

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

ACTA HISTORIAE ARTIS
SLOVENICA

25|2·2020

Likovna umetnost v habsburških deželah
med cenzuro in propagando

Visual Arts in the Habsburg Lands
between Censorship and Propaganda

LJUBLJANA 2020

Acta historiae artis Slovenica, 25/2, 2020

Likovna umetnost v habsburških deželah med cenzuro in propagando
Visual Arts in the Habsburg Lands between Censorship and Propaganda

Znanstvena revija za umetnostno zgodovino / Scholarly Journal for Art History

ISSN 1408-0419 (tiskana izdaja / print edition) ISSN 2536-4200 (spletna izdaja / web edition)

ISBN: 978-961-05-0495-5

Izdajatelj / Issued by

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

Založnik / Publisher

Založba ZRC

Glavna urednica / Editor-in-chief

Tina Košak

Urednika številke / Edited by

Franci Lazarini, Tina Košak

Uredniški odbor / Editorial board

Renata Komić Marn, Tina Košak, Katarina Mohar, Mija Oter Gorenčič, Blaž Resman, Helena Seražin

Mednarodni svetovalni odbor / International advisory board

Günter Brucher (Salzburg), Ana María Fernández García (Oviedo), Hellmut Lorenz (Wien),

Milan Pelc (Zagreb), Sergio Tavano (Gorizia-Trieste), Barbara Wisch (New York)

Lektoriranje / Language editing

Maria Bentz, Kirsten Hempkin, Amy Anne Kennedy, Andrea Leskovec, Tjaša Plut

Prevodi / Translations

Andrea Leskovec, Borut Praper, Nika Vaupotič

Celosten strokovni in jezikovni pregled / Expert and language editing

Blaž Resman

Oblikovna zasnova in prelom / Design and layout

Andrej Furlan

Naslov uredništva / Editorial office address

Acta historiae artis Slovenica

Novi trg 2, p. p. 306, SI -1001 Ljubljana, Slovenija

ahas@zrc-sazu.si; <https://ojs.zrc-sazu.si/ahas>

Revija je indeksirana v / Journal is indexed in

Scopus, ERIH PLUS, EBSCO Publishing, IBZ, BHA

Letna naročnina / Annual subscription: 35 €

Posamezna enojna številka / Single issue: 25 €

Letna naročnina za študente in dijake: 25 €

Letna naročnina za tujino in ustanove / Annual subscription outside Slovenia, institutions: 48 €

Naročila sprejema / For orders contact

Založba ZRC

Novi trg 2, p. p. 306, SI-1001, Slovenija

E-pošta / E-mail: zalozba@zrc-sazu.si

AHAS izhaja s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

AHAS is published with the support of the Slovenian Research Agency.

© 2020, ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Založba ZRC, Ljubljana

Tisk / Printed by Collegium Graphicum d.o.o., Ljubljana

Naklada / Print run: 400



VSEBINA

CONTENTS

Franci Lazarini

Likovna umetnost v habsburških deželah med cenzuro in propagando. Predgovor5

Visual Arts in the Habsburg Lands between Censorship and Propaganda. Preface7

DISSERTATIONES

Martin Bele

Did he Really Do it? Frederick V of Ptuj – Coward or Victim?11

Je res to storil? Friderik V. Ptujski – strahopetec ali žrtev?24

Miha Kosi

Representative Buildings of the Counts of Cilli – an Expression of Dynastic Propaganda25

Reprezentativne zgradbe grofov Celjskih – izraz dinastične propagande46

Mija Oter Gorenčič

Die Kartäuserpolitik der Grafen von Cilli – ein Vorbild für die Habsburger?49

Kartuzijanska politika grofov Celjskih – zgled za Habsburžane?65

Susanne König-Lein

Das Habsburger Mausoleum in der Stiftskirche Seckau67

Habsburški mavzolej v sekovski samostanski cerkvi110

Edgar Lein

Graz und Rom – der Petersdom als Vorbild für die Katharinenkirche und das Mausoleum111

Gradec in Rim – bazilika sv. Petra kot vzor za cerkev sv. Katarine in mavzolej138

Friedrich Polleroß

Porträt und Propaganda am Beispiel Kaiser Karls VI.139

Portret in propaganda na primeru cesarja Karla VI.171

Tina Košak

Between Uniformity and Uniqueness.

Depictions of Benefactors of Stična Cistercian Abbey173

Med uniformnim in edinstvenim.

Upodobitve dobrotnikov cistercijanskega samostana Stična201

Polona Vidmar	
<i>Porträts als visualisierte Erinnerung an verdienstvolle Leistungen der Bürger von Maribor (Marburg)</i>	203
<i>Portreti kot vizualizirani spomin na dosežke zaslužnih mariborskih meščanov</i>	229
Jan Galeta	
<i>National Houses in Moravia and Austrian Silesia before 1914. Architecture and Fine Arts as an Opportunity for the Manifestation of National Allegiance</i>	231
<i>Narodni domovi na Moravskem in v avstrijski Šleziji pred letom 1914. Arhitektura in likovna umetnost kot priložnost za manifestacijo nacionalne pripadnosti</i>	246
Franci Lazarini	
<i>Nationalstile als Propagandamittel in der Zeit der Nationalbewegungen. Slowenische und andere Nationalstile in der Architektur um 1900</i>	249
<i>Nacionalni slogi kot propagandno sredstvo prebujajočih se narodov. Slovenski in drugi nacionalni slogi v arhitekturi okoli leta 1900</i>	266
Petra Svoljšak	
<i>Umetnost med cenzuro in propagando v prvi svetovni vojni</i>	269
<i>Art between Censorship and Propaganda during the First World War</i>	293
Barbara Vodopivec	
<i>Visual Propaganda in the Slovenian Territory during the First World War: Influences and Specifics</i>	295
<i>Vizualna propaganda med prvo svetovno vojno na ozemlju Slovenije: vplivi in posebnosti</i>	318
Vesna Krmelj	
<i>Narodi gredo svojo silno pot. Položaj in ustvarjalnost likovnih umetnikov med prvo svetovno vojno na Kranjskem med cenzuro in propagando</i>	319
<i>The Nations Go Their Own Way. The Position and Creativity of Artists in Carniola between Censorship and Propaganda during the First World War</i>	348

APPARATUS

Izvečki in ključne besede / Abstracts and keywords	353
Sodelavci / Contributors	361
Viri ilustracij / Photographic credits	363

PREDGOVOR

LIKOVNA UMETNOST V HABSBUŔSKIH DEŹELAH MED CENZURO IN PROPAGANDO

Pričujoča tematska številka *Acta historiae artis Slovenica* prinaša trinajst znanstvenih prispevkov, nastalih v sklopu raziskovalnega projekta *Likovna umetnost med cenzuro in propagando od srednjega veka do konca prve svetovne vojne* (L7-8282), ki je v letih 2017–2020 potekal na Oddelku za umetnostno zgodovino in Oddelku za zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Mariboru ter na Umetnostnozgodovinskem inštitutu Franceta Steleta in Zgodovinskem inštitutu Milka Kosa ZRC SAZU, sofinancirali pa sta ga Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in Slovenska akademija znanosti in umetnosti. Znanstveno izhodišče interdisciplinarno zasnovanega projekta je bilo dejstvo, da sta skozi zgodovino tako propaganda kot cenzura, dve pomembni politični sredstvi vplivanja na javno mnenje, odločilno zaznamovali in določali likovno umetnost. Pri svojih raziskavah smo se geografsko zamejili na področje habsburške monarhije, ki ji je več kot pol tisočletja pripadalo slovensko ozemlje in ki je zaradi svoje razgibane zgodovine predstavljala idealen teren za razvoj različnih oblik propagande in cenzure, med drugim tudi vizualne. Glede na siceršnje raziskovalno delo članov projektne skupine so se študije osredotočile na štiri zaključene časovne sklope: srednji vek, zgodnji novi vek, dolgo 19. stoletje in prvo svetovno vojno.

V želji, da bi dogajanje na periferiji vsaj delno osvetlili tudi z vidika središča, torej prestolnic Dunaja in v zgodnjem novem veku Gradca, ter da bi procese, ki so potekali pri nas, umestili v dogajanje v celotni monarhiji, smo k sodelovanju povabili tudi tri strokovnjake iz Avstrije in enega iz Češke, ki so s svojimi besedili pomembno prispevali k celovitosti pogleda na obravnavano tematiko.

Srednjeveški sklop začenja Martin Bele, ki spregovori o enem najstarejših ohranjenih primerov srednjeveške propagande na Štajerskem, *Štajerski rimani kroniki* Otokarja iz Geule, nastali v 13. stoletju v okviru spora med plemiškima rodbinama Ptujskih in Liechtensteinskih. Glavnina raziskav srednjega veka pa se je osredotočila na najpomembnejšo srednjeveško plemiško rodbino s področja današnje Slovenije, grofe Celjske, in njen odnos s Habsburžani. Miha Kosi je predstavil načrtno grajsko politiko Celjskih, v obdobju največjega vzpona so posedovali kar okoli 125 gradov, v čemer vidi obliko dinastične propagande. Mija Oter Gorenčič je raziskala medsebojne vplive in zglede v kartuzijanski politiki Celjskih in Habsburžanov. Avtorica ugotavlja tesno prepletenost med obema plemiškima rodbinama in kartuzijani, ki se kaže tudi na umetnostnem področju, v prvi vrsti pri kartuziji Jurklošter.

Obdobje zgodnjega novega veka pomembno zaznamujeta protireformacija in katoliška prenova, za potrebe propagande zmage Katoliške cerkve pa so se naročniki pogosto posluževali tudi različnih zvrsti likovne umetnosti. To je bilo še posebej očitno konec 16. stoletja in v 17. stoletju, ko je Gradec postal rezidenca Habsburžanov, pomembnih nosilcev katoliške prenove. Susanne König-Lein obravnava habsburški mavzolej v kolegijski cerkvi v Sekovi (Seckau) na Zgornjem Štajerskem, katerega naročnik je bil nadvojvoda Karel II. Avstrijski. Reliefi in poslikave mavzoleja poveljujejo Karla II. kot zaščitnika katoliške vere, zaradi česar lahko v habsburškem mavzoleju vidimo primer manifestacije začetka protireformacije. O arhitekturi kot pomembnem propagandnem sredstvu govori prispevek Edgarja Leina, ki obravnava cerkev sv. Katarine in mavzolej v Gradcu, zgrajena po naročilu nadvojvode Ferdinanda (kasnejšega cesarja Ferdinanda II.). Avtor predstavi rimske arhitekturne zglede in izpostavi vlogo jezuita Wilhelma Lamormainija pri preoblikovanju mavzoleja v spomenik protireformacije.

Eno od pomembnejših propagandnih sredstev je tudi portret, še zlasti vladarski. O njem z vidika umetnostnega središča spregovori Friedrich Polleroß, ki se je posvetil javni funkciji različnih tipov portretov cesarja Karla VI. s posebnim poudarkom na njihovi propagandni vlogi. Tina Košak analizira portrete dobrotnikov cistercijanskega samostana Stična, najobsežnejši ohranjeni tovrstni sklop na Slovenskem, razkriva doslej neznane likovne in pisne vire ter ponuja novo atribucijo. Nastanku stiških portretov so botrovale ilustracije v slavnih biografskih knjigah, ki so bile svojevrstna oblika propagande Habsburžanov kot tudi plemstva na dunajskem dvoru, napisani na spodnjem delu platna pa so povzeti po takrat spisani samostanski kroniki.

Da je portret igral pomembno propagando vlogo tudi v 19. stoletju, kaže članek Polone Vidmar o portretih uglednih mariborskih meščanov, naslikanih za mariborski rotovž, mestno hranilnico in prostore gledališko-kazinskega društva, na katerih so vizualizirani tudi izjemni dosežki upodobljenec, pripadnikov lokalne politične in ekonomske elite.

Drugo polovico 19. stoletja zaznamuje emancipacija različnih narodov, živečih na ozemlju monarhije, ki so za svojo propagando uporabljali različne likovne zvrsti. Dosedanje raziskave tega pojava so se osredotočale predvsem na historično slikarstvo in javne spomenike, medtem ko je propagandna vloga arhitekture ostajala v ozadju. V tem kontekstu so izjemnega pomena narodni domovi, posebna avstroogrška različica javne stavbe, ki se je najprej pojavila v čeških deželah, potem pa razširila po celotni avstrijski polovici monarhije. Narodne domove na Moravskem in v avstrijski Šleziji predstavlja Jan Galeta, ki v svojem članku spregovori tudi o njihovi raznoliki propagandni vlogi. Med značilne oblike propagande prebujajočih se narodov pa uvrščamo tudi poskuse kreiranja nacionalnega arhitekturnega sloga na prehodu iz 19. v 20. stoletje. Avtor v svojem prispevku v kontekstu propagande predstavi tako slovenski nacionalni slog kot tudi druge nacionalne sloge v slovenski arhitekturni dediščini.

Prva svetovna vojna brez dvoma pomeni vrhunec cenzure in propagande v celotnem obdobju habsburške monarhije. Trije prispevki predstavljajo kompleksen odmev teh procesov v sočasni likovni produkciji na Slovenskem. Petra Svobljak govori o odnosu avstrijskega državnega aparata do likovne umetnosti, predvsem z vidika cenzure in propagande. Predstavljeni so državni uradi (npr. Vojni tiskovni urad, Umetniška skupina), ki so izvajali nadzor nad umetniško propagando, pa tudi posamezniki, ki so jih rekrutirali za potrebe vojne propagande. O vplivu omenjenih državnih uradov na slovenski prostor piše Barbara Vodopivec, ki poleg medvojnih umetniških razstav, delovanja vojnih slikarjev in mehanizmov produkcije vsebin za množične tiske izpostavlja vlogo slikarja Ivana Vavpotiča in predstavi nekatera njegova do sedaj neznana dela. Vesna Krmelj pa z vidika cenzure in propagande obravnava pogoje za umetniško produkcijo v času vojnega absolutizma na Kranjskem, kjer je generacija slovenske moderne in impresionistov šele vzpostavljala pogoje za institucionalni razvoj slovenske umetnosti in s tem posledično tudi za uspešno propagando, izpostavlja pa med drugim tudi načine, s katerimi so umetniki spodbujali slovensko nacionalno zavest.

Zahvaljujem se uredništvu *Acta historiae artis Slovenica* za možnost objave projektnih spoznanj, sodelavcem Umetnostnozgodovinskega inštituta Franceta Steleta ZRC SAZU za vso pomoč in podporo pri nastanku pričujoče številke, prevajalcem in lektorjem ter seveda Javni agenciji za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in Slovenski akademiji znanosti in umetnost, ki sta omogočila izvedbo projekta in izid revije. Upam, da bodo prispevki postali navdih in izhodišče za prihodnje raziskave te kompleksne, a zanimive in pomembne tematike.

Franci Lazarini, vodja projekta in gostujoči urednik

PREFACE

VISUAL ARTS IN THE HABSBURG LANDS BETWEEN CENSORSHIP AND PROPAGANDA

The present thematic issue of *Acta historiae artis Slovenica* comprises thirteen scientific papers as an output of the research project *Visual Arts between Censorship and Propaganda from the Middle Ages to the End of World War I* (L7-8282), which was carried out at the Department of Art History and the Department of History of the Faculty of Arts, University of Maribor, as well as the France Stele Institute of Art History and the Milko Kos Historical Institute ZRC SAZU between 2017 and 2020, and was co-funded by the Slovenian Research Agency and the Slovenian Academy of Sciences and Arts. The starting point of the interdisciplinary project is the fact that throughout history, propaganda and censorship, two important political means of influencing public opinion, have decisively marked and defined art. Our research was limited to the geographical area of the Habsburg Monarchy, to which the Slovenian lands belonged for more than half a millennium, and which, owing to its diverse history, was ideal terrain for the development of various forms of propaganda and censorship in, among others, the visual arts. Based on the research interests of the project group members, the studies were focused on four historical periods: the Middle Ages, the Early Modern Period, the long 19th century, and the First World War.

In order to at least partially explain the events in the periphery through the perspective of the capitals, such as Vienna, and in the Early Modern Period Graz, and shed light on certain aspects of propaganda in a wider context, we invited three experts from Austria and one from the Czech Republic to participate. They contributed immensely to a comprehensive view of the issue at hand.

The medieval section begins with Martin Bele, who presents one of the oldest preserved examples of medieval propaganda in Styria, Ottokar aus der Gaal's *Styrian Rhyme Chronicle*, written in the 13th century as a result of a dispute between two aristocratic families, the Lords of Ptuj and the Liechtenstein family. Most of the research relating to the Middle Ages was focused on the most important medieval noble family from present-day Slovenia, the Counts of Cilli, and their relationship to the Habsburgs. Miha Kosi analyses the strategic castle politics of the Counts of Cilli, who at the time of their ascendancy possessed approximately 125 castles, which he sees as a form of dynastic propaganda. Mija Oter Gorenčič researched mutual influences and models in the Carthusian politics of the Counts of Cilli and the Habsburgs. The author points out the close ties between both noble families and the Carthusians, which were also apparent in the sphere of art, primarily in the Jurklošter charterhouse.

The Early Modern Period was significantly marked by the Counter-Reformation and the Catholic Revival, and patrons often used various forms of art to propagandise the victory of the Catholic church. This was especially evident at the end of the 16th and in the 17th century, when Graz became the residence of the Habsburgs, important supporters of the Counter-Reformation. Susanne König-Lein discusses the Habsburg mausoleum in the Seckau collegiate church in Upper Styria, the commissioner of which was Archduke Charles II. The reliefs and paintings of the mausoleum glorify Charles II as the protector of the Catholic faith, which is why it is possible to see the Habsburg mausoleum as an example of the manifestation of the beginning of the Counter-Reformation. Edgar Lein's contribution focuses on architecture as an important means of propaganda. The author examined St. Catherine's Church and Mausoleum in Graz, which were commissioned by Archduke Ferdinand (later Emperor

Ferdinand II). Lein presents Roman architectural models and points out the role of Jesuit Wilhelm Lamormaini in the transformation of the Mausoleum into a monument to Counter-Reformation.

One of the most important means of propaganda was also portraits, especially imperial portraits. Friedrich Polleroß, who focused particularly on the public function of various types of portraits of Emperor Charles VI, with emphasis on their propaganda role, writes about these works from an art centre perspective. Tina Košak analyses portraits of the benefactors of Stična Cistercian monastery, the largest surviving ensemble of this kind in Slovenia, offers a new attribution, and unravels its sources. The visual models for the series of ten oval portraits were the illustrations in glorifying biographical books, which were themselves an efficient form of propaganda for the Habsburgs as well as the nobility in the court of Vienna. The inscriptions on the lower part of the portraits were based on the newly written monastic chronicle by Paul Puzel.

The article by Polona Vidmar on the portraits of renowned Maribor townspeople painted for the Maribor town hall, the town savings bank, and the rooms of the theatre and casino society, which also visualize the exceptional achievements of the depicted representatives of the local political and economic elite, demonstrates that portrait also played an important propaganda role in the 19th century.

The second half of the 19th century was characterised by the emancipation of the various nations living in the monarchy, who utilised a variety of art genres for the purpose of propaganda. So far, research of this phenomenon mostly focused on history painting and public monuments, while architecture's role in propaganda remained in the background. In this context, national houses, a special Austro-Hungarian type of public building, which first appeared in the Czech lands and then spread across the entire Austrian part of the monarchy, are of immense importance. National houses in Moravia and Austrian Silesia are presented by Jan Galeta, who also discusses their diverse propaganda role. Moreover, we place the attempts to establish a national architectural style at the turn of the 20th century among the characteristic forms of propaganda in the awakening nations. In my article, the Slovenian national style, as well as other national styles in Slovenian architectural heritage, are presented and explained in the context of propaganda.

During World War I, censorship and propaganda undoubtedly reached their peaks, when considering the era of the Habsburg Monarchy. Three contributions reveal the complex nature of these processes on the example of the art production in the territory of Slovenia. Petra Svoljšak discusses the attitude of the Austrian state apparatus towards art, especially from the point of view of censorship and propaganda. She presents the state offices (e.g. War Press Office (Kriegspressequartier, KPQ) and the Art department (Kunstgruppe)) that exercised control over art propaganda and the individuals who were recruited for the needs of war propaganda. Barbara Vodopivec explains the influence of the above-mentioned state offices in the Slovenian context. In addition to wartime art exhibitions, war artists' activities, and mechanisms of mass press production, she highlights the role of Ivan Vavpotič and presents some of his previously unknown works of art. Vesna Krmelj discusses the circumstances in art production from the point of view of censorship and propaganda during the period of war absolutism in Carniola, where the generation of the Slovenian *moderna* and the impressionists had only begun to establish the conditions for the institutional development of Slovenian art, and consequently for successful propaganda. Furthermore, she also emphasizes the ways in which artists encouraged Slovenian national consciousness.

I thank the editorial board of the *Acta historiae artis Slovenica* for the opportunity to publish the project findings, my co-workers at the France Stele Institute of Art History ZRC SAZU for all their help and support in the creation of the present issue, the translators and language editors, and the Slovenian Research Agency and Slovenian Academy of Sciences and Arts, who enabled the execution of the project and the publication of this journal. I hope that the contributions will inspire future research in this complex but interesting and important topic.

Franci Lazarini, principal investigator and guest editor



DISSERTATIONES

Narodi gredo svojo silno pot

Položaj in ustvarjalnost likovnih umetnikov med prvo svetovno vojno na Kranjskem med cenzuro in propagando

Vesna Krmelj

*Tako mogočna je senca, ki gre pred njimi, da zastira samo nebeško sonce. Že razločiš
obrazе, čuješ glasove. Kdo je bil izklesal te obrazе? /.../
Ti nisi mogel živeti enega samega življenja, si objokaval rahel udarec, ki je bil utripljaju
življenja podoben, si v nizkotni zavisti pljuval na resnično in lepo življenje drugih –
glej tam, tisočkrat tisočero jih leži poteptanih! Velikih življenj, ki so s silnimi rokami
segala do nebes; tihih življenj, ki so s šepetanjem svojega srca segala do Boga. Na tleh!
Pod konjskimi kopiti! Pod železnimi kolesi! Tako gredo narodi svojo pot. /.../
Premisli: odkod je bilo, čemu je bilo? Če niso tvoje oči že čisto lene in kalne zaradi
ogledala, premisli: kod in kam in kako zoper to vesoljno krivico, zoper to vesoljno smrt!¹*

Ob razglasitvi splošne mobilizacije 1. avgusta 1914 je *Slovenski narod* na prvi strani objavil razglas, ki je klical k orožju vse vojaške novince in nadomestne rezerviste (črnovojnike). Spodnjo tretjino naslovne strani je namenil objavi črtice *Pogled iz škatlice* takrat nedvomno najvplivnejšega slovenskega umetnika in intelektualca, pisatelja Ivana Cankarja (1876–1918).² Slednji je v njej s slutnjo vojnih grozot ostro udaril po novelistih, izprašal predvsem svojo vest in od umetnikov naravnost zahteval, da se opredelijo zoper svetovno morijo.³ Umetnike je pozival k delovanju, ne na bojnem polju, temveč k »mobilizaciji« ustvarjalnosti.

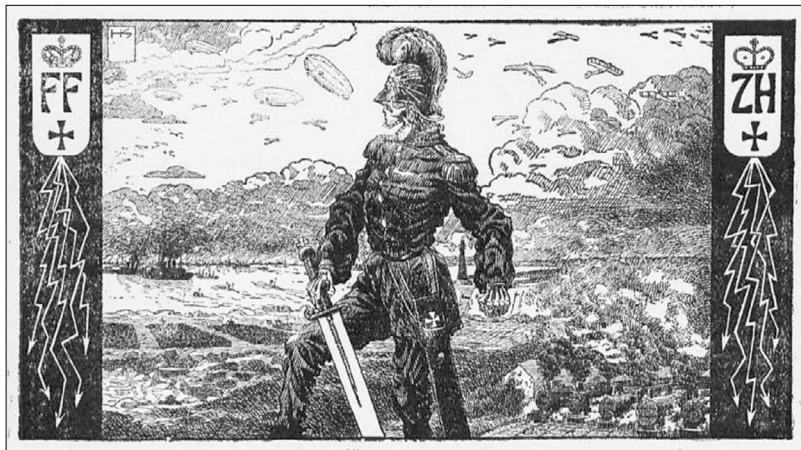
Cenzura je poanto Cankarjeve črtice očitno spregledala ali pa jo je, zaslepljena od prihajajočih dogodkov, razumela po svoje, kajti pisatelj je bil mojster zakrivanja politično »neprimernih« vsebin. Cankarjeva objava na prvi strani hkrati z najavo mobilizacije nam pove, da so se slovenski intelektualci zavedali mogočih posledic sarajevskega atentata in da so bili nanje do neke mere pripravljeni,⁴

¹ Ivan CANKAR, *Pogled iz škatlice*, *Slovenski narod*, 67/176, 1. 8. 1914, str. 1.

