiko) Slovenci smo zdrave in čiste rase, *Jutro* 21. VII. 1939, št. 167.
[240] Čoro Škodlar: Kip so razbili..., *Jutro* 15. VII. 1939, št. 162.
[241] Stane Mikuž: Razbita plastika na Muzejskem trgu ali kulturna Ljubljana A. D. 1939, *Dom in svet* 1939, str. 428—432; isti: Odgovor slikarju-grafiku E. Justinu, *Slovenec* 4. X. 1939, št. 227.

Kraljem prvič pojavila leta 1923. Ta umetnik je imel leta 1939 svojo jubilejno razstavo in Stane Mikuž[242] je o njej sodil takole: »Prav danes je velika vera tega rodu (ekspresionistov) načeta. Pot k bregovom neresničnosti (!) in abstraktnosti je v marsičem vodila namesto k uspehu v gluho ulico, iz katere ni bilo več nikamor izhoda.« Zdelo se mu je značilno, da so mnogi umetniki iz tega obdobja umolknili začasno ali za vedno. »Drugi pa — in v teh je bil krik svojega rodu našel resničen in globok odmev — so se v svojem gledanju umetnosti neprestano organično razvijali, tako da stoje danes na približno isti razvojni podlagi, kakor mlajši rodovi. Med te sodi tudi France Kralj.« Po Mikuževi sodbi je Kralj še vedno kazal največ čuta za iskanje in eksperiment in se je v tem novem razvoju »iz narodnega občutja« znova približal abstraktnemu slikarstvu. To se je pokazalo že leta 1938 v njegovih kmetskih motivih. »... danes (je) njegova umetnost prišla do meje, onkraj katere je le še svet neumljivih amorfnih simbolov.«[243] Mikuž je izrazil natanko isti pomislek kot pred leti Stelè. Več kot očitno je bilo, da so kritiko zanimala ta čas druga vprašanja, tako da so na temeljne spremembe v odnosu do barvne skladnje in do obravnavanja zunanjega sveta pravzaprav opozorili slikarji Neodvisni sami,[244] podobno kiparji o svoji usmeritvi.[245] V središču kritiške pozornosti je bil zdaj France Mihelič s svojo »trpko liričnostjo« in tako najdemo to leto temeljno kritiko Miheličevega dela v *Ljubljanskem zvonu* izpod peresa Toneta Šifrerja.[246] Njegova kritika prispeva k oblikovanju tistega mišljenja v umetnosti, ki smo ga opazili že pri Mesesnelu: k teoretičnim osnovam socialno angažirane umetnosti v daljni posledici socialističnega realizma. Ob tem prispevku lahko zdaj s precej več gotovosti trdimo, da se je socialistično-realistična estetika izoblikovala že pred vojno, celo več: bila je edina nazorsko utemeljena in izoblikovana estetika, zakaj novostvarnostna estetika krščanskih socialistov je bila že stvar preteklosti, pri čemer je treba poudariti, da sta imeli obe nekaj skupnih potez. Eksistencialistična misel, ki smo jo zasledili ob delu krščanskih socialistov, pa je bila po vsej priliki samo nakazana smer brez odločnejših tendenc po oblikovanju nove likovne estetike.

Šifrer je zapisal takole: »Reči smemo, da slikar (Mihelič) doživlja svet kot realen pojav, predmeti bivajo zanj v svoji polni objektivni vrednosti; on jih le grupira, komponira in izraža z njimi neko idejo in občutje, ki je čisto stvarno, zdravo, močno ...« V Miheliču je videl sintezo izraznih elementov, ki so jih prejšnja gesla bolj enostransko poudarjala (podobno kot je skoraj istočasno trdil France Vodnik). »Umetnik se ne more odreči širokim občestvenim nalogam in gojiti samo eksperimentiranja z obliko, barvo, ritmom, razpoloženjem in čimerkoli ...« Šifrer je nadalje opazil posebnosti v Miheličevem sli-

[242] isti: Jubilejna razstava Franceta Kralja v Jakopičevem paviljonu, *Dom in svet* 1939, str. 362—363.
[243] isti: Franceta Kralja ciklus »Kmetski motivi«, *Slovenec* 29. VI. 1938, str. 146.
[244] Neodvisni imajo besedo, *Jutro* 23. X. 1939, št. 243.
[245] Naši mladi kiparji, *Jutro* 9. IX. 1937, št. 210.
[246] Tone Šifrer: Ob Miheličevih slikah (Ob razstavi na Ptuju), *Zvon* 1939, str. 149—151.

karstvu, ki ga ločijo od gibanja Zemlja, in se značilno poskušal približati vsebini njegovih del: »... toda na dnu vsega leži vendar neka težka žalost, dvom nad smislom človekovih prizadevanj in dvom v človekovo usodo.« Postavil si je vprašanje, »... ali je umetniška potenca človeka, ki se je povzpel z enostransko rabo umetniških sredstev nad množico višje, kakor pa vrednost poglobljenega realista, ki je dojel predmet in življenje kot celoto, in to izrazil na način, ki je razumljiv mnogim, ne pa samo do skrajnosti subtilnemu eksperimentatorju in strokovnjaku?« Šifrer se je odločil za »poglobljenega realista«, čeprav je spoznal, da »(je) ... individualistično pojmovanje umetnika pri nas iz časov Cankarja in ekspresionizma tako ukoreninjeno, da se nam zde odmevi, ki jih doživi ‚realistično' usmerjeni umetnik, zmerom sumljivi ... Realistični umetnik pa more kljub temu, da je na prvi pogled videti njegovo delo kot koncesija množici, posploševanje okusa umetniških sredstev in moči, prav v poglobljenem realizmu doseči najvišje utelešenje svojega duha. Saj umetnik ni nikdar razumljiv do zadnjih, najbolj intimnih vlaken svoje duše.« Šifrerjev sklep se je potemtakem glasil: »Delo poglobljenega realističnega umetnika je globlja celota, kakor je bilo delo umetnikov od impresionizma do surrealizma.«

S tem je bilo poglavitno delo kritike zadnjega obdobja slovenske umetnosti med vojnama v glavnem sklenjeno. V letu 1939 so se namreč pokazala komaj opazna znamenja nekakšne utrujenosti in popuščanja, in to v delih najmlajših. To je opazil Stane Mikuž na 5. umetnostni razstavi Neodvisnih,[247] naslednje leto pa se je upadanje že razločno videlo. Tako je jubilejna razstava ob 40. letnici prve vseslovenske razstave v Ljubljani, ki naj bi bila kar se da reprezentativna, minila brez pravega odmeva; prinesla ni skoraj nič novega, in tako je bil mladi Gabriel Stupica eden najboljših umetnikov na razstavi.[248] Spomladi istega leta je Mikuž povsem jasno spoznal:[249] »Kaže se nekakšen zastoj, kriza, ki ni zajela le dela E. Piščančeve, marveč dobršen del njenih tovarišev iz te umetnostne generacije.«

Neodvisni pa so v zgodnji jeseni leta 1940 razstavili v Zagrebu in doživeli velik uspeh. Kritika jim je bila naklonjena, saj so mladi izvirali po svoji usmeritvi iz zagrebške akademije. Zato ni naključje, da je Pavlovec, ki je razstavil v skupini kot gost, ostal s svojim slikarstvom, oprtim na vzore slovenskih impresionistov, skoraj neopažen. Po razstavi v Zagrebu so se pokazali še v Ljubljani, sicer nekoliko okrnjeni, kar pa le ni bil poglavitni razlog, da je tudi France Mesesnel opazil[250], da dela ne kažejo bistvenega napredka: Kregar je pristal v realizmu, Sedej je preživljal razvojno pavzo, prav tako tudi Didek in Omerza; Mihelič z morskimi vedutami še zdaleč ni dosegal haloških dramatič-

[247] Stane Mikuž: Peta umetnostna razstava »Neodvisnih« v Jakopičevem paviljonu, *Slovenec* 14. X. 1939, št. 236.

[248] isti: Jubilejna umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu, *Slovenec* 10. IV. 1940, št. 81.

[249] isti: Razstava Elde Piščanec v »Galeriji Obersnel«, *Slovenec* 22. V. 1940, št. 115.

[250] France Mesesnel: Dve jesenski razstavi; Klub neodvisnih, *Sodobnost* 1940, str. 569—571.

nih občutij; kiparji so pokazali nekaj napredka, zlasti Zdenko Kalin. V tem času se je Stane Mikuž sporekel s Klubom neodvisnih, sodeč po njihovi izjavi,[251] iz osebnih razlogov. Tako ta nesporazum in ostro odklonilno stališče, ki ga je zavzel v odnosu do Kluba, precej odvzemata vrednosti njegovih kritik, ki jih je pisal o njih po tem pripetljaju. Na njihovi strani je pravzaprav ostal samo še Fran Šijanec, ki v svoji zaverovanosti znamenj upadanja ni opazil[252].

Po dobrem desetletju se je pojavila s svojo samostojno razstavo Karla Bulovčeva in doživela s strani strokovne kritike polno priznanje[253], Riko Debenjak pa je izzval s svojimi risbami izrazito študijskega, električnega značaja pravo navdušenje[254]. Oba pojava pa nista segla čez umetniško povprečje in bi zdaj mogli že z gotovostjo sklepati, da je tudi kritika podlegla napetosti in utrujenosti časa.

Septembra leta 1940 so po dolgih prerekanjih in po slabo uspelem natečaju odkrili konjeniški spomenik kralja Aleksandra v ljubljanski Zvezdi. Kip, ki ga je napravil Lojze Dolinar, je bil po Steletovem mnenju[255] »dostojen«, pomeni pa seveda konec razprav o arhitekturni rešitvi spomenika, tako imenovanih »Propilej«, ki jih je zasnoval Jože Plečnik. Te naj bi stale ob severni stranici Kongresnega trga (Trga osvoboditve) ter bi bile vhod v tako imenovani Južni trg, ki bi bil nastal po preureditvi tistega mestnega predela. »... Akcija za ta spomenik (je) padla v dobo največje krize v pojmovanju spomeniških nalog, pri nas doma pa še v čas, ko je prvič po baroku stopila v življenje številnejša kiparska generacija, ki se je morala še boriti za uveljavljanje[256]. Plečnik ni uspel zaradi nasprotovanj svojih »sovražnikov po poklicu«, kot je pozneje sodil Stane Mikuž[257]. Ti so bili leta 1940 pač najglasnejši in, kot rečeno, precej neobzirni glede uporabe sredstev. Podobno kot je del kritike pred letom dni sramotil Kralja in njegovo delo, so zdaj nekateri sramotili Plečnika in njegove ljubljanske žale[258]. In kot se je tedaj samo Mikuž postavil v bran umetnostnega ugleda, je bil tudi

---

[251] Izjava »Kluba neodvisnih«, *Jutro* 19. XI. 1940, št. 271.

[252] Fran Šijanec: Še pogled na Neodvisne, *Jutro* 15. II. 1941, št. 39.

[253] Stane Mikuž: Razstava Karle Bulovčeve v Jakopičevem paviljonu, *Dom in svet* 1940, str. 118—119; France Mesesnel: Ljubljanske razstave; Karla Bulovec-Mrakova, *Sodobnost* 1940, str. 129—130.

[254] Stane Mikuž: Umetnostna razstava Rika Debenjaka, *Dom in svet* 1940, str. 382; France Mesesnel: Dve jesenski razstavi; Riko Debenjak, *Sodobnost* 1940, str. 569—571; Saša Šantel: Razstava slik in risb Rika Debenjaka, *Umetnost* 1940/1941, str. 104.

[255] France Stelè: Spomenik Kralja Aleksandra I. Zedinitelja v Ljubljani, *Kronika* 1940, str. 129—141.

[256] prav tam.

[257] Stane Mikuž: Jožef Plečnik; Ob sedemdesetletnici rojstva, *Dom in svet* 1942, str. 73—74.

[258] Teh prispevkov je bilo več in so, kot je videti, sistematično napadali Plečnika. -r: Kritične besede o Žalah, *Jutro* 8. VII. 1940, št. 156 a; O Plečnikovi ideji Žal, *Slovenski narod* 31. VIII. 1940, št. 199; Še nekaj o Žalah, *Narod* 5. IX. 1940, št. 203; »Žale« slika neokusnosti in pogrešek, *Narod* 14. IX. 1940, št. 210; Kako so sodili Plečniku v Pragi, *Narod* 21. IX. 1940, št. 216; Milan Rakočević: Plečnikova dela v srbskih očeh, *Narod* 28. IX. 1940, št. 222; Povprečni izobraženec: Prispevek k popolni originalnosti »Žal«, *Narod* 22. X. 1940, št. 242; Kako je zdravnik »doživel« Plečnikove Žale, *Narod* 31. X. 1940, št. 250; Plečnikove Žale v očeh delavca, *Narod* 9. XI. 1940, št. 257.

zdaj edina protiutež nasproti strnjeni vrsti sramotilcev[259]. Njegova sodba o Žalah, češ da gre pri njih za »idealistično prvino Plečnikove umetnosti«, izvira še vedno prejkone iz umetnostno-teoretičnih konstrukcij, povzetih po Cankarju.

Arhitekturne kritike je bilo v zadnjem obdobju med vojnama malo, precej manj kot v prejšnjem obdobju. Zato pa zaznamujemo prve pomembne posege v vrednotenju urbanizma, s čimer si je ta pol kritike začrtal svoj kritiški prostor in ga sklenil z za prihodnost odločilnim vprašanjem novih stanovanjskih naselij. V vrednotenju funkcionalističnih smeri v arhitekturi in v vrednotenju Plečnikovih del pa se v tem zadnjem obdobju ni nič bistvenega spremenilo. Rajko Ložar je s svojo sodbo o arhitektu Juraju Neidhardtu,[260] ki je imel leta 1937 razstavo v Ljubljani, vztrajal na svojih prvotnih stališčih do moderne arhitekture. Pri Neidhardtu, ki je formalno izhajal od Le Corbusierja in Bauhausa, so mu bile najbolj simpatične »teoretična jasnost, formalna doslednost in izreden analitični koncept, ki dani problem do dna razmotri in končno prinese sintezo.« Toda Ložar se je spraševal, če je to res najpomembnejše v sodobni arhitekturi. Menil je, da so to le logični problemi nove arhitekturne forme, »niso pa — vsaj pri nas še ne — praktično arhitekturni problemi našega življenja.« Zakaj »... resničnost je često daleč od tega (teoretičnih rešitev).« Morda je Plečnikov oblikovni nazor vplival, da so se Ložarju tedaj postavljali ti pomisleki, vsekakor pa je res, da si ju hkrati ni znal pojasniti, kot tudi ni znal potegniti vzporednic (razen čisto ideoloških) z vrednotenjem drugih likovnih umetnosti. Kako daleč mu je bila ta misel, spričuje njegov odnos do razstave »novega« Avgusta Černigoja jeseni leta 1937[261], ob kateri se je Ložar sicer spominjal nekdanjega Černigojevega konstruktivizma, a zgolj kot poskusa, »ki ni zajel širših krogov za umetnost zainteresiranega občinstva«, ne pa kot možnost premišljanja na ravni arhitekturnega dogajanja. Tako je navdušenje za novo arhitekturo slonelo pravzaprav na arhitekturi kot na stroki, ki izpolnjuje določeno potrebo na najustreznejši način (najcenejši, najbolj smotern), kar pomeni, da je bila oblikovanost stvar izpolnjene funkcije. Jože Gregorič, ki je v letih 1939—1940 pisal v *Kroniko* poročila o novih ljubljanskih stavbah,[262] je v stavbi Bat'e (današnja gornja Nama) sicer občudoval smotternost v izrabi stavbne parcele, betonsko konstrukcijo, preprostost fasade, a je menil, da bi bila po svoji zunanjščini lahko tovarna ali karkoli, se pravi, da je vendarle pogrešal zunanjih vsebinskih opredelitev. Bil je med redkimi kritiki, ki je v stavbi banke Slavije (današnja stavba Sekretariata SRS za notranje zadeve) zaznal tektonskost skladnje (pritličje obloženo s temnim kamnom ter ostenje s svetlim) in hvalil monumentalnost preproste fasadne členitve. Kljub temu pa so bile zanj ravno tako temeljnega pomena funkcionalne pridobitve: izolacija pred hrupom in tresljaji s ceste, jaški za smeti in podobno. Po drugi strani pa je povsem neprizadeto v istem slogu

[259] Stane Mikuž: Misli in vtisi ob Plečnikovih Žalah, *Slovenec* 25. IX. 1940, št. 220.
[260] Rajko Ložar: Arhitekt Juraj Neidhardt, *Slovenec* 15. IV. 1937, št. 88.
[261] isti: Razstava Černigoja, *Slovenec* 9. X. 1937, št. 232.

poročal o Plečnikovih delih: o univerzitetni knjižnici, o žalah itd., kot da gre v načelu za enako pojmovanje v razmerju med nalogo (funkcijo) in arhitekturno formo.

France Stelè je v zadnjem obdobju med vojnama še enkrat posegel na področje kritike, in sicer se je po poskusu vrednotenja historičnega in sočasnega ljubljanskega urbanizma[263] lotil še dveh tujih aktualnih urbanističnih zgledov. V razpravi o Ljubljani z aeroplana je leta 1934 opisal temeljne značilnosti urbanizma srednjeveške in baročne Ljubljane, opozoril je na estetske vrednote starega sklenjenega mestnega jedra, hkrati pa na nov, vizualno manj urejen in premišljen kompleks mesta z nebotičnikom in Dukićevimi bloki ter s tem odprl vprašanje o razmerju med historično in novodobno urbanizacijo, ki je nedvomno še danes aktualno. V *Kroniki* je zdaj pisal tudi o sodobni italijanski in nemški urbinistiki.[264] Zlasti je zanimivo poročilo o nemškem urbanizmu. Stelè ga je uvrstil v tretje povojno obdobje nemške arhitekture (v prvem obdobju je šlo za povojno obnovo, v drugem za Le Corbusierjev brezkompromisni urbanizem v razmerju: materialistični svetovni nazor — kolektivistični življenjski ideal). To tretje obdobje je po Steletu obdobje železobetonskega stavbarstva; njegova nova stvarnost in funkcionalna pojavnost je zadnji svetovni pojav v zgodovini stavbarstva. Stelè je bil sicer nezaupljiv do nemškega nagnjenja h klasicizmu in njegovi okorelosti, toda ogromnost prostorov za množične manifestacije (Reichsportfeld) ga je tako prevzela, da ga je zaneslo in je duh ustvarjalcev te arhitekture primerjal z onim, ki je zidal Olimpijo in Akropolo in se celo strinjal s teoretikom Schradejem, da bi ta smer v stavbarstvu lahko vodila v novi slog, zakaj »usoda stavbarske umetnosti je bila vselej odvisna od simboličnih nalog.« Steletu se je torej vsekakor zdelo vredno predstaviti ta megalomanski poskus državnega monumentalizma z ene strani, z druge pa kolektivizem družbe, ki je na zunaj odseval v delavskih stanovanjskih naseljih, z značilnim pristavkom: »Bodočnost naj pokaže, kaj je mogoče z njima doseči.« Najbrž ni bilo samo naključje, da se je ravno ob tej problematiki — ob delavskih stanovanjskih naseljih — začela razvijati urbanistična misel po vojni pri nas in da je bil tudi monumentalizem, sicer z drugačnimi vsebinskimi sporočili, eden temeljnih oblikovnih vprašanj povojne arhitekture in vzporednica socialističnemu realizmu.

V zadnjem obdobju slovenske umetnosti med vojnama je revialno življenje v Mariboru močneje zaživelo in z njim tudi likovna kritika. Prvi poskus temeljitejšega kritiškega dela zasledimo leta 1936 v reviji *Piramida* z delom Radivoja Reharja. Leta 1938 pa je začela izhajati revija *Obzorja*, v kateri so se pomembno oglašale tudi strokovne kritiške moči, kot Fran Šijanec, Franc Kos; z nekaj besedili, pa je opozarjal nase tudi Branko Rudolf. V tem času se je tudi zgodilo, da sta dala mariborski revijalni in dnevni tisk o reprezentativni razstavi v

[262] Jože Gregorič: Nove ljubljanske stavbe, *Kronika* 1939, str. 11*—13*, 29*—31*, 45*—47*, 53*—59*.

[263] France Stelè: Ljubljana z aeroplana, *Kronika* 1934, str. 28—35.

[264] isti: Italijanska urbanistika, *Kronika* 1938, str. 1—6; isti: Nemška urbanistika, prav tam, str. 72—78.

Mariboru leta 1938 izčrpnejše informacije in ocene kot ljubljanska občila. Kritika *Obzorij* je bila zahtevnejša do dela mariborskih umetnikov kot prejšnja in je med njimi dala resnično priznanje samo Zoranu Mušiču, ki je tedaj živel v Mariboru.

Osebnosti pisatelja Miška Kranjca je treba pripisati, da se je leta 1936 začela v Prekmurju ne le literarna dejavnost, temveč tudi likovnokritiška. Tega leta je namreč začela izhajati revija *Mladi Prekmurec*, ki je imela po Kranjcu marksistično usmerjenost in je, podobno kot sočasna *Sodobnost* in deloma *Zvon*, zahtevala od umetnika pristen odnos do domače zemlje, ljudi v odnosu do nje itd. Kriterij kritike je bil v tem, kako se je umetnik »vsidral« v to zemljo, kako globoko in prepričevalno je podal njen obraz.[265] Potemtakem je kritika *Mladega Prekmurca* prispevala k angažiranosti in tisti estetiki, ki so jo razglašali France Mesesnel, Ivo Brnčič in Tone Šifrer, toda s poudarkom na zemlji kot temelju socialnih odnosov. Poleg Kranjca, ki je postavil jasne zahteve skromnim prizadevanjem prekmurskih umetnikov (Karel Jakob), sta v kritiki sodelovala še Janko Liška[266] in Franc Novak za področje arhitekture.

Z letom 1941, ko je bila Slovenija okupirana in razkosana med tri okupatorje, se pričenja za slovensko umetnost novo obdobje. Ostro zarezo v umetniškem ustvarjanju in delu kritike pomeni vojna le v severnih področjih Slovenije, ki jih je zasedla nemška in madžarska vojska. V italijanski Ljubljanski pokrajini pa se je umetnostna in kritiška dejavnost nadaljevala in z leti vojne počasi usihala. Tedaj zaznamujemo v umetniškem življenju edinstveno dvotirnost: v Ljubljani je počasi izzvenevalo umetniško življenje na tradiciji predvojnih snovanj in usmeritev, v narodnoosvobodilnem boju med partizanskimi enotami, v revoluciji pa se je spočenjala nova, revolucionarno angažirana umetnost v tesni zvezi z idejo narodne osvoboditve in za novo socialno ureditev. Ta drugi pol, ki je nedvomno iskal povezav s predvojnimi idejami o angažiranosti in tendenci (umetnik v službi ideje), je narekoval umetnosti v vojni borbeno vsebino ter ji po vojni določil spet novo angažiranost v boju za nov družbeni red.

SKLEP

Če se zdaj ozremo na celotno kritiško tvornost med vojnama, moremo govoriti o časovno in vsebinsko sklenjenem pojavu. Obdobje med vojnama, ki sega morda za korak tudi še v čas I. vojne, je namreč čas, ko se je kritika pojavila kot docela samoumeven in nepogrešljiv del celotnega umetnostnega življenja in je s Cankarjem in s po njem začrtanim programom prvič tudi usodno posegla v sam umetnostni razvoj. To je hkrati tudi obdobje prvega resničnega uveljavljenja strokovno usposobljenih kritikov, ki pa so, zaradi svoje v jedru še vedno humanistične vzgoje, pogosto podlegli svojim vnaprej izdelanim estetsko-nazorskim shemam, ki jim je najvišji kriterij *stil*, in zato niso

[265] Miško Kranjec: Prekmurje v sliki (Jakob, Sagadin, Kühar), *Mladi Prekmurec* 1940, str. 5—8.

[266] Janko Liška: Razstava slikarja Jakoba, *Mladi Prekmurec* 1938/1939, str. 32—33.

mogli nikoli doumeti in sprejeti umetnostnega eksperimenta kot resničnega odseva položaja umetnosti dvajsetega stoletja. Tako se je začel njihov strokovni kritiški aparat lomiti tedaj, ko se je srečal z individualnejšimi pojavi zunaj začrtanega programa, nastale vrzeli pa je potem le redkokdaj izpolnila čisto intuitivno usmerjena presoja in čista prizadetost. Nekaj izjem pritrjuje temu pravilu. Značilnost kritike med vojnama, posebno v prvih dveh obdobjih, je bila z nekaj izjemami tudi njena nerazgledanost. Ta pa je prejkone prispevala k prenagljenim sklepom, ki jih je dopuščal razvoj v ozko omejenem prostoru. Toda po drugi strani se kaže vrednost kritike v jasno opredeljenem idejno-estetskem gledanju; kritika kot vir je namreč uporabnejša tedaj, če je iskren odsev prizadetega opazovalca svojega časa, in ne toliko, kolikor se naša »nadčasovna« sodba ujema s tedanjo. S tega vidika pa so se v obravnavanem obdobju povsem določno izoblikovala tri izrazitejša idejno-estetska stališča, ki so si časovno sledila in ki so skušala ob koncu tega obdobja najti skupno težišče, sintezo, z zahtevo po angažirani umetnosti, bodisi v socialno-kritičnem oziru bodisi v iskanju tistega človeka, v katerem »se v ekstatični ljubezni poljubljata nebo in zemlja«, kot se je izrazil France Vodnik.

Seveda ni mogoče trditi, da je bila kritika pri presoji kljub vnaprejšnji naravnanosti vseskozi dosledna, neomajna pri oceni umetniške kvalitete itd. Ne, pač pa smo lahko ugotovili, da je večja umetniška kvaliteta izzvala boljše kritiške zapise. To pa nas je vodilo na misel o eksistencialni soodvisnosti umetnosti in kritike, o njuni skupni poti, pri kateri navsezadnje ni bistvenega pomena, da je kritika zapisana, pač pa je odločilno kritično vzdušje, ki ga objavljena kritika soustvarja in je sama njegov odsev. Umetnost med vojnama je ob kritiki izoblikovala svoj formalni jezik, ki ga je kritika nazorsko in s tem teoretično podkrepila. »Umetnik in kritik nosita iste slogovne poteze«. Bilo bi prav, če bi lahko v okviru celotnega kritiškega dela hkrati govorili tudi o arhitekturni kritiki. Toda v našem primeru tega ne moremo storiti. Arhitekturna kritika se je tako ob Plečnikovem delu kot ob naporih funkcionalistov posvečala izključno logiki, ki jo je narekovala ta ali ona arhitekturna rešitev ali usmeritev. Le ob redkih priložnostih (pisanja je bilo že tako in tako malo) je poskušala potegniti vzporednice z dogajanji v preostalih likovnih strokah. Prihajala si je celo v nasprotje; trdila je, da se je arhitektura postavila na čelo umetnostnih strok, ni pa znala s tega vidika, niti iz domačega razvoja, uzreti preostalih dveh, slikarstva in kiparstva. Videti je, da je bil pojav Plečnika premočan, da bi mogla kritika v pravi luči, čeprav z izdelanim Cankarjevim umetnostnim sistemom, oceniti njegovo mesto in mesto funkcionalistične arhitekture v razvoju celotne slovenske umetnosti. Zaradi njegovega osebnega odnosa do nekaterih novodobnih pojavov, kot je npr. industrijsko oblikovanje, in zaradi razmeroma majhnega zanimanja, ki sta ga kazali obe arhitekturni smeri pri nas za sodobna urbanistična vprašanja, se do spoznanj o resnični širini odprtih vprašanj, kjer bi utegnila biti ključ tudi za drugačno razumevanje dogajanja na področju preostalih likovnih strok, ni mogla nikoli dokopati.

SUMMARY

The present work attempts an evaluation of criticism of visual arts in a set time period. One is compelled to write a treatise of this kind because of the massive appearance of phenomena such as the visual art criticism, which along with many exhibitions taking place in Europe appeared more frequently from the mid 19th century on. It should not be considered a coincidence that a great number of writings appeared along with modern art, because modern art demands theory for its interpretation and reasoning, and perhaps even as its new dimension. The attempt of this writing is therefore to denote, beside the fundamental problem in the relationship between art and criticism, also some others, for Slovenia somehow more significant issues such as the problem of relationship between ideological views on one hand, and demands for form and subject matter in the sense of Izidor Cankar's theory on the other hand. As it would appear, the criticism did not allot the achievements in art by the ideological criteria which were determined in advance, but had attempted to prove the accuracy of views through the art criticism and to change the world according to its own concept.

Three comparatively easily defined periods must be differentiated in the evolution of Slovene art between both wars. The first period includes the years between 1918 and 1927. This was the time of prevailing expressionism along with some futuristic, constructirist and cubistic experimentation. The second period, from 1927 to 1936, was the time of new realism (moderate expressionism), motivational return to earth and to socio-critical issues. The third period, from 1936 till 1941, includes the direction of »new realism in colour« and surrealism. The differentiation is indicative for the development in painting and with some reservation in sculpture, but not for the development in architecture. The last one followed another course and dictates a different time division. In the first period, till about 1927, the architects Ivan Vurnik and Jože Plečnik built with their schools the foundation for modern Slovene architecture, but from that year on the engagement of modern functionalism became more active. The heralds were Ivan Vurnik in his later years, with his students, and some architects who had studied abroad. This movement strongly polarized the movements in Slovene architecture. The work is somewhat limited regarding the aspect of content. It deals with Slovene criticism of visual arts only, of the art which originated in the geographical Slovenia within the borders of the former Kingdom SHS (later the Kingdom of Yugoslavia), and which dealt with the contemporary events. It turned out that it was worth while to include some debates of ideological character. The individuals, as representatives of certain ideologic groups, were openly disclosing criteria and principles of programmes — aesthetics — by which they evaluated.

The first period 1918—1927. At time when this review of criticism of visual arts begins, the concept of criticism in Slovene culture, the concept of »art criticism«, had finally been established. From the first exhibitions of Slovene impressionists till the beginning of the first World War the criticism became a natural companion of art exhibitions. In years just before the war the first generation of Slovene art historians finished their studies in Vienna (Izidor Cankar, France Stelè, Vojeslav Molè), who already before the war, in between, and particularly after the war occupied decisive places in the domain of art criticism. Their writings, based on a scientific method of formal analysis, denote a certain break in criticism writing. The pioneering place in this domain belongs to Izidor Cankar, who was the redactor of the periodical *"Dom in svet"*. He redirected its conception from the family kind of journal to an art publication of quality with polished critical measures for criticism of plastic arts and literature. He himself formulated these values to a considerable extent along with some with some illustrations of critical writings. Later the criticism continued the work that Cankar had outlined, but in spite of the professionalism it was in a position to estimate expressionism only and only partly its abstract derivation. It had bypassed others in Slovenia indicated courses, not analysing them, and neither

indicating any of the already established directions in Europe. Modern art represented something unacceptable for a great part of criticism, specially the lay criticism. It simply was not able to find its way among variable reflexions of the various courses in art. Various phenomena were thus termed accidentally.

Already in 1912 Izidor Cankar wrote about the phenomena and purposes of modern art, especially on expressionism. His meditations, however, were sceptical, and characteristically he concluded: "The differentiation of phenomena and their division, and their composition regarding the meaning is something so absolutely new that it cannot overcome hundred years of tradition. So far we are still accustomed to see the illusion of nature in painting, and in this habit the strength of expressionists will diminish. It could succeed only then when a great change will take place in all our culture..." This definition had probably given outlines to Slovene criticism. Cankar had actually evaluated the entire modern activity from his humanistic positions, from the aspect that style is the only criterion i. e. the wholeness of artistic expression in a longer time period. The same he formulated in his book "*Introduction to Comprehension of Visual Arts*", with a typical subtitle *Systematic of Style*. Although, basically, he was perhaps the only one among the critics of visual arts who really comprehended the meaning of metamorphosis of form that art courses of wider Europe were carrying. Yet, he as a humanist, educated by classical ideals, could not himself agree with the meaning of this metamorphosis.

It seems that impressionism of Jakopič with indications of new meanings in art, and the expressionism were new directions still belonging to Cankar's inchoate system. Moreover, it could not be incidental, that with writings on Jakopič and Tratnik he achieved the summit in his critical essays of this period. During the first years after the War France Stelè occupied the focal place among the critics. Most astonishing about him is the fact, that immediately upon his appearance he most zealously began to advocate young expressionism which was disturbing the public at that time. He was most probably influenced by the mood of entire cultural life and by the concept introduced by Cankar in the periodical »*Dom in svet*«. He became the redactor of this publication which concept was favouring expressionism in its very beginning. In the background of this course were ideological and perhaps even political reasons. The affirmative position for expressionism is possible to understand in the secret hopes of catholic inteligentia, who saw in the reconstructed religious themes adopted by expressionism, specially in monumental painting, the sign of materialism coming to an end and with it the individualism of 19th century. In the revived monumental painting they saw the triumph of their idealistic conception.

Stelè as a critic liked to refer to himself as to a historian with the motive that such a conception is more fair with regard to other various courses in art (impressionism). On the other hand, his criticism was similarly to Cankar's, explicitely prospective. Although places could be traced where he was wrong by advocating phenomena which couldn't endure the qualitative criticism, Stele's criticism was, however, next to Cankar's a great achievement. It meant an acomplishment, especially in the breadth of critical aspects, when he tried to question himself as a critic and in viewing his own image and the relativity of his own criteria in the midst of European courses in art. Exactly to this breadth and the perception on relativity of the criteria scope, which he showed as a critic, can be ascribed, that he as historian thought of his art — geographical thesis later developed in »Art at Primorje«. If Stelè was the central figure in Slovene criticism of that period, the poet and historian Anton Vodnik and the student Jože Piber were adherents of the left, more radical wing, defenders and enthusiasts of modern art. On the other hand, Vojeslav Molè and Karel Dobida inclined more to the right wing, occupying more moderate and somehow uncertain place, while the majority of others (mostly lay criticism) were on the other side of the battle. Among the few advocators of expressionism a special place belongs to France Bevk in Gorica. In the journal *Mladika*, which he was editing from 1920 to 1923, some publications were issued that favoured expressionism

and other modern courses to the extreme. If we limit ourselves to the fleeting estimation of the radical advocators of modern art in criticism, we should indicate, that its role, though unfortunately short lasting, was to fulfill professional criticism in those places that were neglected. Besides it was supplying some useful instructions for reviewing the art events in Europe.

On the whole, the atmosphere created by criticism was favourable for expressionism. It was becoming more abstract from exhibition to exhibition and among the critics it was heard that art was coming to an end (Stanko Vurnik). The end would come then when expressionism will become painting without a subject matter. Here we reach the marginal line of Slovene critical conception before the War. The art itself surpassed it with works of France Kralj, but criticism too surpassed it for a moment with France Stelè and Rajko Ložar. But this we must take only as an important experiment, a one time achievement. The next moment art and criticism are again safely put within the frames outlined above — with an exception of the group of painters from Gorica (Veno Pilon, Lojze Spazzapan, Ivan Čargo) and the criticism written by them. Along with the work of Veno Pilon another name ought to be mentioned, the name of an important critic — France Mesesnel. He began his critical work in 1924 when the expressionism in Slovenia was in its zenith. But he viewed it with distrust and specially in works of brothers Kralj he did not see enough of the quality which he was always enthusiastically looking for. He liked to place the work of Veno Pilon opposite to »Ljubljana expressionistic school«. His writings about Pilon were at the same time the greatest Mesesnel's contribution in the first period of Slovene criticism between the wars. His conceptive views fundamentally differred from the views of the majority advocators of modern art. He was commending ethic tendency in painting, art for the people, and he favoured the art which behaves responsibly towards the community. He accepted the art of Pilon as a call to a new period of new realism. Mesesnel was initiator of those aesthetic principles which became factual only a decade later. Similar demands he placed for the modern architecture, and proved to be beside Cankar and Ložar a sharp estimator of expression in architecture. Next to the more evident achievements in art criticism in the first period between both wars the Pilon's contribution to the criticism should also be mentioned. In the reviewal on exhibition in Gorica, in which Slovenes noticeably participated (Pilon, Spazzapan, Čargo), he took a strong point of view towards Slovene art in relation to Italian art. Besides the positive evaluations of Spazzapan and Čargo this was perhaps the only recognition of these two artists in that period. He told very lucidly that in the mutual current of modern art two currents can be sensed, a littoral and a Ljubljana current. He was more conscious than anyone else of the meaning of international competitioning held in the art domain, and of the absolute critical measures.

The writings after 1925 do not deliver any more of that sincere commitment which was so evident on part of criticism only a year or two back. Even the language of criticism itself became somehow lax, inexpressive, in contradiction with former explicitly formal and subject indications of Cankar and Stelè. In art criticism therefore existed indications of tiredness and probably it was not accidental that next year, on the threshold of new realism, we meet two younger critics: Stanko Vurnik and Rajko Ložar. Especially Stanko Vurnik, with his theoretical treatise indicated the aesthetical position of his ideological group (catholic) rather to the point. However, it should not be withheld that he came from Cankar's school. This means that Cankar's authoritative conception of contemporary activity in the art domain was manifested, at least in a way, through the critical writings of his students, particularly of Vurnik.

In spite of general weariness that seized Slovene creativity in art and criticism we meet in 1927 with explicitely avantgarde phenomena. This was the movement surrounding »*Tank*« publication. However, this publication did not have an elaborated concept. It was focused on avantgarde movement. It noncritically conveyed catchwords from constructivism and futurism

to surrealism and others. All these avantgardistic experiments, which had in common a passionate desire to interrupt everything traditional, were the echoes of European revolutionary movements in art. Slovene art, however, could not have been affected to a great extent by their anger. The fact is that Slovene intelectuals were only just becoming aware of art which was not yet historically burdened by the museums and galeries' collections. Still, "*Tank*" is important. Not so much for its concept of disqualifying criticism, blindly enthusiastic of everything that was new, without an obvious method, but because they offerred an estimation of contemporary European directions from dadaism to surrealism, although these information were interpreted by "*Tank*". Yet, even this challenge from *Tank* remained without response.

The second period from 1927 to 1936. It can be maintained that the level of criticism in this period greatly declined and sometimes became entirely uncritical. That was not only evident in the affinity of some groups towards a particular personality in art which had been uncritically glorified, but also in the relation of some more prominent critics towards the more significant events in art. Some obvious slips occurred, and some phenomena were greatly exaggerated. In this period a definite new criteria of art criticism can be traced: criterion of "proletariat art", criterion of "national art" and others. The criticism settled with such accessions and manifested itself on behalf of "one art". Within this frame a conclusively shaped criterion of engagement in art was formed in relation to the real world and the real problems — in criticism of France Mesesnel. His way of thinking can be followed from the contribution for Jakopič's Album (1929) to the inner uniform critical work for the journal "*Sodobnost*" (1933—1941).

In the first period there were also some sporadic assesments on architecture. They were accilerated by the periodical "*Arhitektura*". Beside Stelè's writings on Plečnik, although sometimes entirely uncritical, Ložar's and particularly Mesesnel's contribution ought to be mentioned.

The criticism had very reliably stipulated the break in the art of expressionism and the transition to new realism. But similarly as it was difficult for it to find parallels in European events in time of expressionism, so it was difficult now to find connections with events outside the Country. The perception of the meaning "new realism" came only when its time, at least in the field of visual art, had almost expired. Moreover, it was France Vodnik, a literature critic, who had introduced it. It is necessary to emphasize that Christian Socialists were among the most prominent collaborators of "*Dom in svet*", which was at least in 1933 one of the most outstanding publication regarding the criticism. They had given the most essential authority to the journal and its aesthetic orientation. This fact convinces us of the close connection between the actually engaged criticism and the ideologic conception. There is a great deal of evidence to underline this statement: a debate about whether this is a proletarian art or not, critical issues of the left orientated journal "*Sodobnost*", first issued in 1933, and others. At any event we can ascertain that the formally transformed art was in this period accompanied by the transformed professional criticism too. The celebration of Jakopič's 60th birthday was an important event in the field of art activity. On that occasion Jakopič's Album with critical contributions from France Mesesnel and Izidor Cankar was issued. Mesesnel proceeded from his ideologic concept and rejected the thesis about Jakopič's withdrawal from impressionistic doctrine, while Cankar made the first decisive step from the awkward superficial conclusions of criticism of the painting only, the first step in the succession of new discoveries that formed its full image only after the Second World War. Besides, Cankar's text exceptionally well corresponds with the spiritual atmosphere of that criticism which in new realism pursued the sinthesis of mind and matter in art. The example of Jakopič and Cankar, which unobtrusively leads us into meditation on relation art and criticism, proves that quality on one side provokes the quality on the other side.

The early thirties represent more vivacious activity in the field of criticism of architecture. Stelè's contribution on Plečnik's work in Prague and Ljub-

ljana ought to be mentioned here: (The entire Hradčani complex and his experience are connected with the project for the aesthetic regulation of Ljubljana. Who will want to estimate one shall have to know both), and Vurnik, Ložar and Mesesnel's contribution estimating the endeavours in functional architecture. The moment had arrived when they wanted to intermingle the evolutional forces in architecture with their own theoretic-speculative scheme. Concerning the architectural problems the intention of the new journal was to promote new principles in architecture. In criticism, however, did not show any bigger ambitions. The public in Slovenia was well enough encountered with views on architecture. When this task was completed, so it seems, the journal wore out and finally ceased to be issued. The critical concept of Stelè regarding functionalism of Plečnik's views was that fusion of both directions is most suitable for the future of Slovene architecture. Ložar was of the opinion (of similar opinion was Vurnik) that architecture with its functionalism and orientation toward the solution of wider social tasks (urbanism) is materialization of new realism. Moreover, he saw in it the absolute value *"pure essence of existence"*. But Mesesnel was the only one who in the actuel polarization of minds regarding architectural expression knew how to be just to both directions. His concept is also indicated in demands of modern architecture: more storeyed buildings, farmer and worker's home. He required more of the "reformed interior". He reminded architects, who claimed to be constructors and not artists, not to forget the importance of *"their own decision in the increased possibilities offerred by modern constructional resources."* In contemporary architecture Mesesnel saw the realization of the new style which in the integrity of its tasks justified its general existence. The thirties are also the time when the expressionistic generation of painters (particularly Tone Kralj and also Miha Maleš, Jože Gorjup and others) gave us the first more rounded results in frescoe painting. These endeavours and Plečnik's pursuance of contemporary church architecture founded the statements of some criticism claiming that contemporary ideal is close to mediaveal in content and form. The direction would be in the reformation of church painting in lithurgical spirit and similar. But Plečnik and perhaps also Meštrović were in the opinion of critics a related phenomena where the use of various forms was concerned. They gave an opportunity for radially contradictory argumentation. This resulted from subjectiveness in contemporary art, and its author Rajko Ložar had on the ground of this perception even proposed the change in method of art history in the direction toward the subject "... the way of viewing the world became a subjective volition and a conviction of mind". Thus the artist's freedom to reach for any expression in style would be founded, and the science of art ought to revise it. The first step in this direction would be *"theoretical typology of classicism"*. Ložar's thesis is actually derived from the same basis as were the reproaches of Josip Vidmar to art criticism, that it is not able to explain the most essential thing in art. The deficiency in the apparatus of criticism was felt because of so many formal and subject approaches in modern art. Ložar had initiated theoretical question but in criticism this did not bear any results. Thus the professional criticism remained further dissatisfied with its method of judgement inherited from the history of art school (Viennese). It had not adopted new method, but rather continued to write on the level of more or less successful improvizations. Perhaps it was just this critical insecurity of art judgement, regarding formal cathegories, one of the reasons for the recent weakening in objectivity among the most productive critics.

One of the boundaries in the criticism was also the crisis of the journal *"Ljubljanski zvon"* (1933). A group of the left orientated co-workers quitted the journal and established its own publication *"Sodobnost"*. Their concept was bestowed by some marxists. Next to the catholic ideological group, which was inwardly separating, they were the second, most intelligibly formed ideological group in Slovenia.

France Mesesnel collaborated with the journal from its beginning till last World War. His art criticism had actually grown onto the concept of the

journal and in the last period of art between both wars gave the only well formulated aesthetics of socially committed art.

The third period from 1936 to 1941. In about mid-thirties a young generation began to gather in the heterogenous artistic life that had no common denominator. At the same time a young generation of critics was forming too. In 1935, in the paper "*Slovenec*" the name of Stane Mikuž was appearing next to the few years older Fran Šijanec. In the following years he became the most prominent critic of this paper and of the renovated "*Dom in svet*" (which in 1936 experienced similar crisis as *Zvon*), and had thus decisevily contributed in influencing the youngest generation of painters and sculptors who came forth in such great number. They had an elaborated concept and many new information on content and form. They outsounded all other creativity at that time. The main task of art criticism was to stipulate the youngest's contribution as an integral phenomena. But while in the first period it had defined the new realism satisfacorily and had sustained it with ideology, including in its project also the international architecture, it failed now with the new independent art (the young ones called themselves independent). It knew how to observe real qualities in painting, it saw the uniformly orientated sculptoral group, but it was not capable to observe the common denominator of the group, no matter whether it had judged all the endeavours in art from the aspect of socially critical commitment (criticism around Sodobnost), or whether it had dealt with problems of form or line that painters themselves initiated, each in his own way (Stane Kregar, Zoran Mušič, Marij Pregelj and others). However, it seems that it had not time for actual sinthesis and integral indication of the group. But the mature art of G. A. Kos and France Goršè gave the opportunity for a profound estimation, and it had received it in works of Rajko Ložar.

Criticism of architecture had after the period of greatest productiveness and after some firmly put concepts slowly expired. More outstanding contributions evaluating new buildings in Ljubljana were published in chronicle "*Kronika*" by Jože Gregorič. France Stelè rounded up his prewar critical opus with some contributions on contemporary and historical urbanism. Generally unbalanced journalistic criticism lost all sense of proportion and was on one hand passionately attacking Plečnik, on the other hand, however, it summoned to settle with the "Distorted art". The fact that it had really succeeded to challenge an attempt on the sculpture of France Kralj in Ljubljana, speaks well by itself about the atmosphere at this time before the war. Criticism around 1936 observed a stagnancy and provincial insensibility in Slovene art. Principles of expressionism and the new realism derived from it were entirely used up. The youngest generation in art had completely rejected them. In principle it had adopted French ideas which they emphasized with the name "Independent". Their arrival was welcomed by the critics. However, it was most unusual that Kregar's surrealism brought from Prague Academy was not refused. Generally speaking, the young had convinced the critics, that their works represent a different relationship with the visible world, that they are orientating to the objective presentation of reality. Fran Šijanec even saw a new universal style of the century in this orientation to "modern realism". In opposition with determination of "realistic" conception of objective reality the criticism with difficulty differentiated colour conception bearing seeds of the future issue. Šijanec was the most determined advocator of the young artists. He was discovering exceptional potentials and qualities of art in the group, affirmation of ascertained contemporary plastic — aesthetic values — the style of the new generation. Somewhat more detached, although during the first years of the young art an important critic, was Stane Mikuž. His criticism in "*Slovenec*", particularly the sensitive writings about Frančišek Smerdu were giving hope, that he will protest against the reproaches of the young, that criticism does not understand their need and specially not the sculptoral endeavours for the clear form in sculpture. During the initiative years of their appearance (later he withdrew due to some misunderstanding) he slowly built a rather solid critical base next to Šijanec's somewhat fast statements. His sensitive judgement which tried to penetrate in Kregar's surrealistic world, which even

in early Pregelj sensed the tendency to immaterialize colours and give them expressionistic character, still liked to emphasize that the painting of Sedej is closer to him. He was charmed by the classic composition and the arcadic peace of his pictures. That is why we must observe here, just as we had in case of Stanko Vurnik, the significance of humanistic orientation of their scholar Izidor Cankar.

The first achievements of the young are not only connected with the relatively greater communicativity of their painting and sculpture, but also with the positive response of criticism to their clear demands: the criticism should assist the artist's search for truth, it has to conform with him, it must comprehend him, it must be constructive etc. The attention should also be called to the organizational side of the Club of Independents. The Club indubiously was the most efficiently organized art group in the period between both wars. Beside the afore mentioned elaborated issues it had also fulfilled with Bogo Pregelj the promise that Slovene public will be acquainted with some essential currents in contemporary European art. Bogo Pregelj was probably the one who with the aid of foreign literature defined the phenomena of surrealism.

Mesesnel was distrustful of the young, particularly of the sculptors. Closest to him were the paintings of France Mihelič with its expressively socio-critical accent. In his opinion the time demanded "*hot relationships*" and honest searching. Yet, he found the Club of Independents nearest to the contemporary creativity. This fully formed demand for the committed art, i. e. socially committed, means a beginning of aesthetics of social realism. But in demands for "*tendency*" Ivo Brnčič was much more determined than Mesesnel. He wrote about "*tendentious art on behalf of reality*", demanded activistic criticism, claimed that "*temples of art were always political tribunes*" and stipulated criteria for art progress. These criteria are positive social orientations of entire life course of one individual.

In spite of all these demands the majority of critics were occupied with Kregar's surrealism. With a few exceptions it was completely accepted. This means, that they had at least some rough theoretical knowledge. They spoke of subconscious experiences, gloomy phantasy, thrilling horrors, painting as music. It seems that by these judgements Kregar's surrealism was with softness of its surrealistic composition of objects and with its liricism, a variant of the course which in spite of the opposition for everything revolutionary still advanced in Slovenia. The painting of Maksim Sedej, so it seems, was the luckiest union of the new colour comprehension and content detachement, a poetical reality which the criticism very higly estimated. His sensitiveness, which was close to Kregar's, was appreciated. Therefore we can conclude, that what the criticism within the frame of Kregar's painting discovered as surrealistic, achieved indubitable success in the last period of art between both wars, in spite of some characteristical objects obviously taken from European surrealistic inventory.

The criticism accepted the conception "poetical colour realism" as something which was in the years just before the war realized by Gojmir Anton Kos in his big canvases, in the motives taken from Slovene history and executed for a manor house in Ljubljana. The pith of the message of the poethical colour realism of the young, represented in the interdependence of the hue and composition, and which after 2nd World War led to another abstraction, remained concealed. Moreover, the criticism was very attentive to surrealism, but in relationship to abstractiveness it showed the same distrustfulness as when it had first appeared in works of France Kralj in 1923.

In 1938 another outstanding critic, F. K. Kos, appeared. His recensions indicate, that he detained a certain distance towards all directions in painting, thus also towards the endeavours of the young. He advocated "middle path". This enabled him to be sensible in his judgements and he made no mistakes in precipitation like it was the case with Šijanec. Not a very penetrative critic, he still maintained a solid level of writing in the paper "*Jutro*". Again Kregar's surrealism was that domain in which Kos showed his professional qualities: "*... also uninterrupted current of thoughts, limitless fluctuations of feelings and also dreams have their order ...*"

There was but little criticism of architecture in the last period between the wars, at least less than in previous years. But the first steps in evaluation of urbanism were indicated now. Thus a part of criticism schemed its critical scope and concluded it with a decisive question about the monumental architecture and new dwellings. Expectations that criticism should try to draw parallels with the evaluation of other plastic arts, were not fulfilled. From Ložar's affinity for the exhibition of the "new", for the new realism of August Černigoj, is clearly evident how far this idea reached. Ložar, however, mentioned Černigoj's constructivism, but only as an experiment which never involved wider public's interest. He never thought of him as a possibility of meditation on the level of architectural events. Thus was the enthusiasm for new architecture derived from the knowledge of how to satisfy specific needs the best way (i. e. in most inexpensive, expedient mode). The accomplished function was rendered equal with the form.

A new period in Slovene art commences when Slovenia was accupied and divided among three occupants in 1941. While the occupation in Northern Slovenia means a rigorous incision in art creativity and critical work, in Ljubljana region the art and critical activity continued and declined slowly as the war progressed. A unique double-trackness can be marked in the art activity. In Ljubljana it lingered on prewar traditions, its projectiveness and orientation, but among partisans in the liberation war a new revolutionary committed art was concieved.

The latter was closely bound with the idea of national liberation and with the conception of new social system. This other pole, which obviously looked for connections with prewar ideas on committed art and the tendency (artist serving the idea) had dictated campaigning subjects to the art in war. After the war new committment was stipulated again in the celebration of victory, socialism, collectivism and the achievements at work.

Translated by Barbara Omahen

SLIKE GIROLAMA DA SANTACROCE V SLOVENSKEM PRIMORJU

Tomaž Brejc, Ljubljana

Koprski škof Paolo Naldini v Corografii ecclesiastici, Venezia 1700, dvakrat omenja slikarje družine Santacroce. Prvič, ko opisuje frančiškanski samostan sv. Ane v Kopru, in drugič pri opisu notranjščine župne cerkve sv. Mavra v Izoli.[1] Obe sliki — tista iz sv. Ane se nahaja danes v Pokrajinskem muzeju v Kopru — tvorita s tretjo, Girolamu pripisano sliko iz prejšnje muzejske zbirke jedro cele vrste slik v Slovenskem primorju in Istri, ki so bile pripisane slikarjem družine Santacroce. Številne omembe v literaturi iz konca prejšnjega stoletja, nekaj študij iz novejšega časa ter drugi lokalni viri potrjujejo, da so bili izdelki te slikarske družine zelo cenjeni. Seznam dokumentiranih slik je za prvo polovico 16. stoletja nenavadno obsežen.

Trem omenjenim slikam, h katerim se bom še povrnil, lahko dodam še naslednja dela, ki jih po drugi svetovni vojni ni več mogoče najti in situ, so pa tvorila odmevni krog nedvomnih Girolamovih del v Izoli, Kopru in Trstu. V samostanski cerkvi sv. Ane v Kopru sta bili dve manjši sliki (27 × 22 cm), ki sta predstavljali doprsni podobi Joahima in Ane.[2] Na prvi pogled bi sodili, da gre za precej grobo posnemanje izrazitega santacrocejevskega starčevskega tipa ter ženskega svetniškega lika, ki bi po načinu kaj lahko sodil med dela Francesca da Santacroce, posebej, ker se že v gradivu, ohranjenem v Dalmaciji, ponuja primerjava s svetniškimi liki na desnem oltarju frančiškanske cerkve na Hvaru, nedvomnim Francescovim delom.[3] Santangelo je ti dve sliki pripisal Girolamu. Ta atribucija počiva na precej negotovi primerjavi s signirano sliko v cerkvi Marijinega obiskovanja v Pa-

[1] Paolo Naldini: *Corografia ecclesiastica*, Venezia 1700, p. 195 in 332.

[2] *Inventario degli oggetti d'arte. Provincia di Pola* (redakcija: A. Santangelo), Roma 1935, p. 28ff.

[3] Temeljna študija o delovanju Girolama in Francesca da Santacroce v Dalmaciji je K. Prijatelj: Le opere di Girolamo e Francesco da Santacroce in Dalmazia, *Arte lombarda*, XII, 1967, 1, pp. 55—66. Ta odlična študija, ki vsebuje katalog del in kratko interpretacijo njunega opusa, pomeni sintezo predhodnih in sodobnih študij o slikarjih; cf. G. Fiocco: I pittori da Santacroce, *L'arte*, XIX, 1916, fasc. III, IV; A. Venturi: *Storia dell'arte italiana*, VII/4, Milano 1915, p. 562 in IX/7, Milano 1934, p. 2ff; D. Westphal: Malo poznata slikarska djela, XIV—XVII st. u Dalmaciji, *Rad JAZU* 258, Zagreb 1937, pp. 23—32, repr. 11—17; dober prispevek je še v Galetti-Camesasca, *Enciclopedia della pittura italiana*, Milano 1950, s. v., col. 2210 do 2212.

zinu. Pazinska slika je v slabem stanju, ker je bila v prejšnjem stoletju grobo preslikana; je signirana in datirana: HIERONIMVS DE SANCTA CRVCE PINGEBAT MDXXXVI.[4] Upodobljena je Marija z otrokom na prestolu, ki ga obkrožajo angelske glavice, ob podnožju pa asistirata prizoru na levi Jožef in Frančišek Asiški, na desni pa Anton Padovanski in Janez Krstnik. Santangelova primerjava Jožefa s pazinske slike s koprskim Joahimom je precej nasilna. Potrdimo lahko samo, da gre za tip starca, ki ga v delavnici družine Santacroce srečamo v več variantah. Nekoliko mehkeje naslikani koprski Joahim utegne biti ne glede na varljivo sorodnost s pazinskim, ki je grobo preslikan in zato ostreje konturiran, vendarle Girolamovo delo. Za potrditev te teze in za prepričljivejšo atribucijo koprskih slik nam je pomembnejši Joahim z Marijine zaroke, slike, ki jo brez podatkov, »senza casa«, navaja Bernard Berenson.[5] Joahim iz te malo znane slike ohranja prav iste poteze, držo in draperijo. Tipizacija, ki je vladala v Girolamovi delavnici, je vidna v natančnem ponavljanju: na obeh slikah drži starec na povsem enak način puščavniško palico, enako pa so izoblikovane tudi gube draperije. Ne ena ne druga slika nista posebej značilni za Girolamovo slikarstvo, pa vendar priznamo ob naslonu na Berensonovo atribucijo in po nedvomni standardizaciji elementov tudi koprsko sliko za povsem preslikano, vendar prvotno Girolamovo delo.

Pendant Joahimu je podoba Ane, slika istih razmerij, vendar neprimerno slabše kvalitete. Videti je, da je neznani restavrator krepko preslikal figuro in ji podelil ostre, Girolamu tuje (Francescu pa bližje) poteze. V osnovnem pristopu, v kompozicijskem smislu in kot neizogibni ikonografski pendant bi utegnila tudi ta podoba iziti iz Girolamove delavnice, vendar je to zaradi stanja, v kakršnem je bila fotografirana, nemogoče določneje potrditi.

V isti cerkvi je že prvi pozornejši raziskovalec njenih umetniških zakladov Italo Sennio (i. e. Antonio Alisi) opisal štiri manjše slike, ki naj bi sestavljale oltarno predelo (vsaka je merila približno 30 × × 45 cm). Upodobljeni so bili prizori iz Kristusovega otroštva: Rojstvo, Poklon kraljev, Obrezovanje in Beg v Egipt. Zanimiva za podrobnejšo analizo je Sennijeva opazka, po kateri naj bi bil avtor teh sličic precej vešč posnemovalec holandskih mojstrov 15. stoletja. Žal razen pisanih opomb nimamo na voljo druge dokumentacije, prav tako pa ti prizori niso bili nikjer reproducirani oziroma se ni ohranila nikakršna fotografija. Fiocco je pripisal slike Francescu, predstavljale pa naj bi predelo Girolamovemu Objokovanju. Santangelo je to tezo zavrnil in se odločil za anonimnega, provincialnega mojstra beneškega zaledja iz prve polovice 16. stoletja.[6]

---

[4] G. Caprin: *Istria nobilissima*, II, Trieste 1907, p. 134, op. 1; sliko je leta 1856 restavriral Giovanni Corner; *Inventario*, p. 165; *Atti e memorie della Societa istriana di archeologia e storia patria*, X—XIII, 1964, repr. XXXIV.

[5] B. Berenson: *Italian Pictures of the Renaissance:* Venetian School, I, London 1957, p. 157, repr. 581.

[6] I. Sennio: *Chiesa e il convento di S. Anna in Capodistria*, Capodistria 1910; cf. *Pagine istriane*, 1910, pp. 72—79 (posebna številka ob razstavi l. 1910); F. Semi: L'arte nella chiesa di S. Anna in Capodistria, *Le Tre Venezie*, maj 1930, p. 50ff; *Inventario*, p. 30; Fiocco, op. cit., p. 28 (separat).

Antonio Morassi je skušal pripisati Girolamu tudi Poklon kraljev iz zbirke Basilio v Trstu.[7] Ugotovil je, da gre za precej provincialno transformacijo bellinijevskih tipov. Berenson je sliko zanesljivo pripisal Girolamovemu sinu Francescu.[8] Francesco je v tej sliki ohranil očetove mehke starčevske tipe, sicer pa je v precej neizenačenem slikanju poudaril linearizem oblik, kar ga loči od Girolama, ki je le bolj težil k bellinijevskemu mehkejšemu modeliranju.

V tržaški zbirki Segré-Sartorio se je nahajala slika Marije z otrokom in dvema muzicirajočima angeloma.[9] Morassi je iskal avtorja med posnemovalci Giovannija Bellinija (B. Montagna, M. Previtali, F. Bissolo), utegnila pa bi biti tudi Girolamovo delo. Ker cartelino ni bil avtentičen, tudi ni obstala atribucija Montagni, prav tako pa lahko na osnovi stilnih primerjav zatrdimo, da slika nikakor ne izvira iz Girolamovega kroga.

V koprskem muzeju je pred vojno visela Pietà značilnega beneškega ikonografskega tipa. Mrtvega Kristusa podpirata Janez Evangelist in Marija, na način, ki ga je tako populariziral Giovanni Bellini. Sliko je prvi publiciral Sennio in ji skušal najti avtorja v krogu carpacciovskih slikarjev v Kopru, če že ne kar v Benedettu.[10] Sennia je zapeljala tudi napačna, pozneje dodana letnica 1521 na sarkofagu. Santangelo ugotavlja, da gre za provincialnega slikarja beneškega izvora, blizu Girolamu. Na njegovo delavnico spominjajo poenostavljeno ozadje, santacrocejevsko kovinsko nebo in pa silno okorno narisana angelčka z značilnimi valujočimi trakovi. Vsekakor sodi Kruno Prijatelj upravičeno, da ta slika nima zveze z delavnico Santacroce.[11]

Dokončno tudi še ni rešen atribucijski problem velike pale Objokovanja iz koprske cerkve sv. Ane, ki se je pred drugo svetovno vojno nahajala v muzejski zbirki (sl. 90). Gre za veliko, pripovedno precej razgibano sliko. Marija drži Kristusa v naročju, na desni in levi se centralni skupini spretno priključujejo objokovalci, krajina v ozadju pa se na desni vzpenja proti Golgoti. Glede te velike slike (220 × ×150 cm) si mnenja dokaj nasprotujejo. Sennio je sliko z oklevanjem pripisal Girolamu ter jo datiral med 1520 in 1530. Fiocco je pripisal sliko Francescu, Berenson pa Girolamu. Santangelo zagovarja Berensonovo hipotezo.[12] Čeprav so nekateri tipi (starec na levi) izrazito

[7] *Catalogo illustrato della prima esposizione d'arte antica*, a cura di A. Morassi, Trieste 1924, kat. št. 44, repr. VII.

[8] Berenson, op. cit., p. 152, repr. 571.

[9] *Catalogo illustrato*, kat. št. 34, repr. VI.

[10] I. Sennio: Contributi alla storia delle arti dell'Istria, *Pagine Istriane*, 1909, 1, p. 16ff; v tržaški zbirki Basilio (zdaj v florenški Contini-Bonacossi) je bila Pietà, ki daje nekaj blede primerjave s koprsko, vendar pa razen splošnih ikonografskih potez ni opaziti kake bližje vezi. Kristusovo telo je, kar zadeva oblikovanje, v tej sliki bližje tistemu iz Girolamovega Objokovanja iz koprskega muzeja; cf. Fiocco; *Carpaccio*, Ferrara 1958, p. 33, repr. 26b.

[11] K. Prijatelj: Nekoliko slika Girolama in Francesca da Santacroce, *Radovi Instituta JAZU u Zadru*, 3, Zagreb 1957, p. 188, op. 1.

[12] I. Sennio: *Chiesa e il convento di S. Anna*, p. 14; Inventario, p. 30; Berenson, op. cit., p. 154; Fiocco, op. cit., p. 16, 28; za sorodno Francescovo Snemanje cf. S. Moschini Marconi: *Gall. dell'Accademia di Venezia, Opere d'Arte del secolo XVI*, Roma 1962, kat. 312.

Girolamovo delo, pa je celotna kompozicija in še posebej osrednja skupina z Marijo in Kristusom nekoliko svojevrstna v doslej publiciranem Girolamovem slikarstvu. Negotovosti v zvezi s to sliko lahko rešimo s primerjavo s tremi deli Girolamovega beneškega sodobnika Marca Basaitija. Sennijeva opomba, da je čutiti v sliki severnjaške, če že ne kar holandske poteze, je zdaj dosti bolj jasna, saj je Girolamo zelo neinvenciozno sledil svojemu vzoru. Girolamo je nedvomno moral poznati Basaitijevo Pietà iz sedanje zbirke bostonskega Museum of Fine Arts (sl. 91). Morebiti sta mu bili znani tudi dve varianti tega motiva: münchenska, ki jo je publiciral Venturi, in tista (njen ožji izrez) iz Musée Dobrée v Nantesu (sl. 92).[13] Basaiti je v teh zgodnjih delih še ohranjal nekaj dovolj prisiljene tradicije holandskega realizma, ki pa ga je pozneje pod vplivi Giovannija Bellinija, Giorgioneja in Catene znatno omehčal.[14] Girolamo je kombiniral münchensko sliko (posamezne tipe), krajino pa je povzel po bostonski sliki. Drža Kristusovih nog, ostro risanje toraksa, predvsem pa Magdalenina poza in kompozicija treh Marij izhajajo iz bostonske slike, zakrita ženska objokovalka pa je natančno preslikana z münchenske Pietà oziroma z ožjega izreza slike iz nantskega Musée Dobrée. Gre torej za povezavo münchenske, bostonske in nantske slike po načelih, ki bi jih morali pripisati delavnici Marca Basaitija. Vendar pa je oblikovanje figur in predmetov mehkejše, obrazni tipi pa se bistveno razlikujejo od Basaitijevih, da bi lahko zaokrožili ta atribucijski problem. Sorodnosti, ki smo jih navedli, lahko služijo za primer standardizacije oblikovalnih manir med Bellinijevimi nasledniki in posnemovalci, niso pa zadostne, da bi sliko lahko mirno pripisali Basaitiju.

Vsekakor so posamezne figure, čeprav kopirane po Basaitiju, kar seveda še bolj velja za kompozicijo, vendarle naslikane v že znani Girolamovi maniri, in kakor se sliši nenavadno, je celo suženjsko kopiranje predloge en element več za atribucijo Girolamu. Obseg njegovih »kopij« je segal od Bellinijev do Cime, Bonifazia, Lotta, Tiziana in celo Rafaela. Končno pa bo ta problem rešen, ko bo osvetljeno še odprto vprašanje o razmerju med Girolamom in Basaitijem, naloga, ki še čaka beneško umetnostno zgodovino.

V izolski cerkvi sv. Mavra imamo edino signirano in datirano Girolamovo sliko v Slovenskem primorju (sl. 93). Na stopnicah pod prestolom je slabo ohranjen originalni podpis HIERONIMO DA S. CROCE P. MDXXXVII. Dve restavraciji (Acquarolli, 1887, Rietschl, 1911) sta resno načeli barve, vendar je ostala slika v glavnem v dobrem stanju.[15] Ta Sacra conversazione je značilen izdelek Girolamove delav-

[13] Za bostonsko in nantsko sliko: Berenson, op. cit., p. 13, repr. 592 in p. 14, repr. 590; za münchensko: A. Venturi: *Storia dell'arte italiana*, VII/4, Milano 1915, repr. 394; F. Semi: *L'arte in Istria*, Pola 1935, p. 104.

[14] A. Venturi, op. cit., p. 614.

[15] Žal je bila slika leta 1973 ukradena. Cf. *Inventario*, pp. 100—101 z lit.; zadnjič je bila razstavljena leta 1964: *Slikarstvo 16. in 17. stoletja na Slovenski obali*, Muzej Koper, junij—oktober 1964 (Katalog: Janez Mikuž), p. 19 z lit.; poleg tega še: G. Musner: La prima esposizione provinciale istriana, *Pagine Istriane*, 1909, p. 102; O. Ulm: Arte e storia veneziana nell'Istria, *Emporium*, XXXII, 1910, p. 216.

nice in ima vse potrebne lastnosti dobre oltarne podobe: čvrsto kompozicijo, statično monumentalnost figur in domačnostno ikonografijo. Barve so posivele, z rahlo zeleno nianso, pa vendar lahko iz ohranjenih stopnjevanj sklepamo, da je bila pala živahno slikana, posebej draperije, da pa je nad temi poudarki le vladala modrikasta, kovinska svetloba, ki jo pozneje srečamo pri lokalnem mojstru Zorziju Venturi. Analogije tej sliki najdemo v vrsti Girolamovih del, med drugim tudi v Dalmaciji, na Poljudu in Visu. Kljub spretnemu niansiranju in solidni izdelavi pa tej podobi povsem manjka tisti zračni, duhovni prostor, ki ga v Bellinijevih, pa tudi v Kopru ohranjenih Carpacciovih Svetih razgovorih napolnjuje nebeška tišina. Zračnost, poetičnost, tista lirska nota, ki jo neprestano odkrivamo v delih njegovih učiteljev in vzorov, res niso bile, kot je pravilno dojel Cvito Fisković,[16] značilne kvalitete tega slikarja.

že Naldini pripisuje oltarno podobo Marije s štirimi svetnicami slikarju družine Santacroce (sl. 94). Ko so v začetku tega stoletja primerjali Objokovanje s to sliko, je bil kontrast tako močan, da je severnjaško Objokovanje le še potenciralo njene beneške kvalitete. To je seveda pomenilo, da bi utegnil biti avtor boljši slikar od Girolama, tako da so neupravičeno pripisali sliko Vincenzu Cateni.[17] Slika ni signirana, vendar lahko iz primerjav z drugimi Girolamovimi deli precizneje določimo tako avtorstvo kot čas nastanka. V stolnici v Luceri (Foggia) je ohranjena slika, ki nam lahko služi za opredelitev koprske pale.[18] Gre kar za standardiziran vzorec, ki sta ga uporabljala brez izjeme oče in sin. Nad prestolom, kjer je upodobljena Marija z detetom, pridržujejo angeli ob božjem blagoslovu Marijino krono. Celoto dopolnjujeta značilen pavimento, kakršnega smo videli že na izolski in kakršen je ponovljen na koprski sliki, ter svetniški figuri Nikolaja iz Barija in Janeza Krstnika. Lucerska pala je slikana s precej mehkimi obrisi in bi jo le stežka pripisali Francescu, ki je bil dosti bolj vezan na poenostavljene, linearne obrise, sledeč grafiki od Lucasa van Leydena do Marcantonia Raimondija ali pa očetovim predlogam.[19] Lucerska slika je pripisana sicer Girolamu, vendar pa je v njej vidno tudi že Francescovo sodelovanje. Študije Kruna Prijatelja in Cvita Fiskovića o slikarjih Santacroce so pomembne prav zaradi natančnejše delitve doslej neenotno ali napačno Girolamu ali Francescu pripisanih del. Boljša dela, ki so jih poprej — zlasti Fiocco — pripisovali Francescu, so zdaj vrnjena Girolamu, jasnejši pa je specifični ustvarjalni obseg in interes Francesca. Njegov okorni, »aditivni« stil ustvarja precej neroden in grob videz, ki ga ne more spremeniti Girolamova kompozicija. Girolamo pa je, posebej še v poznejših delih, nagnjen k jasnejšim mizanscenam in ves čas ohranja

[16] C. Fisković: Neobjavljena djela Girolama i Francesca da Santacroce na Visu, Lopudu i Korčuli, *Peristil*, 6—7, 1963/1964, p. 65.
[17] I. Sennio: op. cit., p. 15; *Inventario*, pp. 30—31; F. Semi: loc., cit.; *Slikarstvo 16. in 17. stoletja*, p. 19 z lit.
[18] B. Berenson: op. cit., p. 155, repr. 580 (pripisana samo Girolamu).
[19] P. Molmenti: I pittori bergamaschi a Venezia, *Emporium*, XVII, 1903, p. 427; Z. Wyroubal: Poliptih Girolama da Santacroce na Košljunu, *Bulletin instituta za likovne umjetnosti JAZU*, VIII, 1960, 2—3, p. 42.

mehko oblikovanje figur. Da gre pri koprski sliki predvsem za Girolamovo delo, dokazujejo figure svetnic, ki so njegovo lastnoročno delo: Magdalena na levi natančno ponavlja Magdalenin lik s poljudskega oltarja, čigar zgornji del je nedvomno Girolamovo delo;[20] Francesco pa je sliko dopolnil s krajino, ki se je izkazala za njegov ožji interes.[21] Kar zadeva čas nastanka, nam je v oporo lucerska pala, ki je datirana z letom 1555. Koprska slika bi bila torej eno zadnjih Girolamovih del. Nastala je v prvi polovici šestdesetih let, blizu lucerske, vsekakor pa med poljudsko, ki je datirana leta 1549, in umetnikovo smrtjo leta 1556. V doslej publiciranem opusu pa lahko velja koprska slika za lep primer plodnega sodelovanja med očetom in sinom, kjer so se kar skladno združili njuni specifični ustvarjalni postopki.

