

Neuresničene vizije: kranjski slikarji in natečaj za veliki zastor Deželnega gledališča v Ljubljani leta 1891

MIHA VALANT

Požar je leta 1887 uničil več kot sto let staro ljubljansko Stanovsko gledališče ob Kongresnem trgu. V naslednjih letih je Ljubljana dobila novo Deželno gledališče (1890–1892; danes SNG Opera in balet), eno najbolj reprezentativnih historističnih arhitektur poznega 19. stoletja na Slovenskem. Njena podoba in kompleksne okoliščine gradnje so že pritegnile precej pozornosti strokovnjakov – od vprašanja lokacije in reševanja lastništva lož do ideoloških razhajanj med posamezniki, vpletenimi v gradnjo.¹ Vendar pa je notranja oprema gledališča, zlasti slikarska dekoracija, ostala precej slabo raziskana.²

V širšem evropskem prostoru 19. stoletja so bila gledališča zasnovana kot celostne umetnine, v katerih so se glasba, igra, scenografija, kostumografija in arhitektura dopolnjevale z razkošno slikarsko dekoracijo. Pomemben del tega okrasja so bili veliki poslikani zastori – emblematična umetniška naloga številnih gledališč tudi v habsburški monarhiji. Ljubljansko Deželno gledališče pri tem ni bilo

¹ Med ključnimi študijami, ki so odločilno pripomogle tudi k tej razpravi, je treba navesti: Damjan PRELOVŠEK, Stavba deželnega gledališča v Ljubljani, *Kronika*, XXVI/3, 1978, pp. 159–166; Damjan PRELOVŠEK, Stavba deželnega gledališča v Ljubljani, *Opera balet Ljubljana. Zlitje stoletij. Zbornik ob odprtju prenovljene stavbe SNG Opera in balet Ljubljana in 120. obletnici otvoritve Deželnega gledališča* (ed. Kristjan Ukmar), Ljubljana 2011, pp. 31–40; Igor SAPAČ, Arhitektura ljubljanskega Stanovskega gledališča, *Opera balet Ljubljana. Zlitje stoletij. Zbornik ob odprtju prenovljene stavbe SNG Opera in balet Ljubljana in 120. obletnici otvoritve Deželnega gledališča* (ed. Kristjan Ukmar), Ljubljana 2011, pp. 17–27; Igor SAPAČ – Franci LAZARINI, *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2015, pp. 153–154, 459.

² Raziskave interierja se večinoma opirajo na opis Antona Funtka, objavljen kmalu po odprtju gledališča leta 1892 v *Ljubljanskem zvonu* (glej: Anton FUNTEK, Novo deželno gledališče v Ljubljani, *Ljubljanski zvon*, XII/11, 1892, pp. 627–633). S tehnično-restavratorskega vidika je ob zadnji prenovi stavbe pomembne podatke prispeval članek Tjaše Pristov (gl. Tjaša PRISTOV, Conservation-Restoration Works on Wall Paintings in SNG Opera and Ballet Theatre Ljubljana, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, LXXXII, 2016, pp. 87–104.). V umetnostnozgodovinski literaturi pa je morda najpogostejše obravnavan kiparski okras Alojza Gangla (gl. npr. Sonja ŽITKO, *Historizem v kiparstvu 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1989, pp. 47–51).

izjema, saj je njegov avditorij krasil monumentalen zastor (10 × 8 m), delo češkega slikarja Adolfa Liebscherja.³

Pričujoči članek obravnava prizadevanja kranjskih umetnikov, ki so se leta 1891 potegovali za izvedbo tega zastora, ter rekonstruira do danes slabo znan natečajni postopek. Analiza razkriva vrzel v obstoječih raziskavah in odpira nov pogled na delovanje kulturnih institucij na Kranjskem ter na identitetne napetosti, ki so v poznih osemdesetih in zgodnjih devetdesetih letih 19. stoletja oblikovale lokalni umetnostni prostor.

Uvodni del bo predstavil razvoj poslikanih zastorov ter razložil, kako so se v njihovi ikonografiji in vsebini do konca 19. stoletja odražale širše zgodovinske spremembe. Članek se bo nato posvetil gradnji novega Deželnega gledališča v Ljubljani in njeni družbeno-politični podstati. Temu bo sledila rekonstrukcija natečaja za slikarski okras gledališča in analiza treh danes znanih osnutkov za zastor, ki sta jih prispevala Alojz Šubic in Ferdo Vesel. Epilog bo povzel razplet natečaja in predstavil možne razloge, zakaj prestižno naročilo ni bilo zaupano avtorjem s Kranjske.

Evropska gledališča in poslikani zastori

Umetniško poslikani zastori so bili vse od renesanse dalje standard evropskih gledališč. Sprva so se pojavili v italijanskih renesančnih središčih, nato pa se je trend razširil še v Francijo in nemški prostor.⁴ K njihovem razvoju je pomembno prispeval napredek gledališke tehnike, zlasti uvedba t. i. nemškega vleka (*deutscher Zug*), ki je omogočal dvigovanje in spuščanje kulis.⁵ V arhitekturnem pogledu pa se je z renesanso in barokom dokončno oblikoval avditorij, ki ga proti odru zamejuje proscenij – slavoločna stena, skozi katero je občinstvo opazovalo dogajanje na odru. Prazni prostor med proscenijem in odrom zapira zastor. Ta deluje kot premična »četrti stena«, ki jo je baročno gledališče uporabilo kot slikarsko površino, na katero so »projicirane« ali mitološke in alegorične figuralne scene ali iluzi-

³ Zastor med drugim omenjata: PRELOVŠEK 2011, cit. n. 1, pp. 37–38; Tomaž BREJC, *Čas prebujenja. Slovenska umetnost 1880–1918*, Ljubljana 2022, p. 91. Najnovejša študija je: Miha VALANT, Veliki zastor Adolfa Liebscherja za Deželno gledališče v Ljubljani, *Acta historiae artis Slovenica*, XXIX/1, 2024, pp. 121–151.

⁴ Karl BACHLER, *Gemalte Theatervorhänge in Deutschland und Österreich*, München 1972, p. 21.

⁵ Marlis RADKE-STEGH, *Der Theatervorhang. Ursprung, Geschichte, Funktion*, Meisenheim am Glan 1978, p. XVII; Wolfgang GREISENEGGER, Die Entwicklung von Bühnenbau und Kulissentechnik vom 16. zum 18. Jahrhundert, *Spettacolo Barocco! Triumph des Theaters* (edd. Andrea Sommer Mathid – Daniela Franke – Rudi Risatti), Wien 2016, pp. 59–63.

onistične imitacije tkanine. Poleg očitne dekorativne imajo gledališki zastori tudi pomembno psihološko vlogo. S tem, ko obiskovalcu fizično preprečujejo pogled na oder, delujejo kot meja med »imaginarnim« svetom igre in »sfero resničnosti«. Prav tako jih lahko razumemo kot »predstavo pred predstavo« oziroma uverturo v oderni spektakel. Kot specifična slikarska naloga so v 17. stoletju dokumentirani predvsem v dvornih gledališčih po širšem nemško govorečem prostoru.⁶

Nekako do sredine 18. stoletja so bila gledališča skoraj izključno v domeni plemstva in deloma tudi Cerkve.⁷ Naročila velikih poslikanih zastorov so v tem času tako večinoma pripadla predvsem gledališkim arhitektom, pa tudi izdelovalcem kulis ali dekoraterjem, le redko pa etabliranim slikarjem.⁸ Najnoveše raziskave kažejo, da je gledališki zastor okoli 1800 postajal vedno pomembnejša slikarska naloga, npr. naročilo za dunajsko Dvorno gledališče so zaupali profesorju na dunajski akademiji, Heinrichu Friedrichu Fügerju, zastor praškega Stanovskega gledališča pa znamenitemu slikarju Josefu Berglerju.⁹ To hkrati sovпада s spremembo statusa gledališč, ki so od sredine 18. stoletja dalje vse odločnejše prehajala iz sfere plemstva v svet vzpenjajočega se meščanstva. Pri tem so pomembno vlogo odigrali sočasni razsvetljenski tokovi. Še posebej odmevno je bilo Schillerjevo razmišljanje o pomenu gledališča, po katerem je bilo to predvsem medij izobraževanja, kultiviranja jezika, združevanja ter druženja.¹⁰

⁶ Susanne FISCHER-KAUER, *Wiener Theatervorhänge. Repräsentation, Kunstdiskurs und kulturelles Selbstverständnis um 1800*, Berlin 2019, p. 3. Za podroben pregled čeških zastorov od 17. stoletja dalje gl. Jiří VALENTA, *Malované opony divadel Českých zemí*, Praha 2010.

⁷ Tudi v Ljubljani so pred ustanovitvijo Stanovskega gledališča leta 1765 gledališki odri delovali v različnih prostorih – pri jezuitih, v mestni hiši, v plemiških palačah, v Knežjem dvorcu in v Turjaških vrtovih (Francka SLIVNIK, *Gledališke zgradbe in prizorišča v Ljubljani do konca 19. stoletja, O nevzvišenem gledališču* (edd. Alenka Bogovič – Barbara Pušić), Ljubljana 1997, pp. 44–46; Gojko ZUPAN, *Drama prostora in stavbarjev, Dokumenti*, XXXVI/74–75, 2000, pp. 9–10).

⁸ FISCHER-KAUER 2019, cit. n. 6, p. 4. Kot kažejo raziskave, je bilo to značilno tudi za Dunaj. Tam je sredi 17. stoletja deloval arhitekt in scenograf Ludovico Ottavio Burnacini, na prelomu iz 17. v 18. stoletje pa predvsem znamenita scenografska družina Galli Bibiena (gl.: GREISENEGGER 2016, cit. n. 5, pp. 63–69; FISCHER-KAUER 2019, cit. n. 6, pp. 3–4). V 16. in 17. stoletju pa poznamo tudi primere poslikav gledaliških zastorov, ki so jih ustvarili posamezni slikarji, npr. Federico Zuccari ali Sebastiano Ricci (RADKE-STEGH 1978, cit. n. 5, pp. 130, 278).

⁹ Glej raziskavi Caroline STERNBERG, *Prag um 1800. Der Entwurf Josef Berglers für den Hauptvorhang des prager Ständetheaters als Zeugnis seiner Zeit, Bohemia*, XLVI/2, 2005, pp. 343–372; FISCHER-KAUER 2019, cit. n. 6.

¹⁰ Philip THER, *Center Stage. Operatic Culture and Nation Building in Nineteenth-Century Central Europe*, West Lafayette 2014, pp. 13–14. V 19. stoletju so gledališča postala ena osrednjih oblik meščanske zabave in družabnosti. Bila so prostor srečevanja, pogovorov, druženja in pogosto tudi sklepanje zakonskih vezi. Bogato okrašene stavbe z velikimi stopnišči, foyerji, avditoriji in saloni so delovale kot nekakšen oder meščanske elite, na katerem je ta razkazovala svoj status in premoženje (THER 2014, cit. n. 10, pp. 19–20).

