UMETNOSTNOZGODOVINSKI INŠTITUT FRANCETA STELETA ZRC SAZU

AHAS

ACTA HISTORIAE ARTIS SLOVENICA

22|2 · 2017

Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU
France Stele Institute of Art History ZRC SAZU

ACTA HISTORIAE ARTIS SLOVENICA

22|2·2017

LJUBLJANA 2017

Acta historiae artis Slovenica
Znanstvena revija za umetnostno zgodovino / Scholarly Journal for Art History
ISSN 1408-0419 (tiskana izdaja / print edition)
ISSN 2536-4200 (spletna izdaja / web edition)

Izdaja / Published by
Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU /
France Stele Institute of Art History ZRC SAZU

Glavna urednica / Editor-in-chief
Mija Oter Gorenčič

Uredniški odbor / Editorial board
Tina Košak, Ana Lavrič, Barbara Murovec, Mija Oter Gorenčič, Blaž Resman, Helena Seražin

Mednarodni svetovalni odbor / International advisory board
Günter Brucher (Salzburg), Iris Lauterbach (München), Hellmut Lorenz (Wien),
Milan Pelc (Zagreb), Paola Rossi (Venezia), Sergio Tavano (Gorizia-Trieste)

Lektoriranje / Language editing
Aleksandra Čehovin, Kirsten Hempkin, Mija Oter Gorenčič, Blaž Resman, Anke Schlecht

Prevodi / Translations
Gašper Cerkovnik, Marjeta Ciglenečki, Alenka Klemenc, Damjan Prelovšek,
Nika Vaupotič, Polona Vidmar

Oblikovna zasnova in prelom / Design and layout by
Andrej Furlan

Naslov uredništva / Editorial office address
Acta historiae artis Slovenica
Novi trg 2, p. p. 306, SI-1001 Ljubljana, Slovenija
E-pošta / E-mail: ahas@zrc-sazu.si
Spletna stran / Web site: http://uifs1.zrc-sazu.si

Revija je indeksirana v / Journal is indexed in
Scopus, ERIH PLUS, EBSCO Publishing, ERIH, IBZ, FRANCIS, BHA

Letna naročnina / Annual subscription: 35 €
Posamezna enojna številka / Single issue: 25 €
Letna naročnina za študente in dijake: 25 €
Letna naročnina za tujino in ustanove / Annual Subscription outside Slovenia, institutions: 48 €

Naročila sprejema / Orders should be sent to
Založba ZRC / ZRC Publishing
Novi trg 2, p. p. 306, SI-1001, Slovenija E-pošta / E-mail: zalozba@zrc-sazu.si

AHAS izhaja s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.
AHAS is published with the support of the Slovenian Research Agency.

© 2017, ZRC SAZU, Ljubljana
Tisk / Printed by Cicero d. o. o., Begunje

Naklada / Print run: 400

Contents
Vsebina

DISSERTATIONES

Gašper Cerkovnik
Slika s čudodelnim forstenriedskim Križanim iz druge četrtine 17. stoletja. Nekaj pripomb o kraju, času in kontekstu njenega nastanka 7
The Painting with the Miraculous Image of the Forstenried Crucifix from the 2nd Quarter of the 17th Century. Some Notes on the Place, Time and Context of Its Origin 18

Polona Vidmar
Tapiserije v dvorcu Premstätten in njihovi naročniki 21
Tapisserien im Schloss Premstätten und ihre Auftraggeber 56

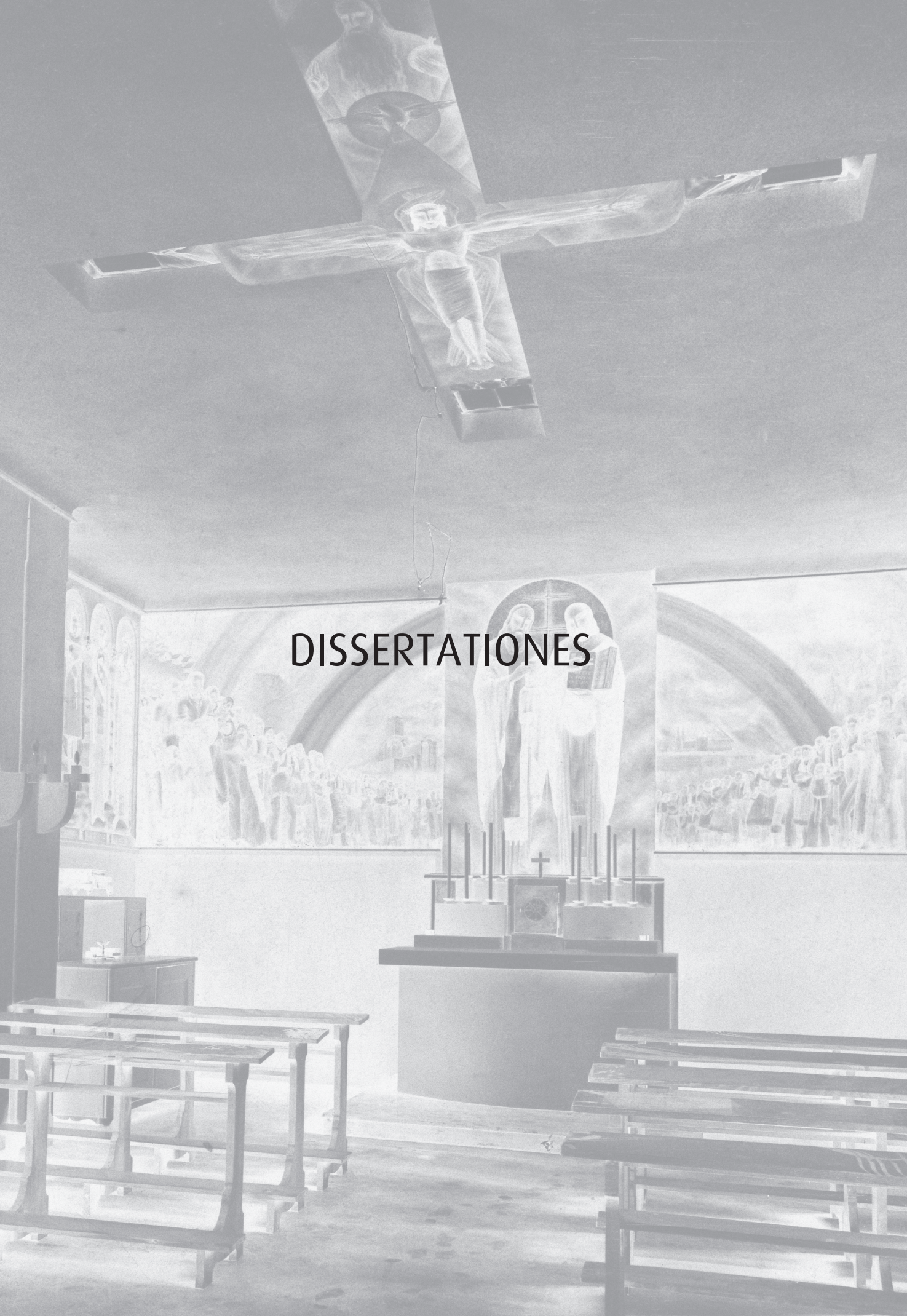
Ana Lavrič
Slovansko-slovenska panteona Slavka Pengova in Toneta Kralja v Ljubljani 61
Two Cases of a Slavic-Slovenian 'Pantheon' in Ljubljana by Slavko Pengov and Tone Kralj 98

Damjan Prelovšek
Jože Plečnik in France Stele ali kako je nastajala Plečnikova Ljubljana 101
Der Architekt Josef Plečnik und der Kunsthistoriker France Stele oder wie es zur Entstehung von Plečniks Ljubljana kam 111

Marjeta Ciglenečki
Forma viva Maribor 1967–1986. Delovišče Maribor 113
The Maribor Forma Viva 1967–1986. The Maribor Working Place 159

APPARATUS

Izvlečki in ključne besede / Abstracts and key words 165
Sodelavci / Contributors 169
Viri ilustracij / Photographic credits 171



DISSERTATIONES

Slika s čudodelnim forstenriedskim Križanim iz druge četrtine 17. stoletja

Nekaj pripomb o kraju, času in kontekstu njenega nastanka

Gašper Cerkovnik

Leta 2016 se je v eni od ljubljanskih trgovin z umetninami in starinami pojavila zanimiva manjša slika izrazito visoke kakovosti s krščansko vsebino (sl. 1). Nepodpisana in nedatirana slika, ki naj bi jo bil zadnji lastnik dobil v dar iz Celovca kmalu po drugi svetovni vojni, je bila nekaj tednov kasneje prodana zasebnemu zbiralcu kot italijansko delo iz prve četrtine 17. stoletja.[1] Podrobnejša analiza slike tega ne potrjuje povsem, saj gre verjetneje za delo, nastalo na Bavarskem pod čopičem lokalnega slikarja, še veliko zanimivejša pa je njena vsebina, saj se navezuje na pomembno bavarsko milostno podobo in verjetno z njo povezano bratovščino in tako predstavlja zgovoren dokument o kompleksni in visokoumetniški tradiciji južnonemških dežel v času rekatolizacije. Poleg vsebinskih poudarkov lahko s precejšnjo gotovostjo identificiramo še nekaj predlog, ki so služile neznanemu slikarju, kar omogoča tudi natančnejšo datacijo in daje nekaj izhodišč za določitev kraja nastanka slike.

Slika v tehniki olja na baker je relativno ozkega pokončnega formata (brez okvirja meri ok. 42 × 24 cm), verjetno poznejši preprosti leseni okvir pa je na hrbtu odprt, tako da je vidno hrbtišče ročno kovane bakrene plošče. Pokončna kompozicija, ki je glede na enotno zlatorumeno ozadje v celoti umeščena v nebeški prostor, je s sivimi oblaki razdeljena na tri horizontalne pasove različnih širin: slabo polovico slike zavzema spodnji pas, najožji je srednji. Na sredini zgornjega pasu skupina putov drži križ s križanim Kristusom, okoli pa so razporejeni v skupine zbrani angeli, zatopljeni v pogovor. V obeh zgornjih vogalih slike so na oblakih upodobljeni angeli z orodji Kristusovega mučeništva (*Arma Christi*). Na levi strani so zbrana predvsem orodja, povezana s Kristusovim mučenjem v ječi: najbolj poudarjen je steber, ob katerem je bil bičan, opazimo pa lahko še trnjevo krono in različne predmete, s katerimi je bil pretepen, kot so bič, snop šibja itd. Na drugi strani nosijo angeli orodja, povezana s križevim potom in križanjem: sulico, palico, žeblje, klešče, lestev, Veronikin prt itd. V srednjem pasu je na sredini upodobljena sedeča Marija z Detetom v naročju. Oblečena je v rožnato haljo in moder plašč, okoli glave in ramen pa ima ovito belo ruto. Dete sedi na beli blazini, položeni na Marijino desno nogo, ročici ima razprti, v levi drži zlato-modro kroglo. Otrok pogleduje navzdol na svojo desno, Marija nagiba glavo rahlo na levo, njen pogled pa je usmerjen v nedoločne daljave na njeni desni. V istem prostorskem pasu kot Marija je na vsaki strani upodobljen par pisano oblečenih angelov. Kot razbiramo iz njihovih gest, so zatopljeni v živahen razgovor. Za to

[1] Lastnik želi ostati anonimen, iskreno pa se mu zahvaljujem za vse posredovane podatke in možnost ogleda slike. Ta je bila naprodaj v Galeriji Ažbe na Mestnem trgu 18 v Ljubljani avgusta 2016. Osnovni podatki o sliki so dostopni v arhivu spletnega antikvariata galerije: sloANTIKA.si, http://www.sloantika.si/p-2198-nabozna-slika-svlovrenc-svfrancisek-asiski-in-sv-dominik.aspx (20. 2. 2017).

1. Slika s forstenriedskim Križanim, Marijo z Detetom in svetniki, zasebna zbirka

skupino je v ozadju opaznih še nekaj putov in angelov. V ospredju spodnjega pasu klečijo na oblakih tri navzgor zazrte figure, v daljavi za njimi večja skupina angelov igra na različne inštrumente. Prva figura na levi prikazuje v desno obrnjenega sv. Frančiška Asiškega z značilnim obraznim tipom, rjavo meniško kuto, prepasano s preprosto vrvjo, in manjšim razpelom, ki ga drži v rokah, sklenjenih v molitev. Na hrbtu njegove desne dlani je opazna tudi drobna rana – stigma.[2] Na sredini je mladostni sv. Lovrenc z razprtimi rokami v rdečem diakonskem oblačilu z zlatimi bordurami in umetelnim zlato-rdečim cofom na prsih. Za njim je položen raženj – orodje njegovega mučeništva.[3] Na desni strani slike je v profilu prikazan proti levi obrnjen sv. Peter mučenec, svetnik, ki je severno od Alp veliko manj razširjen, kot sta sv. Frančišek Asiški in sv. Lovrenc. Upodobljen je kot moški srednjih let v značilnem črno-belem dominikanskem oblačilu in z nožem, zarezanim v njegovo teme, ter z mučeniško palmovo vejo v levici.[4]

Na sliki lahko opazimo zaprašenost, nekaj madežev ter manjših mehanskih poškodb (prask, odrgnin, do bakrene plošče odbitih delcev barve) in retuš, ki pa bistveno ne kvarijo njenega izgleda. Najpomembnejšo poškodbo opazimo na obrazu Križanega, kjer je bil odbit večji del poslikave okoli desnega očesa, vendar je bila ta poškodba kasneje skrbno retuširana. Popravljena sta bila tudi odpadla koščka modre barve na skrajnem levem krajcu Marijinega plašča, ki je zelo verjetno naslikan z dragocenim ultramarinom. Slika je preživela tudi močnejši udarec, ki je delno ukrivil spodnji rob bakrene plošče na desni. Posebno na figuri sv. Frančiška lahko opazimo serijo rdečih madežev kot posledico mehanske poškodbe, ki je razkrila rdečo podslikavo. Ob obrisu svetnika lahko opazimo tudi več pentimentov: neznani slikar je naknadno popravljal oblačila, najopazneje rokav desnice in konturo meniške halje pod pasom. Prvotne barve so sicer zaradi umazanije dobile toplejši ton, vendar v glavnem niso izgubile svojega sijaja, tako da lahko sliko kljub vsemu označimo za dobro ohranjeno.[5]

Kompozicija in vsebina slike se mogoče zdita precej standardni, vendar natančnejši ogled in analiza pokažeta bolj zapleteno podobo. Medtem ko sta spodnja pasova kompozicije z Marijo in svetniki bolj kot ne konvencionalna in jima brez težav najdemo množico podobnih po celi Evropi skozi več obdobij, je zgornji pas s Križanim med orodji mučeništva precej nenavaden, v kontekstu celote pa komaj razumljiv. Običajno bi v takšnem kontekstu pričakovali t. i. Prestol milosti (posebna oblika motiva sv. Trojice) ali pa motiv, povezan s češčenjem sv. Križa, vendar tu ne gre ne za eno ne za drugo. V prvem primeru manjkata Bog Oče in sv. Duh, v drugem je na križu odveč Kristus.[6] Za čas nastanka slike

[2] Gerlach van 's-HERTOGENBOSCH, Franz (Franziskus) von Assisi, *Lexikon der christlichen Ikonographie* (ur. Engelbert Kirschbaum, Wolfgang Braunfels), 6, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1994, stp. 260–315.

[3] Leander PETZOLDT, Laurentius (von Rom), *Lexikon der christlichen Ikonographie* (ur. Engelbert Kirschbaum, Wolfgang Braunfels), 7, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1994, stp. 374–379.

[4] Češčenje tega dominikanskega svetnika je bilo v Nemčiji omejeno predvsem na matični red. Generalni kapitelj je že sredi 13. stoletja določil, da mora imeti vsaka redovna hiša poleg upodobitve sv. Dominika tudi Petrovo podobo, gl. Gregor Martin LECHNER, Petrus Martyr (von Mailand, von Verona), *Lexikon der christlichen Ikonographie* (ur. Engelbert Kirschbaum, Wolfgang Braunfels), 8, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1994, stp. 185–189; Livia CÁRDENAS, Dirk SCHUMANN, Das mittelalterliche Altarretabel der Moritzkirche zu Mittenwalde, *Kunst, Kontext, Geschichte. Festgabe für Hubert Faensen* (ur. Tatjana Bartsch, Jörg Meiner), Berlin 2003, str. 137–139.

[5] Za komentarje o ohranjenosti in tehničnih značilnostih se zahvaljujem mag. Andreju Hirciju iz Narodne galerije v Ljubljani, za dodatne nasvete in dopolnila pa še prav posebno dr. Luku Vidmarju z Inštituta za slovensko književnost in literarne vede Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

[6] Gertrud SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst. 2: Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968, str. 17–19, 22–24, 133–136; Wolfgang BRAUNFELS, Dreifaltigkeit, *Lexikon der christlichen Ikonographie* (ur. Engelbert Kirschbaum, Wolfgang Braunfels), 1, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1994, stp. 535–536; Kreuz, *Lexikon der christlichen Ikonographie* (ur. Engelbert Kirschbaum, Wolfgang Braunfels), 2, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1994, stp. 562–590.

2. Slika s forstenriedskim Križanim, Marijo z Detetom in svetniki, detajl s Kristusom na križu

3. Križani, ž. c. sv. Križa, Forstenried

nenavadno oblikovani ledveni prt, toga frontalna drža, opazno temnejši inkarnat kakor pri drugih figurah in rdeča krona na Kristusovi glavi kažejo na to, da nimamo opravka z »realistično« upodobitvijo Križanega, temveč z upodobitvijo konkretne starejše umetnine s statusom milostne podobe, najverjetneje iz obdobja pozne romanike (sl. 2). V primerjavi z osrednjimi figurami spodnjih pasov je razpelo naslikano manj natančno, kot bi pričakovali, vseeno pa so posamezni deli dovolj razločni, da lahko natančneje rekonstruiramo izgled predloge. Križ je sestavljen iz grobo obdelanih brun, povsem na vrhu pa je diagonalno pritrjena tablica z napisom INRI. Križani je, kot sem omenil, prikazan precej togo in vzravnano, na dvignjeni in rahlo v levo nagnjeni glavi pa ima rdečo krono z belimi poudarki, zaključeno s tremi roglji deteljičaste oblike. Telo je kljub arhaičnim značilnostim celote oblikovano precej realistično, nogi pa sta na križ pribiti z enim žebljem, kar za romaniko sicer ni značilno. Poleg krone in zravnane drže telesa priča o romanskem izvoru predloge predvsem do kolen segajoči beli ledveni prt, delno prepasan z rdečim trakom, katerega konca na obeh straneh prosto visita. Poleg omenjenih značilnosti je za natančnejšo identifikacijo upodobljenega romanskega izvirnika posebno pomemben spodnji rob ledvenega prta. Tudi tu lahko opazimo pentimente, ki pa so manj jasni kot pri sv. Frančišku. Slikar je prvotno prt zaključil precej nad koleni (kar bi bolj ustrezalo standardom zgodnjega novega veka), spodnji rob pa je bolj nesimetričen, saj sega nad Kristusovim desnim kolenom nižje. Naknadno je najverjetneje isti slikar prt spodaj podaljšal, pri čemer je kos blaga, ki sega čez desno koleno, komaj še zaznaven. Glede na opisano obliko gre za tip romanskega Križanega z ledvenim prtom

4. Raphael Sadeler I.: Forstenriedski Križani, bakrorez

čez desno koleno, ki ga v ohranjenem gradivu najdemo le redko, vse primere pa lahko časovno umestimo proti koncu 12. in na začetek 13. stoletja; to so Križani v Boppardu, Križani iz Walsdorfa v Wiesbadenskem muzeju, Križani v Cappenbergu, Križani v Unterschondorfu am Ammersee in Križani v Forstenriedu – prvi trije iz Porenja, zadnji z Bavarskega.[7] Med temi se po obliki in barvah ledvenega prta ter drugih značilnostih z naslikanim ujema samo Križani iz Forstenrieda (sl. 3).

Poznoromanski Kristus na križu je danes na velikem oltarju romarske in župnijske cerkve sv. Križa v Forstenriedu, vasi, ki je od začetka devetdesetih let 20. stoletja tudi formalno pridružena Münchnu (del 19. okraja Thalkirchen-Obersendling-Forstenried-Fürstenried-Solln na južnem robu mesta). Kipu so med restavratorskim posegom leta 1949 odstranili kasnejše dodatke, tehnično pa je bil podrobneje raziskan še leta 1961.[8] Kristus je v zgornjem delu upodobljen v za romaniko tipični vzravnani drži in z ravno razpetimi rokami. Ledveni prt je bel s srebrnimi, rdečimi in svetlomodrimi detajli. Telo je močno stilizirano, modelacija pa je poudarjena z naslikanimi svetlejšimi in temnejšimi črtami, na nogah, rokah in na strani pa so naslikani danes komaj opazni rdeči curki krvi, ki tečejo iz ran. Podobno kot telo je stilizirana tudi rahlo na desno nagnjena glava, ki jo krasi kratka rjava brada, na ramena pa na vsaki strani pada po en klobasasto oblikovan čop prav tako rjavih las. Po romanski tradiciji je Križani upodobljen kot zmagoslavni Kristus (*Rex triumphans*) z odprtimi očmi in krono, od katere se je ohranil samo še spodnji del. Kip je bil prvotno najverjetneje del skupine triumfalnega Križanja, kakršne so bile v srednjem veku nameščene na korno pregrado ali pod slavolok.[9] Po legendi naj bi bil plastiko okrog leta 1170 izrezljal menih Albanus v samostanu Seeon na Klosterseeju vzhodno od Münchna za kapelo gradu Andechs, leta 1229 pa naj bi jo z vozom odpeljali iz takrat uničenega gradu nazaj v kraj njenega nastanka. Pot je vodila skozi Forstenried, od koder se voz s križem kljub vsemu trudu čudežno ni več hotel premakniti, tako da so milostno podobo namestili v bližnjo kapelo sv. Jerneja, predhodnico današnje

[7] Eduard TRIER, Das Triumphkreuz in St. Severus zu Boppard, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 30, 1968, str. 28.

[8] Johannes TAUBERT, Fritz BUCHENRIED, Zur Restaurierung des Forstenrieder Kruzifixes, v: Johannes Taubert, *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, München 2015 (prvič izšlo 1978), str. 147–156 (s pregledom starejše literature).

[9] SCHILLER 1968 (op. 6), str. 156; Manuela BEER, *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert mit einem Katalog der erhaltenen Denkmäler*, Regensburg 2005, str. 709–713.

romarske cerkve. Različni raziskovalci so čas nastanka razpela na podlagi slogovnih značilnosti postavljali vse od 1150 do začetka 13. stoletja, kakršna je danes uveljavljena datacija, vsi pa se strinjajo, da je bil izdelan na južnem Bavarskem. Križani kot najstarejši nemški primer t. i. trižebeljnega tipa (*Dreinageltypus*), ki ga odlikujeta visoka kakovost in relativno dobra ohranjenost izvirne polihromacije, velja za enega najpomembnejših primerov nemške romanske plastike.[10]

Križ je v Forstenriedu zanesljivo izpričan šele ob koncu 14. stoletja, ko se je tu že začela razvijati božja pot, ob tem pa so tudi opustili prvotni patrocinij sv. Jerneja in cerkev preimenovali po sv. Križu.[11] Forstenriedski Križani je tesno povezan z odkritjem t. i. andeškega zaklada svetinj oz. relikvij (*Andechser Heiltumsschatz*) leta 1388 v kapeli sv. Nikolaja, edinem ostanku nekdanjega gradu Andechs – matičnega gradu tudi za slovenski prostor izjemno pomembne plemiške družine Andechs-Meranskih, ki je izumrla sredi 13. stoletja. Leta 1388 je bila pod oltarno menzo odkrita skrinja z relikvijami: najslavnejše so tri čudodelne hostije, poleg teh pa je med drugim vsebovala več fragmentov trnjeve krone, kos Marijine tančice in njenega pasu, pas sv. Janeza Krstnika, zmagoslavni križ Karla Velikega itd. Legitimnost neverjetno dragocene najdbe, s katero so se lahko kosale samo še zbirke relikvij v Rimu in Carigradu, so potrjevali vpisi v misalu iz Andechsa, za katere danes vemo, da so ponaredek iz časa odkritja. Spretno ponarejeni zapisi v misalu iz 11. stoletja so verjetno nastali v benediktinskem samostanu Ebersberg, v katerega lasti je bila grajska kapela.[12] Misal povezuje z omenjenim zakladom tudi nekatere druge predmete, predvsem forstenriedskega Križanega. Po zapisu v misalu je bil prvotno v andeški grajski kapeli, kjer je že bil češčen kot čudodelen, odprtina na njegovem hrbtu pa kaže, da so v njem hranili tudi relikvije, ki pa danes niso ohranjene. Župnijska cerkev v Fostenriedu je bila v lasti bližnjega samostana avguštinskih korarjev v Pollingu, od katerih so si ebersberški benediktinci verjetno želeli podpore pri ustanavljanju romarskega središča, vendar so si neprecenljivo najdbo relikvij kmalu prilastili deželni vladarji Wittelsbachi.[13]

Forstenriedski Križani je ostal izjemno priljubljen tudi v novem veku, enega od vrhuncev češčenja pa je doživel prav v obdobju, v katerega lahko umestimo nastanek slike. Leta 1618 je forstenriedski župnik Georg Resch pisal v nadrejeni samostan Polling proštu Kilianu Westenriederju, da je zaradi številnih čudežev vojvoda Viljem V. Pobožni na njegovo prošnjo že pisal papežu, naj romarjem na praznika najdenja in povišanja sv. Križa podeli popolni odpustek. Ob tem naj bi bila ustanovljena tudi bratovščina za srečno smrt, pri čemer je poleg Rescha posredoval tudi vojvodski računski komisar in pivovarski upravnik Philipp Holzhauser. Ustanovitev bratovščine je 1. julija 1619 dovolil papež Pavel V., čez slabo leto, 16. marca 1620, pa je njeno ustanovitev z dekretom potrdil še freisinški knezoškof Vitus Adam Gebeck (von Gepeckh).[14] Bratovščina je kmalu štela več sto članov (na vrhuncu čez tisoč)

[10] BEER 2005 (op. 9), str. 709–713; Manuela BEER, Forstenrieder Triuphkruzifixus, *Romanik* (ur. Susanne Wittekind), München-Berlin-London-New York 2009 (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, 2), str. 350–351, kat. št. 128, repr. na str. 98 (obe s starejšo literaturo).

[11] Po tradiciji naj bi se romanja začela leta 1229, zamrla pa so po prvi svetovni vojni, gl. Hugo EICHHOF, *Der König am Kreuze. Die Geschichte des Mirakelkreuzes von München-Forstenried. Die Heilig-Kreuz-Bruderschaft von Forstenried und St. Michael München*, Gröbenzell 1965, str. 5.

[12] Alois SCHÜTZ, Andechser Heiltumsschatz, *Herzöge und Heilige. Das Geschlecht der Andechs-Meranier im europäischen Hochmittelalter. Katalog zur Landesausstellung im Kloster Andechs, 13. Juli – 24. Oktober 1993* (ur. Josef Kirmeier, Eva-Maria Brockhoff), München 1993 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, 24), str. 165–185.

[13] SCHÜTZ 1993 (op. 12), str. 177.

[14] EICHHOF 1965 (op. 11), str. 62–63. Prim. Maximilian Vincenz SATTLER, *Geschichte der Marianischen Congregationen in Bayern*, München 1864, str. 81.

z Bavarskega in od drugod, večina pa jih je bila iz Münchna, kjer so imeli za izpolnjevanje svojih obveznosti v zimskih mesecih na voljo kopijo razpela na stranskem oltarju Odrešenikove cerkve (*Salvatorkirche*). Kopija je bila po prizadevanjih Philippa Holzhauserja leta 1642 skupaj s sedežem bratovščine zaradi številčnosti njenega članstva prenesena v münchensko jezuitsko cerkev sv. Mihaela.[15]

Že omenjeni pentimenti pri oblikovanju ledvenega prta pri Križanem namigujejo na to, da se slikar ni naslonil na izvirnik, temveč na neki drug vir. To je bil najverjetneje bakrorez izpred leta 1624 Raphaela Sadelerja st. oz. I. (1560/61–1632), člana ene od vodilnih severnoevropskih grafičnih dinastij tega obdobja (sl. 4).[16] Natančna primerjava namreč pokaže, da je Križani na sliki veliko bližji grafiki kakor izvirniku. Nesimetričnost ledvenega prta ni tako poudarjena kot na kipu, gubanje in oblika telesa sta podana bolj realistično in mehkejše, slikar pa je podobno kot grafik opustil tudi nenavadni, vendar zelo značilni motiv las. Po grafiki je slikar verjetno povzel tudi temnejši inkarnat in dvoumni Kristusov pogled: romanski izvirnik ima odprte oči, kar na bakrorezu ni tako jasno razvidno. Slikar se je značilne belo-rdeče polihromacije prta verjetno držal s pomočjo koloriranega bakroreza, ni pa povsem jasno, kašne barve je bila v tem času krona. Ta je bila vsaj izvirno precej pisana, saj so raziskave pokazale, da je bila v osnovi rdeča s številnimi srebrnimi, zlatimi in modrimi detajli,[17] kar je v tem obdobju mogoče privedlo do prevladujočega rdečega vtisa. Izbira te grafične predloge mogoče kaže tudi na povezavo naročnika z bratovščino, saj je bil naročnik bakroreza grof Johannes (Hanns) Georg Herwart von Hohenburg eden njenih največjih dobrotnikov.[18]

Po slogu bi lahko nastanek slike časovno umestili vse od konca 16. do sredine 17. stoletja, natančneje pa čas nastanka vseeno lahko določimo s pomočjo uporabljenih predlog – posebno omenjene Sadelerjeve podobice –, ki pa ne služijo samo kot *terminus post quem*, temveč kažejo tudi na okolje, v katerem sta se gibala neznani slikar in naročnik. Slikarjev glavni vir je bila slika *Pripadniki avguštinskega reda častijo Marijo*, danes v cerkvi Vseh svetih v Münchnu (*Allerheiligenkirche am Kreuz*, krajše *Kreuzkirche*), delo enega najpomembnejših bavarskih slikarjev začetka 17. stoletja Hansa (Johanna) Rottenhammerja (sl. 5). Rojen je bil v Münchnu okrog leta 1564, po šolanju v rodnem mestu pa je med letoma 1589 in 1606 delal v Rimu in Benetkah. Svoje italijanske izkušnje je leta 1606 prinesel v Nemčijo, kjer je osnoval izjemno uspešno delavnico v Augsburgu in leta 1625 tam tudi umrl. Rottenhammer je bil že za časa življenja zelo cenjen in iskan kot slikar kabinetnih slik na bakru, po vrnitvi v Nemčijo pa predvsem kot slikar oltarnih podob in fresk.[19] Rottenhammerjeva slika v tehniki olja na platnu je med obnovo nekdanje avguštinske cerkve v Münchnu v letih 1618–1621 nastala za enega od stranskih oltarjev.[20] Nekoliko natančneje jo lahko datiramo posredno, in sicer preko predložne risbe

[15] Prvotno je bila bratovščina sicer še avtonomna, leta 1648, ko so po dekretu vse jezuitske cerkve morale ustanoviti bratovščine za srečno smrt, pa je skrb nad njo prevzel red, gl. EICHHOF 1965 (op. 11), str. 72–77.

[16] Adolf SPAMER, *Das kleine Andachtsbild vom 14. bis zum 20. Jahrhundert*, München 1930, str. 179–180, 314, tab. XLIII. Bakrorez je verjetno nastal pred predelavo te kompozicije Raphaela Sadelerja ml. oziroma II. (1584 – po 1627 ali 1632) iz leta 1624, odtisnjene tudi kot del naslovnice v knjigi *Regel, auch bäpstliche Gnad und Ablaß der löblichen deß Heiligen Creutzs umb ein seliges Lebens-Endt Bruderschafft zu Forstenriedt, bey der ChurFürstl. Haupstatt München im Jahr 1620 auffgericht; mit angehengten andächtigen Betrachtungen, Gebetten* /…/, München 1623 (sic!).

[17] TAUBERT, BUCHENRIED 2015 (op. 8), str. 150.

[18] Johannes Georg Herwart von Hohenburg ml. (1588–1657) je bil pravnik in visok funkcionar na Maksimilijanovem dvoru, gl. EICHHOF 1965 (op. 11), str. 67–68.

[19] Za Rottenhammerjevo življenje gl. Heiner BORGGREFE, Hans Rottenhammer (1564? – 1625), *Hans Rottenhammer. Begehrt – vergessen – neu entdeckt* (ur. Heiner Borggrefe), München 2008, str. 11–24 (s starejšo literaturo).

[20] Harry SCHLICHTENMAIER, *Studien zum Werk Hans Rottenhammers des Älteren (1564–1625). Maler und Zeichner. Mit Werkkatalog*, Reutlingen 1988, str. 68, 155 in nasl., 267–268, kat. št. G I 78.

5. Hans Rottenhammer: Pripadniki avguštinskega reda častijo Marijo, Allerheiligenkirche am Kreuz, München

6. Hans Rottenhammer: Pripadniki avguštinskega reda častijo Marijo, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig

(sl. 6), hranjene v Braunschweigu, na katero je lastnik napisal, da je Rottenhammerjevo delo, in dodal datum 10. april 1620 (mogoče tudi 1623).[21] Samostanska cerkev je bila leta 1803 profanirana,[22] slika pa se od leta 1838 dalje omenja v inventarjih kraljeve pinakoteke, od koder je bila kasneje posojena za veliki oltar katoliške cerkve Vseh svetih.[23] Zaradi drugačne oblike oltarja je bil ob tem prvotni polkrožni zaključek slike spremenjen v ravnega. Slikar je Rottenhammerjevo sliko najbrž poznal, še verjetneje pa si je pri kompoziciji pomagal s predložno risbo – izvirnikom ali prerisom. Risba v Braunschweigu je bila, kakor sporoča že omenjeni napis, v lasti münchenskega župana Wilhelma Altershaimerja, v dunajski Albertini pa hranijo tudi natančno sočasno repliko,[24] tako da je morala biti kompozicija priljubljena in dostopna že kmalu po nastanku.[25] Slikar je posebno zvesto povzel skupino

[21] *Deutsche Kunst des Barock. Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig vom 15. Januar bis 16. März 1975* (ur. Bodo Hedergott), Braunschweig 1975, str. 63, kat. št. 103 (inv. št. Z 137), repr. 23; SCHLICHTENMAIER 1988 (op. 20), str. 378–379.

[22] Od leta 1966 je v njej Nemški lovski in ribiški muzej (*Deutsches Jagd- und Fischereimuseum*).

[23] Gisela SCHEFFLER, Abdruck des frühesten Gemäldeverzeichnisses der Pinakothek aus dem Jahre 1838 von Georg von Dillis, v: Peter Böttger, *Die Alte Pinakothek in München. Arhitektur, Ausstattung und museales Programm*, München 1972, str. 488.

[24] SCHLICHTENMAIER 1988 (op. 20), str. 378–379. Za Altersheimerja gl. Werner EBNET, *Sie haben in München gelebt. Biografien aus acht Jahrhunderten*, München 2016, str. 53.

[25] Kot kaže, pa ni bila po takratni navadi prevedena v grafični medij, gl. Rudolf Arthur PELTZER, Hans Rottenhammer,

7. Johann Heiss in delavnica: Vsi svetniki častijo zmagoslavnega Kristusa, bakrorez po izgubljeni sliki Hansa Rottenhammerja za cerkev sv. Križa v Augsburgu

Marije z Detetom med angeli, nekoliko je spremenil le figuro Marije ter angele in pute v ozadju. Na sliki nosi Marija drugačno ruto oz. tančico, ki ji pokriva večino las in se ji ovija okoli ramen, glavo pa ima obdano tudi z zvezdami. Spremenjen je tudi njen spodnji del, saj se plašč na obeh straneh širše razteza, slikar pa je delno razgalil njena stopala. Nekaj manjših razlik je tudi pri dveh parih angelov ob Mariji, predvsem zaradi razlike v formatu pa je moral nekoliko bolj preoblikovati figure v ozadju. Zaradi zgoraj polkrožno zaključene Rottenhammerjeve kompozicije vsi puti niso naslikani v celoti, kar je pri putu na skrajni desni slikar rešil tako, da je manjkajoče noge nadomestil s spodnjim delom puta, ki na risbi drži škofovsko mitro, le zrcalno ga je obrnil in ledveni del prekril s tančico. Isto figuro puta je spet v zrcalni obliki uporabil za desnega puta, ki na sliki drži križ, levi pa je nekoliko predelan puto, ki drži škofovsko palico. Drugi deli kompozicije, kot kaže, za slikarja zaradi drugačne ikonografije niso bili tako uporabni, razen figure sv. Monike (klečeča redovnica v ospredju na desni), ki jo je predelal v sv. Petra mučenca.

Zanimiva je tudi primerjava s še enim Rottenhammerjevim delom, sliko za veliki oltar cerkve sv. Križa v Augsburgu, od katere se je ohranil samo bakrorez, ki je okoli leta 1700 nastal v delavnici memmingenskega in augsburškega slikarja Johanna Heissa (sl. 7).[26] Monumentalno delo je prikazovalo nebeški prizor z Vsemi svetniki, zbranimi okoli zmagoslavnega Kristusa, ki z desno roko podpira križ, nad njim pa lebdita sv. Duh in Bog Oče med skupinama angelov z orodji mučeništva. Grafični posnetek ni dovolj detajliran, da bi lahko prišli do trdnejših sklepov, vendar se posebno skupina štirih angelov na levi strani, ki drži steber, ob katerem je bil Jezus bičan, zdi zelo blizu izgubljeni augsburški sliki. Neznani slikar je sicer nekaj elementov spremenil in skupino obogatil še z dodatnimi angeli, ki nosijo še druga mučilna orodja. Angel, ki sedi na oblaku in podpira steber od spodaj, se ne ujema povsem z bakrorezom, vsaj spodnji del njegovega telesa pa je zelo blizu predložni risbi *Češčenje Jezusovega imena* oz. *Darovanje Nove zaveze* Friedricha Sustrisa za stranski oltar münchenske jezuitske cerkve, danes hranjeni v muzeju Paul Getty v Los Angelesu.[27] Sustris (ok. 1540–1599), sin slikarja Lamberta Sustrisa iz Amsterdama, se je

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 33, 1916, str. 361–363.

[26] Peter KÖNIGFELD, *Der Maler Johann Heiss. Memmingen und Augsburg 1640–1704*, Weissenhorn 2001, str. 342, kat. št. J 13, sl. 208.

[27] Za sliko Češčenje Jezusovega imena gl. Wolfgang BRÜCKNER, Ein tridentinisches Bekenntnisbild. Das Namen-Jesu-Altarblatt der Michaelskirche in München von 1588/89 als Gnadenthron des neuen Bundes, *Kunst – Politik – Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag* (ur. Markus Hörsch, Elisabeth Oy-Marra), Petersberg 2000, str. 77–86; prim. Esther MEIER, Antonio Maria Viani, Die Verehrung des Namens Jesu oder Das Opfer des Neuen Bundes, *Spätgotik und*

8. Slika s forstenriedskim Križanim, Marijo z Detetom in svetniki, detajl leve skupine angelov z Arma Christi

9. Friedrich Sustris: Češčenje Jezusovega imena, detajl, Muzej Paul Getty, Los Angeles

rodil v Benetkah, umetniško kariero pa je začel v Rimu in Firencah. Leta 1568 ga je v Augsburg poklical Hans Fugger, ki ga je kmalu priporočil bavarski vladarski družini. Sustris se je zaradi svojih raznovrstnih umetniških talentov kmalu povzpel do glavnega dvornega umetnika in umetnostnega svetovalca. Temu primerno je vodil enega najpomembnejših umetnostnih projektov tega časa – gradnjo in opremo jezuitske cerkve sv. Mihaela v Münchnu (*Michaelskirche*, 1583–1597). Zaradi obsežnih pooblastil in obsega del je praviloma samo zasnoval predloge za slike, kipe in drugo dekoracijo, izvedli pa so jih nato drugi umetniki in obrtniki.[28] Tako je za stranska oltarja v prečni ladji naredil natančni lavirani risbi, sliki pa je 1588/89 naslikal Antonio Maria Viani (ok. 1555/60 – ok. 1629/35), slikar in arhitekt iz Cremone, ki je delal za bavarskega vojvodo pod Sustrisovim vodstvom od leta 1586 do odhoda na dvor v Mantovi leta 1592.[29] Podobno kot pri Rottenhammerjevi sliki za avguštince je tudi v tem primeru slikar črpal iz risbe, ne iz slike. Ob primerjavi angelov z risbe in slike lahko opazimo, da je Viani nekoliko spremenil položaj leve noge, ki pri Sustrisu tako kot na naši sliki nekoliko zakriva steber (sl. 8, 9, 10).

Na podlagi omenjenih predlog lahko torej nastanek slike dovolj zanesljivo postavimo v čas po letu 1624, težje pa določimo zgornjo časovno mejo. Slogovno podobne slike so nastajale še globoko v 17. stoletje, glede na visoko kakovost in izbrane predloge pa se vseeno zdi verjetnejše, da je slika nastala kmalu po sredini dvajsetih let 17. stoletja. Na začetku naslednjega desetletja je namreč Bavarsko opustošila švedska protestantska vojska, kar je verjetno vplivalo tudi na produkcijo luksuznih predmetov, kot je bila ta slika. V bavarski prestolnici ali njeni bližini moramo verjetno iskati tudi premožnega in izobraženega naročnika. Ta je slikarju najverjetneje določil precej nenavadno in

Renaissance (ur. Katharina Krause), München-Berlin-London-New York 2007 (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, 4), str. 438–439, kat. št. 186.

[28] Susan MAXWELL, *The Court Art of Friedrich Sustris. Patronage in Late Renaissance Bavaria*, Farnham 2011, posebno str. 99–142.

[29] BRÜCKNER 2000 (op. 27), str. 77–86.

10. Antonio Maria Viani: Češčenje Jezusovega imena, detajl, Michaelskirche, München

kompleksno vsebino slike, namenjene zasebni pobožnosti, ki vključuje pomembno münchensko milostno podobo, za okolje in čas katoliške obnove značilno poudarjanje češčenja Marije in precej specifičen izbor treh svetnikov, ki pa jim zaradi skopih podatkov o provenienci slike težko najdemo zanesljivejšo razlago. Neznani slikar se je te relativno težke naloge, saj po mojem vedenju za kaj podobnega ni imel konkretnega zgleda, lotil z naslonom na več predlog. Na izbiro teh je naročnik najverjetneje vplival samo pri izboru Sadelerjevega bakroreza, na katerem je poznoromanski kip že prikladno približan takratnemu okusu – telo je oblikovano občutno bolj realistično, odstranjeni so nenavadni kodri las in široko odprte oči. Glede na spremembe Marijine figure v srednjem pasu ta najbrž ni mišljena kot hoteni citat avguštinske slike, temveč gre verjetneje za uporabo takrat formalno in vsebinsko sprejemljive in slikarju dostopne predloge, ki jo je po potrebi predelal. Zaradi relativno močnega naslona na predloge in velikega števila podobno kakovostnih slikarjev, ki so v tem obdobju delovali na izjemno močnem bavarskem trgu umetnin, utegne sicer identiteta avtorja te izjemne slike ostati neznana, prav izbor identificiranih predlog, ki jih ne moremo neposredno povezati z naročnikom, in kreativnost pri njihovi uporabi pa kažeta na to, da ga moramo najverjetneje iskati v münchenskem ali vsaj v južnobavarskem prostoru.

The Painting with the Miraculous Image of the Forstenried Crucifix from the 2nd Quarter of the 17th Century

Some Notes on the Place, Time and Context of Its Origin

Summary

In 2016 a small painting on copper was sold in an antiquities store in Ljubljana to a private collector as an Italian work from the beginning of the 17th century. However, further examination has not completely confirmed this attribution and dating.

The composition of the narrow painting (c. 42 × 24 cm without the later frame) is divided into three horizontal sections. The top one depicts Christ on the cross held by putti and flanked by angels holding the Arma Christi in the upper corners of the picture. In the centre of the middle section, the Blessed Virgin with the Christ Child is seated on the clouds, accompanied by several angels and putti. The lower section is occupied by three male saints, from left to right: St. Francis of Assisi, St. Lorenz, and St. Peter of Verona, also known as St. Peter Martyr. Behind them, set in a golden-yellowish light, angels play different instruments. Although the form and the iconography of the separate sections are relatively conventional, this cannot be said for the combination of them all in a single picture. The most unusual is the combination of the Blessed Virgin as Queen of Heavens with the depiction of the Crucifix above. Christ on the cross among Arma Christi in a heavenly setting is usually part of the Holy Trinity motif, yet in this depiction the mandatory figure of God the Father and the Holy Ghost in the form of a pigeon are missing. This unusual iconographic approach can be explained with the identification of the figure of Christ on the cross as a specific venerated image. The Crucifix can be identified as a depiction of an important late-Romanesque sculpture revered in Munich-Forstenried. According to legend, the Crucifix originates from the relicts treasure of the counts of Andechs Meranier, and was a popular pilgrim destination from the late Middle Ages to World War I. The popularity of the Forstenried Crucifix led to the establishment of a religious confraternity in 1620, which was moved in 1642 from Forstenried (at the time a village outside Munich) to the Munich Jesuit church of St. Michael (Michaelskirche), due to the predominant Munich membership.

The painter probably relied upon a modern printed depiction of the holy image produced in Munich before 1624 by Raphael Sadeler I. Accordingly, 1624 can be set as *terminus post quem* for the creation of this painting. The Sadeler print is not the only model for the painting: the unknown painter relied heavily on the composition for a side altar painting of the abbey church of the Augustinian hermits in Munich (the abbey was dissolved at the beginning of the 19th century), now in the All Saints church in Munich (Alerheilligenkirche am Kreuz), produced by the important Bavarian painter Hans Rottenhammer c. 1620. Our painter could have known the painting itself, the preparatory drawing (kept in Braunschweig), or one of its copies. The painter used only parts of Rottenhammer's composition, such as the Blessed Virgin with Christ child among angels, and the figure of St. Monica, which he remodelled into the figure of St. Peter of Verona. The group of angels with Arma Christi on the left could be a combination of the same groups on the Rottenhammer's lost painting for the Holy Cross church in Augsburg (Heilig-Kreuz-Kirche), known only from a later print produced by Johann Heiss (c. 1700), and on the drawing by the Dutch artist Friedrich Sustris for a side altar dedicated to the Holy Name of Jesus in the Munich Jesuit church (kept in Los Angeles), executed by the Italian painter Antonio Maria Viani (c. 1588/1589). The identified models suggest not only that the unknown painter was familiar with the modern South German – particularly Munich – artistic production, but that he also had access to less accessible materials such as preparatory drawings.

These connections with Munich artistic and religious traditions suggest that the as yet unknown master and patron should be sought in Munich or at least in the South German regions at the beginning of the 2nd quarter of the 17th century.

Tapiserije v dvorcu Premstätten in njihovi naročniki

Polona Vidmar

Zgodnjenovoveške serije tapiserij v rezidencah štajerskega plemstva še niso bile celovito umetnostnozgodovinsko obravnavane. Dobro raziskani sta le seriji desetih tapiserij grofov Leslie v ptujskem gradu, ki ju je Marjeta Ciglenečki v več prispevkih predstavila, opredelila kot odlična dela bruseljskih tkalnic in umestila v evropski kontekst.[1] Njene razprave je s študijem arhivskih virov dopolnil Igor Weigl, ki je med drugim ugotovil, da so imeli grofje Leslie leta 1692 v lasti 47 tapiserij (6 z Noetovo in 6 z Jakobovo zgodbo, 8 z Odisejevo zgodbo, 13 pastoral, 12 grbovnih tapiserij in zastora za vrata z upodobitvijo grba) in da jih je dal Karel Kajetan grof Leslie sredi 18. stoletja iz graške palače prenesti v ptujski grad.[2] Igor Weigl je iz zapuščinskih inventarjev štajerskega plemstva objavil tudi nekaj popisov zbirk tapiserij in njihove vrednosti ter ocenil, da so bile redkost, »/…/ saj so bile predvsem zaradi visoke cene za večji del plemstva nedosegljivo razkošje«.[3] Weigl je navedel, da je bilo 14 tapiserij s figuralnimi prizori leta 1711 popisanih v graški hiši Janeza Maksimilijana grofa Thurn-Valsassine (1300 goldinarjev),[4] 8 z zlatimi nitmi pretkanih tapiserij pa je bilo leta 1733 v predsobi v prvem nadstropju graške palače Ignaca Marije grofa Attemsa (400 goldinarjev),[5] ki je s tapiserijami

[1] Gl. zlasti Marjeta CIGLENEČKI, Potrdilo o prevzemu in predračun za restavriranje tapiserij s ptujskega gradu v ateljeju J. & C. Lachmayer na Dunaju, *Arhivi in uporabniki. Arhivi in zgodovinopisje* (ur. Miran Kafol, Mija Mravlja, Andrej Nared), Ptuj 2001, str. 7–14; Marjeta CIGLENEČKI, Zapuščina rodbine Leslie na ptujskem gradu, *Zapuščina rodbine Leslie na ptujskem gradu* (ur. Polona Vidmar), Ptuj 2002, str. 57–71; Marjeta CIGLENEČKI, Kataloški opisi, *Zapuščina rodbine Leslie* 2002 (op. 1), str. 113–143; Marjeta CIGLENEČKI, Tapiserije v ptujskem muzeju, *Rodbina Leslie. Iz kraljestva Stuartov v habsburško cesarstvo* (ur. Tatjana Štefanič), Ptuj 2009, str. 124–139; Marjeta CIGLENEČKI, A Set of Verdure Tapestries in Ptuj Castle, *Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavíčka* (ur. Jiří Kroupa, Michaela Šeferisová Loudová, Lubomír Konečný), Brno 2009 (Spisy Masarykovy univerzity v Brně, 382), str. 721–735.

[2] Igor WEIGL, Bakrene posode, turška kadilnica in nizozemski špalirji. Fidejkomisne premičnine grofov Leslie med 17. in 19. stoletjem, *Arhivi in uporabniki* 2001 (op. 1), str. 15–22; Igor WEIGL, V kaftanu k cesarju, s hajduki po Gradcu in s knjižnico na Ptuju. Grofje Leslieji ter njihova mestna in podeželska bivališča v 17. in 18. stoletju, *Zapuščina rodbine Leslie* 2002 (op. 1), str. 45–55.

[3] WEIGL 2001 (op. 2), str. 18. Tapiserije v zapuščinskih inventarjih kranjskega plemstva je obravnavala Hanka ŠTULAR, *Tapiserija v Sloveniji*, Ljubljana 1982, str. 18–19.

[4] WEIGL 2001 (op. 2), str. 18.

[5] WEIGL 2001 (op. 2), str. 18. Popisane so bile v *Gängl* kot *Niederländischen Spaliere, mit Gold eingetragen, welche aus 4 großen Blättern, 2 Pfeilern und 2 kleinen Eckblättern bestehen, auf 400 f geschätzt*; gl. Elisabeth SCHMÖLZER, *Archivalische Vorarbeiten zur Österreichischen Kunsttopographie. Graz I. Adels- und Freihäuser*, Graz 1993², str. 304. Franc Dizma, najstarejši sin Ignaca Marije grofa Attemsa, ki je podedoval graško palačo, je pred letom 1750 tapiserije za 600 goldinarjev odkupil od »univerzalnega dediča« (kar najbrž pomeni, da jih je iz fidejkomisne odkupil v alodialno posest) in jih prestavil iz predsobe v vogalno sobo, v kateri so tri večje tapiserije opeli okrog vogalov in celoto popisali kot *Niederländer Spalier, mit Gold eingetragen, welche aus 1 großen Blatt, 3 Pfeilern und*

opel tudi spalnico ob slavnostni dvorani gradu v Slovenski Bistrici (100 goldinarjev).[6] Te bi bile lahko identične s petimi tapiserijami, ki so bile po drugi svetovni vojni iz slovenjebistriškega gradu prepeljane v Narodni muzej. Podrobno jih je obravnavala Marjeta Ciglenečki in menila, da so bile stkane v eni od manj zahtevnih manufaktur na Flamskem, sorodne izdelke pa so tkali tudi v Aubussonu in Felletinu v Franciji.[7] Za območje sedanje avstrijske Štajerske je najrelevantnejši prispevek Walterja Brunnerja o zbirki tapiserij, s katero je Marija Rajmund grof Saurau med letoma 1770 in 1780 opremil tedaj prenovljeni dvorec Premstätten.[8] Do leta 1904 je bilo v Premstättnu 19 tapiserij in 3 fragmenti, ki so bili okrog leta 1700 stkani v različnih južnonizozemskih manufakturah.[9] Pričujoči prispevek se navezuje na Brunnerjeve ugotovitve, vendar poglablja vedenje o kartonistih, tkalcih ter času in okoliščinah nastanka nekaterih premstättenskih tapiserij ter poskuša na podlagi študija zapuščinskih inventarjev prednikov Marije Rajmunda grofa Sauraua identificirati njihove naročnike.

Štiri serije tapiserij v Premstättnu

Marija Rajmund grof Saurau (1739–1796) je začel prenavljati dvorec Premstätten v razkošno podeželsko rezidenco že leta 1771, čeprav naj bi ga bil po mnenju Walterja Brunnerja podedoval po svojem bratrancu, salzburškem stolnem kanoniku Jožefu Gotfridu grofu Saurauu šele leta 1775.[10] Stene gosposkih sob prvega in drugega nadstropja je dal poslikati z eksotičnimi krajinami v ornamentalnih okvirjih,[11] jih opeti s poslikanimi tapetami, na katerih so bile prav tako upodobljene eksotične krajine,[12] in s tapiserijami. Tapiserije so ostale v dvorcu do leta 1904, ko ga je Leopold Peter grof Goess-Saurau prodal, vendar je dal tapiserije sneti in prepeljati v dvorec Ebenthal pri

3 Eckstücken bestehen, zusammen 400 f. Diese hat der Erblasser vom Universalerben um 600 f gekauft; gl. SCHMÖLZER 1993 (op. 5), str. 306–307. Naslednji lastnik palače, Ignac Marija II. grof Attems, je tapiserije pred letom 1762 razporedil v tri paradne sobe in jedilnico v prvem nadstropju; gl. SCHMÖLZER 1993 (op. 5), str. 308–309. Sedanje nahajališče Attemsovih graških tapiserij mi ni znano.

6 WEIGL 2001 (op. 2), str. 18.

7 Marjeta CIGLENEČKI, Tapiserije iz Bistriškega gradu, *Zbornik občine Slovenska Bistrica*, 3 (ur. Ferdinand Šerbelj, Stane Gradišnik), Slovenska Bistrica 2009, str. 115–126 (s starejšo literaturo).

8 Walter BRUNNER, Ritterturm und Adelsschloß. Von den Anfängen bis 1931, v: Walter Brunner, Conrad Heberling, *Schloß Premstätten. Rittertum, Adelsschloß, Ordenshaus, High-Tech-Center*, Unterpremstätten 1989, str. 21–407, za tapiserije gl. zlasti str. 259–283.

9 BRUNNER 1989 (op. 8), str. 259–283.

10 BRUNNER 1989 (op. 8), str. 248–249. Do prenosa lastništva dvorca Premstätten z Jožefa Gotfrida grofa Sauraua na njegovega bratranca Marijo Rajmunda grofa Sauraua je moralo priti že pred letom 1775, saj v zapuščinskem inventarju Jožefa Gotfrida grofa Sauraua dvorec Premstätten ni več omenjen; gl. Steiermärkisches Landesarchiv Graz (StLA), A. Saurau, Familie, K. 18, H. 210; StLA, A. Saurau, Familie, K. 18, H. 211.

11 Delno ohranjene poslikave je BRUNNER 1989 (op. 8), str. 279, datiral v leta 1775–1780, vendar bi jih verjetno smeli povezati z dokumentiranim delom slikarja Casparja Davida Fibicha v Premstättnu v letih 1772 in 1773; prim. BRUNNER 1989 (op. 8), str. 285. Dokumentirano je tudi izplačilo Marije Rajmunda grofa Sauraua slikarju Fibichu za graško palačo grofov Saurau na Sporgasse 25 leta 1778; gl. Wiltraud RESCH, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des I. Bezirkes. Altstadt*, Wien 1997 (Österreichische Kunsttopographie, 53), str. 615.

12 Poslikane tapete, s katerimi je bilo opetih 7 sob in so bile leta 1928 prodane na dražbi v Berlinu, bi bile lahko enako kot stenske poslikave delo Casparja Davida Fibicha; gl. Trude ALDRIAN, *Bemalte Wandbespannungen des XVIII. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Dekorationskunst des Rokoko*, Graz 1952, str. 27, 58; BRUNNER 1989 (op. 8), str. 279, 285–293.

1. Azija, tapiserija iz serije Štirje kontinenti in sile, ki obvladujejo svet, po kartonih Lodewijka van Schoora in Pietra Spierinckxa, 1688, dvorec Premstätten, fotografija iz leta 1904

2. Amerika, tapiserija iz serije Štirje kontinenti in sile, ki obvladujejo svet, po kartonih Lodewijka van Schoora in Pietra Spierinckxa, 1688, dvorec Premstätten, fotografija iz leta 1904

Celovcu.[13] V letih 1912 in 1923 so bile prodane na londonskih dražbah.[14] Ker njihovo sedanje nahajališče ni znano, je zbirko mogoče preučevati le na podlagi fotografij, ki jih je leta 1904 v dvorcu Premstätten posnel graški fotograf Leopold Bude.[15] Ekspertizo o premstättenskih tapiserijah je prispevala Rotraud Bauer iz Umetnostnozgodovinskega muzeja na Dunaju.[16] Bauerjeva je premstättenske tapiserije razvrstila v štiri serije, ki naj bi bile stkane okrog leta 1688 in v začetku 18. stoletja v bruseljskih in antwerpenskih ateljejih.[17]

Prva serija, ki jo je Bauerjeva imenovala Štirje kontinenti in druge upodobitve in je obsegala upodobitve *Azije* (sl. 1), *Amerike* (sl. 2), *Victorie* (sl. 3), *Abundantie* in domnevno *Kitajske*, je bila po njenem mnenju stkana okrog leta 1688 v Bruslju ali Antwerpnu po kartonih Lodewijka van Schoora

[13] BRUNNER 1989 (op. 8), str. 259–260.

[14] BRUNNER 1989 (op. 8), 260–261.

[15] Budejevi negativi na steklu se verjetno nahajajo v fondu Multimediale Sammlungen graškega muzeja Museum für Geschichte, ki je del Univerzalnega muzeja Joanneum. V času priprave pričujočega prispevka Budejevih originalov ni bilo mogoče najti, zato so bile upoštevane le reprodukcije, ki jih je objavil Walter Brunner; gl. BRUNNER 1989 (op. 8), str. 264–284. Za podatke o negativih na steklu se iskreno zahvaljujem mag. Heimu Hofgartnerju.

[16] BRUNNER 1989 (op. 8), str. 546, op. 352.

[17] BRUNNER 1989 (op. 8), str. 261.

(ok. 1650–1702),[18] ki je naslikal figure, in Pietra Spirienckxa (1635–1711),[19] ki je naslikal krajine.[20] Velike figure s številnimi atributi so postavljene v zračne krajine, ob robovih se pojavlja arhitektura z značilnimi elementi, kot sta pagoda in obelisk pri *Aziji*. Vse ohranjene premstättenske tapiserije te serije so imele enako borduro s prevladujočimi cvetličnimi motivi, ki so v spodnjih vogalih rasli iz vaz, okrašenih z maskaroni, med cvetovi pa so bili upodobljeni ptiči in psi. Na sredini zgornjega in spodnjega dela bordure so bili plastično oblikovani polžasti rogovi obilja. Iz fotografij je razvidno, da so bili osrednji prizori po širini obrezani, da so jih prilagodili meram prostora v Premstättnu. To je na primer opazno pri obrezanih figurah in drevesih ter pri na pol prerezanih psih na borduri upodobitve *Amerike* ter na obrezani figuri dostojanstvenika ob levem robu upodobitve *Azije*.

3. Victoria, tapiserija iz serije Štirje kontinenti in sile, ki obvladujejo svet, po kartonih Lodewijka van Schoora in Pietra Spierinckxa, 1688, dvorec Premstätten, fotografija iz leta 1904

Serijo, ki je v literaturi večinoma imenovana Štirje kontinenti in sile, ki obvladujejo svet,[21] so v poznem 17. in zgodnjem 18. stoletju tkali v številnih južnonizozemskih ateljejih, za datacijo premstättenske pa je bistven napis *FORTUNA 1688* na premcu ladje na upodobitvi *Amerike*. Leta 1967 je Adolph S. Cavallo sestavil seznam vseh njemu znanih ohranjenih tapiserij iz te serije po Schoorovih in Spirienckxovih kartonih in med drugim navedel tudi največjo težavo pri opredeljevanju posameznih serij: da večina tapiserij še ni bila reproducirana.[22] Po mnenju Ingrid De Meûter je sodila med najuspešnejše

[18] O kartonistu Lodewijku van Schooru gl. Dora HEINZ, *Europäische Tapisseriekunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Geschichte ihrer Produktionsstätten und ihrer künstlerischen Zielsetzungen*, Wien-Köln-Weimar 1995, passim; Koenraad BROSENS, *A Contextual Study of Brussels Tapestry 1670–1770. The Dye Works and Tapestry Workshop of Urbanus Leyniers (1674–1747)*, Brussel 2004, str. 91–96; Koenraad BROSENS, Flemish Production 1660–1715, *Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor* (ur. Thomas P. Campbell), New York-New Haven-London 2008, str. 445.

[19] O kartonistu Pietru Spierinckxu gl. HEINZ 1995 (op. 18), passim; Ingrid DE MEÛTER, Le peintre anversois Pieter Spierinckx (1635–1711), créateur des cartons de tapisseries, *Flemish Tapestries in European and American Collections. Studies in Honour of Guy Delmarcel* (ur. Koenraad Brosens), Turnhout 2003, str. 133–152; BROSENS 2004 (op. 18), str. 96–100; Ingrid DE MEÛTER, *Vlaamse wandtapijten. Productie et handel. De Oudenaardse familie Van Verren (1680–1740)*, Gent 2016, str. 208–220.

[20] BRUNNER 1989 (op. 8), str. 263–268.

[21] Gl. npr. DE MEÛTER 2016 (op. 19), str. 305.

[22] Adolph S. CAVALLO, *Tapestries of Europe and of Colonial Peru in the Museum of Fine Arts, Boston*, 1, Boston 1967, str. 156–157.

serije, ki jih je vsaj od leta 1699 prodajalo podjetje Nicolaasa Naulaertsa v Antwerpnu.[23] Tega leta je Naulaerts zabeležil, da ima v lasti »nove« kartone za Štiri kontinente, *Fortitudo*, *Fidelitas*, *Abundantio*, *Sapientio*, *Magnificentio* in *Monarchio*, omenja pa še *Victorio* in *Justitio*.[24] Serija dvanajstih tapiserij, stkanih okrog leta 1690 v ateljeju Alberta Auwercxa v Bruslju, je ohranjena v Umetnostnozgodovinskem muzeju na Dunaju (namesto *Victorie* in *Justitie* sta upodobljena *Mandatum* in *Simplicitas*).[25] Naulaerts je dal od leta 1699 serijo tkati vsaj v ateljejih Johannesa van Reghelbruggeja in Jana van der Gotna v Antwerpnu ter Jacoba van der Borchta, Alberta Auwercxa in Judocusa de Vosa v Bruslju; zaradi razlik v kakovosti izdelave, vtkane svile ter zlatih in srebrnih niti so te serije dosegale različne cene.[26] Serija odlične bruseljske kvalitete (*super fyn brussels werck*) iz ateljeja van der Borcht je bila leta 1699 ovrednotena na 22 goldinarjev na (kvadratni) komolec;[27] verjetno v bruseljskem ateljeju Alberta Auwercxa stkana in z zlatimi in srebrnimi nitmi opremljena serija je istega leta veljala 20 goldinarjev na komolec.[28] Za leto 1700 so navedene tri serije v denarni enoti écu: prva, brez zlata in srebra, vendar zelo kakovostno stkana, je veljala 8 ¼ écuja za komolec, druga, stkana v Bruslju, je veljala prav toliko, tretja, stkana v Antwerpnu, pa 5 ¾ écuja na komolec.[29] Po mnenju Ingrid De Meûter so bile nekatere od ohranjenih serij Štirih kontinentov in sil, ki obvladujejo svet stkane v Oudenaardu ali Antwerpnu, pri čemer poleg serije iz Premstättna navaja še seriji v Pretorii in Lizboni.[30] Podobnega mnenja je bila Elisabeth Kalf, ki sicer premstättenske serije ni poznala, druge znane serije pa je razdelila v dve skupini po slogu in kakovosti.[31] Med kakovostnejše, ki naj bi bile stkane po »originalnih« kartonih v bruseljskih ateljejih Alberta Auwercxa in Judocusa de Vosa, je uvrstila serijo na Dunaju, serijo kneza Salm Salma v Anholtu in serijo v nekdanji zbirki Thyssen (k tem je treba prišteti še kakovostno serijo Judocusa de Vosa, ki je zdaj v bruseljski palači Egmont),[32] za manj kakovostne serije v Lizboni, Parizu, Leeuwardnu in Pretorii pa je menila, da so bile stkane po drugi verziji kartonov; serije v Lizboni, Parizu in Leeuwardnu je po njenem mnenju stkal Alexander Baert, pri pretorijski pa se je pogojno opredelila za Alberta Auwercxa.[33] Alexander Baert je do leta 1696 tkal v Oudenaardu, kjer naj bi bila nastala z letnico 1690 datirana, vendar nesignirana lizbonska serija, nato pa se je preselil v Amsterdam, kjer je stkal z letnico 1718 datirano leeuwardensko in signirano pariško serijo.[34]

[23] DE MEÛTER 2016 (op. 19), str. 307. Podjetje Nicolaasa Naelaertsa je tapiserije s posredovanjem dunajskih trgovcev prodajalo tudi srednjeevropskemu plemstvu; gl. Lubomír SLAVÍČEK, »Tapetzerei ist nichts anderst als wie ein Gemahl«. Marcus Forchondt und die Tapisserien für das Prager Palais Thun, *Opuscula historiae artium*, 52, 2008, str. 57, 63, 83.

[24] Jean DENUCÉ, *Antwerp Art-Tapestry and Trade*, Antwerp 1936 (Historical Sources for the Study of Flemish Art, 4), str. 124, 128, 206.

[25] DE MEÛTER 2016 (op. 19), str. 306–308.

[26] DE MEÛTER 2016 (op. 19), str. 308–309.

[27] DENUCÉ 1936 (op. 24), str. 124.

[28] DENUCÉ 1936 (op. 24), str. 137.

[29] DENUCÉ 1936 (op. 24), str. 156–158.

[30] DE MEÛTER 2016 (op. 19), str. 311–313.

[31] Elisabeth J. KALF, Vier deelen van de weereldt als andesints, *Artes textiles. Bijdragen tot de geschiedenis van de tapijt-, borduur- en textielkunst*, 10, 1981, str. 235–247.

[32] DE MEÛTER 2016 (op. 19), str. 309–312. Ta serija je bila leta 1964 ponujena na trgu umetnin v Londonu; gl. *The Connoisseur*, 156/628, June 1964, oglas na str. XVIII–XIX.

[33] KALF 1981 (op. 31), str. 235–236.

[34] KALF 1981 (op. 31), str. 239–241.

4. Amerika, tapiserija iz serije Štirje kontinenti in sile, ki obvladujejo svet, po kartonih Lodewijka van Schoora in Pietra Spierinckxa, 1690, Museu Nacional de Arte Antiga, Lizbona

5. Amerika, tapiserija iz serije Štirje kontinenti in sile, ki obvladujejo svet, po kartonih Lodewijka van Schoora in Pietra Spierinckxa stkal Judocus de Vos, palača Egmont, Bruselj

Glede na navedene ugotovitve lahko v primerjavi z drugimi reproduciranimi tapiserijami ugotovimo, da je bila premstättenska serija v osrednjih prizorih in bordurah najsorodnejša seriji, ki je ohranjena v Lizboni, in drugim navedenim serijam, ki niso bile stkane v bruseljskih manufakturah. Posebej očitno je to na upodobitvah *Amerike*, ki so bile doslej največkrat reproducirane. Samo na upodobitvah *Amerike* v Premstättnu, Lizboni (sl. 4), Pretorii in Leeuwardnu je namreč fregata z napisom *FORTUNA* in letnico upodobljena na levi strani ozadja, medtem ko se na bruseljskih izdelkih[35] pojavlja v drugačni obliki in brez napisa v ozadju na desni (sl. 5). Tudi premstättenska

[35] Gl. KALF 1981 (op. 31), str. 246; DE MEÛTER 2016 (op. 19), str. 312. Enako velja tudi za upodobitev *Amerike*, ki naj bi bila po Marillierjevem mnenju stkana v Londonu; gl. Henry Currie MARILLIER, *English Tapestries of the Eighteenth Century. A Handbook to the Post-Mortlake Productions of English Weavers*, London 1930, str. 36–37, sl. 14a.

6. Azija, tapiserija iz serije Štirje kontinenti in sile, ki obvladujejo svet, po kartonih Lodewijka van Schoora in Pietra Spierinckxa, 1690, Museu Nacional de Arte Antiga, Lizbona

7. Victoria, tapiserija iz serije Štirje kontinenti in sile, ki obvladujejo svet, po kartonih Lodewijka van Schoora in Pietra Spierinckxa, 1690, Museu Nacional de Arte Antiga, Lizbona

upodobitev *Azije* se razlikuje od reproduciranih bruseljskih izdelkov, ki so sicer tudi med seboj v detajlih različni, vendar je na njih na levi upodobljena miza s tihožitjem s turbani, zraven pa stoji ženska, ki z žezlom kaže nanj.[36] Po enakem kartonu kot premstättenska *Azija* je bila stkana tapiserija s slogovno mlajšo borduro, ki jo je Heinrich Göbel videl na münchenskem trgu umetnin, jo identificiral kot *Evropo in Azijo*, z vprašajem pripisal bruseljski manufakturi Fransa Peemansa in datiral v leta okoli 1720.[37] Tudi upodobitev *Azije* v Lizboni (sl. 6) se v detajlih ujema s premstättensko, le da ji manjkata levi pas z orientalskim dostojanstvenikom in pagodo ter vrhnji pas z vejo in zastorom, kar pa je lahko posledica kasnejših predelav.

Tretja tapiserija iz serije, ki jo je fotografiral Bude, prikazuje *Victorio*. Od znanih in reproduciranih tapiserij po enakem kartonu jo lahko primerjamo s tapiserijo, ki je zdaj v Museum of Fine Arts v Bostonu; ta je na levi precej širša, ima drugačno borduro, nekoliko pa se razlikuje tudi v detajlih.[38] Nesignirano bostonsko *Victorio* je Adolph S. Cavallo na podlagi bordure pripisal bruseljskemu tkalcu Josseju (Judocusu) de Vosu in jo datiral v pozno 17. oziroma zgodnje 18. stoletje.[39] Druga verzija *Victorie*, manj fino tkana in v detajlih sorodnejša premstättenski, je ohranjena v Lizboni (sl. 7), le da je identificirana kot *Avstralija*.[40] Kolikor lahko sodimo po fotografijah, je tudi

[36] Gl. Hermann SCHMITZ, *Bildteppiche. Geschichte der Gobelinwirkerei*, Berlin 1922, str. 254–255; DE MEÛTER 2016 (op. 19), str. 311. V okrnjeni obliki, brez mize in tihožitja, tudi primerek iz zbirke Daria Boccare; gl. Dario BOCCARA, *Les belles heures de la tapisserie*, Milan 1971, str. 151.

[37] Heinrich GÖBEL, *Wandteppiche. 1: Die Niederlande*, 2, Leipzig 1923, sl. 545.

[38] CAVALLO 1967 (op. 22), 2, sl. 49.

[39] CAVALLO 1967 (op. 22), 1, str. 154.

[40] Maria José de MENDONÇA, *Inventário de tapeçarias existentes em museus e palácios nacionais*, Lisboa 1983, str. 42–43.

8. Abundantia, tapiserija iz serije Štirje kontinenti in sile, ki obvladujejo svet, po kartonih Lodewijka van Schoora in Pietra Spierinckxa, 1690, Museu Nacional de Arte Antiga, Lizbona

bordura lizbonske *Victorie* skoraj enaka premstättenski, le da manjkajo na njej nekateri detajli, kot je polžasto oblikovani rog obilja na zgornjem in spodnjem robu.

Upodobitev *Abundantie* iz dvorca Premstätten še ni bila reproducirana, vendar smemo domnevati, da je bila prav tako zaznamovana z dragocenim posodjem, nakitom, denarjem in izobiljem poljedelskih pridelkov in sorodno tkana kot tapiserija *Abundantie* v Lizboni (sl. 8).

Tapiserija, na kateri orientalski dostojanstvenik sprejema evropskega prišleca, naj bi po mnenju Rotraud Bauer prikazovala *Kitajsko*, kar je utemeljila z dejstvom, da se v računih in seznamih serije pojavlja tudi upodobitev *Kitajske*.[41] Upodobitev *Kitajske* iz serije Štirih kontinentov in sil, ki obvladujejo svet je leta 1710 kupil baron von Goertz v Brabantu. Visela je v sprejemnici soproge kneza Wilhelma v Kasslu, vendar je bila s širino 21 1/8 komolca približno enako široka kot upodobitev *Abundantie* in *Prudentie* ter precej ožja od upodobitev *Evrope* (8 komolcev), *Amerike* in *Afrike* (6 ¼ komolca) ter *Azije* (4 ¼ komolca),[42] kar se ne ujema s širino domnevne premstättenske *Kitajske*. Druga znana tapiserija z upodobitvijo *Kitajske* je po navedbah Elisabeth Kalf ohranjena v Lizboni,[43] vendar je v katalogu tapiserij, ki jih hrani lizbonski Museu Nacional de Arte Antiga, kljub upodobitvi pagode opredeljena kot zgodba iz Ovidijevih Metamorfoz.[44] Natančnejši pregled premstättenske *Kitajske* pokaže, da je spadala v drugo serijo tapiserij z Jazonovo zgodbo, ki bo obravnavana v nadaljevanju.