Prisotnost tako številnih platen Girolama da Santacroce v Slovenskem primorju zastavlja zanimivo vprašanje lokalnega okusa ali celo lokalne šole v prvi polovici 16. stoletja. Vrsto slikarjev, ki so delovali v primorskih mestih, začenja Cleriginus de Iustinopoli III,[22] nadaljujejo jo Vittore in Benedetto Carpaccio, Girolamo in Francesco da Santacroce, Hieronimus Guarneri in Giorgio Vincenti, na prehodu stoletij pa jo zaključuje Zorzi Ventura.[23] Kljub strnjeni vrsti mojstrov pa žal ne moremo govoriti tudi o kakih lokalno obarvanih slikarskih značilnostih. Vsak slikar je sledil takrat veljavnemu beneškemu okusu in se ni nobena šola — z morebitno Benedettovo delavnico, ki utegne biti izjema — zasidrala v primorskih mestih in izoblikovala svojega posebnega načina, ki bi se dalj časa strnjeno vzdrževal ali celo širil. Zato je tudi težko govoriti o vplivu Carpaccia ali Girolama na lokalne mojstre. Kruno Prijatelj si je v zgodnjih študijah o zadrskem slikarju Zorziju Venturi, ki se je udomačil v Kopru, prizadeval, da bi pokazal na odmevnost santacrocejevskega in carpacciovskega slikarstva v njegovem delu. V zadnjem prispevku k delu tega slikarja pa je zelo pravilno opozoril, da je le-ta ob prvem viru, ki bi utegnil biti carpacciovski in santacrocejevski risarsko naglašeni stil, sledil modernemu okusu srede in druge polovice stoletja in da je brez zadržkov uporabljal takrat moderne grafične predloge internacionalnega manierizma.[24] Prav v združevanju kompozicijskih prijemov beneškega slikarstva druge polovice 16. stoletja in pa v nepopustljivem

[20] K. Prijatelj: Le opere di Girolamo e Francesco da Santacroce, p. 56.
[21] K. Prijatelj: *Studije o umjetninama u Dalmaciji*, I, Zagreb 1963, p. 44.
[22] Nov prispevek k opusu tega slikarja je: B. Klesse: Ein unbekanntes Werk des Clerigino da Capodistria, *Pantheon*, junij—avgust 1971, pp. 281—291.
[23] France Stelè navaja v knjigi *Umetnost v Primorju*, Ljubljana 1960, p. 65, vrsto mojstrov, katerih dela pa niso več *in situ*, za nekatere pa sploh manjka arhivskih podatkov, ki bi izpričali verodostojnost podatkov, ki jih je sproducirala do konca tridesetih let tega stoletja lokalna historiografija; A. Alisi: Pittori capodistriani del rinascimento, *Ateneo Veneto*, 1951, 1, p. 6ff. Nekaj slik Benedetta Carpaccia in eno veliko platno Giorgia Vincentija je bilo razstavljenih na *Mostra storica dei pittori istriani*, Trieste, 6—24 september 1950, (katalog: Decio Gioseffi) pp. 17—18, 22—23, z repr.
[24] K. Prijatelj: Zadarski slikar Zorzi Ventura, *Mogućnost*, II, 1955, 7, p. 546ff; id. Nota sul pittore Giorgio Ventura, *Arte Veneta*, XXV, 1971, pp. 272—275; id., Za poglavje o manierizmu u likovnoj umjetnosti Dalmacije, *Prilozi povjesti umjetnosti u Dalmaciji*, 19, Split 1972, p. 106.

linearizmu, ki ga je diktirala grafika, lahko vidimo resnične vire Venturine umetnosti. Girolamove slike tako niso imele kakega globljega odmeva, toda ne glede na to so znamenje zaostajanja okusa, ki so ga naročniki merili s Carpacciovimi deli, ne pa s takratnimi merili Benetk. Šele z nakupom slik Palme mlajšega so se meščani primorskih mest vrnili na nivo okusa, ki je vladal v prvi tretjini 16. stoletja.[25]

RIASSUNTO

Lungo il Litorale Sloveno la bottega di Girolamo da Santacroce fu vastamente rappresentata. Numerosi riferimenti nella storiografia locale ed alcune ricerche recenti sulla sua opera dalmata (K. Prijatelj, C. Fisković) costituiscono un solido appoggio per uno studio approfondito dei quadri conservati a Isola e a Capodistria. Nell'Inventario (Provincia di Pola), Roma 1935, Santangelo descrisse un grande numero di opere che oggi »in situ« non si trovano. Analizzando alcune attribuzioni problematiche come i quattro piccoli quadri inseriti nella parte inferiore dell'altare e che furono attribuiti a Francesco da Santacroce (Fiocco) e le immagini di Anna e Gioacchino della chiesa di Santa Anna a Capodistria, l'autore si concentrò su tre grandi tavole: quella di Isola che è firmata e datata (1537), il Compianto dell'ex collezione del museo e la Madonna con le Seute dell'attuale collezione del museo di Capodistria. La questione su chi sia l'autore del Compianto che sécondo Sennio fu dipinto tra il 1520 e il 1530, si può risolvere facendo il raffronto con due quadri di Marco Basaiti, il contemporaneo veneziano di Girolamo: alla Pietà del Museum of Fine Arts di Boston e alla Pietà della Alte Pinakothek di Monaco, citata per la prima volta da A. Venturi. Benchè si tratti di una combinazione evidente di elementi basaitiani che quasi quasi verrebbero attribuiti alla sua bottega, possiamo però dedurre dalla conformazione delle singole figure del tutto girolamesche, che questa immagine rappresenta una di quelle copie libere di Girolamo, che vanno dai Bellini fino a Raffaello. La Madonna al trono con le Sante capodistriana è, secondo le ricerche dell'autore, il risultato del lavoro comune di Girolamo e Francesco. Il quadro fu dipinto nella prima metà degli anni sessanta tra 1549 e 1556. Il paesaggio di fondo è molto probabilmente opera di Francesco.

Tradotto da Nina Vodopivec

[25] Rad bi se na tem mestu prisrčno zahvalil dr. Krunu Prijatelju, ki me je obvestil, da bo v XII. številki *Zbornika za likovne umetnosti*, Novi Sad, objavil Bilješke uz slike Girolama i Francesca da Santacroce u Kvarneru i Istri. Tudi njegove raziskave potrjujejo v tej študiji izraženo mišljenje, da je koprska slika Marije s svetnicami Girolamovo delo.

NEKAJ NOVIH MISLI OB ŠMARSKIH FRESKAH

Jure Mikuž, Ljubljana

O freskah, ki so jih našli leta 1956 pri obnovi župne cerkve device Marije v Šmarju pri Ljubljani, je bilo doslej znanega le malo. Ob prvem in doslej edinem odkrivanju tega leta je bil samo strop srednje — glavne ladje odkrit do take mere, da nam kot celota nudi zadovoljivo podobo nekdanje poslikave. Prizori nad arkadami na stenah glavne ladje so ostali v glavnem pod ometom, tako da lahko o stenskih slikarijah sklepamo le po treh skromnih sondah nad prvima dvema arkadama proti vzhodu na južni ter nad drugo arkado v severni steni. Poslikava je izredno slabo ohranjena. Največjo težavo je restavratorjem povzročilo to, da so bili slikani na svež omet le glavni obrisi kompozicije, modelacija pa je bila izvedena na že suh omet.[1]

Kvaliteto in mesto šmarskih fresk v slovenski umetnosti je doslej določala *edino* stropna poslikava (del te je bil namreč v Komeljevem poročilu reproduciran), medtem ko je ostala slikarija na stenah popolnoma neopažena. Slaba ohranjenost in položaj visoko nad arkadami, na neosvetljenem delu stene, namreč onemogočata spoznati pravo vrednost fresk zgolj s prostim očesom. Šele natančne fotografije so nam lahko predstavile pravo podobo šmarskih stenskih slikarij in nas primorale, da smo jih začeli ločevati od stropne poslikave.[2] Že prvi poročevalec Komelj je datiral poslikavo v čas na prelomu iz 16. v 17. stoletje. Francè Stelè je o slikariji napisal, da je nastala morda okoli leta 1620 in da je verjetno delo iste delavnice, ki je tega leta poslikala notranjščino stiške samostanske cerkve z velikimi svetniškimi postavami.[3] Naš zapis zaradi skromnih, zaenkrat še preveč fragmentarnih sond, po katerih moremo soditi o stenski poslikavi, zanimive problematike ne bo razrešil. Hipoteze v njem bodo morda lahko celo ovržene že z dokončnim odkritjem poslikave. Vendar se

[1] O odkritju je pisal v konservatorskih poročilih Ivan Komelj, *VS*, VI, 1955—1957, pp. 115—117.

[2] V sicer splošnem opisu cerkve: Jure Mikuž, »Župna cerkev v Šmarju in njeno umetnostno bogastvo«, *ZOG*, VI, 1974, pp. 131—139.

[3] Francè Stelè, »Slikarstvo v Sloveniji v XVI. in XVII. stoletju«, *ZUZ*, n. v. VII, 1965, p. 212. Sam tega ne morem preveriti, ker kljub natančnem pregledu stiške samostanske cerkve na omenjenem mestu danes te poslikave ni videti.

zdi v tem trenutku najvažnejše, da objavimo reprodukcije šmarskih stenskih fresk, ki že same po sebi izpričujejo njihovo izjemno kvaliteto in tako spet opozorimo na enega izmed naših, tokrat najkvalitetnejših spomenikov, ki čaka na odkritje.

Najprej si oglejmo poslikavo sten glavne ladje. Na severni steni je nad prvo arkado na vzhodnem koncu delno odkrit prizor Marijinega kronanja (sl. 95). Marija sedi čelno obrnjena proti gledalcu in dviguje roki v blagoslov. Njena obleka je bogato nagubana in precej visoko prepasana. Na glavi ima oglavno ruto in svetniški sij. Krona jo sveta Trojica. Doslej je odkrita podoba Sina, ki sedi levo od Marije in je do pasu gol, od pasu pa zavit v trdo lomljeno draperijo. Z levico spušča s svoje strani na Marijino glavo bogato okrašeno krono, v desnici pa ima žezlo. Sinova dolgolasa in bradata glava je obdana s svetniškim sijem. Desno od Marije je doslej vidna le Očetova roka, ki s svoje strani drži krono. Ves ostali del prizora je še pod ometom. Na sicer popolnoma poškodovanem ozadju se prikazujeta le simetrično levo in desno od krone dve majhni angelski glavici, ki kažeta na ikonografskemu tipu ustrezno ozadje angelskih korov.

Nad drugo arkado v isti steni je doslej odkrita le moška glava (sl. 97). Kvišku obrnjeni starčevski obraz je naslikan s poudarjenimi očesnimi in ličnimi kostmi ter z dolgimi lasmi, brado in brki. Komelj je v svojem poročilu zapisal, da je pod ometom najbrž prizor Marijine smrti. Glede na provenienco slikarskega načina in glede na logiko zaporedja prizorov v doslej možni rekonstrukciji programa poslikave, o kateri bomo govorili kasneje, se zdi verjetneje, da gre tu za prizor Marijinega vnebovzetja. Dokončno odkritje bo seveda dilemo takoj razrešilo.

Sonda na nasprotni, južni steni glavne ladje je spet razkrila zanimiv detajl podobe Zadnje večerje (sl. 96). Doslej je odkrit le del stebra, ki napoveduje obsežnejšo arhitekturno sceno in tri zelo slabo ohranjene človeške glave.

Edino prizor Marijinega kronanja je danes odkrit toliko, da lahko kaj več spregovorimo o tipu kompozicije in njenem izvoru. Ker bo, kot že rečeno, šele dokončno odkritje omogočilo podrobnejšo raziskavo izvora pomena in ikonografskih elementov šmarskih fresk, želimo v spisu opozoriti le na nekatere elemente, ki so razvidni iz doslej odkritega gradiva. Najprej je treba opozoriti, da je pri upodobitvi Marijinega kronanja uporabljen vizualni model, kakršnega je pri realizaciji ikonografskega tipa kronanja, pri katerem krona Marijo sveta Trojica, vpeljal v italijansko in s tem v evropsko umetnost Annibale Carracci.[4] Danes se šmarski prizor Marijinega kronanja (sl. 95) raz-

[4] V italijanski umetnosti je bil več stoletij kanoniziran tip Marijinega kronanja z dvema sedečima akterjema: rahlo sklonjeno Marijo krona Kristus, ki je navadno na desni. Ta vizualni model je nespremenjen preživel vse slogovne menjave do prve polovice 16. stoletja, ko se tudi v Italiji začne pojavljati severni tip kronanja s sveto trojico, ki pa je vse do Carraccijev v bistvu nadaljevanje prejšnjega načina, le da se Kristusu pridružita še oče in sveti duh. Cf.: Bernard Berenson: *Italian Pictures of the Renaissance: Central Italian and North Italian Schools, London* 1968,[3] II, III passim, posebej III, sl. 1209.

likuje od znane Annibalejeve realizacije istega motiva (sl. 98)[5] le po tem, da drži na šmarski sliki Kristus krono z levico, medtem ko jo drži Annibalejev z desnico, s čimer se je spremenil zasuk zgornjega dela telesa. Druge podrobnosti, kot na primer obrazni tip dolgolasega in poraščenega Kristusa, drža roke z žezlom itd., se ujemajo. Položaj prstov očetove roke, ki drži krono, je na obeh slikah popolnoma enak. Marijina postava je v obeh primerih oblečena v enako draperijo. Prepasano spodnje oblačilo v eni barvi prekriva prek ramen ogrinjalo druge barve, okoli glave pa ima ruto, ki je ovita še okoli vratu in je obakrat drugačne barve. Dolgi temni lasje ji na obeh podobah ravno padajo na ramena, kjer so prekriti s šalom. Obeh Marijinih obrazov žal ne moremo primerjati, ker je tisti v šmarju popolnoma uničen. Opazimo lahko le to, da je bila Marijina glava v šmarju nekoč strogo zravnana, medtem ko je na Carraccijevi podobi nagnjena nekoliko na desno. Zgornjo polovico ozadja so, kakor na Annibalejevi, nekoč tudi na šmarski sliki zapolnjevale angelske glave.

Najvažnejše in obenem najočitnejše neskladje med obema kompozicijama v drži leve figure, Kristusa, bi težko označili kot neskladje pred odkritjem desne postave. V Carraccijevem opusu namreč najdemo risbo (sl. 99),[6] na kateri se (obrnjena) Kristusova postava od šmarske v bistvu ne razlikuje, razen morda v drži roke z žezlom, ki v šmarju ni skrčena. Prav zrcalna podobnost obeh Kristusovih postav še bolj opozarja in usmerja bodoče raziskovanje v iskanje grafičnih predlog. Grafični posnetki velikih kompozicij pomembnih evropskih mojstrov, razumljivo zrcalno obrnjeni, so v 17. stoletju izredno pomembni tako povsod po Evropi[7] kakor tudi pri nas.[8]

Druga podrobnost, ki razlikuje šmarsko kompozicijo od Annibalejevega najbolj znanega prizora Marijinega kronanja, pa je v drži Marijinih rok, v načinu, kako so te dvignjene v blagoslov. Medtem ko se na Annibalejevi sliki širijo od telesa, so na šmarski podobi dvignjene ob telo. Če pa pogledamo freske Annibalejeve šole iz rimske cerkve San Giacomo degli Spagnoli, predvsem podobo Marijinega vnebovzetja (sl. 100),[9] lahko v Marijinem tipu spet opazimo presenetljive podobnosti. Poleg znova različne drže glave vidimo tudi tu pri

[5] Marijino kronanje iz zbirke Denisa Mahona, London, ki je po splošnem mnenju nastalo med leti 1569—1597. Cf.: Donald Posner: *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Paintings around 1590,* London 1971, II, p. 41.

[6] Študija Kristusa za stropne freske Marijinega kronanja v rimski kapeli Cerasi, danes Pariz, Louvre. Cf. Posner: ibidem, II, p. 56, sl. 127.

[7] Cf. e. g.: Bernard Dorival, »Recherches sur les sujets sacrés et allégoriques gravés au XVIIe et au XVIIIe siècle d'après Philippe de Champaigne«, *Gazette des Beaux — Arts,* julij—avgust 1972, pp. 5—60.

[8] Francè Stelè, »Valvasorjev krog in njegovo grafično delo«, *GMS,* IX, 1928, pp. 5—56. Med Annibalejevimi učenci in posnemovalci najdemo v seznamu umetnikov iz Valvasorjeve zbirke na primer Pietra Faccinija (prim. op. 20 sp.).

[9] Danes snete freske iz nekdanje kapele Herrera iz San Giacomo degli Spagnoli v Rimu so v glavnem delo Annibalejevih učencev: Francesca Albanija, Sista Badalocchia, Giovannija Lanfranca in drugih po mojstrovih predlogah. Cf.: Posner, ibidem, p. 69; tudi: Donald Posner, »Annibale Carracci and his School: The Paintings of the Herrera Chapel«, *Arte Antica e Moderna,* 12, 1960, pp. 397—412.

obeh popolnoma enako draperijo, predvsem pa je identična drža rok, ki se ujema v morellijevskih značilnih znakih, kot je na primer elegantno ukriviljeni, od drugih prstov rahlo odmaknjeni mezinec na levici, na desnici pa se ne ravno običajna položaja vseh prstov kar dosledno pokrivata. Ne smemo pa prezreti še nečesa. Medtem ko smo pri doslej obravnavanih podrobnostih videli, da so na šmarski sliki ohranjene predvsem v obrisih, pa moramo prav pri Marijini desnici, ki je tu zadovoljivo ohranjena, opozoriti tudi na izreden občutek šmarskega mojstra za modelacijo trdega, spet značilno carraccijevskega in postcarraccijevskega gubanja draperije na rokavu.

Od drugih dveh detajlov nam fragment stebriščne arhitekture na južni steni zaenkrat še ne more povedati veliko. Zanimivejši je obraz svetnika, ki se je zazrl v nebo na domnevnem prizoru Marijinega vnebovzetja. Poleg Kristusovega obraza s prizora Kronanja izpričuje tudi ta izreden občutek šmarskega mojstra za fiziognomične obrazne lastnosti. Morda bomo lahko nekoč tudi ta smisel povezali z znanim pionirskim delom slikarske rodbine Carracci na področju karikature in študija obraznih lastnosti nasploh.[10] Poseben zgled za šmarski obraz bi spričo njegove slabe ohranjenosti težko našli, vendar večkrat zaslutimo določeno sorodstvo z marsikaterim obrazom kesajočega se Hieronima ali kakega drugega svetnika, največkrat s prizora Marijinega vnebovzetja pri Annibaleju in še posebej pri obraznih tipih njegovega učenca Lanfranca.[11]

Če v šmarski glavni ladji soočimo stensko poslikavo s freskami na stropu (sl. 101), kjer so upodobljene svetniške postave na ornamentalnem ozadju, lahko na stropu že na prvi pogled opazimo skromnejšo realizacijo nekega, za slovensko umetnost tega časa še vedno presenetljivega modela. V osnovi gre namreč pri stropnih svetniških postavah za antikizirajoče figure, le da je realizacija izgubila visok nivo in razumevanje modelov, ki smo ga priznali stenski poslikavi. Tudi ljudski inventar ozadja in njegova uporaba v skladu z ikonografsko tradicijo prejšnjega stoletja nas navaja na misel, da gre tokrat za skromnejšega mojstra, ki se je zgledoval pri sposobnejših vzornikih.[12] Do odkritja kake stoječe postave na stenskih slikah bi težko rekli, ali so mu za vzor služili kar ti prizori. Če se bo to izkazalo, bo to dejstvo še en argument pri dokazovanju carraccijevskega značaja šmarskih fresk. Tedaj bi namreč lahko rekli, da gre za odmev tiste značilnosti, ki jo je številčno in kvalitetno močna Annibalejeva šola podedovala od mojstrovega raziskovanja zadnjega, klasicističnega Rafaelovega obdobja. Ta študij je Annibaleja pripeljal do upodabljanja masivnih človeških teles, ki so postavljena kot težak kamnit blok

[10] Ernst Kris, Ernst H. Gombrich, »Principi karikature« v: Ernst Kris: *Psihoanalitička iztraživanja u umetnosti*, Beograd 1970, pp. 203—220; Ernst H. Gombrich: *Art and Illusion*, London 1972[4], p. 290; Posner: *Annibale Carracci* I, pp. 65—70 (The creation of caricature).

[11] Cf.: Posner, »Annibale Carracci and his School«; Luigi Salerno, »The Early Work of Giovanni Lanfranco«, *The Burlington Magazine*, XCIV, 1952, pp. 188—196.

[12] Glede primerjave stropne poslikave z ostalimi spomeniki tega časa, predvsem s freskami iz cerkve svetega Martina v Biču na Dolenjskem cf.: Mikuž, »Župna cerkev v Šmarju«, p. 139.

krepko na tla, čeznje pa pada težka, po antiki se zgledujoča draperija, ki masivnost in okornost postav še povečuje.[13]

Do dokončnega odkritja fresk o problemu šmarskega umetnika ne bomo govorili. Kar sama pa se seveda zastavljajo razna vprašanja. Najzanimivejši problem je vsekakor naročniška vloga Stične. Šmarsko faro je oglejski patriarh temu samostanu priključil 6. aprila 1497.[14] Zdi se, da bo treba raziskave v tej smeri postaviti pred vse druge možnosti.[15] Obenem puščamo odprto tudi vprašanje datacije šmarskih fresk. Pomembno vlogo pri posredovanju carraccijevske umetnosti so imeli tiski glavnih del, ki jih je realiziral Simon Guillain leta 1646,[16] čeprav se zdi zaradi izredne svežine realizacije in razumevanja italijanskih modelov sreda stoletja že kar najpoznejši možni čas nastanka. Morda pa se pokaže kdaj izpod ometa celo letnica in mojstrovo ime, kar bi vsa vprašanja takoj razrešilo.

Ob prelomu 16. v 17. stoletje je kazalo, da bo italijanska umetnost, ki je od Cimabueja in Giotta 250 let neprestano napredovala, morala propasti. Umolknile so Toskana, Lombardija in Benetke. In prav ko se je bližal konec slikarske umetnosti, ugotavlja Bellori, »nella Città di Bologna, di scienze maestra e di studi, sorgesse vn eleuatissimo ingegno e che con esso risorgesse l'Arte caduta e quasi estinta. Fù questi Annibale Carracci . . .«.[17] Čeprav za Annibaleja, kot večkrat ugotavlja Denis Mahon[18], ne bi mogli trditi, da je bil eklektik, in čeprav je že rešil marsikateri estetski problem, ki se je pojavil v času epigonov,[19] pa se zdi, da je ostala med njegovimi učenci iz časa pomočništva stalna praksa eklektičnega združevanja slikovnih elementov, izposojenih iz mojstrovega inventarja v preizkušene in preverjene kompozicijske modele ikonografskih tem.[20]

---

[13] Posner, »Annibale Carracci and his School«, 407.

[14] Metod Mikuž: *Vrsta stiških opatov*, Ljubljana 1941, p. 49.

[15] Eno najzanimivejših možnosti nudi v virih večkrat izpričano ime ljubljanskega slikarja Severina Praitenlaknerja, ki je leta 1653 slikal za neko šmarsko podružnico. Cf.: Emilijan Cevc, »Slikarstvo 17. stoletja« v katalogu razstave Umetnost 17. stoletja na Slovenskem I, Ljubljana 1968, p. 42. Vendar se zdi, da je bil tudi ta, kot večina drugih sočasnih slikarjev le tipičen obrtnik tega časa, ki mu običajna rokodelska dela verjetno niso dopuščala kakega temeljitejšega ukvarjanja z umetnostjo. Tako na primer vemo, da je leta 1656 »posrebril križ za novo šentpetersko bandero, pordečil drog, fino pozlatil gumb na njem, takisto gumba na dveh drugih za 5 fl.; tudi je naredil na bandero pozlačen napis . . .« itd. Cf.: »Arhivski paberki o nekaterih slikarjih in kiparjih 15. do 18. stoletja«, zbral I. Vrhovnik, *ZUZ* II, 1922, pp. 123—124.

[16] Posner: *Annibale Carracci*, I, II, passim.

[17] Gio. Pietro Bellori, L'Idea del Pittore, Dello Schulttore e dell'Architetto, Scelta Delle Bellezze Naturali Superiore Alla Natura, cf.: Erwin Panofsky: *Idea: A Concept in Art Theory*, Columbia 1968, p. 176, op. 250.

[18] Denis Mahon: *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, pp. 193—229. (IV. The construction of a legend: the origins of the classic and eclectic misinterpretations of the Carracci).

[19] Posner: *Annibale Carracci*, I, p. 92.

[20] Eden najlepših primerov takega pristopa se zdi moška figura iz prizora Norandina in Lucine (Rim, Gal. Borghese) Giovannija Lanfranca, ki je vzeta iz Annibalejeve slike Quo vadis. Cf. e. g.: Salerno, »Giovanni Lanfranco«. Omenjeno podobo Annibalejevega Marijinega kronanja je posnel na primer Pietro Faccini, cf.: Posner: *Annibale Carracci*, II, p. 41.

če bo naša hipoteza obveljala tudi po dokončnem odkritju, bomo torej lahko govorili o carraccijevskem značaju šmarskih fresk. Da te niti s svojo ponekod še razvidno razmeroma visoko kvaliteto niti z doslednim naslonom na najodličnejše sočasne evropske spomenike ne sodijo med množico povprečnega freskantskega opusa 17. stoletja pri nas, nam pove že bežna primerjava šmarskega Marijinega kronanja z upodobitvijo istega motiva iz tretje četrtine 17. stoletja v župni cerkvi na Trati v Poljanski dolini, ki jo Stelè postavlja med najpomembnejše spomenike tega stoletja.[21] Pač pa se mi zdi, da lahko po pomenu uvrstimo šmarsko stensko poslikavo skupaj s freskami v lutrovski kleti v Sevnici in s celjskim stropom v skupino spomenikov, ki jih moramo datirati v prvo polovico 17. stoletja in ki jim lahko pripisujemo skupne lastnosti. Ob celjskem stropu je Stelè zapisal, da je bila umetnost 17. stoletja pri nas snovno eklektična.[22] Spomeniki sami in pa nekatera znana dejstva[23] potrjujejo, da je bila ta zahteva res vodilno estetsko hotenje časa, vendar pa ga večina umetnikov ni mogla uresničiti. Po vsesplošni krizi v drugi polovici 16. stoletja, Hrenovem času in radikalni spremembi okusa v začetku 17. stoletja (vizitacije!), so bili torej slovenski slikarji v 17. stoletju pred težko nalogo. Srečevanje (preko grafike) s sodobno evropsko umetnostjo je po usodni prekinitvi vizualne tradicije nalogo le še otežkočalo. Nedomiselno prevzemanje tradicionalnega ikonografskega programa pri freskah, epigonsko posnemanje in neorgansko kombiniranje slikovnih elementov, prevzetih z vseh vetrov, na platnih itd. so znamenja krize v slikarstvu, ki je trajala skozi vse 17. stoletje. V osrednji Sloveniji je uresničilo temeljno estetsko zahtevo časa le nekaj slikarskih spomenikov, najdosledneje pa gotovo skupina treh, med katere smo uvrstili tudi freske na stenah šmarske cerkve.[24]

---

[21] Stelè, »Slikarstvo v Sloveniji«, p. 212. Edino pravo nadaljevanje šmarskega tipa Marijinega kronanja, ki ga poznam iz naše umetnosti 17. stoletja, najdemo v skoraj popolni ponovitvi na poslikavah stropa Boštjanove kapele na Svetih gorah nad Bistrico ob Sotli. Žal so te slikarije še bolj propadle od šmarskih, barve so potemnele, zato o kvaliteti izvedbe tudi tu ne moremo povedati ničesar določenega.

[22] Francè Stelè: *Celjski strop*, Celje 1969², p. 34.

[23] Večino najlepših grafičnih listov v Valvasorjevi zbirki predstavlja zapuščina okoli Kamnika delujočega slikarja Jurija Wubitscha. Cf. Stele, »Valvasorjev krog«, passim.

[24] Najnovejše ugotovitve o avtorju celjskega stropa točno ustrezajo tudi v pričujoči razpravi zamišljenemu tipu umetnostnega profila mojstra šmarskih fresk: potujoči eklektik, ki vnaša v našo umetnost modele najkvalitetnejše tuje tvornosti. Tokrat smo skušali ugotoviti le možne izvore teh modelov, k problemu provenience umetnika samega pa se bomo lahko povrnili šele takrat, ko bodo šmarske freske v celoti odkrite. Cf.: Stanislaw Szymanski, »Celjski strop«, *Celjski zbornik*, 1973—1974, pp. 215—230.

RIASSUNTO

La qualità e il posto degli affreschi della chiesa parrocchiale di Šmarje, vicino Ljubljana, sono stati sinora determinati dal dipinto sul soffitto della nave principale (v. ill. no. 101), mentre gli affreschi sulle pareti, di cui l'esistenza è confermata soltanto da tre sonde (v. ill. no. 95, 96, 97), rimanevano inosservati. Proprio questi però esprimono un'alta qualità artistica e vanno distinti dal dipinto sul soffitto. Il paragone con alcune opere di Annibale Carracci, o meglio, della sua bottega (v. ill. no. 98, 99, 100) ha dimostrato che si può parlare del carattere carracciano degli affreschi di Šmarje. Paragonandoli agli altri monumenti di questo tipo vediamo che essi non possono essere allineati tra la massa degli affreschi comuni, ma vanno, per il loro significato e il loro carattere, aggiunti agli affreschi della cantina lutriana di Sevnica e a quelli del soffitto di Celje. Tutti i tre monumenti portano la data della prima metà del'600 essendo tra quelli rari che in quel secolo rispondono alla perfezione al volere estetico imperativo del periodo dopo l'eccletticismo.

L'assunzione poco ingegnosa del programma tradizianale iconografico degli affreschi, l'imitazione e combinazione di elementi figurativi, presi un po'dapertutto ecc., tutto ciò rappresenta dei sintomi di ristagno nella pittura del'600 in Slovenia, dovuto a una crisi generale (religiosa, sociale, ecc.) della seconda metà del'500; di un periodo dell'antiriformismo rigido del vescovo Hren intorno al 1600 e di un cambiamento radicale del gusto nel senso delle nuove tendenze barrocche all'inizio del'600. In queste condizioni, dopo l'interruzione fatale della trazione visuale, i modesti pittori sloveni nel loro incontro (attraverso i campioni grafici) con l'arte contemporanea europea, sono stati ancora più frustrati. Solo pochi monumenti artistici superano il livello comune artigianale che il pittore degli affreschi di Šmarje superò del tutto.

Tradotto da Nina Vodopivec

DEŽELNA HIŠA V LJUBLJANI V POZNEM 18. STOLETJU

Damjan Prelovšek

Hiša deželnih stanov na Novem trgu v Ljubljani, katero je po Kmetijski družbi nasledila novoustanovljena Slovenska akademija znanosti in umetnosti, je doslej veljala za ugledno baročno stavbo iz srede 18. stoletja. Poleg s pilastri členjene fasade in poudarjenega rizalita, bi za zreli barok govorili tudi plastični pasovi pritlične rustike. Slogovno neenotnost med fasado in na drugi strani med kitasto ornamentiko in klasicističnim portalom se je dalo pač razložiti z domnevnimi poznejšimi predelavami. Ni čudno, če si torej umetnostna zgodovina ni mogla dosti pomagati z obnovo lontovža po letu 1773, kar so trdili zgodovinarji.[1] Po stilno kritični presoji si je Šumi[2] z arhivsko letnico upal povezati le strogi portal (sl. 109), za ostalo fasado pa je menil, da je vsaj dve desetletji starejša.

Ob tolikih tehtnih dokazih bi ne kazalo dvomiti o času prefasadiranja stanovske hiše, če ne bi arhivski podatki govorili povsem drugače. V fasciklu o deželni hiši v Arhivu Slovenije namreč beremo, da je načrt fasade leta 1786 naredil inženir Jožef Schemerl.[3] Kako da je ta podtak ostal toliko časa neznan? Do Fabjančiča[4] in Kosa[5] so se napake starejših piscev[6] nekritično ponavljale in šele onadva sta prva zanesljiveje osvetlila začetke deželne hiše, nista pa več podrobneje posegla v novejšo stavbno zgodovino lontovža. Tako je Fabjančič svojo izčrpno analizo končal z letom 1782, ko je stanovski inženir Leopold Lieber predlagal manjša popravila, ne da bi od Jellouschka[7] prevzeti podatek tudi sam dalje preverjal. Sporočilo o Schemerlovi prezidavi

[1] J. Vrhovec: *Die Wohllöbl. Landesfürstliche Hauptstadt Laibach*, Laibach 1886, p. 139; V. F(abjančič), ‚Slovenska akademija znanosti in umetnosti', *Tovariš*, IV, 1948, pp. 734—735, 759—760.

[2] Nace Šumi: *Ljubljanska baročna arhitektura*, Ljubljana 1961, p. 127.

[3] *AS*, Deželni stanovi, Reg. II, fasc. 4, 1784—1792, I. del, 1786.

[4] Fabjančič, cf. op. 1.

[5] Milko Kos: *Srednjeveška Ljubljana: Topografski opis mesta in okolice*, Ljubljana 1955, p. 20.

[6] Dzimski: *Laibach und seine Umgebung*, Laibach 1860, datira fasado celo v 17. stoletje, kar povzema še P. von Radics: *Alt-Krain*, Wien-Laibach 1900—1901, XIII, list 49.

[7] A. Jellouschek, ‚Beiträge zur Geschichte des Landhauses in Laibach', *MHVK*, 1858, pp. 61—62.

zunanjščine lontovža je zanesljivo in ga potrjuje tudi vsa starejša zgodovina stavbe.

Prvo podrobnejšo podobo deželne hiše nam je ohranil Valvasor (sl. 102).[8] Poslej so lontovž še večkrat popravljali, vendar pa je do leta 1786 ohranil bolj ali manj nespremenjeno zunanjščino. V začetku 18. stoletja so stavbo temeljiteje obnovili, nato pa se dolga desetletja zopet nihče ni zmenil zanjo. Kapelo svetega Ahacija, ki je bila v prvem nadstropju poleg svečane dvorane, so opustili leta 1785, dokončno pa jo je odstranila šele Schemerlova prezidava.[9] Stanovi, katerih moč je pričela ugašati, za svoje delo niso rabili več vsega lontovža in so ga počasi spreminjali v donosno najemno poslopje. Prvi so se vanj naselili trgovci, po sredi 18. stoletja pa še novoustanovljena deželna pravdna pisarna in zemljiško knjižni urad.[10] Zato je tudi malo verjetno, da bi stanovi že tedaj skušali prezidati svojo imovino in jo okrasiti z monumentalno fasado. Stanje so počasi spremenile terezijanske reforme, ki so terjale vedno nove prostore za hitro naraščujoče uradništvo. Do leta 1773 je bil lontovž že tako zanemarjen, da so stanovi nameravali za deželne pisarne in blagajne ter za glavarjevo stanovanje sezidati povsem novo poslopje, ker se je staro hišo komaj splačalo popravljati. Ker je bilo s cesarskim odlokom 7. maja 1774 konec takih načrtov,[11] so lontovž morali obnoviti po predlogu zidarskega mojstra Lovrenca Pragerja, pri čemer je šlo le za vzdrževalna dela in manjše adaptacije. Prenovili naj bi ostrešje, stropove, stene, tla, vrata, okna in peči, kar bi stalo 10.672 goldinarjev in 54 krajcarjev.[12] Ker je že leta 1782 deželni inženir Lieber predlagal ponovna nujna popravila v vrednosti 2886 goldinarjev in 57 krajcarjev,[13] kaže, da delo ni moglo biti opravljeno v celoti. Lieber je vodil še prezidave za namestitev posamičnih deželnih uradov leta 1784, poslej pa je bil prezaposlen z gradnjo cest in je vzdrževanje lontovža prevzel inženir Jožef Schemerl.[14] Ta se je zavzel za temeljito obnovo stavbe, ki naj bi dobila tudi novo zunanje lice. Gubernij v Gradcu mu je za delo zagotovil 4000 forintov. Zataknilo se je le pri fasadnih pilastrih, ker je guverner menil, da bi se dalo prihraniti zanje namenjenih 400 forintov, še posebej, ker gre za nepotreben arhitektonski okras. Dvorna gradbena direkcija pa je julija 1786 le pritrdila Schemerlu, da mora s pilastri zakriti, dve štiri cole iz stene štrleči kovinski sponi za ojačanje zidu.[15] Izdatkom za pilastre se tako ni bilo mogoče izogniti, nista pa manjkala opozorilo, da naj se varčuje z opeko in ponovno uporabi stare zidake ter prepoved vsakršnega drugega nepotrebnega okraševanja. Preureditvena dela za potrebe deželnih uradov so trajala več

[8] Valvasor: *Die Ehre des Herzogthums Krain*, III, Laibach—Nürnberg 1689, uvodna grafika v 11. knjigo.
[9] *Verwaltungsarchiv*, Dunaj, Alter Kultus, fara Ljubljana, fasc. 255, leto 1847. Tedaj so razmišljali o ponovni ureditvi kapele na starem mestu.
[10] Fabjančič, op. cit.
[11] Jellouschek, op. cit., p. 62; Vrhovec, op. cit., pp. 140—141; Fabjančič, op. cit.
[12] Fabjančič, op. cit., po Jellouschku.
[13] isto.
[14] *AS*, Gub., Repertorium über Lehen, Bau, Privatmaut, Sanität, Magistraten und Strassen Sachen im Jahre 1784—1786 (akti so izgubljeni).
[15] Cf. op. 3 (dopis gubernija v Gradcu 20. VII. 1786).

let in kot kažejo arhivski akti, so se tedaj lotili tudi obnove sejne dvorane.[16] V ta leta moramo datirati še sedanji portal (sl. 109) in po vsej verjetnosti tudi razširitev prvotnega stopnišča. Mnogo dela je ostalo še neizvršenega, ko je zaradi vojne vlada leta 1789 ustavila vse gradnje.[17] Odslej je poostreno varčevanje še huje zaviralo prezidavo. Schemerl, močno zaposlen z gradnjo cest in izboljševanjem plovnosti rek, je nadzor nad lontovžem prepustil Mateju Mraku,[18] uradniku kranjske gradbene direkcije. V glavnem je bila adaptacija deželne hiše končana do oktobra 1790, prihodnjega leta pa je, z nujnejšimi nalogami obremenjeni Schemerl, prosil za odvezo od nadaljnjega sodelovanja pri vzdrževanju stanovske hiše.[19]

Do francoske zasedbe je lontovž ostal več ali manj nedotaknjen, le da so stanovi leta 1807 svoji posesti pridružili še dosedanjo Pogačnikovo hišo[20] v Salendrovi ulici. Francozi so lontovž spremenili v sodišče z zapori. Po načrtu inženirja Fabuleta[21] so leta 1812 v pritličju zazidali nekaj oken in vrat, za vzdrževanje stavbe pa niso preveč skrbeli, ker so bila po njihovem odhodu potrebna ponovna popravila (sl. 104). Guverner Lattermann je naročil deželni gradbeni direkciji, da naj izdela predlog za izselitev zaporov in zopetno namestitev deželnih uradov v lontovžu.[22] Nadroben opis del ne omenja nikakršnih sprememb vhoda, stopnišča ali fasade, pač pa pove, da so popravili poškodovani fasadni omet in stavbo prepleskali s svetlorumeno barvo.[23] Podatek je poučen tudi za spomeniško varstvo, saj izpričuje, da je bila Ljubljana v začetku 19. stoletja manj pisana kot sklepamo po obnovljenih fasadah danes.[24] Zaradi vojne in skrajnega varčevanja, so pri popravilih morali uporabiti tudi material iz podrtega kapucinskega samostana. Iz leta 1816 so se nam ohranili prvi popolni načrti lontovža kot del projekta obnove ljubljanskih javnih poslopij, ki jih je kranjska stavbna inšpekcija poslala na Dunaj.[25] Fasado je še precej nerodno posnel Herrleinov učenec Alojz Schaffenrath,[26] poznejši okrožni inženir v Postojni. Drugi znani načrt zunanjščine deželne

[16] isto. 28. II. 1788 je Schemerl predložil guberniju račun za steklarska dela in za štukaturni okras stropov lontovža. Iz istega leta se je ohranilo tudi več aktov o restavriranju cesarskih portretov v dvorani. 19. II. 1791 se je Schemerl zavzel, da naj stanovska dvorana ne bo poslikana, pač pa okrašena s špalirji.

[17] isto (dopis 2. VII. 1789).

[18] isto, akt 867 (10. VIII. 1791 je Schemerl prosil za svojega asistenta Mraka, ki je vodil gradbene zadeve v lontovžu). Mrak je bil kopist C. kr. provincialne gradbene in cestne direkcije *(Instanz Schematismus für das Herzogthum Krain)*.

[19] isto (Schemerlov dopis 8. XI. 1791).

[20] *AS*, Gub., 1807, fasc. 55, akt 10094, 11849.

[21] *AS*, Zbirka načrtov, I, Ljubljana — stavbe.

[22] *AS*, Gub., 1814, akt 9101 (dodan predračun gradbene direkcije 18. VII. 1814).

[23] isto.

[24] Na tem mestu naj opozorim, da bi pri restavriranju fasad iz 19. stoletja, v bodoče v večji meri kazalo upoštevati tudi stare kolorirane grafike.

[25] *Albertina*, Dunaj, Umschl. 7, Bl. 23—27 (načrt situacije, fasada in tlorisi nadstropij). Na načrte me je opozoril prof. Božo Otorepec.

[26] *SBL;* AS, Zbirka načrtov, Okrajni stavbni urad Postojna.

hiše je datiran 1833,[27] vendar pa se od gornjega ne razločuje. Vse do potresa niso več bistveno spreminjali poslopja.
Potresna katastrofa 1895. leta je lontovž tako poškodovala, da so morali podreti trakta ob Gosposki in Salendrovi ulici. Od vsega stanovskega kompleksa sta ostala le prvotni najreprezentativnejši del proti Novem trgu ter pozneje dokupljena Pogačnikova hiša. Potresne fotografije kažejo, da glavna fasada deželne hiše ni bila prizadeta.[28] Žal pa ni ušla modernizaciji, ki je odstranila veliko okrasja jožefinske dobe. Ob povečanju oken v pritličju in v drugem nadstropju, so spremenili tudi štukaturni okras in zabrisali fino plastenje stene. Z izjemo najnovejše psevdobaročne zahodne fasade, je sedanje poslopje SAZU ohranilo vse značilnosti popotresne obnove (sl. 106). Nekaterih olepšav je bila po drugi svetovni vojni deležna notranjščina, kjer je kreativnost arhitekta preglasila spomeniškovarstvena načela.[29]
Razjasnitev mlajše stavbne zgodovine lontovža ni glavni namen tega pisanja. Podatek o Schemerlovi obnovi postane namreč mnogo zgovornejši, če ga skušamo vključiti v to, kar doslej vemo o ljubljanski arhitekturi konca 18. stoletja. Ne le, da osvetljuje doslej malo znani opus inženirja Schemerla, ampak predstavlja hkrati tudi pomemben mejnih med barokom in klasicizmom. V tem času je profano stavbarstvo prevzemalo vodilno vlogo in zato lahko na primeru lontovža načnemo vprašanje prehodnega umetnostnega sloga. Oznaki barok, oziroma klasicizem sta namreč mnogo preohlapni in za večino spomenikov poznega 18. stoletja tudi neporabni. Za slog prehodne dobe rabimo več oznak kot baročni klasicizem, »zamrznjeni« barok, jožefinski tabelni slog, kitasti slog (Zopfstil), Ludvik XVI, po Sedlmayerju tudi »nežni slog« in podobno. Prvi izraz je dovolj razširjen tudi pri nas, avstrijska literatura pa ga pogosto zamenjuje s pojmom jožefinski tabelni slog. Šumi se je odločil za kitasti slog, vendar se še ni upal zagovarjati njegove večje udomačenosti v Ljubljani.[30] Prav Schemerlovo delo potrjuje, da kitasta ornamentika ni bila osamljena in je celo predstavljala vodilno smer sedemdesetih let pri nas. O široki razširjenosti tega sloga govori tudi izredna priljubljenost kitastega okrasja v poljudnejši predelavi, saj v kamnoseških izdelkih Gorenjske sledimo njegovim vplivom skoro do srede preteklega stoletja (Kocjančičevi portali).[31]
Da bi lahko precizneje uporabljali različne slogovne oznake, moramo najprej izluščiti temeljne značilnosti baroka. Kaufmann[32] meni, da je načelo subordinacije tisto, ki loči baročno kompozicijo od klasicistične in opozarja na vzporednost hierarhične ureditve absolutističnih držav, s podobnimi hotenji v stavbarstvu. Povezovanje in stopnjevanje bi bili poglavitni značilnosti stare umetnosti, klasicizem pa bi nasprotno temu uveljavil načela zadržanosti, aditivnosti in jasnosti. Avtor svari

[27] *AS*, Zbirka načrtov, I, Ljubljana — stavbe.
[28] *DiS*, 1895, p. 344. Na sliki opazimo še prvotno ornamentiko pod okni in majhna pritlična okna.
[29] Vso obnovo je vodil arh. Janko Omahen.
[30] Nace Šumi: *Ljubljanska baročna arhitektura*, Ljubljana 1961, pp. 144—149.
[31] Cene Avguštin, ‚Zeleni kamen v gorenjski arhitekturi', *Slovenski etnograf*, XXIII—XXIV, 1972, pp. 39—51.
[32] Emil Kaufmann: *Architecture in the age of reason*, New York 1968.

pred poenostavljanjem prehoda iz enega v drugi slog,[33] ker o pravi umetnostni revoluciji lahko govorimo le pri francoskih arhitektih, ki so nasprotja najbolj zaostrili, povsod drugod pa je bil prehod bolj ali manj kontinuiran. V veljavi je ostajala baročna kompozicija, čeprav so njene komponente izgubljale življenjsko moč in postajale manj izrazite. Za arhitekturo prehodnega obdobja predlaga Kaufmann termin »zamrznjeni barok«,[34] ki se praktično ne razločuje od tega kar razumemo pod pojmom baročni klasicizem. Nekoliko specifična sta izraza jožefinski tabelni slog in kitasti slog. Prvi kaže na značilno plastenje stene, ki spominja na prislonjene table, druga oznaka pa je bolj udomačena v umetni obrti in jo neredko spremlja dovolj slabšalen prizvok. Obe vrsti stavbarskega okrasja nastopata druga ob drugi in sta v jedru nebaročni. Izpodrivata pilasterski sistem, ki je prej povezoval celotno fasadno površino. Vlogo združevalnega jedra novega okrasja prevzamejo poslej okna, s čemer se iz nekdaj trdne fasadne kompozicije prično osamosvajati posamične ornamentalne enote. Kitasti spleti so dobili ime po tedanji modi, v resnici pa so iz antike prevzeti simetrični in urejeni lovorjevi festoni, ki ne rastejo več iz fasade, ampak so nanjo le obešeni.

Marija Terezija in Jožef II sta s svojimi reformami v avstrijskih deželah baroku zadala smrtni udarec. Drugod po Evropi jasnejša preobrazba starih oblikovnih koncepcij, v obdonavski monarhiji zaradi zapovedanega varčevanja pri vsakem odvečnem arhitekturnem razkošju, ni prišla v polni meri do veljave. Reforme so vodile mimo klasicizma v protofunkcionalizem.[35] Naloga prehoda v novi slog je bila tako prepuščena ornamentu in torej ni čudno, da slogovno oznako klasicizem pogosto izpodriva iz umetne obrti prevzeti biedermeier. Provincialna Ljubljana je imela še manj umetnostne svobode od cesarskega Dunaja ter je slogovno meno doživela izključno na svojih fasadah.

Kateri termin naj rabimo za ljubljansko stavbarstvo prehodnega časa? Z baročnim klasicizmom zajamemo sicer celotno obdobje od poznega baroka do začetka klasicizma, vendar pa termin obsega vsaj tri medseboj ločene smeri, ki bi jih kazalo natančneje opredeliti. Ob

[33] Kaufmann, op. cit., str. 157.
[34] isto, str. 58.
[35] Razvoj arhitekture v prestolnici monarhije seveda ni bil tako premočrten kot v provincah. Varčnosti in oblikovni askezi stavbarstva za časa vlade Jožefa II., je po njegovi smrti z Leopoldom II. in še močneje pod žezlom Franca II. sledila reakcija, katero opazimo v prizadevanju vladarja, da bi ustvaril razkošnejšo monumentalno arhitekturo, pri čemer se je zgledoval pri francoskem klasicizmu. Dvorni gradbeni urad je sledil monarhovim željam in diktiral klasicizem. Vendar pa so zaradi dolgotrajnega vojskovanja z Napoleonom, taka hotenja v zelo okrnjeni obliki segla do provinc. Kvalitetnejše klasicistične spomenike si je poleg dvora lahko privoščilo le bogato plemstvo. Klasicizem je lahko zmagal v Avstriji šele, ko se je močneje oprl na izročilo baroka, kar razumemo pod pojmom bidermajer. O razvojnih poteh dunajskega stavbarstva ob koncu 18. in v prvi polovici 19. stoletja glej ustrezna poglavja v R. Wagner-Reieger: *Wiens Architektur in XIX. Jahrhundert*, Wien 1970 in G. Egger, R. Wagner-Rieger: *Geschichte der Architektur in Wien: Geschichte der Stadt Wien*, Neue Reihe, VIII/3, Wien 1973.

vodilnem toku kitaste mode, trdoživo vztraja tudi še poljudnejša, na barok naslonjena smer. In končno se na prelomu stoletja uveljavi še gola, kubično pojmovana arhitektura s Zoisovo hišo ter vrsto njej podobnih poslopij, ki jih je jožefinski čas očistil izrazitejših slogovnih znakov. Te stavbe sicer dihajo preprostost in klasicistični hlad, težko pa bi jih šteli kar za tipične predstavnike novega sloga, saj so brez vseh, v klasicizmu tako čislanih insignij antičnih vzornikov. Če je Kaufmann opazil, da je evropska arhitektura okrog leta 1800 dosegla stopnjo najbolj kubičnega pojmovanja stavbne mase in se odrekla okrasju,[36] vidimo, da je bila tedaj tudi Ljubljana zelo na tekočem s stavbarsko modo, seveda iz povsem drugačnih razlogov. Organiziranje stavbnih direkcij po avstrijskih provincah (Kranjska 1788)[37] je zabrisalo lokalne značilnosti, uvedlo najstrožje varčevanje ter s centraliziranjem stavbne stroke, onemogočilo vsak poizkus individualnejšega umetniškega snovanja. Vojna s Francozi z intermezzom Ilirskih provinc, je za nekaj časa zavrla birokratizacijo stavbarstva,[38] tako, da so ta prizadevanja dosegla najstrožjo obliko šele okrog leta 1820, ko je cesar Franz gradbenim direkcijam in inženirjem zapovedal omejevanje le na najnujnejše, iskanje najfunkcionalnejših rešitev ter opuščanje vsakršnega nepotrebnega okrasja, pri čemer naj jih vedno vodi ekonomičnost stavbe.[39] Kdo je kdaj ustrezneje zapisal manifest funkcionalistov od cesarske odredbe! Ta zakon je ustvaril enostavno in hkrati tudi dolgočasno arhitekturo prve polovice preteklega stoletja, katero brez zadrege lahko imenujemo protofunkcionalistično.

Povrnimo se v konec 18. stoletja, v čas kitastega sloga. Protagonisti ljubljanske arhitekture od sedemdesetih let dalje so bili Lovrenc Prager, Leopold Hofer, Gabriel Gruber, Andrej Menini, Jožef Schemerl in Pragerjev sin Ignac. Veliko načrtov je izdelala tudi Deželna gradbena direkcija, katere direktor, podarhitekt, risar kopij in številni pripravniki, so morali skrbeti za vzdrževanje javnih poslopij in za vsa državna ter deželna naročila. Z naštetimi imeni lahko povežemo le posamezne spomenike, še manj pa vemo o umetnostnih idealih teh ljudi. Najstarejši, Lovrenc Prager,[40] sega s svojim opusom v začetek šest-

---

[36] Kaufmann, op. cit., p. 182.

[37] H. G. Hoff: *Historisch-statistisch-topographisches Gemälde vom Krain und demselben einverleibten Istrien*, I., Laibach 1808, pp. 132—133.

[38] O ureditvi gradbeništva pod Francozi glej Dimiz, ‚Bau Gegenstände, betreffend den Zustand des Bauwesens, dann des Strassen-und Brückenbaues in Illirien während der französischer Regierungs-Epoche', *MHVK*, 1861, pp. 38—39.

[39] Dekret dvorne pisarne 14. VII. 1820, *Sammlung der politischen Gesetze und Verordnungen für das Herzogthum Krain und den Villacher Kreis Kärntens im Königreiche Illirien*, II., Laibach 1823, p. 185.

[40] Lovrenc Prager (Dunaj okrog 1720 — Ljubljana 6. IX. 1791). Verjetno je bil učenec Matije Perskega in se je takoj po njegovi smrti oženil z njegovo vdovo Marijo Terezijo (25. V. 1761). Od 1776 dalje se omenja kot predstojnik zidarskega ceha. Veliko načrtov je izdelal po naročilu ljubljanskega magistrata ali deželne gradbene direkcije, pri kateri je veljal tudi za uradnega cenilca. Njegova znana dela so: 1762 načrti za podr. cerkev v Gabrju, 1765 je prezidal stanovsko jahalnico v stanovsko gledališče, po letu 1772 je pozidal hišo na pogorišču pri mestni kasarni na Žabjeku. Literatura in viri: A. Lesjak: *Zgodovina Dobrovske fare pri Ljubljani*,

desetih let, vendar njegova arhitektura že odločno naznanja konec baroka. Za drugo fazo tako značilnega gibanja stavbne lupine skoraj ni več, kot se je arhitekt tudi izogibal poudarjanju srednjega dela stavbe in je uporabljal preprosto in strogo okrasje. Podobno je nekaj let mlajši, 1776 med ljubljanske meščane sprejeti,[41] Leopold Hofer[42] zidal že v poznobaročnem načinu. Njegova postojnska župna cerkev (1777)[43] navezuje na zgodnjebaročne zglede ter na škodo rokokojske, uveljavlja kitasto ornamentiko. Razmerje med steno in okrasjem je še odločilneje spremenjeno pri ljubljanski škofijski palači (sl. 112), katere fasada iz konca sedemdesetih let, bi utegnila biti Hoferjeva.[44] Na njej ne opazimo več baročnega podrejanja, okrog oken, ki so enako velika in si sledijo v enakomernih razmakih, je zbrano vse okrasje. Tudi plitva rustika ustreza klasicističnim predstavam. Sredina stavbe ni več naglašena ne s portalom, ne z lizenami. Povedano velja tudi za hišo (sl. 111), ki si jo je ob nekdanjem jezuitskem samostanu v Ljubljani 1773 postavil Gabriel Gruber[45] in z njo pri nas prvi odprl vrata kitastemu slogu. Ne poznamo pravega izvira njegovega stavbarstva, a ogled spomenika nas prepriča, da je slavni mehanik »umetnostne dodatke« svoje zelo funkcionalne arhitekture zaupal spretnim obrtnikom. Komaj opazno izstopajočemu rizalitu verjetno ni botrovala le zahteva magistrata po upoštevanju stavbne črte, pač pa nadaljevanje enako oblikovanih okenskih čel, jasno kaže Gruberjevo spremenjeno stilno občutje. Značilna novost, ki jo zasledimo tudi pri škofijski palači, je razkorak med členjenjem fasade in notranjo organizacijo prostorov. Če je barok skušal tudi navzven pokazati, kje ima stavba reprezentativne prostore, kje stopnišče, sobe za služinčad in podobno, tega ne moremo več sklepati iz fasade Gruberjeve hiše. Ovalno stop-

Ljubljana 1893, pp. 105—111; *SBL;* Šumi: *Ljubljanska baročna arhitektura*, Ljubljana 1961 (mu napačno pripisuje Tranče in Iontovž); *AS*, Zb. načrtov, Novo mesto, kapucinski samostan; *Hofkammerarchiv*, Dunaj, Ra 664; Malj. Cod. I, 111 fol. 233, 112 fol. 68, 114 fol. 20—21, 115 fol. 128, 116 fol. 70, 118 fol. 73, 119 fol. 71.

[41] ‚Laibach Bürgerschaft von 1720 bis 1786', *MMK*, XVI, 1903, p. 70.

[42] Hofer se omenja 1775 kot izvedenec v pravdi med Lovrencom Pragerjem in pečarjem Hueberjem. Poročil se je z Elizabeto roj. Perski. Deloval je do leta 1789, ko se je umaknil na svoje posestvo v Kotu pri Igu. Njegova znana dela so: 1777 žup. cerkev v Postojni, 1777—1778 je izdelal načrte za uradno poslopje in mitnico v Ljubljani, 1789 je predložil načrte za manjšo adaptacijo magistrata, 1788 pa izdelal načrte za prezidavo Tranče in za lesno skladišče v Ljubljani. Pripisane so mu še cerkve v Dobrniču, v Cerkljah in v Prežganju ter obnova škofijskega dvorca. Literatura in viri: Šumi: *Ljubljanska baročna arhitektura*, p. 173; id.: *Baročna arhitektura*, Ljubljana 1969, p. LIV; *MMK*, 1903, p. 78; *MALj*, Cod. I/114, fol. 21, 115 fol. 129; *Hofkammerarchiv*, Dunaj, Ra 661/2, 3, 719/1—2; *MALj*, Ref. I, fasc. 7, 1789.

[43] *Župna kronika; Šumi*, op. cit., p. 154; id.: *Baročna arhitektura*, Ars Sloveniae, Ljubljana 1969, p. LIV.

[44] *ŠALj*, mapa načrtov škofijskega dvorca. 14. II. 1773 je Leopold Hofer izdelal predračun za temeljito obnovo škofije, ki je obsegala tudi štukaterska dela v notranjščini. Steska navaja kot čas obnove leto 1778 (»Ljubljanski škofijski dvorec«, *ZUZ*, VI, 1926, p. 30), kar povzema tudi Šumi, op. cit., p. 149.

[45] J. Serajnik-Vavken, »Stavbni razvoj Gruberjeve palače v Ljubljani«, *Kronika*, VII, 1959, pp. 174—185; Šumi: *Ljubljanska baročna arhitektura*, pp. 145—149. O Gruberju glej *SBL* (z literaturo) in *AS*, Priv. A. LXIV.

nišče, poleg kapele, sicer še ostaja najskrbneje okrašeni interier, v primerjavi s celimi trakti, ki so jih v baroku premožni meščani prizidavali k svojim hišam, pa mu je odmerjen zelo majhen prostor. Med uglednejšimi spremljevalci kitastega sloga v Ljubljani velja omeniti še okrog 1780 prefasadirani južni del rotovža (Mestni trg 2),[46] katerega plitke lizene steno prej drobijo, kot pa povezujejo. Za razloček od skrbno okrašenega in pretehtano proporcioniranega portala Gruberjeve hiše, je vhod hiše na Mestnem trgu brez teh baročnih kvalitet in ujet v tektoniko in masivnost klasicizma.

Gruber, ki se je posvetil prvenstveno regulaciji reke Save in njenih pritokov na Kranjskem, Štajerskem in Hrvaškem, ni zapustil kakega drugega pomembnejšega arhitekturnega spomenika.[47] Njegov učenec in naslednik inženir Jožef Schemerl,[48] je ob vsem podedovanem navdušenju za hidromehaniko, v osemdesetih letih tudi stavbarstvo dvignil na pomembno kvalitetno raven, preden mu je vrtinec francoske revolucije s sledečimi Napoleonovimi vojnami za dolgo vrsto let pristrigel peroti. Schemerl je še do premestitve na Dunaj 1799 vodil kranjsko gradbeništvo,[49] a so mu nemirna devetdeseta leta namenila le utilitarne naloge. Poslej so umetnostno ambicioznejša dela lahko prevzemali le stavbni mojstri, ker niso bili vezani na državna naročila, s čemer so ohranili baročno tradicijo še v devetnajsto stoletje. V začetku devetdesetih let je Pragerja in Hoferja zamenjal Prager mlajši,[50] zelo podjeten nadaljevalec očetovi obrti. Furlanu Andreju Meniniju,[51] ki je prišel z Reke tako ni ostalo dovolj dela, da bi lahko

[46] Šumi, op. cit., p. 149.

[47] Gruber je po požaru jezuitskega kolegija 1774 izdelal načrte za popravilo gimnazije pri Šentjakobu in do leta 1776 tudi nadziral zidavo (*AS*, Priv. A. LXIV, Gruberjevo pismo 10. III. 1778; Vrhovec, op. cit., str. 54) ter sezidal hišo na Bregu (*ZUZ*, III, p. 8) in vilo pod Rožnikom (*SBL*), sicer pa se je posvečal predvsem brodarskim zadevam.

[48] *SBL* z literaturo. Več podatkov o njem je tudi v *MALj* (zlasti Reg. I, fasc. 6, Gradbene zadeve 1749—1790) in v *AS* (Gub. arhiv).

[49] Od leta 1795 dalje, ko ga je vlada zadolžila z zidavo plovnega prekopa Dunaj—Trst, se je Schemerl posvečal prvenstveno tej nalogi (*AS*, Gub. arhiv, fasc. 48, 1795, akt 3438 in 1796, akt 5666). Kljub začasni preselitvi na Dunaj, ki se je izkazala za dokončno, je še do leta 1804 ohranil mesto provincialnega gradbenega direktorja. Tedaj ga je nasledil Schmaus von Livonegg, ki je bil prej gradbeni direktor v Zahodni Galiciji (*MALj*, Reg. I, fasc. 144, konv. 184, fol. 529).

[50] Ignac Prager (31. VII. 1762—19. II. 1830 v Ljubljani) je bil sin Lovrenca Pragerja in brat Jožefa Pragerja, stavbnega mojstra v Idriji. 1791 je opravil izpit pri deželnem gradbenm inženirju Schemerlu in dobil pravico stavbnega mojstra. 1794 je postal ljubljanski meščan. Ob koncu devetdesetih let je zaradi mojsterskih pristojbin zašel v spor s kranjskim stavbnim mojstrom Antonom Lipušem. Stavbno obrt je opravljal v Ljubljani do smrti praktično sam. Postavil in prezidal je precej hiš. Občasno je prevzemal tudi razna dela pri gradbeni direkciji (zidava cest, popravila državnih stavb in podobno). Bil je tudi uradni cenilec. Njegovo doslej najpomembnejše znano delo je cerkev sv. Helene v Dolskem (načrti 1792). Literatura in viri: *SBL*; V. Valenčič, »Ljubljansko stavbeništvo v 1. polovici 19. stoletja«, *Kronika*, XVII, 1969, p. 78; *AS*, zbirka načrtov, Pleterje; *ŠALj*, Dolsko; *MALj*, Reg. I,fasc. 144, konv. 184, 1791—1809.

[51] Andrej Menini je bil rojen v Vidmu (Italija). Izpit za stavbnega mojstra je opravil na Reki in 1792. leta ponovno v Ljubljani pri Schemerlu. 19. VIII. 1792 ga je ljubljanski magistrat imenoval za mestnega arhitekta

vzdrževal svojo številno družino. Preden je dokončno zapustil Ljubljano in se preselil v Zagreb, je med drugim s prezidavo Friedlove (Recharjeve) hiše (sl. 113) leta 1794[52] nakazal mnogo klasicističnih novosti. Kljub temu, da je na fasadi še dovolj baročnih reliktov, Meninijeva arhitektura na Kranjskem ni rodila naslednstva, ker je premočno rastla iz italijanskega umetnostnega ozračja. Kranjsko stavbarstvo je ubiralo svoja pota med nadaljevanjem domače tradicije in jožefinskim pobaročnim kitastim slogom, ki je zelo zmerno prevzemal klasicistično govorico.

Da bi se kar najbolj izpopolnil v svoji stroki, je mladi Jožef Schemerl leto 1777 preživel na potovanju po Porenju in Nizozemski.[53] Njegova znanstvena dela temeljijo večji del prav na izkušnjah o reguliranju rek, katere si je pridobil na tem potovanju. Schemerlovo glavno delo, ki mu je prineslo tudi plemiški naslov, je plovni prekop Dunaj—Leitha. Doba razsvetljenega absolutizma je bila zelo naklonjena njegovim prizadevanjem po izboljšanju kopenskih in vodnih poti in je zato v službi hitro napredoval od Gruberjevega pomočnika v brodarstvu, prek cestnega inšpektorja, direktorja gradbenega urada, dvornega gradbenega svetnika, do direktorja dvornega gradbenega urada. Kljub vsem izkazanim častem, pa se mu želja, da bi zgradil vodno pot od Dunaja do Trsta, kar mu je naročila vlada že leta 1795,[54] le ni izpolnila. Drzno zamisel plovnega prekopa s številnimi predori in sistemi zapornic, je spravila z dnevnega reda šele izgradnja južne železnice. Na Kranjskem je Schemerl izboljšal veliko cest in olajšal plovbo po Savi. Bil je tudi izvrsten organizator in za njegovega dunajskega službovanja so bili sprejeti mnogi temeljni zakoni, ki so nato dolgo vrsto let urejali razmere v gradbeništvu, pri čemer seveda ne gre prezreti bogatih izkušenj, ki si jih je pridobil že v rodni Ljubljani.

O Schemerlu kot arhitektu je malo znanega. Ob prezidavi nekdanjega frančiškanskega samostana v licej (sl. 108) in poslopju dunajske Tehnične visoke šole, literatura ne pozna drugih umetnostno interesantnejših del. Po vsem tem pa, kar je pokazal že bežni vpogled med akte gubernija v Arhivu Slovenije, kaže, da bomo Schemerlu morali v zgodovini slovenske arhitekture pripisati uglednejše mesto. Njegova glavna dela so: fasada lontovža (1786), licej (1787), prezidava ljubljanskih diskalceatov v deželno bolnico (1789) in čelni trakt dunajske tehnike (1815—1816). Letnice nastanka kažejo, da se je stavbarstvu posvečal predvsem kot deželni inženir, manj pa pozneje, ko se je še bolj poglobil v teoretična in praktična vprašanja gradnje vodnih naprav.

in mu podelil meščanstvo. 1793 se je Menini ponudil, da bo obrtnike in vajence poučeval v stavbarstvu. Delo je v Zagrebu prvič prevzel 1794. leta, 1798 pa se je tja za stalno odselil. V Ljubljani je sezidal Friedlovo (Recharjevo) hišo in med Ljubljanico in škofijo postavil prodajalne lope. Literatura in viri: Valenčič, ‚Ljubljansko stavbeništvo v 1. pol. 19. stol.', *Kronika*, XVII, 1969, p. 78; Šumi: *Ljubljanska baročna arhitektura*, p. 173; *MALj*, Ref. I, fasc. 144, konv. 184, 1791—1809, fol. 359—380.

[52] *MALj*, Reg. I, fasc. 151, konv. 273, 1794, fol. 75.

[53] Glej uvod v J. Schemerl: *Abhandlung über die vorzüglichste Art an Flüssen und Strömen zu bauen*, Wien 1782, p. 5; *AS*, Priv. A. LXIV (Gruberjevo pismo 1777 ali 1778).

[54] Cf. op. 49.

Seznam Schemerlovih del je sicer obsežnejši, saj je celo desetletje moral sodelovati pri vseh javnih zidavah v Ljubljani, a jožefinska doba ni dovoljevala monumentalnejših nalog. Med drugim je pred letom 1786 zidal župnišče pri sedanjem frančiškanskem samostanu v Ljubljani,[55] verjetno postavil glavno stražnico ob liceju (po 1794),[56] izdelal načrte nove mestne smodnišnice pri Tomačevem (1787)[57] ter popravil ali projektiral več mostov na Kranjskem.

Nič manj pomemben ni tudi, danes povsem prezrti, Schemerlov delež pri urejanju Ljubljane, katero je rešil iz oklepa srednjeveškega obzidja in mestu omogočil organsko zrast s premestji. S podrtjem Frančiškanskih vrat je tako nastal prostran trg pred licejem, ki je razbremenil ozko grlo Mestnega trga in središče povezal s Poljanami. Tlakovanje[58] trga je preprečil pomislek gubernijskega računovodstva, češ da celo na Dunaju tlakovanje tako velikih trgov ni v navadi. Proti finančnim argumentom ni zaleglo niti arhitektovo opozorilo, da je že iz higienskih razlogov, trg je nastal na bivšem pokopališču, teren potrebno planirati in tlakovati.

Prvo znanje o stavbarstvu je Schemerlu posredoval učitelj Gabriel Gruber. Kljub dokajšnji umetniški nadarjenosti, so mladega Schemerla bolj mikala hidrotehniška vprašanja in tudi, ko je potoval po severu Evrope, si je ogledoval le vodne stavbe.[59] Po letu 1784 je za kratek čas vodil risarsko šolo za rokodelce in umetnike pri Družbi za poljedelstvo v Ljubljani.[60] Njegova umetnost, ki je ostala pri profanih nalogah, zaključuje veliko obdobje baroka. Z izjemo urbanizma in utilitarnih rešitev, ne prinaša revolucionarnih novosti, Schemerlove fasade so konservativnejše zasnovane od tega, kar sta pred njim že ustvarila Prager starejši in Gruber. Stavbno maso je členil po vzorih zrelega baroka z rizaliti, rabil kolosalni pilasterski red, plastično izstopajočo rustiko in podobno ter vse komponiral po pravilih baročnega sloga. Racionalistični čas pa je počasi krhal mit o eksistenčni nujnosti okrasja in tako je Schemerlova uresničena arhitektura, gledana skozi očala naše dobe, z redkimi izjemami, vedno naprednejša od prvotnih zamisli. To naprednost pa velja v resnici razumeti kot osiromašenje izraznih možnosti, saj se za »sfunkcionaliziranjem« skriva le hotenje najvišje gradbene inštance po kar največjem prihranku sredstev. Arhitektu torej ni preostalo drugega, kot plastično členitev le nakazati z ometom in s štukom rešiti, kar se je še dalo. Med Schemerlovimi ljubljanskimi deli zavzema prezidava lontovža nedvomno posebno mesto, ker je tudi reprezentativni značaj poslopja dopuščal bogatejšo arhitektonsko obdelavo. Preseneča močno plastično pojmovana stena, kakršne pozneje ne zasledimo več v njegovem delu, v osemdesetih letih pa pomeni že slogovno retardacijo.

[55] *AS*, Gub. arhiv, 1786, fasc. 18, akt 16228, 29958 (izgubljeno).
[56] Vrhovec, op. cit., p. 121; *AS*, Gub. arhiv, fasc. 35, 1795, akt 487, 1796, akti 1504, 3047, 3902.
[57] *AS*, Stanovski arhiv, fasc. 4, 1784—1792, I. del, 1786.
[58] *AS*, Gub. arhiv, 1787—1794, fasc. 242, 1788—1791.
[59] Cf. op. 53.
[60] *SBL*; ‚Haupttabele über den Zustand der Unterrichts-Anstalten in Herzogthume Krain', *MHVK*, 1860, p. 69.

Težko verjamemo, da bi mogočne pilastre terjale le kovinske spone, s katerimi je arhitekt branil svoj načrt,[61] pravi vzrok utegne biti v hoteni staromodnosti fasade. Poseg v zgodovino je mogoče razložiti na dva načina, vendar pa je težko reči, kateri od njiju je odločilneje vplival na Schemerla, najverjetneje sta oba skupaj botrovala zunanjščini lontovža. Vedeti moramo, da nasloni na zgodnji barok ob koncu 18. stoletja postanejo pravilo, saj po Šumijevih ugotovitvah, stavbarji prav v Mačkovi arhitekturi vidijo svojo klasiko.[62] Ortodoksna raba rimskega pilasterskega reda (sl. 107) bi mogla spominjati na baročno misel o kontinuiteti antične Emone, vendar pa v povsem spremenjenih idealih novih Operozov, za tako hipotezo ne najdemo prave opore. Za, v času poznega baroka pri nas dovolj izjemno rabo plastičnih pasov rustike, s katerimi je Schemerl uravnotežil kolosalne pilastre, bi na Dunaju našli vzporednico pri Hohenbergu, a ljubljanski spomeniki prve polovice 18. stoletja nudijo dovolj neposrednejših vzorov (bivši mestni hotel na Ciril-Metodovem trgu št. 21, prstanasti portali!). Med »zastarelo« arhitekturno okrasje lahko štejemo še členitev stene s plitkimi okvirji, vsa druga ornamentika pa je v času Schemerlove obnove spadala med moderne oblike. S pomočjo kitastega okrasja, obešene draperije in trikotnega čela, je lontovž postal imeniten spomenik kitastega sloga. Arhitekt je z veliko atiko nadomestil podrti stolpič z uro ter zakril povečano in ostalemu poslopju prilagojeno streho, katera se je spremenila s povišanjem prednjega dela lontovža.

Okras okrog oken je posnet po starejših vzorih (Novi trg 4), a podrejen strogosti poznega 18. stoletja. Opustitev variacij v posamičnih stavbnih oseh, moramo šteti za vpliv klasicizma. Če torej pri komponiranju fasade še zasledimo kompromis med starim in novim, tega ne moremo trditi za izrazit klasicističen, z dvojnimi novojonskimi stebri obdan portal. Neobičajno je, da ti stebri ne nosijo priljubljenega balkona, še posebej, ker ga je lontovž pred prezidavo že imel.

O portalu, ki s ponavljanjem trikotnega čela pomaga ritmizirati in stopnjevati fasado, lahko povemo, da je v začetku preteklega stoletja pogosto nastopal na ljubljanskih stavbah, Schemerl pa ga je verjetno prevzel iz cerkvene arhitekture, kjer je tedaj posnetek antičnega portika pomenil običajen način fasadne kompozicije. Povišana deželna hiša je še polna dvojnosti poznobaročne dobe. Citati klasicističnih oblik so na staro osnovo prilepljeni, ne pa zliti s celoto, kar kaže, da lontovž močneje načenja dialog z novo dobo.

Retrospektivna komponenta Schemerlove arhitekture še jasneje udarja na dan pri prezidavi frančiškanskega samostana v licej.[63] Zaman iščemo spominov na drugo fazo našega baroka, ker je arhitekt posegel po časovno še oddaljenejših vzorih. Preprostost in monumentalnost kubično pojmovane stavbne mase, je bila v Schemerlovem času

[61] Cf. op. 3.
[62] Šumi, op. cit., p. 160.
[63] *AS*, Zbirka načrtov, mapa I, Ljubljanske — stavbe; *AS*, Stanovski arhiv, Reg. II, fasc. 4, 1784—1792, del I; Vrhovnik, op. cit., p. 116; *Projekt Univerzitetne biblioteke ljubljanske*, Ljubljana 1933; Šumi: *Ljubljanska baročna arhitektura*, pp. 165—167.

mnogo aktualnejša od zamotanih prostorskih koncepcij in razkrajujočega se okrasja druge baročne faze.

