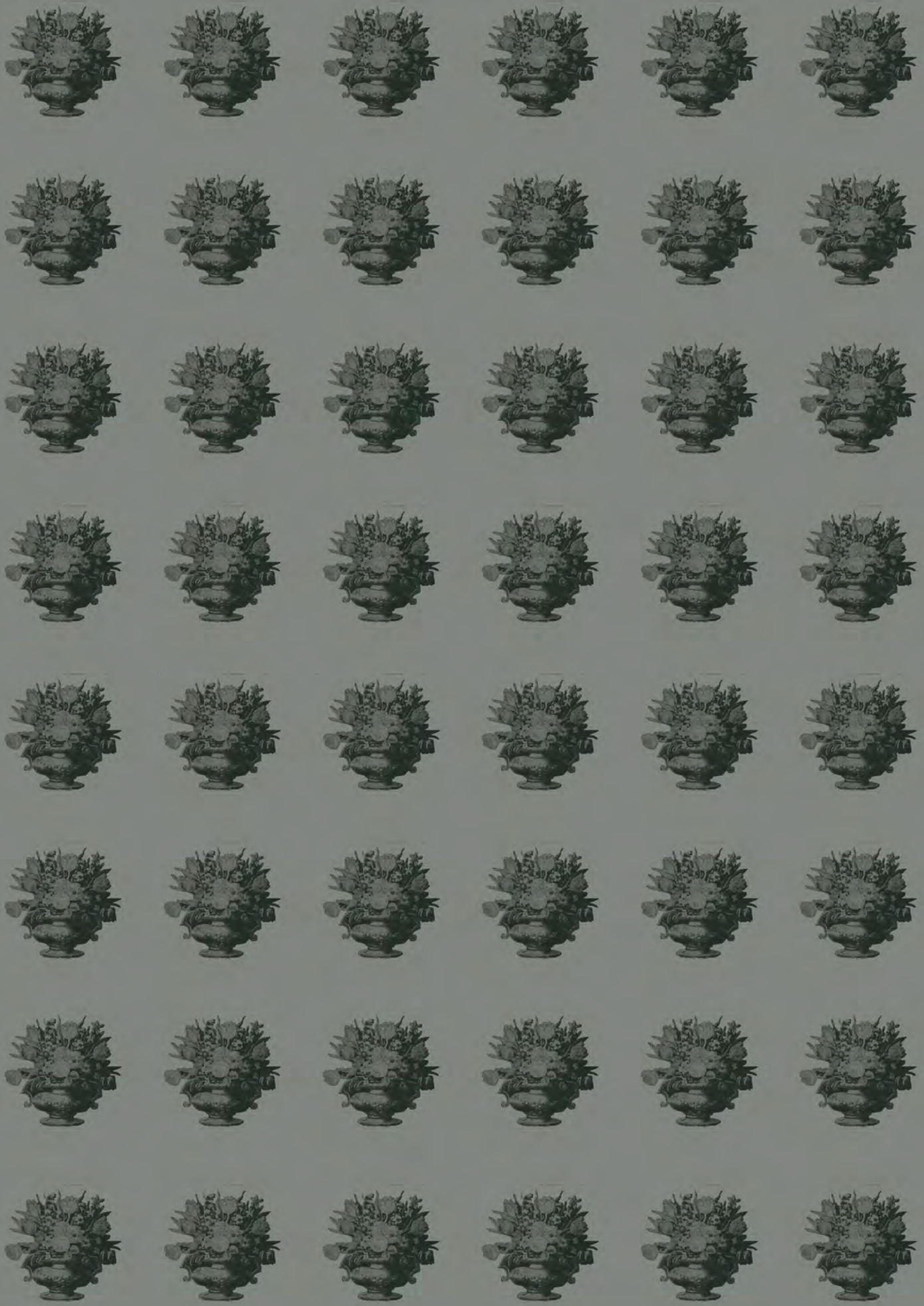


Uredila
Polona Vidmar, Franci Lazarini



studio et labore,
arte et humanitate

jubilejni zbornik
za Marjeto Ciglenečki





Založba ZRC

OPERA INSTITUTI ARTIS HISTORIAE

**STUDIO ET LABORE, ARTE ET HUMANITATE
JUBILEJNI ZBORNIK ZA MARJETO CIGLENEČKI**

Uredila: Polona Vidmar, Franci Lazarini

Recenzenta: Aleš Maver, Samo Štefanac

Jezikovni pregled: Tea Kačar (slovenščina), Oliver Currie (angleščina), Andrea Leskovec (nemščina)

Oblikovanje in prelom: Andrej Furlan

Izdajatelj: ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta
Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta

Založnik: Založba ZRC

Zanj: Oto Luthar

Glavni urednik založbe: Aleš Pogačnik

Naklada: 400

Tiskarna: Birografika Bori d. o. o., Ljubljana

Prva izdaja, prvi natis / Prva e-izdaja

Ljubljana 2024

<https://doi.org/10.3986/9789610509127>

Fotografija na ovitku: *Pokrajina z ljubimcema, ptico in konjem*, bruseljska manufaktura, tapiserija, 1648–1652, izrez, Pokrajinski Muzej Ptuj - Ormož (© Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož; foto: Boris Farič)

Monografija je nastala v okviru raziskovalnega projekta *Meščanstvo kot umetnostni naročnik na Kranjskem in Štajerskem v 19. in prvi polovici 20. stoletja* (J6-3136) in raziskovalnega programa *Slovenska umetnost v stičišču kultur* (P6-0061), ki ju iz državnega proračuna financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.



Prva e-izdaja je na voljo pod pogoji slovenske licence Creative Commons 4.0 CC BY NC-ND, ki ob navajanju in priznavanju avtorstva dopušča reproduciranje in distribuiranje, ne dovoljuje pa dajanja v najem, priobčevanja v javnosti za komercialni namen in nobene predelave. Licenca Creative Commons 4.0 CC NC-ND ne velja za (slikovno) gradivo, ki je vključeno v besedilo in je posebej označeno z znakom ©. Za kakršnokoli nadaljnjo rabo tako označenega slikovnega gradiva je treba pridobiti dovoljenje od imetnika avtorskih pravic, navedenega ob znaku ©.

**STUDIO ET LABORE,
ARTE ET HUMANITATE**

JUBILEJNI ZBORNIK ZA MARJETO CIGLENEČKI

UREDILA

POLONA VIDMAR

FRANCI LAZARINI

LJUBLJANA 2024

VSEBINA

Studio et labore, arte et humanitate. Predgovor 9

MEMORIAE

Franci Lazarini: Podstrešna sobica 3.01 13

Oto Rimele: Neposredna izkušnja umetniškega sporočila kot izhodišče
strokovne zaveze dr. Marjete Ciglencečki 19

Primož Premzl: Spomini in knjige ali nepozabni spomini na poti, ki so naju povezovale 23

Andrej Furlan: Camera obscura. Lux memoriae 28

DISSERTATIONES

Katarina Šmid: Buste Hor na akroterijih pokrovov petovionskih pepelnic
in njihova povezava s severnoitalskimi delavnicami sarkofagov 43
*Busts of Horae on the Acroteria of the Poetovio Ash Chest Lids
and Their Connection to the Sarcophagi-Workshops of Northern Italy* 54

Mija Oter Gorenčič: Upodobitve svete Marjete Antiohijske v srednjeveškem
stenskem slikarstvu v Sloveniji 55
Depictions of St. Margaret of Antioch in Medieval Mural Paintings in Slovenia 106

Janez Höfler: Pomen pisnih virov za datiranje in interpretiranje umetnostnih spomenikov
srednjega veka. Primer Tomaža Beljaškega v Gorjanah (Göriach) v Ziljski dolini 109
*Die Bedeutung von Schriftquellen für Datierung und Interpretation
von Kunstdenkmälern im Mittelalter am Beispiel von Thomas von Villach
in Göriach (Gorjane) im Gailtal* 119

Ana Lavrič: Jezus išče svoja oblačila. Cevčevo raziskovanje motiva 121
Jesus Gathering His Clothes after the Flagellation. Research on the Motif by Emilijan Cevc 148

Tina Košak: Neznani novi svetovi. Vurberska serija upodobitev neevropskih ljudstev
in nizozemski ilustrirani opisi Azije, Afrike in Amerike 149
*Unknown New Worlds. The Series of Paintings Depicting Non-European Peoples
from Vurberk Castle and the Dutch Illustrated Geographical Descriptions of Asia,
Africa and America* 184

Edgar Lein: Einige Ergänzungen zu dem Gemälde <i>Zwei Raufende Bettler</i> im Regionalmuseum Ptuj - Ormož und zu Jacques Bellanges Radierung	187
<i>Nekaj dopolnitev k sliki Berača v pretepu v Pokrajinskem muzeju Ptuj - Ormož</i> <i>ter k jedkanici Jacquesa Bellangea</i>	206
Susanne König-Lein: Zwei Andachtsbilder aus Wachs im Regionalmuseum Ptuj - Ormož	207
<i>Voščeni nabožni podobi v Pokrajinskem muzeju Ptuj - Ormož</i>	223
Tatjana Štefanič: Imenitna baldahinska postelja z gradu Hrastovec	225
<i>The Remarkable Canopy Bed from Hrastovec Castle</i>	250
Polona Vidmar: Valter grof Leslie in ptujske tapiserije	251
<i>Count Walter Leslie and the Ptuj Tapestries</i>	276
Renata Komić Marn: Tapiserije iz palače grofov Attems v Gradcu in njihova usoda po letu 1938	279
<i>Tapestries from the Palais Attems in Graz and Their Fate after 1938</i>	299
Simona Kostanjšek Brglez, Boštjan Roškar: Kiparska delavnica Franca Krištofa Reissa. Poskus zaokrožitve opusa v lesu	301
<i>Franz Christoph Reiss's Workshop. An Attempt to Define His Opus of Wood Sculptures</i>	325
Valentina Bevc Varl: Klobučarstvo Leyrer in klobuki, ohranjeni v zbirki Pokrajinskega muzeja Maribor	327
<i>The Leyrer Hat-Making Workshop and the Hats Preserved</i> <i>in the Maribor Regional Museum</i>	347
Katarina Mohar: »... nekaj velikega, lepega in ponosnega, nekaj, kar bi sijalo preko meje...«. Likovna oprema občinske stavbe v Novi Gorici	349
<i>»... something big, beautiful and proud, something that would shine beyond the border...«.</i> <i>Fine Arts in the Nova Gorica Town Hall</i>	375
Andreja Rakovec: Andrej Lamut	377
<i>Andrej Lamut</i>	408
Mateja Kos Zabel: Nekateri problemi historične muzeologije	409
<i>Some Problems in Historical Museology</i>	421
Breda Kolar Sluga, Andrej Preložnik: I. umetnostna razstava v Mariboru. Dogodek brez vizije ali preišljen projekt	423
<i>The First Art Exhibition in Maribor. An Event Without Vision</i> <i>or a Well-Thought Project</i>	450

Franci Lazarini: Dva vladarja in njuna ljubljanska trga. Fabianijev Slovenski trg in Plečnikov Južni trg	451
<i>Two Rulers and Squares for Their Monuments in Ljubljana. Fabiani's Slovenski trg and Plečnik's Južni trg</i>	472
Barbara Črepnjak: Arhitekturna zapuščina družine Franz v Mariboru.....	473
<i>The Architectural Legacy of the Franz Family in Maribor</i>	487
Helena Seražin: Brežiška podružnica Društva v varstvo domačije Štajerske (<i>Verein für Heimatschutz Steiermark</i>) v obdobju 1909–1918	489
<i>The Verein für Heimatschutz Steiermark Branch in Brežice, 1909–1918</i>	534
Igor Sapač: Vukovski dvor. Med starodavno slovenskogoriško kletjo, baročno podeželsko rezidenco svetovljanskega slikarja in sodobno ruševino z odvzetim statusom kulturnega spomenika	537
<i>Der Willkommhof. Zwischen einem altertümlichen Weinkeller in den Windischen Büheln, dem barocken Landsitz eines weltgewandten Malers und einer modernen Ruine, die ihren Status als Kulturdenkmal verloren hat</i>	574
Barbara Vodopivec: Prispevek k zgodovini konservatorstva v povojni Sloveniji in Jugoslaviji. Primer prenove nekdanjega cistercijanskega samostana v Kostanjevici na Krki	575
<i>A Contribution to the History of Conservation in Post-War Slovenia and Yugoslavia. The Case of the Renovation of the Former Cistercian Monastery in Kostanjevica na Krki</i>	593
Jana Intihar Ferjan: Ob neobjavljeni bibliografiji.....	595
<i>On an Unpublished Bibliography</i>	605
SCRIPTA MANENT	
Vlasta Stavbar: Bibliografija Marjete Ciglenečki med letoma 1977–2024.....	609
Sodelavci	693

STUDIO ET LABORE, ARTE ET HUMANITATE

PREDGOVOR

V letošnjem letu sedemdeseti življenjski jubilej praznuje izr. prof. dr. Marjeta Ciglencečki, ki je s svojim delovanjem pustila neizbrisen pečat v slovenski umetnostni zgodovini, še zlasti na območju severovzhodne Slovenije. Kot kustosinja in direktorica Pokrajinskega muzeja Ptuj - Ormož je sodelovala pri številnih razstavah umetnostne dediščine najrazličnejših obdobj, ki so vselej izhajale iz temeljitega raziskovalnega dela. Kot predavateljica na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru je generacijam študentov likovne (in nekaj časa tudi glasbene) pedagogike odstirala skrivnosti umetnostne zgodovine. Jubilantkina brez dvoma največja zasluga pa je vzpostavitev študija umetnostne zgodovine na mariborski Filozofski fakulteti, življenjski projekt, ki se ga je lotila v obdobju, ko večina visokošolskih učiteljev že misli na zasluženi pokoj. Gre za izjemno dejanje, katerega raziskovalni, kulturni in pedagoški doprinos v celotni regiji in tudi širše bo v resnici viden šele v prihodnosti. V osmih letih vodenja oddelka za umetnostno zgodovino je postavila izhodišča, na katerih gradimo še danes, pri čemer pa nikoli ni ravnala avtokratsko, temveč je vselej poslušala mnenja sodelavcev in v dialogu poskušala najti najboljše rešitve. V spominu nam bo ostala kot dobra kolegica, sodelavka in mentorica, vselej z dobro voljo pripravljena pristopiti na pomoč ali pa pokramljati ob kavici.

Ob okrogli obletnici spoštovane kolegice ji nekdanji sodelavci, kolegi in študentje poklanjamo jubilejni zbornik, ki je pred vami. V njem so objavljeni štirje spominski in dvaindvajset znanstvenih prispevkov ter obsežna jubilantkina bibliografija. Z njim se avtorice in avtorji, kar osemindvajset nas je, dr. Marjeti Ciglencečki ali Meti, kot ji rečemo kolegi, simbolično zahvaljujemo za njeno na več področij segajoče delo, ustvarjalno in korektno sodelovanje ter prijetno vzdušje, ki je vselej vladalo v stikih z njo.

Spoštovani jubilanarki ob okrogli obletnici želimo obilo lepega. Naj še dolgo s svojo predanostjo, natančnostjo, delavnostjo, inovativnostjo in razumnostjo bogati slovensko umetnostno-zgodovinsko stroko. In naj uživa v prebiranju prispevkov, ki jih je navdahnila s svojim delovanjem.

Polona Vidmar
Franci Lazarini

MEMORIAE

PODSTREŠNA SOBICA 3.01

FRANCI LAZARINI

Marjeto Ciglencečki (ali Meto, kot ji rečemo kolegi) sem spoznal v zadnjih letih študija na enem od predavanj Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva. Kot predsednica društva je po končanem predavanju s študenti spregovorila nekaj prijaznih besed in nas povabila, da se predavatelju in članom društva pridružimo na pogostitvi v znani ljubljanski piceriji Foculus. Seveda si takrat še zamisliti nisem mogel, da bo prvo desetletje moje poklicne poti tako tesno povezano z njo.

V času prvega srečanja sem o Meti pravzaprav vedel zelo malo. Da je bila kustosinja in direktorica Pokrajinskega muzeja Ptuj (- Ormož), da predava umetnostno zgodovino študentom likovne pedagogike na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru, v svojih člankih obravnava različne teme iz starejše in sodobne umetnosti z območja severovzhodne Slovenije in da je v tej regiji precej dejavna. O njenih prizadevanjih, da bi tudi na Univerzi v Mariboru dobili študij umetnostne zgodovine, tedaj ljubljanski študentje nismo vedeli ničesar.

Čez kakšno leto ali dve sem se zaposlil na Umetnostnozgodovinskem inštitutu Franceta Steleta ZRC SAZU in takrat od blizu spoznal pestro dogajanje v zvezi z ustanavljanjem novega oddelka, pri katerem so sodelovali tudi nekateri moji sodelavci. Tako sem bil naprošen, da se na podiplomski študij vpišem v Maribor, začasno na oddelku za zgodovino, ker program umetnostne zgodovine še ni bil akreditiran, za mentorico pa mi je bila določena Marjeta Ciglencečki (ker se je postopek akreditacije zavlekel, sem na omenjenem oddelku tudi doktoriral, Meta pa je bila somentorica moje disertacije). Takrat sva začela intenzivneje sodelovati in kmalu našla precej sorodnih zanimanj, podobnih pogledov na stroko in drugih stičnih točk.

Brez dvoma je Metino največje delo, lahko bi rekli kar življenjski projekt, vzpostavitev študija umetnostne zgodovine na Filozofski fakulteti Univerze v Mariboru, proces, ki je deloma sovpadal z razdelitvijo »stare« Pedagoške fakultete na tri nove ustanove. Koliko dela, energije, skrbi, potrpljenja, prilagajanja zaradi vedno novih finančnih omejitev ipd. je bilo pri tem potrebnih, ve le ona sama. A imela je nezlomljivo voljo in kljub množici zapletov ji je uspelo ustanoviti oddelku za umetnostno zgodovino, ki je prve študente sprejel v študijskem letu 2009/2010. Pri tem je imela precejšnjo podporo pri fakultetnem vodstvu in nekaterih profesorjih, med katerimi naj posebej omenim zlasti zadnjega dekana še nerazdeljene Pedagoške fakultete UM, Bojana Borstnerja, prvega dekana Filozofske fakultete UM, Marka Jesenška, in dolgoletnega predstojnika oddelka za zgodovino, Darka Friša.



*Družabni dogodek na
ekskurziji v Istro, oktober
2010 (arhiv avtorja)*

Oktober 2009 je tako oddelek sprejel prve študentke in študente in začetnim težavam navkljub je delo nemudoma steklo s polno paro. Število profesorjev je bilo majhno. Poleg Mete so prvo leto predavali še Polona Vidmar, Ana Lavrič, Blaž Resman, Barbara Murovec in Mateja Kos Zabel, tem smo se leto dni pozneje pridružili še Tina Košak, Valentina Bevc Varl in jaz kot prvi trije asistenti. Omenjena ekipa, ki se ji je po odhodu Ane Lavrič in Blaža Resmana v študijskem letu 2013/2014 pridružila še Mija Oter Gorenčič, je skupaj z ekipo zunanjih sodelavcev (Andrej Furlan, Slađana Mitrović, Mojca Puncer, Oto Rimele, v letu 2014/2015 pa tudi Frans Brouwer) izvajala pedagoški proces vse do konca Metinega predstojniškega mandata jeseni 2015. Tudi z materialnega vidika so bili začetki skromni. Kabinet novoustanovljenega oddelka je postala majhna podstrešna sobica 3.01, nekoč menda računalniška soba, ki je bila sprva videti precej klavirno. Odpadajoč omet, pohištvo, zneseno z vseh koncev, brez računalnikov, tiskalnika, skenerja. Tudi knjižnih regalov, ki se zdaj šibijo pod težo vseh mogočih strokovnih knjig, tedaj še ni bilo, celo stacionarnega telefona nismo imeli in smo kar nekaj let z dekanatom govorili po (zasebnih) mobilnih. In kot da to še ne bi bilo dovolj, se je na žaluziji pojavilo še velikansko osje gnezdo, tako da si nismo upali odpirati oken (pozneje se je z njim spopadla junaška čistilka, za kar smo ji bili nad vse hvaležni). A pomanjkanje materialnega sta odtehtala navdušenje predavateljev in zavzetost študentov. V predavalnici 2.13, ki je kmalu neformalno postala predavalnica umetnostne zgodovine, še zlasti po tem, ko smo po nekajletnem Metinem teženju vodstvu fakultete dobili dovolj debele zavese, ki omogočajo prezentacije tudi ob sončnem vremenu, so se vrstili predavanja in vaje, obiskovali smo spomenike, razstave, arhive. Študentov nikoli ni bilo veliko, a tisti, ki so prišli v drugi letnik, so večinoma ostali do konca študija. Meta je bila, poleg Polone, pravzaprav edina, ki je imela nekaj več izkušenj s pedagoškim delom na univerzi in te je z veseljem delila z nami,



Ekskurzija v Padovo, oktober 2013 (arhiv avtorja)

začetniki. Spominjam se, kako mi je kot asistentu razlagala svoje kriterije za ocenjevanje seminarskih nalog. Bila je znana po tem, da pisnemu izdelku namenja precej pozornosti, da naloge natančno bere in jih z najrazličnejših vidikov ocenjuje – imela je nekakšen ocenjevalni obrazec, v katerega je pisala komentarje in ga študentu posredovala hkrati s popravki naloge. Ocenjevalni obrazci so študentom ostali za vedno v spominu, tako kot njene »kartice« – različne fotografije in razglednice umetniških del, ki jih je uporabljala pri izpitih in si jih je, kot je nekoč pripovedovala, prva leta dela na fakulteti sama kupovala ali izprosila pri sorodnikih in prijateljih. Meta ničesar ni prepuščala naključju. Kot asistent sem moral vse seminarske naloge, potem ko sem jih prebral in ocenil, poslati še njej, da jih je prav tako pregledala in z mano predebatirala odprte zadeve. S tem sem se ogromno naučil in očitno je to opazila tudi sama, saj mi je po treh letih dejala, da imam zdaj že dovolj kilometrino in naj naloge ocenjujem kar sam ter ji samo še sporočim oceno.

Ena največjih Metinih kvalitiet, brez dvoma redka v slovenskem prostoru, je nezamerljivost. Spominjam se, da sva se nekoč precej sporekla glede ocene ene od diplomskih nalog. V mladostni zagnanosti sem ji napisal žolčno elektronsko sporočilo, na zagovoru, ko je komisija ostala sama, pa je prišlo tudi do povišanih tonov (z obeh strani). A mi drugačnih stališč ni zamerila in že naslednji dan sva popolnoma normalno funkcionirala dalje. Tudi sicer je bila znana po izjemno korektnem odnosu do kolegov, pa tudi do strokovnih služb in drugih delavcev fakultete, kar so mi mnogi ob njeni upokojitvi tudi povedali.

Ena od Metinih domislic je bila skupna ekskurzija za študente vseh letnikov, ki smo jo prva leta izvajali jeseni, kasneje pa zaradi vremena prestavili na spomladanske mesece. Pri tem se je zavzemala, da bi bil izbor destinacij kar se da sprejemljiv za študentske žepce, vselej pa je poudarjala,



Vodstvo po Vurnikovi koloniji v Mariboru, maj 2014 (arhiv avtorja)

da ekskurzije niso turistični izlet, temveč resno strokovno delo. »Tukaj ni nihče na dopustu,« je imela navado reči, stavek, ki se je kasneje, ko smo naloge začeli prevzemati mlajši, spremenil v »Tukaj sem samo jaz na dopustu«. A kljub resnemu delu je bila vedno navdušena, če je kakšna aktivnejša skupina študentov zvečer organizirala družabni dogodek, ki se ga je z veseljem tudi udeležila.

Precej časa in energije je namenjala promociji, pa ne le študija umetnostne zgodovine, temveč tudi stroke kot take. Zavedajoč se dejstva, da je umetnostna zgodovina v severovzhodni Sloveniji manj prisotna kot v osrednjem delu države, je (so)organizirala vrsto dogodkov. Krona vsega je bila brez dvoma mednarodna konferenca *Art and Architecture around 1400. Global and Regional Perspectives*, ki je na njeno pobudo v organizaciji Mednarodnega komiteja za umetnostno zgodovino (CIHA) potekala maja 2011 v Mariboru. Bili pa so tudi manjši, a nič manj odmevni dogodki. Med njimi osrednje mesto zavzemajo vsakoletne razstave v Galeriji Media Nox, ki jih je pripravljala v sodelovanju z Mladinskim kulturnim centrom Maribor in s študenti tretjega letnika v sklopu predmeta Praktično usposabljanje. Dobro zasnovane razstave, pri katerih so študentje spoznali celoten potek organizacije in postavitve ter najrazličnejše naloge kustosa, so hitro postale odmeven dogodek mariborskega kulturnega življenja, študentje pa so bili, čeprav utrujeni od dolgotrajnega dela, ob odprtjih vselej zadovoljni. Trajna priča večmesečnega dela »mladih kustosov« so katalogi, ki jih je zgledno uredila. Vesel sem, da se tradicija razstav nadaljuje tudi po njeni upokojitvi.

Med danes nekoliko pozabljene dejavnosti spadajo tudi razstave sodobnih umetnikov iz severovzhodne Slovenije (marsikateri je bil njen nekdanji študent), ki jih je prirejala v dekanatu Filozofske fakultete UM. Lep in pri večini profesorjev priljubljen dogodek se je po osmih letih nepričakovano končal, ker novo fakultetno vodstvo zanj ni imelo posluha. Meto je način odslovitve,



*Z nekdanjimi sodelavci na
ekskurziji v Rogaško Slatino,
september 2022 (arhiv avtorja)*

ki je bil milo rečeno nekulturen in neakademski, precej prizadel in vse do upokojitve je v kabinetu hranila najnujnejše orodje za postavljanje razstav, verjetno v upanju, da bo pristojne vendarle srečala pamet in ji bodo dovolili nadaljevati delo, za katero nikoli ni zahtevala plačila.

Poleg promoviranja stroke se je Meta ves čas zavzemala tudi za raziskovanje umetnosti severovzhodne Slovenije, tako starejše kot moderne, zato je bila vesela vsakega članka, ki je prinesel nova spoznanja o umetnostni dediščini Štajerske, Koroške ali Prekmurja. Pogosto je nagovarjala študente, naj si za diplomske in magistrske naloge izberejo teme iz »štajerske« umetnosti, prav tako je spodbujala sodelavke in sodelavce, da o omenjeni tematiki govorijo ne le na simpozijih v tujini, ampak tudi doma, saj se premalo zavedamo pomembnosti dediščine okoli nas. Spominjam se, kako je enemu od profesorjev naše fakultete povedala, da bo na simpoziju v mariborski Kadetnici, posvečenem pomembnim Slovencem 20. stoletja, govorila o arhitektu Branku Kocmutu. Ko jo je sogovornik vprašal, kdo je to, in dobil pojasnilo, da arhitekt stavbe, v kateri pravkar stojita, je kot iz topa izstrelil vprašanje, ali ga zafrkava, češ kako lahko nekdo govori o arhitektu tako grde zgradbe. Upam si trditi, da je prav zato referat zastavila tako, da je pokazala na vse kvalitete stavbe fakultete, ki so jih kasnejše nenadzorovane prezidave izničile ali okrnile.

Čedalje zahtevnejše in pogosto brezplodno birokratsko delo, dolgotrajni sestanki, nagajanja nevoščljivcev in podobne neprijetnosti so Meto sčasoma začeli vse bolj utrujati. Težave so se včasih pojavile tudi tam, kjer bi jih človek najmanj pričakoval. Ko ji je na primer z nadčloveškimi močmi v času najhujšega varčevanja v javnem sektorju uspelo pridobiti dodatno delovno mesto za asistentko, ki bi sčasoma prevzela del njenih predmetov, in bi morala ta le še podpisati že sestavljeno pogodbo o zaposlitvi, ji je obrnila hrbet. Člani oddelka smo se morali takrat precej angažirati, da nismo izgubili težko pridobljenega delovnega mesta. Takšni dogodki so jo pripeljali do

odločitve, da se želi zadnja leta pred upokojitvijo posvečati le še pedagoškemu in raziskovalnemu delu, zato se je jeseni 2015 na našo veliko žalost umaknila s predstojniške funkcije. Ob primopredaji predstojniških poslov mi je ob odprti omari z zgledno urejeno dokumentacijo dejala: »Mislim, da ti kakšnih okostnjakov ne puščam v omari ...«. Okostnjakov res ni bilo, poleg tega pa je precej pomagalo, da je bila še dve leti zraven in sem se lahko kadarkoli obrnil nanjo za nasvet, pojasnilo ali spodbudo.

S koncem študijskega leta 2016/2017 se je Meta upokojila, a kot upokojenka seveda ne miruje. Ves čas je povezana z našim oddelkom, prihaja na dogodke, ki jih organiziramo, spremlja raziskovalno delo nekdanjih sodelavk in sodelavcev, pogosto sodeluje v različnih komisijah in rada prisluhne pogovorom o poteku študija in izzivih, s katerimi se srečujemo. Po upokojitvi je ob nepredvidenih kadrovskih zapletih dvakrat »vskočila« kot predavateljica katerega od predmetov, nazadnje leta 2021, ko je zaradi epidemije koronavirusa prvič in zadnjič predavala na daljavo – izkušnja, ki ji, tako kot večini izmed nas, ni ostala v najlepšem spominu.

Draga Meta, v imenu nekdanjih in sedanjih študentov, predavateljev na oddelku za umetnostno zgodovino in vseh, ki nam je umetnost blizu, se ti iskreno zahvaljujem za tvoje delo, hvala za to, da imamo tudi na Univerzi v Mariboru študij umetnostne zgodovine. Brez tebe ga ne bi bilo. Hvala, da sem bil lahko del vzpostavljanja oddelka in da sva vsa leta zgledno sodelovala. Vse dobro ti želim in še na mnoga leta!

NEPOSREDNA IZKUŠNJA UMETNIŠKEGA SPOROČILA KOT IZHODIŠČE STROKOVNE ZAVEZE DR. MARJETE CIGLENEČKI

OTO RIMELE

*»Kdor poseduje svet, ne pa tudi
njegove podobe, poseduje samo pol
sveta, saj je njegova duša revna in
brez imetja.«*

Carl Gustav Jung, Rdeča knjiga

Z umetnostjo ne moremo nadomestiti resničnosti življenja samega. Pa vendar jo je treba razumeti kot pomembno vzporedno in avtonomno resničnost. Resničnost, ki se udejanja kot civilizacijska vrednota in človekova sposobnost, da svet, v katerem živimo, nenehno raziskuje in spoznava, ga širi in plemeniti. Če imamo v mislih ugotovitve in sporočila, ki so jih v civilizacijski mozaik človeštva vgradili likovni ustvarjalci, je nedvomno treba na stežaj odpreti vrata čutnozaznavnim impulzom likovnih sporočil, tako da dosežejo naš emocionalni portal in aktivirajo naš kognitivni, življenjski in duhovni potencial. Umetniška materija se tako spreminja v nematerialno obliko in prestopi iz območja zunajnega prostora in zunanega impulza v naš notranji prostor, notranje doživljanje ter nam tako omogoča širitev miselne in duhovne prisotnosti.

Tako smo tudi v procesu udejanjanja vsebinske materije v likovni umetnosti najprej priča magiji preobrazbe emocionalnega in miselnega impulza v procesu kreacije čutnozaznavne materije. Govorimo lahko o procesu kodiranja, ko umetnik svoja doživljanja in koncepte preoblikuje v ustrezno organizirano materijo, ki jo nato sprejemamo vsak na sebi lasten način.

V tem kompleksnem procesu, ki mu pravimo ustvarjalen, pa nikakor ne gre samo za preprosto materializacijo umetnikove ideje. Priča smo namreč postopku, ki je dvosmeren. Slikar najprej z idejo spreminja materijo v vsebino. Sočasno pa mu slikarska materija plemeniti in nadgrajuje izhodiščno kognitivno intenco. Vendar je treba za prepoznavanje in razumevanje slediti metamorfozam tega procesa vzajemnosti, ko ideja oplaja snovnost in nastala likovna materija povratno omogoča stabilizacijo, potrditev in celo nadgradnjo vstopne ideje, čustev ali ustvarjalčevega premisleka.

Soočanje z likovno umetnino in njena analiza nas torej prek *podob* nujno vodita na začetek materializacije in k procesu gradnje likovne kompozicije. Poglobljeno razumevanje in prepoznavanje ustvarjalnega nagovora sta torej mogoča samo z aktiviranjem izkušnje začetka udejanjanja likovne forme. Zato ne preseneča, da dr. Marjeta Ciglenečki svoje strokovne refleksije gradi prav na zavedanju nujnosti čim večje prisotnosti neposredne izkušnje procesa gradnje umetniškega sporočila in k vračanju na začetek umetnikovega ustvarjalnega procesa.

Spoznanje sporočilnosti končne podobne likovne umetnine namreč nujno vključuje razkrivanje njenih nevidnih in v procesu nastajanja zakritih delov. Zatorej razkrivanje in dojetje procesa gradnje umetnikovega sporočila od raziskovalca zahtevata prestop v svet podob in postopkov, ki aktivirajo intuitivno vživljanje, ter posebno senzibilnost in izkušnje. In če je takemu raziskovalcu dana možnost intuitivnega razkrivanja procesa gradnje umetnikovega sporočila, sta zanj nadalje intencija in zaveza strokovne refleksije to komunikacijo spremeniti v navzočnost besede.

Intuitivno časovno prehajanje skozi faze nastajanja umetnine pozorna opazovalka in raziskovalka likovne stvarnosti dr. Ciglenečki s skrajno razvejeno in skrbno izbrano teoretsko refleksijo spreminja v obliko znanstvene forme. Zaveda se, da prehajanje v območje ugotovitev in spoznanj znanosti in raziskovanja v območju nevidnega in neznanega, ki se odpirajo intuiciji, zahtevajo še dodatne usmeritve in potrditve. Zato je razvila specifično raziskovalno metodo, s katero v neposrednem stiku z ustvarjalcem in okoljem, v katero je umetnik vsebinsko vpet in v katerem je umetnina nastala, razkriva skoraj nevidne, zakrite, a prisotne vsebinske elemente umetnikovega sporočila. Tako lahko popolnoma običajni predmeti v umetnikovem ateljeju ali neposredno spremljanje postopkov udejanjanja umetnine razkrivajo marsikatero očem skrite vsebinske dimenzije likovnih form. Umetnikov odnos do uporabljenih materialov, ustvarjalčeva lega v psihološkem in sociološkem kontekstu, njegova razmišljanja in sanje so lahko prav tako dragoceni viri, ki dodatno usmerjajo in širijo vsebinsko osredotočanje raziskovalca. Navedeno še posebej velja takrat, ko raziskovanje zahteva osvetlitve nezavednih in sublimnih sfer umetnikovega miselnega doživljanja stvarnosti.



*Dr. Marjeta Ciglenečki v avtorjevem ateljeju
(foto: Oto Rimele)*



Avtor in dr. Marjeta Ciglencečki na umetnikovi razstavi *Lestev in ne bo* v Galeriji mesta Ptuj, 2022
(arhiv avtorja)

Kot je zapisal Carl Gustav Jung, svet, kot ga doživlja sodobni človek, nujno vključuje *podobe*. Zato so toliko dragocenejša prizadevanja vseh tistih, ki podobe v likovni umetnosti prepoznavajo ter jih vsebinsko predstavljajo strokovni javnosti in tudi običajnemu gledalcu. In dr. Ciglencečki je nedvomno ena izmed poklicanih osebnosti, ki znanost in umetnost v svojem raziskovanju likovnih podob sooča in povezuje. V njeni avtorski znanstveni refleksiji namreč svet umetnosti postaja prepoznaven v obliki, ki je nastala kot plod pretanjene mentalne komunikacije z obravnavanimi umetniškimi sporočili. Kozmosa umetniških podob se dr. Ciglencečki dotika z občutljivimi mehanizmi in težnjo, da podobe likovnih ustvarjalcev čim manj okrnjene pretvori v svet besed. Zapisane ali izgovorjene bodo tako omogočale, da podobe iz sveta umetnosti postanejo razviden in nepogrešljiv del človeške resničnosti. In morebiti z njeno pomočjo postanemo kot gledalci, bralci ali poslušalci tudi mi sami del ustvarjenega in razgrnjenega sveta podob.

Slikar in likovni teoretik Vasilij Kandinski ustvarjalni proces umetniškega hotenja formulira kot udejanjanje ustvarjalčeve *notranje nuje*. Pred fizičnim začetkom umetniškega ustvarjanja namreč obstaja še neki drug začetek – *stanje duha*. In dr. Marjeta Ciglencečki svojo pozornost usmerja prav *tja*.

SPOMINI IN KNJIGE

ALI

NEPOZABNI SPOMINI NA POTI, KI SO NAJU POVEZOVALE

PRIMOŽ PREMZL

V osemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko sem zasnoval svojo zbirko starih fotografij in razglednic Maribora in okoliških krajev, so me vedno bolj začele zanimati tudi podobe naših krajev, preden so fotografija in tiskarske tehnike izrinile grafične tehnike, s pomočjo katerih so multiplificirali vedute. Poleg knjige Ivana Stoparja *Georg Matthäus Vischer in njegova Topographia Ducatus Stiriae* (1971) je bil katalog Marjete Ciglencečki *Ptuj na starih vedutah* (1983, 1989) literatura, ki me je uvedla v svet topografsko-vedutne grafike, ki je kasneje postal najprej predmet mojega zbirateljstva, raziskovanja, založniških podvigov več knjig s tega področja in antikvarnega delovanja. To je bil tako tudi prvi stik z raziskovalnim delom umetnostne zgodovinarke Marjete Ciglencečki, ki je bila takrat kustosinja v Pokrajinskem muzeju Ptuj. V tem muzeju so v zgodnjih devetdesetih letih pripravili odmevno razstavo *Srečanje z jutrovim na ptujskem gradu*, katere soavtorica je bila Marjeta Ciglencečki. V skoraj stoletni zgodovini muzeja je bila to do takrat njihova največja in najodmevnejša razstava daleč naokoli. Tudi meni je ostala v nepozabnem spominu. To je bilo tudi leto, ko sem dobil priložnost, da v sodelovanju s Pomursko založbo izdam svojo prvo knjigo in ustanovim založniško-galerijsko podjetje. Kot prvo samostojno izdano knjigo sem leta 1993 založil umetnostnozgodovinsko monografijo *Maribor. Po poteh stare umetnosti* v avtorstvu znamenitega dr. Sergeja Vrišerja. Na splošno se mi je zdelo, da je v tistem času primanjkovalo kakovostnih knjig, ki predstavljajo kulturno dediščino naših krajev. V obstoječih knjigah je bilo vse preveč preživetega socrealističnega balasta, skratka, napočil je čas za nov pristop k predstavitvam naših krajev. Ker Maribor ni neizčrpen vir kulturne dediščine, sem se hitro začel ozirati naokoli. Ni bilo treba dosti razmišljati, da sem za svoj naslednji založniški podvig izbral Ptuj, saj me je mesto zaradi bogate zgodovine od nekdanj privlačilo. In pri izbiri avtorice oz. avtorja mi je bilo več kot samoumevno, da nagovorim Marjeto Ciglencečki. Povabila in sodelovanja je bila iskreno vesela, nisem pa slutil, da bosta iz tega nastala dolgoletno sodelovanje in dragocena prijateljska vez. Proces nastajanja knjig z Marjeto Ciglencečki je pri vseh izdajah potekal konstruktivno, dobesedno vzorno, tako kot bi si uredniki in založniki lahko samo želeli. Na njen predlog je pri prvi



Na predstavitvi monografije Ptuj. Najlepsi pa je zame Ptuj ..., 26. oktobra 1995 v romanskem palaciju ptujskega gradu. Avtorica besedila dr. Marjeta Ciglenečki, avtor fotografij Stojan Kerbler ter urednik in založnik Primož Premzl (arhiv avtorja)



Srečanje sodelujočih ob izidu knjige Ptuj. Vodnik po mestu, na jesen leta 1996 v Kulturnozgodovinskem oddelku Pokrajinskega muzeja Ptuj na ptujskem gradu. Od desne: dr. Marjeta Ciglenečki (soavtorica), dr. Alenka Vrbinc (prevajalka), Primož Premzl (urednik in založnik), dr. Marjeta Vrbinc (prevajalka), Brane Lamut (soavtor), Kristina Šamperl Purg (MO Ptuj), Liljana Vogrinec (MO Ptuj); od leve obrnjeni s hrbtom: Andrej Brence (soavtor), Jože Curk (soavtor) in Franc Vogelnik (lektor) (arhiv avtorja)

ptujski monografiji sodeloval mojster fotografije Stojan Kerbler, na katerega me prav tako vežejo lepi spomini.

Nepozabni ostajajo v letih 1995–1997 skoraj tedenski obiski v nekdanjih upravnih prostorih ptujskega gradu, kjer je imela dr. Marjeta Ciglenečki skupaj z dr. Darjo Kotar v kulturnozgodovinskem oddelku svojo pisarno. Uporabniki pisarne sta jo poimenovali pisarna Mišmaš, tako so se namreč pisali zadnji stanujoči v tej zgradbi. Predvsem razprave o umetnosti, aktualnih projektih, načrtih in še marsičem so nas družili v neskončne pogovore. Tudi izven naštetih skupnih projektov je bila Marjeta Ciglenečki s svojim eruditskim znanjem vedno pripravljena nesebično pomagati in svetovati, kar v času, ki ga živimo, ni samoumevno.

Če je moja prva in edina ljubezen Maribor, je po zaslugi dr. Marjete Ciglenečki in s pomočjo večine založniških projektov, vezanih na Ptuj, to starodavno mesto ob Dravi postalo moja velika simpatija.

Dr. Marjeta Ciglenečki se je s svojim delom neizbrisno vpisala v kulturnozgodovinsko krajino prostora, ki mu pripadamo. Iskreno sem ponosen, da sem s svojimi izdajami v njenem obsežnem opusu delček tega pripomogel tudi jaz.

Draga Meta, ob okroglem življenjskem jubileju Ti želim veliko zdravja, zadovoljstva in besedil, ki jih radi beremo in nas bogatijo. Vse dobro!

Bibliografija dr. Marjete Ciglenečki v izdajah založbe Umetniški kabinet Primož Premzl:

Marjeta Ciglenečki, *Ptuj. Najlepši pa je zame Ptuj ...*, Maribor 1995. ISBN 961-6055-03-8.

Marjeta Ciglenečki, *Ptuj. Doch am schönsten für mich ist Ptuj ...*, Maribor 1995. ISBN 961-6055-04-6.

Marjeta Ciglenečki, *Ptuj. For me, the most beautiful is Ptuj ...*, Maribor 1995. ISBN 961-6055-05-4.

Andrej Brence, Marjeta Ciglenečki, Jože Curk, Brane Lamut, Anton Skaza, *Ptuj. Vodnik po mestu*, Maribor 1996. ISBN 961-6055-06-2.

Andrej Brence, Marjeta Ciglenečki, Jože Curk, Brane Lamut, Anton Skaza, *Ptuj. Stadtführer*, Maribor 1996. ISBN 961-6055-07-0.

Andrej Brence, Marjeta Ciglenečki, Jože Curk, Brane Lamut, Anton Skaza, *Ptuj. A Guide to the Town*, Maribor 1996. ISBN 961-6055-08-9.

Andrej Brence, Marjeta Ciglenečki, Jože Curk, Brane Lamut, Anton Skaza, *Ptuj. Vodnik po mestu. Druga, aktualizirana slovenska izdaja*, Maribor 2003. ISBN 961-6055-19-4.

Marjeta Ciglenečki, *Ptuj, Starodavno mesto ob Dravi*, Maribor 2008. ISBN 978-961-6055-21-5.

Marjeta Ciglenečki, *Ptuj. Die alte Stadt an der Drau*, Maribor 2008. ISBN 978-961-6055-22-2.

Marjeta Ciglenečki, *Ptuj. An Ancient Town on the Drava River*, Maribor 2008. ISBN 978-961-6055-23-9.

Marjeta Ciglenečki, Janez Höfler, Matej Klemenčič, Robert Peskar, Eva Sapač, Polona Vidmar, *Marija Zavetnica na Ptujski Gori. Zgodovina in umetnostna zapuščina romarske cerkve* (ur. Janez Höfler), Maribor 2011. ISBN 978-961-6055-33-8.

Marjeta Ciglenečki, Anka Krašna, *Anka Krašna*, Maribor 2020. ISBN 978-961-6055-53-6.

CAMERA OBSCURA
LUX MEMORIAE

ANDREJ FURLAN





Dominikanski samostan, Ptuj, camera obscura, 2024
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)



Bazilika Marije Zaveznice s plaščem, Ptujška Gora, camera obscura, 2024
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

Branko Kocmut: Spomenik zadnjega boja Lackove čete, Mostje, camera obscura, 2024
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

MESTO NJENEGA ZADNJEGA
BOJA 8. 8. 1942





Branko Kocmut: Pedagoška akademija Maribor, camera obscura, 2024
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)



Dvorec Dornava, camera obscura, 2024
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)



*Ptujska Gora 34, dom Stojana Kerblerja, camera obscura, 2024
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)*

Haloze, camera obscura, 2024
(© ZRC SAZU; UIFS; foto: Andrej Furlan)



DISSERTATIONES

BUSTE HOR NA AKROTERIJAH POKROVOV PETOVIONSKIH PEPELNIC IN NJIHOVA POVEZAVA S SEVERNOITALSKIMI DELAVNICAMI SARKOFAGOV

KATARINA ŠMID

Za Petoviono kot izrazito kozmopolitsko mesto v rimski dobi je značilen razmeroma širok nabor likovnih motivov in upodobitvenih vzorcev, ki so v nekaterih primerih razširjeni tudi zunaj mestnega območja z agrom in v sosednjih provincah. Tako v provinci Zgornji Panoniji kakor v sosednjem Noriku sorazmerno pogosto naletimo na upodobitve Letnih časov, pri čemer posebej izstopajo le na ti dve provinci omejene specifične figure personifikacij v podobi mladeničev v plesnem, »škarjastem« koraku, v katerem naj bi izžareval vpliv dionizične ikonografije oziroma nekaterih specifik, primarno značilnih za upodobitve satirov, kakršni so bili razširjeni v obeh alpskih provincah.¹ Skoraj nič pozornosti pa ni bilo namenjene personifikacijam letnih časov v podobi Hor, ki se v Petovioni pojavijo izključno kot buste. Te so sicer znotraj celotnega rimskega cesarstva najpogosteje zastopane na mozaikih, na katerih so nemalokrat njihovi edini atributi predstavljeni le v okrasju las, bistveno redkeje pa jih najdemo v stenskem slikarstvu in na kamnitih reliefih. Njihov časovni razpon je zelo širok, saj sega vse od 2. do 4. stoletja, pri čemer velja opozoriti, da je nekaj posamičnih primerkov postavljenih že v 1. stoletje, medtem ko jih v vzhodnem delu cesarstva najdemo celo v 6. stoletju.²

Zanimivo upodobitve Hor na kamnitih reliefih v nekoliko večjem številu najdemo prav v Petovioni z agrom, medtem ko so v preostali Panoniji³ in tudi v sosednjem Noriku le izjemoma upodobljene.⁴ V tem panonskem središču so se tako ohranili po ena stela in več pokrovov pepelnic s tem okrasjem. Pri vseh primerkih so buste izdelane okorno, velikokrat je težko razločiti celo attribute in spol.

¹ Prim. ŠMID 2020, str. 63–69 (z navedeno starejšo literaturo).

² Prim. ABAD CASAL 1990, str. 523–527, št. 116–161, 536.

³ Razkošnejši primerek je denimo na pokrovu sarkofaga iz vojaškega tabora *Alisca* v Spodnji Panoniji, ki je datiran okoli let 180–230 (Budimpešta, Magyar Nemzeti Múzeum, inv. št. 23.1849.1). Več: KOCH, SICHTERMANN 1982, str. 327; NAGY 2012, str. 79–80, št. 81; Ubi erat lupa, <http://lupa.at/824>.

⁴ Busta Poletja se je denimo ohranila v medaljonu, ki je krasil strop edikulne grobnice iz 2. stoletja (Beljak, Stadtmuseum, inv. št. 406). Več: PICCOTTINI 1984, str. 47, št. 354; KREMER 2001, str. 184, št. 34; Ubi erat lupa, <http://lupa.at/1062>.



1. Akroterij pokrova pepelnice, Ptuj, Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. RL 123
(© Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož; foto: Boris Farič)

Od edine petovionske stele s tem motivom je ohranjen le zgornji del, na katerem je v timpanonu par Amorja in Psihe, v desnem zaklinku pa je busta Hore, okarakterizirana s kodrastimi lasmi, ki ji padajo na teme (Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. RL 97).⁵ Na glavi nosi venec z odprtimi cvetovi, zaradi česar se v njej zlahka prepozna personifikacija pomladi. Bržkone je bila tudi leva stran zapolnjena z busto letnih časov, a je stela žal na tem mestu odlomljena, tako je na skrajno levi strani razvidna zgolj reliefno obdelana površina. Ohranjen del meri 1,00 x 0,46 x 0,30 metra,⁶ časovno pa je stela opredeljena kot »verjetno 2. stoletje«.⁷

Največ primerkov Hor v obliki bust se je v Petovionii ohranilo na akroterijih pokrova pepelnice. Spet v paru sta personifikaciji letnih časov postavljeni na čelno stran pokrova, kjer osrednji motiv predstavlja zakonski par z otrokom v sredini (Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. RL 123; sl. 1).⁸ Upodobljenci so postavljeni pod »nadstrešek« v obliki školjčne lupine, za njimi se pne zavesa. Žal je pokrov dokaj poškodovan, zaradi česar se nekateri detajli in atributi težje razločijo. V levem akroteriju se zlahka prepozna busta Hore, ki v levici drži rog izobilja, iz katerega se vijejo odprti cvetovi, in zato najverjetneje predstavlja Pomlad. Lik na desni je bistveno slabše ohranjen, tako da niti ni razvidno, ali sploh predstavlja Horo ali gre prej za upodobitev Letnega časa v podobi buste moškega. Levico polaga pod desno ramo, medtem ko je desnica dvignjena in

⁵ SCHÖBER 1923, str. 133, št. 292; HOFFILER, SARIA 1938, str. 191–192, št. 431; JEVREMOV 1988, str. 75, št. 58; RAGOLIČ 2023, str. 176–177, št. 182; Ubi erat lupa, <http://lupa.at/3780>.

⁶ Ubi erat lupa, <http://lupa.at/3780>.

⁷ JEVREMOV 1988, str. 75, št. 58.

⁸ ABRAMIČ 1925, str. 51, št. 16; JEVREMOV 1988, str. 67, št. 42; DJURIČ 2001, str. 122, št. 23; MANDER 2013, str. 288, št. 611; VOMER GOJKOVIČ 2014, str. 148; RAGOLIČ 2023, str. 171–172, št. 172; Ubi erat lupa, <http://lupa.at/4254>.



2. Akroterij pokrova pepelnice, Ptuj, Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. RL 871
(© Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož; foto: Boris Farič)

s komolcem naslonjena na površino. V tej roki drži nekakšen predmet, ki sega po celotni dolžini podlakti. Morda vejo? Pokrov sicer meri 1,25 x 0,40 x 0,35 metra,⁹ predlogi njegove datacije pa se raztezajo od sredine 2. do sredine 3. stoletja.¹⁰

Glede na očitne kompozicijske sorodnosti z omenjenim spomenikom sta busti letnih časov skoraj zagotovo upodobljeni tudi na akroterijih pokrova pepelnice z dimenzijami 0,36 x 1,32 x 1,04 metra¹¹ (Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. RL 871; sl. 2),¹² na katerem je pod »streho« enako predstavljen zakonski par z otrokom v sredini. Žal so vsi liki tako izlizani, da se lahko presodi le, da je v desnem akroteriju upodobljena figura ženskega spola z enako pričesko, kot jo ima Hora pomladi na prejšnjem pokrovu pepelnice. Zaradi slogovnih značilnosti jo je Jason Mander z vprašajem časovno umestil med sredino 2. in zgodnje 3. stoletje.¹³

Brez težave pa se personifikaciji letnih časov prepoznata na dveh apnenčastih odlomkih akroterija, ki sta pripadala pokrovu iste pepelnice (Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. RL 1016).¹⁴ Na desnem akroteriju je ženska busta, oblečena v hiton (sl. 3). Ob sebi ima kantaros, poln sadja, kar je značilnost Jeseni. Nasproti nje je upodobljena moška busta, ki ji čez levo ramo polzi ogrinjalo. Ta ima ob sebi košaro z žitnim klasjem, atribut Poletja. Drugi deli pepelnice se niso ohranili.

⁹ Ubi erat lupa, <http://lupa.at/4254>.

¹⁰ JEVREMOV 1988, str. 67, št. 42, ga je postavil v sredino 2. stoletja; MANDER 2013, str. 288, št. 611, zaradi slogovnih značilnosti med sredino 2. in 3. stoletje; VOMER GOJKOVIČ 2014, str. 148, op. 3 pa v sredino 3. stoletja.

¹¹ MANDER 2013, str. 286, št. 610.

¹² ABRAMIČ 1925, str. 51, št. 16; JEVREMOV 1988, str. 70, št. 48; DJURIĆ 2001, str. 123, št. 48; MANDER 2013, str. 286–287, št. 610; RAGOLIČ 2023, str. 170, št. 169; Ubi erat lupa, <http://lupa.at/9410>.

¹³ MANDER 2013, str. 287, št. 610.

¹⁴ RAGOLIČ 2023, str. 162–163, št. 153; Ubi erat lupa, <http://lupa.at/9441>.



3. Akroterij pokrova pepelnice, Ptuj, Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož
(© Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož; foto: Ortolf Harl)

Na severno steno župnijske cerkve sv. Miklavža v Miklavžu na Dravskem polju je vzdana marmorna busta letnega časa, ob kateri je košara s sadeži, torej gre najverjetneje za personifikacijo jeseni (sl. 4).¹⁵ Fragment je na desni strani zaobljen, tako da bi, tudi sodeč po ohranjenih dimenzijah (0,33 x 0,23 m),¹⁶ lahko šlo za akroterij pokrova pepelnice oziroma sarkofaga.¹⁷ Na žalost sta leva stran in zgornji del glave neohranjena, zaradi česar je nemogoče presoditi, ali gre za žensko ali moško figuro.

Hipotetično lahko med personifikacije letnih časov prištejemo še glavi, ki sta se ohranili na marmornem reliefnem bloku z merami 43,5 x 0,22 x 0,26 metra¹⁸ in sta postavljeni v profiliran medaljon (Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. 821).¹⁹ Kvader je prvotno najbrž predstavljal kotni del sredinskega friza edikulne grobnice, kakršen se je ohranil na grobnici Spektacijev v rimski nekropoli v Šempetru v Savinjski dolini.²⁰ Na levi je upodobljena ženska, ki ima enako pričesko kakor Hore na pepelnicah, na desni pa je verjetneje moška glava. Ob ženskem medaljonu so na levi ohranjeni še obrisi neke figure (?). Lika sicer nimata nobenih atributov, tako da ju za personifikaciji letnih časov lahko označimo le pogojno.

¹⁵ Prim. ABAD CASAL 1990, str. 537.

¹⁶ RAGOLIČ 2023, str. 275, št. 348; Ubi erat lupa, <http://lupa.at/5888>.

¹⁷ PAHIČ 1974, str. 134, št. 8; PAHIČ 1977, str. 51, št. 6; Ubi erat lupa, <http://lupa.at/5888>.

¹⁸ Ubi erat lupa, <http://lupa.at/9438>.

¹⁹ MAVER 2008, str. 630; RAGOLIČ 2023, str. 194, št. 219; Ubi erat lupa, <http://lupa.at/9438>.

²⁰ MAVER 2008, str. 630.



4. Busta Jeseni, Miklavž na Dravskem polju, ž. c. sv. Miklavža
(© foto: Ortolf Harl)



5. Busta Hore (?), Spodnja Polskava,
ž. c. sv. Štefana (© foto: Ortolf Harl)

Enako hipotetično bi lahko k upodobitvam Hor prištel še marmorno busto, vzdano v cerkev sv. Štefana na Spodnji Polskavi, ki je bila doslej v vprašajem interpretirana kot Luna Nemezis ali kot Letni čas (sl. 5).²¹ Njeno pokrivalo namreč spominja na venec s cvetom, kakršnega ponekod nosi Poletje,²² z upodobitvami Hor pa se ujema tudi v oblačilu, ki razgalja njeno desno dojko. Sodeč po dimenzijah (0,25 x 0,34 m)²³ bi tudi ta lahko primarno predstavljala akroterij pokrova sarkofaga oziroma pepelnice.

Za »maske in doprsja rajnih na pokrovih ogelnih akroterijev«, kakor jih vsebuje pepelnica z upodobitvijo zakonskega para z otrokom (Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. RL 123; sl. 1), je Blagoje Jevremov sklepal, da so »prejkone posebnost kamnoseških delavnic Poetovione sredi 2. stoletja.«²⁴ Njihova kakovost je res slabša in verjetno kaže na provincialno delo, a sodeč po motiviki in predvsem mestu, na katerem so večinoma buste, torej na akroterijh pokrova pepelnic, gre verjetneje za vpliv severnoitalskih delavnic sarkofagov, pri katerih je bila ikonografija letnih časov dokaj raznolika,²⁵ kot pa za lokalno posebnost.

²¹ PAHIČ 1977, str. 55; RAGOLIČ 2023, str. 252, št. 308; Ubi erat lupa, <http://lupa.at/5308>.

²² Prim. npr. z busto na oltarju, posvečenem bogu Solu iz mitreja v Inveresku (HUNTER 2016, str. 126–133; HUNTER 2021, str. 266–268).

²³ Ubi erat lupa, <http://lupa.at/5308>.

²⁴ JEVREMOV 1988, str. 67, št. 42.

²⁵ Prim. KRANZ 1984, str. 150.

Letni časi so na splošno pogost okras sarkofagov, zlasti so priljubljeni na metropolitanskih, na katerih so temu primerno dokaj razvejeni tudi njihovi upodobitveni vzorci, pri čemer Hore igrajo še najmanj pomembno vlogo in so na čelni strani izrazito redko prisotne.²⁶ Na pokrovih sarkofagov se pojavijo v zgodnjem antoninskem obdobju in se obdržijo do pozne severske dobe, a so na njih vselej upodobljene v parih v polležečem položaju, večinoma s košaro na kolenih in redkeje, kako segajo po atributih,²⁷ medtem ko jih v obliki bust sploh ne najdemo. Nasprotno pa buste Letnih časov, postavljene prav v akroterije pokrova, najdemo v severnoitalskih delavnicah sarkofagov, kar najbrž priča o samostojnem razvoju, ki je potekal neodvisno od metropolitanske produkcije, pri čemer gre ikonografske vzporednice prej iskati v stenskem slikarstvu in mozaikih, na katerih Letni časi v podobi bust nastopajo bistveno pogosteje kot na kamniti plastiki.²⁸

V severnoitalskem prostoru so buste Hor umeščene na vogalne akroterije pokrovov v obliki strehe in tvorijo posebno skupino znotraj poganskih ravenatskih sarkofagov.²⁹ Namesto njih so nekajkrat na tem mestu prisotni le njihovi atributi, pridelki narave, ki naj bi asociirali na darove za umrle.³⁰ Tako oblika pokrova kakor tudi figuralno okrašeni akroteriji sarkofagov so se v severnoitalski prostor verjetno razširili iz maloazijskih delavnic sarkofagov,³¹ čeprav je treba opozoriti, da glede na dosedanje najdbe akroterijev maloazijskih sarkofagov niso krasile buste Letnih časov, saj doslej ni bilo odkritega niti enega primerka.³² Fernando Rebecchi začetek izdelovanja tovrstnih sarkofagov v severni Italiji postavlja v srednje antoninsko obdobje, med leti 160 in 180, ko naj bi pospešen uvoz sarkofagov iz Male Azije v Cisalpino spodbudil domačo produkcijo.³³ Poleg Osme regije Italije je bilo tudi v Akvileji najdenih kar nekaj akroterijev pokrovov sarkofagov lokalne proizvodnje z upodobitvami moških in ženskih portretov ter bust Letnih časov iz 3. stoletja, a so ti v nasprotju z ravenatskimi večinoma najdeni na sekundarnih mestih, odtrgani od pokrovov in zunaj arheološkega konteksta.³⁴

Hore na akroterijih pokrovov tako čelne kot zadnje strani sarkofagov so bile dokaj pogoste ob začetkih produkcije severnoitalskih ravenatskih delavnic sarkofagov, med najzgodnejša primerka pa se uvrščata sarkofag, najden na Piazza Matteotti v Modeni (Modena, Museo Lapidario

²⁶ Prim. KRANZ 1984, str. 102.

²⁷ KRANZ 1984, str. 78–82, 103.

²⁸ KRANZ 1984, str. 150–151.

²⁹ GABELMANN 1973, str. 139; KRANZ 1984, str. 150–151.

³⁰ GABELMANN 1973, str. 139.

³¹ Pri ravenatski produkciji sarkofagov oziroma širše rečeno produkciji v Emiliji - Romanji je bolj opazen vpliv maloazijskih delavnic sarkofagov in njegovo mešanje s provincialnim okusom, gl. REBECCHI 1977, str. 130–131; REBECCHI 1978, str. 217–218, 238.

³² GABELMANN 1973, str. 123–124.

³³ REBECCHI 1977, str. 129; KRANZ 1984, str. 151.

³⁴ REBECCHI 1978, str. 253–254, op. 172.



6. Sarkofag Publija Vetija Sabina, Modena, Museo Lapidario Estense, zadnja stran
(© Su concessione del Ministero della Cultura - Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi – Foto Carlo Vannini)

Estense),³⁵ ki je s svojo datacijo okoli leta 170 po Kr. obenem tudi najzgodnejši primerek sarkofagov, narejenih v zaledju Ravene,³⁶ in sarkofag v Ivrei (katedrala). Kakor sklepa Hanns Gabelmann, so pri zgodnjih primerkih v akroterije postavljene buste vseh letnih časov,³⁷ medtem ko sta na poznejših primerkih le še dve ali celo ena, preostale pa so nadomestile podobe pokojnikov.³⁸

Na sarkofagu s Piazza Matteotti v Modeni je na zadnji strani na desni Pomlad s cvetličnim vencem, ob njej je Zima z vencem iz trstja, spredaj levo je Poletje (venec iz žitnega klasja, srp) ter desno Jesen (venec iz bršljanovega listja in jagodičevja). Topla letna časa (Poletje, Jesen) imata desno ramo odkrito in oblačilo speto le na levi rami, kar je tudi sicer značilnost ravenatskih

³⁵ GABELMANN 1973, str. 214, št. 57; REBECCHI 1977, str. 114–119; KOCH, SICHTERMANN 1982, str. 287; KRANZ 1984, str. 281, št. 562. Sarkofag je sicer zelo različno datiran, saj predlogi segajo vse od sredine 2. do 4. stoletja, pri čemer najbrž spada v antoninsko dobo (prim. KRANZ 1984, str. 281, št. 562).

³⁶ REBECCHI 1977, str. 119; REBECCHI 1978, str. 241; KOCH, SICHTERMANN 1982, str. 287.

³⁷ GABELMANN 1973, str. 123–124, 139.

³⁸ GABELMANN 1973, str. 131; KRANZ 1984, str. 151. Žal so opisi petovionskih primerkov v literaturi dokaj skopi, slike kažejo le sprednji del pokrovov pepelnic, rimski kamni pa so trenutno zaradi deponiranja v škatle ob zaprtju lapidarija nedostopni, zaradi česar sklepam, da je bila zadnja stran neobdelana in da sta tako busti prikazani le na čelni strani.

delavnic.³⁹ Na sarkofagu Gaja Atecija Valerija v Ivrei (katedrala) se nasprotno cikel začne levo na čelni strani s Pomladjo.⁴⁰ Ob njej je Poletje, zadaj sta Jesen (levo) in Zima (desno). Isto zaporedje ponavljajo tudi nekateri drugi sarkofagi.⁴¹ Časovno je ta sarkofag umeščen v antoninsko dobo⁴² oziroma zaradi portretnih upodobitev med poznoantoninsko in zgodnjo seversko.⁴³

Med poznejše primerke se denimo umešča sarkofag Publija Vetija Sabina, pripadnika viteškega stanu iz Mutine (Modena, Museo Lapidario Estense; sl. 6), kjer sta Letna časa le še na zadnji strani, in sicer je levo Pomlad s cvetličnim vencem in desno Poletje z vencem iz žitnega klasja ter cvetom v sredini, sprednja akroterija pa zapolnjujeta podobi pokojnikov.⁴⁴ Časovno se postavlja bodisi v seversko dobo⁴⁵ bodisi zaradi upodobitve na zadnji strani v šestdeseta leta 3. stoletja.⁴⁶

Verjetneje se torej zdi, da so se letni časi v podobi bust Hor na petovionski kamniti plastiki, na kateri zasedajo pretežno akroterije pokrovov pepelnic, v to panonsko središče razširili pod vplivom severnoitalskih delavnic sarkofagov. Primerki te skupine sarkofagov so časovno umeščeni v širok časovni okvir: od okoli leta 170 in do šestdesetih let 3. stoletja, medtem ko predlogi za petovionske nagrobne spomenike s tem motivom segajo med sredino 2. in zgodnje 3. stoletje, pri čemer se – glede na datacijo severnoitalskih sarkofagov s tem motivom v akroterijah – zdi verjetnejši kasnejši predlog datacije.

Rimska Petoviona je bila cvetoče provincialno tako trgovsko kakor gospodarsko, kot sedež uprave Ilirske carine (*Publicum portorii Illyrici*)⁴⁷ pa tudi administrativno središče. Z rečno potjo po reki Dravi je bila vse do pozne antike dobro povezana tudi z ostalimi mesti,⁴⁸ med drugimi seveda tudi z osrednjima severnoitalskima središčema, Akvilejo na eni strani in Raveno na drugi.⁴⁹ Nemalokrat je bilo izpostavljeno, da so določene umetnostne spodbude, med katere spadajo nekateri figuralni tipi in oblike nagrobnih spomenikov, prišle iz Desete regije Italije, kjer naj bi prvenstveno vlogo igrala Akvileja s svojo strateško lego na obali severnega Jadrana, s tem

³⁹ GABELMANN 1973, str. 125.

⁴⁰ GABELMANN 1973, str. 124–128, 139, 215, št. 61; REBECCHI 1977, str. 117–119; KRANZ 1984, str. 281, št. 561.

⁴¹ Prim. GABELMANN 1973, str. 125.

⁴² REBECCHI 1977, str. 119. KRANZ 1984, str. 281, št. 561, omenja tudi možnost, da bi nastal nekoliko kasneje.

⁴³ GABELMANN 1973, str. 120–121, 126.

⁴⁴ GABELMANN 1973, str. 138–144, 219, št. 80; REBECCHI 1977, str. 122–123; 157; REBECCHI 1978, str. 212; KOCH, SICHTERMANN 1982, str. 287, op. 64; KRANZ 1984, str. 281, št. 563; ABAD CASAL 1990, str. 525, op. 130; SPALTHOFF 2010, str. 192, št. 79.

⁴⁵ KRANZ 1984, str. 281, št. 563.

⁴⁶ GABELMANN 1973, str. 143; SPALTHOFF 2010, str. 192, št. 79.

⁴⁷ DOBÓ 1940, str. 186–194; PAVAN 1955, str. 459–467; DOBÓ 1968, str. 180–188; ŠAŠEL KOS 2020, str. 225.

⁴⁸ ŠAŠEL 1978, str. 139; HORVAT 2003, str. 180–181; DJURIĆ 2005, str. 75; ŠAŠEL KOS 2020, str. 225–226.

⁴⁹ Prim. ŠAŠEL 1978, str. 139–145.

središčem pa je bila Petoviona dobro povezana s cestno transversalo Akvileja–Emona–Celeja–Petoviona.⁵⁰ Upodobitve Hor v akroterijh nekaterih pepelnic iz Petovione, ki jih najdemo na sarkofagih ravenatske proizvodnje, pa kažejo, da je treba kot drugo večje severnoitalsko središče, od koder bi vsaj deloma pronicali umetnostni vzgibi – neposredno ali posredno prek Akvileje – upoštevati tudi Raveno v Osmi regiji Italije. V nasprotju z Akvilejo Ravena sicer ni bila tako močno vpeta v trgovino po največjih sredozemskih trgovskih poteh, a je bila – neposredno ali posredno – povezana tudi z nekaterimi središči, s katerimi je trgovala tudi Akvileja, obe italjski mesti pa sta ostali povezani vso antiko.⁵¹

⁵⁰ Prim. DIEZ 1972, str. 30–32; VERZÁR-BASS 1996, str. 246, 257–265. O cestnih povezavah Akvileje s Panonijo: ŠAŠEL 1975, str. 74–88.

⁵¹ Prim. BRIZZI 1978, str. 95.

LITERATURA

- ABAD CASAL 1990: Lorenzo ABAD CASAL, Horae, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 5/1, Zürich-München-Düsseldorf 1990, str. 510–538.
- ABRAMIĆ 1925: Mihovil ABRAMIĆ, *Poetovio. Führer durch die Denkmäler der römischen Stadt*, Wien 1925.
- BRIZZI 1978: Giovanni BRIZZI, Il sistema portuale altoadriatico e i commerci di Aquileia e Ravenna, *Aquileia e Ravenna*, Udine 1978 (*Antichità altoadriatiche*, 13), str. 81–105.
- DIEZ 2006: Erna DIEZ, Studien zum provinzialrömischen Kunstschaffen, *Kunstprovinzen im römischen Imperium. Ausgewählte Schriften Erna Diez* (ur. Gabriele Erath idr.), Wien 2006 (Veröffentlichungen des Instituts für Archäologie der Karl-Franzens-Universität Graz, 7), str. 29–52.
- DJURIĆ 2001: Bojan DJURIĆ, Ossuaria Poetovionensia. Iconography and Structure, *Die Maastrichter Akten des 5. Internationalen Kolloquiums über das provinzialrömische Kunstschaffen - im Rahmen des CSIR. Typologie, Ikonographie und soziale Hintergründe der provinzialen Grabdenkmäler und Wege der ikonographischen Einwirkung* (ur. Titus Panhuysen), Maastricht 2001, str. 117–129.
- DJURIĆ 2005: Bojan DJURIĆ, Poetovio and the Danube Marble Trade, *Römische Städte und Festungen an der Donau* (ur. Miroslava Mirković), Beograd 2005, str. 75–82.
- DOBÓ 1940: Árpád DOBÓ, *Publicum portorium Illyrici. Documenti e commentario*, Budapest 1940.
- DOBÓ 1968: Árpád DOBÓ, *Die Verwaltung der römischen Provinz Pannonien von Augustus bis Diocletianus. Die provinzielle Verwaltung*, Budapest 1968.
- GABELMANN 1973: Hanns GABELMANN, *Die Werkstattgruppen der oberitalischen Sarkophage*, Bonn 1973.
- HOFFILER, SARIA 1938: Viktor HOFFILER, Balduin SARIA, *Antike Inschriften aus Jugoslawien. Noricum und Pannonia superior*, Zagreb 1938.
- HORVAT 2003: Jana HORVAT idr., Poetovio. Development and Topography, *The Autonomous Towns of Noricum and Pannonia. Pannonia I* (ur. Marjeta Šašel Kos, Peter Scherrer), Ljubljana 2003 (*Situla*, 41), str. 153–189.
- HUNTER 2016: Fraser HUNTER idr., Mithras in Scotland. A Mithraeum at Inveresk (East Lothian), *Britannia*, 47, 2016, str. 119–168.
- HUNTER 2021: Fraser HUNTER, Le mithréum d'Inveresk et ses autels, *Le mystère Mithra. Plongée au Coeur d'un culte Romain* (ur. Laurent Bricault idr.), Mariemont 2021, str. 263–269.
- JEVREMOV 1988: Blagoj JEVREMOV, *Vodnik po lapidariju*, 1, Ptuj 1988.
- KOCH, SICHTERMANN 1982: Guntram KOCH, Hellmut SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, München 1982 (*Handbuch der Archäologie*).
- KRANZ 1984: Peter KRANZ, *Jahreszeiten-Sarkophage. Entwicklung und Ikonographie des Motivs der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln*, Berlin 1984 (*Die antiken Sarkophagreliefs*, 5/4).
- KREMER 2001: Gabrielle KREMER, *Antike Grabbauten in Noricum. Katalog und Auswertung von Werkstücken als Beitrag zur Rekonstruktion und Typologie*, Wien 2001 (*Österreichisches Archäologisches Institut. Sonderschriften*, 36).

- MANDER 2013: Jason MANDER, *Portraits of Children on Roman Funerary Monuments*, Cambridge 2013.
- MAVER 2008: Andreja MAVER, Funerary Aediculae in Poetovio and her Ager, *Thiasos. Festschrift für Erwin Pochmarski zum 65. Geburtstag* (ur. Christiane Franek idr.), Wien 2008, str. 627–638.
- NAGY 2012: Mihály NAGY, *Lapidarium*, Budapest 2012 (Guide to the Archaeological Exhibitions in the Hungarian National Museum. Roman Stones).
- PAHIČ 1974: Stanko PAHIČ, Miklavž na Dravskem polju, *Varstvo spomenikov*, 17–19/1, 1974, str. 134.
- PAHIČ 1977; Stanko PAHIČ, Seznam rimskih kamnov v Podravju in Pomurju, *Arheološki vestnik*, 27, 1977, str. 13–73.
- PAVAN 1955: Massimiliano PAVAN, *La provincia romana della Pannonia superior*, Roma 1955.
- PICCOTTINI 1984: Gernot PICCOTTINI, *Die kultischen und mythologischen Reliefs des Stadtgebietes Virunum*, Wien 1984 (Corpus signorum Imperii Romani. Österreich, 2/4).
- RAGOLIČ 2023: Anja RAGOLIČ, *Poetovio. Römische Grabdenkmäler*, Ljubljana 2023 (Situla, 46).
- REBECCHI 1977: Fernando REBECCHI, Sarcofagi cispadani di età imperiale romana. Ricerche sulla decorazione figurata, sulla produzione e sul loro commercio, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 84, 1977, str. 107–158.
- REBECCHI 1978: Fernando REBECCHI, I sarcofagi romani dell'arco adriatico, *Aquileia e Ravenna*, Udine 1978 (Antichità altoadriatiche, 13), str. 201–258.
- SCHOBER 1923: Arnold SCHOBER, *Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien*, Wien 1923 (Sonderschriften Österreichisches Archäologisches Institut Wien, 10).
- SPALTHOFF 2010: Benjamin Heinrich SPALTHOFF, *Repräsentationsformen des römischen Ritterstandes*, Tübingen 2010 (Tübinger archäologischen Forschungen, 7).
- ŠAŠEL 1975: Jaroslav ŠAŠEL, Rimske ceste v Sloveniji, *Arheološka najdišča Slovenije* (ur. Lojze Bolta idr.), Ljubljana 1975, str. 74–99.
- ŠAŠEL 1978: Jaroslav ŠAŠEL, Aquileia, Ravenna e Poetovio. Contatti e rapporti, *Aquileia e Ravenna*, Udine 1978 (Antichità altoadriatiche, 13), str. 135–145.
- ŠAŠEL KOS 2020: Marjeta ŠAŠEL KOS, *V srcu rimskega imperija. Zgodovina slovenskega prostora v antiki do vlade Maksimina Tračana*, Ljubljana 2020 (Zbirka Zgodovinskega časopisa, 51).
- ŠMID 2020: Katarina ŠMID, Upodobitve letnih časov na nagrobnih spomenikih Norika in Zgornje Panonije in njihovo prepletanje z dionizičnim svetom, *Keria. Studia Latina et Graeca*, 22/1, 2020, str. 63–75.
- VERZÁR-BASS 1996: Monika VERZÁR-BASS, *Arte funeraria lungo la via dell'ambra, Lungo la via dell'ambra. Apporti altoadriatici alla romanizzazione dei territori del Medio Danubio (I sec. a.C.–I sec. d.C.)* (ur. Maurizio Buora), Tavagnacco-Udine 1996, str. 245–271.
- VOMER GOJKOVIČ 2014: Mojca VOMER GOJKOVIČ, Women from Poetovio, *Datiranje kamenih spomenika i kriteriji za određivanje kronologije. Akti XII. međunarodnog kolokvija o rimskoj provincijalnoj umjetnosti* (ur. Ida Koncani Uhač), Pula 2014, str. 148–153.

**BUSTS OF HORAE ON THE ACROTERIA OF THE POETOVIO ASH CHEST LIDS
AND THEIR CONNECTION TO THE SARCOPHAGI-WORKSHOPS OF NORTHERN ITALY**

Summary

The personifications of the Seasons in the guise of the youths in the Roman provinces of Noricum and Pannonia superior have been discussed many times, but no attention so far has been paid to the Seasons in the guise of Horae and in the form of the busts found throughout Poetovio (Roman Ptuj) and its ager. They are located in the upper cornices of one grave stele (Regional Museum Ptuj - Ormož, inv. no. RL 97) and were in most cases used as the acroteria of ash chest lids (Regional Museum Ptuj - Ormož, inv. nos. RL 123, 871 (Figs. 1–3). All of them are of low quality, as in some cases personal attributes or even gender are difficult to distinguish. Hypothetically, some other differently interpreted fragments of figures have with question marks been added to the group (the personification of Autumn immured in the parish church of St Nicolaus in Dravsko polje; the bust immured in the St Stephen church in Spodnja Polskava).

Although Blagoje Jevremov regarded “the masks” and the busts of the deceased on the ash chest lids as characteristic of Poetovian stone-cutters workshops of the mid-2nd century, they more likely developed from the sarcophagi-workshops of Northern Italy, as Horae in the form of the busts are applied as acroteria of the sarcophagus lids in one subgroup within pagan Ravennatic sarcophagi that developed under the auspices of imported sarcophagi from Asia Minor around 160–180. Several busts have also been found in Aquileia, but unfortunately mostly lack archaeological context. Poetovio was a prosperous provincial trading, economic and administrative centre, which, thanks to its location on the river Drava, was well-connected to Northern Italy. The role of Aquileia as a major hub from which artistic influences spread to Noricum and further to Pannonia, has also frequently been highlighted. Nevertheless, the Horae on the acroteria of some Poetovian ash chest lids show that some figural types could have come directly from Ravenna or indirectly via Aquileia, as Ravenna had been well-connected to Aquileia until the Late Roman era.

UPODOBITVE SV. MARJETE ANTIOHIJSKE V SREDNJEVEŠKEM STENSKEM SLIKARSTVU V SLOVENIJI

MIJA OTER GORENČIČ

to delo bê svršeno na dan svete margarete

(Del napisa iz leta 1490 v cerkvi
sv. Trojice v Hrastovljah.)

Sv. Marjeta Antiohijska je svetnica, ki jo na srednjeveških stenskih poslikavah na Slovenskem najdemo relativno pogosto. Kljub temu njena legenda večkrat ostaja nepoznana, poleg tega je ločnica med sv. Marjeto Antiohijsko, katere atribut je zmaj, in deklico Marjetico v legendi sv. Jurija, ki ubije zmaja in s tem reši mladenko, dostikrat nejasna. Popoln deziderat pa je sistematičen pregled srednjeveških upodobitev sv. Marjete v slovenskem prostoru. Čeprav so ohranjene upodobitve seveda naključne in o prvotni razširjenosti in priljubljenosti sv. Marjete Antiohijske v srednjeveških cerkvah na Slovenskem ne moremo z gotovostjo soditi, sta sistematičen pregled ter analiza specifik in skupnih karakteristik ohranjenih primerov vsekakor dobrodošla in dragocena, saj omogočata vsaj okvirno predstavbo o pogostosti in načinih upodabljanja te svetnice pri nas. Nameni in cilji prispevka so tako osvetlitev ločnice med sv. Marjeto Antiohijsko in princeso v legendi sv. Jurija, oris legende sv. Marjete s predstavitvijo načinov njenega likovnega prikaza in analiza ohranjenih upodobitev te svetnice v srednjeveškem stenskem slikarstvu v slovenskem prostoru.

SV. MARJETA ANTIOHIJSKA IN PRINCESA MARJETA V LEGENDI SV. JURIJA

Odgovorimo najprej na vprašanje, od kod izvira poimenovanje deklice v legendi sv. Jurija z imenom Marjeta, v slovenskih besedilih tudi Marjetica.¹ Devica, ki nastopa v legendi sv. Jurija, je kraljeva hči, ki bi morala biti žrtvovana zmagaju. Krščanski vitez Jurij ga premaga in s tem reši mesto in mladenko. Devica nato premaganega, vendar še ne mrtvega zmaja vpne s svojim pasom

¹ Ime Marjetica najdemo npr. pri HÖFLER 1997, str. 153; HÖFLER 2001, str. 177. Gl. tudi TRATNIK 2024, str. 94–97.

in krotkega pripelje v mesto, kjer Jurij prebivalce prepriča v krst in nato zmaja ubije.² Princesa v legendi sv. Jurija je kot Marjeta imenovana od 14. stoletja naprej, in sicer tako v likovnih upodobitvah kot tudi dramskih delih.³ Vzrok za izbiro imena Marjeta bi bilo lahko dejstvo, da tako kot rešena princesa v legendi sv. Jurija vodi ukročenega zmaja, tudi sv. Marjeta Antiohijska nastopa z atributom premaganega zmaja. Klaus J. Dorsch meni, da je motiv privezanega zmaja ob princesi, kot ga najdemo v legendi sv. Jurija, celo neposredno prevzet ravno iz legende sv. Marjete in prav to naj bi bil tudi vzrok, da je princesa v poznem srednjem veku pogosto poimenovana ali celo poistovetena s sv. Marjeto, ki je premagala zmaja. Upodobitve sv. Marjete z ukročenim zmajem najdemo že v 10. stoletju, kar je bistveno prej kot upodobitve princese s privezано pošastjo v prikazih legende sv. Jurija.⁴ Ta v srednjem veku najpriljubljenejši viteški svetnik v likovnih vizualizacijah včasih nastopa v paru prav s sv. Marjeto.⁵ Dodatno je lahko v Jurijevi legendi simbolična vzporednica kraljeve hčere Marija, apokaliptična žena, hkrati pa je deklica lahko interpretirana tudi kot *Ecclesia*, ki jo ogroža poganstvo.⁶ V zahodnoevropski umetnosti je mladenka ob sv. Juriju, ki se bojuje z zmajem, postala nepogrešljiva od 13. stoletja naprej. Od leta 1390 je pogosto, od sredine 15. stoletja pa skoraj vedno ob princesi jagnje. Sprva je bilo na upodobitvah sv. Jurija mišljeno kot daritvena žival, a je kmalu postalo simbol darovanja samega z jasno vzporednico z žrtvenim jagnjetom oziroma z *Agnus Dei*. Po raziskavah Klauza J. Dorscha je prav to razlog, da so princeso v Jurijevi zgodbi včasih identificirali (tudi) z Marijo.⁷ Med najpriljubljenejše svetniške premagovalce zmaja spadata prav sv. Marjeta in sv. Jurij,⁸ čeprav ima še nekaj drugih svetnikov za svoj atribut zmaja (denimo sv. Mihael, sv. Marta iz Betanije, sv. Marcel iz Pariza idr.). Vseeno pa boj z zmajem Jurijevo legendo bolj kot Marjetini približuje legendi sv. Mihaela, čeprav se po drugi strani ne sv. Marjeta ne sv. Mihael nista soočila z »resničnim« zmajem, kot se je sv. Jurij, marveč s hudičem v podobi zmaja.⁹

² Temeljno delo za legendo sv. Jurija je AUFHAUSER 1911. Za predstavitev njegovega življenja v *Zlati legendi* gl. DE VORAGINE 2014, str. 810–823.

³ BRAUNFELS 1990, stp. 379 (z nadaljnjo literaturo).

⁴ DORSCH 1983, str. 62.

⁵ RICHES 2000, str. 131.

⁶ Gl. DECKERS 2015, str. 64 (z nadaljnjo literaturo).

⁷ DORSCH 1983, str. 60–61.

⁸ Prim. DECKERS 2015, str. 67.

⁹ RICHES 2000, str. 25, 149, 151; prim. DREWER 1993, str. 11–18.

LEGENDA SV. MARJETE ANTIOHIJSKE IN NAČINI NJENEGA UPODABLJANJA

V nadaljevanju se posvetimo vprašanju, kakšna je pravzaprav sploh legenda nebeške zavetnice naše spoštovane in drage jubilantke. Sv. Marjeta, v vzhodni cerkvi imenovana sv. Marina,¹⁰ je bila krščanska devica in mučenka iz Antiohije, ki naj bi jo na začetku 4. stoletja po eni od različic legende dal obglaviti rimski cesar Dioklecijan. Na zahodu se je njeno češčenje širilo zlasti od 7. stoletja naprej. To je bil hkrati tudi čas, v katerem je bila njena legenda vedno znova dopolnjevana. V srednjem veku je bila sv. Marjeta na zahodu izjemno priljubljena svetnica, ki so se ji posebej priporočali ob porodih. Bila je tudi ena od štirinajstih priprošnjikov v sili in je spadala med glavne device,¹¹ imenovane tudi kardinalne device (*virgines capitales*). Gre za zlasti v srednje-, severno- in vzhodnoevropskem prostoru močno razširjeno trojico ali četverico svetih devic in mučenk, in sicer sprva sv. Barbare, sv. Marjete Antiohijske in sv. Katarine Aleksandrijske, ki se jim je v 14. stoletju pridružila še sv. Doroteja. Kot skupino, nemalokrat upodobljeno ob Mariji in razširjeno še z drugimi zgodnjekrščanskimi devicami in mučenkami, jih najdemo na številnih umetnostnih delih od srednjega veka pa vse do baroka.¹² Umetniki so mučeništvo sv. Marjete Antiohijske pogosto upodabljali skupaj z mučeništvom sv. Katarine Aleksandrijske;¹³ Marjetino mučeništvo je lahko predstavljeno z vsaj štirinajstimi možnimi prizori.¹⁴ Kadar je upodobljena v kombinaciji z drugimi svetimi osebami, jo torej največkrat najdemo skupaj s preostalimi svetimi devicami in v ikonografskem motivu *Virgo inter virgines*, nastopa pa tudi v prizoru Marija preda sv. Marjeti Dete Jezusa ali v kombinaciji z drugimi svetniki.¹⁵ V molitvenem obrazcu s konca 14. stoletja, namenjenem češčenju kulta štirinajstih priprošnjikov v sili – ta je izpričan prav od 14. stoletja –, sv. Marjeta Antiohijska nastopa že na petem mestu.¹⁶

¹⁰ Sv. Marina in sv. Marjeta si delita enako zgodbo (*vita*), pa vendar datuma obhajanja njunega spomina v zahodnih martirologijih, kot je delo Hrabana Mavra, nista enaka, v nadaljevanju pa sta povsem ločeno vstopili Marina v vzhodno in Marjeta v zahodno cerkev. Kot opozarja Wendy R. Larson, je različna tudi njuna ikonografija; gl. LARSON 2002, str. 24–25, ki v nadaljevanju svoje razprave ugotavlja, da sta kulta sv. Marine in sv. Marjete odličen primer tega, kako na njegovo izoblikovanje vplivajo interesi občinstva oziroma naročnikov.

¹¹ KIMPEL 1990, stp. 494.

¹² TSCHOCHNER 1990, stp. 573.

¹³ Prim. npr. DREWER 1993, str. 11–18; JÉKELY 1995, str. 181–187; CURZI 2016, str. 173–181. Na Ogrskem je bilo življenje in mučeništvo sv. Katarine ali sv. Marjete pogosto upodobljeno poleg cikla prizorov iz življenja sv. Ladislava, gl. JÉKELY 1995, str. 182–183, 186; UHRIN 2018a, str. 192–195 (z nadaljnjo literaturo).

¹⁴ KIMPEL 1990, stp. 498–499. Več kot štirinajst (celo več kot 30, v prvotni različici domnevno skoraj 50) prizorov najdemo na primer v nekaterih iluminiranih rokopisih, gl. WEITZMANN-FIEDLER 1967, str. 17–23, 30–46; PETRELLA 2005, str. 104; prim. DRESVINA 2016, str. 182–186, 289–297; BARILLARI 2017, str. 42–61. Eden najbolj kuriozitetnih primerov upodobitve legende sv. Marjete je usnjeni ovitek za relikvijar iz okoli let 1350–1400, ki se hrani v Metropolitanskem muzeju v New Yorku, gl. TAMMEN 2018, str. 199–209. V bližini slovenskega prostora izstopa eden najstarejših ohranjenih vitrajev na ozemlju današnje Avstrije, in sicer slikano okno iz let 1230–1240 v cerkvi sv. Marjete v Ardaggerju, gl. LAVEROCK 2022, str. 56–81.

¹⁵ KIMPEL 1990, stp. 498.

¹⁶ DÜNNINGER 1990, stp. 546–547.

V zahodnoevropski umetnosti je sv. Marjeta Antiohijska v zgodnjih samostojnih upodobitvah mlada mučenka s križem v rokah, s krono, včasih s palmo ali knjigo, pozneje z baklo ali mučilnim orodjem, večinoma pa z zmajem, ki nastopa kot njen atribut ali vizualizira del njene legende. V teh upodobitvah jo vidimo kot mladenko, ki ubija zmaja s križno palico ali se nepoškodovana dviga iz njegovega telesa. Sv. Marjeto pa najdemo upodobljeno tudi kot dvorno damo z majhnim zmajem v rokah ali celo na križni palici. Kadar svetnica majhnega zmaja, ki je pogosto upodobljen kot krotka ptica, prezentira na roki, je ta nemalokrat prekrita z ogrinjalom, na zmaja pa dodatno kaže še s kazalcem druge roke. Nastopa lahko tudi v sodobni meščanski opravi z ukročenim zmajem pred seboj, lahko tudi kleči in kaže na premaganega zmaja ali pa stoji na njem in kaže v nebo. V nekaterih likovnih realizacijah ima svetnica z ročnim ali paličnim križem ali palmo v rokah zmaja na verigi ali povodcu. Njene upodobitve so zelo pogoste in jim lahko kontinuirano sledimo predvsem od konca 12. stoletja pa vse do baroka.¹⁷ Upodobitve sv. Marjete, ki ima zmaja ob nogah ali na povodcu zraven sebe, so rezultat vpliva legende sv. Jurija in legende sv. Marte iz Betanije. Njej je skladno z *Vita* s konca 12. stoletja in z *Zlato legendo* s križem in posvečeno vodo uspelo podrediti si ljudožerskega zmaja, ki ga je nato navezala na svoj pas in ga odpeljala iz gozda v mesto po zasluženem kazni. V spomin na to legendo je tako tudi Marta upodobljena kot svetnica, ki vodi ukročenega zmaja.¹⁸

Kot najbolj splošno razširjen potek srednjeveške legende sv. Marjete Gerrit Gijsbertus van den Anel navaja naslednji vrstni red dogodkov: Marjeta je bila hčerka v Antiohiji živečega poganškega patriarha Theodosiusa in njegove žene, ki je umrla ob porodu. Novorojenko so predali v oskrbo in nego neki dojilji, živeči zunaj Antiohije. Marjeto je ljubeče vzgojila, mlada deklica pa je med svojim bivanjem pri njej izvedela za Kristusovo trpljenje. Že zgodaj se je tako v njej vzbudila želja, da za Kristusa pridobi krono mučeništva. Ko je bila stara petnajst let in je nekega dne s sovrstnicami gnala na pašo ovce svoje dojilje, je mimo prihajal deželni gospod Olibrius, ki je bil na poti v Antiohijo z namenom preganjanja kristjanov. Zagledal je devico Marjeto in si jo zaradi njene lepote zaželel za ženo, vendar le če je svobodnega stanu; sicer jo je nameraval odkupiti in si jo vzeti za konkubino oziroma priležnico. Svojemu sužnju je ukazal, naj jo ujame in izpraša. Marjeta se je prestrašila in doumela, da to zanjo pomeni pogubljenje, kajti ona si je za svojega ženina izbrala Kristusa in se mu ni nameravala odreči. V pogovoru je pokazala svojo trdno voljo in s tem v Olibriusu izzvala silen bes. Odpeljal jo je v ječo in odpotoval v Antiohijo služiti in darovati svojim malikom in bogovom. Nekega jutra se je začel sodni proces. Ker je Marjeta vztrajala v svoji veri in se celo posmehovala bogovom deželnega gospoda, so jo pretepli s

¹⁷ KIMPEL 1990, stp. 495–498.

¹⁸ DECKERS 2015, str. 67; gl. tudi DI FEBO 2017, str. 121–126. O nekaj zgodnjih, še v 12. stoletju naslikanih upodobitvah sv. Marjete z zmajem kot hudičem gl. MASSONS RABASSA 2004, str. 53–71; prim. OROFINO 2021, str. 670–675.

palicami in nato mučili z ostrimi kavljii. Krvavečo so odpeljali nazaj v ječo, kjer pa je bila s pomočjo molitve in angelov ozdravljena. Nato je molila k Bogu, ki ga je prosila, naj ji pokaže sovražnika, ki se bori proti njej. Ta se je pojavil v podobi zmaja, ki jo je požrl. Prav v tistem trenutku pa je ona naredila znamenje križa, ki je učinkovalo tako močno, da je zmaj razpadel na dva dela in devica je nedotaknjena izstopila iz njega. Nato se je pojavil nov sovražnik, in sicer znova hudič, a tokrat v človeški podobi. Marjetina molitev je hudiču zvezala roke. On je nato skušal s prijaznimi besedami doseči, da bi si premislila. A Marjeta ga je zgrabila za lase, vrgla na tla in ga prisilila, da ji je priznal vse o svojih dejanjih med ljudmi. Ko ji je hudič ubogljivo izpovedal vse, ga je izpustila, on pa je izginil. Naslednji dan se je ponovno začelo mučenje, vendar nobena muka ni mogla omajati njenega zaupanja v Kristusa. Nič ji ni moglo do živega, nobeno sežiganje z baklami, nobena utopitev. Kar pet tisoč gledalcev se je ob tem zaradi njenega junaškega zgleda in čudežnih božjih znamenj spreobrnilo v krščanstvo, vendar so bili vsi umorjeni. Okrutni Olibrius po neuspešnem mučenju ni videl druge rešitve kot obglavljenje. Za to nalogo je bil zadolžen usmrtilj Malchus, ki pa je Marjeti pred smrtjo odobril še nekaj časa za molitev. S pobožnostjo se je spomnila vseh, ki so z njo ravnali sovražno; prosila je za njih in za odpuščanje njihovih grehov. Svojo molitev pa je namenila tudi številnim drugim, med njimi tistim, ki razširjajo njeno mučeniško življenje, ga berejo ali poslušajo, tistim, ki v njen spomin postavijo svečo ali dajo zgraditi cerkev, in porodnicam, da preživijo težko uro in porodijo zdrave in krepke otroke. Nato je svojo glavo nastavila meču in umrla. Njeno dušo so angeli odnesli v nebesa, njeno telo pa so kristjani ali pripovedovalec legende Theotimus pokopali, in sicer po tem, ko so številni bolni po dotiku njenega telesa ozdraveli.¹⁹ Marjetino smrt največkrat umeščajo v čas med letoma 303 in 311.²⁰ Opis njenega življenja je v srednjem veku doživel številne različice, ki so legendo v podrobnostih modificirale v katerem koli delu.²¹

Ime sv. Marjete Antiohijske najdemo že v (rimskih) litanijah papeža Gregorja Velikega (pontifikat 590–604) v 6. stoletju, kar kaže na to, da je bil njen kult na latinskem zahodu tedaj že navzoč. Od 9. stoletja je bilo besedilo *Passio Sanctae Margaritae seu Marinae* dostopno v bibliotekah večine evropskih samostanov.²² Hraban Maver (ok. 780–856) v svojem delu *Martyrologium*, spisanim v sredini 9. stoletja,²³ sv. Marjeto navaja pod datumom 13. julij,²⁴ danes pa se njen spomin

¹⁹ ANDEL 1933, str. 16–17.

²⁰ WACE 1990, str. 6.

²¹ Za njeno različico v Zlati legendi gl. DE VORAGINE 2014, str. 1216–1223. Gl. tudi CLAYTON, MAGENNIS 1994; PESTARINO 2015; DRESVINA 2016, str. 13–139, 207–275. Pregled srednjeveških različic legende sv. Marjete omogoča ANDEL 1933; gl. tudi CREUSY-CHOPARD 2005, 1, str. 35–55, 76–100.

²² Gl. WACE 1990, str. 6, 9.

²³ O času nastanka gl. MAURI 1979, str. XXXVII–XXXIX.

²⁴ MAURI 1979, str. 67–68; Marino po drugi strani navaja pod datumom 18. junij, gl. MAURI 1979, str. 59.

v zahodnoevropskem prostoru obhaja 20. julija.²⁵ Leta 908 so bile relikvije sv. Marjete iz Anti-hije prenesene v San Pietro della Valle, leta 1145 pa v Montefiascone in prav v Italiji se je njen kult izrazito hitro širil. Največje število njenih relikvij je v Evropo prišlo po križarskem zavzetju Konstantinopla leta 1204. Najdragocenejši relikviji sv. Marjete in ključna predmeta v razširjanju njenega kulta sta bili njena roka in pas. Marjetina roka je bila leta 1213 iz Konstantinopla prenesena v Benetke, pas pa je izpričan v cerkvi Saint-Germain-des-Prés v Parizu.²⁶ Na Ogrskem je najstarejši pisni vir o relikviji sv. Marjete datiran v zgodnje 13. stoletje, najzgodnejše romanske upodobitve sv. Marjete pa so na Ogrskem ohranjene iz druge polovice 13. stoletja, in sicer v krajih Šivetice in Szalonna.²⁷

Čeprav je bilo češčenje sv. Marjete v srednjem veku in renesansi močno razširjeno v zahodni in vzhodni cerkvi, so njen resnični obstoj ali posamezni detajli njenega mučeništva že zelo zgodaj vzbujali dvom. Že leta 494 je papež Gelazij I. (pontifikat 492–496) njeno mučeništvo razglasil za apokrif.²⁸ Celó Jacobus de Voragine je o tistem delu njene legende, ki govori o tem, da naj bi jo požrl zmaj, nato pa se razpočil, ona pa naj bi nedotaknjena izšla iz njega, zapisal, da ta velja za »apokrifnega in neumnega: *Istud autem, quod dicitur de draconis devoratione et ipsius crepatione, apocryphum et frivolum reputatur.*²⁹ Kljub temu je ikonografski motiv sv. Marjete, ki prihaja iz zmajevega telesa, v srednjeveški umetnosti pogost, saj aludira na svetnično moč in učinkovitost pri posredovanju.³⁰ Dvome in neodločnost glede verodostojnosti izročila, da je zmaj požrl sv. Marjeto, je v 13. stoletju izrazil tudi narator njene legende v delu *South English Legendary*. Po navedbi legende je zapisal, da ne more potrditi, ali je to resnično, kajti ni napisano kot resnica, ali pa je vseeno res ali ne, ne ve nihče. Problematično se mu je zdelo verjeti, da bi hudiča lahko kdo uničil, pa čeprav pomemben svetnik. Kljub temu je ženskam pred porodom priporočal, naj berejo življenje sv. Marjete, saj da je zagotovo resnično.³¹

Dne 14. februarja 1969 je papež Pavel VI. (pontifikat 1963–1978) z apostolskim pismom *Mysterii Paschalis*, s katerim je reorganiziral cerkveni koledar, češčenje sv. Marjete skupaj z več drugimi svetniki umaknil iz rimskega ritusa oziroma iz uradnega cerkvenega koledarja.³² V delu *Calendarium Romanum* je bila sv. Marjeta leta 1969 tako uvrščena na seznam svetnikov,

²⁵ KIMPEL 1990, str. 494. DE VORAGINE 2014, str. 1223, navaja oba datuma (13. in 20. julij).

²⁶ Gl. WACE 1990, str. 10; GILBERTSON 2002, str. 180–181 (z nadaljnjo literaturo).

²⁷ Gl. JÉKELY 1995, str. 184; UHRIN 2017, str. 13–31; UHRIN 2018a, str. 190, 191; UHRIN 2018b, str. 235–244.

²⁸ Gl. GILBERTSON 2002, str. 179; prim. WACE 1990, str. 9.

²⁹ DE VORAGINE 2014, str. 1218–1219.

³⁰ Gl. LARSON 2002, str. 29.

³¹ LARSON 2002, str. 29–30. O vplivu sklepov tridentinskega koncila na upodobitve sv. Marjete gl. CREUSY-CHOPARD 2005, 1, str. 290–298.

³² Apostolsko pismo papeža Pavla VI. *Mysterii Paschalis* je dostopno na spletni strani: https://www.vatican.va/content/paul-vi/la/motu_proprio/documents/hf_p-vi_motu-proprio_19690214_mysterii-paschalis.html (21. 2. 2024).

ki vzbujajo resne zgodovinske pomisleke: *Sancti qui graves historicas difficultates praebent*.³³ Pod njenim godovnim dnem, 20. julijem, je bilo tedaj zapisano, da je spomin na sv. Marjeto, vpisan v rimski koledar v 13. stoletju, izbrisan, saj je poročilo o sv. Marjeti ali Marini v celoti legendarno: *Memoria S. Margaritae, saeculo XIII in Calendario romano ascripta, deletur, quia Acta S. Margaritae, vel Marinae, omnino sunt fabulosa*.³⁴

RAZŠIRJENOST UPODOBITEV SV. MARJETE ANTIOHIJSKE V SREDNJEVEŠKEM STENSKEM SLIKARSTVU NA SLOVENSLEM

Analiza vseh štirih knjig iz zbirke *Srednjeveške freske v Sloveniji*, ki sem jo podpisana opravila za potrebe tega prispevka, je pokazala, da Janez Höfler v njih omenja 32 delno ali v celoti ohranjenih nedvomnih in domnevnih upodobitev sv. Marjete v srednjeveškem stenskem slikarstvu na slovenskih tleh. Pregled *in situ* je razkril, da v eni od cerkva sv. Marjeto najdemo naslikano dvakrat, tako da bomo v obravnavo vzeli 33 upodobitev na 32 lokacijah (sl. 1). Ta številka je seveda naključna in nam ničesar ne razkriva o številu vizualizacij te svetnice v stenskem slikarstvu ob koncu srednjega veka pri nas, nedvomno pa dokazuje veliko priljubljenost in razširjenost njenega kulta.

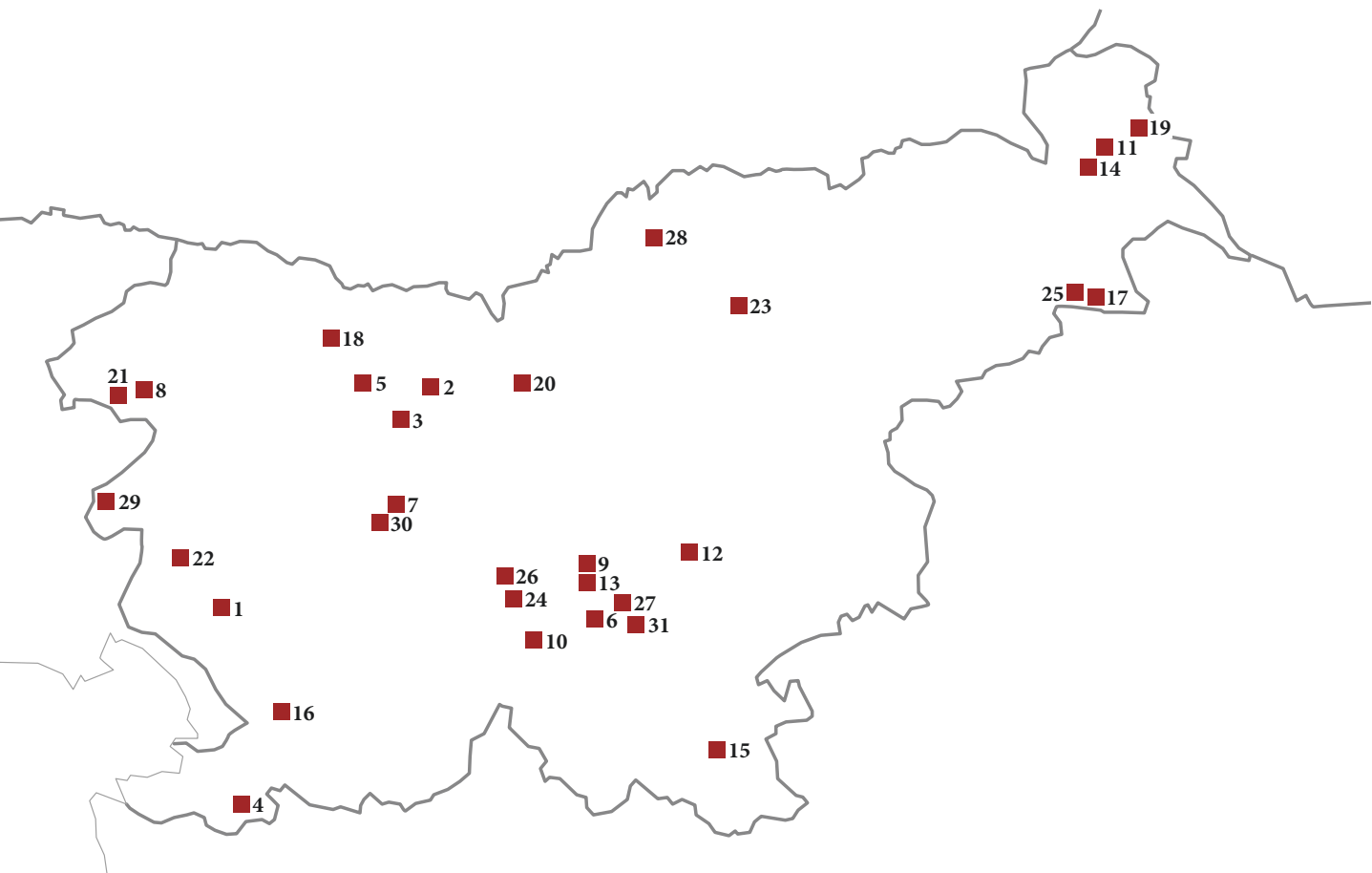
Najmanj njenih podob srečamo na Gorenjskem,³⁵ kjer se je ohranilo pet upodobitev, in sicer štiri v podružničnih in ena v župnijski cerkvi. Po osem primerov najdemo v vzhodni Sloveniji, in sicer štiri v podružničnih in štiri v župnijskih cerkvah, in domnevno tudi na Primorskem (sedem v podružničnih in enega v župnijski cerkvi). Največ, in sicer dvanajst njenih podob naj bi bilo ohranjenih v osrednji Sloveniji, in sicer deset v podružničnih cerkvah, ena v župnijski cerkvi in ena v grajski kapeli. Skupno torej srednjeveško stensko poslikavo s podobo sv. Marjete Antiohijske najdemo ali domnevamo v 25 podružničnih in sedmih župnijskih cerkvah ter eno v grajski kapeli. Sodeč po ohranjenem stanju, je bilo tako češčenje sv. Marjete bistveno bolj razširjeno na podeželju oziroma v podružničnih cerkvah, izjema je le vzhodna Slovenija, kjer je sv. Marjeta, vsaj v danes ohranjenem gradivu, enakovredno zastopana tudi v župnijskih cerkvah.

Na Gorenjskem so se stenske poslikave s to svetnico ohranile v podružničnih cerkvah sv. Tomaža v Britofu pri Kranju, Marijinega oznanjenja v Crngrobu, sv. Primoža in Felicijana na Jamniku nad Kropo in sv. Primoža in Felicijana na Sv. Primožu nad Kamnikom ter v župnijski cerkvi sv. Jakoba v Ribnem pri Bledu. V vzhodni Sloveniji sv. Marjeto najdemo v podružničnih cerkvah sv. Neže na Brdinjah (Vrhah pri Slovenj Gradcu), sv. Mohorja na Šmohorju na Kozjaku

³³ *Calendarium Romanum* 1969, str. 68.

³⁴ *Calendarium Romanum* 1969, str. 130.

³⁵ Sv. Marjete predstavljam skladno z razdelitvijo srednjeveških fresk po knjigah Janeza Höflerja (HÖFLER 1996; HÖFLER 1997; HÖFLER 2001; HÖFLER 2004).



LEGENDA

- | | | |
|--------------------------|-----------------------------|--------------------------|
| 1. Branik | 12. Mirna | 23. Šmohor na Kozjaku |
| 2. Britof pri Kranju | 13. Muljava | 24. Turjak |
| 3. Crngrob | 14. Murska Sobota | 25. Velika Nedelja |
| 4. Hrastovlje | 15. Naklo pri Črnomlju | 26. Vrh nad Želimljami |
| 5. Jamnik nad Kropo | 16. Naklo pri Škocjanu | 27. Vrh pri Križu |
| 6. Kamni Vrh pri Ambrusu | 17. Ormož | 28. Vrhe (Brdinje) |
| 7. Koreno nad Horjulom | 18. Ribno pri Bledu | 29. Vrhovlje pri Kožbani |
| 8. Koseč nad Drežnico | 19. Selo | 30. Vrzenec |
| 9. Malo Črnelo | 20. Sv. Primož nad Kamnikom | 31. Žužemberk |
| 10. Maršiči | 21. Svino pri Kobaridu | |
| 11. Martjanci | 22. Šmihel nad Ozeljanom | |

1. Lokacije z ohranjenimi upodobitvami sv. Marjete Antiohijske v srednjeveškem stenskem slikarstvu v Sloveniji
(© ZRC SAZU, UIFS; izdelava zemljevida: Andrej Furlan)

in dvakrat v rotundi Device Marije in sv. Nikolaja v Selu v Prekmurju ter v župnijskih cerkvah sv. Martina v Martjancih, sv. Nikolaja v Murski Soboti, sv. Jakoba v Ormožu in sv. Trojice v Veliki Nedelji. Na Primorskem se je podoba sv. Marjete v srednjeveškem stenskem slikarstvu ohranila v podružničnih cerkvah sv. Trojice v Hrastovljah, sv. Justa na Koseču nad Drežnico, sv. Brikcija v Naklem pri Škocjanu, sv. Andreja na Svinu pri Kobaridu, sv. Mihaela v Šmihelu nad Ozeljanom, sv. Andreja na Vrhovlju pri Kožbani in »po vsej verjetnosti«³⁶ tudi v cerkvi sv. Štefana v Zanigradu, vsekakor pa tudi v župnijski cerkvi sv. Urha v Braniku. V osrednji Sloveniji pa sv. Marjeta, kot sledi iz pregleda kataložnih enot v knjigi *Srednjeveške freske v Sloveniji*,³⁷ krasi stene podružničnih cerkva sv. Petra na Kamnem Vrhu pri Ambrusu, sv. Mohorja in Fortunata na Korenu nad Horjulom, Marijinega vnebovzvetja na Muljavi, sv. Jakoba v Naklu pri Črnomlju, sv. Kancijana na Vrzdencu, sv. Petra na Vrhu nad Želimljami, sv. Marjete na Vrhu pri Križu, »verjetno«³⁸ tudi cerkve sv. Nikolaja v Žužemberku, in, kot domneva Janez Höfler,³⁹ morda še stene v podružničnih cerkvah sv. Marjete na Malem Črnelu in sv. Urha na Maršičih pri Ortneku ter grajske kapele na Turjaku, vsekakor pa tudi župnijske cerkve sv. Janeza Krstnika na Mirni na Dolenjskem.

SV. MARJETA ANTIOHIJSKA V SREDNJEVEŠKIH STENSKIH POSLIKAVAH NA GORENJSKEM

V podružnični cerkvi sv. Tomaža v Britofu pri Kranju sv. Marjeta, ki jo identificira križ, nastopa v skupini treh celopostavnih, a danes le še fragmentarno ohranjenih svetnic na notranjem podločju severne stene prezbiterija (sl. 2). Poslikava se umešča v zgodnje 16. stoletje.⁴⁰ Na zunanjem, to je obslavoločnem (zahodnem) podločju sta naslikana sv. Jakob starejši in sv. Sebastijan (sl. 3). Glede na pozicijo križa bi bila lahko sv. Marjeta srednja ali desna svetnica, gledano z gledalčevega očiča. Križ kot atribut bi bil namreč na mestu, kot je naslikan, lahko tako v rokah srednje kot desne svetnice. Če je Marjeta desna svetnica, gleda v ladjo k vernikom, če pa je sredinska, pa gleda svetnico na desni oziroma proti vzhodnemu zaključku prezbiterija. Nad svetniško skupino je naslikana vitica, ki jo najdemo tudi drugod v prezbiteriju. Vse tri svetnice so upodobljene na podoben način, in sicer z dolgimi svetlimi lasmi, do tal segajočimi modnimi oblekami, leva in desna pa tudi z ogrinjali. Vse tri imajo na glavi krono, srednja pa ima nekoliko bolj odprt dekolte in ogrlico. Zmaj, ki je bil najverjetneje upodobljen ob sv. Marjeti, zaradi fragmentarne ohranjenosti celote ni viden. Z dolgo križno palico bi sv. Marjeta lahko ubijala zmaja ali triumfirala nad premagano pošastjo.

³⁶ HÖFLER 1997, str. 151.

³⁷ HÖFLER 2001.

³⁸ HÖFLER 2001, str. 229.

³⁹ HÖFLER 2001, str. 119, 121.

⁴⁰ Za datacijo gl. HÖFLER 1996, str. 82.



2. Sv. Marjeta in svetnici, zgodnje 16. stoletje, p. c. sv. Tomaža, Britof pri Kranju (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)



3. Poslikava severne stene prezbiterja, zgodnje 16. stoletje, p. c. sv. Tomaža, Britof pri Kranju (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)



4. Mojster Bolfgang: poslikava vzhodnega zaključka južne stene severne ladje, 1453, p. c. Marijinega oznanjenja, Crngrob (© Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije; foto: Marjan Smerke)

5. Mojster Bolfgang: Sv. Marjeta, 1453, p. c. Marijinega oznanjenja, Crngrob (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

V vseh pogledih eno najlepših upodobitev sv. Marjete v srednjeveškem stenskem slikarstvu v slovenskem prostoru najdemo v romarski cerkvi Marijinega oznanjenja v Crngrobu. Gre za delo Mojstra Bolfganga iz leta 1453.⁴¹ Najdemo jo nad arkadnim lokom v vzhodnem zaključku južne stene severne stranske ladje v mikavni simetrični kompoziciji celopostavnih štirih kardinalnih devic, od katerih je najbolj ohranjena prav obravnavana svetnica (sl. 4). Sv. Marjeta je postavljena na desni rob prizora, gledano z gledalčevega zornega kota, tako da je to prva svetnica z zahodne strani in gleda proti slavoločni steni oziroma proti vzhodu (sl. 5). Poleg nje je naslikana sv. Barbara, ob njej je sv. Katarina, vrsto devic, postavljenih pred modro ozadje, pa zaključuje sv. Doroteja. Sv. Barbara ima svojo desno roko položeno na levo ramo sv. Katarine, sv. Marjeta se

⁴¹ Gl. HÖFLER 1996, str. 89.

obrača k preostalim trem. Sv. Katarina je kompozicijsko skoraj zrcalna podoba sv. Marjete. Obe imata zelen nimb, medtem ko imata sv. Doroteja in sv. Barbara zlatega. Simetrična kompozicija je nekoliko razrahljana z upodobitvijo sv. Doroteje, ki se obrača stran od skupine preostalih treh in steguje svojo roko proti košarici cvetja, ki ji jo podaja ob njej klečeči deček. Sv. Marjeta je oblečena v najplemenitejše oblačilo, saj ima čez sivovijoličasto obleko bogato brokatno ogrinjalo. Pod bokom si ga pridržuje z levico, hkrati pa z obema rokama drži povodec, na katerem ima zmaja, ki ji leži pred nogami. Marjetino elegantno telo, ki se v pasu poudarjeno zoži, je naslikano v izraziti S-liniji, kar velja tudi za sv. Katarino, ki v četverici nastopa kot njen pendant. Marjetin obraz s poudarjenimi ustnicami je naslikan v klasični, popolni lepoti. Tudi modelacija s senčenjem je nadvse prefinjena. Lasje ji z zadnje strani subtilno prehajajo na ramena. Pred njenimi nogami ležeči zmaj ima spodnji del telesa rumenorjav, vrhnji del pa zelen. Zadnji del njegovega repa, ki se dviguje izpod Marjetine obleke, se uvija za njo. Zmaj se ozira k svetnici, ki ga pridržuje kot ukročenega psa.



6. Sv. Marjeta, okoli 1470–1480,
p. c. sv. Primoža in Felicijana, Jamnik nad Kropo
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

V podružnični cerkvi sv. Primoža in Felicijana na Jamniku nad Kropo je sv. Marjeta naslikana v podločju jugovzhodne stranice prezbiterija (sl. 6). Gre za tričetrtinsko upodobitev, saj je telo upodobljeno do nivoja malo pod boki. Svetnica ima krono in nimb, njeni svetlorjavi lasje ji padajo po hrtu in ramenih. Oblečena je v preprosto svetlovijoličasto obleko in se obrača v svojo desno stran k zčaju. Tudi njen atribut je naslikan le »dopasno«, svetnica z levico kaže nanj, desnico pa ima položeno na prsi. Zmaj, ki je tudi v tem primeru spodaj rumenorjav in



7. Sv. Marjeta, (po) 1507, p. c. sv. Primoža in Felicijana, Sv. Primož nad Kamnikom (© Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Restavratorski center; foto: Valentin Benedik)

zgoraj zelen, se dviga visoko k njej in rjove proti sv. Marjeti, vendar svetničin izraz na obrazu ostaja neprestrašen. Marjeta se hkrati obrača proti vzhodni stranici, kjer je v podločju naslikana Marija z Detetom. Ob sv. Marjeti je bila naslikana sv. Barbara, morda pa – po zgledu s severne stene – še ena svetnica, v tem primeru najverjetneje sv. Doroteja; prizor je zaradi baročnega okna skoraj v celoti uničen. Na drugi strani so ob Mariji najprej sv. Katarina ter nato v skupnem polju sv. Apolonija in sv. Uršula. Poslikava prezbiterija se umešča v čas okoli leta 1480 ali morda v desetletje pred tem⁴² in je delo enega od naslednikov Mojstra Bolfganga, nasledstvo jamniškega mojstra pa najdemo v delavnici Mojstra sv. Jakoba iz Ribnega.⁴³ Ob tem izstopa, da sv. Marjeto najdemo pri vseh treh mojstrih (Jamnik nad Kropo; Crngrob in Mirna; Ribno pri Bledu).

V podružnični cerkvi sv. Primoža in Felicijana na Sv. Primožu nad Kamnikom je celopostavna sv. Marjeta naslikana v okenskem ostenju vzhodne pole južne ladijske stene, in sicer na desni strani, gledano z vernikovega očišča (sl. 7). Gre za poslikavo iz leta 1507 ali časa takoj zatem.⁴⁴ Njen pendant v okenskem ostenju je sv. Katarina, okno pa je umeščeno med začetne prizore iz Marijinega življenja,

⁴² Gl. HÖFLER 1996, str. 109.

⁴³ HÖFLER 1996, str. 108–109, 137.

⁴⁴ Za datacijo gl. HÖFLER 1996, str. 177.

in sicer življenja staršev Joahima in Ane in njenega otroštva skladno z Jakobovim protoevangelijem (sl. 8). Pod oknom je naslikan sv. Aleš pod stopnicami. V sosednjih dveh okenskih ostenjih so upodobljene še sv. Barbara in sv. Lucija ter sv. Uršula in sv. Doroteja. Stojijo na naslikanih konzolah, ki ustvarjajo iluzionistično zasnovane arhitekturne niše. Tako kot preostale je tudi sv. Marjeta oblečena po zadnji modi; izstopata nekoliko širši dekolte in poudarjeno oprsje. Ima zeleno obleko, čez katero nosi rdeče ogrinjalo, ki je speto nad oprsjem; tega prekriva belo spodnje oblačilo. Umetelno uvito ogrinjalo spredaj tvori svojevrstno mandorlo. Svetničini lasje segajo izpod eksotičnega pokrivala oziroma neke vrste rute, ki je na vrhu speta z rdečo pentljo, izpod nje pa se po hrbtu ulega tudi bela tančica. Vse svetnice v okenskih ostenjih imajo nimb, sv. Marjeta pa je zaradi posebnega pokrivala oziroma rute brez krone. Ta bi sicer lahko zbledela, kot je križna palica, a zdi se, da je ni imela. Obe roki ima pred telesom; njeni prsti jasno nakazujejo, da je sprva v levici držala križno palico, ki je v obrisih *in situ* še razberljiva, na nekaterih starejših fotografijah pa je še dobro vidna. Prsti njene leve roke so razprti, kazalec pa je postavljen tako, kot da kaže prav na palico, s katero je premagala rjavega zmaja. Križno palico je namreč zabadala v zmajevo žrelo. Svetoprismoška Marjeta celo stoji na zmaju kot Marija, apokaliptična žena, ki bo zmaju strla glavo. Njegov rep je dvignjen in zvit visoko v zrak še zadnjič, preden bo izdihnil zaradi bolečin in poškodb, povzročenih s križno palico in Marjetino težo. Upodobitve sv. Marjete, ki stoji na zmaju in križno palico zabada zmaju v žrelo, so bile dobro znane z grafičnih predlog, kot kaže, denimo, bakrorez mojstra BR s sidrom iz okoli let 1480–1490.⁴⁵



8. Vzhodni del poslikave južne ladijske stene, (po) 1507, p. c. sv. Primoža in Felicijana, Sv. Primož nad Kamnikom (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

⁴⁵ Gl. SONNABEND 2022, str. 172–173.



9. Sv. Marjeta, okoli 1500,
ž. c. sv. Jakoba, Ribno pri Bledu
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Gorazd Bence)

Edina župnijska cerkev na Gorenjskem z ohranjeno srednjeveško stensko upodobitvijo sv. Marjete je v Ribnem pri Bledu. Tudi tu je celopostavna sv. Marjeta naslikana v okenskem ostenju, in sicer na desni strani vzhodnega okna prezbiterija (sl. 9). Poslikava se umešča v čas okoli leta 1500.⁴⁶ V istem okenskem ostenju je nasproti sv. Marjete upodobljena sv. Marija Magdalena. Nad oknom je v podločju dopasna upodobitev Marije z Detetom. Marjeta je obrnjena stran od okna oziroma k verniku. Oblečena je v rdečo do tal segajočo obleko, izpod katere je nad prsmi vidno belo spodnje oblačilo. Na glavi ima krono, izpod katere ji dolgi lasje padajo po hrbtu, nimba pa nima. V dvignjeni levici drži palmovo vejo, z desnico pa pridržuje povodec, na katerem je zelen zmaj, ki s spodvitimi nogami in zvitim repom sedi pred njo. Iz gobca se mu vije dolg jezik, nad telo pa ima povešena majhna krila. Svetnica je postavljena pred neko arhitekturo z odprtina-
mi, na vrhu pa se zaključuje s stolpom. Kot lahko sodimo na podlagi vizualne presoje trenutnega stanja, je vsaj zmaj, če ne kar celotna poslikava, precej preslikan.

⁴⁶ HÖFLER 1996, str. 138.

SV. MARJETA ANTIOHIJSKA V SREDNJEVEŠKIH STENSKIH POSLIKAVAH V VZHODNI SLOVENIJI

V vzhodni Sloveniji je v podružnični cerkvi sv. Neže na Brdinjah oziroma na Vrhah pri Slovenj Gradcu sv. Marjeta naslikana v tandemu s sv. Nežo, in sicer v dvošestinskem zaključku prezbiterja med oknom; ločuje ju iztek obočnega rebra (sl. 10). Nad obema sta izpisani njuni latinski imeni. Prvotno so bile ob oknih obeh poševnic naslikane štiri svetnice, od katerih sta bili dve uničeni ob prezidavi oken v 19. stoletju. Poslikava je nastala okoli leta 1370.⁴⁷ Gre za celopostavno upodobitev v elegantni drži, z ozkim telesom, v dolgi svetli obleki in s predolгими prsti (sl. 11). Svetnica ima globok dekolte z razgaljenimi rameni in poudarjenim oprsjem. Na bujnih kodrastih svetlih laseh, ki se ulegajo po obeh ramenih, je krona, za njo pa tudi nimb. Desnico drži pred svojim oprsjem in s kazalcem kaže nase. S spuščajočo se levico kaže na zmaja, naslikanega pred



10. Poslikava dvošestinskega zaključka prezbiterja, okoli 1370, p. c. sv. Neže, Brdinje (Vrhe)
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)



11. Sv. Marjeta, okoli 1370, p. c. sv. Neže, Brdinje (Vrhe)
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

⁴⁷ HÖFLER 2004, str. 84, 86.



12. Poslikava severne stene prezbitarija, okoli 1420–1430, p. c. sv. Mohorja, Šmohor na Kozjaku
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)



13. Sv. Marjeta ob Mariji z Detetom, okoli 1420–1430, p. c. sv. Mohorja, Šmohor na Kozjaku
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

njenimi nogami. Ker je poslikava ravno v tem delu slabše ohranjena, je možno, da Marjeta celo stoji na njem. Zeleni zmaj se ovija okoli njenih nog, z rjovečim gobcem pa zre v sv. Marjeto, ki je upodobljena na heraldično pomembnejši strani od sv. Neže, ki ji je cerkev posvečena. Vzrok za to bi bilo lahko dejstvo, da je bila cerkev sv. Neže podružnica župnije sv. Marjete v Kotljah.

V podružnični cerkvi sv. Mohorja na Šmohorju na Kozjaku celopostavno nebeško zavetnico naše jubilatke najdemo na severni steni prvotnega prezbitarija ob Mariji z Detetom in v tandemu s sv. Katarino (sl. 12). Fragmentarno ohranjeni sv. Barbara in sv. Doroteja sta bili naslikani na notranjem pasu prvotnega slavoloka. Poslikava, ki je najbolj vzhodno evidentirano delo goriških delavnic, se umešča v čas okoli let 1420–1430.⁴⁸ Sv. Marjeta ima rumeno spodnje in rdeče zgornje oblačilo z belo spodnjo stranjo, nimbo in krono, izpod katere se ji svetli lasje ulegajo po ramenih.

⁴⁸ HÖFLER 2004, str. 206.



14. Poslikava zahodnih niš, okoli 1410–1420, p. c. (rotunda) Device Marije in sv. Nikolaja, Selo (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)



15. Sv. Marjeta se dviguje iz zmajevega razpočenega telesa, okoli 1410–1420, p. c. (rotunda) Device Marije in sv. Nikolaja, Selo (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

V dvignjeni desnici drži križ, na z njenim zgornjim oblačilom prekriti levici (porekcija) pa sedi majhen bel zmaj s spuščnim repom. Tako kot sv. Katarina se tudi sv. Marjeta obrača k Božji Materi, upodobljeni med njima, in jo tudi gleda, Marija pa se obrača k Jezusu (sl. 13). Stojijo pred nizkim zidcem, vidnim v ozadju. Na sv. Marjeti je polno grafitov, med katerimi je tudi veliko letnic, med drugim 1536, 1981 in druge. Vse tri svete osebe obdaja kosmatska bordura.

Izjemen primer je poslikava v rotundi Device Marije in sv. Nikolaja v Selu v Prekmurju, v kateri je kljub majhni cerkvi edinokrat v slovenskem prostoru sv. Marjeta naslikana kar dvakrat. Prvo najdemo v drugi niši proti zahodu oziroma levo od vhodnega portala, gledano s strani vernika, ki je vstopil v cerkev (sl. 14). Vidi se le zgornji del Marjetine figure. Doslej še nikoli ni bilo opaženo, da gre za na Slovenskem edinstveno upodobitev sv. Marjete, ki se dviguje iz zmajevega razpočenega telesa (sl. 15). Veliki zeleni zmaj je sicer le fragmentarno ohranjen, a jasno se vidi odprtina na vrhu njegovega trupa, iz katerega se dviguje sv. Marjeta, ki je ravno s križem,



16. Poslikava niš vzhodno od vhodnega portala, okoli 1410–1420, p. c. (rotunda) Device Marije in sv. Nikolaja, Selo (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)



17. Sv. Marjeta in sv. Doroteja (?), okoli 1410–1420, p. c. (rotunda) Device Marije in sv. Nikolaja, Selo (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

upodobljenem v njeni roki, dosegla, da je nepoškodovana izšla iz zmajevega telesa. Njegova glava je vidna na Marjetini desni strani, jasno je tudi razvidno, kako rjove proti njej, na njeni levi pa je visoko dvignjen in na koncu rahlo uvit rep. Marjetina glava in pogled sta usmerjena k zmaju. Ima krono in nimb, svetli lasje ji padajo po hrbtu, njena obleka in ogrinjalo sta iste, svetlovijoličaste barve, ki pa je obledela. Izpod ogrinjala sega z desnico, v kateri drži zlat križ, proti križu pa je usmerjena tudi njena levica, sicer položena na prsi. Gre za pomenljivo postavitev, saj kaže na križ, a gleda zmaja, kot da mu razlaga oziroma ga opominja na to, da je križ oziroma Bog močnejši od zla. Drugo upodobitev te svetnice v selanski rotundi pa najdemo v prvi niši desno od vhodnih vrat, gledano s strani vernika, ki je vstopil v cerkev (sl. 16). Naslikana je v tandemu s sv. Dorotejo, h kateri je tudi obrnjena (sl. 17). Da gre za sv. Dorotejo, lahko sklepamo na podlagi cvetličnega okrasja na njeni glavi. Sv. Marjeta je oblečena v rumeno obleko in zeleno ogrinjalo, izpod katerega sega z desnico, na kateri sedi majhen rumenkast zmaj, z levico pa kaže nanj. Zmaj



18. Poslikava pasu pod okni sklepnih stranic prezbiterja, 1392, ž. c. sv. Martina, Martjanci
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)



19. Sv. Marjeta, 1392, ž. c. sv. Martina, Martjanci
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

ima spuščen rep in je obrnjen k svetnici, ki ima pogled usmerjen proti sv. Doroteji oziroma k zmaju. Izstopa kakovostna izdelava poslikave z vtisnjenima nimbom in krono. Tudi tu Marjeti lasje padajo po ramenih. Vprašanje, ki se odpira, je, zakaj imamo v selanski rotundi to svetnico upodobljeno dvakrat. Je bil tu kult sv. Marjete še posebej močan? Gre za povezavo z naročnikom poslikave? Je imel slikar, ki je bil nedvomno isti, dve različni predlogi za to svetnico? Gre za navezavo na močan kult sv. Marjete Antiohijske v ogrskem prostoru, kjer je arpadaska dinastija oziroma ogrski kraljevi dvor kult sv. Marjete začel krepiti že v 13. stoletju?⁴⁹ Gre za vprašanja, na katera bodo morale odgovoriti nadaljnje raziskave stenskih poslikav v rotundi. V preostalih nišah so bili med drugimi upodobljeni sv. Nikolaj, sv. Marija Magdalena, Pieta, Marijino vnebovzetje, Marijino kronanje idr. Obe selanski sv. Marjeti sta nastali v isti fazi poslikave, in sicer v času mednarodnega mehkega sloga oziroma okoli let 1410–1420.⁵⁰

Sv. Marjeto pa v vzhodni Sloveniji najdemo tudi v štirih župnijskih cerkvah. V cerkvi sv. Martina v Martjancih je naslikana v sklopu vrste svetnic, upodobljenih pod arkadami v pasu pod okni treh sklepnih stranic prezbiterja (sl. 18). Tu so z leve proti desni, gledano z gledalčevega očišča, naslikane sv. Doroteja, sv. Helena, sv. Barbara, sv. Marjeta, sv. Apolonija, sv. Hedvika, sv. Elizabeta Ogrska, žene ob Kristusovem grobu in zaključni *Imago pietatis z arma Christi*. Napis poslikavo datira v leto 1392.⁵¹ Marjeta je umeščena na vzhodno stranico in izstopa po izraziti S-liniji, ki poudarja njeno postavo; ima tudi krono in rdeč nimb (sl. 19). Nosi belo spodnje oblačilo, čez katero ima oblečeno zeleno obleko, ki se spredaj in na rokavih modno zapenja. Dekolte je spuščen nekoliko nižje od njenega vratu. Ogrinjalo je rdeče in belo podloženo, tako da gre morebiti za hermelinasto podlogo. Z levico pridrži plašč in tudi povodec, na katerem ima rdečega zmaja, ki sedi na njeni visoko privzdignjeni desnici, tako da je njegov gobec tik ob njeni kroni, njegov rep pa se spušča ob njenem telesu.

V cerkvi sv. Nikolaja v Murski Soboti celopostavno sv. Marjeto najdemo v vrsti svetnikov in svetnic, naslikanih v ostenjih in med okni vseh treh sklepnih stranic prezbiterja (sl. 20). Poslikava se umešča v čas okoli leta 1370.⁵² Marjeta je ob ostenju severovzhodnega okna, ob njej pa je v ostenju sv. Katarina, h kateri je Marjeta obrnjena s pogledom in nastopa kot njen pendant (sl. 21). Ob vzhodnem oknu sledita upodobitvi sv. Helene in sv. Doroteje, ob oknu v jugovzhodni stranici pa sv. Apolonija, sv. Elizabeta Ogrska, sv. Hedvika in sv. Barbara. Ob severovzhodnem oknu pred sv. Katarino in sv. Marjeto vrsto začenjata sv. Emerik in sv. Štefan Ogrski.⁵³ Svetniške figure so postavljene pod naslikane baldahine. Sv. Marjeta je oblečena v rdeče spodnje oblačilo

⁴⁹ O tem gl. LÁSZLÓ 2006, str. 23–28; prim. JÉKELY 1995, str. 181, 184; ORBÁN 2001, str. 93–130.

⁵⁰ Za datacijo gl. KRIŽNAR 2001, str. 22.

⁵¹ Gl. HÖFLER 2004, str. 136, 138.

⁵² Za datacijo gl. HÖFLER 2004, str. 143.

⁵³ Za identifikacijo svetnikov gl. HÖFLER 2004, str. 141.



20. Poslikava severovzhodne stranice prezbiterja, okoli 1370, ž. c. sv. Nikolaja, Murska Sobota (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)



21. Sv. Marjeta, okoli 1370, ž. c. sv. Nikolaja, Murska Sobota (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

in moder plašč, podložen s hermelinom. Ima nimb, nima pa krone. Lasje ji padajo po ramenih, en kodrast pramen las pa se ji ulega tudi na prsi in po zgornjem delu telesa navzdol. Z dvignjeno levico kaže na belega, danes ne več povsem ohranjenega zmaja, ki ga drži v desnici, prekriti z draperijo (porekcija).

V cerkvi sv. Jakoba v Ormožu je sv. Marjeta naslikana na ladijski strani severnega dela slavo-ločne stene pod prizorom Pohoda in poklona sv. Treh kraljev, in sicer v skupini še treh celopostavnih nimbiranih svetnic (sl. 22). Poslikava je nastala v sredini 14. stoletja.⁵⁴ Z gledalčevega očišča je druga z leve strani sv. Doroteja, tretja domnevno sv. Marjeta, četrta pa ni ohranjena (sl. 23). Janez Höfler za prvo domneva, da je morda sv. Katarina, hkrati pa nejasno piše, da druga svetnica drži

⁵⁴ HÖFLER 2004, str. 147.



22. Poslikava severnega dela slavoločne stene na ladijski strani, sredina 14. stoletja, ž. c. sv. Jakoba, Ormož (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)



23. Vrsta svetnic s sv. Marjeto (tretja z leve), sredina 14. stoletja, ž. c. sv. Jakoba, Ormož (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

v desnici košarico, tretja pa jagnje in da ti dve »prikazujeta torej sv. Marjeto in sv. Nežo«. ⁵⁵ Po eni strani torej žival prepozna kot jagnje, po drugi pa svetnico identificira kot sv. Marjeto. Vsekakor je edina svetnica, ki jo lahko nesporno prepoznamo, sv. Doroteja. Problematična je žival, ki jo tretja svetnica drži v desnici, z levico pa je verjetno kazala nanjo; lahko bi šlo za jagnje in v tem primeru bi bila to upodobitev sv. Neže, lahko pa gre za zmaja in torej za sv. Marjeto. Svetnica ima dolge spuščene lase, barva njenega oblačila z dekoltejem pa je ohranjena le na ogrinjalu, kjer je v zgornjem delu še viden turkizen odtenek, preostali del pa je počrnel. ⁵⁶ Glede na običajno četverico kardinalnih devic in obliko atributa lahko domnevamo, da je tretja z leve vendarle sv. Marjeta in ne sv. Neža in da je torej bela žival v svetničinih rokah zmaj in ne jagnje. Vse tri svetnice, nad katerimi so bili sprva napisi, so slabo ohranjene, postavljene pa so v polkrožno zaključene arkadne niše.

V cerkvi sv. Trojice v Veliki Nedelji pa je sv. Marjeta naslikana na severni steni ladje (sl. 24); poslikava se umešča v čas okoli let 1390–1400. ⁵⁷ Tudi tu gre za celopostavno upodobitev, ki pa je tokrat v tandemu z moškim svetnikom, in sicer s sv. Janezom Krstnikom, s katerim se obračata drug proti drugemu (sl. 25). V sosednjih poljih sta bila naslikana vsaj dva škofa in še tri neidentificirane ali neohranjene figure ter sv. Peter. Marjetin obraz je uničen, medtem ko je njeno telo od ramen navzdol še ohranjeno. Oblečena je v svetlo spodnje oblačilo in bogato nagubano belo brokatno ogrinjalo z modrim patroniranim vzorcem in modrim spodnjim delom; del ogrinjala ima položen čez levico, tako da dlan in prsti še gledajo izpod njega. Tudi tukaj se srečamo s porekcijo, in sicer na desni roki, s katero drži majhnega belega zmaja; tudi njen atribut je ohranjen le v spodnjem delu, brez glave.



24. Zahodni del poslikave severne ladijske stene, 1390–1400, ž. c. sv. Trojice, Velika Nedelja (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

⁵⁵ HÖFLER 2004, str. 147.

⁵⁶ O razlogih za počrnelost barvnih pigmentov v ormoški cerkvi gl. KRIŽNAR, KAVKLER, DOLENEC 2024.

⁵⁷ O dataciji gl. HÖFLER 2004, str. 238.



25. Sv. Janez Krstnik in sv. Marjeta, 1390–1400, ž. c. sv. Trojice, Velika Nedelja (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

SV. MARJETA ANTIOHIJSKA V SREDNJEVEŠKIH STENSKIH POSLIKAVAH NA PRIMORSKEM

Na Primorskem je sv. Marjeta ohranjena domnevno v sedmih podružničnih cerkvah. V cerkvi sv. Trojice v Hrastovljah, ki jo je leta 1490 poslikal Janez iz Kastva, kot razkriva napis pod Pohodom in poklonom sv. Treh kraljev na severni steni, je sv. Marjeta naslikana nad kapitelom vzhodnega stebra v južni arkadni steni glavne ladje (sl. 26). Nad kapitelom zahodnega stebra v južni arkadni steni je naslikana sv. Barbara, nasproti nje je sv. Uršula, nasproti sv. Marjete pa je sv. Katarina. Sv. Marjeta je obrnjena k vernikom proti zahodni steni in ne proti oltarnemu prostoru. Gre za dopasno upodobitev Marjete z nimbom in nekim rdečim fragmentom, ki bi bil lahko tudi ostanek krone (sl. 27). Za desnim komolcem je viden delček njenih dolgih las. Oblečena je v rdeče spodnje in zgornje vijoličasto oblačilo. Raven zelen pas, ki teče diagonalno po njenem oblačilu, najverjetneje ni zmajev rep, marveč zelena obroba njenega ogrinjala. Z desno roko se naslanja na okvir okna, za katero je postavljena, levico pa ima prekrito z draperijo v smislu porekcije. Na njej ima majhnega zelenega zmaja, ki se obrača proti njej; izstopajo njegova kvišku štrleča ušesa, zaprt gobec pa se skoraj dotika njene brade. Omenjeni napis pod prizorom Pohod in poklon sv. Treh kraljev, koncipiran v glagolici in latinščini, sporoča, da je bila poslikava hrastoveljske cerkve končana prav na praznik sv. Marjete: ... *to dēlo bē svršeno na dan svete margarete ... let g[ospod]n[i]h .č.u.p. [=1490] hoc opus fieri fecit tomic vrchovich de ... magister iohannes de kastva pi[n]xi[t] ...*



26. Poslikava južne arkadne stene in oboka nad njo, 1490,
p. c. sv. Trojice, Hrastovlje (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Gorazd Bence)



27. Sv. Marjeta, 1490, p. c. sv. Trojice, Hrastovlje
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Gorazd Bence)



28. Sv. Marjeta, okoli 1480–1490,
p. c. sv. Justa, Koseč nad Drežnico
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andreja Rakovec)



29. Poslikava južnega dela slavoločne stene na ladijski strani, okoli 1480–1490, p. c. sv. Brikcija, Naklo pri Škocjanu (© Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije; foto: Marjan Smerke)

V cerkvi sv. Justa na Koseču nad Drežnico je sv. Marjeta upodobljena dopasno in naslikana v medaljonu v ostenju okna za oltarjem v vzhodni steni prezbiterija v družbi preostalih treh kardinalnih devic, sv. Barbare (levo zgoraj), sv. Katarine (desno zgoraj) in sv. Doroteje (desno spodaj), ki so prav tako naslikane v medaljonih. Poslikava je nastala okoli let 1480–1490.⁵⁸ Sv. Marjeta, naslikana pod sv. Barbaro, v svoji desnici drži zelenega zmaja, s kazalcem leve roke kaže nanj, na zmaja pa je usmerjen tudi njen pogled (sl. 28). Zmaj se obrača k njej, gleda svetnico, svoj rep pa za trupom dviguje visoko v zrak. Svetnica ima zeleno spodnje oblačilo in rdeče ogrinjalo. Lasje ji padajo po ramenih in hrbtu, ima krono in nimb.

V cerkvi sv. Brikcija v Naklem pri Škocjanu je celopostavna sv. Marjeta naslikana na ladijski strani južnega dela slavoločne stene, kjer nastopa pod Marijo iz Oznanjenja in zraven neke svetnice z mučeniško palmo (sl. 29). Na severni strani slavoločne stene sta pod angelom Gabrielom domnevno sv. Lenart in sv. Brikcij. Slabše ohranjena poslikava se umešča v čas okoli let

⁵⁸ Gl. HÖFLER 1997, str. 105.



30. Sv. Apolonija, sv. Marjeta in sv. Marija Magdalena, okoli 1520, p. c. sv. Andreja, Svinu pri Kobaridu
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andreja Rakovec)

1480–1490.⁵⁹ Marjeta nosi zeleno spodnje oblačilo in rumeno ogrinjalo, ki je na notranji strani bele barve. V desnici ima križno palico s praporom, levico pa ima v višini popka; morda je z njo kazala na križ. Zmaj ni ohranjen, najbrž pa je bil naslikan ob njenih nogah; v levici je morda držala povodec. Zdi se, da Marjeta ni imela krone, ima pa še dobro viden nimb. Upodobitev vzbuja nekaj dvomov glede identifikacije, in sicer predvsem zaradi kratkih las in zastavice na križu ter manjkajočega zmaja. Kratki lasje so morda naslikani kot speti, fiziognomija obraza pa daje vtis, da bi bila lahko upodobljena ženska, čeprav bi lahko šlo tudi za mladega moškega.

V cerkvi sv. Andreja na Svinu pri Kobaridu, v kateri je okoli leta 1520 prezbiterij in ladijsko stran slavoloka poslikal Gian Paolo Thanner,⁶⁰ sv. Marjeto najdemo v vrsti mučenic, naslikanih pod levim in desnim oknom sklepnih treh stranic prezbiterija. Obravnavana svetnica je upodobljena pod jugovzhodnim oknom v skupini stoječih, a ne celopostavnih treh svetnic. Sv. Marjeta je na sredini, na njeni desni je sv. Apolonija, na njeni levi pa sv. Marija Magdalena (sl. 30). Vse

⁵⁹ Za ikonografsko identifikacijo in datacijo gl. HÖFLER 1997, str. 108, 109.

⁶⁰ Gl. HÖFLER 1997, str. 129, 130.

tri imajo sorodna oblačila, le Marjetina obleka pa je tudi patronirana s šablونiranim vzorcem. Oblečena je v belo spodnje oblačilo, rumeno brokatno obleko z rdečim vzorcem in zeleno ogrinjalo. Krone nima, ima pa nimb, lase ima zadaj morda spletene v kito. V desnici drži palmovo vejo, na levisi s porekcijo pa ima majhnega okraštlega zmaja, ki se obrača k sv. Mariji Magdaleni. Pod severovzhodnim oknom so naslikane sv. Lucija, sv. Afra in sv. Doroteja, pod vzhodnim oknom pa sta angela z Veronikinim prtom.⁶¹

V cerkvi sv. Mihaela v Šmihelu nad Ozeljanom sv. Marjeto najdemo na notranji (prezbiterijski) strani južnega dela slavoločne stene pod temensko podobo *Imago pietatis* med Marijo in sv. Janezom Krstnikom. Pod sv. Marjeto je naslikana sv. Neža, nasproti sv. Marjete je sv. Apolonija in pod njo domnevno sv. Elizabeta Ogrska. Poslikava je nastala še pred iztekom 15. stoletja.⁶² Gre za tričetrtinsko upodobitev. Sv. Marjeta svoj mrki pogled usmerja v svojo desno, ima rumeno spodnje in zeleno vrhne oblačilo ter bogato nagubano rdeče ogrinjalo z vijoličasto spodnjo stranjo (sl. 31). Lasje ji v pramenih padajo po ramenih, ima tudi krono in nimb. V desnici drži križno palico, na dvignjeni levisi z majhnim zelenim zmajem, od katerega se vidi le sprednji del trupa z odprtim gobcem, se ponovno srečamo s porekcijo. Zmaj je obrnjen k njej in se z odprtimi gobcem dotika njenega nimba.

V cerkvi sv. Andreja na Vrhovlju pri Kožbani sv. Marjeto najdemo v skupini štirih kardinalnih devic, naslikanih na obočnih kapah nad severno in južno steno prezbiterija. Marjeta je upodobljena nad severno steno v tandemu s sv. Barbaro (sl. 32). Poslikava se umešča v čas okoli



31. Sv. Marjeta, konec 15. stoletja, p. c. sv. Mihaela, Šmihel nad Ozeljanom (© Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije; foto: Marjan Smerke)

⁶¹ Za ikonografsko identifikacijo gl. HÖFLER 1997, str. 129.

⁶² Za ikonografsko identifikacijo in datacijo gl. HÖFLER 1997, str. 131, 132.



32. Poslikava severnega dela oboka prezbiterija, okoli 1500, p. c. sv. Andreja, Vrhovlje pri Kožbani (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Gorazd Bence)



33. Sv. Marjeta, okoli 1500, p. c. sv. Andreja, Vrhovlje pri Kožbani (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Gorazd Bence)



34. Poslikava ob severovzhodnem oknu prezbitarija, začetek 16. stoletja, ž. c. sv. Urha, Branik
(© Muzej novejše in sodobne zgodovine Slovenije; foto: Marjan Smerke)



35. Sv. Marjeta, začetek 16. stoletja, ž. c. sv. Urha, Branik
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Gorazd Bence)

leta 1500.⁶³ Svetnice so upodobljene dopasno in se dvigajo iz zaprtih cvetov. Marjeta, ki se ji lasje razprostirajo po ramenih, je ogrnjena v rdeč plašč, ima krono in nimb (sl. 33). Tudi v tem primeru se srečamo s porekcijo, in sicer na levisi, na kateri ima svetlozelenega zmaja z odprtim gobcem in štrlečim jezikom. Njegova razprta krila nakazujejo, da bo pravkar rjoveč poletel kvišku. Marjeta z desnico kaže nanj.

V edini župnijski cerkvi na Primorskem, in sicer sv. Urha v Braniku, sv. Marjeto najdemo v prezbitariju, in sicer v skupini celopostavnih svetnic in svetnikov v okenskih ostenjih treh sklepnihih stranic. Na vsaki strani okenskih ostenij sta po dve niši, naslikani druga nad drugo. V njih so ob severovzhodnem oknu štiri kardinalne device (sl. 34), ob vzhodnem oknu so sv. Štefan, sv. Lovrenc, sv. Sebastijan in sv. Rok, ob jugovzhodnem oknu pa neka sveta škofa ter sv. Jurij in sv. Anton opat. Poslikava prezbitarija se umešča na začetek 16. stoletja.⁶⁴ Sv. Marjeta je naslikana torej v ostenju severovzhodnega okna, in sicer desno zgoraj, gledano z očišča vernika (sl. 35).

⁶³ Gl. HÖFLER 1997, str. 149.

⁶⁴ Za ikonografsko identifikacijo in datacijo gl. HÖFLER 1997, str. 77, 78.

Pod njo je sv. Barbara, vzporedno z Marjeto je na levi strani sv. Katarina, pod katero pa je sv. Doroteja. Celopostavna sv. Marjeta ima spete lase, je brez krone, ima nimb, z obema rokama pa drži majhnega zmaja, ki je bil sprva zelene barve, zdaj pa je bele, ker je vrhnja plast barve odpadla. Zmaj se obrača stran od svetnice, ki je h gledalcu obrnjena s hrbtom, tako da sta oba naslikana v profilu. Oblečena je v preprosto in neokrašeno dolgo bordo obleko. V nimbu so vtiski, kar velja tudi za preostale svetniške figure na tej poslikavi. V podločjih severovzhodne in jugovzhodne stranice prezbiterija je naslikan trak, katerega napis danes ni več razberljiv.⁶⁵

Janez Höfler navaja, da je sv. Marjeta z zmajčkom v rokah »po vsej verjetnosti« upodobljena tudi na levem koncu severne stene prezbiterija podružnične cerkve sv. Štefana v Zanigradu, ki je bila poslikana okoli let 1400–1410,⁶⁶ vendar je ogled *in situ* razkril, da to zagotovo ni sv. Marjeta (sl. 36).



36. Poslikava zahodnega dela severne stene prezbiterija, okoli 1400–1410, p. c. sv. Štefana, Zanigrad (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Gorazd Bence)

SV. MARJETA ANTIOHIJSKA V SREDNJEVEŠKIH STENSKIH POSLIKAVAH V OKOLICI LJUBLJANE Z NOTRANJSKO, DOLENJSKO IN BELO KRAJINO

V osrednji Sloveniji najdemo sv. Marjeto torej v desetih podružničnih cerkvah. V cerkvi sv. Petra na Kamnem Vrhu pri Ambrusu, katere prezbiterij in slavoločno steno je leta 1459 poslikal Janez Ljubljanski,⁶⁷ je sv. Marjeta koncipirana sorodno kot v podružnični cerkvi sv. Primoža in Felicijana na Jamniku nad Kropo. Tudi tu gre za tričetrtinsko upodobitev v podločju prezbiterija v družbi preostalih treh kardinalnih devic in Božje Matere sredi med njimi. V vzhodnem podločju je Marija z Detetom, ob njej pa so v severnem podločju sv. Marjeta (sl. 37), v severovzhodnem sv. Katarina, v jugovzhodnem sv. Barbara in v južnem sv. Doroteja. Sv. Marjeta je postavljena

⁶⁵ Gl. HÖFLER 1997, str. 77.

⁶⁶ Gl. HÖFLER 1997, str. 154.

⁶⁷ Gl. HÖFLER 2001, str. 97, 99–100.



37. Janez Ljubljanski: Sv. Marjeta, 1459, p. c. sv. Petra, Kamni Vrh pri Ambrusu
(© Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije; foto: Marjan Smerke)

pred nekakšen zidec. Ima krono in zelen nimb. V levici drži daljši križ, na prekriti desnici (pokrekcija) pa ji sedi zelen zmaj z rumenimi krili. Obrnjen je k njej, rep se mu uvija navzdol. Svetnica ima pogled usmerjen h križu in s tem proti oltarju, glavo pa ima nagnjeno k zmaju, ki ima odprt gobec tik ob njenem desnem ramenu in skoraj vzporedno z nagibom njene glave. Marjeta nosi rumeno spodnje oblačilo in rumeno ogrinjalo z zeleno podlogo. Rumeno-zeleno kombinacijo oblačila imata tudi sv. Doroteja in sv. Barbara. Pri sv. Marjeti se ogrinjalo okoli nje uvija tako, da je naslikana v identični barvni kombinaciji, kot so zmaj, krona in nimb. Naslikana je nad vrsto apostolov v arkadnih nišah. V isto smer kot Marjetin pogled sta obrnjena tudi pod njo upodobljena apostola Juda Tadej in Andrej.

V cerkvi sv. Mohorja in Fortunata na Korenu nad Horjulom je celopostavna sv. Marjeta naslikana v tandemu s sv. Sebastijanom, in sicer na ladijski strani južnega dela slavoločne stene (sl. 38). Na severnem delu slavoločne stene sta neki sveti škof in sv. Peter. Poslikava je nastala okoli let 1510–1530.⁶⁸ Postavljena sta pod arhitekturni okvir, ki ima spodaj porezana rebra, in hkrati v krajino, saj so za njima vidni manjši hribi in trava. Svetnika se obračata drug k drugemu. Marjeta ima krono in nimb, dolge lase, zeleno spodnje oblačilo in temnordeče ogrinjalo, ki ga pridržuje z levico, z dvignjeno desnico pa drži povodec, na katerega je pripet zmaj, ki pa

⁶⁸ Gl. HÖFLER 2001, str. 104.

ni več ohranjen; naslikan je moral biti ob njenih nogah oziroma med njo in sv. Sebastijanom.

V podružnični cerkvi Marijinega vnebovzjetja na Muljavi je nebeška zavetnica naše jubilatke naslikana v prezbitoriju, in sicer na južnem delu slavoločne stene v prezbitoriju (sl. 39). Gre za celopostavno figuro v profilu, obrnjeno proti slavoločni odprtini (sl. 40). Nosi zeleno spodnje oblačilo in belo ogrinjalo, ima tudi krono in rumenordeč nimbo. S kazalcem dvignjene desnice kaže na zmaja, ki ga drži v pokriti levici (porekcija). Njen pogled je usmerjen mimo zmaja, ki rjove in se obrača stran od nje. Janez Höfler piše, da njen par na severnem delu ni ohranjen,⁶⁹ ogled *in situ* pa razkrije, da je bila njen pendant svetnica (vidni so dolgi lasje), morda sv. Doroteja, saj bi bil še vidni fragment poslikave lahko del košarice. Nad njima je bil prizor Kajnove in Abelove daritve. Kot sporoča ohranjeni napis, je poslikava delo Janeza Ljubljanskega iz leta 1456.⁷⁰

V podružnični cerkvi sv. Jakoba v Naklu pri Črnomlju je celopostavna sv. Marjeta naslikana v ostenju okna v jugovzhodni stranici prezbitorija (sl. 41). Na severovzhodni stranici, ki je brez okna, je upodobljeno mnogofiguralno Križanje, v vzhodni in jugovzhodni stranici pa si ob dveh gotških oknih sledi vrsta stoječih svetnikov in svetnic, in sicer od leve proti desni morda s v. Marko, sv. Katarina, sv. Uršula in sv. Bolfenk na vzhodni stranici, na jugovzhodni pa sv. Tomaž z donatorjem, sv. Marjeta, sv. Barbara in domnevno sv. Filip s še eno donatorsko figuro. Poslikava je nastala konec 15. stoletja.⁷¹ Sv. Marjeta je obrnjena k oknu. Nosi vijoličasto spodnje oblačilo



38. Sv. Sebastijan in sv. Marjeta, okoli 1510–1530, p. c. sv. Mohorja in Fortunata, Koreno nad Horjulom (© Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije; foto: Marjan Smerke)

⁶⁹ HÖFLER 2001, str. 133.

⁷⁰ Gl. HÖFLER 2001, str. 130, 133–134.

⁷¹ Gl. HÖFLER 2001, str. 139, 140.



39. Janez Ljubljanski: poslikava prezbiterja proti zahodu, 1456,
p. c. Marijinega vnebovzetja, Muljava (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)



40. Janez Ljubljanski: Sv. Marjeta, 1456,
p. c. Marijinega vnebovzetja, Muljava (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Gorazd Bence)



41. Sv. Marjeta, konec 15. stoletja, p. c. sv. Jakoba, Naklo pri Črnomlju (© Muzej novejše in sodobne zgodovine Slovenije; foto: Marjan Smerke)



42. Delavnica Mojstra Leonarda: Sv. Marjeta in sv. Katarina, po 1505, p. c. sv. Kancijana, Vrzdenc (© Muzej novejše in sodobne zgodovine Slovenije; foto: Marjan Smerke)

in rumeno zgornje oblačilo s patroniranim vzorcem. Ima nimbo in krono, izpod katere se ji lasje ulegajo na ramena. Na prekriti desnici (porekcija) drži zelenega zmaja, ki stoji, gobec ima odprt, vidni so ostri zobje, rep se mu zvija v pentljo, svetnica pa ga ima na povodcu, ki ga elegantno pridržuje s palcem in kazalcem.

V cerkvi sv. Kancijana na Vrzdencu je obravnavana svetnica naslikana v zahodnem podločju severne stene prezbiterja v tandemu s sv. Katarino (sl. 42); svetnici sta nagnjeni druga k drugi, poleg njiju pa je prizor Kristusovega rojstva. Sledijo prizori Marija, apokaliptična žena, *Imago pietatis* in Marija Zavetnica s plaščem. Sv. Barbara in sv. Doroteja sta naslikani na zahodnem podločju južne stene prezbiterja, poleg Marijine predstavitve v templju in hkrati nasproti sv. Marjete in sv. Katarine. Poslikava, ki je delo delavnice Mojstra Leonarda, se umešča v čas kmalu po letu 1505.⁷² Sv. Marjeta je oblečena v vijoličasto obleko in zeleno ogrinjalo. Roke ima pred prsmi sklenjene v molitev. Je nimbirana, lasje se ji ulegajo po ramenih in hrbtu. Pred njenimi

⁷² Gl. HÖFLER 2001, str. 221, 223.



43. Poslikava južne stene prezbiterja, okoli 1450–1460, p. c. sv. Petra, Vrhu nad Želimljami (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)



44. Sv. Marjeta, okoli 1450–1460, p. c. sv. Petra, Vrhu nad Želimljami (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

nogami je naslikan rumen zmaj z visoko dvignjenim zvitim repom in odprtim gobcem, s katerim požira oziroma grabi njen plašč. Meč sv. Katarine se izteka tik ob zmajevi glavi.

V cerkvi sv. Petra na Vrhu nad Želimljami najdemo dopasno upodobitev sv. Marjete za naslikano zaveso v spodnjem pasu prezbiterja v vrsti svetnic (sl. 43). Postavljene so v naslikane niše, od severne proti južni steni pa si sledijo v naslednjem vrstnem redu: sv. Katarina, sv. Barbara, sv. Helena, sv. Marija Magdalena, sv. Uršula, sv. Apolonija, sv. Lucija, sv. Doroteja in sv. Marjeta. Poslikava se umešča v čas okoli let 1450–1460.⁷³ Sv. Marjeta, ki je naslikana na južni steni prezbiterja, je oblečena v spodnje belo oblačilo z ovratnikom zlate barve in temnozeleno ogrinjalo (sl. 44). Ima nimb in krono, izpod katere ji lasje padajo po levem ramenu. Z glavo se obrača v svojo desno stran, in sicer k zmaju v desnici, v levici pa drži križno palico. Zeleno-bel zmaj z labodjim vratom se obrača stran od nje in rjove, tako da so dobro vidni njegovi ostri zobje.

⁷³ Za ikonografsko identifikacijo in datacijo gl. HÖFLER 2001, str. 215, 217.



45. Poslikava južne zunanje ladijske stene, prva četrtnina 15. stoletja, p. c. sv. Marjete, Vrh pri Križu (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Gorazd Bence)



46. Sv. Marjeta, prva četrtnina 15. stoletja, p. c. sv. Marjete, Vrh pri Križu (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Gorazd Bence)

Cerkev na Vrhu pri Križu je posvečena sv. Marjeti. Obravnavana svetnica je naslikana na južni zunanji ladijski steni. Gre za celopostavno upodobitev ob večjem sv. Krištofu; obrnjena sta vsak v svojo smer, Marjeta v svojo desno in Krištof v svojo levo k Detetu, zgornji rob njunih upodobitev pa je v isti višini (sl. 45). Poslikava je nastala v prvi četrtnini 15. stoletja.⁷⁴ Marjeta ima krono, zelen nimb, v spuščeni levici drži palmovo vejo, izpod bele obleke z nekoliko globljim dekoltejem pa se vidijo rdeči rokavi (sl. 46). Desnico ima pred seboj, morda je imela v njej povodec. Zmaj ni več jasno prepoznaven, so pa ob njenih nogah še vidne zelene lise, ki bi bile lahko ostanek zmaja, ki je bil morda ovit okoli nje.

V cerkvi sv. Nikolaja v Žužemberku je sv. Marjeta »verjetno«⁷⁵ naslikana v levem okenskem ostenu v jugovzhodni stranici prezbiterija (sl. 47). Na tem mestu so vidni sledovi neke celopostavne

⁷⁴ Gl. HÖFLER 2001, str. 218.

⁷⁵ HÖFLER 2001, str. 229.



47. Delavnica Janeza Ljubljanskega: poslikava jugovzhodne stranice prezbiterja, okoli 1450, p. c. sv. Nikolaja, Žužemberk (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Gorazd Bence)



48. Delavnica Janeza Ljubljanskega: Sv. Marjeta, okoli 1450, p. c. sv. Nikolaja, Žužemberk (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Gorazd Bence)

figure, oblečene v rdeče zgornje in rumeno spodnje oblačilo (sl. 48). Vidni so svetli lasje, ki padajo po ramenih. Zmaj se ne razloči, vendar gre najbrž res za sv. Marjeto, saj je v levem ostenju okna v severovzhodni stranici prezbiterja sv. Katarina, desno je sv. Barbara, v jugovzhodni stranici na desni strani pa sv. Doroteja, ob njej pa torej sv. Marjeta. Poslikava, ki je delo delavnice Janeza Ljubljanskega, je iz okoli leta 1450.⁷⁶

V podružnični cerkvi sv. Marjete na Malem Črnelu je bila sv. Marjeta v zgodnjem 15. stoletju naslikana morda na južni zunanjsčini ladje poleg sv. Doroteje.⁷⁷ Od domnevne sv. Marjete je danes vidna celopostavna nimbirana svetniška figura (sl. 49). Ima zeleno spodnje in rdeče zgornje oblačilo. Krona se ne vidi. Desnico ima dvignjeno, kazalec je iztegnjen. V levici je morda držala povodec.

⁷⁶ Gl. HÖFLER 2001, str. 228–229, 230.

⁷⁷ Gl. HÖFLER 2001, str. 119.



49. Poslikava južne zunanje ladijske stene, zgodnje 15. stoletje,
p. c. sv. Marjete, Malo Črnelo (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Gorazd Bence)



50. Poslikava (jugo)vzhodnega zaključka prezbiterja,
začetek 16. stoletja, p. c. sv. Urha, Maršiči
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Gorazd Bence)



51. Sv. Marjeta (?), začetek 16. stoletja,
p. c. sv. Urha, Maršiči
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Gorazd Bence)

52. *Mojster Bolfgang: Sv. Marjeta ob sv. Katarini in Apokaliptični ženi, okoli 1463–1465, ž. c. sv. Janeza Krstnika, Mirna (© Muzej novejše in sodobne zgodovine Slovenije; foto: Marjan Smerke)*



Janez Höfler domneva, da je bila na začetku 16. stoletja sv. Marjeta »mogoče« naslikana tudi ob sv. Urhu na vzhodni stranici prezbiterija za oltarjem podružnične cerkve sv. Urha na Maršičih (sl. 50).⁷⁸ Spodnje oblačilo te svetnice je rdeče, ogrinjalo pa je zeleno z rumeno spodnjo plastjo, oba pa sta patronirana z vzorcem (sl. 51). Na glavi, ki jo obdaja nimb, ima dolgo oglavnico, izpod katere se ji lasje ulegajo po hrbtu. Desnico ima dvignjeno in z dvema iztegnjenima prstoma kaže na nekaj, kar je držala v levici, vendar danes ni več ohranjeno; na levi roki bi lahko imela zmaja, lahko pa tudi kakšen drug atribut, tako da je interpretacija, da gre za sv. Marjeto, negotova. Ikonografski kontekst, v katerega je umeščena, je vrsta apostolov in svetnikov, od katerih lahko danes prepoznamo le še sv. Petra, morda Juda Tadeja, sv. Tomaža, sv. Jakoba starejšega, sv. Urha, domnevno sv. Marjeto, sv. Barbaro, sv. Jerneja, sv. Janeza Evangelista in neko mučenko.⁷⁹ Med (domnevno) sv. Marjeto in sv. Barbaro je iztek obočnega rebra; prva svetnica se obrača k sv. Barbari.

Sv. Marjeta je naslikana tudi v župnijski cerkvi sv. Janeza Krstnika na Mirni na Dolenjskem. Tu jo najdemo na oboku v okviru razširjene različice ikonografske zasnove kranjskega prezbiterija v sklopu štirih kardinalnih devic. Poslikava iz časa okoli let 1463–1465 je delo Mojstra Bolfganga.⁸⁰ Sv. Doroteja, sv. Barbara, sv. Katarina in sv. Marjeta so naslikane v zahodni polovici oboka

⁷⁸ HÖFLER 2001, str. 120, 121.

⁷⁹ Za ikonografsko identifikacijo gl. HÖFLER 2001, str. 121.

⁸⁰ Gl. HÖFLER 2001, str. 127, 128.



53. Zahodni del poslikave južne ladijske stene, sedemdeseta leta 15. stoletja, gotska kapela na gradu Turjak
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)



54. Sv. Marjeta, sedemdeseta leta 15. stoletja,
gotska kapela na gradu Turjak
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

ob Mariji, apokaliptični ženi v središčnem rombu (sl. 52). Marjetin pendant je sv. Katarina. Gre za celopostavno upodobitev, v kateri je sv. Marjeta postavljena frontalno, ima krono, nimb, dolge lase, ki ji padajo na ramena, spodnje zeleno oblačilo in zgornje vijoličasto ogrinjalo z rumeno notranjo stranjo. Desnico ima dvignjeno pred svoje prsi, v levici, ki jo pokriva ogrinjalo (porekcija), pa drži proti svojemu obrazu rjovečega zelenega zmaja s svetlim spodnjim delom telesa. Njegov dolg rep se spušča navzdol ob njenem telesu.

Sv. Marjeta pa je bila najverjetneje naslikana tudi v grajski kapeli na Turjaku, in sicer v spodnjem pasu svetniške vrste na južni steni ladje. Tu se v zahodnem delu južne stene spodnji pas razdeli v dva vodoravna pasova. V zgornjem so sv. Primož in Felicijan in sv. Ludvik, v spodnjem pa »morda«⁸¹ sv. Marjeta, sv. Katarina, neidentificirani mučenec in sv. Egidij (sl. 53). Sv. Barbara (in sv. Uršula) je naslikana v ostenju zazidanega srednjega okna, sv. Doroteja pa v ostenju zahodnega okna.⁸² Sv. Marjeta in sv. Katarina sta obrnjeni proti oltarnemu prostoru. Fragmentarno ohranjeno ozadje prizora razkriva poskus prostorske postavitve upodobljencev. Sv. Marjeta ima zeleno spodnje in rdeče ogrinjalo (sl. 54), sv. Katarina pa ravno obratno. Obe imata dolge svetlorjave lase, ki jima padajo po ramenih, krono in nimb. Sv. Marjeta drži v levici križno palico, z desnico pa je najverjetneje pridrževala povodec, na katerem je imela ob nogah zmaja, ki pa ni več ohranjen. Kapela na gradu Turjak je bila poslikana po letu 1469 oziroma med letoma 1469 in 1496, ko je bil grad v rokah Pankraca II. Turjaškega in njegove žene Ane, rojene grofice Frankopanske.⁸³ Analiza upodobljenih oklepov je pokazala, da je bila kapela najverjetneje poslikana okoli leta 1470 ali v sedemdesetih letih 14. stoletja.⁸⁴

SKLEP

Osebno ime Marjeta je v slovenskem prostoru v obliki Margareta prvič izpričano okoli leta 1145. Etimološko izhaja iz latinskega imena *Margarita* oziroma grške besede *margarites*, ki pomeni biser.⁸⁵ V Sloveniji je sv. Marjeti danes posvečenih 51 cerkva.⁸⁶ Večina od njih izvira iz poznega srednjega veka.⁸⁷ Župnije s patrocinijem sv. Marjete na ozemlju današnje Slovenije najdemo vsaj že v 12. stoletju, in sicer leta 1118, ko se prvič neposredno omenja sv. Marjeti posvečena župnija v Vodicach. Gre za patriarhatsko ustanovo druge polovice 11. stoletja, izločeno iz mengeške

⁸¹ HÖFLER 2001, str. 196.

⁸² Za ikonografsko datacijo gl. HÖFLER 2001, str. 196; MAHNIČ 2020, str. 283–284.

⁸³ Prim. KOSI, HAJDINJAK 2020, str. 314, 317, 330–333; MAHNIČ 2020, str. 297; SAPAČ 2020, str. 681, 747, 749.

⁸⁴ Prim. LAZAR 2008, p. 150; OTER GORENČIČ 2020, p. 172; SAPAČ 2020, pp. 747, 749; LAZAR 2021, p. 77.

⁸⁵ KEBER 2008, str. 334–335.

⁸⁶ KEBER 2008, str. 335; prim. ŠKULJ 2011, str. 70–71.

⁸⁷ HÖFLER 2016, str. 398.

pražupnije.⁸⁸ Leta 1163 je bila ustanovljena župnija sv. Marjete v Velesovem, izločena iz župnije v Cerkljah.⁸⁹ V 12. stoletje lahko umestimo tudi še sv. Marjeti posvečeno župnijsko cerkev v Selnici ob Dravi,⁹⁰ v 13. stoletje pa župnije sv. Marjete na Polzeli, v Planini pri Rakeku in Šmarjeti na Dolenjskem.⁹¹

V prispevku sta med obravnavanimi sakralnimi spomeniki tej svetnici posvečena dva, in sicer cerkvi sv. Marjete na Vrhu pri Križu in na Malem Črnelu. V osrednji Sloveniji so bile med cerkvami, v katerih se je ohranila srednjeveška poslikava, sv. Marjeti posvečene tudi podružnična cerkev v Jagnjenici, ki se prvič omenja okoli leta 1400,⁹² ter podružnici v Kosezah v Ljubljani, ki se prvič omenja leta 1414,⁹³ in v Šmarati pri Ložu – vasi, ki se po patrociniju sv. Marjete omenja že leta 1275.⁹⁴ V Dednem Dolu pa so vaščani leta 1496 od oglejskega patriarha dobili dovoljenje za pozidavo podružnične cerkve sv. Duha, sv. Fortunata in sv. Marjete.⁹⁵ Na Gorenjskem sta bili med cerkvami, ki so ohranile srednjeveško poslikavo, sv. Marjeti posvečeni podružnična cerkev v Gradišču pri Lukovici, ki se prvič omenja leta 1510,⁹⁶ in župnijska cerkev v Radomljah, prvič omenjena leta 1391.⁹⁷

Pregled srednjeveških stenskih upodobitev sv. Marjete je pokazal, da so najstarejši primerki ohranjeni iz 14. stoletja, večina jih je bila naslikana v 15., preostali pa v 16. stoletju. Najstarejšo upodobitev sv. Marjete najdemo v Ormožu, kjer je bila naslikana v sredini 14. stoletja. Okoli leta 1370 je bila sv. Marjeta naslikana na Brdinjah (Vrhah) in v Murski Soboti, v Martjancih jo najdemo iz leta 1392, v Veliki Nedelji pa konec stoletja oziroma v letih okoli 1390–1400. V zgodnjem 15. stoletju je bila poslikana zunanjščina na Malem Črnelu, okoli let 1410–1420 sta bili naslikani obe sv. Marjeti v rotundi v Selu, v prvo četrtino 15. stoletja lahko umestimo domnevno sv. Marjeto na Vrhu pri Križu, okoli let 1420–1430 pa je bila sv. Marjeta naslikana na Šmohorju na Kozjaku. V 15. stoletju je bilo šest upodobitev naslikanih v sredini oziroma v tretji četrtini stoletja (Žužemberk okoli leta 1450, Vrh nad Želimljami okoli let 1450–1460, Crngrob 1453, Muljava 1456, Kamni Vrh pri Ambrusu 1459, Mirna 1463–1465), sedem pa v zadnji četrtini stoletja (Turjak okoli leta 1470 ali v sedemdesetih letih 15. stoletja, Jamnik nad Kropo okoli leta 1480 ali desetletje prej, Koseč nad Drežnico in pogojno Naklo pri Škocjanu obe okoli 1480–1490,

⁸⁸ HÖFLER 2016, str. 238–239, 398.

⁸⁹ HÖFLER 2016, str. 238, 398.

⁹⁰ HÖFLER 2016, str. 76, 398.

⁹¹ HÖFLER 2016, str. 272–273, 287–288, 333–334, 398.

⁹² Gl. HÖLFER 2001, str. 97.

⁹³ Gl. HÖFLER 2001, str. 112.

⁹⁴ Gl. HÖFLER 2001, str. 188.

⁹⁵ Gl. HÖFLER 2001, str. 80.

⁹⁶ Gl. HÖFLER 1996, str. 106.

⁹⁷ Gl. HÖFLER 1996, str. 133.

Hrastovlje 1490, Šmihel nad Ozeljanom pred koncem 15. stoletja, Naklo pri Črnomlju konec 15. stoletja). Na devetih lokacijah je poslikava s sv. Marjeto nastala že v 16. stoletju. Okoli leta 1500 je bila naslikana v Ribnem pri Bledu in na Vrhovlju pri Kožbani. Z začetka 16. stoletja jo najdemo v Braniku in pogojno na Maršičih, iz zgodnjega 16. stoletja v Britofu pri Kranju, iz časa kmalu po letu 1505 na Vrzdencu, iz leta 1507 ali kmalu zatem na Sv. Primožu nad Kamnikom, iz okoli let 1510–1530 na Korenu nad Horjulom in iz okoli leta 1520 na Svinu pri Kobaridu.

Raziskava je nadalje pokazala, da je bila sv. Marjeta v večini primerov naslikana v prezbiteriju, kjer jo lahko najdemo tako na severni kot na južni ali vzhodni steni oziroma stranicah vzhodnega zaključka, na podločjih, slavoločni steni ali okenskih ostenjih. Dvakrat, in sicer na Mirni na Dolenjskem in Vrhovlju pri Kožbani, jo najdemo na oboku. V treh primerih je bila naslikana na ladijski strani slavoločne stene, torej v funkciji stranskega oltarja (Koreno nad Horjulom, Ormož in domnevno tudi v Naklem pri Škocjanu). V sedmih primerih jo najdemo v ladji, in sicer na stenah (Crngrob, Selo, Turjak, Velika Nedelja), v okenskem ostenju (Sv. Primož nad Kamnikom) in nad kapitelom ladijskega stebra (Hrastovlje). Na Vrhu pri Križu in domnevno tudi na Malem Črnelu je bila sv. Marjeta naslikana na južni zunanjščini ladje.

Od njenih atributov je skoraj vedno naslikan nimb, izjemi sta Britof pri Kranju in Ribno pri Bledu, v Veliki Nedelji glava ni ohranjena, v Žužemberku pa je poslikava za presojo preslabo ohranjena. V dvajsetih primerih ima obravnavana svetnica jasno prepoznavno ali vsaj še deloma vidno krono. V večini primerov je ob sv. Marjeti upodobljen zmaj, domnevno tudi v Ormožu, ni pa viden, ni več ohranjen ali manjka v Britofu pri Kranju, na Korenu nad Horjulom, Malem Črnelu, Maršičih, Turjaku in v Žužemberku. V nekaterih primerih ima zmaja na povodcu. Te lokacije so Crngrob, Koreno nad Horjulom, Martjanci, Ribno pri Bledu in Vrh pri Križu, morda pa tudi Malo Črnelo, Naklo pri Črnomlju in Turjak. Križ ali križno palico ima sv. Marjeta v rokah v osmih primerih, in sicer na lokacijah Britof pri Kranju, Kamni Vrh pri Ambrusu, Selo, Sv. Primož nad Kamnikom, Šmihel nad Ozeljanom, Šmohor na Kozjaku in Vrh nad Želimljami, v Naklem pri Škocjanu pa ima križno palico s praporom. V enajstih primerih se srečamo s porekcijo, saj ima Marjeta zmaja na roki, pokriti z draperijo. Tako upodobitev svetnice in njenega atributa najdemo na naslednjih lokacijah: Hrastovlje, Kamni Vrh pri Ambrusu, Mirna, Muljava, Murska Sobota, Naklo pri Črnomlju, Svino pri Kobaridu, Šmihel nad Ozeljanom, Šmohor na Kozjaku, Velika Nedelja in Vrhovlje pri Kožbani. V štirih primerih (Branik, Martjanci, Ormož, Selo) sv. Marjeta drži zmaja v golih rokah. Na Sv. Primožu nad Kamnikom svetnica stoji na zmaju. V treh primerih, in sicer v Ribnem pri Bledu, na Svinu pri Kobaridu in Vrhu pri Križu, ima v rokah tudi palmovo (mučeniško) vejo.

V večini obravnavanih primerov je naslikana v celopostavni podobi, v Selu se dviguje iz zmaja, na Vrhovlju pri Kožbani pa raste iz zaprtega cveta. Tričetrtnsko upodobitev najdemo na Kamnem Vrhu pri Ambrusu, Svinu pri Kobaridu in v Šmihelu nad Ozeljanom. V štirih primerih (Hrastovlje, Jamnik nad Kropo, Koseč nad Drežnico, Vrh nad Želimljami) je sv. Marjeta naslikana dopasno.

Naj ob koncu izpostavim še nekaj posebnosti, ki jih kažejo nekatere podobe, ki so bile predmet analize. V Braniku izstopa, da sv. Marjeta zmaja drži z obema rokama in brez porekcije ter da je s hrbtom obrnjena stran od gledalca. Na Jamniku nas preseneti rjoveč zmajev »dialog« s svetničnim mirnim in neprestrašenim izrazom na obrazu. V Marjetin obraz rjove tudi zmaj na mirenskem oboku. Na Kamnem Vrhu pri Ambrusu izstopa barvna usklajenost svetnice in zmaja, na Korenu nad Horjulom ima svetnica v rokah dolg poudarjen povodec, v Crngrobu, kjer se predstavlja z brokatnim ogrinjalom in v elegantni drži, drži povodec z obema rokama. V Martjancih ima sv. Marjeta zmaja na visoko dvignjeni roki brez porekcije in ga hkrati drži še na povodcu. Zmaj se v pozi, ki spominja na eksotično ptico, z gobcem dotika njene krone. Marjeta drži zmaja v rokih brez porekcije vsaj še v Ormožu in Selu. Zmaja ima na roki in hkrati na elegantno dvignjenem povodcu tudi v Naklu pri Črnomlju. Na Koseču nad Drežnico nas preseneti elegantno naslikan zmajev rep. Na Maršičih, če je obravnavana figura sv. Marjeta, se srečamo z nenavadnim detajlom dveh iztegnjenih prstov svetnice. Na Jamniku nad Kropo, Koseču nad Drežnico, Muljavi, v Murski Soboti, Ormožu in Selu kaže s prstom na zmaja. Na Sv. Primožu nad Kamnikom najprej opazimo čutnost podobe sv. Marjete, ki stoji na zmaju in ima na glavi eksotično pokrivalo, hkrati pa križno palico, ki jo zabada zmaju v žrelo. Po čutnosti izstopa tudi podoba na Vrhah (Brdinjah). V Martjancih in Murski Soboti ima sv. Marjeta ogrinjalo najverjetneje podloženo s hermelinom. V Šmihelu nad Ozeljanom nas preseneti mrk pogled svetnice z zmajem, ki je upodobljen tako, kot da bo zagrizel v njen nimb. Tudi v Hrastovljah je zmaj povsem blizu svetničnega obraza, tik ob njeni bradi. Na Šmohorju na Kozjaku nas preseneti poudarjeno naslikan križ v Marjetinih rokah. Na Vrhovlju pri Kožbani svetnica raste iz zaprtega cveta, zmaj pa ima razprta krila v želji, da bi poletel. Na Vrhu nad Želimljami izstopa labodja drža zmaja s poudarjenimi zobmi. Na Vrzdencu ima sv. Marjeta roke sklenjene v molitev, zmaj pa požira njen plašč.⁹⁸ Izjemna v vseh pogledih je poslikava v rotundi v Selu, kjer v majhnem prostoru najdemo kar dve upodobitvi sv. Marjete, od katerih je ena edinstvena v slovenskem prostoru, saj se svetnica nepoškodovana dviga iz razpočenega zmajevega telesa.

Tudi ikonografski kontekst, v katerega so umeščene srednjeveške stenske upodobitve sv. Marjete, je raznovrsten. Največkrat jo najdemo v skupini štirih kardinalnih devic (Branik, Crngrob, Koseč nad Drežnico, Vrhovlje pri Kožbani, Žužemberk, verjetno tudi Ormož) in Marije (Kamni Vrh pri Ambrusu, Mirna, Šmohor na Kozjaku, verjetno tudi Jamnik nad Kropo, v razširjeni različici tudi na Vrzdencu). Upodobljena je tudi v skupini drugih svetnikov ali svetnic in/ali le z eno ali dvema iz skupine kardinalnih devic (Britof pri Kranju, Hrastovlje, Martjanci, Muljava, Murska Sobota, Naklo pri Črnomlju, Ribno pri Bledu, Selo, Sv. Primož nad Kamnikom, Svino

⁹⁸ Svojevrstno realizacijo tega detajla iz let okoli 1490–1520 najdemo v Marijini cerkvi v kraju Marvão na Portugalskem, kjer ima zmaj v ustih še zadnji del Marjetinega plašča, ona pa že vstaja iz njegovega razpočenega trupa. Za reprodukcijo gl. MONTEIRO 2024, repr. 1.

pri Kobaridu, Šmihel nad Ozeljanom, Vrh nad Želimljami, domnevno Malo Črnelo in Maršiči). V grajski kapeli na Turjaku je naslikana v vrsti svetnikov in svetnic, v neposredni bližini pa so naslikane tudi preostale tri kardinalne device sv. Katarina, sv. Barbara in sv. Doroteja. Izstopajo še Koreno nad Horjulom, kjer je sv. Marjeta naslikana ob sv. Sebastijanu; Velika Nedelja, kjer jo najdemo v paru s sv. Janezom Krstnikom; Vrh pri Križu, kjer je bila naslikana ob sv. Krištofu; in Vrhe (Brdinje) pri Slovenj Gradcu, kjer je njen pendant sv. Neža.⁹⁹ V Naklem pri Škocjanu je ikonografski kontekst nejasen.

Pregled upodobitev sv. Marjete Antiohijske v srednjeveškem stenskem slikarstvu je pokazal, da gre kljub mogočim pomislekom pri svetnicah v grajski kapeli na Turjaku ter v cerkvah na Vrhu pri Križu in v Žužemberku vendarle za sv. Marjeto. V cerkvi v Britofu pri Kranju ne moremo z gotovostjo določiti, katera od dveh svetnic je sv. Marjeta. V cerkvi na Korenu nad Horjulom svetnica sicer drži povodec (ali pas?), toda zmaj kot Marjetin glavni atribut ni ohranjen. Upodobitve v cerkvah na Malem Črnelu, Maršičih in v Naklem pri Škocjanu vzbujajo nekaj dvoma, da gre pri naslikani svetniški osebi res za sv. Marjeto; nekaj negotovosti ostaja tudi glede živali v svetničinih rokah v župnijski cerkvi v Ormožu. V cerkvi v Zanigradu pa po mojem mnenju zagotovo ne gre za upodobitev te svetnice. V vseh preostalih obravnavanih primerih lahko nesporno prepoznamo sv. Marjeto.¹⁰⁰



Spoštovana in draga jubilatka, iz srca hvala za tvoj zgled življenja in dela umetnostne zgodovinarke. Naj te podarjeni šopek Marjetic spremlja in varuje še mnoga leta.

⁹⁹ Prim. CREUSY-CHOPARD 2005, 1, str. 246–248, 377–378, 423–424; CREUSY-CHOPARD 2005, 2, str. 315–316.

¹⁰⁰ Članek je nastal v okviru raziskovalnega projekta *Transformacije – iz materialnega v virtualno. Digitalni korpus stenskega slikarstva – nove razsežnosti raziskav srednjeveške umetnosti v Sloveniji* (J6-2587) in raziskovalnega programa *Umetnost na Slovenskem v stičišču kultur* (P6-0061), ki ju iz državnega proračuna sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije. Za vso pomoč pri terenskem delu in vse diskusije se iskreno zahvaljujem kolegu dr. Gorazdu Bencetu.

LITERATURA

- ANDEL 1933: Gerrit Gijsbertus van den ANDEL, *Die Margaretalegende in ihren mittelalterlichen Versionen. Eine vergleichende Studie*, Groningen 1933.
- AUFHAUSER 1911: Johannes Baptist AUFHAUSER, *Das Drachenwunder des heiligen George in der griechischen und lateinischen Überlieferung*, Leipzig 1911 (Byzantinisches Archiv, 5).
- BARILLARI 2017: Sonia Maura BARILLARI, L'arcivescovo e il dragone. Riflessioni sulla fortuna iconografica e testuale di un episodio della Vita di santa Margherita, *Arte e letteratura a Genova fra XIII e XV secolo* (ur. Gianluca Ameri), Genova 2017, str. 42–61.
- BRAUNFELS 1990: Sigrid BRAUNFELS, Georg. 2: Westen, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 6 (ur. Wolfgang Braunfels), Rom-Freiburg-Basel-Wien 1990, stp. 373–390.
- Calendarium Romanum* 1969: *Calendarium Romanum ex decreto sacrosancti oecumenici concilii Vaticani II instauratum auctoritate Pauli PP. VI promulgatum*, Vatican 1969.
- CLAYTON, MAGENNIS 1994: Mary CLAYTON, Hugh MAGENNIS, *The Old English Lives of St. Margaret*, Cambridge 1994.
- CREUSY-CHOPARD 2005: Martine CREUSY-CHOPARD, *Le culte de sainte Marguerite d'Antioche en Méditerranée au moyen âge et à l'époque moderne*, 1–2, Aix-Marseille 2005 (tipkopis doktorske disertacije).
- CURZI 2016: Gaetano CURZI, Svevi o Angioini alla periferia di Bisanzio. Le Storie di Santa Caterina e Santa Margherita sulla volta di S. Maria della Croce a Casaranello (Lecce), *Arte medievale*, 4. vrsta, 6, 2016, str. 173–184.
- DE VORAGINE 2014: Jacobus DE VORAGINE, *Legenda aurea. Goldene Legende. Jacopo da Varazze. Legendae sanctorum. Legenden der Heiligen. Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar* (ur. Bruno W. Häuptli), Freiburg-Basel-Wien 2014 (Fontes Christiani. Sonderband, 1–2).
- DECKERS 2015: Regina DECKERS, Der Drache in Mythologie und Kunst, *Monster. Fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg vom 7. Mai bis 6. September 2015*, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2015, str. 61–85.
- DI FEBO 2017: Martina DI FEBO, Santa Marta, santa Margherita d'Antiochia e il drago. Sante sauroctone in Jacopo da Varazze e nella tradizione iconica tra Genova e l'Europa, *Arte e letteratura a Genova fra XIII e XV secolo* (ur. Gianluca Ameri), Genova 2017, str. 115–128.
- DORSCH 1983: Klaus J. DORSCH, *Georgszyklen des Mittelalters. Ikonographische Studie zu mehrszenigen Darstellungen der Vita des hl. Georg in der abendländischen Kunst unter Einbeziehung von Einzelszenen des Martyriums*, Frankfurt am Main-Bern-New York 1983 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 28: Kunstgeschichte).
- DRESVINA 2016: Juliana DRESVINA, *A Maid with a Dragon. The Cult of St Margaret of Antioch in Medieval England*, Oxford 2016.
- DREWER 1993: Lois DREWER, Margaret of Antioch the Demon-Slayer, East and West. The Iconography of the Predella of the Boston Mystic Marriage of St. Catherine, *Gesta. International Center of Medieval Art*, 22/1, 1993, str. 11–20.
- DÜNNINGER 1990: Josef DÜNNINGER, Vierzehn Nothelfer, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 6 (ur. Wolfgang Braunfels), Rom-Freiburg-Basel-Wien 1990, stp. 546–550.

- GILBERTSON 2002: Leanne GILBERTSON, The Vanni Altarpiece and the Relic Cult of Saint Margaret. Considering a Female Audience, *Decorations for the Holy Dead. Visual Embellishments on Tombs and Shrines of Saints* (ur. Stephen Lamia, Elizabeth Valdez del Álamo), Turnhout 2002 (International Medieval Research. 8: Art History Subseries, 1), str. 179–190.
- HÖFLER 1996: Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji. 1: Gorenjska*, Ljubljana 1996.
- HÖFLER 1997: Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji. 2: Primorska*, Ljubljana 1997.
- HÖFLER 2001: Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji. 3: Okolica Ljubljane z Notranjsko, Dolenjsko in Belo krajino*, Ljubljana 2001.
- HÖFLER 2004: Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji. 4: Vzhodna Slovenija*, Ljubljana 2004.
- HÖFLER 2016: Janez HÖFLER, *O prvih cerkvah in župnijah na Slovenskem. K razvoju cerkvene teritorialne organizacije slovenskih dežel v srednjem veku*, Ljubljana 2016 (elektronska knjiga: <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-XT3D6JUK>).
- JÉKELY 1995: Zsombor JÉKELY, Saint Margaret or Catherine? Iconographical Problems of Transylvanian Wall-Paintings From the 14th Century, *Kobieta w kulturze średniowiecznej Europy/Women in the Culture of the Middle Ages* (ur. Antoni Gašiorowski, Alicja Karłowska-Kamzowa), Poznań 1995 (Prace Komisji historii sztuki, 21), str. 181–187.
- KEBER 2008: Janez KEBER, *Leksikon imen. Onomastični kompendij*, Celje 2008.
- KIMPEL 1990: Sabine KIMPEL, Margareta (Marina) von Antiochien, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 7 (ur. Wolfgang Braunfels), Rom-Freiburg-Basel-Wien 1990, stp. 494–500.
- KOSI, HAJDINJAK 2020: Miha KOSI, Boris HAJDINJAK, »Grbovna knjiga« gradu Turjak. Umetnina kot odsev plemiške identitete, *Grad Turjak* (ur. Miha Preinfalk, Mija Oter Gorenčič, Renata Komić Marn), 1, Ljubljana 2020 (Castellologica Slovenica, 2), str. 313–350.
- KRIŽNAR 2001: Anabelle KRIŽNAR, Mlajša plast poslikave rotunde v Selu v Prekmurju, *Zbornik soboškega muzeja*, 6, 2001, str. 7–25.
- KRIŽNAR, KAVKLER, DOLENEC 2024: Anabelle KRIŽNAR, Katja KAVKLER, Sabina DOLENEC, Why are the Early Gothic Murals in St. Jacob's Church in Ormož, Slovenia, Almost Entirely Black?, *Spectroscopy journal*, 2/2, 2024, str. 37–52, doi: 10.3390/spectroscj2020003.
- LARSON 2002: Wendy R. LARSON, The Role of Patronage and Audience in the Cults of Sts Margaret and Marina of Antioch, *Gender and Holiness. Men, Women and Saints in Late Medieval Europe* (ur. Samantha J. E. Riches, Sarah Salih), London-New York 2002, str. 23–35.
- LÁSZLÓ 2006: Koszta LÁSZLÓ, Adalékok Antiochiai Szent Margit Árpád-kori Tiszteletéhez, *Acta Universitatis Szegediensis. Acta historica*, 124, 2006, str. 23–28.
- LAVEROCK 2022: Ashley J. LAVEROCK, Engaging the Beholder Through Image and Inscription in the 13th-Century Stained-Glass Window of St. Margaret of Antioch at Ardagger Abbey, *Art, Architecture, and the Moving Viewer, c. 300–1500 CE. Unfolding Narratives* (ur. Gillian B. Elliott, Anne Heath), Leiden-Boston 2022 (Art and Material Culture in Medieval and Renaissance Europe, 18), str. 56–84.
- LAZAR 2008: Tomaž LAZAR, Likovni viri za vojaško zgodovino poznega srednjega veka. Stensko in tabelno slikarstvo na Slovenskem in v sosednjih deželah. 2: Interpretacija virov, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 44, 2008, str. 139–160.

- LAZAR 2021: Tomaž LAZAR, *Oklepi iz Narodnega muzeja Slovenije. Zaščitna oprema od visokega srednjega do zgodnjega novega veka*, Ljubljana 2021.
- MAHNIČ 2020: Katja MAHNIČ, Stara grajska kapela na Turjaku, *Grad Turjak* (ur. Miha Preinfalk, Mija Oter Gorenčič, Renata Komić Marn), 1, Ljubljana 2020 (*Castellologica Slovenica*, 2), str. 275–311.
- MASSONS RABASSA 2004: Estrella MASSONS RABASSA, La iconografía del diablo en el frontal de altar de Santa Margarita de Vilaseca (1160–1190), *Locus amœnus*, 7, 2004, str. 53–71.
- MAURI 1979: Raban MAURI, *Martyrologium* (ur. John McCulloh), Turnholti 1979 (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, 44).
- MONTEIRO 2024: Patrícia MONTEIRO, Portuguese Medieval Wall Paintings. Missing Pieces for a Long-Awaited Artistic Inventory, *Medieval Murals. New Perspectives and Research Approaches* (ur. Mija Oter Gorenčič), Ljubljana 2024 (Opera Instituti Artis Historiae), str. 201–221, doi:10.3986/9879610508847_008.
- ORBÁN 2001: Imre ORBÁN, „*Ecce, iam vici mundum!*” *Antiochiai Szent Margit tisztelete Magyarországon*, Budapest 2001.
- OROFINO 2021: Giulia OROFINO, La leggenda di santa Marina/Margherita. Una ‘eccentrica’ testimonianza di miniatura in Calabria nel XIV secolo, *Domus sapienter staurata. Scritti di storia dell’arte per Marina Righetti* (ur. Anna Maria D’Achille, Antonio Iacobini, Pio Francesco Pistilli), Milano 2021, str. 670–677.
- OTER GORENČIČ 2020: Mija OTER GORENČIČ, Cesarski viteški red sv. Jurija in Turjaški. Nove možnosti interpretacije umetnostnega dela kot rezultat uporabe različnih metodoloških pristopov, *Grad Turjak* (ur. Miha Preinfalk, Mija Oter Gorenčič, Renata Komić Marn), 1, Ljubljana 2020 (*Castellologica Slovenica*, 2), str. 148–187.
- PESTARINO 2015: Sabrina PESTARINO, *La leggenda di Santa Margherita di Antiochia nel Medioevo. La tradizione agiografica, letteraria e iconografica*, Aicurzio 2015.
- PETRELLA 2005: Gaia PETRELLA, La leggenda di Santa Margherita d’Antiochia nel Ms. 1853 della Biblioteca civica di Verona e le recensioni miniate della vita della santa, *Rivista di storia della miniatura*, 8/2003–2004, 2005, str. 97–106.
- RICHES 2000: Samantha RICHES, *St George. Hero, Martyr and Myth*, Stroud 2000.
- SAPAČ 2020: Igor SAPAČ, Arhitekturnozgodovinski oris gradu Turjak, *Grad Turjak* (ur. Miha Preinfalk, Mija Oter Gorenčič, Renata Komić Marn), 1, Ljubljana 2020 (*Castellologica Slovenica*, 2), str. 623–958.
- SONNABEND 2022: Martin SONNABEND, *Vor Dürer. Kupferstich wird Kunst. Deutsche und niederländische Kupferstiche des 15. Jahrhunderts aus der Graphischen Sammlung des Städel Museums*, Dresden 2022.
- ŠKULJ 2011: Edo ŠKULJ, *Patrociniji na Slovenskem*, Škocjan pri Turjaku 2011.
- TAMMEN 2018: Silke TAMMEN, Ein Bilderschuh für die Heilige Margarete von Antiochia. Über ein ledernes Reliquiarfutteral des 14. Jahrhunderts, *Heilige. Bücher – Leiber – Orte. Festschrift für Bruno Reudenbach* (ur. Daniela Wagner, Hanna Wimmer), Berlin 2018, str. 199–213.
- TRATNIK 2024: Polona TRATNIK, *V deželi pravljic. K družbenim funkcijam pravljicnih narativov*, Koper 2024.

TSCHOCHNER 1990: Friederike TSCHOCHNER, *Virgines capitales* (Heilige Madl'n), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 (ur. Wolfgang Braunfels), Rom-Freiburg-Basel-Wien 1990, stp. 573.

UHRIN 2017: Dorottya UHRIN, Antiochiai Szent Margit legkorábbi magyarországi kultusza. Álmos herceg egyházalapításai és a Szent Margit-szakramentárium, *Magyar könyvszemle*, 133, 2017, str. 13–31.

UHRIN 2018a: Dorottya UHRIN, Protecting Christianity on the Eastern Frontier. On Some Aspects of the Cult and Representation of Saint Katherine and Saint Margaret in Medieval Hungary, *Liminal Spaces of Art between Europe and the Middle East* (ur. Ivana Prijatelj-Pavičić), Newcastle upon Tyne 2018, str. 186–199.

UHRIN 2018b: Dorottya UHRIN, Antiochiai Szent Margit legendája a Szalonnai református templom falképein, *Művészettörténeti értesítő. A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat folyóirata*, 67/2, 2018, str. 235–244.

WACE 1990: WACE, *La vie de Sainte Marguerite* (ur. Hans-Erich Keller, Margaret Alison Stones), Tübingen 1990 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 229).

WEITZMANN-FIEDLER 1967: Josepha WEITZMANN-FIEDLER, Zur Illustration der Margareten Legende, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. vrsta, 17/1966, 1967, str. 17–48.

DEPICTIONS OF ST. MARGARET OF ANTIOCH IN MEDIEVAL MURAL PAINTINGS IN SLOVENIA

Summary

St. Margaret of Antioch is a saint who appears relatively frequently in medieval wall paintings in Slovenia. Nevertheless, a systematic survey of her medieval depictions remains a desideratum. Hence, the objective of the present contribution is to fulfill this lacuna. First, the distinction between St. Margaret of Antioch and the Princess Margaret from the legend of St. George is discussed, then the ways in which St. Margaret is depicted in art are analysed, followed by an outline of her legend and an examination of the surviving depictions of this saint in medieval wall paintings in Slovenia. Today, fifty-one churches in Slovenia are dedicated to St. Margaret. Most of them date back to the late Middle Ages. Parishes with the patronage of St. Margaret in the territory of present-day Slovenia can be traced back to at least the 12th century. Among the churches discussed in this paper, two are dedicated to this saint.

Janez Höfler's inventory *Medieval Frescoes in Slovenia* mentions 32 partially or completely preserved confirmed or putative depictions of St. Margaret on Slovenian soil. An *in-situ* examination revealed that St. Margaret is depicted twice in one of the churches, so 33 depictions in 32 locations were taken into consideration. Although the survival of medieval wall paintings is largely fortuitous and we cannot be certain about the original distribution and popularity of this saint in the medieval churches of Slovenia, they nevertheless provide a rough impression of the frequency and manner of her representations and testify to the great popularity and wide distribution of their cult in the area.

The research has shown that three depictions, due to their poor state of preservation, raise doubts as to whether the painted saint is actually St. Margaret, and certainly, as the author points out, St. Margaret is not depicted in the church in Zanigrad, as has been assumed in the literature. Research has shown that the fewest depictions of St. Margaret are found in the Gorenjska region, where five are preserved, four in succursal churches and one in a parish church. In eastern Slovenia there are eight examples, four in succursal churches and four in parish churches, while there are seven in the Primorska region, six in succursal churches and one in a parish church. Central Slovenia is the region with the most extant paintings – twelve in all – of which ten are in succursal churches, one in a parish church and another in a castle chapel. Overall, medieval wall paintings depicting St. Margaret of Antioch can be found or are presumed to be survive in 24 succursal churches, seven parish churches and one castle chapel. Judging from the distribution of the surviving depictions, the veneration of St. Margaret appears to have been more widespread in rural areas or in succursal churches. The only exception is eastern Slovenia, where St. Margaret is equally represented in parish and succursal churches, at least judging by that mural paintings which have survived to the present day.

The oldest depiction of St. Margaret is in Ormož, which has been dated to the middle of the 14th century, while four others have survived from the second half of this century. Five depictions have been preserved from around 1400 to the end of the first quarter of the 15th century, six more from the third quarter of the century and possibly seven from the last quarter of the century. In nine locations, the image of St. Margaret dates from

the 16th century. The two most recent depictions analysed are in Koreno above Horjul (c. 1510–1530) and in Svino near Kobarid (c. 1520).

The research also revealed that in most cases St. Margaret was painted in the chancel, where she can be found on the northern, southern or eastern walls, on the sides of the eastern polygonal end of the chancel, on the upper part of the wall under the vault, on the triumphal wall, on the window jambs or on the vault. In three cases she was painted on the nave side of the triumphal wall. In seven cases she is located in a nave, where we can find her depictions on the walls, in the window jambs and above the capital of the nave. In two cases she was painted on the southern exterior of the nave.

In almost all cases she is painted with a nimbus, and in 20 cases she bears a crown. In the majority of the cases there is a dragon next to Saint Margaret or in front of her legs. In five, possibly eight cases, the dragon is on a leash. In eleven cases, we encounter a dragon on her veiled hand and in four cases, St. Margaret is holding a dragon in her bare hands. In one case, the saint is standing on the dragon. In one depiction, the dragon bites into her cloak, in one case it touches her nimbus and in two others her crown and chin. In eight cases, she is holding a cross or a staff with a cross, and in one she is holding a staff with a cross and banner. In three cases, the saint is holding a palm branch.

In most of the cases analysed, St. Margaret is depicted in full figure, in one case growing out of a closed flower, in three cases in a three-quarter figure and in four cases up to the waist. She is most frequently found in a group of four cardinal virgins or four cardinal virgins and the virgin Mary. She is also depicted in a larger group of other saints or with just one or two other cardinal virgins. In four cases she is depicted in a pair with St. Sebastian, St. John the Baptist, St. Christopher or St. Agnes. In the course of the research, a hitherto completely overlooked depiction of St. Margaret rising from the bursting body of a dragon was discovered in the rotunda of Selo in Prekmurje region.

POMEN PISNIH VIROV ZA DATIRANJE IN INTERPRETIRANJE UMETNOSTNIH SPOMENIKOV SREDNJEGA VEKA

PRIMER TOMAŽA BELJAŠKEGA V GORJANAH (GÖRIACH) V ZILJSKI DOLINI

JANEZ HÖFLER

Kdor se ukvarja z zgodovino umetnosti, ve, koliko mu pri tem lahko pomagajo pisni viri. Kar zadeva srednji vek, so to lahko razne kronike, biografije oseb, s katerimi se tako ali drugače povezuje nastanek posameznih umetnostnih spomenikov, računske knjige posameznikov ali cerkva in podobno. Pri cerkveni umetnosti pa so najpogostejše listine o posvetitvah cerkva in oltarjev ter indulgenčne listine, se pravi listine, s katerimi so pristojni cerkveni dostojanstveniki, škofje, nadškofje, kardinali ali celo papež sam, posamezni cerkvi podelili odpustke oziroma jih podelili njenim obiskovalcem, če so ob določenih praznikih v njej opravili kakšno molitveno obvezo in darovali cerkvi določeno vsoto denarja ali kakšno drugo vrednost. Glede datuma teh listin moramo biti seveda previdni. Pri posvetitvi lahko od zgraditve cerkvenega objekta do nje preteče določen čas, odvisen od zasedenosti posvečevalca, običajno krajevnega škofa. V naših krajih južno od Drave je bil za to zadolžen oglejski patriarh, ki je bil kot visok predstavnik cesarstva in po letu 1420 Beneške republike ponavadi zaseden z državnimi dolžnostmi ali pa zaradi drugih okoliščin zadržan.¹ V poznem srednjem veku se je položaj izboljšal, ko so patriarhi za te naloge zadolževali svoje sufragane, pomožne škofove, ki so kot njihovi generalni vikarji *in pontificalibus* opravljali te naloge.² Pri indulgenčnih listinah pa je treba opozoriti na nekdanjo splošno razširjeno in tudi še danes pojavljajočo se napačno predstavo. Ker je v besedilu teh listin običajno navedeno, da dobijo odpustke tisti, ki prispevajo za vzdrževanje cerkvene zgradbe in njeno opremo, čemur

¹ Tako je papež Lucij III. žičkim kartuzijanom že v začetku leta 1185 dovolil, da lahko v času, ko ni nobenega krajevnega škofa na voljo, nameravano posvetitev (mišljena je njihova zgornja cerkev) izvede kak drug škof. A očitno tudi tega niso našli, tako da so morali počakati na patriarha (Gotfrida), ki je cerkev posvetil 11. marca 1190. Več: HÖFLER 2018, str. 22.

² Gl. HÖFLER 2022.

se je reklo fabrika cerkve,³ se je z zmotno interpretacijo te besede mislilo, da so šele sredstva, dobljena na ta način, omogočila njeno gradnjo, se pravi, da naj bi šlo za datum *post quem*. V resnici je bilo ravno obratno. Odpustke je bilo mogoče prejeti le za objekte, ki so bili že zgrajeni in posvečeni, zato v tem primeru termin fabrika pomeni fond za vzdrževanje cerkvenega objekta in njegovo opremo, ki so ga upravljali ključarji (*vitrici, camerarii*) – torej imamo opraviti z datumom *ante quem*.⁴ Kot razkrivajo posvetilne listine, je bila pri nas navada, da je posvečevalec cerkvenega objekta neposredno po posvetitvi temu podelil še odpustke ali pa jih je podelil kak teden zatem.⁵ Seveda moramo dodati, da so cerkve dobivale odpustke za popravila in vzdrževanje tudi pozneje, posebej romarske, kar jim je prinašalo izredne dohodke in omogočalo nabavljanje dragocenejših opreme ter s tem še večji obisk in še večje dohodke.⁶

Toliko za uvod. Naš namen je, da to problematiko pokažemo na primeru župnijske cerkve Matere božje v Gorjanah (Göriach) v Ziljski dolini in deleža, ki ga je pri njeni opremi prispeval Tomaž Beljaški.

Najprej na kratko o eni vodilnih osebnosti v umetnosti poznega srednjega veka na Koroškem. O slikarju Tomažu Beljaškem je prvi v razpravama iz let 1937 in 1938 izčrpno pisal Otto Demus, ki ga je, še anonimnega, krstil po njegovih freskah v Gerlammoosu za Mojstra iz Gerlammoosa (*der Meister von Gerlammoos*).⁷ Nekaj let zatem (objava 1940) je Walter Frodl na poslikavi na Vratih (Thörl) odkril njegovo ime Tomaž (Thomas) in predvidel njegov domicil v Beljaku, zato se je v strokovni literaturi zanj uveljavilo poimenovanje Tomaž Beljaški (Thomas von Villach).⁸ To se je potrdilo še s pričevanjem Paola Santoninija v njegovih dnevniških zapiskih z vizitacijskega potovanja caorlskega škofa Pietra Carla po oglejskem delu Koroške leta 1485, objavljenih leta 1943, v katerih ga je kancler oglejske kurije, ko si je ogledal njegove oltarje v dveh beljaških

³ Npr. [...] *ad fabricam ipsius cappelle, luminaria, libros, calices, vestimenta* [...]; tako listina krškega škofa Lovrenca z 21. aprila 1431 za Marijino cerkev na Blejskem otoku (NŠAL, NŠAL 101, Zbirka listin, 292).

⁴ Dober primer za to je cerkev nemškega viteškega reda v Gradcu, imenovana Leechkirche, pomembna, ker je portalno luneto in obočne sklepnike izdelala delavnica tako imenovanega Mojstra iz Solčave. Znani sta posvetitvi te cerkve leta 1283 in 1293, kar je prevelik časovni razmik med zadnjim znanim delom te delavnice v Ljubljani ok. leta 1265 in tem v Gradcu. Izpričana pa je tudi podelitev odpustkov iz leta 1275, ki je bila interpretirana tako, kot da je šele ta omogočila pridobitev sredstev za gradnjo cerkve. Če pa jo razumemo v smislu, da je bila cerkev takrat že zgrajena in posvečena, so časovne korelacije bolj logične. Prim. HÖFLER 2003, str. 154.

⁵ Tako je npr. prezbiterij cerkve na Blejskem otoku posvetil ljubljanski škof Žiga Lamberg 15. decembra 1465, 20. decembra pa mu podelil še odpustke (NŠAL, NŠAL 101, Zbirka listin, 410). Zato lahko glede na okoliščine na podlagi podelitve odpustkov v določenih primerih sklepamo, da je bila cerkev takrat ali malo pred tem tudi zgrajena in posvečena.

⁶ Lep primer za to je cerkev na Šmarni gori, za katero so dokumentirani odpustki iz let 1314, 1408, 1411, 1475 itd. Gl. ŠILC 2006, str. 5–16.

⁷ DEMUS 1937, str. 49–86; DEMUS 1938, str. 77–116.

⁸ FRODL 1940 a, str. 146–159; FRODL 1940 b, str. 354–379.

cerkvah, opisal s kar se da izbranimi besedami – zanj je bil kar »drugi Apelles«. ⁹ Kljub obsežnemu opusu fresk in tabelnih slik, ki mu ga je bilo mogoče pripisati, pa se je o časovnem razponu njegovega delovanja le ugibalo. Medtem ko je datum njegovega rojstva ostal sporen – od okoli leta 1435 do sredine 15. stoletja –, je glede njegove smrti tik pred letom 1500, kot je bilo mogoče po slogovni plati datirati njegova zadnja do takrat znana dela, med strokovnjaki veljalo soglasje. Zato je nemalo presenečenja in sprva tudi skepse med strokovnjaki vzbudil Wilhelm Neumann, zaslužni zgodovinar in direktor Mestnega muzeja v Beljaku, ko je na podlagi arhivskih odkritij začrtal Tomaževo življenjsko pot uglednega beljaškega meščana in celo mestnega sodnika s priimkom Artula po rodu z Vrat, ki je bil živ še po letu 1520. ¹⁰ Pri tem je opozoril na posebnost priimka Artula (v virih tudi Ortula in v še več različicah). Priimek je slovenskega izvora in izhaja iz besede *virtulja*, kar potrjuje tudi upodobitev te igrače v njegovem pečatu, ki ga je uporabljal kot beljaški mestni sodnik. ¹¹ Seveda ne smemo pozabiti, da je bil Tomažev rojstni okoliš v njegovem času še popolnoma slovenski. ¹² Sicer pa je po Neumannu priimek v obliki *Fertala* še živ med ljudmi v Ziljski dolini.

Kot je bilo povedano, je Neumannovo odkritje presenetilo strokovno javnost in sprva vzbudilo tudi nasprotovanje, saj je načelo dotedanje zaokroženo podobo o tem slikarju, predvsem pa se je pojavilo vprašanje, kako je glede na tedanje življenjske podatke lahko doživel tolikšno starost in bil pri tem še vedno aktiven. Dejstvo, da je Tomaž živel in deloval še po letu 1500, sem podpisani potrdil z atribucijo še nekaj njegovih del, ki so nastala v tem obdobju. Med njimi je poslikava kril rezljanega oltarja, ki ga zdaj hrani cerkev nemškega viteškega reda v Brežah (Friesach), iz okoli leta 1510 (1512?). Poleg tega sem postavil tezo, da je mojster, če že ne prej, vsaj po letu 1500 imel delavnico, v kateri so pod njegovo taktirko izdelovali rezljane oltarje s poslikanimi krili. ¹³ Najbolje jo predstavljajo trije oltarji, v strokovni literaturi znani kot dela tako imenovane starejše beljaške (rezbarske) delavnice, med katerimi sta poleg omenjenega še oltarja v Osojah (Ossiach; ok. leta 1505) in Mariji na Zilji (Maria Gail; ok. let 1514–1515). ¹⁴ Zaposloval je torej kiparje in tudi slikarje, kadar pa teh ni bilo na voljo, je, čeprav že zelo v letih, tudi sam poprijel za čopič.

Na tem mestu je za nas najbolj zanimivo in pomembno Neumannovo odkritje, najdba računske knjige župnijske cerkve v Gorjanah v arhivu benediktinskega samostana Podklošter

⁹ VALE 1943, str. 195, 198. Za zadnjo interpretacijo tega poročila gl. HÖFLER 2015, str. 70–71, 76.

¹⁰ NEUMANN 1964, str. 183–206; NEUMANN 1983, str. 59–98; gl. tudi NEUMANN 2006, str. 115–136. S poslikavo v cerkvi sv. Andreja na Vratih, nastalo v več fazah od sedemdesetih do devetdesetih let 15. stoletja, je Tomaž zapustil tudi svoje najboljše delo. Zadnji povzetek o slikarju in njegovem delu (z bibliografijo): HÖFLER 2015, str. 69–93.

¹¹ NEUMANN 1983, str. 85–88.

¹² Še leta 1876 se je na Vratih, ki so spadala v jezikovno mešani dekanat Kanalska dolina, pridigalo slovensko; prim. *Geistlicher Personalstand* 1876, str. 51.

¹³ HÖFLER 1998 a, str. 87–107; HÖFLER 1998 b, str. 22–23, 82 sl.

¹⁴ DEMUS 1991, str. 210 sl.



*1. Ž. c. Marijinega imena,
Gorjane (Göriach)
v Ziljski dolini
(Wikimedia Commons;
foto: Johann Jaritz)*

(Arnoldstein), zdaj v celovškem deželnem arhivu, ki mu je bila cerkev inkorporirana (sl. 1).¹⁵ Med obračuni so navedena tudi zidarska in kamnoseška dela, poimensko pa je v teh izplačilih v letih od 1476 do 1505 naveden le kamnosek (pač stavbenik) Jörg. Po vsej verjetnosti gre sprva večinoma za popravljalna dela, posebej zaradi tega, ker so leta 1476 in 1478 v Ziljsko dolino vdrla Turki in jo nazadnje menda tudi požgali, konkretno pa je vendarle omenjena gradnja zvonika. Ker se izplačila omenjenemu Jörgu vlečejo do leta 1505, mu lahko pripišemo gradnjo prezbiterija, ki je bil glede na podatek o poslikavi oboka končan leta 1499. Gre za poznogotsko dvopolno, petosminsko sklenjeno gradnjo z mrežastim obokom. Ladja, prav tako poznogotska, je občutno višja od prezbiterija, zgrajena pa naj bi bila do leta 1516.¹⁶ Poleg tega najdemo v letih od 1488 in 1499 tudi sedem izplačil nekemu poimensko navedenemu slikarju, leta 1499 določno za »himel«, kar pomeni poslikavo obočnih polj v prezbiteriju. Ta poslikava je ohranjena, prikazuje svetnice in simbole evangelistov in po slogu sodeč nima povezave s Tomažem Beljaškim. Zanimivo pa je, da je bilo temu slikarju leta 1494 plačano tudi za soho sv. Florijana, ki se je ohranila v osrednji niši levega, baročno predelanega stranskega oltarja v ladji.¹⁷

¹⁵ NEUMANN 1983, str. 66–68. Objava odlomka iz izvornika: NEUMANN 1983, str. 94.

¹⁶ FISTER 1989, str. 72; *Kärnten* 2001, str. 217–218. Letnica 1516 (nekaj?) na zunanščini prezbiterija; gl. *Kunst-Topographie* 1889, str. 74. *Kärnten* 2001, str. 217–218, navaja tudi podatek, da se je gradnja cerkve začela leta 1489, za kar pa ni dokaza. O tem gl. op. 24.

¹⁷ DEMUS 1991, str. 120; *Kärnten* 2001, str. 217–218. Po vizitacijskih poročilih goriškega nadškofa Karla Mihaela Attemsa iz let 1756 in 1762, o katerih bomo še govorili, je bil ta oltar na evangelijski strani dejansko posvečen sv. Florijanu, gl. TROPPEL 1993, str. 289, 451. Temu mojstru pripisuje DEMUS 1991, str. 120, tudi kip sv. Jurija v istoimenski cerkvi v zaselku St. Georgen pri Beljaku.

2. Računska knjiga
 ž. c. Marijinega imena
 v Gorjanah (Göriach)
 v Ziljski dolini, izrez
 z izplačili Tomažu
 Beljaškemu
 (NEUMANN 1983, str. 94)

fol. 23:	Item 1 fl umb wein leyckof maller Item dem Thomas maller hab geben 4 lb d, 11 lb d aus der püxen. Item 60 d knechten trinck gelt.	1505
fol. 23':	Item wir haben geben dem maister Thoman umb dy glosfenster 8 ungrisch gulden, mer 25 kr 1 d stiech* genomen. Item mer 5 ungrisch gulden in die anunciacionis, mer 3 lb 20 kr.	1505 III 25
fol. 30:	Item Thoman maller hab(en) wir aus(geben) das er dy taffel zamgelegt hat 26 ß d. Item maister Thoman maller hab ich geben 6 rheinisch gulden auf dy taffel sand valentain. Item maister Thoman hat von uns 14 lb d auf dy taffel, mer hat er 8 lb d, damit pezolt.	1507 1507 1507

Obravnavana računsko knjiga sicer beleži sedem izplačil Tomažu Beljaškemu, štiri iz leta 1505 in tri iz leta 1507 (sl. 2).¹⁸ Najprej sta tu dve izplačili iz leta 1505 brez datuma, in sicer 1 gulden za vino, namenjeno za *leyckhof*, se pravi likof, ter še skupaj 15 funtov denaričev njemu samemu in 60 denaričev hlapcem za napitnino. Za katero delo gre, ni zapisano. Naslednja dva vpisa iz istega leta 1505 – drugi je datiran s praznikom Marijinega oznanjenja (25. marec) –, skupaj več kot 13 ogrskih guldnov, se nanašata na slikana okna (*glosfenster*). Vsa tri izplačila iz leta 1507, vsa nedatirana, pa govorijo o *taffel*, to je rezljanem oltarju, in sicer sv. Valentina. Gre za samo delo v višini 8 renskih guldnov in dodatnih 22 funtov denaričev kot izplačilo za njegovo montažo.

Iz omenjenih sedmih izplačil je razvidno, da je Tomaž cerkvi v Gorjanah dostavil troje del, eno nedokumentirano, slikana okna – oboje iz leta 1505 – in rezljan oltar iz leta 1507. Za slikanimi okni (vitraj) se je izgubila vsa sled, o oltarju sv. Valentina pa priča ohranjena soha tega svetnika v zgornji niši desnega stranskega oltarja v ladji iz okoli 1720–1730, posvečenega neznanemu diakonu (sv. Štefanu ali sv. Lovrencu), po slogu sodeč z začetka 16. stoletja (sl. 3).¹⁹ Danes v cerkvi oltarja sv. Valentina ni, ga pa omenjajo vizitacije goriškega nadškofa Karla Mihaela Attemsa iz let 1751, 1756 in 1762, poleg velikega in že omenjenega Florijanovega kot enega izmed treh v gorijski cerkvi.²⁰ Podpisanemu – kot tudi tistim, ki so prej pisali o tem – pa je ušla ključna listina, shranjena v celovškem deželnem arhivu (sl. 4). Gre za listino, s katero je Hieronim de Franciscis, škof tedaj že usahle koronske škofije na Peloponezu v Grčiji ter sufragan in generalni vizitator oglejskega patriarha Dominika Grimanija, potrdil, da je 26. avgusta leta 1507 posvetil kor (prezbiterij) župnijske cerkve Matere božje v Gorjanah (*corum Ecclesię Parochialis Beatę Marię*

¹⁸ NEUMANN 1983, str. 94, sl. 2.

¹⁹ *Kärnten* 2001, str. 217–218. Obravnava ga DEMUS 1991, str. 301, in ga, sklicujoč se na Neumanna, datira v leto 1507.

²⁰ TROPPER 1991, str. 128, 289, 451; HÖFLER 2015, str. 90, op. 11.

uirginis de geriock dictę) in dva oltarja, velikega v Marijino čast in drugega v čast sv. Valentina, Erazma in sv. treh kraljev (*cum duobus altaribus maiori scilicet in honorem eiusdem beatissimę uirginis matris Mariae alterum in honorem sancti Valentini, Herasmi et trium regum*) ter vanju vstavil relikvije sv. Uršule in sv. Ahaca. Obenem je vernikom, ki bodo ob določenih dnevih obiskali cerkev in prispevali k vzdrževanju kora in obeh oltarjev ter poskrbeli za knjige, kelihe, paramente in luči, podelil osemdesetdnevne odpustke.²¹ Listino je vizitator pečatil s pečatom patriarha Grimanija.

Najprej si oglejmo časovne koincidence. Obravnavana listina govori, da je de Franciscis posvetil prezbiterij cerkve, za katerega se ve, da je bil zgrajen že leta 1499, a kot kaže, ne popolnoma končan. Leta 1505 je Tomaž Beljaški zanj prispeval še vitraje, ki so bili po vsej verjetnosti že načrtovani ob gradnji prezbiterija; najbrž se zadnje izplačilo stavbarju Jörgu iz leta 1505 nanaša prav na montažo teh oken in morebiti še na kakšna druga zaključna dela. Ker je vizitator leta 1507 poleg oltarja sv. Valentina, za katerega je Tomaž izpričano izdelal oltarni nastavek, posvetil tudi veliki oltar, potem ne more biti dvoma, da mu lahko pripišemo tudi izdelavo tega oltarnega nastavka. Na začetku leta 1505 Tomažu izplačani gulden za t. i. likof namreč pomeni, da gre za zaključek nekega pomembnega posla. Drugi s tem povezani izdatki se zdijo premajhni za plačilo oltarja, se pravi, da je moral Tomaž denar zanj prejeti že prej, ostali pa so morebitna doplačila in stroški za montažo.

Izdatki Tomažu Beljaškemu v obravnavani računski knjigi za leto 1507 so vneseni brez natančnejšega datuma. Ker je bila posvetitev 26. avgusta, je bilo v tem letu do tega dne dovolj časa za to, da je vizitator že lahko posvetil oltar skupaj z oltarnim nastavkom. Kot vemo, pa to ni bilo vedno tako, saj so posvečevalci posvečali tudi le oltarno menzo, oltarni nastavek pa je sledil šele po določenem času. V našem primeru je vsekakor zanimivo, da so v Gorjanah na posvetitev čakali, dokler prezbiterij ni bil dokončno urejen. Podatki o vizitacijskih poteh Hieronima de Franciscisa po vzhodnih delih oglejske dieceze so sicer luknjičavi, kot je to tudi pri drugih patriarhovich



3. Kip sv. Valentina, ž. c. Marijinega imena, Gorjane (Göriach) v Ziljski dolini (DEMUS 1991, str. 301)

²¹ KLA, KLA 418, Allgemeine Urkundenreihe (AUR), 1706; gl. tudi: HÖFLER 2022, str. 87.



4. Listina o posvetitvi prezbiterja in dveh oltarjev ž. c. Marijinega imena v Gorjanah (Göriach) v Ziljski dolini, 28. 8. 1507, Kärntner Landesarchiv, Klagenfurt, AUR, št. 1706 (www.monasterium.net)

pooblaščenih.²² V tej funkciji je deloval med letoma 1501 in 1507. Dokumentirani so njegovi postanki na Gorenjskem, Primorskem in Notranjsko-Dolenjskem, na Koroškem pa le ta v Gorjanah. Za leti 1505 in 1506 ni podatkov, torej bi lahko v tem času obiskal tudi Koroško. Leta 1507 je bil najprej v Ljubljani, zatem v Ložu in nato na Gorenjskem, kjer je zadnjič dokumentiran na Trsteniku 11. avgusta. Kmalu zatem, 26. avgusta, je bil že na Koroškem; ker je bilo to sredi sezone, je bil verjetno šele na začetku svoje vizitacijske poti v tem delu patriarhata. Na splošno pa lahko pripomnimo, da se je oglejski patriarh, ki je vzhodni del svoje domene prislovično zane-marjal, po letu 1480 – to je bil Marko Barbo – zaradi zunanjih političnih okoliščin začel bolj zavzemati zanj in na to območje pošiljati svoje generalne vikarje in vizitatorje.²³ V tem času so bila obdobja, ko je kak njegov pooblaščenec potoval na vzhod vsako leto in v enem letu prepotoval tudi več med seboj oddaljenih krajev. Zato je bilo tudi možnosti za obiske na Koroškem dovolj.²⁴ Ni pa de Franciscis v gorski cerkvi posvetil oltarja sv. Florijana, ki je

dobil svoj nastavek leta 1494. Se pravi, da je bil oltar že posvečen. Listine o tem ni, a edina možnost za posvetitev se glede na znano gradivo ponuja spomladi leta 1498, ko je generalni vizitator konovjski škof Sebastijan Nascimbene obiskal Rož in Ziljsko dolino.²⁵

²² HÖFLER 2022, str. 26, 85–87.

²³ HÖFLER 2022, str. 24 sl.

²⁴ Prvi podatek o posvetitvi Marijine cerkve v Gorjanah je za leto 1316 (HOHENAUER 1850, str. 339; prim. HÖFLER 2022, str. 32), drugi je za leto 1489, ko naj bi jo (28. avgusta) skupaj s pokopališko kapelo posvetil caorlski škof Pietro Carlo. Tudi ta podatek ima HOHENAUER 1850, str. 339 (prim. tudi HÖFLER 2022, str. 75), iz izgubljene listine, a je formuliran na splošno, tako da zaradi listine iz leta 1507 ne vemo, kaj je Carlo v resnici posvetil oziroma če ni cerkve, popravljene po opustošenju leta 1478, le rekonciliral.

²⁵ HÖFLER 2022, str. 82–83.

Prikazana dokumentacija dokazuje, da je Tomaž Beljaški v tem obdobju vzdrževal delavnico, v kateri so poleg oltarnih nastavkov izdelovali tudi vitraje.²⁶ Kar zadeva oltarne nastavke, je bilo ugotovljeno, da je moral imeti pri sebi tudi rezbarje, saj sam očitno ni rezljal. To se vidi tudi pri doslej ugotovljenih oltarjih iz njegove delavnice, ki v kiparskem delu ne kažejo povezave s slikarjem. Je pa vplival na kompozicije scenskih reliefov oziroma je zanje pripravljaj osnutke. Tomaževa delavnica – zanjo se je bilo uveljavilo poimenovanje starejša beljaška (rezbarska) delavnica – je razvila poseben figuralni slog, za katerega so značilni ljubki obrazi in draperija s kombinacijo dolgih zunanjih gub in drobljenja na notranji površini. Ta razkriva usposobljenega rezbarja, čigar imena pa ne vemo. Drugače je usmerjena tako imenovana mlajša beljaška delavnica, imenovana po njenem dokumentarno izpričanem vodilnem mojstru kot Henrikova (Heinrich-Werkstätte). Zaznamuje jo razvijanje klasičnega kontraposta z nakazovanjem sloga vzporednih gub, sicer pa je prepoznavna po značilni v stran nagnjeni glavi s posebnim nasmeškom.

Četudi je Mojster Henrik obrnil beljaško kiparstvo na novo pot, domnevamo, da je sprva sodeloval s Tomaževo delavnico. To dokazujejo figure na predeli in kroni krilnega oltarja iz Brež, nekraj v kraju Heiligengestade na Osojskem jezeru, delu Tomaževe delavnice iz ok. leta 1510 (1512?), v katerih je bilo mogoče prepoznati Henrikovo roko. Takrat je bil mojster že samostojen, kot to dokazuje izplačilo za neko izgubljeno delo za samostan St. Lambrecht leta 1511.²⁷ Zato ima naša soha sv. Valentina v Gorjanah z datiranjem v leto 1507 poseben pomen. Četudi se po kakovosti ravno ne odlikuje in ne more biti Henrikovo delo, vidi Otto Demus v njej prvo znamenje novega Henrikovega sloga. Vsekakor odstopa od siceršnjega sloga Tomaževe delavnice, kakor mu je mogoče slediti od njenega prvega vrhunca leta 1505 z oltarjem iz Osoj vse do velikega oltarja v Mariji na Zilji iz let okoli 1514–1515, njenega zadnjega znanega in ohranjenega dela, po katerem je bila razpuščena. V teh letih (okoli 1514–1515) so nastala tudi prva slogovno že profilirana, a še ne prav dozorela dela Henrikove delavnice, kmalu zatem (z datacijo v leto 1517) pa je sledila vrsta njenih vrhunskih dosežkov z velikim oltarjem v Marijini cerkvi na Tablji (Pontebba) v Kanalski dolini na čelu.²⁸

²⁶ Če je bilo tako že pred letom 1500, ne vemo, ker so se njegove do tedaj nastale oltarne slike ohranile le posamično in jih ni mogoče povezati s kakšnimi kiparskimi deli. Je pa v tem obdobju izdeloval postne prte, kakor je to pred desetletjem pokazalo nepričakovano odkritje dela te vrste, nastalega v času prvih fresk na Vratih okoli 1470–1480. O oltarnem prtju: *Das Fastentuch-Fragment* 2015.

²⁷ DEMUS 1991, str. 185 sl. Za dela: DEMUS 1991, str. 301 sl.

²⁸ Gl. tudi razpredelnico v: HÖFLER 1998 a, str. 107.

VIRI

- KLA: Kärntner Landesarchiv, Klagenfurt
- KLA 418, Allgemeine Urkundenreihe (AUR), 1706.
NŠAL: Nadškofijski arhiv Ljubljana, Ljubljana
- NŠAL 101, Zbirka listin.

LITERATURA

- Das Fastentuch-Fragment 2015: Das Fastentuch-Fragment des Thomas von Villach* (ur. Agnes Husslein-Arco, Veronika Pirker-Aurenhammer), Wien 2015.
- DEMUS 1937: Otto DEMUS, Der Meister von Gerlamoos, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, n. v. 11, 1937, str. 49–86.
- DEMUS 1938: Otto DEMUS, Der Meister von Gerlamoos, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, n. v. 12, 1938, str. 77–116.
- DEMUS 1991: Otto DEMUS, *Die spätgotischen Schnitzaltäre Kärntens*, Klagenfurt 1991.
- FISTER 1989: Peter FISTER, *Arhitektura Zilje, Roža, Podjune*, Celovec 1989.
- FRODL 1940 a: Walter FRODL, Meister Thomas von Villach, *750 Jahre Stadt Villach*, Villach 1940, str. 146–159.
- FRODL 1940 b: Walter FRODL, Meister Thomas von Villach, *Carinthia I. Mitteilungen des Geschichtsvereins für Kärnten*, 130, 1940, str. 354–379.
- Geistlicher Personalstand 1876: Geistlicher Personalstand der Diözese Gurk im Jahre 1876*, Klagenfurt [1876].
- HÖFLER 1998 a: Janez HÖFLER, Bemerkungen zu den Villacher Bildschnitzerwerkstätten des 16. Jahrhunderts, *Neues aus Alt-Villach*, 35, 1998, str. 87–107.
- HÖFLER 1998 b: Janez HÖFLER, *Die Tafelmalerei der Dürerzeit in Kärnten*, Klagenfurt 1998.
- HÖFLER 2003: Janez HÖFLER, Die Werkstatt des sogenannten Meisters von Solčava und die Architekturplastik der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Slowenien und in der Steiermark, *Bayern und Slowenien in der Früh- und Spätgotik. Beziehungen – Anregungen – Parallelen. Erstes slowenisch-bayerisches kunstgeschichtliches Kolloquium* (ur. Janez Höfler, Jörg Traeger), Regensburg 2003, str. 143–159.
- HÖFLER 2015: Janez HÖFLER, Das Leben und Werk des Thomas von Villach: ein Überblick, *Das Fastentuch-Fragment des Thomas von Villach* (ur. Agnes Husslein-Arco, Veronika Pirker-Aurenhammer), Wien 2015, str. 69–93.
- HÖFLER 2018: Janez HÖFLER, Še nekaj premislekov k zgodovini kartuzijanskega samostana v Žičah in Marijini cerkvi v Špitaliču, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 54, 2018, str. 17–35.

HÖFLER 2022: Janez HÖFLER, *Oglejski generalni vikarji in drugi patriarhovi pooblaščenci na Slovenskem v poznem srednjem veku (1300–1535)*, Ljubljana 2022 (Historia artis); (elektronska knjiga: <https://ebooks.uni-lj.si/ZalozbaUL/catalog/book/375>).

HOHENAUER 1850: Franz Lorenz HOHENAUER, *Kurze Kirchengeschichte von Kärnthen*, Klagenfurt 1850.

Kärnten 2001: *Kärnten* (ur. Ernst Bacher idr.), Wien 2001³ (Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs).

Kunst-Topographie 1889: *Kunst-Topographie des Herzogthums Kärnthen*, Wien 1889.

NEUMANN 1964: Wilhelm NEUMANN, Wer war Thomas von Villach? *Neues aus Alt-Villach*, 1, 1964, str. 183–206.

NEUMANN 1983: Wilhelm NEUMANN, Der bedeutendste Maler der Kärntner Spätgotik – Thomas Artula von Villach. Neue Funde zu seiner Lebensgeschichte, *Neues aus Alt-Villach*, 26, 1983, str. 59–98.

NEUMANN 2006: Wilhelm NEUMANN, Die Wappen des Meisters Thomas Artula von Villach, Schlüssel und Schlusssteine zu seiner Biographie, *Neues aus Alt-Villach*, 43, 2006, str. 115–136.

ŠILC 2006: Jure ŠILC, Nadškof iz Perzije podeli v Celju odpustek šmarnogorskim božjepotnikom. Listina nadškofa Janeza iz Sultanije, spisana v Celju leta 1411, *Zgodovina za vse. Vse za zgodovino*, 13/2, 2006, str. 5–16.

TROPPER 1993: Peter G. TROPPER, *Die Berichte der Pastoralvisitationen des Görzer Erzbischofs Karl Michael von Attems in Kärnten von 1751 bis 1762*, Wien 1993.

VALE 1943: Giuseppe VALE, *Itinerario di Paolo Santonino in Carintia, Stiria e Carniola negli anni 1485–1487 (Codice Vaticano Latino 3795)*, Città di Vaticano 1943.

**DIE BEDEUTUNG VON SCHRIFTQUELLEN FÜR DATIERUNG UND INTERPRETATION
VON KUNSTDENKMÄLERN IM MITTELALTER AM BEISPIEL VON THOMAS VON VILLACH
IN GÖRIACH (GORJANE) IM GAILTAL**

Zusammenfassung

Zu Beginn geht der Beitrag kurz auf die Typen der Schriftquellen ein, die zur Erforschung der Kunst im Mittelalter nützlich sein könnten. Auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst sind es vor allem die Konsekrationsurkunden und die Urkunden für die Verleihung von Ablässen, die sogenannten Indulgenzbriefe. Weil die Konsekrationen von Kirchen und Altären manchmal erst einige Zeit nach ihrer Fertigstellung erfolgten, liefern uns die entsprechenden Urkunden einen Terminus ante quem, während die Ablässe nur für die bereits konsekrierten Objekte verliehen werden konnten, deswegen sind die Indulgenzbriege im Sinne eines Terminus post quem zu interpretieren. In der Fortsetzung wird die Persönlichkeit des Malers Thomas von Villach dargestellt und seine Beteiligung an Fertigstellung und Ausstattung der Pfarrkirche von Göriach (Gorjane) im Gailtal besprochen, namentlich ihres Chores. Dank des von Dr. Wilhelm Neumann neuentdeckten Rechnungsheftes der Pfarre lassen sich die Schlussarbeiten am Chor in den Jahren 1505 und 1507 gut verfolgen. Als zusätzliche Stütze dient ein bisher unberücksichtigtes Dokument, die Konsekrationsurkunde des Bischofs Hieronymus de Franciscis, der am 28. August 1507 den Chor samt zwei Altären, den Hauptaltar zu Ehren der Muttergottes und einen weiteren zu Ehren des hl. Valentin, weihte. Thomas war an diesen Arbeiten durch die Herstellung der Glasfenster, des Valentinsaltars und zweifelsohne auch des Hauptaltars beteiligt. Obwohl von diesen Arbeiten nur eine Schnitzfigur des hl. Valentin noch erhalten geblieben ist, sind diese Angaben insofern von Bedeutung, als sie unser Bild von der Karriere des Thomas von Villach nach 1500 als Leiter einer Werkstatt mit unterschiedlichen Mitgliedern, die Glasfenster und Schnitzaltäre lieferte, wesentlich ergänzen.

JEZUS IŠČE SVOJA OBLAČILA

CEVČEVO RAZISKOVANJE MOTIVA

ANA LAVRIČ

Uvod

V likovni umetnosti srečujemo med pasijonskimi prizori tudi take, ki ne temeljijo na kanoničnih svetopisemskih tekstih, ampak izhajajo iz apokrifne, mistične ali pobožnemu premišljevanju namenjene in pridigarske literature ter imajo podlago v osebnih razodetjih. Gre za t. i. skrito oziroma neznano Jezusovo trpljenje,¹ ki se je kot motiv uveljavilo zlasti v ljudski umetnostni ustvarjalnosti.² Že pred letom 1960 je postalo eno od interesnih področij akademika Emilijana Cevca (1920–2006), a četudi je dolgo zbiral tovrstno gradivo, je tema vse do konca njegovega življenja ostala med deziderati.³ Posebej sta mu bila pri srcu motiva *Jezus v ječi* in *Jezus išče obleko*; prvega sem leta 2012 predstavila v jubilejnem zborniku Janeza Höflerja,⁴ z drugim želim obeležiti življenjski jubilej kolegice Marjete Ciglenečki.

Cevc, čigar raziskovalni interes je bil zelo širok, je rad posegal na področje etnologije ter je bil prijateljsko in strokovno povezan z domačimi in tujimi etnologi. Njegovo zanimanje za tu obravnavani motiv sta spodbudila predvsem Nemeč Torsten Gebhard in Avstrijec Leopold Kretzenbacher. Izhodišče je bil Gebhardov sestavek za jubilejni zbornik Josefa Marie Ritza, objavljen leta 1951,⁵ nadaljnja spodbuda pa Kretzenbacherjeve raziskave, ki jih je leta 1979 strnil v članku o Jezusovem skritem trpljenju in ga posvetil Torstenu Gebhardu ob njegovi sedemdesetletnici.⁶ S Kretzenbacherjem si je Cevc izmenjeval informacije in fotografije, nekaj gradiva pa je pridobil

¹ V tem sestavku pri navajanju motiva dosledno uporabljam ime Jezus, čeprav v literaturi in tudi v Cevčevih zapiskih v tej zvezi večkrat naletimo na izraz Kristus.

² Za prizore skritega Jezusovega trpljenja gl. mdr. ZOEPFL 1937, str. 317–336, repr. V–X; GRABNER 1997.

³ LAVRIČ 2011, str. 15. Akademik dr. Emilijan Cevc je inštitutskim raziskovalcem priporočal temo v obravnavo še nekaj dni pred svojo smrtjo. Gradivo, ki ga je zbral, je bilo z dovoljenjem njegove žene Anice uporabljeno kot podlaga tega članka.

⁴ LAVRIČ 2012, str. 377–384.

⁵ GEBHARD 1951, str. 56–58.

⁶ KRETZENBACHER 1979, str. 81–94, repr. 1–3.

tudi od drugih. Posnetek švicarske panjske končnice z varianto motiva mu je iz Basla poslal Robert Wildhaber,⁷ na fotografijah dveh slik iz Maria Heima v Bolzanu je odtisnil svoje ime Nicolò Rasmò,⁸ posrednik barvnega posnetka zanimive podobe iz frančiškanskega samostana v Virovitici pa ni zapisan.⁹ Iz navedenega je razvidno, da je Cevc nameraval zasnovati raziskavo slovenskih upodobitev v širši primerjavi z gradivom iz sosednjih dežel.¹⁰ Na domačem terenu je zbral zgolj peščico primerkov, in sicer slike iz Vipavskega Križa, s Trate v Kočevju, iz Dolskega, z Vesele Gore pri Šentrupertu, iz Kroke in platno neznane provenience iz ljubljanske trgovine Antika ter relief iz Slovenske Bistrice, tem pa je dodal še namig na fresko pri Sv. Petru nad Begunjami.¹¹ Že takoj je treba pripomniti, da večina naštetih del v resnici sploh nima vseh elementov navedenega motiva in da eden predstavlja celo zgolj njegovo uverturo, iz česar je razvidno (četudi upoštevamo izgube, ki jih je iz teh ali onih vzrokov skozi čas utrpela naša dediščina), da je bil prizor na Slovenskem zelo redek. Preden posvetimo pozornost navedenim primerkom, naj na kratko predstavimo motiv sam, njegov izvor in vsebino.

MOTIV IN LITERARNI VIRI

Motiv Jezusa, ki išče svojo obleko,¹² potem ko so ga rablji odvezali od stebra bičanja in preden so ga kronali s trnjem, se je v likovni umetnosti pojavil ob koncu srednjega veka, plodna tla pa je našel v potridentskem času, ko je baročna pobožnost dobila ustrezen izraz v umetnosti, naravnani k spodbujanju čustev in sočutja (*compassio*). Prežalostni prizor (*tristissimum spectaculum*), ob katerem gledalec ne more ostati ravnodušen, kaže Jezusa v njegovem skrajnem ponižanju in izničenju, osamljenosti in nemoči.

O dogodku Sveto pismo ne poroča, opisujejo pa ga mistični in drugi nabožni pisatelji, katerih izročilo sega v 14. stoletje. Njihova dela sta v obravnavo pritegnila že Gebhard in Kretzenbacher,

⁷ Emilijan Cevc, Gradivo na temo Jezus išče obleko (v nadaljevanju = Cevc, Gradivo): pismo švicarskega etnologa Roberta Wildhaberja Emilijanu Cevcu, Basel, 5. 5. 1960.

⁸ Umetnostni zgodovinar Nicolò Rasmò je bil dolgoletni direktor mestnega muzeja v Bolzanu.

⁹ Za sliko, na kateri Jezus obleke dejansko ne išče, ampak mu jo rablji nasilno vlečejo s telesa, gl. REPANIĆ BRAUN 2004, repr. 122 (objavljena kot Bičevanje Krista).

¹⁰ Na Hrvaškem npr. si je Cevc zabeležil formatu lunete prilagojeno sliko iz prve polovice 18. stoletja v zakristiji župnijske cerkve sv. Petra in Pavla v kraju Sveti Petar u Šumi, ki predstavlja ob stebri bičanja padlega Jezusa, prim. BRALIĆ, KUDIŠ BURIĆ 2006, str. 506 (slika je objavljena pod naslovom Bičevanje Krista). Iz literature je napaberkoval še več tujih primerkov, ki pa v tem prispevku, razen nekaj izjem, niso navedeni.

¹¹ Cevc si je kot dodatek k motivu beležil prizore, na katerih Jezus kleči oziroma sedi ali leži na križu, ob njem pa stojita steber in/ali kelih. Gre za simbolične oziroma alegorične upodobitve, drugačne od naše realistične teme, ki je neposredno usmerjena na gledalčeva čustva, zato jim v tem prispevku ne posvečamo pozornosti.

¹² Motiv se v tuji literaturi največkrat pojavlja pod imenom Kristus po bičanju (Christ after the Flagellation). V zvezi s poimenovanjem motiva gl. mdr. MOFFITT 1992, str. 139–154.

pozornost pa jim posveča tudi mlajša generacija raziskovalcev te tematike. Med njimi je največ Špancev, saj je bil motiv razširjen zlasti v Španiji (posebno v Andaluziji in Kastilji) in njenih kolonijah. Izstopata Antonio Rafael Fernández Paradas in Rubén Sánchez Guzmán, ki sta preučila literarne vire od srednjega veka do 19. stoletja ter razmerje med njimi in umetnostno vizualizacijo vsebin.¹³ Analiza virov glede na navedbo kraja, okoliščin in elementov dogajanja kaže, da postavljajo pisci prizor bodisi v interier, tj. hišo ali palačo, bodisi na dvorišče. Neposredno ali posredno omenjajo steber in krvnike, izjemoma tudi Marijo, angele in hudiče. Nekateri opisujejo vremenske razmere in prizor dramatizirajo s poudarkom, da je bilo mrzlo, kot poroča evangelij.¹⁴ Dogajanju včasih pridružujejo neposredne opazovalce in kontemplativne duše, ki razmišljajo o drami, bralce pa pozivajo k poglobljanju v Jezusovo trpljenje (poziv se kot napis pozneje uveljavi tudi na grafikah). Dejanje samega protagonista variirajo od splošnega poročila, da se oblači, po ukazu ali na lastno voljo, do konkretnjšega opisa njegovega iskanja oblačil, pri čemer se bodisi nagne ali skloni in jih pobira ali pa pade na tla in se plazi za njimi po lastni krvi.¹⁵

Obravnavani motiv ima dolgo literarno tradicijo, ki sega od Psevdo-Bonaventure do Martina Cochemskega in naprej v 19. stoletje. Avtorji tovrstnih literarnih del so bili pomembne, večinoma redovne osebnosti. Na začetku so odigrali glavno vlogo manjši bratje sv. Frančiška, od druge polovice 16. stoletja pa so vse večji pomen dobivali jezuiti, ki so vplivali tudi na širjenje ikonografskega tipa v 17. in 18. stoletju. Paradas in Guzmán pri tem opozarjata na pomen jezuitske duhovnosti in Ignacijevih duhovnih vaj, s katerimi naj bi bile povezane likovne ponazoritve kraja in okoliščin Jezusovega iskanja oblačil, omenjata pa tudi delež mističnih piscev iz drugih verskih redov.¹⁶

Jezusovo pobiranje obleke s tal naj bi prvi omenil manjši brat sv. Frančiška Johannes de Caulibus iz San Gimignano, delujoč v 14. stoletju, v znamenitih *Meditationes vitae Christi*, ki so jih po tradiciji navajali pod imenom sv. Bonaventure oziroma Psevdo-Bonaventure.¹⁷ V njih avtor vabi bralca, naj ima pred očmi trpečega in v mrazu drgetajočega Gospoda, ki so ga, ko je bil odvezan od stebra, golega in prebičanega vodili po hiši, da je iskal oblačila, ki so jih rablji razmetali sem ter tja.¹⁸

Johannesu je sledila vrsta pridigarjev in mistikov. Avguštnski eremit Mihael iz Masse (ok. 1290–1337) v *Libellus de vita Jesu Christi*¹⁹ in kartuzijan Ludolf Saksonski (ok. 1300–1377) v delu

¹³ Od njunih objav je treba izpostaviti zlasti razpravo: PARADAS, GUZMÁN 2012. Z navedbo referenčne literature.

¹⁴ O mrazu govori Janezov evangelij, gl. Jn 18,18.

¹⁵ PARADAS, GUZMÁN 2012, str. 33–40.

¹⁶ PARADAS, GUZMÁN 2012, str. 16, 40–44.

¹⁷ STEGENŠEK 1912, str. 30, delo navaja pod naslovom *Meditationes de vita Christi*.

¹⁸ BONAVENTURA 1868, str. 604: *Solutio Domino a columna, ducunt eum sic nudatum, sic flagellatum, per domum scrutando pro pannis, qui sparsim in domo proiecti fuerunt ab expoliatoribus. Intuere eum sic bene afflictum et tremantem durissime: erat enim frigus, sicut dicit Evangelium* (https://www.ultramontes.pl/bonaventura_76.htm [dostop 15. 9. 2023]); prim. GEBHARD 1951, str. 56; KRETZENBACHER 1979, str. 83; PARADAS, GUZMÁN 2012, str. 140.

¹⁹ ECKERMANN 2010, str. 283–300.

Vita Christi, v katero je dejansko vključil Mihaelovo besedilo,²⁰ spodbujata bralca k motrenju Jezusa v vsej njegovi človeški lepoti in plemenitosti, ko ves prebičan, krvav in podplut pobira s tal na vse strani razmetana oblačila in se oblači vpricho zasmehovalcev. In nato Jezusa v njegovi božanskosti, ko se njegovo neizmerno, večno in nedoumljivo Veličanstvo ponižno skloni do tal in pobere svoja oblačila, kot bi bil najneznatnejši človek.²¹

Pomemben dodatek sceni je navzočnost Matere Božje, ki jo je v dogajanje vključila srednjeveška mistikinja Brigita Švedska (1303–1373). Njene *Revelationes*, ki so opazno vplivale na poznosrednjeveško ikonografijo, so v prvi latinski različici izšle leta 1492 (ena najboljših izdaj njenih del je bila natisnjena v Rimu leta 1606).²² O Jezusovem oblačenju po bičanju je zapisala, kar ji je razodela Marija. Ko je namreč njen Sin stal tam ves krvav in raztrgan, tako da ni bilo na njem nič zdravega in nepoškodovanega, je eden od navzočih vprašal, ali ga res hočejo umoriti brez obsodbe, in takoj prerezal njegove vezi. Jezus si je potem spet nadel obleko, in kamor je stopil, je bilo polno krvi, tako da je Mati po krvavih sledih videla, kam je šel. Vendar mu rablji niso dopustili, da bi se popolnoma oblekel, ampak so ga silili in vlekli, da bi pospešil korak.²³ Na drugem mestu je pripoved dopolnila z besedami: *Ko so mojega Sina odvezali od stebra, se je najprej obrnil k obleki, vendar pa mu niso dali časa, da bi to naredil, ampak je, medtem ko so ga vlekli, roke vtaknil v rokave.*²⁴ Na Brigitina razodetja so se radi sklicevali tudi novoveški pisci.²⁵

Ob tem naj omenimo, da so imela pomembno vlogo tudi zasebna razodetja klarise Magdale-
ne Beutler iz Freiburga oziroma Kenzingena (1407–1458) o petnajstih skritih oziroma neznanih mukah, ki jih je Jezus pretrpel v noči pred smrtjo. Poročila o tem so bila v baročni dobi zelo razširjena, vendar iskanja obleke ne omenjajo.²⁶

²⁰ ECKERMANN 2010, str. 283. Za avtorja spisa je do leta 1977 veljal Ludolf Saksonski.

²¹ LUDOLPH DE SAXONIA 1865, str. 639: *.../ et eum purum hominem considera, et videbis juvenem elegantem, nobilissimum, innocentissimum, et amantissimum, totum flagellatum, et sanguine livoribusque respersum, pannos suos undique sparsim projectos de terra recolligere, et cum quadam verecundia et rubore nudum coram illis semper ipsum deridentibus se revestire .../ Redeas postea ad divinitatem, et considera illam immensam, aeternam et incomprehensibilem, et imperatoriam majestatem incarnatam, se flectentem, et humiliter ad terram inclinantem, pannos recolligentem, et se cum reverentia rubore similiter revestientem, ac si esset homo vilissimus; prim. GEBHARD 1951, str. 56; KRETZENBACHER 1979, str. 85.*

²² MÅLE 1932, str. 266–267; PARADAS, GUZMÁN 2012, str. 32.

²³ CLARUS 1856, str. 21: *Und als mein Sohn ganz blutig und zerrissen dastand, daß an ihm nichts gesund und unzerschlagen war, ward einer im Geiste bewegt und fragte: Wollt ihr ihn gar so ohne Verurtheilung tödten? und dabei zerhieb er sogleich seine Bande. Hierauf that mein Sohn seine Kleider wieder an, und ich sah die Stelle, auf welcher meines Sohnes Füße gestanden, ganz mit Blut erfüllt, und aus den Spuren erkannte ich, wo mein Sohn gegangen. Denn wo er hingetreten erschien der Boden mit Blut übergossen. Sie gestatten ihm aber nicht, sich vollständig zu bekleiden, sondern trieben und zerrten ihn, damit er seine Schritte beschleunige; prim. GEBHARD 1951, str. 56.*

²⁴ CLARUS 1856, 4, str. 132–133: *Nachdem mein Sohn von der Säule losgemacht worden, wendete er sich zuerst nach seinen Kleidern, doch gestattete man, ihm keine Zeit, dieselben anzuthun, sondern während er weiter geschleppt ward, steckte er erst die Arme in die Aermel; prim. GEBHARD 1951, str. 56; KRETZENBACHER 1979, str. 86.*

²⁵ Mdr. tudi JANEZ SVETOKRIŠKI 1700, str. 479.

²⁶ *Fünfzehn* 1780.

Motiv Jezusovega padca, ki je bil predpogoj za pozneje opisano plazenje, je v zgodbo uvedel frančiškan Robertus Caracciolo (ok. 1425–1495) v eni od svojih postnih pridig, v kateri pravi, da je naš Gospod po krutem bičanju, potem ko je bil osvobojen vezi, zaradi velike slabosti in neizmerne bolečine padel na tla, prepojena z njegovo krvjo.²⁷

Za baročno formulacijo scene je bil, kot je zapisal Émile Mâle, odločilen španski mistik jezuit Diego Álvarez de Paz (1549 ali 1560–1620),²⁸ ki jo je v svojih meditacijah (1620) takole opisal: *Okrutno prebičan, o presladki Jezus, si bil odvezan od stebra in si zaradi svoje onemoglosti padel na tla. /.../ Pobožne duše te gledajo, ko se plaziš po tleh, s telesom brišeš lastno kri in pobiraš sem ter tja razmetana oblačila.*²⁹

Kot opozarjata Paradas in Guzmán, je Jezusovo plazenje v lastni krvi in iskanje oblačil še pred Diegom Álvarezom opisal španski jezuit Luis de la Puente (1554–1624) v delu *Meditationes de praecipuis fidei nostrae mysteriis, vitae ac passionis D. N. Jesu Christi et B. V. Mariae /.../* (1605).³⁰ Teolog je bralca povabil k premišljevanju o nemoči našega Gospoda, ki je, ko so ga vojaki odvezali od stebra, od izčrpanosti in šibkosti zaradi velike izgube krvi padel na tla. Ker so oblačila ležala daleč od njega, se je gol plazil po krvi, ki jo je bil pretil ob stebru, jih naposled dosegel in se oblekel, saj mu krvniki zaradi okrutnosti ali iz prezira in posmeha niso pomagali.³¹

Medtem ko je po Brigiti Švedski Mati Božja ob Sinovem bičanju od bolečine omedlela,³² jo je španska mistikinja Marija Jezusova iz Ágrede (1602–1665), frančiškanka Brezmadežnega spočetja, v delu *Mística ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia* (izšlo 1670) predstavila kot posrednico. Na njen ukaz je bila namreč Jezusu, čigar telo je bila ena sama rana in ki je trpel zaradi svoje golote, po rokah angelov vrnjena suknja, ki jo je eden od služabnikov skrtil zato, da bi bičanega še bolj zasmehovali.³³

²⁷ CARACCIOLO 1473, fol. 268: *Et ut arbitror post crudelem illam flagellationem cum soluisent eum prae debilitate nimia et doloris immensitate in terram cecidit sanguine suo irrigatam dominus noster Jesus*; prim. GEBHARD 1951, str. 57.