To spremembo zaznavajo tudi raziskave poslikanih gledaliških zastorov. Proti koncu 18. stoletja je tradicionalno dvorno ikonografijo, s potrjevanjem vladarja kot prinašalca omike in kultiviranosti v podobi Apolona, zamenjala nova estetika pod vplivom razsvetljenstva. Bistvo je postala »pedagoška« orientacija ikonografije zastorov, s katero so želeli vplivati na »širšo« publiko, ki je začela zahajati v meščanska gledališča širom Srednje Evrope.¹¹

K temu lahko pridamo tudi manj znani primer iz Ljubljane. Od leta 1765 je, na mestu današnje Filharmonije, stalo prvo ljubljansko mestno gledališče, t. i. Stanovsko gledališče.¹² Čeprav so podatki o njegovem interierju skopi, se je iz časa tik pred ljubljanskim kongresom 1821 ohranil opis njegovega velikega zastora, ki so ga za to priložnost le restavrirali.¹³ Opis poroča, da so prizor sestavljale muza tragedije Melpomene z bodalom, ki ga je vzela iz rok surovih in neomikanih ljudi, ter muza komedije Talia, ki kaže pot že omikanim. Obe sta se s svojim spremstvom vzpenjali proti osrednji skupini – muzi lirične poezije Euterpe in boginji modrosti Minervi. S tem je bil, s pomočjo gledališča (predstavljata ga Melpomene in Talia), nakazan dvig iz stanja napak in grehov človeštva proti njegovemu razsvetljenju in moralni prenovi.¹⁴ Ikonografija tako odraža temeljne razsvetljenške ideale, ki izobrazbi pripisujejo ključno vlogo pri dvigu družbe na višjo civilizacijsko stopnjo. Verjetno so se na podobna izhodišča,

¹¹ FISCHER-KAUER 2019, cit. n. 6, p. 4. Na tem mestu je smiselno kontekstualizirati odnos med likovno umetnostjo in gledališčem na Kranjskem. Ljubljana je imela v 19. stoletju več gledaliških odrov – poleg Stanovskega gledališča denimo Mahrovo gledališče in gledališče v Alojzijevišču. Eden ključnih umetnikov, vpletenih v ljubljansko gledališko ustvarjanje v prvi polovici stoletja, je bil Franz Kurz zum Thurn und Goldenstein. Ukvarjal se je s scenografijo in postavitvami živih slik, ki jih je pripravljval ob različnih priložnostih. Leta 1856 je ob obisku cesarskega para sodeloval s kiparjem Francem Ksaverjem Zajcem: ta je izdelal alegorične figure, Kurz pa je režiral živo sliko, s čimer je gledališki spektakel stopil na ulico in posegel v urbani prostor mesta. Več o tem v Marko MARIN, *Franz Seraph Ritter von Kurz zu Thurn und Goldenstein. Njegov pomen za slovensko umetnostno zgodovino med leti 1835–1867*, Ljubljana 1971 (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, tipkopis), pp. 125–150. Prav velike žive slike s svojimi zamrznjenimi prizori in pogosto alegorično vsebino kažejo izrazite podobnosti s kompozicijami monumentalnih gledaliških zastorov v evropskih gledališčih.

¹² Stanovsko gledališče v Ljubljani je bilo odprto leta 1765. Nastalo je s predelavo nekdanje stanovske jahalnice na robu današnjega Kongresnega trga, pred Vicedomskimi vrati. Predelavo je vodil Lovrenc Prager, ki je procelje zasnoval v skladu z baročnimi trendi. Stavba je bila kasneje večkrat prezidana in je vse do požara leta 1887 ostala osrednje ljubljansko gledališko prizorišče (več o arhitekturni podobi gledališča v SAPAČ 2011, cit. n. 1, pp. 17–27).

¹³ Originalni zastor naj bi leta 1765 poslikal dunajski dvorni slikar Johan Gfall s Tirolske (*Die Laibacher Theatersaison von 1791/1792, Laibacher Zeitung*, CXI/218, [24. 9.] 1892, p. 1779; Ignaz de LUCA, *Das gelehrte Österreich*, 1–2, Wien 1777, p. 305). Zaradi pomanjkanja kasnejših podatkov ni mogoče ugotoviti ali je leta 1821 šlo za restavriranje prvotnega Gfallovega zastora ali nekega kasnejšega.

¹⁴ Interpretacija ikonografije je povzeta po opisu iz citiranega dokumenta. Transkript je dostopen v nepaginiranih slikovnih prilogah članka: Miha VALANT, *Likovna umetnost ob ljubljanskem kongresu leta 1821, Kongres po kongresu. Ob 200-letnici ljubljanskega kongresa* (ed. Gregor Antoličič), Ljubljana 2022, pp. 61–77.

vsaj v grobem, opirale tudi ikonografske zasnove obeh kasnejših zastorov za ljubljansko Stanovsko gledališče, ki ju je v prvi polovici 19. stoletja ustvaril Matevž Langus.¹⁵

Splošno gledano je gledališki zastor na prelomu iz 18. v 19. stoletje postal pomemben »prosvetni element« in vpliven javni vizualni medij, prek katerega so obiskovalci gledališča prejeli različna sporočila. S tem je zastor v novih meščanskih »javnih« gledališčih 19. stoletja postal eno ključnih in samostojnih slikarskih naročil.¹⁶

V drugi polovici 19. stoletja se je ikonografski program zastorov še obogatil s številnimi personifikacijami in alegorijami, vezanimi na meščanstvo. Kot poudarja češka raziskovalka Marie Mžýková, so te kompozicije še posebej pogosto obvladovale razne krilate figure, ki so lahko imele povsem splošno konotacijo Slave (*Fame*). Ta se je v meščanski logiki povezovala s poslovnim, družbenim, družinskim uspehom ipd.¹⁷ Značilen primer takšnega zastora je npr. v dresdenski Semperjevi operi, ki ga je leta 1875 poslikal Ferdinand Keller. Na njem je, poleg krilate Fantazije na prestolu, upodobil še kopico drugih personifikacij, ki sestavljajo alegorično vsebino. Podobne kompozicije najdemo po celotnem srednjeevropskem prostoru, med drugim na današnjem Slovenskem ozemlju na zastoru celjskega gledališča, ki ga je leta 1884 poslikal slikar Otto Wintersteiner (sl. 1).¹⁸

¹⁵ »Novi zastor, ki ga je naslikal naš zaslužni in častitljivi domači slikar gospod M. Langus – zastor iz belega atlasa, pretkan z zlatom, ki ga odgrinja z lokom in puščico oborožen amoret ter tako razodeva v večernem žaru ožarjeno morsko pokrajino z Apolonovim templjem; pred njegovim pročeljem pa počivajo na tleh znamenja dramske igre in opere – je naravnost čudovit. Priča o slikarjevem mojstrstvu v upodabljanju draperije in se izvrstno sklada z belim ozadjem lož, na katerem se najrazličnejši simboli lepih umetnosti, v rumenem in zlatem otenku, prav lepo podajo. Na starejšem zastoru pa je isti mojster prvotno pokrajino v smeri proti Gorenjski spretno preoblikoval v bolj idealizirano podobo, ki jo milo zasenčuje mogočen hrast.« (Theater in Laibach, *Carniolia*, I/42, [21. 9.] 1838, p. 168) Članek omenja Apolonov tempelj, ki se v nekaterih podobnih kompozicijah pojavlja tudi kot tempelj modrosti (BACHLER 1972, cit. n. 4, pp. 61–63).

¹⁶ FISCHER-KAUER 2019, cit. n. 6, p. 6. Gledališče lahko razumemo kot zgodnjo obliko masovne zabavne industrije, še pred pojavom kinematografa, radia in drugih medijev, in je zato imelo bistveno širši domet, kot ga ima danes (THER 2014, cit. n. 10, p. 14).

¹⁷ Marie MŽYKOVÁ, *Křídla slávy. Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie* (Praga, Galerie Rudolfinum, 14. 9. 2000–14. 1. 2001), Praha 2000, pp. 392–395; cf. BACHLER 1972, cit. n. 4, pp. 111–125.

¹⁸ Bau des Cillier Stadtheaters, *Deutsche Wacht*, IX/84, [19. 10.], 1884, p. 5. Otto Wintersteiner je prihajal iz Opave v Šleziji in do leta 1889 živel v Gradcu ter sodeloval s tamkajšnjim gledališčem. Nato se je z družino preselil v Prešporok (Bratislavo), kjer je delal na dekoraciji tamkajšnjega novega gledališča. Za njim je sodelovanje z gledališčem prevzel sin Gustav Wintersteiner (Jana LASLAVÍKOVÁ, Theater Decorations in Pressburg in the Eighteenth and Nineteenth Centuries, *Music in Art*, XLV/1–2, 2020, pp. 185–189). V primeru celjskega zastora je Otto Wintersteiner ustvaril okrajšan motiv Kellerjevega zastora za Dresden. Ikonografija je bila verjetno podobna: osrednja krilata ženska figura Fantazije na levi spremljata personifikaciji Pesništva s knjigo v rokah in na desni Instrumentalne glasbe z liro (sl. 1). Omenimo lahko še, da je Wintersteiner marca 1891 v Ljubljano poslal povpraševanje za dekoratorska dela v novem Deželnem gledališču. Odbor za gradnjo je njegovo povpraševanje zavrnil (Arhiv Republike Slovenije [ARS], SI AS 50, Deželna gradbena direkcija v Ljubljani, II/1061, Deželno gledališče v Ljubljani, fol. 1540).



1. Otto Wintersteiner, poslikava zastora celjskega gledališča, 1884

Vlogo in status zastorov v Srednji Evropi je v tem času dodatno zaznamoval tudi pomen gledališč, ki je bil neločljivo povezan s takratnimi družbeno-političnimi spremembami. Razvoj t. i. narodnega gledališča, ki ga je na zelo splošnih in izobraževalnih postulatih začrtalo že razsvetljenstvo, je zlasti po letu 1848 doživel temeljito preobrazbo.¹⁹ Ključno vlogo pri tem je imelo odločnejše oblikovanje narodnih identitet in nacionalizmov, ki so vplivali tudi na gledališče ter njegovo delovanje podredili lastnemu programu. Za takšna gledališča je med drugim postalo značilno favoriziranje določenega repertoarja in jezika uprizoritev (npr. češčine

¹⁹ Npr. Avstrijski cesar Jožef II. je leta 1776 na Dunaju ustanovil Cesarsko-kraljevo narodno gledališče (*Kaiserlich-Königliches Nationaltheater*), ki je med drugim favoriziralo lirične drame v nemškem jeziku (t. i. Singspiel) in v nemščino prevedena tuja dela (o tem gl. Roland KREBS, *L'idée de «Theatre National» dans l'Allemagne des lumieres. Théorie et réalisations*, Reims 1983 (doktorska disertacija, Université de Champagne-Arden, tipkopolis), pp. 698–71; Imre ZOLTAN, Staging the Nation. Changing Concept of a National Theatre in Europe, *New Theatre Quarterly*, XXIV, 2008, pp. 66–67).



2. Vojtěch Hynais, Zastor Češkega narodnega gledališča, 1883, olje na platnu, 11 × 12, 5 m.
Praga, Češko narodno gledališče

ali nemščine), s čimer so pridobila izrazit narodni značaj in v tem pogledu postala ekskluzivne narodne ustanove.²⁰

Tem spremembam se je pogosto prilagodila tudi dekoracija gledališč, vključno s poslikanimi zastori. V tem okviru so krilate in druge zlasti alegorične figure postale nosilci specifičnih nacionalnih idej. Med temi lahko kot najpomembnejša in najbolj znana zgleda navedemo Hynaisov zastor v Češkem narodnem gledališču v Pragi (sl. 2) iz leta 1883 ali Bukovčev zastor za Hrvaško deželno gledališče v Za-

²⁰ THER 2014, cit. n. 10, pp. 15–17. Bistveno je opozoriti, da je šlo za kompleksen proces, ki ga je na kratko težko povzeti brez pretiranega poenostavljanja in napak. Zato je tukajšnji obris namenjen samo opozorilu, katerega namen je olajšati razumevanje zgodbe v nadaljevanju. Predvsem pa kot ključno literaturo tega vprašanja lahko navedem knjigo Philippa Thera (še posebej THER 2014, cit. n. 10, pp. 205–228; o študijskem primeru Narodnega gledališča v Pragi pa THER 2014, cit. n. 10, pp. 133–158).

grebu iz leta 1895.²¹ Kako so se različne nacionalne vsebine odražale v kontekstu Kranjske v poznem 19. stoletju, pa prikazuje zgodba o natečaju za zastor novega Deželnega gledališča v Ljubljani.