² Na Cankarjevo črtico opozarjata na začetku svojih prispevkov tudi Ivan Vogrič in Jožica Čeh Steger; gl. Ivan VOGRIČ, *Slovenski književniki in 1. svetovna vojna*, *Zgodovinski časopis*, 54/2, 2000, str. 197; Jožica ČEH STEGER, *Ivan Cankar in prva svetovna vojna*, *Sodobnost*, 74/9, 2010, str. 1096.

³ CANKAR 1914 (op. 1), str. 1.

⁴ Aneksijska kriza (1908) je resnično ogrozila mir v monarhiji. Veliko slovenskih vojakov je bilo že med balkanskimi vojnami (1912–1913) vključenih v aktivni vojaški spopad. K obveščanju je pripomoglo dnevno časopisje, ki je (kljub cenzuri) redno poročalo o dogodkih na Balkanu, in redni stiki med intelektualci. Avstrijska vojska se je



1. Hinko Smrekar:
naslovna ilustracija
časopisa *Svetovna vojska*,
1914

sporoča pa tudi, kako velik pomen in kompetentnost so mediji, oziroma slovenska javnost, v ključnih trenutkih pripisovali literatu slovenske moderne.

To morečo Cankarjevo vizijo ponazarja risba slikarja in karikaturista Hinka Smrekarja (1883–1942) iz prve številke novega ilustriranega časopisa *Svetovna vojska* (sl. 1).⁵ V ospredju se nad celo krajino dviga smrt v oklepu in z mečem v rokah. Za njo so čete, vojaški kareji, vlaki, zrakoplovi in vsa sodobna tehnična »mašinerija«, namenjena ubijanju. Smrekar je kot ilustrator z omenjenim časopisom sodeloval skoraj dve leti in iz ilustracije se lahko vidi, da je imel pri risanju večkrat velike težave. Pri nekaterih propagandnih poročilih, ki so poročala o bojih in razmerah v Srbiji, je jasno, da je bilo ilustratorjevo stališče nasprotno propagandnemu besedilu članka (sl. 2). Kakovost risbe v reviji se zelo spreminja, od značilne Smrekarjeve suverene in mehke poteze do veliko okornejše in skoraj šolsko nerodne. Risarju je realizem povzročal vse večje težave. Svoj izraz je našel v prenapetih, močno povečanih in formalno popačenih figurah, ki jih je karikatura prenesla.⁶ Literarni teoretiki podobne značilnosti v tem času opažajo pri Cankarju, ki je v *Podobah iz sanj* v črtici *Gospod Stotnik* zapisal: »Sanje, ki jih sanjam zdaj jaz in ki jih sanjaš zdaj ti, so senca prave resnice; pač so oblike strahotno povečane, nadvse čudno pokvečene in skrivenčene, toda resnica le ostane, spoznaš jo koj in srce ti je žalostno.«⁷ Kot je znano, je bil Ivan Cankar že jeseni 1913 zaradi predavanja *Slovenci in Jugoslovani* v preiskovalnem zaporu. Drugič, po ovadbi na Vrhniki, so ga 10. avgusta 1914 zaslišali in nato 23. avgusta zaprli za šest tednov.⁸

pred vojno že dvakrat s silo odzvala na narodno-protestne shode, prvič ob veliki splošni stavki v Trstu 14. in 15. februarja 1902 in drugič ob krvavih nemirih v Ljubljani med 18. in 20. septembrom 1908. Prim. VOGRIČ 2000 (op. 2), str. 203.

⁵ Objavljeno v: *Svetovna vojska*, 1/1, 1914, str. 1.

⁶ Za karikature Hinka Smrekarja gl. Damir GLOBOČNIK, *Kulturnozgodovinske študije*, Ljubljana 2009, str. 87–97, 109–116.

⁷ Ivan CANKAR, *Podobe iz sanj*. 5: *Gospod stotnik*, *Dom in svet*, 29/9–10, 1916, str. 249.

⁸ Dušan KERMAVNER, O aretacijah Slovencev med prvo svetovno vojno (z uvodnim ekskurzom o aretaciji in izpustu Ivana Cankarja in z vmesnim ekskurzom o Petru Roseggerju in Slovencih), *Zgodovinski časopis*, 27/3–4, 1973, str. 343–347; ČEH STEGER 2010 (op. 2), str. 1094. Ivan Cankar je imel že pred vojno več predavanj v Trstu (1907) in Ljubljani (1913), kjer je govoril o kulturnih in političnih vprašanjih združitve južnih Slovanov. Medtem ko je kulturno združitve pojmoval za nemogočo, jo je politično podpiral. Gl. Igor GRDINA, *Ivan Cankar, Slovenci in Jugoslovani*, *Slovenska kronika XX. stoletja. 1900–1941* (ur. Marjan Drnovšek, Drago Bajt), Ljubljana 1995, str. 72–73.

2. Hinko Smrekar:
 Srbski četaši in njih žene so
 napadli zahrbtno naše mirno
 prodirajoče vojake,
 ilustracija v časopisu
 Svetovna vojska, 1915



Ustvarjalno prepletanje literarnih in likovnih podob v obdobju slovenske moderne in po njej je bilo v strokovni literaturi že večkrat izpostavljeno.⁹ Literati, ki so bili pogosto tudi v vlogi likovnih kritikov, so v svojih delih uporabljali metafore, povezane z likovno zaznavno izkušnjo.¹⁰ V obdobju prve svetovne vojne postane razmerje med besedo in podobo bolj zapleteno, ne le zaradi vse ostrejšje vojaške cenzure, temveč tudi zaradi dvojne narave propagandnega delovanja umetnikov. Če se omejimo na likovne umetnike, so številni za golo preživetje sodelovali v kolesju velikega propagandnega stroja, dejstvo pa je, da so v večji vlogi, ki jo je pridobivala (profana) vizualna komunikacija, nekateri prepoznali tudi svoj prispevek k naglim družbenopolitičnim spremembam in narodni samoodločbi. Tako je bila idealizirana, na modernih slikarskih načelih oblikovana narodna pokrajina med najpogostejšimi, z vidika žrtev pa tudi najbolj zlorabljenimi motivi slovenske umetniške vojne propagande.¹¹ Kljub nasprotju med sporočilom – domača idila – in namenom vojne propagande, ki je v svoji končni posledici podpirala nepredstavljivo morijo na bojnem polju in do takrat še ne videno, od človeške roke opustošeno krajino, nekatere od teh podob, kot so na primer razglednice slikarja Maksima Gasparija (1883–1980), nikoli niso izgubile svoje umetniške vrednosti in narodnobudiljskega sporočila.¹² Preko folklornih in krajinskih motivov ter slovenske literature so se umetniki lahko izognili izključno avstroogrskim in s tem nemškimi kulturnim vzorcem, hkrati pa so podobe še vedno zadostile potrebam vojne propagande (sl. 3). Slovenski umetniki so igrali na dvojne strune, doma so zvenele zlasti tiste, ki so budile nacionalno zavest, kar je bilo v nasprotju z avstroogrsko politiko, ki je

⁹ Tomaž BREJC, *Temni modernizem. Slike, teorije, interpretacije*, Ljubljana 1991, str. 45–56; Tomaž BREJC, *Realizem, impresionizem, postimpresionizem*, Ljubljana, 2006, str. 90–91; Tomaž BREJC, Ivan Prijatelj in likovna umetnost. *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 51, 2015. Za povojno obdobje ekspresionizma gl. Milček KOMELJ, Slovensko ekspresionistično slikarstvo in grafika z nakazanim razmerjem do literature, *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi* (ur. Franc Zadavec, Helga Glušič, Franc Jakopin), Ljubljana 1984 (Obdobja, 5), str. 607–629. Z literarnega vidika gl. tudi ČEH STEGER 2010 (op. 2), str. 1098.

¹⁰ Gl. tudi ČEH STEGER 2010 (op. 2), str. 1098.

¹¹ O vlogi pokrajine v nacionalni zavesti gl. Nadja ZGONIK, *Podobe slovenstva*, Ljubljana 2002, str. 127–164.

¹² Za razglednice gl. Vera BALOH, *Maksim Gaspari 1883–1980. Ilustrator*, Narodna galerija, Ljubljana 1986; Janez J. ŠVAJNCER, Slovenske vojne razglednice v prvi svetovni vojni, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 33/1, 1985, str. 41–49; Janez J. ŠVAJNCER, Deklaracijske razglednice, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 35/1–2, 1987, str. 59–65.



3. Maksim Gaspari:
Eno mašo bom plačala,
razglednica iz serije
Vojna v slikah, 1916

strogo bdela nad vsakim poskusom vzpostavitve večje intelektualne narodne avtonomije.¹³ Po vstopu Italije v vojno in zaradi sprememb v notranji politiki jeseni 1916¹⁴ je postala monarhija do na videz nedolžnih, tudi kulturnih in nacionalnih potez popustljivejša; po eni strani, da bi preprečila zблиžanje z zahodnimi sosedi, po drugi, da bi krepila zavest Slovencev, da gre v borbi na domačem ozemlju za njihovo vojno, ki jo je v verzih slutil že priljubljeni pesnik Simon Gregorčič (1844–1906).¹⁵

Za razliko od zgodovinopisja, kjer so nova raziskovalna polja v zadnjih desetletjih znatno povečala število študij in objav o prvi svetovni vojni,¹⁶ je slovenskih umetnostnozgodovinskih raziskav tega obdobja dosti manj. Starejše študije Franceta Steleta, Tomaža Brejca, Andreja Smrekarja, Milčka Komelja in Petra Krečiča so se osredotočale bodisi na predvojno umetnost impresionizma in postimpresionizma bodisi na povojno umetnost mlajše generacije, ki je bila na začetku vojne stara od štirinajst do dvajset let in je postala nosilka povojnih avantgardnih smeri in ekspresionizma.¹⁷ V zadnjem desetletju so raziskave usmerjene zlasti v *memorijo* vojnih spomenikov in k likovnim upodobitvam, kot so karikature, ilustracije in umetniške razglednice v kontekstu kulturne in

¹³ Za represijo nad slovenskimi razumniki gl. Janko PLETERSKI, *Prva odločitev Slovencev za Jugoslavijo. Politika na domačih tleh med vojno 1914–1918*, Ljubljana 1971, str. 20–32; KERMAVNER 1973 (op. 8), str. 343–361; VOGRIČ 2000 (op. 2), str. 212.

¹⁴ Občutne spremembe v smeri popuščanja cenzure so Slovenci občutili po atentatu na avstrijskega ministrskega predsednika Karla grofa Stürgkha, 21. oktobra 1916, in po smrti cesarja Franca Jožefa I., 21. novembra 1916.

¹⁵ Rok STERGAR, Slovenci in Italijani v času prve svetovne vojne, *Velika vojna in Slovenci. 1914–1918* (ur. Peter Vodopivec, Katja Kleindienst), Ljubljana 2005, str. 150–154.

¹⁶ Walter LUKAN, Zgodovinopisje v prvi svetovni vojni, *Velika vojna 2005* (op. 15), str. 16–34; Petra SVOLJŠAK, Prva svetovna vojna in Slovenci. 1994–2014, *Prispevki za novejšo zgodovino*, 55/2, 2015, str. 143–171.

¹⁷ France STELE, *Slovenski slikarji*, Ljubljana 1949; Tomaž BREJC, *Slovenski impresionisti in evropsko slikarstvo*, Ljubljana 1982; BREJC 1991 (op. 9); Tomaž BREJC, *Realizem, impresionizem, postimpresionizem*, Ljubljana 2006; Milček KOMELJ, *Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem*, Ljubljana 1986; Milček KOMELJ, *Mladi Jakac. Izvori njegove ustvarjalnosti*, Ljubljana 2000; Jure MIKUŽ, O recepciji prvih nastopov slovenskih impresionistov, *M'ars. Časopis Moderne galerije*, 3/2–3, 1991, str. 2–6; Jure MIKUŽ, *Telo in slovenska umetnost*, Ljubljana 1995; Andrej SMREKAR, Na ruševinah – česa?, *M'ars. Časopis Moderne galerije*, 3/2–3, 1991, str. 7–18; Peter KREČIČ, Slovenska likovna avantgarda in ekspresionizem, *Obdobje ekspresionizma* 1984 (op. 9), str. 631–636.

politične zgodovine,¹⁸ kamor sodi tudi problem cenzure in propagande.¹⁹ Položaj umetnika v prvi svetovni vojni je osvetlilo nekaj razstav in razprav ob praznovanju stote obletnice.²⁰ Podrobnejših študij z vidika prve svetovne vojne so bili deležni Anica Zupanec Sodnik (1892–1978),²¹ Venio Pilon (1896–1970)²² in Josip Urbanija (1877–1943).²³ Med novejšimi preglednimi študijami je pomemben zlasti pregled slovenskih umetnikov v vojnem času Milčka Komelja s priložo spominov na vojno Božidarja Jakca (1899–1989).²⁴

Med cenzuro in propagando

Hkrati s prebujanjem narodne zavesti ob velikih projektih in razvitih gradnjah javnih objektov in slavnih muzejev so na obrobjih mest in v provincah začeli rasti tudi ogromni kompleksi vojaških kasarn.²⁵ Novi vojaški zakon v monarhiji je leta 1868 uvedel tudi splošno vojaško obveznost, ki je prvič stopila v veljavo desetletje pozneje z okupacijo Bosne in Hercegovine leta 1878, napetosti pa so se z aneksijsko krizo (1908) in balkanskimi vojnami (1912–1913) stopnjevale vse do svetovnega spopada. Drug ob drugem sta potekala dva procesa, proces narodnega prebujanja, želja po suverenosti in

¹⁸ Špelca ČOPIČ, Slovenski spomeniki padlim v prvi svetovni vojni, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 35/3, 1987, str. 168–177; Damir GLOBOČNIK, *Likovno in simbolno. Kolektivni spomin Slovencev v likovni umetnosti*, Ljubljana 2017, str. 328–392; Beti ŽEROVC, Javni spomeniki in spomeniki, posvečeni prvi svetovni vojni, na območju Jugoslavije od poznega 19. stoletja do leta 1941, *Ars et Humanitas*, 13/2, 2019, str. 203–230; Vili PRINČIČ, *Neme priče vojnih grozot 1915–1918*, Trst 2018. Vprašanjem spomina, spomenikov in oblik spominjanja je bil posvečen tudi mednarodni simpozij *Yugoslav Monuments Associated with the First World War (1918–1941)* v ljubljanski Moderni galeriji leta 2018. Nekateri prispevki s simpozija so dostopni na: <http://www.mg-lj.si/en/events/2399/yugoslav-monuments-1918-1941/> (8. 9. 2020).

¹⁹ O cenzuri in propagandi med prvo svetovno vojno z zgodovinskega vidika: Petra SVOLJŠAK, Slovenci v primežu avstrijske cenzure, *Velika vojna 2005* (op. 15), str. 109–127; Petra SVOLJŠAK, Zapleni vse, česar ne razumeš, utegnili bi škoditi vojevanju. Delovanje avstrijske cenzure med Veliko vojno, *Cenzurirano. Zgodovina cenzure na Slovenskem od 19. stoletja do danes* (ur. Mateja Režek), Ljubljana 2010 (Razprave, 2), str. 55–65; Petra SVOLJŠAK, Gregor ANTOLIČIČ, *Leta strahote. Slovenci in prva svetovna vojna*, Ljubljana 2018. O propagandi v času soške fronte: Aleš PIPAN, *Časniška propaganda velike vojne s poudarkom na soškem bojišču*, Maribor 2015 (tipkopis diplomske naloge).

²⁰ Razstave, ki so se bolj ali manj dotaknile tudi umetnikov: *Pilon v prvi svetovni vojni*, Pilonova galerija, Ajdovščina 2014; *Slovenski umetniki in velika vojna*, Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Maribor 2015; *Vihar sovražni svet pretresa*, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana 2017; *Vojna: Otto Dix in izbor mednarodnih avtorjev*, Koroška galerija likovnih umetnosti, Slovenj Gradec 2017 in prenos razstave: *Otto Dix, Der Krieg/Vojna. Grafike 1920*, Muzej novejšje zgodovine Slovenije, Ljubljana 2018.

²¹ Lidija TAVČAR, Anica Zupanec Sodnik kot vojna slikarka. Upodobitev spomenika Francu Jožefu I. in prizori s soške fronte, *Umetnostna kronika*, 49, 2015, str. 4–13.

²² *Veno Pilon. V prvi svetovni vojni/In the First World War*, Pilonova galerija, Ajdovščina 2014.

²³ Karin ŠMID, *Josip Urbanija – kipar in črnovojnik*, Maribor 2019 (tipkopis magistrske naloge).

²⁴ Milček KOMELJ, Prva svetovna vojna in slovenska likovna umetnost, *Velika vojna 2005* (op. 15), str. 75–97.

²⁵ Na Dunaju na primer vojaški kompleks Arsenal, začel 1849 neposredno po marčni revoluciji, ali Rossauer Kaserne (1865). Samo v Ljubljani so prostor na obrobju mitalizirali trije novi orjaški kompleksi: Cesarska in kraljeva domobranska vojašnica (nemško k. u. k. Landwehr-Kaserne, tudi Roška kasarna, 1891), Topniška vojašnica (Bežigrad, 1860), Mestna pehotna vojašnica (tudi Belgijska kasarna, v Kravji dolini, 1882), gl. Igor SAPAČ, Vojašnice, v: Igor Sapač, Franci Lazarini, *Arhitektura 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2015, str. 225–239. O bližini med dunajsko kulturo in vojno v drugi polovici 19. stoletja gl. Arnold SUPPAN, Was Austria-Hungary Doomed to Fail?, *On the Eve of the Great War. Political Concepts, Conspiracies and Theories* (ur. Petra Svolljšak, Gregor Antoličič, Andrej Rahten), Ljubljana 2015 (Studia diplomatica Slovenica. Monographiae, 3), str. 25–26.

večji svobodi odločanja na eni in kopičenje vojnega aparata na drugi strani. Umetnost v evropskem prostoru je že pred prvo svetovno vojno prikrito odražala ta nasprotja v občutenju dekadence in simbolizma ter s porastom pornografije, ki je do neke mere prav tako posledica militarizacije. Za komaj razvijajočo se slovensko nacionalno kulturo, ki se je odražala tako v odpiranju prvih nacionalnih institucij in zbirk kot individualno v iskanju slovenskega nacionalnega umetniškega izraza, sta imela poostren nadzor in absolutistična vojaška cenzura, ki je dobila svoje formalne temelje že dve leti pred uradnim začetkom prve svetovne vojne,²⁶ občutne moralne in materialne posledice.²⁷

Niti dve desetletji nista minili od prvih poskusov arhitekta Ivana Jagra (1871–1959), da razišče in z oblikami ter barvami izrazi duhovno substanco naroda.²⁸ Jagrova Narodna kavarna (1898) v Ljubljani je bila po dunajskem vzoru urejen prostor z dodatki narodno značilnih elementov, povzetih iz ljudskih vezenin, skrinj, slovenskih kožuhov, pirhov in barv slovenske trobojnice. Po Društvu za krščansko umetnost (1894) je bilo leta 1899 ustanovljeno Slovensko umetniško društvo, ki je na prelomu stoletij organiziralo prvo slovensko umetniško razstavo v ljubljanskem Mestnem domu. Javnost je leta 1902 na drugi umetniški razstavi zavrnila slovenske impresioniste, ki so bili šele po uspešnih razstavah na Dunaju (1904) in v Trstu (1907) doma sprejeti kot slikarji slovenske štimunge.²⁹ Odgovor na zavrnitev mladih slovenskih umetnikov v domovini je bilo leta 1903 na Dunaju ustanovljeno slovensko-hrvaško združenje Vesna, ki si je za cilj zadalo ustvarjanje in širjenje umetnosti in umetniškega oblikovanja med domačim ljudstvom.³⁰

Država je že pred vojno posredno nadzorovala razvoj likovnega izobraževanja na Kranjskem z edino tovrstno pedagoško ustanovo Obrtno šolo, ki je kot druge obrtne šole po monarhiji programsko zavračala vsako umetniško svobodo izražanja in katere tloris stavbe je češki arhitekt Vojtěch Dvořák (1852–1925) v letih od 1909 do 1911 oblikoval v obliki inicialk F I (*Francisco Iosephinum*) ustanovitelja Franca Jožefa.³¹ Leto 1909 je pomembno za slovensko kulturo še vsaj iz dveh razlogov. Slikar Rihard Jakopič (1869–1943)³² je odprl prvo slovensko moderno razstavišče, vodstvo kranjskega deželnega muzeja Rudolfinum, ustanovljenega leta 1821, pa je prevzel umetnostni zgodovinar in muzikolog Josip Mantuani (1960–1933), ki ga je v vojnih letih spreminjal v moderni muzej.³³

²⁶ Avstrija je že leta 1912 ustanovila Vojni obveščevalno-nadzorni urad, pristojen med drugim tudi za izvajanje cenzure, gl. SVOLJŠAK 2005 (op. 19), str. 109–110.

²⁷ Petra SVOLJŠAK, Ovdabe, aretacije, zapori, *Slovenska kronika* 1995 (op. 8), str. 159–160, 163.

²⁸ Damjan PRELOVŠEK, Janez Jager in slovenska arhitektura, *Sinteza*, 26–27, 1973, str. 65–72; ZGONIK 2002 (op. 11), str. 35–38; Robert SIMONIŠEK, *Slovenska secesija*, Ljubljana 2011, str. 61. Več o Jagrovi Narodni kavarni v: Franci LAZARINI, Nationalstile als Propagandamittel in der Zeit der Nationalbewegungen. Slowenische und andere Nationalstile in der Architektur um 1900, *Acta historiae artis Slovenica*, 25/2, 2020, str. 252–254.

²⁹ Ivan CANKAR, Slovenski umetniki na Dunaju, *Slovan. Mesečnik za književnost, umetnost in prosveto*, 2, 1903–1904, str. 185–187; MIKUŽ 1991 (op. 17), str. 2–6; BREJC 2015 (op. 9), str. 111–173.

³⁰ Beti ŽEROVC, Vesna ob izviru umetnosti, *Potlačena umetnost* (ur. Barbara Borčič, Jure Mikuž), Ljubljana 1999, str. 50–77.

³¹ Za cesarsko-kraljeve državne obrtne šole v monarhiji gl. Matthew RAMPLEY, Design Reform in the Habsburg Empire. Technology, Aesthetics and Ideology, *Journal of Design History*, 23/3, 2010, str. 251–252. Za šolo v Ljubljani gl. Igor SAPAČ, Katalog pomembnejših klasicističnih, bidermajerskih in historističnih arhitekturnih stvaritev na območju Republike Slovenije, v: SAPAČ, LAZARINI 2015 (op. 25), str. 484; mao.si/Dogodek/Stavbanekdanje-Cesarsko-kraljeve-drzavne-obrtne-sole-v-Ljubljani.aspx (28. 8. 2020).

³² Za Jakopiča in njegov paviljon gl. *Rihard Jakopič. To sem jaz, umetnik---*. Življenje in delo, Narodna galerija, Mestni muzej, Ljubljana 1993.

³³ Za Mantuanija in Deželni muzej gl. Mateja KOS, Josip Mantuani in umetnostna zbirka Deželnega muzeja, v: Jasna Horvat, Mateja Kos, *Zbirka slik Narodnega muzeja Slovenije*, Narodni muzej Slovenije, Ljubljana 2011, str. 22–35; Katja MAHNIČ, Josip Mantuani in moderni muzej. Prispevek k razumevanju Mantuanijevih prizadevanj za

V letih tik pred začetkom vojne je cenzura vse pogosteje tudi neposredno posegla v kulturno produkcijo Slovencev. Oblasti so že v času prve balkanske vojne leta 1912 cenzurirale protiaavstrijsko usmerjeno dnevno časopisje, nadzorovale intelektualce in jih nekaj tudi internirale.³⁴ Cenzuri, ki je na kulturnem polju odpor nemalokrat še podpihovala, sta z vojno napovedjo stopili ob bok represija in strah, z njima pa neizogibna avtocenzura.