²⁸ MÂLE 1932, str. 265.

²⁹ JACOBUS ÁLVAREZ DE PAZ 1620, str. 251: *Dirissime flagellato corpore tuo, o dulcissime Jesu, a columna solutus es, et prae imbecillitate prolapsus in terram. /.../ Contemplantur te animae iustae in pavimento reptantem, sanguinem, corpore ipso verrentem et sparsas vestes hinc inde colligentem*; prim. MÂLE 1932, str. 265; GEBHARD 1951, str. 57; KRETZENBACHER 1979, str. 86; PARADAS, GUZMÁN 2012, str. 144.

³⁰ PARADAS, GUZMÁN 2012, str. 29, 33, 40, 43, 67. Na Luisa de la Puenteja je sicer opozoril že GEBHARD 1951, str. 57–58.

³¹ LUDOVICUS DE PONTE 1857, str. 272: *Ultimo perpendam, quod, expedita hac adeo injusta et impia sententia, milites illi Christum Dominum solverint, quem propter defatigationem ac debilitatem ob tantam sanguinis, qui ex vulneribus fluxerat, copiam credibile est cecidisse in terram; et quoniam vestimenta remotius a loco jacebant, ipse nudus et, prout poterat, quasi repens et sanguine ipso, qui circum circa columnam effusus erat, seipsum iterum madefaciens, ad locum tandem, ubi vestes erat, perveniens illas induit, eo quod carnifices illi sive ob crudelitatem sive ob despectum et derisionem, ut illas indueret, non juvabant*; prim. GEBHARD 1951, str. 57–58; PARADAS, GUZMÁN 2012, str. 143–144.

³² MÂLE 1932, str. 266–267; prim. JANEZ SVETOKRIŠKI 1700, str. 479.

³³ MARIA DE JESUS 1860, str. 296: *Pero uno de aquellos ministros, incitado del demonio, mientras azotaban al mansísimo*

V nemškem in širšem srednjeevropskem prostoru so bili v baročnem času zelo priljubljeni drastični opisi Jezusovega trpljenja, ki jih je objavil kapucin Martin Cochemski (1634–1712) v knjigi *Das grosse Leben Christi, oder ausführliche, andächtige, bewegliche und ganz vollkommene Beschreibung des allerheiligsten Lebens und bitteren Leidens unsers Herrn Jesu Christi*; delo je avtor dopolnjeval v več izdajah, okvirno do leta 1685, pozneje pa je izšlo v številnih ponatisih.³⁴ Pisec pripoveduje, da so Jezusa po bičanju brcali od stebra in ga pozivali, naj se obleče, ker pa napol mrtev ni imel moči, da bi hodil pokonci, se je moral po rokah in nogah plaziti naokrog in zbirati svoja oblačila. Po Brigiti Švedski dodaja, da se je Jezus, ko so ga odvezali od stebra, obrnil k oblačilom, a ni imel časa, da bi se oblekel. Odvlekli so ga stran, on pa si je z obleko obrisal krvaveči obraz. Njegovi koraki so puščali krvavo sled, po kateri je Marija videla, kam so ga peljali.³⁵

Na srednjeveške vire se sklicujejo tudi drugi novoveški pisci. Med njimi naj omenimo vsaj še frančiškana Simeona Mänharda (16./17. stoletje), spovednika nadvojvodinje Marije, matere Ferdinanda II., čigar *Passologia* je izšla v Gradcu leta 1639. V njej za Psevdo-Bonaventuro in Brigito Švedsko ponavlja, da je ranjeni Odrešenik sam poiskal svoja oblačila, ki so ležala raztresena po sodni hiši, in jih hotel znova obleči.³⁶

Gebhard je v svojem članku naštel še vrsto avtorjev in njihovih opisov dogajanja po bičanju, Jezusovega oblačenja ali njegovega iskanja obleke, na primer Vincencija Ferrerskega, Lovrenca Giustinianija, Daniela Agricolo in druge, od katerih naj posebej omenimo Adama Walasserja (†1581), ki poroča, da je Jezus sedel v lastni krvi in onemoglo glavo naslonil na steber bičanja,³⁷

Maestro habia escondido sus vestiduras, para que no pareciesen, y perseverase desnudo para mayor irrisión y afrenta de su divina persona. Este mal intento del demonio conoció la Madre del Señor, y usando de la potestad de Reina, mandó á Lucifer se desviase de aquel lugar con todos sus demonios, y luego se alejaron compelidos de la virtud y poder de la gran Señora. Y ella dió orden que por mano de los santos Ángeles fuese restituida la túnica de su Hijo santísimo á donde su Majestad pudiese tomarla, para vestir su sagrado y lastimado cuerpo /.../; prim. PARADAS, GUZMÁN 2012, str. 146–147. Videnja Marije Ágreške je leta 1744, v zvezi s postopkom beatifikacije, kritično ocenil bavarski regularni kanonik Eusebius Amort, gl. KRETZENBACHER 1979, str. 90–92.

³⁴ Prim. OGRIN 2020, str. 133.

³⁵ MARTIN VON COCHEM 1712, str. 207: *Wie sie nun das unschuldige lämblein tractirt haben, hat die Mutter Gottes S. Brigitten offenbahrt, sprechend: Als mein Sohn von der säul abgelöst ware, wendete er sich zu seinen kleidern: es wurde ihm aber keine zeit vergönt sich anzuziehen: dan sie zohen und triben ihn, daß er eilte. Dahero als er von ihnen fortgezohen wurde, steckte er seine armen in die ermel, und wischte sein blutiges angesicht an seine kleider. Die fußstapffen, da er hingeführt wurde, waren voller blut, und ich konte aus denselben wol sehen, wohin er gegangen ware. /.../ Sie stiessen ihn mit ihren füssen von der säulen hinweg, und trieben ihn, daß er seine kleider anlegte. Weil aber der halbtodte Christus nicht so viel krafft hatte, daß er auffrecht gehen konnte, muste er auff händ und füssen herum kriechen, und seine kleider zusammen rafften; prim. KRETZENBACHER 1979, str. 93–94; OPPEKER 2016, str. 40.*

³⁶ MÄNHARD 1639, str. 52: *Daher meldet die Offenbarung S. Brigitten vnd der H. Bonaventura betrachtet, daß der verwundte Heylandt seine Kleider, so hin vnd wider im Richthauß zerstreuet lagen, selber zusammen gesucht vnd widerumb hab anlegen wöllen /.../; prim. KRETZENBACHER 1979, str. 88. Izvod knjige hrani tudi Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani.*

³⁷ WALASSER 1674, str. 444: */.../ dernach als sie ihn aufflösten von der Säulen, sanck er von stund an nider zu der erden, vnd saß in seinem aignen Blut, das so miltiglich von seinem zarten Leib geflossen war, vnd lainet*

ter Alfonsa Salmerona (1515–1585), po katerem so Jezusa, ko je ležal na tleh, ponovno bičali.³⁸ Kretzenbacher je izpostavil tudi Valentina Larsona (1661–1728) in njegovo z bakrorezi Carla Remsharta opremljeno delo *Theatrum dolorum Jesu Christi Dei-Hominis pro hominibus patientis* (izšlo v Augsburgu 1709),³⁹ ki v premišljevanjih omenja Jezusova oblačila, raztresena po vseh dvorih in po vsem svetu, in spodbuja vernike, naj si jih nadenejo, da jih ne doleti zadrega golote.⁴⁰ Paradas in Guzmán sta obseg tozadevne literature še razširila in podrobno obdelala, v okviru naše predstavitve pa naj nanjo zgolj opozorimo.

TIPOLOGIJA

Ikonografija Jezusovega iskanja oblačil izhaja, kot smo videli, iz različnih literarnih virov, zato glede na različice opisa dogodka, scene oz. lokacije, akterjev in rekvizitov variirajo tudi likovne stvaritve. Paradas in Guzmán, ki sta raziskave osredotočila na umetnostno produkcijo 17. in 18. stoletja v Španiji in Ameriki – t. i. Novi Španiji (Kolumbija, Mehika, Gvatemala, Bolivija itd.), vključila pa tudi nekaj del iz Belgije – t. i. Španske Nizozemske, Portugalske in Nemčije, sta upodobitve glede na Jezusovo držo tipološko razvrstila v pet skupin, ki naj jih za boljše razumevanje domačega gradiva na kratko predstavimo. Za prvo skupino je značilno, da Jezus stoji in bolj ali manj sklonjen pobira svoja oblačila; v drugi skupini zravnano kleči na tleh na obeh kolenih in drži ali poskuša pobrati obleko; pri tretjem tipu po bičanju leži na tleh, prikazan frontalno, z vzporedno položenima nogama in od tal dvignjenim zgornjim delom telesa, medtem ko z rokama poskuša pobrati oblačilo; na upodobitvah četrte skupine se, oprt na kolena, izteza za oblačilom, da bi ga pobral, pri čemer je njegov hrbet bodisi zravnano vzporedno s tlemi bodisi izrazito ukričljen, medtem ko njegove roke počivajo na tleh ali na zelo kratki razdalji od tal pobirajo obleko, mogoče pa je tudi, da je njegovo telo iztegnjeno, upognjeno ali ne, vendar rok ne opira na tla, ampak v njih drži obleko na večji oddaljenosti od tal (pojavljajo se tudi hibridne variante četrtega tipa); pri petem tipu ima običajno naprej iztegnjene roke, glavo in ramena pa približane k tlu. Avtorja sta podrobneje analizirala četrti tip, tj. upodobitve po tleh plazečega se Jezusa v vseh njegovih variantah oziroma podtipih, s primeri pa sta predstavila tudi druge tipološke skupine.⁴¹

sein schwaches Haupt an die Säulen, dann er war gantz ohnmächtig von wegen der harten Gaißlung /.../; prim. GEBHARD 1951, str. 57.

³⁸ GEBHARD 1951, str. 57.

³⁹ KRETZENBACHER 1979, str. 90; gl. tudi GEBHARD 1951, str. 58.

⁴⁰ LARSON 1709, str. 306: *En Jesus vestes suas exuit, dispergendas per omne atrium seu totum mundum: his vos induite, ut non appateat confusio nuditatis vestrae /.../;* KRETZENBACHER 1979, str. 90.

⁴¹ PARADAS, GUZMÁN 2012, str. 23–28.

LIKOVNI VIRI

Poleg literature same je bila glavni posredovalec motiva grafika. V baročni dobi se je po Evropi razširil grafični list, ki ga je po ganljivi risbi Abrahama van Diepenbeecka (1596–1675), oprti na meditacije jezuitov Luisa de la Puenteja (1605) in Alvareza de Paza (1620), vrezal Cornelis Galle st. (1576–1650) okoli leta 1640,⁴² za njim pa naj bi ga med letoma 1640 in 1655 ponovil Cornelis Galle II. (1615–1678). List slednjega je v Antwerpnu izdal Martin van den Enden (sl. 1).⁴³ Na njem Jezus, ovit s prtom okoli ledij, upognjen kleči na tleh in roki izteza za brezšivno suknjo, ki leži na dvignjenem podiju oziroma stopnici. Iz njegovega prebičanega in raztrganega telesa teče kri, glavo mu obdaja žarkasta svetloba. Za njim stoji balustrast steber, s katerega so ga odvezali po bičanju. Na podu sta ostala bič in šibje, vidimo pa tudi sledove krvi in odpadle šibe. Zrcalno obrnjeno starejšo različico spremlja latinski napis »*O Tristissimum Spectaculum*«, ki v ignacijanskem duhu vabi gledalca k pozornosti pred srce parajočo Jezusovo podobo. Gallejev model se je splošno uveljavil (tudi v Španiji), različice tega tipa pa so popularizirale tudi bolj ali manj zvesto posnete grafike drugih rezcev.⁴⁴ Ob tem je treba opozoriti še na podobno upodobitev izpod čopiča Gérarda Seghersa (1591–1651), ki je med letoma 1620 in 1625 naslikal dve različici (hranjeni v Nancyju in Reimsu), na katerih Jezus pobira svojo suknjo na večji razdalji od tal. Njegov model je razširjala grafika Balthasarja Lauwersa (1578–1645) iz časa med 1630 in 1645.⁴⁵

Zgledov za figuro padlega Jezusa je bilo v umetnosti dovolj, zlasti na upodobitvah bičanja in tudi drugih pasijonskih prizorov. Paradás in Guzmán posebej izpostavljata po pasijonski seriji slik Christopha Schwarza (ok. 1545–1592) vrezane grafike Jana Sadelerja (1550–1600), ki so po ugotovitvah Blaženke First odmevale tudi v slovenskem prostoru.⁴⁶ Njegovo Bičanje je bilo namreč odločilno za poznejši razvoj tu obravnavane teme, ki je samo sicer ne vključuje, kaže pa Jezusa, ki se je ob stebru bičanja zgrudil na tla (prizor je bil zelo priljubljen v srednji Evropi) (sl. 2). V tem položaju je postal izhodišče za upodobitve, ki ga predstavljajo padlega, z ravnim hrbtom

⁴² MÁLE 1932, str. 266; PARADAS, GUZMÁN 2012, str. 27, 43, 47, 103, ki domnevata, da so grafiko naročili jezuiti.

⁴³ Grafika je signirana in v literaturi različno datirana. Objavljena je na: <https://colonialart.org/artworks/658a>. Za družino bakrorezcev in založnikov Galle gl. Manfred SELLINK, Galle (Gallaeus; Galleus), *Allgemeines Künstlerlexikon aller Zeiten und Völker*, 48, München-Leipzig 2006, str. 8–13.

⁴⁴ Več o tem PARADAS, GUZMÁN 2012, str. 48–49, 52–53.

⁴⁵ PARADAS, GUZMÁN 2012, str. 48–49, 52, 53, 69, 76, 86. Balustrast steber pri Lauwersu je sicer bližji Gallejevi grafiki.

⁴⁶ FIRST 1997, str. 25–29, 32–36, 59–61, ki poleg oltarnih kril v obravnavani cerkvi navaja še nekaj mlajših primerkov. Za opozorilo na razpravo se zahvaljujem kolegu dr. Blažu Resmanu.



1. Cornelis Galle po Abrahamu van Diepenbeecku: Jezus išče obleko, med 1640 in 1655
(<https://colonialart.org/artworks/658a>)



2. Jan Sadeler po Christophu Schwarzu: Bičanje, 2. polovica 16. stoletja
(<https://colonialart.org/artworks/3525a>)

in vzporedno s tlemi.⁴⁷ Avtorja opozarjata še na druge prototipe plazečih se figur,⁴⁸ na primer na Aristotela, ki ga ponižuje lepa Filida,⁴⁹ na sv. Janeza Zlatousta pri opravljanju pokore idr.⁵⁰

K omenjenim upodobitvam moramo dodati še kratek ekskurz o stebru. Nizek steber se je pojavil v sakralni umetnosti šele po tridentinskem koncilu, in sicer v poznem 16. stoletju, potem ko je bil v cerkvi sv. Praksede v Rimu hranjeni in češčeni fragment, ki ga je leta 1223 iz Jeruzalema prinesel kardinal Giovanni Colonna, »uradno« prepoznani za relikvijo pravega stebra Jezusovega bičanja. Po tradiciji naj bi izhajal iz pretorija, kjer so Jezusa bičali po ukazu Poncija Pilata, a njegov izvor v resnici ni pojasnjen.⁵¹ Kot likovni motiv se je nizek steber (z obročem za privezovanje oz. priklepanje), bodisi v obliki valja bodisi balustra, kakor ga kaže Gallejeva grafika, iz Italije kmalu razširil po Evropi, ne da bi popolnoma izkoreninil starejšo obliko, tj. visok steber, ki je včasih prosto stoječ, običajno pa nosilni del arhitekture. Ker nizek steber bičanemu ni dajal opore, krvniki pa so ga ob njem lahko bili hkrati po hrbtu in prsih, se je Jezusovo trpljenje pred očmi gledalca na ta način še stopnjevalo. Zaradi nejasnosti glede avtentičnosti ohranjenih stebrov oziroma njihovih fragmentov, ki jih izročilo povezuje z Jezusom, se je pojavila teza o njegovem dvojnem bičanju, in sicer v Kajfovi ječi (v kateri ga umetniki ponavadi postavljajo ob baluster) in v Pilatovem pretoriju.⁵²

Prizori Jezusovega skritega oziroma neznanega trpljenja so bili pogosto namenjeni ljudski pobožnosti, intelektualizirani motiv njegovega iskanja obleke pa se pojavlja tudi v teološko in umetnostno ambicioznejših krogih.⁵³ Najdemo ga na primer po cerkvah in zakristijah, po župniščih in samostanih, sledimo mu vse od oltarnih in stenskih slik do postnih prtov in celo panjskih končnic.⁵⁴ Kot posebnost nastopa tudi v kalvarijskih postavitvah, na primer na Kalvariji v kraju

⁴⁷ PARADAS, GUZMÁN 2012, str. 45–47, 54, 66.

⁴⁸ PARADAS, GUZMÁN 2012, str. 54–55.

⁴⁹ Gre za srednjeveško zgodbo o lepi Filidi, priležnici mladega Aleksandra Velikega, pred katero ga je njegov učitelj Aristotel svaril, nazadnje pa se je sam vdal njeni zapeljivosti in se ji pustil ponižati. Znamenit je prizor, ko se Aleksander v dokaz popolne vdanosti po vseh štirih plazi po tleh, Filida pa sedi na njegovem hrbtu, ga drži na uzdi in mu ukazuje z bičem. Motiv so mdr. upodabljali Hans Baldung Grien, Albrecht Dürer, Lucas Cranach st., Alessandro Turchi idr., gl. KALENIČ RAMŠAK, MARKIČ, PIHLER, ŠABEC 2021, str. 41–43.

⁵⁰ Prizor po vsem telesu zaraščene sv. Janeza Zlatousta, ki, plazeč se, opravlja pokoro, temelji na napačni povezavi svetnika s srednjeveško florentinsko pesmijo o pokori roparja Schirana, gl. MÜSSELER 1974, stp. 100–101.

⁵¹ Romarje naj bi v veri, da gre za steber iz pretorija, utrjevala napis v cerkvi sv. Praksede in napis na grafiki Martina Frémineta, gl. mdr. STEGENŠEK 1912, str. 49, ki steber razglaša za »apokrifnega«; MÅLE 1932, str. 263.

⁵² Za problematiko pravega stebra Jezusovega bičanja in upodobitve skozi čas gl. VOLKMANN 2015; prim. tudi MÅLE 1932, str. 263–265; STEGENŠEK 1912, str. 45–56, ki zavrača domnevo o dvojnem bičanju in razlaga, da naj bi v Kajfovi hiši ne stal pravi steber, ampak le spominski, ki je sčasoma v ljudskih očeh postal avtentičen.

⁵³ GEBHARD 1951, str. 56; PARADAS, GUZMÁN 2012, str. 41, 43, 60, 97, 99.

⁵⁴ GEBHARD 1951, repr. 1–4, predstavlja kip iz Bavarskega narodnega muzeja v Münchnu (1. pol. 17. stol.), relief iz žgane gline iz župnijske cerkve v Niedernbergu (ok. 1700), podobico iz Bavarskega Landesverein für Heimatpflege (17. stol.), oltarno sliko iz kapele St. Salvator und Joseph v kraju Sparz bei Traunstein (1. pol. 18. stol.); KRETZENBACHER 1979, repr. 1–3, pa obravnava nagrobnik iz Slovenske Bistrice (1654), bakrorez iz svoje zasebne zbirke (17. stol.) in postni prt iz kraja Laßnitz bei Murau.

Fertőszéplak (Schluppach am See) blizu Soprona (postavljena 1737), ki uprizarja ljudsko različico pasijona in vključuje scene t. i. neznanega trpljenja.⁵⁵ Upodobitev Jezusa, ki se po vseh štirih plazi po tleh, medtem ko ga rablji še vedno tepejo in brcajo, se omenja v kapeli bičanja na graški Kalvariji, ni pa razvidno, ali je bilo vanjo vključeno tudi iskanje obleke; kot poroča Avguštin Stegenšek, so namreč pri obnovi »ta neokusni prizor« spremenili.⁵⁶

Zlasti v Španiji so motiv upodabljali tudi najslavnejši umetniki, na primer Francisco de Zurbarán (1598–1664), Diego Velázquez (1599–1660), Bartolomé Esteban Murillo (1617–1682), José de Mora (1642–1724), Diego de Mora (1658–1729), Luis Salvador Carmona (1708–1767), Andrés de Carvajal y Campos (1709–1779) idr., ki so v duhu španske mistike ustvarili formalno in ikonografsko izjemna dela.⁵⁷ Med temi vsebinsko izstopajo prizori, v katerih Jezusa spremljajo angeli (npr. Murillo, ok. 1650, Boston) ali pa se mu pridružuje pobožna krščanska duša, ki se pogloblja v njegovo trpljenje (npr. Velázquez, ok. 1628/9, London; Francisco Antonio Vallejo, ok. 1760–70, Ciudad de Mexico).⁵⁸

NAVZOČNOST MOTIVA NA SLOVENSKEM

Na Slovenskem je bil motiv že v času svoje aktualnosti očitno velika redkost. Cevc, ki je njegove sledi najprej iskal v domači pridigarški literaturi, si je zabeležil tri mesta pri kapucinu Janezu Svetokriškem, a sloviti baročni govornik nikjer neposredno ne omenja Jezusovega iskanja oblačil, ampak le, da je bil med bičanjem brez njih in da je ob stebru bičanja padel v lastno kri.⁵⁹ Naš prostor so s prizorom njegovega plazenja in zbiranja oblačil seznanjala dela tujih piscev, med katerimi je splošno priljubljenost užival zlasti Martin Cochemski, čigar knjige (med njimi tudi *Das grosse Leben Christi*) so bile v času razsvetljenega absolutizma, ki je v stremljenju za razumskim

⁵⁵ OPPEKER 2016, str. 36–40. Ob kalvarijskem prizoru Jezusa, ki išče obleko, avtorica opozarja na oljno sliko istega motiva v refektoriju bližnjega frančiškanskega samostana Fertőboldogasszony (Frauenkirchen).

⁵⁶ STEGENŠEK 1912, str. 48.

⁵⁷ PARADAS, GUZMÁN 2012, passim.

⁵⁸ PARADAS, GUZMÁN 2012, str. 81, 82, 144, 146. Cevc si je posebej zabeležil Murillovo sliko Kristus po bičanju iz ok. 1670, ki jo hrani Krannert Art Museum v Champaignu v Illinoisu, in dopisal: *Zelo interesantno v zvezi z motivom!* Slika predstavlja Jezusa, ki kleče in v precej zravnani pozi pobira obleko z velike razdalje od tal.

⁵⁹ JANEZ SVETOKRIŠKI 1700, str. 458 in zlasti 479, kjer se avtor v opisu bičanja sklicuje tudi na sv. Brigito in njena razodetja, ki jih je prejela od Matere Božje: *Na leto oblaft dano popadeio JESVSA, sazhneo quant s' njega tergat, ga terdu perveshio par nafiġa k' enimu steburu, ter neufmilenu ga sazhneo gaishlat, od tiga gaishlania MARIA Diviza je taku pravila S. Brigitti: Jeft fim se uprizho neshla, kadar so moiga lubiga Synu JESVSA neufmilenu h' stebri pervefali, na ta prvi shlak fim bila na tla od shlosti padla, inu omedlela, inu kadar fim bila spet fama h' febi prishla fim vidila truplu mojga Synu vse odertu, inu resgaishlenu, de bi njega s' gaishlainam vbili, sdere mezh, ter shtrike odreshe, inu moj Syn na tla pade, ter v' fvoj krivy okople /.../;* prim. JANEZ SVETOKRIŠKI 1696, str. 120, kjer v pridigi na god sv. Neže govori o tem, kako je Jezus trpel, ko so ga Judje slekli.

odklanjaj mistiko in zasebna razodetja, v avstrijski monarhiji prepovedane.⁶⁰ Vendar same pripovedi o Jezusovem iskanju obleke na našo likovno produkcijo niso imele zaznavnejšega vpliva; primerki, kolikor se nam jih je ohranilo, so najverjetneje nastali ob spodbudi likovnih oziroma grafičnih predlog.⁶¹

Zaradi povezave Jezusovega padca ob stebru bičanja z motivom pobiranja oblačil, bodisi da je to konkretno upodobljeno bodisi da ga je mogoče vsebinsko predvidevati, je Cevc med svoje gradivo vključil tudi prizore s padcem. Najstarejšega je našel pri Sv. Petru nad Begunjami, kjer je Jernej iz Loke okoli leta 1530 poslikal cerkev s pasijonskim ciklom.⁶² Slikar je namreč med *Bičanje* in *Kronanje s trnjem* vrnil dogodek, ko Jezus, odvezan od stebra, pada vznak na tla (sl. 3).⁶³ Gre za enkraten prizor v slovenskem gotskem slikarstvu, izjemen tudi v sočasnem srednjeevropskem in širšem evropskem prostoru.⁶⁴ Ob raziskovanju Jernejevega opusa je Mojca Jenko odkrila le dva podobna primera, in sicer v skicirki nürnberškega mojstra Michaela Wolgemuta (1433/34–1519), ki jo hrani Grafični kabinet Državnih muzejev v Berlinu, in med ilustracijami knjige *Dominikanske meditacije* (iz ok. 1530) iz diskalceatskega samostana v Krakovu.⁶⁵ Wolgemutova akvarelirana risba kaže prebičanega Jezusa, ki v lastni krvi leži na hrbtu ob vznožju stebra, medtem ko ga en rabelj drži za lase, drugi pa z njega odmotava vrv. Na Jernejevi freski je Jezusovo telo ujeta še v trenutku padanja (prav tako vznak, kar redko srečamo tudi pri novoveških upodobitvah), med katerim ga krvnika grabita za lase in roko. Prostor dogajanja je po zasnovi podoben, le da se pri Sv. Petru odpira z dvema dodatnima oknomi, številčnejša pa je tudi tamkajšnja figuralna skupina, saj je freskant dogajanju pridružil dva gledalca. Čeprav je Jernej oblikoval interier z osrednjim stebrom v sosednjem polju z Bičanjem nekoliko drugače kot v prizoru padca, si razločka v tem času bržkone ne moremo razložiti v pomenu dvojnega bičanja.

Ob vprašanju, kje se je z opisanim motivom seznanil naš slikar, Jenkova opozarja na gospodarske in kulturne stike slovenskega etničnega ozemlja z Nürnbergom.⁶⁶ Posrednik bi utegnil biti naročnik poslikave (radovljiški župnik ali kak dobrotnik), ki je poskrbel, da je cerkev sv. Petra na Gori s svojevrstnim »postnim prtom« postala priljubljen romarski cilj.

⁶⁰ OGRIN 2020, str. 119–121, 127, 128, 132–135.

⁶¹ Jezus v ječi, kot ga je opisal Cochemski, pa naj bi bil, nasprotno, vir za kiparsko skupino pri Sv. Roku nad Šmarjem pri Jelšah, gl. STEGENŠEK 1912, str. 32–33.

⁶² Prim. HÖFLER 1996, str. 170–171. Pasijonski cikel vključuje več prizorov, ki so pri nas zelo redki ali sploh edinstveni, kot npr. Obujenje Lazarja, Izgon trgovcev iz templja, Petrova zatajitev, Kristus se po bičanju zgrudi na tla (Kristus pade po bičanju).

⁶³ Cevc, Gradivo: *Mrtev Kristus po bičanju na vseh štirih na tleh (a menda ne pobiranje obleke?) ima Jernej iz Loke pri Sv. Petru nad Begunjami*. Zapisek je glede na dejanski motiv nerazumljiv.

⁶⁴ JENKO 2001, str. 297–300.

⁶⁵ JENKO 2001, str. 299. Za primerka gl. MARROW 1979, str. 140–141: op. 205, 206, repr. 29–38.

⁶⁶ JENKO 2001, str. 299, 300.



3. Jernej iz Loke: Jezus pade ob stebru bičanja, ok. 1530, p. c. sv. Petra, Sv. Peter nad Begunjami (© foto: Blaž Resman)

Naslednji podatek, ki si ga je Cevc zabeležil, se nanaša na anonimni grafični list v Valvasorjevi *Iconotheci*,⁶⁷ razdeljen na šestnajst sličic, med katerimi jih je sedem s prizori Jezusovih padcev (pred Hanom, pred Kajfom, po bičanju, pred Pilatom, pod križem, na križu in pri postavljanju križa) in ki se vsaj posredno zgledujejo po Janu Sadelerju in njegovi seriji grafik, vrezanih po slikah Christopha Schwarza.⁶⁸ Na domačo umetnostno produkcijo, kot se zdi, ta list iz Valvasorjeve grafične zbirke ni vplival.

⁶⁷ ABAFFY 2005, št. 296.

⁶⁸ Za Schwarzev cikel Sedmerih Jezusovih padcev, ki ga je v baker vrezal Jan Sadeler (bakrorezi iz serije *Praecipua Passionis D. N. Jesu Christi*, 1589, Dunaj, Albertina), gl. FIRST 1997, str. 27–28.

Ikonografsko najpopolnejša upodobitev obravnavanega motiva na Slovenskem je relief na nagrobniku, vzidanem ob vhodu v kapelo sv. Frančiška Ksaverja v župnijski cerkvi sv. Jerneja v **Slovenski Bistrici**. Neznani mojster, ki je leta 1654 izklesal nagrobno ploščo za tamkajšnjega mestnega sodnika Mateja Leitla (Matija Leidla) (sl. 4), je v spodnjem delu upodobil Leitlovo številno družino v sodobnih nošah, zgoraj pa v polkrožno zaključenem polju Jezusa, ki pobira svojo obleko. Nagrobnik je ob upoštevanju podatkov iz župnijskega arhiva leta 1979 natančno predstavil že Kretzenbacher,⁶⁹ Cevc pa je zasnoval daljši opis in ga v rokopisu priložil h gradivu, ki ga je na to temo zbiral.⁷⁰ Sledeči citat obsega bistveni del njegovega sestavka:

Prostor zgornje upodobitve je popolnoma irealen, čeprav mu dovolj plastično poudarjeni rekviziti skušajo dati nekoliko globinskega videza. Prav na levi se dviga na močnem podstavku nizek steber bičanja; na njem visi bič, ob straneh pa vihrajo raztrgane vezi. Desno od stebra premoščajo tri ovalno zaokrožene stopnice prehod k mizasti plošči. Kristus, ogrnjen le s prtom čez ledja, ki se je pravkar osvobodil – oz. so ga osvobodili – vezi, se je sklonil proti tlom. Z desno nogo se s prsti opira na vrhno okroglo stopnico, z levo je v padcu sunil proti steburu. Z rokama prijemlje suktnjo, ki je, bogato nagubana, razgrnjena po plošči – tleh, kakor bi jo hotel dvigniti.⁷¹ Kakor bomo videli, to ikonografski konceptiji res ustreza, čeprav na naši upodobitvi gib Kristusovega telesa sliči bolj onemoglemu padcu kot pa realnemu pripogibu k tlom. Jezusovo telo je herkulsko krepko, kar ustreza renesančnemu idealu telesa; glava ne sledi gibom rok, ampak je dvignjena in zastrmljena predse z otožnim pogledom; obkrožajo jo dolgi vzvalovani kodri las in močna brada, pa tudi brki so zelo veliki. V razmerju do klečečih družinskih figur, ki so podane kaj stereotipno, je upodobitev Kristusa mnogo individualnejša, bolj razgibana, z izrazitim prizadevanjem po anatomski obdelavi.

Prizor, ki učinkuje kar drastično, nam je na prvi pogled nerazumljiv, skoraj odvraten. Čas, ki si je drznil Kristusa upodobiti v tako nebogljeni pozi, ki meji že na primaren afekt, je moral imeti dokaj poguma, da je ponižal božanstvo prav na najbolj brezupno stopnjo človečnosti. Toda prav s tem je dosegel še večji efekt: hotel nam je Kristusovo ponižanje prikazati na najbolj usmiljenja vreden način, ko mu je bila človeška podoba že popolnoma zmaličena, komaj še spoznavna. Zato je na rob plošče, h kateri se Jezus naslanja, sklesal kipar Pilatove besede: ECCE HOMO. Tu gre za novo mistiko, ki se je porodila iz meščanskega, brezkompromisnega poznosrednjeveškega realizma, ki je prešla skozi protestantske verske boje ter zorela v

⁶⁹ KRETZENBACHER 1979, str. 84–85, repr. 2.

⁷⁰ To je edini opis, ki ga je Cevc na to temo sestavil. Drugih upodobitev ni opisoval, ampak si je delal le kratke zabeležke na lističe ali kar na fotografije.

⁷¹ France Stele si Jezusovega giba ni razlagal kot pobiranje, ampak kot razprostiranje obleke. V svojem terenskem notesu si je zabeležil: *Pri vhodu v sev. kapelo je vzidan nagrobnik iz l. 1654. Stara renes. kompozicija, baročna obdelava in dekoracija. Zgoraj na neke vrste oltarju klečeč Kristus, razprostirajoč svojo suktnjo, za njim steber, vrv in križ, gl. ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Terenski zapiski, XXXIII, 5. 12. 1925, str. 35–37: Slovenska Bistrica, župnijska cerkev.*



4. Nagrobnik Mateja Leitla z motivom Jezus išče obleko, 1654, ž. c. sv. Jerneja, Slovenska Bistrica (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

senzitivno občutje baročnih zamaknjenosti. Gre za upodobitev, ki jo sicer zelo redko srečamo – na naših tleh mi druga te vrste sploh ni znana! – ki pa vendarle ni osamljena in ki jo ikonografija imenuje »Kristus išče svojo obleko«.⁷²

Gre za ponovitev flamskega modela, tj. podobo Jezusa, ki je padel ob stebru bičanja in z izrazito usločenim hrbtom sega po brezšivni suknji. Ali bi se umetnik lahko zgledoval neposredno po Gallejevi grafiki? Upodobitev je glede na tip vsekakor zelo zgodnja, saj je nagrobnik nastal leta 1654, medtem ko grafiko datirajo v čas okoli leta 1640. Zastavlja se vprašanje, ali je morda kipar sam predlogo ustvarjalno predelal ali pa se je nemara zgledoval po kaki grafični različici Gallejevega modela. Po njem je, denimo, posneta grafika, ki jo je imel v lasti Kretzenbacher, a ta naj bi bila poznejša, po Cevcu domnevno iz okoli 1680.⁷³ Zanimiv je napis na robu podi-

ja, ki namesto opozorila na *Tristissimum spectaculum* ponavlja Pilatov klic zbranemu ljudstvu. Slednjega v tem primeru predstavljajo člani družine Leitl, ki so priče Jezusovega ponižanja in trpljenja, po katerem se jim odpirajo vrata vstajenja. Kaj je mestnega sodnika navedlo k naročilu nagrobne plošče s takšnim motivom, lahko le ugibamo.⁷⁴

⁷² Cevc, Gradivo. Slovenska umetnostnozgodovinska literatura je upodobitev poimenovala Kristus Trpin, gl. ŠERBELJ 1983, str. 197. Nagrobnik oz. relief omenjajo tudi drugi pisci, mdr. CURK 1968, str. 11, 12; KOSTANJŠEK BRGLEZ 2022, str. 62, 63: repr., z navedkom: /.../ nagrobnik iz leta 1654 z reliefom očeta s šestimi sinovi in matere s štirimi hčerkami, ki molijo v navzočnosti Kristusa Trpina, upodobljenega nad njimi.

⁷³ KRETZENBACHER 1979, str. 89, repr. 3. Grafika je očitno del neke pasijonske serije, ker je označena z zaporedno številko 25. Njen fotografski posnetek je Kretzenbacher poslal Cevcu, ki je list postavil v čas okoli 1680. Nanj je najbrž mislil, ko je k izvlečku iz knjige Émila Mâleja ob omembi Gallejeve grafike zapisal: *Ali to naš bakrorez?*, gl. Cevc, Gradivo.

⁷⁴ O tem se je spraševal že KRETZENBACHER 1979, str. 85.

Naslednjo varianto, ki se je znašla med Cevčevim gradivom na našo temo, je mogoče razumeti samo v širšem vsebinskem kontekstu obravnavanega motiva. Gre za sliko iz kapucinskega samostana v **Vipavskem Križu**, katere pripoved se dejansko omejuje na bičanje in ne posega v nadaljnji potek pasijona. Na njej vidimo, kako štirje rablji udrihajo po Jezusu s šibjem, eden od njih pa vihti nad njim tudi bič. Nadzoruje jih mož v gospodovalni pozi in s turbanom na glavi, očitno eden od judovskih velikašev, kakršne srečamo tudi na prej omenjeni Sadelerjevi grafiki. Jezus, ki zvezan stoji ob stebru, obrnjen frontalno proti gledalcu, bi zaradi načina stoji lahko zbujal vtis, da bo izgubil tla pod nogami, a bržkone je Cevc pritegnil sliko v to skupino le kot uverturo v obravnavano dramsko pripoved o njegovem padcu in iskanju obleke. Bičanje poteka, sodeč po arhitekturi, v pretorski palači, ob visokem stebru (kakršen je bil običajen pred uveljavitvijo nizkega) sredi interierja, ki je oprt z močnimi zidovi in se vizualno poglablja s šahastim tlakom.

Kapucinsko sliko je Cevc označil za delo umetnika beneške smeri in jo pogojno datiral v čas okoli 1630.⁷⁵ Je prečno pravokotnega formata in precej velika (168 x 207 cm). Zgleduje se po grafični predlogi, vrezani domnevno po izgubljenem Tizianovem Bičanju, ki ga je umetnik po Vasarijevem pričevanju naslikal za portugalsko kraljico,⁷⁶ le da je v detajlih spremenjena (sl. 5–6). Cevc omenja grafiko Giovannija Battiste Franca (ok. 1510–1561) iz okoli sredine 16. stoletja (z napisom *Battista Franco faciebat*), ki pa je zrcalno obrnjena,⁷⁷ zato je naši sliki dejansko bližja »neobrnjena«⁷⁸ grafika Martina Rote (ok. 1520–1583) iz leta 1568.⁷⁸

Cerkev sv. Rešnjega telesa na **Trati v Kočevju**, ob kateri stoji kapela Božjega groba in do katere so nekoč vodile postaje križevega pota, je tudi v notranjščini prežeta s pasijonsko motiviko. Zasledimo jo na zlatem velikem oltarju iz tretje četrtine 17. stoletja in na slikah po stenah. V ladji, ki je bila na novo sezidana v prvi polovici 18. stoletja, visita kot pendanta veliki prečno pravokotni sliki Bičanje in Pietà (138 x 198 cm).⁷⁹ Upodobitev bičanja se približuje tu obravnavanemu motivu v tem, da kaže Jezusa v položaju, ko ga en rabelj že odvezuje od stebra, drugi pa ga pridržuje na vrvi in skupaj s tretjim nad njim še vedno vihti korobač. Prikazuje torej dogajanje med bičanjem in kronanjem, v katero sodi tudi iskanje oblačil, ki pa tu ni konkretizirano. Jezus se je od bolečin in onemoglosti zgrudil na tla, nima pa vidnih ran in le tu in tam opazimo

⁷⁵ Cevc, Gradivo, z zapisom, da gre za beneško delo, in z datacijo, ki jo je označil z dvema vprašajema (črno-belo fotografijo je za njegove študijske namene leta 1981 posnel Damjan Prelovšek); prim. *Vipavski Križ* 1987; prim. tudi ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Zapiski topografske komisije: Sv. Križ pri Ajdovščini, kapucinski samostan in cerkev, 1948: *V hodniku proti zakristiji: Bičanje Kristusa pl. o. 168 x 207. Beneška smer 17. stol.*

⁷⁶ CAGLI, VALCANOVER 1969, str. 137, kat. št. 569.

⁷⁷ Za grafiko gl. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1874-0808-369; CAGLI, VALCANOVER 1969, str. 137.

⁷⁸ Za grafiko gl. <https://www.famsf.org/artworks/the-flagellation-3>; CAGLI, VALCANOVER 1969, str. 137. Podobne kompozicije so slikali tudi drugi umetniki, mdr. Sebastiano del Piombo.

⁷⁹ RESMAN, SERAŽIN 2010, str. 134–136, repr. 168.



5. Bičanje, ok. 1630, kapucinski samostan, Vipavski Križ
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)



6. Martino Rota po Tizianu: Bičanje, 1568
(<https://www.famsf.org/artworks/the-flagellation-3>)



7. Jezus pade ob stebru bičanja, ok. 1670 (?), p. c. sv. Rešnjega telesa, Trata v Kočevju
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)



8. Aegidius Sadeler po Giuseppeju Cesariju, im. Cavalier d'Arpino: Bičanje, 1593
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/815491>)

nekaj krvavih sledov. Pač pa je slikar poudaril njegov trpeči in hkrati krotki izraz, ki je v popolnem nasprotju z grobostjo njegovih mučiteljev. Opazovalca, ki spremljata dogajanje, sta pomaknjena v ozadje, prostorsko globino pa soustvarja tudi šahasti tlak. Mračnemu vzdušju ustreza manieristični kolorit.⁸⁰

Neposrednega zglada za kočevsko sliko (še) ne poznamo, nekaj pomembnih elementov pa je mogoče najti na znameniti grafiki z letnico 1593, ki jo je po Giuseppeju Cesariju, imenovanem Cavalier d'Arpino (1568–1640), vrezal Aegidius (Gilles) Sadeler II (1568–1629) in založil Nicolaus van Aelst.⁸¹ Sorodnost kaže predvsem desna skupina oseb, zlasti s hrbtom proti gledalcu obrnjena mišičasta figura, ki se sunkovito poganja naprej (sl. 7–8). Sicer je ambient na naši sliki le nakazan, umanjkala je tudi skupina gledalcev na empori, največji razloček pa je opaziti pri Jezusovi drži, saj ta na grafiki ob stebru stoji in ne kleči. Cevc je sliko »z vprašajem« datiral okoli leta 1670, torej v čas nastajanja velikega oltarja.⁸²



9. Jezus pade ob stebru bičanja, ok. sredine 18. stol., antikvariat Antika, Ljubljana (fotografirano leta 1977) (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Damjan Prelovšek)

Za oljno sliko neznane provenience, ki jo je leta 1977 v ljubljanskem antikvariatu Antika posnel Damjan Prelovšek, se je izgubila vsaka sled, zato jo, žal, lahko analiziramo le po fotografiji (sl. 9).⁸³ Po kategorizaciji Paradasa in Guzmána imamo opravka s četrtnim tipom, tj. upodobitvijo Jezusa na tleh, z izrazito ukrivljenim hrbtom, kakor ga je v umetnost uvedla omenjena

⁸⁰ Cevc, Gradivo, je k pasijonskima slikama na Trati zapisal: *mračnost, brez žarečih barv; kje izvor luči?; krivulje teles; sunkovito gibanje.*

⁸¹ Za grafiko gl. mdr.: https://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/1q030-00297/?view=istituti&offset=95&hid=1394&sort=sort_date_int; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/815491>. Kot rezec se pojavlja tudi Jan Sadeler, gl. <https://www.arsvalue.com/it/lotti/523966/flagellazione-di-cristo>. Za grafično produkcijo družine Sadeler gl. *Hollstein's Dutch and Flemish etchings* 1980.

⁸² Cevc, Gradivo, je na fotografiji slike velikega oltarja na Trati zabeležil svoje mnenje glede rezbarja, in sicer: *rezbar = Ferfilla, glej Krško!!!*

⁸³ Fotografijo hrani ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta.

Gallejeva grafika. Vendar pa je naša različica z natančnejšo določitvijo kraja in okoliščin dogodka bolj pripovedna in dinamična. Obokano preddverje z močnim opornim stebrom se odpira v polkrožen, z različnimi arhitekturnimi elementi členjen prostor s stopniščem. Ob opornem je več mučilnih stebričev, med njimi tudi baluster, pri katerem rablja bičata Jezusa. Po njem neusmiljeno udrihata s šibjem in bičem tudi še po tem, ko je bil od stebra odvezan in je padel na tla. Plazeč se po vseh štirih se zdi, da išče obleko, te pa, kljub za motiv značilni pozi, ni videti – morda zaradi na fotografiji težko prepoznavnih podrobnosti ali pa je nemara umetnik detajl dejansko prezrl. Dogajanje z galerije opazujejo gledalci: moški s kapo na glavi sedi na ograji in izteza levo nogo v prostor, za njim stojita ženski, pokriti z avbama. Slikar, ki ga pogojno lahko umestimo v sredino 18. stoletja, je imel pred seboj severnjaške zglede, žal pa njegovo ime ni znano in prav tako ne neposredna predloga za njegovo sliko.

Sliko v podružnični cerkvi sv. Frančiška Ksaverja na **Veseli Gori pri Šentrupertu**, nedatirano delo Antona Postla (njegovo delovanje je izpričano v zadnji tretjini 18. stoletja), je Ferdinand Šerbelj za distinkcijo od običajnega prizora bičanja in prejšnjih naslovitev poimenoval Jezus pade ob stebri bičanja (sl. 10).⁸⁴ Platno namreč predstavlja Jezusa, ko je, osvobojen vrvi, onemogel padel na tla, rablja okrutnih obrazov, kakršne srečamo tudi na drugih Postlovih pasijonskih slikah, pa še vedno neprizanesljivo udrihata po njegovem razmesarjenem hrbtu z verigo in šibjem in eden ga ob tem brca. Jezusovo prebičano telo, polno ran, iz katerih teče kri na kamniti tlak, po katerem so razsute šibe, je upognjeno k tlom, oprto na kolena in naprej iztegnjeni roki. Njegov položaj dejansko ustreza motivu, ko, plazeč se po tleh, išče obleko, le da so tukaj namesto suknje



10. Anton Postl: Jezus pade ob stebri bičanja, zadnja tretjina 18. stoletja, p. c. sv. Frančiška Ksaverja, Vesela Gora pri Šentrupertu
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

⁸⁴ ŠERBELJ 1997, str. 80: repr., 103, kat. št. 94. Sliko omenjata tudi KOMELJ 1970, str. 158; MARIN 1993, str. 24 (pri obeh navedena kot Bičanje).



11. Leopold Layer
(pripisano):
Jezus išče obleko,
ž. c. sv. Helene, Dolsko
(© ZRC SAZU, UIFS;
foto: Andrej Furlan)

vidne le poudarjene sence. Morda slikar ni dobro razumel predloge ali pa so oblačila umanjala že na njej. Njegovega neposrednega vzora sicer ne poznamo, v daljnem ozadju pa je mogoče še vedno zaslutiti Gallejev lik. Tlakovani prostor se tokrat na desni strani odpira v krajino, nizek steber pa je valjaste oblike in ne balustrast. V nasprotju s kočevsko sliko je Jezusovo trpljenje tu predstavljeno zelo drastično in ganljivo, s poudarjeno ljudsko noto. K premišljevanju njegovega popolnega izničenja naj bi gledalca spodbujal napis pod prizorom: *Tu Vero Repulisti et Despexisti Me, psl: 88. V. 39* (Ti pa si me odklonil in zavrgel. Ps 89 (88), 39).⁸⁵ Glede na dimenzije (52 x 42 cm) bi platno utegnilo biti namenjeno zasebni pobožnosti, a je dobilo prostor v cerkvi.

Po kronološkem redu bržčas predzadnja v nizu naših slik je zelo zanimiva poznobaročna upodobitev motiva v **Dolskem**, ki časovno ni natančneje opredeljiva (sl. 11). Slogovno in koloristično bi jo lahko pripisali kranjskemu mojstru Leopoldu Layerju (1752–1828), ki je za tamkajšnjo cerkev sv. Helene naslikal štiri podobe za dva stranska oltarja in manjšo sliko sv. Jožefa.⁸⁶ Očitno je, da se je v kompoziciji in pri figurah držal predloge, ki pa doslej še ni bila ugotovljena.

⁸⁵ Psalm dejansko ne govori v prvi, ampak v tretji osebi ednine.

⁸⁶ GREBENC 2018, str. 187–190.

Tipološko spada slika v skupino, ki se je pojavila prva,⁸⁷ tj. med upodobitve stoječega Kristusa, kakršen je npr. kip Luisa Salvadorja Carmone iz Salamance (1760).⁸⁸ Vendar pa se na naši sliki Jezus samo sklanja, da bi pobral oblačilo, medtem ko ga španski kip drži v rokah. Dogajanje se odvija v Pilatovem pretoriju, kjer prostor poglobljajo perspektivično naslikane stene s slopi. V središču kompozicije stoji Jezus, ovit z ledvenim prtom (*perizoma*) in po vsem telesu prekrit z ranami, desnico izteza proti rdeči suknji, ki leži na podestu precej daleč od njega. Z balustrskega stebra visi vrv in polzi kri, na tleh je raztreseno šibje. Tokrat sta ga krvnika že prenehala bičati in zapuščata prizorišče, vidna le s hrbta. Prvi, ki je pokrit s čelado, se z gibom roke poskuša distancirati od prizora, drugi, z bičem v roki, se s hudobnim pogledom ozira k Jezusu. Slikar je poudaril Jezusovo veliko bolečino, sicer pa je sledil lepotnemu idealu, primernemu podobi »najlepšega izmed človeških sinov« (prim. Ps 45,3), kakor so Jezusa opisovali krščanski pisatelji.⁸⁹ Razmera majhna slika (72 x 78 cm) visi v župnišču in je bila verjetno namenjena intimni zasebni meditaciji.

Najmlajši primerek motiva, katerega nahajališče je pred kratkim identificiral Andrej Furlan, je slika iz cerkve Device Marije (t. i. Kapelice) v Kropi (sl. 12). Cevc je njeno fotografijo priložil svojemu gradivu na obravnavano temo, ni pa je opremil s podatki o lokaciji in tudi sicer si o njej ni ničesar zabeležil.⁹⁰ Motiv je tokrat podan zelo neposredno in je od naših upodobitev najbližji slovenjebistriškemu reliefu, spominja pa tudi na grafiko, katere fotografijo je Cevcu posredoval Kretzenbacher, in na postno sliko, na katero je slednji naletel v kraju Laßnitz bei Murau.⁹¹ V interierju, ki ga nakazujejo perspektivično nepravilen opečnat tlak in stene z vrati v ozadju, stoji velik balustrast steber z razvezano vrvjo in odloženim bičem s kovinskimi bodicami, medtem ko povezano šibje leži na tleh; povsod so vidni sledovi krvi. Ob stebru kleči Jezus, prekrit z ranami, ki mu jih je zadalo bičanje, in se steguje za modro obarvano tuniko, položeno na podij. Obraz obrača h gledalcu, vendar se ga s pogledom ne dotika. Kljub nadvse trpečemu stanju in

⁸⁷ PARADAS, GUZMÁN 2012, str. 60. Jezusa, ki stoji pobira obleko, najdemo že v srednjem veku, npr. na flamskem lesorezu iz 15. stoletja (pred 1440) iz zbirke Delbecq's Collection, Ghent, gl. LACROIX 1874, str. 486, repr. 387. Cevc si je zabeležil tudi lesorez Hansa Baldunga iz leta 1517, na katerem je Jezus, ki ob stebru bičanja pobira svojo suknjo, obdan z mučilnim orodjem, gl. BERLINER 1956, str. 107.

⁸⁸ Za kip gl. PARADAS, GUZMÁN 2012; str. 24–25. Jezusov stoječi položaj je mdr. mogoče razbrati iz besedil Brigitte Švedske, gl. PARADAS, GUZMÁN 2012, str. 139–140.

⁸⁹ Mdr. BONAVENTURA 1868, str. 603: */.../ Stat nudus coram omnibus juvenis elegans et verecundus, speciosus forma prae filiis hominum, suscipit spurcissimorum flagella dura et dolorosa, caro illa innocentissima, et tenerissima, mundissima, et pulcherrima. Flos omnis carnis, et totius humanae naturae, repletur livoribus et fracturis*; prim. PARADAS, GUZMÁN 2012, str. 13.

⁹⁰ Kolegu mag. Andreju Furlanu se za opozorilo na sliko in za prijazno posredovanje njegovih ugotovitev, ki pomembno dopolnjujejo ta članek, iz srca zahvaljujem. Fotografijo je leta 1954 posnel Božo Štajer, vodja fotografskega laboratorija SAZU. Cevčev izvod fotografije je neoznačen, zato sem domnevala, da jo je pridobil od Kretzenbacherja.

⁹¹ KRETZENBACHER 1979, str. 83–84, 89, repr. 1, 3; prim. op. 54 in 73.



12. Jezus išče obleko,
18./19. stoletje, p. c. Device
Marije (»Kapelica«), Kropa
(© foto: Ana Lavrič)

ponižujočemu položaju izraža blagost in milino. Tako kot dolska je najbrž tudi ta slika (meri le 38 x 49,5 cm) nastala za zasebno pobožnost. Avtorsko (še) ni opredeljena, časovno pa bi jo najbrž lažje kakor na konec 18. postavili že v 19. stoletje.

Poleg predstavljenih primerov bi med tovrstne upodobitve najbrž spadala še katera, ki je dokumentirana zgolj v literaturi oziroma pisnih virih. Cevc je takšno domnevo pristavil k Steletovemu navedku iz inventarnega popisa kamniškega župnišča iz leta 1785, v katerem je v t. i. zimski sobi zabeležena slika, »predstavljajoča padajočega Izveličarja«. ⁹² Da je šlo za prizor ob stebru bičanja, je zelo verjetno, da bi šlo tudi za iskanje oblačil, pa iz te notice seveda ni mogoče potrditi. Enako lahko rečemo za podobo, ki jo je Stele videl pri učitelju v Črni na Koroškem. Na njej je Jezus pod težo bolečine ob stebru padel na tla, nemški napis pa je opozarjal gledalca na njegovo trpljenje. ⁹³ Morda pa se bo sčasoma našel tudi še kakšen ohranjen, a doslej neopažen primerek motiva.



⁹² STELE 1929, str. 114.

⁹³ STELE 1914, str. 63. Cevc, Gradivo, pripominja, da Stele napisa žal ni prepisal, k motivu pa dodaja vprašanje, ali je bil na sliki Jezus odvezan od stebra.

O motivu *Jezus išče obleko* slovenska umetnostnozgodovinska literatura ne govori, akademiku Emilijanu Cevcu, ki se je z njim ukvarjal, pa na to temo tudi ni uspelo ničesar objaviti. Pričujoči prispevek, ki temelji na njegovem gradivu, zato želi zapolniti vrzel in opozoriti na zanimivo ikonografsko rariteto. Ta je bila ustvarjena kot spodbuda verniku, da bi premišljeval o Jezusovem trpljenju in z njim sočustvoval, strokovnega preučevalca pa privablja tudi s svojo specifikko in usmerja njegovo pozornost na posebne, večkrat prezrte detajle pasijonskih upodobitev.⁹⁴

⁹⁴ Za fotografske posnetke se iz srca zahvaljujem kolegoma mag. Andreju Furlanu in dr. Blažu Resmanu. Slednjemu hvala tudi za kritično branje sestavka, kolegici Alenki Klemenc pa za prevod povzetka. Zahvalo izrekam tudi župnikom oz. župnijskim upraviteljem g. Primožu Megliču (ž. Sv. Helena – Dolsko), g. Jakobu Trčku (ž. Šentrupert) in g. Viktorju Primožiču (ž. Kropa) za možnost ogleda in fotografranja tu obravnavanih slik. Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa *Umetnost na Slovenskem v stičišču kultur* (P6-0061), ki ga iz državnega proračuna financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

LITERATURA

ABAFFY 2005: Mirna ABAFFY, *Janez Vajkard Valvasor. Vnderschiedliche geistliche von Vnser Lieben Frauen vnd Gott dem Allmächtigen Passion Leyden vnd Sterben, auch Miraculose vnd dergleichen Kupfferstich, welche von vnderschiedlichen Mahlern, Kupfferstechern vnd andern Künstlern inventirt, gezeichnet, vnd ins Kupffer gestochen*, Ljubljana-Zagreb 2005 (Iconotheca Valvasoriana, 2).

BERLINER 1956: Rudolf BERLINER, Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann, *Das Münster*, 9/3–4, 1956, str. 97–117.

BONAVENTURA 1868: BONAVENTURA, *Opera omnia*, 12, Paris 1868.

BRALIČ, KUDIŠ BURIČ 2006: Višnja BRALIČ, Nina KUDIŠ BURIČ, *Slikarska baština Istre. Djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko-pulske biskupije*, Zagreb 2006 (Studije i monografije instituta za povijest umjetnosti, 28).

CAGLI, VALCANOVER 1969: Corrado CAGLI, Francesco VALCANOVER, *L'opera completa di Tiziano*, Milano 1969 (Classici dell'Arte Rizzoli, n. v. 32).

CARACCILO 1473: Roberto CARACCILO, *Opus Quadragesimale*, Köln 1473.

CLARUS 1856: Ludwig CLARUS (ur.), *Leben und Offenbarungen der heiligen Brigitta*, 1–4, Regensburg 1856 (Sammlung der vorzüglichsten mystischen Schriften aller katholischen Völker, 13).

CURK 1968: Jože CURK, *Ozemlje slovenjebistriške občine*, Ljubljana 1968 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije. Zbirka vodnikov, 12).

ECKERMANN 2010: Willigis ECKERMANN, Angesicht und Gestalt Jesu in der Vita Christi des Michael von Massa († 1337), *Augustiniana*, 60/3–4, 2010, str. 283–300.

FIRST 1997: Blaženka FIRST, *Oltar Sv. Treh kraljev v Slovenskih goricah. Problem grafičnih predlog v slikarstvu 17. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1997.

Fünfzehn 1780: *Fünfzehn heimliche Leiden, oder Schmerzen, so Christus der Herr der frommen und Gott-liebenden heiligen Maria Magdalena, aus dem Orden der heiligen Clarä, welche zu Rom in grosser Heiligkeit gelebt und selig gestorben, mündlich geoffenbaret hat*, Augsburg 1780.

GEBHARD 1951: Torsten GEBHARD, Christus sucht seine Kleider. Ein Beitrag zur Ikonographie der Passion Christi, *Festschrift Josef Maria Ritz* (ur. Torsten Gebhard, Hans Moser), Regensburg 1951 (= Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1951), str. 56–58.

GRABNER 1997: Elfriede GRABNER, *Verborgene Volksfrömmigkeit. Frühe und volksbarocke Christuspokryphen in Wort- und Bildzeugnissen*, Wien-Köln-Weimar 1997.

GREBENC 2018: Alojzij GREBENC, *Pod križem sv. Helene*, Ljubljana 2018.

HÖFLER 1996: Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji. 1: Gorenjska*, Ljubljana 1996.

Hollstein's Dutch and Flemish etchings 1980: *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700. 21–22: Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II.*, Amsterdam 1980.

JACOBUS ÁLVAREZ DE PAZ 1620: JACOBUS ÁLVAREZ de PAZ, *Meditationes tripartitae*, Köln 1620.

JANEZ SVETOKRIŠKI 1696: JANEZ SVETOKRIŠKI, *Sacrum Promptuarium. Pars tertia*, Labaci 1696 (Faksimile: Dela SAZU 49/III, Ljubljana 1998).

- JANEZ SVETOKRIŠKI 1700: JANEZ SVETOKRIŠKI, *Sacrum promptuarium. Pars quarta*, Labaci 1700 (Faksimile: Dela SAZU 49/IV, Ljubljana 1998).
- JENKO 2001: Mojca JENKO, Pasijonska prizora Jerneja iz Loke – na Slovenskem izjemna ikonografska motiva, »Hodil po zemlji sem naši...«. Marijanu Zadnikarju ob osemdesetletnici. *Festschrift Marijan Zadnikar* (ur. Alenka Klemenc), Ljubljana 2001, str. 297–305.
- KALENIĆ RAMŠAK, MARKIČ, PIHLER, ŠABEC 2021: Branka KALENIĆ RAMŠAK, Jasmina MARKIČ, Barbara PIHLER, Maja ŠABEC, *Hispanistična razpotja: Rojas, Cervantes, Machado, García Márquez*, Ljubljana 2021 (Razprave FF), str. 41–43 (e-izdaja: <https://ebooks.uni-lj.si/zalozbavul/catalog/download/294/431/6533-1?inline=1>).
- KOMELJ 1970: Ivan KOMELJ, Slikar Anton Postl, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 8, 1970, str. 145–163.
- KOSTANJŠEK BRGLEZ 2022: Simona KOSTANJŠEK BRGLEZ, *Preobrazbe mesta. Zgodovinska, arhitekturna in umetnostna dediščina Slovenske Bistrice*, Slovenska Bistrica 2022.
- KRETZENBACHER 1979: Leopold KRETZENBACHER, Drei Bilddenkmäler vom »Geheimen Leiden Christi« in der Steiermark, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, 82 (n. v. 33)/2, 1979, str. 81–94, repr. 1–3.
- LACROIX 1874: Paul LACROIX, *The Art in the Middle Ages and at the Period of the Renaissance*, London 1874.
- LARSON 1709: Valentinus LARSON, *Theatrum dolorum Jesu Christi Dei-Hominis pro hominibus patientis*, Augsburg 1709.
- LAVRIČ 2011: Ana LAVRIČ, Cevčeva desiderata, *Umetnostna kronika*, 31, 2011, str. 12–26.
- LAVRIČ 2012: Ana LAVRIČ, Razkrivanje neznanih Kristusovih muk – Kristus na mučilnem stolu v Kajfovi ječi, *Historia artis magistra. Amicorum discipulorumque munuscula Johanni Höfler septuagenario dicata* (ur. Renata Novak Klemenčič, Samo Štefanac), Ljubljana 2012, str. 377–384.
- LUDOLPH DE SAXONIA 1865: LUDOLPH de SAXONIA, *Vita Jesu Christi*, Paris-Rim 1865.
- LUDOVICUS DE PONTE 1857: LUDOVICUS de PONTE, *Meditationes de praecipuis fidei nostrae mysteriis /.../*, 4, Nördlingen-Leyden-Roma 1857.
- MÂLE 1932: Émile MÂLE, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1932.
- MÄNHARD 1639: Simeon MÄNHARD, *Passologia. Das ist: Christliche Predigen vnd zugleich anmuthige Betrachtungen von dem allerheiligsten, schmerzhaftigsten Leyden Jesu Christi vnsers einigen Erlösers, vnd Mariae seiner seligsten Mutter /.../*, Graz 1639.
- MARIA DE JESU 1719: MARIA DE JESU, *Mystica civitas Dei, miraculum ejus omnipotentiae et abyssus gratiae /.../*, Augsburg-Dillingen 1719.
- MARIA DE JESUS 1860: MARIA DE JESUS, *Mistica ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia /.../*, 5, Barcelona 1860.
- MARIN 1993: Marko MARIN, Topografija sakralnih prostorov v šentruperški župniji, *Župnija Šentrupert. Zgodovinske osnove leta 1993. 1393–1993* (ur. Marko Kapus), Šentrupert 1993, str. 9–41.
- MARROW 1979: James H. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk 1979.

MARTIN VON COCHEM 1712: MARTIN VON COCHEM, *Das grosse Leben Christi, oder ausführliche, andächtige, bewegliche und ganz vollkommene Beschreibung des allerheiligsten Lebens und bitteren Leidens unsers Herrn Jesu Christi, und seiner glorwürdigsten lieben Mutter Mariae*, Mainz-Frankfurt 1712.

MOFFITT 1992: John Francis MOFFITT, The Meaning of »Christ after the Flagellation« in Siglo de Oro Sevillian Painting, *Wollraf-Richartz-Jahrbuch*, 53, 1992, str. 139–154.

MÜSSELER 1974: Annegret MÜSSELER, Johannes Chrysostomus (der Goldmundige) von Konstantinopel, *Lexikon der christlichen Ikonographie. 7: Ikonographie der Heiligen*, Freiburg im Breisgau 1974, stp. 93–101.

OGRIN 2020: Matija OGRIN, Poznobaročni slovenski rokopisi – literarna tradicija v spoprijemu z razsvetljensko cenzuro, *Cenzura na Slovenskem od protireformacije do predmarčne dobe* (ur. Luka Vidmar), Ljubljana 2020 (Apes academicae, 3), str. 119–150.

OPPEKER 2016: Walpurga OPPEKER, Die Kalvarienberge von Fertőszéplak, *Burgenländischen Heimatblätter*, 78/1–2, 2016, str. 23–54.

PARADAS, GUZMÁN 2012: Antonio Rafael Fernández PARADAS, Rubén Sánchez GUZMÁN, Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV-XX), *Cuaderno de Bellas Artes*, 4, 2012 (e-izdaja: https://www.academia.edu/36596275/Origenes_desarrollos_y_difusion_de_un_modelo_iconografico_FREELIBROS_ORG).

REPANIĆ BRAUN 2004: Mirjana REPANIĆ BRAUN, *Barokno slikarstvo u hrvatskoj franjevačkoj provinciji sv. Ćirila i Metoda*, Zagreb 2004.

RESMAN, SERAŽIN 2010: Blaž RESMAN, Helena SERAŽIN, *Upravna enota Kočevje. Občine Kočevje, Kostel in Osilnica*, Ljubljana 2010 (Umetnostna topografija Slovenije).

SELLINK 2006: Manfred SELLINK, Galle (Gallaeus; Galleus), *Allgemeines Künstlerlexikon aller Zeiten und Völker*, 48, München-Leipzig 2006, str. 8–13.

STEGENŠEK 1912: Avguštin STEGENŠEK, *Zgodovina pobožnosti sv. križevega pota*, Maribor 1912 (Ponatis iz »Voditelja v bogoslovnih vedah«).

STELE 1914: France STELE, Stegenšek Avg.: *Zgodovina pobožnosti sv. križevega pota*, *Dom in svet*, 27/1–2, 1914, str. 62–64.

STELE 1929: France STELE, *Politični okraj Kamnik. Topografski opis*, Ljubljana 1929 (Umetnostni spomeniki Slovenije).

ŠERBELJ 1983: Ferdo ŠERBELJ, Umetnostni spomeniki v občini Slovenska Bistrica, *Zbornik občine Slovenska Bistrica*, 1 (ur. Ferdo Šerbelj), Slovenska Bistrica 1983, str. 183–227.

ŠERBELJ 1997: Ferdinand ŠERBELJ, *Anton Postl, dolenski baročni slikar*, Šentrupert 1997.

Vipavski Križ 1987: *Vipavski Križ. 350 let samostana*, Vipavski Križ 1987 (zgebanka).

VOLKMANN 2015: Swantje VOLKMANN, Geißelsäule, v: RDK Labor (2015), <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=105537>.

WALASSER 1674: Adam WALASSER, *Vita Christi et Mariae. Das Leben unsers Erlösers und Seeligmachers Jesu Christi auch seiner ebenedeyten Mutter Mariae*, München 1674.

ZOEPFL 1937: Friedrich ZOEPFL, Das unbekannte Leiden Christi in der Frömmigkeit und Kunst des Volkes, *Volk und Volkstum. Jahrbuch für Volkskunde*, 2, 1937, str. 317–336, repr. V–X.

JESUS GATHERING HIS CLOTHES AFTER THE FLAGELLATION
RESEARCH ON THE MOTIF BY EMILIJAN CEVC

Summary

On the basis of the materials gathered by the academician Emilijan Cevc (1920–2006), the paper deals with the cases of the motif *Jesus Gathering His Clothes after the Flagellation* (in German: *Christus sucht seine Kleider*) in Slovenia. An iconographically complete depiction of this subject matter is presented in relief on the tombstone of the Municipal Judge Mathias Leidl (Matthew Leidl) in Slovenska Bistrica, dating from 1654; it draws upon a print relying on the original by the Fleming Cornelis Galle. In terms of the motif, the closest to the relief is the yet anonymous painting from Kropa which is, to be sure, the youngest, possibly from the end of the 18th, but more likely even from the 19th century. All essential elements of the motif can also be found in the late-Baroque painting at Dolsko, attributed to Leopold Layer (1752–1828), in which Jesus is standing, reaching out for his robe. In two paintings dating from the mid-18th century or its second half – one is from the Ljubljana antique dealer's shop Antika (photographed in 1977), the other from Vesela Gora near Šentrupert – Jesus, released from the Column of the Flagellation, is creeping on the ground, by which the content of the motif is indicated indeed, but there are no clothes which he is supposed to be looking for. The latter are likewise missing in the painting at Trata in Kočevje (c. 1670), where Jesus is seen collapsed in a heap on the ground after the Flagellation, whereas the *Flagellation* in the Capuchin monastery in Vipavski Križ (c. 1630), copied after Titian's painting of the motif, is in fact just an introduction to the discussed subject matter. Likewise, Jesus' fall after the Flagellation on the fresco in the Church of St. Peter near Begunje (c. 1530) by Jernej iz Loke (Bartholomeo de Loch) can also be understood as an introduction. Added to the listed works could possibly be at least two more examples, documented in literature or in written sources (Kamnik, Črna na Koroškem), while some further extant depictions, overlooked so far, can probably come to light in the future.

It follows from what has been said that the motif, even in spite of later losses and destruction of this kind of art heritage, was a true rarity in our country already at the time of its topicality. Neither can a direct mention of the motif of Jesus gathering his clothes after the Flagellation be found in native literature on preaching.

(Translated by Alenka Klemenc)

NEZNANI NOVI SVETОВI

VURBERŠKA SERIJA UPODOBITEV NEEVROPSKIH LJUDSTEV
IN NIZOZEMSKI ILUSTRIRANI OPISI AZIJE, AFRIKE IN AMERIKE

TINA KOŠAK

Po tem, ko je nekega poznoaprilskega dne leta 1737 po hudi bolezni v 79. letu starosti umrla Kristina Krescencija grofica Attems (1658–1737),¹ so v njenem gradu Vurberk med približno 175 slikami popisali tudi osem *Nationgemälde*. Visele so v manjši dvorani v zgornjem nadstropju grajskega stolpa, na »slopih« (*Pfällern*), kot so verjetno poimenovali ozke stene med okni.² Z navedbo teh osmih slik je inventurna komisija v ohranjenih inventarnih popisih gradu prvič zabeležila del t. i. tretje serije slovitih vurberških »turkerij«, ki so se v precejšnjem številu na Vurberku ohranile vse do leta 1907, ko jih je dal v ptujski grad prepeljati Janez Jožef grof Herberstein-Proskau (1854–1944).³ Med številnimi vurberškimi serijami omenimo samo tiste, katerih nastanek je vsaj delno spodbudila prevzetost nad drugimi kulturami sveta. Danes jih v Pokrajinskem muzeju Ptuj - Ormož lahko občudujemo 47, po inventarjih sodeč pa jih je bilo prvotno precej več, okrog 90.⁴ Prvo znanstveno študijo o ptujskih turkerijah je leta 1987 prispeval Maximilian Grothaus,⁵ na odmevnih razstavah *Srečanje z Jutrovim na ptujskem gradu* leta 1992 in *Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient* v Dresdnu leta 1995 pa je z njimi širšo in mednarodno javnost prvič seznanila prav Marjeta Ciglencečki, ki je v spremljajočih razstavnih katalogih poskrbela tudi za njihovo podrobnejšo umetnostnozgodovinsko analizo.⁶ Vprašanju o upodobljenih in naročnikih ter grafičnim predlogam za vurberške serije se intenzivno posveča

¹ StLA, Testamente, K. 1017; StLA, Archiv Attems, K. 89, H. 891.

² StLA, Landrecht, K. 36, fol. 92v.

³ ŠTEFANIČ 2014, str. 107.

⁴ ZAP, SI_ZAP/0009/001/003/00087, Gospostvo Gornji Ptuj-Sekretariat, Gospostvo in veleposest Vurberk (1651–1939), šk. 4, s. p. Prim. VIDMAR 2007, str. 6–7.

⁵ GROTHAUS 1987.

⁶ *Srečanje z Jutrovim* 1992; CIGLENEČKI 1994; CIGLENEČKI 1995, str. 192, kat. št. 184 a in b. Nadaljnje avtoričine objave o vurberških turkerijah: CIGLENEČKI 1997, str. 78–82; CIGLENEČKI 1999, 63–68. Za odmev Grothausove študije ter predstavitev serije neevropskih ljudstev na razstavi in katalogu *Srečanje z Jutrovim* v Avstriji gl. POLLEROSS 2001.

tudi Polona Vidmar, ki je turkerije med drugim predstavila tudi v katalogih odmevnih mednarodnih razstav v Istanbulu leta 2005 in 2019 v Karlsruheju.⁷

S pričujočim prispevkom želim k že znanim predlogam, ki so spodbudile nastanek serije slik, leta 1737 poimenovane *Nationgemälde*, dodati še nekaj bogato ilustriranih knjig ter osvetliti njihove vsebinske in širše kulturnozgodovinske vidike. Jubilantki ga posvečam z iskrenimi čestitkami in hvaležnostjo, da me je seznanila z dediščino grofov Herbersteinov ter z zanimanjem spremljala moje raziskovalne začetke, povezane z njimi.

Približno metrski razmik med okni v okrogli dvorani v nadstropju vurberškega stolpa, kjer so bile slike popisane,⁸ je pomenil, da je bilo popisanih osem del razmeroma ozkega formata, zaradi česar lahko *Nationgemälde* zanesljivo povežemo s serijo 14 upodobitev pripadnikov neevropskih ljudstev (sl. 1–2). Število oken – po ohranjenih upodobitvah gradu je razvidno, da jih je bilo sedem – potrjuje, da je bilo medokenskih polj šest, skupaj z malce širšima poljema levo in desno od vrat pa jih je bilo ravno osem, kolikor so jih lahko porabili za umestitev platen, visokih med 185,6 in 192 cm ter širokih med 86,5 in 92,5 cm, s celopostavnimi upodobitvami. Že dejstvo, da je ohranjenih slik tega formata 13 (mere 14., tj. 124,5 x 73,5 cm, kažejo, da bi bila lahko supraporta), napeljuje k premisleku, ali je bila takšna umestitev prvotna. Ob domnevah, da bi bilo lahko slik v seriji prvotno več in da je najverjetneje delo dveh rok,⁹ ter ob podatku, da je bil vurberški stolp, ko je bila vrezana grafična plošča za Vischerjevo topografijo, za nadstropje nižji in te dvorane še ni bilo,¹⁰ lahko sklepamo, da so slike tja prinesli pozneje, verjetno iz katere od drugih vurberških soban. To potrjuje tudi mnenje Igorja Sapača, da je nadgradnja stolpa potekala šele v času zakona Kristine Krescencije s tretjim soprogom Ignacem Marijo grofom Attemsom, torej po letu 1715,¹¹ saj je streha stolpa sorodna tisti na stolpih Attemsovega gradu Brežice. Prav tako iz inventarja grofice Attems ni mogoče razbrati, kje je viselo preostalih pet celopostavnih slik te serije. Inventarna komisija namreč leta 1737 ni podrobneje vsebinsko opredelila drugih serij in je bila z vsebinskimi opredelitvami slik tudi sicer zelo skopa, zato nas na njihovo umestitev v prostor zelo hipotetično usmerja le njihovo število; največ so jih popisali prav v obeh dvoranah v prvem in drugem nadstropju omenjenega stolpa ter v kabinetu pred dvorano v prvem nadstropju.¹²

⁷ SELINŠEK 1996; VIDMAR 2005; VIDMAR 2006; VIDMAR 2009; VIDMAR 2019.

⁸ Za oceno širine razmika na podlagi ohranjene fotografije iz dvajsetih let 20. stoletja in hipotetične izmere na podlagi arhitekturne rekonstrukcije se zahvaljujem Igorju Sapaču. Za njegovo študijo o arhitekturni zgodovini gradu Vurberk in podatek, da je bil stolp z najvišjim nadstropjem nadgrajen v 18. stoletju, gl. SAPAČ 2003, s. p.

⁹ O slikarskem rokopisu in avtorstvu podrobneje v nadaljevanju.

¹⁰ VISCHER 1681, [str. 419].

¹¹ Za vpis poroke Ignaca Marije grofa Attems in Kristine Krescencije, roj. grofice Herberstein, 28. septembra 1715 gl. DAGS, Graz-Hl. Blut, Trauungsbuch, IX, 1715–1726, pag. 48; SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN 1909, str. 220; NASCHENWENG 2020, str. 518.

¹² StLA, Landrecht, K. 36, fol. 90–102.



1. Grad Vurberk, pogled na južni del s stolpom, razglednica iz okrog 1920 (© Mariborska knjižnica)



2. Poskus rekonstrukcije dvorane v drugem nadstropju južnega stolpa s slikami iz serije neevropskih ljudstev (© izdelal Nejc Bernik po izmerah in izrisih Igorja Sapača)

Iz poznejših inventarjev je razvidno, da so kasneje, a pred letom 1780, večino turkerij premeštili v sobo, po njih poimenovano kot *Türken Zimmer*, medtem ko je v gornjem nadstropju stolpa (še vedno) viselo osem *Türkische Portrait*, kot so najverjetneje preimenovali del v tem prispevku obravnavane serije.¹³ Ta je v stolpu ostala vsaj do leta 1804, ko je inventuro opravil grajski upravitelj Anton Dežman,¹⁴ pozneje pa so, kot je sklepati po opisih Ferdinanda Raispa, Gustava Budinskyja in Mateja Slekovca, vseh 13 celopostavnih podob preselili na stene stopnišča, ki je vodilo v drugo nadstropje.¹⁵ Kljub malce različnim poimenovanjem serije so avtorji skladno navajali, da gre za upodobitve ljudstev drugih celin, ki vizualizirajo predstave o tujih kulturah, priljubljenih med evropskimi izobraženci 17. stoletja.¹⁶

LIKOVNI VIRI ZA VURBERŠKE SERIJE

Po knjižnih ilustracijah in grafičnih serijah so povzeti skoraj vsi številnejši vurberški slikarski cikli. Že Marjeta Ciglencečki je predloge za figuri Kitajca in Kitajke v tu obravnavani seriji identificirala v ilustriranem potopisu Johana Nieuhofa *Het Gezantschap der Neerlandshe Oost Indische Compagnie*, ki je prvič izšel v nizozemščini leta 1665 v Amsterdamu (sl. 3–6).¹⁷ Bogato ilustrirano delo, ki opisuje potovanje nizozemske misije predstavnikov Vzhodnoindijske družbe pri tatarskem kanu in kitajskem cesarju, je bilo večkrat ponatisnjeno in prevedeno; v nemščini je prvič izšlo leta 1666.¹⁸ Ugotovitve Maximiliana Grothausa, ki je dvanajst upodobitev dam in mož osmanskega imperija povezal z ilustracijami po invencijah Georgesa de la Chapella v albumu *Recueil de divers portraits des principales dames de la Porte du Grand Turc* (Pariz 1648), ki jih je slikar izdelal med francosko diplomatsko misijo v Istanbulu,¹⁹ ter Igorja Weigla in Polone Vidmar, ki sta identificirala likovne vire za 16 doprskih portretov turških dostojanstvenikov v ilustriranem biografskem delu Galeazza Gualda Priorata *Historia di Leopoldo Cesare* (Dunaj 1669–1674),²⁰ predstavljajo nadaljnje izhodišče pri iskanju dodatnih virov za tretjo obsežnejšo serijo s 14 celopostavnimi upodobitvami neevropskih ljudstev. Usmerjajo nas k ilustracijam v

¹³ ZAP, SI_ZAP/0009/001/003/00087, Gospostvo Gornji Ptuj-Sekretariat, Gospostvo in veleposest Vurberk (1651–1939), šk. 4, grajski inventar iz leta 1780, s. p.

¹⁴ ZAP, SI_ZAP/0009/001/003/00087, Gospostvo Gornji Ptuj-Sekretariat, Gospostvo in veleposest Vurberk (1651–1939), šk. 4, grajski inventar iz leta 1804, s. p.

¹⁵ RAISP 1858, str. 293; BUDINSKY 1879, str. 14–15; SLEKOVEC 1895, str. 8.

¹⁶ Prim. CIGLENEČKI 1992, str. 171; CIGLENEČKI 1997, str. 79; CIGLENEČKI 1999, str. 65; VIDMAR 2005, str. 100; VIDMAR 2007, str. 8; VIDMAR 2009, str. 106–107; VIDMAR 2019, str. 117.

¹⁷ CIGLENEČKI 1997, str. 80–81.

¹⁸ NIEUHOF 1666.

¹⁹ GROTHAUS 1987, str. 271–295; GROTHAUS 1992, str. 71–73.

²⁰ VIDMAR 2005, str. 84–88; VIDMAR 2007, str. 7. Prim WEIGL 2002, str. 45, op. 5.



3. Kitajec, Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož
(© Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož; foto: Boris Farič)



4. Kitajka, Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož
(© Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož; foto: Boris Farič)



5. Kitajci, bakrorez iz: Johan Nieuhof,
Die Gesandtschaft der Ost-Indischen Gesellschaft,
Amsterdam 1666, izrez



6. Kitajke, bakrorez iz: Johan Nieuhof,
Die Gesandtschaft der Ost-Indischen Gesellschaft,
Amsterdam 1666, izrez

knjigah o tujih deželah in kulturah. Cikel kostumskih upodobitev evropskih plemkinj, ki je v jukstapoziciji s serijo dam osmanskega imperija, je po ugotovitvah Polone Vidmar nastal v delnem naslonu na serijo grafik Pierra Lombarda po slovitih portretih angleških plemkinj Ant-hoona van Dycka, medtem ko se je avtor dveh upodobitev *femmes fortes* naslonil na bakrorezne ilustracije v večkrat ponatisnjeni knjigi jezuita Pierra Le Moynea *La Gallerie des femmes fortes* (Paris 1647), ki sta jih po risbah Clauda Vignona vrezala Abraham Bosse in Gilles Rousselet.²¹ V naslonu na grafični cikel po Cortonovih poslikavah v palači Pitti je nastala serija supraport z upodobitvami »krepostnih junakov«,²² ki jo je Vidmarjeva pripisala graškemu slikarju Franzu Steinpichlerju, dve emblemski upodobitvi z grboma Herbersteinov pa sta bili posneti po podobah v knjigi emblemov *Devises et emblems* Daniella de le Feuilla (Amsterdam 1691).²³

Kot sta navedla že Raisp in Budinsky, so na 13 celopostavnih slikah upodobljeni prebivalci vseh dotlej znanih »drugih« celin, Azije, Afrike in Amerike. Po Nieuhofovem potopisu je, kot rečeno, nastal par upodobitev Kitajcev. Vse druge podobe so dela druge roke; menim, da so z upoštevanjem kasnejših retuš slogovno dovolj enotne, da jih lahko opredelimo kot dela enega slikarja. Nastale so v naslonu na ilustracije v geografskih opisih Afrike in Amerike nizozemskih avtorjev Olferta Dapperja (1636–1689) in Arnoldusa Montanusa (ok. 1625–1683).

JOHAN NIEUHOF, OLFERT DAPPER, ARNOLDUS MONTANUS IN ILUSTRIRANI GEOGRAFSKI OPISI AZIJE, AFRIKE IN AMERIKE

Dapperjev »natančni opis afriških pokrajin« je v nizozemskem izvirniku *Naukeurige Beschrijvinge der Afrikaensche Gewesten* izšel tri leta po Nieuhofovem potopisu, pri istem založniku Jacobu van Meursu (1619/20–ok. 1680) (sl. 7). Preden se je v Amsterdamu lotil založništva, je bil Meurs uveljavljen bakrorezec in uspešen kartograf, njegovi prvi založniški podvigi pa so vključevali izdaje jezuitskih teoloških spisov in geografskih opisov Nizozemske.²⁴ Veliko povpraševanje po zadnjih, zlasti po ilustrirani, z njegovimi zemljevidi dopolnjeni izdaji slovitega opisa nizozemskih dežel Ludovica Guicciardinija *Belgicae sive inferioris Germaniae descriptio* (Amsterdam 1660) in Dapperjevega topografsko-zgodovinskega opisa mesta Amsterdam *Historische beschryving der stad Amsterdam* (Amsterdam 1663) je pripomoglo k odločitvi, da s tovrstnimi knjigami predstavi tudi druge celine.²⁵ Z Nieuhofovo knjigo, ki po videzu sledi Dapperjevemu opisu Amsterdama, je ustvaril prototip

²¹ CIGLENEČKI 1999, str. 69–70; VIDMAR 2005, str. 94–100; VIDMAR 2007, str. 9–11; VIDMAR 2009, str. 110–111; VIDMAR 2011, str. 237–255.

²² CIGLENEČKI 1999, str. 68–69.

²³ VIDMAR 2005, str. 105–106; VIDMAR 2009, str. 113; VIDMAR 2009, str. 111–112.

²⁴ VAN EEGHEN 1965, str. 248.

²⁵ VAN EEGHEN 1965, str. 248.



7. Frontispic, bakrorez iz: Olfert Dapper, *Naukeurige beschrijvinge der Afrikaensche gewesten*, Amsterdam 1668

S tem je Meurs bistveno presegel starejše ilustrirane zgodovinsko-geografske opise, vključno z do tlej najslovitejšo serijo knjig o Ameriki, ki so jih konec 16. in na začetku 17. stoletja izdali v Frankfurt preseljeni flamski založnik Theodor de Bry (1528–1598) in njegova sinova.

Meurs je imel z Niehofovo knjigo velike načrte, kar potrjuje tudi dejstvo, da si je že leta 1664, torej leto dni pred izidom izvirnika, pridobil privilegij za izdajo latinskega in francoskega prevoda,

bogato ilustriranih geografskih opisov v formatu folio. Nieuhof je o Kitajski in njenih prebivalcih poročal iz prve roke, saj se je kar 2400 kilometrov dolge diplomatske misije, s katero je Nizozemska vzhodnoindijska družba leta 1654 pod vodstvom Pietra de Goyerja in Jacoba Keyserja pri novoustoličenem kitajskem cesarju poskušala izpogajati svobodno trgovino, kot član spremstva udeležil tudi sam.²⁶ Njegovo poročilo vsebuje podrobne opise srečanj s kitajskimi veljaki na poti v Peking, avdience na tamkajšnjem dvoru, pokrajine, vedute mest, pagod in drugih arhitekturnih znamenitosti, ki jih je videl med skoraj dveletnim potovanjem. Avtentičnost in dokumentarnost njegovega besedila ne odražata zgolj piščevega zanimanja za tuje kulture, izhajata namreč iz doslednih navodil vodij odprave, ki sta spremljevalcem naročila, naj vodijo natančne zapisnike vsega, kar so na potovanju doživeli in videli. Nieuhof je bil v odpravo sprejet tudi zaradi risarskih sposobnosti,²⁷ kar naj bi botrovalo kar 150 ilustracijam, ki so, kot sporoča naslov, »na't leven in Sina getekent«.

²⁶ CORBETT 1986, str. 131–136; MEERSBERGEN 2010, str. 73–75.

²⁷ BLUSSÉ 1987, str. 13–14; MEERSBERGEN 2010, str. 75. Za analizo in vpliv ilustracij gl. ULRICHS 2003, zlasti str. 19–28.

leta 1666 izdanemu nemškemu prevodu pa je še istega leta sledil nizozemski ponatis, ki ga je Antwerpnu založil Michiel Cnobaert.²⁸

Podobno se je Meurs lotil tudi izdaje knjig Olferta Dapperja. V nasprotju z Nieuhofovim delom Dapperjevi opisi Azije, Afrike in Amerike niso izvirna pričevanja. Pri pisanju je Dapper, sicer zdravnik, črpal predvsem iz starejše literature, pri čemer so imela posebej pomembno vlogo pričevanja jezuitskih misijonarjev; nekatere mu je v rokopisih priskrbel Meurs, ki je bil z jezuiti kot njihov založnik v rednih stikih.²⁹

Dapperjeva prva velika knjiga o Afriki, *Naukeurige Beschrijvinge der Afrikaensche Gewesten* (Amsterdam 1668), je bila naslednji projekt v Meursovem ciklu opisov tujih kultur.³⁰ Seznam uporabljene literature, ki ga je Dapper priložil predgovoru francoske izdaje, vključuje 68 del.³¹ Kako priljubljena tema je bila zlasti podsaharska Afrika pri holandskih založnikih in bralcih, ilustrira podatek, da je samo v Nizozemski republiki v 17. stoletju na to temo izšlo več kot 50 knjig,³² dobra podlaga zanje pa so bile starejše izdaje iz druge polovice 16. stoletja. Uspeh Dapperjeve Afrike sta potrdila izid avtorjevega lastnega prevoda v nemščino, ki ga je leta 1670/1671 založil Meurs, in v angleščino pri škotskem založniku in kartografu Johnu Ogilbyju, ki je leta 1673 izdal tudi prevod Nieuhofovega potopisa misije na Kitajskem.

Dapperjevo besedilo, ki ga na straneh formata folio spremlja več kot 80 ilustracij, vključuje daljša poglavja o Egiptu, Maroku, Alžiriji, Tuniziji, poglavje o območju pokrajine Sudan, takrat poimenovanem Nigracija oz. *Negrolandt*, krajša poglavja o ljudstvih na območjih med rekama Gambija in Zenega, Sierra Leoneju (Sierra-Lions), kraljestvu Kquoja (danes sever države Sierra Leone), Beninu in Gvineji, poglavje o območju celine južno od Gvinejskega in Adenskega zaliva ter daljše besedilo o južnem delu Afrike s tamkajšnjimi kraljevinami oz. deželami Kongo, Angola, Abesinija (današnja Etiopija) in otoki. Poleg natančnejših geografskih opisov, ki opredeljujejo lokacije posameznih naselbin in razdalje med njimi, se je Dapper posebej posvetil običajem in navadam posameznih ljudstev, njihovi oblačilni kulturi, videzu, verskim običajem, obrtem in trgovini, flori in favni ter podnebnju različnih delov Afrike, ki jih prikazujejo tudi ilustracije, za katere je bil kot založnik pristojen Meurs. Še v istem letu kot opis celinske Afrike je pri Meursu izšla tudi Dapperjeva knjiga o afriških otočjih, ki je poleg Kanarskih otokov, Madagaskarja, otoka Sveti Tomaž in Princ, Zelenortskih otokov in drugih otočjih ekvatorialnega dela Afrike vključevala tudi Malto.³³ V naslednjih letih so sledili še na drugi misiji Vzhodnoindijske družbe

²⁸ MEERSBERGEN 2010, str. 85.

²⁹ VAN EEGHEN 1965, str. 248.

³⁰ DAPPER 1668 a; v nadaljevanju citiram nemški prevod: DAPPER 1670/71. Po letnici na frontispicu (1671), ki je kasnejša od letnice na naslovnici, je razvidno, da je nemški prevod izšel z enoletno zamudo.

³¹ JONES 1990, str. 173–176.

³² BOOGAART 1987, str. 116.

³³ DAPPER 1668 b.

temelječ Dapperjev opis Kitajske,³⁴ njegove knjige o Mongoliji, Indiji, Perziji in Gruziji,³⁵ opis vzhodnosredozemskih dežel³⁶ in leta 1680 bolj znano monumentalno delo o Aziji, ki je obravnavalo pokrajino in kulture na ozemljih starodavnih dežel Mezopotamije, Babilona, Asirije in Male Azije.³⁷ Dapper je pisanje geografskih opisov tujih dežel nadaljeval tudi po Meursovi smrti. Pri amsterdamskih sozaložnikih in naslednikih enega od Meursovih založniških privilegijev Wolfgangu Waesbergenu, Boomu Somerenu in Goethalsu je tako še v letu 1688 objavil opisa Moreje oziroma Peloponeza in jonskih otokov ter Cipra, Krete, Evije in otokov Dodekaneza.³⁸

Znano je, da je Meurs v nekaterih Dapperjevih knjigah, zlasti pri opisih vzhodnoazijskih dežel, ponovno objavil ilustracije iz drugih del, vključno z Nieuhofovimi,³⁹ obenem pa je črpal iz risb drugih potopiscev in članov odprav.⁴⁰ Mnenja raziskovalcev o tem, kdo je prispeval ilustracije za Dapperjeva dela, so različna. V starejši literaturi je obveljala domneva, da je Meurs za Dapperjevo knjigo o Afriki zemljevide in večino drugih podob izdelal sam, pri čemer naj bi se naslonil na risbe kartografa Johannesesa Vingboonsa (1616/1617–1670), na vedute mest nekaterih popotnih slikarjev in risarjev, med drugimi na takrat že preminulega člana misije nizozemskega guvernerja Brazilije Mavricija grofa Nassau-Siegna v Angolo, Abrahama Willaerts (1630–1669) in na slabo znanega slikarja in popotnika Renierja Zeemana (ok. 1626–1667).⁴¹ Po novejših raziskavah naj bi bil za ilustracije v Dapperjevi knjigi o Afriki vendarle zaslužen (tudi) bakrorezec, ki je deloval v Meursovi delavnici, a njegova identiteta ostaja neznana.⁴² Po podobi v knjigi slovitega amsterdamskega zdravnika in Rembrandtovega portretiranca Nicolaesa Tulpa *Observationum Medicarum libri tres* (prva izdaja: Amsterdam 1641) je denimo nastala ilustracija z orangutanom v opisu favne v Spodnji Etiopiji,⁴³ medtem ko naj bi se pri upodobitvah posameznih ljudstev sicer delno naslonil na ilustracije v drugih delih o Afriki, a jih precej prilagodil.⁴⁴ Znano je, da so ilustracije Nieuhofovih in Dapperjevih del o Kitajski pomembno vplivale na evropsko produkcijo chinoiserij v 18. stoletju. Na njihovo razširjenost so pomembno vplivale grafične kopije, ki

³⁴ DAPPER 1670.

³⁵ DAPPER 1672.

³⁶ DAPPER 1677.

³⁷ DAPPER 1680. Za nemški prevod gl. DAPPER 1681.

³⁸ DAPPER 1688 a; DAPPER 1688 b.

³⁹ ULRICHS 2003, str. 115; ULRICHS 2007, str. 48–49.

⁴⁰ VAN EEGHEN 1972, str. 258; ULRICHS 2003, str. 115–125.

⁴¹ Gl. npr. JONES 1990, str. 188; MASSING 2011, str. 4.

⁴² KOLFIN 2017 a, str. 180.

⁴³ TULP 1652, str. 284. Podobo orangutana je, verjetno po Dapperju, v svoji knjigi *Ost- und West-Indischer wie auch Sinesischer Lust- und Stats-Garten* povzel tudi polihistor Erasmus Francisci. Gl. FRANCISCI 1668, celostranska ilustracija med str. 378 in 379. Prim. DAPPER 1670/71, str. 583.

⁴⁴ JONES 1990, str. 187–188.

so jih s posnemanjem ilustracij izdelovali v Augsburgu;⁴⁵ med njimi je leta 1740 nastal tudi prevodni list z motivoma Kitajca in Kitajke po ilustracijah, ki sta bili več kot pol stoletja prej likovni vir za vurberški sliki.

Logično nadaljevanje opisov Azije in Afrike je bila izdaja monumentalnega ilustriranega kompendija o Ameriki s pomenljivim, a ne povsem izvirnim⁴⁶ naslovom »Novi in neznani svet ali opis Amerike in južnih dežel«, *De Nieuwe en Onbekende Weereld of beschryving van America en ,t Zuid-Land* (Amsterdam 1671, sl. 8), ki ga je Meurs zaupal Arnoldusu Montanusu (1625–1687), teologu in ravnatelju latinske šole v Schoonhovnu,⁴⁷ ki je pri Meursu dve leti prej objavil opis misije pri japonskem cesarju, povzet po dnevnikih članov Nizozemske vzhodnoindijske družbe.⁴⁸ V kompendiju o Ameriki, ki ga je Meurs posvetil brazilskemu guvernerju Johanu Matitsu grofu Nassau-Siegnu, je Montanus na začetku povzel zgodovino odkrivanja in osvajanja Amerike, nato pa v skupaj 27 poglavjih po vzoru Dapperja opisal severno-, srednje- in južnoameriške kolonije; med njimi je najboljše poglavje namenjeno prav Braziliji, katere prevlado so morali Nizozemci po daljšem obleganju leta 1654 prepustiti Portugalcem.⁴⁹ Čeprav



8. Frontispic, bakrorez iz: Arnoldus Montanus, *De Nieuwe en Onbekende Weereld of beschryving van America en ,t Zuid-Land*, Amsterdam 1671

⁴⁵ Gl. npr. ULRICHS 2007, str. 45–56; ULRICHS 2009, str. 292–302; ODELL 2002, str. 156–157.

⁴⁶ S kolokacijo Novi svet, ki jo je v pismu, naslovljenem na Pierfrancesca de Medicija, leta 1503 prvi uporabil Amerigo Vespucci, so bili med drugim naslovljeni tudi nekateri deli slovite de Bryeve serije knjig o Ameriki, pri katerih se je de Bry naslonil za delo Girolama Benzonija *Historia del Nuovo Mondo* (prva izdaja Benetke 1565), ki ga je v sklopu serije tudi ponatisnil.

⁴⁷ V nadaljevanju citiram nemški prevod Montanusovega nizozemskega izvirnika: MONTANUS 1673.

⁴⁸ MONTANUS 1669.

⁴⁹ GROESEN 2019, str. 180–183.

se je moral Meurs že po objavi Montanusove knjige o Japonski soočiti s kritikami, da ne prikazuje realne materialne kulture in da brez kakršnega koli spremljevalnega besedila po nepotrebem poudarjajo goloto prebivalk,⁵⁰ se tudi v knjigi o Ameriki takšnim ilustracijam ni odpovedal. Z njimi je nadaljeval prakso insceniranih upodobitev staroselcev, pogosto upodobljenih v parih moža in žene, občasno med opravili ali v prazničnih nošah, pri čemer figure delujejo kot pretirano statične in pasivne, nemalokrat pa s pogledom vzpostavljajo stik z bralcem.⁵¹ Poleg eksotičnega in novega vidika, sploh drugačnega, je na izbor virov za vurberško serijo deloma vplivala tudi dekorativnost ilustracij, ki v Meursovih izdajah presega starejša dela o Ameriki in Afriki.

ILUSTRACIJE PREBIVALCEV AFRIKE IN AMERIKE KOT LIKOVNI VIR ZA VURBERŠKO SERIJO NEEVROPSKIH LJUDSTEV

Vurberška serija upodobitev neevropskih ljudstev je nastala v naslonu na najmanj šest ilustracij iz Dapperjeve knjige o Afriki in najmanj osem ilustracij iz Montanusovega dela o Ameriki. Slikar je iz večinoma večfiguralnih upodobitev povzel samo enega od upodobljencev, pri nekaterih slikah pa je kombiniral motive več ilustracij, povzel, dopolnil in prilagodil pa je tudi dva portreta avtohtonih ameriških zgodovinskih osebnosti. Z naročnikom sta izbirala etnografsko in kostumsko zanimivejše upodobljence, izrazito poudarila barvitost njihovih oblačil in oprave ter dodala dekorativne elemente in nakit. Kot bomo videli, so zaradi bistvenih modifikacij nekatere figure v izvornih ilustracijah komaj prepoznavne, kar govori v prid tezi, da je bil namen serije med drugim poudariti oziroma izpostaviti razkošje neevropskih kultur in razmeroma izolirano (brez povezav z izvornim okoljem) – kot eksotične – upodobiti njihove elite. Funkcija in sporočilnost vurberških slik zato odstopata od namena njihovih literarnih in vizualnih virov, ki skozi besedilo in podobe ponazarjajo uspehe evropske (zlasti nizozemske) trgovine, prevlado nad kolonijami ter mestoma tudi slavijo njihove osvojevalce, medtem ko so prebivalci nekaterih kolonij, zlasti v besedilih o Južni Ameriki (Brazilija) in južni Afriki, obravnavani pejorativno oziroma z vidika prevlade, kot primitivna ljudstva in divjaki, podrejeni evropskim priseljencem.

Pri naslonu na posamezne ilustracije v Dapperjevi in Montanusovi knjigi je vurberški slikar včasih bolj, včasih manj spretno, vsekakor pa zanimivo krmaril med različnimi motivi in jih kombiniral. Ker so obrazi pripadnikov ljudstev na manjših grafičnih ilustracijah za tako monumentalne prizore razmeroma tipizirani in premalo detajlni, je moral modeliranje obrazov prevzeti sam,

⁵⁰ VAN EEGHEN 1972, str. 256; GROESEN 2019, str. 184.

⁵¹ Meurs s takšno dikcijo nadaljuje in tudi neposredno črpa iz razmeroma kontinuirane tradicije grafičnih upodobitev kolonij, od začetkov v 16. stoletju, kot so denimo bakrorezi s podobami Amerike Teodorja de Bryja (1598–1598). Gl. GROESEN 2008, str. 1–24; WINCHCOMBE 2022. O de Bryju gl. WALLERICK 2021.



9. Egipčanka, Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož
(© Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož; foto: Boris Farič)



10. Egipčanka, bakrorez iz: Olfert Dapper,
Umständliche und Eigentliche Beschreibung von Africa, Amsterdam 1670/1671, izrez

pri čemer je uporabil poteze, ki jih srečamo tudi na nekaterih vurberških turkerijah drugih ciklov. Tako je denimo po podobi Egipčanke v Dapperjevi Afriki povzel damo, doslej poimenovano Orientalka (sl. 9–10).⁵² Medtem ko je videz njenega oblačila svobodno kopiral po izvorni ilustraciji

⁵² Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. G 34 s; DAPPER 1670/71, str. 133. Naslove slik v nadaljevanju in v napisih pod reprodukcijami prilagajam izvirnim opredelitvam.



11.–12. Afriška flora, bakroreza iz: Olfert Dapper, *Umbständliche und Eigentliche Beschreibung von Africa*, Amsterdam 1670/1671, izreza

in jo po lastni oziroma naročnikovi presoji obarval v sivo-črnih in rjavkastih tonih z zlato vezeno dekoracijo, sta damin obraz in pričeska izrazito sorodna dopasni podobi Orientalke, s katero je bil preslikan eden od političnih dostojanstvenikov, kopiranih po Prioratovi knjigi.⁵³ Zelo podobne poteze pa ima tudi sicer v drugo smer obrnjen obraz Orientalke (tudi Amazonka), za katero neposrednega likovnega vira (kljub iskanju) še nismo našli.⁵⁴ Nastavek nenavadnega pokrivala, s katerim je vurberški slikar na Egipčanki nadomestil prvotni fes, je zasnovan enako kot tisti, ki ga nosi domnevni *kizlar aĝasi* iz serije vurberških dopasnih upodobitev orientalcev.⁵⁵ Nenavadno »zavito« pokrivalo z večdelnim zaključkom med la Chapellovimi grafikami iščemo zaman, v Dapperjevi Afriki pa se pojavlja samo čepica z enojnim zavitim zaključkom. Med pregledom možnih modelov zanj se kot zanimiva primerjava kaže pokrivalo na ilustraciji kitajskih kosov oblačil, obutve in pokrival v Dapperjevem opisu druge nizozemske misije na Kitajskem, kjer pa so zaključki zaviti navznoter in ne navzven.⁵⁶

S kombiniranjem in modificiranjem kar štirih motivov na štirih ilustracijah v Dapperjevi Afriki je nastala suporaporta z upodobitvijo orientalcev med drevesoma kasije in tamarinde (sl. 11–12).⁵⁷ Slikar je cvetoči drevesi kopiral po enakih podobah na dveh dvostranskih ilustracijah egipčanske

⁵³ Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. G 886 s.

⁵⁴ Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. G 28 s.

⁵⁵ Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. G 881 s.

⁵⁶ DAPPER 1670/71, celostranska ilustracija med str. 460 in 461.

⁵⁷ Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. G 169 s.



13. Orientalca, Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož,
(© Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož; foto: Boris Farič)



14. Alžirec, bakrorez iz: Olfert Dapper,
*Umbständliche und Eigentliche Beschreibung von
Africa*, Amsterdam 1670/1671, izrez



15. Prebivalec podsaharske Afrike, bakrorez
iz: Olfert Dapper, *Umbständliche und Eigentliche
Beschreibung von Africa*, Amsterdam 1670/1671, izrez



16. Ameriška staroselka,
Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož
(© Pokrajinski muzej Ptuj -
Ormož; foto: Boris Farič)

17. Ameriška staroselka, bakrorez
iz: Arnoldus Montanus, *Die
Unbekante Neue Welt*, Amsterdam
1673, izrez



flore in ju verodostojno koloriral (sl. 13).⁵⁸ Pri figuri orientalca s turbanom na glavi se je zgledoval po Alžircu, pri čemer je omilil njegove obrazne poteze, spremenil videz turbana in vzorce na oblačilih (sl. 14).⁵⁹ Vrhnji plašč orientalca je obarval modro in z okrastimi pigmenti poudaril videz zlate vezenine, pri spodnjem oblačilu pa se je odločil za rdečo. Še bolj od vira odstopa desna figura. Izvirno temnopolti in bosonogi veljak zahodne podsaharske Afrike (sl. 15)⁶⁰ je bil na vurberškem platnu preoblikovan v obutega Azijca (morda Mongola), njegova bogata slonokoščena ovratnica je bila »spremenjena« v krznen ovratnik, malce drugačno pa je tudi pokrivalo, ki ga namesto izvirnega pikastega krzna, verjetno gepardovega, obroblja enobarvno rjavo.

Še več, natančneje sedem vurberških kostumskih upodobitev je povzetih po motivih na ilustracijah v Montanusovi knjigi o Ameriki, ki so bile prilagojene okrasni funkciji vurberške serije tako kot predloge v Dapperjevi Afriki. Po spremljevalni figuri avtohtone prebivalke na ilustraciji, ki prikazuje plemenskega lokostrelca z ženo v poglavju o odkrivanju celine, je bila povzeta dama, odeta v ogrinjalo iz perja, z nenavadno platneno oglavnico in tiaro z biseri in dragulji (sl. 16–17).⁶¹

⁵⁸ DAPPER 1670/71, celostranski ilustraciji med str. 182 in 183 ter 110 in 111.

⁵⁹ DAPPER 1670, str. 246.

⁶⁰ DAPPER 1670/71, str. 491.

⁶¹ Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. G 257 s; prim. MONTANUS 1673, str. 97.



18. Prebivalka Nove Nizozemske, Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož (© Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož; foto: Boris Farič)

19. Prebivalka Nove Nizozemske, bakrorez iz: Arnoldus Montanus, *Die Unbekante Neue Welt*, Amsterdam 1673, izrez

V nasprotju s prvotno ilustracijo, ki je v celoti v profilu, vurberška »indijanka« zapeljivo vzpostavlja očesni stik z gledalcem, slikar pa je pri njej dodal tudi nežno ostentativno gesto desnice, ki deluje, kot bi ga vabila. Tudi ilustracija, ki spremlja Montanusovo besedilo, je nastala v naslonu na starejše grafične vire, damino pernato ogrinjalo in pokrivalo močno spominjata na podobo »indijanke« v kompendiju noš različnih dežel in celin, t. i. *Trachtenbuch* Hansa Weigla, ki je prvič izšel leta 1577 in bil nato večkrat ponatisnjen.⁶²

Po staroselki t. i. Nove Nizozemske, nizozemske kolonije ob vzhodni obali Severne Amerike, je bila razmeroma zvesto posneta podoba žene z delno razgaljenim oprsjem, z biseri okrašenim pokrivalom in palico (sl. 18–19), ki je doslej veljala za Indijko ali Orientalko.⁶³ Kot vse preostale figure v seriji je bila tudi ona umeščena pred nedefinirano hribovito ozadje, slikar pa je njeno oblačilo z značilnim črtastim vzorcem obarval v naravnih svetlih in rdečerjavih tonih. Vablljivo razgaljena severnoameriška staroselka, odeta v pisano tuniko iz obarvanega puranovega perja z rdečo podlogo in rdeče krilo, je nastala v delnem naslonu na ilustracijo, na kateri sta reprezentativno frontalno upodobljena avtohtona prebivalca manj obljudene Virginije, britanske kolonije,

⁶² WEIGEL 1577, str. CLXXXI; POLLEROSS 1992 a, str. 247, kat. št. 4. 19.

⁶³ Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. G 832 s; prim. MONTANUS 1673, str. 147.

20. Prebivalka Virginije,
Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož
(© Pokrajinski muzej Ptuj -
Ormož; foto: Boris Farič)



21. Prebivalka Virginije,
bakrorez iz: Arnoldus Montanus,
Die Unbekante Neue Welt,
Amsterdam 1673, izrez



v kateri naj bi, kot poroča Montanus, prevladovale žene z otroki (sl. 20–21).⁶⁴ Podobno kot nekatere druge upodobljence v seriji je slikar sicer izvorno bosonogo staroselko delno obrnil oziroma ji zamenjal strani, jo obul v sandale, ki posnemajo rimske kalige, ki jim je v »indijanskem slogu« dodal pernato obrobo. Prav tako ni ohranil za to regijo značilne neenakomerno postrizene pričeske, ki na ilustraciji sledi Montanusovemu opisu avtohtonih prebivalk. Damo je zasnoval z dolgimi skodranimi lasmi, ki spominjajo na posamezne upodobitve v tej in drugih vurberških serijah, ter z biseri in dragimi kamni okrašeno perjanico.

Še bolj od izvorne ilustracije v Montanusovem delu odstopa do pasu gola temnopolta žena z nenavadnim, neenakomerno zaključenim krilom z biserno obrobo in opasico s peresi (sl. 22). Osnovna figura v koraku je posneta po še bolj razgaljeni prebivalki najstarejše španske kolonije Floride, ki je na ilustraciji upodobljena v paru in v spremstvu skupin dveh ločenih staroselcev in staroselk (sl. 23).⁶⁵ Precej drugače kot pri upodobljenki iz Virginije je vurberški slikar pri njej vsaj delno upošteval tudi besedilo in ne le ilustracije. Skladno z Montanusovim opisom Floride kot dežele, posebej bogate z biseri, in njegove pripovedi o mladi posestnici, ki je španskim

⁶⁴ Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. G 830 s; prim. MONTANUS 1673, str. 152.

⁶⁵ Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. G 25 s; prim. MONTANUS 1673, str. 165.



22. Prebivalka Floride,
Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož
(© Pokrajinski muzej
Ptuj - Ormož; foto: Boris Farič)



23. Prebivalka Floride, bakrorez
iz: Arnoldus Montanus,
Die Unbekante Neue Welt,
Amsterdam 1673, izrez



24. Brazilka, bakrorez
iz: Arnoldus Montanus,
Die Unbekante Neue Welt,
Amsterdam 1673, izrez

osvojevalcem poklonila biserni zaklad iz groba lokalnega veljaka,⁶⁶ je v roki upodobljenke, ki ima na izvorni ilustraciji le rahlo gesto, s katero vabi gledalca, naslikal školjko z biseri. Na drugi strani pa se je slikar tudi na tej kostumski sliki izrazito spremenil damino oblačilo in pričesko, saj je staroselka na ilustraciji bosa, brez krila, odeta le v ozko platneno ogrinjalo in brez klobuka. Previdno lahko domnevamo, da je vurberški slikar »navdih« za položaj nenavadnega pokrivala črpal iz senčnika floridske staroselke, pri obliki klobuka pa se je delno verjetno lahko naslonil na pokrivalo na glavi ženske v ozadju na ilustraciji prebivalcev Braziliije (sl. 24).⁶⁷ Poleg oblačila in atributa od izvirne podobe prebivalke Floride odstopa tudi polt vurberške dame, ki je izrazito temna. Od polti Floridskih avtohtonih prebivalcev, ki jo je Montanus opisal kot »olivno«,⁶⁸

⁶⁶ MONTANUS 1673, str. 167.

⁶⁷ MONTANUS 1673, str. 404.

⁶⁸ MONTANUS 1673, str. 170: »Die Einwohner seynd ohlfärbig / groß von Leibe / doch zimlich wohl gebildet / und mit Farben bestrichen.«



25. Prebivalec Peruja,
Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož
(© Pokrajinski muzej
Ptuj - Ormož; foto: Boris Farič)

26. Prebivalec Peruja,
bakrorez iz: Arnoldus Montanus,
Die Unbekante Neue Welt,
Amsterdam 1673, izrez



malce odstopa tudi ilustracija, saj je bilo na grafičnih ploščah barvo polti razmeroma težko poustvariti.⁶⁹

Po moški figuri na ilustraciji prebivalcev Peruja je posnet v rdeč plašč odet temnopolti veljak z rokami na bokih in nenavadnim pokrivalom, zgoraj okrašenem s perjem, o katerem lahko bremo tudi v Montanusovem besedilu (sl. 25–26).⁷⁰ Ta skladno z ilustracijo navaja, da so bili perujski avtohtoni prebivalci oblečeni v dolgo tuniko, segajočo čez kolena, čez katero so nosili dolg plašč.⁷¹

S kombiniranjem detajlov na dveh historičnih portretih sta nastali moški figuri s perjanicama. Pri temnopoltem veljaku, odetem v ogrinjalo iz rdečega brokata z zlatim vzorcem, obrobjenim z biseri in dragimi kamni, z bogato perjanico na glavi in z zlatim žezlom v levici se

⁶⁹ O zgodovini upodabljanja temne polti na grafičnih ilustracijah KOLFIN 2017 a, str. 165–184 (za pomen Meursovih izdaj zlasti str. 181–182); KOLFIN 2017 b, str. 379–393. Vse do konca prvega desetletja 17. stoletja so na ilustracijah temnopolte prebivalce upodabljali enako kot belopolte, prvi je temno polt na bakreni plošči za zemljevid znamenitega Willema Jansz. Blaeuja, ki je leta 1608 izšel pri založniku Hendricku Hondiusu, poustvaril Hessel Geritz. Učinek temne polti je dosegel z dodatnimi vrezi v matrico in spretnim senčenjem. V večjih kompendijih, kakršen je Montanusov, se tak način upodabljanja polti uveljavi šele okrog leta 1650.

⁷⁰ Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. G 260 s; prim. MONTANUS 1673, str. 335.

⁷¹ MONTANUS 1673, str. 336.



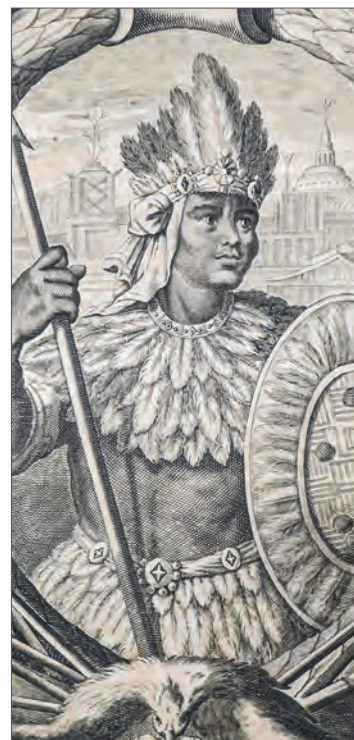
27. Inkovski vladar,
Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož
(© Pokrajinski muzej
Ptuj - Ormož; foto: Boris Farič)

28. Inkovski vladar Atahualpa,
bakrorez iz: Arnoldus Montanus,
Die Unbekante Neue Welt,
Amsterdam 1673, izrez

je slikar naslonil na celostranski dopasni portret zadnjega inkovskega vladarja Atahualpe (ok. 1502-1533), ki je v poglavju o odkritju in zgodnjem osvajanju Amerike poimenovan z drugo različico imena Athabalipa (sl. 27–28).⁷² Kot mnoge druge ilustracije v Montanusovih in Dapperjevih knjigah je tudi ta portret nastal v delnem naslonu na Atahualpove starejše podobe. V polprofilu, z izrazito ostrimi obraznimi potezami in pogledom rahlo navzgor je upodobljen že na ilustraciji biografskega kompendija Andréja Theveta *Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres* (Paris, 1584), nanjo pa se je naslonil tudi Claude Vignon, po čigar invenciji je bakrorez inkovskega veljaka v prvi polovici 17. stoletja izdelal Jérôme David. Atahualpo, ki je postal inkovski vladar leta 1532, so še istega leta v zasedi zajeli in julija 1533 umorili španski konkvistadorji pod vodstvom Francisca Pizarra, domnevno po tem, ko se je z izjemno količino zlata in srebra »pogodil« za izpustitev iz zapora.⁷³ Podoba Atahualpe je bila za potrebe vurberške serije celopostavnih upodobitev izrazito preoblikovana in dopolnjena. Slikar je podobo moža, ki ga zaradi temnejše polti in spremenjenih obraznih potez pravzaprav ne moremo več identificirati

⁷² Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. G 849 s; prim. MONTANUS 1673, celostranska ilustracija med str. 102 in 103.

⁷³ PRESCOTT 1957, str. 243–272; CIEZA DE LEÓN 1999, str. 223–227, 241–248, 252–258.



29. Azteški vladar,
Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož
(© Pokrajinski muzej
Ptuj - Ormož; foto: Boris Farič)

30. Azteški vladar Moctezuma II.,
bakrorez iz: Arnoldus Montanus,
Die Unbekante Neue Welt,
Amsterdam 1673, izrez

kot Atahualpa, naslikal obrnjenega v drugo smer, morda zato, da bi bil na prvotni umestitvi serije na steni skladen s sosednjim pendantom. Puščico, ki jo na ilustraciji v levici drži Atahualpa, pa je zamenjal z vladarskim žezlom. Moža je upodobil v kratkem krilu iz perja in ga »obul« v visoke sandale, okrašene s perjem, podobne tistim, ki jih nosi »dama s Floride«.

Podobno si je z virom pomagal tudi pri snovanju drugega indijanskega poglavarja. Torzo z lokom in sulicami oboroženega vojskovodje s kratkim doprskim ogrinjalom iz perja in s pernato opasico z bisernim pasom je povzel po dopasnem celostranskem portretu azteškega vladarja Moctezume II. (tudi Montezuma, 1466–1520), s katerim je Meurs dopolnil Montanusov opis zgodovine osvajanja Nove Španije (sl. 29–30).⁷⁴ Veliki govornik in vojskovodja Moctezuma Xocoyotzin, ki je vodil azteško državo v času osvajanja, je klonil pred veliko številnejšimi konkvistadorji in njihovimi staroselskimi zavezniki pod vodstvom Hernanda Cortesa, se v njegovem ujetništvu spreobrnil v krščansko vero in bil ubit med uporom lastnega ljudstva.⁷⁵ Tudi na vurberškem »Moctezumu« je slikar spremenil obrazne poteze in atribute. V nasprotju z izvorno ilustracijo vojskovodja vzpostavlja očesni stik z gledalcem, v levici namesto izvornega ščita drži

⁷⁴ Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. G 235 s; MONTANUS 1673, celostranska ilustracija med str. 247 in 275.

⁷⁵ Gl. npr. BURLAND 1972, zlasti str. 141–151, 205 ss; *Moctezuma* 2009.



31–32. *Orientalca*, Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož (© Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož; foto: Boris Farič)

lok, puščico v desnici pa ima obrnjeno drugače kot Moctezuma, ki spremlja Montanusovo besedilo. Zaradi bistvenih sprememb in dopolnitev ter funkcije celotne serije lahko po delno fiktivnih portretih posneti figuri na vurberških platnih interpretiramo kot zanimiv primer likovne anonimizacije zgodovinskih osebnosti. Čeprav so, kot bo podrobneje pojasnjeno v nadaljevanju, v družini naročnika najverjetneje poznali in sami izbrali likovne vire za serijo, so Moctezumo in Atahualpo na stenah soban vurberškega gradu skladno s preostalimi slikami v seriji najverjetneje pojmovali kot ameriška staroselca in ne kot inkovskega in azteškega vladarja.

K seriji po ilustracijah v Montanusovi knjigi posnetih vurberških slik je kot 15. platno spadala tudi supraporta z upodobitvijo opice v krajini s palmo, ki je posneta po ilustraciji v poglavju



33. *Orientalka*, Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož
(© Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož; foto: Boris Farič)

o Braziliji;⁷⁶ na izvorni podobi so poleg identične opice tudi ježevec, makak in lenivec, ki ju vurberški slikar ni vključil v kompozicijo.

Bogato ilustrirana kompendija o Afriki in Ameriki sta tako botrovala večini podob vurberškega cikla pripadnikov neevropskih ljudstev, med katerimi pa smo do zdaj neuspešno iskali neposredna vira za brkata orientalca, odeta v rdeči plašč oziroma tuniko (sl. 31–32).⁷⁷ Če iskanje njihovih predlog tudi v prihodnje ne bo obrodilo sadov, bi morda lahko domnevali, da sta nastala s spretnim kombiniranjem motivov na ilustracijah (kot npr. podobe Egipčana v Dapperjevi Afriki⁷⁸) in vurberških slikah orientalcev, posnetih po la Chapellu in po ilustracijah v Prioratovi knjigi. Pred enako zagato se znajdemo pri podobi Orientalke oziroma Amazonke (sl. 33),⁷⁹ ki sicer v tipu oblačila kaže nekaj paralel z ilustracijo prebivalca Konga v delu Erasmusa Franciscija *Neupolirter Geschichte- Kunst- und Sitten-Spiegel ausländischer Völcker* (Nürnberg 1668), pa vendar ne dovolj, da bi slednjo lahko zanesljivo opredelili kot neposredni vir.⁸⁰

Pregled doslej identificiranih virov za to vurberško serijo pokaže, da sta naročnik in avtor pri izboru in snovanju upodobitev z nekaj izjemami največkrat posegla po tistih ilustracijah, ki so spremljale Montanusova in Dapperjeva besedila

⁷⁶ Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. G 76 s; MONTANUS 1673, str. 446. Da je po opisih drugih celin posneta podoba opice v izrazito shematizirani pokrajini, sta domnevala že Igor Weigl in Polona Vidmar (gl. VIDMAR 2005, str. 105; VIDMAR 2007, str. 12; VIDMAR 2009, str. 112), ki sta kot vir predlagala ilustracijo v FRANCISCI 1668. Da je vir za vurberško sliko dejansko ilustracija v Montanusovi knjigi, je razvidno iz posameznih enakih motivov v ozadju (npr. palme).

⁷⁷ Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. G 865 s, G 866 s.

⁷⁸ DAPPER 1670/71, str. 158.

⁷⁹ Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. G 28 s.

⁸⁰ FRANCISCI 1669, sl. 15, celostranska ilustracija (spodaj desno) med str. 820 in 821.

o videzu in oblačilni kulturi posameznih kolonij, zaradi česar dela tudi utemeljeno tipološko kategoriziramo kot etnografske kostumske slike (*Kostümbilder* ali *Trachtenbilder*).⁸¹ Tudi v primeru drugih ilustracij je namreč očiten izbor najdekorativnejših – tistih z razkošnejšimi in zanimivejšimi oblačili.

Na dveh bližnjih in sočasnih primerih na stropu ene od dvoran v *piano nobile* dvorca Eggenberg in na stropu glavne dvorane gradu Riegersburg je štajerski slikar Melchior Otto na alegorični podobi Amerike kot ene štirih celin po bakrorezu Gillesa Rousseleta prebivalko nove celine z izvornim golim torzom »oblekel« oziroma ji »dodal« životec.⁸² Vurberška slikar in naročnik nekaj desetletij zatem do golote nista imela večjih zadržkov, saj serija vključuje dva polakta in dve delno razgaljeni podobi dam. Pa vendarle se za posnemanje popolnoma golih figur na ilustracijah nista odločila. Ne glede na to je v primerjavi z drugimi vurberškimi serijami prav ta najbolj dražljiva, obenem pa je verjetno tudi najbolj eklektična in svobodno zasnovana v smislu prepletanja različnih motivov in modificiranja likovnih virov.

NAROČNIK SERIJE

Razglabljanje o snovanju in sporočilnosti serije nas privede do vprašanja o njenem naročniku. Da je bil naročnik vurberških turkerij eden od grofov Herberstein, so menili že v 19. stoletju, na začetku 20. stoletja pa je obveljala teza, da jih je naročil znameniti vojskovodja, malteški vitez Janez Jožef grof Herberstein.⁸³ Leta 2005 je Polona Vidmar prvič predstavila tezo, da sta turkerije (vključno s serijo upodobitev ljudstev drugih celin) ter tudi serijo šestih upodobitev dam in dveh upodobitev krepostnih žena (*femmes fortes*) naročila lastnica gradu Kristina Krescencija grofica Herberstein (1658–1737) in njen prvi soprog Aleksander grof Leslie, s katerim se je poročila 1. marca leta 1682.⁸⁴ Čeprav takrat ni izključila možnosti, da bi zbirka »morda lahko prišla s katerega drugega herbersteinskega gradu«, je menila, da so z izjemo prve serije vse nastale prav za Vurberk. Za naročnika serije 16 portretov knezov, generalov in ministrov po portretnih ilustracijah v Prioratovi knjigi, ki naj bi nastali na Dunaju pred letom 1682 in bili preneseni na Vurberk po Lesliejevi poroki s Kristino Krescencijo, je sprva opredelila Aleksandra in Jakoba Leslieja, nedavno pa izpostavila možnost, da bi pri naročilu sodeloval tudi Francis Hay, ki je bil, kot

⁸¹ Izraz je za to serijo uporabila že Polona Vidmar (VIDMAR 2005, str. 100; VIDMAR 2007, str. 8).

⁸² Gl. BRUCHER 1973, str. 16, 18, 20, sl. 48, 50; str. POLLEROSS 1992 b, str. 28, sl. 10, 12; SCHUSTER 2016, str. 96.

⁸³ Prvi je vurberške turkerije z Janezom Jožefom grofom Herbersteinom povezal dunajski orientalist Joseph von Karabaček v korespondenci leta 1909. Gl. ZAP, SI ZAP/0009/001/003/00089, Gospostvo Gornji Ptuj – sekretariat, Inventar ptujskega gradu, 1909, str. 103: *Allgemeine Bemerkungen zum Special-Katalog der Oelbilder im Grossen Saal in Pettau*; GROTHAUS 1992, str. 77.

⁸⁴ VIDMAR 2005, str. 79–82.

Aleksander in njegov starejši brat Jakob, nečak znamenitega vojskovodje in diplomata Walterja Leslieja.⁸⁵ Za naročilo preostalih serij naj bi kot lastnica gradu po mnenju Vidmarjeve poskrbela Kristina Krescencija sama, pri čemer naj bi imel tudi Leslie določeno vlogo pri snovanju naročila nekaterih, denimo podob angleških plemkinj.⁸⁶

Kristina Krescencija je bila z Aleksandrom grofom Lesliejem poročena zgolj leto in pol. Ker je Aleksander verjetno dobršen del zakona preživel v vojaški službi na obrambni liniji proti osmanski vojski, leta 1683 pa je med obleganjem Dunaja ob eksploziji mine tudi umrl, menim, da je bila njegova vloga pri naročilih malce precenjena. Serije so morale kot delo več slikarjev nastati postopoma, pri nastanku posameznih del, denimo dopasnih portretov orientalk, pa so bila uporabljena platna starejše serije portretov knezov in politikov, ki verjetno niso bila preslikana kmalu po naročilu. Da so dela nastala po grafikah oziroma knjižnih ilustracijah, je jasno, hkrati pa ni povsem nepomembno, da po Kristinini smrti na Vurberku niso popisali ne knjig ne grafik,⁸⁷ pri »francoskih zgodovinskih knjigah« v njeni graški hiši so izrecno navedli, da so last njenega vnuka, Ignaca Marije II. grofa Attemsa,⁸⁸ v graški palači Attems, kjer je bivala po poroki z Ignacem Marijo grofom Attemsom, pa so v njeni zapuščini omenili le nekaj starih knjig v ropotarnici (*Rumpl Zimmer*).⁸⁹ Pravzaprav je Kristina Krescencija v svoji hiši v Gradcu ob smrti posedovala tudi le peščico slik, z izjemo nekaj starih portretov Herbersteinov pa slik niso zabeležili niti med popisom njene zapuščine v graški palači Attems.

Čeprav bi bilo teoretično mogoče, da bi predloge za vurberške serije prispevali slikarji, menim, da dejstvi, da je bilo slikarjev več in da je med posameznimi serijami (zlasti med serijo upodobitev po la Chapellovih grafikah, štirih dopasnih upodobitev orientalk in domnevnega kizlarja ačasija, serijo upodobitev ljudstev drugih celin, deloma pa tudi serijo angleških plemkinj) dovolj vsebinskih in motivnih sorodnosti, da lahko prepričljivo sklepamo, da so bile predloge v lasti naročnika. Pri iskanju »kandidatov« zanj ne gre spregledati arhivskih podatkov, ki kažejo, da je bil zbiralec in lastnik dveh velikih knjižnic Kristinin drugi soprog, Maksimilijan Sigmund grof Herberstein (1655–1703), član pusterwaldske rodovne linije, ki je zakon s takrat petindvajsetletno vdovo sklenil 6. novembra 1684, manj kot leto po Lesliejevi smrti.⁹⁰ Na podlagi vsebine, datacije in slogovnih značilnosti so bile doslej v čas slabi dve desetletji trajajočega

⁸⁵ Prim. VIDMAR 2005, str. 110–112; VIDMAR 2007, str. 6; VIDMAR 2019, str. 116.

⁸⁶ VIDMAR 2005, str. 79–82; VIDMAR 2007, str. 7; VIDMAR 2019, str. 114.

⁸⁷ StLA, Landrecht, K. 36, fol. 83–102, 157–159.

⁸⁸ StLA, Landrecht, K. 36, fol. 158: »Ein Verschlag=Voll allerhandt francesisch Hystorien Buecher sollen dem angeben nach dem Herren grafen Ignazio v Attems zugehörig seyn«.

⁸⁹ StLA, Landrecht, K. 36, fol. 144: »Ein schwarzes Cästel mit einer gätter worinen allerhand alte bueher und unbrauchbahr fahrnüssen, die Cästel allein pr 4 fl«.

⁹⁰ DAGS, Graz-Hl. Blut, Trauungsbuch, VII, 1675–1700, str. 450–451; SCHIVIZ VON SCHIVIZHOFFEN 1909, str. 213; NASCHENWENG 2020, str. 518; GRAHORNIK 2021, str. 289–290.

Kristininega zakona z Maksimilijanom Sigmundom umeščene par emblemskih slik, od katerih ena vključuje grba Herbersteinov, upodobitve posameznih lovskih trofejev, upodobitve konj, Franzu Steinpichlerju pripisana serija platen z antičnimi prizori ter nekaj posameznih slik.⁹¹ Čas med letoma 1684 in 1703, ko je bila Kristina poročena z Maksimilijanom Sigmundom, torej nikakor ni bil spregledan, verjetno pa je bila podcenjena njegova vloga pri naročilih drugih vurberških ciklov.

Knjige je Maksimilijan hranil v mestni palači (današnja Bürgergasse 6) v Gradcu in dvorcu Authal, ki ju je leta 1696 podedoval po očetu Juriju Sigmundu grofu Herbersteinu, ki je obe knjižnici verjetno tudi zasnoval. Kako obsežna je bila Maksimilijanova graška knjižnica, iz ohranjenih popisov njegove zapuščine ni mogoče razbrati, saj je komisija zaradi velikega števila knjig knjižnico le pavšalno ovrednotila na 1100 goldinarjev.⁹² Na podlagi bolj ali manj sočasnih popisov nekaterih drugih večjih knjižnic in cenitve druge Maksimilijanove knjižnice v njegovem dvorcu Authal, kjer so s 300 goldinarjev ocenili 367 knjig,⁹³ lahko ocenimo, da bi seznam knjig v graški knjižnici, če bi ga bili naredili, presegel številko 500, verjetno bi se približal številki 1000 ali jo celo presegel. Maksimilijanovo ljubezen do knjig in branja izpričujejo tudi v njegovem zapuščinskem inventarju popisan fascikel z računi za nakup knjig in za poštno dostavo različnih, tudi italijanskih, časopisov⁹⁴ ter približno 30 različnih knjig z njegovim podpisom, ki so se ohranile v graški univerzitetni in nekaterih drugih javnih knjižnicah, kamor so prišle iz poznejših zasebnih in graške jezuitske knjižnice.⁹⁵

Sklepati, da je imel Maksimilijan Sigmund določeno vlogo pri naročilih nekaterih vurberških serij le na podlagi številnih knjig v njegovi lasti, bi bilo predrzno. Domneva postane precej verjetnejša ob dejstvu, da so že med manjšim deležem njegovih knjig, katerih naslovi so bili navedeni med inventuro njegove zapuščine, tudi dela, ki so bila neposredni vir prav za tu obravnavano serijo upodobitev prebivalcev drugih celin. V popisu knjižnice v dvorcu Authal tako lahko identificiramo nemški izvod Nieuhofove knjige *Die Gesandtschaft der Ost-Indischen Gesellschaft in den Vereinigten Niederländern* in nemška izvoda Dapperjevih opisov Afrike in Azije. Tudi nekatere druge v Authalu popisane knjige kažejo na zanimanje za neevropske kulture. Med njimi so že omenjeno delo Erasmusa Franciscija *Neu-polirter Geschicht- Kunst- und Sitten-Spiegel ausländischer Völcker*, nemška izdaja potopisa Jeana de Thévenota *Deß Herrn Thevenots Reysen in Europa, Asia und Africa* (Frankfurt na Majni 1693) in ilustriran nemški kompendij s prevodom

⁹¹ VIDMAR 2005, str. 80, 105–106, 108–109; VIDMAR 2007, str. 12–15.

⁹² StLA, Landrecht, K. 401, H. 2, fol. 243. Pri tem so poudarili, da bo natančnejši poimenski katalog knjig z naslovi izdelan pozneje, če bo prišlo do delitve knjižnice med dediči ali če bi bilo to potrebno zaradi drugih razlogov.

⁹³ StLA, Landrecht, K. 402, H. 1, fol. 140v–154; Landrecht, K. 401, H. 2, fol. 14v.

⁹⁴ StLA, Landrecht, Karton 401, Heft 2, fol. 278–281.

⁹⁵ Universitätsbibliothek Graz, Sondersammlung, Hans Zotter, Verzeichnis der Hollstein/Herberstein Bibliothek, 2022, https://unipub.uni-graz.at/obvugrkataloge_mod/content/titleinfo/8162003 (14. 1. 2024).

dela Golistan perzijskega avtorja Schicha Saadija in perzijskih basni Adama Oleariusa *Persianischer Rosenthal in welchem viel lustige Historien* (prva izdaja: Hamburg 1654).⁹⁶ Med popisanimi knjigami so bila tudi nekatera redka dela, denimo kodeks z rokopisom Kronike grofov Celjskih⁹⁷ in več knjig o umetnosti in arhitekturi. Kratek primerjalni pregled knjižnic v inventarjih zapuščin štajerskih in kranjskih plemičev razkriva, da je imel Maksimilijan sorazmerno veliko število potopisov in del o tujih kulturah. Dapperjeva in Montanusova dela o Afriki, Aziji in Ameriki v plemiških knjižnicah na Štajerskem in Kranjskem sicer niso bila ravno pogosta, a se vendarle občasno pojavljajo. Večinoma jih srečamo v popisih zelo velikih knjižnic,⁹⁸ še največ jih je imel Janez Vajkard Valvasor.⁹⁹

Maksimilijan Sigmund se skozi navedbe v zapuščinskem inventarju kaže tudi kot ljubitelj umetnosti, naročnik in zbiratelj. Med več kot 200 slikami v njegovi graški zapuščini so člani inventarne komisije nekatere tudi avtorsko opredelili, pri čemer so kot avtorje posameznih del poleg Rubensa in Pietra Liberija izpostavili še lokalno delujoča mojstra Hansa Adama Weissenkircherja in Antonija Madernija.¹⁰⁰ V dvorcu Authal je bilo slik več kot 250, med številnimi grafikami pa tudi več grafičnih albumov, več kot 500 francoskih bakrorezov in album »bakrorezov z angleškimi umetninami«,¹⁰¹ zaradi katerih ne moremo izključiti možnosti, da je v naslonu na grafične vire v njegovi zbirki in/ali knjige v knjižnicah nastala še kakšna od vurberških slik oziroma serij, denimo druga serija turkerij po la Chapellovih grafikah, serija dopasnih podob orientalk in kizlarja aĝasija ali serija upodobitev dam po van Dyckovih portretih angleških plemkinj.

⁹⁶ StLA, Landrecht, K. 401, H. 2, fol. 140v–153.

⁹⁷ StLA, Landrecht, K. 401, H. 2, fol. 145r: *Chronic der Grafschafft Cilly*. Rokopis v istem formatu (četrtinki) in z ekslibrisom kasnejšega lastnika Janeza Krištofa grofa Oedta (1719–1750) se je ohranil v zbirki rokopisov v dunajskem Haus- Hof- und Staatsarchiv pod signaturo AT-OeStA/HHStA HS R 2. Gl. LHOTSKY 1963, str. 351.

⁹⁸ Na Štajerskem je imel denimo Montanusovi knjigi o Ameriki in odposlanstvu pri japonskem cesarju Franz Ehrenreich grof Trauttmansdorff, sicer lastnik ene največjih (če ne celo največje) plemiške knjižnice na začetku 18. stoletja, ki je obsegala okrog 8000 del (StLA, Landrecht, K. 1343; K. 1344, fol. 16; STANGL 2012; STANGL 2013). Izvoda dveh Dapperjevih knjig o Aziji sta bila leta 1728 popisana v obsežnem katalogu knjižnice malteškega viteza Janeza Ferdinanda grofa Herbersteina (StLA, K. 406, H. 2). Tako Dapperjevi knjigi o Aziji in Afriki kot tudi Montanusovo Ameriko pa so marca leta 1735 inventirali v knjižnici Sigmunda Leopolda Ferdinanda grofa Trauttmansdorffa v dvorcu Trautenfels, ki je, podobno kot knjižnica Maksimilijana Sigmunda, štela okrog 1000 knjig (StLA Landrecht, K. 1347, H. 1, s. p); pri tem je posebej zanimivo, da je prav Trauttmansdorffova soproga Henrieta Šarlota, roj. grofica Attems (hči Ignaca Marije I.), kmalu po letu 1715 od očetove soproge in Maksimilijanove vdove Kristine Krescencije in svojega brata Franca Dizma grofa Attemsa kupila graško palačo pokojnega Maksimilijana Sigmunda Herbersteina (StLA, Archiv Attems, K. 124, H. 1131; SCHMÖLZER 1993, str. 32–33).

⁹⁹ *Bibliotheca Valvasoriana* 1995, str. 186–189 (št. 373–374), 233–235 (št. 533–537), 287 (št. 746) 288 (št. 750), 527 (št. 1627). Valvasor je imel v lasti nemške prevode tako Dapperjevih del o Aziji in Afriki, Montanusovi knjigi o Ameriki in misiji pri japonskem cesarju, pa Franciscijeva dela o Kitajski in celo celotno de Bryjevo serijo o Ameriki. Na drugi strani, denimo, v Semeniški knjižnici ni niti izvoda Montanusovih niti Dapperjevih del.

¹⁰⁰ O zbirkah Maksimilijana Sigmunda Herbersteina načrtujem posebno študijo.

¹⁰¹ StLA, Landrecht, K. 401, H. 2, fol. 142r: *Englisches Khunstwerckh in Kupfer*.

Čeprav nam tudi v pričujočem prispevku predstavljeni arhivski podatki ne omogočajo povsem gotovega odgovora na vprašanje, kdo je naročil vurberško serijo upodobitev neevropskih ljudstev, nas usmerjajo k ponovnem opredeljevanju kandidatov. Razgledani Maksimilijan Sigmund grof Herberstein, ki se je po promociji iz filozofije na graški univerzi leta 1673¹⁰² odpravil na kavalirsko potovanje, ki ga je vodilo vsaj do Siene in mu omogočilo spoznavanje italijanske kulture in umetnosti,¹⁰³ je v času zakona s Kristino Krescencijo zagotovo pridobil umetnine, finančno pa je podpiral tudi izobraževanje slikarjev.¹⁰⁴ Vprašanje, ali je bil pobudnik in (so)naročnik vurberških slik ali pa je zanje prispeval samo predloge iz svojih knjižnic in grafičnih zbirk, pa ostaja izhodišče za nadaljnje raziskave.



Vurberška serija upodobitev ljudstev drugih celin je doslej edina znana serija celopostavnih slik na platnu v širšem prostoru nekdanjih habsburških dednih dežel, ki je nastala v naslonu na vsaj tri pomembna izvorno nizozemska besedila o Aziji, Afriki in Ameriki. Če lahko slednja beremo kot svojevrstno obliko propagande, ki naj bi utrjevala razumevanje in podporo nizozemskim trgovskim in diplomatskim misijam, obenem pa so bila do avtohtonih prebivalcev pogosto slabšalna, pa podobe pripadnikov neevropskih ljudstev v podeželski rezidenci štajerske plemkinje najbrž niso imele takšne vloge. Kot v mnogih drugih¹⁰⁵ je tudi v tem primeru pri prenosu z vidiki zgodnjenovoveškega kolonializma zaznamovanih likovnih vzorcev v srednjeevropski prostor prišlo do odstopanj v njihovi recepciji. Če so holandski bralci kot državljani kolonialne in trgovske velesile na ilustracije v potopisih gledali tudi z zavedanjem, da njihova domovina poseduje del opisanega ozemlja ter izkorišča in z dobičkom trži njegove dobrine in ljudi, so štajerski plemiči podobe azijskih, ameriških in afriških ljudstev večinoma pojmovali kot posebne iz oddaljenih, večinoma neznanih kultur. Čeprav pri interpretaciji njihove recepcije ni mogoče povsem izključiti vidika habsburških teženj po obvladovanju čezmorskih ozemelj in dejstva, da so imeli s posedovanjem in preprodajo temnopoltih prebivalcev podsaharske Afrike izkušnje ne zgolj samo nekateri avstrijski plemiči, ampak kot kaže tudi Herbersteini sami,¹⁰⁶ zaradi izolira-

¹⁰² *Die Matrikeln* 1987, str. 21 (št. 147), 244 (št. 1057).

¹⁰³ Gl. *Die Matrikel* 1962, str. 332. V matriko Univerze v Sieni se je Maksimilijan Sigmund vpisal v začetku leta 1675.

¹⁰⁴ StLA, Landrecht, K. 401, H. 2, fol. 269v, 277v, 278r. Med popisanimi dokumenti v njegovem zapuščinskem inventarju so bili med drugim tudi nedatirano potrđilo o plačilu 15 goldinarjev slikarju Franzu Verndlu, potrđilo o plačilu 6 goldinarjev za uk slikarskega vajenca Bartolomeja Godfrieda Pacherja 6. aprila 1698 in fascikel s 45 izpiski o plačilu slikarjem in slikopleskarjem.

¹⁰⁵ Gl. KOŠAK 2011, zlasti str. 140, 188, 269–272.

¹⁰⁶ Novejše zgodovinske raziskave kažejo, da so bili temnopolti hišni pomočniki v avstrijskih deželah prisotni zlasti v višjih plemiških krogih, plemiči v vojaških službah so jih lahko zasegli v bitki z Osmani ali pa so v plemiška gospodinjstva prišli preko malteških vitezov, ki so jih zajeli med pomorskimi spopadi ali boji z gusarji; pogosto

nosti upodobljenecv na kompozicijah, dodajanja dekorativnih detajlov in spreminjanja telesnih značilnosti ne moremo sklepati, da sta bila namen in pomen njihovih upodobitev neposredno vezana na ta vidik. Lastniki in obiskovalci Vurberka so jih pojmovali v povezavi z orientalci in orientalkami na preostalih vurberških serijah – kot drugačne, pa vendarle z vidika zanimanja in želje po vizualiziranju manj znanih kultur ter eksotičnega in nenavadnega.¹⁰⁷

pa so jih doma prodali ali darovali sorodnikom. Med drugim je bil s takšnimi »izmenjavami« seznajen in najverjetneje v njih vpleten tudi Maksimilijanov sloviti sorodnik, malteški poveljnik in kasneje general Vojne krajine, Janez Jožef grof Herberstein (gl. GRAFF 1988/89, str. 105), morda pa tudi Maksimilijanov mlajši brat, veliki mojster malteškega reda Karl Leopold grof Herberstein, ki se je proslavil prav v bojih s severnoafriškimi pirati (GRAFF 2003, str. 123–132; DAUBER 2004, str. 163–173). Življenje in prezentacija temnopoltih pažev in hišnih pomočnikov (*Hofmohren*) v družbi sta bila sicer v Habsburškem cesarstvu v veliki meri tesno povezana s plemiško samoprezentacijo (gl. npr. SAUER 2016; SAUER 2021, zlasti 163–172).

¹⁰⁷ Raziskave za prispevek so potekale v okviru raziskovalnega programa *Umetnost na Slovenskem v stičišču kultur* (P6-0061) in raziskovalnega projekta *Oblikovanje regionalnega umetnostnega središča v zgodnjem novem veku: primer Ljubljane* (J6-50205), ki ju iz državnega proračuna financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije, ter v okviru projekta *Moč, vjera i memorija: proslava i samoproslava u umjetnosti ranog novog vijeka na dotiru Serenissime i Habsburškog carstva / Power, Faith and Memory. Celebration and autocelebration in the Early Modern Art between Serenissima and Habsburg Empire* (uniri-iskusni-human-23-75), ki ga financira Univerza na Reki.

VIRI

DAGS: Diozesänarchiv Graz Seckau, Gradec

- Graz-Hl. Blut, Trauungsbuch, VII, 1675–1700; Trauungsbuch, IX, 1615–1726.

StLA: Steiermärkisches Landesarchiv, Gradec

- Archiv Attems, K. 89, 124.
- Landrecht, K. 36, 401, 402, 406, 1343–1344, 1347.
- Testamente, K. 1017.

ZAP: Zgodovinski arhiv Ptuj, Ptuj

- SI_ZAP/0009/001/003/00087, Gospostvo Gornji Ptuj-Sekretariat, Gospostvo in veleposest Vurberk (1651–1939), šk. 4.

LITERATURA

Bibliotheca Valvasoriana 1995: *Bibliotheca Valvasoriana. Katalog knjižnice Janeza Vajkarda Valvasorja* (ur. Lojze Gostiša), Ljubljana 1995.

BLUSSÉ 1987: Leonard BLUSSÉ, Op zoek naar een verdwenen manuscript, *Johan Nieuwofs beelden van een Chinareis 1655–1657* (ur. Leonard Blussé, Reindert Falkenburg), Middelburg 1987, str. 9–20.

BOOGAART 1987: Ernst van der BOOGAART, Books on Black Africa. The Dutch Publications and their Owners in the Seventeenth and the eighteenth Century, *Sub-Saharan Africa Before 1900. Use and Abuse* (ur. Beatrix Heintze, Adam Jones), Wisebaden 1987 (= *Paideuma. Mitteilungen zur Kulturkunde*, 33), Wisebadan 1987, str. 115–126.

BRUCHER 1973: Günter Brucher, *Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark*, Graz 1973.

BUDINSKY 1879: Gustav BUDINSKY, *Schloss Wurmberg. Ein Beitrag zur Heimatkunde*, Wurmberg 1879.

BURLAND 1972: Cottie Arthur BURLAND, *Montezuma. Lord of Aztecs*, London 1972.

CIEZA DE LEÓN 1999: Pedro CIEZA DE LEÓN, *The Discovery and Conquest of Peru*, Durham 1999.

CIGLENEČKI 1994: Marjeta CIGLENEČKI, Junaki, haremske dame in orientalci. Srečanje z Jutrovim, *Argo. Časopis slovenskih muzejev*, 37, 1994, str. 106–109.

CIGLENEČKI 1995: Marjeta CIGLENEČKI, Orientalin, Orientale, *Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient* (ur. Alfred Brückner), Staatliche Kunstsammlungen, Dresden 1995, str. 192, kat. št. 184 a–b.

CIGLENEČKI 1997: Marjeta CIGLENEČKI, *Oprema gradov na slovenskem Štajerskem od srede 17. do srede 20. stoletja*, Ljubljana 1997 (tipkopis doktorske disertacije).

CIGLENEČKI 1999: Marjeta CIGLENEČKI, Vurberške slike iz 17. stoletja v ptujskem muzeju. *Razprave iz evropske umetnosti za Ksenjo Rozman* (ur. Barbara Jaki), Narodna galerija, Ljubljana 1999, str. 57–85.

CORBETT 1986: Margery CORBETT, Dutch Mission to Peking in 1655, *Quaerendo. A quarterly Journal from the Low Countries Devoted to Manuscripts and Printed Books*, 16, 1986, str. 131–136.

DAPPER 1668 a: Olfert DAPPER, *Naukeurige beschrijvinge der Afrikaensche gewesten van Egypten, Barbaryen, Libyen, Biledulgerid, Negroslant, Guinea, Ethiopiën, Abyssinie. Vertoont in de benamingen, grenspalen, steden, revieren, gewassen, dieren, zeeden, drachten, talen, rijkdommen, godsdiensten en heerschappyyen. Met Lantkaerten en afbeeldingen van steden, drachten, &c. na ,t leven getekent, en in kooper gesnede*, Amsterdam 1668.

DAPPER 1668 b: Olfert DAPPER, *Naukeurige beschrijvinge der Afrikaensche eylanden : als Madagaskar, of Sant Laurens, Sant Thomee, d'eilanden van Kanarien, Kaep de Verd, Malta, en andere. Vertoont in de Benamingen, gelegcntheit, Steden, Revieren, Gewassen, Dieren, Zeeden, Drachten, Talen, Rijkdommen, Godsdienften en Heerschappyyen*, t'Amsterdam 1668.

DAPPER 1670: Olfert DAPPER, *Gedenkwaerdig bedryf der Nederlandsche Oost-Indische maetschappye, op de kuste en in het keizerrijk van Taising of Sina. Behelzende het tweede gezandschap aen den onder-koning Singlamong en veldheer Taising Lipoui. Door Jan van Kampen en Konstantyn Nobel*, Amsterdam 1670.

DAPPER 1670/71: *Umbständliche und Eigentliche Beschreibung von Africa, Und denen darzu gehörigen Königreichen und Landschaften als Egypten, Barbarien, Libyen, Biledulgerid, dem Lande der Negros, Guinea, Ethiopien, Abyßina und den Africanischen Insulen: zusamt deren Verscheidenen Nahmen, Grentzen, Städten, Flüssen, Gewächsen, Thieren, Sitten, Trachten, Sprachen, Reichthum, Gottesdienst und Regierung*, Amsterdam 1670/71.

DAPPER 1672: Olfert DAPPER, *Asia, of naukeurige beschryving van het rijk des Grooten Mogols, en een groot gedeelte van Indiën. Behelsende de landschappen van Kandahar, Kabul, Multan, Haïkan, Bukkar. Beneffens een volkome Beschryving van geheel Persie, Georgie, Mengrelie en andere Gebuur-gewesten. Vertoont in de benamingen, grens-palen, steden, gewassen, dieren, zeden der inwoonders, drachten, bestiering en gods-dienst*, Amsterdam 1672.

DAPPER 1677: Olfert DAPPER, *Naukeurige Beschryving van gantsch Syrie, en Palestyn of Heilige Lant. Behelsende de Gewesten van Fenicie, Celesyrie, Kommagene, Pierie, Cyrestika, Seleucis, Kassiotis, Chalibonitis, Chalcis, Abilene, Apamene, Laodicis, Palmyrene, etc. Beneffens de Landen van Perea of Over-Jordaen, Galilea, byzonder Palestijn, Judea en Idumea*, Amsterdam 1677.

DAPPER 1680: Olfert DAPPER, *Naukeurige beschryving van Asia. Behelsende de gewesten van Mesopotamie, Babylonie, Assyrie, Anatolie, of Klein Asie: beneffens eene volkome beschrijving van gantsch gelukkigh, woest, en petreesch of steenigh Arabie. Vertoont in een bondigh ontwerp van 's lands benamingen, bepalingen, verdeilingen, steden, plekken, gewassen, dieren, zeden en aert der inwoonders, bestiering, geschiedenissen en godsdienst inzonderheit die van d'oude Arabieren, Mahomet en Mahometanen*, Amsterdam 1680.

DAPPER 1681: Olfert DAPPER, *Umbständliche und eigentliche Beschreibung von Asia. In sich haltend Die Landschafften Mesopotamien, Babylonien, Assyrien, Anatolien oder Klein-Asien. Nebenst Einer vollkommnen Vorstellung Des Glücklichen, Wüsten und Steinigten Arabiens. Zusamt deren verschiedenen Namen, Grenzen, Abtheilungen, Städten, Flecken, Gewächsen, Thieren, Sitten, Trachten, Regierung, Geschichten und Gottesdienst, insonderheit der alten Araber, des Mahomets und der Mahometaner*, Amsterdam 1681.

DAPPER 1688 a: Olfert DAPPER, *Naukeurige beschrijving van Morea, eertijts Peloponnesus, en de eilanden, gelegen onder de kusten van Morea, en binnen en buiten de Golf van Venetien. Waer onder de voornaemte Korfu, Gefalonia, Sant Maura, Zanten, en andere in grooten getale. Met de kaerten van Morea, golf van Venetien, en verscheide eilanden: beneffens afbeeldingen van steden en kastelen*, Amsterdam 1688.

DAPPER 1688 b: Olfert DAPPER, *Naukeurige beschryving der eilanden, in de Archipel der Middellantsche Zee, en ontrent dezelve, gelegen: waer onder de voornaemste Cyprus, Rhodus, Kandien, Samos, Scio, Negroponte, Lemnos, Paros, Delos, Patmos, en andere, in groten getale, behelzende der zelve benamingen, gelegentheden, steden, kastelen, gedenkwaerdige aeloude en hedendaeghse geschiedenissen, bestieringen, veroveringen, gewassen, dieren, etc.*, Amsterdam 1688.

Die Matrikel 1962: *Die Matrikel der Deutschen Nation in Siena. 1573–1738*, 1–2, Tübingen 1962.

Die Matrikeln 1987: *Die Matrikeln der Universität Graz. 1663–1710* (ur. Johann Andritsch), Graz 1987 (Publikationen aus dem Archiv der Universität Graz).

FRANCISCI 1668: Erasmus FRANCISCI: *Erasmi Francisci Ost- und West-Indischer wie auch Sinesischer Lust- und Stats-Garten. Mit einem Vorgespräch Von mancherley lustigen Discursen. In Drey Haupt-Theile unterschieden*, Nürnberg 1668.

FRANCISCI 1670: Erasmus FRANCISCI, *Neu-polirter Geschicht- Kunst- und Sitten-Spiegel ausländischer Völcker. Fürnemlich der Sineser, Japaner, Indostaner, Javaner, Malabaren, Peguaner, Siammer, Peruaner, Mexicaner, Brasilianer, Abyssiner, Guineer, Congianer, Asiatische Tartern, Perser, Armenier, Türcken, Russen, und theils anderer Nationen mehr; welcher, in sechs Büchern, secherley Gestalten weiset*, Nürnberg 1670.

GRAFF 1988/89: Theodor GRAFF, Frä Johann Joseph Graf von Herberstein, Generalkapitän der Malteserflotte. Sein Einsatz gegen die Türken in der Levante und in Dalmatien in den Jahren 1686 und 1687, *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark*, 89–90, 1988/89, str. 85–127.

GRAFF 2003: Theodor GRAFF, Frä Karl Leopold Graf von Herberstein (1659–1726) als Generalkapitän der Malteserflotte in den Jahren 1706 und 1707 auf Piratenjagd und Kaperfahrt, *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark*, 94, 2003, str. 123–132.

GRAHORNIK 2021: Matjaž GRAHORNIK, *Genealogija rodbine Herberstein s posebnim poudarkom na spodnještajerskih vejah*, Maribor 2021 (tipkopis doktorske disertacije).

GROESEN 2008: Michiel van GROESEN, The De Bry Collection of Voyages (1590–1634). Early America Reconsidered, *Journal of Early Modern History*, 12, 2008, 1–24.

GROESEN 2019: Michel van GROESEN, *Imagining the Americas in Print. Books, Maps and Encounters in the Atlantic World*, Leiden–Boston 2019.

GROTHAUS 1987: Maximilian GROTHAUS, Eine untersteirische Turquerie, ihre graphischen Vorbilder und ihre kulturhistorische Bedeutung, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 95, 1987, str. 271–295.

GROTHAUS 1992: Maximilian GROTHAUS, Zbirka turquerij v ptujskem muzeju, njene grafične predloge in kulturnozgodovinski pomen, *Srečanje z Jutrovim na ptujskem gradu* (ur. Marjeta Ciglencečki, Maximilian Grothaus), str. 69–78.

JONES 1990: Adam JONES, Decompiling Dapper. A Preliminary Search for Evidence, *History in Africa*, 17, 1990, str. 171–209.

KAISER, SCHUSTER 2016: Barbara KAISER, Paul SCHUSTER, *Schloss Eggenberg. Architecture and Furnishings*, Graz 2016.

KOLFIN 2017 a: Elmer KOLFIN, Tradition and Innovation in Dutch Ethnographic Prints of Africans c. 1590–1670, *De zeventiende eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief*, 32/2, 2017, str. 165–184.

KOLFIN 2017 b: Elmer KOLFIN, When Africans became Black: Dürer, Rubens and the Changing image of Africans in Northern Europe, *Print Quarterly*, 34/4, str. 379–393.

KOŠAK 2011: Tina KOŠAK, *Žanrske upodobitve in tihožitja v plemiških zbirkah na Kranjskem in Štajerskem v 17. in 18. stoletju*, Ljubljana 2011 (tipkopis doktorske disertacije).

LHOTSKY 1963: Alphons LHOTSKY, *Quellenkunde zur Mittelalterlichen Geschichte Österreichs* (=Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband 19), Graz-Köln 1963.

MASSING 2011: Jean Michel MASSING: *The Image of the Black in Western Art. From the Age of Discovery to the Age of Abolition. Europe and the World Beyond*, Cambridge, Mass. 2011.

MEERSBERGEN 2010: Guido Meersbergen, De uitgeversstrategie van Jacob van Meurs belicht: De Amsterdamse en 'Antwerpse' edities van Johan Nieuwofs Gezantschap (1665–1666), *De zeventiende eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief*, 26/1, 2010, str. 73–90.

MONTANUS 1669: Arnoldus MONTANUS, *Gedenkwaerdige gesantschappen der Oost-Indische Maetschappy in't Vereenigde Nederland, aen de kaisaren van Japan. Vervaeende wonderlijke voorvallen op de togt der Nederlandsche gesanten: beschryving van de dorpen, sterkten, steden, landschappen, tempels, gods-diensten, dragten, gebouwen, dieren, gewasschen, bergen, fonteinen, vereeuwde en nieuwe oorlogs-daeden der Japanners*, Amsterdam 1669.

MONTANUS 1673: Arnoldus MONTANUS, *Die Unbekante Neue Welt, oder Beschreibung des Welt-teils Amerika, und des Sud-Landes. Darinnen vom Vhrsprunge der Amerikaner und Südländer, und von den gedenckwürdigen Reysen der Europen danach zu. Wie auch Von derselben Festen Ländern, Inseln, Städten, Festungen, Dörfern, vornehmsten Gebäuen (Gebräuchen), Bergen, Brunnen, Flüssen und Ahrten der Tiere, Beume, Stauden, und anderen fremden Gewächse*, Amsterdam 1673.

NASCHENWENG 2020: Hannes NASCHENWENG, *Der landständische Adel im Herzogtum Steiermark. Ein genealogisches Kompendium*, Graz 2020 (Veröffentlichungen des Steiermärkischen Landesarchivs, 43/1).

NIEUHOF 1666: Johan NIEUHOF, *Die Gesandtschaft der Ost-Indischen Gesellschaft in den Vereinigten Niederländern an den Tartarischen Cham und nunmehr auch Sinischen Keiser, Verrichtet durch die Herren Peter de Gojern und Jacob Keisern. Darinnen begriffen die aller märkwürdigsten sachen, welche ihnen auf wärender reise vom 1655. Jahre bis in das 1657 aufgestoßen*, Amsterdam 1666.

ODELL 2002: Dawn ODELL, Clothing, Customs, and Mercantilism. Dutch and Chinese Ethnographies in the Seventeenth Century, *Exotische verbeeld 1550–1940/Boeren en verre volken in de Nederlandse kunst/Picturing the Exotic Peasants and Outlandish Peoples in Netherlandish Art*, Zwolle 2002 (=Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek/Netherlands Yearbook for History of Art), str. 138–159.

POLLERROSS 1992 a: Friedrich POLLERROSS, Brasilianer, *Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern* (ur. Friedrich Polleroß, Andrea Sommer-Mathis, Christopher F. Laferl), str. 247, kat. št. 4. 19.

POLLERROSS 1992 b: Friedrich POLLERROSS, Der Wandel des Bildes. Entstehung, Verbreitung und Veränderung der Amerika-Allegorie, *Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern* (ur. Friedrich Polleroß, Andrea Sommer-Mathis, Christopher F. Laferl), Wien 1992, str. 21–53.

PRESCOTT 1957: William Hickling PRESCOTT, *Osvojitev Peruja*, Ljubljana 1957.

- RAISP 1858: Ferdinand RAISP, *Pettau. Steiermarks älteste Stadt und ihre Umgebung topografisch-historisch geschildert*, Graz 1858.
- SAPAČ 2003: Igor SAPAČ, *Grad Vurberk*, Maribor 2003.
- SAUER 2016: Walter SAUER, „Und man siehet die im Lichte, die im Dunkeln sieht man nicht“, Neue Beiträge zu einer Kollektivbiographie von Afrikanern und Afrikanerinnen im frühneuzeitlichen Österreich. *Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen*, 9, str. 233–247.
- SAUER 2021: Walter SAUER, From Slave Purchases to Child Redemption. A Comparison of Aristocratic and Middle-Class Recruiting Practices for “Exotic” Staff in Habsburg Austria, *Beyond Exceptionalism. Traces of Slavery and the Slave Trade in Early Modern Germany, 1650–1850* (ur. Rebekka von Mallinckrodt, Josef Köstlbauer, Sarah Lentz), str. 163–188.
- SCHIVIZ VON SCHVIZHOFFEN 1909: Ludwig SCHIVIZ VON SCHVIZHOFFEN, *Der Adel in den Matriken der Stadt Graz*, Graz 1909.
- SCHMÖLZER 1993: Elizabeth SCHMÖLZER, *Archivalische Vorarbeiten zur Österreichische Kunsttopographie. Graz I. Adels- und Freihäuser*, Graz 1993.
- SELINŠEK 1996: Polonca SELINŠEK, *Das Türkenbild in der bildenden Kunst unter besonderer Berücksichtigung der slowenischen Steiermark*, Graz 1996 (tipkopis magistrskega dela).
- SLEKOVEC 1895: Matej SLEKOVEC, *Wurmberg. Topographisch-historische Skizze mit einer Abbildung*, Marburg 1985.
- Srečanje z Jutrovim* 1992: *Srečanje z Jutrovim na ptujskem gradu* (ur. Marjeta Ciglencečki, Maximilian Grothaus), Pokrajinski muzej Ptuj, Ptuj 1992.
- STANGL 2012: Werner STANGL, Der kaiserliche Gesandte Franz Ehrenreich Graf von Trauttmansdorff und die Eidgenossenschaft. Eine schwierige Beziehung im Spiegel der Trauttmansdorff'schen Bibliothek, *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte/Revue suisse d'histoire/Rivista storica svizzera*, 63, 2013, str. 116–135.
- STANGL 2013: Werner STANGL, Werner Stangl, Von Graz in alle Welt verstreut. Die Bibliothek des Grafen Franz Ehrenreich von Trauttmansdorff – ein in Vergessenheit geratenes Kulturgut von europäischer Dimension, *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz*, 42, 2012, str. 265–294.
- ŠTEFANIČ 2017: Tatjana ŠTEFANIČ, Raziskovanje provenience pohištva v ptujskem gradu, *Razkošje na podeželju. Pohištvo v ptujskem gradu* (ur. Tatjana Štefanič), Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, Ptuj 2014, str. 69–129.
- TULP 1652: Nicolaes Tulp: *Nicolaii Tvlpi amstelredamensis observationes medicae. Editio nova, libro quarto auctior, et sparsim multis in locis ementiador*, Amstelredami 1652 (druga izdaja).
- ULRICHS 2003: Friderike ULRICHS, *Johan Nieuhofs Blick auf China (1655–1657). Die Kupferstiche in seinem Chinabuch und ihre Wirkung auf den Verleger Jacob van Meurs*, Wiesbaden 2003 (Sinologica Coloniensia, 21).
- VAN EEGHEN 1965: Isabella Henriëtte VAN EEGHEN, *De Amsterdamse boekhandel 1680–1725. Deel 3. Gegevens over de vervaardigers, hun internationale relaties en de uitgaven. A–M*, Amsterdam 1965.
- VAN EEGHEN 1972: Isabella Henriëtte VAN EEGHEN, Arnoldus Montanus's Book on Japan, *Quaerendo. A quarterly Journal from the Low Countries Devoted to Manuscripts and Printed Books*, 2/4, 1972, str. 250–272.

VIDMAR 2005: Polona VIDMAR, Pogum, moč, lepota in razkošje. Vurberška galerija slik 17. stoletja, *Podoba Turkov v Evropi 17. stoletja*, Univerza Sabanci, Muzej Sakipa Sabancija, Istanbul 2005, str. 78–112.

VIDMAR 2007: Polona VIDMAR, *Turkerije, orientalci in krepostni junaki/Turqueries, Orientals and Virtuous Heroes*, Pokrajinski muzej Ptuj, Ptuj 2007.

VIDMAR 2009: Polona VIDMAR, Zbirka turkerij in vurberška galerija slik 17. stoletja/The Collection of “Turqueries” and the Gallery of Paintings from the 17th Century in Vurberk, *Rodbina Leslie. Iz kraljestva Stuartov v habsburško cesarstvo/Leslie Family. From the House of Stuart to the Habsburg Empire* (ur. Tatjana Štefanič), Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, Ptuj 2009, str. 97–113.

VIDMAR 2011: Polona VIDMAR, La Galerie des Femmes Fortes – Paintings of Virtuous Women in the Castles in Český Krumlov and Vurberk, *Umění. Časopis Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky*, 59/3, 2011, str. 237–255.

VIDMAR 2019: Polona VIDMAR, Die Turquerien im Schloss Ptuj. Ein steirisches Landschloss und die Faszination für das Fremde, *Kaiser und Sultan. Nachbarn in Europas Mitte 1600–1700* (ur. Claus Hattler, Schoole Mostafawy), Badisches Landesmuseum Karlsruhe, München 2019, str. 112–127.

VISCHER 1681: *Topographia ducatus Stiriae. Dass ist: eigentliche Delineation, und Abbildung aller Städte, Schlosser, Marckfleck, Lustgärten, Probsteyern, Stiffter, Clöster, und Kirchen, so sich in Hertzogthumb Steyrmарck befinden. Und anjetzo umb einen billichen Preyß zu finden seynd bey Johann Bitsch, Grätz 1681.*

WALLERICK 2021: Gregory WALLERICK, *Théodore de Bry. Humanisme et exotisme*, Maisons-Laffitte 2021.

WEIGEL 1577: Hans WEIGEL, *Habitus praecipuorum populorum, tam virorum quam foeminarum Singulari arte depicti. Trachtenbuch: Darin fast allerley und der fürnembsten Nationen die heutigs tags beandt sein Kleidungen beyde wie es bey Manns und Weibspersonen gebreuchlich*, Nürnberg 1577.

WEIGL 2002: Igor WEIGL, V kaftanu k cesarju, s hajduki po Gradcu in s knjižico na Ptuju. Grofje Leslieji ter njihova mestna in podeželska bivališča v 17. in 18. stoletju, *Zapuščina rodbine Leslie na ptujskem gradu* (ur. Polona Vidmar), Narodna galerija, Ljubljana 2002, str. 45–55.

WINCHCOMBE 2022: Rachel WINCHOMBE, Reprinting the Colonial Past. Compilation, Intervisuality, and Argumentative Strategy in John Smith's *Generall Historie of Virginia*, *Renaissance studies*, 36/2, 2022), str. 190–221.

UNKNOWN NEW WORLDS
THE SERIES OF PAINTINGS DEPICTING NON-EUROPEAN PEOPLES FROM VURBERK CASTLE
AND THE DUTCH ILLUSTRATED GEOGRAPHICAL DESCRIPTIONS OF ASIA, AFRICA AND AMERICA

Summary

Almost all series of paintings originating from Vurberk Castle (Germ. Wurmberg) near Ptuj, including the well-known and hitherto widely discussed groups of *turqueries*, were inspired by book illustrations and series of prints.

This paper seeks to extend our knowledge of book illustrations used as models for the Vurberk third series – i.e. full figure depictions of individual indigenous inhabitants of Africa, Asia and the Americas – by discussing another two richly illustrated 17th century books. It, further, sheds light on the iconographic and wider cultural historical contexts of the series and its corresponding illustrations.

Although, based on style and comparison with other the Vurberk series, the commission of the series dates back to the end of the 17th century, its first mention in the archival sources is as late as in 1737, in the probate inventory of the deceased owner of the castle Christina Crescencia, Countess Attems, née Countess Herberstein. Out of 14 now extant, only 8 were listed as *Nationgemälde*, hung between the windows in the upper floor of the castle tower. As the tower was only added this floor in the 18th century, most likely after 1715, we can assume this was not their original display; most likely this part of the series was moved to the tower subsequently, that is after its completion.

All hitherto known and identified illustrations which influenced the series appear in geographical books published in Amsterdam by Jacob van Meurs (c. 1619/20–c. 1680). Marjeta Ciglencečki was first to associate the depictions of the Chinese man and woman with two illustrations in Joahn Nieuhof's book *Het Gezantschap der Neerlandshe Oost Indische Compagnie*. This paper discusses illustrations in Olfert Dapper's *Naukeurige Beschrijvinge der Afrikaensche Gewesten* and Arnoldus Montanus's *De Nieuwe en Onbekende Weereld of beschryving van America en 't Zuid-Land* as direct influences. It is shown that the German translations of all three works, which were popular also among Carniolan and Styrian aristocrats, were used by the commissioner and the painter of the series.

At least six illustrations from Dapper's book on Africa were used as models for the Vurberk depictions of African peoples, and at least eight illustrations from Montanus's book on America provided the basis for the matching depictions of American inhabitants. In addition to the original canvases belonging to the series, another *supraporta* – i.e. depiction of an ape in a landscape – has been added as the fifteenth painting based on the matching illustration in Montanus' chapter on Brasilia.

The painter of the Vurberk series has not followed the entire compositions of the illustrations but rather individual motifs, mostly by adopting only one of the many figures depicted. In several cases he combined elements from different illustrations by substantially adapting or modifying them. He also modelled in the same way the Aztec Emperor Moctezuma II and the last Inca Emperor Atahualpa on two graphic portraits of historical personages. The graphic portraits of both emperors, which had been based on older depictions, were thus used as a source of inspiration for full figure depictions of two anonymous native American chieftains.

In seeking to identify the potential commissioner of the series, the probate inventory of Christina Crescencia's second husband Maximilian Sigmund Count Herberstein (1655–1703), who was married to the countess from 1684 until his death in 1703, turned out to be of crucial significance. It confirms that Maximilian Sigmund was not just a passionate collector of paintings and a passionate reader, but also the owner of two large libraries in his residences in Graz and Authal Manor in Upper Styria. Even though only a small part of his books was listed in the inventory of Authal Manor, the fact that there is a considerable number of geographical books, travelogues and travel books among these books demonstrates his interest in non-European cultures. That his own books were used as a direct visual source for the series and that he was most likely its (co)commissioner and initiator is further confirmed by the fact that among the listed volumes in his libraries are also German translations of Nieuhof's account of the Dutch visit to China as well as of Dappers' books on Africa and Asia. The *terminus post quem* for the series is thus most probably 1684.

EINIGE ERGÄNZUNGEN ZU DEM GEMÄLDE *ZWEI RAUFENDE BETTLER* IM REGIONALMUSEUM PTUJ - ORMOŽ UND ZU JACQUES BELLANGES RADIERUNG

EDGAR LEIN

In ihrer Dissertation über die Ausstattung von Schlössern in der slowenischen Steiermark von der Mitte des 17. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts hat Marjeta Ciglencečki auch ein Gemälde mit zwei raufenden Bettlern behandelt, das sich in den Sammlungen des Regionalmuseums Ptuj - Ormož im Schloss zu Ptuj befindet.¹

Die Bezeichnung des Gemäldes als *Raufende Bettler* oder *Bettler im Kampf* ist etwas ungenau, denn auf dem extrem hochformatigen Gemälde ist ein Drehleierspieler dargestellt, der mit hoch erhobenem Bein einen Pilger attackiert und dabei von einem auf seinen Hinterbeinen stehenden bellenden Hund unterstützt wird (Abb. 1).² Der entsetzte Pilger ist durch die an der Krempe seines Hutes und an der Brust angehefteten Muscheln als Jakobspilger kenntlich gemacht. Obwohl er ein Stück eines abgebrochenen Asts in der erhobenen und ein Bündel Haare des Angreifers in der gesenkten Hand hält, kann er den heftigen Angriff des Drehleierspielers nicht abwehren. Dieser packt ihn mit seiner linken Hand am Hals und zerkratzt ihm mit der rechten Hand die Brust. Die Hilflosigkeit des Pilgers wird durch die Arme und Hände, die eine abfallende Schräge bilden, veranschaulicht, die Heftigkeit der Auseinandersetzung durch die ausgreifenden Bewegungen, die verzerrten Gesichter der beiden Kämpfenden und die Anspannung ihrer Muskeln, die auch

¹ CIGLENEČKI 1997, S. 61. Ciglencečki betitelt das Gemälde als *Bettler im Kampf* (*Berača v pretepu*). Bei meinem ersten Besuch in Pettau (Ptuj) habe ich das Gemälde gesehen und dann am 22. 11. 2012 – ohne die slowenische Literatur zu kennen – in dem Vortrag *Hurdy-Gurdy-Player attacking a Pilgrim. An etching by Jacques Bellages and a painting of the same theme at Ptuj-Castle*, der den Beginn der Kooperation zwischen den kunstgeschichtlichen Instituten in Maribor und Graz markierte, an der Universität Maribor gezeigt. Dieser Beitrag basiert auf Ideen, die im Vortrag vorgestellt wurden. Ich danke Polona Vidmar für ihre Hilfe bei der Beschaffung des Fotos sowie der slowenischen Literatur und der Diskussion offener Fragen, Gorazd Bence für seine Unterstützung bei der Übersetzung aus dem Slowenischen, David Hobelleitner und Stefan Pichler für ihre Hilfe bei der Beschaffung weiterer Literatur, Markus Bürscher für eine Übersetzung aus dem Lateinischen sowie Ramón Muñoz López für die erteilte Genehmigung zur Verwendung des Fotos des römischen Sarkophags im Camposanto zu Pisa.

² Das Gemälde mit der Inventarnummer G 228 s misst 164,5 x 84,7 cm. CIGLENEČKI 1997, S. 147, Anm. 200.



1. Zwei raufende Männer, um 1700, Regionalmuseum Ptuj - Ormož
(© Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož; Foto: Boris Farič)

unter den Gewändern sichtbar ist, zum Ausdruck gebracht. Am Boden liegen der Hut des Drehleierspielers sowie der Stab und die Wasserflasche des Pilgers. Der karge Bodenstreifen, auf dem die beiden Kämpfer stehen, nimmt etwas mehr als ein Drittel des Gemäldes ein, dessen Hintergrund ein grau-blauer Himmel und atmosphärische Wolkenformationen bilden.

Das Gemälde befand sich ursprünglich mit drei weiteren, im Format sehr ähnlichen Werken, auf denen ein *Mann mit Hund*, ein *Hausierer* und ein auf einer *Flöte spielender Hirte* dargestellt sind, in Schloss Hrastovec (Gutenhaag) und gehörte zum Besitz der Grafen von Herberstein.³ Von dort wurden die Gemälde ins Schloss Ptuj gebracht. Sie wurden von Hans Herbst begutachtet und in einem auf den 30. Mai 1965 datierten Schätzungsgutachten aufgeführt.⁴ Als Punkt II. sind darin „die im Schloßmuseum Oberpettau und dessen Depots befindlichen Gemälde, Aquarelle, Stiche und Zeichnungen aus Schloß Oberpettau“ aufgeführt.⁵ Die Gemälde, die sich ursprünglich in den „Gast-Zimmern“ des Schlosses Pettau befanden, wurden als „Französisch, 17. Jahrhundert“ bezeichnet.⁶

Marjeta Ciglenečki hat die Datierung der Gemälde in das 17. Jahrhundert vermutlich aus dem Schätzungsgutachten übernommen. Tina Košak präziserte die Datierung der Gemälde in ihrer Dissertation über Genredarstellungen und Stillleben in aristokratischen Sammlungen in der Krain und der Steiermark im 17. und 18. Jahrhundert auf das Ende des 17. Jahrhunderts.⁷

³ Das Gemälde *Mann mit Hund* hat die Inventarnummer G 278 s und misst 166,5 x 84,3 cm, der *Hausierer* hat die Inventarnummer G 36 s und misst 158 x 82,2 cm. CIGLENEČKI 1997, S. 147, Anm. 201 und 204. Das Gemälde mit dem *Flöte spielenden Hirten* wird von CIGLENEČKI 1997, S. 61 kurz erwähnt. Erneut wurden die Gemälde in der von Tina Košak verfassten Dissertation behandelt. KOŠAK 2011, S. 147–149 und S. 397–398.

⁴ PMPO, Dokumentation der Kulturhistorischen Abteilung, Hans Herbst: Schätzungsgutachten in der Entschädigungssache Herberstein gemäß Bundesgesetz 195 vom 5. Juli 1962 betreffend Durchführung des Artikels 27 § 2 des Staatsvertrages (11. Staatsvertragsdurchführungsgesetz), Wien, 30. Mai 1965. Dr. Hans Herbst war Chefexperte der Kunstabteilung des Dorotheums in Wien und gerichtlich beedeter Sachverständiger für Kunsthandel.

⁵ PMPO, Dokumentation der Kulturhistorischen Abteilung, Hans Herbst: Schätzungsgutachten in der Entschädigungssache Herberstein gemäß Bundesgesetz 195 vom 5. Juli 1962 betreffend Durchführung des Artikels 27 § 2 des Staatsvertrages (11. Staatsvertragsdurchführungsgesetz), Wien, 30. Mai 1965, S. 1. Herbst verwendete dazu das „Originalinventar des Schloßes Oberpettau, angelegt im November 1909, überprüft und bestätigt am 25. Juli 1944.“ Eine Kopie des Gutachtens findet sich im Archiv der Kulturhistorischen Abteilung des Regionalmuseums Ptuj - Ormož in Schloss Ptuj.

⁶ PMPO, Dokumentation der Kulturhistorischen Abteilung, Hans Herbst: Schätzungsgutachten in der Entschädigungssache Herberstein gemäß Bundesgesetz 195 vom 5. Juli 1962 betreffend Durchführung des Artikels 27 § 2 des Staatsvertrages (11. Staatsvertragsdurchführungsgesetz), Wien, 30. Mai 1965, S. 24. Die Einträge und Bewertungen der vier Gemälde lauten wie folgt: „Im Gast-Zimmer II: /.../ 240/58 detto [Französisch, 17. Jhdt.], Überfall durch dämonartigen Mann, Öl, Leinwand, gerahmt – 25.000 RM /.../ 240/60 detto [Französisch, 17. Jhdt.], Hausierer, Öl, Leinwand, gerahmt – 20.000 RM“ und: „Im Gast-Zimmer I: /.../ 243a/48: Französisch, 17. Jhdt., Krieger, Öl, Leinwand, gerahmt – 20.000 RM, 243/49: Französisch, 17. Jhdt., Flötender Schäfer, Öl, Leinwand, gerahmt – 15.000 RM.“

⁷ KOŠAK 2011, S. 147–149.

Im Folgenden sollen nur das Gemälde mit den beiden *raufenden Bettlern* oder dem *Kampf zwischen einem Pilger und einem Drehleierspieler* und dessen Vorbilder behandelt werden. Bereits Marjeta Ciglenečki hat darauf hingewiesen, dass dieses Gemälde auf eine von Jacques Bellange (um 1575–1616) geschaffene und von Jean I Le Blond in Paris verlegte Radierung zurückgeführt werden kann, die 1614 datiert wird (Abb. 2).⁸ Außerdem hat sie angemerkt, dass das von Bellange geschaffene und als *Zwei raufende Bettler* bezeichnete Blatt nicht das unmittelbare Vorbild für das Gemälde in Ptuj gewesen sein kann, da sich das Gemälde in einigen Details von der Radierung unterscheidet.⁹

Der größte Unterschied zwischen dem grafischen Blatt und dem Gemälde besteht darin, dass die Figurengruppe auf dem Gemälde seitenverkehrt wiedergegeben ist. Außerdem ist das Gemälde im Vergleich zu der Radierung schmaler und die geballte Faust des Pilgers ist nur halb zu sehen.¹⁰ Der Bildausschnitt des Gemäldes wurde jedoch sowohl oben als auch unten verlängert, so dass die Abstände zwischen der erhobenen Hand des Pilgers zum



2. Jacques Bellange: *Zwei raufende Männer*, 1614, Radierung und Kupferstich, verlegt bei Jean I Le Blond in Paris (Wikimedia Commons)

⁸ CIGLENEČKI 1997, S. 61 und S. 147, Anm. 203 mit Verweis auf den Ausstellungskatalog *Das Capriccio als Kunstprinzip* 1996, S. 359–360, Kat. Nr. G 95. Die vom Künstler unten rechts mit „Bellange feci[t]“ signierte Radierung wurde von dem Pariser Verleger Jean I Le Blond (um 1590–1666) mit dem Zusatz „Le Blond excud[it]“ erneut aufgelegt und fand weitere Verbreitung. Die Datierung des Blattes ist ungewiss und wird deshalb häufig vermieden. Ein in Nancy befindliches Blatt ist mit Feder und Tinte in das Jahr 1614 datiert. Siehe dazu GRIFFITHS, HARTLEY 1997, S. 113–118, Kat. Nr. 37a und 37b, zur Datierung S. 118. Zu Bellanges Radierung siehe auch WALCH 1971, S. 108–110, Kat. Nr. 18 und THUILLIER 2001, S. 180–181, Kat. Nr. 31.

⁹ CIGLENEČKI 1997, S. 61.

¹⁰ KOŠAK 2011, S. 148 vermutet, dass alle vier Gemälde an den Seiten beschnitten wurden. Da die Gemälde gerahmt sind, lässt sich diese Annahme derzeit nicht überprüfen.

oberen und des rechten Beins des attackierenden Drehleierspielers zum unteren Bildrand größer sind. Infolge der nach unten erweiterten Landschaft sind die in der Radierung angeschnittenen Hinterläufe des Hundes auf dem Gemälde vollständig wiedergegeben. Während die Figuren des Drehleierspielers und des Pilgers bis in die Details getreu kopiert und in das Gemälde übernommen wurden, hat der Maler einige kleine Änderungen vorgenommen. So schwingt der Pilger nicht den Pilgerstab, sondern hält ein kurzes Stück eines Astes in der erhobenen Hand und in der geballten Faust seiner linken Hand befindet sich ein Büschel Haare, das er dem Angreifer ausgerissen hat. Der auf den Hinterbeinen stehende, kläffende Hund wurde zwar spiegelbildlich, aber getreu dem Vorbild übernommen. Nur die kurze, an seinem Halsband befestigte Leine hängt nicht mehr parallel zu dem angewinkelten Bein des Pilgers herab, sondern befindet sich auf dem Gemälde hinter dem Rücken des Hundes.¹¹ Schließlich wurde der von Bellange geschaffene neutrale, aus horizontalen Linien bestehende Hintergrund vom Maler im oberen Drittel des Bildes durch weiße Wolken vor blauem Himmel belebt. Durch die Vergrößerung des Bodenstücks am unteren sowie des Himmelsausschnitts am oberen Bildrand und die Darstellung der Wolkenformation wird der Tiefenraum des Bildes – trotz des schmaleren Bildformats – vergrößert.

Tina Košak verweist auf eine von Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650) geschaffene und um die Mitte des 17. Jahrhunderts von Paulus Fürst in Nürnberg herausgegebene Radierung,¹² auf der der Kampf zwischen dem Jakobspilger und dem Drehleierspieler seitenverkehrt zu Bellanges Vorbild wiedergegeben ist. Dieses Exemplar, das sich ursprünglich in der Sammlung von Johann Weichard Valvasor befand, kann also durchaus als Vorlage für das Gemälde gedient haben. Das in Fachkreisen kaum bekannte Blatt ist in der rechten oberen Ecke über dem Hut des Pilgers mit einem vierzeiligen Sinnspruch auf neutralem Grund versehen: „Wann einer, was der ander treibt / Und einer, wo der ander bleibt / So sehn sie schel einander an / Den andern keiner düliden kan.“

Weiter verbreitet und besser bekannt ist die von Matthäus Merian d. Ä. geschaffene Radierung nach Jacques Bellange, die von Jacob von der Heyden in Straßburg verlegt wurde und 1615 oder 1620 bis 1624 datiert wird (Abb. 3).¹³ Auch diese von Merian geschaffene Radierung gibt die von Bellange geschaffene Kampfszene seitenverkehrt, aber in allen Details getreu wieder. Über dem Kopf des Pilgers ist der Sinnspruch „Mendicus Mendico Inuidet“ (Der Bettler neidet's dem Bettler) eingefügt, durch den die drastische Darstellung des Kampfes um einen moralisierenden Aspekt

¹¹ Eine Untersuchung des Gemäldes am 14. Februar 2023 hat gezeigt, dass die herabhängende Hundeleine offenbar in späterer Zeit übermalt wurde. Die drei vor den Wolken fliegenden Vögel, die aus Abb. 1 sichtbar sind, wurden zwischenzeitlich entfernt.

¹² KOŠAK 2011, S. 148 und S. 470, Abb. 35. Diese Radierung wird weder von WÜTHRICH 1966, S. 34, Nr. 95 noch von WALCH 1971, S. 178, Nr. 18 erwähnt. Ein weiteres Exemplar dieses in Nürnberg herausgegebenen Blattes befindet sich im Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Inv. Nr. A 55968. Siehe dazu KAPPEL 2017, S. 439, Abb. 2 und *An-Sichten* 2017, S. 79 und 81, Kat. Nr. 32.

¹³ WÜTHRICH 1966, S. 34, Nr. 95 und Abb. 73 mit der Datierung in das Jahr 1615. THUILLIER 2001, S. 180 datiert die Radierung um 1620–1624.

erweitert wird. Darüber befindet sich am oberen Bildrand rechts der Hinweis auf den Verleger: „Jac: ab Heyden Excudit“, unten links wird mit „Bellange Inue[nit]:“ auf Jacques Bellange als den eigentlichen Erfinder dieser Darstellung verwiesen.¹⁴

Bellanges Darstellung des Kampfes zwischen dem Drehleierspieler und dem Jakobspilger gilt in der kunsthistorischen Forschung als ein besonders charakteristisches Beispiel für die realistische Wiedergabe einer solch drastischen Szene. Obwohl es kaum vorstellbar ist, dass der Künstler den Kampf zwischen zwei Männern nach einer wirklichen Begebenheit geschildert hat, wurde bisher nicht nach möglichen Vorbildern für diese ausdrucksstarke Darstellung gesucht. Beschreibungen und Charakterisierungen des von Jacques Bellange geschaffenen Pilgers und Drehleierspielers gehen nur von dem allgemeinen Erscheinungsbild ihrer Darstellungen aus.¹⁵ Dabei wurde von der Forschung offenbar übersehen, dass sich auch ganz konkrete motivische Vorbilder für den Jakobspilger, den Hund und möglicherweise auch für den Drehleierspieler finden lassen.

So blieb bisher unbemerkt, dass die Pose des attackierten Pilgers der des Priesters Laokoon aus der antiken Laokoongruppe nachgebildet ist.¹⁶ Zwar fehlte bei der Auffindung der Figurengruppe am 14. Januar 1506 in Rom der erhobene rechte Arm des Laokoon, aber bereits bei den



3. Matthäus Merian d. Ä.: Zwei raufende Männer, 1615 oder 1620–1624, Radierung, verlegt bei Jacob van der Heyden in Paris (Wikimedia Commons)

¹⁴ Im Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums befindet sich eine seitengleiche, von Matthäus Merian d. Ä. in schwarzer und brauner Tinte ausgeführte Federzeichnung über einer Vorzeichnung mit Graphit. <http://kk.haum-bs.de/?id=z-wb-x-042v> (14. 2. 2023). Diese Federzeichnung wird bei WÜTHRICH 2013 nicht erwähnt.

¹⁵ SUDECK 1931, S. 60–62. Eine ausführliche Beschreibung der formalen und stilistischen Eigenheiten von Bellanges Radierungen sowie der Einflüsse, die auf den Künstler gewirkt haben, findet sich bei WALCH 1971, S. 29–43.

¹⁶ Zur Laokoongruppe siehe BOBER, RUBINSTEIN 2010², S. 164–168, Nr. 122.



4. Nicolas Beatrizet: Laokoongruppe, vor 1548, Kupferstich (Wikimedia Commons)

ersten Restaurierungen der Statue, die zu Beginn der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts von Baccio Bandinelli und Giovanni Angelo Montorsoli durchgeführt wurden,¹⁷ wurde der Laokoon mit einem leicht angewinkelten und nach oben gestreckten Arm und der Schlange in der geschlossenen Hand ergänzt.¹⁸ Entsprechend ist der Laokoon auch auf zahlreichen Kupferstichen und Gemälden dargestellt. Jacques Bellange, der die antike Laokoon-Gruppe nicht aus eigener Anschauung kannte, wird für seine Transformation des trojanischen Priesters in einen Jakobspilger einen Nachstich der Skulpturengruppe verwendet haben. Dabei konnte er unter anderem auf die von Nicolas Beatrizet vor 1548 (Abb. 4) und Pieter Perret 1581 geschaffenen Kupferstiche zurückgreifen,¹⁹ auf denen die Skulpturengruppe seitenrichtig und detailgetreu wiedergegeben ist. Wahrscheinlich hat Bellange den früheren, von seinem Landsmann Beatrizet geschaffenen Kupferstich, auf dem die Skulpturengruppe vor einem

¹⁷ BOBER, RUBINSTEIN 2010², S. 165–168. Zu den Rekonstruktionen des fehlenden rechten Arms siehe BRUMMER 1970, S. 87–103 und LASCHKE-HUBERT 1998, S. 175–186.

¹⁸ Eine umfassende Zusammenstellung der Rekonstruktionsversuche, Zeichnungen und Reproduktionsgrafiken bietet BRUMMER 1970, S. 73–119. BRUMMER 1970, S. 93–98 nennt fünf Kupferstiche, auf denen der Laokoon mit ausgestrecktem Arm dargestellt ist: den Kupferstich eines unbekanntes Stechers in Bartolomeo Marlianis *Topographiae urbis Romae*, Rom 1544, zwei Kupferstiche von Nicolas Beatrizet, einen weiteren in Giovanni Battista Cavalieris *Antiquarum statuarum urbis Romae*, Rom 1585 und einen Kupferstich von Anton Eisenhoit im Appendix von Michele Mercatis *Metallotheca Vaticana*, Rom 1719. Auf S. 280 führt Brummer außerdem den von Hendrick van Schoel geschaffenen Kupferstich an, der ebenfalls in Marlianis *Topographiae urbis Romae* (1544) veröffentlicht wurde. Die dort aufgelisteten Kupferstiche von Marco Dente und Giovanni Antonio da Brescia kommen als Vorbilder für Jacques Bellange nicht in Frage, da auf ihnen der rechte Arm des Laokoon nicht dargestellt ist.

¹⁹ Zu Nicolas Beatrizets Laokoon siehe GRAMACCINI, MEIER, 2009, S. 181–182, Kat. Nr. 127 mit der Datierung vor 1548. Zu Pieter Perret, dessen Laokoon am unteren Rand mit 1581 datiert ist, siehe LÓPEZ SERRANO 1963, S. 690.

neutralen, aus horizontalen Linien gestalteten Hintergrund gezeigt wird, als Vorlage verwendet, da Perret den Laokoon in der Ecke eines gemauerten Hofes, umgeben von spärlichem Pflanzenwuchs und unter einem bewölkten Himmel, zeigt. Jedenfalls scheint die von Bellange gewählte Darstellung der Figuren vor einem Hintergrund aus feinen, horizontal verlaufenden Linien von Beatrizet angeregt zu sein. Denkbar wäre aber auch, dass Bellange die Gestaltung des spärlich bewachsenen Bodenstreifens von Perret übernahm und die neutrale Gestaltung der Mauer im Hintergrund links für die gesamte Gestaltung des Hintergrunds wählte.

Im Unterschied zu den graphischen Reproduktionen der Laokoongruppe (Abb. 4) ist Belanges Jakobspilger (Abb. 2) seitenverkehrt dargestellt und mit Hut, Mantel und Sandalen bekleidet. Der Kopf des Pilgers ist stärker ins Profil gewendet, der Mund weiter geöffnet. Anstelle des Körpers der Schlange, den Laokoon mit beiden Händen umgreift, umfasst der Pilger den Pilgerstab mit der erhobenen Hand und schwingt ihn über seinem Kopf. Der gesenkte Arm des Pilgers ist zwar angewinkelt, verläuft aber in gerader Linie von der Schulter bis zur leicht abgewinkelten, geballten Faust, in der die ganze Anspannung des Körpers zum Ausdruck gebracht wird. Das gestreckte rechte Bein des Pilgers wird von dessen Mantel und dem kläffenden Hund im Vordergrund zwar verdeckt, aber die von den Sandalen kaum verdeckten Zehen und Füße des Pilgers und das unter dem Beinkleid sich deutlich abzeichnende Knie sowie der Unterschenkel des rechten Beins zeigen erneut die Anspannung, die den gesamten Körper des Pilgers durchzieht. Obwohl das angewinkelte Bein des Pilgers nicht nach außen, sondern zur Körpermitte gewendet ist und in einer Linie vom Knie bis zu den Zehenspitzen verläuft, sind die Übereinstimmungen zwischen dem von Bellange geschaffenen Körper des Pilgers und dem in Kupferstichen reproduzierten Vorbild des Priesters Laokoon offensichtlich. Der gesamte Aufbau des kontrapostischen Körpers, dessen Gliedmaßen in verschiedene Richtungen streben, ist eindeutig vom Laokoon inspiriert. Noch deutlicher wird die Abhängigkeit der Gestaltung des Pilgers von der antiken Skulptur in den von Matthäus Merian d. Ä. geschaffenen Radierungen (Abb. 3).

Neben diesen rein motivischen Übernahmen der Haltung des Laokoon in die Figur des Jakobspilgers gab es auch einen inhaltlichen Grund für die Verwendung gerade dieser Figur: Der Laokoon galt seit seiner Wiederauffindung als Exemplum doloris, als Musterbeispiel für die Darstellung von Schmerz in einer lebensbedrohlichen Situation.²⁰ Diese exemplarische Darstellung von körperlichem und seelischem Schmerz hat Jacques Bellange für den Jakobspilger verwendet, und er konnte sicher sein, dass dieses Bildzitat verstanden wurde.

Durch die Rezeption der Figur des Laokoon wird die Dramatik der Szene nochmals gesteigert, denn wer das dem Pilger zugrundeliegende Vorbild erkennt und weiß, dass der trojanische Priester Laokoon und seine beiden Söhne von Schlangen getötet wurden, wird diese tödliche Bedrohung durch den attackierenden Drehleierspieler auch für den Pilger empfinden.

²⁰ Siehe dazu ETTLINGER 1961, S. 121.



5. Correggio: *Entführung des Ganymed*, um 1530, Kunsthistorisches Museum, Wien (Wikimedia Commons)

Das zweite, eindeutig zu identifizierende Bildzitat in Bellanges Radierung ist der auf seinen Hinterbeinen stehende und ebenfalls den Pilger angreifende Hund. Dieses Motiv ist in der Malerei vergleichsweise selten, findet sich aber in einer sehr ähnlichen Darstellung auf Correggios *Entführung des Ganymed* (Abb. 5).²¹ Correggio hat den Hund mit hellem Fell in Rückansicht und nur ausschnitthaft dargestellt.²² Der Körper des Hundes ist oberhalb des Schwanzes angeschnitten und als spitzes Dreieck in das Gemälde eingefügt. Die aufsteigende Linie der Dreieckskomposition verläuft in leichten Wellen über dessen linken Vorderlauf, Brust, Hals und Kopf und endet in der Spitze der Schnauze. Von dort wird die Linie dann in einer sanft gewellten, leichten Biegung zum unteren Bildrand zurückgeführt. Das spitz aufragende Dreieck des äußeren Umrisses wird durch den kleinen dreieckigen Ausschnitt des Bodenstreifens zwischen dem linken Bein und dem Bauch des Hundes verstärkt.

Angeregt von Correggios Darstellung des Hundes, der dem von Zeus entführten Ganymed hinterherschaut und den Adler verbellt, hat Jacques Bellange den Hund geschaffen, der den Drehleierspieler beim Angriff auf den Pilger unterstützt und diesen auf den Hinterbeinen stehend mit in die Luft emporgehobenen Vorderbeinen anklafft. Auch in Bellanges Radierung ist der Hund in Rückansicht dargestellt und wird vom unteren Bildrand ange-

²¹ Siehe dazu FERINO-PAGDEN, PROHASKA, SCHÜTZ, 1991, S. 45 und <https://www.khm.at/de/object/41/> (23. 1. 2023).

²² Ungeklärt ist, um welche Hunderasse es sich handelt. DUNPHY WIND 1987, S. 107 vermutet, dass es sich bei dem Tier um einen Jagdhund handelt.

schnitten, aber der ins Bild gesetzte Ausschnitt des Hundekörpers ist vergrößert. Kopf, Hals und die parallel zueinander angeordneten erhobenen Vorderbeine sowie Rücken, Kruppe, Schwanz, Oberschenkel und Hoden des Hundes sind dargestellt. Der Körper des Hundes verläuft von der Schnauze bis zur Schwanzspitze in einem S-förmigen Bogen. Der Hund erscheint wesentlich größer und aggressiver als der von Correggio gemalte Hirtenhund. Dass er der Begleiter des Drehleierspielers ist, wird durch sein Halsband und die daran befestigte kurze Leine, deren Ende abgerissen ist, verdeutlicht.

Die Bedrohung, die von diesem Tier ausgeht, wird dadurch zum Ausdruck gebracht, dass sein aufgerichteter Körper das rechte Bein des Pilgers verdeckt, die gefährliche Nähe zwischen Hund und Mensch also offensichtlich ist. Außerdem wendet der Hund seinen Kopf hin zu dem gesenkten Arm des Mannes, die Krallen beider Pfoten scheinen das angewinkelte Bein des Pilgers zu berühren und dessen Beinkleid sowie die darunter liegende Haut zerreißen zu wollen.

Ungeklärt bleibt, auf welche Weise Jacques Bellange Kenntnis von Correggios Gemälde bekommen hat. Das Gemälde befand sich bis 1585 in der Sammlung des spanischen Staatssekretärs Antonio Perez, kam dann in die Sammlungen Philipps II. von Spanien und wurde 1604 als Geschenk Philipps III. an Kaiser Rudolf II. nach Prag geschickt.²³ Zuvor war eine Kopie des Ganymed angefertigt worden,²⁴ die in Madrid verblieb, aber die beiden Gemälde waren allenfalls einem ausgewählten Künstlerkreis am spanischen und Prager Hof zugänglich.

Da Jacques Bellange, der seit 1602 in Nancy in Diensten der Herzöge Karls III. und Heinrichs II. von Lothringen stand, nachweislich nur einmal im Jahr 1608 für kurze Zeit zur Fortbildung nach Frankreich gereist ist,²⁵ kann er eigentlich nur einen Reproduktionsstich nach Correggios *Entführung des Ganymed* verwendet haben. Allerdings sind keine derartigen Stiche aus der Zeit vor 1615 bekannt.²⁶ Wo und auf welche Weise Bellange die Vorlage für den Hund auf seiner Radierung kennengelernt hat, kann also vorerst nicht geklärt werden.

Nicht ganz so eindeutig wie für den Jakobspilger und den Hund kann das Vorbild für den aggressiven Drehleierspieler, der dem Pilger an die Gurgel geht und ihm die Brust aufreißt,

²³ Zum Schicksal dieses und anderer Gemälde aus dem Besitz des Antonio Perez siehe LHOTSKY 1945, S. 277–278, SWOBODA 1969, S. 166–167, GOULD 1976, S. 274–275, HOENIGER 2001, S. 191–197 und RUDOLF 2002, S. 10–12.

²⁴ RUDOLF 2002, S. 11.

²⁵ WALCH 1971, S. 14 sowie GRIFFITHS, HARTLEY 1997, S. 19. GRIFFITHS, HARTLEY 1997, S. 37 halten es für möglich, dass Bellange sich in den Jahren 1595 bis 1602 ganz oder auch nur teilweise in Köln und den südlichen Niederlanden aufgehalten hat. Einen Aufenthalt in Italien halten sie für unbegründet, GRIFFITHS, HARTLEY 1997, S. 39. ROSENBERG 2001, S. 632–633 nimmt dagegen an, dass sich der Künstler in den Jahren 1595 bis 1602 oder auch später in Venedig aufgehalten und dort Mars und Venus nach einem Gemälde Veroneses kopiert hat.

²⁶ Maria Teresa Alberici führt als frühestes Beispiel eine von Franciscus van den Steen im Auftrag Kaiser Ferdinands III. geschaffene Grafik nach Correggios *Ganymed* an, die demzufolge nach 1637 geschaffen worden sein muss. Siehe dazu ALBERICI 1995, S. 225, Kat. Nr. 472.



6. Gian Jacopo Caraglio: *Furor*, um 1524, Kupferstich (Wikimedia Commons)

benannt werden, dennoch soll auch eine mögliche Herkunft dieser Figur von älteren Vorbildern wenigstens ansatzweise umrissen werden.

Höchst ungewöhnlich ist die Bein-
stellung des Angreifers, der in Bellanges
Darstellung nur mit seinem linken Bein
auf dem Boden steht, sein angewinkeltes
rechtes Bein jedoch angehoben und auf
den Oberschenkel des Pilgers gelegt hat,
um diesen niederzudrücken. Für eine so
außergewöhnliche Stellung der Beine,
die auf Kosten der Standfestigkeit des
Angreifers geht, aber das tumultartige
Gerangel zwischen den beiden Figuren
unterstreicht, gibt es kaum Vorbilder.

Ein mögliches Vorbild für dieses in-
stabile Standmotiv könnte in dem von
Gian Jacopo Caraglio um 1524 geschaffenen
Kupferstich *Furor* (Abb. 6) zu finden
sein.²⁷ Caraglios Kupferstich wurde nach
einer Zeichnung von Rosso Fiorentino
gefertigt. Die Personifikation des Furor

wird als nackter, hagerer Mann in manieristisch-überlängten Proportionen gezeigt, der mit seinem erhobenen und angewinkelten linken Bein auf dem Rücken eines Drachen reitet und sich mit dem Ballen des Fußes des gestreckten rechten Beins am Boden abstützt.

Während der erhobene linke Arm und das erhobene linke Bein in ihrer Beugung kontrastierend ausgeführt sind und die dramatische Pose der Figur steigern, sind der gesenkte rechte Arm und die sich auf einem Baumstumpf abstützende rechte Hand parallel zu dem gestreckten rechten Bein geführt, wodurch es zu einer gewissen Beruhigung der Figur und der linken Bildhälfte

²⁷ Siehe dazu GRAMACCINI, MEIER 2009, S. 166–167, Kat. Nr. 92 mit der Datierung in das Jahr 1524. Der deutsche Titel des Kupferstichs (*Der Wahnsinn*) stammt aus dem 19. Jahrhundert und geht auf Adam von Bartsch zurück. Die umfassendste Deutung der auf dem Kupferstich gezeigten Person sowie der Tiere bietet SCHMIDT 2003, S. 351–383. SCHMIDT 2003, S. 356–357 deutet die Figur als Personifikation des Livor, also der Eifersucht oder des Neides, womit im Falle Rosso Fiorentinos der Künstlerneid gemeint sein dürfte. Möglich ist auch, so SCHMIDT 2003, S. 359, in der dargestellten Figur die Personifikation des Furor zu sehen. Schmidt beschreibt und deutet jedes Detail auf Caraglios Kupferstich, übersieht aber, dass die Haltung der Beine der als Furor oder Livor gedeuteten Figur grundsätzlich anders als die des Laokoon ist.

kommt. Der Furor reißt Augen und Mund weit auf, Bart und Haare werden von einem kräftigen Wind durchzaust und nach vorn geweht. In seiner über den Kopf erhobenen linken Hand hält er einen Totenschädel, dem der Unterkiefer fehlt, und um seinen linken Arm windet sich eine Schlange, die in die Öffnung des Schädels hineinschaut. Ein Schwan am linken Bildrand und weitere Schlangen, die aus den Astlöchern der knorrigen Bäume herauskriechen oder aus den Bäumen selbst herauszuwachsen scheinen, vervollständigen die bizarre Darstellung.

Der von panischem Schrecken geprägte Gesichtsausdruck, die übersteigerte Pose und die den Arm des Furor umwindende Schlange verweisen wiederum auf den Laokoon und die antike Skulpturengruppe und liefern den Beweis dafür, dass Rosso Fiorentino seine Zeit in Rom auch für das Studium der antiken Skulpturen genutzt hat. Dass der Laokoon von muskulöser und der Furor von hagerer Gestalt sind und das Gesicht des Laokoon die Qual des Leidens zeigt, während der Furor von Panik erfasst wird, sind vergleichsweise geringe Unterschiede zwischen dem antiken Vorbild und der in den Furor verwandelten Gestalt. Die wesentliche und grundlegende Änderung, die Rosso Fiorentino und Caraglio vorgenommen haben, besteht in der Anhebung des linken Beins, das nun in einem Winkel von etwa 90 Grad zu dem gestreckten Bein gehalten wird und mit dem Unterschenkel auf dem Hals des Drachen aufliegt oder diesen niederzudrücken scheint.

Es ist nicht auszuschließen, dass Jacques Bellange diesen Kupferstich und die exaltierte Pose des Furors gekannt und in abgewandelter Form zur Darstellung der Aggression des Drehleierspielers verwendet hat. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass das Motiv des erhobenen Beins von anderen grafischen Blättern übernommen wurde, die wiederum auf italienische Vorbilder und letztlich auf die Antike zurückgeführt werden können. Dieser Idee soll im Folgenden nachgegangen werden.

Albrecht Dürer, der – vermittelt durch Andrea Mantegnas Kupferstiche – eine recht genaue Vorstellung von antiken Motiven und ihrer Darstellung in der italienischen Kunst hatte,²⁸ schuf drei Holzschnitte, auf denen das Motiv des durchgestreckten Standbeins und des im Winkel von etwa 90 Grad erhobenen anderen Beins verwendet wurde, um äußerste Aggression zum Ausdruck zu bringen.

Das früheste Beispiel von Dürers Hand zeigt einen erzürnten Ehemann, der seiner am Boden liegenden Frau einen Fußtritt versetzt (Abb. 7). Zusammen mit weiteren 44 von Dürer geschaffenen Holzschnitten findet sich dieses Blatt in dem 1493 in Basel bei Michael Furter herausgegebenen Buch *Der Ritter vom Turn, von den Exempeln der gottsforcht un[d] erberkeit /.../*.²⁹ Der Holzschnitt steht am Beginn des Kapitels *wie eyn burger syn wyb zu der erden warff / vnnd jr das antlit vnnd nasen der massen zertrat das sy byß an jr end eyn vngestalt antlitt haben must.*

²⁸ WARBURG 1998, S. 443–449. PANOFSKY 1998, S. 247–311.

²⁹ SCHOCH 2004, S. 50–75, Nr. 263, besonders S. 56, Nr. 263.7.



7. Albrecht Dürer: Der erzürnte Ehemann versetzt seiner Frau einen Fußtritt, Holzschnitt in: Geoffroy de La Tour Landry, *Der Ritter vom Turn*, Basel 1493



8. Albrecht Dürer: Der Zweikampf zu Fuß, um 1516, Holzschnitt, Rijksmuseum, Amsterdam (© Rijksmuseum, Amsterdam)

Die äußerste Aggressivität, die dieser Mann gegenüber seiner wehrlosen Frau zeigt, wird nicht nur durch das erhobene rechte Bein des Mannes, sondern auch durch den erhobenen rechten Arm und die zur Faust geballte Hand zum Ausdruck gebracht.

Ein zweites von Albrecht Dürer geschaffenes Beispiel für die außergewöhnliche Beinhaltung findet sich auf einem um 1516 für den *Freydal*, ein Turnierbuch zu Ehren Kaiser Maximilians I., geschaffenen Holzschnitt, auf dem ein Zweikampf zu Fuß gezeigt wird (Abb. 8).³⁰ Beide Männer sind in voller Rüstung und mit einem Dolch in der Hand vor einer Landschaft dargestellt. Auch auf diesem Holzschnitt wird die Heftigkeit der Auseinandersetzung durch das erhobene rechte Bein des Gegners Jörg von Weißpriach zum Ausdruck gebracht. Dieser wird jedoch durch den vorwärtsschreitenden Freydal, der seine den Dolch führende rechte Hand bereits neben oder unter das erhobene Bein des Gegners geschoben hat und diesen mit der erhobenen linken Hand nicht nur abwehrt, sondern zurückdrängt, derart in Rücklage gebracht, dass er stürzen wird. Obwohl der Ausgang des Zweikampfs noch nicht endgültig entschieden ist, hat Dürer in diesem Holzschnitt offenbar nicht den Bezwinger, sondern den unterlegenen Kämpfer in dieser aggressiven Pose dargestellt.

³⁰ MENDE 2004, S. 152–164, Nr. 272, besonders S. 160, Nr. 272.4, *Der Zweikampf zu Fuß*. Siehe dazu auch die Miniaturen in *Freydal* 2020, S. 270–201, Nr. 1943.3.4530, F-3, *Fußkampf mit Streithämmern und Schilden (Tartschen)* sowie Nr. 1943.3.4531, F-4, *Fußkampf mit Streithämmern und Schilden (Tartschen)*, außerdem S. 284–285, Nr. 1943.3.4558, F-31, *Fußkampf mit Speißen und Schilden (Tartschen)* und S. 294–295, Nr. 1943.3.4577, F-50, *Fußkampf mit Dolchen*. Diese Miniatur diente als Vorlage für den von Albrecht Dürer geschaffenen Holzschnitt. Siehe dazu KRAUSE 2014, S. 167–169 und KRAUSE 2019, S. 62–71.

Ein drittes, in der Auseinandersetzung mit italienischen Vorbildern von Andrea Mantegna oder Werken aus dem Umkreis Mantegnas entstandenes Beispiel ist Dürers um 1496 geschaffener Holzschnitt, der mit *Ercules* (Herkules) betitelt ist (Abb. 9).³¹ Der mit einer dreiknotigen Keule in seiner rechten Hand und einem umgebundenen Köcher mit Bogen und Pfeilen bewaffnete Herkules hat zwei Männer in Rüstung niedergestreckt, von denen einer bäuchlings tot am Boden liegt, während der auf ihm liegende zweite Ritter sich noch mit seinem im Kampf zerbrochenen Schwert zu wehren versucht, jedoch von dem im weiten Ausfallschritt vorwärtstürmenden Helden niedergetreten wird. Schräg hinter ihm befindet sich eine junge Frau mit langem, lockigem Haar sowie klagend und schützend über den Kopf erhobenen Armen, die von einer Furie mit einer Eselsbacke in der erhobenen rechten Hand verfolgt wird. Die wilde Szene ereignet sich vor einer weiten Landschaft und wird von zwei kahlen sowie einem belaubten Baum gerahmt.

Als mögliche Bildthemen hatten Erwin Panofsky *Herkules und Cacus* und Erika Simon *Herkules im Kampf mit den Molioniden* vorgeschlagen, aber Thomas Schauerte konnte nachweisen, dass es sich um *Hercules furens*, den rasenden Herkules, handelt.³²

Während die hinter Herkules wütende Furie auf die Personifikation der *Invidia* (Neid) in Mantegnas Kupferstich *Kampf der Meerwesen* zurückgeführt werden kann,³³ gibt es für die aggressive Gebärde des ebenfalls vom Furor ergriffenen Herkules kein von Mantegna geschaffenes graphisches Vorbild. Auch auf Antonio Pollaiuolos Kupferstich *Kampf der nackten Männer* findet sich zwar eine Vielzahl an Posen, aber keine, die der des *Hercules furens* entspricht.³⁴ Dennoch



9. Albrecht Dürer: *Ercules* (*Hercules furens*), um 1496, Holzschnitt (Wikimedia Commons)

³¹ SCHOCH 2002, S. 45–48, Nr. 105.

³² SCHAUERTE 2012, S. 208–212 und S. 469, Kat. Nr. 146 mit Nachweis der älteren Literatur und SCHAUERTE 2014, S. 45–46.

³³ SCHAUERTE 2012, S. 215, Anm. 35 und SCHOCH 2002, S. 45–48, Nr. 105. Zur Vorbildhaftigkeit von Mantegnas *Invidia* für Dürers Furie siehe SCHOCH 2002, S. 46 mit Verweis auf WEISBACH 1906, S. 50.

³⁴ Zu Pollaiuolos Kupferstich, der in die Jahre 1465 bis 1489, meist jedoch um 1470 bis 1475 datiert wird, siehe

10. Römischer Sarkophag mit Satyrn und Mänaden, Detail des Sarkophagdeckels mit dem Tod des Pentheus, 2. Jahrhundert v. Chr., Pisa, Camposanto (© Foto: Ramón Muñoz López)



kann die Herkunft dieses Motivs sicher in Italien verortet und letztlich auf die Antike zurückgeführt werden.

Eine wahrscheinlich von Antonio Pollaiuolo geschaffene Federzeichnung zeigt *Herkules und Cacus*.³⁵ Entgegen der traditionellen Darstellung dieses Bildthemas wird der bereits am Boden liegende Cacus von Herkules nicht mit der Keule erschlagen, sondern mit beiden Händen am linken Oberarm gepackt und gleichzeitig mit dem Fuß des erhobenen rechten Beins an Schulter und Hals niedergedrückt. Die Glieder des ermatteten Cacus werden gewaltsam gedehnt und sein Körper letztendlich in Stücke gerissen.

Die Abweichung von traditionellen Darstellungen des Herkules und Cacus ist dadurch zu erklären, dass Antonio Pollaiuolo diese Zeichnung nach einem römischen Sarkophagrelief geschaffen hat. Im Camposanto zu Pisa befindet sich ein Relief mit dem Tod des Pentheus (Abb. 10), das – zusammen mit dem Bacchusknaben, der von den Nymphen aufgezogen wird – an der Vorderseite eines römischen Sarkophagdeckels angebracht ist.³⁶ Dargestellt ist der Moment, in dem

LANGDALE 2002, besonders S. 51–55. Ähnlich, aber nicht identisch, ist die Haltung des links im Vordergrund liegenden Mannes, der sich mit aller Kraft gegen den über ihn gebeugten Angreifer zu wehren versucht.

³⁵ Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. D.C. 15591, https://museireali.beniculturali.it/catalogo-biblioteca-reale/#/dettaglio/474270_Ercole%20e%20Caco (23. 1. 2023) mit einer Datierung in die Jahre 1460 bis 1465. Auf diese Zeichnung, die nach einem antiken Sarkophag im Camposanto zu Pisa geschaffen wurde, hat bereits Aby Warburg hingewiesen. WARBURG 1998, S. 446 und Abb. 102. Antonio Natali, der die Zuschreibung an Antonio Pollaiuolo und andere erwähnt, hat diese Zeichnung Maso Finiguerra zugeschrieben. Siehe dazu NATALI 1992, S. 24–25, Kat. Nr. 1.2. Natali verweist auf ein römisches Sarkophagrelief mit dem Tod des Pentheus im Camposanto zu Pisa, nach dessen Relief diese Zeichnung geschaffen wurde.

³⁶ Siehe dazu BOBER, RUBINSTEIN 2010³, S. 133, Nr. 87 sowie DÜTSCHKE 1874, S. 38–42, Nr. 52, Bakchischer

Agauē, die Mutter des Pentheus, begleitet von ihren Schwestern Autonoe und Ino, in rasender Wut den linken Arm ihres bereits am Boden liegenden Sohnes ergreift und den Fuß ihres erhobenen rechten Beins auf dessen Halsansatz setzt, um ihm den Arm auszureißen. Auch in dieser Darstellung verdeutlicht das erhobene Bein der Agauē die größtmögliche Aggressivität.

Abschließend sei noch darauf hingewiesen, dass die von Matthäus Merian d. Ä. geschaffene Radierung mit den beiden raufenden Bettlern nicht nur als Vorbild für das im Schloss von Ptuj befindliche Gemälde, sondern auch für eine kleinplastische Figurengruppe aus Elfenbein im Dresdner Grünen Gewölbe verwendet wurde.³⁷ Die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den Niederlanden oder Frankreich geschaffene Elfenbeingruppe, die sich ursprünglich in der Sammlung des Grafen Heinrich von Brühl befand, ist ein schönes Beispiel für die Bedeutung von Grafik nicht nur als Vorbild für Gemälde, sondern auch für kleinplastische Werke.

Obwohl sich die Figurengruppe über einer runden Bodenplatte, die sich aus dem Stoßzahn des Elefanten ergibt, erhebt, ist sie nicht auf Allansichtigkeit gearbeitet, sondern bleibt – entsprechend dem graphischen Vorbild – auf eine Hauptansicht beschränkt. Bedingt durch die Begrenztheit des Elfenbeins war der Bildschnitzer gezwungen, kleinere Änderungen gegenüber Merians Darstellung vorzunehmen. So wurden der Umriss der Figurengruppe gestrafft, der Hund näher an die beiden Männer herangerückt, der am Boden liegende Hut des Drehleierspielers zwischen den Beinen des Pilgers platziert und der Stab in der erhobenen rechten Hand des Pilgers so stark angewinkelt, dass er weitgehend hinter Kopf und Rücken des Mannes verschwindet. Der größte Unterschied zwischen der graphischen Vorlage und der Kleinplastik besteht jedoch darin, dass das erhobene Bein des Angreifers sich nicht mehr über dem rechten Bein des Pilgers, sondern über dem kläffenden Hund befindet. Damit verliert das ursprünglich aus der Antike stammende und eng mit Raserei und äußerster Aggression verbundene Bildmotiv an Wirkungskraft.

Sarkophag, besonders S. 40–41 und MATZ 1969, S. 413–414, Nr. 230A und Tafel 255. Zum Pentheus-Mythos siehe JAHN 1841, besonders S. 4–5 und Tafel III b.

³⁷ Freundlicher Hinweis von Sabine Peinelt-Schmidt, Dresden. *Zwei sich raufende Männer*, Niederlande oder Frankreich, 1700–1750, Elfenbein, Sockel: Holz mit Einlagen von Elfenbein, Höhe mit Sockel: 32 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. II 40. Siehe dazu KAPPEL 2017, S. 338–440, Kat. Nr. IV.38; *An-Sichten* 2017, S. 79–81, Kat. Nr. 31 und 32 und <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/220062> (23. 1. 2023).

ARCHIVALISCHE QUELLE

PMPO: Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož [Regionalmuseum Ptuj - Ormož], Ptuj:

- Dokumentacija Kulturnozgodovinskega oddelka [Dokumentation der Kulturhistorischen Abteilung], Hans Herbst: Schätzungsgutachten in der Entschädigungssache Herberstein gemäß Bundesgesetz 195 vom 5. Juli 1962 betreffend Durchführung des Artikels 27 § 2 des Staatsvertrages (11. Staatsvertragsdurchführungsgesetz), Wien, 30. Mai 1965.

INTERNETQUELLEN

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, <https://3landesmuseen-braunschweig.de/herzog-anton-ulrich-museum>.

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, <https://www.skd.museum/>.

Turin, Biblioteca Reale, <https://museireali.beniculturali.it/biblioteca-reale/>.

Wien, Kunsthistorisches Museum, <https://www.khm.at/>.

BIBLIOGRAPHIE

ALBERICI 1995: Maria Teresa ALBERICI, Franciscus van den Steen (Ganimede), *Correggio tradotto. Fortuna di Antonio Allegri nella stampa di riproduzione fra Cinquecento e Ottocento* (Hg. Massimo Mussini), Milano 1995, S. 225, Kat. Nr. 472.

An-Sichten 2017: *An-Sichten. Barocke Elfenbeinkunst im Dialog der Künste* (Hg. Jutta Kappel), Neues Grünes Gewölbe, Dresden 2017.

BOBER, RUBINSTEIN 2010²: Phyllis Pray BOBER, Ruth RUBINSTEIN, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources. With contributions by Susan Woodford*, London-Turnhout 2010².

BRUMMER 1970: Hans Henrik BRUMMER, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970 (Stockholm Studies in History of Art, 20).

CIGLENEČKI 1997: Marjeta CIGLENEČKI, *Oprema gradov na slovenskem Štajerskem od srede 17. od srede 20. stoletja*, Ljubljana 1997 (ungedruckte Dissertation).

Das Capriccio als Kunstprinzip 1996: *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Grafik* (Hg. Ekkehard Mai), Milano 1996.

Die antiken Sarkophagreliefs 1969: *Die antiken Sarkophagreliefs. Band 4: Die dionysischen Sarkophage. Teil 3: Die Denkmäler 162–245* (Hg. Friedrich Matz), Berlin 1969.

DÜTSCHKE 1874: HANS DÜTSCHKE, *Antike Bildwerke in Oberitalien. Die antiken Bildwerke des Campo Santo in Pisa*, Leipzig 1874.

- DUNPHY WIND 1987: Geraldine DUNPHY WIND, Sport for Jove. Correggio's Io and Ganymede, *Gazette des beaux-arts*, 109, 1987, S. 106–108.
- ETTLINGER 1961: Leopold D. ETTlinger, Exemplum doloris. Reflections on the Laocoön Group, *De artibus opuscula. XL: Essays in honour of Erwin Panofsky*, New York 1961, S. 121–126.
- FERINO-PAGDEN, PROHASKA, SCHÜTZ 1991: Sylvia FERINO-PAGDEN, Wolfgang PROHASKA, Karl SCHÜTZ, *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Wien 1991.
- Freydal* 2020: *Freydal. Zu einem unvollendeten Gedächtniswerk Kaiser Maximilians I.* (Hg. Stefan Krause), Wien-Köln-Weimar 2020 (= *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 21, 2019).
- GOULD 1976: Cecil GOULD, *The Paintings of Correggio*, London 1976.
- GRAMACCINI, MEIER 2009: Norberto GRAMACCINI, Hans Jakob MEIER, *Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485–1600*, Berlin-München 2009.
- GRIFFITHS, HARTLEY 1997: Anthony GRIFFITHS, Craig HARTLEY, *Jacques Bellange, c. 1575–1616. Printmaker of Lorraine*, London 1997.
- HOENIGER 2001: Cathleen Sara HOENIGER, The Reception of Correggio's Loves of Jupiter, *Coming about ... A Festschrift for John Shearman* (Hg. Lars R. Jones, Louisa C. Matthew), Cambridge, Massachusetts 2001, S. 191–197.
- JAHN 1841: Otto JAHN, *Pentheus und die Mainaden*, Kiel 1841.
- KAPPEL 2017: Jutta KAPPEL, *Elfenbeinkunst im Grünen Gewölbe zu Dresden. Geschichte einer Sammlung. Wissenschaftlicher Bestandskatalog – Statuetten, Figurengruppen, Reliefs, Gefäße, Varia*, Dresden 2017.
- KOŠAK 2011: Tina KOŠAK, *Žanrske upodobitve in tihožitja v plemiških zbirkah na Kranjskem in Štajerskem v 17. in 18. stoletju*, Ljubljana 2011 (ungedruckte Dissertation).
- KRAUSE 2014: Stefan KRAUSE, „die ritterspiel als Ritter Freydalb hat gethon aus ritterlichem gmute“. Das Turnierbuch Freydal Kaiser Maximilians I., *Kaiser Maximilian I. Der letzte Ritter und das höfische Turnier* (Hg. Sabine Haag, Alfred Wiczorek, Matthias Pfaffenbichler, Hans-Jürgen Buderer), Regensburg 2014, S. 167–169.
- LANGDALE 2002: Shelley R. LANGDALE, *Battle of the nudes. Pollaiuolo's Renaissance Masterpiece*, The Cleveland Museum of Art, Cleveland 2002.
- LASCHKE-HUBERT 1998: Birgit LASCHKE-HUBERT, Die Arme des Laokoon, *Il Cortile delle Statue/ Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan, Akten des Internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21.–23. Oktober 1992* (Hg. Matthias Winner, Bernard Andreae), Mainz 1998.
- LHOTSKY 1945: Alphons LHOTSKY, *Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes. Zweiter Teil: Die Geschichte der Sammlungen. Teil 1: Von den Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI. 1740*, Wien 1945.
- LÓPEZ SERRANO 1963: Matilde LÓPEZ SERRANO, El grabador Pedro Perret, *El Escorial 1563–1963. Band 2: Arquitectura, artes*, Madrid 1963, S. 689–716.
- MENDE 2004: Matthias MENDE, *Freydal, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. III: Buchillustrationen* (bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum), München-Berlin-London-New York 2004, S. 152–164.

- NATALI 1992: Antonio NATALI, Maso Finiguerra: Ercole e Caco, *Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico* (Hg. Annamaria Petrioli Tofani), Cinisello Balsamo-Milano 1992, S. 24–25.
- PANOFSKY 1921/1922: Erwin PANOFSKY, Dürers Stellung zur Antike, *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1, 1921/1922, S. 43–92.
- ROSENBERG 2001: Pierre ROSENBERG, Did Jacques de Bellange go to Italy? Notes on the exhibition in Rennes, *The Burlington Magazine*, 143, 2001, S. 631–634.
- RUDOLF 2002: Karl RUDOLF, „Warum sollten Eure Majestät nicht für Sachen, die Ihr Vergnügen bereiten, pro Jahr einige tausend Gulden ausgeben?“ Correggio und Parmigianino auf dem Weg nach Prag zur Zeit Philipps II. und Philipps III. von Spanien, *Studia Rudolphina*, 2, 2002, S. 3–15.
- SCHAUERTE 2012: Thomas SCHAUERTE, Peripeteia. Konrad Celtis, die Nürnberger Poetenschule und Dürers „Ercules“, *Der frühe Dürer* (Hg. Daniel Hess, Thomas Eser), Nürnberg 2012, S. 208–220.
- SCHAUERTE 2014: Thomas SCHAUERTE, „Ercules“ – Celtis, Dürer und das römische Nürnberg, *Orts-Wechsel. Reale, imaginierte und virtuelle Wissensräume* (Hg. Martin Przybilski, Ulrich Port), Wiesbaden 2014 (Trierer Beiträge zu den Historischen Kulturwissenschaften, 10), S. 41–52.
- SCHMIDT 2003: Eike D. SCHMIDT, ‚Furor‘ und ‚Imitatio‘. Visuelle Topoi in den Laokoon-Parodien Rosso Fiorentinos und Tizians, *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance* (Hg. Ulrich Pfisterer, Max Seidel), München-Berlin 2003, S. 351–383.
- SCHOCH 2002: Rainer SCHOCH, Ercules, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. II: Holzschnitte und Holzschnittfolgen* (bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum), München-Berlin-London-New York 2002, S. 45–48.
- SCHOCH 2004: Rainer SCHOCH, La Tour Landry: Der Ritter vom Turn, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, III: Buchillustrationen* (bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum), München-Berlin-London-New York 2004, S. 50–75.
- SUDECK 1931: Elisabeth SUDECK, *Bettlerdarstellungen vom Ende des XV. Jahrhunderts bis zu Rembrandt*, Straßburg 1931 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 279).
- SWOBODA 1969: Karl M. SWOBODA, Die Io und der Ganymed des Correggio in der Wiener Gemäldegalerie, *Kunst und Geschichte. Vorträge und Aufsätze von Karl M. Swoboda*, Wien 1969 (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband, 22), S. 165–179.
- THUILLIER 2001: Jacques THUILLIER, *Jacques de Bellange*, Rennes 2001.
- WALCH 1971: Nicole WALCH, *Die Radierungen des Jacques Bellange. Chronologie und kritischer Katalog*, München 1971.
- WARBURG 1998: Aby Warburg, Dürer und die italienische Antike (1905), *Aby Warburg. Gesammelte Schriften. Studienausgabe, 1. Abteilung, Band I.2* (Hg. Horst Bredekamp, Michael Diers), Berlin 1998, S. 443–449.
- WEISBACH 1906: Werner WEISBACH, *Der junge Dürer. Drei Studien*, Leipzig 1906.
- WÜTHRICH 1966: Lucas Heinrich WÜTHRICH, *Das druckgraphische Werk von Matthäus Merian d. Ae. I: Einzelblätter und Blattfolgen*, Basel 1966.
- WÜTHRICH 2013: Lucas Heinrich WÜTHRICH, *Matthäus Merian d. Ä. Die Handzeichnungen*, Ostfildern 2013.

**NEKAJ DOPOLNITEV K SLIKI BERAČA V PRETEPU
V POKRAJINSKEM MUZEJU PTUJ - ORMOŽ TER K JEDKANICI JACQUESA BELLANGEA**

Povzetek

V disertaciji o opremi gradov na slovenskem Štajerskem je Marjeta Ciglencečki obravnavala tudi sliko v Pokrajinskem muzeju Ptuj - Ormož, ki prikazuje boj med lajnarjem in romarjem k sv. Jakobu in ki je nastala ob koncu 17. stoletja. Sliko neznanega umetnika lahko povežemo z jedkanico Jacquesa Bellangea iz leta 1615, na kateri je upodobitev zrcalno obrnjena. Povezava med Bellangeevo izvirno upodobitvijo in sliko na Ptujju je jedkanica Matthäusa Meriana starejšega iz prve polovice 16. stoletja, ki jo je sredi 17. stoletja ponovno izdal Paul Fürst v Nürnbergu.

Dosedanje umetnostnozgodovinske raziskave so prezrle, da so bile figure na Bellangeevi jedkanici prevzete iz drugih umetniških del, ki so identificirana in podrobneje raziskana v tem prispevku. Pogosto poudarjani realizem te drastične upodobitve zato ne izhaja iz natančnega opazovanja tovrstnega prizora, temveč iz sestavljanja različnih, spretno izbranih predlog.

Najprej je treba omeniti Laokoonta iz antične kiparske skupine na dvorišču Belvedera v Vatikanu, ki je bil z gesto iztegnjenih rok in pokrčenimi nogami vzor za napadenega romarja. Jacques Bellange, ki zelo verjetno nikoli ni bil v Rimu, je kot predlogo uporabil grafiko svojega rojaka Nicolasa Beatrizeta, na kateri je Laokoontova skupina prikazana pred ozadjem s finimi horizontalnimi črtami. Ob prevzemu motiva z Laokoontove skupine je obstajal tudi vsebinski razlog za posnemanje te figure, saj je za Nicolasa Beatrizeta trojanski duhovnik po ponovnem odkritju kiparske skupine veljal za vzorčni primer upodobitve bolečine v življenje ogrožajoči situaciji.

Drugi jasno prepoznaven likovni citat na Bellangeevi jedkanici je pes na zadnjih nogah, prevzet po ovčarju na Correggievi sliki *Ugrabitev Ganimedea*. Vendar se pes, ki ga je upodobil Bellange, z dvignjenimi prednjimi tacami dviga še višje in je skoraj v celoti prikazan s hrbta. Nejasno ostaja, kako je Bellange poznal Correggievo sliko, ki je bila v lasti španskega kralja Filipa II. in cesarja Rudolfa II. Tudi v tem primeru je morda uporabil reprodukcijsko grafiko, čeprav pred letom 1615 grafike po Correggievi sliki niso znane.

Predloge za lajnarja, ki poskuša z visoko dvignjeno in rahlo pokrčeno nogo premagati romarja, ni mogoče enoznačno določiti. Kljub temu pa lahko izpostavimo nekaj motivov kot vzor za edinstveno držo nog, ki poudarja silovitost napada. Ena od možnih predlog za motiv nestabilne drže je bakrorez *Furor*, ki ga je ustvaril Gian Jacopo Caraglio po risbi Rossa Fiorentina, Bellange pa bi lahko motiv prevzel tudi z drugih grafičnih listov, zlasti po italijanskih delih, ki jim lahko sledimo do antike.

Albrecht Dürer, ki je imel – zaradi bakrorezov Andrea Mantegna – dokaj natančno predstavo o antičnih motivih in njihovem upodabljanju v italijanski umetnosti, je ustvaril tri lesoreze, na katerih je uporabil ta motiv za izražanje skrajne agresije. Prikazujejo besnega soproga, Freydala v dvoboju z Jörgom pl. Weißpriachom in Herkula, interpretiranega kot *Hercules furens*.

Čeprav pri Mantegni ni podobne upodobitve, lahko motivu Herkula, ki ga je zgrabil *furor*, prek risbe Antonia Pollaiuola, ki prikazuje Herkula in Kakusa, sledimo do antičnega reliefa s Pentejevo smrtjo v Camposantu v Pisi.

Ob koncu je treba še omeniti, da jedkanica z dvema pretepajočima se beračema Matthäusa Meriana starejšega ni bila samo predloga za sliko na Ptujju, temveč tudi za skupino iz slonovine, ustvarjeno v prvi polovici 18. stoletja na Nizozemskem ali v Franciji, ki je danes v zakladnici Grünes Gewölbe v Dresdnu.

ZWEI ANDACHTSBILDER AUS WACHS IM REGIONALMUSEUM PTUJ - ORMOŽ

SUSANNE KÖNIG-LEIN

In der Ende des 17. Jahrhunderts neu gestalteten Kapelle des Schlosses Ptuj (Oberpettau), die der Heiligen Familie gewidmet ist,¹ befinden sich in der Nähe des Altars an den Seitenwänden, erhöht auf hölzernen Wandkonsolen, zwei große, hochovale Kastenrahmen aus Holz. In ihnen befinden sich die als Hochrelief in farbigem Wachs ausgeführten Brustbilder von Maria und Jesus, die beide im jugendlichen Alter dargestellt sind.² Die mit Glasscheiben abgedeckten Kästen haben einen breiten, hölzernen Zierrahmen mit geschnitztem und vergoldetem Blattwerk, in das seitlich sowie oben und unten rosenartige Blüten eingesetzt sind.³ Beide Kastenrahmen weisen einen volutenförmig endenden Fuß auf, der später mit einem marmorierten Sockel versehen wurde.⁴

Diese beiden Kunstwerke fanden jedoch erst 1998 – auf Initiative von Marjeta Ciglencečki – ihre Aufstellung im Regionalmuseum Ptuj - Ormož.⁵ Über ihre Provenienz ist nichts bekannt, sie waren bereits 1902 im Besitz des Pettauer Museumsvereins, wie das von Josef Felsner in diesem Jahr erstellte Inventar dokumentiert.⁶

Die Büsten, die aus stilistischen Gründen in das frühe 18. Jahrhundert datiert werden,⁷ zeichnen sich durch zwei Besonderheiten aus: Zum einen ist ihre Ikonografie ungewöhnlich, zum anderen ist das zu ihrer Herstellung verwendete Material bemerkenswert (Abb. 1–2).

¹ VNUK 2019, S. 31–32.

² PMPO, Dokumentation der Kulturhistorischen Abteilung, Inventarkarten, Inv. Nr. G 2032pl und G 2033pl, H. 70 cm.

³ Der Rahmen wurde aus vergoldetem Linden- und Kiefernholz gefertigt und ist innen bemalt sowie teilweise mit Papier überzogen. Siehe PMPO, Dokumentation der Kulturhistorischen Abteilung, Boštjan Roškar: Restaurierungs-Dokumentation, Inv. Nr. G 2032pl und G 2033pl, Juli 1991.

⁴ Beide Sockel wurden 1998 von Boštjan Roškar neu angefertigt.

⁵ BRENCE 2007, S. 5.

⁶ PMPO, Dokumentation der Kulturhistorischen Abteilung, Josef Felsner: Museumsverein Pettau. Kulturgeschichtliche Abtheilung. Verzeichnis, Pettau 1902, S. 76, Nr. 39: Erlöser, Nr. 40: Madonna.

⁷ PMPO, Dokumentation der Kulturhistorischen Abteilung, Inventarkarten, Inv. Nr. G 2032pl und G 2033pl.



1. Jesus als Salvator Mundi, Wachsrelief,
Regionalmuseum Ptuj - Ormož, Ptuj
(© Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož; Foto: Boris Farič)



2. Maria als Mater Dolorosa, Wachsrelief,
Regionalmuseum Ptuj - Ormož, Ptuj
(© Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož; Foto: Boris Farič)

BESCHREIBUNG UND IKONOGRAFIE

Jesus ist im Reliefbild als etwa 12-jähriger Knabe bartlos und mit braunen, schulterlangen Haaren dargestellt. Er trägt ein blaues Gewand sowie einen roten Umhang. Seine rechte Hand ist zum Segensgestus erhoben, die linke liegt auf einer blauen Kugel, die mit einem goldenen Kreuz versehen ist. Sein Kopf ist leicht nach links gewendet, der Blick nach unten gerichtet. Ein Nimbus aus goldenen Strahlen, der auf der rückseitigen Holzplatte des Kastenrahmens aufgemalt wurde, umrahmt seinen Kopf.

Das Hochrelief zeigt Jesus Christus als Salvator Mundi (Erlöser der Welt): Der seit dem Spätmittelalter bekannte Bildtypus des segnenden Jesus fand in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts seine besondere Ausprägung, bei der dieser als junger, bärtiger Erwachsener in Halbfigur gezeigt wird. Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde dann auch das Jesuskind als Salvator Mundi dargestellt.⁸ Diese Bildfindungen fanden durch grafische Reproduktionen weite Verbreitung.

Zu diesen gehört der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angefertigte Kupferstich des Jesuskindes als Salvator Mundi von Schelte Adamsz. Bolswert (1586–1659) nach einem Entwurf von Peter Paul Rubens (1577–1640), der zu der sog. Vélins-Serie gehört (Abb. 3).⁹

Wesentlich seltener sind grafische Darstellungen des Salvator Mundi als jugendlicher Jesus zu finden. Dieser Bildtypus wurde jedoch in der Tafelmalerei des 17. Jahrhunderts, insbesondere in Italien, häufiger aufgegriffen. Vor allem in Bologna entstanden Gemälde mit dem jugendlichen Salvator Mundi im Brustbild oder als Halbfigur, wie das der Werkstatt des Giovanni Francesco Barbieri, genannt Il Guercino (1591–1666), zugeschriebene Gemälde, in dem Jesus mit gesenktem Kopf auf eine große Weltkugel herabblickt, während er die rechte Hand im Segensgestus erhoben hat.¹⁰

Die Bologneser Künstlerin Elisabetta Sirani (1638–1665) schuf um 1658 mehrere kleinformatige Gemälde des Salvator Mundi, bei denen Jesus in unterschiedlichen Altersstufen dargestellt



3. Schelte Adamsz. Bolswert nach Peter Paul Rubens: Jesuskind als Salvator Mundi, Rijksmuseum, Amsterdam (© Rijksmuseum, Amsterdam)

⁸ LEGNER 1968, Sp. 423–424; HAUSSHERR 1970, Sp. 399–406.

⁹ Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-1886-A-11246 (Kupferstich, 128 x 91 mm), <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1886-A-11246> (11. 9. 2023); *Dutch & Flemish etchings* 1949, S. 76, Nr. 60–149.

¹⁰ Wien, Dorotheum, Alte Meister, 9. 6. 2021, Lot Nr. 253 (Öl/Leinwand, 63 x 54 cm), <https://www.dorotheum.com/de/l/7210378/> (11. 9. 2023).



4. Elisabetta Sirani: *Redentor benedicente*,
Pinacoteca Nazionale, Bologna
(© Su concessione Ministero della Cultura -
Musei nazionali di Bologna)



5. Elisabetta Sirani: *Madonna Orante*,
Pinacoteca Nazionale, Bologna
(© Su concessione Ministero della Cultura -
Musei nazionali di Bologna)

ist.¹¹ Bemerkenswert ist, dass ihr 1664 datiertes Gemälde des *Redentor benedicente* (Segnender Erlöser) (Abb. 4) eine *Madonna Orante* (Betende Muttergottes) als Pendant hat (Abb. 5).¹²

Derartige kleinformatige Andachtsbilder für den privaten Bereich werden als „quadro da stanza“¹³ oder „quadretto da letto“¹⁴ (Bild für das Zimmer oder kleines Bild für das Schlafzimmer) bezeichnet und waren in der Mitte des 17. Jahrhunderts offensichtlich sehr populär: Auch die Darstellungen des jugendlichen Jesus als Erlöser mit Weltkugel oder Reichsapfel und Segensgestus

¹¹ Bologna, Fondazione Cassa di Risparmio, Inv. Nr. F32095 (Öl/Leinwand, 41,3 x 49,8 cm), <https://digital.fondazioneclarisbo.it/artwork/cristo-redentore-con-globo> (11. 9. 2023); *Fiat Lux* 2022, S. 16. Ein weiteres Gemälde im Kunsthandel: Wien, Dorotheum, Alte Meister, 10. 11. 2020, Lot Nr. 43 (Öl/Leinwand, 36 x 28 cm), <https://www.dorotheum.com/de/l/6937753/> (11. 9. 2023); MODESTI 2014, S. 234–235, Kat. Nr. 17.

¹² Bologna, Pinacoteca Nazionale, Inv. Nr. 624 und 625 (Öl/Leinwand, 46 x 33 cm (Jesus) bzw. 45 x 43 cm (Maria)); MODESTI 2014, S. 345–346, Kat. Nr. 121.

¹³ MODESTI 2014, S. 234, 346.

¹⁴ ROSONI 2018.

waren für Meditationen oder Gebete bestimmt und verdeutlichen die zunehmende Verehrung des Salvator Mundi, die in Italien im 17. Jahrhundert einen Höhepunkt erreichte.¹⁵

Meist sind die Gewänder des jugendlichen Salvator Mundi in der traditionellen Farbgebung dargestellt: Dem Bildtypus des Pantokrators entsprechend ist er mit einem roten Chiton als Zeichen seiner göttlichen Natur und einem blauen Himation als Symbol seiner menschlichen Natur bekleidet¹⁶.

Der traditionellen Ikonografie entspricht auch der mit der rechten Hand erteilte Segensgestus, wobei die drei ausgestreckten Finger (Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger) auf die Dreifaltigkeit, die beiden anderen zurückgebogenen Finger auf die göttliche und menschliche Natur Jesu Christi verweisen. Die mit einem Kreuz versehene Weltkugel (auch Globus cruciger) symbolisiert Christi Herrschaft über die Welt: Der von Herrscherbildnissen übernommene Reichsapfel wurde bereits im Mittelalter auch bei Christusdarstellungen zur Herrscherinsigne.¹⁷

Das zweite Wachsrelief im Museum in Ptuj zeigt eine ebenfalls sehr junge Maria, die mit leicht geneigtem Kopf nach unten blickt. Mit ihrer linken Hand ergreift sie das dunkelblaue Manteltuch, das ihren Kopf und ihre Schultern sowie den linken Unterarm umhüllt. Darunter ist ein rotes Gewand sichtbar, das am Ausschnitt mit einer goldenen Borte und einer steinbesetzten Brosche geschmückt ist. Ihre dunklen, welligen Haare sind mit einem weißen, von roten Streifen durchzogenen Tuch bedeckt. Auch sie ist mit einem Nimbus aus goldenen Strahlen versehen, der auf die Rückwand des Kastenrahmens aufgemalt wurde.

Maria erscheint hier – als Pendant zum jugendlichen Salvator Mundi – als Mater Dolorosa (Schmerzensmutter). Auch dieses Bildmotiv hat eine bis in das Mittelalter zurückreichende Tradition, die eng mit der fortbestehenden Marienverehrung verbunden ist.¹⁸ Seit dem 15. Jahrhundert wurde die trauernde Maria als Einzelfigur meist als ältere Frau mit schmerzerfülltem Gesicht und in gebeugter Haltung dargestellt.¹⁹ Auch in der italienischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts wurde bei diesem Bildtypus vor allem das vom Leid geprägte Gesicht der Maria hervorgehoben. Wiederum waren es Bologneser Künstler und Künstlerinnen, die zahlreiche Gemälde schufen, in denen die Verzweiflung und der Schmerz der Muttergottes eindringlich dargestellt werden. In Elisabetta Siranis Darstellung der „Madonna Orante“ hat Maria den Blick flehend zum Himmel gerichtet und die Hände zum Gebet erhoben. Daneben finden sich aber auch mehrere Gemälde mit der Darstellung einer in sich gekehrten, trauernden Maria mit

¹⁵ MODESTI 2014, S. 346.

¹⁶ MITTERAUER 2019; ZÖLLNER 2021, S. 61.

¹⁷ MITTERAUER 2019; ZÖLLNER 2021, S. 61.

¹⁸ BRAUNFELS 1971, Sp. 197.

¹⁹ Wie die *Mater Dolorosa* von Antonie Wierix II (1552–1604), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-1907-3883 (Kupferstich, 247 x 190 mm); <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1907-3883> (11. 9. 2023); *Hollstein's Dutch and Flemish etchings* 2003, S. 168, Nr. 591-1(2).



6. François Duquesnoy: Büste eines jungen Mannes, Liechtenstein Collections, Wien (© Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz-Vienna)



7. François Duquesnoy: Büste einer jungen Frau, Liechtenstein Collections, Wien (© Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz-Vienna)

geneigtem Kopf in Gebetshaltung, unter anderem von Guido Reni (1575–1642), dessen Gemälde durch druckgrafische Reproduktionen weite Verbreitung fanden.²⁰

Für die als Pendants geschaffenen Wachsreliefs im Regionalmuseum in Ptuj gibt es aber auch Vergleichswerke in der Skulptur: François Duquesnoy (1597–1643) und seine Werkstatt schufen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts kleinplastische Büsten des jungen Jesus und der Maria aus vergoldeter Bronze mit reduziertem Büstenausschnitt, wie die beiden Skulpturen in der Sammlung Liechtenstein in Wien (Abb. 6–7).²¹ Diese Bildwerke wurden in Nachgüssen in unter-

²⁰ Als Beispiel: François de Poilly d. Ä. (1623–1693) nach Guido Reni, *Betende Maria mit Schleier*, Kupferstich/Radierung, 1640–1693, Wien, Albertina, Inv. Nr. F/I/24/70, [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[F/I/24/70\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[F/I/24/70]&showtype=record) (11. 9. 2023); LOTHE 1994, S. 172, Nr. 299.

²¹ Dort jedoch als *Büste eines jungen Mannes* und *Büste einer jungen Frau* bezeichnet: Wien, Liechtenstein Collections, Inv. Nr. SK 1475 und SK 1476 (Bronze, feuervergoldet, H. 15,5 cm bzw. 14,0 cm), <https://www.liechtensteincollections.at/sammlungen-online/bueste-eines-jungen-mannes2> (11. 9. 2023), <https://www.liechtensteincollections.at/sammlungen-online/bueste-einer-jungen-frau> (11. 9. 2023); *Der Fürst als Sammler* 2010, S. 270–271.



8. *Jesus als Salvator Mundi, Detail,*
Regionalmuseum Ptuj - Ormož, Ptuj
(© Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož;
Foto: Boris Farič)



9. *Maria als Mater Dolorosa, Detail,*
Regionalmuseum Ptuj - Ormož, Ptuj
(© Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož;
Foto: Boris Farič)

schiedlicher Größe mehrfach reproduziert²² und waren vor allem als Sammlerobjekte sehr gefragt.

Bemerkenswert ist, dass die Wachsskulpturen im Regionalmuseum in Ptuj sowohl Jesus als auch Maria in jugendlichem Alter und sanftmütiger Stimmung zeigen: Bei beiden wird die

²² Im Fogg Art Museum, Cambridge/Massachusetts: Jesus (Inv. Nr. 1960.120) und Maria (Inv. Nr. 1960.119), um 1630, Bronze mit dunkelbrauner Patina (H. 23,3 cm bzw. 23 cm), <https://harvardartmuseums.org/collections/object/228123?position=228123> (30. 9. 2023); BOUDON-MACHUEL 2005, S. 218, In. 4 ex 3 und In. 5 ex 3. Ein der Werkstatt von Duquesnoy zugeschriebenes Paar der Bronzestatuen des Jesuskindes und der Maria wurde im Juni 2015 im Kunsthandel angeboten (H. 24 cm), <https://www.mutualart.com/Artwork/PAIRE-DE-BUSTES-EN-BRONZE-REPRESENTANT-L/6C6F4717AECB3793> (30. 9. 2023). Eine größere Büste des Jesus aus vergoldeter Bronze, die 1620–1643 datiert wird, befindet sich im Art Institute Chicago, Inv. Nr. 1938.245 (H. 31,8 cm); <https://www.artic.edu/artworks/27382/bust-of-jesus-as-a-youth> (30. 9. 2023); BOUDON-MACHUEL 2005, S. 220, In. 4 ex 19. Eine Bronze-Büste der Maria befindet sich im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen, Inv. Nr. KMS 5556 (H. 18,5 cm), <https://open.smk.dk/artwork/image/KMS5556> (30. 9. 2023); BOUDON-MACHUEL 2005, S. 221, In. 5 ex 15; eine kleinere im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig, Inv. Nr. Bro 47 (H. 13,1 cm); BOUDON-MACHUEL 2005, S. 221, In. 5 ex 16; BERGER, KRAHN 1994, S. 146–147, Kat. Nr. 106; eine weitere im Victoria & Albert Museum in London, Inv. Nr. A.84-1956 (H. 20,5 cm), <https://collections.vam.ac.uk/item/O313265/head-of-the-virgin-statuettes-du-quesnoy-fran%C3%A7ois/> (30. 9. 2023); BOUDON-MACHUEL 2005, S. 221, In. 5 ex 14.

deutliche Hinwendung zum Betrachter oder zur Betrachterin in der Haltung und in der Blickrichtung hervorgehoben. Die geneigten Köpfe und die gesenkten Augen verweisen auf einen höheren Aufstellungsort, von dem aus sich Jesus und Maria den aufblickenden Gläubigen deutlich zuwenden. Bei Jesus ist seine im Segensgestus erhobene rechte Hand²³ in den Vordergrund gerückt; bei Maria ist es ihre linke Hand, die in gleicher Höhe vorne den Mantel ergreift (Abb. 8–9).

FUNKTION UND MATERIAL

Die beiden aufwendig gerahmten Wachsreliefs waren als Andachtsbilder bestimmt.²⁴ Diese im Mittelalter entstandene Bildform diente „dem Bedürfnis nach stiller, gesammelter Andacht des einzelnen Gläubigen.“²⁵ Religiöse Bildwerke „mit demonstrativer Gestik, dem Pathos des Ausdrucks, der Inszenierung einer Stimmungslage, dem Vorführen von Gefühlen und der Einladung zum Nachvollzug dieser Emotionen“²⁶ waren aber auch in nachmittelalterlicher Zeit weit verbreitet. Jedoch steht gerade bei plastischen Andachtsbildern des 16. bis 18. Jahrhunderts häufig der „Charakter des Kabinettstücks und artifiziellen Schauobjekts“²⁷ stärker im Vordergrund.

Bei den Reliefbildern von Jesus und Maria wurden Kopf, Hals, Brustansatz, Arme und Hände aus natürlichem, farblosem Bienenwachs gefertigt, während das für die Kleidungsstücke verwendete Wachs bemalt bzw. gefärbt wurde.²⁸

Das leicht verfügbare Naturprodukt Bienenwachs war bereits in der Antike ein beliebter Werkstoff, der auch im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit in vielfältiger Weise Verwendung fand.²⁹ Wachs ist als Grundstoff trübe durchscheinend bis opak, in der Farbe von weißlich-hellgelb bis bräunlich und je nach Temperatur fest oder flüssig. In erhärtetem Zustand ist es weitgehend form- und lichtbeständig, jedoch zerbrechlich und wärmeempfindlich. Seine Beschaffenheit kann durch verschiedene Beimengungen modifiziert werden; mehrere frühneuzeitliche Rezepturen empfahlen Tierfett (wie Talg oder Schweineschmalz), um das Wachs weicher zu machen, Terpentin zur Verbesserung der Zähigkeit sowie Harz oder Kolophonium für die Festigkeit

²³ Die rechte Hand wurde 2004 bei einer umfassenden Restaurierung rekonstruiert; siehe PMPO, Dokumentation der Kulturhistorischen Abteilung, Zdena Kramar: Bericht über die Konservierung und Restaurierung von zwei Wachsreliefs, Ljubljana 2004.

²⁴ Die Angabe Reliquiar auf den älteren Karteikarten des Regionalmuseums Ptuj - Ormož ist nichtzutreffend, da die beiden Bildwerke keine Reliquien enthalten.

²⁵ KLEIN 1935, Sp. 681–687; zum Begriff NOLL 2004, S. 297–328.

²⁶ KAMMEL 2000, S. 16.

²⁷ KAMMEL 2000, S. 30.

²⁸ Siehe PMPO, Dokumentation der Kulturhistorischen Abteilung, Zdena Kramar: Bericht über die Konservierung und Restaurierung von zwei Wachsreliefs, Ljubljana 2004.