Leta 1785 je huda zima močno poškodovala staro stanovsko šolo pri sv. Jakobu in preostala je le novogradnja poslopja. Že februarja prihodnjega leta je graški gubernij potrdil nam neznane Schemerlove načrte za novo šolo.[64] Ker pa za takojšnjo zidavo ni bilo dovolj denarja, je bil dobrodošel predlog ljubljanske kresije, da bi učilnice namestili v bivši frančiškanski samostan, v njem začasno nastanjene usmiljene brate, pa preselili v opuščeni diskalceatski samostan na Ajdovščini. S tako zamenjavo bi občutno znižali stroške in hkrati pridobili več prostorov za stanovanja učiteljev in nadzornika. Samostan na današnjem Vodnikovem trgu je bil v zelo slabem stanju in Schemerl je moral najprej podreti cerkev, ki se je na jugu naslanjala na samostanski kompleks. Načrt iz 1787[65] kaže odstranitev delilnih sten meniških celic, namestitev zunanjega hodnika na zahodnem traktu in povišanje severovzhodnega dela poslopja do enotne višine. Fasada je zasnovana povsem simetrično, s petosnim rizalitom, ki je na vogalih poslopja uravnotežen s šivanimi robovi. Rizalit je členjen z rustiko v pritličju, bogatejšim portalom, lizenami in segmentnim čelom, vendar ob vseh sestavinah kaže klasicistično jasnost in strogost.[66] Zahteva dvornega gradbenega urada po zožanju rizalita in spremembi njegovih polkrožno zaključenih oken,[67] je v celoti onemogočila Schemerlov načrt. Arhitekt je moral zato južno lice stavbe razčleniti še s stranskima rizalitoma, segmentno čelo pa nadomestiti s trikotnim (sl. 108). V primeri z dovolj monumentalno prvo zamislijo, se licej ni več močneje razločeval od drugih uradnih jožefinskih arhitektur širom monarhije. Zavoljo cenenosti, se je Schemerl odločil za zelo plitko členjenje, s čemer je prišla skromna kitasta ornamentika bolj do izraza. S prvo inačico, ki še ostaja v mejah baročnih kompozicijskih možnosti, je arhitekt dokazal izostren posluh za umetnostna hotenja svoje dobe, z drugo, sicer shematično in notranje moči oropano rešitvijo, pa je že prestopil prag klasicizma. Tako se je pri nas začela doba uradniške arhitekture, ki je umetnostne naloge zamenjala z ekonomskimi, čeprav je navzven kazala znake novega sloga. Schemerlovo prezidavo diskalceatskega samostana na Ajdovščini v deželno bolnišnico,[68] je zaradi skromnih arhitekturnih možnosti, komaj mogoče pritegniti v primerjavo. Prezidavali so jo sočasno z adaptiranjem frančiškanskega samostana. Cerkev je dobila medetažo, podrli so ji zvonika in odstranili segmentno čelo med njima. Pri snovanju

[64] *AS*, Stanovski arhiv, Reg. II, fasc. 4, 1784—1792, I. del.

[65] *AS*, Zbirka načrtov, licej; *Albertina*, Dunaj, Umschl. 6, Bl. 1—7; Izvedeno fasado je 1790. leta posnel Matej Poll (*AS*, Zbirka načrtov, I, Ljubljana — stavbe, civilna bolnica); Načrti iz leta 1816 (fasada, tlorisi in situacija) so v *Albertini*, Dunaj, Umschl. 7, Bl. 23—27.

[66] Prvi načrt fasade naj bi bil v arhivu NUK-a, kjer ga pa ni mogoče najti. Upodobljen je v *Projekt Univerzitetne biblioteke*, op. cit. in pri Šumiju, op. cit., p. 167.

[67] Dopis gubernija kranjskim stanovom 21. V. 1788 s prepisom dopisa Dvornega gradbenega urada z dne 23. III. 1788 (*AS*, Stanovski arhiv, Reg. II, fasc. 4, 1784—1792, I. del).

[68] *AS*, Zb. načrtov, mapa I, Ljubljana — stavbe, civilna bolnica; *Zgodnja Danica*, 1905, p. 283.

fasade, se Schemerl ni dosti oddaljil od svoje prve zamisli liceja, saj bi tudi deželna bolnišnica dobila segmentno čelo s kitasto ornamentiko, lizene, rustiko, šivane robove in polkrožno zaključena okna (sl. 110). Uresničili pa niso niti skromnejše zamisli brez čela, ampak so srednje tri osi cerkvene fasade izgubile značaj rizalita.

Edina pomembna naloga, pri kateri naš arhitekt ni bil vezan na dani tloris, je novogradnja glavnega trakta Tehniške visoke šole na Dunaju (1815—1816).[69] Naloga je dobila povsem nove razsežnosti, ker je sedaj Schemerl kot direktor dvornega gradbenega urada z njo sam uzakonil slog uradnega predmarčnega klasicizma. Tehniška fakulteta še danes kaže vse kvalitete skrbno zasnovanega tlorisa, pri čemer velja opozoriti, da je šlo za izjemno stavbo nenavadno velikih razsežnosti. Manj hvale pa zasluži umetnostni del projekta, kjer je moral Schemerl spoštovati cesarjevo željo po zmanjšanju vseh prekomernih stroškov[70] in je le srednjemu traktu namenil najnujnejše okrasje. Po mnenju Wagner-Riegerjeve,[71] kateri pa je žal neznano arhitektovo ljubljansko delo, naj bi Schemerl precej dolgoval Fischerjevi dvorni knjižnici, kar zadeva obliko strehe, medtem ko portik spominja na Hohenbergove osnutke za Hofburg. Na dunajski barok cepljeni klasicizem se je tako v veliki meri s Schemerlovo pomočjo lahko uveljavil kot uradna arhitekturna smer, katero je na cesarjevo željo nadaljeval še do srede 19. stoletja njegov umetnostno pomembnejši naslednik, Lombard Peter Nobile. Skromni antikizirajoči znaki

Tehnične visoke šole, so rodili še skromnejše potomstvo. Avstrijski provincialni stavbarji prve polovice preteklega stoletja so se zadovoljevali z naglaševanjem srednjega dela stavb in so jonske stebre pogosto nadomeščali s pilastri. Obvezni slogovni sestavini sta postali tudi plitka rustika in polkrožno zaključena okna. Slogovno izrazitejša dela so bila pridržana le dvoru in bogatemu plemstvu.

Fasada lontovža nam tako omogoča jasnejšo sodbo o Schemerlovem stavbarstvu, za katerega bi lahko rekli, da je v pogledu praktičnosti in ekonomičnosti zidave zelo napredno, manj revolucionarno pa po umetniški plati. Baročno kompozicijo je zreduciral na najnujnejšo arhitektonsko členitev in jo približal klasicističnemu občutju. Ker je v prvi vrsti reševal izrazito praktične naloge, ki so ga privlačevale kot racionalista, mu pritiski dvornega gradbenega urada niso pomenili nepremostljivih ovir. Prav v slednjem moramo tudi iskati odgovor na vprašanje, kako, da se je lahko v toliki meri prilagodil željam dvora in ustvaril vzorno funkcionalno, a umetnostno skromno uradniško arhitekturo, ki je bila vzor vsej prvi polovici preteklega stoletja, prav do leta 1848, ko je revolucija in obnova državnega aparata po njej, prekinila v Avstriji še z zadnjimi klasicističnimi spomini.

[69] *SBL;* Renate Wagner-Rieger: *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970, pp. 58—59; ead., *Geschichte der Architektur in Wien: Geschichte der Stadt Wien*, Wien 1973, Neue Reihe, VII/3, p. 115. Stranske trakte so sezidali pozneje do leta 1839, dvorana pa je delo Petra Nobila.
[70] R. Wagner-Rieger: *Wiens Architektur*, p. 58.
[71] ibid., p. 59.

ZUSAMMENFASSUNG

So wie die Geschichtsschreibung die im übrigen sehr verwickelte Baugeschichte des ehemaligen Palastes der Landstände Krains, in dem sich heute die Akademie der Wissenschaften und Künste befindet, etwas klarer beleuchtet hat, so hat die Kunstgeschichte, gestützt auf die Stilanalyse, sich mit der Feststellung begnügt, daß das Gebäude Mitte des 18. Jahrhunderts eine neue Fassade hätte erhalten sollen. Das Vorhandensein ausgesprochen spätbarocker und klassizistischer Details, die durch den Umbau nach dem katastrophalen Erdbeben von 1895 leider beseitigt wurden, konnte eben durch spätere Umbauten erklärt werden. Eine Archivaufzeichnung teilt unzweideutig mit, daß die Fassade des Landhauses von Landingenieur Josef Schemerl, dem späteren Edlen von Leytenbach, im Jahre 1786 entworfen wurde. Die Rekonstruktion und das Aufstocken des Gebäudes zum Novi trg hin waren im wesentlichen bis 1790 abgeschlossen, als Sparmaßnahmen und der langwierige Krieg mit den Franzosen fast bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts hin es in Krain unmöglich machten, an irgend einen monumentaleren Bauauftrag zu denken. Die erwähnte Aufzeichnung ist lediglich als Vervollständigung des Laibacher Wirkens Schemerls durch sein Hauptwerk interessant, sie öffnet jedoch neue Blicke auf die retrospektive Orientierung des Bauwesens in Krain gegen Ende des 18. Jahrhunderts und bestätigt die Vermutung, daß der Zopfstil zu dieser Zeit hier heimisch war. Beim Übergang vom Barock zum Klassizismus — dieser konnte in der Provinz kaum zu Worte kommen — bemerkt man neben der volkstümlicheren, barockorientierten Richtung und neben der führenden Strömung des josefinischen Tafelstils, für den hier lieber der Ausdruck Zopfstil verwendet werden soll, auch seltene, ausdrücklich klassizistische Anregungen. Die letzteren wurden 1796 größtenteils durch den Friauler Andrej Menini zusammen mit dem Plan für das Friedl-Rechar-Haus nach Laibach vermittelt. Das erste und zugleich bedeutendste Denkmal im Zopfstil wurde durch Schemerls Lehrer, den Hydromechaniker und Jesuiten Gabriel Gruber mit dessen eigenem Haus verwirklicht; Gruber wirkte übrigens mehr bei Navigationsarbeiten mit. Grubers Palast (1773) ist ausdrücklich rationell entworfen, seine künstlerische Qualität wird vor allem durch erstklassige Stukkateure erhöht. Ähnlich bildet auch der Bischofspalast, der wahrscheinlich durch dieselben Meister ausgestattet wurde, an der Fassade antibarocke Neuheiten des Gruberpalastes nach und verleiht ihnen einen volkstümlicheren Anstrich. Aus diesen Neuheiten suchte das ländliche Bauwesen dann noch bis zur Mitte des vergangenen Jahrhunderts einzelne Motive heraus.

Über Schemerl als Architekt wußte man wenig. Als der junge Ingenieur 1777 ins Rheinland und nach Holland reiste, trieb ihn der Wunsch nach Vervollständigung seiner Kenntnisse im hydromechnischen Fach und nichts weist darauf hin, daß er sich unterwegs auch stärker für Architektur interessiert hätte. Er wurde als Fachmann für die Regulierung von Flüssen nach Wien berufen, um die Hauptstadt der Monarchie durch ein System von schiffbaren Kanälen mit der Hafenstadt Triest zu verbinden; und schließlich hat ihm die Arbeit an dem Wien-Leitha-Kanal auch den Adelstitel eingebracht. Schemerl war ein guter Organisator, was ihm später als Direktor des höfischen Bauamtes zugute kam. Die Zeit des aufgeklärten Absolutismus kam vor allem seinen Bemühungen um die Verbesserung von Kommunikationen zu Wasser und zu Lande entgegen, so daß er im Dienste bald avancierte. Das Niederlegen der Laibacher Stadtmauer, was der Stadt ein organisches Zusammenwachsen mit den Vorstädten ermöglichte, wurde gerade durch Schemerls rationelles Verhältnis zum Bauwesen diktiert. Von den zahlreichen künstlerisch wenig bedeutenden Werken, mit denen er sich als Landingenieur und Baudirektor befassen mußte, sollen nur die wichtigen erwähnt werden: die Fassade des Landhauses (1786), das Lyzeum in Laibach (1787), das Landkrankenhaus (1789) und der Haupttrakt der Wiener Technischen Hochschule (1815/1816).

Bei allen Laibacher Werken handelt es sich um Umbauten älterer Objekte, und so weist immer nur das Gebäudeäußere auf Schemerls Kunstideale. Heutzutage, da wir größtenteils immer noch gewöhnt sind, Architektur durch

die Brille des Bauhauses zu beurteilen, werden Schemerls verwirklichte Werke vielleicht fortschrittlicher erscheinen als seine ursprünglichen Ideen. Man muß jedoch wissen, daß sich hinter der »Funktionalisierung« nur der Wunsch der höchsten Bauinstanz nach dem größtmöglichen Einsparungseffekt verbirgt. So waren alle etwas ehrgeizigeren Pläne Schemerls bereits im voraus zum Scheitern verurteilt. Als das Franziskanerkloster zum Lyzeum umgebaut wurde, zwang das Höfische Bauamt Schemerl zu einer recht stereotypen Fassadenlösung. Mehr Glück hatte er beim Umbau der Fassade des Landhauses, wo es ihm gelang, die Gutachter der finanziellen Seite des Projekts davon zu überzeugen, daß die Metallschliessen zur Mauerverstärkung durch Pilaster kaschiert werden müßten. Alle aufgezählten Laibacher Gebäude, von denen nur das Landhaus die Erdbebenkatastrophe von 1895 überstanden hat, zeigen, daß der Architekt die Arbeiten der vorigen Generationen in Richtung des sogenannten barocken Klassizismus nicht fortsetzte. Er griff zurück auf das Frühbarock, das mit seiner Strenge und Monumentalität dem klassizistischen Empfinden nahe genug war. Der dem alten Kompositionsschema hinzugefügte moderne Schmuck, bei dem das neuionische Portal des ehemaligen Landhauses hervortritt, beginnt entschieden einen Dialog mit der neuen Epoche und fällt mit den Bestrebungen der Zeitgenossen des Architekten in Krain zusammen, die am Ende des Jahrhunderts ihre Klassik in den Werken des Laibacher Baumeisters Gregor Maček suchten. Indem Schemerl sich in die Ingenieur- und Ökonomiefragen des Bauwesens vertiefte, kam er vor allem den Wünschen des Hofes entgegen, in künstlerischem Hinblick lehnte er sich aber an den Klassizismus, was alles zu einer vorbildlichen Beamtenarchitektur führte, die in seinem künstlerisch bedeutenderen Nachfolger Peter Nobile ihren Höhepunkt erreicht hat.

HEINRICH FRIEDRICH FÜGER

Steffi Röttgen, Rim

Pričujoči prispevek je nastal leta 1968 kot recenzija oseminšestdesetih Fügerjevih del, zbranih na razstavi v Heilbronnu.

Prijazno pobudo dr. Ksenije Rozmanove, naj v tem zborniku objavim omenjeno recenzijo, sem z veseljem sprejela, predvsem ker je heilbronnska razstava nekako zapadla pozabi, čeprav gre za eno prvih, reprezentativnih antologij Fügerjevih umetniških stvaritev.

Ob razstavi je izšel prospekt — ki je edini dokaz postavitve te razstave — in ki ima zaradi svoje skromne ureditve komaj kakšno bibliografsko vrednost. Za to se mi je zdelo pomembno, da na tem mestu skupaj z recenzijo objavim tudi seznam razstavljenih del in dodam tehnične podatke ter nahajališča teh del, kolikor so mi bila na razpolago. Kataloška priprava oz. obravnava med razstavo zbranih podatkov do danes na žalost še ni bila možna, vendar pa je v nekaterih primerih mogoče uporabiti podatke v oklepajih, čeprav niso popolni, in jih uporabiti kot orientacijsko pomoč.

V letih po razstavi v Heilbronnu se je zanimanje za Fügerja v okviru splošnega upoštevanja klasicistične umetnosti močno povečalo. Dokaz za to sta dve razstavi, kjer je Füger dobro zastopan: »Angelika Kauffmann in njeni sodobniki« (Bregenz—Dunaj 1968—1969) in »Avstrijski umetniki v Rimu — od baroka do secesije« (Rim—Dunaj 1972).

Dunajska disertacija Anne Marie Schwarzenberg, ki je v delu* in ki se posebno ukvarja z razvojem in delom Fügerja kot risarja, bo v posebni meri povod za ovrednotenje Fügerja ob preverjanju skupnega fenomena akademskega klasicizma in to predvsem z ozirom na doslej malo cenjeno in malo obdelano historično slikarstvo.

Rim, april 1974

---

* Opomba uredništva: disertacija je bila sprejeta na dunajski univerzi 18. aprila 1974.

Der folgende Beitrag entstand im Jahr 1968 als Rezension zu der von der Stadt Heilbronn veranstalteten Ausstellung von insgesamt achtundsechzig Werken Fügers. Er blieb unveröffentlicht, weil aufgrund der kurzen Dauer der Ausstellung keine monatlich erscheinende deutsche Kunstzeitschrift Interesse daran zeigte, die Besprechung einer bereits beendeten Ausstellung zu publizieren.

Die von Frau Dr. Ksenia Rozman ausgegangene Anregung, diese Rezension unverändert doch noch zur Veröffentlichung zu bringen, griff ich gern auf, vor allem deshalb, weil die Heilbronner Ausstellung mittlerweise völlig der Vergessenheit anheimgefallen ist und das, obwohl es sich um eine erste und repräsentative Anthologie des künstlerisches Schaffens von Füger handelte. Der anläßlich der Ausstellung erschienene Prospekt — der einzige Beleg über die Zusammensetzung der Ausstellung — kann aufgrund seiner geringen Verfügbarkeit kaum für bibliographische Zwecke herangezogen werden. Es erschien mir daher sinnvoll, zusammen mit der Rezension auch die in diesem Prospekt gegebene Liste der ausgestellten Werke hier noch einmal abzudrucken, unter Hinzufügung der Aufbewahrungsorte und technischer Angaben, soweit sie zur Verfügung standen. Eine katalogartige Aufbereitung der während der Ausstellung aufgenommenen Notizen war zum heutigen Zeitpunkt nicht mehr möglich. Jedoch wurden, soweit möglich, Literaturangaben und Datierungen hinzugefügt, die nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erheben, sondern nur als Orientierungshilfe dienen sollen. In den Jahren seit der Heilbronner Ausstellung hat sich das Interesse an Füger im Zuge der allgemein zunehmenden Beachtung der Kunst des Klassizismus intensiviert. Zeugnis davon geben zwei Ausstellungen, in denen Füger gut vertreten war: »Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen« (Bregenz — Wien 1968—1969), und »Österreichische Künstler und Rom-vom Barock zur Secession« (Rom — Wien 1972).

Die in Arbeit befindliche Wiener Dissertation von Anna Maria Schwarzenberg,* die sich speziell mit der Entwicklung und dem Oeuvre Fügers als Zeichner beschäftigt, wird in besonderem Maße dazu Anlaß geben, die Einschätzung Fügers innerhalb des Gesamtphänomens des akademischen Klassizismus zu überprüfen, und zwar vor allem im Hinblick auf seine bisher wenig geschätzte und wenig bearbeitete Historienmalerei.

Rom, im April 1974

* Anmerkung der Redaktion: die Dissertation wurde am 18. April 1974 approbiert.

HEINRICH FRIEDRICH FÜGER: AUSSTELLUNG IM KUNSTVEREIN HEILBRONN, VOM 26. 5. BIS 23. 6. 1968

Die von der Stadt Heilbronn anläßlich der 150. Wiederkehr des Todesjahres von Heinrich Freidrich Füger veranstaltete Schau von 23 Gemälden, darunter 11 Porträts, 6 Porträtminiaturen, 26 Handzeichnungen und 9 eigenhändigen Radierungen stellt, sieht man von der ständigen Präsenz eines großen Teils von Fügers Oeuvre in den Museen seiner Wahlheimatstadt Wien ab, den ersten Versuch dar, diesen bedeutenden und zu wenig beachteten Maler einem breiteren Publikum vorzustellen. Umso mehr ist es zu bedauern, daß der begründeten und ernsthaften Initiative der Veranstalter (Stadtverwaltung, Historisches Museum und Kunstverein Heilbronn) zu einer der Bedeutung Fügers angemessenen Würdigung ein überregionaler Erfolg und größere Aufmerksamkeit seitens der Kunstwissenschaft versagt blieben. Nicht zuletzt ist dies dem Umstand zuzuschreiben, daß kein wissenschaftlicher Katalog zustandekam — bei einem wenig bearbeiteten Künstler wie Füger ein besonders empfindlicher Mangel. Die 1925 erschienene, unvollständige und teilweise überholte Monographie von A. Stix hat heute schon fast Seltenheitswert.
Die zur Ausstellung herausgegebene Broschüre mit einem instruktiven einführenden Text von Kurt Löcher enthält eine Liste der gezeigten Werke, es sind vor allem Leihgaben der Akademie der Bildenden Künste Wien, der Österreichischen Galerie, des Museums der Stadt Wien, der Staatsgalerie Stuttgart und der Stadt Heilbronn. Den Heilbronner Veranstaltern ist dafür zu danken, daß durchaus nicht nur der Porträtist und Miniaturist Füger, dessen Ansehen nie eigentlichen Schwankungen bzw. Beeinträchtigungen ausgesetzt war, vorgeführt wurde, sondern in größerem Umfange der auch heute immer noch wenig geschätzte Historienmaler, dem H. Tietze (1916) und A. Stix (1925) wenig mehr als sekundäre Bedeutung zumaßen, während sich Wilczek 1928 erstmalig um eine objektive Beurteilung bemühte. Auch die Zeichnungen und Radierungen Fügers, die bisher noch niemals in zusammenhängender Weise zu sehen waren, wurden in Heilbronn in den wichtigsten stilistischen Aspekten treffend repräsentiert. Es muß auch lobend hervorgehoben werden, daß sich die Stadt Heilbronn seit 1945 ständig um den Erwerb von Werken Fügers bemüht hat, um auf diese Weise die schon zu Fügers Lebzeiten nur spärlichen Beziehungen zu seiner schwäbischen Vaterstadt wenigstens nachträglich zu dokumentieren. Besonderes Gewicht lag dabei auf dem Ankauf von Zeichnungen und von historischen Kompositionen. So kann sich Heilbronn rühmen, drei der frühesten Werke Fügers, die einen überraschend barocken Einschlag haben, zu besitzen. Die erste erhaltene Arbeit großen Formates des mit 13 Jahren dem Unterricht des württembergischen Hofmalers und Schülers von Mengs, Nicolas Guibal, anvertrauten Knaben ist ein überlebensgroßer sitzender *König David mit der Harfe* in Öl, signiert und datiert (1767) (Abb. 114). Das Bild war für die Heilbronner Kilianskirche, wo Fügers Vater Pfarrer war, bestimmt. So gering die stilistischen Verbindungen sind, die von diesem Werk zu dem späteren Schaffen des unter Oeser

in Leipzig und im römischen Akademiebetrieb geschulten Klassizisten Füger sind, so auffallend ist es, daß in dem temperamentvollen flüssigen und großzügigen Pinselstrich, der in diesem Frühwerk noch ganz in den Dienst hochbarocker Traditionen italienischer und österreichischer Provenienz gestellt ist, sich ein auch für den reifen Füger bestimmendes Element seiner künstlerischen Handschrift ankündigt, das sich bis zur Mitte der neunziger Jahre etwa in dem locker-spritzigen, unakademischen Pinselstrich äußert, der Licht- und Farbeffekte mit der malerischen Unmittelbarkeit barocker Bozzettomanier hervorbringt.

Die Lehrzeit bei Guibal hat nur wenige praktische Auswirkungen auf Füger gehabt, aber sicherlich darf man sie am ehesten in dem Bildnis eines Geistlichen (Stuttgart, Staatsgalerie) erkennen, das gegen 1769 entstanden sein dürfte (vgl. die nicht ausgestellten Miniaturbildnisse des *Ehepaares Segner*) und in der Behandlung des Inkarnats — ineinander verriebene kräftige Rosa und Blaugraupartien einen später nicht mehr vorkommenden deutlichen Reflex mengsischer Porträttechnik zeigt, die Füger bei Guibal kennenlernen konnte, da dieser selbst Bildnisse von Mengs besaß. Aufgrund des Vergleiches mit dem großen unvollendeten *Gruppenbildnis der Familie Füger* von 1774 (Stuttgart, Staatsgalerie) (Abb. 116) könnte man das *Porträt eines Geistlichen* vielleicht als Bildnis des Vaters ansprechen. Man beachte Fügers eigenhändige Aufschrift auf dem alten Keilrahmen »Ur-Ur-Ur-Urgroßonkel Füger / dies Bild ist 300 Jahre alt« — offenbar ist es also ein scherzhaft fingiertes Ahnenbildnis, das die Züge des Vaters trägt. Das Familienbild von 1774, das Vater, Mutter, Bruder Gottlieb Christian und Füger selbst mit dem gemalten Bildnis des 1774 verstorbenen Stiefbruders Friedrich darstellt, ist eindrucksvoll in seiner naiven Vitalität und zeigt, wie Füger vor seinem ersten Wiener Aufenthalt noch gänzlich auf dem Boden der deutschen bürgerlichen Porträtmalerei der zweiten Hälfte des 18. Jahr. steht. Assoziationen an Füßlis *Selbstbildnis mit Bodmer* (Zürich, Kunsthaus) oder Franz Anton Leitenstorfers Selbstbildnis mit Familie (Heidelberg, Kurpfälzisches Museum) drängen sich auf, wohingegen von einem Einfluß Graff'scher Bildnisse, die Füger in Leipzig und Dresden sicherlich gesehen hat, nichts zu bemerken ist. Zweifellos ist es der römische Aufenthalt gewesen, der auch für Fügers Entwicklung als Porträtist wesentliche neue Impulse brachte, wie der Vergleich der leider im letzten Moment von der Heilbronner Ausstellung zurückgezogenen Miniatur mit dem *Gruppenbildnis der kaiserlichen Familie* von 1776 — also unmittelbar vor Antritt der Romreise entstanden — mit den nach 1783 entstandenen Bildnissen zeigt. Rom war durch vielfältige Kontakte zur englischen Malerei mehr als jedes andere Kunstzentrum in diesen Jahren dazu prädestiniert, die junge deutsche Künstlergeneration gerade auf dem Gebiet der Porträtmalerei dort mit den neuesten Tendenzen dieser Kunstgattung vertraut zu machen, man denke auch etwa an Friedrich August Tischbein. Besonders Angelika Kauffmann war es, die hier seit 1781 als Vermittlerin wirkte. Füger konnte durch sie vor allem den neuen Stil der Porträts von Gainsborough, Reynolds oder

Romney kennenlernen, zumal er sicherlich schon in Wien durch seinen Gönner Sir Robert Murray Keith (s. a. K. Löcher im Text zur Ausstellung) auf die englische Kunst aufmerksam geworden war. Das nach der Romreise etwa 1788 entstandene ganzfigurige *Bildnis der Gräfinnen Thun* (Wien, Österreichische Galerie) zeigt im schillernden Seidenglanz der Stoffe, in der durch die Skizzenhaftigkeit erhöhten atmosphärischen Stimmung und in der sentimentalen Vestalinnenpose den Nachhall solcher Eindrücke, vor allem Gainsborough'scher Bildnisse. Daneben ist es der Römer Giuseppe Cades, dessen effektvolle Lichtwirkungen, die schon fast Salonmalerei des 19. Jahrh. sind, offenbar einen starken Einfluß auf Füger während seines römischen Aufenthaltes ausgeübt haben.

Das Bildnis des Bruders Gottlieb Christian (Wien, Akademie), wohl 1788 während des letzten Aufenthaltes in Deutschland entstanden, vertritt in exemplarischer Weise den Porträtstil von der Mitte der 80-er Jahre an, in die auch das in Heilbronn leider fehlende Selbstbildnis mit Hut in der Kieler Kunsthalle gehört. Die gesellschaftliche Note und die weltmännische Geste, die dennoch Raum für individuelle Gestaltung lassen, verstand in diesen Jahren kein anderer deutscher Porträtist außer Füger seinen Bildnissen zu geben. Auch hierin liegen die Beziehungen zur englischen Porträtmalerei. Auf dem Höhepunkt dieser Phase — gegen 1795 — entstand das anmutige und duftige *Bildnis der Gattin Hortense* (Wien, Österr. Gal.). Hier zeigt sich Fügers Meisterschaft in dem bewußten ästhetischen Kontrast zwischen der miniaturhaft feinen und genauen Ausführung des Gesichtes und der freien Skizziertechnik des Gewandes und des Hintergrundes.

Das 1795/1796 entstandene *Bildnis des Söhnchens Heinrich mit Pinsel und Palette* (Wien, Akademie) steht mit seiner unschuldsvoll absichtlichen Pose den allegorisierenden Kinderbildnissen Reynolds'nahe, während sich in der leicht parfümierten Atmosphäre und in den bonbonhaften Farben auch Beziehungen zu gleichzeitigen Bildnissen Sir Thomas Lawrence's feststellen lassen (z. B. Porträt John Moore, 1794). In der eindrucksvollen Kopfstudie zum ganzfigurigen *Bildnis des Grafen Saurau* (1797, Wien, Österr. Gal.) treten neue Züge des Füger'schen Porträtschaffens bereits deutlich hervor. Die Idealisierung und Veredelung dieses Kopfes geht ganz in die Richtung der von Füger in seinen gleichzeitigen historischen Kompositionen geschaffenen Gesichtstypen- große, etwas glasige, hochsitzende Augen, langer schmaler Kopf und dazu ein pathetischer, sublimierter Gesichtsausdruck — man beachte die physiognomischen Abweichungen gegenüber dem 1786 entstandenen Miniaturbildnis der gleichen Person.

Das Kolorit wird tonig und gedämpft, die Farbmaterie verfestigt sich. Auch die Spätphase ist im Wesentlichen durch diese Züge gekennzeichnet, wie das etwa 1805 entstandene, stark idealisierte Selbstbildnis (Wien, Akademie) zeigt. Jedoch wendet sich Füger in seinen letzten Lebensjahren einer sachlicheren und bürgerlich schlichten Porträtauffassung zu, so in dem nach 1812 entstandenen Selbstbildnis der Stuttgarter Staatsgalerie. Eine ebenfalls späte Probe seines

offiziellen Porträtstiles hat man in der Ölstudie zum *Bildnis eines ungarischen Edelmannes* vor sich, zwar immer noch locker und skizzierend in der Malweise, aber verhärtet in den Formen.

Umfassender und systematischer als die sporadische Dokumentation Fügers als Porträtist ist die in Heilbronn getroffene Auswahl aus den historischen Kompositionen, deren besonderer Vorzug in der Berücksichtigung einer größeren Anzahl von Handzeichnungen liegt, wodurch sowohl die künstlerische Entwicklung der Gemälde wie auch die verschiedenen Manieren der Zeichentechnik zusammenhängend illustriert werden.

Noch in die Zeit des Leipziger Aufenthaltes gehören drei Blätter: *Urteil Salomonis, Kreuzesaufrichtung* (1811 in der Komposition eines Ölgemäldes wieder aufgegriffen) und *Schlacht zwischen Römern und Germanen* (alle Stuttgart, Staatsgalerie), wie der Vergleich mit einem nicht ausgestellten Blatt in Berlin, das 1774 datiert ist, zeigt. Die diagonal in die Tiefe ausgreifenden figurenreichen Kompositionen stehen in derselben französisch- römischen Akademietradition des 1. Drittels des 18. Jh. (Carle van Loo, Natoire), die auch für Guibal und sehr viel weniger für Oeser bestimmend war. In den ersten Jahren des römischen Aufenthaltes dürfte der Bozzetto — mit der *Studie eines betenden Engels* (Heilbronn, Histor. Museum) entstanden sein. Er zeigt in seiner lockeren Bozzettotechnik und im warmen Kolorit deutlich italiennisierende noch barocke Tendenzen (Corrado Giaquinto), man spürt auch noch die zeitliche Nähe zum König David von 1767. Die Datierung auf ungefähr 1779 wird durch enge stilistische Verwandtschaft zum Entwurf für die *Apotheose Josephs II* /1779/ (s. Wilczek, p. 331: Frau Popovics, Wien [?]) und zur Skizze *Tod der Alceste,* (beide nicht ausgestellt), gesichert. Mengs' Einfluß, dessen Atelier Füger in den ersten drei Jahren seines Aufenthaltes frequentierte, schlägt sich hier nicht nieder. Dagegen lassen sich allgemeine akademische Orientierungen in der 1783 datieren und signierten Zeichnung *Tuccia* (Museum der Stadt Wien) erkennen. Dazwischen liegen die bedeutsamen Fresken der *Bibliothek des Pal. Reale* in Caserta (1782), die Fügers Auseinandersetzung mit Mengs und seine endgültige Hinwendung zum Klassizismus bezeichnen. Wie die Zeichnung der Tuccia zeigt, geht dieser Klassizismus stilistisch aber nicht von Mengs aus, eher wurde Füger von den figurenreichen bildparallel gebauten gleichzeitigen Kompositionen Gavin Hamiltons angeregt (Geschichte von Helena und Paris, heute Museo di Roma 1782—1783 Rom), was sich auch in den Ähnlichkeiten der Gesichtszüge äußert. Auch Angelika Kauffmanns Kompositionen dürften für Fügers Stilbildung in diesen Jahren eine wichtige Rolle gespielt haben. Nachwirkungen von Hamiltons wesentlich kraftvollerem, pompös aufwendigen Stil der Zeit um 1760 (z. B. Tod des Hektor 1761) zeigen Fügers um 1790 entstandenen Kompositionen, vor allem das in Heilbronn nicht ausgestellte Aufnahmebild für die Wiener Akademie mit dem Tod des Germanicus (1789). In nicht ganz so großer Deutlichkeit dokumentiert dies auch die in Heilbronn gezeigte Ölstudie *Antiochus und Stratonice* der Stuttgarter Staatsgalerie. Die klare komposi-

tionelle Rhythmisierung David'scher Gemälde hat auf Füger kaum gewirkt. Am ehesten lassen sich Reflexe des französischen Klassizismus noch in der ersten Version des *Todes der Virginia* (Heilbronn, Abb. 122) und in dem Blatt mit einer *Totenklage* (Stuttgart, Staatsgalerie) erkennen.

Einen der interessantesten Augenblicke seiner Karriere als Historienmaler überhaupt erreicht Füger im Jahre 1797. Sowohl in den *Illustrationen zu Klopsstocks Messias* (Wien, Albertina) wie auch in dem 1797 datierten Gemälde *Pluto, Orpheus und Proserpina* (Heilbronn) und in einigen Zeichnungen und Radierungen derselben Zeit *(Moses und Aaron, zwei mythologische Szenen, Praetor mit Liktoren)*, findet Füger aus seinem bisherigen stark traditionsgebundenen Historienstil zu einer dramatisch komprimierten Ausdruckweise, die in dem furien- und titanenhaften Gebaren und in dem erregten Zorn der Gestalten, besonders in den Messias- Illustrationen, Parallelen zur gleichzeitigen angelsächsischen Malerei — Benjamin West, George Romney, und nicht zuletzt Füßli- hat, was umso erstaunlicher ist, als keine direkten Kontakte zwischen der fortschrittlich orientierten Royal Academy und der mehr dem Vorbild von Rom und Paris folgenden Wiener Akademie bestanden und Füger selbst auch keine persönlichen Beziehungen zu diesem Kreis hatte.

Bereits die in Öl ausgeführten, gegen und nach 1800 entstandenen Versionen der *Messias- Illustrationen* (Wien, Akademie) haben einen völlig anderen Stil, den man auch in der 1800 datierten zweiten Version des *Todes der Virginia* (Stuttgart, Staatsgalerie) erkennt. Die Komposition wird geordnet und ruhig, indem die immer noch große Anzahl von Figuren zu strengen blockhaften Gruppen zusammengefaßt wird. Die auch schon vorher überlängten Figuren versteifen sich und bekommen stark typisierte Gesichter und die stereotype schwere Gestik eines häufig nur formalistisch bewältigten Bühnenpathos. Die Ölstudien zum Messias enthalten schon nahezu nazarenische Züge. Auch das Kolorit wandelt sich in bemerkenswerter Weise — es überwiegen nun (*Begegnung Coriolans mit seiner Mutter*, 1805 — Heilbronn) süßlich helle und emailhaft glatte Farben und eine von oben einfallende Bühnenbeleuchtung, die die Helligkeit der Farben aktiviert und die Protagonisten hervorhebt. Dieser Spätstil Fügers bedeutet zweifellos eine Weiterentwicklung im Sinne der zeitgenössischen Strömungen — man denkt an verwandte Erscheinungen bei Hetsch oder auch bei Vincenzo Camuccini und Gaspare Landi. Trotzdem wird der heutige Betrachter die malerische Verve und die frischere Invention der Arbeiten vor 1800 vorziehen.

Einige kurze Bemerkungen zu Fügers Zeichenstil seien hier noch angefügt. Von den erwähnten frühen, locker lavierten Blättern, in denen etwas von der Art Guibals spürbar ist, kommt Füger in den achtziger Jahren zu einer malerischen Kreidetechnik, meistens auf getöntem Papier, mit Binnenmodellierung in strichelnder Kreide und Weißhöhung oder — aussparung. Diese Technik behält er auch noch in den neunziger Jahren bei; ihre Erscheinungsweise ist den Gemälden durchaus vergleichbar. Züge, die den Zeichenstil Prudhons gegen 1800 kennzeichen (z. B. Triumph Napoleons als erster Konsul, 1799,

Musée de Chantilly), sind hier vorweggenommen. Nach 1800 zeigt sich in den Kreidezeichnungen eine deutliche Ermüdung und Kraftlosigkeit. Ein dünner kräuseliger Strich und weitgehender Verzicht auf malerische Binnenmodellierung findet sich z. B. in dem Blatt mit Erzherzog Karl in einer Schlacht (Hist. Mus. der Stadt Wien). Etwas anders verläuft die Entwicklung der Federzeichnungen, die sich gegen Mitte der 90-er Jahre auffällig häufen. In dem Entwurf zum Bildnis des Sohnes Heinrich (Albertina) wie auch in anderen (Geburt der Minerva, weibliche Köpfe, Bewegungsstudien) verwendet Füger Feder in braun in dichten Parallel- und Kreuzlagen voller plastischer Werte. Die nervöse Handschrift dieser Blätter erreicht in ihrer Sprödigkeit fast die Wirkungen von Radierungen; wohl nicht zufällig gehören die meisten der ausgestellten eigehändigen Radierungen in diese Jahre. Die stilistische Orientierung an Blättern Guercinos und die Verwandtschaft zu Gaetano Gandolfis gleichzeitigen Federzeichnungen und zu Bartolozzis Radierungen sind für diese Gruppe charakteristisch. Nach 1800 kommt es dann zu einer abbrevierenden verhärteten Federtechnik (Entwurf für Porträt Kaiser Franz II.).

Es ist das Verdienst der Heilbronner Ausstellung, den Versuch unternommen zu haben, einen Maler aus einer heute noch immer wenig bekannten und wenig geschätzten Schule, frei von Vorurteilen gegenüber seinen akademischen Arbeiten, dem unvoreingenommenen Betrachter vorzustellen. Füger war keine revolutionierende Erscheinung in der Kunst seiner Zeit. Die Beziehungen zu Vorweggegangenem überwiegen die Momente, in denen er ganz aktuell oder richtungweisend ist. Daß er sich nicht wie seine allerdings etwas jüngeren Landsleute Schick und Wächter der zukunftsträchtigeren Richtung Davids anschloß und ihm auch nur zeitweise die Verbindnung zur englischen Malerei der letzten beiden Jahrzehnte des 18. Jh. gelang, ist vor allem auf die Traditionsgebundenheit seiner Lehrer und ihrer ästhetischen Prinzipien zurückzuführen. Zum anderen waren es auch die früh entwickelte Brillanz seiner malerischen und koloristischen Begabung, die barock geschulte Leichtigkeit in der Beherrschung des Handwerklichen und ein vielleicht zu konziliantes Naturell, die ihn nicht dazu prädestinierten, dem neueren strengen Klassizismus von Anfang an zu folgen. Nach 1800 konnte er diese Entwicklung dann nicht mehr nachholen. Trotzdem gehört Füger zu den erfreulichsten Erscheinungen des deutschen Klassizismus, weil selbst dort, wo seine Gemälde inhaltlich und formal nicht mehr zu überzeugen vermögen, vor allem bei den späten Werken, der geschmackliche Reiz als Peinture und das souveräne technische Können diesen Bildern mehr Anziehungskraft zu geben vermögen als manche provinzielle Schöpfungen des deutschen Klassizismus besitzen.

AUSSTELLUNG HEILBRONN 1968, VERZEICHNIS DER AUSGESTELLTEN WERKE

Die Angaben in Klammern geben z. T. die Beschriftungen der ausgestellten Werke wieder die jedoch unvollständig waren (in vielen Fällen fehlen die Massangaben). Der Rest sind Bemerkungen und Verweise.

1 *Bildnis eines Geistlichen*, Gemälde, (46 x 37,3 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Ludwigsburg, Inv. Nr. 1989; bezeichnet in Feder von eigener Hand auf dem originalen Keilrahmen: Ur = Ur = Ur = Urgrossonkel Füger Dies Bild ist 300 Jahre alt).

2 *Selbstbildnis*, Gemälde (50,7 x 40,7 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Ludwigsburg, Inv. Nr. 1989; entstanden nach 1812).

3 *Tod der Virginia*, Gemälde (89,8 x 112,5 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Ludwigsburg, Inv. Nr. GVL 9; signiert und datiert 1800).

4 *Bildnis der Familie Füger*, Gemälde (171 x 213 cm, Queroval, unvollendet, Staatsgalerie Stuttgart, Ludwigsburg, Inv. Nr. GVL 63 mit Selbstbildnis im Alter von ca. 25 Jahren (Abb. 116).

5 *Bildnis des Fabrikanten Ludwig Meltzer*, Gemälde (99,5 x 80 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Inv. Nr. 2024; nicht ausgestellt).

6 *Antiochus und Stratonice*, Gemälde (79,5 x 97 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Inv. Nr. 1690).

7 *Sohn des Künstlers*, Gemälde (110 x 89 cm, Wien, Akademie der Bildenden Künste, Inv. Nr. INL g 48, als Leihgabe in der Österreichischen Galerie, s. Kat. Ausst. Bregenz 1968, Nr. 222, lt. Stix 1796).

8 *Gottlieb Christian Füger*, Gemälde (Wien, Akademie der Bildenden Künste, Inv. Nr. IN Lg 49; s. Stix Taf. XXVIII, um 1888/9).

9 *Hortensie Füger*, Gemälde (114 x 89 cm, Wien, Österreichische Galerie, Inv. Nr. IN 4194; lt. Stix um 1794), s. Kat. Bregenz 1968, Nr. 224).

10 *Franz Josef Graf Saurau*, Gemälde (69 x 55 cm, Wien, Österreichische Galerie, Inv. Nr. In 4600; lt. Stix 1797, s. Kat. Bregenz 1968, Nr. 223).

11 *Gräfinnen Thun*, Gemälde (54 x 40 cm, Wien, Österreichische Galerie, Inv. Nr. IN 2144; lt. Stix 1788, Stix Taf. XXIII, s. Kat. Bregenz 1968, Nr. 219).

12 *Selbstbildnis*, Gemälde (Wien, Akademie der Bildenden Künste, Inv. Nr. IN Lg 46; bez. u. r. Füger se ipsum pinxit 180... (letzte Zahl durch Fehlstelle zerstört, lt. Stix 1. Jahrzehnt des 19. Jh.).

13 *Ungarischer Magnat*, Gemälde (Wien, Österreichische Galerie, Inv. Nr. IN 4820, wohl um 1790).

14 *David mit der Harfe*, Gemälde (bez. u. l. Henr: Frid: Füger, Josephi Gabr. Pastoris filius XVI ann: nat. pinxit VIII. Dierum spatio A. S. MDCCLXVII. Heilbronn, Archivsaal des Rathauses (Hist. Museum der Stadt Heilbronn), gemalt für die Kilianskirche in Heilbronn) (Abb. 114).

15 *Die Göttin Roma befiehlt den Wiederaufbau der Stadt Rom*, Gemälde (Heilbronn, Hist. Museum; Bozzetto für eines der Temperagemälde in der Bibliothek des Pal. Reale in Caserta: »Il Rinascimento delle Arti« (lt. Chierici, La Reggia di Caserta, Libreria dello Stato 1969, p. 50, s. Abb. in Kat. Österreich. Künstler, Wien- Rom 1972, Tafel 7, 1781/2).

16 *Begegnung Coriolans mit der Mutter*, Gemälde (Heilbronn, Historisches Museum, signiert und datiert 1805).

17 *Orpheus Pluto und Proserpina*, Gemälde (Heilbronn, Historisches Museum; signiert und datiert u. l. Füger 1797).

18 *Tod der Virginia*, Gemälde (Heilbronn, Historisches Museum, viel früher als die Stuttgarter und die Wiener Version, wohl vor 1790). Abb. 122.

19 *Befreiung Petri aus dem Gefängnis*, Gemälde (Heilbronn, Historisches Museum).

20 *Betender Engel*, Gemälde (Heilbronn, Historisches Museum).

21 *Joseph Gabriel Füger*, Miniatur (Aquarell auf Pergament, 108 x 165 mm, Wien, Akademie der Bildenden Künste, Inv. Nr. 1066; lt. Stix 1788/9).

22 *Katharina Elisabeth Füger*, Miniatur (Aquarell auf Pergament, 200 x 165 mm, Wien, Akademie der Bildenden Künste, Inv. Nr. 1067, 1788/9, Gegenstück zu Nr. 21).

23 *Unbekannte Frau*, Miniatur (Miniatur auf Elfenbein, Museen der Stadt Wien, Inv. Nr. 24977).

24 *Bildnis einer Dame*, Miniatur (signiert und datiert 1784, Leihgabe G. Zehender).

25 *Fürst Auersperg*, Miniatur (Min. auf Elfenbein, Museen der Stadt Wien, Inv. Nr. 104611).

26 *Herrenbildnis*, Miniatur (Min. auf Elfenbein, signiert und datiert 1785, Museen der Stadt Wien, Inv. Nr. 132025).

27 *Praetor mit Liktoren*, Handzeichnung (Heilbronn, Histor. Museum; Feder. vielleicht um 1797).

28 *Vorhangentwurf für Burgtheater* (Apollo stehend und die Violine spielend, Musen und Hirten als Zuhörer, Feder, Museen der Stadt Wien, Inv. Nr. 20867, Zuschreibung erscheint mir fraglich).

29 *Weibliche Köpfe*, Handzeichnung (Feder, Museen der Stadt Wien, Inv. Nr. 63863, vielleicht um 1796).

30 *Tuccia*, Sepia, Handzeichnung (Heilbronn, Histor. Museum; signiert und datiert Füger 1783).

31 *Bewegungsstudien*, Handzeichnung (Heilbronn, Historisches Museum).

32 *Sohn des Künstlers*, Handzeichnung (Feder, Bister laviert, Wien, Graphische Slg. Albertina, Inv. Nr. 5273; Studie zu Nr. 7).

33 *Geburt der Minerva*, Handzeichnung (Feder, weiss gehöht, Wien, Graphische Slg. Albertina, Inv. Nr. 5249).

34 *Amor erscheint einem Jüngling*, Handzeichnung (Feder, weiss geh. Wien, Graphische Slg. Albertina, Inv. Nr. 5255; bez: Amour aparait a un jeune homme et lui montre Melida; auf dem Passepartout mit Bleistift Datum 1796).

35 *Studie einer Karyatide*, Handzeichnung (Feder, Wien, Graphische Slg. Albertina, Inv. Nr. 5268).

36 *Gräfinnen Fries*, Handzeichnung (Pinsel und Tusche, Wien, Graphische Slg. Albertina, Inv. Nr. 5274; lt. Stix 1786/7).

37 *Kaiser Franz*, Handzeichnung (Feder, Wien, Graphische Slg. Albertina, Inv. Nr. 34938).

38 *Illustration zu Klopstocks Messiade I*, Handzeichnung (Kreide und Feder laviert auf blauem Papier, Wien, Graphische Slg. Albertina, Inv. Nr. 23356; Messiade XVII (nicht I.); Stern Lucifers).

39 *Entwurf zu Klopstocks Messiade II*, Handzeichnung, (Kreide und Feder, laviert, auf blauem Papier, datiert 1797, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 23332).

40 *Entwürfe für die 4 Fakultäten*, Handzeichnung (Feder, Bleistift, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 25962).

41 *Rötelzeichnung I nach Raffael*, Handzeichnung (Temperantia, rote Kreide, 72,9 x 51,6 cm; bez.: gez. nach Raphael im Vatican von Füger; Wien, Akademie der Bildenden Künste, Inv. Nr. 11897; s. Kat. Österreich. Künstler und Rom, Nr. 89, wohl 1777).

42 *Rötelzeichnung II nach Raffael*, Handzeichnung (Fortitudo, rote Kreide, Wien, Akademie der Bildenden Künste, Inv. Nr. 11902, Datierung wie Nr. 41).

43 *Die Beweinung eines Toten*, Handzeichnung (Kreide, weiß gehöht, Feder in grau, laviert; Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. 641; zu datieren auf 1797).

44 *Die Kreuzigung Christi*, Handzeichnung (Feder in braungrau mit braungrauer kräftiger Lavierung, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. 642).

45 *Schlacht zwischen Römern und Germanen*, Handzeichnung (graue Kreide, braun laviert, weiß gehöht, auf grünlichem Papier; Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. 5915).

46 *Das Urteil des Salomo*, Handzeichnung (rote Kreide, graue Feder, rot laviert, gelbliches Papier, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. 3779).

47 *Die Ermordung Caesars*, Handzeichnung (Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. 640; im Hagedorn'schen Kabinett in Dresden befand sich eine Ölskizze von Füger mit dem Tod Caesars, s. Meusel, Teutsches Künstlerlexikon. Lemgo 1778, p. 38).

48 *Herkules mit der Keule*, Handzeichnung (Kopie nach dem Herkules Farnese, Sepia), Heilbronn, Historisches Museum).

49 *Zeus, Hera und Hermes*, Handzeichnung (Feder, laviert, Heilbronn, Historisches Museum, wohl sehr frühe Arbeit).

50 *Mythologische Szene I*, Radierung (signiert, Heilbronn, Historisches Museum).

51 *Mythologische Szene II*, Radierung (signiert, Heilbronn, Historisches Museum).

52 *Mythologische Szene III*, Radierung (signiert, Heilbronn, Historisches Museum).

53 *Mythologische Szene IV*, Radierung (signiert, Heilbronn, Historisches Museum).

54 *Moses und Aaron*, Radierung (signiert, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. A 24/266).

55 *Kampfszene*, Handzeichnung, Kreide in grau (datiert 1803; Wien, Historisches Museum der Stadt Wien; dargestellt ist Erzherzog Karl in einer Schlacht), bez. u. M.: Suevia, oben Zirch Liptingen.

56 *Der Verräter*, Handzeichnung (Heilbronn, Historisches Museum).

57 *Fügers Mutter*, Handzeichnung (Kreide; Leihgabe Dr. v. Rauch, Heilbronn).

58 *Selbstbildnis*, Lithographie (Schabkunstblatt, Heilbronn, Historisches Museum).

59 *Joseph Gabriel Füger*, Lithographie (Schabkunstblatt, 1791 entstanden nach dem Bildnis des Vaters von 1788/9 in Wien, Akademie der Bildenden Künste, hier Nr. 21).

60 *Heinrich Füger*, Lithographie (Schabkunstblatt, Heilbronn, Historisches Museum).

61 *Klopstocks Messiade 5. Gesang*, Ölstudie (Lwd., 47,5 × 36 cm, Wien, Akademie der Bildenden Künste, Inv. Nr. 1032).

62 *Klopstocks Messiade 10. Gesang*, Ölstudie (Lwd., 47,5 × 36 cm, Wien, Akademie der Bildenden Künste, Inv. Nr. 1037).

63 *Klopstocks Messiade 11. Gesang*, Ölstudie (Lwd. 47,5 × 36 cm, Wien, Akademie der Bildenden Künste. Inv. Nr. 1038).

64 *Kopfstudie*, Radierung (Stuttgart, Staatsgalerie).

65 *Kopfstudien I*, Radierung (Heilbronn, Historisches Museum).

66 *Kopfstudien II*, Radierung (Stuttgart, Staatsgalerie).

67 *Kopfstudien III*, Radierung (Stuttgart, Staatsgalerie).

68 *Kopfstudien IV*, Radierung (Stuttgart, Staatsgalerie).

Literaturhinweise

Hans Tietze, *H. F. Füger*, in: Thieme- Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künste, Bd. 12, (1916), pp. 553—557.

F. Laban, *H. F. Füger, der Porträtminiaturist*, Berlin 1905.

Alfred Stix, *H. F. Füger*. Wien- Leipzig 1925.

Karl Wilczek, *Fügers künstlerischer Entwicklungsgang*. In: Jahrbuch d. Ksthist. Slgn. in Wien 1928, N. F. Bd. II, p. 329—356.

Kurzkatalog zur Ausstellung in Heilbronn: Heinrich Friedrich Füger 1751—1818 (mit Texten von Dr. Hans Hoffmann und Dr. Kurt Löcher). Heilbronn 1968.

Universitäts Kollegium Salzburg

POROČILA IN OCENE
NOTES ET COMPTES RENDUS

NARODNA GALERIJA V LETIH 1973 IN 1974

Razstave Narodne galerije

Gotska plastika na Slovenskem, 9. 10. 1973—6. 1. 1974, 157 razstavljenih del, rk, uv Anica Cevc, tekst Emilijan Cevc, kat in lit Anica in Emilijan Cevc, izbira gradiva: Umetnostna komisija NG († akademik prof. dr. France Stelè, akademik prof. Božidar Jakac, dr. Emilijan Cevc, prof. Špelca Čopič, prof. Marjan Pogačnik, dr. Ivan Komelj, dr. Anica Cevc, dr. Ksenija Rozman, Štefan Hauko), 171 črno-belih repr., 7 barvnih (6 + 1 na ovitku), 367 str., povzetki.

Mojstri beneškega slikarstva, 25. 1. 1974—3. 3. 1974, rk, uv Anica Cevc, tekst Aldo Rizzi, seznam del Aldo Rizzi, 18 str., (brez repr.). Prireditelj razstave — Biennali Udinesi d'Arte Antica, Videm — je razstavil 75 del, olj in pastelov. Razstavljena dela: Giacomo Amigoni (3), Nicolò Bambini (2), Federiko Benković/Bencovich (1), Giuseppe Bernardino Bison (5), Canaletto (3), Antonio Canova (1), Luca Carlevarijs (4), Rosalba Carriera (3), Giambattista Crosato (1), Antonio Diziani (1), Gaspare Diziani (4), Francesco Fontebasso (2), Nicola Grassi (4), Francesco Guardi (1), Gianantonio Guardi (2), Alessandro Longhi (2), Pietro Longhi (4), Gianantonio Pellegrini (4), Giambattista Piazzetta (4), Giambattista Pittoni (2), Marco Ricci (3), Sebastiano Ricci (3), Francesco Simonini (1), Giandomenico Tiepolo (2), Giambattista Tiepolo (6), Giuseppe Zais (3), Francesco Zuccarelli (3), Francesco Zugno (1).

Potujoče razstave Narodne galerije

1973

1. Od baroka do impresionizma:
Galerija Sevnica, 7. 2.—21. 2. 1973, razstavljenih 39 del (naštetih v ZUZ nv X, 1973, pp. 203—204), rp, uv, seznam del dr. Anica Cevc;
Umetnostna galerija Maribor, 2. 3.—23. 3. 1973, 54 del, rp, uv, seznam del, 2 repr.;
Umetnostni paviljon Slovenj Gradec, 10. 4—3. 5. 1973, 54 del;
Razstavišče Pivnica, Rogaška Slatina, 12. 6.—6. 7. 1973, 40 del;
Kärntner Landesgalerie, Celovec, 9. 11.—9. 12. 1973, 59 del, rk, 20 str., uv, seznam del dr. A. Cevc, 12 repr.

2. Hinko Smrekar:
Muzej Kamnik, 28. 3.—18. 4. 1973, 45 del (naštetih v ZUZ nv IX, 1972, p. 161); Muzejska zbirka Laško, 4. 5.—15. 5. 1973, 45 del.

3. Janez in Jurij Šubic:
Muzejska zbirka Laško, 26. 11.—5. 12. 1973, 35 del (naštetih v ZUZ nv IX, 1972, p. 162).

4. Umetnost na Slovenskem v fotopovečavah:
Muzej Kamnik, 20. 4.—22. 5. 1973, 45 del (fotokopije naštete v ZUZ nv VIII, 1970, p. 309).

1974

1. Od baroka do impresionizma:
Galerija Ajdovščina, 4. 4.—18. 4. 1974, razstavljenih 60 del;
Goriški muzej, Nova Gorica, 14. 5.—1. 7. 1974, 62 del, rp;
Dolenjski muzej Novo mesto, 11. 7. —2. 9. 1974, 62 del;
Posavski muzej Brežice, 25. 10.—20. 11. 1974, 60 del, rp, uv, seznam del, 1 repr.

2. Hinko Smrekar:
Galerija Sevnica, 7. 11.—12. 1974, 45 del, rp.

3. Janez in Jurij Šubic:
Pokrajinski muzej Ptuj, 18. 9.—29. 9. 1974, 35 del;
Likovna galerija Delavski dom Trbovlje, 8. 11.—19. 11. 1974, 31 del, rp, 1 repr;
PAN, Paviljon arhitekta Novaka, Murska Sobota, 24. 12. 1974—15. 1. 1975, 40 del.

Maja Krulc

RAZSTAVE V POKRAJINSKEM MUZEJU V MARIBORU MED LETI 1973—1974

1973

»*Stol v petih tisočletjih*«, *maj—junij 1973*, strokovna priprava razstave, besedilo in ureditev kataloga Vesna Bučić. Gostujoča razstava Narodnega muzeja iz Ljubljane.

»*Kmečki punti na Slovenskem*«, *julij—avgust 1973*, postavljena v prostorih salona Rotovž. Gostujoča razstava Narodnega muzeja iz Ljubljane. Katalog s prispevki B. Grafenauerja, P. Blaznika, F. Gestrina, F. Tancika in J. Pogačnika. Katalog dokumentov je delo J. Kosa, I. Nemaniča, B. Otorepca, P. Ribnikarja, M. Smoletove, E. Umekove in M. Verbičeve.

1974

»*Razstava ur iz muzejske zbirke*«, *okt.—dec. 1974*, spremno besedilo (offset tisk) 9 strani, 3 ilustracije. Strokovna priprava razstave in uvodno besedilo Marjetica Šetinc.

Pokrajinski muzej v Mariboru je pripravil iz depojev kulturno-zgodovinske zbirke razstavo ur. Triinpetdeset izbranih predmetov, ki časovno zajemajo obdobje od konca 17. do konca 19. stoletja, predstavlja vrsto pri nas razširjenih značilnih primerkov merilcev časa. Pri izbiri eksponatov se je muzej odločil samo za lastno gradivo, ki je bilo tokrat prvič javnosti na ogled. Eden od namenov razstave je bil, pokazati muzejski nerazstavljen inventar, obenem pa so takšne razstave povod za temeljito obnovo in restavracijo muzejskih predmetov.

Na razstavi so bile prikazane različne oblike ur — od žepnih do stoječih in stenskih. Med izdelovalci so bili zastopani nekateri znani urarji, kakor npr. Framanteel in Claudius Du Chesne ter E. Prior iz Londona, Tyeert Ratsma iz Amsterdama, G. Martinot iz Pariza, dunajski mojstri J. Langhamer, J. G. Geiger, J. Vellauer, G. J. Bauer, P. Gatterer, N. Hiltel iz Regensburga, L. T. Müller iz Augsburga, G. Becker iz Freiburga, S. Geist iz Gradca, F. Kotrbelec iz Tabora na Češkem in drugi. Razstavljena je bila tudi ura člana mariborske urarske družine Onič iz 2. pol. 18. stol.

Marjetica Simoniti-Šetinc

KNJIGA O RENESANSI U FRIULIJU

(G. B. CAVALCASELLE, *LA PITTURA FRIULANA DEL RINASCIMENTO, A CURA DI G. BERGAMINI CON PRESENTAZIONE DI D. GIOSEFFI*, VICENZA, ED. NERI POZZA, 1973)

G. B. Cavalcaselle (1819—1897) jedan je od pionira talijanske umjetničke historiografije. Učio je u mladosti slikarstvo i tehniku da bi zatim započeo brojna putovanja po evropskim središtima od Njemačke do Belgije, od Engleske do Španije, od Austrije do Rusije proučavajući po muzejima i privatnim zbirkama slike starih majstora. Sprijateljio se s engleskim novinarom J. A. Croweom i u zajednici s njim izdao je nekoliko za to doba kapitalnih knjiga kao što su *The Early Flemish Painters* (1857), *A new history of Painting in Italy from the second to the sixteenth century* (1864—1865), *History of Painting in North Italy* (1871), te monografije o Tizianu (1877) i Raffaellu (1882). U kasnijim se godinama vratio u Italiju gdje je postao glavni inspektor za umjetničke spomenike. Na osnovu svog izuzetnog vizualnog pamćenja i vlastitih crteža vršio je komparativne analize djela renesansnih majstora i iznio niz novih pogleda i atribucija od kojih su brojni još i danas aktuelni. Uz brojna tiskana djela mnogi su mu tekstovi ostali u rukopisu. Među njima ističe se po obimu i značenju njegova velika »Povijest renesansnog slikarstva u Friuliju«, koja je tek sada ugledala svijetlo dana zaslugom mladog udinskog povijesničara umjetnosti Giuseppea Bergaminija s predgovorom šefa katedre za povijest umjetnosti Sveučilišta u Trstu Decia Gioseffija.

Cavalcaselleovo djelo o slikarstvu Friulija sastoji se od četiri dijela. Prvi obrađuje biografije i opisuje radove najistaknutijih renesansnih slikara te regije, drugi pruža detaljni inventar svih spomenika, treći se sastoji od kataloga slikara i njihovih djela, a četvrti daje njihovu topografiju. Bergamini je, nakon iscrpnog predgovora o autoru, o njegovu liku i posebno o ovom rukopisu, iznio integralni tekst popративši ga velikim brojem kritičkih bilježaka i izvršivši time mukotrpni posao ažuriranja spomenika s današnjim stanjem na terenu i sa suvremenim atributivnim gledanjima. Njegov je doprinos zaista uzoran i može služiti kao primjer kako se u duhu suvremene znanosti može izdati jedan tekst takove vrsti.

Značaj ovog izdanja za povijest umjetnosti je veoma velik, a uvećava ga i ilustrativni aparat od 200 slika koje predstavljaju izbor radova svih velikih slikara furlanske renesanse od Domenica da Tolmezzo, A. Bellunella, G. Martinija, Pellegrina di S. Daniele, preko najveće ličnosti toga razdoblja Pordenonea, do S. Florigeria, P. Amaltea i Giovannija da Udine.

U par detalja knjiga dodiruje i neka pitanja od značaja za našu povijest umjetnosti.

Govoreći o Pellegrinu da S. Daniele Cavalcaselle spominje da mu je otac Battista di S. Daniele možda bio Dalmatinac, jer se naziva i »pictor sclavonicus« i »pictor de Dalmacia«. U komentaru ga ispravno Bergamini zove »Battista da Zagabria« prihvaćajući identifikaciju I. Kugli koja je 1961. identificirala s tim slikarom majstora »Baptista Zagabrensis« koji

se tim imenom potpisao god. 1468. na slici »Raspeti Krist između Bogorodice i sv. Ivana«. Bergamini napominje da se taj umjetnik spominje od 1468. do 1484., te da se bavio slikarstvom, drvorezbarstvom i pozlaćivanjem.

U svom inventaru Cavalcaselle spominje i obje pale Mateja Ponzonija u katedrali Cividalea tj. »Bogorodicu sa sv. Nikolom i sv. Zenonom«, te »Svetice Katarinu, Jelenu, Agatu, Veroniku i Doroteju«. Bergamini u komentaru spominje kako je ranije netočno pročitana godina 1607. na prvoj pali ispravljena nedavno u 1617, dok drugu datira u isto doba. Takovu dataciju bio sam i sam predložio u svojoj monografiji o tome istaknutom dalmatinskom majstoru Seicenta.

Zanimljivo je da se u Bergaminijevim bilješkama spominje i »Posljednja večera« iz Portogruara koju sam objavio i obradio u studiji o hvarskoj »Posljednjoj večeri«, koja je ovoj slici izuzetno slična. Ova je slika spomenuta u komentaru u vezi sa ciklusom slika Pomponia Amaltea u toj portogruarskoj crkvi na pjevalištu s prizorima iz života sv. Andrije. Dok su se Amalteove slike svečeva poziva, njegove propovjedi, sudjenja, razapinjanja i ukopa sačuvale, prizor »Posljednje večere« iz istog ciklusa stradao je malo nakon izvedbe u jednom požaru. Platno iste teme iz god. 1604, o kojem sam pisao povezujući ga s hvarskom slikom u studiji koju citira Bergamini, mnogo je veće od platna Amalteova ciklusa, te u stvari pretstavlja možda tematsku zamjenu za propalu sliku, ali se po formatu i stilu ne uklapa u taj niz.

Ove malene pojedinosti pokazuju kako vrijedno Bergaminijevo izdanje Cavalcaselleova rukopisa ima svoje značenje i za našu povijest umjetnosti.

Kruno Prijatelj

RIASSUNTO

L'autore presenta la recente importante edizione del manoscritto del Cavalcaselle sulla pittura del Rinascimento nel Friuli a cura di G. Bergamini e con prefazione di D. Gioseffi sottolineando alcuni aspetti del volume e alcuni dati riguardanti l'arte nel territorio della Jugoslavia.

KRUNO PRIJATELJ: *Studije o umjetninama u Dalmaciji*, Zagreb: Društvo historičara umjetnosti Hrvatske; vol. I, 1963, pp. 102, 80 črno-belih repr.; vol. II, 1968, pp. 78, 93 črno-belih repr.; vol. III, 1975, pp. 174, 109 črno-belih repr. med besedilom.
Idem: *Matej Ponzoni-Ponćun*, Split: Izdanje Galerije umjetnina u Splitu, 22, 1970, pp. 66, 44 črno-belih repr.; *Neobjelodanjeni ciklus slika Mateja Ponzonija-Ponćuna*, Split: Izdanje Galerije umjetnina u Splitu, 25, 1974, pp. 22, 15 črno-belih repr.

Dr. Kruno Prijatelj se z upravičenostjo uvršča med najboljše avtorje našega poznavalsko usmerjenega umetnostnozgodovinskega pisanja. Od vsega začetka ga zanima slikarstvo v Dalmaciji, pa ne le domači avtorji, temveč izredno število importiranih slik, ki so vse do Westphalove, Gamulina, Fiskoviča in Prijatelja čakale na podrobnejšo analizo in interpretacijo. Problem poznavalstva ki je usmerjeno predvsem na vprašanja atribucije in datacije posameznih umetnin, je v njegovih tekstih povezan s spretno in občutljivo interpretacijo, ki sicer sledi razvoju beneške historiografije, je pa povsem originalen, kadar gre za večje skupine importiranih slik iz Bellinijevega kroga, Santacrocejeve delavnice, Palme mlajšega in njegovih sodobnikov, učencev ter posnemovalcev. Iz pozabe je tako rešil vrsto del, ki ne le da predstavljajo zavidljivi umetnosti standard uspešnih obdobij dalmatinskega življenja v zadnjih petih stoletjih, temveč so od časa do časa zanimive tudi za neposredno razvojno zgodovino beneškega slikarstva od romanike do 19. stoletja. Poleg razprav o slikarskih izdelkih je v Študijah objavil tudi fragmente zlate oltarne pale iz splitske katedrale, enega najlepših zlatarskih izdelkov v Dalmaciji, ki so pobudile mednaroden interes, pri čemer je Prijateljevo sklepanje o času nastanka nedvomno pravilnejše od Lipinskyevega; posebej pa velja opozoriti na Prijateljeve spise o baročnem kiparstvu v Dalmaciji, zbrane v tretji knjigi Študij.

V treh knjigah je zbral 64 prispev, kov, ki jih uvajajo podrobne analize izredno kvalitetnih del starejšega slikarstva, kakršna so slikano razpelo iz samostana sv. Klare iz Splita s konca 13. stoletja, poliptih Paola Ve-

neziana iz Skradina, triptih iz splitskega Arheološkega muzeja, ter kretsko beneška ikona Marije z detetom iz Krapnja, ki jo prav v zadnjem zvezku študij datira v zadnja desetletja 15. stoletja. Drugo večjo skupino člankov tvorijo analize beneškega renesančnega slikarstva, kjer se v krogu bellinijevskih izdelkov loteva Prijatelj precej kompliciranih in zahtevnih atribucij. V tem pogledu je zanimiva Marija z detetom iz cerkve sv. Matije v Dobroti (Boka Kotorska). Delitev dela v delavnici Giovannija Bellinija je kljub novejšim raziskavam (cf. Felton Gibbons, Practices in Giovanni Bellini's Workshop, Pantheon, 1965, p. 146 ff.) dokaj nejasna. Vemo, da je Giovanni Bellini razporedil delo pomočnikov po posameznih motivih, ter da je samo izpopolnjeval in perfekcioniral delavniški izdelek, da pa ga je potem pogosto opremil z lastnoročnim podpisom. Zato je tudi primerjava z najbolj podobnim delom, ki naj bi potrdilo veljavo te atribucije, v našem primeru je to Marija z detetom iz zbirke Huntington v Pasadeni, samo eden od možnih predlogov. Vendar je Prijatelj upravičeno sklepal na podlagi izjemne kvalitete: to pa je področje, kjer pač odloča občutek, natančnost in prepričanje poznavalca. Zanimiva je tudi oznaka poljudske slike Marije zavetnice s plaščem med svetima Ludvikom Toulouškim in Boštjanom. Slika je bila pripisana Carpacciu, pozneje pa Francescu da Santacroce, in Prijatelj je sprva pristal na to, Fioccovo atribucijo. Fisković je pozneje zavrnil možnost, da bi bila slika delo Santacrocejeve delavnice, pred njim pa je že Berneson mislil, da je delo Pietra degli Ingannati. Prijatelj ponuja v Študijah II originalno rešitev: slika naj bi bila delo Benedetta Diane, glavna opora tej atribuciji pa je primerjava z Dianino Sacra conversazione iz beneške Akademije. Vendar bi rad dodal, da je (kljub Paoluccijevi studiji, ki je bila izhodišče Prijateljevim razmišljanjem) vendarle treba opozoriti, da je Dianina slika iz Akademije sorazmerno izjemen izdelek in da je morebiti upravičeno mnenje, izraženo v zadnjem času, da bi utegnil biti avtor te slike kdo drug. Predvsem v barvnem pogledu le izstopa iz območja Dianinega znanja, tako da se mi zdi vprašaj, ki je postavljen ob tej atribuciji, še vedno aktualen. Vsekakor pa ni mogoče zanikati ozkih vezi med obema svetnikoma, Ludvikom Toulouškim iz beneške in poljudske slike. Ob koncu 16. in začetku 17. stoletja se je v Dalmaciji znova pojavila večja skupina del s skupnimi lastnostmi: to so slike Palme mlajšega in njegovih sodobnikov. Med njimi izstopajo Leandro Bassano, Alessandro Varotari-Padovanino in Carlo Ridofi. Tu je treba poudariti Prijateljevo logično in stvarno presojo o hvarski Zadnji večerji, tej, kot upravičeno pravi, »najpopularnejši sliki v Dalmaciji«. Atributivna zgodovina te slike spominja na napeto zgodbo. Različni pisci so se neprestano vrteli v začaranem krogu poznega beneškega cinquecenta, oziroma prvih let 17. stoletja, vendar ni nobena atribucija prevzela smiselne verjave. Prav zato je Prijateljeva analiza stvarnih sorodnosti z deli Palmovega kroga toliko bolj zavezujoča. Vsekakor so zasnova in predvsem posamezni tipi figur blizu palmesknim motivom in sodim, da je zaključek, da gre po vsej verjetnosti za delavniški izdelek, ki je nastal pod širšim okriljem Palme mlajšega, zaenkrat najbolj točen in utemeljen. In vendar je tudi zadnji Prijateljev prispevek pustil dokončno rešitev še odprto, tako da bi se ob razjasnitvi avtorstva portogruarske Zadnje večerje še za korak približali stvarnemu viru hvarske slike.

Za nas so posebej važne Prijateljeve analize tistih mojstrov, ki jih srečujemo tudi na Slovenski obali. Njegova analiza Padovaninovih slik opozarja na nekoliko nenavadno uporabo purpurne barve, kar je ob vtisu zelo sekularne interpretacije krščanske ikonografije v slikah iz dubrovniške katedrale gotovo v podporo atribuciji, ki so jo sprejeli Mikuž, Pilo ter Donzelli, da gre pri koprski sliki Amorja in Psihe za Padovaninovo delo, ne pa za sliko njegovega učenca Pietra Liberi (Pokrajinski muzej Koper 1973, p. 44). Še bolj določna je Prijateljeva analiza slik zadarskega slikarja Juraja Venture, ki je ob koncu 16. in začetku 17. stoletja deloval v Istri in Slovenskem primorju. Njegovo najboljše delo je velika pala v izolski cerkvi sv. Mavra. Da je Ventura delal po grafičnih predlogah internacionalnega manierizma, je

vidno iz njegove izposoje lika sv. Boštjana na izolski sliki, ki je povzet po Müllerjevem bakrorezu. Le-ta pa je spet narejen po Hansu van Aachen iz münchenske cerkve sv. Mihaela. Za nas so važne tudi Prijateljeve oznake Baldassara d'Anne. Zanimivo je, da so ob devetih nedatiranih slikah prav dve iz Istre, v Martinščici na Cresu in v Izoli (iz p. c. sv. Katarine) datirane in signirane. Izolska je nastala 1606 in se lepo vključuje v doslej znani opus tega sicer malo pomembnega slikarja, še posebej pa je blizu Mariji s svetniki s Paga, ž. c. Marije v Starem gradu in sliki iz ž. c. v Vrbnju.