Zaradi protiaavstrijske dejavnosti je bilo v prvih vojnih letih zaslišanih in zaprtih več vidnih umetnikov: Ivan Cankar, Hinko Smrekar, Lojze Dolinar (1893–1970)³⁵, vsi trije so bili nato mobilizirani, in Ferdo Vesel (1861–1946). Za krajši čas so zaprli celo nič hudega slutečega impresionista Matijo Jamo (1872–1947), ki se je iz Steina ob Donavi začasno vrnil v Ljubljano.³⁶ Nato se je umaknil k ženi na Holandsko, od koder je Jakopiču pisal, da nima nobenih novic iz Avstrije, saj tamkajšnji časniki kljub očitnemu zaostrovanju razmer zelo pazijo na svojo nevtralnost in poročajo o prodaji sira in drugih nevojnih tematikah.³⁷ Impresionisti so bili pod drobnogledom vojaških oblasti nedvomno že zaradi tesnega predvojnega sodelovanja s srbskimi, bosanskimi in drugimi slovanskimi umetniki.³⁸ Iz predvojne korespondence med Jakopičem in srbsko slikarko Nadeždo Petrović (1873–1915), ki kot medicinska negovalka vojne ni preživela, je razvidno, kako tesna in resna so bila ta sodelovanja.³⁹

Vojno ministrstvo je cenzuro vzpostavilo s pomočjo Vojno obveščevalno-nadzornega urada *Kriegsüberwachungsamt* (KŪA), ki je poleti 1915 s cesarjevim ukazom prišel pod pristojnost skupnega vrhovnega poveljstva vojske, s čimer je vojski omogočal aktivno poseganje v civilno sfero predvsem v avstrijskem delu monarhije.⁴⁰ Izdana je bila skupina izrednih ukrepov, ki so začasno razveljavili temeljne človekove pravice in grobo posegali v osebno svobodo posameznikov.⁴¹ Ljudi so spodbujali k ovajanju, v Ljubljani so do jeseni 1917 smrtne kazni s streljanjem izvajali na očeh

reorganizacijo Deželnega muzeja za Kranjsko, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 52, 2016, str. 199–220; Katja MAHNIČ, Josip Mantuani in njegovo poročilo o kulturnozgodovinskih zbirkah na slovenskem ozemlju iz leta 1918, *1918 v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 54. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (ur. Mojca Smolej), Ljubljana 2016, str. 90–97; Katja MAHNIČ, Razstava zbirke slik v Deželnem muzeju za Kranjsko 1914. Poskus rekonstrukcije razstavne strategije in njenega pomena, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 53, 2017, str. 167–189.

³⁴ O aretacijah in preganjanju Slovencev pred vojno gl. Janko PLETERSKI, Avstrija in Slovenci leta 1912–1913, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 23/2, 1975, str. 110–120. Z vzpostavitvijo vojnega absolutizma so postale aretacije Slovencev tako množične, da se je nad dejanji zamislil sam notranji minister Karl baron Heinhold, gl. Walter LUKAN, *Iz »črnožolte kletke narodov« v »zlato svobodo«? Habsburška monarhija in Slovenci v prvi svetovni vojni*, Ljubljana 2014, str. 29–33. Medvojne aretacije Slovencev pa niso bile le na Kranjskem, temveč tudi na Štajerskem (učitelja Antona Novačana od avgusta do novembra 1914) in na Koroškem (duhovnika Ksaverja Meška v začetku leta 1916), gl. VOGRIČ 2000 (op. 2), str. 212.

³⁵ O aretaciji Dolinarja gl. Špelca ČOPIČ, *Lojze Dolinar. Študija in dokumentacija*, Ljubljana 1985, str. 162.

³⁶ Obdolzili so ga, da je širil nezaželene vesti. Gl. Anton PODBEVŠEK, *Rihard Jakopič*, Ljubljana 1983, str. 321. Prim. Moderna galerija (MG), Jakopičeva korespondenca (uredil Jože Ilc), Jamovo pismo Jakopiču, 17. 9. 1914. V pismu je natančno opisal pozicije vojaške zasedbe Steina na Donavi, kjer je takrat živel. Jama je bil zaprt ravno za božič in novo leto (MG, Jakopičeva korespondenca (uredil Jože Ilc), pismo Luise van Raders-Jama Ani Jakopič, 25. 12. 1914).

³⁷ PODBEVŠEK 1983 (op. 36), str. 321.

³⁸ Nadzorovali so tudi Jakopiča samega, kar nam lahko pove na prvi pogled nepomembna, a zgovorna grožnja z usmrtnitvijo njegovega psa in poostrenim veterinarskim nadzorom, ki ga je v hudi finančni stiski moral plačevati Jakopič sam, če je želel štirinožnega prijatelja ohraniti pri življenju. Gl. PODBEVŠEK 1983 (op. 36), str. 324–325.

³⁹ MG, Jakopičeva korespondenca (uredil Jože Ilc), pismo Nadežde Petrović Jakopiču, 9. 9. 1906. Večkrat so prišla povabila slovenskim umetnikom, da svoje ustvarjanje nadaljujejo v Srbiji v boljših razmerah za delo.

⁴⁰ SVOLJŠAK 2005 (op. 19), str. 110.

⁴¹ SVOLJŠAK, ANTOLIČIČ 2018 (op. 19), str. 247–260.

meščanov.⁴² Cenzura, ki so jo pred vojno občutili predvsem določeni višje izobraženi sloji prebivalstva, je z nastopom in zaradi ukrepov vojnega absolutizma postala del vsakdanjosti slehernika; vsi so bili soočeni z belimi lisami v časopisih, odprto in žigosano pošto, z zaplembami in omejeno svobodo govora in gibanja, o cenzuri se je začelo javno govoriti.⁴³ Razmere v kulturi, ki so bile s socialnega in materialnega vidika že prej slabe, so se v prvih vojnih letih še poslabšale in še bolj ogrozile obstoj (od težkega preživetja do izgube življenja) številnih posameznikov, v splošnem pa so ogrozile kulturo v celoti.⁴⁴

Hkrati s cenzuro so se povečale tudi zahteve propagande. Med prvo svetovno vojno se je zavrtele tehnično kolesje medijske produkcije za ustvarjanje vzporednih svetov virtualnih podob brez realne osnove v stvarnosti. Vojna je vplivala na razvoj sodobnih medijev od slikarstva in fotografije do filma, tako kot so te panoge s propagando vplivale na sam potek vojne.⁴⁵ Propagandi zavezani umetniki so večinoma preslikovali podobe s fotografij; zlasti figuralne prizore so pogosto upodabljali na načine, ki so jih poznali iz zgodovine umetnosti, torej kot preverjene ikonografske obrazce in formalne rešitve, s katerimi je najhitreje dosežen določen učinek in posredovano vizualno sporočilo.

V propagandni urad avstroogrskih oboroženih sil Cesarske in kraljeve (k.u.k.) vojnoinformacijske pisarne (Kriegspressequartier, s kratico KPQ),⁴⁶ kjer je našlo zaposlitev veliko umetnikov, med njimi Albin Egger-Lienz (1868–1926), Ludwig Hesshaimer (1872–1956), Stephanie Hollenstein (1886–1944), Oskar Kokoschka (1886–1980) in Anton Kolig, so bili vključeni le trije slovenski ali z današnjim slovenskim ozemljem povezani umetniki: Ivan Vavpotič (1977–1943), Luigi Kasimir (1881–1962)⁴⁷ in slikarka Anica Zupanec Sodnik.⁴⁸

Večina slovenskih umetnikov, ki se je že pred vojno preživljala z ilustracijami in knjižnim oblikovanjem, je med vojno našla dodaten zaslužek v dveh bogato ilustriranih časnikih. *Tedenske slike* je med letoma 1915 in 1916 izdajal založnik in industrialec Dragotin Hribar, ki je bil tudi mecen umetniških razstav v Jakopičevem paviljonu, verjetno predvsem pri tisku katalogov.⁴⁹ Katoliška tiskarna,

⁴² Ivan ROBIDA, Spomini na suhi Bajar I. 1915/16, *Kronika slovenskih mest*, 2/1, 1935, str. 9–25.

⁴³ SVOLJŠAK, ANTOLIČIČ 2018 (op. 19), str. 247–260.

⁴⁴ Položaj in razmere v kulturi v prvih letih vojne pa niso bili slabi samo na Kranjskem, temveč tudi v številnih razvitejših državah, kot je bila Velika Britanija. Razmere so bile tam seveda drugačne, a setutje umetnostnega trga in odnos javnosti do »nepotrebne« umetnosti sta resno ogrozila umetnostno dogajanje v prvem letu velike vojne. Gl. James FOX, *British Art and the First World War 1914–1924*, Cambridge 2015, str. 55.

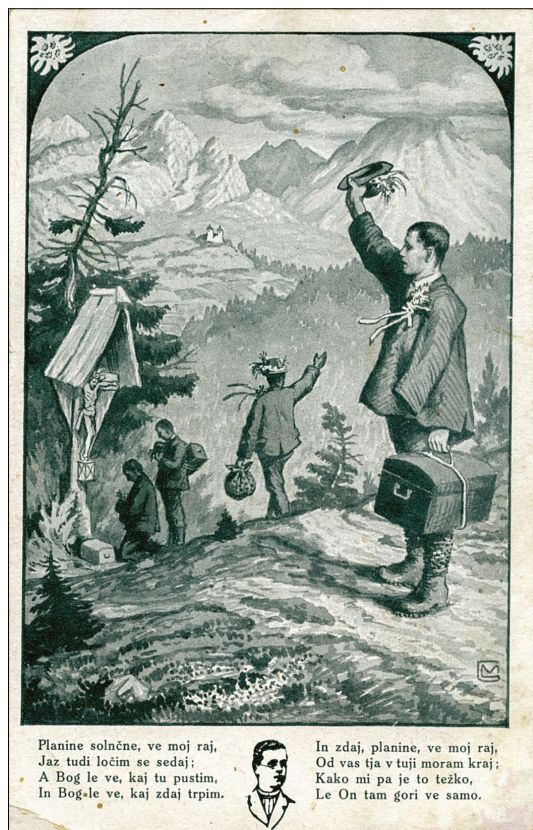
⁴⁵ Za razvoj fotografskega medija v prvi vojni in vpliv fotografije na druge vizualne medije gl. Anton HOLZER, *Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg*, Darmstadt 2007.

⁴⁶ Likovna skupina, v katero so bile lahko vključene tudi umetnice, je bila ustanovljena leta 1915 in je delovala po Pravilniku za vizualno poročanje v vojni (*Vorschrift für die bildliche Berichterstattung im Kriege*). Za zbiranje vtisov in izdelavo skic so bili vojni slikarji dva meseca na fronti, doma pa so tam pridobljene vtise nato upodobili v umetniških delih. Na teden so morali oddati po eno skico in eno sliko na mesec. Ob pomanjkljivi produktivnosti so umetnike opozorili, da je produktivnost njihova dolžnost in nadomestilo za njihovo mirno eksistenco. Med letoma 1915 in 1918 so bila dela, ustvarjena pod okriljem KPQ, prikazana na 39 razstavah. Prva razstava o vojnem slikarstvu je bila na ogled od 2. oktobra do 1. novembra 1915 v dunajskem Künstlerhausu. Na ogled je bilo 547 del (slik, risb in grafik) 40 slikarjev. Prodanih je bilo 220 del; med kupci so bili cesarski dvor, Albertina, občina Dunaj in župan Budimpešte. Gl. International Encyclopedia of the First World War, <https://encyclopedia.1914-1918-online.net/home/> (1. 9. 2020).

⁴⁷ Luigi Kasimir se je rodil na Ptujju. Ob izbruhu vojne je živel na Dunaju, od koder je bil vpoklican na fronto v Galicijo. Leta 1915 je izdal grafično mapo *Galizien 1915 – Ein Künstlertagebuch*. Litografije iz mape hrani tudi Pokrajinski muzej Ptuj – Ormož.

⁴⁸ Imena umetnikov so objavljena na: International Encyclopedia of the First World War, https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/war_press_office_austria-hungary (1. 9. 2020).

⁴⁹ Dragotin Hribar (1862–1935) je bil v poznih tridesetih tudi mecen gradnje stavbe Moderne galerije.



4. Maksim Gaspari: *Planine solnčne, ve moj raj*,
razglednica iz serije *Vojna v slikah*, 1915

ki je tiskala *Dom in svet*, je vsa vojna leta izdajala *Ilustrirani glasnik* (v katerem so propagande ilustracije redno objavljali slovenski umetniki Maksim Gaspari, Anton Koželj (1874–1954) in Helena Vurnik (1882–1962)). Katoliška tiskarna je med letoma 1914 in 1915 izdajala tudi časopis *Svetovna vojska*, za katerega je sprva risal Hinko Smrekar, nato pa Maksim Gaspari.⁵⁰

Edward Bernays, avtor prvih del o mentalnih in socialnih vzorcih delovanja množic, je v prvem desetletju po veliki vojni zapisal, da mora učinkovito propagando sporočilo po obliki in vsebini ustrezati pričakovanjem in vrednotam tako ciljne javnosti kakor tudi okolju, v katerem je uporabljeno. Propagandno sporočilo ali podoba morata zato poudarjati posameznikovo vrednost, ki izhaja iz posameznika kot pripadnika določene skupnosti.⁵¹ Prav temu so zadostile priljubljene umetniške vojne razglednice, ki še danes predstavljajo najpopularnejšo obliko spomina na veliko vojno na Slovenskem, o čemer pričata bogata literatura in prava zbirateljska strast, ki nam je ohranila tudi nekatere redke primerke.⁵² Njihova priljubljenost in dostopnost sta jih uvrstili med najbolj estetsko in razširjeno pro- in antipropagandno vojno gradivo,⁵³ med-

tem ko se ilustrirani vojni plakat, ki so ga razvile in množično razširile antantne propagandne službe v slovenskem prostoru med prvo svetovno vojno in vse do koroškega plebiscita tik po njej, ni uveljavil.⁵⁴ Na vojnih razglednicah⁵⁵ človeška figura le redko nastopa v nevtralnem prostoru ali celo pred praznim ozadjem. Ozadje je skoraj vedno opredeljeno, v nekaterih primerih skoraj personificirano z mehкими griči, posejanimi z belimi cerkvicami, in zasneženimi vršaci, v prvem planu ob poti pa so

⁵⁰ Smrekarju se je v enajsti številki drugega letnika pridružil Maksim Gaspari, ki je ilustriral še celo štirinajsto številko. Založnik se je v zadnjih številkah poslužil tudi ilustracij iz tujih časopisov. Revije so dostopne na portalu Digitalne knjižnice Slovenije: <http://www.dlib.si/> (5. 9. 2020).

⁵¹ Edward Louis BERNAYS, *Propaganda*, New York 1928.

⁵² Izraz za ilustrirane razglednice se je uveljavil že okrog leta 1900, gl. ŠVAJNCER 1985 (op. 12), str. 41–49; Martina POTISK, Slovenska umetniška razglednica s preloma 19. stoletja in njena literarna intenca, *Starejši mediji slovenske književnosti. Rokopisi in tiski* (ur. Urška Perenič, Aleksander Bjelčevič), Ljubljana 2018 (Obdobja, 37), str. 181–190.

⁵³ Razglednice so imele pomembno vlogo v času gibanja za Majniško deklaracijo, t. i. deklaracijske razglednice iz leta 1918, ki jih je z verzi ljudskih pesmi ali narodnih pesnikov oblikoval Maksim Gaspari, gl. ŠVAJNCER 1987 (op. 12), str. 59–65; gl. tudi zgoraj.

⁵⁴ Meta KORDIŠ, Oris začetkov slovenskega političnega plakata na primeru vizualne propagande za koroški plebiscit, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 82 (n. v. 47)/2–3, 2011, str. 180–205.

⁵⁵ Serija razglednic se je sprva imenovala *Vojska v podobah*, nato pa *Vojska v slikah*. Izdajala jo je Katoliška tiskarna, nekatere pa tudi Deželno in gospejno društvo Rdečega križa, gl. ŠVAJNCER 1985 (op. 12), str. 43–44.

upodobljeni kapelica ali razpelo v znak močne vere, obdelana polja in skromne, a urejene domačije (sl. 4). Seveda pa si razvoja motiva narodne pokrajine ne moremo misliti brez vpliva plenerističnega slikarstva s prvimi impresionizma, folklorističnih elementov ter brez poznavanja oblikovanja dunajskih secesijskih delavnic (Wiener Werkstätte). Uporabnost, majhen format in prepoznavnost, predvsem pa domačnost motivov, so pripomogli k propagandni učinkovitosti.

Medvojna umetnost v Jakopičevem paviljonu

Jakopičev paviljon je bil poleg Deželnega muzeja in nekaj trgovskih izložb, v katerih so občasno razstavljali likovna dela, edina umetniška galerija in ena od redkih delujočih kulturnih ustanov, ne le v prestolnici, temveč tudi na širšem Kranjskem. Jakopič je v obdobju velike vojne v paviljonu brez velikih finančnih sredstev postavil štiri razstave sodobne slovenske umetnosti: konec leta 1914, poleti 1916, 1917 in tik pred koncem vojne leta 1918.⁵⁶

Kot je razvidno iz korespondence med Jamo in Jakopičem, je vojna Jakopiča dosegla finančno povsem izčrpanega in zadolženega.⁵⁷ Tako kot pri vsaki krizi so delujoči umetniki med prvimi občutili pomanjkanje. Ustavljena so bila vsa proračunska nakazila za umetnost, nekaj malega je z odkupi lajšala le mestna občina, vendar sredstva niso zadostovala niti za postavitev razstave, s katero so umetniki kljub vojni računali na možnost prodaje svojih del.⁵⁸ Jakopiču je leta 1914 že po izbruhu vojne še uspelo postaviti razstavo, vendar na njej ni prodal nobene svoje slike,⁵⁹ prav tako ob razstavi ni izšel katalog. Kot je razvidno iz Jamove dopisnice, ki jo je Jakopiču poslal 12. septembra 1914, se je slednji za razstavo odločil v zadnjem trenutku.

Slik za razstavo ti ne morem takoj odposlati, ker nimam okvirjev ali še niso suhe. Ti zopet si me tako iznenadil!! Pa zakaj li ta mesec razstavo postavljati, ko subvencijo dobiš šele v nov.⁶⁰

Jama se je dober teden po atentatu na prestolonaslednika v nadaljevanju pisma spraševal, ali bo smrt Franca Ferdinanda vplivala na organizacijo njihovih kolonij, ki so jih v Srbiji načrtovali v sodelovanju z Nadeždo Petrovič.⁶¹ V naslednjem pismu je Jakopiču napisal seznam slik, ki jih je v Ljubljano poslal po hitri železnici. Hkrati mu je opisal svoje občutke ob vojaškem premikanju orožja po mestu. Čeprav na ohranjenih ovojnicah ni žiga cenzure, ni povsem ovržena možnost, da je cenzurni urad (KŪA) vseeno poznal vsebino teh pisem.

⁵⁶ Razstave v Jakopičevem paviljonu in okoliščine, v katerih so bile postavljene, kakor jih je v Jakopičevi biografiji popisal Anton Podbevšek, so dober dokument svojega časa in nam veliko povedo o socialnih in ekonomskih razmerah, v katerih so delovali umetniki v prvih letih vojne, gl. PODBEVŠEK 1983 (op. 36), str. 309–332.

⁵⁷ MG, Jakopičeva korespondenca (uredil Jože Ilc), Jamovo pismo Jakopiču, 13. 7. 1914; gl. tudi PODBEVŠEK 1983 (op. 36). Jakopič je imel večje posojilo, ki ga je potreboval pri izgradnji paviljona. Leta 1915 je dolg v višini osemnajst tisoč kron zanj poravnal Ivan Zorman (1889–1969), gl. Andrej SMREKAR, *Ivan Zorman. 1889–1969. Založnik, mecen, umetnostni kritik in ravnatelj Narodne galerije*, Narodna galerija, Ljubljana 2012, str. 14.

⁵⁸ PODBEVŠEK 1983 (op. 36), str. 321–323.

⁵⁹ Edina slika, ki jo je Jakopič očitno prodal, je bil *Tih spomin*, ki jo je odkupil deželni odbor za muzej. Arhiv Narodnega muzeja Slovenije (Arhiv NMS), akt št. 85/1914, 28. 1. 1914.

⁶⁰ MG, Jakopičeva korespondenca (uredil Jože Ilc), Jamova dopisnica Jakopiču, 12. 9. 1914. V njem Jama Jakopiču sporoča, da so se žena in otroci preselili k materi na Holandsko. Jama je ostal v Steinu do 1. novembra, potem je prišel na Kranjsko.

⁶¹ MG, Jakopičeva korespondenca (uredil Jože Ilc), Jamova dopisnica Jakopiču, 12. 9. 1914.

Že nekaj dni sem, kar cel dan voze mimo hiše stare kanone po priliki 1-1/2 cm [sic?] kalibra, gotovo so jih že kakih 50 prepeljali. Menda jih bodo na en hrib [»Sandl«] ca 750 m visok namestili. Iz tega hriba se vidi namreč obe cesti, ki vodita ob Donavi in pa cela Donava od 100 km dolžine. Dürnstein dobi šance, seve tudi topove. Most v Steinu je tudi z Drahtzauni zadelan in zastražen. Na Donavi delajo na ca 1000 m² terenu lesene (Broekhäuser). Vse to pa delajo, ker je to tako v Mobilisirungs planu zahtevano ... samo za to! Mene je pa strah v tem kraju. Ker hiša se je tresla, ko so ti topovi mimo hiše šli, kaj bi šele bilo če bi pokali !!⁶²

Jakopič je za leto 1914 za paviljon in razstavo od mestne občine prejel samo polovico zaprosene subvencije.⁶³ Deželni odbor je, kakor je razvidno iz dokumentov z dne 31. januarja 1914, sicer načrtoval vsoto tisoč dvesto kron, ki naj bi jih slikar in organizator prejel, a so bila sredstva v zadnjem trenutku ustavljena.⁶⁴ Dokument izpričuje, da je Jakopič na začetku leta 1914 prodal sliko *Tih spomin*, po eno sliko pa še Fran Klemenčič (1880–1961), Maks Koželj (1883–1956), Matej Sternen (1870–1949) in Anica Zupanec Sodnik. Mantuani se je pritožil, da je bil pri pregledovanju in izboru slik ves čas prisoten Rihard Jakopič, ki je ravnatelju narekoval tudi cene slik. Sklenili so, da bo v bodoče ravnateljstvo skrbelo, da se bo poročilo tako izvedlo, da umetniki ne bodo informirani. Predlogi bodo skrajno omejeni.⁶⁵ To so bila zadnja sredstva, ki jih je za sodobno umetnost namenil deželni odbor, Jakopič pa zaprosenih sredstev za paviljon in razstave od mestne občine ni dobil niti za leti 1915 in 1916.⁶⁶

XII. slovenska razstava v zaledju soške fronte

Ker leta 1915 v paviljonu ni bilo nobene razstave, je Jakopič razstavo za leto 1916 načrtoval že spomladi. Paviljon je leta 1916 zasedla vojska,⁶⁷ zato je po pogajanjih in kompromisih razstavo lahko odprl šele na začetku poletja,⁶⁸ obisk in zanimanje zanjo in za dela pa naj bi bila za razliko od božične razstave 1914 vendarle dobra.⁶⁹ Kot je v kritiki zapisal Ivan Zorman, je bila Ljubljana v zaledju soške fronte to poletje mednarodno obarvana,⁷⁰ o velikem številu tujcev v mestu je v kritiki v *Domu in svetu* pisal tudi

⁶² MG, Jakopičeva korespondenca (uredil Jože Ilc), Jamovo pismo Jakopiču, 17. 9. 1914. Glede na to, da so Jama ob prihodu v Ljubljano zaprli, je povsem mogoče, da je pismo cenzor vendarle prebral. Zakaj je bil Jama zaprt, namreč nikoli ni bilo znano. Pisemska cenzura, ki jo je vodil Gemeinsames Zentralnachweisbureau (Skupni centralni poizvedovalni urad (GZNB)), je bila ustanovljena že 6. avgusta 1914, vendar naj bi poizvedovalni urad nadzoroval samo pošto iz tujine in v tujino, ne pa znotraj Avstrije.

⁶³ PODBEVŠEK 1983 (op. 36), str. 317.

⁶⁴ Deželni odbor je 31. 1. 1914 nakazal Deželnemu muzeju 2430 kron za nakup slik. Dopis deželnega odbora se v nadaljevanju glasi: *To vsoto naj ravnateljstvo izplača dotičnim umetnikom proti kolkovanim pobotnicam, katere je potem semkaj predložiti. Na R. Jakopiča odpadli del nakazane svote per 12000 K se vsled medtem došle izvršbene prepovedi tukaj pridržal.* Arhiv NMS, akt št. 107/1914, št. 2733.

⁶⁵ Arhiv NMS, akt št. 85/1914, 28. 1. 1914.

⁶⁶ Arhiv NMS, akt št. 107/1914, št. 2733; PODBEVŠEK 1983 (op. 36), str. 327.

⁶⁷ PODBEVŠEK 1983 (op. 36), str. 329.

