

UMETNOSTNOZGODOVINSKI INŠTITUT FRANCETA STELETA ZRC SAZU

AIHAS



ACTA HISTORIAE ARTIS SLOVENICA

23|1 • 2018

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

ACTA HISTORIAE ARTIS
SLOVENICA

23|1·2018

LJUBLJANA 2018

Acta historiae artis Slovenica, 23/1, 2018

Znanstvena revija za umetnostno zgodovino / Scholarly Journal for Art History

ISSN 1408-0419 (tiskana izdaja / print edition)

ISSN 2536-4200 (spletna izdaja / web edition)

Izdajatelj / Issued by

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta/

ZRC SAZU, France Stele Institute of Art History

Založnik / Publisher

Založba ZRC

Urednica / Editor

Tina Košak

Uredniški odbor / Editorial board

Tina Košak, Ana Lavrič, Barbara Murovec, Mija Oter Gorenčič, Blaž Resman, Helena Seražin

Mednarodni svetovalni odbor / International advisory board

Günter Brucher (Salzburg), Iris Lauterbach (München), Hellmut Lorenz (Wien), Milan Pelc (Zagreb), Paola Rossi (Venezia), Sergio Tavano (Gorizia-Trieste), Barbara Wisch (Cortland, USA)

Lektoriranje / Language editing

Tina Bratuša, Aleksandra Čehovin, Kirsten Hempkin, Amy Anne Kennedy, Blaž Resman, Anke Schlecht

Prevodi / Translations

Nicole Burgund, Tina Košak, Andreja Rakovec, Nika Vaupotič, Polona Vidmar

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

E-pošta / E-mail: ahas@zrc-sazu.si

Spletna stran / Web site: <http://uifs1.zrc-sazu.si>

Revija je indeksirana v / Journal is indexed in

Scopus, ERIH PLUS, EBSCO Publishing, 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.

© 2018, ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Založba ZRC, Ljubljana

Tisk / Printed by Cicero d. o. o., Begunje

Naklada / Print run: 400

VSEBINA

CONTENTS

Milček Komelj	
<i>Ob 70-letnici Umetnostnozgodovinskega inštituta Franceta Steleta.</i>	
<i>Nagovor na slavnostni akademiji 14. decembra 2017 v Prešernovi dvorani SAZU</i>	7
<i>France Stele Institute of Art History's 70th Anniversary.</i>	
<i>The Opening Speech at the Celebration on 14 December 2017 at the Prešeren Hall SAZU</i>	14

DISSERTATIONES

Mija Oter Gorenčič	
<i>Pro remedio et pro salute animae nostrae. Memoria v srednjeveškem umetnostnem okrasju cisterce v Stični kot odsev tesne povezanosti s plemstvom</i>	25
<i>Pro remedio et pro salute animae nostrae. Memoria in Medieval Architectural Decoration of the Stična Cistercian Monastery as a Reflection of its Close Connection with the Nobility</i>	66
Janez Premk	
<i>Maribor Synagogue Reexamined</i>	69
<i>Mariborska sinagoga pod drobnogledom</i>	91
Friedrich Polleroß	
<i>Die Immaculata, Kaiser Leopold I., und ein römisches Thesenblatt der Laibacher Franziskaner</i>	93
<i>Brezmadežna, cesar Leopold I. in rimski tezni list ljubljanskih frančiškanov</i>	110
Barbara Murovec	
<i>Historizirana podoba naročnika. Attemsova družinska portreta iz brežiškega gradu in Rembov avtoportret</i>	113
<i>The Patron's Historized Image. Attems' Family Portraits and Remp's Self-Portrait in the Brežice (Rann) Castle</i>	130
Vesna Krmelj	
<i>France Stele v luči mladostne korespondence z Izidorjem Cankarjem</i>	133
<i>An Insight into France Stele through his Early Adulthood Correspondence with Izidor Cankar</i>	182

Tanja Zimmermann	
<i>Oto Bihalji-Merin and the Concept of the "Naïve" in the 1950s.</i>	
<i>Bridging Socialist Realism and Non-Figurative Art.....</i>	185
<i>Oto Bihalji-Merin in koncept »naivnih« v petdesetih letih 20. stoletja.</i>	
<i>Most med socialističnim realizmom in nefiguralno umetnostjo</i>	198

Jasmina Čubrilo	
<i>Yugoslav: Toponym or Ideology in Miodrag B. Protić's Art-Historical</i>	
<i>Systematization of 20th-Century Art.....</i>	199
<i>Jugoslovansko: toponim ali ideologija v umetnostnozgodovinski sistematizaciji</i>	
<i>umetnosti 20. stoletja v besedilih Miodraga B. Protića.....</i>	214

MISCELLANEA

Damjan Prelovšek	
<i>Plečnikov prizidek k bratovi hiši v Trnovem</i>	219
<i>Jože Plečnik's Extension of his Brother Andrej's House in Trnovo</i>	233

APPARATUS

<i>Izvečki in ključne besede / Abstracts and keywords</i>	237
<i>Sodelavci / Contributors</i>	243
<i>Viri ilustracij / Photographic credits</i>	245



NOVI
TRG

Ob 70-letnici Umetnostnozgodovinskega inštituta Franceta Steleta

Nagovor na slavnostni akademiji 14. decembra 2017
v Prešernovi dvorani SAZU

Milček Komelj

Ob 70-letnici ustanovitve sekcije za umetnostno zgodovino, predhodnice današnjega umetnostnozgodovinskega inštituta Franceta Steleta pri ZRC SAZU in ene izmed treh sekcij nekdanjega akademijskega Historičnega inštituta, naj najprej vsem sodelavcem in vodstvu inštituta čestitam za visoki jubilej. Nisem sicer poklican, da bi kot zunanji opazovalec natančneje presojal delo vaše ugledne ustanove in govoril o njeni zgodovini, gotovo pa lahko zatrdim, da je vse njeno dosedanje delo za našo umetnostno zgodovino in tudi širše za poznavanje kulturne zgodovine Slovencev zelo pomembno in da je inštitut nepogrešljiv prav toliko kot sama umetnostna zgodovina, njen temeljni smisel pa je zajet v razkrivanju estetskega bogastva in zgodovinske pričevalnosti umetnosti, ki je bistven del naše identitete.

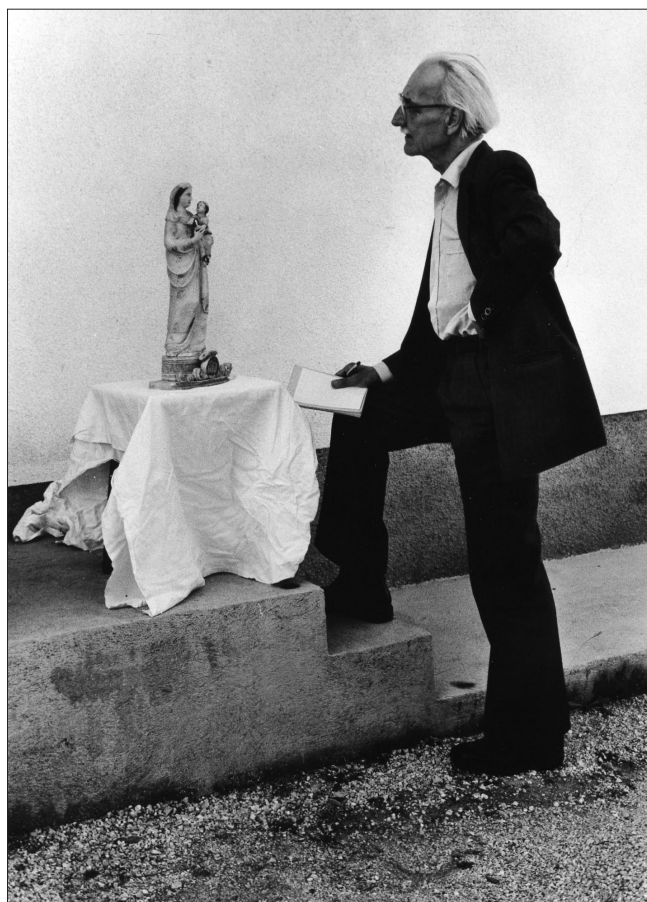
Ustanovitelj inštituta oziroma njegov prvi predstojnik, vsestranski profesor akademik France Stele, si gotovo zasluži, da inštitut že 45 let nosi njegovo ime. Vsi poznamo njegovo delo, temeljno za poznavanje slovenske umetnosti, tisti, ki so mu bili osebno bliže, vedo povedati, kako je delal po ves dan v svojem kabinetu, celo zaspal da je na tamkajšnji zofi, in zatem spet do večera nenehno delal, ob tem pa predaval na Univerzi, hodil po terenu, preiskoval arhive in študiral in ob vsem tem zavzeto spremljal tudi sodobno ustvarjalnost. Bil je sinonim za prvotni status akademijskega inštituta kot razširjenega akademikovega kabineta. Inštitutu pa je posvetil tudi svojo duhovno zapuščino, ki jo je zaupal s terenskimi zapiski vred v varstvo svojemu zaslužnemu nasledniku Emilijanu Cevcu. Stele je še osebno povezoval Akademijo in Univerzo, za njim je delo nadaljeval akademik Cevc, ki je bil prav tako sinonim za inštitut in je bil znotraj SAZU, kot piše Špelca Čopič, »v največji meri sam svoj gospodar«. Med umetnostnimi zgodovinarji je bil osrednji znanstvenik, ki je pariral raziskovalcem z Univerze, hkrati kot prijatelj in kritik; sicer pa je, tako kot vsi Steletovi učenci, opozarjal tudi na pomen konservatorskega dela, češ da je potrebno umetnine najprej ohraniti, če jih želimo preučevati. S Steletom je še sodeloval Damjan Prelovšek, ki se je, tako kot nekdanj Stele, še posebej posvetil Plečniku, od mlajših pa sta delo uspešno vodili Ana Lavrič in današnja predstojnica Barbara Murovec.

Kot je znano, so bili inštituti sprva del Akademije, ob reorganizacijah pa je prihajalo do sprememb, tako da so se inštituti večinoma osamosvojili, v okrilju SAZU pa so ostali v okvirih meddisciplinskega programa *Naravna in kulturna dediščina slovenskega naroda* preučevalci jezika in narodotvornih oziroma t. i. matičnih ved, med katere sodi tudi umetnostna zgodovina. A so tudi ti manjši inštituti postali samostojni in ostali povezani z Akademijo kot ustanoviteljico in pokroviteljico predvsem le še po imenu (zato so v njenih svetih tudi predstavniki Akademije), zaradi česar prihaja do pogostih nejasnosti, pomot ali zamenjav med Akademijo kot reprezentativno ustanovo in ZRC kot raziskovalno inštitucijo, ki je zgodovinsko izšla izpod njenega patronata.



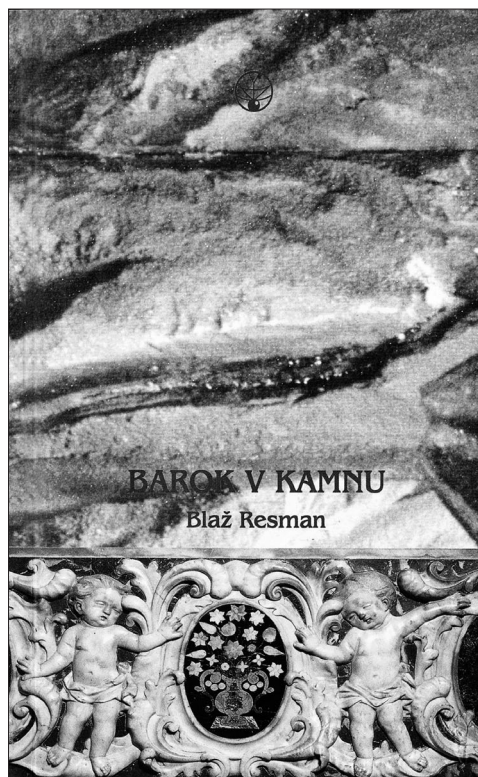
France Stele med delom na inštitutu leta 1969

France Stele in his office in 1969



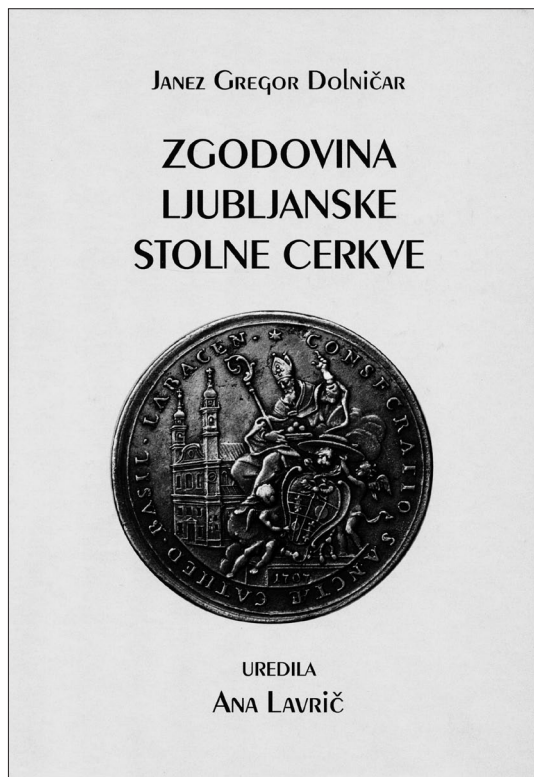
Emilijan Cevc med terenskim delom

Emilijan Cevc during fieldwork



Blaž Resman: Barok v kamnu. Ljubljansko kamnoseštvo in kiparstvo od Mihaela Kuše do Francesca Robbe, Ljubljana 1995

The cover of Blaž Resman's book on stonecutters and sculptors in the late 17th and early 18th century Ljubljana

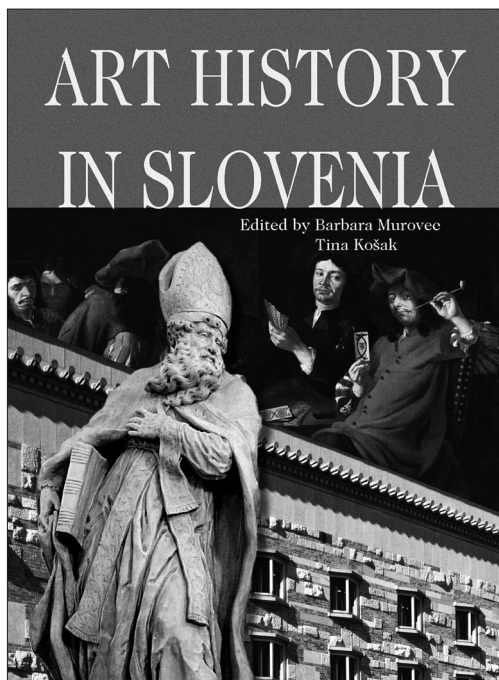


Janez Gregor Dolničar: Zgodovina ljubljanske stolne cerkve. Ljubljana 1701–1714 (urednica in avtorica spremne študije Ana Lavrič), Ljubljana 2003

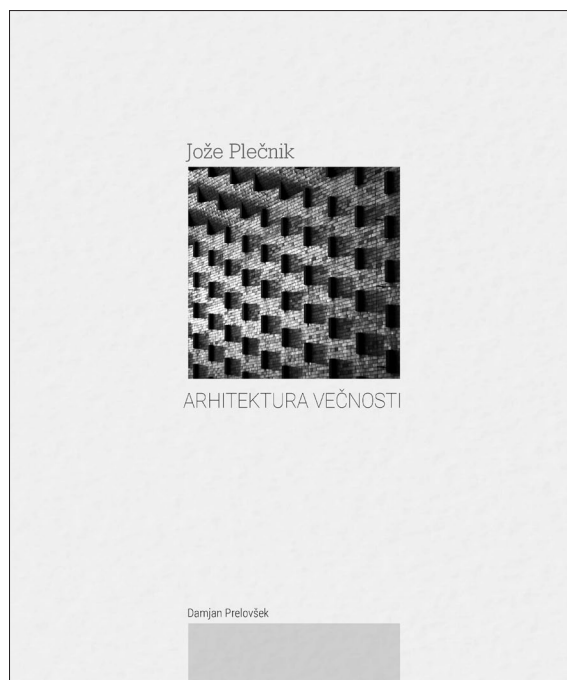
Johann Gregor Thalnitscher von Thalberg's History of the Ljubljana Cathedral (editor and author of the introduction essay Ana Lavrič), Ljubljana 2003

Nekateri inštituti so z Akademijo personalno povezani in drugi spet ne, kar pa vsaj na zgodovinskih področjih najbrž ni bistveno, saj so nosilci raziskav na takih inštitutih pomembne raziskovalne osebnosti, ki se srečujejo pri različnih projektih in na skupnih delovnih področjih, kot so delo na univerzah oziroma fakultetah (na srečo je zdaj v Sloveniji več oddelkov ali kateder za umetnostno zgodovino), pa v galerijah, na Slovenski matici ali nekdanj pri *Enciklopediji Slovenije*, v stanovskih društvih, galerijskih komisijah itd., kajti vsi so usmerjeni na isto življenjsko področje in vsak na svoj način v skladu s svojimi zanimanji in specifičnimi spodobnostmi deluje v prid slovenski umetnosti in njenemu poznavanju, zato je vsakdo po svoje nepogrešljiv. Vsi ti raziskovalci so ves čas doslej plodno delovali in se brusili tudi v medsebojnih dialogih, pa četudi ponekod kritičnih in četudi je bilo že v razmerjih med prvaki starejše generacije Steletovih učencev čutiti tudi medsebojne napetosti, razlike v pogledih ali celo nepotrebna tekmovanja.

Kolikor imam v tako zgodovino vpogleda, vem, da je med umetnostnimi zgodovinarji vedno prevladovalo prepričanje, da je prav ZRC SAZU temeljni prostor za arhivske in druge dolgotrajnejše sistematične raziskave, posebno za pripravo umetnostne topografije; a je hkrati več kot razumljivo, da so se te raziskave s svojimi tematskimi področji prilagajale tudi željam in primarnim zanimanjem raziskovalcev, saj je osebni interes gotovo bistven tudi za tovrsten uspeh. In pomembnih uspehov v delu umetnostnozgodovinskega inštituta ZRC-ja je gotovo cela vrsta.



Art History in Slovenia (ur. Barbara Murovec, Tina Košak), Ljubljana 2011

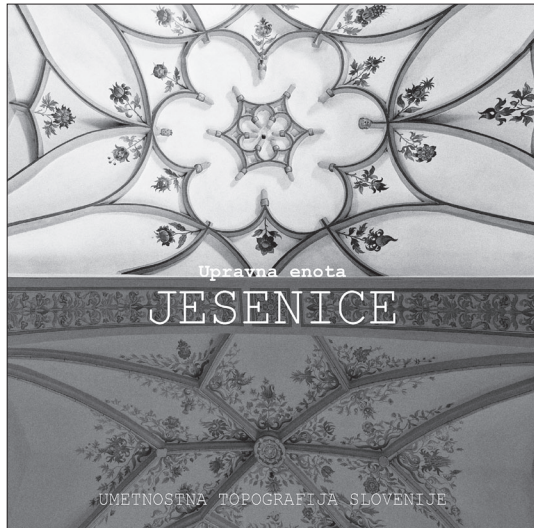


Damjan Prelovšek: Jože Plečnik. Arhitektura večnosti. Teme, metamorfoze, ideje, Ljubljana 2017

Pomislimo samo na univerzalnega Steleta, na Cevčeva preučevanja srednjeveškega in renesančnega kiparstva in slikarstva, na današnje raziskave srednjeveške samostanske plastike in baroka, posebej arhitekture in kiparstva ter stenskega iluzionističnega slikarstva, na razkrivanje arhitekture 19. stoletja in posebej Jožeta Plečnika, na zaokrožene topografske zvezke o naših kulturnih spomenikih, na kulturnozgodovinske študije, pomembne za našo splošno zgodovino, na objave in prevode virov in vsakršne dokumentacije, posebno Dolničarjeve *Zgodovine ljubljanske stolnice*; za današnje stanje pa je očitno, da se morajo sodelavci nanovo prilagajati tudi temam projektov, ki so jih pridobili na natečajih, pogosto v okviru mednarodnega sodelovanja, da si lahko sploh zagotavljajo obstoj in preživetje.

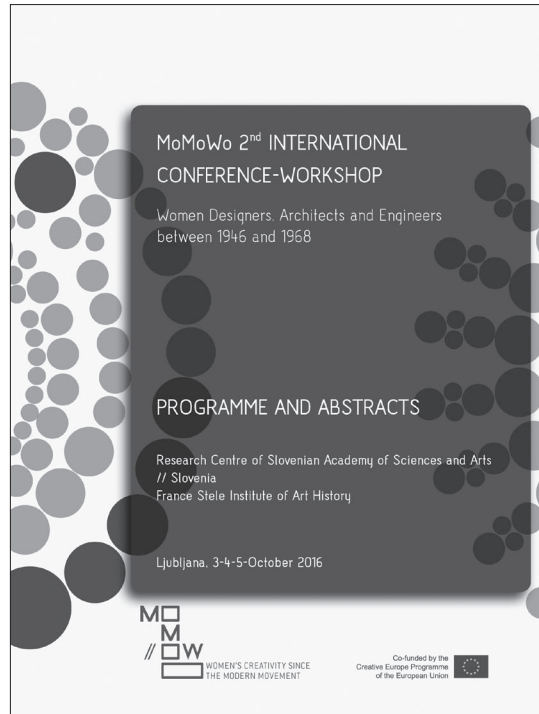
Večkrat sem pred kakim rdečim semaforjem srečal vso zaskrbljeno Ano Lavrič, ko se je odpravljala na kak urad in se upravičeno pritoževala, kako krvavo si mora prizadevati, da inštitut sploh lahko obstane nad vodo. Ko sem bil nacionalni koordinator, pa sem bil priča, kako so si nekateri nenehno prizadevali, da bi potekalo redno financiranje za temeljne dolgoročne nacionalne projekte, kakršen naj bi bil ob pripravah slovarjev in biografskega leksikona na našem področju nekoč tako zelena umetnostna topografija, a tega niso mogli doseči, ker je bil sistem financiranja očitno preveč neživljenjsko poenoten in tog. Delo pa je vendar tako ali drugače teklo naprej in se iznajdljivo prilagajalo razmeram, čeprav ob nenehnih skrbeh za obstoj. Ko sem svojčas moral podpisovati vsakoletna poročila Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete o raziskovanju kulturne dediščine, je bilo potrebno ministrstvu vedno znova zagotavljati, da se v isto področje usmerjeno delovanje v obeh inštitutih ne podvaja, a tudi če bi se, bi se v resnici le dopolnjevalo in preverjalo, tako kot se dopolnjuje delo vseh posameznikov, formalno vključenih v različne inštitucije, ki jih povezuje slovenska umetnost.

Umetnostnozgodovinski inštitut ZRC SAZU je zaradi narave dela, ko naj bi bil njegovim raziskovalcem na voljo ves raziskovalni čas, izpričeval in izpričuje predvsem veliko temeljitost in je vzgojil vrsto nepogrešljivih poznavalskih specialistov; tudi zato, ker je bil že zaradi svojega zgodovinskega



Druga knjiga iz zbirke *Umetnostna topografija Slovenije* predstavlja spomenike Upravne enote Jesenice.

The second book of the *Art Topography of Slovenia* series presents monuments of the Jesenice Administrative Unit.



Inštitut je bil med letoma 2014 in 2018 partner v evropskem projektu MOMOWO. Ustvarjalnost žensk od modernizma dalje, v okviru katerega je leta 2017 gostil mednarodni simpozij.

Between 2014 and 2018, the Institute was a partner in the European MOMOWO project. Women's Creativity since the Modern Movement, in the scope of which it hosted an international conference in 2017.

izhajanja iz Historičnega inštituta v Steletovem in Cevčevem duhu usmerjen v zgodovinopisje, in manj v tisto, kar zaobjema pojem umetnostne vede. A se je odpiral in se vse bolj odpira vprašanjem tudi na tem področju, ob smotrnem zavedanju, da morajo tudi vsakršne spekulacije temeljiti na zanesljivih dejstvih. Posebno pohvalo pa si zaslužijo njegove novejši pobude, kot je izdajanje revije *Acta historiae artis Slovenica*, ki je ob starejšem *Zborniku za umetnostno zgodovino* nedvomno zelo tehtno obogatila našo znanstveno periodiko, vsaj v strokovnih krogih odmevna pa je tudi bolj gibljivo zasnovana *Umetnostna kronika*, ki je pred tem gotovo manjkala, četudi ji lahko kdo očita pretirano kritičnost, ki kaže na razmerja med ustanovami ali opozarja tudi na morebitno različnost posameznih pogledov. Ti so na inštitutu usmerjeni predvsem v strogo znanost, spet drugod morajo streči tudi potrebam občinstva, ki mu je umetnost namenjena, oboje pa je nujno potrebno in se samo dopolnjuje, tako kot se dopolnjuje delo nas vseh. Izsledki Inštituta pri ZRC SAZU pa so posebno dragocen temelj, ki ga nikakor ni mogoče spregledati, ampak jih je nujno skrbno vgrajevati v dosedanje poznavanje, in to ljudem z vseh ustanov, naj bodo profesorji, raziskovalci ali popularizatorji. Prikupna je tudi serija knjižic *Umetnine v žepu*, prav posebej pa se je izkazala za dragoceno inštitutska pobuda Barbare Murovec za tematske simpozije, ki povezuje kolege in sistematično soočajo poglede v stroki.

Hvalevredno je tudi to, da se zanimanje inštitutskih publikacij razširja tudi na novejšo umetnost, o čemer pričajo na primer intervjuji z umetniki v *Umetnostni kroniki*, ki s tem prihaja tudi v zavest ustvarjalcev, ne le umetnostnih zgodovinarjev. Posebno pozornost svojim sodelavcem ali



Umetnostnozgodovinski inštitut je od leta 2016 partner v evropskem raziskovalnem projektu TransCultAA. Transfer predmetov kulturne dediščine v regiji Alpe-Adria v 20. stoletju. Marca 2018 je v Ljubljani potekal mednarodni simpozij o transferjih in zaplembah umetnin med leti 1914 in 1989/1991.

Since 2016, the Institute of Art History has been a partner of the European research project TransCultAA. Transfer of Cultural Objects in the Alpe Adria Region in the 20th Century. In March 2018, an international conference on the translocations and confiscations of artworks between 1914 and 1989/1991 was held in Ljubljana.

prijateljem pa je inštitut posvetil tudi v bogatih jubilejnih zbornikih, kot so Cevčev, Zadnikarjev, Prelovškov ali zbornik Anice Cevc, izkazal pa se je tudi s pripravami predavanj.

Prav akademik France Stele, ki je bil pionir na več področjih, kar danes ni več mogoče, je pritegoval v svojem delu vse, starejšo zgodovino in sodobnost. Podobno velja tudi za akademika Emilijana Cevca, ki je raziskoval in ustvarjal v bistvu na dveh duhovno metodoloških ravneh, ki pa sta se povezovali in dopolnjevali, pri vodenju inštituta pa je bil, kot se spominja nekdanji direktor ZRC akademik Mitja Zupančič, »eden tistih zanesenjakov, ki so zahtevali odločanje znanstvenikov v takrat precej birokratizirani Slovenski akademiji znanosti in umetnosti«. Razvnel se je ob inventivnih novejših ustvarjalcih, ob tem pa poudarjal in zabičeval, da se umetnost začneja z Adamom. Sicer pa so izsledki Inštituta o starejši umetnosti zanimivi tudi za zgodovinarje in zgodovinska področja drugih ved, s svojim umetnostnogeografsko naravnanim pristopom celo naravoslovnih, zato se zanje na Akademiji, kolikor vem, najbolj zanimajo zgodovinarji in drugi znanstveniki, tudi arheologi. Za umetnike slikarje, kiparje in arhitekte, ki so zbrani v V. akademijem razredu, pa je značilno, da se pogosto sklicujejo na Steleta in med člani Akademije pogrešajo pisce, kakršna sta bila Stele in Cevc, ki sta ob svojem raziskovanju umetnostne preteklosti spremljala tudi sodobnost, kar se zdi umetnikom razumljivo mnogo bolj bistveno kot zgodovinarjem, ki se omejujejo le na minula obdobja. Večkrat sem bil priča, kako visoko je v njihovih čislih ostal Stele, ker je bil že v poznih letih komisar pariške razstave umetnosti na tleh Jugoslavije in je upošteval tudi najnovejšo ustvarjalnost. Povedna o tem je anekdota, ki jo rad pripoveduje slikar akademik Andrej Jemec. Duhoviti Stele mu

je namreč dan po otvoritvi razstave v Parizu na vprašanje: »Profesor, kdaj greste pa nazaj?« takole odgovoril: »Veste, jaz ne grem nikoli nazaj, jaz grem zmeraj samo naprej.«

France Stele je bil vse življenje raziskovalec preteklosti, spremljevalec novega in po srcu konservator, prav tako Cevc in tudi Prelovšek, in ta zavezanost se na Inštitutu očitno ohranja tudi naprej in spričo posebnih okoliščin dobiva celo povsem novo, nekoč najbrž nepredstavljivo vlogo. Ker se v današnjem času konservatorstvo podreja neizprosnim zahtevam kapitala, namesto da bi umetnine ščitilo, in se s spomeniki dogaja, kar se je nekdaj zdelo nemogoče, si je očitno vzel pristojnost, da s tem seznanja stroko in javnost, kar današnji inštitut Franceta Steleta, pri čemer ima posebno vlogo tudi Damjan Prelovšek z angažiranimi inštitutskimi nasledniki. Tako Steletov inštitut ni le vase zaprta ali celo zaprašena ustanova, ampak je tudi angažiran, s čimer je celo razdelil poglede v stroki in vznemiril tudi širšo kulturno javnost, kar mu daje dodatno živost.

V osnovi se na Inštitutu s svojim delom izoblikujejo nepogrešljivi specialisti, odprti tudi širšim razgledom, saj morajo biti že spričo današnjih anomalij tudi premišljevalci, ki zmorejo zavzeti jasna in širše utemeljena stališča tudi v temeljnih stvareh umetnosti, s tem pa tudi v odnosu do slovenskega naroda in sedanjega sveta. Vsi velikani, tudi med umetnostnimi zgodovinarji, nam namreč žive v spominu tudi kot odločilne, izrazite in ustvarjalne osebnosti s širokim področjem kulturnega delovanja, ki mu dajejo tudi globlji zgodovinski smisel. Steletov akademijski inštitut nam s sodelovanjem vseh svojih dosedanjih načrtovalcev in sodelavcev snuje in mozaično sestavlja zanesljivo podobo ustvarjalnosti na naših tleh in podobo ustvarjalnosti našega naroda tudi zunaj danes sicer odprtih meja, tako da preučuje njene splošne kulturnogeografske poteze, njene značilnosti, zgodovinske dileme in največje dosežke. Vse to se povezuje v celoto in se pretaka v našo splošno kulturno zavest, ki je v bistvenem nepopolna brez upoštevanja umetnosti, brez navdušenja zanjo in brez življenjskih spoznanj, ki jih razbiramo iz njenih skrivnosti. Tako delo ni le danes le redkim zagotovljena služba, ampak je hkrati pomembno poslanstvo za slovenski narod in njegovo kulturo. Ob visokem jubileju zato želim, da bi se razmere za nemoteno delo v inštitutu izboljšale, da bi se pri tem poslanstvu uspehi še naprej vrstili, da bi vam bilo raziskovanje na umetnostnozgodovinskem inštitutu pod očetovsko Steletovo duhovno zaščito zmeraj v veselje in da bi vas kar najbolj osrečevalo, tako kot nam duše osrečuje večna umetnost, v kakršno je zaupal France Stele in kakršni se je ustvarjalno predajal Jože Plečnik, ki oba zaznamujeta današnje praznovanje.

France Stele Institute of Art History's 70th Anniversary

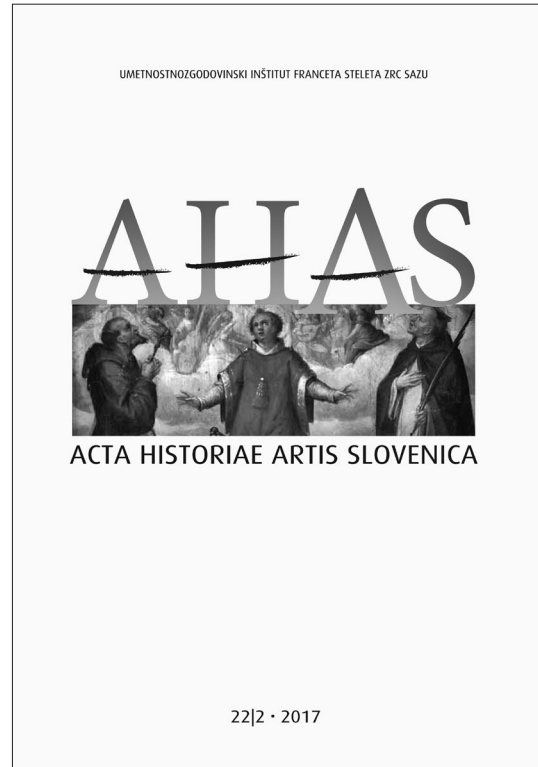
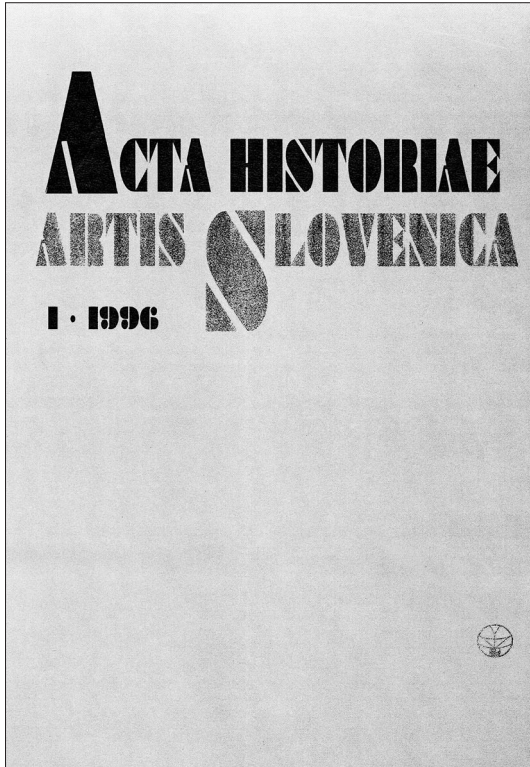
The Opening Speech at the Celebration on 14 December 2017
at the Prešeren Hall of the Slovenian Academy of Sciences and Arts

Milček Komelj

On the occasion of the 70th anniversary of the founding of the section of art history, the predecessor of the present France Stele Institute of Art History at the Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts (ZRC SAZU) and of one of the three sections of the former academic Institute of History, let me first congratulate all of the institute's employees and its leadership on such an impressive anniversary. As an external observer, I have not been asked to judge the work of your renowned institution in detail or speak about its history. However, what I am here to say is that everything it has done has been vitally important not only for art history but also for understanding the cultural history of Slovenes, and that the institute is as indispensable as art history itself. The fundamental essence of art history lies in revealing the aesthetic wealth and historical testaments of art, which is an integral part of our identity.

The founder of the Institute and its first director, the versatile professor and academician France Stele, thoroughly deserves that the Institute has borne his name for the past 45 years. We are all familiar with his work, fundamental for understanding Slovene art history. Those who were close to him recall him working in his office, even falling asleep on the sofa there, and then continuing to work into the night. At the same time, he taught courses at the University of Ljubljana, conducted field research, studied archives, kept abreast of literature and always stayed in close touch with the contemporary art scene. He was a synonym for the academic institute's original status as an extended office of an academician. He also dedicated his spiritual heritage to the Institute, including his field notes, which he entrusted to his worthy successor, Emilijan Cevc. Stele personally connected the Academy and the Institute, later continued by Cevc, who was a synonym for the Institute as well and, as reported by Špelca Čopič, was "as far as possible his own master" at SAZU. Among art historians, he was the key academic and researcher, who could parry with researchers from the Academy as both a friend and critic; moreover, and like all of Stele's students, he called attention to the importance of conservation work, emphasizing that artworks need to be preserved before they can be studied. Another co-worker of Stele was Damjan Prelovšek, who focused on Plečnik, as Stele once did, while among his younger colleagues, Ana Lavrič and the present director Barbara Murovec have successfully taken over the reins.

In the beginning, the institutes were a part of the Academy; however, reorganizational changes resulted in the institutes mostly becoming independent, while within the interdisciplinary program *Natural and Cultural Heritage of the Slovenian Nation*, the researchers of language and nation building or the so-called mother disciplines, including art history, stayed under SAZU. However, these smaller institutes also became independent and have remained connected to the Academy as their



Prva in dvaindvajseta številka inštitutske revije Acta historiae artis Slovenica

The first and the twenty-second issue of Acta historiae artis Slovenica, published by the France Stele Institute of Art History ZRC SAZU

founder and patron in mostly name only (which is the reason that the representatives of the Academy form part of its expert bodies). This frequently leads to ambiguities, mistakes or misidentifications between the Slovenian Academy of Sciences and Arts as a representative institution and ZRC SAZU as a research institution (which was established under its auspices).

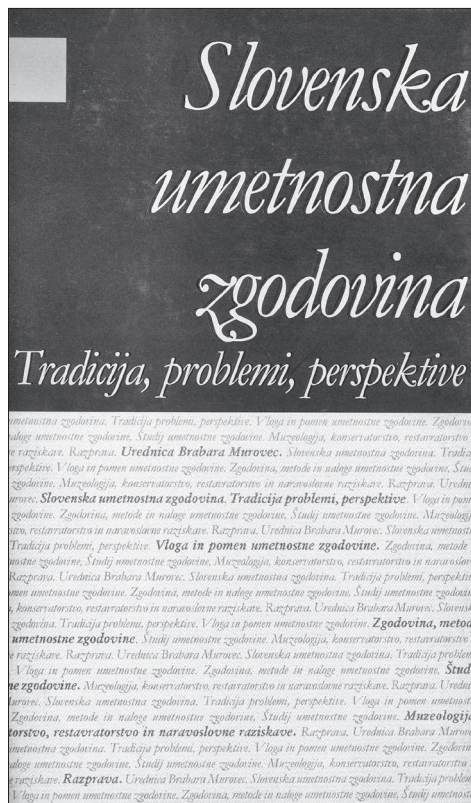
Some of the institutes are personally connected to the Academy, while others are not; however, at least in the historical fields, this is of little importance, since the leading research figures at these institutes are central researchers in the field who connect through a variety of projects and in a range of workplaces, such as the universities or faculties (luckily, there are currently more departments and chairs for art history in Slovenia), in galleries, at Slovenska matica (The Slovene Society) or previously *Enciklopedija Slovenije* [Encyclopaedia of Slovenia], in professional associations, gallery committees, etc. All of them are focused on the same field, yet each of them works in their own way according to their specific interests and abilities in pursuit of a common goal: to benefit Slovene art and its understanding. Therefore, each of them is somehow indispensable. All of them have been productive and become polished through interpersonal dialogue, even though they may sometimes be critical, and despite the fact that even among the leaders of Stele's older generation of students, there were mutual conflicts, differences of opinion or even unnecessary competition.

As much as I know about the institution's history, among art historians there has always been a belief that France Stele Institute of Art History is *the* institution for archival and other longer-term systematic research, especially art topography. Nevertheless, it is also more than understandable that this kind of research and all it encompasses has had to adapt to the wishes and primary interests of its researchers, since personal enthusiasm is surely essential in achieving this level of



Inštitutska strokovna revija Umetnostna kronika, ki izhaja štirikrat letno, bralce redno seznanja tudi z aktualnim dogajanjem v umetnosti ter perečo problematiko spomeniškega varstva.

The Institute's quarterly the Art Chronicle regularly informs its readers about current events in art history and topical issues of monument protection.



Knjiga referatov in diskusijskih prispevkov

Prvega posveta slovenskih umetnostnih zgodovinarjev v organizaciji inštituta leta 2004

The book with the papers and the discussion of the first conference of Slovenian art historians in 2004 organized by the institute

success. And there has certainly been an impressive level of success in the work of the ZRC SAZU's art historical institute.

We have to mention here the versatile Stele, Cevc's research of medieval and Renaissance sculpture and painting, today's research of medieval monastic sculpture and the Baroque, especially architecture, sculpture and illusionistic wall painting, the revealing of 19th century architecture and especially Jože Plečnik, the completed topographic volumes on our cultural monuments, the cultural historical studies, important for our general history, the publications and translations of sources and all types of documentation, especially Dolničar's *Historia Cathedralis Ecclesiae La-bacensis*. It is also clear that our colleagues today are engaged in a constant battle to ensure their existence and survival, adjusting their research to projects obtained through contests, frequently as a part of international cooperation.

On numerous occasions, I have run into Ana Lavrič, consumed with worry, on her way to some office or other and rightfully complaining about her struggles to keep the institute above water. When I was the national coordinator, I saw myself how some people were involved in a constant fight to ensure the regular funding of essential long-term national projects, such as, besides the production of dictionaries and a biographical lexicon, art topography as the desiderata in the field of art



V zbirki Umetnine v žepu je doslej izšlo petnajst žepnic, med njimi tudi knjižici o ljubljanski Cukrarni in Umetnostni galeriji Maribor.

So far fifteen booklets have been published in the Art in the Pocket series. Among them are booklets about the Ljubljana Sugar Refinery and the Maribor Art Gallery.

history, but failing to do so due to the anachronistically standardized and over-rigid funding system. In one way or another, the work continued and was resourcefully adjusted to the circumstances, despite the constant worry about survival. When at one point I had to sign the annual reports of The Scientific Research Institute of the Faculty of Arts on cultural heritage research, it was necessary to repeatedly reassure the Ministry that the work at both institutes, focused on the same area, was not being duplicated and that even if it were, it would be complementary and valid, similar to the way in which the work of all individuals formally included in various institutions connected through Slovene art is linked.

Due to the nature of their work, when research time was readily available to its researchers, the France Stele Institute of Art History ZRC SAZU demonstrated extreme thoroughness in its activities, and it still does, while also producing a number of outstanding experts. One of the reasons for this is that, in the spirit of Stele and Cevc, and because of its historical origins at the Institute of History, the institute has focused on historiography and less towards what encompasses the concept of an art discipline. However, it is also and always has been open towards questions in this field, while remaining well aware that any kind of speculation needs to be grounded in solid fact. The institute's new initiatives deserve special praise, such as the publication of the journal *Acta historiae artis Slovenica*, which alongside the older *Zbornik za umetnostno zgodovino* [Art History Journal] has undoubtedly significantly enriched our scientific periodicals, while the quarterly *Umetnostna kronika* [The Art Chronicle] is causing ripples, at least in academic circles. Although we may feel



Mednarodni simpozij Vloga cerkvenih bratovščin v likovni umetnosti srednjega in zgodnjega novega veka maja 2017
International conference The Role of Religious Confraternities in Medieval and Early Modern Art, May 2017

that it is excessively critical, indicating the state of relations between institutions or the possible divergence of individual viewpoints, this is something that was previously doubtlessly lacking. At the institute, the individual points of view are directed primarily towards research in its strictest sense, while elsewhere, they also have to serve the needs of the audience to whom art is dedicated. Nevertheless, both are essential and complementary, much like the work all of us do. The Institute at ZRC's research findings are hugely valuable—they must not be overlooked but carefully incorporated into existing research and knowledge, available to everyone in every institution, be they professors, researchers or popularisers. The series of booklets *Art in the Pocket* is charming as well, while the institute's initiative by Barbara Murovec for thematic conferences connecting colleagues and systematically challenging thinking in the field has proven to be invaluable.

It is also praiseworthy that the institute's publications are extending to contemporary art, reflected, for example, in interviews with artists in *Umetnostna kronika*. Consequently, creators and not only art historians are becoming aware of current art as well. The institute has also devoted special attention to its co-workers or friends in the rich *Festschriften* dedicated to Emilijan Cevc, Marijan Zadnikar, Anica Cevc, and Damjan Prelovšek, while it has also proved itself by organising numerous lectures.

It was precisely France Stele, a pioneer in numerous fields, something that is no longer possible today, who managed to extend his work to cover everything, both older history and modernity. The same is true for academician Emilijan Cevc, who researched and created on two spiritually methodological levels that connected and complemented each other, while in his leadership of the institute, he was "one of those enthusiasts, who demanded decision-making from scientists in, at that time, the considerably bureaucratised, Slovenian Academy of Sciences and Arts," as remembered by academician Mitja Zupančič, former director of ZRC. Cevc was excited about inventive new artists, while at



Razstava Štajerski Herkul. Po sledih freskantskih naročil Ignaca Marije grofa Attemsa avtorice Barbare Murovec je leta 2017 gostovala v prostorih galerije v gradu Slovenska Bistrica.

The exhibition Hercules of Styria. Following the Traces of Ignaz Maria, Count of Attems' Commissions of Frescoes, authored by Barbara Murovec, was held in the Slovenska Bistrica castle gallery in 2017.

the same time insisting that art begins with Adam. Moreover, the Institute's findings about older art are also interesting for historians and historical areas of other fields, and with its artistically and geographically oriented approach even for natural sciences. As far as I am aware, this is the reason that historians and other scientists, including archaeologists, are most interested in them. It is characteristic for painters, sculptors and architects united in the so-called fifth class of the Academy of Sciences and Arts that they frequently refer to Stele and, among the members of the Academy, nostalgically remember writers such as Stele and Cevc, who followed contemporary art beside researching the history of art. Understandably, this is something that artists see as much more important than historians do, who limit themselves exclusively to past periods. I have seen countless times how highly they thought of Stele because in his later years he served on the committee of the Yugoslav art exhibition in Paris and because he also acknowledged contemporary works of art. An anecdote that the academic painter Andrej Jemec likes to tell attests to the latter. According to him, the day after the opening of the exhibition in Paris, he asked, "Professor, when are you going back?" and the witty Stele replied, "You know, I never go back, I always only go forward."

Throughout his life, France Stele, as well as Cevc and Prelovšek, have been researchers of the past, followers of the new and conservators at heart, and this duty is clearly still being preserved at the institute; it is even, in light of the special circumstances in place today, acquiring a new, previously probably unimaginable role. Because today conservation is being subordinated to the unrelenting demands of capital instead of the protection of artworks, and monuments are subject to treatment that was previously unimaginable, the France Stele Institute of Art History has taken on the responsibility of informing both professionals and the public about this issue, with Damjan Prelovšek and



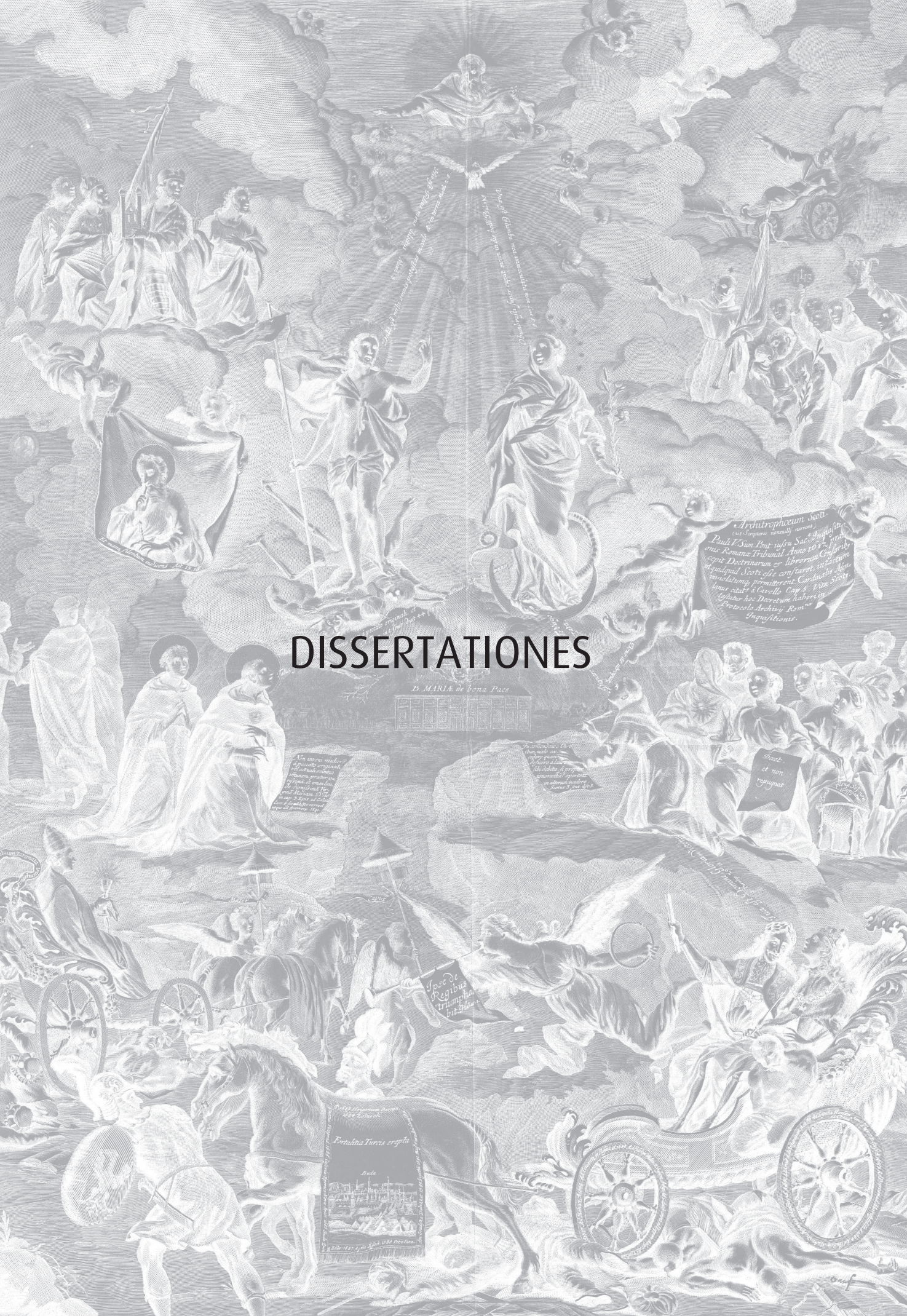
Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU je leta 2018 odprl prostore tudi v Mariboru. Predstavitev monografije Dvorec Betnava na Dnevu odprtih vrat 3. oktobra 2018.

In 2018, the France Stele Institute of Art History ZRC SAZU opened a new research department in Maribor. The presentation of the book on Betnava Manor at the Open Doors Day on 3 October 2018.

his highly committed successors at the institute playing a special role. Therefore, Stele's institute is not an introverted institution, but rather an engaged one. As a result, it has divided opinion in the discipline and stirred up the wider cultural public, breathing extra life into its work.

Essentially, through the work they carry out, indispensable and broad-thinking expert researchers are shaped at the Institute; the anomalies in the present system demand that they are also thinkers, who are able to take clear and well-founded positions in even the most fundamental matters of art, and in relation to the Slovene nation and the present world. In art history also, the great names are preserved in our memories as decisive, distinctive and creative personas, engaged in an impressive range of cultural activities, giving them a deeper historical significance. Stele's academic institute, through the cooperation of all its great researchers and colleagues, pieces together a faithful picture of creativity in our land and an image of the creativity of our nation even beyond our presently open borders by studying its general cultural and geographical features, its characteristics, historical dilemmas and greatest achievements. The whole that is formed in this way becomes a part of our general cultural awareness, which is essentially incomplete without an appreciation of art, enthusiasm for it, or the knowledge of life that can be discerned from its secrets. This type of work is not only a job that few can undertake today, it is also an important mission for the Slovene nation and its culture. On the occasion of this great anniversary, I wish that the conditions for continued work at the institute will improve, that the successes this mission brings will multiply, that conducting research at the France Stele Institute of Art History under Stele's paternal spiritual protection will always bring you joy and the utmost happiness. Just like the eternal art in which France Stele always believed and to which Jože Plečnik was creatively committed.

DISSERTATIONES



St. MARIE de bona Pace



*Unum inter
 illos quos
 sollicitudo
 et curam
 animarum
 gerens
 et in
 summo
 officio
 et honore
 et potestate
 et potestate*

*Unum inter
 illos quos
 sollicitudo
 et curam
 animarum
 gerens
 et in
 summo
 officio
 et honore
 et potestate
 et potestate*

*Unum inter
 illos quos
 sollicitudo
 et curam
 animarum
 gerens
 et in
 summo
 officio
 et honore
 et potestate
 et potestate*

*Unum inter
 illos quos
 sollicitudo
 et curam
 animarum
 gerens
 et in
 summo
 officio
 et honore
 et potestate
 et potestate*

*Unum inter
 illos quos
 sollicitudo
 et curam
 animarum
 gerens
 et in
 summo
 officio
 et honore
 et potestate
 et potestate*

Pro remedio et pro salute animae nostrae

Memoria v srednjeveškem umetnostnem okrasju cisterce v Stični kot odsev tesne povezanosti s plemstvom

Mija Oter Gorenčič

Cistercijanski samostan Stična je bil ustanovljen še za časa življenja sv. Bernarda iz Clairvauxa (ok. 1090–1153), velikega reformatorja cistercijanskega reda. Oglejski patriarh Peregrin I. (patriarh od 1131 do 1161), po Valvasorju Bernardov dober znanec,¹ je namreč ustanovno listino za stiški samostan, danes poznano le po prepisih, izdal po 24. septembru leta 1136.² S srednjeveško umetnostno dediščino stiške cisterce, najstarejše monastične ustanove na ozemlju osrednje Slovenije, se je doslej ukvarjalo že več raziskovalcev. Za Valvasorjem, ki je poleg zgodovinskih podatkov prispeval tudi tri grafične vedute samostana,³ je bil prvi, ki je opozoril, da podoba cerkve »deloma sega v romansko šego«, Peter Hitzinger.⁴ Da je (bila) cerkev gotovo še romanska, sta zapisala Peter Radics⁵ in Janez Flis.⁶ Leta 1889 je samostan obiskal redovni zgodovinar Gregor Müller, a nanj arhitektura ni naredila posebnega vtisa.⁷ Prvi, ki je podal poskus opisa stavbne zgodovine celotnega samostana in

¹ Johann Weichard VALVASOR, *Die Ehre des Hertzogthums Crain*, Laybach-Nürnberg 1689, 8, str. 694.

² O ustanavljanju in ustanovni listini gl. mdr. Arhiv Republike Slovenije (ARS), SI_AS 1073_402_148r, fol. 6v in nasl.; Wladimir MILKOWICZ, *Die Klöster in Krain. Studien zur österreichischen Monasteriologie*, Wien 1889, str. 31–67; Franc KOS, O ustanoviteljnih Zatiškega samostana, *Časopis za slovenski jezik, književnost in zgodovino*, 1, 1918, str. 193–200; Robert SENN, Wer waren die Gründer von Sittich?, *Carniola*, 9, 1919, str. 37–43; Jože Maver GREBENC, Aus der Gründungsgeschichte von Sittich, *Festschrift zum 800-Jahrgedächtnis des Todes Bernhards von Clairvaux*, Wien-München 1953, str. 119–166; Jože Maver GREBENC, *Gospodarska ustanovitev Stične ali njena dotacija leta 1135*, Stična 1973; Jože MLINARIČ, *Stiška opatija 1136–1784*, Ljubljana 1995, str. 33–48, 57–58, 955–956; Jože MLINARIČ, *Stiška opatija 1136–1784, Stična ob jubilejih 1098–1898–1998* (ur. Anton Nadrah, France Baraga), Stična 1998, str. 39–97; Günther BERNHARD, Listine oglejskega patriarha Pilgrima I. za samostan v Stični, *Zgodovinski časopis*, 54, 2000, str. 487–521; Günther BERNHARD, *Documenta patriarchalia res gestas Slovenicas illustrantia/Listine oglejskih patriarhov za slovensko ozemlje in listine samostanov v Stični in Gornjem Gradu (1120–1251)/Patriarchenurkunden von Aquileia für Slowenien und die Urkunden der Klöster Sittich und Oberburg (1120–1251)*, Wien-Ljubljana 2006, str. 37–101, 254–257 (vsi z nadaljnjo literaturo). Pregled literature o zgodovini in umetnostnem razvoju stiškega samostana je razviden tudi iz Mija OTER GORENČIČ, *Deformis formositas ac formosa deformitas. Samostanska stavbna plastika 12. in 13. stoletja v Sloveniji*, Ljubljana 2009, str. 207–246.

³ Johann Weichard VALVASOR, *Topographia Ducatus Carnioliae moderna*, Wagensperg 1679, fol. 240; VALVASOR 1689 (op. 1), 8, str. 693–703; VALVASOR 1689 (op. 1), 11, str. 530–535, list med str. 530 in 531.

⁴ Peter HITZINGER, *Domač koledar slovenski za prestopno leto 1860*, Ljubljana 1860, str. 97.

⁵ Peter RADICS, Umetelnost in umeteljna obrtnost Slovencev. Kulturno-zgodovinska studija, *Letopis Matice slovenske za leto 1880* (ur. Janez Bleiweis), Ljubljana 1880, str. 4.

⁶ Janez FLIS, *Stavbinski slogi zlasti krščanski. Njih razvoj in kratka zgodovina z dodatkom o zidanju in popravljanju cerkva*, Ljubljana 1885, str. 94.

⁷ Gregor MÜLLER, Von Sittich nach Landstrass, *Cistercienser Chronik*, 7, 1895, str. 15–20, 44–50.

dokončno potrdil, da je prvotna romanska bazilika pod baročnim plaščem še ohranjena, je bil Konrad Črnologar.⁸ Na romanske bazilikalne stene samostanske cerkve, vidne na podstrešju, je za njim opozoril tudi Fran Avsec in dodal, da gre za največjo in najstarejšo cerkev na Kranjskem z ravnim zaključkom.⁹ Da je cerkev romanska, je za Črnologarjem opozoril tudi Josip Srebrnič.¹⁰ France Stele,¹¹ Josip Mal¹² in Izidor Cankar¹³ so mdr. opisali arhitekturne karakteristike cerkve in romaniki sprva pripisovali tudi križiščno kupolo, Stele pa je v nadaljevanju prispeval še nekaj konservatorskih poročil o novih odkrijih,¹⁴ enega je objavil tudi France Mesesnel.¹⁵ Za enega najvažnejših romanskih spomenikov na Slovenskem je stiško samostansko cerkev označil Stanko Vurnik,¹⁶ na njen pomen v okviru romanske arhitekture pa je opozoril tudi Viktor Steska.¹⁷ V kontekst redovne arhitekture je stiško cerkev prvi postavil Jože Gregorič.¹⁸ Z razvojem cisterce se je v nadaljevanju največ ukvarjal Marijan Zadnikar, ki se je osredotočil na njeno umestitev v evropsko cistercijansko arhitekturo, ob tem pa še posebno skrbno raziskoval arhitekturno zgodovino samostana, o umetnosti podobi katerega je spisal tudi več monografij.¹⁹ Nekaj besed je gotski fazi stiškega

⁸ Konrad ČRNOLOGAR, Kloster Sittich, *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale*, n. v. 17, 1891, str. 227–233; Konrad ČRNOLOGAR, Kunstgeschichtliches aus Unterkrain, *Mittheilungen des Musealvereines für Krain*, 4, 1891, str. 2–4; Konrad ČRNOLOGAR, Cerkev in samostan v Stični, *Izvestja muzejskega društva za Kranjsko*, 5, 1895, str. 49–56, 89–94, 129–138, 229–237; Konrad ČRNOLOGAR, Sittich, *Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale*, n. v. 26, 1900, str. 168–175.

⁹ Franc AVSEC, Pogled na cerkvene umetnine naše škofije in primeren nasvet, *Izvestje društva za krščansko umetnost za leto 1897 in 1898*, 2, 1898, str. 9, 10–11.

¹⁰ Josip SREBRNIČ, *Stična. Črtice o cistercijanskem samostanu v Stični*, Ljubljana 1919, str. 31–32.

¹¹ France STELE, Umetnost in Slovenci, *Dom in svet*, 36, 1923, str. 184; France STELE, *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih. Kulturnozgodovinski poskus*, Ljubljana 1966, str. 30–31; prim. France STELE, *Umetnost zapadne Evrope. Oris njenih virov in glavnih dob njenega razvoja*, Ljubljana 1935, str. 186; France STELE, Romanska bazilika v Stični, *Arhitekt*, 1, 1951, str. 37; France STELE, L'architecture cistercienne en Yougoslavie, *Relations artistiques entre la France et les autres pays depuis le haut moyen age jusqu'à la fin du XIXe siècle*, Paris 1959, str. 127–130.

¹² Josip MAL, *Zgodovina umetnosti pri Slovencih, Hrvatih in Srbih*, Ljubljana 1924, str. 12–13.

¹³ Izidor CANKAR, *Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi. 2: Od leta 1000 do leta 1400. Razvoj stila v visokem in poznem srednjem veku*, Ljubljana 1931, str. 114.

¹⁴ France STELE, Varstvo spomenikov, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 7, 1927, str. 178–179; France STELE, Varstvo spomenikov, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 15, 1938, str. 99–100.

¹⁵ France MESESNEL, Varstvo spomenikov, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 18, 1942, str. 131.

¹⁶ Stanko VURNIK, Umetnost Dolenjske in njene metropole, *Dolenjska metropola Novo mesto* (ur. Anton Podbevšek), Novo mesto 1930, str. 20.

¹⁷ Viktor STESKA, Romanske cerkve na Slovenskem, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 16, 1939/40, str. 87.

¹⁸ Jože GREGORIČ, Srednjeveška cerkvena arhitektura v Sloveniji do leta 1430, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 1, 1951, str. 2–3, 4–7.

¹⁹ Mdr. Marijan ZADNIKAR, Nova odkritja na spomenikih romanske arhitekture, *Varstvo spomenikov*, 5, 1955, str. 93–95; Marijan ZADNIKAR, *Romanska Stična*, Ljubljana 1957 (Razprave I. razreda SAZU, IV/5); Marijan ZADNIKAR, Proučevanje romanske arhitekture, *Varstvo spomenikov*, 6, 1959, str. 24–25 (dalje ZADNIKAR 1959a); Marijan ZADNIKAR, *Romanska arhitektura na Slovenskem*, Ljubljana 1959, zlasti str. 58–71; Marijan ZADNIKAR, Stična in cistercijanska romanika, *Varstvo spomenikov*, 11, 1967, str. 93–99; Marijan ZADNIKAR, *Romanska umetnost*, Ljubljana 1970 (Ars Sloveniae), zlasti str. X–XI, XIII–XVI, LV–LXIII, št. 1–3; Marijan ZADNIKAR, Nova odkritja v Stični, *Varstvo spomenikov*, 20, 1976, str. 239–256 (dalje ZADNIKAR 1976a); Marijan ZADNIKAR, Stična v luči novih odkritij, *Zbornik občine Grosuplje*, 8, 1976, str. 129–138 (dalje ZADNIKAR 1976b); Marijan ZADNIKAR, *Stična in zgodnja arhitektura cistercijanov*, Ljubljana 1977; Marijan ZADNIKAR, Stiški Mihael in Lahovče, *Traditiones. Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje*, 5–6, 1979, str. 387–394; Marijan ZADNIKAR, Le bâtisseur bourguignon Michael en Slovénie, *Cîteaux. Commentarii Cistercienses*, 31/1, 1980, str. 267–271; Marijan ZADNIKAR, *Stiški samostan*, Ljubljana 1981 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 18); Marijan

samostana v svojih pregledih arhitekture namenil tudi Ivan Komelj,²⁰ študijo o merah in proporci- jah cerkve pa je objavil Tine Kurent.²¹ O arhitekturi stiškega križnega hodnika je v katalogu *Gotika v Sloveniji* pisal Mario Schwarz,²² zlasti nekatere Zadnikarjeve teze o arhitekturnem razvoju samo- stanske cerkve pa je kritično obravnaval Matthias Untermann.²³ Drugačen pogled na stavbno zgo- dovino samostana, kot ga je predstavil Zadnikar, je objavil tudi Maver Grebenc.²⁴ France Stele²⁵ in za njim Janez Höfler²⁶ sta najceloviteje obravnavala ohranjene stenske slikarije in se posvetila tudi iluminiranim rokopisom. Nekaj besed so stiškemu stenskem slikarstvu namenili še Ksenija Roz- man v okviru svoje doktorske disertacije,²⁷ Primož Kuret v obravnavi glasbil na srednjeveških fre- skah²⁸ in obširneje Tanja Zimmermann v okviru raziskave stenskega slikarstva poznega 13. in 14.

ZADNIKAR, *Romanika v Sloveniji. Tipologija in morfologija sakralne arhitekture*, Ljubljana 1982, zlasti str. 64–89 (dalje ZADNIKAR 1982a); Marijan ZADNIKAR, Tuji odmevi na knjigo o Stični, *Zbornik občine Grosuplje*, 12, 1982, str. 137–139; Marijan ZADNIKAR, Romanska Stična v luči zgodnje cistercijske arhitekture, *Benediktinci, kartuzijani, cistercijani* (ur. France Martin Dolinar), Ljubljana 1984 (Redovništvo na Slovenskem, 1), str. 81–85; Marijan ZADNIKAR, Stična in Vetrinj – enaka in različna, *Celovski zvon*, 3, 1984, str. 31–34; Marijan ZADNIKAR, Stična and the Typological Pluralism of Early Cistercian Architecture, *Mélanges à la mémoire du père Anselme Dimier. 3: Architecture cistercienne. 5: Ordre, fouilles* (ur. Benoît Chauvin), Pupillin 1987, str. 757–765; Marijan ZADNIKAR, *Križni hodnik pripoveduje*, Ljubljana 1988; Marijan ZADNIKAR, *Stična. Znamenitosti najstarejšega slovenskega samostana*, Ljubljana 1990 (dalje ZADNIKAR 1990a); Marijan ZADNIKAR, Stična (Sittich) in Slowenien. Eine unzisterziensische Zisterzienserkirche, *In Tal und Einsamkeit. 725 Jahre Kloster Fürstfeld. Die Zisterzienser im alten Bayern. 3: Kolloquium. Die Zisterzienser in Bayern, Franken und den benachbarten Regionen Südostmitteleuropas. Ihre Verbandsbildung sowie soziale und politische Integration* (ur. Klaus Wollenberg), München 1990, str. 239–248; Marijan ZADNIKAR, Veliko odkritje v Stični, *Zbornik občine Grosuplje*, 19, 1996, str. 133–136; Marijan ZADNIKAR, Kako so zorela znanstvena spoznanja o najstarejši stiški arhitekturi, *Stična ob jubilejih* 1998 (op. 2), str. 109–151; Marijan ZADNIKAR, *Samostan Stična in njegove znamenitosti*, Ljubljana 2001.

²⁰ Ivan KOMELJ, *Gotska arhitektura*, Ljubljana 1969 (Ars Sloveniae), passim; Ivan KOMELJ, *Gotska arhitektura na Slovenskem. Razvoj stavbnih členov in cerkvenega prostora*, Ljubljana 1973, passim.

²¹ Tine KURENT, *Kozmogram romanske bazilike v Stični*, Ljubljana 1977.

²² Mario SCHWARZ, Zgodnjegotska arhitektura na Južnem Štajerskem, *Gotika v Sloveniji* (ur. Janez Höfler), Narod- na galerija, Ljubljana 1995, str. 36 (dalje SCHWARZ 1995a); Mario SCHWARZ, Stična, cistercijski samostan. Križni hodnik, *Gotika v Sloveniji* 1995 (op. 22), str. 44–45 (dalje SCHWARZ 1995b).

²³ Matthias UNTERMANN, *Forma Ordinis. Die mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser*, Berlin 2001, str. 34, 187, 289–290, 293, 355. Za pregled starejših omemb Stične s strani tujih avtorjev gl. ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 74–84.

²⁴ Maver GREBENC, Dokumentirana Stična. Zgodovinska osvetlitev samostanskih stavb, *Meddobje*, 19, 1983, str. 225–321; gl. tudi Maja OVEN, Osvetlitev zapisov patra Mavra Grebenca kot primerjava k novim odkritjem v stiškem križnem hodniku, *Varstvo spomenikov*, 41, 2006, str. 25–43.

²⁵ Mdr. STELE 1927 (op. 14), str. 178–179; France STELE, Milko KOS, *Srednjeveški rokopisi v Sloveniji*, Ljubljana 1931, str. 1–51; STELE 1938 (op. 14), str. 99–100; STELE 1966 (op. 11), str. 30–31, 32, 36; France STELE, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1969, str. 175, 295–298, passim; France STELE, *Gotsko stensko slikarstvo*, Ljubljana 1972 (Ars Sloveniae), str. X, XIII, XXIX, L–LI, št. 2, 3.

²⁶ Janez HÖFLER, *Stensko slikarstvo na Slovenskem med Janezom Ljubljanskim in Mojstrom sv. Andreja iz Krašč*, Ljubljana 1985, str. 54–55; Janez HÖFLER, Folknandus ali Aldeprandus? K najstarejši zgodovini cistercijskega samostana v Stični in njegovi rokopisni zapuščini. »Hodil po zemlji sem naši ...«. *Marijanu Zadnikarju ob osem- desetletnici* (ur. Alenka Klemenc), Ljubljana 2001, str. 123–137; Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji. 3: Okolica Ljubljane z Notranjsko, Dolenjsko in Belo krajino*, Ljubljana 2001, str. 167–171.

²⁷ Ksenija ROZMAN, *Stensko slikarstvo od 15. do srede 17. stoletja na Slovenskem. Problem prostora*, Ljubljana 1964 (tipkopis doktorske disertacije), str. 87.

²⁸ Primož KURET, *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem*, Ljubljana 1973, str. 55, 96, 120, 126, 129.

stoletja v Sloveniji.²⁹ Nataša Golob je pisala o umetnostni podobi cerkve in križnega hodnika³⁰ ter obširno raziskala in analizirala stiško knjižno iluminacijo.³¹ Tej je nekaj besed v katalognih enotah ob razstavi *Patres* namenil tudi Tine Germ.³² Ana Krevelj je v svoji doktorski disertaciji omenila živalske motive na freskah in tlakovcih iz stiškega samostana,³³ več novih ikonografskih interpretacij poslikave oboka križnega hodnika pa sem prispevala avtorica tega prispevka.³⁴ Kiparsko okrasje samostana je v svojih monografskih publikacijah obravnaval Emilijan Cevc,³⁵ sama pa sem se osredotočila tudi na ohranjeno stavbno plastiko.³⁶ Topografski popis samostana je prispeval Stane Mikuš,³⁷ ob obletnici samostana v letu 2006 pa je izšla strokovna publikacija več avtorjev, ki so predstavili raziskave v križnem hodniku.³⁸

²⁹ Tanja ZIMMERMANN, *Stensko slikarstvo poznega 13. in 14. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1996 (tipkopis doktorske disertacije), str. 67–74, 152, 157–158, 222–223; gl. tudi Tanja ZIMMERMANN, *Stensko slikarstvo poznega 13. in zgodnjega 14. stoletja, Gotika v Sloveniji 1995* (op. 22), str. 222.

³⁰ Nataša GOLOB, *Art in Slovenia 1150–1250 and the Role of the Monastic Orders, Hortus artium medievalium. Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages*, 7, 2001, str. 60–64, 73, op. 14.

³¹ Mdr. Nataša GOLOB, *Die illuminierten Handschriften aus dem Zisterzienserkloster Stična (Sittich). Die Gruppe der in der National- und Universitätsbibliothek Ljubljana verwahrten Codices, Codices manuscripti*, 14, 1988, str. 145–163; Nataša GOLOB, *Slikarski okras romanskih rokopisov iz Stične. Dunajska skupina, Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 25, 1989, str. 37–55; Nataša GOLOB, *Folknandova podoba. Zgledi in posnetki, Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 26, 1990, str. 33–50; Nataša GOLOB, *Gesta Friderici seu cronica. Eine Handschrift aus Stična (Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 206 Helmst.)*, *Codices manuscripti*, 16, 1992, str. 98–103; Nataša GOLOB, *Obsecro te. Images of Manuscript Workers, Arte medievale*, n. v. 8, 1994, str. 97–112; Nataša GOLOB, *Srednjeveški kodeksi iz Stične. 12. stoletje*, Ljubljana 1994 (*Monumenta Slovenica*, 4); Nataša GOLOB, *Stiška rokopisna delavnica, Dokumenti slovenstva* (ur. Jože Žontar), Ljubljana 1994, str. 91–94; Nataša GOLOB, *Stiški rokopisi iz 12. stoletja/Codices Sitticensis saeculi XII*, Narodna galerija, Ljubljana 1994; Nataša GOLOB, *Twelfth-Century Cistercian Manuscripts. The Sitticum Collection*, Ljubljana 1996; Nataša GOLOB, *Aurelius Augustinus. De Civitate Dei, Buchmalerei der Zisterzienser. Kulturelle Schätze aus 6 Jahrhunderten* (ur. Hiltrud Reinecke, Klaus Reinecke, Daniela Tivig), Ordensmuseum Abtei Kamp, Stuttgart 1996, str. 124–127; Nataša GOLOB, *Stična (Sitticum) um 1180. Silhouetten- und Rankeninitialen, Liturgie und Buchkunst der Zisterzienser im 12. Jahrhundert. Katalogisierung von Handschriften der Zisterzienserbibliotheken* (ur. Charlotte Ziegler), Frankfurt 2000, str. 49–69; GOLOB 2001 (op. 30), str. 69–72; Nataša GOLOB, *Die Handschriften aus Stična und Rein. Eine Bemerkung zu deren Beziehungen, Jahrbuch für internationale Germanistik. Reihe A: Kongressberichte*, 71, 2005, str. 113–127.

³² *Patres. Cerkevni očetje v Narodni in univerzitetni knjižnici*, Razstavna dvorana NUK, Ljubljana 2005, str. 64, 72, 75–77, 80, 86–87, 96–97, 113.

³³ Ana KREVELJ, *Ikongrafija živali v umetnosti srednjega veka na Slovenskem*, Ljubljana 2017 (tipkopis doktorske disertacije), str. 58, 65–67.

³⁴ Mija OTER GORENČIČ, *(Ne)sakralni motivi na obočni poslikavi iz prve polovice 14. stoletja v stiškem križnem hodniku, Profano v sakralnem. Študije o vizualizaciji posvetnih teženj in motivov v sakralni umetnosti* (ur. Mija Oter Gorenčič), Ljubljana 2019, str. 13–72.

³⁵ Mdr. Emilijan CEVC, *Srednjeveška plastika na Slovenskem od začetkov do zadnje četrtine 15. stoletja*, Ljubljana 1963, str. 31–32, 59, 65, 246–247; Emilijan CEVC, *Poznogotska plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1970, str. 181–182; Emilijan CEVC, *Kiparstvo na Slovenskem med gotiko in barokom*, Ljubljana 1981, str. 84, 166–167, 228, 242–260, 298.

³⁶ Mdr. Mija OTER, *Stiška arhitekturna plastika 12. stoletja, Acta historiae artis Slovenica*, 8, 2003, str. 5–22; Mija OTER, *Neuentdeckte romanische Bauplastik im Zisterzienserkloster Stična (Sittich), Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 58, 2004, str. 5–12; Mija OTER GORENČIČ, *Nova spoznanja o stiški romanski stavbni plastiki, Stiški samostan v jubilejnem letu* (ur. Nataša Polajnar Frelih), Stična 2006, str. 41–49; OTER GORENČIČ 2009 (op. 2), str. 207–246; Mija OTER GORENČIČ, *Romanische Funde im Sitticher Kreuzgang, Cistercienser Chronik*, 117, 2010, str. 63–69.

³⁷ Stane MIKUŽ, *Umetnostnozgodovinska topografija grosupeljske krajine*, Ljubljana 1978, str. 275–313.

³⁸ *Stiški samostan 2006* (op. 36); gl. tudi Ljubiša MILIČ, Mateja KAVČIČ, *Stična, Varstvo spomenikov. Poročila*, 39/41, 2006, str. 194–197; Mateja KAVČIČ, *Arhitekturne raziskave in restavratorski posegi v križnem hodniku cistercijanske opatije Stična, Varstvo spomenikov*, 41, 2006, str. 7–24.

Kljub relativno obsežni strokovni literaturi so v zvezi s srednjeveško umetnostjo stiškega samostana odprta še številna raziskovalna vprašanja, povezana tako z njegovo stavbno zgodovino kakor tudi z umetnostnim okrasjem in naročniškimi ozadji. V pričujočem prispevku se želim posvetiti stavbnemu okrasju od 12. do vključno 15. stoletja, ki je rezultat samostanskih povezav s plemstvom. Ta vidik doslej v literaturi še ni bil posebej izpostavljen, čeprav je eden ključnih za celovito razumevanje ohranjene umetnostne dediščine v stiškem samostanu. K umetnostnemu bogastvu cistercijanskih opatij so namreč ključno doprinesli samostanski *fundatores et benefactores*, s katerimi so neposredno povezani njihovi nagrobniki, donatorske in grbovne podobe.³⁹

Predhodno je bila opravljena raziskava o srednjeveških profanih motivih v vseh samostanih reformnih redov v Sloveniji, torej še v cisterci v Kostanjevici na Krki ter v kartuzijah Žiče, Jurklošter, Bistra in Pleterje.⁴⁰ Izkazalo se je, da je med vsemi samostani reformnih redov pri nas največ nesakralnega okrasja mogoče najti prav v Stični, kar je deloma zagotovo posledica tega, da je med vsemi šestimi samostani stiški edini, ki ima še bolj ali manj v celoti ohranjen tudi križni hodnik. Reformni redovi so sprva odločno nasprotovali vsakršnemu okrasju in so še posebej ostro zavračali nesakralno motiviko, proti letu 1250 pa se je umetnost cistercijanov prav zaradi vse intenzivnejših stikov s plemstvom na vseh področjih pričela močno odvracati od prvotne askeze.⁴¹ Vpliv plemenitih posameznikov na umetnostno okrasje stiškega samostana doslej še ni bil deležen nobene samostojne razprave. Sama se bom na tem mestu omejila na raziskavo, kako so na umetnostno zasnovo cisterce tekom stoletij vplivali pokopi laikov znotraj samostana, ki so neposredno povezani z *memorio* in reprezentacijo hkrati.⁴² Opravljanje obredov za umrle, na katere so menihe spominjali njihovi grbi ali nagrobne podobe, je bila ena ključnih funkcij tudi cistercijanskih samostanov; pomagala je ohranjati vezi med samostanom in naslednjimi generacijami dobrotnikov in bila tako ključni element recipročnega cikla.⁴³ Prispevek prinaša sistematičen pregled nad omenjeno tematiko in nekaj povsem novih interpretacij.

³⁹ Prim. Harald Wolter von dem KNESEBECK, Bernhard von Clairvaux und das Bild- und Kunstverständnis bei den Zisterziensern, *Die Zisterzienser. Das Europa der Klöster* (ur. Gabriele Uelsberg), LVR-LandesMuseum Bonn, Darmstadt 2017, str. 110.

⁴⁰ Rezultati te raziskave so bili predstavljeni v dveh delih; prvi del na mednarodnem simpoziju v Stični in drugi del na znanstvenem posvetu v Ljubljani: Mija OTER GORENČIČ, *Profano v srednjeveški umetnosti reformnih redov v Sloveniji/The Secular in the Medieval Art of the Reform Orders in Slovenia*, predavanje na mednarodnem simpoziju *Vloga redovnikov pri oblikovanju evropske kulturne identitete na primeru benediktincev, kartuzijanov in cistercijanov/The Role of Monks in the Shaping of European Cultural Identity in the Case of the Benedictines, Carthusians, and Cistercians*, Muzej krščanstva na Slovenskem, 14. april 2015, Stična; Mija OTER GORENČIČ, *Srednjeveška umetnost cistercijanov in kartuzijanov med redovno askezo in posvetno reprezentacijo*, predavanje na posvetu *Profano v sakralnem in sakralno v profanem od srednjega veka do 20. stoletja*, ZRC SAZU, Ljubljana, 27. januar 2017.

⁴¹ Prim. KNESEBECK 2017 (op. 39), str. 108–109.

⁴² O tem gl. Christine KRATZKE, Bestatten – Gedenken – Repräsentieren. Mittelalterliche Sepulkraldenkmäler in Zisterzen, *Sepulturae cistercienses* (ur. Jackie Hall, Christine Kratzke), Forges-Chimay 2005 (= *Cîteaux. Commentarii Cistercienses*, 56), str. 9, 23.

⁴³ Emilia JAMROZIAK, Cistercians and the World. Intercession, Patrons and Neighbours, *Die Zisterzienser* 2017 (op. 39), str. 117.

12. in 13. stoletje

Prvi vpliv stikov stiških cistercijanov s plemstvom v umetnostnem okrasju samostana razkriva krog z grbovnim ščitkom na vzhodni steni križnega hodnika ob sedanjem vhodu v cerkev (sl. 1). Naslikan je bil morda še v 12. ali najkasneje v začetku 13. stoletja oziroma pred obokanjem križnega hodnika,⁴⁴ ki se postavlja v čas med 1218 in 1230⁴⁵ oziroma okrog leta 1228.⁴⁶ Ta in morda še kakšen, danes ne več ohranjen grb je bil (poleg geometrične dekoracije, ki so jo sestavljale tanjše rdeče in debelejše črne črte v obliki ležečih pravokotnikov oziroma mreže, danes še vidne na vzhodni in južni steni) domnevno celo del najstarejšega slikarskega okrasa križnega hodnika. Grbovni ščitek obdajata koncentrična zunanja kroga in še en, nekoliko proti središču postavljen notranji krog, tako da je v vmesnem pasu prostor za napis. V notranjem krogu je viden ščitek, znotraj njega pa fragmentarno ohranjeno grbovno znamenje. Grb je močno okrnjena tik ob njem vzdana obočna konzola. France Stele, ki je grb odkril, v svojih terenskih zapiskih opisuje, da je zelo špičast, pokonci postavljen ščitek črno obrisan, v njem pa je »del črnoobrisane bledordeče figure«; ostanek napisa v krogu navaja kot *M.DE.RE??hEN*,⁴⁷ *N.De.Rei(c)hen*,⁴⁸ *I.RE..hEN*,⁴⁹ spet na drugem mestu pa kot *N[?].De.Rei(?)t(?)hen(au)* oziroma *N[?].De.Rei(?)c(?)hen(burg)*.⁵⁰ Že on je v zvezi z grbom izpostavil, da »če krog /.../ povečamo, sega pod konzolo, tako da je verjetno, da je starejši kakor ta arhitektura iz 13. stoletja«.⁵¹ Po njegovi oceni je tako grb »mogoče še iz 12. stoletja«⁵² oziroma celo že iz tridesetih let 12. stoletja⁵³ in s tem starejši od poslikave v sosednjih poljih.⁵⁴

Do sedaj v literaturi še ni bil podan noben predlog, za čigav grb bi lahko šlo.⁵⁵ Komu je grb pripadal, je res težko reči. Če je pripadal plemiškim laikom, sama vidim predvsem tri možnosti. S tako zgodnjo datacijo bi na tem mestu pričakovala grb Višnjegorskih, česar pa ne moremo potrditi, saj njihov grb ni znan, poleg tega napis ne kaže, da bi lahko pripadal tej rodbini. Kljub temu lahko ugotovimo, da je bil grb lociran na zahodni steni južnega transepta oziroma tako rekoč na »fasadi« oziroma na zunanji steni kapele, v katere apsidi so imeli Višnjegorski svoj oltar,⁵⁶ hkrati pa je bila to stena, ki so jo menihi imeli pred očmi tik pred vstopom v cerkev.⁵⁷ Grb jih je tako spominjal na molitev

⁴⁴ Prim. HÖFLER 2001 (op. 26), str. 169. Za omembe grba gl. STELE 1938 (op. 14), str. 99; ZADNIKAR 1957 (op. 19), str. 28–29; STELE 1969 (op. 25), str. 295–296; ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 146, 147, 152; ZADNIKAR 1988 (op. 19), str. 70–71; HÖFLER 2001 (op. 26), str. 169.

⁴⁵ SCHWARZ 1995a (op. 22), str. 36.

⁴⁶ SCHWARZ 1995b (op. 22), str. 44. ZADNIKAR 1998 (op. 19), str. 149, njegove datacije ni sprejel in je vztrajal pri tem, da je izgradnjo križnega hodnika potrebno postaviti »v bližino leta 1260«. Enako ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 140.

⁴⁷ UIFS ZRC SAZU, Terenski zapiski Franceta Steleta, LIV, 1. 8. 1935, fol. 45r–46v.

⁴⁸ UIFS ZRC SAZU, Terenski zapiski Franceta Steleta, LV, 27. 7. 1936, fol. 39r.

⁴⁹ UIFS ZRC SAZU, Terenski zapiski Franceta Steleta, XXIA, 24. 10. 1963, fol. 53r–54v.

⁵⁰ UIFS ZRC SAZU, Terenski zapiski Franceta Steleta, CX, 2. 8. 1940, fol. 20v; LXXXI, 6. 3. 1941, fol. 24r.

⁵¹ UIFS ZRC SAZU, Terenski zapiski Franceta Steleta, LIV, 1. 8. 1935, fol. 45v, 48r.

⁵² STELE 1938 (op. 14), str. 99; prim. ZADNIKAR 1998 (op. 19), str. 117.

⁵³ STELE 1969 (op. 25), str. 295–296.

⁵⁴ UIFS ZRC SAZU, Terenski zapiski Franceta Steleta, LIV, 1. 8. 1935, fol. 45v. O stoletje kasneje naslikanih grbih na kapiteljski steni bo objavljen samostojen znanstveni članek.

⁵⁵ STELE 1972 (op. 25), str. L, najstarejši grb v vzhodnem traktu definira kot ostanek nekrologija.

⁵⁶ Gl. op. 155.

⁵⁷ O smeri procesij v križnem hodniku gl. Olaf SIART, *Kreuzgänge mittelalterlicher Frauenklöster. Bildprogramme und Funktionen*, Petersberg 2008, str. 288–290. Smer je bila določena v redovnih *Consuetudines Cistercienses*.



1. Krog z grbovnim ščitkom na vzhodni steni križnega hodnika ob sedanjem vhodu v cerkev, ok. 1228, cistercijanski samostan Stična

tako med njihovimi vsakdanjimi in duhovnimi opravili v križnem hodniku kakor tudi pred vstopom v cerkev. Višnjegorski bratje Henrik, Ditrik in Majnhalm, na katerih zemlji je oglejski patriarh Peregrin I. naselil cistercijane, se skupaj s svojimi sorodniki in potomci omenjajo ne samo med velikimi samostanskimi dobrotniki tako v 12. kot tudi še v prvi polovici 13. stoletja, marveč tudi kot ustanovniki.⁵⁸ Bi v grbu morda lahko prepoznali stilizirano krono? Slednje so imeli v grbu gospodje Svibenski,⁵⁹ ki so imeli v stiškem samostanu kot njegovi veliki dobrotniki tudi svojo grobnico⁶⁰ že od 12. stoletja.⁶¹ Najstarejša darovnica Svibenskih, konkretno Konrada Svibenskega, se omenja že v potrdilni listini oglejskega patriarha Ulrika iz leta 1169. Konrad je torej samostanu posesti podaril že pred tem letom.⁶² Ali so bili Svibenski morda z Višnjegorskimi celo sorodstveno povezani, je odprto vprašanje.⁶³ Stiški grb se sicer od znanih upodobitev svibenskega v izvedbi razlikuje, saj je v njihovem grbu krona praviloma jasno razpoznavna. Sodeč po napisu, pa bi grb lahko pripadal Čreteškim (Čretež se v 13. in 14. stoletju v listinah omenja ne samo kot *Reuthenberg/Reuttenberg*, marveč tudi kot *Reittenberch/Reitenberg*),⁶⁴

vendar je iz njihovih grbovnih pečatov od leta 1270 dalje razvidno, da so imeli v grbu grifona, a tudi v tri barvne vodoravne dele razdeljen grbovni ščitek.⁶⁵ Iz Stične mi je poznan celo grb, v katerem lahko prepoznamo grifona in ga najverjetneje lahko identificiramo kot grb Čreteških in postavimo v

⁵⁸ O tem gl. MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 33–43. STELE 1972 (op. 25), str. L, kot ostanke nekrologija definira tudi najstarejši grb v vzhodnem traktu.

⁵⁹ O svibenskem grbu gl. Dušan KOS, *Blesk zlate krone. Gospodje Svibenski. Kratka zgodovina plemenitih nasilnikov*, Ljubljana 2003 (Thesaurus memoriae. Dissertationes, 1), str. 109–134.

⁶⁰ MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 107, 153, 810; gl. tudi KOS 2003 (op. 59), str. 58, 136, 195–197, 242, 247, 345, 350, 376, 378.

⁶¹ KOS 2003 (op. 59), str. 58. Na str. 242 avtor dodaja, da so bili v Stični od Svibenskih pokopani Konrad in Henrik I., Ulrik I., Ulrik III. ali IV., Viljem IV. in Jurij ter bratranci z gradu Planina ter Viljem II. – Morda je bila v Stični pokopana tudi Kunigunda, žena Jurija Svibenskega, ki je umrla v letu 1365, gl. MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 153.

⁶² Gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 12; GREBENC 1973 (op. 2), št. 8, str. 203; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 70; KOS 2003 (op. 59), str. 66, 69.

⁶³ O tem gl. KOS 2003 (op. 59), str. 65–76.

⁶⁴ Gl. *Historična topografija Kranjske do leta 1500*, Ljubljana 2016, str. 134 (Slovenska historična topografija, 1), elektronski vir: <https://topografija.zrc-sazu.si/>, 28. 8. 2018.

⁶⁵ Gl. Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, Hochstift Freising Urkunden, št. 110 (1. 2. 1270); Miha PREINFALK, Matjaž BIZJAK, *Turjaška knjiga listin. 1: Listine zasebnih arhivov kranjske grofovske in knežje linije Turjaških (Auerspergov) 1218–1400*, Ljubljana 2008 (Thesaurus memoriae. Fontes, 6), str. 429–430. Za ogled pečata v münchenskem arhivu se najlepše zahvaljujem dr. Matjažu Bizjaku.

16. ali celo 17. stoletje. Grb poznam le po fotografiji, njegovo sedanje hranišče pa mi ni znano (sl. 2). Presenetljivo je, da je nad tem grbom izklesana krona in da gre očitno za historično upodobitev dobrotnikov samostana, saj so Čreteški izumrli že v 15. stoletju. V srednjem veku so imeli Čreteški s stiškim samostanom tesne stike in mu večkrat podarjali posest. Vsaj v letih od 1382 do 1386 je opatovanje te dolenske cisterce prevzel Andrej Čreteški.⁶⁶ Največ darovnic za stiško cisterco so sicer Čreteški izdali v času od 1318 do 1346.⁶⁷ Tako kot Višnjegorski in Svibenski so imeli tudi Čreteški v samostanu svojo grobnico.⁶⁸ Najstarejša darovnica Čreteških stiškemu samostanu je sicer znana iz potrdilne listine oglejskega patriarha Bertolda Andeškega, izdane 13. avgusta 1250.⁶⁹ Se pa Rudger Čreteški omenja med pričami v listini, ki jo je za stiški samostan okoli 18. oktobra 1228 izdala istrska mejna grofica Zofija.⁷⁰ Svibenski so v 12. in 13. stoletju predstavljali eno izmed najmenitnejših negrofovskih rodbin, ki je domovala na Kranjskem oziroma v Marki,⁷¹ rodbina Čreteških pa je bila v drugi polovici 13. in v 14. stoletju ena najvplivnejših na Kranjskem.⁷² Ali je katera od omenjenih rodbin po drugi polovici 13. stoletja spremenila svoj grb,⁷³ lahko le ugibamo. Sodeč po imenih pripadnikov Čreteških, bi lahko grifona v grbu pričeli uporabljati šele z Greifom I. Čreteškim po sredini 13. stoletja, saj pred tem tega imena v rodbini ni zaslediti.⁷⁴ Zagotovo imamo pred seboj eno najstarejših upodobitev grba ene od najpomembnejših dolenskih rodbin s konca 12. ali začetka 13. stoletja. V kontekstu razvoja cistercijanskih legislativnih tekstov je pomenljivo, da je bila v redu še v letu 1203 zagrožena kazen vsem, ki ne bi iz samostanskih cerkva odstranili vseh grbovniških štčitkov.⁷⁵ Če je stiški grb starejši, je to zagotovo tudi eden od razlogov, zakaj so kot mesto njegove



2. Domnevni grb Čreteških iz cistercijanskega samostana Stična, 16. ali 17. stoletje, sedanje hranišče ni znano

⁶⁶ MLINARIČ 1995 (op. 2), zlasti str. 120, 127, 130, 150, 152, 155, 668, 883.

⁶⁷ Gl. MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 127, 130, gl. tudi str. 152.

⁶⁸ MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 120, 130, 810.

⁶⁹ Gl. GREBENC 1973 (op. 2), str. 24, 190–191; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 98; BERNHARD 2006 (op. 2), str. 305.

⁷⁰ Gl. op. 136.

⁷¹ Andrej KOMAC, *Od mejne grofije do dežele. Ulrik III. Spanheim in Kranjska v 13. stoletju*, Ljubljana 2006, str. 200.

⁷² KOMAC 2006 (op. 71), str. 128.

⁷³ O spremembah grbov prim. npr. KOS 2003 (op. 59), str. 113.

⁷⁴ Da bi bilo z grifonom lahko povezano rodbinsko ime Greif, me je opozoril dr. Miha Kosi, za kar se mu najlepše zahvaljujem.

⁷⁵ Gl. Joseph SAUR, *Der Cistercienserorden und die deutsche Kunst des Mittelalters besonders im Hinblick auf die Generalkapitelsverordnungen, Ordo Sancti Benedicti. Studien und Mitteilungen aus dem Benediktiner- und dem*

postavitve izbrali križni hodnik. Kateri bi bili lahko drugi razlogi, si pogledjmo v nadaljevanju.

Vprašanje, ki se ob najstarejšem ohranjenem stiškem grbu poleg identifikacije še odpira, je, ali je povezan s pokopom nekega posvetnega plemenitaša v križnem hodniku ali pa ga gre razumeti v smislu *memorie* oziroma spomina na samostanskega dobrotnika, za katerega so menihi opravljali molitve in se ga s hvaležnostjo spominjali. France Stele in Marijan Zadnikar sta grb pripisala dobrotnikom samostana in ga datirala v 12. stoletje,⁷⁶ v svojem temeljnem delu o cistercijski arhitekturi pa je Zadnikar grb povezal s pokopom dobrotnika samostana v križnem hodniku.⁷⁷ Marijan Zadnikar je dopuščal tudi možnost, da gre pri konzolnih maskah v zahodnem traktu križnega hodnika za upodobitve plemenitih dobrotnikov, ki so omogočili gotsko prezidavo hodnika.⁷⁸ V zadnjih slabih dveh desetletjih je bil na področju raziskav pokopov v cistercijskih samostanih narejen velik napredek, ki je več desetletij zakoreninjene interpretacije in datacije redovnih legislativnih besedil predstavil v popolnoma novi luči.⁷⁹ S temi ugotovitvami je treba na novo ovrednotiti tudi dosedanje raziskave stiškega samostana, ki se dotikajo tega vprašanja.

Tako kot v vseh cistercijskih samostanih so tudi v stiškem v skladu z najstarejšimi redovnimi pravili (*Capitula*) iz okoli 1136–1137, ki pa najverjetneje slonijo na še starejših tekstih, sprva smeli pokopavati le tamkajšnje redovnike. Izjemoma so lahko na samostanskem pokopališču pokopali tudi goste in ljudi v samostanski službi, če so umrli v samostanu.⁸⁰ Od okoli leta 1147 dalje so na samostanskem pokopališču smeli pokopati tudi po dva samostanska prijatelja ali familiara konventa z ženama. Prav tako je bilo tedaj določeno, da je tistega, ki je izrazil željo, da bi postal menih, a je pred izpolnitvijo te želje umrl, treba pokopati kot familiara in ne kot novica.⁸¹ Leta 1161 je bilo v statutih določeno, da smejo biti duhovniki in drugi kleriki, ki umrejo v hiši za goste, preneseni v prezbiterij (*in choro deferantur*). Izrecno je bilo poudarjeno, da to velja le za klerike *et nullus alius, nisi tam honesta fuerit persona*.⁸² V statutih generalnega kapitlja, ki jih lahko postavimo domnevno šele v leto 1179 ali tik pred tem, prvič beremo, da smejo v cistercijskih samostanih pokopati (domnevno še vedno »le« na pokopališčih) izključno le ustanovitelje in tiste, ki so umrli

Zisterzienser-Orden, 34, 1913, str. 694; prim. Annegret LAABS, *Malerei und Plastik im Zisterzienserorden. Zum Bildgebrauch zwischen sakralem Zeremoniell und Stiftermemoria 1250–1430*, Petersberg 2000, str. 153.

⁷⁶ STELE 1938 (op. 14), str. 99; ZADNIKAR 1957 (op. 19), str. 28–29; STELE 1969 (op. 25), str. 295–296, 298; ZADNIKAR 1988 (op. 19), str. 34, 66, 68, 70–71; ZADNIKAR 1998 (op. 19), str. 126; enako MIKUŽ 1978 (op. 37), str. 276, 294.

⁷⁷ ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 152.

⁷⁸ ZADNIKAR 1988 (op. 19), str. 64; prim. ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 134–135. Da gre za upodobitve lokalnih dobrotnikov, beremo pri GOLOB 2001 (op. 30), str. 63. ZIMMERMANN 1996 (op. 29), str. 70, o poslikavi z grbi piše le, da je »ponekod na stenah /.../ opaziti fragmente medaljonov, v katerih so bili verjetno naslikani grbi dobrotnikov«.

⁷⁹ O tem gl. Jackie HALL, Shelagh SNEDDON, Nadine SOHR, Table of Legislation Concerning the Burial of Laity and Other Patrons in Cistercian Abbeys, *Sepulturae cistercienses* 2005 (op. 42), str. 373–374 (z nadaljnjo literaturo).

⁸⁰ Gl. Chrysogonus WADDELL, *Twelfth-Century Statutes from the Cistercian General Chapter*, Brecht 2002 (Cîteaux. Studia et Documenta, 12), str. 516; Jackie HALL, The Legislative Background to the Burial of Laity and Other Patrons in Cistercian Abbeys, *Sepulturae cistercienses* 2005 (op. 42), str. 364–365, 371; HALL, SNEDDON, SOHR 2005 (op. 79), str. 376.

⁸¹ Gl. WADDELL 2002 (op. 80), str. 539, 542–543; HALL 2005 (op. 80), str. 365, 371; HALL, SNEDDON, SOHR 2005 (op. 79), str. 376.

⁸² Gl. WADDELL 2002 (op. 80), str. 73; HALL, SNEDDON, SOHR 2005 (op. 79), str. 378.

na poti in jih nikakor ni mogoče varno in *sine gravi scandalo* prenesti drugam.⁸³ Pokop ustanovnikov se torej prvič omenja šele 20 let pozneje, kot beremo v vsej starejši literaturi, ki je to dovoljenje postavljala v leto 1157, sklicujoč se na delo Josepha-Marie Caniveza.⁸⁴ Po novih raziskavah je šele leta 1180 (in ne že leta 1152, kot beremo v starejši literaturi v naslonu na Caniveza)⁸⁵ v statutih prvič omenjen pokop v cerkvah. Tedaj je bilo dovoljeno v cistercijanskih cerkvah pokopati le kralje, kraljice in škofe, v kapiteljskih dvoranah pa opate in prej imenovane, če so izrazili tako željo.⁸⁶ Leta 1190 je bilo v zvezi s pokopi dveh familiarov z ženama pojasnjeno, da v času njihovih življenj nihče drug ne sme biti pokopan v samostanu oziroma da šele po smrti enega ali obeh lahko njuno mesto prevzameta dva nova, ki bosta smela biti pokopana v cisterci. Ob tem je bilo še dodano, da to ne velja za škofe, vojvode in ustanovitelje (*Excipiuntur ab hac lege episcopi, principes, et proprii fundatores.*).⁸⁷ Leta 1194 je bil prvič izdan ukaz, da morajo biti nagrobniki v višini tal, da ne bi menihov ovirali pri hoji. Dekret se glasi: *Lapides positi super tumulos defunctorum in claustris nostris coæquentur terræ, ne sint offendiculo transeuntium.*⁸⁸ Glede razlage pojma *claustrum* je v literaturi najti nekaj neenotnosti.⁸⁹ Leta 1202 so bili ponovljeni dotedanji dekreti glede pokopov v cistercah. Jackie Hall razlaga, da se je izraz *fundatores* (*Ad sepulturam etiam fundatores recipiuntur /.../*) leta 1202 nanašal (tudi) že na potomce ustanovnikov in njihove družine, v primeru izumrtja ustanovnikove rodbine pa na samostanske odvetnike oziroma rodbino, ki je imela nad samostanom patronat.⁹⁰ Leta 1217 je bil pokop na samostanskih pokopališčih dovoljen posvetnim osebam, ki si tega želijo (*mortui seculares qui in cemeteriis nostris sepulturam sibi eligunt*), a le, če imajo za to dovoljenje pristojnega škofa.⁹¹ Leta 1220 je bilo ponovljenih in na novo formuliranih več dotedanjih sklepov glede pokopov: »ljudje, ki umrejo na poti«, so bili preimenovani v romarje, posebej je bilo poudarjeno, da ne pokopavajo ekskomuniciranih oseb, število familiarov z ženami so povečali na štiri, eksplicitno pa je bilo izpostavljeno, da na cistercijanskih pokopališčih ne smejo pokopavati drugih žensk.⁹² Zadnji primer kazni zaradi pokopa laika v redovni cerkvi sega v leto 1251.⁹³

⁸³ Gl. HALL 2005 (op. 80), str. 365, 371; HALL, SNEDDON, SOHR 2005 (op. 79), str. 378.

⁸⁴ Joseph-Marie CANIVEZ, *Statuta Capitulum Generalium Ordinis Cisterciensis ab Anno 1116 ad Annum 1786. I: Ab Anno 1116 ad Annum 1220*, Louvain 1933, str. 68. Za novo datacijo gl. WADDELL 2002 (op. 80), str. 569–570, 606.

⁸⁵ CANIVEZ 1933 (op. 84), str. 47. Za novo datacijo gl. WADDELL 2002 (op. 80), str. 19–20, 77, 79, 88.

⁸⁶ Gl. HALL 2005 (op. 80), str. 367, 371; HALL, SNEDDON, SOHR 2005 (op. 79), str. 378.

⁸⁷ Gl. WADDELL 2002 (op. 80), str. 178; HALL 2005 (op. 80), str. 365; HALL, SNEDDON, SOHR 2005 (op. 79), str. 380.

⁸⁸ CANIVEZ 1933 (op. 84), str. 172; WADDELL 2002 (op. 80), str. 285; Christopher NORTON, Table of Cistercian Legislation on Art and Architecture, *Cistercian Art and Architecture in the British Isles* (ur. Christopher Norton, David Park), Cambridge 1986, str. 340, gl. tudi str. 336 z navedbo izreka iz leta 1191: *Lapides in claustris suppositi mortuis solo aequentur.*

⁸⁹ LAABS 2000 (op. 75), str. 123, razume s tem nagrobnike v cerkvah. V navezavi na Gregor MÜLLER, Cistercienser Klöster als Begräbnisstätten, *Cistercienser Chronik*, 34/401, 1922, str. 155, Marcel AUBERT, *L'architecture cistercienne en France*, 1, Paris 1947, str. 330, in UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 75, *claustrum* enačita s križnim hodnikom. KRATZKE 2005 (op. 42), str. 14, 16, prav tako razlaga, da so mišljeni nagrobniki v križnih hodnikih. Jörg SONNTAG, *Klosterleben im Spiegel des Zeichenhaften. Symbolisches Denken und Handeln hochmittelalterlicher Mönche zwischen Dauer und Wandel, Regel und Gewonheit*, Berlin 2008, str. 63–64, opozarja, da je *claustrum* v srednjeveških virih večkrat uporabljen kot izraz za celoten samostan in celo za monastično življenje nasploh.

⁹⁰ Gl. Bernard LUCET, *La codification cistercienne de 1202 et son évolution ultérieure*, Rome 1964, str. 127–128, 130; HALL 2005 (op. 80), str. 365; HALL, SNEDDON, SOHR 2005 (op. 79), str. 384.

⁹¹ Gl. CANIVEZ 1933 (op. 84), str. 465; HALL 2005 (op. 80), str. 366; HALL, SNEDDON, SOHR 2005 (op. 79), str. 392.

⁹² Gl. LUCET 1964 (op. 90), str. 127–128; HALL 2005 (op. 80), str. 366; HALL, SNEDDON, SOHR 2005 (op. 79), str. 396.