Gradnja novega kranjskega Deželnega gledališča v Ljubljani

Potreba po novem Deželnem gledališču v Ljubljani je nastala po požaru starega Stanovskega gledališča na Kongresnem trgu leta 1887. Odločanje o gradnji in oblikovanju celostne umetnine novega gledališča je bil kompleksen proces, v katerega sta bili vključeni deželna vlada in mestni magistrat.²² Stavba je ena redkih ambicioznejše zasnovanih in popolnoma nanovo zgrajenih gledališč na območju današnje Slovenije v 19. stoletju. Med letoma 1890 in 1892 so ga, po načrtih čeških arhitektov Jana Vladimírja Hráskýja in Antonína Hrubýja, zgradili na robu takratnega mesta.²³ Vzor za oblikovanje ukrivljenega neorenesančnega pročelja (sl. 3), ki sledi zasnovi avditorija, je bila Semperjeva opera v Dresdnu. Za avditorijem stoji višji odrski stolp, ki je bil v letih 2008 in 2011 občutno predelan. V tej obliki predstavlja stavba po dimenzijah skromnejši tip gledališč, kakršne je po celotni monarhiji gradilo dunajsko podjetje Fellner & Helmer.²⁴

Pri notranji opreми so sodelovala številna domača avstrijska podjetja, med katerimi jih je bilo tudi nekaj s Kranjske, npr. odrsko pohištvo in tapetniška dela je izdelala delavnica Doberlet, pohištvo za avditorij pa podjetje Mathian.²⁵ Dekoracijska kiparska dela je v veliki meri izvedlo dunajsko podjetje Fischer, Haselsteiner & Bock. Osrednjo kiparsko skupino na vrhu atike ter personifikaciji *Komedije in Tragedije* na pročelju pa so zaupali takrat osrednjemu kiparju na Kranjskem, Alojziju Ganglu. Po poročilu Antona Funtka naj bi slikarska dekorativna dela oddali

²¹ Za natečaj za zastor praškega Narodnega gledališča glej Roman PRAHL – Tamara BISSELL, The »Nation to Itself« in the Curtain for the Czech National Theater, *Umění*, XLIV/6, 1996, pp. 520–539. Za zastor v Zagrebu pa Tatjana JUKIĆ, Ilirizam i tumačenje snova. Gundulići Vlaho Bukovca, *Poznańskie Studia Slawistyczne*, II, 2012, pp. 311–328; Petra VUGRINEC, Bukovac u Zagrebu. Od krilatog do sapetog genija, *Korijeni i krila. Vlaho Bukovac u Zagrebu, Cavtatu i Beču 1893.–1903* (Klovičevi dvori, Zagreb 17. 2.–19. 6. 2022, edd. Petra Vugrinec – Lucija Vuković), Zagreb 2022, pp. 21–23.

²² SLIVNIK 1997, cit. n. 7, pp. 54–55.

²³ Na začetku je bilo pomembno vprašanje ravno lokacija in primeren načrt novega poslopja. Več o tem v PRELOVŠEK 1978, cit. n. 1, pp. 159–162; SLIVNIK 1997, cit. n. 7, pp. 70–75.

²⁴ Za arhitekturo glej predvsem PRELOVŠEK 1978, cit. n. 1, pp. 159–166; PRELOVŠEK 2011, cit. n. 1, pp. 31–40; SAPAČ – LAZARINI 2015, cit. n. 1, pp. 153–154, 459.

²⁵ FUNTEK 1892, cit. n. 2, pp. 631–632.



3. Razglednica z motivom Deželnega gledališča v Ljubljani

dunajskemu podjetju Winter & Richter, poslikavi stropa avditorija slikarju Emilu Czechu z Dunaja ter v foyeru ljubljanskemu umetniku Heinrichu Wettachu, veliki zastor pa Adolfu Liebscherju iz Prage.²⁶

V navezavi na na začetku opredeljeni pomen gledališč in velikih zastorov je treba za nadaljevanje zgodbe na kratko osvetliti še kompleksno družbeno-politično situacijo na Kranjskem v poznih osemdesetih in zgodnjih devetdesetih letih. Prav osemdeseta leta zaznamuje zaostrovanje med slovensko stranjo in večinsko liberalno proavstrijsko opcijo (t. i. Nemci). Liberalna Ustavoverna stranka je namreč že na začetku desetletja zašla v politično krizo in do leta 1885 izgubila svoj primat v ključnih deželnih institucijah (deželnem zboru, mestni politiki ter Kranjski trgovski in industrijski zbornici). Na avstrijskem državnem parketu je oblast prevzela liberalna Taaffejeva vlada, ki je Slovencem zagotovila pomembne politične in jezikovne pravice. Ti so se nato v osemdesetih letih posvetili številnim tematikam, kot je raba jezika v šolstvu, na mestnih in deželnih uradih ter

²⁶ FUNTEK 1892, cit. n. 25, pp. 628–629; ŽITKO 1989, cit. n. 2, pp. 47–51; BREJC 2022, cit. n. 3, pp. 84–87. Ne glede na pomisleke glede kakovosti okrasja je šlo vendarle za obsežen projekt, kakršnih v Ljubljani ni bilo veliko. Zato je vodstvo ljubljanske obrtne šole celo zaprosilo gledališko vodstvo, naj jim odstopi odlitke mavčnega in cementnega okrasja za potrebe pouka (ARS, SI AS 50, II/1061, fol. 6814). Za delo Czecha in Wettacha gl. n. 105.

pri javnih napisih.²⁷ Ustavoverna stranka se je na te nove razmere prilagodila in reorganizirala ter se iz svetovnonazorske liberalistične podlage v prvi polovici devetdesetih let pomikala proti bolj poudarjeni nemški orientaciji.²⁸

Pomembne spremembe so se zgodile tudi na področju delovanja tukajšnjih gledaliških ansamblov. Leta 1867 je bilo ustanovljeno slovensko Dramatično društvo v Ljubljani, ki je delovalo v prostorih slovenske čitalnice v Souvanovi hiši (na mestu današnjega Konzorcija). Do leta 1884/1885 je v starem Stanovskem gledališču že imelo štiri predstave mesečno, sicer pa je tam še prevladoval repertoar predstav v nemščini. Z gradnjo novega poslopja Deželnega gledališča, ki je bilo vsaj na začetku utrakvistično – tj. dvojezično –, pa se je na ravni dežele ponudila možnost postavitve novih temeljev delovanja. V novi stavbi sta ločeno delovala slovensko in nemško gledališče in od leta 1894/1895 so se večeri za predstave razdelili enakovredno.²⁹ Slovensko gledališče je tako v relativno kratkem času iz novince na ljubljanski gledališki sceni pridobilo enakopraven položaj glede na dotlej uveljavljeno tradicijo predstav v nemščini (in italijanščini). S selitvijo je pridobilo tudi dostojne prostore za vaje in uprizarjanje svojih predstav.³⁰

Spori, ki so zaznamovali politiko na Kranjskem, pa so prodrli tudi do vprašanja o dekoraciji Deželnega gledališča.³¹ Težave so se denimo pojavile že pri odločanju o

²⁷ Dragan MATIĆ, *Nemci v Ljubljani. 1861–1918*, Ljubljana 2002, p. 229; Pieter M. JUDSON, *Habsburški imperij. Nova zgodovina*, Ljubljana 2018, p. 399. Kompleksno politično dogajanje v osi Ljubljana–Dunaj–Praga povzema Janez CVIRN, *Slovenska politika in češko državno pravo ob koncu osemdesetih let 19. stoletja, Češi a Slovenci v moderni dob. Politika, společnost, gospodarstvo, kultura / Čehi in Slovenci v moderni dobi. Politika, družba, gospodarstvo, kultura* (edd. Jure Gašparič et al.), Praha – Ljubljana 2010, pp. 49–68.

²⁸ MATIĆ 2002, cit. n. 27, p. 220.

²⁹ Več o tem v Sandra JENKO, *Nemško gledališče na Slovenskem, Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika. Slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav* (ed. Barbara Orel), Ljubljana 2017, pp. 51–53. Tema je kompleksna zato velja opozoriti še na članek Špele LAH, *Slovensko-nemška dihotomija v Deželnem gledališču v Ljubljani med letoma 1892 in 1914*, *Muzikološki zbornik*, XLVI/2, 2010, pp. 95–108.

³⁰ Razmere v Deželnem gledališču so bile mirne in slovenski ter nemški ansambel sta se celo medsebojno podpirala. Do korenitih sprememb je prišlo šele v letih 1908/1909, ko je nova klerikalna oblast začela krčiti subvencije obeh odrov in zaostrila cenzuro. Deželni zbor je število predstav v nemškem jeziku zmanjšal na tri tedensko, medtem ko so Slovenci ohranili štiri. Za nemško gledališče vse težje razmere so nato vodile v gradnjo nove namenske stavbe, odprte leta 1911 (današnja SNG Drama), Slovenci pa so s tem lahko v celoti prevzeli prostore Deželnega gledališča (glej JENKO 2017, cit. n. 29, pp. 53–54).

³¹ Še preden se je začela gradnja nove stavbe, je bilo treba urediti vprašanje lastništva lož v Starem stanovskem gledališču. Njihovi lastniki – pretežno premožne ljubljanske družine z liberalnimi, proavstrijskimi nazori – so namreč zahtevali, da bi imele lože tudi v novem gledališču. Spor med lastniki lož in deželo je dobil sodni epilog, po katerem so morali lastniki sprejeti odškodnino zavarovalnice (SLIVNIK 1997, cit. n. 7, p. 55).

postavitvi slovenskega napisa »Deželno gledališče« na pročelju stavbe, do česar ni prišlo.³² V stenografskem zapisniku se je deželnega zbora, spomladi leta 1891, zasedli tudi razpravo o namestitvi Jurčičeve in Shakespearove buste v avditoriju gledališča. V njej sta se besedno spopadla Ivan Hribar in nekdanji visoki avstrijski diplomat, baron Jožef Schwegel. Slednjemu se je zdelo neprimerno v jukstapozicijo postaviti dve tako popolnoma različni osebnosti, na kar je Hribar podal piker odgovor.³³

Na kratko velja izpostaviti tudi najvidnejše posameznike, ki so sodelovali pri gradnji gledališča in so pogosto omenjeni v časopisnih člankih, noticah ter arhivskih virih.³⁴ Med njimi je bil že omenjeni Ivan Hribar, pomemben podpornik Dramatičnega društva in poslanec v deželnem zboru z izrazito slovensko držo, obenem pa zagovornik povezovanja z drugimi Slovani, zlasti Čehi.³⁵ Pomembno vlogo je imel tudi takratni deželni glavar Oton pl. Detela iz konservativne Slovenske ljudske stranke.³⁶ Med dejavnimi posamezniki se pojavlja še pisatelj in zdravnik Josip Vošnjak, ki je v osemdesetih letih in vse do leta 1895 zasedal položaj poslanca v kranjskem deželnem zboru; politično je sodil k mladoslovincem, bil pa je tudi igralec in avtor dramskih besedil.³⁷

O gledališču je odločal tudi pravnik in poslanec Adolf Schaffer, sprva politično profiliran v liberalni Ustavovorni stranki ter dejaven v društvih, kot so Kazina, Turnverein in odbor Kranjske hranilnice.³⁸ Med omenjenimi se pojavlja še pravnik baron Alfons Wurzbach iz ugledne ljubljanske izobraženske družine, ki je bil od konca osemdesetih let poslanec v kranjskem deželnem zboru in odbornik Kranjske hranilnice.³⁹

³² Ovrženi sklep, *Slovenski narod*, XXV/83, 12. 4. 1892, s. p.