²⁹ KÖNIG-LEIN 2002, S. 11–14; SCHWADORF 2006, S. 15–18.

und Härte.³⁰ Die natürliche Farbe des Wachses kann durch den Zusatz verschiedener Pigmente verändert werden: Genannt werden Zinnober, Florentiner Lack oder Mennige für Rottöne, Bergblau (Azurit) und Ultramarin für blaue, Grünspan oder Berggrün (Malachit) für grüne, Curcuma für gelbe, Braunkohle für braune, Kienruß oder Pech für schwarze und Bleiweiß für weiße Teile.³¹

Bienenwachs hat einen niedrigen Schmelzpunkt; aufgrund seiner Elastizität und Zähigkeit ist es fast unbegrenzt formbar. In der frühen Neuzeit wurde in der Wachsbildnerei oder Keroplastik (vom Lateinischen *cera* für Wachs) sowohl das Gussverfahren genutzt als auch das freie Modellieren angewendet, manchmal auch eine Kombination aus beiden Verfahren. Bei der Gusstechnik wurden Formen aus Gips oder Holz verwendet; die so geschaffenen Werke mussten in der Regel nachgearbeitet werden, um die Gussnähte und Unebenheiten in der Oberfläche zu entfernen. Zum Modellieren oder Bossieren in Wachs wurden nicht nur Hände und Finger benutzt, sondern auch hölzerne oder beinerne Bossierstäbe in verschiedenen Formen sowie Messer und Schaber. Größere Wachsskulpturen wurden über einem Gerüst oder einem Kern aus anderen Materialien aufgebaut.³² Sowohl die gegossenen als auch die bossierten Wachsarbeiten konnten poliert, farbig bemalt und mit anderen Materialien kombiniert werden.³³

Als plastischer Werkstoff war Wachs bis weit ins 18. Jahrhundert sehr beliebt; so bemerkte der Augsburger Gelehrte Paul von Stetten (1705–1786) noch 1779: „Eine andere Materie, woraus Bilder geformet werden, ist das Wachs, welches wegen seiner Weiche, alle Gestalten anzunehmen sehr geschickt ist.“³⁴

Wachs war zudem ein bevorzugter Werkstoff in der Volkskunst und wurde zur Herstellung von Motivgaben, Krippenfiguren und sog. Fatschenkindern verwendet.³⁵ Diese waren aber auch im höfischen Kontext verbreitet, wie das aus dem Besitz der Erzherzogin Anna von Österreich stammende Christkind aus Wachs und Textilien in Schloss Ambras, das vor 1676 gefertigt wurde, belegt.³⁶ Eine umfangreiche Sammlung von 40 Wachsfiguren, darunter mehrere Jesuskinder, wird im Museum des Christentums in Slowenien (Muzej krščanstva na Slovenskem) in Stična aufbewahrt; die meisten dieser Werke stammen aus dem Ursulinenkloster Škofja Loka.³⁷

³⁰ BÜLL 1963, S. 421–422; MCGRATH 2016, S. 29–34.

³¹ *Grosses vollständiges Universal-Lexicon* 1747, Sp. 244–246; WICHELHAUSEN 1798, S. 104–107.

³² *Grosses vollständiges Universal-Lexicon* 1747, Sp. 255; WICHELHAUSEN 1798, S. 115. Außerdem MURRELL 1977, S. 709–712.

³³ EIS 2005, S. 574–584; EIS, GLASEL 2006, S. 19–23; MCGRATH 2016, S. 34–41; MÖLLER 2017, S. 8–19.

³⁴ STETTEN 1779, S. 438.

³⁵ *Seelenkind* 2012.

³⁶ Innsbruck, Schloss Ambras, Inv. Nr. PA 454, L. 40 cm, www.khm.at/de/object/390554/ (11. 9. 2023); Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, Sign. A I/26, Verlassenschaftsinventar der Erzherzogin Anna, 1676, unfoliert [13]: „.../ nach Ambras /.../ In ein Rodtsamats drüehl ein wäx//enes Jesuskhündl.“

³⁷ <https://www.mks-sticna.si/eng/collections/digital-collections/voscene-figure-eng> (11. 9. 2023).

ANDACHTSBILDER AUS WACHS

Nicht nur im kirchlichen Bereich und in der Volkskunst, sondern auch im höfischen Ambiente wurde Wachs als Material zur Herstellung von Andachtsbildern sehr geschätzt. Die in Augsburg um 1600 von Matthias Walbaum (1554–1632) geschaffenen Ostensorien mit Darstellungen der *Pietà* und des *Christus am Ölberg* stammen aus habsburgischem Besitz.³⁸

Eine außergewöhnliche Arbeit des kaiserlichen Wachsbossierers Daniel Neuberger (1621–1680) zeigt den *Tod Kaiser Ferdinands III. als Sinnbild der Vergänglichkeit*.³⁹ Auch diese um 1660 gefertigte Wachsbossierung wird als Andachtsbild angesehen.

Zwei um 1700 geschaffene großformatige Wachsreliefs in München, die Maria mit dem geneigten Haupt und den Hl. Joseph mit dem Jesuskind darstellen,⁴⁰ wurden als plastische Nachbildungen zweier Gemälde in der Landshuter Ursulinenkirche identifiziert: des im 18. Jahrhundert hochverehrten Landshuter Mariengnadenbildes und des ihm beigegebenen Josephsbildes, die beide auch vielfach in druckgrafischen Andachtsbildern reproduziert und verbreitet wurden.⁴¹

Ein Großteil der keroplastischen Werke mit religiösen Themen entstand seit dem 17. Jahrhundert in Italien, insbesondere in Bologna.⁴² Von den zahlreichen durch Archivalien dokumentierten Andachtsbildern aus Wachs haben sich jedoch nur wenige Werke aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erhalten.⁴³ Der Schule von Giuseppe Maria Mazza (1653–1741) wird ein kleinformatiges Medaillon mit der Madonna mit Kind zugeschrieben.⁴⁴ Angelo Gabriello Piò (1690–1769) schuf die Wachsskulptur der Heiligen Familie, die sich in der Kirche Santi Vitale e Agricola in Bologna befindet.⁴⁵

³⁸ Wien, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer, Inv. Nr. GS D 195 und GS D 196 (Wachs, Ebenholz, Silber, teilweise vergoldet/bossiert, H. 22,2 cm, B. 11 cm bzw. H. 21 cm, B. 10 cm), www.khm.at/de/object/98924/ und www.khm.at/de/object/98925/ (11. 9. 2023); KRENN 1987, S. 263–264.

³⁹ Wien, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer, Inv. Nr. GS Kap 244 (Wachs, Streusand, Hartholz, Ebenholzaufgaben, Glas/bossiert, H. 26 cm, B. 36 cm), www.khm.at/de/object/99529/ (11. 9. 2023); KRENN 1987, S. 293; MCGRATH 2016, S. 122–134.

⁴⁰ Maria: München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 84/107 (Wachs, Holz, Farbfassung (teils überarbeitet), Glas, Wachsrelief, 57 x 44 x 10,5 cm); Hl. Joseph: München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 84/108 (Wachs, Holz, Farbfassung (teils überarbeitet), Glas, Textil, Wachsrelief, 62,5 x 48 x 11,5 cm); GLASEL 2006, S. 38–41.

⁴¹ GOCKERELL 2006.

⁴² *Avere una bella cera* 2012, S. 39.

⁴³ *Avere una bella cera* 2012, S. 39.

⁴⁴ Bologna Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini (Wachs, Dm. 12 cm); D'APUZZO 2021, S. 112.

⁴⁵ <https://www.santivitaleeagricolainarena.it/santo-natale-2013-tutti-parrocchiani-credenti-no-di-altre-fedi/> (11. 9. 2023); BIANCHI 2022, S. 25; *Avere una bella cera* 2012, S. 39.



10. Filippo Scandellari: *Il Redentore* und *L'Addolorata*, 2015 im Kunsthandel (Casa d'Aste Cambi)

Piòs Schüler Filippo Scandellari (1717–1801) fertigte Mitte des 18. Jahrhunderts die Wachsreliefs des Jesusknaben mit Kreuz (*Il Redentore*) und der Maria (*L'Addolorata*) als Pendants, die jedoch ein wesentlich kleineres Format als die Reliefbüsten in Ptuj aufweisen (Abb. 10).⁴⁶

Erhalten sind mehrere Wachsskulpturen der *Maria Addolorata* von Giovanni Francesco Pieri (1699–1773):⁴⁷ Das 1733 bis 1740 datierte Werk in der Chiesa della Nunziatella in Neapel⁴⁸ und eine nahezu identische Darstellung in der Collezione Franco Maria Ricci in Fontanellato⁴⁹ sowie eine sehr ähnliche Skulptur in Santa Maria di Trastevere in Rom.⁵⁰

⁴⁶ 2015 im Kunsthandel Mailand (17 x 13 cm bzw. 16,8 x 12,9 cm), siehe GONZÁLEZ-PALACIOS 2015. Der heutige Aufbewahrungsort ist nicht bekannt.

⁴⁷ Zu Giovan Francesco Pieri: GONZALEZ-PALACIOS 1993, S. 155-163.

⁴⁸ https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_della_Nunziatella#/media/File:4342_Madonna_Pieri.jpg (11. 9. 2023); GONZALEZ-PALACIOS 1993, S. 160.

⁴⁹ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovan_francesco_pieri,_addolorata,_cera,_1725-70_ca.jpg (11. 9. 2023); GONZALEZ-PALACIOS 1993, S. 160.

⁵⁰ <http://www.romacultura.it/2015/marzo/evidenza.html> (11. 9. 2023).

WERTSCHÄTZUNG

Trotz seiner vielseitigen Anwendungsmöglichkeiten wurde das Material Wachs seit dem 18. Jahrhundert wiederholt auch negativ bewertet, weil es relativ einfach zu bearbeiten ist und als wenig kostbar galt. Aufgrund des geringeren materiellen Wertes und seiner leichten Verformbarkeit, die es zu einem instabilen und fragilen Material macht, werden dem Wachs und der Keroplastik in der neuzeitlichen Materialhierarchie meist ein niedriger Rang zugewiesen.⁵¹

Heute ist vielfach in Vergessenheit geraten, dass Kunstwerke aus Wachs mit mythologischer oder christlicher Thematik lange Zeit ein wichtiger Bereich der Skulptur und auch gefragte Sammelobjekte waren.⁵² Vom einstigen Wert der Wachsobjekte zeugen die Bestände mehrerer Museen, wie des Staatlichen Museums Schwerin,⁵³ des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig⁵⁴ oder des Bayerischen Nationalmuseums in München.⁵⁵



Die beiden Wachsbüsten im Regionalmuseum Ptuj - Ormož haben einen besonderen Stellenwert, denn sie gehören zu den relativ wenigen erhaltenen keroplastischen Arbeiten aus der Zeit um 1700. Ihre ungewöhnliche Ikonografie ist vermutlich auf italienische, durch Reproduktionsgrafiken vermittelte Vorbilder zurückzuführen. Die Häufung ähnlicher Bildtypen in der Bologneser Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts könnte für eine Verbindung zu diesem Kunstzentrum sprechen.

Der nicht namentlich bekannte Künstler der Andachtsbilder in Ptuj wählte mit Wachs einen Werkstoff, der eine lange Tradition bei derartigen Skulpturen hat. Bereits in der Antike betonte Plinius d. Ä. (23/24–79 n. Chr.) in seiner „Naturalis Historia“, dass „Wachs zu tausendfacher Verwendung im Leben“ geeignet sei.⁵⁶

⁵¹ KEMP 1975, S. 30–33; RAFF 1994, S. 54; KÖNIG-LEIN 2002, S. 15–16; UPPENKAMP 2002, S. 231–238.

⁵² HÄRIG 2007, S. 26–30.

⁵³ MÖLLER 2017.

⁵⁴ LESSMANN, KÖNIG-LEIN 2002.

⁵⁵ *Barocke Wachsbildwerke* 2006.

⁵⁶ PLINIUS 1990, S. 25.

ARCHIVALISCHE QUELLEN

PMPO: Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož [Regionalmuseum Ptuj - Ormož], Ptuj:

- Dokumentacija Kulturnozgodovinskega oddelka [Dokumentation der Kulturhistorischen Abteilung], Josef Felsner: Museumsverein Pettau. Kulturgeschichtliche Abtheilung. Verzeichnis, Pettau 1902.
- Dokumentacija Kulturnozgodovinskega oddelka [Dokumentation der Kulturhistorischen Abteilung], Inventarkarten, Inv. Nr. G 2032pl und G 2033pl.
- Dokumentacija Kulturnozgodovinskega oddelka [Dokumentation der Kulturhistorischen Abteilung], Boštjan Roškar: Restaurierungs-Dokumentation, Inv. Nr. G 2032pl und G 2033pl, Juli 1991.
- Dokumentacija Kulturnozgodovinskega oddelka [Dokumentation der Kulturhistorischen Abteilung], Zdena Kramar: Poročilo o konserviranju in restavriranju dveh voščenih reliefov [Bericht über die Konservierung und Restaurierung von zwei Wachsreliefs], Ljubljana 2004.

INTERNETQUELLEN

Amsterdam, Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/>.

Bologna, Fondazione Cassa di Risparmio, <https://fondazionecarisbo.it/>.

Bologna, Santi Vitale e Agricola, <https://www.santivitaleeagricolainarena.it/category/santi-vitale-e-agricola/>.

Cambridge/Massachusetts, Fogg Art Museum, <https://harvardartmuseums.org/>.

Chicago, Art Institute of Chicago, <https://www.artic.edu/>.

GONZÁLEZ-PALACIOS 2015: ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS, Filippo Scandellari (attribuite a), L'Addolorata, Il Redentore. Un'importante raccolta di opere in cera, Cambi Casa d'Arte, Milano, 18 Novembre 2015, Lot Nr. 9, S. 26, <https://www.cambiaste.com/uk/auction-0249/filippo-scandellari-attribuite-a-laddolorata--140416/>.

Genova, Cambi, <https://www.cambiaste.com/it/index.asp/>.

Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, <https://www.smk.dk/en/>.

London, Victoria & Albert Museum, <https://www.vam.ac.uk/>.

MITTERAUER 2019: Michael MITTERAUER, Salvator Mundi. Ein Bildtypus des Renaissancezeitalters, *AEIOU. Austria-Forum* 2019, [https://austria-forum.org/af/AEIOU/Salvator Mundi/](https://austria-forum.org/af/AEIOU/Salvator_Mundi/).

MutualArt, <https://www.mutualart.com/>.

Roma cultura, <http://www.romacultura.it/>.

ROSONI 2018: Elena ROSONI, *Elisabetta Sirani. Dipinti devozionali e "quadretti da letto" di una virtuosa del pennello*, Palazzo Pepoli Campogrande, Bologna 2018, https://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/it/content_page/.

Wien, Albertina, <https://www.albertina.at/>.

Wien, Dorotheum, <https://www.dorotheum.com/de/>.

Wien, Kunsthistorisches Museum, <https://www.khm.at/>.

Wien, Liechtenstein Collections, <https://www.liechtensteincollections.at/>.

Wikipedia, <https://it.wikipedia.org/>.

BIBLIOGRAPHIE

Avere una bella cera 2012: *Avere una bella cera. Le figure in cera a Venezia e in Italia* (Hg. Andrea Daninos), Palazzo Fortuny Venedig, Milano 2012.

Barocke Wachs bildwerke 2006: *Barocke Wachs bildwerke. Restaurieren und Entdecken* (Hg. Renate Eikermann), Bayerisches Nationalmuseum, München 2006.

BERGER, KRAHN 1994: Ursel BERGER, Volker KRAHN, *Bronzen der Renaissance und des Barock. Katalog der Sammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums*, Braunschweig 1994.

BIANCHI 2022: Iliaria BIANCHI, *Ritratti e opere devozionali in cera a Bologna nel Settecento, Verità e illusione. Figure in cera del Settecento bolognese* (Hg. Mark Gregory D'Apuzzo, Massimo Medica), Cinisello Balsamo-Milano 2022, S. 19–35.

BOUDON-MACHUEL 2005: Marion BOUDON-MACHUEL, *François du Quesnoy 1597–1643*, Paris 2005.

BRAUNFELS 1971: Wolfgang BRAUNFELS, Maria, Marienbild, Mater Dolorosa, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 3, Freiburg 1971, Sp. 154–198.

BRENCE 2007: Andrej BRENCE, Regional Museum Ptuj, *Museum Collections at the Ptuj Castle. A Walk through History, a Glimpse beyond the Horizon* (Hg. Andrej Brence), Ptuj 2007, S. 5.

BÜLL 1963: Reinhard BÜLL, Keroplastik. Ein Einblick in ihre Erscheinungsformen, ihre Technik und Ästhetik, *Vom Wachs. Höchster Beiträge zur Kenntnis der Wachse. Beitrag 7/2*, Frankfurt/M. 1963, S. 417–526.

D'APUZZO 2021: Mark Gregory D'APUZZO, *Madonna col Bambino, Verità e illusione. Figure in cera del Settecento bolognese* (Hg. Mark Gregory D'Apuzzo, Massimo Medica), Cinisello Balsamo-Milano 2021, S. 112.

Der Fürst als Sammler 2010: *Der Fürst als Sammler. Neuerwerbungen unter Hans-Adam II. von und zu Liechtenstein* (Hg. Johann Kräfner), Liechtenstein Museum Wien, Wien 2010.

Dutch & Flemish etchings 1949: *Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450–1700. 3: Boekhorst-Brueghel* (Hg. Friedrich Hollstein), Amsterdam 1949.

EIS 2005: Eva EIS, Zur Oberflächengestaltung von Wachsarbeiten. Eine Quellenstudie, *Restauero*, 8, 2005, S. 574–584.

EIS, GLASEL 2006: Eva EIS, Verena GLASEL, Die Herstellung von Kunstwerken aus Wachs am Beispiel des Wachsreliefs mit dem Hl. Joseph aus dem Bayerischen Nationalmuseum, *Barocke Wachs bildwerke*.

Restaurieren und Entdecken (Hg. Renate Eikermann), Bayerisches Nationalmuseum, München 2006, S. 19–23.

Fiat Lux 2022: Fiat Lux. Luce nelle Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna (Hg. Benedetta Basevi), Cinisello Balsamo-Milano 2022.

GLASEL 2006: Verena GLASEL, Hl. Joseph mit Jesuskind, Maria mit dem geneigten Haupt, *Barocke Wachs bildwerke. Restaurieren und Entdecken* (Hg. Renate Eikermann), Bayerisches Nationalmuseum, München 2006, S. 38–41.

GOCKERELL 2006: Nina GOCKERELL, Zwei barocke Wachsreliefs: Maria mit dem geneigten Haupt und Hl. Joseph mit dem Jesuskind, *Barocke Wachs bildwerke. Restaurieren und Entdecken* (Hg. Renate Eikermann), Bayerisches Nationalmuseum, München 2006, S. 9–13.

GONZÁLEZ-PALACIOS 1993: Alvar GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il Gusto dei Principi*, Milano 1993.

Grosses vollständiges Universal-Lexicon 1747: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, welche bishero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden, 52, Halle-Leipzig 1747.

HÄRIG 2010: Beatrice HÄRIG, Duell um Floras wächsernes Lächeln: Vom Bossieren und Moulieren - Kunstwerke aus Wachs, *Monumente. Magazin für Denkmalkultur in Deutschland*, 17/5, 2007, S. 26–30.

HAUSSHERR 1970: Rainer HAUSSHERR, Jesuskind, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 2, Freiburg 1970, Sp. 399–406.

Hollstein's Dutch and Flemish etchings 2003: Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700. 69: The Wierix Family, Part III (Hg. Zsuzsanna Ruyven-Zeman, Jan van der Stock), Rotterdam 2003.

KAMMEL 2000: Frank Matthias KAMMEL, Imago pro domo. Private religiöse Bilder und ihre Benutzung im Spätmittelalter, *Spiegel der Seligkeit* (Hg. Frank Matthias Kammel), Nürnberg 2000, S. 10–33.

KEMP 1975: Wolfgang KEMP, Material der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem der Kunstwissenschaften, *Prisma*, 9, Dezember 1975, S. 25–34.

KLEIN 1935: Dorothee KLEIN, Andachtsbild, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 1, 1935, Sp. 681–687.

KÖNIG-LEIN 2002: Susanne KÖNIG-LEIN, Einleitung, in: Johanna Lessmann, Susanne König-Lein, *Wachsarbeiten des 16. bis 20. Jahrhunderts*, Braunschweig 2002 (Sammlungskataloge des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig, 9), S. 11–21.

KRENN 1987: Stefan KRENN, Geistliche Schatzkammer, *Weltliche und Geistliche Schatzkammer. Bildführer*, Wien 1987 (Führer durch das Kunsthistorische Museum, 35), S. 255–347.

LEGNER 1968: Anton LEGNER, Christus, Christusbild, Salvator Mundi, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 1, Freiburg 1968, Sp. 355–454.

LESSMANN, KÖNIG-LEIN 2002: Johanna LESSMANN, Susanne KÖNIG-LEIN, *Wachsarbeiten des 16. bis 20. Jahrhunderts*, Braunschweig 2002 (Sammlungskataloge des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig, 9).

LOTHE 1994: José LOTHE, *L'oeuvre gravé de François et Nicolas De Poilly d'Abbeville graveurs parisiens du XVIIe siècle. Catalogue general. Avec les reproductions de 482 estampes*, Paris 1994.

- MCGRATH 2016: Maeve MCGRATH, *Daniel Neuberger the Younger and Anna Felicitas Neuberger. The ceroplastic oeuvres 1621–1680 and 1650–1731*, Regensburg 2016.
- MODESTI 2014: Adelina MODESTI, *Elisabetta Sirani „Virtuosa“: Women’s Cultural Production in Early Modern Bologna*, Turnhout 2014.
- MÖLLER 2017: Karin Annette MÖLLER, *Kunstwerke aus Wachs. Der Schweriner Bestand*, Staatliches Museum Schwerin, Dresden 2017.
- MURRELL 1977: Jim MURRELL, Methods of a sculptor in wax, *La ceroplastica nella scienza e nell’arte. Atti del I. congresso internazionale*, 2, Firenze 1977, S. 709–712.
- NOLL 2004: Thomas NOLL, Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 67/3, 2004, S. 297–328.
- PLINIUS 1990: Gaius PLINIUS SECUNDUS: *Naturkunde. 11: Zoologie. Insekten. Vergleichende Anatomie* (Hg. Roderich König; Gerhard Winkler), München 1990 (Sammlung Tusculum, 11).
- RAFF 1994: Thomas RAFF, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994.
- SCHWADORF 2006: Konstanze SCHWADORF, Von Wachsziehern, Lebzelterern und Wachsbossierern. Wachs und seine Bearbeitung, *Barocke Wachs bildwerke. Restaurieren und Entdecken* (Hg. Renate Eikermann), Bayerisches Nationalmuseum, München 2006, S. 15–18.
- Seelenkind* 2012: *Seelenkind: verehrt, verwöhnt, verklärt. Das Jesuskind in Bayerns Frauenklöstern* (Hg. Bernhard Haßlberger), Diözesanmuseum Freising, Freising 2012.
- STETTEN 1779: Paul von STETTEN, *Kunst- Gewerbe- und Handelsgeschichte der Reichs-Stadt Augsburg*, Augsburg 1779.
- UPPENKAMP 2002: Bettina UPPENKAMP, Wachs, *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn* (Hg. Monika Wagner), München 2002, S. 231–238.
- VNUK 2019: Branko VNUK, Die Baugeschichte, *Die Burg von Ptuj im Wandel der Jahrhunderte* (Hg. Aleksander Lorenčič), Ptuj 2019, S. 31–32.
- WICHELHAUSEN 1798: D. Engelbert WICHELHAUSEN, *Ideen über die beste Anwendung der Wachs bildnerei, nebst Nachrichten von den anatomischen Wachspräparaten in Florenz und deren Verfertigung für Künstler, Kunstliebhaber und Anthropologen*, Frankfurt/M. 1798.
- ZÖLLNER 2021: Frank ZÖLLNER, Leonardo da Vinci’s Salvator Mundi, its Pictorial Tradition and its Context as a Devotional Image, *Artibus et historiae*, 42/83, 2021, S. 53–84.

VOŠČENI NABOŽNI PODOBI V POKRAJINSKEM MUZEJU PTUJ - ORMOŽ

Povzetek

V kapeli ptujskega gradu, ki je del Pokrajinskega muzeja Ptuj - Ormož, sta bila leta 1998 na pobudo Marjete Ciglenečki postavljena dva velika okvirja z doprsnima podobama Jezusa in Marije, izdelanima iz barvnega voska. Voščeni plastiki, ki ju zaradi slogovnih značilnosti datiramo v zgodnje 18. stoletje, sta bili že leta 1902 v lasti ptujskega Muzejskega društva; njuna provenienca ni znana.

Z ikonografskega vidika je zanimivo, da je Jezus upodobljen kot golobradi mladenič. Z desnico, dvignjeno v blagoslov in modro zemeljsko kroglo ustreza tipu *Salvator mundi*. Medtem ko so številne grafike razširjale upodobitve Jezusa kot otroka v tipu *Salvator mundi*, ki so se od 15. stoletja pojavljale v nizozemskem slikarstvu, pa je upodobitev Jezusa kot mladeniča v tem tipu precej redkejša. Pogosteje se pojavlja v italijanskem slikarstvu 17. stoletja, zlasti v Bologni. Kot dopolnitev tipu mladeniškega Jezusa najdemo tudi upodobitve Marije kot Žalostne Matere (*Mater dolorosa*); ta ikonografski tip je upodobljen tudi na drugem voščenen reliefu v ptujskem muzeju, ki je bil ustvarjen kot pendant. Slike blagoslavlajočega Odrešenika in Marije v molitvi, ki so nastajale v bolonjskih delavnicah Guercina, Guida Renija in Elisabette Sirani, so bile namenjene zasebni pobožnosti in so bile zelo razširjene.

Tudi voščeni doprnski podobi v Pokrajinskem muzeju Ptuj - Ormož sta bili namenjeni pobožnosti. Zlahka dostopen vosek je bil v srednjem in zgodnjem novem veku zelo priljubljen za izdelavo figur in reliefov, saj je bil vsestransko uporaben: lahko so ga modelirali ali vliвали v kalupe, obarvali in poslikali ter kombinirali z različnimi drugimi materiali. Umetniška dela iz njega so bila razširjena tako v ljudski umetnosti kot tudi v dvornih zbirkah. Vendar pa je bil zaradi manjše materialne vrednosti in enostavne preoblikovalnosti, zaradi katere je nestabilen in krhek, v novoveški hierarhiji materialov običajno uvrščen nizko. Zaradi tega je danes pogosto pozabljeno, da so bila med zbiralci umetniška dela iz njega z mitološkimi ali sakralnimi prizori zelo cenjena in zaželena.

Voščene plastike s sakralnimi motivi so bile od 17. stoletja pogosto izdelane v Italiji, zlasti v Bologni. Od številnih dokumentiranih del je ohranjenih samo nekaj voščenih reliefov Angela Gabriella Pia, Filippa Scandelarija ali Giovana Francesca Pierija iz prve polovice 18. stoletja. Voščeni doprnski podobi v Pokrajinskem muzeju Ptuj - Ormož spadata med redke ohranjene keroplastične izdelke iz časa okoli leta 1700. Njuna nenavadna ikonografija je verjetno povezana z italijanskimi predlogami, posredovanimi prek prevodne grafike. Pogost pojav podobnih motivov v bolonjskem slikarstvu 16. in 17. stoletja bi lahko nakazoval povezavo s tem umetniškim središčem.

IMENITNA BALDAHINSKA POSTELJA Z GRADU HRASTOVEC

TATJANA ŠTEFANIČ

Del nespregledljive in z vidika proučevanja umetnostnih zgodovinarjev še kako pomembne opreme gradov na Slovenskem je poleg slikarskih, kiparskih in drugih umetnin tudi pohištvo. Pri raziskavah ohranjene in tudi zgolj na podlagi starih zapisov in fotografij grajskih interierjev dokumentirane pohištvene dediščine plemiških bivališč je vsekakor treba izpostaviti terenske zapiske in fotografije deželnega konservatorja Franceta Steleta, ki je ustvaril temeljno zbirko za proučevalce tovrstnega premičnega inventarja na Slovenskem.¹

V tem kontekstu je posebej zanimiva razkošna baldahinska postelja iz gradu Hrastovec, ki jo zapisi v inventarju omenjene posesti grofov Herberstein uvrščajo v leto 1545.² Postelja je ne zgolj

¹ Na pomembnost Steletovih fotografij sta med drugimi opozorili LOZAR ŠTAMCAR 1990, str. 147–155; KOŠAK 2012 b, str. 583–598.

² Grofje Herberstein so bili lastniki gradu Hrastovec pri Lenartu v Slovenskih Goricah v dveh obdobjih, in sicer od 1482 do 1802 (28. januarja 1802 je Janez Anton grof Herberstein (1742–1805) kot prodajalec hrastovškega gradu podpisal kupoprodajno pogodbo s kupcema Jožefom in Janezom Pauerjem) ter med 1915 in 1945. V kupoprodajni pogodbi z dne 16. oktobra 1915 sta kot prodajalca gradu Hrastovec z vsem njegovim inventarjem navedena Arthur Kottas pl. Heldenberg, lastnik hrastovške posesti, in Alois Kottas pl. Heldenberg, sicer lastnik posesti v Lindendüchlu, ki sta leta 1909 grad kupila od Pauerjev, kot kupec pa grof Janez Jožef Herberstein-Proskau (1854–1944). Ponudbo za nakup je v imenu Herbersteina poslal notar Mravlag iz Laškega, grof pa je prav tako obvezal upravitelja Petra, da prouči stanje hrastovškega gradu, o čemer mu je ta poročal v dveh obsežnih pismih. Iz njih se da nekaj razbrati tudi o notranji opremi, med katero je posebej izpostavljenih deset z baročnim pohištvom razkošno opremljenih sob v pritličju in salon s klavirjem in petimi sedežnimi garniturami, prevlečenimi s finim bombažem. Za navedeni kupoprodajni pogodbi gl. GRAHORNIK 2021 b, str. 87; PAM, SI_ZAP/0009, šk. 1, kupoprodajna pogodba za grad Hrastovec, 16. 10. 1915. Za historiat rodbine Herberstein in lastništvo gradu Hrastovec gl. JANISCH 1878, str. 513–515; KIDRIČ 1926, str. 301–303; PIRCHEGGER 1962, str. 32–35; STOPAR 1990, str. 43–44; RAJŠP 1990, str. 15; HERNJA MASTEN 1993, str. 10–11; TOŠ 2009, str. 73–82; GRAHORNIK 2018, str. 22–26. Za novejši pregled domače in tuje literature o zgodovini rodbine Herberstein in njenih posesti v slovenskih deželah oziroma na gradu Hrastovec gl. GRAHORNIK 2021 a in GRAHORNIK 2021 b. Zgodovinarji in umetnostni zgodovinarji so doslej sicer najbolj podrobno obravnavali predvsem z lastniki hrastovškega gradu povezano slikarsko opremo. Gl. CIGLENEČKI 1992 a, str. 46–52; CIGLENEČKI 1992 b, str. 171–176; CIGLENEČKI 1993, str. 62–78; CIGLENEČKI 1997, str. 18, 20, 32, 37–38, 40–46, 53–63, 60–73, 77–90; KOŠAK 2011, str. 75–119, 141–142, 185, 267, 274–275, 278, 280, 297, 299, 328; KOŠAK 2012 a, str. 7–19; KOŠAK 2012 b, str. 583–598; KOŠAK 2014, str. 53–91; KOŠAK 2015, str. 93–137; KOŠAK 2016, str. 209–236; KOŠAK 2020, str. 103–124; VIDMAR 2005, str. 78–112; WEIGL 2003, str. 15–65. Za pohištveno opremo hrastovškega gradu, ki se je delno ohranila v ptujskem gradu, gl. ŠTEFANIČ 2014, str. 113–117, oziroma monografijo iz istega leta z naslovom *Razkošje na podeželju. Pohištvo v ptujskem gradu*, ROŠKAR, ŠTEFANIČ 2014, str. 10–12, 75, 83, 106, 120–123, 129, 183, 188–189, 226–227, 234, 243–247, 249, 256, 300–301, 307, 310, 321, 329, 333, 337–338, 351–352, 357–358, 369, 371, 391, 401–403.

zaradi splošnega imenitnega videza, ampak tudi zaradi svoje zapletene ikonografske zasnove – kjer je ob podrobnejšem pregledu in analizi opazen konglomerat različnih figur in ornamentalnega okrasja – pritegnila pozornost deželnega konservatorja Franceta Steleta, saj jo je v svojih zapiskih označil kot »zagonetno prekrasno posteljo z letnico 15[.]5, ki si zasluži natančen študij«. ³

V tem članku smo stoletje po citiranem Steletovem zapisu poskušali z natančno ikonografsko analizo in primerjavo s sorodnimi likovnimi viri časovno opredeliti posamezne dele postelje ter tudi postaviti njen nastanek v obliki, kakršno vidimo na Steletovi fotografiji, ⁴ v drugo polovico 19. stoletja.

DELNI HISTORIAT BALDAHINSKE POSTELJE IN NJENA PRODAJA V TUJINO

Kje je zdaj baldahinska postelja iz hrastovškega gradu, ni znano, iz arhivskih virov je razvidno le, da so jo leta 1929⁵ grofje Herberstein, takratni lastniki gradu, poleg preostalih enaindvajsetih pohištvenih kosov prodali v tujino za 18.000 čeških kron.⁶

³ France Stele je ob obisku Hrastovca v juniju 1925 podrobno popisal tamkajšnjo grajsko opremo in prostore. Gl. ZRC SAZU, UIFS, Steletovi terenski zapiski, XXXIV, 20. 6.–22. 6. 1925, str. 39–61; prim. INDOK center, Zbirka zapiskov, Terenski zapiski Franceta Mesesnela, III, 52, 1940; INDOK center, Zbirka zapiskov, Terenski zapiski Franceta Steleta (1920, 1924, 1925, 1929), Hrastovec v Slovenskih goricah, str. 5. Stele v svojih zapiskih letnice baldahinske postelje ni navedel v celoti, ker je bila najverjetneje izbrisana. Glede na običajno centralno pozicijo letnic na posteljah je bila morda na sredini zglavja, ki na Steletovi fotografiji ni vidno, saj ga zakriva figura Atlasa. Prav tako je mogoče, da je imela postelja letnico 1545 na bogato okrašenem znožju, in sicer v osrednjem ovalnem polju znotraj renesančno oblikovane kartuše, ki jo pridržujeta iz vegetabilne ornamentike rastoča angelca. Na Steletovi fotografiji v ovalnem polju kartuše, ki je bilo najbrž poslikano, namreč opazimo nekakšne sledi, ki spominjajo na številke, vendar tega zaradi slabe kakovosti slike ne moremo dokončno potrditi.

⁴ Za reprodukcijo Steletove fotografije gl. PMPO, Fotodokumentacija Kulturnozgodovinskega oddelka, grad Hrastovec; za original INDOK center, Hrastovec, fotodokumentacija, št. 04595s–b; Steletova fotografija baldahinske postelje iz dvajsetih let 20. stoletja je bila objavljena tudi v KOMELJ 1983, str. 16, repr. 5; ŠTEFANIČ 2014, str. 121.

⁵ Glede leta prodaje postelje se sicer pojavlja tudi letnica 1920. Ta je namreč s svinčnikom zabeležena poleg vpisa tega pohištvenega kosa v inventarju gradu Hrastovec iz leta 1916. Z isto pisavo in svinčnikom je poleg nekaterih drugih s posteljo povezanih predmetov na isti strani inventarja dopisano, da so bili leta 1944 prepeljani v grad Libochovice, zato je pri letnici 1920, ki je bila najverjetneje zapisana kar nekaj časa po prodaji, morda šlo za napako popisovalca. Zahvaljujem se kolegici dr. Tini Košak, ki me je opozorila na inventar hrastovškega gradu iz leta 1916, ki ga hranijo v štajerskem deželnem arhivu v Gradcu, in mi posredovala podatke. Tudi s primerjavo predmetov v inventarnem popisu hrastovškega gradu, ki je datiran 10. novembra 1923 in za katerega se zdi, da izvod, ki ga hranijo v Zgodovinskem arhivu na Ptuj, najverjetneje ni ohranjen v celoti, ni mogoče ne zanikati ne potrditi prodaje omenjene postelje v letu 1920. V omenjenem popisu, ki je večinoma zelo skop, saj so navedeni zgolj osnovni podatki o predmetih v hrastovškem gradu, v okviru sobe številka 9, kjer je stala baldahinska postelja ob popisu leta 1916, sicer najdemo posteljo, za katero pa se glede na navedek pod zaporedno številko 4: *1 / Bett / hart, dunkel polit.* v resnici ne da opredeliti, ali gre za tisto iz leta 1545 ali katero drugo. Gl. StLA, Familienarchiv Herberstein, inventarni popis opreme gradu Hrastovec, 1916, soba 9, pag. 18, št. 11; ZAP, SI_ZAP/0009, Herbersteinov arhiv, Gospostvo Gornji Ptuj (1602–1946), šk. 1, popis inventarja gradu Hrastovec (Schloss Gutenhaag), 10. 11. 1923, brez paginacije.

⁶ Seznam dvaindvajsetih hrastovških prodanih pohištvenih kosov je z napisom z modro kredo datiran 5. aprila 1929. Gl. ZAP, SI_ZAP/0009, Herbersteinov arhiv, Gospostvo Gornji Ptuj (1602–1946), šk. 1, seznam prodanega

V nasprotju s Steletovimi zapiski natančno navedeno letnico postelje najdemo tako v omejenem prodajnem seznamu grofov Herberstein iz leta 1929 kakor tudi v njihovem inventarju hrastovškega gradu iz leta 1916, v katerem je v renesančnem duhu zasnovana baldahinska postelja s pozlačenim Atlasom, ki nosi globus, številnimi figurami, dvema kariatidama, pozlačenima putoma, ki jezditata vodni pošasti, in dvema Mavroma na vrhu postelje (sl. 1), zavedena v sobi številka 9 oziroma spalnici⁷ (*Schlafzimmer No. 9*) pod zaporedno številko 11 kot: *1 / HIMMEL-BETT / Renaissance, wie Betschemmel* (hart, reich geschnitz; op. avtorice), *mit vergoldetem »Atlas die Erdkugel tragend«* (aus d. J. 1700) und vielen Figuren und zwei Chariatiden. Seitenwände reiche Figuralornamentik, oben vergoldete Putti mit Wasserungeheuern und 2 Mohren / *Das Bett selbst stammt aus dem J. 1545 / verkauft 1920* (dopisano s svinčnikom, op. a.) / *darin: / 1 / Afriqueeinsatz / 1 / Bordeauxdecke.*⁸

Iz istega inventarja hrastovškega gradu prav tako izvemo, da so k postelji spadali še nekateri drugi podobno izdelani pohištveni kosi, med njimi klečalnik z rezbarjenima prizoroma Kristusovega rojstva in Kristusa na Oljski gori. Ta pohištveni kos, nad katerim je bil še iz štirih figur sestavljen prizor Križanja, je vpisan v isti sobi kot postelja pod zaporednima številka 8–9 kot: *1 / BETSCHEMMELE / hart, geschnitz, Goldgrund, »Geburt Christi«, »Christus am Oelberg«* / *Lib. Juli 1944* (dopisano s svinčnikom, op. a.) / *darauf: / 1 KREUZIGUNGS-GRUPPE / 4 Figuren / Lib. Juli 1944* (dopisano s svinčnikom, op. a.).⁹

V sklopu s klečalnikom in posteljo povezanih predmetov sta bila pod zaporedno številko 10 še nočna omarica z rezbarjenim motivom Jakobove lestve, ki je vpisana kot: *1 / NACHTKASTEN / wie Betschemmel »Jacobsleiter«* / *Lib. Juli 1944* (dopisano s svinčnikom, op. a.), in pod zaporedno

hrastovškega pohištva, 5. 4. 1929; prim. ŠTEFANIČ 2014, str. 122. Na podlagi prodajnega seznama, na katerem je ob njej prav tako navedena letnica 1545, je torej mogoče sklepati, da zagotovo gre za prav tisto imenitno baldahinsko posteljo, bogato okrašeno z rezbarijami in različnimi figurami, ki je prevzela Franceta Steleta in jo lahko vidimo na eni izmed njegovih fotografij.

⁷ Posteljo, ki je ključni kos pohištva v spalnici, Marko Štuhec opredeli kot temeljno merilo za razlikovanje med prostori, ki so namenjeni dnevnim aktivnostim, in prostori, ki so namenjeni nočnim aktivnostim. Gl. ŠTUHEC 2000, str. 190; prim. ŠTEH 2010, str. 79–80. V spalnicah plemiških bivališč so bile pogoste tudi baldahinske postelje. Polona Vidmar v svojem članku iz leta 2017 navaja baldahinsko posteljo s tremi zavesami, ki so jo popisovalci v zapuščinskem inventarju Jurija Seifrida grofa Dietrichsteina leta 1715 navedli kot najvrednejšo opremo t. i. paradne sobe v njegovi graški palači na Stempfergasse 7, saj je njena vrednost skupaj z dvema naslanjačema znašala kar 2000 goldinarjev. Tudi Sergej Vrišer, ki je konec sedemdesetih let 20. stoletja obravnaval stanovanjsko opremo graščine Radvanje iz leta 1695, poudari, da je bila v sklopu velike gosposke spalnice na prvem mestu omenjena črno lužena baldahinska postelja z zelenimi svilenimi zavesami. Gl. VIDMAR 2017, str. 45–46; VRIŠER 1978, str. 218. V *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* pod pojmom »baldahin« najdemo opis, da je to streha iz dragocene tkanine, v *Terminološkem slovarju uporabne umetnosti – pohištvo, ure, orožje* pa pod terminom »baldahinska postelja« najdemo razlago, da gre za pohištvo v 16. in 17. stoletju, natančneje za štiristebrno posteljo, navadno z lesenim ali tekstilnim baldahinom čez celotno dolžino. Gl. LAZAR, BUČIČ, LOZAR ŠTAMCAR, BOKAL, NABERGOJ, ZUPAN 2015.

⁸ StLA, Familienarchiv Herberstein, inventarni popis opreme gradu Hrastovec, 1916, soba 9, pag. 18, št. 11.

⁹ StLA, Familienarchiv Herberstein, inventarni popis opreme gradu Hrastovec, 1916, soba 9, pag. 18, št. 8–9.



1. Baldahinska postelja z gradu Hrastovec, fotografija iz okrog 1925 (© Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Direktorat za kulturno dediščino, INDOK center; foto: France Stele)

številko 16 omara, ki je bila sestavljena iz spodnjega dela z dvojnimi vrati z medeninastima ročajema in enim predalom, ter nastavka z dvojnimi vrati, enim osrednjim stebrom, dvema predaloma, dvema grboma in napisom Ao. 1545, in je v inventarju navedena kot: *1 / KASTEN / wie P. 11. (Bett) auf Postament mit 2 Messinghandhaben, 2 Türen, 1 Schublade; Aufsatz: 2 Türen, 1 Mittelsäule, 2 Schubladen, 2 Wappen, Inschrift Ao. 1545. darauf: 1 / Reliquiarium / mit Kreuzpartikel und Siegeln / in Pettau Salon Mutter Juli 1944 (dopisano s svinčnikom, op. avtorice) / 1 / Bild »Guter Hirt« / im reichen vergold. Holzgestell mit Wappen und Monogramm »Jesus«.*¹⁰

IKONOGRAFSKA ANALIZA POSAMEZNIH DELOV BALDAHINSKE POSTELJE NA PODLAGI STELETOVE FOTOGRAFIJE

Pri razbiranju in opisu že na prvi pogled impozantne in ikonografsko zelo zanimive baldahinske postelje se lahko opiramo zgolj na črno-belo Steletovo fotografijo, ki jo je posnel ob enem od svojih obiskov hrastovškega gradu v dvajsetih letih 20. stoletja, in na podatke v herbersteinskem inventarju omenjene posesti iz leta 1916.¹¹ Na fotografiji je ob levi strani posteljnega zglavja polovično vidna še v istem hrastovškem inventarju prav tako navedena nočna omarica s prizorom Jakobove lestve, medtem ko klečalnika s skupino Križanja in dvodelno zasnovane omare, ki sta tudi bila del inventarja iste sobe, Stele ni posnel. Glede na zaznamke s svinčnikom ob omenjenih klečalniku s skupino Križanja in nočni omarici v inventarju hrastovškega gradu iz leta 1916, iz katerih je tik pred koncem druge svetovne vojne razvidna njihova selitev v grad Libochovice, ki je bil v tistem času prav tako v lasti grofov Herberstein, pa bo v prihodnosti vsekakor treba preveriti, ali so se ti kosi tam morebiti ohranili do današnjih dni.

Glede na vsa našeta dejstva in ohranjeno slikovno gradivo se tako lahko trenutno lotimo le podrobnejše analize baldahinske postelje,¹² ki si to, kakor je opozoril že Stele, zaradi različnih ikonografskih prvin zagotovo zasluži. Hrastovška postelja je imela štiri podporne letve, ki so se dvigale nad znožjem in nosile čelnico baldahina, ki je bila okrašena z rezbarjeno in verjetno pozlačeno ornamentiko z volutami in angelsko glavo v sredini in na katero je bil z notranje strani pripet iz težkega žameta z borduro in daljšimi resicami izdelan baldahin. Z vzorčasto tkanino je bil opet tudi osrednji del zglavja. Kolikor je mogoče razbrati s fotografije, sta bili nad zglavjem, ki je bilo v primerjavi z znožjem precej višje, le dve podobni, a seveda precej krajši letvi s podobnim rezbarjenim okrasjem. Zglavje je bilo v spodnjem delu, kjer sta bili ob straneh najverjetneje

¹⁰ StLA, Familienarchiv Herberstein, inventarni popis opreme gradu Hrastovec, 1916, soba 9, pag. 18–19, št. 10, 16.

¹¹ Gl. že navedene vire v opombah 5–6.

¹² Ob tem velja opozoriti, da zgolj na podlagi fotografije in brez natančnega ogleda originalnega predmeta ni mogoče natančno določiti vseh detajlov hrastovške postelje.

pozlačeni voluti,¹³ približno enako široko kot znožje postelje, nato pa se je nekoliko zožilo,¹⁴ zato sta bili tudi letvi, ki sta nosili ogrodje baldahina nad zglavjem, v primerjavi s krajnima letvama nad znožjem nekoliko pomaknjeni navznoter.¹⁵

Vseh šest letev je bilo vsaj z ene strani¹⁶ v celoti prekritih z rezbarjeno figuralno ornamentiko, med katero so prevladovali t. i. *bambocci* oziroma goli dečki različnih velikosti in v preproste ter do kolen segajoče tunike oblečeni sloki mladeniči. Po dva stebra sta imela enak okras, in sicer tista nad zglavjem, tista na zunanjih straneh znožja in tista, ki sta bila postavljena ob nad sredino znožja nameščeni figuri Atlasa. Štiri letve nad znožjem so imele na dnu še kompozitne baze, v sredino katerih so bile umeščene operutničene in s čepico, ki je po svoji obliki spominjala za čašne liste cvetov, pokrite angelske glavice, od katerih sta bili tisti na bazah zunanjih letev precej večji od tistih na bazah notranjih letev. Podobno je bilo zgoraj, kjer so se vse štiri letve zaključile z enako veliko operutničeno angelsko glavico. Letvi nad zglavjem pa sta se v spodnjem delu začeli z rezbarjeno levjo glavo, ki je v gobcu držala navzdol padajočo tkanino.

Zunanji letvi nad znožjem sta imeli nad kompozitno bazo in operutničeno angelsko glavico podolžen trak rastlinske ornamentike z enakomerno razporejenimi in navzdol padajočimi akanovimi listi, ki se je zgoraj zaključil z mesnatim sadežem in antičnim poprsjem nad njim. Sledila sta motiva dveh v tuniko oblečenih slokih mladeničev, stoječih na plitvih podstavkih eden nad drugim, nad njima pa še motiv treh manjših golih dečkov na podstavkih, postavljenih eden vrh drugega. Zunanji letvi znožja sta imeli v primerjavi s prej opisanimi notranjima letvama v svoji spodnji polovici, ki je bila tudi za spoznanje širša, nekoliko bolj razgibane figure stoječih golih dečkov v različnih držah. Največji med njimi je v izrazitem kontrapostu stal tik nad kompozitno bazo z angelsko glavico, v rokah pa je držal sadje ali morda tudi cvetje. Nad njegovo glavo je bila na plitev podstavek postavljena skupina dveh manjših, razgibanih figur golih dečkov z dvignjenimi rokami, ki so podpirale prav tako plitev podstavek s figurama dveh večjih golih dečkov, ki sta skupaj nosila sadje ali cvetje.¹⁷ Nad njima je bil povsem enak motiv kot na notranjih dveh letvah, in sicer dveh v tuniko oblečenih mladeničev, ki sta stala na nizkih podstavkih eden nad drugim, nad njima pa še motiv dveh golih dečkov, prav tako stoječih na podstavkih eden vrh drugega. Tudi ta dva gola dečka sta bila povsem enaka tistim, ki sta bila na notranji letvi nad znožjem postelje.

Pravokotno zasnovano znožje hrastovške postelje je bilo bogato okrašeno z različno rezbarjeno ornamentiko. V osrednjem delu, od katerega smo pri predhodni navedbi datacije postelje in njene letnice 1545 že omenili ovalno polje v renesančni kartuši, se je bohotila rezbarjena in v

¹³ S fotografije ni mogoče razbrati, ali sta bili voluti plitvo rezbarjeni in pozlačeni ali je bila pozlata zgolj nanesena na površinsko gladko obdelan les.

¹⁴ V tem delu sta zglavje na straneh zamejevala dva pravokotna pasova z rezbarjeno ornamentiko.

¹⁵ Na Steletovi fotografiji ju vidimo med obema sprednjima letvama nad znožjem postelje.

¹⁶ In sicer s sprednje strani, ki je vidna na Steletovi fotografiji. Z druge strani so bile letve najbrž povsem gladke.

¹⁷ V kar nekaj detajlih se motivov s Steletove fotografije zaradi neizostrenosti ne da natančno razbrati.

2. Baldahinska postelja z gradu Hrastovec, izrez z grbovno kartušo in letnico, fotografija iz okrog 1925 (© Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Direktorat za kulturno dediščino, INDOK center; foto: France Stele)



med seboj prehajajoče zvitke razporejena vegetabilna ornamentika z akantovimi listi, iz katere sta v osrednjem delu rasli doprski angelov s krili, ki sta pridrževali renesančno kartušo (sl. 2). To ornamentalno polje je bilo z vseh strani obdano s profilom, sestavljenim iz bisernih nizov, ki so jih enakomerno prekinjali enako dolgi paličasti deli. Znožje hrastovške postelje sta na straneh zamejevali dve skoraj polnoplastično rezbarjeni kariatidi z golim oprsjem in okoli bokov prevezano in v gubah navzdol padajočo draperijo. Kariatidi sta se dvigovali nad rezbarjenima nogama v obliki masivnih volut, njuni glavi pa sta podpirali preprost nizek podstavek z grbovno kartušo.

Baldahinska postelja je vsebovala tudi elemente krščanske ikonografije. Prepoznamo jih v polnoplastično rezbarjenih figurah sv. Marije Magdalene, ki je upodobljena v zamaknjenju, saj sta njena glava in pogled usmerjena v nebo, v rokah pa drži knjigo z lobanjo, in sv. Janeza Krstnika. Obe svetniški figuri sta bili ob straneh posteljnega znožja, in sicer nad prej omenjenimi grbovnima kartušama in kariatidama. V kontrastu stoječi svetnik v rokah prav tako drži knjigo z jagnjetom, odet pa je v asketska oblačila, ki mu od bokov navzdol padajo v več vzporednih in diagonalno postavljenih gubah, v zgornjem delu pa razkrivajo njegovo suhljato, a mišičasto telo. V primerjavi s kariatidama, ki sta ob straneh zamejevali znožje postelje, in figuro Atlasa, ki je dajala višinski poudarek znožju, sta bili celopostavni figuri obeh svetnikov izrazito manjši.

S svetniškima figurama, s katerima se je zgoraj ob straneh zaključilo znožje postelje, se je prevladujoči antični motiviki na tem pohištvenem kosu tako pridružila še krščanska. Krščansko ikonografijo bi lahko vsebovala tudi reliefna prizora ob straneh zgornjega pasu znožja, vsekakor pa je bila s krščanstvom povezana tematika predstavljena na posteljni omarici, kjer je bil v osrednjem delu prizor Jakobove lestve, v ozkem pasu nad njim pa še neki nerazpoznaven motiv. Glede na zapise v inventarju hrastovškega gradu iz leta 1916 je bila podobna tematika tudi na klečalniku, kjer sta bila prizora Kristusovega rojstva in Kristusa na Oljski gori, iz štirih figur sestavljen prizor križanja pa je bil postavljen nad klečalnikom. O podobi klečalnika ne moremo razpravljati, saj ga Stele ni slikovno dokumentiral.

Pri hrastovski postelji zaradi centralne pozicije v kompoziciji celotnega pohištvenega kosa že na prvi pogled opazimo tudi markantno in polnoplastično figuro Titana iz grške mitologije, ki ga je Zevs obsodil, da nosi nebo. K vtisu impozantnosti zagotovo pripomore tudi velikost Atlasa, ki je v primerjavi z dimenzijami in proporci preostalih elementov postelje precej izstopala. Figura golega mišičastega Atlasa z draperijo, ki mu je padala od ramen prek pasu proti desnemu stegnu, je podpirala nebesni globus, ki je bil zagotovo poslikan. Nikakor ne smemo spregledati tudi sicer precej manjše figure moškega, ki je bila postavljena v plitvo in polkrožno zaključeno nišo s stebroma in reliefnim okrasom pod podstavkom, na katerem je stal Atlas.

Figuralne upodobitve so bile tudi povsem na vrhu hrastovške postelje, kjer sta bili v osrednjem delu nad rezbarjeno čelnico baldahina nameščeni večji figuri, in sicer figura golega in v zrak dvigajočega se mladeniča, ki ima v nebo iztegnjeno desnico, za njo pa figura orla s široko razprtimi krili. Osrednji motiv, v katerem vsekakor lahko zaznamo erotične konotacije in ki bi ga lahko opredelili kot Ganimedovo ugrabitev,¹⁸ sta z obeh strani zamejevala puta, ki sta jezdila morsko pošast z zvitim repom, njen sprednji del pa je bil v obliki neke rogate živali s kopiti. Z iztegnjenim vratom in glavo z razprtim gobcem sta se pošasti stegovali proti osrednji skupini z Ganimedom.

Čelnico baldahina sta na obeh straneh zaključevali še dve figuri Mavrov, ki sta bila podobne velikosti kot dečka na morski pošasti. Pri tem morda velja omeniti, da ju je bilo mogoče identificirati le zaradi zapisa v inventarju hrastovškega gradu iz leta 1916,¹⁹ v katerem sta navedena v sklopu posteljnega okrasja, in da bi ju brez pisnega namiga sicer zelo težko prepoznali s Steletove fotografije.

DATAČIJE POSAMEZNIH SESTAVNIH ELEMENTOV IN PRIMERJAVA Z LIKOVNIMI VIRI

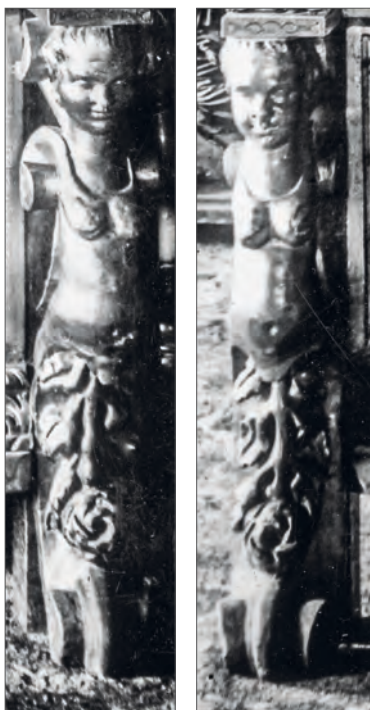
Kot smo že zapisali, je bila impozantna baldahinska postelja iz gradu Hrastovec bogato okrašena tako z rezbarjeno reliefno kot tudi polnoplastično figuraliko in drugim okrasjem. Kolikor je mogoče razbrati s črno-bele Steletove fotografije, je šlo za kombinacijo krščanske ikonografije in antične mitologije. A že na prvi pogled se zdi, da je baldahinska postelja, ki si jo je Steletu še uspelo ogledati v živo in jo dokumentirati ob enem izmed njegovih obiskov gradu Hrastovec v dvajsetih letih 20. stoletja, nikakor ni v celoti nastala tik pred sredino 16. stoletja, kakor nas opozarjajo zapisi v na začetku tega članka omenjenih arhivskih virih, saj nas pisana paleta raznovrstnih elementov iz različnih obdobij napeljuje k tezi, da so jo izdelali šele nekaj stoletij pozneje.²⁰

¹⁸ BARTMAN 2002, str. 249–271; PRŠA 2011, str. 129–131.

¹⁹ StLA, Familienarchiv Herberstein, inventarni popis opreme gradu Hrastovec, 1916, soba 9, pag. 18, št. 11.

²⁰ K temu vsaj delno namigujejo tudi vpisani podatki o postelji v inventarju hrastovškega gradu iz leta 1916.

V omenjeni čas pred sredino 16. stoletja bi vsekakor lahko uvrstili ornamentalno okrasje pravokotno zasnovanega znožja, vsaj tisto v osrednjem pasu, za katero so uporabili sestavni del s starejšega pohištvenega kosa italijanske provenience, ki ga lahko prepoznamo kot tipično čelnico renesančne skrinje in ki bi ga slogovno vsekakor lahko datirali v leto 1545 oziroma v prvo polovico 16. stoletja. Tudi skoraj polnoplastično rezbarjeni kariatidi, ki sta ob straneh prvotno skoraj zagotovo zamejevali čelnico skrinje, pozneje pa znožje baldahinske postelje, lahko na podlagi tipično zasnovanega predela njunih ramen, ki se zaključujejo z voluto, datiramo v isti čas. Prav takšne kariatide iz 16. stoletja najdemo v Italiji, kot na primer na iz orehovine izdelanem koru v baziliki San Lorenzo v Genovi,²¹ pa tudi na likovnih upodobitvah drugod po Evropi, kot recimo na grafikah Sebald Behama (1500–1550)²² in pogosto tudi na grafikah, s katerimi so ilustrirali različne knjige, če recimo omenimo samo leta 1564 izdano delo Antoina Du Pineta (ok. 1510 – ok. 1584) z naslovom *Plantz, pourtraictz et descriptions de plusieurs villes et forteresses*,²³ itd. Kariatidi na Steletovi fotografiji se zelo svetita, zato sta bili morda pozlačeni, a zagotovo ne v času, ko sta bili del prvotne renesančne italijanske skrinje, ampak šele ob njuni umestitvi v sklop postelje (sl. 3–4). Tudi dva različno široka ornamentalna pasova na dnu posteljnega znožja bi glede na ornamentiko lahko spadala še k originalni čelnici italijanske skrinje.



3. Baldahinska postelja z gradu Hrastovec, izreza s kariatidama, fotografija iz okrog 1925 (© Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Direktorat za kulturno dediščino, INDOK center; foto: France Stele)



4. Sebald Beham: Amoreto in sfingi, 1527 (*The Warburg Institute Iconographic Database*)

²¹ O koru v baziliki San Lorenzo v Genovi, 1514–1565, gl. DAGNINO, DI FABIO 1988, str. 19.

²² Npr. Sebald Beham: Amoreto in sfingi, 1527, *The Warburg Institute Iconographic Database*, <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/home> (20. 1. 2024).

²³ Upodobitev Rima. Gl. PINET 1564, str. 176–177; PASTOUREAU 1980, str. 52.



5. Baldahinska postelja z gradu Hrastovec, izrez s figurami mladeničev in dečkov, fotografija iz okrog 1925 (© Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Direktorat za kulturno dediščino, INDOK center; foto: France Stele)

6. Omara tipa »Stipo a Bambocci« iz gradu Murska Sobota, fotografija iz okrog 1930 (© Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Direktorat za kulturno dediščino, INDOK center; foto: France Stele)

Po oblikovni plati prav tako sodijo v 16. stoletje (morda tudi še v zgodnje 17. stoletje) goli dečki različnih velikosti in sloki mladeniči v tunikah na pokončnih letvah, ki so podpirale baldahin hrastovške postelje,²⁴ in že sami po sebi namigujejo na predel severne Italije, natančneje na Genovo, Toskano in Ligurijo. Na teh območjih so bili namreč v 16. in 17. stoletju zelo priljubljeni v obliki masivnih kvadrov zasnovani pohištveni kosi, predvsem dvodelne pisalne omare (*stipi* »a

²⁴ Pri natančnem ogledu Steletovega posnetka prav tako razberemo, da so bile na letve, na katere so aplicirali rezbarjene figure, ob straneh pozlačene, enako kot volute na zglavju postelje.

bambocci») in različni predalčniki (*cassettoni* »a *bambocci*«), ki so bili ob robovih in tudi drugod bogato dekorirani z rezbarjenimi operutničnimi glavicami angelcev, figurami slokih mladeničev v tunikah in golih dečkov, znanih pod izrazom »*bambocci*« (sl. 5–6).²⁵

Vse naštete okrasne oziroma figuralne elemente torej najdemo tudi na pokončnih letvah hrastovške postelje. Še več, ko podrobneje primerjamo posamezne figure mladeničev in golih dečkov z ohranjenimi pohištenimi kosi iz severne Italije iz 16. in 17. stoletja,²⁶ ugotovimo, da gre, tako v pozah kakor tudi v načinu izdelave, za povsem enake figure, ki so jih na severu Apeninskega polotoka izdelovali v velikem številu na podlagi istih modelov. Vse to potrjuje, da so za hrastovško baldahinsko posteljo zagotovo uporabili figure z nekega originalnega italijanskega pohištenega kosa, ki je bil morda že preveč uničen in njegovo popravilo ni bilo več mogoče. Na letvah, ki so jih ob straneh ob izdelavi še pozlatili, so ob povečavi Steletove fotografije namreč jasno vidni stiki med posameznimi segmenti na plitvo ornamentirano podlago umeščenih figur.

Na vprašanje, ali je bil kos italijanskega pohišstva z »*bambocci*« iz 16., morda celo začetka 17. stoletja v obdobju, preden so nekatere njegove sestavne dele uporabili za okras baldahinske postelje, že dlje časa v gradu Hrastovec ali so ga v ta namen pripeljali od kod drugod, še nimamo odgovora. Odgovoru na vprašanje, kdaj je Steletova »zagonetna« hrastovška postelja v obliki, kot jo je sam videl in posnel v dvajsetih letih 20. stoletja, sploh nastala, pa se bomo posvetili v nadaljevanju obravnave.

Na podlagi primerjav z grafikami lahko v 16. stoletje vsekakor umestimo tudi figuro Atlasa, sploh če so jo prav tako izdelali v Italiji. Po načinu, kako Atlas nosi globus – sloni mu na glavi in ne na zatilju, kot je bilo bolj običajno, pridrži pa ga z v komolcih skoraj pravokotno pokrčenima rokama –, ga lahko primerjamo tako s figuro Atlasa, ki je del naslovnice v Kölnu leta 1526 izdane knjige Paulusa Orosiusa (385–418), z naslovom *Adversus Paganos Historiarum Libri Septem*, za katero je grafike prispeval graver Anton Woensam (von Worms; 1492/1500–1541),²⁷ kakor tudi z upodobitvama Atlasa z motom SVSTINET NEC FATISCIT v knjigi z naslovom *La sententiose imprese di monsignor Paolo Giovio*, ki so jo leta 1562 izdali v Lyonu,²⁸ in Atlasa z motom MAIVS OPVS v knjigi Girolama Ruscellija (1518–1566) z naslovom *Le imprese illustri*, ki so jo izdali štiri leta pozneje v Benetkah (sl. 7–8).²⁹ O natančni predlogi za figuro Atlasa s hrastovške postelje pa je za zdaj nemogoče govoriti.

²⁵ CALDERAI, CHONG 2011, str. 318; prim. BARDELLI 2013; DELLINAVELLI 2007. Gl. tudi KOMIĆ MARN 2019, str. 91.

²⁶ Prim. CAUMONT CAIMI 2004, str. 268–269; CALDERAI, CHONG 2011, str. 87, 176, 194, 318; ZINUTTI 2011, str. 267–274.

²⁷ Gl. OROSIUS 1526; prim. PANOFKY 1930, tabla 24, slika 43.

²⁸ GIOVIO 1562, str. 114.

²⁹ Upodobitev Atlasa z motom MAIVS OPVS v RUSCELLI 1566, str. 511.



7. Baldahinska postelja z gradu Hrastovec, izrez z Atlasom, fotografija iz okrog 1925 (© Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Direktorat za kulturno dediščino, INDOK center; foto: France Stele)



8. Atlas, bakrorez iz: Girolamo Ruscelli, *Le imprese illustri*, Venetia 1568

Kakor smo že omenili, je Atlas pridrževal nebesni globus, ki je bil zagotovo poslikan. Kolikor je mogoče razbrati s Steletove fotografije, so bile na njem podobe klasičnih grških ozvezdij. Na sprednji strani globusa je namreč mogoče prepoznati obliko ozvezdja na južni nebesni polobli Eridan,³⁰ ki je predstavljeno kot zavita reka³¹ in je eno od osemindesetih ozvezdij, ki jih je navedel že Ptolemej, astronom iz 2. stoletja.³² Za primerjavo naj omenimo najstarejši ohranjeni kip Atlasa, in sicer rimsko marmorno skulpturo (t. i. *Atlas Farnese*) iz 2. stoletja našega štetja, ki drži nebesni globus z reliefnimi upodobitvami ozvezdij in je verjetno kopija starejšega dela iz

³⁰ Eno največjih ozvezdij je po svoji obliki zelo prepoznavno, saj se razprostira najdlje na nebu od severa proti jugu.

³¹ RIDDLE 2017, str. 76.

³² Čeprav izdelovanje nebesnih zemljevidov ni postalo običajno vse do srednjega veka, sega najstarejši v klasično Grčijo, okoli leta 275 p. n. š. Gl. GURSHTEIN 1997, str. 264–273; DEKKER 2002, str. 61–79.

helenističnega obdobja,³³ pa tudi recimo upodobitvi severne in južne poloble, ki ju je Albrecht Dürer (1471–1528) v sodelovanju z nürnberškim astronomom Conradom Heinfoglom (?–1517) izdelal leta 1515,³⁴ ali pa upodobitve v leta 1603 izdani knjigi Johanna Bayerja (1572–1625) z naslovom *Uranometria*, ki jo ilustrirajo grafike Alexandra Maira (okoli 1562–1617).³⁵ Zaradi osmih koloriranih bakrorezov, ki prikazujejo severno in južno zvezdno nebo, so še posebej impresivne in vsečne upodobitve v prvi in drugi izdaji dela astronoma in matematika Andreasa Cellariususa (1596–1664). Druga izdaja njegovega dela z naslovom *Harmonia Macrocosmica* je izšla v Amsterdamu okoli leta 1708 v sodelovanju dveh Nizozemcev, založnika in kartografa Gerharda Valcka (1652–1726) ter graverja Petra Schenka I (1660–1711).³⁶

Tudi precej manjšo figuro moškega, ki je bil postavljen v plitvo in polkrožno zaključeno nišo pod Atlasom, lahko primerjamo z likovnimi viri. Podoben je upodobitvi mladega moškega z lokom, ki ga najdemo na grafiki že omenjenega Barthela Behama iz leta 1525³⁷ in je opredeljen kot Herkul, še bolj pa nas spominja na upodobitev Neptuna,³⁸ ki ga je leta 1526 po delu Rossa Fiorentina (Giovanni Battista di Jacopa; 1495–1540) v grafiko vrezal Giovanni Jacopo Caraglio (okoli 1500–1565).³⁹ S plapolajočo draperijo obdani Neptun, ki v rokah drži trizob, pod nogami pa mu leži morska pošast, je del serije z upodobitvami različnih mitoloških bogov in boginj, med katerimi je tudi v niši stoječa figura Merkurja, ki igra na dvojno piščal⁴⁰ in je po fiziognomiji ter deloma tudi po drži telesa prav tako precej soroden figuri Atlasa s hrastovške postelje.⁴¹ Še najbolj verjetno se zdi, da je bil pod Atlasovimi nogami postavljen Neptun, saj mitološke osebe, kot so Atlas, Neptun, Kronos in Cibela, velikokrat najdemo upodobljene skupaj, kot je na primer razvidno z naslovnice dela z naslovom *Introductio ad geographiam novam et veterem*, ki ga je François Halma (1653–1722) izdal leta 1692 v Utrechtu.⁴²

Figura Atlasa bi, če ni bila izdelana v Italiji, lahko nastala tudi v 17. stoletju. Vsekakor pa je v herbersteinskem inventarju hrastovškega gradu iz leta 1916 posebej zanjo navedena letnica 1700 vendarle prepozna, a za zdaj ni znano, na podlagi česa so jo zapisali. Bi pa v ta čas zagotovo lahko umestili poprsje oziroma busto plemiča, ki je bila postavljena na vrh zglavja postelje in je

³³ VALERIO 1987, str. 97–124.

³⁴ V British Museumu v Londonu hranijo tri litografije Ralfa Leopolda von Retberg-Wettbergena (1812–1885) iz leta 1865, ki so nastale po omenjenih Dürerjevih lesorezih.

³⁵ BAYER 1603.

³⁶ CELLARIUS 1708.

³⁷ London, British Museum, inv. št. 1949,0314.1.

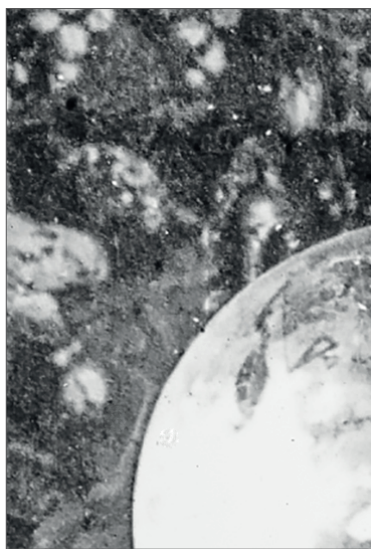
³⁸ Pod njim je napis: *QVI MARIA IMPERIO REGIE NEPTUMNVS ET VNDAS*.

³⁹ New York, Metropolitan Museum, inv. št. 49.97.226.

⁴⁰ New York, Metropolitan Museum, inv. št. 49.97.234.

⁴¹ Kljub temu vsaj za zdaj ne moremo z gotovostjo govoriti o natančni predlogi za figuro Neptuna s hrastovške postelje.

⁴² LUYTS 1692.



9. Baldahinska postelja z gradu Hrastovec, izrez s figuro plemiča z »alonžo«, fotografija iz okrog 1925 (© Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Direktorat za kulturno dediščino, INDOK center; foto: France Stele)

10. Portret Janeza Ernesta I. grofa Herbersteina, lastnika gradu Hrastovec v letih med 1716–1726, izrez, Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož (© Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož; foto: Boris Farič)

na Steletovi fotografiji zaradi cvetličnega vzorca na steni in Atlasovega globusa komajda opazna. Omenjena busta je glede na značilno lasuljo, t. i. *alonžo*, zagotovo nastala konec 17. ali v začetku 18. stoletja (sl. 9–10).

Če smo zapisali, da bi v čas pred sredino 16. stoletja lahko uvrstili ornamentalno okrasje znožja v osrednjem pasu, ki ga ob straneh obdajata skoraj polnoplastično rezbarjeni kariatidi, se za posamezne dele zglavja postelje, ki je bilo precej višje od znožja in je imelo polžasta in najverjetneje pozlačena elementa ob straneh spodaj in podobno ornamentiko na vrhu ter dve na robu postavljeni letvi z rezbarjenima glavicama nad visečo kito s cvetjem ali sadjem, zdi, da so zagotovo mlajši in bi jih vsekakor lahko umestili že v 17. stoletje.⁴³ Prav tako bi glede na izvedbo draperije Marije Magdalene in njene tipične škorenjčke z zavihki lahko v čas prve polovice 17. stoletja oziroma morda tudi še okoli sredine tega stoletja umestili obe figuri krščanskih svetnikov – torej poleg Marije Magdalene še sv. Janeza Krstnika.⁴⁴

V isto stoletje bi lahko datirali skupino, ki prikazuje Ganimedovo ugrabitev, a pod pogojem, da je bila izdelana v Italiji, kar je glede na njeno kakovostno izvedbo vsekakor mogoče, sicer pa bi bila njena datacija še za stoletje poznejša. Figuralna skupina z Ganimedom na vrhu čelnice baldahina hrastovške postelje je sicer po zasnovi v določenih segmentih sorodna tako istoimenskemu kipu, ki je nastal med 1. stoletjem pr. n. š. in 1. stoletjem n. š. po starejšem originalu iz 4. stoletja pr. n. š. in ga danes hranijo v Vatikanu v Vatikanskih muzejih (Musei Vaticani, Galleria dei Candelabri;

⁴³ Tudi zglavje, kot ga vidimo na fotografiji, je najverjetneje nastalo šele v 19. stoletju. Pravokotni osrednji del, ki je bil prevlečen s tkanino, je verjetno iz tistega časa.

⁴⁴ Za pomoč pri natančnejši dataciji obeh svetniških figur se zahvaljujem kolegu dr. Boštjanu Roškarju.



11. Baldahinska postelja z gradu Hrastovec, izrez z ugrabitvijo Ganimeda, fotografija iz okrog 1925 (© Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Direktorat za kulturno dediščino, INDOK center; foto: France Stele)



12. Ugrabitev Granimeda, Vatikan, Musei Vaticani, Galleria dei Candelabri (Wikimedia Commons)

sl. 11–12), kakor tudi recimo Ganimedovi ugrabitvi, ki jo je okoli leta 1530 naslikal Antonio Allegri da Correggio (1489–1534) in jo hranijo na Dunaju v Umetnostnozgodovinskem muzeju.⁴⁵

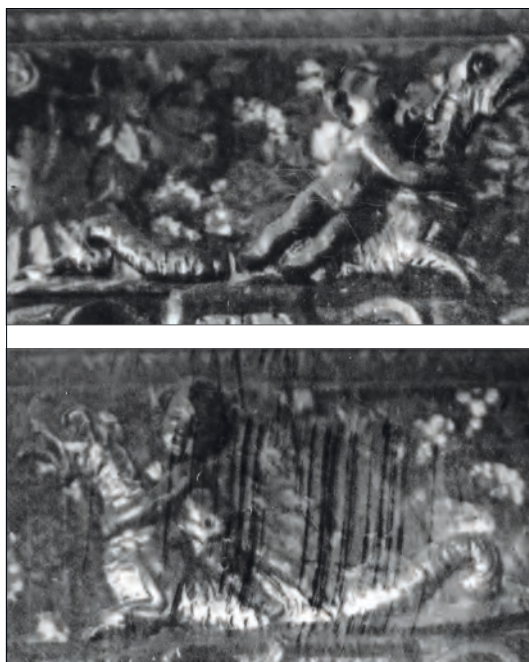
Tudi za motiv dveh putov, ki jezditata morski pošasti in zamejujeta osrednji motiv Ganimedove ugrabitve, najdemo zelo sorodne upodobitve tako v italijanski kakor tudi v severnjaški umetnosti 16. stoletja, recimo na grafiki, ki jo je leta 1544 izdelal Sebald Beham, z amoretoma, ki jezditata morski pošasti z glavo kozla,⁴⁶ ali pa upodobitev plavajoče morske pošasti z zgornjim delom v podobi bika, ki jo najdemo v leta 1566 v Benetkah izdani knjigi Girolama Ruscellija z naslovom *Le imprese illustri*,⁴⁷ oziroma na grafiki z upodobitvijo amoretov Marcantonio Raimondija (okoli 1470–1534) oziroma njegove šole iz časa med letoma 1490 in 1534.⁴⁸ Vsekakor pa je tako v

⁴⁵ GRONAU 1907, str. 135; gl. prispevek Edgarja Leina v tej publikaciji, repr. 5.

⁴⁶ New York, Metropolitan Museum, inv. št. 41.1.100.

⁴⁷ RUSCELLI 1566, str. 521.

⁴⁸ Marcantonio Raimondi: Amoreto s hipokampom, The Warburg Institute Iconographic Database, <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/home> (20. 1. 2024).



13. Baldahinska postelja z gradu Hrastovec, izreza z dečkoma, ki jezditata morski pošasti, fotografija iz okrog 1925 (© Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Direktorat za kulturno dediščino, INDOK center; foto: France Stele)

14. Marcantonio Raimondi: Amoreto s hipokampom (The Warburg Institute Iconographic Database)

primeru Ganimedove ugrabitve kakor v primeru putov na morskih pošastih težko specificirati konkreten vzor, saj je poleg že naštetih primerljivih upodobitev še mnogo več (sl. 13–14).

Kakor je razvidno iz napisanega, večina elementov, iz katerih je bila sestavljena postelja, datira v 16., 17. in začetek 18. stoletja. Za poskus časovne opredelitve, kdaj bi lahko nastala hrastovška baldahinska postelja v obliki, kot jo vidimo na fotografiji Franceta Steleta, pa je ključen ozek pas na zgornjem robu znožja, ki sta ga ob straneh zamejevali že omenjeni grbovni kartuši in ki oblikovno zagotovo ne sodi v čas prve polovice 16. stoletja,⁴⁹ kamor bi sicer brez zadržkov lahko umestili glavnino posteljnega znožja. Enako velja za še precej ožji (in skorajda zanemarljiv) pas čisto na dnu znožja postelje.

Ozek pas na zgornjem robu znožja hrastovške baldahinske postelje je v osrednjem delu vključeval posamezne ali v paru na poslikano podlago postavljene rezbarjene gole dečke, ki so bili nekoliko podobni tistim na pokončnih letvah postelje. Tisto, kar nas napeljuje k tezi, da je bila hrastovška postelja v takšni zasnovi, kot jo je dokumentiral France Stele, iz starih pohištvnih

⁴⁹ Grbovna kartuša, ki je bila nad kariatidama iz 16. stoletja in pod polnplastičnima figurama sv. Marije Magdalene in sv. Janeza Krstnika iz prve polovice 17. stoletja, je nastala še kasneje.



15. Baldahinska postelja z gradu Hrastovec, izrez, fotografija iz okrog 1925 (© Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Direktorat za kulturno dediščino, INDOK center; foto: France Stele)

kosov in drugih elementov izdelana v drugi polovici 19. stoletja oziroma od šestdesetih let tega stoletja naprej, je poslikava ozadja z nišami in drugo ornamentiko, znotraj katere so bile nameščene prej omenjene figure dečkov, ki s filialami in podobnim okrasjem spominja na neogotsko (sl. 15). Temu prav tako pritrjuje slog posteljne omarice, ki je tipičen za tisti čas, seveda če izvzamemo osrednji rezbarjeni motiv Jakobove lestve.

V povezavi z zgornjim pasom znožja s poslikavo, ki spominja na neogotsko, je treba omeniti še dva na skrajnih robovih tega pasu plitvo rezbarjena motiva, ki pa žal nista razpoznavna, zaradi česar ju je tudi nemogoče datirati. Na prvi pogled se zdi, da gre (saj v bolj vidnem reliefu na desni strani) za nekakšen v skalnato pokrajino postavljen figuralni prizor, na reliefu na levi pa morda za skupino figur v pokrajini z arhitekturo v ozadju. Ali sta prizora vsebovala antično motiviko, ki bi jo glede na preostale elemente postelje vsekakor pričakovali, ali prizore iz krščanske ikonografije, ki je bila v inventarju hrastovškega gradu iz leta 1916 navedena na drugih s posteljo povezanih pohištvenih kosih, nameščenih v isti sobi, je na podlagi Steletove fotografije nemogoče ugotoviti.

POSKUS MERSKE OPREDELITVE BALDAHINSKE POSTELJE IZ GRADU HRASTOVEC

Ena izmed neznank je zagotovo tudi velikost postelje. Točnih mer tega leta 1929 v tujino prodanega pohištvenega kosa verjetno ne bo mogoče nikoli več izvedeti, razen če bi jo našli, a vsekakor se lahko poigramo vsaj z oceno. Opiramo se namreč lahko na mere čelnice renesančne italijanske skrinje, ki je bila del znožja hrastovške postelje. Glede na primerjavo z nekaterimi ohranjenimi tovrstnimi skrinjami v slovenskih muzejih smo za izhodišče vzeli mero 170 centimetrov za širino čelnice skrinje in 50 centimetrov za njeno višino ter glede na to proporcionalno izračunali okvirne mere preostalih elementov ohišja postelje in vanjo vkomponiranih figur.

Tako smo prišli do podatka, da je postelja v višino do vrha čelnice baldahina najbrž merila približno tri metre, s skupino Ganimedove ugrabitve, ki se je dvigovala nad čelnico baldahina,

pa skoraj polčetrni meter. Znožje je bilo od nog do vrhnjega ravnega roba visoko okoli meter, približno toliko, kot je bila tudi višina Atlasa z globusom in njegovim podstavkom s figuro Neptuna spodaj. Tako sta znožje in nad njim postavljena figura Atlasa zavzemala dve tretjini višine postelje, skoraj celotno zgornjo tretjino pa je prekrivala tkanina baldahina z resicami, kar je lepo razvidno tudi s Steletove fotografije.

V primerjavi z Atlasom sta bili figuri obeh svetnikov ob straneh vrhnjega dela znožja precej manjši, saj sta merili le okoli trideset centimetrov in sta glede na njuno velikost prvotno morda bili del kakšnega hišnega oltarja manjših dimenzij.⁵⁰ Le nekoliko manj od njiju sta merila največja izmed golih dečkov, postavljenih na pokončne letve, ki so nosile čelnico baldahina. Mladeniči v tunikah so bili visoki približno štiriindvajset centimetrov, srednje veliki dečki so merili okoli dvajset do dvaindvajset centimetrov, najmanjši pa približno trinajst centimetrov, prav toliko, kot bi lahko bila visoka figura Neptuna v niši pod Atlasovimi nogami.

Tako iz približno izračunanih in navedenih mer kakor tudi s Steletove fotografije hrastovške baldahinske postelje je razvidna njena preudarna zasnova, saj jo, kot je že bilo omenjeno, lahko v višino razdelimo na tri enake dele, ki so se točno nad čelnico baldahina zaključili z osrednjim višinskim poudarkom, in sicer s skupino Ganimedove ugrabitve. Tudi vertikalno je bila postelja natančno razdeljena. Figura Atlasa, ki je bil postavljen na sredino znožja, jo je skupaj z Ganimedovo skupino delila na dva enaka dela. Hkrati opazimo, da je bila postelja še dodatno razdeljena na tri pasove, in sicer na skrajna dva, ki sta se raztezala od obeh svetniških figur do notranje pokončne letve nad znožjem, ki je bila visoka približno dva metra, in notranji pas med obema že omenjenima letvama. Vse to nam kaže, da so zelo premišljeno načrtovali zasnovo postelje, pri čemer so morali upoštevati tudi mere že obstoječih elementov in figur s starejših pohištvenih kosov.

IZTOČNICE ZA NADALJNJE RAZISKAVE

Glede na vse opisane figuralne in ornamentalne elemente hrastovške baldahinske postelje lahko ugotovimo, da vsekakor drži Steletova trditev, da je njena ikonografska vsebina zelo zagonetna. Marsikatero uganko nam je v tem članku, v katerem je bil ta pohištveni kos sploh prvič podrobneje obravnavan, vsaj delno uspelo razrešiti, a ne vseh. Vsekakor nam še ni uspelo najti odgovora, kje natančno so izdelali posteljo, ali je bilo to morda v Hrastovcu, Gradcu, na Dunaju ali kje drugje. Če smo za glavnino znožja prepričani, da so zanj uporabili čelnico neke renesančne italijanske skrinje, figure angelcev, golih dečkov in slokih mladeničev pa skoraj zagotovo vzeli z dvodelne pisalne omare, ki je bila prav tako italijanskega izvora, še ne vemo, kam so prvotno spadale tako figuri sv. Marije Magdalene in Janeza Krstnika kakor tudi figura Atlasa in skupina, ki

⁵⁰ Za razpravo o teh figurah in njunem prvotnem nahajališču se zahvaljujem kolegu dr. Boštjanu Roškarju.

prikazuje Ganimedovo ugrabitev.⁵¹ Predvsem zadnja je v primerjavi s figuro Atlasa, ki je izveden nekoliko bolj togo, precej višje kakovosti, ki se kaže v razgibani zasnovi in izvedbi kompozicije celotne figuralne skupine.⁵²

Morda se bodo nekatera predvidevanja in navedene trditve, sploh tiste, da je postelja v podobni, kakršno nam jo je predal Stele s svojim posnetkom, nastala šele v drugi polovici 19. stoletja, v prihodnje izkazale za pravilne, morda tudi ne. A to bodo potrdili šele doslej še zelo slabo raziskani podatki iz arhivskih virov o posestnikih Pauer, ki so imeli grad Hrastovec v lasti med letoma 1802–1909. V povezavi z njimi bo vsekakor zanimivo raziskati tudi morebitni nastanek bidermajerske omare z devetnajstimi vloženimi slikami, ki je danes del opreme jedilnice v prvem nadstropju ptujskega gradu.⁵³

Pri bodočih obravnavah historičnega pohištva se bo – poleg temeljite in zaokrožene slogovne obravnave posameznih pohištvenih kosov ter njihove provenience – vsekakor smiselno bolj poglobiti tudi v temo recepcije plemiških lastnikov, ki so v preteklih stoletjih premišljeno naročali posamezne pohištvene kose za svoje grajske interierje,⁵⁴ in zagotovo tudi v temo recepcije bogatih lastnikov gradov in dvorcev brez plemiškega statusa. Ti so z nakupi opremljenih nepremičnin plemstva, ki mu je od 19. stoletja začela znatno upadati moč, postajali lastniki bolj ali manj ohranjenih historičnih pohištvenih kosov,⁵⁵ s čimer so povezane mnoge selitve pohištva bodisi iz ene rezidence v drugo bodisi iz ene sobe v drugo,⁵⁶ pa tudi popravila dotrajanih pohištvenih kosov ali sestavljanje njihovih posameznih delov v nove celote, kakor je razvidno iz primera baldahinske postelje iz gradu Hrastovec.

Kljub dejstvu, da so popisovalci pohištvo v starih inventarjih plemiških posesti večinoma popisali zelo suhoparno in je, kot je v svoji disertaciji izpostavila že Marjeta Ciglencečki, zaradi tega pohištvo eden najtežje določljivih delov grajske opreme,⁵⁷ je sledenje določenim pohištvenim kosom vsaj deloma mogoče, a gre pri tovrstnih raziskavah večinoma za težavno in zamudno delo. Prav zato je prispevek vsakega zgodovinarja oziroma umetnostnega zgodovinarja, ki v svoje, predvsem v likovno dediščino nekdanjih grajskih oziroma drugih plemiških interierjev

⁵¹ Tudi za rezbarjene elemente z Mavroma in golima dečkoma oziroma putoma, ki jezdit morski pošasti, uporabljene za čelnico baldahina, še ne vemo, od kod izvirajo.

⁵² Na morskih pošastih sedeča gola dečka ob straneh figuralne skupine z Ganimedom sta bila v primerjavi z golimi dečki, ki so bili nameščeni na pokončnih letvah baldahinske postelje, precej boljše kakovosti.

⁵³ Gl. CEVC 1964, str. 54–57, kat. št. 108; CURK 1975, str. 28; CIGLENEČKI 1997, str. 68–69; VIDMAR 2006, str. 78; KOŠAK 2011, str. 142–146, 399–400, kat. št. 17–21; KOŠAK 2014, str. 60; ROŠKAR, ŠTEFANIČ 2014, str. 188–189. Razen zadnje se vse navedene objave nanašajo na obravnavo vloženih slik v bidermajerski omari.

⁵⁴ Gl. LOZAR ŠTAMCAR 2011; LOZAR ŠTAMCAR 2014, str. 11; OTTILLINGER, HANZL 1997; HANZL-WACHTER 2011, str. 84–100.

⁵⁵ CIGLENEČKI 1997, str. 11; LOZAR ŠTAMCAR 2014, str. 11.

⁵⁶ Za številne premike pohištvene opreme znotraj sob v ptujskem gradu gl. ŠTEFANIČ 2014, str. 69–129.

⁵⁷ CIGLENEČKI 1997, str. 9; prim. LOZAR ŠTAMCAR 2014, str. 11.

usmerjene obravnave vključuje vsaj omembe najmarkantnejših pohištvnih kosov, toliko pomembnejši. Doktorica Ciglencečki, ki ji je ob njeni sedemdeseti obletnici posvečen ta zbornik, vsekakor spada med umetnostne zgodovinarje, ki se v svojih raziskavah ne omejujejo zgolj na likovna dela. Čestitke ob jubileju!

VIRI

INDOK center: Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Direktorat za kulturno dediščino, Informacijsko-dokumentacijski center za dediščino, Ljubljana

- Zbirka zapiskov, Terenski zapiski Franceta Mesesnela, III, 52, 1940.
- Zbirka zapiskov, Terenski zapiski Franceta Steleta (1920, 1924, 1925, 1929), Hrastovec v Slovenskih goricah.
- Hrastovec, fotodokumentacija.

PMPO: Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, Ptuj

- Dokumentacija Kulturnozgodovinskega oddelka, gradova Hrastovec in Ptuj.
- Fotodokumentacija Kulturnozgodovinskega oddelka, gradova Hrastovec in Ptuj

StLA: Steiermärkisches Landesarchiv, Gradec

- Familienarchiv Herberstein.

ZAP: Zgodovinski arhiv na Ptuj, Ptuj

- SI_ZAP/0009, Herbersteinov arhiv, Gospodstvo Gornji Ptuj (1602–1946), šk. 1.

ZRC SAZU, UIFS: Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana

- Steletovi terenski zapiski, XXXIV.

SPLETNI VIRI

BARDELLI 2013: Andrea di BARDELLI, Gasparo Forlani e i mobili a bambocci, *Antiqua nuova serie*, 2013, <https://www.antiquanuovaserie.it/gasparo-forlani-e-i-mobili-a-bambocci/>.

DELLINAVELLI 2007: Anna DELLINAVELLI, Origini ispano tedesche per lo stipo “a bambocci” del Castello Sforzesco di Milano, *Antiqua nuova serie*, 2007, <https://www.antiquanuovaserie.it/origini-ispano-tesesche-per-lo-stipo-a-bambocci-del-castello-sforzesco-di-milano/>.

LAZAR, BUČIČ, LOZAR ŠTAMCAR, BOKAL, NABERGOJ, ZUPAN 2015: Tomaž LAZAR, Vesna BUČIČ, Maja LOZAR ŠTAMCAR, Ljudmila BOKAL, Tomaž NABERGOJ, Gojko ZUPAN, baldahinska postelja. *Terminološki slovar uporabne umetnosti – pohištvo, ure, orožje*, Ljubljana 2015, <http://isjfr.zrc-sazu.si/sl/terminologisce/slovarji/umetnost#v>.

The Warburg Institute Iconographic Database, <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/home>.

LITERATURA

- BARTMAN 2002: Elizabeth BARTMAN, *Eros's Flame. Images of Sexy Boys in Roman Ideal Sculpture*, *Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes*, 1, 2002, str. 249–271.
- BAYER 1603: Johannes BAYER, *Uranometria. Omnium asterismorum continens schemata, nova methodo delineata, aereis laminis expressa*, Augsburg 1603.
- CAUMONT CAIMI 2004: Lodovico CAUMONT CAIMI, *Bancalari ed artigiani dei mobili d'arredamento*, *Atti della Società ligure di storia patria*, n. v. 44/2, 2004, str. 261–295.
- CALDERAI, CHONG 2011: Fausto CALDERAI, Alan CHONG, *Furnishing a museum. Isabella Stewart Gardner's collection of Italian furniture*, Boston 2011.
- CELLARIUS 1708: Andreas CELLARIUS, *Harmonia Macrocosmica seu atlas universalis et novus /.../*, Amsterdam 1708.
- CEVC 1964: Anica CEVC, *Stari tuji slikarji XV. –XIX. stoletja. 2: Slovenska Štajerska in Prekmurje*, Narodna galerija, Ljubljana 1964.
- CIGLENEČKI 1992 a: Marjeta CIGLENEČKI, *Družini Leslie in Herberstein ter oprema njihovih gradov Hrastovec, Vurberg in Ptuj, Srečanje z Jutrovim na ptujskem gradu* (ur. Marjeta Ciglencečki, Maximilian Grothaus), Pokrajinski muzej Ptuj, Ptuj 1992, str. 43–52.
- CIGLENEČKI 1992 b: Marjeta CIGLENEČKI, *Zapuščina rodbine Leslie na ptujskem gradu*, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 40/3, 1992, str. 171–176.
- CIGLENEČKI 1993: Marjeta CIGLENEČKI, *Oprema ormoškega gradu v preteklosti*, *Ormož skozi stoletja*, 4, 1993, str. 62–78.
- CIGLENEČKI 1994: Marjeta CIGLENEČKI, *Junaki, dame iz harema in prebivalci oddaljenih dežel. Srečanje z Jutrovim*, *Argo*, 36–37, 1994, str. 106–110.
- CIGLENEČKI 1997: Marjeta CIGLENEČKI, *Oprema gradov na slovenskem štajerskem od srede 17. do srede 20. stoletja*, Ljubljana 1997 (tipkopis doktorske disertacije).
- CURK 1975: Jože CURK, *Ptujski grad 1. Ptujski grad in njegove kulturnozgodovinske zbirke*, Ljubljana 1975 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 57).
- DAGNINO, FABIO 1988: Anna DAGNINO, Clario Di FABIO, *San Lorenzo e il museo del tesoro*, Genova 1988.
- DEKKER 2002: Elly DEKKER, *Innovations in the making of celestial globes*, *Globe Studies*, 49–50, 2002, str. 61–79.
- GIOVIO 1562: Paolo GIOVIO, *La sententiose imprese di monsignor Paulo Giovio et del signor Gabriel Symeoni*, Lyone 1562.
- GRAHORNIK 2018: Matjaž GRAHORNIK, *Herbersteini na Hrastovcu*, *Bilten Slovenskega društva za proučevanje 18. stoletja*, 10, 2018, str. 22–26.
- GRAHORNIK 2021 a: Matjaž GRAHORNIK, *Genealogija rodbine Herberstein s posebnim poudarkom na spodnještajerskih vejah*, Maribor 2021 (tipkopis doktorske disertacije).
- GRAHORNIK 2021 b: Matjaž GRAHORNIK, *Herbersteini na Hrastovcu*, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 92 (n. v. 57)/ 2–3, 2021, str. 38–95.

- GRONAU 1907: Georg GRONAU, *Correggio. Des Meisters Gemälde in 196 Abbildungen*, Stuttgart-Leipzig 1907 (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 10).
- GURSHTEIN 1997: Alexander A. GURSHTEIN, The Origins of the Constellations, *American Scientist*, 85/3, 1997, str. 264–273.
- LUYTS 1692: Joannis LUYTS, *Introductio ad geographiam novam et veterem /.../*, Utrecht 1692.
- HANZL-WACHTER 2011: Lieselotte HANZL-WACHTER, Das Appartement der Kaiserin Maria Ludovica in der Wiener Hofburg, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 65/1, 2011, str. 84–100.
- HERNJA MASTEN 1993: Marija HERNJA MASTEN, *Urbarji gosposčine Hrastovec 1555–1848*, Ptuj 1993 (Inventarji, 5/1).
- JANISCH 1878: Josef Andreas JANISCH, *Topographisch-statistisches Lexikon von Steiermark mit historischen Notizen und Anmerkungen. 1: A–K*, Graz 1878.
- KIDRIČ 1926: France KIDRIČ, Herberstein, *Slovenski bijografski leksikon. 2: Erberg-Hinterlechner* (ur. Izidor Cankar), Ljubljana 1926, str. 301–303.
- KOMELJ 1983: Ivan KOMELJ, Grad kot spomeniškovarstveni problem v času med obema vojnama, *Varstvo spomenikov*, 25, 1983, str. 13–32.
- KOMIČ MARN 2019: Renata KOMIČ MARN, »Če bo hotel muzej pridobiti kaj boljših stvari, bo moral za nakup tvegati večje vsote.« Nakupi za Narodni muzej na dražbi Szapáryjeve zbirke v Murski Soboti, *Acta historiae artis Slovenica*, 24/1, 2019, str. 83–110.
- KOŠAK 2011: Tina KOŠAK, *Žanrske upodobitve in tihožitja v plemiških zbirkah na Kranjskem in Štajerskem v 17. in 18. stoletju*, Ljubljana 2011 (tipkopis doktorske disertacije).
- KOŠAK 2012 a: Tina KOŠAK, Saivejeva Alegorija pomladi med Gradcem, Dunajem in Ormožem, *Acta historiae artis Slovenica*, 17/1, 2012, str. 7–19.
- KOŠAK 2012 b: Tina KOŠAK, Slikarske zbirke v slovenskih gradovih. Pogled skozi "Steletov objektiv", *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 60/3, 2012, str. 583–598.
- KOŠAK 2014: Tina KOŠAK, Slikarske zbirke grofov Herberstein. Zbirka Erazma Friderika grofa Herbersteina v gradu Hrastovec in v Gradcu, *Acta historiae artis Slovenica*, 19/1, 2014, str. 53–91.
- KOŠAK 2015: 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. 93–137.
- KOŠAK 2016: Tina KOŠAK, Early Modern Picture Collections of the Counts of Herberstein. The Legacies of Erasmus Friedrich Count of Herberstein, Johann Ernst I and Johann Ernst II Count of Herberstein, *Auftraggeber als Träger der Landesidentität. Kunst in der Steiermark vom Mittelalter bis 1918* (ur. David Franz Hobbelleitner, Edgar Lein), Graz 2016, str. 209–236.
- KOŠAK 2020: Tina KOŠAK, Janez Ernest II. grof Herberstein in naročila opreme za župnijsko cerkev sv. Lenarta v Slovenskih goricah, *Acta historiae artis Slovenica*, 25/1, 2020, str. 103–124.
- LOZAR ŠTAMCAR 1990: Maja LOZAR ŠTAMCAR, Fotografije predvojnih grajskih interierjev, dragocen vir za proučevanje notranje opreme, zlasti pohištva, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 38/3, 1990, str. 147–155.
- LOZAR ŠTAMCAR 2011: Maja LOZAR ŠTAMCAR, Pisalno pohištvo v 18. stoletju na Slovenskem, *Neznano in pozabljeno iz 18. stoletja na Slovenskem* (ur. Miha Preinfalk), Ljubljana 2011, str. 101–119.

- LOZAR ŠTAMCAR 2014: Maja LOZAR ŠTAMCAR, Dragocena zbirka historičnega pohištva v ptujskem gradu, *Razkošje na podeželju. Pohištvo v ptujskem gradu*, Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, Ptuj 2014, str. 9–23.
- OROSIUS 1526: Paulus OROSIUS, *Adversus Paganos historiarum libri septem*, Coloniae 1526.
- OTTILLINGER, HANZL 1997: Eva B. OTTILLINGER, Liselotte HANZL, *Kaiserliche Interieurs. Die Wohnkultur des Wiener Hofes im 19. Jahrhundert und die Wiener Kunstgewerbereform*, Wien-Köln-Weimar 1997.
- PANOFSKY 1930: Erwin PANOFSKY, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Berlin 1930.
- PASTOUREAU 1980: Mireille PASTOUREAU, Les atlas imprimés en France avant 1700. *Imago Mundi*, 32, 1980, str. 45–72.
- PINET 1564: Antoine du PINET, *Plantz, pourtraictz et descriptions de plusieurs villes et forteresses, tant de l'Europe, Asie & Afrique que des Indes, & terres neuues /.../*, Lyon 1564.
- PIRCHEGGER 1962: Hans PIRCHEGGER, *Die Untersteiermark in der Geschichte ihrer Herrschaften und Gülden, Städte und Märkte*, München 1962.
- PREINFALK 2007: Miha PREINFALK, Rodbina Herberstein. Plemiške rodbine na Slovenskem, *Gea*, 17, september 2007, str. 70–73.
- PRŠA 2011: Dejan PRŠA, Ljubimec z dolgim vratom. Motiv Lede z labodom v slovenski likovni umetnosti 20. stoletja, *Ars & humanitas*, 5/1, 2011, str. 129–154.
- RAJŠP 1990: Vincenc RAJŠP, Herberstein, *Enciklopedija Slovenije*. 4: Hac–Kare, Ljubljana 1990, str. 15.
- RIDDLE 2017: Bob RIDDLE, Flipped Constellations, *Science Scope*, 40/5, 2017, str. 74–77.
- ROŠKAR, ŠTEFANIČ 2014: Boštjan ROŠKAR, Tatjana ŠTEFANIČ, Katalog pohištva. Shrambno pohištvo, Mize, Sedežno pohištvo, Postelje, Ure, Ogledala, Drobní pohištveni kosi, *Razkošje na podeželju. Pohištvo v ptujskem gradu* (ur. Tatjana Štefanič), Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, Ptuj 2014, str. 161–407.
- RUSCELLI 1566: Girolamo RUSCELLI, *Le imprese illustri con espositioni, et discorsi /.../*, Venetia 1566.
- STOPAR 1990: Ivan STOPAR, *Grajske stavbe v vzhodni Sloveniji. 1: Območje Maribora in Ptuja*, Ljubljana 1990 (Grajske stavbe, 1).
- ŠTEFANIČ 2014: Tatjana ŠTEFANIČ, Raziskovanje provenience pohištva v ptujskem gradu, *Razkošje na podeželju. Pohištvo v ptujskem gradu* (ur. Tatjana Štefanič), Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, Ptuj 2014, str. 69–129.
- ŠTEH 2010: Bogdan ŠTEH, *Zapuščinski inventarji kranjskega plemstva s konca 18. stoletja kot zgodovinski vir*, Ljubljana 2010 (tipkopis magistrske naloge).
- ŠTUHEC 2000: Marko ŠTUHEC, *Materialna kultura plemstva na Kranjskem v prvi polovici 18. stoletja*, Ljubljana 2000 (tipkopis doktorske disertacije).
- TOŠ 2009: Maja TOŠ, *Die Besitzgeschichte der Herberstein in Istrien, Krain und in der Untersteiermark*, Wien 2009 (tipkopis magistrske naloge).
- VALERIO 1987: Vladimiro VALERIO, Historiographic and numerical notes on the Atlante Farnese and its celestial sphere / Zum Kartenbild und zu Berechnungsmöglichkeiten an der Himmelskugel des Farnesischen Atlas, *Der Globusfreund. Wissenschaftliche Zeitschrift für Globen- und Instrumentenkunde*, 35–37, 1987, str. 97–124.

- VIDMAR 2005: Polona VIDMAR, Pogum, moč, lepota in razkošje. Vurberška galerija slik 17. stoletja, *Podoba Turkov v Evropi 17. stoletja*, Sakip Sabanci Museum, Istanbul 2005, str. 78–112.
- VIDMAR 2006: Polona VIDMAR, Zbirka fevdalne stanovanjske kulture, *Muzejske zbirke v ptujskem gradu. Sprehod skozi zgodovino, pogled čez obzorje* (ur. Andrej Brencce), Ptuj 2006, str. 77–111.
- VIDMAR 2017: VIDMAR, Polona, Tapiserije v dvorcu Premstätten in njihovi naročniki, *Acta historiae artis Slovenica*, 22/2, 2017, str. 21–59.
- VRIŠER 1978: Sergej VRIŠER, Stanovanjska oprema graščine Radvanje iz leta 1695, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 49 (n. v. 14)/2, 1978, str. 217–221.
- WEIGL 2003: Igor WEIGL, Dvorec Dornava in druge arhitekture Jožefa Hueberja na slovenskem Štajerskem, *Dornava. Vrišerjev zbornik* (ur. Marjeta Ciglencečki), Ljubljana 2003, str. 15–65.
- ZADRAVEC 2014: Dejan ZADRAVEC, Rodbina Herberstein in njen najznamenitejši član Žiga baron Herberstein, *Gratae posteritati. Študijska izdaja* (ur. Mira Petrovič, Matjaž Neudauer), Ptuj 2014, str. 206–231.
- ZINUTTI 2011: Lucien ZINUTTI, *Il linguaggio del mobile antico. L'identificazione delle varie tipologie regionali nell'ebanisteria italiana ed europea del XVII e XVIII secolo/The language of antique furniture. The identification of the various regional typologies in Italian and European cabinet making during the XVII and XVIII centuries*, Treviso 2011.

THE REMARKABLE CANOPY BED FROM HRASTOVEC CASTLE

Summary

The photographs and notes of the art historian and conservator France Stele and his colleagues are an important source for the study of paintings, objets d'art and historical furniture that were still part of castle interiors in Slovenia before the Second World War. Stele's photographs also bring us closer to some of the pieces of furniture that were sold abroad between the two world wars. One such example is the luxurious canopy bed from Hrastovec Castle, which is recorded in the inventory of the aforementioned property of the Counts of Herberstein in 1545.

Not only because of its magnificent overall appearance, but also because of its complex iconographic design – which, on closer inspection, exhibits a conglomeration of various figures and ornamental decoration – the bed attracted the attention of the regional conservator, Stele, who described it in his notes as 'an enigmatic beautiful bed inscribed with the year 15[.]5 which deserves careful study'. The piece of furniture in question was richly decorated with carved reliefs, sculptures and other ornamentation. As far as can be discerned from a black-and-white photograph, the ornamental decoration was a combination of Christian iconography and ancient mythology. At first glance, however, the canopy bed, which Stele managed to see in person and document on one of his visits to Hrastovec Castle in the 1920s, does not seem to have been made entirely just before the middle of the 16th century, since it composed of a diverse array of elements from different periods suggesting that it may not have actually been created in its final form until significantly later.

In the present article we have sought to give approximate measurements and a partial history of the canopy bed until its sale abroad in 1929, and to date the individual components of the bed more precisely by means of a detailed iconographic analysis using comparative art sources, as well as to provide supporting evidence for its creation in the form seen in Stele's photograph in the second half of the 19th century. The article also offers suggestions for further research on the topic of the social standing of the noble owners of the castle, who over the centuries commissioned individual pieces of high-class and elegant furniture for their castle interiors, as well of the social standing of wealthy owners of castles and manor houses, who did not enjoy noble status, but who, by purchasing furnished properties of the impoverished nobility, became the owners of historical pieces of furniture (now in differing states of preservation). Such purchases resulted in many cases of furniture being moved, either from one residence to another or from one room to another, as well as in the repair of worn-out pieces of furniture or the reassembly of their constituent parts into new items of furniture, as may indeed be the case of the canopy bed from Hrastovec Castle.

VALTER GROF LESLIE IN PTUJSKE TAPISERIJE

POLONA VIDMAR

Marjeta Ciglenečki se je v svoji izjemno plodni umetnostnozgodovinski karieri posvečala številnim umetninam starejših obdobj in sodobnosti, k redkokateri pa se je vedno znova vračala s tolikšno raziskovalno predanostjo kot k desetim tapiserijam iz zapuščine grofov Lesliejev v ptujskem gradu.¹ Njena skrb za ohranitev dragocenih tapiserij se je odrazila tudi v ustanovitvi ateljeja za restavriranje in konserviranje tekstilij v ptujskem muzeju.² Štiri tapiserije z Odisejevo zgodbo in šest tapiserij s krajinami je Marjeta Ciglenečki opredelila kot najdragocenejši del zapuščine grofov Lesliejev,³ ki so posedovali ptujsko gospostvo med letoma 1656 in 1802, in najdragocenejše umetelne tkanine, kar se jih je ohranilo na ozemlju Slovenije.⁴ V tem prispevku sta po kratkem povzetku dosedanjih raziskav obravnavana odnos lastnika tapiserij Valterja grofa Leslieja (1606–1667) do umetniških del med diplomatskimi misijami in njegov odnos do umetnin kot sredstva za družbeni vzpon na habsburškem dvoru. Ob obravnavi doslej v kontekstu tapiserij neupoštevanih arhivskih virov sta proučeni tezi, da je Leslie tapiserije s krajinskimi motivi med letoma 1648 in 1652 naročil za svojo palačo v Pragi in da je Odisejo pridobil z dvora vojvod Gonzaga v Mantovi, ki ga je cesarska vojska izropala v letih 1630 in 1631.

LESLIEJEVE TAPISERIJE

Starejše mnenje, temelječe na Herbstovem cenilnem zapisniku inventarja ptujskega gradu iz leta 1965, da so bile štiri tapiserije s prizori iz Odiseje stkanе v začetku 17. stoletja na Flamskem, šest

¹ Za prispevke Marjete Ciglenečki o ptujski zbirki tapiserij, med katerimi so tudi številni strokovni in poljudni članki, s katerimi je slavljenska ozaveščala širšo javnost o pomenu tapiserij in skrbi za njihovo ohranjanje, gl. prispevek dr. Vlaste Stavbar v tej publikaciji. Ob natisnjenih prispevkih je Marjeta Ciglenečki o ptujski zbirki tapiserij izvedla tudi številna vodstva in predavanja. Prispevek je posvečen spominu na skupne obiske čeških arhivov in gradov.

² O ateljeju, ki je sprva deloval v Tovarni volnenih izdelkov Majšperk, od leta 1990 pa v Pokrajinskem muzeju Ptuj (- Ormož), gl. npr. CIGLENEČKI 1999, str. 8–9.

³ CIGLENEČKI 2002, str. 61.

⁴ CIGLENEČKI 2009 b, str. 124.



1. *Odisej se poslavlja od Fajakov, bruseljska manufaktura, tapiserija, začetek 17. stoletja, Pokrajinski Muzej Ptuj - Ormož* (© Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož; foto: Boris Farič)

verdur s krajinsko motiviko pa okrog leta 1680 v Franciji,⁵ je Marjeta Ciglenečki z nadaljnji raziskavami popravila in bistveno nadgradila. Za Odisejo je ugotovila, da so bile tapiserije stkanе v Bruslju po kartonih iz sredine 16. stoletja, ki so bili v rabi še v prvi polovici 17. stoletja (sl. 1).⁶ Primerljive tapiserije v kraljevskih zbirkah v Stockholmu in Madridu, belgijskem veleposlaništvu v Madridu, angleškem dvorcu Hardwick Hall in na trgu umetnin so opremljene z monogrami bruseljskih tkalcev François van der Heckeja, Nicaisa Aerts, Jana Aerts in Jacquesa Geubelsa, vendar še vedno niso znani vsi tkalci in avtor kartonov (morda Jan van Straeten ali Michiel Coxie).⁷ Za verdure s pastoralnimi, lovskimi in ljubezenskimi prizori je Marjeta Ciglenečki ugotovila, da so med poznavalci še bolj cenjene kot Odiseja, da so bile stkanе v Bruslju in da jih lahko uvrstimo v tip, imenovan »paesaggi a figure piccole«.⁸ Primerljive je našla v čeških zbirkah Jana

⁵ Gl. npr. CIGLENEČKI, GROTHAUS 1992, str. 129, inv. št. 4.22. Za navedbe Hansa Herbsta v cenilnem zapisniku inventarja ptujskega gradu gl. PMPO, dokumentacija Kulturnozgodovinskega oddelka, Hans Herbst: Schätzungsgutachten, 30. 5. 1965, str. 21–22, 25–27.

⁶ CIGLENEČKI 2009 a, str. 724; CIGLENEČKI 2009 b, str. 128.

⁷ CIGLENEČKI 2002, str. 66–67; CIGLENEČKI 2009 a, str. 724; CIGLENEČKI 2009 b, str. 128–131.

⁸ CIGLENEČKI 2009 a, str. 724; CIGLENEČKI 2009 b, str. 137.



2. Lov na čapljo, bruseljska manufaktura, tapiserija, 1648–1652, Pokrajinski Muzej Ptuj - Ormož
(© Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož; foto: Boris Farič)

Adolfa kneza Schwarzenberga v Hluboki (iz tkalnice Jakoba van Zeunena) in Češkem Krumlovu (stlane v delavnici G. van Vyverja, domnevno po kartonih Lucasa van Udena), Ottavia grofa Piccolominiya kneza Amalfskega v gradu Náchod (stlane v letih 1649/1650 v delavnici Jeana Raesa po kartonih Lucasa van Udena) ter v seriji štiri verdur v Rijksmuseumu v Amsterdamu, ki jih je v Bruslju stkal Erasmus Oorlofs za stanovanje Marije Stuart v Haagu.⁹ V nasprotju s Hansom Herbstorm, ki je verdure datiral v leta okrog 1680, je menila, da so bile stlane sredi 17. stoletja ali kmalu po tem, da imajo odlične bordure in da so srebrne in pozlačene niti, značilne za figure na ptujskih verdurah, v tkalnicah dodajali samo za posebej zahtevna naročila (sl. 2).¹⁰ Zaradi ujemanja ptujskih verdur z opisom v korespondenci se ji je zdel posebej zanimiv podatek, da je Ottavio Piccolomini leta 1649 s posredovanjem antwerpenskega trgovca z umetninami Louisa Maloja v Bruslju naročil serijo verdur s širokimi bordurami in vtkanimi srebrnimi in pozlačenimi nitmi,

⁹ CIGLENEČKI 2009 a, str. 727–731; CIGLENEČKI 2009 b, str. 134–137.

¹⁰ CIGLENEČKI 2009 a, str. 724; CIGLENEČKI 2009 b, str. 134–137.

ki je bila namenjena za darilo, vendar so se za njo izgubile sledi.¹¹ Domneva, da je bilo Piccolominijevo darilo namenjeno Valterju grofu Leslieju,¹² je obravnavana v nadaljevanju. Ob novih odkritjih o izvoru, dataciji in morebitnem avtorstvu ptujskih tapiserij so raziskave Marjeta Ciglencečki in Igorja Weigla osvetlile tudi njihovo usodo v času lastništva grofov Lesliejev, knezov Dietrichsteinov (lastnikov ptujskega gradu med letoma 1802 in 1858) in grofov Herbersteinov (lastnikov ptujskega gradu med letoma 1873 in 1945). Marjeta Ciglencečki je ugotovila, da je ptujska zbirka tapiserij še leta 1900, ko jo je Janez Jožef grof Herberstein poslal v restavriranje v dunajski atelje J. C. Lachmayerja, obsegala šest tapiserij s prizori iz Odiseje in devet tapiserij s krajinami; po posegu jih je bilo na Ptuj vrnjenih deset od petnajstih ali 82,5 m² od 127 m², poslanih v restavriranje.¹³ Igor Weigl je z arhivskimi raziskavami ugotovil, da lahko ptujskim tapiserijam sledimo od leta 1692, ko jih je bilo 47 popisanih v graški palači grofov Lesliejev, imenovani Lesliehof, in priključenih rodbinskemu fidejkomisu.¹⁴ V Lesliehofu so 20. decembra 1692 popisali 47 nizozemskih tapiserij, med katerimi jih je šest upodabljalo Noetovo zgodbo, šest Jakobovo zgodbo in osem Odisejo, trinajst je bilo novih *Schäffereyen* (pastoral, verdur) s figurami, pretkanimi z zlatom in srebrom, ter dvanajst tapiserij z grbom grofov Lesliejev, h katerim sta sodila tudi zastora za vrata.¹⁵ Serije so v višino merile štiri komolce, z izjemo Odiseje, ki je merila štiri in tretjino komolca, ter grbovni tapiserij, ki so merile tri in 7/8 komolca.¹⁶ Weigl je menil, da je trinajst bruseljskih verdur, ki so bile v popisu označene kot nove, za opremo Lesliehofa naročil Jakob grof Leslie (okrog 1635–1692), medtem ko naj bi drugih 34 tapiserij pridobil njegov stric Valter grof Leslie.¹⁷ Na podlagi zapuščinskega inventarja po Jakobu Ernestu grofu Leslieju je Weigl ugotovil, da so bile tapiserije leta 1737 nameščene v devetih reprezentančnih prostorih v drugem nadstropju Lesliehofa.¹⁸ Karel Kajetan grof Leslie (1696–1761), sin in dedič Jakoba Ernesta, je dal po očetovi smrti graško palačo prenoviti in opremiti s sodobnimi špalirji, fidejkomisne tapiserije pa je prenesel na ptujski grad.¹⁹

¹¹ CIGLENEČKI 2009 a, str. 729–730; CIGLENEČKI 2009 b, str. 137.

¹² CIGLENEČKI 2009 a, str. 731–732; CIGLENEČKI 2009 b, str. 139.

¹³ CIGLENEČKI 2001, str. 12–13.

¹⁴ WEIGL 2001, str. 16; WEIGL 2002, str. 50.

¹⁵ Za popis gl. StLA, A. Lamberg, K. 248, H. 1082, specifikacija, 20. 12. 1692, fol. 30v–31r: *Vornehmere Spallier. Sechs Stückh niederländische Historia von Noe hoch vier Ellen, und gegen sechs Ellen breit. Andere sechs Stückh dergleichen Spallier Historia von Jacob, vier Ellen hoch und zu 3, 4 bis 5 Ellen breit. Dreyzehn neue Stückh dergleichen niederländische Spallier, von Schäffereyen die figuren mit Gold und Silber eingetragen, eben 4 Ellen hoch, und 3, 4 und 5 Ellen breit. Andere 8 Stückh neiderländische Historia von Ulisse, 4 1/3 Ellen hoch, und unterschiedlicher braite. Zwölf Stückh niederländische Spallier mit dem Leslieschen Wappen, hoch 3 7/8 Ellen, und fast alle 3 Ellen breit, samt zwei darzue gehörige Portieren.* Za specifikacijo srebrnine in tapiserij gl. tudi WEIGL 2001, str. 16; WEIGL 2002, str. 50.

¹⁶ StLA, A. Lamberg, K. 248, H. 1082, specifikacija, 20. 12. 1692, fol. 30v–31r.

¹⁷ WEIGL 2001, str. 16; WEIGL 2002, str. 51.

¹⁸ WEIGL 2001, str. 19; WEIGL 2002, str. 53.

¹⁹ WEIGL 2001, str. 20; WEIGL 2002, str. 55.

Iz doslej neupoštevanega zapuščinskega inventarja po Karlu Kajetanu grofu Leslieju izvemo, da je grof s fidejkomisnimi tapiserijami opremil šest prostorov ptujskega gradu.²⁰ Leta 1761 jih žal niso natančneje opredelili ali prešteli, so jih pa ocenili. Na 20 goldinarjev ocenjene tapiserije je dal grof Karel Kajetan namestiti v drugo sobo ob vogalni sobi z altano (zdaj Grofova delovna soba) in enako ocenjene tapiserije v biljardno sobo (zdaj Grofičin salon).²¹ S tapiserijami, ocenjenimi na 18 in 16 goldinarjev, je opremil še dve sobi v prvem nadstropju, ki so ju uporabljali kot spalnici (zdaj Grofičina spalnica in Kontesina soba), medtem ko je dal s tapiserijami, ocenjenimi na 35 in 16 goldinarjev, opremiti četrto in peto sobo drugega nadstropja (verjetno prostora v južnem delu osrednjega trakta ptujskega gradu).²² Po smrti Leopolda grofa Leslieja (1727–1774) so v ptujskem gradu ocenili samo predmete v garderobi, medtem ko opreme sob niso popisali, po smrti Antona grofa Leslieja (1734–1802) pa zapuščine niso inventarizirali.²³ Da so tapiserije kljub prenosu iz Gradca na Ptuj 18. stoletje preživele neokrnjene, dokazuje podatek, da so leta 1796 v ptujskem gradu še vedno našeli vseh 47 *Vornehme Niederländer Spalier*.²⁴ Usodnejše je bilo 19. stoletje, potem ko so knezi Dietrichsteini tapiserije leta 1805 izločili iz rodbinskega fidejkomisa, saj so bile *schon gänzlich zu Grund*, vendar jih niso zavrgli.²⁵ Po Dietrichsteinovih prenovah ptujskega gradu sta bila sredi 19. stoletja s tapiserijami opremljena samo sedanja Grofičin salon in Grofičina spalnica v prvem nadstropju.²⁶ Po restavratorskih postopkih je dal Janez Jožef grof Herberstein z verdurami opremiti Grofičin salon, medtem ko je tapiserije s prizori iz Odiseje namestil v jedilnici (sl. 3–4).

ODNOS VALTERJA GROFA LESLIEJA DO TAPISERIJ IN DRUGIH UMETNIN

Če bi sodili samo po ohranjenih delih, Valterja grofa Leslieja ne bi uvrstili med velike poznavalce likovne umetnosti, saj so ob domnevno pridobljenih ptujskih tapiserijah in prezidavah rezi-

²⁰ SOA Zámorsk, RA Lesliů, k. 18, inv. č. 430, zapuščinski inventar po Karlu Kajetanu grofu Leslieju, 15. 9. 1761, fol. 27r–29v.

²¹ SOA Zámorsk, RA Lesliů, k. 18, inv. č. 430, zapuščinski inventar po Karlu Kajetanu grofu Leslieju, 15. 9. 1761, fol. 27r–27v.

²² Navedbe prostorov v drugem nadstropju ptujskega gradu se ne ujemajo s sedanjo razporeditvijo, saj so v jugovzhodnem krilu navedli samo štiri od sedanjih petih sob (pedsoba, druga soba, vogalna soba na strani altane in tretja soba), nato pa po kamri za služabnike še sedem sob, označenih samo s številkami (zdaj jih je devet).

²³ SOA Zámorsk, RA Lesliů, k. 19, inv. č. 458, Zapuščinski inventar po Leopoldu grofu Leslieju, 17. 3. 1775, fol. 28r–41v.

²⁴ WEIGL 2001, str. 20.

²⁵ WEIGL 2001, str. 20; WEIGL 2002, str. 55.

²⁶ O opremi prostorov ptujskega gradu s tapiserijami v 19. in 20. stoletju gl. CIGLENEČKI 2001, str. 9–13.



3. Tapiserije v grofičinem salonu ptujskega gradu, pred 1945
(© Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Direktorat za kulturno dediščino, INDOK center)



4. Tapiserije v jedilnici ptujskega gradu, pred 1945
(© Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Direktorat za kulturno dediščino, INDOK center)

denc doslej identificirana samo Lesliejeva naročila portretov ter stropnih poslikav v dvanajstih prostorih gradu Nové Město nad Metují, ki jih je v šestdesetih letih 17. stoletja naslikal likovno povprečen češki slikar Fabián Šebestián Václav Harovník.²⁷ Precej zgovornejši so v nadaljevanju navedeni pisni viri. Škotski plemič Valter Leslie se je kmalu po letu 1628 vključil v cesarsko vojsko, ki je v času tridesetletne vojne ponujala številne možnosti napredovanja in pridobitništva za ambiciozne mlade tujce.²⁸ Od poletja 1630 je sodeloval pri obleganju Mantove, ki mu je po 18. juliju 1630 sledilo razdeljevanje bojnega plena in štirinajstmesečno ropanje.²⁹ Po mnenju Martina Krummholza se je Valter Leslie aktivno vključil v plenjenje mantovskih umetniških del in razdeljevanje bojnega plena z visokimi častniki Matijo Gallasom, Janezom Aldringenom, Ottavio Piccolominijem in Rudolfom Colloredom,³⁰ vendar to ni verjetno, saj je imel tedaj v vojski precej nizek položaj.³¹ Aktivnejšo vlogo Valterja Leslieja na umetnostnem področju lahko pričakujemo šele po sodelovanju v uboju cesarskega generalisima Albrehta Wallensteina leta 1634, ki je Leslieju prineslo češko gospostvo Nové Město nad Metují, denarno nagrado, imenovanje za feldmaršala poročnika, poveljstvo nad gardo bodočega cesarja Ferdinanda III., sedež v dvornem vojnem svetu, lastništvo dveh polkov, grofovski naziv in odličen položaj na dunajskem dvoru.³²

Leto po Wallensteinovem uboju je Valter Leslie navezal stike z diplomati Stuartovega dvora in se z željo po navezavi tesnejših odnosov med Stuarti in Habsburžani vključil v visoko politiko.³³ Tesne povezave z diplomati so zagotovo močno vplivale na njegov odnos do likovne umetnosti, saj je bilo zbirateljstvo pomembno tudi kot sredstvo za pridobivanje ugleda v diplomatskih krogih.³⁴ Dopisoval si je z Johnom Taylorjem, ki je kot stalni predstavnik Stuartovega dvora prispel na Dunaj novembra 1635, kjer ga je Leslie predstavil številnim vplivnim dvorjanom.³⁵ Marca 1636 si je začel dopisovati z lordom Basilom Fieldingom, veleposlanikom Stuartov v Benetkah in Torinu, ki je bil velik zbiratelj umetniških del z mrežo stikov po vsej Evropi.³⁶ V petih letih bivanja v Italiji naj bi Fielding več pozornosti namenil zbiranju slik, tudi za angleškega kralja Karla I., kakor

²⁷ Za portrete gl. VIDMAR 2019, str. 75–90; za stropne poslikave zlasti NOKKALA MILTOVÁ 2016, str. 22–54.

²⁸ WORTHINGTON 2004, str. 146–147.

²⁹ MORSELLI 2000, str. 162; KRUMMHOLZ 2007, str. 321. O obleganju Mantove in plenjenju gl. tudi REBITSCH 2006, str. 46–59.

³⁰ KRUMMHOLZ 2007, str. 321.

³¹ Lesliejev tedanji čin ni znan, vključen pa je bil v pehoto; gl. *Le Blason des Armoiries* 1667, str. 494.

³² O karieri Valterja grofa Leslieja gl. npr. MINHA 1984, str. 67–152; WORTHINGTON 2002, str. 12–15; WORTHINGTON 2004, str. 142–284; WORTHINGTON 2012, str. 36–45.

³³ Gl. zlasti WORTHINGTON 2004, str. 177–225; HÖBELT 2008, str. 146–147; BUNZ 2018, str. 25.

³⁴ O zbirateljstvu britanskih diplomatov v obdobju zgodnjih Stuartov gl. HILL 2003, str. 211–228; JACOBSEN 2012, str. 65, 68.

³⁵ WORTHINGTON 2004, str. 183, 187; WORTHINGTON 2012, str. 57.

³⁶ WORTHINGTON 2004, str. 187; WORTHINGTON 2012, str. 58; ANDERSON 2015, str. 158–159; 161–163.

diplomaciji, o umetnosti si je dopisoval tudi s Taylorjem na Dunaju.³⁷ Še pomembnejši so bili Lesliejevi stiki s Thomasom Howardom lordom Arundelskim in Surreyjskim, enim najpomembnejših zbirateljev z Britanskega otočja, ki ga je kralj Karel I. leta 1636 poslal kot veleposlanika k cesarju.³⁸ Z Lesliejem sta vzpostavila stike v začetku septembra 1636 v Regensburgu; Leslie je pri Arundelu večkrat večerjal in navezala sta prijateljski odnos, ki se je po Arundelovi vrnitvi v domovino nadaljeval z dopisovanjem.³⁹ V Regensburgu se temi zbirateljstva najbrž ni bilo mogoče izogniti, verjetno je Arundel Leslieju kakšno sliko tudi pokazal, saj se je na primer eden od nizozemskih poslancev pritoževal, da ne bo več obiskal Arundela, ker mu samo razkazuje slike in galerije, skriva pa državniške zadeve.⁴⁰

Avgusta 1639 je cesar Ferdinand III. poslal Valterja Leslieja na diplomatsko misijo h kardinalu infantu Ferdinandu na Špansko Nizozemsko, da bi dosegel nov sporazum o španski finančni pomoči cesarju, se s kardinalom dogovoril o podrobnostih odpusta Ottavia Piccolominija iz španske službe in povabil Piccolominija, da se iz Nizozemske vrne v cesarstvo ter prevzame poveljstvo nad vojsko.⁴¹ Dogovori s Piccolominijem niso bili uspešni, saj je slednji do leta 1644 ostal v Bruslju, z Lesliejem pa sta si dopisovala nadaljnji dve desetletji.⁴² Ni znano, ali je Leslie po vzoru svojega znanca lorda Arundela diplomatsko misijo na Južno Nizozemsko izkoristil tudi za nakupe umetniških del, njegovo zanimanje za likovno umetnost pa je razvidno iz prisposodbe o priljubljenosti Ottavia Piccolominija, saj je po vrnitvi na Dunaj poročal kardinalu Adalbertu grofu Harrachu, da na Flamskem tako rekoč ni kmeta, ki ne bi imel v hiši Piccolominijevega portreta.⁴³

Spomladi 1645 je cesar Ferdinand III. poslal Valterja Leslieja na zaupno misijo na italijanske dvore za pridobitev finančne pomoči.⁴⁴ Leslie je v Benetkah verjetno samo predal poverilnice cesarskemu rezidentu, grofu Rabatti, 9. aprila pa se je v Firencah srečal z velikim vojvodo Ferdinandom II. Medičejskim, ki ga je opisal kot naklonjenega cesarski stvari, vendar mu posojila ni uspelo

³⁷ WORTHINGTON 2004, str. 187–188.

³⁸ WORTHINGTON 2004, str. 192; WORTHINGTON 2012, str. 58–60. O Arundelovi ambasadi gl. tudi HERVEY 1921, str. 357–395; o njegovem zbirateljstvu npr. HOWARTH 2002, str. 69–86; MARTIN 2011, str. 65–77.

³⁹ WORTHINGTON 2004, str. 195–199, 205; WORTHINGTON 2012, str. 60.

⁴⁰ WORTHINGTON 2004, str. 199.

⁴¹ O misiji gl. WORTHINGTON 2004, str. 217–218; REBITSCH 2006, str. 198; HÖBELT 2008, str. 151; WORTHINGTON 2012, str. 61.

⁴² Korespondenca med Lesliejem in Piccolominijem, ki je ohranjena v Državnem arhivu v Zamrsku (Státní oblastní archiv v Zámrsku), v času raziskav za prispevek zaradi postopka digitalizacije ni bila dostopna.

⁴³ *Diarien und Tagzettel*, 2, 2010, str. 427: »È tornato il [Walter] Lesle dalla sua ambasceria straordinaria di Fiandra. /.../ In Fiandra vogliono i popoli tanto bene al [Ottavio] Piccolomini, che non v'è quasi villano alcuno, che non tenga in casa il suo ritratto, così ha referito il Lesle.«

⁴⁴ MINHA 1984, str. 137; WORTHINGTON 2004, str. 256–257; HÖBELT 2008, str. 233; *Diarien und Tagzettel*, 5, str. 107: »Graf Leßle [Walter Leslie] ist nachmittag bei uns gewesen sein urlaub zu nehmen, ehe er noch dise nacht in Wälschlandt abraiset, von dem Pabsten [Innozenz X.] und selbigen fürsten einen ausgebiggen succurs zu erhandeln.«

dobiti.⁴⁵ Nato je 15. aprila prišel v Rim in imel šest dni pozneje avdienco pri papežu Inocencu X.⁴⁶ Leslie si je smel ogledati Sikstinsko kapelo s kora za glasbenike, na katerem so mu ponudili žameten sedež in prinesli liturgično posodo z *Agnus Dei*, ki jih je papež delil tedaj navzočim uradnim veleposlanikom.⁴⁷ Papež Inocenc X. je cesarju odobril samo manjše posojilo, zato pa je Leslieju podaril srebrno pisalno mizico.⁴⁸ Leslie je bil najuspešnejši v Neaplju, kjer je podkralj cesarju odobril precej višje posojilo od papeškega.⁴⁹ Pred vrnitvijo na Dunaj se je Leslie konec junija še enkrat ustavil v Benetkah, da bi predal neki doprsni kip.⁵⁰ Najbolj zagonetna s te misije ostaja navedba kardinala Harracha, da je kardinal Francesco Barberini nameraval podariti Leslieju sliko Guida Renija z upodobitvijo sedmih kraljev, ki so jih Rimljani nosili v zmagoslavju, za katero je plačal 1800 dukatov in jo je sprva nameraval po posredniku Georgeu Conu poslati angleškemu kralju Karlu I., vendar Leslie zaradi zaupne narave svoje misije kardinala Barberinija ni obiskal.⁵¹ Nedavno je poskušal navedbo pojasniti Mattia Biffis, ki je menil, da zgodba o sedmih rimskih kraljih ni združljiva z opusom Guida Renija in da je kardinal Francesco Barberini nameraval Leslieju dati sliko Bakha in Ariadne, ki jo je na željo angleške kraljice Henriete Marije leta 1638 naročil pri Reniju.⁵² Biffis je neuresničeno Barberinijevo darilo Leslieju povezal s potencialom slik kot pomembnega političnega in družbenega orodja na področju zunanje politike, pri čemer naj bi kardinal Barberini okrog leta 1645 kolebal, ali bi politični potencial Renijeve slike raje uporabil za povezave z dvorom Habsburžanov ali Stuartov.⁵³ Biffis je dogodek leta 1645 primerjal tudi z rimskim obiskom cesarjevega veleposlanika Janeza Antona II. kneza Eggenberga v letih 1638 in 1639, med katerim je kardinal Barberini habsburškemu diplomatu med avdienco v palači Barberini za cesarja podaril Poussinovo *Uničenje jeruzalemskega*

⁴⁵ WORTHINGTON 2004, str. 256.

⁴⁶ WORTHINGTON 2004, str. 257.

⁴⁷ *Diarien und Tagzettel*, 2, 2010, str. 764: »Il [Walter] Lesle essendo in Roma stette a vedere la cappella pontificia sul choro delli musici, e gli fu data ivi una sedia di veluto da sedere. Il Papa [Innozenz X.] distribuiti li agnus Dei alli ambasciatori, gliene mandò un bacile ancora a lui sopra il choro.«

⁴⁸ WORTHINGTON 2004, str. 257. Leslie je največje posojilo pričakoval od papeža, vendar se to ni uresničilo; gl. HÖBELT 2008, str. 233.

⁴⁹ WORTHINGTON 2004, str. 257. Leslie naj bi od papeža prejel 20.000 kron, od neapeljskega podkralja (Juana Alfonsa Enríqueza de Cabrera y Colonna) pa 100.000 kron; gl. BUNZ 2018, str. 27.

⁵⁰ WORTHINGTON 2004, str. 257.

⁵¹ *Diarien und Tagzettel*, 2, 2010, str. 764: »[Francesco] Barberino gli volse donare un quadro, per il quale haveva pagato 1800 ducaton, perche l'haveva fatto fare apposta dal Guido Reni per donarlo et mandarlo per mezzo del Cuneo [George Con] al Re d'Inghilterra [Karl I.], ma non ardi accettarlo, perché teneva ordine di neanche visitarli. L'istoria era delli 7 Re menati da' romani in trionfo.« O Škotu Georgeu Conu, ki je bil Barberinijev osebni tajnik in kanonik pri sv. Janezu v Lateranu, preden je bil pred letom 1637 imenovan za papeškega agenta na dvoru kraljice Henriete Marije, gl. SPRINGELL 1963, str. 131.

⁵² BIFFIS 2018, str. 145–146. Biffis je napačno navedbo o motivu slike pripisal dejstvu, da je bil kardinal Harrach obveščen samo prek govoric (BIFFIS 2018, str. 149), pri čemer je spregledal, da sta Valter Leslie in kardinal Harrach gojila prijateljske stike in se pogosto obiskovala, iz česar nedvomno izhaja, da je imel Harrach informacije iz prve roke, torej od Leslieja.

⁵³ BIFFIS 2018, str. 153.

templja, Romanellijevo *Lukrecijo* in kopijo Sacchijsve freske *Božja modrost*.⁵⁴ Slednji in njeni kopiji, ki jo je naročil Eggenbergov zet Ferdinand knez Dietrichstein, se je posvetila tudi Marjeta Ciglenečki.⁵⁵

Častihlepni Leslie je moral na naslednjo diplomatsko misijo čakati dve desetletji, zato pa je bilo veleposlanstvo k sultanu Mehmedu IV. v Konstantinopol toliko sijajnejše in mu je prineslo prestižni red zlatega runa.⁵⁶ Nizozemski slikar »Ludwig«, ki je spremljal misijo, da bi s serijo slik dokumentiral potovanje, je utonil že nekaj tednov po odhodu z Dunaja.⁵⁷ Imenitna misija je bila tako obelježena samo s portreti, ki jih je naročil Valter Leslie,⁵⁸ in likovnimi deli, ki so večinoma nastala po njegovi smrti (sl. 5).⁵⁹ Iz različnih virov lahko razberemo še nekaj drobcev, ki pričajo o njegovem zanimanju za likovno umetnost med diplomatsko misijo. Iz poročila Heneagea Fincha, tretjega earla Winchilsejskega, veleposlanika britanskega kralja Karla II. v Konstantinoplu, izvemo, da je Leslie sredi septembra 1665 Finchevemu sinu Leopoldu podaril portret cesarja Leopolda I.⁶⁰ Med vrnitvijo se je Leslie v



5. Frans van der Steen: Portret Valterja grofa Leslieja v noši cesarskega veleposlanika v Konstantinopol, bakrorez iz: *Cæsarea legatio*, Vienna 1668

⁵⁴ BIFFIS 2018, str. 153–154; SWOBODA 2018, str. 47–63.

⁵⁵ CIGLENEČKI 2019, str. 193–200.

⁵⁶ O Lesliejevem veleposlanstvu v Konstantinopol v letih 1665 in 1666 gl. *Cæsarea legatio* 1668; *Der Röm: Kay: May: Leopoldi I.* [1672]; WORTHINGTON 2012, str. 68–72, s starejšo literaturo.

⁵⁷ Gl. npr. WEIGL 2002, str. 46.

⁵⁸ Za portrete gl. VIDMAR 2019, str. 75–90.

⁵⁹ Npr. zbirka turkerij v ptujskem gradu, ki jo je Marjeta Ciglenečki povezovala z Lesliejevo misijo v Konstantinopol; gl. CIGLENEČKI, GROTHAUS 1992, str. 152–184.

⁶⁰ WORTHINGTON 2012, str. 42, 71.

Budimu zavzemal za nakup dragocenih rokopisov iz nekdanje knjižnice kralja Matije Korvina⁶¹ in cesarju Leopoldu pisal, da so bili v budimskih skladiščnih prostorih nekdanj tudi slikani oltarji (najbrž krilni oltarji ali poliptihi), ki pa so bili ukradeni ali uničeni.⁶²

Ob diplomatskih misijah priča o Lesliejevem odnosu do slik in tapiserij še nekaj drugih zapisov. Kardinal Harrach je 2. marca 1646 zabeležil, da je Leslie pridobil cesarjevo dovoljenje, da »njegov« (verjetno cesarjev, ne Lesliejev) slikar naslika portrete cesarice Marije Ane in njenih dvornih dam; portreti bi ostali v lasti dvornih dam, slikar pa je začel s portretom Ane Frančiške grofice Dietrichstein; portreta cesarice, ki naj bi jo naslikal v flamski noši in bi bila najlepša med vsemi, pa ni smel naslikati z obrazložitvijo, da se o njem nista prej dogovorila.⁶³ Lesliejeva ideja o portretiranju dvornih dam cesarice Marije Ane je bila verjetno del njegove poročne strategije, da se s portretom prikupi hčeri Maksimilijana kneza Dietrichsteina, s katero se je leto pozneje poročil. Z navedbo kardinala Harracha lahko povežemo portret Ane Frančiške, ki je ohranjen v palači knezov Lobkowiczew v Pragi.⁶⁴ Bolj sofisticirana in edinstvena se zdi Lesliejeva strategija, da se s slikami prikupi cesarju. Vsako leto je namreč Ferdinandu III. podaril dve sliki, potem ko si je dal cesar puščati kri.⁶⁵

Glede tapiserij je zanimiv podatek, da je Leslie pred 25. aprilom 1648 cesarju Ferdinandu III. posodil 7000 goldinarjev za nakup tapiserij, kar je razvidno iz pisma, ki ga je cesar pisal predsedniku notranjeavstrijske dvorne komore, Sigmundu Ludviku grofu Dietrichsteinu, in v njem zahteval, da naj poskrbi, da bo Leslieju povrnjen dolg iz zaostalih vojnih prispevkov.⁶⁶ Iz pisma ni razvidno, katere tapiserije so bile kupljene za 7000 goldinarjev in koliko jih je bilo, prav tako ni razvidno, ali je Leslie cesarju samo posodil denar ali pa je bil tudi neposredno vpleten v nakup

⁶¹ O nakupu rokopisov gl. SMUTNÝ 1970, str. 179–180; WORTHINGTON 2012, str. 71; o knjižnici gl. tudi *Der Röm. Kay. May: Leopoldi I.* [1672], str. 265–266.

⁶² Gl. SMUTNÝ 1970, str. 179–180.

⁶³ *Diarien und Tagzettel*, 2, 2010, str. 782–783: »Havendo havuto licenza il [Walter] Leslie dall'Imperatore [Ferdinand III.] che il suo pittore puotesse fare il ritratto delle dame di corte, con che però rimanessero i ritratti in mano alle medesime dame, incominciò l'opera il pittore dalla freille Fränzl [Anna Franziska von Dietrichstein], mal sul più bello l'Imperatrice [Maria Anna] gliene fece un inhibitione a causa, che non le havevano prima detto una parola; doveva ella essere dipinta in habito fiamengo.«

⁶⁴ O portretu gl. MEDŘÍKOVÁ 2016, str. 126.

⁶⁵ *Diarien und Tagzettel*, 3, 2010, str. 321: »Ha doppo il consiglio cavaro sanque l'Imperatore [Ferdinand III.], il [Walter] Lesle gli ha donato con tal occasione 2 quadri, come suole fare ogni anno quando l'Imperatore fa il medesimo.« Podarjene slike so morda ohranjene v dunajskih zbirkah, vendar jih zaradi skopih navedb ni mogoče identificirati.

⁶⁶ StLA, Dietrichstein, Familie, K. 9, H. 61, št. 48, pismo cesarja Ferdinanda III. Sigmundu Ludviku grofu Dietrichsteinu, 25. april 1648, Praga: /.../ daß wir /.../ Walther graffen Leßlie, wegen ainer anzahl tapezereyen, sieben thaußendt gulden schuldig worden, und ihne darmit auf die drinnige alte kriegs contributions aufstände verweisen haben, dir hier auf gnedigist beurkhundt, daß du ihme, solche siebenthaußendt gulden, auf berührte restantes, weiter an sein orth anschaffest, und darvon die würkkliche bezahlung, gegen quittung erfolgen lassest. Gl. tudi HENGERER 2004, str. 586.

in izbiro tapiserij. Nakup bi lahko opravili prek posrednikov ali pa morda med Lesliejevo diplomatsko misijo na Južno Nizozemsko leta 1639, saj je dokumentirano njegovo bivanje v središčih tkanja tapiserij, Bruslju in Antwerpnu.⁶⁷

TAPISERIJE ZA LESLIEJEVO PALAČO V PRAGI

Bogate izkušnje z umetnostjo v diplomatske, politične in družbene namene ter poznavanje trga umetnin je Leslie lahko s pridom uporabil pri opremljanju palače v Pragi, ki je bila po dosedanjem mnenju v njegovi lasti med letoma 1652 in 1656.⁶⁸ Vendar je palačo s sedanjim naslovom Thunovská 14 na Mali Strani pod Hradčani verjetno kupil pred letom 1644, ko je omenjen kot lastnik sosednje hiše, vsekakor pa pred poroko z Ano Frančiško grofico Dietrichstein leta 1647.⁶⁹ Palača je bila poškodovana med švedskim zavzetjem Prage, kar vemo iz pisma Ottavia Piccolominija Valterju Leslieju z dne 3. avgusta 1648, v katerem Piccolomini obžaluje, da je Lesliejeva posest zgorela.⁷⁰ Leslie je dal palačo obnoviti in opremiti kmalu po koncu tridesetletne vojne, saj je kardinal Harrach 9. februarja 1652 zapisal, da je obiskal Leslieja v njegovi praški palači, ki je na novo odlično opremljena s flamskimi tapiserijami.⁷¹ Še nekoliko povednejši je kardinalov nemški dnevniški zapis z istega dne, iz katerega izvemo, da so Lesliejevo palačo izropali Švedi, vendar je znova galantno opremljena z nizozemskimi krajinskimi tapiserijami.⁷² Menim, da smemo v Harrachovih dnevnikih navedene nove flamske krajinske tapiserije povezati s tistimi, ki so bile leta 1692 popisane v graškem Lesliehofu kot nove nizozemske »Schäffereyen«, oziroma s ptujskimi verdurami, kar bi potrjevalo tudi datacijo verdur v sredino 17. stoletja, ki jo je predlagala Marjeta Ciglencečki, in natančneje v obdobje med letoma 1648 in 1652 (sl. 6).

Galantno opremljena palača v Pragi za Leslieja kmalu ni bila več relevantna, saj je v prvi polovici petdesetih let 17. stoletja usmeril svoje delovanje na jugovzhodno obrobje monarhije, kar je bilo povezano zlasti z imenovanjem za generala Vojne krajine leta 1650.⁷³ Za imenovanje je

⁶⁷ O misiji gl. WORTHINGTON 2004, str. 217–218; REBITSCH 2006, str. 198; HÖBELT 2008, str. 151; WORTHINGTON 2012, str. 61.

⁶⁸ WORTHINGTON 2002, str. 14; WORTHINGTON 2012, str. 111; gl. tudi BUNZ 2018, str. 30.

⁶⁹ Za lastništvo hiše s sedanjim naslovom Sněmovní 11 gl. *Umělecké památky Prahy* 1999, str. 283, za vdovsko stanovanje v praški palači, ki ga je Leslie v poročni pogodbi z dne 26. 4. 1647 zapisal soprogi Ani Frančiški, gl. SOA Zámorsk, RA Lesliů, k. 5, inv. č. 117, nedatirane vdovske zahteve Ane Frančiške grofice Leslie.

⁷⁰ Gl. *Documenta Bohemica*, 7, 1981, št. 1151, str. 366–367; WORTHINGTON 2004, str. 269.

⁷¹ *Diarien und Tagzettel*, 3, 2010, str. 575: »Ho restituito la visita al [Walter] Lesle, e trovato la sua casa già di nuovo benissimo addobbata di tapezzarie di Fiandra.«

⁷² *Diarien und Tagzettel*, 5, 2010, str. 564: »Dem graf [Walter] Lesle sihet man nicht an das ihme die schweden das hauß geblindert haben, dan es ist schon wider gar galante mitt niderlendischen landtschafftmapetzereyen aufgebuzet.«

⁷³ WORTHINGTON 2004, str. 280; HENGERER 2004, str. 529; WORTHINGTON 2012, str. 111.



6. Pokrajina z ljubimcema, ptico in konjem, bruseljska manufaktura, tapiserija, 1648–1652, Pokrajinski Muzej Ptuj - Ormož (© Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož; foto: Boris Farič)

poskrbel Janez Vajkard grof (od leta 1653 knez) Auersperg, da bi se znebil prenevarnega tekmeča na habsburškem dvoru.⁷⁴ Kljub temu so raziskovalci imenovanje večinoma obravnavali kot nadaljnji vzpon v Lesliejevi karieri,⁷⁵ saj mu je položaj prinašal visoke dohodke,⁷⁶ samo Lothar Höbelt je pre-mestitev dvorjana Leslieja v Varaždin (anahronistično) primerjal z izgnanstvom v Sibirijo.⁷⁷

⁷⁴ HÖBELT 2008, str. 329.

⁷⁵ WORTHINGTON 2004, str. 280; HENGERER 2004, str. 529; WORTHINGTON 2012, str. 111.

⁷⁶ Leslie se je kardinalu Harrachu pohvalil, da prejema kar 20.000 goldinarjev letno; gl. *Diarien und Tagzettel*, 3, 2010, str. 575: »Et egli medesimo confessa, che dal suo generalato cava l'anno 20.000 fiorini d'entrata, e che stato di lui colonellati che godono 5, 10 sino 15.000 fiorini l'anno.«

⁷⁷ HÖBELT 2008, str. 329.

V začetku leta 1655 je Leslie svojo praško palačo ponudil v nakup salzburškemu nadškofu Guidobaldu grofu Thunu, ki je v Pragi iskal stanu primerno palačo za polbrata Mihaela Ožbolta grofa Thuna.⁷⁸ Nadškof zanjo ni želel plačati več kot 18.000 goldinarjev, ob tem pa ni želel kupiti opreme, med drugim lesenega pohištva, vzmetnic in odej, ker naj njegov polbrat ne bi imel sredstev za nakup tako dragocenih predmetov.⁷⁹ Iz te nadškofove navedbe lahko nedvomno sklepamo o razkošni opremi. Leslieju se je ponujena cena zdela prenizka, zato je poskušal nadškofa k višji kupnini prepričati z navedbo, da v vsej Pragi ne bo mogel kupiti tako dobro ohranjene in takoj vseljive palače.⁸⁰ Ponudil je tudi, da mu bo nizozemske tapiserije, ki so izbrane, lepe in stkane po merah sob, prodal po ceni, po kateri jih je kupil na Nizozemskem, kar mu bo dokazal z računi.⁸¹ Nadškof Thun je 9. februarja 1656 kupil palačo z dvoriščem in vso opremo, vrtom, hišicami za zabavo, vodnjaki in podobnim ter izplačal kupnino 22.000 goldinarjev v gotovini, kar je Leslie potrdil 10. aprila 1656.⁸² Kljub ponujenim tapiserijam in navedbi, da je nadškof kupil vso opremo, smemo sklepati, da jih je Leslie obdržal, saj je dobro obveščeni kardinal Harrach 12. februarja 1656 zabeležil, da je Leslie palačo za 22.000 goldinarjev prodal salzburškemu nadškofu, vendar brez tapiserij, ki se jim ni želel odreči (sl. 7).⁸³

Dnevniški zapisi kardinala Harracha in Lesliejeva korespondenca z nadškofom Thunom so najstarejši doslej znani viri, v katerih so omenjene Lesliejeve verdure. V korespondenci omenjeni računi in navedba, da so bile stkane po merah sob v praški palači, dokazujejo, da jih je Leslie naročil in kupil sam oziroma da jih ni dobil v dar od Ottavia Piccolominija.⁸⁴ Da jih ne moremo povezati s Piccolominijevim naročilom bruseljskih verdur iz leta 1649, kažejo tudi njihovo število, saj je bilo verdur leta 1692 v Lesliehofu trinajst (Piccolomini jih je naročil osem) in verjetno mere (če so uporabljali enako dolžino za komolec), saj so Lesliejeve verdure leta 1692 v višino merile štiri komolce, tiste iz Piccolominijevega naročila pa pet. Z nadaljnjimi raziskavami Piccolominijevega

⁷⁸ JUFFINGER, BRANDHUBER 2008, str. 34. Guidobald grof Thun je bil salzburški nadškof v letih 1654–1668, od leta 1668 tudi kardinal.

⁷⁹ Citirano po JUFFINGER, BRANDHUBER 2008, str. 34: »/.../ aus Holtzwerckh, wie auch die Mandrazen und bethdekhen, /.../ brueder zu Erkhauffung so khostbarer Sachen mit den erforderten mittlen nit versehen.«

⁸⁰ Citirano po JUFFINGER, BRANDHUBER 2008, str. 34: »/.../ in gantz Prag khain Behaußung antreffen oder khauffen wirdt, weliche so in bester weiß erhalten und gleich zu bewonen wäre.«

⁸¹ Citirano po JUFFINGER, BRANDHUBER 2008, str. 34: »Niederlandische Tapezereyen /.../ khöstlich, schen und zu denen Zimmern mit vleis gemahlet /.../ Khauffleith ausziglen /.../.«

⁸² Citirano po JUFFINGER, BRANDHUBER 2008, str. 35: »/.../ in Prag habende Behausung auf der khleinen Seite /.../, daselbst hart unter dem Königlichen Schloß gelegen /.../ samt der Hoffstatt mit aller Zugehörung, Gärten, Lußthäußern, Brunquellen und dergleichen gantz nichts ausgeschlossen.«

⁸³ *Die Diarien und Tagzettel*, 6, 2010, str. 137: »Der ertzbischof von Saltzburg [Guidobald von Thun] sollte das graf leßliche hauß alhier umb 22.000 gulden eingekauft haben, und zwar ohne die dapezereyen und dergleichen fahrnußen, ohne welche eß der graf [Walter Leslie] anderemall nicht weckhgeben wollen.«

⁸⁴ Za Piccolominijevo naročilo osmih verdur za darilo leta 1649 gl. BLAŽKOVA 1970, str. 55; prim. CIGLENEČKI 2009 b, str. 134–137.



7. Pokrajina z dekletom ob ribniku, bruseljska manufaktura, tapiserija, 1648–1652, Pokrajinski Muzej Ptuj - Ormož (© Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož; foto: Boris Farič)

arhiva bo morda mogoče ugotoviti, ali je Piccolomini vseeno posredoval pri naročilu in ali je tudi Leslie naročil svoje verdure v bruseljski manufakturi Jeana Raesa po kartonih Lucasa van Udena (sl. 8).⁸⁵ Zaradi stalnega dopisovanja s tujimi diplomati bi bilo tudi mogoče, da se je za naročilo »krajin z majhnimi figurami« in odličnimi širokimi bordurami odločil ob poznavanju naročila domnevno osmih verdur za stanovanje nizozemske kraljice Marije Stuart v Haagu, ki naj bi bile naročene v spomin na njenega očeta, leta 1649 obglavljenega angleškega kralja Karla I.

⁸⁵ Za naročilo v bruseljski manufakturi gl. CIGLENEČKI 2009 a, str. 731. Nadaljnja spoznanja si lahko obetamo po ponovnem odprtju izjemno dobro ohranjenega Piccolominijeva rodbinskega arhiva v Državnem arhivu v Zamrsku, saj lahko v njem pričakujemo še neobjavljena pisma Valterja Leslieja Ottaviu Piccolominiju, ki bi se lahko nanašala na naročilo tapiserij za palačo v Pragi.



8. Verdura z majhnimi figurami, manufaktura Jeana Raesa po kartonih Lucasa van Udena, tapiserija, 1649–1650, grad Náchod (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Polona Vidmar)

(sl. 9).⁸⁶ Zaradi poznejših prezidav praške palače in neobjavljenih tlorisov ni mogoče presoditi, koliko prostorov je Leslie opremil z dragocenimi bruseljskimi verdurami.⁸⁷ Ob navedbi v fidejkomisnem popisu iz leta 1692, da so bile široke po tri, štiri in pet komolcev ali domnevno okrog 242, 323 in 403 cm, smemo sklepati, da je šlo za več prostorov reprezentančnega nadstropja.⁸⁸

⁸⁶ Za domnevo, da so bile stkane v spomin na kralja Karla I., ki je na eni tudi upodobljen, gl. CIGLENEČKI 2009 a, str. 731, s starejšo literaturo.

⁸⁷ Mer sob nekdanje Lesliejeve praške palače ni mogoče preveriti, saj je razmeroma slabo raziskana, njeni tlorisi pa niso objavljeni, tudi kot posledica dejstva, da je v njej od konca prve svetovne vojne britansko veleposlaništvo.

⁸⁸ Ob predpostavki, da so verdure prvotno v višino merile 323 cm, kolikor meri zdaj najvišja verdura *Pokrajina z ljubimcema, ptico in konjem* (Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. UO 484 T), v fidejkomisnem popisu pa je zanje navedena mera štiri komolce, so v Gradcu uporabili nenavadno dolžino za komolec (80,7 cm namesto običajnega za prodajo tekstilnih izdelkov v tujino namenjenega brabantkega komolca, ki je znašal 69,5 cm, ali



9. Verdura z levom in lovskimi prizori, manufaktura Erasmusa Oorlofsa, tapiserija, okrog 1650, Rijksmuseum, Amsterdam (© Rijksmuseum, Amsterdam)

Ni znano, katero svojo rezidenco je Valter Leslie po prodaji praške palače februarja 1656 opremil s tapiserijami. Po prodaji palače je imel v lasti grad Nové Město nad Metují in morda hišo v Gradcu,⁸⁹ medtem ko je na Dunaju živel v palači svojega tasta Maksimilijana kneza Dietrichsteina. Ptujski grad je kupil 1. septembra 1656 in že pred 30. junijem 1656 nekdanjo Drechslerjevo hišo v Varaždinu, s katero je povečal rezidenco Varaždinskega generalata.⁹⁰ Ne glede na to, kam

dunajskega komolca, ki je znašal približno 77 cm). Da so navedbe dolžine in širine samo približne, dokazuje zdaj najširša verdura *Lov na čapljo* (Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, inv. št. UO 483 T), ki je široka 512 cm, čeprav naj bi najširše pastorale merile pet komolcev (približno 403 cm).

⁸⁹ O hiši v Gradcu smo obveščeni samo iz dnevnikega zapisa kardinala Harracha, ki je 14. avgusta 1660 zabeležil, da so bile v Gradcu hude nevihte, med katerimi je v Lesliejevo hišo udarila strela. Gl. *Diarien und Tagzettel*, 6, 2010, str. 826: »Es gibt in Grätz vill Wetter, und hatt letzlich eines in deß graf [Walter] Lesle hauß eingeschlagen.«

⁹⁰ O hiši in rezidenci gl. LENTIĆ KUGLI 1977, str. 43.

so preselili tapiserije po prodaji praške palače, smemo domnevati, da je dragocene tkanine zapustil svojemu dediču Jakobu grofu Leslieju in da so bile decembra 1692 v graškem Lesliehofu, ki ga je Jakob Leslie kupil leta 1684.⁹¹

ODISEJA IN DRUGE SERIJE LESLIEJEVIH TAPISERIJ

Za druge serije tapiserij v Lesliejevi lasti doslej ni bilo mogoče najti pisnega vira, starejšega od fidejkomisnega popisa leta 1692. Valter Leslie je najbrž hkrati z verdurami med letoma 1648 in 1652 za praško palačo naročil tudi dvanajst tapiserij z grbi grofov Lesliejev in pripadajoča zastora za vrata. Medtem ko ni več mogoče ugotoviti, ali so bile zanjo naročene tudi tapiserije z Noetovo in Jakobovo zgodbo, saj jih zaradi neohranjenosti ne moremo datirati, pa serija z Odisejevo zgodbo s slogovnimi značilnostmi razodeva, da je bila stkana nekaj desetletij pred Lesliejevim ponovnim opremljanjem praške palače v letih med 1648 in 1652.⁹²

Teza, da je Valter Leslie del tapiserij, morda Odisejo, pridobil iz v letih 1630 in 1631 izropanih palač vojvod Gonzaga v Mantovi, temelji na nedatiranem seznamu umetnin, ki so bile pred letom 1652 odpeljane iz palače grofov Gallasov v Trentu, v katero so prišle kot bojni plen vojskovodje Matije Gallasa (1584–1647) iz izropanih mantovskih palač (sl. 10).⁹³ Iz pisma, ki ga je 5. junija 1652 cesarju Ferdinandu III. pisal grof Weitzenhoffen, eden od varuhov Gallasovih mladoletnih sinov, sklepamo, da je Valter Leslie odigral posredniško vlogo med Gallasovimi dediči in dunajskim dvorom pri odkupu nekdanjih mantovskih umetnin.⁹⁴ Za posredovanje je bil bogato obdarjen, saj je iz seznama razvidno, da so mu podarili 500 goldinarjev vredno sliko Davida (*Ein Stuckh genandt David*) in kar 10.000 goldinarjev vredno »Tureinovo« sliko ali serijo slik z upodobitvijo Sodbe ali Zmagoslavja bogov (*Ein Stuckh vom Turein genandt Judicium, od[er] der Triumphus der Götter*).⁹⁵

Za večino v seznamu navedenih predmetov je znano, komu so bili namenjeni. Za 24 skulptur rimskih cesarjev iz alabastra in marmorja, navedenih v prvi točki in ocenjenih na 24.000 tolarjev (*Thaler*), je iz drugih dokumentov razvidno, da jih je Gallasova vdova Doroteja z dovoljenjem

⁹¹ Za popis gl. StLA, A. Lamberg, K. 248, H. 1082, specifikacija, 20. 12. 1692, 30v–31r; WEIGL 2001, str. 16; WEIGL 2002, str. 50.

⁹² Za datacijo Odiseje v zgodnje 17. stoletje gl. CIGLENEČKI 2009 a, str. 724; CIGLENEČKI 2009 b, str. 128.

⁹³ SOA Litoměřice, Pobočka Děčín, HS, RA Clam-Gallasů, k. 411, nedatiran seznam umetnin, odpeljanih iz palače v Trentu; gl. tudi KRUMMHOLZ 2007, str. 322.

⁹⁴ SOA Litoměřice, Pobočka Děčín, HS, RA Clam-Gallasů, k. 411, dopis grofa Weitzenhoffna cesarju Ferdinandu III., 5. 6. 1652.

⁹⁵ SOA Litoměřice, Pobočka Děčín, HS, RA Clam-Gallasů, k. 411, nedatiran seznam umetnin, odpeljanih iz palače v Trentu. O dragocenem darilu pripravlja avtorica samostojno študijo, zato tukaj ni podrobneje obrazloženo.

Was mit den Westfalen
in Trenten palast gezeiget

**Die Trient in dem Reich zu dem Reich auf dem Reich
Kallatio.**

1 24. *fridrich dem ersten* die *Reich*, und andere von *Alle basten*
fridrich dem ersten, wallis gezeiget worden. . . 24000 *fl.*

2 *Item* die *Carthago* gezeiget worden, die
die *Carthago* *die* *Carthago*, mit *Carthago* an
die *Carthago* *die* *Carthago*. 1000 *fl.*

3 *Item* die *Carthago* gezeiget worden, die
die *Carthago* *die* *Carthago*, mit *Carthago* an
die *Carthago* *die* *Carthago*. 10000 *Soblen*

4 *Item* die *Carthago* gezeiget worden, die
die *Carthago* *die* *Carthago*, mit *Carthago* an
die *Carthago* *die* *Carthago*. 10000 *fl.*

5 *Item* die *Carthago* gezeiget worden, die
die *Carthago* *die* *Carthago*, mit *Carthago* an
die *Carthago* *die* *Carthago*. 500 *fl.*

6 *Item* die *Carthago* gezeiget worden, die
die *Carthago* *die* *Carthago*, mit *Carthago* an
die *Carthago* *die* *Carthago*. 500 *fl.*

7 8 *Item* die *Carthago* gezeiget worden, die
die *Carthago* *die* *Carthago*, mit *Carthago* an
die *Carthago* *die* *Carthago*.

NB. *Das* *Original* *dieser* *Specification*, *ist* *von* *Leone* *Pater*
figarolis, *wallis* *gezeiget* *worden* *Trent* *abgezeichnet* *worden*, *mit*
krigere *Land* *gezeichnet* *worden*.

10. Popis predmetov iz Gallasove palači v Trentu, pred 1652, Státní oblastní archiv v Litoměřicích, Pobočka Děčín (© Státní oblastní archiv v Litoměřicích, Pobočka Děčín)

očeta Filipa grofa Lodrona proti koncu leta 1649 podarila cesarju Ferdinandu III.⁹⁶ V drugi postavki navedene »tapiserije« iz rdečega damasta in posteljni zastor so podarili nekemu kardinalu, v šesti postavki naveden srebrn pokal z ročajem nekemu gospodu Visitainerju, medtem ko so v osmi postavki navedene predmete odpeljali v dvorec Moravski Krumlov, v katerega se je po drugi poroki preselila Gallasova vdova.⁹⁷ Odprto vprašanje ostaja samo, komu so podarili ali prodali v sedmi točki navedena Gallasova oblačila in druge predmete ter v tretji točki navedene tapiserije z grbi vojvod Gonzaga. Serija z vtkanimi svilenimi in pozlačenimi nitmi ter upodobitvami grbov je morala biti zelo dragocena (*Ein Stukh Tapezereij mit Seiden und Goldt gewirkht, und Conzagschen Wappen ist geschezt worden 10000 Dobleri*), vendar ocenjene vrednosti 10.000 »doblerjev« ne moremo primerjati z drugimi predmeti, saj ni jasna navedba denarne enote.⁹⁸

Za zdaj ni dokazov za domnevo, da je tapiserije z grbi vojvod Gonzaga z nakupom ali kot darilo pridobil Valter Leslie in da so identične z eno od serij z Odisejevo, Noetovo ali Jakobovo zgodbo, ki so navedene v popisu fidejkomisnih tapiserij v Lesliehofu leta 1692. Ohranjene štiri tapiserije z Odisejevo zgodbo so brez bordur, na katerih bi lahko bili vtankani grbi prvotnega lastnika. Bordure so bile izgubljene po letu 1692, saj je iz fidejkomisnega popisa, v katerem je navedeno, da je Odiseja za tretjino komolca višja od verdur, nedvomno razvidno, da so bile bordure leta 1692 še ohranjene.⁹⁹ Proti identičnosti Lesliejeve Odiseje s tapiserijami z dvora Gonzagov govorijo v seznamu omenjene pozlačene niti, ki jih Odiseja ne vsebuje, čeprav je mogoče, da so bile vtkanne v grbe na izgubljenih bordurah.

Tezo o identičnosti Lesliejeve Odiseje s tapiserijami iz lasti vojvod Gonzaga lahko preverimo tudi na podlagi inventarjev še neizropanih mantovskih palač, ki so bili spisani v letih 1626 in 1627.¹⁰⁰ Tedaj so popisali številne serije tapiserij, med katerimi so prevladovalе verdure, ki so jih imenovali po prevladujočih motivih gozda (*appartamento di boscaaglia*) ali listja (*appartamento di foiazza*), včasih so navedeni tudi materiali, kakovost tkanja in nizozemsko poreklo, medtem ko vtkanih grbov niso navajali.¹⁰¹ Od tapiserij s historičnimi prizori so v inventarjih opredeljene samo serije Aleksandra Velikega, »Treh cesarjev«, »Poezija«, »Fortune«, Savlove in verjetno Tobijeve zgodbe ter serija verdur s Herkulovimi dejanji.¹⁰² Tapiserij z Odisejevo, Noetovo

⁹⁶ SOA Litoměřice, Pobočka Děčín, HS, RA Clam-Gallasů, k. 411, pismo Doroteje grofice Gallas Viktoriji grofici Lodron, 20. december 1649; gl. tudi REBITSCH 2006, str. 371; KRUMMHOLZ 2007, str. 324.

⁹⁷ KRUMMHOLZ 2007, str. 324.

⁹⁸ Z »doblerjem« je morda mišljen španski zlati doblón ali kateri drug dvojni novc (npr. dvojni dukat).

⁹⁹ Ob upoštevanju v opombi 88 obrazložene dolžinske mere za komolec, ki naj bi jo leta 1692 uporabili v Gradcu (80,7 cm), je Odiseja prvotno merila približno 350 cm v višino, zgornja in spodnja bordura sta bili v tem primeru visoki približno 50 cm. V nasprotju s tem izračunom je CIGLENEČKI 2002, str. 67, preračunala, da je Odiseja merila približno 331 cm v višino, spodnja in zgornja bordura pa naj bi bili visoki približno 40 cm.

¹⁰⁰ Za transkripcije inventarjev gl. MORSELLI 2000.

¹⁰¹ Gl. MORSELLI 2000, str. 485–487.

¹⁰² Gl. MORSELLI 2000, str. 485–487.

in Jakobovo zgodbo, omenjenih leta 1692 v Lesliejevi graški palači, v mantovskih inventarjih ni mogoče prepoznati. Tudi navedene mere in ocenjene vrednosti niso merodajne za ugotavljanje istovetnosti, saj bi se z Odisejo lahko na primer ujemala serija osmih finih nizozemskih tapiserij, ovrednotena na 10.800 lir,¹⁰³ dragocena serija tapiserij v seznamu Gallasovih predmetov v Trentu pa s serijo tapiserij s svilenimi, srebrnimi in pozlačenimi nitmi ter figurami »acitonov«, ovrednoteno na 26.352 lir.¹⁰⁴ Slednja je bila tudi najvišje ocenjena serija tapiserij v mantovskih inventarjih.¹⁰⁵ Žal preskopi podatki ne omogočajo identifikacije nekdanjih mantovskih serij z ohranjenimi tapiserijami,¹⁰⁶ teze, da je Valter Leslie Odisejo in morda tudi tapiserije z Noetovo in Jakobovo zgodbo pridobil iz izropanih mantovskih palač, pa za zdaj ni mogoče niti potrditi niti dokončno ovreči.



Visoka kakovost ptujskih tapiserij, ki jo je Marjeta Ciglencečki poudarjala v svojih študijah, se ob poznavanju odnosa Valterja grofa Leslieja do umetnin izkaže za nenaključno. Zaradi odličnih zvez z diplomati in poznavalci umetnosti po Evropi ter poznavanja diplomatske, politične in družbene vloge umetnosti ni presenetljivo, da je naročil serijo verdur, ki jo smemo brez dvoma »šteti za posebej imenitno v okviru evropske umetnosti tkanja tapiserij«.¹⁰⁷ Medtem ko je bilo mogoče verdure povezati z Lesliejevim naročilom nizozemskih krajinskih tapiserij za praško palačo, stkanih po merah sob med letoma 1648 in 1652, ostaja nepojasnen način pridobitve tapiserij s prizori Odiseje. Teza, da so bile v zgodnjem 17. stoletju stkanе za eno od mantovskih palač vojvod Gonzaga in da jih je Leslie okrog leta 1650 pridobil iz zapuščine vojskovodje Matije Gallasa, ostaja predmet nadaljnjih raziskav.¹⁰⁸

¹⁰³ Citirano po MORSELLI 2000, str. 486, št. [4171]: »Un appartamento di tapezeria fina di Fiandra, alto brazza 6 1/4, in pezzi numero 8, di girro brazza 52 1/3, lire 10.800. V.« Če upoštevamo, da je mantovski komolec meril 0,637973 metra, so tapiserije merile približno štiri metre v višino in 33,5 metra v širino, kar je nekoliko več, kot bi lahko merile ptujske tapiserije s prizori iz Odiseje.

¹⁰⁴ Citirano po MORSELLI 2000, str. 487, št. [4175]: »Un appartamento di tapezaria con oro et argento et setta a figure delli acitoni, in pezzi numero 10, di girro brazza 66, estimatto lire sesanta due l'alla, lire 26.352. V.« Po dolžinski meri mantovskega komolca (0,637973 metra) domnevamo, da je vseh deset tapiserij v širino merilo približno 42 metrov, kar je več, kot je domnevno merilo (prvotno) osem ptujskih tapiserij s prizori iz Odiseje.

¹⁰⁵ V inventarjih iz let 1626 in 1627 so bile tapiserije ocenjene precej višje kot slike. Med slikami sta bili najvišje ocenjeni Tizianova serija enajstih portretov antičnih cesarjev (6000 lir) in devetdelna Mantegnova serija *Cezarjevega zmagoslavja* (8100 lir); gl. MORSELLI 2000, str. 268, št. [665]; str. 287, št. [895].

¹⁰⁶ Nasprotno velja za slikarska dela, za katera so v inventarjih praviloma navedeni avtorji, naslikani motivi, okvirji in ocenjene vrednosti.

¹⁰⁷ CIGLENEČKI 2009 b, str. 137.

¹⁰⁸ Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega programa *Umetnost na Slovenskem v stičišču kultur* (P6-0061), ki ga iz državnega proračuna financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

VIRI

PMPO: Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, Ptuj

- Dokumentacija Kulturnozgodovinskega oddelka, Hans Herbst: Schätzungsgutachten, 30. 5. 1965.

SOA Litoměřice, Pobočka Děčín: Státní oblastní archiv v Litoměřicích, Pobočka Děčín, Děčín

- Historická sbírka, Rodinný archiv Clam-Gallasů, k. 411.

SOA Zámorsk: Státní oblastní archiv v Zámorsku, Zámorsk

- Roddiny archiv Lesliů, k. 18–19.

StLA: Steiermärkisches Landesarchiv, Gradec

- A. Lamberg, K. 248.
- Dietrichstein, Familie, K. 9.

LITERATURA

ANDERSON 2015: Christina Marie ANDERSON, *The Flemish Merchant of Venice. Daniel Nijs and the Sale of the Gonzaga Art Collection*, New Haven-London 2015.

BIFFIS 2018: Mattia BIFFIS, „Barberino gli volse donare un quadro.” Francesco Barberini, Walter Leslie e una nuova traccia documentaria per il *Bacco e Arianna* di Guido Reni, *Studi Secenteschi*, 59, 2018, str. 145–162.

BLAŽKOVÁ 1970: Jarmila BLAŽKOVÁ, Les tapisseries d'Octavio Piccolomini, v: Jarmila Blažková, Erich Duverger, *Les tapisseries d'Octavio Piccolomini et le marchand anversois Louis Malo*, St. Amandsberg 1970, str. 7–64.

BUNZ 2018: Reiner BUNZ, *Von Leslie. Schottischer Adel in Deutschland und Österreich*, Norderstedt 2018.

Cæsarea legatio 1668: *Cæsarea legatio, quam Mandante Augustissimo Rom: Imperatore Leopoldo I. Ad Portam Ottomanicam suscepit, perfecitque: Excellentissimvs Dominvs, Dominvs Walterus S. R. I. Comes de Leslie, Dominus Pettovij, & Neostadij ad Mettoviam: Sac: Cæc. Majestatis à Consilijs intimis, & Aulæ Bellicis, Campi Marescallus, & Confiniarum Schlavoniæ, & Petrinæ Generalis. Succinctá narratione exposita, Atque Illvstrissimo Domino, Domino Jacobo S. R. I. Comiti de Leslie, Domino Pettovij, & Neostadij ad Mettoviam: Sac: Cæs: Majestatis Camerario, & Pedestris Reginimis Colonello, Excellentissimi Oratoris Nepoti in perennem Laudatissimi Patruí memoriaiam dicato a R. P. P. T. S. J. itineris comite, & Excellentissimi Oratoris Capellano, Viennæ 1668.*

CIGLENEČKI, GROTHAUS 1992: Marjeta CIGLENEČKI, Maximilian GROTHAUS, Katalog, *Srečanje z Jutrovim na ptujskem gradu* (ur. Marjeta Ciglenečki, Maximilian Grothaus), Ptuj 1992, str. 79–189.

CIGLENEČKI 2001: 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), Ljubljana 2001, str. 7–14.

- CIGLENEČKI 2002: Marjeta CIGLENEČKI, Zapuščina rodbine Leslie na ptujskem gradu. Kataloški opisi, *Zapuščina rodbine Leslie na ptujskem gradu* (ur. Polona Vidmar), Ptuj 2002, str. 113–149.
- CIGLENEČKI 2009 a: 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, str. 721–735.
- CIGLENEČKI 2009 b: Marjeta CIGLENEČKI, Tapiserije v ptujskem muzeju, *Rodbina Leslie – iz kraljestva Stuartov v habsburško cesarstvo* (ur. Tatjana Štefanič), Ptuj 2009, str. 123–139.
- CIGLENEČKI 2019: Marjeta CIGLENEČKI, The diplomatic gift of a painting and its copy in the Ptuj Castle Gallery, *Art and politics in the modern period* (ur. Dragan Damjanović), Zagreb 2019, str. 193–200.
- Der Röm: Kay: May: Leopoldi I. [1672]: Der Röm: Kay: May: Leopoldi I. An Deß grossen TürckenSultans Mehmet Cham Ottomanische Porten Anno 1665. den 25. May abgeordnete Bottschafft / Welche Ihro Hochgrafl: Excellenz / etc Herr Herr Walther Leßlie / deß Heil. Röm: Reichs Graff und Herr zu Pettau und Newstatt an der Mettau / Ritter deß goldenen Fluß / der Röm: Kays. May: Gehaimer Rath / Hoff=Kriegs=Rath / Feldt=Marschall / und über die Windisch und Petrinische Granitz General / denckwürdig verrichtet Und von P. Paulo Tafferner der Societät Jesu Priester / ernent Ihrer hochgräfl: Excellenz gewester Raiß=Caplan / Anno 1668. Lateinisch zu Wienn / anjetzo aber dem günstigen Leser zu Belieben in Teutsch verfasset, Wienn [1672].*
- Diarien und Tagzettel*, 2, 2010: *Die Diarien und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598–1667). 2: Diarium 1629–1646* (ur. Katrin Keller, Alessandro Catalano), Wien-Köln-Weimar 2010 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 104/2).
- Diarien und Tagzettel*, 3, 2010: *Die Diarien und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598–1667). 3: Diarium 1647–1654* (ur. Katrin Keller, Alessandro Catalano), Wien-Köln-Weimar 2010 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 104/3).
- Diarien und Tagzettel*, 5, 2010: *Die Diarien und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598–1667). 5: Tagzettel 1644–1654* (ur. Katrin Keller, Alessandro Catalano), Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar 2010 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 104/5).
- Diarien und Tagzettel*, 6, 2010: *Die Diarien und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598–1667). 6: Tagzettel 1655–1660* (ur. Katrin Keller, Alessandro Catalano), Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar 2010 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 104/6).
- Documenta Bohemica*, 7, 1981: *Documenta Bohemica bellum tricennale illustrantia. 7: Der Kampf um den besten Frieden. Quellen zur Geschichte des Dreißigjährigen Krieges zur Zeit der Friedensverhandlungen von Westfalen und der Ratifizierung des Friedens 1643–1649* (ur. Miroslav Toegel), Prag-Wien-Graz 1981.
- HENGERER 2004: Mark HENGERER, *Kaiserhof und Adel in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Eine Kommunikationsgeschichte der Macht in der Vormoderne*, Konstanz 2004 (Historische Kulturwissenschaft, 3).
- HERVEY 1921: Mary Frederica Sophia HERVEY, *The Life, Correspondence & Collections of Thomas Howard Earl of Arundell "Father of Vertu in England"*, Cambridge 1921.
- HILL 2003: Robert HILL, Ambassadors and art collecting in early Stuart Britain. The parallel careers of William Trumbull and Sir Dudley Carleton, *Journal of the History of Collections*, 15/2, 2003, str. 211–228.
- HÖBELT 2008: Lothar HÖBELT, *Friedenskaiser wider Willen*, Graz 2008.

- HOWARTH 2002: David HOWARTH, *The Arundel Collection. Collecting and Patronage in England in the Reigns of Philip III and Philip IV, The Sale of the Century. Artistic Relations between Spain and Great Britain, 1604–1655* (ur. Jonathan Brown, John Elliott), New Haven-London-Madrid 2002, str. 69–86.
- JACOBSEN 2012: Helen JACOBSEN, *Luxury and Power. The Material World of the Stuart Diplomat, 1660–1714*, Oxford 2012.
- JUFFINGER, BRANDHUBER 2008: Roswitha JUFFINGER, Christoph BRANDHUBER, Familienbande – Der Fürsterzbischof und seine Familie, v: Roswitha Juffinger, Christoph Brandhuber, Walter Schlegel, Imma Walderdorff, *Erzbischof Guidobald Graf von Thun 1654–1668. Ein Bauherr für die Zukunft* (ur. Roswitha Juffinger), Salzburg 2008, str. 23–57.
- KRUMMHOLZ 2007: Martin KRUMMHOLZ, Sacco di Mantova (1630–1631), *Albrecht von Waldstein. Inter arma silent musae?* (ur. Eliška Fučíkova, Ladislav Čepička), Prag 2007, str. 320–326.
- Le Blason des Armoiries 1667: Le Blason des Armoiries de tous les Chevaliers de l'Ordre de la Toison d'or depuis la premiere institvtion ivsqves à present. Avec leurs noms, surnoms, titres, & cartiers, Ensemble leurs Eloges descrites en bref, Le tout recueilly par Jean Baptiste Mavrice, Heraut & Roi D'Armes de sa Maiesté Catholique*, La Haye-Bruxelles 1667.
- LENTIĆ KUGLI 1977: Ivy LENTIĆ KUGLI, *Povijesna urbana cjelina grada Varaždina*, Zagreb 1977.
- MARTIN 2011: Gregory MARTIN, *Rubens in London. Art and Diplomacy*, London-Turnhout 2011.
- MEDŘÍKOVÁ 2016: Petra MEDŘÍKOVÁ, Porträtsammlung der Familie Dietrichstein auf Schloss Nikolsburg, *Noblesse im Bild. Die adeligen Porträtgalerien in der Frühen Neuzeit in den Ländern der ehemaligen Habsburgermonarchie* (ur. Ingrid Halászová), Frankfurt am Main-Bratislava 2016 (Spectrum Slovakia Series, 13), str. 105–135.
- MINHA 1984: Karl MINHA, Walter Graf Leslie (1606–1667). Feldmarschall, Grenzgeneral, Großbotschafter, *Wallensteins Werden und Streben, Wirken und Sterben* (ur. Peter Broucek), Wien 1984, str. 67–152.
- MORSELLI 2000: Raffaella MORSELLI, *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni dei 1626–1627*, Milano-Mantova 2000.
- NOKKALA MILTOVÁ 2016: Radka NOKKALA MILTOVÁ, *Ve společenství bohů a hrdinů. Mýti antického světa v české a moravské nástěnné malbě šlechtických venkovských sídel v letech 1650–1690*, Praha 2016.
- REBITSCH 2006: Robert REBITSCH, *Matthias Gallas (1588–1647). Generalleutnant des Kaisers zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Eine militärische Biographie*, Münster 2006 (Geschichte in der Epoche Karl V., 7).
- SMUTNÝ 1970: Bohumír SMUTNÝ, Relace císařského vyslance Waltera Leslieho o cestě do Cařihradu a zpět 1665–1666, *Sborník prací východočeských archivů*, 1, 1970, str. 167–182.
- SPRINGELL 1963: Francis C. SPRINGELL, *Connoisseur & Diplomat. The Earl of Arundel's Embassy to Germany in 1636 as recounted in William Crowne's Diary, the Earl's letters and other contemporary sources with a catalogue of the topographical drawings made on the journey by Wenceslaus Hollar*, London 1963.
- SWOBODA 2018: Gudrun SWOBODA, A Telling Gift from Papal Rome. Poussin's *Destruction of the Temple in Jerusalem* and other Barberini gifts for Emperor Ferdinand III, *Travelling Objects. Botschafter des Kulturtransfers zwischen Italien und dem Habsburgerreich* (ur. Gernot Mayer, Silvia Tammaro), Wien-Köln-Weimar 2018 (Schriftenreihe des Österreichischen Historischen Instituts in Rom, 3), str. 47–63.

ŠŮLA 1998: Jaroslav ŠŮLA, Hospodářská korespondence Václava Králíka, komendátore novoměstského panství, s Walterem hrabětem z Leslie v letech 1635–1643, *Stopami dějin Náchodska. Sborník Státního okresního archivu Náchod*, 4, 1998, str. 177–210.

Umělecké památky Prahy 1999: *Umělecké památky Prahy. 3: Malá Strana* (ur. Pavel Vlček), Praha 1999.

VIDMAR 2019: Polona VIDMAR, Caesari in mis omni hora fidelis servivi. The Portraits of Sigismund Herberstein and Walter Leslie in Diplomatic Robes, *Radovi inštituta za povijest umjetnosti*, 43, 2019, str. 75–90.

WEIGL 2001: Igor WEIGL, Bakrene posode, turška kadilnica in nizozemski špalirji. Fidejkomisne premičnine grofov Leslie med 17. in 19. stoletjem, *Arhivi in uporabniki. Arhivi in zgodovinopisje* (ur. Miran Kafol, Mija Mravlja, Andrej Nared), Ljubljana 2001, str. 15–22.

WEIGL 2002: Igor WEIGL, V kaftanu k cesarju, s hajduki po Gradcu in s knjižnico na Ptujju Grofje Leslieji ter njihova mestna in podeželska bivališča v 17. in 18. stoletju, *Zapuščina rodbine Leslie na ptujskem gradu* (ur. Polona Vidmar), Ptuj 2002, str. 45–55.

WORTHINGTON 2002: David WORTHINGTON, Na glavni poštni poti med Dunajem in Benetkami: Rodbina Leslie v Sloveniji, *Zapuščina rodbine Leslie na ptujskem gradu* (ur. Polona Vidmar), Ptuj 2002, str. 11–17.

WORTHINGTON 2004: David WORTHINGTON, *Scots in Habsburg Service, 1618–1648*, Leiden-Boston, 2004 (History of Warfare, 21).

WORTHINGTON 2012: David WORTHINGTON, *British and Irish Experiences and Impressions of Central Europe, c. 1560–1688*, Farnham-Burlington 2012 (Politics and culture in Europe, 1650–1750).

COUNT WALTER LESLIE AND THE PTUJ TAPESTRIES

Summary

Marjeta Ciglencečki, in her exceptionally fruitful career in art history, dedicated herself to numerous artworks spanning different periods, both older and contemporary. However, she repeatedly returned with immense dedication to ten tapestries from the legacy of the Leslie Counts in Ptuj Castle. Ciglencečki identified four tapestries depicting the story of Odysseus and six verdure tapestries as the most precious part of the legacy of the Leslie Counts, who held the Ptuj domain between 1656 and 1802. These tapestries are indeed considered to be the most valuable artistic textiles preserved in the territory of Slovenia.

In this contribution, I delve into the tapestries' owner, Count Walter Leslie (1606–1667) relationship to artworks during his diplomatic missions as well as his use of art as a means for his social ascent at the Habsburg court. Examining hitherto overlooked archival sources relating to tapestries, two hypothesis are explored: first, that Leslie commissioned a set of verdure tapestries for his palace in Prague between 1648 and 1652, and second, that he acquired the Odysseus tapestries from the court of the Gonzaga Dukes in Mantua, which had been plundered by the imperial army in 1630 and 1631.

The contribution also compiles documentary evidence of Walter Leslie's involvement in high politics and examines his correspondence with notable art collectors, including English diplomats Basil Fielding, John Taylor, and Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey. Over two decades, he corresponded with the military commander and art connoisseur Ottavio Piccolomini. The article describes Leslie's attitude to artworks during diplomatic missions to the Spanish Netherlands (1639), Italian courts (1645), and Constantinople (1665–1666). Drawing on the diary entries of Cardinal Adalbert Count Harrach, it is shown that Leslie commissioned paintings as part of a marriage strategy for his union with Anna Francesca Countess Dietrichstein. Even more sophisticated and unique appears Leslie's strategy to win favour with the emperor through paintings. Leslie annually gifted two paintings to Ferdinand III after the emperor's bloodletting. Before April 25, 1648, Leslie lent 7,000 gulden to Ferdinand III for the purchase of tapestries. The acquisition could have taken place through intermediaries or possibly during Leslie's diplomatic mission to the Southern Netherlands in 1639, since Leslie's presence is documented in the tapestry weaving centres of Brussels and Antwerp.

From Cardinal Harrach's diary entries, it is evident that Leslie adorned his palace in Prague at Thunovská 14 in Malá Strana beneath Hradčany with Flemish tapestries featuring landscape motifs between 1648 and 1652. Ordered from the Netherlands, these tapestries were woven to fit the dimensions of the Prague palace rooms. It is assumed that Leslie's tapestries for the Prague palace are identical to the „neue niederländische schäffereyen“ mentioned in 1692 at the Leslie Counts' palace in Graz, which were transferred to Ptuj Castle in the mid-18th century. Six of the 13 verdures mentioned in 1692 have been preserved. They belong to the type “paesaggi a figure piccole”.

The article also examines the thesis that the tapestries depicting the story of Odysseus, eight in number in 1692 but now reduced to four, passed into Leslie's possession from one of the palaces of the Dukes Gonzaga in Mantua, looted after the imperial seizure of Mantua in 1630. Written sources from the Gallas Counts' archive are scrutinized, indicating that around 1650 Leslie acted as an intermediary between the heirs of the military

commander Matthias Count Gallas and the Vienna court in the acquisition of former Mantuan artworks. For his mediation, he was generously rewarded with a painting depicting David and a painting or series of paintings depicting the Judgment or Triumph of the Gods. However, the thesis that he also received or purchased a precious series of Flemish tapestries with woven silk, silver, and gilded threads and decorated with the coats of arms of the Gonzaga Dukes, has thus far not been confirmed. Further research may reveal whether this series was the same as the Odysseus tapestries now housed in Ptuj Castle, or the tapestries depicting the stories of Noah and Jacob (each containing six pieces) mentioned in 1692 at the Leslie Counts' palace in Graz, but now considered to be lost.

TAPISERIJE IZ PALAČE GROFOV ATTEMS V GRADCU IN NJIHOVA USODA PO LETU 1938

RENATA KOMIĆ MARN

Uvod

Bralec ali pisec, ki se želi poučiti o umetnosti izdelovanja tapiserij ter zgodovini njihovega naročanja in zbiranja na Slovenskem, bo v prvi vrsti vzel v roke znanstvena in strokovna dela, ki jih je napisala prof. dr. Marjeta Ciglencečki. Spoštovana jubilatka je tudi edina, ki je natančneje obravnavala serijo baročnih tapiserij iz gradu Slovenska Bistrica, hranjenih v Narodnem muzeju Slovenije v Ljubljani. Te so skupaj z nekaj posameznimi ostanki, ohranjenimi v Gradcu, edini pričevalci o nekdanji obsežni zbirki tapiserij, ki so jo imeli pred drugo svetovno vojno v lasti grofje Attems in ki ji je bilo doslej namenjene malo pozornosti. V tem prispevku so natančno obravnavane okoliščine, v katerih so se tapiserije, ki so jih grofje Attems hranili v palači Attems v Gradcu (sl. 1), znašle po letu 1938, pri čemer prve ugotovitve o vsebini prizorov ter videzu in usodi posameznih kosov prinašajo izhodišča za nadaljnje raziskovanje te izjemno pomembne zbirke.

STANJE RAZISKAV

Tapiserije v palači Attems so v nasprotju s slovito zbirko slik ostale dobro varovana skrivnost oziroma pozabljena dragocenost vse do druge svetovne vojne in leta 1943, ko so nekatere sneli s sten zaradi prenosa na varnejšo lokacijo. Tapiserije iz zbirke grofov Attems doslej še niso bile strokovno obravnavane; verjetno je vzrok v dejstvu, da so kmalu po prodaji palače Attems deželi Štajerski leta 1962 obveljale za izgubljene. Prve omembe v starejši literaturi datirajo v čas po drugi vojni. Tapiserije je omenjal Walter von Semetkowski kot del dragocene opreme palače Attems še leta 1957 v četrti izdaji vodnika po mestu Gradec,¹ medtem ko je Erwin Neumann že v leta 1964 objavljenem prispevku o seriji tapiserij v samostanu Klosterneuburg, ki prikazujejo Telemahove

¹ SEMETKOWSKI 1957, str. 57.



1. Palača Attems v Gradcu
v 19. stoletju, zasebna last, Dunaj
(© zasebni arhiv)

prigode, omenil serijo z enako vsebino iz posesti družine Attems, ne da bi navedel njeno hranišče, in pri tem ugotavljal, da sta bila vsaj dva kosa nedavno prodana.² Na nadaljnje raziskovanje tapiserij ter tudi zbirke slik in drugih zbirateljskih predmetov iz palače je verjetno zaviralno vplival podatek iz leta 1979, po katerem je bila nekdanja dragocena oprema vključno s tapiserijami »/.../ in der Nachkriegszeit in Verlust geraten«.³ Dora Heinz je v svoji knjigi o umetnosti tapiserije v Evropi zgolj omenila Attemsovo serijo o Telemahu, ne da bi navedla njeno hranišče.⁴ Wiltraud Resch je na podlagi pregleda in analize arhivskih virov zapisala, da je Ignac Marija II. grof Attems (1714–1762) s svojih številnih poti po Holandiji, Italiji in Franciji pripeljal v Gradec med drugim

² NEUMANN 1964, str. 150. Izredno priljubljeno serijo prizorov iz didaktične novele o Odisejevem sinu Telemahu, ki jo je konec 17. stoletja napisal François Fénelon, nadškof v Cambraiju, so tkali v več delavnicah in ateljejih po Evropi. O seriji iz ateljeja Leyniers gl. BROSENS 2004, str. 166–170.

³ Graz 1979, str. 97; *Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz* 1997, str. 508.

⁴ HEINZ 1995, str. 222.

tudi bruseljske tapiserije, z njihovo poznejšo usodo ali hraniščem pa se ni ukvarjala.⁵ Na tapiserije v lasti grofa Ignaca Marije I. Attemsa (1652–1732) je bil na začetku 21. stoletja pozoren Igor Weigl, ki je v zapuščinskem inventarju opreme v grofovi fidejkomisni palači v Gradcu opazil navedbo osmih dragocenih, z zlatom pretkanih nizozemskih špalirjev.⁶ Pozneje so bile tapiserije s prizori iz Telemahove zgodbe iz palače Attems na kratko obravnavane le še v dveh diplomskih nalogah v letih 2007 in 2008. Sigrid Mosettig je na podlagi dokumentacije, ohranjene v državnem spomeniškem uradu (*Bundesdenkmalamt* – BDA) v Gradcu, opisala dogajanje v palači Attems po letu 1945, pri čemer je nekaj pozornosti namenila tudi zbirki tapiserij.⁷ Velika vrednost njenega prispevka je v opozorilu na razstavo tapiserij iz zbirke Attems, ki so jo priredili decembra 1945 v (takrat še Attemsovi) palači v Gradcu.⁸ Beate Zach se je ukvarjala s serijo prizorov iz zgodbe o Telemahu v samostanu v Klosterneuburgu, pri čemer se je analiza serije iz Attemsove palače zaradi njenega neznanega hranišča ter pomanjkanja arhivskega in slikovnega gradiva izkazala za težavno.⁹ Tako so vprašanja o obsegu, postavitvi, videzu in povojni usodi zbirke tapiserij iz palače Attems ostala nerešena.

ZBIRKA TAPISERIJ DRUŽINE ATTEMS NA PREDVEČER DRUGE SVETOVNE VOJNE

Na Attemsove tapiserije v Gradcu in Slovenski Bistrici je nedvomno najusodnejše vplivala druga svetovna vojna. Medtem ko je Marjeta Ciglenečki dobro predstavila kontekst povojnega prenosa tapiserij iz Slovenske Bistrice v Narodni muzej v Ljubljani,¹⁰ pa poti, po katerih so tapiserije zapustile palačo Attems v Gradcu, še niso bile raziskane. Izhodišče za našo razpravo bo popis opreme prostorov v graški palači, ki jih je Ferdinand III. Attems (1885–1946) 1. avgusta 1938 oddal v najem Mestnemu muzeju v Gradcu.¹¹ Med 17 najetimi prostori so bili namreč tudi štirje tako imenovani *Prunkräume* v prvem nadstropju palače, ki so bili opremljeni s tapiserijami. V jedilnici je bilo sedem *eingelassene*, torej v opaz vdelanih kosov, ki so prikazovali *Gartenscenen*,

⁵ *Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz* 1997, str. 501. Trditev je večkrat citirana, npr. MOSETTIG 2007, str. 19; ZACH 2008, str. 43.

⁶ WEIGL 2001, str. 18. Izraz »niederländische Spallier« je sinonim za tapiserijo; gl. ŠTULAR 1982, str. 18–19; LOZAR ŠTAMCAR 2002, str. 95; CIGLENEČKI 2009, str. 116.

⁷ MOSETTIG 2007, str. 71, 107.

⁸ MOSETTIG 2007, str. 99.

⁹ ZACH 2008, str. 40.

¹⁰ CIGLENEČKI 2009, str. 117.

¹¹ Prepisi inventarja so se ohranili v Štajerskem deželnem arhivu (StLA, LR, Fideikommiss, K. 288) in v arhivu BDA (Graz, Sackstr. 17, Palais Attems, 150). Gre za razmeroma natančen, vendar nedatiran inventar opreme, ki je nastal kot priloga najemni pogodbi, podpisani leta 1938, in so ga doslej datirali v čas okrog leta 1950. Za dosedanje datacijo prim. BDA, Zl: 7.892/3–2007, 7. 2. 2008; ZACH 2008, str. 4, 43.

v vogalni sobani so bile na stenah tri tapiserije *mit antikisierenden Szenen*, v tako imenovanem otroškem salonu je bilo pet tapiserij z nizozemskimi žanrskimi prizori, v sobi, ki so jo imenovali kar *Leyniers-Gobelins*, pa še pet *antikisierende Szenen*, od katerih sta bili dve signirani z imenom izdelovalca Leyniersa. Serij v popisu niso datirali.

Ferdinand Attems, ki je v tem času stalno bival v Slovenski Bistrici v Kraljevini Jugoslaviji, je dal pet let prej popolnoma na novo urediti in za javnost odpreti zbirko slik, ki jo je leta 1929 kot fidejkomisni dedič podedoval po svojem stricu, deželnem glavarju Edmundu grofu Attemsu (1847–1929). Ni znano, ali se je Ferdinand Attems zavedal velike vrednosti tapiserij in druge opreme v prostorih, ki jih je oddal muzeju oziroma mestni občini v najem. A že na začetku leta 1939 je bila palača Attems na podlagi spomeniškovarstvenega zakona (BGBL, št. 533, sprejet 25. septembra 1923) spomeniško zaščiten, o čemer je bil grof obveščen 23. januarja 1939.¹² Posledično je bil objekt skupaj s celotno opremo in zbirko slik vred obravnavan kot spomenik, katerega ohranitev je v javnem interesu, kot glavni razlog za to odločitev pa je bilo navedeno, da palača skupaj s svojo celotno notranjo opremo (štukature, stropne slike, stenske obloge) predstavlja najpomembnejšo zgradbo z začetka 18. stoletja v Gradcu in da ima galerija slik, v kateri so v velikem deležu zastopani štajerski baročni slikarji, zelo velik pomen »für die Ostmark«.¹³

ZBIRKA TAPISERIJ DRUŽINE ATTEMS MED DRUGO SVETOVNO VOJNO

O tem, kaj se je s tapiserijami, ki so bile očitno že predhodno dolgotrajno izpostavljene škodljivim vplivom, dogajalo med vojno, nimamo veliko podatkov. Na njihovo vrednost in slabo stanje ohranjenosti je leta 1942 opozoril direktor uprave pruskega kraljevega dvorca v Berlinu dr. Ernst Gall (1888–1958), ki je po ogledu palače Attems svetoval, da se čim prej restavrirajo.¹⁴ Iz pisma, ki ga je pokrajinski konservator za Štajersko Walter Semetkowski s prošnjo za oceno stroškov in trajanja restavriranja naslovil na *Wiener Gobelin-Manufaktur* v Hofburgu,¹⁵ razberemo, da so med tapiserijami poleg izdelkov iz Bruslja (Leyniers) prepoznali dela francoskih delavnic.¹⁶ Z Dunaja so kmalu odgovorili, da nimajo časa in ne sprejemajo novih naročil,¹⁷ zato so tapiserije ostale v palači v Gradcu. Čez leto dni pa je pokrajinski konservator na hišno upravo grofa Attemsa naslovil prošnjo, da palačo zaradi neugodnih vojnih okoliščin do nadaljnjega zaprejo za širšo

¹² BDA, Zl: 268/Dsch ex 1939, prepis dopisa Ferdinandu Attemsu z dne 23. 1. 1939.

¹³ BDA, Zl: 268/Dsch ex 1939, prepis dopisa Ferdinandu Attemsu z dne 23. 1. 1939.

¹⁴ BDA, Zl: 804/41–1942, osnutek pisma W. Semetkowskega tajništvu F. Attemsa (rokopis), 21. 8. 1942.

¹⁵ Dunajsko manufakturo tapiserij (1921–1987), ki je delovala v dunajskem Hofburgu, sta po prvi svetovni vojni ustanovila August Mader (1888–1962) in slikar Robin Christian Andersen (1890–1969).

¹⁶ BDA, Zl: 804/41–1942, osnutek pisma W. Semetkowskega Dunajski manufakturi tapiserij (rokopis), 21. 8. 1942.

¹⁷ BDA, Zl: 849/42–1942, pismo Dunajske manufakture tapiserij W. Semetkowskemu, 3. 9. 1942.

javnost.¹⁸ Obenem je naročil, da se tapiserije snamejo s sten in prenesejo na varen kraj, za pomoč pri tem specifičnem in občutljivem posegu pa je prosil Umetnoobrotni muzej v Gradcu.¹⁹ Iz teh skopih navedb lahko povzamemo, da so bile tapiserije v prostorih v prvem nadstropju palače, ki jih je imel v najemu Mestni muzej, tudi med vojno vsaj delno dostopne javnosti, in sklepamo, da so jih spravili na varno šele jeseni 1943. Kljub temu so vsaj nekatere tapiserije še na začetku leta 1945 visele na stenah v palači. Iz dopisa, ki ga spomeniški urad februarja 1945 naslovil na mestno upravo v odziv na posledice bombnega napada na Gradec, med katerim je bila močno poškodovana tudi streha palače, namreč izvemo, da so bile zaradi poškodovanih oken nekatere tapiserije izpostavljene vremenskim vplivom, zaradi česar je Semetkowski s pomočjo hišne uprave grofa Attemsa poskušal organizirati prevoz preostale opreme na varno, v okolico kraja Laßnitzhöhe v bližini Gradca.²⁰ Kot kaže, je bil eden od ključnih vzrokov za dodatno selitev opreme tudi dejstvo, da je med tem *Wehrmacht* zaplenil palačo za svoje potrebe.²¹

ZBIRKA TAPISERIJ DRUŽINE ATTEMS PO KONCU VOJNE

Tako je Attemsova palača dočakala konec vojne poškodovana, izpraznjena in verjetno tudi izropana. Vendar pa v članku z dne 13. septembra, ki so ga Attemsi ohranili v družinskem arhivu, preberemo, da so bile tapiserije iz palače med vojno odnesene na varno.²² Avtor članka Hans Birnstingl je povzel najpomembnejše takrat znane podatke, katerih obseg kaže na to, da so bile tapiserije že med vojno deležne precejšnje pozornosti v strokovnih krogih. Birnstingl je trdil, da se v Avstriji o tej izredno lepi zbirki tapiserij ni popolnoma nič vedelo in da pred letom 1943 ni imel noben umetnostni zgodovinar priložnosti, da bi se z njimi ukvarjal. Pri tem je nekoliko pretiraval, saj je denimo navedeni inventar opreme in tapiserij iz leta 1938 lastnoročno podpisal dr. Robert Meeraus, umetnostni zgodovinar in prvi ravnatelj graškega Mestnega muzeja, ki je imel od leta 1938 del palače v najemu.²³ A očitno je pisec želel poudariti pomen raziskav umetnostne-

¹⁸ BDA, Zl: 498/47–1943, osnutek pisma W. Semetkowskega hišni upravi F. Attemsa (rokopis), 29. 8. 1943.

¹⁹ BDA, Zl: 498/47–1943, osnutek pisma W. Semetkowskega hišni upravi F. Attemsa (rokopis), 29. 8. 1943.

²⁰ BDA, Zl: 105/8–1945, nepodpisan dopis županovi pisarni (oddelku za zračno obrambo), 12. 2. 1945; BDA, Zl: 241/10–1945, dopis upravi voznega parka, 10. 4. 1945. Bombni napad je bil 31. 1. 1945.

²¹ BDA, Zl: 105/8–1945, nepodpisan dopis županovi pisarni (oddelku za zračno obrambo), 12. 2. 1945; BDA, Zl: 241/10–1945, dopis upravi voznega parka, 10. 4. 1945. Otto Hochreiter poroča, da so slavnostne prostore palače Attems aprila 1944 rekvirirali za poveljstvo letalske baze Thalerhof; gl. HOCHREITER 2016, str. 149.

²² Podatki v tem odstavku so večinoma povzeti po članku Hansa Birnstingla, katerega izrezek iz za zdaj še neznanega časopisa se je ohranil v družinskem arhivu; gl. StLA, Archiv Attems. Familie und Herrschaften, K. 115, H. 1087. Gl. tudi Die Wandteppiche des Palais Attems, *Neue Steirische Zeitung*, 1/160, 1. 12. 1945, str. 4.

²³ Inventar, ki je priložen k najemni pogodbi iz leta 1938, je poleg Meerausa podpisala Attemsova tajnica Helena Gspaltl.

ga zgodovinarja Eduarda Andorferja, ki je kot predstavnik spomeniškega urada na koncu leta 1943 in začetku 1944 selil slike in tapiserije skupaj z zbirkami Mestnega muzeja iz graške palače na varno.²⁴ Andorfer je ob snemanju tapiserij presenečeno ugotavljal, da so bili deli nekaterih odrezani, drugi pa zapognjeni, in prav na teh je odkril nekaj signatur izdelovalcev, ki so omogočili ustreznejše vrednotenje umetnin. Po koncu vojne in vrnitvi tapiserij iz dvorca Freibüchel pri Gradcu, kamor so jih odpeljali na varno, je major Edward Croft-Murray, vodja britanskega Oddelka za spomenike, likovno umetnost in arhive (*Monuments, Fine Arts, and Archives Section Unit – MFAA*) za Štajersko, Eduardu Andorferju, ki je v letu 1945 postal novi ravnatelj Mestnega muzeja, zaupal nalogo, da te izjemno lepe primerke znanstveno razišče in jim povrne njihov prvotni videz. Glede na to, da so med tem lastnika tapiserij Ferdinanda Attemsa v Jugoslaviji aretirali in obsodili izdaje, kar je sprožilo govorice o prodaji palače in posledično negotovost glede vračanja tapiserij na njihova prvotna mesta,²⁵ je Andorfer dobil precej težko nalogo. Verjetno so zaradi tega tapiserije po vrnitvi v Gradec še nekaj časa samo ležale na dovozu v vhodni veži palače²⁶ in čakale, da se odloči o njihovi nadaljnji usodi. Vsekakor je Andorfer pred sredino septembra 1945 mogel ugotoviti, da je zbirka tapiserij iz palače Attems obsegala tri nadvse dragocene serije. Za najkakovostnejšo je označil serijo šestih prizorov iz zgodbe o Telemahu iz ateljeja Leyniers v Bruslju, ki jih je datiral v čas okrog leta 1730 in so se v štirih prizorih povsem ujemali s Telemahovo serijo iz dunajskega Umetnostnozgodovinskega muzeja. Znano je bilo, da je prav ta Leyniersova serija, ki je bila stkana samo petkrat, obsegala devet prizorov; na Dunaju so jih imeli pet, v Attemsovi zbirki pa šest, kar je močno povečalo pomen zbirk v graški palači.²⁷ Poleg tega sta bila dva prizora iz Attemsove serije, ki ju je Andorfer imenoval *Lov na merjasca na Kreti* in *Konjeniška bitka v Venuziji v Apuliji*, označena za unikata. Druga serija iz Attemsove palače je obsegala pet prizorov iz življenja kmetov in ribičev, ki so nastali v ateljeju Pietra van der Borchta (*Borghats*) v Bruslju v letih med 1730 in 1740. Tretja serija z antičnimi in mitološkimi prizori je po Andorferjevem mnenju nastala okrog leta 1690 v bruseljski delavnici Heinricha Reydamsa (*Regdams*). Zelo je pomemben podatek, da so tapiserije iz te najstarejše serije visele v zasebnih prostorih grofa Attemsa (torej tistih, ki jih muzej ni imel v najemu) in tam med vojno tudi ostale. Sklepamo lahko, da gre za prav tiste tapiserije, ki so jih prepeljali na varno šele po bombardiranju palače na začetku leta 1945, medtem ko ena poznejših omemb kaže, da so jih takrat začasno

²⁴ O selitvi gl. dopis E. Andorferja E. Neumannu, 12. 11. 1962 (kopija tipkopisa je objavljena v MOSETTIG 2007, priloga A 17).

²⁵ Prim. npr. BDA, Zl: 92/21–1946, 3. 4. 1946; Zl: 555/35–1946. O aretaciji in obsodbi Ferdinanda Attemsa, njegove žene in drugega najstarejšega sina leta 1945 gl. nazadnje KOMIĆ MARN 2021, str. 91–92.

²⁶ BDA, Zl: 288/11–1945, 27. 10. 1945.

²⁷ Vseh devet prizorov našteva pisni vir z naslovom *Mémoire de Grois/Gois*, ki je nastal med letoma 1734 in 1742; gl. BROSENS 2004, str. 19–20. Serija iz Klosterneuburga še ni bila znana.

shranili v *Schlossbergu*, torej na Grajskem hribu.²⁸ Te in druge razmere so tapiserijam iz te serije povzročile veliko škode, tako da so bili septembra 1945 primerno ohranjeni samo štirje kosi.

RAZSTAVA ZBIRKE TAPISERIJ V PALAČI ATTEMS V GRADCU LETA 1945

Navedene okoliščine, v katerih se je po koncu vojne znašel lastnik palače Ferdinand Attems, so zahtevale previdnost pri odločitvah o nadaljnji usodi njene dragocene opreme. Verjetno se je zato že kmalu porodila ideja, da se Attemsove tapiserije kot izjemno odkritje predstavijo javnosti. Razstavo je na hitro organiziral graški Mestni muzej, ki je imel še vedno prostore v najeti Attemsovi palači.²⁹ Edmund Attems, mlajši brat odsotnega oziroma pogrešanega Ferdinanda, je sicer na začetku novembra prosil za odlog odprtja razstave in opozarjal, da bi tapiserije zaradi slabega vremena in razbitih stekel na oknih palače lahko utrpel veliko škodo, vendar odgovora na njegovo opozorilo ne poznamo.³⁰ Previden je bil tudi predsednik državnega spomeniškega urada na Dunaju Alphons Quiqueran-Beaujeu (1881–1966), ki je svetoval, naj se tapiserije razstavijo samo v primeru, da jih je mogoče napeti na okvirje, saj bi pritrditev na stene lahko ogrozila njihovo že tako slabo stanje, vendar je iz povezane korespondence razvidno, da se predstavniki MFAA za Štajersko na njegovo mnenje niso ozirali.³¹ Razstavo so odprli 1. decembra 1945 v drugem nadstropju palače Attems v navzočnosti številnih ljubiteljev umetnosti in znanosti, med katerimi so bili poleg mestnih veljakov in župana ter predsednika policije in komandanta deželne žandarmerije tudi že omenjeni major Edward Croft-Murray, zatem major John F. Nicholls iz podružnice MFAA zavezniške komisije za Avstrijo na Dunaju in kapitan Thomas Humphrey Brooke iz Britanske vojaške uprave MFAA za Štajersko.³² Župan je v pozdravnem nagovoru pojasnil, da je tapiserije med vojno iz palače odpeljal spomeniški urad, ki je pri zavarovanju muzejskih zbirk poskrbel tudi za umetnostne zaklade družine Attems, dr. Andorfer pa je navzočim predstavil razstavljene tapiserije in kratko stavbno zgodovino palače.³³ V arhivu BDA sta se ohranili fotografiji, ki zgovorno pričata o videzu in stanju štirih tapiserij iz Telemahove serije (sl. 2–3), v zapuščini Eduarda Andorferja, ki je razstavo postavil in je nameraval o tapiserijah objaviti tudi prispevek, pa se je ohranil ročno skiciran tloris postavitve, ki v grobem omogoča njeno rekonstrukcijo.³⁴

²⁸ Dopis E. Andorferja E. Neumannu, 12. 11. 1962 (kopija tipkopisa v MOSETTIG 2007, priloga A 17).

²⁹ HOCHREITER 2016, str. 149. Najemna pogodba je bila sklenjena za deset let, torej do 30. 9. 1948.

³⁰ BDA, Zl: 454/18–1945, E. Attems spomeniškem uradu za Štajersko, 7. 11. 1945.

³¹ BDA, Zl: 448/16–1945, dopis A. Quiquerana W. Semetkowskemu, 31. 10. 1945; BDA, Zl: 472/19–1945, dopis T. H. Brooka kontrolorju MFAA, 9. 11. 1945.

³² Eröffnung der Gobelins-Ausstellung im Palais Attems, *Neue Steirische Zeitung*, 1/162, 4. 12. 1945, str. 4.

³³ Eröffnung der Gobelins-Ausstellung im Palais Attems, *Neue Steirische Zeitung*, 1/162, 4. 12. 1945, str. 4.

³⁴ Tloris je skupaj z nekaj z razstavo povezane korespondence objavila MOSETTIG 2007 (priloge A 17, A 20).



2. Pogled na tapiseriji s prizoroma Telemah reši Antiopo pred merjascem in Kitera vodi Telemaha po pristanku na Cipru k Venerinemu templju, razstavljeni v drugem nadstropju palače Attems v Gradcu, ok. 1945
(© Graz Museum; foto: Eduard Andorfer)



3. Pogled na tapiseriji s prizoroma Telemah premaga leva v Egiptu in Venera prosi Neptuna, da uniči Telemahovo ladjo, razstavljeni v drugem nadstropju palače Attems v Gradcu, ok. 1945
(© Graz Museum; foto: Eduard Andorfer)

Največja vrednost Andorferjevega tlorisa je v legendi, v kateri je za vsak razstavni prostor navedena vsebina posameznih razstavljenih tapiserij. Tako lahko nekoliko natančneje opredelimo tudi druge po vojni ohranjene kose, ki jih je Andorfer razvrstil v tri serije. Posebno velik pomen za nadaljnje raziskovanje imata fotografiji, saj tapiserij s prizori zgodbe o Telemahu iz palače Attems ravno zaradi nepoznavanja primernih slikovnih virov doslej ni bilo mogoče primerjati z drugimi ohranjenimi Telemahovimi serijami.³⁵

Tapiserije so razstavili v petih sobanah v drugem nadstropju palače Attems, kjer je bila do približno leta 1943 javno dostopna galerija slik Ferdinanda Attemsa.³⁶ Skupaj s tapiserijami, ki jih je Andorfer označil s številkami od 1 do 15, so bile na razstavi na ogled tudi posamezne stare knjige in inkunabule iz bogate biblioteke grofov Attems, razstavljene v enajstih vitrinah.³⁷ Vhod v razstavne prostore je bil iz velike veže ali dvorane v drugem nadstropju. Kot je razvidno iz Andorferjeve skice in fotografij, so v prvem razstavnem prostoru naključno, brez upoštevanja kronološkega zaporedja, postavili štiri prizore iz Telemahove zgodbe: levo od vhoda je visel prizor, v katerem Kitera Telemaha po pristanku na Cipru vodi k Venerinemu templju (št. 2; 4. prizor; 4. knjiga). Desno od vhoda in levo od baročne peči je bila razstavljena tapiserija s prizorom *Telemah premaga leva v Egiptu* (št. 3; 3. prizor; 2. knjiga). Steno levo od vhodne stene je prekrival prizor, v katerem Telemah na lovu reši Antiopo, hčer kralja Idomeneja, pred merjascem (št. 1; 9. prizor; 23. knjiga). Na nasprotni steni, torej desno od vhodne in desno od baročne peči, pa so razstavili prizor, na katerem Venera prosi Neptuna, da uniči Telemahovo ladjo in tako prepreči njegov prihod v Itako (št. 4; 5. prizor; 6. knjiga). Na fotografiji vidimo, da je bila tapiserija št. 2 nekoč razrezana in nato sešita skupaj, pri čemer je izrezani del manjkal, ob primerjavi s Telemahovo serijo v Klosterneuburgu pa ugotovimo, da je bila obrezana tudi ob straneh. Tudi razstavna št. 1 (*Telemah reši Antiopo pred merjascem*) je bila ob straneh obrezana, medtem ko je bila št. 4 razrezana in nato sešita skupaj, da je znova pridobila približno prvotno stanje. To se ujema z Andorferjevimi pripombami, da so bile tapiserije večinoma razrezane, obrezane in ponekod zapognjene, kar vsekakor kaže na to, da niso bile narejene po meri za prostore, v katerih so bile nameščene do druge vojne. V vogalni sobani s petimi okni v drugem nadstropju je bila postavljena na razstavo samo ena velika tapiserija iz Telemahove serije, in sicer prizor z naslovom *Pogostitev pri Kalipso* (št. 5; 2. prizor; 1. knjiga). Šesta in zadnja tapiserija iz Telemahove serije je prikazovala Telemaha, ki bodisi hiti na pomoč Acestu, kralju Tira, bodisi se v konjeniški bitki pri Venuziji

³⁵ Prim. NEUMANN 1964, ZACH 2008.

³⁶ Pet prostorov v drugem nadstropju, v katerih so bile razstavljene slike, navaja omenjeni inventar opreme iz leta 1938. Slik, ki so jih skupaj z drugimi zbirkami preselili na varno, po koncu vojne niso vrnili na prvotna mesta, zato so bile sobane konec leta 1945 prazne. Gre za pozneje restavrirane reprezentančne prostore v drugem nadstropju, ki so v topografiji iz leta 1997 navedeni kot tretji, četrti, peti, šesti in sedmi prostor; prim. *Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz* 1997, str. 510–511.

³⁷ O biblioteki, za katero prav tako velja, da se je po vojni raznesla, razprodala in porazgubila, na kratko MOSETTIG 2007, str. 100.

bori proti nepravničnemu kralju Adrestu (št. 6; 1. prizor; 20. knjiga).³⁸ Bila je razstavljena v tretji sobani, kjer so bile še tri vitrine s knjigami iz biblioteke in prva tapiserija iz naslednje serije. Kot je razvidno iz tlorisa postavitve, je serija prizorov iz življenja kmetov in ribičev štela pet tapiserij. Poleg *Ribiškega trga* (št. 7) v tretji sobani so serijo sestavljali še *Lovci in psi* (št. 8), *Pokušnja vina* (št. 9), *Kmečki ples* (št. 10) in *Pristanišče* (št. 11), razstavljeni v četrti sobani. Eduard Andorfer je vseh pet pripisal ateljeju Pietra van der Borchta v Bruslju na podlagi dveh signatur, ki ju je odkril na tapiserijah št. 10 in 11. V peti, zadnji in najmanjši sobani so razstavili ostanke najstarejše serije tapiserij iz palače, ki je leta 1945 obsegala samo še štiri kose. Ti so na Andorferjevi skici natančneje opredeljeni kot *Argus in Merkur* (št. 12), *Tri gracije* (št. 13), *Tezej in Ariadna* (št. 14) in *Lov na jelena*, ki je pravzaprav prikazoval zgodbi Diane in Akteona ter Venere in Adonisa (št. 15). Če so Andorferjeve skice postavitve natančne, so bile *Pogostitev pri Kalipso*, *Kmečki ples* in *Lov na jelena* tapiserije velikih mer, kar potrjuje tudi izraz *Riesengobelin*, ki je bil za tapiserijo iz najstarejše serije uporabljen v časopisnem članku.³⁹

TAPISERIJE IZ ZBIRKE DRUŽINE ATTEMS MED LETOMA 1946 IN 1962: RESTAVRIRANJE IN MENJAVE LASTNIŠTVA

Zaradi velikega zanimanja so razstavo podaljšali za skoraj dva tedna in jo torej namesto ob koncu leta 1945 zaprli 13. januarja 1946.⁴⁰ A še v času trajanja razstave so se pojavila vprašanja, kaj storiti z restavriranja potrebnimi tapiserijami – o tem, da bi jih pustili v drugem nadstropju, ni bilo govora, saj so načrtovali, da bo tam znova urejena javna galerija slik iz Attemsove zbirke, ki sta jih muzej in spomeniški urad enako kot tapiserije zavarovala na gradu Freibüchel v okolici Gradca.⁴¹ Slabo stanje tapiserij ni dovoljevalo, da bi jih znova vrnili na njihova prvotna mesta v prvem nadstropju, na drugi strani pa so prostori, kjer so pred vojno stale, ostali brez svojega značilnega in prepoznavnega okrasja, s čimer so izgubili velik del svoje vrednosti. Zato je graški spomeniški urad kot najustreznejšo rešitev in najpomembnejši ukrep za ohranitev tapiserij predlagal restavriranje in nato vrnitev na prvotna mesta v palači Attems.⁴² Kljub temu so tapiserije na prvi strokovni pregled čakale vse do maja 1946, ko je prišel njihovo stanje ocenit dr. August Mader, vodja Dunajske manufakture tapiserij.⁴³ Walter von Semetkowski je poročal, da so v navzočnosti

³⁸ O dvomu o pomenu prizora gl. korespondenco med E. Neumannom in E. Andorferjem (kopije tipkopisov v MOSETTIG 2007, priloga A 17).

³⁹ Hans Hellmer, Gobelin-Ausstellung im Palais Attems, *Neue Steirische Zeitung*, 1/173, 16. 12. 1945, str. 4.

⁴⁰ Gobelin-Ausstellung im Palais Attems, *Neue Steirische Zeitung*, 1/182, 29. 12. 1945, str. 5.

⁴¹ BDA, Zl: 472/19–1945, 18. 12. 1945.

⁴² BDA, Zl: 472/19–1945, 18. 12. 1945.

⁴³ BDA, Zl: 366/46, 29. 1. 1946; Zl: 92/21–1946, 3. 4. 1946; Zl: 1338/46, 15. 4. 1946; Zl: 401/31–1946, 18. 5. 1946.

dr. Maderja sneli tapiserije s sten, jih previdno raztegnili in zavarovali s časopisnim papirjem.⁴⁴ Mader je po pregledu stroške restavriranja ocenil na 100.000 šilingov, Semetkowsky pa je predvidel, da bi za kritje stroškov prodali nekaj tapiserij ali slik iz zbirke Attems, o čemer je že govoril z Ignacem Attemsom.⁴⁵ Ignac grof Attems (1918–1986), ki je ob koncu vojne s svojo mlado družino živel na Dunaju, je kot najstarejši sin prišel v Gradec in prevzel upravljanje preostanka dediščine svojega pogrešanega očeta, ki so ga med tem razglasili za mrtvega. Že v juliju 1946 je Ignac Attems ponudil več slik v vrednosti 200.000 šilingov v odkup deželi Štajerski.⁴⁶ Z izkupičkom je nameraval ne le financirati restavriranje dragocenih tapiserij iz očetove zbirke, temveč tudi kupiti manjšo kmetijsko posest v Avstriji, saj so bile medtem v Jugoslaviji poleg očeta, matere in brata izgubljene tudi vse posesti, ki jih je imela tam v lasti družina Attems: Slovenska Bistrica, Podčetrtek z Olimjem in Brežice.⁴⁷ Deželna uprava je Ignacu Attemsu nameravala plačati 150.000 šilingov za ponujene slike, kar pa očitno ni zadostovalo za načrtovane izdatke, zato je v letu 1947 odpeljal v dunajsko manufakturo samo eno tapiserijo, potem pa leta 1948 še naprej prodajal slike in domnevno tudi tapiserije.⁴⁸ Med številnimi dopisi in poročili, ohranjenimi v arhivu BDA, najdemo za obdobje po letu 1948 le še tu in tam kakšnega, ki omenja Attemsove tapiserije. Iz njih razberemo, da si je urad močno prizadeval, da bi vse tapiserije čim prej fotografsko dokumentirali ter od lastnikov in Eduarda Andorferja pridobili podatke o njihovi prvotni postavitvi, ki je nihče ni evidentiral pred snemanjem leta 1943.⁴⁹ To jim očitno ni uspelo. Iz korespondence so razvidna tudi prizadevanja, da bi tapiserije prodali, pri čemer je graški spomeniški urad aktivno sodeloval: leta 1955 se je za nakup ene od serij (ni znano, katere) zanimala deželna uprava v Linzu, vendar je načrte opustila, ker mere tapiserij iz palače Attems niso ustrezale meram dvorane v deželni hiši, za katero so bile namenjene.⁵⁰ Leta 1956 je urad dovolil prodajo in tudi izvoz tapiserije *Telemah reši Antiopo pred merjascem*, ki je bila takrat na Dunaju in jo je nameraval kupiti avstrijski generalni konzul v Bremnu.⁵¹ Ob sedanjem stanju poznavanja virov in okoliščin ni mogoče potrditi, da je bila prodaja v Bremen dejansko izpeljana. Vsekakor pa pripomba štajerskega deželnega konservatorja Walterja Frodla v dopisu iz leta 1958 kaže, da je bilo poskusov, da

⁴⁴ BDA, Zl: 401/31–1946, 18. 5. 1946.

⁴⁵ BDA, Zl: 401/31–1946, 18. 5. 1946.

⁴⁶ BDA, Zl: 555/35–1946, 5. 7. 1946.

⁴⁷ BDA, Zl: 555/35–1946, 5. 7. 1946.

⁴⁸ BDA, Zl: 555/35–1946, 5. 7. 1946; Zl: 462/8–1948, 2. 4. 1948; Zl: 542/10–1948, 21. 4. 1948; Zl: 1415/12–1948, 22. 12. 1948.

⁴⁹ Za izražanje potrebe po fotografskem dokumentiranju in natančnejših podatkih o tapiserijah, a tudi slikah, gl. BDA, Zl: 1415/12–1948, 22. 12. 1948; BDA, Zl: 4162/52, 4. 7. 1952; BDA, Zl: 1152/52, 8. 7. 1952; BDA, Zl: 265/1958, 24. 2. 1958.

⁵⁰ BDA, Zl: 1225/55, 12. 7. 1955.

⁵¹ BDA, Zl: 864/1956, 1. 6. 1956.

bi tapiserije prodali raznim institucijam, še več.⁵² Hkrati je Ignac Attems v petdesetih letih pod budnim očesom spomeniškega urada še naprej prodajal zlasti slike in tudi drugo opremo. Jeseni 1957 so denimo načrtovali dražbo pohištva iz palače v dražbeni hiši Dorotheum, direktor Nove galerije (*Neue Galerie*) pri Deželnem muzeju Joanneum Walter Koschatzky pa je leta 1957 kupil dva lestenca iz palače Attems za galerijske prostore.⁵³

Iz korespondence spomeniškega urada so razvidni tudi poskusi, da bi tapiserije vendarle nekako vključili v zgodbo palače, ki je medtem izgubila svojo funkcijo sedeža Mestnega muzeja oziroma mestne plemiške rezidence. Del prostorov je imel od približno leta 1947 v najemu Britanski svet (*The British Council*).⁵⁴ Zanimivo je opozorilo spomeniškemu uradu iz leta 1950, da namerava Ameriški informacijski center, ki je medtem od Britanskega sveta najel prostore v prvem nadstropju palače, postaviti knjižne police v prostoru, kjer so bile tapiserije ohranjene in situ.⁵⁵ Ker je bil ta prostor takrat edini, ki je ohranil izvirno podobo, urad ni dovolil postavitve polic. Torej bi lahko sklepali, da so del tapiserij iz enega prostora bodisi znova namestili na njihova prvotna mesta bodisi jih v obravnavanem času sploh niso sneli.⁵⁶ Da je bila vsaj ena soba v petdesetih letih opremljena s tapiserijami, kaže tudi podatek, da so leta 1956 razmišljali, da bi *Pogostitev pri Kalipso* namestili v eni od tako imenovanih *Gobelinsaal* v palači.⁵⁷ Iz tega lahko tudi sklepamo, da je bila ta tapiserija takrat v Gradcu. Tudi v korespondenci Eduarda Andorferja in Erwina Neumanna najdemo podatek, da je bila *Pogostitev pri Kalipso* 2. avgusta 1957 še v Gradcu.⁵⁸

Po sredini novembra 1957 je Walter Frodl že napovedal, da bodo šle vse tapiserije na Dunaj v manufakturo tapiserij, pri čemer je poudaril: »*Nichts zu veranlassen*«. ⁵⁹ Februarja 1958 so bile tapiserije končno v Dunajski manufakturi tapiserij,⁶⁰ kar pa ni preprečilo njihove nadaljnje prodaje. Tako je vodja August Mader jeseni 1960 uradu poročal, da bo založnik Kremayr, ki je bil doma v okolici Dunaja, za 150.000 šilingov kupil dva precej poškodovana kosa, ki bosta restavri-

⁵² Prim. BDA, Zl: 265/1958, 24. 2. 1958.

⁵³ Gl. BDA, Zl: 1577/57, 12. 11. 1957; BDA, neoznačeni osnutek dopisa W. Frodla (rokopis), 16. 11. 1957.

⁵⁴ Gl. Mr. Mack besucht Graz, *Neue Zeit. Organ der Sozialistischen Partei Steiermarks*, 3/43, 22. 2. 1947, str. 4; Kammermusik im British Council, *Neue Zeit. Organ der Sozialistischen Partei Steiermarks*, 4/265, 13. 11. 1948, str. 5.

⁵⁵ BDA, Zl: 1059/1950, deželni konservator W. Frodl vodstvu Britanskega sveta v Gradcu, 22. 6. 1950. Ameriški center so odprli 3. 7. 1950, gl. US-Informationszentrum eröffnet, *Neue Zeit. Organ der Sozialistischen Partei Steiermarks*, 6/152, 4. 7. 1950, str. 4.

⁵⁶ O tej seriji tapiserij več v nadaljevanju.

⁵⁷ BDA, Zl: 864/1956, 1. 6. 1956.

⁵⁸ Dopis E. Neumanna E. Andorferju, 18. 11. 1962 (kopija tipkopisa v MOSETTIG 2007, priloga A 17).

⁵⁹ BDA, neoznačeni osnutek dopisa W. Frodla (rokopis), 16. 11. 1957.

⁶⁰ BDA, Zl: 265/1958, 24. 2. 1958; Zl: 1545/58, 29. 3. 1958.

rana v manufakturi.⁶¹ Kot je razumel dr. Mader, tapiserije niso bile obravnavane kot nedeljiva celota, zato lastnik za prodajo na domačem trgu ni potreboval posebnega privoljenja spomeniškega urada, novemu lastniku pa je bilo dobro znano, da dovoljenja za izvoz tapiserij v prihodnosti ne bo mogel pridobiti.⁶² To se ujema s stališčem, ki ga je v tem času zavzel spomeniški urad glede usode tapiserij: ker se je med pogajanja o prodaji palače Attems Štajerski deželni upravi izkazalo, da uprava ne zahteva nujno vrnitve tapiserij v palačo (oziroma jih ni pripravljena kupiti), urad načeloma ni več nasprotoval prodaji, le da se je zavzemal za njihovo ohranitev v Avstriji in za nedeljivost serij.⁶³ A kot je mogoče ugotoviti iz ohranjene dokumentacije, se spomeniški urad po letu 1960 niti ni več zanimal za usodo tapiserij iz zbirke družine Attems, ta relativna indiferentnost pa je lastniku Ignacu Attemsu omogočila, da je kose, ki so jih restavriral na Dunaju, neovirano prodajal naprej. O težavnosti raziskav njihove usode priča dejstvo, da sta Erwin Neumann in Eduard Andorfer že jeseni 1962 razpolagala z zelo malo natančnimi podatki o nahajališčih in stanju Telemahove serije, o drugih tapiserijah iz zbirke Attems pa sploh nista razpravljala.⁶⁴ Erwin Neumann si je (verjetno leta 1962) v dunajski manufakturi ogledal tapiseriji s prizoroma *Telemah premaga leva v Egiptu* in *Venera prosi Neptuna za uničenje Telemahove ladje*, ki sta bili takrat v restavriranju. Dve tapiseriji sta bili že restavrirani (*Pogostitev pri Kalipso* in *Telemah reši Antiopo pred merjascem*), dve (neznano kateri) pa že prodani, in sicer ena v Nemčijo, druga pa na Dunaj. Eno od tapiserij iz serije je Neumann videl zloženo oziroma zapognjeno in si ni mogel ogledati njene vsebine, o šesti mu niso posredovali podatkov. Z Andorferjem sta se strinjala, da bi bilo treba Štajersko deželno upravo pripraviti k temu, da bi kupila preostale tri ali štiri tapiserije iz Telemahove serije, ki so bile še na voljo, kar pa se potem ni zgodilo. Na podlagi Neumannovih navedb in prej navedenih virov lahko postavimo domnevo, da je bila tapiserija *Telemah reši Antiopo pred merjascem* prodana avstrijskemu konzulu v Zvezni republiki Nemčiji. O vsebini tapiserij, ki ju je nameraval kupiti založnik Kremayr, ni podatkov; iz dopisa Augusta Maderja izvemo samo to, da je šlo za en manjši in en velik kos. Morda je bil Kremayr iz okolice Dunaja kupec, ki je po Neumannovem poročilu pridobil drugo tapiserijo iz Telemahove serije (veliki kos). Vsekakor lahko ugotovimo, da je Ignac Attems tri ali štiri tapiserije s prizori iz zgodbe o Telemahu po letu 1962 prodal ali morda tudi obdržal.

Kaj pa tapiserije iz drugih serij? V pregledanem gradivu najdemo zelo malo referenc na posamezne tapiserije ali serije. Večinoma jih korespondenti in novinarji omenjajo kot *die Gobelins*, kot bi šlo za enotno zbirko. Poleg tega je v virih po letu 1945 zelo malo podatkov o obsegu zbirke oziroma spreminjajočem se številu kosov tapiserij. Tako je bilo mogoče v doslej pregledani kore-

⁶¹ BDA, Zl: 7983/60, 30. 9. 1960.

⁶² BDA, Zl: 7983/60, 30. 9. 1960.

⁶³ BDA, Zl: 265/1958, 24. 2. 1958.

⁶⁴ Gl. kopije tipkopisov korespondence, objavljene v MOSETTIG 2007 (priloga A 17). Predmet njenega zanimanja je bila samo Telemahova serija, ker je Erwin Neumann pripravljaj prispevek o Telemahovi seriji v Klosterneuburgu.

spondenci najti eno samo omembo tapiserije z žanrskim prizorom, ki je bila že leta 1946 prepe-
ljana na Dunaj,⁶⁵ o njeni poznejši usodi ni nič znanega. Posledično o drugi seriji, ki je obsegala
pet tapiserij, razen kratkih naslovov, ki jih je sporočil Andorfer (*Ribiški trg, Lovci in psi, Pokušnja
vina, Kmečki ples in Pristanišče*), nimamo nobenih podatkov. Podobno velja za tretjo, najstarejšo
serijo, od katere so bili konec leta 1945 prezentacije vredni samo štirje kosi. V arhivu BDA je
ohranjen list z nekaj zapisi iz leta 1946, v katerih prepoznamo rokopis deželnega konservatorja
Semetkowskega.⁶⁶ Na listu so pod imenom nekega grofa Ledochowskega navedeni štirje pred-
meti iz zbirke Attems, med njimi tapiserija *Lov na jelena*. Ali je torej največji kos iz tretje serije
že leta 1946 zamenjal lastnika? Kaj se je zgodilo s preostalimi tremi kosi iz te najstarejše serije,
na katerih so bili prizori *Argos in Merkur, Tri gracije in Tezej in Ariadna*, iz doslej pregledanega
gradiva ni mogoče ugotoviti. In če je bilo po koncu vojne v drugem nadstropju razstavljenih
15 kosov tapiserij, od katerih so štirje pred vojno krasili prostore, ki jih Mestni muzej ni imel
v najemu, kam je potem izginilo devet od skupaj 20 kosov, ki so jih leta 1938 popisali v prvem
nadstropju palače Attems?

TAPISERIJE V PALAČI ATTEMS – SEDANJE STANJE

Kot je bilo že poudarjeno, je bila ena izmed soban v palači leta 1950 opremljena z več tapiseri-
jami, zato so jo imenovali *Gobelinsaal*.⁶⁷ Na podlagi te ugotovitve in že navedenega podatka, da
je bilo pred vojno v palači več kot 24 kosov tapiserij, ugotavljamo, da tapiserij iz sobane, v kateri
so popisovalci leta 1938 našli sedem »*eingelassene Gobelins*«, med vojno sploh niso odstranili.
V tem prostoru namreč tapiserije niso bile napete na letvice, temveč vložene oziroma vdeline v
leseni opaž. Eduard Andorfer je leta 1962 poročal, da je prišel po naročilu Ignaca Attemsa ce-
nilec pogledat neke že precej dotrajane tapiserije v palači, ker naj bi se deželna uprava zanimala
za nakup.⁶⁸ Torej so v času, ko je bila Telemahova serija že na Dunaju, v palači še vedno hranili
nekaj tapiserij. To potrjuje tudi dopis deželnega konservatorja iz leta 1969.⁶⁹ Takrat so potekale
priprave na restavratorska dela v palači Attems, ki jo je leta 1962 od Ignaca Attemsa kupila Štajer-
ska deželna uprava. Obnova je zajela tudi sedem kosov tapiserij, in sicer pet velikih (3 x 1,4 m) in
dva majhna (3 x 0,8 m), ki jih lahko istovetimo s sedmimi *eingelassene* tapiserijami, ki so jih leta
1938 popisali v jedilnici v prvem nadstropju in katerih vrednost je hotel leta 1962 poznati Ignac

⁶⁵ BDA, Zl: 401/31–1946, 18. 5. 1946.

⁶⁶ BDA, nepodpisan rokopis, verjetno W. Semetkowskega, avgust 1946.

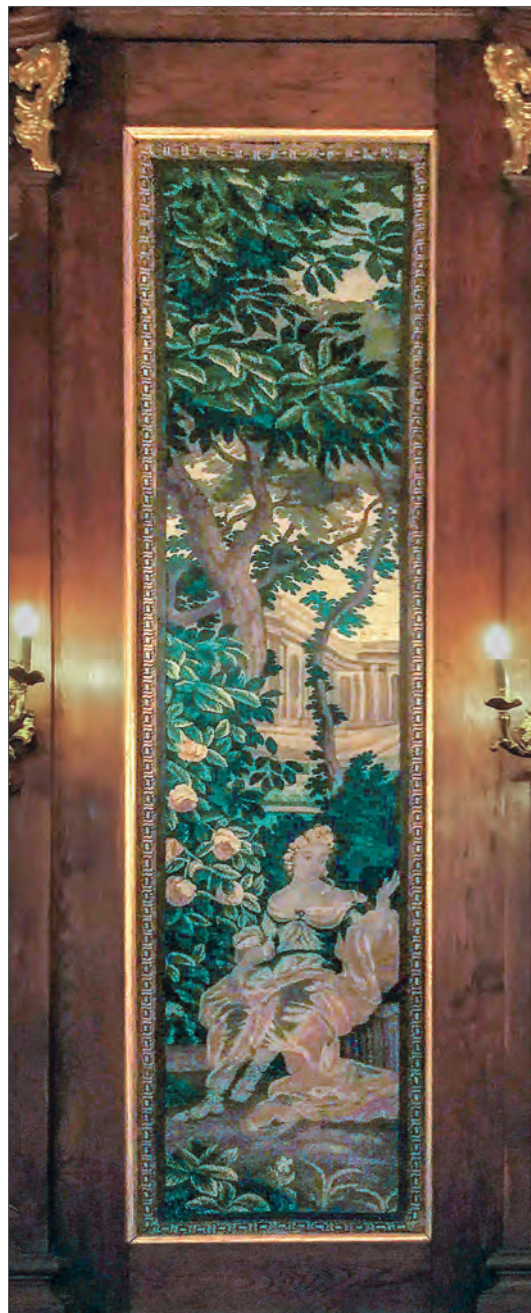
⁶⁷ BDA, Zl: 1059/1950, deželni konservator W. Frodl vodstvu Britanskega sveta v Gradcu, 22. 6. 1950.

⁶⁸ Gl. dopis E. Andorferja E. Neumannu, 12. 11. 1962 (kopija tipkopisa v MOSETTIG 2007, priloga A 17).

⁶⁹ BDA, Zl: 6928/69, 20. 10. 1969.



4. Tapiserija z mitološkim prizorom v prvem nadstropju palače Attems, fotografija iz leta 1982
(© Bundesdenkmalamt, Archiv des Landeskonservatorats für Steiermark in Graz)



5. Tapiserija z mitološkim prizorom v prvem nadstropju palače Attems, fotografija iz leta 2018
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Renata Komić Marn)

Attems. Glede na to, da je bilo konec šestdesetih let načrtovano njihovo restavriranje v delavnici BDA na Dunaju, sklepamo, da je bilo leta 1962 skupaj s palačo kupljenih tudi teh sedem tapiserij. Sigrig Mosettig, ki se je leta 2007 v iskanju izgubljenih tapiserij obrnila tudi na restavratorsko delavnico na Dunaju, kamor naj bi leta 1969 poslali teh sedem kosov, je prejela podatke o samo dveh kosih; enem velikem (334,5 x 145 cm) in enem majhnem (355 x 70 cm), skupaj s pojasnilom, da sta poleg večjega kosa brokata to edini tapiseriji, ki sta bili restavrirani v njihovih delavnicah.⁷⁰ Kaj pa preostalih pet tapiserij iz nekdanje jedilnice? Na tem mestu velja opozoriti, da je bilo leta 2010 v sobani v prvem nadstropju palače Attems, ki ustreza opisu jedilnice iz leta 1938, v lesene panele na stenah nameščenih pet kosov tapiserij.⁷¹ Ali je šlo za tiste, katerih restavriranje je bilo načrtovano leta 1969, iz skopega opisa ni mogoče razbrati. Leta 2018 pa sta bila na steni desno od vhoda iz veže na ogled dva večja kosa z enakim, zrcalno obrnjenim prizorom. V njima ob primerjavi s fotografskim posnetkom iz leta 1984 prepoznamo tapiserijo z mitološkim prizorom, ki je bila v restavratorski delavnici BDA restavrirana med 15. aprilom 1982 in 7. majem 1984 (sl. 4).⁷² Tudi na ozkih stenah med tremi okni sta bila leta 2018 umeščena v okvir dva kosa, prav tako zrcalni podobi enega prizora (sl. 5), ki po podatkih restavratorske delavnice ni bil restavriran na Dunaju in za katerega sklepamo, da je istoveten z enim od ozkih kosov tapiserij iz jedilnice v prvem nadstropju, ki ju omenja dokument iz leta 1969.⁷³ Morebiti bodo nadaljnja poizvedovanja prinesla podatke o sedanjem hranišču drugih kosov iz te serije, zlasti *Hermesa*, katerega restavriranje je bilo končano leta 1972.⁷⁴ Morda je prav *Hermes* tisti peti kos, ki ga je Georg Lechner leta 2010 videl razstavljenega v nekdanji jedilnici v prvem nadstropju.

SKLEP IN IZHODIŠČA ZA NADALJNJE RAZISKAVE

Iz navedenega lahko povzamemo, da so leta 1938 v prvem nadstropju palače Attems hranili več kot 24 kosov tapiserij, ki so pripadale štirim serijam. Najpomembnejša je bila serija s prizori iz zgodbe o Telemahu iz ateljeja Leyniers v Bruslju iz okoli leta 1730, ki je obsegala šest prizorov v osmih kosih, razstavljenih v dveh prostorih, ki ju je od leta 1938 imel v najemu graški Mestni muzej. Druga serija je obsegala pet žanrskih prizorov iz kmečkega in ribiškega življenja iz ateljeja Petra van der Borchta v Bruslju (1730–1740), razstavljenih v tako imenovanem otroškem salonu, ki ga je prav tako imel v najemu muzej. Tapiserije iz teh dveh serij so bile po letu 1943 snete in

⁷⁰ MOSETTIG 2007, priloga A 17 A.

⁷¹ Prostor si je leta 2010 ogledal Georg Lechner in ga opisal v disertaciji; gl. LECHNER 2010, str. 51.

⁷² Fotografski posnetek iz leta 1984 in podatki o trajanju restavriranja so objavljeni v MOSETTIG 2007, priloga A 17 A.

⁷³ BDA, Zl: 6928/69, 20. 10. 1969.

⁷⁴ Fotografija iz leta 1970, ki se je ohranila v arhivu BDA, je objavljena v MOSETTIG 2007, priloga A 17 A.

zavarovane v dvorcu Freibüchel. Ob trenutnem stanju raziskav imamo najmanj podatkov o seriji tapiserij z mitološkimi prizori, nastalih okrog leta 1690 v ateljeju Henrija Reydamsa v Bruslju, ki so leta 1938 krasile zasebne prostore Ferdinanda Attemsa. Iz palače so jih odpeljali šele spomladi 1945, ko so jih shranili v skladišča na graškem Grajskem hribu, kjer so utrpeli še več škode. Konec leta 1945 so štiri tapiserije iz »mitološke« serije skupaj s šestimi iz Telemahove in petimi iz »žanrske« razstavili na predstavljeni razstavi. O njihovi usodi po letu 1962 tako rekoč nimamo podatkov. Sedem tapiserij, umeščениh v lesene panele v četrtem najetem prostoru, ki so prikazovale *Gartenscenen*, pa niso snemali vse do konca šestdesetih let 20. stoletja, ko so načrtovali njihovo restavriranje. Na njihovih prvotnih mestih v palači Attems, ki jo lastnica dežela Štajerska že dlje časa oddaja v najem kulturnim institucijam, je v tretjem tisočletju mogoče v prvem nadstropju občudovati samo dve tapiseriji in njuni zrcalni podobi. Hranišča drugih tapiserij iz te serije niso znana, a na podlagi dosedanjih ugotovitev in glede na v prispevku predstavljeni pomen tapiserij iz zbirke Attems lahko pričakujemo, da bodo nadaljnje raziskave prinesle natančnejše podatke o videzu in vsebini ter morda tudi kontekstu pridobitve vseh štirih serij, ki jih je Ferdinand Attems leta 1938 hranil v fidejkomisni palači v Gradcu.⁷⁵

⁷⁵ Raziskave za prispevek so potekale na Umetnostnozgodovinskem inštitutu Franceta Steleta ZRC SAZU v okviru raziskovalnega programa *Umetnost na Slovenskem v stičišču kultur* (P6-0061), ki ga iz državnega proračuna financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije. Za prijazno pomoč pri ogledu gradiva se zahvaljujem zaposlenim v Štajerskem deželnem arhivu (*Steiermärkisches Landesarchiv*) in državnem spomeniškem uradu (*Bundesdenkmalamt*) v Gradcu.

VIRI

BDA: Bundesdenkmalamt, Archiv des Landeskonservatorats für Steiermark in Graz, Gradec

- Akten zum Palais Attems.
- Akten zur Galerie Attems.

StLA: Steiermärkisches Landesarchiv, Gradec

- Archiv Attems, Familie und Herrschaften.

ČASOPISNI VIRI

Die Wandteppiche des Palais Attems, *Neue Steirische Zeitung*, 1/160, 1. 12. 1945, str. 4.

Eröffnung der Gobelins-Ausstellung im Palais Attems, *Neue Steirische Zeitung*, 1/162, 4. 12. 1945, str. 4.

Hans Hellmer, Gobelin-Ausstellung im Palais Attems, *Neue Steirische Zeitung*, 1/173, 16. 12. 1945, str. 4.

Gobelin-Ausstellung im Palais Attems, *Neue Steirische Zeitung*, 1/182, 29. 12. 1945, str. 5.

Kammermusik im British Council, *Neue Zeit. Organ der Sozialistischen Partei Steiermarks*, 4/265, 13. 11. 1948, str. 5.

Mr. Mack besucht Graz, *Neue Zeit. Organ der Sozialistischen Partei Steiermarks*, 3/43, 22. 2. 1947, str. 4.

US-Informationszentrum eröffnet, *Neue Zeit. Organ der Sozialistischen Partei Steiermarks*, 6/152, 4. 7. 1950, str. 4.

LITERATURA

BROSENS 2004: Koenraad BROSENS, *A contextual study of Brussels tapestry, 1670–1770. The dye works and tapestry workshop of Urbanus Leyniers (1674–1747)*, Brussel 2004.

CIGLENEČKI 2009: Marjeta CIGLENEČKI, Tapiserije iz Bistriškega gradu, *Zbornik občine Slovenska Bistrica*, 3, 2009, str. 115–126.

Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz 1997: Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des I. Bezirkes. Altstadt (ur. Wiltraud Resch), Wien 1997 (Österreichische Kunsttopographie, 53).

Graz 1979: Graz (ur. Horst Schweigert), Horn-Wien 1979 (Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs).

HEINZ 1995: Dora HEINZ, *Europäische Tapissierkunst des 17. und 18. Jahrhunderts: Die Geschichte ihrer Produktionsstätten und ihrer künstlerischen Zielsetzungen*, Wien-Köln-Weimar 1995.

HOCHREITER 2016: Otto HOCHREITER, Stadtbilder, Geschichtsbilder: Frühe Großausstellungen des Stadtmuseums zu Graz, 1928 bis 1956, *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz*, 45–46, 2016, str. 143–158.

KOMIĆ MARN 2021: Renata KOMIĆ MARN, Zaplemba – prenos – distribucija. Slike grofa Attemsa iz gradu Slovenska Bistrica v slovenskih javnih zbirkah, *Acta historiae artis Slovenica*, 26/2, 2021, str. 81–125.

LECHNER 2010: Georg LECHNER, *Der Barockmaler Franz Carl Remp (1675–1718)*, Wien 2010 (tipkopis doktorske disertacije).

LOZAR ŠTAMCAR 2002: Maja LOZAR ŠTAMCAR, Stanovanjsko udobje v 17. stoletju na Slovenskem, *Theatrum vitae et mortis humanae* (ur. Maja Lozar Štamcar, Maja Žvanut), Narodni muzej Slovenije, Ljubljana 2002, str. 91–110.

MOSETTIG 2007: Sigrid MOSETTIG, *Das Stadtpalais der Grafen Attems zu Graz, Sackstrasse 17. Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte*, Graz 2007 (tipkopis diplomskega dela).

NEUMANN 1964 : Erwin NEUMANN, Die Begebenheiten des Telemach. Bemerkungen zu den Tapisserien im sogenannten Gobelin-Zimmer des Stiftes Klosterneuburg, *Festschrift für Alphons Lhotsky, 2. Teil*, Klosterneuburg 1964 (=Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, n. v. 4), str. 139–153.

SEMETKOWSKI 1957: Walter von SEMETKOWSKI, *Graz. Ein Führer durch die Stadt und ihre Umgebung*, Graz 1957⁴.

ŠTULAR 1982: Hanka ŠTULAR, *Tapiserija v Sloveniji*, Narodni muzej, Ljubljana 1982.

WEIGL 2001: Igor WEIGL, Bakrene posode, turška kadilnica in nizozemski špalirji. Fidejkomisne premičnine grofov Leslie med 17. in 19. stoletjem, *Arhivi in uporabniki. Arhivi in zgodovinopisje* (ur. Miran Kafol, Mija Mravlja, Andrej Nared), Ljubljana 2001, str. 15–22.

ZACH 2008: Beate ZACH, *François Fénelons „Die Abenteurer des Telemach“. Eine Tapisserienserie als Mittel der Propaganda und Instrument der Fürstenerziehung unter Kaiser Karl VI. Am Beispiel der Tapisserien des Augustiner Chorherrenstifts Klosterneuburg*, Wien 2008 (tipkopis diplomskega dela).

TAPESTRIES FROM THE PALAIS ATTEMS IN GRAZ AND THEIR FATE AFTER 1938

Summary

Unlike its famous collection of paintings, the tapestries in the Attems Palace in Graz remained a well-kept secret and forgotten treasure until 1943, when some of them were moved to a more secure location. Shortly after the sale of the palace to the Land of Styria in 1962, the tapestries were considered lost, and the questions of their extent, display, appearance and post-war fate have remained unresolved.

In 1938, when Ferdinand Count Attems (1885–1946) leased part of the Attems Palace to the Graz City Museum, more than 24 tapestries belonging to four series were kept on the first floor of the palace. The most important was the series of scenes from the story of Telemachus from the Leyniers studio in Brussels around 1730, comprising six scenes in eight pieces, displayed in two rooms rented by the Graz City Museum. The second series consisted of five genre scenes from rural and fisherfolk's life from the studio of Peter van der Borcht in Brussels (1730–1740), exhibited in the so-called Children's Salon, also rented by the Museum. After 1943, the tapestries from these two series were moved to a secure location in the Freibüchel mansion near Graz. We have least information on the series of tapestries with mythological scenes created around 1690 in the studio of Henri Reydam in Brussels, which decorated the private rooms of Count Attems in 1938. They were not removed from the palace until the spring of 1945, when they were stored in warehouses on Graz's Castle Hill, where they suffered even more damage. At the end of 1945, the four tapestries from the 'mythological' series, together with six from the Telemachus series and five from the 'genre' series, were presented in the Attems palace to the public as a major discovery in an exhibition organised by the Graz City Museum. We have little information about the later fate of these tapestries. The Monuments Office, together with the owner at the time, Ignaz Count Attems (1918–1986), tried to arrange for the Telemachus series in particular to be bought by the Provincial Government of Styria, which, however showed no interest, and so the purchase did not take place. As a result, all three series were sold off, though we now have some rudimentary starting points for determining the current whereabouts of the individual pieces. The seven tapestries, depicting the *Gartenscenen*, that were set in wooden panels in the fourth rented room in 1938, were bought together with the palace by the Provincial Government of Styria in 1962 and were not taken down until the late 1960s, when their restoration was planned. On the basis of the findings presented and given the importance of the tapestries from the Attems Collection, it can be expected that further research will yield more precise information on the appearance and content, and perhaps also the context of the acquisition of all four series kept by Ferdinand Attems at the Palais Attems in Graz in 1938.

KIPARSKA DELAVNICA FRANCA KRIŠTOFA REISSA

POSKUS ZAOKROŽITVE OPUSA V LESU

SIMONA KOSTANJŠEK BRGLEZ

BOŠTJAN ROŠKAR

Z mariborskim baročnim kiparjem Francem Krištofom Reissom (prvič omenjen 1688, u. 1711) se je prvi ukvarjal Sergej Vrišer. Tudi v zadnjem desetletju je bil deležen precejšnje pozornosti, vendar pa njegov prispevek k štajerskemu baročnemu kiparstvu v lesu še ni bil sistematično predstavljen in kritično ovrednoten. Arhivski dokumenti, ki potrjujejo njegovo ustvarjanje ob koncu 17. stoletja, so naju – poleg nekaj novoodkritih kipov – spodbudili k natančnemu pregledu del in poglobljenemu premisleku o delovanju njegove delavnice. Kot bo predstavljeno v nadaljevanju, je Franc Krištof Reiss nesporno avtor kamnitih skulptur, narejenih za kartuzijo Žiče; te so od lesenih, tako z dokumenti potrjenih kot tudi pripisanih mu del, občutno drugačne in bistveno kakovostnejše, na kar smo raziskovalci njegovega opusa opozorili, kljub temu pa brez večjih zadržkov sprejeli, da je avtor obojih. Prispevek, ki je pred vami, deloma dopolnjuje dosedanje raziskave, predvsem pa sistematično obravnava vsa lesena dela iz Reissove delavnice, narejena za cerkvene notranjščine. Kot izhodiščno delo za obravnavo njegovega opusa upošteva oltar sv. Frančiška Ksaverja na Ptujski Gori, pri katerem je njegovo avtorstvo potrjeno z dokumenti. Pri delih, ki so z omenjenim primerljiva, se opredeljujeva za delavnico Franca Krištofa Reissa in ne – kot je to običajno – za kiparja samega, saj glede na veliko neskladje med kamnitimi in lesenimi skulpturami zagovarja tezo, da so lesene delo njegove delavnice in da pri dokončanju teh skoraj ni oziroma sploh ni sodeloval.¹

¹ Prva je to, da so kamnite skulpture Reissovo lastnoročno delo, lesene pa večinoma delo pomočnikov, zapisala VIDMAR 2014, str. 97. Za takšno opredelitev sva se odločila predvsem na podlagi dejstva, da pri drugih kiparjih med deli v kamnu in tistimi v lesu ni tako velikega neskladja oziroma ga sploh ni. Kot primer lahko omeniva deli Jožefa Strauba; leseni kip sv. Karla Boromejskega na stranskem oltarju v župnijski cerkvi sv. Andreja v Makolah je (glede na kiparsko izvedbo, postavitev figure, način gubanja draperije), popolnoma primerljiv s kamnitim kipom sv. Janeza Nepomuka ob dvorcu v Slivnici pri Mariboru. Takšna enotnost v obdelavi lesa in kamna – za zadnjega nekateri menijo, da ga je težje oblikovati kakor les – je povsem običajna, saj je sveže izkopen peščenjak, iz katerega je narejenih večina kipov na Spodnjem Štajerskem, celo mehkejši in voljniji za obdelavo kakor les.