⁹³ Gl. Josepha-Marie CANIVEZ, *Statuta Capitulum Generalium Ordinis Cisterciensis ab Anno 1116 ad Annum*

Evropski primeri kažejo, da so ugledne laike, ki niso pripadali rodbini ustanovitelja, najprej pokopavali v križnih hodnikih in kapiteljskih dvoranah, kapelah infirmarija ali vhodnih kapelah, a večinoma šele po letu 1270. V cerkvah pa so s pokopi laikov začeli šele po letu 1300. Kljub temu so v večini cisterc v cerkve, križne hodnike in kapiteljske dvorane pričeli laike pokopavati šele v drugi polovici 14. stoletja. Presenetljivo veliko pa je ostalo število cistercijanskih samostanov, kjer laikov v cerkvah vse do konca srednjega veka niso pokopavali.⁹⁴ V tem kontekstu je zgovoren eden zgodnejših tovrstnih primerov, in sicer odgovor cistercijanskega generalnega kapitlja iz leta 1252 na prošnjo naumberškega škofa Theodorica za odobritev pokopa Mansfeldskega grofa in njegove žene. Zaprošil je, da bi se omenjena, ki sta bila tedaj pokopana na samostanskem pokopališču cisterce Pforta, prenesla in ponovno pokopala v cerkvi. Generalni kapitelj je odredil, da se prošnji ugoti do te mere, da smejo omenjena prekopati v križni hodnik ali kapiteljsko dvorano.⁹⁵ Da so s pokopi v križnih hodnikih začeli šele konec 13. stoletja, dokazujejo tudi katalonske cisterce, med katerimi ravno v tem pogledu izstopa opatija Santes Creus, saj spominja na nekropolo.⁹⁶ Kljub temu so raziskave tudi za ta samostan pokazale, da so pokopavali v križnem hodniku in vanj postavljali nagrobnike šele od zadnje četrtine 13. stoletja dalje, šele iz časa okoli 1300 pa je tudi vrsta nagrobnikov v zahodnem kraku križnega hodnika cisterce Poblet. Pred tem so plemenitaše pokopavali na samostanskem pokopališču ali v nartekstu cerkve.⁹⁷ Eden prvih primerov pokopa nekega laika – viteza v cerkvi katere od katalonskih cisterc prav tako sega šele v čas malo po letu 1300.⁹⁸ Križni hodnik cisterce Santes Creus izstopa tudi po izjemno bogati in vsebinsko presenetljivi dekoraciji kapitelov, ki jo sestavljajo vegetabilno okrasje, fantazijska bitja, maske in druga profana bitja. Sklepnike nasprotno krasijo grbi.⁹⁹ Stavbno okrasje je bilo izklesano približno v istem času, kot je bil poslikan stiški križni hodnik, in sicer okrog 1340.¹⁰⁰

Marijan Zadnikar navaja, da so v Stični samostanske dobrotnike že v 12. stoletju pokopavali v križnem hodniku, ki se je polnil »z grobovi vidnejših in najbolj darežljivih dobrotnikov«. Interes za pokop je bil po njegovi oceni tako velik, da je v njem začelo zmanjkovati prostora za nove pokope

1786. 2: *Ab Anno 1221 ad Annum 1261*, Louvain 1934, str. 373; HALL 2005 (op. 80), str. 369; HALL, SNEDDON, SOHR 2005 (op. 79), str. 402.

⁹⁴ Gl. UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 89–90. Untermann tudi domneva, da skoraj sočasna opustitev prepovedi pokopavanja laikov v številnih samostanih po letu 1308 najverjetneje bazira na neohranjenem sklepu generalnega kapitlja; prim. AUBERT 1947 (op. 89), str. 329–332; LAABS 2000 (op. 75), str. 121, 172.

⁹⁵ Gl. MÜLLER 1922 (op. 89), str. 155; HALL, SNEDDON, SOHR 2005 (op. 79), str. 402.

⁹⁶ Takšna primerjava pri Markus HÖRSCH, Zur bildlichen Ausstattung von Zisterzienserkreuzgängen des 13. und 14. Jahrhunderts, *Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm* (ur. Peter K. Klein), Regensburg 2004, str. 261; prim. Marie-Françoise DAMONGEOT, Martine PLOUVIER, Cîteaux-nécropole. La »Saint-Denis bourguignonne«. Tombeaux de l'église, du cloître et du chapitre de l'abbaye, *Pour une histoire monumentale de l'abbaye de Cîteaux 1098–1998* (ur. Martine Plouvier, Alain Saint-Denis), Vitreux 1998 (Cîteaux. Studia et documenta, 8), str. 281–307.

⁹⁷ Gl. Annette BLATTMACHER, Grabmäler in katalanischen Zisterzienserklöstern bis 1400. Beispiele aus Santes Creus, Poblet, Vallbona de les Monges und Vallsanta, *Sepulturae cistercienses* 2005 (op. 42), str. 172–178; prim. Antonio García FLORES, Espacios funerarios en los monasterios cistercienses de los reinos de Castilla y de León (siglos XII al XV), *Sepulturae cistercienses* 2005 (op. 42), str. 217, 220–225.

⁹⁸ Gl. BLATTMACHER 2005 (op. 97), str. 181, 192. Leta 1209 je sicer umrl grof Ermengol VIII., ki je bil pokopan v vzhodni stranski kapeli južne ladje cistercijanske cerkve v Pobletu, a je bil ustanovitelj opatije cistercijank Lleida.

⁹⁹ Gl. Jean-François LEROUX-DHUYS, *Die Zisterzienser. Geschichte und Architektur*, Köln 1998, str. 119; HÖRSCH 2004 (op. 96), str. 261–264.

¹⁰⁰ Gl. HÖRSCH 2004 (op. 96), str. 264–265 (z nadaljnjo literaturo).



3. Temelji pokopališke kapele sv. Katarine severno od samostanske cerkve, cistercijanski samostan Stična

že konec 12., začetek 13. stoletja.¹⁰¹ Iz tega razloga naj bi »vsaj v 13. stoletju« oziroma »kmalu po njegovem nastanku sredi 12. stoletja« pozidali t. i. pokopališko, danes le v temeljih ohranjeno kapelo sv. Katarine severno od samostanske cerkve.¹⁰² Tudi omenjeni najstarejši grb na kapiteljski steni naj bi bil, kot omenjeno, povezan s pokopom nekega dobrotnika samostana.¹⁰³ Študije o evropskih cistercijanskih samostanih in predstavljena legislativna besedila nasprotno razkrivajo, da pokopi laikov v križnih hodnikih v 12. stoletju niso znani.¹⁰⁴ V skladu s tem menim, da stiške kapele sv. Katarine niso postavili zaradi tega, ker bi bila tla križnega hodnika do zadnjega kotička zapolnjena z grobovi, marveč, ravno nasprotno, da so samostanskim dobrotnikom oziroma plemenitašem sploh lahko omogočili pokop znotraj samostana, v sakralnem prostoru, a zunaj redovne cerkve, kar je bilo za opatijo finančno velikega pomena (sl. 3). V 12. in v prvi polovici 13. stoletja so

¹⁰¹ ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 55–59; ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 57–58; prim. ZADNIKAR 1988 (op. 19), str. 12. Pavel Pucelj v svojem delu *Idiographia Sive Rerum memorabilium Monasterij Sitticensis Descriptio* (ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 5–6; prim. GREBENC 1983 (op. 24), str. 254–255; Maver GREBENC, *Stična v slovenski Cerkvi, Benediktinci* 1984 (op. 19), str. 45, 47) navaja, da naj bi patriarh Peregrin leta 1140 pri cistercijanskem generalnem kapitlju dosegel, da v stiški cerkvi smejo pokopati ustanovnike in dobrotnike samostana. Na podlagi predstavljenega razvoja glede pokopov laikov v cistercijanskih samostanih v širšem evropskem prostoru menim, da Puceljeva navedba ne drži. Verodostojnost tega podatka zavrača tudi BERNHARD 2000 (op. 2), str. 492: op. 35. V tem članku avstrijski zgodovinar dokazuje, da je Pucelj tudi več drugih listin bržkone priredil po svoje. Da za takšno listino ni dokaza, piše tudi MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 63.

¹⁰² Gl. ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 55–59; ZADNIKAR 1998 (op. 19), str. 143; ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 57–58, 60–61. Dejansko so ob različnih razkopavanjih križnega hodnika v tleh našli presenetljivo malo okostij, v kapiteljskem traktu pa sploh nobenega, gl. ČRNOLOGAR 1900 (op. 8), str. 170; ZADNIKAR 1976a (op. 19), str. 246; GREBENC 1983 (op. 24), str. 248, 253; ZADNIKAR 1998 (op. 19), str. 136.

¹⁰³ ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 152.

¹⁰⁴ Prim. LAABS 2000 (op. 75), str. 118, 205: op. 832. UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 86–87, navaja, da je bilo pokopavanje plemenitašev v cistercijanskih kapiteljskih dvoranah in križnih hodnikih okoli 1160 že zelo razširjeno, vendar pa v nadaljevanju našteva le primere t. i. nišnih grobov, ki znotraj cistercijanskega reda predstavljajo izjemo, kot primer za kapiteljske dvorane pa navaja Heiligenkreuz, kamor naj bi bili grobovi preneseni že 1180/90, kar ne drži (gl. op. 148). Za pokop v križnih hodnikih navaja sicer še en primer, in sicer pokop grofa Alberta iz Chinyja (u. 1162) v traktu križnega hodnika, ki meji na cerkev, v opatiji Orval. Tekom priprave tega prispevka mi ni bila dostopna novejša literatura o tej belgijski opatiji (Untermann se sklicuje na članek o tamkajšnjem križnem hodniku iz leta 1963/64), zato te navedbe ne morem ustrezno komentirati. Vsekakor pa ne smemo pozabiti, da niso bili redki primeri, ko so se ustanovniki s samostanom povezali tudi kot familiari prav zato, da bi bili lahko v njem pokopani (o tem gl. npr. LAABS 2000 (op. 75), str. 118; UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 74).

se zahtev glede pokopavanja še trdno držali in odkloni od redovnih zapovedi so bili kaznovani,¹⁰⁵ kar še bolj govori v prid tezi, da v stiškem križnem hodniku pokopov tedaj (še) niso izvrševali. Z umetnostnega vidika je treba poudariti, da lahko bogatejšim nagrobnikom sledimo večinoma šele od 14. stoletja dalje.¹⁰⁶

Nekoliko drugače je bilo s pokopi ustanovnikov in njihovih potomcev. Te so v cistercijskih cerkvah ali kapiteljskih dvoranah pričeli pogosteje pokopavati že kmalu po sredini 13. stoletja. Od šestdesetih let 13. stoletja dalje so v številnih opatijah že dolgo umrle in pokopane ustanovnike s pokopališč prenašali v cerkev.¹⁰⁷ Kljub takšni praksi cistercijska legislativna besedila možnosti pokopa ustanovnikov v cerkvah eksplicitno ne omenjajo.¹⁰⁸ Primeri iz evropskih cistercijskih samostanov kažejo, da so ustanovnike in člane njihovih rodbin v času od okoli 1175 do sredine 13. stoletja, ki je relevanten v našem kontekstu, pokopavali lahko tudi v narleksu oziroma zahodnem preddverju cerkve, lahko pa tudi v posebni, vzhodno od prezbiterija postavljeni samostojni kapeli, vhodni kapeli ali pa kapeli, navezujoči se neposredno na transept v kraku, oddaljenem od klavzure.¹⁰⁹ V Ebrachu je bila npr. leta 1276 na novo ustanovljena vhodna kapela, in sicer kot pokopališka,¹¹⁰ kar je vredno pozornosti, saj je bila v Stični vhodna kapela sv. Pavla zgrajena približno sočasno (posv. 22. februarja 1254);¹¹¹ listinski viri sicer o pokopih v kapeli sv. Pavla molčijo. Neposreden podatek o pokopu v stiškem križnem hodniku sega celo šele v leto 1498, ko naj bi bil nasproti refektorija (*ligt im Kreuzgang gegen reffent*) pokopan Jurij Schnitzenpaumer.¹¹²

V številnih evropskih cistercijskih samostanih so v času, ko je bila zgrajena stiška kapela sv. Katarine, oziroma od okoli leta 1180 dalje postavljali samostojne kapele, večinoma ali ob severnem ali ob južnem kraku prečne ladje, odvisno od tega, kje je bilo samostansko pokopališče. Kapele so praviloma služile kot mesto dinastične grobnice ustanoviteljeve družine ali rodbine, ki je imela nad samostanom patronat oziroma odvetništvo (takšni primeri so npr. v cistercah Chorin, Eberbach, Doberan), po letu 1260 pa so jih lahko postavljali tudi plemiči, ki niso pripadali rodbini ustanovitelja. Z izgradnjo pokopaliških kapel so nadaljevali tudi še v 14. stoletju.¹¹³ Tak primer je npr. tudi

¹⁰⁵ O kaznih zaradi pokopov v samostanu (zlasti v cerkvah in kapiteljskih dvoranah) gl. MÜLLER 1922 (op. 89), str. 99, 117–118, 154; HALL 2005 (op. 80), str. 366–371; HALL, SNEDDON, SOHR 2005 (op. 79), str. 376 in nasl.; gl. tudi LAABS 2000 (op. 75), str. 120; UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 75, 76, 87.

¹⁰⁶ Gl. AUBERT 1947 (op. 89), str. 348–349; LAABS 2000 (op. 75), str. 121–140; UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 89; prim. Eberhard Josef NIKITSCH, *Zur Sepulkalkultur mittelrheinischer Zisterzienserklöster, Epigraphik 1988. Fachtagung für Mittelalterliche und Neuzeitliche Epigraphik, Graz, 10.–14. Mai 1988. Referate und Round-Table-Gespräche* (ur. Walter Koch), Wien 1990 (Denkschriften. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 213; Veröffentlichungen der Kommission für die Herausgabe der Inschriften des Deutschen Mittelalters, 2), str. 179–193.

¹⁰⁷ LAABS 2000 (op. 75), str. 120; prim. HALL 2005 (op. 80), str. 365–369.

¹⁰⁸ Prim. HALL 2005 (op. 80), str. 367, 368; gl. tudi LAABS 2000 (op. 75), str. 120–121.

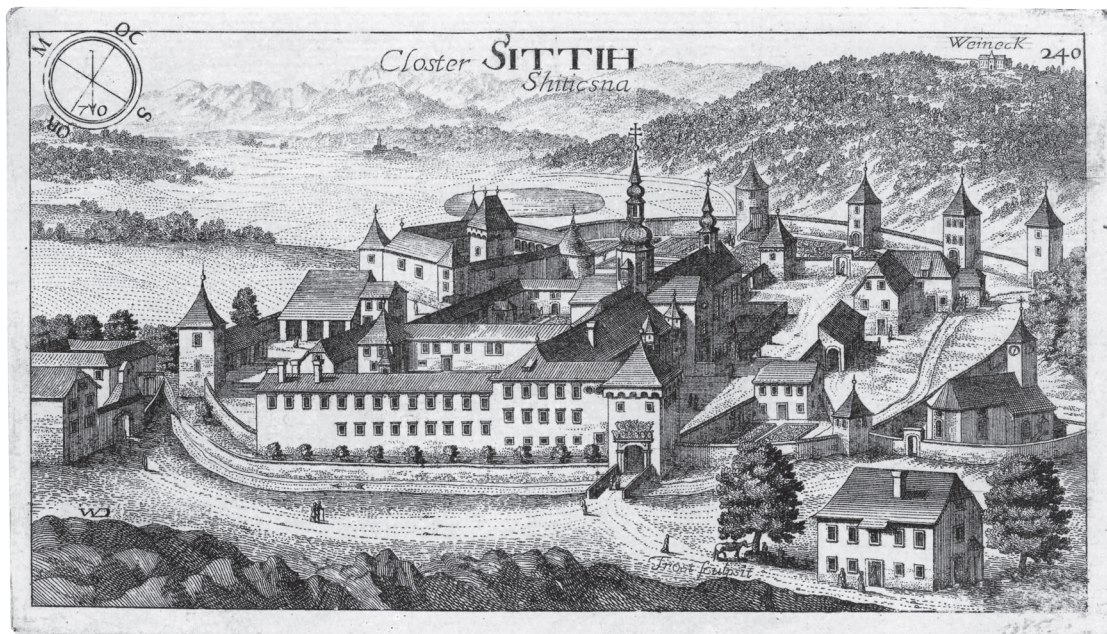
¹⁰⁹ Gl. UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 80–84, 87–89.

¹¹⁰ UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 89.

¹¹¹ ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 29.

¹¹² Gl. GREBENC 1973 (op. 2), št. 345; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 248.

¹¹³ Gl. LAABS 2000 (op. 75), str. 118–121; prim. MÜLLER 1922 (op. 89), str. 154; Christine SAUER, *Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild 1100 bis 1350*, Göttingen 1993, str. 156–157; UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 280–282. Za španske primere gl. FLORES 2005 (op. 97), str. 215–225. O cistercijskih pokopališčih, ki so bila locirana praviloma ali severno ali vzhodno od prezbiterija, gl. Jens RÜFFER, *Orbis Cisterciensis. Zur Geschichte der monastischen ästhetischen Kultur im 12. Jahrhundert*, Berlin 1999, str. 321–335. SONNTAG 2008 (op. 89), str. 63, op. 286, opozarja, da je bila severovzhodna lega pokopališča v cistercijskih statutih predpisana; prim. UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 281–282.



4. Pogled na cistercijanski samostan Stična s cerkvijo sv. Katarine na desni strani, 1679

cistercijanski samostan Ebrach (ust. 1127), ki je v filiacijski liniji stiškega samostana (Morimond–Ebrach–Rein–Stična). Njegov ustanovitelj je kot laični brat vstopil v samostan in bil pokopan na samostanskem pokopališču za laične brate severno od severnega kraka transepta. Med letoma 1200 in 1207 je bila med novogradnjo cerkve na tem mestu zgrajena križna kapela s kripto. Navezala se je na severni krak prečne ladje in deloma segla v skrajno severno kapelo transepta. Iz nove kapele je bilo celo direktno dostopno samostansko pokopališče vzhodno od nje.¹¹⁴ Tudi v cisterci Heilsbronn, katere matica je prav tako Ebrach, so konec 12. stoletja postavili ločeno kapelo (posvečena 1191), ki se je navezala na južni krak transepta cerkve, saj je bilo v tem samostanu pokopališče na južni strani prezbitarija. Sakralni prostor je bil postavljen kot grobna kapela za ustanovitelja samostana. Kapela, ki je imela tako kot v Ebrachu tudi kripto,¹¹⁵ je stala na pokopališču, a bila hkrati dostopna tudi iz cerkvenega prostora, s čimer je cisterca spretno obšla redovne zapovedi glede pokopov ustanovnikov.¹¹⁶ Od transepta ločena kapela pa je znana npr. iz Clairvauxa. Tu je bila poleg kapele ob severnem kraku transepta postavljena še ena, in sicer severozahodno od prezbitarija, povsem ločeno od cerkve. Zgrajena je bila okoli 1180/90 in je služila kot samostojna grobna kapela za grofa Filipa Flandrijskega (u. 1191).¹¹⁷ Na enakem mestu je stala tudi samostojna kapela v Cîteauxu, ki bi bila prav tako lahko služila kot grobna kapela, in sicer burgundskega vojvode Odon III. (u. 1218).¹¹⁸

¹¹⁴ Prim. SAUER 1993 (op. 113), str. 156, op. 265; LAABS 2000 (op. 75), str. 118; UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 81–83; gl. tudi Gerd ZIMMERMANN, Ebrach und seine Stifter. Die fränkischen Zisterzen und der Adel, *Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst*, 21, 1969, str. 162–182.

¹¹⁵ O tem gl. UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 280.

¹¹⁶ Gl. LAABS 2000 (op. 75), str. 118.

¹¹⁷ Gl. MÜLLER 1922 (op. 89), str. 154; UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 80, 82.

¹¹⁸ Gl. MÜLLER 1922 (op. 89), str. 154; UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 80, 121.

V Stični je bila kapela sv. Katarine postavljena okoli 100 m severno od cerkve. Razlog, da kapela ni bila zgrajena v navezavi na transept, bi bil lahko ta, da je bila namenjena tudi »drugim« plemenitašem oziroma dobrotnikom (in ne (le?) rodbini ustanovitelja) in je na mestu, na katerem je bila zgrajena, omogočala pogostejši vstop sorodnikom umrlih. Imela je namreč samostojen zunanji vhod, kar nam razkrivajo Valvasorjeve vedute stiškega samostana (sl. 4). Kapela je tako stala znotraj samostanskega areala, služila pokopom posvetnih plemenitašev, a hkrati spoštovala statutarne določila o prepovedi pokopov laikov v redovni cerkvi. V cistercijanskih samostanih so na pokopališča praviloma vodila t. i. mrliška vrata v bočni steni prečne ladje, in sicer tistega kraka, ki ni mejil na križni hodnik.¹¹⁹ Zadnikar domneva, da so bila v Stični ta vrata locirana v vzhodni travreji severne stranske ladje.¹²⁰ V Stični je bilo pokopališče na velikem vzhodnem dvorišču ob prezbitერიju, kasneje pa ob »samostojni kapeli sv. Katarine tik severno od samostana«.¹²¹ V številnih evropskih cistercah s kapelami, ki se navezujejo na transept in so praviloma služile pokopom (mdr. Heilsbronn, Ebrach, Fontfroide, Pforta, Hauterive, Vetrinj, Altzella, Heiligenkreuz, Bebenhausen, Clairvaux, Ourscamp), so le-te locirane na tisti krak prečne ladje, ki je najbolj oddaljen od klavzurnega območja, torej na strani, kjer ni križnega hodnika.¹²² Lega kapele sv. Katarine je, čeprav se ne drži cerkve, torej sorodna praksi postavljanja kapel ob od klavzure oddaljenem, običajno severnem kraku transepta. Ob severni stranski ladji so v cistercijanskih cerkvah od konca 13. stoletja pogosto zidali tudi stranske kapele, namenjene pokopu laikov,¹²³ v Clairvauxu pa so laike pokopavali v odprtem atriju na pokopališču severno ob cerkvi.¹²⁴ Krak prečne ladje, ki je najbolj oddaljen od klavzure, torej običajno severni krak, je v cistercijanskih samostanih že zgodaj služil kot mesto, kjer so maši lahko prisostvovali laiki; ta del cerkve je imenovan celo kot prostor za laike.¹²⁵ Relativno pogosta prisotnost (plemiških, a le moških) laikov v cistercijanskih cerkvah po Evropi je listinsko večkrat izpričana celo že v 12. stoletju; ženske, reveži, romarji in popotniki pa so se maš lahko udeleževali v vhodnih kapelah.¹²⁶ Lega Sv. Katarine severno od cerkve torej v osnovi ustreza cistercijanski praksi pokopavanja laikov ob severni strani sakralnega prostora, od koder je bil laikom dovoljen vstop v redovno cerkev.

¹¹⁹ Gl. AUBERT 1947 (op. 89), str. 329; UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 252.

¹²⁰ ZADNIKAR 1998 (op. 19), str. 140–141. Nasprotno pa ima na tlorisu v isti objavi (str. 148) vrata vrisana v severni steni transepta. V os severnega transepta mrliška vrata postavlja tudi ZADNIKAR 1957 (op. 19), str. 26; enako ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 137.

¹²¹ ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 137. ČRNOLOGAR 1900 (op. 8), str. 170, navaja, da je bilo pokopališče ob severni strani cerkve. ZADNIKAR 1957 (op. 19), str. 33, piše, da je kapela sv. Katarine stala »izven obzidja na nekdanjem meniškem pokopališču«. Da je bilo okrog cerkve pokopališče, beremo pri ČRNOLOGAR 1900 (op. 8), str. 171. GREBENC 1983 (op. 24), str. 253, 300, navaja, da je bilo pokopališče na dvorišču za kapiteljsko dvorano. Temu ustreza tudi opis v pismu opata Urbana reinskemu opatu Janezu z dne 18. maja 1522, gl. MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 323. Da je bilo pokopališče na vzhodnem dvorišču, navaja ZADNIKAR 1976a (op. 19), str. 243. Pri ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 178, in ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 200, pa beremo, da je bilo pokopališče v severnem delu vzhodnega dvorišča. Seznam pokopanih na stiškem pokopališču je sestavil Pavel Pucelj, gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 617–668. Ta seznam je vprašljiv, saj je na njem tudi nekaj imen oseb, za katere iz listin vemo, da so bile pokopane drugje (največ pri Sv. Katarini).

¹²² Gl. npr. UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 280, 405.

¹²³ Gl. UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 89, 580–581.

¹²⁴ Gl. UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 89.

¹²⁵ UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 263–266.

¹²⁶ Gl. UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 263–267.

Marijan Zadnikar navaja, da so pokopi posvetnih dobrotnikov samostana v kapeli sv. Katarine izpričani za čas vsaj od 13. stoletja dalje, kar naj bi dokazovala cela vrsta pisnih virov.¹²⁷ Na tem mestu si moramo zato zastaviti vprašanje, kdo od zunanjih, plemiških dobrotnikov je bil v 12. in 13. stoletju v Stični sploh pokopan in kje. Pregled nad znanimi arhivskimi podatki nam razkrije, da neposrednega dokaza za pokop v kapeli sv. Katarine pravzaprav sploh nimamo, in sicer ne le za 12., marveč celo za 13. stoletje. Vemo le, da je leta 1232 Majnhalm Auersperg stiškemu samostanu podaril dve hubi z namenom *pro sepultura in templo Sitticensi post obitum suum habenda*.¹²⁸ Formulacija *templo Sitticensi* se interpretira kot stiška samostanska cerkev,¹²⁹ kar je na prvi pogled tudi najverjetneje. Vendar pa ravno dejstvo, da so se še v prvi polovici 13. stoletja zelo strogo držali predpisov glede pokopov v cerkvah, kaže na to, da je bil Majnhalm najverjetneje pokopan v kapeli sv. Katarine. Tej tezi v prid govori tudi naslednja znana listina o pokopu katerega od članov rodbine Auersperg v Stični, izdana v letu 1301.¹³⁰ V njej je mesto pokopa specifizirano, in sicer v kapeli sv. Katarine. Ker je bil začetek 14. stoletja vendarle že čas, ko so tudi neustanovnike pokopavali v cerkvah,¹³¹ Auerspergi pa so kljub temu izbrali Sv. Katarino, so se s tem najverjetneje navezali na družinsko tradicijo. Na podlagi tega lahko postavimo tezo, da so Auerspergi svojo grobnico v Stični imeli najprej v kapeli sv. Katarine. Omenjeni Majnhalm Auersperg je celo šele prvi za Višnjegorskimi, za katerega se omenja, da je bil pokopan v samostanu,¹³² kar je še en dokaz več, da teza o z grobovi napolnjenem križnem hodniku konec 12., začetek 13. stoletja ne vzdrži. Iz časa pred okoli 1228, v katerem se domneva izgradnja križnega hodnika, viri med pokopanimi v samostanu izrecno omenjajo le Višnjegorske.¹³³ Da bi bil torej najstarejši ohranjeni grb v stiškem samostanu povezan s pokopom dobrotnika v tleh križnega hodnika, se tudi na podlagi pregleda cistercijanskih legislativnih tekstov in dejanske prakse pokopavanja po cistercah ter arhivskih podatkov za Stično ne zdi verjetno. Izjemo predstavljajo le nišni grobovi, o katerih bo govor v nadaljevanju.

Kot prvi posvetni posamezniki so bili tako v stiškem samostanu, kot lahko sklepamo na osnovi ohranjenih pisnih virov, pokopani soustanovitelji cisterce, torej člani rodbine Višnjegorskih.¹³⁴ To izvemo iz treh listin, ki jih je izdala Zofija, hči Alberta Višnjegorskega in žena istrskega mejnega grofa Henrika Andeškega. Okoli 18. oktobra 1228 je izdala za stiški samostan darovnico, v kateri se imenuje *Sitticensis coenobii fundatrix*. V dokumentu se v poravnavo za krivice, ki sta jih Stični

¹²⁷ ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 56; ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 58, 60.

¹²⁸ Gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 21; prim. *Urkunden- und Regestenbuch des Herzogthums Krain. 2: 1200–1269* (ur. Franz Schumi), Laibach 1884–1887, št. 77; GREBENC 1973 (op. 2), št. 23; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 102, 115, 810; BERNHARD 2006 (op. 2), str. 290–291.

¹²⁹ MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 102, 115. Istega mnenja je bil GREBENC 1973 (op. 2), št. 23. Maver GREBENC, Virida v Stični, *Meddobje*, 18, 1982, str. 99, 100, pa nasprotno navaja, da so imeli Auerspergi grobnico v kapeli sv. Katarine.

¹³⁰ Marian FIDLER, *Austria Sacra. Oesterreichische Hierarchie und Monasteriologie. Geschichte der ganzen österreichischen, weltlichen und klösterlichen Klerisey beyderley Geschlechts. 4/7: Das Erzherzogthum Oesterreich Ob der Enns*, Wien 1786, str. 327–328, št. 16. MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 102, 116, navaja, da je bil Majnhard, ki se omenja v letu 1301, potomec istoimenskega Auersperga, ki se omenja leta 1232, česar genealogija, ki jo je objavil Miha PREINFALK, *Auerspergi. Po sledih mogočnega tura*, Ljubljana 2005 (Thesaurus memoriae. Dissertationes, 4), str. 49–52, 478, 553, ne potrjuje. Zgolj GREBENC 1973 (op. 2), št. 85, navaja, da je leta 1284 Albert Auersperg podaril stiškemu samostanu dve kmetiji, in sicer za pogreb.

¹³¹ Gl. LAABS 2000 (op. 75), str. 121.

¹³² Prim. MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 810.

¹³³ Prim. MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 810.

¹³⁴ Gl. MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 810.

storila njen oče in mož, in hkrati za dušni blagor svoje duše in duš pokojnega moža Henrika, očeta Alberta in matere ter brata, ki sta pokopana v samostanu (*/.../ pro salute animae meae et dilecti mariti mei domini Henrici piae memoriae marchionis Hystrae, patrisque mei et matris meae et fratris, qui in eodem [monasterio]¹³⁵ sunt sepulti*), odpoveduje določenim pravicam. V tem dokumentu se med pričami omenja tudi Rudiger Čreteški (*de Rutenberch*).¹³⁶ Februarja 1238 pa je Zofija za stiški samostan izdala dve darovnici in ustanovila aniverzarij. V prvi darovnici, izdani pred 17. februarjem 1238, je menihom podelila osem kmetij in ustanovila aniverzarij, kar je storila v blagor svoje duše, duš svojega pokojnega moža Henrika in sorodnikov, ustanoviteljev samostana (!), ki so v njem pokopani. Menihi so bili dolžni opraviti aniverzarij za njenega moža in njene starše, po njeni smrti pa tudi zanjo. Menihi naj bi tisti dan prejeli tudi za pol marke belega kruha, večjo merico vina, sir in ribe (*/.../ pro salute animae meae, et dilecti mariti mei Henrici quondam marchionis Hystriae nec non et pro salute animarum patris et matris meae, omniumque parentum meorum, qui et dictum coenobium fundaverunt et ibidem sepulturam ecclesiasticam sunt consecuti /.../ pro anniversario dilecti mariti mei et omnium parentum meorum et meo, cum viam universae carnis fuero ingressa /.../*). V tej listini se med pričami omenja Nikolaj, sin Rudigerja Čreteškega.¹³⁷ Druga darovnica, izdana 17. februarja 1238, ima enako vsebino, med pričami pa nastopajo predvsem duhovni gospodje. Patus, ki je relevanten v našem kontekstu, se glasi: */.../ pro salute animae dilectissimi mariti mei quondam marchionis Hystriae et pro salute animae meae, omniumque parentum meorum qui et dictum coenobium fundaverunt et ibidem ecclesiasticam sepulturam sunt consecuti /.../ pro anniversario dilecti mariti mei omniumque parentum meorum et meo, cum viam universae carnis fuero ingressa domino misericorditer me vocante /.../*.¹³⁸ Po ohranjenih pisnih virih so bili torej prvi posvetni plemenitaši, ki so bili pokopani v samostanu, (vsaj) Albert Višnjegorski, istrski mejni grof Henrik Andeški, njegova žena Zofija Višnjegorska, njena mati in brat. Zofijin mož Henrik je stiškemu samostanu izročil več posesti in mlin,¹³⁹ pred 17. julijem 1228 pa je *pro remedio et pro salute anime nostre et nostre uxoris nobilis Sophie nec non parentum nostrorum* za vzdrževanje dveh večnih luči pri Marijinem oltarju (*/.../ quod diebus et noctibus duo luminaria coram altari beate virginis ardeant et luceant /.../*) samostanu poklonil kmetiji in desetino od petnajstih kmetij.¹⁴⁰ V srednjeveških listinah se omenjata dva Marijina oltarja, veliki oltar Matere božje, posvečen 8. julija 1156,¹⁴¹ in še en oltar Matere božje, ki je

¹³⁵ Gl. FIDLER 1786 (op. 130), str. 316–317, št. 4; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 101.

¹³⁶ *Urkunden- und Regestenbuch 1884–1887* (op. 128), št. 57; Franc KOS, *Gradivo za zgodovino Slovencev v srednjem veku. 5: 1201–1246* (ur. Milko Kos), Ljubljana 1928, št. 487; GREBENC 1973 (op. 2), št. 19; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 40, 101, 810; BERNHARD 2006 (op. 2), str. 286–287.

¹³⁷ *Urkunden- und Regestenbuch 1884–1887* (op. 128), št. 99; KOS 1928 (op. 136), št. 687; GREBENC 1973 (op. 2), št. 25; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 101; BERNHARD 2006 (op. 2), str. 291–293. Izraz *sepultura ecclesiastica* ne pomeni nujno pokopa v cerkvi, marveč je s tem lahko mišljen tudi »le« grob v posvečeni zemlji oziroma cerkveni pogreb, kot bi se izrazili v sodobnem času; prim. npr. Georg WITZEL, *De sepultura ecclesiastica*, Meyntz 1577. Vsekakor nam ta izraz sam ne zadošča, da bi lahko brez dvoma trdili, da se nanaša na grob v cerkvi.

¹³⁸ ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 22; *Urkunden- und Regestenbuch 1884–1887* (op. 128), št. 100; KOS 1928 (op. 136), št. 688; GREBENC 1973 (op. 2), št. 26; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 40, 101; BERNHARD 2006 (op. 2), str. 293–294.

¹³⁹ Gl. GREBENC 1973 (op. 2), str. 23, 184–185; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 97, 100.

¹⁴⁰ Gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 20–21; *Urkunden- und Regestenbuch 1884–1887* (op. 128), št. 56, str. 39–40; KOS 1928 (op. 136), št. 483; GREBENC 1973 (op. 2), št. 17; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 100; BERNHARD 2006 (op. 2), str. 284–285.

¹⁴¹ Gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 8–9; BERNHARD 2006 (op. 2), str. 310; Janez HÖFLER, *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem. Kranjska*, Ljubljana 2017, str. 187.

bil posvečen 15. junija 1301, vendar ne vemo, kje je stal.¹⁴² Zofija Višnjegorska je umrla 22. januarja 1256 v Admontu in njeno truplo je bilo nato domnevno preneseno v samostansko cerkev v Stični, kjer je bila pokopana.¹⁴³ Seznam oseb, ki naj bi bile po nekrologu pokopane v stiški samostanski cerkvi, je zapisal Pavel Pucelj v svoji Idiographii, kroniki samostana.¹⁴⁴ Razen Višnjegorskih in Henrika Andeškega se vsi preostali tam navedeni, ki jih lahko identificiramo, v virih pojavljajo od 14. stoletja dalje, ko je bil pokop laikov v cistercijanskih cerkvah že precej razširjena praksa.

Sodeč po primerih iz drugih evropskih cistercijanskih samostanov,¹⁴⁵ je razlog, da je smela biti Zofija kot ženska pokopana v samostanu, predvsem v tem, da se v listini, izdani po 18. juliju 1228, imenuje *Sitticensis coenobii fundatrix*. Prav tako Zofija tudi vse svoje sorodnike v obeh listinah iz leta 1238 imenuje ustanovitelje,¹⁴⁶ s čimer so utemeljili tudi pravico do pokopa. Kot kažejo evropski primeri, so bili nekraljevi in neškofovski ustanovniki v cerkvah pokopani ali vanje prekopani s samostanskih pokopališč šele od sredine ali celo od konca 13. stoletja dalje. Vsaj do sredine 13. stoletja grobov plemiških ustanovnikov v cerkvah tako rekoč ni bilo.¹⁴⁷ Tudi za avstrijski Heiligenkreuz, ustanovo Leopolda III. Babenberžana, kjer so v kapiteljski dvorani pokopani številni Babenberžani, je znano, da so bili njihovi grobovi v njej urejeni šele malo pred sredino 13. stoletja, ko so izvedli prekope in transferje že umrlih članov dinastije.¹⁴⁸ Zgodnejši je primer cisterce Bebenhausen, kjer so palatinske grofe von Tübingen kot člane ustanoviteljeve rodbine pokopavali od leta 1219 dalje, a prav tako »le« v kapiteljski dvorani.¹⁴⁹ Matthias Untermann navaja, da od okoli leta 1180 dalje ustanovnikov niso več pokopavali na pokopališču za laike, torej na prostem, marveč v ustreznih, arhitekturno definiranih prostorih, vendar ne v cerkvi,¹⁵⁰ na drugem mestu pa piše, da so pred letom 1217 plemiške ustanovnike po smrti kot laike pokopavali na samostanskih pokopališčih,¹⁵¹ po tem letu in do splošne uveljavitve pokopov v cerkvah pa ali na pokopališčih ali v kapelah.¹⁵² Vsekakor je bilo možnosti za pokop zunaj cerkve več.

Iz predstavljenega izhaja, da so morali biti Višnjegorski sprva pokopani bodisi na samostanskem pokopališču, ki je bilo konventu fizično vendarle bližje kakor kapela sv. Katarine, ali pa morda v

¹⁴² Gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 46; HÖFLER 2017 (op. 141), str. 187.

¹⁴³ Gl. Franz SCHUMI, Nicrologia, *Archiv für Heimatkunde*, 1/12, 1882, str. 190.

¹⁴⁴ ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 601–602.

¹⁴⁵ Gl. LAABS 2000 (op. 75), str. 118–120; UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 75.

¹⁴⁶ Gl. op. 136–138; gl. tudi *Urkunden- und Regestenbuch 1884–1887* (op. 128), št. 74; BERNHARD 2006 (op. 2), str. 289–290. Srednjeveškega izraza *fundator* ne smemo enačiti s Pucljevo uporabo tega imena, ki v seznamu samostanskih ustanovnikov in dobrotnikov (*fundatorum et benefactorum*) navaja več kot dvesto imen večine plemiških rodbin iz časa vse do 16. stoletja. Gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 583–592, 601–602; prim. GREBENC 1973 (op. 2), str. 224; GREBENC 1983 (op. 24), str. 253; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 42. O problematiki Pucjevih seznamov gl. Milko KOS, Odlomki stiškega nekrologija iz 15. stoletja, *Glasnik Muzejskega društva za Slovenijo*, 19, 1938, str. 1–4; prim. GREBENC 1982 (op. 129), str. 118–119.

¹⁴⁷ Gl. LAABS 2000 (op. 75), str. 120; prim. UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 74, 75, 77–80, 87, 88–89; Markus THOME, Konkurrenz und Partizipationsangebote. Begräbnispolitik und Kirchenbau der Zisterzienser im Spätmittelalter, *Die Zisterzienser im Mittelalter* (ur. Georg Mölich, Norbert Nußbaum, Harald Wolter von dem Knesebek), Köln-Weimar-Wien 2017, str. 325–327.

¹⁴⁸ Gl. Markus THOME, *Kirche in Klosteranlage der Zisterzienserabtei Heiligenkreuz. Die Bauteile des 12. und 13. Jahrhunderts*, Petersberg 2007, str. 170, 172–174; prim. LAABS 2000 (op. 75), str. 135–138; gl. tudi op. 104.

¹⁴⁹ UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 85.

¹⁵⁰ UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 85.

¹⁵¹ UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 86.

¹⁵² UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 88.



5. Temelji romanske apside
ob južnem kraku transepta,
cerkev cistercijanskega
samostana Stična

narteksu cerkve in šele pozneje prekopani v cerkev, kjer naj bi bilo po nekrologu njihovo zadnje počivališče. Čeprav je Henrik Andeški svojo darovnico namenil za vzdrževanje luči pri glavnem oltarju, na podlagi prakse pokopavanja v evropskih cistercah menim, da Višnjegorski niso bili pokopani v prezbiteriju cerkve, marveč da so bili pozneje preneseni v kapelo z »njihovim« oltarjem sv. Jurija, saj je ta mejila prav na vzhodno dvorišče, kjer je bilo samostansko pokopališče. Člani rodbine, ki je izvajala odvetništvo, so bili, kot je bilo prikazano zgoraj, po statusu primerljivi z rodbino ustanovitelja in prav v tem času so pogosto gradili samostojne kapele v navezavi na transept. Okoli leta 1200 so številni cistercijanski samostani po Evropi imeli funkcijo »hišnega samostana« neke plemiške rodbine, katere člani so bili v njem tudi pokopani; praviloma je šlo pri tem prav za rodbino ustanovitelja.¹⁵³ Na podlagi številnih evropskih analogij tako menim, da je bila v Stični v skrajnem delu južnega kraka prečne ladje, kjer je stal v apside oltar sv. Jurija, družinska kapela (so)ustanovnikov¹⁵⁴ in odvetnikov stiške cisterce, Višnjegorskih grofov (sl. 5). Omenjeni oltar sv. Jurija, ki je stal blizu oltarja sv. Petra, je 1. septembra 1192 posvetil krški škof Ditrih, na svoje stroške pa ga je dal postaviti Višnjegorski grof, najverjetneje Albert.¹⁵⁵ Ali je bila na njem tudi kakšna donatorska podoba ali vsaj grb, lahko samo ugibamo. Albert Višnjegorski se že leta 1177 v listini oglejskega patriarha omenja kot odvetnik samostana (*Albertus de Wihselberg advocatus Sitticensis*).¹⁵⁶ Iz potrtilne listine oglejskega patriarha Bertolda iz leta 1250 pa izvemo še za Albertovo darovnico ene kmetije za vzdrževanje oltarja sv. Jurija, iz česar sledi, da je bil oltar v sredini 13. stoletja še v lasti Višnjegorskih oziroma potomcev (so)ustanovnikov.¹⁵⁷ Turjaška in pred tem na istem mestu bržkone kapela Višnjegorskih je bila, čeprav na robu

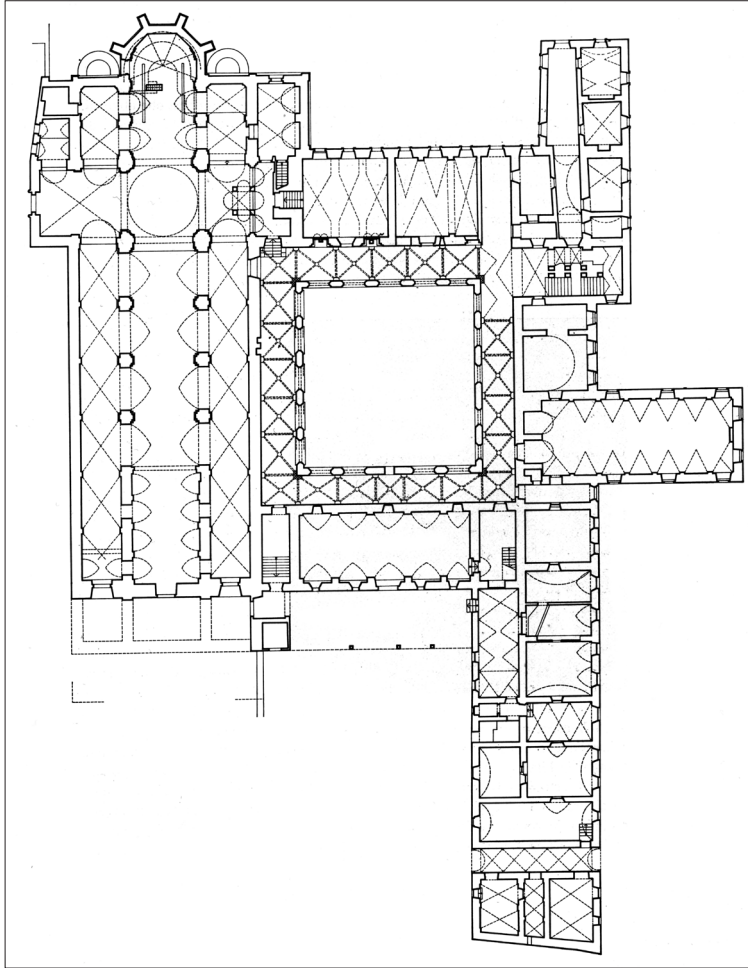
¹⁵³ O tem gl. UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 75; JAMROZIAK 2017 (op. 43), str. 119.

¹⁵⁴ O Višnjegorskih kot (so)ustanovnikih stiškega samostana gl. MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 37–38, 40–42. O obstoju grobnice v sredini romanske apside gl. GREBENC 1983 (op. 24), str. 272–275.

¹⁵⁵ Gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 16–17; *Monumenta historica Ducatus Carinthiae. 3: Die Kärntner Geschichtsquellen 811–1202* (ur. August von Jaksch), Klagenfurt 1904, št. 1396; Franc KOS, *Gradivo za zgodovino Slovencev v srednjem veku. 4: 1101–1200*, Ljubljana 1915, št. 813; BERNHARD 2006 (op. 2), str. 314–315; prim. ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 46; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 67, gl. tudi str. 97.

¹⁵⁶ Gl. *Urkunden- und Regestenbuch des Herzogtums Krain. 1: 777–1200* (ur. Franz Schumi), Laibach 1882/83, št. 140, 173a; BERNHARD 2006 (op. 2), str. 271.

¹⁵⁷ Gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 23; *Urkunden- und Regestenbuch 1884–1887* (op. 128), št. 170; BERNHARD 2006 (op. 2), str. 304; prim. ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 48–49.



6. Tloris cistercijanskega samostana Stična

transepta, na izjemno pomembnem mestu, saj je bila še vedno v cerkvi, hkrati pa se je fizično navezovala tako na križni hodnik kakor tudi na kapiteljsko dvorano, hkrati pa tudi na pokopališče na vzhodnem dvorišču (sl. 6). Krak transepta je kot mesto visokoplemiških rodbinskih grobnic znan tudi iz nesamostanskih cerkva; poznamo ga npr. iz cerkve sv. Elizabete v Marburgu.¹⁵⁸ To bi ustrezalo tudi praksi v nekaterih drugih cistercijanskih samostanih, v katerih je rodbina ustanovitelja ali drugega pomembnega plemenitaša imela svojo družinsko grobnico prav v kraku transepta.¹⁵⁹ O pomembnosti tega mesta priča dejstvo, da je dobil znameniti opat Stephan Harding (u. 1134) v času, ko so pričakovali njegovo kanonizacijo, nov nagrobni spomenik prav v južnem kraku transepta nove cerkve v Cîteauxu (po 1192), poleg njega pa so po letu 1206 pokopali še več opatov.¹⁶⁰ V cisterci Ebrach so

¹⁵⁸ Gl. Joan Adrian HOLLADAY, *Die Elisabethkirche als Begräbnisstätte, Elisabeth, der Deutsche Orden und ihre Kirche. Festschrift zur 700jährigen Wiederkehr der Weihe der Elisabethkirche Marburg 1983* (ur. Udo Arnold, Heinz Liebing), Marburg 1983 (Quellen und Studien zur Geschichte des Deutschen Ordens, 18), str. 329–338; Andreas KÖSTLER, *Die Ausstattung der Marburger Elisabethkirche. Zur Ästhetisierung des Kultraums im Mittelalter*, Berlin 1995, str. 133–175; UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 80, 83; Marc Carel SCHURR, *Gotische Architektur im mittleren Europa 1220–1340. Von Metz bis Wien*, München-Berlin 2007 (Kunstwissenschaftliche Studien, 137), str. 32–33.

¹⁵⁹ Prim. UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 80.

¹⁶⁰ UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 91.

opate po letu 1306 prav tako pokopavali v južnem kraku prečne ladje in tamkajšnjih kapelah, tudi v cisterci Obazine je bil svetemu opatu Stephanu iz Obazina (u. 1159) ok. 1260/70 postavljen nagrobnik v južnem kraku prečne ladje.¹⁶¹ Po letu 1300, ko so v cistercijanskih cerkvah pričeli tudi s pokopi laikov, so se njihovi grobovi in nagrobniki pogosto nahajali pri vstopu v kapele transepta, med kapelami prečne ladje ali pa ob stranskih oltarjih v ladjah.¹⁶²

Matthias Untermann domneva, da je v posameznih cistercah pridobljeno dovoljenje za opravljanje aniverzarijev za ustanovitelje *de facto* pomenilo tudi strinjanje z njihovim pokopom v cerkvenem prostoru.¹⁶³ V listinah Zofije Višnjegorske, ki je bila, sodeč po analognih primerih, zagotovo že pokopana v cerkvi, se opravljanje aniverzarija omenja v listinah iz leta 1238; je morda že tedaj prišlo do prekopa Višnjegorskih v cerkev ali pa je bil celo že Henrik Andeški pokopan v cerkvi, so vprašanja, ki morajo ostati odprta. V Stični sicer bode v oči čas smrti Višnjegorskih (Albert je umrl 1209) in bolj ali manj sočasna pozidava kapele sv. Katarine. So bili Višnjegorski morda sprva vendarle pokopani pri Sv. Katarini in je bila kapela prvotno pravzaprav pozidana zanje? Kot je razvidno z Valvasorjevih vedut, je kapela stala tako rekoč zunaj samostanskega obzidja, vendar pa je treba opozoriti, da samostan obzidja v tretji četrtini 13. stoletja še ni imel. Pavel Pucelj za leto 1277 namreč navaja, da se je tedaj samostan obrnil na oglejskega patriarha s prošnjo za prestavitev praznovanja obletnice posvetitve samostanske cerkve, ki se je dotlej obhajala 4. julija. Kot razlog je bilo navedeno, da ljudje poleti prihajajo zaradi plesa in iz drugih nepobožnih vzgibov, kar ima za posledico pohujšljivo vedenje tako moških kot žensk. Pavel Pucelj ob tem dodaja, da je bil samostan tedaj še brez obzidja in posledično klavzura ni bila dovolj zavarovana pred zunanji vplivi.¹⁶⁴

Listinski viri o pokopih v stiškem samostanu nam razkrivajo, da so po sredini 13. stoletja, v skladu s prakso v drugih cistercijanskih samostanih, pokopi laikov postali pogostejši. Pred julijem 1254 je tako stiški opat gradiščana vojvode Ulrika na gradu Kravjek, Rajnbota Jeterbenškega, v zameno za darovnico sprejel v bratovščinsko zvezo (*in suam fraternitatem recepit*) in mu obljubil, da ga bo dal po smrti prenesti in pokopati v samostanu, in sicer ne glede na to, kje bo umrl, ter zanj opravil obrede, kakor da bi bil eden izmed njegovih menihov (*et in suo monasterio, utpote unum ex fratribus suis, ecclesiastice tradere sepulture*).¹⁶⁵ Alhajda, sestra Ortolfia iz Krškega, si je leta 1262 zase in za mater izbrala *ecclesiasticam sepulturam* v Stični.¹⁶⁶ Leto kasneje je bila v samostanu pokopana tudi vojvodinja Neža, hčerka Otona VII. Andeško-Meranskega in druga žena zadnjega Babenberžana, Friderika II. (u. 1246). Leta 1248 se je kot bogata dedinja poročila s koroškim vojvodo Ulrikom III. Spanheimom. Umrla je prav na začetku leta 1263, željo po pokopu v stiški cisterci pa je izrazila že 10. julija 1257 v kostanjeviškem samostanu, in sicer ne glede na to, ali bo umrla na

¹⁶¹ AUBERT 1947 (op. 89), str. 342–343, gl. tudi str. 335 (Citeaux, Clairlieu), 337 (Escale-Dieu), 344 (La Prée), 346 (Silvacane); UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 92.

¹⁶² UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 90.

¹⁶³ UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 76–77.

¹⁶⁴ ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 38–39; prim. VALVASOR 1689 (op. 1), 8, str. 697; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 111.

¹⁶⁵ Gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 28–29; VALVASOR 1689 (op. 1), 10, str. 216; *Urkunden- und Regestenbuch* 1884–1887 (op. 128), št. 207; Anton KOBLAR, Drobotnice iz furlanskih arhivov, *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, 3/5, 1893, str. 192; GREBENC 1973 (op. 2), št. 39; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 108. O sprejetjih v bratovščinsko zvezo (t. i. Verbrüderung) gl. npr. SAUER 1993 (op. 113), str. 21–25; JAMROZIAK 2017 (op. 43), str. 118.

¹⁶⁶ Gl. FIDLER 1786 (op. 130), str. 321–322, št. 9; *Urkunden- und Regestenbuch* 1884–1887 (op. 128), št. 301; GREBENC 1973 (op. 2), št. 52; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 108.

Koroškem, Kranjskem ali v Marki.¹⁶⁷ Za Nežo, ki je bila nato pokopana v Stični,¹⁶⁸ je Ulrik pred 7. januarjem 1263, a že po njeni smrti, stiškim menihom podelil posest *pro remedio animae Agnetis suae quondam uxoris*, februarja pa z istim namenom posest podaril tudi cisterci v Vetrinju.¹⁶⁹ 10. oktobra 1716 je stiški opat Anton Gallenfels v pismu dunajskemu jezuitu Antoniju Steyrerju pisal, da o grobu vojvodinje Neže v samostanski cerkvi ni sledu, kar (neustrezno) pripisuje temu, da je bil samostan večkrat porušen ali požgan, cerkev pa v celoti postavljena na novo.¹⁷⁰ Kje konkretno je bila Neža pokopana, ne vemo. Čeprav so s pokopi laikov v cistercijanskih cerkvah pričeli šele po letu 1300, menim, da je bila Neža vseeno pokopana v cerkvi. Omenjena predstavnica elitne rodbine Andeških je bila po eni strani nečakinja Henrika Andeškega, ki je bil kot član širše rodbine ustanovitelj tedaj najverjetneje že pokopan v stiški cerkvi, po drugi strani pa je bila žena Ulrika III. iz rodbine Spanheimov, ki so bili okoli leta 1250 delni odvetniki stiškega samostana. Iz listine, izdane v letu 1252, namreč razberemo, da je privilegij delnega stiškega odvetnika imel koroški vojvoda Bernard II. Spanheimski, kar je čez nekaj let potrdil njegov sin Ulrik III.¹⁷¹ Janez Vetrinjski navaja, da je bil v stiškem samostanu pokopan tudi v otroštvu umrli sin Elizabete, hčere Majnhardarda IV. (II.) Goriško-Tirolskega, in avstrijskega vojvode Alberta I. Habsburškega.¹⁷² Prvi zgodovinski vir, ki se verjetno nanaša na pokop laika v stiški samostanski cerkvi, sega v leto 1293, ko si je Juta Mirenska zagotovila grob *in ecclesia Sitticensi*.¹⁷³

14. in 15. stoletje

V 14. stoletju je stiška cisterca močno pridobivala na ugledu, zato se je nadaljevala tudi naklonjenost posvetnih dobrotnikov in njihovi pokopi so se le še množili. Dne 15. marca 1335 je oglejski patriarh Bertrand stiškim menihom dovolil, da v samostanu pokopljejo vse, ki si to želijo, prav tako pa so odtlej z njegovim privoljenjem smeli sprejemati darove za opravljanje obredov za žive in mrtve.¹⁷⁴ Že pred tem so leta 1300 Majnclin Hmeljniški, njegova žena Elizabeta in brat Andrej poklonili opatu Henriku tri kmetije, menihi pa so bili dolžni pri oltarju sv. Martina v kapeli sv. Katarine vzdrževati večno luč in okrasje, kar kaže na to, da so bili v začetku 14. stoletja pri Sv. Katarini, kjer sta bila tedaj že vsaj dva oltarja, pokopani tudi Hmeljniški.¹⁷⁵ Leta 1304 je Regina Čreteška za večno luč prav tako

¹⁶⁷ Gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 33; FIDLER 1786 (op. 130), str. 319–320, št. 7; *Urkunden- und Regestenbuch* 1884–1887 (op. 128), št. 245; *Monumenta historica Ducatus Carinthiae. 4/1: 1202–1269* (ur. August von Jaksch), Klagenfurt 1906, št. 2654; August JAKSCH, *Geschichte Kärntens bis 1335. 2: 1246–1335*, Klagenfurt 1929, str. 38; GREBENC 1973 (op. 2), št. 46; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 100, 108.

¹⁶⁸ *Iohannis Abbatis Victoriensis Liber certarum historiarum* (ur. Fedorus Schneider), Hannoverae-Lipsiae 1909, str. 207. Pucelj navaja Nežo med tistimi, ki niso pokopani v samostanu, gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 604; prim. Jože MLINARIČ, *Kostanjeviška opatija 1234–1786*, Kostanjevica na Krki 1986, str. 133.

¹⁶⁹ Gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 35; *Urkunden- und Regestenbuch* 1884–1887 (op. 128), št. 314; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 100, 106, 108–109.

¹⁷⁰ Gl. MLINARIČ 1995 (op.), str. 688.

¹⁷¹ O tem gl. *Monumenta* 1906 (op. 167), št. 2479; KOMAC 2006 (op. 71), str. 186; prim. GREBENC 1973 (op. 2), št. 37; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 106.

¹⁷² *Iohannis* 1909 (op. 168), str. 257.

¹⁷³ Gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 43; GREBENC 1973 (op. 2), št. 93; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 116.

¹⁷⁴ MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 129.

¹⁷⁵ Gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 45; GREBENC 1973 (op. 2), št. 102; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 116; prim. ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 56; ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 58–59.

pri Martinovem oltarju in za trikrat letno pogostitev revežev samostanu podarila 100 mark, iz česar sledi, da so tudi Čreteški imeli svojo grobnico očitno pri oltarju sv. Martina.¹⁷⁶ Iz listine, ki jo je 26. februarja 1308 izdal Friderik von Maizeling, je razvidno, da je bil v samostanu pokopan njegov oče, za katerega je Friderik podelil menihom kmetijo, da bodo pri Marijinem oltarju vzdrževali večno luč. S tremi markami oglejskih novcev pa naj bi poskrbeli, da bo oče deležen vseh duhovnih milosti.¹⁷⁷ Leta 1310 so se menihi obvezali, da bodo v samostanu pokopali Nikolaja, nečaka gospoda Viljema s Črnelega, skupaj z njegovimi brati.¹⁷⁸ Morda je bil v samostanu pokopan tudi Greif Čreteški, ki je leta 1318 daroval za večno luč, dnevno mašo, vsako leto tri obletnice z vsemi mašami in istočasno pogostitev 12 revežev.¹⁷⁹ Za vzdrževanje večne luči je samostan od različnih darovalcev prejel sredstva tudi v letih 1347, 1361, 1365 in 1375;¹⁸⁰ ali smemo te darove, pri katerih se omenja večna luč, ne pa tudi konkreten grob, neposredno povezati s pokopi v samostanu, je odvisno od primera do primera. Darovnico za pogreb je samostanu leta 1328 podaril Paschward iz Lešnice,¹⁸¹ leta 1329 pa sta željo po pokopu v samostanu izrazila Hertnid iz Češenika in njegova žena Alhajda.¹⁸² Svojo grobnico so pri oltarju sv. Andreja v samostanski cerkvi sredi 14. stoletja imeli Schnitzenpaumerji,¹⁸³ v kapeli sv. Katarine pa je imela svojo grobnico domnevno tudi rodbina Rožeških.¹⁸⁴ Pred oltarjem sv. Katarine sta bila pokopana tudi Ditrih Šumberški in njegova mati Lucija. 15. aprila 1354, ob obletnici Ditrihove smrti, je njegova vdova Frančiška stiškim menihom za dušni blagor pokojnega moža in njegove matere Lucije podarila štiri hube v zameno za večno luč pred oltarjem sv. Katarine *in vnseren munster*. Konvent se je obvezal k vsakoletnemu obhajanju obeh aniverzarijev.¹⁸⁵ Najverjetneje v kapeli sv. Katarine je svojo grobnico imela tudi rodbina Svibenskih.¹⁸⁶ Leta 1373 si je svoj pokop v samostanu in vzdrževanje večne luči ob njegovem grobu zagotovil Bertold iz Sobrač,¹⁸⁷ leta 1379 pa je enako milost dosegla Katarina, vdova po Vulfinku z Bojanjega Vrha.¹⁸⁸ Ob smrti v letu 1384 so pri kropilniku ob glavnem vhodu v cerkev pokopali Rutliba Kozjaškega. O tem grobu vemo, da je imel

¹⁷⁶ Gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 47; GREBENC 1973 (op. 2), št. 113; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 120, 130. GREBENC 1983 (op. 24), str. 257, piše, da je bila Martinova kapela morda na severni strani Sv. Katarine, kjer je na Valvasorjevi grafiki viden prizidek.

¹⁷⁷ Gl. GREBENC 1973 (op. 2), št. 117; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 121.

¹⁷⁸ Gl. GREBENC 1973 (op. 2), št. 119; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 120–121. Ali se navedbi Rupertus de Kaczen-dorff in Margarita Lorbarin, ki naj bi bila po Puclju pokopana *in coemeterio antiquae Ecclesiae* (ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 622), nanašata na darovnico iz leta 1316, kot domneva GREBENC 1973 (op. 2), št. 129, je vprašljivo. Gl. GREBENC 1973 (op. 2), št. 133; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 120–121; prim. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 48.

¹⁷⁹ Gl. GREBENC 1973 (op. 2), št. 133; prim. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 50.

¹⁸⁰ Gl. GREBENC 1973 (op. 2), št. 197, 227, 237, 248.

¹⁸¹ GREBENC 1973 (op. 2), št. 161; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 132.

¹⁸² Gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 52; GREBENC 1973 (op. 2), št. 165; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 132.

¹⁸³ Gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 58; GREBENC 1973 (op. 2), št. 213, 219; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 152, 810.

¹⁸⁴ Gl. GREBENC 1973 (op. 2), št. 241; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 154.

¹⁸⁵ PREINFALK, BIZJAK 2008 (op. 65), str. 160–161; prim. GREBENC 1973 (op. 2), št. 214; ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 52; ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 57, 152; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 152, 810; ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 59.

¹⁸⁶ Gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 61; FIDLER 1786 (op. 130), str. 337, št. 37–38; GREBENC 1973 (op. 2), št. 234, 236; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 107, 153.

¹⁸⁷ Gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 62; GREBENC 1973 (op. 2), št. 247; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 157.

¹⁸⁸ Gl. GREBENC 1973 (op. 2), št. 250; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 157.

ob steni marmornat nagrobnik s podobo pokojnega in napisom.¹⁸⁹ Valvasor v svoji *Slavi vojvodine Kranjske* omenja nagrobnik Ludvika Kozjaškega z ne več berljivo letnico, ki je stal *neben dem kleinem Chor da man von dem Kirchhof in die Kirche kommt*.¹⁹⁰ Na samostanskem pokopališču ob cerkvi je bil v 14. stoletju pokopan mdr. ljubljanski meščan Martin Vngelds,¹⁹¹ leta 1388 je Selda, vdova Nikolaja Gallenberga, izdala darovnico v zameno za dnevno mašo pri oltarju sv. Andreja v gallenberški kapeli¹⁹² itd. Jože Mlinarič poudarja, da so bili pokopi v samostanu za stiški konvent precej dobičkonosni in da je večina pomembnih dolenskih plemiških rodbin imela v samostanu svojo grobnico.¹⁹³ Dodaja tudi, da je bil z vstopom laikov in romarjev v samostanske cerkve vsaj od 14. stoletja dalje povezan prejem odpustkov v kapelah in pri oltarjih. S praznovanjem različnih obletnic, slavljenjem patrocinijev in organiziranjem sejmov so dodatno poskrbeli za še večji obisk vernikov in povečevanje dohodkov.¹⁹⁴ Stična je tako kot številni evropski samostani pokope »uporabljala« kot sredstvo za vzdrževanje in ohranjanje povezav z zunanjim svetom.¹⁹⁵

V 15. stoletju se listinske omembe pokopov plemiških posameznikov v stiškem samostanu še zgostijo. Leta 1418 je npr. Herman Kozjaški mlajši samostanu podaril kmetijo v Kalcih, menihi pa so se zaobljubili, da ga bodo pokopali v družinski grobnici v samostanski cerkvi.¹⁹⁶ Svoje grobnice so imeli v samostanu še Mehovski, Gallenberški, Žebniški, Mokronoški, Ravbarji in številni drugi.¹⁹⁷ Med najznamenitejše laike, ki so bili pokopani v samostanu v 15. stoletju, sodi milanska vojvodinja Virida, hči Bernabója Viscontija, soproga avstrijskega vojvode Leopolda III., mati vojvod Ernesta Železnega in Viljema, babica cesarja Friderika III., ki je po smrti svojega moža od leta 1396 živela na svojem posestvu na Pristavi nad Stično. Svoj grob si je v samostanu izbrala že pred 25. oktobrom 1399, kar izvemo iz tega dne izdane listine. V njej Viridin sin Viljem eksplicitno navaja, da si je njegova mati

¹⁸⁹ Gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 64–65; prim. ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 52; GREBENC 1983 (op. 24), str. 277; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 810. Leta 1399 je gospod Albert s Kozjaka dal samostanu 150 mark za vsakodnevno branje maše pri oltarju sv. Janeza Evangelista, gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 70; GREBENC 1973 (op. 2), št. 264; ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 52. Omenjeni oltar je stal v severni apsidi ob prečni ladji, gl. HÖFLER 2017 (op. 141), str. 187; na citirani strani avtor navaja, da je mašno ustanovo pri tem oltarju leta 1399 imel Rutlieb s Kozjaka. Prim. GREBENC 1973 (op. 2), št. 275. Lega stiške pokopališke kapele, ki ji po Zadnikarjevih domnevah pripadajo temelji, izkopani na severni strani samostanskega kompleksa, ni običajna. Pokopališke kapele so bile namreč v cistercijanskih samostanih pozidane v neposrednem stiku s prečno ladjo, nemalokrat ob njenem severnem kraku. Nekoliko bolj oddaljen od samostana, a še vedno znotraj njegovega obzidja, pa je bil, skladno z redovnimi statuti, običajno samostanski špital (*infirmaria*), katerega del je bila tudi kapela (gl. npr. Günther BINDING, Matthias UNTERMANN, *Kleine Kunstgeschichte der mittelalterlichen Ordensbaukunst in Deutschland*, Darmstadt 2001, str. 214). V Stični je bil hospicij, tako kot tudi konjarna, v severnem delu samostanskega kompleksa zraven vhodne kapele sv. Pavla. O tem priča napis na zahodnem delu stare prelature iz leta 1589, pozidane na mestu nekega srednjeveškega poslopja, prim. GREBENC 1983 (op. 24), str. 266–269; ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 52, 191; ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 54, 216.

¹⁹⁰ VALVASOR 1689 (op. 1), 11, str. 531.

¹⁹¹ Gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 618; prim. GREBENC 1973 (op. 2), št. 203; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 150–151.

¹⁹² Gl. GREBENC 1973 (op. 2), št. 263.

¹⁹³ MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 129. Thomas Coomans, ki je raziskoval pokope laikov od 12. do 14. stoletja v nizozemskih deželah, je ugotovil, da so bili v 13. stoletju vsi člani grofovskih ali vojvodskih dinastij pokopani v cistercijanskih cerkvah, gl. Thomas COOMAN, *Moniales cisterciennes et mémoire dynastique. Églises funéraires princières et abbayes cisterciennes dans les anciens Pays-Bas médiévaux, Sepulturae cistercienses* 2005 (op. 42), str. 137.

¹⁹⁴ O tem gl. MLINARIČ 1986 (op. 168), str. 32–33; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 812.

¹⁹⁵ Prim. JAMROZIAK 2017 (op. 43), str. 118.

¹⁹⁶ Gl. GREBENC 1973 (op. 2), št. 288; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 206.

¹⁹⁷ MLINARIČ 1995 (op. 2), zlasti str. 810; prim. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 601–602, 617–668.

svoj grob izbrala v Stični, menihi pa so se zavezali, da bodo pri njem opravljali slovesno mašo zadušnico in vsake kvatre aniverzarij.¹⁹⁸ O tem, kje je bila pokopana, se mnenja razhajajo. Janez Ludvik Schönleben piše, da je pokopana *ad cornu Evangelii summi altaris, ubi etiamnum eius insignia visuntur*.¹⁹⁹ Enako pišeta Valvasor in Pavel Pucelj, da je torej pokopana na evangelijski strani ob glavnem oltarju.²⁰⁰ Konrad Črnologar opozarja, da to ni dokazano.²⁰¹ Po mnenju Mavra Grebenca je bila v samostansko cerkev prenesena šele leta 1497, pred tem pa je bila pokopana v kapeli sv. Katarine. Na nagrobni plošči, ki naj bi jo bili uničili Turki, naj bi bila zapisana (sicer sporna) letnica njene smrti.²⁰² Marijan Zadnikar prav tako navaja, da je bila Virida sprva pokopana pri Sv. Katarini.²⁰³ 23. oktobra 1397 je samostan sprejel njo in njene prednike med velike samostanske dobrotnike oziroma t. i. ustanovitelje, kar je bilo povezano z določenimi duhovnimi milostmi. Menihi so bili dolžni zanje opravljati dnevno mašo pri oltarju sv. Katarine in vzdrževati večno luč pri Marijinem oltarju, vsako leto na dan njene smrti pa opravljati slovesen aniverzarij z vigilijami in mašami z udeležbo vseh menihov z mašniškim posvečenjem.²⁰⁴ Več dobrin je v svoje in dušno dobro svojih prednikov podarila tudi kostanjeviškemu samostanu in še večkrat stiški cisterci.²⁰⁵ 29. junija 1402 in 24. februarja 1404 je stiškemu samostanu v svoj dušni blagor ter blagor svojih prednikov podarila po 300



7. Plošča z grbom Viscontijev, 17. stoletje, transept cerkve cistercijanskega samostana Stična

¹⁹⁸ Gl. FIDLER 1786 (op. 130), str. 342, št. 43; GREBENC 1973 (op. 2), št. 273, 274; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 180, 184, 186; gl. tudi GREBENC 1982 (op. 129), str. 85.

¹⁹⁹ Joann. Ludovici SCHÖNLEBEN, *Dissertatio polemica de prima origine Augustissimæ domus Habsburgo-Austriacæ*, 2, Labaci 1680, str. 205. Enako Peter HIZINGER, *Der Grabstein der Herzogin Viridis in Sittich*, *Mittheilungen des historischen Vereins für Krain*, 13, 1858, str. 26.

²⁰⁰ ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 77; VALVASOR 1689 (op. 1), 8, str. 695, 699.

²⁰¹ ČRNOLOGAR 1900 (op. 8), str. 171.

²⁰² GREBENC 1973 (op. 2), str. 68; GREBENC 1982 (op. 129), str. 105; GREBENC 1983 (op. 24), str. 242, 243, 255, 256, 258. O letnici Viridine smrti gl. GREBENC 1982 (op. 129), str. 89–96, 106–107; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 186; Nataša POLAJNAR FRELIH, *Vojvodinja Virida Visconti, Milano, 1351 – Stična, 1407. Ob 600. obletnici smrti*, *Rast. Revija za literaturo, kulturo in družbena vprašanja*, 18/5, 2007, str. 497. Da je bila Virida pokopana pri Sv. Katarini, navaja tudi KOS 2003 (op. 59), str. 44.

²⁰³ ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 57; ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 59. Enako POLAJNAR FRELIH 2007 (op. 202), str. 497. ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 54, pa navaja, da je bila Virida pokopana v prezbiteriju samostanske cerkve na severni strani ob glavnem oltarju.

²⁰⁴ Gl. ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 69; GREBENC 1973 (op. 2), št. 271; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 185, 186, 188, 810; prim. ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 52; ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 57; ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 59.

²⁰⁵ Gl. MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 184–186.



8. Temelji romanskega in gotsko prezidanega vzhodnega zaključka kapele sv. Jurija ob odkritju, cerkev cistercijanskega samostana Stična

dukatov.²⁰⁶ 11. marca 1414 je vojvoda Ernest v listini zapisal, da je njegova mati Virida Milanska pokopana v samostanski cerkvi (*die in demselben gotshaus ist begraben*).²⁰⁷ Iz listine, izdane 17. avgusta 1421, celo sledi, da je tudi vojvoda Ernest želel biti pokopan v stiški cerkvi, menihi so se namreč v tem dokumentu zavezali k slovesnemu pokopu (*et dum obierit, in ecclesia Sitticensi cum sacro solemni sepeliatur*).²⁰⁸ Na podlagi predstavljenega domnevam, da je bila Virida vendarle že takoj pokopana v samostanski cerkvi. Njen nagrobnik se žal ni ohranil.²⁰⁹ France Stele, ki je videl tudi drugo stran novoveškega kamna z grbom Viscontijev (sl. 7), v svojih zapiskih navaja, da je bil *spomenik nedvomno prirejen iz starejšega kamna, katerega napis in okras sta v odlomku ohranjena na zadnji strani*. Viden je gotski znak, ob spodnjem robu pa je ostanek napisa v gotski minuskuli.²¹⁰

Kot lahko sodimo danes, je najimunitnejšo grobnico v Stični imela rodbina Auerspergov (Turjaških), in sicer v že omenjeni kapeli sv. Jurija ob južnem kraku prečne ladje, postavljeni na mestu romanske apside z oltarjem istega patrocinija (sl. 8).²¹¹ Auerspergi so bili v samostanu pokopani že v 13. stoletju. Kot lahko razberemo iz virov, je nato 8. maja 1301 Majnhalm III. Auersperg za kapelo sv. Katarine, kjer naj ga pokopljejo, samostanu podaril kmetijo na Polici in prvega izmed konj, ki bodo pripeljali njegovo truplo v Stično, njegovi dediči pa so bili dolžni poravnati stroške za sedmino.²¹² Na podlagi tega domnevam, da so bili Auerspergi, kot omenjeno, sprva pokopani

²⁰⁶ Gl. FIDLER 1786 (op. 130), str. 344–345, št. 45; GREBENC 1973 (op. 2), št. 279, 280; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 185–186.

²⁰⁷ Gl. MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 205. GREBENC 1982 (op. 129), str. 97, razlaga, da je z izrazom *Gottshaus* mišljen samostan in ne cerkev.

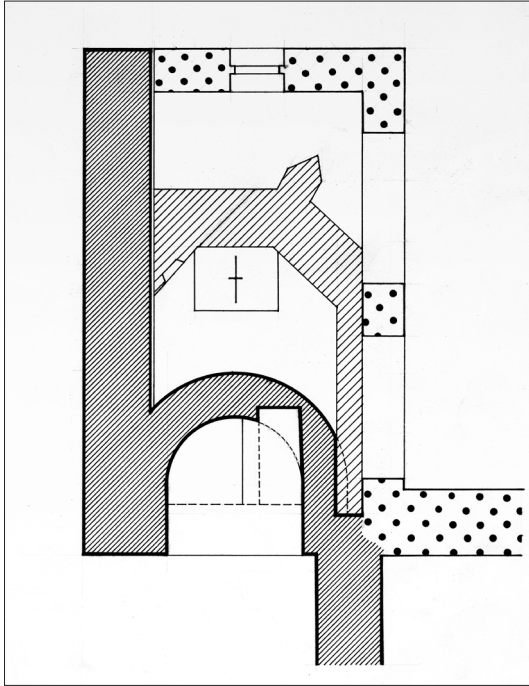
²⁰⁸ MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 205.

²⁰⁹ Ohranjena plošča z zvijajočo se kačo, ki požira otroka z razprostrtima rokama, se postavlja v 17. stoletje; gl. ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 54; ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 105, 107; ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 116, 117; gl. tudi Konrad ČRNOLOGAR, Der Grabstein der Herzogin Viridis in Sittich, *Mittheilungen des Musealvereines für Krain*, 5, 1892, str. 62–63.

²¹⁰ UIFS ZRC SAZU, Terenski zapiski Franceta Steleta, LV, 13. 6. 1936, fol. 20–21; gl. tudi GREBENC 1982 (op. 129), str. 104–105.

²¹¹ O legi tega in drugih oltarjev gl. GREBENC 1953 (op. 2), str. 161–162; ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 138–139; GREBENC 1983 (op. 24), str. 251–252; HÖFLER 2017 (op. 141), str. 187.

²¹² Gl. FIDLER 1786 (op. 130), str. 327–328, št. 16; Franz SCHUMI, Urkunden und Regesten zur Geschichte des 14.



9. Tloris romanske apside in gotsko prezidanega vzhodnega zaključka z oltarjem sv. Jurija, cerkev cistercijanskega samostana Stična

pri Sv. Katarini. Leta 1382 so Auerspergi svojo grobnico že imeli v kapeli sv. Jurija, ki je služila tudi kot zakristija in bila, kot dokazujejo ohranjeni fragmenti, v 15. stoletju okrašena z več grbovnimi ščitki (*/.../ signanter ad capellam Sancti Georgy Martyris ubi modo sacristia, ac illorum ibidem sepultura cum insigniorum monumentis cernitur*). Menihi so bili dolžni pri oltarju sv. Jurija opraviti mašo za praznik sv. Lucije, naslednji dan pa so vsi samostanski duhovniki opravili slovesni peti aniverzarij. Na omenjeni praznik (13. december) so bili Auerspergi dolžni prinesiti v samostan določeno vsoto denarja in se udeležiti obredov za pokojne člane družine.²¹³ Leta 1975 je bilo v t. i. stari zakristiji odkrito »ostenje neke široke gotske odprtine, ki je nekoč vodila iz južne prečne ladje proti vzhodu v tristrano zaključeni prostor.«²¹⁴ Kot je ob izkopavanjih ugotovil Marijan Zadnikar, je bil gotsko prezidani prostor z oltarjem sv. Jurija tristrano zaključen, imel je zunanje opornike in rebrast obok. Domneval je, da je bila gotska kapela pozidana

»verjetno že ob koncu 14. stoletja«, ko so Auerspergi imeli grobnico v »notranji oblini« nekdanje romanske apside (sl. 9).²¹⁵ Auerspergi naj bi bili torej podrli romansko apsidno, si v njenih temeljih uredili grobnico, namesto apside pa pozidali večjo gotsko kapelo, ki je služila tudi kot zakristija. Kapela, vsa poslikana s freskami, je bila podrta v začetku 17. stoletja.²¹⁶ Janez Höfler pozidavo gotske kapele postavlja v sredino 15. stoletja.²¹⁷

Eden najpomembnejših umetnostnih projektov z vidika tu obravnavane tematike je v 15. stoletju zagotovo morala biti poslikava kapele Auerspergov, ki danes ni več ohranjena. Povezanost Auerspergov s stiškim samostanom se je tekom 15. stoletja močno intenzivirala. Leta 1408 je npr. stiški opat Peter pri generalnem kapitlju dosegel privolitev, da sta bila Dipold Auersperg in njegova žena deležna vseh duhovnih milosti in dobrot, ki so jih cistercijanski menihi prejeli po molitvah,

Jahrhunderts, *Archiv für Heimatkunde*, 2, 1884–1887, št. 44; GREBENC 1973 (op. 2), št. 23, 107; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 102, 116, 810; PREINFALK 2005 (op. 130), str. 52. ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 56–57, in ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 58–59, navaja, da naj bi enako leta 1303 storil Majnhalm Auersperg.

²¹³ ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 63; prim. GREBENC 1973 (op. 2), št. 252; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 157; PREINFALK 2005 (op. 130), str. 62. Menim, da se Pucljeva formulacija *cum insigniorum monumentis*, nanaša na grbe, ki so bili v kapeli od konca 15. stoletja dalje.

²¹⁴ ZADNIKAR 1998 (op. 19), str. 137; prim. ZADNIKAR 1976a (op. 19), str. 250; ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 52.

²¹⁵ ZADNIKAR 1998 (op. 19), str. 138; gl. tudi ZADNIKAR 1976a (op. 19), str. 254; ZADNIKAR 1976b (op. 19), str. 136–137.

²¹⁶ Gl. ZADNIKAR 1976a (op. 19), str. 250–255; ZADNIKAR 1976b (op. 19), str. 130–137; ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 76; HÖFLER 2001 (op. 26), str. 167–168; ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 80, 83.

²¹⁷ HÖFLER 2001 (op. 26), str. 167.

mašnih daritvah, postu in drugih duhovnih delih.²¹⁸ Kljub temu je treba opozoriti, da je v umetnostnozgodovinski literaturi razširjena trditev, da so bili Auerspergi odvetniki stiškega samostana,²¹⁹ očitno napačna, saj listinski dokaz o tem zaman iščemo. O tem, kako so Auerspergi prišli do privilegiranega groba v kapeli sv. Jurija, se v eni svojih objav sprašuje le Maver Grebenc, ki pa odvetništva ne omenja.²²⁰ V 15. stoletju sta bila odvetnika samostana Habsburžana Ernest Železni in Friderik III.²²¹

Kaj lahko povemo o izgledu grobne kapele Auerspergov? Kot razodevajo fragmenti poslikave, ki so še ohranjeni *in situ* pod nivojem sedanjega tlaka, je morala biti imenitno poslikana. Na podlagi teh fragmentov Janez Höfler domneva, da je bil avtor poslikave Janez Ljubljanski.²²² Ker sem o slikarskem okrasju kapele pripravila samostojen članek,²²³ se na tem mestu omejujem na analizo stavbne opreme kapele. Zagotovo je kapeli pripadal sklepnik s kombiniranim turjaškim in frankopanskim grbom (sl. 10). Sklepnik ima nastavke štirih obočnih reber pod neenakimi koti, na podlagi česar je Marijan Zadnikar domneval, da je bil porabljen na križnorebrastem oboku v drugi, prečno pravokotni obočni poligotske Jurijeve kapele.²²⁴

Iz Stične je znanih ali ohranjenih še kar nekaj umetnostnozgodovinsko privlačnih gotskih kosov stavbne plastike. Muzej krščanstva na Slovenskem mdr. hrani ostenje s poprsjem angela z napisnim trakom in odbito glavo (sl. 11). Fragment je bil »poleg več kosov poškodovanih gotskih kamnoseških izdelkov« najden v nasutju stare zakristije leta 1975.²²⁵ Menim, da fragment ne izvira iz 13. stoletja, kot je domneval Marijan Zadnikar,²²⁶ marveč kvečjemu s konca 14., najverjetneje pa že iz prve polovice oziroma prve četrtine 15. stoletja.²²⁷ Ostenje vsekakor ne izvira iz slavoloka kapele, saj



10. Sklepnik s kombiniranim turjaškim in frankopanskim grbom, konec 15. stoletja, Muzej krščanstva na Slovenskem, Stična

²¹⁸ Gl. MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 206; Matjaž BIZJAK, Miha PREINFALK, *Turjaška knjiga listin. 2: Dokumenti 15. stoletja*, Ljubljana 2009 (Thesaurus memoriae. Fontes, 8), št. 31.

²¹⁹ Npr. ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 48, 120; ZADNIKAR 1982a (op. 19), str. 70; HÖFLER 2001 (op. 26), str. 167; ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 76, prim. str. 41; ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 83, prim. str. 41.

²²⁰ GREBENC 1983 (op. 24), str. 275.

²²¹ Gl. VALVASOR 1689 (op. 1), 9, str. 19; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 205, 213.

²²² HÖFLER 2001 (op. 26), str. 168.

²²³ Članek bo objavljen v drugi knjigi iz zbirke Castellologica Slovenica, ki bo posvečena gradu Turjak.

²²⁴ ZADNIKAR 1976a (op. 19), str. 252–253; ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 104; ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 115.

²²⁵ ZADNIKAR 1998 (op. 19), str. 137; gl. tudi GREBENC 1983 (op. 24), str. 271–272.

²²⁶ ZADNIKAR 1976a (op. 19), str. 249–250.

²²⁷ V 15. stoletje fragment umešča tudi Jana INTIHAR FERJAN, *Gotika v Stični. Nekaj izhodiščnih razmišljanj, Historia artis magistra. Amicorum discipulorumque munuscula Johanni Höfler septuagenario dicata* (ur. Renata Novak Klemenčič, Samo Štefanac), Ljubljana 2012, str. 206–207.



11. Fragment ostenja s poprsjem angela, 15. stoletje, Muzej krščanstva na Slovenskem, Stična

je njegova profilacija povsem drugačna, kot je profil ostenja med južnim krakom transepta in njegovim vzhodnim zaključkom. Med preostalimi kosi izstopa bogato okrašena konzola, bržkone iz prve četrtine 15. stoletja, fragment s povsem enakim okrasjem, kot ga ima konzola, in fragment ostenja portala z delno ohranjenim okrasjem, ki ga lahko prav tako umestimo že v 15. stoletje. Dalje izstopajo trije sklepniki, pripadajoči najverjetneje istemu prostoru, saj imajo vsi trije osemdelne rebrne nastavke z dvojno-žlebastim profilom. Prvi od teh ima okrasje uničeno, na drugem je upodobljen konj, torej gre za grbovni sklepnik, na tretjem pa je stiški grb, ki ga lahko prepoznamo kot njegovo najstarejšo umetnostno upodobitev. Ali je sklepnik s konjem grb znamenite dolenske plemiške rod-

bine Gallov,²²⁸ ki so imeli v samostanu svojo grobnico in katere član je bil tudi stiški opat Janez (opatoval med ok. 1250 in ok. 1260),²²⁹ puščam odprto. Sklepniki so morali pripadati kompleksni, kitasti ali še verjetneje zvezdasti obočni shemi, zaradi česar jih lahko umestimo že v 15. stoletje. Istemu stoletju najverjetneje pripada tudi sklepnik z nastavki petih reber in fragmentarno ohranjenim okrasjem. Vsi ti sklepniki so v Muzeju krščanstva na Slovenskem, kjer so del stalne razstave, postavljeni v virtualno rekonstruirani gotski kitasti obok Jurijeve kapele, za kar pa ni realne osnove. Sama se s takšno umestitvijo zato ne strinjam. Ti in drugi gotski fragmenti so bili prvotno lahko tudi v prezbiteriju cerkve, v kapeli sv. Katarine, morda vhodni kapeli sv. Pavla ali katerem od preostalih gotiziranih samostanskih prostorov. Kateri bi lahko izviral tudi iz gotskega lavatorija ali refektorija, ki je bil, kot dokazujejo zašiljena okna, segajoča od pritličja do strehe, izjemno monumentalno koncipiran. Po Zadnikarjevih domnevah je bil gotiziran »verjetno že v 14. stoletju.«²³⁰ Gotski obok je imel tudi oltarni prostor kapitelske dvorane.²³¹ Med ohranjenimi kosi presenetljivo izstopa ravno sklepnik s turom in zvezdo, saj ima edini le štiri rebrne nastavke klasičnega klinastega profila. Ker pa je na njem tudi frankopanska zvezda, stiki Auerspergov s Frankopani pa so izpričani šele od leta 1463 dalje,²³² ga lahko umestimo šele v konec 15. stoletja in hkrati s tem domnevamo, da je bila turjaška kapela gotizirana šele v drugi polovici 15. stoletja. Poleg teh je ohranjenih še nekaj gotskih fragmentov proste plastike, mdr. roka, brst, glava, središče rozete sklepnika idr. Sklepnik z orlom je brez ohranjenih nastavkov reber, sklepnik z naslikano rozeto pripada koncu 14. ali začetku 15. stoletja,

²²⁸ Tako je grb (po tem, ko je zavrnil možnost, da gre za grb Čreteških) identificiral Maver Grebenc, gl. Arhiv Cistercijanske opatije Stična, zapiski p. Mavra Grebenca, str. 15. Na tej strani ima sicer za člana rodbine Gallov tudi opata Janeza, ki je stiško opatijo vodil med 1336 in 1341. Za grb rodbine Gall gl. VALVASOR 1689 (op. 1), 9, str. 77, 107; gl. tudi VALVASOR 1689 (op. 1), 8, str. 696, 699; 11, str. 534, 634. Ali je imel konj na ohranjenem sklepniku rog, ne vemo, saj je sklepnik ravno na tem mestu poškodovan.

²²⁹ O opatu Janezu gl. MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 91, 97, 103–109, 145, 884 (z nadaljnjo literaturo).

²³⁰ ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 52; ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 48, 144–146; ZADNIKAR 1998 (op. 19), str. 130–132; ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 46, 48, 161–163.

²³¹ Gl. ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 180; ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 206; prim. GREBENC 1983 (op. 24), str. 280.

²³² O tem gl. PREINFALK 2005 (op. 130), str. 385, 390.



12. Kamnit blok, ki domnevno izhaja iz kapiteljske dvorane, cistercijanski samostan Stična



13. Plošči z grbovnima ščitkoma Auerspergov in Frankopanov ter imenom Pankraca Auersperga, konec 15. stoletja, transept cerkve cistercijanskega samostana Stična

najverjetneje že v začetek 15. stoletja pa lahko umestimo figuralno konzolo v podobi moške glave s svitkom in rokami, ki podpirajo breme nad glavo. Omenjeni kosi nakazujejo več gotskih faz in izpričujejo, da je bila tudi gotika v Stični močno prisotna in raznolika. To dokazujejo tudi fragmenti nekdanjega krogovičja, domnevno iz križnega hodnika, ki jih lahko umestimo še v 13. stoletje, krasile pa so jih polpalmete. V konec 14. ali začetek 15. stoletja lahko umestimo tudi kamne z gotskimi štirilisti in križnimi fialnimi rožami (sl. 12). O najdbi ostankov »lepo okrašenih gotskih sedežev, krogovičij in drugih obdelanih kamnov« poroča Stele leta 1938.²³³ Marijan Zadnikar navaja, da je bilo takšnih kamnov odkritih še več in so prvotno služili kot sedeži v kapiteljski dvorani.²³⁴ Sorodno oblikovane kose, ki pa imajo dodatno okrašena notranja polja krogovičij, najdemo kot spodnji del

²³³ STELE 1938 (op. 14), str. 99; prim. UIFS ZRC SAZU, Terenski zapiski Franceta Steleta, CXXIII, 4. 3. 1936, fol. 22v–23r.

²³⁴ ZADNIKAR 1998 (op. 19), str. 126, 127, 150; gl. tudi GREBENC 1983 (op. 24), str. 237, 262; ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 132; ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 144–145.

plemiških nagrobnikov, npr. plemiške družine Cervelló s konca 13. stoletja v severnem traktu križnega hodnika cistercijanskega samostana Santes Creus, in sicer v niši tik ob vhodu v cerkev. Nagrobnik velja za tipološko reprezentativen primer groba plemiške družine,²³⁵ zaradi česar bi tudi v Stični veljalo pomisliti, da ti kosi niso bili v funkciji sedežev. Ne nazadnje tudi Heidrun Stein-Kecks v svoji študiji o opremi kapiteljskih dvoran v srednjeveški samostanski arhitekturi ne navaja nobenega primera okrašenega spodnjega dela klopi v kapiteljskih dvoranah.²³⁶ Prvotno funkcijo stiških kosov bo tako mogoče dokončno interpretirati šele ob morebitnih nadaljnjih arheoloških raziskavah kapiteljske dvorane.

Močno likovno reprezentacijo rodbine Auersperg potrjujeta plošči s ščitkoma, domnevno iz rodbinske kapele. Na eni je napis *her Pangrac*, na drugi *von auersper* (sl. 13), kar pomeni, da ju lahko časovno umestimo v drugo polovico 15. stoletja.²³⁷ Na prvem ščitku, izklesanem v po-



14. Plošča z novim frankopanskim grbom, konec 15. stoletja, transept cerkve cistercijanskega samostana Stična

globljenem polju, je šestekraka zvezda, na drugem pa diagonalno postavljen tur. Gre za stari grb Frankopanov kot krških knezov in grb Auerspergov, napis pa omenja Pankraca Auersperga, ki je umrl leta 1496. Plošči sta danes vzdani v južni steni prečne ladje cerkve. Skupaj s sklepnikom s turjaškim grbom sta bili odkriti leta 1927 v zidu ob vhodu v zakristijo.²³⁸ Levo od teh dveh plošč je danes vzdan še en grb, in sicer z dvema vzpenjajočima se levoma (sl. 14). O tem grbu je Marijan Zadnikar zapisal le, da je »/.../ po pričevanju p. Mavra [na grušču pod tlakom pred vhodom v zakristijo, op. a.] ležal tudi obdelan kamen, reliefno okrašen z dvema, simetrično vzpenjajočima se levoma. Zelo verjetno izhajata iz grba hrvaških knezov Frankopanskih z otoka Krka, ki so bili že od konca 14. stoletja povezani s slovensko zgodovino /.../. Navzočnost te hrvaške plemiške družine v Stični, ki jo verjetno izdaja opisani grb, domnevno iz 17. stoletja, pa še ni pojasnjena.«²³⁹ Grb z vzpenjajočima se levoma je novi frankopanski govoreči grb; sprva so Frankopani, tedaj še kot krški knezi, imeli v svojem grbu šestekrako zvezdo, po letu 1430 so uporabljali oba hkrati, kar vidimo tudi v Stični, kasneje pa so se predstavljali »le« s frankopanskim.²⁴⁰ Stiški grb z levoma lahko pojasnimo prav v povezavi z obema

²³⁵ BLATTMACHER 2005 (op. 97), str. 177–179.

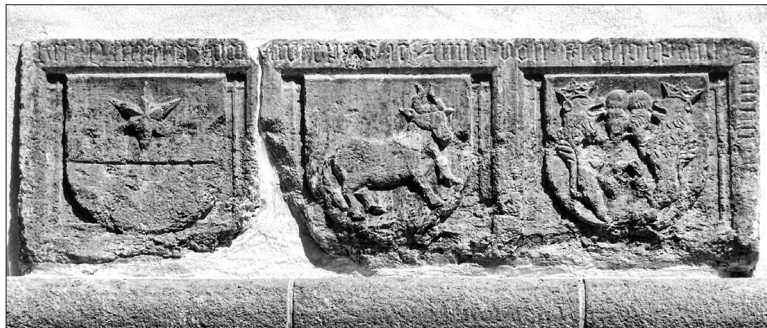
²³⁶ Heidrun STEIN-KECKS, *Der Kapitelsaal in der mittelalterlichen Klosterbaukunst. Studien zu den Bildprogrammen*, München-Berlin 2004, str. 86–88.

²³⁷ Napis se nanaša na Pankraca II. in ne Pankraca I., o katerem ne vemo skoraj nič. O tem, kaj je o njem vendarle znanega, gl. PREINFALK 2005 (op. 130), str. 65–66.

²³⁸ UIFS ZRC SAZU, Terenski zapiski Franceta Steleta, LXXXI, 21. 8. 1927, fol. 12r–v; STELE 1927 (op. 19), str. 178; ZADNIKAR 1976a (op. 19), str. 248.

²³⁹ ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 104–105; ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 116.

²⁴⁰ Gl. Ivan BOJNIČIĆ, *Die Adel von Kroatien und Slavonien*, Nürnberg 1899, str. 48.



15. Plošči z grbovnima ščitkoma Auerspergov in Frankopanov ter novim frankopanskim grbom nad vhodom v grad Turjak



16. Plošči z grbovnima ščitkoma Auerspergov in Frankopanov ter novim frankopanskim grbom v cerkvi sv. Ahaca nad Malim Ločnikom nad Turjakom

ploščama dednega komornika na Kranjskem in v Marki in metliškega glavarja Pankraca II. Auersperga. Njegova žena je bila namreč Ana Frankopanska. Pankrac II. (1441–1496) se je z Ano Frankopansko, hčerko grofa Dujma Frankopana, poročil leta 1469 na Reki. V zakonu, ki je trajal nekaj več kot 25 let, se jima je rodilo 13 otrok.²⁴¹ Povsem enako kompozicijo treh grbovnih ščitkov najdemo tudi nad vhodom v turjaški grad (sl. 15) in v cerkvi sv. Ahaca nad Malim Ločnikom (sl. 16), zato to grbovno ploščo postavljam prav tako kot preostali dve še v konec 15. stoletja. Kot zanimivost naj omenim, da popis samostanskih premožnin iz leta 1576 navaja, da sta bili tedaj v samostanu mdr. z zlatom vezeni rdeči žametni dalmatiki, na njiju pa grb družine Auersperg.²⁴²

Ob izteku 15. stoletja je bila v stiški cerkvi naslikana kvalitetna freska z grbom na južni strani glavne ladje v zahodnem delu pod pevsko emporo. Ker bom o njej pripravila samostojen članek, se ustavimo le še pri nagrobniku Pankraca Auersperga, danes vzidanem v severovzhodni poli severnega trakta križnega hodnika, tj. na zunanjščini južne stene cerkve (sl. 17). Na njegovem pravokotnem okvirju s profiliranim notranjim robom je viden delno berljiv napis brez letnice smrti, kar pomeni,

²⁴¹ O Pankracu II. Auerspergu gl. PREINFALK 2005 (op. 130), str. 58, 74, 76, 86–90, 303–305, 384–386, 390; Miha PREINFALK, Auerspergi v Beli krajini in njihovi stiki s Hrvaško v srednjem veku, *Med cesarstvom in kraljestvom. Študija čezmejnih kulturnozgodovinskih povezav* (ur. Petra Svobljak, Miha Seručnik, Vanja Kočevar), Ljubljana 2013, str. 147. Da gre za grba Pankraca Auersperga in njegove soproge Ane Frankopanske, preberemo tudi pri Luka VIDMAR, *Kratka kulturna zgodovina samostana Stična, Samostan Stična. Domovanje patra Simona Ašiča* (ur. Ivan Mohar), Celje 2013, str. 107. PREINFALK 2005 (op. 130), str. 496, navaja, da je Pankrac pokopan v Škocjanu.

²⁴² ARS, SI_AS 14, fasc. 82, Inventarji, s. p.; prim. MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 386.



17. Nagrobna plošča Pankraca Auersperga, vzhodna traveja severnega trakta križnega hodnika, cistercijanski samostan Stična

da je bil bržkone zasnovan še v času Pankračevega življenja: *HIER LIGT BEGRABEN DER EDLE GESTRENGE RITTER HERR PANGRATZ VON AUERSPERG OBRISTER ERB CAMMERER ZU KRAIN UND IN DER WINDISCHEN MARK /.../ IN DEN /.../*. Čeprav je nastal za cistercijanski samostan, je eden najlepših viteških nagrobnikov v slovenski pozni gotiki.²⁴³ V osrednjem poglobljenem polju s profiliranim okvirjem je izklesan mlad celopostaven moški v oklepu. Lasje, ki obdajajo njegov ovalni obraz, se mu ulegajo po ramenih. Pred prsmi drži meč, od katerega je viden le spodnji del med stopaloma. Večji del telesa namreč zakriva spodaj velik ščit z vzpenjačim se turom, nad njim je čelada s krono, vse to pa levo in desno obdaja razvejano listovje. V osi nad krono je ponovno izklesan tur. Emilijan Cevc je nagrobnik datiral v »prva leta 16. stoletja«,²⁴⁴ Marijan Zadnikar pa ga postavlja v čas proti koncu 15. stoletja,²⁴⁵ kar je tudi najverjetneje, saj je Pankrac, kot omenjeno, umrl leta 1496. Pomenljivo je, da se od leta 1469 Auerspergi v listinah, izdanih praviloma 13. decembra, omenjajo kot vitezi. V listini, izdani v Stični 14. decembra 1469, tako opat prvič piše, da je vsakoletni denar za mašno ustanovo pri oltarju sv. Jurija prejel *von dem edlen vnnnd strenngen ritter herrn Pangreczen von Awersperg*.²⁴⁶ Podobno se v listinah imenuje tudi Lovrenc Auersperg.²⁴⁷ Janez Vajkard Valvasor ob opisu Pankračevega nagrobnika piše,

da se najde še več podobnih spomenikov,²⁴⁸ in hkrati dodaja, da je bilo nekdanj nagrobnikov še več, a so jih kot preveliko oviro izkopali, predvsem v času izgradnje obrambnega obzidja z dovoljenjem

²⁴³ Gl. ZADNIKAR 1959a (op. 19), str. 24–25; CEVC 1970 (op. 35), str. 181–182; ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 148–149; ZADNIKAR 1988 (op. 19), str. 70; ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 129–131; ZADNIKAR 1998 (op. 19), str. 125; ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 143, 144.

²⁴⁴ CEVC 1970 (op. 35), str. 182.

²⁴⁵ ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 130; ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 143.

²⁴⁶ BIZJAK, PREINFALK 2009 (op. 218), št. 337, 365, 368, 370, 374, 382, 395, 419, 420, 423.

²⁴⁷ BIZJAK, PREINFALK 2009 (op. 218), št. 342, 345, 347, 348, 357.

²⁴⁸ VALVASOR 1689 (op. 1), 11, str. 531: »Sonst findet man auch noch andre dergleichen Steine mehr.«



18. Obris prvotnega meniškega vhoda iz križnega hodnika v cerkev ob odkritju, cistercijski samostan Stična



19. Ostenje niše ob vhodu iz križnega hodnika v cerkev ob odkritju, cistercijski samostan Stična

cesarja Maksimilijana I.²⁴⁹

Na mestu, kjer je danes vzidan nagrobnik, je bil tako kot v številnih cistercah po Evropi prvotni meniški vhod v cerkev. Po mnenju Marijana Zadnikarja, ki je vodil konservatorsko odkrivanje prvotnega portala, so ga zaprli leta 1746 ob preboju novega (sedanjega) vhoda na mestu prvotnega armarija na sosednji steni. Kot dokaz, da je bil prvotni romanski vhod v rabi vsaj še v 17. stoletju, navaja Zadnikar volutasto okrasje z ankantovjem v ostenju vhodne odprtine. Na sedanje mesto naj bi 1746 vzidali nagrobnik Pankraca Auersperga, ki so ga odkrili sredi petdesetih let 20. stoletja, ko so prvotni vhod na strani križnega hodnika odprli. Kdaj so odprtino s Pankračevim nagrobnikom zazidali, ni jasno. Marijan Zadnikar dodaja, da Janez Vajkard Valvasor omenja, da je bil nagrobnik v njegovem času vzidan v cerkvi ob stopnicah pred zakristijo.²⁵⁰ Višina odkritega domnevno prvotnega portala, ki sega vse do oboka (sl. 18), je kljub temu, da so do njega vodile stopnice, vsekakor presenetljiva in jo težko upravičujemo s križi, ki so jih nosili v procesijah,²⁵¹ saj bi to pomenilo, da je imela večina cisterc tako visoke prehode med cerkvijo in križnim hodnikom, čemur pa ne moremo pritrditi. V arhitekturnem razvoju samostana se tako še vedno odpirajo številne neznanke. Tudi vprašanje prvotnega mesta Pankračevega nagrobnika je nekoliko kompleksnejše, kakor se zdi na

²⁴⁹ ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 91–92; VALVASOR 1689 (op. 1), 11, str. 531; gl. tudi GREBENC 1982 (op. 129), str. 98; ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 218; MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 239; ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 255.

²⁵⁰ Gl. ZADNIKAR 1957 (op. 19), str. 26–27; ZADNIKAR 1959a (op. 19), str. 24–25; ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 148–152; ZADNIKAR 1982a (op. 19), str. 83; ZADNIKAR 1988 (op. 19), str. 30, 70; ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 129–130; ZADNIKAR 1998 (op. 19), str. 124–125; ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 43, 142–144. Kot je razvidno iz zapiskov p. Filipa Govekarja (1883–1962), so bila mnenja, ali je bil prvotni vhod res v severovzhodnem vogalu v severni steni, deljena. V njegovi korespondenci najdemo tudi opis odpiranja vdolbine v severni steni. Gl. Arhiv Cistercijske opatije Stična, korespondenca br. Filipa. Njegova mnenja o stavbni zgodovini (o zahodnem delu cerkve, pevskem koru, povišanju cerkve, obokanju cerkve, starosti zvonika idr.) je Marijan Zadnikar v celoti zavrnil, gl. ZADNIKAR 1998 (op. 19), str. 122, gl. tudi str. 144.