³³ Za to gl. *Stenografični zapisnik trinajste seje deželnega zbora Kranjskega*, [7. 4.] 1892, pp. 276–277; Ovrženi sklep 1892, cit. n. 32, s. p.

³⁴ Vse ključne akterje omenja nenaslovljeni satirični članek v *Pavliha*, I/8, [30. 4.] 1892, p. 58.

³⁵ SLIVNIK 1997, cit. n. 7, p. 67; Igor GRDINA, *Ivan Hribar. »Jedini resnični radikalec slovenski«*, Ljubljana 2010, pp. 15–20.

³⁶ Glej Mariano RUGÁLE – Miha PREINFALK, *Blagoslovljeni in prekleti. 1. del. Plemiške rodbine 19. in 20. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2010, pp. 47–53.

³⁷ France KOBLAR – Vasilij MELIK, s. v. Vošnjak, Josip (1834–1911), *Slovenska biografija*, Ljubljana 2013, <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi813114/#slovenski-biografski-leksikon> (31. 12. 2023).

³⁸ MATIČ 2002, cit. n. 27, pp. 405–406.

³⁹ Konstantin VON WURZBACH, s. v. Wurzbach-Tannenberg, Alfons Freiherr von, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, LIX, 1890, p. 16. Kranjska hranilnica je proti koncu 19. stoletja v javnosti na Kranjskem že dobivala izrazitejši »nemški« značaj, ki se je še okrepil po letu 1900 (Nataša HENIG MIŠČIČ, *Carniolan Savings Bank and Slovenian-German relations in 1908 and 1909, Prispevki za novejšo zgodovino*, LX/1, 2020, pp. 54–56).

Tako politično in nazorsko raznolika skupina – razpeta med izrazito slovensko usmerjenimi člani ter tistimi, ki so zagovarjali nemško oziroma proavstrijsko orientacijo – je ustvarjala občutljivo dinamiko odločanja.⁴⁰ Prav ta razpršenost interesov je verjetno ključna za razumevanje njihovega odnosa do predlaganih rešitev za veliki zastor in njihove ikonografije, o čemer bo več govora v nadaljevanju.

Natečaj za slikarsko dekoracijo Deželnega gledališča v Ljubljani

Okraševanje Deželnega gledališča v Ljubljani je obsežna tema, ki zajema celostno oblikovanje, od notranjega pohištva do umetniških del.⁴¹ Vodstvo gradnje Deželnega gledališča (*Bauleitung des Landestheater*) je že pred zaključkom gradbenih del začelo razmišljati o dekorativnih nalogah v interierju in januarja 1891 izdalo prvi razpis za razdelitev krasilnih del. Opis zahtev je bil zelo splošen in namenjen tako izdelovalcem scenografij, pohištvene opreme ter druge umetniške dekoracije. Iz njega je težko razbrati kakršnekoli informacije o določitvi, zamejitvi ali vsaj usmeritvi ikonografskega programa slikarskih del.⁴²

Najverjetneje so se na ta razpis sklicevali kranjski umetniki konec februarja 1891, ko so na Vodstvo gradnje Deželnega gledališča naslovili prošnjo za njegovo podaljšanje.⁴³ Pod njo so se podpisali med seboj povezani avtorji Simon Ogrin, Anton Jebačin in Ljudevit Grilc. Pripadali so isti generaciji (rojeni v letih 1850 ali 1851), prav tako pa se je v določenih točkah prekrivala njihova profesionalna pot. Srečali so se bodisi preko izobraževanja pri Janezu Borovskem ali Janezu Wol-

⁴⁰ Iz satiričnega zapisa o Liebscherjevem zastoru, objavljenega v humorističnem listu *Pavliha*, je mogoče razbrati, da je imel pri odločanju v odboru posebej izrazito vlogo prav Adolf Schaffer, eden izmed vidnejših predstavnikov nemško čutečega tabora (*Pavliha* 1892, cit. n. 34, p. 58). Prvotni Liebscherjev zastor je imel izrazito slovansko ikonografijo, ki je očitno sprožila buren odziv tega dela odbora. Več o tem gl. v: VALANT 2024, cit. n. 3, pp. 129–137.

⁴¹ Kompleksna zgodba opremljanja Deželnega gledališča še čaka celovito obravnavo. Na podlagi dobro ohranjenih gradbenih dokumentov v Arhivu Republike Slovenije bi bilo mogoče podrobno raziskati številne vidike, med drugim vlogo ključnih ljubljanskih pohištvenih delavnic (npr. Mathian in Doberlet) pri opremitvi interierja ter celostno obravnavati šablonski kiparski okras dunajske firme Fischer, Haselsteiner & Bock in poslikave podjetja Winter & Richter.

⁴² ARS, SI AS 38, Deželni zbor in odbor za Kranjsko, XIII/35, fol. 2258, *Bedingnisse über Ausführung und Lieferung der Dekorationsmalerei für das Landestheater in Laibach*; SI AS 50, II/1061, fol. 17.

⁴³ ARS, SI AS 50, II/1061, fol. 1180.

fu bodisi na dunajski ali beneški akademiji, oziroma preko skupnega dela.⁴⁴ Šlo je predvsem za slikarje, ki so že v osemdesetih letih začeli pridobivati izkušnje z večjimi poslikavami, zlasti cerkvenimi naročili. V smislu njihovega izraza jih je mogoče opredeliti kot umetnike, zavezane nazarenski in akademski tradiciji sredine 19. stoletja.⁴⁵

Od te skupine odstopa le starejši in danes slabše poznani avtor Janez Borovski (podpisan kot Jan Borovsky). Bil je prijatelj Janeza Wolfa, učil je prostoročno risanje na Realki in med drugim poučeval tudi Antona Jebačina.⁴⁶ K podpisu prošnje so ga verjetno povabili zato, da bi jo odbor obravnaval resneje in ji morda ugodil. Odločitev, ki jo je kot obroben pripis dodal deželni inženir Vladimir Hráský, kaže, da so na podlagi te prošnje rok za oddajo skic podaljšali do julija 1891.⁴⁷ Od omenjenih podpisnikov je na koncu osnutek oddal le Simon Ogrin.⁴⁸

Hkrati so se začeli javljati tudi drugi kranjski umetniki. Sredi februarja 1891 se je iz Münchna oglasil Ferdo Vesel, ki ga je zanimalo, ali se še sme potegovati za slikarska dela v gledališču.⁴⁹ Marca je nato dodal, da bi ga zanimalo slikati zastor, ne pa stropa v veži.⁵⁰ Konec istega meseca sta se odboru, prav tako iz Münchna, ponudila še Alojz Šubic in Anton Ažbe ter izrazila pripravljenost za izdelavo osnutka velikega zastora.⁵¹

Že iz odgovora deželnega inženirja Hráskýja na prošnjo Ferda Vesela je razvidno, da v februarju 1891 očitno še niso imeli zagotovljenega financiranja za umeetniško opremo interierja. Najverjetneje je šlo za neke vrste »sondiranje terena«,

⁴⁴ Glej Rafael OGRIN, Simon Ogrin – cerkveni slikar, *Kronika*, XVIII/1, 1970, pp. 32–38; Sergij PAHOR, s. v. Grilc, Ludovik (1851–1910), *Slovenska biografija*, Ljubljana 2013, <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi215967/#primorski-slovenski-biografski-leksikon> (28. 12. 2023); Verena KORŠIČ, s. v. Jebačin, Anton (1850–1927), *Slovenska biografija*, Ljubljana 2013, <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi251488/#primorski-slovenski-biografski-leksikon> (30. 12. 2023).

⁴⁵ Več o tem v Andreja ŽIGON, *Cerkveno stensko slikarstvo poznega XIX. Stoletja na Slovenskem*, Celje 1982, pp. 66–69, 91, 100.

⁴⁶ ŽIGON 1982, cit. n. 45, p. 91.

⁴⁷ ARS, SI AS 50, II/1061, fol. 17.

⁴⁸ Novo deželno gledališče, *Slovenec*, XIX/161, [18. 7.] 1891, s. p.

⁴⁹ ARS, SI AS 50, II/1061, fol. 1309. Ferdo Vesel bi do informacije o natečaju morda prišel preko Simona Ogrina, ki ga je poznal še iz svojih študentskih let na Dunaju, saj sta bila – skupaj z Jurijem Šubicem – člana Akademskega društva Slovenija (Polonca VRHUNC, *Ferdo Vesel. 1861–1946*, Ljubljana 1989, p. 15).

⁵⁰ ARS, SI AS 50, II/1061, fol. 1851.

⁵¹ ARS, SI AS 50, II/1061, fol. 2460. Za izdelavo slikarskih del v gledališču (ni specificirano katerih) se je ponudil tudi slikar Otto Wintersteiner iz Prešporoka (Bratislave), katerega ponudbo so zavrnili (ARS, SI AS 50/II/1061/1540/20. 3. 1891). Glej tudi n. 18.

ki bi jim pomagalo pri razmisleku o tem, kaj bodo sploh potrebovali in predvsem komu bi lahko zaupali tako zahtevno nalogo.⁵²

Nadaljevanje postopka lahko, zaradi pomanjkanja virov, spremljamo le skozi raziskavo Ane Traven iz leta 1965.⁵³ Avtorica navaja, da je Gradbeno vodstvo Deželnega gledališča okoli 10. maja 1891 razposlalo pisno vabilo umetnikom za izdelavo likovnega okrasja in da naj bi »[...] sklenilo, da je za vsa pomembnejša likovna dela [treba] povabiti k sodelovanju predvsem domače umetnike.«⁵⁴ To pomeni, da so po začetnem januarskem razpisu maja 1891 verjetno pripravili nov natečaj, na katerega so povabili izbrane kranjske umetnike, ki so po njihovem mnenju obetali najboljši rezultat.⁵⁵

Na to vabilo se je odzvalo kar nekaj zainteresiranih posameznikov. Med njimi so svoje osnutke poslali Ivana Kobilca iz Pariza, Simon Ogrin z Vrhnike, iz Münchna pa Ferdo Vesel, Alojz Šubic in Anton Ažbe ter iz Ljubljane Heinrich Wettach.⁵⁶ Kot navaja Traven, se je Kobilca zanimala za izdelavo stropnih slik v avditoriju. Julija 1891 je poslala skici *Ples in Glasba*, ki so ju sredi meseca umestili na razstavo gledaliških osnutkov v Deželnem muzeju za Kranjsko.⁵⁷ V tem času je bila še mlada, a ambiciozna slikarka, ki se je želela uveljaviti tudi na področju velikih dekorativnih kompozicij; npr. nekoliko kasneje se je zanimala tudi za poslikavo stropa male dvorane ljubljanskega Narodnega doma.⁵⁸ Čeprav nobenega

⁵² »Wenn Credite für Künstlerarbeiten bewilligt werden /: Deckengemälde, Auditorium Proscenium, Foyer :/ könnte unter anderen Künstlern auch auf Vesel Rücksicht genommen werden. Wird in Evidenz gehalten.« (ARS, SI AS 50, II/1061, fol. 1309.)

⁵³ Ana Traven je bila žena Janka Travna, prvega direktorja Slovenskega gledališkega muzeja v Ljubljani.

⁵⁴ Ana TRAVEN, Naši likovni umetniki in novo deželno gledališče v Ljubljani, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, 1/4, 1965, p. 172. Težava, na katero naletimo pri tem članku, je predvsem ta, da avtorica sicer omenja »ohranjeno dopisovanje« slovenskih umetnikov z Deželno gradbeno direkcijo, vendar pisem ne citira. Posledično poskus njihovega lociranja za zdaj ni bil uspešen. Gradivo je bilo iskano v dokumentaciji Slovenskega gledališkega inštituta ter med arhivskimi viri o gradnji Deželnega gledališča v Ljubljani v Arhivu Republike Slovenije, vendar ga ni bilo mogoče najti ne v fondu SI AS 38 (*Deželni zbor in odbor za Kranjsko*) ne v fondu SI AS 50 (*Deželna gradbena direkcija*).