V zadnji knjigi Študij je Prijatelj objavil tudi sv. Marka, sliko, ki jo je leta 1638 za koprsko katedralo naredil Stefano Celesti. Stefano Celesti je v primerjavi s soimenjakom (s katerim pa verjetno ni bil v sorodstveni zvezi) Andreom Celestijem neprimerno slabši slikar, vendar je Prijatelj poudaril zanimiv detajl koprske slike: krajina za svetim Markom je namreč precej verna reprodukcija Markovega trga in doževe palače v Benetkah.

Med slikami, ki sta jih na dalmatinski in istrski obali zapustila Pieter in Angelo de Coster, je Prijatelj detajlno analiziral Angelovi piranski sliki. Angelo de Coster je po njegovem mnenju uspel nemirni baročni kompoziciji še poživiti z močnimi svetlobnimi kontrasti, ki dajejo slikama — sv. Jurij zaščitnik Pirana pomirja nevihto nad mestom, Maša v Bolseni — dramatično intenzivnost. Prijateljevo zanimanje pa seže preko baročnih mojstrov (med drugim objavlja posebej lepa dela Sebastiana Ricci in njegovega učenca Gaspara Diziani) vse do 19. stoletja. Ob slikah Amerlinga, Molmentija in P. de Chavannesa je publiciral tudi šest Tominčevih del, ki so prišle v Boko Kotorsko po zaslugi trgovca in mecena Gašpara Ivanovića.

Kako se sodobna beneška historiografija posveča tudi manjšim mojstrom, ki so jih Venturi, Fiocco, Longhi in tudi še Pallucchini opremili s povsem negativnimi oznakami, pričajo ocene, ki so jih za Ponzonejevo slikarstvo podali Prijatelj, Menegazzi, Ivanoff in Fisković. Matej Ponzon-Ponćun, »pengač glasoviti«, kot je dejal pesnik Jerolim Kavanjin, se je pojavil v času, ki ga označuje vsesplošna kriza beneškega slikarstva. Kot učenec Palme mlajšega in Santa Perande je veljal za konservativnega slikarja, ki je v 17. stoletju kljub novim idejam, ki so jih širili Fetti, Maffei, Loth in celo njegovi lastni učenci Andrea Celesti in Antonio Zanchi, ohranjal izročila Tiziana, Tintoretta, Bassanov in seveda Palme mlajšega. Konservativni manierizem je sicer omilila dovolj osebna barvna lestvica in je treba priznati, da se v njegovem delu pojavljajo celo odmevi Strozzija, pozne kompozicije so pa že kar baročno razgibane (veliki sv. Jurij iz S. Giorgio Maggiore v Benetkah). Prijatelj je razčlenil celotno Ponzonejevo historiografijo — enega pionirskih člankov je prispeval tudi France Stelè — sistematično je proučil atribucije, raziskal dvomljive in izgubljene primerke njegovih del, našel dve risbi, ki ga kažeta kot solidnega obrtnika in dopolnil monografijo s kratko, a jedernato analizo Ponzonejevega slikarskega profila. Leta 1974 je potem še dopolnil slikarjev opus z analizo štirinajstih slik iz splitske katedrale, kjer je posebej zanimiva ikonografska analiza. V zasnovi slik je videti osnovne poteze protireformacijske miselnosti, vendar povezane z ožjo, v Splitu in Dalmaciji popularno ikonografijo (sv. Staš in sv. Dujam).

Prijateljeva monografija je izrazit primer sodobnih teženj, ki polagoma tudi v sekundarnih mojstrih odkrivajo specifične kvalitete, ki jih je tradicionalna beneška historiografija ali odklanjala ali pa le počasi sprejemala. V primeru Ponzoneja je tako podoba beneškega 17. stoletja dosti popolnejša in je »katalog« seicenta (C. Donzelli, G. M. Pilo, I pittori del Seicento veneto, Firenze 1967, p. 336 ff.) prav zgledno izpopolnjen.

Tri knjige Studij in monografska obdelava Ponzoneja tvorijo, skupaj z celo vrsto drugih Prijateljevih knjig in razprav, temeljno orientacijo za študij beneškega slikarstva, kiparstva in arhitekture v Dalmaciji. Prijateljeva zasluga je, da je razumel vse oblike importa kot legitimno dediščino preteklosti, kot sestavni del okusa in umetnostnih teženj zadnjih šestih stoletij. V njegovih razpravah, ki so bile široko publicirane v specializiranih strokovnih časopisih, je pobudil

zanimanje za vrsto skoraj pozabljenih del, ki so tako doživele prepričljivo strokovno ovrednotenje in priznanje.

Tomaž Brejc

F. A. MAULBERTSCH (1724—2796): *Spominska razstava na Dunaju.* Katalog razstave: izdalo Umetnostnozgodovinsko društvo na Dunaju; založba Jugend und Volk Verlagsgesellschaft Wien—München 1974; 228 strani, 15 barvnih in 32 črnobelih fotografij ter zemljevid.

Kar dve evropski glavni mesti, Dunaj in Budimpešta, sta se oddolžili spominu — dvestopetdeseti obletnici rojstva — velikega freskanta in tabelnega slikarja iz Langenargena ob bodenskem jezeru Franza Antona Maulbertscha. Avstrijska razstava je bila seveda obsežnejša, saj je slikar od svojega štirinajstega leta živel na Dunaju, madžarska pa je bila logično dopolnilo prve. Prav ta dežela namreč hrani nekaj najlepših Maulbertschevih fresk in oltarnih podob. Avstrijska razstava je bila pravzaprav na treh krajih. Njen prvi del je bil na Dunaju, kjer so bile v samostanu piaristov razstavljene slikarjeve oljne podobe, risbe, grafike, skice, vsega skupaj okoli 153 del. Oltarne podobe smo lahko občudovali v cerkvi istega samostana — Piaristenkirche Maria Treu — kjer so v ta namen originalne oltarne slike prekrili z Maulbertschevimi. Tako je bil cerkveni prostor v celoti posvečen slikarjevemu opusu, saj se na stropu bohoti najstarejša znana večja Maulbertscheva freska »Marija v gloriji« iz leta 1753. Freske v reflektoriju (l. 1761) so slabo ohranjene.

Drugi del razstave je bil v Halbturnu, baročnem dvorcu na Gradiščanskem, v neposredni bližini madžarske meje. Lovski dvorec Habsburžanov, ki ga je v začetku 18. stoletja zgradil dunajski arhitekt Hildebrandt, je bil močno poškodovan in so ga morali za to priložnost temeljito obnoviti. Pravtako je bila poškodovana tudi originalna Maulbertscheva freska »Zmagoslavje svetlobe« iz leta 1765 na stropu glavne dvorane, ki je po restavriranju žal nepopravljivo izgubila svojo prvotno vrednost. Zato pa smo lahko v dveh, namenoma neopremljenih sosednjih sobah na diapozitivih, projiciranih na strop in na steno, videli skoraj vse njegove freske, ki so sicer raztresene po Madžarskem, Češkem, Moravskem, Slovaškem, po Vzhodni Nemčiji in seveda širom po Avstriji. Ogledali smo si tako bogat Maulbertschev freskantski opus od prvih znanih fresk na Dunaju in v gradu Ebenfurth preko fresk iz slikarjevega zrelega obdobja, na primer v Sümegu, Mikulovu, Kromeržu, Mistelbachu, Székesfehérváru, Brnu ipd., do zadnjega velikega naročila za praški Strahov leta 1794, ko je slikarjeva ustvarjalna sila že usihala.

V poznobaročnem gradu Heiligenkreuz-Gutenbrunn, v sedanjem spodnjeavstrijskem baročnem muzeju, je bil tretji del razstave. Tu so bila poleg Maulbertschevih razstavljena tudi dela njegovih sodobnikov in učencev, na primer Mildorferja, Leicherja, Palka, Bergla, Sambacha, Sigrista in drugih. Najzanimivejša pa je bila gotovo primerjava Maulbertschevih fresk v cerkvi — ki je sicer v sklopu gradu oziroma kasnejšega samostana — iz leta 1757, s Trogerjevimi freskami v grajski kapeli iz leta 1735. Povsem jasno nam je, da je Paul Troger kot freskant močno vplival na druge slikarje. Njegovemu vplivu se tudi Maulbertsch ni mogel izogniti, vendar prav pri tej neposredni primerjavi opazimo tudi razliko med njima, tako v koloritu kot v kompoziciji, ki je pri učitelju bolj urejena, skoraj grafično trda, pri učencu pa sproščena, tudi risba je že zabrisana. Med obema slikarijama pa je seveda že preteklo tudi več kot dvajset let. Tudi če primerjamo Maulbertscheva zgodnejša dela s kasnejšimi, opazimo velike spremembe. Težka monumentalnost fresk iz cerkve Maria Treu je izginila, kompozicija je svobodnejša, ljubkejša. Še večja sprememba je v koloritu: barve so svetlejše, živahnejše, bogatejše, svetloba igra zelo pomembno vlogo (bela podlaga). Vse to je značilno za vsa Maulbertscheva dela iz obdobja od konca petdesetih let pa tja do sedemdesetih let, torej iz obdobja, ki ga lahko imamo za najplodnejše v slikarjevem življenju. Leta 1759 je namreč postal tudi član dunajske akademije upodabljajočih umetnosti. Čeprav je o slikarju že leta 1960 izšla izčrpna monografija, plod dolgoletnega dela madžarske umetnostne zgodovinarke Klare Garas (avtorica

je tudi pripravila budimpeštansko in sodelovala pri dunajski razstavi), pomenita obe letošnji razstavi nedvomno še večji, dragocen prispevek k poznavanju in vrednotenju velikega slikarja 18. stoletja, slikarja živahnih zračnih barv, ki včasih spominjajo že na akvarele, ki pa je žal v zahodni Evropi manj znan kot npr. njegovi italijanski, predvsem beneški sodobniki. Tako so celo, zlasti v 19. stoletju njegova dela večkrat pripisovali znanim italijanskim slikarjem. Maulbertsch je iskal svojo pot in našel svoj izraz v slikarstvu 18. stoletja. Če kdaj, potem lahko v tem času, v času pred pojavom neoklasicizma, govorimo o čisti, svojski avstrijski ali celo dunajski slikarski šoli, katere stebra sta Troger in Maulbertsch. Menim, da se je novi pristop — razdelitev razstave na tri kraje — organizatorjem izredno posrečil, saj so nam tako poleg umetnikovega opusa učinkovito predstavili tudi dobo in okolje v katerem so njegova dela nastajala.

Ob razstavi je izšel bogat in reprezentativen katalog, kot je bila bogata in reprezentativna tudi razstava sama. Razdeljen je v tri dele. V tekstovnem delu najdemo poleg slikarjevega izčrpnega življenjepisa — manjka le obdobje slikarjevega šolanja — še druge zanimive sestavke o umetnikovem delu ter okolju, v katerem je živel in ustvarjal. Fotografije, predvsem barvne, so dokaj kvalitetne, žal pa jih je za tako obsežno razstavo premalo.

Na koncu se samo po sebi ob razstavi postavlja vprašanje, ali je Maulbertsch, oziroma njegova dela, vplival na naše slikarje. Če lahko o njegovem sodobniku Kremserschmidtu na to vprašanje odgovorimo z gotovostjo pritrdilno, saj je nekaj let živel in deloval v Sloveniji (vplival je predvsem na Layerja), o Maulbertschevemu vplivu težko govorimo, saj najdemo najbližja njegova dela šele v okolici Dunaja.

Marjana Cimperman-Lipoglavšek

HELGA HILSCHENZ: Das Glas des Jugendstils. Materialen zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 8. Prestel-Verlag, München 1973. 536 strani, 458 slik, od teh 14 barvnih.

Pred nami je izjemno zajeten katalog zbirke Hentrich, ene najlepših in najbogatejših zbirk secesijskega stekla na svetu — sedaj v lasti Kunstmuseuma iz Düsseldorfa. Zbirka je sad dolgoletnega zbiranja in dela arhitekta-profesorja Helmuta Hentricha, ki jo je leta 1963 poklonil umetnostnemu muzeju mesta Düsseldorf. V naslednjih desetih letih je nastal pričujoči katalog, ki je vsled izredno bogatega in raznovrstnega gradiva ter odličnega spremnega aparata prerastel okvir kataloga in postal pravi priročnik o secesijskem steklu nasploh. Katalosko je obdelanih 458 predmetov, ki pa predstavljajo le izbor iz sedanje muzejske zbirke.

Uvod je dovolj podroben pregled zgodovinskega razvoja secesijskega stekla. Steklarska umetnost doseže v tem času še enkrat izjemen razcvet. Steklarski izdelki tega kratkega, navidez dekadentnega, a v resnici tako mrzlično aktivnega obdobja, predstavljajo veliko zbiralsko vrednost, katalośka ureditev pa jim ceno le še dviguje. Pričujoči katalog je razdeljen po deželah, znotraj le-teh abecedno po delavnicah in umetnikih. Tako se vrstijo pred nami izdelki najbolj znanih umetnikov in delavnic Belgije, Nemčije, Češke, Francije, Anglije, Rusije in Amerike. Ob fotografiji vsakega posameznega predmeta je njegov opis, datacija, uporabljena tehnika in način okrasa ter najpomembnejše že znane primerjave. Če je predmet signiran, je ob strani tudi povečana signatura. Avtorica kataloga Helga Hilschenz je na ta način odkrila vrsto pomembnih, dotlej nepoznanih imen, ki lepo zapolnjujejo mrežo umetnostne dejavnosti tistega časa. Dolgo vrsto najrazličnejših kozarcev, cvetličnih vaz, posod, okrasnih krožnikov, pepelnikov in drugih fantazijskih predmetov, ki so jih podpisala slovita imena, kot npr. K. Koepping, Zitzmann, W. Fritsche, G. Argy-Rousseau, A. L. Dammouse, družina Daum, G. Despret, E. Gallé, R. Lalique, družina Schneider, Goldberg, Kralik, Witwe, K. Moser, Tiffany, zaključuje barvno okno Henryja van de Veldeja iz leta 1900.

Prav posebno pomemben in koristen pa je zaključni del kataloga. Po vrsti si sledijo: priročni slovarček steklarske terminologije, izbrana bibliografija, in sicer najprej splošni priroč-

niki, nato pa literatura o steklu od leta 1870 do 1930, katalogi in poročila o razstavah od 1870 do 1930, muzejski katalogi od 1870 do 1930 ter razstavni in muzejski katalogi od 1930 do 1973, pregled ugotovljenih in že znanih signatur (455 po številu) ter za konec abecedni seznam krajev in imen.
Katalog, ki ga odlikujejo tudi odlične fotografije, predstavlja nepogrešljiv priročnik za vse muzeje in zbiratelje tovrstnega gradiva.

Tatjana Wolf

MIODRAG B. PROTIĆ: *JUGOSLOVENSKO SLIKARSTVO 1900—1950.* Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1973. 403 strani, 155 strani besedila, 100 barvnih reprodukcij, 15 črnobelih slik.

Uvodoma avtor razloži svoje razumevanje umetnostne zgodovine, poda okviren sestav tega dela, in pove namen, ki ga je z objavo knjige želel doseči.
Vse zgodovine umetnosti bi se mogle speljati na dva osnovna tipa in razumevanja: ene proučujejo procese, pogoje nastajanja in razvoja umetnosti na določenem mestu in ob določenem času, druge proučujejo rezultate teh procesov, umetnost samo, njeno zunanjo strukturo in njeno notranjo bit. Razvoj jugoslovanskega slikarstva vidi M. Protić v dveh med seboj pogojenih smereh: kot proces, kronologijo in kot rezultat tega procesa — stil in tipologijo. Konsekutivno, kot organsko, dialektično celoto je opisal tri važna zgodovinska obdobja in štirinajst duhovnih in stilnih smeri. Pri tem je upošteval vse ideološke, sociološke, estetske in druge neumetnostne vidike, da je lahko razkrival imanentne zakone, ki so oblikovali in vodili jugoslovanske umetnike. Hkrati pa ni zanemaril istočasnih dogodkov v tujini, tamkajšnjih gibanj in šol. Upošteval je vlogo Münchna, Pariza, Prage in Rusije. Tako gledano vidimo jugoslovansko umetnostno zgodovino kot integralni del splošne umetnostne zgodovine tega obdobja.
Po avtorjevih besedah je »knjiga študija, sestavljena iz številnih študij, med seboj organsko povezanih; je bolj načrt za neko zgodovino kot pa zgodovina sama.« Njegov namen je bil predvsem podati čim popolnejši pregled šol, gibanj in stilov v jugoslovanskem slikarstvu prve polovice 20. stoletja. Delo ni bilo lahko, ker danes stili več ne prehajajo časovno eden v drugega, ker ne obstajata več stilni singularizem in sukcesija, ampak stilni pluralizem in koeksistenca. »Štirinajst načinov gledanja — od plenerizma do socialističnega realizma — pomeni v resnici štirinajst komponent časa, duhovno nadgradnjo prve polovice 20. stoletja.«

Prvo obdobje. Prehod iz 19. v 20. stoletje ter prvi dve desetletji 20. stoletja zaznamuje prepletanje starega in novega, akademizma in moderne. Zastopajo ga slikarji pleneristi, simbolisti in secesionisti, münchenski krog, impresionisti ter ekspresionisti kot pobudniki jugoslovanskega modernega slikarstva. Vključujejo se v kompleks takratne evropske umetnosti, ki je bila razpeta med Pariz in München. Videti je, da se je umetnost tega obdobja logično razvijala v smeri umetnostne neodvisnosti, vzporedno s težnjo jugoslovanskih narodov k duhovni in politični povezanosti, katere predpogoj je bila neodvisnost. Simbol lastne neodvisnosti so videli v nacionalni neodvisnosti in obratno. Moderna umetnost, ki se je začela pojavljati ob prelomnici stoletja, je nosila v sebi vidike takih nacionalnih tendenc, od akademizma pa tja do ekspresionizma v barvi in potezi. Tako je moderna umetnost našla ugodna tla na jugoslovanskem ozemlju.

Drugo obdobje je bolj dinamično. Za tretje desetletje, za obdobje »konstruktivnega slikarstva«, so značilne tendence in nihanja med tradicionalizmom in avantgardizmom. M. Protić razlaga to z vplivi 1. svetovne vojne, ki je tudi v umetnosti pustila simultano željo po rušenju in grajenju, revoluciji in svobodi. Nova odkritja na znanstvenem, sociološkem in umetnostnem področju so poglabljala socialno, historično in tudi estetsko zavest. Vedno jasneje je postajalo, da je tehnika slikanja pogojena z izkustvi čutil in intelekta, z zornim kotom opazovanja in ustvarjalnimi cilji. Jasno je postajalo, da se smeri umetnikovega hotenja in njegove senzibilnosti razhajata; cilj umetniških del ni več reproducirati predmete, ker so ta že predmet in organizem sama po sebi. Grško-rim-

ski mimetski sistem se odmika, predstavil se je zresnjeni relativizem.
Tako vzdušje je bilo občutiti v vseh večjih jugoslovanskih središčih: Ljubljani, Zagrebu in Beogradu. To desetletje zaznamuje iskanje oblike, prav tako kot sta se prejšnji dve ukvarjali z vprašanji svetlobe in barve. Vse je sintetično, konstruktivno, spoznavno.
V vzdušje tega obdobja segajo vplivi Cezanna, kubizma (Lhote), ekspresionizma in neoklasicizma. Pisec ga obravnava po stilih cézanizem, postkubizem, ekspresionizem oblike ter tradicionalizem in neoklasicizem. Četrto desetletje pa je avtor razdelil v dva ideološka kroga: v krog »čiste« umetnosti ali bolje »umetnosti zaradi umetnosti« in v krog »angažirane« umetnosti ali «l'art pour l'idée».
Umetniki iz prvega kroga so vodilna sila četrtega desetletja. Ta krog je tudi večji, ker se v tem času vodilni umetniki prejšnjega desetletja približujejo ekspresionizmu barve. V krogu socialne angažirane umetnosti pa se četrto desetletje prične s surrealizmom in postsurrealizmom. Ta se nadaljuje oziroma prične znova kot socialno slikarstvo, kot njegov drugi aspekt angažiranosti, s katero se obdobje med obema vojnama zaključuje in s katero se logično nadaljuje po letu 1945 (tretje obdobje) ter traja celo peto desetletje, ko govorimo o socialističnem realizmu.

Med obema krogoma ali gledanjema prihaja tudi do ideoloških in političnih nasprotij. Krog »čiste« umetnosti četrtega desetletja razdeli Protić v tri tokove: ekspresionizem barve in oblike, poetični realizem in intimizem. Temu krogu je pripadala velika večina slikarjev tega časa in tedanje družbe. Zaznamuje pa ga konservativnost v šoli in konceptu.

Krog »socialne angažirane« umetnosti, ki je vključeval tudi jugoslovanske nadrealiste, pa je združeval okoli manifesta »Nemogoče« in »Nadrealizem danes in tukaj« člane zagrebške skupine »Zemlja«, beograjske grupe »Život« itd. Osnovni gibanji tega kroga sta nadrealizem in socialna umetnost. Med njima je očitna dialektična povezava. Tako avtor izvaja, da ima socialno angažirana umetnost v Jugoslaviji štiri poglavja: surrealizem, socialno umetnost, umetnost v vojni in revoluciji in socialistični realizem 1945—1950.

Čeprav je po avtorjevih besedah knjiga zamišljena samo kot načrt oziroma študija za zgodovino jugoslovanske umetnosti od leta 1900 do 1950, je njena temeljna vrednost prav gotovo v tem, da predstavlja obogatitev ne samo v okviru umetnostne zgodovine, ampak tudi na sociološkem, zgodovinskem in kulturnozgodovinskem področju. Z analizo umetnostnega dogajanja, gledano z vseh vidikov, ter z istočasnim vključevanjem v evropsko dogajanje pa delo resnično lahko služi kot načrt za nadaljnji preciznejši študij jugoslovanske umetnosti prve polovice 20. stoletja.

Tekst bogato dopolnjuje slikovno gradivo, daljša povzetka v angleškem in francoskem jeziku ter imensko kazalo.

Barbara Zupančič-Omahen

BIBLIOGRAFIJA
BIBLIOGRAPHIE

UMETNOSTNOZGODOVINSKA BIBLIOGRAFIJA ZA LETO 1970

SPLOŠNO, KIPARSTVO, SLIKARSTVO, GRAFIKA, OBLIKOVANJE

1

Boštjan Anko, Eskimska grafika, Rezbarjenje s tisočletno tradicijo, *Delo* XII, št. 85, 28. III. 1970, p. 21.

2

id., Slikarji, ki so odkrili Kanado, *Delo* XII, št. 350, 26. XII. 1970, p. 21.

3

Zvest Apollonio, Problemi likovne umetnosti na obali, *Obala* 1970, št. 3, pp. 30—32.

4

Giulio Carlo Argan, Umetnost in kultura na počitnicah, *Problemi* VIII, št. 88, 1970, pp. 57—60.
Intervju revije Il dramma (Giuseppe Tedeschi) ob knjigi Zgodovina sodobne umetnosti.

5

Aleksander Bassin, Naivni 70, *Sodobnost* 1970, št. 12, pp. 1279—1281.

6

id., Ob natečaju za Cankarjev spomenik, *NRazgl* XIX, št. 4, 20. II. 1970, pp. 112—113.

7

id., O naivnem slikarstvu v Jugoslaviji in slovenskih samorastnikih. *NRazgl* XIX, št. 1, 9. I. 1970, pp. 16—17.

8

Rado Bordon, Langusov Prešeren na Šmarni gori? Tradicija o tem je, kaže, še vedno živa. *Delo* XII, št. 336, 12. XII. 1970, p. 19.

9

T(omaž) B(rejc), Naivno slikarstvo za naivne gledalce, *Sodobnost* 1970, št. 6, pp. 675—676.

10

id., O vrednosti odkritja, *Sodobnost* 1970, št. 2, pp. 209—210. O Marinovem odkritju Prešernove podobe.

11

Tomaž Brejc, Braco Rotar, Nedonošeni Vasari, *Problemi* VIII, 1970, št. 88, p. 23.
Odgovor na članek I. Sedeja v Problemih, št. 87, p. 21.

12

Peter Breščak, Metzinger v Saint-Avoldu, Razstavo del baročnega slikarja je pripravila Narodna galerija, *Delo* XII, št. 21, 23. I. 1970, p. 5, ilustr.

13

Anton Cevc, Avtohtoni obliki pastirskih koč v slovenskih Alpah, *Sinteza* 16, 1970, pp. 23—28, 20 repr.

14

Emilijan Cevc, Furlansko slikarstvo 14. stoletja, *Sinteza* 18/19, 1970, p. 79—80.
Ob srečanju umetnostnih zgodovinarjev Furlanije, Koroške, Štajerske in Slovenije v Vidmu, 17.—22. V. 1970.

15

id., Ikonografski problem dveh baročnih slik, *ZUZ nv* VIII, 1970, pp. 133—143, 6 repr.
O slikah: Valentin Metzinger, Titus Manlius Torquatus in Simone Cantarini, Oidip se v Kolonu pripravlja na smrt.

16

id., Poznogotski kip sv. Ane Samotretje iz Kranja, *Kranjski zbornik* 1970, pp. 199—206.

17

id., Spis Edvarda Strahla o umetnostnih razmerah na Kranjskem, *LRazgl* XVII, 1970, pp. 80—107, 1 repr.

18

id., Trdinove bajke in povesti o Gorjancih kakor jih je slikarsko pospremil Boris Kobe, *Delo* XII, št. 116, 29. IV. 1970, p. 13, ilustr.

19

Špelca Čopič, Problemi sodobne slovenske knjižne ilustracije in opreme za mladino, *Sinteza* 17, 1970, pp. 22—24, 9 repr.

20

ead., Socialna umetnost, *Sinteza* 16, 1970, pp. 12—16, 17 repr. Ob beograjski in slovenjegraški razstavi.

21

Ješa Denegri, Srbska umetnost v sedmem desetletju, *Sinteza* 16, 1970, pp. 17—22, 16 repr.

22

Franc Derganc, Langusov Prešeren? Ob freskah na Šmarni gori, *Delo* XII, št. 329, 5. XII. 1970, p. 19.

23

F(rance) Forstnerič, Kiparjenje pod milim nebom, letos je 10-letnica mednarodnega simpozija kiparjev v Sloveniji, *Večer* št. 89, 16. IV. 1970, ilustr.

24

Boris Gaberščik, »Dunajski model« šolanja urbanistov, avstrijske visoke šole in prostorsko načrtovanje, *Delo* XII, št. 248, 12. IX. 1970, p. 19.

25

Tone Gošnik, Oživljeni les, steklo, platno, zapis s srečanja slikarjev in kiparjev samorastnikov v Trebnjem, *Delo* XII, št. 229, 24. VIII. 1970, p. 4.

26

id., Resnice samoraslih umetnikov, Trebnje, slovenski likovni samorastniki 1970, *DL* št. 27, 2. VII.1970, p. 9.

27

Dubravko Horvatić, Hrvaško povojno slikarstvo in kiparstvo, *Sinteza* 17, 1970, pp. 25—28, 11 repr.

28

Janez Höfler, Nekaj umetnostnozgodovinskih izpiskov iz kapiteljskega arhiva v Ljubljani, *ZUZ nv* VIII, 1970, pp. 243—244.

29

Božidar Jakac, Pred 50 leti v Novem mestu, *DL* št. 40, 1. X. 1970, p. 4.
O prvi slov. umetn. razstavi v Novem mestu.

30

Janko Jarc, Petdesetletnica 1. slov. umetniške razstave, *DL* št. 39, 24. IX. 1970, p. 8.

31

Zmago Jeraj, Glosa k pobudi in izvajanju mojega tekočega likovnega programa, *Sinteza* 17, 1970, pp. 49—50, 2 repr.

32

id., Novejša mariborska fotografija, *Sinteza* 16, 1970, pp. 60—61, 6 repr.

33

Mirko Juteršek, Umetnostnozgodovinska bibliografija za leto 1967, *ZUZ nv* VIII, 1970, pp. 310—349.

34

Marjan Keršič, Zatirani likovniki zapustimo mračne hoste!, *Dnevnik* XX, št. 85, 29. III. 1970, p. 13.
O razmerah v naši likovni kulturi.

35

Juro Kislinger, Nerazčiščeni pojmi, o celjskem Likovnem salonu, likovnem amaterizmu in likovnem šušmarstvu, *Večer* št. 76, 1. IV. 1970.

36

Dore Klemenčič-Maj, Občni zbor, likovnikova razmišljanja, *Delo* XII, št. 85, 28. III. 1970, p. 20.

37

Tone Knez, Arhitektura halštatskih gomil in umetnost situl, *Sinteza* 17, 1970, pp. 29—32, 14 repr.

38

Janko Kos, Umetnost in struktura, *Sodobnost* 1970, št. 3, pp. 274—281.

39

Stane Kumar, »Zemljaši«, borci za solidarnost, pred več kot štiridesetimi leti so ustanovili društvo umetnikov »Zemlja« *Delo* XII, št. 15, 17. I. 1970, p. 21.

40

Zvonko Maković, Ambientalna plastika najmlajših zagrebških kiparjev, *Prboblemi* VIII, št. 93, 1970, pp. 18—19, ilustr.

41

Andrej Medved, Prispevek k vprašanju novodobne umetnosti, *Tribuna* št. 10 (12/13), 14. IV. 1970 (19. V. 1970), p. 13.

42

Luc Menaše, Tuji umetnostni zgodovinarji in drugi pisci o likovni umetnosti umrli 1945—1967, *ZUZ nv* VIII, 1970, pp. 263—275.

43

Stane Mikuž, Partizanska grafika, VI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 1970, pp. 35—42.

44

Carlo Milic, Razstave v Italiji, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 82—83, 2 repr.
Ob razstavah v Trstu in Milanu.

45

Marjan Mušič, Iskanje — pot do spoznanja, *DL* št. 41, 8. X. 1970, p. 4, ilustr.
O umetniškem življenju v Novem mestu 1920.

46

Hasan Ozbekhan, Prihodnost kot etični koncept, *Sinteza* 17, 1970, pp. 43—46.

47

Paolo Rizzi, Umetnost-ambient v novi družbi [prevedel Z(vest) A(pollonio)], *Obala* 1970, št. 4, pp. 52—56, ilustr.

48

Braco Rotar, Likovni jezik, *Sinteza* 16, 1970, pp. 56—58.

49

id., Možnosti znanosti o likovni umetnosti na Slovenskem, *NRazgl* XIX, št. 8, 17. IV. 1970, p. 241.

50

id., Nekaj vprašanj o slovenski zgodovini umetnosti, *NRazgl* XIX, št. 14, 17. VII. 1970, p. 426.
Ob Steletovem članku Slov. zg. um. v sodobnem zrcalu, *NRazgl XIX*, št. 11, 5. VI. 1970, p. 332.

51

id., Položaj ohojevcev, *Problemi* VIII, 1970, št. 85, pp. 21—22.

52

id., Pogovor s člani skupine OHO, *Sinteza* 17, 1970, pp. 46—48, 5 repr.

53

Ksenija Rozman, Freske 16. stoletja v Kranju in okolici, *Kranjski zbornik* 1970, pp. 207—222.

54

Branko Rudolf, Forma viva ob tehniški šoli, *Večer* št. 197, 26. VIII. 1970, ilustr.

55

id., Kaj je Mariboru prinesla Forma viva?, *Večer* št. 250, 27. X. 1970.

56

id., Kumarjevi železniški motivi, stalna razstava v železniški prometno transportni šoli v Mariboru, *Večer* št. 269, 18. IX. 1970.

57

id., Mecenstvo, ki je železarni v čast, razstava del slikarskega simpozija na Ravnah, *Večer* št. 247, 23. X. 1970.

58

Ivan Sedej, Heretično nepovezane misli o tradiciji in umetnosti, *Problemi* VIII, 1970, št. 88, pp. 22—23.
O varstvu kulturnih spomenikov.

59

id., Nedonošeni Michelangelo, *Problemi* VIII, 1970, št. 85, pp. 20—21.
O slov. ljudski umetnosti.

60

id., Računalniško sprenevedanje, *Problemi* VIII, 1970, št. 87, p. 21.
O »novi likovni kritiki okrog skupine OHO«.

61

id., Slovenske umetnostne topografije in topografsko gradivo, *Sinteza* 18/18, 1970—1971, pp. 93—94.

62

Slovenska likovna produkcija 69, *NRazgl* XIX, št. 3, 6. II. 1970, pp. 78—80.
Stane Bernik, Arhitektura in urbanizem; Tatjana Wolf, Grafika; Braco Rotar, Kiparstvo; Tomaž Brejc, Slikarstvo.

63

Lado Smrekar, Obnovljena gotika, pred slovestnostjo ob 10-letnici Forme vive, Kostanjevica na Krki, *Delo* XII, št. 232, 27. VIII. 1970, p. 5.

64

France Stelè, Slovenska umetnostna zgodovina po letu 1920, *ZUZ nv* VIII, 1970, pp. 27—44.

65

id., Slovenska zgodovina umetnosti v sodobnm zrcalu, *NRazgl* XIX, št. 11, 5. VI. 1970, p. 332.
Odgovor na članek B. Rotarja, *NRazgl* XIX, 17. IV. 1970.

66

Čoro Škodlar, Še en uporaben moment k spoznanju, nekaj marginalij k nenadni zastrupitvi ponarejenega Prešerna v Nedeljskem dnevniku, 18. I. 1970, *Delo* XII, št. 20, 22. I. 1970, p. 5.
Ob razgovoru o polemiki o dozdevnem novem Prešernu z dr. Francetom Steletom, *Nedeljski dnevnik*, št. 15, 18. I. 1970, p. 10. O tem še: Rado Bordon, *Dnevnik*, št. 50, 22. II. 1970, p. 6; Alfonz Gspan, *Delo* XII, št. 106, 18. IV.

1970, pp. 18—19; id., *Delo* XII, št. 130, 16. V. 1970, p. 17; Miran Sattler, *Dnevnik* XX, št. 43, 15. II. 1970, p. 10; Čoro Škodlar, *Delo* XII, št. 36, 7. II. 1970, p. 13 in p. 17; id., *Delo* XII, št. 113, 25. IV. 1970, p. 17; id., *Delo* XII, št. 137 23. V. 1970, p. 17.

67

Franc Šrimf, Bogato kulturno poletje, Kiparski simpozij na Ravnah, *Delo* XII, št. 233, 28. VIII. 1970, p. 5.

68

id., Deset let Forme vive, *Delo* XII, št. 225, 20. VIII. 1970, p. 5.

69

id., Eksperiment v prostoru, s Forme vive v Mariboru, *Delo* XII, št. 227, 22. VIII. 1970, p. 17, ilustr.

70

Ive Šubic in Marjan Dovjak, Naj cvete sto cvetov... Pogovor pred občnim zborom DLUS, (zapisal) Bogdan Finžgar, *Delo* XII, št. 56, 27. II. 1970, p. 7.

71

Nace Šumi, Vodniki in katalogi pomembnejših razstav v Ljubljani, *ZUZ nv* VIII, 1970, pp. 295—298.

72

M(arija) Švajncer in J(ulijana) Heinrich, Most do človeka, *Večer* št. 194, 22. VIII. 1970, ilustr.
O Formi vivi v Mrb.

73

Ferdinand Tancik, Grbi v kapeli sv. Jurija na ljubljanskem gradu, *Kron* XVIII, 1970, št. 3, pp. 158—169, 5 repr.

74

Milan Vidic, Srečanje slikarjev, Izlake 70, *Delo* XII, št. 196, 22. VII. 1970, p. 5.

75

Sergej Vrišer, Dragocena umetnina z razgibano preteklostjo, *Večer* št. 142, 20. VI. 1970, ilustr.
O reliefu Bitka pri Azbeli Joszefa Szenpeterija iz leta 1836.

76

id., Iskanja, razočaranja in uspehi. Pet desetletij mariborske likovne umetnosti, *Delo* XII, št. 343, 19. XII. 1970, p. 18.

77

V(ili) V(uk), Slog je diktatura duha, Slikarski tedni na Retzhofu pri Lipici so pri kraju, *Večer* št. 222, 24. IX. 1970.

78

Asta Znidaršič, »Zlata dvorana« Narodne galerije, *Delo* XII, št. 303, 6. XI 1970, p. 5.

79

Dušan Željeznov, Likovna manifestacija mladih, Mala Groharjeva kolonija v Škofji Loki, *Dnevnik*, XX, št. 147, 2. VI. 1970, p. 5, ilustr.

80

id., Nove oblike dela, Ob zaključku slikarskih kolonij v Škofji Loki in Izlakah, *Dnevnik* XX, št. 196, 23. VII. 1970, p. 5.

ARHITEKTURA, URBANIZEM

81

Cene Avguštin, Oris razvoja meščanske arhitekture v Kranju od srednjega veka do začetka 20. stoletja, *Kranjski zbornik* 1970, pp. 227—244.

82

Stane Bernik, Načela dokumentacije sodobne slovenske arhitekture (osnutek), *Sinteza* 16/1970, pp. 89—91.

83

id., Ob Tivoliju, *NRazgl* XIX, št. 5, 6. III. 1970, p. 134.
Ob članku F. Koširja, NRazgl XIX, št. 4, pp. 110—111.

84

id., Oris sodobne arhitekture v Kranju, *Sinteza* 17, 1970, pp. 7—14, 27 repr.
Razprava je bila objavljena tudi v Kranjskem zborniku 1970.

85

Boris Gaberščik, »Dunajski model« šolanja urbanistov, avstrijska visoka šola in prostorsko načrtovanje, *Delo* XII, št. 248, 12. IX. 1970, p. 19.

86

Fedja Košir, Kakšen Tivoli, *NRazgl* XIX, št. 4, 20. II. 1970, pp. 110—111, z elaborati.

87

id., Tivolski bumerang, *NRazgl* XIX, št. 8, 17. IV. 1970, pp. 239—240.
Ob Bernikovem članku, NRazgl XIX, št. 5, p. 134.

88

Fedor Kritovac, Makro problem: mikrourbana oprema, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 51—55, 12 fotogr.

89

Saša Mächtig, Komparacije, *Sinteza* 17, 1970, pp. 1—6, 12 repr.
Gropius-Mies van der Rohe.

90

Zoran Manević, Beograjska arhitekturna kronika, *Sinteza* 16, 1970, pp. 80—81, 2 repr.

91

id., Beograjska arhitekturna kronika, *Sinteza* 17, 1970, pp. 63—64, 3 repr.

92

id., Beograjska arhitekturna kronika, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 102—103, 2 repr.

93

id., Pogled na novejšo srbsko arhitekturo, (Doba med svetovnima vojnama: 1920—1940), *Sinteza* 16, 1970, pp. 29—32, 14 repr.

94

Marko Marin, Kartuzija Bistra, *ZUZ nv* VIII, 1970, pp. 45—94, 33 repr.

95

Ljuba Miklič, Zavestno oblikovanje človekovega okolja, s simpozija »Zelenje v urbanskem okolju«, *Delo* XII, št. 248, 12. IX. 1970, p. 18.

96

Dušan Moškon, Stanovanjska enota z možnostmi kombinacije v zazidalnem sistemu, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 89—91, 6 repr.

97

Braco Mušič, Urbanistična ureditev Splita III, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 31—46, 42 repr.

98

Antoaneta Pasinović, Arhitektura in svoboda, *Sinteza* 17, 1970, pp. 51—53, 6 repr.

99

Miloš R. Perović, Dinapolis Constantinosa A. Doxiadisa izhod iz fizične krize mesta, Sinteza 16, 1970, pp. 33—39, 26 repr.

100

id., Mesto kot sistem in matematična simulacija sistema, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 47—50, 8 repr.

101

id., Simpozij Delos '70, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 73—75, 2 repr.

102

Predstavitve, *Sinteza* 16, 1970, pp. 41—54, 53 repr.
E. Ravnikar, Stanovanjski objekti na Ferantovem vrtu, Lj; M. Vrtovec, Poslovno trgovska hiša Nova Gorica; J. Kregar, S. Križaj, Preureditev pritličja hotela »Slon«, Lj; T. Bitenc, M. Ocvirk, Arheološka zbirka v Pokrajinskem muzeju Celje; Študijska dela oblikovalke Miše Malavašič.

103

Predstavitve, *Sinteza* 17, 1970, pp. 34—42, 38 repr.
S. Sever, Garažna hiša Poljane, Lj; M. Mihelič, Bencinski servis »Petrol«, Lj; E. Ravnikar, Bencinski servis »Petrol«, Lj; D. Černič, Bencinski servis »Petrol«, Lj—Vič 3; G. Košak, Celostna grafična podoba tovarne »Zmaj«, Lj; G. Košak, Celostna grafična podoba veletrgovine »Mercator«, Lj.

104

Predstavitve, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 57—72, 101 repr.
D. Moškon in Ž. Baraga, Vzgojnovarstveni zavod Janina, Kranj; J. Dobrin in B. Hafner, Vzgojnovarstveni zavod Angele Ocepek — enota Selo; M. Štrukelj, Vzgojnovarstveni zavod Stari Vodmat; M. Štrukelj in M. Vrtovec, Vzgojnovarstveni zavod Šempeter; B. Uršič, Sistem fotelja 5555; O. Kogoj, Plastični počivalniki; M. Jazbinšek, Sistem sestavljivega pohištva; Izbor plakatov.

105

Damjan Prelovšek, Olbrichov projekt deželnega dvorca v Ljubljani, *ZUZ nv* VIII, 1970, pp. 95—106, 7 repr.

106

»Res, gre za miselnost«, *NRazgl* XIX, št. 16, 28. VIII. 1970, p. 488 in 479, fotogr. E. Ravnikarja.
Pogovor NRazgl z E. Ravnikarjem ob projektu za ureditev lj gradu.

107

Miloš Savić, Natečaj za Split III, *Sinteza* 16, 1970, pp. 59—60, 3 repr.

108

Ivan Sedej, Ljudske prvine v arhitekturi mesta Kranja (teoretična skica), *Kranjski zbornik* 1970, pp. 262—267.

109

Saša Sedlar, Skrb za urejanje prostora, tema, ki nas mora zanimati, *NRazgl* XIX, št. 21, 13. XI. 1970, pp. 645—646.

110

Izidor Simčič, Gibljiva arhitektura kot funkcija in izraz, *Sinteza* 18/19, 1970, p. 88, 4 repr.

111

Sandi Sitar, Drevo-votlina? Poročilo o nekem razmišljanju, *Problemi* 1970, št. 89/90, Aktualnosti, pp. 17—18.
O delu arhitekta D. Simčiča.

112

Janez Suhadolc, S poti po Turčiji, *Sinteza* 16, 1970, pp. 70—72, 10 repr.

113

Marjan Šorli, Dajmo mu ustrezno funkcijo, k načrtom za obnovo ljubljanskega gradu, *Delo* XII, št. 165, 20. VI. 1970, p. 17.

114

Nace Šumi, Nova Štifta pri Ribnici, *ZUZ nv* VIII, 1970, pp. 95—106, 7 repr.

115

Marjan Tepina, Metode in smotri regionalnega planiranja in urbanizma, *Sinteza* 16, 1970, pp. 55—56.

116

Aleksander Trumić, Sarajevska arhitekturna kronika, *Sinteza* 16, 1970, pp. 84—85, 2 repr.

117

id., Sarajevska arhitekturna kronika, *Sinteza* 17, 1970, pp. 67—68, 4 repr.

118

id., Sarajevska arhitekturna kronika, *Sinteza* 18/19, 1970, p. 105.

119

Vlado Valenčič, Ljubljansko stavbeništvo od srede 19. stoletja do začetka 20. stoletja, *Kron* XVIII, št. 3, 1970, pp. 135—136, 2 fotogr. + 2 skici.

120

Darko Venturini, Zagrebška arhitekturna kronika, *Sinteza* 16, 1970, pp. 82—83, 4 repr.

121

id., Zagrebška arhitekturna kronika, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 103—104, 6 repr.

122

Marijan Zadnikar, Ptujska minoritska cerkev, *Delo* XII, št. 144, 30. V. 1970, p. 20.

MUZEOLOGIJA IN KONSERVATORSTVO

123

Cene Avguštin, Razvoj muzejske dejavnosti v Kranju, *Kranjski zbornik* 1970, pp. 154—157.

124

Društvu slovenskih likovnih umetnikov, pododboru za Primorsko, Koper. Odgovor na javno pismo, *NRazgl* XIX, št. 1, 4. I. 1970, pp. 8—9.
Pismo Rep. sekr. za urbanizem, Rep. urb. inšpektorata o lokaciji hotela Punta v Piranu.

125

J(ure) Kislinger, Svetina nad Celjem. Primer kompletnega spomeniškovarstvenega posega, *Večer*, št. 244, 20. X. 1970, ilustr.

126

id., Restavriranje gotskih fresk, Bistrica ob Sotli, velik pomen odkritja avtorja poslikave Mihaela iz Vidma, *Večer* št. 240, 15. X. 1970, ilustr.

127

Tone Knez, Dolenjski muzej in njegove zbirke, *Kron* XVIII, št. 3, pp. 173—175.

128

Ivan Sedej, Kulturni spomeniki in družba (posvetovanje ICOMOS v Leningradu od 1. do 8. IX. 1969), *Sinteza* 16, 1970, pp. 61—62.

129

Lado Smrekar, Praznik dolenjskih Benetk, *DL* št. 35, 27. VIII. 1970, p. 4, ilustr.

130

France Štukl, Nova muzejska zbirka v Železnikih, *Kron* XVIII, št. 1, pp. 48—49.

131

H(anka) Štular, Razstave v slovenskih muzejih in galerijah, poročilo za leto 1969, *Argo* št. 1, 1970, pp. 12 do 36.

132

Usoda nekega projekta in neke odločbe, *NRazgl* XIX, št. 5, 6. III. 1970, pp. 132—133.
Pismo medobčinskega zavoda za spomeniško varstvo, Piran ob hotelu na piranski Punti ter o metodah in načinih.

133

Sergej Vrišer, Deset let v skrbi za kulturno podobo mesta in pokrajine, *Dialogi* VI, št. 1, 1970, pp. 24—26.
O mrb zavodu za spom. varstvo.

134

Ivan Zelko, Sledovi srednjeveškega Špitaliča pri Konjicah, *Kron* XVIII, št. 2, 1970, pp. 71—75, 6 repr.

135

Olga Zupan, Spomeniško varstvo na Gorenjskem, *Kranjski zbornik* 1970, pp. 157—160.

136

Niko Žumer, Muzejska zbirka v Železnikih, *LRazgl* XVII, 1970, pp. 150—158.

KNJIŽNE NOVOSTI, PREVODI IN OCENE

137

Arhivi v Sloveniji (sest. in ur. Jože Žontar in Sergij Vilfan). Arhivsko društvo Slovenije, Lj 1970.

138

Angelos Baš, Noša na Slovenskem v poznem srednjem veku in 16. stoletju, MK, Lj 1970.
Rec.: Slavko Kremenšek, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 94—95; inš(Severin Šali) *Delo* XIII, št. 182, 8. VII. 1971, p. 12; Sergej Vrišer, *Dialogi* VII, št. 7/8, 1971, pp. 467—470; Vili Vuk, *NRazgl* XX, št. 16, 27. VIII. 1971, p. 483.

139

Oto Bihalji-Merin, Marij Pregelj. (Prev. Janez Gradišnik, Viktor Jesenik, biogr. pod., lit. Ljerka Menaše). Obzorja, Mrb 1970.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XX, št. 226, 21. VIII. 1970, p. 17; Ivan Sedej, *Sinteza* 21/22, 1970, p. 91.

140

Janez Bogataj in Jože Faganel, Doslovče. »Kult. in nar. spom. Slov.«, Zavod za spom. varstvo SRS, Lj, Obzorja, Mrb 1970.

141

Lojze Bolta in Vera Kolšek, Stalna arheološka razstava Pokrajinskega muzeja v Celju. »Kult. in nar. spom. Slov.«, Zavod za spom. varstvo SRS, Lj, Obzorja, Mrb 1970.

142

Emilijan Cevc, Poznogotska plastika na Slovenskem, Slov. matica, Lj 1970, 344 str.
Rec.: France Štukl, *Kron* XIX, št. 3, 1971, p. 182; Sergej Vrišer, *NRazgl* XX, št. 19, 8. X. 1971, pp. 572—573.

143

id., France Stelè, Umetnost v Primorju, *ZUZ nv* VIII, 1970, pp. 283 do 286.
France Stelè, Umetnost v Primorju, Slov. matica, Lj 1960.

144

id., Marijan Zadnikar, Znamenja na Slovenskem, *ZUZ nv* VIII, 1970, pp. 286—292, 6 repr.
Marijan Zadnikar, Znamenja na Slovenskem, Slov. matica, Lj 1964.

145

Iva in Jože Curk, Ptuj, MK, Lj, 1970.
Rec.: Irena Vilfan, *Kron* XX, št. 1, 1971, pp. 58—60.

146

Špelca Čopič, »Oči domovine«, *Sinteza* 17, 1970, p. 54.
Oči domovine, predg. Jure Kaštelan, Šolska knjiga, Zgb 1968.

147

ead., Veno Pilon, »Orakelj slikarjev«, *Sinteza* 17, 1970, p. 53.
Po fr. orig. «L'oracle des peintres», tisk Jean Vodaine, Basse-Yutz, Francija 1968 — je avtor predelal in dopolnil slov. izdajo, Ajdovščina 1969.

148

Dolenjska and Bela Krajina (Lowland Slovenia and the White March), ed.: France Stelè and Ivan Bratko, texts by France Stelè, France Planina, Franček Saje, Niko Kuret, DZS, Lj 1970.
Isto v nem. in srbhrv.

149

Željko Grum, Ivan Meštrović, 2 sprem. izdaja, DZS, Lj 1970.
Rec.: E. Cevc, *Delo* XIII, št. 149, 4. VI. 1971, p. 12; I. Gedrih, *NRazgl* XX, št. 8, 23. IV. 1971, pp. 244—245; D. Horvatić, *Sinteza* 20, 1971, p. 80.

150

Dubravko Horvatić, Duško Kečkemet, Ivan Rendić, Življenje in delo, *Sinteza* 17, 1970, p. 54.
Duško Kečkemet, Ivan Rendić, Življenje in delo, Supetar 1969.

151

id., Kruno Prijatelj, Dubrovačko slikarstvo XV—XVI stoljeća, *Sinteza* 16, 1970, p. 68.
Kruno Prijatelj, Dubrovačko slikarstvo XV—XVI stoljeća, Zora, Zgb 1968.

152

id., Kruno Prijatelj, Matej Ponzoni-Pončun, *Sinteza* 18/19, 1970, p. 94.
Kruno Prijatelj, Matej Ponzoni-Pončun, »Pončun pengač glasoviti«, Galerija umjetnina, Split 1970.

153
Tomislav Hruškovec, Tamara Talbot Rice, Stara umetnost osrednje Azije, *Sinteza* 16, 1970, p. 69.
Tamara Talbot Rice, Stara umetnost osrednje Azije, Jugoslavija, Bgd 1968.

154
J(anko) Jarc, T(one) Knez, J(ože) Mlinarič, Vodnik po Novem mestu (Zgod. in gosp. opis ter vodnik po mestu in Dol. muzeju.) Novo mesto 1970.

155
Katalog umetnostne galerije Maribor. (Andrej Ujčič in Maja Vetrih). Mrb 1970.

156
Duško Kečkemet, Ivan Meštrović, Jedini put da se bude umjetnik jest raditi. *Delo*, Lj, Spektar, Zgb 1970. Izšlo tudi v angl, nem, fr, it, rus j. Rec.; Igor Gedrih, *NRazgl* XX, št. 8, 23. IV. 1971, pp. 244—245; Dubravko Horvatić, *Sinteza* 20, 1971, p. 80.

157
Ivan Komelj, France Stelè, Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja, *Sinteza* 18/19, 1970, p. 93.
France Stelè, Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja. Slov. matica, Lj 1969.

158
Janez Kos, Janez Vajkard Valvasor, Topographia Ducatus Carniolae Modernae, *Kron* XVIII, št. 3, 1970, pp. 189—190.
Janez Vajkard Valvasor, Topographia Ducatus Carniolae Modernae (spremna beseda Branko Reisp). *CZ*, Lj in dr. R. Trofenik, München 1970, faks.

159
Tine Kurent, Modularna evritmija šempetrskih edikul, Nar. muz., Lj 1970.

160
Le Corbusier. Tekst Carlo Cresti, prev. Bogo Stopar. »Mojstri XX. stoletja«, *DZS*, Lj, Naprijed, Zgb 1970.
Rec.: Marjan Šorli, *Delo* XIII, št. 69, 13. III. 1971, p. 18.

161
Gorazd Makarovič, Slovenske panjske končnice, MK, Lj 1970.

162
Luc Menaše, Enciklopedija likovnih umjetnosti, I—IV, *ZUZ nv* VIII, 1970, pp. 276—281.
Enciklopedija likovnih umjetnosti, I—IV. Leksikografski zavod FNRJ, Zgb 1959—1966.

163
Joan Miro. Tekst Mario Bucci, prev. Zorka Bradač. »Mojstri XX. stoletja«, DZS, Lj, Naprijed, Zgb 1970.

164
Vojeslav Molè, Iz knjige spominov. Slov. matica, Lj 1970.
Rec.: Tomaž Brejc, *Sodobnost* št. 7, 1972, pp. 741—743; Jure Mikuž, *ZUZ* nv IX, 1972, pp. 167—168; Dimitrij Rupel, *NRazgl* XX, št. 9, 14. V. 1971, pp. 273—274.

165
Matija Murko, Varstvo spomenikov XII, *Sinteza* 16, 1970, pp. 68—69.

166
Marjan Mušič, Arhitektura slovenskega kozolca, CZ, Lj 1970.
Rec.: A. Mohorovičić, *NRazgl* XX, št. 1, 15. I. 1971, p. 17; France Stelè, Sodobnost št. 4, 1971, pp. 418—420.

167
Oblikovanje v Jugoslaviji. Savez lik. um. primenjenih um, Jugoslavije, Bgd 1970.

168
Pablo Picasso. Tekst Hans L. Jaffe, prev. Maks Veselko. »Mojstri XX. stoletja«, DZS, Lj, Naprijed, Zgb 1970.

169
Damjan Prelovšek, Marco Pozzetto, Jože Plečnik e la scuola di Otto Wagner, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 91—93.
Marco Pozzetto, Jože Plečnik e la scuola di Otto Wagner. Alba, Torino 1968.

170
Revolucija in umetnost, risbe iz zaporov in taborišč. Izbrali in uredili Aleksander Bassin, Vladimir Laković, Vera Visočnik. Nova gorica 1970.
Rec.: C. Velepič, *Delo* XII, št. 113, 25. IV. 1970, p. 18; id., *Dnevnik* XX, št. 173, 28. VI. 1970, p. 13.

171
Ksenija Rozman, Branko Fučić, Istarske freske, *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 292—293.
Branko Fučić, Istarske freske. »Umjetnički spomenici Jugoslavije«, Zora, Zgb 1963.

172
Branko Rudolf, Zgodovina umetnosti iz madžarščine, *Dialogi* VI, št. 3, 1970, pp. 202—204.

Tivadar Artner, A kozépkor művészete. Srečanje s srednjeveško umetnostjo. Prev. France Bratkovič. MK, Lj, Corvinia, Budimpešta 1969.

173

Ivan Sedej, Tri številke Sinteze, revije za likovno kulturo, *NRazgl* XIX, št. 4, 20. XI. 1970, p. 112.
Ob številkah 13/14, 15.

174

id., Slovenske umetnostne topografije in topografsko gradivo, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 93—94.
Jože Curk, Topografsko gradivo I—IX (sakralni spomeniki na območju občin: Celje, Žalec, Velenje, Slov. Konjice, Mozirje, Šmarje pri Jelšah, Šentjur, Laško) ter topografsko gradivo z območja Ormož, Ljutomer, Radgona; dr. Marijan Zadnikar, Rotunda v Selu, Martjanci, Gradivo za umetnostno topografijo Kočevske; Stane Bernik, Kočevje.

175

France Stelè, Emblematika, zrcalo duhovnih razpoloženj baročnega človeka, *NRazgl* XIX, št. 13, 3. VII. 1970, p. 400.
V zvezi s 3 knjigami dr. Grete Lesky.

176

id., Slovenski impresionisti, DZS, Lj 1970.
Rec.: J(ože) Sn(oj), *Delo* XII, št. 302, 5. XI. 1970, p. 5; Emilijan Cevc, *Delo* XII, št. 315, 18. XI. 1970, p. 13; Jože Kori, *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 168—170; Andrej Pavlovec, *Sodobnost* št. 1, 1971, pp. 95—97; Marijan Tršar, *NRazgl* XX, št. 2, 29. I. 1971, p. 48.

177

France Štukl, Ars Sloveniae — Ivan Komelj, Gotska arhitektura, MK 1970, *Kron* XVIII, št. 3, 1970, p. 182.
Ivan Komelj, Gotska arhitektura. «Ars Sloveniae», MK, Lj 1970.

178

id., Nace Šumi, Arhitektura XVII. stoletja na Slovenskem, Slovenska matica, Ljubljana 1969, *Kron* XVIII, št. 3, 1970, pp. 182—183.
Nace Šumi, Arhitektura XVII. stoletja na Slovenskem. Slov. matica, Lj 1969.

179

id., Ars Sloveniae — Nace Šumi, Baročna arhitektura, MK 1969, *Kron* XVIII, št. 1, 1970, p. 57.
Nace Šumi, Baročna arhitektura. «Ars Sloveniae», MK, Lj 1969.

180

Marijan Tršar, Bettina Hürlimann, Svet v slikanici, *Sinteza* 17, 1970, pp. 53—54.
Bettina Hürlimann, Svet v slikanici, moderne slikanice iz 24 dežel. MK, Lj, 1968.

181

id., Hoja za poustvarjeno lepoto, Obzorja, Mrb 1970.
Rec.: Igor Gedrih, *Dialogi* št. 10, 1971, pp. 605—607.

182

id., Likovni elementi v moderni umetnosti. Prosvetni servis, Lj 1970.

183

id., Pilonov »Orakelj« v slovenščini, *NRazgl* XIX, št. 7, 3. IV. 1970, p. 211.

184

Umetnost. O človeški ustvarjalni domišljiji. Prev. in prir. Janko Moder. »Sodobna ilustrirana enciklopedija« 3, MK, Lj 1967 (1970).

185

Umetnostni zakladi Jugoslavije. Ur. in uv napisal Oto Bihalji-Merin. Jugoslavija, Bgd, DZS, Lj.
Rec.: Marijan Zadnikar, *NRazgl* XX, št. 16, 27. VIII. 1971, pp. 486—487.

186

Irena Vilfan, Jože Curk, Ozemlje slovenjebistriške občine, Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, Zbirka vodnikov št. 12, Ljubljana, 1968, *Kron* XVIII, št. 3, 1970, pp. 183—184.
Jože Curk, Ozemlje slovenjebistriške občine. »Kult. in nar. spom. Slov.«, Zavod za spom. varstvo SRS, Lj; Obzorja, Mrb 1968.

187

ead., Ivan Komelj, Sevniški grad in lutrovska klet, Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, Zbirka vodnikov št. 20, Ljubljana 1969, *Kron* XVIII, št. 3, 1970, pp. 184—185.
Ivan Komelj, Sevniški grad in lutrovska klet. »Kult. in nar. spom. Slov.«, Zavod za spom. varstvo SRS, Lj; Obzorja, Mrb 1969.

188

ead., Kranj, Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, Zbirka vodnikov št. 19, Ljubljana 1969, *Kron* XVIII, št. 3, 1970, p. 184.

Kranj. »Kult. in nar. spom. Slov.«, Zavod za spom. varstvo SRS, Lj; Obzorja, Mrb 1969.

189

ead., Mariborski grad, Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, Zbirka vodnikov, 17. zvezek, Ljubljana, 1969, *Kron* XVIII, št. 1, 1970. pp. 58—59.
Mariborski grad. »Kult. in nar. spom Slov.« Zavod za spom. varstvo SRS, Lj; Obzorja, Mrb 1969.

190

ead., Muljava, Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, Zbirka vodnikov, 16. zvezek, Ljubljana 1968, *Kron* XVIII, št. 1, 1970, p. 58.
Muljava. »Kult. in nar. spom. Slov.«, Zavod za spom. varstvo SRS, Lj; Obzorja, Mrb 1968.

191

ead., Marijan Zadnikar, Stiški samostan, Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, Zbirka vodnikov, 18. zvezek, Ljubljana 1969, *Kron* XVIII, št. 1, 1970, pp. 59—60.
Marijan Zadnikar, Stiški samostan. »Kult. in nar. spom. Slov.«, Zavod za spom. varstvo SRS, Lj; Obzorja, Mrb 1969.

192

Sergej Vrišer, Sladka gora. »Kult. in nar. spom. Slov.«, Zavod za spom. varstvo SRS, Lj; Obzorja, Mrb 1970.

193

Marijan Zadnikar, Romanska umetnost, «Ars Sloveniae», MK, Lj 1970.
Rec.: Nace Šumi, *Delo* XII, št. III, 23. IV. 1970, p. 11; France Štukl, *Kron* XVIII, št. 3, 1970, pp. 181—182.

194

Marijan Zadnikar, Romanska umetnost v Skandinaviji, *Sinteza* 16, 1970, pp. 67—68, 2 repr.
Armin Tuulse, Scandinavia romanica, Dunaj, Schroll 1968.

RAZSTAVE — SKUPINSKE

195

Dokumentacija razstav in nagrad, *Sinteza* 17, 1970, pp. 70—71; dokumentacija nagrad in izvirne ilustracije, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 107—111; dokumentacija razstav in nagrad, *Sinteza* 20, 1971, pp. 94—98.

Benetke

196

XXXV^e Biennale di Venezia. Jun.—okt. 1970, (V jug. paviljonu J. Bernik, J. Buić, D. Džamonja, rk, uv Zoran Kržišnik).

Rec.: B. Avsenak, 35. medn. bienale lik. um. v Benetkah, *Večer* št. 233, 7. X. 1970; Aleksander Bassin, Le na videz v znamenju konvencije, zapis ob 35. bienalu, *Delo* XII, št. 185, 11. VII. 1970, p. 17; id., Širina sicer ozkega razpona figuralne tendence na 35. beneškem bienalu, *Sinteza* 18/19, 1970, p. 5; Stane Bernik, Po sledi likovnoprostorskih formulacij, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 9—10, 20 repr; Peter Breščak, Izjemnost jugoslovanskega deleža, *Delo* XII, št. 169, 14. VI. 1970, p. 5, ilustr.; Ješa Denegri, Skromen prispevek 35. bienala, *Sinteza* 18/19, 1970, p. 1; Carlo Milic, Jugoslovanski paviljon na 35. beneškem bienalu, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 3—4; Tatjana Wolf, XXXV. mednarodni beneški bienale, *Problemi* VIII, št. 93, 1970.

197

Carlo Milic, Od Riccija do Tiepola: ciklus beneškega slikarstva 18. stoletja je končan, *Sinteza* 16, 1970, pp. 62—63, 3 repr.
Ob razstavi »Od Riccija do Tiepola« v Doževi palači.

Beograd

198

Ješa Denegri, Beograjska likovna kronika, *Sinteza* 16, 1970, pp. 79—80, 2 repr.

Ob razstavah v času: junij—september 1969.

199

id., Beograjska likovna kronika, *Sinteza* 17, 1970, pp. 61—63, 4 repr.
Ob razstavah v času: oktober 1969 do januar 1970.

200

id., Beograjska likovna kronika, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 101—102, 1 repr.
Ob razstavah v času: marec—julij 1970.

201

Biljana Tomić, Petindvajset dni v beograjski galeriji 212, *Sinteza* 16, 1970, pp. 63—64.

Galerija Doma omladine:

202

Neokonstruktivisti. 9.—23. V. 1970, rk, uv Aleksander Bassin. (Od Slov.: D. Čadež-Lapajne, D. Hrvacki, T. Lapajne, D. Tršar in V. Tušek.)

Dom JNA:

203

25 let slovenske grafike. 3.—18. XI. 1970.

Razstava je bila prenešena iz Moderne galerije v Ljubljani.

Muzej sodobne umetnosti:

204

IV. beograjski trienale jugoslovanske likovne umetnosti. 3. VII.—15. IX. 1970, rk, uv M. B. Protić, A. Čelebonović, A. Bassin, B. Kelemen, B. Tomić, Melita Stelè, J. Denegri. (Od Slov. so sodelovali: J. Bernik, J. Boljka, D. Čadež-Lapajne, R. Debenjak, M. Hanžek, Dž. Hozo, A. Jemec, D. Hrvacki, Z. Jeraj, V. Kovač-Chubby, M. Krašovec, S. Kregar, T. Lapajne, V. Makuc, A. Maraž, M. Matanović, Kiar-Meško, F. Mihelič, D. Nez, I. Plamen-Geister, Marjan Pogačnik F. Rotar, G. Stupica, A. Šalamun, T. Šalamun, Š. Tihec, D. Tršar, M. Vojska, F. Zagoričnik.)

Rec.: Aleksander Bassin, IV. beograjski trienale likovne umetnosti Jugoslavije, *NRazgl* XIX, št. 16, 28. VIII. 1970, pp. 485—486; id., Za gledalca, obiskovalca in še za koga, *Večer* št. 173, 29. VII. 1970; Š. Čopič, IV. beograjski trienale, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 11—17, 13 repr; B. Pogačnik, Beograjski trienale, *Delo* XII, št. 206, 1. VIII. 1970, p. 17.

Bled

205

25 let slovenske grafike. Vila Bled 10. VII.—10. VIII. 1970, seznam del Melita Stelè-Možina.

206

Slovenski samorastniki. Vila Bled 14. VIII.—6. IX. 1970, rk, uv Zoran Kržišnik, seznam razstavljenih del.

Bradford

207

International Print Biennale. Bradford City Gallery and Museum 25. IX.—31. XII. 1970, rk. (Od Slov. so sodelovali: J. Bernik, B. Borčič, Dž. Hozo, J. Horvat-Jaki, A. Jemec, Kiar-Meško, T. Stegovec, M. Vojska.

Celje

208

Milena Moškon, Celjska likovna kronika, *Sinteza* 17, 1970, pp. 58—59.
Ob razstavah v letu 1969.
ead., Celjska likovna kronika, *Sinteza* 18/19, 1970, p. 98, 1 repr.

209

Društvena razstava. (Pododbor DSLU Celje). Likovni salon, 6. XI.—28. XI. 1970 (rk, uv J. Kislinger, 12 repr.)
Sodelovali so: Leopold Hočevar, Jože Horvat-Jaki, Janez Knez, Miroslav Kugler, Avgust Lavrenčič, Milan Lorenčak, Darinka Pavletič-Lorenčak, Viktor Povše, Milan Rijavec, M. Tomanič, Alojz Zavolovšek, Jelica Žuža.
Rec.: J(uro) K(islinger), Skupna razstava celjskega likovnega kroga, *Večer* št. 36, 13. XI. 1970, ilustr.

210

Likovna sekcija SKUD F. Prešeren, Foyer SLG, maj 1970.

211

Stare voščilnice. Likovni salon, 13.—24. VII. 1970.
Priredil Pokrajinski muzej Celje v sodelovanju z Mestnim muzejem v Lj.

212

Sodobna srbska grafika. Likovni salon, 4. IX.—26. IX. 1970.
Razstavo je posredoval Muzej sodobne umetnosti Beograd.
Rec.: J(uro) K(islinger), Sodobna srbska grafika, Likovni salon, Celje, *Večer* št. 217, 18. IX. 1970.

213

Slikarji iz Ronk (Italija). Galerija Muzeja revolucije, 27. XI.—10. XII. 1970.

Čačak

214

VI. memorial Nadežde Petrović. Umetnička galerija »Nadežda Petrović, 6.—30. IX. 1970 (rk, uv dr. Štefka Cobelj, biogr. pod. repr).
Od Slov. so sodelovali: J. Ciuha, Z. Didek, M. Sedej ml.

Dortmund

215

Mladi slovenski umetniki. Avgust 1970.
Sodelovali so: Kostja Gatnik, Z. Jeraj, B. Jesih, M. Krašovec, L. Pengov; razstavo so v novembru prenesli v Marburg.

Duisburg

216

Boljka, Zelenko. Gal. Neuburger, 2. X.—21. X. 1970.

Firenze

217

Seconda biennale internazionale della grafica. La grafica tra le due guerre 1918/1939. Pal. Strozzi, 30. IV.—29. VI. 1970. (Rk, za jug. oddelek uv Mirjana Kačarević.)
Od Slov. so sodelovali: B. Jakac, V. Makuc, F. Mihelič.

Graz

218

Werke der fünften internationalen Malerwochen 1970 auf Schloss Retzhof, Leibnitz. Neue Gal. am Landesmuseum Joanneum (rk, uv Wilfried Skreiner).
Od Slov. je sodelovala M. Krašovec.

Idrija

219

Razstava slikarske kolonije Idrija, 1970. (Rk, uv Sandi Sitar.)

Jesenice

220

Maruša Avguštin, Na Jesenicah razstavlja 16 dolikovcev, *Glas* št. 14, 21. XI. 1970, p. 6.
Ob razstavi skupine DOLIK na Jesenicah.

Knokke

221

Tatjana Wolf, Pop art — novi realizem, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 78—79, 9 repr.
Ob razstavi z istim naslovom v okviru XXIII. belgijskega poletnega festivala v letovišču Knokke.

Koper

222

Janez Mikuž, Likovna kronika slovenske obale, *Sinteza* 16, 1970, p. 76.

223

id., Likovna kronika slovenske obale, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 99—100.

224

Aleksander Bassin, Razstava v galeriji Loža, *NRazgl* XIX, št. 19, 9. X. 1970, p. 576.
Ob razstavi grafik B. Miljuša in Slavka Ćvorovića v Kopru.

225

Janez Mikuž, Razstava v galeriji Loža v Kopru, *Obala*, št. 3, 1970, pp. 48—49, ilustr.
Ob razstavi: S. Kregar, Š. Planinc, J. Horvat-Jaki, Z. Apollonio, K. Meško.

Kostanjevica

226

Naivni kiparji Jugoslavije. Lamutov likovni salon, 11. VII.—7. VIII. 1970 (rk, uv Vladimir Maleković).
Rec.: Vladimir Maleković, Ob prvi razstavi naivnega kiparstva v Jugoslaviji, *NRazgl* XIX, št. 14, 17. VII. 1970, pp. 432—433, 8 repr.; Snežna Šlamberger, Iskrenost ujeta v les, železo, kamen, *Dnevnik* XX, št. 199, 26. VII. 1970, p. 13.

Krakow

227

III. Miedzynarodowe Biennale Grafiki (rk).
Od Slov. so razstavljali: B. Borčič, R. Debenjak, Dž. Hozo, V. Makuc.

Kranj

228

A(ndrej) Pavlovec, Nenaivni samouki? V Kranju razstavljajo J. in K. Peternelj in A. Plemelj, *Dnevnik* XX, št. 10, 13. I. 1970, p. 5.
Ob razstavi v Mestni hiši (26. XII. 1969—15. I. 1970).

229

Milan Batista - Dušan Premrl. Mestna hiša, 6. XI.—1. III. 1970, vabilo.
Rec.: A(ndrej) Pavlovec, Razdvojenost v galeriji, *Dnevnik* XX, št. 40, p. 5; id., Dva v Mestni galeriji, *Glas* št. 11, 11. XI. 1970, p. 7, ilustr.

230

L. Bront-A. Colo-Mutinelli-G. Tavagnacco. Mestna hiša, 2.—17. III. 1970, vabilo.

231

Vedute krajev s celjskega območja v 19. stoletju. Mestna hiša, 18. III.—2. IV. 1970.

232

Janko Dolenc - Alojz Jerčič. Prešernova hiša, 18. III.—9. IV. 1970, vabilo.
Rec.: Peter Breščak, Spopad s snovjo in gradivom, *Delo* XIX, št. 88, 31. III. 1970, p. 5; A. Pavlovec, Les in železo, *Glas* št. 23, 25. III. 1970, p. 7; id., Izpoved v lesu in železu, *Dnevnik* XX, št. 88, 1. IV. 1970, p. 7.

233

Kranjski portali. Klet v Prešernovi hiši, 1. VII.—19. VIII. 1970.

234

Henrik Marchel, Marko Pogačnik, Vinko Tušek. Kranj 6. XI.—20. XI. 1970.
Rec.: A. Pavlovec, Likovni projekt treh, *Glas*, št. 13, 18. XI. 1970, p. 7, ilustr.

Krško

235

Klub likovnih amaterjev. Galerija Krško, 12. XI.—27. XI. 1970.

Lausanne

236

3e salon international de Galerie pilotes, artistes et découvreurs de notre temps. Musée cantonal des beaux-arts, jun.—okt. 1970 (rk, uv za oddelek Moderne galerije v Ljubljani Zoran Kržišnik).
Od Slov. so razstavljali: J. Bernik, A. Jemec, Kiar-Meško, F. Rotar, G. Stupica, S. Tihec, D. Tršar. Razstavo so prenesli v Pariz, okt.—dec. 1970.

Lima

237

Božidar Borko, Naša grafika v Peruju, Razstava v galeriji Saldias v Limi, *Delo* XII, št. 262, 26. IX. 1970, p. 17.

Ljubljana

238

Aleksander Bassin, Likovno pismo iz Ljubljane, *Večer* št. 4, 7. I. 1970; ib., št. 41, 19. XI. 1970; ib., št. 104, 7. V. 1970; ib., št. 127, 3. VI. 1970; ib., št. 162, 15. VII. 1970; ib., št. 171, 7. VIII. 1970; ib., št. 259, 6. IX. 1970.

239

id., Marginalije ob grafičnem trenutku 69, *Sinteza* 16, 1970, pp. 1—7, 14 repr.
Ob grafičnem bienalu v Lj, 1969.