⁶⁸ V paviljonu so bila očitno spravljena nosila za ranjence, ki so ostala v sprednjem prostoru, da se je čeznje komaj dalo hoditi. Desna stranska soba je ostala zaprta, gl. PODBEVŠEK 1983 (op. 36), str. 329.

⁶⁹ Izidor CANKAR, XII. umetniška razstava, *Dom in svet*, 29/7–8, 1916, str. 216–217.

⁷⁰ Ivan ZORMAN, XII. umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu, *Ljubljanski zvon*, 36/6, 1916, str. 381–382.

umetnostni zgodovinar, bratranec Ivana Cankarja, Izidor Cankar (1886–1958).⁷¹ To je bil eden od razlogov, da je bil katalog XII. umetniške razstave edini, ki je bil tiskan tudi v nemškem jeziku, hkrati pa si je Jakopič želel zagotoviti kulturno nevtralnost, da ne bi prišlo do zaprtja razstave.⁷²

V prvi sobi je nasproti vhoda stal doprski kip generala Svetozarja Borojevića v nadnaravni velikosti, delo mladega kiparja Lojzeta Dolinarja, ob njem pa Jakopičevi sliki *Pravljica* in *Za gospodarjem*, ki povezanost z vojnim časom in socialnimi razmerji odstirata šele ob širšem poznavanju konteksta.⁷³ Jakopič je kot kustos razstave dal prednost »nevtralnim«⁷⁴ krajinskim slikam, kar izpričuje tudi Jamovo pismo Jakopiču, v katerem mu Jama odgovarja, da v Haagu ni naslikal nobene pokrajinske slike, le portrete. Zato mu je predlagal, naj razstavi slike, ki so že v Ljubljani.⁷⁴

Dolinarjev portret Borojevića ni bil deležen posebne pozornosti, čeprav je Izidor Cankar opazil, da je »Dolinar /.../ generalov grobi, graničarski obraz malo idealiziral, položivši mu v oči tih, tožen, samotno trpeč izraz.«⁷⁵ Dolinar je poleg generalovega portreta razstavil še kipa kralja Matjaža in slovenskega reformatorja Primoža Trubarja.⁷⁶ Slovenska in slovanska mitska in kulturna zgodovina, ki je s temi kipi vstopila v javni prostor, je bila morda najočitnejša likovna manifestacija protigermanskega kulturnega občutenja v vojnem času.⁷⁷ Dolinar se je z ikonografijo narodnega junaka ukvarjal že leta 1913, ko je modeliral monumentalni kip kmečkega upornika Matije Gubca, katerega negativne odlitke naj bi z Jakopičem, ki je Dolinarju odstopil del paviljona za atelje, zakopala na travniku ob železniški progi.⁷⁸ Ohranil in razstavil je le roki in glavo, ki jo je v *Domu in svetu* objavil Izidor Cankar.⁷⁹

Glede na naslove razstavljenih del, navedenih v katalogu, bi komaj lahko slutili, da se je slabih sto kilometrov stran razprostiralo eno najbolj razgibanih bojišč prve svetovne vojne, zaradi katerega



5. Razrušena celica jezikoslovca p. Stanislava Škrabca v samostanu Kostanjevica pri Gorici, 1916

⁷¹ CANKAR 1916 (op. 69), str. 216.

⁷² PODBEVŠEK 1983 (op. 36), str. 329.

⁷³ PODBEVŠEK 1983 (op. 36), str. 329.

⁷⁴ Že za razstavo leta 1914 je Jama poslal Jakopiču štirinajst slik, večinoma krajin, ki očitno niso bile prodane (MG, Jakopičeva korespondenca (uredil Jože Ilc), Jamovo pismo Jakopiču, 17. 9. 1914).

⁷⁵ CANKAR 1916 (op. 69), str. 216.

⁷⁶ Gre verjetno za izgubljeni kip v mavcu, ki ga je Dolinar po vojni modeliral tudi v kamnu in ga leta 1922 razstavil v Beogradu in 1923 v Ljubljani. Gl. ČOPIČ 1985 (op. 35), str. 20.

⁷⁷ V to skupino lahko štejemo tudi upodobitve Antona Aškerca, ki se je edini odzval na smrtne žrtve na demonstracijah v Trstu leta 1902. Gl. VOGRIČ 2000, (op. 2), str. 203. Na XII. razstavi je Aškerčev portret razstavljal Saša Šantel, v letu Aškerčeve smrti 1912 ga je modeliral tudi Dolinar.

⁷⁸ Damir Globočnik navaja po novici v *Slovenskem narodu*, vendar vir ni zanesljiv. Gl. GLOBOČNIK 2017 (op. 18), str. 309.

⁷⁹ Lojze DOLINAR, Matija Gubec, *Dom in svet*, 30/1–2, 1917, priloga.

so po tleh paviljona ležala nosila za ranjence, večina javnih inštitucij je bila spremenjena v vojaške bolnišnice, v mesto so prihajali novi in novi begunci. O razstavi so zelo pohvalno pisali v *Slovanu*.⁸⁰ Ivan Zorman v *Ljubljanskem zvonu* je bil kritičen do postavitve in izbora del.⁸¹ Izidor Cankar je v *Domu in svetu* napisal znane misli o Jakopičevem slikarstvu, ki jih je Tomaž Brejc večkrat navajal. »Zmotno je, če kdo krsti Jakopiča z imenom impresionist, in če bi on sam trdil, da slika predmete, kakršni se mu vidijo in nič drugače (impresionizem), se moti tudi on. Jakopič porablja marveč čutno vrednost barve, ne da predoči predmete v trenutni razsvetljavi, marveč da izrazi čisto določeno in trajno občutje, duševno vsebino prikazni.«⁸²

Jakopičeve slike med letoma 1914 in 1917 so na prvi pogled daleč od vojnih dogodkov in časa, v katerem so nastale, kljub temu pa so kritiki v Jakopičevemu slikarstvu prepoznali premik od impresionističnega k ekspresionističnemu načinu dojemanja in slikanja.⁸³ Intenzivno barvno žarenje, ki kot slepeči in pekoči ogenj draži oči in zapira pogled, je dokončno premaknilo slikarjev vizualni kod od impresionizma v introspektivno videnje in duhovno občutenje krajine kot simbola.⁸⁴

Jakopič je kasneje takole opisal ta čas:

Voditelji so zavrgli človečnost, za novi ideal zverstva pa so delili najvišja odlikovanja.

Da se mi ne zvrsti v glavi, sem se upiral grdemu občutju, kolikor sem se mogel. Slikal sem v veliki svetlobi, ki mi je večkrat jemala vid.⁸⁵

Zaprte XII. razstave v paviljonu je sovpadalo s padcem Gorice in razrušenjem samostana na Kostanjevici nad Gorico 9. in 10. avgusta, o katerem so obširno poročali vsi slovenski časopisi.⁸⁶ *Dom in svet* je objavil fotografijo porušene celice slovenskega jezikoslovca patra Stanislava Škrabca, očeta slovenske fonetike (sl. 5),⁸⁷ nikjer pa ne omenja poškodovanih fresk Giulia Quaglia v goriški stolnici.⁸⁸ Čeprav je bilo uničenje Quaglieve baročne poslikave v Gorici nedvomno večja umetniška škoda, je z vidika nacionalne propagande brutalno razrušena celica slovenskega jezikoslovca lahko imela na slovensko izobraženstvo večji učinek kakor uničene freske umetnika italijanskega porekla.

Širitev soške fronte in določene politične spremembe v letih 1916 in 1917 so vplivale tako na kulturo kot na odnos javnosti do umetnosti. Z atentatom na avstrijskega ministrskega predsednika Karla grofa Stürgkha 21. oktobra 1916, ki je poosebljal vojni absolutizem, se je očitno zmanjšal pritisk represije in cenzure. Potem je 21. novembra 1916 sledila smrt cesarja Franca Jožefa in z novim

⁸⁰ P, Dvanajsta umetniška razstava, *Slovan. Mesečnik za književnost, umetnost in prosveto*, 14/7–8, 1916, str. 237–238.

⁸¹ ZORMAN 1916 (op. 70), str. 381–382.

⁸² CANKAR 1916 (op. 69), str. 216–217.

⁸³ CANKAR 1916 (op. 69), str. 217.

⁸⁴ BREJC 2006 (op. 17), str. 256–268. Prim. Tomaž BREJC, Od impresije k simbolu. Tokovi v slovenskem slikarstvu 1902–1918, *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Tipološka problematika ob jugoslovanskem in širšem evropskem kontekstu* (ur. Franc Zadravec, Franc Jakopin, France Bernik), 2, Ljubljana 1983 (Obdobja, 4), str. 399–406.

⁸⁵ PODBEVŠEK 1983 (op. 36), str. 329–330.

⁸⁶ Šesta soška bitka je potekala med 4. in 16. avgustom 1916. O njej gl. SVOLJŠAK, ANTOLIČIČ 2018 (op. 19), str. 204–205.

⁸⁷ Leta 1880 so frančiškani na Kostanjevici začeli izdajati mesečnik *Cvetje z vertov sv. Frančiška*. Pater Stanislav Škrabec je na platnicah tega lista, ki ga je 32 let urejal, objavljaj svoje jezikovne razprave. O Stanislavu Škrabcu gl. Hotimir TIVADAR, Oče Stanislav Škrabec – jezikoslovec in oče slovenske fonetike ter pravorečja, *1918 v slovenskem jeziku* 2016 (op. 33), str. 29–37.

⁸⁸ Vzrok temu je bila morda odsotnost glavnega urednika Izidorja Cankarja, ki je bil kurat na Dunaju, zato je revijo v tem času urejal Jože Debevec.

cesarjem Karlom I. otoplitev v monarhiji, ki je krenila v smeri politike miru.⁸⁹ Hkrati pa je z napredovanjem fronte rasel tudi strah pred morebitno italijansko okupacijo slovenskega ozemlja.⁹⁰

Vavpotičev *Kranjski Janez*

Sliko *Kranjski Janez* (sl. 6), za katero je že Tomaž Brejc zapisal, da je preresna tema, da je ne bi razumeli v usodnem, zavezujočem smislu,⁹¹ je uradni slikar soške fronte Ivan Vavpotič domnevno naslikal šele po usodnih dogodkih leta 1918. Prav gotovo pa je motiv križanega slovenskega vojaka v uniformi 17. pehotnega polka zasnoval že pred tem na fronti oziroma v njeni neposredni bližini. Ohranjena je Vavpotičeva risba s svinčnikom iz leta 1916, ki prikazuje enak prizor križanega vojaka s klečečimi otroki pod križem in materjo z detetom v naročju (sl. 7). Na skici sta ob vojaku na križu še dve zvezani figuri, ki prizor dopolnjujeta v prizorišče svetopisemskega križanja, medtem ko ju je slikar na sliki nadomestil s tremi mladimi drevesci.⁹² Motiv križanega vojaka na Vavpotičevi sliki bi lahko spodbudili nekateri dogodki v drugem letu velike vojne, ki do sedaj še niso bili postavljeni v bližino slike.

Na začetku leta 1915 je Oton Župančič (1878–1949), Vavpotičev sošolec na novomeški gimnaziji, v *Ljubljanskem zvonu* objavil pesem *Otroci molijo*,⁹³ s katero naj bi v vojnem času tudi prvič javno spregovoril.⁹⁴ Je obsodba vojne, preizprašuje vero in izraža dvom v božjo pomoč.

OTROCI MOLIJO

Oče naš . . .

Če bi ti res bil oče naš,
zdaj bi raztrgal svoje dlani,
s križa bi se snel, da
bi otroke svoje objel.

Oče naš ...

Oče naš —
on je ob Visli ali ob Drini,
saj sami ne vemo kje,
on ima prestreljeno srce,
on ima prebodene roké,
pa nas objema čez vse gore,
oče naš ...⁹⁵

⁸⁹ LUKAN 2014 (op. 34), str. 57–58.

⁹⁰ STERGAR 2005 (op. 15), str. 153–156.

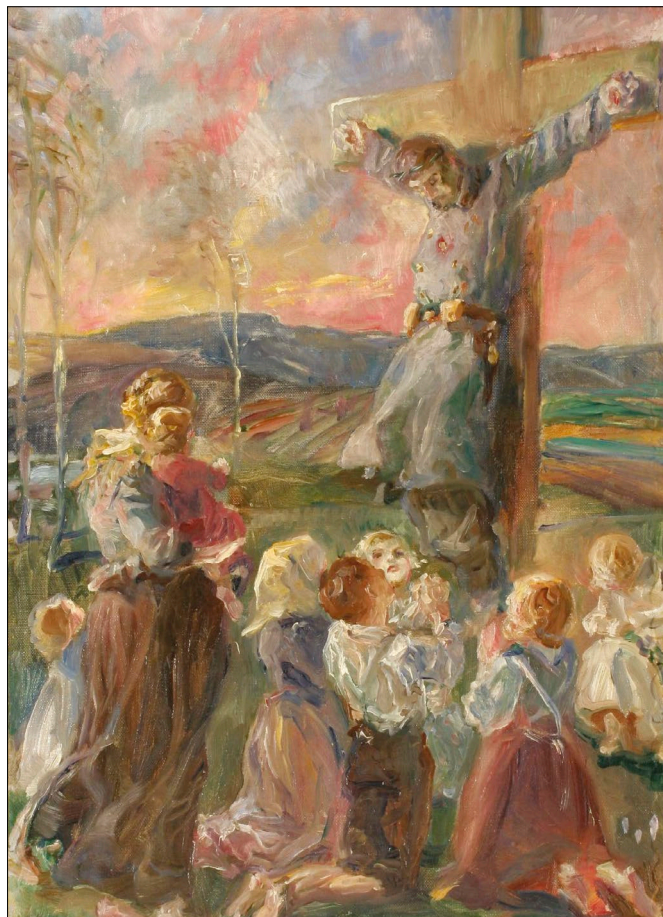
⁹¹ BREJC 1991 (op. 9), str. 106.

⁹² Pred nedavnim odkrita skica je v zasebni lasti, velikosti 15,9 x 20,7 cm, svinčnik na papir, risba je signirana in datirana.

⁹³ Oton ŽUPANČIČ, *Otroci molijo*, *Ljubljanski zvon*, 35/1, 1915, str. 3.

⁹⁴ Tone SMOLEJ, »Ne jaz, ampak vojska je napisala to povest.« Prva svetovna vojna in slovenska književnost, *Velika vojna*, 2005 (op. 15), str. 99.

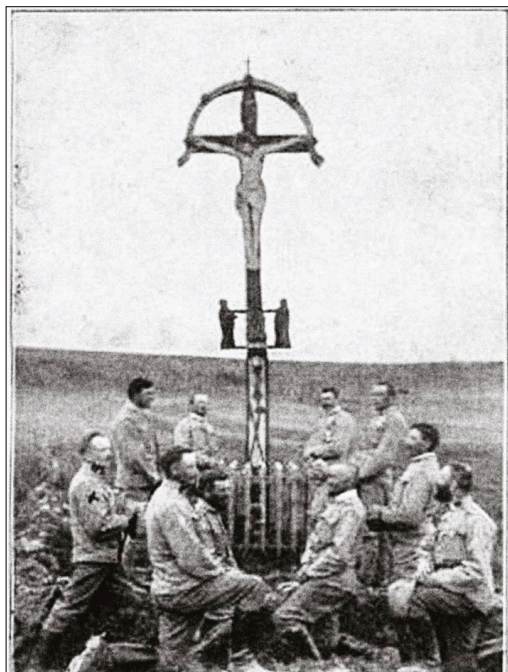
⁹⁵ ŽUPANČIČ 1915 (op. 93), str. 3.



6. Ivan Vavpotič: Kranjski Janez, zasebna last



7. Ivan Vavpotič: Križani, 1916, zasebna last



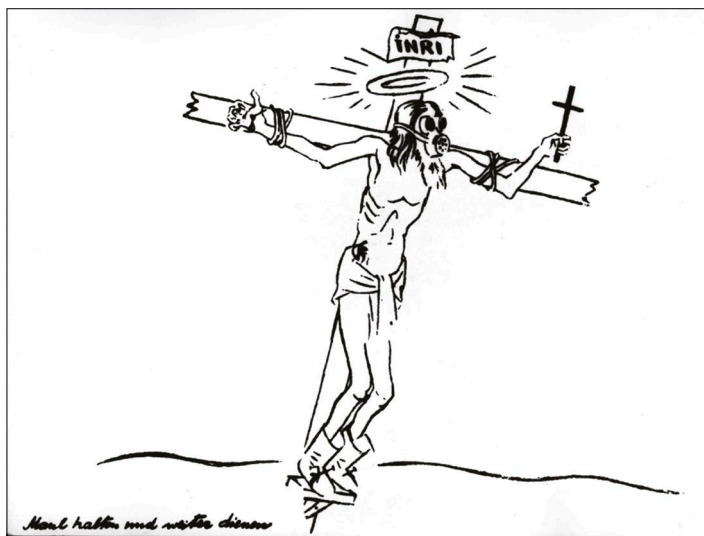
8. Naši topničarji pred bitko,
fotografija v *Ilustriranem glasniku*, 1915



9. Fernando Amorsol: Obveznica svobode,
plakat za vojne obveznice, 1917



10. Francis Derwent Wood: *Kanadska Golgota*, 1918,
Canadian War Museum, Ottawa



11. Georg Grosz: *Drži gobec in dalje služi*, grafična mapa *Hintergrund*, 1928

Križ je predstavljal eno najpogostejših vizualnih realnosti prve svetovne vojne.⁹⁶ Križi niso bili množično prisotni le v začasni molilnicah, v katere so se vojaki lahko zatekli pred borbo, posejani so bili tudi na križpotjih in na grobovih ob poteh, na pokopališčih, ki jim je država posvečala posebno pozornost s tem, da jih je urejala in načrtovala že med vojno (sl. 8).

V evropski zgodovini je motiv križanega vojaka še danes ena najbolj spornih propagandnih podob prve svetovne vojne tudi zaradi diplomatskega spora okoli primera kanadskega narednika, ki naj bi ga nemški vojaki pribili na vrata skednja v bližini mesta Ypres v Belgiji med eno od najhujših evropskih bitk na zahodni fronti, kjer so bili prvič uporabljeni tudi bojni strupi. Dogodek, ki velja za govorico,⁹⁷ zgodil pa naj bi se spomladi leta 1915, je bil že med vojno večkrat uporabljen za protinemško propagando. Podobni prizori iz Srbije (kjer so žrtve obešali na podoben način) so bili leta 1915 dostopni tudi Župančiču na Kranjskem.⁹⁸

Motiv je doživel različne likovne interpretacije. Med najbolj populariziranimi je propagandni plakat za vojne obveznice filipinskega slikarja Fernanda Amorsola (1892–1972) iz leta 1917 (sl. 9), s katerimi so Združene države Amerike razširile idejo o finančnih vrednostnih papirjih.⁹⁹ Križanega kanadskega vojaka je leta 1918 upodobil britanski umetnik Francis Derwent Wood (1871–1926), sicer bolj znan kot oblikovalec slikanih obraznih mask iz tanke kovine za vojne invalide.¹⁰⁰ Skulptura z naslovom *Kanadska Golgota* (sl. 10) je bila pred otvoritvijo, ki je sovpadala z mirovno konferenco v Versaillesu januarja 1919, umaknjena z razstave v *Burlington House* v Londonu. Razlog za odstranitev naj bi bil, da je skulptura še v miru nadaljevala propagandno vojno, morda pa tudi zaradi mimezisa enega ključnih duhovnih religioznih motivov. Woodova skulptura je bila nato ponovno

⁹⁶ Paul FOESSLI, *Velika vojna in moderni spomin*, Ljubljana 2013, str. 184–185.

⁹⁷ FOESSLI 2013 (op. 96), str. 184.

⁹⁸ Fotografije s srbskih bojišč so se pojavile kmalu po invaziji 12. avgusta 1914.

⁹⁹ Fernando C. Amorsolo: *Your Liberty Bond will help stop this – Sus bonos de la libertad ayudarán á dar fin con esto*, 1917; dostopno na: Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/2002722586/> (2. 9. 2020).

¹⁰⁰ Paul CORNISH, *The First World War. Galleries*, London 2017, str. 232.

razstavljena šele leta 1989 v Kanadskem vojnem muzeju.¹⁰¹ Leta 1928 je izšla grafična mapa Geoga Grosza (1893–1959) z naslovom *Hintergrund*,¹⁰² zaradi katere je bil slikar anonimno prijavljen policiji. Sporne so bile tri podobe – zlasti podoba (sl. 11), ki prikazuje križanega v škornjih, s plinsko masko na obrazu in križem v roki, s podpisom *Maul halten und weiter dienen*¹⁰³ – zaradi katerih je bil Grosz kasneje na enem najbolj razvpitih sojenj v Weimarski republiki obsojen bogokletstva.¹⁰⁴

Ivan Vavpotič je motiv žrtvovanega slovenskega vojaka očitno razvijal od skice v Judenburgu,¹⁰⁵ kot vojni slikar v Črni gori in na soški fronti, pa vse do realizacije v oljni sliki. Kot mi je znano, slika v slovenskem prostoru ni vzbujala negativnih čustev, nasprotno, v vseh umetnostnozgodovinskih opisih je interpretirana kot simbol domoljubja in tragičnosti slovenskega vojaka med prvo svetovno vojno,¹⁰⁶ problematizirana je bila le njena formalna likovna rešitev.¹⁰⁷

Dva nerealizirana projekta in Mantuanijev seznam

Ravnatelj deželnega muzeja vojvodine Kranjske (danes Narodni muzej Slovenije) dr. Josip Mantuani je bil prvi slovenski učenec dunajske umetnostnozgodovinske šole, slušatelj Franza Wickhoffa in Aloisa Riegla.¹⁰⁸ Čeprav se sam, za razliko od svojih mlajših kolegov Izidorja Cankarja, Franceta Steleta (1886–1971) in Vojeslava Moleta (1886–1973), učencev Maxa Dvořáka in Josefa Strzygowskega, ni navduševal nad sodobno umetnostjo,¹⁰⁹ je bil z življenjem in delom umetnikov dobro seznanjen,

¹⁰¹ *Canada's Golgotha*, reliefna skulptura, 1918, 83 x 63,5 cm, bron, inv. št. 19710261-0797. Canadian War Museum, Ottawa.

¹⁰² George GROSZ, *Hintergrund*, Berlin 1928. Gre za grafično mapo s sedemnajstimi fotolitografijami in naslovnim listom.

¹⁰³ V prevodu: »Drži gobec in dalje služi«; gre za citat iz Haškovega romana *Dobri vojak Švejk*.

¹⁰⁴ Ivo KRANZFELDER, *Grosz*, Köln 2001, str. 72, 86–87; Herbert KNUST, George Grosz. Literature and Caricature, *Comparative Literature Studies*, 12/3, 1975, str. 218–247.

¹⁰⁵ Skica, ki jo je naredil Vavpotič za spomenik padlim slovenskim vojakom v Judenburgu, je kiparju Svetoslavu Peruziju služila kot osnova za kip *Kranjskega Janeza*, gl. ČOPIČ 1985 (op. 35), str. 20.

¹⁰⁶ Leta 2014 je bila slika v slovenskem izboru za razstavo z naslovom *1914*, ki je bila v kontekstu evropske prestolnice kulture postavljena v spomin na prvo svetovno vojno v Latvijskem narodnem umetnostnem muzeju v Rigi (Latvijas Nacionālais mākslas muzejs), gl. *Delo*, 12. 3. 2014, <https://www.delo.si/kultura/razstave/kranjski-janez-in.html> (2. 9. 2020).

¹⁰⁷ BREJC 1991 (op. 9), str. 106.

¹⁰⁸ Katja MAHNIČ, Josip Mantuani. First Slovenian Student at the Vienna School of Art History and his Long Obscurity within Slovenian Art Historiography, *Journal of Art Historiography*, 21, 2019, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2019/11/mahnic.pdf> (4. 9. 2020). O Mantuaniju gl. tudi: Ana LAVRIČ, Blaž RESMAN, Josip Mantuani – starosta slovenskih umetnostnih zgodovinarjev, *Mantuanijev zbornik. Simpozij ob 60. obletnici smrti* (ur. Edo Škulj), Ljubljana 1994, str. 87–100; Janez HÖFLER, Gašper CERKOVNIK, Josip Mantuani. Med umetnostno zgodovino in muzikologijo, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 48, 2012, str. 167–175. Gl. tudi op. 33.