⁵⁵ O tem priča začetek pisma Simona Ogrina: »*Slavno staubno vodstvo deželnega gledališča v Ljubljani povabilo je z dne 10/5 1891 leta podpisanca, da se udeleži konkurenčne ponudbe slikarskih del za novo deželno gledališče v Ljubljani.*« (TRAVEN 1965, cit. n. 53, p. 175.)

⁵⁶ Vom Theaterbau, *Laibacher Zeitung*, CX/161, [18. 7.] 1891, p. 1341.

⁵⁷ TRAVEN 1965, cit. n. 54, p. 172; Vom Theaterbau 1891, cit. n. 56, p. 1341.

⁵⁸ Kobilca se je v zgodnjih devetdesetih letih 19. stoletja v Parizu navduševala nad monumentalnim slikarstvom svojega znanca, Pierra Puvisa de Chavannesa. Kasneje je v pismu svoji sestri zapisala tudi, da vadi slikanje dekorativnih del, saj bi jo zanimala naročila večjih formatov, zlasti za cerkve in palače (Beti ŽEROVC, Ivana Kobilca and Her Painting for the Ljubljana Town Hall, Slovenia Bows to

od teh naročil ni prejela, se ji je vztrajnost in dokaj redno prijavljanje na tovrstne natečaje naposled obrestovalo: leta 1898 je dobila naročilo za sliko *Slovenija se klanja Ljubljani* za ljubljansko mestno občino.⁵⁹

Za slikanje stropne dekoracije se je odločil tudi Simon Ogrin, čigar pismo je v celoti navedeno v članku Ane Traven. Poslal je le manjši osnutek ene stropne slike in dodal, da bo preostalih šest pripravil še le, če bo naročilo dobil, saj je bil tedaj prezaposlen z izdelavo poslikav v prezbiteriju cerkve v Borovnici.⁶⁰

V luči zadnje preнове gledališča med letoma 2008 in 2011 ter vprašanja avtorstva slik v avditoriju bi si tudi te zaslužile podrobnejšo obravnavo, vendar to na tem mestu presega zastavljeno temo članka. V nadaljevanju bo zato pozornost usmerjena na tri danes znane osnutke zastora, ki sta jih prispevala Alojz Šubic in Ferdo Vesel.⁶¹

Alojz Šubic – Karniolija na prestolu

Alojz Šubic (1865–1905) je bil mlajši brat slikarjev Janeza in Jurija Šubica. Umetniško predznanje je pridobil že v očetovi delavnici, po zaključeni srednji šoli pa je pomagal tudi v delavnici brata Valentina. Leta 1885 se je nekaj mesecev učil pri slikarju Matiji Bradaški v Kranju, nato pa pri bratu Janezu v Kaiserslauternu, ki ga je podprl pri študiju slikarstva na münchenski akademiji. V bavarski prestolnici se je spoznal in veliko družil z Antonom Ažbetom, vendar nikoli ni postal njegov učenec. Leta 1891 je München zapustil in odšel na šolanje na dunajsko Umetno-obrtno šolo.⁶²

Ljubljana, in the Context of Women's Painting in the Late Nineteenth Century, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, XXXVII, 2013, p. 169).

⁵⁹ O tem glej ŽEROVC 2013, cit. n. 58, p. 169; Beti ŽEROVC, Ivana Kobilca – a Career in the Context of Nineteenth-Century Women's Painting, *Biuletyn Historii Sztuki*, LXXVI/3, 2014, p. 514; Mojca ŠORN, Ljubljančanka Ivana Kobilca, *Prispevki za novejšo zgodovino*, LXII/2, 2022, p. 67.

⁶⁰ TRAVEN 1965, cit. n. 54, p. 175.

⁶¹ Opozoriti je treba, da je časopis *Slovenec* pri priimku Šubic zapisal ime Ivan, *Laibacher Zeitung* pa Johann (c. f. Novo deželno gledališče 1891, cit. n. 48, s. p.; Vom Theaterbau 1891, cit. n. 56, p. 1341; Theaterbau, *Laibacher Zeitung*, CX/165, [23. 7.] 1891, p. 1376). Verjetno gre za napako, saj je iz ohranjenega dopisovanja mogoče ugotoviti, da je osnutek za zaveso prispeval Alojz Šubic in ne njegov bratranec, ravnatelj obrtnih šol v Ljubljani, Ivan Šubic (glej TRAVEN 1965, cit. n. 54, pp. 173–175).

⁶² Andrej Ujčič, s. v. Šubic, Alojzij (1865–1905). *Slovenska biografija*, Ljubljana 2013, <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi673032/#slovenski-biografski-leksikon> (25. 12. 2023).

Za Deželno gledališče v Ljubljani Traven navaja tri pisma, od katerih je eno Šubic podpisal skupaj z Antonom Ažbetom, preostali dve pa sam.⁶³ V prvem pismu sta odboru zagotavljala, da lahko zastor izdelata v Münchnu, »[...] ker imava že sama tu najboljši pripomočke in obenem še izvrstno korekturo naših profesorjev.«⁶⁴ Iz pisma je razvidno tudi, da Odbor za gradnjo Deželnega gledališča verjetno ni podal natančnejših navodil o želenem motivu na zastoru: »[...] če si je morda slav. vodstvo odločilo, kakošni ‚motiv‘, da bi zastor predstavljal, ali pa če morda nama samima to prepustite.«⁶⁵ Čeprav obrobna, je ta informacija pomembna. Kaže namreč, da razpisovalci očitno niso predvideli, da bodo umetniki potrebovali jasnejša navodila ali vsaj smernice pri snovanju ikonografije tako zahtevnega naročila.⁶⁶

V vsakem primeru je Šubic v začetku julija poslal svoj osnutek, ki je poznan po reprodukciji v fototeki Narodne galerije v Ljubljani (sl. 4).⁶⁷ V pismu je pojasnil naslikani motiv:

Kot iz škice razvidite je nasredi zastora v beli obleki »Karniolija« katera na njeni desni strani blagoslavlja narod slovenski, kateri prinaša boginji pridelke v dar in se ji klanja.

Na levi strani pa so zastopniki znanosti in umetnosti, katere ima »Karniolija« pod svojim varstvom in jim podaja lavoriko.

Na levi strani Karniolije je v ozadju Ljubljana, na desni kos noviga glediša (poslopje). Odsprej je boginja igralka, ležeča na tleh in držeč enemu amoretu masko pred obrazom. – Na desni strani boginje je znak darovanja (trinog) in na levi strani držita dva amoreta grb Ljubljanskega mesta. Nad »Karniolijo« držita dva amoreta plavajoč v zraku venec z različnih pridelkov povezan z trikolorom.

Odspodaj pod sliko je »friz« z grbom Kranjskim in na obeh straneh zopet venec z različnimi amoreti.⁶⁸

⁶³ TRAVEN 1965, cit. n. 54, pp. 173–175. Pismi sta v članku ponatisnjeni.

⁶⁴ TRAVEN 1965, cit. n. 54, pp. 173–174.

⁶⁵ TRAVEN 1965, cit. n. 54, p. 174.

⁶⁶ Na tem mestu lahko le špekuliramo, vendar je mogoče, da je odbor pričakoval, da bodo umetniki sami posegli po ustaljenem motivnem repertoarju, značilnem za tovrstna naročila v širši Avstriji in Nemčiji. Sem so sodile različne alegorične vsebine, personifikacije in sorodni motivi, ki so bili pogost del imaginarija meščanske umetnosti tistega časa.

⁶⁷ Za opozorilo na ta osnutek se zahvaljujem kolegu Tomažu Štoki iz Muzeja za arhitekturo in oblikovanje.

⁶⁸ TRAVEN 1965, cit. n. 54, p. 174.



4. Alojz Šubic, Skica za zastor Deželnega gledališča v Ljubljani, 1891, olje na platnu, 35,5 × 46 cm. Ljubljana, Narodna galerija, NG S 413

Temu opisu ustreza tudi Šubičeva skica, s preprosto in razumljivo ikonografijo. Njeno vizualno besedišče je polno elementov, značilnih za velike dekorativne projekte v tedanji Avstriji, ki jih zaznamujejo personifikacije, alegorije in izrazita želja po reprezentativnosti. Kompozicija razkriva očitno podobnost s Hynaisovim zastorom za Češko narodno gledališče v Pragi (1883; sl. 2), eno najbolj znanih umetnin tega tipa. Alojz Šubic je ta vzor zagotovo poznal, morda tudi prek svojega brata Janeza.⁶⁹

Ceprav je njegov osnutek nekoliko naiven in precej manj kompleksen od Hynaisovega, so podobnosti opazne že v arhitekturnem ozadju, ki s stebriščem na podoben način uokvirja osrednji prizor s sedečo Karniolijo. Šubic je neposreden citat prevzel tudi pri oblikovanju lebdečih amorjev z vencema, razpetima med stebro-

⁶⁹ Šubic je bil v zgodnjih osemdesetih letih eden od možnih avtorjev zastora v Pragi. Vendar se je na koncu vodja gradnje praškega gledališča odločil in delo podelil Čehu Vojtěchu Hynaisu (gl. Tomáš ŠTOKA, *Stiki Janeza Šubica z Vojtěchom Hynaisom in češko umetnostjo*, Ljubljana 2022 [magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, tipkopis], pp. 99–101).

ma, prav tako pa je s Hynaisovega okvirja povzel motiv dveh puttov, ki na robu držita grb Kranjske. Čeprav je skica daleč od natančno izdelanega predloga, je slikar morda z določenimi figurami želel ustvariti iluzionistično prehajanje med osrednjim prizorom in naslikanim okvirjem – značilnost, ki ne definira le Hynaisovega zastora, temveč tudi kompozicije drugih slikanih gledaliških zastorov po Avstriji, zlasti tistih Hansa Makarta in skupine Künstler-Compagnie.⁷⁰

Ena od pomembnih značilnosti, ki jo razkriva Šubičev opis zavese, je povezana s slovenskim nacionalnim elementom. Avtor namreč izpostavlja slovenski narod, ki se prihaja poklonit Kranjski, hkrati pa naj bi bil venec, ki ga nad personifikacijo dežele nosita amoreta, povezan s trakovi v barvah trikolora, najverjetneje slovenske belo-modro-rdeče kombinacije. Tudi v tem je mogoče prepoznati določeno vzporednico s Hynaisom, pri katerem je celotna ikonografija posvečena češkemu narodu in gradnji njihovega narodnega gledališča,⁷¹ čeprav je v ljubljanskem primeru to vključeno veliko diskretnejše. Celotna ikonografija namreč najbrž niti ni smela nositi izključnega poudarka na slovenskosti, saj je vendarle šlo za deželno ustanovo, ki je prostore nudila gledališčema v slovenskem in nemškem jeziku ter je morala delovati nadnacionalno.

Kaj pa je bila pri tem projektu Ažbetova vloga? Med osnutki, razstavljenimi julija 1891 v Deželnem muzeju v Ljubljani, mu za zdaj ni mogoče pripisati nobenega.⁷² Iz Šubičevega pisma, ki ga navaja Traven, je razvidno, da je Ažbe poslal le portretno skico, s katero je morda želel pokazati svoje sposobnosti.⁷³ Možno je tudi, da je Šubic nekoliko starejšega Ažbeta, ki je ravno spomladi 1891 odprl svojo slikarsko šolo, preprosto pregovoril, da sta se v skupnem imenu obrnila na naročnike v Ljubljani.⁷⁴ S tem bi se, lahko sklepamo, možnosti za pridobitev naročila verjetno povečale.