240

Stane Bernik, Dve razstavi o Krasu, *Sinteza* 16, 1970, p. 66, 2 repr.
Ob razstavah v Etnografskem muzeju leta 1969. (Tržaški Kras in Kraška hiša.)

241

Janez Mesesnel, Ljubljanska likovna kronika, *Sinteza* 16, 1970, pp. 73—74, 5 repr.
O razstavah od junija do novembra 1969.

242

id., Ljubljanska likovna kronika, *Sinteza* 17, 1970, pp. 55—57, 8 repr.
O razstavah: Igor Pleško; France Slana; Tinca Stegovec; Stare voščilnice; Vjenceslav Richter; Maks Kavčič, Miha Maleš, Lajči Pandur; Peter Adamič; Maksim Sedej ml.; Kostja Gatnik, Metka Krašovec, Lojze Logar, Franc Novinc; Borut Pečar; Miroslav Šutej; Dora Plestenjak; Štefan Planinc in Jože Ciuha; France Zupet-Krištof; Francosko naivno slikarstvo; Stane Kumar in Janez Boljka; Neokonstruktivisti; France Peršin.

243

id., Ljubljanska likovna kronika, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 95—97, 8 repr.
O razstavah: A. Jemec; M. Maleš; M. Vovk; 25 let slovenske grafike; Jakopičeva šola; Z. Tišljar; Sodobna češka umetnost; Razstava Društva slov. lik. umetnikov; I. Rahovsky-Kralj; Slana in Jaki; Orlopp Detlev; Baldan, Marassi, Perizi, Stolfa in Zavagno; Razstave ob festivalskih prireditvah; M. Vojska; J. Pirnat; R. Jakopič.

244

id., Primerno dopolnilo, Stane Kumar in Janez Boljka v Muzeju revolucije, *Delo* XII, št. 103, 15. IV. 1970, p. 5.

245

id., Dve razstavi treh. Perko in Keršič v Metalki, Pengov v Klubu kulturnih delavcev, *Delo* XII, št. 289, 23. X. 1970, p. 5.

Razstavišče Arkade:

246

Antični bron v Jugoslaviji, 11. III.—16. IV. 1970 (rk, srbhrv, vložek v slov.).
Rec.: Jože Kastelic, Antični bron, prva razstava v novem razstavnem paviljonu v Ljubljani, *NRazgl* XIX, št. 6, 20. III. 1970, p. 166, 8 repr.

247

Uniforme v zgodovini, 26. V.—13. VII. 1970, rk.
Rec.: Sergej Vrišer, Uniforme v zgodovini, nov korak v naši kostumografiji, *NRazgl* XIX, št. 11, 5. VI. 1970, pp. 333—334, 6 repr.

Dom JLA:

248

Razstava Društva likovnih samorastnikov, 9. XI.—15. XI. 1970.

Gospodarsko razstavišče:

249

Likovni svet otrok in mladine — likovna umetnost in vzgoja, 19. XI.—25. XI. 1970.
Rec.: Janez Mesesnel, Prireditev, ki terja temeljne premike, *Delo* XII, št. 332, 8. XII. 1970, p. 5.

Mestna galerija:

250

Aleksander Bassin, Kavčič, Pandur in Maleš v Mestni galeriji, *NRazgl* XIX, št. 1, 9. I. 1970, p. 17.
Ob razstavi v decembru 1969.

251

Janez Mesesnel, Trije slikarji v Mestni galeriji, *Delo* XII, št. 11, 13. I. 1970, p. 5.
Ob razstavi v decembru 1969.

252

Gatnik, Krašovec, Logar, Novinc, 26. I.—14. XI. 1970 (rk, uv Aleksander Bassin, biogr. pod., seznam del, 7 repr.).
Rec.: Srečanje z mladimi slikarji in grafiki, *NRazgl* XIX, št. 3, 6. XI. 1970, p. 81, Janez Mesesnel, In medias res!, *Delo* XII, št. 39, 10. XI. 1970, p. 5; A. Pollak, Lepota je v izvirnosti, *Dnevnik* XX, št. 34, 6. XI. 1970, p. 5.

253

Razstava natečajnih del za spomenik Ivanu Cankarju, 28. I.—14. II. 1970.

254

Razstava natečajnih del za ploščad Borisa Kraigherja, 16. XI.—21. XI. 1970.

255

Ciuha, Planinc, 18. III.—8. IV. 1970, 18. III.—18. IV. 1970 (rk, uv Zoran Kržišnik).
Rec.: Aleksander Bassin, Planinc in Ciuha v Mestni galeriji, *NRazgl* XIX, št. 8, 17. IV. 1970, p. 242; Mirko Juteršek, Nov, svoboden svet, *Dnevnik* XX, št. 76, 20. III. 1970, p. 5; Janez Mesesnel, Dva umetnika — dvoje svetov, *Delo* XII, št. 82, 25. III. 1970, p. 5; Marjan Tršar, Jože Ciuha in Štefan Planinc v Mestni galeriji, *Sodobnost* 1970, št. 6, pp. 660—663.

256

Češka umetnost, 5. VI.—26. 1970 (rk, uv Eva Petrová, 45 repr, seznam razstavljalcev).
Rec.: Aleksander Bassin, Sodobna češkoslovaška umetnost, *NRazgl* XIX, št. 14, 17. VII. 1970, p. 433; Janez Mesesnel, Sodobna češka umetnost, *Delo* XII, št. 157, 12. VI. 1970, p. 5.

257

Marija Braut, Petar Dabac, 10. VIII. do 31. VIII. 1970. Razstava fotografij.
Rec.: Aleksander Bassin, V tradiciji zagrebške šole, *NRazgl* XIX, št. 16, 28. VIII. 1970, p. 486, Stane Bernik, Objektiva sredi življenja, *Delo* XII, št. 226, 21. VIII. 1970, p. 5.

258

Hrvacki, Iljovski, Šutej, 8. IX.—28. IX. 1970 (rk, uv Aleksander Bassin, Milan Djokić, 6 repr, seznam del, biogr. pod.).
Rec.: Aleksander Bassin, Prezrti napori, *NRazgl* XIX, št. 20, 23. X. 1970, p. 610.

259

OHO, 31. X.—21. XI. 1970 (rk).
Sodelovali so: Milenko Matanović, David Nez, Marko Pogačnik, Andraž Šalamun.
Rec.: A(ndrej) M(edved), OHO razstava, *Tribuna* št. 5, 12. XI. 1970, p. 3.

260

Ameriški psihodelični plakat, 25. XI. do 16. XII. 1970.
Rec.: Franc Zalar, Erupcija cvetne likovne kulture, *Dnevnik* XX, št. 340, 16. XII. 1970, p. 5.

Moderna galerija:

261

Razstava ilustracij ob podelitvi Levstikovih nagrad, 17. III.—30. III. 1970.

262

Od Rousseauja do danes, francoska naivna umetnost, 7. IV.—19. IV. 1970.
Rec.: Aleksander Bassin, Od Rousseauja do danes, *NRazgl* XIX, št. 10, 22. V. 1970, p. 304; J. Mesesnel, Neposreden odnos do lepote, *Delo* XII, št. 104, 16. IV. 1970, p. 5.

263

Atelje '70. Neokonstruktivisti, 11. IV. do 19. IV. 1970 (rp, uv Aleksander Bassin, seznam del, 6 repr).
Sodelovali so: D. Čadež, D. Hrvacki, T. Lapajne, S. Tihec, D. Tršar, V. Tušek.
Rec.: Janez Mesesnel, Oživljeni konstruktivizem, Šest oblikovalcev v ljubljanski Moderni galeriji, *Delo* XII, št. 105, 17. IV. 1970, p. 5; Marijan Tršar, »Neokonstruktivisti v Moderni galeriji«, *NRazgl* XIX, št. 10, 22. V. 1970, p. 305.

264

25 let slovenske grafike, 7. V.—31. V. 1970 (rk, uv Zoran Kržišnik, biogr. pod., kron. Melita Stele-Možina).
Rec.: Aleksander Bassin, Petindvajset let slov. grafike, *NRazgl* XIX, št. 11, 5. VI. 1970, p. 336; Peter Breščak, Pretanjena lepota, *Delo* XII, št. 122, 8. V. 1970, p. 5; Joannes Kosirnik, 25 let slovenske grafike, *Dialogi* VI, št. 11, 1970, pp. 798—800; Janez Mesesnel, 25 let slovenske grafike, *Delo* XII, št. 141, 27. V. 1970, p. 5.

265

Razstava Društva slovenskih likovnih umetnikov, 9. VI.—27. VI. 1970 (rk, uv Marijan Tršar).
Rec.: Aleksander Bassin, Za kvalitetni izbor, *NRazgl* XIX, št. 13, 3. VII. 1970, p. 399; Mirko Juteršek, Cilj — polet in sprostitev, *Dnevnik* XX, št. 156, 11. VI. 1970, p. 5; Janez Mesesnel, Zastareli, a še vedno sveži problemi, *Delo* XII, št. 161, 26. VI. 1970, p. 5.

266

Atelje '70. Baldan, Marassi, Perizi, Stolfa, Zavagno, 10. VII.—19. VII. 1970, rk.
Rec.: Aleksander Bassin, Italijanski gostje, *NRazgl* XIX, št. 15, 7. VIII. 1970, p. 461; Janez Mesesnel, Eksperiment na ravni, *Delo* XII, št. 196, 22. VII. 1970, p. 5.

267

Atelje '70. Ekspresivni figuraliki, 3. IX.—13. IX. 1970, rp, uv Aleksander Bassin, seznam del, 13 repr.).
Na razstavi so sodelovali: Jure Cihlař, Kostja Gatnik, Avgust Gnamuš, Herman Gvardijančič, Zmago Jeraj, Boris Jesih, Metka Krašovec, Lojze Logar, Franc Novinc, Ladislav Pengov, Ratimir Pušelja, Gorazd Šefran, Momo Vuković.
Rec.: Marijan Tršar, Razstava Ateljeja '70, *NRazgl* XIX, št. 19, 9. X. 1970, p. 576.

268

Sodobna švicarska arhitektura. 28. IX. do 12. X. 1970, rk.

269

Atelje '70. Trojka Bled, 22. X.—1. XI. 1970 (rp, uv Melita Stele-Možina, Peter Breščak, seznam del, 3 repr.).
Sodelovali so: Melita Vovk-Štih, Polde Oblak, Slavko Oblak.
Rec.: Aleksander Bassin, »Trojka Bled« v Moderni galeriji, *NRazgl* XIX, št. 21, 13. XI. 1970, p. 646; Janez Mesesnel, Trojka Bled v Ateljeju '70, *Delo* XII, št. 294, 28. X. 1970, p. 5.

270

Atelje '70. Gvardijančič, Jesih, 19. XI. do 30. XI. 1970 (rp, uv Aleksander Bassin, seznam del, 2 repr.).
Rec.: Janez Mesesnel, »Ekspresivna figuralika« na dva načina, *Delo* XII, št. 334, 10. XII. 1970, p. 5; Franc Zalar, Stvarnost kot likovna igra, *Dnevnik* XX, št. 327, 3. XII. 1970, p. 5.

Narodna galerija:

271

Ksenija Rozman, Narodna galerija v Ljubljani, *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 298—309.
O katalogih razstav NG, vodnikih po umetnostnih zbirkah NG, razstavah NG.

272

Stara srbska umetnost (rk, uv Anica Cevc, katalog razstavljenih del).
Rec.: Peter Breščak, Sugestivnost umetnostnega izročila, *Delo* XII, št. 279, 13. X. 1970, p. 5; Mirko Juteršek, Stara srbska umetnost, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 80—82, 5 repr.; Janez Mesesnel, Bogata dediščina duha, *Delo* XII, št. 293, 27. X. 1970, p. 5; Branko Rudolf, Bleščeče zastopstvo, *Večer* št. 257, 4. XI. 1970, ilustr.

Mannheim

273

Razstava gorenjskih slikarjev, 9. III. do 23. III. 1970.

Maribor

274

Andrej Ujčič, Mariborska likovna kronika, *Sinteza* 16, 1970, pp. 74—75, 1 repr.
Ob razstavah med 20. V.—20. IX. 1969.

275

id., Mariborska likovna kronika, *Sinteza* 17, 1970, pp. 57—58.
O razstavah: E. Munch; Skupina 64; W. Messner; A. Gnamuš, B. Čobal; mariborski pododbor DSLU.

276

id., Mariborska likovna kronika, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 97—98.
O razstavah: R. Jakopič; Grafično oblikovanje v službi gospodarstva; Razstava lik. del štud. Ped. akad.; H. Gvardijančič, B. Jesih; 11. razstava del lik. amaterjev; I. Brišnik-Remec; Z. Apollonio; V. Unger; R. Schwarzbauer; J. Tisnikar.

Razstavni salon Rotovž:

277

Bogdan Čobal, Avgust Gnamuš, 14. I. do 28. I. 1970, seznam del.
Rec.: Aleksander Bassin, Srečanje z mladimi slikarji in grafiki, *NRazgl* XIX, št. 3, 6. XI. 1970, p. 81; Z. Jeraj, Med sliko in predmetom, *Večer* št. 21, 27. I. 1970, ilustr.

278

Razstava del članov DSLU, pododbor Maribor, 3. II.—1. III. 1970, seznam.
Rec.: Bogdan Čobal, V znamenju umika pred sodobnostjo, *Dialogi* VI, št. 4, 1970, pp. 263—266; Dušan Mevlja, Mariborski likovniki v salonu Rotovž, *Delo* XII, št. 41, 12. II. 1970, p. 5; Maja Vetrih, Bera zadnjega časa, *Večer* št. 35, 12. II. 1970, ilustr.

279

Grafično oblikovanje v službi gospodarstva, razstava del članov DLOS, pododbor Maribor, 5.—29. III. 1970 (rk, uv Zmago Jeraj).
Sodelovali so: Ivan Dvoršak, Janko Krajšek, Boris Kos, Mirko Reichenberg, Štefan Šnuderl, Vladimir Tošl.
Rec.: B(ranko) R(udolf), Spodbuda ustvarjalni fantaziji, *Večer* št. 72, 27. III. 1970.

280

Razstava likovnih del študentov Pedagoške akademije v Mariboru, 1.—12. IV. 1970, seznam del.
Sodelovali so: N. Slemenšek, J. Kozmus, M. Klakočan, K. Nedoh, A. Simonič, J. Lonec.

281

Herman Gvardijančič, Boris Jesih, 9.—23. V. 1970 (rp, uv Aleksander Bassin, seznam del, 2 repr.).
Rec.: Aleksander Bassin, Jesih in Gvardijančič v salonu Rotovž, *NRazgl* XIX, št. 11, 5. VI. 1970, p. 337; Z. Jeraj, Nove razsežnosti, *Večer* št. 114, 19. V. 1970, ilustr.

282

Razstava del likovnikov-amaterjev, 25. V.—10. VI. 1970.

283

Likovna dela učencev treh osn. šol »Tone Čufar« (Jesenice, Ljubljana, Maribor), 12. VI.—24. VI. 1970.

284

Umetniška fotografija Marije Braut in Petra Dabca — Zagreb, 26. VI.—20. VII. 1970.
Rec.: Franc Šrimpf, Na meji dokumenta, zapis ob umetniški fotografiji Marije Braut in Petra Dabca v mariborskem salonu Rotovž, *Delo* XII, št. 188, 14. VII. 1970, p. 5.

285

Likovna dela umetnikov iz Lindaua — ZRN, od 4. IX. dalje (rp, seznam del).
Rec.: Vladimir A. Gajšek, Zunaj ekspresije, *Večer* št. 240, 15. X. 1970, ilustr.

286

Likovna dela umetnikov iz Eisenstadta — Avstrija, od 2. X. dalje (rp, seznam del).
Sodelovali so: W. Baminger, E. Ettl, H. Mayr, P. Pongratz, R. Richly, F. Zotter, C. Elefant-Kedl, R. Kedl.
Umetnostna galerija:

287

Stalna zbirka — izbor iz grafičnih listov, 7. XI.—31. V. 1970.

288

Natečajni osnutki za arhitektonsko projektno rešitev veleblagovnice na Glavnem trgu, 15.—31. V. 1970.
Razstavo so pripravili: Društvo arhitektov in Umetnostna gal. Mrb ter IMOS, Lj.

289

Novejša umetnost v severovzhodni Sloveniji.

290

(Branko Rudolf), Zgodovinska razstava, 50 let organiziranega likovnega dela v Mariboru, *Večer* št. 276, 26. XI. 1970, ilustr.

291

B(ranko) R(udolf), Ustvarjalnost, ki obvezuje, priprave za razstavo Petdeset let organizirane likovne dejavnosti v Mariboru, *Večer* št. 269, 18. XI. 1970.

292

Sergej Vrišer, Uniforme v zgodovini, *Sinteza* 16, 1970, pp. 65—66, 1 repr. Ob razstavi v Pokrajinskem muzeju v Mrb.

Murska Sobota

293

Lado Sagadin, Prekmurska likovna kronika, *Sinteza* 17, 1970, p. 61.
Ob razstavi Pannonia '69.

294

Ladislav Dančˇ, Štefan Hauko, Franc Mesarič, Lojze Logar, Razstavni paviljon F. Novaka, 28. XI.—16. XII. 1970 (rp, uv Marijan Tršar, seznam del, biogr. pod., 4 repr.).
Rec.: Marijan Tršar, Razstava »mladih« v Murski Soboti, *Delo* XII, št. 332, 8. XII. 1970, p. 5.

Nova Gorica

295

Sandi Sitar, Primorska likovna kronika, *Sinteza* 16, 1970, pp. 77—78, 2 repr.
O likovnem življenju v Gorici in Idriji.

296

id., Primorska likovna kronika, *Sinteza* 18/19, pp. 100—101.
O razstavah: B. Jakac; 2 × GO; V. Klanjšček; Z. Apollonio; P. Medvešček, M. Volarič; M. Pegan; M. Maleš; družina Šantl.

297

Pavel Medveščekˇ in Miloš Volarič, 27. XI.—14. III. 1970 (rk, uv Marijan Brecelj, biogr. pod., seznam del, 2 repr., fotogr. um.).

298

Riko Debenjak, Zdenko Kalin, oktober—november 1970 (rk, uv Zoran Kržišnik, seznam del, biogr. pod., 6 repr., fotogr. um.).
Rec.: Aleksander Bassin, Spodbuda za naprej, *NRazgl* XIX, št. 22, 27. XI. 1970, p. 673; B. H. (Hubert Bergant), Razstava R. Debenjaka in Z. Kalina, *PrimN* št. 45, 30. X. 1970; ilustr.; Zoran Kržišnik, Ob razstavi R. Debenjaka in Z. Kalina v Novi Gorici, *Srečanja*, št. 25/26, 1970, pp. 70—72, ilustr.; Janez Mesesnel, Humanistična izhodišča, *Delo* XII, št. 302, 5. XI. 1970, p. 5.

299

Aldo Colò, Guido Tavagnacco, november—december 1970 (rk, uv Tito Maniacco, Toni Toniati, biogr. pod., 9 repr., fotogr. um.).

300

Slikarji Šantli. Goriški muzej, 6. VI. do 31. X. 1970 (rk, uv Peter Krečič).
Rec.: Peter Krečič, Razstava Šantlov v Goriškem muzeju, *NRazgl* XIX, št. 16, 28. VIII. 1970, p. 486; Janez Mesesnel, Umetniška družina Šantlov, *Delo* XII, št. 248, 12. IX. 1970, p. 17; Milko Rener, Razstava del Šantlov v Kromberškem gradu, *Pdk*, št. 134, 18. VI. 1970, ilustr.; SaS (Sandi Sitar), Otvoritev novogoriške galerije, Študijska razstava slikarjev Šantel, *PrimN* št. 25, 13. VI. 1970.

Novo mesto

301

Lado Smrekar, Dolenjska likovna kronika, *Sinteza* 17, 1970, pp. 60—61, 1 repr., 1 fotogr. z razstave.

302

Štirideset ameriških grafik. Dolenjski muzej, 9.—19. IV. 1970.

303

Umetniški plakat oktobrske revolucije ob 100-letnici Lenina. Dolenjski muzej, 8. V.—31. V. 1970.

304

Stari mojstri iz muzejskega depoja, Dolenjski muzej, 15. VII.—25. X. 1970.

305

Wagnerjeve vedute Kranjske 1842 do 1848. Dolenjski muzej, 25. X.—15. XI. 1970.

Pariz

306

Peter Breščak, 8000 let umetnosti in trenutek 1970, pogovor s komisarjem razstave v Grand Palaisu, *Delo* XII, št. 343, 19. XII. 1970, p. 17.

307

Bogdan Pogačnik, Velika razstava v Grand Palaisu, šest tisoč jugoslovanskih let v Parizu, *Delo* XII, št. 61, 4. III. 1970, p. 6.

308

Sergej Vrišer, Jugoslovanska umetnost odpotuje v Pariz, *Večer* št. 227, ilustr.

Piran

309

Miha Maleš, Andrusko Karoly. Mestna galerija, 1. IV.—12. IV. 1970, rp, 2 repr.
Razstava ekslibrisov, voščilnic, knjižnih ilustracij itd.

310

Češkoslovaška novejša umetnost. Mestna galerija, 1. VII.—12. VII. 1970.

311

Grožnjanski umetniki. Mestna galerija, 1. VIII.—11. VIII. 1970.

312

Ex-tempore. Mestna galerija (rk Ex tempore 1—5, Piran 1966—1970, uv Aleksander Bassin).
Boris Jež, Dež in barve v Piranu, *Delo* XII, št. 238, p. 5, 2. IX. 1970.

313

Ars Histriaca. Mestna galerija, 30. IX. do 11. X. 1970.

314

Mladinski mednarodni ex-tempore. Mestna galerija, 14. X.—25. X. 1970.

315

Ameriški psihodelični plakat. Mestna galerija, 28. X.—8. XI. 1970.

Poreč

316

X. annale. Mednarodna razstava slikarstva in skulpture. Istarska sabornica, 19. VII.—1. IX. 1970, rk.
Od Slovencev sta sodelovala A. Jemec in D. Tršar.

Radovljica

317

J(ože) Bohinc, Ive Šubic in Stane Jarm v Radovljici in v Gorjah, *Glas* št. 9, 4. XI. 1970, p. 6.

318

Janez in Jurij Šubic. Razstavna dvorana v gradu, 1. III.—8. III. 1970. (Ratzstava NG, Lj).

319

Razstava del italijanskih slikarjev iz Čedada. Razstavna dvorana v gradu, 1. IV.—8. IV. 1970.

320

Pavel Smolej in Janez Milkovič. Razstavna dvorana v gradu, 8. VII.—15. VII. 1970.

Rijeka

321

Vanda Ekl, Kvarnerska likovna kronika, *Sinteza* 16, 1970, pp. 85—86, 3 repr.
Ob razstavah: V. bienale mladih in G. Zigaina.

322

ead., Kvarnerska likovna kronika, *Sinteza* 17, 1970, pp. 68—69, 3 repr.
Ob razstavah: Sodobna romunska likovna umetnost, Kosta Angeli Radovani.

323

II. mednarodna razstava originalne risbe. Moderna galerija, 27. VI.—31. VIII. 1970 (rk, uv B. Vižintin).
Od Slovencev so sodelovali: J. Boljka, B. Jesih, Z. Jeraj, M. Krašovec, V. Makuc, S. Dragan.
Rec.: Aleksander Bassin, II. bienale risbe na Reki, *NRazgl* XIX, št. 17, 11. IX. 1970, p. 513.

Rogaška Slatina

324

Razstava del sodobne slovenske grafike »grafični list '68«, Nova pivnica, 3. XI.—28. XI. 1970.

325

Mišo Skornšek in Anton Herman. Nova pivnica, 14. IV.—5. V. 1970.

326

Stare vedute in druge grafike 19. stoletja. Nova pivnica, 11. V.—25. V. 1970.

327

Razstava DLOS. Nova pivnica, 20. VII.—15. VII. 1970.

328

Nejc Slapar in Štefan Simonič. Nova pivnica, 29. X.—30. XI. 1970.

Sarajevo

329

Muhamed Karamehmedović, Sarajevska likovna kronika, *Sinteza* 17, 1970, pp. 65—67, 5 repr.
Ob razstavah v letu 1969.

Slovenj Gradec

330

Lesorez na Slovenskem. Umetnostni paviljon, oktober—november 1970.
Ob razstavi sta izšli publikaciji: Lojze Gostiša, Lesorez na Slovenskem 1540—1970 in Marjan Tršar, Tehnika lesoreza in njene izrazne možnosti. Rec.: Aleksander Bassin, Lesorez v Slovenjem Gradcu, *NRazgl* XIX, št. 24, 25, XII. 1970, p. 738; Janez Mesesnel, Umetniško sporočilo na leseni plošči, *Delo* XII, št. 341, 17. XII. 1970, p. 5; Branko Rudolf, Dragocen in drzen poskus, *Večer* št. 257, 4. XI. 1970; Marija Švajncer, Lesorez na Slovenskem, *Večer* št. 232, 6. X. 1970.

331

Lenka Jaš, Razstava skupine '64 iz Sp. Avstrije. Umetnostni paviljon Slovenj Gradec, *Večer* št. 28, 4. XI. 1970.

332

Janez Mesesnel, Umetnostni paviljon ohranja tradicijo, VI. razstava del slovenskih likovnih umetnic v Slovenjem Gradcu, *Delo* XII, št. 74, 17. III. 1970, p. 5.

Skopje

333

Boris Petkovski, Skopska likovna kronika, *Sinteza* 16, 1970, pp. 83—84, 2 repr.
O razstavah v letu 1969.

334

id., Skopska likovna kronika, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 105—106.
O razstavah: B. Ivković; R. Anastasov.

Subotica

335

IX. likovno srečanje, oktober—november 1970, rk.
Od Slovencev so sodelovali: Z. Apollonio, B. Borčič, J. Boljka, B. Čobal, Z. Golob, J. Horvat-Jaki, A. Jemec, M. Krašovec, L. Logar, G. Šefran.

Škofja Loka

336

Andrej Pavlovec, Razstave v galeriji, *LRazgl* XVII, 1970, pp. 282—284.
O razstavah v letu 1969 in 1970.

337

id., Gorenjska likovna kronika, *Sinteza* 16, 1970, pp. 75—76, 9 repr.
O razstavah v letih 1968 in 1969.

338

id., Gorenjska likovna kronika, *Sinteza* 17, 1970, pp. 59—60.
O razstavah: v Kranju — J. in K. Peternelj, A. Plemelj; J. Dolenc, A. Jerčič; R. Simčič; K. Legat; I. Pleško; M. Batista, D. Premrl; M. Belec; M. Dominko; L. Ravnikar; A. Polajnar; J. Meglič; V. Tušek, M. Pogačnik, H. Marchel; v Škofji Loki — F. Čadež; F. Slana; Grafike starih mojstrov.

339

id., Gorenjska kulturna kronika, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 98—99, 4 repr.
O razstavah: v Kranju — A. Kovač; P. Jovanovič; D. Emeršič; V. Unger; Š. Simonič; S. Kump; v Škofji Loki — 8 samoukov; 8 umetnikov iz Mannheima; J. Cihlař; S. Komel.

340

Grafike starih mojstrov, 3. IV.—14. V. 1970.
Iz zbirke Pokrajinskega muzeja v Celju.

341

Janez Gosar, Simon Mlakar, Blaž Ogorevc, Janez Hafner, Edi Sever, 16. V.—29. V. 1970.
Rec.: A. Pavlovec, Pet likovnikov v Škofji Loki, *Glas* št. 46, 17. VI. 1970.

342

Razstava del članov Male Groharjeve slikarske kolonije, 30. V.—28. VI. 1970.
Rec.: D. Željeznov, Likovna manifestacija mladih, *Dnevnik* XX, št. 147, 2. VI. 1970, p. 5.

343

Razstava del članov III. Groharjeve slikarske kolonije, 2. VII.—29. VII. 1970 (rk, uv A. Pavlovec, biogr. pod.).
Sodelovali so: P. Adamič, A. Antonova, J. Cihlař, Džokić, Gorjup, Kajzar, Minarik, Novinc, Plestenjak, Sajovic, Samoggia, J. Sedej, Slana, Sulava, Varl, E. Zajec, B. Ylla.

344

Osem umetnikov iz Mannheima, 31. VII.—2. VIII. 1970.
Sodelovali so: Gerd Dehof, Lilo Habicht, Walter Koch, Gerd Lind, Hans Nagel, Ursula Pawlak, Peter Rückert, Peter Schnatz.
Rec.: Janez Mesesnel, Osem iz Mannheima, *Delo* XII, št. 211, 6. VIII. 1970, p. 5.

345

8 samorastnikov iz Škofje Loke, 4. IX.—8. X. 1970 (rk, uv Andrej Pavlovec, biogr. pod.).
Rec.: I. Guzelj, Devetero samorastnikov, *Glas* št. 69, 9. IX. 1970.

346

Anton Flego in Štefan Simonič, 22. XII.—12. III. 1971 (rk, uv Andrej Pavlovec).

Šoštanj

347

Janko Dolenc in Alojz Jerčič. Napotnikova galerija, 7. II.—15. III. 1970, rp, 2 repr.

Trebnje

343

Lacković-Magyar-Mandić. Tabor slovenskih likovnih samorastnikov, 27. XI.—6. XII. 1970 (rk, uv Aleksander Bassin).

349

Slovenski likovni samorastniki rk, uv Mirko Juteršek.
Rec.: Zoran Kržišnik, Samorastniku je ustvarjanje mogočna notranja nuja, *DRazgl* št. 16, 1970, pp. 183—184.

350

Pero Mandić in Polde Mihelič, marec 1970 (rk, uv /Polde Mihelič/ Mirko Juteršek).
Rec.: Aleksander Bassin, Pero Mandić in Polde Mihelič, *DRazgl* št. 12, 1970, pp. 132—133; id., Druga razstava v Trebnjem, *NRazgl* XIX, št. 8, 17. IV. 1970, p. 242; Peter Breščak, Folklorizajoča fantastika, Polde Mihelič in Pero Mandić razstavljata v Trebnjem, *Delo* XII, št. 85, 25. III. 1970, p. 5.

Velenje

351

Vlado Valenčak in Anton Herman. Del. klub rudnika lignita, 10. I.—27. II. 1970.

352

Jože Svetina in Rudi Stopar. Del. klub rudnika lignita, 28. II.—31. III. 1970.

353

Amaterji-slikarji DPD Svoboda »Relik« iz Trbovelj. Del. klub rudnika lignita, 30. V.—11. VII. 1970.

Videm

354

Sandi Sitar, 2xGO v Vidmu, Začetek razstavne turneje mednarodne razstavne skupine, *PrimN*, št. 24, 6. VI. 1970.

Zadar

355

6. modri salon. Moderna galerija Narodnega muzeja, julij—september 1970 (rk, biogr. pod., repr.).
Od Slovencev so sodelovali: Z. Apollonio, B. Borčič, Dž. Hozo, B. Jakac, V. Makuc, M. Maleš, L. Spacal.

Zagreb

356

Dubravko Horvatić, Zagrebška likovna kronika, *Sinteza* 16, 1970, pp. 81 do 82, 3 repr.
O razstavah v juniju in juliju 1969.

357

id., Zagrebška likovna kronika, *Sinteza* 17, 1970, pp. 64—65, 4 repr.
O razstavah od septembra 1969 do februarja 1970.

358

Sergej Vrišer, Posnemanja vredna razstava v zagrebškem muzeju za umetnost in obrt, *Večer* št. 17, 22. I. 1970.
O razstavi gradiva, ki ga muzej hrani.

359

Razstava Zveze likovnih umetnikov Jugoslavije. Umjetnički paviljon, 31. X.—10. XI. 1970 (rk, uv za DSLU dr. I. Sedej).
DSLU so zastopali: Z. Apollonio, D. Čadež-Lapajne, M. Dovjak, Z. Golob, B. Jesih, R. Kotnik, T. Lapajne, L. Logar, A. Repnik, M. Rijavec, I. Seljak-Čopič, G. Šefran.

360

6. zagrebška razstava jugoslovanske grafike. Kabinet grafike JAZU, maj—junij 1970 (rk).
Od Slovencev so sodelovali: Z. Apollonio, J. Boljka, B. Borčič, R. Debenjak, Dž. Hozo, B. Jakac, J. Horvat-Jaki, A. Jemec, B. Jesih, M. Krašovec, V. Makuc, M. Pogačnik, T. Stegovec, V. Tušek, M. Vojska, K. Zelenko.

361

Tomislav Hruškovec, Dediščina v kamnu, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 75 do 77, 7 repr.
Ob stalni razstavi »kamniti spomeniki Hrvaške« v zagrebškem zgodovinskem muzeju.

362

Bogdan Pogačnik, Bogastvo naivnih v Zagrebu, *Delo* XII, št. 202, 28. VII. 1970, p. 5.
O mednarodni razstavi naivne umetnosti v Zagrebu.

363

(Branko Rudolf), Tradicija in čustvo, »Naivna umetnost« v Zagrebu in Hlebinah, *Večer* št. 175, 31. V. 1970, ilustr.

SAMOSTOJNE RAZSTAVE

ADAMIČ, Peter

364

Janez Mesesnel, Komercialni akvareli, Akademski slikar P. Adamič razstavlja v Klubu kulturnih delavcev, *Delo* XII, št. 13, 15. I. 1970, p. 5.

365

Peter Adamič. Novo mesto, Dolenjski muzej, 5.—24. IV. 1970 (rk, uv Andrej Pavlovec).
Rec.: A. Pavlovec, Ne manira, temveč kvaliteta, *Dnevnik* XX, št. 116, 30. IV. 1970, p. 5.

APOLLONIO, Zvest

366

Zvest Apollonio. Nova Gorica, avla skupščine občine, 23. I.—12. II. 1970 (rk, uv Aleksander Bassin, biogr. pod., seznam del).
Rec.: Sandi Sitar, Apollonio Zvest razstavlja v Novi Gorici, *PrimN* št. 6, 31. I. 1970, p. 7.

367

Zvest Apollonio. Maribor, Mali salon Rotovž, 14.—28. III. 1970 (rp, uv Aleksander Bassin, seznam del, biogr. pod., 1 repr.).
Rec.: Aleksander Bassin, Novo mariborsko razstavišče, *NRazgl* XIX, št. 7, 3. IV. 1970, p. 209; Z. Jeraj, Žlahtna zatišja, *Večer* št. 70, 25. III. 1970; Dušan Mevlja, Apollonio Zvest v salonu Rotovž, *Delo* XII, št. 75, 18. III. 1970, p. 5.

BARBARIĆ, Josip — Goga

368

Josip Barbarić-Goga. Rogaška Slatina, Nova pivnica, 19. VI.—1. VII. 1970.

BELEC, Marijan

369

Marijan Belec, razstava portretov. Kranj, Prešernova hiša, 2.—17. III. 1970 (vabilo).
Rec.: A. Pavlovec, Kvaliteta in tradicija, *Dnevnik* XX, št. 82, 26. III. 1970, p. 5; id., Portreti Marijana Belca, *Glas* št. 22, 21. III. 1970, p. 6.

BERBER, Mersad

370

Mersad Berber. Trst, Galleria Il tribbio, 5. XI.—28. II. 1970 (rp, biogr. pod., 1 repr.).

BOLJKA, Janez

371

Janez Boljka. Lj, Muzej ljudske revolucije Slovenije, 10. IV.—1. IX. 1970 (rp, uv Jože Kori).

372

Janez Boljka. Säckingen Trompeterschloss, 16. V.—13. VI. 1970 (rp, biogr. pod., 1 repr.).

373

Janez Boljka. Trst, Galleria Il tribbio, 21. XI.—5. XII. 1970 (rp, biogr. pod., seznam razstav, nagrad, razstavljenih del).
Rec.: Boljka v Tribbiu, *PDk* št. 273, 2. XII. 1970.

BRATUŠ, Lucijan

374

Lucijan Bratuš. Kranj, Galerija v Mestni hiši, 23. X.—4. XI. 1970.
Rec.: A. Pavlovec, Skromna — elegantna grafika, *Dnevnik* XX, št. 308, 12. XI. 1970, p. 5.

BRIŠNIK-REMEC, Ida

375

Ida Brišnik-Remec. Lj, Koncertni atelje, november 1970.
Rec.: Janez Mesesnel, Na razpotju, *Delo* XII, št. 322, 25. XI. 1970, p. 5.

376

Ida Brišnik-Remec. Maribor, Mali salon Rotovž, 29. V.—12. VI. 1970 (seznam del).

BUTINA, Milan

377

Milan Butina. Kočevje, lik. salon, 27. XI.—17. XII. 1970 (rp, biogr. pod.).
Rec.: Marijan Tršar, Neposredno doživljanje, *Dnevnik* XX, št. 332, p. 5.

CIHLAŘ, Jure

378

Jure Cihlar. Kranj, Gal. v Mestni hiši, 15.—28. VI. 1970 (rp, uv Andrej Pavlovec, biogr. pod., 2 repr.).
Rec.: Aleksander Bassin, Jure Cihlař v Kranju, *NRazgl* XIX, št. 14, 17. VII. 1970, p. 433; A. Pavlovec, Jure Cihlař v galeriji Mestne hiše, *Glas* št. 47, 20. VI. 1970, ilustr.; id., Trdna oblikovnost, *Dnevnik* XX, št. 163, 18. VI. 1970, p. 5.

ČADEŽ, France

379

France Čadež. Škofja Loka, Loški muzej, 27. XI.—1. IV. 1970 (vabilo, biogr. pod.).
Rec.: A. Pavlovec, Med naivci in sodobnimi samouki, *Dnevnik* XX, št. 61, 5. III. 1970, p. 5; id., Trdo delo in slikanje — kvaliteta, *Glas* št. 18, 7. III. 1970, p. 6.

ČERNE, Peter

380

Peter Černe. Celje, Lik. salon (rp, uv Ivan Sedej).

ČERNIGOJ, Avgust

381

Milko Bambič, Prof. Avgust Černigoj razstavlja v občinski, *PDk* št. 278, 8. XII. 1970.

382

Sandi Sitar, A. Černigoj spet v Novi Gorici, *PrimN* št. 20, 9. V. 1970.

383

id., Razstava Avgusta Černigoja, *PrimN* št. 25, 13. VI. 1970.
Ob razstavi v Ajdovščini.

ČETKOVIĆ, Vasilij

384

Vasilij Četković. Celje, Foyer SLG.

ĆOSIĆ, Zdravko

385

Zdravko Ćosić. Krško, Galerija, 24. IV.—8. V. 1970 (rp, uv Vladimir Maleković, seznam del).

DOLENC, Janko

386

Janko Dolenc, Radovljica, grad, 18. do 29. IV. 1970.

DOMINKO, Miligoj

387

Miligoj Dominko. Kranj, Mestna hiša, 3.—19. IV. 1970 (rk, uv Andrej Pavlovec).
Rec.: Peter Breščak, Na poti k novim strukturam. *Delo* XII, št. 111, 23. IV. 1970, p. 5; A. Pavlovec, Barve in predmet, *Glas* št. 32, 25. IV. 1970; id., Odločno v barvitost, *Dnevnik* XX, št. 115, 29. IV. 1970, p. 5.

DOVJAK, Marjan

388

Marjan Dovjak. Lj, Mestna galerija, 21. XII. 1970—31. I. 1971 (rk, uv Marijan Tršar).
Rec.: Franc Zalar, Trenutek vsakdanjosti, *Dnevnik* XX, št. 354, 30. XII. 1970, p. 5.

EMERŠIČ, Danilo

389

Danilo Emeršič. Kranj, Gal. v Prešernovi hiši, 4. IX.—24. IX. 1970.
Rec.: Peter Breščak, Spremenljivost celice, *Delo* XII, št. 261, 25. IX. 1970, p. 5; A. Pavlovec, Nihanje med pripovednim in slikarstvom, *Dnevnik* XX, št. 251, 16. IX. 1970, p. 5; id., Razstava slikarja Emeršiča v Prešernovi hiši, *Glas* št. 69, 9. IX. 1970.

ERŽEN, Jože

390

Kiparska razstava diplomanta akademije za likovno umetnost Jožeta Eržena, Kranj, avla skupščine občine, 9. XII.—19. XII. 1970.

FAGANEL, Robert

391

Milko Bambič, Robert Faganel v Občinski, *PDk* št. 133, 17. VI. 1970.

GASPARI, Maksim

392

Maksim Gaspari. Novo mesto, Dol. muzej, 12. VI.—12. VII. 1970 (rp, uv dr. E. Cevc, seznam del, biogr. pod., 1 repr.).

GODEC, France

393

France Godec. Celje, Lik. salon, 2. do 24. X. 1970 (vabilo, biogr. pod.).

394

Retrospektivna razstava akademskega slikarja Franceta Godca. Kostanjevica na Krki, Lamutov lik. salon, 15. V.—10. VI. 1970 (rk, uv Mirko Juteršek).

GORŠE, Franc

395

Franc Gorše. Celovec, Galerie Slama, 13.—28. XI. 1970 (rk, biogr. pod., seznam del, fotogr. um., 3 repr.).

HOČEVAR, Leopold

396

Peter Breščak, Zarotena krajina. Ob razstavi del L. Hočevarja v Trbovljah, *Delo* XII, št. 126, 12. V. 1970, p. 5, ilustr.

HOLY, Boris

397

Boris Holy. Kranj, Gal. v Prešernovi hiši, 15. XII.—25. XII. 1970.

JAGODIC, Franc

398

Franc Jagodic. Kranj, Klet v Prešernovi hiši, 1.—30. VI. 1970.

JAKI, Jože Horvat

399

Jaki. Razstava iz cikla embrionalna faza organizma. Krško, galerija, 21. VIII.—4. IX. 1970 (rp, uv Zoran Kržišnik, 1 repr.).

400

Janez Mesesnel, Poučen primer, Jaki razstavil v bolnišnici za duševne bolezni, *Delo* XII, št. 164, 19. VI. 1970, p. 5.

401

Jaki-Jože Horvat. Zürich, Kunstsalon Wolfsberg, 8.—31. I. 1970 (rp).

402

Jože Horvat-Jaki. Bgd, Gal. graf. kolektiv, 1.—10. IV. 1970 (rp, uv Zoran Kržišnik).

403

Jaki. Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten, 6.—31. I. 1970 (rp, tekst Zoran Kržišnik, fotogr. um.).

JAKOPIČ, Rihard

404

Rihard Jakopič, retrospektivna razstava. Lj, Moderna galerija, 22. V. do 13. IX. 1970 (rk, uv Zoran Kržišnik, biogr. pod., lit Ljerka Menaše, seznam in pregled del Breda Misja).
Rec.: Aleksander Bassin, Ob retrospektivi Riharda Jakopiča, *NRazgl* XIX, št. 12, 19. VI. 1970, pp. 368—369, 6 repr.; Stane Mikuž, Sprejem pri Rihardu Jakopiču, *Delo* XII, št. 185, 11. VII. 1970, p. 17; Bojan Štih, Rihard Jakopič, *NRazgl* XIX, št. 12, 19. VI. 1970, p. 363; Kemal Selmanović, »Leto, imenovano Jakopič« (pogovor zapisal) Peter Breščak, *Delo* XII, št. 158, 13. VI. 1970, p. 17; Marijan Tršar, Hommage à Rihard Jakopič, *Sodobnost* št. 7, 1970, pp. 677—681.

405

Spominska razstava Riharda Jakopiča. Mrb, Umetnostna galerija, 21. VI.—26. VII. 1970 (rk, uv Branko Rudolf).
Rec.: Branko Rudolf, Ob Jakopičevi spominski razstavi v Mariboru, *Delo* XII, št. 163, 18. VI. 1970, p. 5; id., Trajna umetnost, *Večer* št. 139, 17. VI. 1970; Pogovor NRazgl ob dveh Jakopičevih razstavah, govori Andrej Ujčič, *NRazgl* XIX, št. 13, 3. VII. 1970, p. 405.

JAKOPIN, Viljem

406

Viljem Jakopin. Kranj, Gal. v Prešernovi hiši, 20. XI.—15. XII. 1970.

JELNIKAR, Janko

407

Janko Jelnikar, umetniške fotografije. Mrb, Mali salon Rotovž, 10. do 30. VII. 1970, seznam del.

JEMEC, Andrej

408

Andrej Jemec. Celje, Lik. salon, 6. do 28. XI. 1970 (rk, uv Zoran Kržišnik, biogr. pod., 6 repr.).
Rec.: J(uro) K(islinger), Plameneče čiste barve, *Večer* št. 271, 20. XI. 1970, ilustr.

JERAJ, Zmago

409

Aleksander Bassin, Zmago Jeraj v Zagrebu, *NRazgl* XIX, št. 7, 3. IV. 1970, p. 209.
Ob razstavi v gal. štud. centra, Zgb.

JOVANOVIĆ, Peter

410

Peter Jovanovič. Kranj, Gal. v Prešernovi hiši, 17. VII.—29. VII. 1970. Rec.: A. Pavlovec, V galeriji Prešernove hiše razstavlja Peter Jovanovič.

411

Peter Jovanovič, razstava risb. Kranj, Mestna hiša, 15. X.—22. X. 1970.

KALAJDŽISKI, Goce

412

Goce Kalajdžiski. Rogaška Slatina, Nova pivnica, 26. V.—18. VI. 1970.

KAVURIĆ-KURTOVIĆ, Nives

413

Nives Kavurić-Kurtović. Lj. Mala galerija, 13. X.—15. XI. 1970 (rk, uv Željka Ćorak, biogr. in bibl. pod., seznam del, 6 repr., fotogr. um.).
Rec.: Aleksander Bassin, Slike in risbe trenutka, *NRazgl* XIX, št. 22, 27. XI. 1970, p. 673; Janez Mesesnel, Čas in misel, *Delo* XII, št. 287, 21. X. 1970, p. 5.

KLANJŠČEK, Vladimir

414

Vladimir Klanjšček. Nova Gorica, januar 1970.
Rec.: Sa(ndi) S(itar), Vladimir Klanjšček razstavlja v Novi Gorici, *PDk* št. 25, 30. I. 1970.

KLEMENČIČ-MAJ, Dore

415

Dore Klemenčič-Maj. Krško, galerija, 9.—23. X. 1970 (rp, uv Andrej Pavlovec, seznam del, 1 repr.).
Peter Breščak, Zamolklo življenje stvari, *Delo* XII, št. 286, 20. X. 1970, p. 5.

416

Lojze Bizjak, Ob Klemenčičevi razstavi v Ajdovščini, *PrimN* št. 46, 6. XI. 1970.

KOBE, Boris

417

Boris Kobe, svet viharnikov. Kamnik, dvorana nad kavarno, 15. V. do 31. V. 1970.

KOGOJ, Oskar

418

Plastični počivalniki tovarne Meblo, oblikovalec Oskar Kogoj. Lj, razstavišče Arkade, 21. X.—4. XI. 1970 (rk, uv Stane Bernik).
Rec.: Aleksander Bassin, Kogojevi počivalniki, *NRazgl* XIX, št. 22, 27. XI. 1970, p. 673, 1 repr.; Alenka Rems, Razstava plastičnih počivalnikov v ljubljanskih Arkadah, *Večer* št. 265, 13. XI. 1970; Zgled oblikovalca Oskarja Kogoja, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 84—87, 7 fotogr. Petra Dabca (ob razstavi pišeta Ješa Denegri, Želimir Koščević).

KOMEL, Silvester

419

Silvester Komel. Kranj, Gal. v Mestni hiši, 30. VII.—13. VIII. 1970, vabilo.
Rec.: Aleksander Bassin, Olja Silvestra Komela, *NRazgl* XIX, št. 16, 28. VIII. 1970, p. 486; Janez Mesesnel, Lirično abstrahiranje prirode, *Delo* XII, št. 210, 5. VIII. 1970, p. 5; A. Pavlovec, Silvester Komel, *Glas* št. 59, 5. VIII. 1970, p. 7.

KOPORC, Leon

420

Leon Koporc. Lj, Koncertni atelje september 1970.
Rec.: A. Pavlovec, Razmišljujoče slikarstvo, *Dnevnik* XX, št. 273, 8. X. 1970, p. 5.

KOVAČ, Aleksander

421

Aleksander Kovač, razstava varjene plastike. Kranj, gal. v Prešernovi hiši, 1.—16. VII. 1970.

KRALJ, Tone

422

Tone Kralj. Kostanjevica na Krki, Lamutov lik. salon, 8. VIII.—23. X. 1970 (rk, uv Marijan Tršar, biogr. pod., bib. pod., seznam razstavljenih del 15 repr., fotogr. um.
Aleksander Bassin, Tone Kralj v Kostanjevici, *NRazgl* XIX, št. 17, 11. IX. 1970, p. 513; Peter Krečič, Retrospektivna razstava Toneta Kralja v Lamutove, lik. salonu v Kostanjevici, *PDk* št. 205, 13. IX. 1970; Janez Mesesnel, Petdeset angažiranih let, *Delo* XII, št. 280, 14. X. 1970, p. 5. (Branko Rudolf), Tone Kralj v Kostanjevici, *Večer* št. 203, 2. IX. 1970, ilustr.

KRAMBERGER, Jože

423

Jože Kramberger. Šoštanj, Napotnikova gal., 24. IV.—30. V. 1970.

KUMAR, Stane

424

Stane Kumar, železničarski motivi. Lj, Muzej ljudske revolucije 10. IV. do 4. V. 1970 (rp. uv Jože Kori).

KUMP, Saša

425

Saša Kump. Kranj, gal. v Prešernovi hiši, 30. VII.—13. VIII. 1970 (vabilo).
Rec.: A. Pavlovec, Saša Kump in optimistične oblike, *Glas* št. 59, 5. VIII. 1970, p. 7.

LEGAT, Kamilo

426

Kamilo Legat. Kranj, Prešernova hiša, 16. I.—4. II. 1970 (vabilo).
Rec.: Janez Mesesnel, Urejene panorame, *Delo* XII, št. 26, 28. I. 1970, p. 5; A. Pavlovec, Kamilo Legat v Prešernovi hiši, *Glas* št. 4, 17. I. 1970, p. 6; id., Nenehno iskanje, *Dnevnik* XX, št. 17, 20. I. 1970, p. 5.

427

Kamilo Legat. Radovljica, razstavna dvorana v gradu, 18. XI.; 26. XI. 1970.

LOGAR, Lojze

428

Lojze Logar. Radenci, razstavni salon, 25. IX.—15. X. 1970 (rp, biogr. pod., seznam del).
Rec.: A. Bassin, Spodbuda za naprej, *NRazgl* XIX, št. 22, 27. XI. 1970, p. 673.

LORENČAK, Milan

429

Milan Lorenčak, razstava emajla in keramike. Celje, Lik. salon, 5. VI. do 27. VI. 1970 (rp, 2 repr.).
Rec.: J. Kislinger, Emajl in keramika Milana Lorenčaka, *Večer* št. 135, ilustr.

430

Milan Lorenčak. Rogaška Slatina, Nova pivnica, 1.—20. VII. 1970.

LUKEŽIČ, Nada

431

Nada Lukežič. Rogaška Slatina, Nova pivnica, december 1970.

LUŠINC-ARSOVSKA, Stana

432

Stana Lušinc-Arsovska. Velenje, Del. klub rudnika lignita, 28. XI.—26. XII. 1970.

MAGYAR, Viktor

433

Viktor Magyar. Kranj, gal. v Mestni hiši, 5. XI.—19. XI. 1970.
Rec.: P. Breščak, Krožna potovanja dreves, *Delo* XII, št. 317, 20. XI. 1970, p. 5; A. Pavlovec, Viktor Magyar, *Glas* št. 87, 11. XI. 1970, p. 9, ilustr.

MAKUC, Vladimir

434

Milko Bambič, Vladimir Makuc v »La Lanterna«, *PDk* št. 26, 31. I. 1970.

435

Vladimir Makuc. Palermo, gal. »La robinia«, 10.—21. VI. 1970 (rk, uv Leonardo Sciascia., A. Bassin, biogr. pod., seznam razstav, nagrad, 1 repr.).

MALEŠ, Miha

436

Miha Maleš. Lj, Mala galerija, 21. III. do 31. IV. 1970 (rk, uv Zoran Kržišnik).
Rec.: Aleksander Bassin, Malešova nova olja, *NRazgl* XIX, št. 9, 8. V. 1970, p. 273, 5 repr.; Mirko Juteršek, Miha Maleš v Mali galeriji, *Dnevnik* XX, št. 111, 24. IV. 1970, p. 5; Janez Mesesnel, K mladostnim izvirom, *Delo* XII, št. 119, 5. V. 1970, p. 5.

437

Miha Maleš. Nova Gorica, 22. V.—5. VI. 1970 (rk, uv Zoran Kržišnik).
Rec.: (Sandi Sitar), Pogled v umetnikovo ustvarjanje, *PrimN* št. 23, 30. V. 1970.

438

(Vili Vuk), Umetnost mora iz centrov, Miha Maleš razstavlja v Slatini Radencih, *Večer* št. 158, 10. VII. 1970, ilustr.

MEGLIČ, Jože

439

Jože Meglič. Kranj, gal. v Prešernovi hiši, 15.—31. V. 1970 (vabilo). Rec.: Peter Breščak, Podobe (ne) krajine, *Delo* XII, št. 148, 3. VI. 1970, p. 5; A. Pavlovec, Nežna barvitost, *Glas* št. 38, 20. V. 1970.

MEŠKO, Kiar

440

Meško Kiar. Lj, Mala galerija, december 1970 (rk, predg. Meško Kiar, biogr. in bibl. pod., 6 repr., fotogr. um.).
Rec.: Slike opomini, *Dnevnik* XX, št. 348, 24. XI. 1970, p. 5; Janez Mesesnel, Nedomišljena sprememba, *Delo* XII, št. 347, 23. XII. 1970, p. 5.

441

Z(mago) Jeraj, Pripomba k svetlobi, Fotogeničnost v nekaterih Munchovih grafikah, *Večer* št. 18, 23. I. 1970. Ob razstavi E. Muncha v Umetnostni gal., Mrb (17. XI. 1969—3. XI. 1970).

MUNCH, Edvard

442

Branko Rudolf, O Munchovih grafikah, *Večer* št. 5, 8. I. 1970.

443

id., Po razstavi Munchovih grafik, *Večer* št. 33, 10. XI. 1970.

444

Sergej Vrišer, Nordijski gost ob novem letu, *Delo* XII, št. 4, 6. I. 1970, p. 5, ilustr.
Ob Munchovi razstavi v Mrb.

MURTIĆ, Edo

445

Edo Murtić. Kostanjevica na Krki, Lamutov lik. salon, 12. VI.—8. VII. 1970 (rk, uv Vladimir Maleković).
Rec.: Mirko Juteršek, Edo Murtić v Kostanjevici, *Dnevnik* XX, št. 172, 28. VI. 1970, p. 5.

NAPOTNIK, Ivan

446

Ivan Napotnik. Rogaška Slatina, Nova pivnica, 2.—12. X. 1970.

447

Ivan Napotnik. Šoštanj, 27. XI.—1. XII. 1970 (rp, biogr. repr.).

NAUMOVSKI, Vangel

448

Peter Breščak, Slikarjeva pesniška metaforika, Spontani Vangel Naumovski, razstava v Zagrebu, *Delo* XII, št. 57, 28. II. 1970, p. 17, ilustr.

NEMEČEK, Ernest-Werner

449

Ernest-Werner Nemecek, istrski vtisi. Piran, Mestna galerija, 13. V.—22. V. 1970 (rp, 1 repr.).

450

Ernest-Werner Nemecek. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši, 14. VIII. do 3. IX. 1970, vabilo.

OBLAK, Floris

451

Floris Oblak. Lj, Mala galerija, 17. XI.—13. XII. 1970 (rk, uv Marijan Tršar, seznam del, biogr. pod., bibl. pod., 6 repr., fotogr. um.).
Rec.: Janez Mesesnel, Zaprti svet intime, Floris Oblak razstavlja v Mali galeriji, *Delo* XII, št. 327, 3. XII. 1970, p. 5; Franc Zalar, Slikarjevo otroštvo, *Dnevnik* XX, št. 316, 20. XI. 1970, p. 5.

OBLAK, Polde

452

Polde Oblak. Celje, Lik. salon, 3. IV. do 24. IV. 1970 (rp, tekst Peter Breščak, 1 repr.).
Rec.: J. Kislinger, Fragmentizem Poldeta Oblaka, *Večer* št. 88, 15. IV. 1970, ilustr.; Janez Mesesnel, Enotna dvojnost, *Delo* XII, št. 96, 8. IV. 1970, p. 5; A. Pavlovec, V duhu manifesta, *Dnevnik* XX, št. 120, 6. V. 1970, p. 7; Igor Gedrih, Fragmentizem Poldeta Oblaka, *NRazgl* XIX, št. 9, 8. V. 1970, p. 247.

PAVLETIĆ-LORENČAK, Darinka

453

Darinka Pavletič-Lorenčak. Celje, Lik. salon, 6.—31. III. 1970 (rp, biogr. pod., 2 repr.).
Rec.: J(uro) K(islinger), Likovno sočustvovanje, *Večer* št. 59, 12. III. 1970; Janez Mesesnel, Med figuraliko in krajinami, *Delo* XII, št. 76, 19. III. 1970, p. 5.

PEČAR, Borut

454

Razstava karikatur Boruta Pečarja. Lj, Mestna galerija, 19. XI.—28. XI. 1970.
Rec.: Aleksander Bassin, Zapis o karikaturistu *NRazgl* XIX, št. 19, 8. V. 1970, pp. 273—274; Janez Mesesnel, Obraz, zarisan v čas, *Delo* XII, št. 53, 24. XI. 1970, p. 5; A. Pollak, Nenavadne podobe, *Dnevnik* XX, št. 48, 20. XI. 1970, p. 5.

PEČARIČ, Herman

455

Herman Pečarič. Piran, Mestna galerija, 14. VIII.—27. VIII. 1970 (rp, 1 repr.).
Rec.: Boris Jež, Barvni odsev resničnega, *Delo* XII, št. 224, 19. VIII. 1970, p. 5.

PEČKO, Karel

456

Karel Pečko. Slovenj Gradec, Umetnostni paviljon, julij 1970.
Rec.: F. Lasbaher, 25 ustvarjalnih let, *Večer* št. 156, 8. VII. 1970; Janez Mesesnel, Obračun ob jubileju, *Delo* XII, št. 223, 18. VIII. 1970, p. 5.

PEGAN, Milenko

457

Milenko Pegan. Nova Gorica, 23. IV. do 3. V. 1970 (rk, seznam fotogr., biografija, 3 fotogr.).
Rec.: Sa(ndi) S(itar), Milenko Pegan: trenutek resnice o človeku, *PrimN* št. 20, 9. V. 1970, ilustr.

PENGOV, Vlado

458

Vlado Pengov. Lj, Klub kulturnih delavcev, september 1970.

PERŠIN, France

459

France Peršin. Lj, Mestna galerija, 14. IV.—15. V. 1970 (rk, uv Ivan Sedej).
Rec.: Aleksander Bassin, Peršin in literatura, *NRazgl* XIX, št. 10, 22. V. 1970, pp. 304—305; Janez Mesesnel, Za likovno čisto sporočilo, *Delo* XII, št. 109, 21. IV. 1970, p. 5.

PETERNELJ, Jože

460

Jože Peternelj. Lj, Mala galerija, 8. IX.—11. X. 1970 (rk, uv Zoran Kržišnik, seznam del, 6 repr, fotogr. um.)
Rec.: Peter Breščak, V okviru tradicije, *Delo* XII, št. 254, 18. IX. 1970; p. 5; Mirko Juteršek, Spodbudno srečanje, *Dnevnik* XX, št. 257, 22. IX. 1970, p. 5.

PIJADE, Moša

461

Moša Pijade. Celje, Lik. salon (rk, uv Štefka Cobelj, biogr. pod., bibl. pod., seznam del, 9 repr.)

PILON, Veno

462

Veno Pilon. Koper, galerija Loža, 14. V.—10. VI. 1970 (rk, uv Janez Mesesnel, seznam del, 9 repr.)

PIRNAT, Janez

463

Janez Pirnat. Lj, Mala galerija, 4. VIII.—6. IX. 1970 (rk, uv Andrej Pavlovec.)
Rec.: Janez Mesesnel, Kiparstvo žlahtne intime, *Delo* XII, št. 218, p. 5.

464

Janez Pirnat. Celje, Lik. salon, 16. 1. do 4. II. 1970 (rp, uv Andrej Pavlovec, biogr. pod., 11 repr.)
Rec.: J. K(islinger), Pirnatove sodobne starine, *Večer* št. 24. 30. I. 1970, ilustr.

PLESTENJAK, Dora

465

Janez Mesesnel, Loška krajina v sliki, Dora Plestenjak razstavlja v Koncertnem ateljeju DSS, *Delo XII*, št. 81, 24. III. 1970, p. 5.

PLEMELJ, Anton

466

Anton Plemelj. Piran, Mestna galerija, 25. IV.—10. V. 1970 (rp, biogr. pod., 1 repr.)

467

Anton Plemelj. Trebnje, Tabor slovenskih likovnih samorastnikov (rk, uv Aleksander Bassin).
Rec.: Mirko Juteršek, Po Plemljevi razstavi v Trebnjem, *DolRazgl.*

PLEŠKO, Igor

468

Igor Pleško. Kranj, Mestna hiša, 16. I.—1. II. 1970 vabilo.
Rec.: Janez Mesesnel, Obmorska tihožitja, *Delo* XII, št. 28, 30. I. 1970, p. 5; A. Pavlovec, Igor Pleško v Mestni hiši, *Glas* št. 4, 17. I. 1970, p. 6.

POLAJNAR, Albin

469

Albin Polajnar. Kranj, Prešernova hiša, 10.—23. IV. 1970 (rp, uv Andrej Pavlovec, 1 repr.)

PREMK, Tanja

470

Andrej Pavlovec, V prostorih ljudske knjižnice v Škofji Loki, *Glas* št. 31, 22. IV. 1970.

PREŠIČEK, Marjan

471

Marjan Prešiček. Rogaška Slatina, Nova pivnica, 18. VIII.—15. IX. 1970.

PROTIĆ, Miodrag B.

472

Miodrag B. Protić. Lj, Mala galerija, 28. I.—15. II. 1970 (rk, uv Aleksa Čelebonović, seznam del, biogr. in bibl. pod., 6 repr., fotogr. um.)
Rec.: Janez Mesesnel, Simboli filozofske intime, *Delo* XII, št. 34, 5. II. 1970, p. 5; Marijan Tršar, Miodrag Protić v Mali galeriji, *NRazgl* XIX, št. 4, 20. II. 1970, p. 113.

RAČKI, Mirko

473

B(ranimir) Žganjer, 70 let v službi umetnosti, retrospektivna razstava Mirka Račkega v Zagrebu, *Večer* št. 82, 8. IV. 1970.

RAHOVSKY-KRALJ, Irina

474

Irina Rahovsky-Kralj. Lj, Koncertni atelje, junij 1970.
Rec.: Janez Mesesnel, Portreti v svetlem, *Delo* XII, št. 162, 17. VI. 1970, p. 5.

RAJKOVIĆ, Sava S.

475

Sava S. Rajković, »Ona«. Rogaška Slatina, Nova pivnica, 12. I.—1. II. 1970.

RAVNIKAR, Ljubo

476

Ljubo Ravnikar. Radovljica, razstavna dvorana v gradu, 12. IX.—22. X. 1970.

477

Ljubo Ravnikar. Kranj, Mestna hiša, 20. IV.—6. V. 1970.
Rec.: A. Pavlovec, Akvareli Ljuba Ravnikarja, *Glas* št. 34, 6. V. 1970, p. 8.

478

Ljubo Ravnikar. Tržič, Paviljon NOB, 10. IV.—24. V. 1970 (razstavo postavil Muzej lj. rev., Lj, rp, uv Jože Kori).

479

Ljubo Ravnikar, stari Kranj. Kranj, gal. v Mestni hiši, 14. VIII.—17. IX. 1970.

REPNIK, Anton

480

Marijan Tršar, Kriteriji za presojo umetniške kvalitete »samorastnikov«, *Sodobnost* 1970, št. 1, pp. 84—87.
Ob razstavi v Mali galeriji, novembra 1969.

RICHTER, Vjenceslav

481

Aleksander Bassin, Plastike Vjenceslava Richterja, *NRazgl* XIX, št. 2, 23. I. 1970, p. 48, 6 repr.
Ob razstavi v Mali galeriji decembra 1969.

482

Janez Mesesnel, Sinturbanizem kot umetnost, *Delo* XII, št. 6, 8. I. 1970, p. 5.
Ob razstavi v Mali galeriji.

483

Vasko Pregelj, Konstruktivizem in mi, *Problemi* VIII, 1970, št. 87, pp. 18 do 20, 1 repr.
Ob razstavi v Mali galeriji.

ROGELJ, Albin

484

Bine: razstava karikatur. Krško, galerija, 3. IV.—17. IV. 1970 (rp, uv Marijan Tršar, 2 repr.)

Rec.: Mirko Juteršek, Karikaturist Albin Rogelj v Krškem, *Dnevnik* XX, št. 112, 25. IV. 1970, p. 5.

SARTORELLI, Lenci

485

Lenci Sartorelli. Kranj, gal. v Mestni hiši, 21. XII.—19. I. 1971 (rp, uv Andrej Pavlovec, 1 repr.)

SCHWARZBAUER, Renata

486

Renata Schwarzbauer. Maribor, Mali razstavni salon Rotovž, 21. IV.—5. V. 1970 (seznam del).
Rec.: Z. Jeraj, všečni utrinki, Razstava v Malem salonu Rotovža, Maribor, *Večer* št. 96, 24. IV. 1970, ilustr.

SEDEJ, Janez

487

Janez Sedej. Škofja Loka, Loški muzej, 6. XI.—6. XII. 1970 (rk, uv Andrej Pavlovec, seznam razstav, biogr. in bibl. pod.).
Rec.: Mirko Juteršek, Takoj mu je uspelo, *Dnevnik* XX, št. 329, 5. XII. 1970, p. 5; Janez Mesesnel, Jubilej zrele rasti, *Delo* XII, št. 315, 18. XI. 1970, p. 5.

SEDEJ, Maksim, ml.

488

Maksim Sedej, ml. Celje, Lik. salon, 4. XII.—26. XII. 1970 (rp, uv Taras Kermavner, biogr. pod., 4 repr., fotogr. um.).
Rec.: J. Kislinger, Likovna izpoved iz polivinila, *Večer* št. 286, 10. XII. 1970, ilustr.

489

Janez Mesesnel, Relativni sv. Jurij, ob razstavi M. Sedeja v Koncertnem ateljeju DSS, *Delo* XII, št. 41, 12. II. 1970, p. 5.

490

Taras Kermavner, Ples dobrega in zla, *NRazgl* XIX, št. 7, 3. IV. 1970, pp. 209—210, 1 repr.
Ob slikarskem ciklu M. Sedeja, ml.

SIMONIČ, Štefan

491

Štefan Simonič. Kranj, Mestna hiša, 29. VI.—10. VII. 1970.
Rec.: A. Pavlovec, Nova grafika Štefana Simoniča, *Glas* št. 51, 8. VII. 1970, ilustr.

SLANA, France

492

France Slana. Škofja Loka, Loški muzej, 13. I.—25. II. 1970 (rk, uv A. Pavlovec).
Rec.: I. Gedrih, »Novi« France Slana, *Glas* št. 4, 17. I. 1970, p. 6, ilustr.; Janez Mesesnel, Tematske in oblikovne novosti, *Delo* XII, št. 33, 4. II. 1970, p. 5.

493

France Slana. Kočevje, Lik. salon, 2. X.—20. X. 1970 (rp, uv Andrej Pavlovec, seznam del, biogr. pod.).
Rec.: F. Grivec, Oživljeni likovni salon v Kočevju, *DL* št. 42, 15. X. 1970, p. 8.

494

France Slana. Krško, galerija, 22. V. do 5. VI. 1970 (rp, uv A. Pavlovec, seznam del.

SPACAL, Jože

495

Aleksander Bassin, Ob televizijski scenografiji Jožeta Spacala, *Sinteza* 16, 1970, pp. 64—65, 2 repr.
Ob razstavi televizijske scenografije J. Spacala.

SPACAL, Lojze

496

Lojze Spacal. Celje, Lik. salon, 8. V.—30. V. 1970 (rk, uv J. Kislinger, biogr. pod., bibl. pod., 5 repr., fotogr. um.).
Rec.: J. Kislinger, Kraške strukture Lojzeta Spacala, *Večer* št. 111, 15. V. 1970, ilustr.

497

Lojze Spacal. Labin, Narodni muzej (rk, uv Vanda Ekl).

498

Spacal. Treviso, Galleria d'arte »Giraldo«, 7. 11.—20. 11. 1970 (rk, uv iz kritik, biogr. pod., bibl. pod., seznam del, razstav, 6 repr., fotogr. um.).

SPAZZAPAN, Luigi

499

Milko Bambič, Antološka razstava Spazzapanovih del, *PDk* št. 194, 1. IX. 1970.
Ob slikarjevi retrospektivi v Gradiški.

500

Peter Krečič, V Gradišču odprta retrospektivna razstava Spazzapana. *PrimN* št. 33, 7. VIII. 1970, ilustr.

501

Janez Mesesnel, Fantastična pustolovščina Luigija Spazzapana. *Delo* XII, št. 234, 29. VIII. 1970, p. 17.

STARE, France

502

A. Pavlovec, Ob razstavi dr. Franceta Stareta, *Delo* XII, št. 342, 18. XII. 1970, p. 5.

STUPICA, Marlenka

503

Marlenka Stupica, otroške ilustracije. Radovljica, razstavna dvorana v gradu, 18.—31. X. 1970.
Rec.: Peter Breščak, Fantastika v svetu najmlajših, *Delo* XII, št. 307, 10. XI. 1970, p. 5.

SVETINA, Tone

504

Tone Svetina. Radovljica, razstavna dvorana v gradu, 28. XI.—6. XII. 1970.

ŠANTIĆ, Danica

505

Maja Vetrih, Oplemenitenje oblik, *Večer* št. 156, 8. VII. 1970, ilustr.
Ob razstavi D. Šantić v Mrb.

ŠUTEJ, Miroslav

506

Miroslav Šutej. Lj, Mala galerija, 4. III.—19. IV. 1970 (rk, uv Vera Horvat-Pintarić, seznam del, 6 repr., fotogr. um.).
Rec.: Aleksander Bassin, Šutejeve mobilne grafike, *NRazgl* XIX, št. 7, 3. IV. 1970, pp. 208—209; Mirko Juteršek, Odkritje trojne vrednosti, *Dnevnik* XX, št. 67, 11. III. 1970, p. 5; Janez Mesesnel, Iz statičnih prvin gibljive oblike, *Delo* XII, št. 68, 11. III. 1970, p. 5.

ŠTOVIČEK, Vladka

507

Vladka Štoviček. Krško, galerija, 1. VII.—22. VII. 1970 (rp, uv Milena Moškon, seznam del, 1 repr.).
Rec.: Mirko Juteršek, Kiparski obeti, *Dnevnik* XX, št. 196, 23. VII. 1970, p. 5.

TAVŽELJ, Boris

508

Boris Tavželj. Piran, Mestna galerija, 16. IX.—27. IX. 1970 (rp, 1 repr.).

TISNIKAR, Jože

509

Vladimir A. Gajšek, Pred nadrealizmom, ob razstavi J. Tisnikarja v Malem salonu Rotovž, Maribor, *Večer* št. 144, 23. VI. 1970, ilustr.

510

Janez Mesesnel, Zorenje izpovedi, Tisnikarjeva razstava v mariborskem Rotovžu, *Delo* XII, št. 181, 7. VII. 1970, p. 5.

TIŠLJAR, Miroslav

511

Miroslav Tišljar. Lj, Mala galerija, 3. VI.—5. VII. 1970 (rk, uv Josip Bifel, biogr. in bibl. pod., 6 repr., fotogr. um.).
Rec.: Aleksander Bassin, Nova ornamentika Zdravka Tišljarja, *NRazgl* št. 13, 3. VII. 1970, pp. 399—400; Janez Mesesnel, Abstraktno iz abstraktnega, *Delo* XII, št. 156, 11. VI. 1970, p. 5.

TRŠAR, Dušan

512

Andrej Medved, Nova (»svetlobna«) plastika Dušana Tršarja, *Problemi* VIII, 1970, št. 89—90.
Ob skupinski razstavi neokonstruktivistov v Moderni galeriji, aprila 1970.

UNGER, Viktor

513

Viktor Unger. Kranj, Gal. v Prešernovi hiši, 25. IX.—30. X. 1970.
Rec.: Peter Breščak, Igra, Viktor Unger iz Gradca razstavlja v galeriji kranjske Prešernove hiše, *Delo* XII, št. 265, 29. IX. 1970, p. 5; A. Pavlovec št. 265, 29. IX. 1970, p. 5; A. Pavlovec, Gost iz Gradca v Prešernovi galeriji, *Glas* št. 75, 30. IX. 1970, ilustr.

514

Viktor Unger. Maribor, Mali razstavni salon Rotovž, 3.—17. IV. 1970 (rp, biogr., seznam del).

Rec.: Z. Jeraj, Veselje do slikanja, Večer št. 88, 15. IV. 1970.

USENIK, Milena

515

Milena Usenik. Lj, Koncertni atelje DSS, december 1970.
Rec.: Janez Mesesnel, Poskus polemike z vzorniki, *Delo* XII, št. 349, 25. XII. 1970, p. 5.

VIDIC, Janez

516

Janez Vidic. Parma, hotel Maria Luigia, januar 1970.

VOJSKA, Marjan

517

Marjan Vojska. Lj, Mala galerija, 8. VII.—2. VIII. 1970 (rk, uv dr. Friedrich W. Heckmanns, seznam del, biogr. in bibl. pod., 6 repr., fotogr. um.).
Rec.: Aleksander Bassin, Grafika barvne interakcije, *NRazgl* XIX, št. 15, 7. VIII. 1970, p. 461; Mirko Juteršek, Dragocena povezanost, *Dnevnik* XX, št. 190, 16. VII. 1970, p. 5; Janez Mesesnel, Psihološki učinek relativizacije, *Delo* XII, št. 189, 15. VII. 1970, p. 5.