Podobno kot primerjava osrednjih prizorov kaže tudi primerjava bordur prve premstättenske serije z drugimi reproduciranimi tapiserijami po Schoorovih in Spierinckxovih kartonih, da ji je najsorodnejša serija v Lizboni, ki je premstättenski najbližja tudi po času nastanka (1688 in 1690). Posebej značilen in v primerjavi z drugimi cvetličnimi bordurami prepoznaven detajl so plastično oblikovani polžasti rogovi obilja na sredini zgornje in spodnje bordure, iz katerih rastejo šopki. Od nadaljnjih raziskav ohranjenih tapiserij v Lizboni, ki jih je Elisabeth Kalf pripisala Alexandru Baertu, Ingrid De Meûter pa eni od antwerpenskih ali oudenaardskih manufaktur,[45] si lahko obetamo natančnejšo opredelitev tkalnice, v kateri je leta 1688 nastala prva serija premstättenskih tapiserij.

41 BRUNNER 1989 (op. 8), str. 268.

42 Heinrich GÖBEL, *Wandteppiche. 3: Die germanischen und slawischen Länder*, 2, Leipzig 1934, str. 269.

43 KALF 1981 (op. 31), str. 241.

44 MENDONÇA 1983 (op. 40), str. 38–46, 237.

45 KALF 1981 (op. 31), str. 235–236; DE MEÛTER 2016 (op. 19), str. 313.

9. Jazon uspava zmaja, čuvaja zlatega runa, tapiserija iz serije z Jazonovo zgodbo, dvorec Premstätten, fotografija iz leta 1904

10. Medeja prosi Hekate za čarobne zeli, tapiserija iz serije z Jazonovo zgodbo, dvorec Premstätten, fotografija iz leta 1904

Od druge premstättenske serije z upodobitvijo Jazonove zgodbe, ki naj bi bila stkana okrog leta 1700 v Bruslju, so po mnenju Rotraud Bauer ohranjene Budejeve fotografije treh prizorov: *Jazon uspava zmaja z Medejinim čarobnim napojem, medtem ko Medeja sedi na Heliosovem vozu, ki ga vlečeta rajski ptici* (sl. 9), *Medeja prosi boga Heliosa za voz, da bi pobegnila z Jazonom* (sl. 10) in *Jazon posveti zlato runo Jupitru*, verjetno po vrnitvi v Iolk (sl. 11).[46] Na drugem navedenem prizoru bi smeli prepoznati *Medejo, ki prosi boginjo Hekate za čarobne zeli*,[47] na tretjem pa je verjetno upodobljeno Pozejdonovo in ne Jupitrovo svetišče.[48] Iz seznama tapiserij, ki je bil pripravljen za dražbo v Londonu leta 1923 in je ohranjen v zasebnem arhivu grofov Goess-Saurau, je razvidno, da sta bila v seriji še prizora *Jazon obvlada ogenj bruhajoča bika z bronastimi nogami* in *Jazon zahteva zlato runo od kralja Ajeta* (*Kralj Ajet pozdravi Jazona ob prihodu na Kolhido*).[49] Sprejem Jazona in spremljevalcev v Ajetovi palači je Bude fotografiral in je bil doslej opredeljen kot *Kitajska* (sl. 12). Ni pa ohranjena Budejeva fotografija Jazonovega boja z bikoma, ki

[46] BRUNNER 1989 (op. 8), str. 268–272.

[47] Na vozu, ki ga vlečeta zmaja, je upodobljena Hekate in ne Helios; prim. Barbara MUROVEC, Graphische Darstellungen der Geschichte Jasons im Lichte der Herausgeber- und Sammeltätigkeit Johann Weichard Valvasors, *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Ljubljana 2006, str. 272.

[48] Jazon je ob vrnitvi domov v korintski ožini ladjo Argo posvetil Pozejdonu, medtem ko je kolhidski kralj Ajet runo zlatega ovna, ki ga je dobil od Friksa, posvetil Aresu; gl. Gustav SCHWAB, *Najlepše antične pripovedke*, Ljubljana 1988, str. 158, 200.

[49] BRUNNER 1989 (op. 8), str. 272, gl. tudi reprodukcijo na str. 262.

11. Kralj Ajet pozdravi Jazona ob prihodu na Kolhido, tapiserija iz serije z Jazonovo zgodbo, dvorec Premstätten, fotografija iz leta 1904

12. Jazon posveti zlato runo Jupitru (?), tapiserija iz serije z Jazonovo zgodbo, dvorec Premstätten, fotografija iz leta 1904

je v seznamu opredeljen kot razkošnejši (*prachtvoller*).[50] S štirih Budejevih fotografij razberemo, da je šlo za serijo tapiserij z velikimi figurami, postavljenimi v krajine, ki so v ospredju zaznamovane z rastlinami z velikimi listi, kakršne se sicer pogosteje pojavljajo na verdurah. Kartonist je veliko pozornosti namenil detajlom dragocenih oblačil, oklepov, Ajetove palače in ladje Argo. Na borduah so prevladovali cvetlični motivi, prepoznavna elementa pa sta bila plastično oblikovana ovnova rogova na sredini spodnje bordure in na šabraki stoječa vaza na sredini zgornje bordure. Kolikor je mogoče soditi po fotografijah, je bila druga premstättenska serija tapiserij vsaj tako fino tkana in kakovostna kakor prva.

Serije tapiserij z Jazonovo zgodbo, stkane po istih kartonih, v dostopni literaturi o tapiserijah ni bilo mogoče najti. Zgodba o Jazonu v likovni umetnosti ni bila pogosto upodobljena,[51] v redkih upodobitvah zgodbe v gradovih pa naj bi bila vedno prepoznavna povezava s konkretnim zgodovinskim dogodkom ali osebnostjo.[52] Ta ugotovitev velja bolj za naročila stenskih in stropnih poslikav kakor za tapiserije, pri katerih so kupci pogosto kupovali serije, ki so bile na tržišču na voljo, ne

[50] BRUNNER 1989 (op. 8), str. 262.

[51] James HALL, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Boulder 2008, str. 172.

[52] MUROVEC 2006 (op. 47), str. 271. Naročilo prizorov z Jazonovo zgodbo je bilo lahko povezano z željo po pridobitvi najvišjega cesarskega odlikovanja, reda zlatega runa, kar velja za Valterja grofa Leslieja, za katerega je Fabián Šebestián Václav Harovník naslikal Jazonovo zgodbo v gradu Nové Mêsto nad Metují na Češkem. Poslikava je nastala v letih okoli 1657–1660, Valter grof Leslie pa je red zlatega runa prejel šele leta 1666. O Harovníkovi poslikavi in Lesliejevem odlikovanju z redom zlatega runa gl. Radka NOKKALA MILTOVÁ, Ex bello pax. Oslava Waltera Leslieho v malbáh na zámku v Novém Mêstê nad Metují, *Opuscula historiae artium*, 64/1, 2015, str. 32–49.

glede na upodobljeno tematiko. Tako je mogoče, da je na Štajersko prišla serija sedmih tapiserij z Jazonovo zgodbo, omenjena v dnevniku podjetnika in tkalca Michiela Wautersa in njegovih naslednikov Jeremiasa Cockxa in Cornelisa de Waela, ki ga je objavil Jean Denucé.[53] V njem je pod datumom 29. december 1685 navedeno, da leži v pakirnici antwerpenskega panta sedem tapiserij z zgodbo Jazona in Medeje s širokimi bordurami, visokih 6 komolcev in širokih od 4 do 9 komolcev ter vrednih 220,10 £ (funtov) oziroma 1323 f. (goldinarjev).[54] Da bi dosegli čim večji dobiček, so to serijo skupaj s sedmimi tapiserijami na temo otroških iger 21. aprila 1687 poslali Françoisu Muytincqsu na Dunaj,[55] kjer bi jo lahko kupil tudi kateri od štajerskih plemičev. Če je šlo v Premstättnu res za omenjeno serijo, kar glede na navedeno višino 6 komolcev (ca. 417 cm, medtem ko so premstättenske leta 1923 merile ca. 333 cm)[56] ni nujno, je bila verjetno stkana v ateljeju antwerpenskega tkalca Michiela Wautersa in njegovih naslednikov, saj so tapiserija z Jazonovo zgodbo z velikimi figurami ter pet tapiserij in dva kartona za Jazonovo zgodbo z majhnimi figurami omenjeni v inventarju po njegovi smrti leta 1679,[57] ali pa v ateljeju njegovega brata Filipa Wautersa, kakor je domnevala Marthe Crick-Kuntziger, čeprav ni poznala nobene ohranjene tapiserije iz teh serij.[58] Kartoni bi bili lahko delo slikarja Daniela Janssensa (1636–1682), ki je v poročilu, zapisanem v Mechelnu leta 1679, navedel, da je za pokojnega Michiela Wautersa med drugim naslikal bordure za serijo o Jazonu in Medeji za tri goldinarje ter 5 novih kartonov za Jazona za 15 goldinarjev.[59] Vendar bi bili lahko Janssenovi tudi kartoni za Jazonovo serijo z majhnimi figurami, omenjeno v Wautersovem dnevniku. Natančnejše ugotovitve o premstättenski seriji z Jazonovo zgodbo si lahko obetamo le, če bo objavljena kakšna ohranjena serija, stkana po istih kartonih, ki bi se morebiti lahko nahajala v kateri od angleških zbirk, saj je Michiel Wauters številne tapiserije izvozil na angleški trg.[60]

[53] DENUCÉ 1936 (op. 24), str. 86–111, št. 29.

[54] *29 December 1685. Tapyten, de rekening van comp^e, liggende int packhuys in de Pant, aen imploy van tapyten £ 220.10.- voor 7 stucken sayen locht, van Jason en Medea, in 6 diep met den breeden boort van Sansom rontsom, meten 6 ¼, 5, 6 ¾, 6, 5, 4, 9, tour 42 e. a 6 diep, compt 252 e. ten pryse van f. 5. 5. f. 1323 = £ 220.10*; citirano po: DENUCÉ 1936 (op. 24), str. 101. Po vrednosti 5,5 goldinarja na komolec lahko sklepamo, da serija ni bila najkakovostnejša.

[55] *21 April 1687. Tapyten, de rekening van comp^e, in handen Francois Muytincqs tot Weenen, aen de onderstaende £ 392.4.4. voor 2 caemers tapyten bestaende in 14 stucken hem tegesonden over Franckfort geconsignert aen Joan Leonardt Bayn, in een pacq gemerckt C. W., n^r 4, per vourman Theunis Koln om ten beste profyte te benificeren, ende syn als volcht : / Aen tapyten in comp^e, liggende in de Pant, te weten : 7 stucken van Jason en Medea, met den boordt dier toe van outs heeft gedient, in saye locht, meten 9, 6 ¾, 6 ¼, 6, 5, 5, 4, tour 42 e. à 6 diep compt 252 e. a f. 5. 5 st. … f. 1323. / Aen imploy van tapyten voor 7 stucken Kinderspel in saye locht, met den boordt van Boel rontsom in eene bruyne gront, meten : 8, 7, 6, 5, 5, 4, 4 ½, tour 39 ¼ à 5 diep, compt 196 ¼ à f. 5.5 f. 1323*; citirano po: DENUCÉ 1936 (op. 24), str. 105.

[56] Po drugi strani pa bi v dnevniku navedene širine tapiserij 9 komolcev (ca. 625 cm), 6 ¾ komolca (ca. 469 cm), 6 ¼ komolca (ca. 434 cm), 6 komolcev (ca. 417 cm), dve tapiseriji po 5 komolcev (ca. 243 cm) in 4 komolce (ca. 278 cm) lahko približno uskladili z ohranjenimi petimi premstättenskimi tapiserijami, ki naj bi leta 1923 v širino merile 550, 452, 321, 315 in 275 cm. Gl. BRUNNER 1989 (op. 8), str. 262.

[57] *11 – Une tenture de Jason et Médée »en petit«, en 5 pièces, un carton de Jason et Médée »en grand« et un carton de Jason et Médée »en petit«*; citirano po: Marthe CRICK-KUNTZIGER, Contribution à l'histoire de la tapisserie anversoise. Les marques et les tentures de Wauters, *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 5, 1935, str. 37. V inventarju po smrti Michiela Wautersa je zavedenih več kot 200 tapiserij, ki so tvorile več kot 26 serij, in številni kartoni; gl. DE MEÛTER 2016 (op. 19), str. 22.

[58] CRICK-KUNTZIGER 1935 (op. 57), str. 42.

[59] *In Mechelen 1679 /…/ Den boort gelenght aen de stucken van Jason en Medea gl. 3 /…/ 5 nieuwe rollen aen den Jason gl. 15*; citirano po: DENUCÉ 1936 (op. 24), str. 112. O Janssensu in njegovem poročilu gl. tudi DE MEÛTER 2016 (op. 19), str. 356.

[60] George Wingfield DIGBY, Tapestries by the Wauters Family of Antwerp for English Market, *Het herfsttij van de Vlaamse tapijtkunst*, Brussel 1959, str. 227–244; gl. tudi BROSENS 2008 (op. 18), str. 446.

13. Jupiter se zabava z nimfami in Tejrezijeva prerokba (?), tapiserija iz serije o Narcisu in Eho, po kartonih Lodewijka van Schoora in Pietra Spierinckxa stkal Jacob van der Goten, 1722, Patrimonio Nacional, Madrid

14. Narcis se norčuje iz nimf (?), tapiserija iz serije o Narcisu in Eho, po kartonih Lodewijka van Schoora in Pietra Spierinckxa stkal Jacob van der Goten, 1722, Patrimonio Nacional, Madrid

15. Narcis zbeži pred Eho (?), tapiserija iz serije o Narcisu in Eho, po kartonih Lodewijka van Schoora in Pietra Spierinckxa stkal Jacob van der Goten, 1722, Patrimonio Nacional, Madrid

Tretjo serijo, krajine z majhnimi figurami, naj bi po mnenju Rotraud Bauer stkal Jacob van der Goten v začetku 18. stoletja v Antwerpnu; vsebina prizorov bi lahko izhajala iz Ovidijevih Metamorfoz ali iz sočasnih romanov.[61] Na Budejevih fotografijah je Bauerjevi uspelo prepoznati bolj ali manj ohranjene dele šestih tapiserij, pri čemer sta bili dve tapiseriji sešiti v eno, ena pa naj bi bila sešita iz štirih vertikalnih fragmentov.[62] Tretja serija tapiserij je ob namestitivi v Premstätten utrpela več predelav kakor prvi dve, kar je verjetno posledica manjših figur in nepomembnosti upodobljenih zgodb za tedanjega lastnika. Prizori so nelogično obrezani, fragmentarne so tudi bordure, na katerih so prevladovali cvetlični motivi, dopolnjeni z maskami, delfini in pticami.

V premstättenski seriji krajin z majhnimi figurami je mogoče prepoznati serijo z zgodbo o Narcisu in Eho iz Ovidijevih Metamorfoz, ki jo že omenjeni antwerpenski trgovec Nicolaas Naulaerts omenja od leta 1699 naprej; tedaj jo je dal stkati v bruseljskem ateljeju van der Borcht za visoko ceno 20 goldinarjev za kvadratni komolec.[63] Serija je obsegala šest tapiserij po kartonih Lodewijka van Schoora (figure) in Pietra Spierinckxa (krajine), ki jih Naulaerts leta 1700 navaja od najširšega do najožjega: *Narcis se norčuje iz nimf*, *Narcisovo truplo se spremeni v cvet*, *Eho odvrača Junonino pozornost, medtem ko se Jupiter zabava z nimfami*, *Tejrezijeva prerokba*, *Narcis zbeži pred Eho* in *Narcis se občuduje v vodnjaku*.[64] Naulaerts tudi navaja, da so bili kartoni v njegovi lasti in da jih je dal tkati v različnih ateljejih, katerih izdelki so dosegali različne cene: Johannes Reghelbrugge v Antwerpnu jih je stkal za 10,5 do 13 goldinarjev na kvadratni komolec, Jacob van der Borcht v Bruslju za 12 do 20 goldinarjev na komolec, gospodična Delzoy v Oudenaardu za 7 do 10 goldinarjev na komolec,[65] Ferdinand Brandt, prav tako iz Oudenaarda, pa je serijo, ki je bila prodana leta 1696, stkal za 7,15 goldinarja na komolec.[66]

Podobno kot Rotraud Bauer je tudi Ingrid De Meûter ohranjene tapiserije z zgodbo Narcisa in Eho na podlagi bordur pripisala ateljeju Jacoba van der Gotna, čeprav ga Naulaerts med svojimi tkalci ne omenja.[67] Poleg treh reprodukcij tapiserij, ki jih je Jacob van der Goten leta 1722 stkal v Madridu (sl. 13, 14 in 15), je De Meûterjeva objavila še tri reprodukcije tapiserij, katerih lokacija ji ni bila znana in naj bi jih bil van der Goten po letu 1695 stkal v Antwerpnu (sl. 16).[68] Poleg teh dveh serij je mogoče v literaturi zaslediti še štiri reprodukcije tapiserij iz van der Gotnove serije, ki so bile

[61] BRUNNER 1989 (op. 8), str. 272.

[62] BRUNNER 1989 (op. 8), str. 274–277.

[63] *Item 6. stucken 5 ¼ ellen diep, fyn Brussels werck, wesende Landtschappen, met cleyne figurkens uyt den Ovidius, representeerende d'historie van Narcisses en Eccho, metende : / Een stuck van 8 ellen lanck, 7 ellen, 6 ellen, 5 ellen, 4 ½ el. 3 ½ ellen (van vander Beurcht). T'saemen 34 ellen tours op 5 ¼ ellen hoog, syn 178 ½ ellen à f. 20 d›elle is f. 3570*; citirano po DENUCÉ 1936 (op. 24), str. 124.

[64] *Anvers 24. fevrier 1700. Compte pour son Ex^e^ monseigneur Don Louis de Borja, Gouverneur du Chateau ici, etc., d'une tenture de tapisserie en 6 pieces, sur 5 ¼ a. d'hauteur, fabrique de Brusselles, fort fine, étant de Verdures avec de petites figures du Metamorphose d'Ovide, representent l'histoire de Narcisses et Eccho, mesurent comme s'ensuit : / une piece de 8 a. de longeur, où Narcisse se moque de nimphes. / (une piece de) 7 a., où le corps mort de Narcisse change en fleur. / (une piece de) 6 a. où Eccho s'amuse Juno pendant que Jupiter se divertit avec les nimphes. / (une piece de) 5 a., la Prophetie de Teresias. / (une piece de) 4 ½ a. où Narcisse s'enfuit d'Eccho. / (une piece de) 3 ½ a., où Narcisse s'admire dans la fontaine. / Ensemble 34 a. de tours, et 5 ¼ a. d'hauteur, fons 178 ½ a. et à f. 17 l'aune porte f. 3034.10*; citirano po DENUCÉ 1936 (op. 24), str. 164.

[65] DE MEÛTER 2016 (op. 19), str. 320.

[66] DENUCÉ 1936 (op. 24), str. 195.

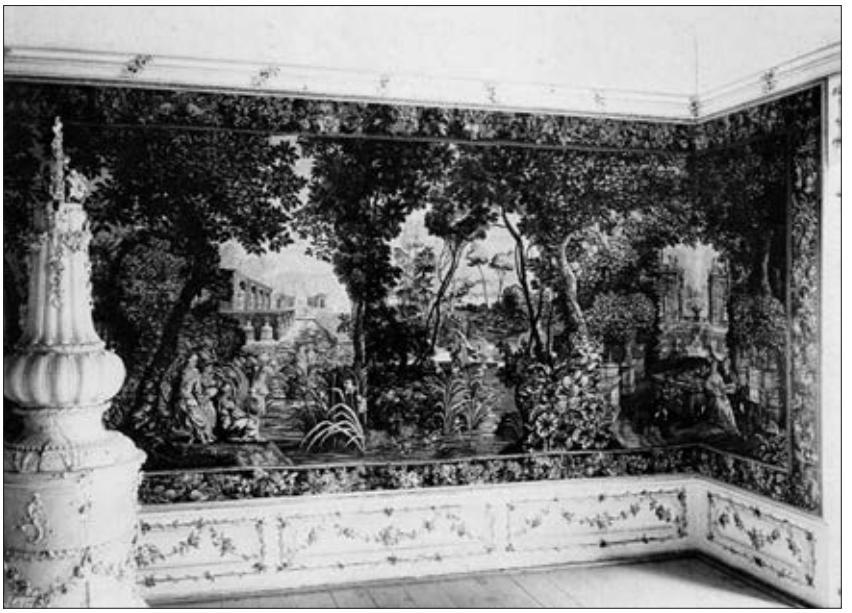
[67] DE MEÛTER 2016 (op. 19), str. 320–321.

[68] DE MEÛTER 2016 (op. 19), str. 321–325.

16. Tejrezijeva prerokba (?), tapiserija iz serije o Narcisu in Eho, po kartonih Lodewijka van Schoora in Pietra Spierinckxa stkal Jacob van der Goten, neznano nahajališče

17. Narcis zbeži pred Eho (?), tapiserija iz serije o Narcisu in Eho, po kartonih Lodewijka van Schoora in Pietra Spierinckxa stkal Jacob van der Goten, neznano nahajališče

18. Narcis se norčuje iz nimf in Jupiter se zabava z nimfami (?), tapiserija iz serije o Narcisu in Eho, po kartonih Lodewijka van Schoora in Pietra Spierinckxa stkal Jacob van der Goten, neznano nahajališče



19. Eho odvrača Junonino pozornost, medtem ko se Jupiter zabava z nimfami, Narcis zbeži pred Eho, Narcis se norčuje iz nimf (?), sešiti tapiseriji iz serije o Narcisu in Eho, po kartonih Lodewijka van Schoora in Pietra Spierinckxa stkal Jacob van der Goten, dvorec Premstätten, fotografija iz leta 1904

leta 1928 ponujene na dražbi v Parizu (sl. 17 in 18).[69] Z reprodukcij razberemo, da je van der Goten pri tkanju motive s kartonov zelo različno kombiniral, vendar je z objavljenimi tapiserijami in besedilom Ovidijevih Metamorfoz (III, 339–510) mogoče vsaj delno identificirati prizore na fotografiranih premstättenskih tapiserijah. Na tapiseriji, sešiti iz dveh kosov, je bil na levi strani verjetno upodobljen prizor *Eho odvrača Junonino pozornost, medtem ko se Jupiter zabava z nimfami*, na širšem desnem delu pa sta bila verjetno upodobljena prizora *Narcis zbeži pred Eho* in *Narcis se norčuje iz nimf* (sl. 19).[70] Tapiserija, za katero je Rotraud Bauer menila, da je sešita iz štirih vertikalnih kosov, vendar so ji verjetno le trije ozki vertikalni pasovi manjkali, ima enako kompozicijo kot tapiserija, ki je bila ponujena leta 1991 na dražbi v New Yorku in je verjetno prikazovala *Tejrezijevo prerokbo* (sl. 20).[71] Ozek prizor z moškim in psom je morda prav tako prikazoval *Narcisov beg pred Eho* (sl. 21); na kasnejši španski različici je Jacob van der Goten nekoliko spremenil oblačilo moškega v ospredju, povsem pa je spremenil tudi ozadje.[72] Premstättenski prizor s spečo damo v ospredju ni primerljiv z nobeno reproducirano tapiserijo iz serije Narcisa in Eho (sl. 22). Morda pa v nenavadnem fantazijskem oblačilu ni bila upodobljena dama, marveč Narcis, ki se spreminja v cvet, kar bi se ujemalo z Naulaertsovim seznamom prizorov v seriji pa tudi s kanglico z vodo, s katero Narcisa zaliva spremljevalka oziroma spremljevalec. Ta tapiserija kaže tudi, kako so tkalci kartone za figure in krajine kombinirali.[73] Povsem enako ozadje po Spirienckxovem kartonu kot na premstättenski tapiseriji je

[69] *Tableaux anciens, meubles et objets d'art du XVIII^e siècle et de l'Empire, argenterie, objets de vitrine du XVIII^e siècle, tapisseries anciennes des Gobelins et de Bruxelles, appartenant à divers amateuers. Vente à Paris, Galerie George Petit, 8, Rue de Sèze, les Lundi 21 et Mardi 22 Mai 1928*, Paris 1928 (avkcijski katalog), str. 58, št. 163–166.

[70] Na tapiseriji, ki je bila leta 1928 ponujena na dražbi v Parizu, je bil levo upodobljen *Narcis, ki se norčuje iz nimf*, desno pa *Eho odvrača Junonino pozornost, medtem ko se Jupiter zabava z nimfami*. Narcisov beg je bil na samostojni tapiseriji; gl. *Tableaux anciens* 1928 (op. 69), sl. 165 in 166.

[71] Gl. DE MEÛTER 2016 (op. 19), str. 323.

[72] DE MEÛTER 2016 (op. 19), str. 325.

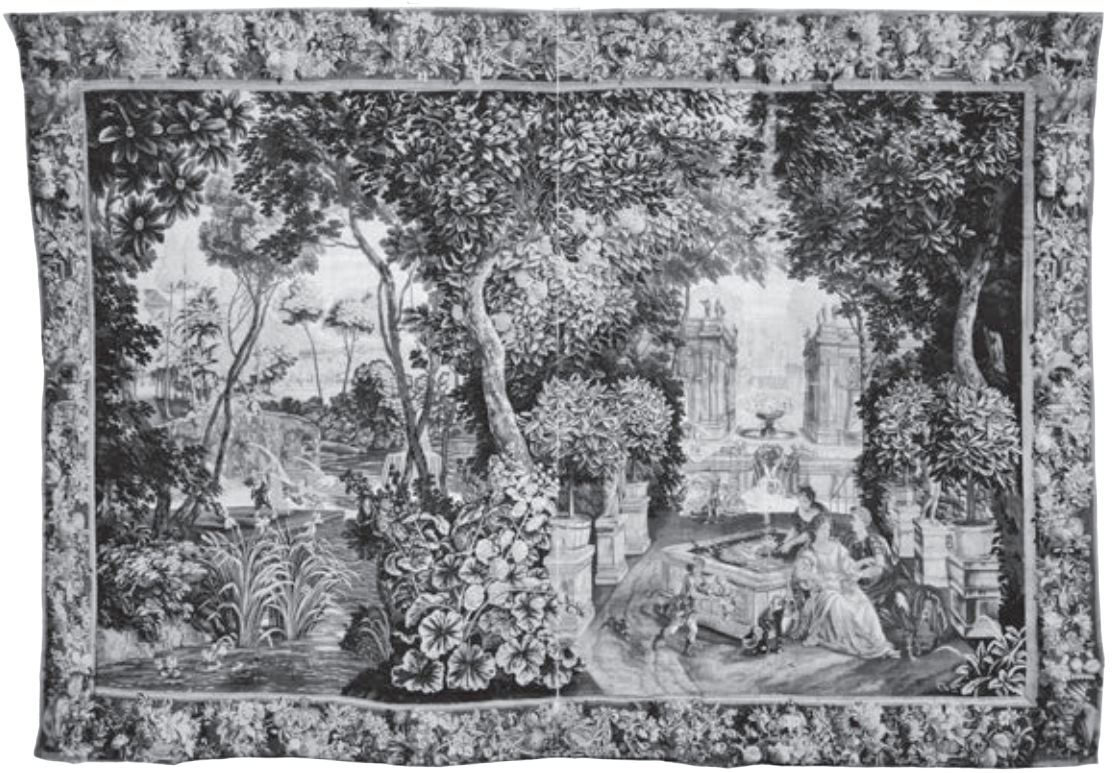
[73] Kombiniranje kartonov je bilo po mnenju Ingrid De Meûter značilno zlasti za tkalce v Oudenaardu; gl. DE MEÛTER 2016 (op. 19), str. 464.

20. Tejrezijeva prerokba (?), tapiserija iz serije o Narcisu in Eho, po kartonih Lodewijka van Schoora in Pietra Spierinckxa stkal Jacob van der Goten, dvorec Premstätten, fotografija iz leta 1904

21. Narcis zbeži pred Eho (?), tapiserija iz serije o Narcisu in Eho, po kartonih Lodewijka van Schoora in Pietra Spierinckxa stkal Jacob van der Goten, dvorec Premstätten, fotografija iz leta 1904

22. Narcisovo truplo se spreminja v cvet (?), tapiserija iz serije o Narcisu in Eho, po kartonih Lodewijka van Schoora in Pietra Spierinckxa stkal Jacob van der Goten, dvorec Premstätten, fotografija iz leta 1904

23. Boj med Perzejem in Finejem, tapiserija iz serije o Perzeju, po kartonih Pietra Ijkensa (?) in Pietra Spierinckxa stkal Jacob van der Goten, Umetnostnozgodovinski muzej, Magdeburg



24. Narcis zbeži pred Eho, Narcis se norčuje iz nimf (?), tapiserija iz serije o Narcisu in Eho, po kartonih Lodewijka van Schoora in Pietra Spierinckxa stkal Jacob van der Goten, iz dvorca Premstätten, neznano nahajališče

Jacob van der Goten stkal na tapiseriji iz serije o Perzeju in Andromedi, ki naj bi bila nastala še v Antwerpnu v poznem 17. stoletju, prikazuje pa *Boj med Perzejem in Finejem* (sl. 23); kartoni za figure te serije so pripisani Pietru Ijkensu (1648–1695).[74]

Večina v literaturi reproduciranih tapiserij z zgodbo Narcisa in Eho se v detajlih razlikuje od premstättenskih, le za sliko 177 v monografiji De Meûterjeve se zdi, da je na njej reproducirana premstättenska tapiserija s prizoroma *Narcis zbeži pred Eho* in *Narcis se norčuje iz nimf*, ki so ji odstranili levi del (*Eho odvrača Junonino pozornost, medtem ko se Jupiter zabava z nimfami*) in namesto njega prišili levo stransko borduro (sl. 24).[75] De Meûterjeva navaja, da je nahajališče tapiserije neznano, reprodukcijo pa je prevzela iz monografije Jacqueline Boccara, ki je leta 1988 zapisala, da je tapiserija v galeriji Boccara v Parizu, jo uvrstila med bruseljske izdelke 17. stoletja, poimenovala *Igre z vodo* in navedla mere 3,35 x 4,80 metra.[76] Jacqueline Boccara ali njen soprog Dario Boccara[77] bi bila premstättensko tapiserijo lahko pridobila na trgu umetnin, čeprav tega zaenkrat še ne moremo potrditi z arhivskimi zapisi ali avkcijskimi katalogi. Ta tapiserija je doslej edina od

[74] O van der Gotnovi seriji o Perzeju in Andromedi, za katero naj bi bila kartone naslikala Pieter Ijkens (figure) in Pieter Spierinckx (krajino), gl. Guy DELMARCEL, *Flemish Tapestry*, New York-London 1999, str. 260–263; BROSENS 2008 (op. 18), str. 447.

[75] DE MEÛTER 2016 (op. 19), str. 321, sl. 177.

[76] Jacqueline BOCCARA, *Âmes de laine et de soie*, Saint-Just-en-Chaussée 1988, str. 275–277.

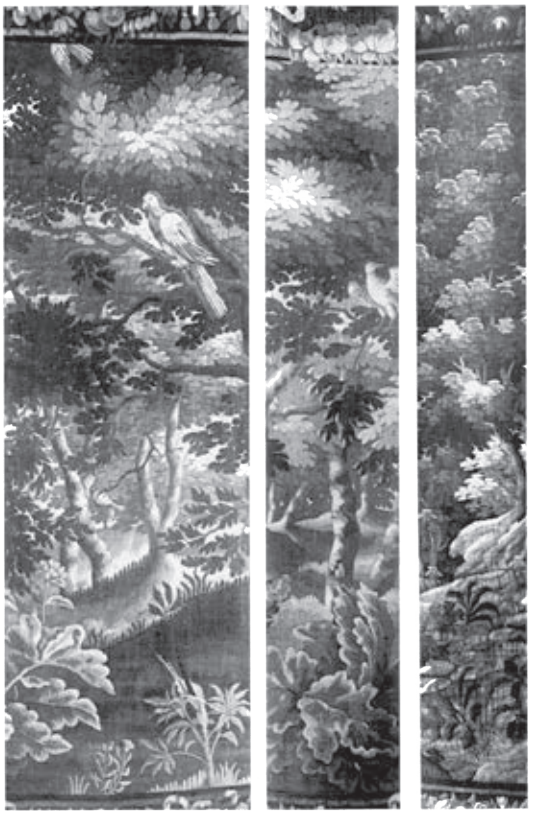
[77] Tudi Dario Boccara je bil odličen poznavalec tapiserij. O njih je npr. objavil pregledno monografijo, BOCCARA 1971 (op. 36), v kateri pa tapiserija z Narcisovo zgodbo ni reproducirana.

25. Krajina z žerjavoma, tapiserija iz serije krajin s ptiči, dvorec Premstätten, fotografija iz leta 1904

26. Krajina s štorkljama, tapiserija iz serije krajin s ptiči, dvorec Premstätten, fotografija iz leta 1904

27. Krajina s puranoma, tapiserija iz serije krajin s ptiči, dvorec Premstätten, fotografija iz leta 1904

28. Fragment krajine, tapiserija iz serije krajin s ptiči, dvorec Premstätten, fotografija iz leta 1904



29. Fragmenti krajine, tapiserija iz serije krajin s ptiči, dvorec Premstätten, fotografija iz leta 1904

premstättenskih tapiserij, ki jo je bilo mogoče najti v dostopni literaturi in je bila reproducirana v barvah.

Četrta serija premstättenskih tapiserij, na kateri so bile upodobljene krajine s ptiči, je bila po mnenju Rotraud Bauer stkana v začetku 18. stoletja v nedoločljivi flamski manufakturi, obsegala pa je *Krajino z ruševinami, žerjavi in papagaji*, *Krajino z žerjavoma* (sl. 25), *Gozdno krajino s kapelo*, *Krajino s štorkljama* (sl. 26), *Krajino s puranoma* (sl. 27) in tri ozke fragmente gozdnih krajin, od katerih je eden še ohranjen v dvorcu Ebenthal na Koroškem (sl. 28 in 29).[78] V ospredju osrednjega prizora so bili upodobljeni pari ptic med bujnim rastjem z velikimi listi, v srednjem planu je bila na vsaki upodobljena podeželska arhitektura. Nekaj večjih dreves je služilo kot prostorsko odrivalo, v njihovi vejah pa so posedali ptiči. Večje ptice so bile upodobljene tudi v vogalih in na levem in desnem robu cvetlične bordure, ki je bila okrašena s številnimi pentljami. Četrta serija je bila ob namestitvi v Premstätten najbolj poškodovana, tapiserije so razrezali v ozke vertikalne pasove, da so z njimi okrasili vse razpoložljive stene prostora.

Serije krajin s ptiči, stkane po istih kartonih, v dostopni literaturi ni bilo mogoče najti. Krajine s ptiči so bile na prehodu iz 17. v 18. stoletju izjemno priljubljene in so jih tkali v številnih ateljejih. Ob primerjavi premstättenskih krajin s ptiči z reproduciranimi tapiserijami ugotovimo, da so najsorodnejše tapiserije tkali v Oudenaardu.[79] Oudenaardski tkalci, ki so imeli veliko izkušenj v tkanju verdur od 16. stoletja naprej, so se okrog leta 1700 specializirali za dekorativne krajine in jih uspešno prodajali.[80] Prevladovale so parkovne in gozdne krajine s perspektivično zasnovanimi pogledi skozi bujne krošnje velikih dreves proti majhnim stavbam, skupinam dreves, alejam in slapovom v ozadju; sredino ospredja so poživljali ptice in druge živali ali majhni figuralni prizori, na straneh pa so bili največkrat upodobljeni ostro izrisani osatu podobni listi,[81] kar velja tudi za četrto premstättensko serijo. Glede na izjemno priljubljenost tovrstnih tapiserij lahko četrto serijo le okvirno datiramo v pozno 17. ali zgodnje 18. stoletje.

[78] BRUNNER 1989 (op. 8), str. 277–284. Prav tako na londonskih dražbah ni bila prodana *Krajina s puranoma*, saj naj bi jo bil leta 1906 v Pliberku kupil O. Ernst Thurn kot poročno darilo za Aleksandro (razmerje med njima ni navedeno, morda soprogo ali hčer); gl. BRUNNER 1989 (op. 8), str. 279.

[79] Gl. Adolphe HULLEBROECK, *Histoire de la tapisserie a Audenarde du XV^e au XVIII^e siècle*, Renaix 1935; Ingrid DE MEÛTER, Martine VANWELDEN, *Oudenaardse wandtapijten van de 16de tot de 18de eeuw*, Tielt 1999.

[80] DE MEÛTER 2016 (op. 19), str. 463.

[81] HEINZ 1995 (op. 18), str. 88.

Ob prenosu v dvorec Premstätten v času Marije Rajmunda grofa Sauraua so tapiserije okrnili po širini in višini, da bi jih prilagodili meram razpoložljivih prostorov, poleg tega pa lahko ob primerjavi z drugimi znanimi serijami, stkanimi po istih kartonih, ugotovimo, da v dvorec niso prenesli celotnih serij, marveč le toliko tapiserij, kolikor jih je bilo mogoče namestiti v štire sobe. Morebitne signature na bordurah so bile zakrite z dekorativnimi letvicami in na fotografijah niso vidne.

Tapiserije grofov Saurau v zapuščinskih inventarjih

Na podlagi inventarjev dvorca Premstätten in neujemanja fotografiranih tapiserij z velikostjo sten v dvorcu je Walter Brunner sklepal, da jih je Marija Rajmund grof Saurau (sl. 30) v Premstätten prenesel iz kakšne druge rezidence, vendar mu provenience tapiserij in njihovega naročnika oziroma kupca ni uspelo ugotoviti.[82] Tapiserije so bile v dvorcu najkasneje 31. oktobra 1776, ko je Marija Rajmund grof Saurau popisal njegovo opremo.[83] Z njimi je dal opeti sobo svojih treh hčera, žensko sobo in tri sobe za goste v drugem nadstropju dvorca.[84] Po njegovi smrti 1796 so tapiserije popisali v istih prostorih in jih ocenili; tiste v sobi grofičen so bile ocenjene na 6 goldinarjev, v prvi navedeni sobi za goste na 5 in v drugi sobi za goste na 9 goldinarjev, tapiserije v ženski sobi so bile ocenjene na 7 goldinarjev in tapiserije z majhnimi figurami v tretji sobi za goste na 10 goldinarjev.[85] Glede na vrstni red prostorov v popisu in inventarju domnevamo, da so bile v prvi navedeni sobi za goste nameščene krajine s ptiči, v drugi sobi za goste tapiserije z Jazonovo zgodbo, v mali ženski sobi upodobitve štirih kontinentov in v tretji sobi za goste tapiserije z zgodbo o Narcisu in Eho; fotografij tapiserij v sobi grofičen, ki je ležala v severozahodnem vogalu dvorca, ne poznamo, morda so bile tapiserije leta 1904 že uničene (sl. 31).

Marija Rajmund grof Saurau bi bil tapiserije v dvorec Premstätten lahko prenesel iz svojih dveh palač v Gradcu (s sedanjima naslovoma Sporgasse 25 in Paulustorgasse 15) ali iz gradov, dvorcev in gosposkih hiš, ki jih je posedoval na podeželju (Ligist, Wolkenstein, Krems, Pack, Modriach, Hohenburg, Schwanberg, Kainberg in Donnersbach).[86] Pri poskusu identifikacije naročnika premstättenskih tapiserij so bili glede na čas njihovega nastanka leta 1688 oziroma v poznem 17. ali zgodnjem 18. stoletju pregledani zapuščinski inventarji prednikov Marije Rajmunda grofa Sauraua, ki so živeli v tem času in posedovali katero od navedenih mestnih in podeželskih rezidenc. Od prednikov po očetovi strani so bili kot možni kupci tapiserij upoštevani zlasti Rajmundov ded Janez Rudolf grof

[82] Po družinski tradiciji naj bi bil štajerski deželni glavar Karel grof Saurau, ki pa je umrl že leta 1648, tapiserije naročil v Franciji ali na Flamskem, na njegovo odlikovanje z redom zlatega runa pa naj bi spominjala serija tapiserij z Jazonovo zgodbo; gl. BRUNNER 1989 (op. 8), str. 259–261.

[83] StLA, A. Saurau, Familie, K. 88, H. 1163: *Zusammengezogene Zimmer-Beschreibung auf meinem Schloss Premstetten. Beschrieben den lezten 8br 776.*

[84] StLA, A. Saurau, Familie, K. 88, H. 1163: *Zweiter Stock /…/ No. 28. Comtessen Zimmer mit Niderländer Spallieren /…/ No. 32. Gast Zimmer mit Niderländer Spallieren /…/ No. 34. Gast Zimmer mit Niderländer Spallieren /…/ No. 35. Frauen Zimmer mit Niderländer Spallieren /…/ No. 36. Gast Zimmer mit Niderländer Spallieren von kleinen Figuren.*

[85] StLA, A. Saurau, Familie, K. 88, H. 1163: *Einrichtung oder Geräthe des gräflich Raymund Saurauischen Allodial Verlass nach Inhalt des Inventars von 30ten Dezember von der Fideikomiss Herrschaft Premstätten /…/ In den Comtesse Zimmer Nro. 7. 1 niedrländer Spalier 6 f /…/ In dem Gastzimmer Nro. 10. 1 niedrländer Spalier 5 f /…/ In dem Gastzimmer Nro. 11. 1 niedrländer Spalier 9 f /…/ In dem Frauenzimmer Nro. 12. 1 niedrländer Spalier 7 f /…/ In dem Gastzimmer Nro. 13. 1 niedrländer Spalier von kleinen Figuren 10 f.*

[86] Za posesti Marije Rajmunda grofa Sauraua gl. BRUNNER 1989 (op. 8), str. 185–191.

30. Johann Michael Millitz: portret Marije Rajmunda grofa Sauraua, 1760, palača Saurau, Gradec

Saurau (1661–1706) in njegov brat Janez Karel grof Saurau (1646–1692) ter Rajmundova babica Marija Rozalija grofica Saurau, rojena Herberstein in drugič poročena Dietrichstein (1661–1735). Preučeno je bilo tudi, kako so njihove tapiserije prešle v last Rajmundovega očeta Marije Ludvika grofa Sauraua (1700–1753) in njegovega brata Korbinijana grofa Sauraua (1692–1761), čeprav njuna zapuščina ni bila popisana. Od prednikov Marije Rajmunda grofa Sauraua po materini strani pa sta bila preučena zlasti zapuščinska inventarja njegovega pradeda Janeza Baltazarja grofa Wagensberga (1642–1693) in matere Alojzije grofice Saurau, rojene grofice Wagensberg (1707–1746).

Zapuščinski inventar po Rajmundovem dedu Janezu Rudolfu grofu Saurauu sta 29. aprila 1706 deželnemu glavarju oddala člana inventurne komisije Janez Ernest grof Herberstein in Sigmund Rudolf grof Wagensberg; popisala sta inventar palače v Gradcu in podeželskih rezidenc na alodialnih gospoščinah Schwanberg, Premstätten in Schladming.[87] V Premstättnu in Schladmingu ni bilo tapiserij. V graški palači, imenovani Balbenburg[88] (pogosteje Palmburg, Paulustorgasse 15), ki jo je kupil leta 1692,[89] je imel Janez Rudolf grof Saurau t. i. nizozemsko sobo, ki je bila opeta z 8 tapiserijami s srednje velikimi figurami, stkanimi s svilenim votkom; skupaj s srednje velikima nizozemskima preprogama sta komisarja tapiserije ocenila na 1500 goldinarjev.[90] K opremi sobe je sodilo še 12 s kakovostnimi svilenimi tapiserijami opetih naslanjačev in kakovostna nizozemska zastora za vrata, obrobljena z zelenim damastom in srebrom, ki je tehtalo 60 lotov (ca. 1052 g).[91] Janez Rudolf grof Saurau je imel nizozemsko sobo tudi v gradu Schwanberg; opeta je

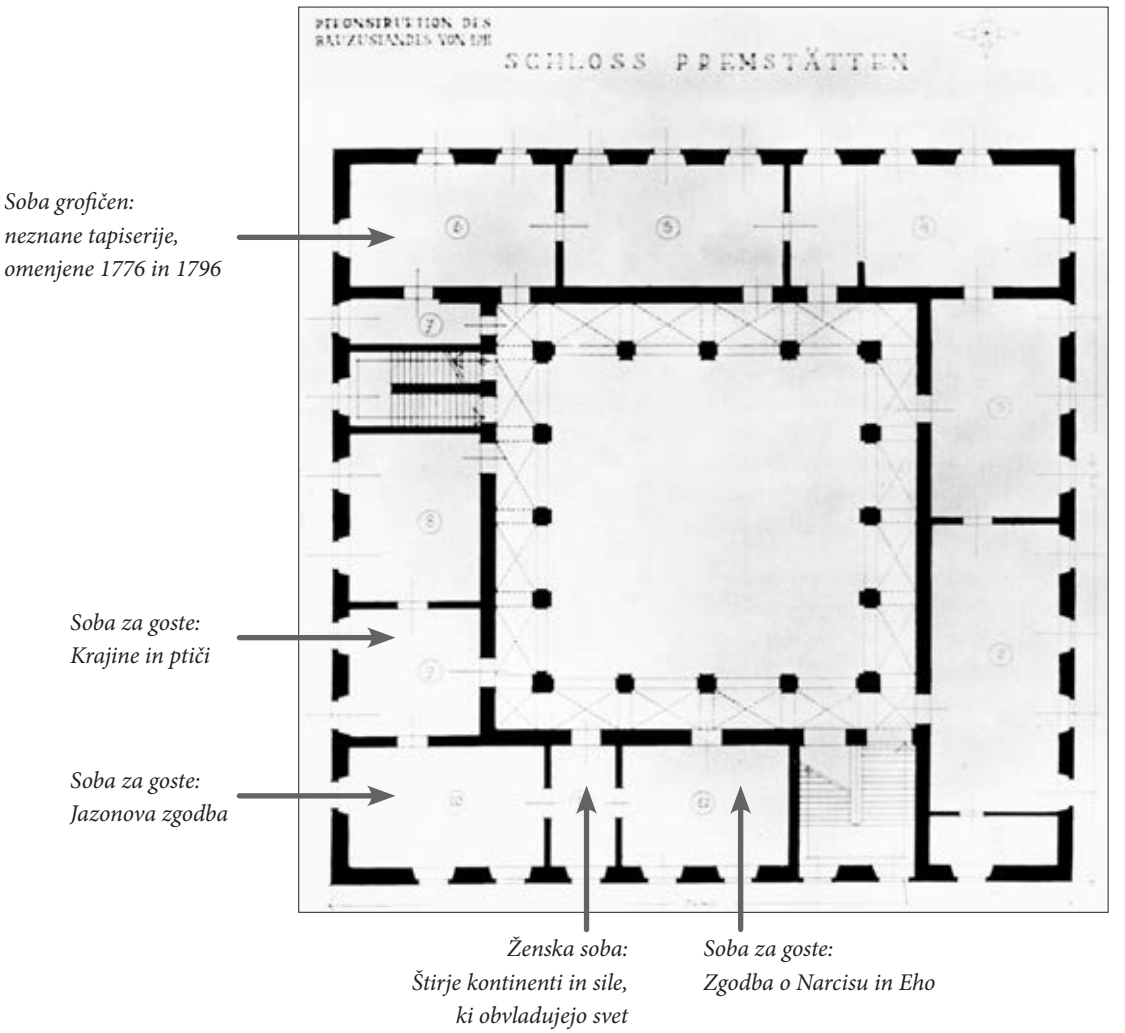
[87] StLA, A. Saurau, Familie, K. 11, H. 151, fol. 1r–101r. V arhivskem popisu družinskega arhiva Saurau je zapuščinski inventar Janeza Rudolfa pomotoma pripisan Mariji Karlu grofu Saurauu (1695–1729), ki je pripadal mlajši (avstrijski) liniji družine. O njem gl. BRUNNER 1989 (op. 8), str. 169. Ohranjen pa je tudi zapuščinski inventar Marije Karla grofa Sauraua, datiran 15. februarja 1730, vendar v njem ne najdemo tapiserij; gl. StLA, A. Saurau, Familie, K. 17, H. 200.

[88] Janez Rudolf grof Saurau je v Gradcu posedoval večjo palačo, imenovano Balbenburg, in manjšo hišo ob njej; gl. StLA, A. Saurau, Familie, K. 11, H. 151, fol. 2r: *Das Haus zu Gräz Balbenburg genant, welches vermög der Bau Verstendigen Relation betheuert worden 17000 fl /…/ Item die daran ligende und nacher Eggenberg dienstbahre sogenante Barthlmeische Behausung 1500 fl.*

[89] O palači na Paulustorgasse 15 gl. Arnold LUSCHIN-EBENGREUTH, Häuser- und Gassenbuch der inneren Stadt Graz, v: Fritz Popelka, *Geschichte der Stadt Graz. 1: Mit dem Häuser- und Gassenbuch der inneren Stadt Graz von Aronold Luschin-Ebengreuth*, Graz-Wien-Köln 1959, str. 580–581; Wiltraud RESCH, Die Palmburg zu Graz. Epilog auf einen adeligen Sitz, *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz*, 20, 1989, str. 227–238; SCHMÖLZER 1993 (op. 5), str. 225–238; RESCH 1997 (op. 11), str. 427–431.

[90] StLA, A. Saurau, Familie, K. 11, H. 151, fol. 50v: *In den niderlendischen Zimmer. 8 Blath Niderlendische, mit Seiden eingetragenen Spallier, von Miterer grosse Figuren, sambt zwey dergleichen mietern Töppich zusamben per 1500 fl.*

[91] StLA, A. Saurau, Familie, K. 11, H. 151, fol. 52r–52v: */…/ 12 dergleichen fein Niderländische auff Seiden eingetragene Lähn Sössl, sambt sauber gefasten Sössl gestöhlen a pr 10 fl pr 120 fl /…/ 2 dergleichen fein Niderländische Portier*



31. Rekonstrukcija namestitve štirih serij tapiserij v dvorcu Premstätten

bila s šestimi tapiserijami z velikimi figurami, ki sta jih komisarja ocenila na 150 goldinarjev.[92] Navedbe v inventarju so skope, vendar lahko iz vrednosti sklepamo, da so bile tapiserije v graški palači novejše in verjetno stkane z več svilenimi nitmi kakor tiste v Schwanbergu. Janez Rudolf grof Saurau je v oporoki za univerzalnega dediča določil starejšega sina Korbinijana, mlajši Marija Ludvik je dobil nujni delež; če bi Korbinijan umrl brez moških potomcev, pa naj celotno premoženje deduje Marija Ludvik.[93] Premoženja mladoletnih sinov Korbinijana in Marije Ludvika je upravljala

iede von 2 Theÿlen eingefast mit grien Tamasckh und kleinen Silbernen Treßpertl reich verbrämbt, sambt zwaÿ Kränzen, worauff Silberne Fransen in allen Silber beÿ 60 Loth zusamben pr 330 fl.

92 StLA, A. Saurau, Familie, K. 11, H. 151, fol. 74r: *Im Niderlendischen Zimmer. Niederlendische Spallier 6 Plätter mit grossen Figuren 150 fl.* Poimenovanje sobe po tapiserijah zasledimo tudi v zapuščinskem inventarju po Maksimilijanu grofu Thunu v palači Thun v Pragi leta 1701; gl. SLAVÍČEK 2008 (op. 23), str. 58.

93 Janez Rudolf je oporoko napisal 23. oktobra 1705 v dvorcu Premstätten in je ohranjena v treh prepisih; gl. StLA, A. Saurau, Familie, K. 4, H. 51, fol. 9r–14v, 15r–21v, 159r–166v.

vdova Marija Rozalija grofica Saurau.[94] Marija Rozalija je del soprogovega inventarja prodala, vendar med predmeti, v zapuščinskem inventarju označenimi s pripisom prodano (*verkauft*), ne najdemo tapiserij in slik. Domnevamo lahko, da je bilo 8 tapiserij v graški hiši in 6 v Schwanbergu še leta 1720, ko sta si Korbinijan in Marija Ludvik razdelila očetovo dediščino in sta palača na Paulustorgasse in gospoščina Schwanberg pripadli Korbinijanu.[95]

Korbinijan grof Saurau je dal palačo na Paulustorgasse 15 prezidati in za nadstropje povišati,[96] verjetno pa jo je opremil še z dvema serijama tapiserij. Njegovega zapuščinskega inventarja ni bilo mogoče najti, tapiserije pa so navedene v popisu 83 potovalnih skrinj, ki so spremljale Korbinijana grofa Sauraua ob vrnitvi iz Ljubljane, kjer je od 1734 do 1742 opravljal funkcijo kranjskega deželnega glavarja.[97] 28. aprila 1742 so v skrinjah zabeležili tudi 9 tapiserij iz velike paradne sobe, 8 novejših tapiserij iz srednje paradne sobe, 7 novejših tapiserij iz male paradne sobe in 4 zastore za vrata z zlato obrobo iz srednje sobe; v tehniki tapiserije je bilo stkanih tudi 12 prevlek za naslanjače.[98] Zastori za vrata, prevleke za naslanjače in 9 tapiserij iz velike paradne sobe so verjetno identični z opremo nizozemske sobe Korbinijanovega očeta Janeza Rudolfa grofa Sauraua, čeprav je tam navedenih le 8 tapiserij, 15 tapiserij za srednjo in malo paradno sobo pa je Korbinijan kupil sam, sicer ne bi bile opisane kot novejše. Ker jih je verjetno kupil po prevzemu dediščine okrog leta 1720, najbrž niso med tistimi, ki jih je Marija Rajmund grof Saurau kasneje prenesel v dvorec Premstätten. Popis kaže tudi na to, da je Korbinijan grof Saurau vsaj še leta 1742 tapiserije tako visoko cenil, da je imel z njimi opremljene paradne sobe in je z njimi opel prostore svojega ljubljanskega stanovanja, da bi povzdignile njegov ugled.[99] Po vrnitvi iz Ljubljane je Korbinijan od leta 1742 do smrti 1761 opravljal funkcijo cesarskega namestnika v Notranji Avstriji,[100] leta 1748 pa je za zasluge prejel red zlatega runa.[101]

[94] StLA, A. Saurau, Familie, K. 14, H. 172.

[95] BRUNNER 1989 (op. 8), str. 167. Korbinijan je bil univerzalni dedič po očetu, medtem ko je Marija Ludvik dobil nujni delež. Prevzel ga je lahko šele 19. avgusta 1722, ko je postal polnoleten; gl. StLA, A. Saurau, Familie, K. 2, H. 4, fol. 37r.

[96] RESCH 1997 (op. 11), str. 428.

[97] StLA, A. Saurau, Familie, K. 19, H. 222.

[98] StLA, A. Saurau, Familie, K. 19, H. 222: *Specification. Deren herrsch. Mobilien, welche in deren Verschlägen, und Trüchern von No: 1: bis Nu: enthalten seÿen /…/ No: 2: /…/ 9: Stukh Niderländ. Spällier aus den grossen parada Zimmer /…/ No: 3: 5: Stukh od(er) blätter neÿere Nid(er)län. Spällier, aus dem mittern parada Zimmer. 7 bläter neüere Nid(er)län. Spällier, aus den klein parada Zimmer /…/ No: 4: 3 Nid(er)län. Spällier aus den mittern parada Zimmer /…/ No: 5: /…/ 4: Nid(er)ländische portier mit goldenen borten v(on) mittern Zimmer /…/ 12: sessl siz, undt Lähn v(on) nid(er)ländisch. Arbeith.*

[99] Kakor je razvidno iz popisa prtljage, je Korbinijan grof Saurau svoje ljubljansko stanovanje opremil tudi z brokatnimi špalirji, žametnimi, damastnimi in brokatnimi zastori za vrata, številnimi kosi pohištva, ogledali, preprogami ipd., medtem ko v popisu ne najdemo niti ene slike; gl. StLA, A. Saurau, Familie, K. 19, H. 222. Tapiserije kot oprema paradnih sob so navedene tudi v zapuščinskih inventarjih Jurija Seifrida grofa Dietrichsteina (1715) in Alojzije grofice Saurau (1747), ki bosta obravnavana v nadaljevanju. S tapiserijami, pretkanimi z zlatimi nitmi in skupaj z dvema slikama ocenjenimi na 1200 goldinarjev, je bila leta 1726 opeta tudi paradna soba v graški palači Janeza Ernesta I. grofa Herbersteina (*Niderländische Spalier auf eine Facon mit Gold eingetragenen nebst zweÿ gemahlene Stucken pr. 1200 fl*); gl. Tina KOŠAK, Slikarske zbirke grofov Herberstein. Zbirki Janeza Ernesta I. in Janeza Ernesta II. v Gradcu in gradu Hrastovec, *Acta historiae artis Slovenica*, 20/1, 2015, str. 101.

[100] Na mesto notranjeavstrijskega namestnika se je prijavil 17. januarja 1742, po smrti Janeza Krištofa grofa Wildensteina. Funkcijo je nastopil 8. maja 1742; gl. StLA, A. Saurau, Familie, K. 2, H. 4.

[101] BRUNNER 1989 (op. 8), str. 170–174.

Po smrti Korbinijana grofa Sauraua 26. marca 1761 je palačo na Paulustorgasse 15 in gospoščine Wolkenstein, Donnesbach, Schwanberg, Pakh, Modriach in Premstätten podedoval njegov sin Karel Marija grof Saurau (1718–1761), ki pa je umrl že 31. oktobra 1761.[102] Njegov zapuščinski inventar je ohranjen v 19 nevezanih snopičih, obstajati pa je moral vsaj še eden z navedbo inventurnih komisarjev in datumom.[103] Palača na Paulustorgasse je označena kot nedokončana in ocenjena na 10.500 goldinarjev.[104] V rubriki Različna oprema v neopetih sobah je navedenih 10 starih in zelo poškodovanih tapiserij z velikimi figurami, ki naj bi bile vredne 55 goldinarjev, in 8 starih in zelo slabih tapiserij, vrednih 10 goldinarjev.[105] V tako imenovani stari spalnici v prvem nadstropju palače so popisali tapiserije z majhnimi figurami (100 goldinarjev), na drugi strani v predsobi so bile tapiserije z velikimi figurami (30 goldinarjev) in v sosednji vogalni sobi tapiserije z majhnimi figurami (25 goldinarjev).[106] V gradu Schwanberg tapiserij niso popisali, kar pomeni, da je bila oprema nizozemske sobe Janeza Rudolfa grofa Sauraua v gradu Schwanberg verjetno že izgubljena, uničena ali pa prenesena v kako drugo rezidenco. Karel Marija je v graški palači posedoval 5 serij tapiserij, ki jih lahko le delno povežemo z že omenjenimi serijami njegovega očeta in deda. Osem starih in zelo slabih tapiserij, vrednih 10 goldinarjev, je verjetno identičnih z 8 tapiserijami Janeza Rudolfa grofa Sauraua iz nizozemske sobe, na 100 goldinarjev ocenjene tapiserije z majhnimi figurami pa so glede na ceno morale biti novejše in so spadale med tiste, ki jih je kupil Korbinijan. Njegovo naročilo je bilo verjetno tudi na 55 goldinarjev ocenjenih 10 starih tapiserij z velikimi figurami. Preostali dve seriji v predsobi in vogalni sobi sta v palačo na Paulustorgasse 15 verjetno prišli kot dediščina po Korbinijanovi materi Mariji Rozaliji grofici Dietrichstein, ki bo obravnavana v nadaljevanju, ali pa so vanjo prenesli tapiserije Janeza Rudolfa grofa Sauraua iz gradu Schwanberg.

Marija Karel grof Saurau je v oporoki za dediča določil brata Jožefa Gotfrida (1720–1775).[107] Salzburški stolni kanonik Jožef Gotfrid grof Saurau ni veliko časa preživljal na Štajerskem, kljub temu pa opazimo v njegovem zapuščinskem inventarju, ki sta ga 6. julija 1775 oddala komisarja Jožef baron Stadl in Leopold grof Welsersheimb,[108] v opremi palače v primerjavi z letom 1761 nekaj sprememb. Še vedno nedokončano palačo na Paulustorgasse so ocenili na 8000 goldinarjev.[109] V drugi sobi prvega nadstropja je bilo popisanih 9 tapiserij, ki pa so se po ukazu pokojnega nahajale pri grofu »Pozdozkem« (Podstatzkem) v graškem gradu; vredne naj bi bile 20 goldinarjev.[110] Kljub

[102] O Karlu Mariji grofu Saurauu gl. tudi Franz REITINGER, *Die Metastasier. Geschmackseliten im 18. Jahrhundert*, Salzburg 2016, str. 88–89, 241.

[103] Snopiči so oštevilčeni na prvi strani, niso pa paginirani; gl. StLA, A. Saurau, Familie, K. 18, H. 208.

[104] StLA, A. Saurau, Familie, K. 18, H. 208, snopič 5: *Das unausgebaute Haus in Gräz nächst denen P: P: Capucinern ist samt den vorräthigen Materialien unpärtl. geschäzt worden per 10500 fl.*

[105] StLA, A. Saurau, Familie, K. 18, H. 208, snopič 7: *Unterschidliche Fahrnussen in unspalirten Zimmern /…/ 10. Blätter alt sehr abgeschossene Spallier mit grossen Figuren 55 fl, 8. Blätter alte sehr schlechte Niderländer Spallier 10 fl.*

[106] StLA, A. Saurau, Familie, K. 18, H. 208, snopič 8: *An Mobilien in Zimmer und zwar in Ersten Stock in so genanten alten Schlaff Zimmer. Nider. Spällier mit k(l)einen figuren 100 fl /…/ Auf der andern seithen in Vor Zimmer. Niderländer Spällier mit grossen figuren 30 fl /…/ In Eck Zimmer daran. Niderländer Spällier mit kleinen figuren 20 fl.* Popisovalec je za tapiserije v stari spalnici zapisal, da so brez figur (*Nider. Spällier mit keinen figuren 100 fl*), vendar menim, da gre za napako.

[107] StLA, A. Saurau, Familie, K. 4, H. 59, fol. 213r–216r; gl. tudi BRUNNER 1989 (op. 8), str. 178.

[108] Inventar je ohranjen v dveh izvodih; gl. StLA, A. Saurau, Familie, K. 18, H. 210; StLA, A. Saurau, Familie, K. 18, H. 211.

[109] StLA, A. Saurau, Familie, K. 18, H. 211: *Das unausgebaute Haus zu Gräz allhier nächst denen P: P: Capucinern unpartheÿisch geschäzet worden pr: 8000 fl.*

[110] StLA, A. Saurau, Familie, K. 18, H. 210: *Fahrnussen und Mobilien. Im ersten Stock /…/ Im 2ten Zimmer. 9. blatt*

razmeroma nizki vrednosti je bila ta serija še v sedemdesetih letih 18. stoletja dovolj cenjena, da so z njo opremili enega od prostorov v graškem gradu.[111] Morda gre za serijo tapiserij z velikimi figurami, ki je leta 1761 obsegala 10 tapiserij, ocenjenih na 55 goldinarjev.[112] V tretji sobi prvega nadstropja so popisali 6 tapiserij v starem načinu, vrednih 10 goldinarjev, in v četrti sobi 7 tapiserij boljše vrste, vrednih 14 goldinarjev.[113] Neuporabljene tapiserije so prenesli v obokan prostor v pritličju: 10 starih in zelo slabih tapiserij, od katerih je bila ena majhna, so ocenili na 3 goldinarje, prav tako stari in zelo slabi tapiseriji z večjimi figurami pa na vsega 40 krajcarjev.[114]

Jožef Gotfried je leta 1775 za svojega univerzalnega dediča določil Marijo Rajmunda grofa Sauraua,[115] kar pomeni, da bi v palači na Paulustorgasse 15 popisane tapiserije lahko bile med tistimi, s katerimi je Marija Rajmund opremil dvorec Premstätten. Vendar najdemo 5 serij tapiserij še v popisu palače po Rajmundovi smrti leta 1796.[116] Stare nizozemske tapiserije so visele v jedilnici, salonu, spalnici in dveh sosednjih sobah v prvem nadstropju palače; ocenjene so bile na 2 do 4 goldinarje.[117] Ker njihovo število ni navedeno, je mogoče, da so v palači ostali le deli serij, medtem ko so druge prenesli v Premstätten.

Druga, ki bi lahko prišla v poštev kot naročnica dela premstättenskih tapiserij, je Marija Rozalija grofica Saurau, vdova po Janezu Rudolfu grofu Saurauu. Marija Rozalija se je nekaj mesecev po smrti prvega moža poročila z Jurijem Seifridom grofom Dietrichsteinom (1645–1714), ki je v umetnostnozgodovinski literaturi že znan kot pomemben zbiralec slik.[118] Od 1703 do smrti je bil štajerski deželni

niederländer Spallier, welche sich aus befehl Herrn Erblassers seel. in der Burgg beÿ S. Excell. Herrn Grafen v. Pozdozkÿ laut Specification des Hr. Agenten befinden, samt denen leisten zusammen 20 fl. Alois grof Podstatzki-Liechtenstein (1723–1793) je bil v letih med 1773 do 1782 guverner Štajerske; gl. Karl SPREITZHOFER, Der Landeshauptmann. Funktion und Bedeutung von den Anfängen bis 1918, *Die Grazer Burg* (ur. Karl Haidmayer), Graz 1993, str. 34.

[111] V 18. stoletju je bil v graškem gradu vicedomski urad; gl. Fritz POPELKA, *Geschichte der Stadt Graz* 1959 (op. 89), str. 253. V času Marije Terezije so dragocene knjige, arhivalije in večino umetnostnih zbirk iz graškega gradu prepeljali na Dunaj; gl. Viktor THIEL, *Die Landesfürstliche Burg in Graz und ihre historische Entwicklung*, Wien-Graz-Leipzig 1927 (Beiträge zur Kunstgeschichte Steiermarks und Kärntens, 3), str. 57–61; RESCH 1997 (op. 11), str. 277.

[112] Gl. op. 105.

[113] StLA, A. Saurau, Familie, K. 18, H. 211: *Im 3ten Zimmer /…/ 6 blat Niederländer Spalier von alten form samt leisten 10 fl /…/ Im vierten Zimmer /…/ 7 blätter niederländer Spallier samt leisten von besserer Gattung 14 fl.*

[114] StLA, A. Saurau, Familie, K. 18, H. 211: *In ebener Erde. In feüer Gewölb /…/ 9 blätter und eine kleine Wand alte sehr schlechte niederländer Spallier 3 fl. 2 blätter alte deto mit grösseren figuren 40 kr.*

[115] Oporoka je bila napisana 27. marca 1775 na Dunaju; gl. StLA, A. Saurau, Familie, K. 4, H. 60.

[116] StLA, A. Saurau, Familie, K. 76, H. 1079, fol. 101r–106r.

[117] StLA, A. Saurau, Familie, K. 76, H. 1079, fol. 101r–103r: *1. Stock /…/ Nr. 2 In dem Tafelzimmer. 1 alte Niederländer Spallier* (cena manjka zaradi poškodbe papirja) */…/ Nr. 3 In dem Sitzzimmer. 1 alte Niederländer Spallier 2 fl /…/ Nr. 4 In dem Schlafzimmer. 1 alte Niederländer Spalier 3 fl /…/ Nr. 11 In der ersten Nebenzimmer. 1 alte Niederländer Spalier 4 fl /…/ Nr. 12 In den 2ten Nebenzimmer. 1 alte Niederländer Spalier 2 fl.* Iz drugega dokumenta je razvidno, da so bile stare tapiserije v jedilnici ocenjene na 2 goldinarja; gl. StLA, A. Saurau, Familie, K. 76, H. 1079, fol. 120v. Na dražbi, ki je potekala 23. in 24. septembra 1799, so bile tapiserije iz jedilnice prodane za 45 goldinarjev in 11 krajcarjev, iz salona za 12 goldinarjev in 3 krajcarje, iz spalnice za 43 goldinarjev in 14 krajcarjev, iz prve sosednje sobe (št. 11) za 115 goldinarjev in 3 krajcarje ter iz druge sosednje sobe (št. 12) za 22 goldinarjev in 3 krajcarje; gl. StLA, A. Saurau, Familie, K. 76, H. 1077.

[118] Gl. Joseph von ZAHN, *Steirische Miscellen zur Orts- und Culturgeschichte der Steiermark*, Graz 1899, str. 46–51; Lore VILLENAVE, *Der innerösterreichische Maler Franz Stainpichler (1630–1714)*, Graz 1996 (tipkopis diplomskega dela), str. 10–30, 238–242, 262–265; Tina KOŠAK, *Žanrske upodobitve in tihožitja v plemiških zbirkah na Kranjskem in Štajerskem v 17. in 18. stoletju*, Ljubljana 2011 (tipkopis doktorske disertacije), str. 41, 44, 47–48; David ZOTTLER, *Der barocke Prunksaal des Palais Dietrichstein in Graz. Stilistische und ikonologische Analyse des Deckenprogramms*, Graz 2014 (tipkopis diplomskega dela), str. 60–63; KOŠAK 2015 (op. 99), str. 101, 108; Tina

glavar.[119] Po njegovi smrti sta premoženje v graški palači in v gradu Kainberg popisala Franc Avguštin grof Wildenstein in Jurij Sigmund grof Auersperg in zapuščinski inventar oddala 15. februarja 1715.[120] V graški palači na Stempfergasse 7,[121] v kateri je bila tudi velika slikarska zbirka, ovrednotena na 5768 goldinarjev,[122] so popisali stare tapiserije v jedilnici, ki so bile vključno s tremi zavesami ocenjene na 75 goldinarjev.[123] Novejše ali kakovostnejše tapiserije, vredne 500 goldinarjev, so visele v paradni sobi.[124] Najvrednejša dela opreme paradne sobe sta bila baldahinska postelja, ki je bila s tremi zavesami in naslanjačema ocenjena na 2000 goldinarjev, in 1000 goldinarjev vreden kamin.[125] V veliki skrinji, ki so jo iz gradu Kainberg prepeljali v Gradec, je navedenih 5 tapiserij, ki so pripadale različnim serijam in so jih ocenili na 20 goldinarjev.[126] Podatki v zapuščinskem inventarju so preskopi, da bi si lahko o tapiserijah Jurija Seifrida grofa Dietrichsteina ustvarili jasnejšo sliko, komisarja jih nista niti preštela. Za izvršiteljico oporoke je Jurij Seifrid grof Dietrichstein določil svojo soprogo Marijo Rozalijo.[127] Ta je morala za poplačilo soprogovih dolgov številne inventarizirane predmete prodati, med drugim tudi slike,[128] za tapiserije pa se je odločila, da jih iz soprogove zapuščine odkupi, kar izvemo iz njenega dopisa štajerskemu deželnemu upravitelju z dne 15. maja 1715.[129] Na 500 goldinarjev ocenjene tapiserije iz paradne sobe je odkupila za 300 goldinarjev;[130] nižja cena se ujema tudi z dopisom Korbinijana grofa Sauraua, ki je še 30. decembra 1735 pojasnjeval, da so se predmeti iz zapuščine njegovega očima Jurija Seifrida grofa Dietrichsteina slabo prodajali, ker so bili v zapuščinskem inventarju precenjeni.[131]

V dokumentaciji izvršiteljice oporoke Marije Rozalije se je ohranil prepis pogodbe za nakup tapiserij, ki jo je Jurij Seifrid grof Dietrichstein nekaj mesecev pred smrtjo sklenil z dunajskim

KOŠAK, Early Modern Picture Collections of the Counts of Herberstein, *Auftraggeber als Träger der Landesidentität. Kunst in der Steiermark vom Mittelalter bis 1918* (ur. David Franz Hobelleitner, Edgar Lein), Graz 2016, str. 219–220.

[119] Dietrichstein je bil 1681–1685 glavar Goriške in 1685–1703 štajerski deželni upravitelj. Za štajerskega deželnega glavarja je neuspešno kandidiral že v letih 1680 in 1686, veliko časa pa naj bi bil preživel pri svojih knežjih bratrancih Dietrichsteinih na Dunaju; gl. Hannes P. NASCHENWENG, *Die Landeshauptleute der Steiermark 1236–2002*, Graz 2002, str. 157–158.

[120] StLA, Landrecht, K. 130, fol. 351r–399r. Dietrichstein je imel v lasti tudi gospoščino Finkenstein na Koroškem, gl. NASCHENWENG 2002 (op. 119), str. 157.

[121] O palači gl. LUSCHIN-EBENGREUTH 1959 (op. 89), str. 625; SCHMÖLZER 1993 (op. 5), str. 376–380; RESCH 1997 (op. 11), str. 646–648.

[122] Dietrichsteinove slike je ocenil dvorni slikar Johann Veith Hauckh; gl. StLA, Landrecht, K. 130, fol. 373v.

[123] StLA, Landrecht, K. 130, fol. 374v: *In daffel Zimber. Alte Niterlendische Spallier sambt dreÿ fenster dieherl pr 75 fl.*

[124] StLA, Landrecht, K. 130, fol. 374v: *In Parada Zimber. Niterlendische Spällier pr. 500 fl.*

[125] StLA, Landrecht, K. 130, fol. 374v–375r: */…/ Ein grosses himel Pödt mit Vorhäng. Von Roten Tamasckh mit göldenen Tred Porten verprämbt, ingleichen zu dreÿ fenstern Vorhäng von dissen Zeüg, und mit goldenen Porten gebrämbt, wie dan auch ein gleiches par lain sössl. Wirt alles zusamben estimiert pr 2000 fl. Der alda sich befindtente Camin sambt aller Zuegehör, und noch übrigen Zieglen pr 1000 fl.*

[126] StLA, Landrecht, K. 130, fol. 395r: *Fehrers in einer grossen druchen welliche ist nacher Gräz geführt worden, befinden sich nach Specificiertes. Als /…/ Fünff Niterländische Spällier bläter welliche al(le) ungleich pr 20 fl.*

[127] StLA, A. Saurau, Familie, K. 14, H. 172, fol. 4r: */…/ Maria Rosalia als meines lezt verstorbenen H. Ehegemahls H. Georg Seyfridt Gr. von Dietrichstein Landtshaubtmann in Steier seel. instituierte Testaments Executricin /…/.*

[128] StLA, A. Saurau, Familie, K. 14, H. 173.