²⁵¹ Takšno mnenje pri ZADNIKAR 1957 (op. 19), str. 27; ZADNIKAR 1959a (op. 19), str. 24.

prvi pogled. Prav v severovzhodnem kotu križnih hodnikov so bili namreč v srednjem veku v cistercijanskih samostanih tako na francoskih kakor tudi nemških tleh t. i. nišni grobovi, v katerih so bili pokopani prvi opat(i), posvetni ustanovitelji, svetniški menihi ali najpomembnejši dobrotniki. Nišni grobovi so bili elitno mesto, rezervirano zgolj za izbranice; nemalokrat je bilo v njih celo več pokojnikov. Locirani poleg meniškega vhoda v cerkev, praviloma na vzhodni steni v kotu tik ob vhodu v cerkev, so bili v funkciji *memorie* oz. opominjanja večkrat na dan mimoidočih menihov k molitvam zanje.²⁵² Prav severovzhodni del križnega hodnika je bil namreč kot eden njegovih najfrekventnejših delov še posebej primeren za postavitve nagrobnikov in grbov, ki so menihe spodbujali k molitvam za umrle dobrotnike samostana.²⁵³ Na tem mestu je bil lahko tudi oltar; kot oltar so priložnostno morda služile celo tumbe same.²⁵⁴ Marijan Zadnikar navaja, da je bilo ob odkritju prvotnega vhoda v cerkev ob sedanjem vhodu v vzhodni steni v vogalu križnega hodnika odkrito desno ostenje »večje polkrožne niše nekako 80 cm od tal« in da ni bilo »nobenega dvoma /.../, da gre za ostanek prvotnega armarija /.../ takrat še maloštevilnih, a dragocenih rokopisov«. ²⁵⁵ Do leta 1746 naj bi bila torej na mestu sedanjega vhoda »večja polkrožna vdolbina, v kateri je bila shranjena prva samostanska knjižnica, tako imenovani »*armarium claustris*«. Ta prostor, v katerem so bile police /.../, je sprva kar zaščital, saj so na roko prepisane knjige v samostanskem skriptoriju le počasi nastajale.«²⁵⁶ Sama menim, da je odkrita odprtina ostanek nišnega groba. V posameznih primerih po Evropi je imela niša v hrbtnem delu celo odprtino, tako da se je odpirala v južni krak prečne ladje.²⁵⁷ Ali je bilo tako morda tudi v Stični, ne vemo. Kljub temu pa je zelo zgovorno dejstvo, da se je ta niša, če je bila odprta, odpirala prav v turjaško, pred tem višnjegorsko kapelo. V prid tezi, da je bil na tem mestu nišni grob, govorijo vsaj štiri dejstva. Na to najprej kaže odkritje, da na tem mestu romansko ostenje ne sega do tal, marveč se zid vogalno obrne proti cerkvi (sl. 19). Dalje je treba poudariti, da so imele nišne grobove tudi nekatere cisterce, ki so bile povezane s Stično. Nišni grob je imela tako na istem mestu tudi cisterca Cîteaux, kjer so potekali vsakoletni generalni kapitlji, prav tako pa tudi opatija v Morimondu,²⁵⁸ ki je bila odgovorna za širjenje reda na vzhod in je bila v filiacijski liniji stiškega samostana. V prid tezi, da je bil na mestu sedanjega vhoda nišni grob, govori tudi lega velikostno presenetljivo nemonumentalnega nagrobnika Pankraca Auersperga, ki bi bil lahko postavljen prav v niši v vzhodnem traktu križnega hodnika. To je po mojem mnenju tudi razlog, zakaj so ga po pre-

²⁵² O tem gl. AUBERT 1947 (op. 89), str. 335, 343, 344; Fritz ARENS, Das Nischengrab im Kreuzgang der Zisterzienserabtei Eberbach im Rheingau, *Mainzer Zeitschrift*, 62, 1967, str. 110–116; Wolfgang BICKEL, Die Bedeutung des mittelalterlichen Nischengrabes und seine Stellung im Zisterzienserkloster, *Mainzer Zeitschrift*, 62, 1967, str. 117–119; Fritz ARENS, Das Nischengrab in der Ostecke des Kreuzgangs in Zisterzienserkloestern, *Mélanges* 1982 (op. 19), str. 7–15; LAABS 2000 (op. 75), str. 121–123; UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 83, 84, 92; Peter K. KLEIN, Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion, Programm. Zur Einführung, *Der mittelalterliche Kreuzgang* 2004 (op. 96), str. 18–19, 21; SIART 2008 (op. 57), str. 274.

²⁵³ Prim. BICKEL 1967 (op. 252), str. 118; ARENS 1982 (op. 252), str. 14; SIART 2008 (op. 57), str. 274.

²⁵⁴ Gl. ARENS 1967 (op. 252), str. 114–115; ARENS 1982 (op. 252), str. 13–14.

²⁵⁵ ZADNIKAR 1998 (op. 19), str. 125; prim. npr. ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 152; ZADNIKAR 1988 (op. 19), str. 32, 34.

²⁵⁶ ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 44; ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 43–44; gl. tudi ZADNIKAR 1976a (op. 19), str. 250. Neustrezen je zapis v VIDMAR 2013 (op. 241), str. 104: »Fragment /.../ armarija se je ohranil v južnem kraku križnega hodnika pri refektoriju.« Armarij je bil po Zadnikarjevem mnenju v vzhodnem traktu ob kapiteljski dvorani, kot predstavljeno zgoraj, po mnenju Mavra Grebenca (GREBENC 1983 (op. 24), str. 274, 304–306) pa v severnem traktu ob cerkvi.

²⁵⁷ Gl. ARENS 1967 (op. 252), str. 110, 115; ARENS 1982 (op. 252), str. 10, 14.

²⁵⁸ Gl. ARENS 1982 (op. 252), str. 7.

stavitvi vzdali prav tako v nišo (tik poleg prvotne) in ob tem prestavili tudi vhod v cerkev (sl. 20). Ali se je niša morda celo odpirala v cerkev oziroma v turjaško kapelo, puščam odprto, zdi pa se mi mogoče. Marijan Zadnikar na podlagi Pucljeve navedbe v *Idiographii*, da je dal opat Janez poslikati križni hodnik, meni, da poslikava v ostenju prvotne vhodne odprtine izvira iz časa opata Janeza Weinzirla (opat med 1644 in 1660).²⁵⁹ Pucelj dejansko piše, da je dal opat »le« obnoviti freske v križnem hodniku, kot so bile prej, in pobeliti stene (*/.../ totum Crucis ambitum opera pictorum renovat, ac fidelia murariorum dealbat ad formam et normam operis antiqui de industria sua /.../*).²⁶⁰ Vprašanje torej je, če poslikava res izvira (še)le iz njegovega časa. Vsekakor sem v nasprotju z Marijanom Zadnikarjem mnenja, da je bil vhod v cerkev spremenjen prej kot v 18. stoletju oziroma vsekakor pred Valvasorjevim zapisom o legi tega nagrobnika v *Slavi vojvodine Kranjske* leta 1689. Ta se glasi: »*/.../ Vor der Sacristei neben der Stiegen an der Kirchen-Maur ist ein Grabstein mit folgender Aufschrift befindlich /.../*«. ²⁶¹ Valvasorjevo formulacijo *an der Kirchen-Maur* moramo namreč po moji oceni razumeti z gledišča križnega hodnika, torej ob stopnicah v zakristijo na (zunanj) steni cerkve²⁶² in ne v cerkvi sami. Valvasor omenja tudi danes neohranjeni nagrobnik Jurija Auersperga, ki je umrl na pustni dan leta 1489 in je v Stični pokopan s svojima ženama in otroki: »*/.../ bei der Sacristei gleich neben an der Stiegen ist ein Grabstein des Hern Georg von Aursberg /.../*«. ²⁶³ Franz Leopold Stadl poroča, da je bil na njegovem nagrobniku vklesan napis *Hier Ligt begraben Herr Jrg von Auersperg der an Fasnachts Tag in 1489 Jahr gestorben sambt seinen zwey Ehefrauen und Kinder*.²⁶⁴ Iz obeh zapisov bi lahko domnevali, da je bil Pankračev nagrobnik za časa Valvasorja, ki sicer ne navaja celotnega napisa na Pankračevem nagrobniku,²⁶⁵ že na tem mestu, kot je danes,



20. Severovzhodni kot križnega hodnika, cistercijanski samostan Stična

²⁵⁹ ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 151.

²⁶⁰ ARS, SI_AS 1073_402_148r, str. 400–401.

²⁶¹ VALVASOR 1689 (op. 1), 11, str. 531.

²⁶² Tako je zapis interpretiral tudi CEVC 1970 (op. 35), str. 181.

²⁶³ VALVASOR 1689 (op. 1), 11, str. 531.

²⁶⁴ Steiermärkisches Landesarchiv, Gradec, Handschrift 28/6, Franz Leopold Stadl, *Hell glanzender Ehrenspegel des Ertzogthums Steyer, Kornberg 1732*, str. 432, 449; prim. Daša PAHOR, *Spomeniki na območju Slovenije v risbah Leopolda barona Stadla, Acta historiae artis Slovenica*, 13, 2008, str. 185. O Juriju Auerspergu gl. PREINFALK 2005 (op. 130), str. 75–76, 462.

²⁶⁵ ZADNIKAR 1959a (op. 19), str. 25; ZADNIKAR 1998 (op. 19), str. 125, piše, da napisa »Valvasor ni mogel vsega prebrati, ker je bil njegov spodnji del očitno zakrit«.



21. Ostanke freske s stoječo svetniško in klečečo donatorsko podobo nad nekdanjo nišo na vzhodni steni križnega hodnika, cistercijski samostan Stična

že v 12. stoletju. Tu se nam odpira več možnosti. Kot kažejo evropski primeri, so v nišne grobove marsikje prekopali (!) enega (pogosto pa celo tri) opate iz najzgodnejšega časa obstoja samostana, da bi na tem izpostavljenem mestu poudarili samostansko tradicijo in začetno disciplino reda (npr. Clairvaux, Eberbach, Cîteaux).²⁶⁸ Na to mesto so lahko pokopavali tudi posebej zaslužne (svetniške)

Jurijev nagrobnik pa je bil še bliže pri vhodu, morda celo na steni vzhodno tik ob prvotnem vhodu. Če ta nagrobnik ni zazidan, tako kot je bil Pankračev, so ga bržkone odstranili med preurejanjem stopnic iz križnega hodnika v cerkev. Da je bil na tem mestu nišni grob, kažejo tudi skromni ostanki nekdanje kompleksnejše večfiguralne poslikave, ki je bila izvršena prav nad omenjeno nišo. Danes se razloči le še glava stoječe osebe z nimbo, katere pogled je usmerjen k ob njej klečeči bistveno manjši osebi z napisnim trakom, ki je več kot očitno donator (sl. 21). Čeprav je večina freske uničena, je ohranjeni del izjemno pomemben, a je v literaturi kljub temu ostal skoraj povsem spregledan.²⁶⁶ Menim, da je bila donatorska podoba naslikana v navezavi na nišni grob pod njo, in sicer bolj ali manj sočasno z obočno poslikavo križnega hodnika, tj. ok. 1330–1340,²⁶⁷ saj se bordura ujema z okrasjem na naslikanih delilnih lokih in na rebrih.

Ob tezi, da je odkrito ostenje ostanek *arcosoliума*, pa se moramo vprašati, od kdaj bi bila lahko niša služila kot grob. Glede na to, da je ostenje niše romansko, je morala biti zasnovana

²⁶⁶ Med iskanjem kakršne koli omembe, da imamo v križnem hodniku ohranjeno donatorsko podobo, sem opis našla v terenskih zapiskih Franceta Steleta in v osebnih zapiskih Mavra Grebena v stiškem samostanskem arhivu, gl. UIFS ZRC SAZU, Terenski zapiski Franceta Steleta, CXXIII, 6. 11. 1937, str. 58v: */.../ v sev. hodniku na vzh. steni ob sedanjem vhodu v cerkev na desni ostanke fresk iste roke, ki je slikala kroge z grbi na steni vzh. hodnika. Slika predstavlja obrobni pas ostanka dveh figur, katerih desna manjša kot se zdi kleči in drži trak v rokah: zdi se, da je to donatorska slika. /.../*; Arhiv Cistercijske opatije Stična, zapiski p. Mavra Grebena, str. 46: */.../ MB z votivatorjem nad severnim cerkvenim vhodom iz križnega hodnika. Poslikavo omenja tudi v objavi GREBENC 1983 (op. 24), str. 248: »/.../ v sedeči legi Marija z otrokom v levem naročju. Pred njo na levi kleče oseba s kapuco na hrbtu in s transparentom /.../«; časovno jo vzporeja z listino iz leta 1382. Pri ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 151, beremo, da je v podločnem polju srednjeveška stenska slikarija, »ki kaže morda podobo s klečečim donatorjem«. ZADNIKAR 1988 (op. 19), str. 71, pa navaja le, da je ta slikarija ostanek neke večje figuralne kompozicije, ki je ikonografsko povsem nejasna in je pomembna le kot dokaz, da v srednjem veku na tem mestu ni bilo vhoda v cerkev.*

²⁶⁷ Za datacijo obočne poslikave gl. ZIMMERMANN 1995 (op. 29), str. 222; ZIMMERMANN 1996 (op. 29), str. 68, 223; prim. STELE 1938 (op. 14), str. 100 (sreda 14. stoletja); STELE 1969 (op. 25), str. 57 (druga četrtina 14. stoletja), 296 (prva desetletja 14. stoletja); STELE 1972 (op. 25), str. XXIX, L (druga četrtina 14. stoletja); ZADNIKAR 1988 (op. 19), str. 104, 108 (ok. 1330); HÖFLER 2001 (op. 26), str. 169 (druga četrtina 14. stoletja).

²⁶⁸ Gl. ARENS 1982 (op. 252), str. 11, 13; UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 92.

menihe (npr. Himmerod, Villers),²⁶⁹ lahko pa je ta niša služila tudi spominu na ustanovitelje, ki niso bili nujno v samostanu tudi pokopani, kot je bilo to npr. v Marienfeldu.²⁷⁰ Tamkajšnji *arcosolium* je bil zazidan okoli leta 1300, že okoli 1280 pa je eden od ustanovnikov dobil novo, bogato tumbo pred glavnim oltarjem cerkve, drugi okoli 1300 grob v kapiteljski dvorani itd.²⁷¹ V cisterci Hautecombe je bil grob ustanovnika prav tako v severovzhodnem kotu križnega hodnika, poleg cerkvenega vhoda, v *arcosoliumu* na zahodni steni prečne ladje. Tukaj sta bila pokopana Humbert III, savojski grof (u. 1183), in njegova žena Klemencija von Zähringen (u. 1162).²⁷² Iz predstavljenega sledi, da niso redki primeri, da je v nišnih grobovih prišlo tudi do prekopov. To pomeni, da bi bila v Stični niša lahko služila le kot mesto spominske table, lahko pa pokopu (prekopu) katerega od prvih opatov, posebej zaslužnih menihov itd., morda pa – do prekopa v cerkev – celo Višnjegorskih. Dopuščam sicer možnost, da je bila niša sprva morda celo v funkciji armarija, saj je grobna niša lahko zavzela prostor nekdanjega armarija, kar poznamo iz cisterce Villers-la-Ville.²⁷³ Da je bila niša vendarle že zelo zgodaj v funkciji groba, kaže najstarejši grb na vzhodni steni križnega hodnika, saj je bil lociran tik ob tej niši (sl. 19). Tu ponovno postane relevantno vprašanje, komu je ta grb pripadal. Zelo verjetno je, da je bil del večjega števila grbov. Sodeč po napisu, bi grb lahko pripadal Čreteškim. Ti so bili pozneje s Turjaškimi tudi rodbinsko povezani, saj je bila Elizabeta Čreteška od leta 1383 poročena z Viljemom I. Auerspergom.²⁷⁴ Še več, povezani so bili celo tudi s prvimi stiškimi odvetniki, Višnjegorskimi. Prednika Čreteških sta bila namreč Rudiger in Alker, ki sta pripadala višnjegorskemu plemstvu; njuna genealoška povezava s Čreteškimi je nesporna.²⁷⁵ Čreteški so bili poleg tega eni vodilnih ministerialov Višnjegorskih, katerih grb je bil nekdanj nedvomno v neposredni bližini. Morda je bila ureditev groba Auerspergov v tej niši povod za novo donatorsko poslikavo neposredno nad nišo. Tej tezi v prid govori dejstvo, da freska desno spodaj deloma prekriva najstarejši grb na kapiteljski steni. Pomisliti pa je treba tudi na možnost, da niša tedaj ni imela več grobne funkcije in so nagrobnike Auerspergov vzdali čez njo, kjer so ostali do preureditve vhoda. Severovzhodni kot križnega hodnika je bil namreč elitno mesto, kjer so bili nagrobniki menihom večkrat dnevno pred očmi, tudi med molitvijo. Izključiti pa ne smemo niti možnosti, da so bili vsi turjaški nagrobniki sprva vzdani v kapeli sv. Jurija. Tu se odpira vprašanje, kako je slednja funkcionirala kot zakristija, ki je načeloma zaprt prostor. Upoštevati moramo, da je bila cerkev dostopna tudi neposredno iz dormitorija, ki je bil v nadstropju kapiteljskega trakta, po stopnicah ob zahodni steni transepta v južno prečno ladjo.²⁷⁶ Marijan Zadnikar je bil mnenja, da cerkev samostojne zakristije vsaj v pritličju ni imela ali pa je bila ta lesena in sekundarno vstavljena ob južno steno južne prečne ladje, ko naj bi zakrila poslikavo Marije Zavetnice s plaščem iz časa kmalu po letu

²⁶⁹ UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 92.

²⁷⁰ Gl. UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 83–84; gl. tudi Paul LEIDINGER, Die Gründung der Zisterzienser-Abtei Marienfeld 1185 und ihre Stifter. Zur politischen Situation der Jahre 1177–1186 in Westfalen, *Westfälische Zeitschrift*, 135, 1985, str. 181–238; Dirk STROHMANN, Eine neuentdeckte Wandnische in der Südquerhauswand der ehemaligen Zisterzienserklösterkirche Marienfeld, *Westfalen*, 72, 1994, str. 210–250.

²⁷¹ Gl. UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 84.

²⁷² UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 86.

²⁷³ Gl. HÖRSCH 2004 (op. 96), str. 245. Za armarije v cistercijskih samostanih gl. Ambrosius SCHNEIDER, Skriptorien und Bibliotheken der Cistercienser, *Die Cistercienser. Geschichte, Geist, Kunst* (ur. Ambrosius Schneider), Köln 1986, str. 406–407.

²⁷⁴ O tej vezi gl. PREINFALK 2005 (op. 130), str. 54, 56, 377, 390.

²⁷⁵ O tem gl. KOMAC 2006 (op. 71), str. 128–129.

²⁷⁶ Prim. ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 137, 169.

1300.²⁷⁷ V njenem nadstropju naj bi bila zakladnica, v romaniki pa naj bi cerkev zakristije sploh ne imela.²⁷⁸ Zadnikar poudarja, da je primer, da se kapitelj neposredno naslanja na cerkev, v cistercijanski arhitekturi domala osamljen, in domneva benediktinske zglede.²⁷⁹ Matthias Untermann poudarja, da zakristija pred letom 1150 ni spadala med obvezne prostore cistercijanskega samostana; prostor med prečnim krakom in kapiteljsko dvorano je zavzela v poznem 12. in 13. stoletju. Dodaja, da se v primeru, če zakristije na tem mestu ni bilo, kapiteljska dvorana naslanja neposredno na prečno ladjo in ob tem ne navaja, da bi bila to kakšna posebnost.²⁸⁰ Če je bila v Stični zakristija v gotško prezidanem delu kapele sv. Jurija, jo po legi lahko primerjamo npr. z opatijo Tamié.²⁸¹ Da je v južnem kraku prečne ladje stala provizorična nadstropna lesena zakristija, se mi ne zdi verjetno. V cistercijanskih samostanih po Evropi je v cerkvi ob čelni steni južne prečne ladje na klavzurni strani samostana nemalokrat najti nadstropne empore,²⁸² kakršna bi bila nekdanj morda lahko tudi v Stični. Da je ob tej steni neka stavbna enota nekdanj stala, nakazujejo namreč sledi na južni steni prečne ladje, ki so Zadnikarja tudi napeljale do teze o leseni nadstropni zakristiji, ki pa bi bila v cistercijanski arhitekturi tako rekoč unikum. V opatiji Valcroissant je bila npr. podobno kapela v južnem kraku prečne ladje spremenjena v zakristijo. Z nekoliko nižjim tlakom²⁸³ so zaključek prečne ladje ločili tudi z delno zazidavo prehoda iz cerkve, v tako nastalem prostoru pa uredili zakristijo, armarij, v nadstropju pa majhno emporo.²⁸⁴ V Zwettlu pa je bil potomec ustanovnika Henrik IV. von Kuenring (u. 1286) pokopan v leta 1284 zanj zgrajeni kapeli, ki je locirana med cerkvijo in kapiteljsko dvorano,²⁸⁵ torej na mestu, kjer je bila običajno zakristija, tako da fungira kot neke vrste grobna kapela kapiteljske dvorane.²⁸⁶ Še bližji primer, ki pa ni iz cistercijanskega okolja, je dominikanski samostan na Ptujju. Tu so v prvi polovici 14. stoletja v pritličju zgodnjegotške zakristije uredili kapelo sv. Treh kraljev, kjer je bil sredi 15. stoletja grob Nikolaja Reispergerja. Da je prostor res funkcioniral (tudi) kot kapela, dokazuje tudi freska Pohoda in poklona sv. Treh kraljev iz okrog leta 1370 na južni steni kapele.²⁸⁷ V Stični lahko glede na ostanke poslikave na obeh straneh »slavoloka« na južni strani domnevamo, da je kot kapela vendarle funkcioniral celoten prostor v južnem kraku prečne ladje in ne le apsida oziroma poznejše gotski vzhodni zaključek. Kot »prava« kapela je imela v »ladijskem delu« prostor za sorodnike umrlih Auerspergov, da so se lahko

²⁷⁷ Gl. ZADNIKAR 1998 (op. 19), str. 138–139; prim. ZADNIKAR 1976a (op. 19), str. 250; ZADNIKAR 1976b (op. 19), str. 135; ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 119–123; ZADNIKAR 1982a (op. 19), str. 83; ZADNIKAR 1990a (op. 19), str. 45; ZADNIKAR 2001 (op. 19), str. 44. GREBENC 1983 (op. 24), str. 271, navaja, da je pri freski velikih dimenzij šlo za upodobitev sv. Krištofa.

²⁷⁸ ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 122.

²⁷⁹ ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 121–122.

²⁸⁰ UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 252.

²⁸¹ Gl. UNTERMANN 2001 (op. 23), repr. 127.

²⁸² O tem gl. UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 279–280.

²⁸³ O izredno neenotni višini prvotnih tlakov v Stični gl. ZADNIKAR 1977 (op. 19), str. 116–118; GREBENC 1983 (op. 24), *passim*.

²⁸⁴ Gl. UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 279–280.

²⁸⁵ Gl. *Die Kuenringer. Das Werden des Landes Niederösterreich* (ur. Herwig Wolfram), Stift Zwettl, Wien 1981 (Kataloge des Niederösterreichischen Landesmuseums, n. v. 110), str. 718–720; UNTERMANN 2001 (op. 23), str. 89.

²⁸⁶ Prim. THOME 2017 (op. 147), str. 332.

²⁸⁷ Branko VNUK, *Srednjeveška arhitektura beraških redov na območju nekdanje vojvodine Štajerske*, Ljubljana 2018 (tipkopijska doktorska disertacija), str. 274; prim. Branko VNUK, Nove najdbe in spoznanja o gradbeni in umetnostni podobi nekdanjega ptujskega dominikanskega samostana (2011–2013), *Časopis za zgodovino in narodopisje*, n. v. 50, 2014, str. 84–85.

udeleževali spominskih slovesnosti za pokojne člane rodbine. V prid temu govori tudi danes komaj še vidna freska na južni steni prečne ladje. Ali to pomeni, da je bil ta prostor s severne strani kakorkoli zaprt, je predmet nadaljnjih raziskav. Kot kapela sv. Jurija je prostor omenjen še leta 1489²⁸⁸ in 1498.²⁸⁹ Še dodatna potrditev te teze so listinske omembe, ki kapelo enačijo z zakristijo. Kapela, ki je bila tudi v funkciji zakristije, se omenja že leta 1382 (*ad capellam Sancti Georgij Martyris ubi modo sacristia*),²⁹⁰ iz česar sledi, da zakristijska omara pred gotizacijo zagotovo ni bila v polkrožni apsidi, kjer je bil oltar, marveč v transeptnem delu pred njo, ki je skupaj z apsido in pozneje gotiziranim prezbiterijem služil kot celota.

Interes posvetnega plemstva za ustanavljanje in materialno podpiranje samostanov ter za odločitev o pokopu v samostanih temelji predvsem na težnji po posmrtnem spominu, zadoščanju za zemeljske grehe in pomiritvi vesti, saj so se zavedali vsakodnevnih molitev menihov, ki bodo mislili nanje ne le med obhajanjem aniverzarijev, marveč ob vsakokratnem pogledu na njihova imena, njihove grbe in druge simbolne podobe. Če pogledamo z druge plati, pa so se redovne skupnosti skoraj morale podrediti interesom donatorjev v zahvalo za njihovo gmotno podporo, s katero so utrjevali samostansko gospodarstvo in omogočali ne le gradnjo in povečevanje samostana, marveč celo njegov obstoj. Menihi so nujno potrebovali podporo posvetnih plemenitašev, le-ti pa prisotnost redovnikov na svojih ozemljih, saj so bili samostani pomembna središča duhovnega, kulturnega, gospodarskega in umetnostnega življenja. Posvetni ustanovitelji ali donatorji so želeli pod svojim imenom zgraditi čim bolj prepoznaven samostan, ki bo dvignil njihov ugled. Z ustanovitvijo in podpiranjem samostanov so si zagotovili družbeno-politično moč in hkrati svoj duševni mir. Po omilitvi prvotnega asketskega pristopa v umetnosti so nekateri prek svojih dinastičnih povezav redovnikom posredovali tudi umetnike, s katerimi so se v samostane širili sodobni umetnostni tokovi, hkrati so redovniki tudi prek vsakoletnih generalnih kapitljev širili napredne umetnostne ideje na periferijo umetnostnega razvoja, ne smemo pa pozabiti niti na sorodstvene vezi med posvetno in cerkveno elito. Da so v Stični plemenitaši že v 13. stoletju imeli precej odprt dostop v samostan, dokazuje listina, ki jo je 12. marca 1261 v Stični izdal Ulrik III. Spanheimski. Tega dne je bil v stiškem samostanu pogreb Ulrika I. Svibenskega, katerega se je poleg stiških menihov in kostanjeviškega opata udeležil tudi koroški vojvoda in še vrsta plemičev iz Kranjske in Marke. Med pričami mdr. nastopajo trije bratje Svibenski, Jeterbenški, Kostanjeviški, Mekinjski, Greif Čreteški, Ortolf s Slepšeka in Gotfrid Prežeški.²⁹¹ Andrej Komac je celo domneval, da so na pogreb Svibenskega v Stično prišli tudi plemiči iz širše regije, čeprav v listini kot priče nastopajo le domačini.²⁹²

²⁸⁸ Franz KOMATAR, Ein Bruchtheil der Familienchronik der Auersperge, *Mittheilungen des Musealvereines für Krain*, 13, 1900, str. 26.

²⁸⁹ Milko KOS, *Gradivo za historično topografijo Slovenije. Za Kranjsko do leta 1500*, 2, Ljubljana 1975, str. 573.

²⁹⁰ Gl. op. 213.

²⁹¹ *Urkunden- und Regestenbuch 1884–1887* (op. 128), št. 278; gl. tudi KOMAC 2006 (op. 71), str. 194, 200, 207–208, 223.

²⁹² KOMAC 2006 (op. 71), str. 223. Tudi iz drugih cistercijanskih samostanov poznamo številčno udeležbo posvetnih posameznikov pri pogrebih v samostanih. Gl. npr. MÜLLER 1922 (op. 89), str. 97; Ilka MINNEKER, *Vom Kloster zur Residenz. Dynastische Memoria und Repräsentation im spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Mecklenburg*, Münster 2007 (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs, 18), str. 365–367. O udeležbi članov rodbine ali njihovih »nadzornikov« pri opravljanju aniverzarijev oziroma dogovorjenih obredov gl. Dušan KOS, Plemiška darovanja cerkvenim ustanovam s posebnim ozirom na 14. stoletje, *Zgodovinski časopis*, 47, 1993, str. 39.

Dušan Kos je ta pogreb imenoval celo »kranjski spektakel leta«. ²⁹³ V našem kontekstu je zgovorna tudi danes sicer le v prepisu ohranjena listina z dne 26. novembra 1499, v kateri je titularni škof Ostije, kardinal Julij, na prošnjo menihov dovolil, da v stiško samostansko cerkev na določene dneve vstopijo tudi ženske. Razlog za takšno prošnjo menihov je bil, da bi se ženske rade udeleževale obredov na sedmi in trideseti dan po smrti ter na aniverzarije za njihove sorodnike, ki so svoje zadnje počivališče dobili v cistercijanski cerkvi, redovni statuti pa jim tega ne dovoljujejo. Zgovoren je podatek, da v cerkvi, kot navaja listina, počiva veliko plemenitašev (*nobiles milites et barones*). Odtlej so ženske ob zelenih dneh, poleg tega pa tudi ob pogrebih plemenitašev in ob praznovanju obletnice posvetitve cerkve smele spoštljivo in v tišini vstopiti v cerkev, in sicer po poti od porte naravnost v božjo hišo. ²⁹⁴ Ob vsem tem ne smemo pozabiti, da je bila stiška opatija v srednjem veku »kulturno srce Kranjske« ²⁹⁵ oziroma »najbogatejši in najmenitnejši samostan v naši deželi«, ²⁹⁶ do ustanovitve ljubljanske škofije pa celo najpomembnejše cerkveno središče na Kranjskem. ²⁹⁷ Še več, v času, ki ga obravnavamo, na Kranjskem ni bilo vidnejše rodbine, ki bi s svojimi darovi ne podprla stiškega samostana, naklonjeni pa so ji bili tudi za naš prostor najpomembnejši cerkveni in posvetni gospodje ter deželni knezi. ²⁹⁸ Cisterca v Stični je tako imela v srednjem veku na Kranjskem izjemno ne le cerkveno, kulturno in gospodarsko, marveč tudi politično vlogo, ki se je zrcalila v tesnih stikih menihov s posvetnim plemstvom. Številni so si v stiški cisterci prav zaradi velike povezanosti izbrali svoj posmrtni zemeljski dom. ²⁹⁹

²⁹³ KOS 2003 (op. 59), str. 196.

²⁹⁴ Gl. MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 247.

²⁹⁵ CEVC 1981 (op. 35), str. 166.

²⁹⁶ ČRNOLOGAR 1895 (op. 8), str. 131; prim. Marija WAKOUNIG, Das Alpen-Adria-Gebiet im hohen und späten Mittelalter, *Alpen-Adria. Zur Geschichte einer Region* (ur. Andreas Moritsch, Harald Krahwinkler), Klagenfurt-Ljubljana-Wien 2001, str. 148.

²⁹⁷ Prim. MLINARIČ 1995 (op. 2), str. 211, passim.

²⁹⁸ Prim. VALVASOR 1689 (op. 1), 11, str. 531.

²⁹⁹ Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa *Slovenska umetnostna identiteta v evropskem okviru* (P6-0061) in raziskovalnega projekta *Umetnina kot odsev znanja in povezovanja. Pomen izobrazbe in družbene vpetosti umetnikov in naročnikov v poznem srednjem in zgodnjem novem veku* (J6-9439), ki ju iz državnega proračuna sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

*Pro remedio et pro salute animae nostrae***Memoria in Medieval Architectural Decoration of the Stična Cistercian Monastery as a Reflection of its Close Connection with the Nobility***Summary*

The Cistercian monastery in Stična was founded by Patriarch Pellegrinus I of Aquileia (patriarch between 1131 and 1161). Polymath Johann Weikhard von Valvasor, a member of the Royal Society of London, stated that Pellegrinus I was a good acquaintance of St. Bernard of Clairvaux (ca. 1090–1153). Pellegrinus I issued the founding charter, known today only through copies, after 24 September 1136. Until now, several researchers have been studying the medieval art heritage of the monastery in Stična, the oldest monastic settlement in the territory of Central Slovenia. Nevertheless, numerous research questions connected with the monastery's building history as well as with its art decoration and commissions are still open. This paper focuses on the question of how the burials of laymen in the monastery, simultaneously connected with *memoria* and representation, influenced the artistic design of the monastery from the 12th up to and including the 15th century. The paper offers a systematic overview of the topics mentioned as well as completely new interpretations.

The oldest influence of the monastery's connections with the nobility on its art decoration can be seen in a circle with an escutcheon on the eastern wall of the cloister. It was painted before the vaulting of the cloister, which is dated around 1228. The authoress discusses the possible owner of the coat-of-arms, located on the outer wall of the chapel, which concluded with an apse. Inside the apse was an altar of the Counts of Weichelsberg, on whose land Pellegrinus I settled the Cistercians. This outer wall was also the wall the monks saw right before entering the church. Based on its early datation, the coat-of-arms of the Counts of Weichelsberg, mentioned in documents as the (co)founders and reeves of the monastery, would be expected in such a place; however, their coat-of-arms is not recognized in the available documents. It could also belong to the Scharffenbergs, who had a stylized crown in their coat-of-arms, or even more likely, to the Reitenburgs, to whom allude some letters, which were still visible at the time of their uncovering by France Stele. In the Middle Ages, the Reitenburgs were in close contact with the monastery in Stična, and, similar to the Weichelsbergs and the Scharffenbergs, had their own tomb in the monastery. The authoress then discusses the question of whether the coat-of-arms is connected to the burial in the cloister, which was Marijan Zadnikar's opinion. He also presumed that interest in being buried in the cloister was so high that a lack of room arose as early as the end of the 12th and the beginning of the 13th century. It was for this reason that the cemetery church of St. Catharine was then built north of the monastery church. With the help of written sources and comparative analysis, the authoress explains the thesis that the reason the chapel of St. Catharine was built was not because the cloister floors were completely filled with graves; contrarily, the construction of the chapel enabled the monastery's benefactors or noblemen to be buried inside the monastery, in a sacred place but outside of the monastic church, at such an early time, which was of great financial importance for the abbey. The authoress also systematically lists archival sources referring to the burials in the monastery in Stična. Before 1228, presumably the year when the cloister was constructed, only the expanded family of Weichelsberg is explicitly mentioned among the buried in the monastery. The paper establishes that the Counts of Weichelsberg's family chapel was located in Stična, in the farmost part of the southern arm of the transept, connected to which was an apse with St. George's altar. The mentioned altar was consecrated on 1 September 1192 by Dietrich, the Bishop of Gurk, and erected by the Count of Weichelsberg, most likely Albert Weichelsberg, at his own expense. As early as 1177, the latter was also mentioned in a document as the *advocatus* of the monastery. Later, the Auersperg family had their own tomb in the same chapel, rebuilt in Gothic style. Based on the examples

of other Cistercian monasteries in Europe and monastic restrictions on burials, at first the Weichelsberg family had to be buried in the monastic cemetery, in the church narthex or in the chapel of St. Catharine, and then transferred to the church, as happened in many other Cistercian monasteries.

Documents about burials in the Stična monastery reveal that after the middle of the 13th century, in accordance with the practice in other Cistercian monasteries, the burials of laymen became more frequent. The oldest document, which probably refers to the burial of a layman in the church, dates back to 1293. In the 14th century, the Cistercian monastery in Stična became highly respected; consequently, the affinity of secular benefactors towards the Stična monastery continued and the burials of monastic benefactors only increased. On 15 March 1335 the patriarch of Aquileia, Bertrand (patriarch between 1334 and 1350), allowed the monks of the Stična monastery to bury there all those who wish to be buried in the monastery. With his permission, the monks were also allowed to accept gifts for performing rituals for the living and the dead. The noblest among the individuals buried in Stična were Sofia (died in 1256), the daughter of Albert of Weichelsberg and wife of the margrave of Istria, Heinrich of Andechs-Meranien, who was also buried in the Stična monastery; Agnes (died in 1263), the daughter of the duke of the Andechs-Meranien family, Otto, and the second wife of the last member of the Babenberg family, Friedrich II; in 1248 she married, as a rich heiress, the duke of Carinthia, Ulrich III of Spanheim. Also buried in the monastery was Virida Visconti (died between 1404 and 1414), duchess of Milan and wife of Austrian archduke Leopold III of Habsburg.

The Auersperg family had the most precious burial chapel in the monastery, completely covered with frescoes. Fragments of frescoes, a keystone with the coat-of-arms of the Auersperg family and two plaques with their coat-of-arms and inscription are all preserved from this chapel. In the monastery's lapidary, more Gothic fragments from the building's decoration are preserved, pointing to the fact that in Gothic times, the monastery was artistically extremely rich and decorated with numerous coats-of-arms of various noble families.

One of the most beautiful Late Gothic secular tombstones from the end of the 15th century in Slovenia, carved for Pongratz of Auersperg, is preserved in Stična. Today, it is built into the place of the original monastic entrance to the church, as was usual for numerous Cistercian monasteries across Europe. According to Marijan Zadnikar, who led the uncovering of the original portal, the passage was closed in 1746, when a new entrance was built in the place of the original *armarium* in the neighbouring wall. In the paper, the authoress discusses whether the opening, up to now interpreted as an *armarium*, is the remnant of a tomb niche. If the niche once had an open back, it opened right into the Auersperg, formerly the Weichelsberg, chapel. Fragments of a fresco with a donor image from the 14th century, previously overlooked in literature, are visible above this niche. Next to it is the aforementioned oldest coat-of-arms from the end of the 12th and the beginning of the 13th century.

Maribor Synagogue Reexamined

Janez Premk

The last two decades have seen enormous advances in our knowledge and understanding of medieval and modern synagogue architecture in Europe, a result not only of individual and institutional initiatives in various parts of the continent (such as Simon Paulus and his colleagues at the Technical University of Braunschweig in cooperation with the Center for Jewish Art (CJA), Hebrew University of Jerusalem, and the Synagoga Slovaca initiative led by Maros Borsky), but also of new methodological approaches and practices backed by general technological advancements.¹ These advances can also be seen in the evolution of medieval archaeology, resulting in not only extensive documentation² but also numerous virtual 3D-CAD and material reconstructions of medieval Jewish sites.³ European initiatives and accomplishments in the field of Jewish heritage, synagogue architecture, and other Jewish community buildings in Europe, have provided new insights and clues to the history of Jewish civilisation and its role within Christian society.⁴ Research work in this field has been presented to the general public at numerous educational events and exhibitions, with the restored sites in some cases becoming a lucrative tourist destination.⁵ Extensive restoration projects of former

¹ Simon PAULUS, *Die Architektur der Synagoge im Mittelalter. Überlieferung und Bestand*, Petersberg 2007 (Schriftenreihe der Bet-Tfila-Forschungsstelle für Jüdische Architektur in Europa, 4). See also Martha KEIL, *Gemeinde und Kultur. Die mittelalterlichen Grundlagen jüdischen Lebens in Österreich, Geschichte der Juden in Österreich* (eds. Eveline Brugger, Herwig Wolfram), Wien 2006 (Österreichische Geschichte. Ergänzungsband), p. 17; Maros BORSKY, *Synagogue Architecture in Slovakia. A Memorial Landscape of a Lost Community*, Bratislava 2007.

² The foremost institution involved in the documentation of various aspects of Jewish Art and heritage is the Center for Jewish Art (CJA) at the Hebrew University of Jerusalem, Israel. The centre was one of the first to undertake digital reconstruction of former synagogues. See <http://cja.huji.ac.il/> (accessed: 1 July 2018). One of the sections of their electronic database is Jewish architecture; see The Bezalel Narkiss Index of Jewish Art, <http://cja.huji.ac.il/browser.php?mode=main> (accessed: 1 July 2018).

³ *Synagogen, Mikwen, Siedlungen. Jüdisches Alltagsleben im Lichte neuer archäologischer Funde* (eds. Egon Wamers, Fritz Backhaus), Frankfurt am Main 2004 (Schriften des Archäologischen Museums Frankfurt, 19). Ole HARCK, *Archäologische Studien zum Judentum in der europäischen Antike und dem zentraleuropäischen Mittelalter*, Petersberg 2014 (Schriftenreihe der Bet Tfila-Forschungsstelle für jüdische Architektur in Europa, 7). Technical University Darmstadt also contributed significantly to the field of medieval synagogue architecture by making 3D-CAD reconstructions of interiors. An internet archive was established, partly accessible online at: <http://www.cad.architektur.tu-darmstadt.de/synagogen/inter/menu.html> (accessed: 1 July 2018).

⁴ For updated information on projects, dilemmas, findings, etc. see Jewish Heritage Europe <http://jewish-heritage-europe.eu/> (accessed: 6 June 2018), an expanding web portal for a wide range of news, information and resources concerning Jewish monuments and heritage sites all over Europe. The site is currently administered by Ruth Ellen-Gruber, an expert journalist on Jewish Heritage in (Eastern) Europe.

⁵ In 2017, a conference was held in Venice on Jewish Heritage Tourism in Europe in the digital age, involving some of the most renowned experts on Jewish heritage as well as directors of Jewish museums and curators. The main



1. *Maison Sublime*,
Rouen, France, c. 1000

Jewish buildings have proven to be extremely challenging in many cases and initiatives and know-how on site preservation have often turned out to be insufficient. Lack of resources is more often than not a key issue. A good example is the supposedly oldest Jewish building in France, the so-called *Maison Sublime* in Rouen (fig. 1).⁶ The *Maison* was discovered in 1976, dated to around 1100, and interpreted by scholars as either a private residence, synagogue, or yeshiva (Jewish school). Yet, in spite of the abundance of evidence and scientific literature on the building, it took nearly half a century for it to be restored and opened to the public in 2018.⁷

In the early 1990s, when the decision to restore the former synagogue in Maribor was taken, academic literature on the general history of medieval synagogue architecture in Europe was relatively scarce. Initial forays into research were made by Richard Krautheimer, who carried out systematic research on the stylistic and typological features of the more distinctive medieval synagogues as documented in the first quarter of the 20th century by the Society for the Study of Jewish Artistic Heritage (Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler) in Frankfurt am Main.⁸ There were numerous publications following Krautheimer's work, but they were either locally focused or lacked a typological and stylistic overview. Carol Herselle Krinsky produced a detailed overview of the European synagogues through the centuries in the 1980s, which also

focus of the conference was on the challenges and opportunities posed by Jewish heritage tourism and travel in Europe. For the video recordings of papers, see the website Jewish Heritage Europe, <http://jewish-heritage-europe.eu/2017/10/31/jewish-heritage-tourism-in-the-digital-age-conference/> (accessed: 1 July 2018).

⁶ See the site's official website, *La Maison Sublime de Rouen*, <http://www.lamaisonsublime.fr/> (accessed: 1 July 2018); Jacques-Sylvain KLEIN, *La Maison Sublime. L'École rabbinique & le Royaume juif de Rouen*, Rouen-Bonsecours 2006.

⁷ The restoration of the *Maison Sublime* was accompanied by a major exhibition on medieval Jewish life and culture in northern Europe, organised by the Musée des Antiquités in Rouen. See <http://museedesantiquites.fr/fr/expositions/savants-et-croyants> (accessed: 1 July 2018). See also PAULUS 2007 (n. 1), pp. 473–476.

⁸ Richard KRAUTHEIMER, *Mittelalterliche Synagogen*, Berlin 1927. His work was a cornerstone for the future research of medieval synagogues of Europe, and is still relevant today. A thorough investigation of literature and sources on medieval synagogue architecture in Europe was presented by Simon Paulus in the introduction to his book; PAULUS 2007 (n. 1), p. 14.

included some Austrian medieval synagogues and Balkan post-medieval synagogues.⁹ But neither of the authors mentioned Maribor synagogue, which was practically unknown to the general public at the time. Maribor synagogue only became known to foreign academic circles after the report of the U.S. Commission for the Preservation of America's Heritage Abroad was published by Ruth Ellen and Samuel Gruber in 1998 and when the first reports and articles on restoration procedures were issued by the Maribor Regional Office of the Institute for the Protection of Cultural Heritage of Slovenia (IPCHS).¹⁰

In the nearly two decades since the work on Maribor synagogue was completed (1999), and since the building began to serve as a cultural centre (2001), or independent public institution known as the Center of Jewish Cultural Heritage Synagogue Maribor, there has been a complete transformation. The Jewish quarter and synagogue, as part of the old city centre, underwent extensive renovation beginning in the 1980s; the reconstruction of the former synagogue between 1992 and 1999 is heralded as one of its main achievements. Because of its immense historical and architectural significance, it has not only become one of the most distinguished tourist sites in Maribor but has also garnered wide recognition in scholarly circles.¹¹ The restored synagogue phase became one of the foremost examples of the Austrian medieval Ashkenazi synagogue typology.¹² One of the reasons for this is that the core of the building, in spite of extensive modifications throughout the centuries and the ravages of the Second World War, remains intact. However, despite the best efforts of the professional staff involved in the restoration of the synagogue in the 1990s, some crucial questions still remained unanswered.¹³ The preservation of Maribor synagogue in the 1990s has

⁹ Carol Herselle KRINSKY, *Synagogues of Europe. Architecture, History, Meaning*, New York 1985.

¹⁰ Janez MIKUŽ, *Jewish Temple – the Synagogue in Maribor. Report on Archeological Excavations*, Maribor 1994; Gabrielle SED-RAJNA, *Die jüdische Kunst*, Freiburg im Breisgau-Basel-Wien 1997 (Ars antiqua); Irena KRAJNC HORVAT, *Sinagoga – simbol in identiteta židovstva, Letno poročilo. Zavod za varstvo kulturne dediščine Maribor*, Maribor 1999, pp. 42–49; Janez MIKUŽ, *Sinagoga v Mariboru. Raziskave, rekonstrukcija, restavracija in prezentacija, Letno poročilo 1999* (n. 10), pp. 18–41; Ruth Ellen GRUBER, Samuel GRUBER, *Jewish Monuments in Slovenia, Judovski zbornik*, Maribor 2000 (= *Časopis za zgodovino in narodopisje*, n. s. 36/1–2), pp. 135–157; Janez MIKUŽ, *Nekdanja židovska četrt in nekdanja sinagoga v Mariboru, Judovski zbornik 2000* (n. 10), pp. 159–171; Irena KRAJNC HORVAT, Janez MIKUŽ, *Sinagoga v Mariboru nekoč in danes/The Synagogue in Maribor from Past to Future*, Maribor 2000 (Muzejski listi, 20).

¹¹ Maribor synagogue acquired the status of cultural monument of national significance in 2015. See *Odlok o razglasitvi Sinagoge v Mariboru za kulturni spomenik državnega pomena, Uradni list*, nr. 62/2015, 28. 8. 2015, p. 7485. The three principle reasons were: the exceptional cultural significance of the synagogue, the synagogue as a spatial dominant in Maribor and finally the fact it is the only preserved medieval Jewish sanctuary in Slovenia and one of the rare examples in Europe.

¹² PAULUS 2007 (n. 1), pp. 401–404, 515; Sandra GLATZ, *Synagogen des Mittelalters und der frühen Neuzeit im Raum Niederösterreich. Virtuelle Rekonstruktion der Synagogen von Oberwaltersdorf und Ebenfurth*, Wien 2013 (unpublished master thesis), pp. 12–14. Involving students of architecture in the research of former synagogues, drawing groundplans, 3D models and combing the archives is not only important for widening the circle of potential future experts in the topic, but is also cost-effective. The results are especially promising if the mentor is an expert in the history of Jewish architecture or Jewish art. An interdisciplinary approach usually brings better results.

¹³ The preservation of Jewish heritage carried out by non-Jewish experts or at least people unfamiliar with Jewish civilisation always presents a special challenge. That was definitely the case with the restoration of Maribor synagogue. Therefore, the Maribor Regional Office of the IPCHS and its director Janez Mikuž, in charge of the synagogue restoration, consulted and cooperated with individual international experts, such as the architect and art historian Rudolf Klein from Hungary and the architect and town planner Ofer Gaon from Israel, who even spent a week in Maribor and issued a professional report with guidelines for the synagogue restoration. See IPCHS, Maribor Regional Office, *Fond Maribor – Sinagoga, A letter from Ofer Gaon to Janez Mikuž*, 3 October 1997. However, although foreign experts were (at least briefly) consulted, which is understandable and necessary in such complex projects, it is harder to understand why other experts willing to share their knowledge were not included in the debate or at least briefed about the progress. There was obviously enough time, because of the



2. Maribor synagogue, a view on the southern part of the defense wall with the 'Jewish tower' in 2009

been viewed so far by Slovenian and international researchers as an exemplary achievement of the modern preservation doctrine, with the former director of the Synagogue cultural centre even stating in a recent article: "The renovation was successful and evaluated as a fine renovation example of the cultural and historical monument in the old city centre."¹⁴ But is it really?

Given that access to the extensive documentation files held by the IPCHS is now possible,¹⁵ that significant progress has been made in various research fields recently and that our current knowledge extends to more than 420 medieval synagogues and synagogue locations in areas populated with Ashkenazi Jews,¹⁶ it is finally time to reexamine and reevaluate the building and address the issues which were left open for future research.¹⁷ This article is thus not meant to provide answers to the unanswered questions linked to the synagogue itself, but to offer a retrospective look at its preservation attempts and finally its restoration in the 1990s. Answering these open questions would demand a thorough re-examination of the sources and IPCHS documentation, completion of the archaeological work interrupted because of lack of funds (with contemporary methodology),

relatively long duration of the work. In the second part of the preservation project, a separate research study on the synagogue was carried out by the Technical University of Graz and resulted in an excellent thesis. See Andrej ŠMID, *Jüdisches Kulturzentrum, Synagoge, Architekturzentrum und drei Plätze*, Graz 1998 (unpublished master thesis). Šmid carried out extensive research of the sources, even making 3D models of the interior. Unfortunately, without the necessary data, it was impossible to reconstruct any of the phases of the medieval building.

¹⁴ See Marjan TOŠ, *Prekletstvo judovske skupnosti v Mariboru – 520 let po izgonu Judov iz mesta*, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, n. s. 52, 2016, p. 47. See also Rudolf KLEIN, *Spirituality and Space*, in: Rivka Dorfman, Ben-Zion Dorfman, *Synagogues without Jews and Communities that Built and Used them*, Philadelphia 2000, pp. 318–326. See also Marjan TOŠ, *Mariborski Judje nekoč. Obnovljena nekdanja sinagoga danes*, *Signal. Letni zbornik Pavlove hiše*, 2005/06, pp. 107–113.

¹⁵ I would like to sincerely thank Simona Menoni Muršič from the Maribor Regional Office of the IPCHS, for granting us access to the documentation (Fond Maribor – Sinagoga).

¹⁶ PAULUS 2007 (n. 1), pp. 56–58. The area of Ashkenazi Jews comprises Central and Eastern Europe.

¹⁷ The article is partly based on the research carried out by Anja and Janez Premk in 2015. The findings have already been presented in a pocket book issued in Slovenian by The Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts (ZRC SAZU), France Stele Institute of Art History, Ljubljana, Slovenia. See Janez PREMK, Anja PREMK, *Mariborska sinagoga*, Ljubljana 2015 (Umetnine v žepu, 12).



3. Ebenfurth, Austria,
the city wall with the
reconstructed entrance
into the synagogue,
16th century

finding and documenting the architectural fragments and other remains of the building and carrying out a virtual scan (3D-CAD models) and finally, backed by the findings, virtually reconstructing the medieval building phase. I will focus on the preservation of the building in the 20th century, pointing out some of the highly problematic and questionable decisions made during restoration in light of recent advances in the research of Ashkenazi synagogue architecture.

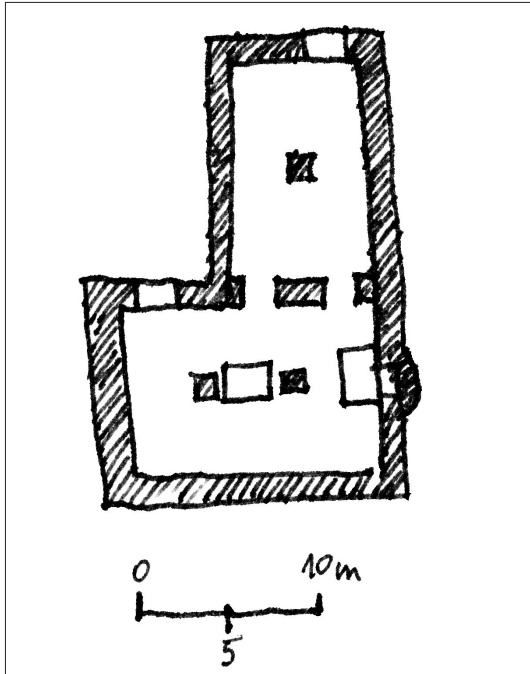
The Maribor Synagogue and its Wider Central European Context

The location of Maribor synagogue in the heart of the former Jewish quarter, not far from the town market and a water source—the Drava River—is all but a solitary instance of such medieval urban topography (fig. 2).¹⁸ On the southern side the building abuts the medieval city wall, sitting close to its north eastern corner, similar to the former synagogue in Ebenfurth, Austria (fig. 3).¹⁹ The southern façade descends steeply to the level of the second terrace of the Drava River, while the platform of the northern façade is now elevated. The building is spatially significant in terms of length (16.2 m), width (14.2 m) and height, especially in relation to the surrounding buildings of the former Jewish quarter, located in the south-eastern section of the medieval town.²⁰ The right bank of the Drava River offers a beautiful view of the medieval core, with the southern façade of the former synagogue marking the location of the Jewish quarter. Maribor synagogue can be

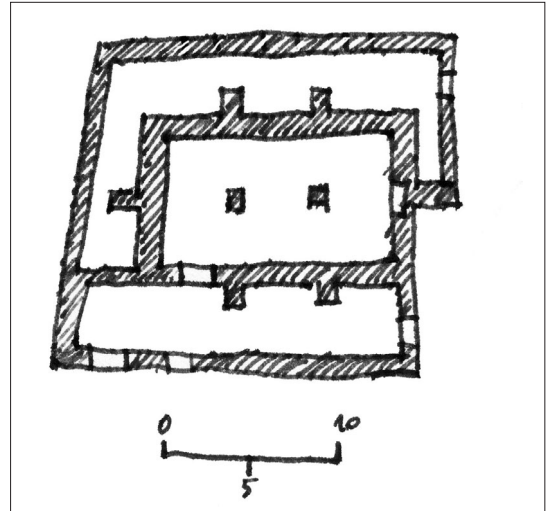
¹⁸ See Markus WENNINGER, Zur Topographie der Judenviertel in den mittelalterlichen deutschen Städten anhand österreichischer Beispiele, *Juden in der Stadt* (eds. Fritz Mayrhofen, Ferdinand Opll), Linz 1999 (Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas, 15), pp. 81–117. For a vast literature on the topic of Jewish quarters see Birgit WIEDL, Jews and the City. Parameters of Jewish Urban Life in Late Medieval Austria, *Urban Space in the Middle Ages and the Early Modern Age* (ed. Albrecht Classens), Berlin-New York 2009 (Fundamentals of Medieval and Early Modern Culture, 4), p. 284, n. 46.

¹⁹ GLATZ 2013 (n. 12), p. 12. The early modern Ebenfurth synagogue also abuts a wall and is located in the north-eastern part of the town.

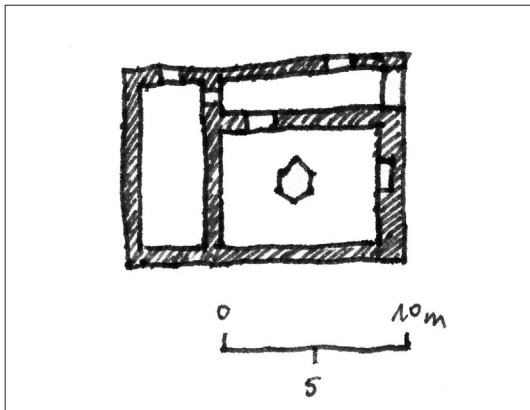
²⁰ Janez PREMK, Mihaela HUDELJA, *Tracing Jewish Heritage. A Guidebook to Slovenia*, Ljubljana 2014, p. 56.



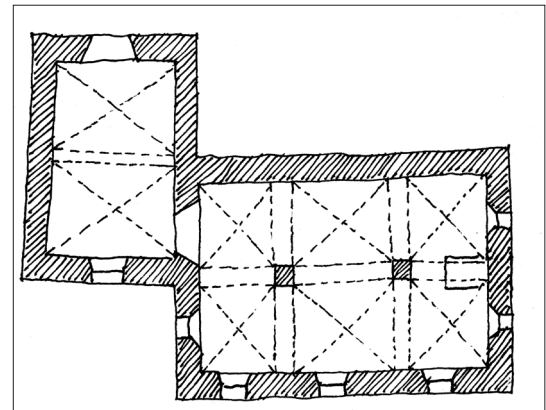
4. Worms synagogue, c. 1360, ground plan



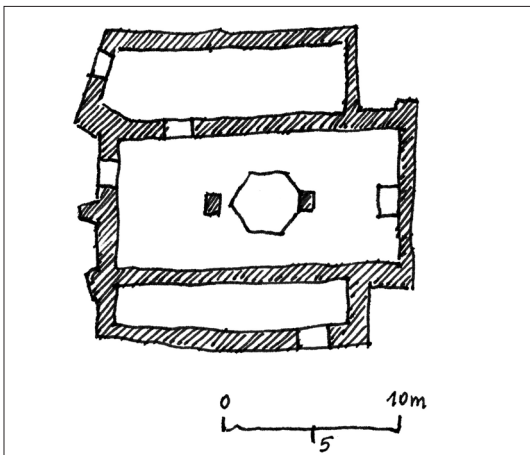
5. Altneuschul synagogue, Prague, c. 1300, ground plan



6. Sopron synagogue, c. 1300–1325, ground plan



7. Maribor synagogue, ground plan of the second building phase, mid-14th century



8. Vienna synagogue, ground plan reconstruction of the second building phase, 14th century

ranked among the larger medieval single-nave synagogues of Central and South-Eastern Europe.²¹ Given current knowledge on medieval synagogue or prayer hall locations in the territories settled by Ashkenazi Jews, as documented in the archives, the number of preserved or archaeologically traceable sites has radically declined.²² As Simon Paulus states in his book on synagogue architecture in the Middle Ages, the following synagogue locations have been preserved: Worms (fig. 4), Speyer, Rufach, Erfurt, Altneuschul in Prague (fig. 5), Miltenberg, Kraków, both synagogues in Sopron (fig. 6), Maribor (fig. 7), and the buildings which are more or less intact: Strzegom, Korneuburg, Bruck a. d. Leitha, and Tulln. However, private synagogues included, there are many more buildings with a less identifiable function, which are occasionally traceable only through archival sources, historical mapping, depictions or archaeological excavations, as in the case of *Maison Sublime* in Rouen, Oppenheim, Oleśnica, Hainburg, Jawor, Vienna, Bratislava, Budapest and some presumed locations of prayer rooms.²³ Sometimes several building phases are discernible.

In the last two decades, considerable progress has been made in the documentation, localisation, archaeological examination, virtual reconstruction and revitalisation of the medieval and early modern synagogue architecture of Austria.²⁴ The densest network of medieval synagogues of the so-called Duchy of Austria is to be found in the region surrounding today's capital, Vienna, and other parts of Lower Austria.²⁵ The former synagogues in Judenplatz in Vienna (fig. 8), Korneuburg, Tulln, Hainburg, Mödling stand out typologically.²⁶ There are two additional synagogue buildings which could only be traced and virtually reconstructed through historic depictions: Klosterneuburg and Neunkirchen.²⁷ While there is a single known synagogue location in Upper Austria attested to in documentation and through archaeological excavations in Linz,²⁸ there are more historically traceable synagogues in the Austrian part of Styria and in Jewish communities closely connected to that of Maribor: Bruck an der Mur, Graz, Judenburg, Murau, Bad Radkersburg, Voitsberg and Hartberg.²⁹ The first synagogue in Graz originated in 14th century and was active until 1438, when the community most probably suffered heavily during the anti-Jewish riots. When the Jews resettled in Graz in

²¹ See PAULUS 2007 (n. 1), pp. 331–332. The building dimensions often point to the eminence of the Jewish community.

²² PAULUS 2007 (n. 1), pp. 56–61. The real number of medieval synagogues must have been higher than 420 because many former Jewish communities do not have any traceable synagogue sites.

²³ PAULUS 2007 (n. 1), pp. 56–57. See also The Bezalel Narkiss Index of Jewish Art, <http://cja.huji.ac.il/browser.php?mode=main> (accessed: 1 July 2018).

²⁴ For the notable efforts made by Vienna and Graz universities, encouraging students in synagogue research, see above. The outcome is a series of theses on the architectural history of synagogues, a few even resulting in virtual reconstructions of the Jewish sites. Several more or less reliable virtual reconstructions have been made recently by the Vienna University of Technology, providing some new insights into the topic. See also KEIL 2006 (n. 1), p. 17, who mentions six wholly or partially preserved medieval synagogues in Austria.

²⁵ PAULUS 2007 (n. 1), pp. 331–332, mentions the following historically traceable sites: Bruck an der Leitha, Eggenburg, Hainburg, Klosterneuburg, Korneuburg, Krems, Langenlois, Marchegg, Mödling, Neulengbach, Neunkirchen, Wiener Neustadt, Perchtoldsdorf and Tulln. For Vienna synagogue see also Heidrun HEIGERT, *Die spätmittelalterliche Synagoge in Wien (13.–15. Jahrhundert)*, *Judovski zbornik* 2000 (n. 10), pp. 173–202.

²⁶ See also GLATZ 2013 (n. 12), pp. 7–11; Jelena MALIC, *Adaption der Synagoge „Rossmühle“ in Korneuburg*, Wien 2015, pp. 14–17.

²⁷ PAULUS 2007 (n. 1), p. 333.

²⁸ PAULUS 2007 (n. 1), pp. 383–385.

²⁹ PAULUS 2007 (n. 1), pp. 386–391.

1447, they most probably built another synagogue in a different location.³⁰ Four medieval synagogues have been discovered in the archive sources of Austrian Carinthia.³¹

Also interesting is the continuity of the synagogue building practices in the early modern ages. As the Jewish Middle Ages lasted until the 17th century, this also is true for some post-medieval synagogues in Austria. In her master thesis, Sandra Glatz carried out a virtual reconstruction of the Oberwaltersdorf and Ebenfurth synagogues on the basis of a detailed study of similar buildings. She examined and compared individual characteristics such as the urban context, layout, design and alignment of the entrance, and the design of the windows on the east wall, etc. While she used Maribor synagogue after its reconstruction as an important reference point,³² her work has also shed light on some aspects of the Maribor synagogue and its interior design and equipment. Sometimes the only way to gain insight into the original appearance and interior spatial organisation of a building is to search for analogies.³³

In the present territory of Slovenia, where the medieval Ashkenazi cultural sphere south of the Alps encountered the Roman-Italian world (economic ties with Venice and Northern Italy) and later the Sephardi world (Dalmatia), the following synagogue locations, besides Maribor, are mentioned in the sources: Ljubljana,³⁴ Ptuj,³⁵ Koper,³⁶ and indirectly Piran.³⁷ In the case of Ljubljana and Ptuj in particular, the location of the former synagogues is indicated in the sources and now occupied by residential buildings. Non-intrusive archaeological examination of the basement and foundations could reveal the ground plan or at least possible structural remnants.³⁸ Additional synagogue buildings or prayer rooms might have existed in other medieval Jewish settlements in Slovenia, such as Celje and Slovenj Gradec.³⁹

³⁰ PAULUS 2007 (n. 1), pp. 387–390. The second synagogue probably existed at the present location of Fischer-von-Erlach-Gasse 2 and might have been turned into a St Mary's chapel.

³¹ PAULUS 2007 (n. 1), p. 391, n. 91. It should be mentioned that the Friesach synagogue owned by the Salzburg archbishops might prove relevant for research on Ptuj synagogue. It is the only synagogue in Carinthia with some preserved remains discernable within a residential dwelling. If the assumption by Markus Wenninger that the synagogue already existed in 1124 is correct, then it should be counted among the earliest in the area. Other synagogues include St. Veit an der Glan, Villach, and Völkermarkt, although additional synagogues might have existed in other Jewish settlements.

³² GLATZ 2013 (n. 12), pp. 12–14.

³³ Sandra Glatz also made 3D models of the interior elements. Her work would provide a good reference point for visual reconstructions of the Maribor synagogue.

³⁴ For the Ljubljana synagogue, see Vlado VALENČIČ, *Židje v preteklosti Ljubljane*, Ljubljana 1992, p. 11. See also Mihaela HUDELJA, *Judje v Ljubljani od 13. do 19. stoletja*, *Etnolog*, 4, 1994, p. 123.

³⁵ In a document dating 1405, the Judengasse and Ptuj synagogues are mentioned in Ptuj. See Boris HAJDINJAK, *Judje srednjeveškega Ptuja*, *Slovenski Judje. Zgodovina in holokavst. Pregled raziskovalnih tematik* (eds. Irena Šumi, Hannah Starman), Maribor 2013, pp. 65–67.

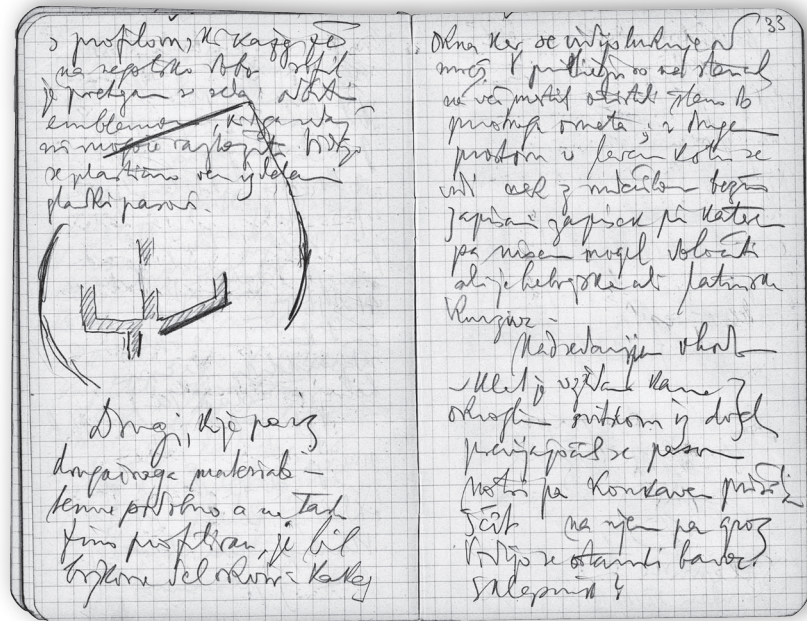
³⁶ In Koper, the synagogue was situated just a few steps from the central square on the west side of Čevljarska Street (Calegaria), according to a chronicle of 1885. See *Capodistria*, 19/14, 16 July 1885, p. 105. There used to be a plaque on the main façade of the house, attesting to its history. The house is supposed to have been situated on the site of today's Čevljarska Street 8.

³⁷ In Piran, the contract signed in 1484 states the right to a synagogue, meaning the Jews had religious autonomy and a local rabbi. But the synagogue could also have been erected in a private house simply as a prayer room. See Janez PERŠIČ, *Židje in kreditno poslovanje v srednjeveškem Piranu*, Ljubljana 1999 (*Historia. Znanstvena zbirka Oddelka za zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani*, 3), p. 91.

³⁸ Any more in-depth archaeological interventions might be obstructed by the real-estate owners, not aware of its cultural and historic impact. This is often the case even when buildings have protected monument status. Applying non-intrusive techniques might provide sufficient evidence for virtual reconstruction of the sites.

³⁹ See Klemen JELINČIČ BOETA, *Judje na Slovenskem v srednjem veku. Judje na Koroškem, Štajerskem, Kranjskem, Goriškem, v Trstu in Istri v srednjem veku do izgonov v letih 1496–1515*, Ljubljana 2009.

9. France Stele's field notes with sketches of Maribor synagogue, UIFS ZRC SAZU, Ljubljana



The First Professional Documentation and Preservation Measures in the 20th Century

The history of the Maribor synagogue, as recorded in the written sources, can be divided into three phases: the Jewish phase, when the building was used as a synagogue (until 1497), the Christian phase (from 1497 until 1784), when the synagogue was turned into the Church of All Saints, and the last period of its secular usage (from 1785 onwards).⁴⁰ Even during secular usage, the feeling of the building's past use as a synagogue is still very much present. In 1926 the building belonged to the Maribor municipality, which launched the first professional restoration works on it.

France Stele, a pioneer of Slovene art heritage protection and the head of the monument protection office, monitored the work. His surviving archive and correspondence reveal several details regarding the renovation. In a letter from 13 March 1926, Franc Kovačič, president of the Maribor Museum Society, informed Stele about the renovations. He pointed out that there were some beautiful pieces of fluted shafts that once carried the Gothic ribbed vault, and he asked the mayor to carefully inspect the building and dig below the existing floor in order to find the synagogue's original floor. He also mentioned the interest of Zagreb Jews in the building.⁴¹ In another letter from 23 March 1926, France Stele informed the municipality of having inspected the extracted remains of the former Jewish synagogue. The original ground plan was ascertained, as was the basic architectural appearance of the interior, on the basis of the consoles of the Gothic vault. There were three stones attached to the outside wall, which France Stele with almost absolute certainty identified as the vault's keystones, and which he was able to meticulously describe (fig. 9,

⁴⁰ PREMK, PREMK 2015 (n. 17), p. 22. The synagogue is mentioned three times in the written sources: in 1354, 1431 and 1477. See also MIKUŽ 2000 (n. 10), p. 169.

⁴¹ Information and Documentation Centre for Heritage at the Ministry of Culture (INDOK Centre), Fond Maribor – Sinagoga.



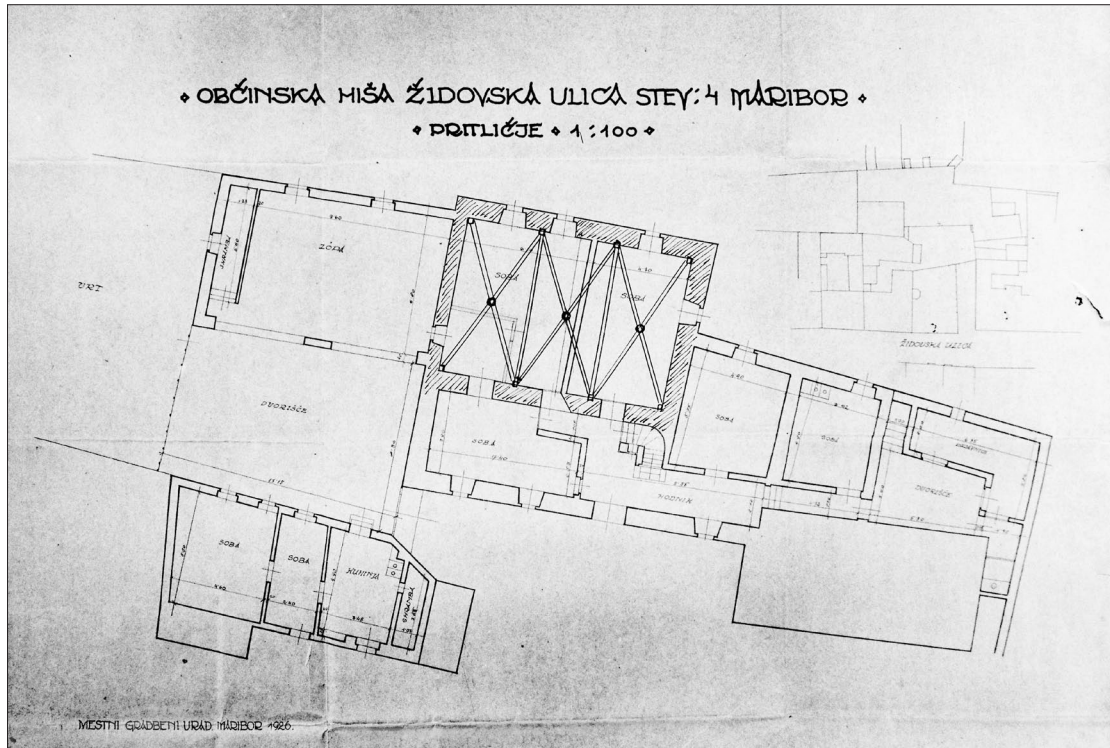
10. France Stele's photograph of the northern facade of Maribor synagogue during the renovation works in 1926



11. Keystone with a motif of grape, basement entrance at the eastern façade of Maribor synagogue



12. France Stele's photograph of a fragment of ribbed linear profiled console, c. 1926



13. A ground plan of Maribor synagogue with France Stele's drawing of a three-bay vault, INDOK Centre, Ljubljana

10).⁴² He was right in his assumption, since all three of the keystones are preserved and can be identified easily in the two photos he took (fig. 11).⁴³ He also reported that the findings, consisting of: one console with the beginning of the ribs (fig. 12), two stones, belonging to the window or door frame and one stone with the Hebrew letter *aleph*, were in the possession of Maribor Museum.⁴⁴ At the end of the report, he stressed the importance of the findings for Maribor, since they enabled a complete reconstruction of the building, but also (the importance) for the history of the Jews in our area.⁴⁵ During the renovation work, eight consoles were identified, four on each of the two sides of the interior wall, which led him to conclude that the interior of the synagogue must have been divided into three bays, vaulted with gothic cross ribs. Stele sketched his vision of the vault into the ground plan drawn up during the construction works in 1926 (fig. 13),⁴⁶ which we managed to

⁴² France Stele Institute of Art History, ZRC SAZU (UIFS ZRC SAZU), France Stele's field notes, notebook XL, fol. 33v–34. Stele even specified the exact position: "Above the entrance into the basement today a stone is built in with a round coil consisting of two intertwining girdles, in the middle a concave pointed shield, and a grape on it. / ... / Above the main entrance into the building two stones are built in: the left represents a relief rounded coil, wound more tightly than the second one mentioned; a sculpted 8-pointed star is inside the coil. The right second one has a thicker coil made of two girdles; inside there is a turban girdle made of rounded belts." See also France STELE, *Varstvo spomenikov, Zbornik za umetnostno zgodovino*, 6/2, 1926, p. 114. During the preservation works in the 1990s, only two keystones were found on the outside wall. See MIKUŽ 2000 (n. 10), p. 164.

⁴³ The photos showing the keystones before they were detached from the plaster. Two of the keystones are above the entrance on the northern wall and the third keystone with a grape at the entrance into the basement of the building from the eastern side, at the time still occupied by an attached residential house.

⁴⁴ Unfortunately, it was not possible so far to locate these elements in the Maribor Regional Museum.

⁴⁵ INDOK Centre, Fond Maribor – Sinagoga.

⁴⁶ INDOK Centre, Fond Maribor – Sinagoga. The ground plans were issued by the City Construction Office in Mari-



14. Residential houses
on 3 and 5 Židovska Street,
Maribor, 1962/63

locate with the two photographs in the INDOK Cultural Heritage Centre.⁴⁷ The older plans, the first from 1861, the addition of a boiler room to the existing building complex of a cotton wool plant, and the second from 1877, an adaptation into a residential house and workshop, indicate that the ownership of the synagogue is also interesting.⁴⁸ The plans reveal that the building was the property of a single owner: part of the synagogue building on the north-eastern side, then in secular use, was a house; on the western side was the living area with two rooms, and a yard with a workshop. If the ownership structure remained unchanged, it is evident that it might have been used as a curates' house and before that a residential house for a Jewish dignitary, perhaps a Rabbi, Shamash or Hazzan.⁴⁹ There were also two lavatories, only accessible from the yard, which is also useful information in regard to the medieval layout of the synagogue's surroundings. As recorded in literature, a substantial section of land beside the synagogue was divided into a *mikweh*, a hospice, a *yeshiva*—Talmudic school, and public lavatories (*bet kise*).⁵⁰

Thanks to the initial involvement of France Stele and his student Jože Curk in particular, who also became a leading Slovenian conservator, the building was entered into the Register of Cultural and Art

bor (Mestni gradbeni urad Maribor) in 1926. The problem of his three-bay division of the inner space theory is that he did not know about the angle of the intersecting ribs of the keystones because they were hidden under the plaster.

⁴⁷ The ground plan and the two pictures were probably not known to the preservation staff. It is accessible at the Information and Documentation Centre for Heritage at the Ministry of Culture.

⁴⁸ PREMK, PREMK 2015 (n. 17), p. 31. The plans are held in the Maribor Regional Archives; SI_PAM/0057, Okrajni urad Maribor (1854–1868), 118/7, fol. 538; SI_PAM/0011, Uprava za gradnje in regulacijo Maribor (1840–1963), Gorkega ulica 25A, TA 421. See also Mija OTER GORENČIČ, *Sinagoga*, 2014, <http://www.mariborart.si/spomenik/-/article-display/sinagoga> (accessed: 15 June 2018).

⁴⁹ PREMK, PREMK 2015 (n. 17), p. 34. It was unusual for an allotment to change its ownership structure unless there was substantial building intervention. Soon after the expulsion of the Jews from Maribor in 1497, the building was converted into the Church of All Saints by Bernardin and Barbara Drucker, a town judge and one of the richest wine and money speculators, and his wife. They set up a benefice in the former house of the rabbi, and endowed it richly. The Church of All Saints is mentioned several times in diocese visitations. It existed until the mid-16th century, when the benefice was disbanded and the church began to deteriorate. See *Cerkvene zadeve*, *Slovenski gospodar*, 7/31, 30 July 1873, p. 248.

⁵⁰ See Simon PAULUS, *Im Spiegel zeitgenössischer rabbinischer Responen*, *David. Jüdische Kulturzeitschrift*, <http://davidkultur.at/artikel/im-spiegel-zeitgenossischer-rabbinischer-responen> (accessed: 17 January 2018).



15. *The Jewish tower next to the old Maribor Jewish cemetery, c. 1915*

Monuments on 27 November 1964.⁵¹ As the director of the newly established Institute for Monument Protection Maribor (1959), Curk initiated the systematic documentation and research of old architectural heritage in Maribor and attempted to preserve the most endangered sites. As he granted them special status of (legally) protected monuments, he deserves credit for his involvement in saving the synagogue as well as most of the old buildings on the eastern side of Vetrinjska Street and the buildings on Židovska Street.⁵² He was aware that typical houses, such as the two preserved buildings at 3 and 5 Židovska Street—with modified facades—and other houses of the medieval Jewish quarter originally comprised of a single floor with three window axes at most overlooking the street and a medieval core at least in their foundations (fig. 14). His appreciation for the historic building is further revealed in its inclusion in the presentation of the twelve most important construction projects in Maribor.⁵³ His reports and articles described the building and presented the findings of previous preservation attempts as well as tracing its history. Unfortunately, he frequently did not reveal his sources, which were partly based on historic records and existing literature, partly on on-site findings and preservation re-

sults, or were sometimes simply his own deductions. Missing citations of course cause problems for future researchers, who cannot know whether claims are simply assumptions on the author's part or based on solid fact and evidence. The only way to resolve such cases is with a thorough examination of the older literature and quotations at source. Sometimes the statements are deliberately obscured in order to hide uncertainties, which of course always exist when dealing with such complicated matters as the historic reconstruction of a medieval synagogue. While this may be seen as a (minor) shortcoming in Curk's pioneering work on Maribor synagogue, it is harder to understand the lack of citations in the reports of the professional staff involved in the actual reconstruction of the building in the 1990s.⁵⁴

⁵¹ In 2015 it was categorized as a monument of state importance, with the evidence number 6253. See the Register of Slovene cultural heritage, <http://rkd.situla.org/> (accessed: 23 July 2018).

⁵² Jože CURK, Urbano-gradbena in komunalna zgodovina Maribora, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 31/2–3, 1983. See Branko VNUK, Ob devetdesetletnici Jožeta Curka, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 50, 2014, pp. 151–152. Today only a part of the former Jewish quarter is discernible: around Židovski Square (Jewish square), Židovska Street and Ključavničarska Street. There were about 20 houses overall in the Jewish quarter. The Jewish population amounted to about 150. For this assessment I am indebted to Boris Hajdinjak.

⁵³ Jože CURK, Oris 12 najpomembnejših gradbenih objektov v Mariboru I, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, n. s. 24/1, 1988, pp. 119–145; Jože CURK, Oris 12 najpomembnejših gradbenih objektov v Mariboru II, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, n. s. 25/2, 1989, pp. 222–224.

⁵⁴ This is less important in the case of indirect or minor issues which are not truly related to the core of the problem, but should not be the case when the evidence is vital for decision-making.



16. Eastern façade with the grape keystone above the basement entrance, April 1972, detail

It is common practice to point out any major issues and uncertainties encountered during a restoration, approaches to dealing with them and how they were ultimately resolved.

In a short report on Maribor synagogue in 1966, Jože Curk wrote: “The Jewish synagogue encompassed the whole space, supported by twelve consoles and four central columns, and carried by nine cross-rib vaults with relief consoles”.⁵⁵ He might have been referring to the late-baroque vaults resting in the lower floor on two pillars, but definitely not four, while he had no proof to support his claim of twelve consoles. The archaeologist Pahič’s comments on the Jewish tombstone findings in the same review is more revealing. He mentions two medieval Jewish cemeteries, one unquestionably besides the synagogue and the second one presumably on Strma Street (fig. 15).⁵⁶ Curk provides a much more profound analysis of the synagogue in 1989 in his description of the twelve most important buildings in Maribor, where he also systematically describes the interior and again tries to determine the appearance of the medieval interior with a completely different theory.⁵⁷

His confirmation of the three keystones built into the façade, documented also by Stele, is hugely important. He even provides a description: “Built into the exterior are three round, coiled keystones, among them one decorated with a grape (fig. 16), the second one with an eight pointed star and the third one with a windmill, whereas its’ inner eastern wall maintains a few spolia.”⁵⁸

He argues that it is difficult to imagine the synagogue development today because of the high plastering. It was, as he proposes, a simple, square, south oriented building, covered with a four-sided roof, which was (assuming from the profile of the ribs) equipped with a central column and four cross-rib vaults.⁵⁹ It is very difficult even to imagine how such a space might have looked, but

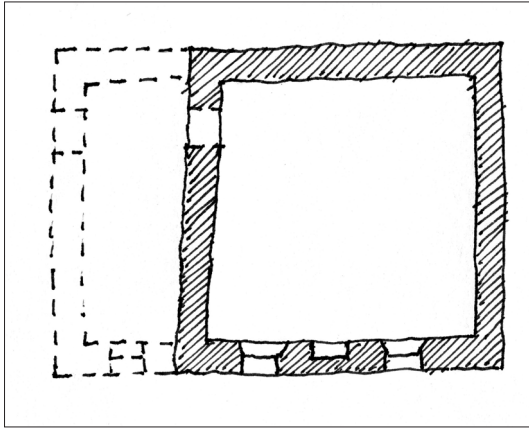
⁵⁵ Jože CURK, Urbanistično-gradbeni zgodovinski oris I, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, n. s. 2, 1966, p. 71: »Židovska sinagoga je obsegala enoten prostor, ki ga je nosilo 12 konzol in 4 osrednji stebri, pokrivalo pa 9 križnorebrastih obokov z reliefnimi sklepniki.«

⁵⁶ Stanko PAHIČ, Arheološko raziskovanje v Mariboru, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, n. s. 2, 1966, pp. 22–23, n. 25. Based on the quotations of Muchar and Janisch, Pahič also mentions the former Jewish tombstones being reused as spolia.

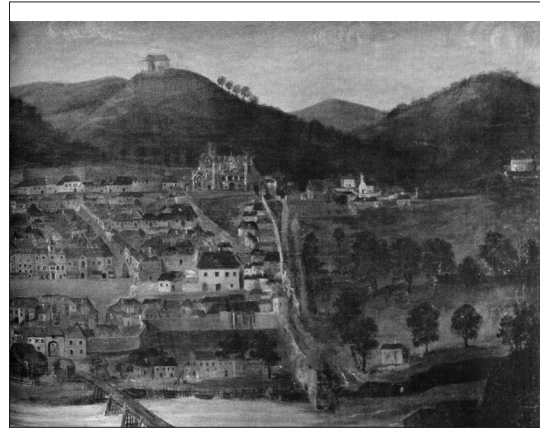
⁵⁷ CURK 1989 (n. 53), p. 224. He continues by mentioning the organisation of the interior, which corresponded to the times of Esra—a Tora arch on the eastern side and a special, separated part for women on the western side.

⁵⁸ CURK 1989 (n. 53), p. 223: »Na zunanjščini sinagoge so vzdani 3 okrogli, s svitki oviti sklepniki, katerih enega krasi grozd, drugega osemrogelna zvezda in tretjega vetrnica, medtem ko hrani njena vzhodna stena z notranje strani nekaj spolij.«

⁵⁹ CURK 1989 (n. 53), p. 224: »Danes je predstava o razvoju sinagoge težje dojemljiva zaradi visokih nasutij okoli nje. Ker njeno zemljišče proti jugu visi, se je stavba že ob nastanku s severno steno vkopala v tla, kot to dokazuje zazidan prvoten



17. Ground plan reconstruction of the oldest phase of Maribor synagogue



18. Townscape of Maribor, c. 1657, Steiermärkisches Landesarchiv, Graz, detail



19. The Jewish tower in Maribor, September 1972

what is really significant is a) the orientation towards the south and b) division by a single column. As demonstrated in the book on Maribor synagogue, the archaeological excavations support the notions of a square ground plan and the southward orientation of the earliest phase of the building (fig. 17).⁶⁰ Curk also mentions several early modern depictions of the synagogue, then already turned into a church. He saw a saddle roof in the earliest of these, dated 1657, and a high hip roof on the later ones (fig. 18).⁶¹ This is very important for understanding the appearance of the exterior. We suggest that the original synagogue building really did have a gable roof, as in the first depiction, and not a hip roof.⁶² He then continues with the building history until its secularisation in the 19th century and concludes that in spite of the losses resulting from the modifications, transforming the synagogue into a seemingly insignificant building, it still preserves the picturesque south exterior and an important historical message, and is most worthy of revitalisation (fig. 19).⁶³

vhod vanjo s trga. Bila je preprosta, približno kvadratasta, ravno krita, proti jugu obrnjena stavba, pokrita s štirikapno streho, ki so jo v 1. četrtini 15. stol. (po profilu reber sodeč) opremili z osrednjim slopom in 4 križnorebrastimi oboki.«

⁶⁰ PREMK, PREMK 2015 (n. 17), p. 54.

⁶¹ CURK 1989 (n. 53), p. 224.

⁶² PREMK, PREMK 2015 (n. 17), p. 29. See Jože CURK, Primož PREMŽL, *Mariborske vedute*, Maribor 2004, pp. 16, 18, 66.

⁶³ CURK 1989 (n. 53), p. 224. See also CURK, *Viri za gradbeno zgodovino Maribor do 1850*, Maribor 1985; Jože CURK, *Maribor. Vodnik po mestu in bližnji okolici*, Maribor 2000.



20. Southern façade of Maribor synagogue, the state before the 1992 renovation

The Works Carried Out between 1992 and 1999: Reconstruction, Renovation, Reinterpretation or Reinvention?

Although the initial stages of the renovation of the building in the 1990s were far from reassuring, basic preservation measures had already been taken by Stele and Curk, as previously demonstrated. There also was some historic and contemporary evidence and research by historians such as Puff, Travner and Mlinarič, and some literature on medieval synagogues and their typology.⁶⁴ After carrying out the preliminary urban and historic research,⁶⁵ the basic preservation guidelines were set: to preserve and present all the urban features of the area, which besides the synagogue included the residential area dating to the same period, the space occupied by the alleged Jewish cemetery between the synagogue and the Jewish tower, the plateau on the northern side and the Jewish ritual bath (*mikveh*) below the walls, level with the Drava river.⁶⁶ The decision to reconstruct the medieval phase of the building was an extraordinary and daring move during the infancy of the Slovenian state, and the funding for detailed research far from guaranteed. Nevertheless, the groundbreaking work was initiated and the inhabitants, fond of the long and rich architectural history of the city, eagerly awaited its results (fig. 20).

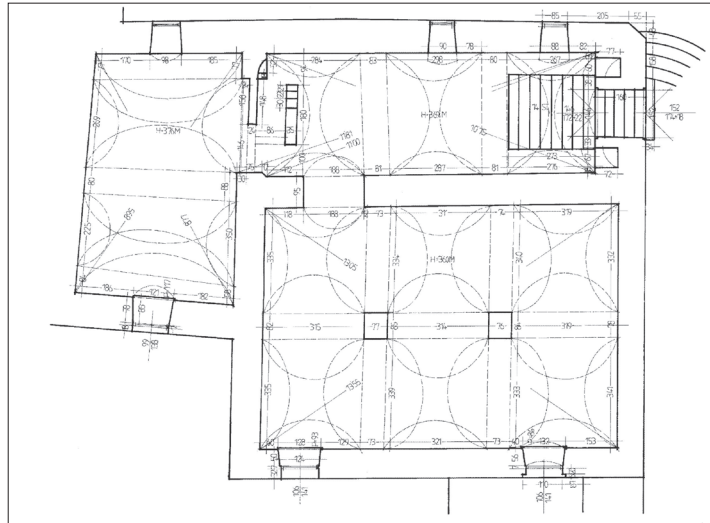
From today's perspective, a huge disadvantage in continuing research on the building and resolving remaining questions is that it is extremely difficult to trace the sequence, position and exact number of findings from the IPCHS reports. Also, only a few architectural elements (such as keystones) belonging to the medieval and early modern periods, which would provide the basis for 3D CAD projections, are displayed in the synagogue, while others are missing, although hopefully preserved in the repository of the IPCHS. The only reliable source is the extensive photographic documentation and archival fond of the project (figs. 21–23).⁶⁷

⁶⁴ Rudolf Gustav PUFF, *Marburg in Steiermark. Seine Umgebung, Bewohner und Geschichte*, Gratz 1847; Vladimir TRAVNER, *Mariborski ghetto, Kronika slovenskih mest*, 2/2, 1935, pp. 154–159; Jože MLINARIČ, *Mariborski Židje v zadnjih desetletjih pred izgonom iz mesta, njihov izgon in sledovi*, Maribor 1996.

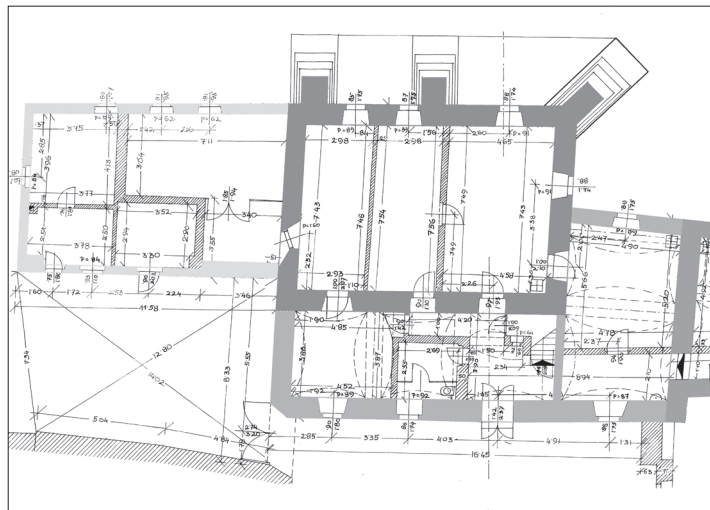
⁶⁵ Janez MIKUŽ, *Maribor, Varstvo spomenikov*, 33, 1991, p. 305.

⁶⁶ MIKUŽ 2000 (n. 10), p. 161.

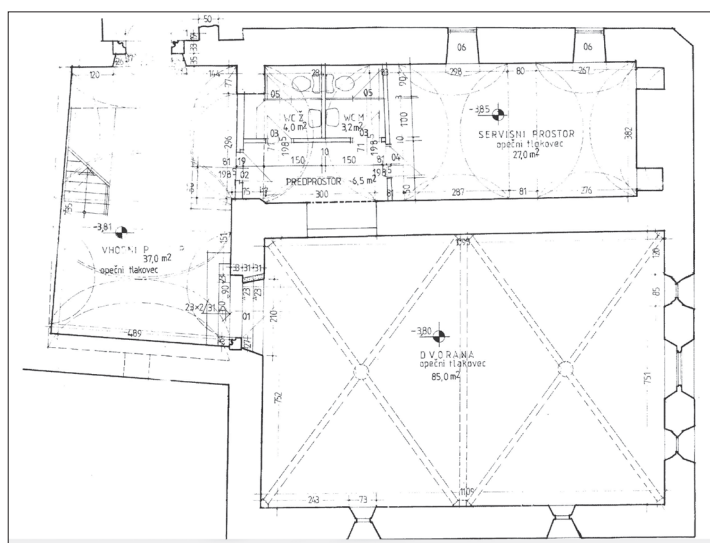
⁶⁷ IPCHS, Maribor Regional Office, Fond Maribor – Sinagoga.



21. Maribor synagogue, ground plan before the 1992 renovation



22. Maribor synagogue, plan of the basement, 1960



23. Maribor synagogue, reconstruction plan, after 1992

It is also evident that some findings, even conclusions decisive for the restoration, are contradictory, even within the same publication.⁶⁸ Furthermore, there is also a lack of visual material to support the argumentation and an enduring mystery as to why the previous findings, carried out before the initiation of the work, are not cited. Stele is cited by Mikuž once in *Judovski zbornik*, but in reference to another building.⁶⁹ There is not a single mention of Curk. Could it be that the work of the previous researchers from the same institution was not included in the research?

If we try to understand and follow the sequence of decision making, the best way to begin is to work backwards and begin in 1999, when the renovation of the synagogue was completed. The principal chief conservator, Janez Mikuž, explained in his report, that “in spite of the older, appealing speculations about the age and building continuity of the Maribor synagogue, we have to focus in our case on the findings providing data on her dimensions, appearance, and architectural elements and define it as a building which was created in today’s materially-documented image, during the cultural flourishing of the Maribor Jews, in the middle of the 15th century.”⁷⁰

His statement related to the history of the community is not entirely accurate, as the situation in the middle of the century was actually already far from ideal.⁷¹ Although Mikuž presented the presumed phases of the building development, it would be of enormous interest to provide at least a hint as to the “older, appealing speculations” he probably shared with his colleagues.⁷² What were the thoughts of the professional staff involved in the restoration about the other building stages? Some solid evidence would be more than helpful to initiate further research of the building, as would discussion of the most crucial of all the questions regarding the synagogue, although apparently not up for scrutiny: was the architectural evidence vital for the reconstruction truly as solid as claimed by Mikuž and the architect in charge of reconstruction, Irena Krajnc Horvat?⁷³

The main, as yet unanswered, questions in relation to the complex topic of the renovation of the Maribor synagogue are the following: what were the vaults like and the main religious space—was it a single hall or divided by columns; what were the openings (windows, doors) of the space like and where were they located; and how was the interior equipment positioned, necessary for the rituals, like the *bimah*, Torah arch etc.⁷⁴

The most important finding for the reconstruction was the discovery of a large quantity of vault and keystones, since it was, as Mikuž stated, given the angles between the ribs of the keystones, extremely straightforward to separate those belonging to the synagogue’s vault from those

⁶⁸ It is not my purpose to criticise procedures in the past in this era of digitalisation when it is so much easier to obtain information. I would only like to point out the basic requirements of the doctrine—proper documentation and presentation of the findings.

⁶⁹ MIKUŽ 2000 (n. 10), p. 168, n. 8.

⁷⁰ MIKUŽ 2000 (n. 10), p. 167: »Ne glede na starejše, vabljuje špekulacije o gradbeni starosti in gradbeni kontinuiteti mariborske sinagoge, se moramo v našem primeru omejiti na najdbe, ki nam dajejo podatke o njeni velikosti, njeni pojavnosti ter arhitektonskih elementih in jo opredeljujejo kot objekt, ki je v danes materialno dokumentirani podobi nastal v obdobju ekonomskega in kulturnega razcveta mariborskih Judov, to je sredi 15. stoletja.«

⁷¹ In the middle of the 15th century the situation of Jews in Styria deteriorated heavily due to the general financial crisis and Christian moneylending competition. See Jože MLINARIČ, Judje na slovenskem Štajerskem do njihove prisilne izselitve v letu 1496, *Judovski zbornik* 2000 (n. 10), p. 62. The flourishing of the Jewish community was well before 1445, when the chief rabbi Isserlein left for Wiener Neustadt. See KEIL 2006 (n. 1).

⁷² MIKUŽ 2000, (n. 10), p. 167.

⁷³ See KRAJNC HORVAT, MIKUŽ 2000 (n. 10).

⁷⁴ PREMK, PREMK 2015 (n. 17), p. 47.



24.–26. The keystones with outset of perpendicular crossed ribs, Maribor Synagogue, Centre of Jewish Cultural Heritage

which were part of the Church of All Saints.⁷⁵ It was on the basis of these keystones and crossing ribs that the vault ratio and timeframe of the building phase was established.

However, we cannot help but ask a simple question here: how many keystones did they actually find? And how many did they know of? It should not be that difficult to find out.

But we do not get an exact answer in *Judovski zbornik*, nor in the 1999 report on the restoration. What we do get is upsetting from the perspective of modern conservation science.⁷⁶ When discussing the building state before the initiation of the works, Mikuž mentions two keystones, along with three steeped buttresses in the southern façade—the only testimony to the long history and medieval origins of the building. One of the two keystones displayed a Jewish symbol—a grape.⁷⁷ In the next sentence he continues: “the ribs of the two keystones contain an outset of perpendicular crossing ribs”.⁷⁸ They indeed contain almost perpendicular crossing ribs, but neither of the two keystones was the one with the grape. The IPCHS photo documentation clearly shows the initial state of preservation from 1992, that those two keystones were the same as those photographed by Stele and further documented by Curk. The location of the keystone with the grape also is very well photo-documented. Even with no knowledge of this, Mikuž quotes a translated description of the synagogue by the renowned 19th century historian Rudolf Gustav Puff in the same report.⁷⁹ Puff documented the grape, built into the wall of the sextons’ house on the eastern side of the synagogue, above the basement entrance, accessible through the stairs from the department of the benefice.⁸⁰

So suddenly there is not a single keystone⁸¹ or two, as mentioned by Mikuž, but there are three (figs. 24–26), which were very well documented in the previous literature and documentation, and

⁷⁵ MIKUŽ 2000 (n. 10), p. 167: »Osnovna baza podatkov, ki nas na to navajajo, je veliko število ohranjenih reber gotskega oboka ter sklepniki, katerim je glede na kote med rebri, ki iz njih izhajajo, zelo preprosto opredeliti gradbeno fazo oziroma jih ločiti na tiste, ki so bili del oboka sinagoge, in tiste, ki so bili del oboka cerkve Vseh svetnikov.«

⁷⁶ The lack of professionalism, self-assertion, irrational management of resources, making compromises under pressure, political and other bias, etc. pose imminent dangers to monument preservation. See Barbara MUROVEC, *Pretekle vojne in sedanji spomini, Umetnostna kronika*, 44, 2014, pp. 1–2.

⁷⁷ MIKUŽ 1999 (n. 10), p. 21; UIFS ZRC SAZU, France Stele’s field notes, notebook XL, fol. 33.

⁷⁸ MIKUŽ 1999 (n. 10), p. 21.

⁷⁹ MIKUŽ 1999 (n. 10), p. 27.

⁸⁰ PUFF 1847 (n. 64).

⁸¹ MIKUŽ 2000 (n. 10), p. 163.



27. Two keystones with the outset of sharp-angle crossed ribs, Maribor Synagogue, Center of Jewish Cultural Heritage (the whereabouts of the right keystone unknown)

evidently related to each other. When quoting Puff that the keystone with the grape decoration belonged to a wine confraternity,⁸² Mikuž dated it to one of the unknown periods in the old history of the building. Should the keystones with the perpendicular crossing ribs (only two are mentioned, although there were actually three keystones found by the IPCHS which are displayed today in the synagogue) be dated to different periods? Obviously yes, in his opinion, since in a subtitle to the picture of the keystone with a “windmill”, the “windmill” keystone is dated to the middle of the 15th century, that is, in the period of the reconstruction phase of the building!⁸³

Establishing the angle of the ribs is not enough—the keystones should be measured and scanned according to contemporary methods, although nothing but confirmation of the similarity of the three keystones and their origin in the same vault is expected.⁸⁴ This is further proof that the “speculations” of Stele about a three-bay division of the space and Curk’s assumptions were far from trumped-up. So, finally, the (hopefully) correct number of keystones found during the restoration works is five. Three were found built-in in the façade, and two others were found separately, built-in in the interior northern part of the building (labelled B in the report, fig. 27). Mikuž uses the plural form in Slovenian (*sklepniki*), not the dual, as he should have, because the same two keystones were then used for the reconstruction of the main synagogue space (labelled A in the report).⁸⁵ The finding of the two keystones with obviously different ornamentation and much steeper rib angle is highly significant, since they were not documented in the previous literature. According to Mikuž, they formed part of the same synagogue vault. On the basis of the crossing ribs springing up from the keystones, the width to length bay ratio would be 1:1.3, partitioning the main synagogue space into two rib-vaulted bays. Mikuž analysed the form of the ribs, dating the

⁸² In fact, a grape is a common symbol and the Jewish wine trade is well documented in historic documents. See MLINARIČ 2000 (n. 10), p. 70.

⁸³ MIKUŽ 2000 (n. 10), p. 163. But, why then, did the windmill keystone not serve at least as the basis for the reconstruction? Was it because the outset angle of the ribs did not confirm a two-bay theory of the inner space?

⁸⁴ The potential difference in the angle of the ribs, which might have led Mikuž to date them into different periods, is very easily explained by the different bay dimensions, See PREMK, PREMK 2015 (n. 17), p. 55. The location of the *bimah* was not always in the center of the interior, but was always adapted to spatial demands. If our two-column theory proves correct through 3D-CAD scanning, the *bimah* was located somewhere between the two columns.

⁸⁵ MIKUŽ 1999 (n. 10), p. 30.



28. Maribor synagogue, the vaults and the eastern wall of the central premise

two keystones to around 1500.⁸⁶ The two keystones with ribs crossing at a sharp angle, as he claimed, originate from a newer stage, when the synagogue was transformed into the Church of All Saints.⁸⁷

If they belong to the latter, Christian phase of building, why were they then used in the reconstruction? Why did they not instead use the abundant building evidence,⁸⁸ dated by the project leaders to the middle of the century, such as the keystone with the ribs crossing at a perpendicular angle?⁸⁹

Does the reconstructed space, one of the most renowned medieval synagogue buildings in Europe today, reflect building continuity from the middle ages to the present; does it in fact indicate a Christian phase (fig. 28)? Or is it a partial reinvention?

As is more than evident from the disclosed facts, the entire preservation project carried out in the 1990s should be thoroughly reanalysed. In the most systematic presentation of the synagogue's building history until today, Anja Premk and I have already established its complexity and come to quite different conclusions from those put forward by the IPCHS.⁹⁰

We have to disagree with the statement of the principal investigator about the archaeological research carried out inside the synagogue, in spite of its' thoroughness, as not providing enough concrete evidence about the possible older synagogue stages (fig. 29).⁹¹ We do agree, though, that

⁸⁶ MIKUŽ 2000 (n. 10), p. 163.

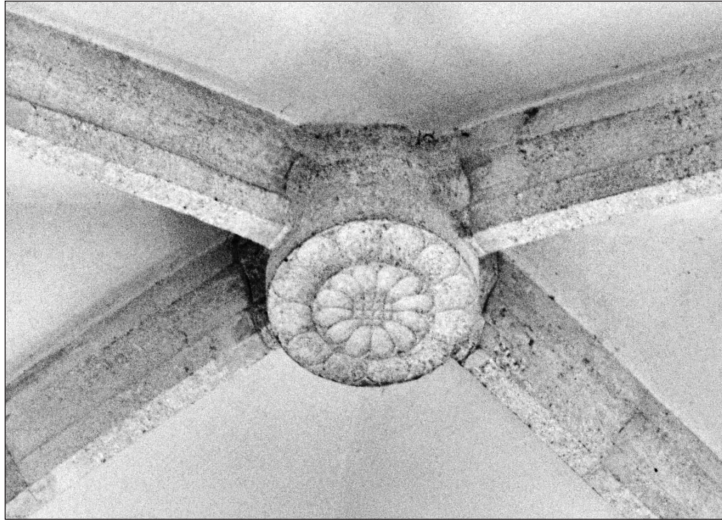
⁸⁷ MIKUŽ 2000 (n. 10), pp. 168–169.

⁸⁸ MIKUŽ 2000 (n. 10), p. 169.

⁸⁹ There is no archival or other evidence that the interior vault was modified after the synagogue was changed into the church apart from the fact that the name of the new owner was carved on the lintel of the window on the northern wall. There usually is a very good reason for profound changes in building structures. After a thorough examination of the sources we established that there were most probably four medieval building phases: the earliest (late 13th or early 14th century), the second before 1354, the third, late gothic phase (1465–1477) and the Christian phase (1497–1501), with almost no architectural modifications of the interior. See PREMĀ, PREMĀ 2015 (n. 17), p. 57. The suggested rectangular, south oriented Romanesque shape of the first stage, followed by a 6 bay space division, with the vault supported by two pillars and oriented towards the east as well as the later modifications, still need to be confirmed by the 3D CAD scanning. But the suggested solutions have a solid base in the archeological findings.

⁹⁰ PREMĀ, PREMĀ 2015 (n. 17).

⁹¹ MIKUŽ 2000 (n. 10), p. 166. The archeological work, though lacking the methodology of contemporary medieval archeology practices, was carried out with outmost care by Ivan Tušek and Mihela Kajzer and is well documented. For the archeological report see MIKUŽ 1994 (n. 10). For a more detailed examination of the archeological findings, see PREMĀ, PREMĀ 2015 (n. 17), pp. 40–46.