VOVK-ŠTIH, Melita

518

Mirko Juteršek, Življenje v lepljenkah, *Dnevnik* XX, št. 135, 21. V. 1970, p. 5.
Ob razstavi M. Vovk-Štih v Koncertnem ateljeju DSS, Lj.

519

Janez Mesesnel, Angažirani pop-art, *Delo* XII, št. 136.
Ob razstavi M. Vovk-Štih v Koncertnem ateljeju DSS, Lj.

ZAJEC, Edvard

520

Računalniška grafika Edvarda Zajca. Kranj, gal. v Prešernovi hiši, 24. VI.—30. VI. 1970.
Rec.: Aleksander Bassin, Kompjuterska grafika, *NRazgl* XIX, št. 14, 17. VII. 1970 p. 433; V. V (uk), Umetnost diagramov, *Večer* št. 153, 3. VII. 1970.

ZAVOLOVŠEK, Lojze

521

Lojze Zavolovšek. Velenje, Del. klub rudnika lignita, 1.—30. IV. 1970.

ZELENKO, Karel

522

Karel Zelenko. Säckingen, Trompeterschloss, 16. V.—13. VI. 1970 (biogr. pod., rp. 1 repr.).

ZUPET, France — Krištof

523

Janez Mesesnel, Portreti po starem, France Zupet Krištof v Koncertnem ateljeju DSS, *Delo* XII ,št.91, 3. IV. 1970, p. 5.

BIOGRAFIJE

BAŠ, Franjo (1899—1967)

524

Sergej Vrišer, Franjo Baš, *ZUZ nv VIII*, 1970, pp. 252—253 Nekrolog.

BENESCH, Otto (1896—1964)

525

Fr(ance) Stelè, dr. Otto Benesch, *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 258—259. Nekrolog.

CANKAR, Izidor (1886—1958)

526

Nace Šumi, Dediščina Izidorja Cankarja, *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 5—8, fotogr.

DOBIDA, Karel (1896—1964)

527

M(irko) Juteršek, dr. Karel Dobida, *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 248—252. Nekrolog.

DOLINAR, Lojze (1893—1970)

528

Peter Breščak, Peter Breščak, Lojze Dolinar, *Delo* XII, št. 247, 11. IX. 1970, p. 5, fotogr.

529

Ciril Velepič, Lojze Dolinar, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. VI—VII, fotogr. Nekrolog.

530

Črtomir Zorec, Kipar Lojze Dolinar in Kranj, *Snovanja* št. 6, 1970, pp. 51 do 54, fotogr.

DYGGVE, Ejnar (1887—1961)

531

Fr(ance) Stelè, Arhitekt Ejnar Dyggve, *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 255. Nekrolog.

GERM, Josip (1869—1950)

532

Eva Malnarič-Gspan, Slikar Josip Germ, *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 201—219, 9 repr.

GRAHOVAR, Simon Tadej Volbenk (1710—1774)

533

Polonca Vrhunc, Simon Tadej Volbenk Grahovar, *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 107—132, 20 repr.

HRVACKI, Drago

534

Ivan Sedej, Objekti slikarja Draga Hravckega, *Sinteza* 16, 1970, pp. 8—11, 8 repr.

JEMEC, Andrej

535

Marijan Tršar, Pretanjene barvne skale, *NRazgl* XIX, št. 24, 25. XI. 1970, p. 738.

JERAJ, Zmago

536

Vladimir Gajšek, Označeno: brez naslova (posvečeno slikarstvu Zmaga Jeraja), *Dialogi* VI, št. 11, 1970, pp. 755—764, 2 repr.

KLEMENC, Josip (1898—1967)

537

Fr(ance) Stelè, dr. Josip Klemenc, *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 254—255.

KOHLBACH, Rochus (1892—1964)

538

Sergej Vrišer, dr. Rochus Kohlbach, *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 259—260. Nekrolog.

KOROŠEC, Josip (1909—1966)

539

E(milijan) Cevc, dr. Josip Korošec, *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 253—254. Nekrolog.

KOS, Gojmir Anton (1896—1970)

540

dr. Emilijan Cevc, Slikar in akademik Gojmir Anton Kos, *LRazgl* XVII, 1970, pp. 269—270, 1 repr. (um avtp). Nekrolog.

541

Špelca Čopič, Gojmir Anton Kos, *Sinteza* 17, 1970, p. VIII, fotogr. Nekrolog.

542

ead., Gojmir Anton Kos, *Sodobnost*, št. 10, 1970, pp. 963—969.

543

Stane Mikuž, Gojmir Anton Kos. V spomin, *Delo* XII, št. 144, 30. V. 1970, p. 17.

KRALJ, Tone (1900—1975)

544

Dušan Željeznov, Tone Kralj (pogovor), *Dnevnik* XX, št. 219, 15. VIII. 1970, p. 5.

LOGAR, Lojze

545

V(ili) Vuk, Ključ spotakljivosti, Obisk pri slikarju Lojzetu Logarju, Večer št. 234, 8. X. 1970.

MARAŽ, Adriana

546

Ivan Sedej, Grafične podobe Adriane Maraž, *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 19—22, 8 repr.

MARCHETTI, Giuseppe (1902—1966)

547

E(milijan) Cevc, prof. Giuseppe Marchetti, *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 256—258.
Nekrolog.

MARINI, Remigio (1892—1964)

548

E(milijan) Cevc, prof. Remigio Marini, *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 260—261. Nekrolog.

MATEJČEK, Antonin (1889—1950)

549

Fr(ance) Stelè, dr. Antonin Matejček, *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 255—256. Nekrolog.

MEŠKO, Kiar

550

Aleksander Bassin, Razpon in smisel nove ikonografije, *Sinteza* 17, 1970, pp. 15—18, 7 repr.

MILLET, Gabriel (1867—1953)

551

Fr(ance) Stelè, Gabriel Millet, *ZUZ* nv VIII, 1970, p. 261.
Nekrolog.

MOLÈ, Vojeslav (1886—1973)

552

France Stelè, Osemdesetletnica Vojeslava Molèta, *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 9—26, fotogr.

OGRIN, Simon (1851—1930)

553

Rafael Ogrin, Simon Ogrin — cerkveni slikar, *Kron* XVIII, št. 1, 1970, pp. 32—38, 2 repr.

PERUZZI, Svetoslav (1881—1936)

554

Bojana Hudales-Kori, Kipar Svetoslav Peruzzi, *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 165—199, 25 repr.

PILON, Veno (1896—1970)

555

Ljerka Menaše, Veno Pilon, *Sinteza* 18/19 m, 1970, p. VII.
Nekrolog.

556

Bojan Štih, Veno Pilon (paradigme), *NRazgl* XIX, št. 19, 9. X. 1970, p. 573.

557

Primož Žagar, Slikar v preiskavi, *Problemi* VIII, št. 95/96, 1970, pp. 52—27.
Pogovor s slikarjem.

POSTL, Anton

558

Ivan Komelj, Slikar Anton Postl, *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 145—163, 15 repr.

PULITIKA, Djuro

559

Muhamed Karamehmedović, Dubrovnik na slikah Djura Pulitike, *Sinteza* 17, 1970, pp. 50—51, 2 repr.

SAXL, Fritz (1890—1948)

560

Fr(ance) Stelè, dr. Fritz (Friedrich) Saxl, *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 261—262.

SIMČIĆ, Dorče

561

Sandi Sitar, Drevo-votlina, *Problemi* VIII, 1970, p. 17, repr., fotogr.
O delu arhitekta Simčiča.

STEGOVEC, Tinca

562

B. B. (Božidar Borko), Naša umetnica na tujem, italijanski glasovi o slikarki Tinci Stegovčevi, *Delo* XII, št. 85, 28. III. 1970, p. 17.

SZENTPÉTERI, Jozsef (1781—1862)

563

Sergej Vrišer, Pozabljeno delo Jozsefa Szentpéterija, *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 220—222, 1 repr.

ŠIJANEC, Fran (1901—1964)

564

Sergej Vrišer, dr. Fran Šijanec, *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 245—246.
Nekrolog.

ŠUBIC, Mirko

565

Stane Mikuž, Slikar Mirko Šubic (ob sedemdesetletnici rojstva), *Sinteza* 18/19, 1970, pp. 83—84, 2 repr.

TOMINC, Jožef (1790—1866)

566

Ksenija Rozman, Ali je slikal Jožef Tominc v Ljubljani? *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 223—242, 9 repr.

TRSTENJAK, Ante (1894—1970)

567

Branko Rudolf, Ante Trstenjak, *NRazgl* XIX, št. 24, 25. XII. 1970, p. 736.
Nekrolog.

VEIDER, Janez (1896—1964)

568

Fr(ance) Stelè, dr. Janez Veider, *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 246—247.
Nekrolog.

VODNIK, Anton (1901—1965)

569

E(milijan) Cevc, dr. Anton Vodnik, *ZUZ* nv VIII, 1970, pp. 247—248.

ŽUŽA, Jelica

570

Janez Mesesnel, Živ šopek suhega cvetja, *Sinteza* 17, 1970, pp. 19—21, 6 repr.

UMETNOSTNOZGODOVINSKA BIBLIOGRAFIJA ZA LETO 1971

SPLOŠNO, KIPARSTVO, SLIKARSTVO, GRAFIKA, OBLIKOVANJE

1

Aleksander Bassin, Zapis o sodobni bosensko-hercegovski grafiki, *Sinteza* 20, 1971, pp. 32—34, 5 repr.

2

Angelos Baš, Orodje v poznosrednjeveškem stenskem slikarstvu na Slovenskem, *ČZN* 1971, pp. 70—75.

3

Tomaž Brejc, Umetnost kot znanost: Albrecht Dürer, 1471—1971, *NRazgl* XX, št. 17, 10. IX. 1971, pp. 514—515, ilustr.

4

Urszula Czartoryska, Grafična umetnost, fotografija, resničnost, *Sinteza* 20, 1971, pp. 61—64, 7 repr.

5

Špelca Čopič, Mednarodno srečanje »Naivni 70«, *Sinteza* 20, 1971, pp. 68 do 69.

6

Ješa Denegri, Možnosti današnje srbske grafike, *Sinteza* 20, 1971, pp. 28—31, 9 repr.

7

Stanko Dimnik, Dvom ob »našem« Dürerju. Pripombe k prispevku Mihe Maleša, ki je sprožil misel, da je veliki umetnik upodobil Slovenko na naših tleh, *Delo* XIII, št. 165, 20. VI. 1971, p. 5.

8

»Grafika danes in jutri« Bled 1971, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 71—76.
Povzetki referatov ob srečanju z istim naslovom. Avtorji: Zoran Kržišnik, dr. Walter Koschatzky, dr. Dietrich Mahlow, Umbro Apollonio, Ryszard Stanislawski, Otto Piene, Oto Bihalji-Merin, Branko Rudolf.

9

Zmago Jeraj, Poljski plakat, *Dialogi* VII, št. 12, 1971, pp. 698—699, 2 repr.

10

Mirko Juteršek, Umetnost na Koroškem, *Koroška in koroški Slovenci* 1971, pp. 244—255.

11

Muhamed Karamehmedović, Pogled na islamsko umetnost v Bosni in Hercegovini, *Sinteza* 20, 1971, pp. 71—72, 3 repr.

12

Boris Kelemen, Zapiski o vlogi grafike, *Sinteza* 20, 1971, pp. 64—65.

13

Želimir Koščević, Grafično oblikovanje vidnih sporočil, *Sinteza* 20, 1971, pp. 35—39, 10 repr.

14

Grozdana Kozak, Holandska, flamska in francoska prevodna grafika XVII. in XVIII. stoletja iz grafične zbirke Narodnega muzeja v Ljubljani, *Argo* 1971, št. 3/4, pp. 225—233.
Ob razstavi v NM v maju 1970.

15

Zoran Kržišnik, Umetnina v naši družbi (pogovor vodil Aleksander Bassin), *Slovenija* 1971, št. 5, pp. 26—28, ilustr.

16

Miha Maleš, Še ena Dürerjeva Slovenka, *Delo* XIII, št. 156, 11. VI. 1971, p. 6.

17

Davor Matičević, Kako bomo jedli v osemdesetih letih, *Sinteza* 20, 1971, pp. 76—78, 10 repr.

18

Janez Mesesnel, Neki gonji na rob, odziv na prispevek »Ob kritikah Janeza Mesesnela«, *Delo* XIII, št. 233, 28. VIII. 1971, p. 18.

19

Janez Mikuž, Srečanje umetnostnih zgodovinarjev treh dežel, Koper 14. in 15. IV. 1971, *Sinteza* 21/22, 1971, p. 93.

20

Carlo Milic, Furlanija, Benečija, Julijska krajina, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 89—91.
O razstavah.

21

Ob kritikah Janeza Mesesnela, mnenja nekaterih slovenskih likovnikov in likovnih kritikov, *Delo* XIII, št. 219, 14. VIII. 1971, p. 22.
Izjave so dali: Aleksander Bassin, Janez Bernik, Jože Ciuha, Andrej Jemec, Adriana Maraž, Kiar Meško, Drago Tršar, Marijan Tršar.

22

Andrej Pavlovec, Janez Sedej, Viktor Magyar, *Sodobnost* XIX, št. 1, pp. 97—99.
O naivnem slikarstvu na splošno ter ob obeh razstavah.

23

id., Slovenske slikarske kolonije (In memoriam M. Dovjaka), *Snovanja* 1971, št. 5, pp. 45—47 + 56, ilustr.

24

id., Vrednote likovnega amaterizma, ob 25-letnici jeseniškega društva DOLIK, *Snovanja* št. 2, 12. V. 1971, pp. 13—16, ilustr.

25

Petindvasetletnica organiziranega delovanja jeseniških slikarjev, *Glas* št. 14, 20. II. 1971.

26

Prešernovi nagrajenci '71, *Delo* XIII, št. 37, 9. II. 1971, p. 5.
Za likovno umetnost: Stane Kregar in Savin Sever, nagrajenci sklada: Oskar Kogoj, Borut Pečenko, France Peršin, France Rotar.

27

Prešernovi nagrajenci '71, *Sinteza* 20, 1971, VI.

28

Marjan Remec, Dezinformacija ali kaj? Malo o likovni kritiki na Slovenskem, *Večer* št. 90, 17. IV. 1971.

29

Braco Rotar, O triadi: umetniška kritika (umetnost) zgodovina umetnosti, *Problemi-Razprave* IX, 1971, št. 106—107, pp. 100—116.

30

Branko Rudolf, O smislu grafike, *Sinteza* 20, 1971, pp. 65—66.

31

Ivan Sedej, Misli ob robu slovenske grafične umetnosti, underground, *PiČ* 1971, št. 11/12, pp. 656—664.

32

Tinca Stegovec, Pisana izrazna paleta, *NRazgl* XX, št. 14, 30. VII. 1971, pp. 436—437.
Zapiski z obiska v nekaterih italijanskih galerijah sodobne umetnosti z dodatkom F. Solmija.

33

Janez Suhadolc, Temelji tipografske kompozicije, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 100—104, ilustr.

34

Marijan Tršar, Evolucijske stopnje kiparskega dojemanja in njihovi nasledki, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 36—42, ilustr.

35

id., Ljubljanska grafična šola, izvorna in ustvarjalno-značajna opredelitev, *NRazgl* XX, št. 13, 9. VII. 1971, pp. 402—403.

36

id., Nekaj misli o značilnostih in mejah »naivne« umetnosti, *Dialogi* VII, št. 6, pp. 317—324.

37

id., Petindvajset let slovenske grafike, *Sodobnost* XIX, 1971, št. 1, pp. 76—91.

38

Ustvarjalne dileme, govorijo Prešernovi nagrajenci in nagrajenci Prešernovega sklada, *NRazgl* XX, št. 3, 12. II. 1971, pp. 74—75.

39

Matjaž Vipotnik, Začel sem pri Cankarjevi založbi (pogovor zapisal Tone Glavan), *Delo* XIII, 1. VII. 1971, št. 176, p. 11, ilustr.

40

Maja Vetrih, Po dveh jubilejih — še z druge plati, *NRazgl* XX, št. 1, 15. I. 1971, pp. 17—18.
Odgovor na članek A. Bassina, Po dveh jubilejih, NRazgl št. 23, 1970.

ARHITEKTURA, URBANIZEM

41

Cene Avguštin, Stari Kranj v okviru evropskih urbanističnih in arhitekturnih prizadevanj, *Snovanja* št. 3, 14. VII. 1971, pp. 25—30.

42

Jože Brumen, Igor Skulj — projekt »Plašč«, *Sinteza* 20, 1971, pp. 78—79, 10 repr.

O idejnem projektu za zaščito plastik v javnih ambientih, diplomsko delo v študiju prof. E. Ravnikarja, 1970.

43

Sergej Bubnov, Ob glosi arh. Braca Mušiča v prejšnji številki Naših razgledov, *NRazgl* XX, št. 17, 10. IX. 1971, p. 509.
Ob članku Resnične in navidezne dileme, NRazgl XX, št. 16, p. 481.

44

Dokumentacija natečajev, priredil Matija Murko, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 125—127.
Idejni projekt za pokopališče mesta Nove Gorice; izdelava osnutka spomenika nar. heroja Slavka Šlandra z idejno urbanistično ureditvijo Trga svobode v Celju.

45

Marko Feguš, Nastanek in razvoj Glavnega trga in preobrazba njegove današnje podobe, *Dialogi* 1971, št. 5, pp. 279—281.
O mariborskem Glavnem trgu.

46

Peter Fister, Uničevanje likovnih kvalitet gorenjskega naselja, *Snovanja* št. 4, 8. IX. 1971, pp. 43—44.

47

Boris Gaberščik, Grenki priokus ali ustvarjalni realizem? Prva evropska konferenca ministrov za prostorsko urejanje, *NRazgl* XX, št. 6, 26. III. 1971, pp. 169—170.

48

Fedja Košir, Arhitektura ni samo lupina, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 10—12, ilustr.

49

Janez Lajovic, Ploščad Borisa Kraigherja, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 13—16, ilustr.

50

Zoran Manević in Ljiljana Medenica, Beograjska arhitekturna kronika, *Sinteza* 20, 1971, pp. 87—88.
O novi šoli za arhitekturo in stavbnem naselju »Julino brdo«.

51

Zoran Manević, Beograjska arhitekturna kronika, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 112—113, ilustr.

52

Jože Motoh, Racionalna opredelitev organske strukture, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 97—99, ilustr.

Poskus obdelave, izpeljave in uporabe strukture milnih mehurčkov, diplomska naloga v študiju prof. E. Ravnikarja.

53

Braco Mušič, Resnične in navidezne dileme, *NRazgl* XX, št. 16, 27. VIII. 1971, p. 481.
Po skandinavski stanovanjski razstavi v Arkadah.

54

Braco Mušič, Vladimir Kokole, Danilo Goriup, Politika urejanja prostora za regionalni razvoj, *Sinteza* 21/22, 1971, p. 1—8.

55

Marijan Mušič, Življenjski prostor, *DL* št. 31, 5. VIII. 1971, p. 13, ilustr.
O urbanističnem razvoju Novega mesta.

56

Antoaneta Pasinović, Aktualni trenutek arhitekture SR Hrvaške, Sinteza 21/22, 1971, 19—24, ilustr.

57

Miloš R. Perović, Deloški simpozij '71, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 74—75, Fotogr. C. A. Doxiadisa.

58

id., Deveto deloško poročilo, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 75—76.

59

Andrej Pogačnik, Kahnovo sporočilo, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 76—77.
O arhitekturi Louisa I. Kahna.

60

id., Premišljanje o Ljubljani 2000. *NRazgl* XX, št. 18, 24. IX. 1971, pp. 537—538.

61

Predstavitve, *Sinteza* 20, 1971, pp. 47—60, ilustr.
Peter Kerševan, trgovski paviljon Novo mesto, mini market Zadvor; Kamilo Kolarič, trg. hiša »Meblo«, Nova Gorica; Borut Pečenko, trg. hiša »Kvik«, Maribor; Savin Sever, Veleblagovnica »Astra«, Lj, trg. objekt veleblagovnice »Merkur« Lj; Sergej Pavlin, lokal Ljubljanske banke, Zgb, lokal Ljubljanske banke, Lj.

62

Predstavitve, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 44—70, ilustr.
Oton Jugovec, Stanovanjske stolpnice in bloki v soseski Selo, Lj; Milan Mihelič, Stanovanjski stolpnici

SB 1 in SB 2 v Lj; Ilija Arnautović, Montažni stanovanjski bloki v Lj; Majda Dobravec-Lajovic, Osn. š. v Kranjski gori; Grega Košak, Motel Turist Grosuplje; Tone Bitenc, Razstavišče Arkade, Lj; Svetozar Križaj, Prenova Homanove hiše Škofja Loka, (konservator Milan Železnik, restavrator Viktor Snoj).

63

Savin Sever, Oblika raste iz vsebine arhitekture in ne obratno (zapisala Snežna Šlamberger), *Dnevnik* XXI, št. 137, 22. V. 1971, p. 5, ilustr.

64

Aleksander Trumić, Sarajevska arhitekturna kronika, *Sinteza* 20, 1971, pp. 91—92, 4 repr.
O natečaju za načrt Nar. in vseučiliške knjižnice, o načetaju za projekt spom. doma in hotela B kat. v Mrkonjić gradu.

65

id., Sarajevska arhitekturna kronika, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 117—118, ilustr.

66

id., Šola za arhitekte, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 91—93.
»Ob razpravah o fakulteti, ki ni samo arhitekturna in ni samo sarajevska.«

67

Darko Venturini, Zagrebška arhitekturna kronika, *Sinteza* 20, 1971, pp. 88—89.

68

id., Zagrebška arhitekturna kronika, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 115—116.

69

Marjan Vrhovec, Prometno središče Ljubljane, urbanizem — praksa in misel, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 17—18, ilustr.

MUZEOLOGIJA IN KONSERVATORSTVO

70

Cene Avguštin, Muzeji na Gorenjskem, *Snovanja* št. 6, 22. XII. 1971, pp. 57—59.

71

Peter Breščak, Poročilo o nekdanjem stanju, restavrirana dela iz zbirke Gorenjskega muzeja v Mestni galeriji v Kranju, *Delo* XIII, št. 265, 29. IX. 1971, št. 265, p. 5, ilustr.

72

Grozdana Kozak, Občasne razstave v Narodnem muzeju po letu 1945, *Argo* 1971, št. 1, pp. 66—68.

73

Viktor Povše, Restavratorstvo je tudi medicina (zapisal Slavko Dokl), *DRazgl* 1971, št. 2, p. 23, ilustr.

74

Nada Sedlar, Kratek oris konservatorske službe v Narodnem muzeju, *Argo* 1971, št. 1, pp. 64—65.

75

France Štukl, Doneski k zgodovini Mestne umetniške galerije v Ljubljani, *Kronika* 1971, št. 2, pp. 110—117.

76

Hanka Štular, Razstave v slovenskih muzejih in galerijah, poročilo za leto 1970, *Argo* 1971, št. 3/4, pp. 243—289.

77

ead., Iz dejavnosti kulturnozgodovinskega oddelka, *Argo* 1971, št. 1, pp. 59—63.
V Narodnem muzeju v Ljubljani.

78

Maja Vetrih, Zbirka, razstave, stiki (zapisal Janez Švajncer), *Večer* št. 279, 3. XII. 1971.
O mariborski Umetnostni galeriji.

79

Polonca Vrhunc, Rast slovenske galerijske zbirke, iz zapisnikov NG v Ljubljani, *Delo* XIII, št. 275, 9. X. 1971, p. 17.

80

Sergej Vrišer, Spet: v obrambo Dornave, *NRazgl* XX, št. 3, 12. II. 1971, pp. 72—73, 2 repr.
O nujnosti uvrstitve med najaktualnejše probleme spomeniške zaščite.

81

id., Znamenja in javni spomeniki v Mariboru do 1941, *ČZN* 1971, pp. 175 do 195, ilustr.

82

Olga Zupan, Poslikane fasade kmečkih hiš na Gorenjskem, *Snovanja* št. 2, 12. V. 1971, pp. 17—19, ilustr.

83

Olga Zupan, Majda Žontar, Renesančni gradovi na Gorenjskem, *Snovanja* št. 5, 1971, pp. 52—54, ilustr.

84

Majda Žontar, Mirina Zupančič. Turški tabori na Gorenjskem. razstava v Mestni hiši v Kranju. *Argo* 1971, št. 3, pp. 241—242.

KNJIŽNE NOVOSTI, PREVODI IN OCENE

85

Cene Avguštin, Zgodovinsko urbanistični in arhitekturni razvoj Kranja. Tipkopis. Diss. Univ Lj, Kranj 1971.

86

Angelos Baš, Pojasnilo, *Dialogi* VII, št. 10, 1971, pp. 610—611.
Ob članku dr. Sergeja Vrišerja v Dialogih 7—8, pp. 467—470.

87

Stane Bernik, Prispevek jubilejne publikacije Slovenija projekta, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 95—96.
Ob dokumentarični publikaciji ob 25-letnici Slovenija projekta.

88

Carel Du Ry, Islamski svet. (Iz nem. prev. Helena Menaše). »US«, DZS, Lj 1971.
Rec.: Sl(avko) Ru(pel), *PDk* št. 179, 30. VII. 1972, p. 5.

89

Igor Gedrih, Dvoje knjig o Meštroviću, *NRazgl* XX, št. 8, 23. IV. 1971, pp. 244—245.
Željko Grum, Ivan Meštrović, Matica Hrvatska i Grafički zavod Hrvatske, Zgb 1969; Duško Kečkemet, Ivan Meštrović, Spektar in Delo, Zgb — Lj 1970.

90

id., Likovna spremljanja M. Tršarja, *Dialogi* VII, št. 10, 1971, pp. 605—607.
O zbranih kritikah v knjigi Marijana Tršarja, Hoja za poustvarjeno lepoto. Obzorja-Razpotja 17, Mrb 1970.

91

Dubravko Horvatić, Dve monografiji o Meštroviću, *Sinteza* 20, 1971, p. 80.
Glej 89.

92

Slavko Kremenšek, Angelos Baš, Noša na Slovenskem v poznem srednjem veku in 16. stoletju, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 94—95.

Angelos Baš, Noša na Slovenskem v poznem srednjem veku in 16. stoletju. MK, Lj 1970.

93

Tomaž Kržišnik, Zlata ptica. 7 izvirnih grafik k slovenski ljudski pravljici. (Tipografski prelom Matjaž Vipotnik). MK, Lj 1971.
Rec.: Tea Dominko, *PD* št. 4, 18. XI. 1972.

94

Zoran Manević, Alberto Mambriani, L'architettura moderna nei paesi Balcanici, Nepopolna podoba razvoja arhitekture balkanskih dežel, *Sinteza* 21/22, 1971, p. 95.
Alberto Mambriani, L'architettura moderna nei paesi Balcanici. Cappelli, Bologna 1969.

95

Luc Menaše, Evropski umetnostnozgodovinski leksikon, bibliografski, biografski, ikonografski, realni, terminološki in topografski priročnik likovne umetnosti zahoda v 9000 geslih. MK, Lj 1971.
Rec.: A. I. (Andrej Inkret), *Delo* XIII, št. 338, 15. XII. 1971, p. 5; id., *Tovariš* št. 51, 1971, p. 49; I. I. (Iztok Ilich), *Knjiga* 1972, št. 1/2, pp. 20—21; Luc Menaše, *NRazgl* XX, št. 6, 24. III. 1971, p. 184 + 173; id., *Večer* št. 54, 6. III. 1972, p. 5 (zapisal V(ili) V(uk); Andrej Pavlovec, *Sodobnost* 1972, št. 5, pp. 524—526; Slavko Rupel, *PDk* št. 297, 19. XII. 1971; France Stelè, *Delo* XIII, št. 38, 10. II. 1972, p. 13; Dušan Željeznov, *Komunist* št. 11, 17. III. 1972, p. 10.

96

Štefan Mlakar, Amfiteater u Puli. »Kulturno-povijesni spomenici Istre«, 3. izd., Arheološki muzej Istre, Pula 1971.
Tudi v nem. izd.

97

Hugo Münsterberg, Indijski svet. (Iz nem. prev. Helena Menaše). »US«, DZS, Lj 1971.
Rec.: Sl(avko) Ru(pel), *PDk* št. 214, 14. IX. 1971; N. Š., *Večer* št. 261, 10. IX. 1971.

98

Andrej Pavlovec, Slovenski impresionisti, *Sodobnost* XIX, št. 1, 1971, pp. 95—97, 2 repr.
France Stelè, Slovenski impresionisti. DZS, Lj 1971.

99

Problemi: Razprave IX, 1971, št. 98/99 (ur. Braco Rotar).

uv Braco Rotar, pp. 1—4; Ernst Gombrich, Vizualno odkritje skozi umetnost (prev. Maruša Šalamun), pp. 5—29; Tomaž Brejc, Legenda o srečnem impresionizmu: »krajina kot tihožitje«, pp. 30—34; Meyer Schapiro, O nekaterih problemih v semiotiki vizualne umetnosti (prev. Nina Souvan), pp. 35—50; Tine Hribar, Umetnost in/kot likovnost, pp. 51 do 66; Hubert Damisch, Varuh interpretacije (prev. Zoja Skušek-Močnik), pp. 67—95; Jean Luis Schefer, Zapis o reprezentativnih sistemih (prev. Rastko Močnik in Braco Rotar), pp. 96—123; Braco Rotar, Nekaj vprašanj o vedi o likovni umetnosti, pp. 124—135.
Rec.: Jure Mikuž, Problemi (Razprave), *Sinteza* 21/22, 1971, p. 96.

100

Revolucija in umetnost. Izbor slovenske partizanske grafike in risbe z motivi partizanskega zdravstva. (Izbrala in uredila Aleksander Bassin, Jože Kori). Partizanska knjiga, Lj 1971.
Rec.: Franci Strle, *Borec* 1972, št. 1, p. 64.

101

Branko Rudolf, Angelos Baš, Noša na Slovenskem v poznem srednjem veku in 16. stoletju, *Sodobnost* XIX, št. 7, 1971, pp. 765—768.
Angelos Baš, Noša na Slovenskem v poznem srednjem veku in 16. stoletju, MK, Lj 1970.

102

Jürgen Schultze, Devetnajsto stoletje. (Iz nem. prev. Helena Menaše). »US«, DZS, Lj 1971.
Rec.: H. H., *Delo* XIII, št. 327, 4. XII. 1971, p. 18; Sl(avko) Ru(pel), *PDk* št. 286, 7. XII. 1971.

103

Ivan Sedej, Na robu sodobne slovenske arhitekture (umetnosti). »Likovni vodniki«, Scena, Lj 1971.

104

id., Oto Bihajli-Merin, Marij Pregelj, *Sinteza* 21/22, 1971, p. 94.
Oto Bihajli-Merin, Marij Pregelj. Obzorja, Mrb 1971.

105

France Stelè, Marjan Mušič, Arhitektura slovenskega kozolca, *Sodobnost* XIX, 1971, št. 4, pp. 418—420.
Marjan Mušič, Arhitektura slovenskega kozolca. CZ, Lj 1970.

106

Ivan Stopar, Opatijska cerkev v Celju, načela restavracije in umetnostnozgodovinski rezultati obnovitvenih del v letih 1963—1969. Celje, 1971 (CeZ 1971, posebna izd.).

107

Marijan Tršar, Jugoslovansko »naivno« slikarstvo. »Umetnost in kultura«, Prosvetni servis, Lj 1971.

108

id., Slovenski impresionisti, *NRazgl* XX, št. 2, 29. I. 1971, p. 48.
France Stelè, Slovenski impresionisti. DZS, Lj 1970.

109

Sergej Vrišer, Barock plastik in Slowenien. Wien Scholl, Lj, Mk 1971.

110

id., Dohitevanje zamujenega, *Dialogi* VII, 1971, št. 7—8, pp. 467—470.
Ob izidu: Angelos Baš, Noša na Slovenskem ... glej 92.

111

id., Obdobje pomembne umetnostne prelomnice, *NRazgl* XX, št. 19, 8. X. 1971, pp. 572—573.
Ob izidu: Emilijan Cevc, Poznogotska plastika na Slovenskem. Slov. matica, Lj 1970.

112

id., Sv. Rok nad Šmarjem pri Jelšah. »Kult. in nar. spomeniki Slov.«, Zavod za spom. varstvo SRS, Obzorja, Mrb 1971.

113

Marijan Zadnikar, Predjamski grad. Postojna 1965 (1971).
V slov., ital., nem., srbhrv.

114

id., Stiški samostan. »Kult. in nar. spomeniki Slov.«, Zavod za spom. varstvo, Obzorja, Mrb 1971.

115

id., Umetnostni zakladi Jugoslavije, *NRazgl* XX, št. 16, 27. VIII. 1971, pp. 486—487.
Ob izidu: Umetnostni zakladi Jugoslavije. DZS, Jugoslavija 1970.

116

Milan Železnik, Nova Štifta na Dolenjskem. »Kult. in nar. spomeniki Slov.«, Zavod za spom. varstvo, Obzorja, Mrb 1971.

RAZSTAVE — SKUPINSKE

117

Dokumentacija razstav, izvirnih ilustracij in nagrad, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 120—124; dokumentacija razstav, izvirnih ilustracij in nagrad, *Sinteza* 23, 1971, pp. 86—88.

118

Primorski likovniki 1971. Ajdovščina, Idrija, Ilirska Bistrica, Izola, Koper, Nova Gorica, Piran, Postojna, Sežana, Tolmin.
Rec.: Janez Mikuž, Primorski likovniki razstavljajo, *PrimN* št. 43, 22. X. 1971, p. 3.

Benetke

119

Janez Mikuž, Blišč beneških hramov, kaj razstavljajo sosedi, *Delo* XIII, št. 198, 24. VII. 1971, p. 18.

Beograd

120

Ješa Denegri, Beograjska likovna kronika, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 111 do 112, ilustr.
O razstavah od januarja do maja 1971.

121

id., Beograjska likovna kronika, *Sinteza* 20, 1971, pp. 85—87, 3 repr.
O razstavah od septembra 1970 do januarja 1971.

122

Janez Mesesnel, Poletje v beograjskih galerijah, *Delo* XIII, št. 203, 29. VII. 1971, p. 5; *Delo* XIII, št. 208, 3. VIII. 1971, p. 5; *Delo* XIII, št. 232, 27. VIII. 1971, p. 5.

Galerija Doma JNA:

123

III. razstava narodnoosvobodilni boj v delih likovnih umetnikov Jugoslavije. 25. VI.—15. IX. 1971 (rk).
Od Slovencev so sodelovali: J. Cihlař, J. Ciuha, Z. Jeraj, J. Knez, R. Kotnik, M. Krašovec, F. Mihelič, L. Pandur, F. Peršin, Š. Planinc, D. Plestenjak, T. Primožič, I. Rahovsky-Kralj, M. Sedej ml., F. Slana, M. Šuštaršič, D. Vidmar, S. Batič, J. Boljka, J. Pirnat, Drago Tršar.

124

Janez Bernik, Adriana Maraž. 16. XI. do 5. XII. 1971.

Muzej savremene umetnosti:

125

Četvrta decenija Jugoslavenske umetnosti XX. veka. Junij—julij 1971 (rk, uv M. B. Protić, J. Denegri, A. Čelebonović, I. Zidić, Š. Čopič).
Od Slovencev so sodelovali: Z. Didek, R. Jakopič, G. A. Kos, S. Kregar, M. Maleš, Z. Mušič, N. Omersa, F. Pavlovec, M. Pregelj, M. Sedej, G. Stupica.
Rec.: Aleksander Bassin, Problematika četrtega desetletja — barvni ekspresionizem in poetični realizem v jugoslovanskem slikarstvu, *NRazgl* XX, št. 17, 10. IX. 1971, p. 516.

Biella

126

Mednarodna nagrada za grafiko. Circolo degli artisti, april—maj 1971.
Od Slovencev so sodelovali: J. Bernik, B. Borčič, K. Gatnik, L. Logar, M. Krašovec, V. Makuc, A. Maraž, M. Pogačnik, G. Šefran.

Celje

127

Milena Moškon, Celjska likovna kronika, *Sinteza* 20, 1971, pp. 83—84, 2 repr.
Ob razstavah v Celju, Rogaški Slatini in Šoštanju.

127 a

ead., Celjska likovna kronika, *Sinteza* 21/22, 1971, p. 110, ilustr.
O razstavah M. Vovk, A. Lavrenčič, V. Fišer-Pristovškova.

128

Ekspresionistična skupina »Junij«. Gal. Muzeja revolucije, 5.—27. II. 1971.
Rec.: Peter Breščak, Deklarirani ekspresionizem, *Delo* XIII, št. 47, 19. II. 1971, p. 5; Mirko Juteršek, Prvi koraki, *Dnevnik* XXI, št. 53, 24. II. 1971, p. 5; Drago Medved, Z ekspresionizmom skozi osebno izpoved, *Obrazi* 1971/1972, št. 1, p. 21; id., Kjer je umetnost, ni meja, *Obrazi* 1971/1972, št. 2/3, p. 59.

129

Razstava članov pododbora DSLU Celje. Lik. salon, 5. II.—27. II. 1971. Rec.: jk (Juro Kislinger), Celjski pododbor in junijci, *Večer* št. 40, 18. II. 1971; Janez Mesesnel, Pregled po drobcih, *Delo* XIII, št. 45, 17. II. 1971, p. 5.

130

Labinski ateljeji. Lik. salon, 7.—29. V. 1971 (rk, uv Tullio Voran).

Celovec

131

INTART IV. Künstlerhaus (rk, uv za slov. udeležence Mire Cetin).
Od Slovencev so sodelovali: J. Cihlař, D. Čadež, K. Gatnik, G. Gnamuš, H. Gvardijančič, Š. Hauko, D. Hrvacki, Z. Jeraj, B. Jesih, M. Krašovec, L. Logar, F. Novinc, L. Pengov, G. Šefran, Dušan Tršar, V. Tušek.
Rec.: Janez Mesesnel, Likovno srečanje treh dežel, *Delo* XIII, št. 264, p. 5, ilustr.; Marijan Tršar, IV. INTART v Celovcu, *NRazgl* XX, št. 19, 8. X. 1971, p. 581.

Čačak

132

Narodnoosvobodilni boj v delih likovnih umetnikov Jugoslavije. Umetnička galerija »Nadežda Petrović«, 16. V.—6. VI. 1971 (rk).
Izbor iz kolekcije Doma JNA, Bgd, od Slovencev so sodelovali: S. Batič, M. Pregelj, I. Šubic, M. Šuštaršič, Drago Tršar.

Graz

133

Branko Avsenak, Presenečenje brez nagrad, »Trigon 71« v Gradcu, Intermedia urbana, *Večer* št. 262, 11. XI. 1971, ilustr.

Idrija

134

3. slikarska kolonija v Idriji (rk), seznam razstavljalcev, biogr. pod., repr.).

Kočevje

135

Novinc-Gvardijančič-Kokalj. Lik. salon, 26. III.—10. IV. 1971.

136

Leon Koporc, Lojze Čampa. Lik. salon, 7. V.—21. V. 1971 (rp, uv Marijan Tršar, seznam del).
Rec.: Marijan Tršar, Ambiciozna hotenja, *Dnevnik* XXI, št. 141, 26. V. 1971, p. 5.

Köln

137

Aleksander Bassin, Umetnost-življenje, *Dialogi* VII, št. 4, 1971, pp. 198 do 202, 4 repr.
Ob svetovni razstavi happeninga in fluxusa v Kölnu 1970.

Koper

138

Janez Mikuž, Likovna kronika slovenske obale, *Sinteza* 20, 1971, p. 85.
Ob razstavah v Piranu od avgusta do decembra 1970 ter v Kopru od novembra do marca 1971.

139

id., Likovna kronika slovenske obale, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 110—111.
Ob razstavah od marca do avgusta 1971.

140

Černigojeva šola. Galerija Loža, marec 1971 (rp, uv Igor Gruden, seznam del, repr.).
Rec.: Janez Mesesnel, Prevlada osebnosti vodnika, *Delo* XIII, št. 93, 6. IV. 1971, p. 5.

141

Vinko Tušek, Rudi Pergar. Gal. Loža, september 1971 (rp, uv Aleksander Bassin, biogr., bibl. pod., 2 repr., 2 fotogr. um.).

142

Bojan Adamič, Andrej Ajdič. Gal. Loža, 20. XII. 1971—7. I. 1972 (rp, uv Aleksander Bassin, biogr. pod.).

143

Janez Mikuž, 2 × GO v Kopru, *PrimN* št. 47, 19. XI. 1971, p. 11.

Kostanjevica na Krki

144

II. grafični bienale jugoslovanskih pionirjev. Lamutov lik. salon, 30. X. 1971—30. III. 1972 (rk, uv Marijan Tršar).
Rec.: Peter Breščak, Na perutih surrealizma, *Delo* XIII, št. 333, 10. XII. 1971, p. 5; Tea Dominko, Prostor na

soncu za otroško ustvarjalnost, *PD* št. 18, 12. XI. 1971, ilustr.; Marijan Tršar, Spodbuda in opomin, *NRazgl* XX, št. 24, 24. XII. 1971, p. 740; id., Likovne stvaritve — most med otrokom in svetom, *DRazgl* št. 3, 16. XII. 1971, p. 43, ilustr.

145

Umetnost tavankutskih žena. Lamutov lik. salon, 1. VII.—15. IX. 1971 (rk, uv Vladimir Maleković).
Rec.: M. Š. (Marija Švajncer), Likovna izjemnost, *Večer* št. 166, 20. VII. 1971, ilustr.

146

Mojstri naivnega slikarstva. Lamutov lik. salon, 9. X.—28. X. 1971 (rk, uv Vladimir Maleković).
Sodelovali so: Drago Jurak, Ivan Rabuzin, Marija Skurjeni, Slavko Stolnik, Stjepan Stolnik.
Rec.: Peter Breščak, Mesto, grajeno kot ladja, *Delo* XIII, št. 300, 4. XI. 1971, p. 6.

K r a n j

147

Andrej Pavlovec, Gorenjska likovna kronika, *Sinteza* 20, 1971, pp. 85—85, 3 repr.
Ob razstavah v Kranju in Škofji Loki konec leta 1970 in v začetku 1971.

148

id., Gorenjska likovna kronika, *Sinteza* 21/22, pp. 107—109, ilustr.
Ob razstavah v Kranju in Škofji Loki v prvi polovici leta 1971.

149

Turški tabori na Gorenjskem. Gal. v Mestni hiši, 5. II.—11. III. 1971 (rk, uv M. Žontar, M. Zupančič).
Razstava je gostovala v: Kamniku 24. III.—25. IV. 1971, Domžalah 6. IV. do 3. V. 1971, Škofji Loki 7. V.—17. VI. 1971, Tržiču 20. VI.—30. VI. 1971, Radovljici julija.

150

Saša Kump - Štefan Simonič. Gal. v Prešernovi hiši, 12. III.—30. III. 1971 (rp, uv Andrej Pavlovec, 2 repr.).
Rec.: Izpričati svojo sodobnost, *Delo* XIII, št. 94, 7. IV. 1971, p. 5; Andrej Pavlovec, Saša Kump in Štefan Simonič, *Glas* št. 26, 3. IV. 1971.

151

Zorka Weiss - Gustav Janusch. Stebriščna dvorana v Mestni hiši, 9. do 22. IV. 1971 (rp, uv, biogr. bibl. pod., 2 repr.).

152

Razstava fotografij fotoamaterjev mesta Arnberg iz Nemčije in Fotokino kluba »Janez Puhar« iz Kranja. Gal. v Mestni hiši, 2. VI.—6. VI. 1971.

153

Mariborski krog, razstava fotografij. Gal. v Mestni hiši, 27. VIII.—16. IX. 1971 (rp, 1 repr.).
Rec.: Marko Aljančič, Kabinet slovenske fotografije, *Snovanja* št. 4, 8. IX. 1971, p. 42, ilustr.; id., Fotografija danega trenutka, *Dnevnik* XXI, št. 252, 16. IX. 1971, p. 5; J. G. (Janez Govekar), Razstava mariborskega kroga v Kranju, *Glas* št. 68, 4. IX. 1971, p. 6.

154

2 × GO. Gal. v Mestni hiši, 8.—28. X. 1971 (rp, uv Andrej Pavlovec, biogr. pod.).
Sodelovali so: Sergio Alteri, Ignazio Doliach, Silvester Komel, Fulvio Monai, Nedeljko Pečanac, Rudi Pergar, Tino Piazza.
Rec.: Andrej Pavlovec, »2 × GO«, *Dnevnik* XXI, št. 285, 19. X. 1971, p. 5; id., 2 × GO v galeriji Mestne hiše v Kranju, *Glas* št. 79, 13. X. 1971, p. 6.

L a u s a n n e

155

France Stelè, Peti mednarodni bienale tapiserije, *NRazgl* XX, št. 18, 24. IX. 1971, p. 548.
id., V. mednarodni bienale tapiserije v Lausannu, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 87—88, ilustr.

L e v e r k u s e n

156

Razstava sodobnih jugoslovanskih umetnikov. Forum Leverkusen, 22. V.—31. V. 1971 (rk, uv Zoran Kržišnik).
Od Slovencev so sodelovali: J. Bernik, J. Ciuha, R. Debenjak, D. Hozo, D. Hrvacki, Jaki, A. Jemec, K. Meško, A. Maraž, F. Rotar, M. Šuštaršič, S. Tihec, Drago Tršar.

L i z b o n a

157

Sodobna grafika iz zbirke Martinsa da Silva. Gal. Garvura, april 1971 (rk).
Od Slovencev Andrej Jemec.

Ljubljana

158

Aleksander Bassin, Likovno pismo iz Ljubljane, *Večer* št. 4, 38, 133, 134 (od 7. I. do 11. VI. 1971).

159

Janez Mesesnel, Ljubljanska likovna kronika, *Sinteza* 20, 1971, pp. 81—82, 6 repr.
Ob razstavah od jeseni leta 1970 do začetka leta 1971.

160

id., Ljubljanska likovna kronika, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 105—106, ilustr.
Ob razstavah v prvi polovici 1971.

161

Marijan Tršar, Živa razstavna dejavnost, *Sodobnost* XIX, št. 6, 1971, pp. 649—652.
Ob razstavah M. Stroja, Dunajske šole fantastičnega realizma, Ž. Djaka, A. Gerlovič in V.Fakin, Sodobne srbske umetnosti.

Razstavišče Arkade:

162

Zaklad potopljene ladje, 25. XI. 1970 do 6. I. 1971 (rk/srbhrv, vložek slov.).
Rec.: Hanka Štular, Zaklad potopljene ladje, *NRazgl* XX, št. 5, 12. III. 1971, pp. 140—141.

163

Razstava skandinavske stanovanjske gradnje, 2. VI.—25. VI. 1971.

164

Orožje in bojna oprema od naselitve Slovencev do konca 17. stoletja (rk, uv Hanka Štular, Ferdinand Tancik).
Rec.: Sergej Vrišer, Pričevanje bojnega železja, *NRazgl* XX, št. 10, 28. V. 1971.

165

Peter Breščak, Zlati odsev stilnih obdobij, *Delo* XIII, št. 314, 18. XI. 1971, p. 6, ilustr.
Ob razstavi »Zlatarstvo na slovenskem Štajerskem« Pokrajinskega muzeja iz Mrb v Arkadah.

166

Hanka Štular, Zlatarstvo na slovenskem Štajerskem, *NRazgl* XX, št. 22, 26. XI. 1971, p. 669.
Ob razstavi Pokrajinskega muzeja iz Mrb v Arkadah.

Mestna galerija:

167

Aleksander Bassin, Ameriški psihedelični plakat, *NRazgl* XX, št. 1, 15. I. 1971, p. 18.
Ob razstavi, ki je bila od 25. XI. do 16. XII. 1970.

168

Valentin Oman, Klavdij Palčič, 19. II. do 14. III. 1971 (rk, uv Zoran Kržišnik /Oman/ in Giulio Montenero /Palčič/, biogr. pod., seznam del, ilustr.).
Rec.: Aleksander Bassin, Slikarska rojaka iz zamejstva, *NRazgl* XX, št. 5, 12. III. 1971, p. 149; Mirko Juteršek, Mladost iz zamejstva, *Dnevnik* XXI, št. 59, 2. III. 1971, p. 5; Janez Mesesnel, V. Oman in K. Palčič sta razstavljala v Mestni galeriji, *Delo* XIII, št. 65, 9. III. 1971, p. 5.

169

IV. in V. mednarodni teden na avstrijskem gradu Retzhof, 11. III.—28. III. 1971 (rk, uv Wilfried Skreiner).
Od Slovencev sta sodelovala: Metka Krašovec in Zmago Jeraj.
Aleksander Bassin, Retzhof četrtič in petič, *NRazgl* XX, št. 6, 26. III. 1971, p. 181; Janez Mesesnel, Odsev širše krize, *Delo* XIII, št. 75, 19. III. 1971, p. 5; Vili Vuk, Misel o izgubljenem svetu, *Večer* št. 227, 30. IX. 1971, ilustr.

170

Alenka Gerlovič, Vida Fakin (2 rk, uv Janez Mesesnel, biogr. pod., seznam del, ilustr.).
Rec.: Aleksander Bassin, Vida Fakin in Alenka Gerlovič, *NRazgl* XX, št. 9, 14. V. 1971, p. 277; Janez Mesesnel, Vsaka ima svoj slikarski svet, *Delo* XIII, št. 103, 16. IV. 1971, p. 5; Alenka Pollak, Krajina, osrednji motiv, *Dnevnik* XXI, št. 94, 6. IV. 1971, p. 5.

171

Trije aspekti, 26. V.—7. VI. 1971.
3 razstave: Kiar Meško; B. Jesih, M. Krašovec, Z. Jeraj, D. Hrvacki, Dušan Tršar, L. Pengov, J. Logar, M. Pengov; nagrajene storitve slovenskih arhitektov.
Rec.: Janez Mesesnel, Priložnostna razstava mladih, *Delo* XIII, št. 149, 4. VI. 1971, p. 5.

172

II. mednarodni bienale karikature Brez besed, 10.—29. VI. 1971.
Rec.: Aleksander Bassin, Drugi mednarodni bienale karikature Brez besed, *NRazgl* XX, št. 12, 25. VI. 1971,

p. 374; Janez Mesesnel, Tudi brez besed se da mnogo — narisati, *Delo* XIII, št. 172, p. 5, ilustr.

173

Razstava slušateljev slikarske, kiparske in grafične specialke na ALU v Ljubljani, julij 1971 (rp, seznam razstavljalcev).

174

Bojan Adamič, Andrej Ajdič, 31. VIII. —10. IX. 1971 (rk, uv Aleksander Bassin, fotogr. obeh um.).
Rec.: Iztok Premrov, Prostor linearnih barvnih pasov, *Dnevnik* XXI, št. 239, 3. IX. 1971, p. 5; Marijan Tršar, Andrej Ajdič v Mestni galeriji, *NRazgl* XX, št. 18, 24. IX. 1971, pp. 548—549.

175

Bio 4, četrti bienale jugoslovanskega industrijskega oblikovanja, 24. IX.— 23. X. 1971.
Rec.: Stane Bernik, Kdo bo odgovoril na vprašanja Bio 4, *NRazgl* XX, št. 21, 5. XI. 1971, p. 642; Sonja Flajs, Kako vizualno vplivamo na okolje, *Večer* št. 232, 6. X. 1971, ilustr.

176

Anton Dolenc, Gabrijel Humek, Anton Repnik, 28. X.—10. XI. 1971 (rp).
Rec.: Janez Mesesnel, Trije različni, *Delo* XIII, št. 305, 9. XI. 1971, p. 5.

177

Maksim Sedej st. ,France Slana, Maksim Sedej ml., 11. XI.—2. XII. 1971 (rk, uv Taras Kermavner, seznam del, biogr. pod, ilustr.).
Rec.: (jž), Različne smeri, *Dnevnik*, XXI, št. 309, 13. XI. 1971 p. 5; Janez Mesesnel, Trije rodovi — troje izpovedi, *Delo* XIII, št. 319, 23. IX. 1971, p. 5; Branko Rudolf, Prelom generacij in še nekaj, *Večer*, št. 269, 19. XI. 1971, ilustr.

178

Zvest Apollonio, Silvester Komel, 7. XII.—28. XII. 1971 (rk, uv Aleksander Bassin, Stane Bernik).
Rec.: Aleksander Bassin, Primorska gosta, *Tovariš* 1971, št. 51, p. 49; Peter Krečič, Ljubljana gosti primorska slikarja v Mestni galeriji, *PrimN* št. 52, 24. XII. 1971, p. 3; Janez Mesesnel, Slikarstvo je govorica barv, *Delo* XIII, št. 345, 22. XII. 1971, p. 5; Iztok Premrov, Dvakrat barvna učinkovitost, *Dnevnik* XXI, št. 332, 8. XII 1971, p. 5, ilustr.

Slovenski etnografski muzej:

179

Razstava kiča, (rk, uv dr. Gorazd Makarovič, repr.).
Rec.: Kaj je kič? *NRazgl* XX, št. 9, 14. V. 1971, pp .270—273 (sodelovali so: dr. Gorazd Makarovič, Aleksander Bassin, Stane Bernik, Peter Božič, Mirko Juteršek, Janez Mesesnel, dr. Ivan Sedej, Marijan Tršar); Peter Breščak, K analizi neke diverzije, *Delo* XIII, št. 267, 1. X. 1971, p. 5; id., K anatomiji neke provokacije, *Delo* XIII, št. 127, 13. V. 1971, p. 7; id., Kdo koga diskvalificira, *Delo* XIII, št. 130, 16. V. 1971, p. 6; Jože Horvat, Kič pa traja, *Delo* XIII, št. 161, 16. V. 1971, p. 5; Taras Kermavner, Problematičnost in neproblematičnost kiča, *NRazgl* XX, št. 15, 13. VIII. 1971, p. 461; Gorazd Makarovič, So lutke v narodnih nošah kič?, *TT* št. 4, 29. V. 1971; Matija Murko, Kič proti kiču, *Komunist* št. 20, 21. V. 1971, p. 17; Branko Rudolf, Misel o kiču (zapisal VV), *Večer* št. 172, 28. VII. 1971; Vili Vuk, Estetika mnogih plasti, *Večer* št. 115, 20. V. 1971; id., Lepota na preizkušnji, *Večer* št. 109, 13. V. 1971; Asta Znidarčič, Zamolčana dejstva, *Delo* XIII, št. 150, 5. VI. 1971, p. 17.

Moderna galerija:

180

Aleksander Bassin, Ekspresivna figuralika v Ateljeju 70, *NRazgl* XX, št. 2, 29. I. 1971, p. 49.
Ob razstavi Gvardjančič-Jesih v novembru 1970.

181

Prvi bienale umetnikov dežele Furlanije, Julijske Krajine, 11. II.—7. III. 1971 (rk, predstvitve um).
Rec.: Aleksander Bassin, Gostje iz Furlanije in Julijske Benečije, *NRazgl* XX, št. 5, 12. III. 1971, p. 149; Janez Mesesnel, Gostovanje z zamudo, *Delo* XIII, št. 51, 23. II. 1971, p. 5, ilustr.

182

Atelje '71. Berber-Kučukalić-Likar-Ljubović-Zaimović, 11.—21. III. 1971 (rp, uv Muhamed Karamehmedović, biogr. pod., pos. razstavljalci).
Rec.: Aleksander Bassin, Gostje iz Sarajeva, *NRazgl* XX, št. 6, 26. III. 1971, p. 181; Janez Mesesnel, Sodobni portret likovne Bosne, *Sinteza* 20, 1971, pp. 73—74, 1 repr.

183

Atelje '71. Grupa galerije Forum. Zagreb, 24. III.—11. IV. 1971 (rp, uv Vlado Bužančić, seznam del, um, repr.).
Rec.: Aleksander Bassin, Skupina galerije Forum, *NRazgl* XX, št. 8, 23. IV. 1971, p. 245; Janez Mesesnel, Zrela moderna, *Delo* XIII, št. 95, 8. IV. 1971, p. 5; Franc Zalar, Uspešen nastop, *Dnevnik* XXI, št. 96, 8. IV. 1971, p. 5.

184

Sodobna srbska umetnost, 8. IV.—5. V. 1971 (rk, uv Miodrag B. Protić, Dragoslav Djordjević, Jerko Denegri, biogr., bibl. pod. razstavljalcev).
Rec.: Aleksander Bassin, Sodobna srbska umetnost, *NRazgl* XX, št. 8, 23. IV. 1971, p. 245; Janez Mesesnel, Od izročila do vizij, *Delo* XIII, št. 119, 5. V. 1971, p. 5.

185

Dunajska šola fantastičnega realizma, 16. IV.—3. V. 1971 (rk, orig. Wiener Schule des Phantastischen Realismus, uv Johann Muschlik, biogr. pod., bibl., repr.).
Rec.: Aleksander Bassin, Dunajska šola fantastičnega realizma, *NRazgl* XX, št. 9, 14. V. 1971, p. 277; Janez Mesesnel, Avstrijski fantastični realizem, *Delo* XIII, št. 121, 7. V. 1971, p. 5; Franc Zalar, Fantastična avantura umetnosti, *Dnevnik* XXI, št. 120, p. 5.

186

IX. mednarodna grafična razstava, 5. VI.—31. VIII. 1971 (rk, uv Zoran Kržišnik, uv pos. razstav: Giulio Carlo Argan, Marijan Tršar, Pierre Restany, Zoran Kržišnik, biogr. pod., seznam del M. Jerman).
Rec.: Aleksander Bassin, V znamenju dragocenega povabila, *Večer*, št. 151, 1. VII. 1971, ilustr.; id., Vzhodnjaška grafika, *NRazgl* XX, št. 15, 13. VIII. 1971, p. 464; id., Stara in nova Evropa na IX. mednarodni grafični razstavi, *NRazgl* XX, št. 16, 27. VIII. 1971, pp. 488—489; id., Izrazne silnice ameriškega kontinenta na 9. mednarodnem grafičnem bienalu, *NRazgl* XX, nem grafičnem bienalu, NRazgl XX, št. 14, 30. VII. 1971, p. 436; Grafiki in kritiki ob mednarodni grafični razstavi v Ljubljani, *Sinteza* 20, 1971, pp. 10—27, 9 repr. (sodelovali so: G. Alviani, J. Bernik, S. Ćelić, G. Dorfles, A. Hrdlicka, J. Lassaigne, G. Marchiori, O. Piene, M. Pogačnik, K. Sugai;) Mirko Juteršek, Razmišljanja o grafiki, *Dnevnik* XX, št. 169, 23. VI. 1971, p. 5; Zoran Kržišnik, Imamo svetovno središče grafike — ne znamo ga izkoristiti (zapisala Snežna Šlamberger), *Dnevnik* XXI, št. 28, 30. I. 1971, p. 5, ilustr.; id., Jedro prejšnjih rezultatov (zapisal Vili Vuk), *Večer* št. 34, 11. II. 1975, ilustr.; id., Spremembe za jubilej, Velika likovna prireditev je pred vrati (zapisal Vili Vuk), *Večer* št. 127, 3. VI. 1971; id., Grafika danes in jutri, *NRazgl* XX, št. 11, 11. VI. 1975, pp. 325—326; id., Grafika danes, jutri, pojutrišnjem, *Sinteza* 20, 1971, pp. 2—9, 16 repr; Melita Stelè-Možina, Pregled nagrajencev in udeležencev od prve do osme medn. graf. razstave v Lj, *Sinteza* 20, 1971, pp. 40—46; France Udovič, Nad tisoč grafičnih listov najbolj znanih umetnikov, *PDk* št. 207, 5. IČ. 1971.

187

Muzej v tovarni, zbirka Peter Stuyvesant, 11. IX.—10. X. 1971 (rk, rp, predgovor Sir Herbert Read, seznam del, repr.).
Rec.: Aleksander Bassin, Muzej v tovarni, *NRazgl* XX, št. 19, 8. X. 1971, p. 581; Janez Mesesnel, Umetnost v proizvodnji, *Delo* XIII, št. 266, p. 5; Breda Misja, Razstava ustanove P. Stuyvesant, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 86—87, ilustr.; Marijan Tršar, Povabilo na posnemanje, *Sodobnost* XIX, št. 11, 1971, pp. 1161—1164.

188

Razstava Društva slovenskih likovnih umetnikov, september 1971.
Rec.: Janez Mesesnel, Nerazburljiv pregled, *Delo* XIII, št. 275, 9. X. 1971, Izidor Molè, Enakopravnost na razstavi, *Delo* XIII, št. 275, 9. X. 1971, p. 17; Marijan Tršar, Razstava DSLU v Moderni galeriji, *NRazgl XX*, št. 19, 8. X. 1971, p. 581.

Maribor

189

Andrej Ujčič, Mariborska likovna kronika, *Sinteza* 20, 1971, pp. 82—83, 4 repr.
Ob razstavah jeseni leta 1970 in začetka 1972.

189 a

id., Mariborska likovna kronika, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 106—107, ilustr.
Ob razstavah od 1. III.—20. VI. 1971.

Pokrajinski muzej:

190

Zlatarstvo na slovenskem Štajerskem, oktober 1971 (rk, uv Marjetica Šetinc, seznam del, ilustr.).
Rec.: Branko Rudolf, Bleščeča razstava, *Večer*, št. 251, 28. X. 1971, ilustr; Marjetica Šetinc, Predmeti z magičnim učinkom, *Delo* XIII, št. 143, 29. V. 1971, p. 20, ilustr.; ead., Umetnost ni sijaj (zapisal Vili Vuk), *Večer*, št. 222, 24. IX. 1975, ilustr.

Razstavni salon Rotovž:

191

Ameriški psihodelični plakat, 29. I. —12. II. 1971.
Rec.: Vladimir Gajšek, Odboj mitologije, *Večer* št. 26, 3. II. 1971, ilustr.

192

Fotografije mariborskega kroga, 16. II.—13. III. 1971.
Rec.: Aleksander Bassin, Fotografije mariborskega kroga, *NRazgl* XX, št. 4, 26. II. 1971, p. 115; Vladimir Gajšek, Anonimnost osebnosti, *Večer* št. 50, 2. III. 1971, ilustr.

193

Danč-Hauko-Logar-Mesarič, 13.—28. IV. 1971 (rp, uv Marijan Tršar, biogr. pod., fotogr. um.).
Rec.: Marijan Tršar, Štirje prekmurski slikarji, *Dialogi* VII, št. 7—8, 1971, pp. 376—380.

194

Umetniki iz Kraljeva, 14. VII.—6. VIII. 1971.
Rec.: Branko Rudolf, Potrdilo prijateljskih stikov, *Večer* št. 168, 23. VII. 1971, ilustr.

195

II. slikarska kolonija Poetovio, 1970 —1971, 21. IX.—5. X. 1971 (rk, uv Jože Curk).

196

Razstava Društva likovnikov, oblikovalcev, pododbor Maribor, 8.—30. X. 1971 (rk, uv Alenka Rems, biogr. pod., fotogr. posameznih ustvarjalcev).

Umetnostna galerija:

197

Osvobodilni boj v delih jugoslovanskih umetnikov, 19. II.—4. IV. 1971 (seznam).
Rec.: Sergej Vrišer, Podoba boja za svobodo, *Večer* št. 47, 26. II. 1971.

198

Grupa galerija Forum-Zagreb, 28. IV. —26. V. 1971.
Rec.: B. R. (Branko Rudolf), Zanesljiva konfrontacija, *Večer* št. 110, 14. V. 1971, ilustr.

199

Ameriška grafika — nova smer, 13. VIII.—1. IX. 1971.
Rec.: Branko Rudolf, Ameriška grafika nove smeri, *Večer* št. 192, 20. VIII. 1971, ilustr.

Milano

200

Premio »Le arti«. Galleria Cortina, oktober 1971.
Od Slovencev so sodelovali: D. Hrvacki, Z. Jeraj, B. Jesih, M. Krašovec, J. Logar, L. Logar, M. Pengov.

201

Premio »Le arti«. Galleria dell Naviglio, november 1971.
Razstava nagrajencev, od Jugoslovanov M. Krašovec.

Murska Sobota

202

Marijan Tršar, Razstava »Pannonie« v Murski Soboti, *NRazgl* XX, št. 23, 10. XII. 1971, p. 709.

Nova Gorica

203

Hubert Bregant, Goriška likovna kronika, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 109 —110, ilustr.

204

Peter Krečič, Kronika pomembnejših likovnih dogodkov na Primorskem, *Srečanja* št. 32, 1971, pp. 201—202.

205

Marijan Tršar, Mali retrospektivi Rika Debenjaka in Zdenka Kalina, *Sodobnost* XIX, št. 2, 1971, pp. 198—200.
Ob razstavi v letu 1970.

206

4 slikarji iz Ronk. Skupščinska avla, 5.—15. III. 1971 (rk, biogr. pod.).

Novi Sad

207

Razstava mladih slovenskih grafikov. Likovni salon kulturnega centra, september 1971.

Sodelovali so Z. Apollonio, D. Hrvatcki, Z. Jeraj, M. Krašovec, L. Logar, G. Šefran.

Novo mesto

208

Slikarska kolonija »Mlini ob Krki«. Dolenjski muzej, 3. XII. 1971—9. I. 1972 (rk, uv Andrej Pavlovec, biogr. pod. udeležencev, ilustr.).
Sodelovali so: P. Adamič, L. Koporc, M. Kugler, A. Lanc, K. Legat, L. Ravnikar, R. Slapernik, T. Tomazin, J. Torkar, B. Jakac.
Rec.: Peter Breščak, Mlini na Krki, *Delo* XIII, št. 331, 8. XII. 1971, p. 5, ilustr.

Nürnberg

209

Tatjana Wolf, II. nürnberški bienale, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 88—89, ilustr.

210

Grafika sveta. Mednarodna grafika zadnjih 25 let. Künstlerhaus am Königstor, 28. VIII.—28. IX. 1971 (rk). Od Slovencev sta sodelovala: J. Bernik, R. Debenjak.

Pariz

211

Umetnost v Jugoslaviji od prazgodovine do naših dni
Rec.: Ob razstavi v Parizu, *NRazgl* XX, št. 6, 26. III. 1971, pp. 185—187 (ocene razstave v tujih časopisih, ki so jih pisali: P. M. Grand, M. C. L., André Fermingier, Marie Louise Coudert in Pierre Schneider); Bogdan Pogačnik, Pariška razstava, včeraj odprta, *Delo* XIII, št. 59, 3. III. 1971, p. 5; id., Sprehodi med umetninami, *Delo* XIII, št. 79, p. 5, ilustr.; id., Veliki v Veliki palači, *Večer* št. 70, 25. III. 1971, ilustr.; id., Zakladi Jugoslavije v Parizu, *Delo* XIII, št. 63, 7. III. 1971, pp. 8—9, ilustr.; id., Barbara in Katarina v vrhu, *Delo* XIII, št. 88, 1. IV. 1971, p. 5; id., Prvovrstna kulturna prisotnost, *Delo* XIII, št. 144, 30. V. 1971, p. 6; France Stelè, Nisem bil prisiljen spreminjati svojih sodb, *Dnevnik* XXI, št. 49, 20. II. 1971, p. 5, ilustr. (zapisal Toni Tršar); Umetnost Jugoslavije v očeh Francozov, *Večer* št. 76, 1. IV. 1971, ilustr. (odlomki iz francoskih kritik); »Umetnost v Jugoslaviji od prazgodovine do naših dni« v Parizu (pogovor NRazgl z generalnim komisarjem razstave akademikom Francetom Stelètom), *NRazgl* XX, št. 6, 26. III. 1971, p. 184 in 173.

212

VII. bienale mladih, september—oktober 1971.
Od Slovencev je sodelovala skupina OHO (M. Pogačnik, M. Matanovič, D. Nez, A. Šalamun).

Piran

213

Ars Histriae. Mestna galerija, 23. V. do 13. VI. 1971.

214

Alenka Gerlovič in Vladka Štoviček. Mestna galerija, 30. VI.—11. VII. 1971.

215

Skupina likovnih umetnikov iz Subotice. Mestna galerija, 5.—27. VIII. 1971 (rp, uv Imre Dević, biogr. in bibl. pod.).

216

6. mednarodni »Ex-tempore«. Mestna galerija, 29. VIII.—20. X. 1971.

Poreč

217

XI. Annale. Jugoslavija — Danska. Istrska zbornica, 1. VIII.—1. IX. 1971.
Od Slovencev so sodelovali: H. Gvardijančič, D. Hrvacki, B. Jesih, M. Krašovec.

Portorož

218

Rajko Pavlovec, Velik turizem — mala grafika, *Dnevnik* XXI, št. 261, 25. IX. 1971, p. 5.
O razstavi ekslibrisa.

Radovljica

219

Maruša Avguštin, Razstava dveh slikarjev v dvorani radovljiške graščine, *Glas* št. 48, 23. VI. 1971, p. 8.
O razstavi Silve Devetak in Pavla Smoleja.
ead., Razstava jeseniških slikarjev v Radovljici, *Glas* št. 10, 6. II. 1971.

Ravne

220

Mirko Juteršek, Dvoje mladih, *Dnevnik* XXI, št. 137, 22. V. 1971, p. 5.
Ob razstavi Franca Curka in Andreja Grošlja v Likovnem salonu na Ravnah.

Reggio Emilia

221

Nagrade Emilia, junij—julij 1971.
Od Slovencev so sodelovali: J. Bernik, J. Ciuha, H. Gvardijančič, D. Hrvacki, A. Jemec, Z. Jeraj, B. Jesih, L. Logar, M. Kiar, M. Krašovec.

Rijeka

222

Vanda Ekl, Kvarnerska likovna kronika, *Sinteza* 20, 1971, pp. 92—93, 3 repr.

223

ead., Kvarnerska likovna kronika, *Sinteza* 21/22, 1971, p. 119.

224

6. bienale mladih. Moderna galerija, julij—avgust 1971 (rk).
Od Slovencev so sodelovali: A. Ajdič, E. Bernard, J. Cihlař, D. Čadež-Lapajne, S. Dragan, N. Dragan, D. Džafa, K. Gatnik, H. Gvardijančič, D. Hrvacki, B. Jesih, B. Kalaš, R. Kolaković, M. Krašovec, L. Logar, F. Novinc, L. Pandur, N. Pečanac, L. Pengov, R. Pergar, R. Pušelja, V. Slivnikar, Dušan Tršar, V. Tušek.
Rec.: Aleksander Bassin, Šesti bienale mladih na Reki, *NRazgl* XX, št. 13, 9. VII. 1971, p. 404; Vladimir Gajšek, Sproščen okus, *Večer* št. 196, 25. VIII. 1971.

Sao Paulo

225

XI. bienale Sao Paulo, september 1971 (rk).
V jugoslovanskem oddelku so sodelovali: M. Berber, A. Jemec, Z. Radović, V. Richter, M. Šutej.

Sarajevo

226

Muhamed Karamehmedović, Sarajevska likovna kronika, *Sinteza* 20, 1971, pp. 89—91, 3 repr.
Pregled umetnostnih manifestacij v letu 1970.

227

id., Sarajevska likovna kronika, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 116—117, ilustr.
Ob razstavah v prvi polovici leta 1971.

228

Branko Avsenak, Edinost v raznolikosti, *Večer* št. 221, 23. IX. 1971, ilustr.
Ob razstavi »Umetnost v Jugoslaviji od prazgodovine do naših dni«, v Skenderiji.

229

Jure Mikuž, Koncept razstave Umetnost na tleh Jugoslavije od prazgodovine do danes, *Tribuna* 70/71, št. 19, p. 5.

230

Bogdan Pogačnik, Obisk v Sarajevu, *Delo* XIII, št. 269, 3. X. 1971, p. 4.
Ob razstavi »Umetnost na jugoslovanskih tleh . . .«

Skopje

231

Boris Petkovski, Skopska likovna kronika, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 118 do 119.

Slovenj Gradec

232

France Stelè, Lesorez na Slovenskem 1541—1970, *NRazgl* XX, št. 4, 26. II. 1971, p. 114.
Po razstavi v Slovenj Gradcu leta 1970.

233

A. J. B. (Alenka Jaš-Bajželj), Uspešna uvrstitev v likovno dogajanje, na razstavi v Slovenj Gradcu sodeluje 24 slovenskih upodabljajočih umetnic, ki razstavljajo nad 70 del, *Večer* št. 58, 11. III. 1971.

234

Alenka Jaš-Bajželj, Razstava slovenskih likovnih umetnic, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 80—82, ilustr.
Ob razstavi ob 8. marcu.

235

Janez Mesesnel, Rast prireditve, *Delo* XIII, št. 80, 24. III. 1971, p. 5.
Ob razstavi del slov. lik. umetnic ob 8. marcu.

236

Peter Breščak, Koroška paleta, Ob razstavi del koroških likovnikov v Slovenjem Gradcu, *Delo* XIII, št. 44, 16. II. 1971.

Na razstavi so sodelovali: K. Pečko, H. Draušbaher, A. Gnamuš, A. Repnik, J. Tisnikar, V. Slivnikar, A. Zavolovšek.

Strassbourg

237

France Stelè, »Evropska umetnost okrog leta 1925«, *Sinteza* 20, 1971, p. 73.
Ob 3. razstavi iz serije evropskih razstav moderne umetnosti pod pokroviteljstvom evr. sveta.

Stuttgart

238

Matija Murko, »Iskra kaže pot k jugoslovanskemu designu«, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 83—84, ilustr.
Ob razstavi Design v Jugoslaviji v Design Center Stuttgart.

Subotica

239

Likovno srečanje: Razstava slikarstva udeležencev umetniških kolonij v Jugoslaviji. Salon in galerija likovnih srečanj, 13. VI.—6. IX. 1971 (rk).
Od Slovencev so sodelovali: Z. Apollonio, M. Dovjak, Z. Golob, S. Kores, H. Marchel, F. Novinc, T. Oblak, F. Peršin, I. Brišnik-Remec, M. Remec, M. Rijavec, E. Sajovic, M. Sedej ml., F. Slana, J. Tisnikar, I. Urbančič, K. Zelenko.