¹⁰⁹ Čeprav so bile tudi med slednjimi očitne razlike v razumevanju in doživljanju sodobne umetnosti, so bili vsi trije povezani z njo in so o sodobni umetnosti in umetnikih tudi pisali. O Izidorju Cankarju gl. Tomaž BREJC, Assunta, Izidor Cankar in moderna umetnostna zgodovina, *Sodobnost*, 36/6–7, 1988, str. 669–667; Tomaž BREJC, Terminologija Izidorja Cankarja. Geneza štirih pojmov: umetnina kot organizem, umetnostno hotenje, forma in stil, *Umetnostna kronika*, 20, 2008, str. 2–25; Tomaž BREJC, Izidor Cankar na razstavah moderne umetnosti, *Acta historiae artis Slovenica*, 22/1, 2017, str. 111–136. O Vojeslavu Moletu gl. Vojeslav MOLE, *Iz knjige spominov*, Ljubljana 1970; Stanko KOKOLE, Vojeslav Mole in začetki umetnostnozgodovinskega študija grško-rimske antike na Univerzi v Ljubljani, 1, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 53, 2017, str. 191–214 (s starejšo literaturo).

predvsem pa se je zavedal, da lahko leta vojne za daljše obdobje prekinejo umetniško kontinuiteto.¹¹⁰ V svojih spisih je večkrat poudaril, da je Nemčija za nezaposlene namenila šest milijonov mark, od tega tretjino, torej dva milijona, umetnikom in kulturnim delavcem v svobodnih poklicih.¹¹¹

V deželnem zboru, najvišjem upravnem odboru vojvodine Kranjske, je bila že leta 1910 predlagana ustanovitev Deželnega umetniškega sveta, ki bi deželnemu odboru svetoval glede vseh s kulturo in umetnostjo povezanih vprašanj.¹¹² Januarja 1914 je bil napisan nov statut, po katerem je umetniški svet urejal tudi delovanje umetniške galerije, skrbel za pridobivanje (in odkupe) umetniških del ter na splošno podpiral umetniško delovanje, razsojal pa naj bi tudi o arhitekturnih načrtih.¹¹³ Sredi februarja 1914 je imel svet prvo sejo, na kateri so potrdili člane. Nacionalno so bili zastopani tako Nemci kot (večinsko) Slovenci, med katerimi je bil Rihard Jakopič edini umetnik.¹¹⁴

Podpredsednik umetniškega sveta, ravnatelj muzeja Josip Mantuani, je oktobra leta 1916 dobil naročilo, da poroča o položaju umetnikov, ki bi bili upravičeni do državne pomoči v obliki naročil.¹¹⁵ Umetnike, ki bi prišli v poštev, je razdelil v dve skupini, na trenutno dejavne doma (Maksim Gaspari, Rihard Jakopič, Fran Klemenčič, Hinko Smrekar in Fran Tratnik (1881–1957)) in tiste, ki so bili v vojni službi (Lojze Dolinar, Rudolf Jakhel (1881–1928), Matej Sternen in Ivan Vavpotič). Ker po Mantuanijevem mnenju med prvimi *niso vsi enakega ozira potrebni*, je imena podkrepil z razlago, ki veliko pove o Mantuanijevem pogledu na sodobne umetnike. Po njegovem mnenju se je Gaspari precej lahko preživljal z izdelovanjem diplom, tako da ni niti želel sprejeti mesta asistenta prostoročnega risanja na gimnaziji. Jakopič, ki je od deželnega odbora dobil znatno podporo v obliki brezobrestnega posojila, je bil potreben pomoči za življenje in delo, a v skromnejši meri. Klemenčič je bil po Mantuanijevem mnenju, glede na izdatke, najbolj potreben pomoči, kakor tudi Hinko Smrekar, vendar je pri njem poudaril, da je treba razmisliti, na kakšen način bi mu lahko pomagali.

Njegov talent je enostranski, tako da bi ne bilo prav lahko pomoči mu z naročili, vsaj sedaj v teh resnih razmerah, ne.« Tratnik »je nedvomno potreben podpore, ako se hoče ohraniti«, s pripombo, da bi moral dokazati svojo spretnost portretiranja, ker »nimamo še poročstva, da bi mogel po starih bakrorezih naslikati portret zgodovinskega moža z zadostno intuicijo.¹¹⁶

Glede umetnikov, ki so bili v vojni službi, je Mantuani poudaril, da bi deželni odbor naredil domači umetnosti veliko uslugo, *ako bi hotel in mogel storiti kak korak, da bi slikarja Vavpotiča poveljstvo uvrstilo med vojne slikarje*. Sicer pa je bil, tako Mantuani, *Dolinar še samski in se bo že prebil*,

O Francetu Steletu: Vesna KRMELJ, France Stele v luči mladostne korespondence z Izidorjem Cankarjem, *Acta historiae artis Slovenica*, 23/1, 2018, str. 133–183 (s starejšo literaturo).

¹¹⁰ Mantuani je vojno videl tudi kot priložnost, da se popravi to, kar je bilo uničenega ali zgrešenega v moderni umetnosti, gl. Josip MANTUANI, *Umetnost in vojna*, Čas, 9/3, 1915, str. 138–146; 9/4, 1915, str. 186–195.

¹¹¹ Arhiv NMS, akt št. 514/1916, 26. 10. 1916 (osnutek odziva na dopis deželnega odbora z dne 18. 10. 1916, št. 15697). Za objavo osnutka v časopisu gl. MANTUANI 1915 (op. 110), str. 192.

¹¹² Deželni umetniški svet, *Dom in svet*, 23/3, 1910, str. 143.

¹¹³ Arhiv NMS, akt št. 71/1914 (osnutek Statuta, brez datuma).

¹¹⁴ Arhiv NMS, akt št. 100/1914, 5. 2. 1914. V umetniškem svetu so bili: predsednik Hugo knez Windischgrätz, Nikolaj baron Gutmannstahl, Leopold Lichtenberg, Josip baron Schwegel, Alfonz baron Wurzbach, od Slovencev pa podpredsednik Josip Mantuani, Oton pl. Detela, Jožef Dostal, Janez Flis, Josip Gruden, Rihard Jakopič, Josip Sadnikar, Ivan Šubic, Josip Vesel in Miljutin Zarnik.

¹¹⁵ Arhiv NMS, akt št. 514/1916, 26. 10. 1916.

¹¹⁶ Arhiv NMS, akt št. 514/1916, 26. 10. 1916.

Jakelj in Sternen pa sta imela, prvi manj, drugi bolj urejeno eksistenco. V primeru, da bi kateri od njih zbolel ali bil ranjen, bi bil potreben podpore bolj kot drugi.¹¹⁷

V nadaljevanju je ravnatelj Deželnega muzeja spisal predlog programa za mogoča naročila, ki bi bila glede na čas v interesu kranjske dežele. Umetniki bi dobili naročila za izvedbo: a) pokrajinskih slik starih delov kranjskih mest, b) narodopisnih študij, kot so motivi kmečkih domov, narodne noše in domače orodje, in c) restavriranje slik v Deželnem muzeju. Za vse posamezne naloge z natančnimi opisi je izdelal tudi finančno konstrukcijo, končno vsoto 7.150 kron pa je razdelil med različne sofinancerje, od katerih bi deželni odbor prispeval dva tisoč kron, ministrstvo za uk in bogočastje, Kranjska hranilnica ter mestna občina Ljubljana po tisoč kron, drugo pa bi v sorazmernih deležih pokrile banke in zavarovalnice.

S to vsoto, je menil Mantuani, *bi bilo mogoče vzdrževati umetniško kulturo v toliko, da bi ne bilo potreba po vojni iz nova začeti*. Obenem bi se izvršile naloge, ki so za deželo pomembne in potrebne; glede na kulturni pomen bi bil finančni vložek sorazmerno majhen. Poročilo je zaključil optimistično: *Naši umetniki bodo zadovoljni, da si le ohranijo življenje sploh, in kulturi bo ustrezno, da se ne prekine njeno gibanje*.¹¹⁸

V vojnem času deželni zbor ni odgovoril na Mantuanijevo poročilo, kajti razmere v deželi so bile iz dneva v dan slabše in muzej, ki je najprej opustil ogrevanje, se je leta 1917 ukvarjal z dobavo osnovnih kemikalij za preparate in preskrbo mila. Mantuani je v prvih dveh letih vojne naredil več programov s področja muzeologije in knjižničarstva, ki so, čeprav jih večina v njegovem času ni zaživela, v osnovi začrtali smer kulturnega razvoja teh področij.¹¹⁹

Vojni muzej

Glavni razlog, zakaj je Mantuani predlagal deželnemu svetu, naj se zavzame za Vavpotičev sprejem med uradne vojne slikarje, je bil projekt vojnega muzeja, ki ga je načrtovala Deželna centrala za domovinsko varstvo.¹²⁰

Centralno mesto za domovinsko varstvo je bilo ustanovljeno 7. januarja 1914 in priključeno Deželni zvezi za tujski promet in turistiko na Kranjskem.¹²¹ Na prvo sejo odbora za domovinsko varstvo 14. januarja 1914 sta bila kot gosta povabljeni tudi France Stele kot praktikant za spomeniško varstvo in Josip Mantuani kot direktor Deželnega muzeja.¹²² Iz zapisnikov sej bi lahko skleпали, da je bil Stele sprva zadržan, ker razdelitev med domovinskim varstvom in varstvom spomenikov zanj še ni bila dovolj jasno določena, medtem ko je imel Mantuani o nalogah domovinskega varstva

¹¹⁷ Arhiv NMS, akt št. 514/1916, 26. 10. 1916.

¹¹⁸ Arhiv NMS, akt št. 514/1916, 26. 10. 1916.

¹¹⁹ MAHNIČ 2016 (op. 33), str. 90–97.

¹²⁰ Ministrstvo za kulturo RS, Informacijsko-dokumentacijski center za dediščino (INDOK), Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922. Mapa obsega 160 listov.

¹²¹ INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, zapisnik ustanovnega zborovanja Deželne zveze za tujski promet in turistiko na Kranjskem, 7. 1. 1914. Prvič je bila Deželna zveza za tujski promet in turistiko ustanovljena že 24. 7. 1912.

¹²² INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, zapisnik prve odborove seje, 14. 1. 1914. Predsednik dr. Josip Gruden, odbornika dr. Otto Grebenc in dr. Valentin Krisper, gostje Josip Mantuani, France Stele in inž. Remec ter dr. F. Papež, član ravnateljstva Deželne zveze za tujski promet in turistiko.

zelo jasne predstave.¹²³ Poleg tega je ravnatelj v novo ustanovljeni službi lahko videl priložnost za sodelovanje pri projektih, ki bi jih Deželni muzej zaradi kadrovske podhranjenosti težko izpeljal sam.

Države so že med vojno razmišljale o historiografiji in zgodovinenju vojnih dogodkov, predstavitvi materialov od uniform do orožja, o vizualnem gradivu od portreta do filma, ki bodo potomcem ohranili spomin na velike dogodke, ki so jim bili priča. Ideja o »zgodovini, ki jo pišejo zmagovalci«, je bila pomemben del propagande. Hkrati so bile nadzoru in cenzuri podvržene kronike in vsa dokumentacija, ki je nastala v okviru državnih služb.¹²⁴ Že med vojno so se oblikovale zamisli in začele priprave za velike vojaške muzejske zbirke, kot so Imperial War Museum v Londonu, Bibliothèque de Documentation Internationale et Contemporaine v Parizu ali Weltkriegsbücherei, danes Bibliothek für Zeitgeschichte, v Stuttgartu.¹²⁵ Vojne muzeje in razstave so načrtovali na Dunaju, v Budimpešti, Ljubljani in Zagrebu, vendar so načrte uresničili le na Dunaju.¹²⁶

Od načrtov deželne centrale za domovinsko varstvo, da v Ljubljani postavi vojni muzej, se je ohranila zanimiva in natančna dokumentacija, ki izpričuje potek priprav na razstavo med oktobrom 1915 in pomladjo 1916 kot tudi sam koncept postavitve. Dokumente z natančnim opisom načrtovanja muzejske zbirke in njene postavitve je povzela in objavila Maja Žvanut leta 1985.¹²⁷ Gradivo je zanimivo tako z muzejskega kot zgodovinskega vidika. V našem primeru nas zanima zlasti način, kako so nameravali angažirati umetnike, in kaj se je od njih pričakovalo.

Muzej, ki so ga načrtovali v Ljubljani, bi obsegal od pet do osem sob na Ljubljanskem gradu, pri njegovi obnovi pa bi lahko uporabili tudi znanje vojnih ujetnikov (*kot znano so Italijani dobri zidarji, Rusi pa zemeljski delavci*).¹²⁸ Manjša muzeja naj bi dobila še Bled in Bohinjska Bistrica, kjer so si organizatorji obetali velik obisk in zanimanje turistov.

Poseben načrt, ki so ga oblikovali za vizualno področje, je predvidel tri vizualne sklope: fotografijo, slikarstvo in kiparstvo, v katere bi vključili slovenske in avstrijske umetnike.¹²⁹ Skupina, ki je prevzela organizacijo in pripravo razstave,¹³⁰ je imela več praktičnih težav, na primer kako sredi vojne na fronti pridobiti razstavno gradivo, kako uskladiti fotografiranje s cenzuro, koga od umetnikov poslati na fronto in kako.

Posebej pozorno se so posvetili navodilom, ki bi jih morali upoštevati fotografi. Spis določa, kako bodo sistematično pridobili posnetke in pravo sliko celotnega vojnega področja na fronti in v zaledju. Predvidevali so angažiranje tako poklicnih kot amaterskih fotografov ter pridobitev materiala od slovenskih vojnih časopisov.¹³¹ Glavnino bi opravil fotograf Aleksander Exax iz studia

¹²³ Mantuani je bil avtor člankov o domovinskem varstvu, ki jih je objavil v znanstveni reviji *Čas* sočasno z ustanavljanjem službe na Kranjskem. Gl. Josip MANTUANI, Domovinsko varstvo, *Čas*, 8/2, 1914, str. 73–101. O objavah gl. Katja MAHNIČ, Collective Memory between Tradition and Archive. Josip Mantuani, Heimatschutz and Monument Protection, *Ars & Humanitas*, 13/1, 2019 (= *Spomin, II/Memory, II*) str. 205–218.

¹²⁴ LUKAN 2005 (op. 16), str. 17.

¹²⁵ LUKAN 2005 (op. 16), str. 17.

¹²⁶ Maja ŽVANUT, Delovanje Deželne centrale za domovinsko varstvo za Kranjsko med I. svetovno vojno – priprave za vojni muzej, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 33/1, 1985, str. 64–67.

¹²⁷ ŽVANUT 1985 (op. 126), str. 64–67.

¹²⁸ INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo. Št. 149. Leto 1922, Domovinski oklic.

¹²⁹ INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo. Št. 149. Leto 1922, Photographieren.

¹³⁰ V sestavi obeh odbornikov dr. Josipa Grudna kot predsednika Deželne centrale za domovinsko varstvo za Kranjsko in dr. Valentina Krisperja, vodje Deželne zveze za tujski promet na Kranjskem, Goričana dr. Frana Pavletiča ter Frana Ježa.

¹³¹ Spis, ki se začne s poglavjem Photographieren, ni posebej označen in je bil morda priloga Promemorije.

Kilophot na Dunaju, za katerega bi potrebovali vojaško prepustnico za pot z Dunaja v Ljubljano.¹³² Zastavila so se vprašanja, ali je vojaško osebje na fronti lahko pooblaščen, da dela s fotoaparati, ki so naročnikova last, zanj fotografira in mu pošilja filme, kakšno dovoljenje mora imeti takšna vojaška oseba in kako poteka cenzura posnetih fotografij.¹³³

Načrt za pridobitev slik in skic se začneja z ugotovitvijo, da je bila za 270 kron že odkupljena serija akvarelov češkega vojaka, ki je razstavljal v Ljubljani, dragocena po svoji pričevalnosti, ker je bil slikar sam na terenu.¹³⁴ V nadaljevanju je pripravljajni odbor za slikarske naloge predlagal slikarja Ivana Vavpotiča in Mateja Sternena, prvega za figuralne, drugega, kot rojenega Kraševca, za krajske kulise.¹³⁵ V spomenicah navajajo izjemno ugodno priložnost, da v ta namen pridobijo enega najboljših lokalnih slikarjev Ivana Vavpotiča, ki je bil takrat v pehotni enoti v Judenburgu dodeljen v pomožno službo. Zaradi stroškov, ki bi bili zelo visoki, če bi morali plačati tako usposobljenega slikarja, so predlagali, da Vavpotiča, ki bi najlepše naslikal motive iz ljubezni do doma, na fronto pošljejo kot uradnega vojnega slikarja za veliko manjše stroške. *Te priložnosti ne smemo zamuditi in zato prosimo, da se gospod Vavpotič razporedi kot vojni slikar soške fronte, da se torej naredi vse, kar je za to potrebno.*¹³⁶ Odbor se je kar precej ukvarjal s problemom, kako obema slikarjema predočiti, kje in kako naj opravita svoje delo.

Kar zadeva akademskega slikarja Vavpotiča, je na prvem mestu odličen slikar, zato ga je treba posebej upoštevati /.../. Na tem področju je težko nekaj predpisovati, saj se praviloma to, kar je bilo naročeno, pri umetnikih ne obnese, kot se je skozi neprijetne izkušnje lahko prepričal vsak profesionallec, ki dela z umetniki.¹³⁷

Sternenu so zaupali nalogo, da za razstavo ustvari barvitost kraške pokrajine, kot jo lahko občuti le nekdo, ki pozna čudovite kraške odtenke med severnim in južnim naravnim svetom. Tudi Sternenu bi se prepustilo slikanje zgodovinsko pomembnih področij, kolikor je to seveda mogoče brez izpostavljanja nevarnosti. Odbor je bil prepričan, da bi krajina, v katero bi slikar vključil tudi lokalno prebivalstvo, razkrila njegov pravi talent.¹³⁸

Kar se tiče kiparskih del, bi portret priljubljenega poveljnika soške fronte Svetozarja Borojevića-Bojne naročili dunajskemu kiparju Carlu Anselmu Zinslerju (1867–1940), s katerim so že vzpostavili stike. Kot so napisali, *je imenovani Dunajčan, ki je ustvaril veliki fris na portalu dunajskega centralnega pokopališča,*¹³⁹ *tudi zgleden portretist*, kar je dokazal z odličnim kipom generala grofa Viktorja Dankla von Krasnika na Tirolskem, kamor ga je poslal KPQ. Zakaj se je odbor odločil za avstrijskega kiparja in kakšni so bili že vzpostavljeni stiki, zaenkrat ni znano. Razlogi, zaradi katerih so se odločali, so bili

¹³² INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, Promemoria. No 3., Detailprogram zu der Landeszentrale für Heimatschutz in Krain zwecks Schaffung einer Kriegserinnerungssammlung an die Isonzo-Armee, s. p.

¹³³ INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, Promemoria. No 3., Detailprogram zu der Landeszentrale für Heimatschutz in Krain zwecks Schaffung einer Kriegserinnerungssammlung an die Isonzo-Armee, s. p.

¹³⁴ Za katero zbirko gre in kje je bila razstavljena, za enkrat še ni znano.

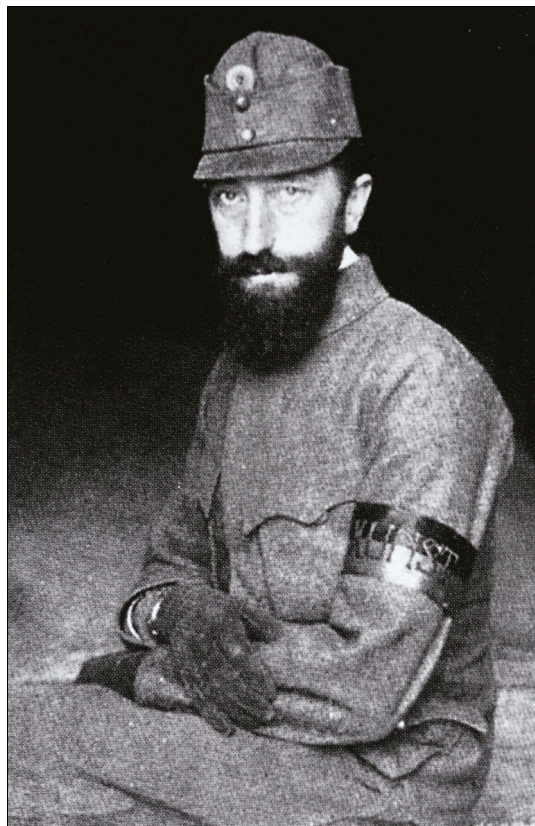
¹³⁵ Sternen ni bil doma s Krasa in gre verjetno za nevednost. Matej Sternen je bil rojen v Verdu pri Vrhniki.

¹³⁶ INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, Promemoria. No 3., Detailprogram zu der Landeszentrale für Heimatschutz in Krain zwecks Schaffung einer Kriegserinnerungssammlung an die Isonzo-Armee, s. p.

¹³⁷ INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, Photographieren, str. 7.

¹³⁸ INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, Photographieren, str. 8.

¹³⁹ Gre za relief *Menschen am Tor zu einem Ort ohne Wiederkehr* iz leta 1905, gl. sl. 15.



12. Fran Vesel: Ivan Vavpotič kot vojni slikar, 1917 ali 1918, Narodni muzej Slovenije, Ljubljana

na splošno tudi finančni, toda odbor niti v izhodišču ni razmišljal o slovenskih kiparjih, razen za izdelavo lesenih kipov manjše velikosti v vojaških uniformah. Lesene kipe, ki bi spominjali na tiste v cerkvah, bi lahko izrezljali rezbarji Vurnik, Pengov, Ropret in Repič.¹⁴⁰

V primernem letnem času bi pripravljala skupina organizirala umetniško ekspedicijo, ki bi jo sestavljali slikarja Vavpotič in Sternen, kipar Zinsler, fotograf Exax, advokatski kandidat Jež, tajnik centrale in zgodovinar dr. Josip Gruden, kanonik v Ljubljani. Nasveti izkušene KPQ bi bili pri tem zelo dobrodošli.¹⁴¹

9. aprila 1916 je dr. Valentin Krisper pisal kanoniku dr. Grudnu, da je Vavpotič zopet posredoval in pisal glede svoje usode. Pri tem ga je Krisper primerjal z dunajskimi umetniki: *Ako se vidi, kako potrpežljivi in uslužni so dunajski umetniki, moramo pač priznati, da je težko z našimi ljudmi delati.*¹⁴² Dejstvo, da Vavpotič ni vedel, kakšna bo njegova nadaljnja usoda, Valentina Krisperja ni zmotilo pri njegovi oceni položaja:

Ako Vavpotiča dobro plačamo in se za njega potegujemo, nima pač nobenega povoda od nas zahtevati, da samo za njega delamo. Sploh bomo

morali jutri njegov proračun revidirati, ker toliko ne moremo plačati. Za ta denar dobimo dunajskih umetnikov, kolikor jih hočemo.¹⁴³

Vsota, ki jo je centrala namenila za Vavpotičeva dela v okviru nastajajočega muzeja, je bila v proračunu 2.500 kron, za Sternena prav tako, za Zinslerja za Borojevičev kip in dve do tri skulpture domačih vojakov 2.000 kron, za originalne fotografije 2.200 kron, skupaj pa bi dežela za režijske stroške izplačala 19.700 kron.¹⁴⁴

¹⁴⁰ INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, Photographieren, str. 11. Od imenovanih je imel akademsko izobrazbo le Alojzij Repič (1866–1941). Janez Vurnik (1819–1889), Franc Ropret (1878–1952) in Ivan Pengov (1879–1932) so bili rezbarski mojstri. INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, Promemoria. No. 5, s. p.

¹⁴¹ INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, Promemoria. No. 5, s. p.

¹⁴² INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, pismo dr. Valentina Krisperja dr. Josipu Grudnu, 9. 4. 1916.

¹⁴³ INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, pismo dr. Valentina Krisperja dr. Josipu Grudnu, 9. 4. 1916.

¹⁴⁴ INDOK, Steletova zapuščina, m. Spomeniški urad za Slovenijo, št. 149, leto 1922, Proračun za vojno zbirko.

Ambiciozni kranjski propagandni vojni načrt ni bil uresničen, Ivan Vavpotič pa je postal vojni slikar šele na začetku leta 1917 (sl. 12).¹⁴⁵ Čeprav Mantuani pri samih načrtih za vojni muzej, kot je razvidno iz dokumentov, ni sodeloval, je iz njegovega eseja o umetnosti in vojni, objavljenega v *Času*, razvidno, da ni intenzivno razmišljal le o položaju in nalogah umetnosti v vojnem času, temveč tudi o konkretnih upodobitvah krajin, vojaških položajev in vojskovanja z razpoložljivim likovnim jezikom, ki se bo, po Mantuanijevem mnenju, moral oprijeti vsebine in realizma, če bo umetnik hotel doseči višje ideale in ustreči potrebam gledalcev.¹⁴⁶

Spreminjanje izraza in izraznih sredstev

Tomaž Brejc je v *Temnem modernizmu*, sugestivni študiji o slovenski umetnosti 20. stoletja, opozoril, da je vojna bolj kot na vsebino vplivala na preobrazbo formalnih sredstev, ki so jih morali izumiti umetniki, da so lahko predstavljali dejanske eksistenčne stiske, ki jih povzročata vojna.¹⁴⁷ Pomembna razlika med Vavpotičevim *Kranjskim Janezom* in deli mlajših slikarjev, ki so doživeli nesmiselnost vojne morije, ni bila le v uporabi novih predstavnih sredstev, ki so se jih posluževali umetniki: risbe namesto slike, ostre črte namesto mehkih potez čopiča, nebarvitosti in močnih svetlobnih kontrastov namesto impresionistično čutne barvitosti, temveč predvsem v dejavnejši čustveni in čutni udeležbi umetnika v umetniškem delu.