29. Maribor synagogue,
reconstructed copy of one of
the two keystones with the outset
of sharp-angle crossed ribs

the evidence used by the IPCHS for decision-making and finally reconstructing the specified building phase is anything but convincing.⁹² If the profiled consoles found during the restoration work indicated a three-bay division of the space,⁹³ why should it be then reconstructed into two bays? The argument was that only a two-bay division matched the buttresses on the outside wall. But what about the other building phases? What if the buttresses were lower at the time, and perhaps extended much later because of the static demands of the new construction? The only “solid” evidence of the two consoles supporting the ribs in the middle of the two alleged bays was a “remains of a console or better, an opening for a console” on the northern wall.⁹⁴ An opening in the wall can also be used as a support for a wooden beam or for many other purposes, even a result of later modifications of the space. Was it really an opening for a console? Why did they not find a similar opening or a console on the other side? Eventually, in order for the reconstruction of the two-bay vault system to be made possible, the angle of the roof had to be lifted. What if the two keystones used in the reconstruction of the main synagogue space (A), actually belonged to the two bay vault of the space on the western side (B)? 3D-CAD projection would provide the answer.

It is always difficult to question past procedures, even in search of the truth. The dilemmas presented here are only the tip of the iceberg of the set of issues linked to the former synagogue and its building history. Yet, even with all the mistakes and misconceptions of the renovation, the building still serves as an exceptional testimony to the past. Only after all the architectural elements are located and processed accordingly can the archaeological work be concluded on the eastern side and the location of the former Jewish cemetery ascertained. It will then be possible to publish a comprehensive study revealing a truthful or at least a close-to-the truth account of the synagogue building and its various phases. It is our responsibility and obligation.⁹⁵

⁹² We are not going to comment on the architectural part of the project, but we do wonder, why did they use two identical keystones in the new vault, making duplicates of a single keystone, instead of simply copying the two preserved keystones?

⁹³ MIKUŽ 1999 (n. 10), p. 23.

⁹⁴ MIKUŽ 1999 (n. 10), p. 26: »Pri podrobnejši preiskavi smo našli ostanke ali boljše pozicijo pete konzole, ki je bila postavljena centralno«.

⁹⁵ The research for this article was conducted in the scope of the Slovenian-Israeli bilateral project *Digitization of Jewish Heritage of Slovenia* (NI-0003), which is co-funded by the Slovenian Research Agency from the state budget.

Mariborska sinagoga pod drobnogledom

Povzetek

V zadnjih dveh desetletjih je prišlo v raziskavah srednjeveške in novodobne sinagogalne arhitekture v Evropi do velikega napredka. Ko so se na mariborski območni enoti Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije (ZVKDS) na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja lotili celovite prenove nekdanje sinagoge v Mariboru, so bile raziskave judovske nepremične dediščine srednjega veka šele v povojih. Temelje prihodnjim raziskavam je sicer postavil Richard Krautheimer že pred drugo svetovno vojno s sistematičnim raziskovanjem stilnih in tipoloških značilnosti v tistem času bolj prepoznavnih srednjeveških sinagog, ki jih je v prvi četrtini 20. stoletja dokumentiralo Društvo za raziskovanje judovske umetnostne dediščine (Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler) v Frankfurtu na Majni. V osemdesetih letih je izšel pregled evropske arhitekture sinagog Carol Herselle Krinsky, ki je vključeval tudi nekaj sinagog s področja Avstrije in Balkana. Vendar mariborska sinagoga, takrat praktično neznana v širšem srednjeevropskem okviru, v njih ni bila omenjena. Znana je postala šele leta 1998 z objavo poročila Ruth Ellen Gruber in Samuela Gruberja iz Komisije za zaščito ameriške dediščine v tujini (Commission for the Preservation of America's Heritage Abroad) ter z objavami poročil o obnovi, ki so jih izdali na mariborski območni enoti Zavoda za varstvo kulturne dediščine.

Skoraj dve desetletji po končani prenovi spomenika leta 1999 je slika popolnoma obrnjena. Prenovljena sinagoga velja za enega glavnih dosežkov prenove starega mestnega jedra Maribora, ki se je začela v osemdesetih letih. Zaradi njene izjemne zgodovinske in arhitekturne vrednosti je ne le ena najbolj prepoznavnih turističnih atrakcij mesta, temveč ima visok mednarodni ugled tudi v znanstvenih krogih. Stavba, kot se kaže po prenovi, je postala eden pomembnejših primerov srednjeveške aškenaške tipologije sinagog, kot se je razvil predvsem na avstrijskem področju. V posebnem poglavju svoje monografije, izdane leta 2007, jo je vključil v razvid aškenaških srednjeveških sinagog tudi Simon Paulus. Razlog za to ne tiči le v njeni relativni velikosti in zgodovinskem pomenu mariborske judovske skupnosti, temveč predvsem v tem, da je stavba kljub posegom v stavbno tkivo in spremembam namembnosti skozi stoletja ohranila svojo sporočilnost in zgodovinsko identiteto. Prenova, ki je »lep primer obnove kulturnega in zgodovinskega spomenika v starem mestnem jedru«, kot je nedavno zapisal nekdanji direktor Judovskega kulturnega centra Sinagoga Maribor Marjan Toš, in eden večjih konservatorskih posegov na Slovenskem v prvem desetletju po osamosvojitvi, je vseeno pustila nekaj pomembnih odprtih vprašanj. Ta vprašanja se večinoma dotikajo med prenovo ugotovljenih, a ne natančneje definiranih starejših stavbnih faz in nedokončanih arheoloških raziskav predvsem pred vzhodno stranico današnjega objekta. Ob vpogledu v obsežno dokumentacijo prenove, hranjeno na mariborski območni enoti ZVKDS in ob podrobnejši seznanitvi s stavbno problematiko in dozdejšnjo literaturo se je pokazalo, da je tematika, vezana na stavbno zgodovino, veliko kompleksnejša, kot je bilo to razvidno na podlagi odločitve o prenovi najbolj dokumentirane judovske stavbne faze objekta. Ob vprašljivi argumentaciji v končnem poročilu prenove in strokovnem članku, ki ga je v *Časopisu za zgodovino in narodopisje* objavil odgovorni konservator Janez Mikuž, in po pregledu gradiva se porajajo upravičeni dvomi tudi o uspešnosti same prenove.

Za odgovore na odprta vprašanja bo tako treba počakati ne le na dokončanje arheoloških izkopavanj, temveč bo potrebna temeljita evalvacija virov in do zdaj opravljenih raziskav s strani ZVKDS, lociranje stavbnih elementov, najdenih med zadnjo prenovi in vsemi drugimi spomeniškovarstvenimi posegi v prejšnjem stoletju, in končno 3D skeniranje in izdelava 3D-CAD modelov, ki bosta omogočila virtualno rekonstrukcijo posameznih srednjeveških stavbnih faz. To ob hitrem razvoju digitalne tehnologije v zadnjem času in predvsem ob številnih primerih rekonstrukcij srednjeveških in novoveških sinagog v

Evropi ne bi smel biti večji problem. Konkretni primeri tovrstnih rekonstrukcij so virtualni posnetki nekdanjih sinagog v Avstriji, ki so jih naredili študenti Tehnične fakultete v Gradcu in na Dunaju. Sandra Glatz si je pri virtualni rekonstrukcij sinagog v Oberwaltersdorfu in Ebenfurthu pomagala tudi z analogijami, pri čemer je kot vzorčni primer služila tudi mariborska sinagoga s svojimi ohranjenimi ali rekonstruiranimi stavbnimi elementi.

Članek ni namenjen reševanju odprtih vprašanj, temveč predvsem retrospekciji opravljene spomeniškovarstvene dokumentacije, raziskav in posegov v 20. stoletju v luči nedavnega napredka v raziskavah arhitekturne zgodovine in tipologije sinagog v aškenaškem prostoru.

Mariborska sinagoga, katere stavbno zgodovino lahko v grobem razdelimo na srednjeveško judovsko fazo (do 1497), krščansko fazo (do 1784) ter obdobje posvetne uporabe poslopja (od 1785 dalje), nikoli ni povsem izgubila svojega *genius loci*. Kljub predelavam je bila njena identiteta znana in s posebno zavzetostjo se je dokumentacije in prvih konservatorskih del na objektu lotil tudi France Stele leta 1926. Njegova dokumentacija in korespondenca v zvezi s prvimi posegi na objektu sta še posebej pomembni, saj je iz njiju in narejenega arhitekturnega posnetka razvidno stanje objekta in najdenih arhitekturnih členov pred drugo svetovno vojno. Poleg Steleta je na pomen mariborske sinagoge od šestdesetih let 20. stoletja dalje opozarjal tudi Jože Curk, ki mu je spomenik leta 1964 uspelo tudi uvrstiti v register kulturno-umetnostnih spomenikov. V podrobnejšem opisu in ovrednotenju spomenika leta 1989, ki ga je uvrstil celo v razvid dvanajstih najpomembnejših gradbenih objektov v Mariboru, je potrdil Steletovo najdbo treh sklepnikov, delno vzdanih v fasado, nakazal pa je tudi na možen kvadratast, proti jugu obrnjen tloris starejše faze objekta.

Pred celovito prenovo, ki se je začela 1992, je bilo ugotovljeno, da je treba ohraniti vse urbanistične značilnosti tega območja, kot so poleg nekdanje sinagoge sočasni stavbi fond, domnevni prostor judovskega pokopališča in ploščad severno od sinagoge, ter judovsko obredno kopališče. Ker opravljene temeljite arheološke raziskave po mnenju odgovornega konservatorja Janeza Mikuža niso prinesle oprijemljivih podatkov o starejših gradbenih fazah, so bili pri odločitvi za način prenove merodajnejši ohranjeni arhitekturni členi različnih stavbnih faz. Odločili so se za stavbno fazo iz srede 15. stoletja, ko naj bi judovska skupnost doživela največji razcvet; o njej priča največ ohranjenih arhitekturnih najdb. Kot bistveni so se za način prenove izkazali ohranjeni sklepniki in koti med nastavki reber, ki iz njih izvirajo. Mikuž ne navede točnega števila najdenih sklepnikov, saj od treh sklepnikov, najdenih na fasadi, omenja le dva in še to v primeru sklepnika z motivom grozda z napačno lokacijo zatečenega stanja. Sklepnik z grozdom po njegovem mnenju izvira iz neke starejše gradbene faze, čeprav je stilno povsem soroden obema drugima sklepnikoma, ki sta jih pred njim dokumentirala že Stele in Curk. Nastavki reber se v vseh treh primerih sekajo bolj ali manj pod pravim kotom, enega izmed njih pa Mikuž datira v sredo 15. stoletja, torej v čas rekonstrukcije sinagoge. Vprašanje, ki se pri tem zastavlja, je, zakaj so potlej vzeli kot model za rekonstrukcijo stanja v sredi 15. stoletja enega od dveh sklepnikov, ki so jih našli v kletnem prostoru med prenovo stavbe in katerih rebra se sekajo pod ostrim kotom. Torej (le) enega od dveh sklepnikov, ki ju je Mikuž datiral v krščansko fazo stavbe ok. 1500. Ali je bila torej rekonstruirana cerkvena faza objekta? Ali pa gre za (delno) reinvecijo prostora? Vsekakor strokovna argumentacija ni prepričljiva – oba sklepnika pa bi ravno tako lahko pripadala oboku predprostora na zahodni strani. Primer (skupaj petih) najdenih sklepnikov je le vrh kopice odprtih vprašanj, ki se porajajo v zvezi z nekdanjo sinagogo in njeno prenovo. Kompleksna tematika je bila že podrobneje predstavljena v knjižici o mariborski sinagogi (PREMK, PREMK 2015), nakazane pa so bile tudi rešitve, ki se zdijo ob upoštevanju dosedanjih arheoloških najdb najverjetnejše. Iz arheoloških raziskav je možno ugotoviti starejše stavbne faze, 3D-CAD skeniranje ohranjenih stavbnih členov in virtualna rekonstrukcija prostora pa bosta šele dokončno potrdila izgled posameznih stavbnih faz.

Die Immaculata, Kaiser Leopold I. und ein römisches Thesenblatt der Laibacher Franziskaner

Friedrich Polleroß

Bei meiner Beschäftigung mit habsburgischer Druckgraphik bin ich vor einiger Zeit auf ein Thesenblatt gestoßen, das bisher nicht bzw. nur durch seine Vorzeichnung in Budapest bekannt war, aber aufgrund seines Laibacher Auftraggebers eine Veröffentlichung in dieser Zeitschrift verdient. Es verbindet mehrere Aspekte, sodass hier auch der Blick auf mehrere Themen gelenkt werden kann, nämlich die Immaculata-Verehrung der Habsburger, die Verherrlichung des Sieges über die Osmanen, die Rivalität zwischen Franziskanern und Jesuiten bzw. deren Thesenblättern, aber auch die politisch-künstlerischen Beziehungen zwischen Wien, Laibach, Rom, Augsburg und Prag.

Die Forschungen zur *Pietas Mariana* der österreichischen Habsburger sind seit dem grundlegenden Werk von Anna Coreth mehrfach aktualisiert und ergänzt worden.¹ Schon im späten 17. Jahrhundert galt bei Johann Ludwig Schönleben (1618–1681) die Immaculata-Verehrung als Schwerpunkt des kaiserlichen Marienkultes und dieser kam vor allem in der Errichtung der Mariensäulen in Wien und Prag zum Ausdruck.² Die Programmatik der von den Franziskanern seit dem späten 15. Jahrhundert propagierten *Immaculata Conceptio* wurde jedoch in Österreich im Unterschied zu Spanien³ noch kaum umfassend kunsthistorisch beschrieben oder gar analysiert.⁴

¹ Anna CORETH, *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*, Wien 1982, S. 45–62; Renate ZEDINGER, *Pietas Austriaca, 996–1996 ostarrichi – österreich. Menschen, Mythen, Meilensteine* (Hrsg. Ernst Bruckmüller, Peter Urbanitsch), Horn 1996, S. 303–305; Thomas WINKELBAUER, *Ständefreiheit und Fürstenmacht. Ländler und Untertanen des Hauses Habsburg im konfessionellen Zeitalter*, 2, Wien 2003, S. 185–210.

² Schönleben publizierte schon 1649 eine Festpredigt zu Ehren der Immaculata und Ferdinands III.; siehe Monika DEŽELAK TROJAR, *Janez Ludvik Schönleben (1618–1681). Oris življenja in dela*, Ljubljana 2017, S. 275–276.

³ Santiago SEBASTIÁN, *Contrareforma y barroco. Lecturas iconográficas y iconológicas*, Madrid 1985, S. 222–228; Alain SAINT-SAËNS, *Art and Faith in Tridentine Spain (1545–1690)*, New York 1995 (Ibérica, 14), S. 22–25; Jaime CUADRIELLO, The Theopolitical Visualisation of the Virgin of the Immaculata. Intentionality and Socialization of Images, *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World* (Hrsg. Ronda Kasl), New Haven-London 2009, S. 120–145; Álvaro PASCUAL CHENEL, Fiesta sacra y poder político. La iconografía de los Austrias como defensores de la Eucaristía y la Inmaculada en Hispanoamérica, *Hipogrifo. Revista de estudios sobre el siglo de oro*, 1, 2013, S. 57–86; *Intacta María. Política y religiosidad en la España Barroca / Unblemished Mary. Politics and Religiosity in Baroque Spain* (Hrsg. Pablo González Tornel), Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia 2017.

⁴ Stefan SAMERSKI, Maria zwischen den Fronten. Bayerische Einflüsse auf die 'Pietas Austriaca' und die ungarische Eigentradition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, *Ungarn-Jahrbuch. Zeitschrift für interdisziplinäre Hungarologie*, 27, 2004, S. 359–371. Einen Überblick über die Darstellungsformen bietet Gregor Martin LECHNER, Unbefleckte Empfängnis (kunsthistorisch), *Marienlexikon* (Hrsg. Remigius Bäumer, Leo Scheffczyk), 6, St. Ottilien 1994, S. 527–532.

Die Verehrung der Immaculata und die Habsburger

Die gegenreformatorische bzw. religionspolitische Ursache dieser speziellen Form der Marienverehrung ist eindeutig: 1645 gelobte Ferdinand III. in der militärischen Not des Dreißigjährigen Krieges aufgrund des Heranrückens schwedischer Truppen die Errichtung einer Mariensäule in Wien nach dem Münchner Vorbild seines Schwagers Maximilian I. von Bayern aus dem Jahre 1638. Nach dem Abzug der protestantischen Truppen wurde im Mai 1647 die Marmorsäule von Johann Jakob Pock zu Ehren der Maria Immaculata auf dem Platz Am Hof vor dem Professhaus der Jesuiten errichtet und die Gottesmutter neuerlich nicht nur im Namen des Kaisers, sondern gemeinsam mit Vertretern der Stände offiziell zur „Herrin und Patronin“ der habsburgischen Länder ernannt sowie die jährliche Feier des Festes Mariä Empfängnis gelobt (Abb. 1).⁵

Während die vier Putti auf dem Sockel, die den Kampf gegen die vier Plagen Häresie, Pest, Krieg und Hunger symbolisieren, dem Münchner Vorbild folgen, unterscheidet sich die Marienikonographie: in München ist es ein Madonnenbild auf der Mondsichel im Typus des Gnadenbildes mit Kind auf dem Arm, in Wien hingegen die Madonna als Siegerin auf dem Drachen. „Dieser Typus der ‚Immaculata conceptio‘ verweist auf die österreichische Sonderform der Marienfrömmigkeit, die dem Motiv der Unversehrtheit Mariens größeren Nachdruck verleiht als der bayrische Marienkult (*Patrona Bavariae*).“⁶ Bestätigt wird diese Beobachtung durch die Tatsache, dass die Wiener Marienfigur auf einem „kaiserlichem Kapitell“ mit Adler steht.

Tatsächlich wurde die Wahl des Patroziniums nicht nur damit begründet, dass schon Ferdinand II. diesen Festtag einführen wollte und Ferdinand III. am 8. Dezember zum König von Ungarn gekrönt worden war, sondern auch weil *solches Fest sowohl bey etlich Katholisch als Unkatholischen nit völlig gleubt, sondern in controversiam undt Zweifel zogen undt disputiert wird, welche Zweifelhafte undt Irrente opinion bey villen Katholischen erlescht würde, wan sy sehen, das Seine May[estät], eben dises Fest mit solcher veneration begehen undt under dero patrocinium undt schutz nemben thuen, undt in dem gantzen Landt also andechtig gehalten undt celebriert wirdt /.../*.⁷

Zum Dank für die Befreiung Prags von den Schweden stiftete der Kaiser 1648 eine weitere Mariensäule mit der Immaculata, die 1650 auf dem Altstädter Ring aufgestellt und 1652 in Anwesenheit der kaiserlichen Familie feierlich geweiht (aber 1918 demontiert) wurde.⁸ Dieses Monument wurde 1661 von Melchior Küsel nach Karel Škréta auf einem Thesenblatt des späteren Fürsterzbischofs von Prag, Graf Johann Friedrich von Waldstein, symbolisch als geistiger Mittelpunkt Europas bzw. der christlichen Welt dargestellt.⁹

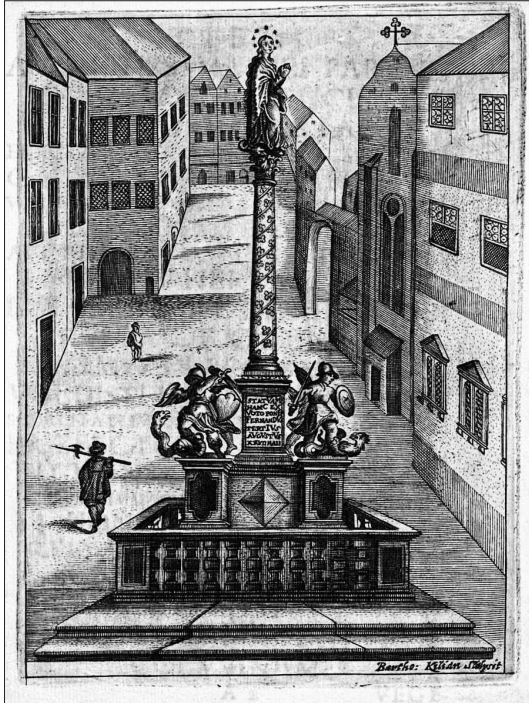
⁵ Susan TIPTON, „Super aspidem et basilicum ambulabis ...“. Zur Entstehung der Mariensäulen im 17. Jahrhundert, *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock* (Hrsg. Dieter Breuer), 1, Wiesbaden 1995 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 25/1), S. 375–398; Walter F. KALINA, Die Mariensäulen in Wernstein am Inn (1645/47), Wien (1664/66), München (1637/38) und Prag (1650), *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 58, 2004, S. 43–61; Mark HENGERER, *Kaiser Ferdinand III. (1608–1657). Eine Biographie*, Wien-Köln-Weimar 2012, S. 226–227.

⁶ TIPTON 1995 (Anm. 5), S. 385; KALINA 2004 (Anm. 5), S. 49.

⁷ Bericht des Bischofs an die Kaiserin, zitiert nach: Josef KURZ, *Zur Geschichte der Mariensäule Am Hof und der Andachten vor derselben*, Wien 1904, S. 8; Herma PIESCH, *Domina Austriae, Die Österreichische Nationalbibliothek. Festschrift* (Hrsg. Josef Stummvoll), Wien 1948, S. 523–533.

⁸ TIPTON 1995 (Anm. 5), S. 375–398; WINKELBAUER 2003 (Anm. 1), 2, S. 199–201.

⁹ Pavel PREISS, Die Prager Mariensäule als Zentrum Europas, 996–1996 *ostarrichi* 1996 (Anm. 1), S. 307, Kat. Nr. 10.4.04–10.4.05.



1. Bartholomäus Kilian: Die Mariensäule von Tobias Pock, Radierung in der Einweihungsschrift *Maria Virgo Immaculate conception* (Wien 1648), Österreichische Nationalbibliothek, Wien



2. Jakob Herold: Mariensäule, 1667, Platz Am Hof, Wien

1667 ließ Kaiser Leopold I. die steinerne Mariensäule in Wien durch ein Exemplar aus Bronze von Jakob Herold ersetzen (Abb. 2).¹⁰ Danach bestellte er beim Augsburger Goldschmied Philipp Küsel eine 129 cm hohe Nachbildung aus vergoldetem Silber mit Hunderten von Edelsteinen, welche die Pietas Mariana des kaiserlichen Hauses auch in der Schatzkammer vorführen sollte.¹¹

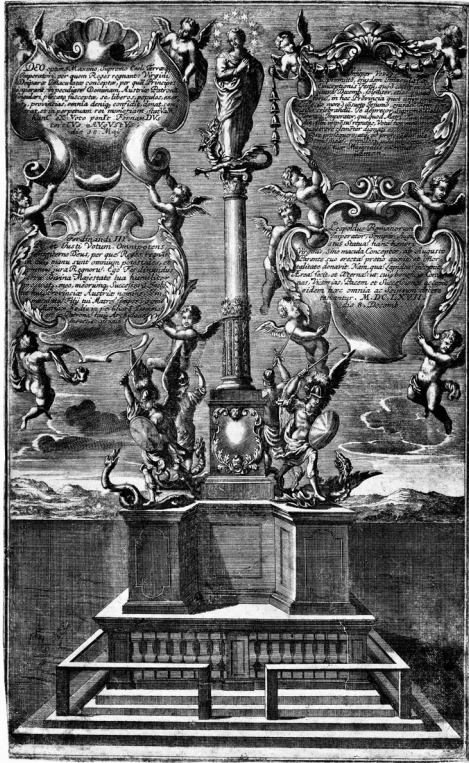
Die militärische Bedeutung des Kultes unter Leopold lässt sich an zwei Beispielen belegen: Als die Stände des Herzogtums Krain 1664 – vor der Schlacht von Mogersdorf – eine Immaculata-Säule gelobten, erfolgte dies laut Gelöbnis *!...! ad exemplum Österreich, vndt Steyer, damit diß Landt durch fürbitt der Allergebenedidsten Muetter Gottes, und Unbefleckten Empfängnis Mariae von aller Türkhen gefahr errötet werde !...!*¹² Und 1683 erhielt jedes Regiment des christlichen Entsatzheeres zur Befreiung Wiens von den Osmanen vom Kaiser eine weiße Fahne mit dem Bild der Unbefleckten Empfängnis und zog mit dem Ruf „Maria, reine Jungfrau!“ in die Schlacht.¹³

¹⁰ TIPTON 1995 (Anm. 5), S. 380; KALINA 2004 (Anm. 5), S. 55–58. Zur Repräsentation Leopolds I. siehe Friedrich POLLEROSS, „Pro decore Majestatis“. Zur Repräsentation Kaiser Leopolds I. in Architektur, bildender und angewandter Kunst, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums*, 4–5, 2003, S. 191–295.

¹¹ Rotraud BAUER, Nachbildung der Mariensäule Am Hof in Wien, *Weltliche und Geistliche Schatzkammer. Bildführer*, Salzburg-Wien 1987, S. 227–228.

¹² Uroš LUBEJ, Marijin steber v Ljubljani, *Acta historiae artis Slovenica*, 6, 2001, S. 55; zur Mariensäule in Ljubljana siehe auch Lev MENAŠE, *Marija v slovenski umetnosti. Ikonologija slovenske marijanske umetnosti od začetkov do prve svetovne vojne*, Celje 1994, S. 116–120.

¹³ Zu 1683 siehe Franz LOIDL, *Österreich – Marienland und Immaculata, erhabene Herrin und Beschützerin Österreichs*, Wien 1974 (Miscellanea aus dem Kirchenhistorischen Institut der Katholisch-Theologischen Fakultät, 49), S. 3.



3. Jacob Müller nach Johann Joseph Waldmann:
Die Mariensäule in Wien, Kupferstich, 1696,
Sammlung Polleroß, Wien



4. Altar für den Heiligen Petrus von Alcantara
mit Porträts des Kaisers Leopold I. und der Infantin
Margarita Theresa, 1671/72, Franziskanerkirche
St. Hieronymus, Wien

Vielleicht war es auch kein Zufall, dass im ersten Band der 1696 von Costantino Roncaglia in Mailand unter dem Titel *Admirables efectos de la providencia sucedidos en la vida e imperio de Leopoldo primero* publizierten ersten Biographie Leopolds I. in spanischer Sprache nicht nur die erste Darstellung der leopoldinischen Mariensäule mit ihren Inschriften von Jacob Müller nach Johann Joseph Waldmann publiziert wurde (Abb. 3), sondern auch eine ausführliche Beschreibung ihrer Entstehung.¹⁴

Die Franziskaner und die Infantin Margarita Theresa

Denn schon Coreth hat in ihren Ausführungen zum Immaculatakult der Kaiser betont, dass dieser „sicher von Spanien ererbt“ worden ist, da er sich bis auf die spanischen Könige Ferdinand und Isabella sowie auf Kaiser Karl V. zurückführen lasse.¹⁵ Durch Erzherzogin Maria von Bayern, die Mutter von Kaiser Ferdinand II. und Königin Margarita von Spanien, habe die Marienverehrung

¹⁴ Costantino RONCAGLIA, *Admirables efectos de la providencia sucedidos en la vida e imperio de Leopoldo primero /.../ tomo primero en que se trata de los sucesos del año 1657 asta el de 1671*, Milano 1696, S. 186–187.

¹⁵ CORETH 1982 (Anm. 1), S. 49–51.

einen erneuten Anstoß in beiden Linien des Hauses bekommen.¹⁶ Ebenso wichtig war der Einfluss der Jesuiten, und auch bei der Errichtung der beiden Wiener Säulen lag sozusagen die Projektleitung in den Händen der jesuitischen Beichtväter Johann Gans bzw. Philipp Müller. Da jedoch sowohl König Philipp III. von Spanien als auch dessen Nachfolger Philipp IV. besondere Verehrer und Propagandisten des Immaculatakultes waren, dürfte der ikonographische Unterschied zwischen den Mariensäulen in München und Wien kein Zufall gewesen sein. Es scheint vielmehr, dass der Kaiser auch hier mit seinem spanischen Schwager eine Art gemeinsame religionspolitische Strategie und familiäre Ideologie der *Casa de Austria* betrieben hat. Eindeutig spanische Wurzeln und dynastische Absichten hat auch die Verehrung des heiligen Josef durch die Habsburger, die von den Karmeliten ausging, wobei der Nährvater Christi theologisch durchaus naheliegend unter Ferdinand II. sowie Ferdinand III. in der katholischen Konfessionalisierung „typologisch als Pendant“ zur Immaculata propagiert wurde.¹⁷

Da nicht nur Ferdinands erste Gattin, sondern auch jene seines Sohnes aus dem spanischen Zweig der Familie stammte, scheint auch ein entsprechender weiblicher Einfluss denkbar.¹⁸ Tatsächlich hat die Infantin Margarita Theresa offensichtlich religionspolitisch auf Leopold I. eingewirkt und diesem u. a. die Verehrung des erst 1669 heiliggesprochenen Petrus von Alcantara mit der Stiftung eines entsprechenden Altars in der Wiener Franziskanerkirche (Abb. 4) nahegelegt: Bezeichnenderweise genau gegenüber dem seit 1607 bestehenden (aber 1721 versetzten) Immaculata-Altar und dem darüber befindlichen Kaiseroratorium entstand 1671/72 im Auftrag der Tochter Philipps IV. und ihres Gatten eine Kapelle zu Ehren des Beichtvaters Karls V. und Reformers des Franziskanerordens. Die Kapelle wird nicht nur durch das Altargemälde von Matthäus Managetta mit den Porträts des kaiserlichen Paares vor der Stadt Wien, durch Wappen, Inschrift und Monogramme, sondern auch durch die Statuen der heiligen Namenspatrone des Stifterpaares, Leopold von Österreich und Margaretha von Antiochia, eindeutig als Zeugnis persönlicher Frömmigkeit ausgewiesen.¹⁹

Jesuiten, Franziskaner und kaiserliche Botschafter in Rom

An den jesuitischen Universitäten und Kollegien Roms war es im 16. Jahrhundert üblich geworden, das Studienjahr mit einer feierlichen Disputation oder *Defensio* abzuschließen. In diesem Zusammenhang wurden seit dem frühen 17. Jahrhundert immer umfangreichere Thesenschriften gedruckt, in denen die zu verteidigenden Thesen (*conclusiones*) aufgelistet waren und die vom Defendenten am Vorabend der Feier bei einer Rundfahrt zu den Kollegien und Klöstern der Stadt als Einladungen bzw. während der Veranstaltung als Programm und zur Erinnerung verteilt wurden.²⁰ Diese Praxis lässt sich ab 1633 auch bei den Jesuiten in Laibach (Ljubljana) nachweisen und

¹⁶ CORETH 1982 (Anm. 1), S. 50–51.

¹⁷ Stefan SAMERSKI, „... in allen Stücken als Nothelfer kennengelernt“. Die Anfänge des globalen Josephskults als Wechselwirkung zwischen karmelitischer Spiritualität und dynastischen Interessen der Habsburger, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 116, 2008, S. 345–361.

¹⁸ Schon CORETH 1982 (Anm. 1), S. 51, hat vermutet, dass bei der Vermittlung von Frömmigkeitsformen regierende Frauen „keine unwesentliche Rolle spielen“.

¹⁹ Arthur SALIGER, Wolfgang KREUZHUBER, *Wien. Franziskanerkirche St. Hieronymus*, Passau 2011 (Peda-Kunstführer, 817), S. 54–55.

²⁰ Andreas STEINHUBER, *Geschichte des Collegium Germanicum Hungaricum in Rom*, 2, Freiburg im Breisgau 1895, S. 160–163.

die in dieser Stadt 1658 gegründete Hauslehranstalt der Franziskaner übernahm im Jahre 1676 diesen Brauch.²¹ Die Vorsatzkupfer bzw. die vielfach großformatigen Thesenblätter waren nach den Prinzipien der jesuitischen Rhetorik aufgebaut und wandelten sich von zunächst rein heraldischen zu inhaltlich und künstlerisch immer aufwändigeren Bildern, die vielfach einem Patron gewidmet waren, der im besten Falle auch die Finanzierung übernehmen sollte.²²

Schon 1599 erlaubte der Franziskanerkonvent in Paris seinen Studenten ihre Thesen zu illustrieren und an das Publikum zu verteilen. Und da auch die ältesten in Rom erhaltenen Thesenblätter aus den Jahren 1614 bis 1616 vom französischen Franziskaner Martin Meurisse (1584–1644) stammen, scheint es wahrscheinlich, dass die Jesuiten hier eine ursprünglich franziskanische Erfindung übernommen und weiterentwickelt haben.²³ Das älteste bisher bekannte Franziskanerthesenblatt aus Laibach wurde vom Augsburger Spezialisten Bartholomäus Kilian nach einer Zeichnung von Jonas Umbach geschaffen und war dem Grafen Johann Joseph von Herberstein gewidmet. Ein Exemplar dieses Stiches, der den Heiligen Antonius von Padua zeigt, hat sich im Museo Francescano in Rom erhalten.²⁴ Eine besondere Ehre war es, wenn eine Disputationen *sub auspiciis imperatoris* erfolgte. Diese Form lässt sich erstmals 1624 an der Grazer Jesuitenuniversität nachweisen und erlangte unter Kaiser Leopold I. ihren Höhepunkt, wobei die *Aula academica* mit dem Bildnis des Kaisers geschmückt war und dessen Vertreter den ausgezeichneten Studenten mit einer goldenen Kette und/oder mit einer kaiserlichen Gnadenmedaille beschenkte. Die Defendenden bezeugten ihre Loyalität dadurch, dass der Kaiser oder seine Familie im Zentrum der Huldigung bzw. Bildthematik des Thesendrucks standen. Obwohl Leopold I. nicht weniger als 80 Kandidaten diese Auszeichnung zuteilwerden ließ, handelte es sich dabei fast ausschließlich um höhere Adelige oder kaiserliche Edelknaben.²⁵

Wenn im Ausland Studierende einen solchen Gnadenakt ihres Landesfürsten erhalten wollten, so waren für diese Vermittlungen die Botschafter zuständig, die dann auch ihren Souverän bei der *Disputatio sub auspiciis imperatoris* oder der *Disputatio sub auspiciis regis* vertreten mussten. Eine solche Aufgabe lässt sich auch in den Quellen des kaiserlichen Botschafters beim Vatikan, Leopold

²¹ Sibylle APPUHN-RADTKE, Dokumente europäischer Bildung in der Barockzeit. Augsburger Thesenblätter für slowenische Lehranstalten, *Bayern und Slowenien im Zeitalter des Barock. Architektur – Skulptur – Malerei. Zweites slowenisch-bayerisches kunstgeschichtliches Kolloquium* (Hrsg. Janez Höfler, Frank Büttner), Regensburg 2006, S. 151–152.

²² Louise RICE, Jesuit Theses Prints and the Festive Academic Defence at the Collegio Romano, *The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts 1540–1773* (Hrsg. John W. O'Malley), Toronto-Buffalo-London 1999, S. 148–169; Sibylle APPUHN-RADTKE, "Domino suo clementissimo ...". Thesenblätter als Dokumente barocken Mäzenatentums, *Studien zum Promotionswesen an deutschen Universitäten der frühen Neuzeit* (Hrsg. Rainer A. Müller), Stuttgart 2007, S. 56–83; Louise RICE, "Pomis sua nomina servant". Emblematic Thesis Prints of the Roman Seminary, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 70, 2007, S. 195–246.

²³ Servus GIEBEN, Il "Lauro della metafisica" di Martino Meurisse. Foglio di tesi, inciso da Leonardo Gaultier nel 1616, *Collectanea Franciscana*, 60/ 3–4, 1990, S. 683–707; APPUHN-RADTKE 2006 (Anm. 21), S. 149. Das Blatt von 1616 enthält auch eine Darstellung von Duns Scotus; siehe Susanne BERGER, Martin Meurisse's Garden of Logic, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 76, 2013, S. 212, Abb. 3.

²⁴ Servus GIEBEN, Iconografia Antoniana in due fogli di tesi del Museo Francescano di Roma, *Il Santo. Rivista francescana di storia dottrina arte*, 33, 1993, S. 273–298; APPUHN-RADTKE 2006 (Anm. 21), S. 163.

²⁵ Margarethe RATH, Die Promotionen und Disputationen sub auspiciis imperatoris an der Universität Wien, *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs*, 6, 1953, S. 47–164; Géza GALAVICZ, Thesenblätter ungarischer Studenten in Wien im 17. Jahrhundert. Künstlerische und pädagogische Strategien, *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert* (Hrsg. Herbert Karner, Werner Telesko), Wien 2003 (Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte, 5), S. 113–130.



5. Elias Nessenthaler (?) nach Jan Onghers: Thesenblatt mit der Disputation über die Immaculata und den Triumph Leopolds I. über die Osmanen, Kupferstich, 1700, Sammlung Polleroß, Wien

Joseph Graf von Lamberg, im Jahre 1700 nachweisen.²⁶ Da der Diplomat noch à *l'incognito* war, ließ er sich am 6. Juni bei der Disputation in der Franziskanerkirche S. Maria in Aracoeli von den Kardinälen Niccolò del Giudice *nomine Caesaris* und Andrea Santacroce *nomine Regis Romanorum* vertreten. Zwei Tage später haben dann die Franziskanerpatres Lazari und Plöckner dem Botschafter *die Conclusiones presentirt so sie Ihr May[estät] dem Kayser und Ihr May[estät] dem König dedicirt.*²⁷

Glücklicherweise konnten beide Thesenblätter in den letzten Monaten aufgefunden werden: das dem Römischen König gewidmete Blatt zeigt dessen Porträt unter jenem des Kaisers. Dem zweiten Stück wollen wir uns nun näher zuwenden. Das Thesenblatt (Abb. 5)²⁸ wurde offensichtlich vor dem Ereignis gedruckt, da Tag und Monat noch nicht eingetragen sind. Aus der Thesenleiste geht hervor, dass die Disputation im Zuge der 76. Generalversammlung des Ordens in S. Maria in Aracoeli stattfand *Throphoea [!] Theologicae Veritatis / Quae / Joannes Duns Scotus Doctor Subtilis / Pro Virgine Im[m]aculata Orbis universi Generalissimus, proprio / acuminis sui Marte iam ante IV. saecula sibi, suisq[ue] erexit: / Nunc verò in celeberr[im]o Templo S. Mariae de Aracoeli Urbis, sub 76. Capitulo G[ene]rali totius Ordinis / Fratrum Minorum S. Francisci sapientissimis Palaestritis / Praeside P. F. Antonio Lazari à Labaco Lectore Iubilato, Ordinis Patre et Provinciae Carnioliae / Reform[ato]rum Min[istr]o Pro[vinci]ali / P. F. Romualdo Sitter ejusd[em] Ordinis et Provinciae Lector G[ene]ralis actualis scholastice ventilanda Die /.../ Mensis /.../ Anni 1700 exponet.*

Als Verteidiger der von Johannes Duns Scotus aufgestellten These von der Unbefleckten Empfängnis trat der Generallektor des Provinzials der zeitweise Kroatien und Krain umfassenden Ordensprovinz P. Romuald Sitar (1663–1733) auf, der damals zum Studium in Rom weilte. Im Jahre 1707 wurde er erstmals Guardian der Wallfahrtskirche auf dem Heiligen Berg am Isonzo (Sveta Gora pri Gorici), 1708 stieg er zum Provinzial seiner Ordensprovinz auf.

Die Prüfung stand unter dem Vorsitz des Laibacher Paters Antonio Lazari OFMReform (1642–1705), des Provinzials der Krainerischen Ordensprovinz der Reformaten zum Hl. Kreuz. Er wirkte seit 1670 als Generallektor seines Ordens für Theologie in Laibach und hatte als solcher 1676 auch das oben genannte Thesenblatt über 20 Thesen von Johannes Duns Scotus († 1307) in Auftrag



6. Antonio Lazari OFMReform, um 1700, Franziskanerkloster, Ljubljana

²⁶ Zur Person des Diplomaten siehe Friedrich POLLEROß, *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653–1706)*, Petersberg 2010.

²⁷ Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Rom Varia Kart. 15, Auszüge aus den Berichten des Grafen Lamberg vom 22. Mai, fol. 398; Lamberg: Römisches Diarium I, 26 und 27. Plöckner war vermutlich ein Sohn des 1690 geadelten Jakob Ernst Plöckner.

²⁸ Maße: 965 x 623 mm; Provenienz: Rom, Kunsthändler Antiquarius.



7. Die böhmische Provinz der Franziskaner unter dem Schutz des kaiserlichen Adlers und Leopolds I., Kupferstich, um 1670/80, Sammlung Polleroß, Wien

gegeben. 1684–1688, 1693–1696 und ab 1699 übte Lazari das Amt des Ordensoberen seiner Provinz aus. Dazu bekleidete er die Funktion eines Generaldefinitors in Rom (das dritthöchste Amt des Ordens) sowie eines Generalvisitors für Kroatien, Ungarn und Böhmen. Seine theologischen Interessen zeigen sich in den Publikationen einer *Philosophia Scotistica* sowie einer Vita des heiligen Antonius von Padua (seines Namenspatrons).²⁹ Seiner kirchenrechtlichen Stellung entsprechend haben sich im Laibacher Franziskanerkloster zwei Porträts des Provinzials erhalten (Abb. 6).³⁰ Lazaris Ernennung zum kaiserlichen Theologen und Geheimrat durch Leopold I. belegt hingegen die Hofnähe des Franziskaners ebenso wie dieses Thesenblatt im Rahmen einer sonst bei nichtadeligen Klerikern seltenen *Disputatio sub auspiciis imperatoris*.

Für die Auszeichnung des Festaktes bzw. die Drucklegung des Thesenblattes scheint es zwei Gründe gegeben zu haben: Einerseits konnten die Franziskaner damit im Rahmen der zunehmenden Konkurrenz der Orden um theologischen Einfluss und finanzielle Ressourcen sowohl im Zentrum der Christenheit als auch in der kaiserlichen Residenzstadt die Bedeutung bzw. Präzedenz ihres Ordens bei der Propagierung der Immaculata gegenüber den Je-

suiten demonstrieren.³¹ Tatsächlich schlossen sich die Jesuiten des 16. Jahrhunderts nicht nur der franziskanischen Interpretation der *Immaculata Conceptio* an, sondern entwickelten auch die franziskanischen Bildtypen weiter.³² Andererseits sollte das Thesenblatt mit einer Huldigung an den Kaiser die Bedeutung Lazaris und seines Ordens am Wiener Hof verdeutlichen oder vielleicht sogar steigern. Denn während in Tirol neben den Jesuiten bzw. anstelle dieser offensichtlich unter dem Einfluss der aus Italien stammenden Landesfürstinnen die Franziskaner schon seit dem frühen 17. Jahrhundert eine gewichtige Rolle spielten,³³ scheint dies in Wien – abgesehen von der kaiserlichen Gruft bei den Kapuzinern – nicht der Fall gewesen zu sein.³⁴ Erst Leopold I. wurde um 1670/80

²⁹ Angelik TOMINEC, Lazari Anton, *Slovenski biografski leksikon*, 1/2 (Hrsg. Franc Ksaver Lukman), Ljubljana 1932, S. 628–629. Zur Ordensprovinz von Lazari siehe Janez Škofljanec, *Observanti province sv. Križa in slovenske pokrajine od konca 15. do srede 18. stoletja*, Ljubljana 2008 (Dissertation).

³⁰ Matej KLEMENČIČ, Portrait of Father Antonius Lazari, *Almanach and Painting in the Second Half of the 17th Century in Carniola* (Hrsg. Barbara Murovec, Matej Klemenčič, Mateja Breščak), Ljubljana 2006, S. 152–154, Kat. Nr. S7–S8.

³¹ Zur Geschichte der Immaculataverehrung siehe Michael SEYBOLD, Unbefleckte Empfängnis, *Marienlexikon* (Hrsg. Remigius Bäumer, Leo Scheffczyk), 6, St. Ottilien 1994, S. 519–525.

³² Sibylle APPUHN-RADTKE, Innovation durch Tradition. Zur Aktualisierung mittelalterlicher Bildmotive in der Ikonographie der Jesuiten, *Die Jesuiten in Wien* 2003 (Anm. 25), S. 250–255.

³³ Oliver RUGGENTHALER, Von Bettelmönchen und Landesfürsten. Die Franziskaner in Tirol im Brennpunkt politischer Interessen, *Austria Franciscana*, 5, 2010, S. 69–77.

³⁴ Robert BIRELEY, *Religion and Politics in the Age of the Counterreformation. Emperor Ferdinand II, William Lamormaini S. J. and the Formation of Imperial Policy*, Chapel Hill 1981; Elisabeth KOVÁCS, Einflüsse geistlicher Ratgeber und höfischer Beichtväter auf das fürstliche Selbstverständnis, auf Machtbegriffe und politische Ent-

auf einem undatierten Kupferstich als Protektor der böhmischen Provinz des Franziskanerordens dargestellt (Abb. 7), doch bleibt ohne textliche Erläuterung unklar, ob sich dies auf eine konkrete Unterstützung bezieht oder nur den allgemeinen kaiserlichen Schutz anspricht. Mit dem Hinweis auf den franziskanischen Ursprung des Immaculatakultes und mit der Huldigung des kaiserlichen Triumphs über die Türken³⁵ hoffte der Laibacher Franziskanerprovinzial wohl, das theologische Hofmonopol der Jesuiten am Wiener Hof zu verringern.

Die prinzipielle Anregung für Lazari dürften zunächst auch jesuitische Thesenblätter Augsburger Produktion gebildet haben, wenngleich die Immaculata dabei relativ selten im Mittelpunkt stand: bei einem „Magisterzettel“ der Jesuitenuniversität Dillingen von Matthäus Küsel nach Johann Christoph Storer von 1663 bildet die Unbefleckte Empfängnis den Mittelpunkt des Heiligenhimmels, während bei zwei Thesenblättern von Bartholomäus Kilian nach Johann Christoph Storer aus denselben Jahren, eines davon an der Jesuitenuniversität Ingolstadt, die katholischen Universitäten Europas als Verkünderinnen der *Immaculata Conceptio* sowie die Jesuiten und die Erdteile als Verehrer derselben gepriesen werden. Als *Speculum sine macula* und Patronin der Stadt erscheint die Gottesmutter hingegen auf einem Thesenblatt von Bartholomäus Kilian nach Johann Georg Glyckher für das Benediktinerkloster St. Georg in Villingen im Jahre 1695.³⁶ Weitaus häufiger finden sich Thesenblätter mit Huldigungen an Kaiser Leopold I. und/oder zur Propagierung des christlichen Sieges über die heidnischen Osmanen.

Standen bei den Graphiken österreichischer und böhmischer Universitäten der Herrscher, seine Tugenden und seine Familie im Vordergrund, so verbanden ungarische Studenten die nach der Niederschlagung des Aufstandes von 1671 politisch opportune Huldigung an die Habsburger mit einem Verweis auf den heldenhaften Kampf ihrer Heimat oder der ungarischen Adelsfamilien gegen die Türken.³⁷ Das von den Jesuiten konzipierte Thesenblatt von Ladislaus Esterházy an der Universität Agram (Zagreb) von Matthias van Sommeren nach Johann Rauchmiller aus dem Jahre 1681 kombinierte offensichtlich erst nach einer Intervention des Vaters die Darstellung der eigenen Familie mit der Verherrlichung des Kaiserhauses und dessen Frömmigkeit. Als Sinnbilder dafür erscheinen in den Ecken des Blattes die Wiener Marien- und die Wiener Dreifaltigkeitssäule.³⁸

Wie die Signaturen verraten, war das römische Thesenblatt weder in Rom noch in der Heimat der beiden Mönche, sondern noch weiter nördlich angefertigt worden: *Joannes Onghers del[ineavit] Praegae / A: Sinacher ampliavit Aug:[ustae] Vind:[elicorum] / E. N. sculpebat Aug:[ustae] Vind:[elicorum]*.

scheidungen österreichischer Habsburger während des 17. und 18. Jahrhunderts, *Cristianesimo nella storia*, 4, 1983, S. 79–102.

³⁵ Zur Verherrlichung Leopolds I. als Türkentriumphator siehe Maria GOLUBEVA, *The Glorification of Emperor Leopold I. in Image, Spectacle and Text*, Mainz 2000 (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, 84), S. 122–141; Jutta SCHUMANN, *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.*, Berlin 2003 (Colloquia Augustana, 17), S. 185–192; Martin WREDE, *Türkenkrieger, Türkenzieger. Leopold I. und Ludwig XIV. als Retter und Ritter der Christenheit, Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700* (Hrsg. Christoph Kampmann u.a.), Köln–Weimar–Wien 2008, S. 149–159.

³⁶ Sibylle APPUHN-RADTKE, *Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians*, Weissenhorn 1988, S. 14–15, 187–190, 253–255; Sibylle APPUHN-RADTKE, *Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph Storer (1620–1671) als Maler der Katholischen Reform*, Regensburg 2000 (Jesuitica, 3), S. 131–135, 272–273, 299–301, 308–309, 348–350.

³⁷ APPUHN-RADTKE 1988 (Anm. 36), S. 78–123; GALAVICZ 2003 (Anm. 25), S. 118–126.

³⁸ GALAVICZ 2003 (Anm. 25), S. 123–124, Abb. 7.



8. Jan Onghers: Vorzeichnung für das Thesenblatt, Federzeichnung, 1700, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest

Die im Budapester Magyar Nemzeti Múzeum erhaltene Vorlage (Abb. 8)³⁹ hatte also der in Prag tätige flämische Maler und Graphiker Jan Onghers (1656–1735) geschaffen.⁴⁰ Die Vermittlung des Auftrages von Rom nach Prag erfolgte vermutlich über Lambers Vorgänger Georg Adam Graf von Martinitz (1645–1714). Denn diesem wurde ein (Prager?) Thesenblatt von Franz Fleischmann von Tumbach dediziert, auf dem Minerva im Triumphwagen das Porträt des kaiserlichen Diplomaten unter der Sonne Leopolds I. in die päpstliche Stadt auf den sieben Hügeln führt, also vermutlich eine Allegorie auf seinen Amtsantritt in Rom im Jahre 1696. Und dieses Thesenblatt stammt ebenfalls von Onghers.⁴¹ Der Druck selbst entstand wie jener von Lazaris Thesenblatt aus dem Jahre 1676 wieder in Augsburg, wobei Abraham Sinacher offensichtlich die Vorzeichnung und der Künstler „E.N.“ die Druckplatte schuf. Diese Initialen wurden entweder als Elias Nessenthaler oder als Engelhard Nunzer gedeutet. Der erstgenannte Augsburger Graphiker (1664–1714) war auch einige Jahre in Wien tätig und fertigte 1696 einen Vorsatzkupferstich für das posthum publizierte panegyrische Habsburgerwerk des Laibacher Theologen Johann Ludwig Schönleben *Annus Sanctus Habsburgo-Austriacus* (Laibach 1696) an. Damit gäbe es zumindest einen geographischen Berührungspunkt zu den beiden Minderbrüdern, während der Nürnberger Kupferstecher Engelhard Nunzer (1661–1733) als Mitarbeiter auszuschließen ist.

Die Thesenleiste umfasst drei ovale Felder: das linke und das rechte Feld sind von einem Palmkranz eingefasst und enthalten die 24 Lehrsätze zur Immaculata-Theologie des Johannes Duns Scotus. Das mittlere Feld in einem Lorbeerkranz präsentiert die von Lazari unterzeichnete Widmung an Kaiser Leopold als *Augustissimo Romanorum Imperatori /.../, Patriae Patri Immortalitate dignissimo*.

Das Bildfeld zeigt in der unteren Hälfte eine Felsenlandschaft und oben einen Wolkenhimmel, aus dessen Öffnung sich die Lichtstrahlen Gottvaters und des Heiligen Geistes über die vor ihnen stehenden Hauptpersonen, nämlich den Sohn Gottes und dessen Mutter, ergießen. Christus wird als auferstandener Sieger über Tod und Teufel der den Drachen besiegenden Immaculata gegenübergestellt. Vier Bibelverse verbinden die vier göttlichen Personen: Durch die Taube verkündet Gottvater *Hic est Filius meus dilectus Matth: 3* (Das ist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen gefunden habe. Math. 3,17) sowie *Una est columba mea, immaculata mea. Cant: 5.6.* (Meine Taube, du Makellose! Das Hld. 5,2). Und die Antworten lauten: *Data est mihi omnis potestas in coelo et in terra. Matth. 2.8.* (Mir ist alle Macht gegeben im Himmel und auf der Erde. Matth. 28,18) sowie *Obumbrasti super caput meum in die belli. Psal. 139* (Du beschirmt mein Haupt am Tag des Kampfes. Psalm 140,8). An beiden Seiten der Hauptgruppe knien Heilige auf den Wolken: auf der Seite Mariens sind dies Ordens- bzw. priesterliche Heilige, nämlich der Ordensgründer Dominikus mit dem Stern, der hl. Bernardin von Siena mit dem Monogramm Christi, der Franziskanerprediger Antonius von Padua mit Lilie und Christkind (als Namenspatron des Praeses), der hl. Stephanus mit dem Stein als Sinnbild seines Martyriums sowie der hl. Johannes Evangelist mit dem Schlangengelch. Darüber fährt

³⁹ Gizella CENNER-WILHELMB, *Allegorical Representation of the Success of the Wars of Liberation against the Ottomans, late 1690's or early 1700's, Baroque Art in Central-Europe. Crossroads* (Hrsg. Géza Galavicz), Budapest 1993, S. 302, Kat. Nr. 117.

⁴⁰ Zu Onghers siehe Dalibor LEŠOVSKÝ, *Grafická tvorba Johanna Ongherse, Stará grafika a kresba Čech, Německa a Slezska v evropských souvislostech. Příspěvky z kolokvia Sbírký grafiky a kresby Národní galerie v Praze 8.–9. 9. 2008* (Hrsg. Eva Bendová, Alena Volrábová), Praha 2009 (= *Ars Linearis*, 1), S. 84–93.

⁴¹ Dalibor LEŠOVSKÝ, *Univerzitní teze podle Jana Ongherse, Ars linearis*, 4, 2014, S. 76–81, 145–147, Abb. 2. Dieses vermutliche Prager Blatt wurde von Balthasar van Westerhout (1656–1728) gestochen, dessen Bruder Arnold van Westerhout damals eine bedeutende Kupferstecher-Werkstatt in Rom betrieb. Im Falle seiner Vermittlung hätte man aber die druckgraphische Arbeit wohl nicht nach Augsburg ausgelagert.

der hl. Franziskus auf einem Flammenwagen in den Himmel. Unterhalb der Gruppe halten zwei Putti ein Tuch mit einem Text über die Beurteilung von Duns Scotus durch die römische Inquisition im Jahre 1612, wobei als Quelle das Werk *Et cum vita Scoti* von Hugo Cavello (Antwerpen 1620) angeführt wird: *Architrophoeum Scoti. / (ut Scriptores nonnullj narrant) / Pauli V. Sum:[mi] Pont:[ifici] iussu Sac[r]ae Inquisiti/onis Romanae Tribunal Anno 1612 prae/cepit Doctrinarum et librorum Censoribus, / ut quidquid Scoti esse constaret, intactum / inviolatumq[ue] permetterent. Cardinalis Ascu/lanus citatus à Cavello Cap. 5 Vita Scoti / testatur hoc Decretum haberi in / Protocolo Archivij Rom[a]nae Inquisitionis.*

Zur Rechten Christi sind Vertreter des politischen Heiligenhimmels versammelt: ein Kaiser – entweder Konstantin als erster christlicher oder Karl der Große als erster deutscher Imperator, der hl. Leopold als Landes- und Namenspatron des regierenden Kaisers sowie zwei nicht näher deutbare Heilige. Unter dieser Gruppe präsentieren zwei Engel ein Tuch mit dem Bildnis des Apostels Paulus und dem Vers *Et manu silentium indicens. Act. 13.16* (Da stand Paulus auf, gab mit der Hand ein Zeichen [zu schweigen], Apg. 13,16). Damit sollte gleichsam die himmlische Disputation der beiden Gelehrten eröffnet werden, deren Lehren seit dem späten 13. Jahrhundert als gegensätzlich galten. So sah der Aquinate in Theologie und Philosophie einander ergänzende Wissenschaften, während Duns Scotus die beiden Disziplinen klar unterschied.⁴² Für unseren Zusammenhang ist jedoch die gegensätzliche Auffassung der beiden Ordensvertreter zur Empfängnis der Gottesmutter ausschlaggebend, die auch den Bildaufbau bedingte: So wurde der aus Schottland stammende sowie in Paris und Köln lehrende Franziskaner im Thesenblatt kompositionell auf dem obersten Felsen unterhalb der Madonna positioniert.⁴³ Die ihm in den Mund gelegten Worte *Dignare me laudare Te Virgo / sacrata*. (Gib mir die Gnade dich zu loben, geheiligte Jungfrau), verweisen auf seine Devise auf dem Weg in die Sorbonne angesichts der Marienstatue der Sainte Chapelle. Duns Scotus wird außerdem folgender Text auf einer Schrifftafel zugeordnet: *In com[m]endano o Chri/stum malo ex/cedere quam deficere à laude / sibi debita, si propter / ignorantia[m] oporteat / in alterum insidere. / Scotus 3: sent: dist. 3.* Hinter dem Gelehrten und sozusagen als dessen Assistent erscheint niemand anderer als der Disputationsvorsitzende Lazari, was der Vergleich mit dessen Porträt beweist.⁴⁴ Begleitet werden die beiden Franziskaner von mehreren weiblichen Tugend- bzw. Wissenschaftspersonifikationen, die offensichtlich deren intellektuelle Überlegenheit demonstrieren sollen: die Wahrheit mit der Sonne, *Anima rationalis* (Die vernünftige Seele) mit dem Stern, die Astronomie oder Wissenschaft allgemein mit Globus und Zirkel sowie die Beredsamkeit mit dem Caduceus.⁴⁵ Dieser Gruppe gegenüber kniet der Heilige Thomas von Aquin und vor ihm der Text seines Kommentars zum Galaterbrief, wobei als Quelle die Antwerpener Ausgabe von 1591 angegeben wird: *Non inveni muliere[m] / à peccato originali / vel actuali omnino / immunem, praeter pu/rissima[m] et omni lau/de dignissima[m] Vir/gine[m] Mariam. D. Tho[mas] / in cap: 3. Epis. ad Galat. / Lect. 6 sic editio[n]es correct: / usque ad Antwerp. 1591.*⁴⁶ Hinter Thomas

⁴² Walter HOERES, *Die Sehnsucht nach der Anschauung Gottes. Thomas von Aquin und Duns Scotus im Gespräch über Natur und Gnade*, Aachen 2015.

⁴³ Waltram ROGGITSCH, *Johannes Duns Scotus. Der Theologe der Immaculata*, Stein am Rhein 1995.

⁴⁴ Siehe Fußnote 7.

⁴⁵ Siehe Cesare RIPA, *Iconologia, ovvero descrizione d'Imagini delle virtù, vitij, affeti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti / ...*, Padoua 1611, S. 23–25, 529–531, 138–140, 471–472. Für die Hilfe bei der Identifizierung der Personifikationen, danke ich dem anonymen Rezensenten.

⁴⁶ THOMAS AQUINAS, *In omnes divi Pauli apostoli epistolas Commentaria*, Antwerpen 1591.



9. Elias Nessenthaler (?) nach Jan Onghers: Thesenblatt mit der Disputation über die Immaculata und den Triumph Leopolds I. über die Osmanen, Detail

kniert ein nicht näher zu identifizierender Mönch. Die Gegenüberstellung der beiden Theologen visualisiert also den Streit der Dominikaner und der Franziskaner über das Dogma der Immaculata. Dabei ging es nicht um die Frage, ob, sondern nur wann die Gottesmutter von der Erbsünde befreit worden sei, wobei die „Maculisten“ von einer ursprünglichen Erbsünde ausgingen, die „Immaculisten“ dies jedoch ablehnten.⁴⁷ Zwischen Thomas und Duns schweben das Haus Mariens *B. MARIAE de bona Pace* und eine Friedenstaube – entweder als Hinweis auf den theologischen Konsens oder den daraus resultierenden weltlichen Frieden nach einem mit göttlicher Hilfe errungenen Sieg über die Osmanen. Laut Gizella Cenner-Wilhelmb handelt es sich sogar um den ephemeren Pavillon, in dem 1699 der Friedensvertrag von Karlowitz unterzeichnet wurde.⁴⁸

Im Vordergrund der Landschaft überrollen die Triumphwägen von Kirche und Kaisertum häretische Protestanten und heidnische Türken. Im ersten Wagen, dem zwei Engel das päpstliche Wappen vorantragen, sitzt die Personifikation des Römisch-katholischen Glaubens mit Kelch und Tiara. Im zweiten von zwei Kriegerern mit dem Wappen des Herzogtums Krain geleiteten Wagen thronen Kaiser Leopold I. und ein junger Fürst, den Cenner-Wilhelmb als den kaiserlichen Schwiegersohn Max Emanuel

⁴⁷ SEYBOLD 1993 (Anm. 31), S. 521–522; Sibylle APPUHN-RADTKE, Thesenschrift und Merkbild – Franziskanische Katechese in der „Disputation über die Immaculata Conceptio“ von Giovanni Antonio Sogliani, *Kunst des Cinquecento in der Toskana* (Hrsg. Monika Cämmerer), München 1992, S. 219–236.

⁴⁸ CENNER-WILHELMB 1993 (Anm. 39), S. 302.

gedeutet hat.⁴⁹ Die trotz aller Verballhornung als Stephanskrone zu deutende Insignie spricht jedoch für die naheliegendere Identifizierung mit dem ungarischen König Joseph I.⁵⁰ Über den beiden verkündet Fama die Antwort Gottes auf die Klage des Propheten Habakuk *Ipse de Regibus Triumphabit. Habac. 1.* (Sie machen sich sogar über Könige lustig / und lachen über mächtige Fürsten; ja, sie spotten über jede Festung, / sie schütten einen Erdwall auf und nehmen sie ein. Habakuk 1,10). Dass der Allmächtige Gott aber diesmal das Flehen des gottesfürchtigen Kaisers erhört und ihn vor der drohenden Gefahr bewahrt hat, verrät die Satteldecke mit der Ansicht der Stadt Buda und der Aufzählung der von den Osmanen zurück eroberten Städte (Abb. 9): A. 1683. *Strigonium* [= Gran/Esztergom]: *Barcan* [= Párkány/Štúrovo]. 1684. *Zolnock* [= Szolnok]: *Vaccia* [recte *Vacium* = Vác]: *Vicegrad* [= Visegrád]: 1685. *Casovia* [= Košice]: *Eperies* [= Prešov]: *Novae Arces* [= Neuhäus(e)l/Érsekújvár/Nové Zámky]: 1686. *Buda*: [= Budapest]: *Quinque Ecclesiae* [= Fünfkirchen/Pécs]: 1687. *Agria* [= Eger]: *Esseck* [= Eszegg/Eszék/Osijek an der Drau]: 1688. *Petrovaradin* [= Peterwardein/Petrovaradin]: *Gradiska* [= Gradischka/Gradiška an der Save]: *Dubizzat* [= Bosanska Dubica/ Kozarska Dubica an der Save]: 1689. *Szigethium* [= Sigetú Marmatjeri]: 1691. *Mag. Varadin* [= Varaždin]: *Canischa* [= Nagykanizsa].⁵¹

Und auch die auf den Rädern des kaiserlichen Triumphwagens aufgezählten Schlachten über die Türken von 1683 „Ad Barcanad Marchfeldt“ bis 1697 bei Zenta lassen keinen Zweifel an der zeitgeschichtlichen Deutung des Thesenblattes⁵² bzw. an der Aussage, dass man den habsburgischen Triumph über das türkischen Heer der Hilfe der Immaculata zuschreiben habe.

Sowohl das Motiv der himmlischen Disputation als auch jenes des Triumphes von Kirche und Kaiser über die heidnischen Osmanen waren jedoch keine Erfindung von Onghers, sondern vermutlich von druckgraphischen Vorlagen inspiriert. Die fiktive Disputation der beiden mittelalterlichen



10. Jacopo Ruphon: Titelkupfer von *Collationes doctrinae S. Thomae et Scoti cum differentiis inter utrumque*, 1671, Bayerische Staatsbibliothek, München

⁴⁹ CENNER-WILHELMB 1993 (Anm. 39), S. 302.

⁵⁰ Zu den zahlreichen Porträts dieses Herrschers siehe Friedrich POLLEROS, *Austriacus Hungariae Rex*. Zur Darstellung der Habsburger als ungarische Könige in der frühneuzeitlichen Graphik, „Ez világ, mint egy kert...“. *Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére* (Hrsg. Orsolya Bubryák), Budapest 2010, S. 63–78.

⁵¹ Für die Hilfe bei der Identifizierung dieser Orte sei Herrn Géza Pálffy herzlich gedankt.

⁵² Zu den zahlreichen Darstellungen des Kampfes der kaiserlichen Heere über die Osmanen siehe u. a. Géza GALAVICZ, *Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet*, Budapest 1986.



11. Romeyn de Hooghe: Allegorie auf den Triumph Leopolds I. über die Osmanen, Radierung, 1686, Sammlung Polleroß, Wien

Mönche steht in der Tradition der ab 1477 abgehaltenen theologischen Streitgespräche sowie der daraus resultierenden Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts mit einer Darstellung der Disputa über die Immaculata⁵³ und folgt direkt dem Typus eines Vorsatzkupferstichs von Jacopo Ruphon aus dem Jahre 1671, der gleichsam den Titel des Werkes *Collationes doctrinae S. Thomae et Scoti cum differentiis inter utrumque* visualisiert (Abb. 10). Auch schon bei dieser Darstellung der beiden Theologen auf den Wolken war der Franziskaner der Immaculata zugeordnet, der Dominikaner hingegen der Eucharistie.⁵⁴ Und eine ikonographisch verwandte Triumphszene schuf Romeyn de Hooghe schon 1686 (Abb. 11).⁵⁵ Auf dieser Radierung zur Verherrlichung der Rückeroberung Budas aus türkischer Hand segnet eine Personifikation der Römisch-katholischen Kirche aus den Wolken den Kaiser, der in einem von einer Kreuzträgerin gelenkten antikisierenden Triumphwagen über die besiegten Türken hinwegfährt.⁵⁶

⁵³ APPUHN-RADTKE 1992 (Anm. 47).

⁵⁴ Francisco a MACEDO, *Collationes doctrinae S. Thomae et Scoti cum differentiis inter utrumque*, Passau 1671.

⁵⁵ John LANDWEHR, *Romeyn de Hooghe the Etcher. Contemporary Portrayal of Europe, 1662–1707*, Leiden-New York 1973, S. 131; Eckhard LEUSCHNER, Die Mongolen in Schlesien. Ein mittelalterlicher Konflikt und seine spätbarocke Inszenierung in Legnickie Pole (Wahlstatt), *Das Bild des Feindes. Konstruktion von Antagonismen und Kulturtransfer im Zeitalter der Türkenkriege. Ostmitteleuropa, Italien und Osmanisches Reich* (Hrsg. Eckhard Leuschner, Thomas Wunsch), Berlin 2013, S. 115–125, Abb. 8.

⁵⁶ Ein fiktiver Triumphwagen vor Buda bildet auch ein Motiv der Serie von lothringischen Wandteppichen; siehe György RÓZSA, *Schlachtenbilder aus der Zeit der Befreiungsfeldzüge*, Budapest 1987, S. 40, Abb. 91–93.

Ob Antonio Lazari die mit seinem Programm angestrebte Propagandawirkung erreichte, wissen wir nicht. Der kaiserliche Botschafter und der Wiener Hof waren ihm vermutlich auch weiterhin wohl gesonnen. Der neue Papst des Jahres 1700, Clemens XI. Albani, war allerdings im beginnenden Spanischen Erbfolgekrieg weder vom kaiserlichen Botschafter noch von den kaiserlichen Siegen mit oder ohne Hilfe der Immaculata besonders angetan.⁵⁷ Und dies könnte auch der Grund gewesen sein, dass die explizite Inanspruchnahme der göttlichen Hilfe für das kaiserliche Heer durch Lazari auf dem Index landete. Denn in der Liste Verbotener Bücher aus dem Jahre 1704 wird auch das Thesenblatt angeführt: *Tabella aenea Augusta Vindelicorum per EN insculpta & per A Senecher ampliata cui titulus Architrophaeum Scoti per Mag Sac Palatij Apost. 12 Iunij 1700.*⁵⁸ Bereits wenige Tage nach der Überreichung des Thesenblattes an den Grafen Lamberg war es also von dem für die römische Zensur zuständigen *Magister Sacri Palatii* mit einem Druck- bzw. Verkaufsverbot belegt worden. Der römische Fund bestätigt aber die Vermutung von Cenner-Wilhelmb, dass es sich bei der Budapester Zeichnung um einen Entwurf für ein Thesenblatt gehandelt hat.

⁵⁷ POLLERROSS 2010 (Anm. 26), S. 305–359.

⁵⁸ *Index Liborum Prohibitorum Innoc. XI. P.M. jussu editus usque ad Annum 1681. Eidem accredit in fine Appendix usque ad mensem Junij 1704*, Roma 1704.

Brezmadežna, cesar Leopold I. in rimski tezni list ljubljanskih frančiškanov

Povzetek

Prispevek obravnava tezni list, ki je bil doslej neznan oz. smo poznali le pripravljeno risbo zanj, hranjeno v Budimpešti. Članek povezuje več tem: habsburško češčenje Brezmadežne, poveličevanje zmage nad Osmani, rivalstvo med frančiškani, jezuite in njihove tezne liste pa tudi politično-umetnostne zveze med Dunajem, Ljubljano, Rimom, Augsburgom in Prago.

Leta 1645 se je ob krizi katoliške unije med tridesetletno vojno Ferdinand III. zaobljubil, da bo po münchenskem zgledu svojega svaka Maksimilijana I. Bavarskega iz leta 1638 na Dunaju postavil Marijin steber. Po umiku protestantskih čet je maja 1647 Johann Jakob Pock pred jezuitsko hišo profesor na dunajskem trgu Am Hof postavil marmornat steber v čast Brezmadežni. Mater Božjo so v imenu cesarja in predstavnikov stanov uradno razglasili za »gospodarico in zavetnico« habsburških dežel in se zaobljubili, da bodo praznik Marijinega spočetja obhajali vsako leto. V zahvalo za osvoboditev Prage izpod Švedov je cesar leta 1648 obljubil narediti steber Brezmadežne tudi tam; postavljen je bil leta 1650 na Staromestnem trgu in leta 1652 slovesno posvečen v prisotnosti cesarske družine (leta 1918 je bil odstranjen). Leta 1667 je dal cesar Leopold I. dunajski kamniti Marijin steber nadomestiti z bronastim, delom Jakoba Herolda. Pozneje je pri augsburškem zlatarju Philippu Küslu naročil 129 cm visoko kopijo iz pozlačenega srebra s stotinami dragih kamnov. Tako kot pri Marijinem stebru v Ljubljani češčenje Brezmadežne pod Leopoldom I. ni bilo več uperjeno proti protestantom, temveč proti Turkom.

Že Anna Coreth je v svojih razpravah o cesarskem češčenju Brezmadežne poudarila, da je bilo »zagotovo podedovano iz Španije«, saj mu lahko sledimo nazaj do španskega kralja Ferdinanda in kraljice Izabele ter cesarja Karla V. Prav tako pomemben je bil vpliv jezuitov. Tudi pri postavljanju obeh dunajskih stebrov sta projekt vodila jezuitska spovednika Johann Gans oz. Philipp Müller. Ker sta bila španski kralj Filip III. in njegov naslednik Filip IV. vneta častilca Brezmadežne in pospeševalca njenega kulta, se zdi, da je cesar s svojim španskim svakom tudi tu vodil nekakšno skupno versko-politično strategijo in rodbinsko ideologijo »Case de Austria«. Na Leopolda I. je versko-politično očitno vplivala infantinja Margarita Tereza in ga mdr. napeljala k češčenju komaj 1669 kanoniziranega Petra Alkantarskega s tem, da mu je dala postaviti oltar v dunajski frančiškanski cerkvi.

Na jezuitskih univerzah in kolegijih v Rimu se je v 16. stoletju uveljavil običaj, da so študijsko leto zaključili s slovesno disputacijo ali zagovorom. V ta namen so od zgodnjega 17. stoletja naprej tiskali vse obsežnejše tezne liste, na katerih so bile navedene teze (*conclusiones*), ki jih je kandidat zagovarjal. Liste je kandidat na predvečer slovesnosti kot vabila raznosil po kolegijih in samostanih v mestu, kot program in v spomin pa so jih delili tudi med prireditvijo. Že leta 1599 je pariški frančiškanski konvent dovolil svojim študentom, da svoje teze ilustrirajo in jih razdelijo občinstvu. Ker sta tudi najstarejša v Rimu ohranjena tezna lista iz let 1614 in 1616 delo francoskega frančiškana Martina Meurissa, se zdi verjetno, da so rimski jezuiti prevzeli in nadalje razvijali prvotno frančiškansko zamisel. Posebna čast je bila, če se je disputacija odvijala *sub auspiciis imperatoris*. Da je ob taki priložnosti leta 1700 zastopal cesarja, je razvidno tudi iz arhiva cesarskega veleposlanika v Vatikanu Leopolda Jožefa grofa Lamberga. Junija 1700 sta frančiškana Lazari in Plöckner veleposlaniku *die Conclusiones presentirt so sie Ihr May[estät]t dem Kayser und Ihr May[estät]t dem König dedicirt*. Lazarijev tezni list je bil očitno natisnjen pred dogodkom, saj dan in mesec še nista vnesena. Iz podatkov na listu je razvidno, da se je disputacija odvijala v okviru 76. generalne skupščine reda v cerkvi Santa Maria in Aracoeli. Kot zagovornik teze, ki jo je o Marijinem brezmadežnem spočetju postavil Johannes Duns Scotus, je nastopil generalni lektor kranjske redovne province p. Romuald Sitar (1663–1733). Sitar je bil leta 1707 prvič izvoljen za gvardijana romarske cerkve

na Sveti Gori, leta 1708 je postal provincial redovne province sv. Križa. Zagovoru je predsedoval ljubljanski pater Antonio Lazari (1642–1705), provincial hrvaške in kranjske frančiškanske redovne province.

Zdi se, da sta bila za obeleženje slavnostnega dogodka oziroma tiskanje teznega lista dva razloga. Po eni strani so lahko frančiškani na ta način v času vse večje konkurence med redovi za teološki vpliv in finančna sredstva tako v središču krščanstva kot v cesarski prestolnici pokazali pomen oz. prvenstvo svojega reda pred jezuiti v propagandi Brezmadežne, po drugi strani pa naj bi tezni list s posvetilom cesarju poudaril pomen Lazarija in njegovega reda na dunajskem dvoru ali ga morda celo povečal. Rimski list je bil izdelan v Augsburgu: *Joannes Onghers del[ineavit] Pragae / A. Sinacher ampliavit Aug[ustae] Vind[elicorum] / E.N. sculpebat Aug[ustae] Vind[elicorum]*. Osnutek, ki je ohranjen v budimpeštanskem Magyar Nemzeti Múzeum, je narisal v Pragi delujoči flamski slikar in grafik Jan Onghers (1656–1735), predrisba je delo Abrahama Sinacherja, matrico pa je verjetno izdelal Elias Nessenthaler. V spodnji polovici grafike je upodobljena skalnata pokrajina, v zgornji pa nebo z oblaki, med katerimi sijejo svetlobni žarki z Boga Očeta in sv. Duha na glavni osebi, Boga Sina in njegovo mater. Kristus je kot vstali zmagovalc nad smrtjo in hudičem postavljen nasproti Brezmadežni, ki premaguje zmaja. V našem kontekstu pa je najpomembnejše nasprotujoče si dojemanje brezmadežnega spočetja božje Matere pri predstavnikih obeh redov, kar je tudi pogojevalo kompozicijo teznega lista: s Škotskega izvirajoči frančiškan je upodobljen na najvišji skali tik pod Marijo. Za učenim teologom in tako rekoč kot njegov asistent je upodobljen nihče drug kot predsedujoči disputaciji, Antonio Lazari. Nasproti te skupine kleči Tomaž Akvinski. Soočenje obeh teologov vizualizira spor med dominikanci in frančiškani glede dogme o brezmadežnem spočetju. V ospredju krajine sta triumfalna vozova Cerkev in cesarstva, ki gazita heretične protestante in poganske Turke. Na prvem vozu s papeškim grbom sedi personifikacija katoliške vere, na drugem z grbom vojvodine Kranjske prestolujeta cesar Leopold I. in kralj Jožef I. Sedelna odeja z veduto Budima in imeni mest, ki so bila ponovno osvobojena Osmanov, ter bitke s Turki od 1683 do 1697, našete na kolesih cesarskega voza, ne puščajo nobenega dvoma, da moramo tezni list tolmačiti tudi kot odsev sočasnega zgodovinskega dogajanja. Motiva nebeške disputacije ter zmagoslavja Cerkev in cesarja nad poganskimi Osmani pa nista bila Ongherjeva invencija, ampak so ju verjetno navdihnile tiskane predloge.

Historizirana podoba naročnika

Attemsova družinska portreta in Rembov avtoportret iz brežiškega gradu

Barbara Murovec

Ob 300. obletnici smrti
Frančiška Karla Remba
(1675–1718)

Ignac Marija grof Attems (Ljubljana, 15. avgust 1652 – Gradec, 13. december 1732) je leta 1694, v času ko si v Gradcu še ni zgradil mestne palače in je tam s svojo mlado družino bival v palači sestrinega drugega moža Jurija gospoda Stubenberga,¹ kupil grad Brežice (sl. 1).² Ta je za dobro desetletje postal njegovo najpomembnejše spodnještajersko bivališče,³ kar se je odražalo tudi v umetnostnih naročilih za grajske reprezentančne prostore. Vzhodni trakt je Attems predelal v izjemno dolgo slavnostno dvorano (*Festsaal*) in jo dal v celoti freskirati (sl. 2).⁴ Arhivsko je poslikava

- ¹ Marija Ana (oziroma Marijana) grofica Attems je bila od 19. novembra 1684 do svoje smrti 27. maja 1699 drugič poročena z Jurijem gospodom Stubenbergom (1632–1703), od leta 1687 štajerskim deželnim glavarjem. Stubenbergi so bili ena najstarejših plemiških družin na Štajerskem in so grofovski naziv (neprostovoljno) prevzeli šele sredi 18. stoletja in tudi takrat obdržali naziv gospodje; gl. Hannes P. NASCHENWENG, *Die Landeshauptleute der Steiermark. 1236–2002*, Graz 2002, str. 152, 154. Za graško Palais Attems prim. zlasti *Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des I. Bezirkes. Altstadt. Mit Einleitungen über die topographische und architektonische Entwicklung der Altstadt* (ur. Wiltraud Resch), Wien 1997 (Österreichische Kunsttopographie, 53), str. 499–512.
- ² Zgodovina lastništva gradu Brežice v (zgodnjem) novem veku je zelo slabo raziskana. Ivan STOPAR, *Grajske stavbe v vzhodni Sloveniji. 5: Med Kozjanskim in porečjem Save*, Ljubljana 1993, razen Attemsa ne omenja lastnikov iz 17. in 18. stoletja. Za Attemsov nakup gradu gl. Jože KOROPEC, Brežice v srednjem veku, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 47/1, 1976, str. 114; Dejan ZADRAVEC, Postavitev in postavljaev materialnih in rodbinskih temeljev plemiške družine Attems na Štajerskem, *Zbornik občine Slovenska Bistrica III. Svet med Pohorjem in Bočem* (ur. Stane Gradišnik), Slovenska Bistrica 2009, str. 109.
- ³ V Brežicah je bila v skladu s svojo voljo pokopana Attemsova prva žena Marija Regina grofica Wurmbbrand (Dizmova kapela v frančiškanski cerkvi). Deli njenega nagrobnika so hranjeni v Posavskem muzeju v Brežicah (za reprodukcijo gl. Lidija SLANA, Lastniki Rajhenburga med 16. in 19. stoletjem (1570–1881), *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 61, 2013, str. 533). Kopijo testamenta (sestavljenega 12. februarja 1709) z dne popisa dediščine (10. maja 1715) in prepis zapuščinskega inventarja hrani Steiermärkisches Landesarchiv, Gradec (StLA), Archiv Attems, Familie und Herrschaft, K. 98, H. 1005.
- ⁴ Za označevanje največjega reprezentančnega prostora v baročno predelanih gradovih in novosezidanih dvorcih v slovenskem jeziku še nismo oblikovali izraza, ki bi bil del jasne umetnostnozgodovinske terminologije. Dvorano navajam s sinonimi reprezentančna, slavnostna in velika dvorana, čeprav je danes največ v uporabi edini glede na baročno poimenovanje in funkcijo prostora popolnoma neustrezen izraz viteška dvorana, ki izhaja iz nemškega (romantičnega) označevanja prostorov z Rittersaal v 19. stoletju. Prim. geslo Rittersaal, <https://de.wikipedia.org/wiki/Rittersaal>, z reprodukcijami in citirano leksiko (15. 9. 2018).



1. Grad Brežice



2. Velika dvorana, grad Brežice

dokumentirano delo slikarja *Franza*,⁵ ki ga je Igor Weigl prepričljivo identificiral s Frančiškom Karlom Rembom (Radovljica, 14. oktober 1674 – Dunaj, 23. september 1718).⁶ Sodelovanje Attemsa z Rembom kot njegovim »dvornim« slikarjem (*Hofmaler*) se skozi poslikave brežiške dvorane in mestne palače v Gradcu kaže kot eno najplodnejših v času baroka v notranjeavstrijskih deželah.

Izsledki večletnih raziskav o Ignacu Mariji grofu Attemsu kot naročniku stropnih in stenskih poslikav so bili javnosti obsežneje predstavljeni leta 2017 na začasni razstavi *Štajerski Herkul* v slovenjebistriškem gradu.⁷ V pričujočem članku sta v povezavi z Rembovim avtoportretom v fresko tehniki na vzhodni steni slavnostne dvorane obravnavana družinska portreta Ignaca Marije grofa Attemsa in njegove prve žene Marije Regine grofice Attems, rojene grofice Wurmbrand zu Stuppach (Gradec, 3. junij 1659 – Brežice, 24. april 1715) z otroki – dve od šestih velikih ovalnih oljnih slik, ki jih je Remb naslikal za vzhodno in zahodno steno iste reprezentančne dvorane v brežiškem gradu.

Ignac Marija grof Attems je kot zgodovinska osebnost slabo raziskan, čeprav ga ohranjeni spomeniki in slike postavljajo v sam vrh umetnostnih naročnikov in zbirateljev prve tretjine 18. stoletja na Štajerskem ter ga kažejo kot enega vodilnih akterjev v Notranji Avstriji nasploh. Zadnjo razpravo o njem s kratko biografsko skico je leta 2009 prispeval zgodovinar Dejan Zadravec.⁸

⁵ Igor WEIGL, *Matija Persky. Arhitektura in družba sredi 18. stoletja*, Ljubljana 2000 (tipkopis magistrske naloge), str. 45, op. 142. Pred tem so bile freske že pripisane Rembu (gl. npr. Marjana LIPOGLAVŠEK, *Iluzionistično slikarstvo 18. stoletja na Slovenskem, Zbornik za umetnostno zgodovino*, 19, 1983, str. 31), pa tudi Matthiasu von Görzu (gl. npr. Anica CEVC, *Barok. Slikarstvo, Enciklopedija Slovenije*, 1, Ljubljana 1987, str. 196).

⁶ O Rembu nazadnje: Georg Matthias LECHNER, *Der Barockmaler Franz Carl Remp (1675–1718)*, Wien 2010 (tipkopis doktorske disertacije).

⁷ *HERCULES STIRIAE. Štajerski Herkul – Hercules of Styria. Po sledih freskantskih naročil Ignaca Marije grofa Attemsa / Following Ignaz Maria Count of Attems' Commissions of Frescoes* v umetnostni galeriji Zavoda za kulturo Slovenska Bistrica (Grad Slovenska Bistrica, 15. junij – 31. december 2017). Del začasne razstave je od zgodnje jeseni 2018 v dveh salonih ob veliki dvorani postavljen kot stalna razstava. Avtorica obeh razstav je Barbara Murovec, oblikovali so ju Žiga Okorn in Barbara Filipčič (Uvid.si d. o. o.) ter Andrej Furlan (Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU).

⁸ ZADRAVEC 2009 (op. 2), str. 99–114. Avtor se je naslonil zlasti na v graškem deželnem arhivu hranjen tipkopis o rodbini Attems »Familienbuch des Hauses Attems«, delo Marie Viktorie grofice Attems-Heiligenkreuz, poročene Pallavicino (1899–1983), ljubiteljske raziskovalke (kot jo je sam označil na str. 100), in ga obravnaval kot povsem zanesljiv vir; prim. StLA, Familienarchiv Pallavicino, K. 28, H. 415, Familienbuch des Hauses Attems, VI. Die steirische

V članku je življenjska pot za umetnostno zgodovino izjemno pomembnega plemiča uvodoma korigirana ter dopolnjena z nekaj novimi podatki in ugotovitvami, saj so oboji velikega pomena tudi za razumevanje Attemsovih umetnostnih naročil. V nadaljevanju sta portreta družine Attems ikonografsko analizirana, identificirani so otroci na slikah ter nakazani verjetni vzori in primerjave. S tem pa interpretativne možnosti pretehtane inscenacije naročnika in njegovega umetnika, predstavljenega s celopostavnim avtoportretom na sredini dvorane, in komparativni kontekst vseh treh upodobitev še zdaleč niso izčrpani.

Drobci za naročnikovo biografijo in raziskovanje kavalirskih potovanj štajerskega plemstva

Ko se je 15. avgusta 1652 Ignac Marija v Ljubljani rodil⁹ Janezu Frideriku grofu Attems (1593–1663), od leta 1649 kranjskemu deželnemu vicedomu,¹⁰ in Frančiški Mariji (1620–1668),¹¹ rojeni markizi Strozzi iz Mantove, pred poroko dvorni dami cesarice-vdove Eleonore Gonzaga starejše, je bil za očeta to zadnji otrok v tretjem zakonu.¹² Poroka Janeza Friderika s skoraj tri desetletja mlajšo nevesto na dunajskem dvoru zaradi razlike v letih ni bila dobro sprejeta in je negativno vplivala na njegovo nadaljnjo kariero v habsburški prestolnici.¹³ Kaže, da se je po številnih elitnih dvornih službah rodbine Attems-Heiligenkreuz v sredini 17. stoletja njeno delovanje preusmerilo v notranjeavstrijske dežele (in se bo z Ignacem Marijo osredotočilo na Štajersko).

Pri krstu Ignaca Marije v ljubljanski stolni cerkvi sta bila odlična botra Eberhard, bolj znan kot Herbard,¹⁴ grof Auersperg, takrat karlovški general, in Eleonora Marija markiza Gonzaga-Luzzara, ki je iz Mantove na Dunaj prišla leta 1622 skupaj z nevesto Eleonoro Gonzaga starejšo, od leta 1625 pa bila poročena z Janezom Jakobom grofom Thurn-Valsassina iz Devina, torej z bratom druge žene novorojenčevega očeta.¹⁵

Linie, tipkopis. Maria Viktoria Pallavicino je opravila izjemno delo, saj je zbirala arhivsko gradivo po celotni Evropi in transkribirala številne dokumente, med katerimi je marsikateri izgubljen oziroma njegovo hranišče ni znano, pri tem pa je vendarle pisala kroniko svoje družine, ki jo je zaokroževala in dopolnjevala v biografske zgodbe. Kakšna nova spoznanja prinaša disertacija o zapuščinskih inventarjih družine Attems-Heiligenkreuz: Sarah BUNDSCHUH, *Die Verlassenschaftsinventare der Familie Attems-Heiligenkreuz (1715–1773). Ein Beitrag zur Geschichte Innerösterreichs*, Graz 2018 (tipkopis doktorske disertacije), mi ni znano, saj v času priprave članka, naloga ni bila dostopna javnosti. O Attems (kot zbiratelju nazadnje: Katra MEKE, Slikarska zbirka Ignaca Marije grofa Attemsa, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 50, 2014, str. 81–127).

⁹ Nadškofijski arhiv, Ljubljana, Krstne knjige, Ljubljana – Sv. Nikolaj, 1643–1653, str. 304–305; gl. tudi *Der Adel in den Matriken des Herzogtums Krain* (zbral in uredil Ludwig Schiviz von Schivizhoffen), Görz 1905, str. 9; Igor WEIGL, Prenova gradu Podčetrtek v letih 1715–1723, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 47/1–2, 1999, str. 31.

¹⁰ Majda SMOLE, *Vicedomski urad za Kranjsko. 13. stol. – 1747. 1. del: Cerkevne zadeve Lit. A–F*, Ljubljana 1985, str. V.

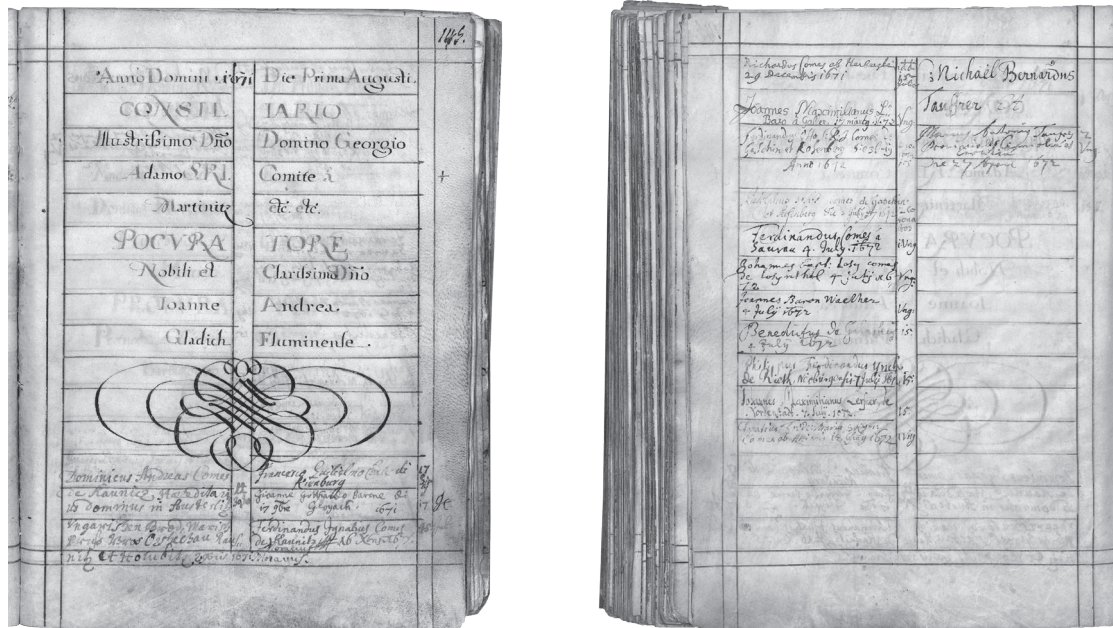
¹¹ Natančen datum rojstva in smrti zaenkrat nista znana. V literaturi in spletnih genealogijah se navajata le letnici; gl. npr. Christoph Graf von POLIER, Giulio Cesare Strozzi, *Geneanet*, <https://gw.geneanet.org/> (15. 9. 2018).

¹² Oba starša Janeza Friderika grofa Attemsa, Herman (1564–1611) in Uršula (1568–1641), rojena Breuner, sta imela pomembne dvorne službe, mati je bila od 1624 do 1637 vrhovna dvorna mojstrica (*Obersthofmeisterin*) cesarice Eleonore Gonzaga starejše (tudi zaradi njenih zaslug so bili Attemsi leta 1630 povzdignjeni v grofovski stan), Janez Friderik in Frančiška Marija pa sta istočasno služila cesarici-vdovi in se na Dunaju tudi poročila; prim. Katrin KELLER, *Hofdamen. Amtsträgerinnen im Wiener Hofstaat des 17. Jahrhunderts*, Wien-Köln-Weimar 2005, str. 264, 322.

¹³ KELLER 2005 (op. 12), str. 322.

¹⁴ Prim. Miha PREINFALK, *Auerspergi. Po sledih mogočnega tura*, Ljubljana 2005, str. 446.

¹⁵ Za kratko biografijo gl. KELLER 2005 (op. 12), str. 279.



3. Matrike nemških študentov na univerzi v Sieni, naslovna stran za leto 1671/1672 in vpis Ignaca Marije grofa Attemsa, fol. 145, Biblioteca comunale degli intronati, Siena

O šolanju in izobrazbi mladega grofa doslej nismo vedeli ničesar zanesljivega. V slovenski strokovni literaturi je obveljalo, da je Ignac Marija obiskoval latinsko šolo v Rušah,¹⁶ saj je naveden v rokopisu *Notata Rastensia ex antiquissimis documentis desumpta et variis fide humana dignis autographis synoptice descripta*, torej *Ruški kroniki*, ki jo je v 18. stoletju napisal Jožef Avguštin Meznerič-Marian (ok. 1707–po 1772).¹⁷ Ta je bila sicer s strani avstrijskega zgodovinarja Franza Kronesa že leta 1886 opredeljena kot nezanesljiv vir, vendar le za srednji vek.¹⁸ Za zgodnji novi vek je Jože Mlinarič zapisal: »Medtem ko so podatki iz obdobja pred 1500 nezanesljivi, pa o verodostojnosti večine podatkov po letu 1600 /.../, nimamo razloga dvomititi«, saj se je Meznerič skliceval na »verodostojne rokopise«.¹⁹ Pritegnitev drugih virov nedvomno pokaže, da je *Ruška kronika* nezanesljiv vir tudi za drugo polovico 17. stoletja oziroma da je zavzeti Rušan Meznerič vanjo vpisal številna imena pomembnih osebnosti, da bi z njimi povečal svoj kraj in župnijsko šolo. Namen mu je vsekakor uspel, saj ruška latinska šola slovi kot najpomembnejša izobraževalna institucija na Slovenskem v 17. stoletju, ki naj bi imela številne učence vseh stanov, tako na primer leta 1698 kar 214,²⁰ med njimi 20 mladih grofov in baronov.²¹ Morda so se na Mezneričevih seznamih učencev

¹⁶ Prim. npr. WEIGL 1999 (op. 9), str. 32; ZADRAVEC 2009 (op. 2), str. 101.

¹⁷ Za biografijo gl. Janko GLAZER, Meznerič, Jožef Avguštin, *Slovenski biografski leksikon*, 2/5 (ur. France Kidrič, Franc Ksaver Lukman), Ljubljana 1933, str. 110–111; Jože MLINARIČ, *Ruška kronika*, v: *Ruška kronika*, Maribor 1985, str. 116–117.

¹⁸ Franz KRONES, *Zur Geschichte des Schulwesens der Steiermark im Mittelalter und während der Reformations-epoche bis 1570*, *Mittheilungen des Historischen Vereins für Steiermark*, 34, 1886, str. 12; prim. tudi Viktor VRBNJAK, *Vzgoja in izobraževanje do srede 17. stoletja*, *Ruška latinska šola. 350 let, 1645–1995*, Ruše 1995, str. 20.

¹⁹ MLINARIČ 1985 (op. 17), str. 118.

²⁰ Drago AUGUSTINOVIČ, *Ruška šola*, *Ruška latinska šola 1995* (op. 18), str. 44.

²¹ Med njimi sta v abecednem seznamu na prvem mestu zapisana Dizma in Tadej Attems kot grofa z Vurberka; prim. Jože MLINARIČ, *Seznam imen iz latinske kronike*, *Ruška kronika* 1985 (op. 17), str. 189.

znašla tudi imena članov ruških cerkvenih bratovščin te pomembne romarske poti in umetnikov iz pogodb oziroma računov ob baročni prenovi župnijske cerkve, ki jih je našel v župnijskem arhivu.²² S pritegnitvijo drugih dokumentov v analizo biografij bo vsaj za marsikaterega plemiča in umetnika mogoče potrditi ali ovreči njegovo šolanje v Rušah.

Ignac Marija grof Attems je kot učenec ruške šole naveden v letu 1673, ko je imel že 21 let.²³ Glede na zanesljive datume iz njegove mladosti je upravičeno trditi, da mladi Attems nikoli ni obiskoval ruške šole, saj nam matrike graške univerze odkrivajo, da se je že 24. februarja 1669 imatrikuliral na študij logike,²⁴ ki ga je 14. aprila 1670 tudi uspešno zaključil.²⁵ Vpisan je bil kot *Goritiensis* oziroma *ex Comitatu Goritiensi*,²⁶ kar morda podkrepljuje pri Marii Viktorii Attems Pallavicino zapisan podatek, da je Ignac Marija v letu materine smrti (1668) zaključil šolanje na goriškem jezuitskem kolegiju.²⁷

Kdaj se je začelo kavalirsko potovanje Ignaca Marije, kam vse ga je pot vodila in koliko časa je trajala, lahko zaenkrat z eno samo izjemo le domnevamo.²⁸ 18. julija 1672 se je devetnajstletni grof Attems v Sieni lastnoročno vpisal v knjigo nemških študentov (sl. 3).²⁹ Siena je bila eno najpomembnejših italijanskih univerzitetnih središč, v katerem so se na svojih izobraževalnih popotovanjih ustavljali mladi nemški plemiči, med njimi tudi številni Štajerci in Kranjci.³⁰

Kavalirska potovanja oziroma *Kavaliertour*, *Grand Tour* ali izobraževalna popotovanja so bila obvezen del vstopanja mladih plemičev v samostojno življenje.³¹ Matrike študentov, popotni

²² Med takšne verjetno sodi slikar Johann Chrysostomus Vogl iz Steignadna na Bavarskem, ki je v začetku dvajsetih let 18. stoletja poslikal cerkveno notranjščino ruške cerkve. Povezuje se ga z zapisom iz leta 1693 »Vögl Joannes Bernardus nobilis Graecensis (odličnik iz Gradca), kasneje slikar«, citirano po: MLINARIČ 1985 (op. 17), str. 181; prim. Anica CEVC, Johann Chrysostomus Vogl, freskant dveh kapel v župnijski cerkvi sv. Martina v Laškem, *Laški zbornik 2007* (ur. Jože Maček), Laško 2007, str. 133.

²³ Arhiv župnije Ruše, *Notata Rastensia ex antiquissimis documentis desumpta et variis fide humana dignis autographis synoptice descripta*, s. a., fol. 39v. Prim. MLINARIČ 1985 (op. 17), str. 156.

²⁴ *Die Matrikeln der Universität Graz, 3: 1663–1710* (bearbeitet von Johann Andritsch), Graz 1987 (Publikationen aus dem Archiv der Universität Graz, 6/3), str. 24: *Ignatius Maria Comes ab Attimis, ex Comitatu Goritiensi* (fol. 137r).

²⁵ *Die Matrikeln* 1987 (op. 24), str. 233.

²⁶ *Die Matrikeln* 1987 (op. 24), str. 24, 233.

²⁷ StLA, Archiv Pallavicino, Familie, K. 28, H. 415. Brez letnic in institucij sicer Gorico in Gradec kot mesti Ignačevega šolanja navajata Ulrike FRANK, Ferdo ŠERBELJ, *Kratka zgodovina grofov Attems, Zbornik občine Slovenska Bistrica II* (ur. Ferdo Šerbelj), Ljubljana 1990, str. 146; v ZADRAVEC 2009 (op. 2), str. 101, pa je ponovno zapisano, da je obiskoval ruško latinsko šolo.

²⁸ LECHNER 2010 (op. 6), str. 37, je sicer brez navedbe vira zapisal, da je Attemsa pot vodila v Benetke, Mantovo, Firence in Rim. Vsa ta mesta so bila skoraj zagotovo del Attemsovega (precej obsežnejšega) itinerarija.

²⁹ Siena, Biblioteca comunale degli intronati, A.XI.14, fol. 145v; gl. tudi Fritz WEIGLE, *Die Matrikel der deutschen Nation in Siena. 1573–1738*, 1–2, Tübingen 1962 (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom, 22–23), št. 8207 (kot mesec šolanja je naveden junij).

³⁰ Gl. zlasti WEIGLE 1962 (op. 29).

³¹ Iz obsežne literature navajam nekaj temeljnih del: Antje STANNEK, *Telemachs Brüder. Die höfische Bildungsreise des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2001 (Geschichte und Geschlechter, 33); Mathis LEIBETSEDER, *Die Kavaliertour Adlige Erziehungsreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Köln-Weimar-Wien 2004; Eva BENDER, *Die Prinzenreise. Bildungsaufenthalt und Kavaliertour im höfischen Kontext gegen Ende des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2011 (Schriften zur Residenzkultur, 6); Mathis LEIBETSEDER, *Kavaliertour – Bildungsreise – Grand Tour. Reisen, Bildung und Wissenserwerb in der Frühen Neuzeit, Europäische Geschichte Online (EGO)*, Mainz 2013-08-14, <http://www.ieg-ego.eu/leibetseder-2013-de> (30. 10. 2018). Za avstrijski prostor so prve sistematične raziskave iz šestdesetih let 20. stoletja: Harry KÜHNEL, *Die adelige Kavaliertour im 17. Jahrhundert, Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich*, 34/1, 1964, str. 364–384; Eva-Marie LOEBENSTEIN, *Die adelige Kavaliertour im 17. Jahrhundert – ihre Voraussetzungen und Ziele*, Wien 1966 (tipkopis doktorske disertacije); gl. tudi Eva-Marie

dnevniki in sorodni viri v študijah slovenskih raziskovalcev, zgodovinarjev in umetnostnih zgodovinarjev, skoraj niso uporabljani, čeprav so številne med njimi nemški in avstrijski zgodovinarji pred več kot pol stoletja tudi že objavili.³² Gre za izjemno pomembne vire za preučevanje referenčnega okvira evropskega plemstva, njihovih zvez, vpliva izobrazbe, poznavanja originalnih spomenikov in umetnin ter naročniških vzorov in številnih drugih aspektov povezovanja in prepletanja znanja z umetnostnimi težnjami. Za štajersko oziroma notranjeavstrijsko plemstvo se je ohranil izjemno pomemben vir, popotni dnevnik mladih knezov Janeza Kristjana (1641–1710) in Janeza Sajfrida (1644–1713) Eggenberg, ki v slovenskem prostoru pri raziskovanju ni bil upoštevan,³³ čeprav daje neprecenljiv vpogled v kavalirska potovanja, nenazadnje tudi z vidika odnosa do umetnostnih spomenikov in njihovega ogledovanja na poti po Evropi. Leta 2012 je dobil popotni dnevnik s sočasno analizo računskih knjig in korespondence kritično izdajo čeških zgodovinarjev Václava Boka in Anne Kubíkové.³⁴

Intenzivne priprave na študij v tujini in veliko turo mladih knezov, ki jima je oče Janez Anton von Eggenberg umrl leta 1649, so se pričele že leto pred odhodom, ko sta bila stara osemnajst in petnajst let, sama pot pa 2. junija 1660.³⁵ Njuna mati Ana Marija, rojena mejna grofica von Brandenburg-Bayreuth, je popotovanje natančno organizirala, zagotovila nemajhna finančna sredstva, stalno spremstvo dvornih mojstrov in buden nadzor nad izpolnjevanjem ciljev kavalirske ture, o čemer se lahko natančno poučimo iz uvodne študije h kritični izdaji obeh omenjenih

CSAKY-LOEBENSTEIN, Studien zur Kavalierstour österreichischer Adelligen im 17. Jahrhundert, *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, 79, 1971, str. 408–434; gl. tudi Gernot HEISS, Integration in die höfische Gesellschaft als Bildungsziel. Zur Kavalierstour des Grafen Johann Sigmund Hardegg 1649/59, *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich*, n. v. 48/49, 1982/1983, str. 99–114; Gernot HEISS, Bildungs- und Reiseziele österreichischer Adelliger in der Frühen Neuzeit, *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert. Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000* (ur. Rainer Babel, Werner Paravicini), Ostfildern 2004 (Beihefte der Francia, 60), str. 217–235. Z umetnostnozgodovinskega vidika je pregledna študija o potovanjih naročnikov in umetnostnem trgu za avstrijski, češki in moravski prostor uvodna razprava v knjigi o migraciji umetnikov in umetnostnih del: Friedrich POLLE-ROSS, ... dem Antiquario zu Rom für sein trinckgeldt undt gemachte Spesa ... Kunst-Reisen und Kunst-Handel im 17. und 18. Jahrhundert, *Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen Mähren und Österreich* (ur. Friedrich Polle-ROSS), Petersberg 2004, str. 9–36; študija primera pa: Friedrich POLLEROSS, *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653–1706)*, Petersberg 2010, str. 71–139.

³² Gl. npr. Gustav C. KNOD, *Deutsche Studenten in Bologna (1289–1562). Biographischer Index zu den Acta nationis germanicae Universitatis Bononiensis*, Berlin 1899; Fritz WEIGLE, *Die Matrikel der deutschen Nation in Perugia 1579–1727. Ergänzt nach den Promotionsakten, den Consiliarwahllisten und der Matrikel der Universität Perugia im Zeitraum von 1489–1791*, Tübingen 1956 (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom, 21); WEIGLE 1962 (op. 29); prim. tudi literaturo v op. 31 in Mathis LEIBETSEDER, Across Europe. Educational Travelling of German Noblemen in a Comparative Perspective, *Journal of Early Modern History*, 14, 2010, str. 417–449.