Škofja Loka

240

Andrej Pavlovec, Razstave v galeriji, *LRazgl* XVIII, 1971, pp. 240—242.

241

Peter Breščak, Neusklajena hotenja, *Delo* XIII, št. 40, 12. II. 1971, p. 5.
Ob razstavi S. Simoniča in A. Flega v loški galeriji.

242

Igor Guzelj, Zanimiv duet, *Glas* št. 1, 6. I. 1971, ilustr.
Ob razstavi S. Simoniča in A. Flega v loški galeriji.

243

Andrej Pavlovec, Mala Groharjeva kolonija v Škofji Loki, *Snovanja* št. 3, 14. VII. 1971, pp. 31—33, ilustr.

244

Marijan Tršar, Poslednja dela. Ob razstavi Dovjakove (idrijske) slikarske kolonije, *Dnevnik* XXI, št. 271, 5. X. 1971, p. 5.

Trebnje

245

Salon likovnih samorastnikov Jugoslavije, 7.—26. VIII. 1971 (rk, uv Zoran Kržišnik, seznam razstavljalcev, biogr. pod., bibl., repr.).
Rec.: Mirko Juteršek, Galerija slovenskih likovnih samorastnikov, *DRazgl* št. 3, 16. II. 1971, p. 35, ilustr.; Zoran Kržišnik, Čari prvinske neposrednosti (zapisal Tone Gošnik), *DL* št. 31, 5. VIII. 1971, p. 4, ilustr.; id., Trebanjska likovna srečanja, *DRazgl* št. 3, 16. XII. 1971, p. 34, ilustr.; (Vili Vuk), Širjenje vsebine, *Večer* št. 157, 9. VII. 1971, ilustr.

246

Mirko Juteršek, Kot spomini, *Dnevnik* XXI, št. 110, 22. IV. 1971, p. 5.
Ob razstavi J. in K. Peternelja.

Trst

247

Milko Bambič, Godina in Ražem v Kulturnem domu, *PDk* št. 107, 8. V. 1971.

248

id., Jugoslovanski grafiki v Cartesius, Devet slikarjev v Lo Squero, *PDk* št. 154, 6. VII. 1971.

249

Aleksander Bassin, Umetnost in fantastika, *NRazgl* XX, št. 17, 10. IX. 1971, p. 516.
Ob tržaški razstavi v palači Costanzi.

250

Adriana Maraž, Janez Bernik, Riko Debenjak, Andrej Jemec. La Lanterna 13. XI.—3. XII. 1971 (rp, uv Zoran Kržišnik).
Rec.: Milko Bambič, Štirje slovenski slikarji v razstavišču La Lanterna, *PDk* št. 282, 2. XII. 1971.

Zagorje

251

Pavel Burkelje, Pogled v kolonije, *Delo* XIII, št. 217, 12. VIII. 1971, p. 5.
Ob razstavi petih slovenskih slikarskih kolonij v Zagorju.

Zagreb

252

Davor Matičević, Zagrebška likovna kronika, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 113 do 115, ilustr.
Ob razstavah od januarja do aprila 1971.

253

III. zagrebška razstava risbe. Kabinet grafike JAZU, maj—junij 1971 (rk).
Od Slovencev so sodelovali: M. Dominko, Jaki, M. Krašovec, V. Makuc, A. Repnik.
Rec.: Aleksander Bassin, Risba v Zagrebu, *NRazgl* XX, št. 12, 25. VI. 1971, p. 374.

254

Nena Dimitrijević, At the Moment, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 84—86, ilustr.
Ob razstavi konceptualne umetnosti v veži Frankopanske 2 a.

255

Marjetica Simoniti-Šetinc, Iz zakladnice katedrale, *Večer* št. 203, 2. IX. 1971, ilustr.
Ob razstavi v Muzeju za umetnost in obrt.

256

Janez Mesesnel, Še ena aktualna zapuščina »Zemlje«, *Delo* XIII, št. 205, 31. VII. 1971, p. 17.

SAMOSTOJNE RAZSTAVE

APOLLONIO, Zvest

257

Zvest Apollonio, Bgd, Gal. Grafički kolektiv, 1.—10. II. 1971 (rp, uv Aleksander Bassin), biogr. pod., seznam del, nagrad, repr.).

258

Zvest Apollonio. Koper, gal. Loža, 21. V.—7. VI. 1971 (rp, uv Aleksander Bassin, biogr. pod., repr., fotogr. um.).
Rec.: Janez Mesesnel, Spolnost v sijočem likovnem aranžmaju, *Delo* XIII, št. 146, 1. VI. 1971, p. 5; Janez Mikuž, Apollonio razstavlja v Kopru, *PrimN* št. 22, 28. V. 1971, p. 9.

259

Apollonio. Lj, Mestna gal. 1971 (rk, uv Aleksander Bassin, biogr. pod., seznam del, fotogr. um.).

260

Zvest Apollonio. Piran, Mestna gal., 14.—25. VII. 1971 (rp, uv Aleksander Bassin, biogr. pod., bibl. pod., repr.

261

Zvest Apollonio. Celje, Lik. salon, 8.—30. X. 1971 (rk, uv Juro Kislinger).

BERG, Werner

262

Werner Berg. Slovenj Gradec, Umetnostni paviljon, 20. V.—2. VIII. 1971 (rk, uv Werner Berg, Špelca Čopič, biogr. pod., seznam del, repr., fotogr. um.).
Rec.: Peter Breščak, Otrplost čakajočih, *Delo* XIII, št. 155, 10. VI. 1971, p. 5, ilustr.; Špelca Čopič, Werner Berg, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 79—80, ilustr.; Franček Lasbaher, Bergova razstava, v avstrijskem tisku, *Večer* št. 191, 19. VIII. 1971, ilustr.; Branko Rudolf, Zavrt ekspresionizem, *Večer* št. 145, 24. VI. 1971, ilustr.; Marijan Tršar, Retrospektiva Wernerja Berga, *NRazgl* XX, št. 16, 27. VIII. 1971, p. 489.

BERNIK, Janez

263

Janez Bernik. Lj, Mala gal., junij 1971 (rk, uv Zoran Kržišnik, seznam del, biogr., bibl. pod., nagrade, razstave, repr.).
Rec.: Aleksander Bassin, Bernikovo novo slikarstvo in grafika, *NRazgl* XX, št. 12, 25. VI. 1971, p. 374; Janez Mesesnel, Angažiranje namesto osebne izpovedi, *Delo* XIII, št. 170, 25. VI. 1971, p. 5.

264

Janez Bernik. Bremen, Kleine grafik-galerie, 7. V.—5. VI. 1971 (rp).

BIZOVIČAR, Milan

265

Bizovičar. Lj, Mestna gal., 1971 (rk, uv Jože Ciuha, biogr. pod., seznam ilustracij).

BOLTAR, France

266

Maruša Avguštin, France Boltar razstavlja v dvorani radovljiške graščine, *Glas* št. 24, 27. III. 1971.

ead., Soliden začetek, ob razstavi F. Boltarja v Radovljici, *Dnevnik* XXI, št. 112, 24. IV. 1971, p. 5.

BOŠTJAN, Franc

267

Franc Boštjan. Kranj, gal. v Prešernovi hiši, 28. VI.—8. VII. 1971 (rp, uv Marjan Kolar, 1 repr.).
Rec.: Marjan Kolar, Franc Boštjan v galeriji Prešernove hiše, *Glas* št. 50, 30. VI. 1971, p. 10, ilustr.

BRATOŽ, Remigij

268

Remigij Bratož. Mrb, Razst. salon Rotovž, 28. XI.—30. XII. 1971 (rp, uv Branko Avsenak, biogr. pod., fotogr. um.).

CEJ, Demetrij

269

Milko Bambič, Demetrij Cej, razstavlja v tržaški knjigarni, *PDk* št. 218, 18. IX. 1971.

CIHLAŘ, Jure

270

Jure Cihlar. Rog. Slatina, Nova pivnica, 7.—27. V. 1971.

271

Jure Cihlar. Kočevje, Lik. salon, 6.—21. III. 1971 (rp, biogr. pod.).

CIUHA, Jože

272

Jože Ciuha. Lj, Mala gal., 25. X. do 21. XI. 1971 (rk, uv Zoran Kržišnik, biogr. pod., bibl. pod., seznam del, razstave, nagrade, fotogr. um.).
Rec.: Janez Mesesnel, Esteticizem — in?, *Delo* XIII, št. 300, 4. XI. 1971, p. 6; Iztok Premrov, Temnejši in hladnejši toni, *Dnevnik* XXI, št. 293, 27. X. 1971, p. 5.

ČERNE, Peter

273

Peter Černe. Celje, Lik. salon, 8. do 30. I. 1971 (rk, uv Ivan Sedej, biogr., bibl. pod., seznam del, razstav, repr., fotogr. um.).
Rec.: Jure Kislinger, Novo ustvarjalno obdobje, *Večer* št. 10, 14. I. 1971, ilustr.

274

Peter Černe, Koper, Gal. Loža, februar 1971 (rp, uv Aleksander Bassin, biogr. pod., seznam del, 1 repr., fotogr. um.).
Rec.: T. F. (Tatjana Frkovič), Grožnjanski gost kipar Peter Černe, *PDk* št. 36, 12. II. 1971; Janez Mikuž, Nadrealizem kot antiteza vrednot sodobnosti, znanosti in tehnike, *Obala* št. 8, 1971, pp. 42—43.

275

Peter Černe. Kranj, Gal. v Mestni hiši, 5. V.—20. V. 1971 (rk, uv dr. Ivan Sedej).
Rec.: Ivan Sedej, Peter Černe v Kranju, *Glas* št. 35, 8. V. 1971, p. 7, ilustr.

276

Peter Černe. Lj, Koncertni atelje, december 1971.
Rec.: Janez Mesesnel, Dekorativnosti nasproti, *Delo* XIII, št. 352, 29. XII. 1971, p. 5.

ČOBAL, Ivan

277

Vladimir Gajšek, Ploskev brez perspektive, *Večer* št. 160, 13. VII. 1971, ilustr.
Ob razstavi oljk in grafik Ivana Čobala v njegovi galeriji.

ČUFAR, Slavka

278

Slavka Čufar. Lj, Koncertni atelje, marec 1971.
Rec.: Mirko Juteršek, Domači vplivi, *Dnevnik* XXI, št. 76, 19. III. 1971, p. 5; Janez Mesesnel, Prezgodnji razstavi, *Delo* XIII, št. 79, 23. III. 1971, p. 5.

DEBENJAK, Riko

279

Riko Debenjak. Koper, gal. Loža, januar 1971 (rp, uv Aleksander Bassin, biogr. pod., seznam razstav, del).
Rec.: Aleksander Bassin, Retrospektiva Rika Debenjaka, *Obala*, št. 8, 1971, pp. 41—42; Boris Jež, Prepad med svetovoma, Grafična retrospektiva R. Debenjaka v koprski Loži, *Delo* XIII, št. 10, 13. I. 1971, p. 5.

DEMANGE, Marcia Helena

280

Iztok Premrov, Barve in temperament, *Dnevnik* XXI, št. 325, 1. XII. 1971, p. 5.
Ob razstavi v Ateljeju '71, MG v Lj.

DJAK, Živko

281

Živko Djak. Lj, Mala gal., 23. IV.—30. V. 1971 (rk, uv Denis Bowen).
Rec.: Aleksander Bassin, Slike Živka Djaka, *NRazgl* XX, št. 9, 14. VI. 1971, p. 277; Janez Mesesnel, Sodobna različica umetnosti zaradi umetnosti, *Delo* XIII, št. 125, 11. V. 1971, p. 5.

DOLENC, Janko

282

Peter Breščak, Janko Dolenc razstavlja v novi trebanjski galeriji, nepreseženo izročilo, *Delo* XIII, št. 292, 26. X. 1971, p. 5.

283

Tone Gošnik, Janko Dolenc v trebanjski galeriji, *DL* št. 42, 21. X. 1971, p. 6.

284

Andrej Pavlovec, V les zarezano trpljenje, *Dnevnik* XXI, št. 298, 2. XI. 1971, p. 5.

DOMINKO, Miligoj

285

Miligoj Dominko. Kočevje, Lik. salon, 16. IV.—3. V. 1971 (rp, uv Sandi Sitar, biogr., bibl. pod.).

286

Miligoj Dominko. Celje, Lik. salon, 4.—26. VI. 1971 (rk, uv Sandi Sitar, repr.).

DOVJAK, Marjan

287

Aleksander Bassin, Marjan Dovjak, *NRazgl* XX, št. 2, 29. I. 1971, p. 49.
Ob razstavi v Mestni gal., Lj, 21. XII. 1970—31. I. 1971.

288

Janez Mesesnel, 3 prvine osebnega sveta, *Delo* XIII, št. 9, 12. I. 1971, p. 5.

289

Jure Mikuž, Dve razstavi, *Tribuna* št. 16, 25. II. 1971, p. 4.

290

Jože Snoj, Portretist vsakdanjosti, Ob razstavi M. Dovjaka v Mestni galeriji, *Delo* XIII, št. 48, 20. II. 1971, p. 17, ilustr.

291

Marijan Tršar, Dovjak v Mestni galeriji, *Sodobnost* XIX, št. 2, 1971, pp. 200—202, 1 repr.

DREMELJ, Stane

292

Stane Dremelj. Radovljica, graščina, 3.—13. VII. 1971 (rp, uv Maruša Avguštin, fotogr. um.).
Rec.: Peter Breščak, Miniature, *Delo* XIII, št. 183, 9. VII. 1971, p. 5; Maruša Avguštin, Kipar Stane Dremelj, *Glas* št. 51, 3. VII. 1971, p. 16.

DŽAMONJA, Dušan

293

Dušan Džamonja. Lj, Mala gal., 13. VII.—31. VIII. 1971 (rk, uv Vera Horvat-Pintarić, biogr. pod., bibl. pod., seznam del, repr.).
Rec.: Aleksander Bassin, Dušan Džamonja, *NRazgl* XX, št. 15, 13. VIII. 1971, pp. 464—465; Janez Mesesnel, Občutek za monumentalnost, *Delo* XIII, št. 211, 6. VIII. 1971, p. 5.

ERŽEN, Jože

294

Jože Eržen. Kranj, Gor. muzej, 10.—28. XII. 1971 (rp, seznam del, biogr. pod., 1 repr.).

FAGANEL, Robert

295

Milko Bambič, R. Faganel pri Russu, *PDk* št. 265, 12. XI. 1971.

296

id., Robert Faganel v galeriji Russo, *PDk*, št. 66, 19. III. 1971.

FIŠER-PRISTOVŠEK, Vera

297

Vera Fišer-Pristovšek. Celje, Lik. salon, julij 1971.

GERLOVIČ, Alenka

298

Alenka Gerlovič. Kostanjevica na Krki, Lamutov lik. salon, maj—junij 1971 (rp, uv Janez Mesesnel, biogr. pod., razstave).
Rec.: Tone Gošnik, Srečanje s slikarko Alenko Gerlovič, *DL* št. 21, 27. V. 1971, p. 6, ilustr.; Kiar Meško, Alenka Gerlovič, umetnica in vzgojiteljica, *PD* št. 11, 4. VI. 1971, ilustr.; Janez Mikuž, Dve razstavi, *PrimN* št. 28, 9. VII. 1971, p. 7.

GIGLIETTI, Zeno

299

Zeno Giglietti. Idrija, galerija. 3.—13. VIII. 1971 (rk, uv Vittorio G. Rossi, repr., fotogr. um.).
E. C. (Emilijan Cevc), Lepi obeti, v novih razstavnih prostorih se je predstavil Zeno Giglietti, *Delo* XIII, št. 225, 20. VIII. 1971, p. 5.

GOLOB, Znenka

300

Zdenka Golob. Lj, Koncertni atelje januar 1971.
Rec.: Janez Mesesnel, Detajl prevzame sporočilo, *Delo* XIII, št. 5, 8. I. 1971, p. 5.

GOMBAČ, Tullio

301

Milko Bambič, Tullio Gombač v Lanterni, *PDk* št. 216, 16. IX. 1971.

GORINŠEK, Josip

302

Josip Gorinšek. Lj, Koncertni atelje, april 1971.
Rec.: Janez Mesesnel, Josip Gorinšek, novinec med našimi slikarji, *Delo* XIII, št. 102, 15. IV. 1971, p. 5.

GORŠE, Francè

303

Marijan Tonkovič, Ob umetniški razstavi F. Goršeta v Celovcu, *NM* št. 1, 1971, pp. 38—39.

HADŽI BOŠKOV, Petar

304

Petar Hadži Boškov. Lj, Mala gal., marec 1971 (rk, uv Boris Petkovski, biogr., bibl. pod., repr., nagrade).
Rec.: Janez Mesesnel, Abstraktne kiparske študije, *Delo* XIII, št. 68, 12. III. 1971, p. 5, ilustr.; Franc Zalar, Ritem čistih oblik, *Dnevnik* XXI, št. 87, 30. III. 1971, p. 5.

HERMAN, Oskar

305

Aleksander Bassin, Retrospektiva Oskarja Hermana, *NRazgl* XX, št. 10, 28. V. 1971, pp. 308—309.
Ob zagrebški razstavi.

HLAVATY, Robert

306

Milko Bambič, Hlavatyjevi akvareli v galeriji »Tribbio«, *PDk* št. 79, 3. IV. 1971.

307

Peter Krečič, Med impresionističnim realizmom in zametki nevsiljive abstrakcije, sežanski akvareli R. Hlavatyja, *PDk* št. 285, 5. XII. 1971, ilustr.

308

Robert Hlavaty. Mrb, Razstavni salon Rotovž, 3.—17. IX. 1971 (rp, uv Giulio Montenero).
Rec.: Janez Mesesnel, Kras na mokro, *Delo* XIII, št. 257, 21. IX. 1971, p. 5; Branko Rudolf, Zanesljiva izpoved, *Večer* št. 213, 14. IX. 1971, ilustr.

HORVAT, Jože-Jaki

309

Milko Bambič, Jože Horvat-Jaki je razstavljal v Lanterni, *PDk* št. 90, 17. IV. 1971.

310

Mirko Juteršek, Jaki, *Dnevnik* XXI, št. 192, 17. VII. 1971, p. 5.
Ob razstavi v Trebnjem.

HUTHMACHER, Dieter

311

Dieter Huthmacher. Krško, galerija, 12. XI.—22. XI. 1971 (rp, uv avtor).

JAKAC, Božidar

312

Božidar Jakac. Sombor, gal. kulturno-propagandnega centra, 18. XII. 1971—10. I. 1972 (rk, uv Melita Stelè-Možina).

313

Božidar Jakac. Titograd, Moderna gal., 3.—14. VII. 1971 (rk, uv Melita Stelè-Možina).

JARM, Stane

314

Stane Jarm. Kočevje, Lik. salon, 17. IX.—4. X. 1971 (rp, biogr. pod.).

JELNIKAR, Janko

315

Marko Aljančič, Nova iskanja v slovenski fotografiji, *Dnevnik* XXI, št. 292, 26. X. 1971, p. 5.
Ob razstavi v Kranju.

JEMEC, Andrej

316

Lojze Bizjak, Ob Jemčevi razstavi v Ajdovščini, *PrimN* št. 2, 8. I. 1971.

317

Andrej Jemec. Grafike in slike. Krško, galerija, 14. V.—28. V. 1971 (rp, uv Zoran Kržišnik, biogr. pod., seznam razstav, nagrad, 1 repr.).
Rec.: Tone Gošnik, Jemčeve nove barve v Krškem, *DL* št. 20, 20. V. 1971, p. 8.

318

Andrej Jemec. Lj, Mala gal., 21. XII. 1971, 23. I. 1972 (rk, uv Zoran Kržišnik, biogr. pod., seznam del, repr., fotogr. um.).
Rec.: Janez Mesesnel Različica, *Delo* XIII, št. 352, 29. XII. 1971, p. 5; Peter Povh, Likovni artizem, Andrej Jemec v Mali, *Dnevnik* XXI, št. 349, 25. XII. 1971, p. 5.

JERAJ, Zmago

319

Zmago Jeraj. Mrb, Razstavni salon Rotovž, 4.—25. VI. 1971 (rk, seznam del, biogr. pod., repr., fotogr. um.).

JESIH, Boris

320

Boris Jesih. Lj, Klub kult. delavcev, marec 1971.
Rec.: Janez Mesesnel, Prezgodnji razstavi, *Delo* XIII, št. 79, 23. III. 1971, p. 5.

JOVANOVIĆ, Peter

321

Peter Jovanović. Kranj, Gal. v Prešernovi hiši, 21. V.—1. VI. 1971 (rp, uv Andrej Pavlovec, biogr. pod., 1 repr.).
Rec.: Andrej Pavlovec, Peter Jovanovič v Kranju, *Glas* št. 40, 26. V. 1971, p. 8, ilustr.

KAJZAR, Marija

322

Marija Kajzar. Kranj, Gal. v Mestni hiši, 21. IV.—4. V. 1971 (rp, uv Andrej Pavlovec.
Rec.: Andrej Pavlovec, Marija Kajzar, *Glas* št. 32, 24. IV. 1971, p. 7.

KALAJDŽISKI, Goce

323

Goce Kalajdžiski. Laško, april 1971.

KIRBIŠ, Lojze

324

Lojze Kirbiš. Kranj, gal. v Prešernovi hiši, 24. II.—11. III. 1971.
Rec.: Andrej Pavlovec, Slikarska razstava Lojzeta Kirbiša v Prešernovi hiši, *Glas* št. 17, 3. III. 1971, ilustr.

KLANJŠČEK, Vladimir

325

Milko Bambič, Klanjšček v Škednju, *PDk*, št. 232, 5. X. 1971.

326

id., Vladimir Klanjšček v Tržaški knjigarni, *PDk* št. 75, 30. III. 1971, ilustr.

KOBE, Boris

327

Boris Kobe. Lj, Trubarjev antikvariat, marec 1971.
Rec.: Janez Mesesnel, Večer dveh umetnikov, *Delo* XIII, št. 89, 2. IV. 1971, p. 5.
Razstava Kobetovih monotipij in reprodukcij Trdinovih Bajk in povesti o Gorjancih.

328

Boris Kobe, Krka od izvira do soteske. Novo mesto, Dol. muzej, 3.—28. IV. 1971.

KOCIJANČIČ, Peter

329

Ivo Frelih, Navdih umetniškega ustvarjanja, *Dnevnik* XXI, št. 170, 24. IV. 1971, p. 5.
Ob razstavi v Novi Gorici, gal. salon Meblo.

330

France Stelè, Peter Kocijančič, razstava umetniške fotografije, *Snovanja* 1971, št. 28, pp. 63—64.
Ob razstavi v Novi Gorici.

331

Peter Kocijančič. Fotografska razstava. Kranj, gal. v Mestni hiši, 7. VI.—27. VI. 1971 (rk, uv dr. France Stelè).
Rec.: France Stelè, Peter Kocijančič v galeriji Mestne hiše, *Glas* št. 45, 12. VI. 1971, p. 8, ilustr.

KOLBIČ, Gabrijel

332

Gabrijel Kolbič. Mrb, razstavni salon Rotovž, 18. VI.—2. VII. 1971 (rp, seznam del).

Rec.: Branko Rudolf, Moč v realizmu, *Večer* št. 156, 8. VII. 1971.

KOMEL, Silvester

333

Silvester Komel. Lj, Mestna gal., 7. XII.—28. XII. 1971 (rk, uv Stane Bernik, biogr. pod., seznam del, razstav, ilustr., fotogr. um.).

334

Milko Bambič Komel razstavlja v Sežani, *PDk* št. 38, 14. II. 1971, ilustr.

KOREN-ŠKERKOVA, Zora

335

Milko Bambič, Zora Koren-Škerkova je razstavljala v Tržaški knjigarni, *PDk*, št. 177, 1. VIII. 1971.

KOŠIR, Drago

336

Drago Košir. Kočevje, Lik. salon, 22. X.—21. XI. 1971 (rp, uv dr. Mirko Juteršek, biogr. pod., seznam del, fotogr. um.).

337

Drago Košir, plastike v lesu. Novo mesto, Dol. muzej, 26. VIII.—12. IX. 1971 (rp, uv Mirko Juteršek, biogr. pod., fotogr. um.).

KOZMAN, Robert

338

Milko Bambič, Robert Kozman v pasaži Rossoni, *PDk*, št. 30, 5. II. 1971. Ob razstavi v Trstu.

KRALJ, Atilij

339

Milko Bambič, Atilij Kralj pri Barisiju, *PDk*, št. 47, 25. II. 1971, ilustr. Ob razstavi v Trstu.

KRAŠOVEC, Metka

340

Metka Krašovec. Graz, Galerie Forum Stadtpark, 14. IV.—4. V. 1971.

KREGAR, Stane

341

Stane Kregar. Lj, MG, 16. XII. 1971—16. I. 1972 (rk, predg. Zoran Kržišnik, uv Melita Stele-Možina, biogr., bibl. pod., seznam del, razstav, ilustr.).

Rec.: Iztok Premrov, Pionir slovenskega slikarstva, *Dnevnik* XXI, št. 341, 17. XII. 1971, p. 5, ilustr.; id., Kontinuirani razvoj ustvarjalnosti, *Dnevnik* XXI, št. 348, 24. XII. 1971, p. 5.

LACKOVIĆ, Ivan-Croata

342

Peter Breščak, Vas v mirovanju, Ivo Lacković-Croata razstavlja v Trebnjem, *Delo* XIII, št. 325, 2. XII. 1971, p. 5, ilustr.

LAPINSKI, Tadeusz

343

Branko Rudolf, Med zavestjo in podzavestjo, *Večer* št. 150, 30. VI. 1971, ilustr.
Ob razstavi v Slovenjem Gradcu.

344

Marijan Tršar, Tadeusz Lapinski v Slovenjem Gradcu, *NRazgl* XX, št. 16, 27. VIII. 1971, p. 489.

LAVRENČIČ, Avgust

345

Avgust Lavrenčič. Celje, Lik. salon, 9.—30. IV. 1971 (rk, uv Juro Kislinger, biogr., bibl. pod., ilustr.).
Rec.: Igor Gedrih, Avgust Lavrenčič v celjskem Likovnem salonu, *NRazgl* XX, št. 10, 14. V. 1971, p. 277; jk (Juro Kislinger), Splet likovnih vizij, *Večer* št. 92, 20. IV. 1971, ilustr.; Janez Mesesnel, Nove asociativne poti, *Delo* XIII, št. 108, 21. V. 1971, p. 5, ilustr.

LAVRIČ, Boris

346

Boris Lavrič. Kranj, gal. v Prešernovi hiši, 8.—28. X. 1971 (rp, uv Andrej Pavlovec, 1 repr.).
Rec.: Andrej Pavlovec, Prvine naivnega, *Dnevnik* XXI, št. 278, 12. X. 1971, p. 5; Andrej Pavlovec, Boris Lavrič v galeriji Prešernove hiše, *Glas* št. 79, 13. X. 1971, p. 6, ilustr.

LEGAT, Kamilo

347

Kamilo Legat. Kranj, gal. v Mestni hiši, 21. IV.—4. V. 1971 (rk, uv Maruša Avguštin).
Rec.: Maruša Avguštin, Kamilo Legat, *Glas*, št. 32, 24. IV. 1971, p. 8, ilustr.

348

Kamilo Legat. Rogaška Slatina, Razstavni paviljon, 28. V.—18. VI. 1971 (rp).

LOGAR, Lojze

349

Lojze Logar. Bgd, gal. Doma omladine, 20. XII.—31. XII. 1971.

LORENČAK, Milan

350

Peter Breščak, Igrivosti nastajanja, ob razstavi emajlov Milana Lorenčaka v kranjski Prešernovi galeriji, *Delo* XIII, št. 72, 16. III. 1971, p. 5.

351

Milena Moškon, Keramika in emajl, *Dnevnik* XXI, št. 102, 14. IV. 1971, p. 5.

LUKEŽIČ, Nada

352

Nada Lukežič. Rogaška Slatina, Nova pivnica, 18. II.—11. III. 1971 (Aprilski šopek III.) in 15. III.—10. IV. (Aprilski šopek IV.).

353

Nada Lukežič. Celje, Lik. salon, 3.—25. XII. 1971 (rk, biogr. pod., seznam razstav, ilustr.).

354

Nada Lukežič. Krško, galerija, 10. IX. —24. IX. 1971 (rk, uv Branko Rudolf).

MAGYAR, Viktor

355

Viktor Magyar. Krško, galerija, 2.—16. IV. 1971 (rp, uv Peter Breščak, seznam del, repr.).
Rec.: Mirko Juteršek, Prvi gost v Krškem, *Dnevnik* XXI, št. 128, 13. V. 1971, p. 5.

MAKUC, Vladimir

356

Vladimir Makuc. Nova Gorica, gal. salona Meblo, marec 1971.
Rec.: Mirko Juteršek, Grafik-umetnik, *Dnevnik* XXI, št. 94, 6. IV. 1971, p. 5; Janez Mesesnel, Širše in bolj razgibano, *Delo* XIII, št. 86, 30. III. 1971, p. 5.

357

Vladimir Makuc. Genova, galleria d'arte Il Vicolo, 24. IV.—7. V. 1971 (rp).

358

Vladimir Makuc. Pesaro, galleria d'arte Il Segnapassi, 25. IX.—21. X. 1971 (rp).

MALEŠ, Miha

359

Miha Maleš. Rogaška Slatina, Nova pivnica, 20. VIII.—10. IX. 1971.

MARCHEL, Henrik

360

Henrik Marchel. Kranj, gal. v Mestni hiši, 9.—29. VII. 1971 (rp, uv Aleksander Bassin, biogr., bibl. pod., repr.).
Rec.: Aleksander Bassin, Henrik Marchel, *Glas* št .54, 14. VII. 1971, p. 7, ilustr.; id., Henrik Marchel, *NRazgl* XX, št. 15,13. VIII. 1971, p. 465; Janez Mikuž, Dve razstavi, *PrimN* št. 28, 9. VII. 1971, p. 7.

361

Henrik Marchel. Kranj, Klet v Prešernovi hiši, 22. XI.—22. XII. 1971.

MARENČIČ, Janez

362

Janez Marenčič, razstava fotografij. Kranj, gal. v Mestni hiši, 12. III.—30. III. 1971 (rk, uv Marko Aljančič).
Rec.: Marko Aljančič, Umetniške fotografije Janeza Marenčiča, *Snovanja* št. 2, 12. V. 1971, p. 24, ilustr; id., V Mestni hiši v Kranju razstavlja Janez Marenčič, Glas, št. 22, 20. III. 1971, ilustr.

MEŠKO, Kiar

363

Kiar Meško. Lj, Mestna gal., 5.—23. V. 1971 (rk, uv Aleksander Bassin, biogr. pod., seznam del, ilustr.).
Rec.: Janez Mesesnel, Iz mnogoternosti-raznoliko, *Delo* XIII, št. 134, 20. V. 1971, p. 5; Marijan Tršar, Retrospektiva Kiarja Meška, *NRazgl* XX, št. 10, 28. V. 1971, p. 309; id., Vprašanje izvedbene zadostnosti v likovni umetnosti, *Sodobnost* XIX, št. 7, 1971, pp. 759—762; Franc Zalar, Simbioza starega in novega, *Dnevnik* XXI, št. 143, 28. V. 1971, p. 5.

364

Kiar Meško. Kranj, Gor. muzej, 10.—29. XII. 1971 (rp, biogr. pod., nagrade, repr.).
Rec.: Andrej Pavlovec, Poznavalca abstraktne umetnosti, *Glas* št. 99, 25. XII. 1971, p. 8.

365

Aleksander Bassin, Slike Kiara Meška, *NRazgl* XX, št. 1, 15. I. 1971, p. 18.

366

Kiar Meško, Vrednost razvrednotenja, slikar Kiar Meško ob Mesesnelovi kritiki njegove razstave, *Delo* XIII, št. 12, 15. I. 1971, p. 5, ilustr.

367

Jure Mikuž, Dve razstavi, *Tribuna* št. 16, 25. II. 1971, p. 4.

MIHELIČ, Polde

368

Polde Mihelič. Kranj, gal. v Prešernovi hiši, 4. V.—27. V. 1971 (rk, uv Andrej Pavlovec).
Rec.: Andrej Pavlovec, Polde Mihelič v Kranju, *Glas* št. 35, 8. V. 1971, p. 7, ilustr.

MIKUŽ, Janez

369

Janez Mikuž, fotografije. Koper, gal. Loža marec 1971 (rp, uv Janez Kramar, 3 repr.).
Rec.: Z. A. (Zvest Apollonio), Fotografije Janeza Mikuža, *Obala* št. 8, 1971, p. 43; Peter Breščak, Istrska opozorila, *Delo* XIII, št. 87, 31. III. 1971, p. 5.

MOLÈ, Izidor

370

Izidor Molè. Rogaška Slatina, Nova pivnica, 30. VII.—20. VIII. 1971.

371

Tomaž Pavšič, Izidor Molè, razstavlja v Novi Gorici, *PrimN* št. 22, 28. V. 1971, p. 11.

MORANDI, Giorgio

372

Tatjana Wolf, Giorgio Morandi v Museé national d'art moderne v Parizu, *Sinteza* 20, 1971, pp. 74—75, 3 repr.

NEMEC, Rafael

373

Rafael Nemec, razstava slikarskih fragmentov. Nova Gorica gal. Meblo 17.—31. XII. 1971 (rk, uv Peter Krečič, biogr. pod., seznam del).

NOVINC, Franc

374

Franc Novinc. Lj, Koncertni atelje, oktober 1971.
Rec.: Aleksander Bassin, Franc Novinc, *NRazgl* XX, št. 23, 10. XII. 1971, p. 709; Mirko Juteršek, Ne gre brez iluzije, *Dnevnik* XXI, št. 295, 29. X. 1971, p. 5; Janez Mesesnel, Novinčeve krajine, *Delo* XIII, št. 299, 3. XI. 1971, p. 5.

OBLAK, Floris

375

Aleksander Bassin, Slike Florisa Oblaka, *NRazgl* XX, št. 1, 15. I. 1971, p. 18.

OBLAK, Leopold

376

Leopold Oblak. Stockholm, 9.—22. IX. 1971 (rp).

OMERSA, Nikolaj

377

Nikolaj Omersa. Krško, galerija, 22. X.—5. XI. 1971 (rp, uv Marijan Tršar, biogr., bibl. pod., seznam del, 1 repr.).

ONIČ, Jožko

378

Jožko Onič. Mrb, Umetnostna gal., 17. XII. 1971—15. I. 1972.
Rec.: B. R. (Branko Rudolf), Plemenitost tekstila, *Večer* št. 295, 22. XII. 1971, ilustr.

PALČIČ, Klavdij

379

Milko Bambič, Palčič v slovenski knjigarni, *PDk* št. 4, 6. I. 1971.

PANDUR, Lajči, ml.

380

Lajči Pandur, ml. Mrb, razstavni salon Rotovž, 19. III.—7. IV. 1971 (rp, biogr. pod., seznam del).

Rec.: Aleksander Bassin, Prvi nastop Lajčija Pandurja ml., *NRazgl* XX, št. 8, 23. IV. 1971, p. 245; Andrej Ujčič, Slikarjev debut, *Delo* XIII, št. 88, 1. IV. 1971, p. 5; Maja Vetrih, Mladost, vitalnost, sodobnost. *Večer* št. 69, 24. III. 1971.

PEČANAC, Nedeljko

381

Milko Bambič, gost iz Nove Gorice razstavlja v Št. Petru, *PDk* št. 160, 14. VII. 1971.

PEČAR, Borut

382

Borut Pečar. Kočevje, Lik. salon, 30. I. —15. II. 1971.

PEČNIK, Greta

383

Greta Pečnik. Kranj, Gor. muzej, 29. VII.—5. IX. 1971 (rp, uv Andrej Pavlovec, biogr. pod., 1 repr.).
Rec.: Andrej Pavlovec, Greta Pečnik, *Glas* št. 58, 31. VII. 1971, p. 9, ilustr.; id., Kolikšna je zvestoba, *Dnevnik* XXI, št. 217, p. 5, ilustr.

PENGOV, Ladislav

384

L. Pengov. Novo mesto, Dol. muzej, 23. IX.—10. X. 1971, (vabilo, seznam del).
Rec.: Ivan Sedej, *DRazgl* št. 3, 16. XII. 1971, p. 31.

PENGOV, Miša

385

Miša Pengov. Lj, Koncertni atelje, maj 1971.
Rec.: Aleksander Bassin, Slike Miše Pengov, *NRazgl* XX, št. 10, 28. V. 1971. p. 309; Janez Mesesnel, Krepak slikarski coctail, *Delo* XIII, št. 128, 14. V. 1971, p. 5.

PERGAR, Rudi

386

Rudi Pergar. Kranj, gal. v Mestni hiši, 20. I.—4. II. 1971 (rp, uv Aleksander Bassin, biogr. pod., 1 repr.).
Rec.: Aleksander Bassin, Rudi Pergar, *NRazgl* XX, št. 4, 26. II. 1971, p. 115; Peter Breščak, Prostor, ki raste, *Delo* XIII, št. 23, 26. I. 1971, p. 5.

PERŠIN, France

387

Janez Mesesnel, Intimna srhljivost, *Delo* XIII, št. 338, 15. XII. 1971, p. 5. Ob razstavi v Trubarjevem antikvariatu.

PEVCIN, Vinko

388

Vinko Pevcin. Sevnica, galerija, 23. IV.—16. V. 1971 (rk).

PLANINC, Štefan

389

Štefan Planinc. Lj, Koncertni atelje, februar 1971.
Rec.: Janez Mesesnel, Nema groza, *Delo* XIII, št. 47, 19. II. 1971, p. 5.

PLEMELJ, Anton

390

Anton Plemelj. Kranj, gal. v Prešernovi hiši, 7. VI.—27. V. 1971 (rk, uv Maruša Avguštin).
Rec.: Cene Avguštin, Fantastični simbolizem, *Dnevnik* XXI, št. 164, 18. VI. 1971, p. 5; Maruša Avguštin, Anton Plemelj, *Glas* št. 45, 12. VI. 1971, p. 8, ilustr.

391

Maruša Avguštin, Anton Plemelj v Radovljici, *Dnevnik* XXI, št. 135, 20. V. 1971, p. 5.

392

ead., Slikar Anton Plemelj razstavlja v Radovljici, *Glas* št. 32, 24. IV. 1971, p. 7, ilustr.

393

Anton Plemelj. Šoštanj, Napotnikova gal., 21. V.—15. VI. 1971 (rp, biogr pod.).

PLEŠKO, Igor

394

Igor Pleško. Kranj, gal. v Mestni hiši, 28. VI.—9. VII. 1971 (rp, uv A. Pavlovec, biogr. pod., razstave, 1 repr.).
Rec.: Andrej Pavlovec, Igor Pleško v galeriji Mestne hiše v Kranju, *Glas* št. 50, 30. VI. 1971, p. 10, ilustr.; P (Iztok Premrov), Človek in morje, *Dnevnik* XXI, št. 178, 2. VII. 1971, p. 5.

395

Igor Pleško. Piran, Mestna gal., 16.—27. VI. 1971 (rp, uv biogr. pod., razstave, 1 repr.).

396

Peter Breščak, Vztrajanje pri svojem, Igor Pleško razstavlja v galeriji na Loškem gradu, *Delo* XIII, št. 74, 18. III. 1971, p. 5.

PODOBNIK, Rafael

397

Rafael Podobnik, fotografije. Idrija, Galerija, 26. XI.—5. XII. 1971 (rp, seznam del, nagrad, razstav, 1 repr.).

POLAJNAR, Albin

398

Albin Polajnar. Rogaška Slatina, Nova pivnica 18. VI.—9. VII. 1971.

PREGELJ, Marij

399

Peter Krečič, Razstava slik Marija Preglja v Meblovem salonu, *PrimN* št. 47, 19. XI. 1971, p. 4.

400

id., Marij Pregelj v Meblovem salonu, *PDk* št. 273, 21. XI. 1971.

PRICA, Zlatko

401

Zlatko Prica. Kostanjevica na Krki, Lamutov lik. salon, 17. IX.—7. X. 1971 (rk, uv Vladimir Maleković).
Rec.: Peter Breščak, Zlatko Prica razstavlja v Lamutovem likovnem salonu v Kostanjevici, *Delo* XIII, št.264, 28. IX. 1971, p. 5, ilustr.

REPNIK, Anton

402

Anton Repnik. Kranj, Gor. muzej, 29. VII.—26. VIII. 1971 (rp, uv Andrej Pavlovec, biogr. pod., seznam del, razstav).
Rec.: Andrej Pavlovec, Anton Repnik, *Glas* št. 58, 31. VII. 1971, p. 9, ilustr.; id., Drama, satira ali plakat, *Dnevnik* XXI, št. 209, 4. VIII. 1971, p. 5, ilustr.

ROGELJ, Bine

403

Bine Rogelj, razstava karikatur. Lj, Klub kulturnih delavcev, januar—februar 1971.
Rec.: Janez Mesesnel, Vsebina: duhovitost, *Delo* XIII, št. 39, 11. III. 1971, p. 5.

ROTHER, Richard

404

Richard Rother, razstava drobne grafike. Lj, Nuk, 15.—26. VI. 1971 (rp, uv Dagmar Nováček).

SAJOVIC, Boris

405

Boris Sajovic. Kranj, Gor. muzej. 29. X.—21. XI. 1971 (rp, uv Andrej Pavlovec) biogr. pod. 1 repr.).
Rec.: Peter Breščak, Nepretresljivo, *Delo* XIII, št. 306, 10. XI. 1971, p. 5; Andrej Pavlovec, Boris Sajovic v gal. Prešernove hiše, *Glas* št. 90, 20. XI. 1971, p. 7.

SARTORELLI, Lenci

406

Lenci Sartorelli. Kranj, gal. v Mestni hiši, 21. XII. 1970—7. I. 1971 (rp, uv Andrej Pavlovec, biogr. pod., 1 repr.).

SEDEJ, Maksim, st.

407

Maksim Sedej, st. Celje, Lik. salon, 10. IX.—2. X. 1971 (rk, uv Juro Kislinger, biogr. pod., repr., fotogr. um.).
Rec.: Janez Mesesnel, Slikarstvo čistega očesa in duha, *Delo* XIII, št. 295, p. 5, ilustr.

SEDEJ, Maksim, ml.

408

Maksim Sedej, ml. Kranj, gal. v Mestni hiši, 31. III.—15. IV. 1971 (rp, biogr. pod., razstave).
Rec.: Janez Mesesnel, Vsebina nad obliko, *Delo* XIII, št. 96, 9. IV. 1971, p. 5; Ivan Sedej, Plastične lepljenke Maksima Sedeja ml.,*Glas* št. 32, 24. IV. 1971, p. 9; id., Plastične podobe, *Dnevnik* XXI, št. 119, 4. V. 1971, p. 5.

SIMONIČ, Štefan

409

Štefan Simonič. Mrb, Razstavni salon Rotovž, 6.—20. VII. 1971 (rp, uv Andrej Pavlovec, biogr. pod., seznam del).
Rec.: Alenka Rems, Štefan Simonič razstavlja v Rotovžu, *Večer* št. 163, 16. VII. 1971, ilustr.; Branko Rudolf, Iskalec samega sebe, Štefan Simonič v Rotovžu, *Večer* št. 167, 21. VII. 1971, ilustr.

410

Štefan Simonič, Kranj, Klet v Prešernovi hiši, 31. III.—4. V. 1971.

SLEZAK, Johana E.

411

Johana E. Slezak, razstava keramike. Kranj, gal. v Prešernovi hiši, 17. IX. —7. X. 1971 (rp).
Rec.: Cene Avguštin, Zapostavljena keramika, *Dnevnik* XXI, št. 271, 6. X. 1971, p. 5.

SMERDU, Frančišek

412

Frančišek Smerdu, retrospektiva. Lj, MG, oktober—november 1971 (rk, uv Ciril Velepič, biogr. pod., bibl. pod., seznam del, razstav, repr., fotogr. um.).
Rec.: Aleksander Bassin, Marginalija ob Smerdujevem kiparstvu, *NRazgl* XX, št. 22, 26. XI. 1971, p. 676; Peter Breščak, Retrospektiva slikarja Frančiška Smerduja, *Tovariš* št. 44, 1971, p. 48, ilustr.; Janez Mesesnel, Plemenito izročilo, *Delo* XIII, št. 315, 19. XI. 1971, p. 5, ilustr.; Ivan Sedej, Iskanje večne lepote, *Sodobnost* XIX, št. 12, 1971, pp. 1262—1265, repr.

SNOJ, Viktor

413

Peter Breščak, Vesolje iz gozda, Viktor Snoj razstavlja v galeriji na Loškem gradu, *Delo* XIII, št. 110, 23. IV. 1971, p. 5.

414

Andrej Pavlovec, Viktor Snoj v Galeriji Loškega muzeja, *Glas* št. 30, 17. IV. 1971, p. 7.

SOMAINI, Francesco

415

Francesco Somaini. Lj, Mala gal., 3. IX.—10. X. 1971 (rk, uv Zoran Kröišnik).
Rec.: Aleksander Bassin, Bron z usedlinami srebra, *NRazgl* XX, št. 19, 8. X. 1971, p. 581; Janez Mesesnel, Uspela združitev, *Delo* XIII, št. 258, 22. IX. 1971, p. 5, ilustr.; Iztok Premrov, V treh mestih, *Dnevnik* XXI, št. 299, 3. XI. 1971, p. 5.

416

Francesco Somaini. Mrb, Umetnostna gal., 22. X.—23. XI. 1971.

SPACAL, Jože

417

Jože Spacal, razstava mozaika. Nova Gorica, gal. Meblo, 15. X.—31. X. 1971 (rk, uv Stane Bernik, biogr. pod., seznam del, razstav, repr., fotogr. um.).
Rec.: Peter Krečič, Jože Spacal v Novi Gorici, *PDk* št. 251, 27. X. 1971; id., Ob razstavi Jožeta Spacala, *PrimN* št. 43, 22. X. 1971, p. 8.

418

Stane Bernik, Mozaiki Jožeta Spacala na razstavi v Grožnjanu, *NRazgl* XX, št. 17, 10. IX. 1971, p. 517.

419

Janez Mesesnel, Mozaiki: 3 D in barve, *Delo* XIII, št. 210, 5. VIII. 1971, p. 5, ilustr.
Ob razstavi v Grožnjanu.

420

F. U. (France Udovič), Svoje osnovno izrazno sredstvo — mozaik Jože Spacal prinesel v sebi s Krasa. (Pogovor z umetnikom ob njegovi razstavi v Grožnjanu), PDk št. 177, 1. VIII. 1971, ilustr.

SPACAL, Lojze

421

Lojze Spacal. Lj, Mala gal., 19. I.—28. II. 1971 (rk, uv Zoran Kržišnik).
Rec.: Aleksander Bassin, Nove grafike Lojzeta Spacala, *NRazgl* XX, št. 2, 29. I. 1971, p. 49; Janez Mesesnel, Razstavljeni Kras, *Delo* XIII, št. 31, 3. II. 1971, p. 5, ilustr.

STARE, France

422

dr. France Stare. Kranj, gal. v Prešernovi hiši, 20. I.—4. II. 1971 (rp, uv Andrej Pavlovec, biogr. pod., seznam del, repr.

STROJ, Mihael

423

Mihael Stroj. Lj, NG (rk, uv dr. Anica Cevc, tekst dr. Ksenija Rozman seznam razstav, katalog razstavljenih del, repr.).
Rec.: Špelca Čopič, Mihael Stroj, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 77—79, ilustr.; Ksenija Rozman, Slikar Mihael Stroj, *NRazgl* XX, št. 6, 26. III. 1971, pp. 180—181; Sergej Vrišer, Ljudje in njihov čas v delih Mihaela Stroya, *Večer* št. 82, 8. IV. 1971, ilustr.

SVETINA, Jože

424

Jože Svetina. Velenje, avla občinske skupščine, maj 1971.

SVETINA, Tone

425

Tone Svetina, »Nasilje in upor«. Lj, Mestna gal., 1971 (rk, uv Tone Svetina, biogr. pod., seznam del, repr., fotogr. um.).
Rec.: Janez Mesesnel, Likovniki na začetku, *Delo* št. 217, 12. VIII. 1971, p. 5. (Ob razstavi v Mestni gal., kjer so sodelovali slušatelji lanskih specialk ALU ter T. Svetina); Iztok Premrov, Opomini v jeklu in železu, *Dnevnik* XXI, št. 218, 13. VIII. 1971, št. 218, p. 5, ilustr.

ŠTOVIČEK, Vladimir

426

Vladimir Štoviček, plakete. Krško, galerija, 26. VI.—18. VII. 1971 (rk, uv dr. Emilijan Cevc, biogr. pod., seznam del, razstav, repr., fotogr. um.).

ŠTOVIČEK, Vladka

427

Vladka Štoviček. Novo mesto, Dol. muzej, 8.—27. 1971 (rp, uv Milena Moškon, seznam del, biogr. pod.).
Rec.: D. Kastelic, Blizu življenja in človeku, *Dnevnik* XXI, št. 161, 15. VI. 1971, p. 5; Milena Moškon, Vladka Štoviček, *DRazgl* št. 3, 16. XII. 1971, p .33.

TIEPOLO, Giovanni Batista

428

Ivan Hmelak (Janez Mesesnel), G. B. Tiepolo, testament baročnega slikarstva, *Delo* XIII, št. 289, 23. X. 1971, p. 18, ilustr.
Ob razstavi v vili Manin v Passarianu.

TISNIKAR, Jože

429

Jože Tisnikar. Piran, Mestna gal., 22. IX.—10. X. 1971 (rp, uv Lenka Bajželj, biogr. pod., seznam razstav).
Rec.: Peter Breščak, Otrplost v zelenem, *Delo* XIII, št. 272, 6. X. 1971, p. 5.

430

Jože Tisnikar. Celje, Lik. salon, 5.—27. XI. 1971 (rk, uv Janez Mesesnel).
Rec.: Janez Mesesnel, Trpkost samotnega spoznanja, *Delo* XIII, št. 305, 10. XI. 1971, p. 5.

TICHY, Josef

431

Andrej Pavlovec, Mikavna osebnost, *Dnevnik* XXI, št. 265, 2. XI. 1971, p. 5.
Ob razstavi v Škofji Loki.

TRPIN, Rafko

432

Bogdan Božič, Rafko Trpin se je predstavil v Idriji, *PrimN* št. 2, 8. I. 1971, ilustr.

TUŠEK, Vinko

433

Vinko Tušek. Kranj, Gor. muzej, 29. X.—18. XI. 1971 (rp, uv Aleksander Bassin, biogr. pod., repr.).
Rec.: Aleksander Bassin, Vinko Tušek v galeriji Mestne hiše, *Glas* št. 90, 20. XI. 1971, p. 7; Peter Breščak, Oblikovanje prostora, *Delo* XIII, št. 319, 23. XI. 1971, p. 5.

USENIK, Milena

434

Milena Usenik. Lj, Koncertni atelje, januar 1971.
Rec.: Mirko Juteršek, Svetloba in vedrina, *Dnevnik* XXI, št. 5, 7. I. 1971, p. 5.

UZELAC, Milivoj

435

Branko Rudolf, O koreninah Milivoja Uzelca, *NRazgl* XXI, št. 13, 9. VII. 1971, p. 405.
Ob razstavi v zagrebški Akademiji. id., Vitalni povratnik, *Večer* št. 102, 5. V. 1971, ilustr.
Ob razstavi v zagrebški Akademiji.

VALENČAK, Vlado

436

Vlado Valenčak. Velenje, avla občinske skupščine, maj 1971.

VARL, Ivan

437

Ivan Varl. Lj, Koncertni atelje, april 1971.
Rec.: Janez Mesesnel, Zven slikarjeve psihe, *Delo* XIII, št. 114, 27. IV. 1971, p. 5.

VECCHIET, Franko

438

Milko Babič, Franko Vecchiet v Tržaški knjigarni, *PDk*, št. 24, 29. I. 1971.

VELIČKOVIĆ, Vladimir

439

Vladimir Veličković. Lj, Mala gal., november 1971 (rk, uv Zoran Kržišnik, biogr. pod., seznam del, ilustr.).
Rec.: Janez Mesesnel, Doživetje kot statistični podatek, *Delo* XIII, št. 331, 8. XII. 1971, p. 5; Iztok Premrov, Iskanje smisla, *Dnevnik* XXI, št. 321, 25. XI. 1971, p. 5.

VILHAR, Mario

440

Lojze Bizjak, Ob Vilharjevi razstavi v Ajdovščini, *PrimN* št. 20, 14. V. 1971, p. 8.

441

-OK (Edo Roblek), Mario Vilhar v tržiškem paviljonu, *Glas* št. 60, 7. VIII. 1971, p. 8, ilustr.

VOVK, Melita

442

Melita Vovk-Štih. Celje, Lik. salon, 5.—27. II. 1971 (rk, uv Melita Vovk-Štih, seznam del, razstav, repr.).

443

Maruša Avguštin, Razstava ilustracij, *Dnevnik* XXI, št. 74, 17. III. 1971, p. 5.
Ob razstavi v Radovljici.

VUJČIĆ, Kamilo

444

Kamilo Vujčič. Kranj, gal. v Prešernovi hiši, 9.—29. VII. 1971 (rp, uv, biogr. pod., seznam del, repr.).
Rec.: Cene Avguštin, O fenomenu naivnega slikarstva, *Dnevnik* XXI, št. 202, 8. VII. 1971, p. 5.

WOTRUBA, Fritz

445

Fritz Wotruba. Lj, MG, 12. I.—2. II. 1971 (rk, uv Herbert Read, Wilfried Skreiner, biogr. pod., bibl., seznam del, 47 repr., fotogr. um.).
Rec.: Aleksander Bassin, Wotruba z dveh gledišč, *NRazgl* XX, št. 3, 12. II. 1971, p. 80; Peter Breščak, Človek kot arhitektura, *Delo* XIII, št. 9, 12. I. 1971, p. 5, ilustr.; Janez Mesesnel, Človeške katedrale, *Delo* XIII, št. 24, 27. I. 1971, p. 5; Tatjana Wolf, Fritz Wotruba v ljubljanski Moderni galeriji, *Sinteza* 20, 1971, pp. 75—76, 4 repr.; Franc Zalar, Ob razstavi kiparja Fritza Wotruba, *Dnevnik* XXI, št. 21, 23. I. 1971, p. 5.

ZAJEC, Edvard

446

Milko Bambič, Edvard Zajec, kompjuterska grafika, *PDk* št. 278, 27. XI. 1971, ilustr.
Ob razstavi v Trstu.

447

Aleksander Bassin, COMP III v Trstu, *NRazgl* XX, št. 24, 24. XII. 1971, p. 741.

448

F. U. (France Udovič), Edvard Zajec in njegova drzna umetnost — kompjuterska grafika, *PDk* št. 171, 25. VII. 1971, ilustr.

ZDOVC, Miro

449

Janez Mesesnel, Fotografija kot umetniški odziv, *Delo* XIII, št. 125, 11. V. 1971, p. 5.

ZEL, Jože

450

Vladimir Gajšek, Portret, pokrajina, tihožitje, *Večer* št. 10, 14. I. 1971.
Ob razstavi v Slov. Bistrici.

ZELENKO, Karel

451

Karel Zelenko. Bruxelles, Galerie Le Creuset, 11. III.—3. IV. 1971 (rp).
Rec.: Peter Breščak, Vse, presunljivo in absurdno, *Delo* XIII, št. 125, 21. V. 1971, p. 5, ilustr.

ZORNIK, Aristid

452

Aristid Zornik. Velenje, Avla obč. skupščine, julij 1971.

BIOGRAFIJE

BAŠ, Franjo (1899—1967)

453

Sergej Vrišer, Franjo Baš, govor ob odkritju spominske plošče na mariborskem gradu 1. X. 1971, *Dialogi* VII, št. 12, 1971, pp. 732—734.

BATIĆ, Stojan

454

Ivan Sedej, Kiparstvo Stojana Batiča med bronom in lignitom, *Obzornik* 3, 1971, pp. 193—197, ilustr.

BOLJKA, Janez

455

Ivan Sedej, Železo in bron kiparja Janeza Boljke, *Obzornik* 6, 1971, pp. 416—420, ilustr.

BUĆAN, Boris

456

Zrinka Jurčević, Oblikovanje plakata — primer Bućan, *Dialogi* VII, št. 7—8, 1971, pp. 438—441, 3 repr.

ČERNE, Peter

457

Ivan Sedej, Zlato in les v umetnosti Petra Černeta, *Obzornik* 4, 1971, pp. 265—269, ilustr.

DOLINAR, Lojze (1893—1970)

458

Črtomir Zorec, Ob obletnici smrti kiparja Lojzeta Dolinarja, *Glas* št. 68, 4. IX. 1971, p. 6.

DOVJAK, Marjan (1928—1971)

459

Stane Kregar, Beseda ob krsti, *NRazgl* XX, št. 17, 10. IX. 1971, p. 516.

460

Ivan Sedej, Marjan Dovjak 1928 do 1971, *Sinteza* 21/22, 1971, p. IX, fotogr. um.
Nekrolog.

FABIANI, Maks (1865—1962)

461

Slavko Tarman, Arhitekt prof. Maks Fabiani, nagrajenec z zlato kolajno in grand prix v Parizu, *Obzornik* 2, 1971, pp. 128—130.

GOSAR, Janez st. (1830—1887)

462

France Štukl, Podobar Janez Gosar st., s posebnim ozirom na Škofjo Loko z okolico in Selško dolino, *LRazgl* XVIII, 1971, pp. 87—94, ilustr.

HRVACKI, Drago

463

Ivan Sedej, Bleščeče barve objektov Draga Hrvackega, *Obzornik* 12, 1971, pp. 846—849, ilustr.

JAKI, Jože Horvat

464

Jože Horvat-Jaki, »Natanko za 180 stopinj« (pogovor zapisal Primož Žagar), *Delo* XIII, št. 4, 7. I. 1971, p. 7.

KALIN, Boris (1905—1975)

465

Boris Kalin, Človek, najzanimivejši in najlepši produkt narave (pogovor zapisala Snežna Šlamberger), *Dnevnik* XXI, št. 198, 24. VII. 1971, p. 5, ilustr.
Ivan Sedej, Lirika in monumentalnost v plastiki Borisa Kalina, *Obzornik* 1, 1971, pp. 51—56, ilustr.

KALIN, Zdenko

466

Ivan Sedej, Lirični svet malih bronastih plastik kiparja Zdenka Kalina, *Obzornik* 2, 1971, pp. 121—125, ilustr.

KOS, Gojmir Anton (1896—1970)

467

dr. Emilijan Cevc, Slikar Gojmir Anton Kos, *LRazgl* XVIII, 1971, pp. 95—100.

KRAŠOVEC, Metka

468

Ivan Sedej, Razum in analiza v likovnih stvaritvah Metke Krašovčeve, *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 31—35, ilustr.

KREGAR, Stane (1905—1973)

469

Stane Kregar, Umetnost ni deljiva (pogovor zapisal Vili Čuk), *Večer* št. 52, 4. III. 1971.

LENASSI, Janez

470

Ivan Sedej, Odsev okolja v spomeniški plastiki Janeza Lenassija, *Obzornik* 11, 1971, pp. 771—774, ilustr.

MATISSE, Henri (1869—1954)

471

Marijan Tršar, Matissov introitus v avanturo, *Sinteza* 20, 1971, pp. 66 do 68, 4 repr.

MEŠTROVIĆ, Ivan (1883—1962)

472

Angela Vode, Ivan Meštrović, *Obzornik* 7, 1971, pp. 485—493, ilustr.

MUŠIČ, Zoran

473

Zoran Kržišnik, Zoran Mušič: Nismo poslednji..., *Sinteza* 21/22, 1971, pp. 25—30, ilustr.

PICASSO, Pablo (1881—1973)

474

Tomaž Brejc, Picasso in vizualna tradicija, ob umetnikovi devetdeseletnici, *NRazgl* XX, št. 21, 5. XI. 1971, pp. 644—645.

RABUZIN, Ivan

475

Ivan Rabuzin, Simpozij v Hlebinah, *Sinteza* 20, 1971, pp. 69—71, 1 repr. Rabuzinova biografija.

ROTAR, France

476

Ivan Sedej, Eksplozivne oblike kiparja Franceta Rotarja, *Obzornik* 7, 1971, pp. 493—496, ilustr.

STRAUB, Jožef (1712—1756)

477

Med slavo in pozabo, Sergej Vrišer, *Dialogi* VII, št. 10, 1971, pp. 594—596. O kiparstvu J. Strauba.

TIHEC, Slavko

478

Ivan Sedej, Nova resničnost v kipih in mobilih Slavka Tihca, *Obzornik* 1971, pp. 552—555, ilustr.

TRŠAR, Drago

479

Ivan Sedej, Množica v plastikah kiparja Draga Tršarja, *Obzornik* 5, 1971, pp. 347—351, ilustr.

VELIČKOVIĆ, Vladimir

480

Aleksander Bassin, Vladimir Veličković, *NRazgl* XX, št. 24, 24. XII. 1971, p. 741.

VURNIK, Ivan (1884—1971)

481

Saša Sedlar, Arhitekt Ivan Vurnik, *NRazgl* XX, št. 9, 14. V. 1971, pp. 274 do 275.

SLIKOVNA PRILOGA
PLANCHES

FOTOGRAFIJE SO PRISPEVALI

Akademie der bildenden Künste, Dunaj, sl. 3, 4, 7, 8, 10, 12, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 37, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 48, 49
Albertina, Dunaj, sl. 103, 105
Arhiv Slovenije, Ljubljana, sl. 108
E. Arslan, I. Bassano II. Milano 1960, sl. 5, 6
Aschenbach Foundation for Graphic Arts, San Francisco, sl. 119
Tomaž Brejc, Ljubljana, sl. 93
Oskar Dolenc, Ljubljana, sl. 53, 63, 64, 77, 80
Exposition Nicolas Poussin, II Éd. Mussée du Louvre, Paris 1960, kat 4, sl. 36 sl. 36
Walter Friedländer, Nicolas Poussin, München 1914, pp. 189, sl. 35
Gabinetto Fotografico Nazionale, Rim, sl. 2, 9, 13, 22, 24, 28, 39, 47
Gledališki muzej, Ljubljana, sl. 76
Alenka Habič, Ljubljana, sl. 90, 91, 92, 94
Vlado Kotlušek, Ljubljana, sl. 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89
Laboratoire et Studio Gérondal, Lille, sl. 15, 34
Naleppa, Heilbronn, sl. 114, 122
Narodna galerija, Ljubljana, sl. 1, 11, 33, 38, 42
Donald Posner, Aniballe Carracci II, London 1971, sl. 16, 98, 99, 100
Peter Povh, Ljubljana, sl. 95, 96, 97, 101
Po stari fotografiji, sl. 75, 113
Damjan Prelovšek, Ljubljana, sl. 106, 107, 110, 111, 112
Iztok Premrov, Ljubljana, sl. 78
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, sl. 115
Staatsgalerie, Stuttgart, sl. 116
Städtische Kunstsammlungen, Augsburg, sl. 117, 118
Zavod za spomeniško varstvo, Celje, sl. 59, 66
Zavod za spomeniško varstvo, Maribor, sl. 58, 67, 73
Sonja Žitko Bahovec, Ljubljana, sl. 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 79, 81
Martin von Wagner Universitätsmuseum, Würzburg, sl. 120, 121

1 *Franc Kavčič:* Oznanjenje, v načinu Federica Baroccija

2 *Način Federica Baroccija:* Oznanjenje. Galleria Borghese, Rim

3 *Franc Kavčič:* Čaščenje pastirjev, po Jacopu Bassanu

4 *Jacopo Bassano:* Čaščenje pastirjev. Galleria Borghese, Rim

5 *Francesco Bassano:* Darovanje v templju. Národní galerie, Praga

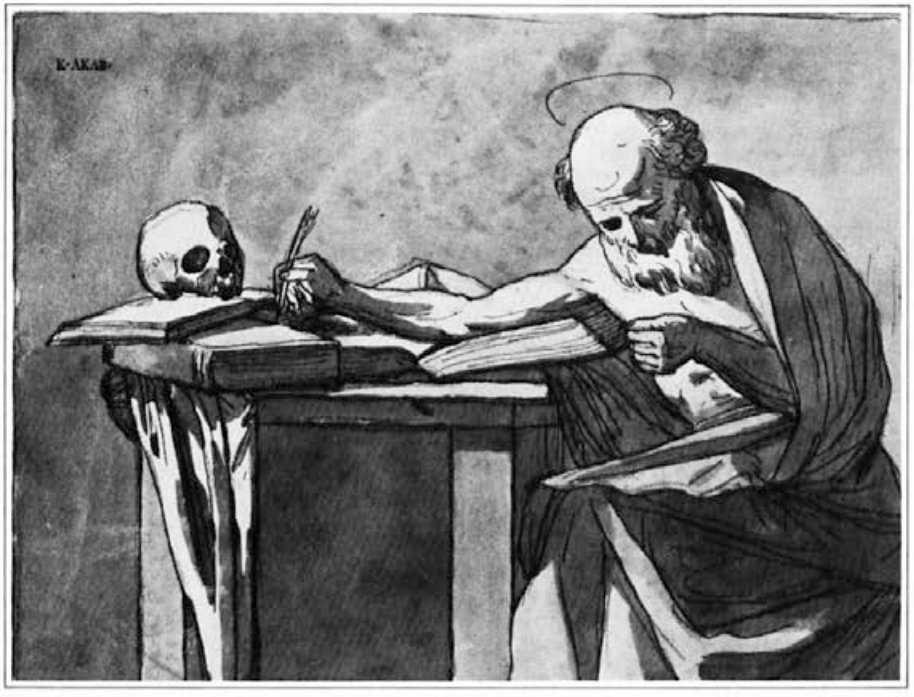
6 *Jacopo in Francesco Bassano:* Darovanje v templju. Museo Civico, Bassano

7 *Franc Kavčič:* Darovanje v templju, po Jacopu Bassanu

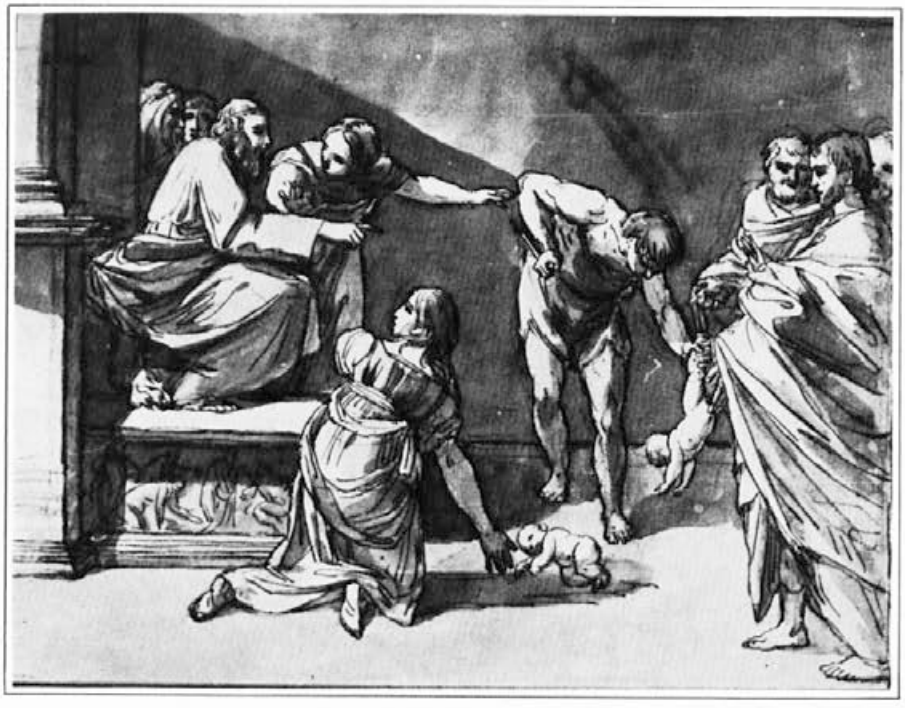
8 *Franc Kavčič:* Venera in Amor na morju, po Lucu Cambiasu

9 *Luca Cambiaso:* Venera in Amor na morju. Galleria Borghese, Rim

10 *Franc Kavčič:* Kristus v Emavsu, po Michelangelu da Caravaggiu



11 *Franc Kavčič:* Sv. Hieronim, po Michelangelu da Caravaggiu



12 *Franc Kavčič:* Salomonova sodba, po mojstru Salomonove sodbe

13 *Mojster Salomonove sodbe:* Salomonova sodba. Galleria Borghese, Rim

14 *Franc Kavčič:* Kristus v gloriji s svetnikoma, po Annibaleju Carracciju

15 *Annibale Carracci:* Študija Kristusa s svetnikoma v gloriji. Musée des Beaux-Arts, Lille

16 *Annibale Carracci:* Kristus v gloriji s svetniki. Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firence

17 *Franc Kavčič:* Sv. Janez Krstnik, po Cav. d'Arpinu

18 *Franc Kavčič:* Perzej reši Andromedo, po Rutiliju Manettiju

19 *Franc Kavčič:* Moljenje deteta, po Bronzinu

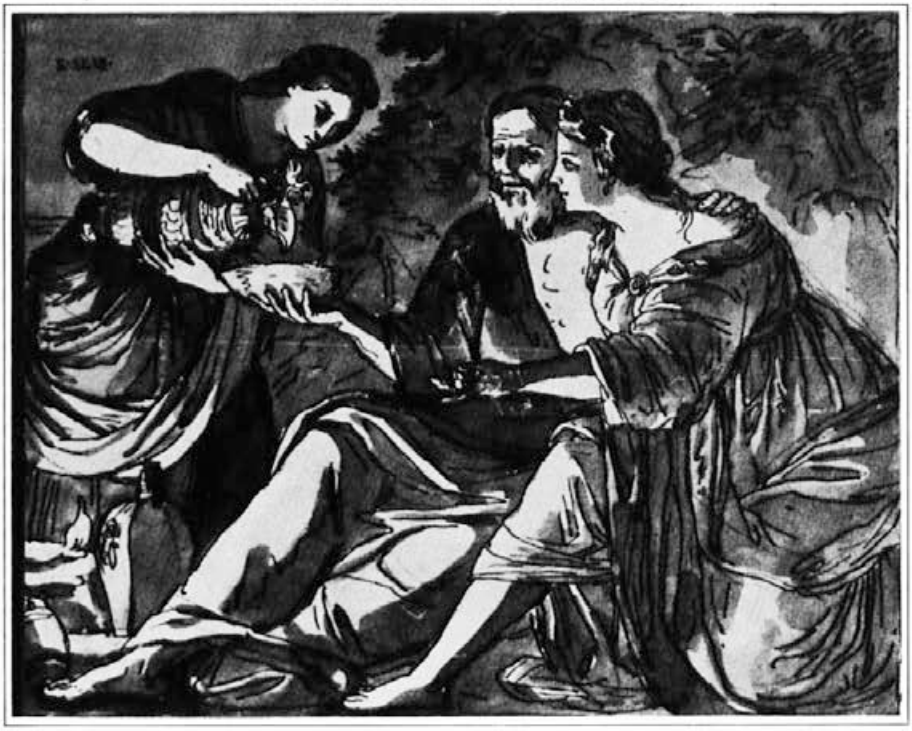
20 *Franc Kavčič:* Rop Evrope, po Cav. d'Arpinu

21 *Franc Kavčič:* Sibila, po Domenichinu

22 *Domenichino:* Sibila. Galleria Borghese, Rim

23 *Franc Kavčič:* Smrt sv. Frančiška Ksaverija

24 *Giovanni Battista Gaulli:* Smrt sv. Frančiška Ksaverija. S. Andrea al Quirinale, Rim



25 *Franc Kavčič:* Lot in hčeri, po Giov. Francescu Guerrieriju

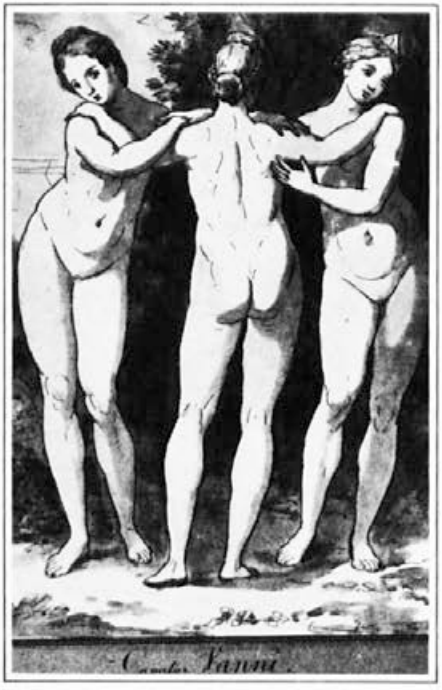
26 *Franc Kavčič:* Sv. Rok, po Giov. Francescu Guerrieriju

27 *Franc Kavčič:* Egiptovski Jožef in Putifarka, po Giovanniju Lanfrancu

28 *Giovanni Lanfranco:* Egiptovski Jožef in Putifarka.
Galleria Borghese, Rim

29 *Franc Kavčič:*
Zaroka sv. Katarine, po Correggiu

30 *Franc Kavčič:*
Mučeništvo sv. Boštjana,
po Domenicu Passignanu

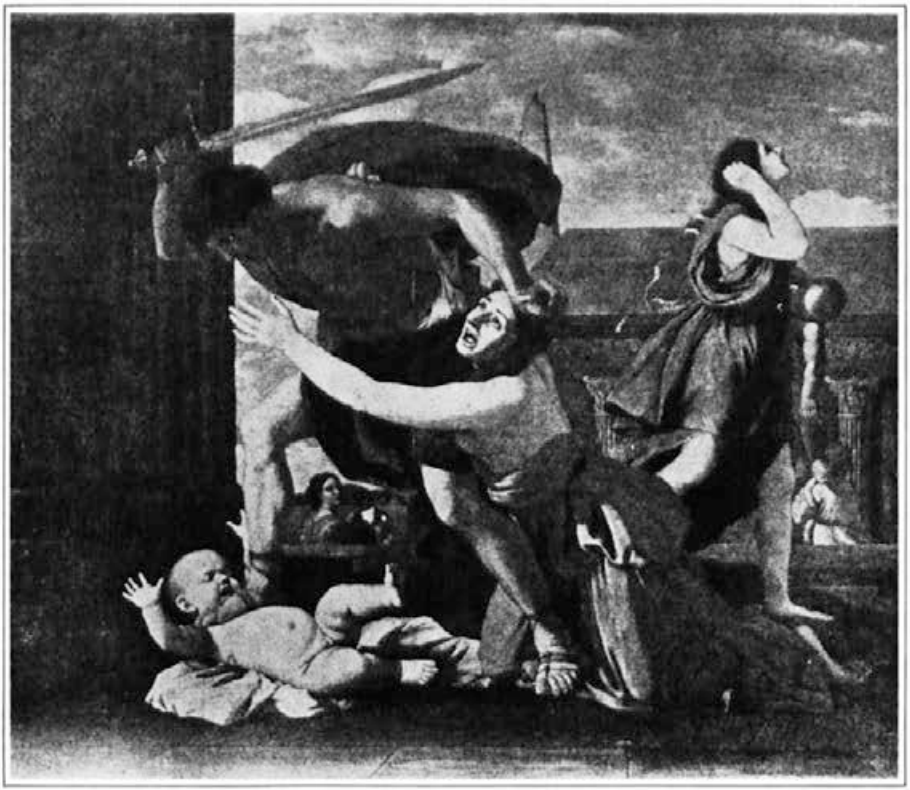


31 *Franc Kavčič:*
Tri gracije, po Rutiliju Manettiju

32 *Franc Kavčič:*
Sv. Janez Krstnik, po Antonu
Raphaelu Mengsu

33 *Franc Kavčič:* Pokol nedolžnih otrok, po Poussinu

34 *Nicolas Poussin:* Pokol nedolžnih otrok, lav. perorisba. Musée des Beaux-Arts, Lille



35 *Nicolas Poussin:* Pokol nedolžnih otrok. Musée Condé, Chantilly

36 *Nicolas Poussin:* Pokol nedolžnih otrok. Petit Palais, Pariz

37 *Franc Kavčič:* Sv. družina, po Pomaranciu (?)