[129] StLA, A. Saurau, Familie, K. 14, H. 172.

[130] StLA, A. Saurau, Familie, K. 14. H. 172: */…/ die Niederlandische Spallier in Barada Zimmer seÿnd geschäzt pr: 500. fl. umb 300. fl.*

[131] StLA, A. Saurau, Familie, K. 11, H. 152, fol. 11r–14v.

trgovcem Georgom Jacobom Leebom (Priloga 1).[132] Te tapiserije niso nikoli prišle na Štajersko, saj je morala Marija Rozalija pogodbo z Leebom razveljaviti,[133] vendar jo objavljamo, ker je doslej edina znana pogodba in lahko skoznjo dobimo vpogled v način, kako je štajersko plemstvo preko dunajskih trgovcev kupovalo nizozemske tapiserije. Grof je naročil serijo 9 tapiserij za opremo enega prostora po odvzetih merah. Zahtevani ali zaželeni upodobljeni motivi v pogodbi niso navedeni, naročniku pa je bilo pomembno, da so tapiserije stkane v najnovejšem in najlepšem načinu (*nach d. neüesten vndt schönsten Fason*) in da so vredne približno 2000 goldinarjev. Formulacija »v najlepšem načinu« verjetno pomeni, da so morale biti stkane z velikim deležem svile. Kje je Leeb nameraval kupiti tapiserije za grofa Dietrichsteina, iz pogodbe ni razvidno, okrog leta 1700 pa je precej posloval s podjetjem Nicolaasa Naulaertsa v Antwerpnu.[134] Za 2000 goldinarjev Leeb Dietrichsteinu verjetno ne bi mogel priskrbeti 9 tapiserij iz najdražjih bruseljskih tkalnic, nedvomno pa bi ta vsota zadostovala za solidne in s svilo stkane izdelke večine nizozemskih manufaktur.

Kakor je bilo že omenjeno, je Marija Rozalija grofica Dietrichstein za 300 goldinarjev kupila tapiserije svojega soproga iz palače na Stempfergasse 7. To palačo je 17. marca 1717 prodala Francu Antonu grofu Sauerju za 18.000 goldinarjev.[135] V isti ulici pa je kupila dve hiši, večjo, ki sta jo zapuščinska komisarja Dizma Jožef grof Dietrichstein in Janez Gundakar grof Herberstein ocenila na 12.000 goldinarjev, in manjšo zraven, vredno 3500 goldinarjev[136] (verjetno Stempfergasse 5 in 6).[137] Kakor njen drugi soprog Jurij Seifrid grof Dietrichstein je imela tudi Marija Rozalija obsežno zbirko slik; slikar Johann Veith Hauckh je slike Marije Rozalije na Stempfergasse ocenil na 920 goldinarjev, zbirko v hiši v graškem predmestju Geidorf na 611 goldinarjev in tisto v gradu Kainberg na 963 goldinarjev.[138] V drugem nadstropju hiše na Stempfergasse sta zapuščinska komisarja popisala tapiserije, ki so verjetno delno identične s tistimi, ki jih je posedoval njen drugi soprog Dietrichstein.[139] V veliki jedilnici je bilo 8 velikih in majhna tapiserija, ki sta jih komisarja s šestimi zastori za vrata, zavesami in letvicami ocenila na 100 goldinarjev, v rdeči sobi pa so bile štiri velike in tri majhne

[132] StLA, A. Saurau, Familie, K. 14, H. 172. Za pregled transliteracije pogodbe se iskreno zahvaljujem kolegu dr. Dejanu Zadravcu.

[133] Obveznosti obeh pogodbenih strank so bile poravnane, ko je Leeb Mariji Rozaliji vrnil 400 od 500 goldinarjev predujma; gl. StLA, A. Saurau, Familie, K. 14, H. 172.

[134] 23. 10. 1699 je Naulaerts Georgu Jacobu Leebu izdal račun za precej dragi seriji tapiserij, ki jih je stkal Johannes Reghelbrugge v Antwerpnu; 6 krajin z majhnimi figurami po Teniersovih kartonih je veljalo 3350 goldinarjev, 6 krajin z majhnimi figurami po Ovidiju pa 1336,10 goldinarjev. Leeb je pogosteje nabavljal krajine ali krajine s ptiči in živalmi, ki so jih tkali Ferdinand, Johannes Baptist in David Brandt, Jacobus de Bock in gospodična Delzoy. Te serije je Naulaerts prodal Leebu za 165 do 766 goldinarjev; gl. DENUCÉ 1936 (op. 24), str. 140, 142, 173, 176, 188, 189, 200, 209, 212, 214, 216.

[135] V kupni pogodbi, ki jo je v izvlečku objavila Elisabeth Schmölzer, je navedeno, da je prodajalka palačo podedovala po materi, kar se ne ujema z navedbo, da je bila prej v lasti Jurija Seifrida grofa Dietrichsteina, ki jo je podedoval po očetu Sigmundu Ludviku; gl. SCHMÖLZER 1993 (op. 5), str. 378. O palači na Stempfergasse 7 gl. tudi LUSCHIN-EBENGREUTH 1959 (op. 89), str. 625.

[136] StLA, A. Saurau, Familie, K. 17, H. 202, fol. 11v–12r: *Grundstükhen. Das Wohnhaus der Frauen Erblasserin in der Stempfer Gassen gelegen pr. 12000 fl. Das kleine darneben pr 3500. Nota: dise angesetze 2 Stukh sind vermög aigenhändigen Handtbuech von der Frauen Erblasserin Excell. seel. dergestalten erkhaufft und geschäzt worden.*

[137] Za identifikacijo hiš Marije Rozalije na Stempfergasse s hišnima številkama 5 in 6 gl. LUSCHIN-EBENGREUTH 1959 (op. 89), str. 624–625; SCHMÖLZER 1993 (op. 5), str. 372–375; o hišah tudi RESCH 1997 (op. 11), str. 642–646.

[138] StLA, A. Saurau, Familie, K. 17, H. 202, fol. 32v–35v, 67v–76r, 86v–91r. Johann Veith Hauckh je za cenitev slik prejel 25 goldinarjev; gl. StLA, A. Saurau, Familie, K. 11, H. 152, fol. 115v.

[139] StLA, A. Saurau, Familie, K. 17, H. 202, fol. 25v–26r.

tapiserije, vredne 130 goldinarjev.[140] Navedenih 16 tapiserij Marije Rozalije grofice Dietrichstein je po njeni smrti prešlo v last njenih sinov Korbinijana in Marije Ludvika grofov Saurau; oba je v oporoki imenovala za svoja univerzalna dediča,[141] saj v popisu prodanih premičnin iz zapuščine Marije Rozalije tapiserije niso navedene.[142] Eden od otrok Marije Rozalije, Korbinijan, Marija Ludvik ali hči Marija Ivana grofica Schrattenbach,[143] je sestavil nedatiran in nepodpisan seznam predmetov, ki jih je želel odkupiti iz materine zapuščine, med drugim tudi tapiserije iz vogalne sobe.[144] Vendar v inventarju nobena soba ni navedena kot vogalna, morda so bile mišljene 4 velike in 3 majhne tapiserije v rdeči sobi. Vsakemu od sinov je od 211.637 goldinarjev 47 krajcarjev in 2 ¾ denariča vrednega materinega premoženja[145] po odštetju legatov, dolgov ter deležev sestre Marije Ivane grofice Schrattenbach in nečakov po sestri Mariji Katarini grofici Dietrichstein ostalo le 35.366 goldinarjev 33 krajcarjev in 2 ½ denariča.[146] V sporu za materino dediščino sta nastali dve delitvi premoženja; po nedatirani naj bi Korbinijan med drugim dobil obe graški hiši, njuna oprema vključno s tapiserijami pa bi pripadla Mariji Ludviku.[147] Po drugi delitvi, datirani 24. aprila 1736, naj bi hiši dobil Marija Ludvik, medtem ko naj bi opremo prevzel Korbinijan.[148] Ne glede na to, katero delitev so izpeljali, je 16 tapiserij Marije Rozalije grofice Dietrichstein, če so bile še ohranjene, po očetu in stricu dedoval Marija Rajmund grof Saurau in bi jih bil lahko prenesel v Premstätten.

Številne tapiserije je imel v lasti tudi Janez Karel grof Saurau (1646–1693), starejši brat Rajmundovega deda Janeza Rudolfa. Janez Karel se je uveljavil v vojaški službi v času obleganja Dunaja in vojn z Osmani in je dosegel položaj feldmaršala.[149] Inventurna komisarja Franc Karel grof Herberstein in Mihael Vajkard Vetter grof von der Lilie sta po njegovi smrti popisala opremo graške palače na Sporgasse 25[150] in gradov Ligist, Schielleiten in Wolkenstein.[151] V podeželskih rezidencah ni bilo tapiserij, v graški palači pa sta komisarja najprej popisala temačno sobo, ki je bila opeta s starimi rdečerumenimi raševinastimi špalirji, v njej pa je bilo tudi sedem starih in zelo slabih tapiserij, ocenjenih na 60 goldinarjev.[152] Boljše oziroma novejše tapiserije so bile v grofovi

[140] StLA, A. Saurau, Familie, K. 17, H. 202, fol. 25v–26r: *Im grossen Taffl Zimmer. 8: grosse und 1: kleines blat niderländer Spallier, sambt 6 Portier Fenster Tüocher und Leisten 100 fl /…/ Im Rothen Zimer. 3: grosse blath, 4: kleine deto niderländer Spallier 130 fl.*

[141] Oporoka je bila napisana v Gradcu 19. maja 1733 in je ohranjena v dveh prepisih; gl. StLA, A. Saurau, Familie, K. 4, H. 54, 4r–9v, 17r–23r.

[142] StLA, A. Saurau, Familie, K. 11, H. 152, fol. 25v.

[143] Marija Ivana je po materi podedovala gospoščino Kainberg. Po Mariji Ivani jo je podedoval nečak Marija Rajmund grof Saurau, saj ga je v oporoki z dne 28. marca 1758 določila za univerzalnega dediča; gl. StLA, A. Saurau, Familie, K. 4, H. 58.

[144] StLA, A. Saurau, Familie, K. 11, H. 152, fol. 8r: *Von meiner Frauen Muetter seel: Ihrem Verlass zu kaufen in Willens habe /…/ In Ökhzimmer die Niderländische Spällier*.

[145] StLA, A. Saurau, Familie, K. 17, H. 202, fol. 82r–85v.

[146] StLA, A. Saurau, Familie, K. 11, H. 152, fol. 201r.

[147] StLA, A. Saurau, Familie, K. 11, H. 152, fol. 191r–209r.

[148] StLA, A. Saurau, Familie, K. 11, H. 152, fol. 211r–228v.

[149] BRUNNER 1989 (op. 8), str. 164, 166.

[150] O palači Saurau na Sporgasse 25 gl. LUSCHIN-EBENGREUTH 1959 (op. 89), str. 621; SCHMÖLZER 1993 (op. 5), str. 353–364; RESCH 1997 (op. 11), str. 613–622.

[151] StLA, A. Saurau, Familie, K. 16, H. 192, fol. 1r–137r. Izvlečki iz inventarja Janeza Karla grofa Sauraua (1646–1694) so pomotoma vstavljeni tudi med dokumente o zapuščini Marije Karla grofa Sauraua (1718–1761); gl. StLA, A. Saurau, Familie, K. 12, H. 155.

[152] StLA, A. Saurau, Familie, K. 16, H. 192, fol. 55r: *In der finstern Stuben /…/ Dan die umbhangente alte Rossetene*

sobi; sedem kosov so ovrednotili na 650 goldinarjev.[153] Od treh sob ob jedilnici, ki so pripadale grofici, sta bili dve opeti s tapiserijami. V sobi z devetimi igralnimi mizicami je viselo 5 tapiserij, ocenjenih na 1000 goldinarjev,[154] v grofičinem salonu pa so številne predmete označili kot nizozemske: 6 novih tapiserij, vrednih 1900 goldinarjev, nova dvodelna zastora za vrata, preprogi in 12 novih naslanjačev.[155] Janez Karel grof Saurau je torej posedoval 4 serije s 25 tapiserijami,[156] od katerih je vsaj tri višje ocenjene serije zagotovo kupil sam. Posebej kakovostna je morala biti serija 6 tapiserij v grofičinem salonu, saj je vrednost 1900 goldinarjev višja od vseh doslej znanih zabeležb tapiserij v zapuščinskih inventarjih štajerskega plemstva. Po smrti Janeza Karla grofa Sauraua je palačo na Sporgasse podedoval njegov sin Karel Adam grof Saurau (1785–1715), ki se je leta 1713 poročil z Marijo Antonijo grofico Breuner.[157] Po smrti Karla Adama se je Marija Antonija poročila s Korbinijanom grofom Saurauom, Korbinijan in njegov brat Marija Ludvik pa sta si razdelila premoženje Karla Adama, pri čemer je Marija Ludvik dobil palačo na Sporgasse. Po njegovi smrti leta 1753 inventarja njegovih fidejkomisnih posesti (graška palača na Sporgasse, gospoščini Ligist in Krems ter urad Bruck) niso popisali,[158] ohranjen pa je seznam opreme v palači, ki jo je leta 1753 prevzel Leopold gospod Stubenberg kot varuh Marije Rajmunda grofa Sauraua in mu jo vrnil ob njegovi polnoletnosti 31. julija 1762.[159] V grofovi spalnici so visele stare tapiserije, vredne 12 goldinarjev, v srednji sobi so bile stare tapiserije, prav tako vredne 12 goldinarjev, stare tapiserije v predsobi pa so ocenili na 8 goldinarjev.[160] Navedene tri grofove sobe so se verjetno nahajale v drugem nadstropju vrtnega trakta palače.[161] Dražje oziroma novejše tapiserije so visele v paradnih sobah v prvem nadstropju: v prvi je bila serija sedmih (200 goldinarjev), v drugi serija šestih (200 goldinarjev), starih tapiserij v tretji paradni sobi (25 goldinarjev) pa niso prešteli.[162] Po prevzemu dediščine

Spällier, von carmesin und gelben pletter pr 12 fl /…/ Siben Stuckh alte Niderlendische Spällier, so sehr schlecht, per 60 fl; gl. tudi StLA, A. Saurau, Familie, K. 12, H. 155.

[153] StLA, A. Saurau, Familie, K. 16, H. 192, fol. 55v: *In des Graffen Zimber /…/ Siben Stuckh Niderlendische Spällier per 650 fl*; gl. tudi StLA, A. Saurau, Familie, K. 12, H. 155.

[154] StLA, A. Saurau, Familie, K. 16, H. 192, fol. 57r: *In der Ersten Zimber von der Taffel stuben hinein seint befunden worden. Fünff Stukh Niderlendische Spällier per 1000 fl*. V izvlečku iz inventarja Janeza Karla grofa Sauraua je ta soba imenovana *In der Frau Gräffin Ersten Zimber*; gl. StLA, A. Saurau, Familie, K. 12, H. 155.

[155] StLA, A. Saurau, Familie, K. 16, H. 192, fol. 57v–58r : *In der frauen Gräffin anderten Zimber. Sechs Stuckh neue Niderlendendische Spällier per 1900 fl. Vier Thaill neue Niderlendische Porthiern mit grien Taffet gefiettert und Crepin eingefast per 200 fl. Zwaÿ gleiche Niderlendendische Tepich mit Crepin ain per 110 facit 220 fl /…/ Zwelff neue Niderlendische Sessl ain per 18 fl facit 216 fl*; gl. tudi StLA, A. Saurau, Familie, K. 12, H. 155.

[156] Čeprav so bile nameščene v prostorih njegove soproge Katarine Suzane, rojene Vetter grofice von der Lilie, so bile vse tapiserije last Janeza Karla grofa Sauraua. V zapuščinskem inventarju Katarine Suzane, ki sta ga 27. aprila 1727 oddala komisarja Jurij Jožef grof Schrottenbach in Marija Ludvik grof Saurau, tapiserije namreč niso navedene; gl. StLA, A. Saurau, Familie, K. 16, H. 99.

[157] Ludwig SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN, *Der Adel in den Matriken der Stadt Graz*, Graz 1909, str. 219.

[158] StLA, A. Saurau, Familie, K. 17, H. 207.

[159] StLA, A. Saurau, Familie, K. 76, H. 1079.

[160] StLA, A. Saurau, Familie, K. 76, H. 1079: *An Mobilien in denen Zimmern. In Sr. Excell. Hr. Grafen seel. Schlaff Zimmer. Die alda aufgemachte alte Niderländer Spallier pr 12 fl /…/ In Mitteren Zimmer. Alda befünden sich alte Niderländer Spallier pr 12 fl /…/ In Vor Zimmer. Alte Niderläder Spallier 8 fl.*

[161] Gl. novejši pripis s svinčnikom (*2. Stock, Gartentrakt*) na dokumentu StLA, A. Saurau, Familie, K. 76, H. 1079.

[162] StLA, A. Saurau, Familie, K. 76, H. 1079: *In Ersten Stock /…/ In Erster Parade Zimmer /…/ Siben blath Nidrlander Spallier pr 200 fl /…/ In anderten Parade Zimmer. 6. Plätter Nidrlander Spallier pr 200 fl /…/ In dritten Parade Zimmer. Die alte Nidrländer Spallier pr 25 fl.*

leta 1762 je Marija Rajmund palačo Saurau na Sporgasse 25 več desetletij preurejal.[163] Paradne sobe v prvem nadstropju je dal okrog leta 1770 opremiti z novo štukaturo in opeti z damastnimi špalirji.[164] Domnevati bi smeli, da je dal ob tej priložnosti vsaj iz paradnih sob odstraniti tapiserije in z njimi opremiti dvorec Premstätten. Vendar je treba upoštevati, da je v popisu palače na Sporgasse 25 po Rajmundovi smrti leta 1796 še vedno navedenih 6 serij tapiserij, ki so jih prodajali na dražbah. Tri serije so bile v grofovi sobi (volnene tapiserije, ocenjene na 9 goldinarjev in prodane za 10 goldinarjev in 6 krajcarjev), srednji grofovi sobi (volnene tapiserije, ocenjene na 10 goldinarjev in prodane za prav toliko) in grofovi predsobi (volnene tapiserije, ocenjene na 4 goldinarje in še neprodane).[165] Tri serije tapiserij so bile v grofičini sprejemnici (ocenjene na 6 goldinarjev in prodane za 10 goldinarjev), grofičini spalnici (ocenjene na 4 goldinarje in prodane za 6 goldinarjev in 40 krajcarjev) in v grofičinem kabinetu (ocenjene na 5 goldinarjev in prodane za 6 goldinarjev).[166] Podobno kakor v Rajmundovi palači na Paulustorgasse 15 tudi teh tapiserij leta 1796 niso prešteli, tako da je mogoče, da je bil del tapiserij iz palače na Sporgasse prenesen v Premstätten.

Janez Baltazar grof Wagensberg, Rajmundov praded po materini strani, je imel v lasti palačo na Glavnem trgu v Gradcu,[167] hiši v graškem predmestju Geidorf in gospoščine Obervoitsberg, Greiβenegg, Žovnek, Klein-Kainach in Rabenstein, v zakupu pa je imel tudi celjski grad.[168] Od 3. avgusta 1690 do smrti je Janez Baltazar opravljal funkcijo cesarskega namestnika v notranjeavstrijskih deželah,[169] za kar je že 17. julija plačal 1200 goldinarjev takse.[170] Tudi Janeza Baltazarja grofa Wagensberga bi smeli uvrstiti med pomembnejše štajerske zbiralce slik, saj sta inventurna komisarja Maksimilijan Sigmund grof Herberstein in Mihael Vajkard Vetter grof von der Lilie v vrtni hiši v Geidorfu popisala 140 slik in jih ocenila na 746 goldinarjev.[171] Tapiserij nista popisala po prostorih, temveč v rubriki Špalirji, vendar sta v podeželskih rezidencah dodala navedbo prostora. V gradu Rabenstein sta v spalnici ob kapeli popisala 6 starih tapiserij in jih ocenila na 50 goldinarjev.[172] V rubriki Špalirji, preproge, ogledala, pisalne mize in naslanjači v gradu Greiβenegg sta

[163] Za prezidave in opremljanje palače na Sporgasse 25 gl. RESCH 1997 (op. 11), str. 618–619.

[164] Štukature, pripisane Heinrichu Formentiniju, damastni špalirji, vrata in okna z rokokojskim okrasjem ter peči iz časa Marije Rajmunda grofa Sauraua so v palači še ohranjeni; gl. RESCH 1997 (op. 11), str. 618.

[165] StLA, A. Saurau, Familie, K. 76, H. 1079: *In dem zweyten Stock. No. 1 In den Grafen Zimmer. Eine wollene niederländer Spalier (geschäzt) 9 fl, (verkauft) 10 fl 6 kr /…/ No. 2 In dem mitteren Grafen-Zimmer. Eine wollene niederländer Spalier (geschäzt) 10 fl, (verkauft) 10 fl /…/ No. 3 In des Grafen Eintritt-Zimmer. Eine wollene niederländer Spalier (geschäzt) 4 fl, (noch vorfindig) 4 fl.* Neprodane tapiserije v grofovi predsobi, ocenjene na 4 goldinarje, so kasneje za 4 goldinarje in 4 krajcarje prodali na dražbi, ki je potekala 23. in 24. septembra 1799; gl. StLA, A. Saurau, Familie, K. 76, H. 1079, fol. 67v.

[166] StLA, A. Saurau, Familie, K. 76, H. 1079: *In den ersten Stock /…/ No. 7 In den Frauen Gräfin Sitz-Zimmer. Eine Niederländer Spalier (geschäzt) 6 fl, (verkauft) 10 fl /…/ No. 8 In den Frauen Gräfin Schlaf-Zimmer (geschäzt) 4 fl, (verkauft) 6 fl 40 kr /…/ No. 9 In den Frauen Gräfin Kabinet. Eine niederländer Spalier (geschäzt) 5 fl, (verkauft) 6 fl.*

[167] Za wagensberško palačo, v 17. stoletju spojeno iz dveh hiš s kasnejšima uličnima oznaka Albrechtgasse 1 in 3 in podrto leta 1882, gl. LUSCHIN-EBENGREUTH 1959 (op. 89), str. 515–516; SCHMÖLZER 1993 (op. 5), str. 3; RESCH 1997 (op. 11), str. 2–3, 354–355.

[168] StLA, Landrecht, K. 1384, Wagen v. Wagensberg (2).

[169] Carl SCHMUTZ, *Historisch Topografisches Lexicon von Steyermark*, 1, Graz 1822, str. 628.

[170] StLA, Landrecht, K. 1384, Wagen von Wagensberg (2), fol. 4r, št. 8.

[171] StLA, Landrecht, K. 1385, Wagen von Wagensberg (3).

[172] StLA, Landrecht, K. 1385, Wagen v. Wagensberg (3): *In Schlaffzimmer an der Capelle alt Niderlendische Spalier 6 St. zusamben p: 50 fl.* Gospoščino Rabenstein je po Janezu Baltazarju podedoval njegov mlajši sin Janez Baltazar Hanibal grof Wagensberg (1683–1725). Inventurna komisarja Leopold grof Sauer in Alojzij Jožef grof Kacijaner

popisala 7 starih tapiserij s figurami na zelenem ozadju v rdeči sobi in jih ocenila na samo 10 goldinarjev, v tako imenovani *Stifft Stuben* je bilo 7 tapiserij in v sosednjih dveh sobah še 8 starih tapiserij, ocenjenih na 140 goldinarjev.[173] V podeželskih rezidencah Rabenstein in Greiβenegg je imel Janez Baltazar grof Wagensberg torej 4 serije z 28 tapiserijami, ki pa so bile skoraj vse označene kot stare. Ker je Rabenstein dedoval šele leta 1690, je verjetno, da je bilo 6 starih tapiserij v njem že v času Baltazarjeve tete Cecilije Renate grofice Trauttmansdorff.[174] Nasprotno pa je Janez Baltazar kupil večino od 22 tapiserij v gradu Greiβenegg, čeprav so bile številne označene kot stare, saj je v inventarju njegovega očeta Rudolfa grofa Wagensberga leta 1679 navedenih le 8 tapiserij v veliki sobi.[175] Rudolfove tapiserije bi bile lahko identične s 7 starimi tapiserijami s figurami na zeleni podlagi v rdeči sobi ali z 8 starimi tapiserijami, ki so visele v dveh sobah zraven *Stifft Stuben*. Janez Baltazar, ki je kupoval tudi v dunajski poslovalnici antwerpenskih trgovcev z umetninami Forchondtov,[176] pa je kupil tudi nekaj serij tapiserij, s katerimi je opremil svojo graško palačo in ki so v inventarju označene kot nove. S tapiserijami je bilo opremljenih pet prostorov. Sedem novih velikih in majhnih svilenih tapiserij sta komisarja ovrednotila na 1600 goldinarjev, 8 svilenih tapiserij z velikimi figurami je bilo vrednih 800 goldinarjev, prav tolikšna je bila tudi vrednost 6 novih tapiserij s krajinami, 10 starih tapiserij je veljalo le 60 goldinarjev, 6 polsvilenih s krajinami pa 200 goldinarjev.[177] Po smrti Janeza Baltazarja je večino posesti podedoval starejši sin Sigmund Rudolf

po njegovi smrti v gradu Rabenstein nista našla tapiserij, mogoče pa je, da jih je grof Wagensberg prenesel v svoje graško stanovanje, v katerem sta komisarja zabeležila prastare tapiserije v alkovi grofove sobe in jih ocenila na 10 goldinarjev (StLA, Landrecht, K. 1385, Wagen von Wagensberg (3): *Uralte Niderlendische Spällier so in der Alchoven des Grafen Zimmer 10 fl*).

[173] StLA, Landrecht, K. 1385, Wagen v. Wagensberg (3): *Spalier: Tepich: Spiegl: Schreibtisch: und Sössl /…/ In der rothen Stuben 7. Stuekh alt Niderlendische Spalier mit figuren von grünen Boden pr 10 fl /…/ In der Stifft Stuben 7. Stuekh Niderlendische, und in anderen zweÿ Zimmern darneben 8. St. alt Niderlendische Spalier, zusamben p: 140 fl*. Nadaljnja usoda 22 tapiserij iz gradu Greiβenegg mi ni znana. O gradu gl. Ernst LASNIK, *Voitsberg. Porträt einer Stadt und ihrer Umgebung*, 1, Voitsberg 2012, str. 227–235.

[174] Cecilija Renata grofica Trauttmansdorff je gospoščino Rabenstein kupila 16. aprila 1661 od Maksimilijana gospoda Schärffenberškega in jo imela v lasti do smrti 5. julija 1690; gl. StLA, Landrecht, K. 1384, Wagen von Wagensberg (2), fol. 45r, št. 298, in fol. 49v, št. 278. Robert Baravalle je zapisal, da je bil Janez Baltazar že od 1689 lastnik Rabensteina; gl. Robert BARAVALLE, *Burgen und Schlösser der Steiermark*, Graz 1961, str. 176.

[175] StLA, Landrecht, K. 1383, Wagen von Wagensberg (1): *In der grossen Stuben wo die niderlendische Spällier sein 8 Stück*. O Rudolfu grofu Wagensbergu gl. Hannes P. NASCHENWENG, Die Wagensperg-Gruft in der Loretokapelle der Stadtpfarrkirche Voitsberg, v: Gottfried Allmer, *Voitsberg. Porträt einer Stadt und ihrer Umgebung*, 3, Voitsberg 2012, str. 100–101.

[176] V prodajni knjigi, ki so jo začeli pisati leta 1671, je zavedena prodaja 280 komolcev tkanine po 24 grošev za komolec grofu Wagensbergu v Gradcu in 72 komolcev enake tkanine grofu Trauttmansdorffu v »Neyhaus« (Trautenfelsu; za preimenovanje gospoščine Neuhaus v Trautenfels gl. StLA, A. Saurau, Familie, K. 2, H. 4); gl. Jean DENUCÉ, *Kunstausfuhr Antwerpens im 17. Jahrhundert. Die Firma Forchoudt*, Antwerpen 1931, str. 162. Za češke kupce dunajskih trgovcev Forchondt gl. SLAVÍČEK 2008 (op. 23), str. 57–65, 67–69, 76–83, 88; za štajerske kupce Forchondtov gl. Tina KOŠAK, Research into 17th and 18th Century Genre Painting in Slovenia, *Art History in Slovenia* (ur. Barbara Murovec, Tina Košak), Ljubljana 2011, str. 50; Tina KOŠAK, Pricing Paintings in Inner Austrian Inventories between the mid-17th and mid-18th Century, *Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof. Prozesse der Preisbildung in der europäischen Vormoderne*, Petersberg 2017, str. 105–106. Za podatek, da je imel Janez Baltazar stike s Forchondti, pridobljen iz inventarja njihove korespondence v antwerpenskem mestnem arhivu (LZ 84), se iskreno zahvaljujem dr. Tini Košak.

[177] StLA, Landrecht, K. 1384, Wagen v. Wagensberg (2): *Spalier. Neue Niderlendische Seidene Spalier groβ und kleine, Siben Stuekh p: 1600 fl. Item seidene Niderländische Spalier 8 Stuekh mit grossen figurn p: 800 fl. Mehr 6 Stuekh neue Niderlendische Spalier mit Landtschaften p: 800 fl. Mehr alt Nid. Spalier 10 St. pr 60 fl. Mehr 6 Stuekh halbseiden Niderländische Spalier mit Landtschafften p: 200 fl.*

grof Wagensberg (1674–1734), ki je bil v letih 1730–1734 štajerski deželni glavar.[178] Po njegovi smrti zapuščine niso popisali, verjetno pa je tedaj nastal nedatiran prepis inventarja graške palače Janeza Baltazarja grofa Wagensberga.[179] Pri predmetih, ki so manjkali, je to zabeleženo s svinčnikom. Pri tapiserijah najdemo oznako *abgengig* samo pri 10 starih tapiserijah, ocenjenih na 60 goldinarjev,[180] druge 4 serije s 27 tapiserijami so bile leta 1734 verjetno še vedno v graški palači Wagensbergov. Po smrti Sigmunda Rudolfa jo je podedovala njegova edina hči Alojzija, poročena z Marijo Ludvikom grofom Saurauom.[181] Njeno zapuščino sta popisala Franc Ludvik grof Khuenburg in Karel Tomaž grof Breuner in zapisnik oddala 5. januarja 1747.[182] *Aufgezogene Niderlendische Spallier* so bile v šestih sobah graške palače, vendar jih komisarja nista preštela. Tiste v paradni spalnici sta ocenila na 500 goldinarjev, stare tapiserije v tretji sobi so bile vredne 60 goldinarjev, stare tapiserije v prvi majhni predsobi 30 goldinarjev, stare tapiserije v drugi sobi prav tako 30 goldinarjev, stare tapiserije v drugi in tretji sobi, v kateri se je prišlo s hodnika, pa so veljale po 18 goldinarjev.[183] Primerjava ocen v zapuščinskih inventarjih Alojzije grofice Saurau in njenega deda Janeza Baltazarja grofa Wagensberga pokaže, za koliko je v približno pol stoletja padla vrednost tapiserij. Na 500 goldinarjev so bile ocenjene le tapiserije v paradni spalnici, ki so morda identične s sedmimi velikimi in majhnimi svilenimi Wagensbergovimi tapiserijami, leta 1693 ovrednotenimi na 1600 goldinarjev, vendar je mogoče tudi, da je bila paradna spalnica opeta z novejšimi tapiserijami, ki jih je morda kupil Alojzijin oče Sigmund Rudolf grof Wagensberg.

Štiri serije tapiserij Janeza Baltazarja grofa Wagensberga, ki so bile po smrti njegove vnukinje Alojzije še vedno v graški palači grofov Wagensbergov,[184] se po skopih opisih in številu v Baltazarjevem inventarju ujemajo s štirimi serijami tapiserij, s katerimi je njegov pravnuk Rajmund Marija grof Saurau opremil dvorec Premstätten. Najbolj dragocenih 7 velikih in majhnih svilenih tapiserij (1600 goldinarjev) bi bilo lahko identičnih s serijo z Jazonovo zgodbo, 8 svilenih tapiserij z velikimi figurami (800 goldinarjev) s serijo Štirih kontinentov in sil, ki obvladujejo svet, 6 novih tapiserij s krajinami (800 goldinarjev) s serijo o Narcisu in Eho, 6 polsvilenih s krajinami (200 goldinarjev) pa morda s serijo krajin s ptiči, čeprav je bila ta verjetneje stkana šele v zgodnjem 18. stoletju. Vendar nas od takšnega sklepa odvračajo dokumenti o zapuščini Rajmundove matere Alojzije grofice Saurau.[185] Alojzija je za univerzalni dedinji določila hčeri Marijo Alojzijo in Marijo Rozalijo, sin Marija Rajmund grof Saurau pa je dobil le nujni delež.[186] Posebej zanimivo je deseto določilo v oporoki, v katerem je Alojzija grofica Saurau polovico svojega srebra in celotno opremo paradnih sob v graški hiši podarila svojemu soprogu Mariji Ludviku grofu Saurauu.[187] Če bi to določilo prišlo v

[178] O Sigmundu Rudolfu grofu Wagensbergu gl. NASCHENWENG 2002 (op. 119), str. 160–162; LASNIK 2012 (op. 173), str. 241; NASCHENWENG 2012 (op. 175), str. 105–107.

[179] StLA, Landrecht, K. 1384, Wagen v. Wagensberg (2), fol. 1r–240r.

[180] StLA, Landrecht, K. 1384, Wagen v. Wagensberg (2), fol. 223v.

[181] NASCHENWENG 2012 (op. 175), str. 106.

[182] StLA, A. Saurau, Familie, K. 17, H. 205.

[183] StLA, A. Saurau, Familie, K. 17, H. 205: *Paradi Schlaf Zimmer. Nüderländ. Spallier pr 500 fl /…/ Drittes Zimmer. Alte Niderländ. Spallier 60 fl /…/ Das erste kleine Vor-Zimmer. Alte Niderländer Spallier 30 fl /…/ Andertes Zimmer. Niderländ. Spallier 30 fl /…/ Andertes Zimmer (von Gang herein). Alte Niderländ. Spallier 18 fl /…/ Drittes Zimmer (von Gang herein). Alte Niderländ. Spallier 18 fl.*

[184] StLA, A. Saurau, Familie, K. 17, H. 205.

[185] StLA, A. Saurau, Familie, K. 4, H. 57; StLA, A. Saurau, Familie, K. 17, H. 205.

[186] StLA, A. Saurau, Familie, K. 4, H. 57.

[187] StLA, A. Saurau, Familie, K. 4, H. 57: *Zehendens /…/ meinen je- und allezeit von ganzen Herzen inniglich geliebten*

veljavo, bi tapiserije prevzel Marija Ludvik in po njegovi smrti edini sin Marija Rajmund, ki bi jih kasneje lahko prenesel v dvorec Premstätten. Vendar se Marija Ludvik ni odločil za prevzem polovice srebra in opreme, temveč so na podlagi cenitve v zapuščinskem inventarju sestavili specifikacijo predmetov, ki naj bi jih prevzel, med drugim tudi vse tapiserije, nato pa je Marija Ludvik vse navedeno za 1347 goldinarjev, krajcar in 9 denaričev prodal svoji hčeri Mariji Alojziji,[188] ki je podedovala graško palačo Wagensbergov.[189] Iz tega sklepamo, da so 4 serije tapiserij Janeza Baltazarja grofa Wagensberga ostale v wagensberški palači. Marija Alojzija bi bila tapiserije, ki se ji morda niso več zdele primerne za opremo njene mestne palače, sicer lahko prodala ali podarila svojemu bratu Mariji Rajmundu, vendar to ni dokumentirano.

Tudi po pregledu zapuščinskih inventarjev prednikov Marije Rajmunda grofa Sauraua naročnikov oziroma kupcev premstättenskih tapiserij ni mogoče nedvoumno identificirati. Po skopih opisih v inventarjih se še najbolj ujemajo s serijami tapiserij, ki jih je posedoval Rajmundov praded Janez Baltazar grof Wagensberg, vendar posestna zgodovina wagensberške palače v Gradcu in njene opreme istovetnosti ne potrjuje. Morda je Marija Rajmund grof Saurau v Premstätten prenesel tapiserije, ki so bile v lasti njegovih prednikov po očetovi strani. Njihovi vpisi v zapuščinskih inventarjih, popisu prtljage Korbinijana grofa Sauraua in dokumentih o dedovanju pa so žal premalo povedni, da bi mogli posamezne serije povezati z ohranjenimi tapiserijami. Po drugi strani pa lahko po pregledu inventarjev prednikov Marije Rajmunda grofa Sauraua ugotovimo, da tapiserije v poznem 17. in zgodnjem 18. stoletju na Štajerskem niso bile tako redke, kakor bi sklepali po skromnem številu ohranjenih kosov. Kolikor je mogoče sklepati iz dosedanjih raziskav, je imel Janez Baltazar grof Wagensberg s 4 serijami z 28 tapiserijami v podeželskih rezidencah in 5 serijami s 37 tapiserijami v graški palači največjo zbirko tapiserij na Štajerskem. Vsaj za vrhnji sloj štajerskega plemstva, ki je opravljal funkcije cesarskih namestnikov v notranjeavstrijskih deželah ter štajerskih in kranjskih deželnih glavarjev, nizozemske tapiserije niso bile nedosegljivo razkošje. Dokler so veljale za nove, so sodile med najdražje kose opreme plemiških bivališč, sploh če so bile tkane kakovostno in s svilo. Že po nekaj desetletjih pa je njihova vrednost izrazito padla in se za opremo mestnih palač niso več zdele primerne. Po dosedanjem vedenju so ohranjene le tiste, ki so bile že v 18. stoletju v podeželskih rezidencah grofov Leslie na Ptuju, grofov Attems v Slovenski Bistrici in grofov Saurau v Premstättnu. Izguba vrednosti je poleg razprodaj opreme plemiških bivališč in propadanja tkanin zagotovo eden od vzrokov za skromno ohranjenost tapiserij na Štajerskem. V prispevku obravnavani kupci nizozemskih tapiserij iz družin Saurau, Wagensberg in Dietrichstein so bili tudi pomembni zbiratelji slik, na njihovo široko razgledanost pa kažejo tudi bogato založene knjižnice[190] in kavalirska

Herrn Gemahl /…/ zu einen geringen Angedenkhen demeselben die helffte meines völlig verhandenen Silbers: wie nicht weniger die vollstandige Einrichtung in denen Parade Zimmern mit all und ieden nach meinen Tod in solchen sich befindlichen Haus- oder Einrichtungsfahrnuss /…/.

[188] StLA, A. Saurau, Familie, K. 17, H. 205.

[189] O razdelitvi materine dediščine med Marijo Alojzijo in Marijo Rozalijo gl. StLA, A. Saurau, Familie, K. 17, H. 205; o poroki Marije Alojzije z Adolfom grofom Wagensbergom 8. januarja 1747 gl. Gernot Peter OBERSTEINER, *Theresianische Verwaltungsreformen im Herzogtum Steiermark. Die Repräsentation und Kammer (1749–1763) als neue Landesbehörde des aufgeklärten Absolutismus*, Graz 1993, str. 260–261.

[190] V graški palači Janeza Baltazarja Wagensberga sta inventurna komisarja popisala 1026 latinskih, 95 nemških, 125 italijanskih in 86 francoskih knjig in jih ocenila na 1071 goldinarjev in 51 krajcarjev, manjšo knjižnico pa je imel tudi v gradu Greiβenegg; gl. StLA, Landrecht, K. 1384, Wagen von Wagensberg (2), fol. 92r–196r.

potovanja.[191] Po izsledkih dosedanjih raziskav so tapiserije kupovali s posredovanjem dunajskih trgovcev z umetninami Forchondtov in Georga Jacoba Leeba. Njihovo vlogo pri uvozu umetnin in luksuznega blaga iz severne in južne Nizozemske na Štajersko bo mogoče podrobneje osvetliti z nadaljnjimi arhivskimi raziskavami.[192]

[191] V zapuščinskem inventarju Janeza Baltazarja grofa Wagensberga so popisali dokument, ki se je nanašal na kavalirsko potovanje njega in njegovega mlajšega brata Franca Sigmunda ali pa na kavalirsko potovanje njegovih sinov Sigmunda Rudolfa in Janeza Baltazarja Hanibala (StLA, Landrecht, K. 1384, Wagen von Wagensberg (2), fol. 3r, št. 3: *Instructions proiect, oder Monita paterna, wie sich beede jungen Herrn Graffen v. Wagensperg in ihrer Länderraiβ zuuerhalten haben*). Več arhivskih podatkov je bilo mogoče pridobiti o kavalirskem potovanju Korbinijana grofa Sauraua, za katerega je poskrbela njegova mati Marija Rozalija grofica Dietrichstein in zanj od 10. septembra 1711 do 24. aprila 1714 odštela 24.434 goldinarjev in 57 krajcarjev. Korbinijan je največ časa preživel v Italiji (Parma, Milano, Torino, Genova, Livorno, Lucca, Firence, Siena, Rim, Neapelj, Loreto, Benetke, Vicenza, Verona), nato je odpotoval preko Innsbrucka v Lindau, Schaffhausen, Basel, Lunéville in Köln, 8 mesecev je preživel na Nizozemskem (Amsterdam, Haag, Bruselj), 6 ali 7 pa v Franciji (Pariz), nato pa se je preko Lunévilla in Augsburga vrnil v Gradec; gl. StLA, A. Saurau, Familie, K. 19, H. 222.

[192] Raziskava za pričujoči prispevek je potekala v okviru raziskovalnega programa *Slovenska umetnostna identiteta v evropskem okviru* P6-0061 in raziskovalnega projekta *Umetnostna reprezentacija plemstva: naročništvo na Štajerskem v zgodnjem novem veku* J6-7410 (B), ki ju sofinancira Javna Agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Priloga 1

StLA, A. Saurau, Familie, K. 14, H. 172
Prepis pogodbe za nakup serije tapiserij, sklenjene med Jurijem Seifridom grofom Dietrichsteinom in dunajskim trgovcem Georgom Jacobom Leebom 17. marca 1714 v Gradcu

Zu wissen, das an heindt zu endtgesezten dato zwischen Ihro Hochgraffl. Excell. dem hoch vndt Wollgebohrnen Herrn Herrn Georg Seyfridt des Heyl. Röm. Reichs Graffen v. Dietrichstein, der Röm. Kays. Mays. würklichen gehaimben Rath, Cammerern, obristen Hoff, vndt Erblandt Jägermaistern vndt Landshaubtman zu Steyer an Ainem. Dan dem Wiennerischen Handlsman Georg Jacoben Leeb andterten Theils nachfolgente Contract aufgericht vndt geschlossen worden. Als

Erstlichen verobligiert sich gedachte Handlsman Leeb obhochgedacht Ihro hochgraff. Excell. Herrn Herrn Grafen v. Dietrichstein ein fein Niderlendisch Zimer Spallier nach der genohmben Maß von nein Stukhen, so ungefehr 2000 fl kosten werden, nach d. neüesten vndt schönsten Fason machen zu lassen, undt solche auf seine allerdenkhliche aigene gefahr inner 8 od. 9 Monath frist alhero zu liffern, vndt was solche Spallier in loco kosten ditsfahls die factura sambt frachtbrieffen u. Mauth Zödlen, assecurations und Prouisions Außlagen von denen Speditoren vndt factorn alles dises in originali mehr hochgedacht Ihro hochgraff. Excell. realiter vndt vnterfölsht zu producieren, vndt zu ybergeben, dahingegen

Andertens verspröchen mehr hochgedacht Seine hochgraff. Excell. Ihme Leeb gleich bey Verförtigung dises Contracts 500 fl a Conto auszöllen zu lassen, den ybrigen rest aber bey würkhlichs beschechenen Lifferung, was selbe yber disen Empfang noch austragen wirdt. Ihme gleichmessig Par gegen seine Quittung zu bezallen, gleichen aber

Drittens alle gefahr vndt risigo sein des Leeben, vndt dahero auch Ihme als einem Handlsman ein billicher Nuzen, vndt gewün zu lassen ist, als wollen Seine hochgraff. Excell. Ihne vor solche seine bemiehung vndt gefahr, so vill die Spallier bis allhero nacher Gräz gelifferter in allen vndt jeden sambt dem ausgelögten Vnkosten austragen werden, deren 8 per Cento raichen, vndt geniessen lassen, fehrers ist auch

Viertens dahin abgered vndt vorgesehen worden, das, da Infall in wehrente Zeit einer aus disen respe. hochen Contrahenten dises Zeitl. /: welches Gott gnädigist verhietten wolle :/ segnen solte, dero oder dessen Erben disen Contract eines wegs treülich nachzukhommen schuldig sein sollen. Treülich vndt ohne geuährte auch mit vndt bey Verbindtung des allgemeinen Landtschaden Bundts in Steyer. Dessen in Vrkhundt seint dises Contracts zwey gleich lauthendte Exemplarien verfast, vndt jeden Respl. Contrahierenten hochen theyl eines vnter des andern hochbedeilichen förtigung Extradieret, vndt zuegestelt worden.

Gräz den 17 Marty 1714
Georg Seyridt Graff von von Dietrichstein

Tapisserien im Schloss Premstätten und ihre Auftraggeber

Zussammenfassung

Frühneuzeitliche Tapisserie-Serien des steirischen Adels waren bislang noch nicht ganzheitlich kunsthistorisch untersucht. Gut erforscht sind nur zwei Serien mit zehn Tapisserien der Grafen von Leslie im Schloss von Ptuj, die Marjeta Ciglenečki in einigen Beiträgen analysierte, als ausgezeichnete Werke der Brüsseler Manufakturen charakterisierte und im Kontext der zeitgenössischen europäischen Tapisseriekunst darstellte. Ihre Erkenntnisse wurden durch archivalische Studien Igor Weigls ergänzt, der unter anderem feststellte, dass die Grafen von Leslie 1692 insgesamt 47 Tapisserien besaßen (6 Szenen aus dem Leben Noahs, 6 zu Jakobs Leben, 8 zu Odysseus sowie 13 Landschaften mit kleinfigurigen Szenen, 12 Wappentapisserien und 2 Wappenportieren); alle 47 Tapisserien ließ Karl Kajetan Graf von Leslie aus dem Grazer Palais (Lesliehof) in der Mitte des 18. Jahrhunderts in das Schloss von Ptuj bringen. Ebenfalls bekannt und erforscht sind 5 Tapisserien, die vermutlich aus dem Nachlass von Ignaz Maria Graf von Attems stammen, und nach dem Zweiten Weltkrieg von Schloss Slovenska Bistrica in das Nationalmuseum Sloweniens gebracht wurden. 1989 widmete Walter Brunner in seiner Abhandlung über Schloss Premstätten seine Aufmerksamkeit auch den Tapisserien, mit denen Maria Raimund Graf von Saurau (1739–1796) um 1770 fünf Räume des Schlosses ausstatten ließ. Als Leopold Peter Graf von Goess-Saurau 1904 Premstätten verkaufte, wurden zuvor die Tapisserien abgenommen und 1912 sowie 1923 in London versteigert. Vor der Abnahme wurden die Tapisserien in vier Räumen allerdings durch den Grazer Fotografen Leopold Bude fotografiert; anhand von Budes Fotografien verfasste Rotraud Bauer ein Gutachten über die Tapisserien aus Premstätten, das in Brunners Abhandlung publiziert wurde. Im vorliegenden Beitrag wird der Versuch unternommen, anhand der Erforschung des im Steiermärkischen Landesarchiv verwahrten Familienarchivs der Grafen von Saurau die Auftraggeber bzw. Käufer der vier Serien von Tapisserien in Premstätten festzustellen sowie neue Erkenntnisse über die einzelnen Serien zu gewinnen.

Zu der ersten Serie der Tapisserien in Premstätten mit Darstellungen der *Amerika*, *Asien*, *Abundantia*, *Victoria* und vermutlich *China* konnte Rotraud Bauer feststellen, dass diese um 1688 in Brüssel oder Antwerpen nach den Entwürfen von Lodewijk van Schoor (Figuren) und Pieter Spirienckx (Landschaften) gewebt worden waren. Diese Entwürfe zur Serie mit den vier Erdteilen und den weltbeherrschenden Kräften waren Bauers Meinung nach zwischen dem Ende des 17. und dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts sehr beliebt und wurden in verschiedenen Manufakturen von Antwerpen und Brüssel gewebt. Bei einer erneuten Untersuchung der Premstätter Tapisserien konnte festgestellt werden, dass das mutmaßliche *China* eigentlich zur zweiten Premstätter Serie mit der Darstellung der Geschichte Jasons gehörte. Anhand des Vergleichs der Darstellungen von *Amerika*, *Asien*, *Abundantia* und *Victoria* mit den in der Literatur reproduzierten Tapisserien nach Entwürfen von Schoor und Spierinckx konnte festgestellt werden, dass sich die Premstätter Kompositionen beträchtlich von den in Brüsseler Manufakturen von Albert Auwercxs und Judokus de Vos gewebten Serien unterschieden und daher eher mit den Serien vergleichbar seien, die in Lissabon, Pretoria, Paris und Leeuwarden verwahrt werden. Mit der Serie in Lissabon stimmt die Premstätter Serie nicht nur in den Kompositionen der Szenen überein, sondern auch in den floralen Bordüren, in die kleine Tiere sowie schneckenartige Füllhörner in der Mitte des oberen und unteren Randes eingewebt sind. Die Serie mit den vier Erdteilen und den weltbeherrschenden Kräften in Lissabon ist mit der Jahreszahl 1690 datiert, bei der Serie in Pretoria fehlen Signatur und Datierung, die Serie in Paris wird mit *A. Baertams* signiert und die Serie in Leeuwarden ist mit 1718 datiert. Anhand der Bezeichnungen schrieb Elisabeth J. Kalf 1981 die genannten Serien dem Weber Alexander Baert zu, der bis 1696 in Oudenarde wirkte und danach nach Amsterdam übersiedelte. Andererseits war Ingrid De Meûter 2016 der Meinung, dass Alexander Baert nur die Serien in Paris und Leeuwarden gewebt hätte, während die anderen Serien wahrscheinlicher in einer der Antwerpener oder Oudenarder Manufakturen

entstanden seien. Nähere Angaben über den Weber der ersten Serie der Premstätter Tapisserien sind zu erwarten, wenn die erhaltene Serie in Lissabon besser erforscht sein wird.

Die zweite Serie der Premstätter Tapisserien mit der Geschichte Jasons entstand, Rotraud Bauers Meinung nach, um 1700 in Brüssel. Aus der Liste der 1923 in London zur Versteigerung ausgeschriebenen Premstätter Tapisserien kann man entnehmen, dass zur zweiten Serie fünf Tapisserien mit folgenden Darstellungen gehörten: *die fliehende Medea*, *Jason fängt die feuerschnaubenden und erzhufigen Stiere*, *Jason fordert das Vlies von Aietes*, *Jason kniet vor einem Tempel mit goldenem Vlies in den Händen* und *Jason beträufelt den Drachen mit dem einschläfernden Mittel*. Nur von *Jason mit den feuerschnaubenden und erzhufigen Stieren* ist keine Fotografie Budes erhalten, obwohl diese Szene in der Liste als prachtvoller beschrieben wird. Da eine erneute Untersuchung der einschlägigen Literatur kein Ergebnis zu einer eventuellen Existenz einer nach denselben Entwürfen gewebten Serie mit der Geschichte Jasons brachte und dieses Thema selten in den Tapisserien behandelt worden war, wurde die Hypothese aufgestellt, dass die Premstätter Serie mit derjenigen siebenteiligen Folge mit der Geschichte Jasons identisch sein könne, die im Memorial des Webers und Unternehmers Michiel Wauters und seiner Nachfolger 1685 als im Packraum des Antwerpener Pants liegend beschrieben worden war und zwei Jahre später zu dem Wiener Handelsmann François Muytincqs geschickt wurde, um einen höheren Profit zu erzielen. In Wien könnte die Serie auch von einem steirischen Adeligen gekauft worden sein und letztendlich auf diese Weise nach Premstätten gelangt sein. Wenn es sich bei der zweiten Premstätter Serie wirklich um die im genannten Memorial erwähnte Jasonfolge handelt, könnten die Tapisserien in den Ateliers von Michiel Wauters oder seinem Bruder Filipp Wauters gewebt worden sein, eventuell nach den Entwürfen von Daniel Janssens.

Für die dritte Serie der Premstätter Tapisserien, auf der Landschaften mit kleinfigurigen Szenen dargestellt waren, stellte Rotraud Bauer fest, dass sie Anfang des 18. Jahrhunderts von Jacob van der Goten in Antwerpen gewebt wurde. Eine Anregung für die Darstellungen vermutete Bauer in Ovids Metamorphosen oder in zeitgenössische Romanszenen. Im vorliegenden Beitrag wird gezeigt, dass die dritte Premstätter Serie nach den Entwürfen von Lodewijk van Schoor (Figuren) und Pieter Spierinkx (Landschaften) gewebt worden war und Szenen aus der Geschichte von Narziss und Echo darstellte. Spätestens seit 1699 waren die Entwürfe im Besitz des Antwerpener Unternehmers Nicolaas Naulaerts, der sie in verschiedenen Ateliers weben ließ und in seinem Memorial auch die dargestellte Szenen anführte: *Narziss verspottet die Nymphen*, *Narziss' Körper wird in eine Blume verwandelt*, *Echo unterhielt Hera, während sich Zeus mit Nymphen amüsiert*, *Die Prophezeiung des Teiresias*, *Narziss flüchtet vor Echo* und *Narziss bewundert sich in einem Brunnen*. Trotz Naulaerts' Anführungen sind die Szenen auf den Fotografien der Premstätter Tapisserien nicht eindeutig zu identifizieren, auch deshalb, weil sie unlogisch zerschnitten waren, um die Tapisserien an die vorhandenen Wände im Schloss von Premstätten anzupassen. Im Beitrag werden die anderen erhaltenen Serien, die von Jacob van der Goten nach denselben Entwürfen gewebt worden waren, angeführt. Es wird auch die Hypothese aufgestellt, dass eine von Jacqueline Boccara 1988 publizierte Tapisserie, die sich damals in der Galerie Boccara in Paris befand und deren aktueller Aufbewahrungsort unbekannt ist, aus Schloss Premstätten stammte und die einzige Premstätter Tapisserie ist, die nach der Versteigerung in London reproduziert wurde.

Zu der vierten Premstätter Serie, die Landschaften mit Vögeln darstellte und, was Rotraud Bauer annimmt, am Anfang des 18. Jahrhunderts in einer flämischen Manufaktur gewebt worden war, konnten keine neue Ergebnisse erbracht werden, mit Ausnahme der Hypothese, dass die Serie mit ihren Park- und Waldlandschaften – mit perspektivisch gestalteten Durchblicken, großen Bäume mit dichten Kronen, die einen Ausblick auf kleine Gebäude im Hintergrund bieten sowie mit großen Pflanzen, scharf durchgezeichneten Distelstauden und Vögeln im Vordergrund – am ehesten mit Tapisserien zu vergleichen sind, die am Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts in Oudenarde entstanden.

Im zweiten Teil des Beitrags wird anhand der im Steiermärkischen Landesarchiv erhaltenen Nachlassinventare der Vorfahren von Maria Raimund Graf von Saurau versucht, den Auftraggeber bzw. den

Käufer der Premstätter Tapisserien sowie ihren ursprünglichen Anbringungsort zu eruieren. Maria Raimund könnte die Tapisserien aus seinen beiden Grazer Palais (Sporgasse 25 und Paulustorgasse 15) sowie aus seinen ländlichen Residenzen Ligist, Wolkenstein, Krems, Pack, Modriach, Hohenburg, Schwanberg, Kainberg und Donnersbach nach Premstätten gebracht haben. Untersucht wurden daher die Nachlassinventare von Maria Raimunds Vorfahren, die um 1700 gelebt haben und die erwähnten Residenzen besaßen.

Maria Raimunds Großvater Johann Rudolf Graf von Saurau (1661–1706) besaß zwei Serien mit 14 Tapisserien, die sich im „niederländischen Zimmer" des Grazer Palais in der Paulustorgasse 15 (8 Tapisserien, 1500 Gulden) und im „niederländischen Zimmer" von Schloss Schwanberg (6 Tapisserien, 150 Gulden) befanden. Der ältere Bruder Johann Rudolfs, Karl Graf von Saurau (1646–1692) besaß 1693 vier Serien mit 25 Tapisserien in seinem Grazer Palais in der Sporgasse 25 (7 Tapisserien im „finsteren Zimmer", 60 Gulden; 6 Tapisserien im Grafenzimmer, 650 Gulden; 5 Tapisserien im ersten Zimmer der Gräfin, 1000 Gulden, sowie 6 Tapisserien im zweiten Zimmer der Gräfin, 1900 Gulden). Maria Raimunds Großmutter Maria Rosalia Gräfin von Saurau, geborene Gräfin von Herberstein (1661–1735) besaß 1735 zwei Serien mit 16 Tapisserien in ihrem Grazer Palais in der Stempfergasse 5 (9 Tapisserien im großen Tafelzimmer, 100 Gulden, und 7 Tapisserien im „roten Zimmer", 130 Gulden). Sie kaufte eine Tapisserie-Serie aus dem Nachlass ihres zweiten Gemahls Georg Seyfried Graf von Dietrichstein (1645–1714), der 1714 in seinem Palais in der Stempfergasse 7 zwei Serien besaß (eine nicht näher angegebene Zahl von Tapisserien im Tafelzimmer, 75 Gulden, sowie eine nicht genannte Zahl von Tapisserien im Paradezimmer, 500 Gulden). Graf Dietrichstein hatte noch fünf mit 75 Gulden bewertete Tapisserien, die zu verschiedenen Serien gehörten und nach seinem Tod aus Schloss Kainberg in sein Grazer Palais gebracht wurden. Im Nachlass seiner Witwe Maria Rosalia wurde auch eine Abschrift des Vertrags für eine Serie mit 9 Tapisserien gefunden, der am 15. März 1714 durch Georg Seifried Graf Dietrichstein mit dem Wiener Handelsmann Georg Jacob Leeb geschlossen wurde und im Anhang transkribiert ist. Die Tapisserie-Serien in Premstätten könnten auch aus dem Besitz von Maria Raimunds Urgroßvater mütterlicherseits, Johann Balthasar Graf von Wagensberg (1642–1693) stammen, der 1693 in Schloss Rabenstein 6 Tapisserien hatte (60 Gulden), im Schloss Greißenegg 4 Serien mit 21 Tapisserien (6 im „roten Zimmer", 10 Gulden, sowie 7 in der „Stift Stuben" und 8 in nebenliegenden Zimmern, insgesamt mit 140 Gulden bewertet). In seinem Grazer Palais in der Albrechtgasse 1 und 3 hatte Graf Wagensberg 5 Serien mit 35 Tapisserien, deren kurze Beschreibungen am ehesten mit den Premstätter Serien übereinstimmen (7 neue, seidene, große und kleinere Tapisserien, 1600 Gulden (vielleicht mit der Jasonfolge identisch), 8 seidene Tapisserien mit großen Figuren, 800 Gulden (vielleicht mit der Serie der Erdteile und der weltbeherrschenden Kräfte identisch), 6 neue Tapisserien mit Landschaften, 800 Gulden (vielleicht mit der Geschichte von Narziss und Echo identisch), 10 alte Tapisserien (60 Gulden) und 6 halbseidene Tapisserien mit Landschaften (200 Gulden, vielleicht mit der Landschaften mit Vögeln identisch). Die Identität der Premstätter Serien als Tapisserien des Grafen von Wagensberg konnte aufgrund der Besitzgeschichte des Palais Wagensberg in Graz nicht eindeutig bewiesen werden, jedoch darf er mit 65 Tapisserien als Besitzer der größten Tapisserien-Sammlung in der Steiermark bezeichnet werden. Von ihm ist auch bekannt, dass er einige wertvolle Gegenstände in der Wiener Filiale der Antwerpener Handelsunternehmen Forchondt kaufte.

Des Weiteren wurde untersucht, wie die Tapisserien der genannten Vorfahren Maria Raimunds in den Besitz seiner Mutter Aloisia Gräfin von Saurau, geborene Gräfin von Wagensberg (1707–1746), seines Vaters Maria Ludwig Graf von Saurau (1700–1753), seines Onkels Corbinian Graf von Saurau (1692–1761) sowie seiner Vettern Maria Karl Graf von Saurau (1718–1761) und Joseph Gottfried Graf von Saurau (1720–1775) gelangten. Nach dem Tod von Aloisia Gräfin von Saurau 1747 befanden sich „aufgezogene Niderlendische Spallier" in sechs Zimmern des Grazer Palais Wagensberg. Sie wurden nicht gezählt; die Serie im Paradezimmer wurde mit 500 Gulden, eine andere mit 60, zwei mit 30 und zwei mit 18 Gulden bewertet. Aloisia Gräfin von Saurau vermachte die Inneneinrichtung des Palais, damit auch die Tapisserien, ihrem Gemahl Ludwig Graf von Saurau, jedoch verkaufte er sie seiner Tochter Maria Aloisia, die

auch das Palais erbte. Maria Ludwig Graf von Saurau besaß 1753 in seinem Palais in der Sporgasse 25 in seinen Zimmern drei Tapisserie-Serien (nicht gezählt; zwei Serien mit 12 und eine mit 8 Gulden bewertet). Wertvollere oder neuere Tapisserien hingen in Paradezimmern im ersten Geschoss (7 Tapisserien, 200 Gulden, 6 Tapisserien, 200 Gulden, sowie eine nicht genannte Zahl von Tapisserien, 25 Gulden). Corbinian Graf von Saurau hatte in seinem Palais in der Paulustorgasse 15 neun Tapisserien im großen Paradezimmer, 8 neuere Tapisserien im mittleren Paradezimmer und 7 neuere Tapisserien im kleinen Paradezimmer; sie wurden nicht bewertet. Corbinian Graf Saurau nahm alle drei Serien nach Ljubljana mit, als er von 1734 bis 1742 das Amt des Landeshauptmanns von Krain bekleidete. Im Nachlassinventar von Corbinians älterem Sohn Karl Maria Graf von Saurau (1718–1761) wurden 10 Tapisserien mit großen Figuren (55 Gulden), 8 alte und schlechte Tapisserien (10 Gulden), Tapisserien mit kleinen Figuren (100 Gulden), Tapisserien mit großen Figuren (30 Gulden) und Tapisserien mit kleinen Figuren (25 Gulden) im Palais in der Paulustorgasse 15 verzeichnet. Sein Bruder Josef Gottfried (1720–1775) besaß 1775 in demselben Palais eine Serie mit 9 Tapisserien (20 Gulden), eine mit 6 Tapisserien (10 Gulden), eine mit 7 Tapisserien (14 Gulden), eine mit 10 Tapisserien (3 Gulden) und zwei sehr schlechte, alte Tapisserien mit größeren Figuren (40 Kreuzer). Die erstgenannte Serie mit 9 Tapisserien hat der Gouverneur der Steiermark, Alois Graf von Podstatzki-Liechtenstein (1773–1782), für die Ausschmückung der Grazer Burg verwendet. In den Palais in der Sporgasse 25 und der Paulustorgasse 15 befanden sich Tapisserie-Serien auch nach dem Tod Maria Raimunds 1796, sie wurden in Versteigerungen seines Nachlasses 1796 und 1799 verkauft. Die Serien in Premstätten wurden in Maria Raimunds Nachlassinventar mit 5 Gulden (vermutlich die Landschaften mit Vögeln), 9 Gulden (vermutlich die Jasonfolge), 7 Gulden (vermutlich die vier Erdteile) und 10 Gulden (Geschichte von Narziss und Echo) bewertet.

Der oder die Käufer der vier Premstätter Tapisserie-Serien konnten anhand der untersuchten Quellen nicht eindeutig eruiert werden, dennoch vertiefen die daraus gewonnenen Ergebnisse unsere Kenntnisse über die große Wertschätzung des frühneuzeitlichen steirischen Adels gegenüber Tapisserien. Die Residenzen des steirischen Adels waren viel häufiger mit Tapisserien ausgestattet als man anhand der spärlichen Überreste vermuten könnte. Die Käufer der Tapisserien besaßen oft auch bedeutende Gemäldesammlungen und Bibliotheken, für einige Käufer konnten Kavalierstouren nachgewiesen werden (u.a. für die Grafen von Wagensberg und für Corbinian Graf von Saurau, dessen Kavaliertour von 1711 bis 1714 dauerte und von seiner Mutter mit 24434 Gulden und 57 Kreuzer finanziert wurde). Es stellte sich bei der Analyse der Nachlassinventare auch heraus, dass die neuen Tapisserien zu den am höchsten bewerteten Teilen der Innenausstattung der adeligen Residenzen zählten. Bereits nach einigen Jahrzehnten aber hatten die Tapisserien ihren Wert erheblich verloren, bis sie am Ende des 18. Jahrhunderts schließlich für wenige Gulden verkauft wurden, wie bei den Tapisserien aus dem Besitz von Maria Raimund Graf von Saurau in den Grazer Palais in der Sporgasse 25 und der Paulustorgasse 15, die er nicht nach Premstätten brachte, gezeigt werden konnte.

Slovansko-slovenska panteona Slavka Pengova in Toneta Kralja v Ljubljani

Ana Lavrič

Z narodno prebujo v 19. stoletju, ko se je razširilo panslavistično gibanje, smo se tudi Slovenci začeli tesneje povezovati s slovanskimi narodi, da bi (nasproti nemškim nacionalnim interesom) našli podporo za svojo kulturno in narodno samostojnost. Po prvi svetovni vojni, ki je razkosala slovensko narodno telo, nas okrnila za skoraj polovico etničnega ozemlja in izpostavila genocidnemu raznarodovanju, smo iskali rešitev v združitvi v skupno državo z južnimi Slovani, širše zaledje pa pri zahodnih in vzhodnih Slovanih, s katerimi smo gojili stike na različnih področjih, zlasti na kulturnem.[1]

Na cerkvenem področju je predstavljal pomemben povezovalni element slovanskih narodov, tako katoliških kot pravoslavnih, kult sv. Cirila in Metoda, ki sta v 9. stoletju med Moravani in panonskimi Slovenci z uvajanjem pismenstva in bogoslužja v slovanskem jeziku postavila temelje slovanski krščanski kulturi.[2] Postala sta utemeljitelja samobitnosti slovanskih narodov, ki so vstopali v družino krščanskih narodov Evrope in jo bogatili tudi s svojimi svetniki. Za vsakega so največji pomen imeli tisti, ki so pripomogli k pokristjanjevanju ali obrambi krščanske vere in naroda; razglašali so jih za svoje narodne zavetnike. Z »zgodnjimi« svetniki so se ponašali Poljaki, Čehi in Rusi, ki so imeli svojo državnost, Hrvati in Slovenci pa smo bili v tem pogledu prikrajšani; prizadevanja za narodne svetnike so se začela z narodnim ozaveščanjem, pot do cerkvenega priznanja njihove svetosti pa je bila dolga in celo za najpomembnejše slovenske kandidate še vedno ni končana.

V ikonografskih programih slovenskih cerkva so se t. i. domači svetniki začeli pojavljati v drugi polovici 19. stoletja, k čemur je največ pripomogel lavantinski (mariborski) škof Anton Martin Slomšek; mednje je, ne glede na poreklo, prišteval vse, ki so na slovenskem etničnem ozemlju živeli in delovali, izpostavljal pa je zlasti sv. Cirila in Metoda.[3] Od slovanskih svetnikov, a še brez poudarka na nacionalnosti, je bil tako na Slovenskem kot splošno po Evropi že v 18. stoletju zelo priljubljen češki Janez Nepomuk, po redovnih zvezah sta prišla k nam tudi poljska Stanislav Kostka in Hijacint, drugi so se pojavljali le poredko ali izjemoma (npr. češka Venčeslav in Ljudmila) ali pa njihova navzočnost sploh ni opazna.

[1] Za odnose gl. Boris URBANČIČ, Damjan PRELOVŠEK, Češko-slovenski odnosi. Kulturni odnosi, *Enciklopedija Slovenije*, 2, Ljubljana 1988, str. 117–126; Rozka ŠTEFAN, Nikolaj JEŽ, Urszula KOWALSKA, Poljsko-slovenski odnosi. Kulturni odnosi, *Enciklopedija Slovenije*, 9, Ljubljana 1995, str. 114–122; Rusko-slovenski odnosi. Kulturni odnosi, *Enciklopedija Slovenije*, 10, Ljubljana 1996, str. 339–357; Andrej ROZMAN, Slovaško-slovenski odnosi. Kulturni odnosi, *Enciklopedija Slovenije*, 11, Ljubljana 1997, str. 161–164.

[2] Za kult gl. mdr. Franc GRIVEC, *Slovanska blagovestnika sv. Ciril in Metod. 863–1963*, Celje 1963.

[3] Ana LAVRIČ, Slovenski »panteon« v Slomškovih Drobtinicah in pri Novi Cerkvi, *Acta historiae artis Slovenica*, 19/1, 2014, str. 93–122.

Slovanska svetniška programa, ki ju obravnava pričujoči prispevek, predstavljata v slovenskem umetnostnem gradivu vsebinsko posebnost in imata s poudarjeno vseslovansko idejo ne samo versko, ampak tudi politično sporočilnost. Oba sta nastala v Ljubljani v času, ko se je v Evropi že začela druga svetovna vojna: leta 1939 freske (v kombinaciji z sgraffitom) Slavka Pengova na Plečnikovih Žalah, 1940 pa stenska poslikava Toneta Kralja v Cirilovem akademskem domu na Streliški ulici (vsebinsko sodijo v obravnavani kontekst tudi Kraljeve freske v Soči, ki pa se jih bomo le na kratko dotaknili).[4] Slikarski nalogi sta bili po namenu različni: prva je bila vezana na mizarsko delavnico (na prostoru, ki je bil kot pokopališče sicer posvečen), druga na kapelo (v stavbi s profano funkcijo).[5] Stvaritvama obeh slikarjev se bomo v nadaljevanju posvetili sicer predvsem vsebinsko, zanimiva pa je tudi njuna formalna primerjava, saj gre za umetnika, ki sta bila prav na področju ljubljanske škofije z ozirom na slog povsem različno obravnavana; medtem ko je Pengov dobival pomembna naročila, je Kralja zlasti uradna cerkvena kritika (nanjo je s svojimi konservativnimi pogledi vplival predvsem škofijski kancler, umetnostni zgodovinar Josip Dostal)[6] odklanjala.

Svetniške podobe Slavka Pengova na Plečnikovih Žalah

Arhitekt Jože Plečnik je stavbo mizarskih delavnic zasnoval po vzoru kapele sv. Mavra pri Beuronu; po njej je prevzel prosto stoječe vogalne slope in v skladu z njo predvidel tudi slikarski okras (sl. 1).[7] Ikonografski program poslikave je izjemno dobro premišljen in vsebinsko celovit, zato je očitno, da ga je izdelala izobražena in razgledana oseba, ki pa je doslej še ni uspelo razkriti;[8] od svetovalcev, na katere se je Plečnik v religioznih vprašanjih običajno obračal, v tem primeru nobeden ne pride v poštev.[9] Slikarsko nalogo je prevzel Slavko Pengov, ki je po vogalnih slopih, v njihovem zgornjem (nadstropnem) delu, v kombinaciji freske in sgraffita v skladu z beuronskimi umetnostnimi ideali oblikoval in kot »opornike« razvrstil hieratične in monumentalno stilizirane svetniške figure, friz okrog stavbe pa je okrasil z vrsto svetopisemskih prizorov. Upodobitve se vežejo na namembnost kraja, ki ga je Plečnik imenoval Vrt vseh svetnikov (tudi Vrt umrlih): izbrani svetopisemski prizori zato poudarjajo moč vere, zmago nad zlom in smrtjo ter vstajenje (gre za na Slovenskem edinstven cikel Jezusovih čudežev), liki svetnikov oziroma svetniških kandidatov pa konkretizirajo človekov

[4] Poleg vojne je treba omeniti tudi veliko gospodarsko krizo, ki je vladala v Evropi od leta 1929 in se je končala v poznih tridesetih oziroma zgodnjih štiridesetih letih.

[5] Tretjo namembnost predstavlja slovansko-slovenski »panteon« v Soči, ki je vezan na cerkev.

[6] Za Dostalove umetnostne poglede in kritiko gl. Alenka KLEMENC, Sedej & Dostal kontra Kralj. Kritika Toneta Kralja ob poslikavi župnijske cerkve v Volčah, *Arhivi*, 29/2, 2006, str. 253–262, kjer ugotavlja, da se je goriški nadškof Frančišek Sedej pri napadu na Kraljevo umetnost oprl na Dostalovo mnenje.

[7] Za delavnice gl. Damjan PRELOVŠEK, Vlasto KOPAČ, *Žale arhitekta Jožeta Plečnika*, Ljubljana 1992, str. 74, 77, repr. 145–155; Andrej HRAUSKY, Janez KOŽELJ, Damjan PRELOVŠEK, *Plečnikova Ljubljana. Vodnik po arhitekturi*, Ljubljana 1996, str. 203–206.

[8] »Slovanski panteon« na Žalah je idejno še najbližji Lambertu Ehrlichu. Da bi bil on pri konceptu tudi osebno sodeloval, na osnovi doslej znanih podatkov ni mogoče trditi, četudi je bil v stikih s ključnima osebama Stankom Sušnikom in Juretom Adlešičem in je pisal o slovenskih svetniških kandidatih Baragu in Knobleharju.