³³ Npr. Renata KOMIČ MARN, Kratka zgodovina rodbine Eggenberg s posebnim ozirom na slovenski prostor, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 63, 2015, str. 5–26.

³⁴ *Bericht über die Reise Johann Christians und Johann Seyfrieds von Eggenberg durch die Länder Mittel-, West- und Südeuropas in den Jahren 1660–1663. Eine kommentierte Edition* (ur. Václav Bok, Anna Kubíková), České Budějovice 2012 (Documenta Bohemica XVI.–XVIII.). Prvič so spoznanja študije vključena v strokovno monografijo o dvorcu Eggenberg: Barbara KAISER, Paul SCHUSTER, *Schloss Eggenberg. Architektur und Ausstattung*, Schloss Eggenberg, Universalmuseum Joanneum, Graz 2015, str. 48–51, 98–101.

³⁵ Václav BOK, Anna KUBÍKOVÁ, II. Die Bildungs- und Kavaliersreise Johann Christian und Johann Seyfrieds von Eggenberg, *Bericht* 2012 (op. 34), str. 16. Za slovenski prostor je zanimiv tudi detajl, da ju je ob vrnitvi mati pričakala na dvorcu Hošperk pri Planini (Haasberg).

čeških zgodovinarjev.³⁶ Triletna pot Eggenbergov je bila sestavljena iz enoletnega študija v Leuvnu³⁷ in dvoletnega potovanja, ki je vključevalo številna nemška, švicarska, flamska, nizozemska, francoska in italijanska mesta, s posebej dolgima postankoma v Parizu in Rimu, od katerih se kaže za primerjalno analizo Attemsovih umetnostnih vzorov posebej pričevalno, da je obisk Pariza trajal dobre tri mesece in je vključeval ogled številnih umetnostno pomembnih cerkva in palač v samem mestu in okolici, z daljšim izletom do dvorcev Vaux-le-Vicomte in Fontainebleau, medtem ko sta se mlada kneza v večnem mestu zadržala malo manj kot dva meseca.³⁸ Morda smemo kot (so)organizatorko Attemsove kavalirske ture domnevati starejšo sestro Marijo Ano grofico Attems, takrat (prvič) poročeno baronico Zollner-Maisenberg, ki je živela v Gradcu, ko je šestnajstletnemu Ignacu Mariji umrla mati.

Nasploh daje študij matrik različnih univerz vpogled v povezave in kontakte med štajerskimi plemiči, ki so nemalokrat potovali skupaj in se tudi sicer intenzivno družili,³⁹ kneza Eggenberg na primer z Maksimilijanom grofom Trauttmansdorffom in samo s priimkom navedenim mladim grofom Lesliejem, ki je v Leuven iz Pariza pripotoval 1. novembra 1660.⁴⁰

Da bi mladi Ignac Marija ob Apeninskem polotoku obiskal tudi druge dežele, zaenkrat nimamo pisnih dokazov, ob njegovih ambicioznih pripravah na kariero na Štajerskem ter poteh očeta Janeza Friderika, starega očeta Hermana in drugih sorodnikov, npr. strica Maksimilijana, ki je bil zaupnik nadvojvode Leopolda Viljema, ko je bil ta upravnik na Nizozemskem, pa ni izključeno, da je ob poti po Italiji, kjer si je natančno ogledal tudi mesta, iz katerih so prihajali njegovi predniki, in obiskal sorodnike, zlasti po materini strani, nedvomno pa tudi številne umetnostne spomenike, potoval tudi na zahod. Glede na vzore v njegovih naročilih ne bi presenetilo, če bomo v nadaljnjih raziskavah dobili potrditev, da je podobno kot Eggenberga v živo videl Pariz s palačami kralja in visokega plemstva.⁴¹ Kot izpričujejo računi in popotni dnevnik eggenberških knezov, sta se posebej zanimala za arhitekturo, pri čemer lahko nedvomno rečemo, da je mladi Ignac Marija grof Attems delil njune interese oziroma, kot nam kaže njegov portret iz brežiškega gradu in z arhitekturnimi priročniki dobro založena, sicer pa ne posebej obsežna knjižnica,⁴² je imelo spoznavanje arhitekturnih in gradbenih dosežkov zanj celo odločilnejši pomen.

V času od konca svojega šolanja in kavalirskega potovanja, med katerim se je zagotovo obilno navdihoval pri videnih umetnostnih spomenikih in dobil številne ideje za lastne projekte, pa do

³⁶ BOK, KUBÍKOVÁ 2012 (op. 35), str. 16–53.

³⁷ V Leuvnu so študirali tudi številni štajerski plemiči iz rodbin Herberstein, Stubenberg, Wildenstein, Dietrichstein, Trauttmansdorff in drugih, od Attemsov pa je v objavljenih matrikah naveden le *Joannes Henricus comes ab Atthembs Styrus*, ki se je vpisal 18. julija 1651; gl. Joseph WILS, *Les étudiants des régions comprises dans la nation germanique à l'université de Louvain. 1: 1642–1776*, Louvain 1909, str. 111.

³⁸ BOK, KUBÍKOVÁ 2012 (op. 35), str. 33, 39.

³⁹ Tudi Attemsovi otroci so študirali na evropskih univerzah, v Sieni na primer Ernst Amadej, v Parmi, ki je bila prav tako zelo priljubljena med notranjeavstrijskim plemstvom, pa je na tamkajšnjem jezuitskem kolegiju študiral Ferdinand Hiacint. *Collegii Parmensis Nobilium Convictorum Nomenclatura Universlis cum notis historicis*, Parmae 1820, s. p.

⁴⁰ BOK, KUBÍKOVÁ 2012 (op. 35), str. 30, op. 59.

⁴¹ Že poslikava velike dvorane dvorca Štatenberg, Attemsovo prvo freskantsko naročilo, je naslikana v naslonu na ikonografijo Ludvika XIV.; gl. Barbara MUROVEC, Grafični listi po Simonu Vouetu in Charlesu Le Brunu kot predloge za baročne stropne poslikave na Kranjskem in Štajerskem, *Acta historiae artis Slovenica*, 1, 1996, passim. Plemiči so na kavalirskih potovanjih kupovali tudi grafične liste in si z njimi gradili zbirko svojih likovnih predlog; prim. BOK, KUBÍKOVÁ 2012 (op. 35), str. 50.

⁴² Gl. Attemsov zapuščinski inventar: StLA, Archiv Attems, Familie und Herrschaft, K. 8, H. 59, fol. 57v–60r.

odhoda v večnost je Attems svojo življenjsko pot več kot štiri desetletja snoval v tesnem sodelovanju z umetniki in z vključevanjem umetnosti kot osrednjega stebra svoje reprezentacije. Prav slavnostna dvorana v Brežicah ima v tem kontekstu posebej odlično mesto, saj je uveljavljajoči se Attems zanj naročil veliki družinski portret v dveh slikah in sebe na njem dal upodobiti kot arhitekta.

Po koncu Attemsovega življenja se je klesarju napisa na nagrobniku, ki ga je zasnoval zadnji Attemsov freskant Franc Ignac Flurer (1688–1742) za graško frančiškansko cerkev, zgodila nerodnost, zaradi katere je bil datum Attemsove smrti stoletja navajan napačno. V skladu z zapisom rimskih števil je Attems umrl XI. decembra star 82 (LXXII) let. Klesarju sta dve rimski enici pri prepisovanju ušli v naslednjo vrstico, tako da sta na nagrobniku kar dve številki zapisani narobe. Kot je zapisano v graški matični knjigi, je Attems umrl 13. decembra (XIII.) 1732, star 80 (LXXX) let.⁴³

Naslikana družina

Od kdaj sta se grof Attems in 22 let mlajši Remb poznala, ne vemo. Oba sta bila Kranjca in v literaturi je dolgo veljalo, da je Attems financiral Rembovo šolanje v Rimu.⁴⁴ Uroš Lubej je leta 1997 objavil arhivski vir, na podlagi katerega je razvidno, da so Remba podprli kranjski deželni stanovi, za kar se je posebej zavzel mladeničev oče, slikar Janez Jurij Remb iz Radovljice.⁴⁵ Ko se je Attems oziral za slikarjem, so potekala intenzivna dela v ljubljanski jezuitski cerkvi, pri katerih je bil kot freskant na delu Remb starejši,⁴⁶ pomagal pa mu je sin,⁴⁷ ki se je pred tem več let šolal v Italiji, zanesljivo v Rimu in bržkone tudi v Benetkah.⁴⁸ Glede na slogovne vplive v njegovem opusu, ki kažejo dobro poznavanje italijanskega slikarstva nasploh, pa zanj lahko domnevamo tudi bivanje v drugih mestih, zlasti Bologni, oziroma vplivno študijsko popotovanje po Apeninskem polotoku. Podobno kot plemiči so namreč tudi umetniki iz habsburških dežel svojo samostojno kariero začeli po obveznem študijskem potovanju, praviloma stari okoli 25 let.

⁴³ Diözesanarchiv Graz, Graz-Hl. Blut, Sterbebuch XII, 1723–1742, str. 632 <https://matriken.graz-seckau.at/>, 11. 10. 2018). V literaturi se ob 11. decembru večkrat navaja tudi 12. december; gl. npr. Karl Fridrich Benjamin LEUPOLD, *Allgemeines Adels=Archiv der österreichischen Monarchie*, 1/1, Wien 1789, str. 97.

⁴⁴ Joseph WARTINGER, Aeltere plastische Künstler in Steyermark, *Steyermärkische Zeitschrift*, 11, 1833, str. 99; Josef WASTLER, *Steirisches Künstler-Lexikon*, Graz 1883, str. 139.

⁴⁵ Uroš LUBEJ, Prispevki k biografijam na Kranjskem delujočih flamskih in holandskih slikarjev druge polovice XVII. stoletja, *Acta historiae artis Slovenica*, 2, 1997, str. 37. LECHNER 2010 (op. 6), str. 11, pušča odprto možnost, da je mladi Remb svoje bivanje v Rimu lahko podaljšal zaradi finančne pomoči Ignaca Marije.

⁴⁶ Blaž RESMAN, Šentjakobska cerkev v 18. stoletju, *Jezuitski kolegij v Ljubljani*, Ljubljana 1998, str. 191–192.

⁴⁷ Domnevno je Remb sodeloval pri več poslikavah svojega očeta Janeza Jurija Remba na Kranjskem in morda pred brežiškim samostojno opravil tudi že kakšno drugo freskantsko naročilo; prim. Barbara MUROVEC, Dvorec Bokalce, *Almanach in slikarstvo druge polovice 17. stoletja na Kranjskem* (ur. Barbara Murovec, Matej Klemenčič, Mateja Breščak), Ljubljana 2005, str. 203, kat. P1.

⁴⁸ Janez Gregor DOLNIČAR, Bibliotheca Labacensis publica Collegii Carolini Nobilium, *Trubar, Hren, Valvasor, Dolničar. O slovstvu na Kranjskem. Znanstvenokritična izdaja* (ur. Luka Vidmar), Ljubljana 2009, str. 263, 369 (prevod v slovenski jezik), navaja kot kraj Rembovega študija ob Rimu, kjer naj bi bival tri leta, tudi Benetke. Wolfgang PROHASKA, *Gemälde, Barock* (ur. Hellmut Lorenz), München-London-New York 1999 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 4), str. 384, Remba uvršča med učence Karla Lotha v Benetkah, čeprav zaenkrat ne poznamo arhivskih dokumentov, ki bi potrjevali Rembovo šolanje pri njem. Analiza Rembovega slikarstva v odnosu do Lothovega pa povsem manjka v objavljeni doktorski disertaciji: Dagmar PROBST, *Der Einfluss des Deutschvenezianers Johann Carl Loth (1632–1698) auf die österreichische Barockmalerei*, Graz 2016.

Zaenkrat ne poznamo arhivskih virov, ki bi nam kakor koli dopuščali vpogled v pripravljalni proces za okrasitev brežiške dvorane, po poslikavi v dvorcu Štatenberg drugem obsežnem freskant-skem naročilu takrat devetinsštiridesetletnega Attemsa. Morda je nalogo najprej zaupal slikarju Antoniju Maderniju, zetu Hansa Adama Weissenkircherja (1646–1695), ki pa je že leta 1702 umrl.⁴⁹ Maderni je dobil v devetdesetih letih 17. stoletja na Štajerskem več pomembnih naročil, med njimi poslikavo samostanske biblioteke avguštinskih korarjev v Pöllauu (signirana in datirana 1699), ki velja za prvi v celoti freskirani strop brez uporabe štukature na Štajerskem.⁵⁰ Stropna shema zrcalnega oboka je bila posneta po *Zmagoslavju Božje Previdnosti Pietra da Cortona* (1597–1669) v velikem salonu rimske palače Barberini, po eni najpomembnejših umetnin evropskega visokega baroka nasploh. Še pomembnejši vzor je bila ta rimska poslikava za brežiško veliko dvorano, prvo znano samostojno delo mladega Frančiška Karla Remba v fresko tehniki.⁵¹ Slikar je naveden v knjigi izdatkov za čas med 12. marcem 1702 in 11. marcem 1703, star 27 let.⁵² Tako naročnik kot slikar sta Palazzo Barberini zanesljivo morala videti v živo – Attems okoli leta 1671 na svojem kavalirskem potovanju in Remb približno 25 let kasneje, v sredini devetdesetih let 17. stoletja, na šolanju v Rimu. Pri snovanju stropnih in stenskih poslikav v brežiški reprezentančni dvorani sta se naročnik in njegov slikar naslonila tudi na številne druge vzore in uporabila grafične predloge italijanskih in francoskih umetnikov.⁵³ Vodilna tema darežljivost družine Attems in razcvet lepih umetnosti pod njenim patronatom je variacija na temo, ki jo je Attems naročil za poslikavo velike dvorane že v dvorcu Štatenberg in z njo nadaljeval v svoji mestni palači v Gradcu.⁵⁴

Remb je v letu 1702 v dvorani slikal devet tednov in pol,⁵⁵ verjetno pa v tem času ni končal celotne poslikave in se je vrnil še v naslednjem letu ali dveh. Kdaj natančno je na platno naslikal šest velikih ovalov v oljni tehniki, ki so po trije viseli na obeh dolгих stenah sale, zaenkrat ni znano. Praviloma so freskanti, ki so bili večji tudi štafelajnega slikarstva, za dela v oljni tehniki izkoristili zimske mesece, zato so zelo verjetno tudi Rembovi ovali nastajali sočasno s poslikavo brežiške dvorane.⁵⁶ Vsebinsko središče sten sta predstavljala družinska portreta, ki sta bila iz dvorane odnesena že pred letom 1879 in do leta 2010 v zasebni zbirki Attemsov.⁵⁷ Trije ovali so tudi po drugi

⁴⁹ Za Madernija gl. Barbara MUROVEC, Antonio Maderni (1660–1702). Je bil pozabljeni Weissenkircherjev zet iz Capolaga prvi Attemsov freskant? *Slovenska umetnost in njen evropski kontekst. Izbrane razprave 1*, <http://uifs.zrc-sazu.si/ebook/slovenskaumetnost.2007.pdf>, str. 114–122.

⁵⁰ Günter BRUCHER, *Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark. Versuch einer Entwicklungsgeschichte*, Graz 1973, str. 38–44.

⁵¹ Prim. Barbara MUROVEC, Likovni viri za baročno stropno slikarstvo v Sloveniji, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 39, 2003, str. 99–102.

⁵² WEIGL 2000 (op. 5), str. 45, op. 142.

⁵³ Barbara MUROVEC, *Evropski likovni viri za baročno stropno slikarstvo v Sloveniji*, Ljubljana 2000 (tipkopis doktorske disertacije), Ljubljana 2000, str. 43–47, 81–84; MUROVEC 2003 (op. 51), str. 99–102.

⁵⁴ O reprezentaciji Attemsa skozi umetnost pripravljam prispevek, ki bo leta 2019 objavljen v reviji *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*.

⁵⁵ Gl. WEIGL 2000 (op. 5), str. 45, op. 142. Ker je šlo za fresko tehniko, se lahko »enkrat med marcem 1702 in marcem 1703« nanaša samo na tople mesece v letu 1702.

⁵⁶ Ferdinand ŠERBELJ, Ovalne slike Frančiška Karla Remba v Viteški dvorani brežiškega gradu, *Litterae pictae. Scripta varia in honorem Nataša Golob septuagesimum annum feliciter complentis* (ur. Tine Germ, Nataša Kavčič), Ljubljana 2017, str. 381, domneva, da so ovali mlajši in da jih je Remb naslikal v Gradcu.

⁵⁷ Graz, Archiv der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum, Verzeichnis der im Ferdinand Graf Attems'schen Allodial-Besitze befindlichen Gemälde, Kupferstiche, kunsthistorischen Werke etc. aufgenommen im Auftrage des k. k. Landesgerichtes dto Graz, 1. April 1879 Z. 8408, citirano po LECHNER 2010 (op. 6), str. 261, Q 29, takrat



4. Frančišek Karel Remb: Družinski portret Ignaca Marije grofa Attems s sinovi, fotografija ovala, prvotno stanje



5. Frančišek Karel Remb: Družinski portret Ignaca Marije grofa Attems s sinovi, dvorec Eggenberg, Univerzalni muzej Joanneum, Gradec

svetovni vojni ostali v gradu, eden, iz gradu odnesen skupaj s portretoma, pa je od leta 2001 del stalne zbirke Narodne galerije v Ljubljani.⁵⁸ Pravokotno obrezana portreta, Ignac Marija grof Attems s sinovi (221 x 193 cm) in Marija Regina grofica Attems z otroki (192 x 185 cm), sta zdaj v lasti štajerskega Univerzalnega muzeja Joanneum in sta hranjena v dvorcu Eggenberg.⁵⁹ Attems so bili lastniki brežiškega gradu do konca druge svetovne vojne, vendar so po letu 1848 prostore v gradu dajali v najem.⁶⁰ Verjetno so takrat družinska portreta prednikov prenesli v graško Palais Attems in ju kasneje zaradi umestitve v slikarsko zbirko zmanjšali (prvotno sta merila 308 x 212 cm), pri tem pa sta obe kompoziciji utrpeli precejšnjo škodo (prim. sl. 4 in 5 ter 6 in 7). Na portretu grofice z otroki je bil naslikan tudi obsežen latinski napis, ki je v veliki meri odrezan, bržkone pa

sliki še nista bili pravokotno obrezani; gl. tudi ŠERBELJ 2017 (op. 56), str. 383.

⁵⁸ LECHNER 2010 (op. 6), str. 173; Ferdinand ŠERBELJ, Frančišek Karel Remb. Alegorija časti in bogastva, *Nove pridobitve. 2001–2010*, Narodna galerija, Ljubljana 2011, str. 152–155; ŠERBELJ 2017 (op. 56), str. 384–385.

⁵⁹ Gl. Schloss Eggenberg. Sammlung, *Universalmuseum Joanneum. Jahresbericht 2010*, 40, Graz 2011, str. 205–206. ŠERBELJ 2017 (op. 56), str. 384, 386, sliki napačno navaja kot deli v zbirki Alte Galerie.

⁶⁰ KOROPEC 1976 (op. 2), str. 114, napačno navaja, da so imeli Attems grad v lasti le do zemljiške odveze leta 1848; za lastništvo v 19. stoletju gl. Josef Andreas JANISCH, *Topographisch-statistisches Lexikon von Steiermark mit historischen Notizen und Anmerkungen*, 2, Graz 1885, str. 646–647; za uporabo brežiškega gradu gl. tudi Dušan NEČAK, Ina CECIĆ, *Bilo je res grozljivo, bobnelo in grmelno je pod nami. Brežiški potres 1917*, Brežice 2018 (Brežiške študije, 5), passim.



6. Frančišek Karel Remb: Družinski portret Marije Regine grofice Attems, rojene grofice Wurmbbrand, s hčerko in sinovoma, fotografija ovala, prvotno stanje



7. Frančišek Karel Remb: Družinski portret Marije Regine grofice Attems, rojene grofice Wurmbbrand, s hčerko in sinovoma, dvorec Eggenberg, Univerzalni muzej Joanneum, Gradec

je vključeval (za interpretacijo) pomembne podatke, morda podobno kot Quaglijev ob njegovem avtoportretu v prezbiteriju ljubljanske stolne cerkve.⁶¹

Ker sta bila portreta v zasebni zbirki in do slovenjebistriške razstave *Štajerski Herkul* v letu 2017, kolikor je znano, nikoli javno razstavljeni, sta bila v umetnostnozgodovinski literaturi povsem spregledana, čeprav sta bili nekajkrat objavljeni črno-beli reprodukciji neobrezanih ovalov.⁶² Ko odkup odkritih portretov še ni bil izpeljan, ju je leta 2010 v doktorski disertaciji o Rembu obravnaval Georg Lechner,⁶³ leta 2017, ko sta že bila v lasti Univerzalnega muzeja Joanneum in restavrirana, pa Ferdinand Šerbelj.⁶⁴ Kdo sta odrasli osebi na družinskem portretu v dveh slikah, ni bilo nikoli dvoma, medtem ko so bile otroške figure, po tri na vsakem ovalu, razlagane različno, delno kot otroci Attemsov, delno alegorično,⁶⁵ in prvič v celoti identificirane z leta 1702 živečimi sinovi in hčerko Ignaca Marije in njegove prve žene za razstavo v Slovenski Bistrici.

⁶¹ Prim. npr. Ana LAVRIČ, *Ljubljanska stolnica. Umetnostni vodnik*, Ljubljana 2007, str. 60.

⁶² Npr. ŠERBELJ 1990 (op. 27), str. 146; Ferdinand ŠERBELJ, *Bistriški grad*, Slovenska Bistrica 2005, str. 52–53.

⁶³ LECHNER 2010 (op. 6), str. 163–164, G 79–G 80.

⁶⁴ ŠERBELJ 2017 (op. 56).

⁶⁵ LECHNER 2010 (op. 6), str. 163–164, G 79–G 80; ŠERBELJ 2017 (op. 56), str. 384: kat. 1, 386: kat. 3.

Ignacu Mariji grofu Attemsso so se otroci rodili samo v prvem od dveh zakonov, ki ga je 5. februarja 1685 v Gradcu sklenil z Marijo Regino grofico Wurmbbrand.⁶⁶ Ob matičnih knjigah, v katere so vpisana rojstva Attemsovih otrok – vsi so se rodili pred začetkom opremljanja brežiške velike dvorane –, se je v rodbinskem arhivu, zdaj hranjenem v Štajerskem deželni arhivu v Gradcu, ohranil tudi rokopis, ki ga je sestavil sam Ignac Marija.⁶⁷ Navedel je dvanajst otrok, od katerih jih je takoj po rojstvu oziroma v prvem letu življenja umrla polovica. Večina otrok je eno od svojih imen dobila po krstnem botru.⁶⁸ Prva sinova, ki sta se prezgodaj rodila 11. januarja oziroma 28. septembra leta 1686, sta takoj po porodu umrla, prvi v Gradcu, drugi v Podčetrtku. Tako je bila najstarejši Attemsov otrok, ki je doživel odraslo dobo, 28. avgusta 1687 v Gradcu rojena Henrieta Šarlota. Botra sta ji bila Attemsova sestra Marija Ana, drugič poročena Stubenberg, in njen mož, štajerski deželni glavar Jurij gospod Stubenberg. Približno leto kasneje, 6. avgusta 1688, je ugledal luč sveta najstarejši sin Franc Dizma Herman, ki sta mu botrovala Franc Adam grof Dietrichstein in njegova žena Rozina, rojena grofica Trauttmansdorff. Naslednji sin je živel le dva dni in je umrl 20. novembra 1689. Drugi najstarejši preživeli sin je bil Tadej Kajetan, rojen 13. aprila 1691, ki sta mu botrovala Bernard grof Rindsmaul in njegova žena. Leto in pol kasneje, 27. novembra 1692, se je družini pridružil Inocenc Jožef Ksaver, botrovala sta mu Jožef grof Croneg in njegova žena rojena grofica Zinzendorff. Natanko leto kasneje, 27. novembra 1693, je bil krščen Maksimiljan Siegfried. Botrovala sta mu Sajfrid grof Dietrichstein in »njegova žlahtna gospa« Kristina grofica Saurau, rojena Monroy. Kot je zapisal žalujoči oče, ga je vsemogočni Bog v angelski glorijski žez četrta leta vzel k sebi. Ernest Amadej Tomaž se je rodil 21. decembra 1694, botrovala sta mu Ernest grof Purgstall, cesarski namestnik v Notranji Avstriji, in njegova žena rojena Plasfelt. Naslednja dva sinova sta umrla ob rojstvu, prvi, prezgodaj rojeni 2. julija 1695 v Štatenbergu, drugi pa 15. julija 1696 v Gradcu. Najmlajši sin, ki ga je Attems naštel med svojimi otroci, je bil 3. julija 1697 rojeni Ferdinand Hiacint Marija, botrovala sta mu Ferdinand grof Falbenhaupt in Julijana grofica Wildenstein, torej Attemsova nečakinja po sestri Mariji Ani, iz njenega prvega zakona s Francem Janezom von Zollnerjem.

Šest otroških figur na družinskih portretih lahko torej identificiramo s hčerko in petimi sinovi, ki so ob naročilu poslikave brežiške dvorane še živeli. Ob Ignacu Mariji grofu Attemsso so upodobljeni najstarejši trije sinovi: Franc Dizma (1688), Tadej Kajetan (1691) in Inocenc Jožef (1692), ob Mariji Regini grofici Wurmbbrand pa so hčerka Henrieta Šarlota (1687) ter najmlajša sinova Ernest Amadej (1694) in Ferdinand Hiacint (1697).

Umetnik postavi na ogled historiziran portret naročnika

Zaenkrat ne poznamo virov, ki bi nam nedvoumno sporočali postavitev šestih slik na dolgih stenah brežiške reprezentančne dvorane. Kot najverjetnejša namestitev za oba družinska portreta se kaže sredina dvorane, pri čemer sta Ignac Marija grof Attems s sinovi in Marija Regina grofica Wurmbbrand, poročena Attems, s hčerko in sinovoma, gledala drug proti drugemu, in sicer tako da je ob

⁶⁶ Diözesanarchiv Graz, Graz-Hl. Blut, Trauungsbuch VII, 1675–1700, str. 461 (<https://matriken.graz-seckau.at/>, 12. 10. 2018); za poročno pogodbo gl. StLA, Archiv Attems, Familie und Herrschaft, K. 8, H. 49.

⁶⁷ StLA, Archiv Attems, Familie und Herrschaft, K. 8, H. 51. Za delno transkripcijo in trinajstega otroka gl. StLA, Familienarchiv Pallavicino, K. 28, H. 415.

⁶⁸ V nadaljevanju povzemam Attemsov seznam tako, da priimke prilagajam današnjim oblikam in imena praviloma slovenim. Od osebnih imen navajam samo tista, ki so zapisana v viru.



8. Domnevna prvotna postavitev družinskega portreta Ignaca Marije grofa Attems s sinovi ob avtoportretu slikarja Frančiška Karla Remba, fotomontaža Andrej Furlan

avtoportretu Remba v fresko tehniki visela slika Ignaca Marije (sl. 8). Druga možna postavitev v času baroka bi bila, da je v središču ob Rembu visela slika, ki je v literaturi poimenovana *Alegorija časti in bogastva* (zdaj Narodna galerija, Ljubljana), družinska portreta pa na njeni levi in desni strani, vsak v bližini svojega grba na stropni poslikavi. Kot tretjo možno postavitev pa lahko navedemo varianto, pri kateri bi bil avtoportret Remba ob sliki žene z otroki, kar bi pomenilo, da je mož gledal sliko svoje žene in najmlajših treh otrok, ki mu jo je »predstavljal« slikar. Vendar ikonografija fresk nad slikama govori za prvo ali drugo opcijo, saj na vzhodni steni z avtoportretom putta držita vsak svoj rog izobilja s simboli časti, na nasprotni strani pa je naslikan velik žitni snop.

Ignac Marija v antikizirajoči draperiji je upodobljen kot arhitekt s šestilom in načrtom v naročju, ki je blizu zgodnjenovoveškim upodobitvam Gradca,⁶⁹ mdr. tudi na freski v cortile di Michelozzo v florentinskem Palazzo Vecchio.⁷⁰ Naročnik svojega najstarejšega sina jasno predstavlja kot naslednika, dediča, ki pridržuje načrt, s katerim od očeta simbolno prejema posesti. Primat mu daje tudi hermelinasta obroba oblačila. Top, na katerega se naslanja Tadej Kajetan, je obrnjen stran od gledalca in se navezuje na tematiko miru, ki zaznamuje številne Attemsove poslikave.⁷¹

⁶⁹ Za upodobitve Gradca gl. *Stadtbild-Ausstellung Alt- und Neu-Graz. Die bau- und kulturgeschichtliche Entwicklung der Landeshauptstadt Graz von der frühen Grenzbürg bis zur Vorbereitung der Zukunft im neuen Stadtbauplan, veranstaltet von der Stadtgemeinde Graz*, Industriehalle, Graz 1928, zlasti str. 13–33.

⁷⁰ Za fresko v cortile di Michelozzo in Hollarjevo grafiko gl. Simon TURNER, *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400–1700. Wenceslaus Hollar. Part 1* (ur. Giulia Bartrum), Ouderkerk aan den IJssel 2009, str. 170, št. 186; Giorgio CASELLI, *La veduta di Bratislava nel Cortile di Michelozzo in Palazzo Vecchio*, *Ars*, 49, 2016, str. 82–89.

⁷¹ O povezavi umetnosti in miru (Ars & Pax) na slikah in poslikavah, ki jih je naročil Ignac Marija grof Attems, glej avtoričin članek v *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 2019 (v pripravi).

Najmlajši od trojice Inocenc Jožef predstavlja kompozicijski vrh »sinovske« trikotniške kompozicije. 29. oktobra 1701 je postal malteški vitez, na kar namiguje bel malteški križ na zastavi, ki pa ni rdeča temveč rumena. Inocenc Jožef je umrl že maja 1702, torej ko so se slikarska dela v dvorani dobro začela. Njegov »sedež« asociira na odprti Kristusov grob, celota pa na vstajenje (sl. 4., 5).⁷²

Marija Regina v hermelinasto zaključeni obleki daje oljčno vejico, simbol miru (*Pax*), pa tudi milosti (*Clementia*),⁷³ svoji edini hčerki Henrieti Šarloti. Ernst Amadej v naročju pridržuje bela goloba z oljčno vejico v kljunu, ki personificirata ljubezen in mir, Ferdinand Hiacint pa z obema rokama drži lorvorjev venec, ki ga lahko razložimo kot simbol uspeha in časti družine Attems. Lorvorjev venec pa imajo v rokah pogosto tudi mrtvi otroci, ki so na družinskih ali večfiguralnih otroških portretih upodobljeni kot angelčki in lebdiijo nad živimi.⁷⁴ Zato je mogoče, da venec v rokah najmlajšega sina opominja in spominja tudi na vse mrtve bratce, saj so bili, čeprav poklicani k Bogu, še vedno del družine (sl. 6, 7).⁷⁵

Celopostavni Remb, naslikan v naravni velikosti (meri okoli 170 cm, skupaj s pričesko in čevlji pa več kot 190 cm) in sodobnem oblačilu, se z desnico elegantno opira na palico, z levico pa nad naslikanim reliefom z Venerinim objokovanjem Adonisove smrti drži slikarsko paletu in čopič (sl. 9). Z desno nogo je stopil skozi visoko obokana vrata na podest v prednjem planu in je na celotni poslikavi edina figura iz »sedanjosti«, ki obiskovalcu kaže naslikane podobe naročnikove družine oziroma celotno poslikavo velike dvorane. Ustvarjena je pretehtana inscenacija slik, s katerima sta želela ponosna starša za večnost ohraniti podobo umetnostno darežljive in ambiciozne družine, ki prosperira v miru in ljubezni, v pokrajini s številnimi antičnimi in antikizirajočimi arhitekturami, skulpturami in reliefi.

Glede na funkcijo portretov, ki sta bila koncipirana kot naslikana zgodovina, so bili Attemsi lahko upodobljeni mlajši, kot so bili dejansko v času postavitve slik v brežiško dvorano. Kako močno je smrt mladega malteškega viteza in drugih sinov vplivala na ikonografijo celote, lahko zaenkrat le ugibamo in postavimo previdno tezo, da v vsebini ovalov ob ljubezni, miru, izobilju in časteh odzvanjata tudi nesreča in žalost ob izgubi otrok. Čeprav je bila umrljivost novorojenčkov in mlajših otrok v zgodnjem novem veku zelo velika, starši nanjo niso gledali kot na nekaj samoumevnega, na kar nenazadnje kažejo neredki portreti pokojnih otrok.⁷⁶

Čeprav so številni družinski portreti uničeni, izgubljeni oziroma nedostopni javnosti, lahko na podlagi objavljenih slik, zapuščinskih inventarjev in drugih virov domnevamo, da je bilo njihovo število v gradovih in dvorcih v 17. in 18. stoletju izjemno veliko. Med njimi so bili pogosti tudi družinski

⁷² Prim. npr. sliko avtoportret Jakopa Palme ml. pri slikanju vstajenja, ki je tudi širše relevanten za primerjavo z brežiškimi deli; gl. *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (ur. Ulrich Pfisterer, Valeska von Rosen), Stuttgart 2005, repr. str. 69.

⁷³ Prim. Cesare RIPA, *Iconologia. Overo descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*, Padua 1611, str. 399–402; Johann Heinrich DIERBACH, *Flora mythologica oder Pflanzenkunde im Bezug auf Mythologie und Symbolik der Griechen und Römer. Ein Beitrag zur ältesten Geschichte der Botanik, Agricultur und Medicin*, Frankfurt am Main 1833, str. 93, 94; PAX. *Beiträge zu Idee und Darstellung des Friedens* (ur. Wolfgang Augustyn), München 2003, passim.

⁷⁴ *Pride and Joy. Children's Portraits in the Netherlands 1500–1700* (ur. Jan Baptist Bedaux, Rudi Ekkart), Amsterdam 2000, kat. 79, str. 280 (avtor besedila Jan Baptist Bedaux).

⁷⁵ *Pride* 2000 (op. 74), kat. 82, str. 288 (avtor besedila Jan Baptist Bedaux).

⁷⁶ Prim. *Pride* 2000 (op. 74), kat. št 32, repr. str. 163 (družinski portret staršev z dvema živima in devetimi mrtvimi otroki).



9. Frančišek Karel Remb: Avtoportret, freska, velika dvorana, grad Brežice

portreti velikih dimenzij,⁷⁷ ki so bili praviloma naročeni kot uradni portreti. Za habsburške dežele so raziskave objavljene predvsem za vladarsko hišo in znotraj te za družinske portrete Marije Terezije, medtem ko so sistematične študije za 17. stoletje in portrete plemiških družin še precejšen desiderat stroke.⁷⁸

Gledalcu je na brežiških družinskih portretih torej predstavljena historična podoba družine Attems, pod katere patronatom in darežljivostjo so cvetele lepe umetnosti, ki so naslikane na stropu dolgega oboka.⁷⁹ Attems in Remb sta se pri koncipiranju naslonila na različne vzore – o tematiki pa je zanesljivo odločal naročnik. Zgodovinjena podoba naročnikove družine v oljni tehniki in slikarjev avtoportret na freski v sredini dvorane je edinstvena celota, ki ji ne poznamo direktne predloge.

Avtoportret v fresko tehniki ni nekaj izjemnega, čeprav paralele celopostavni figuri umetnika na tako eminentnem mestu v središču reprezentančne dvorane ne poznam(o).⁸⁰ Med freskanti, ki so svojo podobo naslikali v sakralnih prostorih, je med najbolj znanimi in vplivni-

imi iz 17. stoletja Andrea Pozzo s svojim avtoportretom na freskah v Il Gesù.⁸¹ Na Kranjskem, od koder sta izvirala tako Attems kot tudi Remb, je tako rekoč sočasna avtoportretna podoba slikarja Giulia Quaglia v prezbiteriju ljubljanske stolnice (1704).⁸² V profanem prostoru z glorifikacijo naročnika pa je takšna postavitve celopostavnega avtoportreta upravičena zgolj v navezavi na celoten vsebinski koncept poslikave dvorane in funkcije družinskega portreta.

⁷⁷ Prim. npr. Beatrix BASTL, *Tugend, Liebe, Ehre. Die adelige Frau in der Frühen Neuzeit*, Wien-Köln-Weimar 2000, Tafel II.

⁷⁸ Prim. Ilsebill BARTA, *Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung*, Wien-Köln-Weimar 2001. Portreti v avstrijskih deželah so tema številnih objav Friedricha Polleroßa; za plemiški portret gl. zlasti Friedrich POLLEROSS, „Damit mein Contrefait zur Gedachtnuss in Hauss verbleibe“. Adelsporträts des 17. und 18. Jahrhunderts, *Adel im 18. Jahrhundert. Umrisse einer sozialen Gruppe in der Krise* (ur. Gerhard Ammerer, Elisabeth Lobenwein, Martin Scheutz), Innsbruck-Wien-Bozen 2015 (Querschnitte 28), str. 222–255.

⁷⁹ Gl. MUROVEC 2000 (op. 53), str. 99–102; za repr. gl. Barbara MUROVEC, Lepe umetnosti pod Attemsovimi patronatom, v: Metoda KOKOLE, Stanko KOKOLE, Barbara MUROVEC, *Imago musicae. Glasba na baročnih poslikavah brežiškega gradu*, Ljubljana 2016, str. 16–17.

⁸⁰ Od obsežne literature navajam le novejšo pregledno delo: James HALL, *The Self-Portrait. A Cultural History*, London 2014, str. 86–89, z analizo Peruginovega avtoportreta na freski v Collegio del Cambio v Perugii.

⁸¹ Prim. Bernhard KERBER, *Andrea Pozzo*, Berlin-New York 1971 (Beiträge zur Kunstgeschichte, 6), repr. 19; Rita BINAGHI, „Ab anguli ad angelos“. L'autoritratto di Andrea Pozzo nella chiesa del Gesù a Roma, *Andrea e Giuseppe Pozzo* (ur. Roberto Pancheri), Venezia 2012, str. 73–88.

⁸² Za Quaglia gl. Giuseppe BERGAMINI, *Giulio Quaglio*, Tavagnacco 1994, repr. str. 11.



10. Jean Nocret: Alegorični portret družine Ludvika XIV., 1670, dvorec Versailles

Že v dvorcu Štatenberg se je Attems inspiriral pri vizualni reprezentaciji Ludvika XIV.,⁸³ kar se je v Brežicah (morda manj očitno) nadaljevalo. Med deli, ob katerih je nastala invencija družinskih slik in Rembovega avtoportreta, je mogoče izpostaviti ne le Velázquezovo sliko infantinje Margarite oziroma slikarjev avtoportret z družino španskega kralja Filipa IV., sliko od 19. stoletja poimenovano *Las Meninas* (1656),⁸⁴ temveč tako flamske kot nizozemske⁸⁵ družinske portrete, med njimi Nicolaesa Maesa (1634–1693) in Gerarda de Laïressa (1641–1711), še posebej pa upodobitve Ludvika XIV.,⁸⁶ zlasti alegorični portret družine Ludvika XIV., delo Jeana Nocreta (1670, dvorec Versailles, sl. 10),⁸⁷ in družinski portret kölnskega bankirja Everharda Jabacha (1660, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie),⁸⁸ delo Charlesa Le Bruna.⁸⁹ Mlademu Attemsu, ki je po materini strani izhajal iz mantovske veje družine Strozzi, so bili nedvomno posebej blizu

⁸³ Prim. MUROVEC 1996 (op. 41), passim.

⁸⁴ Gl. zlasti Victor I. STOICHIȚĂ, *Imago regis. Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velázquez*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49, 1986, str. 165–189; Wolfgang KEMP, *Teleologie der Malerei, Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana* (ur. Matthias Winner), Rom 1989, str. 407–434; Susann WALDMANN, *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei*, Frankfurt am Main 1995 (*Ars Iberica*, 1), zlasti str. 137–148, 207.

⁸⁵ Sylvaine HÄNSEL, *Jan Mijten's Familienporträt des Großen Kurfürsten. Überlegungen zum Erscheinungsbild der Familie im Herrscherporträt des 17. Jahrhunderts*, *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 43/44, 2006, str. 153–194.

⁸⁶ Prim. repr. v Alexandre MARAL, Thierry SARMANT, *Louis XIV. L'univers du Roi-Soleil*, Paris 2014, passim.

⁸⁷ Za Nocretov mitološki portret družine Ludvika XIV. gl. Florence GÉTREAU, *A Rediscovered Portrait of Henrietta-Anne of England. Music, Portraiture, and the Arts at the Court of France*, *Imago musicae*, 26, 2013, str. 7–45; Simon SCHAMA, *The Domestication of Majesty. Royal Family Portraiture 1500–1850*, *Art and History. Images and Their Meaning* (ur. Robert I. Rotberg, Theodore K. Rabb), Cambridge 1988, str. 155–183.

⁸⁸ Prim. Georg W. KÖLTZSCH, *Maler + Modell. Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas*, Köln 2000, str. 176–179.

⁸⁹ Horst VEY, *Die Bildnisse Everhard Jabachs*, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 29, 1967, str. 157–188; Charles Le Brun (1619–1690), (ur. Bénédicte Gady, Nicolas Milovanovic), Musée du Louvre-Lens, Lens-Paris 2016, str. 14, repr. 1; Stephan WOLOHOJIAN, *A grand tableau. Charles Le Brun's Portrait of the Jabach Family*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 75, 2017.

vzori italijanski družin,⁹⁰ med drugimi Mantegnova freska družine Gonzaga v Sala degli sposi v mantovski Palazzo Ducale in medičejska reprezentacija skozi likovno umetnost, ob družinskih portretih⁹¹ zlasti poslikave v Palazzo Vecchio, na katerih je Cosimo I. de' Medici, obkrožen z umetniki, predstavljen s šestilom v roki⁹² ali na primer ko riše načrt za zavetje Siene.⁹³ Večino omenjenih italijanskih del sta bržkone v originalu videla tako naročnik kot slikar.⁹⁴ Oba sta se v Brežicah predstavila kot samozavestna protagonista notranjeavstrijske umetnostne scene, sodelovanje pa še poglobila v graški Palais Attems.

Attems se nam na portretu v veliki dvorani brežiškega gradu kaže kot »arhitekt« nove štajerske rodbine in kot arhitekt umetnostnih spomenikov, ki bodo na Štajerskem še stoletja reprezentirali družino Attems in spominjali nanjo. Sistematične raziskave njegovih strategij potrjujejo, da smemo Ignaca Marijo grofa Attemsa uvrstiti med najpomembnejše osebnosti časa okoli 1700, ki je v Frančišku Karlu Rembu našel ambicioznega (so)ustvarjalca svoje vizualne reprezentacije, s centralno umestitvijo avtoportreta pa tudi slikarju omogočil odlično samoprezentacijo.⁹⁵

⁹⁰ Prim. Severin Josef HANSBAUER, *Das oberitalienische Familienporträt in der Kunst der Renaissance. Studien zu den Anfängen, zur Verbreitung und Bedeutung einer Bildnisgattung*, Würzburg 2004 (tipkopis doktorske disertacije).

⁹¹ Karla LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici. 15th – 18th Centuries*, 1–3, Firenze 1981–1987.

⁹² William Chandler KIRWIN, Vasari's Tondo of 'Cosimo I with his Architects, Engineers and Sculptors' in the Palazzo Vecchio. Typology and Re-Identification of Portraits, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 15, 1971, str. 105–122; Paul William RICHELSON, *Studies in the Personal Imagery of Cosimo I de' Medici, Duke of Florence*, New York 1978 (Outstanding Dissertations in the Fine Arts).

⁹³ Ingrid SEVERIN, *Baumeister und Architekten. Studien zur Darstellung eines Berufsstandes in Porträt und Bildnis*, Berlin 1992 (Studien zur profanen Ikonographie, 2), str. 69, repr. 70; Alessandro CHERUBINI, Nato sotto una buona stella. Pensieri sull'iconografia militare e civile di Cosimo I nei ritratti del Bandinelli, del Bronzino e del Vasari, *Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493–1560)*, Firenze 2014, str. 230–243.

⁹⁴ Kot eden možnih vzorov tako Attemsu kakor tudi Rembu bi lahko bila z naročniškega in umetniškega vidika poslikava Veroneseja v Villi Barbaro v Maserju (1560–1561), kjer so na stenah upodobljene tudi sorodne pokrajine z antičnimi ruševinami; prim. Julian KLIEMANN, Michael ROHLMANN, *Wandmalerei in Italien. Hochrenaissance und Manierismus, 1510–1600*, München 2004, str. 410–431.

⁹⁵ Preučevanje umetnostnih naročil Ignaca Marije grofa Attemsa z zanimanjem spremljajo ter s svojimi komentarji oplajajo številni kolegi v Sloveniji in tujini, vsem se najlepše zahvaljujem. V prvi vrsti sem za podporo pri dokončevanju pričujočega članka hvaležna sodelavcem na Umetnostnozgodovinskem inštitutu Franceta Steleta ZRC SAZU, med njimi še posebej urednici tokratne številke *Acta historiae artis Slovenica* doc. dr. Tini Košak. Za prisrčno zalaganje z literaturo o portretih se zahvaljujem dr. Friedrichu Pollerošu z Inštituta za umetnostno zgodovino dunajske univerze, za interes prijateljem in družini Attems. Hvaležna sem dr. Barbari Kaiser, direktorici zbirke Schloss & Park, Universalmuseum Joanneum, da mi je omogočila ogled Rembovih slik v depoju dvorca Eggenberg in toplo sprejela idejo, da sta bili slici vključeni na razstavo *Štajerski Herkul* v gradu Slovenska Bistrica. Razstavni projekt je podprla tudi direktorica Zavoda za kulturo Slovenska Bistrica Herta Žagar s svojo ekipo. Navdušenje, ki ga je ob odprtju transportnih ovojev, iz katerih so pogledale glave Attemsove družine, pokazal vodja galerije v gradu Slovenska Bistrica, Silvo Husu, s človeško toplino dopolnjuje smisel raziskovanja. Pri številnih romanjih v graški drželni arhiv (Steiermärkisches Landesarchiv) mi je bila prijaznost in pomoč osebja v veliko oporo. Raziskava je potekala v okviru raziskovalnega projekta *Umetnostna reprezentacija plemstva: naročništvo na Štajerskem v zgodnjem novem veku (J6-7410)* in raziskovalnega programa *Slovenska umetnostna identiteta v evropskem okviru (P6-0061)*, ki ju financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

The Patron's Historized Image

Attems' Family Portraits and Remp's Self-Portrait in the Brežice (Rann) Castle

Summary

In 1694, when Ignaz Maria, Count of Attems (Ljubljana/Ger. Laibach, 15 August 1652–Graz, 13 December 1732) had not yet built a town palace in Graz, he bought the Brežice (Rann) Castle. The castle became his most important residence for a good decade, which was reflected in the art commissions for the castle's representational rooms. In 1702 and probably also in the following year, Italian trained painter Franz Carl Remp (Radovljica/Ger. Radmannsdorf, Carniola, 14 October 1674—Vienna, 23 September 1718) frescoed the entire Great Hall and painted six large oval canvases. In terms of content, two ovals with the Attems' family portraits (presently Schloss Eggenberg, Universalsmuseum Joanneum, Graz) represented the center of the walls. The portraits were taken from the castle in the second half of the 19th century. Later they were cut into rectangles and stayed in the possession of the Attems family in Graz until 2010. No known sources state exactly the location of the paintings on the longer sides—the east and west walls of the Great Hall (*Festsaal*) in Baroque Brežice Castle. It seems most likely that both family portraits were placed in the middle of the hall, where Ignaz Maria, Count of Attems, with his sons and Maria Regina, Countess of Wurmbrand (Graz, 3 June 1659–Brežice/Ger. Rann, 24 April 1715), married Attems, with her daughter and sons, looked towards each other. Thus, the painting of Ignaz Maria was hung next to the full-figured self-portrait of Remp in fresco. The other, less likely possibility would be that a painting, titled in literature as the *Allegory of Honors and Wealth* (presently in the National Gallery of Slovenia, Ljubljana) was hung in the center, next to Remp, while the family portraits were on its left and right side, each in the vicinity of their coat of arms on the frescos.

The portraits of the children can be identified as a daughter and five sons, who were still alive when the painting of the hall was commissioned: depicted next to Ignaz Maria, Count of Attems, are his three eldest sons: Franz Dismas (1688), Thaddeus Caetanus (1691) and Innozenz Josef (1692). The patron, wearing an antique style of clothing, is depicted as an architect with a pair of compasses and a plan placed in his lap. The plan is reminiscent of the depictions of Graz from early modern times, for example the fresco in Cortile di Michelozzo in Palazzo Vecchio in Florence. According to archival sources, Ignaz Maria participated as an architect in the construction and rebuilding of his residences. In the portrait, he is presented in the double role of an architect, as an (actual) creator, and a (symbolical) founder of the new Styrian family.

He clearly presents his eldest son as his successor, his heir, holding the plan with which he symbolically receives properties from his father. The ermine trim of his clothing also gives him the leading position. The cannon on which Thaddeus Caetanus leans, is turned away from the viewer and is connected to the theme of Peace, which characterized numerous paintings of Attems, as well as the portrait of his wife. The youngest among the three, Innozenz Joseph, represents the compositional top of the triangular composition of "sons". He became a Maltese Knight on 18 October 1701, to which alludes the white Maltese cross on the flag that is not red but yellow. Innozenz Joseph died as early as May 1702, when the painting in the Great Hall had only begun. His "seat" is associative of Christ's open tomb, and alludes to the resurrection. Next to Maria Regina, Countess of Wurmbrand, are her daughter Henrietta Charlotte (1687) and the youngest sons Ernest Amadeus (1694) and Ferdinand Hyacinth (1697). The mother in an ermine trimmed dress is giving an olive branch, the symbol of peace (*Pax*) and mercy (*Clementia*), to her only daughter. Ernest Amadeus is holding two white doves in his lap with an olive branch in their beaks,

personifying love and peace, while Ferdinand Hyacinth is holding a laurel wreath, the symbol of success and honor of the Attems family, with both hands. In the entire decoration of the Great Hall, Remp, wearing modern clothes and holding a painter's palette and brush in his hand, is the only figure painting from the "present", and shows the visitor the painted images of the patron's family. A carefully planned arrangement of the paintings, with which the proud parents wanted to preserve for eternity the image of the artistically generous and ambitious family that prospers in peace and love, in connection to the painter's self-portrait. Based on the function of the portraits, which were planned as a painted history, the members of the Attems family could be depicted younger than they were when the paintings were hung in the Brežice Great Hall. At the moment, we can only presume how profoundly the death of the young Maltese knight and other sons affected the iconography of the Hall. We can also cautiously set a thesis that besides wealth and honors, the family's misfortunes and sadness are also reflected in the content of the ovals.

As a historical person, Ignaz Maria, Count of Attems, the son of Johann Friedrich, Count of Attems, the vidame of Carniola, and his third wife Francesca Maria, née Marchioness Strozzi from Mantova, has been poorly researched, even though the preserved monuments and paintings placed him at the top of artistic patrons and collectors of the first third of the 18th century in Styria, and present him as one of the leading protagonists in Inner Austria in general. After completing his schooling with the Jesuits in Gorizia (Ger. Görz) and his studies at the University in Graz, it was undoubtedly important for Attems' formation that he embarked upon a Grand Tour. At the moment, only his stay in Siena, where he registered in the book of German students on 18 July 1672, is documented. It is possible to assume that on his way from Graz, he visited numerous cities and, most likely, carefully looked at palaces and churches and their artworks. The question remains open of whether he, similarly to many of his contemporaries, such as the "model" princes of Styria, Johann Christian and Johann Seyfried von Eggenberg (1660–1663), also visited German, Swiss, Flemish and Dutch towns, as well as France, especially Paris, which next to Rome, Mantua and Florence, is highly reflected in Attems' commissions of frescos by various painters.

The family portraits present to the viewer a historized image of the Attems family, under the patronage and the generosity of which fine arts, depicted on the ceiling of the long vault, flourished. In preparing the concept for the fresco, Attems and Remp leant on numerous (print) models. Nevertheless, the image of the patron's family created in oil technique and the painter's self-portrait are a unique ensemble for which no direct source is known. Among the artworks that could be used as a model for the creation of the paintings in Brežice and Remp's self-portrait, not only do Velazquez's painting of the Infanta Margarita or his self-portrait with the family of the Spanish King Phillip IV subsequently entitled *Las Meninas* (1656) come to mind, but also Dutch and Flemish family portraits, as well as depictions of Louis XIV, among them especially Jean Nocret's allegorical portrait of Louis XIV's family (1670, Versailles), and the family portrait of Cologne banker Everhard Jabach (1660, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie) by Charles Le Brun. The young Attems, whose family on his mother's side came from Mantua, was especially keen on Italian models, besides Guido Reni and Pietro da Cortona, who were an important source for painter Remp, Mantegna's fresco of the Gonzaga family in the *Sala degli sposi* in Palazzo Ducale in Mantua and the frescos in Palazzo Vecchio: *Cosimo I de' Medici planning the conquest of Siena* and *Cosimo I with a pair of compasses, surrounded by artists* can be mentioned as an inspiration.

Based on the Brežice Great Hall frescos, the co-operation between the patron Attems and his court painter Remp is shown as one of the most fruitful in the lands of Inner Austria in the time of Baroque, and the family portraits from the Brežice (Rann) Castle as some of the most ambitious, and in terms of iconography, most interesting representations of the Styrian nobleman.

France Stele v luči mladostne korespondence z Izidorjem Cankarjem

Vesna Krmelj

Uvod

France Stele (1886–1972)¹ je v svojem življenjepisu zapisal, da se je kot otrok iz želje, da bi prodril v »tajno« korespondenco med svojima stricema po mamini strani Andrejem in Francetom, dokopal do ključa grške pisave, ki sta jo dopisovalca uporabljala, da bi vsebino pisem zavarovala pred ravedneži.² Ljubezen do pisem in zavest o njihovem pomenu sta Franceta Steleta spodbujala, da je vse življenje skrbno hranil prejeta pisma, jih zbiral in prepisoval,³ objavljaj in kritično komentiral. Nenazadnje je na prejeta pisma odgovarjal, kar pomeni, da jih je izredno veliko tudi napisal.

Slovenska akademija znanosti in umetnosti (SAZU) in Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti (UIFS ZRC SAZU) hranita obsežno Steletovo zapuščino, katere del je tudi njegova korespondenca z nekaj

¹ Izbor literature o Steletovem življenju in delu: *Letopis Akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani*, 1, 1943, str. 113–123; Emilijan CEVC, France Stele – umetnostni zgodovinar, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 5–6, 1959, str. 5–19 (z bibliografijo do vključno leta 1958); France STELE, Iz konservatorskih spominov, *Varstvo spomenikov*, 10, 1965, str. 13–38; Luc MENAŠE, Osemdeset let profesorja dr. Steleta (in slovenske umetnostne zgodovine), *Sinteza*, 4, 1966, str. 85–87 (z bibliografijo do leta 1966); Vojeslav MOLE, *Iz knjige spominov*, Ljubljana 1970; Emilijan CEVC, France Stele, *Letopis Slovenske akademije znanosti in umetnosti*, 23, 1973, str. 105–115; Emilijan CEVC, France Stele, *Slovenski biografski leksikon*, 2/11 (ur. Alfonz Gspan), Ljubljana 1972, str. 465–468; Nace ŠUMI, Poslovilne besede ob odprtem grobu, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 9, 1972, str. 5–6; Nace ŠUMI, Francetu Steletu v spomin, *Sinteza*, 26–27, 1973, str. 9; Emilijan CEVC, »Vse življenje sem bil konservator ...«, *Varstvo spomenikov*, 20, 1976, str. 53–73; France KOBALAR, *Moj obračun* (ur. Joža Mahnič), Ljubljana 1976, str. 218–220; France STELE, Moje življenje, *Acta historiae artis Slovenica*, 2, 1997, str. 161–174; Emilijan CEVC, Stele France, *Enciklopedija Slovenije*, 12, Ljubljana 1998, str. 308–309; Tone SMOLEJ, Dunajska študijska leta Moleta, Steleta in Cankarja, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 48, 2012, str. 181–183, 189–192; Metka KOŠIR, Sto let načrtnega dokumentiranja nepremične dediščine, *Varstvo spomenikov*, 47–48, 2014, str. 41–58; Matej STELE, Umetnostnozgodovinska bibliografija dr. Franceta Steleta za obdobje po letu 1966, *Kamniški zbornik*, 22, 2014, str. 247–257; Željko OSET, Prvi člani SAZU iz vrst umetnostnih zgodovinarjev. Izidor Cankar, France Stele in Vojeslav Mole, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 52, 2016, str. 289–301; Mojca JENKO, Dr. France Stelè in Društvo Narodna galerija. Iz arhiva Narodne galerije, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 52, 2016, str. 247–269; Damjan PRELOVŠEK, Umetnostni zgodovinar France Stelè ob 130. obletnici rojstva, *Umetnostna kronika*, 53, 2016, str. 3–8; Damjan PRELOVŠEK, Jože Plečnik in France Stele ali kako je nastajala Plečnikova Ljubljana, *Acta historiae artis Slovenica*, 22/2, 2017, str. 101–111; Barbara MUROVEC, France Stele, *Slovenska akademija znanosti in umetnosti ob osemdesetletnici. Bibliografski zbornik pokojnih članov* (ur. Uroš Skalarič), Ljubljana 2018, str. 69–70.

² STELE 1997 (op. 1), str. 126.

³ Stele je prepisoval pisma umetnikov in še posebej Plečnikova pisma, ki jih je do smrti zbiral in tudi objavil; gl. France STELE, *Arh. Jože Plečnik v Italiji 1898–99*, Ljubljana 1967. Pri nekaterih prepisih je Stele celo oblikovno posnemal Plečnikov rokopis.

manj kot 1300 dopisovalci, pri čemer gre večinoma za pisma, ki jih je prejel med letoma 1901 in 1972, le nekaj pa je Steletovih neodposlanih pisem in osnutkov.⁴

Dopisovanja med kolegi so pomemben vir za vpogled v razvoj stroke in medsebojna razmerja ter odnos posameznikov do umetnosti in umetnostnih spomenikov. Že Stele sam je v spominih na konservatorski poklic objavil pisma svojega dunajskega profesorja Maxa Dvořaka (1874–1921), s katerim sta si dopisovala pred prvo svetovno vojno, in pisma, ki mu jih je profesor med vojno pošiljal v rusko ujetništvo.⁵ Iz Steletove zapuščine, ki jo hrani UIFS ZRC SAZU, je Alenka Klemenc objavila korespondenco Franceta Steleta z Avguštinom Stegenškom (1875–1920)⁶ in Brankom Fučićem (1920–1999),⁷ večkrat pa so v literarnozgodovinski in umetnostnozgodovinski literaturi objavljeni tudi deli pisem umetnikov in znanstvenikov iz Steletove korespondence.⁸

Dopisovanje med Francetom Steletom in Izidorjem Cankarjem

France Stele in Izidor Cankar (1886–1958)⁹ sta si pisma izmenjevala vse življenje, vendar pogostost njune korespondence ni enakomerna – zgoščena je predvsem v določenih obdobjih – v času študija med letoma 1908 in 1913 (na katerega se osredotoča ta prispevek), po ustanovitvi katedre za

⁴ Biblioteka SAZU hrani pisma iz Steletove korespondence praviloma do leta 1931. Velika večina pisem je v fondu Steletova korespondenca, pod signaturo R11/I–XXVIII. Del korespondence, ki jo je Stele podaril Francetu Koblarju in vključuje večino Cankarjevih pisem, pa je v zapuščini Franceta Koblarja, pod signaturo Koblar France, tuja korespondenca A–C, Cankar Izidor Steletu Francetu, R100/VI-1:15. Steletovo korespondenco od leta 1931 dalje hrani UIFS ZRC SAZU. Del Steletove korespondence iz njegove zapuščine je v rokopisni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice, spomeniškovarstveno dokumentacijo in službeno korespondenco od leta 1913 do 1938 pa hrani Informacijsko-dokumentacijski center za dediščino pri Ministrstvu za Kulturo (INDOK center).

⁵ France STELE, Maks Dvořák, *Varstvo spomenikov*, 10, 1966, str. 31–38.

⁶ Alenka KLEMENC, Stegenškova Korespondenca Francetu Steletu, *Studia Historica Slovenica*, 7/3–4, 2007, str. 649–666.

⁷ Alenka KLEMENC, Habemus artificem! Iz pisem Branka Fučića Francetu Steletu, *Az grišni diak Branko pridivkom Fučić. Radovi Međunarodnoga znanstvenog skupa o životu i djelu akademika Branka Fučića (1920.–1999.)* (ur. Tomislav Galović), Zagreb 2011, str. 177–202.

⁸ Gl. Alenka KLEMENC, Steletovi pogovori z Matejem Sternenom in Antejem Gabrom, *Acta historiae artis Slovenica*, 7, 2002, str. 189–202; Alenka KLEMENC, Sedej & Dostal kontra Kralj, *Arhivi*, 29/2, 2006, str. 253–262. V teh prispevkih je Klemenčeva raziskave razširila tudi na korespondenco iz drugih arhivov. Steletova osebna korespondenca je neprecenljiv (umetnostno)zgodovinski vir, iz katerega so v svojih raziskavah črpali številni slovenski raziskovalci, med drugimi dr. Tomaž Brejc, dr. Marijan Dović, dr. France Koblar, dr. Milček Komelj, dr. Igor Kranjc, dr. Barbara Murovec, dr. Damjan Prelovšek, Alenka Puhar, dr. Andrej Rahten in dr. Tone Smolej.

⁹ Izbir literature o Cankarjevem življenju in delu: France STELE, Izidor Cankar, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 13/1–4, 1936, str. 97–99; France STELE, Izidor Cankar utemeljitelj ljubljanske umetnostnozgodovinske šole, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 4, 1957, str. 9–30; France STELE, Izidor Cankar, v: Izidor Cankar, *Uvod v likovno umetnost. Sistematika stila*, Ljubljana 1959, str. 231–277; France KOBLAR, Spremnna beseda, v: Izidor Cankar, *Leposlovje, eseji, kritika* (ur. France Koblar), 1, Ljubljana 1968, str. 317–361; France KOBLAR, Spremnna beseda, v: Izidor Cankar, *Leposlovje, eseji, kritika* (ur. France Koblar), 2, Ljubljana 1969, str. 373–428; KOBLAR 1976 (op. 1), str. 212–217; Milček KOMELJ, Odnos Izidorja Cankarja do sodobne umetnosti, *Sodobnost*, 34/2, 1986, str. 174–183; Peter KREČIČ, Izidor Cankar – slovenski avantgardist? Cankar likovni kritik, *Sodobnost*, 34/2, 1986, str. 188–194; Tone FERENC, Frane JERMAN, Marjan DOLGAN, Nace ŠUMI, Cankar Izidor, *Enciklopedija Slovenije*, 1, Ljubljana 1987, str. 415–416; Tomaž BREJC, Assunta, Izidor Cankar in moderna umetnostna zgodovina, *Sodobnost*, 36/6–7, 1988, str. 669–677; Tomaž BREJC, Terminologija Izidorja Cankarja. Geneza štirih pojmov: umetnina kot organizem, umetnostno hotenje, forma in stil, *Umetnostna kronika*, 20, 2008, str. 2–25; Andrej RAHTEN, *Izidor Cankar. Diplomati dveh Jugoslavij*, Ljubljana 2009; SMOLEJ 2012 (op. 1), str. 181–183, 189–192; Tomaž BREJC, Kaj je umetnostno pomembno? Prvi kolegiji docenta Izidorja Cankarja. Izpiski iz letnega semestra

umetnostno zgodovino v Ljubljani med 1920 in 1923, v obdobju Steletove sodelovanja s slovensko sekcijo PEN¹⁰ ter med letoma 1936 in 1938 – pred Cankarjevim odhodom v diplomatsko službo v Argentino, ko je Steletu predajal svoje obveznosti in projekte, med njimi tudi umetnostnozgodovinsko stolicco na Univerzi in nadzor nad pripravo načrtov za gradnjo Moderne galerije v Ljubljani.¹¹ Po drugi svetovni vojni sta si Stele in Cankar izmenjala samo še nekaj razglednic, iz katerih pa je še vedno razvidno medsebojno spoštovanje.¹²

Celotna ohranjena korespondenca med Cankarjem in Steletom, ki jo imamo trenutno v razvidu, obsega sto šest enot, od tega dvainpetdeset pisem, dvaindvajset dopisnic in vizitk ter dvaintrideset razglednic.¹³ Pisma nudijo vpogled v njune skupne interese v umetnosti, znanosti in narodni politiki, ki je bila med najpogostejšimi temami korespondenc med intelektualci od sredine 19. stoletja dalje.¹⁴ Iz njih lahko razbiramo tudi osebnostne značilnosti obeh humanistov: Cankarjeva pisma so napisana z enakomerno, čitljivo pisavo, v značilno jasnem in duhovitem tonu ter so bolj monološko kot dialoško naravnana. Cankar je bil tudi takrat, ko je prosil Steleta za najrazličnejše usluge, prepričan vase, samozavesten in neposreden, znal pa je opazovati in z ostrim očesom oceniti tudi samega sebe. Nasprotno so vsa Steletova pisma daljša, literarno manj izrazita, vendar polna podatkov, ki nudijo dober vpogled v okoliščine, v katerih sta delovala, in težave, s katerimi sta se spopadala. Iz maloštevilnih ohranjenih Steletovih pisem iz njune korespondence lahko razberemo, kako suvereno je študent iz avstrijske province stopil na pot evropskega humanista in izobraženca, kako se je z vso odgovornostjo in zavzetostjo lotil študija in dela v katoliškem akademskem društvu. V času Steletovega urejanja osrednjega akademskega katoliškega glasila *Zora* se je izoblikoval ne le slovenski krog izobražencev, večinoma študentov slavistike in prava, s katerimi je kot urednik in pomembna javna osebnost sodeloval tudi kasneje, temveč je, zlasti s pomočjo pisem, segel še dosti

1920, *Patriae et orbi. Študije o srednjeevropski umetnosti. Jubilejni zbornik za Damjana Prelovška* (ur. Ana Lavrič, Franci Lazarini, Barbara Murovec), Ljubljana 2015, str. 641–665; Alenka PUHAR, Irene MISLEJ, *Listi z roba. Kaj sta si pisala Izidor Cankar in Venio Pilon (in marsikaj o tem, kar sta zamočala)*, Ljubljana 2015; Tone SMOLEJ, »Kaj večega poskusiti in postati«. Slovenski pisatelji dunajski študentje (1850–1926), Ljubljana 2015; Alenka PUHAR, *Izidor Cankar. Mojster dobro zasukanih stavkov. Življenje in delo Izidorja Cankarja 1886–1958*, Ljubljana 2016 (knjiga vključuje Cankarjeva besedila, njegovo izbrano bibliografijo in naslednje študije drugih avtorjev: Luka VIDMAR, V iskanju nove umetnosti in samega sebe, str. 157–172; Bernard NEŽMAH, Večno čtivo, str. 172–185; Željko OSET, Vogalni kamni kulturnih ustanov, str. 187–203; Igor GRDINA, Cankar o(b) Cankarju, str. 204–212; Irene MISLEJ, Poslanik Cankar v Buenos Airesu, str. 213–229; Milček KOMELJ, V svoji stroki na konici časa, str. 230–236, in Aleš MAVER, Med evnuhi in junaki, str. 237–247); Tomaž BREJC, Izidor Cankar na razstavah moderne umetnosti, *Acta historiae artis Slovenica*, 22/1, 2017, str. 111–136.

¹⁰ Korespondenca, ki se navezuje na slovensko sekcijo PEN-a, je bila delno že objavljena in komentirana; gl. Lev KREFT, Kongres PEN klubov v Dubrovniku in Izidor Cankar, *Sodobnost*, 34/3, 1986, str. 270–282; Ivanka UČAKAR, Dva kamniška Franceta in slovenski center PEN, *Kamniški zbornik*, 18, 2006, str. 101–106.

¹¹ To korespondenco hranita UIFS ZRC SAZU, fond Izidor Cankar, in Arhiv Republike Slovenije (ARS), fond SI AS 1660, F5/III: 730–739.

¹² UIFS ZRC SAZU, Izidor Cankar; Biblioteka SAZU, R99/III-30:3.

¹³ Biblioteka SAZU, R100/ VI-1:15:1–49; R11/III-63:1–6; UIFS ZRC SAZU hrani štiriintrideset enot in dva osnutka Steletovih pisem Cankarju. Zaenkrat je znanih le štirinajst odposlanih Steletovih pisem Cankarju; tri hrani Knjižnica SAZU v zapuščini Izidorja Cankarja (Biblioteka SAZU, R 99/III–30:1–3), dve UIFS ZRC SAZU, druga pa so v Cankarjevi zapuščini v Arhivu Republike Slovenije (ARS AS 1660 F5/III:730–739).

¹⁴ Za osebne korespondence od sredine 19. stoletja dalje sta praviloma značilna znanstveno-kritično objektiviziranje na eni strani in politiziranje na drugi; gl. Reinhard M. G. NICKISCH, *Brief*, Stuttgart 1991 (Sammlung Metzler, 260), str. 56; Luka VIDMAR, *Zoisova literarna republika. Vloga pisma v narodnih prerodih Slovencev in Slovanov*, Ljubljana 2010, str. 69. Raziskovalci sicer opozarjajo, da je bila kritika sodobne politike redna tema intelektualnih krogov in posledično pisem že od razsvetljenstva dalje, v 19. stoletju pa se dopisovalci izraziteje ideološko opredeljujejo.

globlje v milje srednjeevropskih izobražencev.¹⁵ Stele se je zelo zgodaj zavedel pomena sodelovanja in prednosti (zlasti jezikovne) povezanosti slovanskih narodov v (srednje)evropskem prostoru ter si je v prvih letih na Dunaju aktivno prizadeval za povezovanje akademskih katoliških društev.¹⁶

Vzporedno z osebnim zorenjem pa se je razvijal in spreminjal tudi njegov odnos do umetnosti, kar je razvidno iz sočasnih objav v glasilu katoliško-narodnega dijaštva *Zora*, v znanstveni reviji Leonove družbe *Čas* in kasneje v *Domu in svetu*.

Iz korespondence je razvidno, da je uredniško delo že v študijskem obdobju vplivalo na izoblikovanje njegove kasnejše javne družbene vloge, ki jo je opravljal tako kot urednik *Doma in sveta* (in drugih strokovnih in znanstvenih publikacij) ter kot raziskovalec, profesor in konservator. Javna služba je bila zanj poslanstvo in hkrati privilegij, ki mu je omogočal stike in sodelovanje s številnimi izjemnimi posamezniki, pri čemer se je izogibal političnih funkcij.¹⁷

Slovaški umetnostni zgodovinar Ján Bakoš je že leta 2013 razmišljal, da je zenit raziskav odnosov med epistemologijo in ideologijo dosežen in zato iskanje skritih ideoloških razsežnosti znotraj umetnostnozgodovinskih raziskav ni več glavna tema sodobne umetnostne zgodovine. Po drugi strani pa je ugotavljal, da so prav te raziskave pokazale, da so ideološka ozadja neizbežen del zgodovinskega raziskovanja in bi njihovo odkrivanje lahko opredelili kot pomožno vedo umetnostne zgodovine.¹⁸

V slovenski umetnostni zgodovini, ki se je v večji meri oblikovala med katoliško usmerjenimi izobraženci v obdobju pred prvo svetovno vojno in po njej, sta imeli ideološka usmeritev in kasneje njena cenzura velik vpliv na stanje raziskav; bili sta glavni razlog za to, da je ostalo delovanje številnih intelektualcev in umetnikov, ki so imeli v obdobju med obema vojnama pomembno družbenopolitično vlogo, neraziskano. Čeprav predstavlja Steletovo znanstveno in pedagoško delo temelj za raziskovanje slovenske kulturne dediščine in razvoj humanistike na univerzi in kljub bogatemu

¹⁵ Sodeloval je tudi z društvoma slovenskih katoliških študentov v Gradcu (Zarja) in Pragi (Dan) kakor tudi z drugimi društvi, na primer v Zagrebu (Domagoj), Lvovu (Akademski klub), ter z društvi Polonia, Lipa in Preporod, ki so bila ustanovljena v času Steletovega delovanja. V Krakovu je sodeloval s poljskim zgodovinarjem in humanistom Feliksom Konecznym (1862–1949), začetnikom primerjalne znanosti o civilizacijah; gl. CEVC 1971 (op. 1), str. 467.

¹⁶ Rado BEDNAŘIK, Zgodovinski oris katoliškega gibanja v Sloveniji, *Križ na gori*, 1/3–5, 1924/25, str. 26.

¹⁷ Tak primer je korespondenca z nemškim akademikom Friedrichom Wilhelmom Foersterjem, slavnim pedagogom, pacifistom in filozofom, ki ga je Stele (očitno) prosil za dovoljenje za objavo njegovega sestavka o alkoholizmu v knjigi *Lebensführung. Ein Buch für junge Menschen*, ki je izšla v Berlinu leta 1909. Foerster je Steletu odgovoril in privolil v prevod. Stele, ki je bil velik nasprotnik sabljaških dvobojev in alkoholizma – dveh razvad zlasti nemških buršev – je sestavek objavil že jeseni 1909; gl. Friedrich Wilhelm FOERSTER, Mladina – alkohol – značaj, *Zora*, 16/1, 1909, str. 25–27; za Foersterjevo pismo Steletu gl. Biblioteka SAZU, R11:134; prim. CEVC 1972 (op. 1), str. 468.

¹⁸ Ján BAKOŠ, *Discourses and Strategies. The Role of the Vienna School in Shaping Central European Approaches to Art History and Related Discourses*, Frankfurt am Main 2013, str. 7. Za ideološke vidike slovenske umetnostne zgodovine gl. Braco ROTAR, *Risarji: učenjaki. Ideologije v urbanizmu in arhitekturi*, Ljubljana 1985; Nadja ZGONIK, *Podobe slovenstva*, Ljubljana 2002; Barbara MUROVEC, Why (not) National Art History? The Case of Slovenia, *Acta historiae Artium. An Art-historical Journal of the Hungarian Academy of Sciences*, 49, 2008, str. 360–369; Barbara MUROVEC, “Anyway, the Question of Personnel is Rather Difficult ...” Some Observations on Political Influence on Art (History) in Slovenia, *Acta historiae artis Slovenica*, 19/1, 2014, str. 143–154; Barbara MUROVEC, Zwischen Methodologie und Ideologie. Slowenische Kunsthistoriker der Wiener Schule nach 1945, *RIHA Journal*, 27 February 2015, <http://www.riha-journal.org/articles/2015/2015-jan-mar/murovec-zwischen-methodologie-und-ideologie> (14. 8. 2018); Blaž ZABEL, Steletov referat K problematiki jugoslovanske nacionalne umetnostne zgodovine in svetovna umetnostna zgodovina, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 52, 2016, str. 271–287.

udejstvovanju na različnih področjih kulture in opravljanju številnih pomembnih javnih funkcij, njegovo delo še vedno ni znanstveno-kritično ovrednoteno.¹⁹ Odpira se vprašanje, ali je slovenska stroka po tem, ko je rehabilitirala Plečnikovo umetnost, sposobna uvideti tudi teoretsko širino Steletovega dela in umestiti njegovo znanstveno raziskovanje v širši evropski kontekst.²⁰

Steletova korespondenca je zaradi obsega in dejstva, da je ohranjena razmeroma celovito, pomemben vir osebnih in strokovnih, zgodovinskih in političnih podatkov o odnosih, vplivih in pogojih v obdobju med obema vojnoma. Pričujoča študija o sicer znanem, a ne dovolj raziskanem mladostnem delovanju Franceta Steleta temelji na analizi pisem, ki sta si jih izmenjala France Stele in Izidor Cankar v prvem desetletju dvajsetega stoletja, do zaključka Cankarjevega študija na Dunaju leta 1913.²¹ Stele je tedaj že opravljal delo deželnega konservatorja v Ljubljani, kamor se je takoj po opravljenem zaključnem izpitu novembra 1913 vrnil tudi Cankar.²² Čeprav se je ohranilo več Cankarjevih pisem kot Steletovih, je pozornost tokrat namenjena Steletu, čigar mladostno obdobje do prve svetovne vojne z vidika uredniškega dela in objav, v katerih je pisal o naravi, vlogi umetnosti in umetniških delih, še ni bilo osvetljeno in bo tudi v prihodnje predmet poglobljenih raziskav. Na podlagi korespondence med Francetom Steletom in Izidorjem Cankarjem študija obenem osvetljuje odnos med umetnostnima zgodovinarjema in poskuša odgovoriti na vprašanje, v kakšni meri je njuno prijateljstvo in medsebojno sodelovanje vplivalo na njun razvoj in oblikovanje v vodilna strokovnjaka.²³



France Stele se je rodil 21. februarja 1886 v kmečki družini v Tunjicah pri Kamniku. Ker je že kot otrok izgubil mamo, je živel pri svojih sorodnikih, znatno podporo pa je imel tudi v stricu Francetu Pavliču (1865–1911), župniku pri Sv. Petru v Ljubljani. Po osnovni šoli v Kamniku se je vpisal na

¹⁹ V umetnostnozgodovinske raziskave s področja zgodovine stroke v vzhodni in jugovzhodni Evropi smo Slovenci še premalo vključeni predvsem zaradi pomanjkljivih domačih raziskav na tem področju. Pobuda, da se delo slovenskih umetnostnih zgodovinarjev, ki pripadajo t. i. dunajski šoli, znanstveno ovrednoti in mednarodno umesti, je bila dana že leta 1996 na mednarodnem simpoziju v Gorici; gl. *La scuola viennese di storia dell'arte* (ur. Marco Pozzetto), Gorizia 1996. Leta 2004 je sledil Prvi posvet slovenskih umetnostnih zgodovinarjev *Naloga in izzivi umetnostne zgodovine v 21. stoletju* v organizaciji UIFS ZRC SAZU; za prispevke gl. *Slovenska umetnostna zgodovina. Tradicija, problemi, perspektive* (ur. Barbara Murovec), Ljubljana 2004.

²⁰ V tem kontekstu je pomemben ponovni razmislek o enostranskih stališčih Braca Rotarja v delu *Risarji: učenjaki*, v katerem je bilo raziskovanje razmerij med umetnostjo, epistemologijo in ideologijo leta 1985 uporabljeno kot sredstvo potlačitve Plečnikove umetnosti, Steletova teoretska izhodišča pa so bila kot »ideologija rodu in grude« tudi »znanstveno« označena kot neprimerna za nadaljnje znanstveno delo; gl. ROTAR 1985 (op. 18), zlasti str. 94–95, 131–181, 157, 217, 219–220.

²¹ Prispevek podaja prve ugotovitve avtoričine raziskave Steletove korespondence v okviru njenega doktorskega študija in ponuja izhodišča za nadaljnje raziskave.

²² Cesarsko-kraljevi deželni konservatorski urad za Kranjsko je začel delovati 1. 7. 1913; do takrat se je Stele že preselil v Ljubljano; gl. KOŠIR 2014 (op. 1), str. 41. Izidor Cankar je 6. 11. 1913 opravil zaključni izpit in se, še preden je bil 19. 12. 1913 promoviran, vrnil v Ljubljano, kjer je prevzel uredništvo *Doma in sveta*; gl. SMOLEJ 2012 (op. 1), str. 186.

²³ Stele, Cankar in Mole so se med seboj zelo dobro dopolnjevali, tako značajsko kot znanstveno. S teoretskega, praktičnega in znanstvenega vidika so bili del humanističnega polja z izjemnim umetniškim potencialom (Rihard Jakopič, Jože Plečnik, Ivan Vurnik, France in Tone Kralj, Božidar Jakac, če omenimo samo najprodnornejše), ki pa so ga žal omejevale (včasih celo zatirale) zelo ozke razvojne možnosti in priložnosti. Za slovensko kulturno zgodovino je relevantno vprašanje, kakšna je bila njihova vloga in vloga umetnostnozgodovinske stroke med umetniško in duhovno zapuščino Ivana Cankarja in dejanji Edvarda Kocbeka.

gimnazijo v Kranju, kjer je maturiral leta 1906. Intelktualno in družbeno okolje kranjske gimnazije je bilo za Steletov nadaljnji razvoj zelo pomembno. Njegova osebna korespondenca iz gimnazijskih let je zanimiva predvsem iz sociološkega in etnološkega vidika, saj odstira številne osebne zgodbe mladine na začetku 20. stoletja.²⁴

Velik del pisem iz Steletovega zgodnjega obdobja se nanaša na njegovo delovanje v akademskem društvu Danica na Dunaju in vlogo urednika društvenega glasila *Zora*. Medtem ko je bil Izidor Cankar že kot dijak in študent bogoslovja uveljavljen literarni avtor in mentor, njegova vloga v uredništvu revije *Dom in svet* pa je že bila deležna raziskav,²⁵ se o Steletovem urednikovanju malo ve in še manj lahko prebere. Stele je uredniško delo opravljal že pred prvo svetovno vojno, po vrnitvi iz ujetništva v Sibiriji pa je sprejel v urejanje Cankarjev *Dom in svet*. Z mesta glavnega urednika je zaradi številnih pritiskov, ki so bili posledica njegove moderno-ekspresionistično zasnovane revije, sredi leta 1922 sicer odstopil, a je kljub temu v Koblarjevi senci opravljal delo sourednika vse do druge svetovne vojne.²⁶

Začetki prijateljstva

Tako kot večina gimnazijcev pred prvo svetovno vojno se je tudi France Stele zanimal za literaturo, zbiral je ljudsko slovstvo in se, kot je večkrat zapisal, tudi sam preizkusil v poeziji in prozi.²⁷ Že v nižji gimnaziji pa je odkril, da je zelo nadarjen za učenje jezikov.²⁸ Drugo področje, na katerem se

²⁴ Najstarejša pisma so ohranjena iz leta 1901, ko je imel Stele petnajst let. Med učitelji na kranjski gimnaziji z vidika korespondence izstopa predvsem slovenski teolog in literarni zgodovinar Jože Debevec (1867–1938), ki si je, kot je v spomilih zapisal Stele, na kranjski gimnaziji prvi upal brati Ivana Cankarja, gl. STELE 1997 (op. 1), str. 164.

²⁵ O Cankarjevem uredniškem in literarnem delovanju gl. KOBLAR 1976 (op. 1); KOBLAR 1969 (op. 9), str. 373–428. Koblar je menil, da se bo Cankarjev mentorski vpliv na njegove »učence« pokazal šele, ko bo analizirana Cankarjeva korespondenca. Gl. tudi Joža VELIKONJA, Pisma Izidorja Cankarja ob stoletnici rojstva (22. 4. 1886–22. 9. 1958), *Meddobje/Entresiglo*, 22/1–2, 1986, str. 66–80; Matija OGRIN, Literarno vrednotenje na Slovenskem od Frana Levstika do Izidorja Cankarja od 1918 do 1945, *Primerjalna književnost*, 25/1, 2002, str. 27–37; Matija OGRIN, Aleš Ušeničnik in Izidor Cankar. Soočenje njunih literarno-estetskih pogledov ob Domu in svetu l. 1916, *Slavistična revija*, 46/4, 1998, str. 347–366; Leja FORŠTNER, Izidor Cankar in Anton Ocvirk kot začetnika osebnostnega intervjuja na Slovenskem, *Jezik in slovstvo*, 53/6, 2008, str. 23–35; Miran ŠTUHEC, Problemski in idejni aspekt esejistike Izidorja Cankarja, *Slavistična revija*, 57/4, 2009, str. 525–538; PUHAR 2016 (op. 9), str. 14–35.

²⁶ France Stele je bil urednik in sourednik več literarnih in strokovnih revij, med njimi *Zore* (urednik 1907/10–1911/8), *Časa* (sourednik 1924–1931/6), *Doma in sveta* (urednik 1920–1921; sourednik 1922–1930 in 1933–1936 ter 1937, št. 1–2; sodeloval 1909–1943), *Zbornika za umetnostno zgodovino* (urednik 1931–1935, 1942–1957, 1965–1972; sourednik 1936–1941), *Kronike slovenskih mest* (sourednik 1934–1940). Literatura o Steletovem uredniškem delu se nanaša predvsem na urejanje revije *Dom in svet*; gl. KOBLAR 1976 (op. 1), str. 123–140; Bogo GRAFENAUER, Kriza Doma in sveta, *Dom in svet 1888–1988. Zbornik ob stoletnici* (ur. Stanko Janežič) Celje 1988, str. 30–41; za ponatisa slednjih gl. *Kriza revije »Dom in svet« leta 1937. Zbornik dokumentov* (ur. Marjan Dolgan), Ljubljana 2001, str. 9–31, 62–77; Marijan DOVIČ, *Mož z bombami. Anton Podbevšek in slovenska zgodovinska avantgarda*, Ljubljana–Novo mesto 2009, str. 32–37, 44.

²⁷ Stele je zbrano ljudsko gradivo, kot je napisal v življenjepisu, pošiljal jezikoslovcu in etnologu prof. Karlu Štreklju (1856–1912). Marca 1907 je objavil lastno (po ljudski pripovedki povzeto) pravljico v verzih; gl. France STELE, Pravljica o sreči, *Zora*, 13/6, 1907, str. 97–98. Leta 2013 so pripovedke, ki jih je zbral in zapisal, izšle v samostojni izdaji; gl. France STELE, *Zlati hrib. Pravljičice in povedke iz Tunjic in okolice* (ur. Breda Podbrežnik Vukmir, Marija Stanonik, Ivanka Učakar), Kamnik 2013.

²⁸ V osnutku pisma, ki ga je Stele leta 1919 iz Sibirije pisal Antonu Schiefferju kot prošnjo za povabilo v Ameriko, je svoje znanje jezikov opisal takole: *Jaz sem strokovnjak zgodovinar umetnosti in poleg tega čitam popolnoma svobodno na tehle jezikih: nemško, češko, srbohrvaško, bulgarsko, romunsko, ogrsko, (ukrajinsko), rusko, italijansko,*

je angažiral že kot dijak, so bila aktualna družbenopolitična vprašanja, ki jih je v dijaških sredinah odpiral semeniški profesor, državni in deželni poslanec Janez Evangelist Krek (1965–1917). V skladu s Krekovim socialnopolitičnim programom je deloval v okviru socialnega krščanstva in se vključeval v debate in organizacijo narodnih in mednarodnih katoliških sestankov in shodov.²⁹

Stele se v življenjepisu spominja, da sta se s Cankarjem seznanila v Ljubljani, 25. avgusta 1906, na prvem sestanku slovensko-hrvaških katoliških abiturientov, na katerem je Stele, takrat še dijak kranjske gimnazije, predstavil referat z naslovom Umetnostna misel krščanstva.³⁰ V referatu razume cerkveni prostor kot zbirališče umetnin vseh zvrsti in obdobji in s tem kot najbolj demokratični prostor umetnosti sploh. S krščanstvom je umetnost postala dostopna in last najširših slojev ljudstva:

Kako redke so vendar umetnostne galerije in koliko je tistih srečnih ljudi, ki jim je mogoče pohajati tiste dvorane, diviti se tam razstavljenim umetninam in si ob njih izobraževati svoj umetniški okus. /.../ Krščanska cerkev pa, zbirališče krščanske občine, je dostopna vsakemu, tudi najnižjemu /.../. Naravno je torej, da je cerkev kot taka, kar se umetnostne izobrazbe tiče, stala vedno v prvi vrsti, in je do sedaj še ni prekosila nobena družba.³¹

Stele se je v predavanju zagreto zavzel predvsem za krščansko cerkev, katere moč in lepoto vidi v umetnosti, ki je nastala pod njenim okriljem. Polni izraz krščanske vere je zaživel predvsem v glasbi in arhitekturi (s Steletovimi besedami: »v stavbarstvu je krščanstvo najbolj pokazalo svojo življenjsko moč«) ter literaturi, nekoliko manj v slikarstvu, najmanj pa je odmik od kanonov poganske antike očiten v kiparstvu. Na koncu referata se ni zavzel za novo krščansko umetnost, temveč predvsem za novo razumevanje krščanstva skozi umetnost:

Mi pa smo itak skozi in skozi povdarjali véliko apologetično misel krščanske umetnosti, in pride še čas, – mislim, da ne rečem preveč – ko ne bodo delovali več drugi, recimo znanstveni ali umstveni nagibi na ljudi in tvorili privlačno moč krščanstva, ampak bo na hiperkultiviranega človeka vplivala le še umetnostna misel krščanstva.³²

Kot primer izpovedovanja krščanstva skozi (krščansko) umetnost in »lepoto kulta« se sklicuje na Chateaubriandovo knjigo *Génie du christianisme* (1802).³³ Pri pisanju referata bi si bil lahko pomagal

francosko, angleško, špansko, židovski žargon, esperanto. S pomočjo besednjaka turško, hebrejsko, tatarsko. Govorim: nemško, srbohrvaško, češko, poljsko in rusko in za potrebo italijansko in precej (vsaj za vsakdanji porabo) turško; Biblioteka SAZU, R11/XXIX-22, nedatiran osnutek Steletovega pisma Antonu Schiefferju.

²⁹ Med letoma 1906 in 1913 je Janez Evangelist Krek zbiral slovenske in hrvaške visokošolce in abituriente na Sv. Joštu nad Kranjem na študijskih tečajih, ki so jih poimenovali Krekova jugoslovanska akademija; gl. Walter LUKAN, Krek Janez Evangelist, *Enciklopedija Slovenije*, 6, Ljubljana 1992, str. 2. Za obstoj katoliških narodnjakov na politični sceni je bila potrebna uvedba demokracije in splošne volilne pravice; gl. RAHTEN 2009 (op. 9), str. 26.

³⁰ STELE 1997 (op. 1), str. 165. Steletovo predavanje na dijaškem sestanku, ki je sodil v sklop 3. slovenskega katoliškega shoda, je bilo objavljeno v posebni izdaji *Zore*; gl. France STELE, Umetnostna misel krščanstva, *Zora*, 1906, 11/11, str. 173–181.

³¹ STELE 1906 (op. 30), str. 174.

³² STELE 1906 (op. 30), str. 181.

³³ Apologetsko naravo umetnosti, ki brani osnove krščanske vere, je, kot je navedel Stele sam, povzel po sodobnih krščanskih apologetih, predvsem po patru Albertu Marii Weissu (1844–1925), ki je bil vnet borec proti liberalizmu in modernizmu nasploh. Sklicuje se tudi na teologa Franza Hettingerja in krščanskega mistika Jakoba Böhmeja,

tudi z delom *Stavbinski slogi* (1885) Janeza Flisa.³⁴ Vendar Steleta takrat očitno ni zanimala slogovna sistematika, čeprav ga je v to skušal usmeriti že njegov gimnazijski profesor Felician Aprissnig.³⁵

Steletov referat je očitno vzbudil zanimanje publike, med katero je bil tudi mladi študent teologije Izidor Cankar. Za odmevnega je svoj referat kasneje, ko se je spominjal prvega srečanja s Cankarjem, ocenil tudi Stele sam:

Brez pomena za njegov [Cankarjev] razvoj gotovo ni bil hrvatsko-slovenski abiturientski sestanek l. 1906 v Ljubljani, kjer je bil eden glavnih referatov posvečen zgodovini likovne umetnosti. Bilo je morda vsaj v krogu, v katerem se je razvijal Cankar, takrat prvič, da se je o likovni umetnosti govorilo brez apriornih estetskih omejitev. Po referatu se mi je predstavil, povedal, da si tudi on namerava izbrati poklic umetnostnega zgodovinarja in da je zelo zadovoljen s tem, kar je slišal. Tako je bilo sklenjeno prvo strokovno prijateljstvo, ki se je plodovito kazalo za vse življenje.³⁶

Izidor Cankar je bil znotraj katoliških krogov že uveljavljen kot literat, kritik in mentor, njegove besede je v oceni Steletovega referata citiral tudi časopis *Slovenec*:

Burno ploskanje je bila zahvala dolgemu, a krasnemu govoru. G. I. Cankar pravi, da bijemo sedaj boj za socialni blagor. Organizacija je danes potrebna, delavec mora dobiti dobro etično podlago. Dandanes je težko govoriti o umetnosti sploh, ko skoro jadramo v materializem. Danes je hram lepote opustošen. A veselo znamenje je, da je tov. Stele pokazal, da so še ljudje, ki imajo smisel za veliko moč umetnosti. V naši stranki se še premalo dela za umetnost.³⁷

Leto kasneje je na katoliškem shodu v Zagrebu z referatom o umetnosti z naslovom Slovenska umetnost nastopil tudi Izidor Cankar.³⁸ Jedro njegovega referata je bilo spoznanje, da naš čas nima

Chateaubrianda, na Goethejevo *Italienische Reise* (popotni dnevnik je izhajal v letih 1813–1817) in Grivčev *Mistični cvet s češkega Parnasa* (1901). Med literaturo kot zadnjega omenja tudi Heinricha Wölflinga (sic!), *Die klassische Kunst* (1904), ki pa ga ob pisanju članka očitno ni imel pri sebi.

³⁴ Janez FLIS, *Stavbinski slogi, zlasti krščanski, njih razvoj in kratka zgodovina*, Ljubljana 1885. Delo velja za prvo slovensko umetnostnozgodovinsko knjigo, Flis je v njem uvedel slovensko arhitekturno terminologijo; prim. Tomaž BREJC, *Realizem, impresionizem, postimpresionizem*, Ljubljana 2006, str. 34.

³⁵ V *Mojem življenju* je Stele zapisal, da je nemški profesor Felician Aprissnig večkrat posegel v njegov intelektualni razvoj. Prvič, ko je presekal z njegovo pubertetniško krizo, in drugič, ko ga je določil, da pripravi vrsto predavanj o slogih z besedami: »Če znaš matematiko, boš tudi še kaj drugega zmogel«; gl. STELE 1997 (op. 1), str. 163. V Steletovi zapuščini se je ohranilo Aprissnigovo pismo iz leta 1937, ki mu ga je ta poslal po tem, ko je med počitnicami na severni strani Karavank v slovenskem časopisu zasledil Steletovo ime. Iz pisma je razvidno, da sta se Stele in njegov gimnazijski razrednik srečala v ruskem ujetništvu v taborišču Antipicha v Sibiriji, kjer sta zamenjala vloge in je bil Stele njegov prvi učitelj ruščine; gl. UIFS ZRC SAZU, Steletova korespondenca, Aprissnig.

³⁶ STELE 1959 (op. 9), str. 232.

³⁷ I. jugoslovanski katoliški abiturientski sestanek v Ljubljani, *Slovenec*, 34/194, 25. 8. 1906, s. p. Citat, ki ga povzema *Slovenec*, bi bil sicer lahko tudi Ivanov, a glede na kontekst katoliškega zbora domnevam, da gre za Izidorja Cankarja. Socialni vidik v (krščanski) umetnosti je Izidor Cankar pod psevdonomimom kasneje izpostavil tudi v eseju *Ljudsko gledišče*; gl. Franc BREGAR, *Ljudsko gledišče, Dom in svet*, 21/8, 1908, str. 371–375.

³⁸ Stele Cankarjevega referata skoraj gotovo ni poslušal, saj je bil ta čas kot prostovoljec na sluzenju enoletnega vojaškega roka v Lvovu, kamor je odšel jeseni 1906, torej kmalu po tem, ko sta se s Cankarjem seznanila. Cankarjev referat z vse-dijaškega slovensko-hrvaškega shoda v Zagrebu 5. avgusta 1907 je v celoti objavil *Slovenec*, ki je tega leta postal uradno glasilo Slovenske ljudske stranke; gl. Izidor CANKAR, *Slovenska umetnost, Slovenec*, 35/224, 28. 9. 1907, s. p.

ne velike umetnosti ne velikih umetnikov. Sledila sta vprašanje, ali smo Slovenci sposobni ustvariti velika umetniška dela, in Cankarjeva ugotovitev, da »umetniška moč človeštva splošno pada«, za kar vidi vzrok v civilizaciji, ki temelji na umu, ki je »trd in sovraži poezijo«.

Dejal bi torej človek, da se bo razvoj vršil sledeče: Človeštvo intelektualno napreduje, umetniška moč mu peša. Človeštvo bo intelektualno vedno bolj napredovalo, vprašanj bo vedno več in več in se bodo vedno bolj popularizirala. /.../ Kajti, če se vprašamo, kateri obeh sester gre prednost, se moramo gotovo odločiti za znanost, ki ima čisto umski značaj in je torej specifiško človeška, torej popolnejša. /.../ Sama poezija upijani in sama znanost otopi. /.../ Človek ni ne žival ne angel, ampak človek. To se pravi, pesnik in filozof. In zato vidimo pri harmoniško razvitih značajih fini okus za lepo, a obenem bistro oko za resnico. Mi smo kot katoličani in kot Slovenci zmožni velike umetnosti. Krščanstvo je sistem harmonije in za harmonijo stremi vsa umetnost. /.../ Dostojevski, gotovo največji mojster romana, je bil otroško veren in Gogol, ki je revolucioniral s svojim talentom celo rusko leposlovje, je živel in umrl kot kristjan. Čudak iz Jasne Poljane je begal nemiren sem in tja, dokler ni našel zadovoljstva v svojem panteistiškem krščanstvu, Goethe se je šele umiril, ko je umetno združil panteizem in poganstvo. In naš Kette je tudi pribežal k panteizmu, ko so mu iztrgali krščanstvo, ker je čutil kot pravi, morda naš največji poet živo potrebo po harmoniji.³⁹

Primerjava Cankarjevega referata s Steletovim razkrije povsem različna pristopa in naravnosti. Medtem ko je Cankar izhajal iz literature in literarne kritike (ustvarjanje), je Stele izbral primere predvsem iz likovne umetnosti. Vrstnika, ki ju bo njuna medsebojna tekmovalnost spodbujala k vse višjim (skupnim) ciljem, sta si torej umetnostno-nazorsko blizu, metodološko pa delujeta povsem različno. Cankar je očitno poznal sočasno literarno in likovno kritiko, ki so jo pisali predvsem literarni umetniki in kritiki moderne, zlasti Ivan Cankar in Ivan Prijatelj. Pri opisovanju se je znal prepustiti jeziku in predmet videti z različnih kulturnih, političnih in družbenih vidikov.⁴⁰ Te humanistične širine in izobrazbe Stele v gimnazijskem obdobju ni imel. Kar je Cankarja v njegovem referatu navdušilo, je bil po mojem mnenju prav Steletov osebni pogled na vero, ki jo je prepoznal v likovnih delih.

Cankar v zaključku svojega referata napove, da se bosta morali umetnost in znanost za ustvarjanje velikih del uglasiti v harmoniji. V tem uvidu je izjemno sodoben in hkrati da vedeti, da je bilo srečanje sodobne umetnosti in eksaktne zgodovinske znanosti za generacijo 1886 edina možna pot.⁴¹

Prvo pismo

Iz ohranjene korespondence lahko sklepamo, da sta si France Stele in Izidor Cankar začela dopisovati šele dve leti po tem, ko sta se seznanila; Stele je takrat že zaključeval drugi semester študija na dunajski univerzi. Najstarejše ohranjeno pismo v njuni korespondenci je bilo žigosano na Dunaju, kamor je bilo tudi poslano, 7. junija 1908 (gl. prilož 1). Cankar pisma ni datiral, podpisal se je s

³⁹ CANKAR 1907 (op. 38), s. p.

⁴⁰ KOBLAR 1968 (op. 9), str. 323–324.

⁴¹ CANKAR 1907 (op. 38), s. p.

priimkom, kakor je to tudi sicer najpogosteje storil. V pismu je beseda tekla o Steletovem prevodu zbirke črtic *Listopad* poljskega pisca in aktivista Andrzeja Niemojewskega, predstavnika mlade Poljske, nad katerim se je Stele navdušil v Galiciji, ki je bila takrat del avstro-ogrske monarhije, pod pretežno poljskim kulturnim in političnim vplivom.⁴²

*Nestrpno že čakate odgovora, kaj sem naredil glede Vašega rokopisa. Moram reči, da nič, ker se mi je zdelo neobhodno potrebno, da se z Vami prej pogovorim in Vam povem svoje mnenje, preden se stori zadnji korak.*⁴³

Iz pisma je razvidno, da je Cankar prejel prevod Niemojewskega, iz njega pa ne moremo razbrati, ali je Stele vedel, da ga bo v uredništvu Literarne knjižnice prebral Izidor Cankar.⁴⁴ To je edino pismo, v katerem je Cankar Steleta še vikal, a ga je kljub temu naslavljajal z vzklikom *Dragi prijatelj!* V pismu mu previdno sporoča, da ima pomisleke glede objave prevoda zaradi neaktualnosti in ekscentričnosti avtorja, vendar da bi rad te pomisleke preveril in se pogovoril s Steletom. *Listopad* v Literarni knjižnici ni nikoli izšel, čeprav ga je leta 1912, ko je Stele ostal brez štipendije,⁴⁵ službe pa še ni nastopil, na Cankarjevo priporočilo Andrej Kalan odkupil za 100 kron.⁴⁶

Srečanje s poljsko kulturo v času enoletnega služenja vojaškega roka in kasneje je bilo za Steletov osebni razvoj zelo pomembno (sl. 1). V Kocbekovih *Dejanjih* je leta 1939 objavil svoj pogled na to, kaj mu pomeni poljska kultura, s katero se je srečal pred prvo svetovno vojno.

Zase moram odgovoriti, da sem v poljski kulturi, v poljski zgodovini in v poljski družbi našel to, česar mi je v domači manjkalo, da bi se mogel počutiti enakovrednega v družbi pripadnikov večjih narodov. /.../ Priznati moram, da je večji del moje narodne in človeške samozavesti slonel prav na zvezah s Poljsko. Slovanstvo, kakor smo si ga predstavljali, smo našli utelešeno prav na Poljskem.⁴⁷

⁴² Za pismo Andrzeja Niemojewskega, poslano Francetu Steletu v Galicijo, v katerem mu dovoli prevesti svoje delo, gl. Biblioteka SAZU, R11/XV-428.

⁴³ Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:1, Cankarjevo pismo Francetu Steletu, 7. 6. 1908.

⁴⁴ Pred Cankarjem je za objave v Ljudski in Literarni knjižnici skrbel Steletov profesor slovenščine na kranjski gimnaziji dr. Jože Debevec. Kot je razvidno iz pisma, ki ga je slednji poslal Steletu v Lvov 20. 8. 1907 (Biblioteka SAZU sig. R11/III-90:2), je tedaj Steletu predlagal, da uredništvo na Dunaju prevzameta Stele in Virant (verjetno dr. Stanko Virant (1890–1971), novinar in urednik, ki je na Dunaju študiral pravo). Stele se je zavedal pomembnosti prevodov slovanske literature in je o tem tudi večkrat pisal v *Zoro*, hkrati pa je bil kot reven dijak zelo potreben vsakega plačila, ki bi mu ga prinesel prevod.

⁴⁵ Stele se je na dunajski univerzi zadnjič vpisal v zimski semester 1911/12, vendar v devetem semestru ni bil več upravičen do štipendije; gl. Archiv der Universität Wien, Dunaj (AUW), Nationale, Philosophen, Winter-Semester 1911/12, lit. S.

⁴⁶ Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:35, Cankarjevo pismo Francetu Steletu, 19. 3. 1912 (gl. prilogo 9); in ARS, SI AS 1660F5/III:738, Steletovo pismo Cankarju, 20. 10. 1912 (gl. prilogo 24).

⁴⁷ France STELE, Zaton slovanske vzajemnosti, *Dejanje*, 2/4, 1939, str. 139–140: »Ko sem doraščal, je pri nas še veljalo, da smo narod brez zgodovine, bili pa smo žejni prav zgodovine in njene slave. Sienkiewicz, Matejko in drugi so pa tako prepričevalno dvigali prav to vrednoto iz poljske zgodovine. Naenkrat se nam je zazdelo, da je to tudi naša slava, naš ponos, in ko smo obiskovali Wawel, smo se počutili povzdignjene, kakor če bi to bila naša lastna akropola. Na Poljskem nismo našli samo zgodovine, ki nas je bodrila, dobili smo v St. Wyspiarskem tudi pesnika, v J. Malczewskem slikarja in v Szymanowskem kiparja, ki so budili v nas podzavestne globine slutenj in spoznanj, ki so bile naši razumarski zapadnjaški kulturi neznanne, a so se nam zdele domače, ker se je po njih budila k življenju široka slovanska narava, brezmejna v hrepenenju, topla v bogastvu mikavnih podob, neobremenjena v snovanju domišljije. To vrednotenje je v nas še potrdil stik s poljskim življenjem in družbo. Priznati moram, da je večji del moje narodne in človeške samozavesti slonel prav

Samozavest je Stele kasneje na cesarskem Dunaju še kako potreboval. V Galiciji se je poleg tega naučil »poljsko, nekaj malega ukrajinsčine in jidisch«,⁴⁸ predvsem pa je dobil širši vpogled na razmere v monarhiji.