38 *Franc Kavčič:* Marija z Jezusom, po kopiji Rafaelove slike

39 *Scipione Pulzone:* Sv. družina z Janezom Krstnikom in sv. Ano, Galleria Borghese, Rim

40 *Franc Kavčič:* Sv. družina z Janezom Krstnikom in sv. Ano, po Scipionu Pulzoneju

41 *Franc Kavčič:*
Marija z Jezusom in Janezom Krstnikom
(Madonna Aldobrandini),
po Rafaelu

42 *Franc Kavčič:*
Marija z Jezusom, sv. Jožefom
in Janezom Krstnikom,
po Scarsellinu

43 *Franc Kavčič:*
Marija z Jezusom, po rimskem
mojstru michelangelovske smeri

44 *Franc Kavčič:* Sv. družina,
po rimskem mojstru
michelangelovske smeri

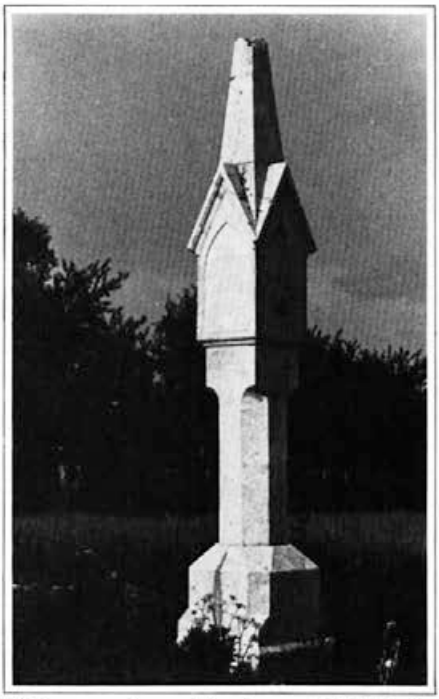
45 *Franc Kavčič:*
Marija z Jezusom, Janezom Krstnikom in sv. Ano, po Pierinu del Vagu

46 *Franc Kavčič:* Venera, Amor in satir, po kopiji Veronesejeve slike

47 *Francesco Vanni (?):*
Zaroka sv. Katarine Sienske, Galleria Borghese, Rim

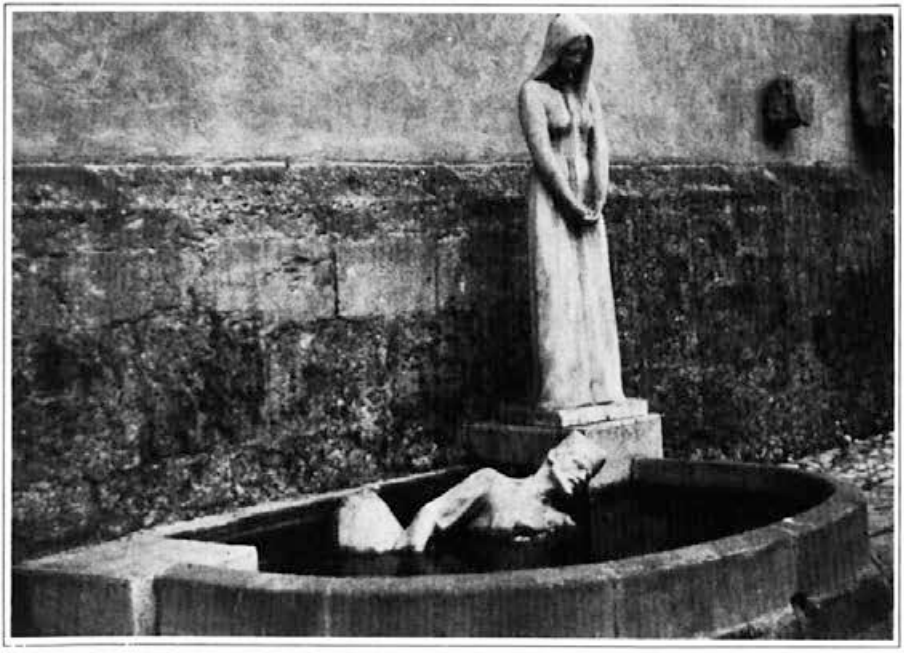
48 *Franc Kavčič:*
Zaroka sv. Katarine Sienske, po Francescu Vanniju (?)

49 *Franc Kavčič:* Venera pri kopeli, po Scarsellinu



50 Znamenje sv. Florijana, 1878, Trzin

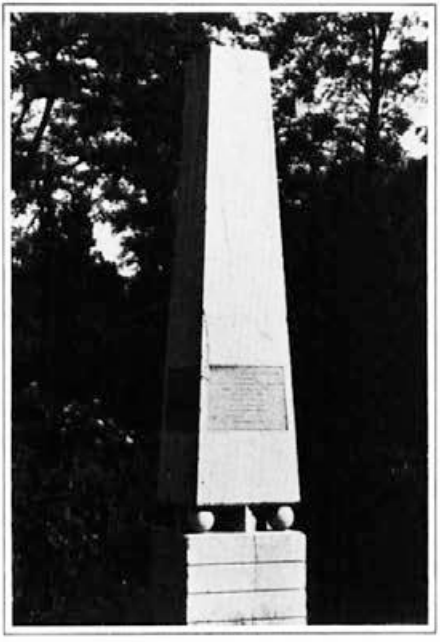
51 *Lojze Dolinar:* Pokopališka plastika na grobnici Majdiča, 1909, Kranj



52 *Franc Berneker:* Spomenik sv. Janeza Nepomuka, 1911, Kranj

53 *Victor Tilgner:*
Dežmanov spomenik, 90. leta 19. stol.
Narodni muzej, Ljubljana

54 Spominski steber, 1821,
Dol pri Ljubljani



55 Spomenik osuševanju Barja,
1825, Ljubljana

56 Spomenik kraljevemu obisku,
1838, Polhov Gradec

57 Widmeyerjev spomenik, 1813, Branik

58 *Jožef Peyer:* Drugi spomenik Vaclavu Karliku, 1903, Maribor

59 *Leopold Kisling:* Attemsov spomenik, 1828, Rogaška Slatina

60 *Adam Rammelmeyer:* Kip sv. Huberta, 1846, Bistra pri Ljubljani

61 Prešernov nagrobni spomenik, 1852, Kranj

62 *Anton D. Fernkorn:* Radetzkyjev spomenik (poprsje), 1860, Mestni muzej, Ljubljana

63 Relief s Souvanove hiše, 1827, Ljubljana

64 Radetzkyjev spomenik, okoli leta 1850, Mestni muzej, Ljubljana

65 Cigaletov (1894) in Lampetov spomenik (1910), Črni vrh nad Idrijo

66 Merkur s poslopja stare pošte, 1860, Celje

67 Gambrinus s Čeligijeve hiše, 1865—1866, Maribor

68 *Jožef Pavlin:* Spomenik Josipini Hočevar, 1908, Radovljica

69 *Alojzij Gangl:* Vodnikov spomenik, 1889, Ljubljana

70 *Ivan Zajec:* Prešernov spomenik, 1905, Ljubljana

71 *Ivan Zajec:* Vegov spomenik, 1905, Moravče

72 *Svitoslav Peruzzi:* Miklošičev spomenik, 1908, Ljubljana

73 Spomenik cesarju Jožefu II, 1882, Maribor

74 *Franc Berneker:* Trubarjev spomenik, 1910, Ljubljana

75 *Antonio Dal Zotto:* Tartinijev spomenik, 1896, Piran

76 *Alojzij Gangl:* Figuralna skupina z opere (nekdanji videz pročelja), 1890—1892, Ljubljana

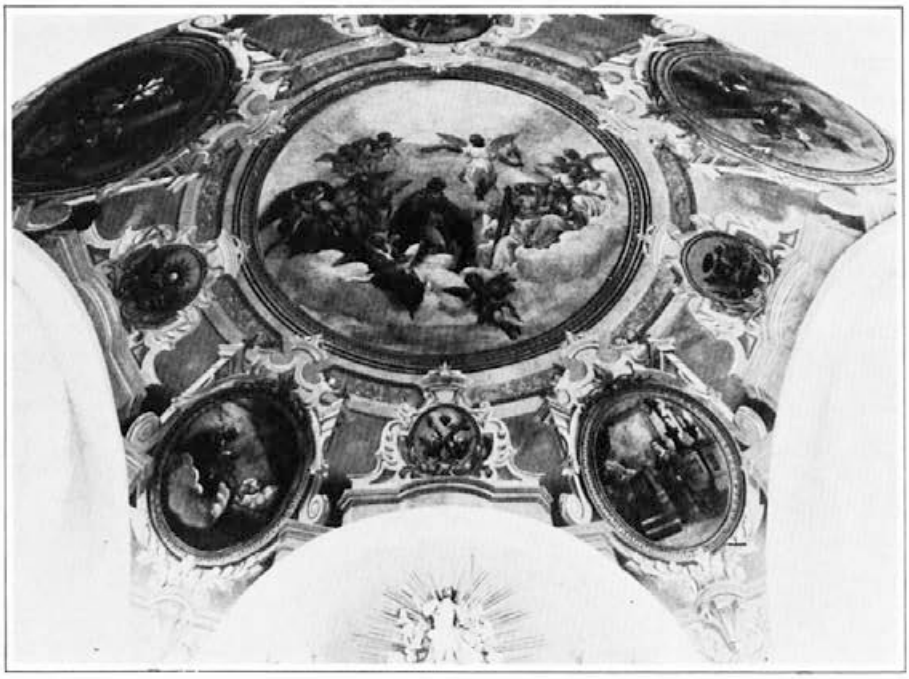
77 *Alojzij Gangl:* »Tragedija« z opere, 1890—1892, Ljubljana

78 Arhitekturna plastika s poštnega poslopja, 1894, Maribor

79 *I. Beyer:* »Zakon« s poslopja Izvršnega sveta, 1898, Ljubljana

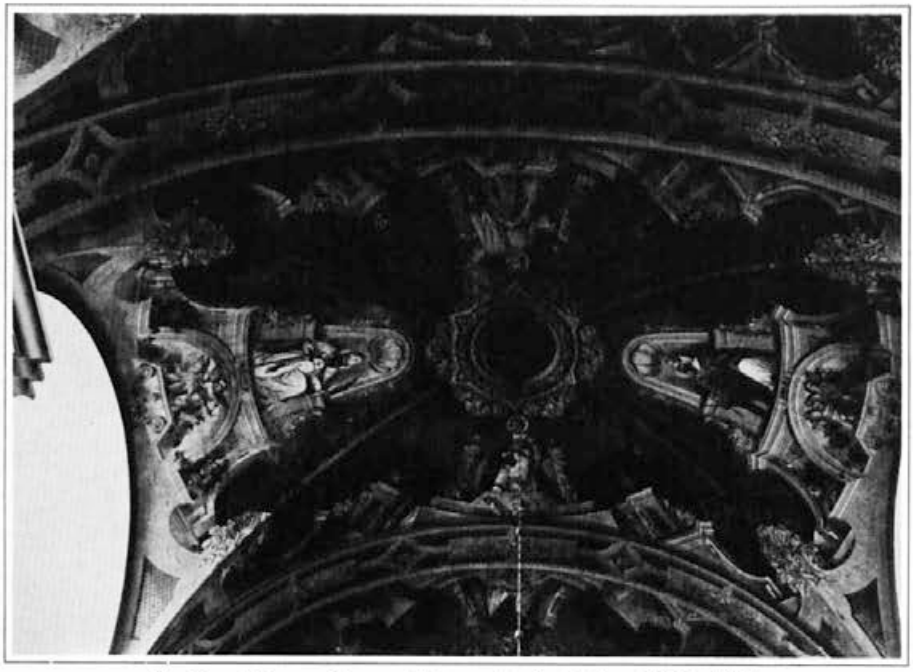
80 Merkur z Urbančeve hiše (danes Centromerkur), 1903, Ljubljana

81 *Lojze Dolinar:* Nagrobni spomenik dr. J. Ev. Kreku, 1919, Žale, Ljubljana



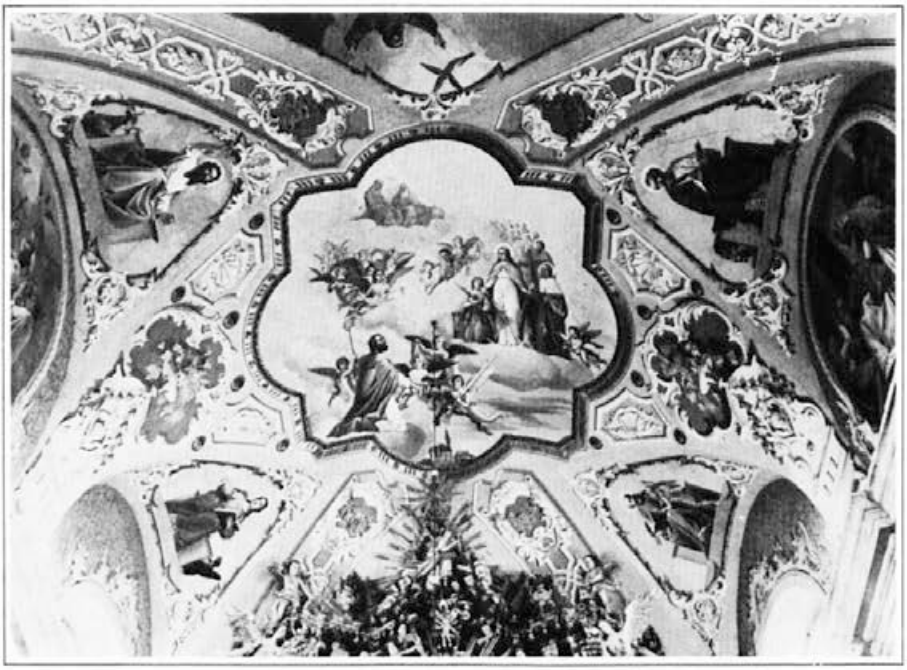
82 *Mali Bukovec v Podravini*, prezbiterij, 1878

83 *Dravski Križ v Medjimurju*, prezbiterij, 1880—1881

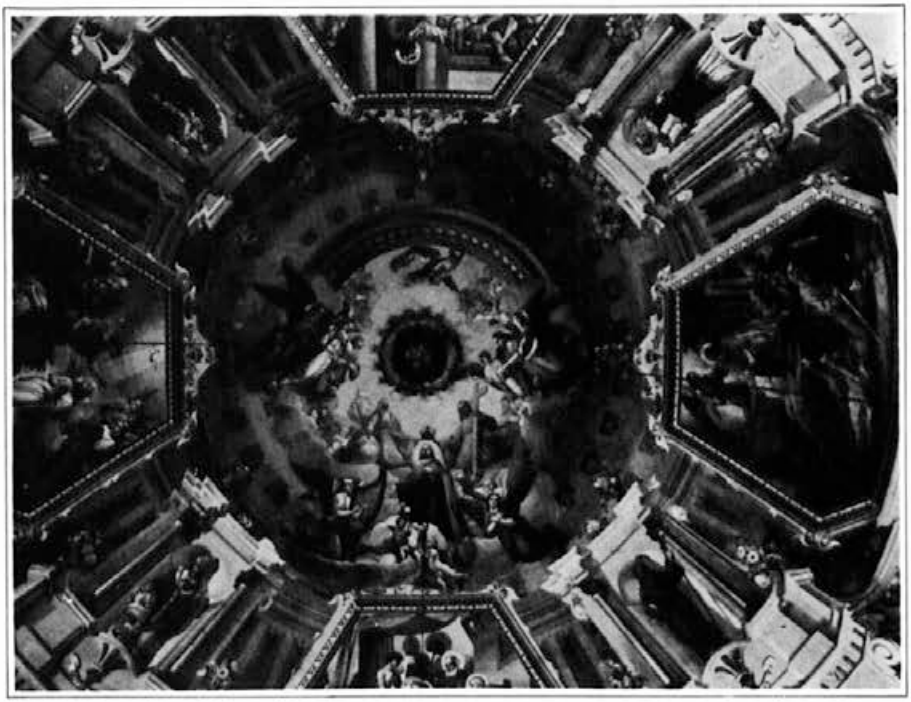


84 *Gradišče v Slovenskih goricah*, ladja, 1883—1884

85 *Selnica ob Dravi*, ladja, 1888

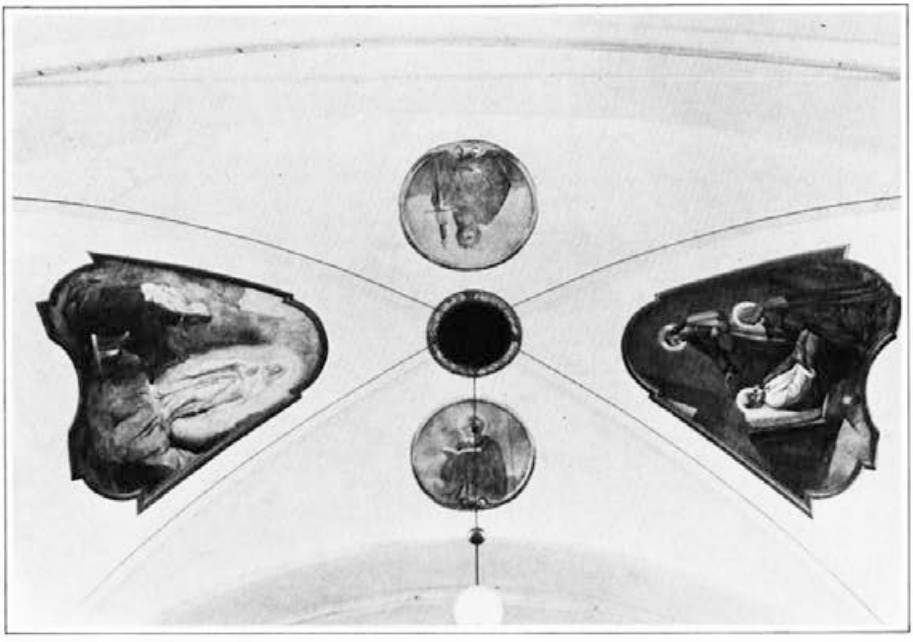


86 *Ponikva pri Grobelnem*, prezbiterij, 1890



87 *Ponikva pri Grobelnem*, ladja, 1890

88 *Stara gora pri Vidmu v Slovenskih goricah*, ladja, 1889—1890



89 *Hoče pri Mariboru*, ladja, 1891; ornamentika je prebeljena

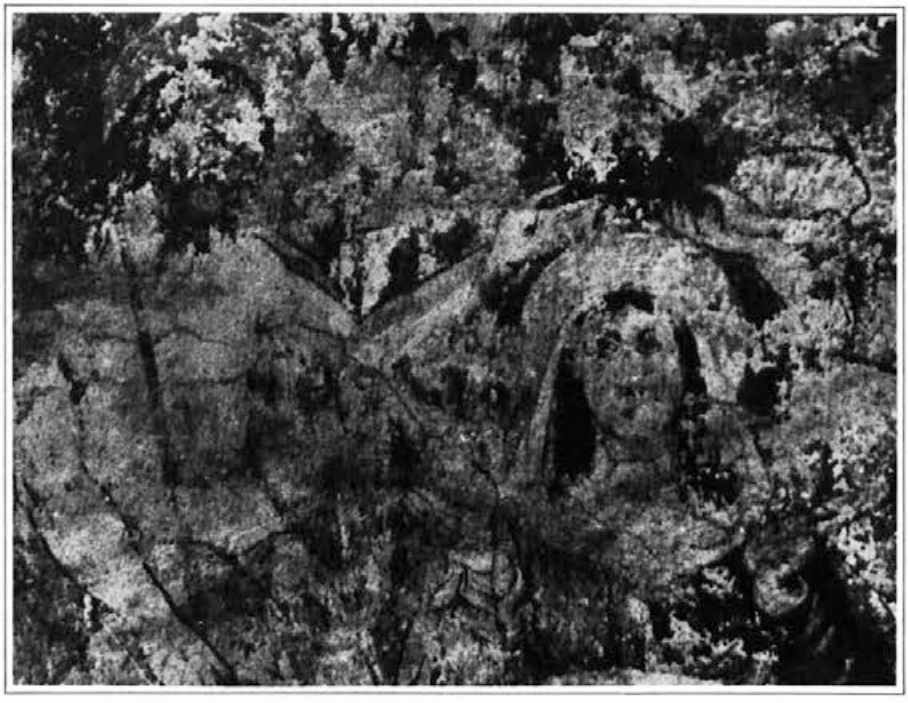
90 *Girolamo da Santacroce:* Objokovanje, prej Koper, sv. Ana

91 *Marco Basaiti:* Pietà, Museum of Fine Arts, Boston

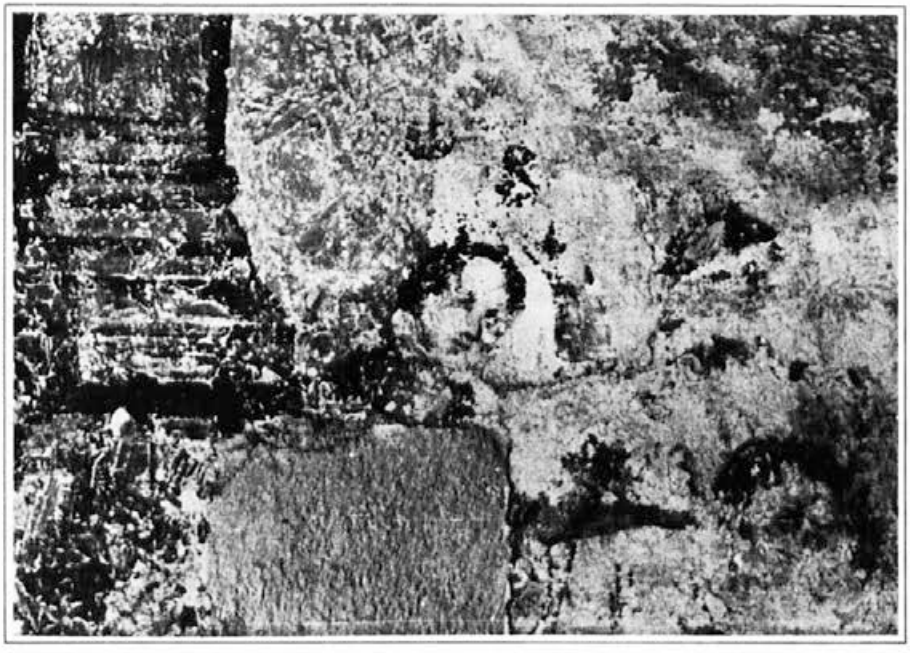
92 *Marco Basaiti:* Pietà, Musée Dobrée, Nantes

93 *Girolamo da Santacroce:* Madona z otrokom in svetnikoma, Izola. Ž. c. sv. Mavra

94 *Girolamo in Francesco da Santacroce:* Marija na prestolu s svetnicami, Pokrajinski muzej, Koper



95 Marijino kronanje, severna stena glavne ladje. Ž. c. Šmarje pri Ljubljani

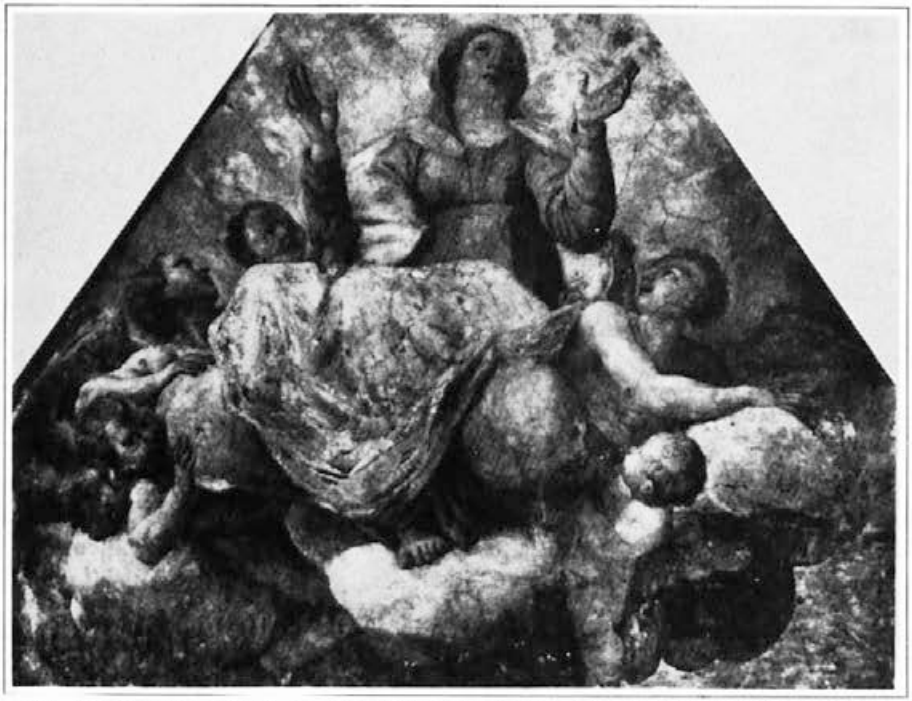


96 Sonda v južni steni glavne ladje. Ž. c. Šmarje pri Ljubljani

97 Sonda v severni steni glavne ladje. Ž. c. Šmarje pri Ljubljani

98 *Annibale Carracci:* Marijino kronanje, Zbirka Denisa Mahona, London

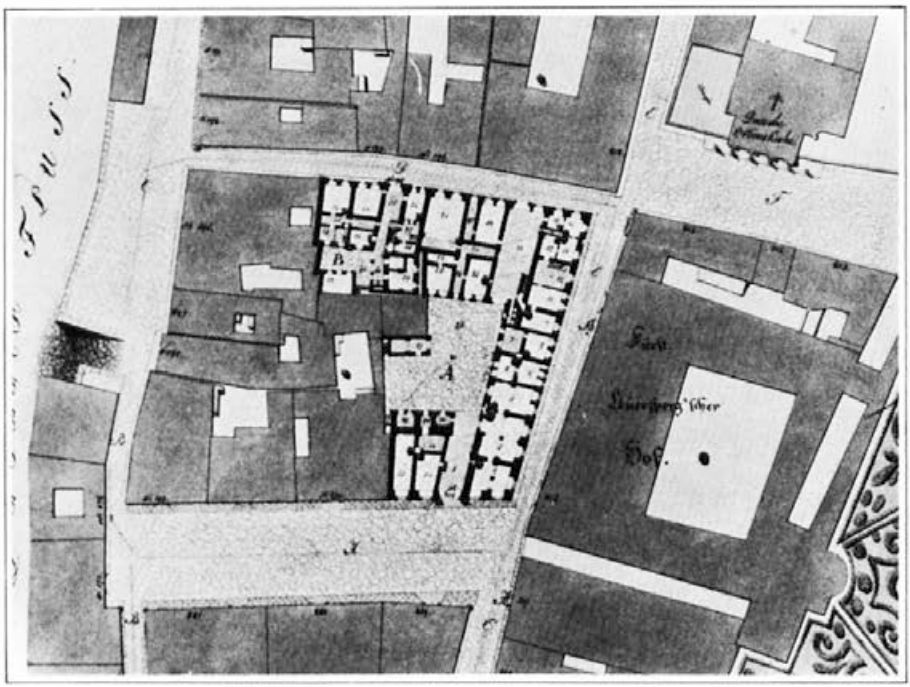
99 *Annibale Carracci:* Študija za stropne freske v rimski kapeli Cerasi, Louvre, Paris



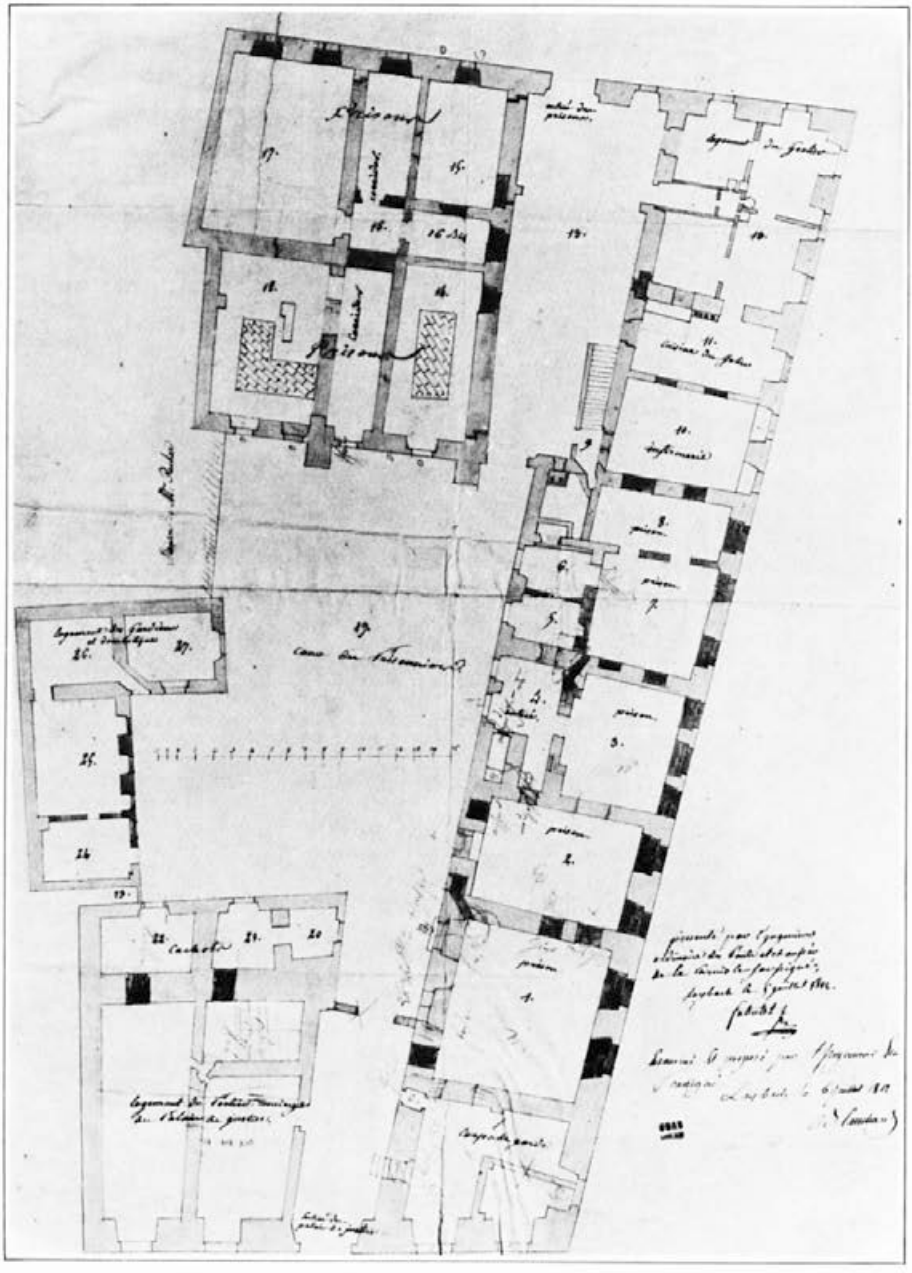
100 *Francesco Albani* po Annibalijevih predlogah, Marijino vnebovzetje, sneta freska iz San Giacomo degli Spagnoli, Rim

101 Strop glavne ladje. Ž. c. Šmarje pri Ljubljani

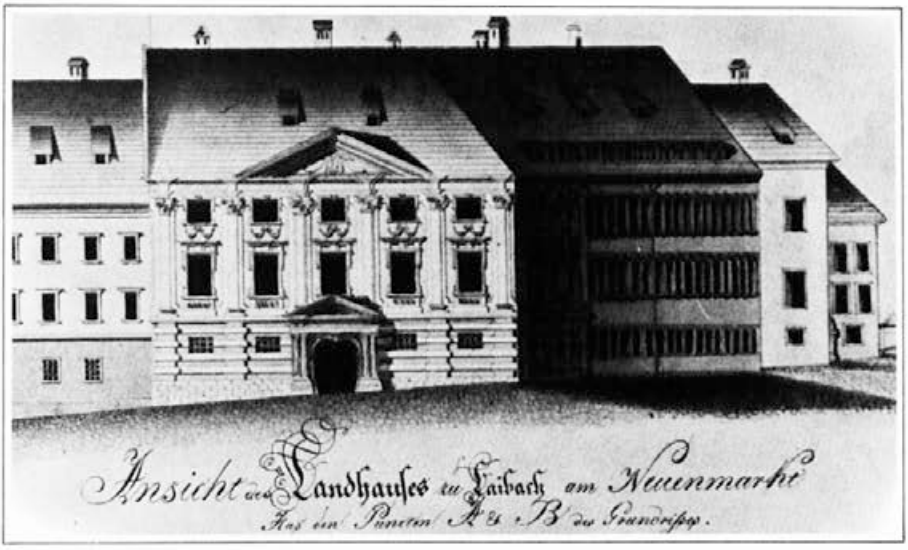
102 Deželna hiša v 2. polovici 17. stoletja (po Valvasorju)



103 Situacija lontovža in Pogačnikove hiše, 1816. Albertina, Dunaj

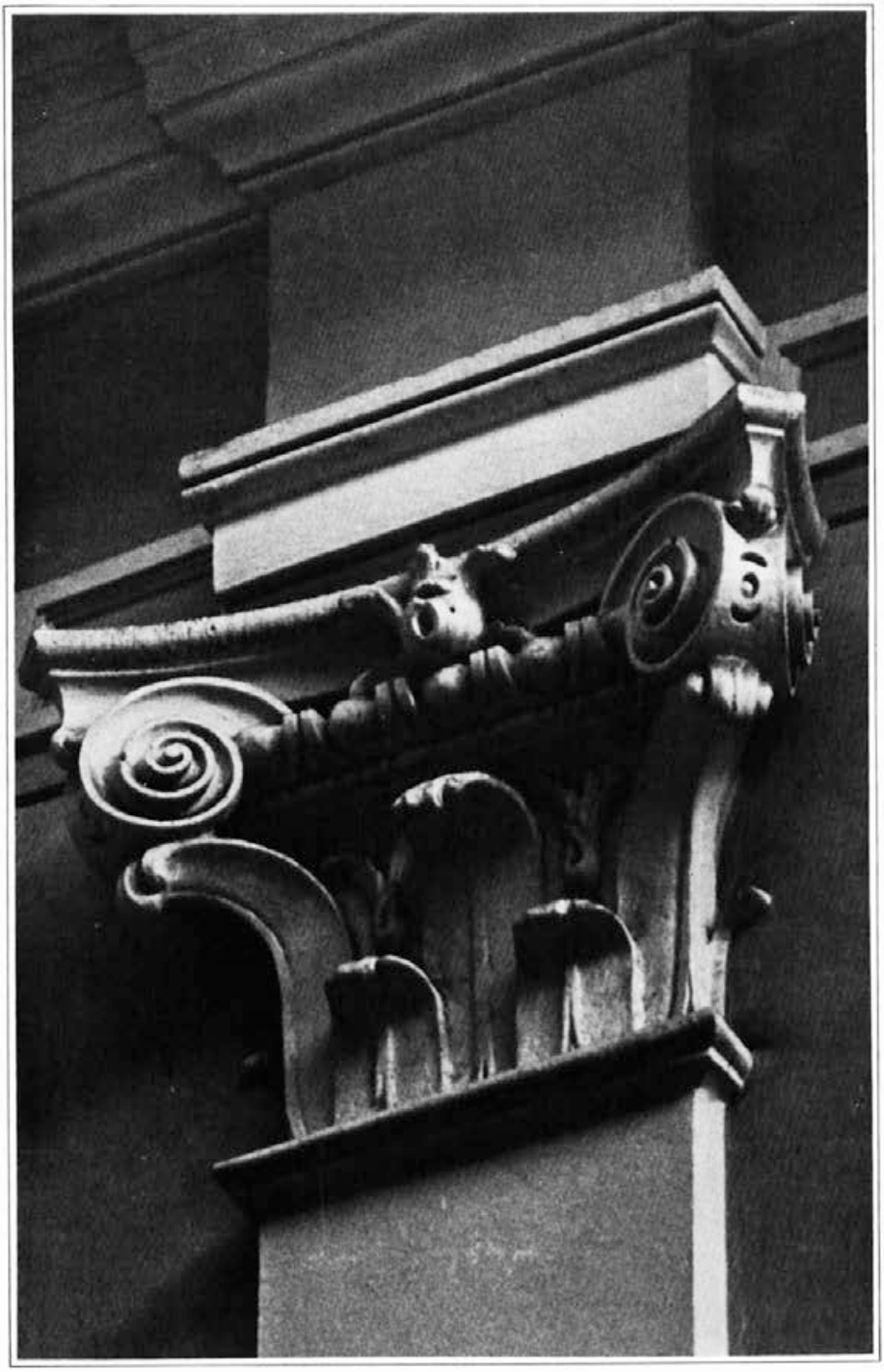


104 Francoski načrt preureditve pritličja lontovža v zapore, 1812. Arhiv Slovenije, Ljubljana

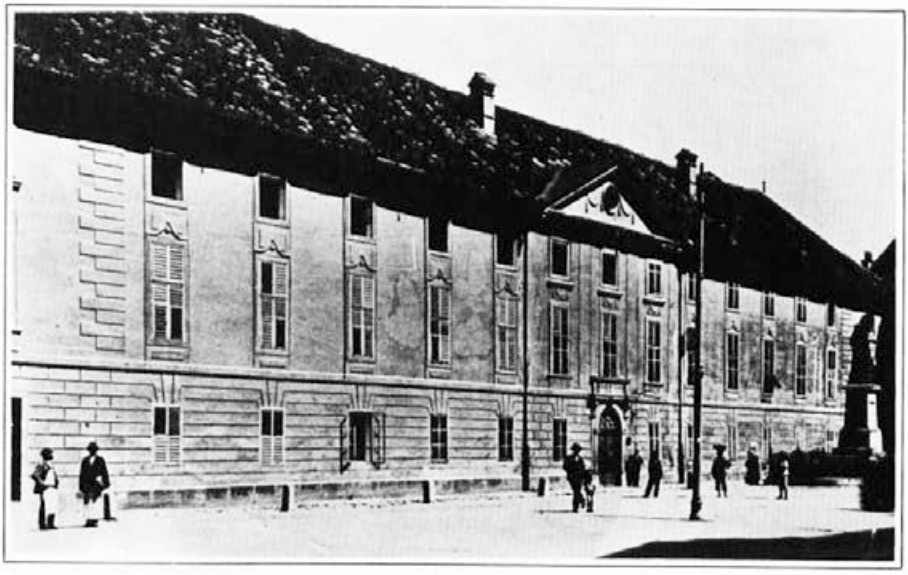


105 Fasada lontovža proti Novemu trgu, 1816. Albertina, Dunaj

106 Zunanjščina lontovža danes

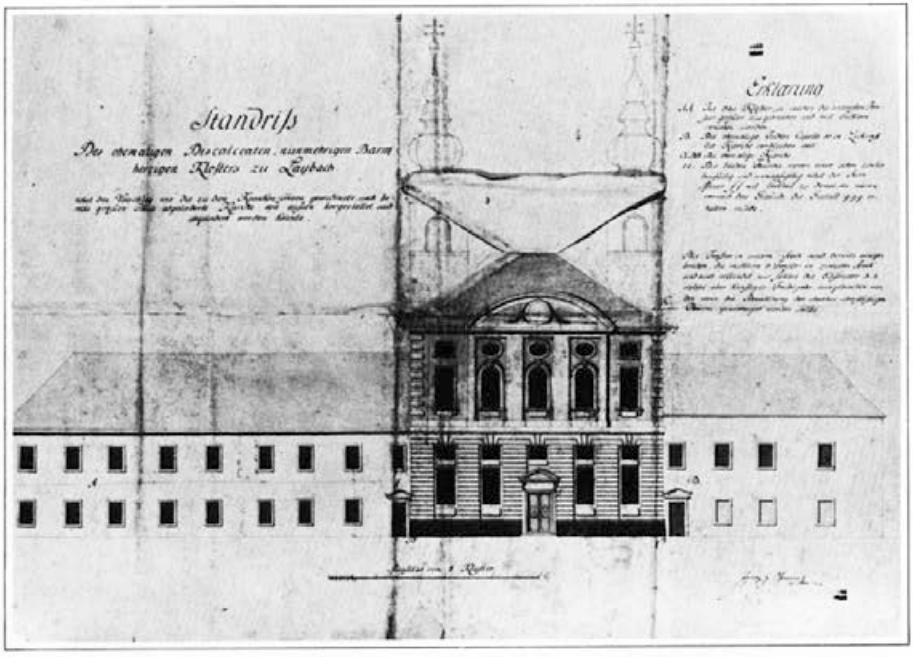


107 Kapitel rimskega pilastra na Ionovžu



108 *Ljubljana*, licej po Schemerlovi prezidavi 1787

109 Portal lontovža



110 Schemerlov načrt preureditve diskalceatskega samostana v Ljubljani

111 *Ljubljana*, Gruberjeva palača (začetek zidave 1773)

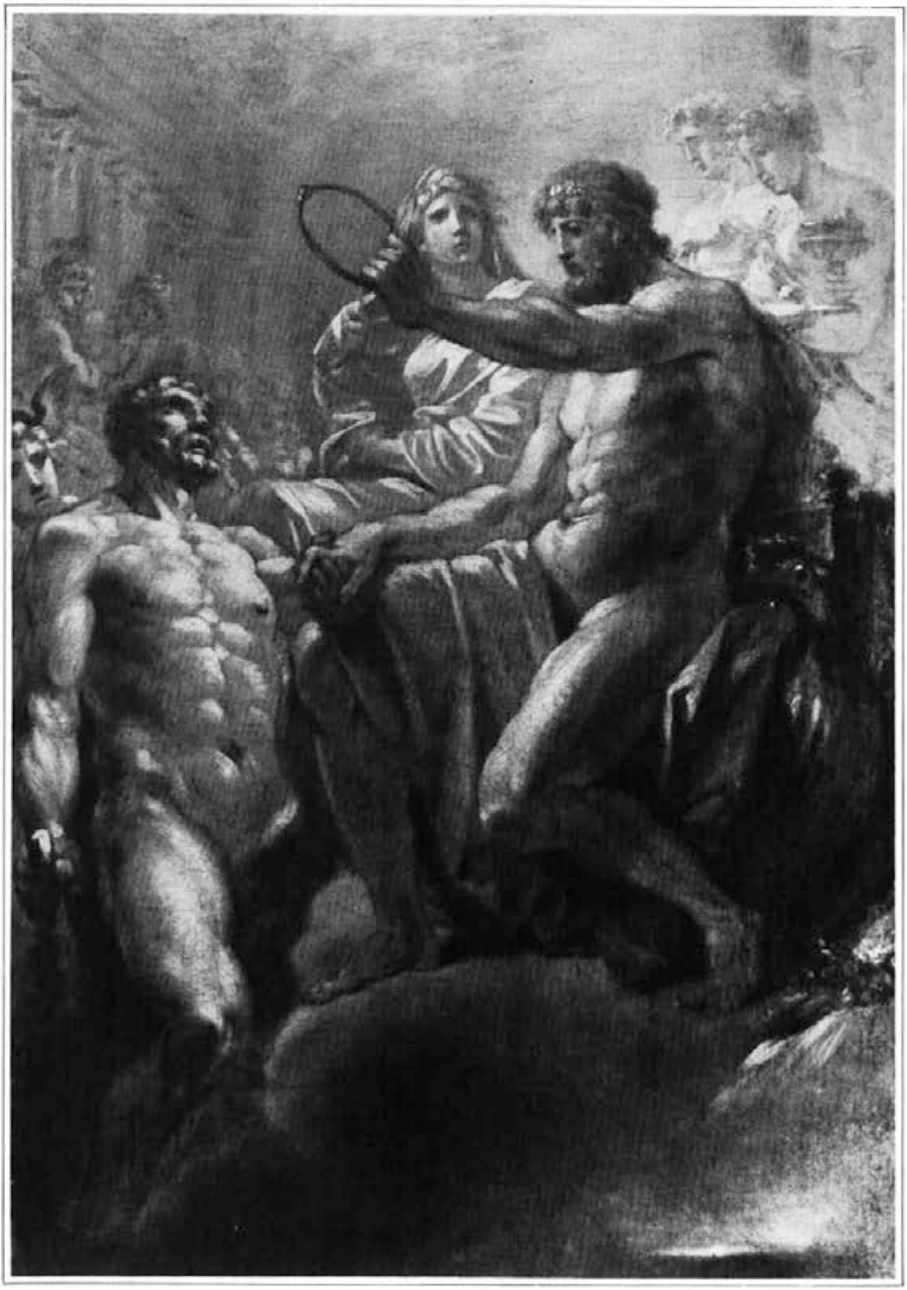
112 *Ljubljana*, škofijski dvorec (1778, Leopold Hofer ?)

113 *Ljubljana*, Friedl-Recharjeva hiša (Andrej Menini, 1794)

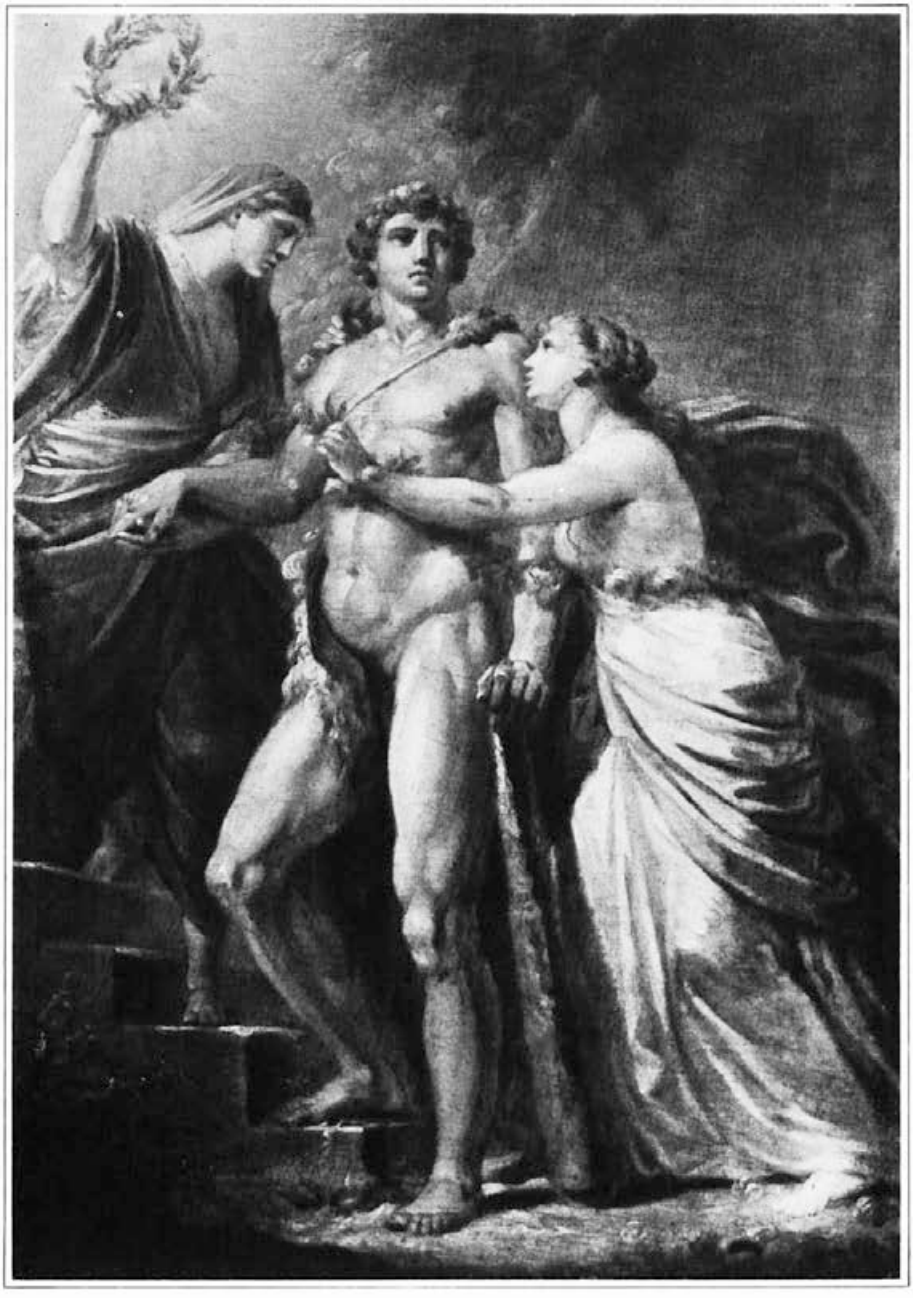
114 *H. F. Füger:* Kralj David, 1767. Historisches Museum der Stadt Heilbronn

115 *H. F. Füger:* Moški akt, 1781, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

116 *H. F. Füger:* Družina Füger, 1774. Staatsgalerie, Stuttgart



117 *H. F. Füger:* Herkula sprejmejo v Olimp. Deutsche Barockgalerie, Augsburg, last ZR Nemčije

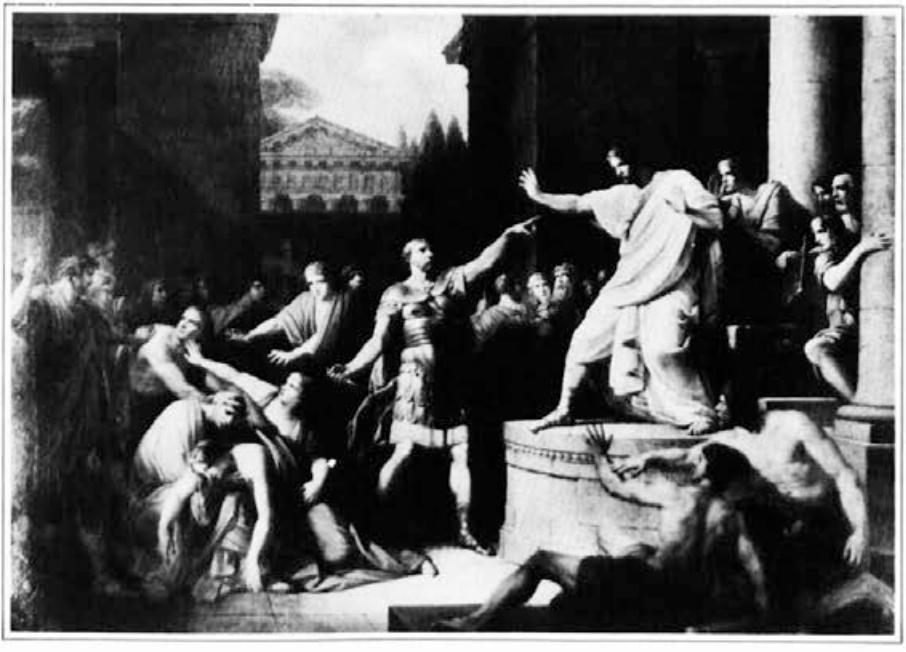


113 *H. F. Füger:* Herkul na razpotju. Deutsche Barockgalerie, Augsburg, last ZR Nemčije

119 *H. F. Füger:* Hektor, Paris in Helena. Aschenbach Foundation for Graphic Arts, San Francisco

120 *H. F. Füger:* Alkibiad in Sokrat, 1802. Martin von Wagner Universitätsmuseum, Würzburg

121 *H. F. Füger:* Študija za Germanikovo smrt, 1789. Martin von Wagner Universitätsmuseum, Würzburg



122 *H. F. Füger:* Smrt Virginije. Historisches Museum der Stadt Heilbronn

ZBORNIK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO N. V. XI/XII

Izdalo in založilo:
Umetnostnozgodovinsko društvo SR Slovenije v Ljubljani
Uredniški odbor:
Emilijan Cevc, Janez Höfler, Mirko Juteršek, Ivan Komelj, Luc Menaše, Nace Šumi (glavni in odgovorni urednik), Sergej Vrišer
Tehnični urednik:
Tatjana Wolf
Oblikovanje:
Ranko Novak
Naklada:
600 izvodov
Natisnila in klišeje izdelala Tiskarna Slovenija v Ljubljani
Uredništvo in uprava:
Filozofska fakulteta, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana, Jugoslavija

Éditées par la Societé d'Histoire de l'Art de la Slovénie à Ljubljana
Comité de rédaction:
Emilijan Cevc, Janez Höfler, Mirko Juteršek, Ivan Komelj, Luc Menaše, Nace Šumi (redacteur principal et responsable), Sergej Vrišer
Redacteur technique:
Tatjana Wolf
Maquette:
Ranko Novak
Parues en 600 exemplaires
Imprimerie:
Tiskarna Slovenija à Ljubljana
Rédaction et administration:
Filozofska fakulteta, Aškerčeva 12, Yu-61000 Ljubljana, Yougoslavie

Natisk kataloga sta omogočili Raziskovalna skupnost Slovenije in Kulturna skupnost Slovenije

1 3 -XI- 1976

UDC 75.026:741:92 Kavčič/Caucig — Izvirno znanstveno delo

Ksenija Rozman
SLIKAR FRANC KAVČIČ/CAUCIG
Risbe po slikah starih mojstrov
Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XI/XII, 1976, str. 9—38, sl. 1—49

V razpravi so objavljeni slikarjevi življenjski podatki, temelječi na originalnih arhivskih virih, ki korigirajo stare navedbe. Podan je pregled mnenj piscev, ki so se do zdaj ukvarjali s slikarjem Kavčičem. Našteta je tudi najpomembnejša literatura o slikarju. — V katalоškem delu je objavljenih 33 risb, ki jih je napravil Kavčič po delih evropskih mojstrov. Te risbe pričajo o starih atribucijah mojstrov, ki so veljali za avtorje slik, danes hranjenih povečini v Galleriji Borghese v Rimu. Kavčičeve risbe tudi pričajo, do kdaj so nekatere slike velikih mojstrov še bile v Rimu. Kavčičevo bivanje v Rimu je dokumentirano za čas od leta 1781 do 1787. Njegove risbe opominjajo na dela, ki so nekoč bila v Rimu in jih danes ne poznamo več (Poussinov Pokol nedolžnih otrok, Mengsov Janez Krstnik, Carraccijev Kristus v gloriji s svetniki itn.). Ob nekaterih izmed 2000 risb — vedut, mitoloških scen, risb po antičnih plastikah, delih starih mojstrov itn. — je napravljen poskus delne ocene tega mojstra, ki je bil rojen leta 1755 v Gorici, študiral na Dunaju, v Bologni, Rimu in Benetkah in nad 30 let poučeval na dunajski slikarski akademiji. Umrl je leta 1828 na Dunaju. Članek je prvi del razprave o tem mojstru.

UDK 725.945 + 729(497.12)"18" — Izvirno znanstveno delo

Sonja Žitko-Bahovec
SPOMENIŠKA IN ARHITEKTURNA PLASTIKA
19. STOLETJA NA SLOVENSKEM
Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XI/XII, 1976, str. 71—122, sl. 50—81

Sestavek obravnava razvoj in značilnosti spomeniške in arhitekturne plastike od začetka 19. stoletja pa do začetka prve svetovne vojne. Dejavnost na teh dveh področjih kiparskega oblikovanja spremljata vzporedno zgodovinsko dogajanje pri nas, ki — še posebno pri razvoju spomeniške plastike — nemalokrat neposredno odloča o njeni tematiki in realizaciji, ter sočasen razvoj v zahodnoevropskem likovnem svetu, seveda s poudarkom na Dunaju. Pri vrednotenju kiparskih stvaritev na obeh področjih moramo upoštevati več zgodovinsko pogojenih faktorjev, ki so zaviralno vplivali na razvoj slovenskega kiparstva v 19. stoletju: pomanjkanje močnejše kiparske tradicije, pomanjkanje stalnih naročil ter nezmožnost umetniške osamosvojitve v ozkih in nazadnjaških domačih kulturnih razmerah. Kljub povprečnosti del, ki včasih zaidejo celo na provincialno raven, je slovenska spomeniška in arhitekturna plastika pomembna kot pričevanje ne le o prisvajanju področij evropskega plastičnega oblikovanja v 19. stoletju, ampak tudi — v nekaterih najodličnejših primerih, kot sta Trubarjev spomenik in kiparski okras ljubljanske Opere — o osvajanju že doseženih likovnih vrednot.

UDK 75(453.18:497.12):92 — Izvirno znanstveno delo

Andreja Žigon
JAKOB BROLLO
Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XI/XII, 1976, str. 123—203, sl. 82—89

Razprava obravnava delo furlanskega slikarja Jakoba Brolla, predstavnika stenskega cerkvenega slikarstva druge polovice 19. stoletja na slovenskem podeželju. Brollove dekoracije, ki krasijo številne cerkve na Štajerskem, so figuralno-ornamentalnega značaja. Bolj pomembne kot figuralne kompozicije, ki so posnete po predlogah sodobnih in starejših slikarjev, so poslikave kot celote s svojimi ornamentalnimi shemami, ki so razvojno vedno bolj razčlenjene, bogate in lahkotne. Slogovno sodijo v okvir historizma, neobaroka, nadomeščajo pa nam profane dekoracije evropskih mest, kajti večjih tovrstnih del iz tega časa nimamo. Uvrščajo se med največje opuse, nastale v 19. stoletju v Sloveniji, glede na skromne poslikave cerkva v 20. stoletju pa tudi med zadnje celostne dekoracije.

UDK 7.072.3(497.12)"1918/1941" — Izvirno znanstveno delo

Peter Krečič
SLOVENSKA LIKOVNA KRITIKA MED
DVEMA VOJNAMA
Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XI/XII, 1976, str. 205—289

Pričujoče delo si postavlja za cilj presojo slovenske likovne kritike med obema vojnama. Zato upošteva zgolj tisto kritiško pisanje, ki je do sočasnega umetnostnega dogajanja zavzemalo določeno stališče, s čimer je izoblikovalo lasten, izviren ideološko-strokovni (umetnostnozgodovinski) profil. Umetnostno gradivo in hkratno kritiško publiciranje (teza je namreč, da ima določeni umetnostni nazor ustrezno naravnano kritiko) omogočata delitev razdobja med obema vojnama na tri razmeroma zaokrožena poglavja: na kritiko ekspresionizma in poskusov drugih aktualnih evropskih smeri, kritiko nove stvarnosti in kritiko nadrealizma in poetičnega barvnega realizma. Ta delitev se nanaša predvsem na slikarstvo in kiparstvo, medtem ko terja dogajanje v arhitekturi nekoliko drugačno delitev z zarezo v zgodnjih tridesetih letih, ko se ob Jožetu Plečniku močneje uveljavi gibanje za novo funkcionalno arhitekturo. Delo zaznamuje pomembnejše kritiške uspehe v prvem povojnem razdobju, zlasti ob oceni ekspresionizma in njegove abstraktne izpeljanke, ter v oceni nadrealizma in inačic poetičnega barvnega realizma, predvsem v skupini Neodvisnih. V zgodnja trideseta leta in v poznejši čas segajo najvišji dosežki v kritiškem pisanju o arhitekturi.

UDK 725.945 + 729(497.12)"18" Original Science Text

Sonja Žitko-Bahovec
THE MONUMENTAL AND ARCHITECTURAL
SCULPTURE OF 19th CENTURY IN SLOVENIA
Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XI/XII, 1976, p. 71—122, fig. 50—81

The article discusses the issues and characteristics of monumental and architectural sculpture from the beginning of 19th century till the beginning of the first World War. The activity on these two fields of plastic formation is accompanied by the parallel historic events with us, which are often directly decisive of its themes and realization, especially there where development of monumental plastic is concerned, and the simultanous issues in the West European world of fine art-emphasized in Vienna of course. In evaluation of plastic creations in both domains we must consider several historically conditioned factors that had impeded the issues of Slovene sculpture art in 19th century: the lack of stronger tradition in plastic art, deficiency of constant orders and incapability of attaining independence in the narrow and backward cultural tradition at home. In spite of the mediocrity of works that sometimes even fall on a provincial level, the Slovene architectural and monumental sculpture is important as an evidence of not only the appropriation of European domains of plastic formations in 19th century, but also- in some of the finest cases such as the monument to Trubar and the plastic decoration of Opera house in Lubljana- the appropriation of the already achieved formation values in plastic work.

UDC 75.026:741:92 Kavčič/Caucig Original Science Text

Ksenija Rozman
PAINTER FRAN KAVCIČ/CAUCIG AND HIS
DRAWINGS OF OLD MASTERPIECES
Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XI/XII, 1976, p. 39—69, fig. 1—49

This treatise contains the painter's biographical data from original sources correcting the old records. The author reviews the writers who have dealt with the painter Kavčič/Caucig. The essential literature about the painter is also quoted. The catalogue contains 33 drawings that Kavčič made after the works of European masters. These drawings reveal old attributions to painters that were believed to be the authors of pictures and most of which are today in the Borghese Gallery in Rome. Kavčič's drawings are also an evidence of the period of his artistic apprenticeship and refer to some paintings of great masters at the time he stayed in Rome. Kavčič's stay in Rome is recorded for the period from 1781 to 1787. His drawings also recall the works that once were in Rome but we do not know their where abouts today (Poussin's Massacre of the Innocents, Mengs' St. John the Baptist, Ann. Carracci's Christ in Glory With the Saints etc.).
An attempt at the evaluation of this master is based on some of the 2.000 known drawings after the old masters, antique sculpture, landscapes and mythological scenes.
Kavčič was born in 1755 in Gorica (Gorizia), studied in Vienna, Bologna, Rome and Venice. He taught for over 30 years at the Academy of Fine Arts in Vienna where he died in 1828. The present article is the first part of the treatise about this painter.

UDK 7.072.3(497.12)"1918/1941" Original Science Text

Peter Krečič
ART CRITICISM IN SLOVENIA BETWEEN
THE TWO WORLD WARS
Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XI/XII, 1976, p. 205—289

The present work attemps an evaluation of Slovene criticism of visual art between the two World Wars. It considers only those critical writings that took a decided standpoint toward the contemporary activity in art domain, what enabled it to form its own, original ideologically — professional (art — historical) profile. The art material and the simultanous critical writings (the thesis is that a decided view of art corresponds with the adjusted criticism) enable a division of the period between the Wars on a three comparatively rounded chapters: on the criticism of expressionism and the experiments of other European directions, on the criticism of the new realism and the criticism of surrealism and poetic realism in colour. This division applies mainly to the painting and sculpture, while the activity in architecture demands slightly different division with an incision in the early thirties, when, next to Jože Plečnik, a movement for the new functional architecture began. The work marks more important achievements in criticism in the first period after the War, especially in the estimations of expressionism and its abstract derivations, and in the estimation of surrealism and variants of poetic colour realism, pre-eminently in the group of Independents. In the early thirties and in the later period the best achievements in critical writing on architecture appear.

UDK 75(453.18:497.12):92 Original Science Text

Andreja Zigon
JAKOB BROLLO
Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XI/XII, 1976, p. 123—203, fig. 82—89

The treatise deals with the work of the painter Jakob Brollo from Furlania. He is a representative of the church wall painting in the second half of 19th century in Slovenian countryside. Broll's decorations that are seen in numerous churches in Štajerska, are of figural- ornamental character. More significant yet, than the figural compositions copied from the contemporary and older painters, are the paintings with their ornamental schemes. They are getting more and more decomposed, rich and light in their development. From the aspect of a style they belong within the frame of historism, neobaroque, and they replace to us the profane decoration of European towns. The fact is that we do not have significant works of that kind from that time. They range among the greatest opus originating in 19th century in Slovenia. With regard to the modest church painting done in 20th century they are also one of the last integral decorations.

UDK 75(45:497.12—15):92 Girolamo Izvirno znanstveno delo

Tomaž Brejc
SLIKE GIROLAMA DA SANTA CROCEJA
V SLOVENSKEM PRIMORJU
Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XI/XII, 1976, str. 291—297, sl. 90—94

Predmet študije so slike beneškega slikarja Girolama da Santacroceja, ki je deloval v prvi polovici 16. stoletja na slovenski obali. Na podlagi primerjalnega gradiva, lokalne historiografije in sodobnih študij se mu pripisujejo naslednja dela. Objokovanje iz poprejšnje muzejske zbirke v Kopru, Marija s svetnicami iz koprskega muzeja ter signirana in datirana oltarna pala iz ž. c. sv. Mavra v Izoli (1537). V študiji so analizirana tudi izgubljena ali napačno pripisana dela po navedbah, ki jih je mogoče zaslediti iz lokalne kronike ter starejših virov.

UDK 75.052(497.12 Šmarje) Izvirno znanstveno delo

Jure Mikuž
NEKAJ NOVIH MISLI OB ŠMARSKIH FRESKAH
Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XI/XII, 1976, str. 299—305, sl. 95—101

Članek govori o doslej odkritih poslikavah na stropu in stenah glavne ladje v župni cerkvi v Šmarju pri Ljubljani iz prve polovice 17. stoletja. Tip Marijinega kronanja, ki ga vidimo na prizoru na stenah šmarske cerkve, izvira iz načina upodabljanja tega motiva, kakršnega je v evropsko umetnost vpeljal Annibale Carracci. V primerjavi z visoko kvalitetnimi poslikavami stene, katerih slikar je očitno uporabljal predloge, ki so Evropi posredovale cerraccijevsko umetnost, je poslikava stropa glavne ladje tipičen izdelek preproste ljudske umetnosti, značilne za slovensko slikarstvo 17. stoletja. Nad to tvornost se med sočasnimi slovenskimi spomeniki po kvaliteti dvigajo le slikarije celjskega stropa. Lutrovske kleti v Sevnici in, kot dokazuje članek, tudi poslikave s sten šmarske glavne ladje.

UDK 727.55:061.12(497.12 Ljubljana) Izvirno znanstveno delo

Damjan Prelovšek
DEŽELNA HIŠA V LJUBLJANI
V POZNEM 18. STOLETJU
Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XI/XII, 1976, str. 307—321, sl. 102—113

Sestavek obravnava novejšo stavbno zgodovino nekdanje hiše deželnih stanov (sedaj sedež SAZU) v Ljubljani in prinaša podatek, da je konec 18. stoletja poslopje močneje prezidal deželni arhitekt Jožef Schemerl ter mu leta 1786 dal novo fasado. S tem pa je postal oprijemljivejši doslej malo znani arhitektov opus in Schemerla lahko uvrstimo md tiste ustvarjalce, ki so z naslovom na domače izročilo zgodnjega baroka iskali prehod v klasicizem. Avtor razprave osvetljuje tudi delo Schemerlovih sodobnikov na Kranjskem ter skuša pojasniti nekatera vprašanja našega stavbarstva ob koncu baroka.

UDK 75(430):92 Füger Ocena razstave in izvirno znanstveno delo

Steffi Röttgen
HEINRICH FRIEDRICH FÜGER
Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XI/XII, 1976, str. 323—333, sl. 114—122

Prispevek je nastal leta 1968 kot recenzija 68 Fügerjevih del, zbranih na razstavi v Heilbronnu. Heilbronnsko razstavo ima avtorica za eno prvih reprezentativnih antologij Fügerjevih stvaritev. Skupaj z recenzijo je objavljen seznam v Heilbronnu razstavljenih del, izpopolnjen s tehničnimi podatki in nahajališči, kolikor so bili avtorici na razpolago. Kataloška obravnava med razstavo zbranih podatkov do zdaj še ni bila mogoča, vendar pa je v nekaterih primerih mogoče uporabiti podatke v oklepajih, čeprav niso popolni, a so le lahko v orientacijo.
Po razstavi v Heilbronnu se je zanimanje za Fügerja v okviru splošnega upoštevanja klasicistične umetnosti močno povečalo. Dokaz za to sta razstavi Angelika Kauffmann in njeni sodobniki (Bregenz—Dunaj 1968—1969) in Avstrijski umetniki v Rimu od baroka do secesije (Rim—Dunaj 1972), kjer je bil Füger obakrat dobro zastopan. Isto priča disertacija Anne Marie Schwarzenberg, ki se posebej ukvarja s Fügerjevim delom in razvojem.

UDK 75.052(497.12 Smarje) Original Science Text

Jure Mikuž
SOME NEW REFLECTIONS
ON FRESCOE PAINTINGS IN ŠMARJE
Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XI/XII, 1976, p. 299—305, fig. 95—101

The article tells about the so far discovered paintings from the first half of 17th century on the ceiling and the walls of the nave in a parish church in Šmarje near Ljubljana. The type of The Coronation of the Virgin, seen on the scene on the walls of the church in Šmarje, originates from the manner in painting of such a motive that was introduced in European art by Annibale Carracci. In comparison with the high quality paintings of the wall (fig. 1—3), where the painter had obviously used prototypes which mediated Carracci's art to Europe (fig. 4—6), is the painting on the ceiling of the nave (fig. 7) a typical produce of a simple folk art, significant for Slovene painting in 17th century. Only the wall painting on the famous ceiling in Celje, then on the Luther's cellar in Ševnica and the paintings on the wall of the church in Šmarje reach in their quality above that level of creativity in the contemporary Slovene art.

UDK 75(45:497.12—15):92 Girolamo Original Science Text

Tomaž Brejc
PICTURES OF GIROLAMO DA SANTA CROCE
IN SLOVENE LITTORAL DISTRICT
Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XI/XII, 1976, p. . . ., fig. 90—94

The subject of this study are the pictures of the Venetian painter Girolamo da Santa Croce, who was active in the first half of 16th century on Slovenian coast. On the ground of the comparative material, local histography and contemporary studies, the following works are attributed to him: The Lamentation, from the previous collection in museum in Koper, Virgin with the Saints, from the museum in Koper and the signed and dated altar painting, from the parish church of St. Maver in Izola (1537). In the study are analyzed also the lost or erroneously attributed works in quotations that are possible to trace in the local chronicle and in older records.

UDK 75(430):92 Füger Review of the exhibition and original science text

Steffi Röttgen
HEINRICH FRIEDRICH FÜGER
Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XI/XII, 1976, p. 323—333, fig. 114—122

The article was written in 1968 as a review of 68 Füger's works exhibited in Heilbronn. Heilbronn exhibition is in the author's opinion one of the first reputable anthologies of Füger's works. Together with the review a list of works exhibited in Heilbronn was published. It was completed with technical data and with the place where a work was found, to the extent as they were to the author's disposal. A catalogue treatment of data collected at the exhibition was not yet possible. However, in some cases it is possible to use data in parenthesis, although they are not complete and can be of an aid only.
The interest for Füger within the frame of general estimation of classicistic art has greatly increased after the Heilbronn exhibition. The evidence for that are the exhibitions Angelika Kauffmann and her contemporaries (Bregenz—Vienna 1968—1969) and Austrian Artists in Rome from baroque till Liberty (Rome—Vienna 1972) where Füger was well represented. The dissertation of Anne Marie Schwarzenberg who is specifically dealing with Füger's work and his development is treating the same topic.

UDK 727.55:061.12(497.12 Ljubljana) Original Science Text

Damjan Prelovšek
ASSEMBLY-HOUSE OF THE COUNTY STATES
IN THE LATE 18th CENTURY
Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XI/XII, 1976, p. 307—321, fig. 102—113

The article discusses the more recent history of the house that once was the seat of the provincial assembly (it is now the seat of the Slovene Academy of Science and Art) in Ljubljana. The article delivers a data that at the end of 18th century the building was rebuilt by the governmental architect Joseph Schemerl who gave it a new front (façade) in 1786. Thus the little known architect's opus became more actual and Schemerl can now be placed among those architects that had searched the way into classicism by leaning on the native tradition of early baroque style. The author of the treatise elucidates the work of Schemerl's contemporaries in Carniola and is trying to explain some problems regarding our architecture at the end of the baroque period.