O življenju Franca Krištofa Reissa in o delovanju njegove delavnice je znanih zelo malo podatkov. V doslej raziskanih virih je Reiss, »natus in Leibnitz«, prvič omenjen leta 1688, ko se je 30. aprila poročil s Katarino Terezijo, vdovo mariborskega kiparja Janeza Schoya.² Po Kohlbachovih in Vrišerjevih ugotovitvah bi lahko Franc Krištof izšel iz rezbarske družine, in sicer je bil verjetno sorodnik lipniškega mizarja Wolfa Reissa, v Lipnici omenjenega med letoma 1616 in 1632,³ ničesar pa ne vemo o njegovem šolanju. Prav tako nimamo podatkov o kiparski izobrazbi Reissovega sina Franca Jožefa (1688–1732) in pastorka Janeza Jakoba Schoya (1686–1732), domnevamo pa lahko, da sta jo vsaj sprva oba pridobivala v očetovi oziroma očimovi delavnici.⁴ Franc Krištof Reiss je umrl v Mariboru 25. marca 1711.⁵

Še manj podatkov kot o Francu Krištofu Reissu imamo o njegovem predhodniku Janezu Schoyu. Schoy je v virih omenjen ob poroki leta 1681 in nato šele ob smrti 9. julija 1687.⁶ Doslej ne poznamo nobenega njegovega dela, Vrišer, ki je domneval, da je bila njegova kiparska delavnica tedaj v Mariboru vodilna, je pomislil, da bi mu lahko pripisali Brezmadežno za mariborsko kužno znamenje iz leta 1681.⁷ Po Vrišerjevem mnenju je Reiss v Schoyevi delavnici, dokler je ni po poroki z mojstrovo vdovo prevzel, delal kot pomočnik.⁸ Ker o Schoyevem delu ne vemo ničesar,

² MLINARIČ 2001, str. 183.

³ VRIŠER 1957, str. 78; Franc Krištof bi bil po Kohlbachu lahko sin omenjenega mizarja, po Vrišerjevem mnenju pa bi bil lahko njegov vnuk ali daljnější sorodnik.

⁴ Franc Jožef Reiss, ki je ob poroki leta 1711 omenjen kot sin pokojnega mestnega kiparja, je po očetovi smrti prevzel njegovo delavnico in v Mariboru deloval do smrti leta 1732. Doslej ne poznamo nobenega njegovega z viri potrjenega dela, Sergej Vrišer pa mu (oziroma Reissovi delavnici) je glede na čas nastanka kapele (1714) in glede na sorodnosti »strešnih angelov« s kipi na ptujskogorskem Ksaverjevem oltarju pripisal omenjena kipa na Ksaverjevem oltarju v mariborski stolnici. Gl. MLINARIČ 2000, str. 43, 73; MLINARIČ 2002, str. 53; MLINARIČ 2003, str. 183; VRIŠER 1957, str. 82; VRIŠER 1963, str. 164.

⁵ MLINARIČ 2003, str. 138.

⁶ MLINARIČ 2001, str. 147. Iz poročne knjige ne izvemo ničesar o Schoyevem poklicu, poročna priča pa mu je bil slikar Matija Mimbela. Kot kipar je zaveden ob smrti; zapis v mrliški knjigi (julij 1687) se glasi: »Den 9 ist gestorben herr Johannes Schoy, bildthauer«. Gl. MLINARIČ 2003, str. 77.

⁷ VRIŠER 1957, str. 77; VRIŠER 1961, str. 12. Glede na poročne priče Schoyevih sestra – v enem primeru je bil priča mariborski slikar Janez Jurij Khiendl, v drugem mizar-izdelovalec oltarjev Benedikt Huster – je Vrišer sklepal, da je bila družina Schoy povezana z umetniškim poklicem in da je bil kipar že Janezov oče, ki je umrl leta 1665. Gl. VRIŠER 1963, str. 166.

⁸ VRIŠER 1957, str. 78; VRIŠER 1963, str. 164; VRIŠER 1992, str. 227, 228. Dokumenti, ki bi potrdili, da je bil Reiss Schoyev pomočnik, niso v razvidu. Takšen način prevzema delavnic – po poroki z vdovami mojstrov – je bil ustaljena praksa. K temu lahko navedemo nekaj primerov. Kiparsko delavnico Franca Jožefa Reissa je prevzel kipar Janez Walz (omenjen med letoma 1733 in 1736), ki se je poročil z njegovo vdovo Marijo Ano: *.../ domini Joannis Walz et Mariae Annae, /.../ seiner profession ein pildhauer in Mahrburg, cum honesta domina Maria Anna, defuncti domini Francisci Xaverii Reiss, quondam civis vndt pildhauern in Mahrburg /.../* (gl. MLINARIČ 2002, str. 161). Prav tako je Filip Jakob Straub po poroki z vdovo Janeza Jakoba Schoya leta 1733 prevzel njegovo kiparsko delavnico v Gradcu (gl. VRIŠER 1992, str. 236), z enakimi okoliščinami pa se srečujemo tudi pri drugih poklicih. Kot primer lahko navedemo ptujškega mizararskega mojstra Krištofa Lorerja (vsaj od 1695–1721), čigar delavnico je po poroki z njegovo vdovo prevzel mizar Andrej Prauchart (mizarški jus od leta 1721 do 1764). Gl. ZADRAVEC 2014, str. 36.

ne moremo opredeliti Reissovih kiparskih izhodišč niti razpravljati o morebitni kontinuiteti delavnice.⁹

PREGLED STANJA RAZISKAV TER DOSLEJ ATRIBUIRANA IN POTRJENA DELA

Reissov opus je bil v primerjavi z opusi drugih štajerskih baročnih kiparjev, ki so delovali ob koncu 17. in na začetku 18. stoletja, deležen že precejšnjega števila obravnav. Po Avguštinu Stegenšku, ki je med umetnostnimi zgodovinarji prvi opozoril nanj, in Sergeju Vrišerju, ki je njegova dela prvi nekoliko bolj sistematično obravnaval oziroma poskušal njegov opus zaokrožiti, sva se z Reissom podrobneje ukvarjali še Polona Vidmar in soavtorica prispevka.

Avguštin Stegenšek je Reissa omenil v zvezi s kamnitimi kipi sv. Bruna, sv. Janeza Krstnika (sl. 1) in Marije za portal upravne-ga poslopja žičke kartuzije, ki jih je izdelal po naročilu priorja Janeza Schillesa leta 1687.¹⁰

Kipe z »zasukanimi telesi, živahnimi kretnjami in fino nagubano obleko« je Stegenšek označil kot za tisti čas izvrstno delo.¹¹ Pozneje je z »mariborskim mestnim podobarjem« Reissom povezal še



1. Franc Krištof Reiss: sv. Janez Krstnik iz Žičke kartuzije, Oplotnica (© foto: Simona Kostanjšek Brglez)

⁹ Na doslej pregledanem terenu dela, ki bi bila od Reissovih mlajša in njim sorodna in na podlagi katerih bi lahko morda razpravljali o kontinuiteti kiparske delavnice Schoy-Reiss, niso v razvidu. V nekaterih primerih je namreč tovrstna kontinuiteta opazna, saj so v delavnici ostali pomočniki prejšnjega mojstra. Tako lahko npr. za Jožefa Holzingerja rečemo, da je v delavnici obdržal pomočnike Jožefa Strauba. Na to kažejo nekatera dela s konca šestdesetih let, torej iz časa, ko je Holzinger svoj osebni slog že popolnoma izoblikoval in je ta opazno drugačen od Straubovega, kljub temu pa na njegovih oltarjih najdemo figure, ki slogovno ustrezajo figuram na Straubovih oltarjih; pri teh lahko z veliko gotovostjo sklepamo, da jih je izdelal pomočnik, ki je delal že pri Straubu. Kot primer lahko omenimo keruba na ogredju velikega oltarja v cerkvi sv. Urbana na Destrniku, ki slogovno ustreza Straubovim, manj pa Holzingerjevim figuram. Gl. ROŠKAR 2015, str. 230.

¹⁰ STEGENŠEK 1909, str. 200–201. Za delo je prejel plačilo 50 tolarjev in en dukat kot nagrado. Pogodbo za izvedbo portalnih skulptur je objavila VIDMAR 2015, str. 76.

¹¹ STEGENŠEK 1909, str. 201.

Marijin kip na stebru pred ptujsko minoritsko cerkvijo, ki ga je dal postaviti Jurij Friderik Sauer.¹²

Ignac Orožen je Reissa navedel kot avtorja oltarja sv. Frančiška Ksaverja v Marijini romarski cerkvi na Ptujski Gori.¹³ Kot je ugotovil Vrišer, ptujskogorski kipi v potezah niso sorodni žiškim kipom oziroma sv. Brunu, razlike v oblikovanju obrazov, udov in draperije pa je povezoval z različnostjo materiala.¹⁴ Zaradi slogovnih razlik je Vrišer pri umeščanju drugih lesenih kiparskih del v Reissovo opus sv. Bruna puščal ob strani, kot izhodišče pa je vzel (z nekaj izjemami, na katere je opozorjeno v nadaljevanju prispevka) Ksaverjev oltar na Ptujski Gori. Vanj je najprej vključil veliki in dva stranska oltarja v podružnični cerkvi sv. Ane v Cirkulanah, skupino sv. Družine na istoimenskem stranskem oltarju na Ptujski Gori, Florijanov oltar v mariborski stolnici ter akantov okvir atike in glavico na fragmentu oltarnega stebra – oboje del opreme mariborske stolnice, danes v Pokrajinskem muzeju Maribor.¹⁵ Pozneje je njegov opus dopolnil še s stranskim oltarjem sv. Ane v cerkvi sv. Areha na Pohorju ter s kipom sv. Joahima z opuščene oltarja iz župnijske cerkve v Puščavi.¹⁶ Seznam njegovih del je Vrišer dopolnil še z velikima oltarjema v limbuški župnijski cerkvi in v frančiškanski cerkvi v Varaždinu.¹⁷ Nazadnje pa je v drugi izdaji monografije *Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem* na podlagi arhivskega vira k Reissovim delom prištel še izrezljane podstavke za devet miz za ptujski minoritski samostan, veliki oltar cerkvi Marijinega rojstva na Svetih gorah nad Bistrico ob Sotli, kipe na konzolah v prezbiteriju ptujskogorske romarske cerkve, kipa dveh svetih škofov iz mariborske stolnice (danes v Pokrajinskem muzeju Maribor) ter figuralno skupino na oltarju sv. Ane v podružnični cerkvi sv. Ane v Puščavi.¹⁸ V omenjeni monografiji je več pozornosti namenil kipu sv. Bruna, ki ga je opredelil kot delo, katerega kvalitete v kasnejših delih kipar ni več dosegel, in ptujskogorskemu oltarju; povzel je značilnosti Reissovega kiparstva in pri tem izpostavil postavitev figur, način gubanja draperije, oblikovanje las in gestikulacijo.¹⁹

¹² STEGENŠEK 1911, str. 330–331. Vrišer je izrazil dvom o Reissovem avtorstvu kipa Marije. Medtem ko naj bi draperija delno sovpadala z draperijo sv. Bruna in angelov na Ptujski Gori, je njen obraz od omenjenih zelo drugačen. Gl. VRIŠER 1957, str. 80–81.

¹³ OROŽEN 1875, str. 469.

¹⁴ VRIŠER 1957, str. 80. Vrišer je sprva menil, da se je od žiških kipov ohranil samo sv. Bruno. Gl. VRIŠER 1961, str. 12.

¹⁵ VRIŠER 1957, str. 80; VRIŠER 1961, str. 13–14. Pozneje je glavici na fragmentu stebra pridružil še eno, prav tako pritrjeno na fragmentarno ohranjeni steber. VRIŠER 1992, str. 37.

¹⁶ VRIŠER 1963, str. 164.

¹⁷ VRIŠER 1977, str. 144–149.

¹⁸ VRIŠER 1992, str. 227. Pogodba za mize je bila sklenjena z mizarjem Hermanom Schülzlem (Schilzem), v njej pa je bil naveden tudi znesek za kiparja, in sicer 45 goldinarjev. Polona Vidmar domneva, da je račun verjetno še ohranjen v arhivu ptujskega minoritskega samostana v Štajerskem deželnem arhivu. Gl. VRIŠER 1992, str. 227, VIDMAR 2015, str. 72. Priimek omenjenega mizarja je v virih zapisan Schilz; ko se je Herman Schilz leta 1699 poročil, je bil poročna priča Franc Krištof Reiss. Gl. MLINARIČ 2001, str. 240–241.

¹⁹ VRIŠER 1963, str. 25–27.

Polona Vidmar je Reissovo opus dopolnila s štirimi kipi iz grajske kapele na Borlu (danes v Pokrajinskem muzeju Ptuj - Ormož): angeloma ter figurama sv. Ludvika in sv. Jurija z nekdanjega velikega oltarja ter z dvema svetniškima figurama (najverjetneje gre za sv. Ignacija Lojolskega in sv. Terezijo) s stranskih oltarjev v borlski kapeli.²⁰

Soavtorica prispevka sem v Reissovo opus vključila še enajst kipov v podružnični cerkvi Marije sedem žalosti v Slovenski Bistrici ter iz njega izločila angela z nekdanjega velikega oltarja v borlski kapeli ter svetnika s stranskih oltarjev v isti kapeli, zaradi odsotnosti kipov stranski oltar sv. Ane v cerkvi sv. Areha na Pohorju, angela na ogredju velikega oltarja v podružnični cerkvi sv. Ane v Puščavi, zaradi odstopanj od Reissovega osebnega sloga pa sem opozorila še na potrebno podrobno obravnavo velikega oltarja v Varaždinu in velikega oltarja v Limbušu.²¹ Prav tako sem podvomila o Reissovem avtorstvu žiških kipov.²²

Matej Klemenčič je dodatno pritrdil Vrišerjevi atribuciji in potrdil Reissovo avtorstvo velikega oltarja v Marijini cerkvi na Svetih Gorah ter kipov obeh angelov z nekdanjega velikega oltarja v borlski kapeli, prav tako je sprejel Vrišerjevo atribucijo varaždinskega oltarja.²³

Pozneje je Polona Vidmar Reissovo opus lesenih del dopolnila še s kipom sv. Lovrenca v cerkvi sv. Areha na Pohorju,²⁴ soavtorica prispevka pa s prižnico v podružnici sv. Jožefa v Slovenski Bistrici in kipom sv. Antona Padovanskega v slovenjebistriški Marijini cerkvi.²⁵ Vidmarjeva je zadnja raziskovalka, ki se je z Reissom poglobljeno ukvarjala.²⁶ Obravnavala je kamnite skulpture, posvetila pa se je tudi vsem trem (ne)ohranjenim virom, ki pričajo o Reissovem ustvarjanju, in sicer pogodbi za žiške kipe ter računoma za mize za refektorij ptujskega minoritskega samostana in za ptujskogorski Ksaverjev oltar.²⁷ Vidmarjeva je Reissove žiške skulpture, sv. Bruna, sv. Janeza Krstnika in Marijo z detetom (1687–1688), za katere se je Reiss v pogodbi zavezal, da jih bo lastnoročno izdelal v Žičah, podrobno opisala in natančno opredelila njegov slog v izdelavi

²⁰ VIDMAR 2005, str. 272–273.

²¹ KOSTANJŠEK BRGLEZ 2011, str. 3–10. Prispevek je bil v skrajšani obliki objavljen tudi v lokalnem časopisu. Gl. KOSTANJŠEK BRGLEZ 2015, str. 38–39. Glede slovenjebistriških kipov sem ostala neopredeljena pri dvanajstih figuri, Križanem. Pri izključitvi angelov z ogredja v Puščavi nisem upoštevala podatka, da je Vrišer Reissu pripisal samo osrednjo skupino.

²² Zlasti med sv. Brunom in vsemi drugimi dotlej Reissu pripisanimi deli nisem našla dovolj prepričljivih podobnosti in vzporednic. V prispevku sem na podlagi očitnih razlik med sv. Brunom, sv. Janezom Krstnikom in domnevno sv. Marijo na eni strani ter preostalimi Reissovim oz. njemu pripisanimi deli na drugi strani sklepal, da žiški kipi niso identični tistim, navedenim v pogodbi. Izmed vseh takrat meni poznanih kipov iz Žič se je zdel Reissovim figuram najbližji sv. Janez Krstnik. Gl. KOSTANJŠEK BRGLEZ 2011, str. 8–9.

²³ KLEMENČIČ 2011, str. 191–192.

²⁴ VIDMAR 2014, str. 121.

²⁵ KOSTANJŠEK BRGLEZ 2022, str. 64–65.

²⁶ VIDMAR 2015, str. 71–94.

²⁷ VIDMAR 2015, str. 71–72. Avtorica je velik del raziskave posvetila provenienci skulptur iz Žič, objavila pa je tudi starejše fotografije in upodobitve portala ter pogodbo, sklenjeno med Schüllerjem in Reissom.

kamnitih skulptur.²⁸ Kiparju je pripisala še nagrobnik mejnega grofa Otokarja III. (s kronogramom datiran v leto 1696), tri od štirih ženskih figur, ki so stale na obeh straneh mostu pred portalom žiške kartuzije (njihov nastanek je postavila v leto 1696),²⁹ in skulpture v vrtu nekdanjega samostana dominikank v Marenbergu/Radljah ob Dravi (Jezusova molitev na Oljski gori, Bičani, Kronani in Kristus, ki nosi križ), katerih nastanek je postavila v čas pred letom 1711.³⁰ Po njenih ugotovitvah je Reiss bolj suvereno obvladoval kamen kakor les, kar da je sicer nenavadno, a značilno tudi za njegovega pastorka Janeza Jakoba Schoya,³¹ oziroma – kot že omenjeno – so kamnite skulpture Reissovo lastnoročno delo, izdelavo lesenih skulptur pa je v veliki meri prepustil pomočnikom.³² Reissovo kamniti opus je Vidmarjeva kasneje dopolnila še s skulpturami šestih antičnih modrecev iz Dornave.³³ Po mnenju Polone Vidmar, ki je s kamnitimi skulpturami bistveno dopolnila Reissovo opus, trije ohranjeni viri, ki dokumentirajo njegovo ustvarjanje v kamnu in lesu, za njene predhodnike niso bili dobro izhodišče za opredelitev Reissovega osebnega sloga in nadaljnje atribuiranje.³⁴

Tako Vidmarjeva kot Vrišer in tudi soavtorica tega besedila smo opazili veliko neskladje med lesenimi in kamnitimi kipi; zadnji so namreč nadpovprečno kakovostni. Medtem ko je Vrišer pri dopolnjevanju seznama atribuiranih del kamnitega sv. Bruna previdno puščal ob strani in se opiral na ptujskogorski Ksaverjev oltar in druga dela, ki mu jih je predhodno pripisal, me je soavtorico prispevka ta izrazita razlika tako zavedla, da sem menila celo, da Reiss ni avtor žiških skulptur oziroma da te niso istovetne s skulpturami, omenjenimi v pogodbi, Polona Vidmar pa je očitne razlike utemeljila s tezo, da je bil Reiss v kiparjenju v kamnu bolj suveren kakor v kiparjenju v lesu oziroma da so lesena dela v veliki meri delo pomočnikov. Pri dozdajšnjih obravnavah Reissovih potrjenih in pripisanih mu del velja omeniti, da smo se raziskovalci osredotočali na figure – tako na draperijo kot tudi na obraze, ornamentiko pa bolj ali manj puščali ob strani oziroma jo obravnavali le deskriptivno, neupoštevaje njen (ne)razvoj in značilnosti, oziroma neodvisno od časa in prostora, predvsem pa od drugih del iz te delavnice.

²⁸ VIDMAR 2015, str. 77–79.

²⁹ VIDMAR 2015, str. 82–84. VIDMAR 2014, str. 87–100, je figure, ki jih hrani Pokrajinski muzej Maribor, prepoznala kot personifikacije pokore ali kesanja, spovedi in zadoščevanja. Avtorica je opozorila na razlike med temi figurami in figurami s portala, ki pa jih je utemeljila s časovno distanco v nastanku in manjšim trudom kiparja, ki je imel takrat očitno dovolj drugih naročil.

³⁰ VIDMAR 2015, str. 84–92. Janezu Jakobu Schoyu in njegovi delavnici je skulpture pripisal Sergej Vrišer. Gl. VRIŠER 1977, str. 153; VRIŠER 1992, str. 67–68, 233.

³¹ VIDMAR 2015, str. 92.

³² VIDMAR 2014, str. 97.

³³ VIDMAR 2011, str. 59, 70–71. Po njenem mnenju je Reiss figure izklesal ob pomoči pastorka Janeza Jakoba Schoya.

³⁴ VIDMAR 2015, str. 73.

Ta prispevek obravnava le dela v lesu, saj, kot že zapisano, avtorja zaradi nespregledljivih razlik s kamnitimi zagovarja tezo, da pri izdelavi lesenih del Reiss skoraj ni oziroma sploh ni sodeloval (izjema je ptujskogorski Ksaverjev oltar, pri katerem predvidevava večjo udeležbo mojstra). Iz tega sledi tudi, da vsa dela, ki so bila doslej prepoznana kot Reissova in ki se povezujejo v slogu in izvedbi, prepoznavava kot izdelke »delavnice Franca Krištofa Reissa«. Avtorja se torej osredotočava na dela, ki so izšla iz delavnice, ki jo je vodil, in so z izjemo nekaterih morebitnih manjših posegov delo drugih rok, ne pa mojstra samega, čigar kiparstvo je bilo kakovostno na višji ravni in za katero meniva, da ga je treba obravnavati ločeno. Dosedanje atribucije del Reissu, za katere meniva, da so ustrezne, so kritično preverjene, dela so podrobneje opisana, ob upoštevanju oltarnih nastavkov in ornamentike (kjer je eno ali drugo ohranjeno), virov in literature, ki se nanašajo bodisi na objekte bodisi na oltarje in posamezne kipe, ter ob upoštevanju splošnih kiparskih značilnosti obdobja pa poskuša utemeljiti tudi datacije.³⁵ Kiparski opus (v lesu) Reissove delavnice, ki jo obravnavava v kontekstu časa in prostora, želiva sistematično zaokrožiti in ovrednotiti njen domet glede na kakovost. Del razprave je namenjen tudi poskusu rekonstrukcije (fragmentarno ohranjene) opreme cerkve Marije sedem žalosti v Slovenski Bistrici.

OPUS (V LESU) DELAVNICE FRANCA KRIŠTOFA REISSA

Kot izhodišče za povezovanje del z Reissovo delavnico sva vzela z dokumenti potrjen oltar sv. Frančiška Ksaverja na Ptujski Gori (sl. 2), saj zanj obstaja oziroma je obstajal arhivski vir, za katerega raziskovalci verjamemo, da je zanesljiv, ter tista doslej pripisana dela, ki so z omenjenim najbolj primerljiva in o katerih sva prepričana, da so nastala v tej delavnici. To so: veliki in stranska oltarja v podružnični cerkvi sv. Ane v Cirkulanah, oltar sv. Florijana v mariborski stolnici in kipi v slovenjebistriški Marijini cerkvi.

V literaturi je bilo doslej sprejeto, da je ptujskogorski Ksaverjev oltar (po naročilu leobenskih jezuitov) nastal leta 1690,³⁶ čeprav Orožen, ki je prvi omenil oltar in njegovega avtorja, te letnice

³⁵ V sklopu oltarnih nastavkov lahko upoštevamo bolj ali manj le ornamentiko, saj je iskanje razlik med delavnicami na podlagi nastavkov oziroma kulis jalovo delo. Prvič zaradi tega, ker so bile, čeprav so bile morda delane po kiparjevem osnutku, v domeni mizarjev. Pri tem velja omeniti, da je bil kiparjev osnutek v osnovi preprosta risba s podanimi najosnovnejšimi merami, včasih tudi tlorisom, vsekakor pa je šlo za risbe brez jasno definiranih detajlov. Ti so bili prepuščeni mizarjem, ki so jih izvajali rutinirano, saj je šlo za izurjene obrtnike. Oltarne kulise iz obravnavanega obdobja so namreč povečini izjemno kakovostna mizarska dela. Primerjava kulis je otežena tudi zaradi različnih tipov oltarnih nastavkov, vključenih v sorazmerno majhen vzorec te raziskave. Še najbolj pa primerjave otežuje takratni lepotni kanon in s tem povezan nabor okrasnih mizarskih elementov, ki jih najdemo na vseh obravnavanih oltarjih. Najpogostejši in najopaznejši mizarski krasilni elementi, profilacije ogredij in plamenaste letve ter drugi profili, sledijo železnemu estetskemu kanonu zadnje četrtine 17. stoletja, ki se na spodnjem Štajerskem zavleče še v zgodnje 18. stoletje. Za profilacije in ogredja gl. ROŠKAR 2021, str. 194.

³⁶ Prvi je (po Orožnu) letnico nastanka objavil KOHLBACH 1956, str. 180, nato VRIŠER 1957, str. 80, navedbi pa

ni navedel v zvezi z nastankom oltarja, ampak da je bila po njegovi navedbi takrat zgrajena kapela (z grobnico) sv. Frančiška Ksaverja, v kateri je oltar.³⁷ Račun (iz tega leta) za oltar je po navedbi Rochusa Kohlbacha v graškem deželnem arhivu, v katerem pa ga Polona Vidmar ni našla.³⁸ Matej Klemenčič je menil, da se letnica 1690 nanaša na nastanek oltarja in ne kapele, Orožen naj bi namreč letnico napačno razumel.³⁹ Nedavno najden arhivski vir potrjuje, da je oltar precej mlajši od kapele, postavljen je bil šele leta 1698.⁴⁰ Oltar je v osnovi arhitekturno-ornamentalni okvir (umestimo ga lahko med oltarje okvirnega tipa), na katerem so tudi figure. Pozornost najprej vzbudi izjemno kakovostna akantova ornamentika, ki je v primerjavi z nekaterimi drugimi deli iz tega časa (npr. Marijin oltar v južni kapeli cerkve sv. Jerneja v Ribnici na Pohorju) izjemno razgibana, plastovita in tehnično dovršena.⁴¹ Vanjo so vpletene figure putov,



2. Delavnica Franca Krištofa Reissa: oltar sv. Frančiška Ksaverja, ž. c. sv. Marije, Ptujška Gora (© foto: Simona Kostanjšek Brglez)

smo sledili tudi drugi, ki smo se ukvarjali z Reissom ali omenjali oltar (Gl. STELE 1966², str. 40; ZADNIKAR 1992, str. 107; CEVC 1996, str. 10; PESKAR 2011, str. 3; VIDMAR 2015, str. 72). Peskar je sicer navedel, da *izvirni računi v graškem deželnem arhivu razkrivajo, da ga je leta 1690 izdelal mariborski kipar Franc Krištof Reiss*, a je se je pri navedbi verjetno naslanjal na starejše pisce, soavtorica prispevka sem zapisala, da je Orožen Reissa kot avtorja oltarja iz leta 1690 verjetno omenil na podlagi arhivskega vira, ki pa ni naveden, po Poloni Vidmar pa je račun za oltar eden od treh znanih dokumentov iz samostanskih arhivov, ki pričajo o Reissovem delovanju, vendar ga avtorica, ki je v štajerskem deželnem arhivu pregledala fond leobenskih jezuitov, ni našla. V arhivu so ji pojasnili, da ga je Kohlbach iz arhiva najverjetneje odnesel, večina njegove zapuščine pa je bilo uničene. Za posredovanje podatkov se najlepše zahvaljujema Poloni Vidmar.

³⁷ OROŽEN 1875, str. 496: »In Folge der 1682 hier grassirenden Pest, bei welcher sich die Neustifter verlobten, alljährlich am 2. Dezember (in vigilia s. Francisci Xaverii) zu fasten, wurde 1690 die St. Xaveri-Kapelle mit einer Gruft bei dieser Kirche erbaut. Der Altar dieser Kapelle wurde vom Franz Christoph Reiß, Bildhauer in Marburg gemacht. In der Kirchenrechnung von 1705 wird eines zur hiesigen Xaveri-Kapelle neu gestifteten Weingartens erwähnt.«

³⁸ KOHLBACH 1956, str. 180.

³⁹ KLEMENČIČ 2011, str. 188. Klemenčič je opozoril na nejasno dikcijo. Sklepal je, da je Orožen Reissovo ime videl zapisano v viru, v katerem je bila morda navedena tudi letnica, na podlagi katere pa je Orožen sklepal na čas nastanka kapele. Gl. KLEMENČIČ 2011, str. 190.

⁴⁰ Za posredovani arhivski podatek se najlepše zahvaljujema Mateju Klemenčiču.

⁴¹ Tovrstno ornamentiko so v omenjenem času rezbarili tudi na Bavarskem (pod italijanskimi vplivi), dokler se ni pod francoskimi vplivi ok. leta 1715 spremenila. Na slovenskem Štajerskem se je obdobje rezbarjenja akantove



3. Delavnica Franca Krištofa Reissa: oltar sv. Florijana, stolnica sv. Janeza Krstnika, Maribor (© foto: Simona Kostanjšek Brglez)

ki poživljajo razmeroma monotono oziroma enovrstno ornamentalno motiviko. Med zadnjo in med figurami pa je opazen kakovostni razkorak, figure so namreč bolj ali manj čokate, brez preciznejših anatomskih detajlov, v držah nekoliko toge, z izrazito zaobljenimi draperijami, izrazi na njihovih obrazih pa so nedoločni.⁴² Na primeru tega oltarja lahko natančno opredelimo kiparske značilnosti obravnavane delavnice. Zanj so značilne izredno dovršena in razgibana ornamentika, ki je skladna s tendencami časa in značilna za obdobje okrog leta 1700 v širšem prostoru, ne le na slovenskem Štajerskem, ter na drugi strani precej okorne figure s tipiziranimi obrazi s poudarjenimi bradami, širokimi nosovi, velikimi očmi in polnimi ustnicami.

Na podlagi opisanih značilnosti lahko pritrdimo Vrišerju, da je s tem oltarjem mogoče povezati oltar sv. Florijana v mariborski stolnici (sl. 3).⁴³ Vrišer ga je glede na letnico v kartuši datiral v leto 1699, čeprav velja upo-

števati, da je bil tega leta poslikan in pozlačen, torej v celoti dokončan, oltarni nastavek in kipi pa so lahko tudi nekaj let starejši – verjetno je oltar sočasen z oltarno sliko, torej iz leta 1697.⁴⁴

ornamentike precej zavleklo, tako jo je npr. delavnica Mihaela Pogačnika uporabljala še v dvajsetih letih 18. stoletja (med drugim jo vidimo na prižnici v župnijski cerkvi v Rušah).

⁴² Draperija obeh velikih angelov s tega oltarja je v opusu delavnice izjema, saj je okrog pasov zelo gosta in na drobno nagubana, medtem ko je draperija obeh angelov na ogredju povsem primerljiva z drugimi deli iz te delavnice. Draperija velikih angelov je blizu draperiji sv. Janeza Krstnika iz Žič, zato pri ptujskogorskih figurah ne izključuje možnosti Reissovih lastnoročnih posegov. Značilnosti figurlike so opredeljene v: KOSTANJŠEK BRGLEZ 2011, str. 6.

⁴³ VRIŠER 1992, str. 33, 37, je bil pri zapisu sicer skromen, a je pravilno prepoznal slogovne značilnosti delavnice: »Nastavek s svedrastima in gladkimi stebri, na katerih so pritrjene angelske glavice, atika s podobo v akantovem okviru s putti in končno figuri dveh mučencev, vse določno razodeva Reissove kiparske značilnosti.« Za izčrpen opis oltarja gl. VIDMAR 2009, str. 247–249.

⁴⁴ Oltarna slika je signirana in datirana: *Georg Abraham Peüchel fe: 1697*. Fran Kovačič je leta 1924 za oltar zapisal, da je »v slogu nemške renesanse in črno barvan«. Po njegovem mnenju je delo mizarjev Hermana Schilza (Kovačič je priimek zapisal kot Sultz) ali Matije Simona. O Schilzu vemo (poleg tega, da je bil njegova poročna priča Reiss), da je umrl v Mariboru 29. junija 1712, ime Simona pa se v mariborskih maticah po navedbah Kovačiča ne omenja, zato je ta domneval, da se je ta v času izdelave varaždinskega oltarja mimogrede mudil v

Naročnik oltarja ni znan.⁴⁵ Gre za običajen oltarni nastavek slavoločnega tipa s predelo, stebri, hrbtiščem in ogredjem. Ornamentika je primerljiva s ptujskogorsko, vendar je zaradi prostora, ki ji je odmerjen, manj zračna. Podobno kot na Ptujski Gori so tudi tukaj v ornamentiko vpletene figure, angelski glavici in puta, poleg akantove motivike so na njem še dve školjki in stilizirano lovorjevo listje, ki ovija tordirane stebre. Pestrejši ornamentalni nabor je posledica drugačnega tipa nastavka.⁴⁶ V osnovnih kiparskih potezah so primerljive tudi figure; s ptujskogorskimi jih povezuje nekoliko okorna drža in draperija, medtem ko so obrazi oblikovani drugače, in sicer so razlike predvsem v predelu oči in nosov. Na primeru ptujskogorskega in mariborskega oltarja lahko kipe iz Reissove delavnice glede na kiparsko obravnavo obrazov uvrstimo v dve skupini: v »ptujskogorsko«, za katero so značilne izrazito mandljaste, široko odprte oči, katerih zunanji del zgornje veke je obrnjen izrazito navzdol, ozek temenski del, nosovi z ravnim korenem, ki se jasno, brez cezure iztekajo v linijo obrvi, in na splošno obrazi brez anatomskih nadržnosti, ter v »mariborsko« skupino, za katero je značilna manjša togost, saj so obrazi malo bolj definirani, nosovi so rahlo zaobljeni in v čelo prehajajo z rahlo cezuro, njihove oči pa so precej manjše in bolj naturalistične. Kipe, obravnavane v nadaljevanju prispevka, lahko glede na opisane značilnosti razvrstimo v ti dve skupini, čeprav je tudi nekaj takšnih, pri katerih se prepletajo značilnosti obeh tipov. Razlike so preprosto razložljive z dejstvom, da so kipi delo delavnice, torej več rok, kar pomeni tudi nekaj razlik v rezanju. Glede na dva različna opredeljena tipa pa lahko sklepamo, da sta bila v delavnici vsaj dva pomočnika, oba razmeroma dobro formirana kiparja.⁴⁷



4. Delavnica Franca Krištofa Reissa: veliki oltar, p. c. sv. Ane, Cirkulane (© foto: Simona Kostanjšek Brglez)

Mariboru. Kot izvemo iz virov, se je Matija Simon, »ein tischler gesöll, gebiertig von Iblspach«, 17. avgusta 1699 poročil v Mariboru z Rosino Waeshl. Gl. KOVAČIČ 1924, str. 38; MLINARIČ 2001, str. 241.

⁴⁵ VRIŠER 1992, str. 250, je sklepal, da je bil oltar verjetno dar mariborskih meščanov.

⁴⁶ Pri mariborskem oltarju je arhitektura v prvem planu, ornamentika je nanjo aplicirana v manjših partijah in je zato lahko raznovrstnejša.

⁴⁷ Detajli so pomembni, a je hkrati treba upoštevati celoto; med obrazi so razlike, obenem pa imajo nespregledljive



5. Delavnica Franca Krištofa Reissa:
levi slavoločni oltar, p. c. sv. Ane, Cirkulane
(© foto: Simona Kostanjšek Brglez)



6. Delavnica Franca Krištofa Reissa:
desni slavoločni oltar, p. c. sv. Ane, Cirkulane
(© foto: Simona Kostanjšek Brglez)

Vrišer je z Reissovo delavnico pravilno povezal tudi veliki in slavoločna oltarja v podružnični cerkvi sv. Ane v Cirkulanah (sl. 4–6).⁴⁸ Cerkev, ki jo je leta 1699 posvetil Janez Andrej Graff, je dal v letih 1696–1699 postaviti Franc Anton Sauer. Pobudnik gradnje, za katero se je verjetno bolj kakor sam zavzela njegova mati Marija Barbara grofica Trauttmansdorf, pa je bil domnevno njegov oče Jurij Friderik.⁴⁹ Medtem ko sta stranska ornamentalna, dopolnjena vsak s po nekaj

podobnosti. Arhivski viri o prisotnosti oziroma številu pomočnikov v kiparskih delavnicah na slovenskem Štajerskem niso v razvidu, domnevava pa, da so jih imeli. Kot primer lahko navedeva Janeza Jakoba Schoya, čigar več pomočnikov poznamo celo po imenih. O Schoyevih pomočnikih: KOHLBACH 1956, str. 185. Na splošno o delu več rok na enem oltarju (s čimer so razločljive razlike v kiparski izvedbi oziroma detajlih): KOSTANJŠEK BRGLEZ, ROŠKAR 2018, str. 3–21.

⁴⁸ VRIŠER 1963, str. 27, je bil pri umestitvi oltarjev v Anini cerkvi v Reissovo opus skromen, saj o tem, da so nastali v isti delavnici kot ptujskogorski in mariborski, ni dvoma: »V cerkvi sv. Ane pri Borlu je v velikem oltarju ponovil motiv s svobodno, izven stebrišča stoječima figurama na krilnih konzolah, prav tam se srečamo v dveh stranskih oltarjih z značilno Reissovo ornamentiko s putti.«

⁴⁹ NŠAM, Inventarji, D XXIII – Zavrč, Inventar der Filialkirche St. Anna der Pfarre St. Barbara b. Ankenstein, 6. Jänner 1900; NŠAM, Inventarji, D XXIII – Zavrč, Inventar podružnice Sv. Ane pripadajoče k župnijski cerkvi Sv. Barbari v Halozah pri Borlu, 20. april 1913; VIDMAR 2005, str. 280.

angelskimi glavicami in puti, sorodna ptujskogorskemu Ksaverjevemu oltarju,⁵⁰ ima veliki oltar, ki je opremljen s kartušama z grbovnima ščitoma Sauerjev in Trauttmansdorffov, arhitekturno zasnovan nastavek; par stebrov na vsaki strani podpira profilirano ogredje, ki konkavno sega v prostor. Atika je pomanjšana ponovitev spodnjega dela. Ornamentika je po količini skromna, ornamentalni nabor pa je pestrejši kakor v Mariboru in na Ptujski Gori. Poleg običajnega akantovega ornamenta, s katerim sta opremljeni grbovni kartuši, ornamentiranega in perforiranega profila tik nad frizom in prav takih okvirjev oltarnih slik ter mrežastih akantovih ornamentov na čelih volutastih zaključkov predele vidimo še fruktone, cvetno girlando in školjki.⁵¹ Tudi figure na vseh treh oltarjih imajo vse značilnosti kiparskega rokopisa Reissove delavnice in so tako v celoti kot tudi v detajlih ustrezne prej obravnavanim. Če izpostavimo vse tri leve angele na ogredjih cirkulanskega, mariborskega in ptujskogorskega oltarja, vidimo, da so povsem primerljivi in najverjetneje izdelanih po istih bozzetih ali vsaj grafikah.⁵² Oltarji v cerkvi sv. Ane so – kljub opredeljenim razlikam med stranskima in velikim oltarjem – sočasni; njihov nastanek lahko postavimo v čas okrog leta 1700.⁵³

V isti delavnici kot ptujskogorski Ksaverjev oltar, mariborski Florijanov oltar in vsi trije oltarji v podružnični cerkvi sv. Ane v Cirkulanah pa je gotovo nastalo tudi enajst kipov v p. c. Marije sedem žalosti v Slovenski Bistrici, ki so bili Reissu pripisani leta 2011,⁵⁴ po tem, ko so bili leta 2010 prvič omenjeni in opisani (sl. 7).⁵⁵ Kipi so na različnih mestih v cerkvi, ohranil pa se ni niti en oltarni nastavek.⁵⁶ Kaj se je zgodilo z njimi oziroma kdaj so bili odstranjeni, ni znano, so pa bili v petdesetih letih prejšnjega stoletja še v cerkvi.⁵⁷ Njihovi edini grobi časovni opredelitvi

⁵⁰ Ptujskogorskemu Ksaverjevemu oltarju sta sorodna predvsem glede na ornamentiko, manj pa glede na figure. Angelske glavice na cirkulanskih slavoločnih oltarjih so namreč sorodne tistim na mariborskem Florijanovem oltarju; čeprav v osnovi kažejo iste oblikovne prijeme, so rezane bolj eksaktno od tistih na ptujskogorskem oltarju. Pri tem ne smemo zanemariti dejstva, da interpretacija tako »postranskih« kosov, kot so angelske glavice, zelo variira tudi pri drugih kiparskih delavnicah, kar navsezadnje le podpira teorijo dela več rok na enem oltarju. Se pa strinjava z Vrišerjevo atribucijo glavice Reissovi delavnici.

⁵¹ Kartuša na vrhu atike slogovno odstopa od preostalega, saj je akant, ki jo obroblja, zelo stiliziran, predvsem pa je neprimerno slabše rezbarjen.

⁵² Angeli so, če ne celo po istem bozzettu, nastali po enakem grafičnem listu.

⁵³ VRIŠER 1963, str. 164, je oltarje v Cirkulanah datiral v devetdeseta leta 17. stoletja.

⁵⁴ KOSTANJŠEK BRGLEZ 2011, str. 6–7.

⁵⁵ KOSTANJŠEK 2010, str. 43–48, 95.

⁵⁶ Danes je v cerkvi le še veliki oltar, leta 1947 prenesen iz župnijske cerkve, po tem, ko so zaradi širjenja ceste mimo Marijine cerkve leta 1943 skrajšali prezbiterij in s tem uničili tudi na steno naslikani oltar. CURK 1983, str. 169; *ŽA Slovenska Bistrica*, Gedenkbuch der Stadtpfarre Windisch Feistriz, 1860, str. 220–221; KOSTANJŠEK 2010, str. 94–95. O prvotnem velikem oltarju vemo, da je bil slikan (Marijino oznanjenje in Očiščevanje v templju), po skrajšanju prezbiterija je na oltarni menzi ostal samo tabernakelj, ki je bil preperel in močno poškodovan, zato lahko domnevamo, da se ni ohranil.

⁵⁷ NŠAM, Popis cerkva, D III – Slovenska Bistrica, Kronika župnijske cerkve in podružnic v Slovenski Bistrici, 1956. Leta 1925 so bili vsi štirje stranski oltarji prenovljeni. Gl. *ŽA Slovenska Bistrica*, Gedenkbuch der Stadtpfarre Windisch Feistriz, 1860, str. 98–99.



7. Delavnica Franca Krištofa Reissa: oltar sv. Florijana, p. c. Marije sedem žalosti, Slovenska Bistrica (© foto: Simona Kostanjšek Brglez)

najdemo v Steletovih terenskih zapiskih, v katerih omenja stranska oltarja v ladji z baročnimi kipi s konca 17. stoletja, in v Curkovih topografskih zapiskih, v katerih navaja, da sta Križev in Boštjanov oltar iz prve četrtine, Jožefov in Antonov pa iz sredine 18. stoletja.⁵⁸ Titularni svetnik z zadnjega omenjenega oltarja je bil enkrat v drugi polovici 20. stoletja očitno odstranjen, leta 2015 pa najden na južni galeriji slovenjebistriške župnijske cerkve in po opravljenih restavratorskih posegih prenesen v Marijino cerkev.⁵⁹ Kakor drugi kipi v cerkvi je tudi ta nastal v kiparski delavnici Franca Krištofa Reissa. Glede na kiparsko obravnavo obraza je povsem primerljiv z obema

⁵⁸ ZRC SAZU, UIFS, Steletovi terenski zapiski XXXIII, 1925, s. d; ZVKDS, OE Maribor, Jože Curk, Topografski zapiski, Slovenska Bistrica, p. c. Marije sedem žalosti, s. d; Podatki po Curku so objavljeni v: ŽUPANČIČ, KOROPEC 1980, str. 549. Bolj grobo časovno opredelitev (navedba, da je vsa oprava iz 18. stoletja) najdemo v: CURK 1968, str. 7. Ko je France Stele leta 1925 obiskal cerkev, kip sv. Florijana ni bil na oltarju, ampak je stal nekje ob južni steni ladje. Stele ga je datiral v začetek 18. stoletja in ga napačno označil kot kamnitega.

⁵⁹ Kip sv. Antona Padovanskega je bil ob najdbi v zelo slabem stanju, v višini kolen odžagan. Domnevamo lahko, da so figuro (ok. 140 cm) želeli prilagoditi novemu mestu postavitve, kajti analiza ni pokazala drugega, utemeljenega vzroka za tako grob poseg; na lesu ni bilo vidnih znakov črvojednosti ali zmeččanin lesne substance zaradi delovanja gliv, ki sta sicer najpogostejša vzroka za takšne posege. Pred prevzemom v restavriranje so bili opazni začetni posegi neznanega restavratorja: inkarnat je bil očiščen sekundarnih preslikav, pozlata draperije pa postrgana do lesa, najverjetneje zaradi pulveriziranosti. Glede na dokaj strokovno odstranitev preslikav je bilo sklepati, da gre za posege izurjenega restavratorja in da je bila odstranitev grunda upravičena. Figuri sv. Antona je bilo treba dodelati celoten spodnji del okončin z draperijo vred. Odžagane gube so nakazovale njihovo neposredno nadaljevanje, zglede za zaključke in bose noge sv. Antona, obute le v sandale, pa je bilo treba iskati pri tovrstnih nepoškodovanih figurah iz Reissove delavnice. Inkarnat so ustrezno retuširali, pozlato pa na osnovi sledov v celoti izvedli na novo. Pozneje so restavrirali še kip sv. Jožefa.

mučencema na mariborskem Florijanovem oltarju.⁶⁰ Vseh kipov v cerkvi pa ne moremo uvrstiti v t. i. »mariborsko« skupino, saj je tako v kakovosti kot tudi v obravnavi obraznih detajlov med njimi nekaj razhajanj. Tako bi lahko v grobem sv. Marijo Magdaleno, sv. Janeza Krstnika, sv. Roka in sv. Boštjana umestili v »ptujskogorsko« skupino, sv. Mihael in sv. Gabrijel sta bližje »mariborski« skupini, obrazi preostalih (sv. Jožef, sv. Florijan, sv. Ana, sv. Joahim) pa so bolj individualizirani, diferencirani in nekateri zaradi dveh vrezov na predelu izteka nosu v čelo delujejo nekoliko resnejši, trši od obrazov obeh tipov. Draperija slovenjebistriških kipov je povsem primerljiva z draperijo kipov z drugih oltarjev, še zlasti s cirkulanskega velikega oltarja; večina slovenjebistriških figur je tako kot kipi na cirkulanskem oltarju precej poenostavljena. Glede na enotno kiparsko obravnavo vseh kipov v Marijini cerkvi lahko – kljub neohranjenim oltarnim nastavkom – potrdimo, da sta bila Antonov in Jožefov oltar v literaturi napačno datirana v sredino 18. stoletja.⁶¹ Gotovo so kipi sočasni, glede na cirkulanske in upošteva je čas gradbenih posegov na samostanu in Marijini cerkvi pa so verjetno nastali okrog leta 1700.⁶² Na podlagi skromnih podatkov iz petdesetih let prejšnjega stoletja lahko vsaj deloma rekonstruiramo nekdanjo opremo cerkve. Na levi strani slavoločne stene je stal Jožefov oltar s kipoma sv. Joahima in sv. Ane ob straneh, na desni Antonov oltar z asistenčnima kipoma nadangelov Mihaela in Gabrijela, v niši severne stene ladje je bil Križev oltar s kipoma sv. Janeza Evangelista in sv. Marije Magdalene ob straneh, v niši južne ladijske stene pa oltar sv. Florijana s titularnim svetnikom ter s sv. Boštjanom in sv. Rokom.⁶³ Vsi oltarji so imeli zidane podstavke, lesene menze in lesene oltarne nastavke.⁶⁴ Opisani postavitvi danes ustrezajo le še kipi v nišah ladijskih sten,⁶⁵ medtem ko sta titularna svetnika, postavljena v niši v slavoločni steni, ostala brez asistenčnih kipov; sv. Joahim in sv. Ana z Jožefovega oltarja sta pritrjena na steno pevske empore, sv. Mihael in sv. Gabrijel z Antonovega oltarja pa sta

⁶⁰ KOSTANJŠEK BRGLEZ 2022, str. 64.

⁶¹ Curk morda zaradi nenatančnega opazovanja ni prepoznal, da so kipi z vseh štirih oltarjev sočasni. Gl. ZVKDS, OE Maribor, Jože Curk, Topografski zapiski, Slovenska Bistrica, p. c. Marije sedem žalosti, s. d.

⁶² Ob popolni odsotnosti oltarnih nastavkov in ornamentike kipov ni mogoče natančno datirati, glede na podatke o povečanju cerkve oziroma samostana pa lahko na čas njihovega nastanka zgoj sklepamo. Morda je bila cerkev na novo opremljena kmalu za tem, ko je bilo leta 1696 za časa provinciala Feliksa Haucka sezidano novo samostansko poslopje oziroma ko je bila okrog leta 1700 povišana ladja. Gl. KOVAČIČ 1912, str. 154; NŠAM, Popis cerkva, D III – Slovenska Bistrica, Kronika župnijske cerkve in podružnic v Slovenski Bistrici, 1956; KOROPEC 1983, str. 134–135; ZVKDS, OE Maribor, dosje 541, Slovenska Bistrica, p. c. Matere Božje.

⁶³ Kipa sv. Roka in sv. Boštjana sta od neznanu kdaj do leta 1942 stala v kapeli ob cerkvi, ki so jo konec tega leta porušili. V župnijski kroniki piše, da ju je slikarski mojster Jurij Ačko restavriral, nato pa so ju postavili na Florijanov oltar v cerkvi. *ŽA Slovenska Bistrica*, Gedenkbuch der Stadtpfarre Windisch Feistritz, 1860, str. 183.

⁶⁴ NŠAM, Popis cerkva, D III – Slovenska Bistrica, Kronika župnijske cerkve in podružnic v Slovenski Bistrici, 1956.

⁶⁵ Postavitev titularnih svetnikov v nišah slavoločne stene je zamenjana, kar ne ustreza hierarhiji svetnikov, saj je sv. Jožef kot Jezusov neposredni sorodnik pomembnejši od sv. Antona, zato mu pripada častnejša, evangelijska stran. O hierarhiji svetnikov na oltarnih nastavkih gl. LAVRIČ 1993, str. 337–343.



8. Delavnica Franca Krištofa Reissa:
prižnica, p. c. sv. Jožefa, Slovenska Bistrica
(© foto: Simona Kostanjšek Brglez)

deponirana v zakristiji. Ali opisana razporeditev kipov na oltarnih nastavkih ustreza tudi njihovi prvotni postavitvi, ni mogoče z gotovostjo potrditi, glede na ikonografijo in hierarhijo svetnikov na oltarnih nastavkih pa je to precej logično.⁶⁶ Tudi prižnica v podružnični cerkvi sv. Jožefa v Slovenski Bistrici nedvomno izvira iz Marijine cerkve (sl. 8).⁶⁷ O prižnici je bilo doslej znano le, da je bila prinesena od drugod, saj je starejša od cerkve oziroma preostale opreme, iz okrog leta 1700, o njenem kiparskem okrasu pa je bilo zapisano, da jo je Janez Jurij Mersi, ki je za Jožefovo cerkev naredil štiri stranske oltarje, v želji poenotiti jo z drugo opremo, dopolnil z ornamentiko in angelskimi glavicami.⁶⁸ Drug kiparski okras prižnice, torej tisti, ki je sočasen s prižnično arhitekturo, pa do nedavnega ni bil

⁶⁶ Še vedno pa se pojavljajo nejasnosti glede Florijanovega oziroma Boštjanovega oltarja. Leta 1925, ko je cerkev obiskal Stele, je namreč kip sv. Florijana, za katerega je zapisal, da je kamnit in z začetka 18. stoletja, stal sam zase »ob južni steni« (gl. ZRC SAZU, UIFS, Steletovi terenski zapiski, XXXIII, 1925, s. d.), najkasneje do leta 1956, najverjetneje že do leta 1942, ko so ob sv. Florijana postavili kipa sv. Roka in sv. Boštjana iz porušene kapele (gl. ŽA Slovenska Bistrica, Gedenkbuch der Stadtpfarre Windisch Feistritz, 1860, str. 183), je bil prestavljen v nišo kot titularni svetnik (gl. NŠAM, Popis cerkva, D III – Slovenska Bistrica, Kronika župnijske cerkve in podružnic v Slovenski Bistrici, 1956), kjer je še danes. O zadnjem kipu, spravljenem v zakristiji, ki je bil do nedavnega neidentificiran, je govor v nadaljevanju prispevka. Fotografski posnetki notranjščine za zdaj niso v razvidu (pregledan je bil župnijski arhiv v Slovenski Bistrici, fotografski posnetki Franceta Steleta, ki jih hrani ZRC SAZU, UIFS, ter ustrezno gradivo v Pokrajinskem arhivu Maribor, Ministrstvu za kulturo Republike Slovenije, Direktoratu za kulturno dediščino, INDOK centru, ZVKDS in NŠAM).

⁶⁷ Domnevamo lahko, da je bila prižnica v Jožefovo cerkev prenesena kmalu po razpustitvi samostana leta 1782 oziroma v obdobju, ko so desetletje pozneje nameravali ukiniti tudi cerkev, ker pa se to ni zgodilo, so za Marijino cerkev priskrbeli novo prižnico. Na to kaže tudi omemba očitno mlajše prižnice v Marijini cerkvi, za katero je Curk verjetno v šestdesetih letih 20. stoletja zapisal, da »bi še lahko bila baročna«, iz česar je mogoče sklepati, da je lahko bila tudi mlajša, izdelana v naslonu na barok. Pozneje v 20. stoletju je bila odstranjena, kaj so z njo naredili, ni znano. ZVKDS, OE Maribor, Jože Curk, Topografski zapiski, Slovenska Bistrica, p. c. Marije sedem žalosti, s. d; KOSTANJŠEK BRGLEZ 2022, str. 64–65.

⁶⁸ ZVKDS, OE Maribor, Jože Curk, Topografski zapiski, Slovenska Bistrica, p. c. sv. Jožefa, s. d; VRIŠER 1983, str. 231. Ornamenti na spodnjem vencu prižnice so iz 18. stoletja in so najverjetneje sneti s kapitelov Mersijevih stranskih oltarjev v Jožefovi cerkvi. Ornamenti na hrbtišču prižnice so glede na značilne štirioglate odprtine na sredini ostanki stenskih svečnikov.

deleženi pozornosti.⁶⁹ Gre za kipe evangelistov in skromno ornamentiko.⁷⁰ Tako v voluminoznosti, načinu drapiranja, oblikovanju pričesk in brad ter tipičnih obraznih potezah se te figure povezujejo s kipi v Marijini cerkvi kot tudi s preostalimi kipi iz Reissove delavnice, čeprav so – skladno s tem, da so kot prižnične figure precej majhne – precej poenostavljene. Sv. Luka je glede na obliko obraza, vključno z značilnimi velikimi štrlečimi ušesi, povsem primerljiv s sv. Lovrencem na mariborskem Florijanovem oltarju, mladostnega sv. Janeza lahko povežemo s sv. Gabrijelom v slovenjebistriški Marijini cerkvi, sv. Marka pa s sv. Jožefom na cirkulanskem velikem oltarju. S prižničnimi kipi pa je mogoče povezati tudi kip v zakristiji Marijine cerkve, ki mu ob poskusu rekonstrukcije oltarjev ni bilo mogoče določiti mesta (sl. 9). Tipološko ustreza upodobitvam sv. Pavla. Figura nima ohranjenih atributov,⁷¹ glede na držo rok pa je moral v levici držati meč, v privzdignjeni (odpadli) desnici pa knjigo. Glede na velikost in ikonografijo je skoraj nedvomno zavzemal mesto na strehi prižnice.⁷²

Prav gotovo je bila Marijina cerkev na prehodu iz 17. v 18. stoletje v celoti opremljena z deli iz Reissove delavnice, in sicer so, kakor za gradnjo samostana in prezidavo cerkve, tudi za opremo najverjetneje poskrbeli minoriti.⁷³

Poleg omenjenih obravnavanih del, o katerih se strinja, da so nastala v isti delavnici, tej pripisujeva še tri kipe na konzolah v ladji cerkve sv. Areha na Pohorju. Z izjemo sv. Lovrenca, ki ga je Francu Krištofu Reissu oziroma enemu od njegovih pomočnikov pripisala Polona Vidmar,



9. Delavnica Franca Krištofa Reissa: sv. Pavel s prižnice v p. c. sv. Jožefa, p. c. Marije sedem žalosti, Slovenska Bistrica
(© foto: Simona Kostanjšek Brglez)

⁶⁹ KOSTANJŠEK BRGLEZ 2022, str. 64–65.

⁷⁰ Od originalne ornamentike so na prižnici akantovi kapiteli stebričev, štirioglate akantove patere, kakršne najdemo mdr. na Florijanovem oltarju v mariborski stolnici, najverjetneje pa so prvotne tudi okrogle stružene patere.

⁷¹ Krona je sekundarna, narejena iz tršega kartona.

⁷² Celopostavna figura sv. Pavla na prižnicah ni pogosta, čeprav v povezavi s širjenjem Božje besede spada v prižniško ikonografijo. Eden redkih tovrstnih primerov v bližini, kjer streho prižnice sklepa ravno sv. Pavel, je nekaj desetletij mlajša prižnica v cerkvi sv. Jurija na Ptujju.

⁷³ Predvidevati je mogoče tudi sodelovanje grofov Vetter, ki so podprli tudi prezidavo cerkve in so imeli v njej svojo grobnico. Gl. KOSTANJŠEK BRGLEZ 2022, str. 213.



10. Delavnica Franca Krištofa Reissa: sv. Lovrenc, p. c. sv. Areha, Frajhajm (© foto: Simona Kostanjšek Brglez)



11. Delavnica Franca Krištofa Reissa: sv. Miklavž, p. c. sv. Areha, Frajhajm (© foto: Simona Kostanjšek Brglez)



12. Delavnica Franca Krištofa Reissa: sv. Peter, p. c. sv. Areha, Frajhajm (© foto: Simona Kostanjšek Brglez)

drugi doslej niso bili avtorsko opredeljeni (sl. 10). Poleg kipa sv. Lovrenca, ki ga je Vidmarjeva na podlagi postavitve in slogovnih značilnosti povezala s kipom istega svetnika na Florijanovem oltarju v mariborski stolnici,⁷⁴ so v Reissovi delavnici nastali še kipi sv. Miklavža, sv. Petra in sv. Avgušтина (sl. 11–12).⁷⁵ Ti so glede na način oblikovanja draperije pa tudi glede na obraze povsem primerljivi z nekaterimi drugimi deli iz te delavnice, čeprav so med njimi opazne manjše razlike v širini nosnih hrbtov in mehki modelacije. Tako sta sv. Peter in sv. Avguštin v detajlih in izraznosti sorodna sv. Jožefu v Slovenski Bistrici, sv. Miklavž pa je tipiziran podobno kot sv. Lovrenc; oba sta bližje »mariborski« skupini.

Iz iste delavnice sta tudi izginula kipa z oltarja sv. Ane v isti cerkvi (sl. 13). Anin oltar je Reissu pripisal Sergej Vrišer, soavtorica prispevka pa sem ga zaradi odsotnosti figur oziroma

⁷⁴ VIDMAR 2014, str. 212. Kipa sta verjetno narejena celo po istem bozzettu; zamenjana sta le atributa.

⁷⁵ Kipi so bili doslej le približno datirani; CURK 1980, str. 28, je figure na konzolah v ladji opredelil kot štiri kipe iz prve polovice 18. stoletja. Peti kip na konzoli je kip sv. Roka, ki zagotovo ni nastal v isti delavnici kot preostali štirje in je kiparsko podpovprečen.

nepoznavanja ohranjenih fotografskih posnetkov iz njegovega opusa izločila.⁷⁶ Vrišer o oltarju ni razpravljajal, navedel ga je le v seznamu Reissovih del – s pripisom, da je nastal v devetdesetih letih 17. stoletja, Jože Curk pa je pozneje zapisal, da je Reissovo oltar iz leta 1695.⁷⁷ Pred nekaj leti je o njem na kratko pisala Polona Vidmar: oltar naj ne bi bil zgolj slučajno posvečen sv. Ani, saj je kot njegovo donatorico prepoznala Ano Krescencijo grofico Wildenstein-Herberstein-Wagensberg.⁷⁸ Nanjo naj bi spominjala grofovsko ali baronska krona na ogredju.⁷⁹ Za oltarni nastavek s sliko Antona Brolla iz leta 1895 oziroma za vse tri nastavke stranskih oltarjev v cerkvi⁸⁰ lahko rečemo, da so najverjetneje delo kakšne lokalne mizarske delavnice iz sredine 19. stoletja. Iz 18. stoletja bi lahko bili le atiki Marijinega in Antonovega oltarja, sicer pa več elementov, vključno s krivuljasto izžaganimi notranjimi robovi. Kaže, da gre stilno za pozni bidermajer, ki je na štajerskem podeželju vztrajal skoraj do začetka 20. stoletja.⁸¹



13. Delavnica Franca Krištofa Reissa: kipa na oltarju sv. Ane, p. c. sv. Areha, Frajhajm, fotografija iz leta 1958, Pokrajinski arhiv Maribor (© Pokrajinski arhiv Maribor)

⁷⁶ VRIŠER 1963, str. 164; KOSTANJŠEK BRGLEZ 2011, str. 10. Fotografijo oltarja in fotografijo kipa sv. Boštjana hrani PAM, PAM/1658, fond Sergej Vrišer, fototeka baročnih kiparjev Slovenije, mapa Reiss).

⁷⁷ VRIŠER 1963, str. 164; CURK 1980, str. 28.

⁷⁸ VIDMAR 2014, str. 121. Vidmarjeva piše, da je novogradnja cerkve sv. Areha oziroma Henrika potekala pod Janezom Ernstom Herbersteinom, ki je bil po letu 1639 lastnik gospostev Slivnica in Frajhajm. Še pred njegovo smrtjo leta 1679 sta prešli gospostvi v posest njegovega sina grofa Franca Krištofa Herbersteina, ki pa je že leta 1676 umrl. Po njegovi smrti sta gospostvi ostali v posesti njegove vdove Ane Krescencije, roj. Wildenstein, ki se je leta 1679 poročila s Sigmundom Francem grofom Wagensbergom. VIDMAR 2014, str. 119–121.

⁷⁹ VIDMAR 2014, str. 121.

⁸⁰ Ob vizitaciji leta 1756 je imela cerkev, ki ni bila posvečena, veliki oltar sv. Henrika ter stranska oltarja sv. Ane in sv. Erazma, ki prav tako niso bili posvečeni (gl. OŽINGER 1990, str. 129; OŽINGER 1991, str. 336.). Po ugotovitvah Frana Kovačiča je današnji oltar sv. Antona Padovanskega nekdanji Erazmov oltar (gl. KOVAČIČ 1917, str. 6.). Oltar sv. Marije, ki je pendant Antonovega oltarja (oziroma sploh tretji stranski oltar), v vizitaciji ni omenjen.

⁸¹ Atiki Marijinega in Antonovega oltarja bi lahko nastali v 18. stoletju, saj sta namreč izdelani dovolj prepričljivo, z vidnimi značilnostmi takratne oltarne arhitekture, s primerno profiliranim zaključnim vencem ter z ustrežno proporcioniranimi in tekočimi volutami. Vse drugo, vključno z atiko Aninega oltarja, je delo pohištvenga

Razen izgubljenih kipov nima oltar sv. Ane z Reissovo delavnico ničesar skupnega. Kipa, ki sta bila leta 1958 še na oltarju, lahko danes proučujemo na podlagi dveh slabših fotografij, ki pa sta vendarle dovolj nazorni, da lahko pritrdimo Vrišerjevi atribuciji.⁸² Kip sv. Boštjana je glede na anatomske značilnosti primerljiv z istoimenskem slovenjebistriškim svetnikom, le da je nekoliko plitveje rezan, za kip sv. Roka pa se glede na silhueto zdi, da je izdelan celo po istem bozzettu kot sv. Rok v Slovenski Bistrici. Kdaj natančno je bila cerkev sv. Areha opremljena z Reissovimi deli, ne vemo, kajti raziskovalci si niso edini glede časa, kdaj je notranjščina dobila sedanjo podobo.⁸³ Ob domnevi, da Curkova datacija oltarja sv. Ane drži, pa lahko sklepamo, da so tudi kipi na konzolah iz druge polovice devetdesetih let 17. stoletja.⁸⁴ Ne nazadnje govori dataciji v prid tudi kip sv. Lovrenca, ki je tako v celoti kot v detajlih primerljiv z istoimenskim mariborskim svetnikom iz tega časa.

V nasprotju z omenjenimi in obravnavanimi deli, o katerih sva prepričana, da so nastala v isti kiparski delavnici, pa z njo ne moremo povezati velikega števila drugih, ki so ji bila doslej pripisana nekritično. Ta bodo predstavljena in iz opusa Reissove delavnice argumentirano izključena v ločenem prispevku.

Ta prispevek je osvetlil delovanje kiparske delavnice Franca Krištofa Reissa. Natančna analiza opusa delavnice je pokazala, da lahko glede na ptujskogorski Ksaverjev oltar z njo povežemo še oltar sv. Florijana v mariborski stolnici, veliki in dva stranska oltarja v podružnični cerkvi sv. Ane v Cirkulanah, dva izginula in štiri ohranjene kipe v cerkvi sv. Areha na Pohorju, dvanajst

mizarja, ki ni imel izkušenj s cerkveno oltarno arhitekturo. Najbolj je to opazno v profilacijah, ki nimajo primernih prerezov, nadalje v obliki in izvedbi ter v pretirani uporabi volutastih motivov, še najbolj pa v popolnoma pohištveno-mizarskem obravnavanju večjih ravnih ploskev. Izvedene so kot okvirji s polnili, kar je običajno za pohištvene kose in ne za sicer lesene oltarje, ki pa so že konstrukcijsko zamišljeni tako, da posnemajo – še posebej po tem, ko so marmorirani – kamnoseška dela.

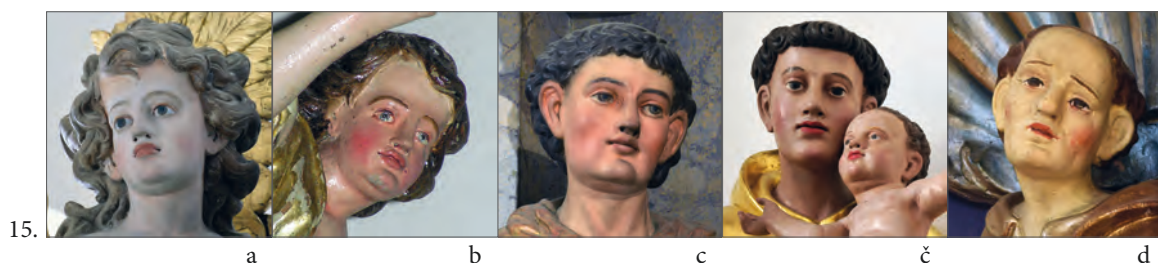
⁸² Kipa sv. Boštjana in sv. Roka sta omenjena v popisu cerkva (NŠAM, Popis cerkva D III Slovenska Bistrica, Zgodovina župnije Sv. Martina na P., 1956.), fotografiji iz leta 1958 pa hrani PAM, PAM/1658, fond Vrišer Sergej, fototeka baročnih kiparjev Slovenije, mapa Reiss). Glede na razmerja sta morala biti kipa visoka približno meter.

⁸³ Glede na letnico 1659 na portalu zakristije se je domnevalo, da je bila prezidana takrat (ŠOŠTARŠIČ 1995, str. 179), Fran Kovačič je prezidavo postavil v čas pred tem letom, v drugo četrtino 17. stoletja (KOVAČIČ 1917, str. 15); iz njegovega besedila je podatke očitno črpal tudi vikar Janez Juhрман (gl. NŠAM, Popis cerkva D III Slovenska Bistrica, Zgodovina župnije Sv. Martina na P., 1956), po Ferdinandu Šerbelju naj bi bila prezidana med letoma 1650 in 1659 (gl. ŠERBELJ 1983, str. 199), France Stele je zapisal, da »notranja arhitektura govori skoro bolj za 18. kot še za 17. stoletje« (ZRC SAZU, UIFS, Steletovi terenski zapiski, LXIX, 25. 7. 1927), po ugotovitvah Metode Kemperl je bila prezidana v prvi polovici 18. stoletja (KEMPERL 2007, str. 127), po Poloni Vidmar pa je bila cerkev zgrajena za časa Janeza Ernsta Herbersteina, ki je bil po letu 1639 in do leta 1676 lastnik gospodstev Slivnica in Frajhajm (VIDMAR 2014, str. 119–121).

⁸⁴ Kipi z velikega oltarja sv. Henrika oz. sv. Areha, ki ga je Sergej Vrišer pripisal Jožefu Straubu (gl. VRIŠER 1963, str. 169), so glede na način oblikovanja, zlasti glede na obrazne nadrobnosti, sorodni s kipi s Straubovega velikega oltarja v cerkvi Marijinega rojstva v Slivnici pri Mariboru, ki je datiran v leto 1753. Meniva, da so kipi z obeh oltarjev približno sočasni. Sv. Pavla sta narejena celo po istem bozzettu. Oboji pa odstopajo od Straubovih zgodnejših kipov z nekdanjega velikega oltarja sv. Jožefa iz leta 1750 v studenški cerkvi.



14. Delavnica Franca Krištofa Reissa, primeri značilnih celopostavnih figur: a) angel, ž. c. sv. Marije, Ptujška Gora; b) sv. Jožef, p. c. Marije sedem žalosti, Slovenska Bistrica; c) sv. Avguštín, p. c. sv. Areha, Frajhajm; č) sv. Jožef, p. c. Ane, Cirkulane (© vse fotografije: Simona Kostanjšek Brglez)



15. Delavnica Franca Krištofa Reissa, primeri značilnih obličij: a) angel (detajl), oltar sv. Frančiška Ksaverja, ž. c. sv. Marije, Ptujška Gora; b) angel (detajl), veliki oltar, p. c. sv. Ane, Cirkulane; c) sv. Štefan (detajl), oltar sv. Florijana, stolnica sv. Janeza Krstnika, Maribor; č) sv. Anton Padovanski (detajl), p. c. Marije sedem žalosti, Slovenska Bistrica; d) sv. Luka (detajl), prižnica, p. c. sv. Jožefa, Slovenska Bistrica (© vse fotografije: Simona Kostanjšek Brglez)

kipov v Marijini cerkvi v Slovenski Bistrici in prižnico v cerkvi sv. Jožefa v Slovenski Bistrici. Vsa preostala dela, pripisana Reissovi delavnici, ki bodo obravnavana na drugem mestu, pa zaradi nespregledljive drugačnosti iz opusa izključujeva.

Glede na obravnavani opus lesenih del lahko za delavnico Franca Krištofa Reissa zapišemo, da so kipi dokaj togi in v kretnjah nekoliko okorni, a glede na čas dovolj razgibani in osamosvojeni oziroma ne več podrejeni arhitekturi oltarnih nastavkov. Značilno je šabloniziranje, tako v držah, oblikovanju draperije in rezanju obrazov (naj so to ženski, moški ali angelski) sledimo

vseskozi enakim vzorcem (sl. 14). Glavne in asistenčne figure so narejene enako dobro oziroma slabo. Kiparsko najboljše so angelske glavice. Res je, da ne gre za tako zahtevna dela, kot so celopostavne figure, pa vendar izražajo njihova tipizirana, anatomsko dokaj pravilna obličja mehko, ki je na drugih likih največkrat ne zaznamo. Obrazi celopostavnih figur so sicer lepo zaobljeni, ne manjkajo niti podbradki, a če odmislimo te detajle in se osredotočimo na celotno obličje, to deluje oglato (sl. 15). Ob osredotočenju na cele figure, torej na anatomijo, (ne)razgibanost in kiparsko izvedbo, lahko glede na sočasna dela zapišemo, da je bila delavnica povprečna. Kar zadeva ornamentiko Reissove delavnice, je v primerjavi s figurami nadpovprečna, tehnično dodelana in zelo dobro rezbarjena, a vseskozi enaka; opaznega ni nobenega napredka. Verjetno je k temu (ne)razvoju prispevalo tudi okolje, ker ni bilo pobud ali zahtev naročnikov. Zaradi prej omenjenega šabloniziranja je – kot pri drugih kiparjih, in sicer največkrat zaradi (pre)kratkega časa delovanja – natančna časovna opredelitev del Reissove delavnice težka. Celoten opus v lesu delavnice je stilno, in kot kaže tudi časovno, izjemno zgoščen. Na podlagi redkih arhivskih podatkov o opremi in podatkov o gradnjah ali prezidavah cerkva lahko potrdimo, da je delavnica delovala precej kratek čas in da je večina opusa nastala v letih okrog 1700.

Avtorja tega besedila sva si prizadevala kar se da kritično predstaviti dela Reissove delavnice in poskušala zaokrožiti njen opus (v lesu), ne delava pa si utvar, da nama je to v celoti uspelo, saj lahko nadaljnji pregled terena razkrije še kakšno delo, najde pa se lahko tudi kakšen arhivski dokument, ki za zdaj (še) ni v razvidu.

VIRI

NŠAM: Nadškofijski arhiv Maribor, Maribor

- Inventarji, D XXIII - Zavrč, Inventar der Filialkirche St. Anna der Pfarre St. Barbara b. Ankenstein, 6. 1. 1900.
- Inventarji, D XXIII - Zavrč, Inventar podružnice Sv. Ane pripadajoče k župnijski cerkvi Sv. Barbari v Halozah pri Borlu, 20. 4. 1913.
- Popis cerkva, D III – Slovenska Bistrica, Kronika župnijske cerkve in podružnic v Slovenski Bistrici, 1956.
- Popis cerkva, D III - Slovenska Bistrica, Zgodovina župnije Sv. Martina na P., 1956.

PAM: Pokrajinski arhiv Maribor, Maribor

- PAM/1658, fond Sergej Vrišer, fototeka baročnih kiparjev Slovenije, mapa Reiss.

ZRC SAZU, UIFS: Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana

- Steletovi terenski zapiski XXXIII, 1925, s. d.
- Steletovi terenski zapiski, LXIX, 25. 7. 1927.

ZVKDS, OE Maribor: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Območna enota Maribor, Maribor

- dosje 541, Slovenska Bistrica, p. c. Matere Božje.
- Jože Curk, Topografski zapiski, Slovenska Bistrica, p. c. Marije sedem žalosti.

ŽA SLOVENSKA BISTRICA: Župnijski urad Slovenska Bistrica, Slovenska Bistrica

- Gedenkbuch der Stadtpfarre Windisch Feistriz, 1860.

LITERATURA

CEVC 1996: Emilijan CEVC, Ptujška Gora. Umetnostni spomeniki, *Enciklopedija Slovenije*, 10, Ljubljana 1996, str. 9–10.

CURK 1968: Jože CURK, *Ozemlje slovenjebistriške občine*, Ljubljana 1968 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije. Zbirka vodnikov, 12).

CURK 1980: Jože CURK, *Mariborsko Pohorje*, Ljubljana 1980 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije. Zbirka vodnikov, 105).

CURK 1983: Jože CURK, Urbano-gradbena zgodovina slovenjebistriškega ozemlja, *Zbornik občine Slovenska Bistrica*, 1, Slovenska Bistrica 1983, str. 163–182.

KEMPERL 2007: Metoda KEMPERL, *Korpus pozno-baročne sakralne arhitekture na slovenskem štajerskem*, Ljubljana 2007.

KLEMENČIČ 2011: Matej, KLEMENČIČ, Cerkev in njena usoda v obdobju baroka, *Marija Zavetnica na Ptujski Gori. Zgodovina in umetnostna zapuščina romarske cerkve* (ur. Janez Höfler), Maribor 2011, str. 173–201.

KOHLBACH 1956: Rochus KOHLBACH, *Steirische Bildhauer vom Römerstein zum Rokoko*, Graz 1956.

- KOROPEC 1983: Jože KOROPEC, Svet okoli Slovenske Bistrice do leta 1700, *Zbornik občine Slovenska Bistrica*, 1, Slovenska Bistrica 1983, str. 91–161.
- KOSTANJŠEK 2010: Simona KOSTANJŠEK, *Topografski popis cerkva v župniji Slovenska Bistrica*, Maribor 2010 (tipkopolis diplomske naloge).
- KOSTANJŠEK BRGLEZ 2011: Simona KOSTANJŠEK BRGLEZ, Oprema cerkve Žalostne Matere božje v Slovenski Bistrici in kipar Franc Krištof Reiss, *Umetnostna kronika*, 31, 2011, str. 3–10.
- KOSTANJŠEK BRGLEZ 2015: Simona KOSTANJŠEK BRGLEZ, Reissovi baročni kipi, *Bistriške novice*, št. 190, avgust 2015, str. 38–39.
- KOSTANJŠEK BRGLEZ 2022: Simona KOSTANJŠEK BRGLEZ, *Preobrazbe mesta. Zgodovinska, arhitekturna in umetnostna dediščina Slovenske Bistrice*, Slovenska Bistrica 2022.
- KOSTANJŠEK BRGLEZ, ROŠKAR 2018: Simona KOSTANJŠEK BRGLEZ, Boštjan ROŠKAR, Vprašanje kontinuitete delavnice kiparja Jožefa Strauba in veliki oltar v podružnični cerkvi sv. Jožefa v Slovenski Bistrici, *Umetnostna kronika*, 60, 2018, str. 3–21.
- KOVAČIČ 1912: Fran KOVAČIČ, Predavanje o zgodovini Slov. Bistrice, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 9, 1912, str. 145–156.
- KOVAČIČ 1917: Fran KOVAČIČ, *Sv. Areh na Pohorju*, Maribor 1917.
- KOVAČIČ 1924: Fran KOVAČIČ, Mariborska umetniška obrt v Varaždinu, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 19, 1924, str. 36–38.
- LAVRIČ 1993: Ana LAVRIČ, O hierarhiji svetnikov na oltarnih nastavkih, *Bogoslovni vestnik*, 53/4, 1993, str. 337–343.
- MLINARIČ 2000: Jože MLINARIČ, *Gradivo za zgodovino Maribora. 25: Mariborska župnija sv. Janeza Krstnika. Krstna knjiga 1683–1700*, Maribor 2000.
- MLINARIČ 2001: Jože MLINARIČ, *Gradivo za zgodovino Maribora. 26: Mariborska župnija sv. Janeza Krstnika. Poročna knjiga 1646–1699*, Maribor 2001.
- MLINARIČ 2002: Jože MLINARIČ, *Gradivo za zgodovino Maribora. 27: Mariborska župnija sv. Janeza Krstnika. Poročna knjiga 1700–1748*, Maribor 2002.
- MLINARIČ 2003: Jože MLINARIČ, *Gradivo za zgodovino Maribora. 28: Mariborska župnija sv. Janeza Krstnika. Mrliška knjiga 1664–1762*, Maribor 2003.
- OROŽEN 1875: Ignaz OROŽEN, *Das Bisthum und die Diözese Lavant. 1: Das Bisthum, das Domkapitel und die Dekanate Marburg, Mahrenberg, Jaring, St. Leonhard in W. B. Kötsch und Zirkoviz*, Marburg 1875.
- OŽINGER 1990: Anton OŽINGER, Slovenjebistriško sredi 18. stoletja v luči goriških vizitacij (1751–1773), *Zbornik občine Slovenska Bistrica*, 2, Slovenska Bistrica 1990, str. 124–143.
- OŽINGER 1991: Anton OŽINGER, *Vizitacijski zapisniki savinjskega arhidiakonata goriške nadškofije 1751–1773*, Ljubljana 1991.
- PESKAR 2010: Robert PESKAR, *Bazilika Marije Zaveznice na Ptujski Gori*, Ljubljana 2010.
- ROŠKAR 2015: Boštjan ROŠKAR, Mizarska delavnica Wasser-Märnzeller, *Zbornik Pokrajinskega muzeja Ptuj - Ormož*, 4, Ptuj 2015, str. 219–239.
- ROŠKAR 2021: Boštjan ROŠKAR, *Figura, ornamentika in oltarna arhitektura v kiparstvu Jožefa Holzingerja (1735–1797)*, Maribor 2021 (tipkopolis doktorske disertacije).

- STEGENŠEK 1909: Avguštin STEGENŠEK, *Konjiška dekanija*, Maribor 1909 (Umetniški spomeniki Lavantinske škofije, 2).
- STEGENŠEK 1911: Avguštin STEGENŠEK, Naši Marijini stebri, *Voditelj v bogoslovnih vedah*, 14, 1911, str. 329–339.
- STELE 1966: France STELE, *Ptujska gora*, Ljubljana 1966².
- ŠERBELJ 1983: Ferdo ŠERBELJ, Umetnostni spomeniki v občini Slovenska Bistrica, *Zbornik občine Slovenska Bistrica*, 1, Slovenska Bistrica 1983, str. 183–227.
- ŠOŠTARŠIČ 1995: Mirko ŠOŠTARŠIČ, Tri cerkve – Areh – Bolfenk na Pohorju, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 66 (n. v. 31)/1, 1995, str. 177–186.
- VIDMAR 2005: Polona VIDMAR, Slikarska in kiparska oprema cirkulanskih cerkva, *Cirkulane. Svet Belanov* (ur. Martin Prašnički), Cirkulane 2005, str. 267–284.
- VIDMAR 2009: Polona VIDMAR, Liturgična oprema mariborske stolnice, *Mariborska stolnica ob 150. obletnici Slomškovega prihoda v Maribor* (ur. Stanko Lipovšek), Maribor 2009, str. 229–265.
- VIDMAR 2010: Polona VIDMAR, Baročni oltarji v mariborski stolnici 4. septembra 1859 – poskus rekonstrukcije, *Studia Historica Slovenica*, 10/2–3, 2010, str. 573–607.
- VIDMAR 2011: Polona VIDMAR, Kiparska dela v vrtu dornavskega dvorca, *Vrtna arhitektura 18. stoletja v srednji Evropi* (ur. Danijela Brišnik), Dornava 2011, str. 58–73.
- VIDMAR 2014: Polona VIDMAR, *Das Grabmal des ersten Herzogs der Steiermark. Zu Ikonographie, architektonischem Kontext und Rezeption des Otokar-Grabmals aus der ehemaligen Kartause Seitz (Žiče)*, Graz 2014.
- VIDMAR 2015: Polona VIDMAR, Kamnite skulpture Franca Krištofa Reissa za samostana Žiče in Marenberk, *Acta historiae artis Slovenica*, 20/2, 2015 (= *Redovna umetnost in njen kontekst/Art of Religious Orders in Context*), str. 71–94.
- VRIŠER 1957: Sergej VRIŠER, Mariborski baročni kiparji, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 4, 1957, str. 71–130.
- VRIŠER 1961: Sergej VRIŠER, *Kiparstvo na slovenskem Štajerskem v 18. stoletju*, Maribor 1961 (tipkopis doktorske disertacije).
- VRIŠER 1963: Sergej VRIŠER, *Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem*, Maribor 1963.
- VRIŠER 1977: Sergej VRIŠER, Doneski k baročnemu kiparstvu v Mariboru in njegovi okolici, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 48 (n. v. 13)/1–2 (= *Glazerjev zbornik*), 1977, 143–156.
- VRIŠER 1983: Sergej VRIŠER, Donesek k baroku v Slovenski Bistrici, *Zbornik občine Slovenska Bistrica*, 1, Slovenska Bistrica 1983, str. 229–232.
- VRIŠER 1992: Sergej VRIŠER, *Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem*, Ljubljana 1992
- ZADNIKAR 1992: Marijan ZADNIKAR, *Ptujska gora. Visoka pesem slovenske gotike*, Ljubljana 1992.
- ZADRAVEC 2014: Dejan ZADRAVEC, Zgodovina ptujskega mizarstva do izdaje obrtnega reda 1859, *Razkošje na podeželju. Pohišstvo v Ptujem gradu* (ur. Tatjana Štefanič), Ptuj 2014, str. 25–67.
- ŽUPANČIČ, KOROPEC 1980: Jože ŽUPANČIČ, Jože KOROPEC, Slovenska Bistrica, *Krajevni leksikon Slovenije. 4: Podravje in Pomurje*, Ljubljana 1980, str. 549.

**FRANZ CHRISTOPH REISS'S SCULPTURE WORKSHOP
AN ATTEMPT TO DEFINE HIS OPUS OF WOOD SCULPTURES**

Summary

The first person to study the Maribor Baroque sculptor Franz Christoph Reiss, first mentioned in 1688 and who died in 1711, was Sergej Vrišer. Archival documents confirming Reiss's work at the end of the 17th century – in addition to some newly discovered sculptures – prompted us to look closely at his works and to analyse the activities of his workshop in more depth. It is certain that he is the creator of the stone sculptures made for the Žiče Charterhouse; these are significantly different and of much higher quality than the wooden works documented and attributed to him. Researchers of his oeuvre have indeed noted this but nevertheless accepted without much reservation that he is the creator of both. This paper expands on previous research, but above all, it systematically examines all the wooden works made for church interiors by Reiss's workshop. As a starting point for the examination of his oeuvre, we consider the altar of St Francis Xavier at Ptujška Gora, where his authorship is confirmed by documents. In the case of the works comparable to the mentioned altar, we refer to the workshop of Franz Christoph Reiss and not – as is usual – to the sculptor himself, since, given the large discrepancy between the stone and wooden sculptures, we argue that the wooden ones are the work of his workshop and that he had little or no involvement in their completion. The sculptural characteristics of the workshop in question can be precisely defined using the example the Ptujška Gora altar. It is characterised, on the one hand, by remarkably elaborate and varied ornamentation in keeping with the trends of the time and typical of the period around 1700 in the wider area (not just in Slovenian Styria), and, on the other hand, by rather clumsy figures featuring rather stylised faces with prominent chins, broad noses, large eyes and full lips. Based on these features, we can agree with Vrišer that the altar of St Florian in Maribor Cathedral can be unreservedly associated with that of Ptujška Gora, though there are some differences between the two. Based on the example of the altars from Ptujška Gora and Maribor, the statues from Reiss's workshop can be classified into two groups according to the sculptural treatment of the faces: the Ptujška Gora group and the Maribor group. The statues discussed in this paper can be classified into these two groups according to their characteristics, though there are also some examples where the characteristics of both types are combined. The differences are easily explained by the fact that the statues are the work of a workshop, that is of several hands, which also means some variation in carving. The two different types identified suggest that there were two assistants in the workshop, both of them reasonably well-trained sculptors. Based on comparisons with the above-mentioned works, the high and triumphal altars in the filial church of St Anne (*cerkev sv. Ane* in Slovene) in Cirkulane, the two lost and four preserved statues in the church of St Areh (*cerkev sv. Areha*) in Pohorje, the twelve statues in the Church of St Mary of the Seven Sorrows (*cerkev Marije sedem žalosti*) in Slovenska Bistrica as well as the pulpit in the filial church of St Joseph (*cerkev sv. Jožefa*) in Slovenska Bistrica certainly originate from Reiss's workshop.

In general, the statues are rather rigid and their gestures somewhat awkward, but, in the context of the period, sufficiently dynamic and independent and no longer dominated by the architecture of the altar settings. There is evidence of a characteristic templating, with the same patterns being observed throughout in

the poses, drapery and shaping of the faces. The ornamentation of Reiss's workshop is superior to the figures, which, though technically accomplished and very well carved, are always the same; there is no noticeable artistic development. Such templating makes it difficult to precisely date the works of Reiss's workshop, as is often the case with other sculptors, most often because of the (too) short duration of their activity. The workshop's entire oeuvre in wood is stylistically and, it would seem also chronologically very condensed. Based on the sparse archival information on the furnishings and the construction and reconstruction of churches, we can confirm that the workshop was active for a relatively short time and that the majority of the oeuvre was created around 1700.

As the example of just one workshop has shown, there is still much work to be done by researchers in the field of late 17th and early 18th century sculpture in Styria.

KLOBUČARSTVO LEYRER IN KLOBUKI, OHRANJENI V ZBIRKI POKRAJINSKEGA MUZEJA MARIBOR

VALENTINA BEVC VARL

UVOD

V srednjeveškem Mariboru so obstajale različne obrtniške in rokodelske dejavnosti. Pred letom 1500 so bili najštevilnejše zastopani obrtniki čevljarji, krojači, mesarji, peki, usnjarji, tkalci in tesarji. V 17. in 18. stoletju so se že obstoječim pridružili novi specializirani obrtniški poklici. V tem času se v pisnih virih omenjajo tudi klobučarji oziroma klobučarski mojstri (*pileo, pileator, pilearius, huetmacher alhier, hueter Mesiter, Huetmachermeister*) in njihovi pomočniki (*Hüttergesell, huettmacher gesell*).¹

V drugi polovici 17. stoletja so v Mariboru izpričani trije klobučarski mojstri in trije pomočniki.² V Ljubljani je bilo v prvi polovici 17. stoletja od šest do devet klobučarjev, v drugi polovici 17. stoletja pa dvanajst.³ Pravila ljubljanskega klobučarskega ceha iz leta 1607 so predpisovala, da je moral pomočnik za pridobitev mojstrskega naziva izdelati »polsten tulec, klobuk z robom, ogrski klobuk, polst francoske oblike in navadno polst. Če mu je mojstrsko delo spodletelo, je moral ponovno za leto dni na potovanje; če potem spet ni naredil mojstrskega izpita, je moral znova za leto dni na potovanje.«⁴ V istem času so pravila od klobučarjev v Ljubljani tudi zahtevala, da je moral vsak pomočnik v enem dnevu izdelati dva klobuka iz navadne volne ali tri huzarske klobuke iz dobre volne ali štiri ogrske klobuke iz navadne volne.⁵ Iz povedanega je razvidno, da so ljubljanski klobučarji v tem času zraven naročil po meri že izdelovali tudi konfekcijske klobuke. Tudi pri Valvasorju izvemo, da so ljubljanski klobučarji pred letom 1669 svoje izdelke – klobuke,

¹ HOZJAN 2002, str. 35–36.

² BAŠ 1992, str. 83.

³ BAŠ 1992, str. 83–84.

⁴ BAŠ 1992, str. 88.

⁵ BAŠ 1992, str. 88.

kape in kučme obsežno izvažali daleč v tujino.⁶ Podatki za Ljubljano nam dajejo usmeritev, kaj so v klobučarnah takratne dobe, najverjetneje tudi v Mariboru, izdelovali. V 18. stoletju so v višjem družbenem okolju klobuke tudi uvažali. Veljalo je, da so »najboljše in najlepše klobuke« izdelovali na Dunaju.⁷

KLOBUČARJI LEYRERJI V MARIBORU

Prva omemba poklica ob priimku Leyrer je v matičnih knjigah župnije sv. Janeza Krstnika v Mariboru zapisana leta 1797, ko sta se poročila Silvester Leyrer (r. okoli 1768, u. 1835) mestni klobučarski mojster, star 29 let, in Maria, stara 20 let.⁸ Oba omenjajo ob smrtih otrok Johanna (1802),⁹ Antona (1803)¹⁰ in Josephe (1805).¹¹ Leta 1805 je umrla tudi Maria Leyrer, žena mestnega klobučarskega mojstra Silvestra Leyrerja, stara 27 let.¹² Silvester se je ponovno poročil leta 1806, ko se omenja kot mestni klobučarski mojster in vdovec.¹³ Kot kraj njegovega prebivališča se pri vseh vpisih v matične knjige omenja hiša št. 87 v Mariboru (po letu 1810 hiša št. 78, nato Herrengasse 22, današnja Gosposka ulica 22). Silvester Leyrer je umrl leta 1835, star 66 let.¹⁴

Leta 1807 se ob rojstvu hčerke Ane na istem naslovu omenja tudi Franz Leyrer, mariborski meščan in klobučar, otrokova mati pa je bila Terezija, rojena Schulzlin.¹⁵ Marca 1837 je na istem naslovu umrl tudi Silvester Leyrer (r. 1809?, u. 1837), klobučarski mojster, star 28 let,¹⁶ dve leti kasneje pa še Franz Leyrer (u. 1839), star 27 let, prav tako klobučarski mojster.¹⁷ Najverjetneje sta bila sinova Silvestra st. oziroma Franza Leyrerja st.

Klobučarji Leyrerji so imeli torej glede na omembe v matičnih knjigah na današnji Gosposki ulici 22 klobučarstvo najmanj od leta 1797. V oglasih klobučarstva Leyrer, ki so jih v devetdesetih letih 19. stoletja in v začetku 20. stoletja objavljali v časniku *Marburger Zeitung*, pa je navedeno,

⁶ BAŠ 1992, str. 73, 93.

⁷ BAŠ 1992, str. 73–74.

⁸ NŠAM, Maribor, Sv. Janez Krstnik, Poročna knjiga, 1749–1836, pag. 250. Sklepati smemo, da je bil Silvester rojen okoli leta 1768.

⁹ NŠAM, Maribor, Sv. Janez Krstnik, Mrliška knjiga, 1762–1857, pag. 147.

¹⁰ NŠAM, Maribor, Sv. Janez Krstnik, Mrliška knjiga, 1762–1857, pag. 150.

¹¹ NŠAM, Maribor, Sv. Janez Krstnik, Mrliška knjiga, 1762–1857, pag. 157.

¹² NŠAM, Maribor, Sv. Janez Krstnik, Mrliška knjiga, 1762–1857, pag. 160.

¹³ NŠAM, Maribor, Sv. Janez Krstnik, Poročna knjiga, 1749–1836, pag. 291.

¹⁴ NŠAM, Maribor, Sv. Janez Krstnik, Mrliška knjiga, 1762–1857, pag. 310.

¹⁵ NŠAM, Maribor, Sv. Janez Krstnik, Krstna knjiga, 1807–1833, pag. 4.

¹⁶ NŠAM, Maribor, Sv. Janez Krstnik, Mrliška knjiga, 1762–1857, pag. 330.

¹⁷ NŠAM, Maribor, Sv. Janez Krstnik, Mrliška knjiga, 1762–1857, pag. 351.



1. Gosposka ulica med Jurčičevo ulico in Glavnim trgom, razglednica, 1931, Pokrajinski arhiv Maribor (© Pokrajinski arhiv Maribor)

da naj bi klobučarstvo Leyrer obstajalo že od leta 1765.¹⁸ Isto letnico najdemo na reklamnem napisu, ki je visel na hiši, kjer je bila klobučarna (sl. 1), prav tako pa tudi na notranji strani klobukov klobučarstva Leyrer. Sklepati torej smemo, da je imel Silvester Leyrer predhodnika, najverjetneje svojega očeta, česar pa za zdaj še ne moremo potrditi. Klobučarska obrt pa je bila na današnji Gosposki 22 že mnogo prej.

V članku z naslovom *Eine alte Hausinschrift* avtorja E. H., objavljenem v letnem koledarju za Štajersko in Koroško za leto 1900 (*Deutscher Bote für Steiermark und Kärnten*, 1899), je opisan izklesan napis na oboku nad vrati nekdanje Leyrerjeve vogalne hiše, ki je imel letnico 1609 in je omenjal njenega nekdanjega lastnika Urbana Munnicha.¹⁹ Isti prispevek obravnava tudi listino z dne 17. 9. 1684 (kupno pismo / *Kaufbrief*), v kateri je omenjena ista hiša. Iz listine, citirane v članku,

¹⁸ Beste und billigste Einkaufsquelle, *Marburger Zeitung*, 42/29, 7. 3. 1903, str. 14.

¹⁹ Citirano po E. H., Eine alte Bauinschrift, *Deutscher Bote für Steiermark und Kärnten*, *Kalender für das Jahr 1900*, 7, 1899, str. 12: »VRBEN MVNNICH BIN ICH GENANNT, IN HOHEN TEVTSCHEM LANDEN WOLBEKANNT, IN DER SCHLESIGER MITT GEBOREN, ZU MARGBURK HAB ICH MEIN BEHAVSVNG ERKORN, DASELB ZV BLEIBEN BIS IN MEIN TOT, DAZV HELFE MIR DER EWIGE GOTT. 1609.«

je razvidno, da je hišo postavil ali obnovil kovač Urban Munnich leta 1609, o čemer je pričala tudi letnica nad vrati. Pisec sklepa, da je Munnich najverjetneje izdelal tudi kovanega železnega zmajčka, ki je bil nameščen na strehi takrat pritlične hiše. K hiši je spadal kovaški jus, ki so ga pozneje prevzeli kovači Anton, Jožef in Matija Antauer. V obravnavanem dokumentu je bilo tudi navedeno, da sta hišo (oziroma dve hiši) od mariborskega mestnega svetnika in slikarja Matije Mimbla odkupila klobučar Simon Rässer (u. 1711) in njegova žena Apolonia.²⁰ Zapis dokazuje, da je bila torej v hiši, ki so jo imeli kasneje v lasti klobučarji Leyrerji, klobučarska obrt že okoli leta 1684, ko je nastal obravnavani dokument. Apolonia Rässer je umrla leta 1696, Simon Rässer pa se je ponovno poročil z Ano Mario (roj. Grech), s katero sta imela sina Leopolda (r. 1704).²¹ Tudi on je bil klobučar in se kasneje omenja na Grajskem trgu 7.²² Simon Rässer je umrl leta 1711. V mrliški knjigi je omenjen kot klobučar.²³ Vdova Ana se je leta 1712 ponovno poročila, tokrat s klobučarjem Tomažem Löscherjem (u. 1752).²⁴ Klobučarna je tako prešla v roke družine Löscher. Curk navaja, da je imela hišo in klobučarstvo na Gosposki 22 leta 1754 v lasti Barbara Löscher, za njo pa Tomaž Löscher.²⁵ Najverjetneje gre za Tomaža Löscherja ml., ki se kot klobučar – vdovec omenja leta 1745 ob ponovni poroki.²⁶

Okoli leta 1770 naj bi bil lastnik hiše na Gosposki 22 Karl Toppler, od leta 1791 Jernej Leskošek, od leta 1796 pa Benedikt Rister.²⁷ Kot smo že omenili, se leta 1797 na tem naslovu že omenja klobučar Silvester Leyrer.

Nosilec naslednje generacije klobučarjev Leyrerjev na Gosposki 22 je bil najverjetneje Anton Leyrer (r. okoli 1817, u. 1879), poročen z Mario Spitzzy. Med letoma 1842 in 1851 ga v matičnih knjigah omenjajo ob rojstvih in smrtih otrok.²⁸ Umrl je kot vdovec leta 1879 na Gosposki 22.²⁹ Po mnenju Jožeta Curka naj bi bil Anton Leyrer lastnik klobučarstva na Gosposki 22 od leta 1836,³⁰ istega leta je bila hiša tudi obnovljena.³¹ Anton Leyrer je tudi leta 1859 okrajni urad v Mariboru

²⁰ E. H., Eine alte Bauinschrift, *Deutscher Bote für Steiermark und Kärnten, Kalender für das Jahr 1900*, 7, 1899, str. 12.

²¹ NŠAM, Maribor, Sv. Janez Krstnik, Mrliška knjiga, 1664–1762, pag. 153; Poročna knjiga, 1646–1739, pag. 399; Krstna knjiga, 1701–1732, pag. 101.

²² SEMLIČ RAJH, OMAN, MLINARIČ 2012, str. 57.

²³ NŠAM, Maribor, Sv. Janez Krstnik, Mrliška knjiga, 1664–1762, pag. 206.

²⁴ MLINARIČ 2002, str. 55; NŠAM, Maribor, Sv. Janez Krstnik, Mrliška knjiga, 1664–1762, pag. 314.

²⁵ CURK 1999, str. 335.

²⁶ MLINARIČ 2002, str. 231. Tomaž Löscher se je poročil z Margareto Rong.

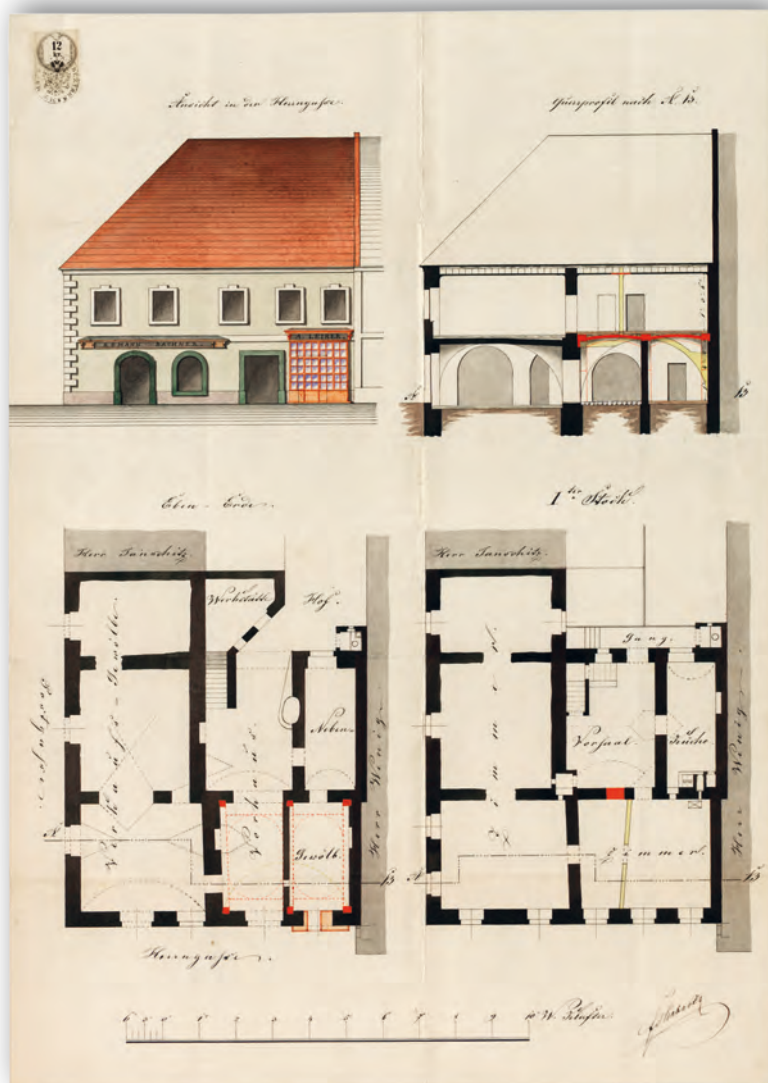
²⁷ CURK 1999, op. 73, str. 335.

²⁸ NŠAM, Maribor, Sv. Janez Krstnik, Mrliška knjiga, 1762–1857, pag. 381, 406; Krstna knjiga, 1834–1859, pag. 62, 74, 82, 89, 99, 113, 123.

²⁹ NŠAM, Maribor, Sv. Janez Krstnik, Mrliška knjiga, 1877–1898, pag. 81.

³⁰ CURK 1999, str. 335.

³¹ SEMLIČ RAJH, OMAN, MLINARIČ 2012, str. 107.



2. Ferdinand Nebesky:
načrt adaptacije stropa
prodajnih prostorov v hiši na
Gospodski ulici 22 iz leta 1859,
Pokrajinski arhiv Maribor
(© Pokrajinski arhiv Maribor)

zaprošil za gradbeno dovoljenje za ureditev stropa v prodajalni, kar so mu tudi odobrili. Iz tega časa so v Pokrajinskem arhivu Maribor ohranjeni gradbeni načrti adaptacije stavbe, ki jih je izdelal mojster Ferdinand Nebesky. Še posebej zanimiva je risba fasade hiše z izložbenim oknom klobučarne in napisom A. Leirer (sl. 2).³² Hiša je bila obnovljena tudi leta 1864 po načrtih Andreja Kufnerja.³³

³² SEMLIČ RAJH, OMAN, MLINARIČ 2012, str. 107.

³³ SEMLIČ RAJH, OMAN, MLINARIČ 2012, str. 107.

Konkretnih podatkov o izdelkih klobučarne Leyrer iz prve polovice 19. stoletja žal ne poznamo. Po raziskavah Angelosa Baša pa so v naših krajih v prvi polovici 19. stoletja plemiči nosili klobuke iz polsti pa tudi čepice, ki so bile iz polsti ali žameta. Tudi meščani so nosili klobuke iz polsti in svile, meščanke pa klobuke iz svile in slamnike. V tem času so bili na voljo tudi konfekcijsko izdelani klobuki, s katerimi so mestni klobučarji poleg mestnih oskrbovali tudi podeželske odjemalce. Kot pričajo oglasi v časnikih, so pokrivala v tem času prodajali večinoma klobučarji in modistke pa tudi trgovci z drugo oblačilno konfekcijo. V prvi polovici 19. stoletja so konfekcijsko izdelana pokrivala prodajali tudi potujoči klobučarji, ki so sprva prihajali predvsem iz Gradca, v tridesetih in štiridesetih letih 19. stoletja pa tudi »fabrikanti« klobukov z Dunaja. Dunajski izdelki so bili zelo zaželeni, kar je razbrati iz časopisnih oglasov, v katerih so pogosto poudarjali, da so pokrivala, ki so jih ponujali, izdelana po najnovejši dunajski modi ali da so pravkar prišla z Dunaja. Od konfekcijskih pokrival so v prvi polovici 19. stoletja največ ponujali ženske poletne in potovalne slamnike, domače avbe in svilene klobuke. Prav tako so v tem času ponujali konfekcijsko izdelane ženske žametne in kastorske klobuke iz zajčje dlake, klobuke iz žime, tančice, tila in usnja. Od moških klobukov si bili v mestih najbolj priljubljeni črni svileni klobuki – cilindri pa tudi klobuki iz polsti, tibeta in žameta. Iz Dunaja so izvirali nepremočljivi svileni, polsteni in kastorski klobuki.³⁴

V povezavi z mariborskimi klobučarji Leyrerji je zanimiv podatek, da se je leta 1846 rojena Maria Leyrer, hči klobučarja Antona Leyrerja, leta 1872 v Mariboru poročila z Ludvikom Wilhelmom Martensom, veletrgovcem z Dunaja, čigar oče Ludwig Martens je bil lastnik tovarne klobukov (*Hutfabrikant*) v kraju v bližini Dunaja.³⁵ Poroča priča o povezanosti obrtnikov in industrialcev iste stroke, ki so med seboj nemalokrat sklepali poroke. Verjetno se zdi, da so prek družinskih povezav v klobučarstvu Leyrer v Mariboru prodajali tudi konfekcijsko izdelane klobuke omenjenega podjetja iz bližine Dunaja.

V obdobju empira in bidermajerja se je oblačilni videz plemičev in meščanov na Slovenskem precej poenotil z oblačilnim videzom drugih srednjeevropskih ozemelj, k čemur so veliko prispevali modni časopisi.³⁶ Na Dunaju so po letu 1816 začeli izhajati modni časopisi *Wiener Moden-Zeitung* (1816–1848), *Der Spiegel für Kunst, Eleganz und Mode* (1828–1848), *Der Wiener Elegante* (1841–1871), *Iris* (1849–1865) in drugi.³⁷ Glede na to, da v zbirki Pokrajinskega muzeja Maribor hranijo vrsto modnih listov iz prve polovice 20. stoletja, izdanih na Dunaju, v Stuttgartu in Berlinu, lahko sklepamo, da so bili v Mariboru v uporabi in so vplivali na izdelovalce klobukov in drugih oblačil in modnih dodatkov ter tudi na oblačilni videz premožnejšega prebivalstva.

³⁴ BAŠ 1987, str. 19–20, 91, 94, 96–98, 100.

³⁵ NŠAM, Maribor, Sv. Janez Krstnik, Poročna knjiga, 1866–1876, pag. 244.

³⁶ BAŠ 1987, op. 48, str. 156.

³⁷ BAŠ 1987, op. 48, str. 158.

WILHELM IN ROSA LEYRER – ZADNJA GENERACIJA KLOBUČARJEV LEYRERJEV V MARIBORU

Maria Leyrer, rojena Spitzzy, žena klobučarskega mojstra Antona Leyrerja, je umrla leta 1872, stara 54 let.³⁸ Njen mož Anton Leyrer, ovdoveli klobučarski mojster in lastnik hiše, je umrl leta 1879, star 62 let.³⁹ Klobučarstvo Leyrer je prevzel njun sin Wilhelm Leyrer (r. 1851, u. 1911), ki je klobučarsko obrt na Gosposki ulici prijavil leta 1883.⁴⁰ Ob rojstvih otrok Marie (r. 1889), Silvestra (r. 1891, u. 1917) in Wilhelma (r. 1898) se omenja kot lastnik nepremičnin, klobučarski mojster in tovarnar (*Hutfabrikant*). Mati otrok je bila Rosa Leyrer / Rosina Josefa, rojena Fischer (roj. 1865).⁴¹

V jubilejnem letu 1898, ob 50. obletnici vladanja cesarja Franca Jožefa, je pisec v letnem koledarju za Štajersko in Koroško za leto 1899 (*Deutscher Bote für Steiermark und Kärnten*, 1898) zapisal, da so se v mestu od Puffovega časa obdržali le še redki lastniki hiš in trgovci. Med trgovinami, ki so ob koncu 19. stoletja še delale, omenja tudi Klobučarstvo Leyrer.⁴² Wilhelm Leyrer je hišo na Gosposki 22 v letih 1893–1894 prenovil po načrtih Jožefa Nepolitzkega.⁴³

Wilhelm Leyrer je od leta 1886 v časniku *Marburger Zeitung* redno oglaševal svojo ponudbo klobukov.⁴⁴ Od leta 1890 se v istem časniku pojavijo tudi oglasi Rose Leyrer, ki je oglaševala svojo ponudbo ženskih, dekliških in otroških klobukov.⁴⁵ V časopisnem oglasu z naslovom *Dober navset!* je decembra 1890 zapisala: »S čednim damskim klobukom lahko moški svoji ženi ob božiču naredi veliko veselje. Velika izbira klobukov je na voljo pri Rosi Leyrer.«⁴⁶ Prav tako je oznanjala, da so damski in dekliški klobuki zaradi sezonskega znižanja dostopni po ugodni ceni.⁴⁷ V svoj lokal je vabila dame tudi na ogled vzorčnih modelov klobukov po najnovejši modi, ki jih je večkrat na leto prinesla z Dunaja. Ob tem je tudi poudarjala, da najfinejši vzorčni primeri ne bodo

³⁸ NŠAM, Maribor, Sv. Janez Krstnik, Mrliška knjiga, 1858–1876, pag. 297.

³⁹ NŠAM, Maribor, Sv. Janez Krstnik, Mrliška knjiga, 1877–1898, pag. 81.

⁴⁰ Gewerbe, *Marburger Zeitung*, 22/51, 29. 4. 1883, str. 4.

⁴¹ NŠAM, Maribor, Sv. Janez Krstnik, Krstna knjiga, 1882–1899, pag. 325, 426; Krstna knjiga, 1893–1898, pag. 259. Leta 1891 rojeni sin Silvester Leyrer je leta 1917 padel na italijanski fronti, leta 1898 rojeni sin Wilhelm je bil istega leta poškodovan na ruski fronti (*Marburger Nachrichten*, *Marburger Zeitung*, 2. 6. 1917, 56/124, str. 3); NŠAM, Maribor, Sv. Janez Krstnik, Krstna knjiga, 1861–1874, pag. 119. PAM, SI_PAM/0005/005/001/013_00226, Domovinska kartoteka Mestne občine Maribor, Družinski matični list občanov Mestne občine Maribor, Leyrer Wilhelm.

⁴² Engelbert H., Ein Blick auf Marburg im Jubiläumsjahre 1898, *Deutscher Bote für Steiermark und Kärnten, Kalender für das Jahr 1899*, 6, 1898, str. 23.

⁴³ SEMLIČ RAJH, OMAN, MLINARIČ 2012, str. 107; PAM, SI_PAM/0011/015/00021, Uprava za gradnje in regulacijo Maribora, MA/154, Gosposka ulica 22, Maribor, gradbeni spisi in gradbena dokumentacija.

⁴⁴ Frühjahrs-Saison 1886, *Marburger Zeitung*, 25/38, 28. 3. 1886, str. 7.

⁴⁵ An die geehrte Damenwelt!, *Marburger Zeitung*, 29/36, 4. 5. 1890, str. 12.

⁴⁶ Guter Rath!, *Marburger Zeitung*, 29/102, 21. 12. 1890, str. 12.

⁴⁷ Damen- und Mädchenhüte, *Marburger Zeitung*, 29/102, 21. 12. 1890, str. 12.

razstavljeni v izložbi, temveč si jih stranke lahko osebno ogledajo pri njej v lokalu.⁴⁸ V letih 1896 in 1903 je Wilhelm Leyrer svojim strankam v oglasih za moško klobučarstvo ponujal moške in deške klobuke,⁴⁹ Rosa pa od leta 1890 v damskem klobučarskem salonu na istem naslovu damske, dekliške in otroške klobuke, poročne venčke ter poročne in žalne tančice.⁵⁰ Spomladi 1893 in večkrat v letih 1894–1898 je Rosa tudi objavila oglas, v katerem je sporočala, da so prispeli klobuki izdelani po zadnji dunajski in pariški modi.⁵¹ Na začetku leta 1895 je strankam sporočala, da ima na zalogi garniture za plese (*Ball-Garnituren*) in raznovrstne okraske za klobuke (rože, perje).⁵² Leta 1897 je salon damskih klobukov povečala in prenovila.⁵³ Leto kasneje je med klobuki, ki jih je prinesla z Dunaja, izpostavila t. i. *Phantasiehüte*, izdelane iz svilene gaze, tila in okrašene s cveticami, ki so bili na voljo v vseh barvah.⁵⁴

Wilhelm Leyrer je leta 1886, pa tudi kasneje, v svojem klobučarstvu ponujal damske in moške klobuke, izdelane v Cesarsko-kraljevi privilegirani tovarni klobukov Wilhelma Plessa z Dunaja (*K. & k. Hofhut-Fabrik Wilhelm Pless*),⁵⁵ leta 1894 pa tudi originalne angleške klobuke podjetja *Johnson & Co.* iz Londona.⁵⁶ Leta 1903 je imel v svoji ponudbi moške klobuke iz filca v črni, rjavi in sivi barvi. Ponujal jih je po 1,90, 2,50 in 2,90 goldinarjev. Vodoodporne moške klobuke iz lodna (trpežna, skoraj nepremočljiva volnena tkanina) je prodajal po 1,50, 1,70, 2,20 in 2,90 goldinarjev. Deški klobuki iz filca v črni, sivi in rjavi barvi so stali po 1,60, 1,90, 2,20 in 2,50, vodoodporni klobuki pa 1,40, 1,70 in 2,20 goldinarjev.⁵⁷ Leta 1904 najdemo tudi oglas, v katerem je Wilhelm Leyrer ponujal moške in deške klobuke italijanske izdelave (*Panizza-Hüte*), ki sta jih odlikovali izjemna lahkost in kakovost.⁵⁸ Povedano dokazuje, da so mariborski klobučarji Leyrerji, tako kot je v svojih razpravah o oblačilni kulturi na Slovenskem za druga območja dognal Angelos Baš, v svojem moškem in ženskem klobučarstvu prodajali tudi konfekcijsko izdelane klobuke, uvožene iz modnih središč, kot sta bila Dunaj in London in iz Italije.

⁴⁸ Damen Filz-Hutte, 32/83, 15. 10. 1893, str. 10. Podobni oglasi se pojavijo večkrat v letih 1893, 1894 in 1904.

⁴⁹ Herren- und Knabenstrohüte, *Marburger Zeitung*, 35/63, 6. 8. 1896, str. 8. Podobni oglasi se pojavijo večkrat v letih 1896 in 1903.

⁵⁰ An die geehrte Damenwelt, *Marburger Zeitung*, 29/36, 4. 5. 1890, str. 12; Neue Frühjahrshüte, *Marburger Zeitung*, 32/25, 25. 3. 1893, str. 10. Podobni oglasi se pojavijo večkrat v letih 1893, 1896 in 1903. Damen-, Mädchen- und Kinderhüte, *Südsteirische Post*, 16/88, 31. 10. 1896, str. 8.

⁵¹ Neue Frühjahrshüte, *Marburger Zeitung*, 32/25, 25. 3. 1893, str. 10. Podobni oglasi se pojavijo večkrat v letu 1893.

⁵² Ball-Garnituren, *Marburger Zeitung*, 34/2, 6. 1. 1895, str. 6.

⁵³ Zur Bequemlichkeit der p. t. Damen, *Marburger Zeitung*, 36/23, 21. 3. 1897, str. 8.

⁵⁴ Eintreffen sind Neuheiten, *Marburger Zeitung*, 37/33, 24. 4. 1898, str. 12.

⁵⁵ Frühjahrs-Saison 1886, *Marburger Zeitung*, 25/38, 28. 3. 1886, str. 7; Frühjahrs-Saison 1886, *Marburger Zeitung*, 25/41, 4. 4. 1886, str. 10; Wilhelm Leyrer, *Marburger Kurzweil-Kalender für das Jahr 1894*, 1, 1893, str. 129.

⁵⁶ Wilhelm Leyrer, *Marburger Kurzweil-Kalender für das Jahr 1894*, 1, 1893, str. 129.

⁵⁷ Beste und billigste Einkaufsquelle, *Marburger Zeitung*, 42/29, 7. 3. 1903, str. 14. Podobni oglasi se pojavijo večkrat v letu 1903.

⁵⁸ Panizza-Hüte, *Marburger Zeitung*, 43/35, 19. 3. 1904, str. 16. Podobni oglasi se pojavijo večkrat v letu 1904.

Prav tako pa sta Rosa in Wilhelm Leyrer svojim strankam obljubljala, da v dveh dneh lahko obstoječe klobuke iz filca in slamnike predelata po najnovejši modi.⁵⁹ Rosa Leyrer je leta 1900 oglaševala tudi izdelke iz krzna. Ponujala je moške, ženske in otroške krznene kape, plišaste dekliške kape in podložene mufe iz tjulnje kože, ki so stali 1,90 goldinarjev in več. Prav tako je ponujala mufe iz nutrije, činčile, astrahana in nerca ter krznene garniture, klobuke in gledališke čepice.⁶⁰ Leta 1901 je med drugim objavila, da izdeluje krznene jakne tipa »figaro«.⁶¹ Leta 1903 je svojo ponudbo razširila na pokrivala in oblačila iz krzna, opravljala pa je tudi popravila in predelave. V svoji ponudbi je imela izdelke iz kož muflona, nutrije, tjulnja, nerca in skunka ter krznena moška pokrivala.⁶² Večkrat je iskala mlade pomočnice (predelavke, modistke, prodajalke) za pomoč v salonu.⁶³ Leta 1911 in 1915 je oglas, v katerem je iskala pomočnico za delo v klobučarstvu v Mariboru, objavila tudi v dunajskem časniku *Neues Wiener Tagblatt*.⁶⁴

Wilhelm Leyrer je umrl leta 1911 v 60. letu starosti.⁶⁵ Okrajno sodišče v Mariboru je 29. marca 1912 vdovi Rosi Leyrer izdalo uradno dovoljenje, da sme nadaljevati dejavnost pokojnega moža.⁶⁶ Kmalu po njegovi smrti je strankam oznanila, da bo 146 let obstoječe moško klobučarstvo, ob katerem je tudi ženski klobučarski salon, odslej vodila sama. V tem času je reklamirala vse vrste klobukov dunajskega klobučarstva Habig (*Habig-Hüte*), mehke in trde modne klobuke vseh cenovnih razredov, hišne copate in veliko izbiro kap za dame, moške in otroke.⁶⁷ Po moževi smrti se omenja kot lastnica klobučarskega salona v Mariboru. Še tri leta po Wilhelmovi smrti, leta 1914, sta v časniku *Marburger Zeitung* na Gosposki 22 navedena oba lokala: Rosa Leyrer, Damski klobučarski salon, in Wilhelm Leyrer, Moška klobučarska trgovina.⁶⁸ Uradno se je podjetje Wilhelma Leyrerja st. združilo s podjetjem Rose Leyrer 13. julija 1912, ko je bilo vpisano v trgovski register pri Okrožnem sodišču v Mariboru.⁶⁹ Rosine časopisne oglase najdemo še v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja, vendar so čedalje skromnejši.

⁵⁹ Damen-Strohhüte *Marburger Zeitung*, 32/49, 18. 6. 1893, str. 10. Podobni oglasi se pojavijo večkrat v letih med 1893 in 1904. Wilhelm Leyrer, *Marburger Kurzweil-Kalender für das Jahr 1894*, 1, 1893, str. 129.

⁶⁰ Neujahrsbeschenke, *Marburger Zeitung*, 39/150, 29. 12. 1900, str. 12.

⁶¹ Empfehle mein neuingerichtetes Pelzwarenlager, *Marburger Zeitung*, 40/37, 16. 11. 1901, str. 14.

⁶² Pelzwarenlager, *Marburger Zeitung*, 42/133, 5. 11. 1903, str. 8. Podobni oglasi se pojavijo večkrat v letu 1903.

⁶³ Gesucht wird, *Marburger Zeitung*, 33/10, 4. 2. 1894, str. 10. Podobni oglasi se pojavijo večkrat v letih od 1895 do 1916.

⁶⁴ Tüchtige Aufputzerin, *Neues Wiener Tagblatt*, 45/57, 26. 2. 1911, str. 51; Modistin, *Neues Wiener Tagblatt*, 50/342, 12. 12. 1915, str. 64.

⁶⁵ Marburger Nachrichten, Todesfälle, *Marburger Zeitung*, 50/15, 4. 2. 1911, str. 4.

⁶⁶ PAM, SI_PAM/0645/001/00262, Okrožno sodišče Maribor, Spisi trgovskega registra pri Okrožnem sodišču Maribor, Wilhelm Leyrer.

⁶⁷ Um irrigen Gerüchten vorzubeugen, *Marburger Zeitung*, 50/21, 18. 2. 1911, str. 17.

⁶⁸ Damen-Mode-Geschäfte; Herren Hut-Geschäfte, *Marburger Zeitung*, 53/83, 21. 7. 1914, str. 5.

⁶⁹ PAM, SI_PAM/0645/001/01584, Okrožno sodišče Maribor, Spisi trgovskega registra pri Okrožnem sodišču Maribor, Rosa Leyrer, prej Rosa Leyrer Modistengeschäft in Marburg.

V tridesetih letih 20. stoletja in med drugo svetovno vojno se na istem naslovu omenja tudi Športna trgovina Leyrer, oziroma trgovina *Wilhelm Leyrer – Mode! – Sport!*⁷⁰ in *Wilhelm Leyrer, Modewarengeschäft*.⁷¹ Podjetje Wilhelma (Willya) Leyrerja, mlajšega sina Wilhelma in Rose Leyrer, je bilo leta 1943 združeno s podjetjem Rose Leyrer⁷² in istega leta vpisano v nemški trgovski register.⁷³ Interes Wilhelma (Willya) Leyrerja na področju športne konfekcije in pripomočkov lahko povežemo z dejstvom, da je bil izjemno uspešen športnik – tenisač.⁷⁴ Rosa Leyrer je leta 1932 zaprosila za gradbeno dovoljenje za razširitev srednje izložbe na Gosposki 22 po načrtih arhitektov Friedrigerja in Czeikeja.⁷⁵

V štiridesetih letih 20. stoletja je Rosi Leyrer slamnike dobavljal slamnikar Karl Košir (r. 1889, u. 1972) iz Domžal. Iz ohranjene korespondence med njima je mogoče razbrati, da Košir leta 1943 zaradi pomanjkanja materiala in delovne sile ni mogel več oskrbovati svojih strank, med njimi tudi Rose Leyrer ne.⁷⁶

Rosi in Wilhelmu Leyrerju ml. so premoženje leta 1945 zaplenili. V odločbi Okrajne zaplembne komisije oziroma mestne zaplembne komisije je zapisano: »Zapleni se vse imetje Leyrer Viljema, jugoslovanskega državljana nemške narodnosti, športna trgovina, bivališče Maribor, Gosposka ulica 22, nahajajoče se v Mariboru, obrtni lokali z vso opremo, orodjem, zalogami ter vse premičnine in pravice.«⁷⁷ V revizijskem poročilu Okrožnega ljudskega odbora, ki ga je pripravila Bogomira Gomolj, je zapisano, da je bila zaplenjena zaloga iz »tvrde Roza Leyrer« na Gosposki 22 predana 20. decembra 1945 v trgovino klobukov, ki jo je imel na Vetrinjski ulici v Mariboru Vlado Bakošek. Bakošek naj bi Komisiji za upravljanje narodne imovine (KUNI) po obrokih odplačeval vrednost predane robe. Navedeno je še, da so bili klobuki hranjeni v vlažnem prostoru in so se »močno pokvarili«, da so bili nekateri plesnivi in jih bo treba popolnoma na novo oblikovati. Po oceni klobučarja Bogataja so izgubili približno 40 odstotkov vrednosti. V trgovini je bilo tudi nekaj staromodnih klobukov – cilindrov, ki jih gospod Bakošek ni hotel prevzeti, saj jih ne bo mogel prodati niti predelati. Ti klobuki naj bi se predali v skladišče KUNI, od tam pa v gledališče. Lokal in inventar naj bi dobil v najem in začasno uporabo Franc Golec,

⁷⁰ Wiener Tennislehrer in Maribor, *Marburger Zeitung*, 76/78, 4. 4. 1936, str. 7; Wilhelm Leyrer, *Marburger Zeitung*, 83/282–283, 10. 10. 1943, str. 12.

⁷¹ Herrenhemden-Reparaturen *Marburger Zeitung*, 83/151, 31. 5. 1943, str. 5.

⁷² PAM, SI_PAM/0645/001/00262, Okrožno sodišče Maribor, Spisi trgovskega registra pri Okrožnem sodišču Maribor, Wilhelm Leyrer.

⁷³ Eintragung der Firma, *Marburger Zeitung*, 83/155, 4. 6. 1943, str. 5.

⁷⁴ Aus der Sportwelt, *Marburger Zeitung*, 67/184, 17. 8. 1927, str. 5.

⁷⁵ PAM, SI_PAM/0011/015/00021, Uprava za gradnje in regulacijo Maribora, MA/154, Gosposka ulica 22, Maribor, gradbeni spisi in gradbena dokumentacija.

⁷⁶ BAHOVEC, JERAS 2014, str. 32–33.

⁷⁷ PAM, SI_PAM/0645/001/01584, Okrožno sodišče Maribor, Spisi trgovskega registra pri Okrožnem sodišču Maribor, Rosa Leyrer, prej Rosa Leyrer Modistengeschäft in Marburg.

ki naj bi tam odprl trgovino z godali.⁷⁸ Ob revizijskem pregledu lokala Rose Leyrer je bil narejen tudi primopredajni zapisnik s seznamom predmetov, ki so bili predani klobučarju Vladu Bakošku, in njihove cene. Zanimiv je predvsem zato, ker nam omogoča vpogled v ponudbo in zalogo Rose Leyrer med drugo svetovno vojno. V popisu je navedeno: 71 moških velour klobukov (po 180 din.), 171 navadnih moških klobukov (po 130 din.), 49 moških slamnikov (po 40 din.), 112 moških čepic (po 45 din.), 39 ženskih klobukov (po 90 din.), 2 ženska slamnika (po 40 din.), 2 fantovska klobuka (po 40 din.), 3 dekliški klobuki (po 60 din.), 10 fantovskih čepic (po 30 din.), 3 usnjene šoferske čepice (po 150 din.), 2 deški usnjeni čepici za zimo (po 80 din.), 8 otroških kapuc (po 25 din.), 3 otroške baretke (po 30 din.), 2 otroški baby kapici (po 30 din.), 4 otroške čepice (po 30 din.), 3 študentske kape (po 20 din.), 2 navadni deški kapi (po 25 din.), 574 kosov usnja za klobuke (po 4 din.), 122 kosov usnja za čepice (po 4 din.), 502 metra vrvic za klobuke različnih barv (po 1 din.), 120 različnih lovskih znakov (po 10 din.), 50 metrov obšivov za suknene čevlje (po 2 din.), 50 kosov svilenih podlog za klobuke (po 6 din.), 180 metrov zelenih trakov (po 20 din.), 25 metrov sivih trakov (po 10 din.), 25 metrov rjavih trakov (po 10 din.), 25,80 metra zelenega ripsa (po 5 din.), 13,50 metra ožjih črnih trakov (po 5 din.), 31,70 metra blaga za deške čepice (180 din.), 75,20 metra blaga za podloge (20 din.), 162 kosov cvetlic za klobuke (po 10 din.), 3 žalni trakovi (po 60 din.), 3 kosi žalnega krepa (po 60 din.), 2 pleteni kapi (po 40 din.), 317 lepoticnih peres za klobuke (po 10 din.), 69 kozjih brad (po 20 din.), 2 tulca za klobuke (po 100 din.), 10 raznih ženskih klobukov (po 60 din.), 1500 papirnatih vreč za klobuke (po 1 din.). Skupna vrednost zaloge je znašala 73.611,25 din.⁷⁹

Leta 1960 je bila stavba na vogalu Gosposke 22 in Jurčičeve 2 že precej dotrajana,⁸⁰ zato so jo podrli, na njenem mestu pa so med letoma 1965 in 1968 po načrtih arhitekta Boruta Pečenka zgradili nekdanjo trgovsko hišo Vema.⁸¹ Danes je v njej drogerija Müller.

⁷⁸ PAM, SI_PAM/0442/004/00084, Okrožni ljudski odbor, 1945–1946, Komisija za upravo narodne imovine, Revizijsko poročilo tvrdke Roze Leyrer iz Gosposke ulice 22 v Mariboru, Inventura blaga, nahajajočega se v Trgovini Leyrer Roza, Maribor, 21. 12. 1945.

⁷⁹ PAM, SI_PAM/0442/004/00084, Okrožni ljudski odbor, 1945–1946, Komisija za upravo narodne imovine, Revizijsko poročilo tvrdke Roze Leyrer iz Gosposke ulice 22 v Mariboru, Inventura blaga, nahajajočega se v Trgovini Leyrer Roza, Maribor, 21. 12. 1945.

⁸⁰ PAM, SI_PAM/0011/015/00021, Uprava za gradnje in regulacijo Maribora, MA/154, Gosposka ulica 22, Maribor, gradbeni spisi in gradbena dokumentacija.

⁸¹ SEMLIČ RAJH, OMAN, MLINARIČ 2012, str. 107.

**PREDMETI, POVEZANI S KLOBUČARSTVOM LEYRER,
V ZBIRKI POKRAJINSKEGA MUZEJA MARIBOR**

Glede na ohranjeno muzejsko dokumentacijo lahko danes večinoma rekonstruiramo čas pridobitve posameznih muzejskih predmetov, ki so jih pridobili že predhodniki Pokrajinskega muzeja Maribor, in sicer Muzejsko društvo v Mariboru (*Museumsverein in Marburg*) in Zgodovinsko društvo za slovensko Štajersko. Muzej Lavantinske škofije, prav tako predhodnik Pokrajinskega muzeja Maribor, inventarne knjige ni vodil. Vnosi v inventarno knjigo Muzejskega društva kažejo, da klobučarji Leyrerji niso bili pretirani donatorji predmetov za muzejsko zbirko. Edina darovalka iz te družine je bila Rosa Leyrer, ki je leta 1911 društvu podarila »alter Steckschildträger« klobučarstva Leyrer. Sklepamo, da je šlo za nosilec za izvesek, zanimivo pa je, da so predmet lastnici oziroma družini leta 1928 vrnili.⁸²

Rosa Leyrer je leta 1918 Muzejskemu društvu podarila tudi »staro flavto v etuiju.«⁸³ Diskantna terčna flavta je delo dunajskega mojstra Johanna Zieglerja (1795–1858) iz okoli leta 1825. Izdelana je iz zelenike, obročki med deli pa so roževinasti. Ima medeninasto mehaniko s šestimi zaklopkami. Ziegler se je izučil pri Stephanu Kochu, samostojno obrt pa je odprl leta 1821. Izdeloval je flavte, klarinete in fagote. S svojimi glasbili je oskrboval dunajsko dvorno gledališče in trideset polkov po vsej monarhiji. Veljal je za enega najuspešnejših izdelovalcev pihal prve polovice 19. stoletja na Dunaju. Flavta, ki jo je donirala Rosa Leyrer, spada med najstarejše znane izdelke tega mojstra.⁸⁴ Rosa Leyrer se je v časopisnem oglasu leta 1916 zanimala tudi za nakup pianina.⁸⁵

V zbirki oblačilne kulture Pokrajinskega muzeja Maribor hranijo pet klobukov, izdelanih v klobučarstvu Leyrer, ki pa v zbirko niso prišli neposredno od izdelovalcev. Med njimi je cilinder in štirje polcilindri. Trd črn cilinder⁸⁶ iz dvajsetih let 20. stoletja ima visoko valjasto, nekoliko razširjeno, ravno zaključeno oglavje in trde, ob straneh rahlo navzgor upognjene krajce, obrobljene s črnim trakom iz svilenega ripsa in na spodnji strani preplepljene s črno svilo (sl. 3). Osnova iz kartona je na zunanji strani preplepljena s črnim žametom z zajčjo dlako, na notranji pa preoblečena s črno bombažno tkanino. Spodnjo stran oglavja utrjuje svetlo rjav usnjen rob, na zgornji strani pa je okoli njega položen širok trak s ploščato pentljo iz črnega svilenega ripsa. Na dnu je odtis proizvajalca v zlatotisku *Klobučarna Leyrer / ustanovljena leta 1765 / MARIBOR*. Nad kartušo z

⁸² POMUM, Grundbuch des Museum-Vereines in Marburg, 4. 4. 1911, inv. št. 4093, str. 197. Predmet je bil vrnjen 6. 6. 1928.

⁸³ POMUM, Grundbuch des Museum-Vereines in Marburg, 27. 7. 1918, inv. št. 5427, str. 263.

⁸⁴ POMUM, Inventarna knjiga kulturnozgodovinskega oddelka, diskantna flavta, inv. št. N. 7040, d. 46 cm, okoli leta 1825. KOTER 2000, str. 80–92; BEVC VARL 2016, str. 14, 16–17.

⁸⁵ Ein Pianino, *Wiener Neustädter Zeitung*, 46/57, 20. 7. 1918, str. 7.

⁸⁶ POMUM, Inventarna knjiga kulturnozgodovinskega oddelka, cilinder, inv. št. N. 10360, svileni žamet, karton, svila, usnje, svileni rips, v. 13,8 cm, š. 25,5 cm, g. 31,5 cm, dvajseta leta 20. stoletja, pridobljen leta 1983 od Jožice Račič iz Čateža / Brežic.



3. Moški klobuk – cilinder, klobučarstvo Leyrer, dvajseta leta 20. stoletja, Pokrajinski muzej Maribor (© Pokrajinski muzej Maribor; foto: Tomo Jeseničnik)

4. Moški klobuk – cilinder, klobučarstvo Leyrer, dvajseta leta 20. stoletja, odtisnjena značka izdelovalca, Pokrajinski muzej Maribor (© Pokrajinski muzej Maribor; foto: Tomo Jeseničnik)

napisom je kvadriran okronan grb, ki ga levo in desno obdajata figuri leva in konja, na napisnem traku pod grbom je nečitljiv napis (sl. 4).⁸⁷

Predhodniki cilindrov se pojavijo že v španski modi 16. stoletja, razcvet pa doživijo predvsem v času empira in bidermajerja, ko so jih izdelovali v za takratni čas značilni svetlo sivi in svetlo rjavi barvi in so se nosili skupaj s fraki. Po sredini 19. stoletja in vse do prve svetovne vojne so v premožnih meščanskih krogih cilindri iz črnega svilenega žameta sodili k večerni in svečani opravi v kombinaciji s frakom. Oblika cilindra se je skozi čas spreminjala. Od ravne valjaste oblike do bolj ali manj usločene oblike oglavja in krajcev. Po letu 1835 so bili v rabi tudi bolj praktični, zložljivi cilindri iz svile in z notranjim mehanizmom za zlaganje.⁸⁸ Po drugi svetovni vojni so bili cilindri v našem okolju, tudi v Mariboru, kot izvemo iz navedenega zaplembnega zapisnika, že močno iz mode in jih ni bilo mogoče več prodati.

Štirje v muzejski zbirki ohranjeni polcilindri (imenovani tudi melona), izdelani v klobučarstvu Leyrer, so si zelo podobni. Narejeni so iz utrjenega črnega sukna, z utrjenim polkrožno zaključenim oglavjem in trdimi, ob straneh nekoliko navzgor privihanimi krajci, obrobljenimi

⁸⁷ Za pomoč pri opisu klobučarskih signatur se iskreno zahvaljujem Borisu Hajdinjaku, direktorju Centra judovske kulturne dediščine Sinagoga Maribor.

⁸⁸ ŽAGAR 2004, str. 122, op. 21.



5. Moški klobuk - polcilinder, klobučarstvo Wilhelm Leyrer, Maribor, okoli leta 1914, odtisnjena značka izdelovalca, Pokrajinski muzej Maribor (© Pokrajinski muzej Maribor; foto: Tomo Jeseničnik)



6. Moški klobuk – polcilinder, klobučarstvo Rosa Leyrer, dvajseta leta 20. stoletja, odtisnjena značka izdelovalke, Pokrajinski muzej Maribor (© Pokrajinski muzej Maribor; foto: Tomo Jeseničnik)

s črnim svilenim ripsom. Okoli oglavja je na zunanji strani položen širok trak s ploščato pentljo iz črnega svilenega ripsa. Polcilinder,⁸⁹ ki ga je leta 1992 podaril dr. Max Leyrer iz družine mariborskih knjigovezov in knjigarnarjev, je na notranji strani preoblečen z belo svilo in ima odtis proizvajalca. V zgornjem delu odtisa je okronana kartuša z začetnicami IHS, ki jo levo in desno obdajata figuri stoječega zajca in bobra. Na napisnem polju lahko preberemo napis SCHUTZ-MARKE. Figuri zajca in bobra nakazujeta v klobučarski obrti pogosto uporabljen material – zajčjo dlako in bobrovino. Pod znakom je napis: *Gegründet 1765 / WILH. LEYRER MARBURG A/D.* Spodnjo stran oglavja na notranji strani utrjuje svetlo rjav usnjen trak (sl. 5).

⁸⁹ POMUM, Inventarna knjiga kulturnozgodovinskega oddelka, polcilinder, inv. št. N. 12337, polsteno sukno, svila, usnje, svileni rips, v. 15 cm, š. 25 cm, g. 30 cm, okoli leta 1914, pridobljen leta 1992 od dr. Maxa Leyrerja iz Beljaka.

7. Moški klobuk – polcilinder,
klobučarstvo Rosa Leyrer, dvajseta
leta 20. stoletja, Pokrajinski muzej
Maribor (© Pokrajinski muzej
Maribor; foto: Tomo Jeseničnik)



8. Moški klobuk – polcilinder,
klobučarstvo Rosa Leyrer, dvajseta
leta 20. stoletja, napis na oglavju,
Pokrajinski muzej Maribor
(© Pokrajinski muzej Maribor;
foto: Tomo Jeseničnik)



Polcilinder,⁹⁰ pridobljen od Marije Ipavic iz Maribora, je na notranji strani preoblečen z belo svilo in ima odtis proizvajalke (sl. 6–8). Odtisnjena značka ima obliko ščita, ki ima v osrednjem delu v pravokotnem okvirju napis ROTTA, nad napisom je upodobljen orel z razprtimi krili, pod napisom pa dve ovci. Ovci nakazujeta v klobučarski obrti pogosto uporabljen material – ovčjo dlako, ki je bila v postopku polstenja predelana v sukno oziroma klobučevino, iz katere so izdelovali klobuke. V vogalih so v treh okroglih poljih črke R, A in S. Če jih beremo od zgornjega levega kota (R) proti sredini (veliko krožno polje – O), nato nadaljujemo v spodnjem kotu (S) in končamo v desnem zgornjem kotu (A), dobimo ime ROSA. Pod ščitkom je

⁹⁰ POMUM, Inventarna knjiga kulturnozgodovinskega oddelka, polcilinder, inv. št. N. 11645, polsteno sukno, svila, usnje, svileni rips, v. 13,8 cm, š. 24,7 cm, g. 28,8 cm, dvajseta leta 20. stoletja, pridobljen leta 1988 od Marije Ipavic iz Maribora.

napis *Rosa Leyrer / Maribor*. Spodnjo stran oglavja na notranji strani utrjuje svetlo rjav usnjen trak, na katerem je napis *Rosa Leyrer / Maribor*. Krajci imajo obrobo iz ripsa, ki je precej poškodovana. Polcilinder,⁹¹ pridobljen z nakupom v trgovini Antikvitete, je zelo dobro ohranjen. Na notranji strani je preoblečen z belo svilo in ima enak odtis proizvajalca in napis *Rosa Leyrer / Maribor*. Spodnjo stran oglavja na notranji strani utrjuje svetlo rjav usnjen trak, na katerem je vtisnjena slabo čitljiva trikotna, rahlo zaobljena značka v zeleni, rdeči in črni barvi, ki ima v vogalnih okroglih poljih tokrat črke R, R in S. Drugi polcilinder,⁹² pridobljen z nakupom v trgovini Antikvitete, je na notranji strani preoblečen s svetlo sivo svilo in ima odtis proizvajalca. V ovalnem polju je napis *JOHN HILBORN / 25 Nelson Square / LONDON*, nad njim pa ščit z lento in renesančni šlem, levo in desno obdan s praporjema. Pod ovalnim poljem je napis *Klobučarna Leyrer / Ustanovljena 1765 / MARIBOR / Gosposka ul. 22*. Spodnjo stran oglavja na notranji strani utrjuje svetlo rjav usnjen trak, na katerem je vtisnjen napis v zlatotisku *KLOBUČARNA LEYRER / MARIBOR*.

Na podlagi ohranjenih klobukov v muzejski zbirki ugotavljamo, da so bili klobuki klobučarne Leyrer označeni z različnimi znaki proizvajalca. Pojavi se nemški napis, ki vključuje ime klobučarja Wilhelma Leyrerja iz časa pred prvo svetovno vojno, napisi v slovenskem jeziku, ki vključujejo ime Rose Leyrer in najverjetneje izvirajo iz dvajsetih in tridesetih let 20. stoletja, pa tudi le napis *Klobučarna Leyrer*, za katerega sklepamo, da je najmlajšega datuma. Nedvomno gre pri polcilindru z značko londonskega proizvajalca za uvožen, konfekcijsko izdelan klobuk, ki je bil dodatno žigosan še z značko klobučarne Leyrer.

SKLEP

Sklenemo lahko, da je v Mariboru zagotovo od konca 18. stoletja, verjetno pa že od leta 1765, na Gosposki ulici 22 delovala klobučarna v lasti družine Leyrer. Prvi za zdaj znani klobučar je bil Silvester Leyrer, ki se na tem naslovu omenja leta 1797, na začetku 19. stoletja pa zasledimo tudi klobučarja Franza Leyrerja. Predstavnik naslednje generacije klobučarjev je bil Anton Leyrer, ki je umrl leta 1879, nasledil pa ga je sin Wilhelm Leyrer st., poročen z Roso (roj. Fischer). Wilhelm in Rosa sta imela dva ločena lokala, v katerih je Wilhelm ponujal moške in deške klobuke, Rosa pa damske, dekliške in otroške klobuke. Oba sta klobuke tudi popravljala in predelovala

⁹¹ POMUM, Inventarna knjiga kulturnozgodovinskega oddelka, polcilinder, inv. št. N. 13207/1, polsteno sukno, svila, usnje, svileni rips, v. 15 cm, š. 26,5 cm, g. 30,5 cm, dvajseta leta 20. stoletja, pridobljen leta 1999 z nakupom v trgovini Antikvitete, Martin Konšak, Maribor.

⁹² POMUM, Inventarna knjiga kulturnozgodovinskega oddelka, polcilinder, inv. št. N. 13207/2, polsteno sukno, svila, usnje, svileni rips, v. 13 cm, š. 24 cm, g. 29,7 cm, dvajseta leta 20. stoletja, pridobljen leta 1999 z nakupom v trgovini Antikvitete, Martin Konšak, Maribor.

pa najnovejši modi, prav tako pa sta v svojih lokalih ponujala konfekcijsko izdelane klobuke, proizvedene v modnih središčih, kot sta bila Dunaj in London. Wilhelm Leyrer je prodajal tudi v Italiji proizvedene klobuke podjetja Panizza. Rosa je svojo ponudbo razširila tudi na moška in ženska pokrivala, mufe in jakne iz krzna in hišne copate. Po moževi smrti leta 1911 je nadaljevala družinsko obrtno dejavnost. V tridesetih letih in med drugo svetovno vojno se na istem naslovu omenja tudi podjetje Wilhelma Leyrerja ml., in sicer Športna trgovina Leyrer oziroma trgovina *Wilhelm Leyrer – Mode! – Sport!* in *Wilhelm Leyrer, Modewarengeschäft*. Rosi in Wilhelmu Leyrerju ml. so premoženje leta 1945 zaplenili. V tem času je bilo v klobučarstvu na zalogi 480 različnih moških, ženskih in otroških pokrival, ki so bila predana klobučarju Vladu Bakošku na Vetrinjski ulici. Ta ni želel prevzeti moških cilindrov, saj so bili v tem času že močno zastareli in je menil, da jih ne bo več mogel prodati. Na podlagi raziskav Angelosa Baša in ob zbranih podatkih o klobučarstvu Leyrer, zlasti iz časa ob koncu 19. in v prvi polovici 20. stoletja, lahko potrdimo, da so tudi v Mariboru v tem času sledili modnemu videzu pomembnih evropskih središč, o čemer pričajo uvoženi konfekcijski klobuki, ki so bili na prodaj v klobučarstvu Leyrer.

Z zaplembo premoženja družine klobučarjev Leyrerjev leta 1945 je zamrla klobučarska dejavnost na Gosposki ulici 22, ki je bila na tem mestu najmanj od leta 1684.

VIRI

NŠAM: Nadškofijski arhiv Maribor, Maribor

- Maribor, Sv. Janez Krstnik, Krstna knjiga, 1701–1733; Krstna knjiga, 1807–1833; Krstna knjiga, 1882–1893; Mrliška knjiga, 1664–1762; Mrliška knjiga, 1762–1857; Mrliška knjiga, 1858–1876; Mrliška knjiga, 1877–1898; Poročna knjiga, 1646–1748; Poročna knjiga, 1749–1836; Poročna knjiga, 1866–1876.
- Maribor, Sv. Marija, Krstna knjiga, 1861–1874.

PAM: Pokrajinski arhiv Maribor, Maribor

- SI_PAM/0005/005/001/013_00226, Domovinska kartoteka Mestne občine Maribor, Družinski matični list občanov Mestne občine Maribor, Leyrer Wilhelm.
- SI_PAM/0011/015/00021, Uprava za gradnje in regulacijo Maribora, MA/154, Gosposka ulica 22, Maribor, gradbeni spisi in gradbena dokumentacija.
- SI_PAM/0442/004/00084, Okrožni ljudski odbor, 1945–1946, Komisija za upravo narodne imovine, Revizijsko poročilo tvrdke Roze Leyrer iz Gosposke ulice 20 v Mariboru, Inventura blaga nahajajočega se v Trgovini Leyrer Roza, Maribor, 21. 12. 1945.
- SI_PAM/0645/001/00262, Okrožno sodišče Maribor, Spisi trgovskega registra pri Okrožnem sodišču Maribor, Wilhelm Leyrer.
- SI_PAM/0645/001/01584, Okrožno sodišče Maribor, Spisi trgovskega registra pri Okrožnem sodišču Maribor, Rosa Leyrer, prej Rosa Leyrer Modistengeschäft in Marburg.

POMUM: Pokrajinski muzej Maribor, Maribor

- Glavni zapisnik muzeja Zgodovinskega društva v Mariboru, 1904–19/.../.
- Grundbuch des Museum-Vereines in Marburg.
- Inventarna knjiga kulturnozgodovinskega oddelka.

ČASOPISNI VIRI

An die geehrte Damenwelt!, *Marburger Zeitung*, 29/36, 4. 5. 1890, str. 12.

Aus der Sportwelt, *Marburger Zeitung*, 67/184, 17. 8. 1927, str. 5.

Ball-Garnituren, *Marburger Zeitung*, 34/2, 6. 1. 1895, str. 6.

Beste und billigste Einkaufsquelle, *Marburger Zeitung*, 42/29, 7. 3. 1903, str. 14.

Damen Filz-Hutte, *Marburger Zeitung*, 32/83, 15. 10. 1893, str. 10.

Damen-, Mädchen- und Kinderhüte, *Südsteirische Post*, 16/88, 31. 10. 1896, str. 8.

Damen-Mode-Geschäfte, Herren Hut-Geschäfte, *Marburger Zeitung*, 53/83, 21. 7. 1914, str. 5.

Damen-Strohhüte, *Marburger Zeitung*, 32/49, 18. 6. 1893, str. 10.

Damen- und Mädchenhüte, *Marburger Zeitung*, 29/102, 21. 12. 1890, str. 12.

E. H., Eine alte Bauinschrift, *Deutscher Bote für Steiermark und Kärnten, Kalender für das Jahr 1900*, 7, 1899, str. 12–15.

- Ein Pianino, *Wiener Neustädter Zeitung*, 46, 20. 7. 1918, str. 7.
- Eingetroffen sind Neuheiten, *Marburger Zeitung*, 37/33, 24. 4. 1898, str. 12.
- Eintragung der Firma, *Marburger Zeitung*, 83/155, 4. 6. 1943, str. 5.
- Empfehle mein neuengerichtetes Pelzwarenlager, *Marburger Zeitung*, 40/37, 16. 11. 1901, str. 14.
- Engelbert H., Ein Blick auf Marburg im Jubiläumsjahre 1898, *Deutscher Bote für Steiermark und Kärnten. Kalender für das Jahr 1899*, 6, 1898, str. 12–24.
- Frühjahrs-Saison 1886, *Marburger Zeitung*, 25/41, 4. 4. 1886, str. 10.
- Frühjahrs-Saison 1886, *Marburger Zeitung*, 25/38, 28. 3. 1886, str. 7.
- Gesucht wird, *Marburger Zeitung*, 33/10, 4. 2. 1894, str. 10.
- Gewerbe, *Marburger Zeitung*, 22/51, 29. 4. 1883, str. 4.
- Guter Rath!, *Marburger Zeitung*, 29/102, 21. 12. 1890, str. 12.
- Herrenhemden-Reparaturen, *Marburger Zeitung*, 83/151, 31. 5. 1943, str. 5.
- Herren- und Knabenstroh Hüte, *Marburger Zeitung*, 35/63, 6. 8. 1896, str. 8.
- Marburger Nachrichten, *Marburger Zeitung*, 56/124, 2. 6. 1917, str. 3.
- Marburger Nachrichten, Todesfälle, *Marburger Zeitung*, 50/15, 4. 2. 1911, str. 4.
- Modistin, *Neues Wiener Tagblatt*, 50/342, 12. 12. 1915, str. 64.
- Neue Frühjahrshüte, *Marburger Zeitung*, 32/25, 25. 3. 1893, str. 10.
- Neujahrs-geschenke, *Marburger Zeitung*, 39/150, 29. 12. 1900, str. 12.
- Pelzwarenlager, *Marburger Zeitung*, 42/133, 5. 11. 1903, str. 8.
- Panizza-Hüte, *Marburger Zeitung*, 43/35, 19. 3. 1904, str. 16.
- Tüchtige Aufputzerin, *Neues Wiener Tagblatt*, 45/57, 26. 2. 1911, str. 51.
- Um irrigen Gerüchten vorzubeugen, *Marburger Zeitung*, 50/21, 18. 2. 1911, str. 17.
- Wiener Tennislehrer in Maribor, *Marburger Zeitung*, 76/78, 4. 4. 1936, str. 7
- Wilhelm Leyrer, *Marburger Kurzweil-Kalender für das Jahr 1894*, 1, 1893, str. 129.
- Wilhelm Leyrer, *Marburger Zeitung*, 83/282–283, 10. 10. 1943, str. 12.
- Zur Bequemlichkeit der p. t. Damen, *Marburger Zeitung*, 36/23, 21. 3. 1897, str. 8.

LITERATURA

- BAHOVEC, JERAS 2014: Maša BAHOVEC, Tajda JERAS, *Poslovna korespondenca slavnika Karla Koširja (1936–1943)*, Domžale 2014 (tipkopis raziskovalne naloge).
- BAŠ 1987: Angelos BAŠ, *Oblačilna kultura na Slovenskem v Prešernovem času*, Ljubljana 1987.
- BAŠ 1992: Angelos BAŠ, *Oblačilna kultura na Slovenskem v 17. in 18. stoletju*, Ljubljana 1992.

- BEVC VARL 2016: Valentina BEVC VARL, Zbirka glasbil Pokrajinskega muzeja Maribor, *Franz Liszt. Mala evropska turneja*, Pokrajinski muzej Maribor, Maribor 2016, str. 13–16.
- CURK 1999: Jože CURK, Dr. Rudolf Puff in njegov mariborski čas, v: Rudolf Gustav Puff, *Maribor. Njegova okolica, prebivalci in zgodovina*, Maribor 1999 (Documenta et studia historiae recentioris, 13), str. 291–315.
- HOZJAN 2002: Andrej HOZJAN, Mariborsko prebivalstvo do srede 18. stoletja, *Studia Historica Slovenica*, 2/1, 2002, str. 11–41.
- KOTER 2000: Darja KOTER, Dediščina historičnih glasbil v zbirki Pokrajinskega muzeja Maribor, *Argo. Časopis slovenskih muzejev*, 43/1, 2000, str. 80–92.
- MLINARIČ 2002: Jože MLINARIČ, *Gradivo za zgodovino Maribora. 27: Mariborska župnija sv. Janeza Krstnika. Poročna knjiga 1700–1748*, Maribor 2002.
- SEMLIČ RAJH, OMAN, MLINARIČ 2012: Zdenka SEMLIČ RAJH, Žiga OMAN, Lučka MLINARIČ, *Maribor. Mesto, hiše, ljudje. Stavbna zgodovina starega mestnega jedra med sredino 18. stoletja in letom 1941*, Maribor 2012.
- ŽAGAR 2004: Janja ŽAGAR, *Pokrivala. Zbirka Slovenskega etnografskega muzeja / Headwear. The Collection of the Slovene Ethnographic Museum*, Ljubljana 2004.

**THE LEYRER HAT-MAKING WORKSHOP
AND THE HATS PRESERVED IN THE MARIBOR REGIONAL MUSEUM**

Summary

Various crafts and handicrafts flourished medieval Maribor. In the 17th and 18th centuries, new specialised crafts were added to the existing ones. Written sources from the time also mention hatters and their assistants. From the end of the 18th century, and probably as early as 1765, a hat making workshop owned by the Leyrer family operated at 22 Gosposka Street. The first known milliner was Silvester Leyrer, who is mentioned at this address in 1797, and at the beginning of the 19th century we can also trace the milliner Franz Leyrer. The next generation of hatmakers was Anton Leyrer, who died in 1879 and was succeeded by his son Wilhelm Leyrer Sr., who married Rosa (née Fischer). Wilhelm and Rosa had two separate establishments, where Wilhelm offered men's and boys' hats and Rosa offered ladies', girls' and children's hats. Both also repaired and altered hats according to the latest fashions and offered ready-made hats produced in fashion centres such as Vienna and London. Wilhelm Leyrer also sold hats made in Italy by Panizza, and Rosa expanded her range to include men's and women's headgear, mufflers, fur jackets and house slippers. After her husband's death in 1911, she continued the family business. In the 1930s and during the Second World War, Wilhelm Leyrer Jr.'s company is also mentioned at the same address: the Leyrer Sports Shop and the *Wilhelm Leyrer - Mode! - Sport* and *Wilhelm Leyrer, Modewarengeschäft*. The property of Rosa and Wilhelm Leyrer Jr. was confiscated in 1945. At that time, the millinery had a stock of 480 different men's, women's and children's hats, which were handed over to the milliner Vlado Bakošek on Vetrinjska Street, who had to pay them back in instalments. Bakošek, however, did not want to take over the men's cylinder hats, as they were by that time very outdated and he felt that he would no longer be able to sell them. The confiscation of the Leyrer family's property in 1945 put an end to the hat-making business at 22 Gosposka Street, which had been in existence on the site since at least 1684. The long-established hat-making trade at 22 Gosposka Street is evidenced by five hats made by the Leyrer hatmakers, including one cylinder and four half-cylinders preserved in the collection of the Maribor Regional Museum. The hats are marked with various maker's marks.

There is a German inscription including the name of the hatmaker *Wilhelm Leyrer* from before the First World War, inscriptions in Slovenian including the name *Rosa Leyrer*, which probably date from the 1920s and 1930s, and the inscription *Klobučarna Leyrer*, which we assume to be of the most recent date. Undoubtedly, the half-crown with the London manufacturer's badge is an imported, ready-made hat, which was additionally marked with the Leyrer mill badge. On the basis of Angelos Baš's research and the information gathered on the Leyrer millinery, especially from the late 19th and first half of the 20th century, it can be confirmed that the fashionable look of the important European centres was also followed in the Maribor of the time.

»... NEKAJ VELIKEGA, LEPEGA IN PONOSNEGA,
NEKAJ, KAR BI SIJALO PREKO MEJE ...«.

LIKOVNA OPREMA OBČINSKE STAVBE V NOVI GORICI

KATARINA MOHAR

V okviru svojega urbanističnega načrta za novo mesto, ki ga je Jugoslavija nameravala zgraditi na svoji strani s Pariško mirovno pogodbo (1947) določene meje z Italijo, je Edvard Ravnikar umestil veliko stavbo Oblastnega oziroma Okrajnega ljudskega odbora prav v središče urbanega tkiva.¹ Skupaj s poslopji Oblastnega komiteja komunistične partije, Mestnega ljudskega odbora in kulturnega doma bi morala tvoriti kulturno-upravno središče Nove Gorice in predstavljati moč nove socialistične oblasti.² Čeprav preostalih načrtovanih objektov niso postavili, pa je na zanj predvidenem mestu med letoma 1949 in 1953 zrasla nova upravna stavba, v kateri so imeli prostore različni upravni in politični organi goriškega okraja.³ Palača z notranjim atrijem in zunanjim kamnitim stebriščem, ki se razprostira po celotni širini glavne fasade, kaže odmeve tradicionalne gradnje mestnih palač (sl. 1). Načrte zanj je naredil arhitekt Vinko Glanz (1902–1977), zunanost krasijo portalna plastika Borisa Kalina (1905–1975), notranjščino pa talni mozaiki Toneta Žnidaršiča (1923–2007) in freske Slavka Pengova (1908–1966). Umetnine, umeščene v enega najpomembnejših reprezentančnih prostorov novega mesta, tvorijo likovni program, ki odraža tedanji geopolitični položaj Jugoslavije. V času, ko sta stavba in zanj predvidena likovna oprema nastajali, je bila namreč Gorica z mirovno pogodbo že dodeljena Italiji in ločena od slovenskega zaledja, meja med zahodnim in vzhodnim blokom pa še ni bila dokončno določena.⁴

Občinska palača in njena likovna oprema sta bili prvič in doslej edinkrat celostno obravnavani v strokovni monografiji, ki je v uredništvu slavljenske – in ob njeni neprecenljivi pomoči – izšla

¹ *Taka bo* 1949. Ravnikarjevi načrti niso bili nikoli uresničeni, bronasti odlitek makete pa je danes umeščen ob Kidričevo ulico, nedaleč od občinske stavbe. Citat v naslovu: RAVNIKAR 1983 o novem mestu, ki naj bi ga zgradili na jugoslovanski strani s pariško pogodbo (1947) določene meje z Italijo, ki je Slovenijo (in Jugoslavijo) ločila od Gorice.

² DI BATTISTA, MOHAR 2019, str. 14. O načrtovanju stavbe, njeni gradnji in uporabi gl. str. 5–28, 54–74.

³ DI BATTISTA, MOHAR 2019, str. 26, 54.

⁴ Več o tem: TROHA 2005.



1. Občinska stavba v Novi Gorici (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

v zbirki *Umetnine v žepu* leta 2019. Raziskave občinske palače, del katerih je bil objavljen tudi v obliki razstave⁵ in virtualne predstavitev,⁶ je tedaj spodbudil aplikativni projekt *Mapiranje urbanih prostorov slovenskih mest v zgodovinskem okviru: modernistična Nova Gorica in njeni konteksti* (L6-8262, 2017–2020). Želja po počastitvi slavljenskininega jubileja je dala raziskavam nov zagon. Namen tega članka je zato obstoječa besedila o likovni opremi stavbe povzdigniti na znanstveno raven, ob tem pa dodatno predstaviti tudi nekaj novejših dognanj o mozaikih, kipih in freski, naročeni za osrednjo reprezentančno stavbo v Novi Gorici.

Ob že omenjenih obravnavah je bila likovna oprema novogoriške občinske stavbe na kratko predstavljena le v prispevku Tomaža Vuge.⁷ Temelje za raziskavo zato nudijo zlasti posamezne študije sorodnih naročil⁸ in monografske analize opusov sodelujočih umetnikov.⁹ Ker raziskovanje slovenskih (in jugoslovanskih) državnih naročil za likovno opremo iz prvih desetletij po drugi svetovni vojni ovira pomanjkanje relevantnih arhivskih virov, temelji razumevanje likovne opreme novogoriške občinske stavbe predvsem na neposredni analizi likovnih del in njihovega

⁵ Katarina Mohar, *Naslikana zgodovina Primorske. Freske Slavka Pengova v novogoriški občinski stavbi*, Atrij ZRC, 13.–24. 5. 2019.

⁶ Katarina Mohar, Interaktivna predstavitev freske, <https://www.novagoricaart.si/interaktivno/slavko-pengov-zgodovina-primorske/> (7. 8. 2024).

⁷ VUGA 2018.

⁸ Ljudska skupščina Ljudske republike Slovenije (današnji Državni zbor): GRABAR, ŠIROK, VOVK 2012; MOHAR 2015; Vila Bled: MOHAR 2016; MOHAR 2019; Zvezni izvršni svet v Beogradu: MIŠIČ 2011.

⁹ O Glanzu gl. GRABAR 2009; GRABAR 2012; o Kalinu KRŽIŠNIK 1958; ŠIJANEC 1961, str. 319–322; *Boris Kalin* 1965; KREFT 1974; ČOPIČ 1979, str. 163; ZALAR 2005; o Pengovu ŠPRAGER 1993; MOHAR 2016; o Žnidaršiču SAVENC 2008.

kulturnozgodovinskega konteksta, medtem ko ostajajo nekateri drugi vidiki, zlasti ozadje naročila, zaviti v meglo.

Kljub odsotnosti dokumentov lahko po analogiji s sorodnimi projekti sklepamo, da je imel pri izboru umetnikov, ki so prevzeli naročilo za likovno opremo, pomembno vlogo arhitekt stavbe Vinko Glanz.¹⁰ Pri večini izmed svojih številnih reprezentančnih stavb je namreč sodeloval s Kalinom in Pengovom, profesorjema na novoustanovljeni Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, ki sta zaradi svojih izkušenj spadala med najprimernejše kandidate za reševanje tovrstnih nalog. Skupino so ob poklicnih družile tudi sorodstvene vezi, saj so bili vsi trije poročeni s sestrami Zorc.¹¹ Že v prvih povojnih letih se je trojica izkazala pri (pre)ureditvi Vile Podrožnik v Ljubljani¹² in Vile Bled,¹³ ki sta služili kot slovenski rezidenci predsednika Josipa Broza - Tita; kasneje so ponovno sodelovali pri snovanju arhitekture in likovne opreme za Ljudsko skupščino Ljudske Republike Slovenije v Ljubljani (1956–1959),¹⁴ kjer je danes sedež Državnega zbora RS. Pri tem najpomembnejšem in največjem reprezentančnem umetnostnem naročilu v socialistični Sloveniji so Glanz, Kalin in Pengov uporabili vrsto vzorcev, ki so jih prvič preizkusili prav v Novi Gorici. Toneta Žnidaršiča, ki je bil tedaj še študent, je k naročilu najverjetneje pritegnil njegov profesor Slavko Pengov.

PORTALNA PLASTIKA BORISA KALINA

Osrednji poudarek na mogočni, a minimalistično zasnovani zunanjsčini stavbe ob t. i. travniku v središču Nove Gorice je s kipi okrašen velik portal iz grobo klesanih kamnitih slopov (sl. 2). Ohranjeni načrti kažejo, da so arhitekt in naročniki prvotno razmišljali o bogatejši likovni dekoraciji glavnega pročelja. Dopolniti so ga nameravali z razgibanima figuralnima reliefoma ob straneh (sl. 3),¹⁵ a so se nazadnje odločili za bolj izčiščeno, zadržano različico, ki je bila bližja Glančevemu arhitekturnemu izrazu.

Izvedbo kiparskega okrasa je prevzel Boris Kalin, profesor kiparstva na ljubljanski Akademiji za upodabljačo umetnost, ki je s svojim delom pustil pečat tudi drugod po domačem

¹⁰ Za natančno obravnavo njegovega opusa gl. GRABAR 2009.

¹¹ Ana Glanz, roj. Zorc (MAO, zapuščina Vinka Glanza, potni list Ane Glanz); Vida Pengov, roj. Zorc (*Osmrtnica* 1993); Zora Kalin, roj. Zorc (https://www.myheritage.si/research/collection-10826/znani-ljudje-skozi-zgodovin-o?itemId=426244&action=showRecord&tr_id=m_wzh3rkyspg_rvnxekhavl) (7. 8. 2024).

¹² Stavba (na mestu nekdanje Kollmanove vile) in njena likovna oprema še nista bili deležni strokovne obravnave.

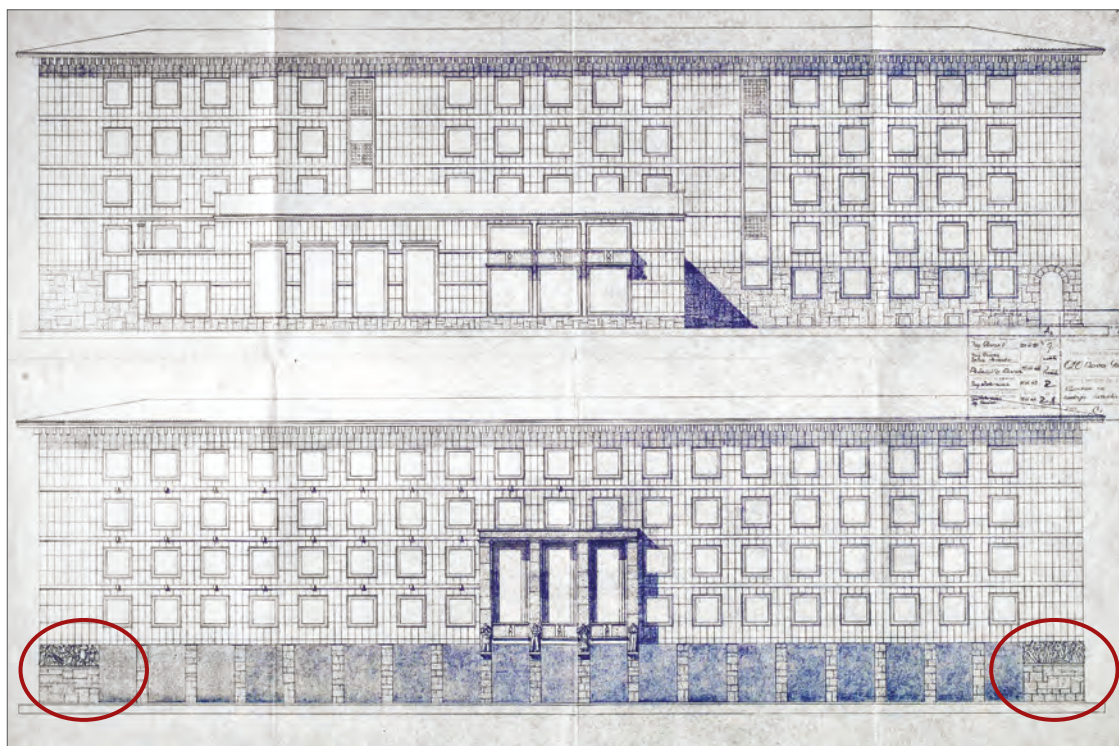
¹³ MOHAR 2019.

¹⁴ MOHAR 2015; GRABAR, ŠIROK, VOVK 2012.

¹⁵ PANG, Občinska stavba Nova Gorica, Vinko Glanz: OLO Nova Gorica, Vhodna in zadnja fasada, 29. 4. 1948.



2. Boris Kalin: portalna plastika na občinski stavbi v Novi Gorici, prva polovica petdesetih let 20. stoletja (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)



3. Vinko Glanz: načrt za občinsko stavbo, Pokrajinski arhiv Nova Gorica (© Pokrajinski arhiv Nova Gorica)

Goriškem.¹⁶ Kalin je uspešno odgovoril na močno povečano povpraševanje po spomeniški plastiki v času druge Jugoslavije.¹⁷ Kot nekateri drugi slovenski kiparji je izkušnje na področju snovanja arhitekturne plastike pridobil že med obema vojnoma, ko je opaziti porast tovrstnih naročil.¹⁸ V tridesetih letih 20. stoletja je sodeloval pri projektih za kiparsko opremo na pročeljih stanovanjske stavbe Pokojninskega zavoda in nove trgovske akademije v Ljubljani.¹⁹ Tovrstnih nalog se je loteval v duhu večstoletne tradicije oblikovanja portalne plastike, podobno kot so to počeli stavbni mojstri pri klesanju veličastnih srednjeveških cerkvenih portalov ali kiparji, ki so pročelja mestnih palač in sodišč opremljali s personifikacijami Pravičnosti in Preudarnosti.²⁰ Podobna načela je upošteval tudi v Novi Gorici. Nad vhod, ki je javnosti najbolj viden in dostopen del stavbe, je umestil zlahka prepoznavne podobe, ki oznanjajo vrednote naročnika oziroma lastnika poslopja. Štirje bronasti kipi, ki so jih nad vhodom v upravno stavbo postavili leta 1956,²¹ simbolizirajo stebre nove socialistične družbe in njene ureditve. Od leve proti desni stojijo ujetnik, ki si poskuša z rok sneti okove, upornik z visoko dvignjeno pestjo, umirjen partizan s puško, ki jo je spustil k nogam, in kmet, ki veže trto. Skupina na zelo strnjen način upodablja novejšo zgodovino primorskih Slovencev. Prvi dve figuri simbolizirata heroizem njihovega upora proti fašizmu, tretja napoveduje mir in četrta blagostanje v novi državi. Bronasti junaki so nad vhod umeščeni tako, da kar najbolj pritegnejo pozornost mimoidočih. Vsak par je s telesom zasukan v nasprotno smer – postavi na levi nagovarjata tiste, ki se stavbi približujejo z zahoda iz središča mesta, postavi na desni pa tiste, ki prihajajo iz nasprotne smeri. Postavitev ima izrazito simbolno pomen, saj sta upornika obrnjena v smeri proti Italiji in izgubljenemu slovenskemu ozemlju ter tako posebljata izrazito negativno stališče, ki ga je nova država zavzela nasproti nekdanji okupacijski sili in povojni teritorialni delitvi, ki pa v času nastajanja likovne opreme občinske stavbe še ni bila končana; čeprav je bila usoda Gorice že odločena, pa je še zmeraj ostajalo nerešeno izredno pereče tržaško vprašanje.²² Drugi par kipov, ki predstavlja življenje v miru in svobodi, je

¹⁶ Kalin, ki je bil rojen v Solkanu, je za Novo Gorico ustvaril več plastik, med drugim portretne buste na tako imenovani Aleji zaslužnih na Erjavčevi cesti (1968–1975) in bronasto varianto svojega starejšega kipa Petnajstletna pred mestno gimnazijo (1963). V Solkanu je skupaj z arhitektom Glanzem zasnoval spomenik padlim borcem (1954). Primorska dela obsegajo sicer le manjši del Kalinovega obsežnega opusa, za katerega je prejel najvišja republiška in državna priznanja. O Kalinu gl. *Boris Kalin* 1965, KREFT 1974; KRŽIŠNIK 1958; ZALAR 2005.

¹⁷ O tem gl. VREČKO 2019, str. 151–152; KRANJC 2006, str. 9.

¹⁸ HERGOUTH 2017.

¹⁹ GLAŽAR, KOŽELJ 1992, str. 90–97.

²⁰ Gl. npr. *Lexikon der Kunst* 1996, str. 581.

²¹ VUGA 2018, str. 125.

²² Po jugoslovanski osvoboditvi Trsta 1. maja 1945 so se ozemeljske zahteve po Trstu znova materializirale – tokrat v konfliktu z željami zaveznikov in ob nezanesljivi podpori Sovjetske zveze. Ob močnem političnem pritisku, ki je spremljal določanje ne več zgolj državne, temveč tudi blokovske meje, se je jugoslovanska vojska umaknila iz mesta in leta 1947, ob množičnih protestih doma in v zamejstvu, privolila v ustanovitev Svobodnega tržaškega ozemlja pod pokroviteljstvom Združenih narodov s cono A, ki je obsegala tudi Trst, pod nadzorom angloameriških

obrnjen v svetlo prihodnost – proti Jugoslaviji. Portali s podobno izstopajočim kiparskim okrasjem so bili v Sloveniji po drugi svetovni vojni redki. Z novogoriškim je primerljiv le velik bronasti portal ljudske skupščine v Ljubljani, ki sta ga med letoma 1955 in 1956 oblikovala Karel Putrih in Zdenko Kalin, mlajši brat Borisa Kalina.²³ Čeprav je ljubljansko naročilo zahtevalo bistveno kompleksnejšo in bolj pripovedno zasnovo, je osnovni koncept ostal enak – sklenjen in enostavno prepoznaven alegoričen prikaz države, utemeljene na narodnoosvobodilnem boju in delu.

TALNI MOZAIKI TONETA ŽNIDARŠIČA

Vsebinski poudarek na narodnoosvobodilnem boju in delu, ki sta na portalu izpostavljena kot osrednji vrednoti novega družbenopolitičnega sistema, se nadaljuje tudi v notranjosti upravne stavbe. Tla v avli pred veliko dvorano v pritličju prekrivajo obsežni talni mozaiki, izdelani iz kamnitih teser v dveh odtenkih. Na pravokotnih poljih se raznovrstni žanrski prizori dela v industriji, gradbeništvu in kmetijstvu izmenjujejo z motivi, ki simbolizirajo mir, izobilje in blagostanje nove družbe, ter ponujajo idealizirano podobo socialističnega vsakdana v regiji, kjer je ob trdem delu prostor tudi za ustvarjalnost in razvedrilo (sl. 4).

Mozaike je zasnoval slikar, kipar in ilustrator Tone Žnidaršič, takrat že diplomant prve generacije na ljubljanski akademiji šolanih likovnih umetnikov.²⁴ Pomemben del njihovega študijskega programa je bil posvečen monumentalni umetnosti – javnim kipom, poslikavam in mozaikom velikih dimenzij, namenjenih preobrazbi družbe in utrjevanju novega političnega sistema.²⁵ Žnidaršič se je tovrstnim naročilom posvečal predvsem v zgodnjem obdobju ustvarjanja, kasneje pa se je preusmeril zlasti v pedagoško delo in ilustracijo – postal je profesor risanja na ljubljanski srednji šoli za oblikovanje in zaslovel kot odličen ilustrator, čigar natančne anatomske risbe so

zaveznikov in cono B, ki je pripadla Jugoslaviji. Ob še zmeraj negotovi prihodnosti mesta se je napetost med italijansko in jugoslovansko stranjo močno stopnjevala, vse do podpisa Londonskega memoranduma 5. oktobra 1954, ko je bil Trst z zaledjem priključen Italiji, razmejitve pa je bila dokončno potrjena leta 1975 v Osimskih sporazumih. Tržaško vprašanje se je poleti 1953, v času zaključevanja projekta za novogoriško občinsko palačo, zaostriло s t. i. tržaško krizo, z vrhuncem 8. oktobra, ko so se Združene države Amerike in Velika Britanija brez obvestila Jugoslaviji odločile predati cono A Svobodnega tržaškega območja v italijansko upravo. V odgovor je Jugoslavija izvedla delno mobilizacijo, v Trstu pa je prišlo do vrste incidentov; o tem gl. TROHA str. 187–188. O reševanju tržaškega vprašanja gl. npr. TROHA 1999; TROHA 2000, str. 143–180; PIRJEVEC 2008.

²³ MOHAR 2015, str. 111–124; VOVK 2012, str. 49–54.

²⁴ O Žnidaršiču: SAVENC 2008.

²⁵ Na akademiji je bila organizirana specialka za stensko slikarstvo, ustanoviti so želeli tudi t. i. mojstrske delavnice, na katerih naj bi kiparji ustvarjali monumentalno plastiko. V Ljubljani so prostore zanje zgradili ob Večni poti po načrtih Glanza, kjer pa so kasneje uredili ateljeje za slikarje in kiparje. O študiju na ljubljanski akademiji gl. KOCH 1947, str. 10–11; KOMELJ 2005, str. 309–310; za mojstrske delavnice, ki so jih v Jugoslaviji uvedli hkrati kot v Sovjetski zvezi gl. VUJČIĆ 2007, str. 35–39.



4. Tone Žnidaršič: talni mozaiki
v avli občinske stavbe v Novi Gorici, okoli 1952
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

našle mesto v vrsti medicinskih učbenikov in priročnikov.²⁶ Leta 1947 je še kot študent svojemu profesorju Slavku Pengovu pomagal pri slikanju fresk v slavnostni dvorani Vile Bled,²⁷ leta 1952 pa se je preizkusil v izdelavi portretnih medaljonov v tehniki sgraffita na fasadi Glasbene matice v Ljubljani.²⁸ V Novi Gorici je dobil priložnost, da se ob svojih (nekdanjih) profesorjih predstavi s samostojnim delom.²⁹

Mozaik, ki je zaradi svoje obstojnosti, trpežnosti in dragocenega materiala ena izmed najbolj zaželenih tehnik monumentalne umetnosti, na Slovenskem ni imel tradicije, zato je primanjkovalo tudi domačih mojstrov, ki bi zmogli zadostiti povpraševanju. Leta 1949 se je iz Italije v Jugoslavijo izselila skupina furlanskih mozaicistov in na Žalah v Ljubljani zasnovala osrednjo delavnico za izdelavo mozaikov v Jugoslaviji.³⁰ Starodavne veščine so se priučili v eni najznamenitejših šol za mozaiciste v Spilimbergu in s svojimi izdelki najprej vzbudili zanimanje tedanjega ministra za gradnje Ivana Mačka - Matije, nato pa še ministra za komunalne zadeve, delo in prosveto Ivana Regenta in arhitekta Vinka Glanza.³¹ Z njihovim posredovanjem so dobili prva pomembna naročila za reprezentančne prostore v Sloveniji, ki so obsegala izdelavo talnih mozaikov za Vilo Podrožnik v Ljubljani, Belvedere Vile Bled, ki so ga opremili tudi s stenskimi mozaiki po predlogah Slavka Pengova in s štirimi mozaičnimi mizicami z mitološkimi prizori.³²

Redka poročila o njihovem delu posebej omenjajo mojstra Alfia Tambossa - Ultro (1914–1992),³³ ki so mu v skupnih projektih zaupali najtežje naloge, na primer oblikovanje obrazov in zahtevnih detajlov, medtem ko so lažja dela običajno prevzeli preostali člani delavnice.³⁴ Po Žnidaršičevih predlogah so skupaj izdelali tudi mozaike v novogoriški upravni stavbi, nato pa do konca leta 1953 zapustili Slovenijo.³⁵ Delavnico sta takrat prevzela brata Alfio in Livio, ki

²⁶ SAVENC 2008, str. 349.

²⁷ ŠPRAGER 1993, str. 36–39.

²⁸ SAVENC 2008, str. 349.

²⁹ SAVENC 2008, str. 349.

³⁰ G. S. 1951: Gino Francheschino, Giuseppe Pellegrini, Attilio Afro, Bruno Zavagna, Livio Tambosso, Severino Tambosso, Antonio Tambosso, Antonio Cimarosti (?), Pietro Ban.

³¹ G. S. 1951.

³² G. S. 1951. Za rastlinjak ob Vili Bled so izdelali tudi štiri manjše stenske mozaike po predlogah Đorđa Andrejevića - Kuna, ki pa v članku niso omenjeni, morda so nastali kasneje; gl. MOHAR 2019, str. 18.

³³ G. S. 1951; G. S. 1954; A. Ž. 1958.

³⁴ MENAŠE 1956. Na mozaiku na Delavskem domu v Trbovljah sta zapisani tudi njegovi inicialki, in sicer ob inicialkah avtorja predloge Marija Preglja.

³⁵ G. S. 1954. Tambossov motiv za prihod oziroma pobeg v Jugoslavijo je najverjetneje povezan z dejstvom, da je bil v Italiji kot eden vodilnih članov enote komunistično usmerjenih partizanov Garibaldi Natisone obtožen sodelovanja v poboju partizanov katoliško-liberalne brigade Osoppo na planini Porčinj v Benečiji. Sodna obravnava se je začela leta 1950, ko je že pobegnil v Jugoslavijo; leta 1952 je bil obsojen na dosmrtno zaporno kazen (skrajšana na 30 let). Leta 1960 so Tambossa in vse druge, obsojene v tedaj razvpitih protipartizanskih procesih, pomilostili. Gl. Processi per l'eccidio di Porzûs, https://it.wikipedia.org/wiki/Processi_per_l%27eccidio_di_Porz%C3%BBs (7. 8. 2024). O poboju na Porčinju in sodnih procesih gl. npr. KERSEVAN 1995.

naj bi edina ostala v Ljubljani, in še naprej izdelovala večino tovrstnih naročil po Jugoslaviji.³⁶ Med najpomembnejše spadajo mozaiki, ki sta jih po predlogah vodilnih slovenskih umetnikov ustvarila v Ljudski skupščini v Ljubljani (1958, 1960),³⁷ na Delavskem domu v Trbovljah (1957),³⁸ v spominskem kompleksu v Kamporju na Rabu (1954),³⁹ Zveznem izvršnem svetu v Beogradu (1962),⁴⁰ in na Osnovni šoli Jožeta Gorjupa v Kostanjevici na Krki (1982).⁴¹

FRESKE SLAVKA PENGOVA

Približno 70 kvadratnih metrov velika freska, ki prekriva zgornji pas sten v Zeleni dvorani občinske stavbe, je eden redkih in najbolj obsežnih primerov zgodovinskega slikarstva v slovenski umetnosti (sl. 5). Naslikal jo je Slavko Pengov, eden najpomembnejših slovenskih freskantov 20. stoletja.⁴² Po letu 1945 se je uveljavil kot vodilni izvajalec državnih naročil za poslikavo pomembnih reprezentančnih objektov, na področju stenskega slikarstva pa je bil uspešen že med obema vojnoma, ko je bila njegov glavni naročnik Cerkev. V poslikavah sakralnih prostorov, med katerimi so najodličnejše njegove freske za cerkev sv. Martina na Bledu (1932–1940), je razvil umetniški jezik, ki je temeljil na realističnem modeliranju, dodelanosti upodobljenih motivov in izraziti pripovednosti.⁴³ Zaradi bogatih izkušenj in že utečenega sodelovanja z Vinkom Glanzem je bil v prvih letih po drugi svetovni vojni v očeh novih jugoslovanskih voditeljev eden redkih primernih kandidatov za izvedbo velikih slikarskih naročil.

Kljub izkušnjam se je Pengov ob sprejetju naloge znašel pred precejšnjim izzivom. V slikanju prizorov iz narodnoosvobodilnega boja se je namreč preizkusil že prej, npr. pri freskah za Vilo Bled (1947) in za Centralni komite Zveze komunistov Jugoslavije v Beogradu (1948),⁴⁴ s katerimi se je uveljavil kot prva izbira za podobna visoka naročila. V Novi Gorici se je prvič srečal tudi z zahtevo po upodabljanju motivov iz starejše zgodovine. V domači umetnostni tradiciji ni našel veliko zgledov, saj vse do konca tridesetih let 20. stoletja med slovenskimi naročniki ni bilo posebnega zanimanja za zgodovinsko slikarstvo. Pomembno prelomnico je prinesel leta 1938

³⁶ G. S. 1954.

³⁷ Leta 1959 so izdelali mozaike po predlogah Marija Preglja (Ljubljana v borbi, 1941–1945), Ivana Seljaka - Čopiča (Bičkova skala), leta 1960 pa še po predlogah Iveta Šubica in Jožeta Ciuhe (abstraktni kompoziciji v vestibulu stavbe).

³⁸ MENAŠE 1956, str. 23–28.

³⁹ CURTIS, KRUŠEC, VODOPIVEC 2004; KRUŠEC 2013.

⁴⁰ O mozaikih, ki so nastali po predlogah Marija Preglja, gl. MOHAR 2017, str. 99–107.

⁴¹ O mozaikih Seljaka - Čopiča gl. TRŠAR 1988.

⁴² O Pengovu gl. ŠPRAGER 1993; MOHAR 2016.

⁴³ ŠPRAGER 1993, str. 5–20, 26–30; MOHAR 2013, str. 753–758.

⁴⁴ Za sedež CK je naslikal triptih s podobami demonstracij 27. marca 1939, narodnoosvobodilnega boja in povojne povorke graditeljev domovine; gl. ŠPRAGER 1993, str. 39–41; *Nove freske* 1949.



5. Zelena dvorana s fresko Slavka Pengova, občinska stavba v Novi Gorici, 1952
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)



6. Slavko Pengov: osnutki za fresko v občinski stavbi v Novi Gorici, 1951, Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije (© Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije)

razpisani prvi natečaj za slike iz slovenske zgodovine za palačo Dravske banovine, na katerem je zmagal Gojmir Anton Kos (1896–1970) z upodobitvami prihoda Slovencev v novo domovino, umeščanja vojvod na Gosposvetskem polju, bitke pri Krškem in podpisovanja Majniške deklaracije.⁴⁵ Pengov se natečaja ni udeležil, verjetno zaradi zasedenosti s slikanjem cerkvenih naročil, a je izbrano rešitev stanovskega kolega gotovo dobro poznal.

Edino ohranjeno gradivo, vezano na proces nastajanja freske, je nekaj dragocenih Pengovovih skic in študij za poslikavo (sl. 6).⁴⁶ Ker so nastale v zaključnih fazah dela, ne kažejo posebnih odstopanj od končane freske, zato iz njih ni mogoče sklepati o razvoju Pengovovega koncepta od naročila do izvedbe. Po analogiji s sorodnimi projekti lahko domnevamo, da so naročniki skrbno spremljali in usmerjali proces slikanja. Delo pri državnih projektih angažiranih umetnikov je temeljito nadzoroval zlasti Ivan Maček - Matija, ki je tudi po izteku mandata ministra za gradnje leta 1951 obvladoval vse vidike tovrstnih naročil; dobro dokumentirano je zlasti njegovo vodenje projekta za likovno opremo nove stavbe Ljudske skupščine Ljudske republike Slovenije v Ljubljani.⁴⁷

Pengov je moral svojo rešitev za Novo Gorico zasnovati skladno z uradnimi, političnimi cilji in partiji podrejenim zgodovinopisjem. Nova oblast, ki je v zgodovinski stroki videla pomembno orodje za svojo legitimizacijo, je kot prednostne spodbujala zlasti raziskave novejših in sodobnih zgodovine, posebno pozornost pa namenjala zgodovini delavskega gibanja, komunistične partije in narodnoosvobodilnega boja.⁴⁸ Kot je v svojem nastopnem programskem predavanju na ljubljanski Filozofski fakulteti poudaril vodilni povojni zgodovinar Bogo Grafenauer (1916–1995), je bilo za novo periodizacijo slovenske zgodovine najpomembnejše obdobje prav čas narodnoosvobodilne vojne, ki je »najbolj herojski in najslavnejši del dosedanje slovenske zgodovine, [ki] je odprla vrata v novo, socialistično dobo; z njo si je slovensko ljudstvo spet priborilo resnično svobodo, vzelo svojo usodo v lastne roke, premagalo vse strankarske ločnice, ki so ga delile s pomočjo razrednih nasprotij in se osvobodilo iz okovov tujega in domačega kapitala. Slovenci smo končno dozoreli v resnici v narod«. ⁴⁹ Pengovov izbor motivov odraža takšen pogled na zgodovino. Na freski se je osredotočil na obdobje 20. stoletja, zlasti na čas fašizma in narodnoosvobodilnega boja, iz starejše zgodovine pa je upodobil le tiste motive, ki so vezani na razvoj primorske kulture ali množičnih gibanj v teh krajih. Da bi najpomembnejše etape iz lokalne zgodovine nazorno posredoval tudi manj podučnemu obiskovalcu Zelene dvorane, ki je bila namenjena zlasti pomembnim sestankom in slovesnim dogodkom, je k posameznim prizorom

⁴⁵ LOŽAR 1937; MIKUŽ 1974; MOHOR 2020, str. 35.

⁴⁶ MNSZS, Slavko Pengov, Zgodovina Primorske, 1951, osnutki za freske v upravni stavbi, tempera (R-9305), svinčnik (R-6673, R-6674). Svoje spomine na nastajanje freske navaja VUGA 2018, str. 125–126.

⁴⁷ MOHAR 2015.

⁴⁸ REŽEK 2014, str. 980.

⁴⁹ GRAFENAUER 1947, str. 25.



7. Slavko Pengov: freska na zahodni steni Zelene dvorane, občinska stavba v Novi Gorici
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

zapisal naslove,⁵⁰ likovno pa je posebej poudaril štiri osrednje figure: Primoža Trubarja, smrt na konju, upornika z rdečo senco in Josipa Broza - Tita.

Vsebina freske je dobro prepoznavna, a vendar je na kompoziciji tudi nekaj detajlov, ki jih kljub temeljitemu raziskovanju različnih virov doslej še ni bilo mogoče razvozlati. Pripoved se začne na zahodni steni dvorane (sl. 7), kjer velik portret Primoža Trubarja (1508–1586) združuje prizore, vezane na uveljavitev slovenske pisne kulture na Primorskem. Vanje uvaja podoba menihov v skriptoriju, ki opozarja na spomenike slovenskega jezika, ki so od poznega 15. stoletja nastajali na zahodnem delu slovenskega narodnega ozemlja.⁵¹ Trubarja, avtorja prvih slovenskih tiskanih knjig, ki je leta 1563 kratek čas bival in pridigal v Gorici,⁵² je Pengov upodobil po grafični predlogi

⁵⁰ »PRVA SLOVENSKA PISANA BESEDA NA PRIMORSKEM«, »SPLOŠNI GORIŠKI UPOR V DOBI FEVDALNEGA GOSPODSTVA«, »DOBA NARODNEGA PREBUJENJA«, »DOBA FAŠISTIČNE OKUPACIJE«, »SMRT FAŠIZMU SVOBODA NARODU«, »DRUGO ZASEDANJE AVNOJA V JAJCU«.

⁵¹ Najbolj znana sta Čedadski in Starogorski rokopis, zadnji v času nastajanja freske še ni bil odkrit; gl. SMOLIK 1988; OREL 1998.

⁵² RAJHMAN 1982.

Jacoba Lederleina iz leta 1578. Na zelo podoben način ga je šest let kasneje naslikal tudi na svoji drugi veliki zgodovinski freski v Ljudski skupščini Ljudske republike Slovenije (sl. 8),⁵³ le da je tam opustil nenavaden detajl, ki ga najdemo le na novogoriški freski. Trubarja je namreč postavil pod arkado z nenavadnim napisom, sestavljenim iz v različne smeri obrnjenih cirilskih, glagolskih in latinskih znakov. Pri razvozlavanju zapisa ni v pomoč niti ohranjeni osnutek za fresko,⁵⁴ na katerem je Pengov zapisal le nekaj najverjetneje naključno izbranih črk, s katerimi je (verjetno) želel le zasilno zapolniti prostor na arkadnem loku. Čeprav napisa na freski ne moremo dešifrirati, lahko mešanico pisav razumemo kot znak, ki govori o razširjenosti in različnih načinih zapisovanja (južno)slovanskih jezikov.

Desno od Trubarja je upodobljen tolminski punt (1713), zadnji kmečki upor na območju Goriške in Kranjske. Pod goriški grad je umeščen silovit spopad med zagnanimi puntarji, oboroženimi s cepci, vilami in motikami, in dobro opremljeno cesarjevo vojsko. Kot povod zanj je v ozadju upodobljen Jakob Bandel (Bandeu; 1683–1752), oderuški izterjevalec davkov, ki je s svojim početjem izzval upor tolminskih kmetov 23. marca 1713.⁵⁵ V povojnem obdobju sta partija in z njo tesno povezana zgodovinska stroka kmečke upore obravnavali kot edine zgodovinske dogodke, ki se morejo po vztrajnosti in junaštvu ljudstva primerjati z narodnoosvobodilno vojno.⁵⁶ Upodobljeni so tudi na Pengovovi freski v Ljudski skupščini, kjer jim je izmed vseh motivov iz starejše zgodovine dodeljene celo največ pozornosti in prostora,⁵⁷ pogosti pa so bili tudi v drugih medijih.⁵⁸ Motiv kmečkih uporov je bil pomemben tudi z vidika grajenja kulta Josipa Broza - Tita.



8. Slavko Pengov: Zgodovina Slovencev od naselitve do danes, izrez z upodobitvijo Primoža Trubarja, Ljudska skupščina Ljudske republike Slovenije/ Državni zbor Republike Slovenije, 1958 (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

⁵³ MOHAR 2015, str. 137.

⁵⁴ MNSZS, Slavko Pengov, Zgodovina Primorske, 1951, osnutki za freske v upravnih stavbi, tempera (R-9305).

⁵⁵ ČEŠČUT 2013.

⁵⁶ Gl. npr. GRAFENAUER 1947.

⁵⁷ MOHAR 2015.

⁵⁸ O tem gl. COLNER 2023; CEVC 1974.



9. Slavko Pengov: freska na severni steni Zelene dvorane, občinska stavba v Novi Gorici, 1952
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

V predsednikovem kabinetu v Belem dvoru je nad pisalno mizo visela posebej za ta namen naročena slika Bitka pri Stubicah (1949) hrvaškega slikarja Krsta Hegedušiča (1901–1975).⁵⁹ Oprema beograjske pisarne, ki je bila neposredno dostopna njegovim gostom, prek prispevkov v medijih pa tudi splošni javnosti, je tako Tita na simbolni ravni enačila z Matijem Gubcem, vodjo velikega hrvaško-slovenskega upora, in takšno recepcijo spodbujala tudi pri občinstvu.⁶⁰

Zgodovina Primorske se na severni steni (sl. 9) nadaljuje s preskokom v čas narodnega preporoda v drugi polovici 19. stoletja. V branje zatopljeno omizje prikazuje čitalniško gibanje,⁶¹ pod prizor pa je umeščen velik portret »goriškega slavčka« Simona Gregorčiča (1844–1906). Njegove upodobitve so bile v slovenski likovni umetnosti pogoste, prevladujejo portreti v različnih medijih,⁶² posvečena pa sta mu bila tudi dva velika spomenika.⁶³ Predvsem zaradi znamenite pesmi Soči so ga upodabljali tudi kot preroka tragičnih spopadov na soški fronti med prvo svetovno vojno.⁶⁴ Z njegovo umestitvijo na fresko, ki sicer dogodkov iz prve svetovne vojne ne prikazuje,

⁵⁹ RADIĆ 2012, str. 67.

⁶⁰ RADIĆ 2012, str. 67.

⁶¹ Prve čitalnice so ustanovili v Trstu, Gorici, Tolminu, Ajdovščini in Vipavi; gl. MARUŠIČ 1968.

⁶² Portreti: Ivan Čargo, 1937 (risba); Bara Jemec, 1944 (grafika), Božidar Jakac, 1944 (grafika), Ivan Sajevec, 1945/1949 (marmor).

⁶³ Zdenko Kalin, 1937, Ljubljana; Jakob Savinšek, 1959, Kobarid.

⁶⁴ Razglednica: Maksim Gaspari: Soči, 1915, Knjižnica Mirana Jarca, Novo mesto. Vpliv oz. spomin na Gregorčiča se je kazal tudi onkraj likovne umetnosti, po njem so poimenovali četo narodnoosvobodilne vojske, partizanski pevski zbor itd.; gl. Tolminski muzej, https://www.tol-muzej.si/vrsno/gregorcic/slo/pot_dogodki_po_smrti.html (7. 8. 2024).



10. Slavko Pengov: freska na severni steni Zelene dvorane, izrez s tremi umetniki, občinska stavba v Novi Gorici, 1952 (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

je Pengov tudi v upodobitev zgodovine Primorske vpeljal to pomensko plast. Ob velikem pesniku o razmahu slovenskega kulturnega ustvarjanja na Primorskem pričajo še tri figure z atributi kiparstva, slikarstva in glasbe, upodobljene med Triglavom in Sočo (sl. 10). Čeprav imajo v reko zazrti umetniki portretne poteze, jih težko povežemo z zgodovinskimi osebnostmi iz primorske zgodovine. Te je sicer Pengov večkrat portretiral,⁶⁵ a med ohranjenim gradivom ne najdemo nobene podobe, ki bi ustrezala ali vsaj spominjala na portrete na freski. Na podlagi primerjave z ohranjenimi fotografijami se ponuja domneva, da bi bil lahko na portretu glasbenika Lojze Bratuž (1902–1937), skladatelj in zborovodja, ki je zaradi slovenskih domoljubnih dejavnosti postal ena izmed številnih žrtev italijanskega obmejnega fašističnega nasilja.⁶⁶ Navdih za upodobitvi kiparja in slikarja bi Pengov lahko iskal pri Borisu in Zdenku Kalinu iz Solkana, pri na Primorsko vezanem Tonetu Kralju ali celo Jožefu Tomincu, čeprav na podlagi ohranjenega slikovnega gradiva z nobenim ne moremo vzpostaviti povsem prepričljive povezave.⁶⁷

V nadaljevanju friza sledijo prizori fašističnega zatiranja in uničevanja slovenske kulture pod italijansko okupacijo, ki jih povezuje mogočna podoba smrti na podivjanem konju. Pengov se je v tem primeru oprl na krščansko ikonografijo, ki jo je kot predvojni avtor cerkvenih fresk dobro poznal.⁶⁸ Navdahnjen ga je citat iz Razodetja: »In glej, prikazal se mi je konj mrtvaško blede barve. Tistemu, ki ga je jezdil, je bilo ime Smrt, za njim pa je prihajalo Podzemlje. In dana jima je bila

⁶⁵ MNSZS, Slavko Pengov, različni portreti.

⁶⁶ O Bratužu gl. NAGODE 2013.

⁶⁷ Prim. npr. s: Fran Vesel: Tone Kralj, 1920–1925; Jožef Tominc: avtoportret, 1862, Narodna galerija.

⁶⁸ S freskami je poslikal cerkev sv. Martina na Bledu (1932–1937), cerkev Marijinega vnebovzeta v Domžalah (1938), cerkev sv. Fabijana in Boštjana ter sv. Jerneja v Kočevju (1939), freske in sgraffite je ustvaril tudi za mizarske delavnice na ljubljanskih Žalah (1940); gl. ŠPRAGER 1993, str. 20–34.



11. Slavko Pengov: freska na severni steni Zelene dvorane, izrez z bazoviškimi junaki, občinska stavba v Novi Gorici, 1952 (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

junaki (sl. 11),⁷³ upodobitve katerih so bile pomemben del spominske slovesnosti boja proti fašizmu.⁷⁴ Zmagoslavno nasprotje fašizmu predstavlja postava upornika, večja od vseh drugih figur, ki meče dolgo rdečo senco na prizore narodnoosvobodilnega boja v nadaljevanju friza na severni

oblast nad četrtno zemlje, da morita z mečem, z lakoto, s smrtjo in z zverinami zemlje.« (Raz 6, 8) V likovni tradiciji uveljavljen motiv apokaliptičnega jezdeca na bledem konju⁶⁹ je približno desetletje kasneje – v nekoliko drugačni interpretaciji – dobil mesto tudi na enem najpomembnejših državnih naročil, na velikem mozaiku Sutjeska, ki ga je ustvaril Marij Pregelj za palačo Zveznega izvršnega sveta v Beogradu.⁷⁰ Za Novo Gorico ga je Pengov preoblikoval v posebljeno zlo, ki ga je prinesel fašizem. Prevrnjena kiparska busta ob njegovem vzhodu opominja na vrsto slovenskih spomenikov, ki so jih na Primorskem uničili fašisti (npr. spomenik Hrabroslavu Volariču v Kobaridu, Miroslavu Vilharju v Postojni, Juriju Vegi v Idriji).⁷¹ V ozadju prepoznamo požig Narodnega doma (1920), simbola slovenske kulturne, politične in gospodarske prisotnosti v Trstu, ki so ga po drugi svetovni vojni pogosto uporabljali za dokaz preteklih krivic in argument, da mora Trst postati del jugoslovanskega ozemlja.⁷² Pengov je naslikal tudi prizor s padlimi bazoviškimi

⁶⁹ Npr. freska Zmagoslavje smrti, Palazzo Abatellis, Palermo, 1446.

⁷⁰ MOHAR 2017, str. 106–107.

⁷¹ Gl. MARUŠIČ 2009, str. 16; KOBLAR 2013.

⁷² Npr. fotografija manifestacije z modelom Narodnega doma (Mario Magajna: Manifestacija ob priključitvi Primorske k Jugoslaviji, Lijak, 21. 9. 1947) v Narodni in študijski knjižnici v Trstu.

⁷³ Člani ilegalne organizacije slovenske in hrvaške mladine v Julijski krajini in Istri (kasneje so jo preimenovali v TIGR – Trst, Istra, Gorica, Reka) Ferdo Bidovec, Fran Marušič, Zvonimir Miloš in Alojz Valenčič so bili 5. septembra 1930 na posebnem sodišču za državno varnost v Trstu obsojeni na smrt in naslednje jutro, 6. septembra, ustreljeni. O Bazovici kot kraju spomina gl. TROHA 2017. O pogledu povojne oblasti na TIGR gl. GABRIČ 2017.

⁷⁴ Npr. Lojze Spacal: Bazoviške žrtve, 1944, Galerija Prešernovih nagrajencev, Kranj. O upodobitvah motiva v umetnosti gl. PAHOR 1973; PAHOR 1980.

stranici dvorane. Ti skladno s pomenom, ki ga je obdobju pripisovala partija, zavzemajo kar slabo polovico celotne slikarske površine. Rdečo senco je Pengov naslikal tako, da izhaja iz krvi bazoviških žrtev; z domiselno likovno rešitvijo je povezal predvojno protifašistično dejavnost z vlogo komunistov v bojih za osvoboditev.⁷⁵ V prizorih oboroževanja lokalnega prebivalstva, spopadov z italijansko in nemško vojsko in partizanskih sabotaž je – skozi optiko komunistične partije – vselej poudarjena enotnost naroda.⁷⁶ Slovenci so upodobljeni izrazito idealistično kot skupina neustrašnih, zanosna in zdravja polnih posameznikov, prepričanih o zmagi, podobno kot na drugih poveljnih monumentalnih poslikavah s sorodno tematiko.

Iz časa druge svetovne vojne je izpostavljeno tudi drugo zasedanje Antifašističnega sveta narodne osvoboditve Jugoslavije v Jajcu leta 1943, kjer je bilo odločeno, da mora celotno ozemlje Primorske pripasti novi državi.⁷⁷ Mogočni portret Tita na vzhodni steni Zelene dvorane (sl. 12) je motiv, ki ga sicer ne najdemo na nobeni od velikih poveljnih zgodovinskih poslikav. Pengov je maršala upodobil po zgledu enega najznamenitejših in po številu odlitkov najbolj razširjenih kiparskih portretov hrvaškega umetnika Antuna Augustinčiča (1900–1979), ki Tita prikazuje kot zamišljenega stratega.⁷⁸ V Novi Gorici je naslikan za govorniškimi odrom, med nagovorom delegatom, ki so upodobljeni portretno, a jih na podlagi primerjave z ohranjenimi fotografijami ni mogoče zanesljivo identificirati.⁷⁹ Zaporedje zgodovinskih motivov sklepa upodobitev (partizanske) osvoboditve Gorice 1. maja 1945⁸⁰ in manifestacij, ki so sledile dogodku. Naslikana zgodovina Primorske se tako konča v času, ko meja med Italijo in Jugoslavijo še ni bila določena, Nova Gorica kot slovensko mesto na meji pa še ni obstajala. Dejansko je bila v času nastajanja freske Gorica z mirovno pogodbo že dodeljena Italiji in ločena od slovenskega zaledja, meja med zahodnim in vzhodnim blokom pa še ni bila dokončno določena.

⁷⁵ Podobna povezava med bazoviškimi žrtvami in narodnoosvobodilnim bojem je razvidna npr. iz pesmi, ki jo je ilustriral Pengov; gl. *Koledar osvobodilne fronte* 1946, str. 22.

⁷⁶ Posameznih dogodkov ni mogoče natančneje prepoznati. Sabotaže, ki jih je slovensko odporniško gibanje izvajalo na strateško pomembni južni železnici (Dunaj–Ljubljana–Trst) in na bohinjski železniški progi (Praga–Jesenice–Gorica–Trst), spadajo med ključne operacije narodnoosvobodilnega boja na Primorskem. Gl. LORENCIN 2011 (s seznamom literature); GUŠTIN 2008.

⁷⁷ *Sklepi* 1943; Odluka drugog zasedanja AVNOJ-a od 30. novembra 1943. o priključenju slovenačkog Primorja, Beneške Slovenije, Istre i hrvatskih Jadranskih ostrva Jugoslaviji, Dokumenta prvog i drugog zasedanja AVNOJ-a, str. 44, Biblioteka Znaci, <https://znaci.org/> (7. 8. 2024).

⁷⁸ Portret je Augustinčič ustvaril že leta 1943. V Kumrovcu, kjer stoji še danes, so ga slavnostno odkrili šele po sporu z informbirojem leta 1948, gl. MANOJLOVIĆ PINTAR 2004, str. 89. Kasneje so po njem oblikovali vrsto replik in variant in jih razširili po vseh jugoslovanskih republikah. O Titovih portretih gl. tudi MERENIK 2010, str. 29–33; PANTIĆ 2012, str. 241–252; MANOJLOVIĆ PINTAR 2004.

⁷⁹ Upodobljenih delegatov za zdaj še ni uspelo zanesljivo identificirati. Pri portretu delegatke gre morda za srbsko političarko Mitro Mitrović, eno izmed ustanoviteljic Antifašistične fronte žensk.

⁸⁰ Upodobljen je ameriški lahki tank M3 Stuart, kakršne so partizani dobili od Britancev in z njimi oborožili 1. oklepno brigado, ki je kot del 4. partizanske armade osvobodila Primorsko. Za informacijo se zahvaljujem Vanji Kočevarju z Zgodovinskega inštituta Milka Kosa ZRC SAZU.



12. Slavko Pengov: freska na vzhodni steni Zelene dvorane, občinska stavba v Novi Gorici, 1952 (© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

Cikel zgodovinskih podob v Zeleni dvorani dopolnjujeta manjši, med južna okna dvorane umeščeni poslikavi z motivi sadjarstva, vinogradništva in izdelave pohištva, ki na drugih stenah upodobljene dogodke iz preteklosti povežeta s sodobnostjo (sl. 13–14). V regiji, ki je s povojno delitvijo ozemlja izgubila svoje gospodarsko dobro razvito središče in velik del trga, sta prav kmetijstvo in predelava lesa spadala med panoge z najdaljšo tradicijo in največ uspehi.⁸¹

Na freski upodobljene faze (industrijske) izdelave pohištva imajo korenine pri solkanskih mizarjskih mojstrih, ki so od sredine 19. stoletja sloveli po izvrstnih lesnih izdelkih s finimi detajli, dekorativno intarzijo in polituro (sl. 15).⁸² Na podlagi stoletnih izkušenj so leta 1950 ustanovili Tovarno pohištva Nova Gorica (kasnejši MEBLO), ki so jo oblasti pogosto izpostavljale kot dosežek nove države.⁸³ Sadjarstvo in vinogradništvo, ki sta na poslikavi predstavljena z motivi gojenja in obiranja za regijo značilnih češenj, breskev in grozdja ter pridelave vina, imata na Primorskem

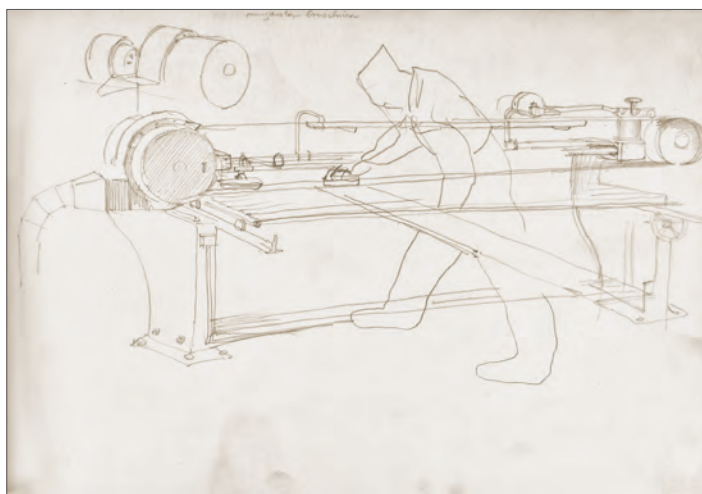
⁸¹ O gospodarskem razvoju regije gl. RENDLA, SEDLAČEK 2023.

⁸² O razvoju mizarstva in lesne industrije gl. zbornik *Živel je tod* 2018.

⁸³ Gl. npr. *Tovarna pohištva* 1968, str. 128.



13.–14. Slavko Pengov: freski na južni steni Zelene dvorane, občinska stavba v Novi Gorici, 1952
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)



15. Slavko Pengov: skica za fresko v občinski stavbi v Novi Gorici, Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije (© Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije)

tisočletno tradicijo, veliko daljšo kot v celinski Sloveniji.⁸⁴ Po drugi svetovni vojni, ko sta panogo močno zaznamovali agrarna reforma in kolektivizacija, je bila med več na novo odprtimi industrijskimi obrati na Primorskem Tovarna likerjev in sadnih sirupov (1949), danes znana kot Fructal.⁸⁵ Pengov je na freski posebej poudaril motiv ženske, oblečene v praznično narodno nošo. Pehar sadja v njenih rokah, košara s kruhom in industrijsko proizvedena steklenica vina na lepo pogrjnjeni mizi pričajo o izobilju socialistične družbe.

Poslikava je nastala v času, ko je bilo uspešno gospodarstvo posebej pomembna tema. Sorodne upodobitve sodobnega življenja, dela in blagostanja v novi državi so bile zato v tedanji jugoslovanski umetnosti zelo zaželeni, umetniki pa so z njimi pogosto dopolnjevali ali sklepali upodobitve narodnoosvobodilnega boja. Pengov je na ta način sklenil veliko zgodovinsko poslikavo v Ljudski skupščini,⁸⁶ v skupščinsko poslopje pa so umestili več del s podobno tematiko, med drugimi tudi upodobitev Dejavnosti Primorske (in Gorenjske), ki ju je naslikal Gojmir Anton Kos.⁸⁷ Tako kot v novogoriški upravni stavbi so panoge z dolgo tradicijo na njih prikazane kot dosežek nove države, gledalcu pa sporočajo, da je s socializmom nastopilo novo obdobje vsesplošne blaginje.



Portalna skulptura, talni mozaiki in freske, naročene za občinsko stavbo v Novi Gorici, predstavljajo uresničitev domišljenega in zaokroženega koncepta likovne opreme. V njegovem ospredju je utrjevanje političnega sistema, vrednot in zgodovine nove države, v čemer se program ne razlikuje od preostalih sorodnih naročil iz prvih povojnih let. Podobno kot drugod poudarja pomen minulega narodnoosvobodilnega boja in dosežkov socializma, uporabljena »formula« pa je premišljeno prilagojena lokaciji. Kot izrazit dokument svojega časa izstopa predvsem Pengovova freska, ena največjih slovenskih zgodovinskih poslikav, ki poudarja zgodovinsko prisotnost Slovencev na območju Severne Primorske in jasno izpostavlja ozemeljske zahteve, ki so bile v času nastajanja umetnine še vedno aktualne. Skupaj s Kalinovimi kipi in Žnidaršičevimi mozaiki je eden najbolj ambiciozno zastavljenih in uspešno izvedenih projektov likovne opreme reprezentativnih prostorov na Slovenskem, pa tudi širše v Jugoslaviji.⁸⁸

⁸⁴ *Sadjarstvo* 1996; HRČEK 2000.

⁸⁵ RENDLA, SEDLAČEK 2023, str. 175; Fructal, O nas, www.fructal.si/pages/about_us (7. 8. 2024).

⁸⁶ MOHAR 2015, str. 143; VOVK 2012, str. 46.

⁸⁷ MOHAR 2015, str. 186–192.

⁸⁸ Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa *Umetnost na Slovenskem v stičišču kultur* (P6-0061) in temeljnega raziskovalnega projekta *Umetnost za skupnost. Evidentiranje in vrednotenje likovnih del, naročenih za javne ustanove v Sloveniji, 1945–1991* (J6-50206), ki ju iz državnega proračuna sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

ARHIVSKI VIRI

PANG: Pokrajinski arhiv v Novi Gorici, Nova Gorica

- OLO Nova Gorica, Vinko Glanz, Občinska stavba Nova Gorica, vhodna in zadnja fasada, 29. 4. 1948.

MAO: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana

- Zapuščina Vinka Glanza.

MNSZS: Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije, Ljubljana

- Zbirka del Slavka Pengova.

ČASOPISNI VIRI

A. Ž. 1958: A. Ž, Kamenček pri kamenčku, *Tovariš*, 14/42, 26. 10. 1958, str. 1138–1139.

G. S. 1951: G. S., Maestri dei mosaico seminano di capolavori la Nuova Jugoslavia, *La nostra lotta*, 4/185, 21. 3. 1951, str. 3–4.

G. S. 1954: G. S., Alfio Tambosso parla del proprio lavoro. Opere di mosaicisti Italiani in Slovenia, *La nostra lotta*, 7/344, 1. 5. 1954, str. 4.

KOCH 1947: Vladimir KOCH, Akademija upodablajočih umetnosti – najvišji zavod za vzgojo umetniškega naraščaja, *Tovariš*, 3/20, 23. 5. 1947, str. 10–11.

Nove freske 1949: Nove freske Slavka Pengova, *Tovariš*, 5/49, 9. 12. 1949, str. 818 – 819.

Osmrtnica 1993: Osmrtnica Vide Pengov, *Delo*, 35/56, 10. 3. 1993, str. 19.

Taka bo 1949: Taka bo čez nekaj let Nova Gorica, *Nova Gorica*, 18. 8. 1949, str. 1.

SPLETNI VIRI

Biblioteka znaci.net, <https://znaci.org/>.

ČEŠČUT 2024: Marija ČEŠČUT, Bandeu, Jakob (1683–1752). Slovenska biografija. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1001490/#primorski-slovenski-biografski-leksikon>.

Fructal, O nas, www.fructal.si/pages/about_us.

Katarina Mohar, Interaktivna predstavitev freske, <https://www.novagoricaart.si/interaktivno/slavko-pengov-zgodovina-primorske/>.

Tolminski muzej, https://www.tol-muzej.si/vrsno/gregorcic/slo/pot_dogodki_po_smrti.html.

Wikipedia, Processi per l'eccidio di Porzûs, https://it.wikipedia.org/wiki/Processi_per_l%27eccidio_di_Porz%C3%BBs.

Zora Kalin, roj. Zorc (https://www.myheritage.si/research/collection-10826/znani-ljudje-skozi-zgodovin-o?itemId=426244&action=showRecord&tr_id=m_wzh3rkyspg_rvnxekhvt).

LITERATURA

Boris Kalin 1965: *Boris Kalin. Retrospektivna razstava*, Moderna galerija, Ljubljana 1965.

CEVC 1974: Emilijan CEVC, Kmečki upori v slovenski likovni umetnosti, *Kmečki upori v slovenski umetnosti* (ur. Štefan Barbarič), Ljubljana 1974, str. 157–177.

COLNER 2023: Miha COLNER, Veliki kmečki upor in umetnost, *Upor/Revolt 1573–2023. Razstava ikoničnih umetniških del na temo velikega kmečkega upora 1573*, Galerija Božidar Jakac – Muzej moderne in sodobne umetnosti, Kostanjevica na Krki 2023, str. 6–55.

CURTIS, KRUŠEC, VODOPIVEC 2013: William J. R. CURTIS, Tomaž KRUŠEC, Aleš VODOPIVEC, *Arhitekt Edvard Ravnikar. Spominski kompleks na otoku Rab, 1953*, Ljubljana 2004.

ČOPIČ 1979: Špelca ČOPIČ, Spomeniško kiparstvo, *Slovenska likovna umetnost: 1945–1978* (ur. Stane Bernik), Ljubljana 1979, str. 61–68.

DI BATTISTA, MOHAR 2019: Alenka DI BATTISTA, Katarina MOHAR, *Občinska stavba v Novi Gorici*, Ljubljana 2019 (Umetnine v žepu, 17).

GABRIČ 2017: Aleš GABRIČ, Pogled povojne oblasti na TIGR, *TIGR v zgodovini in zgodovinopisju* (ur. Aleš Gabrič), Ljubljana 2017, str. 97–110.

GLAŽAR, KOŽELJ 1992: Tadej GLAŽAR, Janez KOŽELJ, Katalog, *Arhitekt Vladimir Šubic. Zbrano delo* (arhitektov bilten, posebna izdaja), 22/111–114, 1992, str. 50–135.

GRABAR 2009: Nika GRABAR, *Between Classicism and Modernism. Architecture of Vinko Ganz*, Ljubljana 2009 (tipkopis doktorske disertacije).

GRABAR, ŠIROK, VOVK 2012: Nika GRABAR, Kaja ŠIROK, Martina VOVK, *Parlament – tri zgodbe. Arhitektura, umetnost, spomin*, Ljubljana 2012.

GRAFENAUER 1947: Bogo GRAFENAUER, Problemi in naloge slovenskega zgodovinopisja v našem času, *Zgodovinski časopis*, 1/1–4, 1947, str. 11–26.

GUŠTIN 2008: Damijan GUŠTIN, Južna železnica kot cilj vojaških operacij slovenskega odporiškega gibanja (1941–1945), *Acta histriae*, 16/3, 2008, str. 325–342.

HERGOUTH 2017: Katarina HERGOUTH, *Arhitekturna plastika na javnih in stanovanjsko poslovnih stavbah v Ljubljani (1918–1941)*, Ljubljana 2017 (tipkopis magistrskega dela).

HRČEK 2000: Alojz HRČEK, Vinogradništvo, *Enciklopedija Slovenije*, 14, 2000, str. 248 – 251.

KERSEVAN 1995: Alessandra KERSEVAN, *Porzùs. Dialoghi sopra un processo da rifare*, Udine 1995.

KOBLAR 1982: France KOBLAR, Vilhar, Miroslav (1818–1871). *Slovenska biografija*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013, <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi790108/#slovenski-biografski-leksikon>. Izvirna objava v: *Slovenski biografski leksikon: 13. zv.: Trubar-Vodaine* (ur. Alfonz Gspan, Jože Munda in Fran Petrer), Ljubljana 1982.

Koledar osvobodilne fronte 1946: *Koledar osvobodilne fronte Slovenskega naroda* (ur. Ignac Koprivec), 1/1, 1946.

KOMELJ 2005: Milček KOMELJ, *Kronika Marjana Pogačnika o zaljubljenih v umetnost*, Ljubljana 2005.

- KRANJC 2006: Igor KRANJC, *Umetnost tridesetih let iz zbirk Moderne galerije Ljubljana. Študijski zvezek 3: 1938–1941*, Moderna galerija, Ljubljana 2006.
- KREFT 1974: Bratko KREFT, Boris Kalin (1905–1975), *Letopis Slovenske akademije znanosti in umetnosti*, 26, 1975, str. 111–113.
- KRUŠEC 2013: Tomaž KRUŠEC, Spominski kompleks Kampor na otoku Rab, *AR Arhitektura, raziskave* 2, 2013, str. 19–29.
- KRŽIŠNIK 1958: Zoran KRŽIŠNIK, *Boris Kalin*, Ljubljana 1958 (Slovenski likovni umetniki).
- Lexikon der Kunst* 1996: *Lexikon der Kunst* (ur. Harald Olbricht), 3, Leipzig 1996.
- LORENCIN 2011: Domen LORENCIN, *Diverzije, sabotaže in vojaški napadi odporniškega gibanja na železnice in druge prometnice na Slovenskem 1941–1945*, Ljubljana 2011 (tipkopis diplomske naloge).
- LOŽAR 1939: Rajko LOŽAR, Zgodovina Slovencev in naša upodabljalna umetnost, *Kronika slovenskih mest*, 1, 1939, str. 28–37.
- MANOJLOVIĆ PINTAR 2004: Olga MANOJLOVIĆ PINTAR, “Tito je stena.” (Dis)kontinuitet vladarskih predstavljaja u Jugoslaviji i Srbiji XX veka, *Godišnjak za društvenu istoriju*, 2–3, 2004, str. 85–100.
- MARUŠIČ 1968: Branko MARUŠIČ, Čitalniško gibanje na Primorskem in nastanek narodne čitalnice v Rihembergu, *Ob stoletnici rihemberške čitalnice. Ob stoletnici kulturnoprosvetnega delovanja v Braniku*, Branik 1968, str. 4–10.
- MARUŠIČ 2009: Branko MARUŠIČ, Nepremična dediščina kot znamenje narodne in politične istovetnosti ob slovensko-italijanski meji v 20. stoletju, *Izvestje*, 6, 2009, str. 11–18.
- MARUŠIČ 2020: Branko MARUŠIČ, O Novi Gorici in okoliščinah njenega nastajanja, *Izvestje*, 17, 2020, str. 3–14.
- MENAŠE 1956: Luc MENAŠE, Ob Pregljevem velikem mozaiku na trboveljskem Delavskem domu, *Gradnja Delavskega doma v Trbovljah* (ur. Tine Lenarčič), Trbovlje 1956, str. 23–28.
- MERENIK 2010: Lidija MERENIK, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beograd 2010, str. 29–33.
- MIKUŽ 1974: Jure MIKUŽ, Prvi poskus vpeljave zgodovinskega slikarstva v slovensko umetnost, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 2, 1974, str. 122–128.
- MIŠIČ 2011: Biljana MIŠIČ, *Palata Saveznog izvršnog veća u Novom Beogradu*, Beograd 2011.
- MOHAR 2015: Katarina MOHAR, *Likovna oprema Ljudske skupščine Ljudske republike Slovenije. Umetnostno naročilo in njegov kontekst*, Ljubljana 2015 (tipkopis doktorske disertacije).
- MOHAR 2016: Katarina MOHAR, Stensko slikarstvo Slavka Pengova pred in po letu 1945, *Studia Historica Slovenica*, 16/3, 2016, str. 749–767.
- MOHAR 2017: Katarina MOHAR, Velike teme, velike slike. Stensko slikarstvo Marija Preglja, *Marij Pregelj. Retrospektiva* (ur. Martina Vovk), Moderna galerija, Ljubljana 2017, str. 97–109.
- MOHAR 2019: Katarina MOHAR, Art Representing the State. The Villa Bled Official Residence, *Arts and Politics in the Modern Period* (ur. Dragan Damijanović, Lovorka Magaš Bilandžić, Željka Miklošević, Jeremy F. Walton), Zagreb 2019, str. 83–91.

- MOHOR 2020: Michel MOHOR, Umetnost za nove dni. Zbirka Dravske banovine (1929–1941), *Umetnost za nove dni: Zbirka Dravske banovine (1929–1941)* (ur. Nataša Ciber), Narodna galerija, Ljubljana 2020, str. 9–52.
- NAGODE 2013: Aleš NAGODE, Bratuž, Lojze (1902–1937). *Slovenska biografija*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1003070/#novi-slovenski-biografski-leksikon>. Izvirna objava v: *Novi Slovenski biografski leksikon*: 3. zv.: *Ble-But* (ur. Barbara Šterbenc Svetina et al.), Ljubljana 2018.
- OREL 1998: Irena OREL, Starogorski rokopis, *Enciklopedija Slovenije*, 12, Ljubljana 1998, str. 284–285.
- PAHOR 1973: Drago PAHOR, Odmev bazoviških žrtev v slovenski likovni umetnosti, *Jadranski koledar*, 1971, str. 103–115.
- PAHOR 1980: Drago PAHOR, Štirim iz bazoviške gmajne, *Jadranski koledar*, 1980, str. 89–93.
- PAVLINEC 2008: Donovan PAVLINEC, Slovenski inženirji človeških duš. Monumentalne stenske poslikave socialističnega realizma, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 44, 2008, str. 114–138.
- PANTIČ 2012: Rade PANTIČ, Političko nesvesno identiteta Josipa Broza Tita, *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Drugi tom. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata* (ur. Miško Šuvaković), Beograd 2012, str. 241–252.
- PIRJEVEC 2008: Jože PIRJEVEC, *Trst je naš! Boj Slovencev za morje (1848–1954)*, Ljubljana 2008
- RADIĆ 2012: Nenad RADIĆ, *Pusen i petokraka. Zbirka slika druga predsednika*, Novi Sad 2012.
- RAJHMAN 1982: Jože RAJHMAN, Trubar, Primož (med 1507 in 1509–1586). *Slovenska biografija*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013, <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi729148/#slovenski-biografski-leksikon>. Izvirna objava v: *Slovenski biografski leksikon*: 13. zv. *Trubar-Vodaine* (ur. Alfonz Gspan, Jože Munda in Fran Petre), Ljubljana 1982.
- RAVNIKAR 1983: Edvard RAVNIKAR, Nova Gorica po 35-ih letih, *AB - Arhitektov bilten. Aktualni problemi razvoja stanovanjske gradnje v Sloveniji*, 68/69, 1983, str. 43–46.
- RENDLA, SEDLAČEK 2023: Marta RENDLA, Janja SEDLAČEK, Gospodarski razvoj Goriške in Nove Gorice ter selitvena gibanja, *Dve domovini*, 58, 2023, str. 167–189.
- REŽEK 2014: Mateja REŽEK, Usmerjena preteklost: mehanizmi ideološke in politične »kontaminacije« zgodovinopisja v socialistični Sloveniji in Jugoslaviji (1945–1966), *Acta Histriae*, 22/4, 2014, str. 971–992.
- Sadjarstvo 1996: Sadjarstvo, *Enciklopedija Slovenije*, 10, 1996, str. 364–366.
- SAVENC 2008: Barbara SAVENC, S črto skozi življenje. Tone Žnidaršič (1923–2007), *Kamniški zbornik*, 19, 2008, str. 347–356.
- Sklepi 1943: *Sklepi drugega zasedanja Protifašističnega sveta narodne osvoboditve Jugoslavije*, 1943.
- SMOLIK 1998: Marijan SMOLIK, Černjejski rokopis, *Enciklopedija Slovenije*, 2, Ljubljana 1988, str. 113–114.
- ŠIJANEC 1961: Fran ŠIJANEC, *Sodobna slovenska likovna umetnost*, Maribor 1961.
- ŠPRAGER 1993: Elizabeta ŠPRAGER, *Slavko Pengov. Freskant*, Ljubljana 1993 (tipkopis diplomske naloge).
- TROHA 1999: Nevenka TROHA, *Komu Trst. Slovenci in Italijani med dvema državama*, Ljubljana 1999.

TROHA 2000: Nevenka TROHA, Predlogi Jugoslavije za rešitev tržaškega vprašanja po objavi resolucije Informbiroja, *Jugoslavija v hladni vojni* (ur. Jasna Fischer idr.), Ljubljana 2000, str. 143–180.

TROHA 2005: Nevenka TROHA, Tržaško vprašanje po mirovni pogodbi z Italijo 1947–1954, v: Neven Borak et al, *Slovenska novejša zgodovina. Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije, 1848 – 1992*, Ljubljana 2005, str. 972–979.

TROHA 2017: Nevenka TROHA, Simbolni kraji spomina. Bazovica, *TIGR v zgodovini in zgodovinopisju* (ur. Aleš Gabrič), Ljubljana 2017, str. 135–147.

TRŠAR 1988: Marijan TRŠAR, Pregledna razstava akademskega slikarja Ivana Seljaka - Čopiča, *Ivan Seljak - Čopič. Pregledna razstava ob umetnikovi 60-letnici*, Mestni muzej Idrija, Idrija 1988, str. 3–23.

Tovarna pohišta 1968: Tovarna pohišta MEBLO. Uspešna prodaja – pogoj za realizacijo proizvodnih načrtov, *Goriški zbornik*, Ljubljana 1968, str. 128–129.

VOVK 2012: Martina VOVK, Umetnost, v: Nika Grabar, Kaja Širok, Martina Vovk, *Parlament – tri zgodbe. Arhitektura, umetnost, spomin*, Ljubljana 2012, str. 32–55.

VREČKO 2019: Asta VREČKO, Pomnoženo zrcalo družbe. Slovenska umetnost tridesetih let, *Na robu. Vizualna umetnost v Kraljevini Jugoslaviji 1929–1941*, Moderna galerija, Ljubljana 2019, str. 152–193.

VUGA 2018: Tomaž Vuga, *Projekt: Nova Gorica*, Ljubljana 2018.

VUJČIĆ 2007: Davorin VUJČIĆ, »Majstorske radionice likovnih umjetnosti. Majstorska radionica Antuna Augustinčiča«, *Anali Galerije Antuna Augustinčiča*, 26, 2007, str. 35–86.

ZALAR 2005: France ZALAR, *Boris Kalin. 1905–1975*, Goriški muzej, Nova Gorica 2005.

Živel je tod 2018: *Živel je tod mizarjev rod* (ur. Jožko Markič), Solkan 2018.

»... SOMETHING BIG, BEAUTIFUL AND PROUD,
SOMETHING THAT WOULD SHINE BEYOND THE BORDER ...«
FINE ARTS IN NOVA GORICA TOWN HALL

Summary

Already in the first urban outlines for the town, the building of the District People's Committee, which today houses the Nova Gorica Town Hall, occupied an important position. As one of the key components of the town's cultural and administrative centre, the architecture, built between 1949 and 1953 according to plans devised by architect Vinko Glanz (1902–1977), had to adequately represent the power of the new socialist government. The article discusses the works of art commissioned for the building, which were meant to support this aim in the best way possible.

The commission was awarded to Glanz's frequent collaborators, sculptor Boris Kalin (1905–1975) and painter Slavko Pengov (1908–1966), joined by the young Tone Žnidaršič (1923–2007), who had previously helped Pengov in designing some of his monumental works. In the first post-war years, Glanz, Kalin and Pengov regularly took part in projects for state buildings. Prior to Nova Gorica, they had collaborated on the commission for President Josip Broz Tito's summer residence Vila Bled (1947), and later for the People's Assembly of the People's Republic of Slovenia in Ljubljana (1956–1959), one of the largest and most important state art commissions in socialist Slovenia. In the latter, the three artists employed several artistic models which they first used in Nova Gorica.

The main focus of the majestic, yet minimalistically conceived exterior of the Nova Gorica Town Hall is the portal created by Boris Kalin, which is made of roughly chiselled stone pillars decorated with four monumental sculptures of two rebels, a partisan and a farmer. The iconography, emphasising the significance of the national liberation war, continues inside the building, in the floor mosaics by Tone Žnidaršič. These were conceived as a rug, comprising a rectangular space containing depictions of an idealised contemporary socialist world, where genre scenes of work (industry, construction, agriculture) are intertwined with images symbolising peace, abundance and wellbeing (still lifes, doves). The culmination of the iconographic programme is represented on the frescos by Slavko Pengov in the so-called Green Hall, which is one of the few large-scale examples of historical painting in Slovenian art. The painted frieze surrounding the hall depicts a socialist interpretation of the history of Primorska, from the time of the Reformation until the end of the 2nd World War and asserts the historical presence of Slovenes on the geopolitically contested territory of the northern Primorska region.

ANDREJ LAMUT

ANDREJA RAKOVEC

Fotografska tradicija na območju Ptuja in okolice se ponaša z več znanimi imeni, njeni začetki pa segajo v drugo polovico 19. stoletja. Marjeta Ciglencečki je avtorica številnih objav o fotografijah, ki so povezani s tem območjem, in sicer od začetnikov fotografije do današnjih ustvarjalcev. Tako je raziskala fotografski opus predstavnika pionirske generacije ptujskih fotografov Alojza Kasimira (1852–1930), ki je fotografiral od osemdesetih let 19. stoletja in se posvečal zlasti mestnim vedutam, med katerimi prevladuje motivika Ptuja.¹ Strokovno pozornost je posvetila tudi sodobni fotografiji na ptujskem območju, ki jo zaznamuje več vidnejših osebnosti različnih generacij. Starosta med fotografi je nedvomno Stojan Kerbler (r. 1938), najuspešnejši slovenski fotograf 20. stoletja, Prešernov nagrajenec, član znamenitega Mariborskega kroga, dosleden dokumentalist fotografske dejavnosti na Slovenskem in neutruden ustvarjalec. Njegovo delo je Marjeta Ciglencečki pritegnilo že v sedemdesetih letih, v naslednjih desetletjih pa je prispevala več strokovnih in znanstvenih objav na to temo. Fotografa z zanimanjem spremlja še danes, kar jo uvršča prav v vrh največjih poznavalcev njegovega opusa.² V več prispevkih je obravnavala opus na Ptujju rojenega

¹ Marjeta CIGLENEČKI, Fotografije Alojza Kasimira, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 41, 2005, str. 135–192.

² Omenimo nekaj objav: Marjeta CIGLENEČKI, *Naši otroci. Razstava fotografij Stojana Kerblerja*, Razstavni salon Dušana Kvedra, Ptuj 1979; Marjeta CIGLENEČKI, *Stojan Kerbler. Koline*, Razstavni salon Dušana Kvedra, Ptuj 1982; Marjeta CIGLENEČKI, *Stojan Kerbler. Razstava ob umetnikovi petdesetletnici*, Pokrajinski muzej Ptuj, Ptuj 1988; Marjeta CIGLENEČKI, Fotografije Stojana Kerblerja, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 39, 2003, str. 226–259; Marjeta CIGLENEČKI, Tovarna aluminija kot ustvarjalni izziv, *Kidričevo, zbornik referatov s posvetovanja Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva, ki je potekalo 25. oktobra 2001 v Kidričevem* (ur. Marjeta Ciglencečki), Kidričevo 2003, str. 60–72; *Stojan Kerbler. Ljudje* (avtorji besedil Marjeta Ciglencečki idr.), Ljubljana 2003; Marjeta CIGLENEČKI, *Stojan Kerbler*, Galerija Tenzor, Ptuj 2004; Marjeta CIGLENEČKI, Koline. Stojan Kerbler, *Ampak, mesečnik za kulturo, politiko in gospodarstvo*, 6/10, 2005, str. 54–55; Marjeta CIGLENEČKI, *Fotografije: Stojan Kerbler*, Ptuj 2005; Marjeta CIGLENEČKI, Krog v kompozicijah Franceta Miheliča in Stojana Kerblerja, *Acta historiae artis Slovenica*, 12, 2007, str. 133–148; Marjeta CIGLENEČKI, *Stojan Kerbler. Dvorišča / Backyards*, Ptuj 2008; Marjeta CIGLENEČKI, Galunovi na fotografijah Stojana Kerblerja, *Zbornik za Staneta Bernika* (ur. Gojko Zupan), 2009, str. 15–37; *Stojan Kerbler: Kurentovanje 1966–2005* (avtorja besedila: Marjeta Ciglencečki in Stojan Kerbler), Galerija Magistrat, Ptuj 2010; Marjeta CIGLENEČKI, *Stojan Kerbler: tovarniška fotografija 1965–2012*, Galerija FO.VI, Ptuj 2012; Marjeta CIGLENEČKI, Mojster fotografije Stojan Kerbler v letu 2018, *Umetnostna kronika*, 63, 2019, str. 24–39.

fotografa Branka Lenarta (r. 1948), ki živi in dela v Avstriji.³ Pisala je tudi o delu Srdana Mohoriča (1953–2022), ki je bil več let predsednik ptujskega fotografskega kluba.⁴ Med fotografi, ki spadajo v generacijo, rojeno v sedemdesetih letih 20. stoletja in ki jo sestavljajo Sandra Požun (r. 1972), Boris Farič (r. 1974) in Tanja Verlak (r. 1979), je Marjeta Ciglencečki pozornost posvetila zlasti Fariču in Verlakovi.⁵ Kot mentorica je vodila študente oddelka za umetnostno zgodovino na mariborski univerzi pri pripravi razstave *2 x 15. Fotograf in kustos v tandemu*, na katero so uvrstili dela več ptujskih fotografov, med njimi Stojana Kerblerja, Borisa Fariča, Srdana Mohoriča, Tanja Verlak in Borisa Voglarja (r. 1971).⁶ Lahko rečemo, da je dodobra raziskala in strokovno podprla delo več fotografov s ptujskega območja in da je po njeni zaslugi tudi to območje ovrednoteno v svojem prispevku k razvoju fotografije na Slovenskem.

Na pot, ki so jo utrdile starejše generacije ptujskih fotografov, stopa tudi mlajša generacija, med katero omenimo npr. Roka Goloba (r. 1980), Martino Korošec (r. 1984), Andreja Lamuta (r. 1991) in Blaža Rojsa (r. 1995). Naštete avtorje opazimo zlasti na skupinskih razstavah, svoje delo predstavljajo ne le doma, temveč tudi v tujini, ki so si jo nekateri izbrali za nadaljnje študijsko izpopolnjevanje oz. poklicno pot. Eden izmed teh je tudi Andrej Lamut, ki trenutno študira na magistrskem programu fotografije na Akademiji za umetnost in oblikovanje HDK-Valand v Göteborgu na Švedskem. Lamut izstopa iz omenjene generacije, saj ga je stroka v desetletju njegovega delovanja že večkrat nagradila za njegovo delo, ki je v teh letih doseglo avtorsko

³ Marjeta CIGLENEČKI, Vorstellung des Künstlers / Predstavitev umetnika, *Branko Lenart „Light works“: Fotoarbeiten 1965–2002, Kunstseilerstätte die 17te, Wien, 16. April 2004*, Wien 2004; Marjeta CIGLENEČKI, *Light Works. Fotografije / Fotografien. 1965–2002*, Ptuj 2002; Marjeta CIGLENEČKI, Conceptualist, ki živi in dela v Gradcu. "Light works" Branka Lenarta v slovenskem znanstvenem inštitutu na Dunaju. Prireditve v lepo urejenih prostorih inštituta privabljajo številne slovensko in nemško govoreče goste, *Večer*, 24. 4. 2004, str. 11; Marjeta CIGLENEČKI, *Branko Lenart: Body.Language 1971–2010. Fotografska razstava v sklopu festivala Photonic Moments – Mesec fotografije 2010, Ptuj, Dom KULTure-muziKafe, otvoritev 5. 11. 2010*, Ptuj 2010; Marjeta CIGLENEČKI, Branko Lenart. Tri razstave in monografija ob umetnikovi sedemdesetletnici, *Umetnostna kronika*, 60, 2018, str. 53–66; Marjeta CIGLENEČKI, Zum Siebziger des Künstlers, *Ein ganzes halbes Jahrhundert* (ur. Branko Lenart idr.), Graz 2020, str. 3–21; Marjeta CIGLENEČKI, Big Sur Real, Branko Lenart, *Big Sur real* (ur. Günther Friesinger), Wien 2023, str. 15–19, 21–25.

⁴ Marjeta CIGLENEČKI, Fabrika. Razstava Srdana Mohoriča v Galeriji FO.VI v Strnišču, *Aluminij. Časopis družbe Talum*, 11, 2013, str. 20–21; Marjeta CIGLENEČKI, Ptujski fotograf o knjigah, knjižnici, bralcih in knjižničarjih, pesnikih in pisateljih, v: *Srdan Mohorič. Zazrt v staro podobo*, Ptuj 2010, str. 9–15; Marjeta CIGLENEČKI, Zazrt v staro podobo. Razstava Srdana Mohoriča v Knjižnici Ivana Potrča na Ptujju, *Aluminij. Časopis družbe Talum*, 11, 2010, str. 13.

⁵ Marjeta CIGLENEČKI, *Boris Farič. Fotografije*, Ptuj 2002; Marjeta CIGLENEČKI, Magična letnica 2012. Fotografska razstava Borisa Fariča nagovarja Ptuj kot evropsko prestolnico kulture, *Večer*, 18. 12. 2007, str. 14; Marjeta CIGLENEČKI, Andante grazioso. Boris Farič v Mali galeriji Cankarjevega doma, *Večer*, 28. 2. 2007, str. 14; Marjeta CIGLENEČKI, *Boris Farič. Andante grazioso*, Maribor 2008; *2 x 15. Fotograf in kustos v tandemu*, 15. januar 2016 – 15. februar 2016 (ur. Marjeta Ciglencečki), Maribor 2016; Marjeta CIGLENEČKI, Tanja Verlak: Via Fotografia, *Umetnostna kronika*, 78, 2023, <https://umetnostna-kronika.si/zapis/tanja-verlak-fotografia> (13. 2. 2024).

⁶ *2 x 15. Fotograf in kustos v tandemu* (ur. Marjeta Ciglencečki), Mladinski kulturni center, Maribor 2016.

prepoznavnost. Ker njegov opus do zdaj ni bil deležen preglednejše objave, je tokratni zbornik, posvečen Marjeti Ciglencečki, ki se je poleg številnih umetnostnozgodovinskih tem ukvarjala tudi s fotografijo ptujskega območja, priložnost, da ga podrobneje predstavimo.

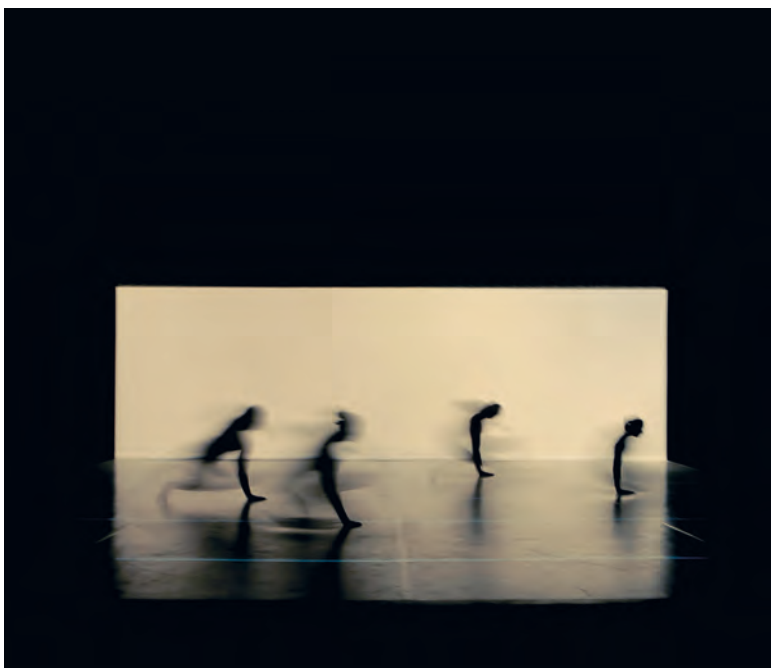
Na Ptuju rojeni Andrej Lamut, vnuk novomeškega slikarja Vladimirja Lamuta (1915–1962), se je s fotografijo začel intenzivneje ukvarjati kot dijak ptujske gimnazije, ko je tudi začel sodelovati na razstavah. Po maturi je leta 2010 vpisal študij oblikovanja vizualnih komunikacij na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje (ALUO) v Ljubljani. Že med študijem je bil deležen priznanja, in sicer mu je leta 2012 akademija podelila nagrado za odlične študijske dosežke v akademskem letu 2011/2012. Med študijem je sodeloval z različnimi umetniki in na kulturnih dogodkih, od leta 2012 kot uradni fotograf sodeluje tudi s plesno skupino En Knap Group. Plesalce je posnel med nastopi, na vajah in v zakulisju za promocijske in dokumentacijske namene; poleg fotografij je nastala vrsta video napovednikov in dokumentarnih posnetkov. Kot snemalec in montažer je sodeloval pri produkciji razstav v navidezni resničnosti (Oder 360). Izbor fotografij, ki so bile posnete na predstavah, je razstavil ob 25-letnici delovanja Zavoda En Knap in ob 10-letnici skupine leta 2018 v Centru kulture Španski borci. Leta 2014 je bil udeleženec skupine študentov, ki je pripravila video za državno proslavo ob dnevu samostojnosti in enotnosti. Med letoma 2014 in 2016 je ustvaril vizualno podobo za glasbeni projekt Žana Tetičkoviča *The Port of Life*. Bil je uradni fotograf Kina Šiške in glasbenega festivala Arsana na Ptuju. Njegove fotografije so bile objavljene v revijah *Mentor* in *Tribuna*, v listniku *Cirkus* ter v knjigi otroške poezije *Gugajčki in gugaji* Davida Bedrača (2010, Študentska založba, Ljubljana). Sodeloval je tudi na fotografskih delavnicah Celje Fokus v Celju leta 2011 in Vajkard na gradu Snežnik leta 2012. Leta 2013 je diplomiral pri profesorju Petru Koštrunu na temo krajinske fotografije (*Podoba podobe. Krajinska fotografija*). V okviru diplome je nastala fotografska serija *Podoba podobe*, ki jo je istega leta razstavil na samostojni razstavi v galeriji Mikado v Ljubljani in zanjo prejel nagrado Prvo okidanje / First Shot 2013, ki mu je prinesla samostojno razstavo v galeriji Klovičevi dvori v Zagrebu. Leta 2015 pa je serijo razstavil kot nominiranec za nagrado Essl Art Award CEE 2015 na skupinski razstavi v Muzeju sodobne umetnosti Metelkova v Ljubljani. Na ALUO je nadaljeval študij fotografije na smeri oblikovanja vizualnih komunikacij in leta 2016 magistriral s pohvalo pri profesorjih Petru Koštrunu in Levu Kreftu na temo fotografskega procesa kot performativnega akta (*Performativni proces fotografije. Nokturno*) ter za serijo *Nokturno* prejel študentsko Prešernovo nagrado, Mestna občina Ptuj pa mu je ob zaključku študija podelila nagrado za najboljšega študenta podiplomskega študija Mestne občine Ptuj v letu 2016. Serijo *Nokturno* je izdal kot fotografsko knjigo in zanjo prejel dve nagradi: leta 2017 priznanje za najbolje oblikovano knjigo v sekciji monografske in bibliografske izdaje na 33. Slovenskem knjižnem sejmu v Ljubljani, leta 2018 pa mu je Galerija P74 podelila nagrado za najboljšo knjigo umetnika na Sejmu knjig umetnika in umetniških publikacij v Ljubljani. Serijo je razstavil že leta 2015 na festivalu Art Stays v Tovarni umetnosti v Majšperku in leta 2017 ob izidu fotografske knjige v Fotogaleriji

Stolp v Mariboru. Leta 2014 je več mesecev preživel na študentski izmenjavi v Turčiji in posnel vrsto fotografij, ki jih je leta 2019 objavil v fotografski knjigi *Orient*. Za fotografijo iz te serije *Sencohodec*, ki je bila razstavljena na razstavi ob sedemdesetletnici ALUO leta 2016 v Galeriji Jakopič v Ljubljani, mu je Društvo likovnih umetnikov Maribor leta 2017 podelilo listino primavera. Leta 2016 se je udeležil prve rezidence v tujini, in sicer v Portu na Portugalskem, kjer je v umetniškem društvu De Liceiras 18 deloval kot koordinator, leta 2023 pa je gostoval na rezidenci festivala analogne fotografije Revela't v kraju Vilassar de Dalt v Španiji. V okviru rezidence je delal na seriji *Persona*, ki je bila razstavljena leta 2023 v Atriju ZRC, maja 2024 pa v ožjem izboru na skupinski razstavi na Festivalu Revela't, ki je potekal na temo identitete. V letih 2018 in 2021 je bil del mednarodne fotografske platforme Parallel – European Photo Based Platform in svoja dela razstavljal v Lizboni in Solunu ter v sklopu platforme tudi na festivalih Format v Derbyju v Veliki Britaniji, Organ Vida v Zagrebu in v Centru za sodobno fotografijo Robert Capa v Budimpešti. Svoje znanje je predajal tudi drugim kot asistent na Akademiji za likovno umetnost Univerze v Ljubljani in višji predavatelj na Fakulteti za aplikativne vede v Ljubljani (VIST). Leta 2019 ga je začela zastopati Galerija Fotografija iz Ljubljane. Leta 2022 je bil na sejmu Photo London uvrščen med finaliste nagrade Emerging Photographer of the Year. Leta 2023 je skupaj z Marušo Uhan pripravil razstavo v Galeriji Fotografija, na kateri je razstavil celotno serijo *Invazivke*, ki jo je v ožjem izboru prej razstavil na skupinskih razstavah v Mali galeriji Cankarjevega doma (2022) in v razstavišču Capa Centra v Budimpešti (2021), objavljena pa je bila tudi v reviji ETC leta 2023.⁷

Opus Andreja Lamuta so že v zgodnjem obdobju zaznamovale pomembne prelomnice, ko je bilo njegovo delo deležno pozornosti stroke, ki je v njem prepoznala izstopajoče umetniške kvalitete. Že tedaj so se pokazali zametki določenih vsebinskih značilnosti in pristopov v ustvarjalnem procesu, ki jih srečujemo še pozneje. Večji del Lamutovega umetniškega opusa sestavljajo fotografske serije, za katere je značilna vsebinska in oblikovna zaokroženost, kot prevladujoča motivika pa vseskozi nastopata figura (človeška, živalska) in narava oz. krajina. Že od zgodnjega obdobja naprej ustvarja v analogni tehniki in eksperimentira s srebrnoželatinskim tiskom.

Med zgodnejšimi Lamutovimi deli sta fotografiji, nastali leta 2012, ki predstavljata različni tehniki in raznolik avtorski izraz, obenem pa zarisujeta smer, v katero se je njegovo delo razvijalo v naslednjih letih vse do danes. Fotografija *Evolucija* (pigmentni arhivski tisk) je bila posneta v sklopu fotografovega sodelovanja s plesno skupino En Knap Group (sl. 1). Odrski nastop štirih plesalcev, ki v razgibani liniji prečijo prazen oder, je Lamut transformiral v abstrahirano podobo, kjer je človeško figuro reduciral do temne silhuetne ostaline. V njej je gibanje sklonjenih oz. čepečih in z eno roko podprtih teles podano v nežnih senčnih obrisih človeške

⁷ Biografski podatki so povzeti po: Biography, <https://www.andrejamut.si/biography> (20. 2. 2024); *NovaF* 2013, s. p.; HABJANIČ 2017, str. 9; MILOŠIČ 2020 (20. 2. 2024); *Onkraj objektiva* 2022, str. 33; *Andrej Lamut. Persona* 2023, str. 27–31; e-korespondenca z Andrejem Lamutom (februar 2024).



1. Andrej Lamut: *Evolucija*,
2012, pigmentni arhivski tisk

figure. Ti se zgostijo v črne sence, ki zajamejo glave in do tal segajoče roke, kar ustvarja vtis, da se v njih kulminira in zaustavlja gib. Tako nastale distorzije likov delujejo grafično kot nekakšni znaki. H grafičnemu vtisu prispeva tudi geometrijski lik v perspektivi izrisanega pravokotnika na tleh, za katerega se zdi, da ponazarja umetno vzpostavljen koordinatni prostor, v katerega je ujeta človeška figura. Fotografija je kompozicijsko zasnovana v pogledu od daleč, z dvignjene pozicije, torej v pogledu z galerije na gledališki oder: svetlo, blede rumenkasto tonirano polje s silhuetami je potisnjeno v spodnjo polovico in zavzema manjši del celote, obdaja ga črn okvir v temo potopljenega gledališkega odra, katerega zgornja stranica zavzema polovico formata fotografije. Z nizkim horizontom se povezuje tudi spuščena drža teles, ki se spuščajo podenj. Ustvarja se vtis ujetosti in zaprtosti, ki ju lahko v prenesenem pomenu razumemo kot prisposodobno eksistencialne stiske človeka, reduciranega na skoraj amorfno substanco. Lahko rečemo, da Lamut že v zgodnjem obdobju nakaže, da ga vsebinsko zanima psihološko obarvana tematika, kakršno v nadaljevanju opusa le še stopnjuje in precizneje opredeljuje kot izhodišče posameznih fotografskih serij. Izraz notranje stiske je podan tudi na srebrnoželatinski fotografiji *Hrbtna stran* (sl. 2), ki prikazuje figuro v dokolenskem izrezu s hrbtne strani, ki dviga roke k maski z izrazitimi potezami in v krik razprtimi usti, v ozadju stoji lesen most. Fotografija je nastala po sliki Edvarda Muncha *Krik*. Ne le kompozicija, ampak tudi vidne poteze čopiča pri nanosu emulzije, ki spominjajo na nebo Munchove slike, zarisano z valovitimi barvnimi črtami, tvorijo oblikovno vez z znanim simbolističnim delom. Eno od osrednjih del, ki napoveduje evropski ekspresionizem,



2. Andrej Lamut:
Hrbtna stran, 2012,
 srebrnoželatinski tisk

je sinonim za upodobitev notranje stiske, strahu, tesnobe. Ti vsebinski poudarki zaznamujejo Lamutov nadaljnji opus, zato bi fotografijo *Hrbtna stran* lahko pojmovali kot napoved razvoja v njegovem poznejšem opusu.