Dunajsko zorenje

Opozarjam sotrudnike in naročnike, da sem uredništvo prevzel sedaj jaz in da je vse uredništva se tičoče reči in dopise za 11., 12. številko in 1. številko prihodnjega letnika pošiljati na naslov: Fr. Stele, phil., Ljubljana. St. Peter (župnišče).⁴⁹

S to samozavestno uredniško opombo je Stele proti koncu poletnega semestra 1908 napovedal svoj mandat urednika.⁵⁰ *Zoro*, glasilo katoliških dijakov, je od leta 1895 izdajalo dijaško katoliško društvo Danica,⁵¹ ki se je leto prej odcepilo od Slovenije, do tedaj edinega slovenskega društva na



1. Maryan Morawski, *Večeri ob Lemanu* (po tretji izdaji prevedel France Stele), Ljubljana 1918

na zvezah s Poljsko [podčrtala avtorica]. Slovanstvo, kakor smo si ga predstavljali, smo našli utelešeno prav na Poljskem; privlačnost rusofilskega panslavizma je namreč že pojemale, ruska realnost je odbijala. Poljska pa je imela poleg tega še prednost, ker je nosila venec mučeništva, pa tudi ščit nezlomljive vere v vstajenje. In ko smo se opajali ob očarljivi poeziji Wyspianskega Wesela (Svatbe), smo se čutili s Poljaki eno po veri v bodočnost.«

⁴⁸ STELE 1997 (op. 1), str. 165.

⁴⁹ France STELE, Listnica uredništva, *Zora*, 14/10, 1908, platnica. Med letom je Stele prejemal prispevke na naslov »Uredništvo Zore, France Stele, phil., Dunaj (Wien), XVIII. Schulgasse 30. III./19«, med počitnicami pa v župnišče sv. Petra v Ljubljani.

⁵⁰ Poleg *Zore* je Stele začel izdajati in urejati tudi *Katoliški dijaški koledarček*, ki je bil namenjen predvsem dijakom ob prehodu na visokošolski študij. Koledarčke za srednješolce so tiskala tako nemška katoliška društva kot narodni radikalci.

⁵¹ Pobuda za katoliško akademsko društvo na Dunaju in v Gradcu je bila dana na 1. katoliškem shodu leta 1889. Leta 1876 je bila zaradi prevlade liberalno in nemško-nacionalno usmerjene politike v monarhiji ustanovljena Avstria, avstrijska katoliška študentska zveza, po kateri se je zgledovala tudi slovenska katoliška mladina. *Omladina*, glasilo narodnih radikalcev, je Danici večkrat očitala sodelovanje z nemškimi katoliškimi društvi (Schulverein), zato se je Danica javno opredelila proti sodelovanju z nemškimi društvi in začela intenzivneje sodelovati in se povezovati s sorodnimi slovanskimi društvi (veliko dela pri vzpostavitvi teh povezav sta opravila prav Božič in Stele). Slovenija je imela že vzpostavljene široke povezave s slovanskimi društvi, zlasti v Pragi, kjer je *Omladina* tik pred prvo svetovno vojno tudi izhajala. Danica je morala te zveze šele vzpostaviti. Gl. STELE 1997 (op. 1), str. 163, Biblioteka SAZU R 11/II-47, pisma Andreja Mirka Božiča Francetu Steletu; UIFS ZRC SAZU, pisma Andreja Orehka Francetu Steletu. O Danici gl. *Zora*, 1/1, 1895, str. 3; *Danica*, *Zora*, 16/6, 1910, str. 139–140; BEDNAŘIK 1924/25 (op. 16), str. 62–65; Fran ERJAVEC, *Zgodovina katoliškega gibanja na Slovenskem*, Ljubljana 1928, str. 254–255; Slavko KREMENŠEK, *Danica*, *Enciklopedija Slovenije*, 2, Ljubljana 1988, str. 172. O slovenskih študentskih društvih gl. Alojz CINDRIČ, *Študenti s Kranjske na dunajski univerzi 1848–1918*, Ljubljana 2009, str. 304–326; Slavko KREMENŠEK, *Slovensko študentsko gibanje 1919–1941*, Ljubljana 1972, str. 13–26. O nemških študentskih društvih gl. Lisa FEATHERING ZWICKER,

Dunaju.⁵² Urednika *Zore* sta bila med drugimi literarni zgodovinar Ivan Grafenauer (1880–1964) in pisatelj Ivan Pregelj (1883–1960), s katerima je glasilo pridobilo nekaj kulturnega literarnega značaja. Steletu je uredništvo predal angažirani študent prava Idriječan Mirko Božič (1884–?).⁵³ Danica je imela leta 1910 v svoji knjižnici več kot tisoč knjig in naročenih sedeminsšestdeset naslovov revij in časnikov⁵⁴ ter zelo visoke cilje, ki naj bi se preko ljudske univerze uresničili v ustanovitvi slovenske univerze.⁵⁵

Leta 1907 je imela Danica osemindvajset članov, kar je bilo največ od njene ustanovitve; proti koncu Steletovega mandata, leta 1910, je bilo članov že štiriinpetdeset.⁵⁶ Steletova angažiranost se je kmalu pokazala tudi v uredniški politiki. V prvo številko 15. letnika v zimskem semestru 1908/09 je vpeljal kar nekaj novosti, ki jih moramo razumeti tudi v luči rivalstva z *Omladino*, glasilom radikalnega slovenskega dijaštva.⁵⁷ Prva je bila ta, da je literarni del ločil od ostalega dela revije in ga kot vezano prilogo, ki je nadomestila prejšnjo Božičevo prilogo *Srednješolec*, uredil pod skupnim imenom *Prvi cveti*. Literarna vsebina se je odtlej razvijala samostojno, kar je uredniku omogočalo večji pregled.⁵⁸ Posledično se je okrog revije začel oblikovati krog literatov, ki so z njo zoreli.⁵⁹ Ko se je Stele v osmi številki sedemnajstega letnika (1911) poslovil od uredništva, ni pisal o sebi, temveč o »krogu, ki je v tem času določal njen značaj«. ⁶⁰ Za »najnadležnejše delo«, pisanje ocen za prispele prispevke, je že kmalu

The Burschenschaft and German Political Culture 1890–1914, *Central European History*, 42/3, 2009, str. 389–428; Lisa FEATHERING ZWICKER, Catholic Student Organizations, Pluralistic Catholic Cultures, and Twentieth Century Politics, *Von Professorenzirkeln, Studentenknäulen und akademischem Networking. Universitäre Geselligkeiten von der Aufklärung bis zur Gegenwart* (ur. Matthias Asche, Dietmar Klenke), Wien 2017, str. 183–195.

⁵² Slovenija (ustanovljena 1868), sprva narodno-napredno, kasneje pa narodno-radikalno društvo, je od leta 1904 izdajala časopis *Omladina*, katerega urednik je bil od leta 1907 Albert Kramer (1882–1943), ki je v Pragi študiral filozofijo in pravo, leta 1914 je prevzel uredništvo *Slovenskega naroda*, leta 1921 pa uredništvo *Jutra*. Med slovenskimi in nemškimi študenti (burši) je pogosto prihajalo do napetosti, saj so bila nemška društva kljub bolj ali manj liberalnim stališčem in protikatoliški usmerjenosti tudi nacionalistično nestrpna zlasti do slovanskih narodov in Judov. Konflikti so se pogosto končali z dvobojevanjem (menzurami); dvoboji so bili v monarhiji od leta 1852 sicer prepovedani, kot obramba časti pa se ohranili do leta 1911. Leta 1902 se je ustanovila Antiduelna liga proti dvobojevanju, ki jo je je vodil Ignaz Emil von Hofmannstahl in v katero je bil vključen tudi France Stele; gl. STELE 1997 (op. 1), str. 166.

⁵³ Publicist in bančnik Mirko Božič se je rodil leta 1884, leto njegove smrti pa zaenkrat ni znano. Leta 1910 je promoviral na Dunaju iz filozofije in leta 1918 končal pravni študij v Gradcu. V Ljubljani je bil od 1928 direktor Kranjske hranilnice, kasneje Hranilnice Dravske banovine. Pod njegovim uredništvom (1906–1908) je Stele objavil svoj referat s shoda, prispevek, v katerem je pojasnil svojo odločitev za služenje prostovoljstva v Lvovu (gl. France STELE, Kam k prostovoljcem?, *Zora*, 13/9, 1907, str. 141–145) in leposlovno pravljico v verzih (France STELE, Pravljičica o sreči, *Zora*, 13/6, 1907, str. 97–98). Prijateljstvo s Steletom je gotovo pripomoglo k Božičevi nagli odločitvi, da Hranilnica Dravske Banovine nameni mesečno nakazilo Rihardu Jakopiču, ki je od ustanovitve nove države živel brez rednih dohodkov; gl. Anton PODBEVŠEK, *Rihard Jakopič*, Ljubljana 1983, str. 502–504.

⁵⁴ Danica, *Zora*, 16/6, 1910, str. 139.

⁵⁵ BEDNAŘIK 1924/25 (op. 16), str. 63.

⁵⁶ BEDNAŘIK 1924/25 (op. 16), str. 62. Bednarik imenuje obdobje, ki sovпада s Steletovim uredništvom *Zore*, »doba notranje poglobitve idej« krščanskega dijaškega gibanja.

⁵⁷ France STELE, Kakšna bo letos »Zora?«, *Zora*, 15/1, 1908, platnica.

⁵⁸ France STELE, Zori ob slovesu, *Zora*, 17/8, 1911, str. 149–150.

⁵⁹ STELE 1959 (op. 1), str. 165: »V tem krogu in na tej literarni njivi so rasli in se uveljavljali poznejši vodilni sotrudniki *Doma in sveta* /.../«. Našteje jih v sledečem vrstnem redu: Ivan Pregelj (1983–1960), Izidor Cankar, Joža Lavrenčič (1890–1952), Narte Velikonja (1891–1945), France Bevč (1890–1970), Stanko Majcen (1888–1970) in mnogi drugi.

⁶⁰ V krogu sodelavcev, ki se jim je Stele zahvalil ob predaji uredništva *Zore*, so bili: Ivan Mazovec, John B. Washington, dr. Andrej Veble, dr. Juro Adlešič, Josip Stuller, Fran Terdan, Janez Samsa, Marko Natlačen, dr. Mirko Božič, Josip Puntar, Ksaver Meško, Izidor Cankar, dr. Feliks Zamjen, dr. Ivo Češnik, dr. Ivan Pregelj, Lovro Sušnik, M. Zavadlal, dr. L. Lenard, Franc Jež, Ivan Dolenc, B. Jarochoowski, Ivan Pokoren, Virgilij Šček, Jakob Mohorič, Adolf Dostal, Stanko Masič in Anton Torkar. Gl. France STELE, Listnica uredništva, *Zora*, 17/8, 1911, str. 170; STELE

pridobil rojaka in gimnazijskega sošolca Ivana Mazovca (1888–1930),⁶¹ ki je »imel sem in tja več dela za list kakor urednik sam«. ⁶² Iz pisem pa izvemo, da je za »kritika« nagovarjal tudi Izidorja Cankarja.⁶³

Druga novost, ki jo je Stele uvedel, je bila rubrika *Ženski vestnik*, ki naj bi izhajala v vsaki drugi številki *Zore*.⁶⁴ Ker je literarno prilogo in *Ženski vestnik* sprva načrtoval izmenoma, je morda pričakoval, da se bodo vse številnejše študentke dunajske univerze bolj zavzele za pridobljeni medijski prostor, vendar je *Ženski vestnik* ostal le rubrika.

Zora kot tudi *Omladina* sta redno prinašali novice in polemike o ustanovitvi slovenske univerze. Leta 1909, ko je postalo vprašanje univerze zaradi pritiskov Italijanov, ki so nameravali v Trstu ustanoviti italijansko univerzo, ponovno zelo aktualno, so se vsa tri dijaška društva povezala.⁶⁵ Danica, Slovenija (Narodna radikalna stranka) in Liberalna Sava so skupaj nastopile proti ustanovitvi italijanske univerze na slovenskem ozemlju in za ustanovitev Univerze v Ljubljani. Določeni so bili datumi skupnih shodov, zapletlo pa se je že pri izboru mesta, v katerem naj bi do shodov prišlo. Slovenija je predlagala Prago kot slovansko univerzitetno prestolnico, temu pa je v prid Dunaja oporekala Danica. Sklicevala se je na tradicijo, Knaflja, prestolnico države in bližino Kranjske. Še resneje se je zataknilo, ker sta društvi Slovenija in Sava nasprotovali, da se znotraj ljubljanske univerze odpre tudi Teološka fakulteta.⁶⁶

Skupni nastopi so tako zaradi notranjih razhajanj izgubili začetno prodornost, delitev med političnimi strankami pa se je odražala tudi v odzivih slovanskih univerzitetnih mest Prage in Krakova. V podporo katoliškim prizadevanjem za ustanovitev univerze se je Stele odločil za tematsko številko *Zore* in pisno pozval slovenske izobražence, med drugimi tudi Janeza Evangelista Kreka, da podajo svoje mnenje o aktualnem in seveda tudi političnem vprašanju. Že naslednja številka prinaša tudi



2. S publicistom in pravnikom Andrejem Vebletom (1887–1979) na obisku pri zgodovinarju in filozofu Feliksu Konecznym, uredniku mesečnika *Świat Słowiański* julija 1910 v Krakovu

1911 (op. 58), str. 149–150.

⁶¹ Ivan Mazovec je na Dunaju študiral slavistiko in klasično filologijo.

⁶² STELE 1911 (op. 60), str. 170.

⁶³ Biblioteka SAZU, Stele R 99/III–30:1, pismo Franceta Steleta Izidorju Cankarju, 14. 1. 1910.

⁶⁴ *Omladina* je objavljala več člankov, namenjenih bralkam, kakor tudi rubriko *Ženski vestnik*.

⁶⁵ L. S., »Slovenska dijaška zveza« na delu za slovensko vseučilišče, *Zora*, 15/5, 1909, str. 110–112.

⁶⁶ France STELE, Slovensko vseučilišče, *Zora*, 15/5, 1909, str. 81–86; Janko POLEC, *Zgodovina slovenske univerze v Ljubljani do leta 1929*, Ljubljana 1929, str. 126–134.

odzive na obisk župana Ivana Hribarja v Pragi in pobudo Zveze akademskih društev poljske mladine za ustanovitev vseučiliškega provizorija v Krakovu.⁶⁷

Stele je v *Zori* ohranil in razširil Božičevo priložo Visokošolsko dijaštvo, za katero je večino prispevkov v času svojega urejevanja revije napisal kar sam.⁶⁸ Sledil je ustanavljanju katoliških študentskih društev po Evropi, jih predstavljal in se z njimi povezoval. Z Božičem sta bila pobudnika ustanovitve Slovanske lige katoliških akademikov, ki naj bi slovanska društva zblížala med seboj, za nalogo pa si je zadala izdajanje glasila v vseh slovanskih jezikih.⁶⁹ Stele je bil iz prve roke obveščen o razmerah na univerzah, funkcija soustanovitelja in predstavnika lige pa mu je omogočila tudi nekaj potovanj (sl. 2).⁷⁰

Steleta, že v gimnaziji odličnega matematika, so kot urednika *Zore* zanimale tudi statistike in konkretne številke vpisanih dijakov na evropskih univerzah pa tudi razmere, v katerih so živeli in študirali. Za informacije o študiju na katoliški univerzi v Louvainu je prosil tudi Izidorja Cankarja, ki je v Belgiji študiral v šolskem letu 1909/10.⁷¹

Louvain – Dunaj 1910 in Steletovi povabili

*Prosiš poročilce o tukajšnjem dijaškem življenju. Morda pošljem semintja, a obljubiti nečem; prokleta indolentnost svoje narave, kadar je treba operirati s številkami in realnimi podatki, poznam preveč, da bi se hotel nanovo blamirati. Toda nekaj drugega: majhne pogovore o literaturi in estetiki, za dve strani ali kaj, bi utegnil poslati vsak mesec, če ti je všeč.*⁷²

Iz obdobja Cankarjevega študija v Belgiji je ohranjenih pet pisem Francetu Steletu in eno Steletovo pismo Cankarju (gl. priloge 2–7).⁷³ Prvo ohranjeno pismo iz Louvaina na Dunaj je pravzaprav *post scriptum* Cankarjevega pisma, ki ga je slednji poslal Steletu na njegovo povabilo, da za *Zoro* napiše prispevek o študiju v Louvainu.⁷⁴ Podjetni urednik *Zore* je očitno želel izkoristiti priložnost, da bralcem ponudi možnost seznaniti se s študijem in razmerami na belgijski univerzi. Cankar, ki

⁶⁷ Poziv do slovenskega akademičnega dijaštva!, *Zora*, 15/6, 1909, str. 113–114; gl. tudi POLEC 1929 (op. 66), str. 127.

⁶⁸ Za prvo številko priloge je Stele napisal poslovilno pismo svojemu profesorju Vatroslavu Jagiću ob odhodu v pokoj; gl. France STELE, Prof. dr. Vatroslav Jagić, *Zora*, 14/10, 1908, str. 154–155.

⁶⁹ Pozdravi S. Ligi K. A., *Zora*, 15/11–12, 1909, platnica; France STELE, Ustanovni občni zbor S. L. K. A., *Zora*, 15/11–12, 1909, str. 227–228; BEDNAŘIK 1924/25 (op. 16), str. 62.

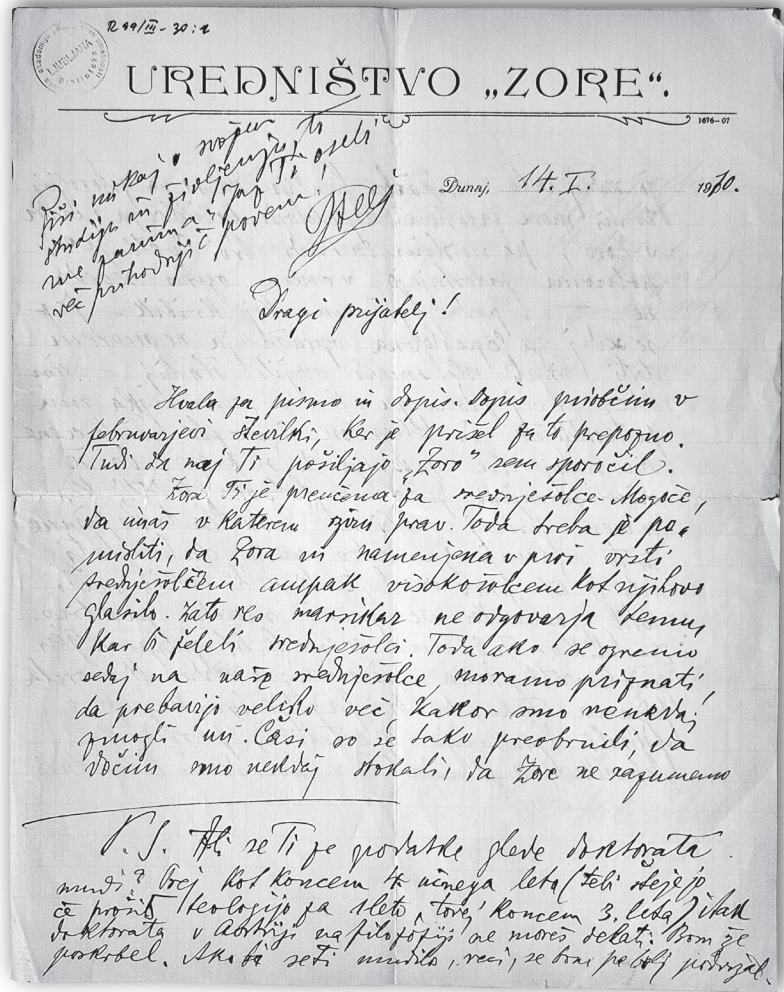
⁷⁰ Tako se je udeležil slavnosti ob petstoti obletnici bitke pod Grunwaldom v Krakovu julija 1910, gl. France STELE, Slavnostni večer v Poloniji na čast slovanskim gostom grunwaldske slavnosti, *Zora* 16/10, 1910, str. 231–232. Čeprav je Stele med študijem na Dunaju prejemal Knafljevo štipendijo, ki je znašala 600 kron, dodatnega denarja za potovanja ni imel.

⁷¹ O Cankarjevem študiju v Louvainu gl. SMOLEJ 2012 (op. 1), str. 183, 192–193; SMOLEJ 2015 (op. 9), str. 80; BREJC 2017 (op. 9), str. 111–116.

⁷² Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:2, Cankarjevo pismo Francetu Steletu, 5. 1. 1910.

⁷³ Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:2, Cankarjevo pismo Francetu Steletu, 5. 1. 1910; v prepisu: Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:26, Cankarjeva pisma Francetu Steletu, 7. 3. 1910, 9. 4. 1910, 6. 6. 1910; Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:28, Cankarjevo pismo Francetu Steletu, datum nečitljiv; Biblioteka SAZU, R99/III-30:1, Steletovo pismo Izidorju Cankarju, 14. 1. 1910.

⁷⁴ Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:2, Cankarjevo pismo Francetu Steletu, 5. 1. 1910.



3. Pismo Franceta Steleta z Dunaja Izidorju Cankarju v Louvain, 14. januar 1910

je povabilo sprejel, se je odločil za obliko javnega pisma, v katerem urednika nagovarja v prvi osebi, vsebino pa je prilagodil širšemu krogu bralcev in se podpisal s psevdonimom Franc Bregar.⁷⁵

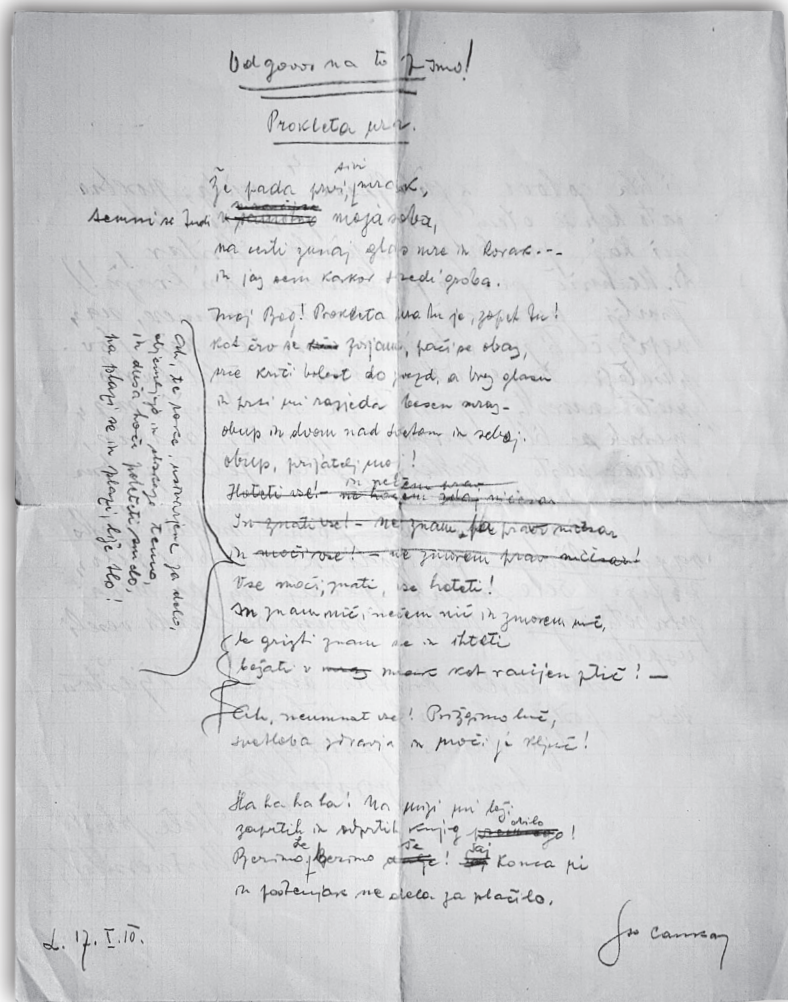
Zato natisni če hočeš, zgornje pismo. Nisem hotel zbirati misli do junija, (Bog vedi, ali bi kaj zbral!) marveč sem se rajši malo razblebetal – in ne brez namena. »Zora« je poleg »Mentorja« – če smem soditi – najboljše urejevan slovenski list, samo preučena je in presuhoparna. Ali ti ljubiš učeno mladino brez mišic in brez dovtipov? Jaz je ne morem. I...⁷⁶

Na Cankarjevo pismo je Stele odgovoril 14. januarja 1910 (sl. 3). To je tudi najstarejše znano Steletovo pismo Izidorju Cankarju (gl. prilogo 3).⁷⁷ Steleta je zbudla Cankarjeva pripomba, da je Zora nekoliko »preučena« (da je »presuhoparna«, je raje preslišal), s čimer se ni mogel strinjati, saj,

⁷⁵ Franc BREGAR, Dopis iz Lovanja, Zora, 16/5, 1910, str. 102–104.

⁷⁶ Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:2, Cankarjevo pismo Francetu Steletu, 5. 1. 1910.

⁷⁷ Biblioteka SAZU, Cankar, R 99/III–30:1, Steletovo pismo Izidorju Cankarju, 14. 1. 1910. Gre za eno redkih Steletovih poslanih pisem, ki jih hrani Biblioteka SAZU.



4. Izidor Cankar, Prokleta ura, zadnja stran Steletovega pisma, 14. januar 1910

kot pravi, so se časi tako spremenili, da srednješolci prebavijo veliko več, kakor smo nekdaj zmogli mi.⁷⁸ Izkoristil pa je priložnost, da bi pridobil Cankarja za literarnega kritika v Zori:

Moj kritik – jaz se sedaj za leposlovna vprašanja ne morem dosti brigati vsled smeri mojih študij – ima sicer precej zdravega okusa, manjka pa mu teoretične in tehnične izobrazbe l...l Zato bi bil prav vesel, če bi se ti takih reči lotil, posebno ker se pečaš menda posebno z estetiko.⁷⁹

Cankarjev odgovor Steletu razkriva, v kakšnem razpoloženju je bil marljivi študent estetike prve dni novega leta 1910. Na zadnjo stran Steletovega pisma, ki ga je ta napisal na uradni pisemski papir uredništva Zore, je sestavil pesem Prokleta ura, ki jo je podpisal in datiral 17. januarja 1910 (sl. 4). Namesto naslovnika je v glavi pisma pripis: *Odgovor na to pismo!*⁸⁰ Ni gotovo niti to, če je

⁷⁸ Biblioteka SAZU, R 99/III–30:1, Steletovo pismo Izidorju Cankarju, 14. 1. 1910.

⁷⁹ Biblioteka SAZU, R 99/III–30:1, Steletovo pismo Izidorju Cankarju, 14. 1. 1910

⁸⁰ Biblioteka SAZU, R 99/III–30:1, Steletovo pismo Izidorju Cankarju, 14. 1. 1910. Kot mi je znano, pesem še ni bila objavljena.

Cankar pesem prepisal in jo nato Steletu v resnici poslal, niti če je bil pesniški odgovor na pismo zares naslovljen na Steleta. Pesem motivno nekoliko spominja na Ibsenovo delo *Peer Gynt* (1845),⁸¹ predvsem ključni verz: *Vse moči, znati, vse hoteti!*, ki se razvije v *obup in dvom nad svetom in seboj*.⁸²

Na povabilo k sodelovanju je Cankar odgovoril s štirimi »majhnimi pogovori o literaturi in estetiki«, poznanimi pod skupnim naslovom *Pogovori o umetnosti*.⁸³ V prepisu so ohranjena tri Cankarjeva pisma Steletu, ki jih je napisal v obdobju med 10. marcem in 6. junijem 1910, v njih pa je, kot je razvidno iz vsebine, pošiljal tudi nadaljevanja eseja za objavo v *Zori*.⁸⁴ V vseh treh ohranjenih prepisih pisem Cankar na kratko spregovori o pisanju eseja, mimogrede pa omenja tudi svoje velikonočno potovanje v London in Pariz.⁸⁵ Ne glede na to, kaj je Stele od Cankarja pričakoval, je ta s *Pogovori o umetnosti* močno presegel sočasno kritično in esejistično pisanje v slovenskih časopisih, prerasel pa je tudi lastno mladostniško naziranje.⁸⁶

Za razumevanje Cankarjevega odnosa do sodobnosti je zgovorna njegova povezava med moderno umetnostjo in romantiko, še posebej glede na poudarjanje umetnikove individualnosti in genialnosti. Nasproti geniju je izpostavil umetnika – predanega in marljivega umskega delavca, ki iz družbe ne izstopa s svojim ekscentričnim videzom in obnašanjem, temveč s svojim posvečenim delom. Takega umetnika vidi povsod, v vseh dobah in krajih, kjer se je umetnost izvila iz zgolj obrtne in ljudske produkcije.⁸⁷

O lepoti, ki je za Cankarja umska zaznava, umetna celovitost abstrahiranih posameznih čutnih delov, zapiše: »Lepota ni ne objektivna ne subjektivna, temveč relativen pojem in obstoji v relaciji med predmetom in opazovalcem« ter odkriva bralcem principe umetnostne zgodovine brez normativne estetike, »/.../ da je vsaka tehnika ali katerakoli struja s čisto estetskega stališča upravičena. Umetniku je skrbeti, da si izbere tisto, ki je najbolj prikladna izraziti popolni značaj predstavljenih stvari.«⁸⁸

Cankar je v zadnjem pismu razmišljal, da bi *Pogovore* po počitnicah nadaljeval tudi z *bolj praktičnimi primeri*,⁸⁹ vendar kasneje v *Zori* ni več objavil. Iz pisem iz Louvainia lahko razberemo, da je Cankarja dopisovanje oziroma znanstvo s Steletom navdajalo z veseljem. Drug drugega naslavljata s pozdravom *Dragi prijatelj!*, njun odnos pa je vedno bolj osebni, čeprav v tem času ni bilo veliko priložnosti, da bi se videla. Kljub izkazanemu zanimanju za študij umetnostne zgodovine na

⁸¹ Izbrana dela Henrika Ibsena (1828–1906) so v nemškem prevodu izhajala v letih 1898–1903 in 1909. *Dom in svet* je večkrat objavil vesti in celo študijo o tem velikem dramatik 19. stoletja; gl. Jože DEBEVEC, Zakaj ni Ibsen dobil Nobelove nagrade?, *Dom in svet*, 17/4, 1904, str. 253; Adolf ROBIDA, Henrik Ibsen. Slovstvena študija, *Dom in svet*, 18/5, 1905, str. 275–280; Henrik Ibsen, *Dom in svet*, 19/6, 1906, str. 383. Izidor Cankar je v prvem letniku, ki ga je urejal samostojno, objavil odlomke iz Ibsnovih pisem iz nemške izdaje zbranih del; gl. A. R., Iz Ibsenovih pisem, *Dom in svet*, 27/ 3–4, 1914, str. 133–134.

⁸² Biblioteka SAZU, R 99/III–30:1, Steletovo pismo Izidorju Cankarju, 14. 1. 1910.

⁸³ Franc BREGAR, *Pogovori o umetnosti, Zora. Prvi cveti*, 16, 1910, str. 41–44, 49–51, 57–58, platnica.

⁸⁴ Avtor prepisa je najverjetneje France Koblar, ki je pisma uporabil pri pisanju spremne besede k prvi knjigi Cankarjevih zbranih del; gl. KOBLAR 1968 (op. 9), str. 349–351.

⁸⁵ BREJC 2017 (op. 9), str. 111–136.

⁸⁶ KOBLAR 1968 (op. 9), str. 349–351; BREJC 2008 (op. 9), str. 7–8; ŠTUHEC 2009 (op. 25), str. 525–538.

⁸⁷ BREGAR 1910 (op. 83), str. 41–44. *Pogovore* o umetnosti je Cankar pisal pred *Obiski*, a po tem, ko se je na Rožnik z Dunaja preselil njegov bratranec Ivan Cankar.

⁸⁸ BREGAR 1910 (op. 83), platnica.

⁸⁹ Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:26, Cankarjevo pismo Francetu Steletu, 6. 6. 1910 (gl. prilogo 6).

Dunaju⁹⁰ se je Cankar jeseni 1910 vpisal na graško univerzo. Iz graškega obdobja za zdaj ni znano nobeno pismo, čeprav je malo verjetno, da si s Steletom ne bi dopisovala. Glede na okoliščine je bolj verjetno, da Cankar ni dolgo bival v Gradcu.⁹¹ Vzrok za to bi lahko bile družinske razmere, bližina, pa tudi obilno delo, ki ga je imel po vrnitvi v Ljubljano.⁹² Cankar je po vrnitvi živel v Marijanišču in kot študijski prefekt vodil literarni krožek, hkrati pa je pomagal prelatu Andreju Kalanu pri urejanju *Doma in sveta*.⁹³ V tem času so nastajali intervjuji s slovenskimi umetniki, ki jih je Cankar objavljal v *Domu in svetu* in so kasneje izšli pod skupnim naslovom *Obiski*.⁹⁴

Med študijem v Louvainu je Cankar obiskoval predavanja iz umetnostne zgodovine na bruseljski univerzi. Njegovo potovanje v London in Pariz je bistveno razširilo njegovo zanimanje s pretežno literarnega na likovno in umetnostno zgodovinsko področje.⁹⁵ Tik pred Cankarjevim odhodom v Belgijo, junija 1909, je Rihard Jakopič v Ljubljani odprl prvo umetnostno galerijo pri nas in s tem ustvaril pogoje za razvoj umetnosti in kritike na Kranjskem.⁹⁶ Že v prvem pismu, ki ga je Cankar iz Belgije poslal Steletu na Dunaj, mu prigovarja: *Dvanajsta ura je in predolgo smo že stiskali literarni rep med noge. Zakaj ti sam ne pišeš nič o umetnostni zgodovini?*⁹⁷

Spisi o umetnosti in Steletov študij na Dunaju

Čeprav so bili Steletovi spisi o umetnosti do leta 1910 res redki, o umetnosti vendarle ni povsem molčal.

Prav tiste dni, ko se je vpisoval na dunajsko univerzo, se je spraševal, »Kaj je pravzaprav umetnost?«. ⁹⁸ Pri pisanju spisa Par besed o umetnosti se je naslonil na gimnazijskega profesorja Avgusta Žigona (1877–1941), ki je nastanek umetnine razumel v naslednjem sosledju: vsebina (ideja) – snov (motiv) – tvarina (telo, medij).⁹⁹ Umetniku je najbistvenejša vsebina, torej to, kar

⁹⁰ Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:2, Cankarjevo pismo Francetu Steletu, 5. 1. 1910 (gl. prilogo 2).

⁹¹ Glede na to, da je bil Izidor Cankar član graške Zarje, ne dunajske Danice, je sicer očitno imel s študijem resne namene.

⁹² Izidor je leta 1911 pomagal svoji družini, ki se je preselila v Ljubljano. Franc Cankar piše, da se je Cankarjeva družina preselila na Zalokarjevo ulico v Ljubljani spomladi leta 1912; gl. Franc CANKAR, *Žlahta*, Ljubljana 1971, str. 122. Nekoliko drugače navaja spletni literarni atlas; prim. Literarni atlas Ljubljane, Izidor Cankar, <http://pslk.zrc-sazu.si/sl/literarni-atlas-ljubljane/izidor-cankar/> (14. 10. 2018).

⁹³ KOBLAR 1968 (op. 9), str. 321; CANKAR 1971 (op. 92), str. 122; KOBLAR 1976 (op. 9), str. 212–213.

⁹⁴ O kronologiji izhajanja intervjujev v *Domu in svetu* gl. KOBLAR 1968 (op. 9), str. 334; gl. tudi Izidor CANKAR, *Obiski*, Ljubljana 1920 (Nova knjižnica, 5).

⁹⁵ BREJC 2017 (op. 9), str. 111–116.

⁹⁶ Janez KOS, Umetniški paviljon Riharda Jakopiča, *Rihard Jakopič. To sem jaz, umetnik. Življenje in delo*, Ljubljana 1993, str. 87–96.

⁹⁷ Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:2, Cankarjevo pismo Francetu Steletu, 5. 1. 1910 (gl. prilogo 2). Kmalu zatem je začel Stele pisati tudi umetnostnozgodovinska besedila, ki pa jih ni objavljal v *Zori*, temveč v znanstveni reviji *Čas* (1907–1942), ki jo je urejal Aleš Ušeničnik (1868–1952).

⁹⁸ France STELE, Par besed o umetnosti, *Zora. Srednješolec*, 1/3, 1908, str. 17–20.

⁹⁹ Avgust Žigon je bil do leta 1905 kot suplent Steletov učitelj latinščine na kranjski gimnaziji. Ker je na mnogih mestih poudarjeno le njegovo literarnozgodovinsko delo, tu le nekaj besed o njegovi umetnostnozgodovinski izobrazbi. V letih med 1900 in 1903 je študiral umetnostno zgodovino, filozofijo, klasično filologijo in slavistiko v Gradcu, nato je dve leti učil na kranjski gimnaziji. Leta 1905 je nadaljeval študij umetnostne zgodovine v Gradcu ter delal na umetnostnozgodovinskem inštitutu pri Josefu Strzygowskem, kjer je 1908 predložil disertacijo o sliki Leonarda da Vincija *Madona v votlini* (*Zur Lösung der Echtheitsfrage des Grottenmadonnengemäldes von Leonardo*

Zimski semest. 1907/08.

	1. ponedeljek	Torek	Sreda	Četrtek	Petek	sobota	Nedelja
8-9							
9-10	Dvorák: Kunsthist. Abhandl. über die Kunst in Karthago	Jagic: 37. g. d. sl. Slav. Philologie & Kunsthist. 37	Mischhoff: Natur u. Kunsthist. 37	Jagic: 37. g. d. sl. Phil. u. alt. Wis.		Jagic: 37. g. d. sl. Ph. u. alt. Wis.	Kongress.
10-11	Dvorák: 39. g. d. sl. Kunst in Karthago	Martalena: 37. g. d. sl. Kunsthist. 37	Martalena: 37. g. d. sl. Kunsthist. 37		Martalena: 36. g. d. sl. Kunsthist. 36		inr. Pilschawitsch
11-12		Martalena: 37. g. d. sl. Raccolla			Martalena: 36. g. d. sl. Raccolla		inr. Pilschawitsch u. Danici
12-1	Jolic: Kunsthist. Abhandl. über die Kunst in Karthago				Schlosser: K.T. XI. Kunsthist. XIX		
1-2							
2-3							
3-4						Röschel: Slav. Sem. Russische Kunsthist.	
4-5					Dvorák: i. sem. über die Kunst in Karthago	Dvorák: 37. g. d. sl. Kunst in Karthago	
5-6		Jericsek: Badäre mittelalt. Schrift. u. Kunst in Karthago	Jagic: i. sem. über die Kunst in Karthago		Dvorák: i. sem. über die Kunst in Karthago	von der Hand. Kunst in Karthago	Jagic: i. sem. über die Kunst in Karthago
6-7	Dvorák: 39. g. d. sl. Kunst in Karthago	Jericsek: Badäre mittelalt. Schrift. u. Kunst in Karthago	Jagic: i. sem. über die Kunst in Karthago	Dvorák: 39. g. d. sl. Kunst in Karthago	Dvorák: 39. g. d. sl. Kunst in Karthago	Dvorák: 39. g. d. sl. Kunst in Karthago	Jagic: i. sem. über die Kunst in Karthago
7-8			Heli: latina u. Danici	Heli: latina u. Danici	inr. Pilschawitsch u. Danici	Heli: latina u. Danici	
8-9			Danici	Danici	Danici	Danici	Heli

5. Steletov urnik v zimskem semestru študijskega leta 1907/08

vidi človek samo z duhovnimi očmi in si prizadeva vpeljati v realni svet. Stele je razmišljal dalje: »Vsebina se drugikrat imenuje tudi misel, ideja, štimunga (razpoloženje piše v »Slov. narodu« 14. okt. 1907)«. ¹⁰⁰

Ali je s citatom iz *Slovenskega naroda* France Stele zares ovekovečil dan svojega vpisa na dunajsko *almo mater* oktobra 1907, še ni povsem gotovo; vpis na univerzo je bil za Steleta vsekakor pomemben dogodek. Že število in izbor študijskih predmetov, ki jih je vpisal v posameznem semestru, govori o tem, da je bil predvsem žejen znanja z različnih področij zgodovine, jezikoslovja, literature, filozofije in umetnosti (sl. 5). ¹⁰¹ Kot je sam zapisal v *Curriculum vitae*, ki ga je predložil k

da Vinci) in bil 1909 promoviran; Darko DOLINAR, Žigon Avgust, *Slovenski biografski leksikon*, 4/15 (ur. Alfons Gspan), Ljubljana 1991, str. 968–970.

¹⁰⁰ Stele se sklicuje na uporabo besede »razpoloženje« v *Slovenskem narodu* v oceni knjige Cankarjevega Hlapca Jerneja; gl. R., »Hlapec Jernej«, *Slovenski narod*, 40/238, 14. 10. 1907, s. p.

¹⁰¹ AUW, Nationale, Philosophen, Winter-Semester 1907/8, lit. S. Iz vpisnice je razvidno, da je Stele vpisal sprva le štiri predmete, ker je bil verjetno podučen, da so predavanja plačljiva. Stele je ob vpisu inksribiral 5 predavanj, skupaj 13 ur. V vmesnem času je vložil vlogo za znižanje plačila in novembra je bila njegova vloga pozitivno rešena, oproščen je bil polovice plačila. 4. novembra je ponovno izpolnil vpisnico in tokrat vpisal 12 predavanj, skupaj 24 ur. V drugem semestru je bil Stele popolnoma oproščen kolegnine (zato je v drugem semestru lahko vpisal kar 16 predavanj, skupno 34 ur). Stele je bil do konca študija oproščen šolnine, čeprav mu je bila 11. 2. 1909 dodeljena štipendija Luke Knaflja v višini 600 kron; AUW, Nationale, Philosophen, Winter-Semester 1908/9–1910/11, lit. S.

vlogi za pristop k rigorozom, je prvo leto študiral v prvi vrsti slovansko in romansko filologijo, po prvem letu pa se je odločil za študij umetnostne zgodovine.¹⁰² S pripravljalnima tečajem v zimskem semestru 1908/09, ki ga je zaključil z julijskim izpitom leta 1909,¹⁰³ si je omogočil vpis na Inštitut za avstrijsko zgodovinsko raziskovanje (Institut für Österreichische Geschichtsforschung).¹⁰⁴ V študijskih letih 1909/10 in 1910/11 je bil nato izredni član (außerordentliches Mitglied) uglednega inštituta, na katerem je poleti 1911 opravil državni izpit.¹⁰⁵

Stele je Umetnostno zgodovino pri Maxu Dvořaku poslušal od prvega semestra dalje. Prvo leto je bilo posvečeno predvsem italijanski umetnosti; v zimskem semestru je Dvořak predaval o umetnostni zgodovini Benetk. Julius von Schlosser (1866–1938) je začel predavati topografijo Italije, Stele pa je obiskoval tudi predavanja italijanskega jezika.¹⁰⁶ Znano je, da je edini izmed trojice Stele-Cankar-Mole poslušal Franza Wickhoffa (1853–1909), ki je bil ob Aloisu Rieglu (1858–1905) eden glavnih predstavnikov dunajske umetnostnozgodovinske šole.¹⁰⁷ Stele je sprva pri Wickhoffu vpisal predavanja iz italijanske umetnosti, vendar si je pri ponovnem vpisu premislil, vpisal predavanja o beneški umetnosti pri Dvořaku, pri Wickhoffu pa le vaje iz umetnostne zgodovine.¹⁰⁸

V drugem, poletnem semestru 1908 je poslušal Dvořakova predavanja o španskem slikarstvu 17. stoletja, v tretjem pa zgodovino nizozemskega in flamskega slikarstva od Rubensa do Rembrandta.¹⁰⁹ Postavlja se vprašanje, ali se je Max Dvořak na teh predavanjih dotaknil tudi dela svojega predhodnika Aloisa Riegla *Das holländische Gruppenporträt* (1902),¹¹⁰ v katerem Riegl ni pisal samo o zgodovini holandskega skupinskega portreta, temveč tudi o percepciji podobe in vprašanih umetnostnozgodovinskega pristopa k umetnini. Steletova opažanja po letu 1908 namreč vključujejo vprašanja psihologije opazovanja likovnega dela. Posredno pa je Stele poznal Wickhoffove teze o modernem slikarstvu, ki jih je povzel v svojem prispevku za *Zora*.¹¹¹ Wickhoff je v eseju o modernem slikarstvu zapisal, da je treba moderno slikarstvo v prvi vrsti opazovati, ne ocenjevati.¹¹²

¹⁰² AUW, Rigorosenakt 3369, France Stele, 3, *Curriculum vitae*.

¹⁰³ Avstrijski zgodovinski inštitut, *Zora*, 14/3, 1907, str. 46.

¹⁰⁴ O inštitutu gl. Thomas WINKELBAUER, *Das Fach Geschichte an der Universität Wien. Von den Anfängen um 1500 bis etwa 1975*, Wien 2018, str. 96–111 (Schriften des Archivs der Universität Wien, 24).

¹⁰⁵ AUW, Rigorosenakt 3369, France Stele, 3, *Curriculum vitae*. Redni člani avstrijskega zgodovinskega inštituta so imeli štipendijo avstrijskega ministrstva za šolstvo; gl. WINKELBAUER 2018 (op. 104), str. 110.

¹⁰⁶ SMOLEJ 2012 (op. 1), str. 190.

¹⁰⁷ Tamara LOITFELLNER, *Zur Erforschung gotischer Tafelmalerei in der Wiener Schule der Kunstgeschichte von 1900–1930. Eine Untersuchung anhand ausgewählter Arbeiten von Max Dvořak, Hans Tietze und Otto Pächt*, Wien 1999 (tipkopis diplomske naloge), priloga; prim. SMOLEJ 2012 (op. 1), str. 190.

¹⁰⁸ AUW, Nationale, Philosophen, Winter-Semester 1907/08, lit. S, vpisnici Franceta Steleta z dne 19. 10. 1907 in 4. 11. 1907.

¹⁰⁹ SMOLEJ 2012 (op. 1), str. 190–191.

¹¹⁰ Alois RIEGL, *Das holländische Gruppenporträt*, Wien 1997 (prvič izšlo v: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 23/ 3–4, 1902, str. 71–278).

¹¹¹ France STELE, K razumevanju modernega slikarstva, *Zora*, 14/10, 1908, str. 78. Odprto ostaja vprašanje, ali je Stele vedel, da gre izvirno za Wickhoffove besede. Na koncu svojega prispevka namreč kot vir navaja Münchenski *Akademiische Monatschrift*, za katerega je prispevek z istim naslovom napisal Joseph Popp.

¹¹² Franz WICKHOFF, Über moderne Malerei, *Abhandlungen, Vorträge und Anzeigen* (ur. Max Dvořak), Berlin 1913, str. 64: »/.../ nicht als Kritiker aufzutreten, sondern mit rein menschlichen Empfindungen an die Dinge heranzutreten, sich nicht zu wundern, wenn etwas absonderlich aussieht, sondern sich in Erinnerung zu bringen, wo man der gleichen schon gesehen hat /.../.«

Leta 1908 je bila na Dunaju velika razstava sodobne umetnosti (*Kunstschau Wien 1908*), ki so jo pripravili umetniki t. i. Klimtovega kroga (*Klimt-Gruppe*).¹¹³ Stele je za deseto številko *Zore*, ki je izšla na začetku julija, ko si je veliko umetniško razstavo lahko že ogledal, »na podlagi sočasnih dunajskih razstav« napisal prispevek K razumevanju modernega slikarstva. Iz napisanega je razvidno, da so mu Dvořakova predavanja odprla oči za umetnostno teorijo in percepcijo modernega slikarstva. Pri opazovanju Stele sicer še vedno ostaja pred sliko, ne vstopi v njene likovne zakonitosti, ki bi ga vodile po razvoju umetnosti, v katerem je slikarstvo prevzelo vodilno mesto: » /.../ ono [slikarstvo] je tudi večkrat pokazalo, kam in kako naj se obrneta stavbarstvo in kiparstvo /.../ ono je z eno besedo v razvoju moderne umetnosti prevzelo vodstvo«. ¹¹⁴

Umetnostni zgodovinar naj opazuje in primerja, kje je nekaj podobnega že videl, pri tem Stele navaja Schopenhauerja: »Umetnina je kakor knez; pred njo je treba čakati, da *izpregovori*.«¹¹⁵ V nadaljevanju piše o tem, pri kom se učiti in kaj opazovati:

Kompozicijo pri mojstrih visoke renesanse, slikarske kakovosti pri nizozemskih slikarjih /... / moderna umetnost šele izbira, študira in zbira študije za onega velikana, ki jih bo znal in mogel uporabiti /.../. Prvo pravilo je: pred umetnino moramo stopiti brez predsodka, drugo: umetnino moramo opazovati z umetnikovimi očmi.¹¹⁶

Alois Riegel je v uvodu v svojo knjigo o holandskem skupinskem portretu (na mestu, ki je v njegovih zgodnejših delih prihranjeno za obrazložitev odnosa umetnosti do narave) izpostavil odnos med sliko in okoljem, za katero je bila narejena in je hkrati njen okvir.¹¹⁷ Prav tako tudi Stele poudarja:

Velike vrednosti je, da se umetnina opazuje tam, kamor je prvotno namenjena, ker najboljša dela so lokalizirana, njihovo stališče v muzeju pa dostikrat zmanjša njihovo učinkujočo moč. Slika, na nepravem mestu izpostavljena, je kakor človek, ki smo mu vzeli prostost.¹¹⁸

¹¹³ Velika (in finančno dobro podprta) razstava ob osemdesetletnem jubileju cesarja Franca Jožefa je bila na tedaj nepozidanem Schwarzenbergplatzu odprta med 1. 6. in 15. 11. 1908. Razstava se je razprostirala na 6000 m², na katerih se je v Hoffmannovih paviljonih in v paviljonih drugih arhitektov predstavilo 179 umetnikov in umetniških skupin; med njimi je bila tretjina žensk. Razstavo si je v nekaj mesecih ogledalo približno 40.000 obiskovalcev. Umetniki Gustav Klimt, Josef Hoffmann Kolman Moser, Alfred Roller in Bertold Löffler, Carl Otto Czeschka Oskar Kokoschka, post secesionisti in člani Wiener Werkstätte, njihovi študentje in številni drugi so postavili začasni *Gesamtkuntwerk*, razstavo, ki je predstavljala vrhunec dunajske secesije in obenem napoved njenega konca. Gl. Markus KRISTAN, *Kunstschau Wien 1908*, Wien 2016, str. 9–10.

¹¹⁴ STELE 1908 (op. 111), str. 77.

¹¹⁵ STELE 1908 (op. 111), str. 76–77. Predavanja o Schopenhauerjevi filozofiji je nato poslušal v zimskem semestru 1908/09 pri dr. Friedrichu Jodlu (1849–1914). O vplivih Schopenhauerjeve filozofije na avstrijske izobražence okoli 1900 gl. David S. LUFT, Schopenhauer, Austria, and the Generation of 1905, *Central European History*, 16/1, 1983, str. 53–75.

¹¹⁶ STELE 1908 (op. 111), str. 76.

¹¹⁷ RIEGL 1997 (op. 110), str. 2. Za razumevanje odnosa med okvirjem in polnilom (argumentom) pri Rieglu gl. Margaret OLIN, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, University Park 1992, str. 60–66.

¹¹⁸ STELE 1908 (op. 111), str. 77. S tem spoznanjem se je Stele kasneje v svoji konservatorski karieri še mnogokrat srečeval.

Zaenkrat še ni raziskano, v kolikšni meri je dunajska razstava vplivala¹¹⁹ na Jakopičevo odločitev, da sam postavi razstavni paviljon, ki ga je zanj načrtoval arhitekt Maks Fabiani (1865–1962).¹²⁰ Dejstvo pa je, da je umetniško prebujenje na Kranjskem spodbujalo mlade umetnostne zgodovinarje na Dunaju k študiju moderne in sodobne umetnosti ter k pisanju kritičkih ocen.¹²¹ Leto kasneje je namreč Jakopič v svojem paviljonu postavil razstavo Osemdeset let upodablajoče umetnosti na Slovenskem, prvi zgodovinski pregled slovenskega slikarstva, kar pomeni, da je Jakopič slovensko umetnost videl v njeni zgodovinski dimenziji. Cankar, ki je tega leta začel študij na Dunaju, je za *Dom in svet* o tem zapisal:

Čudno je to: pri nas je g. Jakopič zbral in uredil zgodovino slikarstva, preden smo imeli napisan količkaj točen in obširen obris našega slikarskega razvoja. Šele v najnovejšem času smo dobili nekaj temeljitejših znanstveno zanesljivih monografij iz umetnostne zgodovine, drugi viri tečejo jako skopo. Energičen umetnik pa je segel dalje, kot je njegova dolžnost, si zbral material, ki bo znatno oprl tudi znanstvenika. To je nekoliko nenavadno, a dokazuje, da je stremljenje g. Jakopiča popolnoma resno in realno.¹²²

Izbira teme za diplomu (zaključni izpit) in disertacijo

V zimskem semestru 1909/10 so na Steletovi vpisnici vpisani trije predmeti Josefa Strzygowskega (1862–1941), ki je bil do tedaj redni profesor na graški univerzi.¹²³ Stele je torej vedel, da slavni profesor prihaja na Dunaj,¹²⁴ zato ni povsem jasno, zakaj naj bi bil Cankar obveščen drugače. Stele je pri

¹¹⁹ Vlogo za najem zemljišča je Jakopič vložil 19. julija 1908; gl. KOS 1993 (op. 96), str. 89; prim. Elizabeth CLEGG, *Art, Design & Architecture in Central Europe 1890–1920*, New Haven-London 2006, str. 185–193.

¹²⁰ KOS 1993 (op. 96), str. 91. Fabianijev paviljon in Jakopičeva slika *Markov evangelij 1,8* sta arhitekturno in likovno zelo zanimiva; gl. Marco POZZETTO, *Max Fabiani. Ein Architekt der Monarchie*, Wien 1983, str. 129–130; Jiří KOČICA, Je "Markov evangelij 1/8" izgubljena slika Jakopiča, najden Rožančev roman ali večna priča, kako tu ni le čas, marveč tudi prostor iz tira?, *Likovne besede*, 21–22, 1992, str. 102–103.

¹²¹ Z razstaviščem se je pojavila potreba po ažurni likovni kritiki. Izidor Cankar je verjetno doživel odprtje Jakopičevega paviljona, tik preden je odšel v Louvain. Med letoma 1911 in 1913 sta začela Cankar in Stele redno objavljati prispevke o sodobni umetnosti; Cankar je tudi prevajal in komentiral članke iz evropskih umetniških revij (npr. *Kunst für Alle*, *The Studio*, *Deutsche Kunst und Dekoration*); gl. BREGAR 1910 (op. 83); France STELE, Apologija moderne umetnosti, *Čas*, 5/9, 1911, str. 411–412; Izidor CANKAR, Jubilejna umetniška razstava, *Dom in svet*, 24/1, 1911, str. 41; Izidor CANKAR, Umetnost, *Dom in svet*, 25/2, 1912, str. 78–79; Izidor CANKAR, Najnovejša umetnost, *Dom in svet*, 25/9, 1912, str. 351–352; France STELE, IV. jugoslovanska umetniška razstava, *Dom in svet*, 25/9, 1912, str. 350–351; France STELE, Slovenska umetnostna razstava, *Dom in svet*, 26/1, 1913, str. 37–38.

¹²² CANKAR 1911 (op. 121), str. 41. Cankar bi pod »znanstveno zanesljivimi monografijami« lahko imel v mislih Steskovi študiji, ki sta leta 1910 izšli kot samostojni knjižici; Viktor STESKA, *Slikar Andrej Herrlein*, Ljubljana 1910; Viktor STESKA, *Slikar J. Wolf (1825–1884)*, Ljubljana 1910. Na obe študiji je opozoril v: Izidor CANKAR, *Knjige Maticice Slovenske*, *Dom in Svet*, 24/2, 1911, str. 78–79.

¹²³ Znana afera, ki je nastala po Wickhoffovi odločitvi, da za svojega namestnika izbere Čeha Maxa Dvořaka, in sočasna zaposlitev Josefa Strzygowskega sta imeli nacionalne temelje, ki jih nadpolitična univerza ni mogla priznati. Leta 1909 sta bili torej ustanovljeni dve stolici, ki sta bili nadvse različni; prim. MOLE 1970 (op. 1), str. 88–90; Gottfried BIEDERMANN, »Začelo se je s Strzygowskim«. O umetnostni zgodovini na Štajerskem, *Umetnostna kronika*, 58, 2018, str. 20–23.

¹²⁴ Nepopolnost korespondence nam na tem mestu ne omogoča odgovoriti na vprašanje, zakaj se je Cankar jeseni 1910 vpisal na graško in ne na dunajsko univerzo, saj je bil Strzygowsky, zaradi katerega naj bi se po Steletovem pričevanju Cankar vpisal v Gradec, že napovedan na Dunaju; gl. STELE 1959 (op. 9), str. 233.

Strzygowskem vpisal Uvod v umetnostno zgodovino, predavanja iz umetnostne zgodovine balkanskih dežel in vaje. V resnici Stele predavanj Strzygowskega v šestem semestru ni poslušal, saj jih ni bilo.¹²⁵ Strzygowski je začel predavati na Dunaju šele v poletnem semestru 1910, in sicer o umetnosti Albrechta Dürerja.¹²⁶ Čeprav Strzygowski Steletu nikdar ni bil tako blizu kot Dvořak,¹²⁷ je redno obiskoval njegova predavanja tudi v osmem semestru, ko je Strzygowski predaval o karolinški in egipčanski krščanski umetnosti, in celo v dodatnem devetem semestru. Takrat bi lahko skupaj s Cankarjem vpisal njegova predavanja iz sodobne umetnosti, a se je Stele odločil, da raje vpiše seminar iz islamske umetnosti,¹²⁸ kar morda govori o tem, da s Strzygowskim ni delil pogleda na moderno umetnost.¹²⁹

Študijsko leto 1910/11 je bilo za Steleta prelomno, saj se je že sredi leta 1910 odločil za temo disertacije.¹³⁰ Jeseni tega leta se mu je na univerzi pridružil Vojeslav Mole (1886–1973).¹³¹ Oba sta vpisala Dvořakov seminar iz zgodovine evropske umetnosti v srednjem veku, študirala Vasarijeve tekste pri Schlosserju in poslušala ikonografsko metodo pri Strzygowskem.¹³²

Poleg Dvořakovih predavanj o srednjeveški umetnosti, ki jih je Stele poslušal v zimskem semestru 1910/11,¹³³ je zgodovino gotskega slikarstva od 1400 do Dürerjeve smrti predaval tudi docent Hans Tietze (1880–1954).¹³⁴ S predavanji o gotski umetnosti je Dvořak nadaljeval tudi v drugem semestru, in sicer se je osredotočil na italijansko slikarstvo in kiparstvo 13. in 14. stoletja.¹³⁵ Vsebinska usmeritev Dvořaka in Tietzeja na raziskave srednjega veka je bila ključna za Steletovo nadaljnjo orientacijo, morda ne le v smeri srednjeveške umetnosti, temveč tudi za sprejemanje in razumevanje sodobnega slikarstva. Poskusi in koncepti povezovanja gotike in slikarstva okoli leta 1900 so bili namreč predmet rednih debat in predavanj na inštitutu.¹³⁶ Sočasno s prehodom iz secesije

¹²⁵ Predavanja Strzygowskega prav tako niso navedena na uradnem seznamu predavanj dunajske univerze; gl. LOITFELLNER 1999 (op. 107).

¹²⁶ SMOLEJ 2012 (op. 1), str. 191–192.

¹²⁷ STELE 1997 (op. 1), str. 165; MOLE 1970 (op. 1) str. 96.

¹²⁸ AUW, Nationale, Philosophen, Winter-Semester 19011/12, lit. S; SMOLEJ 2012 (op. 1).

¹²⁹ Strzygowsky je vrhunec sodobnega slikarstva, do katerega je sicer zelo kritičen, videl v švicarskem slikarju Arnoldu Böcklinu; gl. Josef STRZYGOWSKI, *Die bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für jedermann*, Leipzig 1907. To delo kritizira tudi Cankarjev Fritz v romanu *S poti*; gl. Izidor CANKAR, *S poti*, Ljubljana 1986, str. 27; prim. BIEDERMANN 2018 (op. 123), str. 26–27.

¹³⁰ O izbiri teme gl. KLEMENC 2007 (op. 6), str. 649–666. Avguštin Stegenšek (1875–1920) je bil mlademu študentu skoraj nekoliko nevoščljiv zaradi teme in ga sprašuje: *Kdo vam je nasvetoval ta predmet? Strzygowsky? Mantuani? Vi sami? Krasna tema. Ako bode izdali, Vam bodo slavo peli, naj bode dobro ali slabo. Slavni bode, ker je kranjsko – ,narodno.* V pismu Stegenšek Steleta usmerja, kako naj se loti disertacije, ki je bila, kot se je izrazil, *res srečno izbrana*; gl. Biblioteka SAZU, R 11/XXII-639: 6, pismo Avgušтина Stegenška Francetu Steletu, 11. 7. 1910.

¹³¹ O Vojeslavu Moletu gl. Stanko KOKOLE, Vojeslav Mole in začetki umetnostnozgodovinskega študija grško-rimske antike na Univerzi v Ljubljani – I. del, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 53, 2017, str. 191–214 (s starejšo literaturo).

¹³² AUW, Nationale, Philosophen, Winter-Semester 1910/11, lit. S.

¹³³ AUW, Nationale, Philosophen, Winter-Semester 1910/11, lit. S.

¹³⁴ Hans Tietze je bil od 1905 Wickhoffov asistent. Januarja 1908 je opravil habilitacijski kolokvij na temo avstrijskega slikarstva 15. stoletja, leta 1909 je postal docent in 1919 izredni profesor na dunajski univerzi. Od leta 1911 je kot likovni referent sodeloval z dunajskim dnevnikom za moderno umetnost *Fremdenblatt*. Tema Tietzejeve disertacije je bila tesno povezana z njegovim delom na avstrijski umetnostni topografiji, za katero je uvod v prvi zvezek napisal Max Dvořak. O Hansu Tietzeju gl. Ernst Hans GOMBRICH, Hans Tietze, *Burlington Magazine*, 96/618, 1954, str. 289–290; LOITFELLNER 1999 (op. 107), str. 45–70; Dictionary of Art Historians, Tietze Hans, <http://arthistorians.info/tietzeh> (14. 10. 2018).

¹³⁵ LOITFELLNER 1999 (op. 107), Priloga 1.; prim. SMOLEJ 2012 (op. 1), str. 192.

¹³⁶ Od petnajstih disertacij s področja umetnostne zgodovine, ki so bile oddane na dunajski univerzi v letih med 1911

v ekspresionizmu je bila gotika in še posebej gotsko slikarstvo v jedru umetnostnozgodovinskih raziskav. Obdobje, ki do tedaj ni bilo deležno večje znanstvene pozornosti,¹³⁷ je postalo zanimivo hkrati s spremembami v recepciji sodobne umetnosti.¹³⁸ Upravičeno lahko domnevamo, da je bila tudi Steletova doktorska tema o stenskem slikarstvu na Kranjskem v sredini 15. stoletja¹³⁹ posledica aktualnosti problematike gotskega slikarstva na dunajskem umetnostnozgodovinskem inštitutu.

Dunaj 1911–1912

Do takrat, ko so se jeseni 1911 Stele, Mole in Cankar srečali na Dunaju,¹⁴⁰ sta tako Cankar, ki je bil »svetovljan, še preden je vstopil v veliki svet«, ¹⁴¹ kot tudi Mole izkusila že nekaj sveta; študirala sta tudi izven monarhije in videla precej pomembnih umetniških del. Cankar je potoval v London, Pariz, Berlin, Dresden, študiral je v Louvainu, Bruslju in vsaj formalno tudi v Gradcu, za seboj pa je imel že kar nekaj objav.¹⁴² Mole je že leta 1906/07 študiral na Dunaju slovenistiko, nato je študiral na Jagelonski univerzi v Krakovu, bil je slušatelj na univerzi La Sapienza v Rimu,¹⁴³ objavil je pesniško zbirko, pripravljal se je na pot v Dalmacijo, medtem ko Stele, razen vojaške izkušnje v Lvovu in nekaj krajših potovanj, za to ni imel možnosti.¹⁴⁴ Razlogi so bili gotovo tudi finančni, saj Stele na Dunaju razen Knafljeve štipendije ni imel nobene podpore.¹⁴⁵ Poleg finančnega pomanjkanja sta Steleta na Dunaju zadrževala predvsem študij in delo za *Zoro*. Francetu Koblarju, ki je po drugi svetovni vojni videl v Steletu enega najbolj izobraženih Slovencev, je Steletov bratranec zaupal, da je France, kadar je prišel z Dunaja domov, zlezal skozi okno v sobo, kjer so ga presenečeni domači našli ob knjigah.¹⁴⁶

Leta 1911 so vsi trije umetnostni zgodovinarji zelo intenzivno študirali in opravljali študijske obveznosti. Cankar se je sicer lahko vpisal v »historični seminar«, a je moral zato v dveh semestrih

in 1914, jih je kar sedem obravnavalo umetnost poznega srednjega veka; gl. AUW, Protokoll 3137, 3151, 3281, 3301, 3349, 3367, 3412, 3425, 3467, 3498, 3556, 3563, 3580, 3677, 3694.

¹³⁷ Dvořák je prvič predaval srednjeveško umetnost v zimskem semestru 1906/07, kasneje pa v študijskih letih 1910/11, 1913/14, 1917/18; Hans H. AURENHAMMER, Max Dvořák and the History of Medieval Art, *Journal of Art Historiography*, 2, 2010, str. 2.

¹³⁸ Gl. tudi LOITFELLNER 1999 (op. 107), str. 6–27; AURENHAMMER 2010 (op. 137); za primerjavo med izhodišči dunajske šole, zlasti Riegla in Wickhoffa, in teorijami Wilhelma Worringerja gl. Magdalena BUSHART, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst*, München 1990.

¹³⁹ France STELE, *Die Wandmalerei in Krain um die Mitte des XV. Jahrhunderts*, Wien 1912 (tipkopis doktorske disertacije). Disertacija je bila aprobirana 30. aprila 1912.

¹⁴⁰ Stele je redni študij, ki je obsegal osem semestrov, zaključil, a je kljub temu vpisal še predavanja v zimskem semestru 1911/12. Tako je skupaj s Cankarjem vpisal pri Heinrichu Gomperzu predmet Temeljna poglavja iz estetike (Hauptprobleme der Ästhetik), pri Hansu Schraderju Terakote v cesarski antični zbirki (Die Terrakotten der kaiserlichen Antikensammlungen), vsi trije pa so bili vpisani v seminar Josepha Strzygowskega o islamski umetnosti.

¹⁴¹ KOBLAR 1968 (op. 9), str. 353.

¹⁴² KOBLAR 1968 (op. 9), str. 317–361.

¹⁴³ MOLE 1970 (op. 1), str. 69–78; KOKOLE 2017 (op. 131), str. 199.

¹⁴⁴ Biblioteka SAZU, R11/XIV-382:9, pismo Ivana Mazovca Francetu Steletu, 27. 7. 1908. Iz Mazovčevega pisma lahko razberemo, da naj bi Stele še pred začetkom študija potoval v Rim. Ohranjena je tudi vstopnica za prost vstop v rimske muzeje z datumom 28. julija 1911 (Biblioteka SAZU, R11/XXXI-15), vendar zaenkrat o teh Steletovih potovanjih ni več znanega.

¹⁴⁵ Zaradi pritožb so se okrog leta 1907 pogoji za pridobitev štipendij zaostrili. Kandidat ni smel prejemati druge podpore, na pridobitev pa naj bi vplivalo tudi materialno stanje družine; gl. Peter VODOPIVEC, *Luka Knaflj in štipendisti Knafljeve ustanove*, Ljubljana 1971, str. 47–48.

¹⁴⁶ KOBLAR 1976 (op. 1), str. 218: »Študiral je neprestano. Tako tudi pozneje – in vse tako rekoč mimogrede«.

opraviti izpite pri Dvořaku in Srzygowskem, ki sta, kot je pisal bratrancu v Sarajevo, »zverini učnosti in postopata po zverinsko«. ¹⁴⁷ Zaradi pisanja diplomske naloge in nato disertacije je Stele v drugi polovici leta 1911 več časa preživel na Kranjskem. Naslednje pismo, ki sta ga Steletu skupaj pisala Mole in Cankar, je nastalo konec leta 1911 na Dunaju v kavarni Beethoven v neposredni bližini univerze, znamenitem zbirališču izobražencev. Pismo je napisano v šali kot sestavljenka dveh besedil, ne da bi se avtorja pred tem dogovorila, o čem bosta pisala. Besedili tečeta neprekinjeno, izdajata ju le različni pisavi – kar je bil dober povod za Moletov namig, naj si bralec pri branju pomaga z znanjem iz Rieglove knjige o vprašanju stila (gl. prilogo 8). ¹⁴⁸

Preden tu pismu prebereš uzem še enkrat u roke Rieglove Stilfragen in če s kej tiča, pa ga prav preber. ¹⁴⁹

Tomaž Brejc je domneval, da sta Cankar in Stele povzela opredelitve umetnostnega hotenja (*Kunstwollen*) najprej po Tietzeju, in sicer iz leta 1913 izdanega dela *Methode der Kunstgeschichte*. ¹⁵⁰ Iz pisem lahko razberemo, da so bili osnovni pojmi v jedru debat že prej, konec leta 1911, gotovo pa je imel Hans Tietze pomembno vlogo pri sprejemanju teoretskih pojmov dunajske šole tudi v praksi. Od leta 1905 je bil namreč zaposlen na Centralni komisiji za raziskovanje in ohranjanje umetnostnih in zgodovinskih spomenikov (K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale), hkrati pa je delal na avstrijski topografiji od njenega prvega zvezka leta 1907 dalje. Kot mlad docent je bil v kolegialnih stikih s slovensko trojico. ¹⁵¹ Steletu je celo prodal svoj fotoaparatus, s katerim je bil morda posnel fotografije prvega zvezka avstrijske topografije. ¹⁵² V prid domnevi, da je imel Tietze velik vpliv tudi zato, ker je bil v živem stiku s sodobno umetnostjo, govori Cankarjev članek Najnovejša umetnost v *Domu in svetu*, ¹⁵³ v katerem se je v celoti naslonil na Tietzejev prispevek v reviji *Kunst für Alle*, ki ga je ta napisal ob izidu almanaha *Der blaue Reiter*. ¹⁵⁴

Apologija moderne umetnosti

Steletov esej Apologija moderne umetnosti, objavljen leta 1911 v *Času*, ¹⁵⁵ lahko razumemo kot prvi neposredni naslon na dunajsko šolo umetnostne zgodovine, ki temelji na Riegloovem razvoju forme

¹⁴⁷ ARS, SI AS, RS 1660, t. e. 2, pismo Izidorja Cankarja Karlu Cankarju, 15. 11. 1911.

¹⁴⁸ Alois RIEGL, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.

¹⁴⁹ Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:3, Cankarjevo in Moletovo pismo Francetu Steletu, 17. 12. 1911. O prevzemanju teorije in osnovnih pojmov dunajske umetnostnozgodovinske šole gl. BREJC 2008 (op. 9), str. 2–25.

¹⁵⁰ BREJC 2008 (op. 9), str. 19.

¹⁵¹ O Tietzeju gl. zgoraj. Za vpliv Tietzeja na poznejšo teorijo Izidorja Cankarja gl. BREJC 2015 (op. 9), str. 645–651.

¹⁵² Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:27, nedatirano Cankarjevo pismo Francetu Steletu: *Pott je silno ponosen na tvoje fotografije in nagaja Titzu, da je izvrstni aparat tako lahkomišeno prodal* (gl. prilogo 16). Pismo je Cankar domnevno napisal med 28. 6. in 4. 7. 1912.

¹⁵³ CANKAR 1912 (op. 121), str. 351–352.

¹⁵⁴ Hans TIETZE, *Der blaue Reiter, Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, 27/23, 1912, str. 543–550. Tietzejev članek je izšel 1. septembra 1912, Cankarjev v *Domu in svetu* pa le 25 dni kasneje, torej je Cankar prispevek Najnovejša umetnost napisal tik pred potovanjem v Italijo ali morda celo na poti.

¹⁵⁵ STELE 1911 (op. 121), str. 401–415.

po njenih notranjih zakonih in na Wickhoffovem evolucijskem kodu.¹⁵⁶ Čeprav je Apologija sodobne umetnosti besedilo, v katerem avtor še išče svojo tako terminološko kot epistemološko lego, je v slovenskem prostoru odprla vrsto vprašanj, zlasti glede arhitekture cerkvenega prostora, njegovega vsebinskega pomena in formalnega razvoja. Vsebina članka in odzivi nanj sicer v ohranjeni korespondenci med Steletom in Cankarjem niso neposredno odmevali, vendar pa je sam način, kako sta se kolega kasneje dopolnjevala in podpirala, zelo značilen za njuno vodenje javne polemike.

Stele je že takoj v uvodu zavzel stališče, da moderna umetnost predstavlja napredek v razvoju umetnosti, ki ga določa vrsta različnih »faktorjev«. Stele nato predstavi tehnicistični vidik, po katerem je razvoj umetnosti odvisen predvsem od (stopnje razvoja) tehnike in materiala. Teorija je bila konec 19. stoletja zelo popularna, njen najbolj znani zagovornik je bil arhitekt Gottfried Semper, ki je na njej razvil svojo teorijo strukturno-simbolnega razvoja stila.¹⁵⁷

Nasproti teoriji, sloneči na materialnih pogojih, postavi Stele po Rieglovem zgledu nematerialni vzgon:

neko notranje stremljenje človeštva gotove dobe po gotovih učinkih umetnin, ki povzročajo, da kljub večjemu znanju in tehnični zmožnosti kake dobe vendarle umetnik ne porabi teh v popolni meri, ampak jih podredi gotovim umetniškimi ozirom.¹⁵⁸

In nadaljuje:

prav forma je, ki povzročuje, da umetnine različnih dob različno sodimo in cenimo, ker je forma tisto, kar se nam neprestano nudi v užitek in dostikrat povzroči, da se v vsebinsko stran kake umetnine sploh ne poglobimo. /.../ kar pa se tiče formalne lepote, nimamo absolutnega merila, razen v nas samih, v človeški lepoti in kakor se nazori o tej vedno menjajo, tako je tudi s formalno lepoto umetnine. /.../ Torej formalni problem je movens razvoja umetnosti.¹⁵⁹

Leta 1911 je imel Stele še kar nekaj težav z vpeljevanjem koncepta forme v sistem opazovanja in vrednotenja. Termin *Kunstwollen* je uporabljal zelo previdno, prve težave so se pokazale že pri prevodu.¹⁶⁰ Stele se v *Apologiji* še ni odločil za en sam prevod nemške skovanke. Pojem *Kunstwollen*

¹⁵⁶ O dunajski umetnostnozgodovinski šoli gl. Julius von SCHLOSSER, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 13/2, 1934, str. 141–228; angleški prevod: <https://arthistography.files.wordpress.com/2011/08/karl-johns-schlosser-trans-wienerschule-revised.pdf> (14. 10. 2018); Michael PODRO, *The Critical Historians of Art*, New Haven-London 1982; *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Wien, 4.–10. September 1983*, 1 (ur. Leopold D. Ettlinger, Stefan Krenn, Hermann Fillitz), Wien-Köln-Graz 1984; Christopher WOOD, Introduction, *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s* (ur. Christopher Wood), New York 2000, str. 9–79; Edwin LACHNIT, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*, Wien-Köln-Weimar 2005.

¹⁵⁷ Semper je s tem, da je razdrobljena estetska opažanja povezal v sklenjen zgodovinski sistem, začel novo obdobje v zgodovini umetnosti, kar mu prizna celo Alois RIEGL, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Wien 1966, str. 208. O teoriji Gottfrieda Semperja gl. Damjan PRELOVŠEK, Plečnik and Semper, *Josip Plečnik. An Architect of Prague Castle*, Praha 1997, str. 209–214; Damjan PRELOVŠEK, *Jože Plečnik. Arhitektura večnosti. Teme, metamorfoze, ideje*, Ljubljana 2017, zlasti str. 23–30.

¹⁵⁸ STELE 1911 (op. 121), str. 402.

¹⁵⁹ STELE 1911 (op. 121), str. 403.

¹⁶⁰ BREJC 2008 (op. 9), str. 18–21.

je prevajal kot (notranje) stremljenje¹⁶¹ in tudi kot umetniški ozir. Razumevanje nemškega glagola *wollen* kot ozir, ki izhaja iz glagola *zreti*, *žareti* – kot koren, iz katerega sta izpeljani beseda *zora* pa tudi *ob-zir* – je še posebej zgovorno tudi spričo sledeče Steletove misli:

Torej umetnost ne govori za propad moderne kulture, no, v enem oziru pač, a to se tiče nje-
ne vsebine, ki govori o razpadu etične kulture našega časa, kar je začetek konca vsake velike
kulture; vendar pa moramo upoštevati dejstvo, da danes ni več samo en narod nosilec velike
kulture, ampak da jih je cela vrsta, ki vsi pijejo iz studenca moderne tehnične kulture, eni
sebi v padec, ker pridobitve izrabljajo, moralno visoko stoječi narodi sebi v vstajenje /.../.¹⁶²

Stele razlaga principe moderne umetnosti na primeru Wagnerjeve cerkve na Steinhofu (1905–1908) in poudarja način snovanja in gradnje secesijske arhitekture od znotraj navzven in ob tem odnos arhitekta s samo umetnino, ki od renesanse dalje ni bil tako osebni.

Otto Wagner ni stvaritelj modernega arhitektoničnega stila, pač pa je on tisti, ki je v služ-
bi novih idej, ki so se na več krajih pojavile, pristopil k rešitvi gotovih perečih tehničnih
vprašanj in jih vsekdar genialno formuliral. In ravno Wagner je tisti, ki se je že opetovano
obrnil proti špekulaciji stavbinskih podjetnikov in inženirjev in zahteval pri vsaki priliki,
naj zopet enkrat dopuste umetnike same do besede, kadar se gre za stavbe javnih poslopij,
ureditve mestnih delov itd. To stremljenje je čisto moderno. Videli smo že, kako sta kipar
in grafik zopet sama prišla za orodje in hočeta osebnega stika s svojim delom – le na ta
način je mogoč tehnični napredek, okupacija sveta naravnih oblik – in ravnotako se je
modernemu arhitektu umetniku zahotelo, da bi sam imel besedo pri vprašanjih, ki spa-
dajo v njegovo področje, in vplival tudi na posameznosti. Tako intenzivno vez umetnika
z umetnino dobimo samo še v renesansi. In to naj bi bilo nazadovanje?¹⁶³

Dve leti kasneje je Cankar s podobnimi argumenti, a bolj stvarno opisal cerkev sv. Duha v
dunajskem predelu Ottakring, delo Wagnerjevega učenca Jožeta Plečnika. Plečnik pa takrat ni bil
zadovoljen ne z eno ne z drugo oceno mladih umetnostnih zgodovinarjev.¹⁶⁴

Steletova začetna spoprijemanja s formalno analizo in umestitev Wagnerjeve cerkve v logični
razvoj so doma naleteli na burne odzive.¹⁶⁵ V celoti je *Čas* objavil še dokaj spravljivo »dopolnitev«
Josipa Mantuanija (1869–1933).¹⁶⁶ Mantuani je jasno izpostavil razliko med starejšo – objektivno

¹⁶¹ BREJC 2008 (op. 9), str. 20.

¹⁶² STELE 1911 (op. 121), str. 411–412. Nadaljevanje Steletove misli podajam le v razmislek: » /.../ dandanes [je] komaj mogoče misliti, da bi kultura po naravnem razvoju tako hitro in tako temeljito propadla kakor antična, če izvzamemo slučaj, da pridejo nad svet velike elementarne nesreče, kot so bolezni, vojske ali kot je bilo prodiranje barbarskih narodov pred propadom Rimljanov. – Vendar jaz vidim rajši v moderni kulturi, v umetniški in drugi, obrat k boljšemu, preobrat k resnosti in poglobitvi.«

¹⁶³ STELE 1911 (op. 121), str. 410.

¹⁶⁴ BREJC 2017 (op. 9), str. 119–122; PRELOVŠEK 2017 (op. 1), str. 103–104, razkriva, kako neprizanesljivo je Steleta spremljal štirinajst let starejši arhitekt.

¹⁶⁵ Opazke k »Apologiji moderne umetnosti«, *Čas*, 5/10, 1911, str. 480.

¹⁶⁶ Josip MANTUANI, Apologija umetnosti, *Čas*, 5/10, 1911, str. 469–475. O Mantuaniju kot umetnostnem zgodovinarju gl. France STELE, Mantuani Josip, *Slovenski biografski leksikon*, 2/5 (ur. France Kidrič, Franc Ksaver Lukman), Ljubljana 1933, str. 43; Ana LAVRIČ, Blaž RESMAN, Josip Mantuani – starosta slovenskih umetnostnih

estetiko, ki jo je sintetiziralo 19. stoletje, in sodobno – subjektivno, ki podpira umetnikovo individualnost, ki se ji v moderni umetnosti vse podreja in prilagaja: »zahteva torej, da utone velikanska vsota individualnosti v eni sami! In temu se upira prirojeni nagon, ohraniti samega sebe!«¹⁶⁷

V nadaljevanju se sklicuje na nelogično obnašanje tistih posameznikov, ki po eni strani obožujejo objekte preteklih dob in jih na vse mogoče načine ohranjajo celo kot ruševine, hkrati pa so pristaši in zagovorniki moderne umetnosti.

Tu je dvojno mogoče: ali ti ljudje, pristaši moderne umetnosti, res cenijo stare predmete, ali pa govore drugače, kakor pa mislijo. Če jih res cenijo in jih smatrajo sodobne kulture vrednim – potem se opasno maje njihovo estetično prepričanje o moderni umetnosti; ali pa so res istinito prepričani o pravilnosti estetičnih načel, ki jih proglašajo moderna umetnost, potem morajo – vsaj v praksi svoje dobe – zavreči na podlagi stare estetike izvršene tvore.¹⁶⁸

Mantuanijeva kritika meri na razkorak med estetiko 19. stoletja in sočasno umetnostjo, iz katerega je izhajal tudi Alois Riegl v študiji *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* (1899).¹⁶⁹ Riegl meni, da do razkoraka pride zaradi konflikta med harmonijo, ki jo sodobni človek občuti z oddaljenim pogledom – imenuje ga razpoloženje (*die Stimmung*) –, in vedenjem (o razvoju in minevanju), ki kot spoznanje poseže v razpoloženje in zmoti občutek harmonije. Riegl je ta razkorak na teoretskem polju razrešil tako, da je sodobno razpoloženje – ki daje občutek harmonije, ki pomirja – izenačil z znanostjo, na kateri temeljita razvoj in napredek.¹⁷⁰ Ta drobn, a ključni premik za vrednotenje sodobne umetnosti, prisoten v naukih dunajske šole, je Stele zelo dobro zaznal. Mantuaniju ni odgovoril s pisano besedo, temveč z dejanjem, saj je svoje bogato življenje izpolnil z izčrpnim študijem in zaščito starih spomenikov ter hkrati z aktivnim prizadevanjem za afirmacijo sodobne umetnosti.

Apologija moderne umetnosti je med katoliško inteligenco še dolgo odmevala. Oktobra istega leta je dunajska Leonova družba pripravila t. i. tečaj cerkvene umetnosti, na katerega so povabili več predavateljev. O prostoru in zakonitostih v cerkveni umetnosti je predaval dvorni svetnik dr. Heinrich Swoboda, ki je na primeru Wagnerjeve cerkve zastopal stališča, ki so podprla Steletov esej.¹⁷¹ Kratko poročilo o predavanju je v *Domu in svetu* objavil Izidor Cankar.¹⁷² Polemika se je nadaljevala tudi v letu 1913 v njegovi oceni dunajske Razstave za cerkveno umetnost.¹⁷³ Tokrat je

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; Gašper CERKOVNIK, Rokopis avtobiografije Josipa Mantuanija iz leta 1927 v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, *Arhivi. Glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije*, 35/2, 2012, str. 463–479; Mateja KOS, Seminar za umetnostno zgodovino, Spomeniški urad in državni muzej v obdobju direktorjev Josipa Mantuanija in Josipa Mala, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 52, 2016, str. 223–244.

¹⁶⁷ MANTUANI 1911 (op. 166), str. 147.

¹⁶⁸ MANTUANI 1911 (op. 166), str. 147.

¹⁶⁹ Alois RIEGL, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*, *Graphische Künste*, 22/1, 1899, str. 47–56.

¹⁷⁰ RIEGL 1899 (op. 169), str. 52–54.

¹⁷¹ Prelat Heinrich Swoboda je bil s cerkvene strani izbran za Wagnerjevega svetovalca in poročevalca; gl. Leslie TOPP, Otto Wagner and the Steinhof Psychiatric Hospital. Architecture as Misunderstanding, *The Art Bulletin*, 87/1, 2005, str. 156, op. 95.

¹⁷² Izidor CANKAR, IV. instrukcijski kurz za cerkveno umetnost, *Dom in svet*, 24/12, 1911, str. 486–487.

¹⁷³ Izidor CANKAR, Razstava za cerkveno umetnost, *Dom in svet*, 26/2, 1913, str. 60–66. V oceni razstave je Cankar na tankočuten, prav cankarjanski način opisal pročelje Plečnikove cerkve sv. Duha v Ottakringu. Razstava *Die*

Cankar izpostavil cerkev sv. Duha Wagnerjevega učenca Jožefa Plečnika, vendar je bil odgovor cerkvenih krogov in javnosti tudi tokrat negativen, kot poudarja Stele, zlasti nasproti »teoretičnim izvajanjem študije«.¹⁷⁴

Cankar v Italiji in čas pred veliko vojno

14. septembra 1912 je Cankar poslal Steletu prvo razglednico iz Italije, kamor se je odpravil na raziskovalno delo za disertacijo o slikarju Giulio Quagliu.¹⁷⁵ Znano je, da se je Cankar na pot odpravil s Feliksom Dettloffom,¹⁷⁶ študentskim kolegom in duhovnikom poljskega rodu. Iz Ljubljane do Vidma in Benetk je Cankarja na pot pospremil tudi France Stele s Tietzejevim fotoaparatom, da je za Cankarja dokumentiral zgodnje Quaglijeve freske v Vidmu in mu, kot je razvidno iz kasnejšega Steletovega pisma, nudil tudi prve fotografske inštrukcije.¹⁷⁷

Cankar se je Steletu prvič oglasil že iz Verone (gl. prilogo 18). Poročal mu je, da dobro napreduje, in ga v nadaljevanju natančno obveščal, kje je in kam potuje, da bi mu Stele lahko odgovoril. Ko od Steleta že cel mesec ni prejel nobenega sporočila, ni skrival jeze, še posebej, ker si je ves čas dopisoval tudi s Finžgarjem, ki ga je obveščal o aktualnih dogodkih doma.¹⁷⁸ Kot je razvidno iz ohranjene korespondence, je od Steleta v Italijo prejel eno samo pismo, datirano z 20. oktobrom 1912, poslano pa je bilo v Rim, kjer se je Cankar dlje časa zadržal na desetem mednarodnem umetnostnozgodovinskem kongresu (gl. prilogo 24). Pismo je precej obširno, v njem pa so že nakazane vse glavne vsebine, s katerimi se bo Stele ukvarjal do prve svetovne vojne. Opazno je sodelovanje z Matejem Sternenom (1870–1949) in priprave na službo deželnega konservatorja, sodelovanje s Cankarjem pri urejanju *Doma in sveta* ter spremljanje sodobne umetnosti, o kateri je začel (na Cankarjevo spodbudo) redno pisati ocene razstav.

Leto kasneje, 13. septembra 1913, je Cankar ponovno pisal Steletu o svojih uredniških načrtih za *Dom in svet*. Likovni umetnosti je namenil enako mesto kot literaturi. Predvidel je obsežnejši razpravi o svetovnem umetnostnem fenomenu in v drugem delu »domačo razpravo« (gl. prilogo 32). Dobro se je zavedal, da bo za izpeljavo svojih načrtov potreboval svoje dunajske kolege, posebej Steleta pa tudi Moleta, ki si ga je zelo prizadeval pridobiti za sodelovanje pri *Domu in svetu*, vendar se mu je Mole neprestano izmikal (gl. prilogi 30, 31).¹⁷⁹

Ausstellung für Kirchliche Kunst je bila na ogled v Muzeju za umetnost in umetno obrt na Dunaju leta 1912 v okviru Evharističnega svetovnega kongresa; gl. BREJC 2017 (op. 9), str. 119–122.

¹⁷⁴ France STELE, Cerkevna umetnost na dunajskem evharističnem kongresu, *Čas*, 7, 1913, str. 187–201: »Govoril sem z različnimi osebami o tem in na svoje začudenje sem videl, da so večinoma ugovarjali teoretičnim izvajanjem študije, da so pa o rečeh, ki so bile objavljene, večji del brez pridržka priznavali, da so – lepe«; gl. tudi BREJC 2017 (op. 9), str. 120.

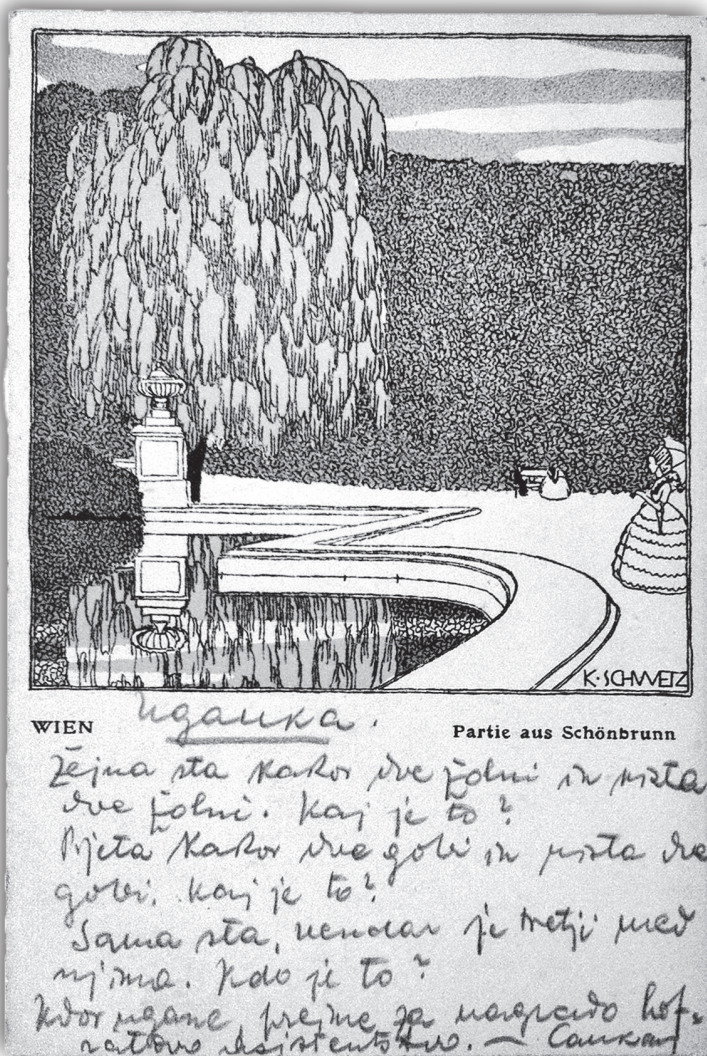
¹⁷⁵ Izidor Cankar je doktoriral z disertacijo *Maler Giulio Quaglio*, ki je bila potrjena 25. 10. 1913.

¹⁷⁶ STELE 1959 (op. 9), str. 234. Dvořakov učenec Szczęsny Dettloff je bil promoviran 1913 kot prvi poljski umetnostni zgodovinar dunajske šole. Od 1919 je bil zaposlen na univerzi v Poznańu, 1924 je postal redni profesor. Raziskoval je italijansko in poljsko umetnost, ne da bi zapadel v nacionalizem; gl. Ján BAKOŠ, *Discourses and Strategies. The Role of the Vienna School in Shaping Central European Approaches to Art History and Related Discourses*, Frankfurt am Main 2013, str. 137.

¹⁷⁷ ARS, SI AS 1660, t. e. 5/III:738, Steletovo pismo Cankarju, 20. 10. 1912; STELE 1959 (op. 9), str. 234.

¹⁷⁸ ARS, SI AS 1660, t. e. 5/III:738, Steletovo pismo Cankarju, 20. 10. 1912.

¹⁷⁹ Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:8, R100/VI-1:15:4, Cankarjevi dopisnici Francetu Steletu, 15. 8. in 13. 9. 1913.



6. Uganka Izidorja Cankarja na razglednici, ki sta jo z Vojeslavom Moletom poslala Francetu Steletu v Ljubljano 4. julija 1912

Že avgusta 1913 je padlo v vodo srečanje, ki ga je Cankar za vse tri organiziral v Bohinju.¹⁸⁰ Na njem bi verjetno razpravljali o sodelovanju, morda tudi o zborniku, o katerem je že dlje časa razmišljal Cankar, a ga je od ideje zbornika odvrnil Finžgar, saj ni verjel, da bi bila oblika zbornika prava za slovensko javnost, pač pa mu je predlagal, da vse vsebine veže na *Dom in svet*, morda tudi kot posebno prilogo.¹⁸¹

V tem času sta si bila Stele in Cankar gotovo najbližje. Stele je bil že dlje časa v razmerju z inteligentno in priljubljeno študentko biologije Korošico Angelo Piskernik (1886–1967) in marsikatero pismo iz predvojnih let, ne le Cankarjevo, se zaključuje s pozdravi Angeli (gl. prilogo 25).¹⁸² V letih 1912 in 1913 se je kalilo to, kar se je kasneje razvilo v ljubljansko umetnostnozgodovinsko šolo (sl.

¹⁸⁰ Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:8, Cankarjeva dopisnica Francetu Steletu, 15. 8. 1913.

¹⁸¹ ARS, SI AS 1660, t. e. 5/III:738, Steletovo pismo Izidorju Cankarju, Ljubljana, 20. 10. 1912.

¹⁸² Janez STERGAR, Dr. Ángela Piskernik (1886–1967), koroška naravoslovka, naravovarstvenica in narodna delavka, *Ženske skozi zgodovino. Zbornik referatov 32. zborovanja slovenskih zgodovinarjev* (ur. Aleksander Žižek), Celje 2004, str. 227–257.

6).¹⁸³ V presečišču raziskovanja zgodovine in žive ustvarjalnosti so se kazale možnosti za vzpostavitev pogojev delovanja znanstvene stroke v okolju, ki je bilo kulturno sicer bogato, a premalo ozaveščeno in institucionalno podhranjeno.

Iz obdobja Steletovega zbiranja gradiva in pisanja disertacije pogrešamo njegova pisma, iz katerih bi morda lahko razbrali, v kolikšni meri je v tem času razmišljal o vizualnih načinih percepcije, ki so jih razvili dunajski znanstveniki iz potrebe, da bi spomenike različnih stilov in obdobj povezali med seboj.¹⁸⁴ Šele dojemanje razvoja umetnosti kot neprekinjenega zaporedja vse do sodobnosti namreč opravičuje obstoj prav vsakega umetnostnega obdobja in izraza kakor tudi slehernega umetno oblikovanega predmeta, ne glede na to, ali gre za mojstrovino ali izdelek umetne obrti.

Iz pisma, ki ga je 10. oktobra 1913 Cankar poslal Steletu, bi morda lahko sklepali, do kod so se kolegi med seboj spuščali v umetnostnozgodovinske špekulacije. V pismu ga Cankar nagovarja, naj mu za prvo številko *Doma in sveta*, na katero se je pripravljaval že dlje časa, napiše razpravo o impresionizmu (prilogi 31, 32).

*Glede članka ne želim drugega, kot da krepko poudariš, kako ni impresionizem nič absolutno novega in kako se je svojčas (mislim) iz istih razmer razvil kot sedanji francoski.*¹⁸⁵

Cankar je imel nedvomno v mislih pogled nazaj vse do impresionistične narativnosti poznorimskega obdobja, ki sta ga Wickhoff in Riegl povezovala z nastopom modernega impresionizma po dolgem, v klasicizmu zazrtem devetnajstem stoletju. Morda je pričakoval celo metodološko bolj zapleteno razpravo, slonečo na Dvořakovih nasprotjih med idealizmom in naturalizmom. Iz nadaljevanja pisma je videti, da se je Stele tej nalogi zaradi preobilice dela v novi službi izogibal in mu v zameno ponudil članek o varstvu dediščine, ki je bil potem tudi objavljen v prvi Cankarjevi številki revije.¹⁸⁶ O impresionizmu je kasneje pisal Josip Dostal (1872–1954),¹⁸⁷ vendar gotovo ne na način, kot ga je imel v mislih Cankar.

Stele je bil edini izmed trojice umetnostnih zgodovinarjev član avstrijskega zgodovinskega inštituta,¹⁸⁸ na katerem je dobil odlično podlago za arhivsko in terensko raziskovanje. Osvojil je pomožne zgodovinske vede, latinsko paleografijo, numizmatiko, diplomatiko in heraldiko, ki so bile za njegovo znanstveno delo metodološko zelo pomembne. Avstrijske zgodovinske vire mu je predaval Alfons Dopsch (1868–1953), eden največjih poznavalcev avstrijske zgodovine in zgodovinskih virov, strokovnjak za ustavno, pravno in gospodarsko zgodovino, znan tudi po tem, da je na podlagi natančnega raziskovanja virov pod vprašaj postavil tudi najbolj nepremakljiva zgodovinska prepričanja.¹⁸⁹ Opazovanje posameznih fenomenov znotraj njihovega lastnega zgodovinskega konteksta je bilo Steletu bolj samoumevno kakor Cankarju in Moletu. Vprašanje, ki se odpira, je, ali mu je bilo zato bližje

¹⁸³ STELE 1957 (op. 9), str. 9.

¹⁸⁴ O modelih vizualnosti, razvitih pri Rieglu in Wickhoffu, gl. OLIN 1993 (op. 117), str. 129–148; prim. Michael GUBSER, *Time's Visible Surface. Alois Riegl and the Discourse of History and Temporality in Fin-de-siècle Vienna*, Detroit 2006.

¹⁸⁵ Biblioteka SAZU, R11/III-63, Cankarjevo pismo Steletu, 10. 10. 1913.

¹⁸⁶ France STELE, Varstvo spomenikov, *Dom in svet*, 27/1–2, 1914, str. 49–56.

¹⁸⁷ Josip DOSTAL, Pota modernega slikarstva, *Dom in svet*, 27, 1914, str. 143–147, 178–182, 212–214.

¹⁸⁸ Gl. zgoraj.

¹⁸⁹ WINKELBAUER 2018 (op. 104), str. 124–125.

Rieglovo razumevanje umetniškega razvoja, ki je potekal vzporedno s svetovnim nazorom (*Weltanschauung*), medtem ko je bil poznejši Dvořakov ideal popolno zlitje duhovne zgodovine s formalnim razvojem umetnosti.¹⁹⁰ Če je Riegl še menil, da sodobnost in z njo sodobna umetnost zaradi premajhne historične distance ne moreta biti predmet historične periodizacije, se je z Dvořakovo duhovno zgodovino potrebna (historična) razdalja močno zmanjšala. S tem se je, kot opozarja med drugimi tudi Matthew Rampley, zbrisala zmožnost uvida daljnosežnejših posledic, natančno pozornost do zgodovinskih podrobnosti pa so nadomestile široko zastavljene med-zgodovinske spekulacije.¹⁹¹ Vendar sta bila v tej t. i. prvi Dvořakovi fazi tako on kot Tietze še močno pod vplivom tako Riegla kot Wickhoffa in s tem tudi nekaterih empiričnih umetnostnozgodovinskih metod, kot je Morellijeva poznavalska metoda.¹⁹²

Opremljen z znanjem in v pričakovanju potrditve novega delovnega mesta je Stele v letu 1913 na daljavo spremljal Cankarjeva prizadevanja za »novo« sodobno kulturno revijo, s katero je Cankar želel odpreti prostor domu in svetu.¹⁹³ Kot je napisal Stele, se je Cankar z dunajsko šolo zares povezal šele kasneje, ko se je v letu 1919/20 kot docent pri Dvořakovem seminarju pripravljaj na habilitacijo na novoustanovljeni ljubljanski katedri za umetnostno zgodovino, ki jo je nato vodil.¹⁹⁴ Takrat je Dvořak svoje raziskave razvijal že povsem v znamenju zgodovine duha.¹⁹⁵

Odprto ostaja vprašanje, kako sta Izidor Cankar in France Stele na pragu prve svetovne vojne razumela vlogo opredelitve umetnosti in kaj sta sprejela in pričakovala od sodobne likovne tvornosti in forme kot nosilke vsebine in kulturnega izraza. Oba sta si prizadevala, da bi razbila predsodke in razširila recepcijo umetnosti, zlasti umetniškega ustvarjanja znotraj konservativnih cerkvenih krogov. Prav v zapisih o cerkveni arhitekturi in krščanski umetnosti pa sta segla najdlje. Izjemni Cankarjev opis Plečnikove cerkve sv. Duha na Dunaju že leta 1913 ni le dokaz njegovih literarnih zmožnosti, temveč tudi njegovega globokega razumevanja svojega časa, vključno s socialno in estetsko občutljivostjo za drugega:

Če bi stala tu med brezračnimi delavskimi hišami romanska bazilika, tako solidna sama v sebi, mirna in stroga kot viteški grad, bi budila odpor in sovraštvo; v nebo stremeča gotika bi bila ironija, kakor anahronizem bi izgledali njeni visoki stolpi v sajasti megli predmestja; vesela, lahkega življenja polna renesansa bi izzivala zavist in zaničevanje. V časih, ko so nastajale te oblike, ni bilo problema velikomestnega dušnega pastirstva, in ko bi bil, bi ne bile nastale. – Plečnik se je problema lotil po svoje. Cerkev se izgublja med hišami, tovarišica jim je in sestra; v ponižnosti živi z njimi, neče se odlikovati z leskom in bogastvom. Toda če stopiš bliže, vidiš, kako je krepka, kako se sama drži in nosi, kako so iz samozavesti in prepričanja napisane besede, ki jih ima na čelu.¹⁹⁶

¹⁹⁰ Matthew RAMPLEY, *The Vienna School of Art History. Empire and the Politics of Scholarship 1847–1918*, University Park 2013, str. 157–158.

¹⁹¹ RAMPLEY 2013 (op. 190), str. 158.

¹⁹² Gl. Edwin LACHNIT, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*, Wien 2005, str. 25–34; prim. Fachinformationsdienst Kunst – Fotografie – Design, Giovanni Morelli (1816–1891), www.arthistoricum.net/themen/portale/gkg/quellen/morelli/ (14. 10. 2018).

¹⁹³ Biblioteka SAZU, Koblar, IV-1, Cankarjevo pismo Francetu Steletu, 13. 9. 1913: *Prihodnje leto si mislim DS v umetniškem oziru tako: V prvi polovici članek o kakem svetovnem problemu, v drugi kaka domača razprava* (gl. prilogo 31).

¹⁹⁴ BREJC 2015 (op. 9), str. 645, 653–662.

¹⁹⁵ O Dvořakovem teoretskem obratu gl. SCHLOSSER 1934 (op. 156), str. 41; STELE 1959 (op. 9), str. 236–237.

¹⁹⁶ CANKAR 1913 (op. 173), str. 62.

France Stele je že v Apologiji moderne umetnosti skušal opredeliti pojme, ki jih je osvojil na dunajski univerzi, in jih umestiti v specifično slovenskega jezika in okolja. Težave, s katerimi se je v Apologiji še obremenjeval, so bile v naslednjem spisu o razstavi cerkvene umetnosti ob evharističnem kongresu presežene. V dialogu s Cankarjem je Stele dobil oporno referenčno polje, v katerem je lahko bolj gotovo izrazil svoja moderna stališča. Zgovorna je primerjava likovne forme z učenjem jezika: »Z novimi umetniškimi izrazili se nam godi prav tako kot z učenjem tujega jezika. Počasi in s trdom se moramo prikopati do skritega jedra.«¹⁹⁷ Stele je v prizadevanjih, da bi prodrl v skrivnost umetnosti, dobil potrditev tam, kjer je bil najmočnejši. Hitro je osvajal formalne zakone moderne likovnega jezika in se z njimi soočal kot dejaven (osebno nagovorjen) moderni opazovalec. Šele v težkih razmerah v ruskem ujetništvu med prvo svetovno vojno pa je Stele formalne probleme umetnosti lahko povezal z vsebinskimi izzivi življenja v času in okoliščinah, ki jim je bil priča.¹⁹⁸

Iz pisem, ki so bila močna opora prijateljstvu med Izidorjem Cankarjem in Francetom Steletom, razberemo, kako se je v letih pred prvo svetovno vojno krepilo njuno medsebojno zaupanje. Gradila sta ga na širini, ki sta jima jo dala dobra izobrazba in svetovljanstvo, ter z vizijo, da to širino in znanje preneseta v domače okolje. Cankar je zelo zgodaj prepoznal potencial, ki se je kazal v Steletovi odprtosti do novega in spoštovanju starega. Takoj po Steletovi vrnitvi iz Sibirije, leta 1919, mu je zaupal uredništvo »svojega varovanca«, kulturne revije *Dom in svet*, čeprav deželni konservator za Kranjsko in referent za koroške spomenike Stele leta 1913 za prvo številko ni napisal razprave o impresionizmu, ki jo je Cankar tako pričakoval. Stele je svoj dolg nazadnje vendarle uresničil v enem svojih zadnjih velikih del,¹⁹⁹ leta 1970 izdani monografiji *Slovenski impresionisti*.²⁰⁰

¹⁹⁷ France STELE, Cerkevna umetnost na evharističnem kongresu, *Čas*, 7, 1913, str. 189. Da je Stele že takrat poznal Rieglova predavanja, ki so kasneje izšla v knjigi *Historische Grammatik der bildenden Künste* (1965), v uredništvu Steletovih študijskih kolegov Otta Pächta in Karla M. Swobode, je zaenkrat še prezgodaj trditi.