⁷⁰ Glej PRAHL – BISSELL 1996, cit. n. 21, p. 532; za delo Künstler-Compagnie gl. Michaela SEISER, *Die Künstler-Compagnie, Gustav Klimt und die Künstler-Compagnie* (Dunaj, Belvedere, 20. 6.–2. 10. 2007; edd. Agnes Husslein-Arco – Alfred Weidinger), Weitra 2007, pp. 8–73.

⁷¹ Za Hynaisov zastor glej PRAHL – BISSELL 1996, cit. n. 21, pp. 529–531; Josef ROZINEK, *Malované opony české provenience v poslední čtvrtině 19. století*, Praha 2013 (diplomsko delo, Univerza v Prazi, tipkopis), pp. 52–54.

⁷² Novo deželno gledališče 1891, cit. n. 48, s. p.; Vom Theaterbau 1891, cit. n. 56, p. 1341.

⁷³ TRAVEN 1965, cit. n. 54, p. 175.

⁷⁴ Gl. VRHUNC 1989, cit. n. 49, pp. 17–18.

Ferdo Vesel – Kranjci se klanjajo umetnosti

Le nekaj let starejši od Alojza Šubica je bil Ferdo Vesel (1861–1946). Po začetnem štiriletnem šolanju na dunajski akademiji se je leta 1884 odpravil na münchensko akademijo, kjer se je med drugim družil s kolegi s Kranjske – Ivano Kobilco, Antonom Ažbetom in kasneje tudi Rihardom Jakopičem. V Münchnu je Vesel, z občasnimi prekinitvami, ostal vse do leta 1897.⁷⁵

Pomembno se je na kratko ustaviti pri že omenjenem dejstvu, da se je za naročilo v Deželnem gledališču v Ljubljani potegovala tudi Veselova prijateljica Ivana Kobilca. V prvih mesecih leta 1891, tik pred njenim odhodom v Pariz, sta v Münchnu delala v skupnem ateljeju, skupaj najemala modele in slikala podobne prizore.⁷⁶ V tej luči je mogoče sklepati, da je bila razdelitev nalog – Kobilčine za strop avditorija in Veselove za zastor – morda posledica njunega tihega dogovora. Tako sta lahko na natečaju sodelovala oba, obenem pa se izognila neprijetni situaciji, v kateri bi nastopila kot tekmeča.

Med prijavitelji osnutkov za okrasje Deželnega gledališča v Ljubljani je imel Vesel verjetno največ možnosti za uspeh in pridobitev naročila za zastor. Ravno med letoma 1890 in 1893 je bil namreč vpisan v triletno specialko za kompozicijo na münchenski akademiji pod vodstvom profesorja Alexandra Wagnerja, kjer so se študenti urili v slikanju velikih formatov in sestavljanju večfiguralnih kompozicij.⁷⁷

Glede na ohranjene vire si je Vesel močno želel in prizadeval za pridobitev tega naročila.⁷⁸ Njegovo dopisovanje z Vodstvom gradnje Deželnega gledališča je potekalo v nemščini, Traven pa ga v svojem članku zgolj povzema.⁷⁹ Iz dopisovanja je

⁷⁵ VRHUNC 1989, cit. n. 49, pp. 16–23.

⁷⁶ Med bolj znanimi primeri njunega sodelovanja sta Kobilčina slika *Likarice* (1891, zasebna zbirka) in Veselova študija *Likarice* (1891, Narodna galerija, Ljubljana). Slikarja sta sicer sodelovala dlje časa, praktično že od Kobilčinega prihoda v München leta 1881 (VRHUNC 1989, cit. n. 49, pp. 18–21).

⁷⁷ VRHUNC 1989, cit. n. 48, pp. 17–18, 20. Alexander Wagner je izhajal iz Pilotyjeve šole in še posebej pogosto slikal razne žanrske slike, prizore s konji in velike kompozicije iz madžarske zgodovine. Več o Wagnerju v Szilvia RÁD, *Das Leben und Werk des aus Ungarn stammenden Malers und Kunstprofessors Sándor (Alexander) von Wagner (1838–1919), mit besonderer Berücksichtigung seiner Münchner Jahre*, München 2014 (doktorska disertacija, Univerza v Münchnu, tipkopis).

⁷⁸ SI AS 50, II/1061, fol. 1309; SI AS 50, II/1061, fol. 1851. Njegova zainteresiranost in zagnanost za sodelovanje pri projektu je razvidna tudi iz pisma, kjer je spraševal: »če bi moral iz zneska 1500 gld. sam nabaviti ogromno platno in druge potrebščine, bi imel čast še iz svojega nekaj dodati« (TRAVERN 1965, cit. n. 54, p. 172).

⁷⁹ Poleg že omenjenega manka znanstvenega aparata se kot dodatna pomanjkljivost članka kaže dejstvo, da avtorica v celoti navaja le pisma, ki so jih umetniki (Alojz Šubic, Anton Ažbe in Simon Ogrin) pisali v slovenščini. Pisma Ivane Kobilce in Ferda Vesela, napisana v nemščini, pa zgolj povzema, kar omogoča le delno rekonstrukcijo njihove vsebine.



5. Ferdo Vesel, Alegorija Umetnosti, 1891, 56,5 x 44 cm, olje na platnu. Zasebna last

razvidno, da so ga zmedla nejasna navodila, saj je maja spraševal, ali naj poslikava »prikazuje pokrajino ali bogato figuralno kompozicijo«. ⁸⁰ Prve skice za zastor je poslal že 20. maja 1891, šest dni kasneje pa so v Ljubljano prispele še reprodukcije treh alegoričnih slik. ⁸¹ Pri slednjih sicer ni povsem jasno, za katera dela je šlo, mogoče pa je bilo med njimi tudi delo *Alegorija Umetnosti* (sl. 5). V piramidalno zasnovani kompoziciji je v središču personifikacija Umetnosti, okoli nje pa najbrž Slikarstvo, Kiparstvo in morda Drama. Polonca Vrhunc pravi, da kompozicija spominja na figuro *Umetnosti*, ki jo je leta 1887 za stopnišče Deželnega muzeja izdelal Jurij Šubic. ⁸² Vesel je imel sicer na voljo celo plejado mogočih vzorov, priljubljenih v meščanski umetnosti po vsej Evropi, zlasti na Bavarskem in v širši monarhiji – med njimi denimo Makartovo *Zmagoslavje Ariadne* (1874), prvotno načrtovano kot veliki zastor za dunajsko Komische Oper. Ta Veselova kompozicija zagotovo ni bila namenjena za zastor ljubljanskega gledališča, temveč bi lahko šlo za skice za okrasje stropa vhodne veže. ⁸³

Za naročilo zastora je Vesel konec junija pripravil in poslal tri skice z motivom *Kranjci se klanjajo Umetnosti*. Ikonografijo je opisal kot kompozicijo z žensko figuro, ki predstavlja Umetnost, pred njo pa so izvršene »značilne kranjske narodne noše iz vseh krajev«, ki ji prinašajo svoje umetniške izdelke. ⁸⁴ Danes sta v zasebnih zbirkah ohranjeni dve Veselovi skici zastora. ⁸⁵ Obe obvladuje diagonalna kompozicija, z nekoliko dvignjeno in izpostavljeno sedečo figuro Umetnosti. V prvi verziji (sl. 6) je to gracilna, antikizirana figura v belem, medtem ko druga (sl. 7) spominja na korpulentno matrono na prestolu. V ospredju so v polkrog postavljene figure Kranjcev v različnih narodnih nošah.

Ključni element, s katerim je Vesel zaznamoval figure Kranjcev, so narodne noše oziroma nacionalni kostumi. ⁸⁶ Te motive najdemo tudi drugje v njegovem

⁸⁰ TRAVEN 1965, cit. n. 54, p. 172.

⁸¹ TRAVEN 1965, cit. n. 54, p. 172.

⁸² VRHUNC 1989, cit. n. 49, pp. 68–69. Za Šubičeve poslikave v Narodnem muzeju gl. Darija MAVRIČ ČEH, Stropna dekoracija Janeza in Jurija Šubica v Narodnem muzeju Slovenije, *Narodni muzej Slovenije – 200 let* (edd. Tomaž Lazar – Jernej Kotar, Gašper Oitzl), Ljubljana 2021, pp. 211–229.

⁸³ Traven navaja, da je 19. junija 1891 pisal, da bi sliko muz za proscenij in več kompozicij za gledališki foyer lahko prevzel šele, če bi mu ostalo dovolj časa (TRAVEN 1965, cit. n. 54, p. 172).

⁸⁴ TRAVEN 1965, cit. n. 54, p. 172.

⁸⁵ Prva (sl. 6) je bila v Narodni galeriji v Ljubljani fotografirana za potrebe tega članka. Drugo (sl. 7) pa poznamo pa po skromni črno-beli reprodukciji iz kataloga ob Veselovi posthumni razstavi v Narodni galeriji leta 1948.

⁸⁶ Omeniti velja še terminološko zagato. Novejše etnološke raziskave o fenomenu narodnih noš predlagajo rabo natančnejšega termina »nacionalni kostum« (za to gl. Janja ŽAGAR – Bojan KNIFIC, Med

opusu, na primer na sliki *Prijateljici* iz leta 1890, kjer poleg dekleta v gorenjski noši upodobi še mladenko v belem holandskem oblačilu. V tem primeru so ga verjetno predvsem zanimali svetlobni in barvni učinki, ki ustvarjajo svetlikajočo se barvno atmosfero, značilno za takratno Münchensko slikarstvo pod vplivom Fritz von Uhdeja in nekaterih nizozemskih avtorjev.⁸⁷ Kakšno vlogo pa imajo narodne noše v kontekstu Veselovega osnutka zastora?

Kot kažejo raziskave etnologov, je koncept t. i. narodne noše izrazito iznajdba meščanstva 19. stoletja. Razumeti jih je treba v kontekstu nastanka narodnih gibanj pred in po letu 1848 ter naraščajočega nacionalizma v drugi polovici stoletja. Na Kranjskem so ti kostumi od sedemdesetih let dalje postali specifičen izraz slovenstva in se postopoma, iz meščanske sfere, razširili tudi med kmečko prebivalstvo.⁸⁸ Kot poudarja Knific, je ključna premena nastopila sredi 19. stoletja, ko je »slovenska narodna noša« postala tudi »simbol politične propagande« in s tem izraz svetovnonazorskega položaja posameznika.⁸⁹ Veselovo predlogo za zastor Deželnega gledališča v Ljubljani (sl. 6, 7) je najbrž treba razumeti v tej luči. Kopico figur v različnih variantah kranjskih narodnih noš bi meščanski obiskovalec gledališča tedanjega časa skoraj zagotovo povezal z očitno slovensko narodno identifikacijo.

Veselova odločitev, da Kranjce prikaže izključno v narodnih nošah, deluje kot jasna deklaracija kulturne pripadnosti. S tem je umetnik šel bistveno dlje od Šubi-

oblačenjem in kostumiranjem, *Glasnik Slovenskega etnološkega društva*, LXII/2, 2022, pp. 105–111). Navkljub temu bo v tem besedilu zaradi terminološke ustaljenosti in večje prepoznavnosti med bralci še naprej uporabljen izraz »narodna noša«. O narodnih nošah gl. še: Marija MAKAROVIC, *Slovenska ljudska noša*, Ljubljana 1971. Za splošno o oblačenju meščanov v 19. stoletju pa Andreja VRIŠER, *V fraku in krinolini. Moda v obdobjih bidermajerja in drugega rokokoja na likovnih delih in fotografijah na Slovenskem*, Maribor 2006. Različice nacionalnih kostumov so bile v likovni umetnosti 19. stoletja razširjene po vsej Evropi; med najprepoznavnejšimi je bretonska noša, pogosto upodobljena pri francoskih slikarjih (npr. Gauguin) in tudi pri avstrijskih umetnikih, ki so gostovali v Franciji (npr. Max Kurzweil).