Fotografska serija *Podoba podobe*, ki obsega devet črno-belih fotografij velikega, enotnega formata, posnetih v srebrnoželatinski tehniki, je nastala kot diplomsko delo leta 2013. V vsebini se avtor loteva aktualnih družbenih vprašanj o spremembi tradicionalnih vrednot in duševnem bremenu, ki ga ob tem občuti posameznik. Minimalistične fotografije povezuje kadriranje, kjer je nebu odmerjen večji del kompozicije, v pokrajino pa so umeščene človeške figure majhnih dimenzij. Čeprav fotograf na prvi pogled črpa iz tradicije krajinskega slikarstva, upoštevajoč pravila kadriranja in vključevanja štafaže, so vsebinski poudarki povsem drugačni. V nasprotju s krajinami, pri katerih je osrednji protagonist narava, v Lamutovi seriji pomembno vlogo odigra tudi drobna človeška figura. Ta ni zgolj pasivna, neproblematična štafaža, temveč dejaven akter, ki sproža oz. je vpletena v dogajanje, ki vzbuja nelagodje in odpira vprašanja, npr. beg možganov, nemoralnost sodobnih tajkunov, človekov uničujoč odnos do narave. Pokrajina, ki jo ponekod še prekriva sneg, je prizorišče dogajanja in sprožilec občutenja in ju s svojimi značilnostmi ustrezno vsebinsko dopolnjuje, npr. z oblačnim, turobnim nebom, pustostjo, horizontalnostjo, ki ne vnaša nikakršne dinamike v kompozicijo, ampak simbolno nakazuje duhovno stanje, ki preveva serijo. To prežemajo resignacija, zaton tradicije, občutek brezizhodnosti in dokončnega. Občutenje, ki ga vzbujajo posnetki, bi lahko povezali s turobnim iztekanjem zime, ki ga je avtor zajel v naravi, tj. zime, ki je noče biti konec, ko se pomlad zdi neskončno oddaljena. Kot da opusteli svet človeku ne daje nikakršne utehe ali upanja po spremembi na bolje, po osmišljenem bivanju. Zdi se, da kljub

3. *Andrej Lamut:*
iz serije Podoba podobe, 2013,
srebrnoželatinski tisk



4. *Andrej Lamut:*
iz serije Podoba podobe, 2013,
srebrnoželatinski tisk



simboliki kurenta, ki ga v ljudskem izročilu poznamo kot bitje, ki preganja zimo in predstavlja preporod vitalističnih sil, zima neizprosno obvlada čas in ga zamrzne; še več, zima preraste v simbol smrti, ki jo fotograf posname v značilni temni postavi, kako z dvignjeno koso stopa po praznem, nerodovitnem polju (sl. 3); zima premaga kurenta, ki obupa nad življenjem, na koncu pa zavlada kot nekaj dokončnega in neizogibnega na posnetku, na katerem se na zasneženi poljani v enakomernem ritmu zvrstijo strelske tarče, med katerimi na sredini kot živa tarča stoji človeška figura. Še posebej šokanten je motiv mrtvega kurenta (sl. 4). Četudi gre za drobno figuro, ki jo komajda



5. Andrej Lamut:
iz serije *Orient*, 2014,
pigmentni arhivski tisk

opazimo na vrvi, privezani na drevesno vejo, s svojo neopaznostjo vzbuja srh, kot da njegova smrt v tem duhovno izpraznjenem svetu nikomur ni mar. Mrtvi kurent je sicer dobro znan motiv iz ptujskega obdobja Franceta Miheliča, ki je upodobil resnični dogodek nenadne smrti enega od mladeničev, zamaskiranega v kurenta, pri čemer vsebino lahko navežemo na bližajočo se drugo svetovno vojno.⁸ Lamut, ki je imel v mislih Miheličevega *Mrtvega kurenta*, je šel v interpretaciji še dlje, saj si je njegov kurent smrt izbral sam in ne kot Miheličev, pri katerem je smrt izbrala njega. Po Lamutovih besedah kurent simbolno predstavlja smrt kulture,⁹ kar bi lahko razlagali kot popoln zaton civiliziranega in kultiviranega ter napoved demoničnega, kaotičnega, srh vzbujajočega. *Podoba podobe* je osamljen primer minimalizma med Lamutovimi fotografskimi serijami. Doseže ga z izčiščenim prizoriščem, ki na nekaterih posnetkih prehaja v skorajda abstraktne podobe, z minimalnim dogajanjem, s figurami majhnih, komajda opaznih dimenzij, ki ponekod delujejo kot silhete – pri tem pa naj opozorimo na kontrast med miniaturnimi figurami in dogajanjem, ki ga zaznamuje dramatičnost, ki pritegne našo pozornost. Fotograf se minimalizmu približa še na nekaterih poznejših posamičnih posnetkih, kot celota pa serija izstopa v njegovem opusu.

Fotografska serija, ki je nastala leta 2014 na študentski izmenjavi v Turčiji, je izšla leta 2019 kot fotografska knjiga z naslovom *Orient*, Lamut pa jo je izdal v samozaložbi.¹⁰ To je bila prva

⁸ GOSTIŠA 1997, str. 115–116; CIGLENEČKI 2007, str. 133–140.

⁹ E-korespondenca z Andrejem Lamutom (februar 2024).

¹⁰ LAMUT 2019.



6. Andrej Lamut: *Sencohodec*, 2014, srebrnoželatinski tisk

fotografska knjiga, ki jo je izdal, pri čemer velja poudariti, da fotografske knjige dojema kot samostojno umetniško delo in ne le kot način objave fotografij. Podal se je po mestih jugovzhodne Turčije in serija je svojevrsten dokument popotovanja z javnim prevozom in avtostopom. Prevladujejo barvne fotografije, ki bi jih lahko uvrstili v polje avtorske dokumentarne fotografije. Serija spada med popotniško ali, še natančneje, *roadtrip* fotografijo, k čemur prispeva tudi način kadriranja, ki večkrat zajame pogled iz vozila na cesto in njeno neposredno okolico (na enem od posnetkov tudi na senco avtomobila, iz katerega je posneta fotografija), na voznike in prevozna sredstva (razpon je širok, in sicer od osebnih avtomobilov, javnega prevoza do potniških in tovornih ladij), na ceste in ulice ter dogajanje na njih. Andreju Lamutu je uspelo fotografije povezati v učinkovito celoto, ki jo kot rdeča nit serije povezuje cesta, popotovanje po njej ter dogajanje na in ob njej. V izbor je pritegnil posnetke z izseki iz urbanega in ruralnega sveta, vsakdanjega življenja lokalnega prebivalstva in žanrske portrete, v enega od njih je vključil tudi avtoportret. Uspelo mu je zajeti pisan utrip vsakdanjika tako v izboru motivov kot v oblikovnem smislu z barvno in oblikovno razgibanimi kompozicijami, kadriranjem, ki spomni na filmske, nenadne reze resničnosti, kar v celotno serijo vnaša dinamiko (sl. 5). Fotografije spremlja pozitiven ton, ki v vsakdanjem življenju odkriva simpatične podrobnosti malih človeških zgodb sredi velikega sveta. V knjigo je uvrščenih nekaj črno-belih fotografij, med katerimi je tudi *Sencohodec*, ki se oddaljuje od dokumentarnega značaja in pridobi poglobljeno simboliko popotnika v pustinji, ki je prisposodba za notranji svet oz. prostora srečanja s samim seboj (sl. 6).



7. Andrej Lamut: Odtujenost, 2015, srebrnoželatinski tisk



8. Andrej Lamut: Oko, 2018, mešana tehnika

Tematiko človeške samote srečamo tudi na črno-beli fotografiji *Odtujenost* iz leta 2015 (srebrnoželatinski tisk), ki je nastala v sklopu vizualne opreme glasbenega albuma Žana Tetičkoviča *The Port of Life* (sl. 7). Spretno kadrirani posnetek prikazuje človeško figuro v odsevu in s senco, umeščeno v urbani in ne v naravni prostor. Da je vtis mestnega kaosa in dezorientacije še večji, je kompozicija sestavljena kot kolaž odsevov, sredi katerih človek deluje izgubljeno, osamljeno.

V zgodnjem obdobju se je preizkušal v različnih tehnikah, med drugim v tehniki cianotipije, v kateri je nastalo več del na delavnici Vajkard leta 2014, med njimi *Drevo*, ki z različnimi svetlobnimi poudarki ustvarja izrazitejše kontraste in mehkejše prehode med svetlobo in senco ter naglaša rast kot ekspanzivno in vitalistično silo. Tako se je navezal na tradicijo cianotipije, saj je bila vegetabilna motivika značilna za njeno začetno obdobje v 19. stoletju, spomnimo npr. na Anne Atkins in njene detajlirane cianotipije rastlin. Eksperimentalno je tudi z različnimi podlagami, npr. s prenosom fotografije na keramično ploščo, na katero je prenesel posnetek mestne vedute, ki se je zapekel na njeni površini (*Brez naslova*, 2014, v sodelovanju z Anco Sanpetrean). Ustvaril je kontrast med trdnimi kamnitimi zidovi in orošeno površino, skozi katero gledamo nanje kot na stapljajoče se kamenje. Tehnični pripomoček za razvijanje fotografij pa je uporabil tudi kot prezentacijsko orodje, ko je fotografijo razstavil pritrjeno na dno kadi za razvijanje, ki je tako postala okvir fotografije (*Oko*, 2018, mešana tehnika; sl. 8).

Med motivi, ki se že od začetka večkrat pojavljajo v različnih fazah Lamutovega opusa, so tudi živalski. Zanimivejše interpretacije živali v sodobni umetniški fotografiji na Slovenskem najdemo v opusu Hermana Pivka, zlasti tista dela, na katerih se žival transformira v likovni znak kompozicije in se oddalji od realističnega izhodišča predmetnega sveta. Lamuta, čigar delo sicer zaznamujejo drugačni vsebinski in oblikovni poudarki kot Pivka, pritegne simbolika živali, zajame jih v ožjih izrezih, v pogledu od blizu (*Sfinga*, 2018, srebrnoželatinski tisk), v nenavadnih zornih kotih (tudi v povezavi s človeško figuro, kot je razvidno npr. na posnetku psa iz serije *Nokturno*, ki ga v temo potopljena človeška postava dviga predse). Na njegovih fotografijah živali postanejo opazne njihova moč, telesnost, skrivnostna, neukročena narava. Ponekod je žival zvedena na raven temne silhuete, ki učinkuje kot znak, spet drugič se njeno telo prelevi v svetlobno ploskev, ki spomni na fotogram in deluje kot sanjski privid. Oboje srečamo na fotografijah psa, npr. prvi učinek na treh fotografijah psa, ki jih je Lamut naredil v okviru projekta *Obsolete and discontinued*, h kateremu ga je povabil britanski fotograf Mike Crawford. Ta je sodelujočim avtorjem poslal fotografski papir s pretečenim rokom uporabe in papir, ki ga ne izdelujejo več. Lamut ga je uporabil tako, da je pod povečevalnikom hkrati osvetlil tri liste papirja, položene drugega vrh drugega. Svetloba je presevala skozi plasti in nastale so tri fotografije z različnimi stopnjami osvetlitve. Dela so bila razstavljena na skupinskih razstavah in objavljena v knjigi.¹¹

¹¹ E-dopis Andreja Lamuta, 16. 3. 2024.



9. Andrej Lamut:
iz serije *Mnemosis*, 2018,
pigmentni arhivski tisk

V negativu pa je isti posnetek psa uporabil za serijo *Mnemosis* (2018, pigmentni arhivski tisk; sl. 9). Živali pa se na Lamutovih fotografijah pojavljajo ne le kot glavni, ampak tudi kot naključni in komaj opazni motivi, npr. mačke pod avtomobilskim podvozjem ali lastovki pod stropom iz serije *Nokturno*, kjer kot živa bitja s svojo lepoto, mehko in spontanim gibanjem kontrastirajo umetnemu, nelepemu in surovemu okolju.

Že v zgodnjem obdobju se v Lamutovem opusu pojavi motiv akta, ki ga srečujemo tudi pozneje. Zlasti v ženskih aktih mu uspe poudariti krhkost in ranljivost pregovorno nežnejšega spola. Motiv ženskega akta v naravi, ki je v fotografiji na Slovenskem prisoten od začetka 20. stoletja, je v Lamutovih interpretacijah zajet diskretno, a zmotno bi bilo sklepati na romantično pojmovanje motivike, temveč je vseskozi prisoten podton negativne simbolike. Na črno-beli fotografiji *Luna* (2013, pigmentni arhivski tisk) je žensko figuro v embrionalni postavitvi umestil na tla puste kamnite in peščene pokrajine, ki s svojo grobo teksturo ustvarja močan kontrast nežnemu ženskemu telesu (sl. 10). Da je kontrast še večji, žensko telo kot polmesec »sije« s temnega obrobja robatega površja in v gledalcu vzbuja sočutje, saj se zdi, da je neobgljeno bitje, ki se znajde v ogolelem, neizproslem svetu. Njena ranljivost je zato naravnost otipljiva in morda je spanje, v katero je potopljena, umik v drugačen, prijaznejši svet. Vtis trdote nekoliko ublaži nežna veja, ki v varovalni gesti sega k njej z levega zgornjega kota in daje vtis upanja, da vendarle ni povsem sama. Sorodno rešitev prinaša fotografija ženskega akta iz serije *Persona* (*Persona XI*, 2020–2023, pigmentni arhivski tisk). Diskretno zajeta figura v pogledu pod kotom od zgoraj nam obrača hrbet in odvrča pogled. Je brezimna, v embrionalni drži se zapira vase. Kot bi hotela pred pogledom iz zunanjega sveta nagonsko zavarovati tisto, kar je v njej najbolj dragoceno, krhko in



10. Andrej Lamut: *Luna*,
2013, pigmentni arhivski tisk

ranljivo – morda iz bojazni, kaj bi zunanji svet utegnil storiti s tem. Ponovno je umeščena v svet brez življenja, v ogolelo okolje kamnite obale, ob padlo drevo, ki ga obdaja tema.

Zajeti telo v gibanju in s tem v fotografijo vnesti dimenzijo časa, je bila tema, ki je pritegnila fotografe že v 19. stoletju in svoj vrhunec doživela v sekvenčnih posnetkih Eadwearda Muybridgea. Ravno nasprotno pa razmišlja Andrej Lamut, ki v fotografiji vidi medij, ki gibanje zamrzne v času in mu tako podeli trajnostni značaj. To vprašanje je odprl v fotografski seriji *Re:move* (2018, pigmentni arhivski tisk).¹² Nastanek fotografske serije je povezan z njegovim sodelovanjem s plesno skupino En Knap, ki je nekaj let po ustanovitvi postala prvi stalni ansambel za sodobni ples v Sloveniji in tako zapolnila vrzel na tem področju sodobne umetnosti. Umetniška fotografija, ki se posveča sodobnemu plesu, je v tujini prisotna že dlje časa, med slovenskimi fotografi pa je te tematike malo, omenimo npr. brata Marjana in Toneta Stojka. Gibanje, ki je značilno za ples, na Lamutovih fotografijah plesalcev postane predmet refleksije o tem, ali fotografija kot statični medij lahko zajame kompleksno gibanje, kot je načrtovano v koreografiji. Mirjam Lamut meni, da ne, temveč s tem, ko fotografija odstrani gibanje iz giba, odstrani njegovo časnost in mu dodeli trajnost, plesalce pa zajame v neskončnem gibu.¹³ Izbor fotografij, posnetih na predstavah

¹² Angleški naslov serije *Re:move* je besedna igra, saj pisano skupaj pomeni *odstraniti*, z ločitvijo predpone pa ostane beseda *move*, ki je lahko samostalnik ali glagol, prvi v pomenu *gibanje*, drugi *premakniti*. Naslov v angleščini tako lahko prosto prevedemo *odstraniti gibanje*.

¹³ [Mirjam LAMUT], *Re:move*, <https://www.andrejlmut.si/remove> (15. 3. 2024).

skupine En Knap, prikazuje plesalce v razgibanih, celo potenciranih, napetih plesnih držah, pri čemer svojo vlogo odigrata tudi scenografija in osvetlitev, ki izbrane posnetke spreminjata v dinamične likovne podobe, polne močnih barvnih in svetlobnih kontrastov (sl. 11, 12). A fotograf se vendarle ni povsem izognil časovni dimenziji in z njo povezanemu trajajočemu gibanju: tega najdemo na delih z zamegljenimi obrisi, ki so rezultat podaljšane ekspozicije, v kateri so zajeti zaporedni gibi plesalcev.

Fotografska knjiga *Nokturno* iz leta 2017, za katero je avtor prejel več nagrad, vključuje črno-bele srebrnoželatinske fotografije. Knjiga je izšla pri založbi The Angry Bat, ki je specializirana za izdajo fotografskih knjig. S serijo *Nokturno* je v Lamutovem opusu nastal preobrat, ko se je bolj kot na fotografijo osredotočil na proces dela, ali kot pravi sam, ne na kaj, temveč na kako fotografirati.¹⁴ Spremenil je način dela in posledično tudi motiviko. Ker gre za pomembno prelomnico na poti umetniškega zorenja, ki je temelj za njegovo nadaljnje delo, se velja ustaviti ob njegovem umetniškem kredu:

»Ob svojem vstopu v sfero avtorske fotografije sem si tako zastavil naslednje vprašanje: s katerimi sredstvi in načini gledanja prikazati hrbtno stran te navidezne urejenosti, njena odstopanja in naključnosti, njeno radikalno odprtost za (re)interpretacijo. Z ozirom na opisane dileme sam fotografije torej ne dojemam kot izrazne forme, ki bi naj skušala skozi mimezis svet okrog nas resnicoljubno zrcaliti in tolmačiti. Logiko, ki je tu na delu in ki jo pri svojem ustvarjanju skušam pustiti ob strani, je tako najlažje prikazati s povezavo med videti in vedeti – ta ima svoje epistemološke in etimološke korenine v starogrškem izrazu teorija, ki ne pomeni nič drugega kot – uzreti. Na mesto dokumentarističnosti in mimezis stopa v prvi plan vedno bolj sam performativni akt, zajemajoč vse od inscenacije do načina fotografiranja, izbire materiala in tehnik tiska ter predstavitve fotografij. Pri recepciji mojega dela se mi namreč zdi odločilen prav živi stik gledalca s podobo, pri čemer material in sam format predstavitve (razstava, knjiga itd.) od mene zahtevata poglobljen razmislek, kako z omenjenimi sredstvi dodatno oplemeniti in okrepi estetsko izkušnjo. To gesto poudarja namerno opuščanje zaokroženih in celovitih podob. Nadomestijo jih fragmentirane reprezentacije sveta in njegove liminalnosti, brez vnaprej opredeljenega pomena.«¹⁵

Upoštevač vsebinsko izhodišče navedenega zapisa, lahko rečemo, da Lamuta pritegne tisto, kar je v ozadju stvari, za vidnim, pojavnim. Pojavni svet ga zanima le kot izhodišče za transformacijo motiva, ki ga z obdelavo v postprodukciji privede do izrazito intimno naglašene interpretacije, v kateri se odstirajo globine človeške psihe in spremenjenih stanj zavesti. Pri tem se lahko navežemo na Walterja Benjamina, ki je fotografijo videl kot sredstvo, s katerim odkrijemo »optično nezavedno«, kar je vzporejal z »nagonskim nezavednim« v psihoanalizi, saj fotoaparatu spregovori drugačna narava kot očesu, in sicer tako, da na mesto prostora, ki ga človek zavestno

¹⁴ HABJANIČ 2017, str. 9.

¹⁵ LAMUT 2023 (19. 3. 2024).



11. Andrej Lamut: iz serije Re:move, 2018, pigmentni arhivski tisk



12. Andrej Lamut: iz serije Re:move, 2018, pigmentni arhivski tisk

prežema, stopi prostor, ki ga prežema nezavedno.¹⁶ Polje nezavednega in z njim povezane psihološke teme so pomembna vsebina v nadaljevanju Lamutovega opusa. Po tehnični oz. izvedbeni plati pa glede na navedeni Lamutov zapis lahko trdimo, da avtor pri uresničevanju smernice kako fotografirati skrbno bedi nad vsakim korakom delovnega procesa.

Kot rečeno, je omenjene spremembe uresničil v seriji *Nokturno*. Fotografije, četudi nekatere na prvi pogled delujejo ali so dejansko nastale kot spontani, naključni posnetki, so kot končno delo rezultat avtorjevega razmišljanja o bistvu fotografskega medija: fotografija naj bi bila resnicoljubni posnetek objektivne resničnosti in projekcija ustvarjalčevega notranjega sveta, a avtor se v omenjeni seriji obema zahtevama odpove.¹⁷ Protagoniste na fotografijah je namreč izpostavil tako, da jih je postavil v zanje neznane, nepredvidljive situacije in neobičajna okolja, da bi tako posnel fotografije, ki bi v gledalcu vzbudile občutek »nedomačnosti in potujitve«.¹⁸ Protagonistom je dodelil neko nalogo, ki so ji posvetili svojo pozornost in se sprostili, s tem pa je dobil dovolj odprto polje opazovanja in se osredotočil na druge stvari, npr. na obrazno mimiko, telesno držo ali kakšen detajl, kot je npr. pes v naročju.¹⁹ Ustvarjalni proces je tako nadzoroval le do te faze, nadaljnje, tj. reakcij protagonistov na prej omenjene situacije, pa ne. Izmed velikega števila fotografij, ki so nastale, je naredil izbor in jih uredil tako, da so neodvisne od konteksta, v katerem so nastale.²⁰ Fotografij, ki se brez logičnega zaporedja zvrstijo v knjigi, ne moremo brati kot linearne pripovedi, temveč se v njih prepleta več avtonomnih motivov. Te kljub različnosti povezuje krovna tema, ubesedena v naslovu serije: nokturno, ki izhaja iz francoskega *nocturne*, nočni. Serijo zaznamuje značaj noči kot tistega dela dneva, ki ga zaradi umanjkanja svetlobe povezuje z neznanim, nenavadnim, strašljivim, nelagodjem, skrivnostnostjo, temačnostjo, iracionalnostjo, celo kaotičnostjo. Na oblikovni ravni pa prej naštete vsebinske značilnosti ponazarja naglašena temina, katere globino avtor stopnjuje in doseže različne tone, dokler ne prispe do skrajne stopnje črne, ki deluje skorajda otipljivo; obenem izolira predmete, ki jih obdaja, jih izpostavi in v gledalcu sproži vprašanje, kaj se skriva v njej. Fotograf tako postavi gledalca ne v stanje pasivnega, temveč aktivnega, tj. pozornega in sprašujočega se, razmišljujočega motrilca podob. Pomemben dejavnik pri prezentaciji fotografij v formatu fotografske knjige je zrnatost posnetkov, ki ustvarja mehko teksturo, k čemur prispeva tudi izbira papirja.²¹

V knjigo nas uvede posnetek megličaste oblike na naslovnici, ki se v negativu pojavi tudi na notranji strani. Motiv meglice izvira iz posnetka figure, ki izdihne paro oz. dim elektronske

¹⁶ BENJAMIN 1998, str. 90.

¹⁷ Ptujinfo, <https://ptujinfo.com/novica/kultura/ptujcan-andrej-lamut-s-serijo-nokturno-izven-okvirjev/56108> (21. 2. 2024).

¹⁸ LAMUT 2023 (19. 3. 2024).

¹⁹ E-korespondenca z Andrejem Lamutom (marec 2024).

²⁰ LAMUT 2023 (19. 3. 2024).

²¹ EK 2017 (20. 3. 2024).



13. Andrej Lamut: iz serije *Nokturno*, 2017, srebrnoželatinski tisk

mu dopusti, da prepozna le posamezne detajle, vzete iz vidnega sveta, ne more pa jih sestaviti in povezati v celoto; gledalec tako ostaja pred pragom identifikacije motiva, je vizualno in miselno izzvan, saj tudi pri formiranju asociacij ne more doseči cilja. Gledalčeva percepcija pa je lahko izzvana tudi z inscenacijo, npr. na fotografiji drevesa z vrvjo se zaradi dolge osvetlitve in dodatne osvetlitve z bliskavico zdi, da drevo stoji pred kuliso in nanjo meče senco, kot da ne bi šlo za posnetek iz narave, kar bi sicer pričakovali, temveč za studijski posnetek, ki spomni npr. na filmsko inscenacijo iz filmov starejšega datuma, in zato deluje arhaično ter vnaša nepredvidljivost v pričakovani način gledanja in zaradi nenavadnosti zbudi gledalčevo pozornost (sl. 14). V seriji je večkrat zajel tudi človeško figuro v nenavadnem kadriranju in kontrastnih izrazih: npr. na dveh posnetkih ženskih obrazov, ki zavzemata celoten format, je eden posnet z namrščenim čelom in ostrim pogledom kot podoba polne zavesti in temne slutnje, drugi, potopljen pod vodno gladino in zaprtih oči, pa deluje kot podoba nezavednega (sl. 15). Nasprotno pa humorno noto vidimo na posnetku mladeniča s stisnjanim obrazom in našobljenimi ustnicami ter na fotografiji

cigarete in ga je avtor izoliral ter izpostavil kot samostojen motiv, nevezan na kontekst nastanka. Liso oz. madež nedoločne oblike, ki nastane z dodatnim osvetljevanjem posameznih delov negativa ali odvzemanjem svetlobe,²² lahko povežemo s tistimi posnetki iz serije, ki vključujejo temne ali svetle madeže oz. lise, sence, megličaste silhete figur, neostre posnetke in peno valov. Prevladujejo posnetki v pogledu od blizu in ožjih izrezih. Motivi iz predmetnega sveta zato delujejo naključno, posamezni abstrahirano, nekateri zaradi nezmožnosti njihove identifikacije celo zmedejo ustaljen predstavi svet, kar lahko deluje frustrirajoče oz. budi vprašanja, obenem pa gre za preobrat v načinu gledanja, saj fotograf z odklonom od pričakovanega podoba ustvari novo, nelogično interpretacijo sveta (sl. 13). Avtor pušča gledalca v negotovosti, saj

²² E-korespondenca z Andrejem Lamutom (marec 2024).



14. Andrej Lamut: iz serije Nokturno, 2017, srebrnoželatinski tisk



15. Andrej Lamut: iz serije Nokturno, 2017, srebrnoželatinski tisk



16. Andrej Lamut: iz serije *Nokturno*, 2017, srebrnoželatinski tisk

polaganja rok, kjer so v ospredju roke tekmovalcev, za katera se izkaže, da je eden ženska, ki jo, sodeč po nasmehu, merjenje moči zabava. Med fotografijami, na katerih se pojavi človeška figura, omenimo fotografijo moškega s klobukom, ki nam kaže hrbet in stoji med plastičnimi lamelami, osvetljenimi z močno svetlobo iz notranjosti (sl. 16). Moška figura je najtemnejša partija na posnetku in zaradi potencirane temine deluje skrivnostno. Čeprav fotografija ni referenca na kakšno od starejših fotografskih del, nam kompozicija s postavitvijo figure in navpičnimi črtami, ki jih izrisujejo lamele, priključuje v spomin fotografijo Leona Dolinška *Večer v molu* (1962, Kabinet slovenske fotografije, Gorenjski muzej, Kranj), na kateri skozi orošeno okno lokala, po katerem polzeče kapljice izrisujejo navpične linije, vidimo moškega s klobukom, ki nam kaže hrbet.

Smer, ki jo je Lamut načrtoval s serijo *Nokturno*, je nadalje razvijal v leta 2018 nastali seriji *Mnemosis*, ki jo je med letoma 2018 in 2021 razstavil na samostojnih razstavah v Kostanjevici na Krki, Mariboru, Ljubljani in Starem Gradu na Hrvaškem ter s posameznimi deli iz serije sodeloval na skupinskih razstavah doma in v tujini. Serija je nastala v sklopu evropske fotografske platforme Parallel pod mentorstvom kustosinje Peggy Sue Amison.²³ Avtorja je pri nastajanju serije vodilo vprašanje, kako fotografirati v svetu, kjer je že vse fotografirano, na kar je odgovoril s posnetki spregledanih vsakdanjih trenutkov in insceniranih situacij, ki delujejo bizarno, in združevanjem obojega ter tako ustvaril docela izmišljene podobe. Osrednja tema serije je dnevna parahipnagogija, tj. stanje zavesti med spanjem in budnostjo, ki je podobno sanjam in v katerem vznikajo raznovrstne podobe, ki jih pozabimo v trenutku, ko se zavemo. Te podobe so nedoločljive, celo kaotične, a kljub njihovem izmuzljivemu značaju jih poskuša v seriji »ujeti« na fotografije, tako kot bi se ohranile oz. pustile svojo sled v zavesti po koncu dnevne parahipnagogije.²⁴ Spremenjeno stanje zavesti je ponazorjeno s fotografijami izmišljenih podob, ki se izmikajo logični opredelitvi, se oddaljujejo od realnega

²³ TERŽAN 2018, str. 49.

²⁴ Prim. ČANČER 2018, str. 3.

in puščajo interpretativni okvir odprt za različne razlage. Že naslov serije, ki spomni na grško boginjo spomina Mnemozine, opozarja, da je spomin ključno vsebinsko izhodišče. Spomin ni zanesljiv, je nestanovitna kategorija, ki ji ni tuje ne popačenje ne zamenjavanje podob, da po zabe niti ne omenjamo. Serijo zaznamujejo stapljanje motivov v irealne kompozicije, obračanje ustaljenih načinov gledanja, namerno opuščanje ostrine in poudarjanje zrnatosti in megličavosti, vztrajanje pri temnih tonih, podajanje figur kot silhuet. V motiviko neznanega avtor vstopa kot raziskujoči opazovalec, ki dopušča možnost odkritja, ki je lahko kakršnokoli, pozitivno ali negativno. Motiviko stopnjuje od nenavadnega do temačnega in srhljivega. Soroden pristop bi srečali npr. v opusu Hermana Pivka, med tujimi avtorji pa omenimo Rogerja Ballena; delo obeh fotografov nagovarja Lamuta, saj sega izven ustaljenega podobotvorja, vzbuja tudi nelagodje in pritegne pozornost zaradi netipičnih vizualnih rešitev in obravnave sveta, ki je gledalcu tuj (in ravno zato privlačen).

Fotografije so po avtorjevih besedah hote polne tehničnih napak in popačenj, ki odmikajo motiv od realističnega izhodišča²⁵ (npr. roke s šestimi prsti, posnetek drevesnih vej, zasukan za devetdeset stopinj in zrcaljen po daljši osi, posnetek temnih silhuet človeških figur, katerih dinamični obrisi delujejo kot sipine, ki jih v dinamičnem ritmu odnaša veter). Ustvarjalni proces je bil enak tistemu kot pri seriji *Nokturno*, avtor pa je vključil tudi naključne posnetke, ki jih je z delom v temnici izoblikoval v zeleni rezultat.²⁶ Uporabil je tehniko infekcijskega razvijanja (*lith print*), ki omogoča stopnjevanje texture, poveča kontrast in fotografiji doda ton (rumen, zelen ali oranžen). Zaradi zrnatega rastra fotografije delujejo mehko in s tem nekako distancirano kot podobe, odmaknjene v prostoru in času. Izbira tehnike sovpada z vsebino, saj infekcijsko razvijanje zahteva monoton, dalj časa trajajoč delovni proces, kar se ujema s pojavom dnevne parahipnagogije, ki napoči tudi v stanju utrujenosti ali pasivnega dela. Naj še dodamo, da se fotografija, katere razvijalni čas zahteva tudi eno uro, lahko ob nepazljivosti fotografa razvije čezmerno ali počrni, torej se izmakne svoji materializaciji; kar je podobno fazi po prestani dnevni parahipnagogiji, ko podoba izgine.²⁷

Med deli omenimo fotografijo lebdečega akta *Potop* (sl. 17). Postavitev je nenavadna: telo je posneto v padajoči diagonali v brezprostorju, osvetljen je osrednji del od vratu do kolen oz. meč. Drža z razkrečnimi nogami, ki tonejo v senco, je neelegantna, glava je potopljena v temo, zato se zdi, da je odrezana, komolec leve roke je zaradi kadiriranja spodrezan. Nedoločljiva vsebina sproža vprašanja, saj na prvi pogled telo deluje mrtvo, a drža rok to ovrže, torej je živo, a povsem pasivno, nepremično, kot lutka. Neopredeljiv je tudi prostor, gre za brezprostorje, ki ga zrnatost rastra oddaljuje od določnejše opredelitve. Podoba je zajeta v usmerjeni osvetlitvi krožne oblike, obdaja jo

²⁵ LAMUT 2023 (19. 3. 2024).

²⁶ PEVEC 2020 (22. 3. 2024).

²⁷ ČANČER 2018, str. 4.

17. Andrej Lamut: *Potop*,
iz serije *Mnemosis*, 2018,
pigmentni arhivski tisk



18. Andrej Lamut: *Obraz*,
iz serije *Mnemosis*, 2018,
pigmentni arhivski tisk



tema – Lamut je na soroden način osvetlil mrtvo žuželko v seriji *Nokturno* (tudi zanjo je uporabil zrnat raster). Na obeh delih je prisotna misel o odsotnosti življenja, posnetka vzbujata nelagodje, tesnobo, za nameček je fotografija žuželke dodatno izpostavljena, saj ji je fotograf v knjigi odmeril dvostranski format v pogledu od blizu, kar deluje kot nekakšen sodoben *memento mori*.

Vtis tesnobe in temačnosti se stopnjuje na fotografiji dvojnega moškega obraza, ki je nastala z dvojno osvetlitvijo istega negativa (sl. 18). Asociira na obraz, ki si snema ali nadeva masko, a obličji sta zraščeni skupaj, sta neločljivi, kot dva dela oz. obraza iste osebnosti. Maska je izmalíčena, kriči in srepe bolšči naravnost v gledalca. Pod njo je drugi obraz, ki preseva skoznjo in zre

v nas s hipnotičnim pogledom, pri čemer sij v očeh vzbuja nelagodje, saj deluje kot fiksacija, obsedenčev pogled. Tudi ta obraz kriči (ali renči). Zdi se, da so reakcije na maski potencirane, da se stopnjevano grozljivost doseže s približevanjem človeškega animaličnosti. Motiv krika in maske spomni na omenjeno Lamutovo fotografijo iz zgodnjega obdobja, le da se poznejša interpretacija ne sklicuje na Munchovo delo. Morda bi fotografijo lahko razlagali kot Lamutovo parafrazo Wildovega literarnega junaka Doriana Graya: medtem ko v knjigi junak ohranja lep, mladosten videz, ki je maska za zunanji svet, se zloba izrisuje na njegovem slikanem portretu, v Lamutovi interpretaciji pa izmaličena maska razkriva agresivno stopnjevano temačno plat, ki se kaže že v obrazu pod njo. Odmev krika bi našli na posnetku antropomorfnega kamna iz iste serije, ki spominja na obraz z usti, razprtimi v krik (sl. 19). Obraz je natisnjen na tkanini in reproduciran v več ponovitvah, ki se zrcalijo v vse smeri. V lapidarni podobi je sežeta človeška bolečina, kakršno so ponazarjale npr. gledališke maske antične grške tragedije, pri čemer se spomnimo Niobe, okamenele zaradi prestale žalosti, ko si je drznila izzvati boginjo Leto. Antropomorfnimi motivi iz narave Lamuta večkrat pritegnejo, kot bi v njih razbiral svet pod njihovo površino, ki v njegovi interpretaciji izpostavlja temačnejšo plat narave.

Srhljivo interpretacijo narave prinaša serija *Invazivke* iz leta 2021, ki nadaljuje smer, začrtano s serijama *Nokturno* in *Mnemosis*, le da je pozornost tokrat usmerjena izključno v rastlinski svet. Nastanek *Invazivk* sovpada z izolacijo med pandemijo koronavirusa, ko je bil avtor zaradi zaprtja javnega življenja prisiljen motive poiskati v bližini svojega doma. Invazivne tujerodne rastlinske vrste, večino katerih je posnel v Ljubljani in si pri njihovi identifikaciji pomagal s priročno publikacijo, je posnel tako, da jih je izoliral iz njihove okolice in jih v tehniki tekoče emulzije natisnil na papir, ročno izdelan iz japonskega dresnika, ene najbolj razširjenih invazivnih rastlinskih vrst v Sloveniji, s čimer je tudi v konceptualnem smislu povezal material z vsebino. Da omenjena tematika pritegne sodobne fotografe, potrjuje npr. delo ameriške fotografkinje Jane Kramer, ki je za fotografsko serijo *Foreshadowing – Endangered and Threatened Plant Species* uporabila sorodno tehnično rešitev: na ročno izdelan papir iz invazivnih rastlinskih vrst je prenesla fotografije senc ogroženih avtohtonih rastlin in tako ustvarila silhuetne podobe.²⁸

Rastlinski motivi na črno-belih fotografijah zaradi nenavadnih oblik delujejo kot produkt fantastične umetnosti in so že na prvi pogled tujki v našem okolju. Lamut je v nasprotju s fotografi, ki so rastline podajali v estetiziranih podobah, kjer je bil opazen formalizem, npr. na delih nemškega fotografa Karla Blossfeldta (1865–1932) ali slovenskega fotografa Janka Skerlepa (1894–1981), izpostavil njihovo temačnejšo plat. Predstavil jih je kot rastline, ki s svojim obstojem grozijo avtohtonim rastlinam, ko jih z agresivno rastjo spodrivajo in nazadnje s svojo prevlado osiromašijo prvotni naravni habitat. Na posnetkih se kaže dvojnost: medtem ko so nekatere vrste neposredno prepoznavne, so druge prevedene v abstrahirane interpretacije. Z oddaljevanjem

²⁸ Več: SMITH 2015 (29. 3. 2024); <https://janekramer.com/foreshadowing> (29. 3. 2024).



19. Andrej Lamut: Riba,
iz serije Mnemosis, 2018,
pigmentni arhivski tisk

rastlin od njihove realistične podobe in nevtralnega pomena se je fotografu uspelo odmakniti od dokumentarne, botanične fotografije ali vsaj estetizirane podobe narave in jo s tem, ko je izpostavil njihovo demonsko plat, dvigniti na raven umetniške interpretacije. Rastline, ki jih dojemamo kot tiho prisotnost v našem vsakdanjem življenju, številnih dostikrat niti ne opazimo oz. jim ne posvečamo posebne pozornosti, v Lamutovi interpretaciji postanejo »glasna« bitja, ki nas naravnost zastrašijo s svojo monstruozno telesnostjo kot neustavljivo, agresivno kipečo silo. Posebno dramatičnost je fotograf dosegel s kadriranjem v pogledu od blizu, v katerem je zajel trnaste izrastke, kipeče bodičaste gmote, členasto razraščene tipalke, lepko polzeče liste, za katere se zdi, da bodo nepredušno prekrili vse pod seboj. Rastlinski motivi zapolnijo celoten format fotografij: posneti so v ozkem, klavstrofobično učinkujočem formatu, kar še stopnjuje njihovo grozečo pojavnost, saj se zdi, da niso le pasivni objekti gledanja, temveč objekti, ki vzbujajo nelagodje in gledajo



20. Andrej Lamut: iz serije *Invazivke*, 2021, srebrnoželatinska tekoča emulzija na ročno izdelan papir



21. Andrej Lamut: iz serije *Invazivke*, 2021, srebrnoželatinska tekoča emulzija na ročno izdelan papir



22. Andrej Lamut: iz serije *Invazivke*, 2021, srebrnoželatinska tekoča emulzija na ročno izdelan papir

oz. navidezno segajo v naš prostor. Kadriranje prinaša dvojno branje motivov: v pogledu nevtralnega oz. neprizadetega gledalca in v pogledu gledalca, ki ga fotograf postavi v položaj ogrožene rastline. Nekatere invazivke je namreč zajel v okroglem okviru, ki spominja na pogled skozi lečo daljnogleda in rastline distancira od gledalca kot podobe z nekega drugega, oddaljenega sveta (sl. 20–22). V povečanem merilu se naravnost bohotijo in preraščajo okvire. Tako nam je na učinkovit način približal pogled, s katerim nanje »zrejo« avtohtone rastlinice; še več, lahko se celo vživimo v krhka rastlinska bitja in si ob posnetkih predstavljamo, kako doživljajo prisotnost grozečih nevarnosti, ko se te začnejo razraščati tik ob njih. Fotografu je tako z vživljanjem v ogrožene vrste uspelo človeku približati nevarnosti njegovega nepremišljenega poseganja v naravo.

Motivika narave se pojavi tudi v ciklu *Teritorij* (2022, arhivski pigmentni tisk), a v nasprotju z *Invazivkami* tokrat ni poudarek na temačni plati narave, ampak na čudenju nad njeno lepoto. Lamuta so pritegnile teksture in strukture različnih naravnih habitatov, osrednji poudarek je na geološki zgradbi Zemlje in njeni pojavnosti v različnih oblikah. V pogledu od blizu nam



23. Andrej Lamut: iz serije *Teritoriji*, 2022, arhivski pigmentni tisk

približa izreze iz skalnatega pogorja, votlin, drevesna debla, odseve dreves in neba. V njegovih interpretacijah opazimo širok razpon: od minimalističnih ali slikarsko učinkujočih fotografij, ki s transformacijo motiva segajo skoraj k abstrakciji (sl. 23), do za devetdeset stopinj zasukanih posnetkov in odsevov z neposredno spoznavnimi motivi, ki izzovejo gledalčevo percepcijo.

V seriji *Persona* iz let 2020–2023, posneti z različnimi fotoaparati in različnimi pristopi, npr. z dolgo ekspozicijo, premikanjem fotoaparata med osvetljevanjem in infekcijskim razvijanjem, se Lamut ponovno vrača k psihološko obarvani vsebini. Nagovorila ga je psihologija Carla Gustava Junga, v kateri se

izraz *persona* (lat. maska) pojavi v kontekstu človekove družbene maske. Kot sredstvo družbenega preživetja je do določene mere potrebna za komuniciranje z zunanjim svetom, saj posamezniku omogoča, da igra različne vloge in se prilagaja družbenim zahtevam. Pri tem pa Jung opozarja na pasti, saj *persona* lahko prevlada nad egom, zavedajočim se jazom, ali razpade, kar vodi v notranji kaos. Lamut v seriji združuje posnetke narave in človeške figure. Zadnjo interpretira kot senco, odsev, distorzijo, razpršeno telo, kar bi lahko razumeli kot prisposodbo jaza, kakršen je pod podobo, ki jo človek kaže svetu, ali kot posledico *persone*. Serija razkriva, kako kompleksna, raznovrstna, kontradiktorna je podoba jaza. V kontrastirajočih interpretacijah človekov notranji svet učinkuje kot *terra incognita* in združuje po eni strani strah pred neznanim, po drugi pa željo po odkrivanju neznanega, saj to morda v sebi skriva čudežno stvar. Lamut popelje gledalčev pogled po temačnih prehodih, nočni obali, skalah, iz katerih vstajajo izmaličene antropomorfne podobe – kot bi zrl na postaje človekovega notranjega labirinta, ko se jaz, upehan od teže družbene maske, znajde v eksilu, na razpotju, v slepi ulici, razodeva svojo temno plat, pa tudi poetično, celo nedolžno. Kakšen je fotografov pogled v človekov notranji svet, nam predoči njegov avtoportret *Persona III*. V izrezu od blizu, v sfumatu je zajet umetnikov preiskujoč, enigmatičen pogled in zdi se, da mu nič ni skrito, ampak »zna videti«, »ve, kako videti« pod površino. Kot bi ne le od protagonistov na svojih delih, ampak celo od gledalca terjal samorefleksijo, soočenje s samim seboj, saj pogledu ni moč ubežati. Na to se navezuje fotografija figure na prehodu *Persona IV*, ki učinkuje kot prisposodba postanka na poti notranje refleksije pred vstopom v temo duše, kjer lahko odkrije marsikaj (sl. 24). Kot pretresljivo podobo popačenja zavedajočega se jaza lahko razumemo distorzije moških obrazov na fotografijah *Persona XVIII–XX* (sl. 25–27). Posnete so

ANDREJ LAMUT



24. Andrej Lamut: *Persona IV*, 2020–2023, arhivski pigmentni tisk



25.–27. Andrej Lamut: *Persona XVIII–XX*, 2020–2023, arhivski pigmentni tisk

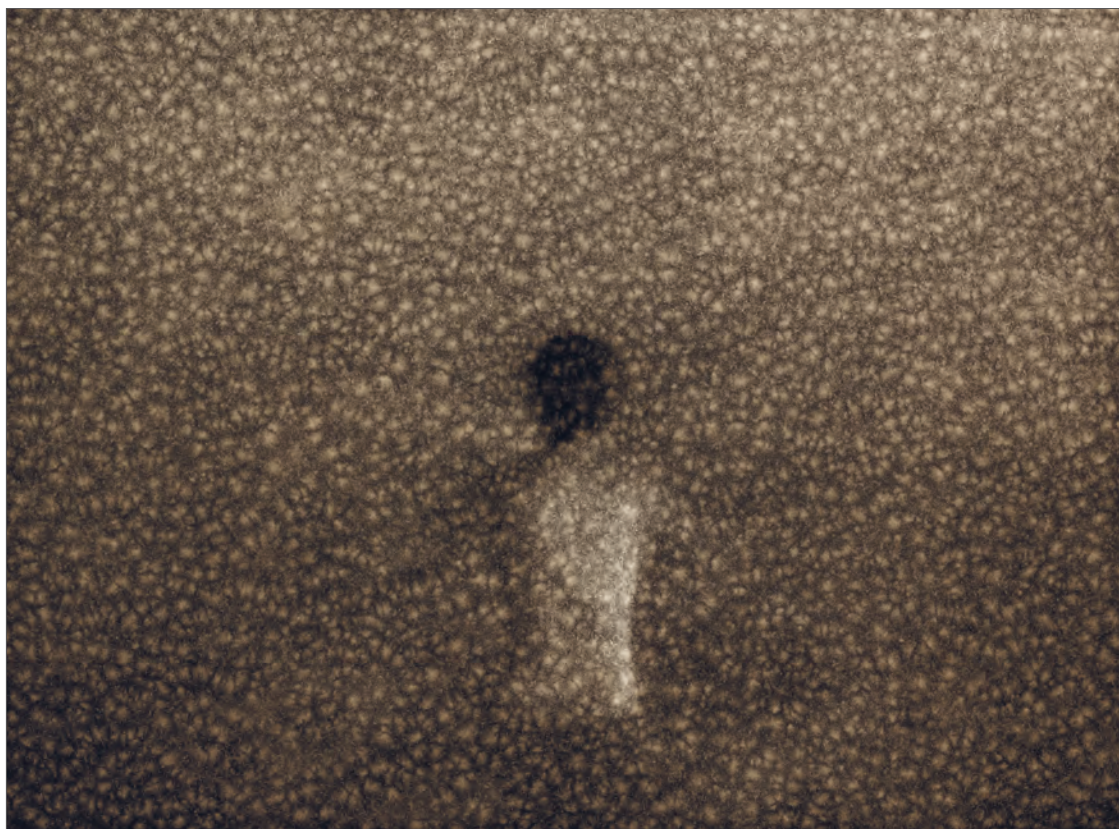


28. Andrej Lamut: *Persona XVI*,
2020–2023, arhivski pigmentni tisk

bile s panoramskim fotoaparatom Horizon, kakršen se uporablja za fotografiranje pokrajine, in sicer se v zaporednih fotografijah sestavi slika celotnega površja. Avtor je s fotoaparatom, zasukanim pravokotno, snemal figure, ob njihovih premikih pa so nastala popačenja, ki skupaj z ozkim vertikalnim formatom spomnijo na zrcala, ki v odsevu popačijo podobo.

Fotograf pa ni ostal le pri interpretacijah človeške figure, temveč je v serijo vključil tudi posnetke narave. Med njimi omenimo npr. fotografijo oljčnega drevesa *Persona XVI* (sl. 28), ki bi jo lahko uvrstili v tradicijo motiva drevesa heroja, kakršno srečujemo v slikarstvu romantike in katere dediščino srečamo tudi v fotografiji. Fotografija v motivu, kompoziciji in kadriranju priključuje v spomin delo francoskega avtorja Eugènea Atgeta (1857–1927) iz serije zapuščenih parkovnih dreves, ki je nastala med letoma 1919 in 1921. Posneta je bila v parku v Saint-Cloudu na obrobju Pariza. Atget dreves ni le dokumentiral, temveč jih je portretiral, ko jih je zajel v pogledu od bližje kot osamljene orjake, polne skrotovičenih vej in razoranega lubja.²⁹ Lamutovo interpretacijo

²⁹ AUBENAS 2015 (8. 5. 2024).



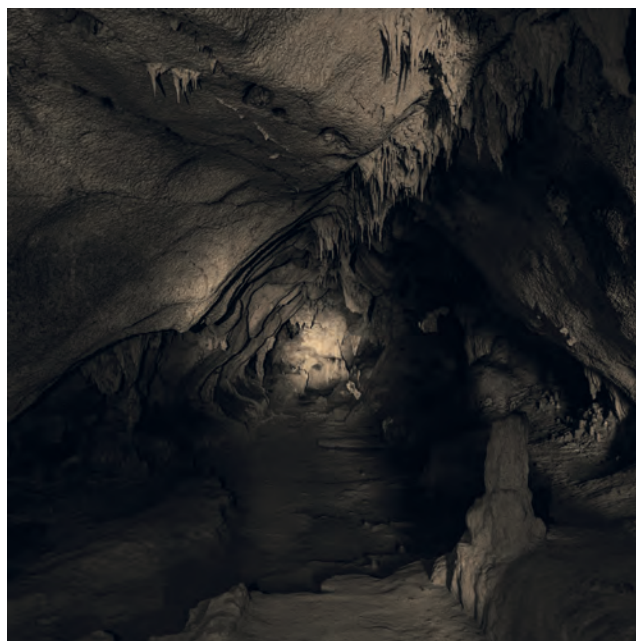
29. Andrej Lamut: *Persona X*, 2020–2023, arhivski pigmentni tisk

drevesa lahko povežemo s simboliko človekovega pristnega jaza, preizkušane, a trdnega v svojem notranjem jedru.

Serijo skleneta fotografiji, v katerih avtor obravnava tako človeško figuro kot naravo in v katerih je zajeto poglobljanje v človekovo notranjost: *Persona X* v zrnatem rastru razkrije človeško figuro s hrbtne strani, ki zre proti obzorju, kot da prikazuje stanje človeka, potem ko je odvrnil masko in zunanjemu svetu obrača hrbet (sl. 29). Zdi se, da ponika v neznan, skrivnosten svet, ki bi ga lahko razlagali kot globino njegovega jaza, v katerega se zazira kot v obzorje lastne resnice. Fotografija votline *Persona XVII* (sl. 30), polna kapnikov, mehkega platenja trde apnenčaste kamnine, zajete v pretanjeni igri svetlobe in sence, pa s svetlobo na koncu votline prinaša simboliko luči v človekovi notranjosti, kar daje upanje. Morda je to tista »čudežna stvar«, s katero je poplavlčan pogumen raziskovalec globin človekove notranjosti.³⁰

³⁰ Povzeto po Andrej Lamut. *Persona* 2023, str. 3–9.

Andreju Lamutu je v malo več kot desetletju umetniškega delovanja uspelo razviti prepoznavno avtorsko govorico. Če so ga na začetku ustvarjalne poti nagovarjala oblikovna vprašanja, ki jih lahko opredelimo kot splošna in pritegnajo marsikaterega fotografa, npr. kontrast med svetlobo in senco, ki ju je kot naravna pojava z zanimanjem opazoval ter manipuliral z njima v fotografskih postopkih,³¹ avtorska dokumentarna fotografija s posnetki popotovanja po tuji deželi, je skozi čas postal pozoren na okoliščine nastajanja fotografije in na svet, skrit pod površino vidnega. Pri tem spomnimo na misel Franza Kafke, da fotografija osredotoči oko na površje



30. Andrej Lamut: *Persona XVII*, 2020–2023, arhivski pigmentni tisk

in zasenci skrito življenje, ki ga ne moreš ujeti niti z najostrejšo lečo, temveč ga moraš zatipati na slepo, po občutku.³² A za Lamutova dela bi lahko rekli, da mu uspe na površje priklicati tudi tisto, kar je skrito pod površino, in da razkriva raznolik svet neizrečenih čustev, predstav, psiholoških stanj in nezavednega. Njegova dela izzovejo razmišljanje o nevidnem svetu, ki kot senca spremlja posameznika, ga morda celo preganja. Z odmikom od dokumentarnega značaja fotografije in od digitalne tehnike ustvarja na področju umetniške fotografije, v kateri skozi različne analogne tehnike in raznovrstno vsebino prinaša subjektiven pogled, ki temelji na razmišljanju o večplastnosti človekove notranjosti in o občutenju njegovega položaja v sodobnem svetu, ki je v svoji tesnobi in temačnosti še kako aktualen.

³¹ Prim. HABJANIČ 2017, str. 8.

³² SONTAG 2001, str. 191.

SPLETNI VIRI

AUBENAS 2015: Sylvie AUBENAS, The trees of Atget, 26. 11. 2015, <http://www.diptyqueparis-memento.com/en/atget-trees/>.

EK 2017: Christer EK, Nokturno by Andrej Lamut, *Who needs another photo blog to share some thoughts about photography*, 11. 8. 2017, <https://whoneedsanotherphotoblog.wordpress.com/2017/08/11/nokturno-by-andrej-lamut/>.

<https://janekramer.com/foreshadowing>.

<https://www.andrejlamut.si>.

LAMUT 2023: Andrej LAMUT, Artist statement 2023, <https://www.andrejlamut.si/artist-statement-andrej-lamut>.

MILOŠIČ 2020: Eva MILOŠIČ, Lamut, Andrej (1991–), *Obrazi slovenskih pokrajin*. Mestna knjižnica Kranj, 2020, <https://www.obrazislovenskihpokrajin.si/oseba/lamut-andrej/>.

PEVEC 2020: Iza PEVEC, Kako krhek je spomin, čeprav se zdi ujet na fotografiji, 12. 8. 2020, <https://www.rtvlo.si/kultura/vizualna-umetnost/kako-krhek-je-spomin-ceprav-se-zdi-ujet-na-fotografiji/533221>.

Ptujinfo, <https://ptujinfo.com/novica/kultura/ptujcan-andrej-lamut-s-serijo-nokturno-izven-okvirjev/56108>.

SMITH 2015: Kayla SMITH, Artist prints native plants on invasive species, Great Lakes Echo, 21. 10. 2015, <https://greatlakesecho.org/2015/10/21/artist-prints-native-plants-on-invasive-species/>.

LITERATURA

Andrej Lamut. Persona 2023: Andrej Lamut. Persona, Atrij ZRC, Ljubljana 2023 (avtorica besedila Andreja Rakovec).

BENJAMIN 1998: Walter BENJAMIN, *Izbrani spisi*, Ljubljana 1998.

CIGLENEČKI 2007: Marjeta CIGLENEČKI, Krog v kompozicijah Franceta Miheliča in Stojana Kerblerja, *Acta historiae artis Slovenica*, 12, 2007, str. 133–148.

ČANČER 2018: Mirjam ČANČER, Onstran vidnega, *Andrej Lamut. Mnemosis*, Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki 2018, str. 3–7.

GOSTIŠA 1997: Lojze GOSTIŠA, *France Mihelič na poti k Mrtvem kurentu, 1929–1941*, Ljubljana 1997.

HABJANIČ 2017: Bronja HABJANIČ, Od filma in temnice do gledalca: fotografski izraz Andreja Lamuta, *Ptujčan. Glasilo Mestne občine Ptuj*, 23/4, 2017, str. 8–9.

LAMUT 2019: Andrej LAMUT, *Orient*, Ptuj 2019.

NovaF 2013: *NovaF. Mlada slovenska fotografija*, Fotoklub Maribor, Maribor 2013 (avtorica besedila Petra Čeh).

Onkraj objektivna 2022: Onkraj objektivna / Beyond the Lens, Cankarjev dom – Mala galerija, Ljubljana 2022 (avtorica besedila Hana Čeferin).

SONTAG 2001: Susan SONTAG, *O fotografiji*, Ljubljana 2001.

TERŽAN 2018: Vesna TERŽAN, Andrej Lamut. Fotograf, *Mladina*, 46, 2018, str. 49.

ANDREJ LAMUT

Summary

Andrej Lamut (born in Ptuj, 1991) is one of the most outstanding of the young generation of photographers in Slovenia. His work was recognised already during his studies at the Academy of Fine Arts in Ljubljana, when he received several awards, including the France Prešeren award for students and an award for the best postgraduate student from the Ptuj Municipality. In his early period, he presented themes and technical solutions which he has been developing and adapting continuously to the present day. The majority of his work consists of photographic series which are thematically and formally connected. In his work, the dominant subjects are human and animal figures, nature and landscapes, the interpretations of which intertwine with psychological or psychoanalytical themes (such as daily hypnagogia and Jung's persona). He explores the world behind the visible: the visible represents only a starting point to the world of the unconscious and bizarre as well as to the unnoticed moments of everyday life. Andrej Lamut manages to evoke what is hidden behind the surface of things, the world of darkness, anxiety, secretive emotions and the inner world of human nature. He captures the psychological world of man as a shadow which follows him or even persecutes him in a most dramatic way. His main interest in art photography is in the way a photography is captured, that is *how* it is taken, and not on *what* is captured in it. From his early period on, he has been using analogue techniques and he has been experimenting with gelatin silver prints, producing variety of photographs and photobooks.

NEKATERI PROBLEMI HISTORIČNE MUZEOLOGIJE

MATEJA KOS ZABEL

Historična muzeologija, znanstveni vpogled v zgodovino muzejev, je pogosto pastorka sodobne muzeologije, ki je usmerjena v proučevanje sodobne družbene vloge muzejev, zlasti inkluzivnosti in participatornosti, v etična vprašanja, ki so danes vedno bolj pereča, in druge teme, ki se dotikajo tako teorije kot poslovanja muzejev in galerij. Vendar pa se je muzeologija že v času svojih začetkov ukvarjala z enakimi problemi, zato nam njihovo poznavanje lahko omogoči rešitve, uporabne v sodobnosti. Že prvi časopis s tega področja, *Zeitschrift für allgemeine Museologie und verwandte Wissenschaften*, ki je začel izhajati leta 1878 v Dresdnu,¹ je prinašal članke o razvoju muzejev in muzejstva. V prvem letniku najdemo na primer zanimiv prispevek o novi organizaciji Bavarskega nacionalnega muzeja v Münchnu,² kar kaže, da so že takrat razmišljali o problemih, povezanih z delom muzejev in njihovim statusom.

Zapostavljenost historične muzeologije kaže, da se premalo zavedamo, zakaj je zgodovina muzejev in muzejstva pomembna – namreč predvsem za razumevanje statusa sodobnih muzejev. Pri tem ima, tako kot v sodobnosti, ključno vlogo definicija, kaj je muzej. V zgodnjih časih ustanavljanja muzejev pa se srečujemo še z enim problemom, namreč terminologijo. Vse navedeno so osnovni problemi, ki jih kot izzive rešuje historična muzeologija.

Prvi javni muzeji so nastali iz vladarskih zbirk. Imeli so status velikih državnih (imperialnih) muzejev, ki so izražali moč države/imperija, slavno zgodovino, pa tudi nadvlado človeka nad naravo. Ustanovljeni so bili kot izraz zgodovinskosti narodov, obenem pa so predstavljali politične in ideološke cilje.

Odprtju prvih muzejev (vladarskih zbirk) javnosti je sledilo obdobje ustanavljanja nacionalnih muzejev, ki je tesno povezano s konsolidiranjem narodov in nastankom novih (narodnih) držav. Njihova vloga je bila narodnoprebudna, narodno- in državotvorna. Takšne muzeje so v srednji Evropi ustanavljali tudi na ozemlju večetničnih držav, kot je bilo Avstrijsko cesarstvo ali nemške dežele. Obdobje razsvetljenstva, čas, v katerem je bil ustanovljen tudi Deželni muzej za

¹ *Zeitschrift für allgemeine Museologie und Verwandte Wissenschaften*, 1878, <https://archive.org/details/zeitschrift-fural14unse> (12. 5. 2023).

² Muzej se je po ustanovitvi leta 1835 imenoval Wittelsbacher Museum, leta 1854 pa je s kraljevskim odlokom postal Bayerisches Nationalmuseum. Njegova funkcija je obsegala tudi izobraževanje umetnikov in obrtnikov, saj so se zbirkam pridružili fotografski atelje, ulivalnica mavca in strokovna knjižnica. Gl. *Das K. Bayerische Nationalmuseum* 1878, str. 51–52.

Kranjsko v Ljubljani, je čas ustanavljanja muzejev posameznih političnih ali geografskih entitet. Glede na to, da je bila Avstrija večnacionalna država, temelji skupne identitete niso mogli biti jezik ali nacionalni simboli, ampak skupni ideološki in politični (imperialni) temelji, skupna zgodovina in drugi bistveni simboli državne identitete.³ Od nastanka do danes so ti muzeji prešli različne faze razvoja. V začetku so temeljili na grajenju identitete z narodom/državo in prezentaciji zgodovine (umetnosti, narave). Zelo je bila torej poudarjena državotvorna vloga. Pozneje so se razvili v različne smeri. Nekateri še vedno opravljajo prvotne funkcije, drugi so postali kompleksni muzeji različnih strok, od tretjih je ostalo bolj ali manj okostje, saj so se posamezni deli osamosvojili, zadnji pa so povsem razpadli in prenehali obstajati (na primer hrvaški narodni muzej v Zagrebu).⁴

Prvi pokrajinski muzej, ki je bil ustanovljen na ozemlju Avstrijskega cesarstva, je bil Madžarski narodni muzej (*Magyar Nemzeti Múzeum*), ki je danes predvsem zgodovinski muzej in je bil ustanovljen leta 1802,⁵ ko je grof Ferenc Széchenyi podaril svojo zbirko več kot 20.000 tiskov, zemljevidov, rokopisov, novcev in arheoloških predmetov narodu. Ob svoji donaciji je zapisal, da »naj jo uporabljajo njegova draga domovina in ljudje, in to nepreklicno in za vedno«. ⁶ Péter Apor piše, da je Széchenyi izraz narod v tem primeru uporabil kot oznako za prebivalce, kar naj bi izključevalo tako vladajočo habsburško dinastijo kot državo (Avstrijo), izbor izraza pa naj bi poudaril pomen donacije, ki naj bi kot ustanovna zbirka muzeja razvijala madžarsko narodnostno idejo.⁷ Tudi Matthew Rampley piše o donaciji kot izrazu madžarizacije, za katero je bila zgled Francija kot trdno centralizirana država. Izraz narod je imel v tem primeru še drugo konotacijo, saj je pomenil, da je bila ustanova dostopna vsem prebivalcem dežele.⁸ Na program muzeja je torej vplivala negativna konotacija dolgoletne prevlade habsburške dinastije. Madžarski parlament je leta 1807 razglasil zbirko za nacionalno.⁹ V naslednjih letih je, tudi z darovi prebivalcev, muzej postal muzej naroda kot repozitorij zgodovinskih artefaktov, povezanih z deželo, kot je zapisal István Fodor.¹⁰ Matthew Rampley pa ob tem ugotavlja, da je bil termin »national« večpomen-ski, in sicer je označeval prostor nacionalnega spomina, kjer so hranili dokumente in artefakte,

³ RAMPLEY 2020, str. 4.

⁴ VUJIĆ 2007, str. 21–31.

⁵ Spletna stran Madžarskega nacionalnega muzeja obstaja samo v madžarščini, zgodovina muzeja, ki je bila nekoč (2016) objavljena na angleškem zavijku spletne strani, pa je povzeta v spletni enciklopediji Wikipedija. Prim. https://en.wikipedia.org/wiki/Hungarian_National_Museum (10. 5. 2023).

⁶ *Budapester Museen* 1984, str. 5. Pismo je datirano s 25. novembrom 1802.

⁷ APOR 2011, str. 401. Kljub temu da je Széchenyi želel ustvariti muzej, ki ne bi bil povezan z državo (Avstrijo), je v svoji karieri prav za to državo opravljal vrsto pomembnih političnih funkcij, nekaj časa je bil tudi hrvaški ban. Po koncu politične kariere je, kot številni pomembni razsvetljenci, postal podpornik literature, umetnosti in kulture nasploh, še posebej je podpiral avtorje v okviru boja proti habsburški politiki.

⁸ RAMPLEY 2020, str. 35–36.

⁹ FODOR 1992, str. 8.

¹⁰ FODOR 1992, str. 9.

povezane z madžarsko zgodovino. Vendar so zbirke rasle in dobivale tudi druge konotacije, ne samo nacional(istič)ne. Tako je muzej vedno bolj postajal spomenik za madžarski narod in ne le materialni izraz madžarske zgodovine (torej spomenik madžarskega naroda).¹¹

Madžarskemu nacionalnemu muzeju je sledil Joanneum v Gradcu. Leta 1811 ga je ustanovil nadvojvoda Janez skupaj s štajerskimi deželnimi stanovi kot notranjeavstrijski nacionalni muzej (*Innerösterreichisches Nationalmuseum*). Njegov program je obsegal, če citiramo njegov ustanovitveni program, »naravo, spremembe v času, človeško pridnost, vztrajnost in ustvarjalnost, vse, kar spodbuja čudenje in učenje«, glede predmetov pa je bila njegov temelj osebna zbirka nadvojvode, ki jo je podaril muzeju. Že v ustanovitvenih dokumentih je bila torej zelo poudarjena izobraževalna vloga. Pravzaprav je bil Joanneum v praksi najprej izobraževalna ustanova, specializirana za področje narave in tehnike. Ta funkcija je bila tako pomembna, da se je pri muzeju, ki je najprej spadal v okvir graškega liceja, razvila Cesarsko-kraljevska tehniška visoka šola (*K. k. Technische Hochschule*).

Tudi tu se, enako kot pri madžarskem narodnem muzeju, v imenu pojavlja izraz nacionalni (*National*), ki je izrecno uporabljen v ustanovitvenem aktu (statutu), čeprav ni posebej navedeno, na kateri narod ali sploh na kaj se navezuje.¹² Na Štajerskem namreč ni bilo skupine, ki bi ustrezala kriterijem, po katerih bi konstituirali »štajerski« narod.¹³ Marlies Raffler se prav zato sprašuje, na katero skupino prebivalstva bi se termin narod lahko nanašal. Na Štajerce? Na prebivalce Štajerske? Na Notranjo Avstrijo oziroma prebivalce te pokrajine? Na ljudstvo, torej na prebivalstvo kot tako nasploh? Avtorica predlaga razlago, da je bila naloga muzeja vzpostavljanje podlag za identifikacijo s širšo družbeno skupino, razstavljeni predmeti in zbirke naj bi spodbujali občutek skupnosti in konstruirali tisto, čemur pravimo nacionalno.¹⁴ Omenja citat iz statuta muzeja iz leta 1819, v katerem so jasno zapisane njegove naloge.¹⁵ To so »oplemenitenje naroda z vzbujanjem in razvijanjem intelektualnih moči ter izpodrinjanje praznega poznavalstva (znanja o vsem), da bi pridobili temeljna znanja in uvide«. ¹⁶ Izraz narod je tu jasno zapisan, kot rečeno, pa ni nikjer izrecno določeno, na kateri narod se nanaša oziroma kako naj izraz razumemo in tolmačimo. Avtorica navaja primer češkega narodnega muzeja, pri katerem je izraz narod označeval Čehe kot nasprotje Nemcem. Opozarja tudi, da sta v nasprotju z nemščino v češčini besedi narod in ljudstvo (tudi narod) ne samo sinonima, ampak ena sama beseda, ki označuje oboje. Po njenem

¹¹ RAMPLAY 2020, str. 32–33.

¹² RAFFLER 2007, str. 150–160.

¹³ RAFFLER 2007, str. 151.

¹⁴ RAFFLER 2007, str. 151.

¹⁵ Ustanovitveni akt je objavljen v besedilu Franz HARNONCOURT-UNVERZAGT, Josef W. WOHINZ, Erzherzog Johann, https://austria-forum.org/af/Kunst_und_Kultur/B%C3%BCher/TUGraz_200_Jahre/Die_Technik_in_Graz/Erzherzog_Johann (11. 5. 2023).

¹⁶ RAFFLER 2007, str. 151.

mnenju se izraz nacionalen v nazivih muzejev (in na primer gledališč) uporablja kot sinonim za domoljuben (*patriotisch*).¹⁷

Leta 1818 je bil ustanovljen Narodni muzej v Pragi. V predstavitveni publikaciji Národní muzeum Praha¹⁸ je naveden kot domoljubni (*patriotisches*) muzej. Listina o ustanovitvi je bila podpisana 15. 4. 1818. Z ustanovitvijo muzeja se je, podobno kot na Madžarskem in Štajerskem, ukvarjala skupina razsvetljenih aristokratov pod vodstvom grofa Kasparja Marie Sternberga. Tudi ta muzej so sestavljale pomembne zasebne zbirke, ustanovitelji pa so povabili zainteresirane, naj ga podprejo in prispevajo gradivo zanj. Poziv ali, kot piše na spletni strani muzeja, deklaracija nosi naslov *An die vaterländischen Freunde der Wissenschaften*, podpisan pa je grof Franz Kolowrat, ki je muzej vodil od maja 1823 do marca 1824. V njem je naveden, podobno kot pri obeh prej omenjenih muzejih, program zbiranja.¹⁹ To pa je predvsem vse, kar spada na področje narodne (nacionalne) literature in produkcije. Združi naj tudi vse, kar sta združila narava in človeška pridnost (delavnost) v domovini. Sledi seznam tega, kar naj bi še posebej zbirali, hkrati je to načrt enot, ki bodo tvorile muzej. Na prvem mestu so domovinski (*vaterländische*) dokumenti, popisi in risbe vseh ohranjenih spomenikov, zbirka domovinskih grbov, pečatov in novcev, zemljevidi in načrti s poudarkom na rudniških načrtih, zbirke naturalij, knjižnica s poudarkom na bohemistiki. Poleg teh so sodili med deziderata tisti predmeti in dokumenti, ki omenjajo Češko, pa tudi knjige in časopisi iz tujine. Zadnja navedena zbirka je zbirka manufakturnih izdelkov, umetnin, iznajdb ali njihovih modelov.²⁰

V uvodu je Kolowrat napisal, kaj pravzaprav pomeni ustanovitev muzeja. Poudarja, da je Domovinski muzej v Pragi, kot ga imenuje, podobno kot drugi inštituti, ki vplivajo na življenje, sočasno sad in počelo posebnega duha časa, v katerem je bil ustanovljen. Zlasti je poudaril patriotizem in duhovno izobrazbo, ki ju ne razume samo kot podporo narodu, ampak tudi kot cvet države.²¹ V nadaljevanju navaja razloge za ustanovitev muzeja: »Zgodovina vseh ljudstev vsebuje obdobja, razburljiva zaradi viharjev, v katerih se je moč narodov obrnila navzven in se potem, v miru, spet vrnila navznoter, k sebi. Takrat so se razcvetele umetnosti in znanosti.«²² Takšno obdobje v češki zgodovini je bil čas cesarja Karla IV., ki je ustanovil praško univerzo. Nadaljuje, da sta se umetnost in znanost razcveteli spet v času vlade Rudolfa II., ko je zanj napočila zlata doba.²³ V sodobnosti, torej v času nastanka muzeja v dobi vladanja cesarja Franca, je narodova želja v skladu z duhom časa postala še bolj dejavna. Ob tem pa se je pomanjkanje pokazalo med

¹⁷ RAFFLER 2007, str. 153.

¹⁸ ŠIMEK 2001, str. 5.

¹⁹ *Das Vaterländische Museum in Böhmen* 1842, str. 31–35.

²⁰ *Das Vaterländische Museum in Böhmen* 1842, str. 34.

²¹ *Das Vaterländische Museum in Böhmen* 1842, str. 1.

²² *Das Vaterländische Museum in Böhmen* 1842, str. 31.

²³ *Das Vaterländische Museum in Böhmen* 1842, str. 31–32.

drugim na področju popisa čeških spomenikov (*Monumenta Bohemica*), ki bi bil pomemben za zapis (domovinske) zgodovine, pa tudi na področju vsaj delnega opisa češke narave. Ugotavlja, da vse to lahko reši ustanovitev domovinskega muzeja (*vaterländisches Museum*).²⁴ Narodni muzej v Pragi je od ustanovitve deloval kot avstrijski regionalni muzej, v sredini 19. stoletja pa je pod vplivom narodnostnega gibanja spremenil svoj program in postal domovinski muzej češkega naroda ter tako pravzaprav protiutež režimu, vpet v sočasno politiko.²⁵

Deželni muzej za Kranjsko v Ljubljani je bil ustanovljen leta 1821. Tudi njegov delokrog je opisan v zapisu guvernerja Kranjske in predsednika deželnih stanov Jožefa Kamila Schmidburga, ki ga je po vzoru pisma Kasparja Marie Sternberga naslovil na domače prijatelje znanosti (*An die vaterländischen Freunde der Wissenschaften*).²⁶ V njem za pred letom in pol ustanovljeni Deželni muzej (*Krainisches Landesmuseum*) uporablja opredelitev »domovinski muzej«. ²⁷ Razglas se glasi: »Naš domovinski muzej naj bi zajel prvenstveno vse s področja nacionalnega slovstva in narodne ustvarjalnosti. Prav tako naj združi vse, kar je ustvarila narava ali človeška pridnost. Shrani naj vse spomine na usodo dežele in na zasluge njenih prebivalcev.« Načrt zbiranja je zajemal naslednja področja: zgodovino, statistiko, prirodoslovje, tehnologijo, fiziko in matematiko. S področja zgodovine našteva listine, spomenike, novce, grbe, pečate, plemiške listine, zgodovinske knjige in rokopise, slike in ljudske pripovedi.²⁸

Pregled nastanka prvih avstrijskih muzejev nas torej sooči s problemom njihovega statusa, ki se odraža kot terminološki problem. Kot smo videli, zgodnje muzeje označujejo različni termini. To so: nacionalni, narodni, državni, domovinski, domoljubni in domoznanski muzej. Izraz narodni (v smislu narodni muzej) kot prevod nemškega »*national*« razumemo, da se nanaša na regionalni ali deželni muzej, čeprav danes pomeni nacionalni ali državni muzej. Z imenom »Nationalmuseum« so namreč označeni avstrijski in nemški regionalni muzeji (za Štajersko, Tirolsko, Salzburško, Bavarsko ipd.) tudi tam, kjer je regija določeno geografsko območje in kjer prebivalci ne tvorijo naroda, ampak so del širše identitetne celote. Isti termin lahko razumemo tudi kot ljudski, kar sicer omogočajo slovanski jeziki (ne pa, na primer, germanski).

²⁴ *Das Vaterländische Museum in Böhmen* 1842, str. 35.

²⁵ *Das Nationalmuseum* 1968, str. 9–12.

²⁶ PETRU 1971, str. 9–10.

²⁷ PETRU 1971, str. 13.

²⁸ Jožef Kamilo von Schmidburg, *An die vaterländischen Freunde der Wissenschaften*, *Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung*, 40, 20. 5. 1823, str. [625–628].

Pridevnik domovinski (iz nemškega Heimat, Vaterland)²⁹ ali celo patriotski (domoljubni; iz latinskega patria) je najprej označeval vse avstrijske deželne/regionalne muzeje in številne druge, ki pa so, nekateri že ob svojem nastanku, drugi kasneje, v času osamosvojitve posameznih pokrajin, postali »Nationalmuseen«, torej nacionalni muzeji. Že sam pojem nacionalen ni enoznačen, saj označuje tako narod (narodni) kot nacijo (državni). Na angleškem govornem območju in v germanskih jezikih nasploh termin *national* skoraj vedno označuje državno raven, medtem ko je na primer v slovenščini in drugih slovanskih jezikih prevod narodni povezan tudi z ljudski, torej gre za tisto, kar je povezano z ljudmi. Slovar slovenskega knjižnega jezika³⁰ najde na temo nacionalen osemnajst gesel, v katerih pojasnjuje različen pomen tega termina. Definira ga na različne načine (navajamo samo izbor): 1. nanašajoč se na narod, naroden: skupnost pripadnikov določene države; 2. nanašajoč se na državo; državen. Navedenih je še več posebnih rab, med njimi: nacionalna jed, ki je narodna jed; in ta avtomobil je njihovo nacionalno vozilo, kar pomeni ljudsko vozilo. Geslo naroden, kar pomeni 1. nanašajoč se na narod (tudi narodni muzej), pa tudi 3. ljudski: preprosti, manj izobraženi sloji prebivalstva, in še: to je človek iz ljudstva / kmečko ljudstvo; knjige za preprosto ljudstvo, definicijo še bolj zakomplicira. V geslu narod, ki je izredno obsežno in obsega več kot tisoč petsto različnih pomenov in povezav, je narod predstavljen kot 1. skupnost ljudi, navadno na določenem ozemlju, ki so zgodovinsko, jezikovno, kulturno, gospodarsko povezani in imajo skupno zavest: ljudstvo se je izoblikovalo v narod. Poleg tega pa spet ponudi tudi drug pomen: v nekaterih družbenih ureditvah večinski, zlasti socialno nižji družbeni sloji. Prepletanje izrazov nacionalno, narodno in ljudsko je tako očitno. Samostalnik ljudstvo ali pridevnik ljudski se v istem slovarju pojavljata še v številnih drugih konotacijah, med drugim v zvezi s hlapčevstvom, krvavenjem (ta narod že dolgo krvavi) itd.

Termini regionalni ali provincialni, deželni, pokrajinski, domoljubni, domovinski imajo skupni imenovalc, vsaj glede na novejšo raziskavo in če jih pogledamo s sodobnega očiča, saj vsi pomenijo približno enako. Prvi regionalni muzeji namreč niso bili samo to, kar njihovo ime pove danes, temveč so imeli status domovinskih, torej narodnih, lahko bi rekli celo domoljubnih (*patriotische*) muzejev. Pri obravnavani problematiki je treba omeniti še, da pozneje, posebno v prvi polovici 20. stoletja, izraz *Heimatmuseum* (domovinski muzej) pomeni lokalni muzej z zbirkami predmetov, ki predstavljajo njegovo neposredno okolico in iz nje izhajajo. Že takrat je

²⁹ Nemški slovarji pojma enačijo; Heimat: Ort an dem man zu Hause ist, Geburts-, Wohnort, Vaterland, gl. *Wahrig Deutsches Wörterbuch*, München 1987, str. 622; spletna izdaja slovarja Duden; <https://www.duden.de/recht-schreibung/Heimat> (22. 5. 2023). V Slovarju bratov Grimm (*Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*) je samostalnik Heimat razložen kot patria, domicilium; gl. http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GH05424#XGH05424 (22. 5. 2023). Samostalnik Vaterland prav tako razlagata s patria; http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GV00089#XGV00089 (22. 5. 2023).

³⁰ FRAN, Slovarji Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU: Slovar slovenskega knjižnega jezika, druga, dopolnjena in deloma prenovljena izdaja, www.fran.si (14. 3. 2023), gesli nacionalen in naroden.

fokusiranje na lokalno skupnost pomenilo inovacijo na muzejskem področju.³¹ Tovrstni muzeji so postali zgled za zasnovo sodobnih ekomuzejev.

O odnosu med terminoma nacionalni in deželni muzej piše Marlies Raffler v temeljnem delu *Nationalmuseum versus Landesmuseum*?³² Avtorica se sprašuje, ali je deželni muzej lahko v multietnični državi, kot je bila Avstrija, deloval tudi kot narodni muzej. Okolje, v katerem so delovali takšni muzeji, namreč niti ob njihovi ustanovitvi niti danes ne ustreza definiciji in kriterijem naroda. Prebivalci ozemlja Štajerske, Kranjske, Notranje Avstrije in drugih teritorialnih enot Avstrijskega cesarstva so bili različnih narodnosti. Zato se zdi, da ima prednost termin deželni (*Landes-*), ki je sinonim za pokrajino ali regijo in ne zajema precej bolj dvomljivih elementov identifikacije, kot je na primer narod.

Kot že omenjeno, se avstrijske regije (dežele) niso prekrivale z narodi, njihove meje niso bile narodnostne meje. Pokrajine so temeljile na geografskih značilnostih in s tem povezanimi vplivnimi območji, dežele pa so do določene faze bile entitete z različno zgodovino, dostikrat povezano s specifičnim razvojem ali (nekdanjim) vladarjem. Marlies Raffler vidi temelj za ustanavljanje avstrijskih regionalnih muzejev v dokumentih, ki so kot *Länderbeschreibungen* opisovali značilnosti vsake od pokrajin in njenih prebivalcev.³³ Od tod ni bilo daleč do misli na zbirke predmetov, ki najbolje dokumentirajo in ilustrirajo zapisane značilnosti. Zato so bile zbirke teh muzejev eklektične, enciklopedične, muzeji pa kompleksni, poleg predmetov in naturalij so zbirali na primer tudi knjige in arhivalije.

Termin domovinski muzej (namesto narodni muzej) pa ni samo arhaičen termin, ki so ga uporabljali krogi ustanoviteljev različnih avstrijskih muzejev, ampak ga kot ustreznega za tak tip muzejev uporabljajo tudi sodobni avtorji, na primer Péter Apor.³⁴ Domovinski muzej pomeni, da gre pravzaprav za zgodovinski spomenik domovini, in kot tak je bil tudi ustanovljen.

Morda najusodnejša predpostavka obstoja nacionalnih muzejev sta ustvarjanje in ohranjanje narodne identitete.

Narod je ena najširših identifikacijskih skupnosti. Posameznik se identificira z različnimi skupnostmi, tistimi, ki so mu blizu, kot sta družina in lokalna skupnost, pa tudi s širšimi, bolj oddaljenimi, bolj abstraktnimi, kot je narod.

Benedict Anderson obravnava pojmovanje naroda kot zamišljene skupnosti.³⁵ Zato predlaga naslednjo definicijo: narod je zamišljena politična skupnost – zamišljen je hkrati kot notranje omejen in suveren.³⁶ Prezemanje spominov skupnosti in njihovo občutenje kot del skupne,

³¹ DAVIS 2011², str. 51–54.

³² RAFFLER 2007, str. 150–160.

³³ RAFFLER 2007, str. 125–133; BENTZ, RAFFLER 2011, str. 25.

³⁴ APOR 2011, str. 203.

³⁵ ANDERSON 2007, str. 22.

³⁶ ANDERSON 2007, str. 22.

deljene preteklosti vseh pripadnikov nekega naroda je bistveni element gradnje identitete vsake zamišljene skupnosti. Ko pripadniki prevzemajo idejo o skupnosti in sodelujejo v procesu zamišljanja, prevzemajo nacionalne in historične diskurze skupnosti, njene interpretacije in ideje o tem, kakšne karakteristike ima lastna skupnost. Z istega zornega kota opazujejo druge skupnosti in v istem procesu zamišljanja svojo skupnost diferencirajo od sosednje, ki je prav tako zamišljena.³⁷

Terminologijo v zvezi z vprašanjem naroda (narodov) in njihovih temeljev je ob koncu 19. stoletja natančno opredelil Ernest Renan. Njegov članek, ki je pravzaprav objavljeni govor na Sorboni, je še danes referenčna literatura za to problematiko.³⁸ Renan svoje besedilo začne z opredelitvijo, da narod še zdaleč ni edina možnost udejanjanja skupne identitete skupine ljudi. Navaja velike aglomeracije ljudi (Kitajska, Egipt, Babilonija), plemena, kot so Hebrejci in Arabci, mesta, kot so bile Atene in Šparta, ljudstva, ki nimajo prave domovine (*patrie*) in jih povezuje religija, kot so Izraeliti in Perzijci, narode, kot so Francija, Anglija in večina evropskih suverenih držav, konfederacije, kot so Švica in Združene države Amerike, povezave, ki izhajajo bolj iz rase (!) in jezika, kot na primer slovanska ali germanska ljudstva. Najpomembnejša komponenta, ki povezuje prebivalce v narod, je fuzija.³⁹ Povezave, ki združujejo, so lahko pri različnih ljudstvih različne, od jezika do religije, ki premoščajo etnične razlike med prebivalci, čeprav, opozarja Renan, so v zgodovini združitve potekale s silo, zato je pomemben, celo odločilen dejavnik v razvoju naroda tudi pozabljenje (nasilnih dogodkov).⁴⁰ Kot primer takšne uspešne, a nasilne združitve v en narod predstavi Francijo, ljudstva v Avstriji pa faze združitve v en narod niso nikoli dosegla. Zato izrecno poudari, da je Avstrija država, ni pa narod.⁴¹ Renan definira moderen narod kot rezultat zgodovine, ki nastane zaradi niza zbliževalnih dejstev. Združevanje lahko pospeši dinastija (Francija), lahko je takšna volja provinc (Nizozemska, Švica, Belgija), lahko pa k temu prispeva splošna zavest, kot kažeta združitvi Nemčije in Italije. Zapisal je še, da je narod duša, duhovni princip, ki ga konstituirata preteklost in prihodnost. Tu se srečajo antropologija, sociologija in muzeologija. Preteklost v Renanovi definiciji je namreč zakladnica skupnih spominov, slavne dediščine. Pomembno pa je tudi, da ima skupina ljudi, ki jo družijo skupna dediščina, prav tako skupen program za prihodnost.⁴²

Ko piše o ustanavljanju madžarskega nacionalnega muzeja v Budimpešti, Péter Apor zapiše, da je ustanovitelj Széchenyi, ki je v darovnici izrecno uporabil izraz narod, z njim označil Madžare, kar naj bi izključevalo tako vladajočo habsburško dinastijo kot državo (Avstrijo), izbor izraza

³⁷ ŠIROK 2012, str. 138.

³⁸ RENAN 2010¹⁸, str. 8. Gre za zapis predavanja, ki ga je imel na Sorboni leta 1882.

³⁹ RENAN 2010, str. 10.

⁴⁰ RENAN 2010, str. 11.

⁴¹ RENAN 2010, str. 12.

⁴² RENAN 2010, str. 20.

pa naj bi poudaril pomen donacije – ta naj bi kot ustanovna zbirka muzeja razvijala madžarsko narodnostno idejo.⁴³

O nacionalni in kulturni identiteti Slovencev, njenem nastanku in razvoju piše Bojana Rogelj Škafar. Ugotavlja, v kakšni zvezi je etnografsko gradivo z oblikovanjem narodne zavesti in kulturne identitete Slovencev.⁴⁴ Izčrpno obravnava koncepte etnije, naroda in narodne/nacionalne identitete in opredeli izhodišče izražanja narodne identitete kot skupino izbranih kulturnih elementov, ki jo predstavljajo in simbolizirajo. Posebej poudarja pomen tistih elementov, ki so vzeti iz preteklosti in kanonizirani, pri tem pa dobijo funkcijo simbolov.⁴⁵ Integralni element kulturne identitete je spomin (to se nanaša tudi na kolektivno identiteto).⁴⁶ S tem pridobi muzej kot materializacija spomina še dodaten pomen.

Nada Guzin Lukić povzame, ko piše o nacionalnih muzejih na Hrvaškem, da izraz narodni muzej pravzaprav ilustrira nacionalni pomen, ki ga pripisujemo muzeju. V njem se izraža določena kulturna in politična identiteta. Izraz torej pomeni ustanovo, ki zbira, proučuje in razstavlja zbirke, ki so v nacionalnem interesu.⁴⁷ Z muzejem oz. identiteto, ki jo ta ustvarja, se povezujejo pripadniki naroda, ki jih muzej zastopa. Pri tem Nada Guzin Lukić problematizira pojem narodni v kontekstu multinacionalnih držav, kjer se posamezniki ne povezujejo v bolj ali manj uniformno obliko (naroda), ampak je ta diverzificirana.⁴⁸

Stuart Hall piše, da narod ni samo politična entiteta, ampak tudi nekaj, kar proizvaja pomen, sistem kulturne reprezentacije. Nacionalna kultura ima v sodobnosti tako mesto, ki je prej pripadalo nižjim zvrstem identifikacije, kot so pleme, skupina, pokrajina idr.⁴⁹ Pojasni tudi diskurz nacionalne kulture: »Najprej je zgodba naroda, ki jo pripovedujejo zgodovina, književnost, mediji in popularna kultura. Vse to ustvari skupino zgodb, slik, pokrajin, scenarijev, zgodovinskih dogodkov, nacionalnih simbolov in ritualov, ki ponazarjajo skupne izkušnje, težave, zmagoslavja in nesreče, te pa skupaj ustvarjajo pomen naroda.«⁵⁰ Kot pravi Hall, je to zgodba, ki si jo delimo posamezniki. Pri tem je pomembnih še več strategij diskurza, na primer ustvarjanje tradicije, se pravi skupine praks ritualne ali simbolne narave, ki vsebuje določene vrednote in pravila obnašanja, ki se povezuje z določeno percepcijo preteklosti.⁵¹ Še en tak primer zgodbe (naracije) narodne (nacionalne) kulture je mit o nastanku naroda. Takšna naracija vsebuje tudi pojmovanje

⁴³ APOR 2011, str. 401.

⁴⁴ ROGELJ ŠKAFAR 2011, str. 8–10.

⁴⁵ ROGELJ ŠKAFAR 2011, str. 21.

⁴⁶ ROGELJ ŠKAFAR 2011, str. 24.

⁴⁷ GUZIN LUKIĆ, 2011, str. 158.

⁴⁸ GUZIN LUKIĆ 2011, str. 158.

⁴⁹ HALL 1996, str. 512.

⁵⁰ HALL 1996, str. 513.

⁵¹ HALL 1996, str. 514.

pripadnika naroda in njegove značilnosti. Najpogosteje gre za skupino, ki jo opišemo z besedo ljudstvo. Eden najpomembnejših posrednikov ustvarjanja narodove tradicije je gotovo (predvsem nacionalni) muzej. Muzej je torej nosilec kulturnega diskurza, ki konstituira nacionalno identiteto, sklene Stuart Hall.⁵²

Didier Maleuvre v svojem delu *Museum Memories. History, Technology, Art* piše, da je bil muzej od prvega razcveta muzejstva na prelomu iz 18. v 19. stoletje več kot samo zgodovinski objekt; tako rekoč je proizvajal podobo zgodovine. Prav ta sintagma, namreč proizvajanje podobe nacionalne zgodovine, je eden najpomembnejših segmentov dela historičnih nacionalnih muzejev. Maleuvre nadaljuje, da je muzej z zbiranjem preteklih artefaktov oblikoval in utelešal zgodovino v sedanjosti, in sicer kot prostor ritualnega srečanja z njo.⁵³ In še: »Na muzeje moramo gledati historično, ne samo zato, ker tako diktira metoda, ampak zato, ker so v svojem bistvu historični. Z izpostavljanjem podobe preteklosti in predstavljanjem tradicije skozi umetnine in predmete sodelujejo muzeji v zgodovinski produkciji zgodovine.«⁵⁴

Gabriella Elgenius piše v poglavju *National Museums as National Symbols* v zborniku *National Museums and Nation-building in Europe 1750-2010*⁵⁵ o začetkih nacionalnih muzejev in njihovi narodotvorni vlogi. Imenuje jih kar »naprave za delanje narodov«.⁵⁶

Terminološki problemi, s katerimi se ukvarjamo v okviru proučevanja historične muzeologije, nam odgrnejo vrsto zapletenih odnosov med posameznimi muzeji, predvsem pa glede njihovega statusa, posledica česar je tudi njihova vloga v tedanji družbi. Nekateri med njimi (madžarski in češki) delujejo kot amalgam za trdnost naroda, spet drugi so izraz materialne kulture pokrajine, ki jo pokrivajo (štajerski, kranjski in drugi). Če se nanje ozremo z današnjega gledišča, vidimo, da očitki o elitizmu in distanci do obiskovalcev niso utemeljeni, saj so, ne glede na to, da jih je ustanovila tedanja družbena elita, nagovarjali vse segmente publike, tako s pozivi o zbiranju predmetov kot z izobraževalnimi programi, ki so jih gojili prav vsi. Cilj teh programov ni bila zgolj ideološka indoktrinacija, ampak tudi vzbujanje ponosa pripadnosti pokrajini, ne glede na narodnost, torej kot skupnost prebivalcev ozemlja, iz katere izrašča muzej. To pa je še danes pomemben temelj dobrega delovanja muzejev, saj je ena od premis ekomuzeja.

⁵² HALL 1996, str. 514.

⁵³ MALEUVRE, 1999, str. 1.

⁵⁴ MALEUVRE 1999, str. 10.

⁵⁵ ELGENIUS 2011, str. 145–166.

⁵⁶ ELGENIUS 2011, str. 147: *nation-building devices*.

ČASOPISNI VIR

Jožef Kamilo von Schmidburg, An die Vaterländischen Freunde der Wissenschaften, *Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung*, 40, 20. 5. 1823, str. [625–628].

SPLETNI VIRI

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, 1838-1854, München 1973 (reprint München 1984), http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GH05424#XGH05424; http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GV00089#XGV00089.

Fran, Slovarji Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU: Slovar slovenskega knjižnega jezika, www.fran.si.

Franz HARNONCOURT-UNVERZAGT, Josef W. WOHINZ, Erzherzog Johann, https://austria-forum.org/af/Kunst_und_Kultur/B%C3%BCcher/TUGraz_200_Jahre/Die_Technik_in_Graz/Erzherzog_Johann.

Zeitschrift für allgemeine Museologie und Verwandte Wissenschaften, 1878, <https://archive.org/details/zeitschriftfural14unse>.

LITERATURA

ANDERSON 2007: Benedict ANDERSON, *Zamišljene skupnosti. O izvoru in širjenju nacionalizma*, Ljubljana 2007.

APOR 2011: Péter APOR, National Museums in Hungary, *Building National Museums in Europe 1750–2010. Conference proceedings from EuNaMuz, European National Museums. Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen* (ur. Peter Aronsson, Gabriella Elgenius), Bologna 2011 (EuNaMus Report, 1), str. 401–424.

BENTZ, RAFFLER 2011: Emma BENTZ, Marlies RAFFLER, National Museums in Austria, *Building National Museums in Europe 1750–2010. Conference proceedings from EuNaMuz, European National Museums. Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen* (ur. Peter Aronsson, Gabriella Elgenius), Bologna 2011 (EuNaMus Report, 1), str. 21–46.

Budapester Museen 1984: *Budapester Museen*, Budapest 1984.

Das K. Bayerische Nationalmuseum 1878: Das K. Bayerische Nationalmuseum und dessen durch den jetzigen Director desselben Dr. J. H. v. Hefner–Alteneck geschaffene neue organisation, *Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde sowie verwandte Wissenschaften*, 1/7, 1878, str. 51–52.

Das Nationalmuseum 1968: Das Nationalmuseum 1818–1968, Prag 1968.

Das vaterländische Museum in Böhmen 1842: Das vaterländische Museum in Böhmen im Jahre 1842, Prag 1842.

DAVIS 2011: Peter DAVIS, *Ecomuseums. A Sense of Place*, London-New York 2011².

FODOR 1992: István FODOR, The History of the Hungarian National Museum and his Collections, v: István Fodor, Júlia Kovalovszki, Tibor Kovács, Zsuzsa Lovag, Endre Toth, *The Hungarian National Museum*, Milano-Budapest 1992, str. 8–9.

GUZIN LUKIĆ 2011: Nada GUZIN LUKIĆ, Croatian National Museum, National Museums in Austria, *Building National Museums in Europe 1750–2010. Conference proceedings from EuNaMuz, European National Museums. Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen* (ur. Peter Aronsson, Gabriella Elgenius), Bologna 2011 (EuNaMus Report, 1), str. 151–164.

HALL 1996: Stuart HALL, The Question of Cultural Identity, *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, Malden-Oxford 1996, str. 274–280.

MALEUVRE 1999: Didier MALEUVRE, *Museum Memories. History, Technology, Art*, Stanford 1999.

PETRU 1971: Peter PETRU, Misli ob stopetdesetletnici Narodnega muzeja, *Argo*, 10/1, 1971, str. 3– 34.

RAFFLER 2007: Marlies RAFFLER, *Nationalmuseum versus Landesmuseum? Museum – Spiegel der Nation? Zugänge zur Historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseum in der Habsburgermonarchie*, Wien-Köln-Weimar 2007.

RAMPLEY 2020: Matthew RAMPLEY, Introduction. Museums and Cultural Politics in the Habsburg World, v: Matthew Rampley, Markian Prokopovych, Nóra Veszprémi, *The Museum Age in Austria–Hungary. Art and Empire in the Long Nineteenth Century*, University Park, 2020, str. 1–16.

RENAN 2010: Ernest RENAN, What is a Nation?, *Nation and Narration* (ur. Homi K. Bhabha), New York 2010¹⁸, str. 8–22.

ROGELJ ŠKAFAR 2011: Bojana ROGELJ ŠKAFAR, *Upodobljene sledi narodne identitete. Zbirka risanih zapisov učencev Otona Grebenca v Slovenskem etnografskem muzeju*, Ljubljana 2011.

ŠIMEK 2001: Eduard ŠIMEK, Introduction, *Národní muzeum Praha. A guidebook. The Museum of History*, Praha 2001, str. 5–10.

ŠIROK 2012: Kaja ŠIROK, Kolektivni spomin, pričevalec in zgodovina, *Acta Histriae*, 20/1–2, 2012, 137–150.

VUJIĆ 2007: Žarka VUJIĆ, *Izvori muzeja u Hrvatskoj*, Zagreb 2007.

SOME PROBLEMS IN HISTORICAL MUSEOLOGY

Summary

The history of museums and their activity is important for understanding the status of modern museums. The definition of “museum”, which in the earlier days when museums were first established, was a terminological question, plays a key role in this. The issue of terminology comes to the fore when the first museums in the territory of the multiethnic Austrian Empire were established: the Hungarian National Museum (1802), the Inner Austrian National Museum (Joanneum) in Graz (1811), the National Museum in Prague (1818) and the Provincial Museum of Carniola in Ljubljana (1821) were all set up as patriotic museums. The crucial question is what the labels “patriotic” and “national” meant at the time. The term “national” is particularly interesting, as it is not always clear from the location of a museum what that means and whether it refers to a nation in the modern sense of the word or to some other entity, noting that the Austrian provinces did not always coincide with national (ethnic) boundaries. The terminological problems examined in historical museology highlight the complex issue of the status of individual museums.

I. UMETNOSTNA RAZSTAVA V MARIBORU

DOGODEK BREZ VIZIJE ALI PREMIŠLJEN PROJEKT

BREDA KOLAR SLUGA
ANDREJ PRELOŽNIK

UVOD

Konec burnega leta 1920 je bil Maribor prizorišče *I. umetnostne razstave*. Vojna in prevrat, propad stare države in nastanek nove, mednacionalna trenja, travmatično določevanje meja so v letu 1920 postavili naše mesto na presečišče tranzicijskih silnic, hkrati pa mu ponudile priložnost, da prvič kot nastajajoče središče zbere različne ustvarjalne sile regije.

Razstava, na kateri je 28 umetnikov in umetnic pokazalo 184 del, je v mestu sprožila vrsto pomembnih novosti: ustanovili so prvo likovno društvo, natisnili prvi katalog sodobne likovne umetnosti v slovenščini, lokalna likovna umetnost je postala predmet medijskih polemik, začelo se je govoriti o umetnostnem trgu in likovnem izobraževanju. Prepoznana je bila potreba po stalnem razstavnem paviljonu in javni zbirki slovenske moderne umetnosti. S tem letom je Maribor tudi na likovnem področju, vsaj v simbolnem pomenu, vstopil v moderno dobo.

Nič čudnega torej, da danes ta razstava velja za mejnik in se redno omenja v pregledih mariborske likovne ustvarjalnosti. Vendar pa se komentarji večinoma navezujejo na začetke delovanja *Umetniškega kluba Grohar* ali na umetniško vrednost razstave, ki je ocenjena kot majhna, od udeležencev pa so v njih obravnavani predvsem akademski ali/in slovenski avtorji in avtorice.¹ Šele leta 2017 je poskušala Nika Vaupotič v okviru svoje magistrske naloge razstavo rekonstruirati in jo celovito predstaviti.²

S stoletno distanco pa v *I. umetnostni razstavi* vendarle spoznavamo edinstven dogodek, ki omogoča poseben vpogled v takratno identiteto mesta Maribor. Čeprav razstava ni zadostila vsem pričakovanjem – še posebej ni ponudila nove umetnosti za novo dobo, ki so jo pričakovali

¹ ILICH KLANČNIK 1984 a, str. 9–16; RUDOLF 1955, str. 170–176; UJČIČ 1968, str. 19–24; UJČIČ 1984, str. 4–8; VETRIH 1969, str. 30–37; VRIŠER 1991, str. 621–641.

² VAUPOTIČ 2017; VAUPOTIČ 2020, str. 35–51.



*I. Fran Vesel:
I. umetnostna razstava
v Mariboru, pogled v tri
dvorane, december 1920,
Narodni muzej Slovenije,
Ljubljana
(© Narodni
muzej Slovenije;
fotodokumentacija)*

nekateri –, nekoliko širša analiza lahko osvetli nekatere doslej zapostavljene ali prezrte vidike, ki se z današnje družbenozgodovinske perspektive zdijo še kako relevantni in zanimivi.

Članek posvečava častitljivi raziskovalki, umetnostni zgodovinariki dr. Marjeti Ciglencečki, ki v svojih delih prav tako prepleta umetnostno-, kulturno- in družbenozgodovinske teme ter s svojim kompleksnim delovanjem vztrajno osvetljuje prezrte fenomene likovne umetnosti na Štajerskem.

KAKŠNI VIRI SO NAM NA VOLJO

Viri, ki so na voljo za oceno *I. umetnostne razstave*, vzbujajo mešane občutke. Pogrešamo vso uradno dokumentacijo, formalne utemeljitve, sklepe in dopise organizacijskega odbora, prijave sodelujočih in ocene žirantov. Le upamo lahko, da se bodo tovrstni arhivski viri nekoč našli. Še najbližje je temu *Zapisnik sej Umetniškega kluba Grohar*, ki pa je žal začel nastajati leta 1922, kar pomeni, da o razstavi ne ponuja podatkov neposredno.³ Temeljne podatke za rekonstrukcijo dogajanja pred razstavo, med njo in po njej zato najdemo v dnevni periodiki. Ta je nepričakovano in tudi po današnjih standardih obsežna: o razstavi so pogosto in dokaj obširno pisali številni mariborski, a tudi ljubljanski in drugi časopisi. Razstavno bibliografijo *Umetnostna galerija*

³ Arhiv Republike Slovenije, Osebni fond GVAJC, AS 803, 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru; VAUPOTIČ 2017.



2. Fran Vesel: I. umetnostna razstava v Mariboru, izrez s Cotičevo sliko *Portret moje matere* (kat. št. 25) in Janovskyjevo sliko *Guslar poje narodu, ki sta bili osrednji deli prvega prostora, december 1920, Narodni muzej Slovenije, Ljubljana* (© Narodni muzej Slovenije; fotodokumentacija)



3. Viktor Cotič: *Moja mati*, 1920, olje na platnu, 70 x 74 cm, last družine Zei (© družina Zei)

Maribor (UGM) hrani že desetletja, s pospešeno digitalizacijo periodike in kreiranjem ustreznih podatkovnih baz pa jo v zadnjih letih še dopolnjujemo.⁴

Zbirateljski strasti in smislu za dokumentiranje fotografa Frana Vesela (1884–1944)⁵ pa se lahko zahvalimo, da imamo precej dobro predstavo o videzu *I. umetnostne razstave* (sl. 1). V njegovem kulturnohistoričnem arhivu dokumentov in artefaktov najdemo najbolj celovito ohranjen komplet tiskovin: vabilo, vstopnico, legitimacijo in katalog, v katerega je dopisal cene in označil prodana dela. Še posebej je zanimivo, da je ob vsakem razstavljavcu zapisal nacionalno pripadnost. K temu je kot dokaz o potovanju v Maribor priložil še železniško vozovnico.⁶ Najpomembnejša pa je serija fotografij, s katerimi je dokumentiral postavitve in ki so tako kakovostne, da lahko z nekoliko truda prepoznamo dokajšen del razstavljenih umetnin (sl. 2–3).⁷

⁴ Prva obširna objava razstavne bibliografije je izšla v: ILICH KLANČNIK 1984 b, str. 114–115; prvo dopolnitev glej v: VAUPOTIČ 2017; dopolnitev avtorjev članka iz leta 2023, ki zdaj šteje več kot 65 enot, hrani dokumentacija UGM.

⁵ ŠTRUMEJ, RUPERT 1999.

⁶ Z vozovnice je razvidno, da je obiskal razstavo tik pred koncem, 29. decembra 1920, in se v Ljubljano vračal naslednji dan.

⁷ Nekatere fotografije so bile že januarja 1921 natisnjene v edini ilustrirani predstavitvi razstave: Prva umetnostna razstava v Mariboru, *Plamen*, 1/1, 14. 1. 1921, str. 6–7. Več izvodov fotografij hrani Narodna in univerzitetna knjižnica, Rokopisna zbirka, Slikovna in kartografska zbirka, Zapuščina Frana Vesela, negative na steklenih ploščah pa Narodni muzej Slovenije. Za dragoceno usmerjanje pri iskanju steklenih plošč se iskreno zahvaljujema

Za razumevanje dogodka pa imamo poleg primarnih in neposrednih virov na voljo še drug sklop podatkov, namreč tiste, ki govorijo o akterjih razstave: o organizatorjih in udeleženihi umetnikih ter o dogajanju v mestu, regiji in državi. Tudi ti so razdrobljeni in neenakomerno razporejeni – o nekaterih vemo veliko, o drugih manj. Kombinacija kolegialne pomoči, arhivskih raziskav, pregleda digitaliziranih virov, strokovne literature in poziva javnosti pa je vsaj v nekaterih primerih s takratnega dogajanja odgrnila tančico.⁸ Proces še traja, drži, kar so povedali že mnogi, veliko je izgubljenega in pozabljenega, a kljub vsemu možnosti za dopolnjevanje manjkajočega obstajajo.

KAKŠNA JE BILA

Pobudo za razstavo je dal slikar Viktor Cotič, vodenje organizacijskega odbora⁹ pa je prevzel general Rudolf Maister. Glede na področje ukvarjanja in Viničevo pričevanje¹⁰ lahko sklepamo, da so člani odbora s svojim imenom in položajem zagotavljali resnost prireditve tako v simbolnem kot v zelo praktičnem pomenu, kot je pridobivanje prostora in kredita za pripravo razstave. Razstava je bila postavljena v treh na Slomškov trg obrnjenih sobanah prvega nadstropja stavbe, ki jo je javnost takrat poznala pod imenom bivša kazina oziroma oficirski dom, in so danes del Slovenskega narodnega gledališča Maribor. Prostore so morali za likovno razstavo prilagoditi: slike so obesili na za to priložnost izdelane premične 2,5 metra visoke stene, kiparska dela so postavili na podstavke, dela manjših formatov pa na mizo s kamnito ploščo. Prostor so dopolnili z zelenjem.¹¹

cenjenima kolegoma Marijanu Rupertu in Mateji Kos, za posredovanje kakovostnih optično prebranih dokumentov pa Jožetu Podpečniku.

⁸ Del rezultatov sva predstavila na manjši spominski razstavi v razstavišču UGM kabinet: *100 let organizirane likovne dejavnosti v Mariboru*, 26. 2. – 18. 4. 2021. Na njej so bili predstavljeni z novimi podatki dopolnjeni življenjepisi razstavljalcev in razstavljalavk, nekatera dela umetnikov, ki jih hranimo v Zbirki UGM, ter nekatera dela, ki smo jih odkrili v zasebnih zbirkah z akcijo: *Ali hranite katero od umetnin s I. umetnostne razstave v Mariboru?* Na simpoziju *MuseoEurope. Živeti v Evropi*, Pokrajinski muzej Maribor, 14.–15. 10. 2021, je bila predstavljena analiza življenjepisov razstavljalcev in razstavljalavk.

⁹ Organizacijski odbor je bil ustanovljen z namenom, da »v svoje roke vzame vsa pripravljalna dela za prireditev umetniške razstave«. *Umetniška razstava v Mariboru, Jugoslavija*, 3/275, 14. 11. 1920, str. 3. O tem podrobno VAUPOTIČ 2020.

¹⁰ R. VINIČ, K otvoritvi I. umetnostne razstave (Nekoliko odgovora), *Tabor*, 1/86, 8. 12. 1920, str. 1–2.

¹¹ Tehnično »aranžiranje razstave« je prevzel tapetnik Ernest Zelenka, ki se je v času razstave oglaševal kot trgovec z umetnim pohištvom, tapetnik in dekorater ter se je s podobnimi nalogami že izkazal na Dunaju in v Münchnu. (Otvoritev prve umetnostne razstave v Mariboru, *Jugoslavija*, 3/299, 11. 12. 1920, str. 2.) Premične stene so člani Umetniškega kluba Grohar kasneje še večkrat uporabili za razstave svojega društva in jih tudi izposojali (ARS, Zapisnik). O tehnični plati razstave govori več člankov, tudi: Prva umetniška razstava v Mariboru, *Tabor*, 1/73, 21. 11. 1920, str. 1.

Postavitev je bila preprosta, osrednje mesto je na vsaki steni praviloma pripadalo največjim in likovno bolj zahtevnim delom, manjša pa so bila v več ravneh razporejena okoli njih ali so bila zbrana na mizah. Večinoma so bila dela posameznega avtorja in avtorice razstavljeni skupaj, zato ponekod prevladujejo krajine, mestne vedute ter interjerji, drugod pa portreti. Dela so bila oštevilčena po postavitvi, zato se zaporedje števil v katalogu praviloma ujema s postavitvijo v prostoru.

Osemindvajset avtorjev in avtoric je razstavilo 184 likovnih del, med katerimi je največ slikarskih, v tehniki olja na različnih podlagah,¹² pastelov in akvarelov, grafik ter risb, kiparstvo pa je bilo zastopano z le štirimi skulpturami.¹³

Ob razstavi so pripravili katalog,¹⁴ lepak, vabilo, vstopnico in legitimacijo za posebne goste in celo žig. Pri blagajni je bil dostopen tudi cenik umetnin.¹⁵ Čeprav te tiskovine oblikovno niso bile zasnovane ambiciozno – le naslovnica kataloga je opremljena z okrasno figuralno vinjeto v secesijskem slogu –, so to pomembni prvi primeri »razstavnega paketa«, ki spremlja razstavo sodobne likovne umetnosti, izdanega v Mariboru v slovenščini, ki po obsegu celo presega standard številnih poznejših razstav.

Slavnostnega odprtja so se udeležili številni častni gostje,¹⁶ kar očitno kaže na aktivno podporo oblasti. Odbor je prejel razne pozdravne brzojavke,¹⁷ general Rudolf Maister je zanosno spregovoril o pomenu prve razstave in predstavil posamezne ustvarjalke in ustvarjalce.¹⁸

¹² V katalogu razstave je naveden le podatek o oljni tehniki, ne poznamo pa slikarske podlage. Ker večine originalov še ne poznamo, lahko le s primerjavo sočasnih del pri posameznih avtorjih sklepamo na različne podlage od lepenke, kartona do papirja.

¹³ Takšno število avtorjev in avtoric ter njihovih likovnih del navaja razstavni katalog, povzemajo ga tudi mediji.

¹⁴ Katalog, ki ga je natisnila Mariborska tiskarna, na 16 straneh predstavlja desetčlanski odbor z imeni in funkcijo, abecedni seznam vseh razstavljalcev in razstavljavk z naslovi bivanja ter njihova razstavljenja dela z naslovi in tehniko. Katalog je bil izdan v dveh izdajah.

¹⁵ Lepaka in cenika ne poznamo v originalu, o prvem lahko preberemo v: Umetnostna razstava v Mariboru, *Jutro*, 1/93, 8. 12. 1920, str. 2, o drugem pa v katalogu razstave. Druge tiskovine ob že omenjeni Veselovi zapuščini hranijo različne ustanove, v Mariboru UGM in UKM. Žig lahko vidimo na vabilu in legitimaciji, ohranjeni v Veselovi zapuščini v NUK. Žig je zasnova za žig Umetniškega kluba Grohar.

¹⁶ Časopisi poročajo o več kot sto povabljenih, med katerimi so bili predstavniki državnih avtonomnih in vojaških oblasti, političnih, kulturnih, strokovnih in cerkvenih organizacij, ki so si prvi ogledali razstavo, nato je razstava odprla vrata tudi širši javnosti. Odprtje opisuje več člankov, med njimi tudi: Otvoritev I. umetniške razstave, *Tabor*, 1/87, 10. 12. 1920, str. 3.

¹⁷ Društvo slovenskih umetnikov, umetniško društvo Sava iz Ljubljane ter zagrebško društvo upodablajočih umetnikov in društvo Lada, pri čem različni članki izpostavljajo tudi imena: (Matej) Stern, M(arko) Rašica, (Ivan) Vavpotič ter g. Csikos (Bela Čikoš Sesia): Otvoritev umetnostne razstave, *Jugoslavija*, 3/297, 9. 10. 1920, str. 3; Brzjavni pozdravi I. umetniški razstavi, *Tabor*, 1/87, 10. 12. 1920, str. 3; Odbor za prvo umetniško razstavo, *Jugoslavija*, 3/301, 14. 12. 1920, str. 8.

¹⁸ Slavnostni govor Rudolfa Maistra poznamo v objavljeni različici v dveh časnikih: Feniks Maribor, Nagovor generala Rudolfa Maistra ob otvoritvi I. umet. razstave, *Slovenski narod*, 53/284, 12. 12. 1920, str. 1–2; Slavnostna otvoritev I. umetn. razstave v Mariboru (Nagovor generala Maistra), *Tabor*, 1/91, 15. 12. 1920, str. 1; Slavnostna otvoritev I. umetn. razstave v Mariboru (Nagovor generala Maistra), *Tabor*, 1/92, 16. 12. 1920, str. 1.

Razstava je trajala slab mesec, od srede, 8. decembra 1920, do nedelje, 2. januarja 1921, in je bila v tem času odprta vsak dan.¹⁹ Cena vstopnice je bila en dinar oziroma štiri krone, popusta so bili deležni dijaki in vojaki. Obiskalo jo je 2555 ljudi, prodanih je bilo 28 del.²⁰

Razstavo je spremljalo zelo dobro, časovno in podatkovno skrbno strukturirano poročanje, tako da je bila širša javnost o njej obveščena ne glede na politično in nacionalno usmerjenost. Poznamo več kot 60 notic, poročil in prispevkov, ob katerih lahko sledimo razstavi od prvih napovedi, pozivov k sodelovanju, opisov odprtja do komentarjev in povzetkov dosežkov ob njenem zaprtju.²¹ Notice so nepodpisane, očitno je, da so bila sporočila dobro pripravljena in so jih različni časopisi večinoma le povzemali. Nekaj zapisov prinaša osebne komentarje, le peščica teh je podpisana. Večina srčno in toplo pozdravlja razstavo, zasledimo več narodno zanosnih spodbud in priznanj organizatorjem, še posebej v luči začetka nove poti Maribora v novi državi. Nekateri širšo javnost seznanjajo s pomenom likovne umetnosti, ki je bila v našem mestu novost, več je tudi vabil k podpori razstave. Drugi o konceptu in organizaciji razstave polemizirajo, a gotovo najbolj izstopa dejstvo, da o njej ni bilo zapisanega strokovnega odziva.

KAKŠEN JE BIL KONCEPT RAZSTAVE

Iz poziva k sodelovanju, Maistrovega nagovora, medijske polemike ter sodelujočih avtorjev in avtoric lahko strnemo koncept razstave: zbrati in predstaviti likovno ustvarjanje na območju slovenske Štajerske, Koroške in Prekmurja, ki je pripadlo novoustanovljeni državi, ne glede na nacionalnost, izobrazbo ali vzgibe, zaradi katerih avtorji in avtorice ustvarjajo. Hkrati naj bi se zaradi nje začelo organizirano likovno delovanje, Maribor pa izpostavilo kot novo narodno kulturno središče ob severni meji.

¹⁹ »Zaradi novo prispelih del« je otvoritev zamaknjena s 5. decembra 1920 ob 9. uri (Umetniška razstava, *Jugoslavija*, 3/292, 3. 12. 1920, str. 3). Razstava je na »splošno željo občinstva iz mnogih strani« pred iztekom tudi podaljšana do 1. oziroma 2. januarja 1921 (Umetniška razstava v Mariboru, *Jugoslavija*, 3/311, 28. 12. 1920, str. 3; I. umetn. razstava v Mariboru, *Tabor*, 1/104, 31. 12. 1920, str. 1). V teku razstave je »na željo uradništva« podaljšan tudi dnevni čas ogleda. Prvotno si je bilo razstavo mogoče ogledati ob delavnikih od 9. do 14. ure, ob nedeljah in praznikih od 9. do 12. in od 13. do 15. ure, nato pa odpiralni čas sledi prazničnemu urniku s podaljšanjem v popoldanskem času: od 9. do 12. in od 13. do 16. ure (Umetniška razstava, *Tabor*, 1/94, 18. 12. 1920, str. 3).

²⁰ Zaključek umetniške razstave v Mariboru, *Jutro*, 2/12, 14. 1. 1921, str. 2.

²¹ Kot so: Ljubljanski liberalni dnevnik *Jutro*, vodilni časnik političnega katolicizma na Slovenskem Slovenec, v Ljubljani izhajajoči dnevnik *Jugoslavija* in dnevnik liberalnega tabora Slovenski narod, mariborska katoliška Straža, glasilo nemške manjšine v Mariboru Marburger Zeitung, kulturi namenjen Mariborski kulturni vestnik Zrnje in osrednji slovenski literarni mesečnik Ljubljanski zvon. Zunaj glavnih dveh mest pa še liberalno celjsko glasilo Nova doba in liberalno glasilo jugoslovanske stranke Ptujski list. Razstavo je še posebej skrbno spremljal dnevnik jugoslovanske demokratske stranke Tabor, ki je izhajal prav v Mariboru. Opredelitev časnikov je povzeta po opisih Digitalne knjižnice Slovenije-dLib.

A pot do koncepta ni bila enostavna in ravna. Viktor Cotič je bil glavni pobudnik in organizator. Svoje misli je strnil v le enem zapisu, objavljenem skoraj mesec dni pred odprtjem. V njem je predvsem poudaril priložnost za umetnike, da nadaljujejo svoje delo po težkem obdobju vojne:

Tudi pri nas se je jela umetnost počasi prebujati. Danes, ko gledam svoj zapisnik in vidim, kako lepo število umetnikov se je javilo za I. umetniško razstavo v Mariboru, sem vesel in se čutim srečnega, da ni bila moja vzpodbuda zastoj. In dokaj mladih je med temi, ki obetajo mnogo.

Meseca decembra bo razstava otvorjena, na dan otvoritve se bode ustanovil tudi umetniški klub, kateremu bo poverjena ureditev bodočega dela. Prvič bo imel Maribor priliko videti dela domačih umetnikov. In kakšna bodo ta dela? To prepustim tebi, moj narod, da ti sodiš, da ti ceniš, a še eno: podpiraj ideal, ki je tako svetel in čist!²²

Iz povedanega lahko sklepamo, da si je Cotič želel ustvariti okolje, v katerem lahko umetniki ustvarjajo, javnost pa v njihovem delu uživa. Ko je zapisal omenjene besede, je bila zasnova že določena, a iz drugih objav izvemo o predhodnem premišljevanju. V igri so bile še drugačne možnosti, tudi predstavitev samo slovenske ali jugoslovanske sodobne likovne umetnosti.²³ Če bi se odločili zanje, bi z njimi izrazili (jugo)slovenski značaj mesta, začetek nove dobe in rez s preteklostjo. Ideja o »jugoslovanski« razstavi je bila – načeloma zaradi zahtevne in drage organizacije – zgodaj opuščena. Zaradi nemoči izpolniti pričakovanja priznanih slovenskih mojstrov so opustili tudi misel na »slovensko« razstavo.²⁴

Prvi poziv umetnikom in umetnicam, objavljen v različnih časopisih, je bil brez posebnih omejitev, a že usmerjen na umetnike, živeče na Štajerskem.²⁵ Odprt je bil 20 dni, prijave je na svojem domu zbiral Viktor Cotič. Morda odziv ni bil popolnoma zadovoljiv, saj je sledilo podaljšanje roka za prijave, ki še posebej nagovarja kiparje.²⁶ Kaže, da je organizatorje presenetil odziv nemških avtorjev in avtoric – očitno v tolikšnem številu, da je to izzvalo politično vprašanje o primernosti njihovega sodelovanja.²⁷ Organizacijski odbor, ki je bil ustanovljen med tem,²⁸ je sklenil, da nemške ustvarjalce in ustvarjalke vključijo. To soglasje je gotovo moralo priti z vseh strani, predvsem pa od Cotiča in Maistra.

²² V.[iktor] COTIČ, Prva umetniška razstava v Mariboru, *Zrnje*, 1/5, 13. 11. 1920, str. 37.

²³ R. VINIČ, K otvoritvi I. umetnostne razstave (Nekoliko odgovora), *Tabor*, 1/86, 8. 12. 1920, str. 1–2.

²⁴ R. VINIČ, K otvoritvi I. umetnostne razstave (Nekoliko odgovora), *Tabor*, 1/86, 8. 12. 1920, str. 1–2.

²⁵ I. umetniška razstava v Mariboru, *Tabor*, 1/30, 1. 10. 1920, str. 2.

²⁶ Rok za oddajo prijav je bil 20. 10. 1920 (I. umetniška razstava v Mariboru, *Tabor*, 1/30, 1. 10. 1920, str. 2). Rok za oddajo prijav je bil podaljšan do 27. 10. 1920 (Za prvo umetniško razstavo, *Jugoslavija*, 3/254, 23. 10. 1920, str. 3).

²⁷ R. VINIČ, K otvoritvi I. umetnostne razstave (Nekoliko odgovora), *Tabor*, 1/86, 8. 12. 1920, str. 1–2.

²⁸ Umetniška razstava v Mariboru, *Jugoslavija*, 3/276, 14. 11. 1920, str. 3.

Da so se odločili za pokrajinsko razstavo brez posebnih omejitev, je gotovo več vzrokov. Čeprav je bil koncept pogojen z organizacijskimi, finančnimi in logističnimi možnostmi, je imelo bistven vpliv tudi okolje: v novi državi je Ljubljana le še utrdila svoj položaj kot glavno slovensko mesto, Trst je bil izgubljen zaradi predvojnih dogovorov, Celovec in avstrijska Koroška zaradi povojnih dogodkov in plebiscita, Maribor pa je prav po zaslugi Maistrovega delovanja dokončno pripadel južnoslovanski državi. Tukaj so torej Slovenci dobili premoč nad Nemci. Nastale so izrazite spremembe v etnični in družbeni sliki – odseljevanje Nemcev in hkratno priseljevanje številnih Slovencev, predvsem z območij, ki so se znašla pod Italijo, zato to niso bili le ekonomski migranti, temveč tudi politični, z zelo izrazitim narodnozavednim čutom. Med njimi je bilo veliko pripadnikov srednjega sloja, ki je nadomestil nemške kadre v uradništvu, šolstvu in državnem aparatu, zaradi česar so bile spremembe še toliko večje. Maribor je dejansko šele postajal slovensko mesto.²⁹

Cotič je že iz osebnih izkušenj na Primorskem poznal delovanje v nacionalno pestrih okoljih in je v Mariboru lahko hitro prepoznal kompleksnost položaja. A bolj neposreden vpliv lahko vidimo tudi v konkretni razstavi. Leta 1915 je Cotič videl *Prvo umetniško razstavo v Pazinu*, ki jo je pripravil Saša Šantel.³⁰ Tudi ta je bila postavljena v večnarodnem okolju in je predstavljala tako uveljavljene slikarje kot ljubitelje oziroma začetnike. Razstavo je Cotič ocenil pozitivno in zdi se, da je izkušnja istrske pokrajinske razstave odmevala tudi v konceptu, ne le v naslovu mariborske.

Leta 1920 je bil v Mariboru zagon organizirane likovne umetnosti inovativno dejanje, saj se organizatorji niso imeli na kaj opreti. Na področju gledališke in glasbene dejavnosti so vsaj nekateri lahko prevzeli že obstoječo infrastrukturo in premoženje predhodnikov, tudi nemških. Zdi se, da je Cotič stisko nameraval reševati po vzoru nekaterih slovenskih društev s področja glasbe in založništva, morda celo graškega umetniškega društva.³¹ Te organizacije so s širokim naborom članstva, ki povezuje uveljavljene umetnike, ljubitelje in podpornike, najprej želele ustvariti kapital, s katerim so lahko začele delovati. S tega vidika je bil vsevključujoč pristop dobrodošel, saj je zagotavljal široko bazo kandidatov za klub in njegovih potencialnih podpornikov. Morda se je Cotič bal, da samo slovenski umetniki tega ne bi mogli zagotoviti. Verjetno se je tudi pragmatično zavedal, da različni ustvarjalci večajo odmev razstave v javnosti in s tem število obiskovalcev, ki je bilo takrat in tudi kasneje šibka točka in strah organizatorjev slovenskih likovnih razstav. Predvsem pa se zdi, da je imel že od vsega začetka v mislih širšo sliko, v kateri je razstavljanje le ena izmed aktivnosti.³²

²⁹ JENUŠ 2011; FRIŠ, JENUŠ, ŠELA 2020, str. 110–148.

³⁰ V.[iktor] COTIČ, Prva umetniška razstava v Pazinu, *Koledar družbe sv. Mohorja*, 1915, str. 64. Na ta članek je opozoril že UJČIČ 1984, str. 5.

³¹ Steiermärkischer Kunstverein, ustanovljen 1865; <https://www.werkbund.at/chronik/> (16. 6. 2023).

³² Ustanovitev »umetniškega kluba« je napovedal že prvi poziv k sodelovanju na razstavi: I. umetniška razstava v Mariboru, *Tabor*, 1/30, 1. 10. 1920, str. 2. Sledili so pozivi k donacijam publikacij za strokovno knjižnico, zbiranje sredstev za razstavni paviljon in nakup prve umetnine (več o tem glej v: VAUPOTIČ 2020).

Da je Maister, ki je imel umetniško žilico in bil celo sam ljubiteljski slikar, razstavo podprl, ni nobeno presenečenje. Žal za zdaj ne vemo, koliko je bil neposredno vpleten v oblikovanje koncepta in izbor umetnikov. Ker se je vedno zelo odločno postavil za narodne interese in ker so bili tudi odborniki, ki jih je zbral okoli sebe, vsi po vrsti angažirani Slovenci, bi bilo zanimivo vedeti, zakaj je privolil v Cotičev koncept.

Njegov otvoritveni govor je pričakovano zelo narodnobuditeljski in jasno poudari, da pripada sposobnost organizacije likovnega življenja le sodobnemu, slovenskemu Mariboru v novi slovanski državi. Nikjer pa ne omeni pisane etnične sestave razstavljalcev, kar je bila gotovo posebnost razstave, ki jo je bilo nemogoče spregledati. Morda iz tega lahko sklepamo, da mu to sodelovanje niti ni bilo všeč, a ga je kljub temu dopuščal.

V nasprotju s kulturnimi dejavnostmi, povezanimi z jezikom, ki so (bile) hočeš nočeš etnično opredeljene (ustanovitev slovenskega gledališča je zelo nedvoumno odražala nove razmere in kulturno-politično usmeritev), je likovna umetnost lahko preseгла takšno delitev, saj se izraža z drugačnim »jezikom«. Morda je Maister izkoristil priložnost in tako pokazal nemški manjšini (in širši javnosti), da je Maribor ne le pomembno kulturno središče nove države, ampak da je v kulturnem Mariboru možno tudi umetniško udejstvovanje manjšine.

Maister se je zavedal razlik v kakovosti razstavljenih del, saj nanjo namigne tudi v govoru. Zanimivo je, da bi strožji kriteriji (na podlagi kakovosti, tehnike ali formata) verjetno naredili večjo selekcijo med Nemci kot med Slovenci/Slovani, še večjo pa bi povzročili med ljubiteljskimi ustvarjalci, ki so prihajali iz različnih socialnih skupin. Tudi s tega vidika gre torej za zavestno odločitev za koncept, ki ga razberemo iz zastopanih avtorjev in razstavljenih del.

KAKO SO AVTORJI IN AVTORICE IZVEDELI ZA RAZSTAVO

Koliko avtorjev in avtoric je za razstavo izvedelo iz poziva in koliko prek poznanstev? O tem lahko le sklepamo. Verjetno so se formalnemu vabilu odzvali Nemci, saj smo iz namigov v časopisnih komentarjih izvedeli, da so njihove prijave organizatorje presenetile. Po drugi strani je bolj ali manj jasno, da je bil Cotič v osebnih stikih s številnimi, predvsem šolniki, Primorci in mladimi umetniki, denimo Janom Karlom Janovským ali Avgusto Šantel ter Ivanom Kosom in Franjem Stiplovškom, zato je morda že pred pozivom preveril ali vsaj predvidel njihovo udeležbo. Tudi med nekaterimi sodelujočimi se kažejo osebne povezave. Ni jasno, zakaj sta si Janovský in njegova žena Ludmila izbrala za dom Maribor, a morda ni naključje, da sta tako kot Šantlova nekoč živela in delala na Sušaku. Verjetno je Rito Passini v Maribor pripeljal Josip Peteln, ki je zelo verjetno (prek staršev, ki sta bila urarja) poznal tudi Hedwigo Kiffmann. Stiplovšek je obvestil prijatelja Nandeta Vidmarja, Anica Ašič, ki je vodila zavod Vesna, bi lahko spodbudila Špelco (Eleonoro) Mladič, ki je tam delala kot mlada učiteljica. Tudi Maister se je družil s številnimi

kulturniki, od sodelujočih bi bila lahko z njim povezana denimo Stepan (Štefan) Kobylanski³³ in Jože Vokač. Prvi kot oficir, ki se je v burnem času po vojni izrekel za slovensko stran, drugi kot Maistrov borec in rezervni oficir.

Nekateri so bili morda zaželeni in nagovorjeni »ciljano«, denimo Ivan Žabota zaradi porekla in izkušenj z organizacijo društvenega življenja na Slovaškem, morda tudi kot simbol slovenskega uspeha na tujem, Mirko Sadar zaradi bivanja v na novo »osvobojeni« slovenski regiji – Prekmurju, Ivan Napotnik kot zastopnik kiparjev.

Zanimivo bi bilo vedeti, čigava dela so v zadnjem hipu zahtevala preureditev razstave in zamik odprtja. Ker se je to zgodilo več kot mesec dni po prijavnem roku, je verjetno, da gre za več del enega avtorja. To nista mogli biti dve deli Žabote, za kateri sklepamo, da sta prišli z zamudo. Na razstavi so z obsežnim opusom slik velikega formata zastopani zakonca Janovský in Oskar Pistor. Ker sta bila prva fizično v Mariboru in ustanovna člana kluba Grohar, se zdi bolj verjetno, da so čakali zadnjega. Ker je z njim zastopana tudi Koroška, bi bil to zaradi simbolike morda dober razlog, da so dopustili logistične nevednosti.

Še bolj zanimivo vprašanje je, zakaj se nekateri umetniki niso udeležili razstave. Vsekakor nekaj uveljavljenih avtorjev – tako akademikov kot takih, ki so se z ustvarjanjem preživljali – ni sodelovalo.³⁴ Preseneča, da na razstavi ni sodeloval Anton Gvajc, ki je med prvimi postal član kluba Grohar, pogrešamo vsaj še Ivana Sojča iz Maribora, ptujske umetnike iz družine Kasimir, Franca Košarja, ki je v času razstave živel v Mali Nedelji, ter Rudolfa Jakhela, ki je leta 1920 postal asistent za risanje na realni gimnaziji v Celju. Se jim je zdelo, da razstava ne dosega standardov? Ali se skrivajo za tem drugačni osebni razlogi? Ne nazadnje ni sodeloval niti Rudolf Maister, ki se je morda izvzel iz načelnih razlogov.

Tudi o selekciji ne vemo ničesar, čeprav je bila napovedana.³⁵ Edini, za katerega vemo, da je bil zavržen, je bil celjski kipar Miloš Hohnjec, kot vzrok pa pisec navaja pomanjkanje prostora.³⁶ Glede na to, da je pripravil večje delo s cerkveno tematiko (oltar?), je vzrok morda zaradi logističnih razmer utemeljen.

³³ ŠEDIVY 1965, str. 187–188.

³⁴ Makso ŠNUDERL, Nekaj misli ob otvoritvi I. umetn. razstave v Mariboru, *Tabor*, 1/90, 14. 12. 1920, str. 1.

³⁵ Prvi članki, ki predstavijo razstavo: Pr[va] Umetniška razstava v Mariboru, *Slovenec*, 48/267, 21. 11. 1920, str. 5; Prva umetniška razstava v Mariboru, *Tabor*, 1/73, 21. 11. 1920, str.1; I. umetniška razstava v Mariboru, *Straža*, 12/129, 22. 11. 1920, str. 6, objavijo sorodno besedilo, ki sporoča živahen odziv na poziv in sodelovanje »številnih naših in nekaterih nemških domačinov«. Besedilo navaja prijavo 30 umetnikov z več kot 100 deli, ki so večinoma že poslana, pri čemer se omenja tudi izločitev nekaterih ne popolnoma zrelih (*Tabor* in *Straža*).

³⁶ Naši kiparski umetniki, *Nova doba*, 3/3, 6. 1. 1921, str. 2; Razstava kiparskega dela, *Nova doba*, 3/18, 10. 2. 1921, str. 2.



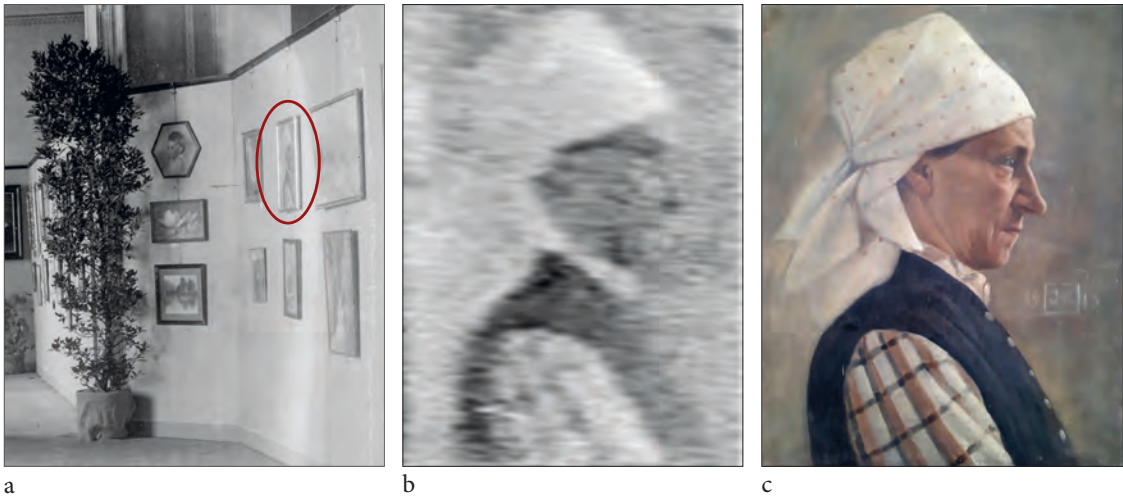
4–7. Portreti štirih udeležencev razstave: profesor Viktor Cotič (Zbirka upodobitev znanih Slovencev NUK, dlib); učiteljica Avgusta Šantel (© Šantel: Zapuščina umetniške družine); plemkinja Violetta Rossmanit (<https://www.geni.com/people/Violetta-von-Auersperg>); oficir Štefan Kobylanski (Wikipedia Commons; foto: A. Huber)

KDO JE SODELOVAL NA RAZSTAVI

Kdo so bili torej razstavljavci in razstavljavke prve umetnostne razstave v Mariboru? Življenjepisi, ki se skrivajo za imeni v razstavnem katalogu, nam razkrivajo fascinanten nabor najrazličnejših osebnosti in usod, ki so imele le eno skupno točko: ljubezen do likovne umetnosti. V vseh drugih vidikih: umetniški izobrazbi, nacionalnosti, poreklu, starosti, socialnem statusu, spolu, poklicu itd., pa so pripadali različnim, pogosto diametralno nasprotnim skupinam. S kratkimi življenjepisi jih predstavlja v prilogi tega članka, v nadaljevanju pa poskušava z analizo poiskati njihove morebitne sorodnosti in razlike (sl. 4–7).

Likovna izobrazba

Na razstavi je sodelovalo šest umetnikov, ki so že v času razstave imeli akademsko izobrazbo (Oskar Pistor, Jan Karel Janovský, Ivan Žabota, Avgust Friderik Seebacher, Viktor Cotič, Ivan Napotnik). Pridobili so jo na akademijah na Dunaju in v Pragi ter v času razstave že delovali kot uveljavljeni strokovnjaki. Za nekatere sklepamo, za druge vemo, da so pridobivali znanje s pomočjo tečajev in zasebnih inštrukcij (Stepan (Štefan) Kobylanski, Egon Baumgartner, Carlo (Karl) Maria Ernst Coronini). Za preostale za zdaj ne vemo, koliko izobrazbe so imeli in kje so jo pridobili. Za mariborske meščanke (Violetta Rossmanit, Erna Lina Klein, Hedwig (Hedvika) Kiffmann) lahko domnevamo, da so osnovno likovno znanje dobile v okviru zasebnega izobraževanja, a se je veliko udeleženk šolalo tudi na umetniških institucijah (Janovská, Vera Simonič Blumenau, Avgusta Šantel, Violetta Rossmanit, Rita Passini). Tisti s tehnično ali vojaško izobrazbo (Jože Vokač, Josef (Josip) Tšcharre, Raimund (Rajmund) Hamböck) so morda osnove prostoročnega risanja dobili med šolanjem in so pozneje talent razvijali ljubiteljsko.



8. Tomaž Janžekovič: *Študija* (kat. št. 80), 1913, olje na platnu, 50 x 40 cm, last: Peter Kocmut; a) Fran Vesel: *I. umetnostna razstava v Mariboru*, izrez s sliko Tomaža Janžekoviča *Študija*, december 1920, Narodni muzej Slovenije, Ljubljana (© Narodni muzej Slovenije; fotodokumentacija); b) izboljšava izreza; c) ohranjeno delo (© Peter Kocmut)

Vendar so nekateri po razstavi nadaljevali izobraževanje. Med njimi so v letih kmalu po razstavi začetno likovno izobrazbo nadgradili štirje mlajši udeleženci: Peteln v Gradcu, naslednji trije pa na akademiji: Kos v Pragi, Stiplovšek in Vidmar pa v Zagrebu.

Poklic in socialni status

Med udeleženci so zastopani najrazličnejši stanovi in poklici. Med plemstvo lahko štejemo Rossmanitovo in Coroninija, vsaj po poreklu tudi Pistorja. Med premožni meščanski sloj spadata družini Klein in Kiffmann, med dobro stoječe posestnike pa Blumenauova in Tomaž Janžekovič (sl. 8). Srednjemu sloju pripadajo vojaki (Baumgartner, Hamböck, Kobylanski), obrtniki, trgovci in uradniki (Krajnc, Peteln, Tschare, Vokač), med katerimi je največja skupina učiteljev (Cotič, Sadar, Stiplovšek, Šantel, Vidmar). Razvidna je precejšnja etnična delitev: v državnih službah so skoraj izključno Slovenci, med višjim slojem (aristokracija in industrialci) pa Nemci. Za poklicna umetnika imamo lahko Pistorja in Seebacherja, oba Nemca, živeča in delujoča v regiji, ter v tistem trenutku tudi Žaboto in zakonca Janovský, ki se nista ustalila v Mariboru. Nekateri udeleženci so imeli izkušnje zasebnega poučevanja. Ob Janovskem in Seebacherju je svojo šolo v Pragi vodila tudi Ludmila Janovská, kmalu po razstavi, leta 1924, je zasebno šolo v Mariboru oglaševal tudi Cotič.³⁷

³⁷ Slikarska šola, *Tabor*, 5/63, 15. 3. 1924, str. 3.



9. Fran Vesel: I. umetnostna razstava v Mariboru, izreza s slikama Ifigenije Cozzi Iz celjske okolice (kat. št. 152) in Celjsko pokopališče (kat. št. 153), december 1920 (© Narodni muzej Slovenije; fotodokumentacija)

Nacionalnost, poreklo in bivanje v Mariboru

Kot vidimo, med razstavljavci in razstavljavkami prevladujejo Slovenci, ki pa jih ne moremo obravnavati kot enotno skupino. Največ je bilo Štajercev Slovencev, med katerimi se je le Vokač rodil na območju današnjega Maribora, na Studencih, Kos in Janžekovič sta se v Maribor priselila pred razstavo, Krajnc je takrat služboval na Pohorju, Napotnik je deloval v rodnem Šoštanjju, Blumenauova se je na Štajersko vrnila po ruski revoluciji, Žabota pa je v času razstave že živel v Bratislavi. Aktivno skupnost predstavljajo primorski Slovenci: Cotič, Stiplovšek in Šantlova so v času razstave poučevali v Mariboru, Vidmar pa v Št. Rupertu. Iz Kranjske sta prišla Mladičeva in Sadar. Vsi so bili učitelji, pri katerih je bila navzočnost v Mariboru/na Štajerskem pogosto rezultat službenih premestitev. Vsi našteti so Štajersko prej ali slej tudi zapustili.

Med Nemci je bilo več takšnih, ki so bili v regiji rojeni ali so v njej odraščali: Seebacher, Peteln, Rossmantova, Kleinova in Kiffmannova, vsi razen prvega v Mariboru. Vendar so tudi med Nemci priseljenci, ki so si na Štajerskem ustvarili dom: Baumgartner, Hamböck, Tscharre, Pistor, ali pa se tukaj le za trenutek ustavili (Passini). Tisti, ki so tu doživeli drugo svetovno vojno, so se po njej vsi odselili.

V Maribor sta se po prvi svetovni vojni za nekaj let priselila Čeha Janovský, medtem ko je Ukrajinec Kobylanski³⁸, ki je v Maribor prišel kot oficir, tukaj užival pokoj.

Italijan Coronini se je v Velenje umaknil med prvo svetovno vojno in kmalu po razstavi vrnil v Gorico, podobno morda lahko zaradi priimka ugibamo za Ifigenijo Cozzi,³⁹ ki je v času razstave bivala v Celju, nato pa se je za njo izgubila vsaka sled (sl. 9).

Spol in starost

Na razstavi je zastopanih presenetljivo veliko žensk – devet, kar tretjina. Enakovredno so zastopane »Mariborčanke«, ki so se likovno udejstvovala predvsem ljubiteljsko (Kiffmannova, Kleinova, Rossmanitova), učiteljice (Mladičeva, Šantlova, morda Cozzijeva), ter tiste z umetniško ambicijo (Blumenauova, Janovská, Passinijeva). Avtorice so enakomerno porazdeljene na nemški in slovenski/slovanski del.

Starost ali mladost ni bila ovira za udeležbo: med razstavo so bili udeleženci stari med 65 (Hamböck) in 20 (Kiffmannova) let ter dokaj enakomerno razporejeni po starostnih skupinah: dobra tretjina je bila stara 30 let ali manj, slaba tretjina do 40, tretjina pa nad 43 let. Tudi tukaj sta spola in večinska naroda enakomerno razporejena – do skupine nad 50 let. V tej najdemo večinoma moške, ki so bili navajeni na »brezmejnost« nekdanje države in so se leta 1920 iz poklicnih, političnih ali osebnih razlogov znašli v Mariboru: Italijan Coronini, Ukrajinec Kobylanski, češki Nemeč Hamböck, Čeha Janovska in Dunajčan Pistor.

S KAKŠNIMI RAZLOGI SO SODELOVALI

Pester nabor ustvarjalcev pomeni tudi različne razloge za sodelovanje na razstavi. Temu pritrjuje tudi obseg del: zastopani so avtorji s po enim delom, pa tudi taki, ki so se predstavili s 23 ali 24 deli. V resnici prevladujejo tisti z do štirimi naslovi (15, kar je dobra polovica vseh), četrtnina jih ima od pet do osem naslovov, in šest več kot deset razstavljenih del. Med tistimi z malo deli so skoraj vsi ljubitelji, od šolanih (ali šolajočih se) likovnikov pa le Napotnik, Seebacher, Passini, Peteln in Žabota. Nasprotno sta med šestimi s po deset in več deli le dva ljubitelja: Baumgartner in Tucharre.

Kaj to pomeni? Odgovor se očitno skriva v tem, da je bila razstava tudi prodajna. Po zaslugi Vesela, ki je v katalog zapisal cene prodajanih del in celo označil, katera so bila prodana, imamo predstavo o tem, kdo je in kdo ni prodajal (sl. 10). Tisti, ki so se razstave udeležili (tudi) z ambi-

³⁸ Vesel ga je v svojem izvodu kataloga označil za Poljaka.

³⁹ Vesel jo je v svojem izvodu kataloga označil za Nemko.

KAZALO B.		KAZALO A.			
1	Tihožitje (olje)	E. Klein-Bros	28	Guslar poje narodu	E. Baumgartner
2	Krizanteme "	A. Santel	29	Motiv iz Bistrice (risba)	J. K. Janovský
3	Pojje v cvetju "	K. Coronini	30	Litografija "	J. Tscharre
4	Nada "	V. Simončič - Blumenau	31	Svelta noč "	N. Vidmar
5	Študija "	R. Passini	32	Sadno dreveje "	E. Baumgartner
6	Cvetlje "	E. Klein-Bros	33	Snežna pokrajina (akvarel)	J. Tscharre
7	Motiv iz Velenja "	K. Coronini	34	"Ecc homo" (risba)	J. K. Janovský
8	Samotno drevo, študija "	Fr. Štiplošek	35	"Passion", ciklus (5 risb)	J. Peteh
9	Kamenca, študija "	Fr. Štiplošek	36	Istrska ulica (perorisba)	Fr. Štiplošek
10	Prvi sneg, študija "	V. Cotič	37	Slovenka (bakrorez)	L. Janovska
11	Cvetje "	A. Santel	38	Mariborski pristan (risba)	J. Tscharre
12	Gozd iz Koroske, študija "	N. Vidmar	39	Kmečka hiša (bakrorez)	L. Janovska
13	Portret g. svetnika L. (pastel)	V. Simončič - Blumenau	40	Mladci mislec (risba)	J. Kos
14	Interieur "	V. Rossmannit	41	Starka iz Paga, študija "	V. Cotič
15	Jesen "	V. Cotič	42	Sanjavska "	J. Kos
16	Gozd, študija "	N. Vidmar	43	Splavarska ulica "	J. Tscharre
17	Profil, študija "	R. Passini	44	Molitev, študija "	V. Cotič
18	Sneženke "	A. Santel	45	Dalmatinec (bakrorez)	L. Janovska
19	Pozna jesen "	Fr. Štiplošek	46	Autoportret (mezzotinta)	L. Janovski
20	Jesensko vreme, študija "	N. Vidmar	47	Jutro (akvarel)	E. Baumgartner
21	Naše jutro, študija "	N. Vidmar	48	Bilje pri Gorici "	E. Baumgartner
22	Prvi sneg, študija "	Fr. Štiplošek	49	Kmečko dvorišče "	E. Baumgartner
23	Jesen, študija "	N. Vidmar	50	Gozd v poletju "	E. Baumgartner
24	Oloznost, študija "	N. Vidmar	51	Na trsatiskem gradu "	A. Santel
25	Portret moje matere "	V. Cotič	52	Kostanji "	E. Baumgartner
26	Študija "	Fr. Štiplošek	53	Otroška glava (risba)	J. Tscharre
27	Prvi sneg, študija "	N. Vidmar	54	Jutro (akvarel)	S. Mladič
			55	Mestni ribnik (risba)	J. Tscharre
			56	Monastir Ostrog, ciklus . 11 (olje)	J. K. Janovský
					I. Oče Hristofor

10. Prvi strani »Kazala B« (seznama razstavljenih del) Veselovega izvoda kataloga I. umetnostne razstave z dopisanimi cenami v kronah pri prodajanih delih. Križec označuje prodane eksponate, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana (© Narodna in univerzitetna knjižnica)

cijo zaslužka, so pričakovano razstavili več del, ne glede na to, ali so bili poklicni umetniki, šolani umetniki v redni službi ali ljubitelji (Baumgartner, Tucharre, zakonca Janovský, Šantel). Tisti, ki so se predstavili z le nekaj deli in jih (vsa ali vsaj večino) tudi ponudili na prodaj, so morebiti prodajo videli kot bonus k primarnemu namenu razstave – v predstavitvi regionalne likovne ustvarjalnosti. Tu prevladujejo šolani (pol)profesionalni avtorji (od ljubiteljev le Coronini, Cozzi in Sadar).

Tisti ustvarjalci, ki so slikali izključno za konjička in osebno zadovoljstvo, so sprejetje na razstavo lahko razumeli kot potrditev kakovosti.

Likovna dela iz zasebnih zbirk niso bila na prodaj, razstavili so jih razmeroma malo – do šest del, med poklicnimi umetniki le dva: Žabota in Pistor. Pistor je tudi edini od šesterice z več kot desetimi razstavljenimi deli, ki niso bila na prodaj. Sklepamo, da je več portretov že imelo lastnike, drugi pa so prikazovali njegove družinske člane. Vzroka za tolikšno število del sta bila verjetno samopromocija in pridobivanje novih naročnikov.

Iz objav vemo, da je bilo prodanih 28 likovnih del, kar nekateri štejejo za neuspeh. Veselov seznam pa pokaže, da se je prodajalo le 126 del, kar pomeni, da je prodana več kot petina del (predvsem cenejša).

ZAKLJUČEK

Razstava je iz skritih kotičkov ne samo zvenceh ateljejev izbrskala različne kulturnike. »Povezala« je posameznike z zelo različno izobrazbo in likovnimi izkušnjami od najvišje priznanih uradnih možnosti do neformalnih zasebnih priložnostnih. Vsi razstavljalci in razstavljalke so v času razstave kazali naklonjenost do likovnega ustvarjanja in večina je imela vsaj začetno likovno izobrazbo. V mestu in regiji ni bilo veliko možnosti za pridobivanje izobrazbe in posamezniki so različno iskali rešitve, vsak skladno s svojimi ambicijami, talentom in finančnimi sposobnostmi. Razstava razkriva zanimiv nabor priložnosti na preseku starega in novonastajajočega političnega in umetnostnega sistema.

»Povezala« je posameznike z zelo različno poklicno usmeritvijo. Nemci prevladujejo v gospodarskih krogih, Slovenci pa v prosveti. Učitelje in profesorje, ki zajemajo največjo skupino na razstavi, tudi danes srečujemo v vlogi ustvarjalcev in spodbujevalcev likovne umetnosti, težko pa si v tej vlogi predstavljamo vojake oficirje. Pred sto leti pa je to vendarle bil izobražen kader s solidno podlago v risanju. Njihovo opazno zastopanje na razstavi lahko povezujemo z veliko koncentracijo vojaških enot in ugodnimi razmerami za bivanje, v čemer je Maribor morda postal podoben Gradcu, ki je veljal za mesto upokojenih oficirjev. Čeprav oficirjev z razstave ni mogoče povezovati v enotno skupino, je zanimiva povezava njihove vojaške izobrazbe in ustvarjalne žilice, ne pozabimo, tudi z Rudolfom Maistrom.

Ustvarjalke do leta 1920 na večino akademij niso imele dostopa. Na tej razstavi jih je razstavljalo veliko, na razstavah v dolgih desetletjih, razen sester Šantel, umetnice opazimo samo izjemoma. Ali je pri spodbudi k vključitvi ustvarjalk imela kakšen vpliv tudi Marija Maister, Maistrova žena, velika zagovornica ženskih pravic? Med razstavljavkami te razstave spremljamo zelo različne usode: od plemkinje do učiteljice, uspešne umetnice, ki je živela od svojega umetniškega dela, in ustvarjalke, ki se je preživljala s popolnoma drugačnim delom, a slikala vse življenje. Njihove ustvarjalne usode pa komaj danes poskušamo primerno ovrednotiti. Zanimivo pa je tudi, da prav dve ustvarjalci (Blumenauova in Passinijeva) prinašata najbolj prodorne stilne novosti.

Čeprav sta se poudarjali le dve narodnosti, je sporočilo razstave veliko širše, govori namreč o možnosti sodelovanja manjšine, ne le nemške, vrata so bila odprta tudi priseljencem in beguncem, ki so se znašli na območju Štajerske, Koroške in Prekmurja. Begunec je bil Cotič, tako ali drugače pa v to kategorijo spada približno polovica sodelujočih.

Razstava je odprla vrata tudi mladim, tako slovenskim kot nemškim ustvarjalcem in ustvarjalkam. Kar polovica med njimi je pozneje doživela umetniški prodor. O tem, kako pomemben je bil nov utrip v mestu, še posebej za mlade, dajejo slutiti besede Franja Stiplovška, zapisane mnogo kasneje.⁴⁰

R. Vinič, ki je bil blizu odboru, je zapisal, da je šlo za testno razstavo, »lokalni poizkusni balon, ki naj bi pokazal, ali ima dovolj jakosti, da uspešno kljubuje vsem neugodnim vetrom ter bi šele uspeh te prve, manjše razstave služil kot merilo nadaljnjim prireditvam.«⁴¹ Niso se vsi strinjali s tem pristopom, a razstava je pokazala moč likovnega, ki obstaja v prostoru, četudi ta doslej še nikoli ni imel nobene razstave sodobne likovne umetnosti.

Med tistimi, ki so bili vezani na mariborski prostor, so se v nadaljevanju pletle različne vezi in sodelovanja ali rahljanja. Eno izmed prvih nadaljevanj je delovanje Umetniškega kluba Grohar. Le del razstavljavcev in razstavljavk se mu je pridružil in aktivno sodeloval pri delovanju oziroma razstavljaval v okviru klubskih razstav v času njegovega delovanja do leta 1926. Nekateri pogosto, drugi le enkrat: Viktor Cotič, zakonca Jan Karel in Ludmila Janovský, Franjo Stiplovšek, Avgusta Šantel, Josip Peteln, Egon Baumgartner, Josip Tscharre, Nande Vidmar in Violetta Rossmanit.

Na večino razstavljavcev in razstavljavk smo v sto letih pozabili. Zakaj? Mnogi se z likovno umetnostjo niso ukvarjali poklicno ne v trenutku razstave ne kasneje. Nekateri so likovno ustvarjanje tudi opustili. Z razvojem likovne stroke so ta imena ostala na obrobju. Starejši umetniki in umetnici so bili že tradicionalisti, mlajši so bili še neizoblikovani ali ljubitelji. V širši zavesti se je zato ohranilo le nekaj imen. Zaradi (slabše) kakovosti del in premalo naprednega (likovnega) koncepta razstava ni prinesla tolikšnega umetniškega odmeva kot npr. novomeška pomlad. Že

⁴⁰ Posavski muzej Brežice (PMB), Franjo Stiplovšek, Korespondenca, Dokumenti, 1, Spomini.

⁴¹ R. VINIČ, K otvoritvi I. umetnostne razstave (Nekoliko odgovora), *Tabor*, 1/86, 8. 12. 1920, str. 1–2.

po 20 letih v mestu ni bilo skoraj nikogar, ki bi jo ohranjal v spominu. Zato je moral publicist Radivoj Rehar, ki je zvesto spremljal dogajanje na likovnem področju vse od začetkov, ob 20. obletnici leta 1940 širšo javnost opozoriti, da so mariborski umetniki ob odprtju svoje letne razstave v veliki dvorani Narodnega doma prezrli, »da je to jubilejna razstava začetka sistematičnega razvoja slikarske umetnosti v našem mestu, kajti predvojni Maribor ni imel v tem oziru nič«. ⁴²

Po drugi svetovni vojni je v ospredje najprej stopilo poudarjanje drugačnih začetkov. Kljub temu je *I. umetnostna razstava* počasi pridobila veljavo, saj se je bilo treba znova boriti za temelje, nujne za razvoj likovne umetnosti. In razstava iz leta 1920 je bila dokaz dolge tradicije.

Danes pa teh 28 razstavljalcev in razstavljavk *I. umetnostne razstave* pričča tudi o izjemno zanimivem trenutku v zgodovini našega mesta – srečanju različnih svetov v trenutku velikih političnih sprememb v osrednji Evropi. ⁴³

⁴² Radivoj Rehar, Dvajset let likovnih razstav v Mariboru, *Mariborski Večernik Jutra/Večernik*, 14/287, 17. 12. 1940, str. 3; gl. tudi REHAR 1936–1937, str. 4–5.

⁴³ Hvala vsem kolegom in kolegicam v muzejih, galerijah, arhivih in knjižnicah, ki ste prijazno pomagali pri pregledovanju in iskanju gradiva, še posebej: Slovenskemu šolskemu muzeju, Narodni in univerzitetni knjižnici, Univerzitetni knjižnici Maribor, Koroški galeriji likovnih umetnosti Slovenj Gradec, Muzeju narodne osvoboditve Maribor, Muzeju Velenje, Fundaciji Palazzo Coronini Cronberg v Gorici, Pokrajinskemu muzeju Celje, Pokrajinskemu muzeju Ptuj - Ormož, Pomurskemu muzeju Murska Sobota, Goriškemu muzeju, Pokrajinskemu muzeju Maribor, Koroškemu pokrajinskemu muzeju v Slovenj Gradcu, Koroškemu pokrajinskemu muzeju Radlje ob Dravi, Narodni galeriji v Pragi, oddelku arhivske dokumentacije Moderne galerije, dokumentacijskemu oddelku in knjižnici Narodne galerije v Ljubljani, Arhivu Slovenije, Mestnemu muzeju in galerijam Ljubljana, Narodnemu muzeju Slovenije, Pokrajinskemu arhivu Maribor, Zgodovinskemu arhivu Celje, Pogrebniemu podjetju Maribor, Društvu gluhih in naglušnih Podravja, Antikvitetam Lipovec in Društvu likovnih umetnikov Maribor. Posebna zahvala vsem, ki ste brskali še nekoliko več: Niki Vaupotič, Jerneji Ferlež, Lidiji Tavčar, Primožu Premzlu, Mileni Zlatar, Tini Bevc Varl, Mileni Koren Božiček, Mateji Medved, Jožetu Podpečniku, Marijanu Rupertu, Gabrijeli Kovačič, Bredi Ilich Klančnik, Gabrijeli Kolbič, Marjetki Balkovec Debevc, Serenelli Ferrari, Tatjani Štefanič, Dubravku Baumgartnerju, Tamari Andrejek, Aleksandri Čas, Alenki Verdinek, Alici Némcovi, Mojci Jenko, Barbari Savenc, Katarini Brešan, Barbari Trnovec, Dejanu Kacu, Vlasti Stavbar, Miri Grašič, Ireni Mavrič Žizek, Špeli Velikonja, Saši Mrdavšič, Katarini Hergold, Andreji Hribernik, Mateji Kos, Boštjanu Pušniku, Theodorju de Canzianiju, Borisu Hajdinjaku, Mojci Malec, Andreji Podjavoršek, Aleksandri Hirschenhauser, Valentini Rataj, Tatjani Frangež, Jasni Hribernik, Mojci Ježovnik, Nedi Matela, Bojanu Gergiču, Renati Komić Marn, Brigiti Jenko, Duški Žitko in Vojku Pogačarju.

PRILOGA

PREDSTAVITEV UDELEŽENK IN UDELEŽENCEV RAZSTAVE

Zapis imen sledi izvornemu ali danes znanemu zapisu, v oklepajih dodajamo poslovenjen zapis, kot je bil uporabljen v razstavnem katalogu.

Obširna literatura o avtorjih in avtoricah je že dostopna,⁴⁴ o doslej manj znanih imenih smo podatke črpali iz časopisnihotic, domovinskih in gospodarskih kartotek, matičnih knjig, učiteljskih map, evropskih biografskih leksikonov in podatkov, pridobljenih z zasebno korespondenco.

Egon Baumgartner (1895, Zadar – 1951, Bludenz) je izhajal iz družine tržaških Nemcev, po očetovem zgledu se je odločil za vojaško kariero. V času razstave je bival v Rimskih Toplicah, kasneje se je preselil v Maribor ter se tam preživil kot uradnik in trgovski zastopnik. Hkrati je deloval v muzejskem društvu in se uveljavil kot numizmatik. Bil je aktiven član kulturbunda, v času okupacije je vodil mariborsko tiskarno. Ob koncu vojne je prebегnil v Avstrijo. Bil je član Umetniškega kluba Grohar, na razstavi je razstavil dvanajst del, predvsem krajinskih akvarelov.

Carlo (Karl) Maria Ernst Coronini grof von Cronberg (1870, Gorica – 1944, Gorica) je bil član ugledne ter politično in kulturno zelo aktivne goriške plemiške družine. Oče Alfred se je kot deželni in državni poslanec zavzemal za Slovence. Med prvo svetovno vojno se je z družino umaknil k sorodnikom na grad Velenje in ga konec leta 1918 od njih tudi odkupil. V dvajsetih letih so se Coroniniji vrnili v Gorico. Že mlad se je navdušil nad slikarstvom, med bivanjem v Benetkah in Rimu se je seznanil s priznanimi avtorji tistega časa. Vse življenje se je ljubiteljsko ukvarjal s slikarstvom. Na razstavi se je predstavil s štirimi slikami v tehniki olja na kartonu iz velenjskega obdobja.

O **Ifigeniji Cozzi** ne vemo tako rekoč nič, razen tega, da je v času razstave bivala v Celju. Cozzi je sicer italijanski priimek; ki ga nosi tudi tržaški slikar in alpinist Napoleone Cozzi, avtor secesijskih poslikav piranskega gledališča. Na razstavi se je predstavila s štirimi krajinami.

Viktor Cotič (1885, Trst – 1955, Ljubljana) je študiral na likovni akademiji na Dunaju in tam leta 1913 opravil tudi izpit za učitelja likovne vzgoje. Po študiju je potoval po Italiji, nato pa deloval kot pedagog na gimnaziji v Zadru (1913–1917), Mariboru (1918–1933) in Ljubljani (1933–1950). Bil je glavni organizator *I. umetniške razstave* ter pobudnik ustanovitve Umetniškega kluba Grohar, katerega član in prvi predsednik je bil. Kasneje je sodeloval tudi v klubu Brazde. Na razstavi je prikazal pisano paleto svojih del – od risbe do slike v oljnih tehnikah, od miniature do krajine.

Raimund (Rajmund) Hamböck (1864, Znojmo – 1938, Maribor) je bil po rodu češki Nемеc, po poklicu pa vojak – inženirec in je od leta 1914 služboval v Mariboru. Po vojni se je upokojil s činom polkovnika

⁴⁴ VAUPOTIČ 2017.

in v Mariboru naselil skupaj s sestro. Rad je potoval in pri tem vtise zapisoval v obliki dnevnika. Prosti čas je namenjal risanju, predvsem karikaturi. Nekaj teh je bilo objavljenih tudi v časopisju. Na mariborski razstavi se je predstavil z izborom akvareliranih skic in karikatur.

Jan Karel (Ivan Karlovič) Janovský (1869, Vrchlabi – 1931, Louny) se je šolal na praški akademiji in v Münchnu. Z ženo Ludmilo sta nato potovala po Črni gori in Dalmaciji. Med letoma 1908 in 1913 je na gimnaziji in trgovski akademiji na Sušaku poučeval risanje. Sočasno je imel v Opatiji zasebno slikarsko šolo. Po vojni je družina nekaj let živela v Mariboru, nakar se je vrnila v Prago. Bil je dober krajinar in slikar žanrskih prizorov, v Jugoslaviji je bil najbolj znan po »Guslarju«, ki ga je skupaj s številnimi drugimi slikami v tehniki olja na platnu svoje bogate zbirke razstavil tudi v Mariboru.

Ludmila Kleinmondová-Janovská (1870, Praga – 1955, Praga) je slikarsko izobrazbo pridobila na umetniškoobrtni šoli v Pragi. Z možem sta med letoma 1908 in 1913 živela na Sušaku, po vojni pa nekaj let na Krčevini pri Mariboru. Bila sta med ustanovnimi člani Umetniškega kluba Grohar, članstvo pa ohranila vse do leta 1924, ko sta se vrnila v Prago. Na razstavi je pokazala več bakrorezov in oljnih slik različnih žanrov.

Tomaž Janžekovič (1887, Polenšak – 1966, Maribor), po rodu iz Slovenskih goric, se je zaradi gluhosti šolal na zavodu v Avstriji, kjer je pridobil tudi slikarske in rezbarske izkušnje. Kasneje je živel kot posestnik v Mariboru. Na *I. umetniški razstavi* je predstavil študijo v tehniki olja na platnu in lesen kipec.

Hedwig (Hedvika) Kiffmann (1900, Maribor – ?) izhaja iz nemške rodbine, ki si je v Mariboru ime in premoženje ustvarila predvsem z gradnjo vrste pomembnih mestnih objektov. Oče, Anton Kiffmann, je bil po izobrazbi urar, ki je pred prvo vojno ustanovil tudi veletrgovsko hišo. Domnevamo lahko, da je bila Hedwig deležna tipične meščanske izobrazbe, ki je vključevala tudi osnove slikarstva. Kasneje se je poročila z oficirjem in po drugi svetovni vojni verjetno zapustila Maribor. Na razstavi sta bila razstavljeni dva njena akvarela.

Erna Lina Klein (1890, Maribor – 1980, Berkeley) je bila hčerka Karla Brosa, priseljenca iz hrvaškega Zagorja, začetnika bodoče tovarne Zlatorog, in Margarethe Abt iz mariborske protestantske nemške trgovske družine. Očitno je imela osnovno umetniško izobrazbo, saj je med prvo svetovno vojno delovala kot učiteljica klavirja. Poročila se je s skladateljem in muzikologom Walterjem Wilhelmom Kleinom in živela predvsem na Dunaju. Zaradi moževih judovskih korenin sta se leta 1938 izselila v Ameriko in živela v Kaliforniji. Na razstavi je imela razstavljenih tri manjše oljne slike in lesorez.

Stepan (Štefan) Kobylanski (1866, Gura Humora – 1940, Maribor), Ukrajinec, po poklicu vojak. Med prvo svetovno vojno se je bojeval v Galiciji in na soški fronti (skupaj s pisateljem Janezom Jalnom), kjer se je za silo naučil slovenščine. S činom polkovnika je postal komandant 26. polka v Mariboru. Tu je kupil hišo in po vojni živel kot upokojenec. Že kot oficir je obiskoval likovno akademijo na Dunaju ter tam med letoma 1899 in 1909 na vojaški akademiji poučeval umetnostno zgodovino. Med vojno je mnogo skiciral in pozneje v Mariboru slikal. Na razstavi se je predstavil s sliko v oljni tehniki.

Ivan Kos (1895, Radgona – 1981, Maribor) je maturiral na gimnaziji v Mariboru (1915) ter študiral na akademiji upodablajočih umetnosti na Dunaju (1918) in v Pragi (1919–1924). Ob prevratu je vstopil v Maistrovo vojsko. Viktor Cotič mu je že februarja 1920 organiziral priložnostno razstavo v Mariboru, katere izkupiček je

bil namenjen njegovemu šolanju. Od leta 1925 do 1962 je na mariborski klasični gimnaziji poučeval risanje. Sodeloval je z Umetniškim klubom Grohar, na razstavi pa se je predstavil z risbami in več tihožitji.

Franc Krajnc (1888, Jurovski Dol – 1969, Ljubljana) je obiskoval umetniško šolo v Ljubljani, kjer sta ga učila prof. Ivan Šubic in Ferdo Vesel. Delal je kot poštar (v času razstave v Sv. Lovrencu na Pohorju). Na razstavi se je predstavil z dvema akvareloma.

Špelca (Eleonora) Mladič (1894, Dunaj – 1981, Ljubljana) se je rodila na Dunaju in odraščala v Ljubljani, likovno izobrazbo pa je poglobljala pri Viktorju Olbrichu na Dunaju. Poučevanje v zavodu Vesna je bilo njena prva služba, ki jo je opustila kmalu po poroki z uradnikom Ivanom Tavčarjem, ko se je leta 1927 preselila v Ljubljano. Tam je še naprej slikala in sodelovala pri ženski modni publicistiki. Zanimala jo je tudi narodna ornamentika. V dvajsetih letih je razstavljala tudi v Beogradu in Ljubljani. Na mariborski razstavi se je predstavila s šestimi akvareli.

Ivan Napotnik (1888, Zavodnje pri Šoštanju – 1960, Šoštanj) je prvo likovno izobrazbo dobil na obrtni šoli v Ljubljani, kiparstvo pa je študiral na dunajski akademiji. Znane so njegove male plastike v lesu, pogoste so upodobitve ženskega akta. Slikal je v akvarelu in pastelu. Na mariborski razstavi je predstavil štiri lesene plastike.

Rita Passini (1882, Dunaj – 1976, Gradec) je izhajala iz znane slikarske družine. V času, ko je družina Passini bivala v Sarajevu, 1900–1902, je prvo slikarsko izobrazbo dobila pri slikarki Ivani Kobilci, kasneje pa šolanje nadaljevala na umetnoobrtnih šolah v Münchnu in Berlinu. Razstavljala je predvsem v okviru graških združenj, saj je po letu 1904 tam tudi živela z občasnimi nekajletnimi prekinitvami zaradi potovanj in naročil po Španiji, Italiji in Nemčiji. Za najpomembnejše delo štejejo obsežna naročila keramičnih sten, ki jih je izdelala po več mestih v Nemčiji, ki pa so bile žal med drugo svetovno vojno večinoma uničene. Na mariborski razstavi je razstavila tri študije.

Josef (»Pipo«, Josip) Peteln (1892, Maribor – 1973, Gradec) je bil mariborski Nmec. Po končani realki in kadetski šoli je služboval kot garnizonski oficir in se med prvo svetovno vojno bojeval na vzhodni fronti. Nato se je izobraževal na deželni umetnostni šoli v Gradcu (1919–1921) in tam pozneje študiral še zlatarsko obrt (1921–1923). Med letoma 1923 in 1945 je živel v Mariboru ter se preživljal kot slikar in zlatar. Bil je aktiven član kulturbunda, v času okupacije vodja občinskega oddelka za kulturo. Po vojni se je preselil v Avstrijo in tam sodeloval v avstrijskoštajerskem umetniškem društvu. Bil je član Umetniškega kluba Grohar (1920–1926), na prvi razstavi se je predstavil s serijo risb.

Oskar Pistor (1865, Dunaj – 1928, Vuzenica) je iz nemške plemiške družine švedskih korenin. Po opravljeni nižji realki je med letoma 1880 in 1885 na Dunaju študiral slikarstvo, leta 1897 pa študij nadaljeval na akademiji v Münchnu pri Franzu von Defreggerju. Zaradi ljubezni se je poročil in naselil v Vuzenici. Bil je znan portretist, v poznem obdobju pa se je posvetil krajini. Slikal je v tradiciji realizma 19. stoletja. Njegova zapuščina obsega približno 300 slik, razkropljenih pri številnih lastnikih. Portretiranje je bilo njegov glavni vir prihodka, zato ne čudi, da je na mariborski razstavi prikazal večinoma portrete v oljni tehniki.

Violetta Rosmanit (1885, Nedélišče – 1970, Gradec) je pripadala dunajski plemiški družini. Oče Alfred Rosmanit von Florstern je kmalu po njenem rojstvu postal lastnik graščine Radvanje, ki jo je spremenil v

napredno kmetijsko posestvo. Violetta je odraščala v Radvanju in tu verjetno ostala vsaj do očetove smrti (decembra 1928). Leta 1907 jo najdemo med študentkami *Wiener Frauenakademie*. Sedem let (1912–1919) je bila poročena z Roderikom Auerspergom, a se je zakon končal z ločitvijo. Po vojni je zapustila Slovenijo in živela v Gradcu. Na razstavi se je predstavila s pisanim naborom del različnih tehnik in motivov.

Mirko Sadar (1890, Ljubljana – 1962, Slovenske Konjice) je bil sin učitelja in se je tudi sam šolal na učiteljski šoli. Med vojno je bil mobiliziran, po njenem koncu pa je pol leta preživel tudi v češkoslovaški armadi. V času razstave je bil učitelj v Dolnji Lendavi in kasneje v Apačah. Leta 1923 se je želel posvetiti slikarstvu, zato je dal odpoved in raje delal kot honorarni učitelj risanja, klavirja in violine. Kasneje je bil spet učitelj, nazadnje v Slovenskih Konjicah, kjer se je poročil, ustalil in si ustvaril družino. Obiskovalci mariborske razstave so videli njegovo sliko z motivom pokrajine.

August Friderik Seebacher (1887, Celje – 1940, Celje) je študiral slikarstvo na Dunaju (študij je končal pri Gustavu Klimtu) ter se izpopolnjeval v Münchnu in Gradcu. Bil je slikar in grafik ter dober dokumentalist. V Celju je odprl slikarsko šolo, pri njej se je risanja in slikanja učila tudi svetovna popotnica Alma M. Karlin. Tudi razstavljal je predvsem v Celju. V Mariboru je sodeloval z eno samo pastelno sliko.

Vera Simonič Blumenau (1881, Dunaj – 1973, Ptuj) se je rodila in odraščala v družini slovenskih izobražencev na Dunaju. Tam se je učila slikarstva v zasebni umetniški šoli Adolfa Kauffmana, kasneje tudi v zasebni šoli Antona Ažbeta v Münchnu in v šoli Ilije Ivanoviča Maškova v Moskvi, kamor se je preselila po poroki leta 1913. Leta 1918 se je vrnila v domovino, na posestvo na Bregu pri Ptujju. Vse življenje je slikala, ustvarila veliko portretov, krajin in tihožitij, vendar sorazmerno redko razstavljala. V Mariboru je razstavila vrsto pastelnih portretov.

Franjo Stiplovšek (1898, Malinska – 1963, Brežice) se je šolal pri Antonu Gvajcu v Gorici (1912–1914), v zasebni šoli kiparja Ivana Rendića v Trstu (1917–1918), že po razstavi v Mariboru pa še na umetnoobrtne šoli na Dunaju (1921–1922) in na akademiji v Zagrebu (1922–1923). Bil je član in soustanovitelj Umetniškega kluba Grohar (1920–1924), sodeloval pa je tudi v drugih umetniških društvih. Od leta 1949 je bil ravnatelj Posavskega muzeja v Brežicah. Na mariborski razstavi se je predstavil s sedmimi deli, večinoma pokrajinami v oljni tehniki.

Avgusta Šantel (1876, Gorica – 1968, Ljubljana), slikarka, grafičarka in violinistka se je sprva izobraževala doma pri mami, Avgusti starejši, nato pa obiskovala študijske tečaje v Gradcu, na Dunaju (1900) in v šoli slikarke Margarete Stahl v Münchnu (1907–1908). Pomembno vlogo je imela kot učiteljica, poučevala je v različnih mestih; Slovenski Bistrici, Pulju, Sušaku in Mariboru, kjer je živela od leta 1922 do upokojitve in selitve v Ljubljano leta 1933. Bila je članica Umetniškega kluba Grohar (1920–1926), v okviru katerega je razstavljala in delovala kot revizorka in tajnica. Na mariborski razstavi se je predstavila s krajinami in cvetličnimi tihožitji v oljni in akvarelni tehniki.

Nande Vidmar (1899, Prosek – 1981, Ljubljana) se je po končanem učiteljski šoli v letih 1918–1919 slikarsko izpopolnjeval na Dunaju. Med letoma 1923–1924 je študiral likovno umetnost na akademiji v Zagrebu. Vse življenje se je ukvarjal s poučevanjem risanja. Bil je član več umetniških društev, vključno z Umetniškim klubom Grohar, v okviru katerega je prvič razstavljal, in sicer večinoma študije v tehniki olja.

Jože Vokač (1894, Studenci – 1971, Maribor) je konec prve svetovne vojne dočkal v Bosni in Makedoniji kot avstro-ogrski častnik. Kot zaveden Slovenec se je pridružil Maistrovi vojski. V času prve razstave je sicer delal kot uradnik južne železnice v Mariboru, a ves čas deloval tudi v kulturnem življenju, med drugim tudi kot ustanovitelj in predsednik glasbenega društva Drava. Na *I. umetnostni razstavi* je razstavil tri akvarele.

Josef (Josip) Tscharre (1876, Bistrica na Zilji – 1970, Gradec) je bil koroški Nemec. Pred vojno je delal na Krasu, kjer sta se rodila tudi dva njegova sinova. Šele leta 1917 je bil premeščen v Maribor, kjer je poleg inšpektorske funkcije na železnici začel tudi uspešno trgovsko kariero. Ob koncu druge svetovne vojne se je z družino umaknil v Avstrijo. O njegovi likovni izobrazbi ne vemo nič, kritika ga ima za amaterja. Bil je član Umetniškega kluba Grohar, na *I. umetniški. razstavi* je razstavil vrsto del, večinoma risb in akvarelov s prizori iz Maribora in okolice.

Ivan Žabota (1877, Podgradje – 1939, Bratislava) se je šolal v Gradcu, eno leto na realki in dve leti na risarski akademiji. Nato je med letoma 1901 in 1905 študiral slikarstvo na Dunaju in v Pragi. Po Dunaju je živel tudi v Budimpešti, nato od leta 1915 na Slovaškem v različnih krajih in končno od leta 1921 v Bratislavi. Tam je sčasoma postal eden od pomembnih narodno usmerjenih kulturnikov in leta 1919 soustanovitelj Društva slovaških umetnikov. Bil je izrazit figuralik, pozornost je posvečal tudi folklornemu žanru, ki ga je upodabljal akademsko realistično, z zanj značilnimi svetlobnimi učinki in pleneristično svežino. Ker leta 1920 ni več živel v domovini, sta na razstavo z zamudo prišli le dve sliki.

ARHIVSKI VIRI

ARS: Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana

- Osebni fond Gvajc, AS 803, 1, Zapisnik sej Umetniškega kluba »Grohar« v Mariboru.

NMS: Narodni muzej Slovenije, Ljubljana

- Zapuščina Frana Vesela.

NUK: Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

- Rokopisna zbirka, Zapuščina Fran Vesel, Ms 1761, Fran Vesel, 3.2: Razstave izven Ljubljane, I. umetnostna razstava v Mariboru, 1920; 6.1: Umetniška društva, 104: Umetniški klub Grohar Maribor.

PMB: Posavski muzej Brežice, Brežice

- Franjo Stiplovšek, Korespondenca, Dokumenti, 1, Spomini.

UGM: Umetnostna galerija Maribor, Maribor

- Arhivska dokumentacija.

UKM: Univerzitetna knjižnica Maribor, Maribor

- Oddelek za domoznanstvo, Zbirka drobnih tiskov.

ČASOPISNI VIRI

I. umetn. razstava v Mariboru, *Tabor*, 1/104, 31. 12. 1920, str. 1.

I. umetniška razstava v Mariboru, *Straža*, 12/129, 22. 11. 1920, str. 6.

I. umetniška razstava v Mariboru, *Tabor*, 1/30, 1. 10. 1920, str. 2.

Brzajavni pozdravi I. umetniški razstavi, *Tabor*, 1/87, 10. 12. 1920, str. 3.

V.[iktor] Cotič, Prva umetniška razstava v Mariboru, *Zrnje*, 1/5, 13. 11. 1920, str. 37.

V.[iktor] Cotič, Prva umetniška razstava v Pazinu, *Koledar družbe sv. Mohorja*, 1915, str. 64.

Feniks Maribor (Nagovor generala Rudolfa Maistra ob otvoritvi I. umet. razstave), *Slovenski narod*, 53/284, 12. 12. 1920, str. 1–2.

Ferdo Kozjak, Zanimanje za umetnost, *Tabor*, 1/81, 1. 12. 1920, str. 2.

Jozo Josta (Stabej), I. umetnostna razstava v Mariboru, *Slovenec*, 48/288, 18. 12. 1920, str. 4.

L.[eopold] Lenard, Umetniška razstava, *Straža*, 12/141, 22. 12. 1920, str. 3.

Naši kiparski umetniki, *Nova doba*, 3/3, 6. 1. 1921, str. 2.

Odbor za prvo umetniško razstavo, *Jugoslavija*, 3/301, 14. 12. 1920, str. 8.

Otvoritev I. umetniške razstave, *Tabor*, 1/87, 10. 12. 1920, str. 3.

Otvoritev prve umetnostne razstave v Mariboru, *Jugoslavija*, 3/299, 11. 12. 1920, str. 2.

Otvoritev umetnostne razstave, *Jugoslavija*, 3/297, 9. 10. 1920, str. 3.

Pr[va] umetniška razstava v Mariboru, *Slovenec*, 48/267, 21. 11. 1920, str. 5.

- Prva umetniška razstava v Mariboru, *Tabor*, 1/73, 21. 11. 1920, str. 1.
- Prva umetnostna razstava v Mariboru, *Plamen*, 1/1, 14. 1. 1921, str. 6–7.
- Radivoj Rehar, Dvajset let likovnih razstav v Mariboru, *Mariborski večernik Jutra/Večernik*, 14/287, 17. 12. 1940, str. 3.
- Radivoj Rehar, Slovenska umetnost v povojnem Mariboru, *Mariborski večernik Jutra*, 12/272, 1. 12. 1938, str. 11.
- Razstava kiparskega dela, *Nova doba*, 3/18, 10. 2. 1921, str. 2.
- [Albert] S[irk], Prva umetnostna razstava v Mariboru, *Ljubljanski zvon*, 2, 1921, str. 127.
- J. S., Utisci sa I. mariborske umjetničke izložbe, *Tabor*, 1/99, 24. 12. 1920, str. 1–2.
- J. S., Utisci sa I. mariborske umjetničke izložbe, *Tabor*, 1/100, 25. 12. 1920, str. 1–2.
- J. S., Utisci sa I. mariborske umjetničke izložbe, *Zrnje*, 1/12, 15. 1. 1921, str. 93–96.
- Slavnostna otvoritev I. umetn. razstave v Mariboru (Nagovor generala Maistra), *Tabor*, 1/91, 15. 12. 1920, str. 1.
- Slavnostna otvoritev I. umetn. razstave v Mariboru (Nagovor generala Maistra), *Tabor*, 1/92, 16. 12. 1920, str. 1.
- Slikarska šola, *Tabor*, 5/63, 15. 3. 1924, str. 3.
- Makso Šnuderl, Nekaj misli pred otvoritvijo I. umetn. razstave v Mariboru, *Tabor*, 1/84, 5. 12. 1920, str. 1.
- Makso Šnuderl, Nekaj misli ob otvoritvi I. umetn. razstave v Mariboru, *Tabor*, 1/90, 14. 12. 1920, str. 1.
- Umetniška razstava, *Jugoslavija*, 3/292, 3. 12. 1920, str. 3.
- Umetniška razstava, *Tabor*, 1/94, 18. 12. 1920, str. 3.
- Umetniška razstava v Mariboru, *Jugoslavija*, 3/275, 14. 11. 1920, str. 3.
- Umetniška razstava v Mariboru, *Jugoslavija*, 3/311, 28. 12. 1920, str. 3.
- Umetnostna razstava v Mariboru, *Jutro*, 1/93, 8. 12. 1920, str. 2.
- R. Vinič, K otvoritvi I. umetnostne razstave (Nekoliko odgovora), *Tabor*, 1/86, 8. 12. 1920, str. 1–2.
- S. Vrabec, Umetniški klub »Grohar« pozdravljen!, *Tabor*, 1/93, 17. 12. 1920, str. 1.
- Za prvo umetniško razstavo, *Jugoslavija*, 3/254, 23. 10. 1920, str. 3.
- Zaključek umetniške razstave v Mariboru, *Jutro*, 2/12, 14. 1. 1921, str. 2.

SPLETNI VIR

Steiermärkischer Kunstverein, <https://www.werkbund.at/chronik/>.

LITERATURA

50 let organizirane likovne dejavnosti 1970: 50 let organizirane likovne dejavnosti v Mariboru. Zgodovinski del, Umetnostna galerija Maribor, Maribor 1970.

Carlo Coronini Cronberg 1994: *Carlo Coronini Cronberg. Pittore di Luoghi* (ur. Lucia Pillon, Sabina Sorrentino, Emanuela Uccello), Fondazione Palazzo Coronini Cromberg, Monfalcone 1994.

DOLENC 1996: Ervin DOLENC, *Kulturni boj. Slovenska kulturna politika v kraljevini SHS 1918–1929*, Ljubljana 1996.

FRIŠ, JENUŠ, ŠELA 2020: Darko FRIŠ, Gregor JENUŠ, Ana ŠELA, Maribor med prevratom in senžermensko pogodbo. »Zasijalo nam je sonce svobode: Maribor je jugoslovanski!«, *Prispevki za novejšo zgodovino*, 60/3, 2020, str. 110–148.

ILICH-KLANČNIK 1984 a: Breda ILICH KLANČNIK, Likovno življenje med obema vojnama v Mariboru – prvo desetletje, *Likovno življenje med vojnama v Mariboru*, Umetnostna galerija Maribor, Maribor 1984, str. 9–16.

ILICH-KLANČNIK 1984 b: Breda ILICH KLANČNIK, Kronologija razstav z bibliografijo, v: *Likovno življenje med vojnama v Mariboru*, Umetnostna galerija Maribor, Maribor 1984, str. 114–115.

JENUŠ 2011: Gregor JENUŠ, *Ko je Maribor postal slovenski. Iz zgodovine nemško-slovenskih odnosov v Mariboru od konca 19. stoletja in v prevratni dobi*, Maribor 2011.

Ladies First! 2021: Ladies First! Künstlerinnen in und aus der Steiermark 1850–1950, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum, Graz 2021.

Novejša umetnost 1970: Novejša umetnost v severovzhodni Sloveniji. Ob petdesetletnici dela mariborskih likovnih umetnikov 1920–1970, Umetnostna galerija Maribor, Maribor 1970.

REHAR 1936–1937: Radivoj REHAR, Likovna umetnost v povojnem Mariboru, *Umetnost*, 1, 1936–1937, str. 4–5.

RUDOLF 1955: Branko RUDOLF, Gradivo o začetkih umetnostne organizacije v Mariboru, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 3/3, 1955, str. 170–176.

Rudolf Maister 2018: Rudolf Maister. Sto let severne meje. Življenje in delo Rudolfa Maistra Vojanova 1874–1934 (ur. Nela Malečkar), Ljubljana 2018.

ŠIJANEC 1961: Fran ŠIJANEC, *Sodobna slovenska likovna umetnost*, Maribor 1961.

ŠEDIVY 1965: Jan ŠEDIVY, Ukrajinska pisateljica Olga Kobyljanska in njen brat Štefan v Mariboru, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 36/n. v. 1, 1965, str. 187–188.

ŠTRUMEJ, RUPERT 1999: Lara ŠTRUMEJ, Marijan RUPERT, *Fran Vesel (1884–1944). Fotografski kronist z začetka stoletja*, Moderna galerija Ljubljana, Ljubljana 1999.

UJČIČ 1968: Andrej UJČIČ, Nekaj misli o mariborskem slikarstvu med svetovnimi vojnama, *Sinteza*, 9, 1968, str. 19–24.

UJČIČ 1984: Andrej UJČIČ, Položaj upodabljaajoče umetnosti med obema vojnama v Mariboru, *Likovno življenje med vojnama v Mariboru*, Umetnostna galerija Maribor, Maribor 1984, str. 4–8.

VAUPOTIČ 2017: Nika VAUPOTIČ, *Povezovanje in razstavljanje v Mariboru med obema vojnama. Umetniški klub Grohar*, Maribor 2017 (tipkopis magistrskega dela).

VAUPOTIČ 2020: Nika VAUPOTIČ, Povezovanje in razstavljanje v Mariboru med obema vojnama. Umetniški klub Grohar, *Monografija Društva likovnih umetnikov Maribor ob stoletnici organizirane likovne dejavnosti v okoljih severovzhodne Slovenije* (ur. Vojko Pogačar, Primož Premzl), Maribor 2020, str. 35–51.

VETRIH 1969: Maja VETRIH, Likovno življenje v Mariboru in razstave umetnikov mariborskega kroga med obema vojnama, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 17/1, 1969, str. 30–37.

VRIŠER 1991: Sergej VRIŠER, Likovna dejavnost v Mariboru, *Maribor skozi stoletja. Razprave I.*, Maribor 1991, str. 621–641.

**THE FIRST ART EXHIBITION IN MARIBOR
AN EVENT WITHOUT VISION OR A WELL-THOUGHT-OUT PROJECT**

Summary

At the end of the turbulent year 1920, Maribor was the venue of the *First Art Exhibition*. War and upheaval, the collapse of the old state and the emergence of a new one, international tensions and the traumatic demarcation of borders in 1920 placed the city at the epicentre of the forces of change, but at the same time offered it the opportunity to bring together for the first time, as an emerging centre, the region's diverse creative forces. All these factors made the exhibition interesting and unique, not only from an artistic but also a social perspective. The exhibition was initiated by the painter Viktor Cotič, and General Rudolf Maister took over the leadership of the organising committee. The exhibition, in which 184 works were shown by 28 artists, triggered a number of important innovations in the city, which still today mark the exhibition as emblematic of the beginning of organised artistic activity in the city.

Due to its unusually liberal concept, the *First Art Exhibition* brought together a diverse group of artists working in or originating from Slovenian Styria, Carinthia and Prekmurje in 1920. The exhibition brought together artists from different backgrounds – in terms of artistic education, nationality, origin, age, social status, gender and profession – and even in some cases diametrically opposed groups, but they were all united by their love of art. All exhibitors had at least some initial art training, although many had not been working professionally in the visual arts at the time of the exhibition or afterwards; some had even given up art. As the art profession developed, these names remained on the periphery, but their presence at the exhibition testifies to the very wide circles connected to the visual arts and the extent of creative flair at the time. Teachers and professors represented the single largest group of artists at the exhibition, and many came to play significant roles as creators and promoters of fine art, unlike the officers, who were also well represented. It is interesting to note the connection between the officers' military education and creative flair, not forgetting that Rudolf Maister was also an amateur painter. The until recently subordinate position of women artists should also be noted, as until the 1920s, they did not have access to most academies. Many women artists exhibited in the *First Art Exhibition*, but in the exhibitions of the following decade (and the decades after the war), apart from the Šantel sisters, we come across the women artists only exceptionally. The women exhibitors in the exhibition were to enjoy very different fortunes, from the noblewoman to the teacher, to the successful artist who made a living from her artwork and to the artist who pursued a completely different line of work but painted all her life. And it is only today that we are trying to properly evaluate their creative destinies.

The profiles of the exhibitors suggest they had very diverse and at times colourful backgrounds, but the most significant feature which distinguished the exhibitors was ethnicity: a strong sense of belonging to either a German or Slavic ethnic group. Perhaps the *First Art Exhibition* is the first and last event where these two groups presented themselves together as equals, albeit both as citizens of the new Yugoslav state. However, the split between the two national groups, through their actions during the occupation and subsequently after the Second World War, has erased from history most of those who collaborated with the occupier or showed German allegiance. Today, we have only a few names in the wider public awareness that have survived all these vicissitudes of history. Among those who are connected to the Maribor area, various ties and collaborations were formed or loosened in the following years. The selection of 28 artists bears witness above all to an extremely interesting moment in the history of the city, a meeting of different worlds at a moment of great political change in Central Europe.

DVA VLADARJA IN NJUNA LJUBLJANSKA TRGA

FABIANIJEV SLOVENSKI TRG IN PLEČNIKOV JUŽNI TRG

FRANCI LAZARINI

Med teme, ki so Marjeto Ciglenečki kot predavateljico zgodovine arhitekture in urbanizma posebej zanimale, spadajo urbanistični razvoj posameznih mestnih predelov, vzroki in vzori konkretnih rešitev, pa tudi njihov vpliv na izvedene in neizvedene projekte drugih arhitektov. V članku, ki ji ga posvečam ob njeni sedemdesetletnici, bom zato obravnaval dva ljubljanska trga (enega uresničene in drugega načrtovanega), ki ju poleg dejstva, da sta ju zasnovala pionirja slovenske moderne arhitekture, z namenom postavitve vladarjevega spomenika, povezuje ideja slogovno enotne pozidave, oba pa sta imela tudi pomembno vlogo pri nadaljnjem urbanističnem snovanju mesta.

Pomembna spodbuda pri uveljavitvi zgodnje moderne arhitekture v slovenski prestolnici sta bili dve prelomnici. Prva je bil rušilni potres, ki je na velikonočno nedeljo, 14. aprila 1895, prizadel mesto in poškodoval velik del mestnega središča. Modernizacija mesta, ki je temu sledila, se je odražala tudi na področju arhitekture in urbanizma.¹ Med arhitekti, ki so tedaj snovali objekte za porušeno mesto, je pomembno vlogo igral na Dunaju delujoči Maks Fabiani (1865–1962), ki je Ljubljano poznal še iz časov šolanja na tamkajšnji realki. S svojim (žal le delno uresničnim) urbanističnim načrtom, pa tudi izvedenimi objekti, je vanjo prinesel odmeve najaktualnejšega arhitekturnega in urbanističnega dogajanja v cesarski prestolnici.² Drugo prelomnico je pomenil razpad Avstro-Ogrske leta 1918, ko je bil večji del današnje Slovenije vključen v Kraljevino Srbov, Hrvatov in Slovencev (po 1929 Kraljevina Jugoslavija), Ljubljana pa je s tem dokončno pridobila vlogo političnega, kulturnega in gospodarskega središča Slovencev. Obdobje med obema svetovnima vojnama med drugim zaznamuje delovanje Jožeta Plečnika (1872–1957), ki je leta 1921, po več desetletjih bivanja na Dunaju in v Pragi, postal profesor na novoustanovljeni ljubljanski univerzi, in v naslednjih dvajsetih letih, vse do druge svetovne vojne, postopoma preoblikoval Ljubljano iz avstrijskega provincialnega mesta v prestolnico Slovencev.³

¹ O ljubljanski arhitekturi po potresu 1895: ŠUMI 1954; PRELOVŠEK 1996; PIRKOVIČ, MIHELIČ 1997, str. 37–89.

² Temeljna literatura o Fabianiju: POZZETTO 1983; POZZETTO 1997. Gl. tudi: HRAUSKY, KOŽELJ 2010.

³ Temeljna literatura o Plečniku: PRELOVŠEK 1992 (revidirana slovenska izdaja: PRELOVŠEK 2017); KREČIČ 1992; STABENOW 1996; VALENA 2013.

V obeh obravnavanih obdobjih je mesto dobilo tudi več spomenikov, med njimi seveda vladarske, občasno pa je bila postavitvev spomenika povezana z izoblikovanjem novih javnih površin. Mednje se uvrščata dva trga v neposredni bližini starega mestnega jedra, dejstvo, da je bil vzrok njunega nastanka povezan s postavitvijo spomenika vladarju, pa je omenjenima prostoroma (oziroma projektoma) dajalo tudi pomembno politično konotacijo.

SLOVENSKI TRG

Manj kot mesec dni po velikonočnem potresu, 5. maja 1895, je Ljubljano obiskal cesar Franc Jožef I. (1830–1916, cesar od 1848), kar je pri mestni oblasti in meščanih vzbudilo precejšnje odobravanje. Zato je ljubljanski občinski svet, na čelu katerega je bil župan Peter Grasselli (1841–1933, župan 1882–1896), že 5. novembra 1895 sprejel sklep o postavitvi cesarjevega spomenika. Intenzivneje so se projektu posvetili v času Grassellijevega naslednika Ivana Hribarja (1851–1941, župan 1896–1910), ko se je začelo tudi dolgotrajno zbiranje sredstev. Natečaj so razpisali šele leta 1903, na njem pa je zmagal kipar Svetoslav Peruzzi (1881–1936). Spomenik je bil sestavljen iz cesarjeve buste in večjega podstavka z reliefom v potresu porušene Ljubljane na zadnji strani.⁴ Istega leta se je mestna občina odločila spomenik postaviti na prostoru pred sodno palačo in za ta namen tudi odkupila zemljišče (Anton von Spindler, 1898–1902).⁵

Prvo pobudo za ureditev novega trga pred sodiščem, ležečega ob Miklošičevi cesti, novi povezavi med starim mestnim jedrom in železniško postajo, je leta 1899 podala deželna vlada, mestna občina pa je z njo soglašala, kljub temu da je območje v regulacijskem načrtu sprva namenila pozidavi.⁶ Pri tem je igrala pomembno vlogo želja župana Hribarja, da bi Ljubljana dobila trg, ki bi zaradi slogovno enako zasnovanih stavb dajal vtis enotnosti, kot zgled pa je navajal dunajski Ring, Andrassyjevo avenijo in trg Oktogon v Budimpešti, Zrinjevac in Trg Franca Jožefa (danes Trg kralja Tomislava) v Zagrebu.⁷ Po pridobitvi finančnih sredstev za nakup zemljišča je mestni magistrat leta 1899 Maksu Fabianiju, ki je že 1895 izdelal urbanistični načrt za središče Ljubljane, 1898 pa urbanistični načrt za novonastajajoči severni del mesta, Bežigrad,⁸ naročil projekt za trg pred sodno pa-

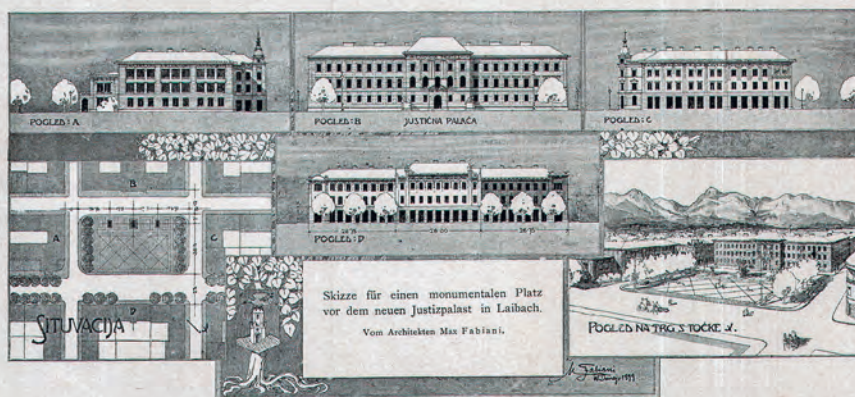
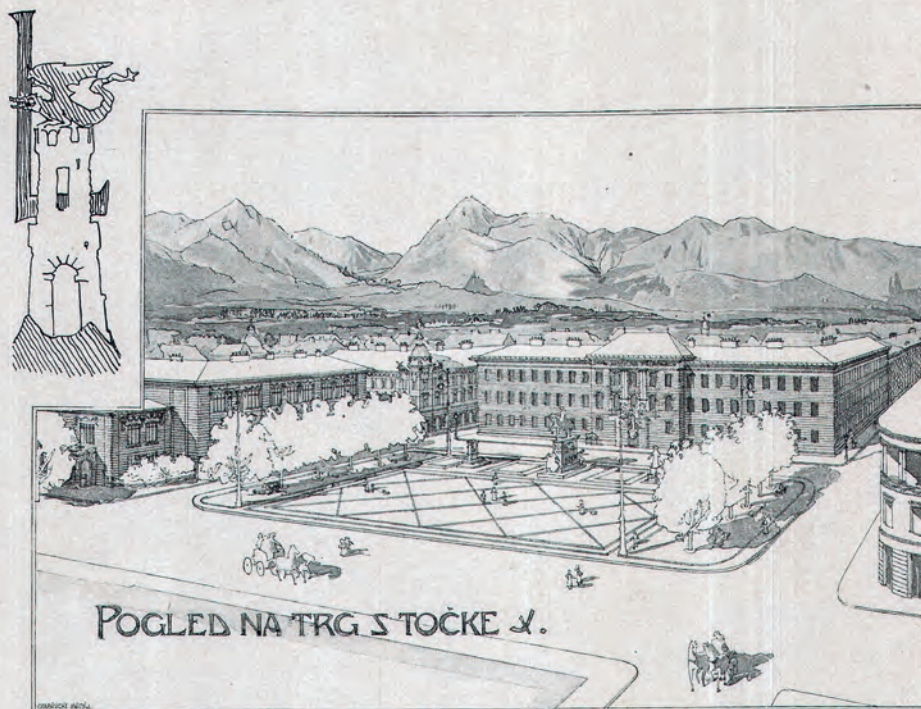
⁴ Več o spomeniku Franca Jožefa: ČOPIČ 2000, str. 69–72, 255–258; JEZERNIK 2014, str. 194–203. Prim. HRIBAR 1928, str. 324–325. Hribar sicer zamisel o postavitvi spomenika pripisuje sebi.

⁵ ČOPIČ 2000, str. 258. Glavni podatki o sodni palači: SAPAČ 2015, str. 482 (s starejšo literaturo); SUHADOLNIK 2017, str. 83–84.

⁶ ŠUMI 1954, str. 24; VALENČIČ 1967, str. 155; PIRKOVIČ, MIHELIČ 1997, str. 47. Prim. SUHADOLNIK 2017, str. 56.

⁷ ŠUMI 1954, str. 24–25; VALENČIČ 1967, str. 155; POZZETTO 1983, str. 39; POZZETTO 1997, str. 123; PIRKOVIČ, MIHELIČ 1997, str. 47.

⁸ FABIANI 1899. O Fabianijevih urbanističnih načrtih za Ljubljano: ŠUMI 1954, str. 14–18; POZZETTO 1983, str. 33–38; MIHELIČ 1983, str. 10–11; POZZETTO 1997, str. 102–103, 110–111; MIHELIČ 2008, str. 5–10.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

1. Maks Fabiani: Slovenski trg, Ljubljana, načrt, 1899 (Der Architekt, 6, 1900)

lačo.⁹ Arhitekt je načrt še istega leta oddal županu, leto dni pozneje pa ga je skupaj s kratko razlago objavil tudi v odmevni dunajski reviji *Der Architekt*.¹⁰ Osrednji del trga si je Fabiani zamislil v obliki pravokotnega, od cestnega nivoja dvignjenega podija. Robniki in klopi bi bili iz belega apnenca, osrednji del podija bi bil asfaltiran. Na zahodni in vzhodni strani bi podij obdajal niz dreves, njegovo severno stran pa je arhitekt predvidel za javne spomenike in prezentacijo antičnih ostalin. Južna stranica, ob kateri bi potekala glavna prometnica (današnja Dalmatinova ulica), bi bila brez dreves ali spomenikov, torej brez vizualne bariere. Celotno severno stran trga obdaja sodna palača, ki je bila v času načrtovanja trga že v gradnji, za stavbe na vzhodni in zahodni strani pa je Fabiani določil višinske gabarite (ne pa tudi podrobnejše arhitekturne členitve). Poslopji, ki obdajata sodišče, bi na južni strani, ob stikih dveh ulic, imeli vogalna stolpča, ki bi optično zaključila vzhodno in zahodno stranico, trgu pa dala višinski poudarek. Južno stran trga bi zapiral podaljšek Grand hotela Union, v katerem bi bilo kopališče z dvema pokritima bazenoma in šestdesetimi kadmi (sl. 1).¹¹

Po mnenju Marka Pozzetta se je Fabiani pri snovanju trga naslonil na neuresničeni projekt postavitve konjeniškega spomenika Franca Jožefa pred dunajsko mestno hišo, ki ga je pod naslovom *Studie zur Monumentenfrage* leta 1897 objavil Otto Wagner (1841–1918).¹² Kljub nekaterim podobnostim, npr. asfaltna (oziroma tlakovana) osrednja površina, obdana z zasaditvijo, ter odprtost proti glavni prometnici, le težko govorimo o potencialnem zgledu. Wagnerjev trg je polkrožno zasnovan, in četudi bi, kot trdi Pozzetto, Fabianijev projekt predstavljal prilagoditev dunajskega načrta za pravokotni prostor, je med njima preveč razlik. Osrednji del Wagnerjeve rešitve se v smeri spomenika stopničasto dviguje, trg pa je precej ožji, torej gre za popolnoma drugačen prostorski vtis. Čeprav ga na dveh straneh tako kot ljubljanskega zamejujejo drevesa, tu ne gre za drevored, temveč za del večje parkovne površine. Prav tako Wagnerjev trg le na eni strani obdaja prometna cesta (Ring). Načrtovana ureditev okolice dunajskega spomenika predstavlja le del urbanistične ureditve prostora med mestno hišo, Ringom in dvornim gledališčem in tako po obliki kot po obsegu ni primerljiva s Fabianijevo zamisljivo. Poleg tega je Wagner v svojih načrtih izhajal iz obstoječe pozidave, pri Fabianiju pa so tudi zgradbe na trgu del njegove zasnove. Medtem ko vzora za osrednji del trga še ni bilo mogoče ugotoviti, pa so bili zgled za slogovno in višinsko enotno zasnovane stavbe brez dvoma prej navedeni trgi (in ulice) avstro-ogrskih mest. Vogalna stolpa, eden najbolj razpoznavnih detajlov trga, naj bi nastala po vzorih iz praškega mestnega središča, pobudo zanj je menda dal župan Hribar, velik občudovalec češke prestolnice.¹³

⁹ POZZETTO 1983, str. 39; PIRKOVIČ, MIHELIČ 1997, str. 47.

¹⁰ FABIANI 1900, str. 29, tab. 55.

¹¹ PIRKOVIČ, MIHELIČ 1997, str. 59; HRAUSKY, KOŽELJ 2010, str. 111. Grand hotel Union na vogalu Miklošičeve ceste in Nazorjeve ulice je bil zgrajen leta 1905 po načrtu hrvaškega arhitekta Josipa Vancaša pl. Požeškega (1859–1932). O hotelu: PIRKOVIČ, MIHELIČ 1997, str. 59–62, 159–160 (s starejšo literaturo).

¹² POZZETTO 1983, str. 39. Načrt objavljen v: WAGNER 1897, tab. 40–41.

¹³ ŠUMI 1954, str. 44 (op. 76); PRELOVŠEK 1996, str. 604. Po Šumijevih navedbah podatek o Hribarjevi pobudi za vogalne stolpe izvira iz ustnih poročil sodobnikov.

2. Maks Fabiani:
Slovenski trg,
Ljubljana, pogled
proti severu,
razglednica iz časa
pred prvo svetovno
vojno, Zgodovinski
arhiv Ljubljana,
Ljubljana
(© Zgodovinski
arhiv Ljubljana)



Trg so uredili v prvih letih 20. stoletja, vendar so se le v grobem držali Fabianijevega projekta. Največjih sprememb je bila deležna osrednja tržna površina, ki je po zamisli mestnega vrtnarja Vaclava Hejnica (1864–1929) namesto asfaltiranega podija dobila vrtno ureditev z drevjem in grmovnicami, s poudarjeno usmeritvijo sever–jug.¹⁴ Pozidava obrobja trga je sledila Fabianijevim gabaritom, pri čemer pa so stolpe dodali vsem vogalnim stavbam zahodne in vzhodne stranice, tako da jih je namesto dveh zdaj šest, kar je bila brez dvoma posrečena odločitev, ki je trgu dala večjo razgibanost (sl. 2–3). Kot zgled za ostale objekte je bila na severovzhodnem vogalu postavljena Krisperjeva hiša, ki so jo po Fabianijevih načrtih zgradili med letoma 1901 in 1902,¹⁵ v naslednjih letih pa so ji sledile še v duhu dunajske secesije zasnovani Čudnova in Pogačnikova hiša (oboje Ciril Metod Koch, 1902),¹⁶ Regalijeva hiša (Franc Berneker (?), 1904–1906), znana po kiparskem okrasu ob vhodu,¹⁷ ter slogovno manj izraziti Pirčeva (podjetje Faleschini & Schuppler, 1905–1906)¹⁸ in Deghenghijeva hiša (C. M. Koch, 1905).¹⁹ S tem sta svojo podobo dobili zahodna

¹⁴ ŠUMI 1954, str. 25; HRAUSKY, KOŽELJ 2010, str. 109–110. O Vaclavu Hejnicu: OVSEC 1990, str. 11.

¹⁵ O Krisperjevi hiši: ŠUMI 1954, str. 33–34; ROVŠNIK 1980, str. 41; POZZETTO 1983, str. 94; PRELOVŠEK 1996, str. 603–604; POZZETTO 1997, str. 139; PIRKOVIČ, MIHELIČ 1997, str. 74–75, 161–162; HRAUSKY, KOŽELJ 2010, str. 94–97; SUHADOLNIK 2017, str. 58.

¹⁶ ŠUMI 1954, str. 36–37; ROVŠNIK 1980, str. 42; PRELOVŠEK 1996, str. 601; PIRKOVIČ, MIHELIČ 1997, str. 65–66, 154.

¹⁷ ŠUMI 1954, str. 40; PIRKOVIČ, MIHELIČ 1997, str. 161; SUHADOLNIK 2017, str. 55.

¹⁸ ROVŠNIK 1980, str. 40.

¹⁹ ŠUMI 1954, str. 37; ROVŠNIK 1980, str. 48–40; PIRKOVIČ, MIHELIČ 1997, str. 156. Pri končni izvedbi je bil Kochov načrt precej poenostavljen. Avtor izvedbenega načrta je verjetno stavbni mojster Viljem Treo.

in vzhodna stran trga, medtem ko je južna, kjer bi moralo stati kopališče Grand hotela Union, ostala nepozidana oziroma so jo začeli postopoma pozidavati šele leta 1922 z vogalno stavbo Vzajemne posojilnice, katere okrasje kaže zapoznele odmeve secesije.²⁰ Končno podobo je trg dobil s postavitvijo cesarjevega spomenika, ki so ga nameravali odkriti 4. oktobra 1908 za cesarjev god, a so slovesnost zaradi t. i. septembrskih dogodkov, spopada med v mestu živječima slovensko in nemško skupnostjo, prestavili na obletnico cesarjevega prihoda na prestol, 2. decembra.²¹

Fabianijev projekt Slovenskega trga, čeprav izveden v nekoliko spremenjeni različici, predstavlja enega najbolj reprezentativnih primerov secesije pri nas. Poleg kakovostne arhitekturne in urbanistične rešitve je trg zanimiv tudi zaradi političnega konteksta, saj je župan Hribar zanj že leta 1906 predlagal poimenovanje Narodnega prepорода trg (oz. Slovenskega prepорода trg), z utemeljitvijo, da se je ravno v času vladavine Franca Jožefa, čigar spomenik bo stal na trgu, prebudilo nacionalno gibanje. Predlog je ponovil v času priprav na popis prebivalstva leta 1910, ko je bilo treba novim ulicam določiti imena, a je na podlagi mnenja policijskega odseka občinskega sveta obveljal nekoliko bolj nevtralen naziv Slovenski trg.²² Ne glede na milejšo obliko je ime trga jasen politični podton, ki ga je treba razumeti v luči naraščajočega slovensko-nemškega konflikta, pa tudi vse bolj aktivnega gibanja za politično in kulturno emancipacijo Slovencev znotraj habsburške monarhije. Spomenik cesarju Francu Jožefu je na neki način blažil ta »narodni naboj«, ne smemo pa pozabiti, da je bila pri njem namesto »vladarskega elementa« poudarjena cesarjeva vloga pri popotresni obnovi mesta, kar je bila tudi zahteva natečajnega razpisa.²³

Politična konotacija trga, na katerem je stal cesarjev spomenik, je postala problematična nemudoma po razpadu habsburške monarhije. Zato ne čudi, da sta se skoraj sočasno zgodila dva simbolična dogodka. S podstavka spomenika je bilo odstranjeno cesarjevo doprsje, na prazen podstavek so sčasoma postavili kamnito okrasno vazo,²⁴ trgu pa so neposredno po nastanku Kraljevine SHS ime spremenili v Trg 1. decembra (datum združitve, tj. nastanka kraljevine) in ga poleti 1919 po prvem jugoslovanskem kralju poimenovali Kralja Petra trg.²⁵ Prav kralju Petru I. (1844–1921, srbski kralj 1903–1918, jugoslovanski kralj od 1918) so nekaj časa nameravali na trgu postaviti tudi spomenik, a so se pozneje odločili za lokacijo pred mestno hišo.²⁶ Leta 1926 so kamnito vazo nadomestili z doprsjem slovenskega jezikoslovca Franca Miklošiča (1813–1891), delom kiparja Tineta Kosa (1894–1979), s čimer so ustvarili nesmiselno situacijo, ko podobo uglednega slavista obdajata cesarska orla, na zadnji strani pa je relief v potresu

²⁰ PIRKOVIČ, MIHELIČ 1997, str. 48, 160.

²¹ ČOPIČ 2000, str. 70, 258.

²² VALENČIČ 1989, str. 126, 130–131.

²³ Prim. ČOPIČ 2000, str. 69.

²⁴ ČOPIČ 2000, str. 294.

²⁵ VALENČIČ 1989, str. 151–152.

²⁶ ČOPIČ 2000, str. 317.



3. Maks Fabiani: Slovenski trg, Ljubljana, pogled proti severovzhodu, razglednica iz časa pred prvo svetovno vojno, Zgodovinski arhiv Ljubljana, Ljubljana (© Zgodovinski arhiv Ljubljana)



4. Maks Fabiani: Slovenski trg, Ljubljana, pogled proti jugovzhodu, razglednica iz časa pred prvo svetovno vojno, Zgodovinski arhiv Ljubljana, Ljubljana (© Zgodovinski arhiv Ljubljana)

porušenega mesta, ki z Miklošičevo življenjsko zgodbo nima nič skupnega, saj je umrl štiri leta pred potresom.²⁷

Razen zamenjave spomenika trg sprva ni bil deležen večjih sprememb, šele 1938 je bila Hejničeva vrtnarska ureditev nadomeščena s sedanjo, z diagonalno razporejenimi potmi in vmesno zasaditvijo z drevesi (sl. 4).²⁸ S tem je osrednja tržna površina bolj postala podobna parku, kar je nazadnje vplivalo tudi na spremembo poimenovanja, saj je leta 1958 dotedanji Marxov trg postal Marxov park,²⁹ po osamosvojitvi pa je zaradi spomenika dobil ime Miklošičev park.³⁰

Arhitekturna zasnova trga, zlasti gabariti, ki jih je določil Fabiani, je ostala nespremenjena do prvih let po drugi svetovni vojni. V letih 1947–1953 je bila po načrtu Josipa Costaperarie (1876–1951) za nadstropje nadzidana sodna palača, pri čemer je arhitekt slog dodane etaže smiselno uskladil s historistično arhitekturo sodišča.³¹ Največji in po mnenju mnogih najbolj sporen poseg pa je bila pozidava osrednjega dela južne stranice, kjer je leta 1961 zrasel Dom sindikatov, v internacionalnem slogu zasnovana stavba, za katero je načrte izdelal Edo Mihevc (1911–1985). Slednja je s svojo višino preseгла sodišče in postala nova dominantna trga.³²

JUŽNI TRG

V času prve jugoslovanske države so v Ljubljani postavili dva monumentalna vladarska spomenika. Pri tem ni nepomembno, da sta oba nastala po letu 1929, ko je bila v Jugoslaviji uvedena diktatura, uradna ideologija pa je postal unitarizem, ki je poudarjal idejo enega jugoslovanskega naroda in preganjal nacionalna gibanja. Postavitev obeh spomenikov tako lahko razumemo tudi kot poskus, da bi Ljubljana dobila bolj »jugoslovanski« videz.³³ Leta 1931 so pred ljubljansko mestno hišo odkrili konjeniški spomenik kralja Petra I., delo kiparja Lojzeta Dolinarja (1893–1970) in arhitekta Jožeta Plečnika.³⁴ Z vidika (pre)oblikovanja javnega prostora pa je

²⁷ O Miklošičevem spomeniku: ČOPIČ 2000, str. 294–295; JEZERNIK 2014, str. 309–315; MUROVEC 2015, str. 673–684.

²⁸ ČOPIČ 2000, str. 294. Diagonalna razporeditev poti je zaradi lege bližnjih ulic bolj smiselna, vendar pa nova zasaditev zakriva pogled na stavbo sodišča.

²⁹ VALENČIČ 1989, str. 232.

³⁰ Trg je skozi zgodovino zamenjal več poimenovanj: 1910–1918 Slovenski trg, 1918–1919 Trg 1. decembra, 1919–1941 Kralja Petra trg, 1941–1945 Rimski trg, 1945–1952 Dapčevičev trg, 1952–1958 Marxov trg, 1958–1991 Marxov park, od 1991 Miklošičev park. Prim. VALENČIČ 1989, str. 131, 151–152, 208, 217, 225, 232.

³¹ O nadzidavi sodišča: ZUPANČIČ 2004, str. 126–127, 174–175.

³² O Domu sindikatov: BUDKOVIČ, KOŽELJ 2016, str. 58–59.

³³ Podobno je k temu procesu pripomogla npr. gradnja srbske pravoslavne cerkve, ki so jo na robu parka Tivoli, ob stavbi Narodne galerije, zgradili v letih 1932–1936 po načrtih srbskega arhitekta Momirja Korunovića (1883–1969). O cerkvi: VOJE 2009, str. 513–520.

³⁴ O spomeniku kralja Petra I.: ČOPIČ 2000, str. 131–133, 316–319; KOMIĆ MARN 2013, str. 96–100; JEZERNIK 2014, str. 393–405.

mnogo bolj zanimivo dogajanje v zvezi s postavitvijo spomenika kralju Aleksandru I. (1888–1934, kralj od 1921), ki je pomembno zaznamovalo kulturno življenje druge polovice tridesetih let in v katero je s svojimi zamislimi posegel tudi Plečnik.

Neposredno po atentatu na kralja, ki so ga 9. oktobra 1934 v Marseillu ubili pripadniki hrvaških in makedonskih nacionalističnih organizacij, so se ljubljanske mestne oblasti, podobno kot v drugih jugoslovanskih mestih, odločile postaviti spomenik pokojnemu kralju. Začetne razprave so obravnavale zlasti vprašanje, ali naj bo spomenik likoven ali naj raje zgradijo po kralju poimenovano socialno ustanovo (npr. bolnišnico). »Spomeniška akcija«, ki so jo javnosti predstavili 1. decembra 1934, na obletnico nastanka Jugoslavije, in ki je dobila »vseslovenski« značaj, je tako predvidevala postavitvev kraljevih spomenikov v Ljubljani in Mariboru ter gradnjo po kralju poimenovane bolnišnice.³⁵ Odbor za postavitvev spomenika Viteškemu kralju Aleksandru I. Ujedinitelju, ki se je pod predsedstvom staroste slovenske politike, Ivana Hribarja, tedaj člana Senata Kraljevine Jugoslavije, na prvi seji zbral 29. oktobra 1934, se je od začetka ukvarjal z različnimi dilemami, poleg izbire primerne lokacije ter težav z zbiranjem sredstev pa se je kmalu pojavilo vprašanje oblike spomenika. V splošnem je veljalo, da mora biti spomenik nujno kiparski, po možnosti konjeniški, čeprav so se slišala tudi nasprotna mnenja. Debata je bila pogosto razgreta, večkrat so se vanjo vmešali tudi dnevni časopisi.³⁶ Spomeniški odbor je že v prvem letu delovanja, predvsem zaradi njegove prostornosti, za primerno lokacijo predlagal park Zvezda ob Kongresnem trgu,³⁷ za katerega je arhitekt Herman Hus (1896–1960) pripravil preureditveni načrt, ki bi precej radikalno posegel v podobo priljubljenega parka, a je odbor kljub vsemu pustil zadevo odprto in sklenil, da bo o njej odločeno na natečaju.³⁸ Na pobudo odbora je Klub arhitektov organiziral posvetovanje o postavitvi kraljevega spomenika, ki pa ni obrodilo sadov. Zato je bil med 13. decembrom 1935 in 27. februarjem 1936 razpisan prvi javni natečaj, pri katerem lokacija spomenika ni bila določena.³⁹ Kolikor je razvidno iz ohranjenih virov, so v sklopu natečaja izbirali bolj lokacijo spomenika kot sam spomenik, izmed več predlogov pa se je spomeniški odbor na koncu odločil za Kongresni trg, pri čemer bi mikrolokacijo določili pozneje.⁴⁰

³⁵ STELE 1940, str. 129. Od celotne akcije je bil na koncu uresničen le ljubljanski spomenik, za mariborskega je bil izveden natečaj, postavitvev pa je preprečila druga svetovna vojna, medtem ko je zamisel o gradnji bolnišnice kmalu zamrla. O mariborskem spomeniku: ČOPIČ 2000, str. 147–148, 358–361; KOMIČ MARN 2013, str. 107.

³⁶ STELE 1940, str. 133–135; ČOPIČ 2000, str. 372–373; KOMIČ MARN 2013, str. 102–103.

³⁷ Kongresni trg je nastal na območju nekdanjega kapucinskega samostana, razpuščenega 1809. V času kongresa Svete alianse (1821) je bilo območje, prvotno namenjeno pozidavi, »začasno« urejeno, s čimer je bil vzpostavljen eden od osrednjih ljubljanskih trgov. Leta 1824 je bil na njegovem severnem robu, po zamisli inženirja Benedikta Müllerja, zasajen še park Zvezda. O Kongresnem trgu in parku Zvezda: MIHELICH 2001, str. 114–145; LAZARINI 2008, str. 115; ŽABOTA 2011.

³⁸ STELE 1940, str. 135; ČOPIČ 2000, str. 372–373.

³⁹ ČOPIČ 2000, str. 374; STELE 1940, str. 135, navaja datum 29. februar 1936.

⁴⁰ O natečaju: STELE 1940, str. 135–137.

Nadaljnji potek dogodkov je precej spremenila nepričakovana Hribarjeva poteza, ko je, mimo natečaja, k načrtovanju povabil Plečnika. Ta je 6. septembra 1937 odboru brezplačno predložil načrte spomenika, poimenovanega Aleksandrove propileje.⁴¹ Arhitekt si je spomenik zamislil na severnem robu Kongresnega trga. V svojem urbanističnem in arhitekturnem preurejanju Ljubljane je, kot je znano, sledil zamisli kopenske osi, ki se začne pri njegovi hiši v Trnovem, prečka reko Gradaščico in se nadaljuje po Emonski cesti, mimo Križank, po Vegovi ulici ter se prek Kongresnega trga in parka Zvezda izteče na novem trgu severno od njega.⁴² Z vzpostavitvijo novega trga, o katerem je razmišljal že pred Hribarjevim povabilom, bi Plečnik rešil pereč problem neurejenih mestnih dvorišč, ki so se skrivala za pročelji, hkrati pa bi Ljubljana tako dobila nov, od prometa ločen prostor za zbiranje meščanov, v stavbah, ki bi ga zamejevale, pa bi prepotrebne pisarne imeli mestni uradi.⁴³ Povabilo k načrtovanju spomenika Aleksandru I. je tako zanj pomenilo predvsem dobrodošlo priložnost, da poseže v urejanje tega dela mesta.

Aleksandrove propileje je arhitekt lociral vzhodno od stavbe Kazine (neznani arhitekt, 1836–1837), na tedanjem kazinskem vrtu, ležečem neposredno v osi Vegove ulice, ki bi se prek parka Zvezda iztekla v trgu za propilejami. Zgrajene bi bile v obliki lope z dvojnimi stebriščem. Na zunanji strani bi stalo dvanajst stebrov in dva slopa višine 7,5 metra, katerih površina bi bila fino obdelana. Znotraj bi bilo šestnajst 5,5 metra visokih stebrov, brušenih do najvišjega sijaja. Zunanji stebri bi nosili betonski, v kamen oblečen arhitrav z bronastim napisom, notranji pa na betonski arhitrav postavljen opečnat friz, na katerem bi bila freska z jugoslovansko državotvorno ikonografijo, delo slikarja Slavka Pengova (1908–1966).⁴⁴ Strop v notranjščini bi bil kasetiran, v posameznih kasetah bi bila svetila. Aleksandrov konjeniški spomenik, delo kiparja Boža Pengova (1910–1985), bi po prvih različicah načrta stal znotraj samih propilej,⁴⁵ v različici, ki jo je Plečnik predložil odboru, pa pred njimi. Bronasti spomenik bi bil nadnaravnih dimenzij, višine pet metrov, konj bi stal le na zadnjih nogah, kralj pa bi v roki držal meč.⁴⁶

Na obeh straneh propilej bi obiskovalec po stopnicah prispel na novourejeno javno površino, ki jo je arhitekt, zaradi dostopa z južne strani, poimenoval Južni trg.⁴⁷ Šlo bi za pravokotno zasnovan prostor, dimenzij 45 x 107 metrov, ki bi ga na zahodni, severni in vzhodni strani obdajale

⁴¹ STELE 1940, str. 137; ČOPIČ 2000, str. 373. KREČIČ 1992, str. 238, navaja, da je Plečnik načrte za Aleksandrove propileje izdelal med majem 1936 in januarjem 1937.

⁴² KREČIČ 1992, str. 205. Prim. MIHELIČ 1983, str. 13–14.

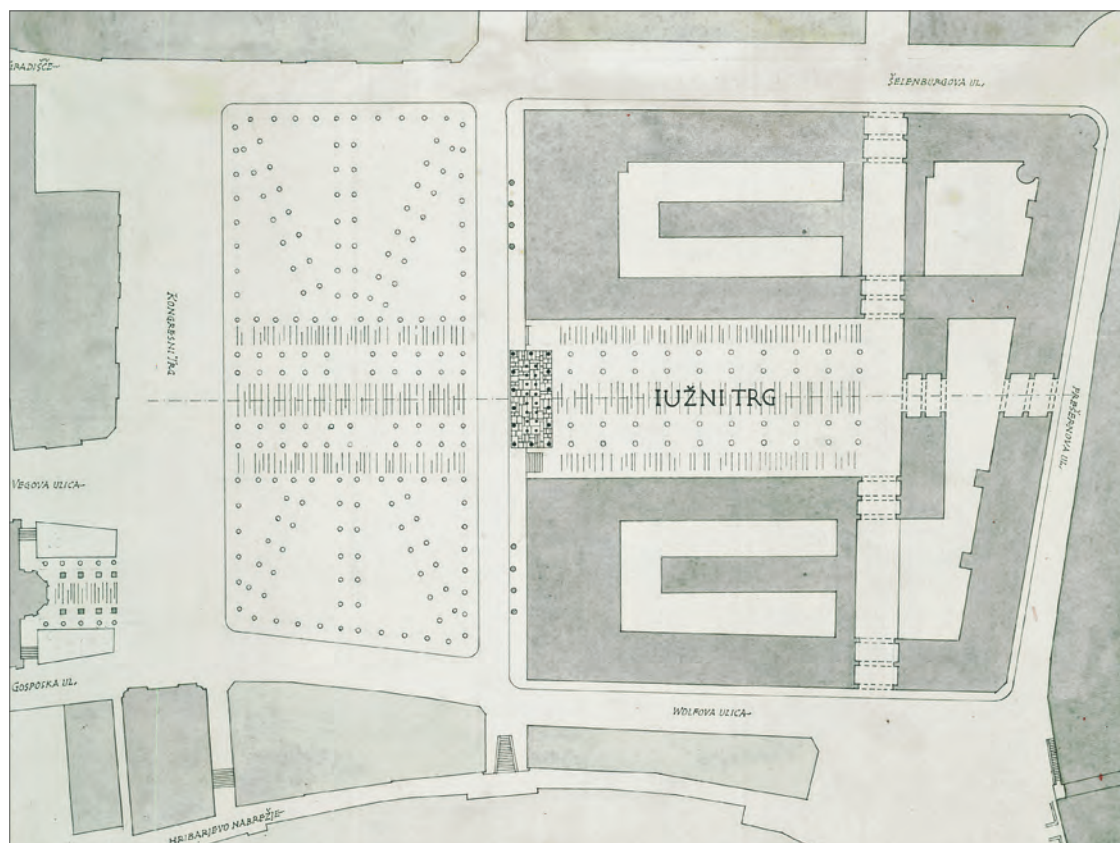
⁴³ KREČIČ 1992, str. 237–238; PRELOVŠEK 1992, str. 285–286; ČOPIČ 2000, str. 376–377; PRELOVŠEK 2017, str. 338–340.

⁴⁴ STUPICA 1937, str. 7; KREČIČ 1992, str. 238, 469 (op. 352); ČOPIČ 2000, str. 377–378.

⁴⁵ Muzej in galerije mesta Ljubljane (MGML), Plečnikova zbirka, načrt Aleksandrovih propilej, januar 1937; STUPICA 1937, str. 7; ČOPIČ 2000, str. 137.

⁴⁶ ČOPIČ 2000, str. 378.

⁴⁷ O ureditvi Južnega trga je arhitekt razmišljal že konec dvajsetih letih ob izdelavi generalnega urbanističnega načrta, gl. KREČIČ 1992, str. 237; PRELOVŠEK 2007, str. 25.

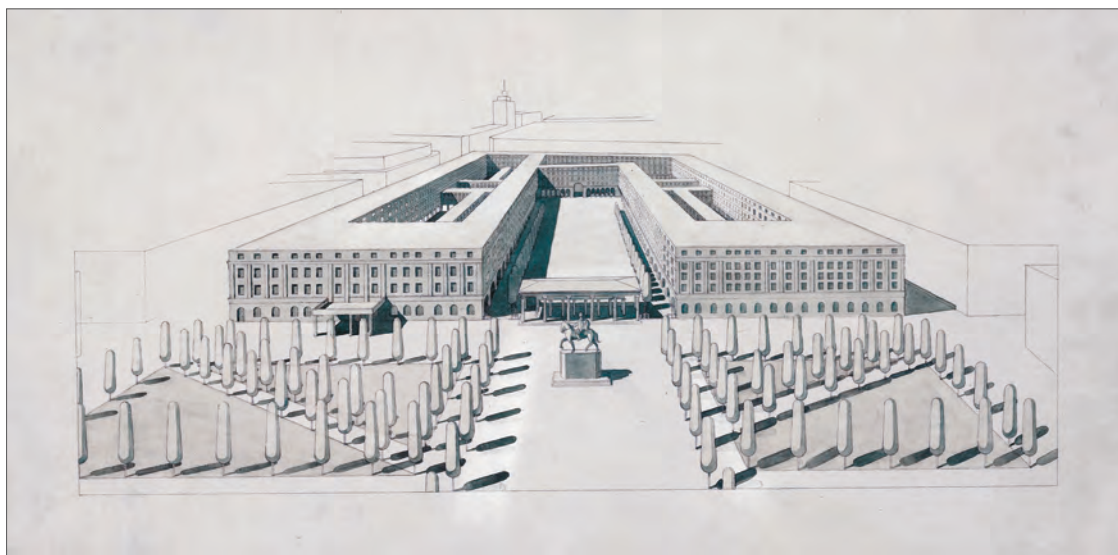


5. Jože Plečnik: Južni trg, Ljubljana, situacija, 1937, Muzej in galerije mesta Ljubljane, Plečnikova zbirka, Ljubljana (© Muzej in galerije mesta Ljubljane)

monumentalne stavbe enake arhitekturne členitve, v pritličju odprte z arkadami. Zahodna stavba bi nastala kot povečava Kazine, pri čemer bi ohranili njeno klasicistično pročelje, skoraj identično arhitekturno členitev pa bi imelo tudi pročelje objekta, zgrajenega na mestu hiše Kongresni trg 3. Na severni strani bi bil trg s pasažami povezan z bližnjimi Prešernovo (današnja Čopovo) ulico, Marijinim (danes Prešernovim) trgom, Šelenburgovo ulico (zdaj Slovensko cesto) in načrtovanim podaljškom Knafljeve (zdaj Tomšičeve) ulice, ob daljših stranicah trga pa bi bila drevo reda.⁴⁸ Kot rečeno, bi bil sam trg zaprt za promet, namenjen zbiranju meščanov, k čemur bi še dodatno pripomogli lokali in kavarne pod arkadami (sl. 5–6).⁴⁹

⁴⁸ Zgodovinski arhiv Ljubljana (ZAL), SI_ZAL_LJU/0334 Zbirka načrtov, 002-001-004, Park Zvezda in Južni trg: situacija, 1940; MGML, Plečnikova zbirka, Južni trg, situacija, nedatirano; ČOPIČ 2000, str. 376–377.

⁴⁹ ČOPIČ 2000, str. 377. Plečnikov sodelavec pri snovanju Aleksandrovih propilej in Južnega trga je bil njegov diplomant Marjan Tepina (1913–2004), ki se je posvetil predvsem načrtovanju trga, medtem ko je učitelj svojo



6. Jože Plečnik: Južni trg, Ljubljana, načrt, 1937, *Zgodovinski arhiv Ljubljana, Ljubljana*
(© Zgodovinski arhiv Ljubljana)

Zaradi svoje oblike, pozidave s treh strani in arkad v pritličju trg nekoliko spominja na florentinske Uffizije (Giorgio Vasari, zač. 1560). V ohranjenih virih sicer ni eksplicitnega namiga na arhitektovo zgledovanje po tem objektu, znano pa je, da je Plečnik stavbo večkrat obiskal, ko je med decembrom 1898 in januarjem 1899, v sklopu študijskega potovanja po Italiji in Franciji, bival v Firencah.⁵⁰

Projekt Južnega trga z Aleksandrovimi propilejami je izrazito večplasten. Sam kraljev spomenik zaradi pretežno arhitekturne in ne kiparske zasnove predstavlja pomembno novost pri ljubljanskih javnih spomenikih,⁵¹ hkrati pa ima izmed vseh Plečnikovih stvaritev najbolj poudarjeno jugoslovansko (in ne slovensko) konotacijo. Načrtovani Južni trg bi obogatil Ljubljano z učinkovito arhitekturno in urbanistično rešitvijo, s katero bi meščani pridobili pomemben prostor srečevanja, vzpostavljene bi bile nove povezave med Kongresnim trgom in sosednjimi ulicami, mesto bi pridobilo prostor za svoje urade, vse skupaj pa bi smiselno nadgradilo in zaključilo arhitektovo kopensko os.

pozornost sprva namenil propilejam, pozneje pa je izdelal tudi svojo različico arhitekturne členitve stavb na Južnem trgu. Prim. KREČIČ 1992, str. 237.

⁵⁰ O Plečnikovem študijskem bivanju v Firencah: STELE 1967, str. 44–89, 95–99.

⁵¹ V manjšem obsegu je Plečnik zamisel arhitekturnega spomenika uresničil pri t. i. Zoisovi piramidi, ki so jo leta 1927 na istoimenski cesti postavili v spomin na razsvetljenca, gospodarstvenika in mecena Žigo Zoisa (1747–1819), ter dve leti mlajšem spomeniku Ilirskih provinc na današnjem Trgu francoske revolucije, prim. PRELOVŠEK 1992, str. 281–283; KREČIČ 1992, str. 199–200, 208–209; PRELOVŠEK 2017, str. 334–337.

Plečnikov projekt je sprožil tako pozitivne kot negativne odzive. Med njegove zagovornike, ki so poudarjali zlasti izvirnost načrta in njegov doprinos k podobi mesta, so sodili predvsem arhitekti⁵² in umetnostni zgodovinarji,⁵³ podpornike pa je imel tudi pri občinskem vodstvu. Kritiki so izhajali zlasti iz zamisli, da je za kralja primeren zgolj kiparski, še zlasti konjeniški spomenik, marsikomu pa se je Južni trg zdel problematičen tudi s finančnega vidika, in to navkljub zagotavljanju župana Jura Adlešiča (1884–1968, župan 1935–1942), da bo trg zgrajen v treh letih.⁵⁴ Dodatno je ozračje razgrela nasprotovanje kiparjev, ki so se zbal za svoj zaslužek in odboru za postavitev spomenika 28. septembra in 25. oktobra 1937 poslali dve protestni noti.⁵⁵ Na podlagi omenjenih nasprotovanj je odbor 1. oktobra 1937 s poimenskim glasovanjem odklonil Plečnikove načrte Aleksandrovih propilej, s čimer je pokopal tudi zamisel Južnega trga. Po vrsti zapletov in sporov med mestno občino na eni strani in spomeniškim odborom na drugi, pri katerih je morala z imenovanjem novega odbora posredovati celo Kraljeva banska uprava, je bil med 16. oktobrom 1938 in 16. januarjem 1939 razpisan drugi javni natečaj, na katerem je prvo mesto zasedel projekt kiparja Tineta Kosa in arhitekta Mira Kosa (1903–1996), vendar se je spomeniški odbor na koncu odločil za drugouvrščen projekt Lojzeta Dolinarja in Hermana Husa.⁵⁶ Tradicionalno zasnovan konjeniški spomenik, največji v slovenski zgodovini,⁵⁷ postavljen na severni stranici Zvezde, so 6. septembra 1940 odkrili v navzočnosti kralja Petra II. in kneza namestnika Pavla. Ljubljano je krasil vsega skupaj deset mesecev, saj so ga 25. julija 1941 odstranili italijanski okupatorji.⁵⁸

Kljub propadu Plečnikovega projekta je bila zamisel s treh strani obzidanega trga severno od Zvezde veliko bolj daljnosežna, kot je sprva kazalo. Ne le da so arhitektovi učenci v več časopisnih člankih obžalovali razplet dogodkov in se zavzemali za uresničitev projekta,⁵⁹ zamisel Južnega trga je, vsaj v načrtih vodilnih slovenskih arhitektov, ostala aktualna še desetletja po koncu prve Jugoslavije.

V zadnjih letih pred drugo svetovno vojno so se pojavile nove tendence v ljubljanskem urbanizmu. Leta 1940 je Mestna občina Ljubljana razpisala natečaj za mestni regulacijski načrt.⁶⁰ Nanj se je prijavilo tudi nekaj mlajših arhitektov s precej drznimi rešitvami, med njimi Edvard

⁵² GRABRIJAN 1938, str. 3 (ponatis v: GRABRIJAN 1968, str. 147–153); TEPINA 1938, str. 5; MUŠIČ 1938, str. 9; GWARDJANČIČ 1938, str. 3.

⁵³ STELE 1940, str. 138; MIKUŽ 1939, str. 9.

⁵⁴ ČOPIČ 2000, str. 373.

⁵⁵ ČOPIČ 2000, str. 373.

⁵⁶ Podrobneje o dogodkih: STELE 1940, str. 138–141; ČOPIČ 2000, str. 373–374. Predstavitve natečajnih predlogov: ČOPIČ 2000, str. 138–140.

⁵⁷ Spomenik je v višino meril 10,80 metra, njegov podstavek pa štiri metre, prim. ČOPIČ 2000, str. 370; KOMIČ MARN 2013, str. 104.

⁵⁸ ČOPIČ 2000, str. 370; KOMIČ MARN 2013, str. 104, 106 (op. 84).

⁵⁹ Gl. op. 52.

⁶⁰ O natečaju: MIHELČ 1983, str. 18–21; STABENOW 1996, str. 90–93. Podlaga za razpis natečaja je bil leta 1931 sprejeti jugoslovanski gradbeni zakon, ki je zahteval izdelavo regulacijskega načrta za vsako mesto.

Ravnikar (1907–1993), ki se je nekaj mesecev pred razpisom natečaja vrnil iz Pariza, kjer je delal v Le Corbusierovem biroju.⁶¹ Ravnikar je med drugim predložil urbanistični načrt mestnega središča, zasnovan skladno z načeli CIAM-ove Atenske listine. Tako bi z odstranitvijo večine starejših stavb in njihovo nadomestitvijo s funkcionalističnimi objekti, ne oziraje se na obstoječo ulično mrežo, radikalno posegel v podobo središča Ljubljane. Na širšem območju Kongresnega trga je nameraval ohraniti park Zvezda in stavbo Kazine, ki bi, tako kot je predvideval že Plečnik, dobila na vzhodni strani (na mestu stavbe Kongresni trg 3) svoj pendant enake arhitekturne zasnove. Med njima bi v širini izseka v Zvezdi potekal Južni trg, ki pa ga ne bi zapirale propileje. Tako kot Plečnikov bi tudi Ravnikarjev trg segal do današnje Čopove ulice, katere stavbni fond pa bi arhitekt večinoma podrl. Popolnoma drugače kot njegov učitelj je zasnoval samo obzidavo trga, saj bi vzhodno in zahodno stranico skoraj v celoti zavzemala podolžno zasnovana bloka, ki bi bila s svojimi šestimi nadstropji višja od Kazine in bi predstavljala prostorski poudarek, v duhu Le Corbusierovih načel pa bi bila postavljena na pilote (sl. 7).⁶² Ravnikar je tako v svojem docela modernističnem načrtu, kljub namernemu zanikanju dotedanje urbanistične zasnove Ljubljane, vseeno ohranil nekaj učiteljevih prvin, med drugim Južni trg, kar kaže na daljnosežnost, smiselnost in kakovost Plečnikove zamisli. Predlagani načrt ni bil nikoli sprejet oziroma uresničen, je pa Ravnikar na njegovi podlagi dobil zaposlitev pri mestnem gradbenem uradu.⁶³

Tudi Plečnik, odklonitvi Aleksandrovih propilej in novim, funkcionalizmu bolj naklonjenim pogledom v občinskem vodstvu navkljub, ni prenehal načrtovati za omenjeni del mesta. Leta 1939, torej še pred postavitvijo Dolinarjevega spomenika, je na mestu Aleksandrovih propilej načrtoval nižji, s stranskima kriloma razširjen slavolok, iz česar je razvidno, da se zamisli Južnega trga kljub vsemu še ni odrekel.⁶⁴ Med drugo svetovno vojno, leta 1944, pa je začel snovati Odeon, »glasbeno hišo« z več koncertnimi dvoranami. Stavba bi zavzemala celotno vzhodno stranico Kongresnega trga in bi segala do Dvornega trga in Ljubljanice. Ker pa bi bila z njo zaprta povezava Wolfove, po kateri je tedaj potekala glavna prometna, z Gosposko ulico, je nameraval obstoječo Vegovo ulico prek parka Zvezda podaljšati na Južni trg, kjer bi se v severovzhodnem vogalu zalomila in iztekla na današnjem Prešernovem trgu. S tem namenom je Plečnik žrtvoval del vzhodne stranice Južnega trga, kljub temu bi prostor ohranil pravokotno obliko, bi pa izgubil svojo sklenjenost in predvsem postal prometno obremenjen.⁶⁵

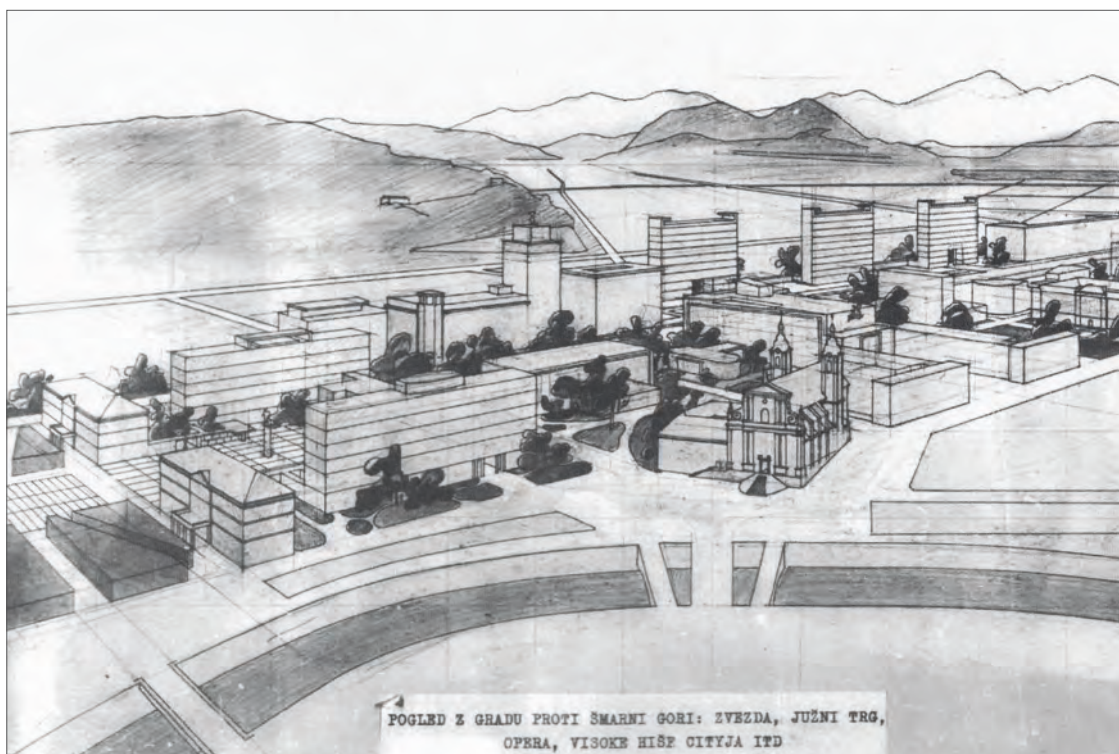
⁶¹ O Edvardu Ravnikarju: IVANŠEK, IVANŠEK 1995, str. 14–30; KREČIČ, MUŠIČ, ZUPAN 1996. Ravnikar se je pri Le Corbusieru izpopolnjeval med koncem februarja in začetkom junija 1939. O problematiki časovne opredelitve Ravnikarjevega bivanja v Parizu: ZUPANČIČ 2017, str. 44–45.

⁶² O načrtu: GOLLMANN 2005, str. 54–55; MIHELIČ 1983, str. 19–20. Prim. ZUPANČIČ 2017, str. 104.

⁶³ MIHELIČ 1983, str. 20; IVANŠEK, IVANŠEK 1995, str. 16; GOLLMANN 2005, str. 54.

⁶⁴ Načrt objavljen v: STELE, PLEČNIK 1955, tab. CXXXVI. KREČIČ 1992, str. 238, 360, brez navedbe vira piše, da je Plečnik po vojni omenjeni slavolok želel ponuditi kot spomenik junaški Ljubljani, ki so si ga menda tedanji oblastniki zamišljali na Kongresnem trgu.

⁶⁵ O Odeonu: STELE, PLEČNIK 1955, tab. XXVI–XXIX; KREČIČ 1992, str. 342–343; PRELOVŠEK 2007, str. 24–25. O Plečnikovih medvojnih načrtih za ureditev prometa v središču Ljubljane: STABENOW 1996, str. 93–95.



7. Edvard Ravnikar: predlog preureditve središča Ljubljane, 1940 (K. F. Gollmann, Edvard Ravnikar. *Bauten und Projekte. Die Fortsetzung einer mitteleuropäischen Architekturtradition, Wien-Graz 2005*)

Na prehodu petdesetih v šestdeseta leta je postala bolj kot kdaj prej aktualna težnja po temeljiti »arhitekturni modernizaciji« dela ljubljanskega mestnega središča. S tem v zvezi omenimo leta 1957 razpisani javni natečaj za ureditev severnega dela mestnega središča, na katerem je sodeloval tudi Edvard Ravnikar. Njegov načrt, ki je zopet ostal neuresničen, je ta mestni predel obravnaval kot sekvenco trgov (brez dodatnih ulic), namenjenih zgolj pešcem, v tem smislu pa je znova predvideval vzpostavitev Južnega kot nadgradnjo Kongresnega trga (sl. 8).⁶⁶

Zadnjič je postala ureditev Južnega trga aktualna leta 1989, ko je tedanja Občina Ljubljana-Center razpisala natečaj za ureditev Južnega trga, v sklopu katerega je predvidela hotel najvišje kategorije. Gre za enega zadnjih odmevnejših javnih natečajev v Ljubljani v času Jugoslavije. Načrtovanje hotela ob hkratni ureditvi Južnega trga je brez dvoma predstavljalo precejšen izziv, saj je bilo jasno, da gradnja trga po Plečnikovi zamisli in v tako velikem obsegu, ki bi nujno zahteval obsežna rušil-

⁶⁶ MIHELIČ 1983, str. 43–44.



8. Edvard Ravnikar: regulacijski načrt severnega dela središča Ljubljane, 1957 (B. Mihelič, *Urbanistični razvoj Ljubljane*, Ljubljana 1983)

na dela, ni izvedljiva.⁶⁷ Združitev obeh zahtev je precej premišljeno in inovativno uspela zmagovalcu natečaja, arhitektu Borisu Podrecci (1940) (sl. 9), zanimive rešitve so prispevali še nekateri drugi avtorji. Kljub ambicioznim načrtom pa tudi tokrat ni prišlo do izvedbe.

Območje, ki ga je Plečnik predvidel za Južni trg, je tako ostalo neurejeno vse do leta 2017, ko je bil v njegovem južnem delu, ob stavbi Kazine, postavljen spomenik žrtvam vseh vojn, ki ga je zasnoval arhitekt Rok Žnidaršič (1977) s sodelavci (sl. 10). Z likovnega vidika nezanimiv spomenik, sestavljen iz dveh betonskih kvadrov, različnih po obliki, a enakih po višini in volumnu, ter povezanih s skupno nosilno ploščo, je že v času gradnje vzbudil nasprotovanje dela strokovne in širše javnosti, predvsem pa je bila z njim povežena Plečnikova urbanistična zamisel, ki bi se jo, vsaj v izhodiščih, v prihodnosti dalo uresničiti (npr. v smislu natečaja leta 1989), s čimer bi Ljubljana

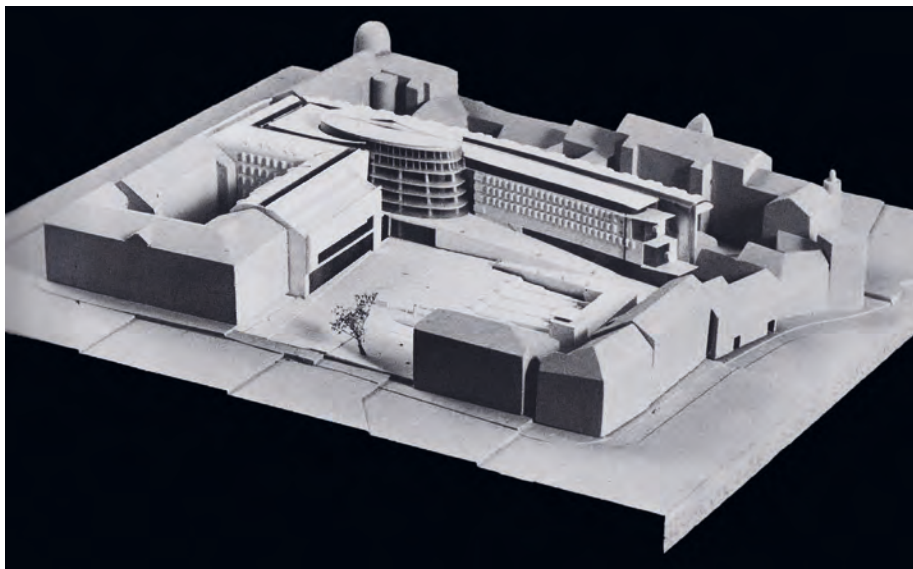
dobila nov, arhitekturno in urbanistično kakovosten in zanimiv javni prostor.⁶⁸

Maks Fabiani je s Slovenskim trgom, ki ga odlikuje slogovno enotna pozidava, vzpostavil enega najlepših in najbolj skladnih javnih prostorov v slovenskih mestih. Jože Plečnik je izjemno cenil Fabianijeve posege v popotresni Ljubljani in svoje arhitekturne rešitve pogosto gradil na njegovih urbanističnih izhodiščih. V tem smislu lahko tudi neuresničeni Južni trg razumemo kot dialog z nekaj desetletij starejšim Slovenskim trgom, saj ga prav tako odlikuje enotna pozidava, ki pa ima skladno s Plečnikovimi umetnostnimi ideali pridih mediteranskega prostora.⁶⁹ Tako kot

⁶⁷ ZUPAN 1991, str. 25–35. Šlo je za enega od štirih odmevnih arhitekturnih natečajev v slovenski prestolnici leta 1989, poleg natečajev za novo krilo Narodne galerije, novo stavbo Narodne in univerzitetne knjižnice ter cerkev v mestnem predelu Stožice.

⁶⁸ *Spomenik žrtvam 2017–2018*, str. 50–53.

⁶⁹ Kot zanimiva vzporednica Slovenskemu in Južnemu trgu se ponuja Trg revolucije (današnji Trg republike), ki so ga v letih 1961–1983 zgradili po načrtih Edvarda Ravnikarja. Tudi v tem primeru je bila ureditev novega trga posledica želje po postavitvi spomenika (tokrat ne vladarju, temveč revoluciji), tržni prostor pa je obdan z enotno zasnovano pozidavo. Zaradi lege nasproti stavbe slovenskega parlamenta, protokolarne funkcije in neuresničene zamisli stolpnice, v katero bi se vselila izvršilna oblast, ima trg tudi močno politično konotacijo. Več o Trgu revolucije: ZUPAN 2001, str. 101–105; BERNIK 2004, str. 340–341; ČELIK 2013, str. 108–119; KONS-TR³ 2023.



9. Boris Podrecca: Južni trg s hotelom, Ljubljana, 1989
(Sinteza, 87-90, 1991)



10. Rok Žnidaršič s sodelavci: Spomenik žrtvam vseh vojn, Ljubljana, 2017
(© ZRC SAZU, UIFS; foto: Andrej Furlan)

Fabianijev bi tudi Plečnikov trg ohranil svojo arhitekturno kakovost, predvsem pa urbanistični pomen, tudi v primeru odstranitve vladarjevega spomenika, ki bi se slej kot prej zgodila. Poleg tega je povedno, da je bil velik podpornik obeh projektov Ivan Hribar, ki je že na začetku stoletja občudoval enotno zasnovane srednjeevropske ulice in trge, hkrati pa si je vse življenje prizadeval za modernizacijo Ljubljane, med drugim na urbanističnem področju. Da je bila njegova vizija pravilna, je pokazal čas, saj nekdanji Slovenski trg še danes predstavlja pomembno mestno komunikacijo, aktualnost neuresničenega Južnega trga pa se kaže v mnogih poskusih njegove obuditve vse do konca 20. stoletja.⁷⁰

⁷⁰ Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega programa *Umetnost na Slovenskem v stičišču kultur* (P6-0061) in raziskovalnega projekta *Meščanstvo kot umetnostni naročnik na Kranjskem in Štajerskem v 19. in prvi polovici 20. stoletja* (J6-3136), ki ju sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije. Za pomoč pri nastanku članka se zahvaljujem dr. Vesni Krmelj, Ani Porok in Barbari Žabota.