Iz kataloga XIV. umetniške razstave v Jakopičevem paviljonu septembra in oktobra 1917 je razvidno, da so bili med najdejavnimi umetniki prav ti, ki so se vrnili s fronte, iz kasarn in bolnišnic, kjer so bili izpostavljeni tako vojni kot vojaškemu življenju z vsem mučnim razpoloženjem in travmatičnimi izkušnjami.¹⁴⁸ Za natančen vpogled v vojne posledice na ustvarjanje posameznikov, ki so vojno doživeli, bo treba spoznati in razlikovati med okoliščinami, ki so jim bili posamezniki izpostavljeni, da bomo razumeli njihove prave razsežnosti. Posebna okolja so bila vojna ujetništva, kjer so se, kot je na primeru nemško govorečih umetnikov iz čeških dežel v sibirskem ujetništvu pokazala Lena Radauer, ustvarile razmere, ki so omogočale druženje, izmenjavo idej pripadnikov različnih narodnosti in nazorov in dejansko ustvarjanje novih miselnih in likovnih konceptov.¹⁴⁹

O produktivnih pogojih za ustvarjalno razmišljanje in celo ustvarjanje v Judenburgu piše v svojem neobjavljenem življenjepisu Lojze Dolinar, ki omenja dr. Toneta Jamarja, za *Slovence zelo zaslužnega moža*,¹⁵⁰ saj je v »kompanijo« namesto na fronto poslal kar nekaj pomembnih Slovencev.

¹⁴⁵ Vavpotič je 3. decembra 1915 pisal Jakopiču iz oficirske šole v Wildonu pri Gradcu, da je prestal *konstatucijo*, kjer so ga določili za *lažje posle, ergo največ je upanja, da le postanem vojni risar, če se le količkaj zganijo mestni očetje* (MG, Jakopičeva korespondenca (uredil Jože Ilc), Vavpotičeva razglednica Jakopiču, 3. 12. 1915). Kot je v pismu Josipu Mantuaniju navedla Vavpotičeva soproga, je bil njen mož oktobra 1916 premeščen v Črno goro kot četovodja povsem brez sredstev. Gl. Arhiv NMS, akt št. 529/1916 (Mantuanijevo poročilo, 9. 11. 1916).

¹⁴⁶ MANTUANI 1915 (op. 110), str. 194–195.

¹⁴⁷ BREJC 1991 (op. 9), str. 104–111.

¹⁴⁸ XIV. *umetniška razstava. September–oktober 1917*, Umetniški paviljon, Ljubljana 1917.

¹⁴⁹ LENA RADAUER, „So erfuhr ich es am eigenen Leibe, dass Kunst nicht nur trösten kann (...), sondern befreien“, *Nach Sibirien! Deutschböhmisches bildende Künstler im Ersten Weltkrieg an der Ostfront und in sibirischer Gefangenschaft* (ed. Anna Habánová), Liberec 2015, str. 72–145.

¹⁵⁰ Loški zdravnik dr. Tone Jamar je zaslužen tudi za prenos posmrtnih ostankov judenburških upornikov v grobnico na ljubljanske Žale 2. junija 1923. Gl. *Obrazi slovenski pokrajini*. Gorenjci: <http://www.gorenjci.si/osebe/jamartone/820/> (2. 9. 2020).



13. Svetoslav Peruzzi pri modelu za spomenik Kranjskim Janezom, Judenburg, 1916

Pred menoj so bili superarbitirani že Cankar in Vavpotič in še Peruzzi, ki je bil začel z delom na spomeniku padlim Slovincem, a ker so ga kot nesposobnega za vojsko odpustili, je postalo njegovo mesto vakantno in zanj so predvideli mene z nalogo, da dokončam započeto delo in postavim spomenik na pokopališču v Judenburgu. Pod mestom se je nahajala kamnoseška delavnica precej siromašnega izgleda in neugledne zunanosti, last Italijana Felleschinia. Ta delavnica je postala za nas prava oaza! In marsikateri nesrečnik se je najprej tukaj zglasil in dobil poleg direktiv tudi še cigarete. Bila je to lepa prilika za sestanke, pogovore, planiranja, za predloge in nenazadnje za ukrepe, kako »častno« pobegniti iz tega kotla. Še sreča, da je le redkokdaj stopila v ta posvečen prostor službena vojaška noga.¹⁵¹

Kot piše Damir Globočnik, je osnutek za *Kranjskega Janeza*, spomenik padlim vojakom 17. polka leta 1916, po skici Ivana Vavpotiča izdelal Svetoslav Peruzzi (1881–1936) v polovični velikosti v glini. Naslednje leto je začel klesati kip v tirolskem marmorju. Peruzzi naj bi z delom zavlačeval, saj se je s kiparskim delom lahko izognil odhodu na fronto. Obklesal je figuro in dokončal glavo, nato pa je bil odpuščen (sl. 13).¹⁵²

Iz Judenburga so leta 1917 v Jakopičevem paviljonu razstavljali kar štirje umetniki: Smrekarja je Izidor Cankar označil za slovenskega Bruegla, Dolinarja za najbolj nadarjenega med mlajšimi.¹⁵³ Vavpotič je razstavil vrsto del, ki jih je ustvaril v službi vojnega slikarja. Smrekar je imel na razstavi svoj prostor zase, Vavpotič je razstavil dvajset del, Dolinar dvanajst, med drugim tudi lastni in Jakopičev portret.¹⁵⁴ Med tistimi, ki so se vrnili, je bil tudi mladi slikar Vinko Budinek, ki je slikarstvo študiral v Pragi in je danes povsem pozabljen. Budinek je zbolel že na fronti, nato pa se je, po naslovih slik sodeč, zdravil v bolnišnici v Knittelfeldu, nedaleč stran od Judenburga. Umrl je dober mesec pred Ivanom Cankarjem.¹⁵⁵

¹⁵¹ ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Zapuščina Franceta Steleta, Lojze Dolinar, *Življenjepis* (tipkopis).

¹⁵² Damir GLOBOČNIK, Kranjski Janez na spomeniku padlih vojakov v prvi svetovni vojni, *Revija SRP* 123/124; <http://www.revijasrp.si/knrevsrp/revsrp123/damgl123/kranj123.htm#o5> (2. 9. 2020). Za Dolinarjev spomenik *Kranjski Janez* gl. ČOPIČ 1985 (op. 35), str. 20; ČOPIČ 1987 (op. 18), str. 168–169.

¹⁵³ Izidor CANKAR, XIV. umetniška razstava, *Dom in svet*, 30/11–12, 1917, str. 354.

¹⁵⁴ XIV. umetniška razstava 1917 (op. 148).

¹⁵⁵ Za Vinka Budineka gl. zapis njegove sestre, ki piše, da je mlademu slikarju Ivan Cankar napisal poslovilne besede 24. oktobra 1918, kar bi naj bil zadnji Cankarjev znani rokopis, gl. Jožica BUDINEK-KORPAR, Ivan Cankar v Kranjski gori in na Vršiču, *Planinski vestnik*, 13/1, 1957, str. 29–35.

XV. umetniška razstava, oktober–november 1918

4. oktobra 1918 je Matej Sternen iz Ennsa napisal Jakopiču, z današnjega stališča nekoliko nenavadno, opozorilo: *Kako je z razstavo, že pripravljaš, ako ne boš hitel, bo prepozna, konec vojske se nekako rapidno bliža.*¹⁵⁶

Po razstavljenih delih sodeč sta na razstavi prevladovali grafika in risba. Kot je razvidno iz korespondence Bernekerja Jakopiču, se je že leta 1917 obnovilo sodelovanje s hrvaškimi umetniki v smislu skupnega razstavljanja.¹⁵⁷ Vzrok temu je bil zelo verjetno razplet političnih dogodkov. Maja 1917, ob ponovnem sklicanju državnega zbora, so se vsi slovenski, hrvaški in srbski poslanci iz avstrijske polovice monarhije, ne glede na politično pripadnost, združili v Jugoslovanski klub. Rezultat tega je bila Majniška deklaracija, ki jo je na seji parlamenta prebral vodja kluba, dr. Anton Korošec.¹⁵⁸ XV. razstava v Jakopičevem paviljonu je bila sprva zamišljena kot jugoslovanska, vendar je svoj obsežni grafični opus s prizori iz Bosne in Hercegovine, Skopja in Kosova oktobra v Ljubljani razstavil samo hrvaški umetnik Tomislav Krizman (1882–1955), nekdanji član kluba Vesna.¹⁵⁹ Vse konkretnije so postale tudi politične povezave. 5. in 6. oktobra je bil v Zagrebu ustanovljen narodni svet, 29. oktobra je bila razglašena narodna osvoboditev in ustanovljena samostojna Država Slovencev, Hrvatov in Srbov.¹⁶⁰

Ivan Zorman, ki je ves čas z besedo spremljal medvojnje razstave, je kritiko XV. umetniške razstave zapisal v obliki dialoga. Morda je tako želel pokazati svojo naveličanost nad enoličnostjo, ki so mu jo nudile vsakoletne razstave predvsem s krajinskimi motivi. Zorman se sklicuje na javnost, ki je postala občutljivejša na izbor in doživetje snovi. V naravi poiskan in prevzet motiv jih ni več zadovoljil, iskali so osebne, spontane odzive, v katerih je umetnik polno prisoten, ne pa le služno ponovljenih znanih slikarskih obrazcev.¹⁶¹ Tako doživetje so omogočali *Begunci* Frana Tratnika (sl. 14), ki jih je javnost sicer poznala iz leta 1917 tiskane izdaje Gradnikovih pesmi s prilogami Tratnikovih *Beguncev*,¹⁶² ni pa še videla originalnih risb, ki so na osebni način beležile tragiko sočasnih dogodkov.¹⁶³

Po odzivih sodeč je javnost Tratnikove *Begunce* takoj sprejela in še danes je stik z monumentalnimi risanimi figurami izjemno estetsko doživetje.¹⁶⁴ Tratnikov ikonografski motiv begunstva na upodobitvah iz časa prve svetovne vojne bi lahko umestili med motiv izgona iz raja in pogrebno ikonografijo, tako močna je namreč simbolika odhoda: od doma, od družine, od skupnosti. Z desne proti levi premikajoče se osebe, ki so očitno del širše družine, so umaknjene vase; čeprav se držijo skupaj, je

¹⁵⁶ MG, Jakopičeva korespondenca (uredil Jože Ilc), Sternenovo pismo Jakopiču, 4. 10. 1918.

¹⁵⁷ MG, Jakopičeva korespondenca (uredil Jože Ilc), Bernekerjevo pismo Jakopiču, 4. 10. 1917.

¹⁵⁸ Petra SVOLJŠAK, Majniška deklaracija, *Slovenska kronika* 1995 (op. 8), str. 179.

¹⁵⁹ XV. umetniška razstava. *Oktober–november 1918*, Umetniški paviljon, Ljubljana 1918.

¹⁶⁰ SVOLJŠAK, ANTOLIČIČ 2018 (op. 19), str. 377–378.

¹⁶¹ Ivan ZORMAN, XV. umetniška razstava, *Ljubljanski zvon*, 38/12, 1918, str. 804.

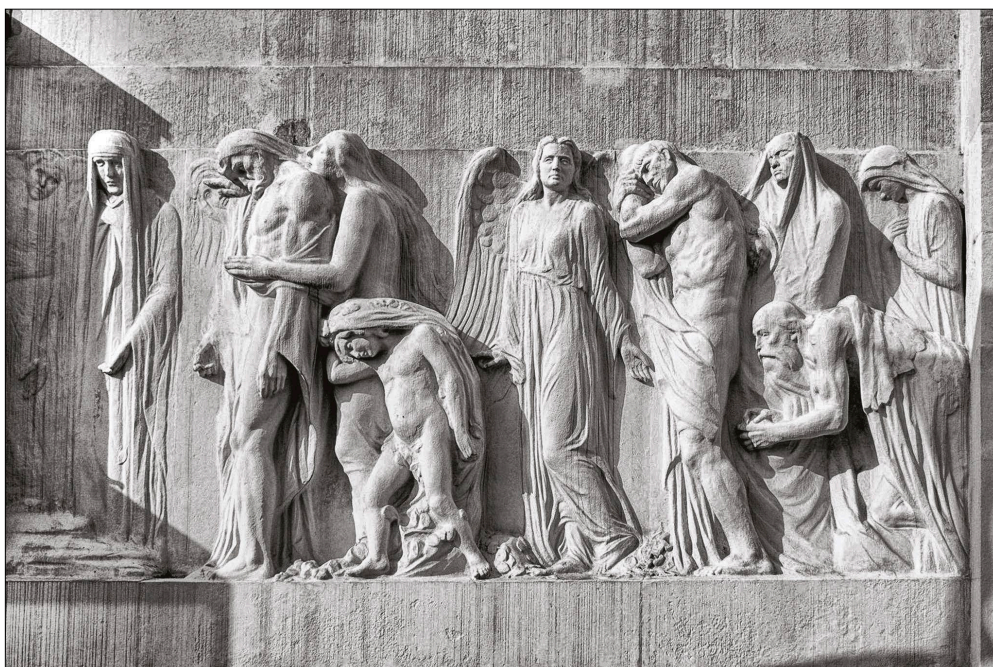
¹⁶² Fran TRATNIK, *Begunci. 6 skic*, Ljubljana 1917. Spremno besedilo k publikaciji, ki jo je založila Umetniška propaganda, je napisal Alojz Gradnik. O Tratnikovi risbi *Begunci III* (1917/1918) gl. tudi Marko ŠTEPEC, Fran Tratnik. *Begunci 1916–1917, (R)evolucija muzeja. 70 let povezujemo. Muzej novejšje zgodovine Slovenije* (ur. Monika Kokalj Kočvar), Ljubljana 2018, str. 22–23.

¹⁶³ Motiv begunstva je Ivan Pregelj označil za značilno slovenski motiv. Gl. Ivan PREGELJ, Svetovna vojska in slovensko slovstvo, *Čas*, 1–3, 1920, str. 77. O razširjenosti literarnega motiva je pisal tudi Tone Smolej, ki je slovensko poezijo primerjal z nemško in angleško, gl. SMOLEJ 2005 (op. 94), str. 100.

¹⁶⁴ Daljšo oceno o tiskani izdaji risb je napisal Karel DOBIDA, *Begunci*. Album slikarja Frana Tratnika, založba Umetniška propaganda, *Demokracija. Socijalistična revija*, 1/15–18, 1918, str. 225–228. O risbah sta pisala tudi Ivan Zorman, zelo pohvalno, in Josip Regali, ki je menil, da so Tratnikove risbe premalo občutene in neposredne. Gl. Josip REGALI, XV. slovenska umetniška razstava v Ljubljani, *Dom in svet*, 32/1–2, 1919, str. 47–48.



14. Fran Tratnik: *Begunci III*, 1916–1917, Muzej novejšje zgodovine Slovenije, Ljubljana



15. Carl Anselm Zinsler: *Ljudje pred vhomom na kraj brez povratka*, relief nad II. vhomom Centralnega pokopališča na Dunaju, 1905

vsaka pogreznjena v svoj strah.¹⁶⁵ Otrok kot nema priča ni več otrok, nazaj, a z vidika gledalca naprej, v prihodnost se poskuša ozreti le najmanjši, ki ga v nasprotno smer pelje materina roka.¹⁶⁶ Figure, čeprav oblečene, delujejo skoraj gole, saj se draperija njihovih oblačil staplja z valujočo strukturo pokrajine. Simboliko izgube v Tratnikovih *Beguncih*, ne le izgube domov, temveč tudi življenja, nam pomaga razumeti kompozicija figur na zahodnem reliefu *Menschen am Tor zu einem Ort ohne Wiederkehr* iz leta 1905 (sl. 15), ki ga je kipar Carl Anselm Zinsler ustvaril za II. vrata centralnega pokopališča na Dunaju.¹⁶⁷ Zaenkrat ni znano, ali gre morda za neposredni vpliv ali za skupni navdih v monumentalni figuraliki, ki jo je na prelomu stoletja na Dunaj zanesel Avgust Rodin in je morda spodbudila že Tratnikovo delo *Zločin* iz leta 1905, sprejel pa jo je tudi Dolinar v kipu *Izgnanci* leta 1912.¹⁶⁸

Kritika

O vprašanju ustvarjalnosti in ustvarjalnih možnosti v vojnem času med cenzuro in propagando je že leta 1915 razmišljal Izidor Cankar v svoji oceni razstave vojnih slik slikarjev KPQ v dunajskem Künstlerhausu.¹⁶⁹ Ločil je med zgodovinjem vojne, kjer je v prvi vrsti pomemben prav vizualni material, ki ustvarja želeno konstruirano podobo vojne, in po drugi strani umetniško refleksijo vojne, ki pomeni umetnikovo mišljenje tako o podobi kot v prvi vrsti o stvarnem vplivu vojne in njenih posledic na posameznika in človeštvo.

Cankar se je zavedal, da zgodovinjene služi le potrebam (slabe) propagande, nima pa nobene izrazne moči, ki bi jo lahko imenovali umetnost. Na začetku sicer ne pozabi izpostaviti pomena vloge, ki jo imajo tako literarni kot likovni umetniki v »slikanju življenja na fronti, da s slikami budite zanimanje tistih, ki so doma, in ga ohranjate«, pa vendar:

/.../ tako so vojni slikarji v težavnem položaju; ni jim dan samo predmet – kajti če so v vojski, morajo pač slikati vojsko – marveč jim je tudi tendenca predpisana. Tu na razstavi pa vise slike, ki ne le nimajo za normalnega človeka, človeka mirnega časa, ni pomena, ampak služijo tudi vojnim svrham slabo, ker nas o »žitju in bitju«
brambovcev bolje, nazorneje in jasneje pouči srednje dobra fotografija ali kinematografični film. Niso pacifistične, kar so v svojih zadnjih motivih le velika umetniška dela, in niso bojevite.¹⁷⁰

¹⁶⁵ Posebej opisujem sliko/risbo *Begunci III*, 1916/1917, ki jo hrani Muzej novejšje zgodovine Slovenije.

¹⁶⁶ Glede na smer gibanja oseb z desne proti levi, kar prostorsko za gledalca predstavlja nazaj. Otrok, obrnjen v desno, se ozira naprej, v prihodnost. Prim. sliko Marija Preglja *Mati z otrokom*, 1966, Moderna galerija, Ljubljana.

¹⁶⁷ Dobidov opis figur bi lahko ustrezal tej tezi: »Saj ti ljudje res niso ljudje, vsaj taki ne, ki jih srečujemo vsak dan na ulici, so le fantomi, vizijonarna bitja, ki jih vsak izmed nas pozna iz svojih najtežjih sanj. Tako malo je na njih človeškega in toliko obenem, da so strašni v svoji brezmejni brezosebnosti. Kdo bo trdil, da so to človeške glave? Lobanje so, ki je preko njih napet pergamen ves naguban, »kot da jim lazijo želve«
pod njim.« (DOBIDA 1918 (op. 164), str. 227). Claudia SIEBRECHT, *The Aesthetics of Loss. German Women's Art of the First World War*, Oxford 2013, str. 36, obravnava problematiko in motiv izgube in žalovanja med nemškimi likovnimi umetnicami ob izbruhu in posledicah prve svetovne vojne, vendar med izraze žalovanja in izgube nista uvrščena motiv in simbolika begunstva (kljub nemškemu pruskim beguncem). Nasprotno je v nemški ženski literaturi imel motiv begunstva pogosto negativne konotacije nasilja.

¹⁶⁸ ČOPIČ 1985 (op. 35), str. 19.

¹⁶⁹ Izidor CANKAR, *Razstava vojnih slik c. in kr. glavnega poročevalskega stana, Dom in svet*, 29/1–2, 1916, str. 53–55.

¹⁷⁰ CANKAR 1916 (op. 169), str. 54. Podčrtala Vesna Krmelj.

V nadaljevanju se dotakne tudi drugega pola vojne propagande, ki je cenzura:

Bilo bi gotovo pretirano, ko bi hoteli umetniško brezpomembnost, ki je najočividnejša lastnost te razstave, smatrati za naravni sad vojske, ko bi trdili, da vojni slikar nujno mora ustvarjati ničvredne stvari; saj marsikatera slika, ki je nastala v poročevalnem stanju, ni smela v razstavo, ker se je zdelo, da ne odgovarja nje programu, da ne budi navdušenja za vojsko, temveč grozo pred njo, in te slike so najbrže boljše. Toda tiste slike, ki so izvršene po zgoraj omenjenih navodilih poveljnika poročevalnega stana, so gotovo vse v razstavi in so nam dokaz, da je vojno navdušenje slab učitelj umetnosti.¹⁷¹

Vidik cenzure in propagande raziskovalcem zgodovine in umetnosti, zlasti malih narodov, odstira pomembne odnose med centrom in provinco, med državno in osebno pobudo, med sprejetimi (državnimi) vzorci delovanja in posebnimi, lokalnimi pobudami. Cenzura (in v nekoliko manjši, a ne nepomembni meri tudi propaganda) se tako globoko zajeda v samo vprašanje malih narodov in njihovega obstoja, da je širšim množicam večkrat nevidna, očitna in otipljiva pa postane ob prelomnih dogodkih, kot je bil čas prve svetovne vojne. (Likovna) umetnost je bila pogosto izrabljena v določene namene kot sredstvo za doseg želenih ciljev, a umetnost namene hkrati tudi osvetljuje in v najboljšem primeru na dolgi rok pušča odprte možnosti za njihovo razgradnjo. In čeprav Susan Sontag pravi, da osebna pripoved in *framing* (uokvirjanje ali zgodovinenje) neizogibno spremenita sliko resničnosti, nekaj izpustita in določita svoj zorni kot pogleda,¹⁷² lahko ravno ta razpoka osebnega pogleda odpira možnosti za odkodiranje okvira.¹⁷³

¹⁷¹ CANKAR 1916 (op. 169), str. 54.

¹⁷² Susane SONTAG, *Regarding the Pain of Others*, New York 2003.

¹⁷³ Iz pogovorov z Jankom Rožičem, ki se mu obenem zahvaljujem za branje, kakor tudi Barbari Murovec in Žigi Okornu. Raziskava za pričujoči prispevek je potekala na ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinskem inštitutu Franceta Steleta, v okviru aplikativnega raziskovalnega projekta *Likovna umetnost med cenzuro in propagando od srednjega veka do konca prve svetovne vojne* (L7-8282), ki ga iz državnega proračuna sofinancirata Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in Slovenska akademija znanosti in umetnosti.

The Nations Go Their Own Way

The Position and Creativity of Artists in Carniola between Censorship and Propaganda during the First World War

Summary

For Slovene national identity in the initial state of its institutional development, while it was also being expressed individually in search of the Slovenian national expression of art, stricter control and absolutist military censorship had significant social and material consequences. The censorship had already begun to form two years prior to the official start of the First World War. The war further endangered the existence of many individuals and the culture in general. As a result, many artists not only found a way to survive through war propaganda, but also saw, in the new importance of visual messages, a way to promote both personal and national ideals. Although art critic Izidor Cankar (1886–1958) warned of the war being a bad educator of art because it dictates not only the subject matter but also the intention, only a few members of middle generation artists avoided succumbing to the propaganda machine.

The idealised national landscape, created based on modern painting principles, was among the most frequent, and from the point of view of war victims, it was also among the most abused motifs of Slovene war propaganda art. Despite the contrast between the message – domestic idyll – and the intent of war propaganda, the final result of which was the support of unimaginable slaughter on the battle field and the previously unseen landscape devastated by the human hand, some of these images, such as postcards by painter Maksim Gaspari (1883–1980), never lost their cultural value. Through the use of folk and landscape motifs and Slovenian literature artists were able to avoid exclusively Austro-Hungarian and, consequently, German cultural models. At the same time, the images still met the needs of war propaganda. Slovenian artists played on double strings, at home they put special emphasis on using images that awakened national awareness, which was in opposition to Austro-Hungarian politics. The latter strictly watched over every attempt of establishing larger national intellectual autonomy. After Italy's entrance into the war and in the face of changes in domestic policy in the fall of 1916, the monarchy became more lenient towards seemingly innocent national measures, including cultural ones. On the one hand, it tried to prevent reconciliation with western neighbours, while on the other hand, it aimed to enhance Slovenes' consciousness of the fact that the war on their home territory was their war, something that popular poet Simon Gregorčič (1844–1906), who lived above the clear Soča river, under the mighty Krn, foresaw in his verses.