[9] Damjan Prelovšek domneva, da bi na izbor svetnikov lahko mdr. vplival Stanko Sušnik, direktor Vzajemne zavarovalnice in mestni odbornik. Plečnik je bil k delu za Žale pritegnjen na njegovo pobudo, gl. HRAUSKY, KOŽELJ, PRELOVŠEK 1996 (op. 7), str. 196; prim. Zgodovinski arhiv Ljubljana (ZAL), LJU 493, Mesto Ljubljana – Gradbena registratura, sp. fasc. 1: Gradbeni dnevnik, v katerem je zabeleženo, da je Sušnik kot predsednik upravnega odbora Mestnega pogrebnega zavoda ob ogledu gradbišča dal nekaj pripomb, ki jih je Plečnik pri izvedbi tudi upošteval.

1. Jože Plečnik: stavba delavnic, 1939–1940, vzhodna fasada, Žale

končni cilj z domačimi predstavniki in zastopniki širšega slovanskega sveta.[10] Dela na fasadi delavnic so potekala leta 1939; omet za freske so nanesli v septembru in oktobru, zato v ta čas lahko datiramo tudi Pengovovo delo (dejstvo, da se v gradbenem dnevniku neposredno ne omenja, kaže, da je bil verjetno izplačan iz drugega vira, morda iz sredstev, s katerimi je razpolagal župan Adlešič).[11] Žale so bile slovesno odprte 7. julija 1940.[12]

Na zunanjem (vzhodnem) pročelju stavbe, ob vhodu na pokopališče, so na slopu vsak na svoji strani upodobljeni slovenski svetniški kandidati Anton Martin Slomšek (beatificiran 1999), Friderik Irenej Baraga, Anton Bonaventura Jeglič in Ignacij Knoblehar. Na nasprotni strani so na vogalu zunanjega pročelja razvrščeni svetniški predstavniki južnih Slovanov, in sicer bl. Hozana Kotorska (ekumenska vez s pravoslavjem) ter Hrvata bl. Nikolaj Tavelić (kanoniziran 1970) in bl. Marko Štefan Križevčan (kanoniziran 1995),[13] medtem ko se Poljak sv. Stanislav (škof) vsebinsko povezuje z

[10] Upodobitve so opremljene z napisi: liki svetnikov z njihovimi imeni, svetopisemski prizori (razen dveh) pa z Jezusovimi besedami, ki so s svojo neposredno govorico izjemno sugestivne, v slovenskem gradivu pa kot pojasnilo podob izjemne. Vse scene prikazujejo Jezusove čudeže. Na vzhodnem pročelju se nizajo naslednji prizori: Ozdravljenje obsedenca v Geraški deželi: *Pojdi, nečisti duh, iz človeka!* (Mr 5,8), razdeljeno na tri ploskve (na ožji svinje, ki so jih obsedli nečisti duhovi in skačejo v morje); Ozdravljenje krvotočne žene: *Hči, tvoja vera te je ozdravila!* (Mt, 9,22; Mr 5,34; Lk 8,48); Obujenje Jairove hčere: *Deklica, vstani!* (Mr 5,41; Lk 8,54); Obujenje mladeniča iz Naima: *Mladenič, rečem ti, vstani!* (Lk 7,14); Jezus ozdravi dva slepa*: Zgodi se vama po vajini veri!* (Mt 9,29); Mož z nečistim duhom: *Umolkni in pojdi iz njega!* (Mr 1,25; Lk 4,35), na treh ploskvah (na ožji nečisti duh v podobi zmajčka). Vzhodna stranica se s podobo klečečega gobavca v kontinuirani pripovedi povezuje s severnim pročeljem, kjer sledita prizora: Očiščenje gobavca: *Hočem, bodi očiščen!* (Mt 8,3; Mr 1,41; Lk 5,13); Ozdravljenje stotnikovega služabnika: *Pojdi, in kakor si veroval, se ti zgodi!* (Mt 8,13). Na zahodnem pročelju so med svetniki razvrščeni prizori: Poklicanje Petra in Andreja: *Hodita za menoj in napravil vaju bom za ribiča ljudi* (Mt 4,19; Mr 1,17), s Plečnikovim portretom; Čudežno nasičenje množice: *Jezus nasiti pet tisoč mož*, s portretom župana Adlešiča; Svatba v Kani Galilejski: *Jezus na svatbi v Kani Galilejski*; Jezus pomiri vihar: *Kje je vaša vera?* (Lk 8,25). Južno stranico krasita prizora: Ozdravljenje hromega: *Človek, odpuščeni so ti tvoji grehi!* (Lk 5,20); Obujenje Lazarja: *Lazar, pridi ven!* (Jn 11,43), katerega sestavni del je podoba Lazarja v grobu na začetku vzhodnega pročelja.

[11] ZAL, LJU 493, Mesto Ljubljana – Gradbena registratura, sp. fasc. 1: Gradbeni dnevnik, z vpisi o nanašanju ometa za freske v septembru in oktobru 1939. Slavko Pengov v tej zvezi v dnevniku ni omenjen, zabeležen je le 16. 7. 1940 v seznamu stroškov »za križe«.

[12] HRAUSKY, KOŽELJ, PRELOVŠEK 1996 (op. 7), str. 38, 199. V nedeljo, 7. julija 1940, je bilo tudi zunanje praznovanje godu sv. Cirila in Metoda, ki so ga v ljubljanski škofiji tedaj obhajali 5. julija in na naslednjo nedeljo, gl. *Ljubljanski škofijski list*, 77/6, 15. 6. 1940, str. 42.

[13] Za problematiko zapisa svetnikovega imena gl. op. 37.

rojakoma sv. Stanislavom Kostko in sv. Hijacintom na sosednjem slopu, ki stoji na vogalu notranjega (zahodnega) pročelja stavbe. Na sprednji stranici tega slopa nadaljuje vrsto sv. Olga, kot pendant pa ji kot predstavnik kijevske ruske Cerkve na drugem vogalu notranjega pročelja stoji nasproti sv. Vladimir. Na istem slopu sta še sv. Vaclav (Venčeslav) in sv. Ljudmila, ki zastopata češko Cerkev; z njima se krog svetnikov sklene in poveže z že omenjenimi slovenskimi kandidati, ki bdijo ob vhodu.[14] Reprezentančno mesto na frizu notranjega pročelja zasedajo zavetniki kranjske dežele in ljubljanskega mesta, in sicer sv. Ahac, sv. Jožef in sv. Jurij, tem pa je pridružen tudi univerzalni priprošnjik sv. Janez Krstnik. Pri oblikovanju svetniških likov je Pengov uporabil in svobodno formuliral uveljavljene ikonografske vzorce, pri slovenskih kandidatih pa se je oprl na njihove slikane in fotografske portrete.

Že v prvi tlorisni študiji Vrta vseh svetnikov, izdelani leta 1936, je Plečnik med načrtovanimi objekti predvidel tudi kapelici (predgrobnici) »sv. Slomška« in »sv. Barage«.[15] Njuna svetniška avreola je bila tedaj izredno aktualna in zdela se je zelo blizu, saj so se Slovenci goreče in množično zavzeli, da bi smeli kmalu oba postaviti na oltar. Za Slomška se je škofijski postopek za beatifikacijo začel leta 1926,[16] v želji, da bi ga pospešili, pa so leta 1936 v Mariboru priredili t. i. Slomškove dneve in ob tem podprli prošnjo z okoli 400.000 podpisi;[17] v tem letu so v Zgornji Rečici pri Laškem v čast Slomšku celo že začeli graditi cerkev, za katero je pod Plečnikovim nadzorstvom napravil načrte njegov asistent Janez Valentinčič.[18] Pobudo, naj bi tudi misijonski škof Friderik Irenej Baraga dosegel čast oltarja, so dali Slovenci leta 1931, ob stoti obletnici njegovega prihoda v Ameriko, ko so škofu Rožmanu na Brezjah izročili prošnjo za njegovo beatifikacijo z 20.000 podpisi;[19] Mohorjeva družba je bralcem približala Baragov svetniški lik s knjigo Franca Jakliča,[20] za beatifikacijo pa so si enako zavzeto prizadevali tudi ameriški rojaki.[21]

[14] Zanimivo je, da med svetniki ni sv. Cirila in Metoda, ki sta npr. tako značilna za slikarski program Toneta Kralja.

[15] ZAL, LJU 334, Načrti, Razni načrti, 081-026: Žale, tlorisna študija, Ljubljana, 27. 7. 1936.

[16] Za postopek Slomškove razglasitve gl. Monika DEŽELAK TROJAR, Kanonizacija Antona Martina Slomška v verskem in kulturnem kontekstu, *Kulturni svetniki in kanonizacija* (ur. Marijan Dović), Ljubljana 2016 (Studia litteraria), str. 287–308.

[17] *Naše slike. Priloga Slovenskemu gospodarju*, 3/6, 1. 6. 1936, str. 1, 4.

[18] Andrej HRAUSKY, Janez KOŽELJ, Damjan PRELOVŠEK, *Plečnikova Slovenija*, Ljubljana 1997, str. 200–203. Cerkev, ki so jo začeli graditi leta 1936, so 20. maja 1939 začasno posvetili Slomškovemu patronu sv. Antonu Puščavniku, Slomšku pa je bila kot prva na Slovenskem, ki je bila postavljena s tem namenom, posvečena 17. septembra 2000, leto dni po njegovi beatifikaciji; prim. Boža HEREK, Blaženemu Slomšku posvetili prvo cerkev v Sloveniji, *Krpan*, 7/82, 2000, str. 9.

[19] *Baraga. 20.000 Slovencev prosi na Brezjah škofa, da stori korake za beatifikacijo Barage. Ob misijonski stoletnici Barage 1831–1931*, Ljubljana 1931; Veličastna manifestacija katoliške misli na Brezjah, *Ilustrirani Slovenec. Tedenska priloga Slovencu*, 7/32, 9. 8. 1931, str. 254, s fotografijo prireditve, ki jo je organizirala Katoliška akcija za ljubljansko škofijo. Prireditve so se udeležili tudi ameriški rojaki, ki so v tem času tudi že začeli delovati v tej smeri; za poročila gl. *Ave Maria*, 23/23, 1931, str. 3.

[20] Franc JAKLIČ, *Misijonski škof Irenej Friderik Baraga*, Celje 1931. Preučevanju Baragovega življenja in dela se je posvečal tudi Lambert EHRLICH, Baraga Friderik Irenej, *Slovenski biografski leksikon*, 1/1, Ljubljana 1925, str. 23–24. Prizadeval si je tudi za Baragovo beatifikacijo, gl. Ivanka TADINA, Bogata misijonska dejavnost Lamberta Ehrlicha, *Ehrlichov simpozij v Rimu* (ur. Edo Škulj), Celje 2002 (Simpoziji v Rimu, 19), str. 193–194. Last Misijonske pisarne, ki jo je vodil, je bila Baragova podoba, ki jo je leta 1931 naslikal Janez Mežan (zdaj visi v ljubljanskem semenišču), gl. Ana LAVRIČ, Baraga v slovenski likovni umetnosti, *Baragov simpozij v Rimu* (ur. Edo Škulj), Celje 2000 (Simpoziji v Rimu, 17), str. 236.

[21] Leta 1929 je frančiškan Bernard Ambrožič v ZDA ustanovil Baragovo zvezo, ki je postala uradna vseameriška ustanova marquettske škofije za Baragovo beatifikacijo, gl. Pavlina BOBIČ, Ambrožič Bernard, *Novi Slovenski biografski leksikon*, 1 (ur. Barbara Šterbenc Svetina), Ljubljana 2013, str. 156. Škofijski postopek v Marquettu se je sicer začel šele leta 1952, gl. France Martin DOLINAR, *Vi ste luč sveta. Sveti na Slovenskem*, Ljubljana 2017, str. 150.

2. Slavko Pengov: Anton Martin Slomšek, 1939, Žale

3. Slavko Pengov: Friderik Irenej Baraga, 1939, Žale

Slomška in Baraga je Pengov postavil na začetek skupine slovenskih svetniških kandidatov. Njuna stilizirana lika odlikujejo sumarne, mojstrsko zajete portretne karakteristike in značilna oprava. Slikar je oba povzel po standardnih portretih. Pri lavantinskem škofu **Antonu Martinu Slomšku** (1800–1862)[22] se je oprl na znano fotografijo iz njegovih poznih let (ok. 1860–1862) in na portret izpod čopiča Josefa Tunnerja (ok. 1860–1862), katerega reprodukcije je v programu za dosego

[22] Za Slomškove portrete in upodobitve gl. mdr. Sergej VRIŠER, A. M. Slomšek v likovnih delih, *Anton Martin Slomšek* (ur. Vili Vuk), Pokrajinski muzej, Maribor 1992, str. 67–75; Ana LAVRIČ, *Spomenik škofa Antona Martina Slomška v mariborski stolnici. Slovenski narodni buditelj v likovni umetnosti*, Ljubljana 2013 (Umetnine v žepu, 8).

beatifikacije med ljudstvom razširjalo leta 1935 ustanovljeno društvo Slomškova družina.[23] Celopostavni lik v talarju je »vzet« s fotografije, le da je upodobljen v stoječi pozi in z blagoslavljajočo kretnjo rok, obraz z milimi potezami pa je resnoben in je videti zaskrbljen (sl. 2).

Nasprotno od Slomška je med Indijanci delujoči misijonski škof **Friderik Irenej Baraga** (1797–1868) odet v korno oblačilo (s čipkastim roketom), v kakršnem ga je leta 1854 na Dunaju v tričetrtinskem izrezu portretiral Josef Kriehuber. Potezam na Kriehuberjevi litografiji je skoraj enak Langusov doprsni oljni portret iz ok. 1854/55,[24] ki ga je Pengov gotovo poznal, vendar pa je njegov Baraga s poudarjenimi ličnicami, živahnimi očmi in neposrednostjo bližji dunajski podobi; po slednji je poleg roketa prevzel tudi namig na misijonarjevo pisateljsko dejavnost, knjigo in pero (sl. 3).

Kot tretji po vrsti nastopa ljubljanski škof **Anton Bonaventura Jeglič** (1850–1937), ki je umrl v sluhu svetosti.[25] Med sodobniki je zaradi apostolske gorečnosti in pobožnosti užival tolikšno zaupanje, da so se mu priporočali v težavah (leta 1940 sta bili zabeleženi dve ozdravljenji na njegovo priprošnjo).[26] Pengov se je prej kot na slikane portrete oprl na Jegličeve fotografske posnetke; obraz starega cerkvenega dostojanstvenika, ki izžareva dobroto in prijaznost, podprto s prisrčno pozdravno gesto, še najbolj spominja na fotografije, posnete v Celju leta 1937 ob njegovem zadnjem javnem nastopu.[27] Na Plečnikovih delavnicah je Jeglič prvič, le par let po smrti, vizualno predstavljen kot slovenski svetniški kandidat. Naklonjen mu je bil zlasti župan Jure Adlešič, ki je občudoval njegovo človeško veličino, trdnost in narodno zavednost (sl. 4).[28]

Slovensko skupino zaključuje **Ignacij Knoblehar** (1819–1858), začetnik misijona v Sudanu in vnet raziskovalec, na čigar pomen je v obdobju med obema vojnama opozarjal posebno Lambert Ehrlich.[29] Leta 1938 so v Knobleharjevi domači župniji Škocjan pri Novem mestu na ljubljanskega škofa naslovili prošnjo za uvedbo postopka za beatifikacijo, vendar predloga tedaj ni bilo mogoče uresničiti,[30] četudi sta ga aktualizirala stota obletnica Knobleharjeve odločitve za misijone, ki so jo obhajali leta 1941, in njegov življenjepis, ki ga je objavil Franc Jaklič leta 1943.[31] Pengov se je pri slikanju oprl na dunajsko

[23] LAVRIČ 2013 (op. 22), str. 29, 48.

[24] Za Baragove upodobitve gl. LAVRIČ 2000 (op. 20), str. 227–248, z navedbo starejše literature; za Langusov portret Baraga gl. tudi Kristina PREININGER, *Opus Matevža Langusa*, Ljubljana 2002 (tipkopis diplomske naloge), str. 30, 100.

[25] Kot svetniški kandidat je Jeglič uvrščen v dopolnilni zvezek *Leta svetnikov*, gl. Marijan SMOLIK, Anton Bonaventura Jeglič, *Leto svetnikov* (ur. Marijan Smolik), 5, Celje 2001, str. 75–76.

[26] Urška Volk iz Sevnice je zapisala zahvalo za ozdravitev očesne bolezni, M. P. iz Obrova pa za ozdravitev noge, gl. *Bogoljub*, 38, 1940, str. 89, 220.

[27] Nadškofijski arhiv Ljubljana (= NŠAL), ŠAL/Foto, fasc. 67: Jegličev album. V albumu je več fotografij, ki bi slikarju lahko rabile za podlago, poleg posnetkov z Jegličevega nastopa v Celju 29. junija 1937 zlasti oni z evharističnega kongresa v Ljubljani junija 1935.

[28] Stanislav LENIČ, Ljubljanski župan Adlešič o nadškofu Jegliču, *Družina*, 36/29, 1987, str. 6, navaja Adlešičev govor na Jegličevem pogrebu, v katerem je mdr. izjavil: *Saj ga ni bilo med nami zavednejšega od njega, neupoglijvejšega. Tudi v časih težav, ko so drugi skrivali svoje slovenstvo, je naš knez res knežje predstavljal trdnega, zavednega Slovenca z nezlomljivo voljo ostati to do svojega poslednjega diha*.

[29] Lambert EHRLICH, Anton ANŽIČ, *Slovenska misijonarja Baraga in Knoblehar*, Ljubljana 1928; Lambert EHRLICH, Valter BOHINEC, Knoblehar Ignacij, *Slovenski biografski leksikon*, 1/3, Ljubljana 1928, str. 472–475. Leta 1929, ob 70. obletnici Knobleharjeve smrti, je Ehrlich v Škocjanu spodbujal vernike, naj si prizadevajo za njegovo beatifikacijo, gl. TADINA 2002 (op. 20), str. 194.

[30] Knoblehar je uvrščen v dopolnilni zvezek *Leta svetnikov*, gl. Marijan SMOLIK, Ignacij Knoblehar, *Leto svetnikov* 2001 (op. 25), str. 41–44. Na spletnem seznamu slovenskih svetnikov in svetniških kandidatov je Knoblehar uvrščen v skupino kandidatov, za katere se še ni začel škofijski postopek.

[31] *Od Knobleharja do Knobleharjevega zavoda. Zgodovina Kongregacije misijonarjev sinov presv. Srca Jezusovega. Ob stoletnici Knobleharjevega odhoda na misijonsko pot 1841–1941*, Ljubljana 1941 (?). Podroben življenjepis je napisal Franc JAKLIČ, *Apostolski provikar Ignacij Knoblehar in njegovi misijonski sodelavci v osrednji Afriki*, Ljubljana 1943.

4. Slavko Pengov: Anton Bonaventura Jeglič, 1939, Žale

5. Slavko Pengov: Ignacij Knoblehar, 1939, Žale

litografijo Josefa Kriehuberja iz leta 1850, ki predstavlja Knobleharja v tričetrtinskem izrezu, verjetno pa je imel pred očmi tudi doprsni portret s turbanom, ki ga je v času misijonarjevega obiska v domovini leta 1850/51 v olju naslikal Matevž Langus (sliko, dokončano leta 1851, hrani ljubljansko semenišče). V skladu z litografijo je postavo upodobljenca ogrnil v plašč, likovno učinkovit umetnikov dodatek pa je križ, ki se ga sklenjeni roki trdno oklepata in ki melanholičnemu izrazu markantnega obraza dodaja globlji vsebinski pomen (morda tudi slutnjo zgodnje smrti) (sl. 5).[32]

[32] Za Knobleharjeve upodobitve gl. Sonja ŽITKO, Upodobitve slovenskih misijonarjev v 19. stoletju, *Slovenska cerkev in misijoni*, Ljubljana 1991, str. 62–65. Za Langusov portret Knobleharja gl. tudi PREININGER 2002 (op. 24), str. 30, 99.

6. Slavko Pengov: Bl. Hozana Kotorska, 1939, Žale

7. Slavko Pengov: Bl. Nikolaj Tavelić,1939, Žale

Skupina južnoslovanskih svetniških, tedaj že beatificiranih kandidatov se začenja z bl. **Hozano Kotorsko** (1493–1565; zastopa tako Hrvate kot tudi Črnogorce). Rodila se je v pravoslavni družini, pozneje pa postala dominikanska tretjerednica in se odločila za spokorno življenje v samoti. Imela je preroški dar. Pengov je ni upodobil v skladu s katoliško tradicijo kot dominikanko, temveč kot postavno južnjaško dekle v preprosti obleki in bosonogo, namesto običajnega pa ji je dal v roke zankasti križ – stavrogram (združuje grški črki tau in rho in se je najprej pojavil v grških tekstih),[33]

[33] Za stavrogram gl. Kreuz, *Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie*, 2 (ur. Engelbert Kirschbaum), Rom-Freiburg-Basel-Wien 1970, stp. 571.

8. Slavko Pengov: Bl. Marko Štefan Križevčan, 1939, Žale

ki označuje njen izvor. Češčenje, ki so ji ga izkazovali in je bilo razširjeno tudi med pravoslavnimi, je potrdil papež Pij XI. leta 1927, ko je poudaril njen pomen za edinost kristjanov (sl. 6).[34]

Sledi **Nikolaj Tavelić** (1340/50–1391), rojen v Šibeniku v ugledni plemiški družini, frančiškan, ki je umrl mučeniške smrti v Jeruzalemu kot misijonar med muslimani. Cerkev je njegovo češčenje potrdila leta 1889, leta 1937 pa jugoslovanskim škofijam dovolila, da ga smejo svobodno častiti na oltarju; kmalu zatem, leta 1939, je zagrebška škofija pri Svetem sedežu vložila prošnjo za njegovo kanonizacijo.[35] Pengov je Tavelića upodobil v frančiškanskem habitu, brez obuvala in s kratko brado; s pridigarsko kretnjo in knjigo, ki jo drži v roki, ga je predstavil kot oznanjevalca, opustil pa je križ, ki je zanj sicer značilen atribut, in druga znamenja njegovega mučeništva. Z ekonomično likovno govorico je ustvaril eno najmarkantnejših podob tega hrvaškega svetnika (sl. 7).

Taveliću sledi bl. **Marko Štefan Krizin**, imenovan **Križevčan**, doma iz Križevcev (1588/89–1619), ki je skupaj s tovarišema jezuitoma Štefanom Pongracem in Melhiorjem Grodeckim umrl mučeniške smrti v Košicah na Slovaškem, ker ni hotel prestopiti v kalvinsko vero; vsi trije so bili za blažene razglašeni leta 1905.[36] Križevčana likovno predstavljajo v zgodnji moški dobi in z brki, opremljenega kot kanonika v roketu, moceti in z naprsnim križem, kot mučencu pa mu dodajajo palmovo vejo. Pengov se je, kot kaže, deloma oprl na sliko Josa Bužana, katere reprodukcijo

[34] Mitar DRAGUTINAC, Ozana Kotorka, *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva* (ur. Anđelko Badurina), Zagreb 1979, str. 444; Marijan SMOLIK, Bl. Hozana Kotorska, *Leto svetnikov* (ur. Marijan Smolik), 2, Celje 2000, str. 217.

[35] Nikolaus Tavelić und Gefährten von Jerusalem, *Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen*, 8 (ur. Wolfgang Braunfels), Rom-Freiburg-Basel-Wien 1976, stp. 59; Marijan GRGIĆ, Nikola Tavelić, *Leksikon ikonografije* 1979 (op. 34), str. 427–428; Jože DOLENC, Sv. Nikolaj Tavelić in tovariši, *Leto svetnikov* (ur. Marijan Smolik), 4, Celje 2000, str. 354–359. Leta 1939 je zagrebška škofija zaprosila Pija XII. za Tavelićevo kanonizacijo. Tavelić je bil prvi kanonizirani hrvaški svetnik.

[36] Mitar DRAGUTINAC, Marko Križevčanin, *Leksikon ikonografije* 1979 (op. 34), str. 396; Maks MIKLAVČIČ, Sv. Marko Križevčan, Štefan Pongrac in Melhior Grodecki, *Leto svetnikov* (ur. Marijan Smolik), 3, Celje 2000, str. 583–586. Vsi trije mučenci so bili kanonizirani leta 1995. Štefan Pongrac je kot mlad jezuit nekaj časa poučeval v jezuitskih šolah v Ljubljani.

je leta 1906 objavila revija *Dom in svet*;[37] upodobljencu je podobno prekrižal roki na prsih, vendar je njegovo palmovo vejo izpustil, biret pa mu je posadil na glavo. Namesto splošno uporabljenega imena Marko je ob figuro zapisal njegovo drugo ime, Štefan (sl. 8).

Naslednjo skupino svetnikov začenja **sv. Stanislav**, škof in mučenec (ok. 1030–1079). Kot krakovski škof je prišel v spor z nasilnim poljskim kraljem Boleslavom II., ki je škofa v cerkvi med maševanjem z mečem ubil, pozneje pa izgubil oblast in odšel v izgnanstvo. Po legendi naj bi bil Boleslav do konca življenja delal ostro pokoro v samostanu Osoje na Koroškem, kjer naj bi bil tudi pokopan (po tej legendi je nastala Aškerčeva pesem Mutec Osojski iz 1883). Stanislav je bil leta 1253 razglašen za svetnika, Poljaki pa so ga ob tej priložnosti izbrali za nebeškega zavetnika poljske zemlje.[38] Pengov ga je predstavil v zreli moški dobi, v arhaiziranem škofovskem ornatu, s pastoralom v roki, naslikal mu je tudi srednjeveško modno brado in resnobno oster obraz, ki ga je poudaril z opominjajočo gesto roke (sl. 9).

9. Slavko Pengov: Sv. Stanislav škof, 1939, Žale

Nasproti škofu Stanislavu stoji kot pendant njegov rojak **sv. Stanislav Kostka** (1550–1568), za blaženega razglašen leta 1670, za svetnika pa 1726. Že tri leta po njegovi smrti si ga je Poljska izbrala za narodnega zavetnika. Izviral je iz ugledne plemiške družine, ki je nasprotovala njegovemu vstopu v jezuitski red. Kljub temu se mu je pridružil, a je umrl še kot novinec. Že tedaj je veljal za svetnika in čudodelnika. Postal je zavetnik mladine in s svojimi čednostmi njen zgled. Ljubljanski škof Jeglič mu je posvetil zavod, ki ga je v letih 1901–1905 postavil v Šentvidu nad Ljubljano.[39] Pengov v upodobitvi ni sledil tradiciji,[40] saj svetnika ni predstavil kot jezuita, temveč kot viteza, kar je bil »po rodu in duševni veličini«.[41] Njegovo ponižno držo je označil s povešenim pogledom in z rokami, ki jih je položil na prsi in si z njimi na srce pritisnil pismo (morda Kanizijevo priporočilno

[37] *Dom in svet*, 19/7, 1906, str. 408, kjer je svetnik označen z običajnim imenom Marko.

[38] Maks MIKLAVČIČ, Sv. Stanislav, *Leto svetnikov* 2000 (op. 34), str. 106–108. Za upodobitve gl. Friederike TSCHOCHNER, Stanislaus von Krakau, *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1976 (op. 35), stp. 390–392.

[39] Janez JAUH, Sv. Stanislav Kostka, *Leto svetnikov* 2000 (op. 35), str. 340–344.

[40] Za upodobitve gl. Christel SQUARR, Stanislaus Kostka, *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1976 (op. 35), stp. 389–390.

[41] JAUH 2000 (op. 39), str. 343.

10. Slavko Pengov: Sv. Stanislav Kostka, 1939, Žale

11. Slavko Pengov: Sv. Hijacint, 1939, Žale

pismo za sprejem v rimski noviciat) (sl. 10).

Po materini strani je bil Stanislav Kostka v daljnem sorodstvu s **sv. Hijacintom**, ki ga je Pengov naslikal na sosednji stranici slopa. Sv. Hijacint (ok. 1183–1257), za svetnika razglašen leta 1594, je pripadal dominikanskemu redu. Deloval je v Krakovu, na svojih misijonskih potovanjih, zlasti po deželah vzhodne Evrope, pa je ustanavljal samostane, v katerih sta se ob vdoru Tatarov ohranjali krščanska vera in zahodna kultura. Častijo ga kot apostola Poljske ter severnih in vzhodnih evropskih dežel.[42] Upodabljajo ga v dominikanskem habitu, držečega kelih (oziroma ciborij ali monštranco) in

[42] Jože DOLENC, Sv. Hijacint, *Leto svetnikov* 2000 (op. 36), str. 409–411.

12. Slavko Pengov: Sv. Olga, 1939, Žale

13. Slavko Pengov: Sv. Vladimir, 1939, Žale

kip božje Matere, ki ju je rešil ob tatarskem razdejanju Kijeva;[43] tako je upodobljen tudi na Žalah (s historiziranim Marijinim kipom v roki) (sl. 11).

Vrsto na dvoriščnem pročelju nadaljuje **sv. Olga**, kijevska kneginja (ok. 890–969), katere češčenje je uvedel njen vnuk sv. Vladimir, svetništvo (kot »apostolom podobno«) pa potrdil ruski koncil leta 1574; častita jo tako pravoslavna kot tudi Katoliška cerkev.[44] Potem ko se je dala krstiti (prevzela

[43] Za upodobitve gl. Isnard FRANK, Hyazinth (Jacek) Odrowąż, *Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen*, 6 (ur. Wolfgang Braunfels), Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974, stp. 557–559.

[44] Maks MIKLAVČIČ, Sv. Olga, *Leto svetnikov* 2000 (op. 36), str. 101–103.

14. Slavko Pengov: Sv. Venčeslav, 1939, Žale

je ime Helena), je v Kijevu začela postavljati prve cerkve, si z dobrimi deli in pravičnostjo pridobila podporo ljudstva in s tem utirala pot kasnejšemu razcvetu krščanstva med vzhodnimi Slovani (njen sin Svjatoslav je ostal pogan). Svetničina figura s sugestivnim obrazom, dekoriranim oblačilom in krono izraža knežje dostojanstvo, v roki drži križ, nima pa modela cerkve, ki ji ga običajno dostavljajo kot atribut (sl. 12).[45]

Za očeta krščanstva v Rusiji velja kijevski knez **sv. Vladimir** (ok. 960–1015), vnuk sv. Olge, ki je nadaljeval njeno delo in novi veri na široko odprl vrata v kijevsko kneževino. Ko je utrdil svojo oblast, se je poročil z bizantinsko princeso in sprejel krst, nato je začel postavljati zidane cerkve in pokristjanjevati prebivalstvo, da bi ga povezal tudi na verski osnovi. Z odločitvijo za krščansko vero in hkrati za bizantinski obred (vendar v slovanskem jeziku) je v duhu sv. Cirila in Metoda vzpostavil trajno vez med latinskim Zahodom in grškim Vzhodom.[46] Ljudstvo ga je začelo častiti takoj po smrti, Cerkev pa mu je dala naslov »enak apostolom«. Pengov je upodobil kneza v oklepu, ogrnjenega v plašč, ko drži na desnici model cerkve in v levici meč (na upodobitvah običajno drži tudi križ),[47] vojaški značaj pa razkrivajo tudi njegove obrazne poteze (sl. 13).

Ruskima sledita češka predstavnika. Najprej knez in mučenec **sv. Venčeslav** (Vaclav; ok. 904–929), veliki češki narodni svetnik. Po zgodnji očetovi smrti ga je vzgajala pobožna babica sv. Ljudmila, katere delo je nadaljeval. Bil je odlično izobražen (ob latinščini je obvladal tudi staroslovanščino) in si je tako zelo prizadeval za socialni in kulturni dvig kneževine, v kateri je zbral izobražene duhovnike raznih narodov in šol, da je po omiki presegla močnejše zahodne narode. Zaradi pobožnosti, pravičnosti in vsestranske modrosti si je nakopal nasprotovanje nasilnih reakcionarnih velikašev, ki so v zaroto pritegnili njegovega brata Boleslava in nato Venčeslava v Stari Boleslavi

[45] Za upodobitve gl. Friederike TSCHOCHNER, Olga (Helena) von Kiev, *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1976 (op. 35), stp. 82. Bizantinska umetnost jo upodablja kot kneginjo s križem in zvitkom v rokah.

[46] Maks MIKLAVČIČ, Sv. Vladimir, *Leto svetnikov* 2000 (op. 36), str. 129–135.

[47] Za upodobitve gl. Ursula KNOBEN, Vladimir von Kiev, *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1976 (op. 35), stp. 583.

zverinsko ubili. Njegov kult je hitro dobil nacionalne razsežnosti.[48] Upodabljajo ga bodisi v knežjem ornatu, z žezlom in ščitom z dvoglavim orlom (Venčeslavovim grbom) ter z mučeniško palmo bodisi kot viteza z oklepom in zastavo v roki.[49] Pengov se je odločil za slednjo varianto; svetnika je opremil z oklepom in s praporom (s češkim levom) (sl. 14).

Češka je sprejela krščanstvo pod knezom Borivojem in njegovo ženo **sv. Ljudmilo** (ok. 860–921), ki naj bi ju bil krstil sam sv. Metod. Ljudmila je delo svetih slovanskih apostolov na vse načine podpirala. Ko je še mlada ovdovela, je prevzela vladarske posle in jih vodila z veliko modrostjo, svojim otrokom in vnukom (tudi Venčeslavu) pa priskrbela dobro izobrazbo in krščansko vzgojo. V narodno in versko zgodovino je tako odločilno posegla, da velja za »mater češkega naroda«.[50] Umrla je nasilne smrti (bila je zadavljena po naročilu njene snahe). Upodabljajo jo kot kneginjo s krono na glavi, običajno z vrvjo ali ruto okrog vratu kot namigom na umor.[51] Pengov jo je naslikal kot starko z oglavnico, ki pada na njeno levo stran; levico ima zataknjeno v gubah (žepu) oblačila, desnico pa drži pod ovratnikom z razprto srčasto odprtino, ki opozarja na njeno smrt (podobna je majhnemu srcu in se zdi kot nerazumljen atribut) (sl. 15).

15. Slavko Pengov: Sv. Ljudmila, 1939, Žale

Naslikane svetniške osebe predstavljajo izbor najpomembnejših zavetnikov slovanskih narodov, Slovencev (tedaj šele kot svetniški kandidati), Hrvatov, Poljakov, Čehov in Rusov; ob izrazito nacionalnem izboru sta izpadla Grka sv. Ciril in Metod, ki sicer vse povezujeta, centralno mesto na dvoriščni fasadi pa so namesto njiju dobili zavetniki dežele Kranjske in mesta Ljubljane (sl. 16–19), kar objekt vsebinsko trdno umešča v domači prostor. Izvirno zamišljena kompozicija, ki jo je sicer narekovala arhitektura sama, se odlikuje tudi v posamičnih, umetniško suvereno naslikanih figurah; zlasti za slovenske kandidate lahko rečemo, da sodijo liki, ki jih je ustvaril Pengov na Žalah, med njihove najboljše

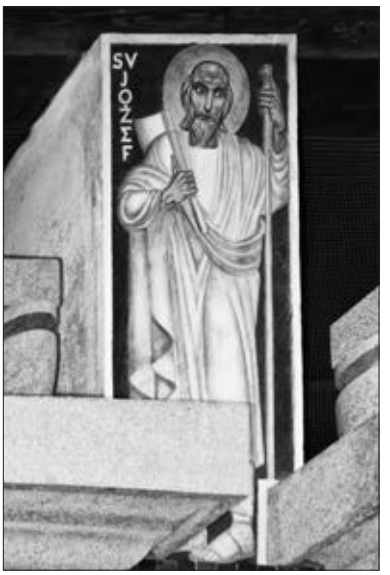
[48] Maks MIKLAVČIČ, Sv. Venčeslav (Vaclav), *Leto svetnikov* 2000 (op. 36), str. 753–757.

[49] Za upodobitve gl. Peter ASSION, Wenzeslaus (Vaclav), *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1976 (op. 35), stp. 595–599.

[50] Maks MIKLAVČIČ, Sv. Ljudmila, *Leto svetnikov* 2000 (op. 36), str. 662–663.

[51] Za upodobitve gl. Friederike TSCHOCHNER, Ludmilla von Prag, *Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen*, 7 (ur. Wolfgang Braunfels), Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974, stp. 423.

16. Slavko Pengov: Sv. Ahac, zavetnik Kranjske, 1939, Žale



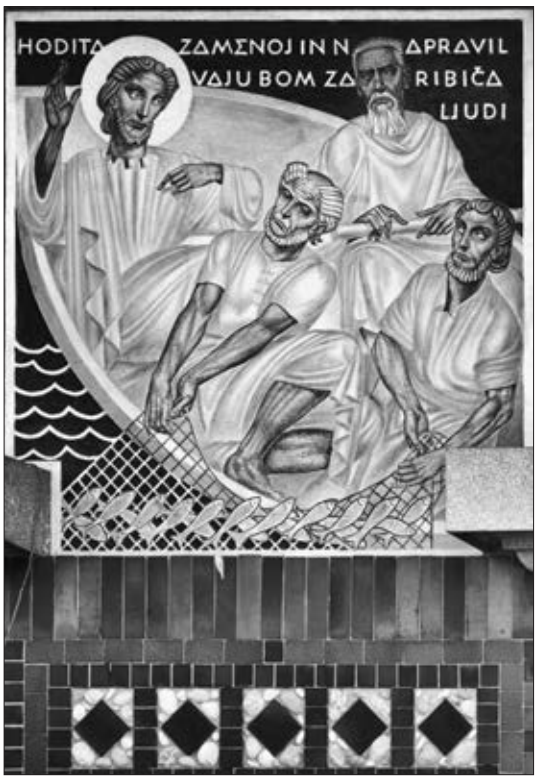
17. Slavko Pengov: Sv. Jožef, zavetnik Kranjske, 1939, Žale

18. Slavko Pengov: Sv. Jurij, zavetnik Ljubljane, 1939, Žale

19. Slavko Pengov: Sv. Janez Krstnik, univerzalni priprošnjik, 1939, Žale

vizualizacije. Na pročelju delavnic je Pengov s portretoma ovekovečil spomin na moža,[52] brez katerih bi ljubljanskih Žal v tako izjemni umetniški izvedbi ne bilo: mojstra **Jožeta Plečnika** (ta je bil po smrti prav tako uvrščen med slovenske svetniške kandidate in semkaj zdaj sodi tudi po tej plati) je umestil v prizor čudežnega ribolova in ga s tem simbolno pridružil apostolom, ljubljanskega župana **Jureta Adlešiča** pa v prizor čudežnega nasičenja množice, z aluzijo soudeležbe pri »pomnožitvi«;

[52] Za portreta gl. PRELOVŠEK, KOPAČ 1992 (op. 7), str. 74, repr. na str. 150; HRAUSKY, KOŽELJ, PRELOVŠEK 1996 (op. 7), str. 206.



20. Slavko Pengov: Čudežni ribolov/Poklicanje Petra in Andreja s portretom arhitekta Jožeta Plečnika, 1939, Žale

21. Slavko Pengov: Čudežno nasičenje množic s portretom ljubljanskega župana Jureta Adlešiča, 1939, Žale

oba bi lahko razumeli kot namig na čudež, da je bil projekt kljub pomanjkanju sredstev vendarle uresničen.[53] Čudežni ribolov, ki je v tem primeru glede na pripisane Jezusove besede istoveten s poklicanjem prvih učencev, Petra in Andreja (Mt 4,18–20; Mr 1,16–18; Lk 5,1–11), je očitno tudi *memento* na Plečnikovega tedaj že pokojnega brata Andreja.

Svetniške podobe Toneta Kralja v Cirilovem akademskem domu

Lambert Ehrlich, profesor primerjalnega veroslovja na Teološki fakulteti v Ljubljani in od leta 1931 vodja Cirilovega akademskega doma na Streliški ulici, se je leta 1940 odločil za poslikavo kapele v domu in jo zaupal slikarju Tonetu Kralju,[54] ki ga je poznal s Svetih Višarij (znamenito božjepotno cerkev v njegovi rojstni župniji v Žabnicah je Kralj poslikal leta 1930).[55] V neposredno spodbudo mu je bila bržkone s slovansko mislijo prežeta slikarija na Žalah, ki mu je idejno zelo blizu. Stenske

[53] Za župana gl. Jelka MELIK, Adlešič Juro, *Novi slovenski biografski leksikon* 2013 (op. 21), str. 80–81. Adlešič je bil župan, ki je dal v Ljubljani izpeljati vse najpomembnejše Plečnikove zamisli.

[54] Na Ehrlichovo povezavo s Tonetom Kraljem in poslikavo v Cirilovem domu sta me prijazno opozorila dr. Igor Kranjc in mag. Silvester Gaberšček, ki sta me tudi usmerila k arhivskim virom. Ehrlicha kot naročnika poslikave Slovanske kapele je v literaturi izpostavil Silvester GABERŠČEK, Tone Kralj v Zgornjem Posočju, *Koledar Goriške Mohorjeve družbe 2015*, Gorica 2014, str. 126.

[55] Na višarsko povezavo in Kraljev kip Kristusa na nagrobniku družine Ehrlich v Žabnicah sta me opozorila dr. Igor Kranjc in mag. Silvester Gaberšček.

22. Slovanska kapela s poslikavo Toneta Kralja, 1940, Cirilov akademski dom, Ljubljana

slike, od katerih se zdaj izpod beleža kažejo le skromni fragmenti, lahko predstavimo na osnovi fotografij in opisov,[56] od katerih sta povedni zlasti likovnokritični oceni arhitekta Vlada Gajška[57] in umetnostnega zgodovinarja Staneta Mikuža.[58]

Kapela sv. Cirila in Metoda je bila zamišljena kot slovanska in slovenska (sl. 22). S slovansko-slovensko propagandno vsebino je bila v času Hitlerja (16. marca 1939 je Nemčija okupirala Češko in 1. septembra z napadom na Poljsko začela drugo svetovno vojno) in Mussolinija (Italija je vstopila v vojno 10. junija 1940) tudi politična, Tone Kralj pa je bil s svojo angažirano umetnostjo, s katero je markiral slovensko etnično ozemlje pod fašistično Italijo na Primorskem,[59] naravnost poklican za to nalogo, zato je lahko odlično izpolnil naročnikova pričakovanja.[60] Poslikava kapele je Kraljeva izvirna likovna interpretacija Ehrlichove verske in politične misli.

[56] Cirilov dom je dal ob odprtju kapele natisniti razglednice (gl. op. 128) z različnimi pogledi na poslikavo (kapela, oltarna stena, skupina slovanskih svetnikov, Marija Zmagovalka, Jezus pomiri vihar, serafinski Kristus). Nanje me je prijazno opozoril prof. dr. Tomáš Valena, ki razglednice hrani v osebnem arhivu in mi je posredoval tudi njihove digitalne posnetke. Nekaj primerkov se nahaja v zapuščinskem fondu Lamberta Ehrlicha in Franca Kimovca v NŠAL 107, Fotografska zbirka, Ehrlich Lambert, in NŠAL 107, Fotografska zbirka, Kimovec Franc. Reprodukcije so bile objavljene tudi v časopisju, gl. Slike umetnika T. Kralja v kapeli Cirilovega doma v Ljubljani, *Slovenec*, 68/264, 16. 11. 1940, str. 5, repr. kapele; Stane MIKUŽ, Kraljeve slike v kapeli Cirilovega doma, *Slovenec*, 68/270, 23. 11. 1940, str. 8, repr. moške svetniške skupine; Brezmadežni, *Straža v viharju*, 7/12, 5. 12. 1940, str. 45, repr. Marije Zmagovalke; Praznik zedinjenja v Cirilovem domu, *Straža v viharju*, 7/12, 5. 12. 1940, str. 47, repr. oltarne stene.

[57] Vlado GAJŠEK, Umetnost. V hramu slovanskih apostolov sv. Cirila in Metoda, *Straža v viharju*, 7/9, 14. 11. 1940, str. 35–36.

[58] MIKUŽ 1940 (op. 56), str. 8.

[59] Verena KORŠIČ ZORN, *Tone Kralj. Cerkvene poslikave na Tržaškem, Goriškem in v Kanalski dolini/Le pitture murali nelle chiese dell'area triestina, del Goriziano e della Val Canale*, Gorica 2009, str. 107; GABERŠČEK 2014 (op. 54), str. 120; Egon PELIKAN, *Tone Kralj in prostor meje*, Ljubljana 2016.

[60] Za kapelo gl. Igor KRANJC, Tone Kralj, *Tone Kralj 1900–1975. Retrospektiva* (ur. Igor Kranjc), Moderna galerija,

23. Tone Kralj: Sv. Ciril in Metod s predstavniki slovanskih narodov, 1940, Slovanska kapela

Umetnik se je prilagodil prostorskim pogojem in je kompozicijo tudi vsebinsko ločil na dva dela: na slovansko-ekumensko polovico v zahodnem delu kapele in slovensko-marijansko v vzhodnem;[61] obe se zlivata v vizionarno celoto.[62] V nadaljevanju ji ne bomo sledili povsem kontinuirano, ker bomo »panteon« (iz strateških razlogov) predstavili šele na koncu.

Najmonumentalnejša je bila poslikava oltarne stene s široko panoramo in mnogofiguralno kompozicijo (sl. 23). Prizoru bomo sledili po fotografiji, opis pa dopolnili s podatki iz likovnih ocen. V središču, tik nad oltarno menzo, stojita slovanska apostola Ciril (s knjigo) in Metod (s kelihom), obdana s skupnim, s križem zaznamovanim nimbom. K njima se z obeh strani v polkrogu z zaupanjem zgrinjajo z dvojno mavrico povezani predstavniki slovanskih narodov (formalno jih lahko vzporedimo po vojni priljubljenemu socialističnemu motivu delavskih množic) v značilnih nošah, z leve (njune desne) južni, z desne zahodni in vzhodni Slovani. Leva skupina se začenja s Slovenci, sledijo Hrvati in Srbi ter drugi južnoslovanski narodi, desna skupina pa se nadaljuje z zahodnimi, in sicer s Čehi, Slovaki in Poljaki, ter zaključuje z Rusi kot predstavniki vzhodnoslovanskih narodov.[63] Na temnomodrem oblačnem ozadju[64] so naslikana pomembna »narodna« svetišča: Svete Višarje in

Ljubljana 1998, str. 113, 152; Ana LAVRIČ, Svetniški zavetniki ljubljanske (nad)škofije, *Ljubljanska škofija. 550 let* (ur. France M. Dolinar), Ljubljana 2011, str. 470, 490–491; Ana LAVRIČ, Sv. Ciril in Metod v slovenski umetnosti. Ikonografski, verski in narodni vidik, *Acta historiae artis Slovenica*, 21/1, 2016, str. 110–111.

61 Vsebinsko je bila poslikava razdeljena na dva dela, gl. GAJŠEK 1940 (op. 57), str. 35: *Slikarsko je ločil celo delo v dve polovici. Prva polovica, okoli oltarja, predstavlja idejo sv. bratov Cirila in Metoda, druga polovica pa marijansko. Oba dela je povezal s samostojno sliko, komponirano na Kristusove besede: »Čemu se bojite, maloverni.« Na to razdelitev je bil več ali manj prisiljen, ker že arhitektura sama loči celo notranjost v dva dela /…/.*

62 Prim. MIKUŽ 1940 (op. 56), str. 8.

63 Slike umetnika 1940 (op. 56), str. 5, kjer nepodpisani avtor (Ehrlcih) navaja, da se množice slovanskih narodov razvrščajo od leve na desno »v slovenskih, hrvaških, srbskih, čeških, slovaških, poljskih in ruskih narodnih nošah«.

64 Tako ga opisuje MIKUŽ 1940 (op. 56), str. 8.

Sveta Gora pri Gorici za Slovenci, pravoslavna cerkev za južnoslovanskimi pripadniki pravoslavja, Hradčani s katedralo sv. Vida za Čehi, Čenstohova[65] za Poljaki in Vasilij Blaženi za Rusi. Zastopniki narodov, obeh spolov in vseh starosti, so pretežno preprosti ljudje, kmetje in delavci, le nekaj posameznikov med njimi je višjega stanu. Med Rusi izstopa gosposko oblečena figura, ki bi jo lahko prepoznali za Puškina, posebnost pa je slovenska skupina s študenti iz akademskega doma (mlajši v ospredju drži knjigo) na levem robu kompozicije in slikarjevim avtoportretom na desnem robu; umetnik se je postavil za Ruse ter s tem nazorno povezal Vzhod z Zahodom in vse Slovane sklenil v enoten »krog«. Portretne poteze ima tudi slovenski kmet s košaro v rokah, v katerem prepoznamo slikarjevega očeta. Gre za impozantno umetnikovo vizijo povezanosti slovanskih narodov, ki jo sugestivno izraža mavrica kot božji simbol zaveze;[66] združujeta jih slovanska blagovestnika, ekumensko dimenzijo bratstva pa poudarja arhitektura cerkva zahodnega in vzhodnega krščanstva. Ehrlich si je za idejo krščanske edinosti zelo prizadeval in zanjo navduševal študente v akademskem domu, kateremu je za zavetnika izbral sv. Cirila.[67] Poleg verskega nas slika spomni tudi na njegov politični program, v katerem je načrtoval zvezo slovanskih narodov v okviru velike srednjeevropske konfederacije od Baltika do Egeja.[68] Slovenija naj bi imela v uniji posebno vlogo povezovanja severa z jugom in vzhoda z zahodom; Kralj je najbrž (tudi) zato na začetku kompozicije izpostavil in likovno poudaril Svete Višarje, ki na tromeji slovanskega, germanskega in romanskega sveta predstavljajo povezovalno poslanstvo slovenskega naroda, tj. Ehrlichovo idejo »višarskega slovenstva«.[69]

V okviru načrtovane unije pa je Ehrlich po izkušnjah z avstrijsko in srbsko hegemonijo videl ohranitev slovenstva in rešitev narodnega vprašanja le v suvereni Sloveniji.[70] Idejo slovenske državnosti in identitete je slikar vizualiziral v vzhodnem delu kapele, ki je bil v celoti marijansko uglašen.

[65] Za Hradčane sta naslikano arhitekturo označila nepodpisani avtor (Ehrlich) v objavi Slike umetnika 1940 (op. 56), str. 5, in MIKUŽ 1940 (op. 56), str. 8, za Solun, ki naj bi označeval slovanski jug, pa GAJŠEK 1940 (op. 57), str. 36, in poročilo Blagoslovitev naše kapele, *Straža v viharju*, 7/10, 21. 11. 1940, str. 40.

[66] Prim. razlago v: GAJŠEK 1940 (op. 57), str. 35–36: *Nad menzo je velika slika sv. Cirila in Metoda, strogo statično komponirana, kakor je ves del okoli oltarja. Svetnika držita v rokah kelih, simbol daritve, in odprto knjigo ter sta združena z zlato gloriolo. Na obeh straneh oltarne slike je v globokem loku postavljena množica, ki jo tvori, ločena po folklornih posebnostih obleke, skupina vernikov, ki se zaupno obrača k svetima bratoma. Ta skupina predstavlja slovanske narode. Za tem so v ozadju značilne arhitekture in to na levi romarska cerkev sv. Višarij, ki s svojo snežno odejo akcentuira sever, karakteristična slika slovenske pokrajine, zelen grič s cerkvijo kot krono, ta predstavlja Sv. Goro, na desni strani so kompozicije: Hradčani (zahod), Solun (jug) in tipična ruska arhitektura svetišča s čebulastimi kupolami, ki karakterizira pokrajino vzhoda. Preko horizonta se vzpenjata dve močni mavrici, simbol bratstva, ki veže in združuje slovanske narode. Slika je, kakor sem že poudaril, strogo statično pojmovana, saj drugače že motiv sam ne bi prenesel. V barvnem oziru je slika zelo živahna in je s sicer dokaj preprostimi sredstvi dosežen zelo velik efekt. Na skrajnem desnem delu slike se je slikar tudi sam upodobil. Na sliki je značilna leva skupina, v kateri so med preprostimi slovenskimi gorjani pomešani študentje, ki hite počastiti svetnika. Ta slika je med vsemi drugimi, razen vmesne slike na levi steni, organsko najbolje in najjasneje vnešena v interieur. Tu se ni poslužil nikakršne prisiljene arhitekture in kljub svoji idealistični kompoziciji zelo dobro učinkuje.*

[67] Za poimenovanje akademskega doma gl. Jože ŠTUPNIKAR, Ehrlich in karitativna dejavnost, *Ehrlichov simpozij* 2002 (op. 20), str. 175. Za Ehrlichovo ekumensko idejo gl. NŠAL, ŠAL/Zapuščine, fasc. 110a, Ehrlich Lambert: pismo Pavla Verbica Ivanu Casermanu, 20. 2. 1967: */…/ Tudi nisem nikoli slišal prof. Ehrlicha, da ni prav, da živimo skupaj s pravoslavci, pač pa se dobro spominjam, da nam je razlagal, da moramo gledati v tem dejstvu narodno in krščansko poslanstvo, da vežemo zapad in vzhod, da delamo za zedinjenje, čisto v duhu ciril-metodijske ideje.*

[68] Za Ehrlichovo vizijo srednjeevropske unije gl. Bojan GODEŠA, Ehrlich in zasnova slovenske države, *Ehrlichov simpozij* 2002 (op. 20), str. 279–308, zlasti str. 284, 291.

[69] Za »višarsko slovenstvo« gl. mdr. Mirko JAVORNIK, *Mož božje volje. Dr. Lambert Ehrlich*, Celovec 1952 (Splošna knjižnica, 1), str. 9–10; GODEŠA 2002 (op. 68), str. 293.

[70] Za Ehrlichovo vizijo slovenske državne suverenosti gl. GODEŠA 2002 (op. 68), str. 279–308, zlasti str. 284–285, 286, 287, 289, 292.

Na južni vzdolžni steni je upodobil Gospo Sveto z vojvodskim prestolom[71] in s tem predstavil temelj slovenske državnosti, na steni nasproti pa z žarki obsijane Brezje,[72] ki so postale vseslovenska božja pot, milostna podoba Marije Pomagaj, h kateri se zatekajo slovenski romarji, pa simbol narodne identitete. Značilno Kraljeva je tudi formulacija zmage Dobrega nad Zlom v sredini vzhodne stene, kjer gracilna in lirično nežna Brezmadežna z Detetom (na njunih oblekah se prelivajo slovenske barve), obdana s trumo angelov, stopa z neba in z nogo tre glavo kači, ki ovija zemeljsko oblo (sl. 24). Z zemlje je strmoglavila Luciferja s krono, medtem ko sama stoji na njegovem žezlu, v brezno pa skupaj z njim padajo njegovi peklenski tovariši; po karakteristikah (Silvester Gaberščček je v sicer zelo shematičnih likih prepoznal Hitlerja, Mussolinija in Lenina s Stalinom)[73] jih lahko razumemo kot namig na nacizem, fašizem in komunizem, prevladujoče aktualne ideologije, katerim se je Ehrlich sam in s svojo akademsko skupino Stražarjev dosledno zoperstavljal.[74] Upodobitev govori o ostrem duhovnem boju in stiskah časa, hkrati pa z napovedjo Marijine zmage opogumlja (na Marijo se od leve in desne z zaupanjem obračajo pomoči potrebni).[75] Opogumljajoč je tudi ob

24. Tone Kralj: Brezmadežna, zmagovalka nad peklenskimi silami, 1940, Slovanska kapela

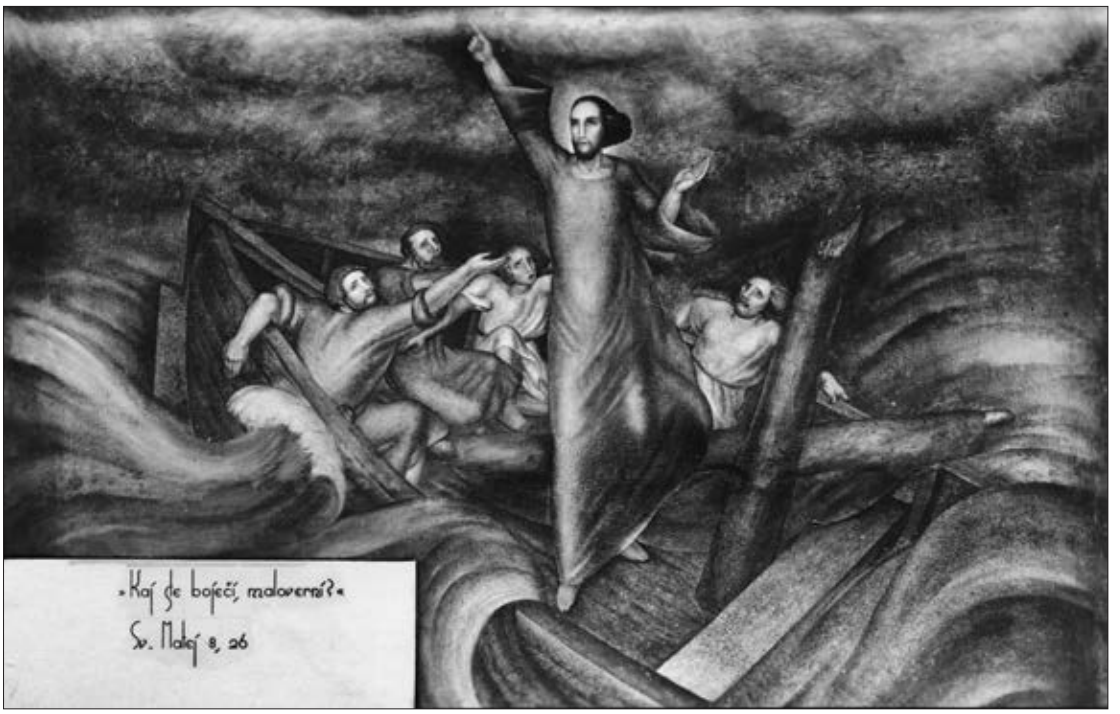
[71] Vojvodski prestol omenja MIKUŽ 1940 (op. 56), str. 8. Ehrlich je poudaril njegov pomen tudi v spomenici za pravico Jugoslavije do Celovca, ki jo je sestavil za teritorialno komisijo in odločujoče kroge mirovne konference v Parizu, gl. Jurij PEROVŠEK, Ehrlich in pariška mirovna konferenca 1919–1920, *Ehrlichov simpozij* 2002 (op. 20), str. 70.

[72] MIKUŽ 1940 (op. 56), str. 8, navaja: *Širok pas svetlobe je predrl oblake in sije na milosti polni kraj*.

[73] Opažanja o naslikanih figurah mi je prijazno posredoval mag. Silvester Gaberščček. Med figurami je najbolj nesporno prepoznaven Hitler, saj ga je Kralj 1942/43 podobno (in s prav takšno krono) naslikal v Hrenovicah, gl. PELIKAN 2016 (op. 59), str. 142, 143. Figuro, ki si z rokama podpira glavo, bi si morda lahko tolmačili kot Augusta Turatija, predsednika fašistične stranke, ki ga je Kralj upodobil na Šentviški Gori, v Slivju in Dekanih; za primorske lokacije gl. PELIKAN 2016 (op. 59), str. 134, 182, 190.

[74] Za Ehrlichovo analizo komunizma gl. Janez JUHANT, Ehrlich. Vzgoja, evolucija, filozofija in revolucija, *Ehrlichov simpozij* 2002 (op. 20), str. 129–133.

[75] Prim. GAJŠEK 1940 (op. 57), str. 36: *Drugi del kapele predstavlja marijanski ciklus. Stena je predrta z dvema oknoma, prostor med njima je poslikal z Marijo, stoječo na zemeljski obli, v rokah pa drži malega Jezusa. Obleka obeh se preliva med belo, modro in rdečo barvo. Obraz Marije je vzet iz življenja ter se odlikuje po zelo finih potezah in izredno milino v izrazu. Drža je rahla in graciozna. Slika je grajena v vertikalni smeri, katero v zgornjem delu poudarja skupina angelov v zeleni draperiji in rahlem nanosu. V spodnjem delu pod oblo, ki sega do tal, je dinamično razgibana skupina inferiornih bitij v temno zeleni barvi. Celotna slika predstavlja boj med Dobroto in Zlobo ter učinkuje zelo prepričevalno. Leva in desna stranska slika pa predstavljata božjepotni cerkvi na Brezjah in Gospo Sveto. Vmesni prostor je izpolnil s skupino vernikov, ki se s prosečimi obrazi zaupno obračajo do Pomočnice. Prepričevalno je obdelan pohabljeni siromak, ki se opira na palico, s slabotno roko pa kaže k Mariji-Pomočnici. Ob njem kleči slovenski kmet, ki je položil na tla popotno palico in brašno, zavito v rdeči culi, kar še posebej poudarja krajevni milje. Ob tej sliki so dekorativno obdelani zvonovi, ki vabijo vernike na božjo pot.*



25. Tone Kralj: Jezus pomiri vihar, 1940, Slovanska kapela

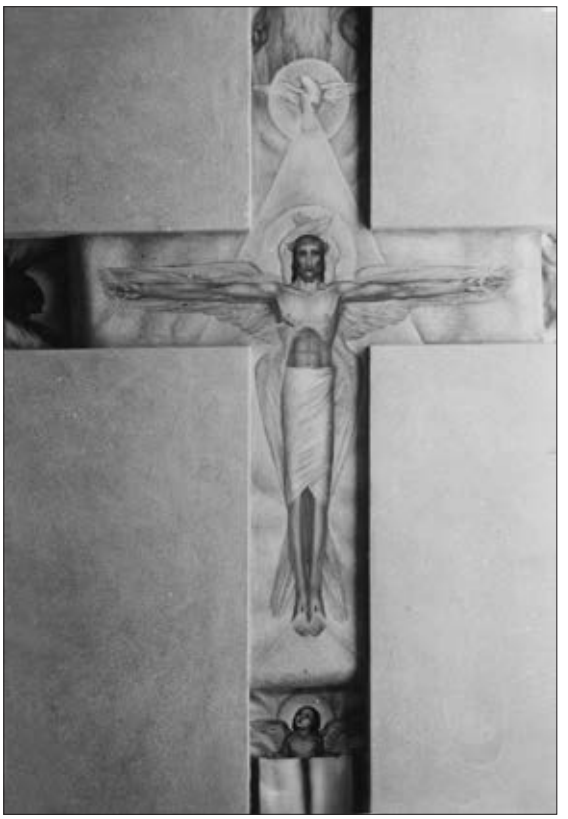
vratih naslikani prizor *Jezus pomiri vihar na morju* (zanimiva je primerjava s Pengovovo interpretacijo istega motiva na Žalah), ki je od vseh najbolj ekspresionistično podan in sugestiven: valovi sunkovito pljuskajo v čoln in premetavajo skupino apostolov, ki se z grozo ozirajo k Jezusu, ta pa z zapovedujočo kretnjo ustavlja vihar in vabi učence k zaupanju (sl. 25).[76] Morda je Kralj v njegovem liku hotel nakazati paralelo z Ehrlichom kot vodjo, v učencih, oblečenih v barve slovenske trobojnice, pa paralelo z njegovimi Stražarji (čeprav se zdi ustreznejša razlaga, da je tudi Ehrlich sam med učenci in jih z roko usmerja h Kristusu), vsekakor pa prizor zbuja aluzijo na naslov njihovega glasila Straža v viharju. Sporočilo slike je sicer univerzalno,[77] vendar ga v intimnem študentom namenjenem prostoru lahko upravičeno razumemo tudi bolj konkretno. Vsebino poslikave je umetnik zaključil na stropu, kjer v arhitektonsko poglobljenem polju nad vsemi vlada trpeči in obenem zmagoslavni Križani v podobi serafa, z Bogom Očetom in sv. Duhom povezan v motiv Prestola milosti in hkrati obdan s simboli evangelistov; iz njegovih ran sijejo žarki luči, umetna osvetlitev ob krakih križa pa je vizualni učinek mističnega motiva še stopnjevala (sl. 26).[78] Zdi se, da je bila v njem zapisana

[76] Prim. GAJŠEK 1940 (op. 57), str. 36: */…/ Obe te kompozicije je umetnik Kralj spojil s slikarsko najboljšo sliko, ki se nahaja med pilastri. Ta slika je vsebinsko zajeta iz prizora, kako Kristus na razburkanem morju hrabri preplašene apostole. Kompozicija je zasnovana v dveh smereh. Horizontalno smer tvorijo apostoli, ki se oprijemajo roba čolna. Smer horizontale nakazuje apostol, ki s stegnjeno roko prosi Kristusa pomoči. Horizontalo akcentuira zlomljeno jadro, ki je ob apostolih položeno v čolnu. Vertikalno os pa tvori Kristus, ki stoji v čolnu zravnan z mogočno iztegnjeno desnico. Kristus je kompozicionalno in barvno središče slike. Razburkano valovje je stilizirano, kar pripomore k še močnejšemu izrazu slike, prehaja v barvo neba in tvori močno ozadje skupini ljudi v čolnu. Slikar je podobo apliciral na našega človeka in za naš čas. Obleke apostolov je nevsiljivo koloriral v naših narodnih barvah. Kristusove besede »Čemu se bojite, maloverni« pa veljajo vsem, ki v teh težkih časih obupujejo.*

[77] Splošno ga razlaga npr. GAJŠEK 1940 (op. 57), str. 36.

[78] GAJŠEK 1940 (op. 57), str. 35: *Na stropu je namestil križ s sliko sv. Trojice. Križ je hotel s poglobljenim profilom arhitektonsko vključiti v strop, katerega je ob koncu prečke perforiral s kvadratnim izrezom. V te dele je namestil*

Ehrlichova globoka pobožnost.[79] Kip serafinskega Kristusa, ki mu ga je prav tako napravil Kralj, je podaril »izbi« Cirilovega doma, kjer so se študentje zbirali k molitvi rožnega venca,[80] stal pa je tudi ob njegovem mrtvaškem odru.[81]



26. Tone Kralj: Prestol milosti, 1940, Slovanska kapela

Povrnimo se v zahodni del kapele, kjer je Kralj na vzdolžnih stenah naslikal slovanske svetnike. Sveta brata Ciril in Metod, predstavljena na oltarni steni kot duhovna vez celotnega slovanskega sveta, sta tudi temelj njegove svetosti, izražene z nacionalnimi svetniki, ki naj bi v skupnem nastopu prav tako imeli združevalno vlogo. Hieratično toge in v višino razpotegnjene figure svetnikov, ki delujejo kot slovanski stebri krščanstva, so idealizirane in se razlikujejo od »profane« množice (sl. 27). Umetnik jih je razvrstil v naslikane niše, pod arkade, ki jih opirajo angelske glavice, postavil jih je na oblake in označil s podnapisi.[82] V moški skupini na severni steni (od oltarne stene naprej) se vrstijo sv. Vladimir, sv. Andrej Bobola, sv. Kazimir, bl. Marko Križevčan (z napačnim podnapisom *Andr. Križanić*)[83] in sv. Venčeslav (Vaclav),[84] v ženski skupini, na krajši stranici nasproti, pa sv. Olga, sv. Ema in sv. Ljudmila.[85] Izbor slovanskih svetnikov je ožji in nekoliko drugačen od tistega na

svetila in prekril s steklom, na katerih so slikani simboli evangelistov. Na pokončni prečki je v vertikali Kristus obdan s perutmi (serafinski Kristus), nad njim je golob in Bog Oče. To poglobljeno polje s Križanim na stropu je Ehrlichu prineslo tudi največ očitkov glede nosilnosti stropa.

79 Ehrlich je uvrščen med slovenske svetniške kandidate, ni pa še v postopku za razglasitev, gl. Marijan SMOLIK, Lambert Ehrlich, *Leto svetnikov* 2000 (op. 34), str. 497–498. Med svetniškimi kandidati ga je na Kureščku upodobil Lojze Čemažar, gl. Ana LAVRIČ, Slovenski »panteon« na Kureščku. Pogovor z akademskim slikarjem Lojzetom Čemažarjem, *Umetnostna kronika*, 54, 2017, str. 20, 22.

80 NŠAL, ŠAL/Zapuščine, fasc. 110a, Ehrlich Lambert: pismo Pavla Verbica Ivanu Casermanu, 5. 11. 1961. Kip, ki ga Verbic imenuje »lepa umetnina«, naj bi bil izdelan iz štora, izkopanega na Barju.

81 Arhitekt Vlado Gajšek je kip uporabil za okras Ehrlichovega mrtvaškega odra v Akademskem domu na Miklošičevi cesti, zdaj njegovo nahajališče ni v razvidu, dokumentiran pa je na fotografijah. Fotografijo mrtvaškega odra s Kraljevim Serafinskim Kristusom je objavil *Slovenski dom*, 20/120, 29. 5. 1942, str. 2, risbo, izdelano po fotografiji, pa *Naša vez*, 1/9–10, 1950, str. 160.

82 KRANJC 1998 (op. 60), str. 113, 152; LAVRIČ 2011 (op. 60), str. 470, 490.

83 Pod napačnim imenom je Marko Križevčan predstavljen tudi v vseh komentarjih in likovnih ocenah, ki se nanašajo na Slovansko kapelo; za poskus identifikacije osebe z Jurajem Križanićem gl. LAVRIČ 2011 (op. 60), str. 490–491.

84 V: Slike umetnika 1940 (op. 56), str. 5, in v: GAJŠEK 1940 (op. 57), str. 36, napačno naveden kot sv. Vojteh.

85 Prim. GAJŠEK 1940 (op. 57), str. 36: *Bolj kompromisna rešitev postavitve v dani prostor so slike na stranskih stenah ob oltarju. Tu je na levi strani upodobil moške slovanske svetnike (Vojteh, And. Križanič, Kazimir, And. Bobola, Vladimir), na desni pa ženske (Olga, Hema, Ljudmila). Vsakemu svetniku posebej je odmeril svoj slikani arhitektonski okvir, kar je imel za zgled že od gotskega freskantstva do nastopa moderne. Sicer ni glede teh vzorov dosleden, kajti*

27. Tone Kralj: Slovanski svetniki Venčeslav, Marko Križevčan, Kazimir, Andrej Bobola in Vladimir, 1940, Slovanska kapela

Žalah, prav tako njihova razvrstitev (predstavnik Rusov, dva Poljaka, Hrvat in Čeh; po ena Rusinja, Slovenka in Čehinja). Razen Križevčana, ki je bil le beatificiran, so bile za okras kapele izbrane samo osebe z že priznanim svetniškim naslovom. Zdi se, da se Ehrlichu za bogoslužni prostor z ozirom na cerkvene predpise in običaje ni zdelo primerno uvrščati mednje tudi svetniške kandidate, zato so slovenski odpadli; nadomestila jih je sv. Ema, ki je na Žalah ne srečamo, slovenski delež v kapeli pa so »zapolnile« tudi božje poti in podobe slovenskih romarjev.

Svetnikom, ki jih na Žalah ni, bomo naklonili večjo pozornost. **Sv. Ema Krška** (983–1045?) je izhajala iz družine, ki je imela posest na Spodnjem Štajerskem, s poroko z Viljemom, mejnim grofom Savinjske marke, pa je pridobila še velike posesti na Koroškem, Štajerskem in Kranjskem. Po moževi smrti je zgradila več cerkva in ustanovila samostan benediktink v Krki na Koroškem, kjer je iz njenih bogatih donacij salzburški škof Gebhard pozneje ustanovil lastniško škofijo. Ljudstvo jo je kot svetnico častilo že od njene smrti dalje; češčenje je bilo potrjeno leta 1287 s prenosom njenih relikvij v kripto krške cerkve, uradno pa je bila za svetnico razglašena šele leta 1938.[86] Bila je bavarsko-slovanskega

arhitektura z bogatim baročnim senčenjem je le v zgornjem in spodnjem pasu slike, ves vmesni del pa je kakor preje iluzionistično pomaknjen v nebo, na katerem so rahli oblaki. Svetniki in svetnice so v draperiji podane zgodovinsko in je s to barvno pomočjo ustvaril zanimiv in živahen ritem.

[86] Maks MIKLAVČIČ, Sv. Ema (Hema) Krška, *Leto svetnikov* 2000 (op. 34), str. 740–745. Za njeno kanonizacijo so si prizadevali že v letih 1464–1466, ko je dokazila o njeni svetosti pripravil ljubljanski škof Žiga Lamberg, vendar je bil proces zaradi verskih nemirov zaustavljen, ljubljanski škof Tomaž Hren, ki ga je želel obnoviti, pa ni dobil zadostne podpore.

rodu, Slovenci pa smo jo vedno imeli za svojo kneginjo in tudi za svojo prvo svetnico.[87] Upodabljajo jo kot plemkinjo (v naslonu na portret frankopanske grofice Beatrix, ki so ga napačno tolmačili kot Eminega) ali pa kot redovnico v nunskem oblačilu in z modelom cerkve v rokah.[88] Kralj jo je predstavil v plemiški opravi, vendar se, kolikor je mogoče razbrati po fotografiji oltarne stene kapele, na kateri pa je vidna le od strani (fotografija stene s svetnicami ne obstaja oziroma ni v razvidu), ni zgledoval po njenem »portretu«; prepoznavna je po podnapisu in modelu cerkve. V primerjavi s podobnim likom, ki ga je pozneje naslikal v Soči, lahko domnevamo, da je svetnico označil tudi z barvami slovenske trobojnice.