LITERATURA

- BERNIK 2004: Stane BERNIK, *Slovenska arhitektura dvajsetega stoletja / Slovene Architecture of the Twentieth Century*, Ljubljana 2004.
- BUDKOVIČ, KOŽELJ 2011: Tomaž BUDKOVIČ, Janez KOŽELJ, *Edo Mihevc. Vodnik po arhitekturi*, Ljubljana 2011.
- ČELIK 2013: Matevž ČELIK, Trg revolucije Ljubljana, v: Matevž Čelik, Maja Vardjan, Bogo Zupančič, *Pod skupno streho. Moderne javne zgradbe iz zbirke MAO in drugih arhivov*, Ljubljana 2013, str. 108–119.
- ČOPIČ 2000: Špelca ČOPIČ, *Javni spomeniki v slovenskem kiparstvu prve polovice 20. stoletja*, Ljubljana 2000.
- FABIANI 1899: Maks FABIANI, *Regulacija deželnega stolnega mesta Ljubljane*, Dunaj 1899.
- FABIANI 1900: Max FABIANI, Skizze für einen monumentalen Platz vor dem neuen Justizgebäude in Laibach, *Der Architekt*, 6, 1900, str. 29, tab. 55.
- GOLLMANN 2005: Karl Friedrich GOLLMANN, *Edvard Ravnikar. Bauten und Projekte. Die Fortsetzung einer mitteleuropäischen Architekturtradition*, Wien-Graz 2005.
- GRABRIJAN 1938: Dušan GRABRIJAN, Spomenik kralju Aleksandru v Ljubljani, *Slovenec*, 66/189a, 19. 8. 1938, str. 3.
- GRABRIJAN 1968: Dušan GRABRIJAN, *Plečnik in njegova šola*, Maribor 1968.
- GVARDJANČIČ 1938: Božo GVARDJANČIČ, Vprašanje spomenika kralja Aleksandra, *Slovenec*, 66/275a, 29. 11. 1938, str. 3.
- HRAUSKY, KOŽELJ 2010: Andrej HRAUSKY, Janez KOŽELJ, *Maks Fabiani. Dunaj, Ljubljana, Trst*, Ljubljana 2010.
- HRIBAR 1928: Ivan HRIBAR, *Moji spomini. 1: Od 1853. do 1910. leta*, Ljubljana 1928.
- IVANŠEK, IVANŠEK 1995: France IVANŠEK, Marta IVANŠEK, Fragmenti za življenjepis Edvarda Ravnikarja / Fragments for Edvard Ravnikar's Curriculum Vitae, *Hommage à Edvard Ravnikar 1907–1993* (ur. France Ivanšek), Ljubljana 1995, str. 14–30.
- JEZERNIK 2014: Božidar JEZERNIK, *Mesto brez spomina. Javni spomeniki v Ljubljani*, Ljubljana 2014.
- KOMIČ MARN 2013: Renata KOMIČ MARN, Možje na konjih. Vloga in recepcija konjeniškega spomenika na Slovenskem, *Acta historiae artis Slovenica*, 18/2, 2013, str. 95–114.
- KONS-TR³ 2023: KONS-TR³. *Konstrukcija nove ere* (ur. Tina Potočnik), Ljubljana 2023.
- KREČIČ 1992: Peter KREČIČ, *Jože Plečnik*, Ljubljana 1992.
- KREČIČ, MUŠIČ, ZUPAN 1996: Peter KREČIČ, Marko MUŠIČ, Gojko ZUPAN, *Edvard Ravnikar. Arhitekt, urbanist, oblikovalec, teoretik, univerzitetni učitelj, publicist. Umetnostnozgodovinski oris*, Arhitekturni muzej Ljubljana, Ljubljana 1996.
- KRESAL 2016: Janez KRESAL, *Edo Mihevc. Izbrana dela*, Ljubljana 2016.
- LAZARINI 2008: Franci LAZARINI, Benedikt Müller – (ne)znani oblikovalec Ljubljane, *Arhitekturna zgodovina* (ur. Renata Novak Klemenčič, Matej Klemenčič, Martina Malešič), Ljubljana 2008, str. 115–125.

- MIHELIČ 1983: Breda MIHELIČ, *Urbanistični razvoj Ljubljane*, Ljubljana 1983.
- MIHELIČ 2001: Breda MIHELIČ, Kongresni trg z Zvezdo – spomenik urbane umetnosti zgodnjega 19. stoletja, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 37, 2001, str. 114–145.
- MIHELIČ 2008: Breda MIHELIČ, Maks Fabiani in dunajski urbanizem na prelomu 19. stoletja, *Urbani izziv*, 19/1, 2008, str. 5–10.
- MIKUŽ 1939: Stane MIKUŽ, Po razstavi osnutkov za kraljevi spomenik, *Slovenec*, 67/36a, 12. 2. 1939, str. 9.
- MUROVEC 2015: Barbara MUROVEC, Slovenski znanstvenik. Funkcija in transformacija Miklošičeve podobe na javnih spomenikih, *Patriae et Orbi. Essays on Central European Art and Architecture. Festschrift in Honour of Damjan Prelovšek / Študije o srednjeevropski umetnosti. Jubilejni zbornik za Damjana Prelovška* (ur. Ana Lavrič, Franci Lazarini, Barbara Murovec), Ljubljana 2015, str. 673–684.
- MUŠIČ 1938: Marjan MUŠIČ, Še h kraljevemu spomeniku v Ljubljani, *Slovenec*, 66/262a, 13. 11. 1938, str. 9.
- OVSEC 1990: Damjan OVSEC, Hejnic, Vaclav, *Enciklopedija Slovenije*, 4, Ljubljana 1990, str. 11.
- PIRKOVIČ, MIHELIČ 1997: Jelka PIRKOVIČ, Breda MIHELIČ, *Secesijska arhitektura v Sloveniji*, Ljubljana 1997.
- POZZETTO 1983: Marco POZZETTO, *Max Fabiani. Ein Architekt der Monarchie*, Wien 1983.
- POZZETTO 1997: Marko POZZETTO, *Maks Fabiani – vizije prostora*, Kranj 1997.
- PRELOVŠEK 1992: Damjan PRELOVŠEK, *Josef Plečnik (1872–1957). Architectura perennis*, Wien-Salzburg 1992.
- PRELOVŠEK 1996: Damjan PRELOVŠEK, Ljubljanska arhitektura Hribarjevega časa, *Grafenauerjev zbornik* (ur. Vincenc Rajšp idr.), Ljubljana-Maribor 1996, str. 597–606.
- PRELOVŠEK 2007: Damjan PRELOVŠEK, Plečnikova vizija slovenske prestolnice, *Da ne pride v pogin in pozabljenje. Plečnikova vizija Ljubljane – slovenskih Aten. Arhitektov dar knjižnici* (ur. Veselin Mišković), Ljubljana 2007, str. 19–29.
- PRELOVŠEK 2017: Damjan PRELOVŠEK, *Jože Plečnik. Arhitektura večnosti. Teme, metamorfoze, ideje*, Ljubljana 2017.
- ROVŠNIK 1980: Borut ROVŠNIK, Stilni razvoj ornamenta na fasadah v Sloveniji od 1895 do konca prve svetovne vojne, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 16, 1980, str. 25–51.
- SAPAČ 2015: Igor SAPAČ, Katalog pomembnejših klasicističnih, bidermajerskih in historističnih arhitekturnih stvaritev na območju Republike Slovenije, v: Igor Sapač, Franci Lazarini, *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2015, str. 361–677.
- Spomenik žrtvam* 2017–2018: Spomenik žrtvam vseh vojn, *LC Team*, 9, 2017–2018, str. 50–53.
- STABENOW 1996: Jörg STABENOW, *Jože Plečnik. Städtebau im Schatten der Moderne*, Braunschweig-Wiesbaden 1996.
- STELE 1940: France STELE, Spomenik kralja Aleksandra I. Zedinitelja v Ljubljani, *Kronika slovenskih mest*, 7/3, 1940, str. 129–141.
- STELE, PLEČNIK 1955: France STELE, Josip PLEČNIK, *Napori*, Ljubljana 1955.
- STELE 1967: France STELE, *Arhitekt Jože Plečnik v Italiji 1898–1899*, Ljubljana 1967.

- STUPICA 1937: Anton STUPICA, Aleksandrove propileje v Ljubljani, *Slovenec*, 65/221a, 26. 9. 1937, str. 7.
- SUHADOLNIK 2017: Jože SUHADOLNIK, Arhitekturni objekti. Sprehod po lokacijah, *Šentpetersko predmestje. Zgodovinski in arhitekturni oris mestnega predela in objektov, lastniki hiš in arhivsko gradivo Zgodovinskega arhiva Ljubljana*, Ljubljana 2017, str. 32–106.
- ŠUMI 1954: Nace ŠUMI, *Arhitektura secesijske dobe v Ljubljani*, Ljubljana 1954.
- TEPINA 1938: Marjan TEPINA, Ljubljana in kraljev spomenik, *Slovenec*, 66/236a, 13. 10. 1938, str. 5.
- VALENA 2013: Tomáš VALENA, *O Plečniku. Prispevki k preučevanju, interpretaciji in popularizaciji njegovega dela*, Celje 2013.
- VALENČIČ 1967: Vlado VALENČIČ, Spremembe in dopolnitve ljubljanskega regulacijskega načrta iz leta 1896, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 15/3, 1967, str. 152–165.
- VALENČIČ 1989: Vlado VALENČIČ, *Zgodovina ljubljanskih uličnih imen*, Ljubljana 1989.
- VOJE 2009: Ignacij VOJE, Gradnja pravoslavne cerkve sv. Cirila in Metoda v Ljubljani, *V zlatih črkah v zgodovini. Razprave v spomin Olgi Janša-Zorn* (ur. Miha Preinfalk), Ljubljana 2009, str. 513–520.
- WAGNER 1897: Otto WAGNER, *Einige Skizzen, Projecte und ausgef. Bauwerke*, 2, Wien 1897.
- ZUPAN 1991: Gojko ZUPAN, Štirje natečaji za Ljubljano, *Sinteza*, 87–90, 1991, str. 25–35.
- ZUPAN 2001: Gojko ZUPAN, Trg revolucije, 20. stoletje. *Od moderne do sodobne. Vodnik po arhitekturi* (ur. Damjana Prešeren), Ljubljana 2001, str. 101–105.
- ZUPANČIČ 2004: Bogo ZUPANČIČ, *Arhitekt Josip Costaperaria in ljubljansko moderno meščanstvo*, Ljubljana 2004.
- ZUPANČIČ 2017: Bogo ZUPANČIČ, *Plečnikovi študenti in drugi jugoslovanski arhitekti v Le Corbusierovem ateljeju*, Ljubljana 2017.
- ŽABOTA 2011: Barbara ŽABOTA, *Kongresni trg. Zgodovina prostora do razpada Avstro-Ogrske*, Ljubljana 2011 (Umetnine v žepu, 4).

TWO RULERS AND SQUARES FOR THEIR MONUMENTS IN LJUBLJANA
FABIANI'S SLOVENSKI TRG AND PLEČNIK'S JUŽNI TRG

Summary

The article focuses on two squares, designed for the city centre of Ljubljana by two pioneers of Slovenian modern architecture, Max Fabiani (1865–1962) and Jože Plečnik (1872–1957), for the purpose of hosting the monuments. After the devastating earthquake of 1895 the citizens of Ljubljana wanted to thank the Emperor Francis Joseph I of Austria-Hungary for visiting the town and supporting its reconstruction by erecting a monument to him. A suitable place in front of the newly built law courts was chosen, and in 1899, mayor Ivan Hribar commissioned plans from the architect Max Fabiani. The architect designed a new square, surrounded by buildings of the same height, with characteristic towers on the street corners. In his plans we note mayor Hribar's wish that Ljubljana would, similar to other Central European cities, have a stylistically unified part of town. Furthermore, the towers resemble those in the centre of Prague, a city which Hribar greatly admired. Originally the square, which was established in the first years of the twentieth century, was called *Slovenski trg* (Slovenian Square), which (together with the monument) gave it a strong political connotation. Despite the removal of monument to the Austrian emperor in 1918 (it was replaced with the monument of the Slavacist Franc Miklošič in 1926), new greenery (1938) and especially the construction of the Trades Union building (Edo Mihevc, 1961), which due to its height considerably changed the appearance of the square (named *Miklošičev park* since 1991), it still today represents an excellent example of art nouveau architecture and is unique in Slovenian town planning.

Fabiani's stylistically unified square had a possible influence on the designs of another pioneer of modern Slovenian architecture. Shortly after the assassination of King Alexander I of Yugoslavia (1934), a campaign was initiated by Ljubljana's local authorities to erect a monument to the king, which, for various reasons, took as long as six years. The most audacious of the proposals was undoubtedly the 1937 project by Jože Plečnik, who envisaged the construction of the so-called Alexander's Propylaea on the northern side of *Kongresni trg* (Congress Square). Behind them, a new public space – *Južni trg* (South Square) – would be developed to solve a number of contemporaneous town planning problems. The architect's idea, despite the support of mayor Juro Adlešič and monument committee president Ivan Hribar as well as various architects and art historians remained unrealised due to opposition from sculptors and part of the public. Despite this failure, the Plečnik's *Južni trg* project had a strong influence on the subsequent town planning of Ljubljana's city centre, as we can find variations of it both in later Plečnik's designs (Odeon, 1944) and in the plans of other architects (e. g. Edvard Ravnikar, 1940 and 1957; Boris Podrecca, 1989). It was only in 2017 that the erection of the Monument to the Victims of All Wars, designed by architect Rok Žnidaršič and his colleagues, rendered impossible the future realisation of the *Južni trg*.

ARHITEKTURNA ZAPUŠČINA DRUŽINE FRANZ V MARIBORU

BARBARA ČREPNIK

Marjeti Ciglencečki – profesorici s tankočutnim doživljanjem ne le umetnosti, temveč tudi sveta, v katerem živimo, kar je spretno vpletala v predajanje znanja novim generacijam umetnostnih zgodovinarjev.

Maribor je vse do konca prve svetovne vojne obdržal izrazit nemški značaj, kar se je kazalo v prebivalstveni strukturi in videzu mesta ter tudi v gospodarstvu.¹ Na industrijskem področju so imele pomembne nemške družine skoraj popolno prevlado.² Med uspešnejše lahko uvrstimo tudi družino Franz, ki je kapital investirala v svoje industrijske obrate, z željo po dobičku pa tudi v gradnjo objektov v centru mesta ter tako pustila neizbrisen pečat na njegovi podobi.

Družina Franz je v literaturi dokaj dobro zastopana, a so te omembe kratke in v nekaterih primerih tudi napačne. Tako je dolgo veljalo prepričanje, da je družina izvirala iz Lipnice, dokler ni Martin Bele opozoril na kratek življenjepis Ludwiga Franza, objavljen ob njegovi smrti v *Marburger Zeitung*, kjer je izrecno naveden dunajski izvor družine.³ Mnogokrat so v literaturi zava-jajoče interpretirane tudi naročniške vloge posameznih družinskih članov.⁴ Nekateri pomembni prispevki in omembe so nastali v pregledih, ki posamično obravnavajo nekatere naročniške projekte.⁵ Namen tega prispevka je jedrnata predstavitev naročništva družine Franz in vloge posameznih družinskih članov.

¹ LAZAREVIĆ 2012, str. 87.

² LESKOVEC 1983, str. 174.

³ BELE 2020, str. 50.

⁴ GODINA GOLIJA 2012, str. 92–93; BELE 2020, str. 50.

⁵ PREMROV 1974, str. 358; IFKO 2002, str. 167–169; SAPAČ 2013, str. 78–81; FERLEŽ 2013, str. 22–23; SAPAČ 2015, str. 509, 514, 531; FERLEŽ 2021, str. 32–35; Helena SERAŽIN, *Vila Franz*, http://www.mariborart.si/spomenik?p_p_id=mapview_WAR_artportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_r_p_564233524_articleUrl=vila-franz (3. 3. 2021); Katarina MOHAR, *Velika kavarna (Theresienhof)*, <http://www.mariborart.si/spomenik/-/article-display/velika-kavarna-theresienhof-> (21. 2. 2023).

Franzevi so na Dunaju veljali za pomembno pekovsko družino.⁶ V njej se je leta 1844 rodil Ludwig Franz, začetnik mariborske veje.⁷ Sam se je posvetil mlinarstvu in na Spodnjem Štajerskem začel svojo podjetniško pot z nakupom prvih mlinov; najprej v Brucku na Muri, zatem v Lipnici.⁸ Leta 1883 je odkupil še propadli mariborski mlin *Styria* meljskega graščaka Aloisa pl. Kriehuberja, ustanovljen med letoma 1874 in 1876.⁹ Leta 1891 se je preselil v Maribor, s seboj pa je pripeljal tudi dokaj številno družino.¹⁰ V zakonu s Therese, rojeno Polsterer, se je rodilo šest otrok.¹¹ Sinovi Joseph, Rudolf, Ludwig in Karl so prevzeli pomembne vloge v očetovem podjetju, kar se je odražalo tudi v imenu podjetja. Leta 1890 se je podjetje *Ludwig Franz Dampfmühle Styria* preimenovalo v *Ludwig Franz & Söhne*,¹² ki so ga po prvi svetovni vojni poslovenili in ga v takšni obliki obdržali vse do konca druge svetovne vojne.¹³ Ludwig in Karl sta skupaj z očetom vodila mlin v Veliki Kaniži (Nagykanisza), ki so ga odkupili leta 1894,¹⁴ Rudolf in Joseph pa sta pomagala pri upravljanju mariborskega mlina.¹⁵ Nepovezana z očetovimi posli sta bila le hči Therese (Risa) in sin Othmar, ki pa je bil tedaj še mladoleten.¹⁶

Franzevo podjetje je nizalo izredne gospodarske uspehe, zahvaljujoč predvsem hitri prilagodljivosti gospodarskim spremembam in potrebam.¹⁷ To dokazuje vzpostavitev tovarne testenin v devetdesetih letih 19. stoletja,¹⁸ ki je ob počasnem zatonu mariborske mlinske industrije postala paradni konj Franzevega podjetja.¹⁹

Uspehi in razvoj podjetja so se kazali tudi v širjenju obrata v Melju. Že v letih 1886 in 1887 so se začela večja gradbena dela ob obstoječem mlinskem obratu.²⁰ Dogradili so skladišči, ki sta

⁶ Ludwig Franz, *Marburger Zeitung*, 43/93, 2. 8. 1904, str. 4.

⁷ Ludwig Franz, *Marburger Zeitung*, 43/93, 2. 8. 1904, str. 4.

⁸ BELE 2020, str. 50.

⁹ BERBERIH SLANA 2010, str. 234; LESKOVEC 1991, str. 342.

¹⁰ Ludwig Franz, *Marburger Zeitung*, 43/93, 2. 8. 1904, str. 4; PAM, Okrožno sodišče Maribor 1898–1941, Ludwig Franz, zapuščinska zadeva A 6/04 Okrožnega sodišča Maribor.

¹¹ PAM, Okrožno sodišče Maribor 1898–1941, Ludwig Franz, zapuščinska zadeva A 6/04 Okrožnega sodišča Maribor.

¹² OGRIZEK 1996, str. 482.

¹³ OGRIZEK 1996, str. 482.

¹⁴ BELE 2020, str. 50.

¹⁵ PAM, Okrožno sodišče Maribor 1898–1941, Ludwig Franz, zapuščinska zadeva A 6/04 Okrožnega sodišča Maribor.

¹⁶ PAM, Okrožno sodišče Maribor 1898–1941, Ludwig Franz, zapuščinska zadeva A 6/04 Okrožnega sodišča Maribor.

¹⁷ BERBERIH SLANA 2010, str. 239.

¹⁸ LESKOVEC 1991, str. 342.

¹⁹ POTOČNIK 2010, str. 143; KOLAR 1975, str. 6.

²⁰ PAM, Uprava za gradnje in regulacije Maribor 1840–1963, MA 86, Einspielerjeva ulica 8.



1. Glava pisma s podobo meljskega industrijskega obrata, Pokrajinski arhiv Maribor
(© Pokrajinski arhiv Maribor)

bili z mlinom povezani z nadcestno povezavo, novo strojnico, ki je nadomestila staro,²¹ najverjetneje zaradi elektrifikacije proizvodnje leta 1886,²² in konjušnico.²³ Načrtovanje in gradnjo vseh omenjenih objektov je prevzel uspešen mariborski stavbenik Andreas Tschernitschek,²⁴ pri čemer je sledil predvsem funkcionalnosti objektov, zunanjemu oblikovanju pa ni namenjal posebne pozornosti (sl. 1).²⁵

Pri Tschernitscku je Ludvig starejši naročil tudi gradnjo sušilnice sadja, steklenjaka, strojnice in prizidka na južni strani mlina leta 1892.²⁶ Zadnji je deloma posnemal že obstoječi mlin, ki ga je projektiral Josef Lobenwein.²⁷

Ob bok opisanemu industrijskemu razvoju v Melju pa moramo postaviti vilo, ki so jo med letoma 1889 in najverjetneje 1893²⁸ zgradili na vzhodni strani industrijskih poslopij (sl. 2). Tudi

²¹ PAM, Uprava za gradnje in regulacije Maribor 1840–1963, MA 86, Einspielerjeva ulica 8.

²² BELE 2020, str. 50.

²³ PAM, Uprava za gradnje in regulacije Maribor 1840–1963, MA 86, Einspielerjeva ulica 8.

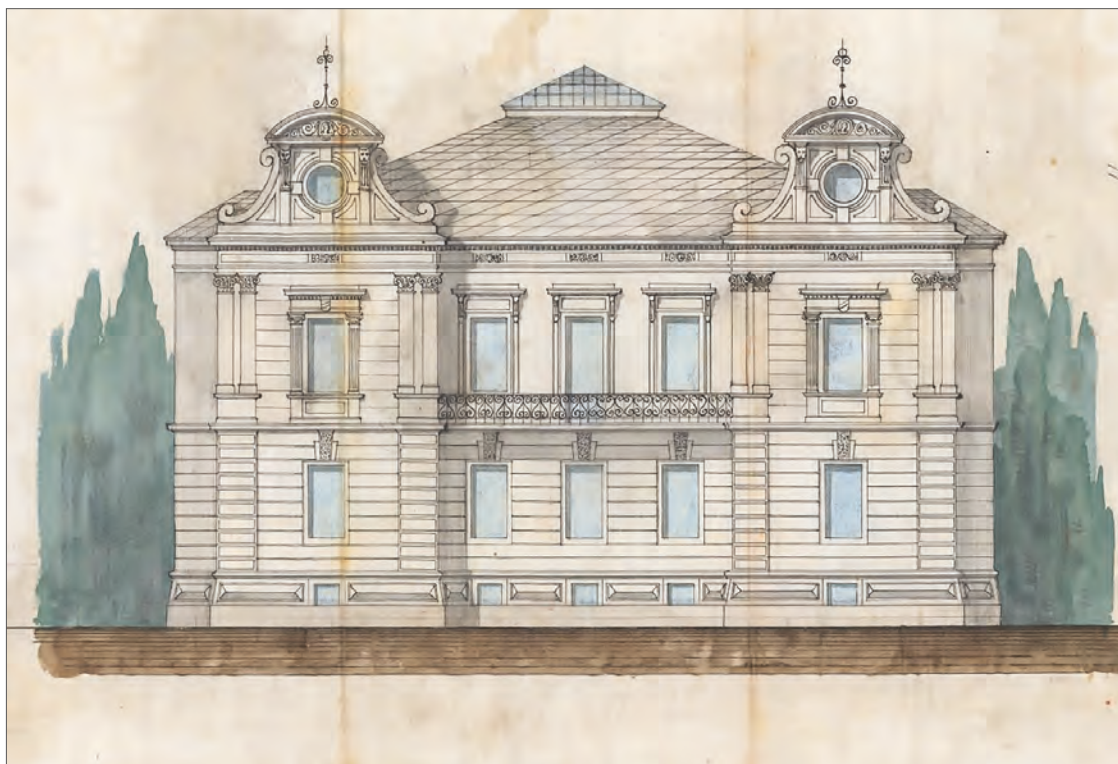
²⁴ PAM, Uprava za gradnje in regulacije Maribor 1840–1963, MA 86, Einspielerjeva ulica 8.

²⁵ PREMROV 1974, str. 358.

²⁶ PAM, Uprava za gradnje in regulacije Maribor 1840–1963, MA 86, Einspielerjeva ulica 8.

²⁷ IFKO 2002, str. 169.

²⁸ Leto dograditve vile se pri različnih avtorjih nekoliko razlikuje, največkrat je omenjena letnica 1891, vendar je v načrtih prvič vrisana šele leta 1893. PAM, Uprava za gradnje in regulacije Maribor 1840–1963, MA 86, Einspielerjeva ulica 8.



2. Del načrta za vilo Franz v Melju, Pokrajinski arhiv Maribor (© Pokrajinski arhiv Maribor)

gradnjo vile je prevzel Tschernitschek, kasneje pa se mu je pridružil še mariborski stavbenik Franz Derwuschek.²⁹ Načrti so najverjetneje delo enega izmed pomembnejših graških arhitektov, po Sapačevih domnevah Konrada Lueffa.³⁰ V prid tem domnevam govori oblikovna sorodnost z vilo Schorisch v Gradcu, ki je bila po njegovih načrtih zgrajena leta 1878.³¹

Nadstropno vilo uvrščamo med najkakovostnejše neorenesančne gradnje v mestu.³² Pritličje je rusticirano z globoko vrezanimi horizontalnimi črtami, še posebno pa so poudarjeni robovi rizalitov in bočnih izzidkov z grobim ometom.³³ Prvo nadstropje je členjeno s plitvo rustiko, vogali rizalitov na južni in severni strani pa s pari pilastrov s korintskimi kapiteli z obraznimi

²⁹ PAM, Uprava za gradnje in regulacije Maribor 1840–1963, MA 86. Einspielerjeva ulica 8.

³⁰ SAPAČ 2015, str. 531.

³¹ SAPAČ 2015, str. 531.

³² PREMROV 1974, str. 358; SAPAČ 2015, str. 531.

³³ SAPAČ 2013, str. 80.

maskami.³⁴ Okna uokvirjajo pilastri in ravne preklade s ščiti. Rizalite zaključujejo volutasta čela s segmentnimi zaključki in okroglimi odprtini.³⁵

Dokončno podobo je vila dobila leta 1891, ko se je lastnik odločil za preselitev glavnega vhoda s severne na južno fasado.³⁶ Izdelava načrtov je bila znova zaupana Tschernitschku, ki je predložil dve rešitvi. Prva je bila v obliki verande, do katere vodijo široke, volutasto zavite stopnice, z odprto galerijo v nadstropju, ki jo v pritličju podpirajo stebri. Druga rešitev je v obliki portika s teraso na vrhu. Franz se je s pomočjo gradbene komisije odločil za prvo rešitev, vendar z dodatno členitvijo balkona s slopi, ki so oblikovno enaki pilastrom na fasadi in tako tvorijo celoto z obstoječo zunanjščino vile. Načrtovano kovinsko ograjo je zamenjala ograja z balustradami. Ta prežidava v dvonadstropno ložo kaže očitne vplive poznorenesančnega arhitekta Andree Palladia.

Vila je deloma podkletena, v teh prostorih pa so bile umeščene sobe za osebe.³⁷ Tloris stavbene lupine izhaja iz oblike kvadrata,³⁸ njeno središče pa je atrij s štirimi slopi, ki se zgoraj zaključuje s stekleno piramido.³⁹ Okoli atrija je simetrično razporejenih sedem prostorov, ki skupaj tvorijo obliko črke H.⁴⁰ V pritličju so bili dnevni prostori, v nadstropju pa spalnice.⁴¹ Vzhodno od nekdanjega glavnega vhoda je locirano dvoramno stopnišče, ki povezuje pritličje in nadstropje.⁴²

Po dokončanju gradnje vile so se naložbe v Melju nekoliko upočasnile. V tem času so podatki samo o povečavi kotlovnice iz leta 1901 in gradnji sušilnice žita iz leta 1915, za katero je načrte izdelal Ubald Ettore Nassimbeni.⁴³ Družina pa se je ob prelomu stoletja preusmerila v gradnjo objektov v mestnem jedru.

Prva izmed teh je bila trinadstropna večstanovanjska stavba, imenovana *Hiša Franz*, iz leta 1897 na današnji Krekovi ulici. Nastala je po načrtih Franza Derwuschka,⁴⁴ ki je pri snovanju sledil poznohistoričnim smernicam (sl. 3).⁴⁵ Ulična fasada te značilne najemniške hiše (*Zinshaus*) ima sedem osi, med katerimi je osrednja poudarjena s polkrožno zaključenim vhodom. Od te

³⁴ Helena SERAŽIN, *Vila Franz*, http://www.mariborart.si/spomenik?p_p_id=mapview_WAR_artportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_r_p_564233524_articleUrl=vila-franz (3. 3. 2021).

³⁵ SAPAČ 2013, str. 79.

³⁶ Odstavek je povzet po Helena SERAŽIN, *Vila Franz*. http://www.mariborart.si/spomenik?p_p_id=mapview_WAR_artportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_r_p_564233524_articleUrl=vila-franz (3. 3. 2021).

³⁷ PAM, Uprava za gradnje in regulacije Maribor 1840–1963, MA 86, Einspielerjeva ulica 8.

³⁸ SAPAČ 2013, str. 79.

³⁹ SAPAČ 2015, str. 531.

⁴⁰ Helena SERAŽIN, *Vila Franz*, http://www.mariborart.si/spomenik?p_p_id=mapview_WAR_artportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_r_p_564233524_articleUrl=vila-franz (3. 3. 2021).

⁴¹ PAM, Uprava za gradnje in regulacije Maribor 1840–1963, MA 86, Einspielerjeva ulica 8.

⁴² SAPAČ 2013, str. 81.

⁴³ PAM, Uprava za gradnje in regulacije Maribor 1840–1963, MA 86, Einspielerjeva ulica 8.

⁴⁴ PAM, Uprava za gradnje in regulacije Maribor 1840–1963, MA 572, Krekova ulica 14.

⁴⁵ SAPAČ 2015, str. 509.



3. Naris fasade hiše Franz, Pokrajinski arhiv Maribor (© Pokrajinski arhiv Maribor)

si na vsako stran simetrično sledijo tri osi. Stranski osi sta poudarjeni s plitkima rizalitoma in konzolnima pomoloma v prvem nadstropju, ki se na vrhu zaključujeta z balkonoma. Posebno dinamiko ustvarjajo okenske odprtine in dekoracija. Po celotni fasadi se tako izmenjujejo pravokotna in polkrožno zaključena okna, bogate okenske obrobe, pilastrini in štukaturno okrasje. Vrh drugega nadstropja poteka konzolni podstrešni venec.⁴⁶

Stavba je podkletena, v drugih nivojih pa sta bili umeščeni po dve stanovanji.⁴⁷ Na jugu so bile sobe, na severu pa stranski prostori, kot so kuhinje, shrambe, kopalnice in kabineti.⁴⁸ Nadstropja povezuje dvoramno stopnišče, do katerega je bil dostop urejen skozi široko vežo.

Naslednja je trinadstropnica na Glavnem trgu, na vogalu Poštne ulice. Na njenem mestu sta predhodno stali dve stavbi iz 18. stoletja, ki ju je v letih 1900 in 1903 kupila Therese Franz.⁴⁹ Kma-

⁴⁶ SAPAČ 2015, str. 509.

⁴⁷ PAM, Uprava za gradnje in regulacije Maribor 1840–1963, MA 572, Krekova ulica 14.

⁴⁸ SAPAČ 2015, str. 509.

⁴⁹ SEMLIČ RAJH, OMAN, MLINARIČ, 2012, str. 203–204.



4. Ludwigshof (© foto: Barbara Črepnjak)

naleteli na gluha ušesa, saj je investitorke in stavbenika doletela kazen v višini 200 oziroma 100 kron; če zneska ne bi poravnala, pa jima je grozila celo zaporna kazen. Težave so se pojavile tudi po gradnji objekta, saj so ugotovili, da so kletni prostori, ki so jih namenili skladiščenju moke, prevlažni, in se je zaradi tega zatikalo pri izdaji uporabnega dovoljenja za pekarno, ki so jo želeli oddati v najem. To so rešili s preselitvijo skladišča v pritličje.

Fasada razkriva vpliv severne renesanse z neogotskimi in secesijskimi elementi.⁵³ Ob pogledu nanjo se strinjamo z besedami Premrova, ki pravi: »Ves čas se na stenah nekaj premika, izmenjavajo se konzole, strešice, listne maske, polja z ornamentom itd.«⁵⁴ Ulični fasadi sta bogato členjeni z rustiko, okenskim obrobami, dvonadstropnima konzolnima pomoloma, nad katerima se pneto razgibani strešni čeli, konzolnimi venci in reliefno štukaturno dekoracijo pod vplivom

lu po nakupu sta bili obe porušeni in v letih 1904–1905 nadomeščeni s stanovanjsko-poslovnim objektom.⁵⁰ Zgrajen je bil po načrtih dunajskega arhitekta Johannes Eustacchia, gradbena dela pa je prevzel mariborski gradbeni mojster Rudolf Holzer (sl. 4).⁵¹

Pri gradnji so se nekoliko oddaljili od načrtov, ki so jih predložili mestnim oblastem.⁵² To je povzročilo nejevoljo tako pri gradbeni komisiji kot pri prebivalcih. Predvsem je bila problematična gradnja polkrožnega balkona v tretjem nadstropju, saj so menili, da bo tako moten pretok zraka v ulici. Prav tako je bila presežena postavitev v stavbni fronti. Ob tem je Therese Franz pokazala s prstom tudi na poštno poslopje, pri gradnji katerega naj prav tako ne bi upoštevali postavljenih omejitev. Vendar pa so očitno vsi Theresini argumenti

⁵⁰ SEMLIČ RAJH, OMAN, MLINARIČ 2012, str. 204.

⁵¹ PAM, Uprava za gradnje in regulacije Maribor 1840–1963, MA 1150, Poštna ulica 1.

⁵² Odstavek je povzet po: PAM, Uprava za gradnje in regulacije Maribor 1840–1963, MA 1150, Poštna ulica 1.

⁵³ SAPAČ 2015, str. 514.

⁵⁴ PREMROV 1974, str. 371.

dunajske secesije.⁵⁵ Ostra ločitev med obema traktoma je zmešana s prirezanim vogalnim delom,⁵⁶ ki ga členita konzolna balkona.⁵⁷ Vrhnji polkrožni del je pomaknjen nekoliko nazaj in se »požene kvišku« z razgibanim čelom.⁵⁸ Secesijski elementi so dobro prepoznavni tudi v notranjščini, posebno v keramičnem tlaku v veži in na stopniščni ograji.⁵⁹

Stavbo so ob dokončanju poimenovali *Ludwigshof* v spomin na Ludwiga starejšega, preminulega leta 1904.⁶⁰ Vendar pa ohranjeni načrti kažejo na to, da to ni bilo prvotno poimenovanje.⁶¹ Na vrhu vogalne partije je namreč mogoče razbrati ime *Theresienhof*. Domnevamo lahko, da so želeli stavbo sprva poimenovati po njeni lastnici, vendar so se zaradi smrti Ludwiga starejšega v času gradnje odločili za spremembo imena. Njeno nesojeno ime pa je kasneje nosil objekt na drugi strani trga, tik ob Glavnem oziroma Starem mostu.

Poslovno-stanovanjska stavba bratov Josepha in Rudolfa je zrasla na parcelah treh predhodnic, ki sta jih brata odkupila leta 1912, poimenovanje pa je posvečeno njuni materi, preminuli leta 1907.⁶² Načrte zanj je izdelal graški arhitekt Leo Cerny, gradnjo pa je prevzel mariborski gradbeni mojster Rudolf Kiffman (sl. 5).⁶³

Načrti niso bili popolnoma odobreni.⁶⁴ Društvo v varstvo domačije Štajerske (*Verein für Heimatschutz in Steiermark*) je namreč zavrnilo predlagane načrte zaradi preveč ambiciozne fasade in prevelike dekorativnosti, harmonična ureditev trga pa naj bi bila po njihovem mnenju s tem močno okrnjena. Društvo je celo na lastno pest začelo iskati boljše rešitev. Prvo so iskali pri graškem arhitektu Hansu Prucknerju, drugo pa pri dunajskem arhitektu Alfredu Kellerju. Društvo se je najbolj nagibalo h Kellerjevim načrtom, saj je po njihovem mnenju veliko boljše reševal vprašanje dekorativnosti fasade, vendar sta se investitorja na koncu odločila za popravljene Cernyjeve načrte.

Trinadstropna stavba ima izrazito vogalno lego tik ob vhodu na Glavni most.⁶⁵ Zaradi močno nagnjenega terena k reki Dravi je zasnovana na dveh nivojih.⁶⁶ Prvi je na Glavnem trgu, drugi

⁵⁵ SAPAČ 2015, str. 514.

⁵⁶ PREMROV 1974, str. 370.

⁵⁷ SAPAČ 2015, str. 514.

⁵⁸ PREMROV 1974, str. 371.

⁵⁹ PIRKOVIČ 1997 a, str. 183.

⁶⁰ SEMLIČ RAJH, OMAN, MLINARIČ 2012, str. 204.

⁶¹ PAM, Uprava za gradnje in regulacije Maribor 1840–1963, MA 1150, Poštna ulica 1.

⁶² SEMLIČ RAJH, OMAN, MLINARIČ 2012, str. 218, 221.

⁶³ PAM, Uprava za gradnje in regulacije Maribor 1840–1963, MA 102, Glavni trg 1.

⁶⁴ Odstavek je povzet po: PAM, Uprava za gradnje in regulacije Maribor 1840–1963, MA 102, Glavni trg 1. O Društvu v varstvo domačije Štajerske gl. prispevek Helene Seražin v tej publikaciji.

⁶⁵ PIRKOVIČ 1997 b, str. 26.

⁶⁶ Katarina MOHAR, *Velika kavarna (Theresienhof)*, <http://www.mariborart.si/spomenik/-/article-display/velika-kavarna-theresienhof-> (21. 2. 2023).

5. Razglednica s podobo Theresienhofa iz leta 1915, Pokrajinski arhiv Maribor (© Pokrajinski arhiv Maribor)



na nivoju Dravske ulice.⁶⁷ Zadnji je ožji, prostor med njim in mostom pa zapolnjujejo dvoramne stopnice, ki povezujejo oba nivoja.⁶⁸ Na zahodu se stavba naslanja na sosednje objekte.

Zunanjščina stavbe je zasnovana v historističnem slogu s posameznimi secesijskimi elementi,⁶⁹ ki se razkrivajo v izmenjavi različnih vrst ometa, ki se vrstijo po celotni fasadi, in v velikih izložbenih oknih v pritličju in prvem nadstropju.⁷⁰ Vse fasade so v različnih nadstropjih členjene z balkoni s secesijsko oblikovanimi kovinskimi ograjami, na vogalih pa z zaobljenimi konzolnimi pomoli v višjih nadstropjih.⁷¹ Med prvim in drugim nadstropjem poteka poudarjen zidec, ki nakazuje razmejitev funkcije prostorov v notranjščini. To podčrtujejo še okenske odprtine, ki so v zadnjih dveh nadstropjih manjše. Mansardna streha, ki pokriva glavni del stavbe, je razgibana s čeli. Stranski del se zgoraj zaključuje s teraso, okoli katere poteka kovana ograja.

Pritličje stranskega dela stavbe je bilo namenjeno poslovnim prostorom.⁷² V prvem nadstropju je bilo predvideno stanovanje, v naslednjih dveh pa kavarna, v katero je bil vhod urejen z mostu. Glavni del stavbe je deloma podkleten. V pritličju so bili poslovni prostori, prvo nadstropje pa je bilo namenjeno gostinski ponudbi (biljardnica, igralnica, restavracija, kavarna). V drugem in

⁶⁷ Katarina MOHAR, *Velika kavarna (Theresienhof)*, <http://www.mariborart.si/spomenik/-/article-display/velika-kavarna-theresienhof-> (21. 2. 2023).

⁶⁸ FERLEŽ 2013, str. 22.

⁶⁹ Katarina MOHAR, *Velika kavarna (Theresienhof)*, <http://www.mariborart.si/spomenik/-/article-display/velika-kavarna-theresienhof-> (21. 2. 2023).

⁷⁰ PIRKOVIČ 1997 a, str. 181.

⁷¹ Katarina MOHAR, *Velika kavarna (Theresienhof)*, <http://www.mariborart.si/spomenik/-/article-display/velika-kavarna-theresienhof-> (21. 2. 2023).

⁷² Povzeto po: PAM, Uprava za gradnje in regulacije Maribor 1840–1963, MA 102, Glavni trg 1.

tretjem nadstropju sta bili umeščeni po dve stanovanji, podstrešje pa je bilo namenjeno prostorom za osebje ter likalnici in pralnici.⁷³

V enem izmed stanovanj se je naselil Joseph Franz z družino, vendar pa v njem ni užival prav dolgo, saj je leta 1914 nepričakovano umrl.⁷⁴ Deleže v solastništvu *Ludwigshofa* in *Theresienhofa* sta si razdelila njegova takrat še mladoletna otroka Terezija in Ludvik.⁷⁵ Njune deleže je postopoma odkupil stric Rudolf, ki je tako postal edini lastnik mariborskih objektov.⁷⁶

V času Rudolfovega lastništva je prišlo do nekaj manjših gradenj, ki so bile omejene na industrijski objekt v Melju.⁷⁷ V enem izmed načrtovanih projektov je ponovno sodeloval z že omenjenim Cernyjem, ki je izdelal načrte za prizidek k tovarni testenin v Melju.⁷⁸ Ta projekt pa se je pri načrtih tudi ustavil, saj je februarja 1922 ravnatelj podjetja prosil za začasno ustavitev »postopanja«.⁷⁹ Tudi kasneje se za gradnjo niso odločili in eden izmed vzrokov bi bil lahko velik požar v mlinu 26. februarja 1922.⁸⁰ Številni časniki so poročali o razsežnosti te katastrofe,⁸¹ ki je popolnoma uničila mlin in tovarno testenin ter močno poškodovala kotlovnico in strojnico.⁸² Večina teh objektov je bila obnovljena že naslednje leto,⁸³ dela pa je prevzelo podjetje Rudolfa Kiffmana mlajšega.⁸⁴ Obnova je bila kljub zavarovalnini zagotovo velik finančni zalogaj.⁸⁵ To bi lahko dokazovalo tudi dejstvo, da je Rudolf še istega leta prodal kar tri svoje stavbe, in sicer na Slovenski ulici 10 in 12 ter gostilno *Zum Schwarzen Adler (Pri črnem orlu)* na Grajskem trgu 3, katerih lastnik je bil od leta 1917.⁸⁶ Leta 1928 se je spremenilo tudi lastništvo objekta na Krekovi ulici.⁸⁷

Rudolf Franz je umrl leta 1938, njegovo premoženje pa so si razdelile njegove tri hčerke.⁸⁸ *Theresienhof*, takrat že preimenovan v *Veliko kavarno*, je dobila Ilze Thalmann, preostalo pa sta si

⁷³ FERLEŽ 2021, str. 33.

⁷⁴ Gemeinderat Josef Franz, *Marburger Zeitung*, 53/181, 19. 11. 1914, str. 2; Osmrtnica, *Marburger Zeitung*, 53/181, 19. 11. 1914, str. 5–6.

⁷⁵ SEMLIČ RAJH, OMAN, MLINARIČ 2012, str. 204.

⁷⁶ SEMLIČ RAJH, OMAN, MLINARIČ 2012, str. 204, 219; Industrialec dr. Rudolf Franz, *Slovenec*, 66/100, 3. 5. 1938, str. 5.

⁷⁷ PAM, Uprava za gradnje in regulacije Maribor 1840–1963, MA 86, Einspielerjeva ulica 8.

⁷⁸ PAM, Uprava za gradnje in regulacije Maribor 1840–1963, MA 86, Einspielerjeva ulica 8.

⁷⁹ PAM, Uprava za gradnje in regulacije Maribor 1840–1963, MA 86, Einspielerjeva ulica 8.

⁸⁰ Požarna katastrofa v Mariboru, *Novi časi*, 2/48, 28. 2. 1922, str. 1.

⁸¹ Velikanski požar v Mariboru, *Tabor*, 3/48, 28. 2. 1922, str. 2; Velik požar v Mariboru, *Slovenski narod*, 55/48, 28. 2. 1922, str. 2.

⁸² Velikanski požar v Mariboru, *Tabor*, 3/48, 28. 2. 1922, str. 3.

⁸³ Marburger und Tagesnachrichten, *Marburger Zeitung*, 63/167, 27. 7. 1923, str. 2.

⁸⁴ CURK 2004, str. 315.

⁸⁵ Velikanski požar v Mariboru, *Slovenski gospodar*, 56/9, 2. 3. 1922, str. 4.

⁸⁶ SEMLIČ RAJH, OMAN, MLINARIČ 2012, str. 135.

⁸⁷ PAM, Uprava za gradnje in regulacije Maribor 1840–1963, MA 572, Krekova ulica 14.

⁸⁸ Industrialec dr. Rudolf Franz, *Slovenec*, 66/100, 3. 5. 1938, str. 4.

razdelili Inge Franz in Gerhilda Blanke.⁸⁹ Omembe vredna investicija v času lastništva Rudolfovih hčerk je gradnja pisarniškega objekta na notranji strani meljskega obrata iz leta 1941, ki že sledi racionalističnim težnjam v arhitekturi.⁹⁰ Po vojni so sestre zapustile državo,⁹¹ njihovo celotno premoženje pa je bilo nacionalizirano.⁹² Tako se je tudi končala več kot pol stoletja trajajoča zgodba družine Franz v Mariboru, vendar pa spomin nanje še naprej živi skozi predstavljene objekte.

Sklenemo lahko, da so v družini Franz prevladali štirje veliki naročniki. Prvi je bil Ludwig Franz, ki je dogradil industrijski objekt v Melju, vilo ob njem in najemniško stanovanjsko stavbo na današnji Krekovi ulici. Naslednja je bila njegova žena Therese Franz, ki je naročila gradnjo poslovno-stanovanjskega objekta *Ludwigshof* na vogalu Glavnega trga in današnje Poštne ulice. Kot zadnja sta se kot naročnika uveljavila njuna sinova Joseph in Rudolf Franz, ki sta dala postaviti stavbo *Theresienhofa* tik ob Starem mostu. Skozi te naročniške projekte pa lahko sledimo tudi razvoju okusa naročnikov, če pustimo ob strani industrijske objekte v Melju, pri katerih je pri načrtovanju večinoma prevladala funkcionalnost. Tako je sprva prevladal čisti neorenesančni slog, ki se kaže v vili v Melju in se prek stavbe na Krekovi približuje poznohistoričnim slogom, ki so prevladali v stavbi *Ludwigshofa*. Tu se hkrati že začnejo pojavljati posamezni secesijski elementi, ki se bolj uveljavijo na nekoliko mlajšem *Theresienhofu*. Tako so se v kratkem obdobju od leta 1889, ko se je začela gradnja vile v Melju, do leta 1913, ko je bil dograjen *Theresienhof*, zvrstili štirje veliki naročniki, vsak s svojimi estetskimi načeli.

⁸⁹ OGRIZEK 1996, str. 482.

⁹⁰ IFKO 2002, str. 169.

⁹¹ OGRIZEK 1996, str. 482.

⁹² KOSI, CVIRN 2012, str. 83.

VIRI

PAM: Pokrajinski arhiv Maribor, Maribor

- Okrožno sodišče Maribor 1898–1941, Ludwig Franz, zapušćinska zadeva A 6/04.
- Uprava za gradnje in regulacije Maribor 1840–1963, MA 86, 102, 572, 1150.

ČASOPISNI VIRI

Gemeinderat Josef Franz, *Marburger Zeitung*, 53/181, 19. 11. 1914, str. 2.

Industrialec dr. Rudolf Franz, *Slovenec*, 66/100, 3. 5. 1938, str. 5.

Jerneja FERLEŽ, Velika kavarna. Metamorfoze prostora, *Večer*, 69/207, 6. 9. 2013, str. 22–23.

Ludwig Franz, *Marburger Zeitung*, 43/93, 2. 8. 1904, str. 4.

Marburger und Tagesnachrichten, *Marburger Zeitung*, 63/167, 27. 7. 1923, str. 2.

Osmrtnica, *Marburger Zeitung*, 53/181, 19. 11. 1914, str. 5–6.

Požarna katastrofa v Mariboru, *Novi časi*, 2/48, 28. 2. 1922, str. 1.

Velik požar v Mariboru, *Slovenski narod*, 55/48, 28. 2. 1922, str. 2.

Velikanski požar v Mariboru, *Slovenski gospodar*, 56/9, 2. 3. 1922, str. 4.

Velikanski požar v Mariboru, *Tabor*, 3/48, 28. 2. 1922, str. 2.

SPLETNA VIRA

Katarina MOHAR, *Velika kavarna (Theresienhof)*,

<http://www.mariborart.si/spomenik/-/article-display/velika-kavarna-theresienhof-> (21. 2. 2023).

Helena SERAŽIN, *Vila Franz*,

http://www.mariborart.si/spomenik?p_p_id=mapview_WAR_artportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_r_p_564233524_articleUrl=vila-franz (3. 3. 2021).

LITERATURA

- BELE 2020: Martin BELE, Plin, elektrika in možje, zaslužni za njun prihod v Maribor, *Prispevki za novejšo zgodovino*, 60/3, 2020, str. 39–57.
- BERBERIH SLANA 2010: Aleksandra BERBERIH SLANA, Živilska industrija v Mariboru, *Mesto in gospodarstvo. Mariborsko gospodarstvo v 20. stoletju* (ur. Željko Oset, Aleksandra Berberih Slana, Žarko Lazarević), Maribor 2010, str. 231–256.
- CURK 2004: Jože CURK, Mariborsko gradbeništvo med sredinama 19. in 20. stoletja, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 75, n. v. 40/2–3, 2004, str. 301–332.
- FERLEŽ 2021: Jerneja FERLEŽ, Velika kavarna. Metamorfoze prostora, *Salon. Knjiga obdobja*, Maribor 2021, str. 32–35.
- GODINA GOLIJA 2012: Maja GODINA GOLIJA, Ludwig Franz, *Nemci in Maribor. Stoletje preobratov (1846–1946)* (ur. Jerneja Ferlež), Maribor 2012, str. 92–93.
- IFKO 2002: Sonja IFKO, Intes, *Zgodnja industrijska arhitektura na Slovenskem. Vodnik po arhitekturi* (ur. Damjana Prešeren), Ljubljana 2002, str. 167–169.
- KOLAR 1975: Tone KOLAR, *Intes. 110 let TOZD Pekatin*, Ptuj 1975.
- KOSI, CVIRN 2012: Jernej KOSI, Janez CVIRN, Leta po drugi svetovni vojni, *Nemci in Maribor. Stoletje preobratov (1846–1946)* (ur. Jerneja Ferlež), Maribor 2012, str. 83.
- LAZAREVIĆ 2012: Žarko LAZAREVIĆ, Nemci in mariborsko gospodarstvo, *Nemci in Maribor. Stoletje preobratov (1846–1946)* (ur. Jerneja Ferlež), Maribor 2012, str. 87–91.
- LESKOVEC 1983: Antoša LESKOVEC, Upravni in gospodarski razvoj Maribora v 19. stoletju, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 31/2–3, 1983, str. 167–175.
- LESKOVEC 1991: Antoša LESKOVEC, Razvoj gospodarstva v Mariboru 1752–1941, *Maribor skozi stoletja. Razprave I.* (ur. Jože Curk, Bruno Hartman, Jože Koropec), Maribor 1991, str. 313–414.
- OGRIZEK 1996: Emica OGRIZEK, *Sodni register Okrožnega sodišča Maribor 1898–1941. Trgovski register*, Maribor 1996.
- PIRKOVIČ 1997 a: Jelka PIRKOVIČ, Katalog secesijskih stavb drugod po Sloveniji, v: Jelka Pirkovič, Breda Mihelič, *Secesijska arhitektura v Sloveniji*, Ljubljana 1997, str. 173–194.
- PIRKOVIČ 1997 b: Jelka PIRKOVIČ, Slovenci in secesija, v: Jelka Pirkovič, Breda Mihelič, *Secesijska arhitektura v Sloveniji*, Ljubljana 1997, str. 21–33.
- POTOČNIK 2010: Dragan POTOČNIK, Gospodarske razmere v Mariboru med svetovnjima vojnama, *Mesto in gospodarstvo. Mariborsko gospodarstvo v 20. stoletju* (ur. Željko Oset, Aleksandra Berberih Slana, Žarko Lazarević), Maribor 2010, str. 139–157.
- PREMROV 1974: Iztok PREMROV, Arhitektura devetnajstega stoletja v Mariboru, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 45, n. v. 10/2, 1974, str. 341–380.
- SAPAČ 2013: Eva SAPAČ, Vila Franz, *Slavne vile na Slovenskem* (ur. Damjan Prelovšek), Praha 2013, str. 78–81.

SAPAČ 2015: Igor SAPAČ, Katalog pomembnejših klasicističnih, bidermajerskih in historičnih arhitekturnih stvaritev na območju Republike Slovenije, v: Igor Sapač, Franci Lazarini, *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2015, str. 361–677.

SEMLIČ RAJH, OMAN, MLINARIČ 2012: Zdenka SEMLIČ RAJH, Žiga OMAN, Lučka MLINARIČ, *Maribor. Mesto, hiše, ljudje. Stavbna zgodovina starega mestnega jedra med sredino 18. stoletja in letom 1941*, Maribor 2012

THE ARCHITECTURAL LEGACY OF THE FRANZ FAMILY IN MARIBOR

Summary

The article explores the commissioning role of the Franz family in Maribor. The Franz family was an important milling family that purchased the failed Kriehuber flour mill in the Melje district of Maribor's in 1883. In the years that followed, they gradually established themselves in the city, where they permanently settled in 1891. The successful operation of the family business also enabled them to make significant investments in construction. Among the first of these were understandably the industrial facilities in Melje, which they expanded and upgraded. Alongside these, a villa named after the family was built in the 1890s. The increased construction activity in Maribor at this time encouraged the family to develop a source of income in this sector. They built three buildings in the city centre. The first was a rental building on what is now Krekova Street, followed by two mixed-use commercial and residential buildings on the Main Square, the so-called Ludwigshof and Theresienhof, named after deceased family members. All these commissioned projects were created within a span of less than thirty years, yet we can still trace the change in the patrons' tastes. With the exception of the industrial buildings, which were designed mostly along functional lines, the villa built by Ludwig Franz is a pure Neo-Renaissance structure. Ludwig Franz also commissioned the construction of a rental house on Krekova built in a late historicist style. The Ludwigshof and Theresienhof buildings were also built in a similar style. Both show some Art Nouveau elements, which are more pronounced in the latter. The patron of Ludwigshof was Therese Franz, Ludwig's wife, and the patrons of Theresienhof were their sons Rudolf and Joseph. Even today, these buildings significantly shape the cityscape of Maribor. The saddest story among them is the Franz villa, which is unused, neglected and suffering from decay.

**BREŽIŠKA PODRUŽNICA
DRUŠTVA V VARSTVO DOMAČIJE ŠTAJERSKE
(*VEREIN FÜR HEIMATSCHUTZ STEIERMARK*)
V OBDOBJU 1909–1918**

HELENA SERAŽIN

Uvod

Temo o delovanju in vlogi v slovenski umetnostnozgodovinski stroki premalo znanega štajerskega Društva v varstvo domačije sem izbrala v počastitev delovanja slavljenske na področju varovanja kulturne dediščine zlasti na Štajerskem.¹ Brez njenih požrtvovalnih prizadevanj bi namreč marsikateri umetnostni spomenik ali deli naselij že zdavnaj za vedno izginili ali pa bi izgubili svojo pristno arhitekturno oziroma umetnostno podobo. Prizadevanja Marjete Ciglenečki na tem področju so po njeni upokojitvi postala še intenzivnejša in so lahko svetel zgled vsem stanovskim kolegom. Ob raznih skupnih akcijah, ko smo tako ali drugače poskušali opozoriti na ogroženo nepremično kulturno dediščino, se je najino razmišljanje o morebitnih rešitvah in spremembah obstoječega sistema spomeniškega varstva slej kot prej zataknilo pri potrebi in možnih načinih ozaveščanja širše javnosti o pomenu in ohranjanju nepremične kulturne dediščine na Slovenskem. Zato naj bo ta prispevek navdih ali spodbuda k razmišljanju umetnostnozgodovinske stroke v tej smeri.

¹ Tema je bila slovenski strokovni javnosti prvič predstavljena v obliki predavanja na tretjem znanstvenem srečanju Zgodovina arhitekture v Ljubljani leta 2011 (SERAŽIN 2011). Z delovanjem društva *Verein für Heimatschutz* v Gradcu in na današnjem avstrijskem Štajerskem pred prvo svetovno vojno in po njej se je sicer najbolj ukvarjala Antje Senarclens de Grancy (SENARCLENS DE GRANCY 2001 a; SENARCLENS DE GRANCY 2001 b; SENARCLENS DE GRANCY 2007; SENARCLENS DE GRANCY 2013), kasneje tudi drugi avtorji (glej *Identität* 2013). Avtorica članka pripravlja obsežnejši prispevek o delovanju Društva v varstvo domačije na Spodnjem Štajerskem.

DRUŠTVO V VARSTVO DOMAČIJE ŠTAJERSKE

Razvoj domovinske samobitnosti žal ni mogel držati koraka z gospodarskimi spremembami in tehničnim napredkom zadnjih desetletij; dragocena zapuščina stavbarstva v manjših mestih in na podeželju, obrti njihovih prebivalcev, tudi običaji, šege in navade ter narodne noše so bili pod mogočnim naskokom novega modernega skoraj povsem izgubljeni in stanje je bilo skrb vzbujajoče: številne vedute krajev in naselij so zaradi neustreznih širitev, regulacij in brezobzirnih novogradenj posledično izgubile svoj čar; za vzor velja velemestna gradnja, in to niti ne najboljše primeri; namesto solidnega rokodelstva najpogosteje vlada množična proizvodnja brez vrednosti. Naša dežela z zastrašujočo hitrostjo drvi nasproti pusti uniformnosti, ne da bi se zavedali duhovne in materialne škode, ki jo povzročajo prebivalci sami in turizem.

Zato da bi to nevarnost še pravočasno ustavili na točki, ko se dobri stari običaji še dajo ohraniti in nove stavbe še lahko preoblikujejo v ustrežnejše oblike, se je 2. junija 1909 v Gradcu ustanovilo Društvo v varstvo domačije Štajerske [Verein für Heimatschutz Steiermark].²

Društvo v varstvo domačije³ je ustanovila skupina graških meščanov, ki so jih zaradi pospešene industrializacije in s tem povezane modernizacije načina življenja zaskrbele spremembe urbane podobe glavnega mesta Štajerske in njenega podeželja.⁴ Nastalo je po vzoru nemškega meščanskega društva *Deutscher Bund Heimatschutz* v okviru že konec 19. stoletja splošno razširjenega gibanja, ki si je poleg ohranjanja naravne in kulturne krajine mdr. prizadevalo tudi za varovanje in razvijanje »domačijske gradnje«: kritizirali so uničevanje starih mestnih in krajinskih vedut, drastične spremembe mestnih središč zaradi novogradenj in reklamnih panojev, nenadzorovane črne gradnje špekulantov in nastajanje industrijskih con.⁵ Med cilji graškega društva je bilo tako predvsem ohranjanje kulturne krajine štajerske dežele in njeno varovanje pred grobimi

² ZAC, fond Okrajno glavarstvo in načelstvo Brežice, t. e. AŠ 17, A/320 (SI_ZAC/0011/AŠ 17 1909 A/320, letno poročilo Štajerske domovinske zveze): Poziv predsednika Društva v varstvo domačije Manfreda grofa Clary-Aldringna leta 1909 k ustanovitvi krajevnih podružnic društva (priloga 1).

³ Prevod naziva društva *Verein für Heimatschutz* v »Društvo v varstvo domačije« so v času njegovega nastanka uporabljali Avguštin Stegenšek in drugi člani Zgodovinskega društva za slovensko Štajersko ter nekoliko kasneje France Stele. V slovenskih arhivih in literaturi ga lahko najdemo tudi pod nazivom Domobranksko društvo, Štajerska domovinska zveza ali Društvo za stavbno kulturo.

⁴ *Begrüßungs-Ansprache* 1909, str. 3. Ustanovni člani štajerskega Društva v varstvo domačije so bili: finančni svetnik dr. Adalbert von Drasenovich, arhitekt Alois Hackel, arhitekt in profesor Adolf Ritter von Inffeld, pravnik Fritz Oberndorfer, dr. Walter von Semetkowsky ter arhitekt in profesor Friedrich Sigmundt. Izvod pozdravnega nagovora predsednika društva Manfreda grofa Clary-Aldringen na ustanovni skupščini 2. 6. 1909 v Gradcu hrani PAM, fond Rodbina Gariboldi, šk. 68, ovoj 18.

⁵ SENARCLENS DE GRANCY 2001 a, str. 164

posegi novogradenj, njihov namen pa je bil tudi sodobno mestno in podeželsko gradnjo slogovno povezati s tradicionalno štajersko arhitekturo, kakršno so poznali do sredine 19. stoletja. To pa ne pomeni, da so člani društva v celoti zavračali moderno sodobno arhitekturo, temveč da so si prizadevali, da bi bila novozgrajena arhitektura oblikovana spoštljivo do obstoječega urbanega tkiva; med njimi namreč mdr. najdemo tudi učence arhitekta Otta Wagnerja in predstavnike nemškega *Werkbunda*.⁶ Med svoje najpomembnejše naloge so šteli predvsem ozaveščanje širše javnosti o pomenu in načinih varovanja kulturne krajine, vendar se niso omejevali le na to področje delovanja. Z varovanjem značilnih talnih oblik in pomembnih lokalnih populacij rastlinskih in živalskih vrst pred uničenjem je dejavnost društva namreč segala tudi na področje varstva naravne dediščine, z ohranjanjem starih šeg, običajev, narodnih noš, ljudskega pesništva in pripovedništva pa so posegli tudi na področje narodopisja; kjer je bilo izginotje ljudske dediščine neizogibno, so jo poskušali zanamcem predati vsaj v dokumentarni obliki. Osnovna načela delovanja so predvsem po zaslugi prvega tajnika in kasnejšega deželnega konservatorja za Štajersko Walterja Semetkowskega delno prevzeli tudi od urada za spomeniško varstvo.⁷

Za prvega predsednika društva so izbrali takrat v deželi najvplivnejšo osebo, deželnega namestnika za Štajersko Manfreda grofa Clary-Aldringena, ki je društvo promoviral po uradnih državnih kanalih in za njegovo lažje delovanje poskrbel z vrsto uradnih odlokov. Med podporniki društva pa tudi sicer najdemo številne pomembne avstrijske in štajerske osebnosti, npr. nekdanjega premiera Alfreda kneza Windisch-Grätza.⁸ V pozdravnem nagovoru na ustanovnem zboru društva 2. junija 1909 v Gradcu je grof Clary-Aldringen izpostavil predvsem prizadevanja članov za umetnostni razvoj arhitekture, saj so po njegovem mnenju v preteklih desetletjih pri novogradnjah narejene napake uničile estetsko podobo posameznih mestnih četrti ali celo vedute celotnih naselij. Kritiziral je predvsem preproste in neokusne šablonsko načrtovane tipizirane stavbe ter tudi pretenciozne italijansko in nemško renesanso ali celo gotiko posnemajoče historične stavbe »z vogalnimi pomoli, v katerih se človek še obrniti ne more, in s stolpiči, v katere se ne da povzpeti«. Secesijski slog je bil tedaj še dokaj nov in prav tako ne po njegovem okusu, vendar je bil sodbo o primernosti novega sloga v mestih pripravljen prepustiti strokovnjakom, medtem ko so se mu prav vsi naštetih slogi zdeli popolnoma neprimerni za štajersko podeželje. Zanj je zagovarjal tako po slogu kot po koloritu harmonično v pokrajino vpeto domačijsko arhitekturo, kakršno so na Štajerskem ustvarili v prvih štirih desetletjih 19. stoletja. Ob tem je citiral Hermanna Bahra: »Stavbna zasnova mora biti tako primerna pokrajini, kot sta njena favna ali flora«.⁹

⁶ SENARCLENS DE GRANCY 2001 a, str. 164.

⁷ *Verein für Heimatschutz* 1910, str. 7; SENARCLENS DE GRANCY 2001 a, str. 168.

⁸ *Verein für Heimatschutz* 1910, str. 4–6.

⁹ *Begrüßungs-Ansprache* 1909, str. 6–8.

V resnici so se člani društva v pojmovanju estetike štajerske podeželske arhitekture v celoti naslonili na tradicionalno arhitekturo južnonemškega kulturnega prostora, natančneje na bavarsko arhitekturno tradicijo, in jo kot »pristno domačijsko« uvozili na Štajersko, kar je pomenilo, da so stavbe, načrtovane pod njihovim vplivom, dobile mansardno ali štirikapno streho, gladko ometane stene ali stene iz lomljenca ter poligonalne vogalne pomole ali pomolna okna.¹⁰ Po analogiji z nemškim *Werkbundom* so poseben poudarek želeli nameniti tudi notranji opreми podeželskih domov predvsem z uporabo domačih umetnoobrnih izdelkov in s tem skrbi za ohranjanje domačega štajerskega rokodelstva.¹¹

USTANOVITEV BREŽIŠKE PODRUŽNICE DRUŠTVA V VARSTVO DOMAČIJE

Na omenjenem ustanovnem zboru društva v Gradcu so sprejeli tudi sklep, da si bodo za lažje delovanje prizadevali z ustanovitvijo čim večjega števila podružnic v manjših štajerskih krajih.¹² Predsednik društva grof Clary-Aldringen je kot deželni namestnik za Štajersko na vse urade štajerskih političnih okrajev 20. oktobra 1909 po uradni poti razposlal poziv za ustanovitev lokalnih podružnic društva, v katerem je obrazložil pomen in naloge Društva v varstvo domačije, ter mu priložil gradivo, ki naj bi bilo za bodoče člane pripomoček pri delovanju.¹³ Poslano gradivo je poleg njegovega osebnega dopisa namestniku Političnega okraja Brežice Valterju grofu Attemsju obsegalo naslednje priloge:

- natisnjen uradni poziv predsednika društva k ustanovitvi krajevnih podružnic z osnovnimi informacijami o društvu (priloga 1),
- navodila za ustanovitev, organizacijo in delovanje lokalnih podružnic društva (priloga 2),¹⁴
- navodila za zbiranje slikovnega gradiva lokalnih kulturnih in naravnih spomenikov (priloga 3),
- obrazec za sporočanje novih članov društva,
- knjižico Paula Schultze-Naumburga z naslovom *Iznakaženost naše dežele*.¹⁵

¹⁰ Štajerski domačijski slog je prevzel elemente domačijske arhitekture, ki se je okoli leta 1900 izoblikovala v južnonemškem prostoru pod vplivom tradicionalne podeželske arhitekture. Zanj so bile značilne čopaste ali mansardne strehe, gladke stene fasad ali stene, grajene iz lomljenca, ter poligonalni pomoli ali t. i. Bay-Windows. Severnonemški domačijski slog sta nasprotno zaznamovali predalčna t. i. Fachwerk ali opečnata gradnja hiš s strmo dvokapno streho (prim. SENARCLENS DE GRANCY 2001 a, str. 351).

¹¹ *Begrüßungs-Ansprache* 1909, str. 8–9.

¹² *Verein für Heimatschutz* 1910, str. 7–8.

¹³ *Verein für Heimatschutz* 1910, str. 8.

¹⁴ StLA, Verein für Heimatschutz (VfH), K-95-H-368; Unterlagen betreffend die Gründung von Ortsgruppen des VfH 1909–1914.

¹⁵ ZAC, fond Okrajno glavarstvo in načelstvo Brežice, t. e. AŠ 17, A/320 (SI_ZAC/0011/AŠ 17 1909 A/320, letno poročilo Štajerske domovinske zveze): Poziv predsednika Društva v varstvo domačije Manfreda grofa Clary-Aldringna leta 1909 k ustanovitvi krajevnih podružnic društva (glej prilogo 1); SCHULTZE-NAUMBURG 1908.

Grof Attems se je takoj lotil ustanavljanja lokalnih podružnic v brežiškem političnem okraju. Ker je bil pogoj za ustanovitev posamezne podružnice članstvo najmanj desetih oseb, je dopise s kratko razlago o društvu in pozivom za predloge primernih članov poslal na ducat naslovov po njegovem mnenju najprimernejših posameznikov v vsakem od treh sodnih okrajev, pri čemer se ni omejeval na nacionalno pripadnost. Med naslovniki so bili:

1. župnik v Artičah (Sodni okraj Brežice),¹⁶
2. Alfred baron Moscon, graščak na gradu Pišece (Sodni okraj Brežice),¹⁷
3. župnik v Kapelah (Sodni okraj Brežice),¹⁸
4. knez Windischgrätz, posestnik na Bizeljskem (Sodni okraj Brežice),¹⁹
5. župan v Sevnici in predstavnik posestnikov (Sodni okraj Sevnica),²⁰
6. gospod Kragora (?), brežiški gozdar v Kozjem (Sodni okraj Kozje),
7. župan Schescherko na Planini pri Sevnici (Sodni okraj Sevnica),²¹
8. župnik v Brestanici (Sodni okraj Sevnica),²²
9. ravnatelj šole v Olimju (Sodni okraj Kozje),²³
10. ravnatelj šole v Podsredi (Sodni okraj Kozje),²⁴
11. ravnatelj šole v Podčetrtku (Sodni okraj Kozje),²⁵
12. ravnatelj šole v Bistrici ob Sotli (Sodni okraj Kozje).²⁶

¹⁶ Župnik v Artičah je bil leta 1909 Josip Potovšek (rojen leta 1864 v Šmarjeti pri Rimskih Toplicah), ki je bil kot zastopnik Cerkve tudi član Okrajnega šolskega sveta Brežice (*Personalstand* 1910, str. 146; JELENC 1910, str. 110).

¹⁷ Alfred baron Moscon je bil leta 1909 edini s tega seznama član Društva v varstvo domačije in tudi član Okrajnega šolskega sveta Brežice.

¹⁸ Župnik v Kapelah (Kapelle) je bil leta 1909 Karl Presker (rojen leta 1865 v Polju ob Sotli) (*Personalstand* 1910, str. 146).

¹⁹ Najverjetneje gre za Huga Veilanda kneza Windischgrätza (1854–1920), ki je knez postal po smrti očeta Huga Alfreda Adolfa leta 1904. Njegova sestra Marie (1856–1929), od 1888 por. vojvodinja Mecklenburg-Schwerin, je v letih 1904–1915 vodila arheološka izkopavanja na železnodobnem najdišču na Magdalenski gori pri Šmarju - Sapu (GRANDA 2013). Alfred August knez Windischgrätz (1851–1927), nekdanji predsednik avstrijske vlade na Dunaju, in njegova žena sta bila v poročilu Društva v varstvo domačije za leto 1909 navedena med finančnimi podporniki (*Erster Jahresbericht* 1910, str. 6).

²⁰ Župan Sevnice je bil leta 1909 Johann Starkel, ki je bil tudi okrajni načelnik in član Okrajnega šolskega sveta v Sevnici (JELENC 1910, str. 138).

²¹ Župan na Planini pri Sevnici (Montpreis) je bil leta 1909 Ludwig Schescherko, prejemnik zlatega križca za zasluge (glej ZAC, Okrajno glavarstvo – sresko načelstvo Brežice, a. š. 17, sig. A – 320, leto 1909, Letno poročilo Štajerske domovinske zveze: dopis Ludwiga Schescherka, župana na Planini pri Sevnici za okrajnega glavarja v Brežicah z dne 26. 1. 1910).

²² Župnik v Rajhenburgu je bil leta 1909 Josip Cerjak (rojen 1863 v Podsredi), ki je bil kot zastopnik Cerkve tudi član Okrajnega šolskega sveta Sevnica (*Personalstand* 1910, str. 143; JELENC 1910, str. 138).

²³ Ravnatelj v Olimju (Ulimien) je bil leta 1909 Oskar Žolnir (JELENC 1910, str. 120).

²⁴ Ravnatelj v Podsredi (Hörberg) je bil leta 1910 Andrej Sket (JELENC 1910, str. 120).

²⁵ Ravnatelj v Podčetrtku (Windisch-Landsberg) je bil leta 1909 Fran Lovrec (JELENC 1910, str. 120).

²⁶ Ravnatelj v Bistrici ob Sotli (St. Peter bei Königsberg) je bil leta 1909 Emerik Moric, ki je bil kot predstavnik učiteljev tudi član Okrajnega šolskega sveta Kozje (JELENC 1910, str. 119).

Našteti so grofu Attems nato poslali svoje predloge, kot npr. župan Ludwig Schescherko s Planine nad Sevnico, po čigar mnenju sta bila poleg njega v tem kraju najprimernejša kandidata za članstvo še gospodična Rosa Adamus in dr. Gottfried Skaza.²⁷

V resnici sta bila ob ustanovitvi društva leta 1909 na uradnem seznamu posameznih članov, ki so živeli v brežiškem političnem okraju, navedena le c. kr. notar v Brežicah dr. Franz Horvat in lastnik gradu Pišece Alfred baron Moscon.²⁸ Po ustanovitvi brežiške podružnice društva leta 1910 pa na uradnem seznamu njenih članov leta 1912 najdemo naslednja imena: c. kr. okrajni namestnik Valter grof Attems, lekarnar Hans Schniderschichtz, c. kr. nadinženir Radovan Ser-nec in Franz Warletz, brežiški trgovec z železom in mešanim blagom in lastnik gostilne.²⁹ Težave pri zbiranju članov je grof Attems predvidel že v poročilu, ki ga je deželnemu namestniku za Štajersko poslal 11. decembra 1909 (priloga 4): »Za konec pa še sporočam, da nam je v lokalnem okolju uspelo zainteresirati že nekaj ljudi za društvo in se nameravajo vanj včlaniti. Ustanovitev lokalnih skupin se zaradi nacionalnih razlik še ni začela.«³⁰ Zadnji stavek nakazuje, da so bile prvotno mišljene ustanovitve lokalnih podružnic v vseh krajih, navedenih ob naštetih naslovni-kih, vendar pa v praksi zaradi močnih narodnostnih trenj niso nikoli zaživele. Ker so društvena pravila za ustanovitev podružnic dopuščala, da so lahko člani prišli iz različnih krajev znotraj istega okraja, so ustanovili le podružnico v Brežicah, ki pa je sčasoma postala izrazito pronem-ško usmerjena.

To je razvidno iz poročila društva za leto 1913, v katerem se je seznam članov brežiške po-družnice podaljšal za kar 22 imen. Poleg že naštetih so v poročilu navedeni naslednji novi člani: skladiščnik piva Rudolf Bieber, lastnik nepremičnin Johann del Cott, trgovec z mešanim blagom, žganjar in izdelovalec mila Karl del Cott, župan in trgovec z lesom August Faleschini, lastnik ne-premičnin oziroma lesni trgovec in lastnik gostilne Adolf Gabritsch starejši, tesarski mojster Adolf Gabritsch mlajši, odvetnik dr. Hans Janesch, c. kr. okrajni zdravnik dr. Peter Jokits, c. kr. davčni

²⁷ ZAC, Okrajno glavarstvo – sresko načelstvo Brežice, t. e. AŠ 17, sig. A – 320, leto 1909, letno poročilo Štajerske domovinske zveze: dopis Ludwiga Schescherka, župana na Planini pri Sevnici za okrajnega glavarja v Brežicah z dne 26. 1. 1910. Gospodična Rosa Adamus je bila najbrž hčerka takrat že pokojnega Konrada Adamusa, posestnika in upokojenega graščinskega nadgozdarja na Planini pri Sevnici, in Rosalije, roj. Stuller, hčerke trgovca iz Mozirja (poročena 1854). Njun sin Hugo Adamus, graščinski nadgozdar v Brežicah se je leta 1893 poročil s Sidonijo Zechner, hčerko graščinskega nadgozdarja na Pišecah. Na spletu kroži več za Roso Adamus izdelanih ex librisov, med njimi tudi taki z motivom ruševin gradu na Planini, ki so jih na prelomu stoletja izdelali dunajski umetniki, npr. Alfred Cossman (1870–1951) ali Moritz von Weittenhiller (1847–1911), ki je leta 1903 ustanovil *Österreichische Exlibris-Gesellschaft*, kar priča o njenem aktivnem zanimanju za umetnost in kulturo.

²⁸ *Verein für Heimatschutz* 1910, str. 23–24.

²⁹ *Verein für Heimatschutz* 1913, str. 58.

³⁰ ZAC, fond Okrajno glavarstvo in načelstvo Brežice, t. e. AŠ 17, A/320 (SI_ZAC/0011/AŠ 17 1909 A/320, letno poročilo Štajerske domovinske zveze): poročilo Valterja grofa Attemsa štajerskemu deželnemu namestniku Manfredu grofu Clary-Aldringnu z dne 11. 12. 1909.

1. Nemška mestna osnovna šola, 1912–1913, Brežice (originalno razglednico hrani Nika Filipič Počkar, kopijo Posavski muzej Brežice)



pomočnik August Kasper, nadučitelj Franz Krešnik, c. kr. sodnik dr. Rudolf Kristl, veletrgovec Franz Matheis, knjigovodja podjetja Matheis Kaspar Oder, frizer in brivec Gustav Paidasch, trgovec Johann Pinkič, tajnik okrajnega zdravstvenega zavarovanja Emmerich Praunseitz, nadinšpektor v Brežicah Ignaz Prinkelmayer, hišni posestnik Karl Schütz, pomočnik odvetnika Franz Swoboda, c. kr. okrajni komisar dr. Paul Terglav, c. kr. vodja zemljiške knjige Hans vitez Villefort in hišni posestnik Johann Zechner.

Skokovit prirastek članstva v brežiški podružnici društva je bil gotovo neposredno povezan z gradnjo novega poslopja za ločeno nemško osnovno šolo v Brežicah v letih 1912–1913 (sl. 1).³¹ Na sedežu društva v Gradcu so namreč leta 1912 obravnavali in potrdili načrte zanjo, njeno gradnjo pa je financiralo nemško šolsko društvo *Deutsche Schulverein*, ki je pri ponemčevanju na Spodnjem Štajerskem tesno sodelovalo z društvom *Südmark*.³² Stavbna zasnova šole ni po ničemer odstopala od drugih v tem času zgrajenih šolskih stavb, saj je navzven delovala dokaj utilitarno in se že spogledovala s funkcionalnim modernizmom *Werkbunda*, ki ga je v okviru društva zastopala mlajša generacija graških arhitektov, kot je bil npr. Hans Hönel; odmeve »štajerskega domačijskega sloga« bi se dalo razbrati le v rahlo usločenih strehah.

³¹ KNAPIČ, POLJANŠEK 1957, str. 126. Do leta 1912 je pouk potekal v skupni mešani deški in dekliški šoli, zgrajeni leta 1880 poleg župnijske cerkve. Leta 1896 je deželni šolski svet potrdil ločitev šole na mešano nemško in mešano dvojezično šolo, čemur je leta 1912 sledila gradnja novega šolskega poslopja za prvo. Ta je po koncu prve svetovne vojne postala meščanska, po drugi svetovni vojni pa srednja trgovska šola.

³² VOVKO 2003, str. 230–231.

Če seznam članov brežiške podružnice Društva v varstvo domačije primerjamo z imeni slovenskih trgovcev in obrtnikov na brežiškem letaku za bojkot Nemcev po 14. juniju 1914,³³ lahko ugotovimo, da so bili med člani brežiške podružnice skoraj izključno tisti, ki so se šteli za člane nemške skupnosti. Nenadna rast članstva torej sovпада z močnimi nacionalnimi trenji med nemško in slovensko skupnostjo v brežiškem okraju. Tik pred prvo svetovno vojno in med njo je društvo tudi na splošno postalo izrazito pronemško usmerjeno in si še bolj kot prej prizadevalo ohranjati »pristno nemško štajersko kulturo«.³⁴ S tem so se tudi uresničile slutnje Avgušтина Stegenška, ki je že leta 1909 ob povabilu Zgodovinskega društva za slovensko Štajersko, da bi se tako kot Zgodovinsko društvo za Štajersko včlanilo v Društvo v varstvo domačije, predvidel, da bo sodelovanje prav zaradi nacionalnih trenj zelo oteženo, če bo do njega sploh lahko prišlo.³⁵

DELOVANJE BREŽIŠKE PODRUŽNICE DRUŠTVA V VARSTVO DOMAČIJE

Kot je razvidno iz prvega letnega poročila društva, je pod vodstvom Valterja grofa Attemsa podružnica v Brežicah začela delovati že na začetku leta 1910.³⁶ Najprej so se člani odzvali na poziv za zbiranje slikovnega gradiva lokalnih krajevnih in naravnih vedut in spomenikov, saj je bila to prva naloga, ki so jo lokalne podružnice prejele ob ustanovitvi (priloga 2). V že omenjenem pismu župana Ludwiga Schescherka s Planine nad Sevnico lahko med drugim preberemo, da so se člani brežiške podružnice zavzeto lotili zbiranja slikovnega gradiva v obliki razglednic in fotografij in jih prek grofa Attemsa pošiljali na sedež društva v Gradec, saj je župan z odgovorom brežiškemu okrajnemu namestniku zamujal prav zato, ker je čakal na fotografije kraja, ki jih je sicer prispeval amaterski fotograf in krajevni žandar na Planini Alfonz Iurtscher.³⁷

Na podlagi navodil za zbiranje slikovnega gradiva lokalnih podružnic društva (priloga 3) je Valter grof Attems sestavil krajši kulturni oris političnega okraja Brežice, v katerem jasno odseva njegov osebni, pogosto zelo romantičen odnos do lokalne naravne in kulturne dediščine.³⁸ Svoje

³³ BAŠ 1957, str. 85.

³⁴ SENARCLENS DE GRANCY 2018, str. 418.

³⁵ PAM, fond Zgodovinsko društvo, Spisi, 1909, SI_PAM/1212/002_00044, pismo Avgušтина Stegenška Francu Kovačiču z dne 19. 12. 1909 (SI-PAM-1725004-2-234).

³⁶ *Verein für Heimatschutz* 1910, str. 14.

³⁷ ZAC, Okrajno glavarstvo – sresko načelstvo Brežice, t. e. AŠ 17, sig. A – 320, leto 1909, letno poročilo Štajerske domovinske zveze, dopis Ludwiga Schescherka, župana na Planini pri Sevnici za okrajnega namestnika v Brežicah z dne 26. 1. 1910.

³⁸ StLA, VfH, K-95-H-368: Unterlagen betreffend die Gründung von Ortsgruppen des Vereins für Heimatschutz, Rundschreiben an die Bezirkshauptmannschaften (1909–1014); ZAC, Okrajno glavarstvo – sresko načelstvo Brežice, t. e. AŠ 17, sig. A – 320, leto 1909, letno poročilo Štajerske domovinske zveze: osnutek dopisa okrajnega namestnika v Brežicah Valterja grofa Attemsa Manfredu grofu Clary-Aldringnu z dne 27. 1. 1910 kot odgovor na okrožnico, poslano 20. 10. 1909.

dvajset strani dolgo poročilo (priloga 4) je začel s krajšim splošnim geografskim orisom, ki je poleg geografskih značilnosti pokrajine zajel tudi jezikovno in nacionalno sestavo prebivalstva. Med drugim je zapisal, da na podeželju govorijo štajersko slovenščino, ki vsebuje precej hrvaških besed, kar je posledica vpliva bližnje Hrvaške, v mestih in trgih, še posebej v Brežicah, pa prevladuje nemški jezik.

Nadaljeval je s stavbnim orisom mest in trgov. Všeč so mu bile stare pritlične ali enonadstropne meščanske hiše iz 18. stoletja s preprostimi neokrašenimi fasadami v Brežicah in Sevnici, ki so bile dober kontrast palačam večjih mest. Še posebej slikovita se mu je zdela veduta Brežic z zaporedjem rdečkaste skrilaste strehe zvonika župnijske cerkve, zelene strehe iz glaziranih strešnikov hotela Črni orel (Nemška hiša) in rdeče pločevinaste strehe zvonika frančiškanske cerkve.

Na ravninskem delu podeželja so tedaj prevladoval preproste pritlične lesene hiše, krite s slamnato streho. Ta tip arhitekture je navdušeno podrobneje opisal, vključno z običajno notranjo opremo. Kritiziral pa je opečnate novogradnje, saj se je kljub njihovi lepoti »popolnoma izgubil prvotni značaj hiš«. Ugotovil je, da bi bilo treba poiskati arhitekturni tip, ki bi ustrezal tej pokrajini, saj se je po njegovem mnenju razvoj lokalnega arhitekturnega sloga ustavil. Predvideval je, da bi to sicer lahko storili lokalni stavbni mojstri, če bi pri načrtovanju sicer še vedno lepih in funkcionalnih kmečkih hiš upoštevali tudi ljudskega duha. Ker pa se na to po njegovem mnenju ne gre zanašati in se mu zdi neprimerno razvoj lokalne podeželske arhitekture v celoti prepustiti lokalnim stavbnim mojstrom, se je zavzel za sprejetje gradbenega zakona, ki bi predpisoval, kako graditi na podeželju, in bi tako kmečkemu prebivalstvu odvzel možnost neposrednega vpliva na nadaljnji razvoj arhitekturne zasnove vaških hiš.

V nadaljevanju se je posvetil tipu arhitekture, ki ga je zelo dobro poznal: gradovom in grajskim ruševinam. Navaja, da jih je v tem političnem okraju veliko, čeprav so mnogi izgubili svoj prvotni namen, so pa oblikovno zelo raznoliki. Izpostavil je predvsem svojega v Brežicah in o njem zapisal: »Ta grad, ki je bil očitno zgrajen v času križarskih vojn, je bil nekoč v celoti obdan z rokavi Save. V prvem nadstropju grajskega dvorišča so bile nekoč arkade, verjetno namenjene ložam za turnirje. Na stopnišču in še posebej v viteški dvorani, ki je z izjemo mozaičnega tlaka še v celoti ohranjena, lahko najdemo veličastne freske. Ob vhodu v grad visi slika z grbom grofovske družine Attems in s parom personifikacij; ta slika je nekoč krasila vhod v graščinsko sodnijo.« Ni pozabil omeniti niti barona Moscona, ki je z obilo umetniške žilice okusno prenovil grad Pišece, sicer obdan s čudovitim parkom dreves. Za vse še ohranjene gradove lastniki zgledno skrbijo, kjer pa to ni bilo mogoče, so jih tako kot pri gradu Planina nad Sevnico porušili, da jim ni bilo treba plačevati davka. Od nekaterih drugih gradov so ostale le še slikovite ruševine, kot npr. Kozje in Kunšperk.

Manj navdušen je bil nad cerkveno arhitekturo, saj je po njegovem mnenju »večina cerkva v tem okraju precej neokusnih in zgrajenih v mešanici renesančnega in baročnega sloga«. Ugajala mu je le nova župnijska cerkev v Dobovi, zgrajena v neoromanskem slogu in temu primerno

skladno opremljena.³⁹ Motila ga je namreč neokusna ljudsko pisana oprema cerkva, medtem ko so bili primeri starejše [gotske] opreme le še redki, pri čemer je omenil lepo poslikan krilni oltar (?) iz podružnične cerkve sv. Boštjana pri Brestanici. Pri srcu so mu bila tudi slikovita vaška pokopališča z zaraščenimi preprostimi lesenimi križi, na katerih »manjkajo veličastni spomeniki iz marmorja in granita ... A medtem ko pokopališče velemesta kljub svojemu sijaju zmrazi občutljivo srce, vlada na vaških pokopališčih harmoničen mir«. Motile so ga le mrliške vežice, zato je zanje predlagal izdelavo tipskega načrta s strešnim stolpičem za zvon, da bi tako krasile pokopališča.

»V Političnem okraju Brežice večjih tovarn ali trgovskih podjetij ni.« Edini tip industrijsko-poslovne arhitekture so bile gostilne in še pri teh je grof Attems iz higienskih in poslovno-policijskih razlogov priporočal izdelavo tipskih načrtov. Izveski v mestih so bili po njegovem mnenju kraju v okras, ugotavljal pa je, da so novi predpisi glede tega pogosto narobe razumljeni in stare tradicionalne oznake vse prepogosto »nadomesti trezna, vpadljiva tabla«.

Skoraj pesniško se je razpisal o naravnih lepotah pokrajine, živalih in rastlinstvu: »V lepih pomladnih večerih je tam [Vrbina] slišati več slavčkov v vrsti kot kje drugje v Avstriji.« Ta del poplavnega polja pri Brežicah, kjer je danes akumulacijsko jezero, in tudi manjši Attemsov gozd in kostanjeva drevesa bi bilo treba po njegovem mnenju nujno zaščititi.

Svoj oris je končal z oblačilno kulturo in glasbo. Pri prvi je ugotovil, da so stare narodne noše že skoraj izginile, pri drugi pa, da to območje svojega ljudskega glasbila nima, saj so tamburico uvozili iz Hrvaške, ljudsko petje pa »je preprosto in večinoma namenjeno izražanju verskih čustev«; kaplan v Brežicah se je že lotil zbiranja ljudskih pesmi.⁴⁰

Svoje poročilo je končal optimistično: »Za konec pa še sporočam, da nam je v lokalnem okolju uspelo zainteresirati že nekaj ljudi za društvo in se nameravajo vanj včlaniti.«

Prav zaradi pomanjkanja industrije in običajno z njo povezanih večjih novogradenj je bilo delovanje brežiške podružnice precej omejeno, saj so se njeni člani, kot je bilo očitno že pri gradnji nove nemške mestne osnovne šole v Brežicah, ukvarjali predvsem z gradnjo novih šolskih stavb na območju brežiškega političnega okraja, kar je povezano tudi z dejstvom, da so zasedali vodilna mesta v okrajnih in ponekod tudi krajevnih šolskih odborih.⁴¹

³⁹ Župnijska cerkev Imena Marijinega v Dobovi je bila zgrajena po načrtih graškega arhitekta Carla Schaumburga in posvečena leta 1876 (SAPAČ 2015 c, str. 399–400).

⁴⁰ Brežiški kaplan je bil takrat cerkveni glasbenik Franc Saleški Spindler (*Imenik društvenikov* 1909, str. 197), ki je že leta 1904 izdal Ljudsko pesmarico z nabožnimi napevi (LUKMAN 1967).

⁴¹ Prim. JELENC 1910, str. 110, 119, 138; *Verein für Heimatschutz* 1913, str. 58.

VLOGA DRUŠTVA PRI GRADNJI ŠOLSKIH STAVB V POLITIČNEM OKRAJU BREŽICE

Pod vodstvom prvega predsednika grofa Clary-Aldringna je bila posebna pozornost društva namenjena šolskim stavbam, pri katerih je bilo v preteklosti po njegovem mnenju narejene največ škode. V mislih je bržkone imel utilitarne stavbe podeželskih šol, ki so bile v prvi polovici 19. stoletja zgrajene po tipiziranih načrtih inženirjev deželnih gradbenih direkcij, pri čemer so bila to najpogosteje slogovno nedoločna pritlična ali enonadstropna poslopja pravokotnega tlorisa s strogimi nečlenjenimi fasadami, ki so pogosto stala v neposredni bližini cerkva v središču naselij in bila s tem pomembna dominanta v krajevni veduti.⁴²

Brežiška podružnica ima v delovanju Društva v varstvo domačije prav posebno mesto, saj so bili najbrž prav načrti za novo šolsko stavbo v Dobrovi⁴³ povod za sistemsko uvedbo nadzora nad estetsko podobo šol na Štajerskem. Okrajni namestnik Valter grof Attems, ki je bil hkrati tudi predsednik okrajnih šolskih svetov v Brežicah, Kozjem in Sevnici, jih je namreč že kmalu po ustanovitvi društva leta 1909 v presojo posredoval deželnemu namestniku za Štajersko grofu Clary-Aldringnu. Bili so namreč prvi načrti za šolsko stavbo, ki jih je društvo dobilo v presojo; ker so bile šole vrsta stavb pod državnim nadzorom, so prav pri tem stavbnem tipu člani društva, predvsem pa njegov predsednik, videli največ možnosti za »estetsko izobraževanje« naročnikov, članov krajevnih šolskih svetov in tudi lokalnih stavbnih mojstrov, ki so načrte za šole pripravljali in nato izvedli.

Manfred grof Clary-Aldringen je prejete načrte predal c. kr. inženirju štajerskega namestništva Norbertu Schwabu, ta pa je nato pripravil oceno treh na javni natečaj prispelih anonimnih projektov za novo šolsko stavbo. Na podlagi omembe v ohranjenem osnutku dopisa (priloga 5),⁴⁴ ki ga je v imenu društva posredoval tajnik društva Walter Semetkowski, je razvidno, da gre najverjetneje za gradnjo nove šole v razpršeni hribovski vasi Dobrova nad Brezjem pri Dovškem v sevniškem šolskem okraju, saj naj bi bila pokrajina okoli nje gozdnata,⁴⁵ tako da je arhitekt na določeni točki celo postavil pomembno vprašanje, ali zaradi okoliške pokrajine in lokalne tradicije ne bi bila primernejša gradnja šolske stavbe iz brun oziroma brunarica. Dva od treh načrtov sta namreč predvidela preprosto grajeno enonadstropno stavbo z dvema učiteljskima stanovanjema v pritličju

⁴² SAPAČ 2015 b, str. 156.

⁴³ *Verein für Heimatschutz* 1910, str. 9.

⁴⁴ StLA, VfH, K. 95, H. 374, Dobrova, Bez. Rann, Schulhausbau, 1909.

⁴⁵ Da ne gre za šolo v Dobovi, je razvidno iz njene stavbne zgodovine, predstavljene v povzetku šolske kronike iz leta 1929, in priloženih tlorisov (Zbirka šolskih listov, Šolski list Državna mešana narodna šola v Dobovi, 1929, Sistory, <https://www.sistory.si/publication/23860> (23. 8. 2024)). V Dobovi so starejšo enonadstropno šolsko stavbo z dvema razredoma in dvema stanovanjema za učitelje, zgrajeno leta 1878, leta 1902 povečali v dvonadstropno šestrazrednico z ravnateljevim stanovanjem v pritličju in s samskimi sobami za učitelje na podstrešju ter je vsaj do leta 1929 niso spreminjali. Načrte za povečanje šolske stavbe je izdelal ljubljanski stavbni mojster Valentin Scagnetti, ki je tri leta kasneje (1905) naredil tudi načrte za predelavo frančiškanske samostanske cerkve v Brežicah. Dobovsko župnijo so upravljali brežiški frančiškani.

in parom učilnic v nadstropju, medtem ko sta bili v tretji različici učilnici v pritličju, učiteljski stanovanji pa na podstrehi. Z estetskega in praktičnega vidika se mu je zdela zadnja varianta najprimernejša, saj se je stavba najlepše vpela v lokalni tradicionalni način gradnje, za podstreho pa je predlagal mansardno streho, ki bi povečala prostornost obeh učiteljskih stanovanj. Pri prvih dveh variantah so ga motila tudi okna, oblikovana in razporejena kot pri običajnih stanovanjskih hišah, saj se je namreč zavzel za šoli primernejša velika in široka okna s poudarjenimi letvicami. Oceno je sklenil z ugotovitvijo, da »od treh v presojo predloženih načrtov za gradnjo šole na Dobrovi tretji (geslo Varstvo domačije) najbolj ustreza zahtevam domačega stavbarstva, zato se priporoča za sprejem in izvedbo. Morebitne pomisleke o njem je mogoče odpraviti brez posebnih težav«.

Glede na izjavo Clary-Aldringna v prvem letnem poročilu društva naj bi krajevni šolski svet Schwabova priporočila upošteval,⁴⁶ najbrž tudi zato, ker se je zaradi njegovih priporočil zmanjšal tudi predračun za gradnjo, vendar pa šole na koncu niso zgradili. Kljub temu je dopis pomemben, ker je iz njega že mogoče razbrati ključne elemente, ki jih je pri svojih načrtih za šolske stavbe uporabljal Norbert Schwab osebno in so hkrati prepoznavni elementi t. i. štajerskega domačijskega sloga: mansardna, ob napušču rahlo usločena streha in velika, široka tri- ali štiridelna okna. Schwab je namreč po tem primeru in verjetno tudi ob osebni podpori svojega nadrejenega Manfreda grofa Clary-Aldringna postal specialist društva za gradnjo šol na Štajerskem.

Primer načrtov za osnovno šolo v Dobrovi je članom društva pokazal, »da skoraj vse šolske zgradbe novejšega časa ne izpolnjujejo niti najnižjih zahtev dobrega okusa«. ⁴⁷ Zato je predsednik društva na podlagi tega primera štajerskemu deželnemu šolskemu svetu podal predlog, na podlagi katerega je ta 20. novembra 1909 sprejel odlok, da morajo krajevni šolski sveti pred izdelavo končnih gradbenih načrtov za šolske stavbe prek okrajnih deželnemu šolskemu svetu posredovati idejne načrte, ta pa jih bo v presojo posredoval Društvu v varstvo domačije.⁴⁸ Na podlagi izkušenj z izvajanjem tega odloka v prvih mesecih naslednjega leta je štajerski deželni šolski svet 19. aprila 1910 sprejel še dopolnilo odloka, ki je odredilo, da mora biti društvo vabljeno v komisijo krajevnega šolskega sveta že med izbiranjem gradbene parcele in pripravo stavbnega programa, da bi lahko pravočasno ukrepalo.⁴⁹ Skladno z omenjenim odlokom so člani društva že v prvi polovici leta 1910 posredovali v zvezi z gradnjo kar trinajstih šol, od idejnih načrtov za novogradnje do predlogov za izboljšanje obstoječih načrtov, ki so jih pripravili štajerski arhitekti Franz Thier, Adolf Ritter von Inffeld, Alois Hackl, Friedrich Sigmundt, Norbert Schwab, Julius Kubik in Alfred Keller,⁵⁰ vsi člani izvršnega odbora društva.⁵¹

⁴⁶ Verein für Heimatschutz 1910, str. 9.

⁴⁷ Verein für Heimatschutz 1910, str. 9.

⁴⁸ Verein für Heimatschutz 1910, str. 9.

⁴⁹ Verein für Heimatschutz 1910, str. 9–10.

⁵⁰ Verein für Heimatschutz 1910, str. 15.

⁵¹ Verein für Heimatschutz 1910, str. 3. Od devetnajstih članov izvršnega odbora Društva v varstvo domačije jih

Med dokumentacijo Društva v varstvo domačije, ki ga hrani Deželni arhiv za Štajersko v Gradcu, lahko najdemo gradivo še za tri osnovne šole, vezane na podružnico društva v Brežicah: gre za novi šolski stavbi v Orešju pri Bizeljskem in Bojsnem ter za že omenjeno nemško mestno šolo v Brežicah.

Krajevni šolski svet je glede v letih 1882–1883 zgrajene stavbe osnovne šole v Orešju že leta 1901 ugotovil, da je poslopje tamkajšnje enorazrednice postalo premajhno,⁵² zato je za leto 1902 v svojem proračunu za gradnjo nove dvorazredne šole predvidel znesek 10.000 kron; sprva so sicer nameravali učiteljsko stanovanje v obstoječi stavbi predelati v dodatno učilnico, za učitelje pa zgraditi novo stanovanjsko stavbo, vendar so si zaradi previsokih stroškov premislili. Temu znesku so v letu 1907 dodali 8000 kron in čez dve leti še 16.000, tako da so za gradnjo nove stavbe zbrali zadostnih 34.000 kron.⁵³ Čeprav se je kmalu pojavila priložnost, da bi lahko odkupili oreški dvorec Aleksandra pl. Neupaerja in ga preuredili v šolo, so se leta 1911 zaradi previsokih stroškov za njegovo predelavo raje odločili za novogradnjo na zemljišču, ki ga je v ta namen podaril omenjeni lastnik dvorca. »Odslej so pridno zbirali gradivo in poskrbeli za odobritev načrta.«⁵⁴

Zanjo je bil odgovoren že omenjeni graški arhitekt Norbert Schwab. Z vaškimi veljaki si je ogledal gradbeno parcelo in jim 19. septembra 1912 poslal brezplačno idejno skico za novo šolsko stavbo, na podlagi katere so bili nato izdelani gradbeni načrti.⁵⁵ Žal se niso ohranili, vendar bi imela stavba po analogiji z drugimi Schwabovimi načrti za podeželske šole na Štajerskem, izdelanimi v t. i. štajerskem domačijskem slogu, bržkone velika široka okna in podobno oblikovano mansardno streho kot osnovna šola na Jurskem Vrhu pri Pesnici (sl. 2), za katero je načrte izdelal istega leta.⁵⁶ Kljub končanim pripravam na gradnjo pa nova osnovna šola v Orešju nikoli ni bila zgrajena, saj je to preprečila prva svetovna vojna.⁵⁷

Norbert Schwab je leta 1913 narisal idejne načrte še za eno osnovno šolo v brežiškem šolskem okraju: za novo šolo na Bojsnem.⁵⁸ Čeprav tudi te nikoli niso zgradili,⁵⁹ je njen primer zanimiv zato, ker osvetljuje dva vidika delovanja društva. Prvi je profesionalnost vodstva na sedežu

je bilo v letih 1909 in 1910 kar dvanajst tako ali drugače povezanih z arhitekturo. Med njimi poleg že naštetih najdemo še arhitekta Leopolda Cernyja, Johanna Guida Wolfa, Josefa Fuchsa, Ludwiga Muhryja in Rudolfa Schneiderja.

⁵² Šolska stavba v Orešju je bila dograjena leta 1883 (Sistory, Zbirka šolskih listov, Šolski list Državna mešana ljudska šola Orešje, 1929, <https://www.sistory.si/publication/23868> (23. 8. 2024)).

⁵³ ŽGALIN-KOVAČIČ 2010, str. 39.

⁵⁴ ŽGALIN-KOVAČIČ 2010, str. 40.

⁵⁵ StLA, VfH, K-46-H-165, 426.

⁵⁶ StLA, VfH, K-47-H-166, 637.

⁵⁷ ŽGALIN-KOVAČIČ 2010, str. 40.

⁵⁸ StLA, VfH, K-47-H-167, 662.

⁵⁹ V ZAC hranijo gradivo podružnične šole v Bojsnem, ki je delovala med letoma 1948 in 1964, potem pa je bila ukinjena (SI_ZAC/0864 Osnovna šola Bojsno (1948–1964)).



2. Norbert Schwab:
Osnovna šola na
Jurskem vrhu pri Pesnici,
1912–1919
(© ZRC SAZU, UIFS;
foto: Helena Seražin)

v Gradcu, saj so skladno z državno zakonodajo in delovanjem državnih uradov obravnavali tudi dopise, ki niso bili napisani samo v nemškem jeziku. Člani krajevnega šolskega sveta na Bojsnem so namreč vse dopise, poslane v Gradec, napisali v slovenščini, odgovori arhitekta Schwaba pa so prišli v nemščini. Drugi vidik razkriva, da je pod izdelavo načrtov članov graške centrale v resnici treba razumeti le pripravo idejne skice projekta, ki ji je, če se jim je z naročniki uspelo dogovoriti za ustrezno plačilo, sledila tudi priprava podrobnih načrtov za stavbo.

Krajevni šolski svet na Bojsnem je tako 5. julija 1913 na društvo v Gradcu naslovil prošnjo za brezplačno pripravo načrtov za stavbo nove osnovne šole. Arhitekt Schwab je na okrajni šolski svet v Brežice 11. novembra 1913 poslal idejne skice zanjo, ta pa jih je 18. decembra posredoval naprej na Bojsno. Krajevni šolski svet in občinski odbor sta jih na seji 4. januarja 1914 potrdila; zapisnik seje v slovenskem jeziku so namreč priložili dopisu, ki so ga 7. januarja poslali v Gradec, ker je vseboval pripombe na predlagani idejni načrt. V njem so se strinjali, da se soba za podučitelja zgradi v stavbi, vendar tako da se velikost poslopja ne bo v ničemer spremenila. Ker je bilo v tleh preveč vlage, so želeli, da se klet postavi na severni strani šole, drvarnica in shramba za premog pa zaradi varnosti pred eksplozijo raje zunaj šolske stavbe. Za znižanje stroškov gradnje so tudi sklenili, da bodo temelji betonski. V dopisu, naslovljenem na sedež društva v Gradcu (priloga 6), so prosili še za brezplačno pripravo predračuna za gradnjo, saj je krajevni šolski proračun skoraj usahnil, ker so morali v preteklih desetih letih že sofinancirati gradnjo šol v Globokem, Kapelah in v Pišecah. Na društvo so se že na začetku namreč obrnili po pomoč predvsem v upanju, da prihranijo pri stroških za načrt in predračun, kar bi sicer zaračunal stavbni mojster, ki bi šolo gradil.

Schwab jim je 2. februarja 1914 odgovoril, da je društvo doslej krajevnim šolskim svetom pošiljalo le brezplačne idejne skice in da brezplačna priprava predračuna zaradi zamudnega dela ni v navadi: če je krajevni šolski svet idejne načrte potrdil, potem mora tudi sam poskrbeti za predračun in gradbene načrte. Ker pa društvo idejni načrt za šolo že ima, jim je Schwab ponudil, da jim lahko pripravijo tudi predračun in gradbene načrte, vendar ne brezplačno, temveč po polovični ceni uradne tarife za arhitekta in gradbene inženirje. Ker šole na koncu niso zgradili, ostaja vprašanje, ali je tudi v tem primeru gradnjo preprečil začetek prve svetovne vojne ali pa so se člani krajevnega šolskega sveta zaradi pomanjkanja sredstev odločili, da bodo raje počakali na boljše čase, nerešeno. Iz primera pa je vsekakor razvidno, da je bilo za graške arhitekta in gradbene inženirje sodelovanje v društvu tudi finančno ugodno, saj je ponujalo priložnost za pridobivanje dodatnih naročil in s tem zaslužka v številnih krajih štajerskega podeželja.

ZADNJE OBDOBJE DELOVANJA BREŽIŠKE PODRUŽNICE DRUŠTVA V VARSTVO DOMAČIJE

Dokumentov, ki bi izkazovali vlogo Društva v varstvo domačije pri pripravi načrtov za eno najvidnejših mestnih stavb v Brežicah – leta 1914 zgrajeni vodovodni stolp –, med dokumentacijo v Gradcu za zdaj ni bilo mogoče najti. Njegova estetika, ki povzema romantično obliko srednjeveških grajskih stolpov v izrazito severnonemškem slogu predalčne gradnje, t. i. *Fachwerk*, v času naraščajočega nemškega nacionalizma med člani društva na pragu prve svetovne vojne priča prej o prizadevanjih za utemeljitev »pristno nemškega okusa«, ki jih je v tem času na tem območju agresivno izvajalo društvo *Südmark*. Dejstvo je, da zasnova zgornjega dela vodnega stolpa sledi v krajevni veduti dobro vidnemu zgornjemu delu hotela Pri črnem orlu in s tem pravzaprav navodilu o skladnem umeščanju novogradenj v obstoječe urbano tkivo (sl. 3). Hkrati pa je v nasprotju z estetskimi izhodišči društva o uvajanju bolj probavarskega »štajerskega domačijskega sloga«, ki jih je zastopalo ob ustanovitvi. Po njih bi bil stolp oblikovno verjetno zasnovan bolj skladno z veduto celotnega trga, podobno kot primer leta 1916 na sedežu društva v Gradcu obravnavanih načrtov za urbanistično umestitev in oblikovanje stolpastih transformatorskih postaj v okolici Maribora, ki jih je narisal član mariborske podružnice društva arhitekt Fritz Friedriger.⁶⁰

Nove izzive je članom ne le lokalne podružnice društva, temveč tudi sedeža v Gradcu prinesel uničujoči brežiški potres 29. januarja 1917. Znašli so se namreč pred problemom nadomestne gradnje v historičnem jedru mesta, ki je pomembno vplivala na podobo celotnega kraja. Šlo je za brežiški frančiškanski samostan,⁶¹ ki je bil pomembna dominantna v mestni veduti, vendar je bil po potresu v tako slabem stanju, da je posebna komisija, ki si je ogledala razdejanje, Ministrstvu za

⁶⁰ StLA, VfH, K-52-H-179, 53.

⁶¹ Za podrobnejšo stavbno zgodovino frančiškanskega samostana v Brežicah gl. SERAŽIN 2013.



3. Veduta Brežic,
1934, Knjižnica
Mirana Jarca Novo
Mesto, Posebna
zbirka Boga Komelja
(© Knjižnica Mirana
Jarca Novo Mesto)

kulturo in šolstvo priporočila podrtje in gradnjo novega samostana.⁶² Načrte za nova samostanska poslopja in popravilo cerkve so frančiškani zaupali arhitektu Valentinu Scagnettiju, mestnemu stavbeniku iz Ljubljane, ki je že leta 1905 samostansko cerkev oblekel v pilastrsko členjeno novo-klasticistično fasado.⁶³ Ker so frančiškani nameravali graditi v vojnem času, so najprej potrebovali posebno dovoljenje Vojnega ministrstva na Dunaju,⁶⁴ ki je njihovo prošnjo podprlo in jo predalo Ministrstvu za kulturo in šolstvo, to pa je priložene Scagnettijeve načrte poslalo v pregled in oceno štajerskemu deželnemu uradu za konservatorstvo v Gradcu. Ta je projekt prenove cerkve podprl in ga priporočil kot vrednega državne subvencije, o predloženih načrtih za nova samostanska poslopja pa je podal »uničujočo kritiko«.⁶⁵ Scagnetti je samostan namreč zasnoval varčno, uniformiranim državnim uradom avstro-ogrske monarhije podobno stavbo. Po njegovih načrtih je bila tako na koncu popravljena in nekoliko predelana le samostanska cerkev.⁶⁶

Ministrstvo za kulturo in šolstvo je zaradi negativne ocene Scagnettijevih načrtov za samostanska poslopja štajersko deželno namestništvo v Gradcu pooblastilo, naj razpiše javni natečaj za pripravo novih, primernejših načrtov, na katerem bi sodelovali »domači«, štajerski arhitekti.⁶⁷ Ker bi bila izvedba javnega razpisa zaradi vojnih razmer preveč zamudna in počasna, so se v

⁶² VRAČKO 1917, str. 151.

⁶³ PAL, Samostan Brežice, načrti Valentina Scagnettija za brežiški samostan, junij 1917.

⁶⁴ PAL, Samostan Brežice, dopis datiran po 15. 3. 1917.

⁶⁵ StLA, VfH, K-53-H-183, 9, dopis z dne 10. 2. 1918.

⁶⁶ SERAŽIN 2013, str. 147.

⁶⁷ JAMAR 1918, str. 156.

graškemu uradu odločili za drugačno pot: za pripravo načrtov, ki bi ustrezali pogojem spomeniškovarstvene službe, so se obrnili neposredno na graško Društvo v varstvo domačije.⁶⁸ To je februarja 1918 iz vrst svojih članov izbralo arhitekta Hansa Hönla,⁶⁹ ki je načrte za novi brežiški samostan pripravil v slabem mesecu dni.⁷⁰ Komisija, ki je ocenjevala ustreznost njegovih načrtov, se je v Brežicah sestala že 29. aprila 1918.⁷¹ Povabljeni so bili predstavniki frančiškanskega samostana, predstavniki lokalne podružnice društva, arhitekt Hönel ter stavbni mojster Katschnig iz Brežic, štirje člani mestnega sveta z županom na čelu, župnik Jožef Mešiček in predstavniki meščanov. Zanimivo je, da so bili v komisiji kar trije člani brežiške podružnice društva, župan in lekarnar Hans Schniderschitz,⁷² trgovec Franc Warleta in inženir Radovan Sernec, medtem ko je bil župnik Mešiček že od leta 1908 član Zgodovinskega društva za slovensko Štajersko.⁷³ Društvo v varstvo domačije svojega predstavnika iz Gradca ni moglo poslati, pri ogledu pa je arhitekta zastopal kar stavbni mojster.⁷⁴

Hans Hönel je v svojem načrtu v osnovi povzel Scagnettijevo enotraktno zasnovo samostana, le da bi bilo osrednje poslopje, povezano s prezbiterijem cerkve, tokrat krajše, namesto treh stavbnih rizalitov pa bi bila na severni in južni strani prečno nanj postavljena krajša trakta; v fasadah samostanskih poslopij so se zrcalili arhitekturni elementi cerkvene fasade.⁷⁵

Člani komisije so bili s Hönllovimi načrti zadovoljni, saj je stavbi s tem, ko jo je slogovno uskladil s cerkvijo, dal novo estetsko vrednost, med pogoji, ki so jih sprejeli, pa je bil najpomembnejši ta, da je pogled na samostan zaradi umetnostnega pomena nove stavbe neoviran, zato naj bo vrtna ograja nizka in iz železnih rešetk.⁷⁶

Komisija je načrte s pripombami vrnila graškemu Društvu za varstvo domačije, katerega člani po pregledu niso odkrili večjih pomanjkljivosti. Predlagali so le nekatere popravke strešne konstrukcije, nato pa so načrte predali Deželnemu uradu za spomeniško varstvo.⁷⁷ Po mnenju

⁶⁸ StLA, VfH, K-53-H-183, 9, dopis z dne 10. 2. 1918.

⁶⁹ StLA, VfH, K-53-H-183, 9, dopis z dne 16. 2. 1918.

⁷⁰ PAL, Opravilni zapisnik provincialne pisarne od a. d. 1913 do 1942, vpis 71/4. 3. 1918.

⁷¹ StLA, VfH, K-53-H-183, 9, dopisa z dne 11. 4. 1918 in 27. 4. 1918; PAL, Samostan Brežice, dopis z dne 29. 4. 1918.

⁷² Oče Hansa Schniderschitza je bil Ignaz Žnideršič, prav tako lekarnar in brežiški poslanec v graškem deželnem zboru (BAŠ 1957, str. 74).

⁷³ *Imenik društvenikov* 1908, str. 207. Brežiškega župnika Josipa (Jožefa) Mešička na objavljenih seznamih rednih članov Zgodovinskega društva za slovensko Štajersko zasledimo do leta 1915. Poleg njega so bili člani Zgodovinskega društva iz Brežic še frančiškanski pater Emerik Landergott (*Imenik društvenikov* 1906, str. 228), zas. uradnik Josip Agrež (*Imenik društvenikov* 1908, str. 205), trgovec Fran Lipej (*Imenik društvenikov* 1908, str. 207), posojilniški tajnik Fran Pišek, deželni sodni svetnik Josip Sitar (*Imenik društvenikov* 1908, str. 208), odvetniški koncip. Josip Šetinc in kaplan Fran Spindler (*Imenik društvenikov* 1908, str. 209).

⁷⁴ StLA, VfH, K-53-H-183, 9, dopis z dne 27. 4. 1918.

⁷⁵ SERAŽIN 2013, str. 151–155.

⁷⁶ PAL, Samostan Brežice, dopis z dne 29. 4. 1918.

⁷⁷ StLA, VfH, K-53-H-183, 9, dopisa z dne 1. 5. 1918 in 21. 5. 1918.



4. Hans Hönel:
 Frančiškanski
 samostan, Brežice,
 1918, Arhiv Slovenske
 frančiškanske
 province sv. Križa v
 Ljubljani, Ljubljana
 (© Arhiv Slovenske
 frančiškanske province
 sv. Križa v Ljubljani)

Landesdenkmalamt je moral arhitekt v projekt vključiti še tri klesane sklepnike, stara hrastova vrata iz leta 1763 in marmornat stenski umivalnik, ki so ga rešili iz ruševin starega samostana, za gradnjo pa so mu odobrili dve leti časa (sl. 4).⁷⁸

Arhitekt je vse pripombe upošteval. Njegova uspešna prilagoditev novoklasicistično izvedeni brežiški cerkvi sv. Antona Padovanskega pa ni presenetljiva, saj je bil študent münchenske arhitekturne šole, ki je temeljila na bogati tradiciji historistične arhitekture Lea von Klenzeja (1784–1864) in t. i. *Rundbogenstila*.⁷⁹ Hönel je študij arhitekture začel na graški tehnični visoki šoli in ga končal v Münchnu pri Theodorju Fischerju, enem najpomembnejših predstavnikov t. i. domovinske moderne v kontekstu zaščite kulturne krajine in prvem predsedniku nemškega *Werkbunda*.⁸⁰

⁷⁸ PAL, Samostan Brežice, dopis z dne 1. 6. 1918.

⁷⁹ WATKIN 2005, str. 484–488.

⁸⁰ Združenje *Deutscher Werkbund* je bilo ustanovljeno leta 1907 v Münchnu z namenom izboljšati oblikovanje izdelkov, pri čemer naj bi sodelovali umetniki, rokodelci in drugi izdelovalci. Glavni člani združenja in gibanja so bili Peter Behrens, Hönlov učitelj Theodor Fischer, Herman Muthesius in Fritz Schumacher. Leta 1914 so v Kölnu organizirali veliko razstavo s stavbami po načrtih Walterja Gropiusa, Bruna Tauta in Henrija van de Veldeja, na njej pa so se prvič pokazale ločnice med zagovorniki industrijskega oblikovanja in zagovorniki unikatnega rokodelskega oblikovanja, sorodnega angleškemu gibanju *Arts and Crafts*. Po prvi svetovni vojni se je uveljavila modernejša smer, iz katere je zrasla šola Bauhaus, njeni najvidnejši predstavniki, kot je poleg Gropiusa npr. Mies van der Rohe, pa so pomembno vplivali na razvoj modernistične in sodobne arhitekture (JUNGHANN 1982). Hans Hönel je z graškimi kolegi po vzoru stanovanjskega naselja Weissenhofsiedlung pri Stuttgartu po projektu nemškega *Werkbunda*, pri katerem sta sodelovala tudi Le Corbusier in Margarethe Schütte Lihotzky, zasnoval kolonijo delavskih stanovanj za Gradec, na koncu pa na domačem vrtu postavil le že omenjeno *Werkbundhaus* (SENARCLENS DE GRANCY 2007, str. 131–149).

Po končanem študiju je od leta 1911 delal v stavbarski družbi oziroma biroju svojega očeta Georga Hönla v Gradcu in se včlanil v štajersko Društvo v varstvo domačije. Od leta 1913 je bil član izvršnega odbora tega društva, njegove stavbe iz tega obdobja pa kažejo bolj ali manj lokalno interpretirano štajersko domačijsko arhitekturno podobo. Hönlovi projekti tako obsegajo bolj konservativno historistično naravnane stavbe in tudi modernistično arhitekturo, v slogu nemškega gibanja *Werkbund*, kakršna je njegova t. i. *Werkbundhaus* na Schubertstrasse v Gradcu iz leta 1928; zgrajena kot poceni vzorčna hiša je bila načrtovana za povprečno uradniško družino po vzoru sočasnega nemškega gibanja in v skladu z razvojem *Werkgemeinschaft*, ki se spogleduje s sočasno modernistično arhitekturo.⁸¹

Vzrok, zakaj so načrte za brežiški samostan na sedežu društva zaupali prav Hönlu, gre morda iskati v tem, da bržkone ne gre za prvi arhitektov projekt sakralne arhitekture tega tipa. Pripisan mu je namreč tudi načrt za nikoli zgrajen jezuitski kolegij v Kalksburgu iz leta 1912. Tam je samostansko cerkev sv. Frančiška Ksaverja zasnoval v jezuitom primernem neobaročnem slogu, kolegij pa je tako kot kasneje samostansko poslopje v Brežicah oblikoval v štajerskem domačijskem slogu, le da s čopasto streho, »obvezno« gladko fasado, poligonalnimi pomoli in okni s polknicami.⁸²

Novim načrtom navkljub pa dela v Brežicah še vedno niso stekla, saj tokrat s predračunom za gradnjo brežiškega samostana ni bil zadovoljen gradbeni urad Deželnega namestništva,⁸³ tako da se je ves postopek zavlekel do konca prve svetovne vojne. Štajerski deželni konservator Semetkowsky je 5. novembra 1918 društvu sporočil, da je Hönlav načrt za brežiški samostan primeren, Deželnemu namestništvu za Štajersko pa prepustil odločitev, da ta sklep glede na takratne politične razmere posreduje v vednost brežiškim frančiškanom. Le nekaj dni pred tem, 1. novembra 1918, je namreč general Rudolf Maister prevzel poveljstvo nad Mariborom in vso Spodnjo Štajersko, vključno z Brežicami,⁸⁴ kar je v negotovost postavilo pristojnosti vseh dotlej vpletenih državnih in deželnih institucij ter dodelitev subvencije za gradnjo novega samostana. Tega so frančiškani z velikimi težavami postopoma le zgradili v naslednjih letih, med drugo svetovno vojno pa ga je zasegla nemška vojska in v njem uredila gimnazijo; ob tem so porušili samostansko cerkev.⁸⁵

Načrt za brežiški frančiškanski samostan pa ni edino delo, ki ga je arhitekt Hans Hönel pripravil za popotresno obnovo Brežic. V arhivu društva so namreč ohranjeni tudi njegovi idejni načrti za novo stavbo brežiškega rotovža, ki je bila v potresu leta 1917 prav tako hudo poškodovana. Ob

⁸¹ SENARCLENS DE GRANCY 2001 a, str. 213–214; SENARCLENS DE GRANCY 2001 b, str. 120; SENARCLENS DE GRANCY 2007, str. 131–149.

⁸² Gl. SERAŽIN 2013, str. 158, sl. 20.

⁸³ PAL, Opravilni zapisnik provincialne pisarne od a. d. 1913 do 1942, vpis 164/ 10. 6. 1918.

⁸⁴ HARTMAN 1992, str. 366.

⁸⁵ SERAŽIN 2013, str. 161–162.

pregledu nastale škode je bilo celo ugotovljeno, da bo stavbo potrebno porušiti.⁸⁶ V popisu potresne škode je namreč navedeno, da je imela hudo poškodovan zatrep, porušen obok v pritličju, prav tako dimnike in streho, premaknilo pa je tudi posamezne stene,⁸⁷ kar je dobro vidno tudi na ohranjeni fotografiji (sl. 5).

Hönel je načrte za novo brežiško mestno hišo narisal 11. julija 1918 v dveh različicah, A (sl. 6) in B (sl. 8), pri vsaki pa je v pogledu od strani skico še nekoliko spremenil, tako da je za vsak predlog ustvaril še po eno podvarianto (sl. 7, 9). Vse vidno odstopajo od prevladujoče stavbne tipologije historičnih rotovžev 19. stoletja, za katero so značilni monumentalnost, simetrična tlorisna

zasnova, po možnosti z osrednjim stolpom z uro, široka veža ter reprezentativno stopnišče in velika glavna dvorana.⁸⁸ Ker gre za stavbo v manjšem podeželskem trgu, jo je v tlorisu zasnoval asimetrično, pri čemer se razporeditev prostorov po nadstropjih prilagaja funkciji, po dimenzijah pa še najbolj spominja na zasnovo meščanske vile. Visoko pritličje, odprto s tremi arkadami, na prvi pogled še najbolj spominja na ljubljansko mestno hišo, vendar se je tu arhitekt oblikovno verjetno naslonil na arkadno preddverje brežiške frančiškanske cerkve in s tem zgledno upošteval kontinuiteto stavbnega niza. Preddverje mestne hiše je tudi tu plitvo in v vseh različicah nosi podolgovat balkon, ki teče vzdolž celotnega prvega nadstropja glavne fasade. V osnovi je predvidel dve varianti stopnišča, ki vodi do glavnega vhoda v stavbo: v različici A je stopnice postavil v osrednje arkade, v stranski arkadi pa postavil kamniti klopici. V različici B je srednjo arkado v pritličju zaprl, do vhoda v stavbo pa speljal dvoramno stopnišče, na katero se dostopa iz stranskih arkad. Ozek hodnik pritličja, ki je namenjeno žandarski postaji s stražnico, zaporom, odgonskim zaporom in oskrbni sobi, vodi do preprostega stopnišča, po katerem se obiskovalec

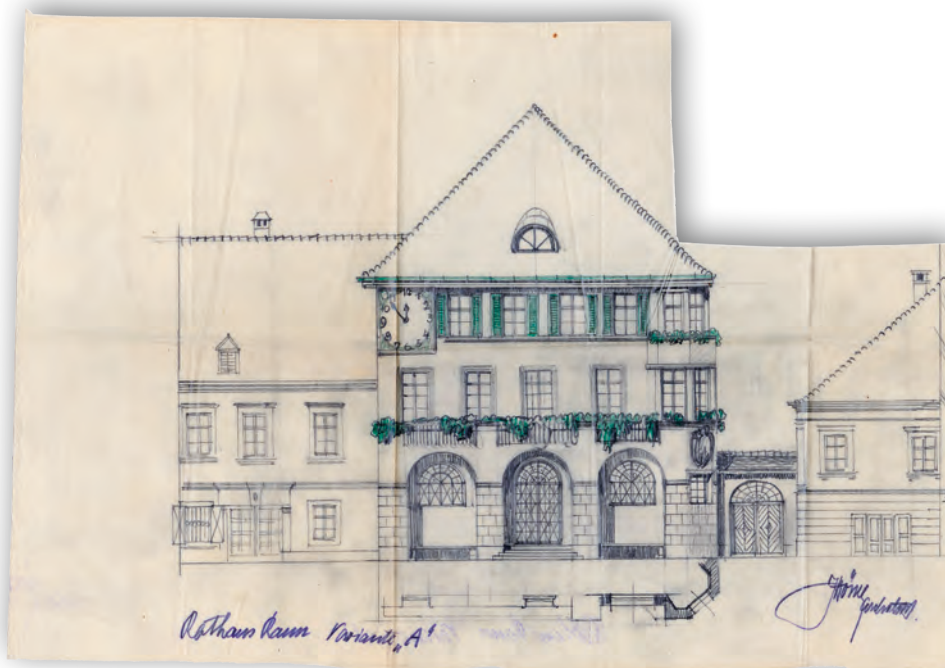


5. Poškodovani rotovž, Brežice, 1917, Pokrajinski muzej Brežice (© Pokrajinski muzej Brežice)

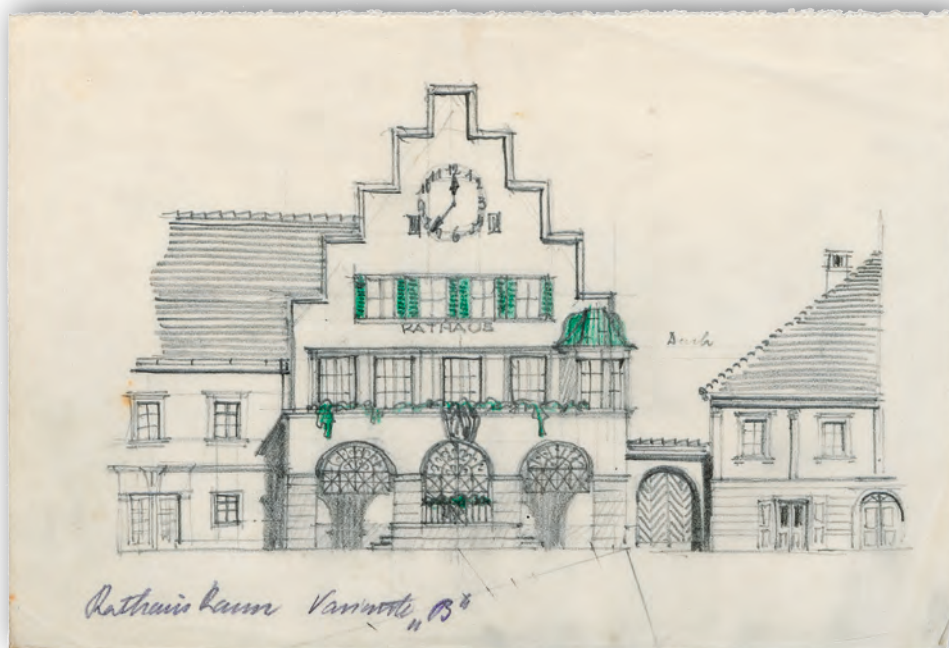
⁸⁶ NEČAK 2018, str. 29. Na seznam najbolj poškodovanih javnih stavb so poleg brežiškega frančiškanskega samostana in mestne hiše (Rathaus) uvrstili še bolnišnico, Nemški dom, slovenski Narodni dom, župnijske cerkev, cerkev sv. Roka, grad in obe šolski stavbi (*Priloge* 2018, str. 519, priloga 13–2).

⁸⁷ *Priloge* 2018, str. 225, priloga 1.

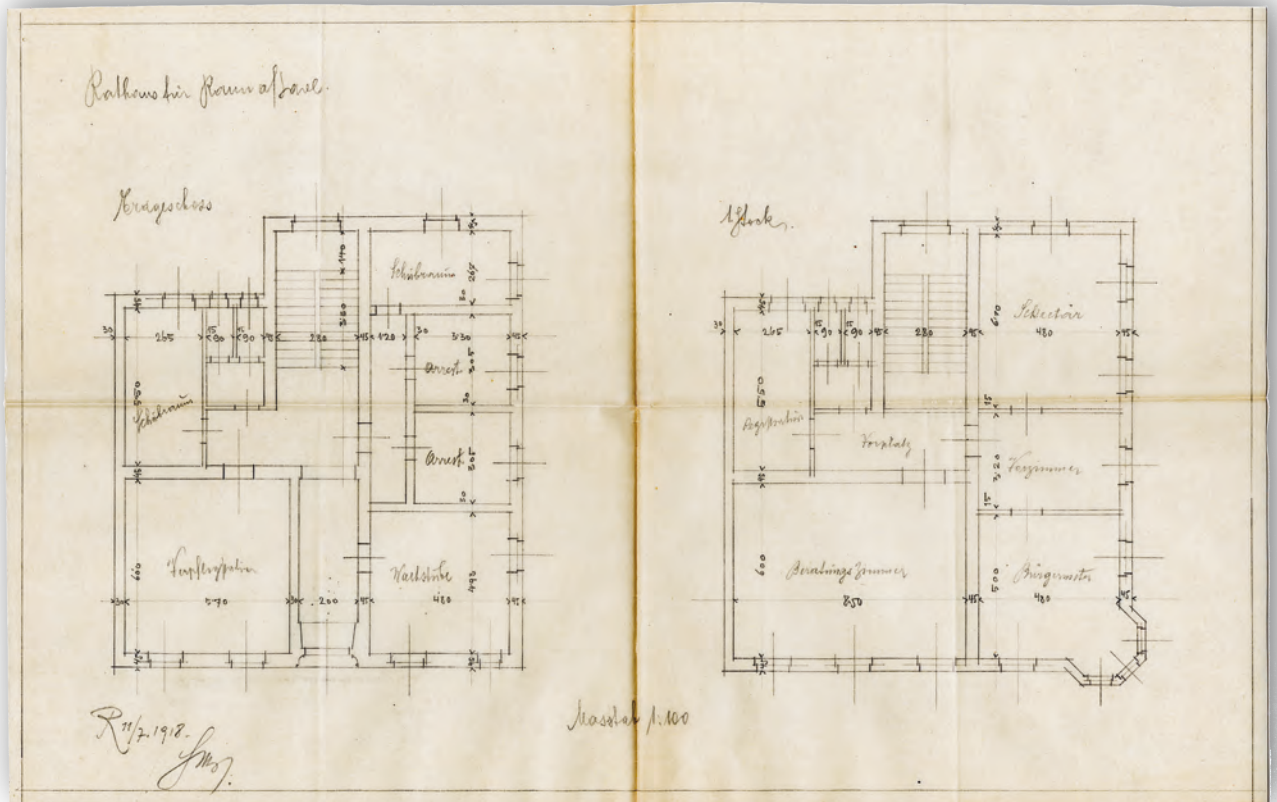
⁸⁸ SAPAČ 2015 a, str. 132.



6.–7. Hans Hönel: Rotovž, Brežice, varianta A, 1918, Steiermärkisches Landesarchiv, Gradec
(© Steiermärkisches Landesarchiv)



8.-9. Hans Hönel: Rotovž, Brežice, varianta B, 1918, Steiermärkisches Landesarchiv, Gradec
(© Steiermärkisches Landesarchiv)



10. Hans Hönel: *Tloris rotovža za Brežice, 1918, Steiermärkisches Landesarchiv, Gradec*
(© Steiermärkisches Landesarchiv)

povzpne v prvo nadstropje, namenjeno pisarnam mestne uprave in županovi pisarni z vogalnim pomolom (sl. 10).

Čeprav je visokopritlična dvonadstropna stavba umeščena v ulični niz, jo v vseh štirih variantah poleg izstopajoče višine sicer pretežno enonadstropnih okoliških stavb poudarja tudi iz glavne fasade na desni strani izstopajoč poligonalni vogalni pomol. Asimetrično zasnovano fasade je na različicah A uravnovežil z veliko uro na levi strani drugega nadstropja, asimetričnost pa se nadaljuje tudi v razporejanju okenskih osi, saj se njihov ritem na vsakem nivoju spremeni; pri podvarianti A je uro simetrično postavil v os osrednje arkade pritličja, na levo stran drugega nadstropja pa namesto nje umestil široko štiridelno okno.

Če se različica A spogleduje z graškim *Werkbundom*, hkrati pa še vedno upošteva tudi vsa načela »štajerskega domačijskega sloga«, je šel Hönel pri varianti B, bržkone po naročnikovih željah, v bolj »nemško« smer: stopničasti zatrep s simetrično v glavno os postavljeno veliko uro se namreč zgleduje po zasnovah bavarskih srednjeveških in renesančnih rotovžev, kot je npr. stara



11. Rotovž, Brežice, 2024
(© ZRC SAZU, UIFS;
foto: Helena Seražin)

mestna hiša v Landshutu,⁸⁹ novejše primere tako oblikovanih fasad pa bi lahko našli tudi na Štajerskem, kot kaže primer leta 1895 zgrajenega historičnega rotovža v Hartbergu.⁹⁰ Po dodelanosti risbe sodeč, je bila prav varianta B tista, ki je bila izbrana za izvedbo. V tem navideznem odstojanju od načel društva z izrazitim preferiranjem »pristnega nemškega« sloga v arhitekturi, ki se je pokazalo že pri mestnem vodnem stolpu, lahko vidimo boj nemške narodnosti za kulturno prevlado v Brežicah, ki je imela v mestu v zadnjem letu prve svetovne vojne še vedno odločilno besedo. V vseh Hönlovih načrtih za novi brežiški rotovž sicer odmevajo slikoviti arhitekturni poudarki, kot so poligonalni vogalni pomoli, strma štirikapna streha in belo-zeleni oplesk oken, polknic in vrat, ki izhajajo iz Münchenske arhitekturne šole njegovega učitelja Theodorja Fischerja, tudi sicer naklonjenega moderno interpretirani domačijski arhitekturi s »čistimi« fasadami.⁹¹

Vprašanje, zakaj Hönlove idejne skice za novi brežiški rotovž nikoli niso bile poslane iz Gradca, ostaja odprto. Pripravljene so bile namreč pet mesecev pred Maistrovo zasedbo tega dela Štajerske in torej dovolj zgodaj, da bi jih arhitekt lahko posredoval mestni upravi. Očitno je, da je naročnik – mestni svet – od naročila odstopil in se raje odločil za obnovo stare stavbe mestne

⁸⁹ Rathaus Landshut, [https://de.wikipedia.org/wiki/Rathaus_\(Landshut\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Rathaus_(Landshut)) (30. 8. 2024).

⁹⁰ Veronika Teubl-Lafer, Hartberg: Was von der Monarchie blieb, Mein Bezirk, https://www.meinbezirk.at/hartberg-fuerstenfeld/c-lokales/hartberg-was-von-der-monarchie-blieb_a2937888#gallery=null (30. 8. 2024).

⁹¹ SENARCLENS DE GRANCY 2007, str. 168.

hiše (sl. 11), verjetno zaradi izrednih razmer in dejstva, da je vlada finančno pomoč pri obnovi začela omejevati.⁹² Pomembno besedo pri naročilu Hönlju pa je zagotovo imel brežiški župan Schniderschitz, ki je bil dolgoletni član Društva v varstvo domačije.

Hönljovi načrti za brežiško mestno hišo slogovno ne odstopajo od njegovih sočasnih del, izvedenih v t. i. štajerskem domačijskem slogu,⁹³ kot je leta 1921 načrtovana vila družine Strafella v Gradcu z značilno mansardno streho in gladko fasado, ki jo razgibavajo poligonalni pomoli in okna s polknicami.⁹⁴ Prav z narisanimi zelenimi polknicami in koriti rdečih rož na balkonu je poskušal Hönel na skicah za brežiški rotovž vdihniti »podeželsko domačnost«, značilno za manjše štajerske trge, in s tem projekt približati okusu brežiških naročnikov.

ZAKLJUČEK

Po letu 1918 so bili ideje in program društva na avstrijskem Štajerskem že povsem udomačeni in vpeti v ljudsko miselnost in kulturo, odmevi pa so še vedno vidni v sodobni štajerski podeželski arhitekturi. Med obema vojnama se je društvo kompromitiralo,⁹⁵ po letu 1945 pa znova zaživelo v obliki Društva za stavbno kulturo Štajerske (*Verein Baukultur Steiermark*).⁹⁶

Na slovenskem Štajerskem je Društvo v varstvo domačije tako kot številna druga pronemško usmerjena društva nekdanje avstro-ogrske monarhije prenehalo delovati takoj po razglasitvi nove države Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev. V svojem kratkem delovanju je kot enega od temeljev arhitekturne prenove štajerske dežele razvilo homogeniziran slogovni jezik, ki je bil usklajen z mednarodnimi vzori, predvsem z nemškim *Werkbundom*, in namenjen modernizaciji tradicionalnih arhitekturnih oblik ter prilagajanju sodobnim potrebam v arhitekturi. Pri tem so se na sedežu v Gradcu naslonili predvsem na bavorske in Münchenske vzore, saj so avtohtonost povezovali z nemškim, to pa predvsem z južno Nemčijo.⁹⁷

Ob ustanovitvi je bilo članstvo v društvu odprto vsem, ki so želeli ohranjati štajersko kulturno in naravno krajino ter običaje, vendar so Slovenci v njem že zgodaj prepoznali še eno od institucij, ki so podobno kot *Deutscher Schulverein* in *Südmark* skrbele za ohranjanje in razširjanje nemške kulture na Spodnjem Štajerskem. To se je v praksi pokazalo predvsem v tem, da so podružnice, tako kot brežiška, zaživele predvsem v mestih in trgih z večinsko nemškim prebivalstvom, medtem ko večjega vpliva na stavbno kulturo slovenskega podeželja ni imelo. Izjema

⁹² NEČAK 2018, str. 75–79.

⁹³ Gl. SENARCLENS DE GRANCY 2001 a, str. 351.

⁹⁴ SERAŽIN 2013, str. 158.

⁹⁵ EBERHART 2013; URBANER 2013.

⁹⁶ Baukultur Steiermark, <https://www.baukultur-steiermark.at/verein/> (30. 8. 2024).

⁹⁷ SENARCLENS DE GRANCY 2007, str. 123–124.

so bile le osnovne šole, katerih gradnjo je nadziral Deželni šolski urad in po sprejetju posebnega odloka tudi Društvo v varstvo domačije. Čeprav je bilo za šole brežiškega okraja pripravljenih kar nekaj načrtov, zaradi začetka vojne večinoma niso bili izvedeni. Po doslej znanih podatkih sta bila edina zares zgrajena objekta po načrtih, odobrenih v društvu, frančiškanski samostan in nemška meščanska osnovna šola v Brežicah, ki pa na lokalno arhitekturo nista posebej vplivala. Kljub temu, da je bilo eno od glavnih poslanstev društva tudi izobraževanje lokalnih stavbnih mojstrov in arhitektov v t. i. štajerskem domačijskem slogu, se to v brežiškem okraju prav zaradi pomanjkanja gradbenih projektov ni moglo uresničiti tako kot npr. v Mariboru, kjer je dolgoletni član društva arhitekt Fritz Friedrigger v tem slogu zgradil celo lastno družinsko hišo.⁹⁸

Čeprav je bilo delovanje Društva v varstvo domačije na Spodnjem Štajerskem zaradi nacionalne pronemške usmerjenosti ideološko sporno, bi lahko njegova organizacija v določeni meri še danes služila kot vir navdiha za delovanje slovenskih institucij, katerih poslanstvo je ohranjanje in varovanje kulturne dediščine.⁹⁹

⁹⁸ SERAŽIN 2014.

⁹⁹ Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa *PODOBA – BESEDA – ZNANJE. Življenje idej v prostoru med vzhodnimi Alpami in severnim Jadrantom 1400–1800* (P6-0437), ki ga iz državnega proračuna sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

PRILOGE

PRILOGA 1

Poziv predsednika Društva v varstvo domačije Manfreda grofa Clary-Aldringna leta 1909 k ustanovitvi krajevnih podružnic društva.¹⁰⁰

Verein für Heimatschutz in Steiermark

AUFRUF zur Gründung von Ortsgruppen.

Mit den wirtschaftlichen Veränderungen und technischen Fortschritten der letzten Jahrzehnte hat die Fortentwicklung der heimischen Eigenart leider nicht Schritt gehalten; wertvolle Überlieferungen im Bauwesen der Kleinstadt und des flachen Landes, in der gewerblichen Betätigung seiner Bewohner, auch in Sitten, Gebräuchen und Volkstrachten gingen unter dem mächtigen Ansturm des Neuen fast ganz verloren und machten bedenklichen Erscheinungen Platz: viele Ortsbilder haben infolge mißverständener Erweiterungen, Regulierungen und rücksichtslöser Neubauten ihren Reiz verloren; für die baulichen Anlagen gilt die Großstadt und leider nie das Beste aus ihr als Vorbild; an Stelle gediegener Handwerksarbeiten herrschen meist wertlose Massenerzeugnisse. Erschreckend schnell geht auf diesen Wegen unser Land der Verödung durch Gleichförmigkeit entgegen, ohne daß man sich des ideellen und materiellen Schadens bewusst wird, welcher daraus der Bewohnerschaft und dem Fremdenverkehre erwächst.

Um dieser Gefahr in einem Zeitpunkte zu begegnen, wo gute alte Bestände noch bewahrt und Neuanlagen in gediedene Formen gebracht werden können, erfolgte am 2. Juni 1909 in Graz die Gründung des Vereines für Heimatschutz in Steiermark.

Nach bewährten Vorbildern organisiert, strebt er an, die Eigenart der Steiermark zu erhalten und durch Verwertung aller Kulturfortschritte zu vertiefen. Es ist sein Ziel, die landschaftlichen Naturbilder und Ortsbilder vor jeder Entstellung zu bewahren, an die allerorten vorhandene Überlieferung der bürgerlichen und ländlichen Bauweise, die bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts maßgebend war, wieder anzuschließen, sie durch Verwertung der neueren technischen Errungenschaften und der Forderungen der öffentlichen Wohlfahrt weiterzubilden und stets darauf hinzuweisen, wie unter Verzicht auf schlechte Vorlagen und unnötigen Zierat erheblich billiger und doch gefälliger gebaut werden kann als bisher. Die Tätigkeit des Vereines erstreckt sich auf den Schutz der Naturdenkmäler – charakteristische Bodenformen und wichtige Bestände der Tier- und Pflanzenwelt vor jeglicher Entstellung oder Vernichtung zu bewahren – und endlich auf volkskundliches Gebiet – alte gute Sitten, Gebräuche, Volkstrachten, Volkssagen und Lieder, wo sie noch üblich sind, lebendig zu erhalten, wo ihr

¹⁰⁰ ZAL, fond Okrajno glavarstvo in načelstvo Brežice, t. e. AŠ 17, A/320 (SI_ZAC/0011/AŠ 17 1909 A/320, letno poročilo štajerske domovinske zveze).

Verschwinden unaufhaltsam ist, wenigstens urkundlich der Nachwelt zu überliefern.

Dieses große Arbeitsgebiet, welches sich über das ganze Kronland erstreckt, erfordert eine erhebliche Anzahl gewissenhafter Mitarbeiter. Finden sich daher in einer politischen Gemeinde außer Graz wenigstens 10 Personen, die an den Bestrebungen des Vereines tätigen Anteil nehmen wollen, so können sie sich zu einer Ortsgruppe vereinigen; eine solche gilt nicht als selbständiger Verein, hebt auch die Mitgliederbeiträge (jährlich mindestens zwei Kronen, Stifter zahlen einmahl mindestens 100 Kronen) nicht selbst ein, aber sie hat satzungsgemäß das Recht, zwei Drittel ihrer Jahresbeiträge und der Zinsen ihrer Stifterbeiträge für sich zu beanspruchen. Der von der Ortsgruppe gewählte Obmann ist gleichzeitig Mitglied des Vereinshauptausschusses. Bei selbständiger Besorgung ihrer laufenden Angelegenheiten ist jede Ortsgruppe zu ständigem Verkehre mit Geschäftsstelle verpflichtet und unterliegt bei wichtigen Verfügungen und Unternehmungen der Beschlußfassung des Hauptausschusses; denn nur auf diese Weise ist die unbedingt erforderliche Zentralisation der Vereinstätigkeit möglich.

Der Verein für Heimatschutz in Steiermark richtet daher an alle Interessenten und Freunde seiner Bestrebungen das höfliche Ersuchen, sich für die Bildung von Ortsgruppen einzusetzen und erbittet Mitteilungen sowie Anfragen über Organisation oder Vereinszwecke an die anfangs genannte Geschäftsstelle.

Der Präsident des Vereines für Heimatschutz in Steiermark:
Manfred Graf Clary und Aldringen m. p. k. k. Statthalter

PRILOGA 2

Navodila za ustanovitev, organizacijo in delovanje lokalnih podružnic Društva v varstvo domačije Štajerske.¹⁰¹

MUSTERSATZUNGEN für Ortsgruppen des Vereines für Heimatschutz in Steiermark.

1. Zweck.

Die Ortsgruppe ... bezweckt die Förderung der Vereinsinteressen im Bereiche ..., insbesondere:

- a) Den Schutz der landschaftlichen Naturbilder und Ortsbilder vor jeder Art von Entstellung;
- b) Die Pflege der guten Überlieferung in der Bauweise geschlossener Ortschaften und der Einzelobjekte;
- c) Den Schutz der Naturdenkmäler aller Art;
- d) Den Schutz aller guten Sitten, Gebräuche und Trachten.

In erster Linie ist es die Aufgabe der Ortsgruppen, an Hand der »Hilfsliste« das Material für das Register der schutzbedürftiger Objekte zu sammeln und der Geschäftsstelle zu übermitteln.

2. Stellung zum Vereine.

Die Ortsgruppen sind keine selbständigen Vereine; zu ihrer Bildung müssen wenigstens 10 Vereinsmitglieder in einer politischen Gemeinde außer Graz einig sein. Die Tatsache des Wohnsitzes zwingt kein Einzelmitglied zum Anschlusse an die Ortsgruppe; doch kann diese auch solche Vereinsmitglieder aufnehmen, die in einer nicht mit einer Ortsgruppe ausgestatteten Nachbargemeinde ihren Wohnsitz haben. Der Betritt neuer Mitglieder ist sofort der Geschäftsstelle mitzuteilen.

3. Geldgebarung.

Die Mitglieder der Ortsgruppe entrichten ihre Beiträge innerhalb der drei ersten Monate des Jahres direkt an den Verein nach Graz, von wo aus die Mitgliederkarten zugestellt werden; die Ortsgruppe hat die ganze Summe der Beiträge abzuführen. Da sie kein selbständiger Verein ist, besitzt sie auch kein Vermögen. Doch hat jede Ortsgruppe das Recht zu verlangen, daß der Verein zwei Drittel ihrer Jahresbeiträge und der Zinsen ihrer Stifterbeiträge ausschließlich für ihre eigenen Zwecke verwende. Über diese Summe sowohl, wie über alle vom Vereine der Ortsgruppe zugewesenen Beträge ist Rechnung zu legen.

4. Mitglieder.

Diese haben in den Sitzungen der Ortsgruppen, sowie in den Hauptversammlungen des Vereines Sitz und Stimme, aktives und passives Wahlrecht. Sie sind zur pünktlichen Einrichtung des Jahresbeitrages und zur Förderung des Vereinzwecke verpflichtet.

¹⁰¹ StLA, VfH, K-95-H-368; Unterlagen betreffend die Gründung von Ortsgruppen des VfH 1909–1914.

5. Leitung.
Zur Leitung der Ortsgruppe ist der aus ihrer Mitte gewählte Obmann berufen, der gleichzeitig die Ortsgruppe im Hauptausschusse vertritt. Jede Ortsgruppe wählt außerdem einen Obmannstellvertreter.
6. Sitzungen und Besprechungen.
Die Sitzungen der Ortsgruppe werden von deren Obmann aus eigenem Antriebe oder über schriftlichen Antrag von wenigstens drei Mitgliedern einberufen. Es hat mindestens einmahl im Jahre eine formelle Sitzung stattzufinden. Beschlüsse bedürfen zu ihrer Giltigkeit der Anwesenheit des Obmannes und der einfachen Mehrheit der Anwesenden, wobei der Obmann bei Stimmgleichheit den Stichentscheid gibt. Außerdem empfehlen sich Besprechungen der Mitglieder.
7. Geschäftsführung.
Die Ortsgruppe besorgt ihre laufenden Angelegenheiten selbständig; doch ist sie zu ständigem Verkehre mit der Geschäftsstelle der Vereines verpflichtet, hat über wichtigere Verfügungen und Unternehmungen dem Hauptausschusse zu berichten und sich dessen Beschlußfassung zu fügen; vom Hauptausschusse sind auch alle Geldmittel anzusprechen.
Läßt der Haupt- oder Arbeitsausschuß Geschäfte durch die Ortsgruppe erledigen, so ist auch hierüber ein Bericht zu erstatten.
8. Auslöschung der Ortsgruppe.
Die Ortsgruppe hört von selbst zu bestehen auf, wenn die Zahl ihrer Mitglieder unter zehn sinkt; ein Beschluß der Mitglieder einer Ortsgruppe, diese trotz der geforderten Minimalzahl aufzulösen, bedarf der Zweidrittel-Mehrheit der Anwesenden.

PRILOGA 3

Navodila za zbiranje slikovnega gradiva lokalnih kulturnih in naravnih spomenikov za potrebe Društva v varstvo domačije.¹⁰²

Verein für Heimatschutz in Steiermark

Geschäftsstelle: Dr. Walter von Semetkowsky, Graz, Grillparzerstraße 22.

HILFSLISTE zur Wahrnehmung der Interessen des Heimatschutzes.

Die nachstehende Hilfsliste soll die Heimatschutzarbeit durch eine Übersicht über ihre Zweige erleichtern und auch das Sammeln von Bildern und Belegen ermöglichen. Sämtliche durch sie angeregte Mitteilungen über alte Bestände, über Neuanlagen oder Gefährdungen sowie Einsendungen von Bildern u. dgl. Bittet man an die Geschäftsstelle zu richten.

I. Denkmalpflege und Bauweisen

A. Ältere Bestände, die vor entscheidenden Veränderungen oder gänzlicher Beseitigung zu bewahren sind:

a) Ortsbilder:

1. Gesamtansichten; Pläne; Reste von Befestigungswerken; Stadtmauern, Tore, Türme, Wall und Graben.
2. Öffentliche Plätze; Denkmäler, Brunnen, Pest- und sonstige Votivsäulen.
3. Straßen und Gassen; Wasseläufe in Ortsbereich, Brücken.
4. Kirchliches: Kirchen, Kapellen; Friedhöfe, Grabsteine, Karner; Kreuzwege (Kalvarienberg etc).
5. Öffentliche Gebäude: Pfarrhaus, Rathaus, Amtsgebäude, Schulen; Kasernen; Kranken- und Siechenäuser.
6. Privatgebäude: Anlagen für industrielle und gewerbliche Zwecke; Gasthöfe; Herren-, Miet- und Einzelwohnhäuser.
7. Einfahrten, Eingänge; Tore, Türen, Portale; Durchhäuser, Geschäftsläden.
8. Höfe; Gärten in Verbindung mit Bauten; Haus- und Vorgärten; Gartenhäuser.
9. Innenräume (Flur, Treppe u.).
10. Details: Fenster, Balkone, Erker, Söller, Galerien, Treppen, Säulen; Dächer, Rauchfänge, Türme, Giebel; Hausstatuen, Hauszeichen; Hausmalereien; Aushängeschilder; Arbeiten in Schmiedeeisen oder Holz an Fenster- und Oberlichtgittern, Türen u. Mauern, Zäune; Haus- und Gartenbänke.

b) Einzelobjekte: Ruinen; Kirchen, Klöster; Schlösser; Einschichthöfe,

¹⁰² StLA, VfH, K-95-H-368; Unterlagen betreffend die Gründung von Ortsgruppen des VfH 1909-1914; ZAC, fond Okrajno glavarstvo in načelstvo Brežice, t. e. AŠ 17, A/320 (SI_ZAC/0011/AŠ 17 1909 A/320 letno poročilo štajerske domovinske zveze).

- Bauernhäuser; Weingarthäuser. (Hier gelten auch die Punkte 7–10 des vorgehenden Abschnittes)
- B. Neuanlagen (bereits ausgeführt oder geplant), welche die Einheitlichkeit des Ortsbildes stören.
1. Regulierungs- und Verbauungsplan;
 2. Staatsbauten;
 3. Landesbauten;
 4. Städtische oder Gemeindebauten; Schulhaus;
 5. Kirchliches;
 6. Privatbauten;
 - a) Vereinsbauten; Fabriksanlagen u. dgl.;
 - b) Zinshäuser;
 - c) Einzelobjekte.
- C. Lokale Überlieferungen im Bau- und sonstigen Gewerbe: Maurer, Steinmetz; Zimmermann, Tischler, Holzschnitzer; Maler; Töpfer, Schmied u.
- D. Ortsübliche Baumaterialien. Stein, Ziegel, Fachwerk, Holz; Dachbedeckung: Stroh, Schindel, Ziegel, Schiefer, Blech.
- E. Neuanlagen im Sinne heimischer Bauweise. Einzelheiten wie bei A a.
- II. Schutz der landschaftlichen Naturbilder und der Naturdenkmäler.
- A. Bestände.
- a) Landschaftliche Naturbilder: Bodenformen; Fluß- und Bachläufe; Täler, Seen, Teiche; Wälder, Felder, Wiesen; Moorboden, Alpen u. dgl.
 - b) Naturdenkmäler: charakteristische Bildungen von Felsen und Bäumen; Baumgruppen; sonstige Pflanzenwelt; Tierwelt mit Rücksicht auf seltene oder aussterbende Arten.
- B. Anlagen von Menschenhand
- a) Für Verkehrszwecke:
 1. Straßen aller Kategorien und Wege; Geländer, Schutzmauern, Brücken; Mauthäuser, Wegkapellen, Wegkreuze, Bildstöcke, Marterln u. dgl.
 2. Eisenbahnen: Bahnhöfe, Wächterhäuser; Schutzmauern, Viadukte, Brücken u. dgl.
 - b) Für Verwertung der Naturkräfte: Wasserkraftanlagen: Mühl- und Hammerwerke, Stauwerke, Schleusen, Turbinenhäuser; Elektrizitätswerke, Transformatorstationen, Leitungen für elektrische Kraftübertragung.
 - c) Zur Sicherung von Elementarschäden: Wildbachverbauung, Talsperren; Flußregulierung.
- III. Volkssitten und Gebräuche, Volkstrachen.
- Gegenwärtige Verbreitung; Sagen, Lieder, Schauspiele. (Für dieses Gebiet ist die Versendung von Fragebogen beabsichtigt).

PRILOGA 4

Poročilo brežiškega okrajnega namestnika Valterja grofa Attemsa štajerskemu deželnemu namestniku Manfredu grofu Clary-Aldringnu z dne 11. 12. 1909.¹⁰³

Rann am 11. Dezember 1909

K. k. Bezirkshauptmannschaft

P. Z1.169

Heimatschutz

Euere Exzellenz

In Befolgung des Auftrages vom 20. Oktober 1909 wird nachstehender Bericht erstattet:

Zunächst dürfte es am Platze erscheinen, einen wenn auch nur flüchtigen Blick auf die geographischen und ethnographischen Verhältnisse des Bezirkes zu werfen, um den weitesten Rahmen für die Erscheinungen der Natur und das Leben und Treiben der Bewohner kennen zu lernen.

Der politische Bezirk Rann liegt bekanntlich im äussersten Süden Steiermarks. Im Süden und Südosten ist die mächtige Save, Grenzfluss gegen das Nachbarkronland Krain, wogegen im Osten und Nordosten das schmale vielfach gewundene Band der Sotla die Grenze gegen Kroatien bezeichnet.

Während am rechten (Krainer-) Ufer der Save, dauernd ihres Laufes an der Grenze des politischen Bezirkes Rann, fast durchwegs ein Wall von Gebirgen dicht an dem Ufer des Flusses steht, dehnt sich zu beiden Seiten der Sotla von ihrer Mündung bis gegen den nördlichen Teil der Gemeinde Wisell ein ziemlich weites Flachland.

Die Folge davon ist, dass der kroatische Einfluss ein viel stärkerer im politischen Bezirke Rann ist, als der Einfluss des Nachbarkronlandes. Am stärksten ist die Wirkung des kroatischen Einflusses in dem zumeist ebenen dreieckigen Gebiete, welches von der Save und Sotla und einer dritter Linie von Videm über Kapellen an die Sotla begrenzt wird sowie in dem südöstlichen Teile der Gemeinde Wissell.

Dies zeigt die Sprache des Landvolkes, die ein Gemisch von (steirischem) Slovenisch mit kroatischen Worten und Formen ist.

In den grösseren geschlossenen Ortschaften ist das deutsche Element wesentlich bemerkbar, so besonders in dem Städtchen Rann vorherrschend.

Denkmalpflege und Bauwesen. Ansiedlungen mit städtischem Gepräge.

Die Stadt Rann und der Markt Lichtenwald bilden mit ihren alten Bürgerhäusern, von denen viele noch aus dem Beginne des XVIII. Jahrhunderts stammen, ein malerisches Bild. Die in hohen und steilen Winkeln ansteigenden Ziegeldächer auf den einstockiger oder auch of nur ebenerdigen Gebäuden mit den

¹⁰³ ZAC, fond Okrajno glavarstvo in načelstvo Brežice, t. e. AŠ 17, A/320 (SI_ZAC/0011/AŠ 17 1909 A/320 letno poročilo štajerske domovinske zveze).

einfachen schmucklosen Facaden, müssen auf jedem, der durch längere Zeit zwischen den hochragenden Zinskasernen der Grossstadt gelebt hat, einen wohltuenden Eindruck ausüben.

In Rann wirkt insbesondere auch die Aufeinanderfolge: Pfarrkirchenturm (grauen und rotbrauner Schiefer), Hotel »Schwarzer Adler« (Dach und Türme mit grünglasierten Ziegeln gedeckt) und Turm der Franziskanerkirche (rot angestrichenes Blech) äusserst malerisch.

Dörfer etc.

In den Dörfern und am flachen Lande überhaupt ist noch immer das Holzhaus mit seinem Strohdach vielvertreten.

Wenn jeder, der die Bauordnung kennt, sich sagen muss, dass diese Gebäude geradezu allen Normen derselben Höhe sprechen, so wird es auch keinen Naturfreund, keinen Male rund Amateurphotographen geben, der nicht die grossen malerischen Reize dieser traulichen Hütten erkennen würde. Ich will versuchen, eines dieser Bauernhäuser ältester Bauart zu beschreiben:

Der Bau ruht auf vier grösseren Steinen, welche die Eckpunkte desselben bezeichnen. Ueber dieselben wird zunächst ein Rechteck aus vier Balken gefügt. Der Weitere Aufbau erfolgt in der Art, dass an der Vorderwand kürzere Balken beiderseits angefügt werden, um den Raum für das Eingangstor freizulassen. Die kleinen Fenster haben bei den ältesten Häusern meist nur die Höhe eines Balkens (circa 20 cm). Im Innern werden einige Scheidwände angebracht. Wenn die Wände in einer Höhe von beiläufig 2 m 20 cm aufgeführt sind, wird auf dieselben der einfache Dachstuhl gesetzt, wobei in älterer Zeit die Träme stets auch die Träger der Zimmerdecke waren. Das Dach wird mit Stroh gedeckt und der Dachboden (zugleich Zimmerdecke) aus Brettern gebildet. Die Wände werden in weiss getüncht (Roter Anstrich der Wände ist aus Kroatien überkommen).

Damit ist eigentlich der Bau fertig. Einfach wie dieser ist auch die weitere Einrichtung:

Türen (in älterer Zeit nur mit Holzriegeln), Fenster mit winzig kleinen Scheiben. Als Boden dient gestampfter Estrich.

Zur Beheizung und Zuebereitung der einfachen Mahlzeiten waren bis gegen die zweite Hälfte des XIX. Jahrhunderts nur Kamine ohne Rauchfang üblich. Jetzt natürlich finden sich so manche Verbesserungen insbesondere breite flache Kachelofen. Auf diesen schlafen zur Winterzeit die älteren Kinder und das Hausgesinde, den Betten sind meist nur 2, für den Bauer und die Bäuerin vorhanden.

Die weiteren Möbelstücke sind rasch aufgezählt: Einfache rohgearbeitete Bänke, Tische, wohl auch eine Truhe (Kästen fehlten in älterer Zeit). Als Zimmerschmuck dienen Heiligenbilder in grellem Oeldruck. Der sonstige Hausrat ist wenig reichhaltig und eigenartig. Nur selten finden sich eigenartige Gegenstände wie Čturas (Weinbehältnisse) von origineller Form oder altes Geschirr aus bunten Parcellan (letzteres wahrscheinlich kroatischen Ursprunges).

Dieses Hauswesen von patriarchalischer Einfachheit sieht man natürlich immer seltener.

Die neuen Häuser werden zumeist ganz aus Ziegeln gemauert und ebenso gedeckt, haben grosse Fenster, guten Holzfussboden, moderne Kachelofen etc.

Aber der ursprüngliche Charakter der Wohnhäuser ist auch ganz verloren, wirken doch diese neuen zwar tadellos netten Häuser abstossend nüchtern.

Hier wäre es wohl am Platze eine neue Bauart zu finden, die das Bild der Landschaft nicht stören würde. Dies könnte aber nur ein Bauführer, der die Mühe nicht scheuen würde, dort wo die Entwicklung des heimischen Baustiles aufgehört hat, durch Weiterarbeiten im Geiste des Volkes den Typus eines hübschen und zweckmässigen Bauernhauses zu schaffen.

Es war zwar eine Notwendigkeit durch das Baugewerbegesetz dem Landvolke die Möglichkeit zu entziehen, auf die Fortbildung der Bauart seiner Häuser direkten Einfluss zu nehmen, doch dürfte es ein Fehler erscheinen, die weitere Entwicklung ganz dem Maurermeister zu überlassen.

Schlösser und Ruinen

Eine grosse Zahl von Schlössern ist im h. ä. Bezirke noch eine stolze Erinnerung an die Zeiten der Grundherrlichkeit, wenn auch viele von ihnen ihre ursprüngliche Bestimmung verloren haben.

Die Bauart ist ziemlich wechselnd, doch ist die Viereck-Form und der Rundturm vorherrschend. Besonders bemerkenswert ist das Schloss Rann /:Gräflich Attems'sches Fideikomis:/

Einst war dieses angeblich bereits zur Zeit der Kreuzzüge erbaute Schloss ganz von Savearmen umgeben. Im Schlosshofe waren früher auch im ersten Stockwerke Arkaden, welche vermutlich als Logen für die Turniere dienten.

Herrliche Fresken finden sich im Stiegenhause und besonders im Rittersaale, der noch vollständig erhalten ist. Nur der Mosaickboden wurde aus demselben entfernt. Am Eingang der Gutskanzlei prangt ein Gemälde, das Wappen der gräflichen Familie Attems darstellend, von zwei sinnbildlichen Gestalten flankiert. Einst bezeichnete dieses Gemälde den Eingang zum grundherrlichen Gerichte. – Besonders romantisch ist das Schloss Wisell. (Fürst zu Windisch-Grätz)

Schloss Pischätz des Freiherrn von Moscon wurde Dank dem Kunstsinne des Eigenthümers stilgerecht und geschmackvoll ausgebaut. Auch hat der Schlossherr einen herrlichen Baupark um dasselbe angelegt. Von vielen anderen Herrschaftssitzen sind nur mehr malerische Ruinen erhalten, wie Drachenburg und Königsberg u.a.

Aber auch die noch erhaltenen Schlösser sind fast ausnahmslos Stiftkinder ihrer Besitzer.

Auch ist die Erhaltung manchen Schlosses für den Eigentümer unerschwinglich. Sind doch in Untersteiermark schon Schlösser abgetragen worden, um nicht die Steuer dafür entrichten zu müssen (Montpreis)

Kirchliche Bauten.

Die meisten Kirchen im hierämtlichen Bezirke sind ziemlich geschmacklos und einem Gemisch von Renaissance und Barockstil gebaut.

Erst die neueren Anlagen wie z. B. die Pfarrkirche in Dobova (romanisch) zeigen die harmonische Durchführung eines Stiles. In der Innereinrichtung kommt fast bei allen Kirchen der Bauerngeschmack

zum Ausdruck. Die alten hölzernen Statuen werden in grellen Farben angestrichen – das Wort »bemalt« wäre hier nicht am Platze. Kränze aus Papierblumen, farbige Kerzern mit bunten Bändern etc. Spenden des Landvolkes werden an den Altären und Wänden angebracht.

Wohl sieht man noch dort und da alte Kirchengerate von seltener Schönheit (so in der Fialkirche St. Sebastian bei Reichenburg. Ein schön gemalter Opferstock, Kirchenpolster aus geprestem Leder in Rot und Gold etc.)

Die oft recht verwilderten Friedhöfe auf dem Lande sind sehr malerisch. Die Gräber bezeichnen in der Regel nur schlichte Holzkreuze, ungepflegt steht mancher Blumenstrauch auf den Rasenhügeln.

Es fehlen die prunkhaften Marmor und Granit-Denkmäler die eisernen Gitter und die peinlich gehaltenen [...] Aleen. Aber während der Friethof der Grossstadt trotz seiner Pracht ein empfindsames Herz kaltes Schauern empfinden lässt, ruht über dem Gottesacker der Dörfer harmonischer Friede.

Nur eines wirkt oft störend: die Totenkammer! Wie leicht wäre es einen Musterplan für die Totenkammer so zu entwerfen, dass diese Bauten die Schönheit des Friedhofes erhöhen würden, statt denselben zu beeinträchtigen. Ein kleines Türmchen als Dachreiter mit einem Glocken würde dem Gebäude schon ein ganz anderes Aussehen geben.

Gewerbliches.

Grössere Fabriken und gewerbliche Unternehmungen fehlen im politischen Bezirke Rann.

Am meisten kommen hier als gewerbliche Betriebsanlagen die Gasthäuser in Betracht.

Da das Lokalitätenprogramm dieser Bauten zumeist das Gleiche ist, dürfte es sich sehr empfehlen, Musterpläne für diese Anlage zu entwerfen – was übrigens noch aus gewerbepolizeilichen Gründen äusserst wünschenswert wäre.

Was man mit entsprechender anschaulicher Belehrung des Landvolkes erzielen kann, hat ein k. k. Aktsarzt in einem politischen Bezirke Untersteiermarks gezeigt. Demselben ist es gelungen, dass ein »Musterwirthshaus« in seinem Bezirke entstanden ist.

Dieses liess der kluge Beamte diejenigen sich besehen, die sich ein Gasthaus bauen wollten und bald entstanden weitere gleich zweckmässige Gasthäuser.

Auch mit Prämien liesse sich hier viel erreichen. Besonders sollte die Landbevölkerung angeregt werden, Gasthausgärten zu schaffen.

Zur besonderen Zierde gereichen die früher allgemein gebräuchlichen Schilder der Gewerbetheilenden. Leider wird auch im hierämtlichen Bezirke die betreffende Stelle der Gewerbeordnung (§44) häufig missverstanden. So tritt bei Neuanlagen nur zu häufig an Stelle der hergebrachten Zeichen der »Profession« eine nüchterne in die Augen fallende Aufschrift.

Naturschönheiten, Tier und Pflanzenwelt.

An erster Stelle müssen hier wohl die Vrbina's (Weiden-Auen) der Save genannt werden. Herrliche Wildnis oft fast undurchdringbar mit wilden Hopfen und Brombeerranken durchschlungene Gehölze aus Weiden

und Eichern, durchschitten von den träge fließenden Savearmen. Besonders die sich unmittelbar an die Stadt Rann anschliessende Vrbina ist ein wahres El Dorado für Singvögel. An schönen Frühjahrsabenden kann man dort so viele Nachtigallen schlingen hören, wie sonst wohl nieregends in ganz Oesterreich. Auch seltene Wasservögel wie der Eisvogel (auch als Brutvogel) und der Reier sind dort heimisch.

Es wäre wohl schade, wenn diese Aue nicht wenigstens zum Teil in ihrer jetzigen Beschaffenheit erhalten bliebe. Das Rehwild, das diese Vrbina einst zu Hunderten bevölkerte, ist fast gänzlich ausgerottet, wie überhaupt der bekannte Reichtum an Rehwild des Ranner Gerichtsbezirkes vor einigen Jahren in kurzer Zeit vernichtet wurde.

Unweit der Stadt Rann liegt auch ein schöner Eichenhein (Hrastinca genannt) eine Zierde der Gegend und ein beliebter Platz der Erholung.

Auch dieses Wäldchen (Gräflich Attem'sches Fideikommiss) wäre dringend der Schonung zu empfehlen.

Als eigenartiger Waldbaum erscheint in den Forsten des h. o. Bezirkes die Edelkastanie die wohl eine besondere Schonung und Verbreitung verdienen würde. Auch die reizende wilde Heckenrose sollte man nicht schlehtin ächten.

Volkstrachten.

Die alten Volkstrachten sind fast gänzlich verschwunden. Nur im Gebiete der Pfarre Dobova tragen noch einzelne Frauen und Mädchen die alte Nationaltracht, sonst ist das gewöhnlich gelbe Kopftuch die einzige Erinnerung daran und sticht recht störend von der halb städtischen Kleidung ab.

Die Männer tragen in der Regel mehr oder minder städtische Kleidung.

Leider versorgen sich die Bauern hauptsächlich bei Marktfahrern, die den Frauen Stoffe aus schreienden Farben in hesslichen Mustern und Schuhe in Formen mit hohen französischen entsetzlichen Stöckeln liefern – alles natürlich in Ausschusswaare.

Musik.

Ein National-Musikinstrument fehlt; die Tamburica (Gittare artiges Instrument) ist in einigen Gegenden aus Kroatien überkommen.

Der Gesang des Landvolkes ist einfach und dient meist zum Ausdruck religiöser Gefühle (Der Kaplan in Rann hat eine Sammlung von Kirchenliedern begonnen).

Schliesslich berichte ich noch, dass es bereits gelungen ist, im hierämtlichen Bezirke mehrere Personen für die Sache des Vereines zu interessieren, die demselben beizutreten beabsichtigen. Die Errichtung von Ortsgruppen wurde vorläufig mit Rücksicht auf nationale Gegensätze nicht angebahnt.

Fotografische Aufnahmen wurden zugesagt und werden die Lichtbilder nachfolgen.

Der k. k. Bezirkshauptmann

[Walter von Attems]

PRILOGA 5

Dopis tajnika Društva v varstvo domačije Walterja Semetkowskega okrajnemu šolskemu odboru v Brežicah.¹⁰⁴

Schulhausausbau für Dobrova

Von den drei vorliegenden Projekten sollen zuerst I und II genauer vorgenommen werden, dazu berechtigen die Übereinstimmungen im Grundrisse und in den Hauptsachen des Aufbaues.

Bei der Grundrisslösung fällt auf, dass die Wohnungen für den Ober- u. den Unterlehrer im Erdgeschoss, die Lehrzimmer aber im Obergeschosse untergebracht sind; dagegen sprechen einigermaßen praktische Erwägungen; auch fehlt u. zw. allen drei Entwürfen ein Raum zur Aufbewahrung von Lehrmitteln.

In der Aussengestaltung des 1. Entwurfes ist im Streben nach einfacher Gesamtwirkung unverkennbar, wenn auch noch stellenweise Ernnerungen an die bisherige Durchschnittsbauweise sich geltend machen; die früher beschprochene Verlegung der Schulräume ins Obergeschoss wirkt auf die Fassade insofern ungunstig ein, als dadurch eine geringe, aber doch fühlbare Disharmonie der Verteilungen entsteht. Dazu bitt die Dimensionirung der Fenster ganz nach dem für das Miethaus üblich gewordenen Schema, bei dem die Höhe in einem Missverhältnis zur Breite steht und dessen Anwendung die Fassade auf das Durchschnittmass herabdrückt. Es wäre dringend eine Verbreiterung der Fenster auf Kosten ihrer Höhe, eine reichere Sprossenteillung und Auflockerung der strengen Achsen zu empfehlen!

Zur Ausgestaltung der Details: die in Putz herzustellenden Eckquadern können wegfallen, wodurch Änderungen an der Gesims bildung des Wandgiebels bedingt werden. Die bleichernen Dachknäufe müssen unbedingt wegfallen, die aus dem gleichen Materiale herzustellenden Schosseinfassungen u. Eichsenerndesckungen und soweit als möglich in Dachziegeln zu arbeiten, statt der Doppelfalzziegel gewöhnliche Biberschwänze zu verwenden, wodurch eine Verbilligung der Bausumme erzielt wird. (27000 Kr statt 27500)

Die im Entwurfe angedeuteten Lattenspalriere tragen wesentlich zur günstigeren Gesamtwirkung bei.

Die früher vorgebrachten Einwände gegen den Grundriss sowie hauptsächlich gegen die Verteilung u. Dimensionierung der Fenster gelten auch für das zweite Projekt.

Die ausgeschnittenen Verzierungen erscheinen ziemlich einförmig, ein Bedenken, das auch der Dachlösung gegenüber ausgesprochen werden muss.

Am wichtigsten scheint die Frage, ob die Wahl eines Blockbaues durch die landschaftliche Umgebung (Wald) oder durch lokale Überlieferungen gerechtfertigt ist.

Die Baukosten betragen 25000 Kr; infolge eines Rechnungsfehlers im Vorauschlage erscheinen 26000 angeführt.

¹⁰⁴ StLA, VfH, K-95-H-374, Dobrova, Bez. Rann, Schulhausbau, 1909.

Der dritte Entwurf hat eine günstige Grundrisslösung, wenn auch ihm ein Raum für Lehrmittel fehlt; die Verlegung der Lehrerwohnungen ins Obergeschoss ist empfehlenswert; doch muss darauf hingewiesen werden ob nicht von seiten der Schulbehörde Einwände dagegen erhoben werden, dass für die Wohnzwecke nur Mansardenräume mit teilweise schiefen Wänden zur Verfügung stehen. Diese Bedenken liesser sich durch teilweise Änderungen der Dachform (Einführung eines Mansardendaches, das gerade zimmerwände ermöglicht) entschäften.

Der Gesamteindruck des Entwurfes ist sehr günstig zu nennen; dieser entspricht am meisten landlicher Bauweise und ordnet sich gut in die landschaftliche Umgebung ein.

In den Einzelheiten herrscht Einfachheit; nur sind wie bei I und II die Fenster der Schulzimmer zu sehr nach dem Schema der Miethausfenster bemessen, was sich durch die früher empfohlene Verbreiterung auf kosten der Höhe und durch reiche Sprossenteilung gutvermeiden lässt.

Die im vorstehenden ausgeführten Erwägungen führen zu folgendem Antrage:

Von den drei zur Begutachtung vorgelegten Plänen zur Erbauung eines Schulhauses in Dobrova entspricht der dritte (Kennwort »Heimatschutz«) am Meisten den Anforderungen heimischer Bauweise, weshalb er zur Annahme und Ausführung empfohlen wird. Die gegen ihn möglichen Bedenken lassen sich ohne sonderliche Schwierigkeiten beheben.

Aber auch an den beiden anderen Vorschlägen ist das Eingehen auf die vom Heimatschutze vertretenen Gedanken sehr zu begrüssen.

Verein für Heimatschutz in Steiermark

Der Geschäftsführer

Dr. Semetkowski

PRILOGA 6

1) Dopis krajevnega šolskega sveta v Bojsnem Društvu v varstvo domačije z dne 7. 1. 1914.¹⁰⁵

Krajnji šolski svet Bojsno, dne 7. januarja 1914

Na slavno zadrugo domovinskega varstva /Verein Heimatschutz Gradec

Podpisani Kraj. šolski svet je prejel od okrajnega šolskega sveta v Brežicah z dne 18./12. 913 šte. 119, načrt stavbe novega šol. poslopja na Bojsnem, izdelani od slavnega ondotnega društva, za katero delo se krajni šolski svet omenjeni zadrugi najtopleje zahvaljuje.

Poslani načrti so bili dne 4./1. 1914 v seji krajnega šol. sveta in občinskega odbora Bojsno enoglasno odobreni, in z navdušenjem sprejeti.

Ker je naša občina zelo majhna, in ima slabe dohodke, in ker je vsled vednih uim, kakor tudi da je morala pomagati pozidati sedaj v zadnih 10. letih novo šolsko poslopje v Globokem, novo šol. poslopje v Pišecah, in novo šol. poslopje v Kapelah tudi popolnoma gmotno uničena, bode za to ubogo občino veliko breme sedaj v teh slabih časih si zidati novo šolsko poslopje; vsled tega se prav ponižno prosi slavna ondotna zadruga, da z ozirom na predstoječe razloge po poslanih načrtih – troškovnik (Voranschlag) napraviti blagovoli, in sicer z povdarkom, da bode temeljni zid napravljen iz betona pri celej stavbi.

Misliti bi bilo nato, da občini ni mnogo pomagano z načrti, kajti stavbni mojster, ki bi napravil sedaj po načrtu troškovnik, bi si gotovo zaračunal toliko, kakor bi delal načrt in troškovnik.

Zanašajoč se na Vašo dobroto in prijaznost se Vam že naprej najtopleje zahvaljujemo, ter pričakujemo kmali, ker hoče kraj. šol. svet Bojsno že letos s pripravami za stavbo začeti.

Se bilježimo z udanostjoi

Josip Bratanić župan

Vinko Wogrinc obč. svet.

Lovre Kelhar obč. svet.

Josip Jelčič obč. odb.

Ant. Žgalin obč. odb.

Ivan Molan obč. odb.

Ivan Zevnik načelnik

Franz Umek podnačelnik

Anton Francekovič načelnik

Martin Werstovšek načelnik

Mihael Ogorevc

¹⁰⁵ StLA, VfH, K-47-H-167, Bojsno (Bez. Rann), Volksschule Umbau 1912.

2) Odgovor Norberta Schwaba z dne 5. 2. 1914.¹⁰⁶

Herrn Arch. Schwab Graz 2/II. 1914

Zu der Bitte des Ortsschulrates Bojsno auch einem Kostenvorzuschlag umsonst beizustellen, erlaube ich mir zu bemerken, das bis nun nur die ersten Entwürfe den Ortsschulräten kostenlos zur Verfügung gestellt wurden. Ich glaube, daß es wohl zu weit führen würde, wenn auch die Kostenvorausschläge gratis verfasst werden sollten, zumal der Verfassung des Vorzuschlages eine sehr langweilige Arbeit ist.

Nachdem der Plan des Vereines vom Ortsschulrate angenommen würde, müssen nunmehr auch die Einrechnungs- und Baupläne verfasst werden. Ich stelle daher den Antrag, dem Ortsschulrate folgenden Vorschlag zu machen: Der Verein ist gerne bereit auch weiters dem Ortsschulrate entgegenzukommen und die nunmehr notwendige Verfassung des Kostenvorauschlages und der Baupläne zu vermitteln. Diese Arbeiten können aber nicht mehr ganz kostenlos geleistet werden, es wird vielmehr als Honorar für die Ausarbeitung der Pläne von K 300.-, des Kostenauschlages von 100.- K bedungen. Diese Betragen entsprechen beiläufig der Hälfte der vom Ing. und Arch. Tarif aufgestellten Honoraransätzen.

Sollte jedoch der O. S. R. beabsichtigen die Ausarbeitung der Baupläne und des Kostenveranklages einem Baumeister zu übertragen so behält sich der Verein die Einsichtnahme in die Pläne und den Kostenvorausschlag vor.

Graz, am 5. Februar 1914

Schwab

¹⁰⁶ StLA, VerVfH, K-47-H-167, Bojsno (Bez. Rann), Volksschule Umbau 1912.

VIRI

PAL: Arhiv Slovenske frančiškanske province sv. Križa v Ljubljani, Ljubljana

- Opravilni zapisnik provincialne pisarne od a. d. 1913 do 1942.
- Samostan Brežice.

PAM: Pokrajinski arhiv Maribor, Maribor

- fond Rodbina Gariboldi, šk. 68, ovoj 18.
- fond Zgodovinsko društvo, Spisi, 1909, SI_PAM/1212/002_00044.

StLA: Steiermärkisches Landesarchiv, Gradec

- Verein für Heimatschutz (VfH), K-47-H-167.
- VfH, K-52-H-179, 53.
- VfH, K-53-H-183, 9.
- VfH, K-95-H-368.
- VfH, K-95-H. 374.
- VfH, K-46-H-165, 426.
- VfH, K-47-H-166, 637.
- VfH, K-47-H-167, 662.

ZAC: Zgodovinski arhiv Celje, Celje

- SI_ZAC/0864 Osnovna šola Bojsno (1948–1964).
- fond Okrajno glavarstvo in načelstvo Brežice, t. e. AŠ 17, A/320 (SI_ZAC/0011/AŠ 17 1909 A/320 letno poročilo štajerske domovinske zveze).

SPLETNI VIRI

Baukultur Steiermark, <https://www.baukultur-steiermark.at/verein/>.

GRANDA 2013: Stane Granda, Windischgrätz, Slovenska biografija. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <http://www.slovenska-biografija.si/rodbina/sbi841332/#slovenski-biografski-leksikon>.

SERAŽIN 2014: Helena SERAŽIN, Vila Transilvanija, Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor, 2014, http://www.mariborart.si/spomenik?p_p_id=mappath_WAR_artportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_r_p_564233524_articleUrl=vila-transilvanija.

Sistory, Zbirka šolskih listov, Šolski list Državna mešana ljudska šola Orešje, 1929, <https://www.sistory.si/publication/23868>.

Veronika Teubl-Lafer, Hartberg: Was von der Monarchie blieb, Mein Bezirk, https://www.meinbezirk.at/hartberg-fuerstenfeld/c-lokales/hartberg-was-von-der-monarchie-blieb_a2937888#gallery=null.

Wikipedia: [https://de.wikipedia.org/wiki/Rathaus_\(Landshut\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Rathaus_(Landshut)).

LITERATURA

BAŠ 1957: Franjo BAŠ, Iz narodnostnih bojev v brežiškem Posavju, *Posavje. 1* (ur. Stanko Škaler), Brežice 1957, str. 72–90.

Begrüßungs-Ansprache 1909: *Begrüßungs-Ansprache des k. k. Statthalters Manfred Grafen Clary und Aldringen anlässlich der gründenden Versammlung des Vereines für Heimatschutz in Steiermark. Graz, am 2. Juni 1909*, Graz 1909.

ČUČEK 2016: Filip ČUČEK, *Svoji k svojim. Na poti k dokončni nacionalni razmejitvi na Spodnjem Štajerskem v 19. stoletju*, Ljubljana 2016 (Razpoznavanja, 29).

EBERHART 2013: Helmut EBERHART, »... auf heimatlicher Grundlage...«. Viktor Geramb und der Heimatschutz 1918–1938, *Identität, Politik, Architektur. Der »Verein für Heimatschutz in Steiermark«* (ur. Antje Senarclens de Grancy), Berlin 2013, str. 71–87.

HARTMAN 1992: Bruno HARTMAN, Maister, Rudolf, *Enciklopedija Slovenije*, 6 (ur. Dušan Voglar), Ljubljana 1992, str. 365–366.

Identität 2013: *Identität, Politik, Architektur. Der »Verein für Heimatschutz in Steiermark«* (ur. Antje Senarclens de Grancy), Berlin 2013.

Imenik društvenikov 1906: *Imenik društvenikov l. 1906*. Redni udje, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 3, 1906, str. 226–231.

Imenik društvenikov 1908: *Imenik društvenikov l. 1908*. Redni udje, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 5/3–4, 1908, str. 205–210.

Imenik društvenikov 1909: *Imenik društvenikov l. 1909*. Redni udje, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 6, 1909, str. 193–197.

JAMAR 1918: Berard JAMAR, Kratko poročilo brežiške skupnosti, *Cvetje z vrtov sv. Frančiška*, 35/5, 1918, str. 156.

JELENC 1910: Luka JELENC, *Ročni zapisnik z imenikom ljudskih šol in učiteljskega osebja na Kranjskem, Južnem Štajerskem in Primorskem in z osebnim statusom kranjskega ljudskega učiteljstva za šolsko leto 1909–1910*, Ljubljana 1910.

JUNGHANNS 1982: Kurt JUNGHANNS, *Der deutsche Werkbund. Sein erstes Jahrzehnt*, Berlin 1982.

KNAPIČ, POLJANŠEK 1957: Janko KNAPIČ, Miloš POLJANŠEK, Šolstvo v Brežicah v preteklosti in danes, *Posavje. 1* (ur. Stanko Škaler), Brežice 1957, str. 125–132.

LUKMAN 1967: Franc Ksaver LUKMAN, Spindler, Franc Saleški, *Slovenski biografski leksikon*, 3/10 (ur. Alfonz Gspan idr.), Ljubljana 1967, str. 425.

NEČAK 2018: Dušan NEČAK, Zgodovin(ar)ski pogled na potres v Brežicah in okolici 29. 1. 1917, *Bilo je res grozljivo, bobnelo in grmelo je pod nami. Brežiški potres 1917* (ur. Jože Škofljanec), Ljubljana 2018 (Brežiške študije, 5), str. 15–100.

Personalstand 1910: *Personalstand des Bistums Lavant in Steiermark für das Jahr 1909*, Marburg 1910.

Priloge 2018: *Priloge, Bilo je res grozljivo, bobnelo in grmelo je pod nami. Brežiški potres 1917* (ur. Jože Škofljanec), Ljubljana 2018 (Brežiške študije, 5), str. 193–554.

SAPAČ 2015 a: Igor SAPAČ, Rotovži, v: Igor Sapač, Franci Lazarini, *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2015, str. 133–135.

SAPAČ 2015 b: Igor SAPAČ, Šole, v: Igor Sapač, Franci Lazarini, *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2015, str. 157–167.

SAPAČ 2015 c: Igor SAPAČ, Katalog pomembnejših klasicističnih, bidermajerskih in historističnih arhitekturnih stvaritev na območju Republike Slovenije, v: Igor Sapač, Franci Lazarini, *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2015, str. 361–677.

SCHULTZE-NAUMBURG 1908: Paul SCHULTZE-NAUMBURG, *Die Entstellung unseres Landes*, München 1908³.

SEMETKOWSKI 1911: Walter von SEMETKOWSKI, *Entwicklung und Ziele des Heimatschutzes in Österreich, Sonderabdruck aus dem stenographischen Bericht über die gemeinsame Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz. Salzburg [14. und 15. September] 1911*, Karlsruhe 1911, str. 1–8.

SENARCLENS DE GRANCY 2001 a: Antje SENARCLENS DE GRANCY, »Moderner Stil« und »Heimisches Bauen«. *Architekturreform im Graz um 1900*, Wien-Köln-Weimar 2001 (Kulturstudien. Sonderband, 25).

SENARCLENS DE GRANCY 2001 b: Antje SENARCLENS DE GRANCY, ...Nicht kalter Internationalismus, sondern »freudige« Sachlichkeit... Das Grazer Werkbundhaus als Antithese zur »Wohnmaschine«, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 55, 2001/1–2, str. 117–131.

SENARCLENS DE GRANCY 2007: Antje SENARCLENS DE GRANCY, *Keine Würfelwelt. Architekturpositionen einer »bodenständigen« Moderne. Graz 1918–1938*, Graz 2007.

SENARCLENS DE GRANCY 2013: Antje SENARCLENS DE GRANCY, Konservative Reform. Die Anfänge des Vereins für Heimatschutz in Steiermark, *Identität, Politik, Architektur. Der »Verein für Heimatschutz in Steiermark«* (ur. Antje Senarclens de Grancy), Berlin 2013, str. 31–54.

SENARCLENS DE GRANCY 2018: Antje SENARCLENS DE GRANCY, »Mit blanken Waffen«. Kultureller Heimatschutz im Ersten Weltkrieg, *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz*, 48, 2018, str. 417–434.

SERAŽIN 2011: Helena SERAŽIN, Delovanje in vloga graškega Društva za domovinsko varstvo na južnem Štajerskem (1909–1918), *Med starim in novim. Zbornik povzetkov Znanstvenega simpozija Arhitekturna zgodovina, Ljubljana, 24.–26. november 2011* (ur. Renata Novak Klemenčič), Ljubljana 2011, str. 20–21.

SERAŽIN 2013: Helena SERAŽIN, Arhitektura brežiške frančiškanske cerkve in samostana, *S patri smo si bili dobri. Tri stoletja brežiških frančiškanov* (ur. Jože Škofljanec), Krško 2013, str. 139–167.

STELE 1965: France STELE, Iz konservatorskih spominov, *Varstvo spomenikov*, 10, 1965, str. 13–38.

TSCHOFEN 2013: Bernhard TSCHOFEN, Heimat/Schutz. Bloß eine andere Moderne?, *Identität, Politik, Architektur. Der »Verein für Heimatschutz in Steiermark«* (ur. Antje Senarclens de Grancy), Berlin 2013, str. 15–30.

URBANER 2013: Roman URBANER, Verstrickung, Brüche, Kontinuitäten. Die Heimatschutzagenden in der Steiermark von der Zwischenkriegszeit bis 1950, *Identität, Politik, Architektur. Der »Verein für Heimatschutz in Steiermark«* (ur. Antje Senarclens de Grancy), Berlin 2013, str. 89–122.

Verein für Heimatschutz 1910: Verein für Heimatschutz, *Erster Jahresbericht. 1909. Genehmigt in der Hauptversammlung vom 30. Juni 1910*, Graz 1910.

Verein für Heimatschutz 1913: Verein für Heimatschutz, *Vierter Jahresbericht*. 1912, Graz 1913.

Verein für Heimatschutz 1914: Verein für Heimatschutz, *Fünfter Jahresbericht*. 1913, Graz 1914.

VOVKO 2003: Andrej VOVKO, Delovanje društva Südmark na Slovenskem Štajerskem do leta 1914 v luči pisanja »Slovenskega Branika«, *Zbornik Janka Pleterskega* (ur. Oto Luthar, Jure Perovšek), Ljubljana 2003, str. 229–251.

VRAČKO 1917: Ananija VRAČKO, Naš samostan in cerkev v Brežicah, *Cvetje z vrtov sv. Frančiška*, 34, 1917, str. 151–152.

WATKIN 2005: David WATKIN, *A History of Western Architecture*, London 2005⁴.

ŽGALIN-KOVAČIČ 2010: Marija ŽGALIN-KOVAČIČ, Osnovna šola v Orešju, *Potovanje po pisavi spomina. 220 let šolstva na Bizeljskem*, Bizeljsko 2010, str. 38–46.

THE *VEREIN FÜR HEIMATSCHUTZ STEIERMARK* BRANCH IN BREŽICE, 1909–1918

Summary

The *Verein für Heimatschutz* was founded by a group of citizens from Graz who were concerned about the effects of rapid industrialization and modernization on the urban landscape of Graz, the capital of Styria, and its surrounding countryside. This organization was inspired by the German civic association *Deutscher Bund Heimatschutz* and was part of a broader movement at the end of the 19th century that sought to preserve natural and cultural landscapes, protect traditional architecture, and counteract changes to urban centres. They criticized the destruction of historic cityscapes and radical transformation of city centres through new buildings, advertising hoardings, unauthorized speculative developments as well as the growth of industrial zones. The Graz-based society focused on preserving Styria's cultural landscape and aimed to harmonise modern urban and rural construction with traditional Styrian architectural styles from before the mid-19th century. Key objectives included educating the public about the importance and methods of preserving cultural landscapes, a principle that was partially adopted from heritage preservation offices.

At the founding meeting on 2 June 1909, in Graz, a resolution was passed to establish as many local branches as possible across Styria to support the society's operations. On 20 October 1909, Count Clary-Aldringen, the society's president and Styrian governor, sent an official invitation to local authorities to establish branches, explaining the significance and aims of the *Verein für Heimatschutz* (Appendix 1 and Appendix 2). In 1910, Count Walter Attems, the head of the Brežice District Office, established a branch in Brežice, which primarily included pro-German nobles and members of the clergy, officials, intellectuals and craftsmen. Due to the nationalist tensions in Lower Styria, Slovenes largely refrained from joining the society, especially during the years leading up to and during World War I.

One of the Brežice branch's first tasks was to collect visual materials depicting local landscapes and monuments (Appendix 3). Branch president Count Walter Attems also prepared a brief cultural outline of the Brežice district, reflecting his characteristically romantic view of the local natural and cultural heritage (Appendix 4).

The society paid particular attention to school buildings, which were often located near churches and served as prominent landmarks. The Brežice branch played a special role in the *Verein für Heimatschutz*, as it is believed that plans for a new school building in Dobrova prompted the systematic supervision of Styrian school aesthetics. As chairman of the district school boards for Brežice, Kozje, and Sevnica, Attems submitted school building plans for review soon after the society's founding in 1909. The Graz headquarters subsequently reviewed several designs for schools in the area, though only the Brežice German civic school was completed by the start of World War I (Fig. 1). Architect Norbert Schwab, a board member, created design sketches for the new school buildings that echoed the style of the elementary school in Sveti Jurij ob Ščavnica (Fig. 2).

The devastating Brežice earthquake on 29 January 1917 presented new challenges for the society, since the necessary reconstruction of the town's historic centre would affect the local urban landscape. The damaged Franciscan monastery, a significant town landmark, was recommended for demolition and rebuilding by a special commission, which led to the *Verein für Heimatschutz* directly commissioning architect Hans Hönl to design

the new monastery in early 1918. His plans, aligned aesthetically with the nearby church, were well-received by the Brežice branch (Fig. 4).

In addition to the monastery, Hönl also prepared conceptual designs for a new Brežice town hall, also heavily damaged by the earthquake (Fig. 5). His sketches offered both a Styrian *Heimatschutz* style influenced by the Graz *Werkbund* and a more “German” style reminiscent of medieval and Renaissance Bavarian town halls (Figs. 6–10), i. e. Landshut Town Hall.

Between the two world wars, the society’s activities were compromised, but it was revived in 1945 as the *Verein Baukultur Steiermark* (Association for Building Culture in Styria). In Slovenian Styria, as with other pro-German organizations, the society ceased operations immediately after the formation of the Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes. During its brief activity, the society promoted a cohesive stylistic language aimed at modernizing traditional architectural forms in line with international influences, particularly the German *Werkbund*. They mainly drew inspiration from Bavarian and Munich models, linking native architectural styles with German heritage, particularly southern Germany.

Although the society initially welcomed all those interested in preserving Styrian cultural and natural landscapes, Slovenes soon recognized it as an institution that, like the *Deutscher Schulverein* and *Südmark*, primarily served to promote German culture in Lower Styria. This was evident as branches, such as the one in Brežice, thrived in areas with a predominantly German population, while they had limited impact on the architectural culture of the Slovenian countryside. Schools, however, were an exception, as they fell under the supervision of the Provincial School Office and, later, the *Verein für Heimatschutz*. Despite the society’s mission to educate local builders and architects in the Styrian *Heimatschutz* style, a lack of construction projects prevented the Brežice district from fully realizing the vision as the Graz headquarters intended.

VUKOVSKI DVOR

MED STARODAVNO SLOVENSKOGORIŠKO VINSKO KLETJO, BAROČNO PODEŽELSKO REZIDENCO SVETOVVLJANSKEGA SLIKARJA IN SODOBNO RUŠEVINO Z ODVZETIM STATUSOM KULTURNEGA SPOMENIKA

IGOR SAPAČ

Iz mojih prvih let ukvarjanja z grajsko zapuščino v Sloveniji mi je v spominu ostala drobna, a privlačna poljudnoznanstveno napisana knjiga o Ptuju z okolico, ki je s ciljem približati kulturnozgodovinske vrednote starodavnega obdravskega mesta najširši javnosti izšla davnega leta 1988, soustvarila pa jo je Marjeta Ciglenečki.¹ V knjižici je objavljena tudi fotografija slikovite vinogradne stavbe na Gorci pri Podlehniku, ki je pritegnila mojo pozornost, a o njej iz razpoložljive literature nisem mogel izvedeti kaj več.² Pozneje mi je s kastelološkimi študijami nabor historičnih gospodskih vinogradnih arhitektur, raztresenih po vseh vinorodnih območjih Slovenije, zelo narasel, ob tem pa se je vse bolj razločno risalo spoznanje, da bi jih bilo smiselno dovolj sistematično in temeljito evidentirati ter na podlagi tega tudi ustrezno umetnostnozgodovinsko ovrednotiti.³ Ta prispevek ne zapolnjuje te vrzeli, želi pa nanjo opozoriti na poseben način, s

¹ BRENCICE, CIGLENEČKI, JEVREMOV, LOVRENČIČ, MAVRIČ, ŠAMPERL PURG 1988.

² Poslopje s hišno številko Gorca 14, ki mu danes največkrat rečejo Ornikova vila, je v osnovi stalo že pred 1824, ko je nastala mapa franciscejskega katastra. Pozneje je bilo v lasti ptujskega župana Josefa Orniga (1859–1925). Prim. *Krajevni leksikon Slovenije* 1980, str. 394.

³ Že na upodobitvi okolice gradu Ljutomer Georga Matthäusa Vischerja iz okoli leta 1681 je vidno precejšnje število zidanih vinogradnih poslopij – zidanic oziroma dvorov –, od katerih so se v bolj ali manj spremenjeni obliki ohranila tri – Železne Dveri, Jeruzalem in Malek na območju Svetinja. Dvorec Ceglo v Goriških brdih, dvorec Planina pri Vipavi, dvorec Straža na Cerini blizu Mokric, nekdanji dvorec Eggenwald v Črešnjevcih pri Gornji Radgoni, Pesniški dvor blizu Maribora in nekdanji dvorec Bajnof pod Trško goro pri Novem mestu kažejo, da so bili nekateri vinogradni dvori prav monumentalna poslopja, deloma primerljiva z italijanskimi renesančnimi vilami. Dokumentirani primeri vinogradnih dvorov oziroma zidanic na območju Vukovskega Dola in Vukovja blizu Maribora pričajo, da so tovrstne stavbe gradili že vsaj v prvi polovici 16. stoletja in da niso bile zgolj utilitarne gradnje, marveč s kakovostno oblikovanimi kamnitimi detajli poudarjene prave arhitekture. Tradicija iz 16. in 17. stoletja se je nadaljevala tudi v 18. stoletju in prvi polovici 19. stoletja in iz tistih obdobjev je po vinorodnih območjih Slovenije ohranjenih več kakovostnih vinogradnih dvorov oziroma vinogradnih vil. Največ jih je v okolici Gornje Radgone, Ljutomera, Ormoža, Ptuja, Maribora, Slovenske Bistrice in Slovenskih Konjic. Najznačilnejši primeri so v Bukovju na Bizeljskem (Balonova klet, Bukovje 14), Gomili pri Kogu (Zid, Gomila 5–6), Gornji Radgoni (Admontski dvor, Partizanska cesta 1), Hermancih pri Ormožu (dvorec Temnar,

predstavitvijo problematike ene od teh raznolikih stavb – Vukovskega dvora oziroma nekdanjega dvora Willkommhof v Vukovju blizu Maribora, ki je v literaturi označen tudi z imeni Vilkenhof, Veliki Hum, Prahovo in gradič Vukovje.⁴ Ta opuščena in razpadajoča stavba, ki je imela do pred kratkim status kulturnega spomenika, z arhitekturno zasnovo in razgibanimi zgodbami njenih nekdanjih prebivalcev po eni strani opozarja na usode in pomene najstarejših ohranjenih vinogradnih arhitektur, po drugi pa na ta po krivici preveč prezrti segment naše skupne kulturne dediščine (sl. 1).

Za Vukovski dvor velja podobno kot za mnoge druge starejše gosposke vinogradne stavbe – njegovi začetki so zaviti v tančico zgodovine in še niso bili deležni ustrezne raziskovalne pozornosti. Iz razpoložljive literature ni mogoče izvedeti, kdo in kdaj ga je zgradil. Njegovo starost kaže letnica 1550, ki je vklesana na velikem kamnitem portalu v kleti (sl. 2). Ključ do njegove preteklosti je mogoče najti v analizi njegove stavbne zasnove.

Dvor z naslovom Vukovje 2 stoji v zahodnih Slovenskih goricah, na območju razloženega naselja Vukovje in občine Pesnica, severno od Pesniške doline, v bližini izliva Vukovskega potoka v umetno Perniško jezero. Postavljen je na nizko naravno teraso na vznožju gričevja in sestavljen iz treh poslopij, ki na treh straneh obdajajo odprto podolžno pravokotno dvoriščno površino.

Glavno oziroma rezidenčno poslopje dvora stoji na zahodni strani dvorišča in ima nepravilno pravokotno talno ploskev v izmeri približno 29,3 × 15,1 metra. Zahodna tretjina visokopritličnega poslopja, ki ga je do pred kratkim pokrivala štirikapna slemenasta mansardna streha neobaročne oblike iz eternitnih plošč, je podkletena. Proti jugu obrnjena glavna fasada ima

Hermanci 53), Humu pri Ormožu (Hum pri Ormožu 8), Kajžarju pri Ormožu (Kajžar 21), Limbušu pri Mariboru (Ob Blažovnici 48 in 80), Mariboru (Trubarjeva ulica 26a), Policah pri Gornji Radgoni (23 (Rezačeva zidanica), 53 (Kodoličeva zidanica), 108, 110 (Hudrga)), Ritoznoju pri Slovenski Bistrici (Windischgrätzeva zidanica, Ritoznoj 9), Škalcah pri Slovenskih Konjicah (Škalce 86, 91), Veliki Nedelji pri Ormožu (Kogl, Velika Nedelja 23) in Vrhovem Dolu pri Mariboru (Orlica, Vrhov Dol 8). Poseben status je imela zidanica Meranovo pri Mariboru, zdaj Vrhov Dol 14, ob kateri je avstrijski nadvojvoda Janez (1782–1859) po letu 1822 začel gojiti žlahtne vinske trte. V drugi polovici 19. stoletja je v severovzhodni Sloveniji nastala še vrsta novih gosposkih zidanic, ki so imele značaj občasno naseljenih vil z bivalnim traktom, nanj prislonjenim gospodarskim traktom, vinsko kletjo in prostorom s stiskalnico za grozdje. Najlepši tovrstni primeri so se ohranili v Črešnjevcih pri Gornji Radgoni (Črešnjevci 81, 128, 170), Framu pri Mariboru (Na hribu 9, prej Fram 85), Gaberniku pri Slovenski Bistrici (Majalov štok, Gabernik 64), Hercegovščaku pri Gornji Radgoni (Hercegovščak 18, 31), Hrastju blizu Maribora (Hrastje 4), Kamnici pri Mariboru (Cesta v Rošpoh 39, 126), Kovači vasi pri Slovenski Bistrici (Kovača vas 83), Ljutomeru (Cesta na Vilo 1), Mariboru (Blatnikova ulica 3, Čebelarska ulica 18), Peklu pri Mariboru (Pekel), Pesnici pri Mariboru (Felberjeva vila, Pesnica pri Mariboru 18), Počehovi pri Mariboru (Počehova 35), Slovenskih Konjicah (Vila Marija, Šolska ulica 14) in Visolah pri Slovenski Bistrici (Eglsdorferjev štok, Visole 40). Tradicija tovrstnih stavb je bila na nekaterih območjih živa še tudi po prvi svetovni vojni. Značilen primer je znamenita Štupičeva vila v Zavrhu v Slovenskih goricah, ki so jo zgradili leta 1923 in v kateri se je nato pogosto zadrževal upokojeni general Rudolf Maister (1874–1934). Prim. CURK 1973, str. 149–150; HAZLER 2007; HAZLER 2009, str. 5–13; LUSKOVIČ 2009, str. 15, 31, 32, 90, 91, 266, 279, 408; SAPAČ 2015 a, str. 277–278.

⁴ PUFF 1859, str. 59–60; JANISCH 1885, str. 1337; MALLITSCH 1925, str. 267–280; STOPAR 1982, str. 565–566; STOPAR 1990, str. 140; JAKIČ 1997, str. 376; SAPAČ 2015 b, str. 664; PARTLIČ 2016, str. 22–25; PARTLIČ 2020, str. 22–23.



1. Vukovski dvor z jugozahoda, januar 2007 (© foto: Igor Sapač)



2. Letnica 1550 na portalu v kleti Vukovskega dvora (© foto: Igor Sapač)



3. Glavni portal z letnico 1739 na sklepnem kamnu
(© foto: Igor Sapač)



4. Baročna mreža na oknu zahodne fasade
(© foto: Igor Sapač)

sedem okenskih osi in je v osnovi simetrično zasnovana ter poudarjena z maltnimi šivanimi vogali, pod katerimi so vidni ostanki na omet naslikanih baročnih lizen bele barve, ki so se navezovali na sočasne rumenkasto tonirane ometane fasadne površine. Sledovi baročnega ometa kažejo, da je bil strešni napušč stavbe v obdobju baroka približno 90 cm nižje od sedanjega. Vidno je tudi, da so starejšo zidavo iz kamna oziroma kamna in opeke v novejšem času nadzidali s polnimi opečnimi zidaki. Triosni osrednji del glavne fasade je rizalitno oblikovan in na strehi poudarjen s tremi historistično oblikovanimi mansardnimi okni z rezljanimi lesenimi deli. Kamnit baročni glavni portal v osrednji osi je polkrožno zaključen in opremljen s profiliranima kapiteloma ter ima na sklepem kamnu vklesano letnico 1739 (sl. 3). Pred portalom je zidan podest, do katerega je z zahodne strani speljano betonsko dvoravno stopnišče. Nekdanja zidana ograja podesta in stopnišča je v glavnem porušena. Pravokotna pritlična okna so opremljena z baročnimi kovanimi železnimi mrežami in obdana s preprostimi izstopajočimi obrobaми iz malte, ki imajo v zgornjem delu dekorativna čela v obliki podolžnih neobaročnih maltnih tabel. Pod maltnimi obrobaми so ponekod vidni ostanki naslikanih starejših preprostih belih baročnih okenskih obrob. Na

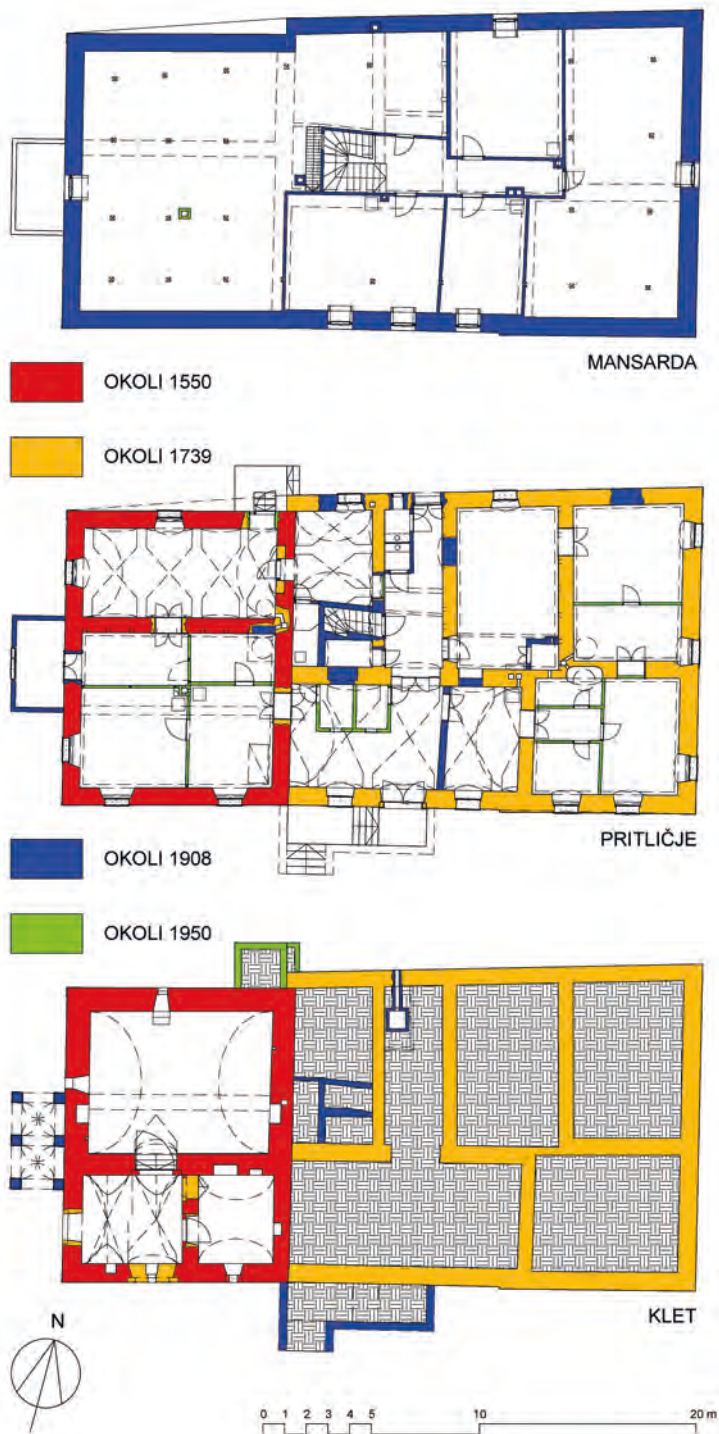
zahodnem koncu glavne fasade je pod odpadajočim ometom vidna konstrukcija šivanega vogala iz grobo klesanih podolžnih kvadrov lokalnega peščenjaka, ki sega od tal do višine približno 1,25 metra pod začetkom četrkrožno vbočenega podstrešnega venca. Enaka konstrukcija je vidna na stiku med zahodnim delom glavne fasade in njenim osrednjim rizalitom in s cezuro nazorno kaže dolžino zahodne fasade pred podaljšanjem v obdobju baroka. Zahodni del fasade ima tudi zamreženi pokončni pravokotni kletni lini s preprostima neprofiliranima obrobama. Zahodna lina je vstavljena v nekdanjo večjo vratno odprtino, ki je zazidana z uporabo poznogotsko profiliranih spolij – najverjetneje delov ostenja nekdanjega portala na tistem mestu.

Dvoetažna stranska zahodna fasada, ki obsega klet in pritličje, je triosna in zaradi prilagajanja konfiguraciji terena najvišji grajeni del rezidenčnega poslopja dvora (sl. 4). Njena členitev je v osnovi enaka kot na glavni fasadi in na drugih dveh fasadah. V osrednji osi jo dopolnjuje manjši neobaročni dvoetažni prizidek, ki ima spodnjo etažo odprto ter zasnovano kot loggio s tremi pari zidanih opečnih stolpov, na katerih počivajo opečni loki in kupolasti opečni oboki v obliki čeških kap. Zgornja oziroma pritlična etaža prizidka je bila zaprta, preprosto zasnovana in pod dvokapno streho zaključena s trikotnim strešnim čelom, a se je med letoma 2017 in 2019 skoraj v celoti sesula. V južni osi fasade je spodaj vgrajen preprosto oblikovan pravokoten kamnit portal, skozi katerega je dostopna kletna etaža rezidenčnega poslopja. Portal je sekundarno vgrajen v starejše zidovje. Nad njim so razpoznavne tri plasti apnenega fasadnega ometa – predbaročna, baročna in neobaročna – in dobro vidne sledi dveh nadzidav prvotnega kamnitega zidovja.

Vzhodna stranska fasada je primerljiva z zahodno, a je za etažo nižja in nima prizidka. Starejše plasti tu v celoti zakriva preprosta neobaročna maltna fasadna preobleka. Na strehi je osrednja os, enako kot na zahodni fasadi, poudarjena z mansardnim oknom, oblikovanim enako kakor mansardna okna na glavni fasadi.

Začetna severna fasada je zasnovana skoraj povsem utilitarno in ima na stiku med zahodno in osrednjo tretjino v tlorisnem poteku stopničast zamik, ki dokumentira širitev poslopja proti vzhodu v obdobju baroka. Njeno zidovje kaže sledove predelav in premikanja odprtin v različnih časovnih obdobjih. Začetni vhod je preprosto oblikovan, pravokoten in opremljen z lesenimi dvokrilnimi neobaročnimi vratnicami. Sekundarni vhod ob fasadnem zamiku je mlajši, povsem utilitaren in sočasen z betonskim podestom pred njim. Ker je zaradi propadanja stavbe v zadnjih letih precej fasadnega ometa odpadlo, je tu najbolj vidna struktura zidave; zahodna tretjina je – razen v vrhnjem delu – zgrajena iz lomljenega kamna, vzhodni dve tretjini pa sta – razen v vrhnjem delu – zgrajeni v kombinaciji kamna in opeke. Vrhnji del je povsod novejši in iz polnih opečnih zidakov (sl. 5–6).

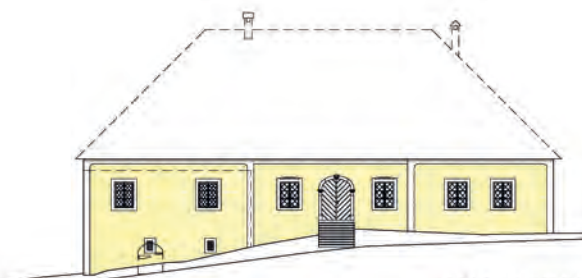
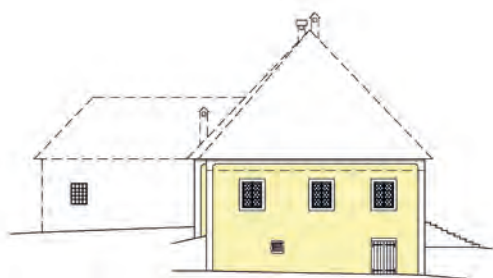
Klet pod najstarejšim zahodnim delom rezidenčnega poslopja dvora je dostopna samo skozi portal na zahodni fasadi in sestavljena iz treh neenako velikih pravokotnih prostorov (sl. 7). Vsi imajo kamnite stene s sočasnimi različno velikimi pravokotnimi nišami za shranjevanje predmetov in kamnite banjaste oboke, ki so sočasni s stenami in na katerih so vidne v malto odtisnjene



5. Tlorisi kleti, pritličja in mansarde z označenimi fazami stavbnega razvoja (© risal Igor Sapač)



OKOLI 1550



OKOLI 1739

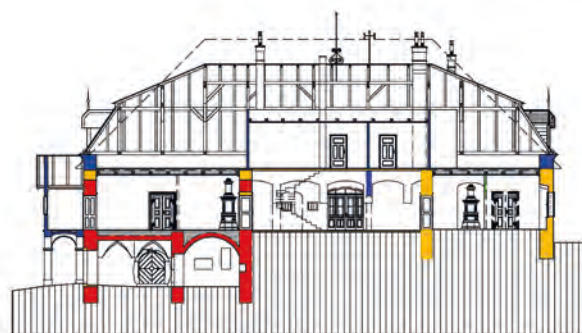
ZAHOD



JUG



OKOLI 1908



6. Izrisi zahodne in južne fasade v treh glavnih fazah stavbnega razvoja in prereza stavbe v obliki iz okoli leta 1908 (© risal Igor Sapač)



7. Največji kletni prostor s kamnitim obokom in vhodom
(© foto: Igor Sapač)



8. Niši v severni steni najmanjšega
kletnega prostora (© foto: Igor Sapač)

sledi začasne lesene podporne konstrukcije iz časa gradnje (sl. 8). Obok v vhodnem prostoru ima sosvodnice in poznogotsko učinkujoče grebene iz malte. Na južni steni istega prostora je vidna sled nekdanje vhodne odprtine, ki je bila širša od sedanjega vhoda v klet na zahodni fasadi. V severni steni je velik portal iz peščenjaka, ki ima 1,56 metra široko in do 1,93 metra visoko vrtno odprtino, malce potlačen polkrožni ločni zaključek, poznogotsko posnete robove in na vrhu vklesano letnico 1550 (sl. 9). Portal je sočasen z zidovjem in vgradili so ga malce pred pozidavo obočne konstrukcije. Na notranji strani je opremljen s kakovostnimi baročnimi lesenimi enokrilnimi vrati. V steni vzhodno od portala je ožji pravokoten kamnit portal s poznogotsko posnetimi robovi in 102 cm široko odprtino, ki povezuje oba manjša kletna prostora. Pravokotni portal je tu vzidan sekundarno in vse kaže, da so ga v obdobju baroka prenesli od drugod. V steni severno od njega je vidna sled prvotne 85 cm široke poznogotsko oblikovane vratne odprtine, ki so jo v obdobju baroka zazidali s kamnom, pri tem pa ohranili severni del kamnitega ostenja portala s poševno prirezanim robom, njegov prag in obočno sosvodnico v jugovzhodnem kletnem prostoru. Kletne prostore osvetljujejo štiri pokončne pravokotne svetlobne oziroma prezračevalne line, od katerih so tri sočasne z zidovjem, četrta na jugozahodu pa je mlajša.

Skozi glavni portal na južni fasadi, ki je opremljen z lesenimi zastekljenimi neobaročnimi dvokrilnimi vrati s kovanimi polnili, je dostopna prostorna prečnolongitudinalna veža z baročnim banjastim opečnim obokom s stikajočimi se sosvodnicami. Veža je sprva obsegala širino treh oken-skih osi glavne fasade, a so jo pozneje zmanjšali z vgradnjo predelnih sten na vzhodu in severu. Na severni strani se nadaljuje v ožji ravno stropan hodnik do severnega začetnega vhoda v stavbo,



9. Kletni portal z letnico 1550 (© foto: Igor Sapač)



10. Vrata na severni strani veže (© foto: Igor Sapač)

iz katerega je na zahodni strani zavito stopnišče speljano do mansarde. Med hodnikom in vežo so ohranjena z rumenimi in modrimi stekli opremljena lesena dvokrilna vrata historističnih oblik (sl. 10). Zahodno od veže je nekdanja največja sobana, ki s pravokotno talno ploskvijo meri $8,9 \times 4,6$ metra, a je z novejšimi tankimi stenami predeljena na štiri manjše prostore. Njen leseni ravni strop je bil ometan in svetlo toniran, stene pa so bile v prvi polovici 20. stoletja, pred prezidavo na manjše prostore, pompejansko rdeče barve. Sobana je bila pred prezidavo na zahodni in južni strani osvetljena skozi dva para oken, v severovzhodnem kotu pa je imela nišo za visoko baročno lončeno peč. Severno okno na zahodni steni so sekundarno predelali v vratni prehod z dvokrilnimi neobaročnimi vrati prizidka zahodne fasade. V vzhodni in severni steni nekdanje velike sobane so se ohranila dvojna dvokrilna vrata z bogato profiliranim baročnim lesenim okvirjem in bogatim okovjem na lesenih vratnicah (sl. 11). Skozi severna vrata je dostopen podolžen pravokoten severozahodni prostor pritličja, ki ima banjast baročni opečni obok z osmimi sosvodnicami (sl. 12). Pod novejšimi opleski je vidna nebesno modra barva sten, ki je najverjetneje sočasna s pompejansko rdečo v sosednji sobani.⁵ Skozi sekundarno predelani vratni prehod v vzhodni steni obokanega

⁵ Podroben pregled ometov in beležev na zahodnem delu južne stene severozahodnega prostora kaže naslednje solednje plasti: 1. na prvotni kamnit zid nanešen grobo izravnani bel apneni omet, debel približno 5 mm (16. stoletje);

severozahodnega prostora je dostopen manjši prostor na severni strani veže, ki je imel do nedavne porušitve prav tako banjast baročni opečni obok s sosvodnicami. Zidovje tistega prostora kaže sledove več prezidav; okno v severni steni je sekundarno predstavljeno proti vzhodu, v južnem delu pa je sekundarno pregrajen manjši prostor z lesenim stopniščem do mansarde, ki je nastalo na lokaciji neke starejše gradnje, potem ko so zazidali baročni prehod proti veži. Obokani prostor severno od veže je bil nekoč z vrati povezan s hodnikom do severnega začetnega vhoda v stavbo, a so vrata v novjšem času zazidali. Tik ob zazidanem vratnem prehodu ob severozahodnem vogalu hodnika je prostorček z dvojnimi straniščem iz zgodnjega 20. stoletja. Na vzhodni strani hodnika je skozi vratni prehod dostopen večji pravokoten prostor z ometanim ravnim stropom in krušno pečjo v jugovzhodnem vogalu. Kvadrasta peč je sestavljena iz neobaročnih ornamentiranih pečnic in kaže, da je bila tu najverjetneje kuhinja. Niša v južni steni je nastala iz nekdanjega vratnega prehoda do veže. Ob vzhodni fasadi sta še dve nekdanji sobani, ki sta z novjšimi tankimi stenami predeljeni na več manjših prostorov. Obe imata ometan raven lesen strop in povezuje ju širok prehod z dvokrilnimi vrati, ki pa so ga v novjšem času z zazidavo spremenili v stensko omaro. V severni steni jugovzhodne sobane je ohranjena visoka polkrožno zaključena stenska niša, v kateri je sprva stala visoka baročna lončena peč. Predstavo o podobi prostorov v visokem pritličju zaokroži leta 1859 objavljeni opis Rudolfa Gustava Puffa, ki v notranjosti velike in prostorne stavbe dvora omenja mogočna dvokrilna vrata in nekdanjo kapelo.⁶



11. Vrata v severni steni nekdanje največje sobane
(© foto: Igor Sapač)

2. prvi belež; 3. drugi belež; 4. druga gradbena faza (barok/18. stoletje), ko zgradijo banjast opečni obok in sočasno naključvajo prvotni omet ter nanj nanesejo novo plast ometa, ki je debela približno 20 mm, zglajena in navezana na profiliran lesen baročni vratni okvir; 5. baročni belež slonokoščene barve; 6. nov baročni belež slonokoščene barve; 7. zadnji baročni belež slonokoščene barve (zgodnje 19. stoletje?), 8. belež vijoličaste barve, 9. nov belež slonokoščene barve, 10. belež nebesno modre barve (domnevno okoli leta 1908), 11. sedmi belež na baročnem ometu (najverjetneje med letoma 1918 in 1945), 12. do višine 1,6 metra nad tlemi belež rožnate barve z vzorci divjadi s pleskarskim valjčkom in nad višino 1,6 metra, ki jo zamejuje tanka rjava črta, belež slonokoščene barve (po letu 1945).

⁶ PUFF 1859, str. 60; prim. JANISCH 1885, str. 1337.



12. Obokani severozahodni prostor pritličja (© foto: Igor Sapač)

Mansarda je bila do pred nedavnim dostopna po tesnem zavitem lesenem stopnišču v južnem delu prvotnega obokanega prostora ob severozahodni strani veže in je imela na severu osrednjega dela rezidenčne stavbe dvora eno bivalno sobo, na jugu pa dve. Sobe niso imele posebnih oblikovnih kvalitet in so bile osvetljene skozi štiri strešna okna. Med njimi je bil ravno stropan hodnik, ki je povezoval stopnišče in podstrešje nad vzhodnim delom stavbe, omogočal pa tudi prehod v večji podstrešni prostor nad zahodnim delom stavbe. Podstrešne oziroma mansardne prostore so ločevale tanke opečne predelne stene iz zgodnjega 20. stoletja.

Rezidenčno stavbo dvora dopolnjujeta gospodarski poslopji na severni in vzhodni strani dvorišča, ki sta postavljeni na različno dolgih pravokotnih talnih ploskvah, pokriti z dvokapnicama ter po arhitekturni zasnovi in konstrukciji iz ometanih polnih opečnih zidakov sodeč iz druge polovice 19. stoletja ali zgodnjega 20. stoletja. Daljše poslopje na severni strani ima nad pritličjem z nekdanjimi hlevi podstrešno poletažo s podolžnimi pravokotnimi prezračevalnimi linami in dvema večjima strešnima čeloma s transportnima odprtinama. Krajše vzhodno poslopje je imelo sprva funkcijo skednja, zdaj pa je modernizirano in spremenjeno za potrebe nastanitve psov. Južno od dvorišča so v terenu zaznavni sledovi nekdanjega vrta in dveh novejših manjših gospodarskih poslopij, porušenih med letoma 2008 in 2020.

VUKOVSKI DVOR V 16. STOLETJU

Natančnejši ogled rezidenčne stavbe dvora omogoča korekcijo in dopolnitev interpretacije njegovega razvoja, ki jo je leta 1982 objavil kastelolog Ivan Stopar (1929–2018).⁷ Analize stikov zidov in strukture zidave kažejo, da je bila prvotna stavba bistveno manjša od sedanje in da je obsegala samo njeno podkleteno zahodno tretjino. Zasnovana je bila na približno pravokotni talni ploskvi v izmeri 10,5 × 13,5 metra in je imela nad napol v teren vkopano kletno etažo še visoko pritličje, ki pa je bilo za približno 1,5 metra nižje od sedanjega. Fasade so bile že takrat ometane, in sicer s tankim nezglajenim belim apnenim ometom, kar je še vedno dobro vidno na južnem delu zahodne fasade in na južni fasadi ob vzhodnem vogalu. Obodni zidovi v kletni etaži so bili debeli od 85 do 110 cm in so že na začetku opirali kamnite banjaste oboke, kar kažejo vezani stiki kamnite zidave v vseh treh prvotnih kletnih prostorih (sl. 13). Klet že na začetku z visokim pritličjem ni bila neposredno povezana z notranjim stopniščem in je imela samostojni vhod na krajši južni fasadi, na lokaciji sedanje zahodne line in v osi velikega notranjega kletnega portala z letnico 1550. Velikost zazidane odprtine kaže, da je bil prvotni vhodni kletni portal najverjetneje enakih dimenzij in oblike kot ohranjeni datirani kletni portal.⁸ Po dimenzijah obeh glavnih kletnih prehodov, majhnih svetlobnih oziroma prezračevalnih linah, neometanih masivnih kamnitih kletnih zidovih, obočnih konstrukcijah, odsotnosti notranje vertikalne povezave in zidnih nišah, v katerih ni sledov polic ali oblog iz desk, je mogoče z gotovostjo ugotoviti, da je bila kletna etaža v izhodišču, okoli leta 1550, zasnovana za shranjevanje, negovanje in zorenje vina in da gre za eno najstarejših ohranjenih samostojnih vinskih kleti v Sloveniji, ki je bila zgrajena še v skladu s tradicijo pozno-srednjeveške arhitekture in ni bila del večjega samostanskega ali grajskega kompleksa (sl. 14–15).⁹ Kakovostna gradnja z veliko kamnito obočno konstrukcijo v glavnem prostoru kaže, da je klet nastala za pomembnega naročnika iz vrst plemstva, bogatega meščanstva ali samostanskih ljudi.

Pritličje nad prvotno kletno etažo je bilo zasnovano kot bivalna etaža z najbrž dvema neenakima prostoroma – večjim na južni strani in manjšim na severni.¹⁰ Oba sta imela sprva gotovo raven lesen tramovni strop, ki je bil najverjetneje neometan. Ostanke tankega nezglajenega apnenega belega ometa, ki so vidni v obeh prostorih pod plastjo debelejšega baročnega ometa, kažejo, da so bile

⁷ STOPAR 1982, str. 566; prim. STOPAR 1990, str. 140.

⁸ To značilnost je mogoče primerjati s spodnjo kletjo severnega trakta gradu Lemberg pri Dobrni, zgrajenega v prvi tretjini 16. stoletja, kjer so ohranjeni v zaporedje postavljeni kar trije enako poznogotsko oblikovani polkrožno sklenjeni portali s približno 1,45 metra širokimi odprtinami.

⁹ Prim. HAZLER 2007, str. 10–13.

¹⁰ Manj verjetna se zdi možnost, da je bila večja južna sobana sprva predeljena na dva ali tri prostore in da so predelne stene stale nad predelnima stenama v kletni etaži. Potemtakem bi imelo pritličje stavbe v 16. stoletju na sredini hodnik, na južni strani dve sobici, na severni strani pa večji prostor. A te teze ni mogoče potrditi z ustreznimi materialnimi ostanki in zdi se malo verjetno, da na dobro osvetljeni južni strani že sprva ne bi bilo enotnega večjega prostora.

13. Zahodna stran največjega obokanega kletnega prostora
(© foto: Igor Sapač)



14. Struktura kamnite zidave iz sredine 16. stoletja v kleti dvora
(© foto: Igor Sapač)



15. Struktura kamnite zidave iz sredine 16. stoletja v kleti dvora
(© foto: Igor Sapač)



do 80 cm debele kamnite stene v pritličju že na začetku ometane. Vhod v pritličje je bil gotovo na vzhodni strani, najverjetneje na lokaciji sedanjih baročnih dvokrilnih vzhodnih vrat nekdanje južne sobane. Morda je bil prav tu vzdian pravokotni poznogotsko oblikovani kamniti portal s 102 cm široko odprtino, ki so ga v obdobju baroka vzdiali v predelno steno med manjšima prostoroma kletne etaže. Okenske odprtine so bile najverjetneje malce manjše od sedanjih in morda jih je bilo manj.¹¹ Na vzhodni steni severnega prostora je viden ostanek nekdanje 40 cm globoke ometane niše, visoke do 1,3 metra, široke približno 2,2 metra in zgoraj segmentnoločno zaključene, ki na zunanji strani ni vidna in so jo sekundarno, ob prizidavi prostora na vzhodni strani v obdobju baroka, zožili in spremenili v vrata; najverjetneje gre za nekdanjo stensko nišo za shranjevanje posodja, ki dokumentira prvotno kuhinjsko funkcijo severnega prostora sredi 16. stoletja.¹² Morda je že sprva obstajal dimnik na vzhodnem koncu predelne stene med večjim in manjšim prostorom.¹³ Vsekakor je bila nad pritličjem sprva dokaj strma streha, ki je imela po analogijah sodeč štirikapno slemenasto obliko s približno 50-stopinjskim naklonom in opečno kritino iz bobrovca.

Ugotovljena zasnova Vukovskega dvora iz sredine 16. stoletja je primerljiva z značilnimi srednjeveškimi stolpastimi dvori, kakršni so v slovenskem prostoru nastajali zlasti v 13. in 14. stoletju,¹⁴ a se od njih razlikuje po tem, da ima spodnjo etažo napol vkopano v teren, da ima spodnja etaža značaj ločene oziroma samostojne vinske kleti in da najverjetneje ni imela nadstropja oziroma tretje etaže. Gre torej za specifično zasnovo vinogradnega dvora, ki na svojstven način v 16. stoletju nadaljuje arhitekturno

¹¹ Po dimenzijah kletnega portala z letnico 1550 je mogoče sklepati, da okna v pritličju niso bila bistveno manjša od baročnih oziroma sedanjih, širokih približno 107 cm, in da so bila gotovo večja od ohranjenih oken prvotnega jedra bližnje zidanice Vukovski Dol 18 oziroma t. i. Pezdíčkove zidanice, kjer so v zgornji etaži široka približno 52 cm in visoka približno 67 cm. O velikosti in položaju prvotnih oken je mogoče sklepati po ostanku opečnega oboka okenskega ostenja ob novejši vratni odprtini na vzhodnem koncu severne stene severnega prostora. Obok je glede na sedanjo višino prostora postavljen dokaj nizko v steni in odprtina pod njim je sekundarno zazidana s kamnom. To kaže, da je obok pripadal oknu iz 16. stoletja. Domnevno je bilo okno tam tudi v obdobjih baroka in neobaroka, vsekakor pa so pozneje, po drugi svetovni vojni, tam prebili novo vratno odprtino, ki je obliko prvotnega okna precej zabilasala.

¹² Široka ometana niša ni segala do tal pritličja, ampak se je končala približno 80 cm nad njimi. Njen lok je opečen, zelo potlačen, a nedvomno sočasen s prvotnim kamnitim vzhodnim zidom. Lok je bil na notranji strani ometan; ostanek ometa je viden pod mlajšo baročno zazidavo, ko so nišo prezidali v vrata. Omet je svetle barve, kar kaže, da niša najverjetneje ni bila povezana s kuhinjskim kuriščem, saj bi to pustilo sledove saj. Niša je s svojo globino segala do polovice debeline stene in je bila torej samo malce plitvejša od ožje niše v kleti pod njo na približno istem tlorisnem položaju, ki je globoka 50 cm. Primerjati jo je mogoče z dokumentirano stensko nišo v nekdanji obednici ob kuhinji v pritličju renesančnega zahodnega trakta razvaljenega gradu Kamen pri Begunjah na Gorenjskem, ki je datirana z letnico 1551, vpraskano v svež omet. Prim. FISTER 1977, str. 23. Nišo so zazidali in spremenili v vrata še pred baročnim obokanjem prvotnega kuhinjskega prostora iz 16. stoletja in baročnega prostora na njegovi vzhodni strani.

¹³ Zdaj je tam baročna dimniška tuljava, ki je evidentno sekundarno vgrajena v starejše zidovje, vendar ni mogoče izključiti možnosti, da je na tistem mestu obstajala že prej, v 16. stoletju, in so jo z novo nadomestili ob gradnji velike stenske niše za peč v večjem prostoru v obdobju baroka.

¹⁴ Za opredelitev poznosrednjeveških plemiških dvorov v slovenskem prostoru glej: STOPAR 1992, str. 147–169; MAKAROVIC 1995, str. 143–205; SAPAČ 2011, str. 371–410; SAPAČ 2012, str. 391–402.

tradicijo poznosrednjeveških plemiških dvorov. V tistem obdobju je na širšem območju Vukovja nastalo več podobnih stavb. Stavbne raziskave so pokazale, da je zelo primerljiva zasnova s pravokotno talno ploskvijo v izmeri $8,1 \times 12,7$ metra skrita v jedru bližnjega Pesniškega dvora, ki ima zdaj obliko novo-veške arhitekture iz 17., 18. in 19. stoletja.¹⁵ Podobna je tudi zasnova prvotnega dela zidanice Vukovski Dol 18 oziroma t. i. Pezdičkove zidanice, ki ima skoraj kvadratno talno ploskev v izmeri 8×8 metrov in ki je zanimiva tudi zato, ker so se na njej ohranili poznogotsko oblikovani kamniti okenski okvirji iz 16. stoletja.¹⁶ Smiselna je prav tako primerjava z zidanico Vukovje 77, ki je datirana z vklesanima letnicama 1603 na obeh glavnih kamnitih portalih.¹⁷ V bližini te zidanice je na grebenu ob cesti stala podobna stavba s hišno številko Vukovje 78, ki pa je po letu 2009 do tal podrta.¹⁸ Omeniti je treba še nekdanjo visokopritlično zidanico pod gradom Hrastovec, ki ima naslov Hrastovec 3 in je na poznogotsko oblikovanem kamnitem konzolastem portalu iz 16. stoletja poudarjena z izklesanim grbom plemiške rodovine Herberstein.¹⁹ Z upoštevanjem teh stavb je mogoče ugotoviti, da je Vukovski dvor sredi 16. stoletja nastal na razvitem vinorodnem območju, kjer je bilo več podobno zasnovanih stavb, in da je bil med največjimi in najbolj kakovostno zgrajenimi. Slovenskogoriška pokrajina v okolici Vukovskega dvora je imela z vrsto gosposkih vinogradnih zidanic gotovo približno takšno podobo, kakršno kaže okoli leta 1681 izdelana upodobitev okolice gradu Ljutomer Georga Matthäusa Vischerja. S poznejšimi rušitvami in gradnjami številnih raznovrstnih novih stavb se je ta krajinska podoba zelo spremenila in je ni mogoče več niti približno dojeti takšne, kakršna je bila v 16. stoletju.²⁰

¹⁵ Prim. STOPAR 1990, str. 90–91.

¹⁶ Prim. SKALICKY 1990, str. 210–211. Arhitekturni posnetek hrani Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, območna enota Maribor.

¹⁷ Visokopritlična podkletena kamnita stavba je postavljena na pravokotni talni ploskvi v izmeri približno 7×18 metrov in je bila do pred nedavnim pokrita z opečno dvokapno streho. V notranjščini je imela nad banjasto obokano vinsko kletjo bivalni del, zraven je bil tudi prostor s stiskalnico. Z letnicama 1603 datirana portala v klet in bivalno pritličje sta kamnoseško obdelana, okna bivalnega dela pa imajo kamnite okvirje z renesančno profilacijo. Stavba je bila leta 1992 razglašena za kulturni spomenik, nato pa so jo opustili in se je po letu 2003 postopno spremenila v razvalino. Okoli leta 2020 se je sesula njena streha. Leta 2022 je izgubila status kulturnega spomenika. Po pričevanjih domačinov je nekoč pripadala gradu Hrastovec, po drugi svetovni vojni pa jo je upravljal Agrokombinat Maribor.

¹⁸ Visokopritlična kamnita stavba s kletjo, bivalnim delom in stiskalnico je bila postavljena na podolžni pravokotni talni ploskvi v izmeri približno 7×14 metrov, pokrita z opečno čopasto dvokapno streho in opremljena s poznogotsko oblikovanim kamnitim portalom s posnetimi robovi iz 16. stoletja. Vhod v bivalni del je imel kamnit portal z vklesano letnico 1831. Stavba je bila leta 1992 razglašena za kulturni spomenik, nato pa so jo opustili, do leta 2009 se je sesula njena streha in do leta 2014 so jo do tal podrli.

¹⁹ Propadajoča stavba s statusom kulturnega spomenika ima v spodnjem delu banjasto obokano klet in v pritličju bivalne prostore. V osnovi je postavljena na pravokotni talni ploskvi v izmeri približno 10×17 metrov, ki se na vzhodni strani zajeda v pobočje grajske vzpetine. Pokriva jo strma opečna dvokapna streha. Fasadno členitev so v 18. in 19. stoletju dopolnili z dekorativno ornamentiko.

²⁰ Neprimerljivo bolje je historična vinogradniška krajinska podoba ohranjena na območju Jeruzalemsko-Ormoških gor in na območju Svečine, Plača in Ciringe. Tam je pod Plačkim vrhom ohranjena tudi odlična gosposka zidanica z naslovom Zgornje Vrtnice 3, ki je datirana z letnico 1624 in ima na kletnem portalu grb z napisom Caspar Sarckho. Zdaj je prenovljena za turistične potrebe bližnje izletniške kmetije Leber, zgradil pa jo je Gašper

Na vprašanje, na čigavi posesti je nastal Vukovski dvor oziroma komu je sprva pripadal, na podlagi uporabljenih virov ni mogoče zanesljivo odgovoriti. Zdi se verjetno, da je vinogradni dvor tu stal že v poznem srednjem veku, ko se je na tem območju razvilo vinogradništvo, in da so ga sredi 16. stoletja nadomestili z novo stavbo. Vukovje je posredno prvič omenjeno že leta 1183, ko je kot priča v listini šentlamberškega samostana omenjen po kraju poimenovani Gotfrid – *Gotfridus de Willechom*.²¹ Od 12. stoletja je imel na tem območju veliko posest benediktinski samostan Admont. To posest so vsaj od prve polovice 14. stoletja upravljali z bližnjega Jareninskega dvora na Poličkem Vrhju, ki je nato vse do leta 1938 ostal središče admontske posesti v Podravju.²² Admontski samostan je imel na območju Vukovja (Vilkom) posesti še v drugi polovici 18. stoletja in sredi 19. stoletja.²³ Te so na jugu sklenile strnjeno admontsko posest v Jareninski dolini in tako je dopustno pomisliti, da so vinogradni Vukovski dvor zgradili admontski upravitelji z Jareninskega dvora, ki so v srednjeveških dokumentih omenjeni od leta 1329.²⁴ Ob tej domnevi ni mogoče povsem izključiti možnosti, da je Vukovski dvor morda zgradil neki drug samostan ali plemiško zemljiško gospostvo ali celo premožen mariborski meščan. Upošteva dokumentirani čas nastanka najstarejšega dela sedanjega poslopja sredi 16. stoletja, se zdi najbolj verjetno, da je nastalo kot naslednik poslopja, ki je bilo razdejano v obsežnem osmanskem opustošenju tega območja Slovenskih goric sredi septembra 1532. Na to je treba pomisliti tudi zato, ker so po tistem opustošenju v bližini na novo zgradili cerkev v Jarenini in Jareninski dvor, pa tudi dvorec v Svečini in najbrž prav tako Pesniški dvor ter temeljito obnovili cerkve v Pernici, Šentilju, Jakobskem Dolu in na Jurskem Vrhju.²⁵

Otmar Mallitsch je leta 1925 objavil podatek, da je Vukovski dvor oziroma Willkommhof pred letom 1794 pripadal gospostvu Freydenegg.²⁶ Tisto gospostvo s središčem v istoimenskem dvorcu na jugovzhodnem obrobju Gradca je nastalo v drugi polovici 17. stoletja in se je razvilo

Šerko oziroma Caspar Särko ali Sarcko, ki je za kneza Janeza Ulrika Eggenberga oskrboval zemljiško gospostvo Straß blizu Lipnice na avstrijskem Štajerskem in je leta 1620 dobil pravico do uporabe plemiškega grba, leta 1624 pa še pravico do uporabe plemiškega naziva von Freyenberg. Za posredovani podatek se zahvaljujem kolegu dr. Mihi Preinfalku. V zvezi s problematiko interpretacije prvotne arhitekturne zasnove in pomena Vukovskega dvora je smiselno omeniti še mogočno gosposko vinogradno zidanico na vzpetini nad dvorcem Svečina, ki jo domačini imenujejo Štok in ima naslov Svečina 30; stavba s talno ploskvijo v obliki črke L je v osnovi morda še iz 16. stoletja, vsekakor pa je nastala pred letom 1681, saj je na Vischerjevi veduti dvorca Svečina že vidna. Sedanji obseg podkletene enonadstropne poznobaročne stavbe z visokim pritličjem je dobila v času pred letom 1825, ko sta nastala mapa franciscejskega katastra in veduta dvorca Svečina z okolico za t. i. Staro Kaiserjevo suito.

²¹ BLAZNIK 1988, str. 497.

²² *Krajevni leksikon Dravske banovine* 1937, str. 432; PIRCHEGGER 1962, str. 32; STOPAR 1990, str. 59–61; NERAT 2012, str. 7–10. Jareninski dvor je v srednjeveških dokumentih prvič omenjen leta 1339. BLAZNIK 1986, str. 304.

²³ MLINARIČ 1978, str. 44; *Vodnik po urbarjih* 2009, str. 216; NERAT 2012, str. 5.

²⁴ BLAZNIK 1986, str. 304.

²⁵ *Krajevni leksikon Slovenije* 1980, str. 229; CURK 1994, str. 7, 9, 10, 11.

²⁶ MALLITSCH 1925, str. 267.

iz vinogradnega dvora gospostva Hausmannstätten pri Gradcu, ki je med letoma 1489 in 1618 pripadalo članom plemiške rodovine Prantner. Okoli sredine 17. stoletja je dvor Freydenegg, ki se od leta 1790 imenuje Pfeilerhof, prešel v last Kristofa pl. Hagna, njegov sorodnik Volf Andrej pl. Hagen pa ga je leta 1670 spremenil v sedež samostojnega gospostva. Leta 1671 je postal lastnik dvora in gospostva Janez Andrej pl. Prandtauer, njegova vdova pa je okoli leta 1700 posest prodala Kristjanu Frideriku grofu Gallerju. Od njegovih dedičev je dvor in pripadajočo posest leta 1730 kupil Rudolf pl. Steitz.²⁷ Ker doslej še niso bili odkriti arhivski podatki, ki bi pojasnjevali posestno zgodovino Vukovskega dvora pred drugo polovico 18. stoletja, je mogoče zgolj ugibati, kako in kdaj je prešel h gospostvu Freydenegg.

VUKOVSKI DVOR V 18. STOLETJU

Na glavnem portalu stavbe vklesana letnica 1739 opredeljuje drugo stavbnorazvojno fazo. Vse kaže, da so takrat zasnovo iz sredine 16. stoletja zelo povečali in jo razširili proti vzhodu ter vinogradnemu dvoru dali značaj manjšega dvorca, ki je na avstrijskem vojaškem zemljevidu iz druge polovice 18. stoletja označen z imenom *Reiter Schloß*. V spremnem besedilu zemljevida je tako opisan: »V tej dolini se nahaja tako imenovani plemiški dvorec (*Edl Schlößl*) *Raiter Schloß*, poleg katerega je majhen ribnik. Trden.« Stavbni kompleks sta takrat sestavljali dve poslopji – večje na zahodu in manjše na vzhodu.²⁸ S širitvijo so pravokotni talni ploskvi vinogradnega dvora na vzhodu dodali večjo pravokotno talno ploskev v izmeri približno 18,9 × 15,1 metra in na njej zasnovali pritlično etažo s šestimi različno velikimi pravokotnimi prostori.²⁹ Zaradi konfiguracije

²⁷ BARAVALLE 1961, str. 150–151, 153, 162.

²⁸ *Slovenija na vojaškem zemljevidu* 2000, sekcija 145, str. 79.

²⁹ Opisana širitev je primerljiva s širitvijo bližnje zidanice Vukovski Dol 18 oziroma t. i. Pezdickove zidanice, kjer so – najverjetneje v 18. stoletju – prvotno 8 × 8 metra veliko talno ploskev iz 16. stoletja razširili z enako širokim in enako visokim, a daljšim, 11-metrskim prizidkom. Velikost pravokotne osnovne talne ploskve, ki jo je Vukovski dvor dobil s širitvijo okoli leta 1739 (približno 29,3 × 15,1 metra), je primerljiva z dokumentirano velikostjo osnovne talne ploskve sosednjega Pesniškega dvora v 18. stoletju (približno 28 × 12,5 metra). Zasnova v 18. stoletju razširjenega Vukovskega dvora je primerljiva z zasnovo baročne gosposke zidanice Malek v Ljutomersko-Ormoških goricah (Svetinje 22), ki je v poznem 17. stoletju oziroma 18. stoletju nastala v okviru zemljiškega gospostva gradu Branek in ki ima klet s pritličjem ter približno 26 × 13 metrov veliko pravokotno talno ploskev. Prim. HAZLER 2007, str. 72–73. Primerljiva je tudi zasnova križniškega vinogradnega dvorca Temnar v Hermancih pri Ormožu, zgrajenega na starejši osnovi na osnovni pravokotni talni ploskvi v izmeri približno 22 × 9,5 metra v drugi tretjini 18. stoletja. Najverjetneje je imela podobno zasnovo tudi nekdanja gosposka zidanica plemiške rodovine Herberstein in pozneje Kodolitsch na vzpetini Klumpa na območju Koga pri Ormožu (Kog 84), ki je imela po mapi franciscejskega katastra sodeč pravokotno talno ploskev v izmeri približno 26 × 12,5 metra, a je bila leta 1945 razdejana in nato v celoti odstranjena. Prim. LUSKOVIČ 2009, str. 31–32, 90, 266. Primerljive so tudi zasnove ohranjenih baročnih gosposkih zidanic oziroma vinogradnih dvorov – t. i. kurij – na območju Štrigove na Hrvaškem.

terena prizidek ni dobil kleti. Zgradili so ga s kombinacijo kamna in opeke in njegovo zidovje se zato razlikuje od starejšega kamnitega zidovja dvora. Obenem z gradnjo prizidka so poslopje dvora iz sredine 16. stoletja nadzidali za približno 70 cm in ga s tem višinsko izenačili s prizidkom, preoblikovali vse njegove odprtine v pritličju ter vhod v klet prestavili z južne na zahodno fasado. Severni prostor v pritličju iz sredine 16. stoletja so dopolnili z vgradnjo banjastega opečnega oboka s sosvodnicami in enaki obočni konstrukciji postavili tudi v novi veži ter prostoru na njeni severozahodni strani. Na južni strani so tako povečano stavbno zasnovo spretno poenotili z oblikovanjem v osnovi simetrične sedemosne fasade z rizalitno poudarjenim triosnim osrednjim delom, ki se navezuje na vežo v notranjosti. Zahodno fasado dvora iz 16. stoletja so preoblikovali tako, da je s členitvijo ustrezala novi vzhodni stranski fasadi. Severne fasade iz funkcionalnih razlogov niso poenotili na tak način kot južno in je v tlorisu ob stiku prvotne stavbe in prizidka dobila manjši stopničast zamik. Vse fasade so v celoto povezali s svetlo rumenkasto toniranimi gladkimi ometi, ki so jih dopolnjevale vogalne in rizalitne naslikane lizene bele barve, enako tonirani naslikani gladki podstrešni pas in naslikane preproste gladke bele pravokotne okenske obrobe.³⁰ Okni veže na obeh straneh polkrožno zaključenega glavnega portala so poudarili z naslikanima lahnima segmentnoločnima zaključkoma, ki zgoraj dopolnjujeta pravokotno obrobo in poudarjata osrednji rizalit. Okna v nadstropju so vsa dobila diagonalne mreže iz kovanega železa, ki so na starejšem delu stavbe baročno valovito ornamentirane, na prizidku pa oblikovane s palicami v ravnem poteku. Glavni portal so izdelali iz kamna in poudarili s kapiteloma in sklepnikom, pred njim pa postavili nižje stopnišče, ki je bilo sprva najbrž umeščeno v osi vratne odprtine.³¹ Prvotni kletni vhod so zazidali in fragmente njegovega iztrganega poznogotsko profiliranega kamnitega portala na tistem mestu uporabili pri gradnji nove kletne line, ki so jo oblikovali po vzoru starejše vzhodne line in jo prav tako zamrežili. Nov kletni portal na zahodni fasadi so oblikovali bolj preprosto in bil je ožji od prvotnega, kar kaže, da je klet v tistem obdobju morda izgubila prvotni vinogradni pomen. Domnevni prvotni vhod v dvor so predelali v notranji vratni prehod, ki je – prav tako kot večina drugih vratnih prehodov v dvorcu – dobil odlična dvojna dvokrilna baročna vrata z bogato profiliranim baročnim lesenim okvirjem. Podobno profilirane notranje vratne okvirje je v 18. stoletju dobil sosednji Pesniški dvor. Veliko jugozahodno sobano in sobano ob jugovzhodnem vogalu dvorca so opremili z visokima baročnima lončenima pečema.³² Oblika zelene glazirane peči v jugozahodni sobani je dokumentirana na štirih oljnih

³⁰ Deloma primerljivo baročno oblikovanje fasad iz 18. stoletja je ohranjeno oziroma obnovljeno na t. i. Rezačevi zidnici na Policah št. 23 pri Gornji Radgoni.

³¹ Deloma primerljiv portal je ohranjen na bližnji hiši Jareninski Dol 64c; na sklepnem kamnu je označen z vklesano letnico 1797.

³² Podobne peči iz 18. stoletja so do okoli leta 1925 stale v sobanah bližnjega gradu Hrastovec. Ohranila se je primerljiva zelena glazirana peč iz 18. stoletja, ki stoji v mariborskem mestnem gradu, v sobani na južni strani slavnostne dvorane. Primerljiva je tudi bogato rokokojsko okrašena bela glazirana peč v t. i. Kodoličevi zidnici iz 18. stoletja na Policah št. 53 pri Gornji Radgoni.

slikah Ferdinanda Maliča iz časa med letoma 1865 in 1872.³³ Na njih je vidno, da je imela sobana tla iz desk, da so bila dvokrilna baročna vrata opremljena z bogatim okovjem, da je bil lesen strop neometan in v osrednjem delu oprt na nosilni tram ter da so bile zamrežene baročne okenske odprtine sprva zaprte s štiridelnimi lesenimi okni.

Z baročno širitvijo je Vukovski dvor v 18. stoletju dobil tudi kapelo, ki jo je leta 1859 omenil Rudolf Gustav Puff, čeprav je bila takrat že opuščena.³⁴ Kapela v tovrstni stavbi v 18. stoletju ni nič presenetljivega. Sosednji Pesniški dvor je imel manjšo kapelo že v 17. stoletju, v 18. stoletju pa je razmeroma veliko kapelo dobil tudi sosednji Jareninski dvor in v tistem stoletju so kapeli uredili, denimo, v braneški gosposočinski zidnici Malek in križniškem vinogradnem dvorcu Temnar v Hermancih pri Ormožu.³⁵ Slednji je nastal v drugi tretjini 18. stoletja in kapelo so zasnovali v podaljšku njegove veže, v osrednjem delu stavbe, z oltarnim prostorom na začetni fasadi. Najverjetneje so na podoben način zasnovali baročno kapelo v Vukovskem dvoru, čeprav tega zaradi poznejših predelav in propada v zadnjih letih ni več mogoče potrditi in lokacije kapele ni mogoče povsem zanesljivo določiti. Gotovo ni bila v eni od petih bolj ali manj razsežnih soban v zahodnem ali vzhodnem delu dvorca in so jo torej uredili v enem od dveh manjših prostorov na severni strani veže. Morda je bila v širšem zahodnem prostoru, ki ima pravokotno talno ploskev v izmeri $3,7 \times 7,2$ metra in ga je do pred kratkim pokrival banjast obok s tremi pari sosvodnic. V tisti prostor je iz veže skozi kamnit zid sprva vodil baročni prehod, ki so ga pozneje zazidali z opeko in od katerega je na notranji oziroma severni strani stene ostala sled ometanega segmentnega vršnega loka ostenja. Oblika ostenja kaže, da tam ni bilo dvojnih dvokrilnih vrat, kakršna so povezovala druge sobane. Prostor je bil dostopen še skozi dodatna vratna prehoda v zahodni in vzhodni steni, sledovi na območju poznejšega vhoda na stopnišče iz zgodnjega 20. stoletja pa kažejo, da je imel v vzhodni steni sprva najbrž celo dve odprtini.³⁶ Prostor je bil najprej osvetljen skozi okno v osrednji osi severne stene, ki so ga pozneje premaknili proti vzhodu. Pomisliti

³³ Slike z naslovi *Selbstporträt vor grünem Ofen* (Avtoportret pred zeleno pečjo), *Die Familie Mallitsch in der Wohnstube* (Družina Malič v dnevni sobi), *Die Schlafstube des Künstlers* (Umetnikova spalnica) in *Lenny am Kinderbett* (Leni pri postelji) zdaj hrani Universalmuseum Joanneum – Neue Galerie v Gradcu. Prim. LEŠNIK 2024, str. 100–102, 104–106, 114–117.

³⁴ PUFF 1859, str. 60; prim. JANISCH 1885, str. 1337.

³⁵ Smiselno je omeniti še Anin dvor v Grušeni, ki je nastal v 19. stoletju in je v rezidenčni stavbi prav tako dobil posebno kapelo, porušeno okoli leta 2015.