¹⁹⁸ Za Steletov odnos do umetnosti gl. STELE 1997 (op. 1), str. 170.

¹⁹⁹ France STELE, *Slovenski impresionisti*, Ljubljana 1970.

²⁰⁰ Raziskava za pričujoči prispevek je potekala v okviru raziskovalnega projekta *Likovna umetnost med cenzuro in propagando od srednjega veka do konca prve svetovne vojne* (L7-8282), ki ga iz državnega proračuna sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

Pisma, ki sta si jih med letoma 1908 in 1913 izmenjala France Stele in Izidor Cankar²⁰¹

PRILOGA 1

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:1, pismo Izidorja Cankarja Francetu Steletu na Dunaj, 7. junij 1908.

Dragi prijatelj!

Nestrpno že čakate odgovora, kaj sem naredil glede Vašega rokopisa. Moram reči, da nič, ker se mi je zdelo neobhodno potrebno, da se z Vami prej pogovorim in Vam povem svoje mnenje, preden se stori zadnji korak. Da zaradi tega niste nič na zgubi, boste razumeli, če pomislite, da izide prihodnji zvezek Leposlovne K. šele o Božiču in da sedaj prevladuje pri naših gospodih načelo, naj se prevodi honorirajo po številu pól, torej šele tedaj, ko je stvar dotiskana.

Kar se tiče „Listopada“ je moje mnenje – nikakor absolutno pravilno – tole: Sami ste že popolnoma dobro poudarili, da Niemojewski ni za naše občinstvo; knjiga bi ostala v široki masi brez odziva, le v najožjem literarnem krogu bi morda vzbudila nekaj zanimanja – kar je pa za založnika kaj slaba tolažba. Tak luksuz si je Bukvarna že privoščila z dvema zvezkoma Ševčenka. Vendar pa je to manj odločujočega pomena, ker menim, da zaradi gmotnih ne morejo trpeti literarni interesi in Leposlovna K. ima v prvi vrsti dolžnost razširjati med ljudstvom umetniško kulturo in založništvo naj v to ime potrpi tudi kak deficit.

Glavna stvar pa, ki me zadržuje, da ne morem knjige brezpogojno priporočiti, je dvom o njeni umetniški vrednosti. Srednji del obsega nekaj jako lepih črtic, drugod je pa Njemojewski mnogokrat na prečudne načine ekscentričen. Ali se v sodbi ne strinjate z menoj? Ker ne prepisujem svojemu mnenju absolutne zanesljivosti – kje ste že videli nezmotljiv okus? – sem se hotel poprej še z Vami pogovoriti. Pišite mi, morda se bova v sodbi sešla. Spis je za L. K. tudi nekoliko prekratek in bi se drugod morda bolje podal; a tudi to je le²⁰² postranska reč. – Lep pozdrav!

Vaš / Cankar

PRILOGA 2

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:2, pismo Izidorja Cankarja Francetu Steletu na Dunaj, Louvain, 5. januar 1910.

P. S.

Dasi bi ti rad ustregel, se ne morem odločiti, da bi ti pisal razpravo s prvič in drugič o stvari, ki je vsakemu jasna. In od razprave bi kilavci vendar ne vzdraveli – če je tudi takih ljudi med nami kaj. Zato natisni če hočeš, zgornje pismo. Nisem hotel zbirati misli do junija, (Bog vedi, ali bi kaj zbral!) marveč sem se rajši malo razblebetal – in ne brez namena. »Zora« je poleg »Mentorja« – če smem soditi – najbolje urejevan slovenski list, samo preučena je in presuhoparna. Ali ti ljubiš učeno mladino brez mišic in brez dovtipov?

²⁰¹ Diplomatični prepis in kritična izdaja celotne korespondence med Steletom in Cankarjem sta v pripravi.

²⁰² Vrinjena beseda.

Jaz je ne morem.

Prosiš poročilce o tukajšnjem dijaškem življenju. Morda pošljem semintja, a obljubiti nečem; proketo indolentnost svoje narave, kadar je treba operirati s številkami in realnimi podatki, poznam preveč, da bi se hotel nanovo blamirati. Toda nekaj drugega: majhne pogovore o literaturi in estetiki, za dve strani ali kaj, bi utegnil poslati vsak mesec, če mi ti je všeč.

Dvanajsta ura je in predolgo smo že stiskali literarni rep med noge. Zakaj ti sam ne pišeš nič o umetnostni zgodovini?

O Grafenauerju praviš, da je moja kritika vzbudila mnogo prahu. Če ga je, je to znamenje, da je bilo močno zaprašeno in da je bil čas, da ko je že bilo treba pomesti. Dosegel sem vsaj to, da ljudje naj govore o knjigi, če je že niso brali. Ako bi jo bili prej prerezali, bi se jim ne bilo treba mučiti s kritiko, ker bi je ne bil pisal. Dr. Ušeničnik mi je pisal, da mu je Grafenauer prinesel odgovor, za katerega sem bogovom hvaležen, če me tudi ubijejo z njim. Vendar pa menim, da se to ne bo zgodilo. Mnogo reči ne vem, ki jih ve Grafenauer, s polnim prepričanjem pa branim tezo, da klobuk ni copata in da napak ravna, kdor potiska škorenj na ušesa, in tudi tisti, kdor meri verze z vatlom in gleda kitice s perspektivo. –

Jaz bom pozneje najbrž moral delati doktorat na kakem avstrijskem vseučilišču. Ali bi mi hotel postreči s podatki: kaj se zahteva pri vas za umetnostno zgodovino in kako bi se to dalo urediti? Jaz ti bom hvaležen. – In še nekaj! »Zore« nisem letos še nič dobil. Kadar boš pisal v Ljubljano, pa pristavi še to besedo, da mi ne bo treba še posebej sporočati, ker me dopisovanje že itak ubija.

Bodi zdrav in se prvi nauči pameti! Pridi drugi tečaj v Louvain! Kadar boš kihnil v Belgiji, si bodo Parižanke brisale prijazne obraze in Lord Mayor se bo v Londonu nevoljen zbudil iz popoldnevnega spanja.

Pozdravi tovariše! / Ves tvoj / Cankar / L. 5. I. 10. / Louvain²⁰³ / Rue de Tirlemont, 130.

PRILOGA 3

Biblioteka SAZU, R99/III-30:1, pismo Franceta Steleta Izidorju Cankarju v Louvain, Dunaj, 14. januar 1910.

Uredništvo »Zore« / Dunaj, 14. I. 1910

Piši nekaj o svojem / študiju in življenju, to / me zanima. Jaz ti o sebi / več prihodnjič povem! / Stelè

Dragi prijatelj!

Hvala za pismo in dopis. Dopis priobčim v februarjevi številki, ker je prišel za to prepozno. Tudi da naj ti pošiljajo »Zoro« sem sporočil. Zora ti je preučena za srednješolce – Mogoče, da imaš v katerem oziru prav. Toda treba je pomisliti, da Zora ni namenjena v prvi vrsti srednješolcem ampak visokošolcem kot njihovo glasilo. Zato res marsikar ne odgovarja temu, kar bi želeli srednješolci. Toda ako se ozremo sedaj na naše srednješolce, moramo priznati, da prebavijo veliko več, kakor smo nekđaj zmogli mi. Časi so se tako preobrnil, da dočim smo nekđaj stekali, da Zore ne razumemo jo sedaj celo srednješolci hvalijo. Da so pa zadovoljni, to mi mora zadostovati. Leposlovju, kolikor ga spada v Zoro, pa mislim, da tudi Prvi cveti

²⁰³ Kraj pripisal Stele.

popolnoma zadostujejo, v enem oziru seveda ne, – v pedagoškem. Moj kritik – jaz se sedaj za leposlovna vprašanja ne morem dosti brigati vsled smeri mojih študij – ima sicer precej zdravega okusa, manjka mu pa teoretične in tehnične izobrazbe. Tiste ocene sicer srednješolce zadovljê, to se pravi, da še niso navajeni preveč globoko gledati, ker so ocene precej enolične, a so lahko pisane in to vzamejo za dobro mesto duhovitosti. Zato bi bil prav vesel, če bi se Ti takih reči lotil, posebno ker se pečaš menda posebno z estetiko. Tudi vsak mesec bi bil pripravljen priobčevati taka pisma; seveda bi morala biti²⁰⁴ pisana tako, da bi fantje res kaj profitirali. Vprašanja iz estetike, pesniške tehnike, o strujah v moderni literaturi bi bila gotovo z »jubelnom« sprejeta; posebno zato ker se pri nas že toliko let ni kaj porabnega napisalo (Stritar, dr. Mahnič pa smo z glavnimi pri kraju!) Jemlji povsod ozir na naše razmere, navajaj, če ti je v tujini mogoče, naše slov. pisatelje in pesnike. Ako bi želel kako mesto navesti, pa bi Ti ga v sedanjih razmerah ne bilo mogoče, sporoči samo, katero mesto kakega poeta želiš, ga bom pa sam potem ustavil. Vodi naj te misel podati nekaj lahko razumljivega za ljudi, ki se bodo s filozofijo šele enkrat pečali in pa nekaj praktičnega, potem bomo vsi lahko veseli uspeha.

Ako kako kratko notico o dijaštvu kedaj pošlješ, bo dobro došla.

Za danes zadostuj! / Srčno te pozdravljam! / Fr. Stelè, phil., / Wien I. Universität

P. S. Ali se Ti za podatke glede doktorata mudi? Prej kot koncem 4. učnega leta (tebi štejejo če prosiš teologijo za 1 leto, torej koncem 3. leta) itak doktorata v Avstriji na filozofiji ne moreš delati. Bom že poskrbel. Ako bi se ti mudilo, reci, se bom pa bolj podvizal.

Odgovor na to pismo!²⁰⁵

Prokleta ura.

Že pada prvi sivi mrak,
temni se tudi ~~u xxxmračno~~ moja soba,
na cesti zunaj glas ure in korak ...
in jaz sem kakor sredi groba.
Moj Bog! Prokleta ura tu je, zopet tu!
Kot črv se zvijam, pači se obraz,
srce kriči bolest do zvezd, a brez glasu
in prsi mi razjeda besen mraz –
obup in dvom nad svetom in seboj.
obup, prijatelj moj!
~~Hoteti vse! – ne nočem zdaj ničesar in nečem prav~~
~~In znati vse! Ne znam pa prav ničesar!~~
~~In moči vse! – ne zmorem prav ničesar~~
Oh, te roke, ustvarjene za delo,
objemljejo in stiskajo temo,
in duša hoče poleteti smelo,
pa plazi se in plazi, liže tlo!²⁰⁶

²⁰⁴ Vrinjena beseda.

²⁰⁵ Na zadnjo stran pisemske pole je Izidor Cankar s svinčnikom napisal pesem *Prokleta ura*.

²⁰⁶ Ob strani vrinjeni verzi.

Vse moči, znati, vse hoteti!
 In znam nič, nečem nič in zmorem nič,
 le gristi znam se in ihteti
 bežati v ~~mraz~~ mrak kot ranjen ptič! –
 Ah, neumnost vse! Prižgimo luč,
 svetloba zdravja in moči je ključ!

Ha, ha, ha, ha! Na mizi mi leži
 zaprtih in odprtih knjig ~~premnogo~~ obilo!
 Berimo /le/. Berimo ~~dalje~~ še! saj konca ni
In poštenjak ne dela za plačilo.
 Izo Cankar
 L.²⁰⁷ 17. I. 10.

PRILOGA 4

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:26, pismo Izidorja Cankarja Francetu Steletu na Dunaj, Louvain,
 7. marec 1910.

Dragi prijatelj!

Zelo se bojim, da bo rokopis prišel prepozno in da utegneš radi tega imeti nove sitnosti. Toda prej res nisem mogel! Dela je toliko, da komaj utegnem držati razbrzdane misli na vajetih, in načrti mi rastejo čez glavo.

Ako boš tiskal rokopis že v prihodnji številki, tedaj mi, prosim, naznani, ker odpotujem 18. t. m. v London in bi hotel prihodnjega pripraviti pred potovanjem. A tudi če je prišel prepozno za april, mi javi, da bom brez skrbi.

Prihodnje poglavje sem naznanil ob koncu. Dalje bi hotel še pisati o pojmu katoliške umetnosti, ki je zelo nejasen tudi pri ljudeh, ki često porabljajo to besedo, potem o umetnostni sodbi, o npravnosti v umetnosti ... in podobna modrovanja. Kaj se ti zdi?

Pozdrav! / Tvoj / Cankar / Louvain, 7. III. 10. / 130 Rue de Tirlemont

²⁰⁷ Louvain.

PRILOGA 5

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:26, pismo Izidorja Cankarja Francetu Steletu na Dunaj, Pariz, 9. april 1910.

Dragi prijatelj! – Tu imaš kos nadaljevanja. Pisal sem v razmerah, ki niso dojele vile filozofije, v hotelski sobi za poldrugi frank, s peresom, ki je edino odgovoren za vse moje današnje grehe jeze in preklinjevanja, z duševnim razpoloženjem človeka, ki je enkrat na dan, pri slabi luči in brez knjig. Čudež bi bil, če bi ne bila filozofija čisto pasje sorte.

Sicer pa nečem reči, da se mi slabo godi. O, nasprotno! Pridi pogledat v Luxembourg, da se boš navadil prav soditi tiste ljudi, ki venomer vpijejo, da je moderna umetnost ničvredna.

Ako boš imel kaj naznaniti, piši v Louvain; mislim, da bom tačas že doma.

Pozdrav / Tvoj / Cankar / Paris, 9. IV. 10.

PRILOGA 6

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:26, pismo Izidorja Cankarja Francetu Steletu na Dunaj, Louvain, 6. junij 1910.

Dragi prijatelj!

Zopet sem prepozen kakor vedno, a upam, da semnja še nisem popolnoma zamudil. Če ni drugače, me deni na platnice. S tem člankom sem za silo – in za veliko silo! – končal malo teorije. V drugem letniku bom morda mogel objaviti kaj bolj zanimivega, kar se pa tiče počitnic, odpovedujem vsako pokorščino. Nič, nič, še stokrat nič. O počitnicah se ne bom pečal z ničemer razen z romanom, ki ga pripravljam. In še to najbrže prav malo; Glava mi je prazna in trudna, da se že morem poganjati z vsemi silami, preden ujamem pol misli.

O naših študijah sodiš napačno. Estetika je specialno moja bolezen, ki jo arheološki profesor skuša zastonj ozdraviti, mislim, da sem zapisan estetični smrti. Na louvainskem vseučilišču imamo več predavanj iz arheologije, a stolica ni tako urejena kot na Nemškem in v Avstriji. Belgijske šole strme zlasti za usposobljenostjo v praktičnih poklicih. Pač pa je v Bruslju popoln kurz predavanj iz umet. zgodovine, ki so ga organizirali katol. profesorji belg. vseučilišč in ki ima vse vseučiliščne pravice. Ker mi je Bruselj pred nosom in ker se predavanja vrše vedno le ob popoldnevih, sem jih obiskoval. Sicer boš pa vse razvidil iz priloženega prospekta.

Okrog 10. julija pridem za nekaj dni na Dunaj. Morda se bo takrat še kdo izmed naših fantov mudil tamkaj, kar mi boš ti, upam, blagovolil sporočiti.

Pozdrav! / Tvoj / Cankar / Louvain, 6. VI. 10.

NA TLEH LEŽE SLOVENSTA(!)²⁰⁸ STEBRI STARI

²⁰⁸ Prepisovalec, najverjetneje France Koblar, je manjkajočo črko označil s klicajem.

PRILOGA 7

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:28, dopisnica Izidorja Cankarja Francetu Steletu na Dunaj, Louvain, julij 1910.

Dragi prijatelj! – Na Dunaj bom mogel priti najbrže [šele] okrog 15. julija. Bojim se, da boste vi takrat že na Poljskem. Ker bi mi bilo seve neskončno ljubše, da imam na Dunaju tovariša, mi prosim sporoči – pa takoj; grem na pot! – ali bo še kdo izmed daničarjev tamkaj.

Jaz se mu bom potem oglasil iz Berlina ali Dresdena. Če boš pa ti sam še na Dunaju, bo seveda najboljše. – Glede rokopisa mi je popolnoma vseeno, kaj ukreneš; brezpogojno spoštujem vedno in povsod vse uredniške pravice.

Srčen pozdrav in na svidenje! / Tvoj / Cankar / Odpiši takoj!

PRILOGA 8

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:3, pismo Izidorja Cankarja in Vojeslava Moleta Francetu Steletu v Ljubljano, Dunaj, 17. december 1911.²⁰⁹

Dragi Stelè!

Iz veseljem sva sprejela Feinstein je ves predelan Tvoje pismo in naj oba prav veseli ali kakor on pravi da se u Lublan taku dobr počutiš kljub überarbeit, kar je precej točen prevod vsej napetosti, ki jo imaš te besede; drugače sva sama v u svojem delovanji kar se tiče ali kar zadeva seminarju, če ne upoštevam gospe srce in študiranje. Tudi midva piševa zdej eno igro ali trauerspiel samo za Führer, ki je popolnoma obupala nad ženske vloge, da se ne bi kdo zraven mojim imenom, zlasti od kar me je pohujšov, to se prav, da mora bit en Strzygovski proglasil za pošten špel. Nikar ne misl, da znaš samo Ti pisat Čonkarja. zasoljena pisma, tud midva sva Z Molètom dovolj žalostno veseljačiva v tiča, pa še prav velika, če prav suha in se prav kleti, tako da mi domotožje razjeda zavzameva za kakšno brihtno ali pametno borne ostanke značajnosti. Če ne bo misu, ki nam u zadnjem časi kar cvetejo kokr drugače, izginem pred Božičem rožce na polju ino travniku, pa ne zdej, k je domov. Vesti, ki se o naju širijo v zima ampak kadr pride pomlad in Ljubljani, so popolnoma neresnične, kajti bo sonce sjalu, da bo usrci kar midva sva kunsthistorika in ostaneva do gorku ratalu. Smrti, to je: zanima naju le umetnosti stil in sva neškodljiva človeka. Preden tu pismu prebereš Uzem še enkrat u roke Rieglove Stilfragen in če s kej tiča, pa ga V petek pridem in upam, da te najdem v Ljubljani.

Tvoj Cankar

prav preber. Te stiskam na srce svoje inu / Te pozdravljam jest / Tvoj zvesti perjatu

V. Molè

Pisanu in gori danu zjutri u kavarni Bethofen, ne pa zvečer kej dergej. Kokr boš ti uhudobij Sojga srca mislu.

²⁰⁹ V pismu gre za igro pošiljatelj, ki sta si izmenično podajala pero in pisala vsak svoje besedilo, ne da bi vedela za vsebino drug drugega.

PRILOGA 9

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:35, razglednica Izidorja Cankarja Francetu Steletu na Dunaj, Ljubljana, 19. marec 1912.

Dragi! Tisto reč sem prelatu omenil. Pošlje ti 100K. Je obljubil, da se knjiga kmalu tiska in da bo poceni. Jaz prevzamem rokopisno korekturo; je prelat tudi sam tako želel. Pošlji kak prevod, če imaš, ali sporoči, če ti morda tako ni všeč. Pravica nad vse – pravi tvoj Cankar

[*Večeri nad Lemanom?*]²¹⁰

PRILOGA 10

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:30, dopisnica Izidorja Cankarja Francetu Steletu na Dunaj, Ljubljana, 29. marec 1912.

Dragi! – Tako je bilo, kot si ugibal. Podrezal sem in dobil novo obljubo. Če bi ne prejel takoj, mi moraš nanovo – in zadnjič v tej zadevi! – pisati. – Bog daj srečo Tebi in Moletu! Jaz se ukvarjam z Woermannom.

Pozdravljam tebe in Moleta. / Tvoj / Cankar

Rokopis popravljam.

PRILOGA 11

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:31, dopisnica Izidorja Cankarja, Francetu Steletu na Dunaj, Medvo-de, april 1912.

Dragi! – Prelata ni doma pa kakor hitro pride, ti odpošlje tudi denar. Moleta nisem videl – pa brez svoje krivde. Slišal sem, da je na Dunaju čudovito pusto. Bog ti blagoslovi puščobo!

Tvoj / Cankar

²¹⁰ Steletov poznejši pripis.

PRILOGA 12

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:32, dopisnica Izidorja Cankarja Francetu Steletu na Dunaj, Ljubljana, 20. april 1912.

Dragi! – Pridem prihodnji teden, čeprav bi najraje odšel že danes. Prosim te, vpiši me ti – najbolj varno je. Saj mi storiš to uslugo? Molè se je slabo postavil v Ljubljani. Brez gumpoldskirchnerja mu ne oprostim te zamere.

Tvoj / Cankar

PRILOGA 13

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:33, dopisnica Izidorja Cankarja Francetu Steletu na Dunaj, Ljubljana, 24. april 1912.

Na svidenje v petek (26.) po kosilu v kavarni, če ne moreš pa zvečer v rotovžu. Pozdravi tačas nesrečnega Moleta.

Tvoj Cankar

PRILOGA 14

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:30, vizitka Josefa Mühlbacherja. Na hrbtni strani sporočilo Izidorja Cankarja Francetu Steletu, 15. maj 1912.

Ni gotovo, da je Krek že tukaj, nikjer ga ni. – Pott bi rad s teboj govoril.

Tvoj / Cankar / 1912. 15. maj.

PRILOGA 15

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:36, razglednica Izidorja Cankarja Francetu Steletu v Ljubljano, Dunaj, 28. junij 1912.

Dragi Stelè! – V Slavonijo grem gotovo in ti sporočim, kdaj odidem; najbrže 8. Ali mi bo mogoče v Belgrad, še ne vem; denar. To je zate pač precej vseeno. – Molè je živa nervoznost; vidim ga redko. V četrtek menda rigorozira.

Univerza je mrtva. Fajštajn je svinja; sem. nalogo mi je izgubil, in me potem takorekoč na dvoboj pozval. V društvu se dela tema častnih sadov. Mazovec ima še vedno mahniško–estetsko mrzlico. Jaz disertacijo.– Ali si Večere²¹¹ oddal? Ali misliš na DS? – Bodi lepo pozdravljen! Tvoj / Cankar / VII. Lerch. 79.

²¹¹ Večeri nad Lemanom.

PRILOGA 16

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:27, pismo Izidorja Cankarja Francetu Steletu v Ljubljano, Dunaj, med 28. junijem in 4. julijem 1912.²¹²

Dragi Stelè! Kakor sem ti že pisal grem v Šid gotovo, in sicer 8. jul. Naslednji dan zvečer popold. bom tam. Ali mi bo mogoče tudi v Belgrad, res ne vem, ker sem za zdaj bankeroten. Ti tedaj prideš lahko iz Ljubljane 9. jul. ob 3h pop. in si zjutraj 10. ob 7h zj. v Šidu, ali pa 9. jul. ob 7h zjut. – ter z brzovlakom iz Zagreba v Šid, kamor prideš ob 8h zvečer. Prva pot te stane kakih 15K, druga 23K, ki je pa mnogo ugodnejša. (Brzovlak ima samo 2. razred.)

Na Dunaju ta teden nehamo. Molè, Garber in p. Feliš pridejo skupaj v četrtek na vrsto. – Tole ti bo morda napravilo trenutek zabave: Hofratov asistent [Strzygowski] gre v Perzijo, njegovo mesto pa prevzame drugo leto (provizorično sevè) Wachsberger! Fajništajn je seveda hud in se čuti zapostavljenega.

V društvu je častnih sadov milijon; jaz jurigiram na lastno željo kot zastopnik obtožencev. Če se reč ne reši prav ugodno, se nemara res skuha kaka kriza. – Angeli je strašansko dolgčas po tebi; enkrat se je pritoževala, da ji že 3 dni nisi pisal. – Pott je silno ponosen na tvoje fotografije in nagaja Tietzu, da je izvrstni aparat tako lahkomišno prodal.

Saj boš odpisal? Tvoj Cankar / VII. Lerch. 79.

PRILOGA 17

Biblioteka SAZU, R11/XV-406:1, razglednica Vojeslava Moleta in Izidorja Cankarja Francetu Steletu v Ljubljano, Dunaj, 4. julij 1912.

Po srečno /einstimig/ prestanem rigorozu praznujeva v italijanski oštariji God vseh patronov in seveda tudi tvoj. Srčen pozdrav! Mile²¹³

Velja! Na / svidenje v Šidu²¹⁴

Uganka.

Žejan sta kakor dve žolni in nista dve žolni. Kaj je to?

Pijeta kakor dve gobi in nista dve gobi. Kaj je to?

Sama sta, vendar je tretji med njima. Kdo je to?

Kdor ugane prejme za nagrado hofratovo asistentstvo. – Cankar

²¹² Na pismo je bila kasneje pripisana napačna letnica 1910.

²¹³ Vojeslav Mole.

²¹⁴ Izidor Cankar.

PRILOGA 18

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:37, razglednica Izidorja Cankarja Francetu Steletu v Ljubljano, Verona, 14. september 1912.

Cankar / Dettloff

PRILOGA 19

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:39, razglednica Izidorja Cankarja Francetu Steletu v Ljubljano, Laino, 23. september 1912.

Dragi Stelè! – Našel mnogo zanimivih podatkov – življenjskih in umetniških – o Qu. Tudi več pri nas neznanih del. Sicer vse dobro. Učen sem silno. Dettloffa izgubil. Ta teden se moram še potikati okrog Coma; potem grem v Bologno, Ravenna, Firenze.

Če imaš kaj novega, mi piši – v Firenze. (poste rest.).

Tvoj / Cankar/ Laino, 23. IX. 12

PRILOGA 20

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:38, razglednica Izidorja Cankarja Francetu Steletu v Ljubljano, Bologna, 4. oktober 1912.

Dragi Stelè! – Fotografiral sem v Lainu, Ostenu, Lezzenu, Bonzanigu, Stazzoni, Novati Mezzola, Bergamu. Vse se zelo dobro obneslo. – Jutri grem v Raveno! nato se vrnem še za en dan sem, potem v Firenze, kjer me Dettloff že pričakuje. Spotoma smo našli Baldasa. – Kako s C. K? Ali ni še odgovora? Pričakujem tvojega pisma v Firenze.

Tvoj / Cankar

PRILOGA 21

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:41, razglednica Izidorja Cankarja z Ravenne Francetu Steletu v Ljubljano, Bologna, 4. oktober, 1912.

Cankar

PRILOGA 22

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:42, razglednica Izidorja Cankarja Francetu Steletu v Ljubljano, Firenze, 7. oktober 1912.

Cankar

F. 7. X. 12

PRILOGA 23

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:40, razglednica Izidorja Cankarja Francetu Steletu v Ljubljano, Firenze, 14. oktober 1912.

Grdobija in nesramnost. V Ljubljani se gode važne reči in ti molčiš. Denar dobil. Tu je staronemški in nizozemski Heidrich. Jutri odpotujem v Sieno (morda Orvieto) in Rim. (Poste rest., če kaj pomaga.)

Tvoj / Cankar / Kaj je z Molètom?

Mit bester Empfehlung / Unbek[?] Weise[?]²¹⁵ Heidrich

PRILOGA 24

AS 1660 F5/III:738, pismo Franceta Steleta Izidorju Cankarju v Rim (?), Ljubljana, 20. oktober 1912.

Ljubljana, 20. X. 1912.

Dragi Iszo–basci! Pa je res nesramno, da sem te tako zapustil. Vendar sem smatral za bolj važno, da poravnam svoj dolg kot pa, da bi Ti pisal kakšne flavze Iz Ljubljane, katerih navsezadnje še prav malo vem. Nisem Te pa čisto na cedilu pustil, kot bi se mogoče zdelo, saj si pač dobil mojo dopisnico v Florenco, ki sem jo isti dan oddal kot denar in ki je bila vsa popisana s hieroglifi. Bilo je pa na nji v kratkih besedah več kot bi povedal v dolgem pismu, če bi prazno slamo mlatil kot imam navado jaz. Sporočil sem ti na tisti karti, da sem zasledil v Trstu pri sv. Justu v sev. ladji v srednji kapelici slikarijo, ki je bržkone Quaglieva. Poslikan je strop in stranske stene kapelice. Na straneh sta dve večji sliki, na zah. steni beg v Egipt, na vzh. smrt sv. Jožefa. Tudi Guida Treves (Venezia e il Vento) pripisuje to slikarijo Quagliu kot sem pozneje videl. V muzejskem arhivu sem zasledil tudi nek protest akad. Slikarja Kurza v. Goldenstein pisan ca. 1850, ki se nanaša na takratno restavraco stolic, v prvi vrsti Quaglievih fresk. Zate bo zanimiv; jaz ga imam ekscerpiranega, glavne reči pa dobesedno prepisane. – Slikar Sternen mi je pravil, da se spominja tudi da je mej Vipavo in Ajdovščino neka cerkev, katere slikarija sodi, da je Quaglieva. Ne morem se pa spomniti, kako se pravi tam in kje prav natanko ta cerkvica leži. Mogoče je ista, ki nama je o nji pripovedoval Drexler v Gorici. Ako boš v Gorici fotografiraj če bo le šlo tudi relikvije, ki sva jih videla sedaj si že izurjen fotograf in Ti bo lahko šlo.

²¹⁵ Nečitljivi besedi.

Pa še par novic. Zanimalo Te bo v prvi vrsti, da smo imeli pred par tedni razgovor radi Dom in sveta. Sklenilo se je, dokler Ti ne končaš študij začasno rešiti krizo tako, da se Opekovo ime kot urednikovo črta; ostane na zunaj samo dr. Lampè; rokopise pa bo sprejemal in zanje skrbel s pomočjo drugih prelat Kalan. Tudi meni se zdi to zaenkrat najsrečnejša rešitev; vidi se iz tega, da pamet med ljudmi še ni popolnoma izumrla. Nas mladiče so pa nekateri nekoliko naštenkali,²¹⁶ da veliko govorimo, pa malo delamo. Mogoče, da imajo nekoliko prav. Mene ni posebno bolelo, take reči najraje prezrem.

Listopad je prelat Kalan vzel za 100K.

Imamo tudi novo razstavo v Ljubljani.– Obširna je kot še menda nobena, pa tudi razno–lika kot še nobena. Posebno dobro se predstavljata Vavpotič in Sternen ter Jama, ki je pa nesrečno razpostavljen in ne pride do veljave. Med kiparji ima največ Zajec; več reči Štefic, ki se mi zdi pa med vsemi najbolj talentiran. Izmed Dolinarjevih reči mi najbolj ugaja portret Jakopiča, ki dominira sicer najbolj dolgočasen kot razstave (pokrajine Magoličev). Svoj kotiček ima tudi Gaspari, ki bi mi čisto ugajal samo če bi nikdar ne naslikal nobenega človeškega obraza, tu se mi pa zdi popolnoma brez moči, vsaka poteza se mi zdi greh nad našimi ljudmi. Tudi Smrekar ima svojo sobico. Izborna je karikatura Finžgarja, pa ne tista, ki jo ima on v stanovanju ampak nova. Anica Zupanc in Perhavec sta Monakovčana.– v Ljubljani ju imenujejo tudi Kubiste. Vsaj pri Anici, katere učitelja poznam, ni nič več kot prežvečeno tuje blago. Sicer jo pa vidim raje tako kot pa poprej v Jakopičevi maniri. Jakopič mi je pa še vedno uganka. Zdi se mi, da se njemu sploh ne gre za nič drugega kot za problem barve, najskejnjejši impresionizem, katerega alfa in omega je barven flek, telesnost pa zanj sploh ne eksistira. Kako se Tebi zdi? Zajc ima cel regiment osnutkov, toda zdi se mi brez duha, manirizem nagih teles, semintje je naravnost sladak. Sem radoveden, kako boš Ti sodil, ko prideš. Se kmalu vidimo, kajne? Piši mi iz Rima obširneje o svojih doživljajih; sem zelo radoveden, kako je v tvoji glavi po toliko vtisih.

Danes zvečer je v Unionu koncert na čast hrvaškimi in slovenskim poslancem, ki so danes ustanovili skupno stranko (Zveza pravašev in S.L.S.) Bomo spet enkrat malo pokrokal.

O Molētu ne vém nič gotovega. Pisal mi je eno karto iz Krakova, kjer poroča, da gre na Dunaj. Kaj je naprej ž njim in kje je, ne vem. Jaz nisem še nič dobil. Dvořak me tolaži, jaz se pa že jezim. Mantuani pa pravi, da je to čisto regularna pot, ako gre kaj na ministrstvo, da rešijo šele čez eno leto.

Lepo pozdravlja / Tvoj Stelè / Tudi se skorajži s kakim povračilom! –

PRILOGA 25

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:6, pismo Izidorja Cankarja Francetu Steletu v Ljubljano, Rim, 24. oktober 1912.

Dragi prijatelj!

Tvoje dopisnice nisem dobil; zato boš razumel moje začudenje in tudi odpustil hude besede, obenem pa občudoval mojo zvestobo, ki mi j ukazovala na stanoviten molk stanovitno odgovarjati z razglednicami.

Zelo sem ti hvaležen za poročilo o Q. Tista restavracija bo morda zelo važna; da bo nekaj v Trstu, sem že slutil. – Kako sem opravil v Lainu, sem ti menda že pisal. Ostal sem tam 3 dni in ekscerpil matice (genealogija je od 1600 do 19. st. precej sigurna) ter akte, ki jih je tam obilno, dasi se na Julija le malo

²¹⁶ Nečitljiva beseda.

nanašajo. Dela bi bilo tu še veliko – Laino je bilo gnezdo skoro zgolj umetniških družin in je deloma še sedaj – žal, da sem ga jaz opravil le deloma; zgolj z ozirom na mojega Q. Zvedel sem za nekaj (pri nas neznanih) fresk, ki so deloma stilistično zelo zanimive in deloma tudi izpolnijo vrzel med prvim in drugim ljublj. bivanjem. Fotografiral sem tudi fresko iz l. 1728., ki bo po mojem važna. Sicer se pa v Lainu drži tradicija (iz aktov nedokazna), da je Q. delal na Dunaju. Tu je še skrb, ki mi bo dala dela. Gotovo je, da je tudi v okolici Coma še mnogo slik Qevih, ki so sedaj neznane in ki nisem zvedel zanje, ter najbrže tudi ne bom, dasi bi bilo potrebno. V okolici Bergama so tudi na 2 krajih, toda zvedel sem zanje le po srečnem slučaju. Več o vsem tem ustmeno, če te bo zamikalo. – Kar se Q. samega tiče, mislim sedaj, da izhaja stilistično v glavnem iz domače šole v Lainu. Dokazati tega še ne morem, zato bi moral še enkrat na Comansko. Skoro gotovo o Božiču. Precej gotovo se mi pa zdi, da je Francaschini nanj kar najmanj vplival.

Kako je v moji glavi po dolgi poti, si radoveden. Glavni facit je vendar ta, da se je napravil v njej veliki red. Mnogo stvari je vživelo, ki so bile poprej mrtve. Pokrajinske šole so mi bile sevé popolnoma nove in marsikaj odtega sem že pozabil nanovo; toda užitek je prelistovati umazani zvezek. Največ veselja mi je dala Firenza. Je res čudovito mesto in tako prikladno za študij. Stanoval sem jako dobro, poceni in v bližini Uffizijev. Za F. zadostuje 14 dni, če ne dela človek posameznih študij, za Rim bo – bojim se – premalo. To je drugo mesto, kjer sem doživljal ekstaze. S. Clemente in S. Maria Ant. ter mozaiki! Hotel bi ostati tukaj vsaj mesec dni, da bi sprejemal v manjših dozah in si dovoljeval lahko več časa pred stvarmi. Tako bo le splošen pregled. Pred dvema dnevi se je končal kongres. Prvi človek, ki sem ga srečal v P. Corsini je bil sevé Dvořak. Hotel sem pasti na kolena in mu poljubiti čevlji. Ko se je informiral, da namerjava z Dettloffom ostati samo 14 dni tukaj, je nama naročil, naj kaj pametnejšega počneva, kot bi hodila h kongresu. Es wird ja alles gedruckt! Danes vidim, da je imel prav. Kongresa se je udeleževal, obtovorjen z znano mapo in celo bukvarno dr. Saxl; švigal je po stari navadi semintja. Bil je tu tudi Hofrat Swoboda ter prijatelj Poglayen; imel je poročati Strz–u o kongresu, zlasti o predavanju Wilperta: Roma fondatrice dell'arte christiana e medievale. Zdelal ga je sevé, kar se je dalo. Kaj je hotel Wilpert naš. Tudi Venturi je pikro ciknil na Stz. – In slednjič je tu še prijateljica Ana Bielohl. Vsi njeni stavki so en sam zamaknjen : Ah! Roma! – Baldasa sva srečala dvakrat, v Veroni in Bologni.

Iz Rima grem še v Napol. Ali se bom ustavil v Gorici, ne vem in ti ne morem obljubiti. Čas me bo prehitel in denar pošel. Opravim pa gotovo o Božiču, če ne boš že sam prej. – I. t. d.

Zaradi Mazovca sem pisal prelato, pa je bilo že prepozno; je bil najbrže že v dogovorih s Šilcem. – Kdo se je upal pri DS zabavljati mladinom? – Ti si gotovo že napisal poročilo o slikarski razstavi. Kaj sicer delaš? Zelo me je presenetila novica o ustanovitvi tiste hrv. – slov. reči; enako razveselila vest, da boš krogal. Jaz ne krogam; pogrešam te močno tudi v tem oziru. – Pridem najbrže prvi teden novembra in te poiščem.

Pozdravi Angelo!

Tvoj / Cankar / Rim, 24. X. 12.

PRILOGA 26

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:43, razglednica Izidorja Cankarja Francetu Steletu v Ljubljano, Neapelj, 31. oktober 1912.

Pridem prihodnji teden. Še prej v Palermo.

Tvoj / Cankar / 31. X. 12.

PRILOGA 27

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:43, razglednica Izidorja Cankarja Francetu Steletu v Ljubljano, Messina, 3. november 1912.

Dragi prijatelj! – Zaplel sem se v obupno pot. Videl sem rad Palermo, a pogledati sem prisiljen tudi Milazzo, Messino, Catanio, Siracuso, Bari. V Trst pridem šele prihodnjo nedeljo. Iskreno te pozdravlja tvoj Cankar / Messina, 3. XI. 12.

PRILOGA 28

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:44, razglednica Izidorja Cankarja Francetu Steletu na Dunaj, Benetke, 25. april 1913.

Iskreno pozdravlja / Cankar / B. 25. VI. 13.²¹⁷

[Izidor C.]²¹⁸

PRILOGA 29

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:26, razglednica Izidorja Cankarja Francetu Steletu v Ljubljano, Bohinj, 3. avgust 1913.

Dragi prijatelj!

Pisal sem danes Molètu, naj ti sporoči, kdaj bi mogel priti v Bohinj. Saj si še teh misli?

Cankar

PRILOGA 30

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:8, dopisnica Izidorja Cankarja Francetu Steletu na Dunaj, Bohinj, 15. avgust 1913.

Dragi! – Najbrže ti je že znano, vendar, da le ne bi zastonj hodil: Molè se je premislil in neče priti v Bohinj. Jaz pridem prihodnji teden v Ljublj.

Tvoj / Cankar

²¹⁷ Napačen zapis datuma glede na žig.

²¹⁸ Pripisal Stele.

PRILOGA 31

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:4, pismo Izidorja Cankarja Francetu Steletu v Ljubljano, Dunaj, 13. september 1913.

Dragi Stelé!

Svoje predavanje s shoda lahko izročiš Kalanu. Mislim, da ti bo hvaležen, ker mu bo za novembrsko številko najbrže primanjkovalo gradiva. Prihodnje leto si mislim DS v umetniškem oziru tako: V prvi polovici članek o kakem svetovnem problemu, v drugi kaka domača razprava. Morda ne bo nemogoče, če se bomo držali vkupe (zakaj se kujaš zadnje čase?) Kar se tiče drugega dela, sem govoril z Jakopičem, ki mi je obljubil fotografije (razvojno) naših modernih; s tem bi bilo za prvo silo pomagano, dokler se ne nabere počasi domač kunsthistor. material. Tedaj bi se morda lotila tega. Kako si za pozneje mislim nalogo DS, že veš.

Za 1. št. bi hotel od tebe nekaj o franc. impresionizmu. Prosim te, ne odreci mi prošnje; jaz sedaj ne morem nič, komaj bom do konca leta pisal začetni rokopis. Odgovori mi, daj event. nasvete, sporoči, ali hočeš začetni z oglasi komisije; potem se bova zmenila glede fotografij.

Molè ni več nepripravljen sodelovati.

Ves tvoj / Cankar / D. 13. IX. 13 / VII. Lerch. 79

PRILOGA 32

Biblioteka SAZU, R100/VI-1:15:5, pismo Izidorja Cankarja, Francetu Steletu v Ljubljano, Dunaj, 10. oktober 1913.

Dragi prijatelj!

Tvoje pismo me je potolažilo: mislil sem, da si hud name, ali da imaš sicer kake muhe.

Če boš imel vedno toliko dela, se mi obljublja kot uredniku slabi časi. Tem bolj sem ti hvaležen za pripravljenost in dobro voljo. Prosim te, da članek vendarle napišeš, ker imam za Giovannija [Gruden]²¹⁹ drugo nalogo, ki mu bo lažja kot ta, ki si jo je naložil, pa upam, še ne začel. (Ali je Gruden v Ljubljani? Sporoči mi na dopisnici njegov naslov, če je tam!)

Glede članka ne želim drugega, kot da krepko poudariš, kako ni impresionizem nič absolutno novega in kako se je svojčas (mislim) iz istih razmer razvil kot sedanji francoski.

Načelno je to morda za naše razmere najvažnejše in bo morda tudi vzgojno delovalo. – Druga želja je, da material kolikor mogoče hitro zbereš (mislim, da ne bo pretežavno), da v pravem času naročim klišeje. Najbolje je, da mi ga pošlješ kar sem; tako bi stvar uredil s klišeji preden pridem na Kranjsko.

Če se prav spominjam si govoril o Heimatschutzu? Ali bi bilo za DS? S slikami? Da sva se zmenila z Jakopičem glede Slov. umetnikarjev, veš. Pisal sem mu, naj mi zbere svoje slike. Za članek da bom poskrbel. Predložil sem mu, da napiše (kar bi bilo boljše in zanimiveje) vsak slikar sam kratek komentar k svojim slikam; to je bil dobro mišljen, toda obupen predlog, kajti ne zaupam toliko našim malarjem, da bi se dvignili

²¹⁹ Pripisal Stele.

do pisanja – v svojo korist! Odgovora nisem dobil nobenega, niti tega, da je voljan priobčiti svoje slike. In te prosim: če ga slučajno vidiš, govori v mojem imenu z njim, ako ti ni preveč sitno.

Molè je bil ravnokar pri meni in mi je naznanil, da gresta z Dvořakom 28. t. m. skupaj v Dalmacijo, kjer ostane. 15. t. m. gre baje v Krakov. Pravi, da si ti njemu odgovor dolžan, on da ti je že pisal. Sicer ni nič novega. Pripravljam se za rigoroz in upam, da bom enkrat decembra v Ljubljani.

Iskreno te pozdravlja / tvoj / Cankar / D. 10. X. 13.

An Insight into France Stele through his Early Adulthood Correspondence with Izidor Cankar

Summary

The article deals with the correspondence and »professional friendship« between two key representatives of Slovene art history and the Vienna School of Art History at the University of Ljubljana between both wars, France Stele (1886–1972) and Izidor Cankar (1886–1958).

The discussion follows their correspondence from the start of their studies until the end of 1913, when both returned to Ljubljana – Stele took over the position of the provincial conservator and Cankar became the (chief) editor of the magazine *Dom in svet*. Stele's later scientific and pedagogical work serves as basis for the exploration of Slovenian art between the two wars, as well as for cultural heritage and the development of humanities at Ljubljana university. However, in spite of these achievements, his work has still not been scientifically critically evaluated. The discussion focuses on his activities in the pre-WWI period, which have not yet been subject to scholarly attention. The majority of the correspondence from that period is kept in the library of the Slovenian Academy of Sciences and Arts. Unfortunately, only two letters from Stele to Cankar from the period before World War I are preserved.

Soon after enrolling at the University of Vienna, France Stele became the editor of *Zora*, a bulletin of the Catholic Academic Society *Danica*, which was undergoing a revival during his studies. This was mostly due to the efforts of Janez Evangelist Krek, educator and member of the provincial and state parliament, who was also Cankar and Stele's mentor in social and political affairs. Until 1911 Stele was an active organizer in the Slovenian Student Association and instigator of the Slovenian Academic league, which tried to connect the student societies of all the Slavic nations in the then Austro-Hungarian Monarchy. He established closest contacts with Polish intellectuals and culture, deepening the connection during his year-long military service in Lvov, at that time under the Polish political and cultural authorities within the Austro-Hungarian Monarchy.

Some of Cankar's letters from that period are closely related to his publications in *Zora*; Stele invited Cankar to participate when he was studying in Louvain. The Viennese circle of Slovenian students, in particular those from the Faculties of Arts and Law, which formed around the Catholic *Danica* and regularly published in *Zora*, later came to represent the core of both the magazine *Dom in svet* and the cultural, social and political life of Slovenians between both wars.

After 1910, Stele fully dedicated himself to his art historical studies. He was a student at the institutes of Josef Strzygowski and Max Dvořak, who, at that time, led the Austrian topography project with Hans Tietze. Dvořak's lectures on 17th century Spanish paintings and the Dutch and Flemish paintings from Rubens to Rembrandt, which Stele attended in the second and third semesters, were key for his understanding of modern painting.

In 1909, painter Rihard Jakopič opened the first art gallery in Ljubljana designed by architect Maks Fabiani, creating the conditions for the development of Slovenian art and criticism. This artistic awakening encouraged young art historians in Vienna to study modern and contemporary art and to start writing reviews soon after.

Articles in *Čas* and *Dom in svet* magazines demonstrate that the young Slovene art historians who met at Vienna University in the winter semester of 1911/1912 (Stele, Cankar and Vojeslav Mole) consciously started to employ the methodology and terminology of their professors, who built upon Riegl's and Wickhoff's scientific heritage. Stele and Cankar actively opposed prejudice from Slovenian Catholic intellectuals against modern art. They developed their own scientific approach and perception

of modern art in their publishing and writing of reviews of contemporary exhibitions. Stele's essay "The Apology of Modern Art", published in 1911 in the *Čas* scientific journal, can be understood as his first direct application of the principles of the Vienna School of Art History, which follow Riegl's development of form in the law of causality (*Kausalgesetz*) as well as Wickhoff's evolutionary code. Even though "The Apology of Modern Art" reflects that the author is searching for a terminological and epistemological position, it prompted a number of debates in Ljubljana, especially with regards to the substantive meaning and formal development of church architecture.

The content and critical responses to the article were not directly recorded in the preserved correspondence between Stele and Cankar; however, the way in which the two colleagues later complemented and supported one another is highly characteristic of how they led public discourse. Strong emphasis was placed on the aesthetical and ethical problems of contemporary church architecture. In his "The Apology of Modern Art", Stele had already explained the principles of modern art on the example of Wagner's church at Steinhof (1905–1908) and emphasised the style and manner of planning and constructing Secessionist architecture. At the time of the Eucharist congress in Vienna in 1913, Cankar supported Stele's claims with a remarkably tangible description of Plečnik's Church of the Holy Spirit in Vienna's Ottakring district, while the controversy continued until the beginning of World War I. This was also the point at which the several year break in Stele and Cankar's correspondence began. It is possible to discern from the letters, which supported the friendship between Izidor Cankar and France Stele, how their mutual trust strengthened in the years before World War I. They built on the broad-mindedness acquired through their education and cosmopolitanism as well as through their vision of transferring this broad-mindedness and knowledge to their home environment.

Oto Bihalji-Merin and the Concept of the “Naïve” in the 1950s

Bridging Socialist Realism and Non-Figurative Art

Tanja Zimmermann

Reflecting on Naïve Art in the 1950s

The exhibition *50 Years of Modern Art*, part of the 1958 World's Fair *Expo 58* in Brussels, was destined to present the development of art since the beginning of the 20th century. Its aim was, as announced in a preliminary statement, to introduce into contemporary art, to give a résumé of present aesthetic values and to demonstrate the spiritual interconnectedness of humanity.¹ Various pre-war avant-garde currents from East and West were shown, including fauvism, cubism, futurism, expressionism, suprematism and constructivism, metaphysical art, dadaism and surrealism, followed by contemporary Western non-figurative art and Soviet socialist realism, termed as “social realism”. Among the artists exhibited were canonical painters, such as Isaac Brodsky, Alexander Gerasimov, Alexander Deineka, Semen Chuikov, Martyros Sarian and the artist group Kukrynsky. In the exhibition catalogue, their paintings were reproduced in juxtaposition to works by American realists such as David Hopper.² A separate section was dedicated to naïve art, and it included artists such as Paul Gauguin, Henri Rousseau and other French naïve artists discovered by art dealer Wilhelm Uhde, but also Yugoslav naïve artists, such as the academic artist Krsto Hegedušić, who painted peasant motifs in Bruegel's manner (fig. 1) and who in 1930, together with the autodidact Ivan Generalić, founded a peasant art group in the Croatian village of Hlebine (fig. 2).³ Hegedušić was also praised as a highly successful socialist painter. His monumental canvas *The Battle of Stubica* (1948), showing the Slovene-Croatian peasant uprising of 1573 decorated the office of the Yugoslav president Josip Broz Tito in his residence in Belgrade.⁴

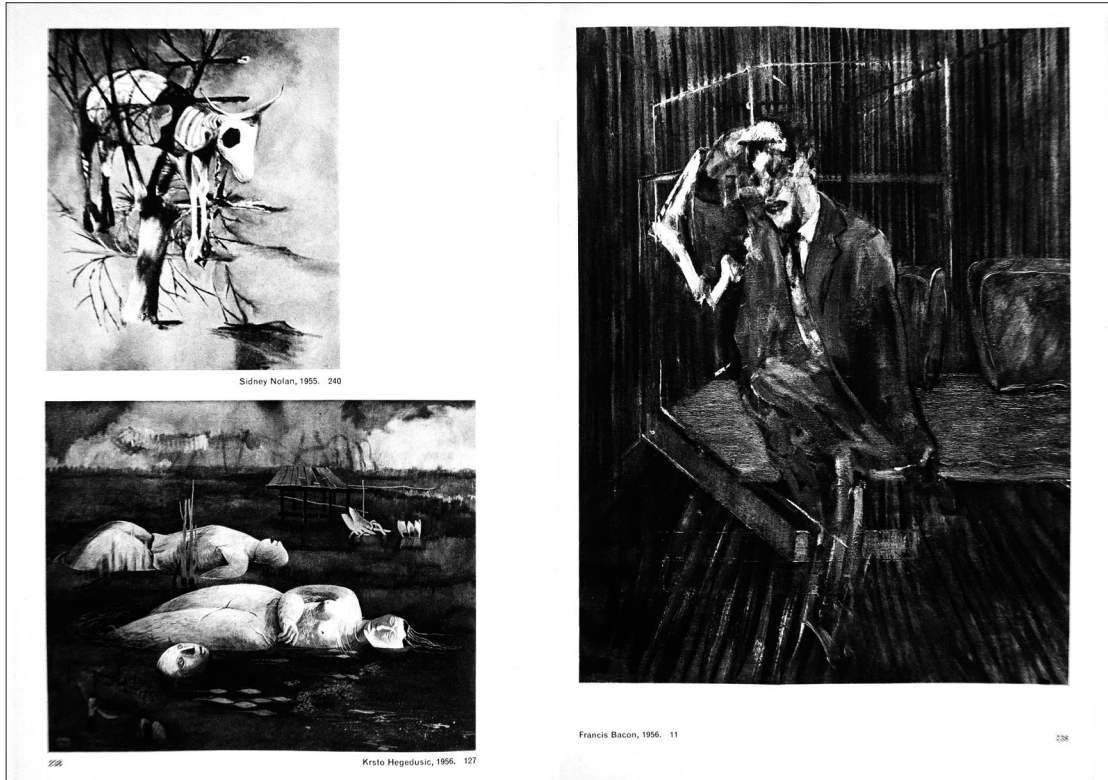
The term “naïve” artist was used to denote artists who pursued different aims: painters inspired by non-European cultures or folk art, non-academic autodidacts, but also academic artists who painted in a naïve manner. The phenomenon of the naïve originated in the 1930s, and the artists

¹ Emile LANGUI, Einführung, *50 Jahre moderne Kunst* (ed. Emile Langui), Köln 1959, p. 8: „Gedacht sowohl als Einführung in die Kunst unserer Zeit wie auch als Bilanz der ästhetischen Werte der Gegenwart, wird die Ausstellung eine hervorragende Manifestation der geistigen Verbundenheit der Menschheit sein.“

² LANGUI 1959 (n. 1), pp. 200–204.

³ Other Yugoslav artists whose works were exhibited were the painter Peter Lubarda and the sculptor Vojin Bakić.

⁴ For the discussion on Hegedušić's *Battle at Stubica*, which won first prize from the Yugoslav government, see Tanja ZIMMERMANN, *Der Balkan zwischen Ost und West. Mediale Bilder und kulturpolitische Prägungen*, Köln-Weimar-Wien 2014 (Osteuropa medial, 6), pp. 224–232.



1. Krsto Hegedusić juxtaposed to Francis Bacon, in: 50 Jahre moderne Kunst, Köln 1959



2. Krsto Hegedusić and Ivo Generalić juxtaposed to French naïve artists, in: 50 Jahre moderne Kunst, Köln 1959

were assembled under that name in three large shows beginning with *Un Siècle de Peinture Naïve* in 1933 in Paris (Galerie des Beaux-arts),⁵ *Les Maîtres Populaires de la Réalité* in 1937⁶ in Grenoble (Musée de Grenoble) and Zurich (Kunsthaus), and *Masters of Popular Painting: Modern Primitives of Europe and America* in 1938 in New York (MoMA).⁷ The first time after the Second World War that the naïve regained public attention was 1958.

Three years before the Belgian exhibition, in 1955, French ethnographer Claude Lévi-Strauss published his very influential travel report *Triste Tropiques*, in which he argued against an exclusively scientific approach to primitive cultures and linked scientific endeavor to colonial exploration, which was fatally deemed to destroy the object it was exploring: "When we make an effort to understand, we destroy our attachment, substituting another whose nature is quite different."⁸ He resigned to accepting as unavoidable a nostalgic distance from foreign and past cultures. As cultures fade away under the exploring eye, they can never be completely understood, but only reconstructed in the process of *bricolage* based on fragments. His post-war approach towards primitive cultures differed from that of the avant-gardes, which tended to perceive the people labeled as naïve and primitive as companions, on the same path as they themselves when they tried to return to the primeval elements of art. For Lévi-Strauss, a traveler through time and space must choose between two alternatives:

Either I am a traveler in ancient times, and faced with a prodigious spectacle which would be almost entirely unintelligible to me or might, indeed, provoke me to mockery or disgust; or I am a traveler of our own day, hastening in search of a vanished reality.⁹

Both the colonial and the post-colonial nostalgic approaches can never reach the goal of an authentic encounter, which is located out of time. In contrast to the first, pre-war approach, the latter in the post-war period calls our attention to what has been lost, destroyed or made inaccessible by the very act of inquiry, and it forces us to link interest and mourning.

Triste Tropiques sensitized the public to primitive and naïve art, and prepared the foundation for its inclusion into modern art production as an integral part of human creativity. In the next two decades, numerous large exhibitions of naïve art in West and East followed: 1958 in Knokke-le-Zoute in Belgium, 1960 in Paris, 1961 in Baden-Baden, Frankfurt and Hanover, 1962 in Edinburgh, 1963 in Recklinghausen, 1964 in Rotterdam, Paris, Salzburg and Oldenburg, 1966 in Bratislava (Triennial of Naïve Art) and Tokyo, 1969 again in Bratislava and Lugano, 1970 in Dortmund and Zagreb, 1971 again in Recklinghausen, 1972 again in Bratislava, 1973 again in Lugano, Zagreb and Acapulco, 1974 in Milan and Amsterdam, and 1975 in Munich and Zurich.¹⁰ The Yugoslav art historian, art critic and curator of Serbian-Jewish origin, Oto Bihalji-Merin (1904–1993), was involved in most of these events. While interest in naïve and primitive art grew, the traditional, dichotomist concept of the 'primitive', interpreted as inferior or being in an early stage in comparison to civilized

⁵ *Un Siècle de peinture naïve* (ed. Raymond Cogniat), Galerie des Beaux-arts, Paris 1933.

⁶ *Les Maîtres populaires de la réalité* (eds. Raymond Escholier, Maximilien Gautier), Paris 1937.

⁷ *Masters of Popular Painting. Modern Primitives of Europe and America* (ed. Alfred Hamilton Barr Jr.), Museum of Modern Art, New York 1938.

⁸ Claude LÉVI-STRAUSS, *Tristes Tropiques*, London-New York 1961, p. 394.

⁹ LÉVI-STRAUSS 1961 (n. 8), p. 45.

¹⁰ *Die Kunst der Naiven. Themen und Beziehungen* (ed. Oto Bihalji-Merin), Haus der Kunst, München 1975, p. 30.

culture, began to be disputed and revised in ethnography and anthropology—particularly under the impact of the decolonization of the African states.¹¹

The Brussels exhibition was organized by Emile Langui (1903–1980), director of the Department of Fine Arts and Letters at the Ministry of Public Education of Belgium, who took part in Belgian resistance and closely collaborated with the Monuments Men during the Second World War.¹² In the introduction to the exhibition catalogue, Langui attributed a certain archaic core to all real modernist movements, considering archaic cultures as a common precursor.

In fact, all the artistic movements of the last 50 years—as far as they are modern—have their origins in a distant past, and their precursors in the most remote cultures. It was the hallowed traditions of the nineteenth century, or more generally those of ancient Greco-Roman culture, which measured a contemporary phenomenon as a brutal and lamentable break with the past, when in reality it followed world-wide and millennial developments.¹³

Whereas at the beginning of the 20th century, avant-garde art rejected the Western European canon of classical antiquity, accepting instead the results of new optical discoveries as a foundation in the search for new perception, after the Second World War, canonical, classic art was also rejected for ideological reasons—owing to its abuse by fascist as well as Bolshevik propaganda. In comparison with the *documenta* 1955 in Kassel, where the revival of forbidden avant-garde art and its inclination to Cubism and Expressionism, abstraction and non-objectivity were celebrated,¹⁴ the Belgian exhibition also included realistic trends. The later *documenta II* in 1959 claimed to exhibit international trends in art since 1945; however, it showed mostly American and Western European work thereby focusing exclusively on abstraction.¹⁵ Several contemporary Soviet artists were presented at the exhibition and two curators from Eastern respectively South-Eastern European communist countries, Mihkail Alpatov and Oto Bihalji-Merin, were members of its international organizing committee. To Langui, who praised the archaic core of modernist art and naïve work, given their closeness to ordinary people and the masses, they were not only behind the avant-garde movements, but also behind socialist realism.

¹¹ Francis L. K. HSU, Rethinking the Concept 'Primitive', *Current Anthropology*, 5/3, 1964, pp. 169–178.

¹² Monuments Men Foundation for the Preservation of Art, Monuments Men. Emile Langui (1903–1980), <https://www.monumentsmenfoundation.org/intl/de/the-heroes/the-monuments-men/langui-emile> (accessed: 3 April 2018).

¹³ LANGUI 1959 (n. 1), p. 11: „Eigentlich alle künstlerischen Bewegungen der letzten 50 Jahre – soweit sie modern zu nennen sind – haben ihren Ursprung in einer fernen Vergangenheit und ihre Vorläufer in entlegensten Kulturen. Es waren die geheiligten Traditionen des 19. Jahrhunderts oder ganz allgemein die der alten griechisch-römischen Kultur, an denen gemessen ein zeitgemäßes Phänomen als brutaler und beklagenswerter Bruch mit der Vergangenheit erschien, während es doch in Wirklichkeit an weltweite und vieltausendjährige Entwicklungen anknüpfte.“

¹⁴ www.documenta.de/de/retrospective/documenta# (accessed: 3 April 2018).

¹⁵ Werner Haftmann, the co-organizer of the *documenta II*, argued that only works of art produced in “creative freedom” (schöpferische Freiheit) could be exhibited, whereas realist currents closely linked to politics ranging from socialist realism to Renato Guttuso in Italy, had to be excluded; see Werner HAFTMANN, Einführung, *II. documenta '59. Malerei nach 1945*, Köln 1959, p. 15. Only early Russian avant-garde artists, such as Vassily Kandinsky and Marc Chagall, working most of their lives in Western Europe as well as a few contemporary non-figurative Polish (Tadeusz Kantor, Adam Marcyński, Jan Lebensztejn) and Yugoslav artists (Gabrijel Stupica) were shown in the exhibition and reproduced in the catalogue.

One might regard the naïve as the only ones who, connected to the people, make art for the people. They are the individualists of folk art, which is however a collective phenomenon. But there is another conception of art, which is more or less voluntarily fulfilled by hundreds of artists and which has to serve the ideology that, among other things, aims to emancipate the masses through culture.¹⁶

At the same time, he admitted that socialist realism, which reverted to the realist aesthetics of the period before 1914, was, at an early stage after the October Revolution, in fact capable of representing the oppressed masses and expressing a true revolutionary spirit, before art fell victim to "the knife of dogmatic orthodoxy".¹⁷ Thus, realist forms, whether naïve or the result of social realism, were rehabilitated to some extent by Langui.

At this stage, when art voluntarily served a cause, the movement in the USSR, Mexico, France, and Italy—wherever artists opposed the existing government and might express their opinions freely—it experienced its best time. The future will determine whether what Social Realism really wants was not much better represented by Fernand Léger, Diego Rivera, Orozco, Siqueiros, Guttuso, Ben Shahn and Picasso than by the masses of those who confused the revolutionary motive with the spirit of revolution.¹⁸

The specific realism of naïve art was not only situated at the hinge-point of non-figurative and figurative-art, but it was also perceived in social terms as a 'rough' expression of 'small people', of the peasant and proletarian masses. In communist Yugoslavia, however, naïve art had to fulfill further functions.

Naïve Art in Socialist Yugoslavia

In 1948, after having raised acclaim to political autonomy and succeeding in dominating South-eastern Europe, Yugoslavia was excluded from the Cominform and forced to pursue its own communist path without Soviet support even on issues of artistic expression. A few years later, at the Third Congress of Yugoslav writers in 1952 in Ljubljana, the canon of socialist realism was abolished, but none of the participants had a clear concept of what form should replace it.¹⁹ Prominent

¹⁶ LANGUI 1959 (n. 1), p. 51: „Man könnte die Naiven als die einzigen betrachten, die, dem Volke verbunden, eine Kunst für das Volk machen. Sie sind die Individualisten der Volkskunst, die selbst ein kollektives Phänomen darstellt. Es besteht jedoch eine andere Konzeption, die von Hunderten von Künstlern mehr oder weniger freiwillig erfüllt wird und nach der die Kunst einer Ideologie zu dienen hat, die unter anderem darauf abzielt, die Massen durch Kultur zu emanzipieren.“

¹⁷ LANGUI 1959 (n. 1), p. 51.

¹⁸ LANGUI 1959 (n. 1), pp. 51–52: „In dieser Phase, als die Kunst sich freiwillig in den Dienst einer Sache gestellt hatte, erlebte jene Bewegung in den UdSSR, in Mexiko, in Frankreich und Italien, überall da, wo Künstler, die gegen die bestehende Regierung opponierten, ihre Meinung frei äußern durften, ihre beste Zeit. Die Zukunft wird entscheiden, ob das, was der Soziale Realismus eigentlich will, nicht von Fernand Léger, Diego Rivera, Orozco, Siqueiros, Guttuso, Ben Shahn, und Picasso weit besser vertreten wurde als von der Masse derer, die das revolutionäre Motiv mit dem Geist der Revolution verwechseln.“

¹⁹ Miroslav KRLEŽA, Govor na kongresu književnikov u Ljubljani (1952), *Svjedočanstva vremena. Književno-estetske varijacije* (ed. Ivo Frangeš), Sarajevo 1988, p. 44. For the dispute about socialist realism in Yugoslavia, see Ljilja-

Yugoslav writer, Miroslav Krleža, founder of the Yugoslav Encyclopedia and vice-president of the Yugoslav Academy of Science and Arts, called for a new artistic expression for the entire nation.²⁰ He required Yugoslav artists to depict rebellious peasants like the painters of the Reformation and called Hegeđušić a contemporary role model.²¹ Two years earlier, in his preface to the Paris exhibition of *Medieval Yugoslav Art* at the Palais de Chaillot in 1950, Krleža had interpreted certain cultural phenomena on Yugoslav territory, such as the heretical movement of the Bogomils in Bosnia, the autocephalous Serbian-Macedonian church and the Glagolitic culture in succession of the Slavonic apostles Cyril and Method, as medieval anticipations of the socialist Third Way, developing cultural-political concepts independent from both East and West.²²

Our medieval civilization was born out of the antithesis of Byzantium and Rome, and thus out of the secular conflict between the Byzantine Patriarchate and the Popes. Our artistic civilization—which throughout its history has adhered neither to the Orient nor to the Occident—emerges within those coordinates of spirit and style in art as a third component, which in itself and by means of its interior law of movement was strong enough never to be stopped and resistant enough not to be passively subdued by forces stronger than itself.²³

Whereas Krleža laid the foundation for an autonomous cultural policy, Bihalji Merin contributed a new aesthetic concept of art a few years later, deriving its forms from the same medieval anticipations: “Contemporary art of Yugoslavia has its backing and background in a medieval high culture. It is nevertheless looking forward, into the future.”²⁴ Naïve painters attached to popular folklore were particularly believed to be the true successors of their medieval predecessors. They were also able to use figurative forms to replace Soviet socialist realism.

Although earlier historical events such as peasant uprisings were interpreted as the anticipation of the socialist revolution in other communist countries as well, especially the German Democratic Republic, the concept of a peasant-naïve artistic expression in Yugoslavia was unique. The idea of primitivist artistic perception anticipating the political Third Way was introduced by

na KOLEŠNIK, Prilozi interpretacije hrvatske umjetnosti 50ih godina, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 29, 2005, pp. 308–309; Goran MILORADOVIĆ, *Lepota pod nadzorom. Sovjetski kulturni uticaji u Jugoslaviji 1945–1955*, Beograd 2012, pp. 104–107, 142–180; ZIMMERMANN 2014 (n. 4), pp. 168–178.

²⁰ For Krleža’s role in Yugoslav cultural policy, see MILORADOVIĆ 2012 (n. 19), pp. 157–159, 306–309; ZIMMERMANN 2014 (n. 4), pp. 219–224, 232–247.

²¹ ZIMMERMANN 2014 (n. 4), pp. 227–230.

²² Miroslav KERLEJA, Preface, *L’art médiéval yougoslave. Moulages et copies exécutés par des artistes yougoslaves et français* (ed. Paul Deschamps), Paris 1950, p. 15. For Krleža’s cultural model of the Third Way, see ZIMMERMANN 2014 (n. 4), pp. 232–246.

²³ KERLEJA 1950 (n. 22), p. 14: «Notre civilisation médiévale est née sur l’antithèse de Byzance et Rome, c’est-à-dire dans l’espace du conflit séculaire entre le Patriarcat de Byzance et la Papauté. Notre civilisation artistique – au cours de son histoire elle ne fut jamais ni d’Orient ni d’Occident – apparaît, dans cette coordination de l’esprit et du style dans l’art, comme une troisième composante qui, par elle-même et par sa loi intérieure de mouvement, fut assez forte pour ne pas s’arrêter et assez résistante pour ne pas subir passivement des forces plus civilisée qu’elle.»

²⁴ Oto BIHALJI-MERIN, Tradition und Perspektiven, *Jugoslawien. Zeitgenössische jugoslawische Malerei* (eds. Otto Bihalji-Merin, Momčilo Stevanović, Aleksa Čelebonović), Beograd 1957 (Jugoslavija, 14), p. 3: „Die zeitgenössische Kunst Jugoslawiens hat Rückhalt und Hintergrund in einer mittelalterlichen Hochkultur. Ihr Blickpunkt ist dennoch vorausgerichtet.“

Krleža in the Paris exhibition catalogue, where he ascribed to medieval Bogomil sculptors a sort of primeval, independent virginal perception.

Freed from the artistic canon of their epoch, the Bogomil sculptors observed the things and events that surrounded them in their own way and, in this work of exploration they were, without a doubt, inventors. /.../ Is this sculpture wild or barbaric? These are naïve and fresh observations of a virgin country, of 'terra vergine' in the artistic field, which for the whole world has remained 'terra incognita' until now. It is a conception of the world and the life of a whole Bogomil cosmogony, about which we unfortunately know only little today and what we know, we have drawn from the documents of the inquisition, which led a merciless war against the Bogomil heresy.²⁵

Although the sources of the naïve derived from non-European art, early Western European genre painters like Pieter Bruegel the Elder and autodidact painters such as Henri Rousseau, Bihalji-Merin perceived them as successors of Yugoslav medieval and folk art.

Oto Bihalji-Merin's Concept of Naïve and Contemporary Art

Oto Bihalji-Merin was born in 1904 in Zemun close to Belgrade. He studied art and art history first in Belgrade and later in Berlin, where he joined the German Communist Party in 1924.²⁶ During the late 1920s and early 1930s, he regularly published literary criticism in the left-wing press, such as the *Rote Fahne* (Red Flag) and the *Linkskurve* (Left Curve), signing his texts with various names, such as Otto Biha, Peter Merin and Peter Maros. When he proffered aesthetic judgment, he followed the Soviet example of proletarian literature, adoring Maxim Gorki²⁷ and participating in the campaign against Boris Pilnyak when the latter was accused of counterrevolutionary tendencies after having published his novel *Mahogany* (1929), in which he criticized Soviet agricultural policy.²⁸ At the same time, together with his brother Pavel, Merin founded the renowned publishing house of Nolit in Belgrade, which published authors such as Isaak Babel, Upton Sinclair, John Steinbeck, Egon Erwin

²⁵ KERLEJA 1950 (n. 22), p. 47: «Libres de tout artistique de l'époque, les sculptures bogomiles observaient les choses et les événements qui les entouraient, à leur façon personnelle et, dans ce travail de pénétration, ils étaient, sans aucun doute, des inventeurs. /.../ Cette plastique est-elle sauvage ou barbare? Il s'agit des observations naïves et fraîches d'un pays vierge dans le domaine artistique 'terra vergine' qui, pour le monde entière, est restée, jusqu'à nos jours 'terra incognita'. Il s'agit d'une conception du monde et de la vie de toute une cosmogonie bogomile que nous connaissons aujourd'hui malheureusement peu et ce que nous en savons, nous l'avons puisé dans les documents de l'inquisition qui menait une guerre sans merci contre l'hérésie bogomile.»

²⁶ For the biography of Oto Bihalji-Merin, see Fritz Joachim RADDATZ, Bihalji-Merin 80. Unbändige Energie, *Die Zeit*, 30 December 1983, p. 36; Jean-Michel PALMIER, *Weimar in Exile. The Antifascist Emigration in Europe and America*, Lausanne 1987, p. 329; Oto Bihalji-Merin, *Lexikon der deutsch-jüdischen Autoren*, 2, München 1993, pp. 432–440; Dieter SCHILLER, Zur Arbeit des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller in Exil, *UTOPIE kreativ*, 102, 1999, pp. 57–63; Andrej IVANJI, Lepi život u paklu, *Vreme*, 8 January 2004, <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=363249> (accessed: 18 February 2018); Dieter SCHILLER, *Der Traum von Hitlers Sturz. Studien zur deutschen Exilliteratur 1933–1945*, Frankfurt am Main et al. 2010, pp. 288–290; Jürgen CLAUS, *Liebe die Kunst. Eine Autobiografie in einundzwanzig Begegnungen*, Karlsruhe 2013, pp. 147–158.

²⁷ Otto BIHA, Vierzig Jahre Maxim Gorki, *Linkskurve*, 4/10, 1932, pp. 1–4.

²⁸ Otto BIHA, Der Fall Pilnyak und seine Folgen, *Linkskurve*, 1/5, 1929, pp. 13–15.

Kisch and others. In the 1930s, he lived in Spain (1932), Czechoslovakia (1933), France (1933–1934) and Switzerland (1935). In 1936 and 1937, he reported from the Spanish Civil War,²⁹ before he was imprisoned by the Germans as a Yugoslav soldier from 1941 to 1945. During the period of nomadic activism, he remained in contact with all the important leftist European intellectuals of his time, including Johannes Becher, Willi Bredel, Bertolt Brecht, Georg Lukács, Arthur Koestler and Manès Sperber, as well as left wing Surrealists such as Louis Aragon and André Malraux etc. Herbert Read wrote an introduction to Merin's book *Modern German Art*, published in 1938 in London under the pseudonym Peter Thoene.³⁰ Here, Merin defended avant-garde art against its insulting presentation at the *Degenerated Art* exhibition in Munich in 1937, and he declared that expressionism was an authentic, genuinely German style that ultimately derived from medieval gothic art.³¹

Ernst Barlach is one of the most powerful of German sculptors since Tilmann Riemschneider, the friend of the German peasants in their struggle, and Veit Stoss, the man marked with the stigmata of Jesus, and has kinship with both of them. /.../ His art is German through and through, uniting the oldest sources of the Nordic interpretation of life with the latter-day will of Expressionism.³²

After the Second World War, Bihalji-Merin became one of the most important cultural theorists and administrators in Tito's Yugoslavia. Immediately after the war, he advocated the doctrine of socialist realism. Nevertheless, in 1949 he promoted the enthusiastic style of socialist heroism, and following the Soviet dispute of the 1930s, insisted on its difference from naturalistic, mimetic realism.³³ His model was Lenin, who after the October Revolution had called for monumental propaganda. Similarly, he encouraged Yugoslav artists to participate in the building of a new socialist collective through monumental works of art shown in public spaces. He praised Antun Auguštinčić's monument to the Soviet Army on the Danube and derived its stylistic idiom not only from Soviet socialist realism, but also from the neoclassicist Statue of Liberty by Frédéric-Auguste Bartholdi in the New York Harbor, erected, according to him, when the United States was still a democratic country and not a capitalist, imperialist state as it was in his time.³⁴ At the first exhibition of Yugoslav artists in 1949, shown first in Ljubljana and later in Zagreb and Belgrade, he welcomed the liberation from avant-garde formalism, bourgeois decadence and individualism.³⁵ At the same time he started to edit the lavishly illustrated magazine *Yugoslavia* (until 1959), promoting culture and art in various regions of the socialist Republic.³⁶ In the 1960s and 1970s, he published several books on medieval as well as

²⁹ Peter MERIN, *Spanien zwischen Tod und Geburt*, Zürich 1937.

³⁰ Peter THOENE, *Modern German Art* (Introduction by Herbert Read), Harmondsworth 1938; see the cover endorsement: "The author is a well-known German art critic who for special reasons must hide his identity under the name of Peter Thoene."

³¹ THOENE 1938 (n. 30), p. 105: "German art is held in contempt and suppressed in the country in which it has grown up. /.../ It is accused of reflecting the world in a manner which is untrue and distorted."

³² THOENE 1938 (n. 30), p. 101.

³³ Oto BIHALJI-MERIN, Povodom slike Bože Ilića. Sondiranje terena na Novom Beogradu, *Borba*, 9 January 1949, p. 5. For the reference to Bihalji-Merin's articles published in 1948 and 1949 in *Borba* and *Književnost*, I am indebted to the anonymous peer reviewer.

³⁴ Oto BIHALJI MERIN, Dve statue slobode, *Književnost*, 1, 1948, pp. 21–27.

³⁵ Oto BIHALJI MERIN, Prva izložba Saveza likovnih umetnika Jugoslavije, *Borba*, 22 May 1949, p. 5.

³⁶ For the design and the aims of magazine *Yugoslavia*, see ZIMMERMANN 2014 (n. 4), pp. 265–273, 278–283;

modern Yugoslav, European and World art.

Analogously to how he derived the origins of German expressionism from gothic art, he established a close link between contemporary Yugoslav art and its medieval anticipations on Yugoslav territory in his writings during the late 1950s.

Although covered by the universality of modern stylistic idioms, every art has its roots in the depth of the landscape from which it derives. The contemporary art of Yugoslavia has its backing and background in peasant-archaic tradition and in the Slavonic-Byzantine visual world of medieval frescoes. Nevertheless, its point of view is pre-directed.³⁷

According to Bihalji-Merin, naïve artists maintain particularly close bonds with medieval as well as archaic folk art. Therefore, he considers them to be heirs of the past, testifying to an unbroken creativity that had continually evolved over centuries. He thus revived an analogical, mythical image of the world, transgressing borders in time and space, in his art historical interpretation of naïve works of art.

The naïve artists in Yugoslavia can still—albeit unconsciously—draw on the underground streams of old and ebbing folk art. The past is not completely broken off, the forms of Bogomilian sarcophagi, Serbian farmyard gravestones, carved shepherd's sticks, embroidered and woven peasant robes and votive paintings behind glass live on into our time.³⁸

In his publications, he arranged paintings belonging to different epochs according to principles of mutual analogy, trying to establish close links between them: Krsto Hegedušić's *Alone* (1956) with arms raised in despair, faces the Macedonian frescos with the plaintive Rachel over her dead children (fig. 3), Vojislav Stanić's *Oxen* (1956) are placed in dialogue with the prehistoric cave painting in Lascaux (fig. 4), Lazar Vojević's *Pietà* (1956) takes up the pathos formulas of the medieval fresco of a *Deposition from the Cross* in the Nerezi monastery in Macedonia (fig. 5).³⁹

His method of comparing images from different cultural contexts based on transcultural similarities is indebted to Aby Warburg's Mnemosyne image atlas⁴⁰ and André Malraux's concept of the musée imaginaire.⁴¹ According to Bihalji-Merin, contemporary art, especially when it shows

Srdan RADOVIĆ, Channeling the Country's Image. Illustrated Magazine *Yugoslavia* (1949–1959), *AM. Journal of Art and Media Studies*, 15 September 2017, <http://dx.doi.org/10.25038/am.v0i13.180> (accessed: 3 April 2018).

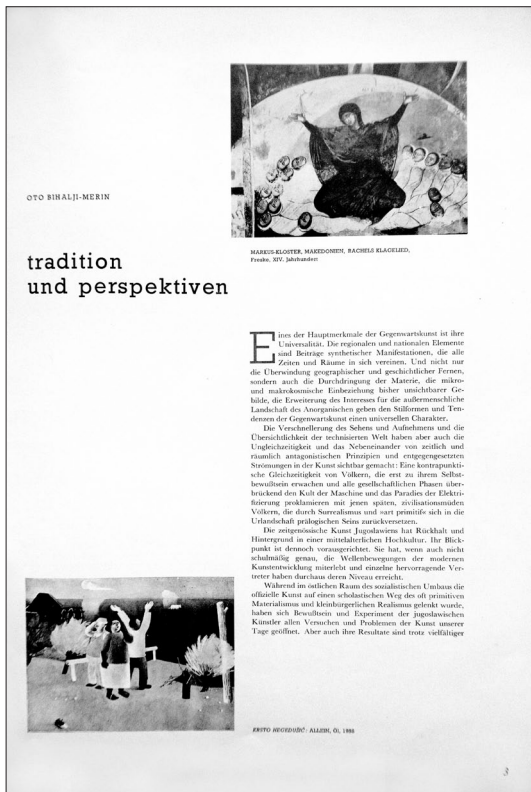
³⁷ Oto BIHALJI-MERIN, Richtungen und Versuche zeitgenössischer jugoslawischer Maler, *Die Kunst und das schöne Heim*, 57/6, March 1959, p. 201: „Wenn auch überdeckt von der Universalität moderner Formensprache, hat jede Kunst ihre Wurzeln in der Tiefe der Landschaft, der sie entstammt. Die zeitgenössische Kunst Jugoslawiens hat Rückhalt und Hintergrund in bäuerlich-archaischer Überlieferung und in der slavisch-byzantinischen Anschauungswelt mittelalterlichen Fresken. Dennoch ist ihr Blickpunkt vorausgerichtet.“

³⁸ Oto BIHALJI-MERIN, *Die naive Malerei*, Köln 1959, p. 141: „Die naiven Künstler in Jugoslawien können – wenn auch zumeist unbewußt – noch aus den unterirdischen Strömen alter und verebbender Volkskunst schöpfen. Die Vergangenheit ist nicht völlig abgebrochen, die Formen bogumilischer Sarkophage, serbischer bauerngrabsteine, geschnitzter Hirtenstäbe, gestickter und gewebter Bauerngewänder, hinter Glas gemalter Votivbilder leben bis in unsere Zeit fort.“

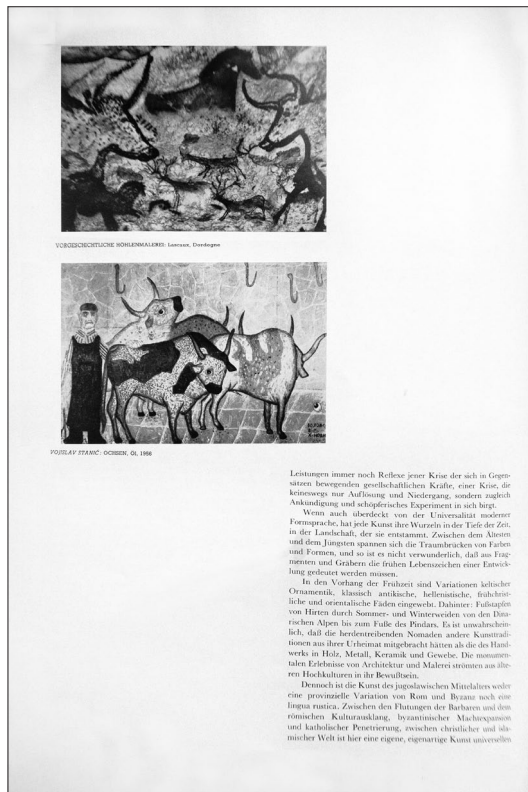
³⁹ BIHALJI-MERIN 1957 (n. 24), pp. 3–16.

⁴⁰ For Warburg's Mnemosyne image atlas, see Aby WARBURG, *Der Bilderatlas Mnemosyne* (eds. Martin Warnke, Claudia Brink), Berlin 2000 (Gesammelte Schriften, 2/1).

⁴¹ For Malraux's dealing with reproduced images in his concept of the musée imaginaire, see Walter GRASSKAMP,



3. Krsto Hegedušić's *Alone* (1956) with arms raised in despair faces the Macedonian frescos with the plaintive Rachel over her dead children, in: Oto Bihalji-Merin, *Tradition und Perspektiven, Jugoslawien. Zeitgenössische jugoslawische Malerei, Beograd 1957*



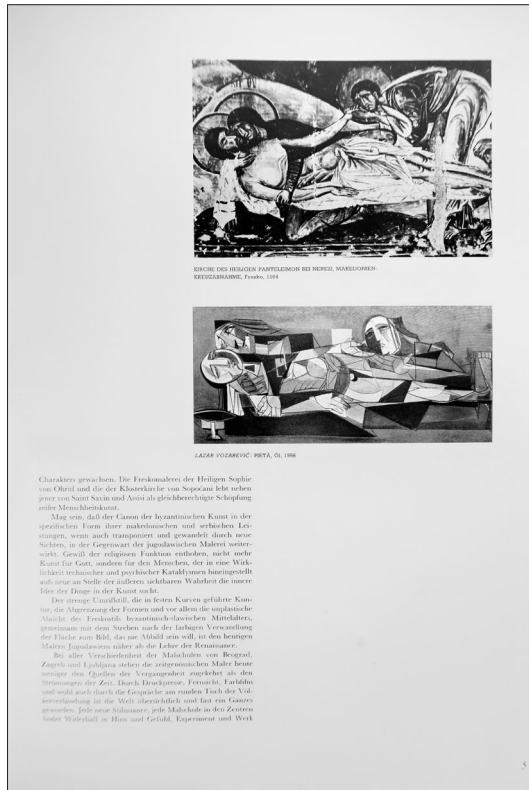
4. Vojislav Stanić's *Oxen* (1956) in dialogue with the prehistoric murals in Lascaux, in: Oto Bihalji-Merin, *Tradition und Perspektiven, Jugoslawien. Zeitgenössische jugoslawische Malerei, Beograd 1957*

archaic and folkloristic features, is capable of overcoming distances in time and space with its synthetic, universal forms. Such art can also transgress the limits of the visible world and reveal the hidden laws underlying it and its interconnection with the cosmos.

One of the main features of contemporary art is its universality. Regional and national elements contribute to synthetic manifestations, uniting all times and spaces. And not only by overcoming geographical and historical distances, but by permeating matter, by including hitherto invisible structures uniting microcosm and macrocosm, generally by expanding its interest into the non-human landscape of the inorganic, the stylistic forms and the tendencies of contemporary art are marked by universalist tendencies.⁴²

André Malraux und das imaginäre Museum, München 2014; Antonia von SCHÖNING, Die universelle Verwandtschaft zwischen den Bildern. André Malrauxs *Musée imaginaire* als Familienalbum der Kunst, *kunsttexte.de*, 1, 2012, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7596/von-schoening.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (accessed: 3 April 2018).

⁴² BIHALJI-MERIN 1957 (n. 24), p. 3: „Eines der Hauptmerkmale der Gegenwartskunst ist ihre Universalität. Die regionalen und nationalen Elemente sind Beiträge synthetischer Manifestationen, die alle Zeiten und Räume in sich vereinen. Und nicht nur die Überwindung geographischer und geschichtlicher Fernen, sondern auch die Durchdringung der Materie, die mikro- und makrokosmische Einbeziehung bisher unsichtbarer Gebilde,



5. Lazar Vozarević's *Pietà* (1956) and the medieval fresco of *The Deposition from the Cross in Nerezi monastery in Macedonia*, in: Oto Bihalji-Merin, *Tradition und Perspektiven, Jugoslawien. Zeitgenössische jugoslawische Malerei*, Beograd 1957

the bearers of the Great Real, using Kandinsky's term for the counterpart to the Great Abstraction.⁴⁵ He thus defended figurative art while at the same time distinguishing it from mimetic naturalism and its negative connotations with socialist realism.

They have various names: painters of instinct, painters of the sacred heart, maître populaires de la réalité, neo-primitives and also Sunday painters. However we may call them, it

die Erweiterung des Interesses für außermenschliche Landschaft des Anorganischen geben den Stilformen und Tendenzen der Gegenwartskunst einen universellen Charakter.“

⁴³ BIHALJI-MERIN 1959 (n. 37), p. 204: „Der Wunsch, in einer Zeit der Entfremdung vom Gegenstand, der Auflösung und Abstraktion, eine neue Berührung mit der figuralen Welt herzustellen, regte einige Künstler in Jugoslawien an, archaische Bildsymbolik und volkstümliche Traditionen mit den procédés und Erkenntnissen der Moderne synthetisch zu verbinden.“

⁴⁴ BIHALJI-MERIN 1959 (n. 37), p. 205: „So begegneten die aus archaischen Bindungen wachsenden Bauernmaler und die nach Einfachheit und Emblematis strebenden Künstler einander auf der Suche nach dem bildhaften Zeichen ihres Ausdrucks.“

⁴⁵ For Kandinsky's understanding of the Great Real, see Tanja ZIMMERMANN, *Abstraktion und Realismus im Literatur- und Kunstdiskurs der russischen Avantgarde*, München-Wien 2007, pp. 58–65.

is certain that in an epoch of dissolution and abstraction in art they have become carriers of the re-appropriation of a lost reality. When we think of the affinity of the present for the poor in spirit, which is behind the 'profession' of the naive artist of the twentieth century, it might occur that in the stream of the amateurish and the untrained also some unresolved and rudimentary elements go along with the 'Great Real' of authentic naiveté.⁴⁶

For Bihalji-Merin, naive art, as well as contemporary art relying on primitive, archaic elements, should become a counterpart to non-figurative tendencies. At the same time, they were destined to replace socialist realism. He thus established a link between the avant-garde Great Real and the Yugoslav positive interpretation of figurative art, which was not understood as opposing, but as complementing abstract art.

Conclusion

What were the political aims behind Bihalji-Merin's concept of naïve art in Yugoslavia? His aesthetic conception helped to unite different nationalities, ethnicities and cultures in socialist Yugoslavia under one common denominator and to find a common Yugoslav artistic expression in spite of ethnic diversity. An alternative socialist art canon was established, differing from Western abstraction as well as from Soviet socialist realism. It replaced the blood-and-soil ideology of the 1930s and early 1940s, also present in the various Nazi-affiliated nationalisms in Yugoslavia through archaic-telluric art, founded not on race bound to the soil, but on patriotic time-space coordinates in the territory of Yugoslavia, anticipating spatial studies. Art in the territory of Yugoslavia was no longer presented as a hybrid of East and West, but as a cradle of autonomous art. Naïve painting was destined to establish a specific Yugoslav expression in art, merging the artistic expressions of different religious and ethnic cultures in one common Yugoslav project of national diversities. Naïve painters, who in the 1930s painted poverty and the hard life of peasants struggling with nature, were now appropriated for the new communist ideology. In the 1960s and 1970s, their topics adopted new political realities; life in socialist Yugoslavia was portrayed mostly as the primordial bond of people and nature, as an earthly paradise. The pejorative backwardness of the Balkans was replaced by positively connoted archaism. But foremost, naïve art accompanied Tito's politics of using the military neutrality of the country to make it the stakeholder of the international movement of non-aligned countries. While Tito's Third Way between East and West was translated into the ideology of the Third World, naïve art became the trans-regional, trans-national, trans-European and, finally, trans-cultural idiom of mankind nostalgic of an origin, which was, while it was remembered, recognized as forever lost. In a broader, international context, Bihalji-Merin's concept of naïve art established a post-national, universal language of art, made for being shared by Eastern and Western, European and non-European artists on equal foot-

⁴⁶ BIHALJI-MERIN 1959 (n. 38), p. 15: „Mit mancherlei Bezeichnungen und Namen werden sie benannt: Maler des Instinkts, Maler des heiligen Herzens, maître populaires de la réalité, Neo-Primitive und auch Sonntagmaler. Wie wir sie auch heißen mögen, sicher ist, daß sie in einer Epoche der Auflösung und Abstraktion in der Kunst zum Träger der Wiederaneignung verlorengegangenen Realität geworden sind. Bei der Affinität der Gegenwart für die im Geiste Armen, die im gewissen Sinne die ‚Profession‘ der naiven Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts möglich machte, mag es geschehen, daß im Strom des Dilettantischen und Ungeschulten neben dem ‚Großen Realen‘ der authentischen Naivität zuweilen Unbewältigtes und Rudimentäres mitzieht.“

ing. It was sustained as an authentic, primordial expression of transcultural creativity, anticipating post-colonial theories of artistic culture.

Bihalji-Merin attributed to naïve art a central place among contemporary post-war art, ascribing it the ability to mediate differences between tradition and the present. During the 1960s, Yugoslav art historian of the younger generation Zoran Kržišnik (1920–2008), director of the Modern Gallery and one of the founders of the Graphic Biennale in Ljubljana (since 1955), started to develop a new approach to contemporary art. At the *Profile VI* exhibition of contemporary Yugoslav art in Bochum, he presented his more skeptical point of view on the naïve.

I leave it up to my colleague with whom I composed and designed this exhibition, Oto Bihalji-Merin, who is at the same time a special connoisseur and lover of the art of Yugoslav and international naïve, to speak the final words about them. In my opinion, they are extremely interesting as a phenomenon and achieve sometimes a very high level of quality. However, in rich and varied contemporary art they are a side arm. But, as I said, I do not want to presume a final judgment on that.⁴⁷

During the 1960s, Kržišnik became the most important promoter of Yugoslav contemporary art at home and abroad, belonging to a new post-war generation when socialist Yugoslavia was at the peak of the Non-Alignment Movement. At the same time, abstract painting was no longer as highly estimated as in the late 1950s, if we give credence to the Munich left-wing art magazine *Tendenzen international*, which in 1963 reported about the symptoms of fatigue on the art market when trading non-figurative paintings.⁴⁸ An anonymous author saw the reasons for its decline in the prevalence of abstract art, which started to dominate contemporary artistic production. Abstraction thus stopped representing artistic freedom and became a dictation. On the following pages, however, there is a report by the correspondent of the East German journal *Neues Deutschland* on the cultural struggle in Yugoslavia that explains the departure from abstraction and the return of figurative art as the result of a political-ideological turn: President Tito, who had tolerated non-figurative art for over a decade, challenged artists not to flee into abstraction, but to depict living reality.⁴⁹ There were various reasons for the popularity of naïve art during the 1960s and 1970s in the West and in Yugoslavia. In the first case it was a return to figurative art after a decade ruled by abstraction, in the second, a political-ideological vehicle for manoeuvring between East and West without giving up the socialist paradigm.

⁴⁷ Zoran KRŽIŠNIK, *Jugoslawische Kunst heute, Profile VI. Jugoslawische Kunst heute*, Bochum 1966, unpaginated: „Meinem Kollegen bei der Zusammenstellung und Gestaltung dieser Ausstellung, Oto Bihalji-Merin, der zugleich ein besonderer Kenner und Liebhaber der Kunst jugoslawischer und internationaler Naiver ist, überlasse ich es, das Schlusswort über sie zu sprechen. Meinem Urteil nach sind sie äußerst interessant als Erscheinung und erreichen stellenweise ein sehr hohes Qualitätsniveau; im reichen und bewegten zeitgenössischen Schaffen in der Malerei sind sie jedoch ein Seitenarm. Doch, wie gesagt, darüber möchte ich mir kein endgültiges Urteil anmaßen.“

⁴⁸ Auszug aus dem *Darmstädter Tageblatt* vom 6. 12. 62, *Tendenzen international*, April 1962, unpaginated.

⁴⁹ Nickel GRÜNSTEIN, *Bauernmaler und Abstrakte. Geschichte des modernen Realismus XIII. Jugoslawien*, *Tendenzen international*, April 1962, unpaginated.

Oto Bihalji-Merin in koncept »naivnih« v petdesetih letih 20. stoletja

Most med socialističnim realizmom in nefiguralno umetnostjo

Povzetek

Jugoslovanski pisatelj, umetnostni kritik in kustos Oto Bihalji-Merin (1904–1993) je v dvajsetih letih prejšnjega stoletja živel v Berlinu, kjer se je pridružil nemški komunistični partiji in objavljala literarno kritiko v levičarskem tisku pod sovjetskim vplivom. Rojen v židovski družini v Zemunu, je po vzponu nacističnega režima v tridesetih letih emigriral najprej na Češkoslovaško, potem pa v Francijo in Švico. V letih 1936 in 1937 je poročal o državljanski vojni iz Španije. V tem obdobju je vzpostavil tesne stike z levičarskimi intelektualci iz vse Evrope – Nemčije, Francije, Velike Britanije in Sovjetske zveze –, ki so se borili proti fašizmu in nacizmu. Leta 1938, leto po razstavi Degenerirana umetnost (*Entartete Kunst*) v Münchnu, je v Londonu pod psevdonimom Peter Thoene objavil knjigo o nemškem ekspresionizmu kot avtentični nemški umetnosti, ki se navezuje na gotski umetnostni izraz. Ob izbruhu druge svetovne vojne je kot jugoslovanski vojak padel v nemško ujetništvo. Po vojni je postal eden najpomembnejših kulturnih teoretikov in administratorjev v Titovi Jugoslaviji. V prvih letih je goreče zagovarjal socialistični realizem po sovjetskem vzoru, po sporu Tita s Stalinom 1948 – ki mu je sledila prekinitev političnih in kulturnih stikov ter v začetku petdesetih let tudi prelom s sovjetskim umetnostnim kanonom – pa je začel iskati novo orientacijo za jugoslovansko umetnost. Našel jo je v konceptu »naivne« ljudske umetnosti, v kateri je videl tudi pristen, prvobiten izraz proletarske in kmečke ustvarjalnosti. Pod vplivom gibanja neuvrščenih, ki ga je sredi petdesetih let pobudil Tito skupaj z Nehrujem in Naserjem kot samostojno srednjo pot med nasprotujočima si političnima blokoma, pa tudi nove jugoslovanske kulturne teorije »tretje poti«, ki jo je zastopal Miroslav Krleža na razstavi jugoslovanske srednjeveške umetnosti v plači Chaillot v Parizu (1950), je »naivna« umetnost služila za premostitev ideoloških in estetskih razlik med vzhodom in zahodom. Poleg tega je doma pod skupnim imenovalcem združila različne narode in kulture ter našla skupni jugoslovanski umetnostni izraz kljub etnični raznolikosti, v tujini pa je predstavljala univerzalni, nadnacionalni in transkulturni idiom človeštva. Med letoma 1949 in 1959 je Bihalji-Merin urejal tudi bogato ilustrirano revijo *Jugoslavija*, ki je izhajala v več evropskih jezikih in propagirala folkloro ter umetnost v različnih jugoslovanskih republikah. Njegov umetniški koncept je mogoče razumeti tudi kot anticipacijo prostorskih in postkolonialnih študij. V šestdesetih in sedemdesetih letih je izdal številne knjige o srednjeveški in sodobni jugoslovanski, evropski in svetovni umetnosti ter organiziral razstave jugoslovanskih »naivnih« slikarjev doma in v tujini.

Yugoslav: Toponym or Ideology in Miodrag B. Protić's Art-Historical Systematization of 20th-Century Art

Jasmina Čubrilo

“Aesthetic contemplation grew into ethical discontent, and ethical discontent into dissatisfaction with the existing view of life, into a feeling of – to use an expression of the Belgrade Surrealists from 1930 – “one constant separation,” Fargue’s residency in elsewhere, not here, and into the desire to be there instead.”

Miodrag B. Protić¹

Introduction

Miodrag B. Protić (1922–2014) was a prominent figure in the artistic and cultural life of Serbia and Yugoslavia during the 1950s, 1960s and 1970s. His upbringing and intellectual formation were deeply influenced by French culture and modernism; he was a Francophile and a Francophone; a lawyer by education, professionally he was a painter, art critic and theorist of great erudition, with a precise, methodological style of thinking and writing. His public service includes being among the initiators, and then the first director of the Modern Gallery in Belgrade, which later became the Museum of Contemporary Art (MoCAB). With a firm belief in the enlightening and emancipatory power and role of modern art, he consistently defended the (high) modernist ideals of art’s autonomy, the universality of experience and understanding of art and the artwork, and the valuation of a work of art exclusively according to “human experience and sensitivity, through an approach immanent to the work”,² because, by his thinking, only art that was free and autonomous could be truly progressive, that is, socialist.

Protić’s artistic education began when he moved from Vrnjačka Banja to Kraljevo in high school, in drawing classes taught by an Albanian, Vanđel Baduli, who studied under Ljuba Ivanović (1882–1945) and Ivan Radović (1894–1973) at the Art School of Belgrade and who with his corrections to Protić’s first watercolors demonstrated to Protić the modernist postulate “create, don’t imitate.”³ In the period before and at the beginning of the Second World War, Protić had the opportunity to meet the Belgrade Surrealists Noje Živanović (1903–1944) and Marko Ristić (1902–1984). Noje’s spouse

¹ Miodrag B. PROTIĆ, *Nojeva barka. Pogled s kraja veka (1900–1965)*, Beograd 2000, p. 108.

² Miodrag B. PROTIĆ, *Nojeva barka. Pogled s kraja veka (1965–1995)*, Beograd 2000, p. 206.

³ PROTIĆ 2000 (n. 1), p. 79.

Anda Živanović taught Protić French at the Kraljevo gymnasium, lending him French books on painting from their personal library. Meanwhile Noje, “silent, skinny, tall and stooped”, helped Protić select watercolors for his first independent exhibition in the “gymnasium’s largest classroom.”⁴ Marko Ristić spent the first years of the war, from the beginning of 1941 until his arrest in November of 1942, in Vrnjačka Banja, at a sanatorium run by Dr. Dragutin Živadinović, the father of his wife Ševa Ristić; Protić—who at the beginning of the occupation was still living with his parents in Vrnjačka Banja, where he would remain until early January 1943—became, despite his youth, close to the circles in which the Ristićs moved. His departure from Banja to Belgrade was also marked by his acquaintance with the Živadinović family. Dr. Živadinović, one of the most influential people in Serbia in the interwar years and an acquaintance of Protić’s father, gave Protić two letters of recommendation: one addressed to his son Vuk, a banker, was meant to secure a job for Protić in Belgrade; the other, addressed to Toma Rosandić (1878–1958), rector of the Academy of Fine Arts, which was located in rented spaces of a house belonging to Marko Ristić’s mother’s family, was meant to open the doors of the Academy to Protić. The first letter brought Protić a position as a clerk in the Minjon factory in Voždovac, while the second letter went unused. He decided on Mladen Josić’s School of Painting, on the top floor of the Kolarac Endowment building, where in 1943 and 1944 Protić was taught by Zora Petrović (1894–1962), Franjo Radočaj (1902–1948), Jovan Bijelić (1884–1964) and Vinko Vitezica (1886–1974) as well as Josić (1897–1972); other students at the time included Radivoj Knežević, Boško Karanović, Ksenija Divjak and Olivera Galović.⁵ In 1945 he joined the Yugoslav People’s Liberation War. After the war, he unsuccessfully applied for a scholarship to study law in Paris (upon his father’s advice).⁶ He finally enrolled in the Faculty of Law in Belgrade, graduating in 1950. In the meantime, he continued to paint and show his work at exhibitions organized by the Association of Fine Artists of Serbia,⁷ which he joined in 1948, avoiding the themes of war, revolution and reconstruction, taking instead a modernist approach to the plastic essence of the artwork and the integrity and autonomy of the language of painting. Throughout the 1950s his legal-administrative career was connected to the Ministry of Education, Science and Culture, in which his duties include artwork inspection and, later, head of the department of culture. As Minister of Education, Science and Culture under the government of Petar Stambolić (1951–1953),⁸ Mitra Mitrović showed an understanding for Protić’s reports, and likewise for the views promoted by important personages

⁴ PROTIĆ 2000 (n. 1), pp. 77–78, 90.

⁵ PROTIĆ 2000 (n. 1), pp. 209–213. Aleksandar Tomašević and Stojan Čelić, with whom Protić joined Samostalni in 1951, and in 1955 founded Decembarska grupa, studied under Josić in 1942. In 1943 Tomašević received work as a teacher in Badanj in Kopaonik, from which he departed in 1944 for the Ibar Partisan Unit, while Čelić enrolled in painting school at the Academy of Fine Arts in 1943 and studied under Mihailo Petrov until 1944, when he temporarily interrupted his studies to join the Partisans. See *Aleksandar Tomašević* (ed. Ljubica Miljković), *Galerija Rima, Kragujevac* 2010, p. 17; Irina SUBOTIĆ, Ivana SIMEONOVIĆ ČELIĆ, *Stojan Čelić*, Beograd 1996, p. 209.

⁶ PROTIĆ 2000 (n. 1), p. 259: “You studied (painting) fourteen years, four in grammar school, six in secondary school, two, after that, in Baduli’s class before graduating, two after that in Josić’s school with Bijelić and Zora. If you’re an artist—that is enough; if you aren’t—all is in vain. /.../ Study and get your degree in law, and prove that you’re an artist, and you’ll be an intellectual, not a Balkan bohemian; and if you don’t prove it—you’ll have as backup a university preparation and a noble vocation. Dr. Živadinović says that his son (Vane Živadinović Bor) and other well-known painters also studied law. And many writers and poets.”

⁷ The Association of Fine Artists in Belgrade was founded in 1919, and was active until the bombing of Belgrade on April 6, 1941; upon the liberation of Belgrade at the end of 1944, it recommenced activities; see Lazar TRIFUNOVIĆ, *Srpsko slikarstvo 1900–1950*, Beograd 1973, p. 455.