Od svetniške druščine na Žalah Kraljeva odstopa tudi z likoma dveh poljskih svetnikov, sv. Andreja Bobola in sv. Kazimirja. **Sv. Andrej Bobola** (1591–1657), jezuit, je deloval kot ljudski misijonar v času, ko so Poljsko težila trenja med pravoslavnimi škofi, ki so sklenili zvezo z Rimom, in tistimi, ki so uniji nasprotovali. Ker se je na njegovo prijazno besedo mnogo pravoslavnih pridružilo Katoliški cerkvi, si je nakopal hude nasprotnike. Kozaki, ki so posegli v boj, so ga prijeli, in ker ni hotel prestopiti v pravoslavje, mučili do smrti. Njegovo mučeništvo je Sveti sedež potrdil leta 1755, za blaženega je bil razglašen leta 1853 (ko so ga začeli častiti kot narodnega zavetnika), za svetnika pa 1938. Njegovo truplo, pokopano v Pinsku in pozneje v Polocku, so boljševiki prepeljali v Moskvo, od tod so ga prenesli v Rim, iz Rima pa ob kanonizaciji leta 1938 vrnili na Poljsko. Med prevozom so ga sprejeli in slovesno počastili tudi v Ljubljani, v cerkvi sv. Jožefa.[89] S tem se je svetnik Slovencem zelo približal, v kapeli Cirilovega doma v bližnjem sosedstvu Sv. Jožefa pa je kmalu zatem dobil primerno obeležje. Na Kraljevi freski je oblečen v talar in roket ter ogrnjen s plaščem, v rokah pa drži palmo mučeništva in knjigo, ki je zanj nekoliko neobičajen atribut.[90]

Sv. Kazimir (1458–1484), poljsko-litovski kraljevič, je bil nagnjen k bogoljubnemu in asketskemu življenju. Pri trinajstih letih so ga nasprotniki Matija Korvina hoteli ustoličiti za ogrskega kralja, vendar jim načrta ni uspelo izpeljati. Ker je svoje življenje zaobljubil Mariji, je odklonil poroko in se posvetil pobožnosti. Še mlad je zbolel in umrl v sluhu svetosti. Napačno so mu pripisovali avtorstvo hvalnice *Omni die dic Mariae*, ki jo je vsak dan prepeval Mariji v čast.[91] Njegova kanonizacija je bila izvedena leta 1521, potrjena pa 1602.[92] Kot svojega velikega zavetnika ga častijo Poljaki in Litovci. Upodabljajo ga v poljski kraljevski noši, s krono, žezlom in lilijo kot simbolom deviške čistosti.[93] Na Kraljevi freski zaseda mladi svetnik osrednje mesto v moški skupini, in ker je najmanjši, stoji oziroma lebdi na dvojnem oblaku. Oblečen je kot poljski kraljevič, ogrnjen s hermelinastim plaščem, nosi

[87] Njeno slovansko poreklo se v zadnjem času interpretira kot češko, gl. Peter ŠTIH, Zgodovinsko o Hemi Krški, *Emina romarska pot. Zbornik referatov posveta o sv. Emi*, Podsreda 2007, str. 6–23. Kot prva slovenska svetnika zdaj navajajo Domicijana Koroškega in Lihardo Kamensko.

[88] Za Emino biografijo in ikonografijo gl. Janez VEIDER, *Kneginja Ema, naša prva svetnica*, Groblje-Domžale 1939; Friederike WERNER, Hemma (Emma) von Gurk, *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1974 (op. 43), stp. 493–495; Emilijan CEVC, Ema, *Leksikon ikonografije* 1979 (op. 34), str. 219–220; *Hemma von Gurk. Katalog der Ausstellung auf Schloß Straßburg* (ur. Peter G. Tropper idr.), Schloß Straßburg, Klagenfurt 1988; Emilijan CEVC, Die hl. Hemma in der bildenden Kunst Sloweniens, *Hemma von Gurk* 1988 (op. 88), str. 268–273; Jože TILL, *Hema Krška. Njen svet in njeni sledovi*, Celovec 2005; LAVRIČ 2014 (op. 3), str. 111, 116, 117.

[89] Janez JAUH, Sv. Andrej Bobola, *Leto svetnikov* 2000 (op. 34), str. 406–409. Sv. Andreja Bobola, priprošnjika za cerkveno zedinjenje, imajo v časti tudi pravoslavni.

[90] Andreas Bobola, *Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen*, 5 (ur. Wolfgang Braunfels), Rom-Freiburg-Basel-Wien 1973, stp. 153. Svetnika običajno upodabljajo kot moža z brado, zrelih let, v jezuitskem oblačilu, kot atribut pa mu dodajajo križ in popotno palico ali pa meč in mučeniško palmo.

[91] Maks MIKLAVČIČ, Sv. Kazimir, *Leto svetnikov* (ur. Marijan Smolik), 1, Celje 1999, str. 558–560.

[92] Kazimierz DOLA, Kasimir, *Marienlexikon* (ur. Remigius Bäumer, Leo Scheffczyk), 3, St. Ottilien 1991, str. 520.

[93] Gabriela KASTER, Kasimir von Polen, *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1974 (op. 51), stp. 284–285; Mitar DRAGUTINAC, Kazimir, *Leksikon ikonografije* 1979 (op. 34), str. 327.

28. Tone Kralj: Sv. Ciril in Metod, 1944, ž. c. sv. Jožefa, Soča

krono in za pasom meč, roki ima pobožno in ponižno prekrižani čez prsi, v levici drži lilijo. V akademskem domu je dobil centralno pozicijo kot zavetnik mladine in njen vzor v čistosti in pobožnosti.

Sv. Kazimirju na sredini so kompozicijsko »podrejeni« ostali štirje svetniki: kot notranji par ga obstopata Križevčan in Bobola, ki sta kot klerika v talarju in plašču tudi formalno usklajena, kot zunanji par pa prav tako skladna vojaško opravljena kneza Venčeslav in Vladimir. Križevčan ima, drugače kot pri Pengovu, tokrat v rokah velik križ in palmovo vejo, Venčeslav drži palmovo vejo, žezlo in znameniti »Venčeslavov meč«, na katerem so prisegali češki vladarji, ter nosi »avtentično« železno srajco, Vladimir se z rokama oklepa križa, trikotni izrez njegovega plašča pa spominja na ščit. V ženski skupini, ki jo sestavljajo le tri figure, pripada osrednje mesto že zgoraj omenjeni slovenski svetnici sv. Emi; spremljata jo knežje opravljena sv. Olga s križem in sv. Ljudmila, katere atributov pa na obstoječi fotografiji ni mogoče prepoznati (videti je le, da drži roko na prsih).

Za ljubljanskim je Kralj slovansko-slovenski »panteon« leta 1944 naslikal tudi v župnijski cerkvi sv. Jožefa v Soči, zato ga na tem mestu na kratko pritegnimo v primerjavo.[94] Soški ikonografski program je nekoliko obsežnejši, pomemben vsebinski razloček pa je predvsem v večjem slovenskem deležu. Primerjava ni zanimiva samo vsebinsko, ampak tudi formalno in kolористično, saj ob obstoječem stanju poslikave v nekdanjem akademskem domu dopolnjuje njene opise in črno-bele fotografske posnetke. V ladji soške cerkve je Kralj tik ob prezbiteriju na listni strani naslikal slovanska apostola sv. Cirila in Metoda (sl. 28) in ju, kar je po ugotovitvah Igorja Kranjca njegova značilnost, vsebinsko izenačil s prvakoma apostolov sv. Petrom in Pavlom na evangeljski strani.[95] Vrsto, ki se začenja s svetima bratoma, je nadaljeval s kompozicijsko usklajeno moško skupino, v kateri nastopajo sv. Venčeslav, sv. Janez Nepomuk, sv. Ladislav, sv. Jozafat in sv. Vladimir; v primerjavi z ljubljanskim je torej »panteon« razširil s češkim mučencem Janezom Nepomukom (1340/50–1393),[96] ukrajinskim (beloruskim) mučencem Jozafatom Kunčevičem (ok. 1580–1623)[97] in ogrskim kraljem Ladislavom (ok. 1040–1095), čigar mati je bila Poljakinja, pomembno vlogo pa je imel tudi v hrvaški zgodovini (sl. 29).[98] Kot pendant navedenim

[94] Za freske v Soči gl. KRANJC 1998 (op. 60), str. 25– 26, 115–116; Igor KRANJC, Sakralna umetnost Toneta Kralja na Primorskem, *Sakralna umetnost Toneta Kralja na Primorskem* (ur. Milena Kožuh), Ljubljana 1998, str. 29, 36; GABERŠČEK 2014 (op. 54), str. 126; PELIKAN 2016 (op. 59), str. 196–204.

[95] Za Kraljevo izenačevanje slovanskih apostolov s sv. Petrom in Pavlom gl. KRANJC 1998 (op. 94), str. 21.

[96] Maks MIKLAVČIČ, Sv. Janez Nepomuk, *Leto svetnikov* 2000 (op. 34), str. 398–401.

[97] Jože DOLENC, Sv. Jozafat Kunčevič, *Leto svetnikov* 2000 (op. 35), str. 332–337.

[98] Doris BARIČEVIĆ, Ladislav, *Leksikon ikonografije* 1979 (op. 34), str. 372; Maks MIKLAVČIČ, Sv. Ladislav (Vladislav), *Leto svetnikov* 2000 (op. 34), str. 771–773. Spoštovanje je užival kot utemeljitelj zagrebške škofije in apostol Slavonije. Menili so celo, da je bil hrvaškega porekla.

29. Tone Kralj: Slovanski svetniki Venčeslav, Janez Nepomuk, Ladislav, Jozafat in Vladimir, 1944, ž. c. sv. Jožefa, Soča

30. Tone Kralj: Slovanski svetniki in svetnice Ema, Kazimir, Olga, Stanislav Kostka in Ljudmila, 1944, ž. c. sv. Jožefa, Soča

31. Tone Kralj: Anton Martin Slomšek, 1944, ž. c. sv. Jožefa, Soča

32. Tone Kralj: Friderik Irenej Baraga, 1944, ž. c. sv. Jožefa, Soča

svetnikom je na nasprotni steni naslikal že iz ljubljanske kapele znano žensko trojico, sv. Emo, sv. Olgo in sv. Ljudmilo, skupino pa je razširil z nežnima »angelskima mladeničema«, sv. Kazimirjem in sv. Stanislavom Kostko (sl. 30). V spodnjem delu ladje, tik ob pevskem koru, je vrsti dodal še slovenska svetniška kandidata Slomška in Baraga (sl. 31–32). Pri teh se je še očitneje kot pri vsebinskem izenačevanju svetnikov ob prezbiteriju izkazal s svojo smelostjo: proti cerkvenim pravilom je slovenska kandidata brez zadržkov obdal s svetniško avreolo, ki jima jo je s splošnim konsenzom priznavalo ljudstvo (*vox populi, vox Dei*), četudi je Cerkev uradno še ni potrdila.[99] Še več: postavil ju je med evangeliste, Slomška med sv. Marka in sv. Luka, Baraga med sv. Mateja in sv. Janeza, in ju tako napravil njim enaka, resda s precej ožjim in manj žarečim nimbom. V takšnem kontekstu se tudi Slomškove besede, zapisane na njegovi knjigi, zdijo kot evangeljsko sporočilo: *Verli Slovenci! Ne pozabite, da ste sinovi matere SLAVE; naj vam bo drago materno blago: sveta véra in pa bese(da) materna. Prava véra bodi vam LUČ, materni jezik bodi vam KLJUČ do zveličanske narodne omike. 1862*. Kraljeva soška slovenska svetnika nedvomno sodita v vrh njunih likovnih prezentacij.

Slovanska kapela in njena usoda

V nadaljevanju si bomo na osnovi arhivskih virov pobližje ogledali nastanek Slovanske kapele, ki je bila le kratko dobo v liturgični funkciji, predvsem pa historiat njene poslikave, zaplete v zvezi z njo, odmeve nanjo in posledice, ki jih je prinesla naročniku.

Leta 1931 je zadruga Ljudski dom (v soglasju z Ljubljansko dijaško in ljudsko kuhinjo) prepustila ljubljanski škofiji kot svoji članici v svobodno upravljanje na novo preurejene, študentom

[99] LAVRIČ 2000 (op. 20), str. 240, s pripombo, da Kraljeva slika Baraga v Soči kaže, »da ga je slovensko ljudstvo v svojih srcih že zdavnaj kanoniziralo«; PELIKAN 2016 (op. 59), str. 198.

(tedaj imenovanim akademiki) namenjene prostore v stavbi na Streliški ulici[100] za letno najemnino 50.000 dinarjev; v dogovoru je bilo precizirano, da voditelja akademikov določa škofija in da od ordinarija postavljeno upraviteljstvo poskrbi za stanovanjsko opravo, zadruga Ljudski dom pa se zato obveže, da pred potekom petnajstih let najema ne bo odpovedala.[101] Tako je bil leta 1931 v Ljubljani ustanovljen Akademski dom sv. Cirila pod pokroviteljstvom ljubljanskega škofa. Na voljo je imel dvajset (pozneje dvaindvajset) svetlih in zračnih sob, teraso, dve kopalnici in sobo za druženje. Vodstvo doma je ljubljanski škof Gregorij Rožman poveril profesorju Lambertu Ehrlichu.

Ehrlich se je z veliko vnemo lotil dela. Poskrbel je za opremo sob (v to je vložil veliko lastnih sredstev)[102] in začel iskati podpornike. V prvih treh letih je pridobil triindvajset »tisočnikov«, ki so darovali po tisoč dinarjev,[103] in še vrsto drugih (z vseh koncev Slovenije), ki so prispevali manjše zneske;[104] podprla ga je tudi mestna občina. Za delovanje doma je sestavil hišni red (škof ga je potrdil 5. septembra 1932) z uvodnimi pojasnili o namenu in vodstvu doma.[105] Kot pomemben element formacije študentov je izpostavil duhovnost (obvezno udeležbo pri nedeljski maši), vpeljal pa je tudi verske konference, na katerih so gojili zlasti ciril-metodijsko idejo[106] (ki je bila tedaj v Ljubljani zelo aktualna), misijonski krožek in Vincencijevo konferenco.[107] Da bi imeli akademiki možnost za versko življenje, je v zgornjem nadstropju uredil skromno (po njegovih besedah lično)[108] kapelo. Za

[100] Poslopje, ki ga je zasnoval arhitekt Matej Poll, je bilo zgrajeno leta 1804 za potrebe mestnega strelišča in za razne družabne prireditve. Ko se je strelišče preselilo pod Rožnik, se je v njem leta 1876 naselila ljudska in dijaška kuhinja, ki jo je ustanovil Luka Jeran. Leta 1907 je stavbo kupila zadruga Ljudski dom, jo 1909 na južni strani povečala s prizidkom in jo polagoma preuredila za sedež številnih katoliških prosvetnih organizacij. Ljudska in dijaška kuhinja je ostala v pritličju in »na pobudo svojega predsednika Gregorija Pečjaka leta 1931 stavbo kupila« (po navedku v *Ilustriranem Slovencu*) ter jo prezidala po načrtih arhitekta Jožeta Mesarja. Poleg pritličja je zasedla še večino prvega nadstropja, v drugih prostorih pa se je naselil Akademski dom sv. Cirila, gl. *Ilustrirani Slovenec*, 8/6, 7. 2. 1932, str. 23; gl. tudi *Mojega življenja pot. Spomini dr. Vladimirja Ravniharja* (ur. Janez Cvirn, Vasilij Melik, Dušan Nećak), Ljubljana 1997, str. 253.

[101] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, Dogovor o najemu, 17. 6. 1931 (podpisani Gregorij Pečjak, Gregorij Rožman in Josip Osana). Najemnina je bila dejansko le 12.000 din, dodatnih 38.000 din pa je znašala dogovorjena letna podpora lastniku za poravnavo obresti od investiranega izposojenega kapitala.

[102] NŠAL, ŠAL/Zapuščine, fasc. 110a, Ehrlich Lambert: pismo Pavla Verbica Ivanu Casermanu, 24. 7. 1961, z navedkom, da je dom »opremil prof. Ehrlich iz svojih sredstev – najbrž iz neke svoje zapuščine, ki jo je dobil«; *Ilustrirani Slovenec*, 8/6, 7. 2. 1932, str. 23, je objavil fotografijo študentske sobe s podnapisom, da je sob dvaindvajset in da so vse »jako udobno opremljene«. Zraven sta objavljeni tudi fotografiji t. i. družabne sobe in kapele.

[103] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, Triletno poročilo za dobo od l. 1931 do 1934, v katerem so kot »tisočniki« navedeni: Gregorij Rožman, Andrej Karlin, Andrej Kalan, lavantinski stolni kapitelj, ljubljanski stolni kapitelj, Ignacij Nadrah, Matija Slavič (dvakrat), Franc Ušeničnik, Aleš Ušeničnik, Franc Finžgar, Gregorij Pečjak (dvakrat), Franc Kulovec, Ivan Mlakar, Ivan Slokar, Vzajemna zavarovalnica (1500 in 1000), Ljudska posojilnica (1500 in 1000), Nova založba (dvakrat), posojilnici v Radečah in Selcih ter Spodnještajerska posojilnica v Mariboru, Tiskovno društvo v Ljubljani in Konsumno društvo, duhovščina dekanata Ljutomer. Pozneje se mednje uvrščata še Franc Lukman in Marko Natlačen, največji podpornik pa je bil Anton Korošec (10.000).

[104] Med temi so bili npr. Anton Bonaventura Jeglič, Angelik Tominc, Anton Brecelj, Jure Adlešič, Matko Curk, France Stele, Aleš Stanovnik, razni župnijski uradi, hranilnice, posojilnice itd.

[105] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Tiski, Akademski dom sv. Cirila (Cirilov dom), 1932. V hišnem redu je mdr. zapisano: »Naravno središče Doma bodi kapela z Najsvetejšim, katero naj akademiki iz lastnega nagiba radi obiskujejo /…/.« Priložen je hišni red za akademski kolegij v Ljubljani na Kolodvorski ulici 22, ki ga je Ehrlich očitno imel za vzorec.

[106] Ehrlich je bil ekumensko usmerjen, gl. Ciril SORČ, Ehrlichovi ekleziološki spisi, *Ehrlichov simpozij* 2002 (op. 20), str. 144. Kot profesor in dekan ljubljanske Teološke fakultete je kazal interes za vzhodno krščanstvo, gl. Metod BENEDIK, Lambert Ehrlich – profesor, *Ehrlichov simpozij* 2002 (op. 20), str. 106, 108.

[107] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Tiski, poročilo po prvem letu delovanja. Za Vincencijevo konferenco gl. ŠTUPNIKAR 2002 (op. 67), str. 175.

[108] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Tiski, poročilo po prvem letu delovanja.

opremo kapele je priskrbel klečalnike, oltar in križev pot; menzo s preprostim okrasjem (Križani in dva putta) mu je »po naročilu Pengova« izdelalo stavbno in pohištveno podjetje Antona Rojine v Ljubljani, po načrtu pa mu je napravilo tudi štirinajst križcev za križev pot.[109]

Kapela kljub osnovnim rekvizitom ni delovala sakralno in religioznemu čutenju ni zadoščala, zato se jo je Ehrlich leta 1940 odločil preurediti in na delo poklical Toneta Kralja.[110] V začetku julija je titularni praznik povzdignil s kipom sv. Cirila in Metoda, za katerega je plačal 100 dinarjev (prejemnik ni vpisan, logično se sicer zdi, da je bil Kralj, vendar domneve ni mogoče potrditi),[111] in z novim mašnim plaščem, ki so ga sešile šolske sestre v Ljubljani.[112] Nato so se začela zidarska in slikarska dela. Tone Kralj je želel pridobiti slikarsko površino z zazidavo oken v severni steni in s prestavitvijo vrat na konec hodnika, s čimer pa se naročnik, da bi ne posegal v pravice lastnika, ni strinjal. Dovolil je le strop na sredini nekoliko povišati in premakniti vrata za meter na desno, na hodniku pa kot opozorilo na bogoslužni prostor napraviti nišo s Kristusovim monogramom. Kralj je stene kapele razdelil z zidcem v dva pasova; zgornjega je okrasil s slikarijami, spodnjega pa polihromiral v barvi tlaka. Strop je prebarval s svetlo sivo, pilastre na južni steni s temnejšo sivo barvo, na dozidane konzole je namestil križe z umetno osvetljavo, zunanjo svetlobo pa je ublažil z zavesami.[113] Plačilo je dobival kot predujem po obrokih, izplačan pa je bil na dan, ko je delo zaključil.[114] Njegovo umetniško delo v kapeli je stalo 14.000 dinarjev, skupni stroški za preureditev kapele pa so znesli 22.000 dinarjev;[115] Ehrlich jih je v celoti poravnal iz lastnega žepa.[116] S Kraljevo poslikavo je kapela dobila naziv Slovanska, k slovanskemu vzdušju v Cirilovem domu pa sta v letu 1940 pripomogla tudi sostanovalca, Čeh František Valena,

[109] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Blagajniški zapisi, račun podjetja A. Rojine, 16. 12. 1931, 2.000 din. Iz računskih postavk je razvidno, da je pri Naši slogi kupil tudi velum (4.580 din) in pri Kregarju čolniček (350 din). Fotografijo kapele v prvotnem stanju je objavil *Ilustrirani Slovenec*, 8/6, 7. 2. 1932, str. 23.

[110] GAJŠEK 1940 (op. 57), str. 35, pravi o njej: *Soba sama na sebi ni imela prav nič religioznega in če ne bi videli ob steni od nekod prinešenega oltarja, v resnici ne bi vedeli, da je to prostor, v katerem se sleherni dan daruje sv. daritev. /…/ Gotovo so to občutili vsi, vsaj drugače se ne bi lotili preureditve in to še v času polnem nejasnosti in negotovosti. /…/ Če bi odločali samo suhi računi in hladen razum, bi nove kapele sedaj ne bilo; toda duhovni vodja akad. doma pa vedno prisluhne srcu, ki ga vodi do prave rešitve. Sam je več let okušal pomanjkljivosti te »kapele«, ki je iz leta v leto klicala po preureditvi. Brez velikih pomislekov je poklical akademskega slikarja in kiparja g. Toneta Kralja, ki je delo v začetku počitnic prevzel in katerega bo, kakor izgleda, v nekaj dnevih končal.*

[111] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Blagajniški zapisi, vpis 5. 7. 1940.

[112] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Blagajniški zapisi, vpis 28. 5. 1940 (2.000 din); 7. 6. 1940 (3.236 din), s priloženim računom. Že leta 1939 je Ehrlich kupil za kapelo harmonij iz sredstev, ki jih je v ta namen pridobil pri banovini, gl. NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Blagajniški zapisi, prejemki 1939.

[113] GAJŠEK 1940 (op. 57), str. 35: *Kapela je sicer intimnega značaja, toda misel, da je človek že od zunaj, v tem primeru na hodniku, opozorjen vsaj z rahlim znakom, da se za običajnimi vratmi nahaja kapela, je dobro rešil z malo odprtino v zidu, ki jo je zaprl s steklom in omrežil s Kristusovim monogramom. To je postavil v os hodnika, vrata pa premaknil na desno. Strop kapele je prebarval svetlo sivo, stene pa razdelil z ometom in z rahlim sicer baročnim zidcem v dva dela. V zgornji pas stene je namestil slike, spodnjega pa je barvno spojil s ksilolitnim tlakom. Pilastre je barval nekoliko temneje kot strop in jim v sredini dodal zidane konzole, na katerih so srebrni križi z lučjo. Okna je pregrnil z rahlimi bledo-rumenkastimi zavesami in s tem deloma paraliziral svetlobo, ki silno drobi notranjost.*

[114] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Blagajniški zapisi, vpis izplačil Tonetu Kralju 30. 9. 1940 (akonto 6.000 din), 27. 10. (2.000 din), 4. 11. (3.000 din), 9. 11. (1.200 din), 17. 11. (9.800 din), s priloženimi računi za letev (za obrobo stenskih poslikav), bakreno pločevino, firnež, tinkturo in oljne barve.

[115] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Blagajniški zapisi, Seznam stroškov za preureditev kapele v Ciril-Metodovem domu v Ljubljani, z navedki: zidarska dela (Matko Curk) 4.000 din, elektromontaža (Mihelčič) 566,50 din, pleskar (Vojska) 650 din, umetniška dela (14.000 din), raznovrsten material, barve, luči (v podstrešju), zavese (več postavk), skupna vsota 21.702,50 (popravek seštevka: 21.852,50). Kralj je pripisal, da je do 12. 11. 1940 prejel 12.200 din, preostalo pa 16. 11. 1940 (skupaj 22.000 din).

[116] NŠAL, ŠAL/Zapuščine, fasc. 110a, Ehrlich Lambert: pismo Pavla Verbica Ivanu Casermanu, 24. 7. 1961 (gl. op. 102 in 145); prim. Anka VIDOVIČ MIKLAVČIČ, Ehrlich – duhovni vodja stražarjev, *Ehrlichov simpozij* 2002 (op. 20), str. 198.

ki je pribežal iz Prage, ko so Nemci na Češkem zaprli visoke šole, in v Ljubljani nadaljeval s študijem prava,[117] in Slovak Ján Kostiha, ki je prišel študirat slovenski jezik.[118]

Predelave kapele se je Ehrlich lotil brez vnaprejšnjega dovoljenja škofijskega ordinariata in lastnika stavbe ter si zato nakopal velike težave. Z zidarskim in slikarskim delom so začeli julija, na začetku septembra pa je predsednik Ljudskega doma Gregorij Pečjak po zastopniku, odvetniku Vladislavu Peganu, opozoril slikarja, da brez dovoljenja lastnika ni dovoljeno ničesar preurejati, niti v umetnostnem oziru ne.[119] Kralj je na pismo pripisal »Cvetko s kulturnega vrta doline šentflorjanske prejel 7. 9. 1940« in s slikanjem nadaljeval. Pečjak je stvar premislil in v izogib napačnemu tolmačenju preko odvetnika 22. oktobra slikarju poslal popravek, češ da »smatra pravice zadruge kršene z zidarskimi spremembami, ne pa z delom umetnika«.[120] Takoj zatem, 24. oktobra, je zadruga sporočila škofu Rožmanu, da je Ehrlicha zaradi kršitve njenih pravic izločila iz uprave in da morata pogodbenika za nadaljnje upravljanje doma skleniti nov dogovor. Svojo odločitev je utemeljevala z razlago, da je Ehrlich »postal nemogoč« in da je samovoljno pričel delo, za katerega niti naknadno ni prosil dovoljenja, izpostavila pa je zidarske posege, češ da so oslabili nosilnost stropa in povzročili, da je del podstrešja postal neuporaben.[121] Zaradi samovoljnega postopanja je škof 29. oktobra poklical Ehrlicha na zagovor; ta je bil pripravljen pustiti vodstvo Cirilovega doma, prosil pa je, naj se da ugotoviti obseg zidarskih sprememb, ki jih sam, tako kot to velja tudi za Toneta

[117] František Valena (1913–1960), pravnik, politik, karizmatični voditelj katoliškega laičnega gibanja na Češkem, umrl za posledicami komunističnega zapora, gl. Jan STŘIBNÝ, Ušlechtily Kristův svědek, *Universum. Revue České křesťanské akademije*, 23/3, 2013, str. 41–44. Valenov seznam slovanskih svetnikov, ki je ohranjen v njegovi zapuščini in mi ga je prijazno posredoval prof. dr. Tomáš Valena, zbuja misel, da bi bil utegnil tudi on sodelovati pri izbiri svetnikov za Slovansko kapelo. František Valena je zabeležil svetnike in blažene po narodni pripadnosti. Navedeni so: kot splošno slovanska Ciril in Metod; od čeških Neža Češka, Klemen Marija Dvořak (Hofbauer), Janez Sarkander, Vojteh, Janez Nepomuk, Zdislava Berka, Prokopij, Hroznata, Ljudmila, Vaclav, Janez puščavnik, Henrik Zdik, Mlada (Marija Praška); od poljskih Kazimir, Stanislav škof, Hijacint, Hedvika (Jadviga) Poljska, Janez Kancij, Stanislav Kostka, Andrej Bobola, Bogumil škof, Melhior Grodecki, Vincencij Kadlubek, Česlav, Bronislava, Andrej Svorad (Zorard), Sadok in tovariši, Saloma, Kinga (Kunigunda), Jolenta (Jolanda), Ladislav iz Gielnówa, Izak, Matej in Kristijan ter par drugih; od ukrajinskih Jozafat; od ruskih Olga, Vladimir, Boris in Gleb, Antonij Pečerski, Teodozij Kijevski in par drugih; od hrvaških Marko Štefan Križanić (Križevčan!), Nikola Tavelić in Hozana; od bolgarskih Kliment Ohridski in Naum.

[118] Ján Kostiha (1916–1977), lektor za slovenski jezik, propagator slovaško-slovenskega prijateljstva, gl. ROZMAN 1997 (op. 1), str. 162. V blagajniški knjigi Cirilovega doma je zabeleženo, da sta Valena in Kostiha za čas od 1. 1. 1940 do 1. 1. 1941 plačala skupno 3.760 dinarjev stanarine, gl. NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Vodstvo Akademijskega doma.

[119] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, pismo Vladislava Pegana Tonetu Kralju, 5. 9. 1940, v katerem ga opozarja, da je Cirilov dom del poslopja Ljudskega doma in da se po zakonsko utemeljenem mnenju Gregorija Pečjaka ne bo smelo tam »ničesar prenarejati niti v umetniškem oziru brez privoljenja lastnika hiše«, z dostavkom, da Ljudski dom ne odgovarja za naročilo in ni plačnik za izvršena dela.

[120] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, pismo Vladislava Pegana Tonetu Kralju, 22. 10. 1940.

[121] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, pismo zadruge Ljudski dom Knezoškofijskemu ordinariatu v Ljubljani, 24. 10. 1940, v katerem se mdr. navaja: *Lahko je vedeti, da je za zidarske premembe potrebno lastnikovo dovoljenje, voditelj Cirilskega doma pa niti omenil ni, da kaj namerava. Najel je zidarje in slikarja za kapelo, sam pa se je umaknil neznano kam. Zastopnik zadruge je zidarje v kapeli opazil šele potem, ko so bile že izvršene velike spremembe: z udolbinami in velikimi luknjami je nosilnost stropa oslabljena in del podstrešja neuporabljiv. Ker je upravitelj Ljudskega doma sodil, da bi bila upostava v prejšnji stan dražja ko dovršitev pričetega zidarskega dela, je v prvih hipih mislil le na to, kako bi se dovoljenje moglo dobiti naknadno; navzočemu slikarju je zato tolmačil, za katere nameravane spremembe je dovoljenje gotovo izključeno. Toda voditelj tudi naknadno dovoljenja ni prosil.* Kopija pisma je bila poslana tudi Ehrlichu.

Kralja, ni štel za pomembne, ker niso bistveno posegle v prostor. Škof je prošnjo odklonil, Ehrlich pa je še isti dan pridobil izjavo stavbenika Matka Curka, ki je kot strokovnjak uradno zagotovil, da se nosilnost stropa ni zmanjšala in da bi bilo mogoče celoten prostor »z ne velikimi stroški« povrniti v staro stanje.[122]

Za blagoslovitev preurejene kapele so določili 17. november, da bi bil slikar pred odhodom v Benetke še lahko navzoč na slovesnosti.[123] Ehrlich je 12. novembra za opravilo zaprosil škofa in dodal še prošnjo, da bi slike ob dokončanju dela z ozirom na cerkvene predpise pregledal strokovnjak za cerkveno umetnost, ponovil pa je tudi željo, da bi se po kakem arhitektu ali stavbeniku dalo ugotoviti obseg zidarskih sprememb.[124] Rožman mu je nemudoma odpisal, da je zadržan, ker bo istega dne blagoslavljal novo cerkev na Barju, glede strokovnega ogleda pa, da si bo kapelo ob priložnosti ogledal kak član škofijskega umetnostnega sveta.[125] Obvestil ga je tudi, da želi Pečjak govoriti z njim.[126] Ko sta se 14. novembra sestala, mu je Pečjak naznanil, da bo zadruga Ljudski dom ukinjena, ker bo društvo Ljudska kuhinja formalno kupilo oziroma prevzelo celotno poslopje; s tem bo prenehala tudi pogodba med Ljudskim domom in škofijskim ordinariatom in z njo Ehrlichova funkcija voditelja in upravitelja Cirilovega doma, ki ga bo odtlej vodil novi lastnik sam.[127]

Namesto škofa je 17. novembra Slovansko kapelo blagoslovil Ehrlich in v pridigi predstavil življenje slovanskih svetnikov, naslikanih na njenih stenah.[128] Na dan slovesnosti so predvsem na željo slikarja in študentov (akademikov) kapelo odprli javnosti, da bi s tem tudi širšemu občinstvu dali priložnost spoznati njegovo umetnost, saj je bil Kralj med Ljubljančani premalo znan.[129] Poleg propagande »za lepo delo Toneta Kralja« so priložnost uporabili tudi za nabiranje darov. Zanimanje je bilo tolikšno (na prvo nedeljo si je poslikavo ogledalo 600, po drugih podatkih celo 800 ljudi, za kapelo pa so darovali skupno 1.087 dinarjev),[130] da so kapelo odpirali za obiskovalce tudi vse naslednje nedelje do božiča. Možnost ogleda so razglasili z vabili, v časopisju, po radiu in cerkvenih

[122] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, pismo Matka Curka Lambertu Ehrlichu, 29. 10. 1940: /…/ *izjavljam, da vdolbine v stropu, ki smo jih izsekali, niso nosilnosti stropa zmanjšale, ker smo vstavili nove menjalnike, kateri leže na železnem ogrodju ostrešja. Glede izrabe prostora podstrešja, moram pripomniti, da je bil ta kotiček podstrešja že preje prazen, ko smo mi pričeli z delom in bi se ga itak ne smelo uporabljati, ker bi to bilo proti sedanjim predpisom. Postavitev v staro stanje je vsak čas možno* /…/.

[123] Dne 17. novembra 1939 so Nemci zaprli univerzo in vse visoke šole na Češkem. Ehrlich je blagoslovil kapelo na prvo obletnico tega dogodka, kar bi utegnilo, poleg Kraljevega odhoda v Benetke, vplivati na izbiro datuma slovesnosti. Na zanimiv sovpad datumov me je opozoril prof. dr. Tomáš Valena.

[124] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, pismo Lamberta Ehrlicha Gregoriju Rožmanu, 12. 11. 1940: *Gospod Anton Kralj bo končal te dni svoje slikarsko delo v kapeli Cirilovega doma in hoče odpotovati že v ponedeljek v Benetke. /…/ Hkrati prosim, da bi škofijski ordinariat dal pregledati po strokovnjaku za cerkveno umetnost poslikano kapelo, ali odgovarja glede slik cerkvenim predpisom. Morda bi to moglo biti v četrtek, ko bodo vse slike skoraj dovršene.*

[125] Kraljevo poslikavo si je, kot kaže, ogledal (uradno ali neuradno) ljubljanski kanonik Franc Kimovec, glasbenik in umetnostni poznavalec, v čigar zapuščini se nahajata razglednici z motivom oltarne stene in slovanskih svetnikov iz Slovanske kapele, gl. NŠAL 107, Fotografska zbirka, Kimovec Franc.

[126] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, pismo Gregorija Rožmana Lambertu Ehrlichu, 12. 11. 1940, v katerem ponavlja, da glede zidarskih sprememb ne bo pošiljal nobenega izvedenca, ker ne gre za to, ampak samo za pravno vprašanje, kakšne pravice in dolžnosti ima najemnik v hiši.

[127] Po zapisu v: NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, pismo Lamberta Ehrlicha Gregoriju Rožmanu, 8. 8. 1941.

[128] Blagoslovitev 1940 (op. 65), str. 40.

[129] Blagoslovitev 1940 (op. 65), str. 40, kjer je mdr. zapisano, da so se po maši akademiki umetniku zahvalili za »biser narodne cerkvene slikarske umetnosti«, mu zagotovili, da bodo »nosili te slike vedno v svojem srcu« in da želijo, »da bi umetniku tudi doma dali priznanje, ki si ga je pridobil v tujini«.

[130] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Blagajniški zapisi, vpis 17. 11. 1940.

oznanilih, natisniti pa so dali tudi razglednice z motivi iz kapele (za reklamo so se študenti močno zavzeli).[131] S Slovansko kapelo v Cirilovem domu je Kralj končno dobil priložnost in priznanje tudi v Ljubljani.

Ehrlich je bil s Kraljevim delom zelo zadovoljen. Ko je v imenu vodstva Cirilovega doma v glasilu stražarjev napovedal slovesno odprtje prenovljene kapele, je zapisal, da jo je Tone Kralj poslikal »s krasnimi freskami« in da si bo po maši tudi občinstvo moglo ogledati »ta biser slovenske umetnosti«.[132] Napoved je objavil tudi v *Slovencu*, z informacijo, da je kapela »izvirna umetniška zamisel umetnika Toneta Kralja, ki je hotel ustvariti tipično slovensko svetišče«, in še, da je vodstvo »imelo pred očmi ideal: naši akademiki naj molijo Boga v majhnem, a krasnem slovanskem svetišču«; ne glede na to, ali je črki e in a (v besedah *slovenski* in *slovanski*) zamenjal tiskarski škrat ali ne, je kapela v resnici združevala oboje.[133] Po blagoslovitvi so študentje objavili kratko poročilo o slovesnosti v prenovljeni kapeli, »ki je po edinstveni zamisli umetnika Toneta Kralja postala pravo vseslovansko svetišče«, in navdušeno zapisali: »Lepota, ki je v njej, se ne da popisati. To mora vsak videti in doživeti.«[134]

Med odmevi na Slovansko kapelo so z umetnostnozgodovinskega vidika pomembnejša likovnokritična mnenja. Vlado Gajšek je v oceni predstavil Toneta Kralja kot slikarja, ki sodi v prvo vrsto slovenskih umetnikov, njegovo poslikavo v akademskem domu pa kot vrh njegovega dotedanjega dela.[135] Zapisal je, da so slike, izvedene v olju z voskom, »z ozirom na kompozicijo, vsebino in čisto slikarsko obdelavo važen mejnik v sodobnem cerkvenem slikarstvu«, obžaloval je le (zlasti kot arhitekt), da zaradi prostorskih pogojev niso bolj harmonično povezane z arhitekturo.[136] Kot slikarsko najboljšo je izpostavil Pomiritev viharja na morju; tako pri tem kot pri drugih motivih je opozoril tudi na barve (kar je posebno dragoceno pri današnjem stanju poslikave). Oceno je zaključil z ugotovitvijo, da Kraljeva dela »izražajo prepričevalno silo« in bodo »še poznim rodovom v dokaz samoniklosti naše umetnosti«.[137]

Stane Mikuž je zasledoval razvoj Kraljevega sloga. V kapeli je zaznal še vedno močne ekspresionistične ostaline, v monotoni množici Slovanov s tipiziranimi obrazi in postavami slikarjevo stereotipno frazeologijo, v prizoru viharja na morju neskladje med stilizirano Kristusovo figuro in njeno razgibano gestikulacijo, pri Materi božji in krilnih skupinah ob njej pa nova stremljenja, ki jih je pripisoval umetnikovemu študiju v Benetkah. Marijo je ocenil kot naprednejšo v realističnem smislu, krilni kompoziciji pa glede na odnos do arhitekture; izpostavil je Gospo Sveto z v naravo

[131] Po zapisu v: NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, pismo Lamberta Ehrlicha Gregoriju Rožmanu, 8. 8. 1941 (prim. tudi koncept pisma).

[132] Otvoritev, *Straža v viharju*, 7/9, 14. 11. 1940, str. 34.

[133] Slike umetnika 1940 (op. 56), str. 5, s kratkim popisom slik.

[134] Blagoslovitev 1940 (op. 65), str. 40.

[135] GAJŠEK 1940 (op. 57), str. 35–36. Kralja je predstavil kot poznanega in upoštevanega umetnika, ki je skupaj z bratom Francetom pripomogel k preokretu slovenske umetnosti, vendar ga je od ekstremnega gledanja oddaljila čustvena komponenta, »čas mu je barvno obogatil paleto, mu omehčal linijo in dal delom močno poanto duhovnosti«. K delu v kapeli Cirilovega doma je pristopil kot slikar z bogatimi izkušnjami. To delo »predstavlja brez dvoma vrh dosedanjega njegovega napora«.

[136] GAJŠEK 1940 (op. 57), str. 36: *Škoda je le, da niso z ozirom na arhitekturo v močnejši povezanosti. To pa nikakor ne gre na račun slikarja. Res, da se je poslužil nekaterih cenenih efektov, kakor posrebrene letve, vzidane v steno, ki obrobla vsako opisano sliko, dalje prisiljeno slikanje arhitekture, predvsem pri slikah božjepotnih cerkva, preureditev oltarja ter nekaterih manjših, zgolj arhitektonskih dodatkov. Toda pri danih majhnih materialnih pogojih mu skoraj ni preostalo drugega. Z malenkostnimi materialnimi dodatki bi dobili kapelo, ki bi bila že sama po sebi še lepši hram božji in bi v njem izredno pomembne slike Toneta Kralja še veliko več pridobile.* Kot arhitekt je dodal nekaj predlogov, kako bi se vprašanje prostora moglo ustrezneje rešiti.

[137] GAJŠEK 1940 (op. 57), str. 36.

odprtim oknom kot iluzionističnim pripomočkom: »Barvno me ta del spominja na beneška renesančna dela in je umetnostno izredno prikupno izveden.« Kot »dobro delo« je pohvalil Križanega na stropu, največje navdušenje pa je izrazil nad slovanskimi svetniki: *Še boljše – morda eno najboljših Kraljevih del – so pojmovane svetniške skupine ob oltarni steni. Tudi tu je umetnik razčlenil steno v dozdevni prostor in v njega vkomponiral svetniške like, ki se prikazujejo na oblačnih kosmičih. Interesantno se je tu slikar izognil upodabljanju figur, ki bi stale na postamentih, kar bi zahtevalo preveč realistično rešitev. Tako pa so te v zraku lebdeče postave vkljub dovolj realističnemu gledanju ostale vizionarne, kar je povsem v skladu s celoto. Izredno pretehtane so te skupine v barvnem oziru. Harmonična barvna skupina je tu dosežena v izredno veliki meri*. Kritično oceno je zaključil z mnenjem, da je umetnik s svetniškimi skupinami dokazal pravo razvojno usmeritev, ki obeta izpod njegovega čopiča še marsikaj kvalitetnega.[138]

Škofu Rožmanu javno razglašanje Kraljeve poslikave ni bilo všeč in je Ehrlichu zaradi tega očital demagogijo. Oponesel mu je, da je namesto sprejetja dejstva, da bo kot vodja odstavljen, hotel javnost s povabilom k ogledu pridobiti na svojo stran, češ da bi si kot mecen, ki je z umetnino obogatil slovensko kulturo, zaslužil škofovo priznanje, ne pa odstavitev, kar seveda postavlja Rožmana v slabo luč, Ehrlicha pa v vlogo njegove žrtve.[139] Ob vsem, česar ga je dolžil, pa očitno ni dvomil v dejstvo, da je Ehrlich slovenski kulturi poklonil resnično umetniško delo.[140]

Ko je Ljubljanska dijaška in ljudska kuhinja postala lastnica poslopja Ljudski dom, je odvetnik Pegan 21. decembra 1940 obvestil Ehrlicha o novi situaciji: s tem, ko se odpira Jegličev dom in bodo študentje lahko v njem najeli stanovanje, bo društvo stavbo adaptiralo za svoje namene (dodatno jedilnico), preostale stanovanjske sobe pa namenilo dijakinjam.[141] »Ponudba« novega, Jegličevega akademskega doma, ki ga je za zarjane ustanovil Fran Saleški Finžgar,[142] kaže, da je »razpust« ognjišča stražarjev v Ljudskem domu imel tudi (cerkveno)politično ozadje, v katerem je tedaj prevladovala misel, »da je treba ob začetku Jegličevega doma akademike postaviti v skupni dom, pa bo med njimi nastal mir in strpnost«.[143]

[138] MIKUŽ 1940 (op. 56), str. 8.

[139] Po zapisu v: NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, pismo Lamberta Ehrlicha Gregoriju Rožmanu, 8. 8. 1941, v katerem je prepis Rožmanovega pisma Ehrlichu z dne 2. 12. 1940: *S prvo slovansko kapelo v Cirilovem domu uganjaš poceni demagogijo v svoj prid in v breme škofa. Veš, kako zadeva stoji, da bo treba drugega vodjo postaviti, če naj hiša še služi akademikom. Razumeti moraš, da si me s svojim postopanjem spravil v zelo neprijeten položaj, ki sem Ti ga ustno razložil. Mislil sem, da boš to uvidel in škofu čim bolj ko mogoče prizanesel. Pa si ubral vprav nasprotno pot. Vso javnost si pozval, naj gre občudovat umetnino, ki si jo slovenski kulturi poklonil in zdaj pride škof in namesto, da Te nagradi in pohvali, pa Te odstavi. Vsi akademiki, vsa javnost bo zavpila proti škofu, ki je neuvidevno orodje v rokah drugih. Ti pa boš pomilovana žrtev takega škofa! Sam presodi to svojo demagogijo, meni se pero upira, da bi napisal zaključno sodbo*.

[140] Prim. NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, Lambert Ehrlich Gregoriju Rožmanu, 8. 8. 1941 (gl. tudi koncept pisma).

[141] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, pismo Vladislava Pegana Lambertu Ehrlichu, 21. 12. 1940, v katerem mdr. pravi, da bodo zgradili dodatno jedilnico in primerneje razdelili sobe.

[142] Za Jegličev akademski dom gl. *Kriza revije »Dom in svet« leta 1937. Zbornik dokumentov* (ur. Marjan Dolgan), Ljubljana 2001, str. 90–91; za odnos med Finžgarjem in Pečjakom gl. *Kriza revije »Dom in svet«* 2001 (op. 142), str. 387; za Ehrlichovo nasprotovanje akademskemu društvu Zarja gl. JUHANT 2002 (op. 74), str. 129.

[143] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, pismo odbornika Ljudske kuhinje (podpis nečitljiv) Lambertu Ehrlichu, 12. 2. 1941.

Ob tem je Pegan Ehrlichu tudi sporočil, da mu nova lastnica daje neposredno pravico, da prostore akademikov upravlja še do konca šolskega leta 1940/41, izprazniti pa jih mora do izteka termina. Z ozirom na vse, kar je dobrega storil za študente, niti zadruga niti društvo od njega ne bosta zahtevala odškodnine »zaradi gmotnega pomanjšanja porabnosti imovine«, ker je brez dovoljenja kapelo postavil v takšno stanje, *da nikakor ni več dopustno, da bi se mogla še spreminjati v tri stanovanjske sobe, kakor je bilo v prvotnem načrtu zamišljeno in tudi ob ustanovitvi Cirilovega doma kot verjetno in možno izraženo*. Lastnica »od zahteve po nadomestku, ki bi odgovarjal trajni vrednosti treh stanovanjskih sob«, odstopa v prepričanju, da bo z opravo, ki je deloma njegova lastnina, pomagal študentom drugod dobiti primerna stanovanja: *S tem bo obilno nadomeščeno pomanjkanje treh sob, pa bo obenem Vašemu delu za lepo kapelo ohranjen časten spomin kljub poti, ki smo jo čutili kot neprimerno*;[144] iz epiloga sledi, da je kanonik Pečjak Kraljevo umetnino ob vsem, kar je v zvezi z njenim nastankom počel, vendarle pozitivno sprejemal.[145] Ehrlich se mu je za podaljšanje upraviteljstva kot »zadovoljivo rešitev« zahvalil in priznal: *Možnost, da je sploh nastal Cirilov dom, ste zamislili in ustvarili Vi. S kapelo sem Vam povzročil opravičeno nevoljo, upam, da sem dal s tem, da ostane kapela itak društvu dijaške in ljudske kuhinje, neki ekvivalent*.[146] Kanonik ga je v odgovoru prek odvetnika spomnil na pričakovanje lastnice, da bo »izpadek treh stanovanjskih sob« nadomestil s tem, da bodo študentje s pomočjo njegove oprave lahko dobili nastanitev v Jegličevem domu ali drugod, sama pa bi za opremo dekliških sob odkupila, česar ne bo mogel uporabiti.[147]

Na seji društva Ljubljanske dijaške in ljudske kuhinje, sklicani 12. februarja 1941, naj bi obravnavali odpoved Ehrlichu, zato je eden od odbornikov od njega predhodno želel več pojasnil: kako naj si razlaga njegovo zahvalo za »zadovoljivo rešitev«; kako je s kršenjem pravic gospodarja v zadevi kapele; kako naj brani *status quo*, »ako bi dr. Pečjak manevriral z voljo Prevzvišenega«; ali je misel, naj bi v domu nastanili žensko mladino, ker so tudi v Ljudski kuhinji zaposlene same ženske, utemeljena s kakim problemom v preteklih letih; kako naj odgovori na misel, »da je treba ob začetku Jegličevega doma akademike postaviti v skupni dom, pa bo med njimi nastal mir in strpnost«; kako naj odgovori na očitek, da je lastnik doma utrpel veliko škodo, ker ni dobil domenjenih 50.000 letno, ampak manj; kako je z ugovorom, da je bilo z nakupom doma od strani Ljudske kuhinje treba pretrgati prejšnjo pogodbo, ki je s tem nehala sama vezati.[148] Sklepi društva zbranemu gradivu niso priloženi.

Potem ko se je 6. aprila 1941 na ozemlju Slovenije z vdorom nemške vojske začela druga svetovna vojna in so 11. aprila Ljubljano zasedli Italijani, so se razmere za vse spremenile. Z nemškega

[144] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, pismo Vladislava Pegana Lambertu Ehrlichu, 21. 12. 1940; prim. NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, pismo Gregorija Rožmana Lambertu Ehrlichu, 23. 12. 1940, v katerem mu sporoča, da je s tem, ko je Ljudski dom prešel v last Ljubljanske dijaške in ljudske kuhinje, prenehal veljati dogovor med Ljudskim domom in škofijskim ordinariatom o uporabi prostorov Cirilovega doma za katoliške akademike, s tem pa je tudi Ehrlich razrešen upraviteljstva in vodstva Cirilovega doma, ki ga bo v bodoče vodil novi lastnik sam.

[145] Nekdanji stražar Pavel Verbic se je čez leta spominjal, da je Gregorij Pečjak dal Ehrlichu dom v najem *samo začasno, zato mu ni pustil prezidavati. Ehrlich je na svojo roko naročil Tonetu Kralju, da je v 3. nadstropju napravil krasno kapelo. Pečjak se je sicer jezil, a storjenega dela ni mogel uničiti (umetniško delo)*, gl. NŠAL, ŠAL/Zapuščine, fasc. 110a, Ehrlich Lambert: pismo Pavla Verbica Ivanu Casermanu, 24. 7. 1961.

[146] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, pismo Lamberta Ehrlicha Gregoriju Pečjaku, 23. 12. 1940, v katerem ga prosi tudi za potrdilo o nakazanih izplačilih v letih 1932–1940 in zagotavlja plačilo najemnine do konca termina, na koncu pa vljudno dostavlja: »Sprejmite, gospod kanonik, izraze spoštovanja in vdanosti.«

[147] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, pismo Vladislava Pegana Lambertu Ehrlichu, 23. 12. 1940, s sporočilom, da mu najemnine za sobe do konca termina ni treba plačati.

[148] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, pismo odbornika Ljudske kuhinje (podpis nečitljiv) Lambertu Ehrlichu, 12. 2. 1941, ki mdr. omenja, da je Pečjak »zelo slabe volje«.

okupacijskega območja so v Ljubljano prihajali številni begunci; v prenapolnjenem mestu je bilo težko dobiti primerne prostore, ki jih je Ehrlich iskal, da bi vanje preselil Cirilov dom (z njegovo posebno tradicijo), zato je prosil, naj se mu pravica upravljanja podaljša še za eno akademsko leto.[149] Ker so bile potrebe Ljudske kuhinje prioritetne in stanovanjske sobe v bodoče namenjene samo ženski mladini, mu je predsednik Pečjak dovolil le, da jih izprazni postopoma.[150] Ehrlich mu je odpisal, da je v času najhujše stanovanjske krize pričakoval ugodnejšo rešitev, in sporočil datume, do katerih bo izpraznil prostore po posameznih nadstropjih; del opreme je spravil (uskladiščil), del posodil za sobe dijakinj, inventar kapele (paramente, bogoslužno posodje, klopi, harmonij idr.) pa prepustil za bogoslužno rabo, dokler ga sam ne bo potreboval (inventar spravljene in posojene opreme je sestavil Stanko Petelin).[151]

Po Pečjakovi odpovedi je Ehrlich napisal škofu dolgo pismo, v katerem mu je obrazložil trenutno stanje in povzel tudi pretekle dogodke. Zaustavil se je zlasti pri njegovem očitku demagogije, ki ga je tako prizadel, da osem mesecev ni našel miru (pisma, ki ga je napisal v stanju »prve zagrenjenosti«, ni odposlal; ohranjen je njegov koncept, ki pa mu »uradno« manjka prva stran), zdaj pa se je oglasil, da njegov molk ne bi bil razumljen kot priznanje. Zavrnil je očitek, češ da je igral vlogo rafiniranega demagoga; propaganda za kapelo je resda mogla vzbuditi tak videz, dejansko pa je bila propaganda za slikarja Kralja in ne zanj in se z njo nikakor ni hotel riniti v ospredje. Škofova sodba, ki naj bi jo bil zapisal na osnovi enostranskih informacij, se mu je zdela »po izrazih preostra in žaljiva, po vsebini pa krivična«.[152] Ko bi bil namreč zares hotel »uganjati demagogijo«, potem bi javnost seznanil z višino najemne pogodbe za Cirilov dom, ki se je sklenila brez njegove vednosti in ga je vsa leta neznosno bremenila (s stanarino za sobe je nikakor ni mogel pokriti),[153] in svoj desetletni trud (tudi pri pridobivanju podpornikov in nabiranju darov), o katerem govorijo številke finančnega obračuna (v konceptu pisma je čustveno prizadeto zapisal, da računi govorijo »svojo grenko povest trpljenja in dela« in še: »dobesedno sem dal ves moj denar v Akad. dom«).[154] Kljub temu sta pogodbenika (Ljudski dom

[149] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, pismo Lamberta Ehrlicha odboru Društva Dijaške in ljudske kuhinje, 15. 7. 1941, v katerem mdr. omenja, da je v ljubljanske šole vpisanih veliko število dijakov, ki iščejo stanovanja tudi v Cirilovem domu.

[150] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, pismo Gregorija Pečjaka Lambertu Ehrlichu (osebno, ne prek odvetnika!), 24. 7. 1941.

[151] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, pismo Lamberta Ehrlicha Gregoriju Pečjaku, 30. 7. 1941; Inventar 1941.

[152] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, pismo Lamberta Ehrlicha Gregoriju Rožmanu, 8. 8. 1941: /…/ *Če »naj presodim to demagogijo«, oz. če skušam uganiti misli, ki so ostale v Tvojem peresu, bi dejal: Na videz sem vabil ljudi k umetniškemu užitku in sem hlinil propagando za umetnika Kralja, dejansko pa sem hotel vzbuditi občudovanje ljudi za mecena Ehrlicha, ki je tako obogatil slovensko kulturo, to pa spet s tem namenom, da bi izvajal moralen pritisk na škofa /…/. Mislili smo na propagando za Kralja, blagajno Cirilovega doma; prišla nam je, ko je toliko ljudi prišlo, misel, da bo to g. prof. Pečjaku morda neljubo, nikakor pa nisem hotel pod krinko propagande za umetnost v resnici sebe riniti pred občinstvom v ospredje, da bi me poveličevalo, hkrati pa pomilovalo, škofa pa kot slepo orodje drugih obsojalo*.

[153] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, koncept pisma Lamberta Ehrlicha Gregoriju Rožmanu, nedatiran (sestavljen verjetno decembra 1940 kot odgovor na škofovo pismo z dne 2. 12. 1940, prejeto 11. 12. 1940). Prva stran manjka, na drugi pa se besedilo nadaljuje z besedami: »je osupnil, češ saj bi bil popustil pri najemnini, če bi bil vedel za to.« V pismu, ki ga je Ehrlich poslal škofu 8. 8. 1941, tega stavka ni.

[154] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, koncept pisma Lamberta Ehrlicha Gregoriju Rožmanu: /…/ *Proti moji volji in brez moje vednosti se je podpisala najemninska pogodba za Din 50.000, ki je visela vsa leta kot Damoklejev meč nad menoj. Na mojo kategorično zahtevo se je znižala ustmeno na Din 35.000, a kljub vsemu priganjanju /…/ se ni moglo v prvih 3 letih za najemnino iz dijakov več iztisniti kot Din 60.000, plačati sem pa moral Din 105.000. V l. 1932–1940 sem moral plačati Din 253.000, dobil sem pa od akademikov Din 182.452; 70.548 Din je bilo treba drugod naberačiti. Povrh temu je bilo treba nabaviti ves inventar za Din 170.000. Kljub 9 letnemu trudu, delu, beračenju moram sramotno zapustiti tisti Akad. dom, ki sem ga zasnoval, ustanovil, vodil, samo*

in škofijski ordinariat) njegovo samovoljno postopanje pri obnovi kapele štela za zadosten razlog za odstavitev. Pogodba med njima je bila nato brez njegove vednosti z novim lastništvom kot formalnim razlogom sploh odpovedana, s čimer se je »novi lastnik« (Ljubljanska dijaška in ljudska kuhinja) znebil služnosti petnajstletne pogodbe, ki je vezala »prejšnjega« (Ljudski dom); tako staro kot novo lastništvo pa je predstavljal Gregorij Pečjak.

O tem, kdo je bil poleg Pečjaka vključen v cerkveni manever proti Ehrlichu, lahko ugibamo. Ali je šlo res samo za moralno sankcioniranje samovoljneža ali pa je bilo ozadje bolj (cerkveno)politično in je bila Ehrlichova napaka spretno izrabljena? Z umetnostnega vidika bi ne nazadnje lahko pomislili tudi na Josipa Dostala, dolgoletnega predavatelja krščanske arheologije in umetnostne zgodovine na ljubljanski Teološki fakulteti, ki pa se kot kritik Kraljeve umetnosti ob (v javnosti dobro sprejeti) Slovanski kapeli ni oglašal in njegovo »zvonjenje po toči« tu tudi ne bi bilo smiselno.

Tri tedne po Ehrlichovem pismu Rožmanu, tik pred začetkom novega akademskega leta, si je Pečjak glede odpovedi nenadoma premislil in del prostorov za čas od 1. septembra 1941 do 31. julija 1942 spet dal na voljo akademikom. Ehrlich je za to obdobje predlagal skupno vodstvo z zastopnikom društva in določitev upravitelja, služkinje, pravil, mesečnih prispevkov študentov in oddelitve prostorov Cirilovega doma (dostopnih z enim samim ključem) od ženskih stanovalk.[155] Dogovor o uporabi prostorov in opreme so uradno sklenili 7. oktobra 1941; v njem je bilo posebej določeno, da Ehrlichu pripada ključ od knjižnice ter prost dostop v kapelo (zato tudi ključ od vrtnih vrat) in v prostore, kjer je shranjen njegov neuporabljeni inventar. Opremo, ki je njegova lastnina, mora vzeti iz prostorov doma najkasneje do 1. avgusta 1942.[156] Slednjega ni več dočakal; 26. maja 1942 ga je pred stavbo Ljudske kuhinje likvidirala Varnostno-obveščevalna služba OF.[157]

Nadaljnja usoda Slovanske kapele, povezana z menjavo lastnikov stavbe oziroma njenih uporabnikov, še ni natančneje raziskana. Medtem ko je pod Pečjakom še vladala zavest, da je poslikava kapele umetniško delo in zato v prostor ni mogoče posegati, so ga poznejši uporabniki pragmatično prilagajali svojim potrebam, ga večkrat prebelili in s prizidavo dimnika in konstrukcije za tablo poškodovali (nekdanjo) oltarno steno.

Kraljeva poslikava je veljala za uničeno, ob preurejanju prostora za potrebe (učilnico) Waldorfske šole v letih 2004 in 2005 pa so se izpod opleskov pokazali njeni fragmenti. Na pobudo Tomáša Valene je bila v letošnjem letu sprožena akcija za ugotovitev stanja in možnosti restavriranja poslikave.[158] Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije (Območna enota Ljubljana) je izvedel

zato, ker sem samovoljno (to je res) dal prestaviti vrata v kapeli za 1 m in dal izvrtati nekaj lukenj v stropu za sliko. Formalno je bila sicer lastninska pravica kršena, a zidarske spremembe niso bistveno spremenile kapelinega prostora; Hiša pa je dobila z novo slikano kapelo novo veliko vrednoto. Računi akad. doma, ki so vsi do zadnjega gotovi, pač govorijo svojo grenko povest trpljenja in dela. Da bi kedaj Tebi o tem govoril, Prevzvišeni, ki si pogodbo podpisal, mi še na um ni prišlo, kratkomalo radi tega, ker smatram stvar Cerkve in škofa za svojo lastno in dobesedno sem dal ves moj denar v Akad. dom! Prevzvišeni! Jaz nisem uganjal nobene poceni demagogije, najmanj v svoj prid in še manj v Tvoje breme; podlosti, katere me po krivici dolžiš, nisem zagrešil.

[155] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, pismo Lamberta Ehrlicha odboru društva Dijaška in ljudska kuhinja, 31. 8. 1941. Ehrlich je brezplačno prepustil v uporabo vso potrebno opremo za sobe in kapelo.

[156] NŠAL 203, šk. 1, Društva, Akademski dom sv. Cirila: Dopisi, dogovor med vodstvom Cirilovega doma in društvom Ljubljanska dijaška in ljudska kuhinja, 7. 10. 1941.

[157] Tamara GRIESSER PEČAR, Umor prof. Lamberta Ehrlicha, *Ehrlichov simpozij* 2002 (op. 20), str. 309–319; Vida DEŽELAK BARIČ, Osvobodilna fronta in dr. Lambert Ehrlich, *Ehrlichov simpozij* 2002 (op. 20), str. 343–354.

[158] Poleg prof. dr. Tomáša Valene, ki je dal pobudo in skupino sestavil, v njej sodelujejo tudi dr. Igor Kranjc, mag. Silvester Gaberščck, dr. Damjan Prelovšek in avtorica tega prispevka.

preliminarno sondiranje, ki je pod pozneje nanesenimi plastmi pokazalo dobro ohranjenost poslikave,[159] zato so v teku prizadevanja za izvedbo konservatorsko-restavratorskih del.

Poslikavo Slovanske kapele, ki je nastala v času Kraljevega poekspresionističnega obdobja,[160] je mogoče, kolikor dopušča dokumentarno gradivo, uvrstiti med njegova najpomembnejša dela. Slogovno kaže na umetnikov razvoj pod vplivom študija v Benetkah, vsebinsko pa na vključitev slovenske ideje v širšo slovansko. Če bo načrt odkrivanja in obnove realiziran, bo poslikava nekdanje Slovanske kapele bistveno dopolnila opus Toneta Kralja, Ljubljana in slovenski kulturni prostor pa bosta bogatejša za umetnino, ki jima je bila podarjena pred skoraj osmimi desetletji.[161]

[159] *Ugotovitve preliminarnega sondiranja stenskih poslikav Toneta Kralja v učilnici Waldorfske šole na Streliški 12 A (EŠD 5932)*, 18. 7. 2017, pripravili Anka Batič in Katja Pohl.

[160] Za Kraljev slog tega obdobja, na katerega so vplivale hude kritike nekaterih cerkvenih dostojanstvenikov, gl. Silvester GABERŠČEK, Poslikave Toneta Kralja v župnijski cerkvi sv. Martina v Šmartnem, *Msgr. Jožko Benedetič v pastoralnem zanosu* (ur. Peter Stres, Branka Gorjup), Vipolže 2014, str. 37; prim. KRANJC 1998 (op. 94), str. 23.

[161] Najprisrčneje se zahvaljujem prof. dr. Tomášu Valeni, dr. Igorju Kranjcu, mag. Silvestru Gaberščku in dr. Damjanu Prelovšku za vse informacije, dokumentarne fotografije, usmeritve in spodbude, brez katerih bi članek v takšni obliki ne mogel nastati. Zahvaljujem se tudi kolegu mag. Andreju Furlanu za fotografske posnetke in njihovo računalniško obdelavo, osebju Nadškofijskega arhiva Ljubljana, Zgodovinskega arhiva Ljubljana in Moderne galerije Ljubljana za posredovanje študijskega in slikovnega gradiva, dr. Blažu Otrinu in mag. Andreji Rakovec za informacije, kolegici Alenki Klemenc za prevod povzetka, kolegu dr. Blažu Resmanu za pregled teksta, Viljemu Čušinu, župniku v Bovcu in soupravitelju župnije Soča, pa za prijazen sprejem na terenu.
Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega programa *Slovenska umetnostna identiteta v evropskem okviru* P6-0061 in raziskovalnega projekta *Profano v sakralnem. Reprezentacija posvetnih interesov v cerkveni umetnosti* pri ZRC SAZU (J6-6848(B)), ki ju sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Two Cases of a Slavic-Slovenian 'Pantheon' in Ljubljana by Slavko Pengov and Tone Kralj

Summary

The article discusses two iconographic programmes, which are rather specific in Slovenian artistic patrimony. Due to their prominent Slavic content, they convey not only a religious but also a political message. Both were executed in Ljubljana when the Second World War had already begun its devastating campaign across Europe: in 1939 the frescoes in combination with sgraffito by Slavko Pengov on architect Jože Plečnik's building of carpentry workshops in Žale Cemetery were created, followed in 1940 by the wall paintings by Tone Kralj in the chapel of the Students Residence Hall of St. Cyril in Streliška street. Kralj's frescoes of 1944 in St. Joseph's church in the village of Soča also fall into this context but are only presented for comparison. The paper primarily deals with the content of the two works, but also offers a formal comparison between them, since the styles of the two artists were very differently valued within the Ljubljana Diocese: while Pengov regularly received important commissions, Kralj experienced total rejection, particularly through official church criticism.

The architect Jože Plečnik designed the carpentry workshop building following the example of St. Maurus' Chapel near Beuron and, accordingly, also planned its painted decoration; its execution was entrusted to Slavko Pengov, but the author of its iconographic programme remains unknown. In accordance with Beuron art ideals, the painter produced figures of saints, arranged them on corner piers and formed them as 'pillars'; the frieze around the building was decorated with a series of biblical scenes.

The depicted characters represent a selection of the most important patron saints of Slavic nations, thus the Slovenes (sainthood candidates Anton Martin Slomšek, Friderik Irenej Baraga, Anton Bonaventura Jeglič and Ignacij Knoblehar), the Croats (Blessed Osanna of Cattaro representing an ecumenical connection with Orthodoxy, Blessed Nikolaj Tavelić and Blesssed Marko Štefan Križevčan), the Poles (St. Stanislaus Bishop, St. Stanislaus Kostka and St. Hyacinth), the Russians (St. Olga and St. Vladimir) and the Czechs (St. Wenceslaus and St. Ludmila). In this expressly national structure, Sts. Cyril and Methodius as the universal link between the Slavs were left out and replaced by the patron saints of the Province of Carniola (St. Achatius and St. Joseph) and the city of Ljubljana (St. George). Pengov adopted and freely formulated the established iconographic patterns of the saints' figures, while in the case of the Slovenian candidates he relied on their painted portraits and portrait photographs. The originally conceived composition, albeit dictated by architecture, excels in the individual figures painted with artistic mastery.

Soon after the painted decoration at Žale Cemetery, the one in the Students Residence Hall of St. Cyril was executed. Lambert Ehrlich, head of the hall and professor of comparative religiology at the Faculty of Theology in Ljubljana, entrusted the task to Tone Kralj, whose work he knew from Svete Višarje/Monte Lussari in his home parish of Žabnice/Camporosso in Valcanale. The wall paintings are only visible in fragments from below layers of whitewash. They can, however, be studied from old photographs, while their meaning can be analysed also from art criticism of the time, particularly the writings of Vladimir Gajšek and Stane Mikuž. The wall paintings in the chapel are Kralj's original artistic interpretation of Ehrlich's religious and political thought. The composition is divided into two parts, Slavic-ecumenical and Slovenian-Marian, but both merge to form a visionary whole. The altar wall shows Sts. Cyril and Methodius to whom representatives of Slavic nations (Slovenes, Croats, Serbs, Czechs with Slovaks, Poles and Russians) flock from both sides, tied together by a double rainbow. Several faces among them are even identifiable by their portrait features (the painter himself, his father, students, supposedly

also Pushkin). In the background, some important 'national' shrines are shown, such as Svete Višarje/Monte Lussari, Sveta Gora/Monte Santo di Gorizia, an Orthodox church, Hradčany with the cathedral, Czestochowa, St. Basil's Cathedral in Moscow. Their architecture in the western and eastern traditions of Christianity emphasizes the idea of Christian unity for which Ehrlich strived so eagerly. The scene also hints at his political programme, which planned an alliance of Slavic nations within the framework of a great Central European confederation. Slovenia should have a special connecting role in this union, which is indicated by Svete Višarje/Monte Lussari (the idea of Ehrlich's 'Lussari Slovenianhood').

The east part of the chapel points to the state sovereignty of Slovenia as a solution to the Slovenian national question: Gospa Sveta/Maria Saal with the Duke's Chair represents the basis of Slovenian statehood, while the all-Slovenian Brezje with the shrine of Mary Help of Christians represents national identity. The victory of Good over Evil is personified by the Immaculate knocking Lucifer and his hellish comrades down into a chasm (their figures allude to the then topical ideologies of Nazism, Fascism and Communism, which Ehrlich consistently opposed with his students' group 'the Guards'); and the scene of Jesus calming the storm alludes to the Guards and their bulletin *The Guard in the Storm*. The ceiling painting of Christ as a Seraph ties the content together.

The altar composition is completed by a Slavic 'pantheon'. Sts. Cyril and Methodius, the spiritual ties of the Slavic world, are also the basis of its sanctity expressed through national saints. Their hieratically stiff figures produce an effect of the pillars of Christianity. The male group consists of St. Vladimir, St. Andrew Bobola, St. Casimir, Blessed Marko Križevčan (erroneously inscribed as *Andr. Križanič*) and St. Wenceslaus, while the female group comprises St. Olga, St. Hemma and St. Ludmila. The selection is smaller and somewhat different to that at Žale. The Slovenian candidates for the saints are replaced by St. Hemma of Gurk, officially canonized in 1938 and hence more suitable for a liturgical space. St. Andrew Bobola marks his arrival in Ljubljana, where in 1938 homage was paid to his dead body, on its way from Rome to Poland, in the Church of St. Joseph in the immediate vicinity of the Cyril Students Hall. St. Casimir was included in the group because of his role as patron saint of the young. A few years after the Ljubljana murals, Kralj painted another Slavic-Slovenian 'pantheon' in the church at Soča. If compared to the former, Blessed Marko Križevčan and St. Andrew Bobola are missing there, while St. John Nepomuk, St. Ladislaus, St. Josaphat and St. Stanislaus are added as well as the Slovenian candidates Slomšek and Baraga. Without hesitation, the artist added haloes to the latter two and in terms of content made them equal to the Evangelists.

On the basis of archival sources, the final section of the paper deals with the origin of the Slavic Chapel, the history of its painted decoration, complications related to it, responses to it, and the consequences it had for the client. The murals have been whitewashed several times, due to the changing of the function of the room, and partly damaged. Efforts are currently being made to uncover and restore them. As far as can be seen from documentary materials, they belong to the most relevant works by Kralj.

Jože Plečnik in France Stele ali kako je nastajala Plečnikova Ljubljana

Damjan Prelovšek

Umetnostni zgodovinar France Stele je bil štirinajst let mlajši od arhitekta Jožeta Plečnika in je prišel študirat na Dunaj leta 1907, ko je bil Plečnik že uveljavljen arhitekt in je že imel za seboj svojo mladostno mojstrovino, Zacherlovo hišo[1] v samem mestnem središču. V tem času se gotovo še nista poznala, saj Plečnik ni zahajal v slovensko družbo, čeprav je z vsem srcem sledil dogajanju v svoji ožji domovini. Stele je bil le eden izmed mnogih mladih Slovencev, ki so obiskovali predavanja na dunajski univerzi, in se je sprva bolj posvečal slovanskemu jezikoslovju in zgodovinskim vedam. Plečnikova življenjska pot je bila tudi precej drugačna od Steletove. Začel je kot nekoliko boljši tovarniški delavec, potem pa se je skoraj proti svoji volji znašel v eni najelitnejših evropskih arhitekturnih šol, ki jo je vodil Otto Wagner. Če ga k temu ne bi spodbudilo tekmovanje z mlajšim bratom Janezom, ki je v cesarsko prestolnico prišel leto dni za njim in se vpisal na medicino, bi najbrž vse življenje ostal pri tovarniških strojih. Manjkala mu je tudi splošna izobrazba, saj je gimnazijske klopi zapustil že po koncu prvega semestra.[2] Dobro je bil ocenjen le v risanju, kar mu je omogočilo, da ga je Wagner pozneje sprejel v svojo specialko na dunajski likovni akademiji, čeprav je imel le spričevalo mizarja z obrtne šole v Gradcu.

Druga polovica devetdesetih let 19. stoletja je bila prelomna za avstrijsko arhitekturo, ki jo je Wagner do temeljev reformiral s pomočjo Semperjeve teorije o oblačenju konstrukcije (*Bekleidungstheorie*).[3] Namesto mešanja zgodovinskih slogov je po napotkih nemškega teoretika prisegal na modernizacijo starih oblik. Pri tem sta mu bili dobrodošli Plečnikova domišljija in njegova izredna risarska nadarjenost. Teorija o oblačenju temelji na antični umetni obrti, iz katere naj bi s pomočjo metamorfoz z menjavanjem gradiva izhajalo vse poznejše monumentalno arhitekturno okrasje. Plečnik se je zato zavzeto ukvarjal s študijem grške in rimske keramike ter orientalskega tekstila. Prepričan je bil, da je v jedro antične umetnosti intuitivno prodrl globlje kot klasični arheologi, ki naj bi bili brez posluha za njen živi utrip. Nasproti suhoparni znanstveni faktografiji je zagovarjal neizčrpno vitalno moč temeljnih arhitektonskih elementov, pri čemer je do določene mere kompenziral tudi svoje pomanjkanje klasične izobrazbe in jo skušal nadomestiti z ljubeznijo do antičnih umetnin. Svoje prepričanje je jasno razložil tudi v dveh odlomkih pisem bratu Andreju, ki

[1] Gl. *Josef Plečnik – Zacherlhaus. Geschichte und Architektur eines Wiener Stadthauses/The Zacherl House by Jože Plečnik. The History and Architecture of a Viennese Townhouse* (ur. Peter Zacherl, Nikolaus Zacherl, Ulrich Zacherl), Basel 2016. O Zacherlovi hiši na Dunaju gl. še: Damjan PRELOVŠEK, *Josef Plečnik. Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914*, Wien 1979; Damjan PRELOVŠEK, Natečaj za Zacherlovo hišo na Dunaju, *Acta historiae artis Slovenica*, 9, 2004, str. 137–169.