At the end of 1915, the high point of war propaganda in Carniola was undoubtedly the idea to establish a war museum, first in Ljubljana castle, and later in Bled and Bohinjska Bistrica, memorializing the glory of the Great War and especially the Isonzo Front. Following the example of large military exhibitions throughout Europe, artists were also involved in the preparation of the museum. They were invited to create images ranging in topic from battles to military hospitals, refugees, and the local population together within their cultural and natural environment. The largest works were entrusted to Slovenian painter Ivan Vavpotič (fig. 12). For this purpose, the *Heimatschutz* department, which was responsible for the preparation of the war museum, proposed to transfer Vavpotič to the "Kriegspressequartier" (KPQ) – the central propaganda institution of the Austro-Hungarian armed forces during the First World War – and send him to the Isonzo Front as an official war painter. The official statement said that this was an "extremely favourable opportunity

to acquire one of the best local painters,” who was assigned to the auxiliary service in the infantry unit in Judenburg. Due to the costs, which would be very high if they had to pay a more qualified painter, Vavpotič was the one suggested because he would paint for the love of his homeland and as an official war painter on the front for a much better price. As a war painter, Ivan Vavpotič created one of the most controversial Slovene images from the period of the war – a crucified Slovene soldier, titled *John of Carniola (Kranjski Janez)*, which is placed in an international context of war propaganda for the first time in this article.

As the official war painter on the Isonzo Front, Ivan Vavpotič obviously developed the idea for the sacrificed Slovene soldier based on his sketch from Judenburg, after which sculptors Svetoslav Peruzzi and Lojze Dolinar modelled the monument to the Judenburg victims (presently at the Ljubljana Žale), and transformed it into an oil painting. Apart from a critique on account of his formal solutions taken from the repertoire of Heimatkunst, the painting did not arouse any negative emotions. On the contrary, it is interpreted in all art historical descriptions as a symbol of patriotism and tragedy of a Slovene soldier during the Great War. In 2014, the painting was sent to the Latvian National Museum of Art in Riga for a massive exhibition entitled ‘1914’ – dedicated to the 100th anniversary of the First World War.

Moreover, the article sheds light on the private work of artists, who, joined by the first and only Slovenian modern gallery established through private initiative of impressionist painter Rihard Jakopič, set up four exhibitions of Slovene art during the war. The works exhibited in the first years of the war mostly did not reveal the fact that they had been made during the war. Rather did the painters consciously avoid the topic of war and in this way expressed their resistance to the military environment. It is evident from the catalogue of the XIV art exhibition at the Jakopič gallery from September and October 1917 that the most active artists were precisely those who returned from the front, the barracks and the hospitals, where they had been exposed to war as well as to military life with all its agonizing atmosphere and traumatic experiences.

The aspect of censorship and propaganda has revealed to researchers of history and art, especially of small nations, important relationships between the centre and the province, the accepted (state) models of work, and personal and local initiatives. Censorship (and to a slightly smaller but significant extent propaganda) penetrated so deeply into the question of small nations and their existence that it is often invisible to wider masses and becomes evident and tangible during milestone events, such as the time of the First World War.

*Facies
orientalis.*

*Mausoleum
et
crypta sepulcralis
FERDINANDI II IMP.
Gracii prope Collegium
Soc. Jesu.*

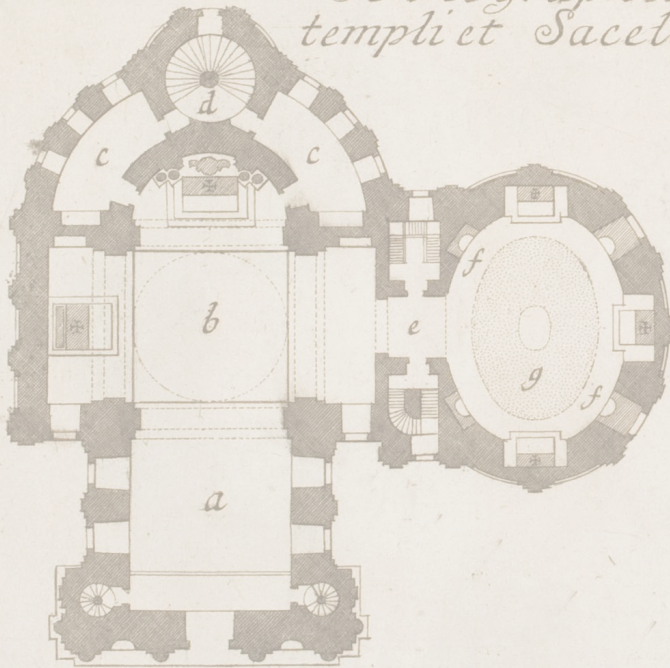
*Conspectus
exterior
lateralis.*



APPARATUS

*Tehnographia
templi et Sacelli.*

*Sectio quasi per medium
a templo a, sacello f, et Crypta g.*



Literarum explicatio.
a. Templum. e. Oratorium.
b. Tholus. f. Sacellum.
c. Sacristia. g. Crypta.
d. Turris.



IZVLEČKI IN KLJUČNE BESEDE

ABSTRACTS AND KEYWORDS

Martin Bele

Je res to storil? Friderik V. Ptujski – strahopetec ali žrtev?

1.01 Izvirni znanstveni članek

Članek obravnava spor med štajerskima plemiškima rodbinama s sedežema na Ptuju in Liechtensteinu, ki se je kratek čas odvijal v 13. stoletju. Nekatere spise, ki so nastali v kontekstu tega spora, imamo lahko za prve ohranjene primerke srednjeveške propagande ene štajerske rodbine proti drugi. Namen članka je obravnavati najpomembnejši narativni vir tistega časa, t. i. *Štajersko rimano kroniko* Otokarja iz Geule, ki je bil v službi liechtensteinske rodbine. Eden od ciljev kronike je bil predstaviti Friderika V. Ptujskega kot strahopetca, ki naj bi bil pobegnul iz bitke na Moravskem polju. Članek predstavlja razloge za spor in njegov potek, dejansko obtožbo strahopetnosti, presojo resnice za obtožbo ter epilog celotnega spora med rodbinama. Obema štajerskima plemičema – Otonu II. Liechtensteinskemu in Frideriku V. Ptujskemu – se je v začetku osemdesetih let 13. stoletja uspelo pobotati, kar sta poudarila tudi v medsebojno poroko svojih otrok.

Ključne besede: srednjeveški spor, vojvodina Štajerska, 13. stoletje, *Štajerska rimana kronika*, Otokar iz Geule, Oton II. Liechtensteinski, Friderik V. Ptujski, bitka na Moravskem polju, propaganda

Jan Galeta

Narodni domovi na Moravskem in v avstrijski Šleziji pred letom 1914. Arhitektura in likovna umetnost kot priložnost za manifestacijo nacionalne pripadnosti

1.01 Izvirni znanstveni članek

Tako imenovani narodni domovi so ena izmed posebnosti ne le arhitekture temveč tudi narodnega prepoveda na območju habsburškega cesarstva v obdobju od ok.

Martin Bele

Did he Really Do it? Frederick V of Ptuj – Coward or Victim?

1.01 Original scientific article

The article addresses the brief 13th century dispute between the Styrian noble families of Ptuj (German: Pettau) and Liechtenstein. The related texts should be considered as some of the earliest still preserved examples of medieval propaganda of one Styrian family against another. The paper's purpose is to highlight the most important narrative source of the time, Ottokar aus der Gaal's *Styrian Rhyme Chronicle*. This Chronicle was written by a Liechtenstein vassal, and was meant to portray Frederick V of Ptuj as a coward – specifically during the battle on the Marchfeld. The article discusses the reason behind and the course of the feud, the actual accusation of cowardice, the validity of the accusation and lastly the epilogue of the whole dispute between the parties. Both of the Styrian nobles involved – Otto II of Liechtenstein and Frederick V of Ptuj – obviously came to an agreement sometime in the early 1280s and sealed hostilities with a marriage of their children.

Keywords: medieval dispute, duchy of Styria, 13th century, *Styrian Rhyme Chronicle*, Ottokar aus der Gaal, Otto II of Liechtenstein, Frederick V of Ptuj, battle on the Marchfeld, propaganda

Jan Galeta

National Houses in Moravia and Austrian Silesia before 1914. Architecture and Fine Arts as an Opportunity for the Manifestation of National Allegiance

1.01 Original scientific article

National Houses are one of the phenomena not only of the architecture but also of the national revivals in the territory of the Habsburg Empire in ca. 1850–1914. These

leta 1850 do leta 1914. Ta središča družabnega življenja so gradila društva in združenja, ne samo za svoje sedeže, temveč tudi z namenom privabiti čim širše občinstvo in s svojimi gledališkimi igrami, plesi, proslavami, predavanji ali restavracijami spodbuditi narodno zavest. Na Moravskem in v Šleziji so tovrstne objekte gradili Čehi, Nemci in Poljaki.

Stavbe s tako jasno opredeljeno nacionalno funkcijo so ponujale tudi priložnost z nacionalno propagando nagovoriti tako svojo okolico kot tudi obiskovalce. To je bilo mogoče doseči z različnimi sredstvi: z izbiro arhitekturnega sloga, ikonografijo arhitekturne dekoracije in umetniških del, prireditvami ob slavnostnih otvoritvah narodnih domov in govori na teh dogodkih, kampanjami v časopisu, katerih namen je bil očrtni narodne domove nasprotnega naroda in njihove obiskovalce ter tudi t. i. »odpadnike«. Članek na konkretnih primerih in v širšem kontekstu predstavlja povezavo med arhitekturo in nacionalno propagando.

Ključne besede: narodni domovi, zgodovina arhitekture, nacionalizem, Moravska, Šlezija, nemška hiša

Susanne König-Lein

Habsburški mavzolej v sekovski samostanski cerkvi

1.01 Izvirni znanstveni članek

S tem ko je nadvojvoda Karel II. Avstrijski kot prostor za svoj pokop in pokop svoje družine izbral samostansko cerkev v Sekovi (Seckau), je poudaril njen status stolne cerkve sekovske škofije, ki je bil s širjenjem protestantizma v drugi polovici 16. stoletja ogrožen. Gradnjo in opremljanje mavzoleja v letih 1587–1612 so v glavnem izvedli severnoitalijanski stavbarji, slikarji in štukaterji. Po eni strani so bili sposobnejši, po drugi strani pa so bili, drugače kot štajerski umetniki, katoliške vere. Delo in izbrani materiali so predstavljali velik strošek. Po smrti nadvojvode sta si njegova vdova, nadvojvodinja Marija, in kasneje njegov sin, nadvojvoda Ferdinand, kljub finančnim težavam prizadevala mavzolej dokončati. Kompleksna ikonografija reliefov na epitafu in slopih ter na stropnih in stenskih poslikavah aludira na nadvojvodo Karla II in njegovo družino v smislu glorifikacije predstavnikov in zaščitnikov katoliške vere. Habsburški mavzolej je kot celostna umetnina sijajna manifestacija začetka protireformacije.

Ključne besede: Habsburžani, Notranja Avstrija, protireformacija, mavzolej, nadvojvoda Karel II. Avstrijski, nadvojvodinja Marija, Alexander de Verda, Teodoro Ghisi, Sebastiano Carlone

centres of social life were built by clubs and associations, not just as their private seats, but to attract a greater audience and boost national enthusiasm through theatre plays, balls, fests, lectures, or welcoming restaurants. In the case of Moravia and Silesia, these houses were built by Czechs, Germans, and Poles.

It is evident that buildings with such clearly nationally orientated functions allowed for national propaganda to reach out to their surroundings as well as their visitors. This was accomplished by several means: the architectural style itself; the iconography of architectural decoration and works of art; the festivities accompanying the ceremonial openings of national houses and the speeches given at these events; the campaigns led by the press to defame opposing national houses and their visitors, as well as so-called 'renegades'. Thus, the paper presents a connection between architecture and national propaganda and demonstrates it through specific examples in a broad period context.

Keywords: National Houses, history of architecture, nationalism, Moravia, Austrian Silesia, Deutsches Haus

Susanne König-Lein

The Habsburg Mausoleum in Seckau Monastery Church

1.01 Original scientific article

With the choice of the Seckau collegiate church as a burial place for himself and his family, Archduke Karl II emphasized its status as the cathedral church of the diocese of Seckau, which was endangered by the spread of Protestantism in the second half of the 16th century. The construction and furnishing of the mausoleum in the years 1587 to 1612 were mainly carried out by northern Italian builders, painters, and plasterers who, on the one hand had special abilities, and on the other hand – in contrast to the Styrian artists – were Catholics. Large funds had to be raised for their fees and for the selected material. After the Archduke's death, his widow, Archduchess Maria, and later his son, Archduke Ferdinand, were very keen on completing the mausoleum despite difficulties in funding. The complex iconography of the reliefs on the epitaph and on the pillars, as well as the ceiling and wall paintings, refers several times to Archduke Karl and his family in order to glorify the regent as representative and protector of the Catholic faith. As a "Gesamtkunstwerk", the Habsburg Mausoleum is a splendid manifestation of the beginning of the Counter-Reformation.

Keywords: Habsburgs, Inner Austria, Counter-Reformation, Mausoleum, Archduke Charles II., Archduchess Mary, Alexander de Verda, Teodoro Ghisi, Sebastiano Carlone

Miha Kosi

Reprezentativne zgradbe grofov Celjskih – izraz dinastične propagande

1.01 Izvirni znanstveni članek

Grofje Celjski so bili nedvomno najpomembnejša plemiška rodbina z izvorom na današnjem slovenskem ozemlju. Njihov meteorski vzpon je dosegel zenit s povišanjem v državne kneze leta 1436, vendar so že leta 1456 izumrli. Na višku moči so posedovali okrog 125 gradov, kar je bil rezultat več kot stoletja dolge načrtne grajske politike. Eden od načinov izražanja moči in prestiža so bile tudi reprezentativne zgradbe, obenem oblika dinastične propagande. Članek prikazuje nekatere prestižne zgradbe Celjskih: mestni grad v Celju, njihovo glavno rezidenco, dva strateška gradova na dostopih iz Italije (Vipava, Postojna), tri nove, ki so jih grofje zgradili v 15. stoletju (Bela Peč, Fridrihštajn, Mokrice), dva na prestižnih lokacijah na Koroškem (Landskron) oziroma pri Dunaju (Liechtenstein) in njihove mestne rezidence na Dunaju, v Zagrebu, Budimu in Beogradu.

Ključne besede: grofje Celjski, gradovi, grajska politika, srednji vek, palača, Celje, Dunaj, Zagreb, Budim, Beograd

Tina Košak

Med uniformnim in edinstvenim. Upodobitve dobrotnikov cistercijskega samostana Stična

1.01 Izvirni znanstveni članek

Članek obravnava najboljše ohranjeni sklop upodobitev dobrotnikov iz slovenskih samostanov, tj. portrete dobrotnikov in deželnih knezov iz cistercijskega samostana Stična. Osredotoča se na tipologijo, pomen in slogovne značilnosti z ozirom na sorodne ohranjene cikle iz (notranje)avstrijskih samostanov in z ozirom na njihove likovne in pisne vire. Celopostavni portretni upodobitvi vojvode Leopolda III. in njegove soproge Viride (Narodna galerija, Slovenija), doslej pripisani Ferdinandu Stainerju, razkrivata izrazite sorodnosti s serijo šestih celopostavnih upodobitev dobrotnikov cistercijskega samostana Vetrinj Ferdinanda Fromillerja. Atribucijo Fromillerju omogoča tudi Fromillerjeva risba dobrotnika, identičnega Leopoldu III., v Koroškem deželni arhivu. Tudi primerjalna analiza desetih ovalnih portretov stiških dobrotnikov in deželnih knezov omogoča tezo, da so dela nastala v Fromillerjevi delavnici. Portreti so nastali v naslonu na ilustracije v knjigah portretov, kot vir napisov na spodnjem delu

Miha Kosi

Representative Buildings of the Counts of Cilli – an Expression of Dynastic Propaganda

1.01 Original scientific article

The Counts of Cilli (Celje) were undoubtedly the most important noble family to originate from the area of present-day Slovenia. Their meteoric rise reached its peak with their elevation to the rank of imperial princes in 1436, although the dynasty died out in 1456. At the height of their might they possessed more than 125 castles, the result of a century-long deliberate castle politics. One distinct way to express might and prestige was through representative buildings, in itself also a dynastic propaganda. This article presents some of the Cilli's more prestigious buildings: The town palace in Celje, their main residence, two strategic castles on the approaches from Italy (Wipach/Vipava, Adelsberg/Postojna), three new fortifications built by the counts themselves in the 15th century (Weißenfels, Friedrichstein, Mokrice), two on prestigious locations in Carinthia (Landskronn) and above Vienna (Liechtenstein), and their residences in the urban environments of Vienna, Zagreb, Buda and Belgrade.

Keywords: Counts of Cilli, castles, castle politics, Middle Ages, palace, Celje, Vienna, Zagreb, Buda, Belgrade

Tina Košak

Between Uniformity and Uniqueness. Depictions of Benefactors of Stična Cistercian Abbey

1.01 Original scientific article

The article focuses on the largest surviving ensemble of portraits of lay dignitaries from Slovenian monasteries, i.e. depictions of the benefactors from Stična abbey. It draws particular attention to their typology, comparisons with similar surviving works from (Inner) Austrian monasteries as well as their models and written sources. Full-figure life-size depictions of Leopold III, Duke of Austria and his wife Viridis (National Gallery of Slovenia, Ljubljana), hitherto ascribed to Ferdinand Stainer, reveal strong parallels with a series of six benefactors of Viktring abbey by Josef Ferdinand Fromiller, now in the Carinthian State Museum in Klagenfurt, and can be based on Fromiller's benefactor drawing, which is identical to Leopold III, attributed to Fromiller. Similarly, comparative analysis of ten oval portraits of the provincial princes and benefactors of Stična (in the National Gallery and the National Museum of Slovenia) reveals that they were also most probably made in Fromiller's workshop, closely following illustrations in portrait books, which

ovalov pa je bila identificirana leta 1719 dokončana *Idiographia* Pavla Puclja.

Ključne besede: upodobitve dobrotnikov, portret, knjige portretov, Stična, Josef Ferdinand Fromiller, Ferdinand Stainer, Leopold III. Avstrijski, Virida Visconti

are identified here. Moreover, the chronicle of Stična abbey by Paolo Puzel dating to 1719, has been identified as the source of the inscriptions on the lower part of the oval portraits.

Keywords: depictions of benefactors, portraiture, portrait books, Stična (Sittich) abbey, Josef Ferdinand Fromiller, Ferdinand Stainer, Leopold III, Viridis Visconti

Vesna Krmelj

Narodi gredo svojo silno pot. Položaj in ustvarjalnost likovnih umetnikov med prvo svetovno vojno na Kranjskem med cenzuro in propagando

1.01 Izvirni znanstveni članek

Prispevek z vidika cenzure in propagande obravnava pogoje za umetniško produkcijo v času vojnega absolutizma na Kranjskem, kjer je generacija slovenske moderne in impresionistov šele vzpostavljala pogoje za institucionalni razvoj slovenske umetnosti in s tem posledično tudi za uspešno propagando. Številni umetniki zato v vojni propagandi niso našli le možnosti za preživetje, temveč so v povečanem obtoku in pomenu vizualnih sporočil hkrati prepoznali tudi priložnost za uveljavitev tako osebnih kot narodnih idealov. Kljub prevladujočim avstrijsko-germanskim vzorcem so skozi likovno tradicijo narodne pokrajine, ljudsko umetnost in slovensko poezijo našli načine za spodbujanje slovenske nacionalne zavesti.

Ključne besede: umetnost med prvo svetovno vojno, produkcijski pogoji, Kranjska, cenzura in propaganda, nacionalna pokrajina, Josip Mantuani, Ivan Vavpotič, križani vojak, Jakopičev paviljon, recepcija

Franci Lazarini

Nacionalni slogi kot propagandno sredstvo prebujajočih se narodov. Slovenski in drugi nacionalni slogi v arhitekturi okoli leta 1900

1.01 Izvirni znanstveni članek

Prispevek obravnava različne nacionalne arhitekturne sloge, značilne za arhitekturo zadnjih desetletij Habsburške monarhije, na območju Slovenije, jih umešča v sočasno avstro-ogrsko arhitekturno produkcijo in skuša opredeliti njihovo propagandno vlogo. Predstavljeni so poskusi Ivana Jagera, Cirila Metoda Kocha in Ivana Vurnika za oblikovanje slovenskega nacionalnega sloga, obravnavani pa so tudi primeri češkega in nemškega

Vesna Krmelj

The Nations Go Their Own Way. The Position and Creativity of Artists in Carniola between Censorship and Propaganda during the First World War

1.01 Original scientific article

The article discusses the conditions for art production at the time of war absolutism in Carniola from the point of view of censorship and propaganda. In Carniola, the generation of the Slovene modern and the impressionists had only begun to establish the conditions for an institutional development of Slovene art and, consequently, for successful propaganda. This is the reason why numerous artists found in war propaganda not only possibilities for survival, but they also recognised in the increased circulation and meaning of visual messages an opportunity to establish personal and national ideals. Despite prevalent Austrian and German models, they found ways to encourage Slovene national awareness through the art tradition of national landscape, folk art, and Slovene poetry.

Keywords: art during the First World War, production circumstances, Carniola, censorship and propaganda, national landscape, Josip Mantuani, Ivan Vavpotič, crucified soldier, Jakopič Pavilion, reception

Franci Lazarini

National Styles as a Means of Propaganda of the Awakening Nations. Slovenian and Other National Styles in Architecture around 1900

1.01 Original scientific article

The article addresses various national architectural styles characteristic of architecture of the last decades of the Habsburg Monarchy on the territory of Slovenia. It places them within concurrent Austro-Hungarian architectural production and tries to determine their propaganda role. It presents Ivan Jager, Ciril Metod Koch and Ivan Vurnik's efforts for designing Slovenian national style, while it also discusses examples of Czech and German national

nacionalnega sloga (nemške neorenesanse). V zaključnem delu avtor ovrže opredelitev opusa Lászla Takátsa v Murski Soboti za primer madžarskega nacionalnega sloga.

Ključne besede: arhitektura, Slovenija, Avstro-Ogrska, pozni historizem, secesija, slovenski nacionalni slog, češki nacionalni slog, nemška neorenesansa, madžarski nacionalni slog, propaganda

Edgar Lein

Gradec in Rim – bazilika sv. Petra kot vzor za cerkev sv. Katarine in mavzolej

1.01 Izvirni znanstveni članek

Mavzolej v Gradcu so gradili od leta 1614 dalje po načrtih Giovannijske Pietra de Pomisa, njegov naročnik pa je bil nadvojvoda Ferdinand (od leta 1619 cesar Ferdinand II.). Prvotna zasnova fasade je nastala pod vplivom cerkvenih pročelij Andrea Palladia. Po letu 1621 je bila fasada povišana z nadstropjem atike, ki poteka okoli celotne zgradbe, in zaključena s trikotnim čelom, nad katerim se pne mogočen segmentni lok. Ta motiv, ki ga je prvi uporabil Michelangelo, najdemo tudi nad portali stolnice v Reggio Emilii in cerkve Il Gesu v Rimu. Tudi arhitekturna členitev zunanjsčine sega vse do Michelangelovega osnutka zunanjsčine bazilike sv. Petra. Bogate dekorativne oblike imajo milanski ali lombardski značaj. Posrednik rimskih arhitekturnih oblik je bil jezuit Wilhelm Lamormaini, ki je v Gradcu deloval kot svetovalec in spovednik nadvojvode Ferdinanda in njegove družine in je verjetno imel odločilno vlogo pri preoblikovanju mavzoleja v spomenik protireformacije.

Ključne besede: cerkev sv. Katarine in mavzolej v Gradcu, Giovanni Pietro de Pomis, cesar Ferdinand II., Wilhelm Lamormaini, jezuiti, Il Gesù, bazilika sv. Petra, pročelja Palladijevih cerkva, milanska in lombardska arhitektura, Michelangelo

Mija Oter Gorenčič

Kartuzijanska politika grofov celjskih – zgled za Habsburžane?