³⁶ Od južne odprtine je ostal fragment opečne segmentnoločne preklade nad mlajšim vhodom v prostor pod zgornjo ramo stopnišča. Severni del nekdanje preklade so odstranili, ko so okoli leta 1908 zgradili sedanje stopnišče in od nekdanje južne odprtine pustili samo 64 cm široko odprtino s funkcijo vrat v pomožni prostor pod stopniščem. Severno odprtino so uničili med gradnjo dveh novih vratnih prehodov okoli 1908, od katerih južni omogoča prehod na stopnišče, severni pa v obokani pritlični prostor na severozahodni strani veže. Od severne odprtine je ostal ostanek njenega severnega ostenja. Ta odprtina je imela zelo verjetno vrata, ki so bila v osi južnih sosvodnic omenjenega obokanega prostora. Če so bila tu vrata, je imela južna odprtina sprva morda obliko okna, ki je obokanemu prostoru dovajalo svetlobo iz veže in morda omogočalo spremljanje dogajanja v kapeli iz veže oziroma hodnika severno od nje.

je dopustno, da je pred prvotnim oknom stala oltarna menza. Po drugi strani ne gre izključiti možnosti, da je bila kapela v prostoru na vzhodni strani opisanega obokanega prostora – na območju sedanjega hodnika do severnega začetnega vhoda v stavbo. Tisti prostor je imel do pred nedavnim ometan raven lesen strop in je bil tako dolg kot obokani prostor na njegovi zahodni strani, a je bil s širino 2,7 metra za meter ožji od njega. Če je bila kapela nekoč v tem prostoru, v osi glavnega portala baročne stavbne zasnove, je bil prostor gotovo krajši – dolg samo približno 3,7 metra – in s pozneje v celoti odstranjeno predelno steno ločen od južnega dela sedanjega hodnika, ki ga z vežo povezuje široka baročna segmentnoločno zaključena prehodna odprtina. Na podlagi primerjav z zasnovama dvorca Temnar in zidanice Malek se zdi verjetno, da dvorec ni imel sekundarnega vhoda in da se sedanji hodnik v 18. stoletju torej ni končal s severnim začetnim vhodom v stavbo, ampak z oknom, ki ga je načeloma mogoče povezovati s kapelo. Če je bila kapela v tem prostoru, je bila kuhinja najverjetneje v obokanem prostoru zahodno od njega in je imela odprto kurišče ob jugozahodnem ali severovzhodnem kotu, poznejši ravnostropni kuhinjski prostor na vzhodni strani pa je imel značaj bivalne sobane, iz katere se je proti domnevni kapeli morda odpirala oratorijska odprtina.³⁷ Z vprašanjem lokacije nekdanje kapele je povezano tudi vprašanje lokacije stopnišnega dostopa na podstrešje v 18. stoletje. Stopnišče je bilo gotovo v enem od obeh prostorov severno od veže, najverjetneje leseno in ozko, a so poznejše predelave njegove sledi povsem zabrisale.

O obliki strehe Vukovskega dvora v času okoli leta 1739 lahko prav tako zgolj domnevamo, saj razpoložljivi podatki ne omogočajo zanesljive rekonstrukcije. Napušč je bil vsekakor za približno 85 cm nižje od sedanjega, gotovo pa ni bil bistveno ožji ali širši. Po funkcionalnem značaju stavbe, njeni velikosti in regionalni umeščenosti je mogoče sklepati, da jo je pokrivala strma štirikapna slemenasta opečna streha, ki je bila primerljiva s strehami Jareninskega dvora, zidanice Vukovski Dol 18 oziroma t. i. Pezdíčkove zidanice, zidanice Malek ali vinogradnega dvora Železne Dveri pri Ljutomeru. Manj verjetno se zdi, da je imela čopasto obliko z zidanima trapezastima zatrepoma nad krajšima fasadama, podobno kot, denimo, Pesniški dvor v 18. stoletju ali sočasna t. i. Rezačeva gosposka vinogradna zidanica na Policah št. 23 pri Gornji Radgoni. Prav tako se ne zdi posebno verjetno, da bi tu obstajala mansardno zalomljena streha, podobna, denimo, tisti na t. i. Kodoličevi zidanici iz 18. stoletja v Policah št. 53 pri Gornji Radgoni, na kar je mogoče pomisliti zlasti zaradi oblike sedanje neobaročne strešne konstrukcije.

Vse kaže, da je imel Vukovski dvor v 18. in 19. stoletju še poseben prizidek oziroma izzidek, ki ga od zgodnjega 20. stoletja ni več; po situaciji v mapi franciscejskega katastra iz leta 1824 je mogoče sklepati, da je stal na vzhodnem koncu severne fasade, da je imel pravokotno

³⁷ Na to je mogoče pomisliti zato, ker je v severnem delu stene med hodnikom do severnega začetnega vhoda v stavbo in prostorom kuhinje vidna približno 1,3 metra široka sekundarno zazidana odprtina s segmentnim lokom na vrhu.

16. Vukovski dvor v mapi franciscejskega katastra, katastrska občina Vilkom, 1824 (<https://maps.arcanum.com/en/map/cadastral/?layers=here-aerial%2C3%2C4&bbox=1749912.0016877714%2C5877306.392697631%2C17509a19.4178339986%2C5877721.421874649>)



talno ploskev v izmeri približno $6,7 \times 9,5$ metra in da je skupaj z osnovnim stavbnim telesom oblikoval talno ploskev v obliki črke L (sl. 16).³⁸ Dokumentirana velikost talne ploskve kaže, da tam gotovo ni stal manjši sanitarni prizidek, ampak večja gradnja, ki je imela, upošteva je značaj dvora, najverjetneje funkcijo prostora za stiskalnico. Tovrstni prostori so bili med 17. in 19. stoletjem največkrat prislonjeni na bočno stran rezidenčne stavbe dvora.³⁹ Na avstrijskem vojaškem zemljevidu iz druge polovice 18. stoletja prizidek ni označen in na podlagi tega je mogoče pomisliti, da so ga zgradili šele v poznem 18. stoletju ali v prvi četrtini 19. stoletja, vendar je treba upoštevati, da so stavbe na tem zemljevidu zaradi majhnega merila reducirane na glavne dele in da zato narisana situacija ni povsem zanesljiv podatek. Po nesimetrični zasnovi severne fasade je mogoče sklepati, da je prizidek nastal že sočasno s širitvijo dvora okoli leta 1739 in da je imel torej značaj izzidka. Z glavnim stavbnim volumnom ga je povezovala vratna odprtina, ki so jo po odstranitvi izzidka zazidali z opeko, a je pod odpadajočim neobaročnim ometom iz zgodnjega 20. stoletja še dobro razpoznavna. Glede na tlorisno zasnovo bi načeloma lahko pomislili, da je na območju severovzhodnega vogala baročne stavbe sprva stalo starejše gospodarsko poslopje, ki je bilo široko 6,7 metra in ki so ga okoli leta 1739 vključili v baročno zasnovo, a je zaradi dolžine, ki je niso skrajšali, s severnim delom za približno 9,5 metra presegalo tlorisno črto severne fasade. Ta možnost je sicer malo verjetna, ker je pod neobaročnim maltnim slepim okenskim

³⁸ Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana (AS), SI AS 177/M/F/M746/g/A02 in A71 (Vilkom, k.o.).

³⁹ Smiselna je primerjava z dvorcem Temnar, kjer so pred letom 1824 rezidenčno stavbo na bočni strani dopolnili s prostorom za stiskalnico, ki ima pravokotno talno ploskev v izmeri približno 9×14 metrov. Na Pesniškem dvoru so v 19. stoletju rezidenčno stavbo na bočni strani dopolnili s prostorom za stiskalnico, ki ima pravokotno talno ploskev v izmeri $7,5 \times 12,6$ metra.

okvirjem na vzhodnem delu severne fasade kamnita zidava iz obdobja baroka s sledovi sekundarno naključvanega baročnega ometa; če bi v baročno zasnovo vključili starejšo stavbo, najbrž v njej ne bi bili zgradili kamnite prečne stene povsem natančno na tlorisni črti severne fasade baročne razširitve dvora.

Po omenjenem avstrijskem vojaškem zemljevidu je mogoče sklepati, da je imel dvor v 18. stoletju vsaj eno gospodarsko poslopje, glede na natančnejši situacijski vris v mapi franciscejskega katastra pa se poraja domneva, da sta že pred koncem 18. stoletja ob razširjenem glavnem poslopiju dvora stali dve različno veliki leseni gospodarski poslopji s pravokotnima talnima ploškama. Najverjetneje sta bili oblikovani podobno kot nekdanji gospodarski poslopji sosednjega Pesniškega dvora, ki sta dokumentirani na upodobitvi iz t. i. Stare Kaiserjeve suite iz okoli leta 1830.

Iz razpoložljivih arhivskih dokumentov in literature ni mogoče razbrati, kdo je dal okoli leta 1739 poslopje dvora iz sredine 16. stoletja temeljito prezidati in povečati v dvorec. Glede na oznako *Reiter Schloß* (Reiterjev dvorec) na avstrijskem vojaškem zemljevidu, ki je nastal med letoma 1763 in 1787, je dopustno pomisliti, da je bil baročni dvorec namenjen za družino Reiter.⁴⁰ Ta družina najverjetneje ni spadala med plemstvo, ampak zgolj med premožne posestnike kmečkega oziroma meščanskega izvora. Vse kaže, da je bila dovolj ambiciozna in da je v obdobju baročnega razcveta poskrbela za primerno reprezentativno lastno podeželsko rezidenco, ki je bila središče vinogradniškega in kmetijskega posestva.⁴¹ Zgolj ugibati je mogoče, ali so Vukovski dvor s pripadajočo zemljiško posestjo iz gospostva Freydenegg izločili okoli 1730, ko je to gospostvo od dedičev Kristjana Friderika grofa Gallerja kupil Rudolf pl. Steitz.⁴² Vsekakor je okoli leta 1739 s prezidavo in širitvijo postal dovolj reprezentativno središče samostojnega imenja, ki je bilo že pred letom 1745 v lasti družine Reiter. Rudolf Gustav Puff je leta 1859 objavil podatek, da je del posesti dvora [pred letom 1773] pripadel jezuitom, in to zato, ker je Ignac Franc Reiter stopil v ta red. Bil je vnuk Marije Reiter, ki je umrla leta 1745, in sin Karla Sigmunda Reiterja, ki je bil gospod na Vukovskem dvoru in je umrl 5. marca 1755, ter njegove žene Terezije, ki je umrla 9. oktobra 1775.⁴³

⁴⁰ *Slovenija na vojaškem zemljevidu* 2000, sekcija 145, str. 79.

⁴¹ Podoben primer je t. i. Salzburški dvor v Mariboru; utilitarno poznosrednjeveško poslopje je na začetku 18. stoletja iz posesti salzburške škofije prešlo v last družine Frauenbacher, kmalu zatem, okoli leta 1720, pa v last Janeza Burkarda Filipiča, ki je dal manjšo srednjeveško stavbo okoli leta 1725 ambiciozno razširiti in celovito preoblikovati, da je dobila značaj najbogateje oblikovane profane baročne arhitekture v Mariboru. CURK 1999, str. 327.

⁴² Prim. BARAVALLE 1961, str. 151. Gospostvo Freydenegg (tudi Frajdeneck, Frajdek, Freideg, Freidenegg) je imelo posest na širšem območju zahodnih Slovenskih goric še tudi pozneje, v poznem 18. stoletju in prvi polovici 19. stoletja. Pokrajinski arhiv Maribor (PAM), Gospočina Frajdeneck, Signatura: PAM/1816. Prim. SCHMUTZ 1823, str. 368.

⁴³ PUFF 1859, str. 59–60.

VUKOVSKI DVOR V 19. STOLETJU

Od leta 1775 oziroma 1794 je bilo posestvo Vukovski dvor oziroma Willkommhof v lasti družine Višner oziroma Vischner.⁴⁴ V prvi tretjini 19. stoletja je tu kot posestnica gospodarila Barbara Višner/Vischner († okoli 1840) in za njo njena hči Ana (okoli 1799–1873), ki je bila poročena z dvajset let starejšim Ljubljčanom Valentinom Maličem/Mallitschem. Zakoncema se je leta 1820 v Gradcu, v hiši Barbare Višner, rodil sin Ferdinand, pozneje ugleden akademsko šolani slikar, ki je kot otrok na babičinem posestvu Vukovski dvor preživel počitnice, leta 1855 se je tam stalno naselil in skupaj z ostarelo materjo upravljal dokaj veliko posestvo, po njeni smrti pa je postal tudi lastnik dvora in pripadajoče zemljiške posesti (sl. 17–18).⁴⁵ Medtem so kompleks dvora nekoliko preuredili, pri tem pa niso spremenili baročne zasnove glavnega poslopja iz 18. stoletja. Po nastanku mape franciscejskega katastra iz okoli leta 1825 so do okoli leta 1875 do kompleksa z jugovzhodne strani speljali novo dovozno pot in manjše leseno severno gospodarsko poslopje nadomestili z dvakrat daljšim zidanim hlevom. Kaže, da je baročna rezidenca slikarju in posestniku Ferdinandu Maliču ustrezala in je ni moderniziral.⁴⁶ To je mogoče sklepati

⁴⁴ Ferdinand Mallitsch je v pismu leta 1892 zapisal, da je bila posest leta 1855 že več kot 80 let v lasti njegove družine. *Kunst-Auktion* 1902, str. 6. Njegov sin Otmar Mallitsch je leta 1925 zapisal, da je bilo posestvo v lasti družine Vischner že od leta 1794. MALLITSCH 1925, str. 267.

⁴⁵ Ferdinand Malič/Mallitsch je po opravljeni gimnaziji v Gradcu začel študirati pravo, a študij naglo opustil in se leta 1841 posvetil slikarstvu. Sprva je v Gradcu eno leto obiskoval risarsko akademijo, nato pa se od decembra 1842 izobraževal pri Antonu Petterju, Leopoldu Kupelwieserju in Johannu Enderju na Akademiji upodablajočih umetnosti na Dunaju. Julija 1848 je študij prekinil in se preselil na Vukovski dvor, kjer je po ločitvi od njegovega očeta in po smrti babice Barbare Višner gospodarila njegova mati. Tudi na Vukovskem dvoru se je ukvarjal s slikarstvom in ustvaril vrsto portretov uglednih Mariborčanov in okoličanov ter krajinske slike s prizori iz zahodnih Slovenskih goric. Leta 1851 se je vrnil na Dunaj in nadaljeval študij slikarstva pri Ferdinandu Georgu Waldmüllerju ter ustvaril veliko žanrsko sliko z naslovom Najdenček, ki je leta 1852 na razstavi avstrijskega umetnostnega društva na Dunaju vzbudila zanimanje in so jo odkupili za cesarjevo galerijo v dvorcu Belvedere. Jeseni 1854 se je s študijskim kolegom, prijateljem, slikarjem in poznejšim znamenitim štajerskim deželnim arheologom Carlom Haasom odpravil na študijsko potovanje, ki je prek Dresdna, Leipziga, Düsseldorfa, Kölna in Bruslja peljalo v Pariz. Tam se je za nekaj časa ustalil in slikarsko izpopolnjeval pri Léonu Cognietu ter leta 1855 obiskal svetovno razstavo. Istega leta se je na materino prošnjo vrnil k njej na Vukovski dvor in se posvetil gospodarjenju na posestvu ter za nekaj časa zaradi pomanjkanja časa opustil obsežnejše ukvarjanje s slikarstvom. Leta 1865 se je poročil z Ano Marijo Schramm (1827–1911) iz Lednic na Moravskem, s katero je prijateljeval že od okoli leta 1852, postal oče dveh sinov in znova začel slikati ter dosegel ponoven umetnostni vzpon. Na slikah iz tistega obdobja je večkrat upodobil ženo, sinova in motive z Vukovskega dvora. Na Vukovskem dvoru so ga pogosto obiskovali slikarski prijatelji. WASTLER 1883, str. 95; JANISCH 1885, str. 1337; *Kunst-Auktion* 1902, str. 4–11; MALLITSCH 1925, str. 267–280; STESKA 1933, str. 36–37; ALDRIAN 1956, str. 712–744; FUCHS 1972, str. 87; SKREINER, STEINLE, FOITL, WIED 1988, str. 40, 243–244; FARNBERGER 1995; PARTLIČ 2016, str. 22–25; KÜTTNER 2017, str. 39–42; Ivan STOPAR, *Diarij magistra Joannesa* [dnevniški zapisi v obliki računalniškega tipkopisa, hranjenega na Umetnostnozgodovinskem inštitutu Franceta Steleta Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti], Celje 1998–2018, 6. marec 2017; PARTLIČ 2020, str. 22–23; LEŠNIK 2024.

⁴⁶ S tem v zvezi so smiselne primerjave s slikarjem Oskarjem pl. Pistorjem, ki je med letoma 1897 in 1928 kot lastnik z družino živel v vhodnem stolpu nekdanjega srednjeveškega gradu Vuzenica, s slikarjem Ferdinom Veselom, ki



17. Ferdinand Malič: Avtoportret, 1839, Universalmuseum Joanneum, Neue Galerie, Gradec (© Universalmuseum Joanneum, Neue Galerie)



18. Ferdinand Malič: Avtoportret s čepico, 1878/1880, Universalmuseum Joanneum, Neue Galerie, Gradec (© Universalmuseum Joanneum, Neue Galerie)

tudi po njegovih oljnih slikah, ki poleg zunanjščine kažejo dele nekaterih notranjih prostorov.⁴⁷ Pogled na zunanjščino je naslikal vsaj enkrat.⁴⁸ Leta 1868 je upodobil del otroške sobe in v njej ženo Ano Marijo in sinčka Otmarja med igro s kartami.⁴⁹ Okoli leta 1871 je na manjši sliki naslikal

je med letoma 1902 in 1944 kot lastnik živel v dvorcu Grumlof blizu Šentpavla na Dolenjskem, in s pisateljem Ivanom Tavčarjem, ki je med letoma 1893 in 1923 kot lastnik z družino živel v nekdanjem Kalanovem baročnem kmečkem dvorcu na Visokem v Poljanski dolini. Prim. ZLATAR 1995.

⁴⁷ Prim. *Kunst-Auktion* 1902, str. 15–24, št. 28, 61, 86, 95, 98, 118, 133.

⁴⁸ *Kunst-Auktion* 1902, str. 21, št. 98. Kje je zdaj slika z naslovom *Blick zum Herrenhaus, Willkommhof* (Pogled na dvorec, Vukovski dvor), ni znano.

⁴⁹ *Kunst-Auktion* 1902, str. 20, 21, št. 86; ALDRIAN 1956, str. 727, 735; SKREINER, STEINLE, FOITL, WIED 1988, str. 244, št. 1003; LEŠNIK 2024, str. 106–109. Slika z naslovom *Familienbildnis: Die Gattin des Künstlers mit dem Sohn beim Kartenspiel* (Družinski portret: Umetnikova žena s sinom med igro s kartami) ali *Kartenspiel* (Kartanje) oziroma nekoč *Glückliche Kinderzeit* (Srečno otroštvo) hrani Universalmuseum Joanneum – Neue Galerie v Gradcu, v lasti pa jo ima Österreichische Galerie Belvedere na Dunaju. Prim. MALLITSCH 1925, str. 275, 280, s poimenovanjem *Familienglück* (Družinska sreča). Ohranila se je še varianta te slike, ki nosi naslov *Glückliche Kinderzeit* (Srečno otroštvo) in jo hrani Historisches Museum der Stadt Wien na Dunaju. Prim. LEŠNIK 2024, str. 108–109.



19. Ferdinand Malič: Umetnikova spalnica, ok. 1871, upodobljen je vzhodni del jugozahodne sobane Vukovskega dvora, Universalmuseum Joanneum – Neue Galerie, Gradec (© Universalmuseum Joanneum, Neue Galerie)

veliko sobo oziroma jugozahodno sobano in v njej svojo mater, ženo in otroka pri igri.⁵⁰ Približno sočasno je isti prostor naslikal še dvakrat, na dveh večjih slikah, in v prostoru upodobil ženo in oba otroka (sl. 19).⁵¹ Na teh slikah so natančno dokumentirani lesen pod iz desk, dvojna baročna dvokrilna vrata z bogatim okovjem, velika baročna glazirana zelena lončena peč,⁵²

⁵⁰ Kunst-Auktion 1902, str. 17, št. 61.

⁵¹ Kunst-Auktion 1902, str. 21, št. 95. Sliki z naslovom *Die Familie Mallitsch in der Wohnstube* (Družina Malič v dnevni sobi) in *Die Schlafstube des Künstlers* (Umetnikova spalnica) oziroma nekoč *Des Künstlers Gattin und dessen zwei Knaben im grossen Zimmer des Willkommhof* (Umetnikova soproga in njegova dva dečka v veliki sobi Vukovskega dvora) hrani Universalmuseum Joanneum – Neue Galerie v Gradcu. Prim. ALDRIAN 1956, str. 717, 727, 739, slika 16; SKREINER, STEINLE, FOITL, WIED 1988, str. 40, 244, št. 1012, 1013; WEIBEL, STEINLE, DANZER 2011, str. 24; PARTLIČ 2016, str. 23; LEŠNIK 2024, str. 114–117.

⁵² Gre za zeleno peč, ki jo je okoli leta 1866 upodobil na avtoportretu. Slika z naslovom *Selbstporträt vor grünem Ofen* (Avtoportret pred zeleno pečjo) hrani Universalmuseum Joanneum – Neue Galerie v Gradcu. Prim. MALLITSCH 1925, str. 279; ALDRIAN 1956, str. 731, slika 5; SKREINER, STEINLE, FOITL, WIED 1988, str. 243, št. 998; LEŠNIK 2024, str. 100–102.



20. Ferdinand Malič: *Doma*, ok. 1870, upodobljen je vzhodni del obokanega severozahodnega prostora v pritličju Vukovskega dvora, Universalmuseum Joanneum, Neue Galerie, Gradec (© Universalmuseum Joanneum, Neue Galerie)



21. Sedanji pogled na vzhodni del obokanega severozahodnega prostora v pritličju Vukovskega dvora (© foto: Igor Sapač)

neometan lesen strop, baročno štiridelno okno s kovano mrežo in pohištvo jugozahodne sobane. Med letoma 1868 in 1872 je na treh slikah upodobil še obokani severozahodni prostor pritličja, ki je bil po prikazani opremi sodeč knjižnica s slikarjevo pisalno mizo in na stenah obešenimi slikarjevimi oljnimi slikami (sl. 20–21).⁵³ Nazadnje je leta 1872 naslikal še kuhinjo.⁵⁴ Ustvarjene slike nazorno ilustrirajo bivalno kulturo na manjših podeželskih dvorcih v obdobju okoli sredine 19. stoletja, pa tudi to, da je bil baročno povečani Vukovski dvor v 19. stoletju dovolj velik in dovolj udoben ter da v obdobju, zaznamovanem z varčnostjo in racionalizmom, ni bilo prave potrebe po njegovi dodatni širitvi oziroma adaptaciji. Vse kaže, da so se adaptacijski posegi v prvi polovici 19. stoletja omejili zgolj na opustitev nekdanje kapele, kar pa ni bilo povezano z obsežnejšimi gradbenimi deli.

Ferdinand Malič je z ženo na Vukovskem dvoru živel do devetdesetih let 19. stoletja. Okoli leta 1890 se je – ostarel in brez naslednikov, ki bi bili pripravljene prevzeti skrb za družinsko posest – odločil za prodajo. Izpeljal jo je leta 1895 in se z ženo preselil v bližnji trg Lenart v Slovenskih goricah, v hišo s številko 22, ki je stala približno na lokaciji sedanje stavbe Doma kulture na Trgu osvoboditve 2. Tam je leta 1900 kot skoraj pozabljen slikar tudi umrl. Pokopali so ga na lenarškem pokopališču.⁵⁵ V Gradcu od leta 1920 nanj spominja spominska plošča na njegovi rojstni hiši na Klosterwiesgasse 13.⁵⁶ V njegovi zapuščini je ostalo približno 300 likovnih del – oljnih

⁵³ Prva slika, naslikana najverjetneje med letoma 1868 in 1870, je manjša in ima zdaj naslov *Daheim* (Doma). STEINLE, FOITL, WIED 1988, str. 244, št. 1004; WEIBEL, STEINLE, DANZER 2011, str. 519; LEŠNIK 2024, str. 47. Hrani jo Universalmuseum Joanneum – Neue Galerie v Gradcu, na njej pa je upodobljen severovzhodni del obokanega prostora s slikarjevo soprogo ob zamreženem baročnem oknu, med poznopopoldanskim branjem knjige. Poimenovanje te slike se je s časom spreminjalo; leta 1925 (MALLITSCH 1925, str. 279) je označena z naslovom *Nach dem Abendbrot* (Po večerji), leta 1956 (ALDRIAN 1956, str. 727, 736, slika 12) pa z naslovom *Lesende Frau* (Bralka). Na sliki je nad vrati na vzhodni steni prostora naslikan viseč portret slikarjeve žene oziroma Ane Marije Schramm – najbrž tisti, ki je nastal okoli leta 1853 in ga zdaj hrani Universalmuseum Joanneum – Neue Galerie v Gradcu. Prim. ALDRIAN 1956, str. 727, 730, slika 3; STEINLE, FOITL, WIED 1988, str. 243, št. 988. Druga slika severozahodnega pritličnega prostora, naslikana najverjetneje okoli leta 1870, kaže ožji izsek severovzhodnega dela istega prostora in v njem ob oknu sedečo slikarjevo soprogo z njenima sinovoma med igro ob igralni mizici. Slika ima naslov *Familienglück* (Družinska sreča) in jo prav tako hrani Universalmuseum Joanneum – Neue Galerie v Gradcu. Prim. *Kunst-Auktion* 1902, str. 23, št. 118; MALLITSCH 1925, str. 280; ALDRIAN 1956, str. 727, 738, slika 15; STEINLE, FOITL, WIED 1988, str. 244, št. 1010; PARTLIČ 2020, str. 23; LEŠNIK 2024, str. 111–113. Tretja slika kaže segment severne stene prostora z nastavkom oboka in pod njim ob mizi sedečega slikarjevega starejšega sina med učenjem okoli leta 1870. Ta slika je ohranjena v zasebni zbirki in nosi naslov *Beim Lernen* (Pri učenju). ALDRIAN 1956, str. 727, 737, slika 14.

⁵⁴ *Kunst-Auktion* 1902, str. 15, št. 28. Nahajališče slike z naslovom *Inneres der Küche, Willkommhof* (Notranjost kuhinje, Vukovski dvor) ni ugotovljeno. Morda kuhinjo na Vukovskem dvoru kaže tudi slika z naslovom *Nach dem Abendbrot* (Po večerji), ki je nastala okoli leta 1860. *Kunst-Auktion* 1902, str. 24, 30, št. 133. Vsekakor je na njej upodobljen banjasto obokan kuhinjski prostor s sosvodnicami iz 17. ali 18. stoletja. Prim. MALLITSCH 1925, str. 279.

⁵⁵ Grob ni več ohranjen. Za posredovane podatke se zahvaljujem gospodu Matjažu Partliču. Prim. MALLITSCH 1925, str. 271, 276, 280; ALDRIAN 1956, str. 718; PARTLIČ 2016, str. 22, 34; PARTLIČ 2020, str. 22–23.

⁵⁶ MALLITSCH 1925, str. 280.

slik, akvarelov, risb in skic –, ki so v pretežno nastala na Vukovskem dvoru. Leta 1902 so jih na Dunaju razstavili in zatem razprodali na dražbi.⁵⁷

VUKOVSKI DVOR V PRVI POLOVICI 20. STOLETJA

Po Ferdinandu Maliču je imel Vukovski dvor od okoli leta 1901 v lasti Edmund Olschofsky, ki se je tu ukvarjal zlasti s svinjerejo. Junija 1902 je na posestvu pristal balon, ki je poletel z Dunaja in v katerem sta bila Herbert Silberer, poznejši psihoanalitik, in grof Heinrich Thun.⁵⁸ Septembra 1907 je na rezidenčnem poslopju dvora izbruhnil požar, ki pa so ga gasilci iz Maribora zmogli zamejiti in preprečiti popolno uničenje.⁵⁹ Sledila je temeljita prenova, ki je barokiziranemu dvoru dala neobaročno preobleko (sl. 22–24).

Zaradi posledic požara so morali postaviti popolnoma novo ostrešje in nove ravne lesene stope, pri tem pa so preoblikovali tudi fasade in prostore v pritličju. Na severovzhodni strani so odstranili prizidek oziroma izzidek iz časa pred letom 1825 in zazidali prehod, ki ga je povezoval z glavnim stavbnim telesom. Na zahodni fasadi so dodali manjši dvoetažni prizidek, ki je bil sprva morda zasnovan kot ravna pravokotna altana na opečnih slopih, lokih in kupolastih obokih,⁶⁰ a so ga na koncu izvedli z dokaj utilitarno oblikovano zaprto vrhnjo etažo brez fasadne členitve.⁶¹ Celotno obodno zidovje iz 16. in 18. stoletja so za približno 90 cm nadzidali s polnimi opečnimi zidaki in obenem oblikovali nov podstrešni venec. Položaja in velikosti okenskih odprtin v glavnem niso spreminjali. Zaradi nadzidave stavbe so okenske odprtine optično povišali s podolžnimi neobaročnimi nadokenskimi tablami iz malte, ki so jih oblikovano prilagodili debeli plasti novega izravnalnega ometa s šivanimi vogali nad starejšimi tanjšimi baročnimi ometi. Na južni oziroma glavni fasadi so ohranili tridelno zasnovano z osrednjim rizalitom iz 18. stoletja, preoblikovali pa stopnišče do glavnega portala, ki so ga opremili s kakovostnimi novimi dvokrilnimi vrati. Namesto prvotnega stopnišča, ki je bilo najverjetneje kamnito in postavljeno v osi portala, so zgradili novo dvoramno iz betona, s podestom pred glavnim portalom, zidano ograjo, glavno osjo, vzporedno s portalom, in enkrat zalomljenim potekom proti jugozahodu. Na severni oziroma začelni fasadi so prebili vhod v stavbo in ga zgoraj zaključili s preklado iz desk, obitih

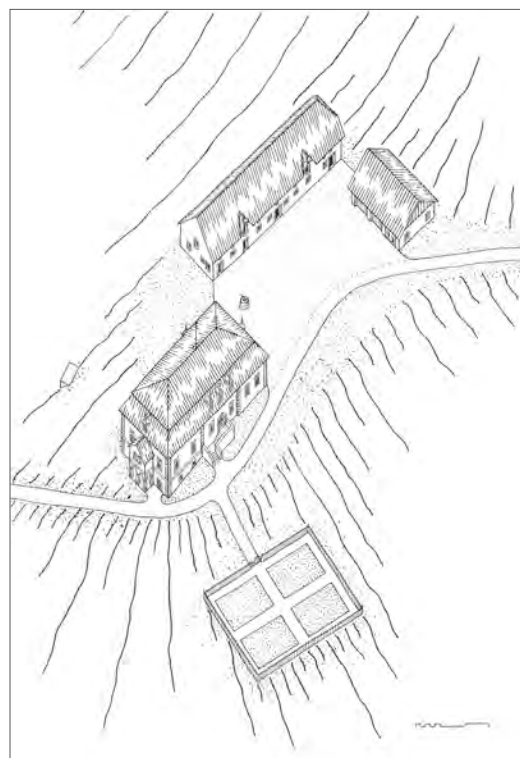
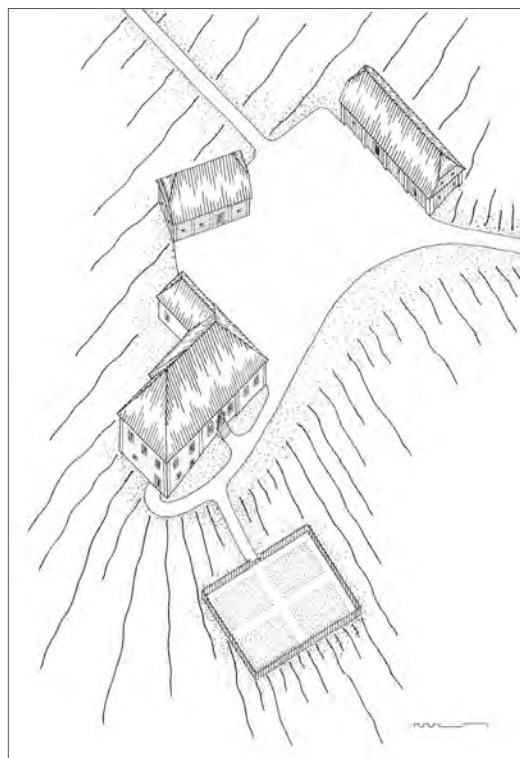
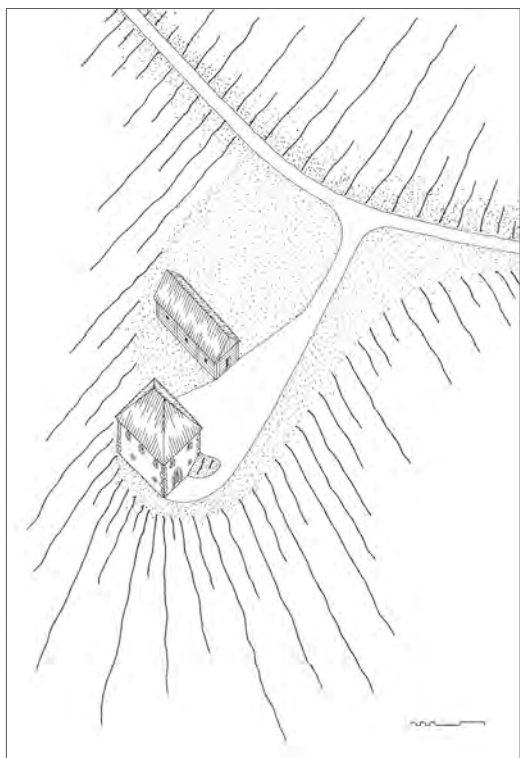
⁵⁷ *Kunst-Auktion* 1902. Največ Maličevih del (134, od tega približno 40 oljnih slik) zdaj hrani Nova galerija Univerzalnega muzeja Joanneum v Gradcu. Prim. MALLITSCH 1925, str. 267–280; SKREINER, STEINLE, FOITL, WIED 1988, str. 40, 243–244; PARTLIČ 2016, str. 22, 24; PARTLIČ 2020, str. 22–23.

⁵⁸ SILBERER 1903, str. 85–89; PARTLIČ 2016, str. 25.

⁵⁹ PARTLIČ 2016, str. 24–25; prim. MALLITSCH 1925, str. 280.

⁶⁰ Primerljiv motiv altane z opečno slopno konstrukcijo iz zgodnjega 20. stoletja je ohranjen na stranski fasadi dvorca Plevna blizu Žalca.

⁶¹ Zahodna stena stavbe je na lokaciji nekdanje dvokapne strehe prizidka brez neobaročnega ometa, kar kaže, da sta vrhnja etaža in streha prizidka nastali sočasno s celovito neobaročno prenovo.



22–24. Vukovski dvor okoli leta 1550, okoli leta 1739 in okoli leta 1908, poskus rekonstrukcije, aksonometrične študije (© risal Igor Sapač)

s trstiko in ometanih, ter zaprli z lesenimi dvokrilnimi vrati, ki so jih na navpični spojni palici zgoraj poudarili z lepo izrezljanim neoklasicističnim kapitelčkom. Baročno streho iz 18. stoletja so nadomestili z enotno zasnovano štirikapno slemenasto mansardno streho s kritino iz sivih eternitnih plošč.⁶² Streho so dopolnili s šestimi mansardnimi okni, petimi dimniki in elegantno oblikovanim strelovodom v obliki sredi slemena nameščenega železnega lovilnega droga z železnima volutama ob straneh.⁶³

V notranjščini so največ sprememb opravili v osrednjem delu pritličja. S postavitvijo prečne stene so vzhodno tretjino veže ločili od njenega osrednjega in zahodnega dela ter s tem ustvarili dodaten manjši bivalni prostor, ki so ga ogrevali s sočasno postavljeno pečjo v severovzhodnem kotu. V južnem delu banjasto obokanega prostora severno od veže so na delu odstranjene obočne konstrukcije postavili novo leseno stopnišče do mansarde oziroma podstrešja in pri tem dve starejši baročni odprtini v vzhodni steni prostora nadomestili s tremi novimi vratnimi odprtinami, ki se odpirajo proti veznemu hodniku med vežo in novim severnim vhodom v stavbo.⁶⁴ V severni steni prostora so iz neznanega vzroka okno z gradbenim posegom izmaknili iz osrednje prostorske osi in ga premaknili za približno 75 cm proti vzhodu, pri tem pa obdržali njegovo prvotno velikost in znova uporabili staro baročno kovano mrežo. Vezni hodnik je dobil preprost raven ometan strop in zazidano baročno odprtino v vzhodni steni, ob njegovem severozahodnem kotu pa so s postavitvijo tankih predelnih sten ustvarili stranišči, ki sta bili vezani na sočasno zgrajeno greznico ob severni fasadi in zaradi katerih so v severni fasadi ob vhodu prebili novo manjše pravokotno okno.

Vzhodni in zahodni del pritličja sta bila deležna manjših sprememb. Jugozahodna sobana je izgubila neometan lesen strop in – kot vsi drugi neobokani prostori v pritličju – dobila raven ometan lesen strop svetlo okraسته barve. Na tem stropu, prav tako kot na drugih sočasnih stopih, ni vidnih nobenih sledov morebitnih dekorativnih poslikav. Stene sobane so pobarvali s pompejansko rdečo barvo, pri tem pa ohranili bogato profilirana baročna lesena vratna okvirja. Baročne vratnice so nadomestili z novimi, na katere pa so pritrčili kakovostno staro baročno okovje. Okna so zaprli z novimi dvojnimi dvokrilnimi šestdelnimi okni in na tla iz širokih desk položili

⁶² Primerljivo oblikovani strehi sta v zgodnjem 20. stoletju dobila glavni del dvorca Turn v Brestanici in Pogačnikova vila v Lehnu na Pohorju.

⁶³ Drog je po sesutju strešnega slemena padel v prostor hodnika med vežo in severnim začetnim vhodom v stavbo. Drog je deloma primerljiv s sicer manjšim in skromnejšim strelovodnim drogom na nekdanji kmečki domačiji Jožefa Kočarja (1913–2005) v Skakovcih 41 v Prekmurju ter s strelovodnim drogom na leta 1904 zgrajeni hiši Trg Slavka Osterca 16 v Veržeju pri Ljutomeru.

⁶⁴ Zid, ki deli stopniščni rami, je najverjetneje nastal na starejši osnovi iz 18. ali 19. stoletja; na zahodni strani zahodne stene stopnišča je v prostoru nekdanje neosvetljene shrambe, ki je v jugozahodnem delu obokanega prostora iz 18. stoletja nastala hkrati z vgradnjo stopnišča, viden v zid med shrambo in stopniščem vključen starejši jugozahodni vogal, ki je bil ometan. Opečni zid med južno stopniščno ramo in shrambo je na severnem koncu naslonjen na starejši omet. Morda je zid, ki zdaj deli stopniščni rami, nastal v 19. stoletju in je povezan s preureditvijo prostora po opustitvi kapele.

kakovosten parket s približno 6 cm širokimi deščicami. Enak parket so položili v sosednji obokani severozahodni sobi, kjer so stene pobarvali nebesno modro in pri tem najbrž odstranili sekundarno tanko predelno steno, ki je v vzhodnem delu prostora nastala po letu 1739 ter jo kažeta dve od treh Maličevih slik tega prostora. Baročni lončeni peči v jugozahodni in jugovzhodni sobani so najverjetneje nadomestili z novima manjšima lončenima pečema. V prostoru vzhodno od veznega hodnika so uredili novo kuhinjo in v njenem jugovzhodnem kotu postavili krušno peč.

Bivalne površine so povečali z gradnjo mansarde, kjer so nad osrednjim delom pritličja s postavitvijo tankih opečnih predelnih sten oblikovali tri različno velike pravokotne ogrevane sobe, osvetljene skozi štiri mansardna strešna okna. Sobe so bile visoke do 2,85 metra in preprosto oblikovane, kar kaže, da so imele značaj spalnic in sob za goste. Na južni strani so zasnovali dve, na severni pa eno. Med njimi je potekal ravno stropan hodnik, ki je bil neosvetljen in se je navezoval na sočasno postavljeno zavito leseno stopnišče do pritličja, ki je bilo dokaj tesno in osvetljeno samo skozi preprosto pravokotno okno v zahodni stopniščni steni, ki se je odpiralo na zahodno podstrešje.⁶⁵ Severno steno hodnika ob stopnišču so postavili kar na lesen premostitveni tram nad veznim hodnikom v pritličju. S hodnika so uredili tudi prehoda na podstrešje nad vzhodnim in zahodnim delom stavbe. Podstrešje so osvetlili skozi okni na zahodni in vzhodni strani, stene proti trem bivalnim prostorom pa grobo ometali.

Najverjetneje so sočasno s prenovo rezidenčnega poslopja dvora ob njem zgradili tudi novi gospodarski poslopji, ki sta nadomestili starejši. Poleg tega so severno od rezidenčnega poslopja v teren vkopali manjši objekt, ki je imel domnevno vlogo ledenice. Do dvorca so s severozahodne strani speljali novo dovozno pot, ki so jo poudarili z drevoredom.

Veliki izdatki, povezani s prenovo dvora po požaru, so posestvo gospodarsko oslabili in novembra 1914, kmalu po izbruhu prve svetovne vojne in smrti Edmunda Olschofskega, se je znašlo na dražbi. Zaradi posledic prve svetovne vojne poskusi prodaje niso bili uspešni in prostovoljno dražbo so oglaševali še leta 1918. Posestvo Willkommhof, ki je označeno tudi s poslovenjenim imenom Veliki Hum, je bilo v časopisnem oglasu iz tistega leta opisano tako: »*Posestvo obsega 46 ha njiv, travnikov, vinogradov in gozdov ter je popolnoma arondirano. Gradič je dobro novozidan, poleg so hlevi za govejo živino, konje in svinjerejo ter druga gospodarska poslopja. Od Maribora je posestvo oddaljeno pol ure z vozom, od postaje Pesnica 5 minut peš.*« Gospodarsko uspešnega novega lastnika je posestvo dobilo šele malce pred drugo svetovno vojno, ko ga je kupil Erik Suppanz, eden od treh sinov premožnega veletrgovca in župana Pristave pri Mestinju Edvarda Suppanza. Lastnik Vukovskega dvora je ostal do obdobja po drugi svetovni vojni, ko ga je nova jugoslovanska oblast razlastila.⁶⁶

⁶⁵ Na severni steni stopnišča v mansardi je vidna zazidana ločna odprtina, ki je nastala med gradnjo stene kot začasna transportna odprtina in so jo na koncu gradnje zazidali.

⁶⁶ PARTLIČ 2016, str. 24–25.

VUKOVSKI DVOR V DRUGI POLOVICI 20. STOLETJA

Ko je Vukovski dvor z zaplembo po drugi svetovni vojni postal t. i. jugoslovansko splošno ljudsko premoženje, so njegovo rezidenčno poslopje začeli uporabljati kot večstanovanjsko stavbo za potrebe uslužbencev kmetijskega združnega posestva in njihovih družinskih članov. Nova vsebina je narekovala izvedbo adaptacijskih posegov v notranjščini, s katerimi so nekdanje enodružinsko stanovanje v pritličju utilitarno preuredili v štiri manjša stanovanja s skupnimi sanitarijami na veznem hodniku in pri tem s tankimi predelnimi stenami pregradili jugozahodno sobano in obe vzhodni sobi, v veži pa zgradili dva majhna shrambna prostora. Dostop do severozahodnega stanovanja so uredili z novim prebojem severne fasadne stene, ki je nastal približno tam, kjer je bilo med letoma 1550 in 1739 okno. Nov vhod so dopolnili z zidanim podestom, ki so ga naslonili na neobaročni fasadni omet. Treh sob v mansardi gradbeno niso spremenili, so jih pa deloma prenovili in stene obložili s tapetami. Stavba je tudi po preureditvi ostala brez kopalnice.

Premalo domišljeni posegi v prostor so podobo dvora v krajinski sliki v drugi polovici 20. stoletja precej okrnili. Najprej so ob vrtu pred južno oziroma glavno fasado rezidenčne stavbe zgradili utilitarno zasnovan nizek pomožni gospodarski objekt z dvokapno opečno streho in manjše poslopje s segmentno pločevinasto streho, v katerem so uredili zbiralnico mleka, ter ob njem še daljši kozolec.⁶⁷ Malce pozneje so ob glavnem gospodarskem posloplju na južni strani postavili leseni lopi, na vzhodni strani pa dvovaljni betonski silos. Leta 1966 je v bližini nastalo veliko akumulacijsko jezero Pernica in v sedemdesetih letih so zahodno od dvora speljali visokonapetostni električni daljnovod.⁶⁸ Vzhodno gospodarsko poslopje so utilitarno predelali in v njem na zasebno pobudo uredili *Pasji hotel Kala*, ki z nekajletnim premorom deluje od konca sedemdesetih let (sl. 25).

Vzporedno z degradacijo okolice se je zaradi opustitve rednega vzdrževanja in stihijskih adaptacijskih posegov postopno slabšalo gradbeno stanje rezidenčne stavbe dvora. V osemdesetih letih je osrednji del severne strešine poškodovalo drevo, ki se je podrlo med nevihto. Podjetje Agrokombinat Maribor oziroma njegova enota Jareninski dvor, ki je upravljala Vukovski dvor, sta nabavila in dostavila strešnike za popravilo strehe, a obnove nato niso opravili in kritino so pozneje odpeljali.⁶⁹ Leta 1992 so nevdrževano in propadajočo stavbo, v kateri je – kljub poškodovani strehi – še prebivalo nekaj ljudi, z Odlokom o razglasitvi nepremičnih kulturnih in zgodovinskih spomenikov na območju občine Maribor razglasili za kulturni spomenik in v varstvenem režimu opredelili, da se varuje v celoti in izvornosti.⁷⁰

⁶⁷ Obe stavbi sta po letu 2008 propadli. Kozolec so odstranili pred letom 2007.

⁶⁸ PARTLIČ 2016, str. 25.

⁶⁹ Prim. PARTLIČ 2016, str. 25.

⁷⁰ *Medobčinski uradni vestnik občin Dravograd, Maribor, Pesnica, Radlje ob Dravi, Ravne na Koroškem in Ruše*, leto XXVII, št. 5/92-80, 31. 3. 1992, str. 178. Spomenik je pozneje dobil evidenčno številko 9007 in oznako: Hiša Vukovje 2.



25. Vukovski dvor
z jugovzhoda, januar 2007
(© foto: Igor Sapač)

VUKOVSKI DVOR V 21. STOLETJU

Leta 1995 je Republika Slovenija zanemarjeni in propadajoči dvor, v katerem je prebivalo še nekaj ljudi, z denacionalizacijskim postopkom prenesla v last Elizabete Suppanz. Po njej sta ga skupaj s pripadajočimi zemljišči dedovala njena sinova, ki živita na območju Zvezne republike Nemčije. Spremembe lastništva na propad stavbe niso vplivale in leta 2009 je rezidenčno poslopje zapustila še zadnja stanovalka.⁷¹ Kmalu zatem so posekali tri mogočna starodavna drevesa pred glavno fasado, med letoma 2015 in 2017 pa se je sesul velik del strehe. Nato sta se do leta 2019 sesula še obok prostora severno od veže in zgornji del prizidka na zahodni fasadi. Objavljena opozorila o propadanju pomembnega kulturnega spomenika so ostala brez odmeva.⁷² Javna konservatorska služba vse od leta 1992 lastnikov kulturnega spomenika ni opozorila na dolžnost spoštovanja z veljavno zakonodajo določenih obveznosti.⁷³ Povsem pasivni sta ostali tudi pristojna državna inšpekcijska služba in Občina Pesnica.

⁷¹ Prim. PARTLIČ 2016, str. 25.

⁷² Prim. PARTLIČ 2016, str. 22–25; PARTLIČ 2020, str. 22–23; JAUŠOVEC 2020.

⁷³ V arhivski dokumentaciji Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije za obdobje med letoma 1992 in 2019 ni mogoče najti nobenega dokumenta, na podlagi katerega bi bilo mogoče sklepati, da se je v tem obdobju ta javna institucija kakorkoli posvetila problematiki propadajočega in zelo ogroženega kulturnega spomenika z oznako Hiša Vukovje 2. Avtor tega prispevka sem leta 2016 mariborski območni enoti Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije predlagal, da v okviru svoje redne dejavnosti poskrbi za izdelavo tehnične dokumentacije ogroženega spomenika.



*26. Usedline časa v prostoru hodnika med vežo in severnim začetnim vhodom, marec 2020
(© foto: Igor Sapač)*

Spoznanje, da so pristojne javne institucije tudi v primeru obravnavanega kulturnega spomenika popolnoma odpovedale, me je avtorja tega prispevka vodilo k temu, da sem se marca 2020, ob dvestoti obletnici rojstva Ferdinanda Maliča, s ciljem vsaj posredno ohraniti nekatere podatke, ki jih ponuja na izginotje in izbris iz zgodovinskega spomina obsojena stavba, kot prostovoljec lotil izdelave arhitekturne dokumentacije rezidenčnega poslopja dvora in iz nje izhajajoče stavbnozgodovinske analize. Po zaključku tega dela, ki je še dodatno poudarilo pomen Vukovskega dvora kot kulturnega spomenika, je leta 2022 Občina Pesnica na pobudo vodje mariborske območne enote Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije Srečka Štajnbaherja Vukovski dvor izločila iz nabora enot kulturne dediščine, ki jim je vredno priznati status kulturnih spomenikov. S sprejetjem Odloka o razglasitvi kulturnih spomenikov lokalnega pomena na območju Občine Pesnica je Vukovski dvor zato 5. novembra 2022 izgubil status kulturnega spomenika in javna konservatorska služba je bila razbremenjena skrbi ter odgovornosti za usodo enega od propadajočih spomenikov. Ob tem se nihče od odločujočih ni oziral na dejstvo, da je tako zapечатena usoda ene od najstarejših ohranjenih vinskih kleti v Sloveniji in obenem domovanja evropsko prepoznavnega slikarja 19. stoletja (sl. 26).

Usoda Vukovskega dvora v zadnjih letih opominja, da je treba tudi z zapuščino historičnih gospodskih vinogradnih poslopij in manjših podeželskih dvorcev, ki na prvi pogled morda ne vzbujajo posebne pozornosti, ravnati z vso skrbnostjo in odgovornostjo, osnova za to ravnanje pa morajo biti samo ustrezno temeljite znanstveno zasnovane raziskave in negovanje konservatorske poklicne etike.

LITERATURA

- ANDRIAN 1956: Trude ALDRIAN, Ferdinand Mallitsch, *Carinthia I*, 146, 1956, str. 712–744.
- BARAVALLE 1961: Robert BARAVALLE, *Burgen und Schlösser der Steiermark*, Graz 1961.
- BLAZNIK 1986: Pavle BLAZNIK, *Historična topografija slovenske Štajerske in jugoslovanskega dela Koroške do leta 1500. 1. knjiga: A–M*, Maribor 1986 (Historična topografija Slovenije, 2).
- BLAZNIK 1988: Pavle BLAZNIK, *Historična topografija slovenske Štajerske in jugoslovanskega dela Koroške do leta 1500. 2. knjiga: N–Ž*, Maribor 1988 (Historična topografija Slovenije, 2).
- BRENCE, CIGLENEČKI, JEVREMOV, LOVRENČIČ, MAVRIČ, ŠAMPERL PURG 1988: Andrej BRENCE, Marjeta CIGLENEČKI, Blagoje JEVREMOV, Ivan LOVRENČIČ, Irena MAVRIČ, Kristina ŠAMPERL PURG, *Ptuj z okolico*, Ptuj 1988.
- CURK 1973: Jože CURK, O fevdalni arhitekturi na ormoškem območju, *Ormož skozi stoletja*, 1, 1973, str. 142–151.
- CURK 1994: Jože CURK, *Vodnik po mariborski okolici*, Ljubljana 1994 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 184).
- CURK 1999: Jože CURK, Dopolnitve, v: Rudolf Gustav Puff, *Maribor. Njegova okolica, prebivalci in zgodovina*, Maribor 1999, str. 317–370.
- FARNBERGER 1995: Herta FARNBERGER, *Leben und Werk des steierischen Künstlers Ferdinand Mallitsch*, Graz 1995 (tipkopis doktorske disertacije).
- FISTER 1977: Peter FISTER, *Grad Kamen pri Begunjah*, Ljubljana-Maribor 1977 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 79).
- FUCHS 1972: Heinrich FUCHS, *Die Österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts. Band 3: L–R*, Wien 1972.
- HAZLER 2007: Vito HAZLER, *Vinske kleti na Slovenskem. 75 vinskih kleti vinorodnih dežel Podravja, Posavja in Primorske*, Ljubljana 2007.
- HAZLER 2009: Vito HAZLER, O kulturi vinskih kleti na Slovenskem, *Glasnik Slovenskega etnološkega društva*, 49/3–4, 2009, str. 5–13.
- JAKIČ 1997: Ivan JAKIČ, *Vsi slovenski gradovi. Leksikon slovenske grajske zapuščine*, Ljubljana 1997.
- JANISCH 1885: Josef Andreas JANISCH, *Topographisch-statistisches Lexikon von Steiermark. 3. Band: S–Z*, Graz 1885.
- JAUŠOVEC 2020: Katja JAUŠOVEC, *Prenova dvorca Vilkenhof, Vukovje 2*, Maribor 2020 (tipkopis projektne naloge na Oddelku za arhitekturo Fakultete za gradbeništvo, prometno inženirstvo in arhitekturo Univerze v Mariboru).
- Krajevni leksikon Dravske banovine 1937: Krajevni leksikon Dravske banovine*, Ljubljana 1937.
- Krajevni leksikon Slovenije 1980: Krajevni leksikon Slovenije. IV. knjiga* (ur. Roman Savnik), Ljubljana 1980.
- Kunst-Auktion 1902: Kunst-Auktion in Wien im Saale des Grabenhof (1. Habsburgergasse 1) durch E. Hirschler & comp. Kunsthandlung. Wien, 1. Plankengasse Nr. 7. Der wertvolle künstlerische Nachlass des Herrn Ferdinand Mallitsch. Geb. 1820, † 1900. Ölgemälde, Zeichnungen, Aquarelle sowie Studien u. Skizzen*, Wien 1902.

- KÜTTNER 2017: Monika KÜTTNER, *Carl Haas und Karl Haas. „Verschmelzung“ und „Entflechtung“ zweier gleichnamiger Künstlerpersönlichkeiten*, Graz 2017 (Veröffentlichungen des Steiermärkischen Landesarchivs, 41/Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark, Sonderband 26).
- LEŠNIK 2024: Barbara LEŠNIK, *Portretno slikarstvo Ferdinanda Maliča (1820–1900)*, Maribor 2024 (tipkopis magistrskega dela).
- LUSKOVIČ 2009: Tonček LUSKOVIČ, *Kog. Krajepis in zgodovinopis*, Velenje 2009.
- MAKAROVIČ 1995: Gorazd MAKAROVIČ, Pričevanje gotskega stolpa Koblja o stanovanjski kulturi, *Etnolog. Glasnik Slovenskega etnografskega muzeja*, 56 (n. v. 5), 1995, str. 143–205.
- MALLITSCH 1925: Otmar MALLITSCH, Ferdinand Mallitsch, *Südsteiermark. Ein Gedenkbuch* (ur. Franz Hausmann), Graz 1925, str. 267–280.
- MLINARIČ 1978: Jože MLINARIČ, Admontski Račji dvor pri Mariboru, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 49 (n. v. 14)/1, 1978, str. 33–47.
- NERAT 2012: Vanja NERAT, *Tlačni register gosposčine Jareninski dvor iz poznega 18. stoletja*, Maribor 2012 (tipkopis diplomskega dela).
- PARTLIČ 2016: Matjaž PARTLIČ, Pozabljena – slikar Ferdinand Malič in Vukovski dvor, *Večer v soboto*, 5. 11. 2016, str. 22–25.
- PARTLIČ 2020: Matjaž PARTLIČ, Slikar z Vukovskega dvora. Brez pozornosti, kaj šele pompa letos mineva 200 let od rojstva in 120 let od smrti samosvojega akademskega slikarja, ki je večji del življenja preživel in ustvarjal na svojem posestvu med Pernico in Jarenino v Slovenskih goricah, *Večer v soboto*, 76/55, 7. 3. 2020, str. 22–23.
- PIRCHEGGER 1962: Hans PIRCHEGGER, *Die Untersteiermark in der Geschichte ihrer Herrschaften und Gülden, Städte und Märkte*, München 1962.
- PUFF 1859: Rudolf Gustav PUFF, *Marburger Taschenbuch für Geschichte, Landes- und Sagenkunde der Steiermark und der an dieselben angrenzenden Länder. Dritter Jahrgang*, Graz 1859.
- SAPAČ 2011: Igor SAPAČ, Arhitekturnozgodovinska problematika srednjeveških plemiških dvorov na območju Litije, Šmartna in Gabrovke, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 59/3, 2011, str. 371–410.
- SAPAČ 2012: Igor SAPAČ, Kaj je grad? Problematika terminološke oznake in temeljne definicije, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 60/3, 2012, str. 391–412.
- SAPAČ 2015 a: Igor SAPAČ, Vile, v: Igor Sapač, Franci Lazarini, *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2015, str. 275–287.
- SAPAČ 2015 b: Igor SAPAČ, Katalog pomembnejših klasicističnih, bidermajerskih in historističnih arhitekturnih stvaritev na območju Republike Slovenije, v: Igor Sapač, Franci Lazarini, *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2015, str. 361–677.
- SCHMUTZ 1823: Carl SCHMUTZ, *Historisch Topographisches Lexicon von Steyermark. Vierter Theil*, Gratz 1823.
- SILBERER 1903: Herbert SILBERER, *Viertausend Kilometer im Ballon. Mit 28 photographischen Aufnahmen vom Ballon aus*, Leipzig 1903.
- SKALICKY 1990: Jelka SKALICKY, Maribor – Vukovski dol, *Varstvo spomenikov*, 32, 1990, str. 210–211.

Slovenija na vojaškem zemljevidu 2000: Slovenija na vojaškem zemljevidu 1763–1787. 6: Sekcije 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 196, 197, 198 (ur. Vincenc Rajšp), Ljubljana 2000.

SKREINER, STEINLE, FOITL, WIED 1988: Wilfried SKREINER, Christa STEINLE, Alexandra FOITL, Alexander WIED, *Gesamtkatalog der Gemälde. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz*, Graz 1988.

STESKA 1933: Viktor STESKA, Malič, Ferdinand (1820–1900), *Slovenski biografski leksikon. 5. zvezek: Maas–Mrkun*, Ljubljana 1933, str. 36–37

STOPAR 1982: Ivan STOPAR, *Gradovi, graščine in dvorci na slovenskem Štajerskem*, Ljubljana 1982.

STOPAR 1990: Ivan STOPAR, *Grajske stavbe v vzhodni Sloveniji. 1: Območje Maribora in Ptuja*, Ljubljana 1990 (Grajske stavbe, 1).

STOPAR 1992: Ivan STOPAR, *Architektursymbolik in mittelalterlichen Höfen Sloweniens, Symbole des Alltags – Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag*, Graz 1992, str. 147–169.

Vodnik po urbarjih 2009: Vodnik po urbarialnih registrih štajerskih arhivov, Celje-Maribor-Ptuj 2009.

WASTLER 1883: Josef WASTLER, *Steirisches Künstler-Lexicon*, Graz 1883.

WEIBEL, STEINLE, DANZER 2011: Peter WEIBEL, Christa STEINLE, Gudrun DANZER, *Moderne: Selbstmord der Kunst? Im Spiegel der Sammlung der Neuen Galerie Graz*, Graz 2011.

ZLATAR 1995: Milena ZLATAR, *Oskar von Pistor. 1865–1928*, Slovenj Gradec 1995.

**DER WILLKOMMHOF
ZWISCHEN EINEM ALTERTÜMLICHEN WEINKELLER IN DEN WINDISCHEN BÜHELN, DEM BAROCKEN
LANDSITZ EINES WELTGEWANDTEN MALERS UND EINER MODERNEN RUINE, DIE IHREN STATUS
ALS KULTURDENKMAL VERLOREN HAT**

Zusammenfassung

Der Beitrag behandelt die bauliche Entwicklung von Vukovski dvor, dem ehemaligen Willkommhof in Vukovje bei Maribor (Marburg), der um 1550 als Winzerhof errichtet wurde und einen der ältesten erhaltenen Weinkeller Sloweniens birgt. Es wird vermutet, dass das Herrenhaus auf dem Grundbesitz des Benediktinerklosters Admont errichtet wurde. Um 1739 wurde das ursprüngliche Gebäude umgebaut und erweitert und erhielt so den Charakter eines kleinen barocken Landsitzes, der auf einer österreichischen Militärkarte aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als „Reiter Schloß“ bezeichnet wird. Dies lässt darauf schließen, dass die Bauarbeiten wahrscheinlich von der Familie Reiter durchgeführt wurden. Ab 1775 oder 1794 war das Anwesen im Besitz der Familie Vischner. Barbara Vischner († um 1840) war die Großmutter von Ferdinand Mallitsch (1820–1900), einem bedeutenden akademisch geschulten Maler, der als Kind seine Ferien auf ihrem Gut verbrachte und dann von 1855 bis 1895 dauerhaft dort lebte, Landwirtschaft betrieb und malte. Im Schloss malte er eine beträchtliche Anzahl von Bildern, die heute in der Neuen Galerie des Universalmuseums Joanneum in Graz aufbewahrt werden. Mallitsch verkaufte das Schloss im Jahr 1895. Das Gebäude wurde im Jahr 1907 durch einen Brand beschädigt, anschließend aber im neubarocker Form wiederaufgebaut. Nach dem Zweiten Weltkrieg beschlagnahmten die jugoslawischen Behörden das Schloss von der Familie Suppanz und verstaatlichten es. Mangels regelmäßiger Instandhaltung und zunehmender Vernachlässigung galt das Gebäude ab dem Jahr 2000 als Ruine, obwohl es 1992 zum Kulturdenkmal erklärt worden war. Im Jahr 2020 erstellte der Autor dieser Abhandlung eine architektonische Dokumentation des verfallenen Gebäudes und eine daraus resultierende bauhistorische Analyse, die auf die besondere Bedeutung des Herrenhauses Willkommhof und die Notwendigkeit einer systematischen Erforschung der historischen herrschaftlichen Weinbauarchitektur in Slowenien aufmerksam macht.

**PRISPEVEK K ZGODOVINI KONSERVATORSTVA
V POVOJNI SLOVENIJI IN JUGOSLAVIJI
PRIMER PRENOVE NEKDANJEGA CISTERCIJANSKEGA SAMOSTANA
V KOSTANJEVICI NA KRKI**

BARBARA VODOPIVEC

Namen članka je prispevek k zgodovini konservatorstva v povojni Sloveniji in Jugoslaviji na primeru preнове in rekonstrukcije nekdanjega cistercijanskega samostana v Kostanjevici na Krki (sl. 1) v obdobju 1947–1971. Pri tem želimo osvetliti za tiste čase nadvse sodoben konservatorski pristop. Še posebej izpostavljamo interdisciplinarni preplet različnih ved s poudarkom na vlogi umetnostne zgodovine, ki je tesno povezana z začetki spomeniškega varstva pri nas, in prispevek žensk, ki so se v konservatorstvu v Sloveniji in Jugoslaviji začele vidneje uveljavljati šele po vojni. Kljub številnim delom, ki obravnavajo določene vidike iz zgodovine konservatorstva, se namreč največja vrzel kaže prav v sistematični obravnavi obdobja od konca druge svetovne vojne do osamosvojitve Slovenije.¹ Zgodovina konservatorstva in razvoj konservatorske doktrine v nekdanji Jugoslaviji, in sicer tako na zvezni ravni kot v primerjalni perspektivi med posameznimi republikami, ostajata skromno reflektirani.² Prav tako izostaja celovita analiza uveljavljanja in prispevka žensk k razvoju spomeniškega varstva pri nas, saj so posamezne strokovnjakinje omenjene le v povezavi z obravnavami določenih konservatorskih projektov.³ Na tem mestu želimo nekoliko zapolniti ti dve vrzeli.

¹ PESKAR 2014, str. 240.

² ZUPAN 2014, str. 42; KAVČIČ, BOBEK, ZUPANČIČ 2014, str. 103; VODOPIVEC 2018, str. 280–288.

³ Najbolj celovito do zdaj so bile konservatorke obdelane in predstavljene v okviru evropskega projekta MoMoWo – Ustvarjalnost žensk od modernizma dalje (2014–2018): VODOPIVEC 2018; *Pionirke* 2018; Barbara VODOPIVEC, *The Contribution of Women to Slovenian Conservation in the 1950s and 1960s: Two Case Studies*, v tisku.



1. Zahodno pročelje samostana s cerkvijo po prenovi in rekonstrukciji zvonika in baročne kulisne fasade, 1973 (© Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Direktorat za kulturno dediščino, INDOK center; foto: Marijan Zadnikar)

Na podlagi analize literature in arhivskega gradiva⁴ iščemo torej odgovor na vprašanje, ali ima konservatorstvo v času socialistične Jugoslavije kakšne skupne značilnosti oz. prepoznaven metodološki pristop in kakšno je bilo pri tem mesto posameznih disciplin, še posebej umetnostne zgodovine. Hkrati obravnavamo tudi vprašanje, kdaj in kako so se v konservatorstvu v Sloveniji in Jugoslaviji začele uveljavljati ženske in kakšen je bil njihov prispevek.⁵

Nekdanji cistercijanski samostan *Fons beatae virginis Mariae* v Kostanjevici na Krki, ki velja za enega najpomembnejših spomenikov v nekdanji Jugoslaviji in širše, je bil med vojno in

⁴ Gradivo, ki je bilo podlaga raziskavi, katere rezultati so predstavljeni v prispevku, hranijo: Arhiv Jugoslavije, Beograd (AJ), AJ 218 Jugoslovenski inštitut za zaščito spomenika kulture; Republički zavod za zaščito spomenika kulture – Beograd, Beograd (RZZSK), dokumentacija, Kostanjevica na Krki; Ministrstvo za kulturo, Direktorat za kulturno dediščino, INDOK center, Ljubljana (INDOK center), zbirka elaboratov, Milka Čanak Medić, Kostanjevica na Krki. Samostan. Projekat za adaptacijo, inv. št. 00120/1970 – 00125/1970; Program spomeniških del, inv. št. 00007/1961; Kostanjevica na Krki – cistercijanski samostan (EŠD 265), Arhivski izvlečki, 1930–1959; Kostanjevica na Krki – cistercijanski samostan (EŠD 265), Ivan Komelj, Terenski zapiski 1946–1964; Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Območna enota Ljubljana, Ljubljana (ZVKDS, OE Ljubljana), zbirka načrtov, Kostanjevica na Krki; ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (ZRC SAZU UIFS), dokumentacija, korespondenca Franceta Steleta, 1947.

⁵ Kvantitativna analiza uveljavljala ženske je bila izvedena na podlagi analize revije *Varstvo spomenikov* in revije *Zbornik zaščite spomenika kulture*.



2. Vhodna stolpiča in pred njima žganjekuha, 1958
(© Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Direktorat
za kulturno dediščino, INDOK center; foto: Ivan Komelj)

neposredno po njej močno poškodovan in brez ustrezne namembnosti (sl. 2). Njegova prenova je ena prvih in ena največjih rekonstrukcij v povojni Jugoslaviji ter hkrati predstavlja preusmeritev od nujnih vzdrževalnih del k celostnim pristopom in obravnavam spomenikov in njihovega okolja. V prvih desetletjih po vojni je takratni Zavod za spomeniško varstvo LRS (v nadaljevanju republiški zavod)⁶ pod strokovnim vodstvom umetnostnega zgodovinarja in konservatorja Ivana Komelja in v sodelovanju z Jugoslovenskim institutom za zaščito spomenika kulture (v nadaljevanju zvezni zavod) izvedel sanacijo in nato rekonstrukcijo samostana, ki sta bili končani do leta 1971, nato pa je sledila revitalizacija kompleksa.⁷ Projekt je bil

pomemben tudi z vidika povojnega razvoja konservatorstva na Slovenskem. Ivan Komelj je leta 1960 zapisal: »Akcija v Kostanjevici predstavlja še vedno eno največjih tovrstnih spomeniških akcij v Sloveniji; s pogumnim odkrivanjem in rekonstrukcijo prvotnega stanja je dala prednost prvotni stavbni zasnovi.«⁸ Ne nazadnje gre za uspešen primer revitalizacije, saj je kompleks danes v celoti prenovljen in v njem deluje živahno regijsko kulturno središče. Kompleks je bil leta 1999 razglašen za spomenik državnega pomena.⁹

Zgodovina samostana je v literaturi dobro obdelana, na voljo pa imamo tudi bogato strokovno in arhivsko gradivo o zgodovini prenovitvenih posegov. Za obdobje, ki ga obravnavamo, je pomembno poudariti, da so o povojni prenovi že od druge polovice štiridesetih let 20. stoletja pisali umetnostni zgodovinarji France Stele (sl. 3), Emilijan Cevc, Marijan Zadnikar in Ivan Komelj, prav tako pa je bil tudi v naslednjih desetletjih konservatorski poseg v Kostanjevici na Krki

⁶ Zavod je bil leta 1945 ustanovljen pod imenom Zavod za zaščito in znanstveno proučevanje kulturnih spomenikov in prirodnih znamenitosti Slovenije, leta 1950 preimenovana v Zavod za spomeniško varstvo LRS, nato pa so bili po decentralizaciji 1961 ustanovljeni regionalni zavodi. Zavod za spomeniško varstvo Ljubljana je bil ustanovljen leta 1962.

⁷ MIKLAVČIČ PINTARIČ 2014, <http://www.kd100let.si/dosje-nekega-spomenika/> (4. 5. 2023).

⁸ KOMELJ 1960, str. 28.

⁹ Odllok 1999, št. 634-03/99-1. Prvi odllok, ki je zaščetil območje, je leta 1952 izdal Svet za prosveto in kulturo LRS.



3. France Stele v cerkvi samostana v Kostanjevici na Krki, 22. junij 1930
(© ZRC SAZU, fototeka UIFS)

tema znanstvenih in strokovnih prispevkov.¹⁰ Pri tem so poleg umetnostne zgodovine vedno več prispevale tudi druge vede; že leta 1947 je na primer o projektu razmišljal arhitekt Marjan Mušič, ki je narisal sicer neuresničen načrt nove cerkvene strehe in opredelil vrsto konservatorskih priporočil.¹¹

Zgodovina povojnih posegov razkriva veliko zastopanost strokovnjakinj. Pri načrtovanju prenove je v letih 1953–1954 sodelovala arhitektka in konservatorica Milica Detoni (1926–1961), takrat za krajši čas zaposlena na republiškem zavodu kot ena prvih žensk. Leta 1956, neposredno po tem, ko se je začela sistematična prenova kompleksa, je bila z zveznega zavoda v Kostanjevico napotena arhitektka in konservatorica Milka Čanak Medić (1929–2022) iz Beograda, ki je na podlagi dokumentacije republiškega zavoda, zlasti Steletove, izdelala projekt sanacije in rekonstrukcije (sl. 4). Dela je podrobno dokumentirala in na to temo objavila več prispevkov.¹² Leta 1970 jo je pri vodenju in nadzoru projekta nasledila arhitektka in konservatorica Špelka Valentinčič Jurkovič (1931–2021), ki je na terenu v Kostanjevici delala že pred tem, po njeni upokojitvi pa je leta 1992 vajeti prevzela umetnostna zgodovinarica in konservatorica Alenka Železnik (1952). Leta 2013 je postala odgovorna konservatorica umetnostna zgodovinarica in konservatorica Marija Režek Kam-

¹⁰ STELE 1947, str. 99–101; CEVC 1948, str. 13–15; KOMELJ 1960, str. 21–36; ZADNIKAR 1994, str. 171, 186; *Vekov tek* 2003; ŽELEZNIK 2003, str. 455–465; OTER GORENČIČ 2009; MIKLAVČIČ PINTARIČ 2014; KAVČIČ, BOBEK, ZUPANČIČ 2014, str. 103–106; VODOPIVEC v tisku (op. 3).

¹¹ INDOK center, zbirka elaboratov, Kostanjevica na Krki – cistercijanski samostan (EŠD 265), Ivan Komelj, Terenski zapiski 1946–1964, pag. 3; ZADNIKAR 1994, str. 48.

¹² ČANAK 1960, str. 37–48; ČANAK MEDIĆ 1965, str. 184–200; ČANAK MEDIĆ 1967, str. 34–39; ČANAK MEDIĆ 1972–1973, str. 56–70; ČANAK MEDIĆ 1977–1978, str. 179–189.

4. Milka Čanak Medić z možem Miloradom Medićem na Dunaju, 1961 (Milorad Jevtić, *Podsticaji Milke Čanak-Medić*, Beograd 2003)



bič. Zastopanost žensk pri tem projektu presega njihovo zastopanost v stroki v tistem času, ki se je v primerjavi z njihovimi moškimi kolegi gibala okoli ene četrtine.

Ritem uveljavljanja žensk v konservatorstvu smo opredelili s kvantitativno študijo njihove zastopanosti v reviji *Varstvo spomenikov*.¹³ Pod drobnogled smo vzeli obdobje od leta 1948, ko je revija začela izhajati, do leta 1975.¹⁴ Analiza je pokazala, da so ženske avtorice napisale 24 odstotkov prispevkov, od tega največ konservatorskih poročil (30 %) in nato člankov (20 %). Najmanj so bile zastopane kot urednice revije (14 %).¹⁵ Prva avtorica, ki je objavila prispevek v reviji, je bila Marija Verbič leta 1949, pisala pa je o varstvu arhivskega gradiva. Podatke smo primerjali z zaposlenimi na takratnem republiškem zavodu. Delež zaposlenih sodelavk na zavodu se je gibal od enajst odstotkov v obdobju 1945–1950 do nekaj manj kot 24 odstotkov v obdobju 1960–1970, kar je primerljivo z deležem avtoric v *Varstvu spomenikov*.¹⁶ Delež vpisanih študentk na ljubljanski univerzi je bil v šolskem letu 1953/1954 29,4 odstotka,¹⁷ kar pomeni, da so bili deleži žensk v konservatorstvu primerljivi s stanjem v izobraževanju.¹⁸ Strokovnjakinje so se za konservatorstvo

¹³ Upoštevati je treba dejstvo, da vse konservatorke niso prispevale v revijo, na primer Špelka Valentinčič Jurkovič.

¹⁴ Končni datum analize je pogojuila kronološka razporeditev področja v evropskem projektu MoMoWo – Ustvarjalnost žensk od modernizma dalje (2014–2018), v okviru katerega je potekala raziskava.

¹⁵ Za podrobnejši pregled prispevkov avtoric po področjih z navedbo imen in grafičnimi prikazi glej: VODOPIVEC, v tisku (op. 3).

¹⁶ VODOPIVEC, v tisku (op. 3).

¹⁷ GABRIČ 2009, str. 29–36.

¹⁸ Več o položaju žensk v socialistični Jugoslaviji glej npr.: *Ženske na robovih politike* 2011; *Ženska skozi zgodovino* 2004; VERGINELLA 2006; *Žensko delo* 2015. Za tematiko, obravnavo v prispevku, tudi: POTOČNIK 2017, str. 20–33; SERAŽIN 2016.



5. Zrušen trakt
samostanskega kompleksa
(© ZRC SAZU, fototeka UIFS)

najpogosteje specializirale po študiju arhitekture in umetnostne zgodovine, pa tudi etnologije, arheologije in drugih ved. Če te podatke primerjamo z zastopanostjo avtoric v jugoslovanski reviji za spomeniško varstvo *Zbornik zašтите spomenika kulture*, vidimo, da je njihov delež 26,4 odstotka vseh avtorjev v obdobju 1950–1971,¹⁹ kar je prav tako primerljivo z deležem žensk v konservatorski strokovni literaturi in dejavnosti v Sloveniji. Sklenemo lahko, da delež strokovnjakinj v povojni Jugoslaviji do sedemdesetih let 20. stoletja dosega približno četrtno vseh, ki so takrat delovali v konservatorstvu. Bile so udeležene pri načrtovanju, izvajanju in vodenju projektov. Da so bile le nekoliko kasneje, v osemdesetih letih, že popolnoma uveljavljene, ponazarja primer prenove kartuzije Pleterje. Jovanka Broz je septembra 1964 v spremstvu Bele Krleže, igralka in soproge književnika Miroslava Krleže, kot prva ženska prestopila prag kartuzije in si ogledala njeno notranjost. To je bila izjemna priložnost, saj stroga redovna pravila kartuzijanov ženskam dovoljujejo vstop v delujočo kartuzijo le pod enim pogojem: »*Les femmes ne sont jamais autorisées à pénétrer en clôture, (...) à l'exception des membres de la suite de chefs d'État ou de souverains* [Ženskam vstop v kartuzijo ni dovoljen, (...) z izjemo članic spremstva voditeljev držav ali vladarjev].«²⁰ Dobrih dvajset let kasneje je v kartuzijo Pleterje vstopila še ena ženska, kar je bilo še mnogo bolj izjemno, saj v nobenem pogledu ni ustrezala predpisani izjemi. To je bila arhitektka in konservatorica Špelka Valentinčič Jurkovič, ki je v osemdesetih letih vodila prenovo objekta. Sama je rada poudarila, da je bila zares edina, pri kateri so kartuzijani upognili svoja pravila in ji v imenu višjega dobrega, prenove prostorov, dovolili vstop v kartuzijo, za kaj takega pa je moral dati dovoljenje sam prior

¹⁹ Za podrobnejši pregled avtoric z navedbo imen in področji delovanja glej: VODOPIVEC 2018, str. 280–288.

²⁰ Predsednik Tito v Pleterjah, *Dolenjski list*, 15/36, 10. september 1964, str. 6.



6. Pogled na samostansko cerkev po zrušenju zvonika
(© ZRC SAZU, fototeka UIFS)

Velike kartuzije iz Pariza.²¹ Ta izjema torej slikovito ilustrira v osemdesetih letih strokovno že povsem trden položaj konservatork in pomen njihovega strokovnega dela.

Kot že omenjeno, velja Kostanjevica na Krki za projekt, pri katerem je mogoče opazovati vpeljavo takrat najsodobnejših konservatorskih pristopov. Kljub medvojni prenovi je bil objekt po vojni v zelo slabem stanju.²² Že leta 1941 se je v samostan vselila italijanska vojska, ki je objekt uporabljala kot vojno poveljstvo, tu pa je imela tudi skladišče kuriva.²³ Dne 29. septembra 1942 so partizani objekt zažgali, kar je tudi zaradi skladišč lesa povzročilo velikansko uničenje, ki mu je istega leta sledilo sesutje večjega dela obokov samostanske cerkve.²⁴ Leta 1947 so minirali del zahodnega samostanskega trakta, da bi omogočili dovoz težkim tovornjakom do vinske kleti, ki je bila takrat v kletih stavbe (sl. 5). Temu je sledilo porušenje dela južnega trakta leta 1948, dela zahodnega trakta leta 1949 in dela jugovzhodnega trakta leta 1958.²⁵ Dve leti pred tem se je sesul še cerkveni zvonik: »... v nedeljo, 14. aprila 1956, dvanajst minut pred deveto uro zjutraj.«²⁶ (sl. 6)

²¹ Pogovor avtorice prispevka s Špelko Valentinčič Jurkovič, Ljubljana, 27. februar 2018.

²² O medvojni prenovi glej npr. KOMELJ 1960. Jedrnat vpis Steletove medvojne prenove je opisan v: MIKLAVČIČ PINTARIČ 2014.

²³ INDOK center, zbirka elaboratov, Kostanjevica na Krki – cistercijanski samostan (EŠD 265), Arhivski izvlečki, 1930–1959, pag. 16.

²⁴ INDOK center, zbirka elaboratov, Kostanjevica na Krki – cistercijanski samostan (EŠD 265), Arhivski izvlečki, 1930–1959, pag. 16.

²⁵ MIKLAVČIČ PINTARIČ 2014; ČANAK 1960, str. 37–48; KOMELJ 1960, str. 21–36; ŽELEZNIK 2013, str. 455–465.

²⁶ INDOK center, zbirka elaboratov, Kostanjevica na Krki – cistercijanski samostan (EŠD 265), Arhivski izvlečki, 1930–1959, pag. 31.

Že v letih 1946 in 1947 je Emilijan Cevc, ki je takrat deloval na republiškem zavodu, ob pomoči Ivana Komelja vodil skupino Steletovih študentov umetnostne zgodovine Univerze v Ljubljani, ki so čistili ruševine sesute cerkve, kar je bilo posledica požara, ki so ga povzročili partizani leta 1942.²⁷ Naslednje leto so se jim pridružili še študentje arhitekture, ki so samostan temeljito dokumentirali. (sl. 7) Na ta način je Cevc povezal terensko delo na lokaciji z izobraževanjem, hkrati pa že leta 1948 pisal o potencialnem pomenu kompleksa za razvoj kulturnega turizma kot morebitnega sedeža lokalne administracije in kulturnega središča ter kot priložnost za dvig »industrijsko pasivne Kostanjevice na Krki«.²⁸ To dokazuje, da so načrtovalci prenove že od začetka projekta razmišljali o oživitvi in namembnosti objekta, čemur danes pravimo trajnostna ponovna raba dediščine, kasneje pa je tako, kot bomo videli, razmišljala tudi Milka Čanak Medić.



7. Očiščevalna dela v samostanski cerkvi
(© ZRC SAZU, fototeka UIFS)

Akciji čiščenja ruševin so sledili nujni interventni posegi, leta 1955 pa se je začelo sistematično delo na prenovi kompleksa. Podrobnosti projekta so opisane na drugih mestih,²⁹ tu pa naj poudarimo le dve ključni stopnji prenove: od leta 1958 do 1961 so potekala nujna dela na utrditvi cerkvenih ruševin in drugih delov močno poškodovanega objekta, nato pa so sledila dela na rekonstrukciji cerkve (sl. 8), zahodnega in južnega trakta, ki so trajala do leta 1964, baročna rekonstrukcija cerkvenega zvonika (sl. 9), ki je bila dokončan leta 1969, in rekonstrukcija baročne kulisne fasade cerkve leta 1970. Toda še pred začetkom del je bilo treba urediti lastništvo. Četudi so bila prva dela na terenu med letoma 1947 in 1955 omejena na nujne interventne posege, je republiški zavod že takrat pospešeno pripravljajl podlage za razglasitev kompleksa za spomenik. Eden od vzrokov je bilo tudi dejstvo, da so po letu 1951 lokalni prebivalci odnašali material, ki je ležal na lokaciji zaradi porušjenja.³⁰ Leta 1952 je pristojna Komisija za agrarno reformo izdala odločbo, s katero je razlastila ljubljansko škofijo, in kompleks z vrtom je postal ljudsko premo-

²⁷ CEVC 1948, str. 14.

²⁸ CEVC 1948, str. 15.

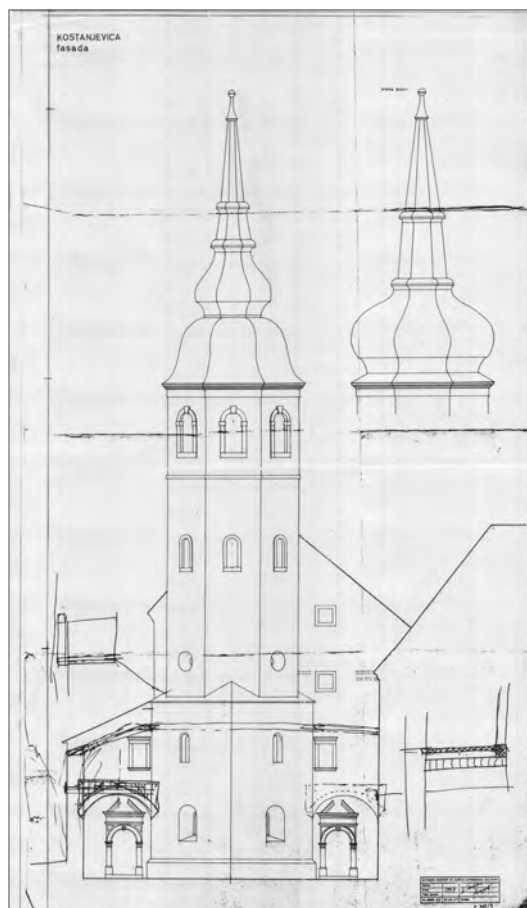
²⁹ Glej op. 10 in 12.

³⁰ INDOK center, zbirka elaboratov, Kostanjevica na Krki – cistercijanski samostan (EŠD 265), Arhivski izvlečki, 1930–1959, pag. 16.



8. Dopolnjevanje manjkajočih delov na konzoli v južni ladji samostanske cerkve, 1964 (© Republički zavod za zaščito spomenika kulture – Beograd; foto: Milka Čanak)

9. Milka Čanak Medić: Načrt rekonstrukcije zvonika, 1967 (© Republički zavod za zaščito spomenika kulture – Beograd)



ženje.³¹ Še istega leta, 30. maja 1952, je OLO Krško pooblastil republiški zavod za upravljanje samostanskega kompleksa.³² Ko je bilo vprašanje lastništva rešeno, je sledila razglasitev kompleksa za spomenik.³³ S tem so bili znotraj danega zakonodajnega okvira postavljeni temelji za

³¹ INDOK center, zbirka elaboratov, Kostanjevica na Krki – cistercijanski samostan (EŠD 265), Arhivski izvlečki, 1930–1959, pag. 20.

³² INDOK center, zbirka elaboratov, Kostanjevica na Krki – cistercijanski samostan (EŠD 265), Arhivski izvlečki, 1930–1959, pag. 21. Republiški zavod je podpisal pogodbo z Vinarsko zadrugo, da bo upravljala objekt in izvajala vzdrževalna in obnovitvena dela v tesnem sodelovanju z zavodom. Dela sta izvajali gradbeni podjetji Gradis in Pionir. Leta 1959 je zavod prekinil pogodbo z zadrugo in upravljanje objekta predal občini Videm-Krško. Pogodba je bila podpisana 25. julija 1959. INDOK center, zbirka elaboratov, Kostanjevica na Krki – cistercijanski samostan (EŠD 265), Arhivski izvlečki, 1930–1959, pag. 61.

³³ Zaščitna odločba Sveta za prosveto in kulturo LRS je bila objavljena v: *Ur. l. LRS*, 15. julij 1952, št. 20. INDOK center, zbirka elaboratov, Kostanjevica na Krki – cistercijanski samostan (EŠD 265), Arhivski izvlečki, 1930–1959, pag. 33.

konservatorski poseg. Občina Videm-Krško je leta 1962 na pobudo Vilme Pirkovič³⁴ ustanovila sklad za ureditev Kostanjeviškega gradu.³⁵ Na tem mestu velja poudariti, da lokalna skupnost v Kostanjevici nikakor ni bila pasivna, kar kaže na še eno značilnost tega povojnega konservatorskega projekta. Še posebej zavzet je bil kulturni delavec Lado Smrekar,³⁶ sicer tudi ustanovitelj Galerije Božidar Jakac. Lekarnarica v Kostanjevici Emilija Fon,³⁷ katere lekarna je bila tudi središče družabnega življenja v kraju, je že 30. maja 1947 pisala pismo Francetu Steletu, v katerem ga je prosila, naj zaradi zelo slabega stanja cerkve sv. Nikolaja čim prej obišče Kostanjevico.³⁸ Na podlagi njene zavzetosti in vključenosti v kulturno življenje kraja lahko domnevamo, da se



10. Očiščevalna dela v samostanski cerkvi, desno verjetno Milka Čanak Medić (© ZRC SAZU, fototeka UIFS)

je enako zavzeto zavzemala tudi za prenovo nekdanjega samostanskega kompleksa. Milka Čanak Medić se je spominjala, da je bilo v tistih časih težko najti prenočišče v Kostanjevici na Krki, še posebej poleti: »In ko so Smrekarjevi odšli na morje, so mi prepustili svoje stanovanje v gimnaziji, kjer sem nato stanovala, tako da smo si bili blizu tudi na ta način.«³⁹ Špelka Valentinčič Jurkovič se je spominjala, da je Čanakova pogosto bivala tudi pri gospe Bučarjevi, ki je imela prvo gostilno v Kostanjevici.⁴⁰ Danes bi takšnemu sodelovanju lokalnega prebivalstva rekli participacija, vključenost in dialog.

Kmalu po tem, ko je Čanakova začela delo v Kostanjevici (sl. 10), sta republiški in zvezni zavod leta 1957 ustanovila skupno interdisciplinarno strokovno komisijo za prenovo samostanskega kompleksa, ki so jo sestavljali France Stele kot njen predsednik in Vlado Madjarić (direktor zveznega zavoda), Edo Turnher (direktor republiškega zavoda), arhitekt Marjan Mušič in inženir

³⁴ Glej: Bebler, Pirkovič Vilma (1918–1996), *Slovenska biografija*, <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1017380/> (4. 5. 2023).

³⁵ MIKLAVČIČ PINTARIČ 2014.

³⁶ Lado Smrekar (1928–2020), *Wikipedia*, https://sl.wikipedia.org/wiki/Lado_Smrekar (4. 5. 2023).

³⁷ Emilija Fon (1897–1984). Glej: ŠTRUKELJ 2003, str. 627–635.

³⁸ ZRC SAZU, UIFS, dokumentacija, korespondenca Franceta Steleta, 1947.

³⁹ VODOPIVEC 2017, str. 29–37.

⁴⁰ Pogovor avtorice prispevka s Špelko Valentinčič Jurkovič, Ljubljana, 27. februar 2018.

Svetko Lapajne kot člani.⁴¹ Strokovnjaki, ki jih je za izvedbo projekta imenoval republiški zavod, so bili umetnostni zgodovinar in konservator Ivan Komelj, ki je od sredine petdesetih let vodil projekt rekonstrukcije,⁴² statični inženir Stojan Ribnikar ter arhitektka in konservatorka Špelka Valentinčič.⁴³ Imenovani niso bili člani komisije, prav tako tudi ne Milka Čanak Medić, ki jo je za izvedbo projekta pooblastil zvezni zavod, toda vse njene načrte, poročila in načrte za delo, vključno s proračunom, je obravnavala in potrdila strokovna komisija. Že leta 1956 je bila sprejeta odločitev, da se cerkev ohrani kot ruševina, toda leta 1962, kot poroča Ivan Komelj, se je skupina strokovnjakov odločila za rekonstrukcijo. Za konserviranje ruševine se je zavzemal zlasti umetnostni zgodovinar Marijan Zadnikar, rekonstrukcijo pa je na podlagi raziskav stanja ohranjenosti in materialov še posebej zagovarjala arhitektka Milka Čanak Medić. Tu je šlo za soočenje dveh pristopov, ki sta ga v tem primeru predstavljala republiški zavod na eni strani in zvezni na drugi. Prevladalo je mnenje arhitektke, ki ga je nazadnje podprl tudi panel strokovnjakov.⁴⁴ Čanakova je menila, da je bila ta odločitev zelo pomembna: »In mislim, da je bila moja odločitev o popolni rekonstrukciji pravilna, kajti če tega ne bi storili, Kostanjevice danes ne bi bilo več.«⁴⁵ Sodobni dokumenti takšni izmenjavi mnenj pravijo medsebojno učenje, pogajanja in iskanje sinergij. Dobro sodelovanje in medsebojno učenje strokovnjakov, ki so sodelovali pri projektu, je kot pozitivno izpostavila tudi sama Milka Čanak Medić, ko je pripovedovala, da sta republiški zavod in Ivan Komelj skrbno pripravila Steletovo dokumentacijo, tudi iz časa med obema vojnama, ki je bila zanjo ključno izhodišče za načrtovanje del.⁴⁶

Milka Čanak Medić (1929–2022) je študirala arhitekturo na Univerzi v Beogradu pri profesorju Đurđu Boškoviću (1904–1990), ki velja za enega najpomembnejših raziskovalcev srbske srednjeveške arhitekture, po diplomi pa je dve leti študirala konservatorstvo v Parizu (1956–1958; *Ecole des Beaux Arts*). Študij in terenske izkušnje, ki jih je pridobila v Franciji, še zlasti pri rekonstrukcijah v drugi svetovni vojni porušeni objektov, kot je bila katedrala v Rouenu, so bistveno vplivali na njeno razumevanje ohranjanja spomenikov, kar je kasneje prenašala tudi v jugoslovanski prostor. Leta 1976 je doktorirala na Fakulteti za arhitekturo Univerze v Beogradu in tam kasneje tudi predavala, zaposlena pa je bila sprva na zveznem zavodu, od leta 1972 do upokojitve

⁴¹ INDOK center, zbirka elaboratov, Kostanjevica na Krki – cistercijanski samostan (EŠD 265), Arhivski izvlečki, 1930–1959, pag. 38.

⁴² INDOK center, zbirka elaboratov, Kostanjevica na Krki – cistercijanski samostan (EŠD 265), Ivan Komelj, Terenski zapiski 1946–1964, pag. 3.

⁴³ INDOK center, zbirka elaboratov, Kostanjevica na Krki – cistercijanski samostan (EŠD 265), Ivan Komelj, Terenski zapiski 1946–1964, pag. 42.

⁴⁴ Verjetno pri tem ni bilo nepomembno dejstvo, da je zvezni zavod prispeval sredstva za prenovu. Dela je sprva financiral republiški zavod, nato zvezni zavod, Zvezni sklad za pospeševanje kulturnih dejavnosti, Republiški sklad za pospeševanje kulturnih dejavnosti in občina Videm-Krško. MIKLAVČIČ PINTARIČ 2014.

⁴⁵ VODOPIVEC 2017, str. 26.

⁴⁶ VODOPIVEC 2017, str. 25.

leta 1988 pa na republiškem v Beogradu. V srbski kulturni prostor se je zapisala predvsem s prenovo Njemaniških samostanov Dečani, Studenica, Žiča, Sopoćani, Đurđevi stupovi, Morača, cerkve v Pečki patriarhiji, z ureditvijo arheološkega najdišča Lepenski vir, z vrsto prenov cerkva v južni Srbiji, obširneje pa je delovala tudi v Črni gori (prenova kotorske katedrale sv. Trifuna). Poročena je bila s srbskim konservatorjem in restavratorjem Miloradom Medićem (1932–2000), s katerim sta tesno sodelovala tudi strokovno. Velja poudariti, da je bilo konservatorstvo v povojni Jugoslaviji vpeto v mednarodne tokove in razvoj področja. Še posebej je bil močan vpliv Francije⁴⁷ in Italije, pa tudi vpliv mednarodnega sodelovanja, ki je formalno zapisano v mednarodnih deklaracijah, konvencijah in drugih dokumentih.⁴⁸ V prvih desetletjih po drugi svetovni vojni sta zlasti dva projekta zaznamovala vpetost jugoslovanskega konservatorstva v mednarodne tokove.⁴⁹ To sta bili prenova cerkve sv. Sofije na Ohridu (1951–52)⁵⁰ in sodelovanje jugoslovanskih strokovnjakov v Unescovi akciji reševanja starih nubijskih spomenikov zaradi gradnje asuanskega jezua (Jugoslavija je sodelovala v letih 1961–1965).⁵¹ Ohridski projekt je nadzorovala skupina mednarodnih strokovnjakov, med njimi tudi slaviti italijanski umetnostni kritik, zgodovinar in poznavalec konservatorsko-restavratorske teorije Cesare Brandi (1906–1988).⁵² Pri projektu si je izkušnje pridobivala tudi Milka Čanak, iz Slovenije pa je sodeloval Marjan Mušič. Verjetno prav pri tem sodelovanju lahko iščemo razlog, da je arhitekt zveznemu zavodu predlagal, da za delo pri projektu prenove samostana v Kostanjevici na Krki imenuje prav Milko Čanak. Zvezni inštitut je sodeloval tudi pri obnovi samostana Hilandar (1954, 1961 in 1963) ter pri čiščenju, konserviranju in restavriranju umetnin, ki so bile poškodovane med poplavo v Firencah leta 1966. Strokovnjaki zveznega inštituta so sodelovali pri konservatorskih projektih na celotnem ozemlju Jugoslavije, in sicer pri 26 na Hrvaškem, 22 v Srbiji in na Kosovu, pri osmih v Makedoniji, petih v Črni gori in Bosni in Hercegovini ter pri treh v Sloveniji.⁵³

Milka Čanak Medić je v Kostanjevici delala kot projektantka in nadzornica izvedbe del pri rekonstrukciji cerkve in zahodnega trakta samostana. Sama je uvrščala dela v Kostanjevici skupaj z anastilozo antične vile v Gamzigradu in konservacijo ruševin romanske cerkve v Arači med

⁴⁷ Glej npr.: VERDIER 1959, str. 185–193.

⁴⁸ JOKILEHTO 2011.

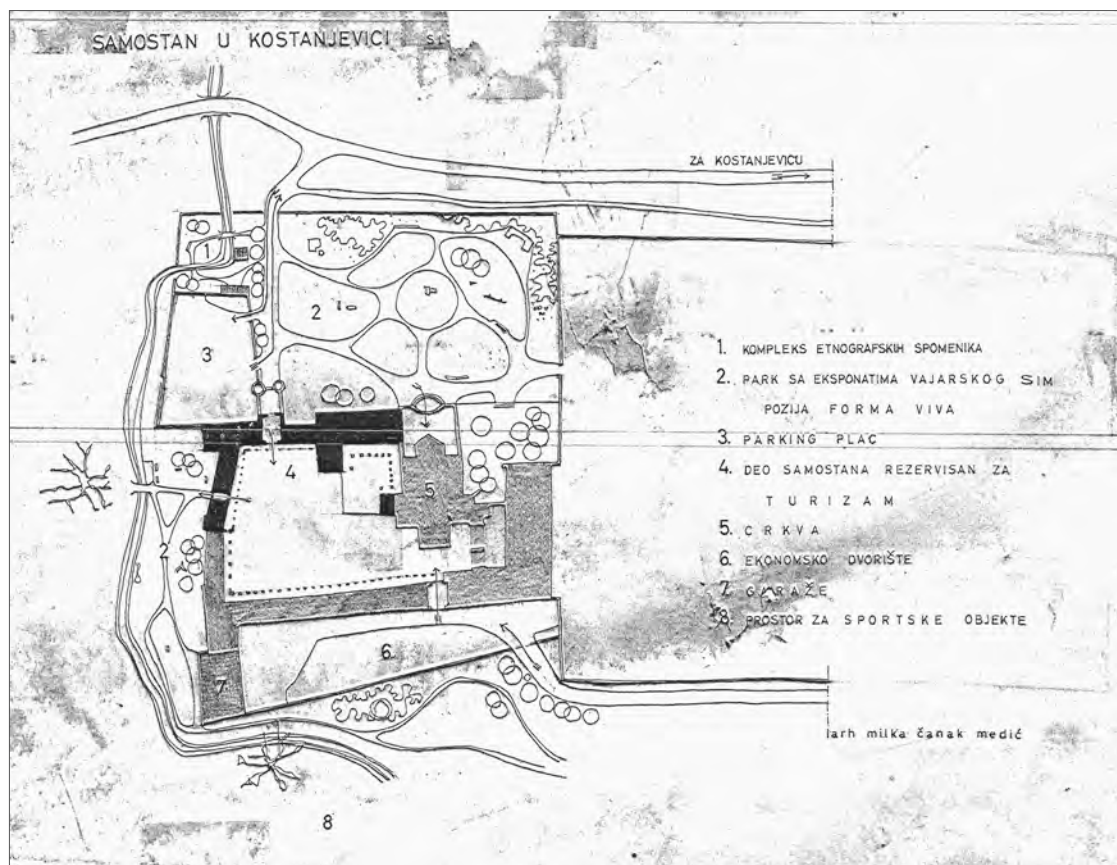
⁴⁹ *Radovi Saveznog* 1970–1971, str. 184.

⁵⁰ MEDIĆ 1955–1956, str. 251–252.

⁵¹ Nacionalni komitet za sprovođenje akcije za očuvanje spomenika stare Nubije je bil ustanovljen 15. junija 1960, sestavljali pa so ga strokovnjaki iz Hrvaške, Srbije, Slovenije in zveznih ustanov. MAĐARIĆ 1965, str. 24–25; UNESCO 1980; GOSAR HIRCI, PIRNAT 2024, dostopno na: https://www.zvkds.si/wp-content/uploads/2024/03/04-nubia_0.pdf (5. 4. 2024); CIGLENEČKI, PIRNAT 2022–2023.

⁵² Pri projektu so sodelovali tudi France Stele, Marjan Mušič, Đurđe Bošković, Ivan Zdravković in arhitekt Ives Froindevaux. *Radovi Saveznog* 1970–1971, str. 167.

⁵³ *Radovi Saveznog* 1970–1971, str. 165–184.



11. Milka Čanak Medić: Samostan v Kostanjevici. Načrt namembnosti kompleksa, ok. 1970
(© Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Direktorat za kulturno dediščino, INDOK center)

svoje najpomembnejše dosežke.⁵⁴ V Kostanjevici je izvajala takrat najnovejše konservatorske pristope. Pri nekaterih, kot so predhodne multidisciplinarne raziskave, natančno dokumentiranje, uporaba novih materialov (npr. armirani beton, pri določitvah o uporabi novih materialov je vedno izhajala iz rezultatov predhodnih raziskav), celovita obravnava območja, na katerem stoji spomenik, in načrtovanje namembnosti po prenovi (sl. 11), je mogoče opaziti neposredni vpliv Atenske listine (*Carta del Restauro*, 1931). Drugi so bili plod spoja takratne konservatorske doktrine in njenega znanja in izkušenj; tako je, najverjetneje pod vplivom izkušenj iz Francije, izhajala iz vodilne vloge arhitekta kot vodje delovne skupine, uvedla je metodo klesanja novih arhitekturnih elementov na mestu samem s tehnikami starih mojstrov, česar se je naučila v

⁵⁴ VODOPIVEC 2017, str. 20.

Normandiji:⁵⁵ »Pri klesanju kapitelov so sodelovali študenti kiparstva jugoslovanskih akademij (Dušan Tršar, Momo Vuković, Kemal Selmanović), ki so opravljali počitniško prakso.«⁵⁶ Odločitve je sprejemala na podlagi raziskav, pri čemer je sodelovala s strokovnjaki različnih ved, med drugim s statičnima inženirjema Stojanom Ribnikarjem in Oskarjem Hrabovskim. Špelka Valentinčič Jurkovič se je spominjala, da je bil oče Čanakove geodet in da je bila arhitektka prva, ki je prišla v Kostanjevico z geodetskimi instrumenti.⁵⁷ Odločitev, da je rekonstrukcija z vpeljavo novih materialov nujna, je Čanakova predlagala na podlagi raziskav tal in raziskav kamna, ki jih je opravil Zavod za raziskavo materialov in konstrukcij (ZRMK).⁵⁸ Pri načrtovanju rekonstrukcije je izhajala iz analogij, najbolj pa iz Steletovih načrtov in tesnega sodelovanja zlasti z umetnostnima zgodovinarjema Ivanom Komeljem in Marijanom Zadnikarjem, sama pa je poudarjala, da jo je pri odločitvah vedno podpiral takratni direktor zveznega zavoda umetnostni zgodovinar Vlado Mađarić.⁵⁹ Kolikor je bilo mogoče, je uporabila metodo anastiloze in avtentične materiale. Na podlagi celovite študije zgodovine kompleksa je izdelala študije namembnosti, ki so izhajale tudi iz interpretacije nekdanjih objektov in dejavnosti menihov (tako je, na primer, vključila nekdanji samostanski vrt, vodnjak, delavnice in mlin). Po njenih zamislih o namembnosti oz. revitalizaciji celotnega kompleksa bi prostore dobili arheološki muzej (ki bi prikazoval tudi gradivo, povezano z zgodovino prostora samostana in bi postal osrednji slovenski arheološki muzej), umetnostna galerija, umetniški ateljeji in rezidence, restavracija in hotel. V objektu bi prostore dobila tudi uprava regionalnega spomeniškega zavoda in podjetje Krka. Tudi pri načrtovanju namembnosti je Čanakova tesno sodelovala s slovenskimi strokovnjaki.

SKLEP

Izvedba projekta prenove nekdanjega cistercijanskega samostana v Kostanjevici na Krki, ki je dobro dokumentirana, prinaša razmisleke o razvoju konservatorstva v Sloveniji in Jugoslaviji, o razmerju med republiškimi in zveznim zavodom, o vlogi umetnostne zgodovine v povojnem konservatorstvu, omogoča opazovanje uveljavljanja žensk v tej stroki, zlasti pa uvajanje in uporabo takrat najsodobnejših konservatorskih pristopov, ki kot taki veljajo še danes. Na podlagi analize povojne prenove in rekonstrukcije nekdanjega cistercijanskega samostana v Kostanjevici na Krki smo pokazali, da lahko prav vse pristope, ki so jih pri tem projektu izvajali takratni strokovnjaki,

⁵⁵ VODOPIVEC 2017, str. 27.

⁵⁶ MIKLAVČIČ PINTARIČ 2014.

⁵⁷ Pogovor avtorice prispevka s Špelko Valentinčič Jurkovič, Ljubljana, 27. februar 2018.

⁵⁸ VODOPIVEC 2017, str. 22.

⁵⁹ VODOPIVEC 2017, str. 26.

še vedno najdemo v sodobnih konservatorskih listinah in dokumentih, kot so na primer *Burska listina* avstralskega ICOMOS-a iz leta 2013 ter najnovejša načela in izhodišča evropske kulturne politike, zapisani v *Resoluciji sveta o delovnem načrtu EU za kulturo za obdobje 2023–2026*.⁶⁰ Le terminologija je nekoliko drugačna. Videli smo, da so pri projektu delovali številni slovenski umetnostni zgodovinarji, ki so bili po tradiciji razvoja spomeniškega varstva pri nas tudi konservatorji, v prvi vrsti France Stele, Emilijan Cevc, Marijan Zadnikar in Ivan Komelj. A vidna je tudi že vloga drugih ved, zlasti arhitekture; soočenje obeh znanstvenih disciplin se je najbolj izrazilo v razpravi o konservaciji oz. rekonstrukciji ruševine. Poleg arhitekta Marjana Mušiča so močan akcent te discipline v Kostanjevici na Krki dodale prav ženske, ki so študirale arhitekturo in se kasneje posvetile konservatorstvu: Milica Detoni, Milka Čanak Medić in Špelka Valentinčič Jurkovič. Ob tem smo pokazali tudi širšo sliko uveljavljanja žensk v konservatorstvu v Sloveniji in Jugoslaviji, ki so začele vidneje stopati v ospredje prav v prvih povojnih desetletjih. Primer Kostanjevice na Krki je pokazal, da je evolucijo konservatorske doktrine mogoče razumeti le s temeljitim poznavanjem celotne zgodovine konservatorstva v mednarodnem in domačem prostoru. Pri tem ima obdobje povojne Slovenije in Jugoslavije pomembno vlogo tako z vidika vrednotenja mednarodne vpetosti jugoslovanskih konservatorjev in uvajanja najnovejših pristopov in metod ter tudi z vidika enakopravnega uveljavljanja strokovnjakinj na tem področju.⁶¹

⁶⁰ EUR-Lex. Access to European Union law, dostopno na: [https://eur-lex.europa.eu/legal-content/SL/TXT/PDF/?uri=CELEX:32022G1207\(01\)](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/SL/TXT/PDF/?uri=CELEX:32022G1207(01)) (4. 5. 2023).

⁶¹ Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega projekta *Dediščina za vključujočo trajnostno preobrazbo – HEI-TRANSFORM (J7-4641)* in programske skupine *Umetnost na Slovenskem v stičišču kultur (P6-0061)*, ki ju financira Javna agencija za raziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

VIRI

AJ: Arhiv Jugoslavije, Beograd

- AJ 218 Jugoslovenski institut za zaštitu spomenika kulture

INDOK center: Ministrstvo za kulturo, Direktorat za kulturno dediščino, INDOK center, Ljubljana

- zbirka elaboratov, Milka Čanak Medić, Kostanjevica na Krki. Samostan. Projekat za adaptacijo, inv. št. 00120/1970 – 00125/1970; Program spomeniških del, inv. št. 00007/1961
- zbirka elaboratov, Kostanjevica na Krki – cistercijanski samostan (EŠD 265), Arhivski izvlečki, 1930–1959
- zbirka elaboratov, Kostanjevica na Krki – cistercijanski samostan (EŠD 265), Ivan Komelj, Terenski zapiski 1946–1964

RZZSK: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture – Beograd, Beograd

- dokumentacija, Kostanjevica na Krki

ZVKDS, OE Ljubljana: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Območna enota Ljubljana, Ljubljana

- zbirka načrtov, Kostanjevica na Krki

ZRC SAZU UIFS: ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana

- dokumentacija, korespondenca Franceta Steleta, 1947.

ČASOPISNI VIR

Predsednik Tito v Pleterjah, *Dolenjski list*, 15/36, 10. september 1964, str. 6.

SPLETNI VIRI

Bebler, Pirkovič Vilma (1918–1996), *Slovenska biografija*, <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1017380/>.

EUR-Lex. Access to European Union law, [https://eur-lex.europa.eu/legal-content/SL/TXT/PDF/?uri=CELEX:32022G1207\(01\)](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/SL/TXT/PDF/?uri=CELEX:32022G1207(01)).

GOSAR HIRCI, PIRNAT 2024: Barbka GOSAR HIRCI in Miha PIRNAT, Snemanje koptskih fresk v egiptovski in sudanski Nubiji, https://www.zvkds.si/wp-content/uploads/2024/03/04-nubia_0.pdf.

Lado Smrekar (1928–2020), *Wikipedia*, https://sl.wikipedia.org/wiki/Lado_Smrekar .

MIKLAVČIČ PINTARIČ 2014: Magda MIKLAVČIČ PINTARIČ, Kostanjeviški samostan. Marijin studenec/Fons beatae virginis Mariae – feniks slovenskega spomeniškega varstva, *Gradivo konservatorske službe iz arhiva INDOK centra. 100 let službe za varstvo dediščine*, spletna razstava, Ljubljana 2014, <http://www.kd100let.si/dosje-nekega-spomenika/>.

LITERATURA

- CEVC 1948: Emilijan CEVC, Kostanjeviški samostan, *Varstvo spomenikov*, 1, 1948, str. 13–15.
- CIGLENEČKI, PIRNAT 2022–2023: Jan CIGLENEČKI in Miha PIRNAT (ml.), *Potopljene kulture: Reševanje spomenikov stare Nubije v letih 1963–1964 skozi objektiv Mihe Pirnata (1924–2022)*, razstava, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Ljubljana 2022–2023.
- ČANAK 1960: Milka ČANAK, Konsolidacija samostanske cerkve v Kostanjevici na Krki, *Varstvo spomenikov*, 7, 1960, str. 37–48.
- ČANAK MEDIĆ 1965: Milka ČANAK MEDIĆ, Rekonstrukcija cerkve cistercijskega samostana u Kostanjevici, *Zbornik zaštite spomenika kulture*, 16, 1965, str. 184–200.
- ČANAK MEDIĆ 1967: Milka ČANAK MEDIĆ, K preučevanju cerkve cistercijskega samostana v Kostanjevici, *Varstvo spomenikov*, 11, 1967, str. 34–39.
- ČANAK MEDIĆ 1972–1973: Milka ČANAK MEDIĆ, Cistercijski manastir u Kostanjevici i njegova obnova, *Zbornik zaštite spomenika kulture*, 22–23, 1972–1973, str. 56–70.
- ČANAK MEDIĆ 1977–1978: Milka ČANAK MEDIĆ, Pristup obnovi cistercijskega samostana u Kostanjevici, zaštiti romanske crkve Arače u Vojvodini i anastilozu arheoloških spomenika, *Zbornik zaštite spomenika kulture*, 26–27, 1977–1978, str. 179–189.
- GABRIČ 2009: Aleš GABRIČ, *Sledi šolskega razvoja na Slovenskem*, Ljubljana 2009.
- JOKILEHTO 2011: Jukka JOKILEHTO, *A History of Architectural Conservation*, London-New York 2011.
- KAVČIČ, BOBEK, ZUPANČIČ 1960: Mateja KAVČIČ, Katarina BOBEK, Matej ZUPANČIČ, Ohranjanje stavbne dediščine – arhitekti, gradbeniki in še kdo... , *STO let v dobro dediščine*, Ljubljana, 2014 (Zbirka Dnevi evropske kulturne dediščine Slovenije), str. 99–120.
- KOMELJ 1960: Ivan KOMELJ, Cistercijski samostan v Kostanjevici na Krki – njegova usoda in konservatorski posegi, *Varstvo spomenikov*, 7, 1960, str. 28.
- MAĐARIĆ 1965: Vlado MAĐARIĆ, Učešće Jugoslavije u međunarodnoj akciji za spasavanje spomenika Stare Nubije, *Zbornik zaštite spomenika kulture*, 14, 1965, str. 24–25.
- MEDIĆ 1955–1956: Milorad MEDIĆ, Radovi na konservaciji arhitekture i živopisa crkve sv. Sofije u Ohridu u leto 1954 godine, *Zbornik zaštite spomenika kulture*, 6–7, 1955–1956, str. 251–252.
- Odlok 1999: Odlok o razglasitvi Območja gradu Kostanjevica s samostanom in Galerijo na prostem – Formo vivo za kulturni spomenik državnega pomena, *Ur. l. RS*, 9. 9. 1999, št. 634-03/99-1.
- OTER GORENČIČ 2009: Mija OTER GORENČIČ, *Deformis formositas ac formosa deformitas: Samostanska stavbna plastika 12. in 13. stoletja v Sloveniji*, Ljubljana 2009 (Series Opera Instituti Artis Historiae).
- PESKAR 2014: Robert PESKAR, Umetnostna zgodovina in konservatorstvo, *STO let v dobro dediščine*, Ljubljana, 2014 (Zbirka Dnevi evropske kulturne dediščine Slovenije), str. 235–240.
- Pionirke 2018: *Pionirke konservatorstva na Slovenskem*, razstava, Domačija Pr'Lenart, Belo, 22. september – 6. oktober 2018.

- POTOČNIK 2017: Tina POTOČNIK, Female Students of Jože Plečnik between Tradition and Modernism, *Ideological Equals. Women Architects in Socialist Europe 1945–1989*, New York 2017, str. 20–33.
- Radovi Saveznog 1970–1971: Radovi Saveznog odnosno Jugoslovenskog instituta za zaštitu spomenika kulture u toku dvadeset godina postojanja, *Zbornik zaštite spomenika kulture*, 20–21, 1970–1971, str. 165–184.
- SERAŽIN 2016: Helena SERAŽIN, Women Designers, Architects and Engineers between 1946 and 1968, prispevek na konferenci *MoMoWo 2nd Historical Conference-Workshop*, Ljubljana, 3.–5. oktober 2016.
- STELE 1947: France STELE, Samostan v Kostanjevici, v: *Koledar Družbe sv. Mohorja za navadno leto 1947*, Celje 1947, str. 99–101.
- ŠTRUKELJ 2003: Elizabeta Petruša ŠTRUKELJ, Emilija Fon, lekarnarica iz Kostanjevice na Krki, in njena povezanost z arhitektom Jožetom Plečnikom, *Vekov tek. Kostanjevica na Krki 1252–2002. Zbornik ob 750. obletnici prve listinske omembe mesta* (ur. Andrej Smrekar), Kostanjevica na Krki 2003, str. 627–635.
- UNESCO 1980: *The UNESCO Courier*, 33, februar–marec 1980 (= *Victory in Nubia: The Greatest Archaeological Rescue Operation of all Time*).
- Vekov tek 2003: *Vekov tek. Kostanjevica na Krki 1252–2002. Zbornik ob 750. obletnici prve listinske omembe mesta* (ur. Andrej Smrekar), Kostanjevica na Krki 2003.
- VERDIER 1959: Paul VERDIER, Uprava istorijskih spomenika v Francuskoj, *Zbornik zaštite spomenika kulture*, 10, 1959, str. 185–193.
- VERGINELLA 2006: Marta VERGINELLA, *Ženska obrobja*, Ljubljana 2006.
- VODOPIVEC 2017: Barbara VODOPIVEC, Avtentičnost je bila prvi kriterij ohranjanja. Pogovor s konservatoriko dr. Milko Čanak Medić, *Umetnostna kronika*, 55, 2017, str. 29–37.
- VODOPIVEC 2018: Barbara VODOPIVEC, Women in Conservation Profession in Socialist Yugoslavia. Some Comparative Perspectives, *Women's Creativity since the Modern Movement (1918–2018). Toward a New Perception and Reception*, Ljubljana, 2018, str. 280–288.
- VODOPIVEC (v tisku): Barbara VODOPIVEC, *The Contribution of Women to Slovenian Conservation in the 1950s and 1960s: Two Case Studies*.
- ZADNIKAR 1994: Marijan ZADNIKAR, *Kostanjeviški kloster 'Fontis S. Mariae'*, Ljubljana 1994.
- ZUPAN 2014: Gojko ZUPAN, Slovenija: sto nemirnih let kulturne dediščine v šestih državah, *STO let v dobro dediščine*, Ljubljana, 2014 (Zbirka Dnevi evropske kulturne dediščine Slovenije), str. 36–46.
- ŽELEZNIK 2003: Alenka ŽELEZNIK, Kostanjevica na Krki – prenova samostanskega kompleksa, *Vekov tek. Kostanjevica na Krki 1252–2002. Zbornik ob 750. obletnici prve listinske omembe mesta* (ur. Andrej Smrekar), Kostanjevica na Krki 2003, str. 455–465.
- Ženska skozi zgodovino* 2004: *Ženska skozi zgodovino* (ur. Aleksander Žižek), Ljubljana 2004.
- Ženske na robovih politike* 2011: *Ženske na robovih politike* (ur. Milica Antić Gaber), Ljubljana 2011.
- Žensko delo* 2015: *Žensko delo. Delo žensk v zgodovinski perspektivi*, Ljubljana 2015.

**A CONTRIBUTION TO THE HISTORY OF CONSERVATION
IN POST-WAR SLOVENIA AND YUGOSLAVIA
THE CASE OF THE RENOVATION OF THE FORMER CISTERCIAN MONASTERY
IN KOSTANJEVICA NA KRKI**

Summary

The article seeks to contribute to the history of conservation in post-war Slovenia and Yugoslavia by means of a case study of the renovation of the former Cistercian monastery in Kostanjevica na Krki, focusing on the period between 1947 and 1971. Largely based on the analysis of archival material, it reconstructs and highlights a conservation approach that was exceedingly modern for the period. Particular emphasis is placed on the interdisciplinary approach adopted, highlighting the role of art history, as well as on the contribution of women, who had only begun to gain a stronger foothold in the field of monument conservation in Slovenia and Yugoslavia after the war. Both aspects have been only explored to a limited extent in Slovenian historiography. The former Cistercian monastery of *Fons beatae virginis Mariae* is considered one of the most prominent monuments in the former Yugoslavia and beyond. Its well-documented post-war renovation represents one of the first and most extensive reconstructions in Yugoslavia, while also signifying a shift from urgent maintenance to holistic approaches and to treatments of monuments and their surroundings. The renovation project involved cooperation between the Institute for the Protection of Monuments of the People's Republic of Slovenia (Zavod za spomeniško varstvo LRS) and the federal Yugoslav Institute for the Protection of Monuments (Jugoslovenski institut za zaščitu spomenika), which enables an analysis of the development of conservation principles in Slovenia and Yugoslavia, as well as a comparison of the different approaches of the Slovene and the federal Yugoslav institutions, which are evident in discussions of the preservation or restoration of the former monastery church. The Kostanjevica project involved the most eminent Slovenian art historians of the time who, in accordance with the tradition of monument conservation development in Slovenia, were also conservators, in particular France Stele, Emilijan Cevc, Marijan Zadnikar and Ivan Komelj. The history of the Kostanjevica intervention also reveals the significant involvement of female professionals, including architect and conservator Milica Detoni in the mid-1950s, architect and conservator Milka Čanak Medić from Belgrade between 1956 and 1970, followed by architect and conservator Špelka Valentinčič Jurkovič until 1992, then art historian and conservator Alenka Železnik, and since 2013, art historian and conservator Marija Režek Kambič. The comparative study presented in this paper found that women's participation in this project surpassed the representation of women in the profession as a whole at the time, who were outnumbered four to one by their male counterparts in Slovenia and Yugoslavia. The work of architect and conservator Milka Čanak Medić is particularly highlighted in this contribution. She represented the federal Institute and introduced the most modern conservation approaches of the time to Yugoslavia and Slovenia. These included prior multidisciplinary research, meticulous documentation, the use of new materials where professionally justified, a comprehensive interpretation of the history of the buildings and their integration into the local environment, the planning of the function and use of the monuments after their renovation, the method of carving new architectural elements on site using the techniques of

the old masters, consistent decision making based on the documentation and research results, and collaboration with experts from various disciplines, including the natural and technical sciences.

Through an analysis of the conservation approaches applied during the post-war renovation and reconstruction of the former Cistercian monastery in Kostanjevica na Krki, it was shown that most of the methods and principles used by the experts of the time can still be found in contemporary conservation documents and papers, and that the post-war period in Slovenia and Yugoslavia played an important role in the development of conservation theory, both in terms of the international involvement of Slovenian and Yugoslav conservation experts, and in terms of the affirmation of the equality of female professionals in the field.

OB NEOBJAVLJENI BIBLIOGRAFIJI

JANA INTIHAR FERJAN

Ko sem prejela vabilo za sodelovanje v jubilejnem zborniku, sem se ravno ponovno soočala s spoznanjem, da neka moja mala raziskava ne bo objavljena, ker je taka umetnikova želja. To ni bilo prvič, ne zame ne za kolege, ki opravljajo podobno dokumentaristično delo v stroki. Tudi ne zadnjič. V konkretnem primeru gre za bibliografijo Marka Jakšeta, ki sem jo pripravila za objavo v katalogu, ki naj bi pospremil umetnika kot predstavnika Slovenije na beneškem bienalu 2022. V končni fazi sicer tudi katalog ni prišel v javnost v tiskani obliki, dostopen je na spletni strani <https://jakse.mg-lj.si/>,¹ a bibliografija ni povezana s tem.

Vprašanj, ki so se pojavila ob odločitvi, da o tem spregovorim, je več. Prvo je seveda, od kod odklonilen, včasih celo prezirljiv odnos do seznamov, ki jih imenujemo bibliografija?²

Tudi med kolegi nisem našla prav veliko zagovornikov dela zbiralcev in urejevalcev bibliografij in preostalih dokumentarnih seznamov.³ Za raziskovalce je urejen poseben sistem, ki so ga dolžni polniti, za druge tovrstne kompilacije niso relevantne.⁴ Kaj res ne najdejo v na videz pustih seznamih vrvenja napotkov za raziskovanje?

Svoj razmislek bom usmerila v bibliografijo kot informacijski vir, ne toliko vir za vrednotenje slikarskega dela umetnika, bolj za iskanje informacij o njegovem položaju v umetniškem

¹ Dostop tudi na <https://www.mg-lj.si/si/razstave/3477/slovenski-paviljon-akademski-slikar-marko-jakse-2022/> (29. 9. 2023).

² Definicijo te sem izbrala s strani naše Narodno-univerzitetne knjižnice. *Definicija po MALCLÈS 1954: Bibliografija je strokovno-znanstvena dejavnost, ki tiskana ali drugače razmnožena besedila: zbira, vrednoti in izbira; opisuje (formalni bibliografski opis); klasificira (vsebinska oznaka); ureja (abecedno, vsebinsko, kronološko); publicira (s tem postane bibliografija informacijski vir); informira.* Marjeta Šušteršič, Bibliografija, <https://www.nuk.uni-lj.si/sites/default/files/dokumenti/2016/izobrazevanje/bibliografija.pdf> (20. 6. 2023).

³ Navsezadnje v zadnjih treh desetletjih pri nas ni bilo junaka na odločujočih mestih, ki bi kljub spodbudam umetnostnozgodovinske stroke podprl sistem, ki v javni instituciji zbira podrobne dokumentarne in bibliografske podatke o sodobni likovni umetnosti; podatkovna baza RazUme je v glavnem prepuščena le naključnim podporam EU in ji zaradi tehnološke zastarelosti grozi zaustavitvev. Mnenju, da je vse zajeto v sistemu Cobiss, glede na zbrane podatke v bazi RazUme ne morem pritrditi.

⁴ Morda je zgovorna tudi pomenska razlika v terminologiji: v angleščini ima pomen glagola *compile* resen prizvok zbiranja in urejanja podatkov, slovenski kompilirati pa ima po SSKJ slabšalen prizvok.

svetu v Sloveniji, njegovih mreženjih,⁵ ki se navsezadnje lahko odražajo v njegovem delu in delovanju. Kako se lahko podatki iz katalogov in drugih publikacij, iz časopisnih odzivov in s spleta povežejo v zgodbo slovenskega likovnega umetnika in njegovega miljeja.

Pomembno je tudi branje obrobnihi zapisov iz drobnega publicističnega gradiva, ki v bibliografijah niso upoštevani, a so lahko nosilci marsikatere informacije,⁶ včasih tudi zavestne dezinformacije. Tako oblikovana zgodba je namreč lahko tudi zavajajoča; nekoč bo dopolnjena s podatki iz arhivov, virov odločevalcev o razstavnih politikah, o podporah umetnikom in dodeljevanjih statusov, morda z utemeljitvami iz umetnikovega arhiva in z raziskavami nekaterih njegovih sopotnikov. Preverjanje posameznih oseb, razstavnih prostorov, glasbe, literature in besednih iger, na katere sem naletela z analizo dokumentarnih podatkov, me je vsekakor obogatilo.

BRANJE SEZNAMA RAZSTAV

Največ bibliografskih odzivov je vezanih na razstave kot osnovne »proizvajalce« objavljanja o umetnikih in njihovem delu. Seznam razstav, na katerih so bila na ogled dela Marka Jakšeta, je objavljen v navedenem katalogu na spletu, dopolnjen je s podatki o izdanih publikacijah ob razstavi oziroma s povezavami na spletne strani, na katerih je shranjeno dokumentarno gradivo o posamezni razstavi ali projektu. Kaj lahko razberemo iz seznama?

S svojo prvo razstavo v ljubljanski neinstitucionalni galeriji Equrna leta 1991 je Jakše požel veliko pozornosti; v to prodajno galerijo, ki je bila v osemdesetih in tudi še v devetdesetih letih prejšnjega stoletja s svojo (samo)organizacijo umetnikov pomembna alternativa institucijam, se je vrnil še leta 1993 in 1998. Drug ljubljanski prostor, ki je od leta 1979 ponujal podporo mladim umetnikom – ne le likovnim in ne le umetnikom kot ustvarjalcem, ampak tudi njihovemu glasu, izjavam – je bila galerija Škuc.⁷ V Škucu je Jakše samostojno razstavil leta 1992 (in kasneje še v letih 2005 in 2007).⁸

Za obe zgodnji razstavi je Jakše konec leta 1992 prejel slovensko nagrado za mlade umetnike *zlata ptica*. Iz obrazložitve: »samosvoj in nenavaden, vsekakor opozarja na spremembe, ki

⁵ Vzpostavljanje in ohranjanje stikov, namenjenih izmenjavi informacij ter razvijanju poklicnih in družabnih interesov, <https://isjfr.zrc-sazu.si/sl/terminologisce/svetovanje/mrezenje> (20. 6. 2023).

⁶ Ena od takih obrobnihi najdb s spleta, ki pa ni več dostopna (spletna stran ne obstaja več, natisnili smo stanje po ogledu 8. 3. 2005), je podatek, da je Jakše leta 1992 za nekdanjo zasebno kapelo, cerkvico sv. Florijana pri vasi Bani/Banne pri Trstu naslikal kopijo slike zavetnika pred Marijo, po originalu iz 18. stoletja. Morda je to dejstvo povezano z deli na samostojni razstavi v galeriji Škuc istega leta: 30 del velikih dimenzij, ki »aludirajo na oltarne podobe, nekatere pa se spreminjajo celo v bizarne objekte – molilnike« (povzeto po razstavnem listu).

⁷ O vlogi razstavišča glej: *Letni katalog Galerije Škuc 1993 / Annual Catalogue of Škuc Gallery 1993*. Tudi galerija Equrna je objavljala letne kataloge s seznamami in dokumentacijami svojih razstav.

⁸ Ob natančnejši analizi bi bilo morda smiselno preveriti, kdo je vodil galerijski program v teh letih.

utegnejo v sodobni slovenski umetnosti ali vsaj v enem njenem delu preobrniti tok dosedanjega pristajanja na abstraktnost kot edino aktualno slikarsko izražanje.«

Pot nadarjenega mladega vzpenjajočega se likovnega umetnika je potrdila še nagrada na razstavi Bienale mladih v Moderni galeriji na Reki leta 1993. Del nagrade naj bi bila samostojna razstava naslednje leto, ki pa v novih razmerah razpadle Jugoslavije ni bila izvedena. Kot tudi Jakše ni iskal (našel?) stika za razstavljanje v likovnih institucijah v Ljubljani. Svoja dela s študijske poti v Belgijo je sicer leta 1995 razstavil v Muzeju novejših zgodovine Slovenije, ki je za kratek čas svoje prostore odprl tudi mladim, ne povsem konvencionalno ali trendovsko razmišljujočim umetnikom. Potem je spodbudil občinstvo v Ljubljani še leta 2003 z razstavo v dvorcu Kodeljevo, pri čemer je potreboval posebno spretnost ali povezave, da so ga odprli za javnost. Tudi kazemate na ljubljanskem gradu, kjer so bila njegova dela razstavljena leta 2011, so malce nekonvencionalen prostor. Pregledna razstava *Rožnati dim* na Gospodarskem razstavišču (spet prostor, ki ni normiran za likovne razstave) leta 2013 pa je bila podlaga za Jakšetovo kandidaturo za nagrado Prešernovega sklada, ki so mu jo podelili leta 2015.⁹ Seznam lokacij njegovih samostojnih razstav je delno tudi seznam prostorov, v katerih imajo močno ali edino vlogo umetniki; društvo umetnikov je aktivno tudi pri organizaciji likovne kolonije Iveta Šubica na škofjeloškem, ki se je udeležuje Jakše.¹⁰ Trajna je povezanost z Multimedijским centrom Kibla iz Maribora, h kateri se bomo še vrnili.

Za morebitno boljše razumevanje Jakšetovega ustvarjanja in pojavljanja se moramo še enkrat vrniti v leto 1992. Rojen in šolan v Ljubljani¹¹ se je leta 1992 preselil v zaselek Mohorje na robu Bloške planote.¹² Čeprav od tedaj ustvarja vtis, da živi odmaknjeno, so ga vsaj v prvih letih preselitve fotografske družabne kronike v časopisju večkrat ujele na dogodkih na Metelkovi. Februarja 1992 se je namreč pridružil skupini umetnikov in aktivistov *Mreža za Metelkovo*, ki so zavzeli izpraznjene prostore nekdanje vojašnice na Metelkovi ulici v Ljubljani; kompleks so

⁹ Sumov o »programski« razstavi ne moremo potrditi. Ogled na <https://www.youtube.com/watch?v=QDN-KhWUMLA> (1. 10. 2023) ne razodene prirediteljev ali organizatorjev, enakovredni glas slikam imajo le teozofski zvoki (Akashic Records), producent videa Fatamorgana, d. o. o., razkrije režiserja Matjaža Žbontarja. Pisec utemeljitve nagrade za Jakšeta v zborniku, ki ga ob podelitvah izdaja upravni odbor Prešernovega sklada, je Ferdinand Šerbelj, dokaj nepričakovano ime za sodbe o sodobni umetnosti. Navezava na nagrado z bogatim slikovnim gradivom je tudi objava Neže Mrevlje na <https://zgodbe.siol.net/presernovi-nagrajenci/marko-jakse/>.

¹⁰ Žal, ni prostora, da bi razčlenili vsako lokacijo posebej.

¹¹ Rojen je 6. julija 1959 v Ljubljani. Na razstavnem listu iz galerije Škuc leta 1992 ima zapisan naslov Vošnjakova 10; to je ulica v Ljubljani, kjer so bivali številni kulturni delavci. Pesnik Ciril Zlobec je v enem svojih intervjujev povedal, da si je ime malega Marka izposodil za psevdonim za avtorstvo besedila neke popevke.

¹² Selitev leta 1992 je navedel umetnik leta 1996 v samopredstavitvi v napovedniku revije *Mladina* (Napovednik, *Mladina*, 54/20, 14. 5. 1996, str. 20–22); po podatkih Obalnih galerij Piran leta 2011 naj bi se preselil leta 1993. Nekaj o svoji mladosti in načinu dela je umetnik povedal novinarki Kseniji Hahonini za članek Občutki na platnu, *Mladina*, 63/5, 31. 1. 2005, str. 56–58; med drugim, da je sprva razmišljal o študiju biologije, nato do opravljenega sprejemnega izpita na ALU študiral angleščino in filozofijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Bivalni atelje ima v stavbi nekdanje šole.

razglasili za avtonomni kulturni center AKC Metelkova in je dejaven še danes.¹³ Ključno ime pri ustanavljanju AKC Metelkova je bil pisatelj, novinar, fotograf, upornik, vsestranski samohodec Andrej Morovič (1960–2022), tudi organizator večmedijskih festivalov.¹⁴ Leta 1997 je v novi knjižni zbirki Beletrina izšel njegov roman *Vladarka*, predstavitve knjige po Sloveniji so spremljali gledališko-plesni performans Teatra Gromki in ilustracije Marka Jakšeta.

Jakše je bil v stiku tudi s skupino umetnikov, ki je prav tako povezovala različne umetnostne zvrsti. Leta 1992 je režiser Dragan Živadinov (1960) dve njegovi deli uporabil za sceno predstave *Molitveni stroj Noordung* v izvedbi SNG Opera in balet Ljubljana.¹⁵ Vemo, da je bil Živadinov del mednarodno uveljavljenega gibanja Neue Slowenische Kunst – NSK (ustanovljeno 1984). Tudi oblikovalci skupine Novi kolektivizem so bili del NSK, leta 1993 so oblikovali Jakšetovo knjigo-album *Bukanje*.¹⁶ Nekateri člani NSK so sodelovali na dogodkih projekta evropske prestolnice kulture v Antwerpnu, *Antwerp '93: Cultural Capital of Europe*. Med drugim je v belgijskem Gentu gostovala ambasada NSK; izotic v naših medijih smo izvedeli, da je tam v sklopu dogodkov ob evropski prestolnici kulture razstavljal Marko Jakše.¹⁷

¹³ Za ugotavljanje, kdaj se je Jakše oddaljil od pionirskih zasedbenikov, imam premalo podatkov. Morda pa je bila njegova razstava v hostlu Celica leta 2016, kjer razstave prireja druga, zmernejša struja metelkovcev, le gesta podpore njihovemu trudu, da bi ohranili neodvisnost, preden jih je pogoltnil Zavod Ljubljanski grad.

¹⁴ Poleg organizacije prvih praznovanj obletnic zasedbe Metelkove je bil tudi avtor koncepta in organizator festivala Trabakula, skupne predstavitve likovnikov, glasbenikov in gledališnikov na prostem, ki je obiskal alternativne prostore na Reki, v Splitu in Dubrovniku aprila 1996. Njegova misel iz kataloga – <http://www.ljudmila.org/trabakula/uvod.htm>: »NAJPREJ Nekomu vedno nekaj manjka. Jež se zvije v klopčič ravno, ko bi se mi z njim igrali. Naposled se le odpre, nas pa je čakanje zazibalo v dremež. Jež gre po svoje. Mi tudi (če se zbudimo)« – morda najbolje povzame duhovitost in mirovniški potencial te združbe, katere del je bil tudi Jakše.

¹⁵ V medijih je bilo mogoče na začetku leta 1999 brati, da je ministrstvo za kulturo restavriral in vzelo v varstvo dve Jakšetovi sliki, ki sta nastali za ta informans: Galerija na ministrstvu. Pravočasno opozorilo režiserja Dragana Živadinova je zaleglo. Slike rešene, *Dnevnik* 25. 2. 1999, 53, str. 25.

¹⁶ Olja na kartonu iz te serije je umetnik predstavil v galeriji Eurna. V knjigi *Bukanje* je objavljen esej o obredju M. J., kot avtor je podpisan Vladimir Bassara (JAKŠE 1993). Ime je izmišljeno; uporaba privzetih pomenljivih imen je bila ena od taktik delovanja NSK; V. Bassara se je pojavil še kot koreograf v predelavi tretje izmed elizabetinskih dram Dragana Živadinova leta 2014. Če ne gre za filmskega delavca Vladimira Basara (1930–2001), ki ga prikažejo filmske spletne strani, lahko pomislimo na predelavo imena Vladimir Besarab, pravo ime grofa Vlada III., poimenovanega Drakula. Besedila zaključuje odlomek pesmi Rainerja Maria Rilkeja o angelih (končni stavek: »Vsak angel je strašen«). Drugi album umetnikovih del je izšel v samozaložbi leta 1995 (JAKŠE 1995); popisana in večinoma reproducirana so dela iz obdobja 1990–1994. Tandem urednika, Iša Jakše, in organizatorja projekta, Matjaž Rožič, je podpisan tudi v predstavitvenih zvezkih, ki sta izšla v letih 1998 (JAKŠE 1998) in 1999 (JAKŠE 1999). V prvem reprodukcije del, ki so nastala v Planini (1991), zaselku Mohorje (1991–1994) in v Bruslju (1993–1995), uvaja citat iz opusa Arthurja Rimbauda. S podnapisi pod reprodukcijami olj na različnih podlagah in nekaj kolaži je izpisana tudi alegorična zgodba. Novi kolektivizem je oblikoval tudi knjižico z reprodukcijami Jakšetovih del (JAKŠE 1999). Podrobni opisi in poskusi razčlenitve besedil, naslovov in citatov v drugih umetnikovih publikacijah in katalogih, vabilih na njegove osebne razstave bi spet zahtevali preveč prostora; ta poskus naj bo model, ki ob pazljivem branju pokaže množico pomenov, variacij in aluzij, ki so lahko zajeti v besedilih, zahteva pa tudi pozornost do odnosa med umetnikom in navedenimi osebami.

¹⁷ Drugih sledi za to razstavo mi (še) ni uspelo najti. Kronologija začetkov delovanja NSK je dostopna le v angleškem jeziku, v publikaciji, ki je nastala ob razstavi NSK. *Od Kapitala do kapitala*, ki je bila leta 2015 v Moderni galeriji

Sam Jakše se je v tedniku *Mladina* leta 1996 označil kot »žena eneskaja« (=NSK).¹⁸ Na kratko bi to pomenilo, da je njegovo delovanje niz preiščenih dogodkov, apropiacij, sodelovanj, en sam manifest, h kateremu prispeva tudi presenetljivo skrbno dokumentiranje njegovih del, sprva v tiskani obliki, zdaj v elektronski.

Leto 1996 je bilo, če sledimo odzivom v medijih, za Jakšeta zelo aktivno. Januarja je samostojno razstavil v Umetnostni galeriji Maribor, od tu lahko začnemo slediti umetnikovi povezavi z mariborskima kustosoma in likovnima kritikoma Aleksandro Kostić (1966–2022) in Petrom Tomažem Dobrilo (inženir elektrotehnike-računalništva in glasbenik), ki sta bila med ustanovitelji nevladnega Multimedijskega centra (MMC) Kibla Maribor (formalno ustanovljen julija 1996, od 1998 deluje kot Kulturno izobraževalno društvo (KID) Kibla).¹⁹ Kostićeva je junija 1996 s katalogom in videodokumentacijo v Umetnostni galeriji Maribor javnosti predstavila nastajanje zidne umetnine (stenske poslikave) Marka Jakšeta na zunanjem zidu Hiše Galerije v Pekarni, avtonomni umetniški coni v Mariboru, ki je bila sicer vzpostavljena leta 1994.²⁰ Od leta 1999 Jakše redno razstavlja v razstaviščih MMC Kibla,²¹ z njimi so povezani njegova štipendija na Dunaju leta 2000,²² njegova pot v Avstralijo leta 2009,²³ vključen je bil v njihove evropske projekte,²⁴ pri njih je takoj za Škucem pokazal svojo produkcijo po prihodu iz Francije leta 2005²⁵ ali leta

Ljubljana, leta 2016 gostovala v VanAbbemuseumu v Eindhovnu in v muzeju Garage v Moskvi in bila konec leta 2017 odprta še v muzeju Reina Sofia v Madridu. Naslov publikacije, ki jo je izdal the MIT Press, je *NSK. From Kapital to Capital. Neue Slowenische Kunst- an Event of the Final Decade of Yugoslavia*.

¹⁸ Napovednik, *Mladina*, 54/20, 14. 5. 1996, str. 20–22.

¹⁹ <http://www.kibla.org/o-nas/> (15. 12. 2021). Pilotska (nulta) številka publikacije *Tox. Vozni red po devetdesetih*, ki jo je izdajalo društvo, je izšla že leta 1995, v njej je tudi članek Aleksandre Kostić o Jakšetu (KOSTIĆ 1995). Iz dnevnika Petra Tomaža Dobrile (DOBRILA 1995) pa izvemo, da so bili poleti skupaj na Summer Shows v Londonu, Jakše naj bi priložnostno razstavil v ateljeju Johna Williama in Mary Macintosh.

²⁰ Je bil morda naslov *Chi tocca cuore* aluzija na italijanski prevod biografije hollywoodskega komika Johna Belushija (1949–1982), ki jo je leta 1984 napisal Bob Woodward, z originalnim naslovom *Wired* (tudi naslov filmske predelave leta 1989)?

²¹ Zgovoren je zapis na njihovi spletni strani ob samostojni razstavi leta 2019: Marko Jakše se je v Mariboru prvič predstavil leta 1996, in sicer v Pekarni in Umetnostni galeriji Maribor. Dve leti kasneje je z razstavo Nojeva barka postavil »temeljni kamen« galerije KiBela. Lahko bi rekli, da je od takrat pravi Mariborčan. Sicer nesporni ljubljenelec občinstva in kritike, je upornik »z razlogom« proti vzpostavljenim sistemom, saj meni, da siromašijo umetnost in ji odvzemajo njen osnovni postulat, svobodo. <http://www.kibla.org/dejavnosti/kibela/arhiv/kibela-arhiv/2019/marko-jakse-proti-toku/> (20. 9. 2023).

²² <http://www.kibla.org/dejavnosti/kibela/arhiv/kibela-arhiv/2000/kunstraummiteuropa/> (15. 12. 2021).

²³ <http://www.kibla.org/dejavnosti/kibela/arhiv/kibela-arhiv/2009/marko-jakse/> (15. 12. 2021) in <http://www.kibla.org/dejavnosti/koprodukcije/marko-jakse-more-freshest-meat/> (15. 12. 2021) in <http://www.ugm.si/razstave/marko-jakse-842/>, (15. 12. 2021).

²⁴ Razstava Materialnost kot del dvoletnega projekta, ki povezuje štiri evropske partnerje leta 2013, https://issuu.com/kibla/docs/copy_of_materialnost-final-z-naslov (1. 10. 2023); mednarodna razstava Mundus vadit retro, 2014, http://mvr.kibla.org/?page_id=4 (1. 10. 2023); projekt Risk Change 2017, <http://www.kibla.org/dejavnosti/kibla-portal/mig-21/> (1. 10. 2023).

²⁵ <http://www.kibla.org/dejavnosti/kibela/arhiv/kibela-arhiv/2005/marko-jakse-made-in-france-dva/> (8. 12. 2021).

2011 po razstavi v Galeriji Loža v Kopru razstavil dopolnjeno kolekcijo svojih del.²⁶ V razstavišču Kibla Portal so se na razstavi leta 2018 zbrali učenci Metke Krašovec, Jakšeta osebno, kot je že nekaj časa običajno, na fotografijah z odprtja ni.²⁷

IZ LITERATURE O UMETNIKU

Omenila sem že, da Jakše skrbi za dokumentiranje svojih del v publikacijah, ki jih je sprva izdajal v samozaložbi, v niz publikacij *Bukanje* (1993), *Marko Jakše* (1995), *Marko Jakše 91–94* (1998), *Marko Jakše. Slike z razstave v Equrni – junij 1998* (1999) spada še knjiga *Marko Jakše. Bela čreda 1998. Bela jata 2003*, predstavljena leta 2006 v MMC Kibla in galeriji Škuc. Knjigo v zbirki Tox *Marko Jakše. Vojna. 1990–2001* je izdalo Kulturno izobraževalno društvo Kibla leta 2001.²⁸ Prav tako je umetniku posvečena posebna številka »časopisa za sodobno umetnost, kulturo in veselje do življenja« istega izdajatelja *Folio*, 7, 2015 *Marko Jakše. Čuden si ti pesnik / What an odd poet you are*.²⁹ V seznamu razstav je sicer navedenih 39 razstavnih katalogov, h katerim je treba dodati še nekaj novejših, izdanih po beneškem bienalu 2022.³⁰ Svojevrstno razstavo njegovih del pa si lahko priključimo na spletu, kjer je večina razstavljenih dokumentirana od leta 2005 naprej.

Naslednja kategorija, ki se nam zdi posebno zanimiva, so pogovori z umetnikom in njegove izjave. V pogovoru z Bogdanom Finžgarjem za revijo *Srce in oko*³¹ ob prvi razstavi v galeriji Equrna se je označil za impulzivnega slikarja, ki noče biti odvisen od trendov, institucij, moške avtoritete. Naslednji daljši pogovor je sledil v alternativni reviji *Revolver*.³² Objava pogovora z umetnikom v mainstream časniku *Delo* leta 1997 pa je polna enigmatičnih izjav in namigov,³³ nenavaden je tudi podpisani avtor članka Darko Dretnik.³⁴ Aleksandra Kostić je leta 2000 objavila daljši intervju z umetnikom v mariborski reviji za kulturo *Dialogi*, kjer je med drugim

²⁶ <http://www.kibla.org/dejavnosti/kibela/arhiv/kibela-arhiv/2011/marko-jakse-crni-metulji/> (8. 12. 2021).

²⁷ <http://www.kibla.org/dejavnosti/kibla-portal/prisotnosti-metka-krasovec-in-umetniki-otvoritev/> (8. 12. 2021).

²⁸ Zbirka Tox; letnik 7, urednika Aleksandra Kostić, Peter Tomaž Dobrila; spremno besedilo in oblikovalski osnutek Marko Jakše, fotografija Tomaž Lunder.

²⁹ <http://www.kibla.org/dejavnosti/folio/folio-online/>; veliko reproduciranih del tudi v *Folio* Vol. 3, 2011, No. 5 <https://issuu.com/kibla/docs/folio-2-2011/7> (1. 10. 2023).

³⁰ Podatki se kompletirajo na strani <http://razume.mg-lj.si/umetnik.php?id=1573> (1. 10. 2023).

³¹ FINŽGAR 1991, str. 359–361.

³² Gusti Leben, Marko Jakše – najatraktivnejši razstavek, *Revolver. Revija za kulturna in politična vprašanja*, 7/19, 1996, str. 12–15; <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-VV52FTPB> (1. 10. 2023).

³³ Darko Dretnik: »Najbrž bi znal voziti tudi avto«, *Delo. Sobotna priloga*, 39/136, 14. 6. 1997, št. 136, str. 40; štiri reprodukcije, članku sta dodani izjavi kritikov Tomaža Brejca in Nadje Zgonik (na predlog Jožefa Muhoviča). Jure Mikuž izjave ni dal.

³⁴ Naletela sem na blog Darča Dretnika: <http://www.knjigaanad.com/blog/?cat=8> (16. 12. 2021), opremljen tudi z ilustracijami Marka Jakšeta, drugih podatkov o tem novinarju nisem našla.

spregovoril o svojem doživljanju Amerike in omenil tudi obisk Bolivije.³⁵ Napovedani intervju za časnik *Delo* ob bienalu v Benetkah je končal kot kompromisni trigovor Patricije Maličev s prijateljema Markom Jakšetom in Emo Kugler.³⁶

Izjavam umetnika so ob njegovih zgodnjih razstavah sledili v reviji *Mladina*, največkrat v poglavjih, ki so sledila družabni plati kulturnih dogodkov. Omenila pa sem že dokaj odkrit intervju umetnika z novinarko Ksenijo Hanonino v tem tedniku.³⁷ Že prvo razstavo v galeriji Škuc je pospremil razstavni list z umetnikovo izjavo, dokaj redno jim sledimo od leta 1999. Leta 2003 je svoje Zapiske »pogana in ateista« prepustil reviji *Likovne besede*.³⁸ Svojevrstne izjave so tudi naslovi njegovih likovnih del in razstav, ki so večkrat večpomenski ali pa (namensko) nedosledni v svojih besednih igrah.³⁹

Svojo zgodbo pripovedujejo tudi naslovi odzivov na Jakšetove razstave v časopisju, njegova dela spodbujajo pisce tudi k slikovitemu označevanju (izbor naslovov: *Grdi/krvavi/kruti roman-tik*, *Čisti blasfemik*, *Slikar prapodob*, *Šaman sredi ledene puščave*, *Pošast v formi*, *Hudičev vaje-nec*, *Angel in demon ...*), izražanju občutkov (*Horror*, *Posebno doživetje*, *Drugačen in svež veter*, *Fantastične sanje*, *Temačna strast*, *Krvavo resno sanjarjenje*, *Apokaliptična avantura*, *Mali priroč-nik groze ...*), iskanju razlag (*Novi križanci*, *Zamrznjene podobe*, *Zgoščena likovna zgodovina ...*). Tudi število piscev, ki se je spoprijelo z razlaganjem in ubesedovanjem njegove umetnosti, je zavidljivo, več kot dvajset imen naših likovnih kritikov in piscev različnih generacij bi lahko našeli. Očitno Jakšetovo otepanje interpretacij njegovih del s strani kritikov in kustosov ter odklanjanje teorije in izrazoslovja v povezavi s sodobno umetnostjo⁴⁰ vzbujata nasprotne reakcije.

³⁵ KOSTIČ 2000, str. 3–14. Od oktobra do decembra 1998 je Jakše namreč bival v New Yorku v ateljeju, ki ga je najelo Ministrstva za kulturo Republike Slovenije. Pobudo za projekt Atelje je dal slovenski kulturni ataše v ZDA Tomaž Šalamun.

³⁶ Patricija Maličev, Sanje? Ema Kugler je režiserka, videastka, performerka, Marko Jakše je slikar, *Delo. Sobotna priloga*, 64/274, 26. 11. 2022, str. 24–28. Z Emo Kugler (1955), ki je sodelovala tudi s Teatrom Gromki na Metelkovi, naj bi načrtoval skupno snemanje filma, če sledimo vsebini članka Prostor za sanje in borbo. Nominirani za nagrado Prešernovega sklada. Ema Kugler, *Večer*, 61/30, 5. 2. 2005, str. 19. Po preverjanju umetničine spletne strani, <http://www.ema-kugler.si/index.html> (13. 1. 2022), predvidevam, da projekt ni bil izveden.

³⁷ Glej opombo 12.

³⁸ JAKŠE 2003, str. 139–142.

³⁹ Primer variacije naslovov serije razstav iz seznama razstav v katalogu: *Marko Jakše in Iva Tratnik. Bojni ples za zbombardirano luno/War Dance for the Bombarded Moon*, Galerija sodobne umetnosti, Celje, 21. 1.–31. 1. 2010. Vabilo z izjavo umetnikov; *Marko Jakše in Iva Tratnik. Bojni ples na zbombardirani luni /Battle dance on the bombarded moon*, Kibela, prostor za umetnost, Maribor, 28. 1.–5. 2. 2011, <http://www.kibla.org/dejavnosti/kibela/arhiv/kibela-arhiv/2011/iva-tratnik-marko-jakse-bojni-ples-na-zbombardirani-luni/> (26. 1. 2022); *Marko Jakše in Iva Tratnik. Bojni ples ob zbombardirani luni/Battle dance by the bombarded moon*, Ljubljanski grad – kazemate, Ljubljana, 12. 4.–17. 7. 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=TYdxgIswRyg> (26. 1. 2022).

⁴⁰ Njegov manifest »Proti toku« v katalogu za beneški bienale 2022 vsebuje deset točk, <https://jakse.mg-lj.si/MarkoJakseVeniceBiennale2022.pdf> (26. 1. 2022).

Multidisciplinarnih sodelovanj in oplajanj sem se komaj dotaknila, treba bi bilo še iskati. Nisem razčlenjevala sodelovanj z likovnimi umetniki, skupnega slikanja z Jožetom Slakom, sicer tudi glasbenikom (1951–2014),⁴¹ z Mitjem Fickom (1973), Ivo Tratnik (1980), glasbeno-likovnega sodelovanja z Bojanom Šumonjo (1960). Naletela sem na omembo Jakšeta v pesmi Uroša Zupana (1963), v zbirki *Nafta*.⁴² Naletela sem na glasbene albume skupine Širom, katerih ovitki so opremljeni z deli Marka Jakšeta.

Za članek nisem izbrala likovnih prilog, za njihovo predstavitev skrbi umetnik sam, kar sem med drugim poskušala pokazati. Nisem hotela posegati v njegovo hoteno odmaknjenost, toda če se nekdo odloči nastopiti v javnosti, sam ali s svojim delom, mora vzeti v zakup tudi morda nezaželeno brskanje po njegovi biografiji. Vsekakor to brskanje ni imelo namena iskati neprimernih detajlov, še manj siromašiti umetnost ali ji odvzeti svobodo, le iskati vzvode delovanja umetnika in odpirati pomene njegovega dela z uporabo orodja, ki ga s svojim delom dosledno vzdržujemo, dopolnjujemo in osmišljamo njegovo vsebino.⁴³

⁴¹ Prvič sta skupaj razstavila leta 1995 v Mladinskem kulturnem centru v Kopru, prostoru, ki ga je tedaj vodil Marko Breclj (1951–2022).

⁴² ZUPAN 2002. Uroš Zupan je Jakšeta vključil tudi v besedilo eseja Slikanje glasbe ali o slikarstvu Aleksija Kobala (ZUPAN 1999, str. 126–134).

⁴³ Pokloniti pa se želim tudi trem leta 2022 preminulim osebnostim, s katerimi je bil povezan Marko Jakše, ki so odšle v času zbiranja gradiva za ta zapis: v spomin na Aleksandro Kostić, Marka Breclja, Andreja Moroviča.

ČASOPISNI VIRI

- Darko Dretnik, »Najbrž bi znal voziti tudi avto,« *Delo. Sobotna priloga*, 39/136, 14. 6. 1997, str. 4.
- Galerija na ministrstvu. Pravočasno opozorilo režiserja Dragana Živadinova je zaleglo. Slike rešene, *Dnevnik*, 49/53, 25. 2. 1999, str. 25.
- Gusti Leben, Marko Jakše – najatraktivnejši razstavek, *Revolver. Revija za kulturna in politična vprašanja*, 7/19, 1996, str. 12–15.
- Ksenija Hanonina, Občutki na platnu, *Mladina*, 63/5, 31. 1. 2005, str. 56–58.
- Napovednik, *Mladina*, 54/20, 14. 5. 1996, str. 20–22.
- Patricija Maličev, Sanje? Ema Kugler je režiserka, videastka, performerka, Marko Jakše je slikar, *Delo. Sobotna priloga*, 64/274, 26. 11. 2022, str. 24–28.
- Prostor za sanje in borbo. Nominirani za nagrado Prešernovega sklada. Ema Kugler, *Večer*, 61/30, 5. 2. 2005, str. 19.

SPLETNI VIRI

- Darč Dretnik, <http://www.knjigaanad.com/blog/?cat=8>.
- Ema Kugler, <http://www.ema-kugler.si/index.html>.
- Kibla, Maribor, <http://www.kibla.org/o-nas>; <http://www.kibla.org/dejavnosti/kibela/arhiv/kibela-arhiv/2000/kunstraumiteuropa/>; <http://www.kibla.org/dejavnosti/kibela/arhiv/kibela-arhiv/2005/marko-jakse-made-in-france-dva/>; <http://www.kibla.org/dejavnosti/kibela/arhiv/kibela-arhiv/2009/marko-jakse/>; <http://www.kibla.org/dejavnosti/kibela/arhiv/kibela-arhiv/2011/marko-jakse-crni-metulji/>; <http://www.kibla.org/dejavnosti/kibela/arhiv/kibela-arhiv/2011/iva-tratnik-marko-jakse-bojni-ples-na-zbombardirani-luni/>; <http://www.kibla.org/dejavnosti/kibela/arhiv/kibela-arhiv/2019/marko-jakse-proti-toku/>; <http://www.kibla.org/dejavnosti/folio/folio-online/>; <https://issuu.com/kibla/docs/folio-2-2011/7>; <http://www.kibla.org/dejavnosti/koprodukcije/marko-jakse-more-freshest-meat/>; https://issuu.com/kibla/docs/copy_of_materialnost-final-z-naslov; http://mvr.kibla.org/?page_id=4; <http://www.kibla.org/dejavnosti/kibla-portal/mig-21/>; <http://www.kibla.org/dejavnosti/kibla-portal/prisotnosti-metka-krasovec-in-umetniki-otvoritev/>.
- Marjeta Šušteršič, *Bibliografija*, <https://www.nuk.uni-lj.si/sites/default/files/dokumenti/2016/izobrazevanje/bibliografija.pdf>.
- Marko Jakše. *Without a Master* (ur. Robert Simonišek), Moderna galerija, Ljubljana 2022, <https://jakse.mg-lj.si/>; <https://www.mg-lj.si/si/razstave/3477/slovenski-paviljon-akademski-slikar-marko-jakse-2022/>.
- Moderna galerija, Ljubljana, <https://www.mg-lj.si/si/razstave/3477/slovenski-paviljon-akademski-slikar-marko-jakse-2022/>; <http://razume.mg-lj.si/umetnik.php?id=1573>; <https://jakse.mg-lj.si/MarkoJakseVeniceBiennale2022.pdf>.
- SiolNET, Neža Mrevlje, Prešernovi nagrajenci 2015, Marko Jakše, <https://zgodbe.siol.net/presernovi-nagrajenci/marko-jakse/>.

Trabakula, <http://www.ljudmila.org/trabakula/uvod.htm>.

Umetnostna galerija Maribor, <http://www.ugm.si/razstave/marko-jakse-842/>.

YOUTUBE, <https://www.youtube.com/watch?v=QDNKhWUMLA>; <https://www.youtube.com/watch?v=TYdxg1swRyg>.

ZRC SAZU, Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša, Terminološka svetovalnica, <https://isjfr.zrc-sazu.si/sl/terminologisce/svetovanje/mrezenje>.

LITERATURA

DOBRILA 1995: Peter Tomaž Dobrila, Dnevnik, *Tox. Vozni red po devetdesetih*, 1/0, 1995, str. 4.

FINŽGAR 1991: Bogdan FINŽGAR, Grda romantika. Pogovor z Markom Jakšetom, *Srce in oko. Revija Prešernove družbe*, 3/27, 1991, str. 359–361.

JAKŠE 1993: Marko JAKŠE, *Bukanje*, Ljubljana 1993.

JAKŠE 1995: Marko JAKŠE, *Marko Jakše* (ur. Iša Jakše), Ljubljana 1995.

JAKŠE 1998: Marko JAKŠE, *Marko Jakše 91–94* (ur. Iša Jakše), Ljubljana 1998.

JAKŠE 1999: Marko JAKŠE, *Marko Jakše*. Slike z razstave v Eburni. Junij 1998 (ur. Iša Jakše), Ljubljana 1999.

JAKŠE 2001: Marko JAKŠE, *Marko Jakše: Vojna. 1990–2001* (ur. Aleksandra Kostić, Peter Tomaž Dobrila), Maribor 2001 (Tox, 7).

JAKŠE 2003: Marko Jakše, Zapiski pogana in ateista, *Likovne besede*, 65–66, 2003, str. 139–142.

JAKŠE 2006: Marko JAKŠE, *Marko Jakše. Bela čreda 1998. Bela jata 2003*, Ljubljana 2006.

KOSTIĆ 1995: Aleksandra KOSTIĆ, Čisti blasfemik, *Tox. Vozni red po devetdesetih*, 1/0, 1995, str. 69–71.

KOSTIĆ 2000: Aleksandra KOSTIĆ, Marko Jakše: »Ne razumem Einsteina, lahko pa Freuda,« *Dialogi*, 36/5–6, 2000, str. 3–14.

Letni katalog Galerije Škuc 1993 / Annual Catalogue of Škuc Gallery 1992 (ur. Alenka Pirman), Ljubljana 1993.

MALCLÈS 1954: Louise-Noëlle MALCLÈS, *Cours de bibliographie*, Genève-Lille 1954.

Marko Jakše. Čuden si ti pesnik / What an odd poet you are, *Folio*, 7, 2015.

NSK. From Kapital to Capital. Neue Slowenische Kunst – an Event of the Final Decade of Yugoslavia (ur. Zdenka Badovinac, Eda Čufer, Anthony Gardner), Ljubljana-Cambridge (Mass.)-London 2017.

ZUPAN 1999: Uroš ZUPAN, Slikanje glasbe ali o slikarstvu Aleksija Kobala, *Nova revija*, 18/201, 1999, str. 126–134.

ZUPAN 2002: Uroš ZUPAN, *Nafta*, Ljubljana 2002.

ON AN UNPUBLISHED BIBLIOGRAPHY

Summary

In her extensive years of collecting, processing, storing and publishing information about Slovenian artists of the 20th and 21st centuries, the author encountered various attitudes to bibliographic work. Somewhat caricatured, these attitudes could be described as completely dismissive, at one extreme, and diligent, at the other, especially when a data list was required in order to be recognised by funding bodies or other benefits. Not only to some artists, but also to many curators, the publication of such data – often compiled in lists of exhibitions, literature about the artist and bibliographies – seemed unnecessary, sometimes because of the [limited] space it occupies in an exhibition catalogue.

Rarely is such data actually evaluated. In the case of an artist who entered the art scene in the early 1990s and was immediately considered its 'enfant terrible', a hypothesis about his formation and mode of operation is presented on the basis of his bio-bibliographical data. He attracted a substantial number of critics and writers who wrote about his work, but he himself rejects others' interpretations of his work (especially from art historians). He retreated into creative solitude and opened up for conversations only to a small number of unconventional writers. Analysing data on his multicultural connections and exhibitions in non-mainstream galleries provided an insight into a scene that likely influenced the painter's formation. It also revealed an approach characterized by versatility across different media and drew attention to several individualists. This is sufficient for a possible approach to his works, which are not dealt with in the article, the reader is merely provided with a tool to study their reproductions.

SCRIPTA MANENT

BIBLIOGRAFIJA MARJETE CIGLENEČKI

MED LETOMA 1977–2024

VLASTA STAVBAR

Življenjski jubileji so primerna priložnost za sestavo osebnih bibliografij. Še posebej, ko gre za osebnost, ki svoje delo posveča iskanju in znanstvenemu raziskovanju na področju umetnostne zgodovine kot znanstvene discipline in njeni popularizaciji. In pri tem je izjemno natančna in dosledna. Rezultat takšnega dela je več kot tisoč bibliografskih enot, ki obsegajo najrazličnejša področja umetnostne zgodovine. Več kot dvesto znanstvenih, strokovnih in poljudnih člankov v periodičnem tisku ter sestavkov in poglavij v monografijah, številni referati na konferencah doma in v tujini, gesla v enciklopedijah in slovarjih, več sto kritik in ocen. Našteto obsega nekaj manj kot petsto bibliografskih enot. Je avtorica znanstvenih in strokovnih monografij ter več kot stoštiridesetih katalogov in spremnih besedil k likovnim razstavam. Pripravila je številne dogodke, kot so razstave, radijski in televizijski dogodki ter sodelovala s predavanji na različnih konferencah. Več kot dvestopetdeset bibliografskih enot pa nam predstavlja uredniško, mentorsko, prevajalsko in recenzentsko delo izr. prof. dr. Marjete Ciglencečki, zato je uvrščeno v bibliografijo. Za nobeno bibliografijo ni mogoče trditi, da je popolna. Glede na angažiranost bibliografiranke pa se bo njena bibliografija v prihodnje še dopolnjevala.

Pričujoča bibliografija torej zajema bogato celotno znanstveno in publicistično delo Marjete Ciglencečki. Pripraviti bibliografijo plodovite in vsestransko aktivne avtorice je bil izziv, še zlasti, ker delo izr. prof. dr. Marjete Ciglencečki obsega na eni strani vso širino umetnostne zgodovine, področja, ki mu posveča svoje znanstveno raziskovanje, hkrati pa objavlja tudi drobne, ampak izjemno pomembne strokovne in poljudne prispevke izven akademske sfere, namenjene širši skupnosti. Zato sem sprejela odločitev bibliografijo sestaviti tako, da so zajete bibliografske enote, ki so razvrščene po sistemu za vrednotenje del v sistemu Cobiss (1035 enot – na dan 1. novembra 2024) in tudi iz njene osebne bibliografije.

Bibliografija je razdeljena v štiri tematske sklope (monografije, članki in sestavni deli, izvedena dela (dogodki) in sekundarne odgovornosti, v okviru katerih je urednica, mentorica, prevajalka, fotografinja, recenzentka in drugo). Bibliografija teče po tipologiji dokumentov ali vrstah avtorstev, znotraj njih pa kronološko.

I.

MONOGRAFIJE IN DRUGA ZAKLJUČENA DELA

Znanstvena monografija

1. CIGLENEČKI, Marjeta, et al., VALVASOR, Janez Vajkard (urednik, zbiratelj), GOSTIŠA, Lojze (urednik). *Vnderschiedliche Schlachten, Jägereyen, Fischereyen, Mayrschafften, Thier, Vögl, Vngeziffer, Schmacken, Blumen, Kräuter, Bäumb, Frücht, vnd sonsten dergleichen Kupfferstich, welche von unterschiedlichen Mahlern, Kupfferstechern vnd andern Künstlern inventirt, gezeichnet vnd ins Kupffer gestochen*. Ljubljana: Fundacija Janez Vajkard Valvasor pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti; Zagreb: Zagrebška nadškofija, Biblioteka Metropolitana, 2008. [312] f., LXVIII str., faks. Iconotheca Valvasoriana, zv. 9. ISBN 978-961-6242-90-5 [COBISS.SI-ID 28543789].

Strokovne monografije

2. KRAŠNA, Anka (umetnik, avtor dodatnega besedila, urednik), CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, avtor dodatnega besedila, urednik), PREMŽL, Primož (urednik). *Anka Krašna*. 1. izd. Maribor: [samozal.] A. Krašna; Ptuj: Zavod za turizem - Galerija mesta Ptuj, 2020. 174 str., ilustr.. ISBN 978-961-6055-53-6 [COBISS.SI-ID 25635331].
3. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, fotograf), PETROVIČ, Mira (urednik, avtor dodatnega besedila), GOLC, Sonja (urednik, avtor dodatnega besedila). *Borl v 20. stoletju*. Cirkulane: Društvo za oživitve gradu Borl, 2020. 224 str., ilustr.. Knjižna zbirka Svet Belanov, zv. 5. ISBN 978-961-95181-0-6. [COBISS.SI-ID 36875267].
4. VNUK, Branko, CIGLENEČKI, Marjeta. *Ptujski dominikanski samostan*. 1. izd. Ljubljana: Založba ZRC, 2018. 73 str., ilustr.. Umetnine v žepu, 15. ISBN 978-961-05-0141-1. ISSN 2232-3775. [COBISS.SI-ID 297489152].
5. CIGLENEČKI, Marjeta. *Forma viva Maribor : (1967-1986)*. Ljubljana: Založba ZRC, 2017. 65 str., ilustr.. Umetnine v žepu, 14. ISBN 978-961-05-0043-8. ISSN 2232-3775 [COBISS.SI-ID 293085696].
6. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, urednik). *Talum : 1954-2014 : v zadnjem desetletju = in the last decade 2004-2014 : [zbornik ob šestdesetletnici tovarne Kidričevo, 21. november 2014 = a miscellany at celebrating the factory's 60th anniversary Kidričevo, November 21st 2014]*. Kidričevo: Talum, Tovarna aluminija, 2014. 89 str., ilustr.. ISBN 978-961-93734-1-5 [COBISS.SI-ID 79895041].
7. CIGLENEČKI, Marjeta. *Vurnikova kolonija v Mariboru*. Ljubljana: Založba ZRC, 2014. 58 str., ilustr.. Umetnine v žepu, 9. ISBN 978-961-254-710-3. ISSN 2232-3775 [COBISS.SI-ID 274574080].
8. CIGLENEČKI, Marjeta. *Maribor/Marburg an der Drau : ein kunstgeschichtlicher Rundgang*. 1. Aufl. Regensburg: Schnell + Steiner, 2012. 48 str., ilustr. Grosse Kunstführer, Bd. 265, Große Kunstführer in der Potsdamer Bibliothek östliches Europa, Bd. 5. ISBN 978-3-7954-2504-3. http://bvbr.bib-bvb.de:8991/F?func=service&doc_library=BVB01&doc_number=024652357&line_number=0001&func_code=DB_RECORDS&service_type=MEDIA [COBISS.SI-ID 69270529].
9. CIGLENEČKI, Marjeta. *Ptuj : die alte Stadt an der Drau*. Maribor: Umetniški kabinet Primož Premzl, 2008. 134 str., ilustr. ISBN 978-961-6055-22-2 [COBISS.SI-ID 60009473].
10. CIGLENEČKI, Marjeta. *Ptuj : an ancient town on the Drava river*. Maribor: Umetniški kabinet Primož Premzl, 2008. 134 str., ilustr.. ISBN 978-961-6055-23-9 [COBISS.SI-ID 60032513].

11. CIGLENEČKI, Marjeta. *Ptuj : starodavno mesto ob Dravi*. Maribor: Umetniški kabinet Primož Premzl, 2008. 134 str., ilustr.. ISBN 978-961-6055-21-5 [COBISS.SI-ID 60009217].
12. CIGLENEČKI, Marjeta, KERBLER, Stojan (fotograf). *Ptuj*. Maribor: Art Cabinet Primož Premzl, 1995. 149 str., fotogr. ISBN 961-6055-05-4 [COBISS.SI-ID 37823745].
13. CIGLENEČKI, Marjeta. *Ptuj*. Maribor: Kunstkabinett Primož Premzl, 1995. 149 str., fotogr. ISBN 961-6055-04-6 [COBISS.SI-ID 37723393].
14. KERBLER, Stojan (fotograf), CIGLENEČKI, Marjeta. *Ptuj*. Maribor: Umetniški kabinet Primož Premzl, 1995. 149 str., fotogr. ISBN 961-6055-03-8 [COBISS.SI-ID 37292545].
15. BALAŽIC, Janez, BRENCE, Andrej, CIGLENEČKI, Marjeta, JEVREMOV, Blagoj, TOMANIČ-JEVREMOV, Marjana, LAMUT, Brane, MAVRIČ ŽIŽEK, Irena. *Landesmuseum, Ptuj*. Ptuj: Das Landesmuseum, 1988. 46 str., ilustr.. Publikationsreihe Museumsführer [COBISS.SI-ID 5146370].

Drugo učno gradivo

16. BOKAN-BOSILJKOV, Violeta, BOSILJKOV, Vlatko (avtor, fotograf), CIGLENEČKI, Marjeta, FURLAN, Andrej (avtor, fotograf), GOSTIČ, Samo (avtor, fotograf), IVANOVIČ, Nataša, KERMAVNAR, Simona, KLEMENC, Alenka, KRŽAN, Meta, LAVRIČ, Ana, LAZARINI, Franci (avtor, fotograf), MUROVEC, Barbara, MUŠINOVIČ, Mina, PEČNIK, Franci, PRELOVŠEK, Damjan (avtor, fotograf), RESMAN, Blaž, SERAŽIN, Helena, ŠIJANEC-ZAVRL, Marjana, ŽARNIČ, Roko, MUROVEC, Barbara (urednik, vodja projekta). *Umetnost in vojna : raziskovanje in varovanje nacionalne dediščine : skripta*. Ljubljana: Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU: Univerza v Ljubljani, Fakulteta za gradbeništvo in geodezijo: Gradbeni inštitut ZRMK d.o.o., 2009. 1 zv. (loč. pag.), ilustr. [COBISS.SI-ID 3783630].
17. CIGLENEČKI, Marjeta. *Dornava : tečaj za vodnike po občini Dornava : delovni listi : (za interno rabo)*. [S. l.: M. Ciglenečki], 2003. 1 mapa (27 f., [3] listi pril.), ilustr. [COBISS.SI-ID 12392456].

Slovarji, enciklopedije, leksikoni, priročniki

18. BRENCE, Andrej, CIGLENEČKI, Marjeta, CURK, Jože (avtor, recenzent), LAMUT, Brane, SKAZA, Anton, PREMZL, Primož (urednik). *Ptuj : vodnik po mestu*. 2., aktualizirana izd. Maribor: Umetniški kabinet Primož Premzl, 2003. 116 str., ilustr. ISBN 961-6055-19-4 [COBISS.SI-ID 49794561].
19. AVBELJ, Peter, RIHTER, Andreja (avtor, urednik), CIGLENEČKI, Marjeta, CIGLENEČKI, Marjeta (urednik). *Führer durch slowenische Museen : 252 Museen und Galerien*. Ljubljana: Skupnost muzejev Slovenije: = Gemeinschaft der Museen Sloweniens: Mladinska knjiga, 2001. 191 str., barvne ilustr. ISBN 86-11-16010-X [COBISS.SI-ID 111638528].
20. AVBELJ, Peter, RIHTER, Andreja (avtor, urednik), CIGLENEČKI, Marjeta, CIGLENEČKI, Marjeta (urednik). *Guide to Slovene museums : 252 museums and galleries*. Ljubljana: Skupnost muzejev Slovenije: = Museum Association of Slovenia: Mladinska knjiga, 2001. 191 str., barvne ilustr. ISBN 86-11-16088-6 [COBISS.SI-ID 111581952].
21. AVBELJ, Peter, RIHTER, Andreja (avtor, urednik), CIGLENEČKI, Marjeta, POČIVAVŠEK, Marija, ROGELJ ŠKAFAR, Bojana (urednik), CIGLENEČKI, Marjeta (urednik), BALAŽIC, Janez (urednik), ŽITKO, Duška (urednik). *Vodnik po slovenskih muzejih : 252 muzejev in galerij*. Ljubljana: Skupnost

muzejev Slovenije: Mladinska knjiga, 2001. 191 str., barvne ilustr. ISBN 86-11-16087-8. [COBISS.SI-ID 111103232].

22. BRENCÉ, Andrej, CIGLENEČKI, Marjeta, KOTER, Darja, VIDMAR, Polona. *Vodič po grajskih zbirkah Pokrajinskega muzeja Ptuj*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 2000. 1 CD, [stereo] [COBISS.SI-ID 20238648].

23. BALAŽIC, Janez, BRENCÉ, Andrej, CIGLENEČKI, Marjeta, JEVREMOV, Blagoj, TOMANIČ-JEVREMOV, Marjana, LAMUT, Brane (avtor, urednik), MAVRIČ ŽIŽEK, Irena. *Landesmuseum Ptuj*. Ptuj: Das Landesmuseum, 1988. 46 str., ilustr. Publikationsreihe Museumsführer. [COBISS.SI-ID 1263106].

24. BALAŽIC, Janez, BRENCÉ, Andrej, CIGLENEČKI, Marjeta, JEVREMOV, Blagoj, LAMUT, Brane (avtor, urednik), MAVRIČ ŽIŽEK, Irena, TOMANIČ-JEVREMOV, Marjana. *Pokrajinski muzej Ptuj*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1988. 43 str., ilustr. Zbirka Vodniki [COBISS.SI-ID 1262850].

Doktorska disertacija

25. CIGLENEČKI, Marjeta. *Oprema gradov na slovenskem Štajerskem od srede 17. do srede 20. stoletja : doktorska disertacija*. Ljubljana: [M. Ciglencečki], 1997. 150, 85 f., ilustr. [COBISS.SI-ID 76810496].

Diplomsko delo

26. CIGLENEČKI, Marjeta. *Nakit na slovenskem bidermajerskem portretu : (diplomska naloga iz umetnostne zgodovine)*. Ljubljana: [M. Ciglencečki], 1978. 145 f [COBISS.SI-ID 47001442].

Elaborati, predštudije, študije

27. CIGLENEČKI, Marjeta, KOS, Mateja, LAVRIČ, Ana, MIKUŽ, Jure, MUROVEC, Barbara, RESMAN, Blaž, RIMELE, Oto, VIDMAR, Polona. *Akreditacija univerzitetnega programa dvopredmetnega študijskega programa prve stopnje umetnostna zgodovina : vloga za pridobitev soglasja k študijskemu programu članice Univerze v Mariboru*. Maribor: Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, [2008]. 58 f., [ca 300] f. pril., tabele [COBISS.SI-ID 16733192].

28. ZIDAR, Dušan, RIMELE, Oto, GOLIJA, Darko, KRAŠNA, Anka, GRAJFONER, Samuel, CIGLENEČKI, Marjeta, VARL, Petra, KOČICA, Jiři. *Osnutek študijskega programa 1. stopnje likovna umetnost Akademije za umetnost : [vloga za pridobitev mnenja o izpolnjevanju pogojev za ustanovitev Akademije za umetnosti]*. Maribor: [s. n.], 2008. 84 f., tabele [COBISS.SI-ID 15742984].

29. ZIDAR, Dušan, RIMELE, Oto, GOLIJA, Darko, KRAŠNA, Anka, GRAJFONER, Samuel, CIGLENEČKI, Marjeta, VARL, Petra, KOČICA, Jiři, DUH, Matjaž, VEBER ZAZULA, Jasna. *Vloga za pridobitev soglasja k univerzitetnemu študijskemu programu 1. stopnje Likovna pedagogika Pedagoške fakultete Maribor Univerze v Mariboru : (akreditacija študijskega programa)*. Maribor: Univerza v Mariboru, Pedagoška fakulteta, 2007. 63 f [COBISS.SI-ID 16321800].

30. CIGLENEČKI, Marjeta. *Posredovanje informacij o kulturni dediščini zainteresiranim javnostim : analiza stanja*. [S. l.: s. n.], 2001. 14 f [COBISS.SI-ID 12405256].

31. CIGLENEČKI, Marjeta. *Predlog postavitve tapiserij iz Dekorativne v prostorih zdravilišča Moravske Toplice : [elaborat]*. Ptuj: [s.n.], 1991. [17] f [COBISS.SI-ID 3910148].

32. CIGLENEČKI, Marjeta. *Srečanje z Jutrovim na ptujskem gradu : turquerije v ptujskem muzeju : elaborat za razstavo*. Ptuj: [s.n.], 1990. 10 f [COBISS.SI-ID 3910404].
33. CIGLENEČKI, Marjeta. *Predlog izrabe grajskih stavb v muzejske namene : [elaborat]*. Ptuj: [s.n.], 1988. 32 f [COBISS.SI-ID 3910660].
34. CIGLENEČKI, Marjeta. *Predlog za ureditev zbirke v grajski kapeli v Veliki Nedelji : [elaborat]*. Ptuj: [s.n.], 1988. 6 f [COBISS.SI-ID 3910916].

Katalogi razstav

35. PETERMANEC, Zdenka, CIGLENEČKI, Marjeta, STAVBAR, Vlasta, VIDMAR, Polona, PLEJIČ, Žana, ZADRAVEC, Klara, ŠIMAC, Saša, VREČA, Nika, TAŠIČ, Rebeka, GOLOB GRABNER, Sara Nuša, ŽULA, Pia, GOMZI, Annamarije, STAVBAR, Vlasta (urednik), CIGLENEČKI, Marjeta (urednik). *Avguštin Stegenšek : (1875-1920) : ob stoletnici smrti*. Maribor: Univerza v Mariboru, Univerzitetna založba, 2020. 34 str., ilustr. Zbirka Razstavnih katalogi UKM, zv. 11 [i.e. 12]. ISBN 978-961-286-435-4. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM, Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si, DOI: 10.18690/978-961-286-434-7 [COBISS.SI-ID 51825667].
36. CIGLENEČKI, Marjeta. *14. mednarodna likovna kolonija, Monošter, 2015 = Nemzetközi művésztelep, Szentgotthárd = International Fine Arts Colony*. Lendava; = Lendva: Galerija-Muzej; = Galéria-múzeum; [Monošter]: Zveza Slovencev na Madžarskem; = A Magyarországi Szlovének Szövetsége, [2015]. 23 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 283364864].
37. BRIŠNIK-REMEC, Ida (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Razstava risb Okna akademske slikarke Ide Brišnik Remec : Likovno razstavišče UKM, 22. maj - 16. junij 2014*. Maribor: Univerzitetna knjižnica, 2014. 4 str. (zloženska), ilustr. [COBISS.SI-ID 81580289].
38. CIGLENEČKI, Marjeta, ILEC, Eva, HERNJA-MASTEN, Marija, ŠTEFANIČ, Tatjana, VIDMAR, Polona, VNUK, Branko (avtor, ilustrator), ŠTEFANIČ, Tatjana (urednik). *Rodbina Leslie : iz kraljestva Stuartov v habsburško cesarstvo = Leslie family : from the house of Stuart to the Habsburg empire*. 1st ed. Ptuj: Pokrajinski muzej Ptuj-Ormož; = Regional Museum Ptuj-Ormož, 2009. 151 str., ilustr. ISBN 978-961-6438-21-6 [COBISS.SI-ID 247746048].
39. CIGLENEČKI, Marjeta, KOREN-BOŽIČEK, Milena, MISLEJ, Irene, SAVENC, Barbara (avtor, avtor dodatnega besedila), ZGONIK, Nadja. *Sedem slovenskih kipark : 1918-1945 : [Katarina Drenik Marussig, Elsa Kasimir Oeltjen, Karla Bulovec Mrak, Dana Pajnič, Mara Kralj, Milena Dolgan, Sonja Rauter Zelenko]*. Kamnik: Medobčinski muzej, Galerija Miha Maleš, 2008. 40 str., ilustr. ISBN 978-961-6599-09-2 [COBISS.SI-ID 242455552].
40. KERBLER, Stojan (fotograf), CIGLENEČKI, Marjeta. *Fotografije : Stojan Kerbler : [razstavnih katalog]*. Ptuj: UD Stara steklarska, 2005. 11 str., fotogr [COBISS.SI-ID 221876480].
41. LUGARIČ, Bogomir (fotograf), CIGLENEČKI, Marjeta. *Bogomir Lugarič : fotografije*. Ptuj: samozal., 2002. [101] str., fotogr. ISBN 961-236-297-1 [COBISS.SI-ID 118747136].
42. LUGARIČ, Albin (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Albin Lugarič : razstava odprta od 6. februarja do 27. februarja 1999*. Kranj: Fakulteta za organizacijske vede, 1999. [23] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 8740104].
43. LUGARIČ, Bogomir (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Bogomir Lugarič : razstava odprta od 10. aprila do 30. aprila 1999*. Kranj: Fakulteta za organizacijske vede, Razstavna galerija, 1999. [23] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 8740616].

44. GOLIJA, Bojan (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Japonski dnevnik : [razstavni katalog]*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1999. [12] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 43373825].
45. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, fotograf). *Ptujski likovni ustvarjalci 20. stoletja : nove pridobitve : [razstavni katalog]*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1999. [12] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 43719681].
46. SEŠLAR-ZALOŽNIK, Vera (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Barvane tekstilije 1997-1998 : [Miheličeva galerija, 3. 9.-1. 10. 1998]*. Ptuj: Pokrajinski muzej: Miheličeva galerija, 1998. [4] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 8739848].
47. CIGLENEČKI, Marjeta. *Študenti Pedagoške fakultete v Mariboru razstavljajo grafične liste : [katalog]*. Ptuj: Pokrajinski muzej Ptuj, 1998. [8] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 7990792].
48. LUGARIČ, Albin (umetnik), KOMELJ, Milček, CIGLENEČKI, Marjeta. *Albin Lugarič : [razstava ob umetnikovi sedemdesetletnici : Pokrajinski muzej Ptuj, 1997]*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1997. 63 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 41567489].
49. CIGLENEČKI, Marjeta. *Anka Krašna*. [S.l.: s.n.], [1997]. 1 zgbanka ([2] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 6980360].
50. CIGLENEČKI, Marjeta. *Jan Oeltjen v Sloveniji*. [S. l.: s. n., 1997?]. 12 str [COBISS.SI-ID 10524168].
51. PANDUR, Ludvik (umetnik), GOLIJA, Bojan (umetnik), ČOBAL, Bogdan (umetnik), KRAMBERGER, Albin (umetnik), KRIVEC, Peter (umetnik), KRAŠNA, Anka (umetnik), DUH, Matjaž (umetnik), GRAJFONER, Samuel (umetnik), GOLIJA, Darko (umetnik), RIMELE, Oto (umetnik), ZUPANČIČ, Tomaž (umetnik), ČERIN, Bogo (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Razstava likovnih umetnikov-profesorjev Pedagoške fakultete Maribor, 21.4.1997-20.5.1997*. Maribor: Likovno razstavišče Osnovne šole bratov Polančičev, 1997. 1 zv. (loč. pag.), ilustr. [COBISS.SI-ID 6974984].
52. CIGLENEČKI, Marjeta. *Štukatura na ptujskem gradu*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1997. 88 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 42099201].
53. LUGARIČ, Albin (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Albin Lugarič*. Maribor: Galerija Žula, 1996. [15] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 5643528].
54. CIGLENEČKI, Marjeta. *Fotografske krajine in vedute Mirča Lugariča*. Ptuj: Galerija Florijan, 1995. 3 str [COBISS.SI-ID 7350532].
55. CIGLENEČKI, Marjeta. *Luigi Kasimir : grafična mapa iz vojnega leta 1915*. Ptuj: Galerija Florijan, 1995. 3 str [COBISS.SI-ID 7350788].
56. CIGLENEČKI, Marjeta. *Matej Gider : grafike iz ciklusa „Muzikanti“*. Maribor: Novinarski klub, 1995. 2 str [COBISS.SI-ID 7351044].
57. CIGLENEČKI, Marjeta. *Albin Lugarič : razstava v počastitev slovenskega kulturnega praznika*. Ljubljana: Slovenska zadružna kmetijska banka d.d., 1994. 2 str [COBISS.SI-ID 7350020].
58. CIGLENEČKI, Marjeta. *Bojan Golija : avtoportretne risbe iz leta 1994*. Maribor: Tehniška fakulteta, 1994. 4 str [COBISS.SI-ID 7348996].
59. CIGLENEČKI, Marjeta. *Fotografije v pisarni ptujskega župana*. Ptuj: Skupščina občine, 1994. 4 str [COBISS.SI-ID 7349508].
60. CIGLENEČKI, Marjeta, KOTER, Darja. *Nova spoznanja o slikah iz ptujske grajske galerije*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1994. 3 str [COBISS.SI-ID 7349764].

61. CIGLENEČKI, Marjeta. *Razstava : grajska kapela Velika Nedelja*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1994. 5 str [COBISS.SI-ID 7349252].
62. CIGLENEČKI, Marjeta. *Bojan Golija*. Slovenska Bistrica: 710 učni center TO, 1993. 5 str. [COBISS.SI-ID 7348740].
63. MENONI, Maks (umetnik), MATJAŠKO, Drago (umetnik), BOTOLIN, Jože, CIGLENEČKI, Marjeta, HERNJA-MASTEN, Marija. *Maks Menoni, Drago Matjaško : [katalog k razstavi]*. Ptuj: Agis, 1990. 24 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 21211648].
64. CIGLENEČKI, Marjeta. *Turquerije v ptujskem muzeju : priprave na razstavo-delovna skica*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1990. 17 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 4092935].
65. CIGLENEČKI, Marjeta. *Ptuj na starih vedutah*. [Ponatis kataloga iz leta 1983]. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1989. 48 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 14527232].
66. BLATNIK, Anton (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Anton Blatnik : [razstavni katalog]*. Mozirje: Zveza kulturnih organizacij občine Mozirje, 1988. [16] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 3913476].
67. CIGLENEČKI, Marjeta. *Od kartografije k vedutnemu slikarstvu*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1988. [16] str [COBISS.SI-ID 3756800].
68. KERBLER, Stojan (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Stojan Kerbler : razstava ob umetnikovi petdesetletnici : [Pokrajinski muzej Ptuj]*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1988. 107 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 7069184].
69. LUGARIČ, Albin (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Albin Lugarič : razstava ob umetnikovi šestdesetletnici : Pokrajinski muzej Ptuj, Umetnostna galerija Maribor, Kulturni center Ivan Napotnik - Titovo Velenje, Kulturni center Miško Kranjec - Murska Sobota - DE - Galerija*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1987. 62 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 21720833].
70. CIGLENEČKI, Marjeta. *Flamska tapiserija v rokah mojstric iz Majšperka : katalog ob razstavi v prostorih kulturno zgodovinske zbirke na ptujskem gradu 1986*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1986. [24] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 3912196].
71. CIGLENEČKI, Marjeta. *Ptuj na starih vedutah*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1983. 25 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 30960129].

Druge monografije in druga zaključena dela

72. CIGLENEČKI, Marjeta. *Anka Krašna : Galerija Medija v Vili Medea*. Zagorje: Kulturni center Delavski dom: Občina, 2024. 1 zgbanka (4 str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 197868035].
73. CIGLENEČKI, Marjeta. *Slike iz delavnice Christiana Schröderja na Ptujskem gradu : spletno predavanje : Narodna galerija, 8. 12. 2020*. <https://www.youtube.com/watch?v=uGBUkhVidXo&feature=youtu.be> [COBISS.SI-ID 44515843].
74. RIMELE, Oto, CIGLENEČKI, Marjeta. *Oto Rimele : Jacob's ladder : DDA Gallery, Pratt Institute Brooklyn, NY 11215*. [S. l.: s. n., 2019]. 1 zgbanka ([4] str.), barvne ilustr. [COBISS.SI-ID 62132995].
75. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, avtor razstave). *Albin Lugarič : iz umetnikove zapuščine : razstava, Likovno razstavišče UKM, 7. februar - 3. marec 2018*. Maribor: Univerzitetna knjižnica, 2018. 1 zgbanka (4 str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 23950856].

76. CIGLENEČKI, Marjeta. *Anka Krašna : Izgon iz raja : Likovno razstavišče UKM, 13. 11. 2018-10. 12. 2018*. Maribor: Univerzitetna knjižnica, 2018. 1 zgbanka (4 str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 24456712].
77. KRAŠNA, Anka (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Izgon iz raja : Likovno razstavišče UKM, 13. 11. 2018-10. 12. 2018*. Maribor: Univerzitetna knjižnica, 2018. 1 zgbanka (4 str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 24223752].
78. KERBLER, Stojan (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Ljudje : 21. november 2018 - 31. januar 2019*. [S. l.: s. n., 2018]. 11 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 24457480].
79. LUGARIČ, Albin (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Albin Lugarič (1927-2014) : iz umetnikove zapuščine*. Ptuj: Galerija mesta Ptuj, 2017. [4] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 23579144].
80. CIGLENEČKI, Marjeta. *Stoli : razstava, Likovno razstavišče UKM, 17. maj - 3. junij 2017*. Maribor: Univerzitetna knjižnica, 2017. 1 zgbanka (4 str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 23557384].
81. CIGLENEČKI, Marjeta. *Vitrina meseca : Dominikanski samostan Ptuj*. Ptuj: Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, 2016. 1 letak (2 str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 23018504].
82. LUGARIČ, Albin (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Albin Lugarič : razstavišče Filozofske fakultete v Mariboru, marec, 2015*. Maribor: Filozofska fakulteta, 2015. 1 zgbanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 21944328].
83. STROPNIK ŠONC, Urška (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta, PETROVIČ, Mira (urednik). *Bogastvo otroškega vsakdana v ilustracijah Urške Stropnik Šonc : razstavišče Knjižnice Ivana Potrča Ptuj, 2. - 24. junij 2015*. Ptuj: Knjižnica Ivana Potrča, 2015. [6] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 25080888].
84. JERAJ, Zmago (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Razstava Novejše akademskega slikarja Zmaga Jeraja : Likovno razstavišče UKM, 12. februar - 28. marec 2015*. Maribor: Univerzitetna knjižnica, 2015. 1 zgbanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 81585409].
85. KERBLER, Stojan (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Stojan Kerbler : fotografije Stojana Kerblerja v gostilni Pri Roziki*. [S. l.: s. n., 2015]. 1 list (2 str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 22446856].
86. ŠUC, Simona (umetnik), GRANDOVEC, Nataša (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Šepet metuljevih kril : razstava akademske slikarke Simone Šuc in dipl. oblikovalke nakita Nataše Grandovec, Likovno razstavišče UKM, 18. november - 14. december 2015*. Maribor: Univerzitetna knjižnica, 2015. 1 zgbanka (4 str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 22446344].
87. PLAVEC, Tomaž (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Tomaž Plavec, Alumenti : razstava kipov Tomaža Plavca, Avla upravne zgradbe v Talumu, 18. novembra 2015*. Kidričevo: Talum, 2015. 4 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 22447112].
88. BAUMGARTNER, Dubravko (umetnik, fotograf), CIGLENEČKI, Marjeta. *Dubravko Baumgartner : Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, razstavišče Filozofske fakultete v Mariboru, marec 2014*. Maribor: Filozofska fakulteta, 2014. 1 zgbanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 20989704].
89. KERBLER, Stojan (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Ljudje = Gente : Kraška hiša, Galleria Carsica, Repen, 13. 6.-31. 8. 2014*. [S. l.: Zadruga naš kras: = Cooperativa Carso nostro, 2014. 1 zgbanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 20991240].
90. BRIŠNIK-REMEC, Ida (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Okna : razstava risb akademske slikarke Ide Brišnik Remec, Likovno razstavišče UKM, 22. maj - 16. junij 2014*. Maribor: Univerzitetna knjižnica, [2014]. 1 zloženka ([4] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 20991752].

91. CIGLENEČKI, Marjeta. *Prostori Maistrovih spomenikov : fotografska razstava študentov Oddelka za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Mariboru, Likovno razstavišče UKM, 18. 12. 2014-17. 1. 2015*. Maribor: Univerzitetna knjižnica, 2014. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 21937416].
92. JEMEC, Jernej (umetnik, fotograf), CIGLENEČKI, Marjeta. *Jernej Jemec : Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, razstavišče Filozofske fakultete v Mariboru, januar - april 2013*. Maribor: Filozofska fakulteta, 2013. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 19723784].
93. CIGLENEČKI, Marjeta. *Med nevidnim in prisotnim odtisom : Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, razstavišče Filozofske fakultete v Mariboru, maj 2013*. Maribor: Filozofska fakulteta, 2013. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 20990472].
94. CIGLENEČKI, Marjeta. *Ilustracije v knjigah Založbe Obzorja : iz zbirke Umetnostne galerije Maribor : likovno razstavišče, 20. december 2012 - 19. januar 2013*. Maribor: Univerzitetna knjižnica, 2012. 1 zgibanka ([4] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 19739912].
95. KERBLER, Stojan (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Stojan Kerbler, Ptujška dvorišča : Fotoklub „Sloboda“, Varaždin, 24. 8. - 2. 9. 2012*. Varaždin: Zlati Ajngel, 2012. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 19691016].
96. BENCE, Gorazd (avtor, urednik), CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, urednik, fotograf), VIDMAR, Polona (avtor, urednik), SMODIŠ, Lucija (fotograf, urednik). *Umetnost okrog 1400 : delavnice za osnovnošolce in turistične delavce*. Maribor: Filozofska fakulteta, 2012. 16 str., ilustr. ISBN 978-961-6656-89-4 [COBISS.SI-ID 71707393].
97. FIŠER, Dušan (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Dušan Fišer : vmesni prostor : Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, razstavišče Filozofske fakultete v Mariboru, 2. marec 2011 : [razstavna zloženska]*. Maribor: Filozofska fakulteta, 2011. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 67096065].
98. CIGLENEČKI, Marjeta. *Glazerjevi nagrajenci - literati skozi objektiv Branimirja Ritonje : likovno razstavišče, 16. marec - 12. april 2011*. Maribor: Univerzitetna knjižnica, 2011. 1 zgibanka ([4] str.), fotogr [COBISS.SI-ID 19737608].
99. GOLIJA, Bojan (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Golija*. Maribor: Pedagoška fakulteta, 2011. 1 zgibanka ([4] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 19740168].
100. ČOBAL, Bogdan (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Bogdan Čobal : slike iz sedemdesetih let : Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, razstavišče Filozofske fakultete v Mariboru, marec 2010*. Maribor: Filozofska fakulteta, 2010. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 19725064].
101. CIGLENEČKI, Marjeta. *Iz zbirke Talum : Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Razstavišče Filozofske fakultete v Mariboru, oktober - december 2010*. Maribor: Filozofska fakulteta, 2010. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 18146056].
102. RIMELE, Oto (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Oto Rimele: Akvarelnice : Galerija PEF, 21. april - 21. maj 2010, Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta*. Ljubljana: Pedagoška fakulteta, 2010. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 18144776].
103. VARL, Petra (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Petra Varl : grafike, slike, risbe : razstavišče Filozofske fakultete v Mariboru, junij 2010*. Maribor: Filozofska fakulteta, 2010. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 18146568].
104. RIMELE, Oto (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Tri slike : Univerza v Mariboru, Univerzitetna knjižnica, Likovno razstavišče, 8. september - 2. oktober 2010*. Maribor: Univerzitetna knjižnica, Enota za domoznastvo, 2010. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 18141448].

105. LUGARIČ, Albin (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Albin Lugarič. Pesniki : Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, razstavišče Filozofske fakultete v Mariboru, 5. marec 2009 : [razstavna zloženska]*. Maribor: Filozofska fakulteta, 2009. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 17053192].
106. ČATER, Herman (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Herman Čater. Pozabljen : Fotogalerija Stolp, Maribor, 10. april - 4. maj 2009 : [razstavna zloženska]*. Maribor: Fotogalerija Stolp, 2009. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 17408520].
107. BRIŠNIK-REMEC, Ida (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Ida Brišnik Remec : Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, razstavišče Filozofske fakultete v Mariboru, 26. maj 2009*. Maribor: Filozofska fakulteta, 2009. 1 zloženska ([4] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 17052936].
108. PANDUR, Ludvik (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Ludvik Pandur : Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, razstavišče Filozofske fakultete v Mariboru, oktober - december 2009 : [razstavna zloženska]*. Maribor: Filozofska fakulteta, 2009. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 17407240].
109. GRAJFONER, Samuel (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Samuel Grajfoner. Temè lukenj : Univerzitetna knjižnica Maribor, Likovno razstavišče, 12. november - 7. december 2009 : [razstavna zloženska]*. Maribor: Enota za domoznanstvo UKM, 2009. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 18580744].
110. FARIČ, Boris (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Boris Farič. Andante grazioso : Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, razstavišče Filozofske fakultete v Mariboru, 6. marec 2008 : [razstavna zloženska]*. Maribor: Filozofska fakulteta, 2008. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 17053960].
111. RIMELE, Oto (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Oto Rimele. Nebo nad Parizom : Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, razstavišče Filozofske fakultete v Mariboru, 28. oktober 2008 : [razstavna zloženska]*. Maribor: Filozofska fakulteta, 2008. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 17053448].
112. MAHER, Polona (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Polona Maher : Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, razstavišče Filozofske fakultete v Mariboru, 28. december 2008 : [razstavna zloženska]*. Maribor: Filozofska fakulteta, 2008. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 17053704].
113. GRAJFONER, Samuel (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Samuel Grajfoner. Temè lukenj : Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, razstavišče Filozofske fakultete v Mariboru, 28. maj 2008 : [razstavna zloženska]*. Maribor: Filozofska fakulteta, 2008. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 16028424].
114. KRAŠNA, Anka (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Anka Krašna : Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, razstavišče Filozofske fakultete v Mariboru, 22. maj 2007*. Maribor: Filozofska fakulteta, 2007. [4] str., barvne ilustr. [COBISS.SI-ID 15817480].
115. FORBICI, Jernej (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Jernej Forbici : Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, razstavišče Filozofske fakultete v Mariboru, 20. december 2007 : [razstavna zloženska]*. Maribor: Filozofska fakulteta, 2007. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 17406728].
116. FIŠER, Dušan (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Dušan Fišer : Varaždin, 13. - 29. 10. 2006*. Varaždin: Zlati Ajngel, 2006. 1 zgibanka ([4]) str., ilustr. [COBISS.SI-ID 15299336].
117. CIGLENEČKI, Marjeta. „Jaz sem“ : razstava študentov Oddelka za likovno pedagogiko Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru, [Dunaj], 6. 12. 2005-1. 2006. [S. l.: s. n., 2006]. [4] str. [COBISS.SI-ID 14573576].
118. CIGLENEČKI, Marjeta. *Portali krajine 2005*. Maribor: Pedagoška fakulteta, 2006. 1 zgibanka ([4] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 16808200].

119. CIGLENEČKI, Marjeta, IGNJATOVIČ, Žarko. *Razstavljajo študentje in profesorji Oddelka za likovno umetnost Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru : Visoka zdravstvena šola, 7. april - 21. april 2006*. Maribor: Pedagoška fakulteta, 2006. 1 zgibanka ([4] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 17412104].
120. KERBLER, Stojan (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Stojan Kerbler : Varaždin, 25. 8. - 10. 9. 2006 : [razstavna zloženska]*. Varaždin: Zlati Ajngel, 2006. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 17412360].
121. CIGLENEČKI, Marjeta. *Umetniška zbirka Talum : izbor slik : razstava slik, 1. december 2006 - 5. januar 2007, Galerija Magistrat, Ptuj*. Ptuj: Galerija Magistrat, Mestna hiša, 2006. 1 zgibanka ([4] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 15299592].
122. CIGLENEČKI, Marjeta. *Avguštin Stegenšek : (1875-1920) : znanstveni sestanek, Univerzitetna knjižnica Maribor, 7. 10.-7. 11. 2005*. Maribor: Univerzitetna knjižnica, 2005. [4] str., portret. [COBISS.SI-ID 14523144].
123. RIMELE, Oto (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Oto Rimele : Varaždin, 4.-27. 11. 2005*. Varaždin: Zlati Ajngel, 2005. [6] str., barvne ilustr. [COBISS.SI-ID 14522888].
124. KRAŠNA, Anka (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Anka Krašna - Zgodbe : maj - junij 2004 : Slovensko društvo „Triglav“ Split*. [S. l.: s. n., 2004]. 1 zgibanka ([4] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 13740552].
125. FIŠER, Dušan (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Dušan Fišer : Ptujski grad - romanski palacij, od 30. junija do 30. julija 2004*. Ptuj: Ptujski muzej, 2004. 1 zgibanka ([4] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 13741064].
126. KURNIK ZUPANIČ, Sandra, CIGLENEČKI, Marjeta. *Razstava del študentov Oddelka za likovno umetnost Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru : Univerzitetna knjižnica Maribor, 2.-24. marec 2004*. Maribor: Univerzitetna knjižnica Maribor, 2004. 1 zgibanka ([4] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 13740040].
127. CIGLENEČKI, Marjeta. *Širitev interierja : [razstava]*. [S. l.: s. n., 2004]. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 13740808].
128. CIGLENEČKI, Marjeta. *Zbirka Talum : razstava v Miheličevi galeriji od 21. oktobra do 8. novembra 2004*. [S. l.: s. n., 2004]. 1 zgibanka ([6] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 13743112].
129. PLAVEC, Tomaž (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Dame : Ptujski grad - Romanski palacij, od 28. avgusta do 14. septembra 2003*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 2003. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 13082120].
130. GORIČAN, Katarina (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Grad Trilleck : razstava likovnih del Katarine Goričan, Univerzitetna knjižnica Maribor, Likovno razstavišče, 20. februar-15. marec 2003*. Maribor: Univerzitetna knjižnica, 2003. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 12406280].
131. PANDUR, Ludvik (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta, KOMELJ, Milček. *Ludvik Pandur : Móstoles, más de lo que crees, del 6 de febrero al 4 de marzo de 2003, inauguración 6 de febrero 2003*. Móstoles: Concejalía de cultura y juventud, [2003]. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 12407048].
132. CIGLENEČKI, Marjeta. *Razstavljajo profesorji in študenti Oddelka za likovno pedagogiko Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru : Visoka zdravstvena šola, december 2003*. Maribor: Visoka zdravstvena šola, 2003. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 13081096].
133. KRAŠNA, Anka (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Zgodbe : Anka Krašna : samostojna razstava ob izvolitvi v naziv redna profesorica, v Univerzitetni galeriji, Maribor, 5. marca 2003*. Maribor: Univerza, 2003. 1 zgibanka [COBISS.SI-ID 12406024].

134. KRAŠNA, Anka (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Anka Krašna : Špeter, Beneška galerija, 16. 11.-10. 12. 2002*. [S. l.: Društvo beneških umetnikov, 2002]. [6] str., barvne ilustr. [COBISS.SI-ID 12360456].
135. CIGLENEČKI, Marjeta. *Galerija Vodnikova domačija : [odprtje razstave Anke Krašna, 12. septembra 2002]*. [Ljubljana: Galerija Vodnikova domačija, 2002]. 1 zglobanka ([6] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 12364808].
136. KERBLER, Stojan (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Haložani : Pavlova hiša, 15. 3. 2002-4. 5. 2002 = Menschen aus Haloze : Pavel-Haus*. [Laafeld; = Potrna: Pavel-Haus, 2002]. [4] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 12364040].
137. CIGLENEČKI, Marjeta. *Hiša zgodovine : [razstavišče Had, Maribor, 25. april 2002]*. Maribor: Pedagoška fakulteta: Pokrajinski arhiv Maribor, 2002]. [2] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 12365576].
138. CIGLENEČKI, Marjeta, CVETKO, Lovrenc. *Nova ptujska tržnica : Lovrenc Cvetko : predstavitev projekta in otvoritev razstave predloga nove ptujske tržnice, v slavnostni dvorani Knjižnice Ivana Potrča Ptuj, 28. novembra 2002*. Ptuj: Knjižnica Ivana Potrča, [2002]. 1 zglobanka [COBISS.SI-ID 12405000].
139. CIGLENEČKI, Marjeta. *Razstava študentov Oddelka za likovno pedagogiko Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru : [Univerzitetna knjižnica Maribor, likovno razstavišče], 4. februar - 1. marec 2002*. [Maribor: Univerzitetna knjižnica, 2002]. [2] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 12365832].
140. CIGLENEČKI, Marjeta. *Ropotarnica mojih spominov in spoznanj : [odprtje razstave umetniških del Bojana Golije ... v Univerzitetni galeriji, ... 21. maja 2002]*. [Maribor: Univerza, 2002]. [4] str [COBISS.SI-ID 12364296].
141. KRAŠNA, Anka (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Slike : Vodni stolp Maribor, marec-april 2002*. [S. l.: s. n., 2002]. [4] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 12363272].
142. CIGLENEČKI, Marjeta. *Bojan Golija : litografije 1953-1956 : razstavišče Pedagoške fakultete, Maribor, maj-junij 2001*. [Maribor: s. n., 2001]. [8] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 11826184].
143. CIGLENEČKI, Marjeta. *Bojan Golija : litografije 1953/1956*. Maribor: Univerza v Mariboru, Pedagoška fakulteta, 2001. [8] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 11826440].
144. CIGLENEČKI, Marjeta. *Dušan Kirbiš, akademski slikar : Ptujski grad - Romanski palacij, od 23. avgusta do 16. septembra 2001*. [S. l.: s. n., 2001]. 1 zglobanka ([6] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 11824904].
145. FIŠER, Dušan (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Pariške slike : galerija Tenzor, 14. september - 15. oktober 2001*. [Ptuj]: Tenzor, 2001. [6] str., barvne ilustr. [COBISS.SI-ID 12360200].
146. CIGLENEČKI, Marjeta. *Sergej Vrišer : kostumograf, konservator, ilustrator : vabilo : Knjižnica Ivana Potrča Ptuj, 8. novembra 2001*. Ptuj: Knjižnica Ivana Potrča, 2001. [4] str [COBISS.SI-ID 12361224].
147. CIGLENEČKI, Marjeta. *Tomaž Plavec : slike 2000-2001 : stara steklarska delavnica, 15. junij-13. julij 2001*. [Ptuj: s. n., 2001]. [4] str [COBISS.SI-ID 11825928].
148. CIGLENEČKI, Marjeta. *Upodobitve gradu Hrastovec : [razstavna zloženka] : Lenart, razstavišče v avli Jožeta Hudalesa*. Lenart: Občina, 2001. 1 zglobanka ([6] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 11825672].
149. PLAVEC, Tomaž (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Pomlad : Pokrajinski muzej Ptuj, Miheličeva galerija : [razstavna zloženka]*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 2000. 1 zglobanka ([4] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 9700872].
150. GOLIJ, Bojan (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Bojan Golija : razstav[a] risb in grafik akademskega slikarja Bojana Golije, 22. oktobra 1999, v galeriji Ante Trstenjak, Ljutomer*. Ljutomer: Zavod

za kulturo in izobraževanje: OE muzej in galerija Ante Trstenjak, 1999. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 9704200].

151. PLAVEC, Tomaž (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Bivanje neskončnosti : prvič razstavlja Tomaž Plavec, Ptujski grad, 17. 4. 1998-12. 5. 1998*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1998. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 7014664].
152. GOLIJA, Bojan (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta, ČERIN, Bogo. *Bojan Golija : japonski dnevnik*. Maribor: Pedagoška fakulteta, 1998. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 7132680].
153. CIGLENEČKI, Marjeta, KOTER, Darja. *Lovski grad Vurberg*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1998. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 8193800].
154. CIGLENEČKI, Marjeta, ROŠKAR, Boštjan. *Restavrirali smo oltar iz grajske kapele in jaslice : [zloženska]*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1998. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 8741128].
155. CIGLENEČKI, Marjeta. *Zbirka militarij v ptujskem muzeju : [zloženska]*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1998. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 8741384].
156. CIGLENEČKI, Marjeta (pisec besedila na spremnem gradivu). *Bojan Golija : [razstava likovnih del]*. [Maribor]: MKUD, 1997. 1 zloženska, ilustr. [COBISS.SI-ID 5747976].
157. CIGLENEČKI, Marjeta. *Galerija Vodnikova domačija. Albin Lugarič : (ob avtorjevi 70 letnici)*. Ljubljana: [s. n.], 1997. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 6980104].
158. CIGLENEČKI, Marjeta, ILEC, Eva. *Tapiserije v ptujskem muzeju*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1997. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 6978056].
159. CIGLENEČKI, Marjeta, ILEC, Eva. *Tapiserije v ptujskem muzeju : 15. maj - 22. maj 1997, Poslovni center Mercator*. [Ljubljana: Mercator, Oddelek za EP], 1997. [6] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 22863928].
160. CIGLENEČKI, Marjeta. *Abstraktne kompozicije Anke Krašna*. Ptuj: Galerija Florijan, 1996. 1 zloženska, ilustr. [COBISS.SI-ID 5634312].
161. CIGLENEČKI, Marjeta. *Bojan Golija, spec. grafik*. Maribor: Vojašnica generala Maistra, 1996. 1 zloženska (2 str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 5630728].
162. BRENCE, Andrej, CIGLENEČKI, Marjeta, SKAZA, Anton, LAMUT, Brane, CURK, Jože. *Ptuj : a guide to the town*. Maribor: Primož Premzl Art Cabinet, 1996. 118 str., večinoma barvne fotogr. ISBN 961-6055-08-9 [COBISS.SI-ID 39513345].
163. BRENCE, Andrej, CIGLENEČKI, Marjeta, CURK, Jože, LAMUT, Brane, SKAZA, Anton. *Ptuj : Stadtführer*. Deutsche Ausg. Maribor: Kunstkabinett Primož Premzl, 1996. 118 str., večinoma barvne fotogr. ISBN 961-6055-07-0 [COBISS.SI-ID 39512833].
164. BRENCE, Andrej, CIGLENEČKI, Marjeta, CURK, Jože, LAMUT, Brane, SKAZA, Anton. *Ptuj : vodnik po mestu*. Maribor: Umetniški kabinet Primož Premzl, 1996. 115 str., večinoma barvne fotogr. ISBN 961-6055-06-2 [COBISS.SI-ID 38731265].
165. CIGLENEČKI, Marjeta. *Zbirka fevdalne stanovanjske kulture na ptujskem gradu : vezni hodnik v prvem grajskem nadstropju*. Ptuj: Pokrajinski muzej Ptuj, 1996. [5] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 5629960].
166. CIGLENEČKI, Marjeta. *Bojan Golija : vabilo na otvoritev razstave ciklusa risb „Pomurje“ v počastitev 15.letnice hotela Lipa, v petek, 21. julija 1995...* Lendava: Terme Lendava, 1995. [2] str., portret [COBISS.SI-ID 5638152].

167. CIGLENEČKI, Marjeta. *Bojan Golija: Mala grafika*. Maribor: Pedagoška fakulteta, 1995. 1 zgbanka ([4] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 5636616].
168. CIGLENEČKI, Marjeta. *Gotske umetnine v grajski galeriji*. Ptuj: Pokrajinski muzej Ptuj, 1995. [5] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 5635336].
169. CIGLENEČKI, Marjeta. *Gotske umetnine v stari kapeli dominikanskega samostana*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1995. [4] str [COBISS.SI-ID 5640968].
170. CIGLENEČKI, Marjeta. *Iz depojev Pokrajinskega muzeja Ptuj*. Ptuj: Pokrajinski muzej Ptuj, 1995. 1 zloženka, ilustr. [COBISS.SI-ID 5635592].
171. CIGLENEČKI, Marjeta. *Razstava likovnih del učiteljev Oddelka za likovno pedagogiko na Pedagoški fakulteti v Mariboru : [zloženka]*. Maribor: Pedagoška fakulteta, 1995. 1 zgbanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 8762888].
172. CIGLENEČKI, Marjeta. *Bojan Golija. Bogo Čerin. Vtisi s poti - Bojan Golija risbe / Bogo Čerin fotografije*. Maribor: Razstavišče Pedagoške fakultete, 1993. 1 zloženka, ilustr. [COBISS.SI-ID 5637640].
173. BRENCÉ, Andrej, CIGLENEČKI, Marjeta, JEVREMOV, Blagoj, LOVRENČIČ, Ivan, MAVRIČ, Irena, ŠAMPERL-PURG, Kristina. *Ptuj und Umgebung*. Ptuj: Kulturgemeinschaft, [1993]. [115] str., barvne ilustr. [COBISS.SI-ID 34660096].
174. BRENCÉ, Andrej, CIGLENEČKI, Marjeta, JEVREMOV, Blagoj, LOVRENČIČ, Ivan, MAVRIČ ŽIŽEK, Irena, ŠAMPERL-PURG, Kristina. *Ptuj z okolico*. Ptuj: Kulturna skupnost, [1993]. [115] str., barvne ilustr. [COBISS.SI-ID 33507584].
175. CIGLENEČKI, Marjeta, LOVRENČIČ, Ivan (urednik). *Ormož and its surroundings : guide*. Ormož: Skupščina občine, 1990. 95 str., barvne ilustr. [COBISS.SI-ID 27445249].
176. CIGLENEČKI, Marjeta, TOMANIČ-JEVREMOV, Marjana, LUSKOVIČ, Tone, ŠAMPERL-PURG, Kristina, LOVRENČIČ, Ivan (urednik). *Ormož in okolica : vodnik*. Ormož: Skupščina občine, 1990. 92 str., barvne ilustr. [COBISS.SI-ID 27444481].
177. CIGLENEČKI, Marjeta, TOMANIČ-JEVREMOV, Marjana, LUSKOVIČ, Tone, ŠAMPERL-PURG, Kristina, LOVRENČIČ, Ivan (urednik). *Ormož und Umgebung : Führer*. Ormož: Skupščina občine, 1990. 92 str., barvne ilustr. [COBISS.SI-ID 27444737].
178. CIGLENEČKI, Marjeta. *Razstava Julija Ošlovnika*. [Ptuj]: Krajevna skupnost Ivan Spolenak, 1989. 1 zloženka, ilustr. [COBISS.SI-ID 5639688].
179. CIGLENEČKI, Marjeta. *Albin Lugarič : akademski slikar*. Ljutomer: Galerija Ante Trstenjak, 1988. 1 zloženka, ilustr. [COBISS.SI-ID 5639176].
180. BRENCÉ, Andrej, CIGLENEČKI, Marjeta, JEVREMOV, Blagoj, LOVRENČIČ, Ivan, MAVRIČ ŽIŽEK, Irena, ŠAMPERL-PURG, Kristina. *Ptuj and its surroundings*. 1st ed. Ptuj: Cultural Community, 1988. [120] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 85002].
181. BRENCÉ, Andrej, CIGLENEČKI, Marjeta, JEVREMOV, Blagoj, LOVRENČIČ, Ivan, MAVRIČ ŽIŽEK, Irena, ŠAMPERL-PURG, Kristina. *PTUJ und Umgebung*. Ptuj: Kulturgemeinschaft, 1988. [115] str., barvne ilustr. [COBISS.SI-ID 7393536].
182. BRENCÉ, Andrej, CIGLENEČKI, Marjeta, JEVREMOV, Blagoj, LOVRENČIČ, Ivan, MAVRIČ ŽIŽEK, Irena, ŠAMPERL-PURG, Kristina. *Ptuj z okolico*. Ptuj: Kulturna skupnost, 1988. [115] str., barvne ilustr. [COBISS.SI-ID 7396352].

183. CIGLENEČKI, Marjeta. *Fotografije Miša Koltaka in Aljoša Pižmohta*. Ptuj: Razstavni paviljon Dušana Kvedra, 1985. 1 zloženka, ilustr. [COBISS.SI-ID 5640456].
184. CIGLENEČKI, Marjeta. *Cvetka Miloš : razstava tapiserij*. Ptuj: Razstavni paviljon Dušana Kvedra v Ptuj, 1984. 1 zloženka, ilustr. [COBISS.SI-ID 5636104].
185. CIGLENEČKI, Marjeta. *Pregledna razstava slikarske kolonije Poetovio-Ptuj*. Ptuj: Razstavni paviljon Dušana Kvedra: [Pokrajinski muzej Ptuj], 1984. 1 zloženka [COBISS.SI-ID 5640712].
186. CIGLENEČKI, Marjeta. *Predstavitev novih pridobitev : (1980-1983)*. Ptuj: Pokrajinski muzej Ptuj, 1983. 1 zloženka, ilustr. [COBISS.SI-ID 5639944].
187. CIGLENEČKI, Marjeta. *Akvareli Julija Ošlovnika*. Ptuj: Razstavni paviljon Julija Ošlovnika, 1982. 1 zloženka [COBISS.SI-ID 5640200].
188. CIGLENEČKI, Marjeta, CIGLENEČKI, Marjeta. *Vabimo vas na otvoritev razstave Rozine Šebetič in njenih učencev : Razstavni paviljon Dušana Kvedra, Ptuj, 26. 3. 1981 ob 17. uri*. Ptuj: Razstavni paviljon Dušana Kvedra: Pokrajinski muzej Ptuj, 1981. 1 zloženka ([6] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 5638664].
189. CIGLENEČKI, Marjeta. *Jaki : slike - risbe - grafika*. Ptuj: Paviljon Dušana Kvedra, 1980. 1 zloženka, ilustr. [COBISS.SI-ID 5637896].
190. CIGLENEČKI, Marjeta. *Stane Jagodič : akademski slikar*. Ptuj: Razstavni paviljon Dušana Kvedra: Pokrajinski muzej Ptuj, 1980. 1 zloženka, ilustr. [COBISS.SI-ID 5638408].

Zbornik recenziranih znanstvenih prispevkov na domači konferenci

191. CIGLENEČKI, Marjeta, BEVC VARL, Valentina (urednik). *Srečanja dveh svetov = The meeting of two worlds : the collected volume of the symposium 15. and 16. 10. 2015*. Maribor: Pokrajinski muzej: = Regional Museum, 2015. Zbirka Museoeurope, 2. ISBN 978-961-93424-4-2. http://www.museoeurope.si/userfiles/MuseoEurope_2015.pdf, Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 283324672].

SEKUNDARNO AVTORSTVO

Urednica

192. KRAŠNA, Anka (umetnik, avtor dodatnega besedila, urednik), CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, avtor dodatnega besedila, urednik), PREMZL, Primož (urednik). *Anka Krašna*. 1. izd. Maribor: [samozal.] A. Krašna; Ptuj: Zavod za turizem - Galerija mesta Ptuj, 2020. 174 str., ilustr. ISBN 978-961-6055-53-6 [COBISS.SI-ID 25635331].
193. PETERMANEC, Zdenka, CIGLENEČKI, Marjeta, STAVBAR, Vlasta, VIDMAR, Polona, PLEJIČ, Žana, ZADRAVEC, Klara, ŠIMAC, Saša, VREČA, Nika, TAŠIČ, Rebeka, GOLOB GRABNER, Sara Nuša, ŽULA, Pia, GOMZI, Annamarije, STAVBAR, Vlasta (urednik), CIGLENEČKI, Marjeta (urednik). *Avguštin Stegenšek : (1875-1920) : ob stoletnici smrti*. Maribor: Univerza v Mariboru, Univerzitetna založba, 2020. 34 str., ilustr. Zbirka Razstavni katalogi UKM, zv. 11 [i.e. 12]. ISBN 978-961-286-435-4. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM, Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si, DOI: 10.18690/978-961-286-434-7 [COBISS.SI-ID 51825667].

194. AVBELJ, Peter, RIHTER, Andreja (avtor, urednik), CIGLENEČKI, Marjeta, CIGLENEČKI, Marjeta (urednik). *Führer durch slowenische Museen : 252 Museen und Galerien*. Ljubljana: Skupnost muzejev Slovenije: = Gemeinschaft der Museen Sloweniens: Mladinska knjiga, 2001. 191 str., barvne ilustr. ISBN 86-11-16010-X [COBISS.SI-ID 111638528].

195. AVBELJ, Peter, RIHTER, Andreja (avtor, urednik), CIGLENEČKI, Marjeta, CIGLENEČKI, Marjeta (urednik). *Guide to Slovene museums : 252 museums and galleries*. Ljubljana: Skupnost muzejev Slovenije: = Museum Association of Slovenia: Mladinska knjiga, 2001. 191 str., barvne ilustr. ISBN 86-11-16088-6 [COBISS.SI-ID 111581952].

196. AVBELJ, Peter, RIHTER, Andreja (avtor, urednik), CIGLENEČKI, Marjeta, POČIVAVŠEK, Marija, ROGELJ ŠKAFAR, Bojana (urednik), CIGLENEČKI, Marjeta (urednik), BALAŽIC, Janez (urednik), ŽITKO, Duška (urednik). *Vodnik po slovenskih muzejih : 252 muzejev in galerij*. Ljubljana: Skupnost muzejev Slovenije: Mladinska knjiga, 2001. 191 str., barvne ilustr. ISBN 86-11-16087-8. [COBISS.SI-ID 111103232].

Avtorica dodatnega besedila

197. KRAŠNA, Anka (umetnik, avtor dodatnega besedila, urednik), CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, avtor dodatnega besedila, urednik), PREMŽL, Primož (urednik). *Anka Krašna*. 1. izd. Maribor: [samoza.] A. Krašna; Ptuj: Zavod za turizem - Galerija mesta Ptuj, 2020. 174 str., ilustr. ISBN 978-961-6055-53-6 [COBISS.SI-ID 25635331].

Fotografinja

198. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, fotograf). *Ptujski likovni ustvarjalci 20. stoletja : nove pridobitve : [razstavni katalog]*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1999. [12] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 43719681].

II.

ČLANKI IN DRUGI SESTAVNI DELI

Izvirni znanstveni članki

1. CIGLENEČKI, Marjeta. Avguštin Stegenšek - fotograf. *Zbornik za umetnostno zgodovino. Nova vrsta*. [Tiskana izd.]. 2021/2022, 57/58, str. 303-320, 420, ilustr. ISSN 0351-224X. Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 154258435].

2. CIGLENEČKI, Marjeta. „Delo hvali kiparskega mojstra, g. Ivana Sojč“ : arhivski viri, časopisna poročila in umetnostnozgodovinska besedila o kiparju Ivanu Sojču (1879-1951). *Časopis za zgodovino in narodopisje*. [Tiskana izd.]. 2019, letn. 90 = n. v. 55, zv. 3/4, str. 101-132, ilustr. ISSN 0590-5966. Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 98037761].

3. CIGLENEČKI, Marjeta. Franz Ignaz Count of Inzaghi, Ptuj parish archpriest and dean, and the veneration of St Victorinus, first bishop of Poetovio known by name. V: VIDMAR, Polona (ur.), KOŠAK, Tina (ur.). *Strategije umetnostne reprezentacije štajerskega plemstva v zgodnjem novem veku*

- = *Visual representation strategies of the Styrian nobility in early modern times*. Ljubljana: ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta: = ZRC SAZU, France Stele Institute of Art History, 2019. 24, [št.] 2, str. 113-166, ilustr. *Acta historiae artis Slovenica*, 24/2, 2019. ISBN 978-961-05-0245-6. ISSN 1408-0419. Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si, DOI: 10.3986/ahas.24.2.05. [COBISS.SI-ID 45735213].
4. CIGLENEČKI, Marjeta. Forma viva Maribor 1967-1986 : o kiparskih simpozijih po Evropi in v Sloveniji. *Acta historiae artis Slovenica*. [Tiskana izd.]. 2017, 22, [št.] 1, str. 137-164, 167-168, ilustr. ISSN 1408-0419. Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 42009901].
5. CIGLENEČKI, Marjeta. Forma viva Maribor 1967-1986 : delovišče Maribor. *Acta historiae artis Slovenica*. [Tiskana izd.]. 2017, 22, [št.] 2, str. 113-161, 165-166, ilustr. ISSN 1408-0419. Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 42499117].
6. CIGLENEČKI, Marjeta. „--- new content will require an appropriate form ---“ : the Slovene painter and graphic artist France Mihelič (1907-1998) = „--- um novo conteúdo requer uma forma apropriada ---“ : o pintor e o artista gráfico esloveno France Mihelič (1907-1998). *Modos*. 2017, v. 1, n. 3, str. 26-46, ilustr. ISSN 2526-2963. <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/864>, DOI: 10.24978/mod.v1i3.864 [COBISS.SI-ID 23563784].
7. CIGLENEČKI, Marjeta. The Kurent : artistic interpretations. *Umění : časopis Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky*. 2015, 63, [no.] 6, str. 465-480, 516, ilustr. ISSN 0049-5123 [COBISS.SI-ID 22001672].
8. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, fotograf). Kipar Jožef Ajlec (1874-1944). *Studia Historica Slovenica : časopis za humanistične in družboslovne študije*. [Tiskana izd.]. 2013, letn. 13, št. 2/3, str. 877-924, ilustr. ISSN 1580-8122. Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 1282181].
9. CIGLENEČKI, Marjeta. Portraying the Ptujška Gora pilgrims. *Diogenes*. 2012, no. 231, iss.3, str. 121-138, ilustr. ISSN 0392-1921. DOI: 10.1177/0392192112460450 [COBISS.SI-ID 19549448].
10. CIGLENEČKI, Marjeta. Motiv obeliska v opusu Branka Kocmuta. *Umetnostna kronika*. 2012, [št.] 37, str. 17-24, ilustr. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 35232301].
11. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, fotograf). Upodobitve Rudolfa Maistra. *Časopis za zgodovino in narodopisje*. [Tiskana izd.]. 2011, letn. 82 = n. v. 47, zv. 2/3, str. 156-179, fotogr. ISSN 0590-5966. Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 68315393].
12. CIGLENEČKI, Marjeta. Vera Blumenau Simonič v šoli Antona Ažbeta. *Acta historiae artis Slovenica*. [Tiskana izd.]. 2010, št. 15, str. 107-126, ilustr. ISSN 1408-0419 [COBISS.SI-ID 32206637].
13. CIGLENEČKI, Marjeta. Les images des pèlerins de Ptujška Gora. *Diogenè*. juillet 2010, št. 231, str. 162-185, ilustr. ISSN 0419-1633 [COBISS.SI-ID 18813704].
14. CIGLENEČKI, Marjeta. Fotografija na Slovenskem : stanje raziskav. *Umetnostna kronika*. 2009, [št.] 23, str. 8-20, ilustr. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 30056493].
15. CIGLENEČKI, Marjeta. Krog v kompozicijah Franceta Miheliča in Stojana Kerblerja. *Acta historiae artis Slovenica*. [Tiskana izd.]. 2007, 12, str. 133-148, ilustr. ISSN 1408-0419 [COBISS.SI-ID 27527213].
16. CIGLENEČKI, Marjeta. Stegenškovo umetnostnozgodovinsko delo. *Studia Historica Slovenica : časopis za humanistične in družboslovne študije*. [Tiskana izd.]. 2007, letn. 7, št. 3/4, str. 591-635, ilustr. ISSN 1580-8122 [COBISS.SI-ID 894597].

17. CIGLENEČKI, Marjeta. Japonska izkušnja v opusu Bojana Golije. *Studia Historica Slovenica : časopis za humanistične in družboslovne študije*. [Tiskana izd.]. 2005, letn. 5, št. 1/3, str. 671-694, ilustr. ISSN 1580-8122 [COBISS.SI-ID 789893].
18. CIGLENEČKI, Marjeta. Fotografije Alojza Kasimirja. *Zbornik za umetnostno zgodovino. Nova vrsta*. [Tiskana izd.]. 2005, 41, str. 135-162. ISSN 0351-224X. Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si, Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 513548671].
19. CIGLENEČKI, Marjeta. Tkana in vezena stenska preproga v dvorcu Brdo pri Kranju. *Kronika : časopis za slovensko krajevno zgodovino*. [Tiskana izd.]. 2004, 52, 2, str. 249-258, ilustr. ISSN 0023-4923. <http://hdl.handle.net/11686/4393>, Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM, Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 512859519].
20. CIGLENEČKI, Marjeta. Grafike Luigija Kasimirja v Pokrajinskem muzeju Ptuj. *Zbornik Pokrajinskega muzeja Ptuj*. 2003, 1, str. 158-187. ISSN 1581-7695 [COBISS.SI-ID 512530303].
21. CIGLENEČKI, Marjeta. Fotografije Stojana Kerblerja. *Zbornik za umetnostno zgodovino. Nova vrsta*. [Tiskana izd.]. 2003, 39, str. 226-259, ilustr. ISSN 0351-224X. Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 512491647].
22. CIGLENEČKI, Marjeta. Slikar Jan Oeltjen v Sloveniji. *Časopis za zgodovino in narodopisje*. [Tiskana izd.]. 2001, letn. 72 = n.v. 37, št. 1/2, str. 59-78, ilustr. ISSN 0590-5966 [COBISS.SI-ID 12238856].
23. CIGLENEČKI, Marjeta. Slike iz Libochovic na ptujskem gradu. *Acta historiae artis Slovenica*. [Tiskana izd.]. 1999, 4, str. 87-105, ilustr. ISSN 1408-0419 [COBISS.SI-ID 13330477].
24. CIGLENEČKI, Marjeta. The Herbersteins' art collection in Ptuj Castle. *Cour d'honneur*. 1998, no. 1, str. 77-79, ilustr. ISSN 1212-0995 [COBISS.SI-ID 8725512].
25. CIGLENEČKI, Marjeta. Profesorji risanja na ptujski gimnaziji : 1869-1987. *Časopis za zgodovino in narodopisje*. [Tiskana izd.]. 1994, 65, št. 2, str. 336-346, ilustr. ISSN 0590-5966 [COBISS.SI-ID 47952896].

Pregledni znanstveni članki

26. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, fotograf). Elza Oeltjen Kasimir v poznem ustvarjalnem obdobju. *Umetnostna kronika*. 2019, [št.] 65, str. 2-12, ilustr. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 45781293].
27. CIGLENEČKI, Marjeta. Dominikanski samostan na Ptujju in njegova usoda po razpustu. *Acta historiae artis Slovenica*. [Tiskana izd.]. 2012, 17, št. 2, str. 169-190, 193-194, ilustr. ISSN 1408-0419 [COBISS.SI-ID 35097133].
28. CIGLENEČKI, Marjeta. Urbanistična podoba Maribora v 19. in 20. stoletju. *Studia Historica Slovenica : časopis za humanistične in družboslovne študije*. [Tiskana izd.]. 2006, letn. 6, št. 2/3, str. 531-556, ilustr. ISSN 1580-8122 [COBISS.SI-ID 857733].

Strokovni članki

29. CIGLENEČKI, Marjeta. Na novo odkrita veduta gradu Borl iz leta 1942. *Novice za člane Društva za oživitev gradu Borl*. 2023, letn. 16, št. 1, str. 10-15, ilustr. <https://www.calameo.com/read/00200269444cd6ad51927> [COBISS.SI-ID 158802691].
30. CIGLENEČKI, Marjeta. Zrenje, eno in lepo : Oto Rimele v letu 2018. *Umetnostna kronika*. 2019, [št.] 62, str. 33-40, ilustr. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 44494893].
31. CIGLENEČKI, Marjeta. Profesor Tomaž Brejc - ob sedemdesetletnici. *Umetnostna kronika*. 2016, [št.] 53, str. 9-12, ilustr. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 40989997].
32. CIGLENEČKI, Marjeta. Študij umetnostne zgodovine v Mariboru. *Bilten Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva*. 2009, [št.] 1/2, str. 327, ilustr. ISSN 1855-6809. <http://www.suzd.si/bilten/arhiv/bilten-suzd-1-2-2009/34-vzgoja-in-izobrazevanje/21-umetnostna-vzgoja-in-izobraevanje>, Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 17415176].
33. CIGLENEČKI, Marjeta. O avstralskem slikarstvu in identiteti : nekaj vtisov z razstave Gordona Bennetta v Melbournu. *Umetnostna kronika*. 2008, [št.] 18, str. 22-27, ilustr. ISSN 1581-7512. [COBISS.SI-ID 27943213].
34. CIGLENEČKI, Marjeta. Bibliografija Avgušтина Stegenška. *Studia Historica Slovenica : časopis za humanistične in družboslovne študije*. [Tiskana izd.]. 2007, letn. 7, št. 3/4, str. 931-948. ISSN 1580-8122 [COBISS.SI-ID 897925].
35. BALAŽIC, Janez, CIGLENEČKI, Marjeta, ČELIK VIDMAR, Matevž, DEŠMAN, Miha, GUŠTIN, Mitja, HÖFLER, Janez, KLEMENČIČ, Matej, KOKOLE, Stanko, KOŠAN, Marko, LAH, Ljubo, LAVRIČ, Ana, MUROVEC, Barbara, OSTAN, Aleksander, SAPAČ, Eva, SAPAČ, Igor, SERAŽIN, Helena, ŠTEFANAC, Samo, VIDMAR, Luka, VIDMAR, Polona. Novogradnje v historičnih jedrih slovenskih mest. *Umetnostna kronika*. 2006, 11, str. 36-40, ilustr. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 25236013].
36. CIGLENEČKI, Marjeta. Baročne tapiserije na ptujskem gradu : tapiserije so umetelno tkane preproge, ki namesto ponavljajočih se vzorcev prikazujejo figuralne, rastlinske, krajinske ali tudi heraldične motive. *Art.si : trimesečnik o likovni umetnosti, arhitekturi, oblikovanju in fotografiji*. Sep. 03, str. 38-41. ISSN 1581-5218 [COBISS.SI-ID 512498303].
37. CIGLENEČKI, Marjeta. Ptujski likovni ustvarjalci 20. stoletja : Ptuj : nove pridobitve v muzeju. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 6. maj 1999, letn. 52, št. 18, str. 4, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19679032].
38. CIGLENEČKI, Marjeta. Nove vstopnice v Pokrajinskem muzeju Ptuj. *Argo : časopis slovenskih muzejev*. 1998, letn. 41, št. 1-2, str. 132-136, ilustr. ISSN 0570-8869 [COBISS.SI-ID 631904].
39. CIGLENEČKI, Marjeta. Barvane tekstilije : Ptuj : odprtje razstave v Miheličevi galeriji. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 3. sep. 1998, letn. 51, št. 35, str. 4, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19574840].
40. CIGLENEČKI, Marjeta. V modnem galopu čez drn in strn : ob razstavi o jahalni modi v Pokrajinskem muzeju Maribor. *Argo : časopis slovenskih muzejev*. 1997, let. 40, št. 1, str. 95-98, ilustr. ISSN 0570-8869 [COBISS.SI-ID 19456824].
41. CIGLENEČKI, Marjeta. Tapiserije v ptujskem muzeju : Ptuj/Pokrajinski muzej. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 13.III.1997, 50, št. 11, str. 7, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19095352].

42. CIGLENEČKI, Marjeta. Oprema županove pisarne na ptujskem magistratu. *Ptujski zbornik*. 1996, 6/2, str. 929-945, ilustr. ISSN 0552-4571 [COBISS.SI-ID 5629704].
43. CIGLENEČKI, Marjeta. Vojne litografije. *Razgledi : tako rekoč intelektualni tabloid*. (1995), 5(1036) ; str. 37. ISSN 1318-0401 [COBISS.SI-ID 7352836].
44. CIGLENEČKI, Marjeta. Slikano gotsko okno, pečnici in tlakovec : gotika na slovenskih tleh. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 1.VI.1995, let. 48, št. 21, str. 6, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19486264].
45. CIGLENEČKI, Marjeta. Fotografije v pisarni ptujskega župana. *Argo : časopis slovenskih muzejev*. 1994, letn. 36/37, str. 12-14, ilustr. ISSN 0570-8869 [COBISS.SI-ID 7351300].
46. CIGLENEČKI, Marjeta. Junaki, dame iz harema in prebivalci oddaljenih dežel : Srečanje z Jutrovim. *Argo : časopis slovenskih muzejev*. 1994, letn. 36/37, str. 106-110, ilustr. ISSN 0570-8869 [COBISS.SI-ID 7351556].
47. CIGLENEČKI, Marjeta. Tkane umetnine. *Razgledi : tako rekoč intelektualni tabloid*. (1994), 18(1025) ; str. 43. ISSN 1318-0401 [COBISS.SI-ID 7352580].
48. CIGLENEČKI, Marjeta. Zapuščina družine Leslie na ptujskem gradu. *Kronika : časopis za slovensko krajevno zgodovino*. [Tiskana izd.]. 40, št. 3 (1992), str. 171-176. ISSN 0023-4923. Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 33994240].
49. CIGLENEČKI, Marjeta. Od Jutrovega do večera. *Razgledi : tako rekoč intelektualni tabloid*. (1992), 23 ; str. 4-5. ISSN 1318-0401 [COBISS.SI-ID 7351812].
50. CIGLENEČKI, Marjeta. Fond sodobnih likovnih umetnin v pokrajinskem muzeju Ptuj : ob pridobitvi fotografij Stojana Kerblerja. *Argo : časopis slovenskih muzejev*. 1991, 31/32, str. 4-6, ilustr. ISSN 0570-8869 [COBISS.SI-ID 3885316].
51. CIGLENEČKI, Marjeta. Razstava „Ptuj na starih vedutah“ gostuje v Varaždinskem muzeju. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 18.I.1990, 43, št. 2, str. 7, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 75143168].
52. CIGLENEČKI, Marjeta. Oblikovanje v keramiki : Pokrajinski muzej Maribor gostuje na ptujskem gradu. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 4.X.1990, 43, št. 39, str. 7, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 75432704].
53. CIGLENEČKI, Marjeta. Predlog izrabe ptujskih grajskih stavb v muzejske namene. *Varstvo spomenikov*. (1990), 32 ; str. 71-79. ISSN 0350-9494 [COBISS.SI-ID 3883524].
54. CIGLENEČKI, Marjeta. Oblikovanje v keramiki : Pokrajinski muzej Maribor gostuje na Ptuj. *Večer*. [Tiskana izd.]. 3.X.1990, 46, št. 231, str. 14, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 75142912].
55. CIGLENEČKI, Marjeta. Slikar mestu - mesto slikarju. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 9. apr. 1987, letn. 40, št. 14, str. 5, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 22460984].
56. CIGLENEČKI, Marjeta. Kasimirove grafike v Srednješolskem centru. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 14. maj 1987, letn. 40, št. 18, str. 7, ilustr. ISSN 0040-1978. [COBISS.SI-ID 22463032].
57. BALAŽIC, Janez, CIGLENEČKI, Marjeta. Premestitev Lackovega spomenika - da ali ne?. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 22. okt. 1987, letn. 40, št. 41, str. 5. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 22466360].

58. CIGLENEČKI, Marjeta. Albin Lugarič v Mestni galeriji Maribor. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 19. nov. 1987, letn. 40, št. 45, str. 5, ilustr. ISSN 0040-1978. [COBISS.SI-ID 22466872].
59. CIGLENEČKI, Marjeta. Regeneriranje, konserviranje in restavriranje tapiserij iz ptujskega muzeja. *Varstvo spomenikov*. 29 (1987) ; str. 107-115. ISSN 0350-9494 [COBISS.SI-ID 3884036].
60. CIGLENEČKI, Marjeta. Razstava „Flamske tapiserije v rokah mojstric iz Majšperka“. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 10.IV.1986, let. 39, št. 14, str. 4, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19567160].
61. CIGLENEČKI, Marjeta. Z razstavo slik Jožeta Polajnka se začne razstavna dejavnost Pokrajinskega muzeja Ptuj v letu 1985. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 25. apr. 1985, letn. 38, št. 16, str. 9, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 22454840].
62. CIGLENEČKI, Marjeta. V razstavnem paviljonu Dušana Kvedra predstavljamo razstavo „Likovno življenje med vojnama v Mariboru“. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 23. maj 1985, letn. 38, št. 19, str. 7, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 22455352].
63. CIGLENEČKI, Marjeta. Lep uspeh dveh ptujskih fotografov - Miša Koltaka in Aljoše Pižmohta. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 13. jun. 1985, letn. 38, št. 22, str. 5, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 22455864].
64. CIGLENEČKI, Marjeta. Trideset slikarstva Viktorja Goričana. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 17. okt. 1985, letn. 38, št. 40, str. 5, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 22457400].
65. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, fotograf). Ptujске umetnine po Sloveniji in Jugoslaviji. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 26. dec. 1985, letn. 38, št. 50, str. 7, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 22459960].
66. CIGLENEČKI, Marjeta. Umetnine Franceta Miheliča na ptujskem gradu. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 24. maj 1984, letn. 37, št. 20, str. 7, ilustr. ISSN 0040-1978. [COBISS.SI-ID 22448952].
67. CIGLENEČKI, Marjeta. Plastike, risbe in grafike Gabrijela Kolbiča na Ptuj. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 31. maj 1984, letn. 37, št. 21, str. 5, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 22449208].
68. CIGLENEČKI, Marjeta. Razstava tapiserij Cvetke Miloš v razstavnem paviljonu Dušana Kvedra. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 25. okt. 1984, letn. 37, št. 42, str. 7, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 22450488].
69. CIGLENEČKI, Marjeta. 90 let Muzejskega društva v Ptuj in muzejske zbirke. *Argo : časopis slovenskih muzejev*. 1983, 22, str. 78-87. ISSN 0570-8869 [COBISS.SI-ID 17871616].
70. CIGLENEČKI, Marjeta. Posegi na ptujskem grajskem kompleksu po letu 1945. *Varstvo spomenikov*. 25 (1983), 25 ; str. 85-95. ISSN 0350-9494 [COBISS.SI-ID 3883780].
71. CIGLENEČKI, Marjeta. Še o Miheličevi galeriji na Ptuj. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 21. jan. 1982, letn. 35, št. 3, str. 7, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 22411576].
72. CIGLENEČKI, Marjeta. Nov fotografski ciklus Stojana Kerblerja „Koline“. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 9. dec. 1982, letn. 35, št. 47, str. 9, ilustr. ISSN 0040-1978. [COBISS.SI-ID 22439736].

Poljudni članki

73. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, fotograf). Umetnost je doma na Prešernovi 29. *Alternator : misliti znanost*. 27. jan. 2022, št. 4, [9] str., ilustr. ISSN 2712-3510. <https://www.alternator.science/sl/dalje/umetnost-je-doma-na-presernovi-29/>, DOI: 10.3986/alternator.2022.04 [COBISS.SI-ID 125003523].
74. CIGLENEČKI, Marjeta. Avguštin Stegenšek (1875-1920), pionir slovenske umetnostne zgodovine. *UMniverzum : interna revija Univerze v Mariboru*. [Tiskana izd.]. mar. 2022, št. 17, str. 22-24, ilustr. ISSN 2463-9303 [COBISS.SI-ID 124926467].
75. CIGLENEČKI, Marjeta. Ptuj, Mestna galerija : pregledna razstava Anke Krašna. *Likovni svet : mednarodni likovni informator*. sep.-okt. 2020, št. 245/246, str. 43-45, ilustr. ISSN 1318-9026. [COBISS.SI-ID 134089475].
76. CIGLENEČKI, Marjeta. Življenje in ustvarjalno delo Stojana Kerblerja. *Aluminij : časopis družbe Talum*. [Tiskana izd.]. nov. 2018, [št.] 11, str. 21, ilustr. ISSN 2536-3921 [COBISS.SI-ID 26260024].
77. CIGLENEČKI, Marjeta. Ptujška arheologija. *Ptujčan : glasilo Mestne občine Ptuj*. [Tiskana izd.]. 22. jun. 2018, leto 24, št. 6, str. 7, ilustr. ISSN 1318-8550 [COBISS.SI-ID 26137656].
78. CIGLENEČKI, Marjeta. Galerija mesta Ptuj odpira svoja vrata. *Ptujčan : glasilo Mestne občine Ptuj*. [Tiskana izd.]. 24. feb. 2017, leto 23, št. 2, str. 25, ilustr. ISSN 1318-8550 [COBISS.SI-ID 25717816].
79. CIGLENEČKI, Marjeta. Bojan Golija : (1932-2014). *Večer*. [Tiskana izd.]. 21. jan. 2014, 70, [št.] 17, str. 11, portret. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 76953089].
80. CIGLENEČKI, Marjeta. Albin Lugarič : (1927-2014). *Večer*. [Tiskana izd.]. 24. jul. 2014, 70, [št.] 170, str. 9, portret. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 20985864].
81. CIGLENEČKI, Marjeta. Osemdeset let zaslužnega profesorja Bojana Golije. *Večer*. [Tiskana izd.]. 25. maj 2012, 68, [št.] 119, str. 12, portret. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 70084353].
82. CIGLENEČKI, Marjeta. Oddelek za umetnostno zgodovino. V: HARAMIJA, Dragica (ur.). *Univerza v Mariboru, Pedagoška fakulteta : zbornik : 50 let*. Maribor: Založba PEF, Pedagoška fakulteta, 2011. Str. 260. Revija za elementarno izobraževanje, letn. 4, Posebna številka. ISSN 1855-4431. [COBISS.SI-ID 18813448].
83. CIGLENEČKI, Marjeta. Razstava. *Aluminij : časopis družbe Talum*. [Tiskana izd.]. okt. 2010, št. 10, str. 24. ISSN 2536-3921 [COBISS.SI-ID 22143800].
84. CIGLENEČKI, Marjeta. Zazrt v staro podobo : razstava Srdana Mohoriča v Knjižnici Ivana Potrča na Ptujju. *Aluminij : časopis družbe Talum*. [Tiskana izd.]. nov. 2010, št. 11, str. 13, ilustr. ISSN 2536-3921 [COBISS.SI-ID 22232120].
85. CIGLENEČKI, Marjeta. Predsednica CIHA prof. Jaynie Anderson na obisku v Sloveniji. *Bilten Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva*. 2009, [št.] 4, str. 46, ilustr. ISSN 1855-6809. <http://www.suzd.si/bilten/bilten-suzd-2009-4/53-drustvenakronika/140-predsednica-ciha-prof-andersonova-v-sloveniji>, Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 17416456].
86. CIGLENEČKI, Marjeta. Molk - spominska razstava Marijana Remca v Mestni hiši. *Ptujčan : glasilo Mestne občine Ptuj*. [Tiskana izd.]. 24. jul. 2009, leto 15, št. 7/8, str. 6-7, ilustr. ISSN 1318-8550 [COBISS.SI-ID 21348920].
87. CIGLENEČKI, Marjeta. Koline : Stojan Kerbler. *Ampak : mesečnik za kulturo, politiko in gospodarstvo*. 2005, letn. 6, št. 10, str. 54-55, ilustr. ISSN 1580-304X [COBISS.SI-ID 513526143].

88. CIGLENEČKI, Marjeta. Ustanavljanje Akademije za umetnost : dr. Marjeta Ciglenečki, predstojnica Centra za umetnost na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru. *Večer*. [Tiskana izd.]. 12. mar. 2005, leto 61, št. 59, str. 42, portret. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 54603521].
89. CIGLENEČKI, Marjeta. Namenjen lovu, zabavi in družabnemu življenju : odprtje dvorca Hof na Moravskem polju : baročni dvorec Hof s pripadajočimi vrtovi je v dvajsetih letih 18. stoletja dal zgraditi princ Evgen Savojski. *Večer*. [Tiskana izd.]. 6. jun. 2005, leto 61, str. 9, ilustr. ISSN 0350-4972. [COBISS.SI-ID 14518024].
90. CIGLENEČKI, Marjeta. Avtoportreti kot dnevniški zapisi : Bojan Golija in njegovih sedemdeset let. *Večer*. [Tiskana izd.]. 13. jul. 2002, leto 58, št. 159, str. 43, portret. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 48801281].
91. CIGLENEČKI, Marjeta. Dva Ptujčana med 16 najbolj vročimi. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 2. avg. 2001, leto 54, št. 31, str. 5, ilustr. ISSN 0040-1978. [COBISS.SI-ID 47628545].
92. CIGLENEČKI, Marjeta. Nova odkritja o štajerski baročni arhitekturi. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 13. sep. 2001, leto 54, št. 37, str. 5, ilustr. ISSN 0040-1978. [COBISS.SI-ID 48116737].
93. CIGLENEČKI, Marjeta. Pestro likovno ustvarjanje : deveta likovna kolonija Talum. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 18. jan. 2001, letn. 54, str. 20, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 10503176].
94. CIGLENEČKI, Marjeta. Retrospektivna razstava in grafični kabinet Franceta Miheliča : Ptuj : Pokrajinski muzej vabi. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 3. feb. 2000, letn. 53, št. 5, str. 4, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19802680].
95. CIGLENEČKI, Marjeta. V tvari : predstavitev avtorskega projekta Dušana Fišerja in Aleša Štegerja. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 31. avg. 2000, letn. 53, št. 41, str. 4, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 10501896].
96. CIGLENEČKI, Marjeta. Lične gospodične na Dunaju : modna oblikovalka Stanka Vauda razstavlja svoj projekt. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 7. dec. 2000, letn. 53, str. 9, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 10502664].
97. CIGLENEČKI, Marjeta. Bogdan Grom: Ptujška in ameriška dela : razstava v Miheličevi galeriji. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 31. avg. 2000, letn. 53, str. 4, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 10501640].
98. CIGLENEČKI, Marjeta. Na ogled dvajset del : razstavlja Albin Lugarič. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 27. jul. 2000, letn. 53, str. 5, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 10502920].
99. CIGLENEČKI, Marjeta. Oprema z gradu Vurberk na ptujskem gradu. *Novice občine Duplek*. 1999, letn. 4, št. 2, str. 12-13, ilustr. [COBISS.SI-ID 10050824].
100. CIGLENEČKI, Marjeta. Načrti za razvoj Miheličeve galerije : Ptuj : grafike in tapiserije F. Miheliča ter načrti M. Miheliča za prenovo galerije. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 28.I.1999, let. 52, št. 4, str. 4, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19584056].
101. CIGLENEČKI, Marjeta. Kje je Miki Miška?. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 5. avg. 1999, letn. 52, str. 4. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 9698568].

102. CIGLENEČKI, Marjeta. Še do sobote v Bežigraski galeriji v Ljubljani : Ljubljana : zaključuje se razstava Dušana Fišerja. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 12. avg. 1999, letn. 52, str. 8. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 9699848].
103. CIGLENEČKI, Marjeta. Razstava ob umetnikovi 60-letnici : Ptuj : Stojan Kerbler v Miheličevi galeriji. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 5. nov. 1998, letn. 51, št. 44, str. 6, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19580728].
104. CIGLENEČKI, Marjeta. Za konec leta dve prireditvi : Ptuj : razstavna dejavnost v Pokrajinskem muzeju. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 10. jul. 1998, letn. 51, št. 49, str. 6, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19581496].
105. CIGLENEČKI, Marjeta. Bogomir Lugarič - razstavlja na Pedagoški fakulteti : fotografija kot slikarstvo. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 3.I.1997, 50, št. 1, str. 4, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19065144].
106. CIGLENEČKI, Marjeta. Albin Lugarič razstavlja v Ljubljani : Ljubljana : ptujska umetnost v prestolnici. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 24.IV.1997, 50, št. 17, str. 23, foto. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19170104].
107. CIGLENEČKI, Marjeta. O Janu Oeltjenu v Sloveniji in retrospektivni razstavi : Pokrajinski muzej vabi : predavanje in razstava najnovejših pridobitev. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 11.XII.1997, 50, št. 50, str. 7, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19294264].
108. CIGLENEČKI, Marjeta. Mojster z opusom, ki ne bo nikoli natančno pregledan : sedemdeset let akademskega slikarja Albina Lugariča. *Večer*. [Tiskana izd.]. 16.IX.1997, 53, št. 214, str. 21, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 19303224].
109. CIGLENEČKI, Marjeta. Vrtovi Anke Krašna : Ptuj/nov razstaviščni prostor v zaporih. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 49, št. 3(18.i. 1996), str. 4, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19092792].
110. CIGLENEČKI, Marjeta. Stenske slikarije v ormoškem gradu. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 49, št. 8(22.ii.1996), str. 21, ilustr. ISSN 0040-1978. [COBISS.SI-ID 19109432].
111. CIGLENEČKI, Marjeta. Abstraktne slike Anke Krašna. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 49, št. 9(29.ii.1996), str. 12. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19114296].
112. CIGLENEČKI, Marjeta. Ptujski muzej prevzel strokovno skrb nad zbirko tapiserij Dekorativna. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 13. jan. 1994, letn. 47, št. 2, str. 5. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19427640].
113. CIGLENEČKI, Marjeta. Prva javna predstavitev : gotske plastike v grajski kapeli v Veliki Nedelji. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 16. jun. 1994, letn. 47, št. 24, str. 21, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19437368].
114. CIGLENEČKI, Marjeta. Naročnik mora znati zavriniti slab izdelek : „Odkrijte ptujskost“ : novim ptujskim razglednicam ob rob. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 8. sep. 1998, letn. 47, št. 36, str. 5. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19453496].
115. CIGLENEČKI, Marjeta. Iz muzejske fonoteke. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 16.IV.-23.IV.,14.V.-23.VII.1987, let. 40, št. 15-16,18-28. ISSN 0040-1978. [COBISS.SI-ID 19593272].