[2] Muzej in galerije mesta Ljubljane (MGML), Zapuščina Jožeta Plečnika, maturitetno spričevalo. Plečnik je imel nezadostne ocene iz latinščine, nemščine, zemljepisa in matematike, pa tudi pri drugih predmetih ni blestel. Gimnazijsko spričevalo ima tudi pripombo, iz katere je razvidno, da je po prvem semestru šolo zapustil.

[3] Gl. Damjan PRELOVŠEK, Die Sempersche Bekleidungstheorie, v: Damjan Prelovšek, *Josef Plečnik 1872–1957*, Salzburg-Wien 1992, str. 12–17.

ju tu navajam. Prvi govori o Zacherlovi hiši na Dunaju: »Največjih reči sploh niso učenjaki naredili – marveč ljudje brihtni in vročega srca – zdravi pijani ljudje – Tudi Zacherlovo hišo je naredila moja otročnost – in naj mi bodo tudi to oporekali – duh, ki je v njej – ne bi iztekel iz učenjaka. Fertig + basta. Ne zaničujem ideje: učenost zaničujem te enostranske skor skoz in skoz filistre – magari naše gore, katerih ne poznam – vendar vidim, da iz njih že strašen smrad napuha uhaja.«[4] To je Plečnik pisal bratu v Idrijo konec leta 1912, ko je že učil na praški umetnoobrtni šoli. Besedna zveza »magari naše gore« je uperjena zoper Josipa Mantuanija, s katerim se je srečeval na Dunaju, nikakor pa ne zadeva Steleta, ki je tedaj šele zaključil študij umetnostne zgodovine in ga Plečnik očitno še ni niti poznal. Drugi odlomek je iz pisma, spisanega dve leti pozneje, v njem pa Plečnik pravi isto: »Principijelno prava in dobra teženja srčno čutečih umetnikov – uničujejo potem slavni magnati duševni – to so farizejci u. [nemško: und] učenjaki pisma = Schriftgelehrten.«[5]

Plečnik je bil izredno kritičen do prvih Steletovih objav v revijah *Čas* in *Dom in svet*, saj mu ni zaupal, da bi umetnost lahko doživljal tako globoko in iskreno kot on sam, ki se je gibal v dunajski in pozneje češki družbi umetnikov. Slabo mnenje o Steletu pa je imel tudi arhitektov brat Andrej, ki je mladega študenta srečeval še kot kaplan pri ljubljanskem Sv. Petru, kamor ga je med počitnicami h kosilu vabil stric kaplan in poznejši župnik Franc Pavlič; Andrej ni nikoli povedal, kaj ga je pri tem motilo.[6] Ker gre za zapis iz leta 1928, je zelo verjetno, da se je Andrej Plečnik z zamudo le pridružil prvotnemu Jožetovemu mnenju, kar se je pogosto dogajalo.

Nasprotovanje njemu še neznanemu Steletu je posredno poglobil članek o Wagnerjevi cerkvi na Steinhofu, ki ga je v prvem letniku češkega *Styla* leta 1909 priobčil arhitekt Pavel Janák.[7] Plečnik se je nanj nenavadno ostro odzval in piscu očital, da bi za zadovoljitev potreb duhovne oskrbe dunajskega prebivalstva potrebovali več skromnejših cerkva in ne tako razkošne ter v konstruktivnem in liturgičnem pogledu zgrešene stavbe. Svoj gnev je zaključil z besedami: »Raje nobene umetnosti kot tako.« Po njegovem mnenju naj bi namreč Wagner ne bil veren katolik.[8] Tako hudo obsodbo učitelja, ki je Plečniku odprl pot v svet arhitekturne umetnosti, si lahko razlagamo samo z zagrenjenostjo, ker se mu dotlej ni posrečilo pridobiti nobenega večjega sakralnega naročila. Vendar se je kmalu zavedel, da dela Wagnerju hudo krivico, zlasti po tem, ko je mladi Stele v *Času* leta 1911 objavil članek z naslovom Apologija moderne umetnosti,[9] na katerega se je odzval arhitektov starejši brat. Stele je med drugim napisal: »Pač pa sem imel priliko na Steinhofu biti v cerkvi, ko so pele orgle, nalašč za ta prostor napravljene, pred oltarjem duhoven v mašni obleki tudi modernega kroja, ki je pa ponarejen po srednjeveški zvončasti kazuli, potem si pa mislite še kadilo – zame je bil to tako mogočen vtis mističnega razpoloženja tega prostora kakor v malokateri cerkvi dosedaj. Sicer pa tudi v cerkvi sv. Petra ne boste mogli moliti, še veliko manj kot tu, posebno če je prazna. Tudi glede estetičnih vrednot bi delali moderni krivico, ko bi ji očitali, da ne pozna najprimitivnejših zakonov lepote in kruto žali prirojeni estetski čut. Tu bi bili popolnoma v zmoti glede moderne, ker ne bi razlikovali zablod, ki so jih seveda vse ulice polne, od resničnih umetnin resnostremečih umetnikov. Estetske vrednote moderne umetnosti (najbolje jih izraža ravno stavbarstvo!) so ravno najprimitivnejše, psihološko utemeljene: ritmična razdelitev posameznosti in mas, simetrija, lepe linije, enotnost in zaokroženost konture, harmonična uglasitev posameznosti z ozirom na celotni vtis. In ravno ker so estetične vrednote moderne najprimitivnejše, ker nastopajo čisto brez pompa kakor v ornamentalnih slogih,

4 MGML, Zapuščina Jožeta Plečnika, pismo Jožeta Plečnika bratu Andreju v Idrijo jeseni 1912.

5 MGML, Zapuščina Jožeta Plečnika, praško pismo Jožeta Plečnika bratu Andreju, datirano 9. 5. 1914.

6 MGML, Zapuščina Jožeta Plečnika, pismo Andreja Plečnika bratu Jožetu iz leta 1928.

7 Pavel JANÁK, Otto Wagner, *Styl*, 1, 1909, str. 41–49.

8 Jože PLEČNIK, Kronika. Zprávy a poznámky, *Styl*, 1, 1909, str. 115–116.

9 France STELE, Apologija moderne umetnosti, *Čas*, 5, 1911, str. 401–414.

1. Jože Plečnik in France Stele na Miklošičevi cesti februarja 1931

mogoče, da jih ravno zato ne občutimo takoj, ker smo navajeni na vsiljive vtise. Stavba sama v svoji konstrukciji se nam neposredno nudi v uživanje v svojih proporcijah brez interpretacije blestečih ali kričečih ornamentalnih izrazov, ki v konstruktivnih slogih res samo interpretirajo to, kar hoče stavba povedati, v dekorativnih (baročnih) dobah pa govore samostojen jezik, ki največkrat izraz arhitekture same prekriči ali sploh negira.«[10]

Mantuani je v pismu uredništvu Steletov članek bolj ali manj pohvalil, medtem ko je imel Andrej Plečnik za sveto dolžnost, da ga z bratovimi argumenti raztrga.[11] Jože je zato Andreja pokaral: »Prejel sem ‚Čas' – hitro pogledam – aha Mantuani – Stele – aj, vraga – tudi ti si se vmešal v to. Vse, kar si ti pisal, pride na Dunaj – pride pred Wagnerja – klel me bo – češ, toliko dobrega sem mu storil – on me opravlja doma. – Fertig – imaš nesrečno roko – Andrej – ne piši o umetnosti – kdor hoče danes o umetnosti pisati, je moral biti v nemški šoli – kjer se človek nauči okrog ogla gledati in iz trebuha ven govoriti.«[12] S tem pa Plečnikovega nezaupanja do Steleta še ni bilo konec. Leta 1913 je Stele poročal o razstavi cerkvene umetnosti ob priliki dunajskega evharističnega kongresa,[13] v zvezi s katero je bil tudi Plečnik nekoliko prizadet zaradi nekaterih njemu napačno pripisanih eksponatov. V pismu Andreju pravi: »Bral sem v Času: spis Steleta. Steletische Styllosigkeit? Al se ne motim? Na koncu sem tako malo spoznal, za kaj se jedna – kakor se nisem v posamnih stavkih spoznal. Mogoče to Ušeničniku imponira – Mogoče, da tako velevajo institutiones logicales. – Ako je on konservator Kranjske, potem habe die Ehre.«[14]

Kmalu nato je sledila prva svetovna vojna, ki je Steleta že na začetku za vrsto let privedla v rusko ujetništvo in ga odtrgala od domovine. Tako je do osebnega zbližanja arhitekta z umetnostnim zgodovinarjem lahko prišlo šele po Steletovi vrnitvi oziroma Plečnikovi preselitvi iz Prage v Ljubljano. Plečnika je morala prevzeti Steletova neverjetna delavnost pri zbiranju in preučevanju slovenske umetnosti. Že pri prvi objavi umetnostnozgodovinskih spomenikov iz Kamnika in okolice mu je dal na voljo nekaj svojih najboljših študentov, da so risali tlorise cerkva. V začetku aprila 1921 je

[10] STELE 1911 (op. 9), str. 409–410.

[11] Josip MANTUANI, Apologija umetnosti, *Čas*, 5, 1911, str. 469–475; Opazke k »Apologiji moderne umetnosti«, *Čas*, 5, 1911, str. 480.

[12] MGML, Zapuščina Jožeta Plečnika, pismo Jožeta Plečnika bratu Andreju, datirano 18. 11. 1911.

[13] France STELE, Cerkvena umetnost na dunajskem evharističnem kongresu, *Čas*, 7, 1913, str. 187–201.

[14] MGML, Zapuščina Jožeta Plečnika, pismo Jožeta Plečnika bratu Andreju iz leta 1913.

2. Jože Plečnik in France Stele v družbi ob arhitektovi osemdesetletnici na Trški gori leta 1952

Plečnik napisal priporočilo Karlu Fiali, vodji gradbenih del na praškem gradu,[15] ki si ga je Stele želel ogledati. Vsa pripravljalna dela so bila tedaj šele v začetni fazi, tako da Stele na licu mesta ni mogel videti skoraj ničesar od tega, kar je Plečnik tedaj projektiral. Pismo je bilo, kot rečeno, naslovljeno na starejšega Fialo in ne na Otta Rothmayerja, ki je s Plečnikovo pomočjo tedaj na grad šele dobro prišel in je pozneje Steletu kazal Plečnikovo delo. Po letu 1926, ko se je Izidor Cankar poročil in izstopil iz Rimskokatoliške cerkve, se je Plečnik pri umetnostnih vprašanjih obračal samo še na Steleta, kar je njuno prijateljstvo še poglobilo.

Stele je za Izidorjem Cankarjem leta 1920 prevzel uredništvo revije *Dom in svet* in vsebino odprl tudi dogajanju na Češkem, kar je Plečnik gotovo zelo cenil. Hkrati se je odvrnil od Ivana Vurnika, ki ga je prej podpiral, ker je v Plečniku spoznal neprimerno bolj talentiranega umetnika. Tega mu Vurnik seveda ni nikoli odpustil. Sledila so leta plodnega sodelovanja, pri čemer je Stele Plečnikovemu delu utiral pot v zavest katoliških intelektualcev in ga hkrati branil pred napadi nevoščljivih nasprotnikov, ki so navadno prihajali iz liberalnega tabora. Brez tega zavezništva bi Plečnik veliko težje udejanjal svoje zamisli za Ljubljano. V leta 1924 izdanem *Orisu*[16] si je Stele prizadeval pokazati, da imamo Slovenci lastno kulturo in umetnost, kar je bila aktualna naloga po razpadu avstro-ogrske monarhije in priključitvi h Kraljevini SHS. Pri tem si je pomagal tudi z ilustracijami Vurnikovih poskusov slovenskega narodnega sloga, kot protiutež temu je na začetek knjige dodal eno od Plečnikovih risb, v samo besedilo pa uvrstil še projekt povečave Magdalenske cerkve v Mariboru, ki ga je sicer risal njegov asistent France Tomažič.[17] Pozneje, ko je napisal *Umetnost zapadne Evrope*,[18] Vurnika ni več niti omenil, med ilustracije pa je uvrstil Plečnikovo dunajsko Zacherlovo hišo.[19]

[15] Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Zapuščina Franceta Steleta. Pismo je datirano 2. 4. 1921 in se v prevodu glasi: »Spoštovani gospod, gospod dr. Stele si želi ogledati praški grad. Zelo bi vam bil hvaležen, če bi mu hoteli pri tem pomagati. Vaš vam v celoti zvesti Plečnik.«

[16] France STELE, *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih. Kulturnozgodovinski poskus*, Ljubljana 1924.

[17] STELE 1924 (op. 16), str. 24–25, 40–41.

[18] France STELE, *Umetnost zapadne Evrope. Oris njenih virov in glavnih dob njenega razvoja*, Ljubljana 1935.

[19] STELE 1935 (op. 18), str. 376.

Vendar pojdimo po vrsti. Gradnja Plečnikove cerkve sv. Frančiška Asiškega, ki predstavlja prvo veliko naročilo v domovini, je nekaj časa visela v zraku, ker je škofov tajnik Josip Dostal zahteval njeno prepoved, češ da ne gre za katoliško svetišče. Stele je v frančiškanskem glasilu *Cvetje z vrtov sv. Frančiška* odločno podprl Plečnika in z zgodovinskimi dokazi prepričal, da temu ni tako, saj je vsebina pomembnejša od zunanjih oblik.[20] Plečnik je nato na projektu spremenil nekaj nepomembnih malenkosti, da škofovska prepoved ni več veljala.[21] Danes vemo, da gre za moderno sakralno stavbo, ki je že sredi dvajsetih let v liturgičnem pogledu predvidela nekatere pomembne novosti drugega vatikanskega koncila.

Leto pozneje, to je 1928, je Stele najprej v *Slovencu* in nato še v posebni brošuri priobčil besedilo v obrambo rimskega zidu na Mirju.[22] Stvar je postala aktualna, ker je na jugu mesta ohranjeno zidovje rimske Emone onemogočalo potek več cestnih povezav proti Barju, kjer je rasla nova četrt enodružinskih vil. Predstavil je mnenja nekaterih uglednih tujih strokovnjakov, ki so v obzidju videli pomembno zgodovinsko pričo, kakršne ne bi smeli žrtvovati prometnim potrebam. V brošuri je tudi Plečnikovo mnenje, da rimski zid predstavlja posebno vrednoto, ki je nikakor ne gre uničiti, in hkrati predlog, kako bi ga lahko uredili z bližnjo okolico vred.[23] Steletova akcija je bila uspešna, čeprav je do dokončne prenove preteklo nekaj let, pri čemer je Plečnik svojo prvotno rešitev še dopolnil in na videz nepomemben spomenik spremenil v pravo učno pot rimske antike, na kateri niso manjkali ostanki sarkofagov, antičnih hipokavstov, zbranih v posebnem lapidariju, na videz na pol zasuti akvadukt, predvsem pa spomin na Cestijevo piramido v Rimu. Plečnik je odprl nove prehode in dostope na zid, da si ga je bilo mogoče ogledati z vseh strani in se po njem tudi sprehoditi. Pri tem je uveljavil nekatera idejna izhodišča, ki jih je že prej uresničil na praškem gradu. Ker so dela potekala hkrati z urejanjem Ljubljanice, je s pridom uporabil tudi odvečno zemljo, ki je ostala od njenega poglabljanja.

Vse, kar je Plečnik poslej načrtoval za svoje rojstno mesto, je potekalo na zelo neformalen način, običajno v pogovorih na hodniku gostilne Pri kolovratu, kjer se je ob sobotah ob kozarcu vina dobival s Steletom in z ravnateljem mestnega gradbenega urada ing. Matkom Prelovškom. V mestnem proračunu je bilo vsako leto nekaj denarja za tlakovanje pločnikov. Plečnik je namesto dražjega porfirja uporabil cenejša gradiva, privarčevani denar pa namenil za olepšave.[24] Vse, kar so se vsi trije dogovorili, je Plečnik pozneje uresničil s pomočjo svojih študentov, ki so natančno posneli njegove skicirane zamisli in si prislužili skromno plačilo, ki jim ga je profesor nevsiljivo namenjal iz svojega žepa. Akti gradbenega odseka ljubljanskega občinskega sveta dokazujejo, da je ing. Prelovšek o čisto vseh posegih pri urejanju mesta spraševal Plečnika za mnenje in ga prosil za rešitve, s čimer je bil bolj ali manj seznanjen tudi Stele.[25]

Plečnikova Ljubljana je vedno jasneje dobivala svojo podobo, hkrati z njo pa so napredovala tudi dela na praškem gradu. Zato je Stele v reviji *Dom in svet* leta 1928 objavil najprej članek K označbi in razumevanju Plečnikovega arhitekturnega ustvarjanja,[26] prihodnji letnik revije pa je

[20] France STELE, Ali je cerkev sv. Frančiška v Šiški res premalo katoliška, *Cvetje z vrtov sv. Frančiška*, 44, 1927, str. 42–49. O Plečnikovi cerkvi sv. Frančiška Asiškega v Šiški gl. Peter KREČIČ, *Plečnikova Ljubljana*, Ljubljana 1991, str. 19–20; Damjan PRELOVŠEK, *Plečnikova sakralna umetnost*, Koper 1999, str. 77–98.

[21] MGML, Zapuščina Jožeta Plečnika, nedatirano pismo Jožeta Plečnika bratu Andreju: »Dostal podal je eine vernichtende Kritik des Projektes. Tudi eden las ni bil najden na pravem mestu. Neko malenkost sem zmenil – sam iz svoje volje – toliko da ne velja več od škofa podpisana prepoved zidanja.«

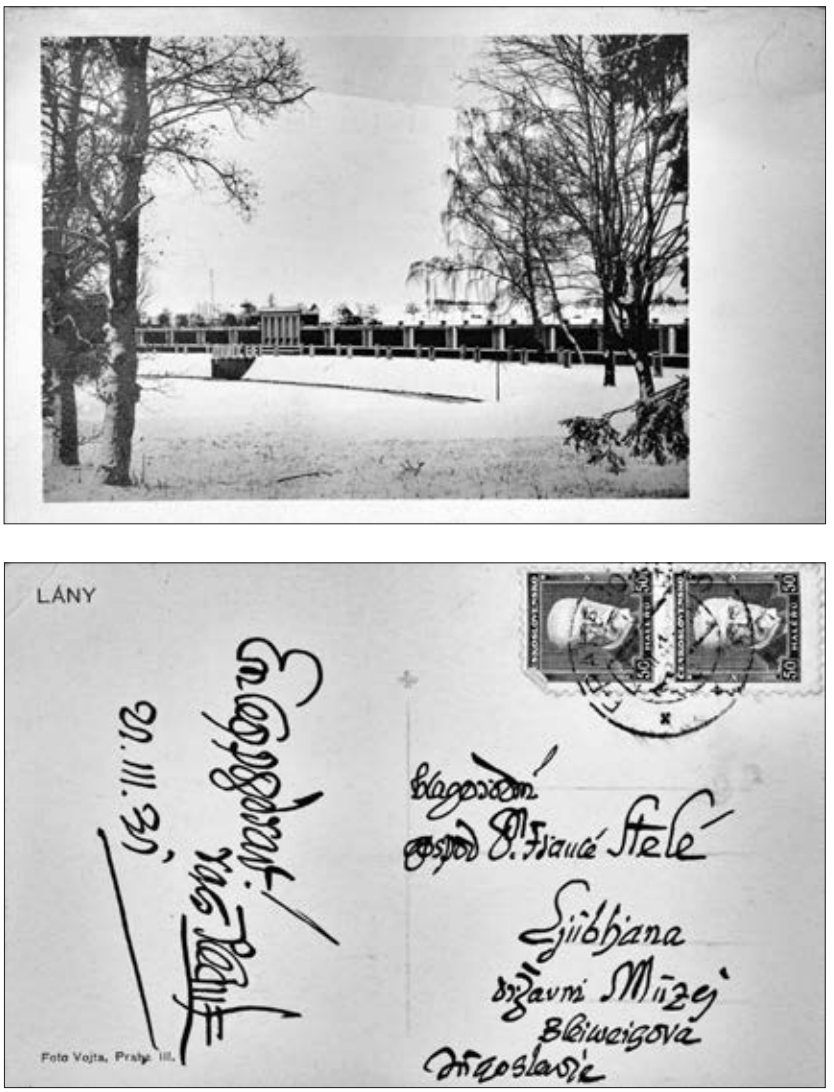
[22] France STELE, *V obrambo Rimskega zidu na Mirju*, Ljubljana 1928.

[23] STELE 1928 (op. 22), str. 12–13.

[24] Zgodovinski arhiv Ljubljana (ZAL), Zapisniki sej gradbenega odseka ljubljanskega občinskega sveta.

[25] ZAL, Zapisniki sej gradbenega odseka ljubljanskega občinskega sveta.

[26] France STELE, K označbi in razumevanju Plečnikovega arhitekturnega ustvarjanja, *Dom in svet*, 41, 1928, str. 285–286.



3.–4. Razglednica, ki jo je Jože Plečnik poslal Francetu Steletu iz Lanov, 21. 3. 1931

skoraj v celoti ilustriral z reprodukcijami iz Prage, ki jim je pridal še nekaj starejših arhitektovih umetnoobrtnih del in troje njegovih načrtov za Ljubljano. Slikovno gradivo je pospremil s podrobnim opisom Plečnikovih posegov na praškem gradu.[27] Dve leti pozneje je svoje besedilo opremil z novimi fotografijami iz Prage in ga izdal v samostojni publikaciji z razširjenim naslovom *Jože Plečnik na Hradčanih in v Ljubljani*,[28] ker je v njej ponatisnil tudi obe regulacijski študiji, s katerima je Plečnik sledil pripravam na državni zakon, ki je terjal izdelavo načrtov razvoja glavnih južnoslovanskih mest.[29] Po Fabianijevem predlogu, nastalem po potresu 1895, je bil to prvi načrt, ki je spet celovito

[27] France STELE, Jože Plečnik na Hradčanih, *Dom in svet*, 42, 1929, str. 273–279. O Plečnikovih posegih na praškem gradu gl. *Josip Plečnik* 1997 (op. 3); Damjan PRELOVŠEK, Plečnikova pisma arhitektu Rothmayerju, *Acta historiae artis Slovenica*, 4, 1999, str. 159–172.

[28] France STELE, *Jože Plečnik na Hradčanih in v Ljubljani*, Ljubljana 1930.

[29] Novi gradbeni zakon je stopil v veljavo konec leta 1931 in predvidel dveletni rok za izdelavo urbanističnih načrtov.

obravnaval pozidavo Ljubljane in jo iz nekdaj avstrijskega provincialnega mesta spreminjal v monumentalno narodno prestolnico. Za njen severni del, tako imenovani Svetokriški okraj, je Plečnik v posebni študiji predstavil svoj pogled na urejanje mesta, ne nazadnje tudi zato, da bi tekmecu Ivanu Vurniku dokazal, da mu urbanizem ni tuj. Pri obeh projektih se je osredotočil predvsem na monumentalne stavbe, s katerimi je hotel dvigniti slovensko samozavest, funkcionalne težave mesta pa je bolj ali manj le nakazal in prepustil inženirski stroki. S pridanim načrtom Tromostovja je Plečnik posegel v samo središče mesta, ki ga je predstavljal nekdanji Marijin, sedaj Prešernov trg. Zanj je imel več zamisli; od prestavitve pesnikovega spomenika do javne kopeli pod trgom in spremembe stopnišča pred frančiškansko cerkvijo,[30] ki so vse ostale neuresničene.

Hkrati s tem se je Plečnik skupaj s Steletom zavzel tudi za obnovo nekaterih ljubljanskih kulturnih spomenikov. Leta 1930 je Stele v *Slovencu* priobčil svoje poglobljeno umetnostnozgodovinsko besedilo o ljubljanski uršulinski cerkvi in ga nato izdal še v posebni brošuri.[31] Uvodoma je ponatisnil Plečnikovo pismo samostanski prednici, v katerem je ta trdil, da zanj cerkev sodi med najlepše, kar jih pozna, in da skupaj s Kongresnim trgom in gradom tvori edinstveno urbanistično celoto. Pismu je priložil sto dinarjev kot svoj prispevek k prepotrebni obnovi cerkvene fasade. Tudi ta njuna skupna akcija je bila uspešna, saj je mesto pomagalo obnoviti cerkveno zunanjščino po Plečnikovem predlogu, ki je v neoklasičnem smislu z belimi polstebri ter temnim polnilom stene in timpana spremenil originalno barvno razmerje. Nekaj let pozneje je Plečnik prvotno stopnišče pred vhodom zamenjal z drugačnim. Vzrok temu so bile šolske maše in bojazen, da bi se razposajena mladina lahko neovirano znašla na prometni cesti.

Plečnik je grajski stavbi vrh mesta pripisoval dominanten položaj in jo je po vzoru praškega gradu hotel spremeniti v slovensko akropolo. Konec leta 1931 je v svoji šoli izdelal obsežen načrt adaptacije gradu za muzejski namen. Marsikaj je pri tem hotel spremeniti, grad nadgraditi do enotne višine in mu prizidati mogočen stolp, ki bi nekoliko spominjal na tistega nad Palazzo Vecchio v Firenzah. Stele je njegovo zamisel z veseljem podprl, ker bi kakovostno presegla skromno spomeniško substanco obstoječe grajske stavbe. Prihodnjega leta je Plečnikove načrte objavil in komentiral v posebni publikaciji,[32] ki ji je pridal svojo študijo o grajski stavbi in njenem pomenu. S Plečnikom sta si bila enotnega mnenja, da gre le za predštudijo, ki bi pozneje z arheološkimi raziskavami prav gotovo doživela še večje spremembe. Vendar pa za tako velikopotezen predlog nikoli ni bilo denarja. Po tem načrtu so v prvem letu druge svetovne vojne izvedli le vhodni del na vzhodu gradu. Plečnik je še naprej razmišljal, kako bi grad monumentaliziral. Vendar je imel njegov idealni predlog za potrebe slovenskega parlamenta iz leta 1947 še manj možnosti za uresničenje, saj ni imel nobenega zagovornika, ki bi ga podpiral tako kot nekdaj Stele.

Podobno je bilo z zamislijo monumentalnega Hrama slave na nekdanjem ljubljanskem pokopališču pri Sv. Krištofu. Plečnik je nameraval v osi pokopališča postaviti monumentalen slovenski panteon, kjer bi bili pokopani največji sinovi naroda. Hkrati je hotel povečati obstoječo pokopališko cerkev s prizidkom, ki bi ga po dograditvi Hrama slave lahko preuredili v župnijsko dvorano. Stele je njegovo zamisel podprl v posebni publikaciji, izdani leta 1933.[33] Izvedli so le prizidek k obstoječi cerkvi sv. Krištofa, pa še ta se je moral po Plečnikovi smrti zaradi partijskega kongresa na novourejenem Gospodarskem razstavišču umakniti v bližino bežigrajskega stadiona. Sedaj posvečen sv. Cirilu in Metodu stoji okrnjen brez baročne cerkve, s katero je nekdaj tvoril arhitekturno celoto.[34] Do gradnje

[30] O neuresničenih Plečnikovih načrtih za Tromostovje gl. STELE 1930 (op. 28), str. 16–17.

[31] France STELE, *Uršulinska cerkev. Biser ljubljanske arhitekture*, Ljubljana 1930.

[32] France STELE, *Ljubljanski grad. Slovenska akropola*, Ljubljana 1932.

[33] France STELE, *Veliki načrti za opuščeno pokopališče Sv. Krištofa v Ljubljani*, Ljubljana 1933.

[34] O cerkvi sv. Krištofa in cerkvi sv. Cirila in Metoda za Bežigradom gl. Kazimir ZAKRAJŠEK, Od sv. Krištofa do

Hrama slave pa ni prišlo, ker je škof Gregorij Rožman namesto njega na posvečeni pokopališki zemlji hotel graditi veliko stavbo Baragovega semenišča za prihodnje bogoslovce. Tudi tega so do začetka druge svetovne vojne po Plečnikovem načrtu zgradili komaj nekaj več od polovice.

Ena od osrednjih skrbi tako Plečnika kot Steleta je bila namenjena tudi novoustanovljeni slovenski univerzi, ki ni imela ustrezne stavbe, njene fakultete pa so bile razpršene po vsem mestu. Ko zaradi neodobrenega državnega posojila ni bilo mogoče uresničiti Plečnikovega načrta iz leta 1927 za univerzitetne stavbe v Tivoliju, se je razplamtel boj za novo univerzitetno knjižnico[35] na zemljišču nekdanjega Knežjega dvorca, ki ga je magistrat v ta namen brezplačno odstopil. Ker so pri tem nastopile številne komplikacije in vlada v Beogradu ni bila pripravljena zagotoviti denarja za gradnjo, je Stele Plečnikove načrte predstavil v posebni publikaciji in jim dodal še besedilo o zgodovini bibliotečnih stavb v Ljubljani.[36] Publikacija je bila namenjena predvsem slovenskim politikom, ki so se v Beogradu potegovali za njeno postavitev. Takoj pa je zbudila odpor Plečnikovega kolega Ivana Vurnika, ki je dal natisniti svoj predlog,[37] za katerega je bil prepričan, da je v funkcionalnem oziru veliko primernejši. Leta 1936 je končno prišlo do gradnje, za katero je Plečnik svoje načrte še temeljito predelal.

Leta 1934 je jugoslovanski kralj Aleksander Karađorđević postal žrtev atentata. Takoj so se začele priprave na postavitev njegovega spomenika. Plečnik je ob stavbi Kazine predlagal monumentalno rešitev s propilejami, za katerimi bi se odprl nov, proti jugu obrnjen trg. Temu so nasprotovali kiparji, ki so si obetali zaslužek s plastiko pokojnega monarha.[38] Ker ing. Prelovšek po dolgih pregovarjanjih ni mogel prodreti s Plečnikovo zamislijo, se je konec pomladi leta 1937 predčasno upokojil. Tako sta od prvotnega neformalnega triumvirata ostala le še Plečnik in Stele. Slednji je leta 1936 postal predsednik ljubljanskega gradbenega odbora in se pozneje tudi sam v vseh zadevah obračal na Plečnika. Podpiral ga je tudi kot član Turističnega odbora za Ljubljano in marca 1939 na seji poročal o zadevi kraljevega spomenika. Trdil je, da Ljubljana nima osrčja in zato potrebuje svoj trg sv. Marka, svoj glavni trg, ki ga danes nima več. Bil bi povezan z Zvezdo in hkrati rešen bučnega prometa.[39] Stele je bil skupaj s Plečnikovima učencema Vinkom Lenarčičem in Janezom Valentinčičem tudi ves čas druge svetovne vojne član gradbenega odbora. V prvih letih italijanske okupacije so dokončali le gradnjo tržnic in za silo kompleks Žal. Konec leta 1941 je ne nazadnje po Steletovi zaslugi pri mestu izšla tipografsko vzorno urejena knjiga *Architectura perennis*,[40] za katero je skupaj z Antonom Trstenjakom napisal spremno besedilo. Plečnik jo je opremil enako skrbno kot nekatere Steletove tiske dotlej in v njej objavil svoja dela, pri čemer je skušal pred pozabo ohraniti predvsem svoje novejše neuresničene projekte.

Po koncu vojne pri novih oblasteh nobeden od treh nekdanjih tesnih sodelavcev in iskrenih prijateljev ni užival posebnega razumevanja. Neuresničeni so ostali tudi vsi veliki načrti za Ljubljano, ki jih je v svoji šoli med vojno pripravljal Plečnik. Po zaslugi predsednika skupščine LRS in nekdanjega ministra za kulturo Ferda Kozaka, ki mu je Plečnik že pred vojno opremil stanovanje, je arhitekt leta

sv. Cirila in Metoda, *Naš Bežigrad v luči zgodovine, kulture, gospodarstva* (ur. Vilko Fajdiga, France Jesenovec), Ljubljana 1940, str. 56–68; Regalat RAZBOČAN, Peter KREČIČ, Sabina KREFT, *Naš Bežigrad. Župnija sv. Cirila in Metoda Ljubljana Bežigrad ob šestdesetletnici 1934–1994*, Ljubljana 1994; Ana LAVRIČ, Ljubljanska cerkev sv. Krištofa za Bežigradom, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 60, 2012, str. 7–22.

35 Gl. Damjan PRELOVŠEK, *Narodna in univerzitetna knjižnica*, Ljubljana 2010 (Umetnine v žepu, 1).

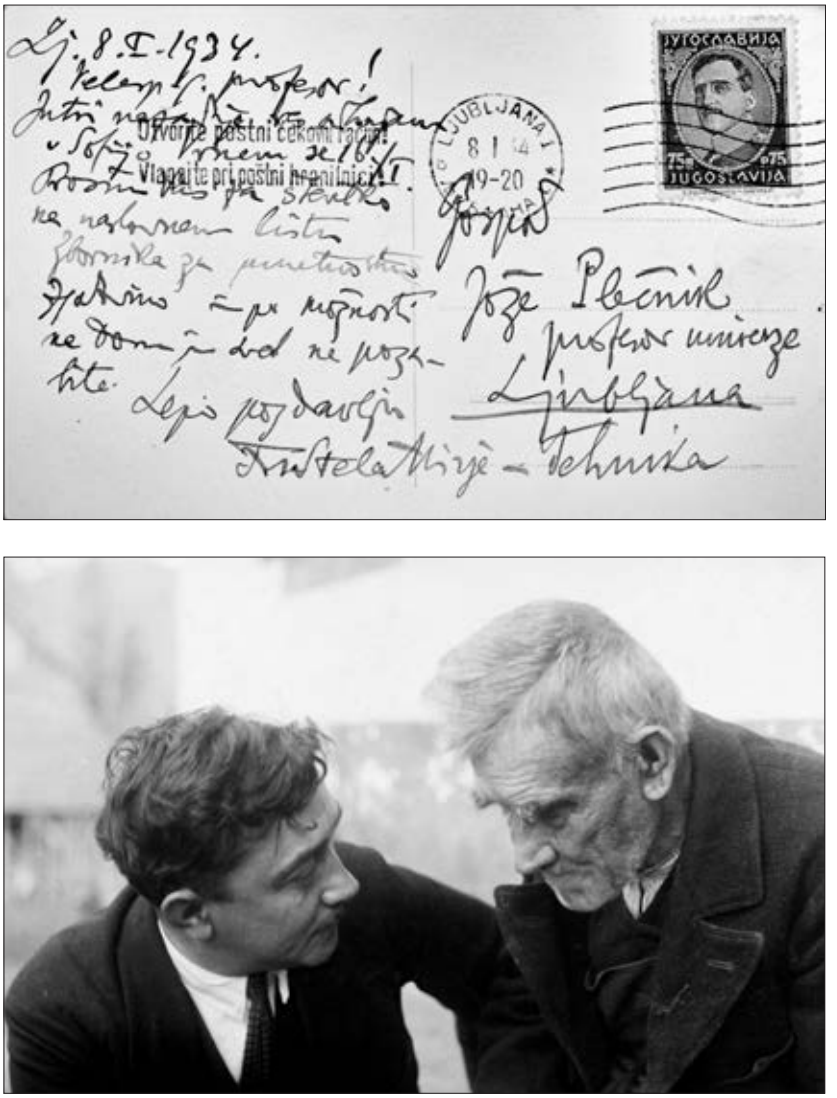
36 France STELE, *Projekt Univerzitetne biblioteke ljubljanske*, Ljubljana 1933.

37 Ivan VURNIK, *Vseučiliška knjižnica ljubljanska*, Ljubljana 1934.

38 Gl. Dušan GRABRIJAN, *Plečnik in njegova šola*, Maribor 1968, str. 147–153.

39 ZAL, Cod. VIII/37, Turistični odbor za Ljubljano, 2. seja, 30. 3. 1939.

40 France STELE, Anton TRSTENJAK, Jože PLEČNIK, *Architectura perennis*, Ljubljana 1941. Gl. tudi spremno študijo k ponatisu obeh knjig: Damjan PRELOVŠEK, *Plečnikovi knjigi Architectura perennis, Napori*, Ljubljana 1993.



5.–6. Razglednica, ki jo je France Stele poslal Jožetu Plečniku 8. 1. 1934; oseba na desni je domnevno Steletov oče

1949 prejel Prešernovo nagrado za projekt slovenskega parlamenta. Kljub temu pa njegovo rojstno mesto zanj ni imelo več velikih nalog. Zaupali so mu le obnovo nekdanjega samostana nemškega viteškega reda, pa še ob tem se je uredništvo revije *Arhitekt* ogradilo od njegove rešitve, češ da ne bodo komentirali, če in v kakšni meri ustreza spomeniškovarstvenim normam.[41] Podobno je po vojni lahko izšla Steletova že pred vojno natisnjena knjiga o slovenskih slikarjih z žaljivo opazko izdajatelja, da se ne strinja z avtorjevimi analizami in ocenami razvojnih stopenj zahodnoevropskega slikarstva.[42]

[41] *Arhitekt*, 17, 1955, str. 22–23.

[42] France STELE, *Slovenski slikarji*, Ljubljana 1949, str. 6. Prim. Barbara MUROVEC, "Anyway, the question of personnel is rather difficult …" Some Observations on Political Influence on Art (History) in Slovenia, *Acta historiae artis Slovenica*, 19/1, 2014, str. 151; Barbara MUROVEC, Zwischen Methodologie und Ideologie. Slowenische Kunsthistoriker der Wiener Schule nach 1945, *RIHA Journal*, 0117 (27. 2. 2015), dostopno na: http://www.riha-journal.org/articles/2015/2015-jan-mar/murovec-zwischen-methodologie-und-ideologie.

7. Jože Plečnik in France Stele spomladi 1948

Ob Plečnikovi osemdesetletnici se je nanj spomnila Tehniška visoka šola in mu podelila častni doktorat. Stele je prispeval lavdacijo arhitektovega dela za doktorat in za slovesno sejo Slovenske akademije znanosti in umetnosti, ki je temu sledila.[43] Ferdo Kozak je ob arhitektovem jubileju hotel prirediti razstavo njegovih del, s čimer se Plečnik ni strinjal, temveč je predlagal objavo svojih novejših projektov v knjižni obliki.[44] Tako je s triletno zamudo s Steletovim esejem pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti izšla knjiga *Napori*,[45] v kateri spet prevladujejo Plečnikovi neuresničeni načrti za Ljubljano. Tudi to delo je po estetski strani vzorno, čeprav se mu pozna, da tiskarji ne z znanjem ne s papirjem niso več dosegli predvojne kakovosti. Stele, ki mu je na videz tolerantna oblast še dovolila udeležbo na strokovnih kongresih, je iz inozemstva Plečniku redno pošiljal razglednice in se mu na ta način nekako oddolžil za vse pozdrave, ki jih je nekdaj od njega prejemal iz Prage. Po prijateljevi smrti se je lotil tudi preučevanja njegove korespondence in se na koncu odločil za izdajo italijanskega dnevnika iz obdobja 1898–1899,[46] saj, kot piše v uvodu,[47] Plečnikova pisma bratu Andreju in pisma Alice Masarykove, Otta Rothmayerja, fra Josipa Markušića, patra Willibrorda Verkadeja in Ivana Meštrovića predstavljajo prehud zalogaj, da bi ga kdo v kratkem času obvladal. Po dolgih letih zamolčanja našega največjega arhitekta je bila to prva knjiga, ki je spet pozitivno ovrednotila njegovo delo, ki prej v očeh mlade funkcionalistične generacije ni našlo odobravanja. Rokopis je moral na natis čakati kar štiri leta.[48] Poleg tega je Stele že leto dni po Plečnikovi smrti za Koledar Mohorjeve družbe o njem napisal tudi še danes vsega upoštevanja vreden članek,[49] ki bi tedaj drugje prav gotovo še ne mogel iziti. Pozneje je bil ponatisnjen v katalogu prve arhitektove razstave v Narodni galeriji leta 1968. Da si tudi umetnostnozgodovinska stroka tedaj s Plečnikovo umetnostjo ni znala veliko pomagati in je imela njegov zreli in starostni opus za ustvarjalni upad, priča članek Naceta Šumija ob omenjeni razstavi.[50]

[43] France STELE, *Jožetu Plečniku ob osemdesetletnici 23. januarja 1952*, Ljubljana 1952.

[44] Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana, Zapuščina Ferda Kozaka, pismo Jožeta Plečnika Ferdu Kozaku, datirano 21. 11. 1951.

[45] France STELE, Jože PLEČNIK, *Napori*, Ljubljana 1955.

[46] France STELE, *Arh. Jože Plečnik v Italiji 1898–1899*, Ljubljana 1967.

[47] STELE 1967 (op. 46), str. 5.

[48] STELE 1967 (op. 46), str. 287

[49] France STELE, Od obliča do velemojstra, *Koledar Mohorjeve družbe za leto 1958*, Celje 1957, str. 46–62.

[50] Nace ŠUMI, Dve razstavi slovenske moderne arhitekture, *Sinteza*, 10–11, 1969, str. 1–2.

Der Architekt Josef Plečnik und der Kunsthistoriker France Stele oder wie es zur Entstehung von Plečniks Ljubljana kam

Zussammenfassung

Der Architekt Josef Plečnik hatte zunächst Vorbehalte gegenüber seinem späteren Freund, dem Kunsthistoriker France Stele, da er der Überzeugung war, dass Wissenschaftler das Wesen der klassischen Kunst nicht auf dieselbe Weise verstehen könnten wie die Künstler dieses mit der Hilfe ihrer eigener Intuition erfassen würden. Zu einer innigen Freundschaft zwischen den beiden kam es erst nach der Entlassung Steles aus russischer Gefangenschaft und Plečniks endgültiger Rückkehr aus Prag. France Stele wurde 1920 Redakteur der Kulturzeitschrift »Dom in svet« und bemühte sich, Plečniks Schaffen einem breiten Publikum zu vermitteln. Das half und unterstützte Josef Plečnik bei der Verwirklichung seiner Pläne für Laibach/Ljubljana. Der Beschluss zum Ausbau der modernen slowenischen Metropole verlief vollkommen informell bei einem Glas Wein im Gasthaus Zum Spinnrad (Pri kolovratu), wo den beiden auch der Direktor des Städtischen Bauamtes Ing. Matko Prelovšek Gesellschaft leistete. Was dort besprochen worden war, versuchte Plečnik später in seiner Schule zu realisieren. Die Zusammenarbeit mit beiden Männern war entscheidend für manches Projekt Plečniks wie zum Beispiel bei dem Bau der Franziskanerkirche in Šiška, der Römischen Mauer, der Universitätsbibliothek. Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte Josef Plečnik niemanden mehr, der sich für die Realisierung seiner Werke so eingesetzt hätte wie zuvor Stele. Nach dem Tode Plečniks 1957 schrieb France Stele ein Buch über die Italienreise seines Freundes, das zugleich die erste Anerkennung seiner Kunst im Zeitalter des späten Funktionalismus bedeutete.

Forma viva Maribor 1967–1986

Delovišče Maribor

Marjeta Ciglenečki

V prvem delu prispevka[1] smo predstavili delovanje mednarodnih kiparskih simpozijev po Evropi in v Sloveniji ter se na osnovi podatkov iz arhiva Forme vive posebej posvetili druženju kiparjev v Mariboru. Pobudo za organizacijo kiparskega simpozija v Mariboru so dali v vodstvu gradbenega podjetja Stavbar, kjer so sprva prevzeli tudi finančno breme prireditve. Kasneje so k sofinanciranju vabili še druga mariborska podjetja in mestno občino oz. Kulturno skupnost Maribor. Prvotna namera vodilnih v Stavbarju je bila s skulpturami v sodobnem materialu opremiti nove stanovanjske soseske, ki so jih gradili za delavce, zaposlene v mariborskih industrijskih velikanih. Nekaj objektov so postavili tudi na obrobju starega mesta in enega celo v oddaljeni Bresternici. Formo vivo so v Stavbarju in drugih mariborskih gradbenih podjetjih razumeli kot velik izziv; tehnološko zahtevne predloge kiparjev je bilo mogoče realizirati le ob inovativnem pristopu gradbenih inženirjev. Tej nalogi so bili nedvomno kos in izjave kiparjev dokazujejo, da so bili z delom gradbenikov zadovoljni. Srečanja kiparjev pa so veljala tudi za pomembne kulturne dogodke in pri njihovi organizaciji so sodelovali številni mariborski kulturni delavci. Mariborske simpozije so, tako kot to velja tudi za simpozije v Kostanjevici, Seči in na Ravnah na Koroškem, vsebinsko uravnavali v sekretariatu Forme vive, ki je imel sedež v Ljubljani. O izboru prijavljenih kiparjev so razpravljali člani umetniškega sveta, njihove predloge pa je potrdil še upravni odbor. V Mariboru je deloval pododbor Forme vive, katerega člani so bili zadolženi za iskanje primernih lokacij in za vzdrževanje neposredne okolice skulptur. Za postavitev vsake od betonskih skulptur so v Zavodu za urbanizem Maribor pripravili potrebno dokumentacijo.[2]

Med letoma 1967 in 1986 se je v Mariboru odvilo šest simpozijev (1967, 1970, 1973, 1977, 1983 in 1986), ki se jih je udeležilo 19 kiparjev iz petih evropskih držav, Združenih držav Amerike in Japonske. Vseh 19 skulptur pomembno sooblikuje mariborski mestni prostor, v kronološkem zaporedju njihovega nastanka pa lahko sledimo prehajanju iz modernizma v postmodernizem; še posebej izrazit je prehod od poudarjenih vertikal s prvih simpozijev do razloženih vodoravnic v zaključnem letu 1986. Zgodnejši objekti delujejo kot znaki v prostoru, vidni že od daleč, mlajši so subtilnejši in naravnani k intimnejšemu stiku z mimoidočimi. Ohranjena dokumentacija omogoča dokaj podroben vpogled v dogajanje ob vsakem posameznem simpoziju in pomaga pri vrednotenju velikih kiparskih objektov in njihove umestitve v okolje mesta Maribor.

[1] Marjeta CIGLENEČKI, Forma viva Maribor 1967–1986. O kiparskih simpozijih po Evropi in v Sloveniji, *Acta historiae artis Slovenica*, 22/1, 2017, str. 137–164.

[2] Podrobno o tem: CIGLENEČKI 2017 (op. 1).

Prvi mednarodni simpozij kiparjev leta 1967

Umetniški svet Forme vive je o udeležbi kiparjev na prvem simpoziju v Mariboru razpravljal večkrat. Najprej[3] so poskušali povabiti srbskega kiparja Ota Loga (1931–2016), avtorja večjega števila javnih spomenikov. Logo je v zgodnjem obdobju ustvarjal v kontekstu ekspresivne figuralike, v šestdesetih letih pa so ga pritegnile oblike iz sveta tehnike v smislu neke nove, sodobne tehnicistične estetike.[4] Oto Logo se je prijavil na mariborski simpozij, a potem ni bil sprejet.[5] Obrnili so se tudi na srbsko kiparko Olgo Jevrić (1922–2014), ki je imela izkušnje z betonom, njen opus pa je že ob koncu petdesetih let zaznamoval prehod v abstrakcijo. Ugledna kiparka z velikim smislom za razmerje med materijo in prostorom, ki je leta 1958 razstavljala na Beneškem bienalu, je z leti povečevala dimenzije svojih skulptur, kar so bile dobre reference za udeležbo na simpoziju v Mariboru.[6] Slavko Tihec si je prizadeval, da bi se simpozija udeležil tudi Fritz Hartlauer (1919–1985) iz Gradca,[7] a očitno neuspešno. Zanimiva je bila prijava uglednega italijanskega kiparja Nina Cassanija (rojen 1930),[8] ki je leta 1962 razstavljal na Beneškem bienalu. Cassani je ustvarjal figuraliko, pa tudi abstraktna dela. Izstopajoče izhodišče večjega števila njegovih plastik je rotirajoči disk; ena takšnih kamnitih skulptur je postavljena v predvrtu palače Barberini v Rimu. Zanj so značilne tudi prevotljene in/ali razlistane gmote, uravnane v izrazite vertikale ali horizontale. Ena takšnih Cassanijevih skulptur (*Vzpenjajoči se ritmi*, 1961) je postavljena v parku skulptur Muzeja Pagani v Castellanzi blizu Milana. Marjan Vidmar je Cassaniju 16. 8. 1967 sporočil, da ne more sodelovati na mariborskem simpoziju, ker pravila Forme vive dovoljujejo le eno udeležbo v Sloveniji, Cassani pa je leta 1962 že delal v Seči.[9] Kasneje so to pravilo omilili. Junija 1967 so razpravljali tudi o Momčilu Krkoviću, na seji umetniškega sveta 9. avgusta 1967 pa so izbrali Toneta Lapajneta, Takeshija Kudôja in Lina Tinéja.

Inženir Boris Vadnjal iz Stavbarja je julija 1976 Marjanu Vidmarju posredoval urbanistični plan Maribora in tudi dokumentacijo za pet predlaganih lokacij (prostor med Ljubljansko in Framsko ulico, park pred Zavodom za zdravstveno varstvo na Teznem, Gosposvetska cesta, park ob Kopitarjevi in Maistrovi ulici ter naselje Greenwich), vse v predmestjih, v okolju novih sosesk. Na Zavodu za urbanizem so predlog za pet možnih lokacij izdelali že junija, možnost za umestitev skulpture pred blok, imenovan Bumerang, celo v več variantah,[10] a v avgustu prostori za postavitev kipov še niso bili dokončno potrjeni.[11]

[3] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1967–1968, ovoj 1967: Zapisnik seje umetniškega sveta, 9. 6. 1967.

[4] Irina SUBOTIĆ, Logo, Oto, *Likovna enciklopedija Jugoslavije*, 2, Zagreb 1987, str. 200.

[5] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Oto Logo.

[6] Življenjepis Olge Jevrić na spletni strani institucije Kuća legata, www.kucalegata.org/legati/olgajevric.html (6. 3. 2017); Kosta BOGDANOVIĆ, Jevrić, Olga, *Likovna enciklopedija Jugoslavije*, 1, Zagreb 1984, str. 692.

[7] Alois KÖLBL, Hartlauer, Fritz, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 69, Berlin-New York 2011, str. 476.

[8] Nicola CORRADINI, Cassani, Nino, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 17, München-Leipzig 1997, str. 128.

[9] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Nino Cassani; *Forma viva Portorož. Park skulptur*, Obalne galerije Piran, Piran 2014 (promocijska zloženka). Cassanijeva skulptura je postavljena na skrajnem zahodnem robu parka.

[10] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, Zavod za urbanizem Maribor: Lokacijska dokumentacija za spomenik Forme vive v Ljubljanskem naselju, 20. 6. 1967.

[11] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1967–1973, ovoj 1967.

1. Nino Cassani je vlogi za udeležbo na Formi vivi priložil katalog s fotografijami njegovih del

2. Takeshi Kudô je vlogi za udeležbo na Formi vivi priložil nekaj fotografij svojih del

Zanimiva je bila razprava članov umetniškega sveta po končanem simpoziju v Mariboru. Strinjali so se o uspehu in dobrih rezultatih, navdušile so jih kakovost in velike dimenzije, Marjan Vidmar pa je bil zaskrbljen, ker so presegli finančni plan. Zahteve kiparjev so bile visoke, na Stavbarju pa so jim v vsem ustregli. Menil je, da včasih po nepotrebnem, in predlagal, naj kiparje v prihodnje omejijo.[12]

Japonski kipar **Takeshi Kudô** (rojen 1937), ki je diplomiral in bil od leta 1966 docent na tokijski umetniški univerzi, je beton kot kiparski material uporabljal že pred prihodom v Maribor; njegove betonske skulpture so postavljene v več japonskih mestih: Hirošimi, Chigasakiju, Tokiu, Sayani in Senri.[13] Z Združenja japonskih umetnikov, kjer so redno skrbeli za izbor kiparjev za evropske simpozije, so na sedež Forme vive poslali nekaj fotografij Kudôjevih skulptur. Vse so primerljive z mariborsko; deloma groba in deloma zglajena struktura betona poudarja dva principa in razlike med njima. Avtor je stavil na višinski vzgon, ki vzbuja asociacije na eksplozijo atomske bombe.[14] V Evropi je bil leta 1967 prvič.[15] Skulptura, visoka 3,60 m in široka 1,90 m, ki jo je kipar

[12] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1967–1968, ovoj 1968: Zapisnik seje umetniškega sveta, 7. 3. 1968.

[13] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Takeshi Kudô; *Forma viva. Maribor 1967, 1970, 1973, 1977, 1983* (ur. Peter Može), Maribor 1983, b. p. Leksika Kudôjevega imena ne navaja.

[14] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Takeshi Kudô.

[15] Danilo ŠKOFIČ, Prva plastika Forme viva v Mariboru, *Večer*, 23/264, 13. 11. 1967, str. 1. Japonski kipar je bil v Mariboru atrakcija. Na otvoritvi so se okrog njega nagnetli otroci, ki so ga prosili za avtogram.

3. Takeshi Kudô: Pogovor s steno, Forma viva Maribor, 1967, barvan beton, sedanje stanje

naslovil *Pogovor s steno*, je postavljena na zelenici ob Frankolovski cesti pred znamenitim dolgim stanovanjskim blokom, imenovanim Bumerang. Blok sta projektirala Borut Pečenko (1930–1992) in Vlado Emeršič (1959–1961) kot podolgovato škatlasto strukturo z nizi oken v dolgih pasovih. Neposredno ob skulpturi je manjše otroško igrišče. Urbanisti so razmišljali o štirih različnih možnostih postavitve.[16] Otvoritev je bila 9. novembra 1967, kar je bila prva tovrstna slovesnost v okviru Forme vive Maribor.[17] Betonski kip učinkuje v izrazito eruptivnem vzgonu; iz krožne osnove, postavljene na stopničasto bazo, se širi in cepi na dvoje, vendar gmota ostaja kompaktna. V celoti je mogoče prepoznati tudi falično formo. Zanimivo interpretacijo kipa, s katero je dokazal pesniško subtilnost za sodobno kiparstvo, je zapisal France Forstnerič v časniku *Delo*: »Med zabojastimi bloki v Frankolovski ulici je Japonec Takeshi Kudô ‚dovolil' armiranemu betonu, da ‚brizgne' v kot gobji bet debelem curku kvišku, tam pa se ‚razlije' in otrdi v gobo, cvetačni cvet, zbujajo pa se tudi občutja strašne japonske travme Hirošime in Nagasakija.«[18] Gladko polirano belo površino kipa so privlačno zaznamovale vzorčaste sledi dežnih kapelj, lotili pa so se ga tudi grafitarji. Tudi okoliško drevje se je razraslo in zakriva skulpturo, ki so jo obnovili spomladi 2017. Kudôjevega imena ne najdemo v dostopnih seznamih drugih evropskih kiparskih simpozijev, očitno se je udeležil le mariborske prireditve.

[16] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, Zavod za urbanizem Maribor: Lokacijska dokumentacija za spomenik Forme vive v Ljubljanskem naselju, 20. 6. 1967.

[17] Zataknilo se je pri protokolu. Mariborski organizatorji v priprave na slovesni dogodek namreč niso vključili vodstva Forme vive iz Ljubljane in celo na otvoritev so jih pozabili povabiti; bilo je nekaj zamere. Kip je slovesno odkril podpredsednik Skupščine občine Maribor Stojan Požar.

[18] France FORSTNERIČ, Beton se ne sili v antropomorfne oblike, *Delo*, 25/198, 27. 8. 1983, str. 14.

4. Odprtje skulpture Takeshija Kudôja, Forma viva Maribor, 9. november 1967

5 Takeshi Kudô: Pogovor s steno, Forma viva Maribor, takoj po postavitvi pred blok Bumerang, 1967

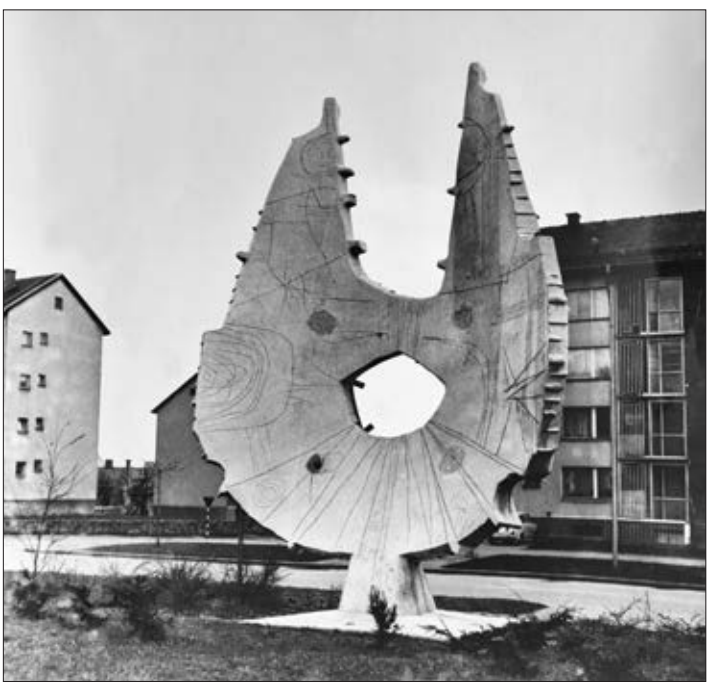
6. Tone Lapajne je vlogi za udeležbo na Formi vivi priložil nekaj fotografij svojih del: Plastika z odprtino, 1967, železo in črni mavec

7. Tone Lapajne med odlivanjem skulpture, 1967

27. novembra 1967 so slovesno odkrili skulpturo **Toneta Lapajneta** (1933–2011), postavljeno na zelenico ob Gosposvetski cesti, v soseski severno od starega mestnega jedra, ki so jo med letoma 1953 in 1961 zasnovali v takrat porajajočem se duhu urbanističnega modernizma in ob naslonu na švedske vzore. Urbanistična izhodišča za sosesko, ki upravičeno velja za najbolj domišljeno urejeno stanovanjsko območje mesta Maribor, je določil Ljubo Humek, avtorji stanovanjskih stolpičev pa so brata Ivan in Branko Kocmut ter Milka Mirnik. Lapajnetov šest metrov visoki in dobre štiri metre široki betonski kip je obrnjen na cesto. Pred kratkim je bil obnovljen, še vedno pa ga obdaja preveč razraščeno grmovje, ki ne omogoča svobodnega obhoda. Opazovalci s ceste sicer dobro vidijo svetel objekt, prikrajšani pa so za zaznavanje detajlov, ki oživljajo skulpturo. Snežno bel objekt sferičnih oblik z visokima izrastkoma in z veliko odprtino na sredini je oprt na konično nogo. Rahlo se nagiba proti cesti, na cestno stran je izbočen, medtem ko je njegova zadnja stran vbočena. Opazna je rebrasta struktura, okrepljena s temnimi kovinskimi obrobami izvotljene sredice, zglajeno površino pa zlasti na hrbtni strani oživljajo plitvi grafizmi, ki spominjajo na otroško risbo; večinoma se vrezi žarkasto razraščajo iz središča navzven. Na sprednji stranici je vrezov manj, spominjajo pa na naključne odrgnine. Iz površine rasteta tudi dve izboklini, ena v obliki diska. Sorodne rešitve v armiranem črnem cementu z odprtino sredi večje gmote nepravilnih oblik, na robovih okrepljene s kovinsko obrobo, je Lapajne preučeval že pred simpozijem v Mariboru, primerjati pa jih je mogoče tudi z leto ali dve leti starejšimi abstrahiranimi skulpturami iz varjenega železa. Zdi se, da je ob izdelavi malih betonskih skulptur že razmišljal o velikih dimenzijah. V umetnikovem arhivu in v dokumentaciji Forme vive so se ohranile fotografije, za katere je kipar male kipe postavil pred krajinsko ozadje in jih fotografiral od spodaj navzgor, da je simuliral njihovo postavitev v odprt prostor, velikost pa v taki postavitvi ni določljiva.[19] Tudi v vlogi, s katero se

[19] *Akademski kipar Tone Lapajne 1933–2011. Razstava v spomin na umetnika Barja, prijatelja Vrhnike*, Zavod Ivana Cankarja, Vrhnika 2013; Barbara SAVENC, Tone Lapajne v znamenju dveh …, *Tone Lapajne. Spomin zemlje* (ur. Barbara Savenc, Marija Skočir), Muzej in galerije mesta Ljubljane, Ljubljana 2016, str. 20. Nadja ZGONIK, Varuh

8. Tone Lapajne: Sožitje, Forma viva Maribor, 1967, barvan beton



9. Tone Lapajne: Sožitje, Forma viva Maribor, 1967, barvan beton, hrbtna stran

je prijavil na simpozij, je izpostavil, da je delal tako v betonu (oz. črnem cementu) kot tudi v varjenem železu in da v letu 1967 skuša oba materiala združiti. Vlogi je priložil enajst fotografij svojih novejših betonskih skulptur majhnih dimenzij.[20] Na velikem objektu ob Gosposvetski cesti je robove sredinske odprtine obdal s črno obarvanimi kovinskimi cevmi. Njegov namen je bil sprožiti zvok, ki bi ga ustvarjal veter, ko bi se lovil v cevi; prvotno je nameraval uporabiti piščali, a mu je

spomina zemlje, *Tone Lapajne* 2016 (op. 19), str. 49, posebej izpostavlja pomen betona v Lapajnetovem opusu; po njenem mnenju je bila možnost grafične obdelave njegove površine ključna tudi za Lapajnetovo delo v naslednjih letih, ko se je od kiparstva preusmeril v dvodimenzionalno slikarstvo.

[20] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Tone Lapajne.

zanje zmanjkalo časa in tako je skulptura ostala nema.[21] Po kiparjevi lastni izjavi je sledil oblikam lista, prepredenega z močno izstopajočimi žilami in z odprtino v sredini.[22] V kiparjevi zapuščini se je ohranil tipkopis, verjetno namenjen nagovoru ob otvoritvi, v katerem je avtor pojasnil svoja izhodišča: »Osnovna ideja moje stvaritve sta mir in prijateljstvo – sožitje, kakor sem svojo skulpturo tudi naslovil. /…/ Rebrasta odprtina predstavlja prsni koš in srce – gibalo vsega hotenja dveh subjektov, ki si enako prizadevata doseči skupni cilj človeštva /…/.«[23] Kipar je torej sledil ideji večne dvojnosti, povezane v celoto. Okrog poimenovanja skulpture je nekaj nejasnosti. Lapajne sam piše o miru, prijateljstvu in sožitju, po nekaterih pričevanjih naj bi se poimenovanju odrekel,[24] v katalogu retrospektivne razstave pa je objekt naslovljen enkrat *Dvoje v enem*,[25] drugič pa *Sožitje*.[26] Tik pred otvoritvijo je Lapajne svoje delo posvetil žrtvam letalske nesreče, ki se je zgodila 10. oktobra 1967 v bližini Beograda in v kateri so umrli vodilni strokovnjaki mariborske Hidromontaže.[27] Mariborska skulptura sodi v Lapajnetov zgodnji opus, ko se je po zaključenem specialističnem študiju pri Borisu Kalinu že vrnil s študijskega bivanja v Parizu. Barbara Savenc vrednoti mariborski betonski objekt kot novost v kiparjevem opusu, ko je Lapajne prehajal k lastni formalni govorici, medtem ko Nadja Zgonik opozarja na pomen betona ne le v delu Toneta Lapajneta, marveč vidi tesne povezave s sočasnim eksperimentiranjem Slavka Tihca in

10. Tone Lapajne: Sožitje, Forma viva Maribor, 1967, barvan beton, sedanje stanje

[21] V letu 1967 je bila ideja zvočne skulpture v slovenskem prostoru novost, ki ni doživela realizacije. Na ravenski Formi vivi pa sta Boštjan Drinovec in Primož Oberžan leta 2008 ustvarila *Sonični oblak* (stoji pred poslopjem podjetja Sistemska tehnika na Ravnah). Skulptura je sestavljena iz različnih akustičnih mehanizmov (vetrnic, strun), ki ob vetru ali tudi ob dotiku ustvarjajo zvok. Prim. *Forma viva Ravne 1964–2014* (ur. Marko Košan), Ravne na Koroškem 2015, str. 172.

[22] Vili VUK, Izpoved v betonu, *Večer*, 23/206, 5. 9. 1967, str. 8.

[23] SAVENC 2016 (op. 19), str. 19.

[24] Novinar Vili VUK 1967 (op. 22), str. 8, je v formi prepoznal obliko monštrance.

[25] SAVENC 2016 (op. 19), str. 19, kat. št. 146.

[26] ZGONIK 2016 (op. 19), str. 50; *Tone Lapajne* 2016 (op. 19), str. 233.

[27] Manjše letalo se je na poti od Beograda proti Mariboru zaletelo v hrib pri vasi Gorjane blizu Bora, nedaleč od Beograda. V nesreči so umrli šest vodilnih inženirjev Hidromontaže, časnikar, ki jih je spremljal, in pilot. Mariborski inženirji so se vračali s pogovorov o gradnji hidroelektrarne v Djerdapu. Nesreča je izjemno odmevala, za mariborsko podjetje pa je pomenila tudi veliko poslovno izgubo. Gl. Manfred MERŠNIK, Ne morem verjeti, da so mrtvi, *Večer*, 23/237, 11. 10. 1967, str. 4; Andrej GULIČ, *Evidentiranje in valorizacije forma viv na območju ZVKDS – OE Maribor*, Maribor 2009 (tipkopis).

IN QUESTO PARCO OGNI PIETRA VALE MILIONI

11. Lino Tinè: Vzpenjajoči se ritmi in Mesto prihodnosti, park skulptur Muzeja Pagani v Castellanzi, 1961

12. Lino Tinè pri izdelavi kalupa za skulpturo Arhitektura prihodnosti, 1967

Rudolfa Kotnika.[28] Lapajne se je še večkrat udeležil kiparskih simpozijev, v makedonskem Prilepu je delal leta 1971, v Kostanjevici leta 1972, istega leta tudi v Zrečah, [29] leto zatem v Šmohorju na avstrijskem Koroškem, leta 1975 spet v Zrečah, nazadnje pa v Sečovljah v okviru delavnice Genius loci Lera (2004–2009).

Italijanski umetnik **Lino Tinè** (rojen 1932),[30] ki se je profiliral pod mentorstvom Marina Marinija, je v okviru prvega mariborskega simpozija leta 1967 naredil načrt za 10,50 m visok cilindrični steber s premerom enega metra in z živahno strukturirano površino; poimenoval ga je *Arhitektura prihodnosti*. Steber, ki daje vtis modernega totema, je postavljen v parku na Trgu Borisa Kidriča ob Kopitarjevi ulici. Nekateri kritiki opozarjajo na Tinèjevo zavezanost antični arhitekturi, drobno členjenost kiparske površine, kakršno je uporabil tudi v primeru mariborske skulpture, pa povezujejo s starimi načini pisanja na tablice, s hieroglifi in klinopisom. Drugim je bližja razlaga, da ponavljajoči se elementi asociirajo na mehanizme strojev,[31] k čemur navajajo tudi poimenovanja skulptur. Enotrio Mastrolonardo opozarja na uravnoteženost navpičnic in vodoravnic, na Tinèjevo eksistencialno estetiko, ki se prepleta s fantastično poetiko, zasidrano v sodobnem industrijskem svetu. Drobne elemente interpretira kot zobe nekakšnega mehanizma, ki s svojimi formami ustvarjajo dinamično igro

[28] SAVENC 2016 (op. 19), str. 19–20; ZGONIK 2016 (op. 19), str. 49.

[29] Gudrun DAUNER, Lapajne, Tone, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 83, Berlin-Boston 2014, str. 169–170.

[30] Več o umetniku: Alenka DI BATTISTA, Lino Tinè, *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*, www.mariborart.si/osebnost/-/article-display/lino-tine (3. 1. 2017).

[31] DI BATTISTA 2017 (op. 30).

13. Lino Tinè: Arhitektura prihodnosti, Forma viva Maribor, 1967, beton, stanje ob postavitvi

14. Lino Tinè: Arhitektura prihodnosti, Forma viva Maribor, 1967, beton, stanje leta 2012

svetlobe in sence in se grozeče zažirajo v živo materijo.[32] Nekateri kritiki so odklanjali vsakršno povezavo s prepoznavno predmetnostjo in razumeli Tinèjeva dela kot notranje intelektualne prostore ali celo kot refleksijo kozmičnih svetov, kakršne so takrat odkrivali raziskovalci vesolja.[33] Tinè je že imel izkušnje tako z betonom kot s postavljanjem skulptur večjih dimenzij v javnem prostoru. Izstopajoča kosa v njegovem opusu sta visok steber in relief na okrogli plošči, ki sta v dvojici postavljena v parku skulptur Muzeja Pagani v Castellanzi. Park je v bistvu galerijska zbirka na prostem z vrhunskimi deli najbolj znanih evropskih kiparjev 20. stoletja. Tinè je tamkajšnji steber, ki zelo spominja na mariborskega, poimenoval *Mesto prihodnosti*.[34]

Tinè je med bivanjem v Mariboru izdelal kalup, odlivanje v beton pa je zahtevalo izjemno natančnost. Na zahtevo avtorja beton ni smel biti bele barve – menil je, da je trg, takrat še nezaraščen, presvetel. Zato so iz Avstrije naročili poseben material.[35] Kipar je bil do mariborskih izvajalcev nekoliko nezaupljiv. Sekretar Marjan Vidmar je poskrbel za analizo materiala, ki so jo opravili na Zavodu za raziskavo materiala in konstrukcij. Zagotovili so, da je beton dovolj trden, nekoliko pa so podvomili v rezultate vlivanja, a Vidmar je bil prepričan v kakovost kontrole v mariborskem gradbenem podjetju. Vendar so se postopki zavlekli in slovesna otvoritev je bila šele 29. decembra 1967. Vitki steber je izrazita vertikala v okolju sodobne arhitekture, katere prevladujoči likovni element je vodoravnica. V bližini je stavba železniške postaje arhitekta Milana Černigoja (1949–1955), eden pomembnejših objektov slovenskega modernizma. Razložena je v horizontali in nivojsko prilagojena terenu, ki se od cestišča spušča proti tirom. Vertikalen znak v prostoru je vitki urni stolpič postajne stavbe, na katerem je bil donedavna pritrjen znak tovarne TAM, nekdanjega ponosa mariborske industrije, ki je žalostno propadel v devetdesetih letih. Sosedstvo dveh likovno in pomensko ne tako zelo različnih vertikal je mogoče razumeti tudi kot svojstveno pripoved o mariborski industrijski preteklosti. Žal je Tinèjev steber danes zelo zaraščen, zaradi česar je kot prostorski naglas precej osiromašen.

Drugi mednarodni simpozij kiparjev leta 1970

Leto 1970 so v vodstvu Forme vive obravnavali kot jubilejno in se pri tem sklicevali na leto 1960 kot ustanovitveno. Simpozij je bil tega leta le v Mariboru. Vabila so poslali na Združenje japonskih umetnikov v Tokio, na Britanski svet, na ameriški generalni konzulat in še na več naslovov posameznikov. Prijavilo se je šest kiparjev: Robert Clatworthy (Velika Britanija), Bradford Graves (ZDA), Josef Jankovič (Češkoslovaška), Momčilo Krković (Jugoslavija oz. Srbija), Masami Masuda (Japonska) in Jelisaveta Šober Popović (Jugoslavija oz. Srbija). Ugledni Robert Clatworthy (1928–2015), ki je študiral na Kraljevi umetniški akademiji v Londonu in bil kasneje profesor na več slovitih umetniških šolah, kratek čas pa celo asistent Henryja Moora, je 18. 5. 1970 potrdil svojo udeležbo v Mariboru, kamor pa nazadnje ni prišel.[36] Odločitev Clatworthyja za beton je sicer malce nepričakovana. Takrat zelo cenjeni britanski kipar se je uveljavil zlasti z upodobitvami živali v

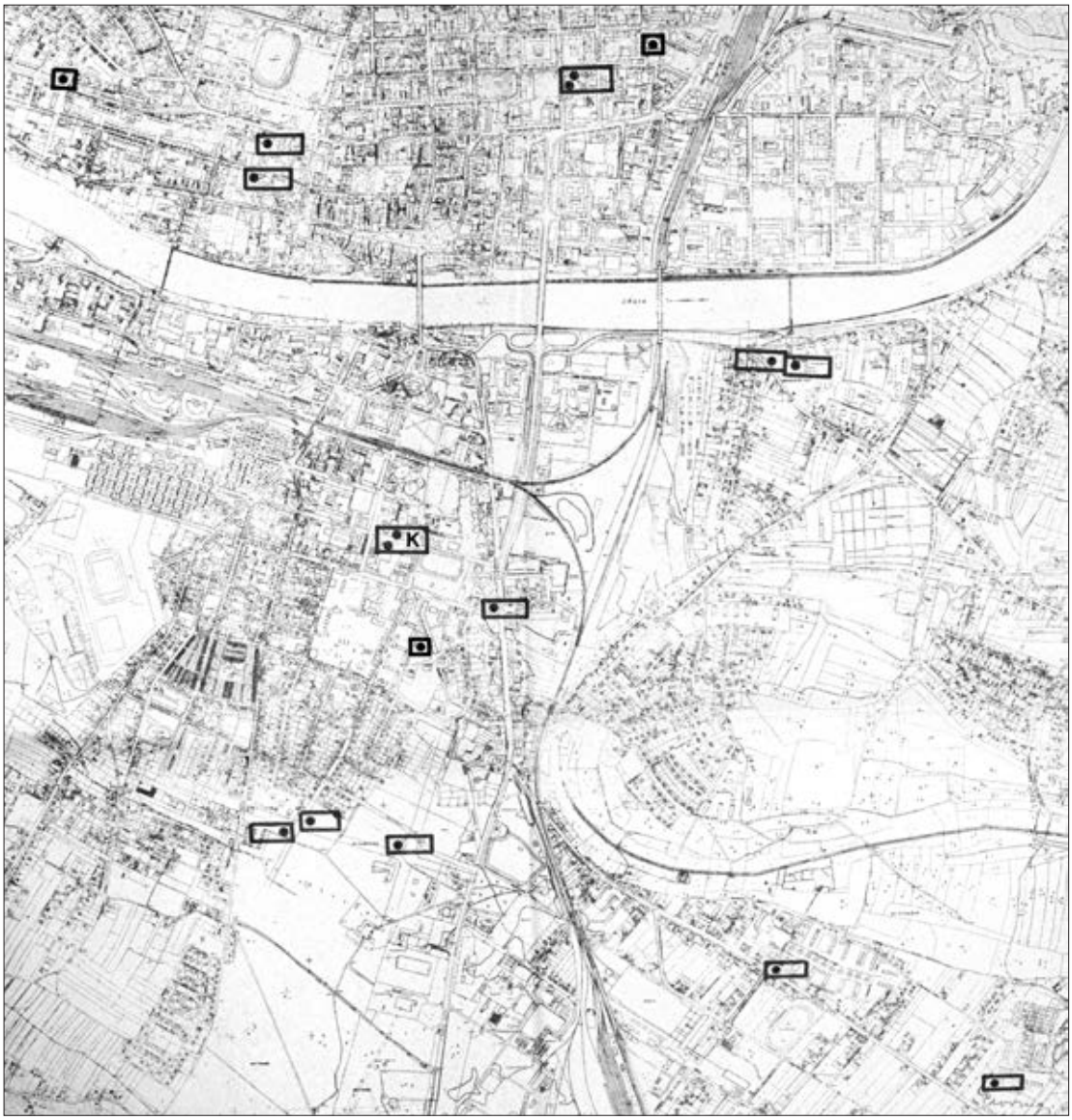
[32] Enotrio MASTROLONARDO, Lino Tinè, *D'Ars*, 7, 1966, str. 126–127; VUK 1967 (op. 22), str. 8. Zanimivo so se odzvali gradbeni delavci, ki so pomagali pri odlivanju: kalup za Tinèjev steber so poimenovali »krsta«.