⁸⁷ Glej tudi VRHUNC 1989, cit. n. 49, p. 20.

⁸⁸ O tem glej predvsem Marija MAKAROVIC, *Narodna noša*, *Slovenski etnograf*, XXIII–XXIV, 1970–1971, pp. 53–70 in še posebej Bojan KNIFIC, *Vprašanje narodne noše na Slovenskem*, *Etnolog*, XIII/1, 2003, pp. 437–443. Spomnimo se lahko, da je po prigovarjanju Emila Korytky že v letih 1837 in 1838 kranjske narodne noše upodobil slikar Franz Kurz zum Thurn und Goldenstein (več o tem v Ivan STOPAR, *Kranjske noše Goldensteinove upodobitve. Ob 150. obletnici izdaje kranjskih (slovenskih) noš v Goldensteinovih upodobitvah in ob 850. obletnici prve uporabe imena mesta Ljubljane*, Ljubljana 1993). Med znanimi primeri pa je bil tudi znameniti Strojov portret Kranjca, ki je bil razstavljen v izložbi Pleiweisove trgovine v Ljubljani (KNIFIC 2003, cit. n. 88, p. 439).

⁸⁹ KNIFIC 2003, cit. n. 88, p. 438. Med primeri je mogoče navesti tudi rabo narodnih noš pri gledaliških igrah, ob nacionalnih manifestacijah, kot so tabori konec šestdesetih let, znane pa so tudi fotografije v narodne noše oblečenih narodnih dam, kot sta Marija Murnik in Franja Tavčar (glej KNIFIC 2003, cit. n. 88, pp. 440, 445, 448).



6. Ferdo Vesel, Načrt za zastor Kranjska se klanja Umetnosti, 1891, 41 × 54 cm, olje na platnu.
Zasebna last

ca in oblikoval kompozicijo, ki nacionalne identitete ne razume več kot dekorativni dodatek, temveč jo vgradi v samo jedro ikonografskega pomena.

Vloga narodnih noš v Veselovih osnutkih (sl. 6, 7) razkriva tudi širše ambicije kompozicije. To postane še bolj razvidno v primerjavi s sliko Ivane Kobilce, *Slovenija se klanja Ljubljani* (1903). Že na prvi pogled je razvidno, da sta si kompoziciji med seboj zelo podobni, saj obe definira na prestolu sedeča personifikacija, h kateri se zgrinja skupina klanjajočih se figur v narodnih nošah. Glede na predhodno omenjeno povezavo med Kobilco in Veselom, je mogoče sklepati, da se je slikarka pri snovanju strukture svojega večfiguralnega dela morda delno oprla na Veselovo skico (sl. 6). Obe deli namreč povezuje zelo podobna zasnova poklona predstavnikov naroda personificirani alegoriji – pri Veselu Umetnosti, pri Kobilci Ljubljani.⁹⁰

⁹⁰ Vsebinska Veselove skice je v članku Ane Traven opredeljena kot *Kranjci se klanjajo Umetnosti* (TRAVEN 1965, cit. n. 53, p. 172). o je pomembno predvsem zato, ker se je moral slikar s takšno iko-

Posebej zanimiv detalj predstavlja klečeča ženska v narodni noši z značilno pečo. Ta figura se v variacijah pojavi tako na Veselovem predlogu iz leta 1891 (sl. 6), na Kobilčini sliki *Slovenija se klanja Ljubljani* (1903), pa tudi na primer na sliki Ivana Groharja, *Srce Jezusovo* iz leta 1900. V vseh treh primerih je postavljena ob rob in deluje kot vizualno odrivalo v dogajanje na sliki, kar je pogosto uporabljen kompozicijski prijem v velikih večfiguralnih kompozicijah.⁹¹ Še pomembnejša pa je pri tem vloga narodnih noš, s katerimi omenjeni slikarji močno poudarijo nacionalni značaj prizora in gledalcu najbrž želijo nedvoumno sporočiti, da ima pred seboj pristno slovensko sliko.

Množica ljudi na Veselovem osnutku je že jasno nacionalno zaznamovana, pri Kobilčini poznejši sliki pa ta vsebina še izraziteje stopi v ospredje. Oba slikarja sta hkrati – v skladu s konvencijami meščanske umetnosti – na prestol umestila personifikacijo brez vidnih nacionalnih elementov. Takšna kombinacija izrazito nacionalnih in bolj splošnih ikonografskih prvin ni posebnost porajajoče se slovenske umetnosti, temveč splošen pojav pri oblikovanju nacionalnih umetnosti številnih narodov znotraj monarhije. Med njimi je verjetno najodmevnejši primer iskanje češkega oziroma slovanskega sloga pri okraševanju Češkega narodnega gledališča v Pragi.⁹²

Ostaja pa odprtih še nekaj vprašanj, ki jih v tej kratki razpravi ni mogoče zanesljivo razrešiti. Ana Traven v svojem članku Veselovo izjavo: »Pripravljen sem sprejeti delo za pogojeno vsoto in ga opraviti natanko v določenem roku« ter dodatek, da bo morebitne želje po spremembi kompozicije z veseljem upošteval, razume kot dejstvo, da je bila izdelava zastora pri njem že naročena.⁹³ Navaja tudi, da je Vesel konec junija 1891 v Ljubljano poslal tri skice za zastor.⁹⁴ Od teh danes poznamo dve, pri čemer za zdaj ni jasno, kakšen je njun medsebojni odnos. Dokumentacija Narodne galerije v Ljubljani navaja še podatek, da naj bi poleg omenjene manjše oljne skice (sl. 7) obstajal tudi načrt zastora v razmerju 1:1, velikosti 505 × 405 cm.⁹⁵

nografijo prilagoditi zahtevam odbora za gradnjo gledališča, ki je bil izrazito narodnostno mešan. V tem kontekstu je bilo skrbno uravnoteženje nacionalnih poudarkov skoraj nujno. Povsem drugače pa je ravnala Ivana Kobilca, katere slika *Slovenija se klanja Ljubljani* je nastala že v času še ostrejših narodnostnih napetosti med Slovenci in »Nemci«. Sam naslov slike v javnost posreduje povsem jasno sporočilo o Ljubljani kot moderni slovenski prestolnici (glej ŽEROVC 2013, cit. n. 57, p. 174–175).

⁹¹ Beti ŽEROVC, Zelo slovenska slika, *Slovenski impresionisti in njihov čas 1890–1920* (Ljubljana, Narodna galerija, 23. 4. 2007–8. 2. 2009, ed. Barbara Jakl), Ljubljana 2008, pp. 113–114.

⁹² Marketa DLÁBKOVÁ, *Adolf Liebscher. 1857 – 1919*, Praha 2006 (diplomsko delo, Karlova univerza v Pragi, tipkopis), pp. 24–25.

⁹³ TRAVEN 1965, cit. n. 54, p. 172.

⁹⁴ TRAVEN 1965, cit. n. 54, p. 172.

⁹⁵ Za podatek se zahvaljujem mag. Mojci Jenko v Dokumentaciji Narodne galerije v Ljubljani. Za-



7. Ferdo Vesel, Načrt za zastor Kranjska se klanja Umetnosti, 1891

Kako razumeti trditev Travnove v povezavi z ohranjenima skicama, podatkom iz Narodne galerije in poskusom rekonstrukcije dogajanja, ostaja odprto vprašanje. Morda se je Vesel za pripravo večje študije odločil sam v okviru študija na münchenski akademiji; mogoče je večji osnutek zahteval naročnik, saj se tudi danes lahko vprašamo, kako bi kompozicija delovala v monumentalnih proporcih.⁹⁶ Nenazadnje bi lahko držala tudi domneva Ane Traven, da je bilo delo pri Veselu res naročeno, kasneje pa so se iz neznanih razlogov premislili in končno naročilo oddali Adolfu Liebscherju. Brez novih virov pa teh vprašanj ne bo mogoče zanesljivo razrešiti.

hvala ji gre tudi za pomoč pri postopku pridobitve barvne fotografije Veselove skice (sl. 6), ki se nahaja v zasebni zbirki.

⁹⁶ Same dimenzije so sicer velike, vendar so še vedno precej manjše od Liebscherjevega izvršenega zastora, ki je bil širok 10,5 metra in visok 8 metrov (TRAVERN 1965, cit. n. 54, p. 176).

Epilog

V epilogu se je – poleg osnutkov Šubica in Vesela – treba na kratko pomuditi tudi pri skicah, ki jih je prispeval ljubljanski slikar Heinrich Wettach.⁹⁷ O njegovem prispevku podatkov skoraj ni. Iz časopisnih poročil je razvidno, da je izdelal več skic (najbrž za stropne slike v avditoriju in foyerju ter za zastor), nad katerimi se je navduševal nemško usmerjeni celjski časopis *Deutsche Wacht*.⁹⁸ Ta je ob tem poudaril: »Pri tem nenavadnem nagrajevanju je bil namen, da se ne bi užalilo predlagatelja najboljših skic, «nemškega» slikarja Wettacha [...].«⁹⁹ Najboljši vpogled v Wettachovo monumentalno slikarstvo sicer ponujajo štiri velike slike simfoničnih stavkov, ki jih je leta 1891 ustvaril za stavbo Filharmoničnega društva (današnja Filharmonijo).¹⁰⁰ Slogovno so ta dela vezana na generacijo dunajskih slikarjev sredine 19. stoletja (npr. Griepenkerl, Rahl, Eisenmenger) in v tem pogledu delujejo nekoliko tradicionalno oziroma akademsko.

O razpletu natečaja je poročal tudi mariborski časnik *Südsteirische Post*: »Slikarju Wettachu je bila dodeljena slika na stropu foyerja, vendar je delo zavrnil, saj ni dobil tudi izvedbe glavnega zastora, za katerega pa po predstavljenih skicah ni imel zadostnih sposobnosti. Žal sta ob smrti bratov Šubic odšla naša najgenialnejša slikarja in naslednje generacije, če jih sploh lahko pričakujemo, še niso prišle z akademije.«¹⁰¹

⁹⁷ Slikar Heinrich Wettach (1858–1929) je študiral na dunajski akademiji in se leta 1885 iz Dunaja preselil v Ljubljano. Tukaj je deloval kot aktiven član Filharmoničnega društva, uveljavljen portretist in likovni pedagog z lastno slikarsko šolo. Najverjetneje je prav zaradi tesne povezanosti s Filharmoničnim društvom prejel naročilo za štiri velike slike z motivi glasbenih stavkov, ki so jih namestili v novo filharmonično stavbo, sezidano na mestu nekdanjega Stanovskega gledališča. Po prvi svetovni vojni se je iz Ljubljane odselil na Koroško (Breda Mihelič, Vilska četrt med Prešernovo cesto in Tivolijem v Ljubljani ter prenova Wettachove vile. Problemi varovanja in prenove stanovanjske četrti, *Varstvo spomenikov*, XXXIX, 2001, pp. 141–142; Beti ŽEROVC, Cultural and Historical Overview of the Life of the Painter Heinrich Wettach (1858–1929), I. The Painter's Beginnings and Settling in Ljubljana, *Prispevki za novejšo zgodovino*, LXV/2, 2025, pp. 98–117; Beti ŽEROVC, Cultural and Historical Overview of the Life of the Painter Heinrich Wettach (1858–1929), II. The Artist's Engagement in Ljubljana Social Life and Societies and His Final Years in Carinthia, *Prispevki za novejšo zgodovino*, LXV/3, 2025, pp. 337–353).

⁹⁸ Theater, Kunst, Literatur. Aus Laibach, *Deutsche Wacht*, XVI/64, [9. 8.] 1891, p. 5; Theaterbau. Ausstellung. Obergymnasium, *Südsteirische Post*, XII/79, [1. 10.] 1892, p. 3.