Objavljeni znanstveni prispevki na konferenci (vabljen predavanje)

116. CIGLENEČKI, Marjeta. Portreta dveh nadžupnikov in dekanov v mestni župnijski cerkvi sv. Jurija na Ptuj, grofa Franca Ignacija Inzaghija (1731-1768) in Gregorja Jožefa Plohla (1769-1800). V: JENKO, Mojca (ur.), CEVC, Anica. *Pogovori o baročni umetnosti 2001 : prispevki strokovnega srečanja v organizaciji Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva in Narodne galerije, Ljubljana, Narodna galerija, 21. marca 2001*. Ljubljana: Narodna galerija, 2002. Str. 47-52, 68-70, ilustr. Knjižnica Narodne galerije, Študijski zvezki, 9. ISBN 961-6029-53-3 [COBISS.SI-ID 12248328].

117. CIGLENEČKI, Marjeta. Potrdilo o prevzemu in predračun za restavriranje tapiserij s ptujkega gradu v ateljeju J. & C. Lachmayer na Dunaju. V: KAFOL, Miran (ur.), MRAVLJA, Mija (ur.), NARED, Andrej (ur.). *Arhivi in uporabniki ; Arhivi in zgodovinopisje*. [Ljubljana]: Arhivsko društvo Slovenije, 2001. Str. 7-14, ilustr. ISBN 961-6143-13-1 [COBISS.SI-ID 12356104].

Objavljeni strokovni prispevki na konferenci (vabljen predavanje)

118. CIGLENEČKI, Marjeta. Umetnostna zgodovina v severovzhodni Sloveniji. V: MUROVEC, Barbara (ur.). *Slovenska umetnostna zgodovina : tradicija, problemi, perspektive*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004. Str. 24-31. ISBN 961-6500-59-7 [COBISS.SI-ID 23270189].

119. CIGLENEČKI, Marjeta. Tovarna aluminija kot ustvarjalni izziv. V: CIGLENEČKI, Marjeta (ur.). *Kidričevo : [zbornik referatov s posvetovanja Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva, ki je potekalo 25. oktobra 2001 v Kidričevem]*. Ljubljana: Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo; Kidričevo: Tovarna aluminija Talum, 2003. Str. 60-73. Knjižnica Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva, 3. ISBN 961-90528-2-X [COBISS.SI-ID 512144511].

Objavljeni znanstveni prispevki na konferenci

120. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, fotograf). General Rudolf Maister (1874-1934) in the memory of the Slovenes : adoration and disregard. V: ZIMMERMANN, Tanja (ur.), JAKIR, Aleksandar (ur.). *Remembering war and peace in Southeast Europe in the 20th century*. Split: Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet, 2020. Str. 27-39, ilustr. Izdanja Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Splitu. ISBN 978-953-352-042-1 [COBISS.SI-ID 61950979].

121. CIGLENEČKI, Marjeta. The diplomatic gift of a painting and its copy in the Ptuj Castle Gallery. V: DAMJANOVIĆ, Dragan (ur.). *Art and politics in the modern period : [conference proceedings]*. Zagreb: Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb: FF-press, 2019. Str. 193-200, ilustr. ISBN 978-953-175-643-3 [COBISS.SI-ID 46017837].

122. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, fotograf). Forma viva v Sloveniji in japonski umetniki = Forma viva in Slovenia and Japanese artists. V: et al. *Zbornik prispevkov = Proceedings*. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center: = International Centre of Graphic Arts, 2019. Str. 96-115, ilustr. ISBN 978-961-6229-73-9 [COBISS.SI-ID 61933571].

123. CIGLENEČKI, Marjeta. Forma viva Maribor : monuments to industrial development. V: JAGODZIŃSKA, Katarzyna (ur.), PURCHLA, Jacek (ur.). *The limits of heritage*. The 2nd Heritage Forum of Central Europe 11-14 June, 2013, Krakow (Poland), International Cultural Centre. Krakow: International Cultural Centre, cop. 2015. Str. 275-292, ilustr. ISBN 978-83-63463-32-8. [COBISS.SI-ID 21693960].

124. CIGLENEČKI, Marjeta. Monuments to the national war of liberation in Slovenia and collective memory. V: GROSSMANN, Georg Ulrich (ur.), KRUTISCH, Petra (ur.). *The challenge of the object = Die Herausforderung des Objekts : congress proceedings*. Nürnberg: Germanisches national Museum, 2013. Str. 492-495, ilustr. Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 32. ISBN 978-3-936688-66-5, ISBN 978-3-936688-65-8, ISBN 978-3-936688-64-1 [COBISS.SI-ID 20359688].
125. CIGLENEČKI, Marjeta. Viri za topografijo Ptujске Gore. *Umetnostna kronika*. 2009, [št.] 24, str. 25-36, ilustr. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 30364973].
126. CIGLENEČKI, Marjeta. Tovarna aluminija kot ustvarjalni izziv. V: CIGLENEČKI, Marjeta (ur.). *Kidričevo : [zbornik referatov s posvetovanja Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva, ki je potekalo 25. oktobra 2001 v Kidričevem]*. Ljubljana: Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo; Kidričevo: Tovarna aluminija Talum, 2003. Str. 60-72, ilustr. Knjižnica Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva, 3. ISBN 961-90528-2-X [COBISS.SI-ID 12398600].
127. CIGLENEČKI, Marjeta. Likovna umetnost na Ptuj v prvi polovici 16. stoletja. V: HERNJA-MASTEN, Marija (ur.). *Statut mesta Ptuj iz leta 1513 = Das Stadtrecht von Ptuj aus dem Jahre 1513*. Ptuj: Zgodovinski arhiv, 2003. Str. [75]-98, ilustr. Publikacije Zgodovinskega arhiva Ptuj, Gradivo in razprave, zv. 2. ISBN 961-6305-07-7 [COBISS.SI-ID 13176840].
128. CIGLENEČKI, Marjeta. Fotografija Stojana Kerblerja = Die fotografische Schaffen von Stojan Kerbler. V: MEŠKO, Ivan (ur.). *Drava 2001 = Die Drau 2001*. Celje: Grafika Gracer, 2001. Str. 74-78, ilustr. ISBN 961-90724-5-6 [COBISS.SI-ID 12363528].
129. CIGLENEČKI, Marjeta. Meeting with the Orient at the Castle of Ptuj : Slovenia the „Turquerie“ collection in the regional museum Ptuj. V: KORZAY, Meral (ur.). *Heritage/multicultural attractions and tourism : conference proceedings*. International Conference on Heritage, Multicultural Attractions & Tourism, August 25, 26, 27, 1998, at Boğaziçi University. Istanbul: Boğaziçi University, 1999. Vol. 1, str. 337-349. ISBN 975-518-136-9 [COBISS.SI-ID 10578952].
130. CIGLENEČKI, Marjeta. Portreti nadžupnikov, dekanov in proštov v ptujski mestni župnijski cerkvi sv. Jurija. V: KRAJNC, Slavko (ur.). *Ptujska župnijska cerkev sv. Jurija : zbornik znanstvenega simpozija ob praznovanju 1150. obletnice posvetitve mestne cerkve in 850. obletnice „Konradove cerkve“*. Ptuj: Minoritski samostan sv. Viktorina: Župnija sv. Jurija, 1998. Str. 236-250 [COBISS.SI-ID 7006472].
131. CIGLENEČKI, Marjeta. Likovna ustvarjalnost na Ptuj v 14. stoletju. V: HERNJA-MASTEN, Marija (ur.), HOLCMAN, Borut (ur.). *Mestni statut 1376 = Stadtrecht vom 1376*. Ptuj: Zgodovinski arhiv, 1997. Str. [123]-142, ilustr. Publikacije Zgodovinskega arhiva v Ptuj, Gradivo in razprave, zv. 1 [COBISS.SI-ID 6509832].

Objavljeni strokovni prispevki na konferenci

132. CIGLENEČKI, Marjeta. Izobraževanje umetnostnih zgodovinarjev za delo v muzejih. V: JENKO, Mojca (ur.). *Zborovanje Slovenskega muzejskega društva : Slovenski muzeji v 21. stoletju. Kako naprej? : Maribor, 12.-13. 10. 2012*. Ljubljana: Slovensko muzejsko društvo, 2012. Str. 33-36. Muzejska knjižnica, 7. ISBN 978-961-91675-8-8. ISSN 2232-6359. <http://www.smd-drustvo.si/Arhiv%20dokumentov/2%20Zborovanje/Zborovanje%202012%20Maribor/Zbornik%20SMD%20MARIBOR%202012.pdf> [COBISS.SI-ID 19688712].
133. CIGLENEČKI, Marjeta. Premična dediščina in situ ali v muzeju : ptujski primeri. V: BOŽIČ, Bojan (ur.). *Gradivo s posvetovanja*. Zborovanje društva muzealcev Slovenije, Šmarješke toplice, 13. do 14. november 1991. [Ljubljana]: Društvo muzealcev Slovenije, 1991. Str. 54-58 [COBISS.SI-ID 3888132].

Objavljeni povzeteki znanstvenih prispevkov na konferenci

134. CIGLENEČKI, Marjeta. Profesor Nace Šumi in njegov prispevek k dvorcu Dornava iz leta 1959. V: LUKANČIČ, Neža (ur.). *Nace Šumi : ob stoletnici rojstva : simpozij : Ljubljana, 14. maj 2024 : Oddelek za umetnostno zgodovino, predavalnica 343, Filozofska fakulteta, Aškerčeva cesta 2, Ljubljana : zbornik povzetkov znanstvenega simpozija*. 1. izd. V Ljubljani: Založba Univerze, 2024. Str. 12-13, ilustr. ISBN 978-961-297-333-9 [COBISS.SI-ID 197450243].
135. CIGLENEČKI, Marjeta. Romanja k sv. Avguštinu v Halozah in fotografije Stojana Kerblerja. V: DEBELJAK DURANOVIČ, Tjaša (ur.), PETRINOVIČ, Martina (ur.), SERAŽIN, Helena (ur.). *Umetnost in meje : program simpozija s povzetki : Mednarodni simpozij in prvi trienalni posvet slovenskih umetnostnih zgodovinarjev : Posavski muzej Brežice, Viteška dvorana, 7.-9. oktober 2024*. Ljubljana: Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo: = Société Slovène d'histoire de l'art: = Slovenian Association of Art Historians, 2024. Str. 16-17. ISBN 978-961-90528-8-4 [COBISS.SI-ID 211289603].
136. CIGLENEČKI, Marjeta. Ptuj na likovnih upodobitvah. V: CIGLENEČKI, Marjeta (ur.). *Posvet o ptujski veduti : mala dvorana Mestnega kina Ptuj : sreda, 14. december 2022*. Ptuj: [s. n.], 2022. Str. 4 [COBISS.SI-ID 173824515].
137. CIGLENEČKI, Marjeta. Umetnost in umetnostna zgodovina v Mariboru ob koncu prve svetovne vojne. V: KLEMENČIČ, Matej (ur.), TURK, Sara (ur.). *Umetnostna zgodovina v Srednji Evropi leta 1918 - prelom ali kontinuiteta? : zbornik povzetkov posveta ob stoletnici umetnostne zgodovine na ljubljanski univerzi : Ljubljana, 23.-24. januar 2020*. 1. izd. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2019. Str. 10. ISBN 978-961-06-0290-3 [COBISS.SI-ID 45873197].
138. CIGLENEČKI, Marjeta. The old Ptuj graveyard : confronting the past. V: *Heritage & society*. Krakow: International Cultural Centre, 2017. Str. 95 [COBISS.SI-ID 23561224].
139. CIGLENEČKI, Marjeta. Painting as a diplomatic gift and its copy at the Castle Gallery. V: DAMJANOVIČ, Dragan (ur.), MAGAŠ BILANDŽIČ, Lovorka (ur.), MIKLOŠEVIČ, Željka (ur.). *Art and politics in Europe in the modern period : programme and book of abstracts : 29 June 2016 - 2 July 2016, Zagreb, Croatia : Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb*. International Conference Art and Politics in Europe in the Modern Period, 29 June 2016 - 2 July 2016, Zagreb, Croatia. Zagreb: Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, 2016. Str. 117-118. ISBN 978-953-175-592-4 [COBISS.SI-ID 22833160].
140. CIGLENEČKI, Marjeta. Vurnikova kolonija = Ivan Vurnik worker's colony. V: MUROVEC, Barbara (ur.), KOMIČ MARN, Renata (ur.), RESMAN, Blaž (ur.). *Programska knjižica*. Mednarodni znanstveni simpozij Umetnost in njeni mariborski prostori, 29.-30. maj 2014, Maribor. Ljubljana: Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, 2014. F. 3 [COBISS.SI-ID 37368621].
141. CIGLENEČKI, Marjeta. Časopis za zgodovino in narodopisje in umetnostna zgodovina. V: KOMIČ MARN, Renata (ur.), MUROVEC, Barbara (ur.). *Slovenska umetnostna zgodovina in njeni producenti : delovanje in družbena vloga strokovnjakov nekdanj in danes : [programska knjižica]*. Ljubljana: Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, 2014. Str. 5 [COBISS.SI-ID 21717512].
142. CIGLENEČKI, Marjeta. Pilgrimages at the turn of the 20th to the 21st century : the case of the pilgrimage church at Ptujška Gora. V: *Cultures of economy*. Konstanz: Universität, 2013. Str. 4-5. <http://www.litwiss.uni-konstanz.de/fachgruppen/slavistik/forschung/media-and-memoria/workshop-sarajevo-2013/> [COBISS.SI-ID 36129069].

143. CIGLENEČKI, Marjeta. Forma viva Maribor : monument to industrial development in Maribor in the last third of the 20th century. V: JAGODZIŃSKA, Katarzyna (ur.). *The limits of heritage*. The 2nd Heritage Forum of Central Europe 11-14 June, 2013, Krakow (Poland), International Cultural Centre. Krakow: International Cultural Centre, cop. 2013. Str. 120-121 [COBISS.SI-ID 20358664].
144. CIGLENEČKI, Marjeta. Monuments to the national war of liberation in Slovenia and collective memory. V: GROSSMANN, Georg Ulrich (ur.), KRUTISCH, Petra (ur.). *The Challenge of the object = Die Herausforderung des Objekts : 33rd congress of the International committee of the history of art, Nuremberg, 15th-20th July 2012 : congress program with abstracts of all sections and lectures*. Nürnberg: Germanisches national Museum, 2012. Str. 89. Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 31. ISBN 978-3-936688-65-8, ISBN 978-3-936688-66-5, ISBN 978-3-936688-64-1 [COBISS.SI-ID 19619336].
145. CIGLENEČKI, Marjeta. Dominikanski samostan na Ptujju in njegova funkcija po razpustu. V: LAVRIČ, Ana (ur.), MUROVEC, Barbara (ur.). *Samostani in umetnost : programska knjižica*. [Ljubljana: Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, 2012]. Str. 3 [COBISS.SI-ID 34115629].
146. CIGLENEČKI, Marjeta. Podoba v stičišču kultur, premenah spomina in v dotiku z besedo. V: *Slovenski jezik v stiku evropskega podonavskega in alpskega prostora : mednarodni znanstveni simpozij, 30. in 31. januar 2012, Univerza v Mariboru, dvorana V kupoli = Slovene in contact with European Danube and Alpine regions = international scientific symposium*. Maribor: Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru; Dunaj: Slovenski znanstveni inštitut; = Slowenisches Wissenschaftsinstitut in Wien, 2012. F. 14-16 [COBISS.SI-ID 18967048].
147. CIGLENEČKI, Marjeta. Urbanizacija desnega brega Drave v Mariboru. V: *Spomenik v javnem prostoru : programska knjižica znanstvenega simpozija : Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU v sodelovanju z Oddelkom za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Mariboru in PDRIU, Vojaškim muzejem Slovenske vojske, Kadetnica, Maribor, 15. marec 2012*. Ljubljana: Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, 2012. Str. 3 [COBISS.SI-ID 19573256].
148. CIGLENEČKI, Marjeta. Umetnost in kultura spomina. V: IVANOVIĆ, Nataša (ur.), MITROVIĆ, Slađana (ur.). *Sodobne metodologije raziskovanja vizualnih umetnosti : interdisciplinarni znanstveni simpozij, 9.-10. december 2011, Ljubljana : zbornik povzetkov*. Ljubljana: Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU: Fakulteta za podiplomski humanistični študij ISH, 2011. Str. 7-8. [COBISS.SI-ID 34243885].
149. CIGLENEČKI, Marjeta. Perceptions of the pilgrimage church at Ptujška Gora in 19th and 20th Century works of art. V: CIGLENEČKI, Marjeta (ur.), BENICE, Gorazd (ur.), VIDMAR, Polona (ur.). *Umetnost okrog 1400 : globalni in regionalni pogledi = Art and architecture around 1400 : global and regional perspectives*. Maribor: Filozofska fakulteta; = Faculty of Arts, 2011. Str. 49-50. ISBN 978-961-6656-66-5 [COBISS.SI-ID 19538184].
150. CIGLENEČKI, Marjeta. Varovanje spomenikov NOB : primer Lackovega spomenika na Ptujju in Kocmutovega obeliska v Mostju. V: MUROVEC, Barbara (ur.). *Dediščina za življenje : ohranjanje za raziskovanje - raziskovanje za ohranjanje : programska knjižica*. Ljubljana: Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, 2010. Str. 6 [COBISS.SI-ID 31435053].
151. CIGLENEČKI, Marjeta. Upodobitve Rudolfa Maistra. V: JESENŠEK, Marko (ur.). *General Maister in njegovi sodelavci : zbornik povzetkov, Dvorana generala Maistra, Mestna občina Maribor, Maribor, 19.-20. 11. 2010*. Maribor: Filozofska fakulteta: Mestna občina: Zveza društev General Maister, 2010. [1] f [COBISS.SI-ID 18138888].

152. CIGLENEČKI, Marjeta. Arhitekt Branko Kocmut (1921-2006). V: MATJAŠIČ FRIŠ, Mateja (ur.). *Pomembne slovenske osebnosti 20. stoletja : zbornik povzetkov referatov*. Maribor: Zgodovinsko društvo dr. Franca Kovačiča v Mariboru, 2010. Str. 54-55. ISBN 978-961-92402-7-4 [COBISS.SI-ID 1049989].
153. CIGLENEČKI, Marjeta. Vera Blumenau Simonič v Ažbetovi šoli = Vera Blumenau Simonič in der Schule von Ažbe. V: *München in slovensko slikarstvo 1800-1918 : znanstveni simpozij ob dvestoti obletnici ustanovitve umetnostne akademije v Münchnu, Ljubljana, Narodna galerija, 3. in 4. oktober 2008 = München und die slowenische Malerei 1800-1918 : wissenschaftliches Symposium zum zweihundertjährigen Jubiläum der Akademie der Bildenden Künste in München, Ljubljana, Narodna galerija, 3.- 4. Oktober 2008*. Ljubljana: Narodna galerija: Galerija ACH, 2008. [1] f [COBISS.SI-ID 16640264].

Samostojni znanstveni sestavki ali poglavja v monografski publikaciji

154. CIGLENEČKI, Marjeta. Umetnostna podoba krajev Dajnkovega bivanja in službovanja. V: JESENŠEK, Marko (ur.). *Dajnkova monografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2024. Str. 11-43, ilustr. Razprave, 30. ISBN 978-961-268-100-5 [COBISS.SI-ID 207593475].
155. CIGLENEČKI, Marjeta. Franz Ignaz grof Inzaghi. V: RATEJ, Mateja (ur.). *Osebnosti slovenske humanistike in družboslovja*. 1. izd. Ljubljana: Založba ZRC, 2024. Str. 89-106, portret. Življenje in dela, 32, Biografske študije, 23. ISBN 978-961-05-0844-1. ISSN 2385-9792 [COBISS.SI-ID 193277955].
156. CIGLENEČKI, Marjeta. Elsa Oeltjen Kasimir. V: RATEJ, Mateja (ur.). *Osebnosti druge svetovne vojne*. 1. izd. Ljubljana: Založba ZRC, 2023. Str. 151-174, portret. Življenje in dela, 30, Biografske študije, 22. ISBN 978-961-05-0732-1. ISSN 2385-9792 [COBISS.SI-ID 152635395].
157. CIGLENEČKI, Marjeta. Forma Viva Maribor 1967-1986. V: OTER GORENČIČ, Mija (ur.), VODOPIVEC, Barbara (ur.). *Art in Slovenia at a cultural crossroads*. 1st ed. Ljubljana: Založba ZRC, 2022. Str. 519-585, ilustr. Opera Instituti Artis Historiae. ISBN 978-961-05-0638-6. [COBISS.SI-ID 108648195].
158. CIGLENEČKI, Marjeta. Alois Kasimir. V: RATEJ, Mateja (ur.). *Slovenski biografski almanah XIX. stoletja*. 1. izd. Ljubljana: ZRC SAZU, Založba ZRC, 2022. Str. 73-94, fotogr. Življenje in dela, 28, Biografske študije, 20. ISBN 978-961-05-0622-5. ISSN 2385-9792 [COBISS.SI-ID 101601283].
159. CIGLENEČKI, Marjeta. Kipar David Gašparič (1972-2004). V: *Zbornik za Tomaža Brejca : posebna izdaja Zbornika za umetnostno zgodovino*. Ljubljana: Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, 2020. Str. 73-83, ilustr. ISBN 978-961-90528-7-7 [COBISS.SI-ID 61615107].
160. CIGLENEČKI, Marjeta. Javni spomeniki v opusu Vlaste Zorko = Public sculptures in the oeuvre of Vlasta Zorko. V: KOLAR SLUGA, Breda (ur.), et al. *Vlasta Zorko : [retrospektiva] : Umetnostna galerija Maribor, 30. marec - 17. junij 2018 = Maribor Art Gallery, 30 March - 17 June 2018*. Maribor: Umetnostna galerija, 2018. Str. 41-65. ISBN 978-961-6489-29-4 [COBISS.SI-ID 23967496].
161. CIGLENEČKI, Marjeta. Zbirka Rudija Ringbauerja : donacija mesta Ptuj. V: *Zbirka Rudija Ringbauerja : donacija mestu Ptuj : Galerija mesta Ptuj, 27. marec - 6. maj 2018*. Ptuj: Mestna občina, 2018. Str. 4-14, ilustr. [COBISS.SI-ID 23971592].
162. CIGLENEČKI, Marjeta. Albin Lugarič (1927-2014). Iz umetnikove zapuščine. V: CIGLENEČKI, Marjeta (ur.), LUGARIČ, Albin. *Albin Lugarič : (1927-2014) : iz umetnikove zapuščine*. Ptuj: Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, 2016. Str. 12-41, 102-104 [COBISS.SI-ID 22796808].

163. CIGLENEČKI, Marjeta. Elsa Oeltjen-Kasimir - eine Plastikerin des Expressionismus. V: OELTJEN KASIMIR, Elsa. *Elsa Oeltjen-Kasimir : (1887-1944) : Werkverzeichnis : das plastische Werk*. Bad Zwischenahn: Künstlerhaus „Jan Oeltjen“, 2015. Str. 4-18. Veröffentlichung des Künstlerhauses Jan Oeltjen e.V., Band 46 [COBISS.SI-ID 22067720].
164. CIGLENEČKI, Marjeta. „The Balkan beauty“ - Elsa Oeltjen Kasimir (1887-1944). V: ZIMMERMANN, Tanja (ur.), JAKIR, Aleksandar (ur.). *Europe and the Balkans : decades of Europeanization?*. Würzburg: Königshausen & Neumann, cop. 2015. Str. 187-198, ilustr. ISBN 978-3-8260-5109-8 [COBISS.SI-ID 21695752].
165. CIGLENEČKI, Marjeta. Ulica talcev v Mariboru. V: LAVRIČ, Ana (ur.), LAZARINI, Franci (ur.), MUROVEC, Barbara (ur.). *Patriae et orbi : essays on Central European art and architecture = študije o srednjeevropski umetnosti : festschrift in honour of Damjan Prelovšek = jubilejni zbornik za Damjana Prelovška*. 1. izd. Ljubljana: Založba ZRC: = ZRC Publishing, 2015. Str. 291-313, 767, ilustr. Opera Instituti Artis Historiae. ISBN 978-961-254-873-5 [COBISS.SI-ID 39559213].
166. CIGLENEČKI, Marjeta. Likovna umetnost na slovenskem Štajerskem v stičišču kultur in v dotiku z besedo. V: JESENŠEK, Marko (ur.). *Slovenski jezik v stiku evropskega podonavskega in alpskega prostora*. Maribor: Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnosti, 2013. Str. 357-383, ilustr. Mednarodna knjižna zbirka Zora, 93. ISBN 978-961-6930-00-0. ISSN 1408-7464 [COBISS.SI-ID 19790088].
167. CIGLENEČKI, Marjeta. The perception of the pilgrimage church at Ptujška Gora in 19th and 20th Century works of art = Percepcija romarske cerkve na Ptujski Gori v umetnostnih delih 19. in 20. stoletja. V: CIGLENEČKI, Marjeta (ur.), VIDMAR, Polona (ur.). *Art and architecture around 1400 : global and regional perspectives = Umetnost okrog 1400 : globalni in regionalni pogledi*. Maribor: Faculty of Arts, 2012. Str. 315-324, ilustr. ISBN 978-961-6656-91-7 [COBISS.SI-ID 19561480].
168. CIGLENEČKI, Marjeta. Monuments to the national war of liberation in Slovenia : erection, reception and negative public opinion. V: ZIMMERMANN, Tanja (ur.). *Balkan memories : media constructions of national and transnational history*. Bielefeld: Transcript, cop. 2012. Str. 207-217, ilustr. Cultural and Media Studies. ISBN 978-3-8376-1712-2 [COBISS.SI-ID 19541512].
169. CIGLENEČKI, Marjeta. Tovarniška fotografija Stojana Kerblerja (1965-2007). V: NOVAK KLEMENČIČ, Renata (ur.), ŠTEFANAC, Samo (ur.). *Historia artis magistra : amicorum discipulorumque munuscula Johanni Höfler septuagenario dicata*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani: Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo. 2012, str. 419-426, ilustr. ISBN 978-961-237-623-9 [COBISS.SI-ID 36601389].
170. CIGLENEČKI, Marjeta. Malby Kristiána Schrödera pro zámek Libochovice. V: MÁDL, Martin (ur.). *Tencalla I : barokní nástěnná malba v českých zemích*. 1. vyd. Praha: Artefactum, 2012. Str. 345-354, ilustr. ISBN 978-80-86890-41-8 [COBISS.SI-ID 20024840].
171. CIGLENEČKI, Marjeta. Tovarniška fotografija = Factory photography. V: KERBLER, Stojan. *Tovarniška fotografija = Factory photography : 1965-2007 : 10. 4.-8. 5. 2012*. Ptuj: KUD Art Stays, Galerija FO.VI, 2012. Str. [5-17] [COBISS.SI-ID 19106824].
172. CIGLENEČKI, Marjeta. Elsa Kasimir and the Vienna Secession. V: MUROVEC, Barbara (ur.), et al. *Art history in Slovenia*. Ljubljana: Založba ZRC, 2011. Str. 175-191, 261, ilustr. Opera Instituti Artis Historiae. ISBN 978-961-254-336-5 [COBISS.SI-ID 3333293].

173. CIGLENEČKI, Marjeta. Med izročilom in stvarnostjo = Between tradition and reality. V: HÖFLER, Janez (ur.), et al. *Marija Zavetnica na Ptujski Gori : zgodovina in umetnostna zapuščina romarske cerkve*. 1. izd. Maribor: Umetniški kabinet Primož Premzl, 2011. Str. 19-46, ilustr. ISBN 978-961-6055-33-8 [COBISS.SI-ID 18808072].
174. CIGLENEČKI, Marjeta. Ida Brišnik Remec in Marjan Remec = Ida Brišnik Remec and Marjan Remec. V: BRIŠNIK-REMEC, Ida, REMEC, Marjan. *Tako blizu - tako daleč : Umetnostna galerija Maribor, 15. september - 6. november 2011 = So near - so far : Maribor Art Gallery, 15 September - 6 November 2011*. Maribor: Umetnostna galerija, 2011. Str. 10-33, ilustr. ISBN 978-961-6489-18-8 [COBISS.SI-ID 18818056].
175. CIGLENEČKI, Marjeta. Elsa Oeltjen Kasimir : iz družinske zapuščine = Elsa Oeltjen Kasimir : from family legacy. V: OELTJEN KASIMIR, Elsa. *Elsa Oeltjen Kasimir : iz družinske zapuščine : Umetnostna galerija Maribor, 5. marec - 12. april 2009 = from family legacy : Maribor Art Gallery, 5 March - 12 April 2009*. Maribor: Umetnostna galerija = Art Gallery, 2009. Str. 3-19 [COBISS.SI-ID 16816648].
176. CIGLENEČKI, Marjeta. A set of verdue tapestries in Ptuj Castle. V: KROUPA, Jiří (ur.), ŠEFERISOVÁ LOUDOVOVÁ, Michaela (ur.), KONEČNÝ, Lubomír (ur.). *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavička*. 1. vyd. Brno: Masarykova Univerzita, 2009. Str. 721-735, ilustr. Spisy Masarykovy univerzity v Brně. Filozofická fakulta, št. 382. ISBN 978-80-210-4972-7. ISSN 1211-3034 [COBISS.SI-ID 17323784].
177. CIGLENEČKI, Marjeta. Tapiserije iz Bistriškega gradu. V: ŠERBELJ, Ferdinand (ur.), GRADIŠNIK, Stane (ur.). *Zbornik občine Slovenska Bistrica*. Slovenska Bistrica: Skupščina občine: Kulturna skupnost. 2009, 3, str. 115-126, ilustr. ISBN 978-961-91537-4-1 [COBISS.SI-ID 514161791].
178. CIGLENEČKI, Marjeta. Galunovi na fotografijah Stojana Kerblerja. V: ZUPAN, Gojko (ur.). *Zbornik za Staneta Bernika : [ob njegovih sedemdesetletnici]*. Ljubljana: Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo: Filozofska fakulteta, 2009. Str. 15-37, ilustr. ISBN 978-961-90528-5-3 [COBISS.SI-ID 514337663].
179. CIGLENEČKI, Marjeta. Stojan Kerbler : Dvorišča = Backyards. V: KERBLER, Stojan, CIGLENEČKI, Marjeta. *Dvorišča : katalog = Backyards : catalogue*. Ptuj: UD Stara steklarska, 2008. Str. 6-39, ilustr. ISBN 978-961-91904-2-5 [COBISS.SI-ID 16969224].
180. CIGLENEČKI, Marjeta. Likovna dejavnost in likovna zbirka slovenskega kulturnega centra Korotan = Die künstlerische Tätigkeit und Kunstsammlung des slowenischen Kulturzentrums Korotan. V: LEVSTEK, Anton et al. *Korotan : kulturne prireditve 1991-2008 = Kulturveranstaltungen 1991-2008*. Celovec: Mohorjeva; = Klagenfurt: Hermagoras, 2008. Str. 11-24. ISBN 978-3-7086-0430-5 [COBISS.SI-ID 16611848].
181. CIGLENEČKI, Marjeta. Jan Oeltjen v Halozah in na Ptuju = Jan Oeltjen in Haloze und Ptuj. V: OELTJEN, Jan. *Leta potovanj 1904-1930 = Die Reisejahre 1904-1930 : [razstava] : Umetnostna galerija Maribor, 16.6.-16.9.2007*. Jan Oeltjen, Leta potovanj 1904-1930 = Die Reisejahre 1904-1930, Umetnostna galerija Maribor, 16. 6.-16. 9. 2007. Maribor: Umetnostna galerija, 2007. Str. 55-71, ilustr. ISBN 978-961-6489-13-3 [COBISS.SI-ID 15813128].
182. CIGLENEČKI, Marjeta. Elsa Kasimir in dunajska secesija. V: MUROVEC, Barbara (ur.). *Slovenska umetnost in njen evropski kontekst : izbrane razprave 1*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2007. Str. 123-137, ilustr. Elektronske izdaje Umetnostnozgodovinskega inštituta Franceta Steleta. ISBN 978-961-254-049-4. <http://uifs.zrc-sazu.si/ebook/slovenskaumetnost.2007.pdf> [COBISS.SI-ID 27506221].
183. CIGLENEČKI, Marjeta. Žiga Krištof Herberstein, portret, Josef Schlanderer?, pred 1683. V: LAVRIČ, Ana (ur.), et al. *Upodobitve ljubljanskih škofov*. Ljubljana: Narodna galerija, 2007. Str. 288-289, ilustr. ISBN 978-961-6029-90-2 [COBISS.SI-ID 15644168].

184. CIGLENEČKI, Marjeta. Žiga Krištof Herberstein, portret, ok. 1700. V: LAVRIČ, Ana (ur.), et al. *Upodobitve ljubljanskih škofov*. Ljubljana: Narodna galerija, 2007. Str. 289-290, ilustr. ISBN 978-961-6029-90-2 [COBISS.SI-ID 15644424].
185. CIGLENEČKI, Marjeta. Žiga Krištof Herberstein, celopostavni portret, ok. 1700. V: LAVRIČ, Ana (ur.), et al. *Upodobitve ljubljanskih škofov*. Ljubljana: Narodna galerija, 2007. Str. 290-291, ilustr. ISBN 978-961-6029-90-2 [COBISS.SI-ID 15644680].
186. CIGLENEČKI, Marjeta. Žiga Krištof Herberstein, portret, po 1701. V: LAVRIČ, Ana (ur.), et al. *Upodobitve ljubljanskih škofov*. Ljubljana: Narodna galerija, 2007. Str. 292, ilustr. ISBN 978-961-6029-90-2 [COBISS.SI-ID 15644936].
187. CIGLENEČKI, Marjeta. Žiga Krištof Herberstein, portret, Izidor Mole. V: LAVRIČ, Ana (ur.), et al. *Upodobitve ljubljanskih škofov*. Ljubljana: Narodna galerija, 2007. Str. 292-293, ilustr. ISBN 978-961-6029-90-2 [COBISS.SI-ID 15645192].
188. CIGLENEČKI, Marjeta. Anton Johann Nepomuk Herberstein (1725-1774) : 1761-1774 škof v Trstu, po 1761. V: LAVRIČ, Ana (ur.), et al. *Upodobitve ljubljanskih škofov*. Ljubljana: Narodna galerija, 2007. Str. 394-395, ilustr. ISBN 978-961-6029-90-2 [COBISS.SI-ID 15645448].
189. CIGLENEČKI, Marjeta. Jožef Digl, portretist rodbine Attems. V: MUROVEC, Barbara (ur.). *Vis imaginis : baročno slikarstvo in grafika : jubilejni zbornik za Anico Cevc = Festschrift Anica Cevc*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2006. Str. 359-376, ilustr. ISBN 978-961-6568-91-3 [COBISS.SI-ID 15255304].
190. CIGLENEČKI, Marjeta. Regeneriranje, konzerviranje i restauriranje tapiserija iz Pokrajinskega muzeja Ptuj. V: RIBIČIČ-ŽUPANIČ, Anica. *Mira Ovčarič-Kovačević : živjeti na tri razboja*. Zagreb: Muzej Mimara, 2005. Str. 93-98, ilustr. ISBN 953-6100-97-5 [COBISS.SI-ID 14549000].
191. CIGLENEČKI, Marjeta. Umetnostnozgodovinski pogled na spominska obeležja 20. stoletja na ptujskem območju. V: ŠULIGOJ, Ljubica (ur.), LEPEJ, Stanko (ur.). *Slovenstvo na Ptujskem v 20. stoletju : [ob 60. obletnici osvoboditve izpod fašizma in nacizma in konca druge svetovne vojne]*. Ptuj: Območno združenje borcev in udeležencev NOB, 2005. Str. 146-159, ilustr. ISBN 961-91141-9-1. [COBISS.SI-ID 14221064].
192. CIGLENEČKI, Marjeta. „Spet: v obrambo Dornave“ : usoda dvorca od tridesetih do konca šestdesetih let 20. stoletja. V: CIGLENEČKI, Marjeta (ur.). *Dornava : Vrišerjev zbornik : [tematska publikacija Zbornika za umetnostno zgodovino]*. Ljubljana: Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, Filozofska fakulteta, 2003. Str. 155-179, ilustr. ISBN 961-90528-3-8 [COBISS.SI-ID 512234367].
193. CIGLENEČKI, Marjeta. Predlog za ureditev muzejske zbirke v dvorcu Dornava kot dislocirane enote Pokrajinskega muzeja Ptuj. V: CIGLENEČKI, Marjeta (ur.). *Dornava : Vrišerjev zbornik : [tematska publikacija Zbornika za umetnostno zgodovino]*. Ljubljana: Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, Filozofska fakulteta, 2003. Str. 403-418, ilustr. ISBN 961-90528-3-8 [COBISS.SI-ID 512236671].
194. CIGLENEČKI, Marjeta. Zapuščina rodbine Leslie na Ptujskem gradu. V: VIDMAR, Polona (ur.). *Zapuščina rodbine Leslie na ptujskem gradu : razstavni katalog : Narodna galerija, Ljubljana, 22. januar-24. februar 2002*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 2002. Str. 57-71, 97-106, ilustr. ISBN 961-6438-00-X [COBISS.SI-ID 12238344].
195. CIGLENEČKI, Marjeta. Vurberške slike iz 17. stoletja v ptujskem muzeju. V: JAKI, Barbara (ur.). *Razprave iz evropske umetnosti : za Ksenijo Rozman*. Ljubljana: Narodna galerija, 1999. Str. 57-86, ilustr. Knjižnica Narodne galerije. ISBN 961-6029-34-7 [COBISS.SI-ID 9696520].

196. CIGLENEČKI, Marjeta. Zbirka orožja na ptujskem gradu. V: KOTER, Darja, VIDMAR, Polona, VRIŠER, Sergej. *Zbirka orožja na ptujskem gradu*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1999. Str. 12-37, ilustr. [COBISS.SI-ID 12412424].
197. CIGLENEČKI, Marjeta. Jan Oeltjen in Slowenien. V: GÄSSLER, Ewald (ur.). *Jan Oeltjen : 1880-1968 : das druckgraphische Werk*. Oldenburg: Isensee, 1997. Str. 23-40. ISBN 3-89598-466-3 [COBISS.SI-ID 6981640].
198. CIGLENEČKI, Marjeta. Oprema ormoškega gradu v preteklosti. V: KLASINC, Peter Pavel (ur.). *Ormož skozi stoletja IV*. Ormož: Skupščina občine, 1993. Str. 62-78 [COBISS.SI-ID 48428800].
199. CIGLENEČKI, Marjeta. Stadt und Schloß Pettau/Ptuj im Zeitalter der Türkenkriege. V: CIGLENEČKI, Marjeta (ur.), GROTHAUS, Maximilian (ur.), ŠMITEK, Zmago. *Begegnung zwischen Orient und Okzident*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1992. Str. 31-42, ilustr. [COBISS.SI-ID 5596936].
200. CIGLENEČKI, Marjeta. Zur Geschichte der Familien Leslie und Herberstein und deren Schlösser Gutenhaag/Hrastovec, Wurmberg/Vurberg und Pettau/Ptuj. V: CIGLENEČKI, Marjeta (ur.), GROTHAUS, Maximilian (ur.), ŠMITEK, Zmago. *Begegnung zwischen Orient und Okzident*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1992. Str. 43-52, ilustr. [COBISS.SI-ID 5597192].
201. CIGLENEČKI, Marjeta. Družini Leslie in Herberstein ter oprema njihovih gradov Hrastovec, Vurberg in Ptuj. V: CIGLENEČKI, Marjeta (ur.), et al. *Srečanje z Jutrovim na ptujskem gradu*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1992. Str. 43-52 [COBISS.SI-ID 5596680].
202. CIGLENEČKI, Marjeta. Oprema gradu Velika Nedelja v letu 1673. V: KLASINC, Peter Pavel (ur.). *Ormož skozi stoletja*. 3. Ormož: Skupščina občine, 1988. Str. 59-73 [COBISS.SI-ID 3884804].
203. CIGLENEČKI, Marjeta. Letoviščarstvo na Ptujju v 19. stoletju. V: 5. *Ptujski zbornik*. Ptuj: Skupščina občine, 1985. Str. 309-323, ilustr. [COBISS.SI-ID 3886084].
204. CIGLENEČKI, Marjeta. Na novo odkriti gotski plastiki iz Velike Nedelje. V: *Ormoški zbornik*. 2. [S.l.]: [s.n.], 1983. Str. 99-110 [COBISS.SI-ID 3914244].

Samostojni strokovni sestavki ali poglavja v monografski publikaciji

205. CIGLENEČKI, Marjeta. Cerkev Marijinega obiskanja na Polenšaku kot umetnostni spomenik. V: ZAGORŠAK, Franc (ur.). *400 let cerkve Marijinega obiskanja Polenšak : 1621-2021*. 1. natis. Lenart: Kreativna PiKA, 2023. Str. 21-25, ilustr. ISBN 978-961-94363-8-7 [COBISS.SI-ID 173750275].
206. CIGLENEČKI, Marjeta. Big Sur Real. V: FRIESINGER, Günther (ur.), LENART, Branko. *Big Sur real*. Wien: Edition Mono/Monochrom, cop. 2023. Str. 15-19, 21-25. ISBN 978-3-902796-89-9 [COBISS.SI-ID 165899267].
207. CIGLENEČKI, Marjeta. Kultura in umetnost v obdobju zrelosti = Culture and art in the golden years. V: LORBER, Lučka (ur.), GLAVIČ, Peter (ur.). *Center za zaslužne profesorje in upokojene visokošolske učitelje Univerze v Mariboru : 2019-2023*. 1. izd. Maribor: Univerza v Mariboru, Univerzitetna založba, 2023. Str. 237-245, ilustr. ISBN 978-961-286-769-0. DOI: 10.18690/um.3.2023.20 [COBISS.SI-ID 173757187].
208. CIGLENEČKI, Marjeta. Stojan Kerbler, fotograf kmečkega življenja. V: KOROŠEC, Vladimir. *Hvalnica trti in ljudem*. Ptuj: Združenje slovenskega reda vitezov vina, Viteško omizje Ptuj - Ormož, 2023. Str. 22-25. ISBN 978-961-94959-1-9 [COBISS.SI-ID 173798147].

209. CIGLENEČKI, Marjeta. Iz zapuščine Jožeta Curka. V: ŠTEINER, Martin (ur.). *Zbornik ob 130-letnici ptujskega muzeja*. Ptuj: Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, 2023. Str. 49-75, ilustr. ISBN 978-961-96331-0-6 [COBISS.SI-ID 170400259].
210. CIGLENEČKI, Marjeta. Oto Rimele: Lestev in ne bo. V: CIGLENEČKI, Marjeta (ur.), RIMELE, Oto. *Lestev in ne bo : Galerija mesta Ptuj = Ptuj City Gallery : 3. 3.-3. 4. 2022*. Ptuj: Zavod za turizem, Galerija mesta, 2022. Str. 6-17, ilustr. ISBN 978-961-95383-2-6 [COBISS.SI-ID 118207491].
211. CIGLENEČKI, Marjeta. Talumova umetniška zbirka. V: CIGLENEČKI, Marjeta (ur.), FIŠER, Dušan (ur.), CIGLENEČKI, Marjeta. *Talumova umetniška zbirka*. Kidričevo: Talum, 2022. Str. 5-20 [COBISS.SI-ID 127170307].
212. CIGLENEČKI, Marjeta. Marika Vicari, As I walk, Kakor hodim. V: VICARI, Marika. *As I walk : Ptuj City Gallery = Kakor hodim : Galerija mesta Ptuj, Ptuj : 28. 9.-14. 11. 2021*. Ptuj: Zavod za turizem: Galerija mesta, 2021. Str. 7-17, ilustr. [COBISS.SI-ID 125852675].
213. CIGLENEČKI, Marjeta. Krajine Hermana Čatra = The landscapes of Herman Čater. V: ARAKI GERL, Seiko, ČATER, Herman. *Dotik svetlobe = Hikari sasu toki = The touch of the light*. Celje: samozal. H. Čater; Ljubljana: Celjska Mohorjeva družba: Društvo Mohorjeva družba, 2020. Str. 118-123. ISBN 978-961-278-483-6 [COBISS.SI-ID 61972483].
214. CIGLENEČKI, Marjeta. Zum Siebziger des Künstlers. V: LENART, Branko (ur.), et al. *Ein ganzes halbes Jahrhundert*. EigenArtVerlag: Graz, 2020. Str. 3-21, ilustr. [COBISS.SI-ID 62161411].
215. CIGLENEČKI, Marjeta. Hommage Stojanu Kerblerju. V: CIGLENEČKI, Marjeta (ur.), FIŠER, Dušan (ur.). *Fokus : hommage Stojanu Kerblerju : Galerija mesta Ptuj, Ptuj City Gallery, Ptuj, 23. november 2018-13. januar 2019*. Ptuj: Mestna občina, 2018. Str. 3-5 [COBISS.SI-ID 24456200].
216. CIGLENEČKI, Marjeta. Iskalec štiriperesnih deteljic = A seeker of four-leaf clovers. V: KOLAR SLUGA, Breda (ur.), et al. *Bojan Golija : [retrospektiva] : Umetnostna galerija Maribor, 15. september 2017-7. januar 2018 = Maribor Art Gallery, 15 September 2017-7 January 2018*. Maribor: Umetnostna galerija, 2017. Str. 75-84, ilustr. ISBN 978-961-6489-28-7 [COBISS.SI-ID 23563016].
217. CIGLENEČKI, Marjeta. Recepti za nesmrtnost = A halhatatlanság receptjei = Rezepte für Unsterblichkeit = Recipes for immortality : Salvador Dalí (1904-1989). V: DALÍ, Salvador. *Salvador Dalí : recettes d'immortalité : Lendavski grad, Slovenija, Lendvai vár, Szlovénia, Schloss Lendava, Slowenien, Lendava Castle, Slovenia, 18. 5.-31. 10. 2017*. Lendava; = Lendva: Galerija-Muzej; = Galéria-Múzeum, 2017. Str. 6-22 [COBISS.SI-ID 23563272].
218. CIGLENEČKI, Marjeta. Stojan Kerbler. V: ARLT, Elisabeth (ur.), CIOL, Elio, KERBLER, Stojan. *Friuli & Štajerska : Ausstellung = razstava = exhibition : 21. 3. 2015-23. 5. 2015*. Laafeld; = Potrna: Pavelhaus; = Pavlova hiša; = Pavel house, cop. 2015. Str. 3-6. Catalog, 25. ISBN 978-3-900181-77-2 [COBISS.SI-ID 21754888].
219. CIGLENEČKI, Marjeta. Slovenski delavci danes = Slovene workers today = Slowenische Arbeiter heute. V: KRAŠNA, Anka. *Slovenski delavci danes = Slovene workers today = Slowenische Arbeiter heute : razstava = exhibition = Ausstellung*. Breg: V samozal., self published, Eigenverlag, 2015. Str. 3-8. [COBISS.SI-ID 22835720].
220. CIGLENEČKI, Marjeta. 42. mednarodna likovna kolonija Lendava, 2014 = A 42. Lendvai nemzetközi művésztelep, 2014 = 42nd International Fine Arts Colony - Lendava, 2014. V: RIMELE, Oto (ur.), et al. *Umetnost: zdaj : interier - eksterier*. Maribor: Univerza, 2012. Str. 3-11. ISBN 978-961-6567-14-5 [COBISS.SI-ID 21715976].

221. CIGLENEČKI, Marjeta. Umetnost: zdaj = Art: now. V: RIMELE, Oto (ur.), et al. *Umetnost: zdaj : interier - eksterier*. Maribor: Univerza, 2012. Str. 3-5. ISBN 978-961-6567-14-5 [COBISS.SI-ID 19744264].
222. CIGLENEČKI, Marjeta. Jernej Forbici 2001-2011. V: FORBICI, Jernej. *Jernej Forbici : [in my place] : paintings & objects = quadri [č] oggetti = slike [č] objekti : 2001-2011*. Ptuj: Art Stays, cop. 2011. Str. 129-132, ilustr. ISBN 978-961-91668-1-9 [COBISS.SI-ID 19545096].
223. CIGLENEČKI, Marjeta. Zbirka Talum. V: FRANK, Zdenka (ur.), et al. *Zbornik Občine Kidričevo*. Kidričevo: Občina, 2010. Str. 264-277, ilustr. ISBN 978-961-269-299-5 [COBISS.SI-ID 22195256].
224. CIGLENEČKI, Marjeta. Tapiserije v Ptujskem muzeju = Tapestries at the Ptuj Museum. V: ŠTEFANIČ, Tatjana (ur.), et al. *Rodbina Leslie : iz kraljestva Stuartov v habsburško cesarstvo = Leslie family : from the house of Stuart to the Habsburg empire*. 1st ed. Ptuj: Pokrajinski muzej Ptuj-Ormož: = Regional Museum Ptuj-Ormož, 2009. Str. 124-139. ISBN 978-961-6438-21-6 [COBISS.SI-ID 17404168].
225. CIGLENEČKI, Marjeta. Stojan Kerbler je fotografiral tudi v Stopercah. V: PLANINC, Vera (ur.). *Stoperce : zbornik kraja Stoperce*. Stoperce: Kulturno prosvetno društvo, 2009. Str. 359-361, ilustr. ISBN 978-961-269-114-1 [COBISS.SI-ID 21374264].
226. CIGLENEČKI, Marjeta. Haložani in haloški vinogradi na fotografijah Stojana Kerblerja. V: KOROŠEC, Vladimir (ur.). *Haloze : pokrajina, ljudje in vino : ob 70-letnici viteza vina Stojana Kerblerja*. Ptuj: Združenje slovenskega reda vitezov vina, Viteško omizje Ptuj-Ormož, 2008. Str. 5-15, ilustr. ISBN 978-961-238-986-4 [COBISS.SI-ID 16613896].
227. CIGLENEČKI, Marjeta. O izobraževanju na področju likovne umetnosti in o ustanavljanju Akademije za umetnosti na Univerzi v Mariboru. V: CIGLENEČKI, Marjeta (ur.). *Oddelek za likovno umetnost = Department of Fine Arts. 2, Anka Krašna, Bojan Golija, Breda Varl, Darko Golija, Dušan Zidar, Jasna Veber Zazula, Jiri Kočica, Ludvik Pandur, Matjaž Duh, Oto Rimele, Petra Varl, Samuel Grajfoner, Tomaž Zupančič*. Maribor: Pedagoška fakulteta: = Faculty of Education, 2008. Str. [1-5]. ISBN 978-961-6647-23-6 [COBISS.SI-ID 17049352].
228. CIGLENEČKI, Marjeta. Elsa Kasimir Oeltjen : 1887-1944. V: et al. *Sedem slovenskih kipark : 1918-1945 : [Katarina Drenik Marussig, Elsa Kasimir Oeltjen, Karla Bulovec Mrak, Dana Pajnič, Mara Kralj, Milena Dolgan, Sonja Rauter Zelenko]*. Kamnik: Medobčinski muzej, Galerija Miha Maleš, 2008. Str. 20-21, ilustr. ISBN 978-961-6599-09-2 [COBISS.SI-ID 16635144].
229. CIGLENEČKI, Marjeta. Ptujске in haloške podobe. V: ŠTEGER, Aleš (ur.), CIGLENEČKI, Marjeta (ur.). *Ptujсka knjiga : pesmi, zgodbe in pričevanja*. V Ljubljani: Slovenska matica, 2006. Str. 294-301. ISBN 961-213-154-6 [COBISS.SI-ID 513849471].
230. CIGLENEČKI, Marjeta. Mojster fotografije Stojan Kerbler = Stojan Kerbler, the master of photography. V: KERBLER, Stojan (ur.), et al. *Talum : 1954-2004 : [almanah ob petdesetletnici tovarne : yearbook celebrating the factory's 50th anniversary]*. Kidričevo: Talum, 2004. Str. [81]-83, ilustr. ISBN 961-238-373-1 [COBISS.SI-ID 13772552].
231. CIGLENEČKI, Marjeta. Oblikovalska delavnica Talum ,95 = Design workshop Talum ,95. V: KERBLER, Stojan (ur.), et al. *Talum : 1954-2004 : [almanah ob petdesetletnici tovarne : yearbook celebrating the factory's 50th anniversary]*. Kidričevo: Talum, 2004. Str. [87]-91, ilustr. ISBN 961-238-373-1 [COBISS.SI-ID 13772808].
232. CIGLENEČKI, Marjeta. Umetnostna podoba Taluma = The artistic image of Talum. V: KERBLER, Stojan (ur.), et al. *Talum : 1954-2004 : [almanah ob petdesetletnici tovarne : yearbook celebrating the factory's 50th anniversary]*. Kidričevo: Talum, 2004. Str. [93]-99, ilustr. ISBN 961-238-373-1 [COBISS.SI-ID 13773064].

233. CIGLENEČKI, Marjeta. Haloške zgodbe Stojana Kerblerja. V: BUTOLEN, Anton (ur.), et al. *Žetale in Žetalanci nekoč in danes : [zbornik]*. Žetale: Občina, 2004. Str. 238-250, ilustr. ISBN 961-238-235-2 [COBISS.SI-ID 20028216].
234. CIGLENEČKI, Marjeta. Pripoved o Halozah in Haložanih = A tale of Haloze and its people. V: NOVAK, Ranko (ur.), KERBLER, Stojan. *Ljudje = People*. Ljubljana: DesigNovak, 2003. Str. 22-31, ilustr. ISBN 961-238-194-1 [COBISS.SI-ID 13069064].
235. CIGLENEČKI, Marjeta. Orientalin, Orientale. V: *Im Lichte des Halbmonds : das Abendland und der türkische Orient*. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen Dresden: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, 1995. Str. 192 [COBISS.SI-ID 5644040].
236. CIGLENEČKI, Marjeta. Ptujška leta Franceta Miheliča 1936-1941. V: HORVAT, Vlado (ur.), BRATKO, Ivan. *Zbornik ob 125-letnici ptujške gimnazije*. Ptuj: Gimnazija, 1994. Str. 164-184, ilustr. [COBISS.SI-ID 49471744].
237. CIGLENEČKI, Marjeta. Ptujski grad za časa Lesliejev : (1656-1802). V: *Ptuj, včeraj-danes-jutri : ob 100-letnici Muzejskega zgodovinskega društva*. Ptuj: Izvršni svet skupščine občine, 1992. Str. 28-31 [COBISS.SI-ID 7360516].
238. CIGLENEČKI, Marjeta. Samostanska oprema v preteklosti. V: MLINARIČ, Jože (ur.), VOGRIN, Marjan (ur.). *Minoritski samostan na Ptujju : 1239-1989*. Ptuj [i. e.] Celje: Mohorjeva družba, 1989. Str. 325-345 [COBISS.SI-ID 14828544].
239. CIGLENEČKI, Marjeta. Štajerska - deželna gradov. V: LAMUT, Brane. *Kulturne dragotine Slovenije : zakladi, pričevanja Ptujja in Ormoža : Cankarjev dom - kulturni in kongresni center Ljubljana, razstavišče Arkade, Ljubljana, 1987*. [S. l.: s. n.], 1987. Str. 72-89 [COBISS.SI-ID 3886852].
240. CIGLENEČKI, Marjeta. Muzejsko društvo v Ptujju in muzejske zbirke. V: ŠAMPERL-PURG, Kristina (ur.), EMERŠIČ, Jakob (ur.), CIGLENEČKI, Marjeta (ur.). *Muzejsko društvo v Ptujju : 1893-1956 : 1956-1983*. Ptuj: Zgodovinsko društvo, 1983. Str. 10-22 [COBISS.SI-ID 3912964].

Strokovni sestavki v slovarju, enciklopediji ali leksikonu

241. CIGLENEČKI, Marjeta. Curk, Jože. V: ŠTERBENC SVETINA, Barbara (ur.). *Novi Slovenski biografski leksikon*. 1. izd. Ljubljana: Založba ZRC. 2022, zv. 4: c, str. 310-311, portret. ISBN 978-961-254-645-8, ISBN 978-961-254-985-5, ISBN 978-961-05-0116-9, ISBN 978-961-05-0640-9, ISBN 978-961-05-0651-5. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1005710/> [COBISS.SI-ID 45873965].
242. CIGLENEČKI, Marjeta. Žmitek (Šmitek) Peter. V: SANTIFALLER, Leo (ur.), et al. *Österreichisches biographisches Lexikon : 1815-1950*. Graz; Köln: H. Böhlau. 2022, bd. 16, lfg. 73, str. 569. ISBN 3-7001-0187-2, ISBN 978-3-7001-0187-1, ISBN 3-7001-1483-4, ISBN 3-7001-2186-5, ISBN 3-7001-2803-7, ISBN 3-7001-3580-7, ISBN 978-3-7001-6963-5, ISBN 978-3-7001-7794-4, ISBN 978-3-7001-7965-8, ISBN 978-3-7001-8181-1, ISBN 978-3-7001-8382-2, ISBN 978-3-7001-8610-6, ISBN 978-3-7001-8785-1, ISBN 978-3-7001-9040-0, ISBN 978-3-7001-9336-4. DOI: 10.1553/0x003e006b [COBISS.SI-ID 156311299].
243. CIGLENEČKI, Marjeta. Zajec (Zaic, Saiz, Zajic) Franc Ksaver (Franjo, Franz). V: SANTIFALLER, Leo (ur.), et al. *Österreichisches biographisches Lexikon : 1815-1950*. Graz; Köln: H. Böhlau. 2021, bd. 15, lfg. 72, str. 412-413. ISBN 3-7001-0187-2, ISBN 978-3-7001-0187-1, ISBN 3-7001-1483-4, ISBN 3-7001-2186-5, ISBN 3-7001-2803-7, ISBN 3-7001-3580-7, ISBN 978-3-7001-6963-5, ISBN 978-3-7001-7794-4, ISBN 978-3-7001-7965-8, ISBN 978-3-7001-8181-1, ISBN 978-3-7001-8382-2, ISBN

978-3-7001-8610-6, ISBN 978-3-7001-8785-1, ISBN 978-3-7001-9040-0, ISBN 978-3-7001-9336-4.
DOI: 10.1553/0x003d2b0d [COBISS.SI-ID 156134403].

244. BEŇOVÁ, Katarína, CIGLENEČKI, Marjeta. Žabota Ivan. V: SANTIFALLER, Leo (ur.), et al. *Österreichisches biographisches Lexikon : 1815-1950*. Graz; Köln: H. Böhlau. 2021, bd. 16, lfg. 72, str. 391. ISBN 3-7001-0187-2, ISBN 978-3-7001-0187-1, ISBN 3-7001-1483-4, ISBN 3-7001-2186-5, ISBN 3-7001-2803-7, ISBN 3-7001-3580-7, ISBN 978-3-7001-6963-5, ISBN 978-3-7001-7794-4, ISBN 978-3-7001-7965-8, ISBN 978-3-7001-8181-1, ISBN 978-3-7001-8382-2, ISBN 978-3-7001-8610-6, ISBN 978-3-7001-8785-1, ISBN 978-3-7001-9040-0, ISBN 978-3-7001-9336-4. DOI: 10.1553/0x003d2ac5. [COBISS.SI-ID 156308483].

245. CIGLENEČKI, Marjeta. Gospodarska zavarovalna zadruga Drava. *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*. ISSN 2670-6547. http://www.mariborart.si/spomenik?p_p_id=mapview_WAR_artportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_r_p_564233524_articleUrl=gospodarska-zavarovalna-zadruga-drava [COBISS.SI-ID 45327661].

246. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, fotograf). Jemčev vrt. *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*. ISSN 2670-6547. http://www.mariborart.si/spomenik?p_p_id=mapview_WAR_artportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_r_p_564233524_articleUrl=jemcev-vrt. [COBISS.SI-ID 45327405].

247. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, fotograf). Pedagoška fakulteta Maribor. *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*. ISSN 2670-6547. http://www.mariborart.si/spomenik?p_p_id=mapview_WAR_artportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_r_p_564233524_articleUrl=pedagoska-akademija-maribor [COBISS.SI-ID 45327917].

248. CIGLENEČKI, Marjeta. Srednje tehniške šole. *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*. ISSN 2670-6547. http://www.mariborart.si/spomenik?p_p_id=mapview_WAR_artportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_r_p_564233524_articleUrl=srednje-tehniske-sole [COBISS.SI-ID 45328173].

249. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, fotograf). Univerzitetna knjižnica Maribor. *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*. ISSN 2670-6547. http://www.mariborart.si/spomenik?p_p_id=mapview_WAR_artportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_r_p_564233524_articleUrl=univerzitetna-knjiznica-maribor [COBISS.SI-ID 45328429].

250. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, fotograf). Višja ekonomsko-komercialna šola. *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*. ISSN 2670-6547. http://www.mariborart.si/spomenik?p_p_id=mapview_WAR_artportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_r_p_564233524_articleUrl=visja-ekonomsko-komercialna-sola [COBISS.SI-ID 45328685].

251. CIGLENEČKI, Marjeta. Vurnikova kolonija. *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*. ISSN 2670-6547. http://www.mariborart.si/spomenik?p_p_id=mapview_WAR_artportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_r_p_564233524_articleUrl=vurnikova-kolonija [COBISS.SI-ID 45328941].

252. CIGLENEČKI, Marjeta. Železničarska kolonija. *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*. ISSN 2670-6547. http://www.mariborart.si/spomenik?p_p_id=mapview_WAR_artportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_r_p_564233524_articleUrl=zeleznicarska-kolonija [COBISS.SI-ID 45347373].

253. CIGLENEČKI, Marjeta. Lugarič, Albin. V: JAVORNIK, Marjan (ur.), VOGLAR, Dušan (ur.), DERMASTIA, Alenka (ur.). *Enciklopedija Slovenije*. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga. 2002, zv. 16, dodatek a-ž, str. 123. ISBN 86-11-14288-8, ISBN 86-11-14269-1, ISBN 86-11-14345-0, ISBN 86-11-14792-8, ISBN 86-11-15070-8, ISBN 86-11-15344-8, ISBN 86-11-15364-2, ISBN 86-11-15365-0, ISBN 86-11-15366-9, ISBN 86-11-15367-7 [COBISS.SI-ID 12405768].
254. ŠTULAR, Hanka, CIGLENEČKI, Marjeta. Tapiserija. V: JAVORNIK, Marjan (ur.), VOGLAR, Dušan (ur.), DERMASTIA, Alenka (ur.). *Enciklopedija Slovenije*. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga. 1999, zv. 13, š-t, str. 186-187, ilustr. ISBN 86-11-14288-8, ISBN 86-11-14269-1, ISBN 86-11-14345-0, ISBN 86-11-14792-8, ISBN 86-11-15070-8, ISBN 86-11-15344-8, ISBN 86-11-15364-2, ISBN 86-11-15365-0, ISBN 86-11-15366-9, ISBN 86-11-15367-7 [COBISS.SI-ID 9697032].
255. CIGLENEČKI, Marjeta. Pokrajinski muzej Ptuj. V: JAVORNIK, Marjan (ur.), VOGLAR, Dušan (ur.), DERMASTIA, Alenka (ur.). *Enciklopedija Slovenije*. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga. 1995, [zv.] 9: plo-ps, str. 60. ISBN 86-11-14288-8, ISBN 86-11-14269-1, ISBN 86-11-14345-0, ISBN 86-11-14792-8, ISBN 86-11-15070-8, ISBN 86-11-15344-8, ISBN 86-11-15364-2, ISBN 86-11-15365-0, ISBN 86-11-15366-9, ISBN 86-11-15367-7 [COBISS.SI-ID 5500680].
256. CIGLENEČKI, Marjeta. Nakit : v preteklih st. ... V: JAVORNIK, Marjan (ur.), VOGLAR, Dušan (ur.), DERMASTIA, Alenka (ur.). *Enciklopedija Slovenije*. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga. 1993, [zv.] 7: marin-nor, str. 280-282. ISBN 86-11-14288-8, ISBN 86-11-14269-1, ISBN 86-11-14345-0, ISBN 86-11-14792-8, ISBN 86-11-15070-8, ISBN 86-11-15344-8, ISBN 86-11-15364-2, ISBN 86-11-15365-0, ISBN 86-11-15366-9, ISBN 86-11-15367-7 [COBISS.SI-ID 7361540].

Recenzije in kritike

257. CIGLENEČKI, Marjeta. Matjaž Geder: Dve šoli : Galerija Doma kulture Gornja Radgona, 7. februar – 8. marec 2024. *Umetnostna kronika*. 21. 3. 2024, št. 79, ilustr. ISSN 3023-9354. <https://umetnostna-kronika.si/zapis/matjaz-geder-dve-soli-galerija-doma-kulture-gornja-radgona-7-februar-8-marec-2024>. [COBISS.SI-ID 190050051].
258. CIGLENEČKI, Marjeta. Tanja Verlak: Via Fotografija. *Umetnostna kronika*. 24. 4. 2023, št. 78, 4 str., fotogr. ISSN 3023-9354. <https://umetnostna-kronika.si/zapis/tanja-verlak-fotografija>. [COBISS.SI-ID 174622211].
259. CIGLENEČKI, Marjeta. The caring state and architecture - sites of education and culture in socialist countries : (ur. Jasna Gajler, Sanja Lončar), hed-biblioteka, Zagreb 2021 (235 str.). *Časopis za zgodovino in narodopisje*. [Tiskana izd.]. 2022, letn. 93 = n. v. 58, zv. 4, str. 124-128. ISSN 0590-5966. Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 147346691].
260. CIGLENEČKI, Marjeta. Življenje in smrt sta si brata : Motivi Dafne in mrtvega kurenta v opusu Franceta Miheliča, Galerija Media Nox, Maribor, 12. 1. 2022 - 10. 2. 2022. *Umetnostna kronika*. 2022, [št.] 74, str. 40-43, ilustr. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 102837507].
261. CIGLENEČKI, Marjeta. Postprodukcija : iz likovne zbirke festivala Art Stays : festival Art Stays, Galerija Božidar Jakac, Muzej moderne in sodobne umetnosti, Kostanjevica na Krki, 18. 3. 2022 - 15. 5. 2022. *Umetnostna kronika*. 2022, [št.] 75, str. 41-46, ilustr. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 117557507].
262. CIGLENEČKI, Marjeta. Spomin na očeta umetnostne zgodovine : brošura in razstava o Avguštinu Stegensku (1875–1920) v Univerzitetni knjižnici Maribor sta rezultat seminarskega dela mariborskih

študentov umetnostne zgodovine : razstavišče UKM. *Večer*. [Tiskana izd.]. 26. jan. 2022, 78, [št.] 21, str. 9, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 95362051].

263. CIGLENEČKI, Marjeta. Jana Horvat, Branko Mušič, Andreja Dolenc Vičič, Anja Ragolič: Arheološka najdišča Ptuja, Panorama : Ljubljana: Založba ZRC, 2020, 192 str. (zbirka Opera Instituti Archaeologici Sloveniae; 41). *Časopis za zgodovino in narodopisje*. [Tiskana izd.]. 2020, letn. 91 = n. v. 56, zv. 2/3, str. 222-228, ilustr. ISSN 0590-5966. Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 45314819].

264. CIGLENEČKI, Marjeta. Izšla je znanstvena monografija o antični podobi Panoram. *Ptujčan : glasilo Mestne občine Ptuj*. [Tiskana izd.]. 25. sep. 2020, leto 26, št. 9, str. 28-29, ilustr. ISSN 1318-8550 [COBISS.SI-ID 30048259].

265. CIGLENEČKI, Marjeta. Poglobljeno raziskovanje meja fotografije : Nina Sotelšek in Andrej Furlan: Linija časa in v času zapisana linija, Savinov likovni salon ... *Umetnostna kronika*. 2020, [št.] 66, str. 26-29, fotogr. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 16045571].

266. CIGLENEČKI, Marjeta. Dvorec Betnava (ur. Franci Lazarini, Miha Preinfalk). Zbirka Castellologica Slovenica 1 ... *Časopis za zgodovino in narodopisje*. [Tiskana izd.]. 2019, letn. 90 = n. v. 55, zv. 1, str. 113-117. ISSN 0590-5966. Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 97255681].

267. CIGLENEČKI, Marjeta. Mojster fotografije Stojan Kerbler v letu 2018. *Umetnostna kronika*. 2019, [št.] 63, str. 24-39, ilustr. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 1116171870].

268. CIGLENEČKI, Marjeta. Branko Lenart : tri razstave in monografija ob umetnikovi sedemdesetletnici. *Umetnostna kronika*. 2018, [št.] 60, str. 53-66, ilustr. ISSN 1581-7512. [COBISS.SI-ID 44026157].

269. CIGLENEČKI, Marjeta. Bojan Golija : retrospektivna razstava = Bojan Golija : a retrospective exhibition. *Likovne besede : revija za likovno umetnost*. 2017, št. 107, str. 53-56, ilustr. ISSN 0352-7263 [COBISS.SI-ID 23953928].

270. CIGLENEČKI, Marjeta. Kraj spomina - konec spomina? : Andrej Furlan: Kraj spomina, Fotogalerija Stolp, Maribor (22. marec-22. april 2017). *Umetnostna kronika*. 2017, [št.] 54, str. 38-45, ilustr. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 41607725].

271. CIGLENEČKI, Marjeta. Plečnikova medalja 2016: izr. prof. dr. Igor Sapač in doc. dr. Franci Lazarini. *UMniverzum : interna revija Univerze v Mariboru*. [Tiskana izd.]. nov. 2016, št. 2, str. 10-11, ilustr. ISSN 2463-9303 [COBISS.SI-ID 89479937].

272. CIGLENEČKI, Marjeta. Še en hommage mariborskemu krogu : fotografije Zore Plešnar v Bežigrasjski galeriji 2. *Večer*. [Tiskana izd.]. 11. feb. 2016, 72, [št.] 34, str. 9, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 85796097].

273. CIGLENEČKI, Marjeta. Šepet metuljevih kril : razstava del Simone Šuc in Nataše Grandovec v razstavišču Univerzitetne knjižnice Maribor. *Večer*. [Tiskana izd.]. 28. nov. 2015, 71, [št.] 277, str. 9, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 84923649].

274. CIGLENEČKI, Marjeta. Srhljivo lepa razstava : oglavičenje Darka Golije v Studiu UGM. *Večer*. [Tiskana izd.]. 10. dec. 2015, 71, [št.] 287, str. 9, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 84932097].

275. CIGLENEČKI, Marjeta. Fabrika : razstava Srdana Mohoriča v Galeriji FO.VI v Strnišču. *Aluminij : časopis družbe Talum*. [Tiskana izd.]. nov. 2013, [št.] 11, str. 20-21, ilustr. ISSN 2536-3921 [COBISS.SI-ID 24324664].

276. CIGLENEČKI, Marjeta. O svetlobi in senci : Jure Mikuž: Oto Rimele. Duhovnost materialne odsotnosti/Spirituality of material absence. *Umetnostna kronika*. 2013, [št.] 38, str. 32-40, ilustr. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 35627565].
277. CIGLENEČKI, Marjeta. Ne zgolj ponovitev preteklega dogodka : razstava Med nevidnim in prisotnim odtisom v KiBeli. *Večer*. [Tiskana izd.]. 3. maj 2013, 69, [št.] 100, str. 15, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 74448897].
278. CIGLENEČKI, Marjeta. Dovoljeno je vedeti : slike in grafike Jerneja Jemca v Razstavišču Filozofske fakultete Maribor. *Večer*. [Tiskana izd.]. 17. maj 2013, 69, [št.] 112, str. 14, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 74513665].
279. CIGLENEČKI, Marjeta. Plastenje prostora v tovarni umetnosti : razstava slik Bogdana Čobala v Tovarni umetnosti v Majšperku. *Večer*. [Tiskana izd.]. 4. jul. 2013, 69, [št.] 152, str. 11, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 74911745].
280. CIGLENEČKI, Marjeta. Kreativnost postavitve : Bogdan Čobal razstavlja v glasbeni šoli v Radljah ob Dravi. *Večer*. [Tiskana izd.]. 5. feb. 2011, 67, [št.] 31, str. 11, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 67045889].
281. CIGLENEČKI, Marjeta. Pogled v nebo : pregledna razstava del Darka Slavca v Koroški galeriji likovnih umetnosti. *Večer*. [Tiskana izd.]. 5. okt. 2011, 67, [št.] 231, str. 14, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 18825992].
282. CIGLENEČKI, Marjeta. Ljubljana skozi objektiv camere obscure : Andrej Furlan: Ljubljana. Prostori. Spomeniki. Besede. : Atrij ZRC, Ljubljana, 25. 5.-31. 12. 2010. *Umetnostna kronika*. 2010, [št.] 27, str. 14-18, ilustr. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 31624749].
283. CIGLENEČKI, Marjeta. Zaželeno si preprosto nariše : po razstavi del Petre Varl v Umetnostni galeriji Maribor in Kibli. *Večer*. [Tiskana izd.]. 5. mar. 2010, leto 66, št. 52, str. 12, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 17694472].
284. CIGLENEČKI, Marjeta. Zastavek iz sedemdesetih je ostal : v razstavišču na dekanatu Filozofske fakultete se je zvrstilo že nekaj razstav del iz opusov, ki so nastajali v šestem in sedmem desetletju 20. stoletja, do konca maja so na ogled Slike iz sedemdesetih let Bogdana Čobala. *Večer*. [Tiskana izd.]. 4. maj 2010, 66, [št.] 99 [i. e. 100], str. 14, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 17695752].
285. CIGLENEČKI, Marjeta. Akvarelnice in okna : dve razstavi Ota Rimeleja v Ljubljani. *Večer*. [Tiskana izd.]. 6. maj 2010, 66, [št.] 102, str. 14, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 64837633].
286. CIGLENEČKI, Marjeta. Pomemben podpornik umetnosti : izbor iz zbirke Talum v Tovarni umetnosti v Majšperku. *Večer*. [Tiskana izd.]. 8. jun. 2010, 66, [št.] 130, str. 14, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 22037304].
287. CIGLENEČKI, Marjeta. Grozljiva estetika halde : nova galerija v Strnišču pri Kidričevem. *Večer*. [Tiskana izd.]. 8. jul. 2010, 66, [št.] 155, str. 14, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 65141249].
288. CIGLENEČKI, Marjeta. Hutterjeva kolonija Matjaža Wenzla : razstava v Umetnostni galeriji Mariboru. *Večer*. [Tiskana izd.]. 21. feb. 2009, 65, [št.] 43, str. 11, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 16969480].
289. CIGLENEČKI, Marjeta. Pirhi kot prapočelo bivajočega : Bojan Golija: Pirhi, razstava v avli Pedagoške, Filozofske ter Fakultete za naravoslovje in matematiko Univerze v Mariboru. *Večer*. [Tiskana izd.]. 21. apr. 2009, leto 65, št. 92, str. 14, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 17410568].

290. CIGLENEČKI, Marjeta. Podobe iz intimnega dnevnika : razstava del študentov oddelka za likovno umetnost na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru. *Večer*. [Tiskana izd.]. 15. maj 2009, leto 65, št. 104, str. 12, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 17094920].
291. CIGLENEČKI, Marjeta. Stvari v prostoru. *Večer*. [Tiskana izd.]. 12. maj 2009, leto 65, št. 107, str. 14, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 21134648].
292. CIGLENEČKI, Marjeta. Brez hierarhične razmejitev med centrom in periferijo : Poletje, predlogi za stalno zbirko, v Umetnostni galeriji Maribor. *Večer*. [Tiskana izd.]. 7. avg. 2009, leto 65, št. 181, str. 12, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 64004609].
293. CIGLENEČKI, Marjeta. Žametne črnine vabijo pogled v globino. *Večer*. [Tiskana izd.]. 1. dec. 2009, leto 65, št. 278, str. 14, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 17385224].
294. CIGLENEČKI, Marjeta. Potrditev kreativne moči v zahtevnem okolju : v razstavišču Slovenskega znanstvenega inštituta na Dunaju razstavljajo profesorji z Oddelka za likovno umetnost Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru. *Večer*. [Tiskana izd.]. 8. maja 2008, leto 64, št. 105, str. 14. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 16170248].
295. CIGLENEČKI, Marjeta. Likovni dogodek leta v Mariboru : retrospektiva del Zmaga Jeraja v Umetnostni galeriji Maribor. *Večer*. [Tiskana izd.]. 12. jun. 2008, 64, št. 135, str. 14, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 60999681].
296. CIGLENEČKI, Marjeta. Prvi listi : začetki umetniške grafike na Slovenskem v Umetnostni galeriji Maribor. *Večer*. [Tiskana izd.]. 17. okt. 2008, leto 64, št. 242, str. 12, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 61714177].
297. CIGLENEČKI, Marjeta. Kako ona uživa : Slađana Mitrović razstavlja v Galeriji erotike v Celju. *Večer*. [Tiskana izd.]. 11. nov. 2008, leto 64, št. 261, str. 14, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 16613640].
298. CIGLENEČKI, Marjeta. Kompozicije z brezštevilnimi pomeni : Ludvik Pandur razstavlja v Lendavi. *Večer*. [Tiskana izd.]. 19. jun. 2007, 62, št. 139, str. 14, ilustr. ISSN 0350-4972. [COBISS.SI-ID 58881025].
299. CIGLENEČKI, Marjeta. Jan Oeltjen - Leta potovanj : razstava v Umetnostni galeriji Maribor. *Večer*. [Tiskana izd.]. 25. jul. 2007, 62, št. 169, str. 14, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 58977793].
300. CIGLENEČKI, Marjeta. Igra svetlobe z glasbo : ob razstavi del Ota Rimeleta Levitacije v Bežigrasjski galeriji v Ljubljani. *Večer*. [Tiskana izd.]. 4. jul. 2007, 63, št. 151, str. 14, ilustr. ISSN 0350-4972. [COBISS.SI-ID 59091457].
301. CIGLENEČKI, Marjeta. Premislek o družabnem okolju : javni kipi v razstavišču ljubljanskega gradu. *Večer*. [Tiskana izd.]. 18. sep. 2007, 63, št. 215, str. 14, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 59230209].
302. CIGLENEČKI, Marjeta. Likovni razmislek o ekološki katastrofi : razstava BioLogical v dunajski galeriji Kro Art. *Večer*. [Tiskana izd.]. 13. nov. 2007, 63, št. 261, str. 14, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 15794184].
303. CIGLENEČKI, Marjeta. Magična letnica 2012 : fotografska razstava Borisa Fariča nagovarja Ptuj kot evropsko prestolnico kulture. *Večer*. [Tiskana izd.]. 18. dec. 2007, 63, št. 291, str. 14, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 15794440].

304. CIGLENEČKI, Marjeta. Human in etičen naglas ter blaga hudomušnost : v galeriji Kresija v Stritarjevi ulici v Ljubljani je bila na ogled razstava Petra Ciuhe, Jirija Kočice in Polone Maher. *Večer*. [Tiskana izd.]. 6. feb. 2007, let. 63, str. 14, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 15298824].
305. CIGLENEČKI, Marjeta. Andante grazioso : Boris Farič v Mali galeriji Cankarjevega doma. *Večer*. [Tiskana izd.]. 28. feb. 2007, let. 63, str. 14, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 15299080].
306. CIGLENEČKI, Marjeta. Fotoantika, revija za zgodovino fotografije : Društvo fotografov Slovenije, Arhitekturni muzej Ljubljana, 2006. *Ampak : mesečnik za kulturo, politiko in gospodarstvo*. avg./sep. 2006, letn. 7, št. 8/9, str. 95. ISSN 1580-304X [COBISS.SI-ID 15031048].
307. CIGLENEČKI, Marjeta. Georg Mathaeus Vischer: Knjiga slovenještajerskih gradov 1676-1703, Umetniški kabinet Primož Premzl, Maribor 2006, 304 str. *Časopis za zgodovino in narodopisje*. [Tiskana izd.]. 2006, letn. 77, št. 1, str. 170-174. ISSN 0590-5966 [COBISS.SI-ID 14929928].
308. CIGLENEČKI, Marjeta. Pirhi in kipuji Bojana Golije : na rektoraku Univerze v Mariboru je razstavljen serija unikatnih grafik z upodobitvami velikonočnih pirhov. *Večer*. [Tiskana izd.]. 28. mar. 2006, leto 62, št. 72, str. 12, portret. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 56588801].
309. CIGLENEČKI, Marjeta. Knjiga štajerskih gradov : nova bibliofilska izdaja knjige gradov Georga Matthausa Vischerja. *Večer*. [Tiskana izd.]. 1. jun. 2006, leto 62, št. 124, str. 13, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 57028609].
310. CIGLENEČKI, Marjeta, VIZJAK, Jana (umetnik). Revizija fundusa in priložnost za poglobljeno soočenje z umetninami : portret in avtoportret v Umetnostni galeriji Maribor. *Večer*. [Tiskana izd.]. 19. avg. 2006, leto 62, št. 191, str. 13, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 57320193].
311. CIGLENEČKI, Marjeta. Osvetljeno oblačilno razkošje na portretih iz obdobja bidermajerja in drugega rokokoja : ob knjigi Andreje Vrišer: V fraku in krinolini. *Večer*. [Tiskana izd.]. 26. sep. 2006, leto 62, št. 223, str. 13, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 57498113].
312. CIGLENEČKI, Marjeta. Izstopajoč je „slovenski“ del razstave : kartoni Polone Maher. *Večer*. [Tiskana izd.]. 7. apr. 2006, leto 62, str. 12. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 15030792].
313. CIGLENEČKI, Marjeta. Dar biti - iskanje izvora vsega živega : razstava Jiřija Kočice v dunajskem Korotanu. *Večer*. [Tiskana izd.]. 30. sep. 2006, let. 62, str. 14, ilustr. ISSN 0350-4972. [COBISS.SI-ID 15030280].
314. CIGLENEČKI, Marjeta. Permanent exhibition of musical instruments at the Pokrajinski muzej in Ptuj. *Music in art*. 2005, vol. 30, no. 1/2, str. 255-256. ISSN 1522-7464 [COBISS.SI-ID 15005448].
315. CIGLENEČKI, Marjeta. Jože Curk in Primož Premzl, Mariborske vedute, Umetniški kabinet Primož Premzl, Maribor, 2004, 240 str., 275 reprodukcij. *Studia Historica Slovenica : časopis za humanistične in družboslovne študije*. [Tiskana izd.]. 2005, letn. 5, št. 1/3, str. 839-842. ISSN 1580-8122 [COBISS.SI-ID 792709].
316. CIGLENEČKI, Marjeta. Časopis za zgodovino in narodopisje, 75, nova vrsta 40, 1-3. *Umetnostna kronika*. 2005, 6, str. 21-24. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 23673901].
317. CIGLENEČKI, Marjeta. Damir Globočnik, Tihomir Pinter: Portreti - Porträts - Ritratti, Slovenski likovniki v Avstriji in Italiji - Slowenische Künstler in Österreich und Italien - Gli artisti sloveni in Austria e in Italia. *Umetnostna kronika*. 2005, 7, str. 15-16. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 513363839].
318. CIGLENEČKI, Marjeta. Prenova gradov v Avstriji in v Sloveniji : Schlosshof in Dornava. *Umetnostna kronika*. 2005, 9, str. 19-23, ilustr. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 24557869].

319. CIGLENEČKI, Marjeta. Dobri stari horizont in iluminacije : Oto Rimele prvič razstavlja na Hrvaškem. *Večer*. [Tiskana izd.]. 12. nov. 2005, leto 61, št. 262, str. 13, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 55738113].
320. CIGLENEČKI, Marjeta. Dialog ustvarjalcev : Polona Maher in Albano Morandi v Razstavnem salonu Rotovž : cikel, ki sta ga leta 2002 začela Ferdinand Penker in Oto Rimele v Umetnosti galeriji Maribor, se nadaljuje. *Večer*. [Tiskana izd.]. 8. okt. 2004, leto 60, št. 236, str. 11, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 53808129].
321. CIGLENEČKI, Marjeta. Plod velikega znanja in ljubezni : Umetniški kabinet Primoža Premzla je delo izdal v sodelovanju z umetnostnim zgodovinarjem Jožetom Curkom. *Večer*. [Tiskana izd.]. 17. dec. 2004, leto 60, št. 295, str. 12, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 54242049].
322. CIGLENEČKI, Marjeta. Pesniški festival se razrašča v druge umetnosti : likovne razstave na dnevih poezije in vina Medana 2004 : tudi spremljevalne prireditve so dosegle raven, ki zahteva vso pozornost kritiške in laične javnosti. *Večer*. [Tiskana izd.]. 4. sep. 2004, leto 60, str. 11, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 13765896].
323. CIGLENEČKI, Marjeta. Konceptualist, ki živi in dela v Gradcu : „Light works“ Branka Lenarta v slovenskem znanstvenem inštitutu na Dunaju : prireditve v lepo urejenih prostorih inštituta privabljajo številne slovensko in nemško govoreče goste. *Večer*. [Tiskana izd.]. 24. apr. 2004, leto 60, str. 11, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 13765640].
324. CIGLENEČKI, Marjeta. Milček Komelj: Miheličev kurent. Zgodba o živem mitu ... Ljubljana, 2002. *Acta historiae artis Slovenica*. [Tiskana izd.]. 2003, 8, str. 221-224, ilustr. ISSN 1408-0419 [COBISS.SI-ID 21571117].
325. CIGLENEČKI, Marjeta. Prizorišče čoveškega življenja in smrti : *Theatrum Vitae et Mortis Humanae*. *Argo : časopis slovenskih muzejev*. 2003, 46, 1, str. 57-62. ISSN 0570-8869 [COBISS.SI-ID 512238975].
326. CIGLENEČKI, Marjeta. Darja Koter, Glasbilarstvo na Slovenskem. *Argo : časopis slovenskih muzejev*. 2003, 46, 1, str. 146-148, ilustr. ISSN 0570-8869 [COBISS.SI-ID 512244095].
327. CIGLENEČKI, Marjeta. Vonj po vinu : vabilo na javno vodstvo po razstavi. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 16. jan. 2003, leto 56, str. 10, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 12405512].
328. CIGLENEČKI, Marjeta. *Acta historiae artis Slovenica*, 7. *Umetnostna kronika*. 2003, št. 1, str. 26-28. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 512428927].
329. CIGLENEČKI, Marjeta. Sežeto likovno izražanje : Bojan Golija in njegova ropotarnica spominov in spoznanj 2. *Večer*. [Tiskana izd.]. 19. nov. 2003, leto 59, št. 267, str. 11. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 51872769].
330. CIGLENEČKI, Marjeta. Umetnostna kronika : o novostih v umetnostnozgodovinski stroki. *Večer*. [Tiskana izd.]. 21. nov. 2003, leto 59, št. 269, str. 12. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 13063432].
331. CIGLENEČKI, Marjeta. Razkazovanje : Darko Golija razstavlja v cerkvi sv. Duha v Krškem. *Večer*. [Tiskana izd.]. 27. dec. 2003, leto 59, št. 298, str. 11. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 52211201].
332. CIGLENEČKI, Marjeta. Na poti v fantastiko : razstava slovenskega slikarja Franceta Miheliča v prestižni Tretjakovski galeriji v Moskvi. *Večer*. [Tiskana izd.]. 22. avg. 2003, leto 59, str. 11, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 13068296].

333. CIGLENEČKI, Marjeta. Stojan Kerbler. *Signal : das Magazin der Sloweninnen und Slowenen in der Steiermark*. Winter = Zima 2002/2003, str. 27-30, ilustr. [COBISS.SI-ID 12404488].
334. CIGLENEČKI, Marjeta. Strah junaka pred močjo literature. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 3. jan. 2002, leto 55, št. 1, str. 5, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 49769217].
335. CIGLENEČKI, Marjeta. Od včeraj v likovnem razstavišču UKM : študenti oddelka za likovno pedagogiko razstavljajo. *Večer*. [Tiskana izd.]. 5. feb. 2002, leto 58, št. 29, str. 11, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 47971841].
336. CIGLENEČKI, Marjeta. Razstava Portali krajine ob jubileju : na mariborski Pedagoški fakulteti ob 40-letnici : pozornosti vredni dosežki študentov likovne pedagogike. *Večer*. [Tiskana izd.]. 26. feb. 2002, leto 58, št. 46, str. 12, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 48208897].
337. CIGLENEČKI, Marjeta. Kako slika osvaja prostor : mladi ptujski slikar in njegova deseta razstava : figure Tomaža Plavca v knjižnici Ivana Potrča na Ptujju. *Večer*. [Tiskana izd.]. 12. mar. 2002, leto 58, št. 58, str. 11, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 48568321].
338. CIGLENEČKI, Marjeta. Posegi v podobo mesta : mariborski študentje svoje prisotnosti v javnosti ne zaznamujejo le z razstavami : študentje likovne pedagogike in mesto Maribor. *Večer*. [Tiskana izd.]. 1. jul. 2002, leto 58, št. 148, str. 9, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 48875521].
339. CIGLENEČKI, Marjeta. Večina avtorjev iz mlajše generacije : vabljeni 2002 - dogodek v likovni dejavnosti Maribora. *Večer*. [Tiskana izd.]. 3. avg. 2002, leto 58, št. 177, str. 11. ISSN 0350-4972. [COBISS.SI-ID 48449537].
340. CIGLENEČKI, Marjeta. Odkrivanje sorodnosti in razlik : po razstavi Ferdinanda Penkerja in Ota Rimeleta v Umetnostni galeriji Maribor. *Večer*. [Tiskana izd.]. 24. okt. 2002, leto 58, št. 246, str. 11, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 48255489].
341. CIGLENEČKI, Marjeta. Kastiljske pokrajine Ludvika Pandurja : razstava v Galeriji DLUM Slovenije in Miheličevi galeriji. *Večer*. [Tiskana izd.]. 30. okt. 2002, leto 58, št. 251, str. 11, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 48298497].
342. CIGLENEČKI, Marjeta. Ptujске ulice, tovarniško okolje : dosežki enajste likovne kolonije Talum v Miheličevi galeriji : Likovna kolonija Talum - enajstič. *Večer*. [Tiskana izd.]. 20. nov. 2002, leto 58, št. 267, str. 12, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 48476673].
343. CIGLENEČKI, Marjeta. Človeška zgodba : Darko Golija v razstavišču ZDSLJU v Ljubljani. *Večer*. [Tiskana izd.]. 12. dec. 2002, leto 58, št. 286, str. 11, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 48827137].
344. CIGLENEČKI, Marjeta. Strah junaka pred močjo literature. *Delo*. [Tiskana izd.]. 21. dec. 2001, str. 8, ilustr. ISSN 0350-7521 [COBISS.SI-ID 12360712].
345. CIGLENEČKI, Marjeta. Dušan Fišer in Aleš Šteger : prejemnika oljenke za razstavo „v tvari“. *Ptujčan : glasilo Mestne občine Ptuj*. [Tiskana izd.]. 13. jun. 2001, leto 7, št. 6, str. 9, portreta. ISSN 1318-8550 [COBISS.SI-ID 12368136].
346. CIGLENEČKI, Marjeta. Pestro likovno srečanje. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 18. jan. 2001, letn. 54, št. 3, str. 20, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 47773953].
347. CIGLENEČKI, Marjeta. Izvrsten likovni dogodek. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 22. mar. 2001, leto 54, št. 12, str. 4, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 47731201].

348. CIGLENEČKI, Marjeta. Tomaž Plavec - slike 2000/2001. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 14. jun. 2001, leto 54, št. 24, str. 5, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 47954689].
349. CIGLENEČKI, Marjeta. Pogumen korak mladega ustvarjalca : Jernej Forbici v steklarski delavnici. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 4. okt. 2001, leto 54, št. 40, str. 4, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 48278017].
350. CIGLENEČKI, Marjeta. Deset ustvarjalnih let : fotografije Bogomira Lugariča v Miheličevi galeriji. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 1. feb. 2001, leto 54, str. 4, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 12360968].
351. CIGLENEČKI, Marjeta. Podoba in njena senca : Galerija Žula 3 zaprla vrata. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 20. dec. 2001, str. 5, ilustr. ISSN 0040-1978. [COBISS.SI-ID 12359688].
352. CIGLENEČKI, Marjeta. Bogastvo podobnih oblik in besed. *Večer*. [Tiskana izd.]. 25. jul. 2001, leto 57, št. 169, str. 19, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 49543937].
353. CIGLENEČKI, Marjeta. Pomemben zasuk v ustvarjalnosti : razstava Anke Krašna v Univerzitetni knjižnici v Mariboru. *Večer*. [Tiskana izd.]. 11. dec. 2001, leto 57, št. 285, str. 12, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 46997761].
354. CIGLENEČKI, Marjeta. Vogalna dvorana blesti v stari lepoti : obnovljena štukatura v nekdanji grofičini spalnici. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 31. aug. 2000, letn. 53, str. 7, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 10498568].
355. CIGLENEČKI, Marjeta. Photographs of Landscape and Towns by Mirč Lugarič : Ptuj, Galeria Lugarič. *Likovni svet : mednarodni likovni informator*. sep. 1999, št. 41, str. 19-20, ilustr. ISSN 1318-9026 [COBISS.SI-ID 123276544].
356. CIGLENEČKI, Marjeta. Žlahtni eksotizem : Bojan Golija: Japonski dnevnik. Miheličeva galerija, Ptuj, 4. 3. - 11. 4. 1999. *Razgledi : tako rekoč intelektualni tabloid*. 31. mar. 1999, št. 7=1134, str. 31. ISSN 1318-0401 [COBISS.SI-ID 8722184].
357. CIGLENEČKI, Marjeta. Barvne kopeli : Vera Sešlar Založnik: Barvane tekstilije, 1997-1998. Miheličeva galerija, Pokrajinski muzej Ptuj, 3. 9. - 1. 10. 1998. *Razgledi : tako rekoč intelektualni tabloid*. 16. sep. 1998, št. 17=1120, str. 31. ISSN 1318-0401 [COBISS.SI-ID 8722440].
358. CIGLENEČKI, Marjeta. Bojan Golija: Japonski dnevnik : Ptuj : razstava v Miheličevi galeriji. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 4. mar. 1999, letn. 52, št. 9, str. 9, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19587384].
359. CIGLENEČKI, Marjeta. Vurberške slike iz 17. stoletja = Ptuj : Pokrajinski muzej vabi. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 2. dec. 1999, letn. 52, št. 48, str. 4, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19799096].
360. CIGLENEČKI, Marjeta. „Spoznavanje narave“ : fotografije kot slike. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 4. nov. 1999, letn. 52, str. 5, ilustr. ISSN 0040-1978. [COBISS.SI-ID 9697544].
361. CIGLENEČKI, Marjeta. Upodobitve lovskih trofej z gradu Vurberg : Ptuj : nedeljske matineeje v Pokrajinskem muzeju. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 26. mar. 1998, letn. 51, št. 12, str. 4. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19558200].

362. CIGLENEČKI, Marjeta. V svetlobi polmeseca. *Razgledi : tako rekoč intelektualni tabloid*. 21.II.1996, let. 44, 4 (1059), str. 34-35. ISSN 1318-0401 [COBISS.SI-ID 5629192].
363. CIGLENEČKI, Marjeta. Na ogled tri Lugaričeve slike : Ptuj : kulturnozgodovinska zbirka na gradu. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 30. okt. 1996, letn. 49, št. 44, str. 15, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19520056].
364. CIGLENEČKI, Marjeta. Pokrajinski muzej Maribor in prenovljena kulturno-zgodovinska zbirka. *Argo : časopis slovenskih muzejev*. 1995, 38, str. 71-74, ilustr. ISSN 0570-8869 [COBISS.SI-ID 59419392].
365. CIGLENEČKI, Marjeta. Lojze Gostiša: Franceta Miheliča Balada o drevesu 1941-1945. *Časopis za zgodovino in narodopisje*. [Tiskana izd.]. 1995, 66, št. 2, str. 397-402 = 31. ISSN 0590-5966 [COBISS.SI-ID 58511104].
366. CIGLENEČKI, Marjeta. Vtis breztežnosti. *Razgledi : tako rekoč intelektualni tabloid*. (1995), 6(1037) ; str. 36. ISSN 1318-0401 [COBISS.SI-ID 7353092].
367. CIGLENEČKI, Marjeta. Več kot le predmeti : prenovljena stalna kulturnozgodovinska zbirka : mariborski mestni muzej. *Razgledi : tako rekoč intelektualni tabloid*. 5.VII.1995, let. 43, št. 14 (1045), str. 37. ISSN 1318-0401 [COBISS.SI-ID 5629448].
368. CIGLENEČKI, Marjeta. Iz vojnega leta 1915 : Galerija Florijan : razstava grafične mape Luigija Kasimirja. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 9. feb. 1995, letn. 48, št. 6, str. 5, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19475768].
369. CIGLENEČKI, Marjeta. Zbornik Ormož skozi stoletja, IV. *Časopis za zgodovino in narodopisje*. [Tiskana izd.]. 65, št. 2 (1994), str. 361-365 = 30. ISSN 0590-5966 [COBISS.SI-ID 47953664].
370. CIGLENEČKI, Marjeta. Suverena predstavitev pred tujo publiko : ptujška zbirka turkerij v muzeju avstrijske kulture v Železnem. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 23. jun. 1994, letn. 47, št. 25, str. 4, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19437624].
371. CIGLENEČKI, Marjeta. Obraz, roke in noge. *Razgledi : tako rekoč intelektualni tabloid*. (1993), 13(996) ; str. 47. ISSN 1318-0401 [COBISS.SI-ID 7352324].
372. CIGLENEČKI, Marjeta. Janez Šibila v ptujskem muzejskem razstavišču. *Naši razgledi : NR*. (1991), 8.ii. ; str. 78. ISSN 0547-3276 [COBISS.SI-ID 3904772].
373. CIGLENEČKI, Marjeta. Zbirka tapiserij iz Dekorativne. *Naši razgledi : NR*. (1991), 4.i. ; str. 7. ISSN 0547-3276 [COBISS.SI-ID 3905028].
374. CIGLENEČKI, Marjeta. Likovni zapiski : Janez Šibila v ptujskem muzejskem razstavišču. *Naši razgledi : NR*. 8.II.1991, 40, št. 3, str. 78. ISSN 0547-3276 [COBISS.SI-ID 64401152].
375. CIGLENEČKI, Marjeta. Pretiosa sacra et documenta historica - razstava v ptujskem Pokrajinskem muzeju. *Naši razgledi : NR*. 12. jan. 1990, 39, št. 1, str. 13. ISSN 0547-3276 [COBISS.SI-ID 16441600].
376. CIGLENEČKI, Marjeta. Pregledna razstava fotografij Stojana Kerblerja v Razstavnem paviljonu Dušana Kvedra na Ptuj. *Naši razgledi : NR*. (1988), 18.xi. ; str. 674. ISSN 0547-3276. [COBISS.SI-ID 3904260].
377. CIGLENEČKI, Marjeta. Likovni zapiski : pregledna razstava fotografij Stojana Kerblerja v Razstavnem paviljonu Dušana Kvedra na Ptuj. *Naši razgledi : NR*. 18. nov. 1988, 34, št. 22, str. 674. ISSN 0547-3276 [COBISS.SI-ID 20909568].

378. CIGLENEČKI, Marjeta. Ptujski slikarji XX. stoletja. *Naši razgledi* : NR. 15. jan. 1988, 37, št. 1, str. 12. ISSN 0547-3276 [COBISS.SI-ID 6555136].
379. CIGLENEČKI, Marjeta. Od kartografije k vedutnemu slikarstvu : razstava v Ljudski knjižnici v Ormožu. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 10. mar. 1988, letn. 41, št. 10, str. 4, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19349048].
380. CIGLENEČKI, Marjeta. Varaždinski muzealci gostujejo v Ptujju : načrti in vedute Varaždina od 14. do 19. stoletja. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 7. apr. 1988, letn. 41, št. 14, str. 3, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19350072].
381. CIGLENEČKI, Marjeta. Spomini na svetovno vojno 1914-1918 : razstava na ptujskem gradu ob XXIV. zborovanju slovenskih zgodovinarjev. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 29. sep. 1988, letn. 41, št. 38, str. 7, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19599416].
382. CIGLENEČKI, Marjeta. Stojan Kerbler. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 13. okt. 1988, letn. 41, št. 40, str. 7, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19599928].
383. CIGLENEČKI, Marjeta. Trideset let slikarstva Viktorja Goričana. *Naši razgledi* : NR. (1986), 28.ii. ; str. 105. ISSN 0547-3276 [COBISS.SI-ID 3903748].
384. CIGLENEČKI, Marjeta. Razstavno sezono ptujskega muzeja pričinja akademski slikar Dušan Kirbiš. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 3. apr. 1986, letn. 39, št. 13, str. 5, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19566904].
385. CIGLENEČKI, Marjeta. Fotografije Miša Koltaka in Aljoše Pižmohta v Razstavnem paviljonu Dušana Kvedra v Ptujju. *Naši razgledi* : NR. (1985), 30.viii. ; str. 481. ISSN 0547-3276 [COBISS.SI-ID 3903492].
386. CIGLENEČKI, Marjeta. Bojan Golija - razstava v Ptujju. *Naši razgledi* : NR. (1984), 24.ii. ; str. 109. ISSN 0547-3276 [COBISS.SI-ID 3900932].
387. CIGLENEČKI, Marjeta. Razstavni paviljon Dušana Kvedra v Ptujju: Vojko Pogačar. *Naši razgledi* : NR. (1984), 27.i. ; str. 45. ISSN 0547-3276 [COBISS.SI-ID 3900676].
388. CIGLENEČKI, Marjeta. Tapiserije Cvetke Miloš v ptujskem razstavnem paviljonu Dušana Kvedra. *Naši razgledi* : NR. (1984), 23.xi. ; str. 650. ISSN 0547-3276 [COBISS.SI-ID 3901700].
389. CIGLENEČKI, Marjeta. „Koline“ Stojana Kerblerja v ptujskem razstavnem paviljonu Dušana Kvedra. *Naši razgledi* : NR. (1983), 23.i. ; str. 45. ISSN 0547-3276 [COBISS.SI-ID 3900420].

Predgovori, uvodniki, spremne besede

390. CIGLENEČKI, Marjeta. Ptujski dominikanski samostan z rednim odpiralnim časom. *Umetnostna kronika*. 2015, [št.] 46, str. 1-2. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 38556205].
391. CIGLENEČKI, Marjeta. Jože Curk : ob devetdesetletnici. *Časopis za zgodovino in narodopisje*. [Tiskana izd.]. 2014, letn. 85 = n. v. 50, zv. 1/2, str. 5-11, portret. ISSN 0590-5966. Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 24696632].
392. CIGLENEČKI, Marjeta. Strah pred umetnostjo. *Umetnostna kronika*. 2014, [št.] 42, str. 1-2. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 37467181].
393. CIGLENEČKI, Marjeta. Posluš ali prisluh?. *Umetnostna kronika*. 2010, [št.] 27, str. 1. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 31624493].

394. CIGLENEČKI, Marjeta. Zamolčana poglavja iz mariborske preteklosti. *Umetnostna kronika*. 2009, [št.] 22, str. 1. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 29639213].
395. CIGLENEČKI, Marjeta. Herman Čater: hommage Stojanu Kerblerju. V: ČATER, Herman. *Stojan Kerbler : Stojanu Kerblerju ob 70 letnici*. Celje: samozal. H. Čater, 2008. Str. 5-7. ISBN 978-961-245-618-4 [COBISS.SI-ID 16636424].
396. CIGLENEČKI, Marjeta. Pogled v brezmejna prostranstva. V: FIŠER, Dušan. *Dušan Fišer*. Ljubljana: Modrijan, 2007. Str. 6-7. ISBN 978-961-241-161-9 [COBISS.SI-ID 15818248].
397. CIGLENEČKI, Marjeta. Nesrečne rekonstrukcije. *Umetnostna kronika*. 2007, [št.] 17, str. 1. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 27476525].
398. CIGLENEČKI, Marjeta. Konstruktivna izmenjava pogledov in izkušenj. *Umetnostna kronika*. 2006, 13, str. 1. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 25938989].
399. CIGLENEČKI, Marjeta. Usklajeni s statutom Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva?. *Umetnostna kronika*. 2004, [št.] 3, str. 1. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 512799615].
400. CIGLENEČKI, Marjeta. Spremna beseda k poslovnemu poročilu za leto 1999. *Poslovno poročilo... : bilten...* 1999, št. 2, str. 3. ISSN 1854-2840 [COBISS.SI-ID 9701896].
401. CIGLENEČKI, Marjeta. V imenu štipendistov. *Poslovno poročilo... : bilten...* 1998, št. 1, str. 12-13. ISSN 1854-2840 [COBISS.SI-ID 8721928].
402. CIGLENEČKI, Marjeta. Alojzij Remec. V: *Gledališki list : Magda*. Ptuj: Zveza kulturnih organizacij, 1994. Str. 4 [COBISS.SI-ID 7359748].
403. CIGLENEČKI, Marjeta. Predgovor. V: *Haložani : mapa petnajstih originalnih fotografij Stojana Kerblerja*. Kidričevo: Talum; Ptuj: Stojan Kerbler, 1994. Str. 1-2 [COBISS.SI-ID 7362820].
404. CIGLENEČKI, Marjeta. Predgovor. V: *Srečanja : mapa petnajstih originalnih fotografij Stojana Kerblerja*. Kidričevo: Talum, 1993. Str. 1-2 [COBISS.SI-ID 7362308].
405. CIGLENEČKI, Marjeta. Bojan Golija. V: „Zrcalce, zrcalce povej ...“. Maribor: Pedagoška fakulteta, 1993. Str. 2 [COBISS.SI-ID 7359236].
406. CIGLENEČKI, Marjeta. Topographia ducatus Stiriae je zbirka ... V: VISCHER, Georg Matthäus. *Topographia Ducatus Stiriae*. [Faksimilirana izd.]. Ptuj: Pokrajinski muzej. 1986, str. [5] [COBISS.SI-ID 3911172].

Polemike, diskusijski prispevki, komentarji

407. CIGLENEČKI, Marjeta. Ptujška Gora. O Ptujski Gori in njeni notranji opremi v 20. in 21. stoletju. *Umetnostna kronika*. 2008, [št.] 21, str. 12-14, ilustr. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 28978733].
408. CIGLENEČKI, Marjeta. Klic k ohranitvi ene največjih urbanističnih vrednot Ptuja : spreminjanje vedute srednjeveškega Ptuja?. *Večer*. [Tiskana izd.]. 30. sep. 2004, leto 60, št. 229, str. 46, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 53772033].

Intervjuji

409. CIGLENEČKI, Marjeta (intervjuvanec). „Moja inspiracija so bile in so še vedno umetnine, s katerimi se soočam v okolju, kjer živim in delam“. *Dialogi*. 2020, letn. 56, št. 7/8, str. 6-21, portreta. ISSN 0012-2068 [COBISS.SI-ID 24040451].
410. CIGLENEČKI, Marjeta (intervjuvanec). Varovanje kulturne dediščine potrebuje široko podporo javnosti : Marjeta Ciglenečki, prejemnica Miklošičeve nagrade. *Štajerski tednik*. 15. dec. 2020, letn. 73, št. 99, str. 12, ilustr. ISSN 1581-6257 [COBISS.SI-ID 61628931].
411. CIGLENEČKI, Marjeta (intervjuvanec). V depoju me je zmeraj kaj poklicalo : dr. Marjeta Ciglenečki, umetnostna zgodovinarica. *Večer*. [Tiskana izd.]. 23. mar. 2020, 76, [št.] 67, str. 14-15, portret. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 98457089].
412. KRAŠNA, Anka (intervjuvanec, umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta (intervjuvanec). Status žensk v sodobni družbi na platnu : v oddaji Tele M, TV Maribor. *MMC RTV SLO : prvi multimedijški portal*. 16. nov. 2018. ISSN 1581-372X. <https://4d.rtv slo.si/arhiv/tele-m/174576162> [COBISS.SI-ID 96236801].
413. CIGLENEČKI, Marjeta (intervjuvanec). Z umetninami zaznamovana poklicna pot : intervju z umetnostno zgodovinarico dr. Marjeto Ciglenečki. *Umetnostna kronika*. 2017, [št.] 57, str. 3-18, ilustr. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 42499629].
414. BRIŠNIK-REMEC, Ida (intervjuvanec), CIGLENEČKI, Marjeta (intervjuvanec). Akademsko slikarka Ida Brišnik Remec pri svojih 73. letih še vedno aktivna : v oddaji Glasnik TV Maribor. *MMC RTV SLO : prvi multimedijški portal*. 10. jun. 2014. ISSN 1581-372X [COBISS.SI-ID 81615617].
415. CIGLENEČKI, Marjeta (intervjuvanec). Tovarna se mi razkriva kot prav poseben fenomen : pogovarjali smo se z dr. Marjeto Ciglenečki. *Aluminij : časopis družbe Talum*. [Tiskana izd.]. okt. 2010, št. 10, str. 14-17, portreti. ISSN 2536-3921 [COBISS.SI-ID 22138936].
416. FÜRST, Danilo (intervjuvanec), KOSELJ, Nataša (intervjuvanec), ZADRAVEC, Janko J. (intervjuvanec), CIGLENEČKI, Marjeta (intervjuvanec). Obnovljena upravna stavba Taluma za zgled : hiša, pod katero se vseeno hodi : obnovo je zasnoval arhitekt Janko J. Zadavec, ob spoštovanju in sodelovanjem avtorja arhitekta Danila Fürsta. *Delo*. [Tiskana izd.]. 14. apr. 2005, leto 47, št. 86, str. 7. ISSN 0350-7521 [COBISS.SI-ID 10457366].
417. CIGLENEČKI, Marjeta (intervjuvanec), FEGUŠ, Maksimiljan (intervjuvanec), STRELEC, Samo M. (intervjuvanec), GOLIJ, Darko (intervjuvanec). Četrta fakulteta - Akademija za umetnosti - majhna, a fleksibilna. *Dialogi*. 2005, letn. 41, št. 7/8, str. 5-17, portreti. ISSN 0012-2068 [COBISS.SI-ID 14523400].
418. CIGLENEČKI, Marjeta (intervjuvanec). Obeta se nam decentralizacija : pogovor z novo predsednico Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva. *Umetnostna kronika*. 2004, [št.] 2, str. 10-15. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 512616575].
419. BAJT, Drago (intervjuvanec), BOGATAJ, Janez (intervjuvanec), CIGLENEČKI, Marjeta (intervjuvanec), GLUŠIČ, Helga (intervjuvanec), KOVAČIČ PERŠIN, Peter (intervjuvanec), KRESLIN, Vlado (intervjuvanec), MARINČIČ, Katarina (intervjuvanec), PUHAR, Alenka (intervjuvanec), VEVAR, Štefan (intervjuvanec). Katere knjige so jim najbolj sedle v naročje : anketa. *Delo, Književni listi : štirinajstdnevna knjižna priloga časnika Delo*. [Tiskana izd.]. 6. jan. 2003, leto 45, str. 6-7, ilustr. ISSN 0350-7521, ISSN 1580-7592 [COBISS.SI-ID 12404744].
420. CIGLENEČKI, Marjeta (oseba, ki intervjuva). Pogovor z mojstrom Stojanom Kerblerjem. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 1998, letn. 51, št. 45, str. 5. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 8747784].

421. CIGLENEČKI, Marjeta (intervjuvanec). „Velikost muzeja je primerljiva z mestom v preteklosti“ : Marjeta Ciglencečki, direktorica Pokrajinskega muzeja Ptuj. *Večer*. [Tiskana izd.]. 16. jan. 1998, leto 54, št. 12, str. 11, portret. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 19380792].
422. CIGLENEČKI, Marjeta (intervjuvanec), BREJC, Irena (oseba, ki intervjuva). Muzej se mora vrniti k bistvu : pogovor z novo ravnateljico Pokrajinskega muzeja Ptuj, Marjeto Ciglencečki. *Dnevnik*. [Tiskana izd.]. 21.V.1997, 47, št. 135, str. 24-25, portret m.ciglencečki. ISSN 1318-0320 [COBISS.SI-ID 19249464].
423. CIGLENEČKI, Marjeta (intervjuvanec). Selitev v čas, ki ga ni več : srečanje z Jutrovim na Ptujskem gradu je srečanje s kustodinjco Marjeto Ciglencečki. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 46, št.6 (11.ii.1993), str.14. portret. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 41202944].
424. CIGLENEČKI, Marjeta (intervjuvanec). Razstavljeno blago mora biti vsečno. *Delo*. [Tiskana izd.]. 34, št.152 (4.vii.1992), str.5. portret. ISSN 0350-7521 [COBISS.SI-ID 32225024].

Bibliografije, kazala ipd.

425. CIGLENEČKI, Marjeta, ROUSOVÁ, Andrea. Seznam kopii Kristiána Schrödera z let 1690-1691 ze zámku Libochovice. V: MÁDL, Martin (ur.). *Tencalla I : barokní nástěnná malba v českých zemích*. 1. vyd. Praha: Artefactum, 2012. Str. 355-356. ISBN 978-80-86890-41-8 [COBISS.SI-ID 20025096].
426. KOROŠAJ, Majča, KRMEJ, Vesna, ŠUŠTERŠIČ, Vanda, CIGLENEČKI, Marjeta, PRAPROTNIK, Tadej. Diplomaska, magistrska in doktorska dela : 2006 in 2007. *Umetnostna kronika*. 2008, [št.] 19, str. 54-61. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 28416301].

Drugi sestavni deli

427. CIGLENEČKI, Marjeta. Spomin na očeta mariborske umetnostne zgodovine. *Vecer.com*. 26. jan. 2022, ilustr. ISSN 1855-8380. <https://www.vecer.com/kultura/spomin-na-oceta-mariborske-umetnostne-zgodovine-10268022> [COBISS.SI-ID 98873347].
428. CIGLENEČKI, Marjeta, GÖNC, Katja, MUROVEC, Barbara. 7. posvet slovenskih umetnostnih zgodovinarjev : Turizem in umetnostna dediščina Slovenije : gospodarstvo in raziskovanje v dialogu : Ptuj, 25. november 2016 : zaključki posveta. *Umetnostna kronika*. 2016, [št.] 53, str. 60-62, ilustr. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 40991277].
429. CIGLENEČKI, Marjeta. Dominikanski samostan na Ptujcu : izjava udeležencev znanstvenega posveta in okrogle mize „Dominikanski samostan. Nova spoznanja ob prenovi in načrti za prihodnost“. *Umetnostna kronika*. 2013, [št.] 39, str. 38. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 35841069].
430. CIGLENEČKI, Marjeta. Kostanjevica na Krki, Galerija B. Jakac : slike Oto[!] Rimela. *Likovni svet : mednarodni likovni informator*. jan. 2011, št. 153, str. 22-24, ilustr. ISSN 1318-9026 [COBISS.SI-ID 279970560].
431. CIGLENEČKI, Marjeta. Marijan Remec : (1937-2009). *Večer*. [Tiskana izd.]. 24. mar. 2009, leto 65, št. 69, str. 14. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 21065528].
432. CIGLENEČKI, Marjeta. Poročilo z 32. kongresa mednarodnega odbora za umetnostno zgodovino - CIHA v Melbournu januarja 2008. *Zbornik za umetnostno zgodovino. Nova vrsta*. [Tiskana izd.]. 2008, 44, str. 299-307. ISSN 0351-224X. Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 17101832].

433. CIGLENEČKI, Marjeta. Poročilo o delu slovenskega umetnostnozgodovinskega društva v letu 2007. *Zbornik za umetnostno zgodovino. Nova vrsta*. [Tiskana izd.]. 2008, 44, str. 308-310. ISSN 0351-224X. Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 17102088].
434. CIGLENEČKI, Marjeta. Petinsedemdeset let zaslužnega profesorja Bojana Golije. *Večer*. [Tiskana izd.]. 30. maj 2007, 62, št. 122, str. 14, portret. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 58777601].
435. CIGLENEČKI, Marjeta. Najbolj ptujski med ptujskimi slikarji : osemdeset let Albina Lugariča. *Večer*. [Tiskana izd.]. 8. avg. 2007, 62, št. 182, str. 12, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 59036417].
436. CIGLENEČKI, Marjeta. Poročilo o delu slovenskega umetnostnozgodovinskega društva v letu 2006. *Zbornik za umetnostno zgodovino. Nova vrsta*. [Tiskana izd.]. 2007, 43, str. 312-314. ISSN 0351-224X. Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 46978914].
437. CIGLENEČKI, Marjeta. Nace Šumi (14. 5. 1924-22. 6. 2006) : v slovo. *Večer*. [Tiskana izd.]. 27. jun. 2006, leto 62, št. 146, str. 12, portret. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 11933494].
438. CIGLENEČKI, Marjeta. Raziskoval je z veliko ljubeznijo : ob smrti akademika dr. Emilijana Cevca ... *Večer*. [Tiskana izd.]. 18. feb. 2006, leto 62, str. 43, portret. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 15030536].
439. CIGLENEČKI, Marjeta. Slovenska Bistrica, Graslov stolp : fotografije Stojana Kerblerja. *Likovni svet : mednarodni likovni informator*. nov.-dec. [2005], št. 103/104, str. 49-50, ilustr. ISSN 1318-9026 [COBISS.SI-ID 228663552].
440. CIGLENEČKI, Marjeta. Poročilo o delu slovenskega umetnostnozgodovinskega društva 2004. *Zbornik za umetnostno zgodovino. Nova vrsta*. [Tiskana izd.]. 2005, 41, str. 259-263. ISSN 0351-224X. Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 513551231].
441. CIGLENEČKI, Marjeta. V spomin prof. dr. Sergeju Vrišerju (1920-2004). *Štajerski tednik*. 8. jul. 2004, leto 57, št. 27, str. 12. ISSN 1581-6257 [COBISS.SI-ID 53383937].
442. CIGLENEČKI, Marjeta. David Gašparič : v spomin. *Večer*. [Tiskana izd.]. 1. okt. 2004, leto 60, št. 230, str. 12, ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 53773313].
443. CIGLENEČKI, Marjeta. Rezultati delavnice Joaquina Cape v Avli Pedagoške fakultete. *Večer*. [Tiskana izd.]. 11. dec. 2004, leto 60, št. 290, str. 13. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 54201089].
444. CIGLENEČKI, Marjeta. Zaslužni profesor dr. Nace Šumi - osemdesetletnik. *Večer*. [Tiskana izd.]. 29. maj 2004, leto 60, str. 43, portret. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 14514696].
445. CIGLENEČKI, Marjeta. Sergej Vrišer : Ljubljana, 9. november 1920 - Maribor, 28. maj 2004. *Zbornik za umetnostno zgodovino. Nova vrsta*. [Tiskana izd.]. 2004, 40, str. 367-372. ISSN 0351-224X. Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 513165695].
446. KLEMENČIČ, Matej, ŠTEFANAC, Samo, CIGLENEČKI, Marjeta. Reševanje Robbovega vodnjaka. *Zbornik za umetnostno zgodovino. Nova vrsta*. [Tiskana izd.]. 2004, 40, str. 373. ISSN 0351-224X. Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 513165951].
447. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, urednik), FERLINC, Darko (avtor, urednik), MILOŠIČ, Franc, TOPLEK, Danilo, ŽIGMAN, Bojan, KERBLER, Stojan (urednik, fotograf). *Talum : 1954-2004 : [almanah ob petdesetletnici tovarne : yearbook celebrating the factory's 50th anniversary]*. Kidričevo: Talum, 2004, str. 82-85, ilustr. ISBN 961-238-373-1 [COBISS.SI-ID 53927681].
448. CIGLENEČKI, Marjeta. Ljubljana, Galerija Vodnikova domačija : zgodbe Anke Krašna. *Likovni svet : mednarodni likovni informator*. okt. 2002, št. 72, str. 24-25, ilustr. ISSN 1318-9026 [COBISS.SI-ID 214341376].

449. CIGLENEČKI, Marjeta. Profesor dr. Sergej Vrišer ob osemdesetletnici. *Časopis za zgodovino in narodopisje*. [Tiskana izd.]. 2000, letn. 71=36, št. 4, str. 507-511, portret. ISSN 0590-5966. [COBISS.SI-ID 116981248].
450. CIGLENEČKI, Marjeta (intervjuvanec). „Ptuj ostaja moja strokovna preokupacija ...“. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 9. feb. 2001, letn. 54, št. 6, str. 5., ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 47834881].
451. CIGLENEČKI, Marjeta. Umrl je slikar Viktor Goričan. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 20. maj 1999, letn. 52, str. 4, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 8723720].
452. CIGLENEČKI, Marjeta. Umrl je France Mihelič : v soboto, 1. avgusta zvečer, je v svojem 92. letu umrl France Mihelič, slikar in akademik in tudi častni meščan mesta Ptuj. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 6. avg. 1998, letn. 51, št. 31, str. 1, 2, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19572280].
453. CIGLENEČKI, Marjeta. Umrl je profesor Federico Zeri. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 29. okt. 1998, letn. 51, št. 41, str. 6. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19497016].
454. CIGLENEČKI, Marjeta. Biber : R17.27. V: HÖDL, Günther (ur.), PUCKER, Hartwig (ur.). *alles jagd --- eine kulturgeschichte : Kärntner Landesausstellung Ferlach 1997 : Katalogbuch*. Klagenfurt: Kärntner Landesausstellung, cop. 1997. Str. 527-528, ilustr. ISBN 3-9500400-3-X [COBISS.SI-ID 7122952].
455. CIGLENEČKI, Marjeta. Umrl je dr. Ivan Sedej. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 6.II.1997, 50, št. 6, str. 21, portret. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19147576].
456. CIGLENEČKI, Marjeta. Štukatura na ptujskem gradu : Pokrajinski muzej Ptuj : vabilo na razstavo. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 20.XI.1997, 50, št. 47, str. 6, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19252792].
457. CIGLENEČKI, Marjeta. Ptuj ni mesto muzej. *Večer*. [Tiskana izd.]. 30.IV.1997, 53, št. 99, str. 17. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 6978824].
458. CIGLENEČKI, Marjeta. Fevdalne stanovanjske kulture : na Ptujskem gradu je ponovno odprta zbirka. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 46, št.9 (4.iii.1993), str.5. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 41218560].
459. CIGLENEČKI, Marjeta. Viteška dvorana na ptujskem gradu spet odprta. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 46, št.34 (26.viii.1993), str.5. ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 41374208].
460. CIGLENEČKI, Marjeta. Slovenija je bila živo vključena v evropsko umetnostno dogajanje : nova spoznanja o slikah iz ptujске grajske galerije. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 46, št.48 (2.xii.1993), str. ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 41449472].
461. CIGLENEČKI, Marjeta. Turquerije v ptujskem muzeju - priprave na razstavo - delovna skica : analiza obiska. *Argo : časopis slovenskih muzejev*. (1992), str. 58-60. ISSN 0570-8869 [COBISS.SI-ID 3885828].
462. CIGLENEČKI, Marjeta. Kdo je vladal v osmanskem cesarstvu. V: *Kaj je prišlo z Jutrovega : knjiga - slikanica - pobarvanka*. Ljubljana: Priba; Ptuj: Pokrajinski muzej, 1992. Str [COBISS.SI-ID 7371012].
463. CIGLENEČKI, Marjeta. Vrtniček. V: *Lutke v dlani : pobarvanka, izrezanka, zgibanka*. Ljubljana: Pedagoški inštitut univerze v Ljubljani: Priba, 1992. Str [COBISS.SI-ID 7361028].

464. CIGLENEČKI, Marjeta. Kakšna je islamska vera. V: *Osmansko cesarstvo : knjiga - slikanica - pobarvanka*. Ljubljana: Priba; Ptuj, 1992. Str [COBISS.SI-ID 7371524].
465. CIGLENEČKI, Marjeta. Kdo je vladal v osmanskem cesarstvu. V: *Osmansko cesarstvo : knjiga - slikanica - pobarvanka*. Ljubljana: Priba; Ptuj, 1992. Str [COBISS.SI-ID 7372036].
466. CIGLENEČKI, Marjeta. Srečanje evropskih diplomatov z orientom. V: *Osmansko cesarstvo : knjiga - slikanica - pobarvanka*. Ljubljana: Priba; Ptuj, 1992. Str [COBISS.SI-ID 7371780].
467. CIGLENEČKI, Marjeta. Kakšni so bili osmanski vojaki. V: *Turški tabor I : Stenska slika*. Ljubljana: Priba; Ptuj: Pokrajinski muzej, 1992. Str [COBISS.SI-ID 7369988].
468. CIGLENEČKI, Marjeta. Srečanje evropskih diplomatov z Orientom. V: *Turški tabor II : Namizno gledališče*. Ljubljana: Priba; Ptuj: Pokrajinski muzej, 1992. Str [COBISS.SI-ID 7370500].
469. CIGLENEČKI, Marjeta. Vabilo na predstavitev turquerij iz ptujskega muzeja. *Argo : časopis slovenskih muzejev*. 1991, 31/32, str. 57, ilustr. ISSN 0570-8869 [COBISS.SI-ID 14922499].
470. CIGLENEČKI, Marjeta. Oktobrski pogovori o baroku : srečanje slovenski umetnostnih zgodovinarjev v Mariboru. *Časopis za zgodovino in narodopisje*. [Tiskana izd.]. 1991, letn. 62 = n. v. 27, [št.] 1, str. 159-164. ISSN 0590-5966. <http://www.sistory.si/publikacije/prenos/?target=pdf&urn=SISTORY:ID:8097> [COBISS.SI-ID 3889156].
471. CIGLENEČKI, Marjeta. Zbirka tapiserij iz Dekorativne. *Delo*. [Tiskana izd.]. 33, št.2 (4.i.1991), str.7. ISSN 0350-7521 [COBISS.SI-ID 22159616].
472. CIGLENEČKI, Marjeta. Muzejska Galerija na ptujskem gradu ponovno na ogled. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 16. maj 1991, letn. 44, št. 19, str. 13, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19615032].
473. CIGLENEČKI, Marjeta. Le gotika in barok. *Večer*. [Tiskana izd.]. 47, št.114 (18.v.1991), str.28. ilustr. ISSN 0350-4972 [COBISS.SI-ID 40748800].
474. CIGLENEČKI, Marjeta. Spomin na Blaža Jevremova : (1938-1989). *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 26. apr. 1989, letn. 42, št. 16, str. 7, portret. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 19603512].
475. CIGLENEČKI, Marjeta. Srečanje z Alojzjem, Miho in Marjanom Remcem. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 11. sep. 1986, leto 39, št. 35, str. 5, ilustr., 18. sep. 1986, leto 39, št. 36, str. 5, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 23330104].
476. CIGLENEČKI, Marjeta. 23. januarja je bilo ustanovljeno Olepševalno društvo Ptuj. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 13. feb. 1986, leto 39, št. 6, str. 5, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 23328824].
477. ČEPLAK MENCIN, Ralf, CIGLENEČKI, Marjeta. Vinarska zbirka «mimo muzeja». *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 18. avg. 1983, leto 36, št. 32, str. 3. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 23343928].
478. CIGLENEČKI, Marjeta. Poročilo o delu pokrajinskega muzeja v Ptuj 1974-1978. *Časopis za zgodovino in narodopisje*. [Tiskana izd.]. (1979), 1-2 ; str. 612-615. ISSN 0590-5966. [COBISS.SI-ID 3888900].

Znanstveni sestavki v slovarju, enciklopediji, leksikonu

479. CIGLENEČKI, Marjeta. Boljka, Janez. V: ŠTERBENC SVETINA, Barbara (ur.). *Novi Slovenski biografski leksikon*. 1. izd. Ljubljana: Založba ZRC. 2018, zv. 3: ble-but, str. 107-109, portret. ISBN 978-961-254-645-8, ISBN 978-961-254-985-5, ISBN 978-961-05-0116-9, ISBN 978-961-05-0640-9, ISBN 978-961-05-0651-5. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1019770/> [COBISS.SI-ID 43855917].
480. CIGLENEČKI, Marjeta. Braniselj, Milena. V: ŠTERBENC SVETINA, Barbara (ur.). *Novi Slovenski biografski leksikon*. 1. izd. Ljubljana: Založba ZRC. 2018, zv. 3: ble-but, str. 246-248, portret. ISBN 978-961-254-645-8, ISBN 978-961-254-985-5, ISBN 978-961-05-0116-9, ISBN 978-961-05-0640-9, ISBN 978-961-05-0651-5. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1020100/> [COBISS.SI-ID 43856173].
481. CIGLENEČKI, Marjeta. Brišnik Remec, Ida. V: ŠTERBENC SVETINA, Barbara (ur.). *Novi Slovenski biografski leksikon*. 1. izd. Ljubljana: Založba ZRC. 2018, zv. 3: ble-but, str. 390-392, portret. ISBN 978-961-254-645-8, ISBN 978-961-254-985-5, ISBN 978-961-05-0116-9, ISBN 978-961-05-0640-9, ISBN 978-961-05-0651-5. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1020410/> [COBISS.SI-ID 43856429].
482. CIGLENEČKI, Marjeta. Bulovec Mrak, Karla. V: ŠTERBENC SVETINA, Barbara (ur.). *Novi Slovenski biografski leksikon*. 1. izd. Ljubljana: Založba ZRC. 2018, zv. 3: ble-but, str. 481-483, portret. ISBN 978-961-254-645-8, ISBN 978-961-254-985-5, ISBN 978-961-05-0116-9, ISBN 978-961-05-0640-9, ISBN 978-961-05-0651-5. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi153270/>. [COBISS.SI-ID 43856941].
483. CIGLENEČKI, Marjeta. Berneker, Franc. V: ŠTERBENC SVETINA, Barbara (ur.). *Novi Slovenski biografski leksikon*. 1. izd. Ljubljana: Založba ZRC. 2017, zv. 2: b-bla, str. 341-344, ilustr. ISBN 978-961-254-645-8, ISBN 978-961-254-985-5, ISBN 978-961-05-0116-9, ISBN 978-961-05-0640-9, ISBN 978-961-05-0651-5 [COBISS.SI-ID 41301805].
484. CIGLENEČKI, Marjeta. Berthold, Avgust. V: ŠTERBENC SVETINA, Barbara (ur.). *Novi Slovenski biografski leksikon*. 1. izd. Ljubljana: Založba ZRC. 2017, zv. 2: b-bla, str. 360-361, portret. ISBN 978-961-254-645-8, ISBN 978-961-254-985-5, ISBN 978-961-05-0116-9, ISBN 978-961-05-0640-9, ISBN 978-961-05-0651-5 [COBISS.SI-ID 41302061].
485. CIGLENEČKI, Marjeta. Ajlec (Ajlez, Ajletz, Ailec), Jožef (Josef, Jože). V: ŠTERBENC SVETINA, Barbara (ur.). *Novi Slovenski biografski leksikon*. 1. izd. Ljubljana: Založba ZRC. 2013, zv. 1: a, str. 107-109, portret. ISBN 978-961-254-645-8, ISBN 978-961-254-985-5, ISBN 978-961-05-0116-9, ISBN 978-961-05-0640-9, ISBN 978-961-05-0651-5 [COBISS.SI-ID 36441645].
486. CIGLENEČKI, Marjeta. Ajlec, Jožef : (1874-1944). *Slovenska biografija, Novi Slovenski biografski leksikon*. ilustr. ISSN 2350-5370, ISSN 2350-5761. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi126332/> [COBISS.SI-ID 37230893].

III.

IZVEDENA DELA (DOGODKI)

Radijski ali TV dogodki

1. CIGLENEČKI, Marjeta (intervjuvanec). *Center Rotovž : izjava v oddaji Kulturne novice, Radio Študent*, 3. 2. 2023 [COBISS.SI-ID 156354563].
2. ILEC, Eva (intervjuvanec), CIGLENEČKI, Marjeta (intervjuvanec). *Restavriranje ptujskih tapiserij : [pogovorna oddaja] Odmevi - Kultura*. Ljubljana: RTV Slovenija, 2011 [COBISS.SI-ID 22881336].
3. CIGLENEČKI, Marjeta. *Stojan Kerbler : dokumentarni film o slovenskem fotografu, predvaja TV Slovenija 2, 14. 3. 2002 ob 21. uri*. Ljubljana, 2002 [COBISS.SI-ID 12359176].

Razstave

4. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor razstave). *Vurnikova kolonija v Mariboru - arhitekt Ivan Vurnik : razstava v Galeriji Šivčeva hiša v Radovljici, 8. maja do 2. junija* [COBISS.SI-ID 21747464].
5. CIGLENEČKI, Marjeta. *Vurnikova kolonija v Mariboru : razstava v Galeriji Dessa, otvoritev 12. oktobra 2015, do 30. oktobra 2015* [COBISS.SI-ID 21719816].
6. CIGLENEČKI, Marjeta, MAČEK, Jure, SERAŽIN, Helena, STAVBAR, Vlasta. *Avguštin Stegenšek (1875-1920) : razstavišče Univerzitetne knjižnice Maribor, 7. oktober - 7. november 2005*. Maribor, 2005 [COBISS.SI-ID 56538113].
7. BULUT, Dejan (umetnik), DOLINAR, Vanja (umetnik), JANČIČ, Barbara (umetnik), JERIČ, Manja (umetnik), JURGEC, Barbara (umetnik), KOVAČIČ, Špela (umetnik), KRAJNC, Mojca (umetnik), KREBS, Vesna (umetnik), LUZNIK, Irenej (umetnik), OZMEC, Aljoša (umetnik), PEČAR, Ana (umetnik), SLAVEC, Maja (umetnik), ŠKRABL, Violeta (umetnik), TRAMŠEK, Tanja (umetnik), VIDAK, Klauđija (umetnik), VIDOVIČ, Aleksandra (umetnik), ŽULA, Eva (umetnik), GRAJFONER, Samuel, RIMELE, Oto, CIGLENEČKI, Marjeta. *Portali krajine : razstava študentov oddelka za likovno pedagogiko Pedagoške fakultete v Mariboru, Avla - razstavišče Pedagoške fakultete v Mariboru, 15. januar - 14. februar 2002*. Maribor, 2002 [COBISS.SI-ID 11756808].
8. CIGLENEČKI, Marjeta, KOTER, Darja. *Lovski grad Vurberg*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1998. 1 zgbanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 7120648].

Predavanja na tuji univerzi

9. CIGLENEČKI, Marjeta. *The „kurent“ : artistic interpretations : lecture in Collegium historiae artium 2015, Institute of Art History, Academy of Sciences, Prague, 29. 4. 2015* [COBISS.SI-ID 21718024].
10. CIGLENEČKI, Marjeta. *Forma Viva 1967-1986 : 5 hours of lectures within Erasmus TS Mobility 2013/2014 programme, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 25. 9. 2014* [COBISS.SI-ID 21717768].
11. CIGLENEČKI, Marjeta. *Ptuj - Portraits aus den Straßen von Ptuj : predavanje na prireditvi Slovenski večeri = Slowenische Abende, Institut für Slawistik der Universität Wien, Slowenisches Kulturzentrum Korotan, 15. 5. - 16. 5. 2002*. Wien, 2002 [COBISS.SI-ID 12358408].

Prispevki na konferenci

12. CIGLENEČKI, Marjeta. *Profesor Nace Šumi in njegov prispevek o dvorcu Dornava iz leta 1959 : prelomna študija in raziskave o dvorcu v naslednjih letih : prispevek na simpoziju Nace Šumi - živa iskra slovenske umetnostne zgodovine: simpozij ob 100-letnici rojstva, Ljubljana, Dvorana Slovenske matice, 27.-28. maj 2024* [COBISS.SI-ID 207625987].
13. CIGLENEČKI, Marjeta. *Oprema gradu Borl v 20. stoletju : predavanje prek spletne platforme Zoom v okviru serije predavanj „Umetnostna dediščina plemstva včeraj, danes, jutri“, ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, 26. jan. 2022* [COBISS.SI-ID 126041859]
projekt: J6-1810 Umetnost v času zatona plemstva. Transformacije, prenosi, reinterpretacije; financer: ARRS projekt: P6-0061 Slovenska umetnostna identiteta v evropskem okviru; financer: ARRS
14. CIGLENEČKI, Marjeta. *The Leslies' tapestries in Ptuj Castle : predavanje na International Summer School 2017, Architecture and the interior decoration of aristocratic residences in Styria = Architektur und Ausstattung von Adelsresidenzen in der Steiermark = Arhitektura in oprema plemiških rezidenc na Štajerskem, 25 - 29 September 2017, Graz and castles in Styria* [COBISS.SI-ID 42175021].
15. CIGLENEČKI, Marjeta, MUROVEC, Barbara, VAUPOTIČ, Nika. *Ptuj, Minorite Monastery of Sts. Peter and Paul, Provost Church of St. George, Dornava Manor : lecture within International Summer Study Days on Baroque Ceiling Painting, Ljubljana, Graz, Lower Styria, 30 August - 5 September 2017.* [COBISS.SI-ID 23558152].
16. CIGLENEČKI, Marjeta. *Tapestries from the legacy of the Leslie family : predavanje v okviru projektne delavnice Arhitektura in oprema plemiških rezidenc na Štajerskem = Architektur und Ausstattung von Adelsresidenzen in der Steiermark = Architecture and Interior Decoration of Aristocratic Residences in Styria, 15.-16. jul. 2017, Grad Slovenska Bistrica* [COBISS.SI-ID 23557128].
17. CIGLENEČKI, Marjeta. *Tapiserije na ptujskem gradu iz posesti rodbine Leslie : predavanje v okviru projektne delavnice Umetnostna reprezentacija plemstva: naročništvo na Štajerskem v zgodnjem novem veku, Dvorana Zemljepisnega muzeja ZRC SAZU, 26. maj 2017, Ljubljana* [COBISS.SI-ID 41678637].
18. CIGLENEČKI, Marjeta. *Franz Ignaz Count of Inzaghi (1691-1768) : Ptuj Parish priest and dean : predavanje na posvetu Sakralna umetnost na Štajerskem: naročniki in meceni = Sakrale Kunst in der Steiermark: Auftraggeber und Mäzene, Ljubljana, 2.-3. junij 2016* [COBISS.SI-ID 22798088].
19. CIGLENEČKI, Marjeta. *Začetki tujskega prometa na Ptuju : predavanje na 7. posvetu slovenskih umetnostnih zgodovinarjev Turizem in umetnostna dediščina Slovenije: gospodarstvo in raziskovanje v dialogu, Letni refektorij dominikanskega samostana, Ptuj, 25. nov. 2016* [COBISS.SI-ID 41006893].
20. CIGLENEČKI, Marjeta. *Ptujski dominikanski samostan po razpustu leta 1786 : lecture at the International Summer School „Kloster und Kunst, Die Bedeutung der Auftraggeber für den Bau und die Ausstattung steirischer Klöster“ = Samostani in umetnost, pomen naročnikov za gradnjo in opremo štajerskih samostanov, Gradec & Ptuj, 14.-18. september 2015* [COBISS.SI-ID 21754376].
21. CIGLENEČKI, Marjeta. *Vurnikova kolonija : predavanje na Mednarodnem znanstvenem simpoziju Umetnost in njeni mariborski prostori, 29. maj 2014, Maribor. Maribor, 2014* [COBISS.SI-ID 37375277].
22. CIGLENEČKI, Marjeta. *Art and architecture around 1400 : the perception of the pilgrimage church at Ptujška Gora : lecture at the 7th International Summer School „At the hub of culture: the European Cultural Capital 2012“ University of Maribor, Faculty of Arts, June 26 to July 5, 2012. 2012.* [COBISS.SI-ID 19573512].

23. CIGLENEČKI, Marjeta. *Dominikanski samostan na Ptujju in njegova funkcija po razpustu : [predavanje na znanstvenem posvetu „Samostani in umetnost“ na temo projektov Samostani - povezovalci evropskega umetnostnega prostora in Ljubljanski barok - materialna kultura in duhovni kontekst, 25.4.2012, Prešernova dvorana SAZU].* Ljubljana, 2012 [COBISS.SI-ID 34136621].
24. CIGLENEČKI, Marjeta. *Kipar Jožef Ajlec (1874-1944) : referat na znanstvenem simpoziju Pomembne slovenske osebnosti 20. stoletja - drugi del, Maribor, Kadetnica, 4.-6. decembra 2012.* 2012 [COBISS.SI-ID 19724040].
25. CIGLENEČKI, Marjeta. *General Rudolf Maister (1874-1934) in the memory of Slovenes : adoration and disregard : paper at the 2nd Workshop of the Network Media and memoria in South-Eastern Europe „Distinction and unification. Regional and Supraregional memories“, University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, 25th - 28th May 2011.* 2011 [COBISS.SI-ID 19724296].
26. CIGLENEČKI, Marjeta. *Moderna in sodobna ustvarjalnost v preglednih besedilih o umetnosti na Slovenskem : [predavanje na Jubilejnem simpoziju ob 90. obletnici rojstva akademika dr. Emilijana Cevca (1920-2006) Slovenska umetnost, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Velika dvorana SAZU, 1.12.2010].* Ljubljana, 2010 [COBISS.SI-ID 32058413].
27. CIGLENEČKI, Marjeta. *Varovanje spomenikov NOB : primer Lackovega spomenika na Ptujju in Kocmutovega obeliska v Mostju : [predavanje 13.5.2010 na 4. posvetu slovenskih umetnostnih zgodovinarjev Dediščina za življenje : ohranjanje za raziskovanje, raziskovanje za ohranjanje, Prešernova dvorana SAZU, 13.-15.5.2010].* Ljubljana, 2010 [COBISS.SI-ID 31385389].
28. CIGLENEČKI, Marjeta. *Elsa Kasimir, die Wiener Sezession und Oskar Kokoschka : Vortrag am Slowenischen Wissenschaftsinstitut in Wien, zur Präsentation des France Stele Instituts für Kunstgeschichte, 20. November 2007.* Wien, 2007 [COBISS.SI-ID 15818504].
29. CIGLENEČKI, Marjeta. *Stegenškovo umetnostnozgodovinsko delo : predavanje na znanstvenem sestanku „Avguštin Stegenšek (1875-1920)“, v Glazerjevi dvorani Univerzitetne knjižnice Maribor, 7. in 8. oktobra 2005.* Maribor, 2005 [COBISS.SI-ID 14518280].
30. CIGLENEČKI, Marjeta. *Urbanistična podoba Maribora v 19. in 20. stoletju : predavanje na znanstvenem simpoziju 750 let mesta Maribor, v organizaciji Oddelka za zgodovino Pedagoške fakultete v Mariboru in Zgodovinskega društva dr. Franca Kovačiča v Mariboru, 2.-4. decembra 2004.* Maribor, 2004 [COBISS.SI-ID 13739272].
31. CIGLENEČKI, Marjeta. *Restaurování tapisérií na zámku Ptuj : Seminář „Problematika restaurování tapisérií“, Státní zámek Náměšť nad Oslavou, 7. listopadu 2002.* Náměšť nad Oslavou, 2002. [COBISS.SI-ID 12361736].
32. CIGLENEČKI, Marjeta. *Likovna ustvarjalnost na Ptujju v 14. stoletju : predavanje na Viktorinovih večerih „Slikarstvo in glasbena umetnost 14. stoletja na Ptujju“ : ob 600-letnici ptujjskega Statuta. Ptuj: Refektorij Minoritskega samostana, 18.IV.1997* [COBISS.SI-ID 7016712].
33. CIGLENEČKI, Marjeta. *Likovna ustvarjalnost na Ptujju v prvi polovici 16. stoletja : referat na mednarodnem simpoziju „Ptujsko mestno pravo v srednjeevropskem prostoru“, Mestni statut 1513, Ptuj, 5.-7. november 1997.* Ptuj: Dvorana mestnega kina, 6.XI.1997 [COBISS.SI-ID 6976776].
34. CIGLENEČKI, Marjeta. *Družini Leslie in Herberstein ter oprema njihovih gradov Hrastovec, Vurberg in Ptuj. Ptuj, strokovno srečanje „Turquerije v ptujjskem muzeju“, 5.XI.1991* [COBISS.SI-ID 3909636].

35. CIGLENEČKI, Marjeta. *Premična dediščina in situ ali v muzeju - ptujski primeri*. Ljubljana, Zborovanje Društva muzealcev Slovenije, 13.XI.1991 [COBISS.SI-ID 3909892].
36. CIGLENEČKI, Marjeta. *Ptuj - utrdba v obrambi pred Turki*. Ptuj, strokovno srečanje „Turquerije v ptujskem muzeju“, 8.XI.1991 [COBISS.SI-ID 3909124].
37. CIGLENEČKI, Marjeta. *Turquerije v ptujskem muzeju : referat na znanstvenem srečanju „Širjenje islama i islamska kultura u bosanskom ejolatu“*. Sarajevo, Orijentalni institut, 9.III.1991 [COBISS.SI-ID 3908868].
38. CIGLENEČKI, Marjeta. *Začetki turizma na Ptuju*. Ptuj, OK ZSMS, 13.IV.1988. [COBISS.SI-ID 3906820].
39. CIGLENEČKI, Marjeta. *Dve ptujski veduti v luči problematike baročnega slikarstva*. Ljubljana - Cankarjev dom, 19.II.1987 [COBISS.SI-ID 3906564].
40. CIGLENEČKI, Marjeta. *Regeneriranje, konserviranje in restavriranje tapiserij iz ptujskega muzeja*. Ljubljana - Cankarjev dom, 17.II.1987 [COBISS.SI-ID 3906308].
41. CIGLENEČKI, Marjeta. *Ptujska grajska žitnica in njena vloga v štajerskem prostoru*. Ptuj, Baročni dnevi slovenskega umetnostnozgodovinskega društva, 14.X.1983 [COBISS.SI-ID 3905540].

Vabljeni predavanja na konferenci

42. CIGLENEČKI, Marjeta. *Forma viva Maribor (1967-1986) : vabljeno predavanje na Dnevu odprtih vrat Umetnostnozgodovinskega inštituta Franceta Steleta ZRC SAZU v Mariboru, 3. oktober 2018* [COBISS.SI-ID 24457992].
43. CIGLENEČKI, Marjeta. *Arhitekt Branko Kocmut (1921-2006) : [predavanje na mednarodnem znanstvenem posvetovanju „Pomembne slovenske osebnosti 20. stoletja“, Kadetnica, 23.-25.11.2010]*. Maribor, 2010 [COBISS.SI-ID 32059693].
44. CIGLENEČKI, Marjeta. *Avguštin Stegenšek : nesojena profesura na ljubljanski umetnostni zgodovini : vabljeno predavanje na slavnostni akademiji ob 90. obletnici ljubljanskega Oddelka za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, Ljubljana, Filozofska fakulteta, 2. decembra 2010*. Ljubljana, 2010 [COBISS.SI-ID 18139144].
45. CIGLENEČKI, Marjeta. *The construction and the critical reception of partisan war monuments in Slovenia, and the resistance against them : the example of the monuments for the Battle at Mostje and for Jože Lacko : invited lecture at the workshop Media and memoria in South-Eastern Europe, 19th-22nd May 2010, Ljubljana, Moderna galerija*. Ljubljana, 2010 [COBISS.SI-ID 17685768].
46. CIGLENEČKI, Marjeta. *Ptuj se predstavi : vabljeno predavanje na posvetu „Rimska vojska v 1. in 2. stoletju“, Terme Ptuj, 18.-20. november 2010*. Ptuj, 2010 [COBISS.SI-ID 18139656].
47. CIGLENEČKI, Marjeta. *Short presentation of Ptuj and its international activities in the field of heritage protection : invited lecture at the Symposium „Old town - worries vs. privileges“, Ptuj, Slovenia, 25th-27th September 2008*. Ptuj, 2008 [COBISS.SI-ID 16639240].
48. CIGLENEČKI, Marjeta. *Viri za topografijo Ptujске Gore : predavanje na 3. posvetu slovenskih umetnostnih zgodovinarjev, Atrij ZRC, Novi trg 2, Ljubljana, 18. april 2008*. Ljubljana, 2008. [COBISS.SI-ID 28261165].

Druga izvedena dela

49. RAKOVEC, Andreja, SERAŽIN, Helena, OSOJNIK, Minka, ČUŠIN, Viljem, CIGLENEČKI, Marjeta. *Andreja Rakovec: Cerkev svetega Jožefa v Soči : predstavitev šestindvajsete umetnine v žepu : OŠ Soča, 16. feb. 2024* [COBISS.SI-ID 188250627].
50. SAPAČ, Igor (diskutant), CIGLENEČKI, Marjeta (diskutant), MURŠIČ, Rajko (diskutant), BEZJAK, Sonja (diskutant), PREINFALK, Miha (diskutant). *Kresnica : predstavitev knjige Grad Cmurek : Grad Cmurek – Muzej norosti, Trate, 15. jun. 2024* [COBISS.SI-ID 203776003].
51. CIGLENEČKI, Marjeta. *Tapiserije iz zapuščine rodbine Attems z gradu v Slovenski Bistrici : predavanje v projekcijski dvorani gradu v Slovenski Bistrici, 6. april 2023* [COBISS.SI-ID 156108547].
52. RIMELE, Oto (intervjuvanec), CIGLENEČKI, Marjeta (oseba, ki intervjuva). *Oto Rimele, Lestev in ne bo : Galerija mesta Ptuj, 9. april 2022* [COBISS.SI-ID 125002499].
53. CIGLENEČKI, Marjeta. *Oto Rimele, Lestev in ne bo : voden ogled razstave, Galerija mesta Ptuj, 19. marec 2022* [COBISS.SI-ID 125002243].
54. VODOPIVEC, Barbara, CIGLENEČKI, Marjeta. *Pisateljska vila na Tomšičevi v Ljubljani : predstavitev 21. knjižice iz zbirke Umetnine v žepu, Sinagoga v Mariboru, 11. okt. 2022* [COBISS.SI-ID 125372419].
55. CIGLENEČKI, Marjeta. *Tapiserije iz zapuščine grofov Leslie : predavanje v sklopu cikla V preplet niti vtkane zgodbe : Ptujski grad, 13. april 2022* [COBISS.SI-ID 125002755].
56. KRAŠNA, Anka (umetnik, intervjuvanec), CIGLENEČKI, Marjeta (oseba, ki intervjuva). *Anka Krašna : predstavitev umetniške knjige v sklopu cikla Zasedanja s knjigami v Glazerjevi dvorani Univerzitetne knjižnice Maribor, 16. november 2021* [COBISS.SI-ID 94487043].
57. CIGLENEČKI, Marjeta. *Avguštin Stegenšek (1875-1920), pionir slovenske umetnostne zgodovine : predavanje v organizaciji Univerze v Mariboru in Društva univerzitetnih profesorjev Maribor skupaj s Centrom za zaslužne profesorje in upokojene visokošolske učitelje Univerze v Mariboru : Ms Teams, 16. december 2021* [COBISS.SI-ID 126024195].
58. CIGLENEČKI, Marjeta, KOLAR SLUGA, Breda, KOŠAN, Marko, SMREKAR, Andrej. *Forma viva Maribor (1967-1986) : predstavitev štirinajste umetnine v žepu* [COBISS.SI-ID 23950600].
59. CIGLENEČKI, Marjeta. *Retrospektiva : retrospektivna razstava, v Moderni galeriji, Ljubljana, 22. november 2018* [COBISS.SI-ID 24458504].
60. CIGLENEČKI, Marjeta. *Sprehod po Vurnikovi koloniji : vodstvo za člane Kluba prijateljev UKM* [COBISS.SI-ID 24457224].
61. CIGLENEČKI, Marjeta. *Stojan Kerbler : okrogla miza ob retrospektivni razstavi, v Moderni galeriji, Ljubljana, 29. november 2018* [COBISS.SI-ID 24458760].
62. CIGLENEČKI, Marjeta, KRAJNC-VREČKO, Fanika, BRAČIČ, Bojan, POTRATA, Majda, PIVEC, Franci, STAVBAR, Vlasta, et al. *Primož Trubar na naših vsakdanjih poteh : okrogla miza, 8. junij 2016, Glazerjeva dvorana Univerzitetne knjižnice Maribor* [COBISS.SI-ID 90657537].
63. BOŽIČNIK, Ana, CIGLENEČKI, Marjeta, ČERNELIČ KROŠELJ, Alenka, GOLC, Sonja, LAZARINI, Franci, ŠTAJNBACHER, Srečko, ŽAGAR, Herta. *Razvoj turizma v gradovih - izzivi in priložnosti : okrogla miza na 7. posvetu slovenskih umetnostnih zgodovinarjev Turizem in umetnostna dediščina Slovenije: gospodarstvo in raziskovanje v dialogu, Letni refektorij dominikanskega samostana, Ptuj, 25. nov. 2016* [COBISS.SI-ID 41006381].

64. LORENČIČ, Aleksander, CIGLENEČKI, Marjeta, ARNEŽ, Marko, ČANDER, Mitja, GÖNC, Katja, ŠKRABEC, Simona. *Umetnost v podporo ptujskemu turizmu : okrogla miza na 7. posvetu slovenskih umetnostnih zgodovinarjev z naslovom „Turizem in umetnostna dediščina Slovenije : gospodarstvo in raziskovanje v dialogu“; ki so ga na Ptuju pripravili Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Oddelek za umetnostno zgodovino, Filozofske fakultete Univerze v Mariboru in Javni zavod za turizem 25. nov. 2016*] [COBISS.SI-ID 3665268].
65. CIGLENEČKI, Marjeta. *14. mednarodna likovna kolonija v Monoštru : otvoritev razstave v Slovenskem kulturnem in informativnem centru v Monoštru 21. novembra 2015* [COBISS.SI-ID 22446600].
66. CIGLENEČKI, Marjeta. *Sprehod po Vurnikovi koloniji : vodstvo za slušatelje ZUF Filozofske fakultete Univerze v Mariboru, 20. aprila 2015* [COBISS.SI-ID 21746952].
67. CIGLENEČKI, Marjeta. *60! Panorama : vodstvo po razstavi zbirke UGM ob 60. obletnici, Umetnostna galerija Maribor, 5. julija 2014. 2014* [COBISS.SI-ID 20990728].
68. CIGLENEČKI, Marjeta. *Prostori Maistrovih spomenikov : Maistrovo leto 2014 : predstavitev rezultatov projekta študentov Oddelka za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Mariboru in pogovor s kiparkama Vlasto Zorko in Metko Zupančič, Likovno razstavišče UKM, 18. 12. 2014* [COBISS.SI-ID 21943304].
69. CIGLENEČKI, Marjeta, FERLEŽ, Jerneja, LAZARINI, Franci, SAPAČ, Eva. *Umetnine v žepu, Vurnikova kolonija v Mariboru : predstavitev knjige, pri cerkvi sv. Rešnjega telesa, Maribor, 23. oktobra 2014* [COBISS.SI-ID 21720328].
70. CIGLENEČKI, Marjeta, KOLAR SLUGA, Breda, KOREN, Mirjana, LOBNIK, Uroš, RIMELE, Oto, ŠTAJNBACHER, Srečko, MUROVEC, Barbara. *Umetnost, spomeniki in prostori Maribora ter njihove strokovne institucije : okrogla miza v sklopu Mednarodnega znanstvenega simpozija Umetnost in njeni mariborski prostori, Umetnostna galerija Maribor, 30. maj 2014. 2014* [COBISS.SI-ID 20622344].
71. CIGLENEČKI, Marjeta, ČANDER, Mitja. *Maribor/Marburg an der Drau : Europas Kulturhauptstadt 2012 : Podiumdiskussion, Hessische Landesvertretung beim Bund Georg Büchner, Louis Spohr-Saal, Berlin, 22. februar 2012. 2012* [COBISS.SI-ID 19691784].
72. CIGLENEČKI, Marjeta. *Maribor/Marburg an der Drau : ein kunstgeschichtlicher Rundgang : Vortrag und Buchpräsentation, Slowenisches Wissenschaftsinstitut in Wien, 13. November 2012. 2012* [COBISS.SI-ID 19902216].
73. CIGLENEČKI, Marjeta. *Stojan Kerbler: Haloške ceste in poti : predavanje v okviru prireditve Sozvočja svetov XI, Komorni godalni orkester Slovenske filharmonije in Narodna galerija, Ljubljana, 21. 2. 2012. 2012* [COBISS.SI-ID 19602184].
74. CIGLENEČKI, Marjeta. *Straubove in druge javne skulpture Maribora : predstavitev kipa sv. Miklavža, delo Jožefa Strauba, polihromiran in pozlačen les, sreda 18. stoletja, v okviru srečanja Muzejskega kluba, v Pokrajinskem muzeju Maribor, 12. junija 2012. 2012* [COBISS.SI-ID 19548680].
75. CIGLENEČKI, Marjeta. *Ida Brišnik Remec & Marjan Remec, Tako blizu - tako daleč : vodstvo po razstavi v okviru projekta Noč raziskovalcev, Umetnostna galerija Maribor, 23. september 2011. 2011* [COBISS.SI-ID 19736584].
76. CIGLENEČKI, Marjeta. *Ida Brišnik Remec & Marjan Remec, Tako blizu - tako daleč : vodstvo po razstavi, Umetnostna galerija Maribor, 18. september 2011. 2011* [COBISS.SI-ID 19736840].

77. CIGLENEČKI, Marjeta, GRIESSER PEČAR, Tamara. *Die Kulturhauptstadt Europas 2012 : Maribor, Marburg an der Drau in Slowenien = The European capital of culture 2012 : Maribor in Slovenia : [nastop na 63. mednarodnem knjižnem sejmu v Frankfurtu, 12.-16.X.2011]*. Frankfurt am Main, 2011 [COBISS.SI-ID 33237293].
78. CIGLENEČKI, Marjeta, GRIESSER PEČAR, Tamara. *Die Kulturhauptstadt Europas 2012 : Maribor/ Marburg an der Drau in Slowenien : Podiumdiskussion, Weltempfang-Zentrum für Politik, Literatur und Übersetzung, Frankfurter Buchmesse, 12.-16. Oktober 2011*. 2011 [COBISS.SI-ID 19683848].
79. CIGLENEČKI, Marjeta. *Branko Lenart: Body.language 1971-2010 : fotografska razstava v sklopu festivala Photonic Moments - Mesec fotografije 2010, Ptuj, Dom KULTure-muziKafe, otvoritev 5. 11. 2010*. Ptuj, 2010 [COBISS.SI-ID 18140168].
80. CIGLENEČKI, Marjeta. *Luigi Kasimir (1881-1962), vrhunski grafik iz umetniške družine Kasimir-Oeltjen : predavanje ob mednarodnem dnevu muzejev, Miheličeva galerija na Ptuj, 18. maja 2010*. Ptuj, 2010 [COBISS.SI-ID 17697800].
81. FRIŠ, Darko, KLADNIK, Tomaž, ŠTUHEC, Miran, CIGLENEČKI, Marjeta, PEROVŠEK, Jurij, MATJAŠIČ FRIŠ, Mateja, BORKO, Elko, JENUŠ, Gregor. *Pomembne slovenske osebnosti 20. stoletja : mednarodni znanstveni simpozij : Maribor, 23.-25. november 2010, Kadetnica, Engelsova 15, Maribor*. Maribor, 2011 [COBISS.SI-ID 1285765].
82. CIGLENEČKI, Marjeta. *E. O. K. : Elsa Oeltjen Kasimir (1887-1944), kiparka in slikarka : predavanje v Galeriji Miha Maleš v Kamniku, 17. februarja 2009*. Kamnik, 2009 [COBISS.SI-ID 17049096].
83. CIGLENEČKI, Marjeta, SAVENC, Barbara. *Elsa Oeltjen Kasimir, Iz družinske zapuščine in Slovenske slikarke in kiparke 1918-1945 : razstava v Umetnostni galeriji Maribor, javno vodstvo 15. marca 2009*. Maribor, 2009 [COBISS.SI-ID 17048840].
84. CIGLENEČKI, Marjeta. *Poudarki : razstava del iz stalne zbirke UGM : javno vodstvo po razstavi, Umetnostna galerija Maribor, 8. februarja 2008*. Maribor, 2008 [COBISS.SI-ID 17411848].
85. POLAK, Oton (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Življenjske vedute : Oton Polak, slike, razstava, 15. maj - 24. junij 2007, Umetnostna galerija Maribor : javno vodstvo po razstavi v okviru Poletne muzejske noči v UGM, 16. junija 2007*. Maribor, 2007 [COBISS.SI-ID 15821064].
86. CIGLENEČKI, Marjeta. *Vorstellung des Künstlers = Predstavitev umetnika : Branko Lenart „Light works“, Fotoarbeiten 1965-2002, Kunstseilerstätte die 17te, Wien, 16. April 2004*. Wien, 2004 [COBISS.SI-ID 13739528].
87. CIGLENEČKI, Marjeta. *Fotografija Stojana Kerblerja : predavanje v organizaciji Zgodovinskega društva dr. Franca Kovačiča Maribor, v razstavišču Archivum - Pokrajinski arhiv, Maribor, 9. 4. 2003*. Maribor, 2003 [COBISS.SI-ID 12395016].
88. CIGLENEČKI, Marjeta. *Ljudje = People : srečanje s svetovno znanim mojstrom fotografije, Stojanom Kerblerjem, in predstavitev njegove monografije, Knjižnica Josipa Vošnjaka, Slovenska Bistrica, 19. novembra 2003*. Slovenska Bistrica, 2003 [COBISS.SI-ID 13076744].
89. NEČAK, Dušan, VRIŠER, Sergej, VRIŠER, Andreja, HOZJAN, Andrej, CIGLENEČKI, Marjeta. *Titova uniforma : okrogla miza v organizaciji Kluba Pokrajinskega muzeja Maribor, 27. 5. 2003*. Maribor, 2003 [COBISS.SI-ID 27556194].
90. CIGLENEČKI, Marjeta. *Bruselske tapiserije v ptujskem muzeju : predavanje v okviru projekta Muzeji se predstavljajo, Narodna galerija, Ljubljana, 7. 3. 2002*. Ljubljana, 2002 [COBISS.SI-ID 12361480].

91. VAUDA BENČEVIČ, Stanislava (umetnik), FIŠER, Dušan (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Vonj po vinu : Stanislava Vauda Benčevič, Dušan Fišer : razstava v Jakopičevi galeriji, Ljubljana, 8. 12. 2002.* Ljubljana, 2002 [COBISS.SI-ID 12407304].
92. CIGLENEČKI, Marjeta. *Bogdan Grom ; Ptujška in ameriška dela : javno vodstvo po razstavi, Pokrajinski muzej Ptuj, Miheličeva galerija, 1. oktobra 2000.* Ptuj, 2000 [COBISS.SI-ID 10531592].
93. CIGLENEČKI, Marjeta. *Dušan Fišer ; Aleš Šteger : razstavní projekt : javno vodstvo po razstavi, Pokrajinski muzej Ptuj, 5. novembra 2000.* Ptuj, 2000 [COBISS.SI-ID 10531848].
94. CIGLENEČKI, Marjeta. *Baročna grajska oprema in njena kulturnozgodovinska pričevalnost: slike z Vurberka pri Ptujú : predavanje v Prešernovi dvorani SAZU, Ljubljana, 10. marca 1999.* Ljubljana, 1999 [COBISS.SI-ID 8726024].
95. CIGLENEČKI, Marjeta. *France Mihelič : razstava grafik, tapiserij in načrtov : javno vodstvo po razstavi, Ptuj, Miheličeva galerija, 4. februarja 1999.* Ptuj, 1999 [COBISS.SI-ID 8738312].
96. WORTHINGTON, David, CIGLENEČKI, Marjeta. *The Leslies : a Scottish family in Slovenia : a talk given at Ljubljana, The British Council, 24 May 1999.* Ljubljana, 1999 [COBISS.SI-ID 9700360].
97. CIGLENEČKI, Marjeta. *Ptujski likovni ustvarjalci 20. stoletja : nove pridobitve v muzeju : javno vodstvo po razstavi, Ptuj, Miheličeva galerija, 27. maja 1999.* Ptuj, 1999 [COBISS.SI-ID 8725768].
98. CIGLENEČKI, Marjeta. *Urbanistična zasnova mesta Ptujú : predavanje na srečanju Unescov seznam svetovne dediščine - priložnosti Ptujú v okviru Unescove dediščine, Ptuj, Znanstveno-raziskovalno središče Bistra, 4. februarja 1999.* Ptuj, 1999 [COBISS.SI-ID 8738056].
99. CIGLENEČKI, Marjeta. *Jan Oeltjen in Slowenien : Dia-Vortrag an der Ausstellung „Druckgraphische Werk von Jan Oeltjen“, Oldenburg, 21.9.1997-2.11.1997.* Oldenburg: Vortragssaal des Stadtmuseums, 28.IX.1997 [COBISS.SI-ID 6979336].
100. CIGLENEČKI, Marjeta. *Jan Oeltjen v Sloveniji in retrospektivna razstava Oeltjenovih grafik v Oldenburgú : predavanje.* Ptuj: Grad, 11.XII.1997 [COBISS.SI-ID 6976520].

IV.

SEKUNDARNO AVTORSTVO

Urednica

1. *Umetnine v žepu.* CIGLENEČKI, Marjeta (urednik 2019-). [Tiskana izd.]. Ljubljana: Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU: Založba ZRC, 2010-. ISSN 2232-3775. <https://omp.zrc-sazu.si/zalozba/catalog/series/A42> [COBISS.SI-ID 32665901].
2. *Umetnostna kronika.* CIGLENEČKI, Marjeta (član uredniškega odbora 2023-). [Ljubljana]: Založba ZRC, 2023-. ISSN 3023-9354. <https://umetnostna-kronika.si/> [COBISS.SI-ID 170568451].
3. RIMELE, Oto (umetnik, urednik, fotograf), CIGLENEČKI, Marjeta (urednik). *Lestev in ne bo : Galerija mesta Ptuj = Ptuj City Gallery : 3. 3.-3. 4. 2022.* Ptuj: Zavod za turizem, Galerija mesta, 2022. 65 str., ilustr. ISBN 978-961-95383-2-6 [COBISS.SI-ID 102197763].

4. CIGLENEČKI, Marjeta (urednik). *Posvet o ptujski veduti : mala dvorana Mestnega kina Ptuj : sreda, 14. december 2022*. Ptuj: [s. n.], 2022. 7 str [COBISS.SI-ID 173820675].
5. CIGLENEČKI, Marjeta, FERLINC, Darko (avtor dodatnega besedila, urednik), CIGLENEČKI, Marjeta (urednik), FIŠER, Dušan (urednik). *Talumova umetniška zbirka*. Kidričevo: Talum, 2022. 152 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 115355907].
6. DI BATTISTA, Alenka, CIGLENEČKI, Marjeta (urednik), SERAŽIN, Helena (urednik). *Ravnikarjevi bloki v Novi Gorici*. 1. izd. Ljubljana: ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, 2021. 77 str., ilustr., načrti. Umetnine v žepu, 20. ISBN 978-961-05-0538-9. ISSN 2232-3775 [COBISS.SI-ID 58080771].
7. KRAŠNA, Anka (umetnik, avtor dodatnega besedila, urednik), CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, avtor dodatnega besedila, urednik), PREMŽL, Primož (urednik). *Anka Krašna*. 1. izd. Maribor: [samozal.] A. Krašna; Ptuj: Zavod za turizem - Galerija mesta Ptuj, 2020. 174 str., ilustr. ISBN 978-961-6055-53-6 [COBISS.SI-ID 25635331].
8. PETERMANEC, Zdenka, CIGLENEČKI, Marjeta, STAVBAR, Vlasta, VIDMAR, Polona, PLEJIČ, Žana, ZADRAVEC, Klara, ŠIMAC, Saša, VREČA, Nika, TAŠIČ, Rebeka, GOLOB GRABNER, Sara Nuša, ŽULA, Pia, GOMZI, Annamarie, STAVBAR, Vlasta (urednik), CIGLENEČKI, Marjeta (urednik). *Avguštin Stegenšek : (1875-1920) : ob stoletnici smrti*. Maribor: Univerza v Mariboru, Univerzitetna založba, 2020. 34 str., ilustr. Zbirka Razstavnih katalogi UKM, zv. 11 [i.e. 12]. ISBN 978-961-286-435-4. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM, Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si, DOI: 10.18690/978-961-286-434-7 [COBISS.SI-ID 51825667].
9. PETERMANEC, Zdenka, STAVBAR, Vlasta (urednik), CIGLENEČKI, Marjeta (urednik). *Avguštin Stegenšek : (1875-1920) : ob stoletnici smrti*. Maribor: Univerza v Mariboru, Univerzitetna založba, 2020. 1 spletni vir (1 datoteka PDF (36 str.)), ilustr. Zbirka Razstavnih katalogi UKM, zv. 11 [i. e. 12]. ISBN 978-961-286-434-7. <https://press.um.si/index.php/ump/catalog/book/542>, DOI: 10.18690/978-961-286-434-7 [COBISS.SI-ID 51829251].
10. *Časopis za zgodovino in narodopisje*. CIGLENEČKI, Marjeta (urednik 2014, član uredniškega odbora 2016-2020). [Tiskana izd.]. Maribor: Zgodovinsko društvo, 1904-. ISSN 0590-5966. <http://www.sistory.si/11686/menu83>, <https://www.czn.si/index.php/sl/digitalni-arhiv>, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:spr-BDNTQKMK>, Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 769284].
11. *Zbornik za umetnostno zgodovino. Nova vrsta*. CIGLENEČKI, Marjeta (član uredniškega odbora 2002-2019). [Tiskana izd.]. Ljubljana: Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, 1951-. ISSN 0351-224X. <http://www.suzd.si/zbornik>, [http://www.dlib.si/results/?euapi=1&query=%27keywords%3d%220351-224x%22%27&pageSize=25&relation=Zbornik+za+umetnostno+zgodovino+\(Nova+vrs+ta\)](http://www.dlib.si/results/?euapi=1&query=%27keywords%3d%220351-224x%22%27&pageSize=25&relation=Zbornik+za+umetnostno+zgodovino+(Nova+vrs+ta)), Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 32546].
12. CIGLENEČKI, Marjeta (urednik, avtor dodatnega besedila), FIŠER, Dušan (urednik). *Fokus : hommage Stojanu Kerblerju : Galerija mesta Ptuj, Ptuj City Gallery, Ptuj, 23. november 2018-13. januar 2019*. Ptuj: Mestna občina, 2018. 39 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 95620097].
13. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor dodatnega besedila, urednik, prevajalec). *Zbirka Rudija Ringbauerja : donacija mestu Ptuj : Galerija mesta Ptuj, 27. marec - 6. maj 2018*. Ptuj: Mestna občina, 2018. 45 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 94187521].
14. BERNIK, Janez (umetnik), CIUHA, Jože (umetnik), ČERVEK, Sandi (umetnik), ČOBAL, Bogdan

(umetnik), GNEZDA, Zlatko (umetnik), GRAJFONER, Samuel (umetnik), GUMILAR, Marjan (umetnik), HAUKO, Štefan (umetnik), HUZJAN, Zdenko (umetnik), LOGAR, Lojze (umetnik), VILD, Borut (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta (urednik, avtor dodatnega besedila), BEČAJ, Deja (urednik). *Grafični listi iz zbirke Rudija Ringbauerja*. Maribor: Mladinski kulturni center: Filozofska fakulteta, 2017. [12] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 90052609].

15. LUGARIČ, Albin (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta (urednik, avtor dodatnega besedila). *Albin Lugarič : (1927-2014) : iz umetnikove zapuščine*. Ptuj: Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, 2016. 120 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 88974337].

16. KERBLER, Stojan (umetnik), ČATER, Herman (umetnik), ČERIN, Bogo (umetnik), FARIČ, Boris (umetnik), HRAŠOVEC, Iris (umetnik), MODRINJAK, Maja (umetnik), MOHORIČ, Srdan (umetnik), PEČEK, Nino (umetnik), RADONJIČ, Gregor (umetnik), RITONJA, Branimir (umetnik), ŠIVEC, Maja (umetnik), ŠVARC, Damjan (umetnik), VERLAK, Tanja (umetnik), VINDIŠ, Tadej (umetnik), VOGLAR, Boris (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta (urednik, avtor dodatnega besedila), GAČNIK, Urška (urednik). *2 x 15 : fotograf in kustos v tandemu, 15. januar 2016 - 15. februar 2016*. Maribor: Mladinski kulturni center: Filozofska fakulteta, 2016. [18] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 85080577].

17. CIGLENEČKI, Marjeta (urednik), POŽIN, Karin (urednik). *Umetnina v nastajanju : Galerija Media Nox, 9. december 2014 - 9. januar 2015*. Maribor: Mladinski kulturni center: Filozofska fakulteta, 2014. [12] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 80370177].

18. CIGLENEČKI, Marjeta (urednik), VIDMAR, Polona (urednik), Znanstveni posvet in okrogla miza Dominikanski samostan na Ptuju: nova spoznanja ob prenovi in načrti za prihodnost, slavnostna dvorana ptujskega gradu, 31. maj 2013. *Dominikanski samostan na Ptuju : nova spoznanja ob prenovi in načrti za prihodnost : znanstveni posvet in okrogla miza, petek, 31. maj 2013, slavnostna dvorana ptujskega gradu : povzetki referatov*. Maribor: Filozofska fakulteta, 2013. 8 f [COBISS.SI-ID 20045320].

19. CIGLENEČKI, Marjeta (urednik), MITROVIČ, Slađana (urednik). *2 x 19-a : Galerija Media Nox, Razstavišče Filozofske fakultete v Mariboru, 4. december 2013-4. januar 2014*. Maribor: Mladinski kulturni center: Filozofska fakulteta, 2013. [20] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 76300545].

20. CIGLENEČKI, Marjeta (urednik), VIDMAR, Polona (urednik). *Art and architecture around 1400 : global and regional perspectives = Umetnost okrog 1400 : globalni in regionalni pogledi*. Maribor: Faculty of Arts, 2012. 362 str., ilustr. ISBN 978-961-6656-91-7 [COBISS.SI-ID 71337985].

21. BRUMEN-ČOP, Andrej (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta (urednik, avtor dodatnega besedila), NOVAK, Nuša (urednik). *2 x 19 : Galerija Media Nox, Razstavišče Filozofske fakultete v Mariboru, 5. december 2012-5. januar 2013*. Maribor: Mladinski kulturni center: Filozofska fakulteta, 2012. [20] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 264790016].

22. CIGLENEČKI, Marjeta (urednik), DAJNKO, Manuela (urednik), ISKRA, Anja (urednik), VAUPOTIČ, Nika (urednik). *2 x 12 : Galerija Media Nox, Razstavišče Filozofske fakultete v Mariboru, 7. december 2011-8. januar 2012*. [Maribor: Mladinski kulturni center: Filozofska fakulteta, 2011]. [15] str., ilustr. ISBN 978-961-6656-77-1 [COBISS.SI-ID 68094977].

23. JESENŠEK, Marko (glavni urednik), LORBER, Lučka (odgovorni urednik). *Odličnost Filozofske fakultete Univerze v Mariboru = Excellence of the Faculty of Arts of the University of Maribor*. Maribor: Filozofska fakulteta: = Faculty of Arts, 2011. 139 str., ilustr. ISBN 978-961-6656-65-8. [COBISS.SI-ID 66894081].

24. CIGLENEČKI, Marjeta (urednik), BENCE, Gorazd (urednik), VIDMAR, Polona (urednik). *Umetnost*

okrog 1400 : globalni in regionalni pogledi = Art and architecture around 1400 : global and regional perspectives. Maribor: Filozofska fakulteta: = Faculty of Arts, 2011. 68 str. ISBN 978-961-6656-66-5 [COBISS.SI-ID 66925313].

25. *Umetnostna kronika*. CIGLENEČKI, Marjeta (član uredniškega odbora 2003-2010). Ljubljana: ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, 2003-. ISSN 1581-7512. <http://uifs1.zrc-sazu.si/index.php?q=sl/node/345> [COBISS.SI-ID 125877760].

26. JESENŠEK, Marko (glavni urednik), LORBER, Lučka (odgovorni urednik), MOHAR, Tjaša (urednik, prevajalec). *Filozofski fakulteti na pot = Open doors to the Faculty of Arts*. V Mariboru: Filozofska fakulteta, 2008. 74 str., ilustr. ISBN 978-961-6656-17-7 [COBISS.SI-ID 61511425].

27. CIGLENEČKI, Marjeta (urednik). *Oddelek za likovno umetnost = Department of Fine Arts*. 2, Anka Krašna, Bojan Golija, Breda Varl, Darko Golija, Dušan Zidar, Jasna Veber Zazula, Jiri Kočica, Ludvik Pandur, Matjaž Duh, Oto Rimele, Petra Varl, Samuel Grajfoner, Tomaž Zupančič. Maribor: Pedagoška fakulteta: = Faculty of Education, 2008. 34 str., [14] str. pril., ilustr. ISBN 978-961-6647-23-6. [COBISS.SI-ID 62105857].

28. *Studia Historica Slovenica : časopis za humanistične in družboslovne študije*. CIGLENEČKI, Marjeta (član uredniškega odbora 2007). [Tiskana izd.]. Maribor: Zgodovinsko društvo dr. Franca Kovačiča, 2001-. ISSN 1580-8122. <http://shs.zgodovinsko-drustvo-kovacic.si/>, Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 115987200].

29. ŠTEGER, Aleš (urednik), CIGLENEČKI, Marjeta (urednik). *Ptujska knjiga : pesmi, zgodbe in pričevanja*. V Ljubljani: Slovenska matica, 2006. 312 str., [28.] f. pril. ISBN 961-213-154-6. [COBISS.SI-ID 226833664].

30. MUROVEC, Barbara (urednik, avtor dodatnega besedila). *Vis imaginis : baročno slikarstvo in grafika : jubilejni zbornik za Anico Cevc = Festschrift Anica Cevc*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2006. 464 str., ilustr. ISBN 978-961-6568-91-3 [COBISS.SI-ID 231165440].

31. CIGLENEČKI, Marjeta (urednik, avtor dodatnega besedila). *Širjave krajine 2004 : razstava študentov Oddelka za likovno umetnost, februar/marec 2005*. Maribor: Pedagoška fakulteta, 2005. 1 el. optični disk (CD-ROM) [COBISS.SI-ID 54543873].

32. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, urednik), FERLINC, Darko (avtor, urednik), MILOŠIČ, Franc, TOPLEK, Danilo, ŽIGMAN, Bojan, KERBLER, Stojan (urednik, fotograf). *Talum : 1954-2004 : [almanah ob petdesetletnici tovarne : yearbook celebrating the factory's 50th anniversary]*. Kidričevo: Talum, 2004. 97 str., ilustr. ISBN 961-238-373-1 [COBISS.SI-ID 53927681].

33. ČERIN, Bogo (umetnik), GOLIJA, Bojan (umetnik), GOLIJA, Darko (umetnik), GRAJFONER, Samuel (umetnik), KRAMBERGER, Albin (umetnik), KRAŠNA, Anka (umetnik), MUHOVIČ, Jožef (umetnik), PANDUR, Ludvik (umetnik), RIMELE, Oto (umetnik), VARL, Breda (umetnik), VARL, Petra (umetnik), ZIDAR, Dušan (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta (urednik, avtor dodatnega besedila). *Bogo Čerin, Bojan Golija, Darko Golija, Samuel Grajfoner, Albin Kramberger, Anka Krašna, Jožef Muhovič, Ludvik Pandur, Oto Rimele, Breda Varl, Petra Varl, Dušan Zidar : Univerzitetna galerija, september 2003 = University Art Gallery, September 2003 : razstavljajo profesorji z Oddelka za likovno pedagogiko = exhibition by the professors of the Department of Art Education*. Maribor: Pedagoška fakulteta, 2003. 28, [12] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 51259393].

34. CIGLENEČKI, Marjeta (urednik). *Dornava : Vrišerjev zbornik : [tematska publikacija Zbornika za*

- umetnostno zgodovino*]. Ljubljana: Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, Filozofska fakulteta, 2003. 496 str., XVI str. barvnih pril., ilustr. ISBN 961-90528-3-8 [COBISS.SI-ID 123735296].
35. CIGLENEČKI, Marjeta (urednik). *Kidričevo : [zbornik referatov s posvetovanja Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva, ki je potekalo 25. oktobra 2001 v Kidričevem]*. Ljubljana: Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo; Kidričevo: Tovarna aluminija Talum, 2003. 73 str., ilustr. Knjižnica Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva, 3. ISBN 961-90528-2-X [COBISS.SI-ID 49516033].
36. CIGLENEČKI, Marjeta (urednik, avtor dodatnega besedila). *Odtisi : razstava študentov likovne pedagogike, koncert študentk glasbene pedagogike : Univerzitetno razstavišče, Maribor, maj 2003*. V Mariboru: Univerza, 2003. [12] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 50473217].
37. CIGLENEČKI, Marjeta (urednik, avtor dodatnega besedila). *Portali krajine 2002 : razstava študentov Oddelka za likovno pedagogiko Pedagoške fakultete v Mariboru*. Maribor: Pedagoška fakulteta, 2003. [8] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 49050881].
38. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor dodatnega besedila, urednik). *Portali krajine 2003 : razstava študentov Oddelka za likovno pedagogiko Pedagoške fakultete v Mariboru : Avla, razstavišče Pedagoške fakultete v Mariboru, [januar 2004, Univerzitetna galerija, december 2003]*. Maribor: Pedagoška fakulteta, 2003. [12] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 52099841].
39. BULUT, Dejan (umetnik), JANČIČ, Barbara (umetnik), JERIČ, Manja (umetnik), JURGEC, Barbara (umetnik), KOVAČIČ, Špela (umetnik), KRAJNC, Mojca (umetnik), KREBS, Vesna (umetnik), LUZNIK, Irenej (umetnik), OZMEC, Aljoša (umetnik), PEČAR, Ana (umetnik), SLAVEC, Maja (umetnik), ŠKRABL, Violeta (umetnik), TRAMŠEK, Tanja (umetnik), VIDAČ, Klodija (umetnik), VIDOVIČ, Aleksandra (umetnik), ŽULA, Eva (umetnik), RIMELE, Oto (avtor dodatnega besedila, avtor), CIGLENEČKI, Marjeta (avtor dodatnega besedila, urednik). *Portali krajine : razstava študentov oddelka za likovno pedagogiko Pedagoške fakultete v Mariboru*. Maribor: Pedagoška fakulteta, 2002. [7] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 46834945].
40. AVBELJ, Peter, RIHTER, Andreja (avtor, urednik), CIGLENEČKI, Marjeta, CIGLENEČKI, Marjeta (urednik). *Führer durch slowenische Museen : 252 Museen und Galerien*. Ljubljana: Skupnost muzejev Slovenije: = Gemeinschaft der Museen Sloweniens: Mladinska knjiga, 2001. 191 str., barvne ilustr. ISBN 86-11-16010-X [COBISS.SI-ID 111638528].
41. AVBELJ, Peter, RIHTER, Andreja (avtor, urednik), CIGLENEČKI, Marjeta, CIGLENEČKI, Marjeta (urednik). *Guide to Slovene museums : 252 museums and galleries*. Ljubljana: Skupnost muzejev Slovenije: = Museum Association of Slovenia: Mladinska knjiga, 2001. 191 str., barvne ilustr. ISBN 86-11-16088-6 [COBISS.SI-ID 111581952].
42. AVBELJ, Peter, RIHTER, Andreja (avtor, urednik), CIGLENEČKI, Marjeta, POČIVAVŠEK, Marija, ROGELJ ŠKAFAR, Bojana (urednik), CIGLENEČKI, Marjeta (urednik), BALAŽIC, Janez (urednik), ŽITKO, Duška (urednik). *Vodnik po slovenskih muzejih : 252 muzejev in galerij*. Ljubljana: Skupnost muzejev Slovenije: Mladinska knjiga, 2001. 191 str., barvne ilustr. ISBN 86-11-16087-8. [COBISS.SI-ID 111103232].
43. BRENCI, Andrej, KORPIČ, Nevenka, KOTER, Darja, MAVRIČ ŽIŽEK, Irena, TOMANIČ-JEVREMOV, Marjana, VIDMAR, Polona, CIGLENEČKI, Marjeta (urednik), KOLAR, Nataša (urednik). *Landesmuseum Ptuj : Museumsführer*. Ptuj: Landesmuseum, 2000. 26 str., barvne ilustr. [COBISS.SI-ID 45106689].
44. BRENCI, Andrej, KORPIČ, Nevenka, KOTER, Darja, MAVRIČ ŽIŽEK, Irena, TOMANIČ-JEVREMOV,

- Marjana, VIDMAR, Polona, CIGLENEČKI, Marjeta (urednik), KOLAR, Nataša (urednik). *Pokrajinski muzej Ptuj : vodnik po zbirkah*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 2000. 26 str., barvne ilustr. [COBISS.SI-ID 45105921].
45. BRENCE, Andrej, KORPIČ, Nevenka, KOTER, Darja, TOMANIČ-JEVREMOV, Marjana, MAVRIČ ŽIŽEK, Irena, VIDMAR, Polona, CIGLENEČKI, Marjeta (urednik), KOLAR, Nataša (urednik). *Regional Museum Ptuj : a guide to the museum collections*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 2000. 26 str., barvne ilustr. [COBISS.SI-ID 45106945].
46. *Poslovno poročilo... : bilten...* CIGLENEČKI, Marjeta (odgovorni urednik 1998). Ljubljana: Ustanova dr. Antona Trstenjaka, 1998-. ISSN 1854-2840 [COBISS.SI-ID 100055296].
47. ŠMITEK, Zmago, CIGLENEČKI, Marjeta (urednik, prevajalec), GROTHAUS, Maximilian (urednik, fotograf, kartograf). *Begegnung zwischen Orient und Okzident*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1992. 189 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 30163456].
48. HEPPNER, Harald, KOTER, Darja, ŠMITEK, Zmago, CIGLENEČKI, Marjeta (urednik, prevajalec), GROTHAUS, Maximilian (urednik). *Srečanje z Jutrovim na ptujskem gradu*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1992. 189 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 30162944].
49. ŠAMPERL-PURG, Kristina (urednik, avtor), EMERŠIČ, Jakob (urednik, avtor), CIGLENEČKI, Marjeta (urednik, avtor). *Muzejsko društvo v Ptujju : 1893-1956 : 1956-1983*. Ptuj: Zgodovinsko društvo, 1983. 46 str [COBISS.SI-ID 3912452].

Mentorica pri magistrskih delih (bolonjski študij)

50. PLAFTAK, Tea. *Opus Ivane Kobilce v interpretaciji Likovnih kritikov : magistrsko delo = Ivana Kobilca's oeuvre in the interpretation of art critics : master's thesis*. Maribor: [T. Plaftak], 2019. II, 94 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 24456968].
51. BRATUŠA, Tina. *Urbanistični razvoj srednjeevropskih zdraviliških krajev : primeri: Rogaška Slatina, Karlovy Vary, Mariánské Lázně in Františkovy Lázně : magistrsko delo = Urban development of Central European health resorts : examples: Rogaška Slatina, Karlovy Vary, Mariánské Lázně in Františkovy Lázně : master's thesis*. Maribor: [T. Bratuša], 2018. V, 176 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 23981576].
52. CIGUT, Natalija. *Skupina DHLM : magistrsko delo = Group DHLM : master's thesis*. Maribor: [N. Cigut], 2017. III, 90 f., [8] f. pril., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM. [COBISS.SI-ID 23519496].
53. LOVREC, Tina. *Pohod XIV. divizije v likovnih upodobitvah in javnih spomenikih : magistrsko delo = The march of the 14th division in artistic depictions and public monuments : master's thesis*. Maribor: [T. Lovrec], 2016. IV, 177 f., [3] f. pril., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 22827784].

Mentorica pri diplomskih delih

54. BEHIN, Matej. *Ilustracija Janeza Vidica : diplomsko delo = The illustrations of Janez Vidic : graduation thesis*. Maribor: [M. Behin], 2015. III, 77 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 21661960].
55. LOVREC, Tina. *Usoda Pohorskega bataljona v likovnih upodobitvah, javnih spomenikih in legendah*

: *diplomsko delo = The fate of the Pohorje battalion in artistic depictions, public monuments and legends : graduation thesis*. Maribor: [T. Lovrec], 2013. 87 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 20044296].

56. MALENOVIĆ, Snežana. *Riba faronika : diplomsko delo*. Maribor: [S. Malenović], 2010. 60 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 17433608].

57. BENČINA, Mojca. *Tone Kralj in poslikave cerkva na slovenskem Primorskem : diplomsko delo*. Maribor: [M. Benčina], 2010. 130 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM. [COBISS.SI-ID 18096648].

58. KOSTANJŠEK BRGLEZ, Simona. *Topografski popis cerkva v župniji Slovenska Bistrica : diplomsko delo*. Maribor: [S. Kostanjšek], 2010. 113 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 17503496].

59. PATTY, Maja. *Znamenja in kapelice v občinah Apače, Gornja Radgona in Sveti Jurij ob Ščavnici : diplomsko delo*. Maribor: [M. Patty], 2010. VII, 139 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 17675784].

60. KOLARIČ, Nina. *Animirani film v Sloveniji : diplomsko delo*. Maribor: [N. Kolarič], 2009. 118 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 16862472].

61. KOLŠEK, Maša. *Avignonske gospodične : lutke po Picassovi predlogi : diplomsko delo*. Maribor: [M. Kolšek], 2009. 56 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 16750856].

62. LAZAR, Fortuna. *Erotična risba : diplomsko delo*. Maribor: [F. Lazar], 2009. 73 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 17001480].

63. VRABER, Tadeja. *Likovni izraz magijsko-religioznega obnašanja praljudi : diplomsko delo*. Maribor: [T. Vraber], 2009. 118 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM. [COBISS.SI-ID 16698376].

64. LEVIČAR, Rok. *Upodabljanje gora v slikarstvu na Slovenskem v 19. in 20. stoletju : diplomsko delo*. Maribor: [R. Levičar], 2009. 94 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM. [COBISS.SI-ID 16736776].

65. POKLUKAR, Primož. *Cerkev svetega Janeza v Bohinju - poslikava prezbiterija ter novoodkrite freske Jerneja iz Loke : diplomsko delo*. Spodnje Gorje: [P. Poklukar], 2008. 66 f., ilustr. [COBISS.SI-ID 15962120].

66. RODICA, Jerneja. *Avtorska knjiga umetnika : diplomsko delo*. Maribor: [J. Rodica], 2006. 161 f., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika [COBISS.SI-ID 14660616].

67. JURGEC, Barbara. *Feminističen pogled na žensko telo in akt v 20. stoletju : diplomsko delo*. Maribor: [B. Jurgec], 2006. 90 f., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika [COBISS.SI-ID 14637832].

68. GRUDEN PIŽMOHT, Nataša. *Feministična teorija na področju likovne umetnosti : diplomsko delo*. Hrastnik: [N. Gruden], 2006. 106 f., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika. [COBISS.SI-ID 14878216].

69. DAJČER, Tina. *Liturgična umetnost Marka Ivana Rupnika : diplomsko delo*. Maribor: [T. Dajčer], 2006. 79 f., [2] f. pril., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika. [COBISS.SI-ID 14672392].

70. MITROVIĆ, Slađana. *Razkrivanje erotične podobe - erotična risba Franceta Miheliča : diplomsko delo*.

- Maribor: [S. Mitrović], 2006. 73 f., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika. [COBISS.SI-ID 14969352].
71. PRATNEKER, Gregor. *Slikarske vedute Maribora : diplomsko delo*. Maribor: [G. Pratkaner], 2006. 120 f., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika [COBISS.SI-ID 14686472].
72. GREGOREC, Tomaž Janez. *Likovna umetnost totalitarizma in socialistični realizem v slikarstvu na Slovenskem : diplomsko delo*. Maribor: [T.J. Gregorec], 2005. 89 f., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika [COBISS.SI-ID 14185736].
73. KOŠEC, Rafael. *Plakati Radovana Jenka : diplomsko delo*. Maribor: [R. Košec], 2005. 84 f., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika [COBISS.SI-ID 14173448].
74. TRAMŠEK, Tanja. *Baročni križev pot v Bistrici ob Sotli : diplomsko delo*. Maribor: [T. Tramšek], 2004. 102 f., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika [COBISS.SI-ID 13426696].
75. VIDOVIČ, Aleksandra. *Haloška krajina : diplomsko delo*. Maribor: [A. Vidovič], 2004. 62 f., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika [COBISS.SI-ID 13250824].
76. SOVEC, Damijan. *Politična karikatura v slovenskih humorističnih časopisih : diplomsko delo*. Maribor: [D. Sovec], 2003. 96 f., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika. [COBISS.SI-ID 12836616].
77. KOŠIČ, Klara. *Fotografski ciklusi Oskarja Karla Dolenca : diplomsko delo*. Maribor: [K. Košič], 2002. 73 f., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika [COBISS.SI-ID 11470344].
78. ŠIMEK, Tanja. *Upodobitev Salome v likovni umetnosti na Slovenskem : diplomsko delo*. Maribor: [T. Šimek], 2002. 76 f. + pril., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika. [COBISS.SI-ID 12177160].
79. BATIČ, Janja. *Krajina v delih nekaterih umetnikov širšega mariborskega kroga med obema vojnama : diplomsko delo*. Maribor: [J. Batič], 2001. 66 f. + pril., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika [COBISS.SI-ID 11162376].
80. ZUPANC, Sarita. *Motiv kurenta v Miheličevem risarskem opusu : diplomsko delo*. Maribor: [S. Zupanc], 2001. 66 f., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika [COBISS.SI-ID 10884104].
81. LEŠNIK, Jožica Švajger. *Prispevek bratov Kocmut k mariborski arhitekturi in urbanizmu : diplomska naloga*. Maribor: [J. Lešnik-Švajger], 2001. 110 f., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika [COBISS.SI-ID 10891528].
82. PETELIN, Vilma. *Ikonografski motivi v slikarstvu Antona Postla : diplomsko delo*. Maribor: [V. Petelin], 2000. 145 f., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika [COBISS.SI-ID 9935624].
83. SEP, Sandra. *Stavba upravnega poslopja tovarne Talum v Kidričevem : diplomska naloga*. Maribor: [S. Sep], 1999. 116 f., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika [COBISS.SI-ID 8226824].

Mentorica pri diplomskih delih (bolonjski študij 1. stopnje)

84. MURKO, Eva. *Aleksander Dev na Ptuj : diplomsko delo = Aleksander Dev in Ptuj : graduation thesis*. Maribor: [E. Murko], 2017. VI, 78 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 23412232].
85. SKUŠEK, Nastja. *Grafična mapa Oroslan : alternativne umetniške prakse v Prekmurju v 80-ih letih :*

diplomsko delo = Oroslan graphics folder : alternative art practises in Prekmurje in the 80's : graduation thesis. Maribor: [N. Skušek], 2017. II, 60, [2] f., 8 f. pril., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 23407880].

86. MAJCEN, Kristina. *Mednarodni kiparski simpozij Forma prima Krapina (Hrvaška) : diplomsko delo = International sculptors' symposium Forma prima Krapina (Croatia) : graduation thesis.* Maribor: [K. Majcen], 2017. 132 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM. [COBISS.SI-ID 23411208].

87. KUMPREG, Katarina. *Rastline v osemnajstem zvezku Iconotheca Valvasoriana : diplomsko delo = Plants in the 18th volume of Iconotheca Valvasoriana : graduation thesis.* Maribor: [K. Kumprej], 2017. V, 97 f., 7 f. pril., tabele, ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 23351048].

88. KERIĆ, Tanja. *Erotika v sodobni slovenski fotografiji. Fotografija v razstavnih dejavnostih in arhivu galerije Račka : diplomsko delo = Eroticism in contemporary Slovene photography. Photography in exhibition activities and archives of Račka gallery : graduation thesis.* Maribor: [T. Kerić], 2016. 71 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 22564360].

89. VRBNJAK, Sabina. *Pokončni format v fotografiji Stojana Kerblerja : diplomsko delo = Vertical format in Stojan Kerbler's photography : graduation thesis.* Maribor: [S. Vrbnjak], 2016. III, 83 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 22434312].

90. PEČEK, Nino. *Akt v fotografiji na Slovenskem, primer Maje Šivec : diplomsko delo = Act photography in Slovenia, example Maja Šivec : graduation thesis.* Maribor: [N. Peček], 2015. II, 70 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 21398024].

91. KROG, Borut. *Ilustracije v knjigah Založbe Obzorja : diplomsko delo = Illustrations in books published by Založba Obzorja house : graduation thesis.* Maribor: [B. Krog], 2014. 49 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 20814344].

92. LATINOVIĆ, Kaja. *Narodni dom in Nemška hiša v Celju : diplomsko delo = National home and German house in Celje : graduation thesis.* Maribor: [K. Latinović], 2014. IV, 71 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 20856840].

93. DIMC, Vanja. *Performer in angažirani gledalec : diplomsko delo = Performer and engaged spectator : graduation thesis.* Maribor: [V. Dimc], 2014. III, 63 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 20787976].

94. CIGUT, Natalija. *Prva svetovna vojna v likovnih upodobitvah na območju slovenske Štajerske : diplomsko delo = World war I in artistic depictions in Slovenian Styria : graduation thesis.* Maribor: [N. Cigut], 2014. III, 75 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM. [COBISS.SI-ID 20812808].

95. OCVRK, Vesna. *Romanje na Sv. Rok nad Sevnico : diplomsko delo = Pilgrimage to St. Rok above Sevnica : graduation thesis.* Maribor: [V. Ocvirk], 2014. 70 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 20825608].

96. BRATUŠA, Tina. *Urbanistični razvoj Rogaške Slatine : diplomsko delo = Urban development of Rogaška Slatina : graduation thesis.* Maribor: [T. Bratuša], 2014. V, 113 f., ilustr., zvd. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 20812552].

97. GROŠELJ, Pavlina. *Urbanistični razvoj Velenja 1948-2014 : diplomsko delo = Urbanistic development of*

Velenje between 1948-2014 : graduation thesis. Maribor: [P. Grošelj], 2014. IV, 80 f., ilustr., zvd. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 20847368].

98. ISKRA, Anja. *Fotografije, objavljene v reviji Mladina v sedemdesetih letih 20. stoletja : diplomsko delo = Photography published in magazine Mladina during the 1970's : graduation thesis*. Maribor: [A. Iskra], 2013. III, 63 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 20063752].

99. KARBA, Tjaša. *Umetnost druge polovice 20. stoletja v Mariboru v likovnih kritikah Sergeja Vrišerja (1920-2004) : diplomsko delo = The art of the second half of the 20th century in Maribor through the art reviews of Sergej Vrišer (1920-2004) : graduation thesis*. Maribor: [T. Karba], 2013. II, 122 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 20065032].

Mentorica– drugo

100. GRAJFONER, Samuel (umetnik), ČERVEK, Sandi (umetnik). *Grafični listi iz zbirke Rudija Ringbauerja : razstava v okviru projekta Mladi kustos, v Galeriji Media Nox, 11. januar - 25. februar 2017* [COBISS.SI-ID 22883080].

101. BOŽIČ, Eva. *Projektni predlog Revitalizacija hiše v Vurnikovi koloniji in njena ureditev v muzejski in družabni prostor*. Maribor: Filozofska fakulteta, 2016. 123 f., ilustr. [COBISS.SI-ID 87175425].

102. et al. *60! Panorama : vodstvo po razstavi zbirke UGM ob 60. obletnici, Umetnostna galerija Maribor, 25. oktobra 2014* [COBISS.SI-ID 21753864].

103. CIGUT, Natalija, et al. *Ilustracije v knjigah Založbe Obzorja : projekt v okviru prireditve Noč raziskovalcev 2012, likovno razstavišče Univerzitetne knjižnice Maribor, 28. 9. 2012*. [COBISS.SI-ID 21255176].

104. PALIR, Nina. *Župnija Sv. Ruperta v Slovenskih goricah in kiparska dela Jožefa Holzingerja v njej*. Maribor: [N. Palir], 2010. 20 f., ilustr. [COBISS.SI-ID 9401091].

105. KOČICA, Jiří (umetnik), VERLAK, Tanja (umetnik), CIUHA, Peter (umetnik), VRABIČ, Sašo (umetnik), KRAŠNA, Anka (umetnik), FIŠER, Dušan (umetnik), MAHER, Polona (umetnik). *12. razstava umetniške kolonije na Dunaju : odprtje 12. 10. 2006, 19.00 : 13. 10. 2006. - 14. 11. 2006 = 12. Ausstellung der Kunstkolonie in Wien : Eröffnung 12. 10. 2006, 19.00. Dunaj = Wien: Slovenski kulturni center Korotan = Slowenisches Kulturzentrum Korotan, 2006. [16] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 21541176].*

Prevajalka

106. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor dodatnega besedila, urednik, prevajalec). *Zbirka Rudija Ringbauerja : donacija mestu Ptuj : Galerija mesta Ptuj, 27. marec - 6. maj 2018*. Ptuj: Mestna občina, 2018. 45 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 94187521].

107. ŠMITEK, Zmago, CIGLENEČKI, Marjeta (urednik, prevajalec), GROTHAUS, Maximilian (urednik, fotograf, kartograf). *Begegnung zwischen Orient und Okzident*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1992. 189 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 30163456].

108. HEPPNER, Harald, KOTER, Darja, ŠMITEK, Zmago, CIGLENEČKI, Marjeta (urednik, prevajalec), GROTHAUS, Maximilian (urednik). *Srečanje z Jutrovim na ptujskem gradu*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1992. 189 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 30162944].

109. JAENECKE, Heinrich. *Beli gospodarji : tristo let vojne in nasilja v Južni Afriki*. Ljubljana: Borec, 1979. 279 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 4427265].
110. KI-ZERBO, Joseph. *Zgodovina črne Afrike*. Ljubljana: Borec, 1977. 703 str., XXXII str.pril., ilustr. [COBISS.SI-ID 10425601].

Avtorica dodatnega besedila

111. HORVAT, Jana. *Ptujska Panorama : legijski tabor in antično mesto*. 1. izd. Ljubljana: Založba ZRC, 2023. 72 str., ilustr., zvd. Umetnine v žepu, 25. ISBN 978-961-05-0698-0. ISSN 2232-3775. [COBISS.SI-ID 132207875].
112. *Zbirka Tenzor : Galerija mesta Ptuj = The Tenzor collection : Ptuj City Gallery*. Ptuj: Tenzor: Zavod za turizem: Galerija mesta Ptuj, 2023. 102 str., ilustr. ISBN 978-961-96370-0-5 [COBISS.SI-ID 163854083].
113. BREJC, Tomaž, FILOVSKI, Katja (urednik), KAVČIČ, Petra (urednik), MRVAR, Špelca (urednik). *Čas prebujenja : slovenska umetnost 1880-1918*. Ljubljana: Beletrina, 2022. 527 str., ilustr. ISBN 978-961-284-907-8 [COBISS.SI-ID 134782211].
114. ŠMID, Katarina. *Rimska nekropola Šempeter v Savinjski dolini*. 1. izd. Ljubljana: Založba ZRC, 2022. 100 str., ilustr. Umetnine v žepu, 24. ISBN 978-961-05-0695-9. ISSN 2232-3775. [COBISS.SI-ID 131141891].
115. PRELOVŠEK, Damjan. *Zacherlova hiša na Dunaju*. 1. izd. Ljubljana: Založba ZRC, 2022. 93 str., ilustr. Umetnine v žepu, 23. ISBN 978-961-05-0624-9. ISSN 2232-3775 [COBISS.SI-ID 97651459].
116. VICARI, Marika (umetnik). *As I walk : Ptuj City Gallery = Kakor hodim : Galerija mesta Ptuj, Ptuj : 28. 9.-14. 11. 2021*. Ptuj: Zavod za turizem: Galerija mesta, 2021. 89 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 81408771].
117. GRANDOVEC, Nataša (umetnik), MATIČ TRSTENJAK, Slađana (umetnik). *Continuum : 20. 5.-19. 6. 2021, Likovno razstavišče UKM*. [S. l.: s. n.], 2021. 1 zgbanka ([6] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 128229891].
118. KRAŠNA, Anka (umetnik, avtor dodatnega besedila, urednik), CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, avtor dodatnega besedila, urednik), PREMŽL, Primož (urednik). *Anka Krašna*. 1. izd. Maribor: [samoza.] A. Krašna; Ptuj: Zavod za turizem - Galerija mesta Ptuj, 2020. 174 str., ilustr. ISBN 978-961-6055-53-6 [COBISS.SI-ID 25635331].
119. LAVRIČ, Ana. *Portretna galerija škofov v zbirki mariborske nadškofije : škofovski memorialni portreti od ustanovitve lavantinske škofije do mariborske nadškofije*. 1. izd. Ljubljana: Založba ZRC, 2020. 91 str., ilustr., portreti. Umetnine v žepu, 18. ISBN 978-961-05-0259-3. ISSN 2232-3775. [COBISS.SI-ID 304216064].
120. ŠMID, Katarina, MUROVEC, Barbara (urednik). *Orfejev spomenik na Ptujju*. 1. izd. Ljubljana: Založba ZRC, 2019. 55 str., ilustr. Umetnine v žepu, 16. ISBN 978-961-05-0195-4. ISSN 2232-3775 [COBISS.SI-ID 300077056].
121. CIGLENEČKI, Marjeta (urednik, avtor dodatnega besedila), FIŠER, Dušan (urednik). *Fokus : hommage Stojanu Kerblerju : Galerija mesta Ptuj, Ptuj City Gallery, Ptuj, 23. november 2018-13. januar 2019*. Ptuj: Mestna občina, 2018. 39 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 95620097].
122. KERBLER, Stojan (fotograf), KLEMENČIČ VODUŠEK, Majda (urednik). *Naših 70 let*. Kidričevo: DPD Svoboda, 2018. [36] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 23947016].

123. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor dodatnega besedila, urednik, prevajalec). *Zbirka Rudija Ringbauerja : donacija mestu Ptuj : Galerija mesta Ptuj, 27. marec - 6. maj 2018*. Ptuj: Mestna občina, 2018. 45 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 94187521].
124. BERNIK, Janez (umetnik), CIUHA, Jože (umetnik), ČERVEK, Sandi (umetnik), ČOBAL, Bogdan (umetnik), GNEZDA, Zlatko (umetnik), GRAJFONER, Samuel (umetnik), GUMILAR, Marjan (umetnik), HAUKO, Štefan (umetnik), HUZZAN, Zdenko (umetnik), LOGAR, Lojze (umetnik), VILD, Borut (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta (urednik, avtor dodatnega besedila), BEČAJ, Deja (urednik). *Grafični listi iz zbirke Rudija Ringbauerja*. Maribor: Mladinski kulturni center: Filozofska fakulteta, 2017. [12] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 90052609].
125. LUGARIČ, Albin (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta (urednik, avtor dodatnega besedila). *Albin Lugarič : (1927-2014) : iz umetnikove zapuščine*. Ptuj: Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, 2016. 120 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 88974337].
126. KERBLER, Stojan (umetnik), ČATER, Herman (umetnik), ČERIN, Bogo (umetnik), FARIČ, Boris (umetnik), HRAŠOVEC, Iris (umetnik), MODRINJAK, Maja (umetnik), MOHORIČ, Srdan (umetnik), PEČEK, Nino (umetnik), RADONJIČ, Gregor (umetnik), RITONJA, Branimir (umetnik), ŠIVEC, Maja (umetnik), ŠVARC, Damjan (umetnik), VERLAK, Tanja (umetnik), VINDIŠ, Tadej (umetnik), VOGLAR, Boris (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta (urednik, avtor dodatnega besedila), GAČNIK, Urška (urednik). *2 x 15 : fotograf in kustos v tandemu, 15. januar 2016 - 15. februar 2016*. Maribor: Mladinski kulturni center: Filozofska fakulteta, 2016. [18] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 85080577].
127. OELTJEN KASIMIR, Elsa (umetnik). *Elsa Oeltjen-Kasimir : (1887-1944) : Werkverzeichnis : das plastische Werk*. Bad Zwischenahn: Kunstlerhaus „Jan Oeltjen“, 2015. 148 str., ilustr. Veröffentlichung des Künstlerhauses Jan Oeltjen e.V., Band 46 [COBISS.SI-ID 22067464].
128. CIOL, Elio (umetnik), KERBLER, Stojan (umetnik). *Friuli & Štajerska : [razstava, Pavlova hiša = Ausstellung, Pavelhaus = Exhibition, Pavel House]*. Laafeld: Pavlova hiša: = Pavelhaus: = Pavel House, [2015]. [4] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 50507779].
129. KRAŠNA, Anka. *Slovenski delavci danes = Slovene workers today = Slowenische Arbeiter heute : razstava = exhibition = Ausstellung*. Breg: V samozal., self published, Eigenverlag, 2015. 28 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 22835464].
130. KOREN-BOŽIČEK, Milena (urednik, avtor dodatnega besedila). *Vizualna umetnost v Šaleški in Zgornji Savinjski dolini od 1975 do 2015 : [pregledna razstava : Galerija Velenje, 30. 9.-5. 12. 2015]*. Velenje: Galerija, 2015. 184 str., ilustr. ISBN 978-961-93020-4-0 [COBISS.SI-ID 281315584].
131. PANDUR, Ludvik (umetnik). *Flora : Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, razstavišče Filozofske fakultete v Mariboru, oktober-december 2013*. Maribor: Filozofska fakulteta, 2013. 1 zgibanka ([4] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 20989960].
132. ČATER, Herman (avtor, fotograf). *Stanko*. 1. izd., 1. natis. Celje: Celjska Mohorjeva družba: Društvo Mohorjeva družba, 2013. 83 str., ilustr. ISBN 978-961-278-075-3 [COBISS.SI-ID 267335936].
133. BRUMEN-ČOP, Andrej (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta (urednik, avtor dodatnega besedila), NOVAK, Nuša (urednik). *2 x 19 : Galerija Media Nox, Razstavišče Filozofske fakultete v Mariboru, 5. december 2012-5. januar 2013*. Maribor: Mladinski kulturni center: Filozofska fakulteta, 2012. [20] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 264790016].
134. FORBICI, Jernej (umetnik, fotograf). *Jernej Forbici : [in my place] : paintings & objects = quadri [&]*

oggetti = slike [e] objekti : 2001-2011. Ptuj: Art Stays, cop. 2011. 135 str., ilustr. ISBN 978-961-91668-1-9 [COBISS.SI-ID 66723841].

135. GOLIJJA, Darko (umetnik), GRAJFONER, Samuel (umetnik, urednik), KRAŠNA, Anka (umetnik), PANDUR, Ludvik (umetnik), RIMELE, Oto (umetnik), VARL, Petra (umetnik), ZIDAR, Dušan (umetnik). [UM.risba : Oddelek za likovno umetnost]. Maribor: Pedagoška fakulteta, 2011. 18 str., ilustr. ISBN 978-961-6647-29-8 [COBISS.SI-ID 67700481].

136. SOSIČ, Sarival, ČADEŽ LAPAJNE, Dragica (umetnik). *Dragica Čadež : zgodba o drevesu*. Kostanjevica na Krki: Galerija Božidar Jakac; v Ljubljani: Pedagoška fakulteta, 2010. 305 str., ilustr. ISBN 978-961-6684-17-0 [COBISS.SI-ID 250170368].

137. ČATER, Herman (umetnik), HUSU, Silvo (fotograf, avtor dodatnega besedila, urednik). *Fotografije : [Galerija Grad, Slovenska Bistrica, 21. oktober - 21. november 2010]*. Slovenska Bistrica: Zavod za kulturo, 2010. [25] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 65640193].

138. FORBICI, Jernej (umetnik), FIŠER, Dušan (umetnik). *Halda : Dušan Fišer e Jernej Forbici : Galerija Fo.vi, Field of Vision*. Strnišče: KUD Art Stays, 2010. [20] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 19686408].

139. KERBLER, Stojan (umetnik, avtor dodatnega besedila). *Kurentovanje 1966-2005 : Galerija Magistrat, Mestna hiša Ptuj, [od. 4. februarja do 4. marca 2010]*. Ptuj: Mestna občina, 2010. 22 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 64206337].

140. RIMELE, Oto (umetnik). *Oto Rimele : slike = paintings : Lapidarij Galerije Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki, 24. 9. 2010-31. 10. 2010*. Kostanjevica na Krki: Galerija Božidar Jakac, [2010]. 15 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 65618177].

141. MOHORIC, Srdan (fotograf, umetnik, urednik), KERBLER, Stojan (urednik). *Zazrt v staro podobo : fotografije : [katalog k razstavi v Knjižnici Ivana Potrča Ptuj, 28. oktober - 25. november 2010] = Looking at the old image : photographs : [a catalogue accompanying the exhibition in Ivan Potrč Library Ptuj, 28 October - 25 November 2010]*. Ptuj: Knjižnica Ivana Potrča, 2010. [63] str., barvne fotogr. Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 22142776].

142. *1. univerzitetni grafični natečaj = 1st University graphic competition*. Maribor: Univerza, 2009. 79 str., ilustr. ISBN 978-961-6567-03-9 [COBISS.SI-ID 63183617].

143. REMEC, Marjan (umetnik, avtor dodatnega besedila). *Molk : spominska razstava slik Marijana Remca (1937-2009) : [Galerija Magistrat, Mestna hiša Ptuj, 24. junij - 30. julij 2009]*. Ptuj: Mestna občina, 2009. [22] str., ilustr. ISBN 978-961-6791-03-8 [COBISS.SI-ID 63028993].

144. ČATER, Herman (umetnik, avtor dodatnega besedila). *Portret fotografa : [Galerija Magistrat, Mestna hiša Ptuj, 12. december 2008 - 14. januar 2009]*. Ptuj: Mestna občina, 2008. 33 str., barv. fotogr [COBISS.SI-ID 21373752].

145. KERBLER, Stojan (umetnik). *Stojan Kerbler : retrospektiva*. Kranj: Gorenjski muzej, 2008. 1 graf. mapa (10 listov), č-b fotogr [COBISS.SI-ID 13079350].

146. KERBLER, Stojan. *Stojan Kerbler: Ptujška dvorišča : 2009*. Maribor: DHD modeliranje, projektiranje in meritve v hidrotehniki, [2008]. 1 koledar (13 listov), č-b [COBISS.SI-ID 245455360].

147. ŠEBETIČ, Rozina (umetnik). *Slikarski svet Rozine Šebetič : [pregledna razstava : Miheličeva galerija Ptuj,] 15. februar. - 8. april 2007*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 2007. 17 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 58180609].

148. ILICH-KLANČNIK, Breda (urednik). *Zbornik za Špelco Čopič : [posebna publikacija Zbornika za*

umetnostno zgodovino]. Ljubljana: Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, 2006. 279 str., ilustr. ISBN 961-90528-4-6 [COBISS.SI-ID 228019712].

149. CIGLENEČKI, Marjeta (urednik, avtor dodatnega besedila). *Širjave krajine 2004 : razstava študentov Oddelka za likovno umetnost, februar/marec 2005*. Maribor: Pedagoška fakulteta, 2005. 1 el. optični disk (CD-ROM) [COBISS.SI-ID 54543873].

150. KRAŠNA, Anka (umetnik). *Dnevnik gospodične Silve Blondy = Miss Silva Blondy's diary : [Galerija Grad, 7. 5.-6. 6. 2004]*. Slovenska Bistrica: Zavod za kulturo, 2004. [19] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 52945153].

151. LICUL, Miljenko (grafični oblikovalec), ZORNIK STRLE, Julija (grafični oblikovalec). *Riko : Presežek zgodovine je v dejanjih akterjev ---*. Ljubljana: Riko, 2003. 1 koledar (13 listov), barve [COBISS.SI-ID 221423104].

152. KERBLER, Stojan (umetnik). *Stojan Kerbler*. Ptuj: Galerija Tenzor, 2004. [20] str., č.-b. fotografije [COBISS.SI-ID 13743880].

153. ČERIN, Bogo (umetnik), GOLIJA, Bojan (umetnik), GOLIJA, Darko (umetnik), GRAJFONER, Samuel (umetnik), KRAMBERGER, Albin (umetnik), KRAŠNA, Anka (umetnik), MUHOVIČ, Jožef (umetnik), PANDUR, Ludvik (umetnik), RIMELE, Oto (umetnik), VARL, Breda (umetnik), VARL, Petra (umetnik), ZIDAR, Dušan (umetnik), CIGLENEČKI, Marjeta (urednik, avtor dodatnega besedila). *Bogo Čerin, Bojan Golija, Darko Golija, Samuel Grajfoner, Albin Kramberger, Anka Krašna, Jožef Muhovič, Ludvik Pandur, Oto Rimele, Breda Varl, Petra Varl, Dušan Zidar : Univerzitetna galerija, september 2003 = University Art Gallery, September 2003 : razstavljajo profesorji z Oddelka za likovno pedagogiko = exhibition by the professors of the Department of Art Education*. Maribor: Pedagoška fakulteta, 2003. 28, [12] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 51259393].

154. CIGLENEČKI, Marjeta (urednik, avtor dodatnega besedila). *Odtisi : razstava študentov likovne pedagogike, koncert študentk glasbene pedagogike : Univerzitetno razstavišče, Maribor, maj 2003*. V Mariboru: Univerza, 2003. [12] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 50473217].

155. CIGLENEČKI, Marjeta (urednik, avtor dodatnega besedila). *Portali krajine 2002 : razstava študentov Oddelka za likovno pedagogiko Pedagoške fakultete v Mariboru*. Maribor: Pedagoška fakulteta, 2003. [8] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 49050881].

156. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor dodatnega besedila, urednik). *Portali krajine 2003 : razstava študentov Oddelka za likovno pedagogiko Pedagoške fakultete v Mariboru : Avla, razstavišče Pedagoške fakultete v Mariboru, [januar 2004, Univerzitetna galerija, december 2003]*. Maribor: Pedagoška fakulteta, 2003. [12] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 52099841].

157. GRAJFONER, Samuel (umetnik). *Teme lukenj : Galerija likovnih umetnosti Slovenj Gradec 2003 : [razstavna zloženka] = The darkneses of holes : Gallery of fine arts Slovenj Gradec 2003 : [exhibition brochure]*. Slovenj Gradec: Galerija likovnih umetnosti, 2003. 1 zloženka ([6] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 50974721].

158. FARIČ, Boris (umetnik). *Fotografije : [razstavni katalog]*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 2002. [23] str., fotogr [COBISS.SI-ID 46938369].

159. FORBICI, Jernej (umetnik). *Jernej Forbici : genesis*. Ptuj: Galerija Tenzor, 2002. 21 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 19898168].

160. LENART, Branko (umetnik). *Light Works : fotografije = Fotografien : 1965-2002*. Ptuj: Knjižnica Ivana Potrča, 2002. 49 str., fotogr [COBISS.SI-ID 47694593].
161. MIHELICH, France (umetnik), PILON, Veno (umetnik). *Montparnasse*. Škofja Loka: Loški muzej, 2002. 13 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 118512896].
162. BULUT, Dejan (umetnik), JANČIČ, Barbara (umetnik), JERIČ, Manja (umetnik), JURGEC, Barbara (umetnik), KOVAČIČ, Špela (umetnik), KRAJNC, Mojca (umetnik), KREBS, Vesna (umetnik), LUZNIK, Irenej (umetnik), OZMEC, Aljoša (umetnik), PEČAR, Ana (umetnik), SLAVEC, Maja (umetnik), ŠKRABL, Violeta (umetnik), TRAMŠEK, Tanja (umetnik), VIDAČ, Klaudija (umetnik), VIDOVIČ, Aleksandra (umetnik), ŽULA, Eva (umetnik), RIMELE, Oto (avtor dodatnega besedila, avtor), CIGLENEČKI, Marjeta (avtor dodatnega besedila, urednik). *Portali krajine : razstava študentov oddelka za likovno pedagogiko Pedagoške fakultete v Mariboru*. Maribor: Pedagoška fakulteta, 2002. [7] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 46834945].
163. OELTJEN, Jan (umetnik). *Slike Jana Oeltjena iz zasebne ptujske zbirke : razstava : [Knjižnica Ivana Potrča Ptuj], maj 2002*. Ptuj: Knjižnica Ivana Potrča, 2002. 12 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 47502849].
164. PLAVEC, Tomaž (umetnik). *Tomaž Plavec : figure : [razstavni katalog] : Knjižnica Ivana Potrča Ptuj, Svečana dvorana*. Kidričevo: Talum, 2002. [9] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 47056129].
165. VAUDA BENČEVIČ, Stanislava (umetnik), FIŠER, Dušan (umetnik). *[Vonj po vinu]*. [Ljubljana: Jakopičeva galerija, 2002]. [49] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 121282304].
166. *Zbirka Galerije Žula : Umetnostna galerija Maribor, 20. 12. 2002 - 20. 2. 2003 = The Žula Gallery collection : Maribor, Art Gallery, 20. 12. 2002 - 20. 2. 2003*. Maribor: Galerija Žula, [2002]. 94 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 48786433].
167. *Zbirka Talum : katalog razstave : [Arhitekturni muzej], Jakopičeva galerija Ljubljana, marec 2002*. Kidričevo: Talum, 2002. 88 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 47148033].
168. KRAŠNA, Anka (umetnik). *Zgodbe = Storie : Beneška galerija, Špeter - San Pietro al Natisone, november 2002, Dom Andreja Manfrede, Kobarid, januar 2003*. San Pietro al Natisone: Associazione artisti della Benecia; = Špeter: Društvo beneških umetnikov, 2002. [16] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 12361992].
169. LUGARIČ, Bogomir. *Bogomir Lugarič : fotografije : [razstavna zloženka]*. [Ptuj]: Pokrajinski muzej Ptuj, 2001. [4] str., barvne ilustr. [COBISS.SI-ID 19822136].
170. ATANASOV, Todorče (umetnik), BENÉTIK, Rudi (umetnik), BOŽIČ, Andrej (umetnik), BRUMEN-ČOP, Andrej (umetnik), FIŠER, Dušan (umetnik), JERAJ, Zmago (umetnik), KALAN, Jurij (umetnik), KOBAL, Aleksij (umetnik), KOKALJ, Gregor (umetnik), LALLOSHI, Gani (umetnik), MOČNIK RAMOVŠ, Lucija (umetnik), PLAVEC, Tomaž (umetnik), PLOTAJS-SICOE, Silvester (umetnik), PRANČIČ, Ivo (umetnik), ŠERUGA GOLOB, Natalija (umetnik), VRENKO, Marij (umetnik), VREZEC, Žarko (umetnik), VRKLJAN, Zlatan (umetnik), ZLOKARNIK, Mojca (umetnik). *10. likovna kolonija Talum : 3. do 9. september, 2001 : razstava Miheličeva galerija Pokrajinski muzej Ptuj*. Kidričevo: Talum, 2001. 45 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 19873336].
171. GROM, Bogdan (umetnik). *Bogdan Grom: Ameriška dela : [Pilonova galerija] Ajdovščina, julij 2000, [Pokrajinski muzej] Ptuj, september 2000, [Galerija] Murska Sobota, oktober 2000*. Ajdovščina: Pilonova galerija, [2000]. 23 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 108493824].

172. PLAVEC, Tomaž (umetnik). *Tomaž Plavec : pomlad : [razstavna zloženska] : Pokrajinski muzej Ptuj, Miheličeva galerija*. [Ptuj]: Pokrajinski muzej, 2000. [4] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 110585347].
173. KERBLER, Stojan (fotograf). *Stojan Kerbler : razstava fotografij Stojana Kerblerja, posvečena njegovim šestdesetletnici : Pokrajinski muzej Ptuj, Miheličeva galerija, 6. novembra do 2. decembra, 1998*. Kidričevo: Talum, [1998]. [20] f., č-b fotogr [COBISS.SI-ID 677728].
174. *Ormoški grad in njegova oprema*. Ptuj: Občina Ptuj: Knjižnica F. K. Meška Ormož: Pokrajinski muzej Ptuj, 1996. 1 zloženska, ilustr. [COBISS.SI-ID 5636360].
175. MESARIČ, Franc. *Ptuj : 10 razglednic = 10 Ansichtskarten = 10 postcards*. Maribor: P. Premzl, 1995. 10 razglednic, barve [COBISS.SI-ID 239858688].
176. LUGARIČ, Albin (umetnik). *Albin Lugarič*. Maribor: Umetnostna galerija, 1989. 120 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 13598720].
177. SEDEJ, Ivan. *Ptujski slikarji XX. stoletja : [monografija]*. Ptuj: Kulturna skupnost občine; Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987. 142 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 2260994].
178. VISCHER, Georg Matthäus. *Topographia Ducatus Stiriae*. [Faksimilirana izd.]. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1987. 1 mapa (12 listov), ilustr. [COBISS.SI-ID 20744248].
179. GORIČAN, Viktor (umetnik). *Viktor Goričan : 30 godina slikarstva : Ptuj listopad '85, Izložbeni paviljon D. Kveder Hotel, Maribor studeni '85, Izložbeni salon Rotovž, Kostanjevica studeni-prosinac '85, Lamutov Likovni salon, Zagreb siječanj '86, Galerija Ulrich*. [S. l.: s. n.], 1985. 24 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 17115911].
180. GORIČAN, Viktor (umetnik). *Viktor Goričan : 30 let slikarstva : Ptuj oktober ,85, Razstavni paviljon D. Kveder, hotel Poetovio - Maribor november ,85, Razstavni salon Rotovž - Kostanjevica nov. dec. ,85, Lamutov likovni salon*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1985. 23 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 5643272].
181. *Vojko Pogačar razstavlja*. Ptuj: Pokrajinski muzej; Krško: Valvazorjeva knjižnica in čitalnica: Galerija, 1983. 1 zgibanka, ilustr. [COBISS.SI-ID 5632776].
182. KERBLER, Stojan (umetnik). *Koline : razstavni paviljon Dušana Kvedra Ptuj, 8. 12. 1982 ob 17. uri*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1982. 1 zloženska ([4] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 5635080].
183. ŽOHAR, Boris (umetnik). *Vabimo vas na otvoritev razstave slikarja samouka Borisa Žoharja : Razstavni paviljon Dušana Kvedra, Ptuj, 25. 3. 1982*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1982. 1 zloženska ([6] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 5638920].
184. JAGODIČ, Stane (umetnik). *Vabimo vas na otvoritev razstave akademskega slikarja Staneta Jagodiča : Razstavni paviljon Dušana Kvedra, Ptuj, 4. 12. 1980*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1980. 1 zloženska ([6] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 515930751].
185. GOJKOVIČ, Viktor (umetnik), VERNIK, Peter (umetnik). *Viktor Gojkovič, Peter Vernik : Razstavni paviljon D. Kvedra Ptuj, 14. do 24. ,80*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1980. 1 zgibanka ([6] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 5634824].
186. KERBLER, Stojan (umetnik). *Naši otroci*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1979. [16] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 3911684].

Somentorica pri doktorskih disertacijah

187. ISKRA, Anja. *Kulturna politika in likovna umetnost v Mariboru v času nemške okupacije 1941-1945 : doktorska disertacija*. Ljubljana: [Iskra A.], 2022. [11] f., 333 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 109279491].
188. LAZARINI, Franci. *Cerkvena arhitektura lavantinske škofije v času knezoškofa dr. Mihaela Napotnika (1889-1922) : doktorska disertacija*. [Ljubljana: F. Lazarini], 2012. 289 str., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM, Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 33864237].

Somentorica pri diplomskih delih

189. ŠERBINEK, Marko. *Fenomen barve pri grafitih : diplomsko delo*. Maribor: [M. Šerbinek], 2014. 74 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 20535560].
190. HERCEG, Marko. *Portretna karikatura : diplomsko delo*. Maribor: [M. Herceg], 2012. 86 f., ilustr., portreti. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 19517960].
191. JURIC, Urška. *Obrazna mimika v likovni umetnosti : diplomsko delo*. Maribor: [U. Jurič], 2010. 118 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 18081032].
192. GUSTINČIČ, Iva. *Od risbe do stripa : diplomsko delo*. Maribor: [I. Gustinčič], 2010. 71 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 17680904].
193. MRATINKOVIČ, Andrej. *Risbe s kavo : od Mirsada Begića do lastnih del : diplomsko delo*. Maribor: [A. Mratinković], 2010. 78 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 18112264].
194. KAVČIČ, Nataša. *Ilustracije v Abecedi živžav : diplomsko delo*. Maribor: [N. Kavčič], 2009. 81 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 16854280].
195. DAMIJAN, Renata. *Oblikovanje kolekcije tekstilij za interier na temo dunajske secesije s posebnim ozirom na dunajski opus Jožeta Plečnika : diplomsko delo*. Maribor: [R. Damijan], 2009. VIII, 76 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 13738006].
196. PEGAN, Maja. *Repersonalizacija akta : diplomsko delo*. Maribor: [M. Pegan], 2009. 81 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 17001736].
197. ŠIMENC, Urša. *Slovenska ljudska ornamentika na ženskih torbicah : diplomsko delo*. Maribor: [U. Šimenc], 2009. 76 f., ilustr. Digitalna knjižnica Univerze v Mariboru – DKUM [COBISS.SI-ID 16990728].
198. SEVČNIKAR, Vid. *Ekspressionistični portret : diplomsko delo*. Maribor: [V. Sevcnikar], 2008. 94 f., ilustr. [COBISS.SI-ID 15890440].
199. PAVLI PERKO, Špela. *Ornament in akt : diplomsko delo*. Maribor: [Š. Pavli], 2008. V, 69 f., ilustr. [COBISS.SI-ID 16114696].
200. PRELOG, Monika. *Risba : diplomsko delo*. Maribor: [M. Prelog], 2008. 96 f., ilustr. [COBISS.SI-ID 16114440].
201. BUKOVŠEK, Jožica. *Mozaik in ustvarjalnost otroka : diplomsko delo*. Maribor: [J. Bukovšek], 2007. VI, 72 f., ilustr. [COBISS.SI-ID 15598088].
202. KIMOVEC, Bojana. *Cerkveni vitraji na območju Mariborske škofije po letu 1945 : diplomsko delo*. Maribor: [B. Kimovec], 1998. 129 f., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika. [COBISS.SI-ID 8077320].

203. MATTERSODORFER, Sabina. *Cerkvi Sv. Ana in Sv. Volbenk na Lešah nad Prevaljami s stensko slikarijo pohod in poklon svetih treh kraljev : diplomsko delo*. Maribor: [S. Mattersdorfer], 1998. 72 f., [18] f. pril., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Zgodovina [COBISS.SI-ID 7651336].
204. STERGAR, Metka. *Pieta na Slovenskem : diplomsko delo*. Gornja Radgona: [M. Stergar], 1998. 110 f., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika [COBISS.SI-ID 7936520].
205. DOKL, Zinka. *Scenografsko oblikovanje Maksa Kavčiča : diplomsko delo*. Maribor: [Z. Dokl], 1998. 155 f., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika [COBISS.SI-ID 6844680].
206. SPORN, Renata. *Poznogotska cerkvena arhitektura v Prekmurju : diplomsko delo*. Maribor: [R. Sporn], 1997. 103 f., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Geografija [COBISS.SI-ID 6692872].
207. PIŽMOHT, Petra. *Grafična tehnika monotipija : predstavitev lastnih monotipij v povezavi z umetnostjo Paula Kleeja : diplomska naloga*. Maribor: [P. Pižmoht], 1996. 56 f., [42] pril, ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika [COBISS.SI-ID 5364488].
208. BOŽIČEK, Jože. *Akt v likovni umetnosti : diplomska naloga*. Maribor: [J. Božiček], 1995. 94 f., 16 f. pril., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika [COBISS.SI-ID 4495112].
209. BRUNČKO, Jože. *Franz Marc, Wassily Kandinsky in Modri jezdec : diplomska naloga*. Maribor: [J. Brunčko], 1994. 166 f., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika [COBISS.SI-ID 5903880].
210. TOMAŽIČ, Janja. *Slavko Kores (1924) : njegov slikarski opus in pedagoški obolus na PA Maribor : diplomska naloga*. Maribor: [J. Tomažič], 1994. 112 f., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor, Likovna pedagogika [COBISS.SI-ID 4122888].
211. BRAČKO, Marija. *Barvna in oblikovna simbolika slikarstva ikon : diplomska naloga*. Maribor: [M. Bračko], 1993. 91 f., ilustr. Pedagoška fakulteta, Maribor [COBISS.SI-ID 3197960].

Oseba, ki intervjuja

212. KIRBIŠ, Dušan (intervjuvanec). „Moja pot je pot tišine in samote“ : pogovor z akademskim slikarjem, profesorjem in nagrajencem Prešernovega sklada Dušanom Kirbišem. *Umetnostna kronika*. 2022, [št.] 74, str. 28-39, fotogr. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 102836739].
213. FORBICI, Jernej (intervjuvanec). Spomini majhnega dečka, ki stoji pred mogočno naravo in si postavlja vsa mogoča vprašanja : intervju s slikarjem Jernejem Forbicijem. *Umetnostna kronika*. 2016, [št.] 50, str. 14-20, ilustr. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 39938349].
214. RIMELE, Oto (intervjuvanec). Maribor kot izhodiščna točka in mesto vrnitve : pogovor z akademskim slikarjem prof. Otom Rimeletom. *Umetnostna kronika*. 2014, [št.] 44, str. 3-12, ilustr. ISSN 1581-7512 [COBISS.SI-ID 37729837].

Fotografinja

215. MUROVEC, Barbara (urednik, avtor dodatnega besedila). *Vis imaginis : baročno slikarstvo in grafika : jubilejni zbornik za Anico Cevc = Festschrift Anica Cevc*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2006. 464 str., ilustr. ISBN 978-961-6568-91-3 [COBISS.SI-ID 231165440].
216. CIGLENEČKI, Marjeta (avtor, fotograf). *Ptujski likovni ustvarjalci 20. stoletja : nove pridobitve : [razstavni katalog]*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1999. [12] str., ilustr. [COBISS.SI-ID 43719681].

217. LEŠNIK, Eva. *Restavratorski atelje za tekstil*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1990. 19 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 22322944].
218. LAMUT, Brane. Iz muzejske fototeke. *Tednik : glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva za Podravje*. 26. jul. 1984, letn. 37, št. 29, str. 7, ilustr. ISSN 0040-1978 [COBISS.SI-ID 22449720].

Recenzentka

219. OTER GORENČIČ, Mija (urednik, lektor). *Medieval murals : new perspectives and research approaches*. 1st ed. Ljubljana: Založba ZRC, 2024. 345 str., ilustr. Opera Instituti Artis Historiae. ISBN 978-961-05-0883-0 [COBISS.SI-ID 204012803].
220. VIDMAR, Polona, KOMIČ MARN, Renata (urednik). *Novo Celje : lastniki, arhitektura in oprema najlepšega dvorca v Savinjski dolini*. 1. izd. Ljubljana: Založba ZRC; Žalec: ZKŠT, Zavod za kulturo, šport in turizem, 2024. 404 str., ilustr. Opera Instituti Artis Historiae. ISBN 978-961-05-0847-2. [COBISS.SI-ID 190191107].
221. ZADRAVEC, Dejan (urednik), ZUPANIČ, Katja (urednik). *Ptuj v 16. stoletju : zbornik referatov ob 510. obletnici nastanka ptujskega mestnega statuta iz leta 1513*. Ptuj: Zgodovinski arhiv, 2023. 285 str., ilustr., zvd. ISBN 978-961-6305-30-3 [COBISS.SI-ID 160292355].
222. KOŠAK, Tina (urednik). *Umetnostna dediščina plemstva v času njegovega zatona : transformacije, prenosi, reinterpretacije*. 1. izd. Ljubljana: Založba ZRC, 2023. 550 str., ilustr. Opera Instituti Artis Historiae. ISBN 978-961-05-0752-9. ISSN 2670-5958 [COBISS.SI-ID 157573379].
223. BREJC, Tomaž, FILOVSKI, Katja (urednik), KAVČIČ, Petra (urednik), MRVAR, Špelca (urednik). *Čas prebujenja : slovenska umetnost 1880-1918*. Ljubljana: Beletrina, 2022. 527 str., ilustr. ISBN 978-961-284-907-8 [COBISS.SI-ID 134782211].
224. KRAVTSOV, Sergey R. (urednik), VIDMAR, Polona (urednik). *Jewish-Slavic cultural horizons : essays on Jewish history and art in Slavic lands*. 1st ed. Ljubljana: Založba ZRC, 2022. 513 str., ilustr. Jews and Slavs, vol. 27. ISBN 978-961-05-0623-2. ISSN 1580-1985 [COBISS.SI-ID 97559811].
225. BENCE, Gorazd. *Kuge, lakote in vojske reši nas, o Gospod! : Varašanci, cehovski obrtniki in sakralna znamenja : ulična razstava, Turnišče, 24. jun.-31. avg. 2022* [COBISS.SI-ID 113781763].
226. PRELOVŠEK, Damjan, LAZARINI, Franci (urednik, avtor dodatnega besedila), GLAŽAR, Tadej (urednik, avtor dodatnega besedila), CERKVENIK, Žiga (urednik, avtor dodatnega besedila). *Narodna in univerzitetna knjižnica*. 1. izd. Ljubljana: ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, 2022. 175, XCIII str., ilustr. ISBN 978-961-05-0688-1 [COBISS.SI-ID 128015619].
227. GALJER, Jasna (urednik), LONČAR, Sanja (urednik). *The caring state and architecture - sites of education and culture in socialist countries*. Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo, [cop.] 2021. 235 str., ilustr. Hed-biblioteka. ISBN 978-953-8232-14-5, ISBN 953-8232-14-3 [COBISS.SI-ID 127149059].
228. BEČAJ, Deja, BRVAR, Andrej, POGAČAR, Vojko (urednik), PREMZL, Primož (urednik). *Monografija Društva likovnih umetnikov Maribor ob stoletnici organizirane likovne dejavnosti v okoljih severovzhodne Slovenije*. 1. izd. Maribor: DLUM, 2020. XII, 419 str., ilustr. ISBN 978-961-91530-8-6. <https://www.dlum.si/application/files/6916/0874/5038/DLUM-100let-Book-web4.pdf>. [COBISS.SI-ID 36286211].
229. BEČAJ, Deja, POGAČAR, Vojko (urednik), PREMZL, Primož (urednik). *Monografija Društva*

- likovnih umetnikov ob stoletnici organizirane likovne dejavnosti v okoljih severovzhodne Slovenije*. 1. izd. Maribor: DLUM, 2020. 1 spletni vir (1 datoteka PDF (419 str.)), ilustr. ISBN 978-961-91530-9-3. <https://www.dlum.si/application/files/6916/0874/5038/DLUM-100let-Book-web4.pdf>, Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si [COBISS.SI-ID 40580355].
230. VIDMAR, Polona (urednik). *Umetnostna in zgodovinska srečevanja z Judi na Slovenskem*. 1. izd. Ljubljana: Založba ZRC, 2020. 242 str., ilustr. Opera Instituti Artis Historiae. ISBN 978-961-05-0502-0 [COBISS.SI-ID 41585667].
231. HOBELLEITNER, Franz (urednik), LEIN, Edgar (urednik). *Auftraggeber als Träger der Landesidentität : Kunst in der Steiermark vom Mittelalter bis 1918*. Graz: Unipress, cop. 2016. 256 str., ilustr. ISBN 978-3-902666-43-7 [COBISS.SI-ID 22675464].
232. BEVC VARL, Valentina (glavni urednik). *Srečanja dveh svetov = The meeting of two worlds : the collected volume of the symposium 15. and 16. 10. 2015*. Maribor: Pokrajinski muzej; = Regional Museum, 2015 [i. e. 2016]. 1 optični disk (CD-ROM), barve. Zbirka Museoeurope, 2. ISBN 978-961-93424-7-3 [COBISS.SI-ID 88736769].
233. FRANULIČ, Markita (urednik). *Automobil : kultura mobilnosti = Automobile : culture of mobility*. Zagreb: Tehnički muzej Nikola Tesla, 2015. 80 str., ilustr. ISBN 978-953-6568-47-5. [COBISS.SI-ID 22069000].
234. HRIBERŠEK, Matej (avtor, prevajalec), VODOPIVEC, Jedert, ZADRAVEC, Dejan, VIDMAR, Polona, PETROVIČ, Mira (urednik), NEUDAUER, Matjaž (urednik). *Gratae posteritati : študijska izdaja*. Ptuj: Knjižnica Ivana Potrča; Maribor: Umetniški kabinet Primož Premzl, 2014. VII, 278 str., ilustr. ISBN 978-961-91871-8-0, ISBN 978-961-93727-0-8 [COBISS.SI-ID 275503616].
235. VIGNJEVIČ, Tomislav. *Mrtvaški ples v Istri : Beram in Hrastovlje*. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče - Inštitut za zgodovinske študije, Univerzitetna založba Annales, 2013. 97 str., ilustr. ISBN 978-961-6862-47-9 [COBISS.SI-ID 270670336].
236. VIDMAR, Polona. *Zgodovina umetnosti II : skripta*. Maribor: Filozofska fakulteta, Oddelek za umetnostno zgodovino, 2011. 206 str. ISBN 978-961-6656-68-9 [COBISS.SI-ID 67046145].
237. SOSIČ, Sarival, ČADEŽ LAPAJNE, Dragica (umetnik). *Dragica Čadež : zgodba o drevesu*. Kostanjevica na Krki: Galerija Božidar Jakac; v Ljubljani: Pedagoška fakulteta, 2010. 305 str., ilustr. ISBN 978-961-6684-17-0 [COBISS.SI-ID 250170368].
238. KOTER, Darja. *Musica coelestis et musica profana : glasbeni motivi v likovni dediščini od severne Istre do Vremske doline = simboli musicali nelle opere d'arte tra l'Istria settentrionale e Val di Vreme = musical symbols in fine arts heritage from Northern Istria to the Vreme Valley*. Koper: Pokrajinski muzej; = Capodistria: Museo regionale, 2008. 147 str., ilustr. ISBN 978-961-6384-12-4 [COBISS.SI-ID 242002176].
239. CURK, Jože (avtor, ilustrator). *Mariborski grad*. Maribor: Pokrajinski muzej, 2007. 96 str., ilustr. Zbirka Osvetljena dediščina, št. 3. ISBN 978-961-91108-4-3 [COBISS.SI-ID 59950593].
240. RIBIČIČ-ŽUPANIČ, Anica. *Mira Ovčarič-Kovačević : živjeti na tri razboja*. Zagreb: Muzej Mimara, 2005. 139 str., ilustr. ISBN 953-6100-97-5 [COBISS.SI-ID 14521608].
241. *Predmetni izpitni katalog za maturo. Zgodovina umetnosti*. CIGLENEČKI, Marjeta (recenzent 2002). Ljubljana: Republiški izpitni center, 1993-2010. ISSN 1318-3966 [COBISS.SI-ID 35856640].

Avtorica razstav

242. GRANDOVEC, Nataša (umetnik), MATIĆ TRSTENJAK, Slađana (umetnik). *Continuum* : 20. 5.-19. 6. 2021, *Likovno razstavišče UKM*. [S. l.: s. n.], 2021. 1 zgibanka ([6] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 128229891].
243. JERAJ, Zmago (umetnik). *Zmago Jeraj : novejšje : Likovno razstavišče Univerzitetne knjižnice Maribor, 12. februar - 10. april 2015* [COBISS.SI-ID 86820865].
244. *Razstava študentov Oddelka za likovno pedagogiko Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru : v likovnem razstavišču Univerzitetne knjižnice Maribor, otvoritev 4. februarja 2002 - 1. marca 2002*. Maribor, 2002 [COBISS.SI-ID 11691784].
245. KOTER, Darja, VIDMAR, Polona, VRIŠER, Sergej. *Zbirka orožja na ptujskem gradu*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1999. 303 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 44164097].
246. KOREN, Matej (umetnik). *Študenti Pedagoške fakultete v Mariboru razstavljajo grafične liste : Pokrajinski muzej Ptuj, Miheličeva galerija, 1998* [COBISS.SI-ID 8387080].
247. *Študenti Pedagoške fakultete v Mariboru : razstava risb, razstavišče Pedagoške fakultete v Mariboru, 1997*. Maribor, 1997 [COBISS.SI-ID 8392968].

Drugo

248. PODBREŽNIK, Slavko (avtor, urednik), CIGLENEČKI, Marjeta. *Ptuj : zven mesta tisočletij = sound of a millenial city*. Ptuj: ZRS Bistra, 2016. 98 str., ilustr. ISBN 978-961-6253-42-0. [COBISS.SI-ID 87892225]
249. ILEC, Eva (avtor, vodja projekta), GOLC, Hermina, PLEVNIK, Jelka. *Poročilo o konservatorsko - restavratorskem posegu na bruseljski tapiseriji „Odisej se poslavlja od Fajakov“ : EŠD 583*. Ptuj: Pokrajinski muzej Ptuj Ormož, 2010. 57 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 21837112].
250. ILEC, Eva (avtor, vodja projekta), GOLC, Hermina, PLEVNIK, Jelka. *Poročilo o konservatorsko - restavratorskem posegu na bruseljski tapiseriji „Odisej se s tovariši izmuzne Polifemu“ : EŠD 583*. Ptuj: Pokrajinski muzej Ptuj Ormož, 2010. 36 str., ilustr. [COBISS.SI-ID 21836856].
251. CIGLENEČKI, Marjeta. *Ptuj v otroških očeh : razstava učencev osnovne šole Toneta Žnidariča v Ptujju : Paviljon Dušana Kvedra, Ptuj*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1980. 1 zgibanka ([6] str.), ilustr. [COBISS.SI-ID 5641224].

SODELAVCI

Doc. dr. Valentina Bevc Varl

Pokrajinski muzej Maribor
Grajska ulica 2
SI-2000 Maribor
tina.varl@museum-mb.si

Barbara Črepnjak

Meljski hrib 13
SI-2000 Maribor
barbara.crepnjak@gmail.com

Andrej Furlan

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
andrej.furlan@zrc-sazu.si

Akad. zasl. prof. ddr. Janez Höfler

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta
Oddelek za umetnostno zgodovino
Aškerčeva cesta 2
SI-1000 Ljubljana
janez.hoefler@ff.uni-lj.si

Jana Intihar Ferjan

Šolska ulica 14
SI-1354 Horjul
intihar.jana@gmail.com

Dr. Susanne König-Lein

Späthgasse 4
A-5020 Salzburg
koenig-lein@aon.at

Dr. Renata Komić Marn

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
renata.komic@zrc-sazu.si

Breda Kolar Sluga

Umetnostna galerija Maribor
Strossmayerjeva ulica 6
SI-2000 Maribor
breda.kolar@ugm.si

Doc. ddr. Mateja Kos Zabel

Narodni muzej Slovenije
Prešernova cesta 20
SI-1000 Ljubljana
mateja.kos@nms.si

Dr. Simona Kostanjšek Brglez

Zgodovinsko društvo dr. Jožeta Koropca Slovenska Bistrica
Grajska ulica 11
SI-2310 Slovenska Bistrica
skbrglez@gmail.com

Doc. dr. Tina Košak

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
tina.kosak@zrc-sazu.si

in

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta
Oddelek za umetnostno zgodovino
Koroška cesta 160
SI-2000 Maribor
tina.kosak@um.si

Dr. Ana Lavrič

Gorenjska cesta 15
SI-4202 Naklo
ana.lavric@zrc-sazu.si

Izr. prof. dr. Franci Lazarini

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta
Oddelek za umetnostno zgodovino
Koroška cesta 160
SI-2000 Maribor
franci.lazarini@um.si

in

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
franci.lazarini@zrc-sazu.si

Prof. dr. Edgar Lein
Späthgasse 4
A-5020 Salzburg
edgar.lein@gmx.at

Doc. dr. Katarina Mohar
ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
katarina.mohar@zrc-sazu.si

Izr. prof. dr. Mija Oter Gorenčič
ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
mija.oter@zrc-sazu.si

Andrej Preložnik
Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije
Inštitut za arheologijo in dediščino
Titov trg 5
SI-6000 Koper
andrej.preloznik@fhs.upr.si

Primož Premzl
Umetniški kabinet Primož Premzl
Slovenska ulica 8
SI-2000 Maribor
umetniski.kabinet@t-2.net

Mag. Andreja Rakovec
ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
andreja.rakovec@zrc-sazu.si

Red. prof. spec. Oto Rimele

Univerza v Mariboru, Pedagoška fakulteta
Oddelek za likovno umetnost
Koroška cesta 160
SI-2000 Maribor
oto.rimele@um.si

Dr. Boštjan Roškar

Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož
Na gradu 1
SI-2250 Ptuj
bostjan.roskar@pmpo.si

Izr. prof. dr. Igor Sapač

Univerza v Mariboru, Fakulteta za gradbeništvo, prometno inženirstvo in arhitekturo
Oddelek za arhitekturo
Krekova ulica 2
SI-2000 Maribor
igor.sapac@um.si

Doc. dr. Helena Seražin

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
helena.serazin@zrc-sazu.si

Dr. Vlasta Stavbar

Univerzitetna knjižnica Maribor
Gospejna ulica 10
SI-2000 Maribor
vlasta.stavbar@um.si

Doc. dr. Katarina Šmid

Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije
Oddelek za arheologijo in dediščino in Inštitut za arheologijo in dediščino
Titov trg 5
SI-6000 Koper
katarina.smid@fhs.upr.si

Tatjana Štefanič

Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož
Na gradu 1
SI-2250 Ptuj
tatjana.stefanic@pmpo.si

SODELAVCI

Red. prof. dr. Polona Vidmar

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta
Oddelek za umetnostno zgodovino
Koroška cesta 160
SI-2000 Maribor
polona.vidmar@um.si

Dr. Barbara Vodopivec

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
barbara.vodopivec@zrc-sazu.si

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili
v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

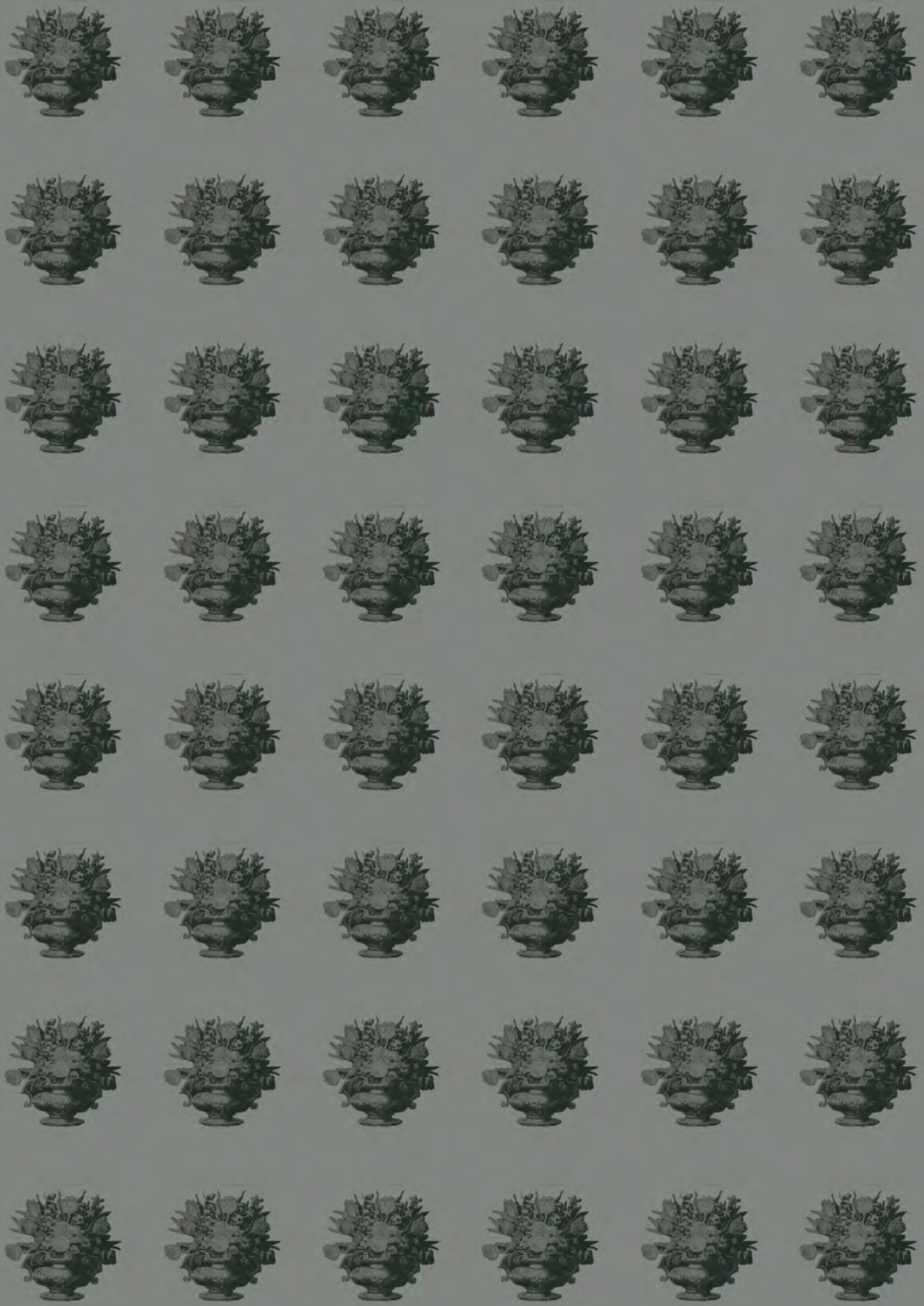
COBISS.SI-ID=215015683

ISBN 978-961-05-0911-0

E-knjiga

COBISS.SI-ID=214821379

ISBN 978-961-05-0912-7 (PDF)





Valentina Bevc Varl

Barbara Črepnjak

Andrej Furlan

Janez Höfler

Jana Intihar Ferjan

Susanne König-Lein

Renata Komić Marn

Breda Kolar Sluga

Mateja Kos Zabel

Simona Kostanjšek Brglez

Tina Košak

Ana Lavrič

Franci Lazarini

Edgar Lein

Katarina Mohar

Mija Oter Gorenčič

Andrej Preložnik

Primož Premzl

Andreja Rakovec

Oto Rimele

Boštjan Roškar

Igor Sapač

Helena Seražin

Vlasta Stavbar

Katarina Šmid

Tatjana Štefanič

Polona Vidmar

Barbara Vodopivec

49 €

ISBN 978-961-05-0638-6



9 789610 506386 >

[HTTP://ZALOZBA.ZRC-SAZU.SI](http://zalozba.zrc-sazu.si)