1.01 Izvirni znanstveni članek

V prispevku je raziskano, ali je mogoče prepoznati medsebojne vplive in zglede v kartuzijanski politiki Habsburžanov in grofov Celjskih. Da bi našli odgovor na to vprašanje, so bile pregledane listine, ki izpričujejo hkratno

styles (the German Neo-Renaissance). In the concluding part, the author disproves the definition of Lászlo Takáts' oeuvre in Murska Sobota as an example of Hungarian national style.

Keywords: architecture, Slovenia, Austria-Hungary, Late Historicism, Art Nouveau, Slovenian National Style, Czech National Style, German Neo-Renaissance, Hungarian National Style, propaganda

Edgar Lein

Graz and Rome – St. Peter's Basilica as a Model for St. Catherine's Church and Mausoleum

1.01 Original scientific article

The Mausoleum in Graz was built after 1614 by Giovanni Pietro de Pomis on commission of Archduke Ferdinand (since 1619 Emperor Ferdinand II). The first design of the façade was influenced by Andrea Palladio's church façades. After 1621 the façade was raised by an attic storey, which runs around the entire building, and crowned with a triangular pediment, which is vaulted by a mighty segmental arch. This motif, first used by Michelangelo, can also be found above the entrance portals of the Cathedral of Reggio Emilia and Il Gesù in Rome. The structure of the outer walls of the building can also be traced back to Michelangelo's design of the outer walls of St. Peter's. The rich decorative forms are of Milanese or Lombard character. Jesuit Wilhelm Lamormaini was the mediator of the Roman architectural forms. Active in Graz as an advisor and confessor to Ferdinand and the archducal family he likely held a decisive role in the transformation of the Mausoleum into a Monument of the Counter-Reformation.

Keywords: St. Catherine's Church and Mausoleum in Graz, Giovanni Pietro de Pomis, emperor Ferdinand II, Wilhelm Lamormaini, Jesuits, Il Gesù, St. Peter's Basilica, façades of Palladio's churches, milanese and lombard architecture, Michelangelo

Mija Oter Gorenčič

The Carthusian Policy of the Counts of Cilli – a Model for the Habsburgs?

1.01 Original scientific article

The paper discusses whether it is possible to discern mutual influences in the Carthusian policy of the Habsburgs and the Counts of Cilli. The documents that attest to the simultaneous connection between the Carthusians, the

povezavo med kartuzijani, Habsburžani in Celjani. Ugotovljena je bila tesna prepletenost, ki se kaže tudi na umetnostnem področju. Najbolj reprezentativen umetnostni spomenik te povezanosti je strešni stolpič kartuzije Jurklošter, ki je v članku na novo časovno umeščen, in sicer v sredino 14. stoletja. Kartuzijanska politika grofov Celjskih, ki so imeli svoj sedež na južnem Štajerskem v bližini kartuzij Žiče in Jurklošter, in tesni medsebojni kontakti so bili zagotovo ena od najpomembnejših vzpodbud za Habsburžane pri njihovi odločitvi za naselitev kartuzijanov v okolici Dunaja in v Spodnji Avstriji in za pokop v kartuzijanskih cerkvah.

Ključne besede: srednji vek, grofje Celjski, Habsburžani, kartuzijani, kartuzijanski samostani, Jurklošter (Gairach), Gaming

Friedrich Polleroß

Portrait in propaganda na primeru cesarja Karla VI.

1.01 Izvirni znanstveni članek

Članek podaja pregled javnih funkcij cesarskih portretov na primeru portretov Karla VI., iz čigar časa je ohranjenih veliko pisnih in slikovnih virov. Ena od glavnih tem je uporaba portretov v procesu iskanja vladarjeve soproge in pri zaročnih slovesnostih. Po nekaj Karlovih otroških portretih je v času španske nasledstvene vojne nastala množica vladarjevih portretov, zaradi katerih je prišlo celo do »portretne vojne«. Podeljevanje portretnih miniatur in častnih medalj ter uporaba državnih portretov sta imela pomembno politično vlogo pri dednih poklonitvah deželnih stanov. Tudi pri drugih praznovanjih so bile vladarjeve slikarske in kiparske portretne upodobitve predstavljene v javnosti. Samostojne portrete ali serije pa so zbirali v »cesarskih« ali »avstrijskih« dvoranah mestnih hiš (Dunaj, Bruselj, Maribor), samostanov (Salem, Ottobeuren, St. Florian, Osoje) in rezidenc cerkvenih knezov (Bamberg, Salzburg). Nekatere primere je mogoče najti tudi v plemiških dvorcih (Forchtenstein, Znojmo) ali uradnih vladnih in univerzitetnih stavbah.

Ključne besede: cesar Karl VI., funkcije portretov, državni potreti, ceremonial

Habsburgs, and the Counts of Cilli were analysed to answer this question. A close interconnectedness was discovered, which is also visible in the field of art. The most representational monument of this connection is a ridged turret of the Jurklošter charterhouse. The article establishes a new chronological placement of the turret, the middle of the 14th century. The Carthusian policy of the Counts of Celje with their seat in southern Styria and therefore very close to the Charterhouses Žiče and Jurklošter and the tight mutual contacts were surely one of the most important encouragements for the Habsburg family in their decision to settle this elite monastic order near Vienna and in Lower Austria and to be buried in Carthusian churches.

Keywords: Middle Ages, Counts of Cilli (Celje), Habsburg Family, Carthusians, Carthusian monasteries, Jurklošter (Gairach), Gaming

Friedrich Polleroß

Portrait and Propaganda at the Example of Emperor Charles VI

1.01 Original scientific article

The paper discusses the public functions of the imperial portrait exemplary with the portraits of Charles VI, where we have many texts and images as sources. The main themes are: the use of portraits during the search for princely spouses and the ceremonies of engagement. After a few child portraits of Charles there was a flood and even a war of portraits during the Spanish War of Succession. The distribution of portrait miniatures and medals of grace and the use of state portraits during ceremonies played an important political role in the recognition of the new ruler by his different states. Also, in other festivities, paintings or sculptures of the monarch were presented in public. Single portraits or series with the portrait of Charles were collected in the "Imperial or Austrian halls" of town halls (Vienna, Brussels, Maribor), abbeys (Salem, Ottobeuren, St. Florian or Ossiach), and in the residences of church princes (Bamberg and Salzburg). Some examples can also be found in the castles of aristocrats (Forchtenstein, Znojmo) or official government and university buildings.

Keywords: Emperor Charles VI, use of portraits, state portraits, ceremonial

Petra Svoljšak*Umetnost med cenzuro in propagando v prvi svetovni vojni*

1.01 Izvirni znanstveni članek

Članek analizira odnos avstrijskega državnega aparata do umetnosti med prvo svetovno vojno. Zelo pomembno vlogo je imela cenzura, ki ji je uspelo nadzirati vsa področja javnega in zasebnega življenja v avstrijski polovici monarhije, medtem ko je bilo upravljanje javnega mnenja v domeni Vojnega tiskovnega urada. Urad je izvajal nadzor nad umetniško propagando in tiskom, knjigami, razglednicami in drugimi javnimi mediji. V članku so analizirana področja dela urada in dejavnost umetniške skupine (Kunstgruppe), v katero so bili vključeni umetniki, ki so na svoj način spodbujali delo vojske; med njimi sta bila iz slovensko govorečih dežel Ivan Vavpotič in Luigi Kasimir. Seznam mobiliziranih umetnikov vsebuje tudi nekatera slavna imena svetovne umetnosti, na primer Oskarja Kokoschko in Egon Schieleja.

Ključne besede: prva svetovna vojna, Avstro-Ogrska, cenzura, propaganda, umetnost, Vojni tiskovni urad

Polona Vidmar*Portreti kot vizualizirani spomin na dosežke zaslužnih mariborskih meščanov*

1.01 Izvirni znanstveni članek

V prispevku je analiziranih dvanajst portretov uglednih mariborskih meščanov, ki so bili ob koncu 19. in v začetku 20. stoletja naslikani za mariborski rotovž, občinsko hranilnico in prostore gledališko-kazinskega društva. Avtorica je analizirala upodobljene rekvizite glede na funkcijo portretirancev, ugotovila prvotno nahajališče portretov in na podlagi sočasnih časopisnih člankov in jubilejnih besedil navedla nagibe naročnikov ter portrete prvič predstavila v okviru sorodnih portretnih serij v prestolnicah (Dunaj, Gradec, Ljubljana, Zagreb) in bližnjih štajerskih mestih (Ptuj, Radgona). S portretnimi serijami županov, predstojnikov direkcije občinske hranilnice in gledališko-kazinskega društva so člani mariborske lokalnopolitične in finančne elite vizualizirali izjemne dosežke upodobljencev, da bi jim zagotovili trajen spomin in spodbujali bodoče kandidate. V kontekstu primerljivih srednjeevropskih portretnih galerij je pri mariborskih serijah manj pomembno kontinuirano upodabljanje nosilcev funkcije, poudarjena je propagandna vloga portreta kot nagrade za posameznikove izjemne dosežke.

Petra Svoljšak*Art between Censorship and Propaganda during the First World War*

1.01 Original scientific article

The essay deals with the relationship of the Austrian state apparatus to art during the First World War. A very important role was attributed to censorship, which succeeded in controlling all areas of public and private life in the Austrian half of the Monarchy, while public opinion lay in the domain of the War Press Office. The War Press Office exercised its control over artistic propaganda in the press, in books, in postcards and in other public media products. The article, therefore, discusses the office's fields of work and also sheds light on the activities of the art group (Kunstgruppe), which also 'recruited' artists for the war effort: Ivan Vavpotič and Luigi Kasimir from the Slovenian-speaking area. The list of mobilized artists contained a few famous names in the art world, such as Oskar Kokoschka and Egon Schiele.

Keywords: First World War, Austria-Hungary, censorship, propaganda, Art, War Press Office

Polona Vidmar*Portraits as a Visualised Memory of Meritorious Achievements of Maribor's Townspeople*

1.01 Original scientific article

The article analyses 12 portraits of renowned Maribor townspeople, which were painted for Maribor Town Hall, Maribor Savings Bank, and the rooms of the Town Theatre and Casino Society at the end of the 19th and the beginning of the 20th century. The author analysed the painted requisites based on the function of the portrayed, discovered the original location of the portraits, and based on the concurrent newspaper articles and celebratory texts, identified the motives of the patrons, while she also presented the portraits in the scope of similar portrait series in the capital cities (Vienna, Graz, Ljubljana, Zagreb) and nearby Styrian towns (Ptuj, Bad Radkersburg) for the first time. The members of Maribor's local political and financial elite used the portrait series of mayors, representatives of the Town Savings Bank Directorate and the Theatre and Casino Society to visualize exceptional achievements of the portrayed to ensure their lasting memory and to encourage future candidates. In the context of comparable Central European portrait galleries, the Maribor series places less importance on the continuous portrayal of the function holders and emphasises the propaganda role of the portrait as a reward for an individual's exceptional achievements.

Ključne besede: portretno slikarstvo, portretna galerija, Maribor, mariborski župani, Alois Graf, Eduard Lind

Keywords: portraiture, portrait gallery, Maribor, mayors of Maribor, Alois Graf, Eduard Lind

Barbara Vodopivec

Vizualna propaganda med prvo svetovno vojno na ozemlju Slovenije: vplivi in posebnosti

Barbara Vodopivec

Visual Propaganda in the Slovenian Territory during the First World War: Influences and Specifics

1.01 Izvirni znanstveni članek

1.01 Original scientific article

Prispevek se osredotoča na vprašanja, kakšna je bila podoba vizualne propagande na slovenskih tleh v času prve svetovne vojne, od kod so prihajali vplivi in ali ta podoba odslkava določene regionalne posebnosti. Avtorica analizira delovanje osrednjega avstroogrškega vojnega tiskovnega urada (*Kriegspressequartier, KPQ*) ter njemu podrejenih umetniške (*Kunstgruppe*) in propagandne skupine (*Propagandagruppe*). V osredje postavlja njihov vpliv na slovenski prostor, kot se kaže na podlagi medvojnih umetniških razstav, delovanja vojnih slikarjev in mehanizmov produkcije vsebin za množične tiske. Na podlagi arhivskega gradiva razkriva nekatere še neznane podrobnosti delovanja kiparja Friedricha Gornika (1877–1943) in slikarja Ivana Vavpotiča (1877–1943) kot vojnih umetnikov in predstavlja del Vavpotičevega do sedaj pri nas neznanega vojnega opusa, ki ga hrani Vojni muzej na Dunaju. V nadaljevanju so analizirani likovni motivi in tematike zbirke razglednic *Vojska v slikah*, ki je izhajala na Slovenskem, pri čemer avtorica posebno pozornost posveča iskanju vplivov in opredelitvi posebnosti, ki jih lahko vezemo na slovenski prostor.

The contribution focuses on the issues related to the image of visual propaganda in the Slovenian territory during the First World War; on the origins of its influences; and on the question whether this image reflected any regional characteristics. First, it presents the results of analysing the activities of the central Austro-Hungarian War Press Office (*Kriegspressequartier, KPQ*) and its Art Department (*Kunstgruppe*) and Propaganda Department (*Propagandagruppe*). It underlines the influence of these institutions in the Slovenian territory based on the wartime art exhibitions, activities of war artists, and mechanisms of producing the mass press contents. Based on the archival materials, it also reveals certain previously unknown details regarding the activities of sculptor Friedrich Gornik (1877–1943) and painter Ivan Vavpotič (1877–1943) as war artists and presents Vavpotič's wartime opus, kept in the Museum of Military History in Vienna, which has, to date, not received scientific attention. In the continuation, the article reveals the results of the analysis that focused on the topics and art motifs of the postcard collection *War in Pictures*, published in the territory of Slovenia, and pays special attention to identifying the influences and defining the peculiarities that can be associated with the Slovenian territory.

Ključne besede: vizualna propaganda, vojni tiskovni urad, KPQ, umetniška skupina, Ivan Vavpotič, Friederich Gornik, zbirka *Vojska v slikah*, vojne razglednice

Keywords: visual propaganda, War Press Office, KPQ, Art Department, Ivan Vavpotič, Friederich Gornik, War in Pictures, war postcards

SODELAVCI

CONTRIBUTORS

Doc. dr. Martin Bele

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta
 Oddelek za zgodovino
 Koroška cesta 160
 SI-2000 Maribor
 martin.bele@um.si

Dr. Jan Galeta

Masarykova univerzita, Filozofická fakulta
 Seminář dějin umění
 Arna Nováka 1/1
 CZ-602 00 Brno
 170193@mail.muni.cz

Dr. Susanne König-Lein

Körblergasse 59
 A-8010 Graz
 koenig-lein@aon.at

Doc. dr. Miha Kosi

ZRC SAZU, Zgodovinski inštitut Milka Kosa
 Novi trg 2
 SI-1000 Ljubljana
 miha.kosi@zrc-sazu.si

Doc. dr. Tina Košak

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut
 Franceta Steleta
 Novi trg 2
 SI-1000 Ljubljana

in

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta
 Oddelek za umetnostno zgodovino
 Koroška cesta 160
 2000 Maribor
 tina.kosak@zrc-sazu.si

Vesna Krmelj

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut
 Franceta Steleta
 Novi trg 2
 SI-1000 Ljubljana
 vesna.krmelj@zrc-sazu.si

Doc. dr. Franci Lazarini

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta
 Koroška cesta 160
 SI-2000 Maribor
 franci.lazarini@um.si

Prof. dr. Edgar Lein

Körblergasse 59
 A-8010 Graz
 edgar.lein@gmx.at

Doc. dr. Mija Oter Gorenčič

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut
 Franceta Steleta
 Novi trg 2
 SI-1000 Ljubljana
 mija.oter@zrc-sazu.si

Dr. Friedrich Polleroß

Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte
 Garnisongasse 13, Universitätscampus Hof 9
 A-1090 Wien
 friedrich.polleross@univie.ac.at

Izr. prof. dr. Petra Svoljšak

ZRC SAZU, Zgodovinski inštitut Milka Kosa
 Novi trg 2
 SI-1000 Ljubljana
 petra.svoljsak@um.si

Izr. prof. dr. Polona Vidmar

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta
 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

VIRI ILUSTRACIJ

PHOTOGRAPHIC CREDITS

Martin Bele

- 1–2: P. Vidmar, B. Hajdinjak, *Gospodje Ptujski – srednjeveški vitezi, graditelji in mecenari*, Ptuj 2008.
3: Wikipedia Commons.

Jan Galeta

- 1: H. Bulín, *Besední dům v Brně. 1872–1922*, Brno 1922.
2: *Sammelmappe hervorragender Concurrrenz-Entwürfe*, 15, 1888.
3, 8, 10: arhiv avtorja.
4–5, 9: Jan Galeta.
6: *Mährisch-schlesischer Correspondent. Illustriertes Morgenblatt*, 234, 14. 10. 1898.
7: *Der Bautechniker*, 15/7, 1895.

Susanne König-Lein

- 1, 39: Österreichische Nationalbibliothek, Wien, <https://digital.onb.ac.at>.
2: G. M. Vischer, *Topographia Ducatus Stiriae*, Grätz 1681.
3–20, 26, 31, 32, 35, 37, 38: Susanne König-Lein.
21–24: Atelier Dipl. Restaurator Erika Thümmel, Gradec.
25, 27, 28–30, 33, 34: Wikimedia Commons.
36: <http://www.abtei-seckau.at/index.php/aktuelles/kirchenrenovierung>.

Miha Kosi

- 1, 8: G. M. Vischer, *Topographia Ducatus Stiriae*, Grätz 1681.
2: *Slovenski zgodovinski atlas*, Ljubljana 2011.
3, 5–6, 12: J. W. Valvasor, *Topographia Ducatus Carnioliae modernae*, Wagensperg in Crain 1679.
4, 10, 13: Igor Sapač.
7, 11: Wikipedia Commons.
9: K. Dinklage, *Kärnten um 1620. Die Bilder der Khevenhüller-Chronik*, Wien 1980.
14: © Steiermärkisches Landesarchiv, Gradec.
15: Župnija sv. Danijela, Celje (foto: Tomaž Lauko).
16–18: Ivo Gričar.
19–20: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Gorazd Bence).
21: © Pokrajinski muzej Celje (foto: Tomaž Lauko).
22: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Datei:Hofburg_Rekonstruktion_1440.jpg.
23: <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/90007771>.
24: P. Herzog, *Cosmographia austriaco-franciscana*, Köln 1740.
25: N. Klaić, *Povijest Zagreba. 1: Zagreb u srednjem vijeku*, Zagreb 1982.
26: *Hungarian atlas of Historic Towns. 4: Buda. I: To 1686*, Budapest 2015.
27: © Pokrajinski muzej Celje.
28: Miha Kosi, Mateja Rihtaršič.

Tina Košak

- 1–2, 8, 10, 13, 15, 17, 19, 23, 25, 31, 35 © Narodna galerija, Ljubljana (foto: Bojan Salaj).
3–5, 9, 11, 33, 36: Landesmuseum Kärnten, Celovec (foto: Tina Košak).
6–7: © Kärntner Landesarchiv, Celovec.
12, 34: Tina Košak.
14, 16, 18, 20, 22, 24, 32: © Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.
21, 27, 29: © Narodni muzej Slovenije, Ljubljana (foto: Tomaž Lauko).
26, 28: © Österreichische Nationalbibliothek, Dunaj.
30: arhiv avtorice.

Vesna Krmelj

- 1: *Svetovna vojska*, 1/1, 1914.
2: *Svetovna vojska*, 2/10, 1915.
3–4, 14: © Muzej novejšje zgodovine Slovenije, Ljubljana.
5: *Dom in svet*, 29/3–4, 1916.
6: Janko Dermastja.
7: Ana Kocjančič.
8: *Ilustrirani glasnik*, 1/43, 24. 6. 1915.
9: https://www.reddit.com/r/propagandamedia/comments/f006bj/your_liberty_bond_will_help_stop_this_us/.
10: © Canadian War Museum, Ottawa.
11: http://www.all-art.org/art_20th_century/grosz6.html
12: © Narodni muzej Slovenije, Fotodokumentacija OZUU NMS, Ljubljana.
13: *Zvonček*, 18/5, 1917.
15: Wikipedia Commons.

Franci Lazarini

- 1–4: Biblioteka Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Ljubljana.
5–6: © Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.
7, 12: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Andrej Furlan).
8: © Pokrajinski arhiv Maribor.
9–10, 13: Igor Sapač.
11: © Zgodovinski arhiv Ljubljana.

Edgar Lein

- 1, 22–23, 25–26: Markus Enzinger.
2: Friedrich Polleroß.
3–4: © Universalmuseum Joanneum, Abteilung Antike, Münzkabinet, Gradec.
5–6: M. Wundram, T. Pape, *Andrea Palladio. 1508–1580. Architekt zwischen Renaissance und Barock*, Köln 2009.
7–12, 24: Wikipedia Commons.
13: <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/4y010-26476/>.
14: R. Wittkower, *Le antiche rovine di Roma nei disegni di Du Pérac*, Milano 1990.
15: S. McPhee, *Bernini and the Bell Towers. Architecture and Politics at the Vatican*, New Haven-London 2002.
16–17: Metropolitan Museum of Art, New York, <https://www.metmuseum.org/art/collection>.
18: © Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Dunaj.
19–20: © Universalmuseum Joanneum GmbH, Alte Galerie, Gradec.
21: B. Duhr, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts*, 2, Freiburg 1913.

Mija Oter Gorenčič

- 1, 3, 4, 7, 9, 11: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Gorazd Bence).
 2: Wikipedia Commons.
 5: Arhiv Republike Slovenije.
 6: Wikimedia Commons.
 8: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Andrej Furlan).
 10: © Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.

Friedrich Polleroß

- 1: Robert Keil.
 2–3, 17–18: Elisabeth Klecker.
 4: © Kunsthistorisches Museum, Dunaj.
 5–12, 15–16, 19, 21, 23: Friedrich Polleroß.
 13: © Muzeum umění Olomouc, Arcidiecézní muzeum Olomouc, Olomouc.
 14: © Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.
 20: Julia Strobl.
 22: Tomáš Kowalsky.

Polona Vidmar

- 1: *Deutscher Bote für Steiermark und Kärnten. Kalender für das Jahr 1899*, Marburg a. d. Drau 1898.
 2–3: Pokrajinski arhiv Maribor (foto: Polona Vidmar).
 4–6, 14–16, 18: © Pokrajinski muzej Maribor (foto: Tomo Jeseničnik).
 7: © Wien Museum, Dunaj (foto: Birgit Kainz, Peter Kainz).
 8: © Sammlung der Stadt Graz, Kulturamt, Gradec.
 9: © Pokrajinski muzej Ptuj – Ormož, Ptuj (foto: Boris Farič).
 10–11: © Museum im alten Zeughaus, Radgona.
 12–13: J. Peyer, *Denkschrift der Gemeinde-Sparkasse in Marburg*, Marburg 1912.
 17: © Narodni muzej Slovenije, Ljubljana (foto: Tomaž Lauko).
 19: *Deutscher Bote für Steiermark und Kärnten. Kalender für das Jahr 1898*, Marburg a. d. Drau 1897

Barbara Vodopivec

- 1: Wien Geschichte Wiki Commons.
 2, 5, 10–13: © Heeresgeschichtliches Museum, Dunaj.
 3–4: © Österreichisches Staatsarchiv, Dunaj.
 6–9, 14: © Narodna galerija, Ljubljana.
 15–17: J. J. Švajncer, *Vojska v slikah. Slovenske vojne razglednice v 1. svetovni vojni. Zbirka Miloša Mikoliča in Miomirja Križaja*, Logatec 2015.
 18–20: © Goriški muzej, Nova Gorica.
 21: © Muzej novejšje zgodovine Slovenije, Ljubljana.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

7.074(436+439)(082)

LIKOVNA umetnost v habsburških deželah med cenzuro in propagando = Visual arts in the Habsburg lands between censorship and propaganda / [urednika Franci Lazarini, Tina Košak ; prevodi Andrea Leskovec, Borut Praper, Nika Vaupotič]. - Ljubljana : Založba ZRC, 2020. - (Acta historiae artis Slovenica, ISSN 1408-0419 ; 25/2, 2020)

ISBN 978-961-05-0495-5
1. Vzp. stv. nasl. 2. Lazarini, Franci
COBISS.SI-ID 38441219



Vse pravice pridržane. Noben del te izdaje ne sme biti reproduciran, shranjen ali prepisan v kateri koli obliki oz. na kateri koli način, bodisi elektronsko, mehansko, s fotokopiranjem, snemanjem ali kako drugače, brez predhodnega dovoljenja lastnika avtorskih pravic (copyright).

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or otherwise, without prior permission of the copyright owner.

Za avtorske pravice reprodukcij odgovarjajo avtorji objavljenih prispevkov.

The copyrights for reproductions are the responsibility of the authors of published papers.