⁹⁹ Theater, Kunst 1891, cit. n. 98, p. 5.

¹⁰⁰ O ikonografiji Wettachovih slik za Filharmonijo glej Primož Kuret, Gradnja »Tonhalle« Filharmonične družbe v Ljubljani 1890/91, *Zgodovina za vse*, VIII/2, 2001, pp. 66–67.

¹⁰¹ Theaterbau. Ausstellung 1891, cit. n. 98, p. 3. Časopis *Südsteirische Post* je bil mariborski časnik v nemščini, ki si je ob koncu 19. stoletja prizadeval za pravice Slovencev (več o tem v: Petra KRAMBERGER, »Alle guten Oesterreicher werden unser patriotisches Unternehmen unterstützen«. *Südsteirische Post* (1881–1900), *nemški časopis za slovenske interese*, Ljubljana 2015).

Ta zapis odpira vprašanje, zakaj kljub načrtom, da bi okrasje gledališča zaupali avtorjem s Kranjske, do tega navsezadnje ni prišlo. Razlogov bi lahko bilo več, vendar ni jasno, v kolikšni meri in ali sploh so vplivali na končno odločitev.

Med najpomembnejšimi je mogoče – tudi v luči zgornjega izseka iz *Südsteirische Post* – omeniti zaskrbljenost glede kakovosti izvedbe. Alojz Šubic je bil tedaj še mlad in razmeroma neizkušen, bistveno bolj izkušen na področju monumentalnega slikarstva pa ni bil niti nekaj let starejši Vesel, medtem ko Wettach naročilu morda ni ustrezal niti slogovno. Poudariti velja, da so imeli umetniki na Kranjskem nasploh le omejene izkušnje s slikanjem zahtevnih monumentalnih večfiguralnih kompozicij;¹⁰² izjemo predstavljata le brata Šubic, ki pa sta bila takrat že pokojna.¹⁰³ Tako najbrž noben od poslanih osnutkov ni v celoti zadostil zahtevam za tako prestižno naročilo.

To ne razkriva zgolj individualnih omejitev, temveč tudi strukturni problem: na Kranjskem preprosto ni obstajala stabilna institucionalna tradicija monumentalnega slikarstva, kakršno so izoblikovali Dunaj, Praga ali München. Lokalni umetniki so morali večino strokovnega znanja pridobivati zunaj domače dežele, kar je ustvarjalo jasno vrzel med ambicijami in dejanskimi možnostmi domačega umetniškega okolja.

Drugo vprašanje, ki je zaradi pomanjkanja podatkov še težje opredeljivo, zadeva samo ikonografijo. Šubic, še izraziteje pa Vesel, sta se pri snovanju motiva sklicevala na označevanje figur kot Slovencev. S tega vidika je vprašljivo, kako je tak podarek sprejelo Vodstvo gradnje Deželnega gledališča. Kot že omenjeno, je bilo to sestavljeno iz posameznikov z raznolikimi svetovnonazorskimi pogledi, ki so si bili v določenih točkah celo izrazito nasprotujoči. Poudarjanje »slovenskosti« z narodnimi nošami zato morda ni naletelo na najboljši odziv pri nekaterih odbornikih, še zlasti ker je šlo za utrakvistično gledališče. Z vidika odbora bi lahko premočno nacionalno poudarjena ikonografija delovala kot tveganje: gledališče je moralo navzven predstavljati celotno deželo, ne le njen slovenski del. Zato so lahko izrazitejše nacionalne rešitve razumeli kot obliko politizacije, ki bi ogrozila krhko ravnotežje med jezikovnima skupnostma.

V kontekstu sočasne politične situacije na Kranjskem – pa tudi širše v Avstriji v poznih osemdesetih in zgodnjih devetdesetih letih – ter splošnih tendenc glede vloge gledališč v večetničnih delih monarhije je razvidno, da so slovenski politiki

¹⁰² Kot problem to zaznamo tudi v omenjenem delu Ivane Kobilce, *Slovenija se klanja Ljubljani* (glej ŽEROVC 2013, cit. n. 58, pp. 169–170).

¹⁰³ Šubica sta imela kar nekaj izkušenj z delom na velikih slikarskih naročilih, predvsem v Češkem narodnem gledališču v Pragi (več o tem v ŠTOKA 2022, cit. n. 69).

v gradnji novega gledališča predvsem prepoznali priložnost za ureditev razmer za Dramatično društvo. S tem so skušali slovenski ansambel postaviti v enakopraven položaj z nemškim gledališčem. Hkrati bi lahko govorili celo o postopno naraščajoči želji po ustvarjanju temeljev za slovensko narodno gledališče.¹⁰⁴ V tej luči bi bilo mogoče razumeti tudi subtilno nacionalno ikonografijo Šubičevega osnutka (sl. 4) ter bistveno bolj asertivni program Veselovih skic (sl. 6, 7).

Izid natečaja za slikarsko okrasje Deželnega gledališča v Ljubljani je bil naslednji: izdelavo glavnega zastora je dobil Adolf Liebscher iz Prage, poslikavo stropa foyerja Heinrich Wettach, preostala slikarska dela pa dekoratersko podjetje Winter & Richter z Dunaja.¹⁰⁵

Celoten razplet natečaja razkriva več kot le neuspeh domačih slikarjev. Osvetljuje kompleksno presečišče umetnostnih ambicij, institucionalnih mehanizmov in identitetnih napetosti, v katerem se je oblikovala javna monumentalna umetnost na Kranjskem ob koncu 19. stoletja.¹⁰⁶

Po eni strani se je izkazalo, da domače umetniško okolje – kljub energičnim prizadevanjem Šubica, Vesela in drugih – še ni imelo ne dovolj izkušenj ne dovolj trdne institucionalne podpore za prevzem tako prestižnega naročila. Po drugi strani pa je natečaj razkril delikatno ravnotežje identitetnih pričakovanj v utrakvistični ustanovi: vsak izrazitejši premik v smer »slovenskosti« je lahko vzbudil dvome o reprezentativnosti, preveč splošna ali akademska ikonografija pa ni nujno ustrezala ambicijam domačih ustvarjalcev ali slovensko usmerjenemu delu odbora za gradnjo gledališča.

¹⁰⁴ Cf. THER 2014, cit. n. 10, pp. 178–179.

¹⁰⁵ ARS, SI AS 50, II/1061, fol. 6241. V luči teh novih informacij je treba opozoriti, da bi interier današnje SNG Opera in balet Ljubljana potreboval temeljitejšo analizo. Obstaja namreč možnost, da nekateri podatki, ki jih večina avtorjev povzema po Funtkovem opisu v *Ljubljanskem zvonu*, niso povsem zanesljivi (FUNTEK 1892, cit. n. 2, pp. 627–633). Tako se v dokumentih o dekoraciji foyerja, hranjenih v Arhivu Republike Slovenije, skorajda nikjer ne pojavi ime Heinricha Wettacha, medtem ko se med podatki o poslikavi stropa avditorija ne omenja slikar Emil Czech. To postavlja pod vprašaj njuno avtorstvo pri posameznih delih v gledališču. Tudi zadnja prenova poslopja ni prinesla jasnih zaključkov, ali je bilo osrednje stropno polje v foyerju dejansko poslikano ali pa je ostalo neizvedeno (PRISTOV 2016, cit. n. 2, pp. 95–97). Slednja možnost se tako ujema z zapisom v *Südsteirische Post*, po katerem naj bi Wettach naročilo za poslikavo stropa foyerja zavrnil (Theaterbau. Ausstellung 1891, cit. n. 98, p. 3).

¹⁰⁶ Podobne napetosti lahko denimo najdemo v primeru postavljanja javnih spomenikov proti koncu 19. stoletja in vse do prve svetovne vojne. Več o tem v: Božidar JEZERNIK, *Mesto brez spomina. Javni spomeniki v Ljubljani*, Ljubljana 2015, pp. 75–149 in Beti ŽEROVC, *Javni spomeniki in spomeniki, posvečeni prvi svetovni vojni, na območju Jugoslavije od poznega 19. stoletja do leta 1941*, *Ars & Humanitas*, XIII/2, 2019, pp. 207–2010.

* Nastanek pričujočega članka je omogočila Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna v sklopu raziskovalnega projekta *Slovenska umetnost in umetnost Srednje Evrope in Jadrana* (P6-0199).

V tem pogledu je razplet natečaja simptomatičen: institucionalne odločitve so se oblikovale znotraj nenehnega pogajanja med umetniškimi standardi, političnimi razmerji moči in vprašanji kulturne identitete. Prav zato natečaj za zastor Deželnega gledališča ni le zanimiva epizoda, temveč dragocen dokument časa, v katerem že vidimo odločnejše vzpostavljanje temeljev slovenske umetnosti in njenega mesta v javnem prostoru.

Viri ilustracij: Gerhard RAMBERG, *Celeja. Festschrift zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Bestandes selbständiger Gemeindegemeinschaften von Celje, veranstaltet von der Deutschen Wacht*, Celje 1892, p. 45 (1); Češko narodno gledališče, Praga (2); Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana (3); © Narodna galerija, foto: Janko Dermastja (4,5, 6); Zasebna last (5, 6); *Ferdo Vesel 1861–1946* (Ljubljana, Narodna galerija, januar–februar 1946), Ljubljana 1946, s. p. (7)

Unrealized Visions: Cariolan Painters and the 1891 Competition for the Provincial Theatre Curtain in Ljubljana

SUMMARY

This article explores the intricate interplay of art, national identity, and political dynamics through the decoration of the Provincial Theatre in Ljubljana in the late 19th century. It investigates the competition among artists for the prestigious commissions to decorate the theatre, focusing on the notable contributions and challenges faced by Alojz Šubic and Ferdo Vesel. By examining their works and the broader cultural context in which they arose, the study provides insights into the evolving artistic and nationalistic aspirations of the time.

The history of painted theatre curtains, which emerged during the Renaissance and evolved through several stages before becoming a powerful visual medium in the 19th century, is discussed as the foundational framework for understanding the 1891 competition for decorating the Provincial Theatre's grand curtain. This competition attracted keen interest from Carniolan artists, including Ivana Kobilca, Simon Ogrin, Alojz Šubic, Ferdo Vesel, and Heinrich Wettach. Only Šubic, Vesel, and Wettach submitted proposals for the grand curtain, with sketches by Šubic and Vesel being the only known surviving works.

Alojz Šubic (1866–1905), a young artist and student at the Academy of Fine Arts in Munich, submitted a piece compositionally inspired by Hynais's curtain for the Czech National Theatre in Prague. Despite his engagement with the national identity discourse, his inexperience was a potential drawback for the project's complex demands. Conversely, Ferdo Vesel (1861–1946), with his solid educational background from the Vienna Academy and his studies at the Munich Academy, demonstrated a meticulous approach to securing the theatre's commission. His sketches for its curtain, entitled *The People of Carniola Pay Homage to Art*, are notable for their rich national symbolism and depiction of individuals in traditional Slovenian costumes, reflecting a statement of cultural identity and pride.

Heinrich Wettach, an academically trained painter who settled in Ljubljana from Vienna in 1885, remains less documented but was ultimately awarded the commission for the foyer's ceiling painting of the foyer.

The competition's conclusion underscores the interplay of artistic merit and political considerations. The Provincial Theatre's construction management, comprising individuals with diverse ideological views, had to balance these factors. The portrayal of Slovenes in traditional costumes was likely seen as too nationalistic by some board members, considering the theatre's utrakvist nature, intended to serve both German and Slovene-speaking audiences. Ultimately, the prestigious commission for the main painted curtain was awarded to Adolf Liebscher, a Czech painter from Prague, whose unexpected entry into the competition proved decisive. Heinrich Wettach received

the commission for the ceiling painting in the foyer, while Winter & Richter, a decorating company from Vienna, handled all other painting works.