[33] Giorgio KAISSERLIAN, *Lino Tinè*, Milano 1964.

[34] Renzo BIASION, In questo parco ogni pietra vale milioni, *Oggi Illustrato*, 23/60, 29. 6. 1967, str. 1, 5.

[35] Vili VUK, Plastika Lina Tinèja, *Večer*, 23/303, 30. 12. 1967, str. 1.

[36] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Robert Clatworthy.



15. Lokacijska dokumentacija za spomenike Forme vive, 1970

bronu, v opusu pa ima le manjše število javnih plastik. Njegova prisotnost bi seveda dvignila ugled Forme vive, vzroka, zakaj ni prišel v Maribor, pa ne poznamo. Tudi slovaški kipar Josef Jankovič bi bil zanimiv gost; njegove javne plastike odlikuje pronicljiv dialog s prostorom, ki ga je zmogel nadgraditi z ironijo.[37]

Komisija je izbrala Masudo, Gravesa, Krkovića, naknadno pa še Vlasto Zorko Tihec. Na seji umetniškega sveta so se spomnili težav iz leta 1967 in predlagali, naj organizatorji kiparjem že vnaprej omejijo dimenzije.[38] Marjan Vidmar je nato vsakega od izbranih kiparjev v sporočilu o izboru pozval,

[37] Michaela RÝDLOVÁ, Jankovič, Josef, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 77, Berlin-Boston 2013, str. 297.

[38] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1969–1970, ovoj 1970: Zapisnik seje umetniškega sveta, 19. 2. 1970.

16. Masami Masuda je vlogi za udeležbo na Formi vivi priložil nekaj fotografij svojih del: Sabath II, 1969, les

naj pri delu upošteva finančne in delovne zmožnosti gradbenega podjetja. V Mariboru so ustanovili pododbor, nad izvedbo simpozija pa je bdel inženir Branko Leskovar.[39] Lokacijska dokumentacija je bila urejena že februarja, komisija za urbanizem pa jo je potrdila 7. 2. 1970.[40] Le za skulpturo Vlaste Zorko Tihec so potrebne projekte izdelali pozneje, meseca marca.[41]

Leta 1970 je podjetje Stavbar v skladu z dogovori na račun Sklada Forma viva nakazalo predvideni znesek, zatikalo pa se je pri obveznostih skupščine občine, ki je bila v finančnih zadregah tudi pri postavljanju spomenika heroju Milanu Zidanšku. Pojavil se je predlog, naj se Zidanškov spomenik uvrsti v nabor del Forme vive. Tako so leta 1970 na Formi vivi Maribor sodelovali štirje avtorji. Delovni prostor so uredili v Stavbarjevem skladišču na Studencih, s čimer so bili vsi zadovoljni. Zavod za urbanizem Maribor je pripravil predloge za lokacije, izdelani so bili tudi statični izračuni. V načrtu mesta Maribor, v katerega so bile vrisane tri že obstoječe in štiri nove predlagane lokacije, je jasno razvidna logična misel, značilna za mariborski povojni urbanizem. Lokacije za skulpture so bile razporejene v dve območji. Tri so bile nanizane vzdolž vstopa v mesto z južne strani, štiri pa na osi železniška postaja–Gosposvetska ulica.[42] To sta tudi najpomembnejši osi, ob katerih je Branko Kocmut načrtoval bodoči razvoj mesta Maribor. Kocmut je želel, podobno kot pred njim že Ljubo Humek, na desnem bregu Drave izoblikovati sodobno mesto, se z osjo dotakniti vzhodnega roba starega mestnega jedra, pri železniški postaji pa to os zalomiti v smeri proti zahodu in v liniji slediti severnemu robu srednjeveškega mesta.

Izdelava skulptur je trajala različno dolgo, zato so za vsako od njih organizirali posebno svečano odprtje, spomenik Milošu Zidanšku pa so slavili kar dvakrat, saj je Zveza borcev organizirala svojo svečanost.

Japonski kipar **Masami Masuda** (rojen 1944) je prispel v Maribor že 21. junija 1970.[43] Zasnoval je 5,80 m visoko in 3,60 m široko perforirano skulpturo, ki stoji na zelenici pred stanovanjskimi

[39] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1969–1970, ovoj 1970: pogodba z Brankom Leskovarjem.

[40] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, Zavod za urbanizem Maribor: Lokacijska dokumentacija za spomenik Forme vive, 1970.

[41] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, Zavod za urbanizem Maribor: Lokacijska dokumentacija za spomenik Forme vive ob Žolgerjevi ulici, 1970.

[42] Temeljno misel urbanistične umestitve skulptur je v enem od svojih poročil s poti v Maribor na tak način pojasnil tudi Marjan Vidmar; gl. Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1971–1973, ovoj 1971.

[43] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1967–1973, ovoj 1967.

17. Masami Masuda: Človečnost, Forma viva Maribor, 1970, stanje leta 2012

bloki ob križišču Titove in Ulice Pariške komune.[44] Kipar, ki je imel takrat komaj 26 let, je bil prvič v Evropi, prvič je delal v betonu in prvič se je lahko odločil za tako velik objekt.[45] Perforirana skulptura je dobro vidna s ceste, ki je glavna vpadnica v mesto z južne strani. Skulptura je izdelana iz nekoliko temnejšega sivega betona; stroge ravne in vijugave mehke linije se združujejo v zapleten organizem, ki ga odlikujejo brezhibno izpeljani robovi in zglajene površine. Izrazita je delitev objekta na spodnji, strožje in simetrično oblikovan del s predrtinami in zgornji nastavek igrivih, valujočih organskih oblik, ki rahlja težko spodnjo gmoto. Kip je poimenovan *Človečnost* (*Ansokubi*).[46] Na odprtem travniku je skulptura dobro opazna; bogata forma se jasno odraža na ozadju strožjih arhitekturnih sestavin blokovskega naselja. Ob otvoritvi 3. septembra 1970 je bilo izpostavljeno vprašanje, zakaj je postavljena precej stran od Titove ceste, ki vodi v mesto. Slavnostni govornik je pojasnil, da je to posledica še nerealizirane ureditve prečne Ulice Pariške komune; njena poznejša ureditev je spremenila vidnost kipa in vplivala na njegov učinek v novi soseski.[47] Pred leti so na isti zelenici, a precej stran, postavili kamniti »menhir« Marka Pogačnika, ki pa je mnogo manjši in intimnejši in ne more preglasiti Masudovega objekta. Leta 1992 je bila skulptura obnovljena.[48]

[44] Alenka DI BATTISTA, Masami Masuda, *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*, www.mariborart.si/osebnost/-/article-display/masami-masuda (9. 1. 2017).

[45] Marija ŠVAJNCER, Most do človeka, *Večer*, 26/194, 22. 8. 1970, str. 9.

[46] Franc ŠRIMPF, Eksperiment v prostoru. Srečanje s kiparjem Masudo Masamijem, *Delo*, 12/227, 22. 8. 1970, str. 14.

[47] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1969–1970, ovoj 1970: govor ob otvoritvi.

[48] Bogo SKALICKY, Po japonski še druge, *Večer*, 48/160, 14. 7. 1992, str. 9.

18. Momčilo Krković: spomenik talcem, Mali Požarevac, 1966, beton

19. Momčilo Krković: skulptura brez naslova, Forma viva Maribor, 1970, beton, stanje ob postavitvi

Pred Srednjo elektro-računalniško šolo je ob Gosposvetski cesti med gostim zelenjem skrita skulptura srbskega avtorja **Momčila Krkovića** (1929–2010). Ob postavitvi v letu 1970 je bila zaradi privzdignjene pozicije ob robu ploščadi in v stiku z ulico dobro vidna. Krković velja za enega opaznejših srbskih ustvarjalcev; realiziral je večje število spomenikov NOB, ki so formalno primerljivi z objektom v Mariboru. Med Krkovićevimi javnimi spomeniki kaže izpostaviti desetmetrski spomenik talcem v Malem Požarevcu (1966), izdelan v betonu in izjemno preciziran v detajlih. V zgodnjem obdobju je delal figuralne skulpture, v šestdesetih pa se je predal abstrahiranim formam, v katerih pa je še zaznati antropomorfna izhodišča. Površina njegovih skulptur je praviloma groba, rustikalna. Kubistične elemente je urejal v strog sestav navpičnic in vodoravnic, kar je privedlo do arhaičnih form in arhitektonske kompaktnosti.[49] Tako je opredeljena tudi mariborska skulptura (visoka 2,10 m in široka 3,20 m). Očitna je deljenost celote na dva neenaka dela, ki se odganjata kvišku. Forme se navzgor tudi vse bolj členijo, a pri tem ostajajo v okvirih jasno začrtanih vodoravnic in navpičnic, ki jih rahlja nekaj vijugavih robov. Tendenca rasti v nekakšnem eruptivnem vzgonu druži Krkovićevo in Kudôjevo skulpturo iz leta 1967.[50] Krković ni oblikoval modela v glini ali mavcu,

[49] Radmila MATIĆ PANIĆ, Krković, Momčilo, *Likovna enciklopedija Jugoslavije*, 2, Zagreb 1987, str. 138; Steffen STOLZ, Krković, Momčilo, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 82, Berlin-Boston 2014, str. 41–42; Katarina MOHAR, Momčilo Krković, *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*, www.mariborart.si/osebnost/-/article-display/momcilo-krkovic (9. 1. 2017).

[50] Časopisni članki, ki vrednotijo posamezna dela Forme vive, so redki. Med ocenjevalci je bil Branko Rudolf, ki je skulpturo Momčila Krkovića ocenil kot solidno. V njej je prepoznal zagon od tal navzgor, igro napetosti in spoj dveh abstrahiranih figur. Gl. Branko RUDOLF, Forma viva ob tehniški šoli, *Večer*, 26/197, 26. 8. 1970, str. 8.

20. Momčilo Krković: skulptura brez naslova, Forma viva Maribor, 1970, beton, sedanje stanje

odločil se je za opaže, kar je pospešilo izdelavo.[51] Slovesno odprtje je bilo že 5. avgusta 1970. Krković si je zelo prizadeval za sodelovanje na katerem od slovenskih kiparskih simpozijev. Prijavil se je v letih 1963, 1964, 1967, 1969 in 1970. Izkušnje si je nabral v St. Margarethnu (1963), Prilepu (1964) in Vrnjački Banji (1966). Na Vidmarjev negativni odgovor v letu 1967 se je pritožil in želel obrazložitev kriterijev. Delovišče v Seči, kamor je želel, je sarkastično predstavil kot zanj »očitno neosvojljivo trdnjavo«,[52] vendar je bil pripravljen delati tudi v betonu, s katerim je že imel izkušnje. V prijavi za leto 1967 je izpostavil, da je v Ljubljani na natečaju za spomenik revoluciji dobil drugo nagrado. Krkovićeva trditev sicer ne drži. Na ljubljanskem natečaju prva nagrada sploh ni bila podeljena, drugo pa sta prejela Drago Tršar in Vladimir Braco Mušič; Krković, ki je predlog pripravil skupaj z arhitektom Aleksandrom Djokićem, si je tretjo nagrado delil z Miodragom Živkovićem ter arhitektoma Slobodanom Dragovićem in Vladislavom Feketo. Žirija je Krkovićevo delo ocenila kot vsebinsko preprosto in jasno, spomenik pa bi se zaradi »monumentalne zasnove in skladne razporejenosti mas /…/ mogel dobro vključiti v prostor Trga revolucije«.[53]

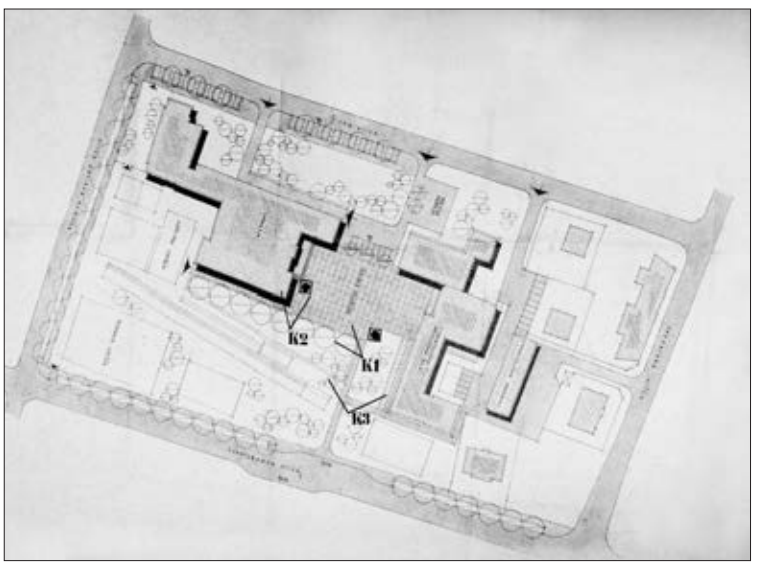
Precej poseben v okviru Forme vive Maribor je objekt mariborske kiparke **Vlaste Zorko Tihec** (rojena 1934), postavljen na ploščadi pred II. gimnazijo. Mestne oblasti so želele spomenik narodnemu heroju Milanu Zidanšku uvrstiti v okvir Forme vive. Tajnik Marjan Vidmar, ki se je 26. januarja 1970 mudil v Mariboru, se je udeležil seje odbora za postavitev spomenika Milošu Zidanšku. Ideji je bil načeloma naklonjen, vendar je kot pogoj postavil izdelavo v betonu; seveda je moral pridobiti še

[51] ŠVAJNCER, HEINRICH 1970 (op. 45), str. 9.

[52] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Momčilo Krković.

[53] Jure MIKUŽ, *Spomenik revolucije Draga Tršarja*, Ljubljana 2010 (Umetnine v žepu, 2), str. 10–12, 19.

21. Vlasta Zorko Tihec: fotomontaža postavitve spomenika heroju Milošu Zidanšku pred II. gimnazijo, 1970



22. Lokacijska dokumentacija za spomenik Forme vive ob Žolgerjevi ulici, 1970

privoljenje umetniškega sveta in upravnega odbora, ki sta odločala o izbiri udeležencev.[54] Vlasta Zorko Tihec, ki je že pripravljala osnutke, se je prijavila na kiparski simpozij. Branko Leskovar, zadolžen za organizacijo simpozija, se je pri kiparki oglasil 12. junija in si ogledal makete. V poročilu je Marjanu Vidmarju navedel maketo z naslovom *Veriga II*, kiparkino vlogo pa je dopolnil s fotomontažo makete na travniku ob šoli.[55] Skulpturo so potem postavili nekoliko drugače. Urbanisti so namreč ponudili dve drugi lokaciji, eno tik ob vhodu v šolo, drugo na nasprotni strani ploščadi

[54] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1967–1973, ovoj 1970: Marjan Vidmar, Poročilo o službenem potovanju v Maribor, 26. 1. 1970.

[55] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Vlasta Tihec.

23. Vabilo gradbenega podjetja Stavbar z upodobitvijo spomenika heroju Milošu Zidanšku, 1972

pred gimnazijo. Obveljal je drugi predlog.[56] Marjan Vidmar se je pri kiparki osebno oglasil 30. junija 1970, da sta se pogovorila o pogojih dela. Izrecno jo je pozval k ne preveč zahtevnemu projektiranju, ki naj ne presega izvedbenih in finančnih zmožnosti podjetja Stavbar. Izhodišče za visoko in mogočno skulpturo je oblika verige. Objekt, visok 4,80 m in širok 2,30 m, je postavljen na nizek podest in sestavljen iz več kosov, ki kipijo kvišku in se proti vrhu nekoliko ožijo in rahljajo, da nastanejo med elementi tudi praznine. Posamezni členi verige so oblikovani mehko, prilegajo se drug drugemu. Na podstavku lahko preberemo napis iz medeninastih črk: *V RODOV VERIGO JE IME VKLESANO / HEROJU MILOŠU ZIDANŠKU 1970 / V. TIHEC*. Gimnazijo (od leta 1990 se imenuje II. gimnazija), pred katero stoji skulptura, so poimenovali po heroju Zidanšku[57] leta 1971. Na tej šoli je bila Vlasta Zorko Tihec med letoma 1964 in 1972 profesorica.[58] Z obliko verige je kiparka simbolno ponazorila upor v času druge svetovne vojne. Vlasta Zorko Tihec je realizirala kar precej javnih spomenikov, posvečenih NOB, in tudi v Mariboru je izvedla večje število javnih spomenikov. Sergej Vrišer jo je imenoval kar »mestna kiparka«.[59] Njena betonska skulptura je edina v okviru slovenske Forme vive, ki je posvečena narodnoosvobodilnemu boju. Udeleženci Forme vive so povsem prosto izbirali vsebine, edino leta 1984 so na Ravnah določili krovno temo, in sicer: *Mir – nikoli več vojne*, saj so načrtovali spominski park na Poljanah pri Prevaljah ob štirideseti obletnici tamkajšnjih poslednjih bojev v drugi svetovni vojni. Parka niso realizirali, na prizorišču so postavili zgolj skulpturo Garyja Dwyerja, ki jo Marko Košan vrednoti kot eno najmočnejših likovnih

[56] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, Zavod za urbanizem Maribor: Lokacijska dokumentacija za spomenik Forme vive ob Žolgerjevi ulici, marec 1970.

[57] Miloš Zidanšek (1909–1942) je bil komunist in član glavnega štaba NOV in POS ter poveljnik Šercerjevega bataljona. Padel je med napadom na železniško postajo Verd pri Vrhniki. V tridesetih letih je delal kot pek v Mariboru, v mariborskih zaporih pa je preživel tudi del zaporne kazni, na katero je bil obsojen leta 1936 zaradi političnega delovanja.

[58] Katarina MOHAR, Vlasta Zorko, *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*, www.mariborart.si/osebnost/-/article-display/vlasta-zorko (9. 1. 2017).

[59] Sergej VRIŠER, Ob razstavi Vlaste Zorko v kiparskem razstavišču IZUM v Mariboru. Kakor nekoč mestni kiparji, *Večer*, 52/101, 4. 5. 1996, str. 18.

24. Vlasta Zorko Tihec: spomenik heroju Milošu Zidanšku, Forma viva Maribor, 1970, beton, stanje leta 2012

del v okviru Forme vive Ravne.[60] Skulptura Vlaste Zorko Tihec je bila deležna zelo pozitivnih odzivov, v podjetju Stavbar pa so njeno reprodukcijo izbrali tudi za opremo vabila na 25-letnico svojega delovanja.[61]

Danes kiparka nastanek skulpture in njeno sporočilo interpretira nekoliko drugače, celo v nasprotju s podatki iz arhiva Forme vive. Njeno oblikovanje ima v spominu kot realizacijo abstraktnega dela, ki v kiparkinem skoraj izključno figuralnem opusu predstavlja izjemo. Glede poimenovanja *Veriga* pojasnjuje, da so se osnutki, ki jih je predložila, interpretirali kot stilizacija verige, razlaga pa se je kasneje prijela in povezala z osebnostjo heroja Zidanška in NOB. V intervjuju je Bredi Kolar Sluga zatrdila, da objekt sprva ni bil namenjen počastitvi Miloša Zidanška, da pa so ob umestitvi skulpture na ploščad pred gimnazijo na podstavek pritrdili črke s posvetilom, saj je v mestu manjkalo denarja za izvedbo posebnega pomnika heroju. Želela si je, da črke odstranijo.[62] Želja se ji bo očitno izpolnila, saj so spomenik v marcu 2017 zaradi urejanja ploščadi prestavili bližje gimnaziji, ga zaobrnili in po vsej verjetnosti bodo odstranili napis na podstavku.[63]

Skulptura ameriškega kiparja **Bradforda Gravesa** (1939[64]–1998) z naslovom *Most do človeka* iz leta 1970 je postavljena na ploščadi pred Ekonomsko-poslovno fakulteto,[65] ki so jo leta 1962 zgradili po načrtih Branka Kocmuta (1921–2006). Slovesna otvoritev je bila 26. avgusta 1970.[66] Dva bloka betona, visoka 4,75 m in široka 2,80 m, sta objeta v celoto, ki deluje abstraktno, a kljub temu asociira vsebinsko sporočilo, zajeto v naslovu. Mariborska skulptura je značilna za Gravesov opus, ki ga zaznamuje zanimanje za arhaične forme in konstrukcije s kubističnim izhodiščem. Združevanje dveh

[60] Marko KOŠAN, Petdeset let Forme vive na Ravnah na Koroškem (1964–2014), *Forma viva Ravne* 2015 (op. 21), str. 17.

[61] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, ovoj Maribor razno.

[62] Breda Kolar Sluga: »Vrnitev in obstanek v Mariboru sta bila zame edina možna in naravna, saj sem sama poldeželanka in polmeščanka. In tak je še vedno Maribor.« Pogovor z Vlasto Zorko, *Dialogi*, 11–12, 2016, str. 19–20.

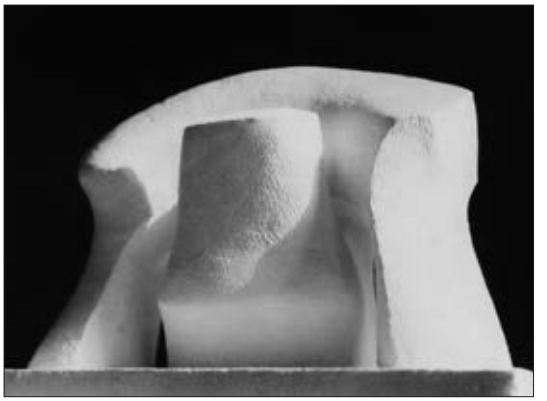
[63] V času oddaje prispevka, 16. 3. 2017, so bile črke še na podstavku.

[64] V katalogih Forme vive se pojavljata dve napačni letnici rojstva, 1926 in 1928. Pravilno letnico najdemo v: Carsten ROTH, Graves, Bradford, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 61, München-Leipzig 2009, str. 43–44. V tem leksikalnem geslu najdemo tudi podatek, da hrani eno Gravesovo plastiko Muzej sodobne umetnosti v Skopju, medtem ko mariborska skulptura ni evidentirana.

[65] Katarina MOHAR, Bradford Graves, *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*, www.mariborart.si/osebnost/-/article-display/bradford-graves (9. 1. 2017).

[66] RUDOLF 1970 (op. 50), str. 8.

25. Bradford Graves: skulptura iz leta 1968, izdelana na kiparskem simpoziju v slovaškem kraju Vyšné Ružbachy



26. Bradford Graves: maketa za skulpturo Most do človeka, 1970, mavec

27. Bradford Graves: maketa za skulpturo Most do človeka, 1970, mavec

28. Bradford Graves: Most do človeka, Forma viva Maribor, 1970, barvan beton, stanje ob postavitvi

elementov je izhodišče za marsikatero Gravesovo delo, na primer za skulpturo iz travertina, ki jo je izdelal leta 1968 na kiparskem simpoziju v slovaškem kraju Vyšné Ružbachy.[67] V Mariboru se je kipar tenkočutno prilagodil oblikam arhitekture, ki velja za eno ključnih modernističnih zgradb v mestu in v Sloveniji nasploh. Gravesovo skulpturo so Mariborčani obdarili s humornimi primerjavami, imenovali so jo Martin Krpan; očitno so v njej prepoznali mitičnega silaka s kobilico.[68] Študente je betonska plastika spominjala na študentovske muke in so ji šaljivo pravili Profesor jaha študenta.[69]

[67] ROTH 2009 (op. 64), str. 44.

[68] FORSTNERIČ 1983 (op. 18), str. 14.

[69] Kratka nepodpisana in nenaslovljena notica v: *Katedra*, 12/12, 21. 6. 1972, str. 4.

29. Bradford Graves: Most do človeka, Forma viva Maribor, 1970, barvan beton, sedanje stanje

Leta 1992 je bila skulptura obnovljena in na novo belo pobarvana.[70] Bradford Graves, po rodu iz Teksasa, krajši čas pa je živel v Grčiji in v Izraelu, je leta 1968 že sodeloval na simpoziju v kraju Vyšné Ružbachy v takratni Češkoskovaški, leta 1971 pa v Vermontu, Burlingtonu,[71] delal pa je tudi na kiparskem simpoziju v Prilepu (1966), kjer je prejel prvo nagrado.[72] V Mariboru se je prvič soočil z betonom.[73] Prijavi je priložil skice in fotografije makete, ki jo je pripravil za delo v Mariboru.[74] Maketi v mavcu je pri izvedbi v večjih dimenzijah zvesto sledil.

Tretji mednarodni simpozij kiparjev leta 1973

V letu 1973 je bil za financiranje kiparskega simpozija sklenjen sporazum med podjetjem Stavbar in Kulturno skupnostjo Maribor; tako je zahtevala nova organiziranost kulturne dejavnosti v republiki, v Stavbarju pa so pričakovali, da bo mesto financiralo vsaj eno od treh načrtovanih skulptur. V podjetju Stavbar so tehnično izvedbo poverili inženirju Ivanu Jeclju.[75] Izbor avtorjev se je nekoliko zavlekel, še v avgustu je tajnik Vidmar poročal zgolj o dveh imenih za Maribor: Janezu Boljki

[70] Zdravljenje forme vive, *Večer*, 48/180, 6. 8. 1992, str. 9.

[71] Wolfgang HARTMANN, Katalog, v: Wolfgang Hartmann, Werner Pokorny, *Das Bildhauersymposion. Entstehung und Entwicklung einer neuer Form kollektiver und künstlerischer Arbeit*, Stuttgart 1988, str. 140, 147.

[72] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Bradford Graves.

[73] ŠVAJNCER 1970 (op. 45), str. 9.

[74] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Bradford Graves.

[75] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1967–1973, ovoj 1973.

in Michaelu Pennieju (rojen 1936) iz Velike Britanije.[76] Pennieja je navdihovalo zlasti afriško rezbarstvo; uveljavil se je z deli v lesu in bronu.[77] V Maribor ni prišel, se je pa leta 1980 udeležil Forme vive v Kostanjevici. Osebno so vabili še Nina Cassanija, ki so ga leta 1967 zavrnili, Draga Tršarja in Slavka Tihca, vendar so vsi trije odklonili; Tihec si je kasneje premislil. Prav v zvezi s Cassanijevo in Tihčevo udeležbo so se v upravnem odboru prvič odločili, da prekršijo pravilo o zgolj enem sodelovanju na kateremkoli delovišču Forme vive; podobno kot Cassani leta 1962 v Seči je Tihec leta 1964 že sodeloval na Ravnah.[78] Dokumentacija omenja še prijavo nekega Poljaka, ne navaja pa njegovega imena. Tik pred pričetkom simpozija sta odpovedala najprej poljski in nato še angleški kipar, umetniški svet pa je predlagal, da njuni mesti zasedeta Slavko Tihec in Luciano Ceschia.[79] Bilo je tudi nekaj denarnih zadreg, v podjetju jim ni uspelo zagotoviti vsega potrebnega materiala, vrh vsega pa je zgodaj nastopil mraz, zato skulptur v letu 1973 ni bilo mogoče dokončati.[80]

Zataknilo se je zlasti pri krogli italijanskega umetnika **Luciana Ceschie** (1926–1991),[81] ki je sicer že poznal slovensko Formo vivo, saj se je leta 1969 udeležil simpozija v Seči. Pri izdelavi Ceschijeve skulpture so se v Stavbarju odločili za povsem nove tehnološke postopke. Po umetnikovih načrtih so objekt izrezali iz stiropora, ga plastificirali (uporabili so poliuretan) in tako dobili kalup za odlivanje. Za postopek so predvideli dvajset dni. Direktor podjetja Valentin Breznik je želel, da bi bil umetnik prisoten pri vseh fazah izdelave, vendar je kipar nenapovedano odšel iz Maribora, kar je povzročilo zastoje.[82] Otvoritev je bila šele v juliju 1974. Motiv krogle, v splošnem zelo pogost v kiparstvu šestdesetih in sedemdesetih let, ima v opusu Luciana Ceschie pomembno mesto. Mariborska skulptura s premerom 3 m, prav tako utemeljena na motivu krogle, je postavljena na zelenici v bližini križišča med Ljubljansko ulico in Cesto proletarskih brigad. Zelenica je mirna oaza na stiku med prometnicami in stanovanjskimi bloki. Kipar se je posvetil vprašanju izvotljene forme, izpraznjenega jedra, ki je razprto navzgor, proti nebu. Krogla je nekoliko privzdignjena od tal, saj jo podpira kratka noga krožnega preseka, ki je od daleč niti ne opazimo, zato nastane vtis lebdenja. Med obhodom se gledalcu odpirajo vedno nove vizure na asimetrično izdolbeno telo krogle in njeno ozadje; nobena robna linija ni ravna, celoto obvladuje prelivajoča se mehka forma, prav tako pa se skulptura v nobenem pogledu ne predstavlja kot popolno geometrijsko telo. V letih od postavitve so se na zglajeni površini oblikovali zanimivi vzorci nepravilnih vzporedno potekajočih temnejših linij, ki jih je ustvaril dež. V zelo prometnem križišču je plastika danes slabo opazna, saj jo zakrivajo (pre)visoka drevesa.

[76] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1971–1973, ovoj 1972: pismo Marjana Vidmarja članom upravnega odbora, 9. 8. 1973.

[77] Gl. Michael PENNIE, *Some Sculptors and African Art*, Bristol City Museum and Art Gallery, Ghana National Museum, Bristol-Accra 1995.

[78] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Slavko Tihec; *Forma viva Ravne* 2015 (op. 21), str. 56–59.

[79] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1971–1973, ovoj 1973: Zapisnik seje upravnega odbora, 22. 11. 1973.

[80] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1967–1973, ovoj 1967: Poročilo direktorja Stavbarja Valentina Breznika z dne 25. 12. 1973 sekretariatu Forme vive.

[81] Več o umetniku: Gabriele WEICHART, Ceschia, Luciano, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 18, München-Leipzig 1998, str. 10. Geslo ne navaja letnice smrti. Gl. tudi Alenka DI BATTISTA, Luciano Ceschia, *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*, www.mariborart.si/osebnost/-/article-display/luciano-ceschia (4. 1. 2017).

[82] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1967–1973, ovoj 1967: Poročilo direktorja Stavbarja Valentina Breznika z dne 25. 12. 1973 sekretariatu Forme vive; Helena GRANDOVEC, Forma viva v zaključni fazi, *Večer*, 30/130, 16. 7. 1974, str. 7.

30. Luciano Ceschia: skulptura brez naslova, Forma viva Maribor, 1973–1974, beton

31. Luciano Ceschia: skulptura brez naslova, Forma viva Maribor, 1973–1974, beton

Krogla pa je tudi skulptura **Slavka Tihca** (1928–1993);[83] avtor jo je rahlo sploščil in stopničasto strukturiral njeno površino – razslojevanje je bilo na prelomu šestdesetih v sedemdeseta leta pomembna značilnost Tihčevega kiparstva.[84] Tihčeva *Krogla* s premerom 2,80 m, ki so jo prav tako končali šele v letu 1974, je edina od skulptur iz nabora Forme vive, ki je umeščena v mariborski mestni park, in sicer v bližino glasbenega paviljona. Morda je naključje ali pa tudi ne, da je Tihčeva krogla postavljena v neposredno bližino prostora, kjer so leta 1882 na visok podstavek umestili celopostavno figuro cesarja Jožefa II.; litoželezni cesarjev kip so po modelu kiparja Richarda Kauffungna

[83] Več o Slavku Tihcu: *Slavko Tihec 1928–1993* (ur. Breda Kolar Sluga), Umetnostna galerija Maribor, Maribor 2003; Katarina MOHAR, Slavko Tihec, *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*, www.mariborart.si/osebnost/-/article-display/slavko-tihec (9. 1. 2017).

[84] Breda KOLAR SLUGA, Slavko Tihec 1928–1993, *Slavko Tihec* 2003 (op. 83), str. 37–41.

32. Slavko Tihec: Zakotaljena krogla, Forma viva Maribor, 1973, barvan beton, sedanje stanje

(1854–1942) odlili v livarni v Blanskem na Moravskem.[85] Tihec je dinamiko svoje krogle poudaril s tlakovano potko, speljano v spirali, ki daje vtis, da se je pravkar zakotalila po travi. Umetnik je o svojem delu izjavil: »Sredi trave sem zasnoval pot kot sled žoge ali krogle – lahko je iz betonskih prog – zbuja pa naj predvsem likovno senzacijo. To ponuja smisel celo laiku, ki naj čuti, da gre za nekaj organskega, vendar za likovno resnico. Likovni objekt dobi tako povezavo s prostorom, v katerem živi, ni brez organskega stika z okoljem /…/.«[86] O uspešnosti Tihčeve krogle v mestnem parku je podvomila Špelca Čopič: »Plastena krogla Slavka Tihca je zaprta čista forma, ritmično razgibana z rebri, z rahlim udarcem tej pravilnosti, ki jo ustvarja plitek greben. Postavljena je v spiralno središče, označeno na tleh, kar je skromen poskus kompleksnejšega reševanja plastike v okolju.«[87] Ugledni kritičarki v tem primeru ne moremo pritrditi. Tihčeva skulptura odlično dopolnjuje in zaznamuje parkovno okolje. Ob koncu 19. stoletja je za eno najprivlačnejših točk mestnega parka veljal kip cesarja Jožefa II., ob katerem so skrbno urejali cvetlične gredice,[88] Tihčeva krogla pa nedvomno nadaljuje to tradicijo.[89] Postavljena je na komaj opazen podstavek krožnega preseka; ker je privzdignjena od tal, je vtis gibanja še prepričljivejši, poudarjena zarobljenost segmentov v zgornji polovici okroglega telesa pa stopnjuje občutek dinamike. Leto 1973 je bilo v Tihčevem opusu nadvse plodno. Z akvamobili, ki jih je začel ustvarjati leta 1968, se je predstavil na več razstavah v uglednih galerijah v tujini, pozornost pa je vzbudil tudi z drugimi objekti, utemeljenimi na razslojevanju. Glede osnutka za spomenik na Kozari je bil sicer razočaran nad odločitvijo žirije, ki mu je dodelila drugo nagrado, a je s podobno rešitvijo poskušal še v Titovem Velesu; na novem Trgu revolucije v Ljubljani pa je bila leta 1973 postavljena njegova *Skulptura vezanih jeder*. Leta 1973 je prejel Jakopičevo nagrado, nagradili pa so ga tudi

[85] Več o kipu, ki so ga odstranili kmalu po prvi svetovni vojni: Polona VIDMAR, Lokalpatriotismus und Lokalpolitik. Die Denkmäler Wilhelms von Tegetthoff, Kaiser Josefs II. sowie Erzherzog Johanns in Maribor und die Familie Reiser, *Acta historiae arts Slovenica*, 18/1, 2013, str. 75–78.

[86] Branko AVSENAK, »Našel sem ljudi dobre volje …«, *Večer*, 30/38, 16. 2. 1974, str. 6.

[87] Špelca ČOPIČ, Kiparstvo na simpozijih Forma viva, *Forma viva 1961–1981* (ur. Stane Bernik, Špelca Čopič), Ljubljana 1983, str. 41.

[88] VIDMAR 2013 (op. 85), str. 77.

[89] Skulptura je tudi nadvse fotogenična in ne manjka v nobenem mestnem vodniku.

33. Janez Boljka: Atomska doba, Forma viva Maribor, 1973–1975, barvan beton in aluminij, sedanje stanje

na bienalu male plastike v Murski Soboti in na mednarodni razstavi *Pannonia 73* v Szombathelyju.[90] Slavko Tihec je bil že leta 1964 gost na Formi vivi na Ravnah; za manjšo zelenico na robu novega stanovanjskega naselja na Čečovjah je izdelal *Semafor*, značilen za njegov takratni opus. Tudi na Ravnah je poskušal v skulpturo vnesti dodatno dinamiko in je sprva načrtoval, da bi se vrtela na osi, vendar ideje ni realiziral.[91]

Edino delo mariborske Forme vive 1973, ki ni zgolj iz betona, je konstrukcija, ki jo je za pročelje nove stavbe na križišču med Prešernovo in Razlagovo ulico, imenovane Jemčev vrt, zasnoval **Janez Boljka** (1931–2013). Jemčev vrt, delo arhitekta Boruta Pečenka (1972–1975), je ena najbolj inovativnih mariborskih modernističnih gradenj v stilu brutalizma; živahno razčlenjeno stavbo velikih dimenzij odlikujeta pretanjeno strukturirana površina betonskih zidov in usločen zamik vogala.[92] Boljkov načrt za fasadno dekoracijo je predstavljal nekaj tehničnih izzivov. Na sestanku 26. julija 1973 v Mariboru so avtor, Marjan Vidmar in več inženirjev iz Stavbarja odločili, da bodo v višini tretjega, četrtega in petega nadstropja na zahodno pročelje stavbe namestili betonsko ploščo v velikosti 8,40 x 4,60 m, sestavljeno iz šestih kosov. Nanjo so kasneje pritrdili aluminijasto konstrukcijo, za katero pa so izračunali, da ne sme tehtati več kot 1000 kg.[93] Na videz krhka kompozicija srebrne barve, sestavljena iz palic, krogel in diskov, ki se kot brez teže steza nad ulični prostor v dolžini 1,70 m, se jasno zarisuje na črni betonski podlagi, strukturirani v plitvem reliefu, in brez dvoma asociira na strukturo molekule. Avtor, ki so mu pri delu v kovini pomagali v pasarstvu Žmuc, je skulpturo, ki jo moramo uvrstiti v njegov zgodnji opus,[94] naslovil *Atomska doba*.[95] Gradnja Jemčevega vrta in s

[90] Breda ILICH KLANČNIK, Življenjepis, *Slavko Tihec* 2003 (op. 83), str. 185–187.

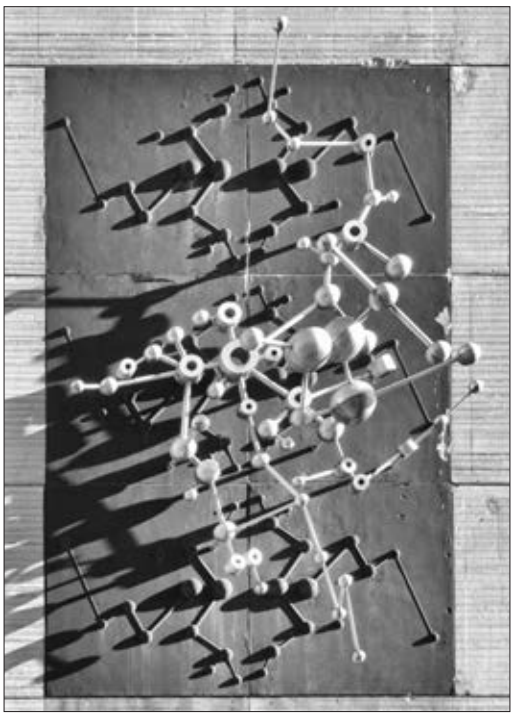
[91] *Forma viva Ravne* 2015 (op. 21), str. 58. Mobilno skulpturo je na Ravnah ustvarila Milena Braniselj leta 1981; oranžno prebarvana jeklena skulptura v obliki vrteče se vetrnice stoji ob Osnovni šoli Prežihovega Voranca na Ravnah. Branisljeva se tudi sicer intenzivno posveča kinetičnemu kiparstvu. Gl. *Forma viva Ravne* 2015 (op. 21), str. 118.

[92] Peter KREČIČ, Nekateri vidiki slovenske arhitekture sedemdesetih let, *Sinteza*, 50, 1980, str. 9–22.

[93] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1967–1973, ovoj 1967: zabeležka Marjana Vidmarja.

[94] Brane KOVIČ, Radosti ustvarjanja, *Donacija Janeza Boljke*, Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki 1997, b. p.

[95] Ivan ŠUČUR, Boljkina Atomska doba, *Večer*, 29/187, 14. 8. 1973, str. 5.



34. Janez Boljka: Atomska doba, Forma viva Maribor, 1973–1975, barvan beton in aluminij, sedanje stanje

tem tudi dokončanje Boljkove skulpture sta se zavlekli v leto 1975; kiparju so obljubljeni honorar izplačali šele leta 1975.[96] Boljka se je že leta 1967 udeležil kiparskega simpozija v Ostravi na Češkoslovaškem, kjer je izdelal monumentalno kovinsko skulpturo.[97]

Četrti mednarodni simpozij kiparjev leta 1977

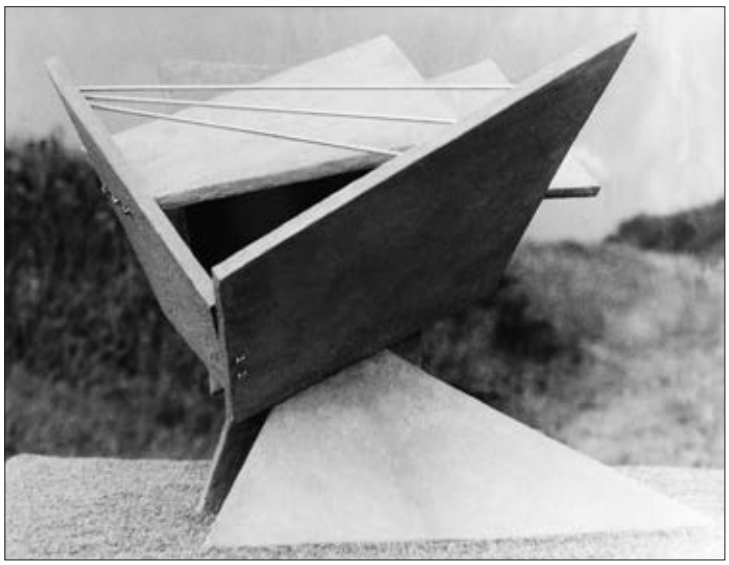
Naslednji simpozij bi morali organizirati v letu 1976, če bi se želeli držati dogovora o trienalni prireditvi, vendar še sredi leta 1977 ni bila povsem zaključena finančna konstrukcija za povabilo trem avtorjem. Stavbar ni zmogel vseh stroškov, zato so k organizaciji in financiranju pristopili še drugi; vabili so predvsem Kulturno skupnost Maribor, gradbeni podjetji Konstruktor in Nigrad, Metalno, TAM, Livarno Maribor, Turistično zvezo Maribor, Florino in ponovno Impol, računali pa so tudi na podporo hotela Orel. Oživljeni pogovori z Impolom iz Slovenske Bistrice[98] niso bili uspešni. Maribor je v upravnem odboru zastopal inženir Boris Majaron iz podjetja Stavbar, v Mariboru pa so spet oblikovali svoj odbor, ki mu je prav tako načeloval Boris Majaron.[99] Na prvem srečanju odbora je prisotni Marjan Vidmar opozoril na zanimivo lokacijo ob motelu v Bresternici. Hkrati

[96] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1967–1973, ovoj 1967: navodila Marjana Vidmarja z dne 5. 2. 1975.

[97] ŠUČUR 1973 (op. 95), str. 5.

[98] France FORSTNERIČ, Forma viva se širi, *Delo*, 19/34, 11. 2. 1977, str. 8.

[99] Drugi člani so bili Bruno Hartman, Branko Kocmut, Janez Kreševič, Oton Polak, Polonca Štefanac, Sergej Vrišer in Marjan Žnidarič. Gl. Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor, razne informacije: Zapisnik seje odbora za kiparski simpozij Forma viva, 9. 2. 1977.



35. Banzô Matsuura je vlogi za udeležbo na Formi vivi priložil nekaj fotografij svojih del; na fotografiji skulptura iz leta 1975, beton in jeklo

so opažali, da so nekatere skulpture že potrebne sanacije. Poskušali so zbrati denar tudi za njihovo obnovo, a pri tem niso bili uspešni.[100]

Leta 1977 je potekal tudi simpozij v Seči, za katerega je bilo kar precej prijav, vsega skupaj kar 25, kandidatov za skulpture v betonu pa ni bilo dosti. V dokumentaciji se je ohranil zapis brez datuma in podpisa, ki navaja tri imena: Banzô Matsuura, Maciej Szańkowski in Janez Sekulič; slednji je označen kot Jugoslovan, ki bi lahko delal tudi v Portorožu.[101] Portugalskega arhitekta in kiparja Roso Arturja (rojen 1926) so skušali prepričati, naj kamen v Seči zamenja za beton v Mariboru, a ni odgovoril. Arturjeve javne skulpture so zanimive; z arhitekturnim občutkom za prostor jih je razpenjal v drzne prostorske objekte. Šele julija 1977 je bila seja upravnega odbora, na kateri so potrdili izbor kiparjev za Maribor. V zapisniku so navedeni Maciej Szańkowski, Lujo Vodopivec in Rosa Artur. Naknadno je pripisano ime Banzô Matsuure;[102] slednji je zamenjal Arturja.

Japonec **Banzô Matsuura** (rojen 1926) je prispeval načrte za deset metrov visok in iz več kosov sestavljen steber peterokotnega prereza (premera 1 m) z izrastki, ki se iz osnovnega telesa skulpture stezajo v ostrih zalomih (v tem delu skulptura doseže širino 2,40 m).[103] Steber je na vrhu diagonalno prirezan, kar daje celoti dinamičen zagon. Skulptura, ki so jo izdelali v gradbenem podjetju Gradis,[104] stoji neposredno ob Ptujski cesti, ki vodi v Maribor z jugovzhodne strani; označili bi jo lahko kot znak ob vstopu v mesto. Avtor je delo razložil »/…/ kot odnos med dvodimenzionalnostjo, prehodom v sredini v trodimenzionalnost /…/, v sredini pa se ustavita čas in gibanje in predstavljata poetično

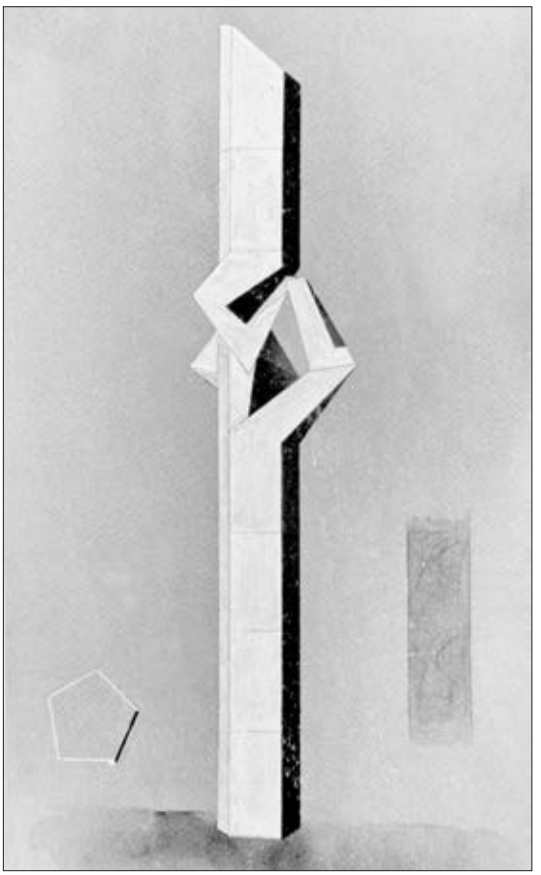
[100] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor, razne informacije: Zapisnik seje odbora za kiparski simpozij Forma viva, 9. 2. 1977.

[101] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1974–1977, ovoj 1977. Imena Janez Sekulič ni bilo mogoče identificirati, morda gre za napačen zapis, ki je tudi edini v celotni dokumentaciji za to leto.

[102] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor, razne informacije: Zapisnik seje upravnega odbora, 8. 7. 1977.

[103] Banzô Matsuura, *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*, www.mariborart.si/osebnost/-/article-display/banzo-matsuura (9. 1. 2017).

[104] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, ovoj Maribor 1977.



36. Banzô Matsuura: pripravljalna risba za skulpturo v Mariboru, 1977

37. Banzô Matsuura: Prostor – svetloba – veter, Forma viva Maribor, 1977, beton, sedanje stanje

praznino /.../«.[105] Opisal ga je tudi kot »/…/ človekovo težnjo po obvladovanju prostora in slo po svetlobi /.../«.[106] Kipar je skulpturo naslovil *Prostor – svetloba – veter*,[107] po drugih podatkih pa *Vesolje, svetloba in prostor*.[108] Sam je izjavil, da je navdih dobil ob prihodu v Maribor, kar ne bo čisto držalo, saj je vlogi priložil nekaj skic in fotografij svojih že realiziranih skulptur iz betona, v katerih prepoznavamo sorodnosti z mariborskim objektom. Priložene fotografije izpostavljajo navpično rast, kipar je eksperimentiral s ploščami, ki se nagibajo stran od vertikalne osi, in jih zato spenjal z jeklenimi vezmi. Zanimal ga je tudi fenomen krogle, ki se v plasteh lušči proti izpraznjenemu jedru, in dinamika koluta, ki ji navidezen pospešek dajejo ritmični vrezi na površini. Priložena pripravljalna skica je v vseh elementih identična s končnim izdelkom. Japonski kipar je ocenil, da se je mariborska skulptura harmonično spojila s prostorom; zdelo se mu je imenitno, da je kip opazen tudi iz avtomobila.[109] Za manjšo ploščadjo, na kateri stoji kip, je bil nekdaj sedež tezenske krajevne skupnosti. Matsuura, ki je študiral v Tokiu, leta 1976 pa je bil študijsko v Milanu, je bil leta 1977 edini, ki so ga

[105] Jagoda VIGELE, Najlepši primer v praksi. Deseti jubilej Forme vive v Mariboru, *Večer*, 33/247, 24. 10. 1977, str. 3.

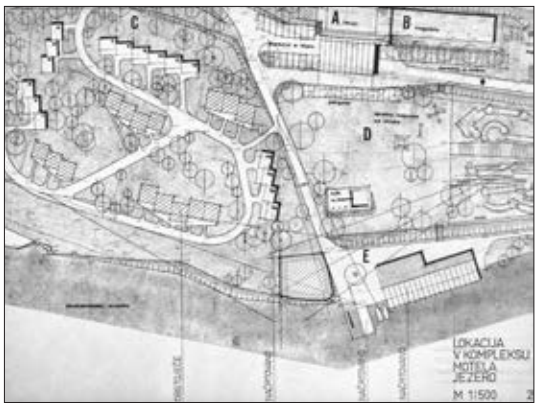
[106] France FORSTNERIČ, Prostor, svetloba in veter, *Delo*, 77/243, 19. 10. 1977, str. 9.

[107] Miroslav SLANA, Tretja skulptura Forme viva, *Dnevnik*, 27/190, 15. 7. 1978, str. 8.

[108] VIGELE 1977 (op. 105), str. 3.

[109] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Banzô Matsuura.

38. Maciej Szańkowski: skulptura v parku Oberlaa na Dunaju, 1974, granit



39. Lokacijska dokumentacija za spomenik Forme vive, območje motela Jezero, 1977

japonski selektorji izbrali med sto kandidati za Maribor. Bil je navdušen nad prireditvijo in nad podjetjem Stavbar.[110]

Edino delo, postavljeno zunaj mesta, je skulptura poljskega avtorja **Macieja Szańkowskega** (rojen 1938). Zanj so našli prostor na levem bregu Drave v bližini vasi Bresternica, skulpturo pa so izdelali v gradbenem podjetju Stavbar.[111] Za Szańkowskega je značilno, da velike javne plastike uglašuje z neposrednim okoljem, zanima pa ga tudi notranji prostor kiparskega objekta.[112] Tudi skulptura (visoka 6,50 m in široka 6,80 m) na obrežju Drave, poimenovana *Okno*,[113] sledi tovrstnim razmišljanjem. Do visokega zalomljenega okvirja se s tal vsaka s svoje strani vzpenjata valovnici, dolgi 5 m; pretočita se skozi okvir in ponavljata igro vode, lahko pa ju uporabimo tudi kot most, po katerem se sprehodimo skozi betonske podboje. Valovnici usmerjata gledalčev pogled tudi na mehko oblikovano pokrajino. Avtor, ki je bil vešč dela v betonu, je bresterniško skulpturo prebarval z oker barvo; barvanje betona je zanj tudi sicer značilno.[114] Ob nedavni prenovi so kip prepleskali s snežno belo barvo, kar precej spreminja njegovo pojavnost v prostoru. Danes je okolje spomenika precej zanemarjeno,[115] čeprav je še razvidno, da je bil tu prvotno lepo negovan park. V bližini je čolnarna, ki še deluje, sosednja stavba motela je danes spremenjena v skladišča. V sedemdesetih letih so na tem mestu, kjer se v Dravo izliva Bresterniški potok, načrtovali zaokrožen turistični kompleks, namenjen rekreaciji in vodnim športom.[116] Umestitev skulpture je bila domišljena obogatitev območja, ki pa žal ni zaživelo v načrtovanem urbanističnem poslanstvu. *Okno* Macieja Szańkowskega je danes videti kot osamelec sredi pokrajine; njegova prvotna funkcija se je izgubila in le redki so sprehajalci, ki še zaidejo na ta kraj. Iz lokacijske dokumentacije je razvidno, da je objekt postavljen drugače, kot so sprva načrtovali.

[110] VIGELE 1977 (op. 105), str. 3.

[111] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, ovoj Maribor 1977.

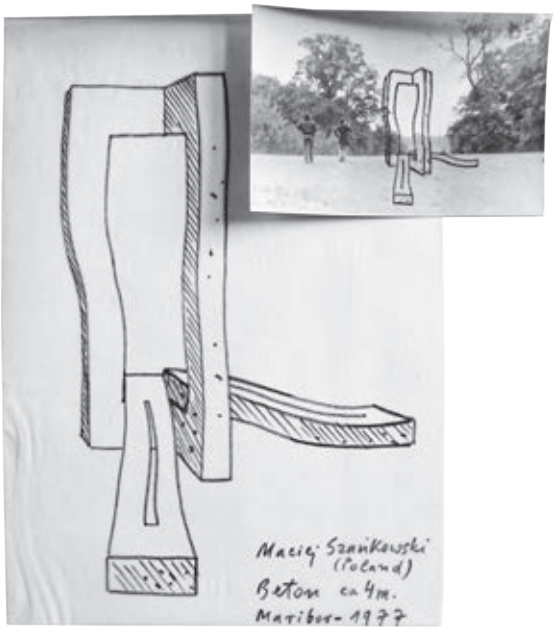
[112] Katarina MOHAR, Maciej Szankowski, *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*, www.mariborart.si/osebnost/-/article-display/maciej-szankowski (9. 1. 2017).

[113] Zasledimo tudi ime *Odprto okno ob Dravi* in celo *Okno v svet*. Gl. SLANA 1978 (op. 107), str. 8.

[114] VIGELE 1977 (op. 105), str. 3.

[115] Skulptura je bila obnovljena leta 2014.

[116] Jan ŠEDIVY, Jože KROPE, Bresternica, *Krajevni leksikon Slovenije*, 4, Ljubljana 1980, str. 209.



40. Maciej Szańkowski: pripravljalna risba in fotomontaža za skulpturo Okno v Bresternici, 1977

41. Maciej Szańkowski: Okno, Forma viva Maribor, 1977, barvan beton, stanje ob postavitvi

42. Maciej Szańkowski: Okno, Forma viva Maribor, 1977, barvan beton, sedanje stanje

Stal naj bi tik ob reki nasproti čolnarne, ki leta 1977 še ni bila zgrajena, nekoliko stran od nabrežja, za skulpturo pa naj bi zraslo naselje počitniških vrstnih hiš.[117]

Szańkowski se je prijavil za Maribor, kot možno alternativno delovišče pa je navedel Sečo. Svoji vlogi je priložil skice in fotografije že postavljenih javnih skulptur. Pripravil je skice za kamniti kip v Seči pa tudi za betonski objekt v Mariboru. Betonsko *Okno* natančno sledi pripravljalnim risbam; Szańkowski je priložil tudi fotomontažo umestitve objekta v parkovno okolje.[118] *Okno* Macieja Szańkowskega bi formalno lahko povezali z njegovo skulpturo za park Oberlaa na Dunaju. Njegova dela, ki so pogosto izjemnih dimenzij, zaznamuje tenkočutno in poetično poseganje v prostor. S substanco skulpture se prilagaja neposrednemu okolju, sestavlja jo iz več elementov, ki se iz različnih smeri stekajo k jedru, ali pa formo razlista in s penetracijami omogoča pretakanje prostora. Szańkowski se je redno udeleževal kiparskih simpozijev. Leta 1967 je sodeloval na simpoziju v Elblagu na Poljskem, 1968 v Varšavi, leta 1970 v nemškem Essnu, leta 1972 na t. i. Urbanem simpoziju v Nürnbergu, leta 1974 na Dunaju, kjer so delali v granitu, in leta 1978 v Lindabrunnu v Avstriji. Sodeloval je tudi v Prilepu leta 1973. Imel je izkušnje z aluminijem, v katerem je delal leta 1976 v Koninu na Poljskem; istega leta je delal še v poljskem Orónskem, leta 1977 pa v Antwerpnu.[119]

Lujo Vodopivec (rojen 1951) je v svoji vlogi navedel, da bi želel delati v Seči v kamnu, vendar so ga preusmerili v Maribor. Kot svojo referenco je navedel, da je sodeloval na študentski Formi vivi v Ljubljani leta 1974.[120] Vodnjak Luja Vodopivca je figuralno delo in edino v Mariboru, ki mu je avtor dodal vodni element. Skulptura je sestavljena iz ležeče ženske in stoječe moške figure (višina 4 m, bazen 9,60 x 9 m); povežemo ju lahko z njegovo fazo »dvojnih kipov«.[121] Za izvedbo so poskrbeli v gradbenem podjetju Konstruktor.[122] Forme so za Vodopivca značilno polne in napete; asociirajo na prvinskost prazgodovinskega kiparstva,[123] figuri pa preveva tudi sproščen, kar igriv eroticen ton. Po sredini zleknjenega ženskega telesa teče utor, po katerem se je prvotno pretakala voda. Tudi po sredini pokončnega moškega telesa, katerega glavo nadomešča navzgor razprt lok, je prvotno tekla voda – še vedno so opazne sledi. Izpostavljeni točki obeh teles sta krožni izvrtini na trupih, ki predstavljata popek. Dela so se zavlekla zaradi tehničnih zapletov, ureditev vodovodnih naprav in okolice vodnjaka je zahtevala več časa. Celoto so sestavili šele junija 1978,[124] svečana otvoritev pa je bila 3. julija 1978, na predvečer dneva borca; v imenu upravnega odbora je na otvoritvi govoril Marjan Vidmar.[125] Skupina je bila postavljena v bazen z vodo pred hotelom Slavija ob Titovi cesti, naslovili pa so jo *Fontana*.[126] Veliki masivni figuri in vodni curki so okolju s sodobno arhitekturo dajali radoživ ton, kar je bila v slovenskem javnem kiparstvu tistega časa velika redkost. Ko so leta 1989 na tem mestu začeli graditi trgovski center, so vodnjak brez posebnega opozorila odstranili, kar je med

[117] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, Zavod za urbanizem Maribor: Lokacijska dokumentacija za Formo vivo, območje motela Jezero, 1977.

[118] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, ovoj Maribor 1977: prijava Macieja Szańkowskega.

[119] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maciej Szańkowski.

[120] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, ovoj Maribor 1977: prijava Luja Vodopivca, 22. 6. 1977.

[121] Andrej MEDVED, Skulpture kot telesni stroji, *Lujo Vodopivec. Parcours*, Moderna galerija, Ljubljana 1999, str. 21.

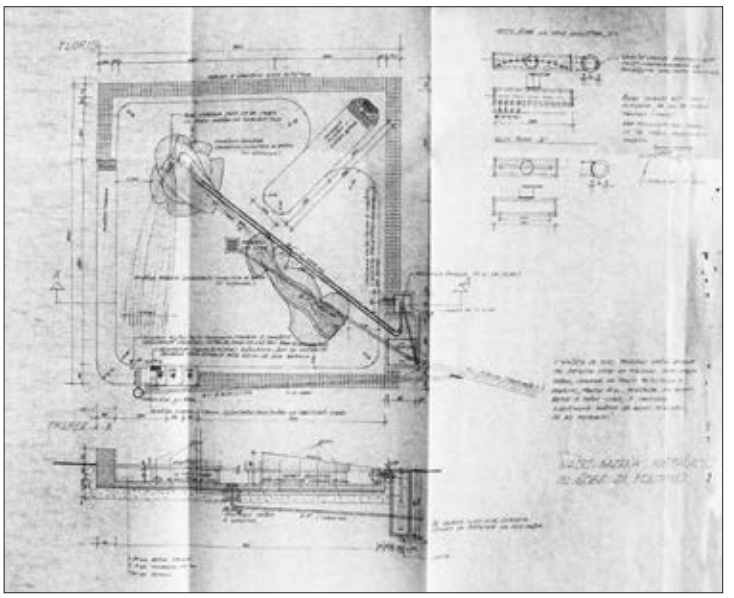
[122] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, ovoj Maribor 1977.

[123] Zdenka BADOVINAC, Nevidna predmetnost v kiparstvu Luja Vodopivca, *Lujo Vodopivec* 1999 (op. 121), str. 33.

[124] SLANA 1978 (op. 107), str. 8; Fontana v okolju, *Večer*, 34/150, 30. 6. 1978, str. 1.

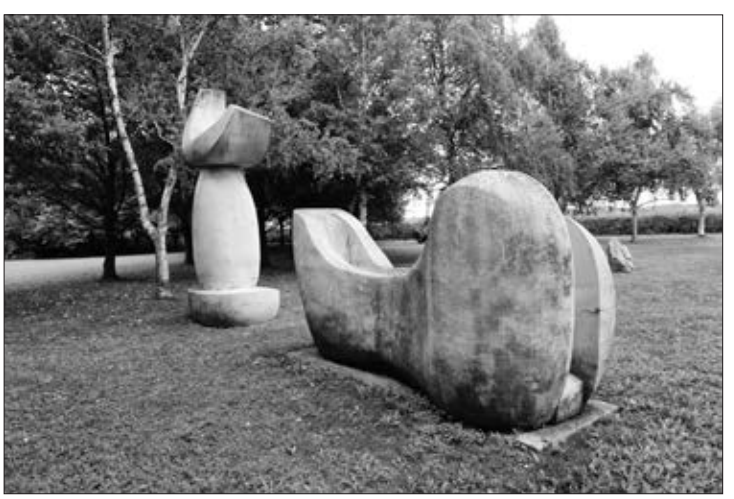
[125] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive: Delovno in finančno poročilo Forme vive za leto 1978.

[126] Alenka DI BATTISTA, Lujo Vodopivec, *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*, www.mariborart.si/osebnost/-/article-display/lujo-vodopivec (9. 1. 2017).



43. Načrt bazena, inštalacij in šobe za Fontano Luja Vodopivca, 1978

44. Lujo Vodopivec: Fontana, Forma viva Maribor, 1977–1978, stanje kmalu po postavitvi



45. Lujo Vodopivec: Fontana, Forma viva Maribor, 1977–1978, postavitev pred TV Maribor

meščani sprožilo val ogorčenja.[127] Skulpture so nekaj časa ležale kar ob gradbeni jami, nato so jih odpeljali v Gradisovo skladišče. Leta 1998 so obe figuri namestili na zelenico pred stavbo TV Maribor na obrobju mesta,[128] vendar brez vodnega bazena. Kipa sta postavljena diagonalno v odnosu do bližnje televizijske stavbe, za njima se vrstijo breze. Okolje je urejeno, a skupina je izgubila prvotno vsebino in je v novem okolju tudi odmaknjena od mestnega vrveža, ki ji je dajal smisel. Rušenje Vodopivčeve fontane je v Mariboru še dolgo odmevalo, ob postavitvi vodnjaka pred Novo kreditno banko Maribor na sedanjem Trgu Leona Štuklja, ki ga je z imenom *Ples vil* 1997 zasnoval Andrej Gabrovec - Gaberi, pa je ogorčenje ponovno vzniknilo.[129]

Peti mednarodni simpozij kiparjev leta 1983

Časovni razmik med četrtim in petim kiparskim simpozijem je bil dolg, čemur so botrovale finančne težave – vzniknile so ugotovitve, da je beton (pre)zahteven in (pre)drag material. Že v letu 1980 so organizatorji skušali za sodelovanje ponovno navdušiti Tovarno glinice in aluminija v Kidričevem, nagovoriti pa so nameravali tudi proizvajalce granita na Pohorju; razmišljali so o možnosti manjših skulptur, ki bi jih postavljali v notranjščinah, tradicijo betona pa bi vzdrževali z zahtevo po vsaj eni betonski plastiki na vsakem simpoziju.[130] Sejo umetniškega sveta so 27. septembra 1982 sklicali v Mariboru. Po precej dolgi razpravi so sprejeli sklep, da ostanejo pri betonu, ponovno pa so izpostavili potrebo po omejitvi dimenzij. Člani umetniškega sveta so predlagali, naj se simpozij še bolj vključi v ureditvene posege mesta in naj se okrepi sodelovanje z Zavodom za urbanizem ter s Skupnostjo za komunalno dejavnost Maribor.[131] Novo oviro pri financiranju simpozija je povzročila delitev mesta Maribor na več občin. Mariborski organizacijski odbor s številnimi člani[132] je vodil Peter Može, ravnatelj Umetnostne galerije Maribor.

Prijavilo se je kar petnajst kiparjev, izbrali so Joséja Luisa Alonsa Coomonteja (Španija), Harunorija Fujimota (Japonska), Mojco Smerdu (Slovenija), kot rezervna udeleženca pa sta bila na seznamu Nicolae Saptefrati (Romunija) in Jelisaveta Šober Popović (Jugoslavija oz. Srbija).[133] Arhitekt

[127] Zakaj je padla fontana?, *Večer*, 45/60, 14. 3. 1989, str. 9. Članek z ogorčenim komentarjem in fotografijo zrušenih kipov je objavljen na strani z novicami iz sveta nesreč in kriminala. Gl. Tanja FAJNIK, Fontana se mora vrniti!, *Večer*, 45/70, 25. 3. 1989, str. 7.

[128] Oživljena stara fontana, *Večer*, 54/58, 11. 3. 1998, str. 5.

[129] Zora KUŽET, Vili VUK, Sožitje s prostorom in odsev časa, *Večer*, 53/269, 21. 11. 1997, str. 12. Novinarja sta poudarila odlike Forme vive in izpostavila nizko kakovost novega vodnjaka, o kateri je odločal zgolj investitor. Za mnenje sta prosila tudi Meto Gabršek Prosenc.

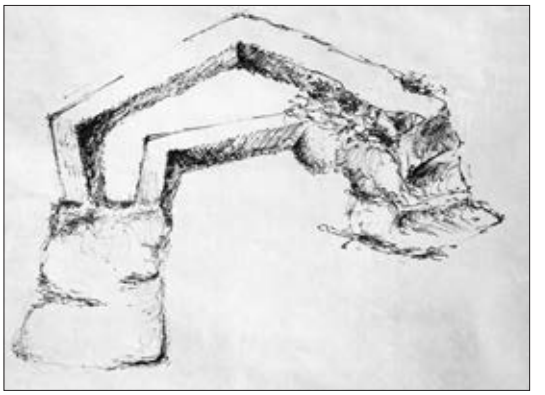
[130] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1978–1980, ovoj 1980: Poročilo o razgovorih članov umetniškega sveta s člani delegacij Forme vive v Mariboru in na Ravnah, 12. 11. 1980; Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1981–1985, ovoj 1982: Poročilo inž. Branka Leskovarja, 12. 10. 1982.

[131] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1981–1985, ovoj 1982: Poročilo o delu v drugi polovici leta 1982.

[132] Med njimi Ivan Dorner (strokovne službe Kulturne skupnosti Maribor), Marjan Jelenc (DLUM), Branko Leskovar (vodja mariborske delegacije v skupščini Forme vive), Boris Majaron (v letu 1983 zaposlen v Kreditni banki Maribor), Bogdan Reichenberger (Zavod za urbanizem Maribor), Edvard Žak (Splošna bolnišnica Maribor), Marjan Žnidarič (izvršni sekretar za kulturo pri MK ZKS Maribor).

[133] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1981–1985, ovoj 1983: povzetek poročila o delu in finančno poročilo Forme vive za leto 1983.

46. Nicolae Septefrati: Evolucija, Orşova, 1974, beton



47. Nicolae Septefrati: skica za skulpturo Most

Bogdan Reichenberg z Zavoda za urbanizem Maribor je predlagal tri lokacije, od katerih pa se je ena izkazala za statično neustrezno.

Med izbranimi kiparji je največ pozornosti in pričakovanj vzbujal Španec José Luis Alonso Coomonte (rojen 1932), ki je leta 1979 sodeloval na 4. bienalu male plastike v Murski Soboti. Njegov opus je označen kot postkubističen in konstruktivističen, v abstraktna dela pa je pogosto vnašal figurativne elemente, ki so prehajali v znake. Veliko je delal v kovini in v velikih dimenzijah.[134] Njegova skulptura naj bi bila postavljena pred kompleks bolnišnice.[135] Vendar španski kipar ni prišel v Maribor; iz razloga, ki ni dokumentiran, je odpovedal sodelovanje. Nadomestil naj bi ga romunski kipar Nicolae Saptefrati (rojen 1947), ki se je že januarja 1983 v pismu Andreju Smrekarju v Kostanjevico predstavil kot avtor, ki se pogosto udeležuje simpozijev, večinoma v Romuniji, leta 1979 pa je bil tudi na kiparskem srečanju v Orońskem na Poljskem.[136] V vlogi je izpostavil željo, da bi delal v Mariboru v betonu, s katerim je že imel izkušnje. Priložil je nekaj fotografij že realiziranih del, študij v betonu in lesu ter fotografije več risb, ki jih je pripravil kot predloge za rezbarjenje v lesu. Med realiziranimi deli vzbuja pozornost ogromna betonska konstrukcija *Evolucija* (1974), postavljena v pristaniškem mestu Orşova ob Donavi. Drzna in dinamično razvejana kompozicija, sestavljena iz velikih betonskih blokov, je nedvomno tudi izjemen gradbeno-statični dosežek. A tudi Romuna ni bilo v Maribor, ker si ni zmogel pravočasno zagotoviti dokumentov za prestop meje; namesto njega so povabili srbsko kiparko Jelisaveto Šober Popović. Med prijavljenimi je bil tudi Jonathan Froud (rojen 1958) iz angleškega Dorseta; žal dokumentacija v njegovi mapi obsega le kratek življenjepis in seznam razstav.[137] Mladega, a že opaženega kiparja Frouda, ki je javno plastiko pojmoval v smislu prostorske instalacije in jo povezoval s performansi,[138] je priporočil Fine Arts Department v Londonu, o izbiri pa je vodstvo Forme vive obvestil Britanski svet.

[134] Monica NALDI, Coomonte, José Luis Alonso, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 21, München-Leipzig 1999, str. 68.

[135] Meta GABRŠEK PROSENC, Japonca in domačinka, *Večer*, 39/113, 18. 5. 1983, str. 6.

[136] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Nicolae Septefrati. V Orońskem, kjer deluje Center poljske skulpture, še vedno prirejajo trienalne mednarodne kiparske simpozije. Spletna stran Centra poljske skulpture v Orońskem je dosegljiva na naslovu: www.rzezba-oronsko.pl/EN/ (19. 1. 2017).

[137] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Jonathan Froud.

[138] Terrry Ann RIGGS, Froud, Jonathan, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 45, München-Leipzig 2005, str. 482.

48. Harunori Fujimoto: Spirala, Forma viva Maribor, 1983–1984, beton, sedanje stanje

Julija, ko se je Forma viva začela tudi uradno, je v Razstavnem salonu Rotovž gostovala razstava *Forma viva 1961–81*, na kateri so bila v fotografiji predstavljena vsa delovišča; avtor razstave je bil Stane Bernik.[139] Umetniki so zaradi zapletov glede udeležbe v Maribor prihajali ob različnih terminih, vse skulpture pa so svečano predali javnemu namenu 21. decembra 1983.[140]

Med najbolj občudovane skulpture mariborske Forme vive sodi dvanajst metrov visoka spirala japonskega avtorja **Harunorija Fujimota**[141] (rojen 1948) iz leta 1983; objekt je tudi naslovljen *Spirala*.[142] Fujimoto je po izobrazbi arhitekt, njegovo *Spiralo* pa odlikuje subtilna stopničasta struktura površine, ki vijačnico navidezno še bolj vrtoglavo požene proti nebu. Spirala, sestavljena iz 200 lamel, je postavljena na ploščadi ob ulici Staneta Severja v stanovanjski soseski Maribor – Jug, ki so jo gradili po načrtih Braca Mušiča iz leta 1973. Ulica je zaprtega tipa, v bistvu je manjši trg, ki ga na dveh straneh zapirata privzdignjeni ploščadi. Steber je postavljen na rahlo vzpetinico krožne zasnove, kjer se v tlaku v betonu in v granitnih kockah ponovi spiralni vzorec. Poetična forma sredi velikih stanovanjskih zgradb se zdi kot iz nekega drugega sveta. V zadnjih letih se je okolje *Spirale* precej spremenilo. V skladu z novodobnimi trendi so stanovanjske bloke odeli v nova izolacijska pročelja, ki so jih obarvali v močnih toplih barvah, pri čemer niso sledili priporočilom konservatorjev. Japonski umetnik se je v času bivanja v Mariboru predstavil v galeriji Ars II, kjer je razstavil fotografije z mednarodnega kiparskega simpozija v Hagiju na Japonskem. Japonski simpozij je potekal leta 1981, takrat pa je Fujimoto postal tudi svetovalec za načrtovanje mestnega parka, opremljenega s skulpturami.[143] Mariborska spirala je bila tehnično nadvse zahtevna, zato je kipar

[139] Franc ŠRIMPF, Sodobna kiparska govorica, *Večer*, 39/171, 27. 7. 1983, str. 6.

[140] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1981–1985, ovoj 1983: Poročilo o izvedbi kiparskega simpozija Forma viva 1984 (!).

[141] Kipar je leta 1987 sodeloval na Formi vivi Portorož.

[142] Harunori Fujimoto, *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*, www.mariborart.si/osebnost/-/article-display/harunori-fujimoto (9. 1. 2017).

[143] Fujimoto Harunori, *Večer*, 39/210, 10. 9. 1983, str. 8; *Forma viva* 1983 (op. 13).

49. Mojca Smerdu: Cvet, Forma viva Maribor, 1983, beton, sedanje stanje

podaljšal bivanje v mestu, preseženi predračun pa je povzročil finančne zadrege.[144] Fujimoto se je leta 1987 udeležil še simpozija v Seči; skupaj z osmimi drugimi kiparji iz različnih držav je ustvarjal veliko skupinsko delo, umeščeno v park ob marini Portorož.[145]

Mojca Smerdu (rojena 1951)[146] je svoje betonsko delo naslovila *Cvet*. Skulptura izhaja iz organskih oblik, v kiparskem opusu pa najdemo njene neposredne predhodnice: to so manjši ženski akti iz druge polovice sedemdesetih let, narejeni deloma v terakoti in deloma v betonu. V svoji prvinski pojavnosti in čokatosti spominjajo na prazgodovinske Venere zajetnih oblin, bolj abstrahirani pa izgubljajo figuralno prepoznavnost in učinkujejo z arhaičnostjo napetih mas in z nabrazdano površino. Čeprav je njihovo figuralno izhodišče očitno, se bolj kot v višino razraščajo v širino, umetnica pa jih na razstavah postavlja na izrazito nizke podstavke.[147] Robert Inhof je v njih videl življenjsko radost, celo igrivost, hkrati pa tudi pripoved o večnosti.[148] Cvet so nameravali postaviti na ploščadi pred Zavarovalnico Triglav, vendar je prišlo do statičnih težav: skulptura je bila za prostor, pod katerim je kletna dvorana, pretežka. Nadomestno lokacijo so določili na ploščadi pred Ekonomsko-poslovno fakulteto, obrnjeni na Razlagovo ulico. Prostor je razmeroma tesen, in ker je skulptura nizka, je med okoliškimi stavbami nekoliko izgubljena.

Srbska umetnica **Jelisaveta Šober Popović** (1923–2009),[149] ki je bila rojena v Mariboru, študirala in živela pa je v Beogradu, se je prijavila na mariborski simpozij že leta 1970, a so jo takrat odklonili. Ob prvi prijavi je izpostavila željo po delu v betonu, v katerem je že imela izkušnje. Fotografije in razstavni katalog, ki jih je priložila vlogi, jo predstavljajo kot poglobljeno raziskovalko organskih oblik, v katere je ujeta intenzivna notranja dinamika. Zanimale so jo tudi figure žensk in živalski liki, ki jih je včasih spreminjala v grozeče pošasti. Leta 1983 je v Mariboru ustvarila skulpturo, ki asociira

[144] Otmar KLIPŠTETER, Betonska spirala med stolpnicami, *Dnevnik*, 32/229, 20. 8. 1983, str. 7.

[145] *Forma viva Portorož* 2014 (op. 9).

[146] Alenka DI BATTISTA, Mojca Smerdu, *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*, www.mariborart.si/osebnost/-/article-display/mojca-smerdu (9. 1. 2017).

[147] Ive ŠIMAT BANOV, *Mojca Smerdu*, Zagreb 2007, str. 50–60.

[148] Robert INHOF, Sklenjene usode, *Mojca Smerdu. Skulpture*, Galerija Murska Sobota, Murska Sobota 2015, b. p.

[149] Jelisaveta Šober Popović, *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*, www.mariborart.si/osebnost/-/article-display/jelisaveta-sober-popovic (9. 1. 2017).

50. Jelisaveta Šober Popović: skulptura brez naslova, Forma viva Maribor, 1983, beton, sedanje stanje

na človeško telo. Zdi se, da gledamo zgornji del človeškega telesa z rokami, dvignjenimi nad glavo in sklenjenimi v polkrožnem gibu. Skulptura je postavljena na zelenico pred mariborsko bolnišnico ob Ljubljanski ulici, poimenovana je *Jedro*. Kip ni velik (2 m), zato ga okoliške stavbe bolnišničnega kompleksa preglašajo.

Šesti mednarodni simpozij kiparjev leta 1986

Na zadnji simpozij v betonu, katerega vodenje sta prevzela Umetnostna galerija Maribor in mariborska enota Zavoda za varstvo kulturne dediščine, se je prijavilo veliko ustvarjalcev, kar nekaj jih je bilo iz ZDA. Med njimi je bil Richard Deutsch (rojen 1953), zavezan monumentalnim dimenzijam že na začetku svoje kiparske poti. Vlogi je priložil nekaj dokazil o postavitvi svojih del v parkovno in urbano okolje; tudi kasneje je Deutsch izpolnjeval predvsem naročila za skulpture velikih dimenzij za javne prostore velikih ameriških mest. V vlogi je navedel, da dela v različnih, tudi sodobnih materialih, v betonu pa se dotlej še ni preskusil. Kot referenco je navedel svojo udeležbo na mednarodnem simpoziju keramike v Zagrebu leta 1985.[150] Kot uveljavljen avtor se je predstavil Carl Floyd (rojen 1936), ki je bil v času prijave na mariborski simpozij že 15 let profesor na clevelandski umetniški šoli (Cleveland Institute of Art). Prijavi je priložil dva članka, v katerih sta bila izpostavljena dva njegova projekta. Floyd se je proslavil s spomenikom v naravnem rezervatu Lakeshore v Ohiu

[150] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Richard Deutsch; gl. tudi osebno spletno stran Richarda Deutscha: http://richarddeutsch.com/ (19. 1. 2017).

51. Naslovnica revije Beacon s predstavitvijo memorialnega spomenika Carla Floyda v naravnem rezervatu Lakeshore, Ohio, 1978

(1978),[151] ki spominja na neolitske megalite. Floyd je sam sebe predstavljal kot predstavnika *land arta* in poudarjal, da ne dela objektov, marveč sooblikuje naravo. *Tempus Pons* (1985) je bila naslovljena kamnita skulptura, bolje rečeno skulpturalna arhitektura, v enem od clevelandskih parkov,[152] v katere realizacijo je pritegnil številne obiskovalce parka. Eric Rudd (rojen 1948) je bil v času prijave član washingtonske skupine kiparjev (*Washington Sculptors Group*). Vlogi je priložil razstavno zloženko in nekaj diapozitivov; tudi Ruddove skulpture so izjemnih dimenzij, sledil je novim tehnološkim postopkom, uporabljal nove materiale (poliuretan in polikarbonate), v devetdesetih letih pa ga je pritegnila robotika.[153] Keramičarko Pat Saab je s priporočilom podprl muzej Staten Island iz New Yorka. Vlogi je priložila razstavno zloženko ter nekaj fotografij in skico, s katere je razvidno, da je želela eno od svojih abstraktnih keramičnih del prevesti v beton in večje dimenzije. Zavrnjen je bil tudi Aelbert Clark Aeghema (rojen 1947) s Havajev.[154] Zanimiv kandidat je bil Božidar Kemperle, rojen leta 1955 v Ljubljani, kjer je študiral umetnostno zgodovino, potem pa je odšel na študij umetnosti v Mexico in zatem v New York, kamor se je dokončno preselil leta 1981, vendar je ohranil vezi s Slovenijo; leta 2011 je na primer skupaj z Zmagom Lenardičem razstavljal v Umetnostni galeriji Maribor.[155] Vlogo za udeležbo na mariborskem simpoziju je poslal iz New Yorka. Danes se Kemperle zanima za instalacije z uporabo novih medijev, v prijavi pa je kot svoj material navedel kamen, cement in mavec. Omenil je kamnolome na Pohorju in napovedal, da bi v Mariboru rad kombiniral pohorski granit in beton.[156] Med zavrnjenimi slovenskimi kandidati je bil tudi Zmago Posega (rojen 1959). Vlogi, v kateri je poudaril, da se v zadnjem času ukvarja tudi s skulpturo v betonu, je priložil nekaj fotografij svojih del v betonu, mavcu in varjenem železu.[157] Na simpozij se je prijavil tudi Balša Rajčević (rojen 1941) iz Beograda; vlogi je priložil razstavni katalog in fotografijo skulpture, sestavljene iz več blokov

[151] Dorothy SHINN, The Making of a Monument, *Beacon. The Sunday Magazine of the Akon Beacon*, 3. 1. 1982, str. 4–11. Časopis, shranjen v personalni mapi Carla Floyda (Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Carl Floyd), je označen z datumom, ne vsebuje pa podatkov o letniku in številki te periodike.

[152] Paul NICKELS, Tempus Pons, Link, *The Cleveland Institute of Art Magazine*, 19/2, 1985, str. 3–4.

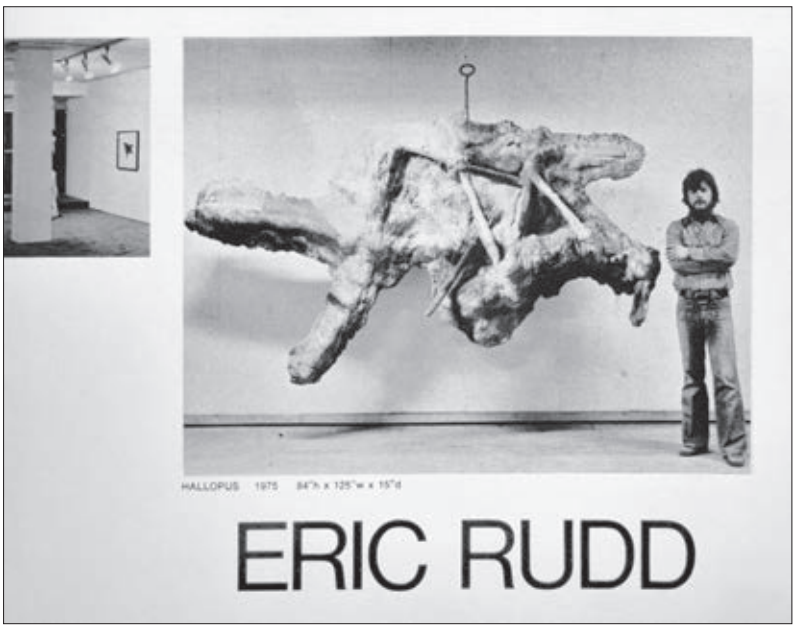
[153] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Eric Rudd; gl. tudi osebno spletno stran: http://ericrudd.com/index.htm (19. 1. 2017).

[154] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Aelber Clark Aeghema.

[155] Gl. predstavitev razstave na spletni strani Umetnostne galerije Maribor: www.ugm.si/razstave/bozidar-kemperle-zmago-lenardic-673/ (19. 1. 2017).

[156] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Božidar Kemperle.

[157] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Zmago Posega.



52. Eric Rudd je vlogi za udeležbo na Formi vivi priložil zloženko iz leta 1976 s fotografijami njegovih del

belega marmorja in postavljene na osrednji trg v Ćupriji; izdelal jo je na simpoziju *Marmor in zvoki* (*Mermer i zvuci*) v Aranđelovcu. V njegovem dosjeju je več risb, katerih osnova so na različne načine nasilno predrta geometrijska telesa.[158] Med prijavljenci najdemo tudi Wulfa Kirschnerja (rojen 1947) iz Cuxhavna na Spodnjem Saškem, ki sicer ni imel izkušenj v betonu, je pa že leta 1980 organiziral kiparski simpozij ob severni nemški obali, usmerjen v izkušnjo *land arta*.[159] Z betonom pa je imela izkušnje Charlotte Marchal (rojena 1955) iz Bruslja.[160] Osebno povabilo na sodelovanje je prejel Jacque Moeschal (1913–2004), arhitekt in kipar iz Bruslja. Zanimala ga je velikost skulptur; za dimenzije, večje od predpisanih, je bil pripravljen sam finančno prispevati.[161] Manj zanimiv za Maribor je bil Japonec Shigetaka Abe (rojen 1952), ki je ob oddaji vloge živel v Carrari in delal figuraliko v carrarskem marmorju; vlogi je priložil katalog in nekaj fotografij.[162] Zanimivi sta prijavi Francine Secretan (rojena 1948) in Carlosa Rodrigueza Velasca (avtodiakta, rojenega 1950) iz Bolivije. Fotografije del, nadvse slikovite lesene objekte manjših dimenzij z različnimi dodatki, je vlogi priložila le prva.[163] Umetniški svet je izbral Dragico Čadež, Roberta Leeja Adzemo in Williama Nettleshipa.

Dragica Čadež (rojena 1940) je pri delu, ki se naslanja na njeno neokonstruktivistično fazo, izhajala iz človeške figure. V piramidalni sestavljanki iz štirih sorodno oblikovanih in med seboj zastičenih blokov smemo videti like matere, očeta in dveh otrok, ki jih zalomljeni in precizno profilirani utori združujejo v kompaktno celoto. Likovno rešitev je treba povezati s serijama Sestavljanke in Skupina, ki jih je delala med letoma 1982 in 1984 in katerih značilnost je prav sestavljenost iz več

[158] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Balša Rajčević.

[159] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Wulf Kirschner; gl. tudi osebno spletno stran: http://www.wulf-kirschner.de/ (19. 1. 2017).

[160] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Charlotte Marchal.

[161] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1986–1991.

[162] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Shigetaka Abe.

[163] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Francine Secretan.

53. Dragica Čadež Lapajne: Skupina, 1982, mavec

54. Dragica Čadež Lapajne: Skupina, Forma viva Maribor, 1986, beton, sedanje stanje

elementov, pogosto povezanih z linijo skrbno začrtanih utorov. Kompozicije so urejene v piramidalno rastoč organizem, v posameznih elementih pa je mogoče prepoznati shematizirane in geometrizirane antropomorfne oblike, s katerimi je kiparka simbolizirala družinsko skupnost.[164] Čadeževa je vlogi za sodelovanje na Formi vivi priložila nekaj fotografij prav iz tega sklopa, ki se ji je zdel primeren za realizacijo v betonu.[165] Betonska skulptura (visoka 2,41 m in široka 3,44 m) z naslovom *Skupina* stoji pred osnovno šolo Gustava Šiliha na Majcigerjevi ulici, in sicer na robu velike asfaltirane ploščadi pred šolo in blizu blokovskega naselja Nova vas II. Otroci jo uporabljajo za plezalo, oblikovanje otroških igral (sicer v lesu) pa je bilo v osemdesetih tudi ena pomembnih preokupacij Dragice Čadež. Beton je v opusu kiparke bolj epizoda, lotila se ga je z naklonjenostjo, a z zavedanjem, da je

[164] Sarival SOSIČ, *Dragica Čadež. Zgodba o drevesu*, Kostanjevica na Krki 2010, str. 42–44.

[165] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Dragica Čadež Lapajne.

ROBERT ADZEMA
533 GREENWICH STREET
NEW YORK, N. Y. 10013

April 21, 1986

Forma Viva
61001 Ljubljana
Box 443
Yugoslavia

Dear Sir or Madam,

I would like to apply to Forma Viva's concrete sculpture symposia in Maribor this September 1986.

I have enclosed a slide sheet of my work, plus my resume and a envelope for the return of this material.

Yours truly,

Robert Adzema

Robert Adzema

P.S. Please Note:

Although I have done only a small amount of stucco and concrete work, I have for a long time been interested and excited in the possible use of concrete in realizing many of my sundial sculptures and outdoor sundial environments in this permanent yet adaptable material. The experience of working with concrete would permit me also to realize many of my conceptions on a larger scale. My experience in wood construction would make the formwork for concrete relatively easy for me as well.

I would therefore greatly appreciate the exciting opportunity to participate in this year's concrete symposia and to work side by side with other international sculptors.

Your upmost consideration of my work would be greatly appreciated.
Thank You.

55. Robert Lee Adzema: prijava na kiparski simpozij v Mariboru, 1986

umetnikovo idejo mogoče realizirati le ob sodelovanju tehnikov.[166] Skulptura je obrnjena diagonalno glede na okoliške stavbe, je pa postavljena na posebej tlakovano površino; objekt je na meji med šolskim prostorom in bližnjim parkom. Skupina se sicer nekoliko izgublja v širokem prostoru ploščadi, vendar je med najbolj uporabljanimi skulpturami mariborske Forme vive. Skulpturo so svečano predali javnosti ob dnevu republike, na večer pred 29. novembra 1986.

Američan **Robert Lee Adzema** (rojen 1944) je v Mariboru projektiral betonsko sončno uro z naslovom *S soncem, za ta posebni prostor*. V vlogi je opozoril, da z betonom sicer nima izkušenj, se je pa pohvalil s sončnimi urami, za katere se je specializiral in jih večje število tudi realiziral.[167] Mariborska je umeščena v majhen park pred upravno zgradbo ob Cesti XIV. divizije. Gre za manjšo zaokroženo urbano celoto, ki se v konfiguraciji terena nekoliko dviga nad okolico, namenjena pa je bila središču Krajevne skupnosti Pobrežje. Objekt predstavlja polkrožna betonska ploščad premera 5 m, ob katero se poševno prislanja polovični valj (2,7 m višine) s pravokotno odprtino v ravni ploskvi in s perforiranimi arabskimi številkami, ki jih je kipar v polkrožnem obodu zasnoval obrnjene na glavo. Sončni žarek posije skozi pravokotno odprtino, na polkrožni ploščadi pa se pravilno zariše ura dneva. Po obodu polkrožne ploščadi je vgraviran naslov dela: *WITH THE SUN, FOR THIS SPECIAL PLACE*. Domiselna obogatitev parka ob upravnih zgradbah ima danes žal bolj malo opazovalcev. Namembnost stavb se je spremenila, park ob močno prometnem križišču pa ne privablja veliko sprehajalcev.

Hkrati z Adzemo je v Mariboru delal tudi **William (Will) Nettleship** (rojen 1944) iz Kansasa. V vlogi je pojasnil, da dela izključno na prostem in da pri tem vedno sodeluje z lokalnim prebivalstvom in pri načrtovanju upošteva njihove potrebe; poleg vizualnega je zanj pomembno, da skulptura deluje tudi socialno. V betonu je imel bogate izkušnje; razumel ga je kot material, v katerem ljudje uživajo in pri tem niti ne razmišljajo o umetnosti, kar je ocenil kot prednost. Vlogi je priložil nekaj diapozitivov in članek iz lokalnega časopisa. V njem je novinarju pojasnjeval nastajanje velike fontane v Kansas Cityju (1983), povedna pa je izjava, da je »/…/ skulptura neke vrste gibanje v

[166] Brane ŠALAMON, Zanimivo raziskovanje betona. Forma viva v Mariboru, *Večer*, 42/176, 31. 7. 1986, str. 4; SOSIČ 2010 (op. 164), str. 46–47.

[167] Katarina MOHAR, Robert Adzema, *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*, www.mariborart.si/osebnost/-/article-display/robert-adzema (10. 1. 2017); Elisabeth BLAIR, Scale, Spirit and Energy. Forma viva. Contemporary Sculpture Thrives in Yugoslavia's Unique Symposium, *Sculpture*, 6/2, 1987, str. 16–17, 47.

56. Robert Lee Adzema: S soncem, za ta posebni prostor, Forma viva Maribor, 1986, beton, sedanje stanje

57. Will Nettleship: Poletno veselje, Forma viva Maribor, 1986, beton in granitne kocke, sedanje stanje

Page 8F The Kansas City Star, Sunday, July 17, 1983

A place to gather by the water

Sculptural fountain lets the good times flow

By Donald Hoffmann

The Star's art and architecture critic

On a hot day, a little water can go a long way. Will Nettleship dufts his straw hat as he surveys his latest parkland sculpture. "A water display with a minimum amount of water," he says. The shapes he has conceived in concrete lift tightly upward until they reach a basin of dark bricks. Water scurries across five small splash blocks and then down a short diagonal path to the drain.

Not long ago a little boy asked the artist just what he was making in the grass at 38th Street and Lydia Avenue, a little west of the Paseo. Mr. Nettleship told him it was a fountain. "Oh," the lad said. "I thought it was a bird." Not that he was wrong. Mr. Nettleship, indeed, had thought of his abstract sculpture as turning its back to the intersection, its wings extended to the east and south.

Mr. Nettleship was first approached about the project in January 1980 by members of the 49-63 Neighborhood Coalition Inc. Part of his task was to keep the sculpture away from the traffic of the Paseo. So he chose a site just past a quiet grove of tall pine trees.

"They didn't want a pond," Mr. Nettleship recalls. "They wanted it back on this side so that the kids wouldn't be running into the street. They wanted it to be a place to sit down. Obviously, they wanted it to be a neighborhood gathering place. And one of the first requests was, 'Could there be little maintenance?'"

Mr. Nettleship, who has one studio in South Hyde Park and another near Osawatomie, Kan., sees the 49-63 domain (its east and west boundaries are, roughly, De Paseo and Oak Street) as a long, skinny neighborhood with many leftover triangles of land.

To help define the area, he designed three upright markers of ivory and black bricks and hand-modeled concrete. Completed last fall, the prisms stand at 49th Street and Troost Avenue, 49th Street and the Paseo, and 38th Street and the Paseo. They are about 8 feet tall. The new sculptural fountain is about 100 feet long, and Mr. Nettleship said he hoped it will work well with the markers.

The artist recently gave his views on sculpture: "To me, the sculpture always comes out of the land. Sculpture is always a kind of figurative thing, and should be on a scale that people can approach.

"What sculpture is doing is making some kind of movement in space. I think it's analogous to music. There's a sense of slowness and quickness to it. It's about time and space. The action that happens when I'm making it is the movement. In a way, it's like the dance."

Mr. Nettleship, 38, has for many years made it his rule to draw each week from the human figure. "What interests me about the figure is not the shapes," he said. "It's the relationship of the parts and how they fit together." Mr. Nettleship is convinced that the figure shapes everyone's sense of form and proportion, if only unconsciously. He also pays attention to the landscape.

"I think there are things happening here in terms of the land and the light that people don't notice," Mr. Nettleship said, noting that he moved to Kansas City in 1971.

But his sculptures don't represent transcriptions of either the figure or the landscape, Mr. Nettleship says. Instead, they try to involve everything within the landscape: the topography, the grass, the bordering curbs, the trees. This spring he worked with students at William Woods College in Fulton, Mo., to create a poured concrete landscape sculpture and overlook that took its shape from its relation to the shoreline of Senior Lake and from an "edge" formed by droppings from a persimmon tree.

Another of Mr. Nettleship's concrete landscape forms has become the focal point of John Brown Park in Osawatomie. In each of his public projects, Mr. Nettleship does his best to encourage citizen participation in the planning stages. He also encourages the tradesmen to make an art of their specific skills; sometimes he hires aspiring sculptors.

Besides his public commissions, which include markers for the Hyde Park neighborhood and a sculpture at the side of fire station No. 17 at 16th the Paseo, Mr. Nettleship over the last 10 years has made 174 abstract sculptures in what he calls his "36 Centimeter Series." He refers to the maximum dimension of each sculpture (about 30 inches) being limited by the 36-centimeter workbench he uses. He models each complex form in clay, then casts the final sculpture in a gypsum cement.

Some of these table-sized works can be seen this month in his one-man show at the Art Research Center, 915 E. 40th St. He also is exhibiting there his series of studies for the fountain at 38th Street and Lydia Avenue—a demonstration that he models with his hands before he makes a plan for the landscape sculpture. Even after making the plan, he refines the forms and dimensions during construction.

A native of Indianapolis, Mr. Nettleship grew up in California. While earning a degree in history at Columbia University, he apprenticed to sculptors in New York to get his first serious training in art. Later, he earned his master's degree at the University of Arkansas in Fayetteville.

"I think it's important for artists to have some sort of grip on the liberal arts," he says.

Sculptor Will Nettleship by his new fountain at 38th Street and Lydia Avenue (staff photo by John W. Switzer)

58. Will Nettleship ob fontani v Kansas Cityju, izdelani 1983

prostoru, analogno glasbi /…/, na neki način podobna plesu /.../«.[168] Njegove intervencije v prostor so na meji med arhitekturo in kiparstvom, predvsem gre za oblikovanje talnih površin, nikoli povsem ravnih. Njegov namen je zaustaviti korak mimoidočih. Omenjeno fontano v središču Kansas Cityja so mestne oblasti naročile, da bi otrokom preprečile nepreviden skok na prometno cesto. Mariborske naloge se je Nettleship lotil na zanj značilen način. Opazoval je prostor pred Umetnostno galerijo Maribor in ugotovil, da si pešci krajšajo vsakdanje poti in da so med Koroško cesto in Strossmayerjevo ulico preko manjše zelenice steptali potko. Na tej potezi je začrtal 39 m dolgo betonsko pešpot, pri čemer je beton kombiniral s kockami iz pohorskega granita; pot ni ravna in zahteva pozoren korak. Ob potki je ustvaril še miniaturen trg, kamor je ob grmu postavil klop za počitek. Kompozicijo je pomenljivo naslovil *Poletno veselje*. Očiten je kiparjev namen, da v vsakdanje mestno življenje vnese drobno izboljšavo z občutkom za socialno dimenzijo aktualnih razmer. V pogovoru z novinarko *Večera* je poudaril: »Dobra skulptura ne pomeni samo vizualne umetnosti, ujeti se mora s človeškim telesom, ljudje jo morajo sprejeti za svojo. /…/ Skulptura je končana šele takrat, ko jo poselijo ljudje.«[169] Rezultat je želel preveriti, zato je po zaključenih delih še nekaj časa ostal v mestu in opazoval, kako ljudje uporabljajo prostor pred galerijo. Ureditev, ki je zadnji od rezultatov Forme vive Maribor, še danes živi v funkciji, za katero je bila ustvarjena. Tako Nettleshipova kot tudi Adzemova rešitev, ki ju lahko vrednotimo predvsem kot posega v prostor, upravičeno veljata za viška mariborske Forme vive, ustvarjena v zadnjem letu njenega delovanja.[170] Adzema in Nettleship sta poskrbela tudi za informiranje ameriške strokovne javnosti o slovenski Formi vivi, v Razstavnem salonu Rotovž pa sta se tudi sama predstavila mariborski javnosti s predavanjem, ki sta ga pospremila z diapozitivi.[171]

[168] Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Will Nettleship; Donald HOFFMANN, A Place to Gather by the Water, *The Kansas City Star*, 17. 7. 1983, str. 8. Nettleship je citirani članek iztrgal iz časnika in ga priložil vlogi; na listu žal ni podrobnejših podatkov o letniku in številki publikacije.

[169] Helena GRANDOVEC, Po človeški meri, *Večer*, 42/207, 5. 9. 1986, str. 4.

[170] Takšna je tudi ocena Marka Košana: Marko KOŠAN, Forma viva 1982–2014. Iz tradicije k izzivom novega časa, *Forma viva 1982–2014. Kostanjevica na Krki, Portorož, Ravne na Koroškem, Maribor* (ur. Goran Milovanović), Kostanjevica na Krki-Piran 2015, str. 17.

[171] Branko ŠALOMON, Pohvale v Ameriki, *Večer*, 43/104, 7. 5. 1987, str. 4; Ameriška kiparja o svojem delu, *Večer*, 42/227, 29. 9. 1986, str. 6.

Sklep

Devetnajst skulptur mariborske Forme vive bogati nove mariborske stanovanjske soseske, nekatere pa so umeščene tudi na obrobje starega mestnega jedra. V splošnem jim smemo pripisati visoko kakovost, kot izstopajoče pa bi morda lahko poudarili Lapajnetov listnati objekt in Tinèjev desetmetrski steber (oba 1967), Masudov objekt nenavadnih oblik in Gravesovega »Martina Krpana« (oba 1970), Tihčevo *Kroglo* (1973), poetično *Okno* Macieja Szańkowskega v Bresternici in v slovenskem okviru drzno Vodopivčevo *Fontano* (oboje 1977), izjemno Fujimotovo *Spiralo* (1983) in Nettleshipovo *Poletno veselje* (1986). Najboljše skulpture sledijo sočasnim splošnim kiparskim trendom; sprva prevladujoči znaki v prostoru, zavezani raziskovanju forme in izraženi v poudarjenih in od daleč vidnih vertikalah, se z leti umirjajo, mariborska Forma viva pa se zaključi z Nettleshipovo ureditvijo zelenice pred Umetnostno galerijo Maribor, ki funkcionira na meji med kiparstvom in arhitekturo in upošteva tudi socialne posebnosti mikrolokacije.

Mariborska galerija betonskih skulptur je kakovostna zbirka kiparskih del, njeno vrednost pa je treba meriti tudi s stališča mariborskega urbanizma. Vsaka od skulptur je skrbno umeščena v širši prostor, ki ga tvorno sooblikuje; gre za tako rekoč nevralgične točke mestnega tkiva. Stane Bernik je duhovito zaznal, da so bile skulpture postavljene na »nikogaršnjo zemljo«,[172] kar je bilo za socialistični režim značilno in je urbanistom olajševalo odločitve. Med poznavalci vlada prepričanje, da je bilo postavljanje skulptur Forme vive v Mariboru izjemno uspešno.[173] »Vgrajujejo se v vizualno sliko mestnih predelov kot njegove poudarjene doživljajske prvine, oblikujejo prostor, lahko bi rekli, iz idealnih klasičnih pozicij, in četudi so večkrat odprtih oblik, te skulpture zvečine težijo k doživljajski kohezivnosti v prostorskem sestavu trgov, ulic in drugih sklenjenih mestnih prostorov.«[174] Mreža skulptur dobesedno strateško posega v mestni areal in združuje tkivo starega in novejšega dela mesta na levem in desnem bregu Drave. Stari del Maribora na levem bregu je kompakten in logičen v pravilni zasnovi ulic in trgov, medtem ko mlajši del na desnem bregu z industrijskimi objekti in delavskimi stanovanjskimi soseskami, ki je nastal iz prvotno ruralne pokrajine, deluje bolj odprto in mestoma celo kaotično.[175] Edino skulptura Macieja Szańkowskega sega izven te mreže proti zahodu, čeprav je bilo tudi to delo premišljeno vključeno v danes ne več funkcionalno urbano celoto. Forma viva je v Mariboru sledila ideji povezovanja dveh delov mesta, ki ju ločuje Drava. Lokalne oblasti so že velikokrat skušale povezati zgodovinsko, urbanistično in socialno zelo različna mestna predela, vendar niso dosegale zastavljenih ciljev. Zdi se, da je bil največji uspeh pri tovrstnih namerah dosežen prav s Formo vivo. Zlasti je izrazita dvoosnost umestitve skulptur na potezi ob južni vpadnici v mesto in v njenem zalomu od železniške postaje proti zahodu.[176]

[172] Stane BERNIK, Prostori Forme vive, *Forma viva* 1983 (op. 87), str. 24.

[173] Kljub splošnemu pozitivnemu mnenju je potrebno omeniti stališče Špelce ČOPIČ 1983 (op. 87), str. 40, ki je bila zadržana do arhitekture novih stanovanjskih blokov. O umeščanju skulptur v okolje sodobnih mariborskih sosesk je zapisala: »Plastike so skrbno razpostavljene po mestu, ne vedno na arhitektonsko vrednem ozadju, toda na odprtem prostoru, kjer pridejo do veljave in lahko nudijo vrsto dobrih pogledov.«

[174] Stane BERNIK, Uvodnik, *Forma viva. Mednarodni simpozij kiparjev. Kostanjevica, Maribor, Portorož, Ravne. Jugoslavija 1977–1979*, Ljubljana 1981, str. 7.

[175] Podrobneje o tem vprašanju: Jelka PIRKOVIČ KOCBEK, *Izgradnja sodobnega Maribora*, Ljubljana 1982; Marjeta CIGLENEČKI, Urbanistična podoba Maribora v 19. in 20. stoletju, *Studia Historica Slovenica*, 6, 2006, str. 531–555.

[176] V osnovnih namerah je mariborsko Formo vivo mogoče primerjati s simpozijem, ki so ga organizirali v Bremnu med letoma 1978 in 1987. Skupina umetnikov je s kiparsko opremo želela povezati stare industrijske predele

Podobno kot na drugih treh lokacijah Forme vive v Sloveniji so tudi prebivalci Maribora javnim skulpturam naklonjeni. Za tovrsten odnos imajo zasluge tudi v Umetnostni galeriji Maribor; izdali so informacijsko zloženko z zemljevidom in osnovnimi podatki o skulpturah,[177] večkrat na leto pa povabijo domačine na dobro obiskane kolesarske izlete, na katerih si ogledajo vseh devetnajst lokacij Forme vive Maribor.

Odločitev vodilnih v gradbenem podjetju Stavbar, da s Formo vivo izboljšajo bivalne pogoje delavskega razreda in humanizirajo velike stanovanjske soseske, je občudovanja vredna. Predsednik skupščine mesta Maribor Stojan Požar in direktor podjetja Stavbar Valentin Breznik sta izpostavljala, da je v hitro rastočem mestu nujno treba izboljšati bivalno okolje. Oba sta poudarjala, da beton, ki je nov material v modernem gradbeništvu, pomeni izziv, in bila sta prepričana, da prebivalcem lahko ponudi občutek domačnosti. »V taki enolični gospodarski, socialni in urbani strukturi pa je izgubljenost človeka največja, njegov notranji, intimni stik z okoljem in s tem tudi s sočlovekom najslabši. Od tod potreba po drugačnih vidikih urejanja mestnega okolja, po razbijanju betonske monotonosti in vnašanju tudi v to okolje človeških, intimnejših razmerij in stikov. Zato ni slučaj, da smo kot material za oblikovanje izbrali beton. Šlo nam je za to, da pokažemo in dokažemo, kako problem človeških razmerij ni v drugačnem okolju in drugačnih materialih, temveč v tem, da zna in hoče dati človek tudi temu povsem novemu okolju svojo človeško razsežnost; tudi tu ustvariti svoj svet, ki mu bo domač in kjer bo doma. In prav v tem vidim najpomembnejši uspeh Forme vive v Mariboru.«[178] Podjetje je hotelo biti več kot le finančni in tehnični podpornik projekta, gradbeniki so želeli prevzeti vlogo kulturnega mecena v starem, plemenitem pomenu besede, ko naročnik soustvarja likovno delo. Beton pa je bil izziv tudi za gradbene inženirje, ki so imeli nalogo, da v materialu, ki so ga obvladovali v okviru pričakovanih zahtev arhitektov, realizirajo objekte nekonvencionalnih oblik. Improvizirani kiparski ateljeji so bili nekakšni laboratoriji za mariborske gradbene inženirje in predaja vsake skulpture posebej je bila praznik ne le za kiparje in Mariborčane, temveč tudi za gradbenike. Tehnološki postopki so bili pogosto zapleteni in so večkrat zahtevali podaljšano bivanje umetnikov v Mariboru. Gostujoči kiparji so v Mariboru vedno vzbujali pozornost in domačini so radovedno čakali na rezultate. Novinarji so vprašanja naslavljali ne le na umetnike in inženirje, pač pa jih je zanimal tudi odziv tistih, ki so se kasneje z betonskimi skulpturami največkrat soočali. Domačini so velikokrat priznali, da moderne umetnosti ne razumejo,[179] vendar je bil njihov odziv na likovne novosti vedno pozitiven.

Po letu 1986, ko je potekal zadnji kiparski simpozij v Mariboru, je Forma viva za nekaj časa padla v pozabo. Tu in tam so novinarji v časnikih opozorili, da so skulpture zanemarjene ali da je kakšna poškodovana. Odstranitev *Fontane* Luja Vodopivca leta 1989 je bila dogodek, ki je sprožil ogorčenje; odzvale so se mestne oblasti in nekatere inštitucije. V Umetnostni galeriji Maribor so organizirali okroglo mizo z naslovom *Ali Maribor sploh želi Forma vivo*. V kritični razpravi so odprli vprašanje

mesta z novimi stanovanjskimi soseskami, torej dvigniti bivalno raven v degradiranem okolju. Za fizično pomoč so angažirali lokalne prebivalce, ki so se množično odzvali. V nekaj letih so mestne oblasti prevzele organizacijo uspešnega kiparskega simpozija, rezultat pa je ovrednoten kot pomembna obogatitev bivalnega okolja, ki je doživela dober odziv laične in strokovne javnosti. Gl. *Die Planung und Herstellung von Plastik durch die Kunstkolonne der Justizvollzugsanstalt Bremen unter der Anleitung von Siegfried Neuenhausen*, Kunstverein Hannover, Hannover 1979; Hans-Joachim MANSKE, Symposien im Stadtraum, v: Hartmann, Pokorny 1988 (op. 71), str. 70–74.

[177] Breda KOLAR SLUGA, *Forma viva Maribor 1967–1986*, Maribor 2009 (informacijska zloženka).

[178] Stojan POŽAR, Valentin BREZNIK, Uvodna beseda, *Forma viva. VII.–VIII. simpozij kiparjev. Jugoslavija 67/68. Kostanjevica, Maribor, Portorož*, Ljubljana 1969, b. p.

[179] Jagoda FLORJANČIČ, Ne eno življenje umetnosti, *Večer*, 23/276, 27. 11. 1967, str. 11.

vzdrževanja skulptur. Leta 1990 so se pojavili tudi predlogi, da bi Formo vivo oživili. Vendar je bilo težav očitno preveč; direktor mariborske enote Zavoda za varstvo kulturne dediščine Janez Mikuž je opozoril na nerešeno vprašanje lastništva in zahteval, naj Mestna občina Maribor skrbi za vzdrževanje skulptur.[180] Okoliščine so bile mnogo bolj kot za nadaljevanje primerne za razmislek o restavriranju poškodovanih objektov.[181] S prenovo skulptur so začeli leta 1992 pod nadzorom mariborske območne enote Zavoda za varstvo kulturne dediščine. Leta 2011 je propadlo gradbeno podjetje Stavbar, zaradi česar so postali nedostopni mnogi podatki. Modeli, ki so jih izdelali umetniki, so bili last podjetja in so zato postali del stečajne mase; njihova usoda ni znana.

Kljub temu pa v zadnjih letih v Mariboru narašča zanimanje za Formo vivo. Na mariborski območni enoti Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije pripravljajo dokumente s predlogom, da se skulpture zaščitijo kot spomenik. Forma viva Maribor je bila sicer že zaščitena leta 1991 z Odlokom o varstvu, urejanju in vzdrževanju javnih spomenikov in obeležij v občini Maribor,[182] vendar bi bilo nujno učinkovitejše varovanje. Za vzdrževanje so bile z omenjenim odlokom zadolžene krajevne skupnosti, kjer so bile skulpture postavljene, predvidene aktivnosti pa so bili skrbniki dolžni usklajevati z občinskimi službami in Zavodom za varstvo kulturne dediščine Slovenije. Odlok je vzpostavil formalno možnost, da Mestna občina Maribor financira postopno obnovo posameznih skulptur.

Zdi se, da so mestne oblasti tudi danes vsaj načeloma naklonjene urejanju in obnovi skulptur, zaznati pa je, da je zbledel osnovni namen mariborske Forme vive: oplemenititi bivalno okolje v novih stanovanjskih soseskah. Prav tako ni mogoče prezreti, da Forma viva Maribor ni bila del programa Evropska prestolnica kulture Maribor v letu 2012;[183] slednje je še posebej nenavadno, saj je zbirka skulptur na prostem izvrstna kiparska kolekcija mednarodnega značaja in priznano visoke kakovosti, kar velja za vse štiri slovenske lokacije.[184] Forma viva Maribor ni edina mariborska likovna manifestacija, ki je zamrla in s tem v likovnem življenju mesta pustila vrzel, ki je ni zapolnilo kakšno drugo enakovredno dogajanje; tak je bil tudi vsebinsko aktualni, glede kakovosti uspešni in v širši javnosti prepoznavni jugoslovanski trienale *Ekologija in umetnost*, ki je potekal med letoma 1980 in 2007. Na lokalni ravni prepoznavamo Formo vivo kot pomemben spomenik industrijskega razvoja Maribora,

[180] Darinka KLADNIK, Galerije – v pozabi družbe. Kakšen konec ali začetek se piše slovenski formi vivi. Maribor – zadnjič 1986, *Dnevnik*, 47/205, 31. 7. 1997, str. 15.

[181] Melita FORSTNERIČ HAJNŠEK, Vprašanje lastništva je jasno, *Večer*, 46/220, 20. 9. 1990, str. 14; Majda ŠTRUC, Mariborska Forma viva umira, *Delo*, 47/220, 20. 9. 1990, str. 7.

[182] *Medobčinski uradni vestnik*, 18, 1991, str. 222–225. Odlok je enakovredno obravnaval vse javne skulpture na območju občine Maribor, poleg spominskih obeležij vseh vrst, javnih spomenikov iz starejših dob in Forme vive tudi skulpture iz lesa in prokroma, ki so jih izdelali ljubiteljski ustvarjalci. S podobnim občinskim odlokom je bil leta 1983 zaščiten polotok Seča s kamnitimi skulpturami; danes je območje vpisano v Register nepremične kulturne dediščine kot spomenik lokalnega pomena (evidenčna številka 647). Forma viva v Kostanjevici na Krki je bila leta 1999 razglašena za spomenik državnega pomena (Register nepremične kulturne dediščine, evidenčna številka 11070). Jeklene skulpture na Ravnah na vpis v Register nepremične kulturne dediščine še čakajo. Prim. GULIČ 2009 (op. 27).

[183] Sprva so načrtovali kiparski simpozij, na katerem bi sodelovali udeleženci iz vseh držav Evropske unije, ustvarjali pa bi v pohorskem tonalitu, kar pa ni bila posebej dobra zamisel, saj je tonalit za klesanje izjemno težaven. V toku priprav se je ideja izgubila. Gl. delovno gradivo, ki ga je izdal začasni sekretariat za projekt EPK 2012: *Čista energija! Maribor. Evropska prestolnica kulture 2012, Maribor 2012*, Maribor 2009. Tudi na Ravnah na Koroškem niso uspeli s predlogom za uvrstitev Forme vive v program EPK 2012. O tem gl. KOŠAN 2015 (op. 60), str. 25. Leta 2014 pa jim je z evropskimi sredstvi uspelo dati kiparskim simpozijem na Ravnah nov zagon.

[184] KOŠAN 2015 (op. 170), str. 26, izpostavlja, da je Forma viva »likovna manifestacija, s katero smo pred desetletji provincialno umetnostno okolje majhne podalpske dežele približevali svetu«, in da je z oživitvijo delovišč v Kostanjevici in na Ravnah našla tudi »formulo za današnji čas«, torej ocenjuje stvaritve v jeklu in lesu iz zadnjih nekaj let kot uspešne in usklajene s sočasnimi kiparskimi tokovi.

ki je v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja doživel svoj veliki vzpon. V današnjih časih, ko je propadla tako rekoč vsa mariborska industrija, pred letom 1990 vodilna v Sloveniji in Jugoslaviji, je spomin na cvetoče mariborsko gospodarstvo še vedno živ.[185] Spoštljiv odnos do dediščine nekdaj mogočnega industrijskega mesta bi kazalo nadgraditi z močno in odmevno ciklično mednarodno likovno prireditvijo, ki bi na sodoben način nadaljevala bogato tradicijo.[186]

The Maribor Forma Viva 1967–1986
The Maribor Working Place

Summary

From 1967 until 1986 there were six sculptor's symposia in Maribor in which nineteen sculptors from five European countries, as well as from Japan and the United States, participated. The Maribor symposia were initiated by the Stavbar Building Company, in order to enrich the residential quarters built for workers during the heyday of Maribor's economic development. The decision to use concrete seemed logical. Building engineers, skilled in meeting the complex demands of contemporary architecture, eagerly confronted the challenges offered to them by the sculptors' projects. In the first year, Stavbar covered all the expenses of the symposium and co-financed the activities of the Forma viva secretariat in Ljubljana, too. In the following years, the Maribor symposia were also supported by other building companies and by the municipality, later on by the Maribor Cultural Community. Location documentation was drawn up by the Institute of Urbanism in Maribor. The influence of the architect and urbanist Branko Kocmut (1921–2006) is tangible; it was his vision of Maribor's urban image that guided him in placing the sculptures. Most of

[185] V okviru projekta EPK Maribor 2012 je bilo več predlogov v zvezi s prezentacijo industrijske dediščine, realizirana pa je bila le razstava *Uf, industrija!/Wow, Industry!*. Gl. *Uf, industrija! Mrežni razstavni projekt Evropske prestolnice kulture Maribor 2012/Wow, Industry! Multi-venue exhibition project of the European Capital of Culture Maribor 2012* (ur. Aleksandra Berberih Slana, Marjan Matjašič), Maribor 2012. Pozornost, ki jo raziskovalci namenjajo industrijski preteklosti mesta, dokazujejo tudi prenovljene zbirke in razstave Muzeja narodne osvoboditve Maribor, ki se v zadnjem času posveča tej tematiki. Posebej izpostavljamo stalno razstavo *Spomenik mariborski industriji – Industrijski Maribor v 20. stoletju*. Žal muzejskih aktivnosti ne spremljajo obnovljeni industrijski objekti z novo namembnostjo, za kar bi lahko po svetu našli veliko dobrih zgledov.

[186] Direktorica Umetnostne galerije Maribor Breda Kolar Sluga je na okrogli mizi o Formi vivi, ki je potekala 5. aprila 2016 v Jakopičevem razstavišču v Ljubljani, zavrnila možnost oživitve Forme vive Maribor po vzoru oživitve prireditve v Kostanjevici in na Ravnah; kot poglavitno oviro je navedla propadlo mariborsko gradbeno industrijo. Spomnila pa je na niz dogodkov v organizaciji Umetnostne galerije Maribor, s katerimi so posegali v javni prostor. Omenimo le instalacijo Mateja Andraža Vogrinčiča v okviru razstave *Skoraj pomlad* (2012) in svetlobno instalacijo Guillauma Stagnara na Trgu Leona Štuklja (2014). Po njenem prepričanju bi tovrstni dogodki lahko nadomestili Formo vivo.

the sculptures were placed along the southern approach road to the city, while by the train station this axis breaks westwards. These are two city axes which touch the eastern and northern border of the old town; it was here that Kocmut planned to situate the sculptures as key elements of modern Maribor.

The original intention to organize the symposium every three years in Maribor was hindered by financial problems. Most of the sculptures are extremely large abstract pieces. If we trace the artistic products of the Maribor symposia chronologically, we can see the development from high modernism with emphasised verticals in the role of space marks to the postmodernism of the 1980s when the verticals were replaced by protracted horizontals and when subtlety for natural elements and social environments emerged.

At the first symposium in 1967 the participants were: Japanese sculptor Takeshi Kudô (born in 1937), the Slovene Tone Lapajne (1933–2011) and Italian Lino Tinè (born in 1932). The respected sculptor Nino Cassani (born in 1930) also applied; however, as he had already participated in Seča in 1962, the rules of Forma viva did not allow him to attend further symposia in Slovenia. Kudô was the first to finish his sculpture, reminiscent of an atomic explosion; it stands in front of the remarkable apartment block known as Boomerang. Tone Lapajne explained that his spherical object with two excrescences and a hole in the middle was inspired by a leaf covered with veins; it was erected on Gosposvetska street. Tinè's ten meter high column, titled *Architecture of the Future*, which features delicate surface structures and was erected near the railway station, is associated with the modern era of machines and technology.

In 1970, Masami Masuda from Japan (born in 1944), Momčilo Krković (1929–2010) from Serbia, Vlasta Zorko Tihec (born in 1934) from Maribor and Bradford Graves (1939–1998) from the United States gathered in Maribor. The renowned British sculptor Robert Clatworthy (1928–2015) was also among the applicants; the artistic board confirmed his participation, yet he did not appear in Maribor. Masuda's sculpture is dark grey and unusually formed; it bears the name *Humanity* and stands on a green plot close to Titova street. Krković's piece, composed of two anthropomorphic elements, is to be found in front of the Electro-Technical Secondary School and is the only work in Maribor for which the undemanding procedure of founding into the panelling was used. Vlasta Zorko Tihec's sculpture stands out. In 1970 a monument to the national hero Miloš Zidanšek was planned in Maribor; the Forma viva management was inclined to the idea of incorporating the project into the Forma viva programme. The monument is one of the rare abstract examples in the artist's oeuvre; it originates from the form of the chain, thus supporting the message of the sculpture, which stands in front of the secondary school named after the partisan hero in the 1970s. This year, however, the dedication is to be removed; the author also wishes to erase the memory of the war hero. Bradford Grave's concrete work, titled *Bridge to the Man*, was accepted with humour by Maribor residents. It is displayed in front of the Faculty of Economics and Business whose students have named it *Professor Riding the Students*. The sculpture, made out of two conjoined elements, has inspired some to see the figure of the Slovene folk hero Martin Krpan and his small mare in it.

There were few applications for 1973. For the green area near the crossroads of the Ljubljanska and Cesta proletarskih brigad streets, Luciano Ceschia (1926–1991) created a ball with the excavated nucleus, open towards the sky, which demanded new technological procedures on the part of Stavbar. Slavko Tihec (1928–1993) also devoted himself to the question of a ball; his rather flattened ball is cut into layers and structured in steps. He placed it in the City Park, and the plastered spiral path leading to it suggests that the ball has just rolled over the grass. The Janez Boljka project is an exception in Forma viva Maribor. Boljka planned a huge black plaque in concrete onto which an aluminum construction is mounted. The title of the sculpture (*Atomic Era*) refers to its molecule-resembling structure. The immense object is fastened onto the west façade of the vividly structured apartment and business building on the corner between Prešernova and Razlagova streets.

Even in 1977 there was little interest in working in concrete among the Forma viva applicants. The members of the artistic board invited the Portuguese architect and sculptor Rosa Artur (born in 1926), but he did not respond. Banzô Matsuura from Japan (born in 1926) projected a ten meter high column with sharply fractured excrescences; the column is placed just by Ptujska street, serving as a

mark at the entrance into town. For the Pole Maciej Szańkowski (born in 1938) a site outside of Maribor was allotted, which lies beside the Drava River on the site of a planned recreation center. Szańkowski's *Window* offers beautiful views to the river and surrounding hills. Lujo Vodopivec's (born in 1951) *Fountain* was relatively demanding to execute. Large rounded figures – the female lying and male standing – reminiscent of prehistoric models, were placed in a basin near Slavija Hotel where jets of water flowed over them. In 1989 the fountain was removed causing great indignation throughout the city. Now the sculptures, without the basin, stand in front of the TV Maribor building on the outskirts of the city.

In 1983 there was a great deal of interest among sculptors in the Maribor symposium. The Spaniard José Coomonte (born in 1932) was selected but did not attend. Unfortunately also Nicolae Septefrati (born in 1947) who had abundant experience with concrete and excellent references was unable to acquire all the necessary permits for crossing the Romanian border. Jonathan Froud (born in 1958) from Great Britain also applied. He was occupied with contemporary materials, working in large dimensions and connecting site installations with performances. *The Spiral*, projected by the Japanese Horunori Fujimoto (born in 1948), is one of the most admired of the Forma viva Maribor pieces. *The Spiral*, which is placed among the apartment blocks in the Maribor Jug district, vertiginously twists towards the sky. Mojca Smerdu (born in 1951) named her object *The Blossom*. It belongs to the group of her sculptures inspired by prehistoric Venuses, which stand out in their bulk and archaic massiveness. *The Blossom* stands on a platform in front of the Faculty of Economics and Business. On a grassy area in front of the hospital, the Serbian artist Jelisaveta Šober Popović (1923–2009), born in Maribor, produced a sculpture in which the upper part of a human body with its hands clasped over its head can be seen.

In the last year of Forma viva Maribor there were quite a number of Americans among the applicants; they specialized in land-art and monumental sculpture. Richard Deutsch (born in 1953) and Carl Floyd (born in 1936), at the time professor in Cleveland, should be mentioned. Floyd became famous through a memorial monument in the Lakeshore natural park in Ohio. Both Deutsch and Floyd were refused by the artistic board. The same happened to the Slovenes Božidar Kemperle (born in 1955) and Zmago Posega (born in 1959). The members of the board selected Dragica Čadež Lapajne (born in 1940) instead. She transferred the idea of the pyramidal compositions representing families she was making at the time in wood into concrete. Her work stands on a platform in front of the Gustav Šilih elementary school and children use it as a piece of play equipment. In a small park in front of the Pobrežje local community center, the American Lee Adzema (born in 1944) produced a concrete sundial and titled it *With the Sun, for this Special Place*. Forma viva Maribor was concluded with an intervention into the space in front of the Umetnostna galerija Maribor (Art Gallery Maribor), as planned by the American William Nettleship (born in 1944). Nettleship noticed how the Maribor residents beat a path over the grass and planned a 39 meter long wavy footpath, combining concrete with granite cubes. The arrangement is still as proposed by Nettleship.

Maribor concrete sculpture is a significant collection which should also be appreciated from the perspective of Maribor urbanism. The sculptures mark the neuralgic points of the city, impacting strategically upon the structure of the urban area and uniting the tissue of the old town center on the left and the newer part on the right bank of the Drava River. The local authorities have tried countless times to connect the left and right river banks in vain; Forma viva has been able to achieve this. Forma viva Maribor should also be valued from the broader social point of view. The decision of Stavbar to improve housing conditions in Maribor and to humanize huge residential neighbourhoods is to be admired. The company was much more than just the financial and technical supporter of the project; the building engineers wanted to inhabit the role of artistic patron in the old, noble sense of the word, when the commissioner co-created works of art. After 1986 Forma viva Maribor sunk into oblivion for a while, and was not even revived in 2012 when Maribor was designated European Capital of Culture. Gradually, the interest in this unique sculpture collection is beginning to grow again. Forma viva should be replaced by some other international art 'event' which will continue the noble tradition of Forma viva in a contemporary manner.

APPARATUS

Izvlečki in ključne besede
Abstracts and key words

Gašper Cerkovnik
Slika s čudodelnim forstenriedskim Križanim iz druge četrtine 17. stoletja. Nekaj pripomb o kraju, času in kontekstu njenega nastanka

Leta 2016 so v ljubljanskem antikvariatu zasebnemu zbiralcu prodali manjšo sliko na bakru kot italijansko delo iz začetka 17. stoletja, česar podrobnejše raziskave niso povsem potrdile. Slika prikazuje nebeški prizor s Križanim med angeli z orodji mučeništva, sedečo Marijo z Detetom med angeli in tri svetnike. V Križanem lahko prepoznamo upodobitev pomembne poznoromanske plastike in milostne podobe, češčene v münchenskem Fortenriedu, večji del kompozicije pa je povzet po pripravljalni risbi (hranjena v Braunschweigu) za sliko, ki jo je okoli leta 1620 za münchensko avguštinsko cerkev naslikal Hans Rottenhammer (danes se nahaja v cerkvi Vseh svetih v Münchnu). Zaradi teh in drugih povezav z münchensko umetnostno in religiozno tradicijo moramo verjetno tako slikarja kot naročnika iskati v južnonemškem prostoru v začetku druge četrtine 17. stoletja.

Ključne besede: slikarstvo na baker, München, Križani v Forstenriedu, romanja, Hans Rottenhammer, Friedrich Sustris, Raphael Sadeler I.

Gašper Cerkovnik
The Painting with the Miraculous Image of the Forstenried Crucifix from the 2nd Quarter of the 17th Century. Some Notes on the Place, Time and Context of Its Origin

In 2016 a small painting on copper was sold in an antiquities store in Ljubljana to a private collector as an Italian work from the beginning of the 17th century. However, further examination has not confirmed this. The picture depicts in three sections the Crucifix between angels with Arma Christi, a seated Madonna between angels, and three male saints. The Crucifix can be identified as a depiction of an important late-Romanesque sculpture revered in Forstenried/Munich. Large parts of the composition were modelled after the preparatory drawing (kept in Braunschweig) for a painting by Hans Rottenhammer (c. 1620) for Munich's Augustinian church (now in Alerheilligen Kirche in Munich). Due to this and other connections to Munich artistic and religious traditions, the as yet unknown master and patron should probably be sought in the South German regions at the beginning of the 2nd quarter of the 17th century.

Key words: painting on copper, Munich, Forstenried Crucifix, pilgrimage, Hans Rottenhammer, Friedrich Sustris, Raphael Sadeler I

Marjeta Ciglenečki
Forma viva Maribor 1967–1986. Delovišče Maribor

Drugi del prispevka o Formi vivi Maribor obravnava realizacijo betonskih skulptur po letih (1967, 1970, 1973, 1977, 1983, 1986). Predstavlja avtorje, ki so se udeležili posameznih simpozijev, pa tudi tiste, ki so se na simpozije prijavili, a jih umetniški svet ni sprejel; med njimi

Marjeta Ciglenećki
The Maribor Forma Viva 1967–1986. The Maribor Working Place

The second part of the paper on Forma viva Maribor deals with the realization of the concrete sculptures over the years (1967, 1970, 1973, 1977, 1983 and 1986 specifically). It presents the authors who participated in the symposia as well as those whose applications were

je bilo več zelo zanimivih imen. Kiparska zbirka Forme vive Maribor je nadvse zanimiva in kakovostna likovna kolekcija, ki jo je treba vrednotiti tudi z urbanističnega vidika. Premišljeno locirani objekti povezujejo starejši in novejši del mesta, ki sta različna v svoji strukturi. Mreža skulptur strateško posega v mestni areal in zaznamuje nevralgične točke mesta. Odločitev gradbenega podjetja Stavbar, da oplemeniti nove stanovanjske soseske z betonskimi umetninami, pa lahko ocenjujemo kot vlogo kulturnega mecena v starem, plemenitem pomenu besede; podjetje ni bilo le finančni in tehnični podpornik projekta, marveč tudi njegov soustvarjalec. Forme vive Maribor ni mogoče oživiti, saj je nekdaj cvetoča gradbena industrija v mestu zamrla, kazalo pa bi žlahtno tradicijo Forme vive nadomestiti s kakšno drugo mednarodno likovno prireditvijo.

Ključne besede: Forma viva Maribor, kiparski simpozij, kiparska zbirka, Gradbeno podjetje Stavbar, urbanizem Maribora

rejected by the artistic board; there are some interesting names among them. The Forma viva Maribor sculpture collection is both fascinating and of high-quality, and should also be appreciated from the town planning perspective. Thoughtfully placed objects connect the older and newer parts of the city which differ in their structure. The net of sculptures has a profound effect on the urban area, strategically marking the pulse points of the city. The decision of the Stavbar building company to enrich new residential quarters with concrete pieces of art can be compared to the role of the cultural patron in its oldest and noblest sense. The company did not only financially and technically support the project, but they also co-created it. Forma viva Maribor cannot be revived as the once successful building industry is now extinct; however, the noble tradition of Forma viva should be replaced by some other international art event.

Key words: Forma viva Maribor, sculptors' symposium, sculpture collection, Stavbar Building Company, Maribor urbanism

Ana Lavrič

Slovansko-slovenska panteona Slavka Pengova in Toneta Kralja v Ljubljani

Prispevek obravnava freske (sgraffito) Slavka Pengova (1939) na stavbi mizarskih delavnic na Plečnikovih Žalah in stensko poslikavo Toneta Kralja (1940) v nekdanji Slovanski kapeli v Cirilovem akademskem domu na Streliški ulici. Stvaritvama obeh slikarjev se posveča predvsem vsebinsko. Ikonografska programa predstavljata posebnost v slovenskem gradivu in imata s poudarjeno vseslovansko idejo ne samo versko, ampak tudi politično sporočilnost. V obravnavani kontekst sodijo tudi freske Toneta Kralja v Soči (1944), ki pa so predstavljene le primerjalno. Zadnji del prispevka na osnovi arhivskih virov obravnava nastanek Slovanske kapele, historiat njene poslikave, zaplete v zvezi z njo, odmeve nanjo in posledice, ki jih je prinesla naročniku Lambertu Ehrlichu, vodji Cirilovega akademskega doma in profesorju primerjalnega veroslovja na ljubljanski Teološki fakulteti.

Ključne besede: Slavko Pengov, Tone Kralj, Lambert Ehrlich, Žale, Cirilov akademski dom Ljubljana, Slovanska kapela, slovanski svetniki, svetniška ikonografija, politična ikonografija

Ana Lavrič

Two Cases of a Slavic-Slovenian 'Pantheon' in Ljubljana by Slavko Pengov and Tone Kralj

The paper discusses iconography of murals by Slavko Pengov (1939) on the building of carpentry workshops designed by Jože Plečnik in Žale Cemetery, and the wall paintings by Tone Kralj (1940) in the Slavic Chapel of the Students Residence Hall of St. Cyril in Streliška street. The two discussed iconographic programmes are highly specific in Slovenian artistic patrimony. Due to their prominent Slavic content, they convey not only a religious but also a political message. Kralj's frescoes of 1944 in the village of Soča also fall into this context, but are only presented for comparison. Based on archival sources, the paper sheds light on the origin of the Slavic Chapel, the history of its painted decoration, complications related to it, responses to it, and consequences it had for the client Lambert Ehrlich, head of the Hall and professor of comparative religiology at the Faculty of Theology in Ljubljana.

Key words: Slavko Pengov, Tone Kralj, Lambert Ehrlich, Ljubljana - Žale Cemetery, Ljubljana - Students Residence Hall of St. Cyril, Slavic Chapel, Slavic Saints, iconography of Saints, political iconography

Damjan Prelovšek

Jože Plečnik in France Stele ali kako je nastajala Plečnikova Ljubljana

Ljubljana kot prestolnica slovenskega naroda veliko dolguje arhitektu Jožetu Plečniku in umetnostnemu zgodovinarju Francetu Steletu. Plečnik sprva ni zaupal svojemu poznejšemu prijatelju in idejnemu podporniku, ker je bil prepričan, da gola znanost ne more prodreti v bistvo umetnosti, kot to lahko stori umetnik s svojo intuicijo. Po Steletovi vrnitvi iz ruskega vojnega ujetništva in Plečnikovi preselitvi iz Prage je prišlo med njima do plodnega sodelovanja. Stele se je trudil razlagati in popularizirati Plečnikovo delo in mu pomagati, če je prišlo do nasprotovanja someščanov. Plod njunih skupnih prizadevanj so na primer cerkev v Šiški, katere gradnjo je začasno prepovedal ljubljanski nadškof, univerzitetna knjižnica, rimski zid in še veliko drugega. Po drugi svetovni vojni Plečnik ni imel več tako iskrenega zagovornika. Stele se je prijatelju po smrti oddolžil s knjigo o arhitektovi italijanski študijski poti, ki je po daljšem času prva spet pozitivno ovrednotila njegovo delo.

Ključne besede: Jože Plečnik, France Stele, arhitektura, urbanizem, Ljubljana, Zacherlova hiša, cerkev v Šiški, Narodna in univerzitetna knjižnica, rimski zid, Hram slave, uršulinska cerkev, Baragovo semenišče, grajski hrib, Tromostovje, Svetokriški okraj, Križanke, Južni trg s propilejami

Damjan Prelovšek

Jože Plečnik and France Stele or How Plečnik's Ljubljana Was Made

Ljubljana as the capital of the Slovene nation owes a great debt to the architect Jože Plečnik and the art historian France Stele. Plečnik at first did not trust Stele, who later became his friend and advocate, as he was convinced that mere science cannot penetrate into the core of art, this being the prerogative of the artist and his intuition. After Stele returned from the war captivity in Russia and Plečnik moved back from Prague, a very fruitful collaboration between them ensued. Stele tried to interpret and popularise Plečnik's work, as well as help him when his fellow citizens opposed him. The result of their mutual aspirations can be seen in the church in Šiška, the building of which was temporarily prohibited by the Ljubljana Archbishop, the University Library, and the Roman Wall, as well as in many others. After the Second World War, Plečnik did not have such an honest advocate anymore. However, after Plečnik's death, Stele repaid him by writing a book about the architect's study travels through Italy, which was the first book in a long time to positively evaluate Plečnik's work.

Key words: Jože Plečnik, France Stele, architecture, urbanism, Ljubljana, Zacherlhaus, church in Šiška, University Library, Roman Wall, Hall of Fame, Ursuline Church of the Holy Trinity, Baraga Seminary, Castle hill, Three Bridges, Križanke Outdoor Theatre, Sveti Križ District, Južni trg Square with propylaeas

Polona Vidmar

Tapiserije v dvorcu Premstätten in njihovi naročniki

V prispevku so obravnavane štiri serije tapiserij, s katerimi je Marija Rajmund grof Saurau okrog leta 1770 opremil prostore dvorca Premstätten. Preučujemo jih lahko na podlagi fotografij Leopolda Budeja iz leta 1904, saj njihovo trenutno nahajališče ni znano. Serije so bile stkane v poznem 17. in verjetno zgodnjem 18. stoletju v Antwerpnu in Oudenaardu, dve seriji sta bili stkani po kartonih Lodewijka van Schoora in Pietra Spierinckxa. V drugem delu prispevka so analizirane navedbe tapiserij v zapuščinskih inventarjih Marije Rajmunda grofa Sauraua in njegovih prednikov iz rodbin Saurau, Wagensberg in Dietrichstein. Največjo zbirko tapiserij med Rajmundovimi predniki je imel Janez Baltazar grof Wagensberg (1652–1693), ki je posedoval devet serij s 65 tapiserijami. Na prehodu iz 17. v 18. stoletje so nove in s svilo stkane tapiserije sodile med najdražje kose opreme plemiških mestnih in podeželskih rezidenc, že po nekaj desetletjih pa je njihova vrednost izrazito padla

Polona Vidmar

Tapestries from Premstätten Manor and the Question of Their Commissioner

The article discusses four series of tapestries which were used around 1770 by Maria Raimund Count of Saurau (1739–1796) to furnish four rooms of Premstätten Manor. As their current whereabouts are not known, the only visual source is a series of photographs taken in 1904 by Leopold Bude. The four series of Premstätten tapestries were made in the late 17th and probably early 18th century in Antwerp and Oudenaarde; two of them were based on designs by Lodewijk van Schoor and Pieter Spierinckx. The article analyses records of the tapestries in the probate inventories of Maria Raimund, Count of Saurau, and his ancestors from the Saurau, Wagensberg and Dietrichstein families. Among Maria Raimund's ancestors, the owner of the largest tapestry collection was Johann Balthasar Count of Wagensberg (1652–1693). His collection comprised 65 tapestries. In the late 17th and early 18th century, new tapestries woven with silk were among the costliest items in the

in se niso zdele več primerne za opremo mestnih palač. Po dosedanjem vedenju so na historičnem Štajerskem ohranjene le tiste tapiserije, ki so bile že v 18. stoletju prenesene v podeželske rezidence grofov Leslie na Ptuju, grofov Attems v Slovenski Bistrici in grofov Saurau v Premstättnu.

Ključne besede: tapiserije, grofje Saurau, Lodewijk van Schoor, Pieter Spierinckx, Premstätten, umetnost na Štajerskem, inventarji, plemiške rezidence

furnishings of Styrian town and countryside residences. However, in just a few decades their value depreciated heavily, as they were not in accordance with the latest fashion trends. Therefore, in Styria, only the series of tapestries that were transferred in the 18th century to the countryside residences have survived (i.e. the tapestries of the Counts of Leslie in Ptuj, of the Counts of Attems in Slovenska Bistrica and of the Counts of Saurau in Premstätten).

Key words: tapestries, Counts of Saurau, Lodewijk van Schoor, Pieter Spierinckx, Premstätten, art in Styria, inventories, aristocratic residences

Sodelavci
Contributors

Doc. dr. Gašper Cerkovnik
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Oddelek za umetnostno zgodovino
Aškerčeva cesta 2
SI-1000 Ljubljana
gasper.cerkovnik@ff.uni-lj.si

Izr. prof. dr. Marjeta Ciglenečki
Krempljeva 9
SI-2250 Ptuj
marjeta.ciglenecki@gmail.com

Dr. Ana Lavrič
Gorenjska cesta 15
SI-4202 Naklo
lavric@zrc-sazu.si

Dr. Damjan Prelovšek
Zarnikova ulica 11
SI-1000 Ljubljana
damjan.prelovsek@zrc-sazu.si

Izr. prof. dr. Polona Vidmar
Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru
Oddelek za umetnostno zgodovino
Koroška cesta 160
SI-2000 Maribor
polona.vidmar@gmail.com

Viri ilustracij
Photographic credits

Gašper Cerkovnik
1–2: © Narodna galerija, Ljubljana (foto: Janko Dermastja).
3: © Bildarchiv Foto Marburg (foto: Helga Schmidt-Glassner).
4: A. Spamer, *Das kleine Andachtsbild vom 14. bis zum 20. Jahrhundert*, München 1930.
5, 10: Gašper Cerkovnik.
6: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 33/5, 1916.
7: P. Königfeld, *Der Maler Johann Heiss. Memmingen und Augsburg 1640–1704*, Weissenhorn 2001.
8: Luka Vidmar.
9: Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

Marjeta Ciglenečki
1–2, 4–9, 11–13, 15–16, 18–19, 21–23, 25–28, 35–36, 38–41, 43–44, 46–47, 51–53, 55, 58: © Dokumentacija Umetnostne galerije Maribor, arhiv Forme vive.
3, 10, 14, 17, 20, 24, 29–34, 37, 42, 45, 48–50, 54, 56–57: © Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Ljubljana (foto: Andrej Furlan).

Ana Lavrič
1, 20–21: Damjan Prelovšek.
2–19: © Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Ljubljana (foto: Andrej Furlan).
22: © Moderna galerija, Ljubljana (fotodokumentacija).
23–27: Fotoarhiv Tomáša Valene.
28–32: Ana Lavrič.

Damjan Prelovšek
1–4, 7: Damjan Prelovšek.
5–6: © Muzej in galerije mesta Ljubljana (foto: Damjan Prelovšek).

Polona Vidmar
1–3, 9–12, 19–22, 25–31: W. Brunner, C. Heberling, *Schloß Premstätten. Rittertum, Adelsschloß, Ordenshaus, High-Tech-Center*, Unterpremstätten 1989.
4, 6–8: M. J. de Mendonça, *Inventário de tapeçarias existentes em museus e palácios nacionais*, Lisboa 1983.
5, 13–16: I. De Meûter, *Vlaamse wandtapijten. Productie et handel. De Oudenaardse familie Van Verren (1680–1740)*, Gent 2016.
17–18: *Tableaux anciens, meubles et objets d'art du XVIII^e siècle et de l'Empire, argenterie, objets de vitrine du XVIII^e siècle, tapisseries anciennes des Gobelins et de Bruxelles, appartenant à divers amateuers. Vente à Paris, Galerie George Petit, 8, Rue de Sèze, les Lundi 21 et Mardi 22 Mai 1928*, Paris 1928.
23: G. Delmarcel, *Flemish Tapestry*, New York-London 1999.
24: J. Boccara, *Âmes de laine et de soie*, Saint-Just-en-Chaussée 1988.

Vse pravice pridržane. Noben del te izdaje ne sme biti reproduciran, shranjen ali prepisan v kateri koli obliki oz. na kateri koli način, bodisi elektronsko, mehansko, s fotokopiranjem, snemanjem ali kako drugače, brez predhodnega dovoljenja lastnika avtorskih pravic (copyright).

Za avtorske pravice reprodukcij odgovarjajo avtorji objavljenih prispevkov.

ACTA HISTORIAE ARTIS SLOVENICA 22|2 • 2017

Vsebina • Contents

Gašper Cerkovnik, Slika s čudodelnim forstenriedskim Križanim iz druge četrtine 17. stoletja. Nekaj pripomb o kraju, času in kontekstu njenega nastanka • The Painting with the Miraculous Image of the Forstenried Crucifix from the 2nd Quarter of the 17th Century. Some Notes on the Place, Time and Context of Its Origin

Polona Vidmar, Tapiserije v dvorcu Premstätten in njihovi naročniki • Tapisserien im Schloss Premstätten und ihre Auftraggeber

Ana Lavrič, Slovansko-slovenska panteona Slavka Pengova in Toneta Kralja v Ljubljani • Two Cases of a Slavic-Slovenian 'Pantheon' in Ljubljana by Slavko Pengov and Tone Kralj

Damjan Prelovšek, Jože Plečnik in France Stele ali kako je nastajala Plečnikova Ljubljana • Der Architekt Josef Plečnik und der Kunsthistoriker France Stele oder wie es zur Entstehung von Plečniks Ljubljana kam

Marjeta Ciglenečki, Forma viva Maribor 1967–1986. Delovišče Maribor • The Maribor Forma Viva 1967–1986. The Maribor Working Place

ISSN 1408-041X
25 €