⁸ Radoš LJUŠIĆ, Ljubodrag DIMIĆ, Ratko MARKOVIĆ, *Vlade Srbije. 1805–2005*, Beograd 2005, p. 443.

in the postwar Serbian and Yugoslav art world, such as Milo Milunović, Petar Lubarda, Milan Kašanin and Sreten Stojanović, about the vital need for an institution that would collect, preserve, study and exhibit the modern art that emerged in the territory of Serbia and Yugoslavia, thus reviving an idea from the 1940s about the establishment of the Modern Gallery.⁹ Between 1954 and 1958, when the People's Committee of the City of Belgrade founded the Modern Gallery, Protić, with concealed or open support from the ministry, formally as its employee, and by conviction as a painter and art critic, made a number of strategic moves: on the one hand, these goals were intended to revoke plans for upgrades to the Mortgage Bank, into which the National Museum had moved with purpose of exhibiting 20th-century art from its collection (including surveys of prominent artists, critics, historians, professors from the Faculty of Philosophy in Belgrade and the Association of Fine Artists of Serbia on the necessity of the Modern Gallery as an independent institution; negotiations with the directors of the National Museum in 1954), and, on the other hand, to continue with the establishment of the Modern Gallery (including the selection of the gallery's founding committee in 1955, charged with the task of determining its programming and structure according to national and international experience).¹⁰ Finally, in 1959, at the end of the decade, one year after the formation of the Modern Gallery, Protić is named its director, which meant leaving, or rather transferring his job to the minister Aleksa Čelebonović.

Simultaneously to his tenure at the ministry, in the 1950s Protić continued to develop his painting career, resulting in important shows, the most significant of which were the 2nd Tokyo Biennale in 1955 with Petar Lubarda, Oton Gliha, Marko Čelebonović and Edo Murtić; his first solo exhibition at the Art Pavilion in Belgrade in 1956; and exhibitions at the 28th Venice Biennale in the Yugoslav Pavilion together with Vojin Bakić, Marij Pregelj and Lazar Vujaklija, for which he received the UNESCO award. For the latter two shows he also received the City of Belgrade's October Award, at the time a highly prestigious prize. As a painter and critic, he actively participated in the post-socialist realism reorganization of the art world in Serbia and Yugoslavia, and in the determined promulgation of the ideas and language of modern art. For example, during a debate between two factions of the Association of Fine Artists of Serbia that culminated in 1951 when a small group of artists—prewar modernists opposed to the association's dogmatic politics that were supported by the majority of its members, and in particular the arbitrary direction concerning creative-artistic issues—breaks off and organizes itself as *Samostalni* (Independents), Protić and his generation supported them. Likewise, as a founder and active member of *Decembarska grupa* (December

⁹ In 1948 there was a competition for the building of the Modern Gallery on the left bank of the Sava River according to Nikola Dobrović's urban plan articulated in 1946 in the draft regulation of New Belgrade on the left bank of the Sava. Nevertheless, despite the prizes being distributed—first place went to architects Edvard Ravnikar and Veljko Kauzlarić, second place to architect Branko Petričić—the project was never realized; see Ljiljana BLAGOJEVIĆ, *Novi Beograd. Osporeni modernizam*, Beograd 2007, pp. 60–72, 220; <http://www.citajteo.rs/index-muzej-savremene-umetnosti.php> (accessed: 12 March 2017).

¹⁰ The committee was comprised of Stanka Veselinov (sociopolitical worker of the Federal People's Republic of Yugoslavia and the successive Socialist Federal Republic of Yugoslavia) as committee president; Miodrag B. Protić secretary; Veljko Petrović (a writer and at the time director of the National Museum); Oto Bihalji Merin; Milo Milunović (painter), who left due to other obligations; Đorđe Andrejević Kun (painter); Svetozar Radojčić; Predrag Milosavljević (painter); Stevan Bodnarov (sculptor); Dobrica Ćosić (writer); Vlado Mađarić (conservator); and Aleksa Čelebonović (painter, art critic, and at that time founder of the Yugoslav section of the International Association of Art Critics and commissioner of the Yugoslav selection at the Biennale in Venice in 1957 and in São Paolo in 1958). All the members of the committee were from Serbia except Mađarić, who was from Croatia; see *Muzej savremene umetnosti* (ed. Miodrag B. Protić), *Muzej savremene umetnosti*, Beograd 1965, p. 18.

Group, 1955–1960), he continued to promote modernist ideas about an artwork/painting as a system organized according to its own rules. As Protić was of the opinion that “in 1951 art historians could not write criticism because they knew nothing of artistic practice and had not yet studied the philosophy of modern art,” he accepted the challenge, as he pointed out, of the tradition of the artist-critic, intensified in the Serbian milieu (Nadežda Petrović, Moša Pijade, Petar Dobrović, Aleksa Čelebonović),¹¹ and began to write art criticism for *Lik*, newspaper of the Association of Fine Artists of Serbia, for *Nedeljne informativne novine* [Weekly Informative News], whose circulation recommenced in 1951, and for *Delo* [Work], in which he entered into a debate with Grgo Gamulin and also a wider polemic on the relationship between modernism and realism led by *Delo* and the magazine *Savremenik* [Contemporary]. In 1955 he published his first book under the title *Savremenici. Likovne kritike i eseji* [Contemporaries. Art Criticism and Essays],¹² which, although organized as a collection of Protić’s art criticism and essays on “artists of continuity”—in other words, a collection of monographic units—nevertheless anticipates, in a methodological and interpretive sense, the future systematization of modern art in Serbia and Yugoslavia.¹³ Finally, he spent the period from November 1953 until February 1954 in France on a Serbian governmental scholarship for professional and artistic development, and then on a scholarship from the French government in 1957.

In the early 1960s Protić was occupied above all with resolving key issues related to the Modern Gallery: the building, collaborators and collection. The offices of the Modern Gallery were from the outset located in the loft of 5 Obilićev Venac in an old part of Belgrade. At the end of 1959, a competition for the preliminary design of the Modern Gallery was held, and he received the entries by the end of January the next year (fig. 1). The architects Ivan Antić and Ivanka Raspopović won first place with their design, according to which the Executive Council of Serbia, as investor, began construction on the left bank of the Sava River, in the New Belgrade district,¹⁴ near the building of what was then the Central Committee of the League of Communists of Yugoslavia (today’s Ušće Tower). At the beginning of May 1961, on the ground floor of a building by architect Miroslav Mirko Jovanović at 15 Pariška Street in the old town, in close proximity to the Academy of Fine Arts (now the Faculty of Fine Arts), the Salon of the Modern Gallery was opened (after 1965, the Salon of the MoCAB)¹⁵ with the intention of exhibiting contemporary, that is current, trends in art not only in Yugoslavia but the

¹¹ PROTIĆ 2000 (n. 1), pp. 348–349.

¹² Miodrag B. PROTIĆ, *Savremenici. Likovne kritike i eseji*, Beograd 1955.

¹³ It deals with the artists whose works were represented in the exhibition *Seventeen Works of Painting and Sculpture, 1920–1940*, held at the beginning of 1951 in the Gallery of the Association of Fine Artists of Serbia in Belgrade. This exhibition did not bear a national mark; because works were shown by artists who at the time lived and worked in Belgrade, regardless of their origins (Vinko Grdan), or artists who did not live in Belgrade but who actively collaborated with colleagues and institutions in Belgrade (Marino Tartaglia), and likewise because Belgrade was the administrative center of the Federal People’s Republic of Yugoslavia, one could conclude that if the exhibition had any character at all, it was a Yugoslav one.

¹⁴ In his memoirs Protić notes that despite his efforts he did not realize his intentions that the Modern Gallery moves into the new building in the old part of Belgrade, and that he consented to the New Belgrade location because one politician told him in confidence: “Today you’re losing time, tomorrow you could lose the Gallery, too!”; see PROTIĆ 2000 (n. 1), p. 513.

¹⁵ The newly erected building was intended as a residence and workplace for prominent artists and cultural workers and their families. Among the first to live here were Ivan Tabaković, Stojan Aralica, Milenko Šerban, Ivan Radović, Predrag Peđa Milosavljević, architect Miroslav Mirko Jovanović and Živojin Zdravković, conductor and director of the Belgrade Philharmonic and professor at the Academy of Music. More on this subject: Irina SUBOTIĆ, *Salon Muzeja savremene umetnosti. Prve decenije, Prilozi za istorizaciju Muzeja savremene umetnosti* (ed. Dejan Sretenović), Beograd 2016, p. 178.



1. Miodrag B. Protić in the office of the Modern Gallery in Belgrade with the model of the Museum of Contemporary Art (MoCAB), c. 1960

world. It was Belgrade's first "gallery with a modern conception",¹⁶ with carefully prepared catalogues featuring an introduction, reproductions, a biography of the artist, a bibliography and all the details about the works displayed. In terms of collaborators in his new institution (the Modern Gallery and Salon), Protić wanted "new, young people" (he engaged, for example, Dragoslav Đorđević, Božica Ćosić, Jerko Ješa Denegri, Irina Subotić) who would develop professionally "alongside him and the selected program".¹⁷ Finally, the question of what would constitute the future museum's foundation was equated with the creation of "the most complete and most valuable collection of Serbian and Yugoslav art of the 20th century,"¹⁸ with a search for the right material, "works through which the main task of the Museum would be realized: the most convincing and objective visualization of all protagonists, epochs and poetics, Serbian and Yugoslav, of the 20th century".¹⁹ It was not just a matter of the accessibility of the works and their prices, but also of the vertical structuring of the experience of 20th-century art from the territory of Yugoslavia and its representation—in other words the performative potential of the selection, the argumentation and interpretation of which would realize a coherent narrative history of modern art. In that regard, Protić's travel to America in 1963, on a research grant from the Ford Foundation, represents a highly significant moment for this projected goal. Meeting with Alfred H. Barr Jr., René d'Harnoncourt and the architect Philip Johnson, Protić gained an understanding of the ideological, structural, organizational and methodological principles of the Museum of Modern Art (MoMA), using this to shape his vision of the MoCAB as a space for the articulation of

¹⁶ SUBOTIĆ 2016 (n. 15), p. 175.

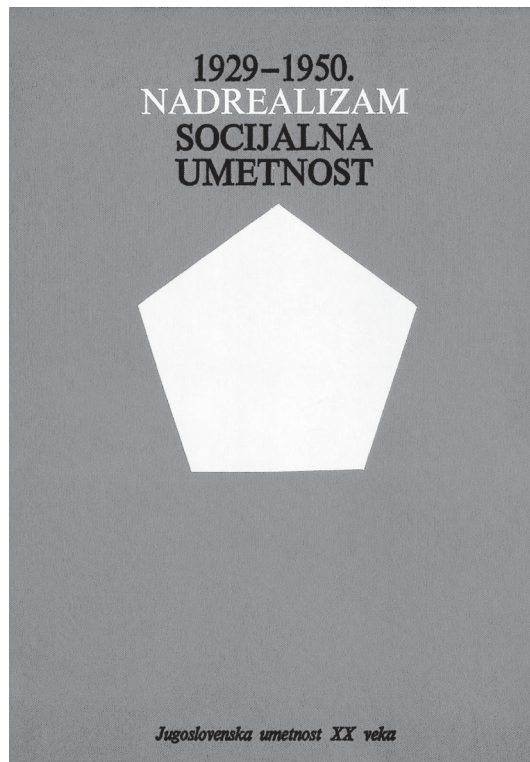
¹⁷ PROTIĆ 2000 (n. 1), p. 514.

¹⁸ PROTIĆ 2000 (n. 1), p. 515.

¹⁹ PROTIĆ 2000 (n. 1), p. 514.



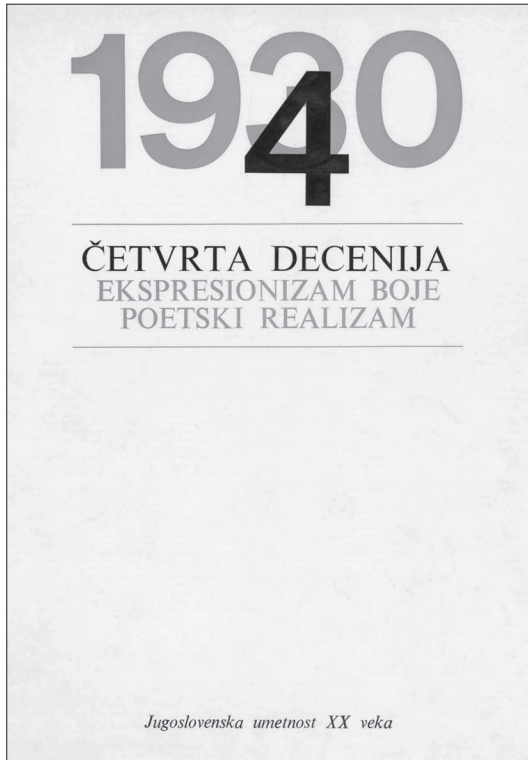
2. *Treća decenija. Konstruktivno slikarstvo* (ed. Miodrag B. Protić), Beograd 1967, book cover



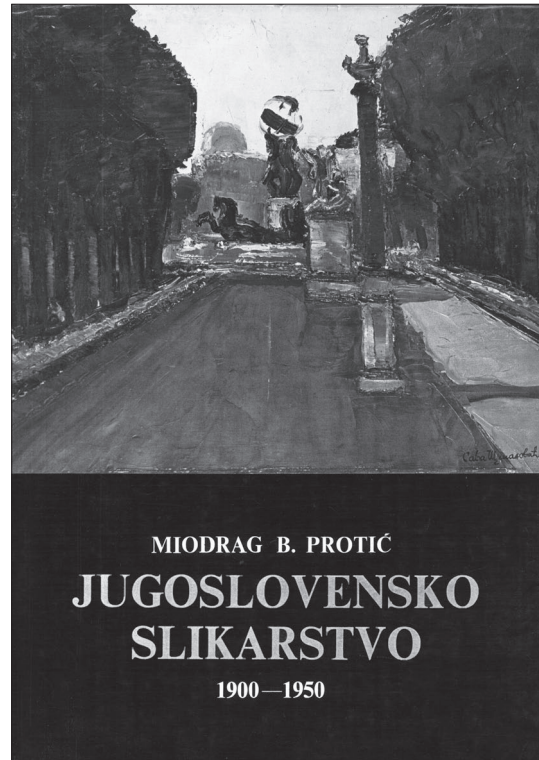
3. *Nadrealizam, socijalna umetnost* (ed. Miodrag B. Protić), Beograd 1969, book cover

knowledge about Serbian/Yugoslav/international modern art. Two years after the MoCAB's opening, Protić initiates the book series *Jugoslovenska umetnost XX veka* [Yugoslav Art of the 20th Century]. The first volume, published in 1967, was *Treća decenija. Konstruktivno slikarstvo* [The 1920s. Constructivist Painting] (fig. 2), then followed *Nadrealizam, socijalna umetnost. 1929–1950* [Surrealism and Social Art. 1929–1950] in 1969 (fig. 3); *Četvrta decenija. Ekspresionizam boje, poetski realizam* [The 1930s. Expressionism of Color and Poetic Realism] in 1971 (fig. 4); *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva. 1900–1920* [Beginnings of Yugoslav Modern Painting. 1900–1920] in 1972; *Jugoslovenska skulptura 1870–1950* [Yugoslav Sculpture 1870–1950] in 1975; *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije* [Yugoslav Painting of the 1950s] in 1980; and finally, after Protić's retirement but conceived in the same way *Jugoslovenska grafika 1950–1980* [Yugoslav Graphic Art, 1950–1980].²⁰ Protić's art criticism grows into art-history writing and then gives way to editing books, but also to a major synthesis

²⁰ *Treća decenija. Konstruktivno slikarstvo* (ed. Miodrag B. Protić), Muzej savremene umetnosti, Beograd 1967 (Jugoslovenska umetnost XX veka); *Nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam. 1929–1950* (ed. Miodrag B. Protić), Muzej savremene umetnosti, Beograd 1969 (Jugoslovenska umetnost XX veka); *Četvrta decenija. Ekspresionizam boje, kolorizam, poetski realizam, intimizam, koloristički realizam* (ed. Miodrag B. Protić), Muzej savremene umetnosti, Beograd 1971 (Jugoslovenska umetnost XX veka); *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva. Plenerizam, secesija, simbolizam, minhenski krug, impresionizam, ekspresionizam. 1900–1920* (ed. Miodrag B. Protić), Muzej savremene umetnosti, Beograd 1972 (Jugoslovenska umetnost XX veka); *Jugoslovenska skulptura 1870–1950* (ed. Miodrag B. Protić), Muzej savremene umetnosti, Beograd 1975 (Jugoslovenska umetnost XX veka); *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije* (ed. Miodrag B. Protić), Muzej savremene umetnosti, Beograd 1980 (Jugoslovenska umetnost XX veka); *Jugoslovenska grafika 1950–1980* (eds. Kosta Bogdanović, Ješa Denegri), Beograd 1986 (Jugoslovenska umetnost XX veka).



4. Četvrta decenija. Ekspresionizam boje, poetski realizam (ed. Miodrag B. Protić), Beograd 1971, book cover



5. Miodrag B. Protić, *Jugoslovensko slikarstvo 1900–1950*, Beograd 1973, book cover

of 20th-century Serbian art published in 1970²¹—as well as a survey *Jugoslovensko slikarstvo* [Yugoslav Painting], published in 1973, which he defined as “a study—a sketch of one possible synthesis of Yugoslav art of the first half of the 20th century” (fig. 5).²²

On the other hand, in the 1960s Protić painted actively and exhibited his work in Yugoslavia and beyond (for example, in overview exhibitions of Yugoslav Art at London’s Tate Gallery in 1961, at the Museum of Modern Art in Paris at the end of 1961 and beginning of 1962, and with Gabrijel Stupica, Dušan Džamonja, Janez Bernik and Vjenceslav Rihter at the Eighth Biennial in São Paulo in 1965), and received awards at the First Triennial of Yugoslav Art in 1961, and in Rimini at the third exhibition of the Premio Morgan’s Paint. His artistic work entered overviews of contemporary art, such as Raymond Bayer’s *L’esthétique mondiale au XX^e siècle* (1961) or, later, *Ultime tendenze nell’arte d’oggi* (1974) by Gillo Dorfles.

He became a corresponding member of the Yugoslav Academy of Sciences and Arts in Zagreb in 1966 with the painters Milo Milunović, Stojan Aralica and Petar Lubarda.²³

²¹ See Miodrag B. PROTIĆ, *Srpsko slikarstvo XX veka*, 1–2, Beograd 1970. Lazar Trifunović, in his doctoral dissertation *Serbian Painting in the First Half of the 20th Century (1900–1950)*, defended in 1960 at the Philosophical Faculty of the University of Belgrade, undertook a pioneering project of art-history systematization and interpretation, though the wider public were only to become acquainted with the findings of his research in 1973, when Nolit in Belgrade publishes Trifunović’s book; see TRIFUNOVIĆ 1973 (n. 7).

²² Miodrag B. PROTIĆ, *Jugoslovensko slikarstvo 1900–1950*, Beograd 1973, p. 7.

²³ For the conditions under which Protić was nominated to be a corresponding member of the Serbian Academy

Toponym or Ideology: the Trouble with an Adjective

In his art criticism and theoretical texts, as well as in his own painting, Protić tirelessly presented a belief in art's autonomy, in the universal language of formal properties of art, and hence of the universality of the experience and understanding of a work of art. Protić's critical and theoretical horizons, although shaped by the critical reception of the ideas of Lionello Venturi, Henri Focillon, Giulio Argan, Herbert Read, Clive Bell, Roger Fry and Thomas Munro, was ideologically very close to the paradigms of modernist art whose formulation is attributed to Theodor Adorno and Clement Greenberg, and which defines modernist art as experimental, innovative and autonomous creation by a subjective and rational individual. Its essence is to:

/.../ remind man how much the world is beyond his control and estranged from him, and to call on him to change; and secondly to calm man and replace that which his life has truncated, offering refuge, making possible his unification with the world, nature, as well as dialogue with the "other".²⁴

Modern and contemporary art is, according to his thinking, authentically modern/contemporary insofar as it possesses an international character and emancipatory potential, whereby he took international to mean the framework or even a condition for the realization of the emancipatory process. In permanent and thematic displays that focused on the work of art rather than the artist, and which were realized as a "chronological succession of poetic sequences" for the sake of the best possible uncovering and understanding of the epoch and its representatives,²⁵ the adjective "Yugoslav" referred to, on the one hand, the political idea of the Yugoslav people, which was shared by intellectuals at the turn of the 20th century, while on the other hand, it referred also to the governmental-territorial whole formed in 1918, which over the course of the 20th century was reorganized multiple times, along with its ideological-political constructs that produced positions of identity as well as the cultural and artistic space.

The year 1900, which Protić in the titles of his editions identifies as the chronological beginning of Yugoslav modern art, remains questionable. Other than the fact that it marks the beginning of the 20th century, nothing happened in 1900 that could be interpreted as pivotal to the formation and representation of the idea of Yugoslav art, such as, for example, the Yugoslav Art Exhibitions (the first was held in 1904, the last in 1927), which were meant to confirm the idea of the Yugoslav cultural and artistic community as an individual cultural entity facing or in the relation to other European peoples and cultures—a community that, while not entirely homogenous, nevertheless shared enough similar or even identical characteristics that make it possible to consider it a whole.²⁶ From Protić's texts, one has the impression that he in fact chose 1900 in a very conventional sense, and that he is speaking more of the time around 1900, when the processes of movement away from 19th-century tradition and academicism toward Impressionism and Pleinairism, Symbolism and Secession were

of Sciences and Arts in 1967, and on the course of the negative outcome of the vote, see PROTIĆ 2000 (n. 2), pp. 17–19.

²⁴ Miodrag PROTIĆ, Iskaz autora, *Poetika i simboli Miodraga B. Protića* (ed. Svetlana Jovanović), Muzej savremene umetnosti, Beograd 2006, p. 15.

²⁵ *Miodrag B. Protić* (ed. Radmila Matić-Panić), Beograd 1983, p. 33; reprinted in: *Prilozi* 2016 (n. 15), p. 70.

²⁶ TRIFUNOVIĆ 1973 (n. 7), p. 449.

underway, and if a year must be chosen as the beginning of Yugoslav modern art, then it is, according to Protić, most certainly 1904 and the First Yugoslav Art Exhibition.²⁷ On the other hand, 1900 as a zero year is legitimized by national historiographies that recognize in events such as participation in the World Exhibition in Paris²⁸ and the Slovenian Art Exhibition²⁹ symbolic moments indicating the emergence of modern tendencies in art or the separation of the modern from the traditional and academicism, and to which one could, in the discourse on Yugoslavism, ascribe the potential for anticipation of supranational artistic collaboration and an emerging cultural community, such as the Second Exhibition of Croatian Artists, which, in addition to showing the work of Menci Clement Crnčić and Alfons Mucha, also exhibited works from the just-concluded Slovenian Art Exhibition as a third segment.³⁰

Likewise, one notices both in Protić's editing of the series *Yugoslav Art of the 20th Century* and in his book on Yugoslav Painting between 1900 and 1950 that the adjective Yugoslav more closely determines/defines (modern) art and not the history of that art, which can be understood as the approach of a critic (and artist) who is systematizing poetic entities organized, indeed, into regular chronological entities—decades—and perhaps as the expression of a certain caution due to the complex rhetoric of Yugoslavism.

The first question to be asked is whether we can identify the chronological and problem-oriented connection and systematization of “poetic entities” as the formation of an art-historical text/narrative. Protić's approach was based on a theoretical analysis and examination of the origin of the work of art, on a consideration of the work of art as one of the possible manifestations of a certain wider abstract structure. The point of departure for his theoretical, critical and/or historical interpretations of the work of art is grounded in Protić's direct experience and the belief of a modernist painter that the poetic aspects of an artwork are immanent to it, integrated into the approach towards its creation and in the work itself. His interpretations were oriented toward the identification, description and explanation of artistic facts as aesthetic, and then toward the observation and interpretation of their relation to conceptualized, historically differentiated “families” of similar works of art on the one hand, and the recognition, description and explanation of artistic facts in relation to the social, cultural and historical context in which they emerge, on the other. The diachronic structure (inside of which Protić, in fact, holding to pluralism as a basic

²⁷ Miodrag B. PROTIĆ, Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva, *Počeci* 1972 (n. 20), pp. 7–22.

²⁸ TRIFUNOVIĆ 1973 (n. 7), pp. 11–12, 15, 448–449. For a more detailed critical analysis of the meaning of this exhibition in the historiography, but above all of its significance in the cultural history of Serbia, see Simona ČUPIĆ, *Teme i ideje modernog. Srpsko slikarstvo 1900–1941*, Novi Sad 2008, pp. 12–13, 19–28.

²⁹ Among the thirty or so artists featured at the First Slovenian Exhibition, the works of four—Ivan Grohar, Matija Jama, Matej Sternen and Rihard Jakopič—as those evidencing a tendency toward a modernist sensibility and manner of expressing that sensibility make this exhibition and year the symbolic beginning of modern Slovenian art; see Špelca ČOPIĆ, Počeci slovenačkog modernog slikarstva, *Počeci* 1972 (n. 20), pp. 48–49, 190.

³⁰ See *Druga izložba Društva hrvatskih umjetnika u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu*, Umjetnički paviljon, Zagreb 1900. In the historiography of modern art in Croatia, the year 1898 marks the beginning of the period when the First Croatian Salon was held in the Art Pavilion in Zagreb, which presented to the public works of the group of artists gathered around new, anti-traditional ideas, artists who a year earlier, led by Vlaho Bukovac, had separated from the Society of Artists (whose program during the 19th century was shaped by Izidor Kršnjavi) and founded the Society of Croatian Artists. See Božidar GARGO, Putevi modernosti u hrvatskom slikarstvu, *Počeci* 1972 (n. 20), pp. 34–35, 189–190; Ivanka REBERSKI, Rađanje hrvatske moderne 1898. godine, *Hrvatski salon 1898. 100 godina Umjetničkog paviljona* (ed. Lea Ukrainčik), Umjetnički paviljon, Zagreb 1998, p. 13; Petar PRELOG, Artikulacije moderniteta. Institucije, secesije, publika, *Moderna umjetnost u Hrvatskoj, 1898.–1975.* (eds. Ljiljana Kolečnik, Petar Prelog), Zagreb 2012, pp. 11–18.

principle, actually perceives phenomena synchronically) in Protić's speculative connections between pictorial formalist analysis and theoretical languages (existentialism, structuralism, phenomenology) also implies an intention to interpret art in a given time period and spatial/territorial frameworks and the cultural-historical contexts that belong to them. In other words, he deconstructs critical-theoretical writing about "poetic sequences" in an attempt or an initial move or a sketch or a proposal of an art-historical narrative:

Innovation and the efforts of research /.../ of the cycles of 20th-century Yugoslav art /.../ it is not only according to that /.../ the selection of the works of one artist or another, but above all in the way they connect to stylistic sequences and the many stylistic sequences in the periods and epochs. /.../ Established poetic sequences lead to /.../ periodization /.../: if stylistic sequences are constituted by the selection of works, periods are constituted by stylistic sequences.³¹

The conspicuous absence of a designation of the discipline in which the frameworks are described, analyzed and interpreted, and the studied phenomena and concepts then systematized, does not imply disciplinary uncertainty or indecision, but rather can be interpreted as a result of the assumption of a scientific-theoretical framework for the study of art, an assumption that arises from a high esteem towards the object of study.

On the other hand, Protić's (enlightened, modernist) unquestioning belief in the neutrality and objectivity of theoretical approaches and scientific disciplines—due to which their anational character is postulated, or, more precisely, on the basis of which it is assumed that they make a national contribution to Science, which belongs to everyone—poses the question whether it makes any sense to ask *whose* history of art can be spoken of. Likewise, if the object of description and study were Yugoslav modern art and if its study were consistently realized from the position of a formal-analytic, historiographical and comparative approach, would it then be logical to assume that this is a matter of a methodologically based, coherent narrative of the *Yugoslav* history of modern art? In the content of his series *Yugoslav Art of the 20th Century*, Protić implicitly announces such a narrative; at the same time, however, through the structure of the series he calls it into question, if not negating it: each edition of *Yugoslav Art of the 20th Century* is divided into individual presentations of the art of the old (prewar)/new (after the Second World War) Yugoslav cultural and artistic centers, and colleagues from related institutions in those centers were engaged as authors of review articles. In other words, the structure of each publication in the series repeated and reflected the political function of the federal state on the principle of the equal presentation of each republic. Does such an approach by Protić indicate the political insecurity of a public servant, who then decided to take a position compatible with the state-political order? Or was this approach a sign of an authentic respect for different identities rooted in their respective traditions, although in the framework of which it was simultaneously permitted to postulate, through the observation and mapping of their shared interconnections and influences that transcended the given identities, some new identity that would promulgate the idea of internationalism, or at least an established new tradition in socialism? How to understand "Yugoslav" in the syntagm Yugoslav art of the 20th century—as a toponym and/or as an effect of the discourse on Yugoslavism, i.e. as an ideological construct?

³¹ Miodrag B. PROTIĆ, Odnos predmeta i metoda, *Jugoslovenska skulptura* 1975 (n. 20), p. 13.

Examination of the adjective Yugoslav's meaning in the syntagm Yugoslav art encompasses questions of the origins of the relationship between the Yugoslav idea and art, and then of the meaningful relations of ideologies/concepts of Yugoslavism and culture and art that developed within the discursive and material borders of Yugoslavia, and, finally, the meanings assigned or produced by Protić's use, initiated by the conception and programming of the work of the museum, the goals and tasks of which were determined as:

the collection of the best and most characteristic works of contemporary Yugoslav art; constant cooperation between republics; intensive international cooperation—the inclusion of our art in world art and representation of world art in our milieu; affiliations (traveling exhibitions, lectures, cooperation with schools, etc.); and the cultural-historical, sociological, aesthetic and comparative study of Yugoslav art of the 20th century.³²

As we have seen, Protić viewed the beginnings of Yugoslav modern art in artistic phenomena whose modernity he interpreted not only from the perspective of formal problems and research, but also as a manifestation of the artist's ideological-political position, represented by the organization of the First Yugoslav Art Exhibition in 1904 and the exhibition of the Yugoslav artist colony in 1907.³³ Paradoxically, upon creation of the unified state, the idea of an integrated Yugoslavism—one of the substantial ideas for the political conceptualization and formation of the new state, as well as for the legitimization of its centralist order and unified system of rule (particularly after 1929 and the establishment of the Kingdom of Yugoslavia)—ceases to be relevant among artists of the new generation in the way it was for the leading circle of artists of the previous generation. The reasons for this distancing from, or abandonment of, the idea of an integral Yugoslavism in the field of art in historiography are recognized in efforts directed towards the affirmation of the autonomy of modern art³⁴ and the development of a contemporary supranational expression (the results of the influence of the Paris School's international character, which produced paradigmatic, universal, anational models of modernism), as well as in new forms of collaboration between artists from different centers of the new state, focused mainly on affirming and institutionalizing the universal language of “form and color,” and the fundamental marginalization of “the anecdote, history”.³⁵ After the First World War, the unified state became for artists primarily a geographical reality of wider cultural heterogeneity. This enabled broader, simultaneous, nomadic, and even strategically conceived, larger, more efficient representations of modernist ideas in art through exhibition activity, the joint work of artists, artistic-educational work, journal publication and the development of art criticism and theory. Careful study of the typology of the scene (which completely aligns with the narrative matrix of the epoch) even points to ideological-political disputes, re-examinations to the

³² Miodrag B. PROTIĆ, Uvod, *Treća decenija 1967* (n. 20), p. 4.

³³ The exhibition of the Yugoslav artist colony was the result of disagreement, misunderstandings and factionalizing among artists after the First Yugoslav Art Exhibition, conditioned by various ideological positions: integral Yugoslavism supported by Nadežda Petrović, Ivan Meštrović, Paško Vučetić, Rihard Jakopič, Emanuel Vidović, Ferdo Vesel and Ivan Grohar in opposition to Yugoslav nationalism and even minimal Yugoslavism, supported by artists who formed the Lada Society.

³⁴ See Aleksandar IGNJATOVIĆ, Između politike i kulture. Integralno jugoslovenstvo i likovna umetnost, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, 6, 2010, p. 15.

³⁵ See Ana BOGDANOVIĆ, Umetničke veze između Beograda i Zagreba na primeru saradnje između Grupe umetnika i Proletnog salona (1919–1921), *Zbornik Narodnog muzeja*, 21/2, 2014, p. 284.

point of self-criticism of the multinational kingdom's national identities, just as it shows that in fact "anecdote, description" are actually still relevant as elements of the individual peculiarities of national modernisms.³⁶ Up until the beginning of the Second World War two more ideas could be mapped: the first was the idea of the Barbarogenius, a radical reconceptualization of the asymmetrical cultural relationship and politics of the identities of Europe and the Balkans in which a raw, authentic, pagan, fresh, healthy, Slavic, or more precisely Balkan energy and spirit was attributed with the power to reinvigorate and renew Europe's withered, decadent and compromised culture and art, and which Micić fiercely proselytized in the context of Zenitism; and the second, which put the question of class and identity before the national question (social art). Finally, in the period after the Second World War, one can speak of several approaches: on the one hand there was the idealistic and official, which emerges from the revolutionary heritage and which refers to Yugoslav identity not as something national but rather as a modality, almost a class epithet,³⁷ and on the other hand there is the practical approach, determined by the political and economic decentralization of the state at the beginning of the 1960s. Even a cursory and completely random glance at the large number of exhibitions whose goal was to present Yugoslav art (and culture) abroad from the beginning of the 1950s—whether carefully planned survey shows that aimed above all to affirm the Yugoslav sociopolitical concept and process of the liberalization of cultural politics, or whether collective or independent shows by artists from socialist Yugoslavia in major international exhibitions (such as the biennales in Venice and São Paolo)—demonstrates that these two approaches, Yugoslav conceptualized as an anational class epithet and Yugoslav conceptualized as a collection of balanced representations of the federal (national) contexts, structured these presentations. On the other hand, judging by the numerous artistic (and other cultural) manifestations that were initiated in the 1960s, and which had a distinctly Yugoslav character (such as the Memorial for Nadežda Petrović in Čačak, the Autumn of Art in Sombor, the Triennial of Yugoslav Art in Belgrade, the Biennale of Young Yugoslav Artists in Rijeka and the Biennale of Yugoslav Graphic Art in Zagreb), one could say that the political powers endeavored to compensate for the effects of the institutional reorganization of space and discourse of Yugoslav federal socialism with the idea of Yugoslavism.³⁸ Likewise, a range of texts by critics and art historians from different Yugoslav centers that refer to Yugoslav art attests

³⁶ See Ivanka REBERSKI, *Realizmi dvadesetih godina. Magično, klasično, objektivno u hrvatskom slikarstvu*, Zagreb 1997, pp. 25–28; Igor KRANJIC, *Modernizem v obdobju diktature, Umetnost tridesetih let iz zbirke Moderne galerije Ljubljana. Prvi študijski zvezek. 1928–1934* (ed. Igor Kranjc), Moderna galerija, Ljubljana 2004, pp. 4–29; Igor KRANJIC, *Umetnost v navzkrižjih utilitarnih nazorov, Umetnost tridesetih let iz zbirke Moderne galerije Ljubljana. Drugi študijski zvezek. 1935–1937* (ed. Igor Kranjc), Moderna galerija, Ljubljana 2006, pp. 5–18; ČUPIČ 2008 (n. 28); Petar PRELOG, *Problemi samoprikazivanja. Umjetnost i nacionalni identitet u međuratnom razdoblju, Moderna umjetnost* 2012 (n. 30), pp. 236–257; Asta VREČKO, *Vzpostavlanje nacionalnega izraza v delovanju Kluba neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov, Ars & Humanitas. Revija za umetnost in humanistiko*, 9/2, 2015, pp. 84–105; Asta VREČKO, *In Search of the National. Slovenian Art in the 1930s, Art and its Responses to Changes in Society*, Newcastle upon Tyne 2016, pp. 130–151.

³⁷ Dejan JOVIĆ, *Jugoslavija – država koja je odumrla. Uspon, kriza i pad Četvrtje Jugoslavije (1974–1990)*, Beograd 2003, pp. 37–58; 119–154.

³⁸ Ješa Denegri interprets the numerous exhibitions of a Yugoslav character and grouping of participants (even if that character was not announced in the exhibition title) that were organized throughout the existence of the unified state in its various cities, such as Zadar, Dubrovnik, Zrenjanin, Zenica, Banja Luka, Tuzla and Slovenj Gradec (in addition to the aforementioned), as a move that contributed to the "demetropolization of the Yugoslav cultural space"; see Ješa DENEGRİ, *Ideologija postavke Muzeja savremene umetnosti. Jugoslovenski umetnički prostor*, Beograd 2011, pp. 18–19.

to the fact that Protić was not the only one to use this syntagm.³⁹

The concept and structure of Protić's series on Yugoslav 20th century art, as well as of his book on Yugoslav painting between 1900 and 1950, are based on his respect and acceptance of a pluralism of statements and his firm belief in the emancipatory potential of the international language of art. The use of the adjective Yugoslav refers to the geographic entity and to the framework of the state-political identity within the context of which ethnic cultures exist and develop, functioning without interference and cooperating amongst each other. For Protić, Yugoslav, besides referring to a pluricentral cultural and artistic space, also refers to one stage in the dialectical movement from the particular and local to the universal and international. In that movement, in which the local/ethnic is generalized through the language of art and form into the plural Yugoslav, respectively into the international, in the process changing and contributing to the enrichment and constructive development of both the Yugoslav/supranational and international alike, Protić saw a liberating potential for all involved in those processes: just as the local is emancipated by internationalization, so the international, through the modifying effects of recognizing and absorbing the local successfully continues along its line of progress. In other words, from all of the aforementioned, it emerges that for Protić Yugoslav is a product of, on the one hand, an intersection of discourses of an enlightened liberal-democratic provenance (with occasional statements of critical skepticism toward some of its aspects), and a blend of ideologies of a minimal and socialist Yugoslavism on the other (in spite of the fact that he takes as the starting points of modern art manifestations that emerged from an ideology of an integral Yugoslavism).

The MoCAB's Yugoslav orientation took precedence, if not conditioned by, then certainly compatible with, the ideological conceptualization of New Belgrade as the main administrative and executive center of the newly established socialist Yugoslavia, as well as with the fact that even the first urban plans included a building intended for the collection, documentation and representation of the "Yugoslav people's" modern/contemporary art—one more in a string of symbolic affirmations of the new movement, its relevance, atemporality and realization of the future in the present moment.⁴⁰ On the other hand, this orientation gave Protić the opportunity for Serbian modern art to receive more adequate, complete, complex scientific-theoretical interpretation with respect to its conceptual, formal, exhibitional, (un)official and (non)institutional interconnection with phenomena in the artistic and cultural centers of Yugoslavia:

I defended that concept (then and later) from complaints that it meant a smaller exhibition space for Serbian art, that similar institutions in other national milieus do not show Serbian artists, that Yugoslavism in culture should be 'their' responsibility as well, not just

³⁹ For example, Vera HORVAT PINTARIĆ, *Pittura jugoslava d'oggi, La Biennale di Venezia*, 35, 1959, pp. 15–24; Vera HORVAT PINTARIĆ, *Jeunes artistes Yugoslaves, III^e Biennale de Paris*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1963; Vera HORVAT PINTARIĆ, *Suvremena jugoslavenska umjetnost, Civiltà delle macchine*, 12/3, 1964, pp. 37–47; Vera HORVAT PINTARIĆ, *Suvremena jugoslavenska umjetnost, Razlog*, 5, 1964, pp. 455–465 reprinted in: Vera HORVAT PINTARIĆ, *Kritike i eseji 1952.–2002. Izbor*, Zagreb 2012, pp. 203–210; Matko MEŠTROVIĆ, *Osobitost i univerzalnost. Jedan pogled u jugoslavensko slikarstvo posljednjeg decenija, Kolo*, 2, 1964, pp. 64–70; Matko MEŠTROVIĆ, *Od pojedinačnog općem*, Zagreb 1967 (reprint Zagreb 2005); Vera HORVAT PINTARIĆ, *Dimenzije slike. Tekstovi iz suvremene umjetnosti* (ed. Zvonko Maković), Zagreb 2004, pp. 77–83.

⁴⁰ For more on the conceptualization of the time in revolutionary societies, see Boris GROYS, *The Total Art of Stalinism*, Princeton 1992, pp. 14–74; Boris GROYS, *Beyond Diversity. Cultural Studies and Its Post-Communist Other, Art Power* (ed. Boris Groys), Cambridge, MA-London 2008, p. 154.

'ours,' etc., and added that it is a shame that we cannot move forward and exhibit both Serbian and Yugoslav art in the context of the respective periods and poetics of European art.⁴¹

In this way the MoCAB, in Protić's words, became for him as a critic an opportunity to "reconstruct, in our circumstances—in which modern art had not been studied in the fullest sense—the developmental process of Serbian and Yugoslav art of the 20th century,"⁴² and to present, by editing the series on the Yugoslav art of the 20th century and writing the book *Yugoslav Painting 1900–1950*, the results of his research in a different medium, as a text/book, and in a different sphere, the scientific-theoretical. Protić often highlighted this vertical of Serbian art–Yugoslav art–international art, defending the Yugoslav orientation of the MoCAB as an adequate and necessary framework for understanding Serbian modern art (and thus the book entitled *Srpska arhitektura. 1900–1970* [Serbian Architecture, 1900–1970] will be published as part of the series on the Yugoslav art of the 20th century).⁴³ Of course, such an explanation could be interpreted as the result of a pragmatic approach in an atmosphere that saw the beginnings of the political and ideological processes of the disintegration of Yugoslav socialist unity, which had included (at least in Tito's vision) the idea of a socialist country and the idea of a country of South Slavs, and in the direction of the strengthening of the idea of distinctive nations, i.e. the idea of the completeness of the nations, on the one hand, and advocating for the state's decentralization, i.e. the socialization of the state,⁴⁴ the gradual replacement of the existent with the new, toward a classless and stateless society, on the other hand⁴⁵—in other words, his explanation can be viewed from a different angle, in relation to the problematization of the Yugoslav answer to the Serbian (or Slovenian, or Croatian) question, and likewise the monopoly of power belonging to the nationally mixed yet centralized Party and the established system of rule, from the beginning of the 1960s.

The noun Yugoslavia (and the adjective Yugoslav) became the ideological keyword of the 20th century, a signifier that was omnipresent in public discourse. As with every signifier, it too acquired its identity through association with other existing signifiers, i.e. through the articulation of signifiers. Considering that a large number of speakers in the public sphere, members of different influential groups, invested meaning in this word in the interest of those groups, in the end the word became polysemic, a floating signifier (it lacks a written meaning; its concrete meaning is empty until a discourse invests it with its own interpretation), or even an empty signifier (a signifier without a sign that expresses the impossibility of signification).⁴⁶ Protić's interpretation of the Yugoslav

⁴¹ Miodrag B. Protić 1983 (n. 25), p. 30; reprinted in: *Prilozi* 2016 (n. 15), p. 64.

⁴² Miodrag B. Protić 1983 (n. 25), p. 27; reprinted in: *Prilozi* 2016 (n. 15), p. 59. In 1960, Lazar Trifunović defended his doctoral thesis on the theme of Serbian painting in the first half of the 20th century. See above.

⁴³ *Srpska arhitektura 1900–1970* (ed. Miodrag B. Protić), Muzej savremene umetnosti, Beograd 1972. In addition, Protić edited a three-volume collection of essays on Serbian art theory and criticism between 1900 and 1950: *Ideje srpske umetničke teorije i kritike. 1900–1950* (ed. Miodrag B. Protić), 1–3, Beograd 1980–1981. In the year that he retired from his position as director, the Museum of Contemporary Art published *Nova umetnost u Srbiji. Pojedinci, pojave i grupe. 1970–1980* (eds. Ješa Denegri, Jadranka Vinterhalter), Muzej savremene umetnosti, Beograd 1983. Likewise, Protić gave his systematization of Serbian painting; see PROTIĆ 1970 (n. 21).

⁴⁴ Dejan JOVIĆ, Communist Yugoslavia and Its "Others", *Ideologies and National Identities. The Case of Twentieth-Century Southeastern Europe* (eds. John Lampe, Mark Mazower), Budapest 2004, p. 283.

⁴⁵ JOVIĆ 2003 (n. 37), pp. 132–154.

⁴⁶ Ernesto LACLAU, Why do Empty Signifiers Matter to Politics?, *Emancipation(s)* (ed. Ernesto Laclau), London-

in the syntagm Yugoslav art (of the 20th century) derived from different ideological positions (enlightened-liberal and socialist) and was structured by and subject to his belief in the universal, guiding, emancipatory, noble role of art in society; it was coherent and direct in matters of artistic production, and indirect, more implicit in relation to scientific-disciplinary and theoretical articulation. Thus, tracing the ideological context in which the MoCAB originates, as well as its Yugoslav conception as represented by its collection, permanent exhibition and “scholarly exhibitions”⁴⁷ and their accompanying editions, one can defend the hypothesis that the ambitious, expert work on the MoCAB’s conception and programming generated a narrative of the history of Yugoslav art of the 20th century, and also that the narrative, “reconstruction” and clearly methodologically articulated “systematization” were conceptually Yugoslav, just as the art that was the object of study.⁴⁸

New York 2007, pp. 36–46. Ljiljana Kolečnik also speaks of the term “Yugoslav art” as an empty signifier, and says that the syntagm “Yugoslav art scene” points to an array of artistic phenomena loosely connected by a certain understanding of modernity that within the Yugoslav cultural space had a normative value until the end of the 1960s; see Ljiljana KOLEŠNIK, Hrvatska poslijeratna moderna umjetnost u jugoslavenskom kontekstu, *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950.–1974.* (ed. Ljiljana Kolečnik), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2012, p. 135.

⁴⁷ Miodrag B. PROTIĆ, *Deset godina Muzeja savremene umjetnosti u Beogradu. 1965–1975*, Beograd 1975, p. 5.

⁴⁸ The research and the completion of this study have been conducted in the scope of the project *Serbian Art of the 20th Century: National and Europe*, which has been funded by the Ministry of Education and Science of the Republic of Serbia.

Jugoslovansko: toponim ali ideologija v umetnostnozgodovinski sistematizaciji umetnosti 20. stoletja v besedilih Miodraga B. Protića

Povzetek

Prispevek analizira ideološke okvire in zgodovinski kontekst v pred- in povojni Jugoslaviji, v katerih je Miodrag B. Protić (1922–2014) začel in uresničeval umetnostnozgodovinsko sistematizacijo umetnosti 20. stoletja. Protićevo delo je v veliki meri povezano z ustanovitvijo in delovanjem Muzeja sodobne umetnosti v Beogradu leta 1965. Avtorica problematizira uporabo pojma jugoslovansko v sintagmi jugoslovanska moderna umetnost. Pojem interpretira kot večpomenski, saj so njegove pomene izoblikovali različni diskurzi o jugoslovanski umetnosti in kulturi. V prispevku so predstavljeni in analizirani učinki uporabe tega pojma v Protićevih delih.

Miodrag B. Protić je bil pomembna osebnost kulturnega življenja Srbije in Jugoslavije v petdesetih, šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja. Odrasel je pod vplivom francoske kulture in modernizma, pod katerim se je tudi intelektualno izoblikoval. Bil je frankofil in frankofon. Po izobrazbi je bil pravnik, deloval pa je kot slikar, likovni kritik in teoretik, za katerega je bil značilen metodičen in pronicljiv kritični slog. Bil je eden od glavnih pobudnikov ustanovitve beograjske Moderne galerije oziroma Muzeja za sodobno umetnost in njegov prvi ravnatelj. Ker je bil trdno prepričan v prosvetljeno in emancipatorsko vlogo moderne umetnosti, je verjel v (visoko)modernistične ideale o avtonomiji umetnosti, univerzalnosti njenega doživljanja, razumevanju umetniškega dela in umetnosti ter vrednotenju umetniških del izključno z vidika umetniške vrednosti dela. Verjel je namreč, da je napredna oziroma socialistična lahko le umetnost, ki je povsem svobodna in avtonomna. Protić je bil v svojih idejah blizu paradigmi modernistične umetnosti, ki je modernizem opredeljevala kot eksperimentalno, inovativno in avtonomno ustvarjalnost subjektivnih in racionalnih posameznikov. Prav tako je menil, da je moderna/sodobna umetnost avtentično moderna/sodobna le, če je mednarodnega značaja, pri čemer je koncept mednarodnega pojma kot okvir ali predpogoj za emancipacijo.

Leta 1959 – leto po ustanovitvi Moderne galerije, h kateri je kot uslužbenec Ministrstva za prosveto, znanost in kulturo Ljudske republike Srbije pomembno prispeval – je bil Protić imenovan za njenega direktorja. S tem je dobil priložnost, da uporabi svoje izkušnje in dobro poznavanje modernističnega slikarstva ter razviti čut za kritiko in teorijo umetnosti ter se ne posveti le konceptualiziranju muzeja samega, marveč prispeva tudi k umetnostnozgodovinskemu diskurzu in sintezi moderne umetnosti jugoslovanskega prostora. Do odhoda z mesta direktorja 1980 je v Muzeju sodobne umetnosti pripravil koncepte za več pomembnih študijskih razstav, ki so jih spremljali katalogi, izdani v knjižni seriji *Jugoslovenska umetnost 20. veka*. Razstave, ki so se osredotočala na umetnine in ne na umetnike, so bile z namenom, da bi učinkovito predstavile posamezna obdobja modernizma in njihove predstavnike, zasnovane kot »kronološko izmenjavanje poetičnih serij«. Protićev pristop je temeljil na teoretični analizi in proučevanju geneze umetnin, na študiju umetnine kot ene od možnih manifestacij posamezne, širše abstraktne strukture. Izhodišče Protićevih teoretičnih, kritičnih in umetnostnozgodovinskih interpretacij umetnin je utemeljeno na podlagi osebnih izkušenj in prepričan modernistov, da so poetični vidiki umetniških del imanentni delu samemu ter integrirani v umetniško delo in proces njegovega ustvarjanja. V interpretacijah se je usmerjal k identificiranju, opisovanju in razlagi umetniških dejstev kot estetskih, na eni strani v smislu opažanja in interpretacije njihovih odnosov do konceptualiziranih, zgodovinsko opredeljenih »družin« podobnih umetniških del, na drugi strani glede na čas, v katerem so nastala, in pripadajočo mu zgodovino. V diahronični strukturi (znotraj katere Protić, upoštevajoč pluralizem kot osnovno načelo, pojave spoznava pravzaprav sinhrono) Protićevih spekulativnih povezav

likovno-formalne analize s teoretičnimi jeziki (eksistencializmom, strukturalizmom, fenomenologijo) je namera, da bi proučeval umetnost v določenem časovnem obdobju, prostorsko/geografskih okvirih in njim pripadajočih kulturnozgodovinskih kontekstih oziroma da bi dekonstruiral kritiško-teoretsko pisanje o »poetičnih serijah« v poskus, osnutek, »skico« ali predlog umetnostnozgodovinskega narativa. Pozornost vzbuja odsotnost poimenovanja smeri (jugoslovanska umetnost 20. stoletja in ne npr. zgodovina jugoslovanske umetnosti 20. stoletja), v okvirih katere se opisujejo, analizirajo, interpretirajo in nato sistematizirajo proučevani fenomeni in koncepti, kar pa ni posledica strokovne negotovosti ali neodločnosti, temveč prej samoumevnosti znanstveno-teoretičnega okvira, v katerem poteka proučevanje umetnosti, in samoumevnosti produkcije s spoštovanjem do predmeta proučevanja.

Jugoslovanska orientiranost beograjskega Muzeja sodobne umetnosti je bila, če že ne povsem pogojena, pa vsekakor skladna z ideološkim pojmovanjem Novega Beograda kot glavnega administrativnega in upravnega središča novonastale socialistične Jugoslavije kot tudi z dejstvom, da so že prvi urbanistični načrti vključevali zgradbe, namenjene zbiranju, dokumentiranju in reprezentiranju moderne oziroma sodobne umetnosti »jugoslovanskega naroda« kot še enega doprinosu v vrsti simbolnega potrjevanja novega reda. Ta orientacija je po Protiću prinašala možnost, da srbska moderna umetnost dobi primernejšo, popolnejšo, kompleksno znanstveno-teoretično interpretacijo, upoštevajoč tako njeno konceptualno, formalno, razstavno, (ne)uradno, (zunaj)institucionalno prepletanje s pojavi v umetniških in kulturnih središčih Jugoslavije kot tudi osebne, poklicne in zasebne stike umetnikov iz jugoslovanskega kulturnega prostora, ki so pogosto nastali, se oblikovali in utrdili v mednarodnem ozračju evropskih umetniških in kulturnih centrov.

Po drugi strani pa Protićevo (razsvetljensko, modernistično) brezpogojno prepričanje v nevtralnost in objektivnost teoretičnih pristopov in znanstvenih disciplin, zaradi katerih se predpostavlja njihov breznacionalni značaj ali, natančneje, na osnovi katerih se predpostavlja nacionalni doprinos k Znanosti, ki pripada vsem, sproža vprašanje, ali se je smiselno spraševati, o čigavi umetnostni zgodovini govorimo. Če je bila jugoslovanska moderna umetnost predmet opisovanja in proučevanja in če je njeno raziskovanje potekalo dosledno s stališča zgodovinopisnega, formalno analitičnega in primerjalnega pristopa, ali bi bilo logično sklepati, da gre za neki metodološko utemeljen, koherenten narativ »jugoslovanske« zgodovine moderne umetnosti? Protić je z vsebino knjižne serije *Jugoslovanska umetnost 20. veka* implicitno najavil ta narativ, vendar pa ga je obenem z njeno strukturo, če že ne zanikal, prav zagotovo postavil pod vprašaj: vsak katalog je razdrobljen na posamezne predstavitve umetnosti jugoslovanskih starih/novih kulturno-umetniških središč, avtorji preglednih člankov pa so bili kolegi in kolegice iz sorodnih ustanov iz omenjenih središč. Z drugimi besedami, struktura vsakega kataloga znotraj serije je ponavljala in odsevala politično delovanje federativne države po načelu t. i. republiškega ključa in tako predstavljala ozračje političnih in ideoloških procesov razpadanja jugoslovanske socialistične skupnosti, sproženih na začetku šestdesetih let 20. stoletja.

Protićeva interpretacija jugoslovanskega v besedni zvezi jugoslovanska umetnost (20. stoletja) je izvirala z različnih ideoloških stališč (razsvetljensko-liberalnega in socialističnega), strukturirana je bila po njegovem prepričanju, da ima umetnost v družbi univerzalno, pionirsko, emancipacijsko in plemenito vlogo, in je temu podrejena; ko se je njegova interpretacija nanašala na umetniško produkcijo, je bila koherentna, samozavestna in neposredna, v odnosu do znanstveno-strokovne in teoretične artikulacije pa je bila posredna, bolj implicirana. Če torej upoštevamo ideološki kontekst, v katerem so nastali Muzej sodobne umetnosti in njegovi jugoslovanski koncepti, ki so bili predstavljeni z zbirko, stalno in študijskimi razstavami ter njihovo spremno zbirko publikacij, lahko zagovarjamo hipotezo, da je ambiciozno strokovno delo na zasnovi in programu Muzeja sodobne umetnosti generiralo narativ zgodovine jugoslovanske umetnosti 20. stoletja, kot tudi to, da je bil ta narativ (tj. »rekonstrukcija«, »sistematizacija«), ki je metodološko jasno artikuliran, jugoslovanski le konceptualno, ravno tako kot umetnost, ki je bila predmet raziskovanja.



MISCELLANEA

Plečnikov prizidek k bratovi hiši v Trnovem

Damjan Prelovšek

Plečnikov v letih 1923 do 1924 postavljeni prizidek k bratovi hiši ob župnijskem vrtu za trnovsko cerkvijo je zanimiv iz več razlogov. Nenavadna oblika veliko pove o arhitektu in njegovih estetskih ter življenjskih nazorih, predstavlja pa tudi utopično željo treh bratov in sestre po skupnem domu, ki so ga izgubili že v zgodnji mladosti. Po tem, ko se je starejši Andrej (1866–1931) odločil za duhovniški poklic in zapustil rojstno hišo v ljubljanskem Gradišču, sta tudi mlajša Jože (1872–1957) in Janez (1875–1940) odšla iz Ljubljane. Prvi se je po končani obrtni šoli v Gradcu preselil na Dunaj, kjer se je po dvoletnem tovarniškem delu posvetil arhitekturi. Deset let je nato vztrajal v svobodnem poklicu, leta 1911 pa je odšel v Prago, kjer je naslednje desetletje učil na tamkajšnji umetnoobrotni šoli. Najmlajši Janez mu je sledil v habsburško prestolnico, kjer je po šestih letih končal medicino in pripravništvo ter je nato svojo poklicno pot začel v Černovicah v današnji Ukrajini. Zelo hitro pa se je od tam vrnil v rojstno Ljubljano in se zaposlil v deželni bolnišnici.¹ Poslej je živel na različnih naslovih. Marija Plečnik (1865–1929) se je mlada poročila z brivcem Dragotinom (Karlom) Matkovičem (1856–1928)² in se preselila v hišo Terezije Gaber na današnjem Ciril-Metodovem trgu 10 (nekdaj Pred škofijo 10), kjer je imel njen soprog v pritličju svoj lokal.³ Ker so vsi štirje že zgodaj izgubili starše, je hiša, v kateri je živela sestra, poslej postala novo družinsko shajališče, kamor so se bratje zatekali in si celili duševne rane po udarcih, s katerimi jim življenje ni prizanašalo. Zato je dolgo veljalo, da naj bi skupaj odkupili hišo in jo preuredili za svoje potrebe. Jože je že med študijsko potjo v Rimu narisal prve skice za njeno delno prezidavo.⁴ Z leti se je gospa Gaber starala in nazadnje zbolela, zato je postalo vedno bolj jasno, da je treba z nakupom pohiteti, če nočejo, da bo po njeni smrti sestra z družino pristala na cesti.

Po temperamentu so si bili vsi štirje med seboj zelo različni. Andrej je bil duhovnik izredno strogih moralnih načel, ki jih je hote ali nehote vsiljeval tudi drugim in zavoljo tega ni bil posebno priljubljen. Po prvih službah v Kočevju, Podbrezjah na Gorenjskem, Trnovem in pri sv. Petru v Ljubljani⁵ se je bolj ali manj iz bojazni, da bi ga poslali v kako odročno hribovsko župnijo, posvetil katehetskemu poklicu. Leta 1904 je nastopil državno službo na idrijski realki. Naselil se je v pol ure hoda oddaljeni hiralnici na Marofu, ki so jo vodile usmiljenke reda sv. Vincencija Pavelskega. Tu je imel

¹ Ivan PINTAR, Plečnik Janez, *Slovenski biografski leksikon*, 2/7 (ur. France Kidrič, Franc Ksaver Lukman), Ljubljana 1949, str. 372; Muzej in galerije mesta Ljubljane (MGML), Plečnikova zbirka, Janezova pisma Jožetu na Dunaj.

² Karel Matkovič (Matkovič) je bil po rodu Hrvat in nikoli ni dobro obvladal slovenščine.

³ France STELE, *Arh. Jože Plečnik v Italiji 1898–99*, Ljubljana 1967, str. 267–269 (Spomini in srečanja, 3).

⁴ STELE 1967 (op. 3), str. 267–269. Leta 1903 je arhitekt predlagal, da bi vsi trije bratje hišo tudi kupili; gl. Marjan MUŠIČ, *Jože Plečnik*, Ljubljana 1980, str. 91.

⁵ Gl. Ivan VRHOVNIK, *Trnovska župnija v Ljubljani*, Ljubljana 1933, str. 398.

polno oskrbo, vendar je ta privilegij plačeval z vedno večjim občutkom moreče osamljenosti.⁶ Ker je bil po sestrinem prepričanju dokaj skop, si je prihranil nekaj denarja, s katerim je kupil dva izjemno kakovostna Jožetova keliha in dve leti pozneje še hišo v Trnovem. Po nekaj letih si je srčno zaželel vrnitve v Ljubljano, a s svojimi prošnjami za premestitev ni uspel. Njegova pisma bratu Jožetu iz tega časa so polna žalosti, pomilovanja samega sebe, tarnanja nad lastno usodo in kljub relativni mladosti govora o bližajoči se smrti. Zelo hitro se je sprl tudi z mlajšim Janezom, ki se je uprl njegovi vsiljivi vzgoji. Ves čas Janezovega dunajskega šolanja je namreč zanj skrbel Andrej s svojo skromno katehetsko plačo,⁷ zaradi česar si je tudi pozneje lastil pravico vtikanja v njegovo zasebno življenje.

Janez je bil na Dunaju vnet član študentskega katoliškega društva Danica in pristaš krščanskosocialnega gibanja. V krogu akademske kongregacije je spoznal tudi svojo poznejšo ženo Hildo (Hildegardo, roj. 1875). Zakon je kmalu razpadel, ker se ta ni hotela vživeti v ljubljansko okolje in je ves čas igrala veliko damo ter se ni brigala za dom.⁸ Po številnih mučnih scenah, v katerih ni manjkalo niti fizičnega obračunavanja s strani žene, tudi Janez ni bil več nekdanji vesel mladenič, poln življenjskega optimizma. K temu je gotovo prispeval tudi poklic prosekotorja, ki ga je dnevno opozarjal na bedno minljivost človeškega bivanja. Svoj negativni odnos do življenja je pogosto stresal nad sestro, h kateri je po odhodu žene hodil obedovat, in včasih celo nad njene otroke. Andrej v svojih pismih Jožetu omenja bratovo čezmerno seganje po pijači. Za Andreja in njegov poklic Janez skoraj vse do njegove smrti ni več našel prijazne besede. Drugače se je vedel do Ljubljani odmaknjenega Jožeta, s katerim je skupaj prebil študijska leta na Dunaju. Cenil je njegovo nadarjenost in pridnost ter se iskreno veselil priznanj, ki jih je bil ta pozneje deležen.⁹

Še bolj žalostna je bila sestrina usoda, kajti njen mož se je med prvo svetovno vojno vdal pijači in v pijanosti ogrožal njo in otroke. Marija Plečnik je morala za njim plačevati dolgove. Ko ni več zmogla prenašati njegovega nasilnega vedenja, ga je z Janezovo pomočjo spravila v umobolnico na Studencu, kjer je sedem let pozneje umrl. Bolelo jo je, da je bil zaradi propadlega očeta najbolj prizadet zlasti njen najmlajši sin Karel (Dragec, 1900–1971), kar se je pokazalo v njegovih slabših šolskih uspehih, zaradi česar je večkrat grozilo, da bo moral ponavljati razred. Bolje sta neprimereno očetovo vedenje prenašali njegovi starejši sestri Maca (Marija, 1895–1993) in Jela (1897–1977), ki sta postali učiteljici in se osamosvojili. Mlajša Jela se je kmalu za vedno odselila v Maribor. Po stricu Jožetu je Karel podedoval tudi precej čuta za umetnost in je rad risal ter modeliral v glini. Jože ga je pri tem spodbujal in Karlu postal življenjski vodnik ter drugi oče. V zadnjem letu vojne je Karel dosegel z zakonom določeno zrelost in bi moral na fronto. Stric Janez ga je na naboru rešil tega bremena, vseeno pa se Karel dolgo ni znal prav odločiti o svoji prihodnosti. Nihal je med umetnostjo in duhovniškim poklicem. Študij umetnosti bi pomenil odhod na Dunaj, kjer bi se bil v hudih vojnih časih težko prebijal skozi življenje in si je zato raje izbral varnejši duhovniški poklic.¹⁰

⁶ MGML, Plečnikova zbirka, nedatirana pisma Andreja Plečnika bratu Jožetu iz Idrije.

⁷ Jože je bil oproščen plačevanja šolnine, preživel pa se je s štipendijama Kranjskega deželnega odbora in Kotnikove ustanove, medtem ko je bil Janez navezan na Andrejevo pomoč.

⁸ MGML, Plečnikova zbirka, pismo Marije Matkovič Jožetu Plečniku, 6. 12. 1909. Janezov zakon je razpadel konec leta 1908, ko se je Hilda vrnila na Dunaj, čeprav ni bil nikoli formalno razvezan. Ko je ostal sam, se je začasno preselil k sestri in leto pozneje celo nameraval kupiti hišo, v kateri je živel. Glej MGML, Plečnikova zbirka, osnutek kupoprodajne pogodbe med Terezijo Gaber, roj. Raich in Janezom Plečnikom, 1909.

⁹ MGML, Plečnikova zbirka, pisma Janeza Plečnika bratu Jožetu v Prago.

¹⁰ MGML, Plečnikova zbirka, pismo Karla Matkoviča Jožetu Plečniku v Prago, 2. 6. 1918.

Ko je konec leta 1913 Ministrstvo za uk in bogočastje na ljubljanski realki ustanovilo še drugo mesto veroučitelja,¹¹ se je Andrej lahko vrnil domov. Idrijski dekan Mihael Arko, ki mu Andrejeva odmaknjenost na Marofu ni bila pogodu,¹² se je prav gotovo oddahnil, še bolj pa dijaki, ki naj bi proti svojemu nepriljubljenemu profesorju sestavili celo peticijo. V svoji janzenistični gorečnosti je Andrej nasprotoval marsikateri njihovi aktivnosti. Tako se je pritoževal na deželni šolski svet, da dijaški plesi trajajo predolgo v noč.¹³ S podobnimi pritožbami je nadaljeval tudi v Ljubljani, ko je od škofijskega ordinariata terjal prepoved Linhartove igre *Matiček se ženi*, češ da moralno ni primerna za odraščajočo mladino.¹⁴ Sredi novembra 1920 je disciplinska komisija na realki proti njemu sprožila postopek in ga obtožila, da umirajočemu dijaku Francu Škodlarju ni hotel podeliti poslednjega maziljenja. Da bi pokazal prezir do duhovščine, se je ta namreč med poukom ustrelil v nogo.¹⁵ Komisija je Andreja osvobodila te obtožbe, nikakor pa mu ni oprostila, da je v težkih povojnih časih od dijakov sprejel tudi nekaj živil. Še pred koncem semestra so ga suspendirali, kar je Andreja močno prizadelo. Na škofijski ordinariat je naslovil več obupanih pisem, v katerih je navajal, kako so mu uničili existenco.¹⁶ Sam pri sebi je za svojo nesrečo krivil škofa Jegliča, ki naj bi ga sovražil, čeprav to iz škofovega dnevnika ni razvidno.¹⁷ Vsekakor je imel Andrej slabo mnenje o večini ljubljanskih duhovnikov. Očitani prekršek ni bil tako velik, da bi terjal drakonsko kazen, vendar je šlo pri tem najverjetneje za način, kako med dijaki nepriljubljenega profesorja odstraniti iz šole. Brez dohodkov Andrej ni mogel ostati v Ljubljani, kjer so mu zavrnilo vse prošnje za kako službo,¹⁸ in se je zato za nekaj let odpravil poučevat verouk na gimnazijo v Kočevje, kjer je kot kaplan začel svojo poklicno pot.¹⁹

V teh razmerah je Jože predstavljal svetlo podobo odrešenika med sprtima bratoma in ubogo, od dela izmučeno sestro. Domov se je vračal med šolskimi počitnicami, občasno pa tudi za veliko noč in božič. Z Andrejem sta hodila po Sloveniji in skupaj obiskala nekaj sosednje Italije. Radi so ga imeli tudi sestrični otroci. Vsa pisma sorodstva iz tistega časa, naslovljena na Dunaj in pozneje v Prago, se začenjajo ali končujejo s prošnjo, da naj jih spet čim prej obišeče.²⁰

Ko se je tako v letu začetka prve svetovne vojne Andrej vrnil iz Idrije v Ljubljano in si poiskal začasno bivališče v Kopališki ulici 10 na Koleziji, je spet postalo aktualno vprašanje nakupa hiše na današnjem Ciril-Methodovem trgu. Hiša Terezije Gaber, v kateri je Jože že pred tem izvedel nekaj manjših popravil, bi bila potrebna temeljite obnove in adaptacije za skupno bivanje, imela pa je

¹¹ Nadškofijski arhiv Ljubljana (NŠAL), Katehetski pouk 1913–1921, spisi V, fasc. 77, Dopis c. k. Deželnega šolskega sveta za Kranjsko, 22. 12. 1913.

¹² NŠAL, Katehetski pouk 1913–1921, spisi V, fasc. 77, pismo dekana Mihaela Arka knezoškofijskemu ordinariatu, 25. 9. 1914.

¹³ NŠAL, Katehetski pouk 1912, spisi V, fasc. 76, pismo Andreja Plečnika, 16. 2. 1912. V pismu prosi tudi, naj mu omogočijo dodatno uro verouka.

¹⁴ Gl. NŠAL, Katehetski pouk 1913–1921, spisi V, fasc. 77, pisma Andreja Plečnika iz leta 1919.

¹⁵ Zgodovinski arhiv Ljubljana (ZAL), LJU 185, Realna gimnazija v Ljubljani, 40, personalije, veroučitelj prof. A. Plečnik, VIII. č razred, Zapisnik seje disciplinske komisije, 18. 11. 1920. Pozneje je Škodlar v duhu jugoslovanstva začel uporabljati ime Čoro, kar naj bi mu po pripovedovanju arhitekta Edvarda Ravnikarja olajšalo zaposlitev pri liberalnem časopisu *Jutro*.

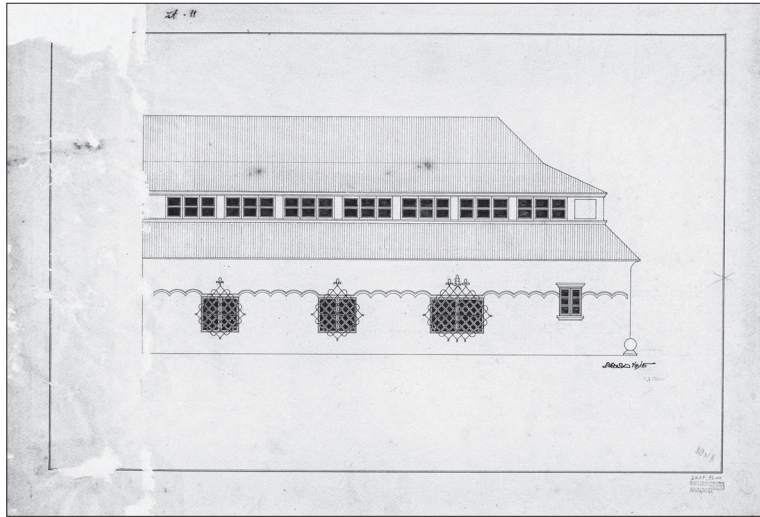
¹⁶ Gl. NŠAL, Katehetski pouk 1913–1921, spisi V, fasc. 77, pisma Andreja Plečnika iz leta 1920.

¹⁷ Gl. *Jegličev dnevnik. Znanstvenokritična izdaja* (ur. Blaž Otrin in Marija Čipić Rehar), Celje 2015.

¹⁸ Andrej si je prizadeval za mesto spirituala pri ljubljanskih uršulinkah ali pa za pisarniško delo na ordinariatu.

¹⁹ Gl. Ivan VRHOVNIK, *Trnovska župnija v Ljubljani*, Ljubljana 1933, str. 398.

²⁰ MGML, Plečnikova zbirka, pisma obeh bratov, sestre in njenih otrok Jožetu Plečniku.



1. Jože Plečnik:
predlog nove fasade hiše
Andreja Plečnika na Karunovi
ulici 4 v Trnovem, 1913,
Muzej in galerije mesta
Ljubljane, Ljubljana

sicer prijazen sončen vrt pod grajskim hribom. K vsemu je bila močno zadolžena, ker lastnica, s katero so Matkovičevi živeli v prijateljski slogi,²¹ ni znala ravnati z denarjem. Prav tako se ni strinjala z Andrejevo ponudbo nakupa v obliki obročnega odplačevanja.²² Ker pa bi bilo popravilo hiše zelo drago in se Andreju ni posrečilo pregovoriti niti Janeza za skupno investicijo, je začel razmišljati o nakupu ali novogradnji kje na mestnem obrobju. Najprimernejše so se mu zdele Glince blizu nove cerkve sv. Antona Padovanskega na Viču,²³ kjer bi lahko deloval kot duhovnik. Iz istega vzroka je prvega marca 1915 od Katarine Jakopič kupil pritlično hišo na Karunovi ulici 4 v Trnovem, ker je upal, da bo lahko na starost pomagal pri bogoslužju v bližnji župnijski cerkvi. Z njo se je pogodil za delno obročno odplačevanje kupnine v višini 10.000 kron,²⁴ ki je znašala približno deset njegovih mesečnih plač. Terezija Gaber je hotela za svojo hišo 4.000 kron več.²⁵

Jože se je takoj lotil načrtov za prezidavo hiše. Proti Karunovi ulici si je po vsej dolžini stavbe zamislil preureditev podstrešja v bivalne prostore in novo fasado z dekorativnimi okenskimi mrežami iz kovanega železa (sl. 1).²⁶ Tega mu magistrat gotovo ne bi dovolil, ker so mestni očetje nameravali razširiti ulico, ta del hiše pa je bil temu napoti. Veliko bolj realističen je bil predlog novega dostopa v hišo z vrtni strani, ki pa tudi ni bil izveden.²⁷ Vhodno vežo s Karunove ulice je nameraval podaljšati v zidan hodnik ob južnem delu stavbe in od tod speljati stopnice v prihodnje mansardne sobe. S tem posegom bi bili prostori v pritličju dostopni tudi z druge strani, s čimer bi celota pridobila uporabnost. Sledile so manjše adaptacije, ki so zadevale bolj ali manj kanalizacijo ali novo stranišče. Dve sobi na podstrešju je Andreju uredil stavbenik Andrej Černe iz Ljubljane

²¹ MGML, Plečnikova zbirka, nedatirana pisma obeh bratov, sestre in njenih otrok Jožetu Plečniku. V pismih jo poimenujejo tudi »botra«.

²² MGML, Plečnikova zbirka, pismo Andreja Plečnika bratu Jožetu, Idrija, 6. 10. 1909.

²³ MGML, Plečnikova zbirka, pismo Andreja Plečnika bratu Jožetu, Idrija, 2. 12. 1913.

²⁴ Zemljiška knjiga katastrskega okraja (KO) Trnovsko predmestje, vložek 56, zbirka listin.

²⁵ MGML, Plečnikova zbirka, pismo Andreja Plečnika bratu Jožetu, 6. 10. 1909. Jože je po temeljitem pregledu hiše dejal, da hiša Terezije Gaber ni vredna več kot 12.000 kron; prim. MGML, Plečnikova zbirka, nedatirano pismo Jožeta Plečnika bratu Andreju.

²⁶ J. Plečnik *práce z let 1901–1922*, Praha 1922 (Knihovna Styly, 4), str. 57.

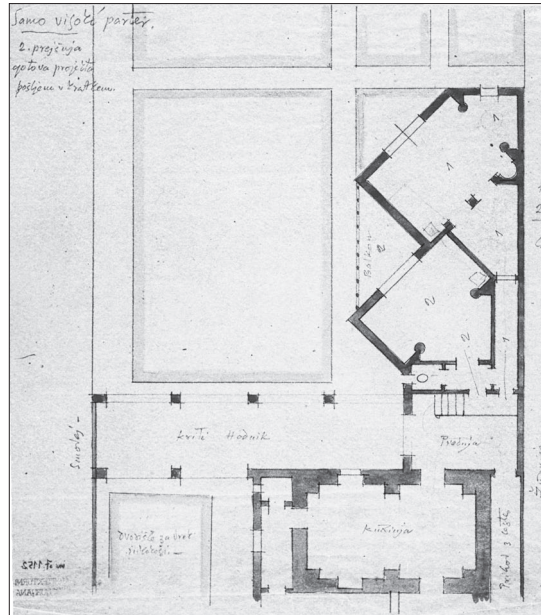
²⁷ MGML, Plečnikova zbirka, načrt inv. št. 1125.

po 6. februarja 1917 odobrenem načrtu. Brata Jožeta je prosil samo za nasvet, kako bi bilo mogoče oba prostora obiti z lesom, da bi bila pozimi toplejša.

Jože je po vrnitvi iz Prage krajši čas živel pri sestri,²⁸ nato pa se je 9. oktobra 1921,²⁹ ko Andreja že ni bilo več v Ljubljani, dokončno preselil v Trnovo. Ker je bila hiša po Janezovem in Andrejevem odhodu nekaj časa neobljudena, sestra pa je s preselitvijo oklevala, se je bal, da mu bodo vanjo naselili koga drugega, saj je po prvi svetovni vojni primanjkovalo stanovanj in bi se lahko zgodilo tudi to.

Kot sledi iz Andrejevih pisem, sta z Jožetom že na začetku ugotavljala, da je hiša za vse tri in sestrično družino premajhna in bo zato treba poleg nje postaviti še novo stavbo ali povečati staro.³⁰ Ena zgodnejših Jožetovih variant kaže dolg hodnik ob župnijskem vrtu, ki bi obstoječo hišo povezal s prizidkom v obliki dveh večjih proti jugozahodu obrnjenih sob s skupnim straniščem (sl. 2). Na načrtu je s svinčnikom označil, da sta prostora namenjena njegovima bratoma. Del njunega stanovanja bi bila tudi vsem stanovalcem skupna kuhinja v starem delu hiše.

Andrej vsekakor ni dolgo užival prednosti svojega trnovskega domovanja. Leta 1921 je po omejnjeni disciplinski razsodbi odšel v pregnanstvo v Kočevje in pozneje v Repnjo pri Vodichah, od koder se ni nikoli več za stalno vrnil v Ljubljano. Stavbo je prepustil bratu Jožetu, ki je prizidek k stari hiši v celoti plačal iz svojih prihrankov v upanju, da bo v Trnovo privabil vsaj sestro in mlajšega brata. Ta je v stari hiši bival skupaj z Andrejem le nekaj mesecev. Njegova je bila velika proti cesti obrnjena soba, ki jo je Jože pred tem temeljito obnovil in jo pozneje hotel spremeniti v svojo risalnico. Iz hiše je Janez skoraj dobesedno pobegnil, ker mu je mularija večkrat ponoči razbijala okenske šipe, katerih črepinje so padale na njegov klavir, kamni pa leteli po spalnici.³¹ Po Andrejevem odhodu v Kočevje je bil tudi Jože deležen podobnega neljubega sprejema v Trnovem, ko so mu s konjskimi ali kravjimi iztrebki pomazali kljuko železnih vrtnih vrat.³² Ni čisto jasno, kaj je bil pravi vzrok temu divjaštvu. Najverjetnejše je šlo za nasprotovanje Andreju s strani njegovih dijakov, morda celo koga drugega, saj si z vedenjem tudi med profesorskim zborom ni ustvaril prijateljev.³³ Policija ni krivcev nikoli izsledila.



2. Jože Plečnik: varianta prizidka, 1923, Muzej in galerije mesta Ljubljane, Ljubljana

²⁸ Janko OMAHEN, *Izpoved*, Ljubljana 1976, str. 24–27. Omahen opisuje prvi obisk prihodnjih Plečnikovih študentov kmalu po veliki noči 1921 v domu arhitektove sestre Marije.

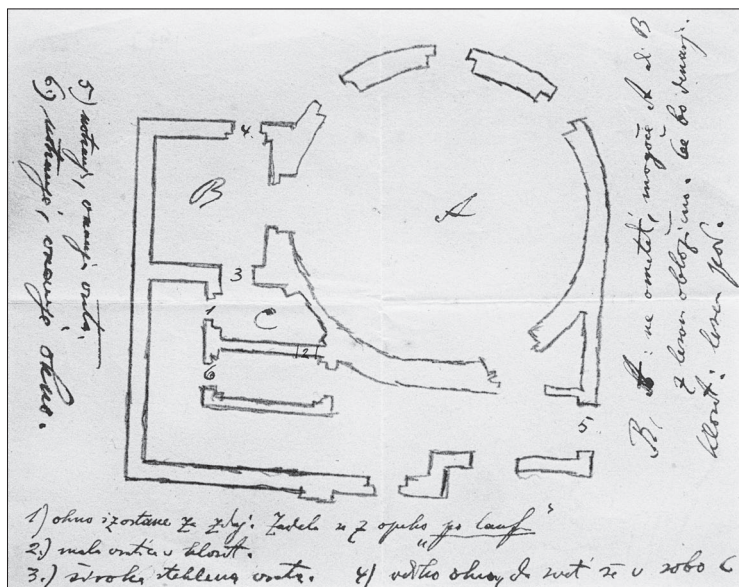
²⁹ Ana POROK, »Arhitektura se pričinja in konča s kamnom«, *Hiša Plečnik house. Ob 100-letnici nakupa hiše na Karunovi 4 in v letu celovite prenove Plečnikove hiše (1915–2015)* (ur. Mojca Ferle), Ljubljana 2015, str. 21.

³⁰ MGML, Plečnikova zbirka, nedatirano pismo Jožeta Plečnika bratu Andreju.

³¹ MGML, Plečnikova zbirka, pismo Marije Matkovič bratu Jožetu, 13. 1. 1918.

³² MGML, Plečnikova zbirka, pismo Jožeta Plečnika bratu Andreju, 13. 10. 1921.

³³ NŠAL, Katehetski pouk 1913–1921, spisi V, fasc. 77, pismo Andreja Plečnika škofijskemu ordinariatu; v njem je zavračal vse očitke.



3. Skica prizidka z Andrejevimi pripombami, 1923, Muzej in galerije mesta Ljubljane, Ljubljana

Tudi sestra se je sprva navduševala nad selitvijo v Trnovo, a je po tem, ko je hišo na Ciril-Methodovem trgu junija 1918 pridobila sosedka in upnica Josefina Jančar³⁴ ter ji omogočila nadaljnje bivanje v njej, to misel spet opustila, ker se ni hotela ločiti od brivnice, ki jo je vodila skupaj s pomočnikom in ji je za preživetje zagotavljala vsaj majhne stalne prihodke.³⁵

Andrej je še vedno upal, da se bo nekoč lahko vrnil v Trnovo in je zato iz Kočevja Jožetu sporočal svoje želje glede ureditve in prizidka k hiši (sl. 3).³⁶ Ker je v občestnem delu hiše, kjer je nekdaj stanoval Janez, bivala družina vrtnarja Komana, ki v nasprotju s prvotnim dogovorom Jožetu ni bila voljna odstopiti omenjene večje sobe za risalnico,³⁷ ga je to dodatno spodbudilo k povečanju stavbe. Nekaj izkušenj je že imel z Dunaja, ko je dobrih deset let prej reševal podoben problem prizidka k Zacherlovi vili v dunajskem predmestju Döbling.³⁸ Tudi sicer sta si bila tlorisa obeh stavb nekoliko podobna, čeprav po velikosti različna. Sprva je za dunajsko vilo načrtoval večji prizidek, ki mu je z mogočnim portalom skušal vlti nekaj italijanske renesančne monumentalnosti.³⁹ Narisal je še več drugih variant, ker pa se je zidava zavlekla v vojna leta 1914 in 1915, je bil rezultat nekoliko skromnejši.

Plečnik je kmalu opustil zamisel, da bi k stari hiši prizidal le funkcionalno nujno stopnišče z dvema sobama v pritličju in nadstropju. Čeprav so bile razmere v gradbeništvu takoj po prvi svetovni

³⁴ Hiša na Ciril-Methodovem trgu je bila zadolžena pri Mestni hranilnici v znesku 2000 kron, upniki pa so bili še Jože Plečnik v višini 6700 kron, Josefina Jančar 5000 kron in kuharica pri pokojnem dekanu Mihaelu Trčku tudi 5000 kron. Terezija Gaber je hišo v oporoki zapustila Jožetu Plečniku in Josefini Jančar. Ker bratje in sestra po nakupu hiše v Trnovem zanjo niso imeli več interesa, je stavbo prevzela gospodična Jančar in po vsej verjetnosti izplačala upnike. Gl. Zemljiška knjiga KO Ljubljana-mesto, vložek 79; MGML, Plečnikova zbirka, nedatirano pismo Marije Matkovič Jožetu Plečniku v Prago.

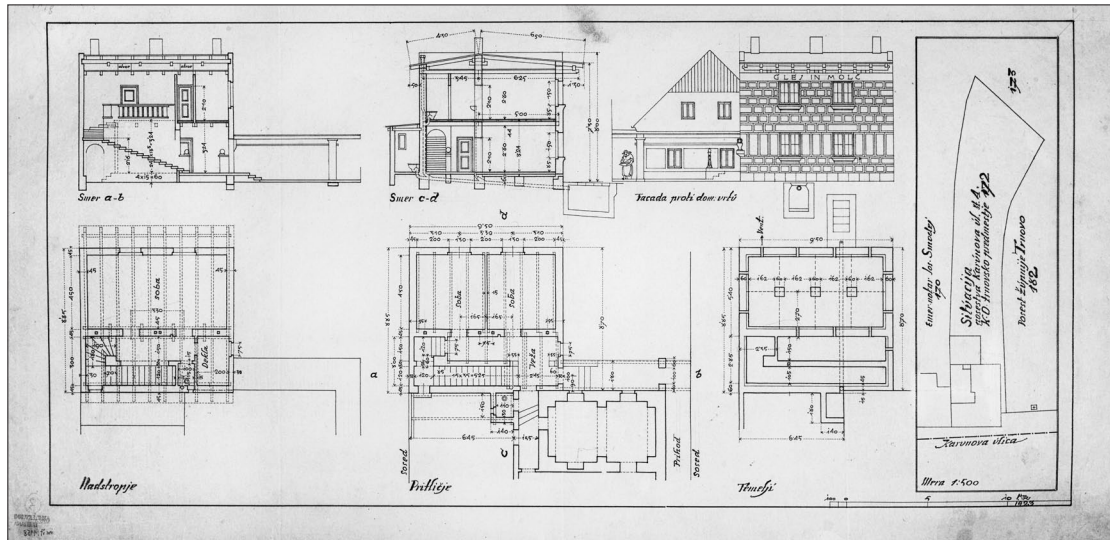
³⁵ MGML, Plečnikova zbirka, pismo Andreja Plečnika bratu Jožetu, marec 1928. Andrej je hotel, da bi sestra brivnico opustila, saj bi brez nje lahko mirneje živela.

³⁶ MGML, Plečnikova zbirka, nedatirano pismo Andreja Plečnika iz Kočevja bratu Jožetu s skico prizidka.

³⁷ Gl. MGLM, Plečnikova zbirka, pismo Jožeta Plečnika bratu Andreju v Kočevje, 27. 8. 1922.

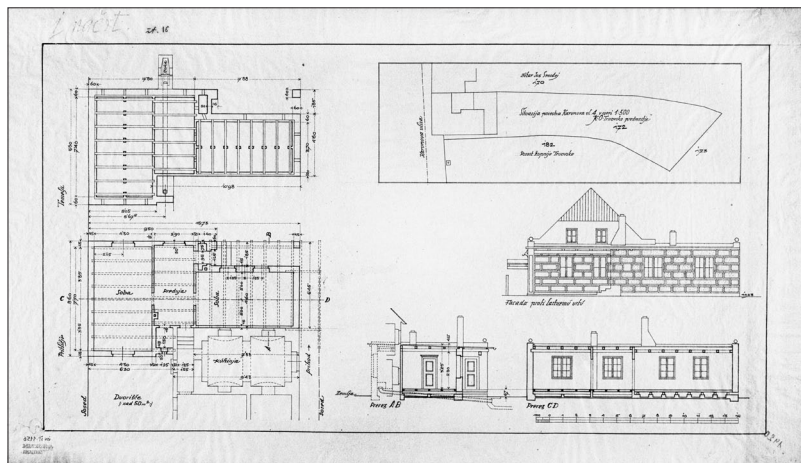
³⁸ Damjan PRELOVŠEK, *Josef Plečnik. Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914*, Wien 1979, str. 108–111.

³⁹ *J. Plečnik 1922* (op. 26), str. 56.



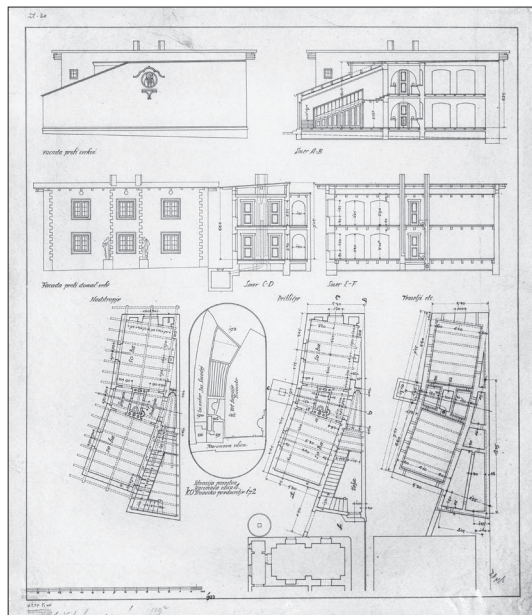
4. Jože Plečnik: varianta visokopritličnega prizidka, 1923, Muzej in galerije mesta Ljubljane, Ljubljana

5. Jože Plečnik:
varianta podolgovatega
pritličnega prizidka, 1923,
Muzej in galerije
mesta Ljubljane, Ljubljana

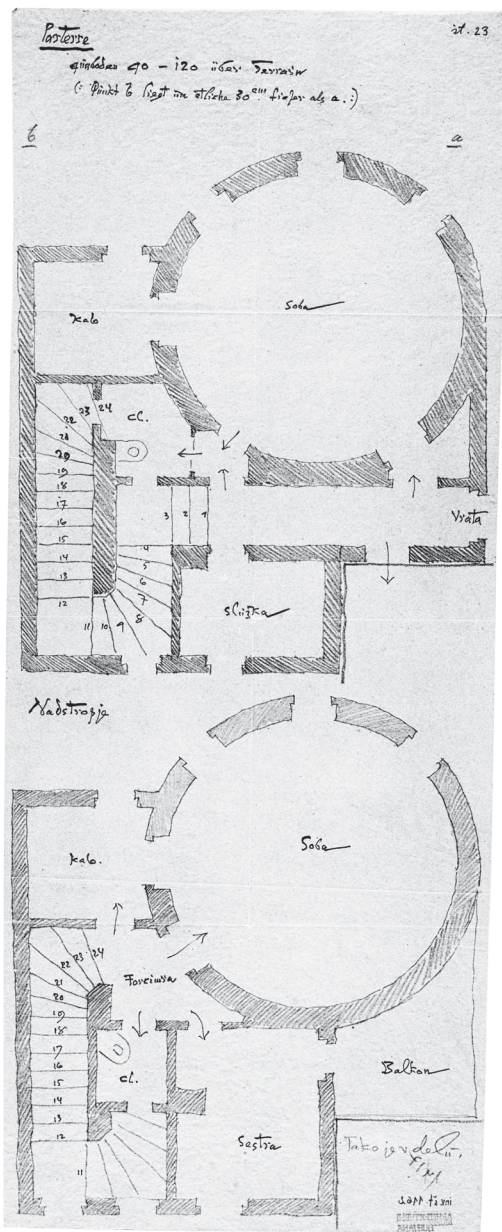


vojni zelo neprimerne in bi prizidek čez nekaj let lahko postavil precej ceneje, si je vseeno želel nekoliko bolj poduhovljeno rešitev, ki bi odražala tudi spomin na srečen čas, ki ga je s študenti preživel v Pragi. Zato je obe varianti kvadratnega (sl. 4) in podolgovatega prizidka (sl. 5) nameraval navzven opremiti z naslikano rustiko, značilno za renesančne palače in gradove na Češkem. Načrta se razlikujeta po tem, da bi bila stavba kvadratnega tlorisa nadstropna in bi stala pomaknjena ob stavbno črto sosedu, druga pa pritlična in zato daljša ter bi zapirala ves prostor med sosedom in župnijskim vrtom. Preden je prišel do končne rešitve, je poskusil še bogatejšo in dražjo možnost nekoliko zalomljenega stavbnega tlorisa ob župnijskem vrtu, s klinasto vrinjeno vežo s stopniščem (sl. 6). Proti cerkvi bi stavba imela slepo fasado z Marijinim reliefom, medtem ko bi se na vrtno stran odpirala z okni. Njen srednji del bi bil namenjen predsobam in sanitarijam.⁴⁰

⁴⁰ MGML, Plečnikova zbirka, načrt inv. št. 1154.



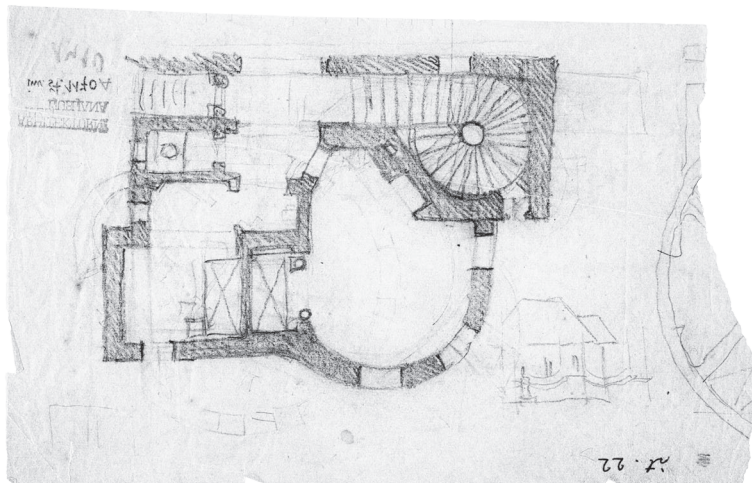
6. Jože Plečnik: varianta prizidka, 1923, Muzej in galerije mesta Ljubljane, Ljubljana



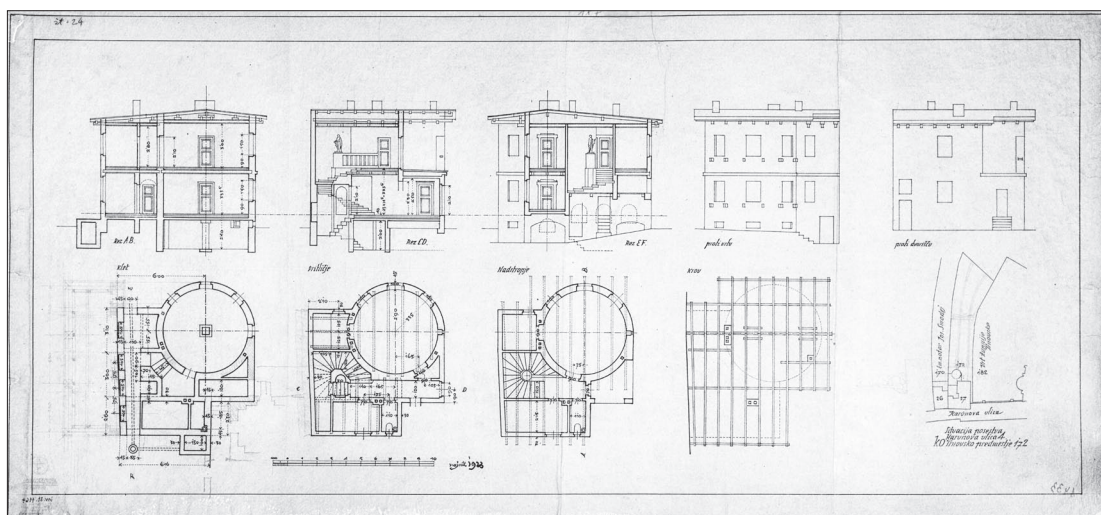
7. Jože Plečnik: varianta tlorisa prizidka, 1923, Muzej in galerije mesta Ljubljane, Ljubljana

Nazadnje se je odločil za valjast prizidek s kabinetoma v vsaki etaži. Zavzeto se je pečal zlasti s stopniščem in mu poskusil dati podolžno ali vretenasto obliko (sl. 7, 8). Končna zamisel je nekakšen kompromis med obojim. Hodniku je med starim in novim delom na vzhodu priključil še sanitarije in manjšo sprejemnico (sl. 9). Vse skupaj je prekril z enotno položno dvokapnico in ne s stožčasto streho, kakršna bi sodila na okrogli prizidek. Arhitekt Omahen piše, da naj bi za svet vprašal svojega asistenta Franceta Tomažiča.⁴¹ Ta mu je pokazal knjigo o stari španski arhitekturi, v kateri je bila ilustracija podobne rešitve, kar naj bi Plečnika prepričalo, da je ravnal prav (sl. 10). Zamisel valjastega stavbnega telesa je imela pri Plečniku daljšo predzgodovino in jo najdemo tudi v

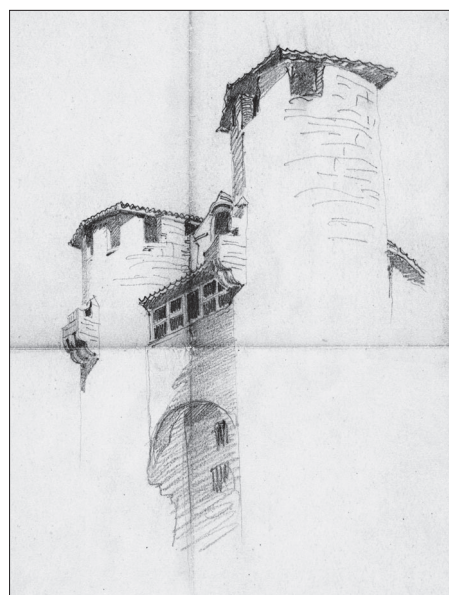
⁴¹ OMAHEN 1976 (op. 28), str. 101–102.



8. Jože Plečnik: skica tlorisa z vretenastim stopniščem, 1923, Muzej in galerije mesta Ljubljane, Ljubljana



9. Jože Plečnik: končni načrt prizidka, maj 1923, Muzej in galerije mesta Ljubljane, Ljubljana



10. Plečnikova skica ilustracije v knjigi o stari španski arhitekturi, zasebna zbirka

izjavi prijatelju Janu Kotěri, v kateri pravi, da si že dolgo želi sezidati stolp, v katerem bi rad živel.⁴² S tem je verjetno mislil na zaključek vogalnega dela Zacherlove hiše, kjer se je zapleteno vprašanje rešilo tako rekoč samo od sebe, ko je arhitekt v zadregi postavil škatlico zobnega praška na model in s tem nakazal v stavbno telo vstavljeni valj.⁴³ Z okroglo cerkvijo je pozneje reševal tudi samostanski kompleks na Trsatu⁴⁴ in še veliko drugih nalog, ne nazadnje tudi zvonika cerkve v Šiški in Bogojini pričata o Plečnikovi ljubezni do okroglih tlorisov. Ker naj bi trnovski prizidek hkrati predstavljal nekakšno antologijo lastnih arhitekturnih dosežkov, je dokaj verjetno, da je v njem mogoče zaslediti tudi nekaj Zacherlove hiše, še zlasti ker si je pod strešni napušč vzdal pomanjšano varianto Metznerjevega atlanta. Na svoje dunajsko delo, ki je pomenilo odmik od Wagnerja in je predstavljalo eno najbolj inventivnih modernih arhitektur svojega časa, je bil Plečnik vedno ponosen.⁴⁵ Fotografijo hiše je obesil tudi v spodnji prostor prizidka. Zacherlova hiša vsebuje vrsto arhitekturnih tem, ki so mu bile izhodišče pri poznejšem ustvarjanju. K njej se je dejansko vračal vse življenje, ko je iskal navdih za nove rešitve. Leta 1923 je predstavljala tudi edino dotlej uresničeno monumentalno profano Plečnikovo delo. V trnovskem prizidku je morda tudi kak spomin na Češko ali na praški grad z njegovimi stolpi. Nesporno v to smer kažejo tudi breze in topoli na vrtu, katerih sadike so bile iz Bele gore v Pragi,⁴⁶ ali rastlinje na skalnjaku ob hiši, ki mu ga je s praškega gradu prinašal ali pošiljal Otto Rothmayer.

Ko je bila hiša že pod streho je arhitekt pisal bratu:

Veš sam ljubi Andrej, da sem se trudil izmisliti dober projekt. Veš sam koliko načrtov sem naredil. Prepustili ste vse meni – in tako je prišlo da nisem najboljši načrt pustil izvršiti. Odpusti mi, prosim – Spoznali boste v hiši mnogotere hibe – odpustite mi – Več kot drugi ljudje imam jaz slabosti. Vendar boš videl: v hiši je pa tudi nekaj srca in ljubeznivosti – vsaj surovosti nikjer!!⁴⁷

Na stopnišču je Plečnik obesil Alinarijeve fotografije italijanske arhitekture, ki jih je kupoval na študijski poti po diplomi. Vodnjak Karla Boromejskega je v kleti zastopan z mavčno glavo kozoroga, ki jo je leta 1908 sam modeliral, in zavesami iz batika v pritlični sobi. Te mu je podaril direktor naravoslovnega muzeja na Dunaju, ko sta z Josefom Engelhartom iskala eksotične živali za okras vodnjaka. Bronasti križ z napisom *Spoznal sem moč sv. Križa* je nastal že v Pragi v spomin na zgodaj umrlega Zacherlovega sina Ulricha. Delo na praškem gradu je v notranjosti zastopano z več objekti kot na primer na stopnišču s Štiplovim kipcem leva na kovinski palici, namenjenim zaključku obeliska padlim češkim legionarjem. Skratka, tudi vhodna veža je polna raznih kamnov, keramike in kipcev, ki so arhitektu obujali spomine na posamezne postaje njegovega življenja. Le

⁴² Damjan PRELOVŠEK, *Jože Plečnik – Jan Kotěra. Dopisovanje 1897–1921*, Ljubljana 2004, str. 103.

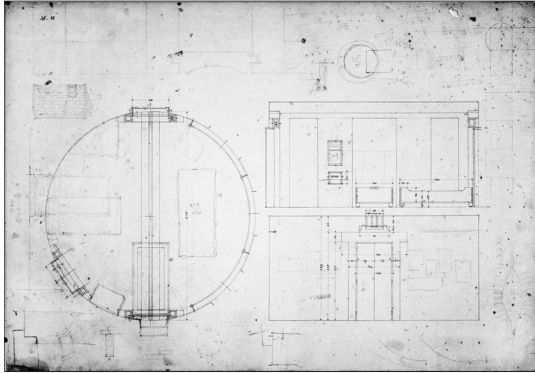
⁴³ OMAHEN 1976 (op. 28), str. 103.

⁴⁴ PRELOVŠEK 1979 (op. 38), str. 140–142, 188; Tomáš VALENA, *O Plečniku. Prispěvky k preučevanju, interpretaciji in popularizaciji njegovega dela*, Celje 2013, str. 232–240.

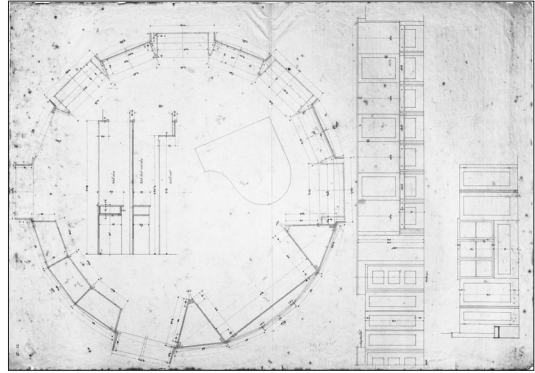
⁴⁵ O Zacherlovi hiši gl. *Josef Plečnik Zacherlhaus. Geschichte und Architektur eines Wiener Stadthauses/The Zacherl House by Jože Plečnik. The History and Architecture of a Viennese Townhouse* (ur. Nikolaus, Peter in Ulrich Zacherl), Basel 2016; gl. tudi PRELOVŠEK 1979 (op. 38), str. 81–106; Damjan PRELOVŠEK, Natečaj za Zacherlovo hišo na Dunaju, *Acta historiae artis Slovenica*, 9, 2004, str. 137–169; Damjan PRELOVŠEK, *Jože Plečnik. Arhitektura večnosti. Teme, metamorfoze, ideje*, Ljubljana 2017, str. 72–85.

⁴⁶ Alois METELÁK, O vlastenectví, velkých lidech a také o sklu, *Umění a řemesla*, 3/68, 1968, str. 119.

⁴⁷ MGML, Plečnikova zbirka, pismo Jožeta Plečnika bratu Andreju, 1. 7. 1924.



11. Jože Plečnik: načrt opreme sobe v pritličju, 1927, Muzej in galerije mesta Ljubljane, Ljubljana



12. Jože Plečnik: načrt opreme sobe v nadstropju, 1927, Muzej in galerije mesta Ljubljane, Ljubljana

Corbusier bi to imenoval *les objets à réaction poétique*. Plečnik se je obdal z njimi, da so mu budili ustvarjalno domišljijo, kajti zanj je bilo značilno, da se je ves čas vračal k arhitekturnim temam, ki jih je načel že v mladosti in pozneje razvijal naprej na vse mogoče načine z različnimi gradivi. Med predmeti na stopnišču velja opozoriti na eno številnih pomanjšanih kopij vodnjaka sv. Jurija s praškega gradu, ki so jo šišenski frančiškani ob šestdesetletnici podarili svojemu tretjerrednemu članu Plečniku. Podstavek kipca je delo inž. Antona Suhadolca.⁴⁸ V vežo prizidka je v znak spoštovanja dveh sebi ljubih oseb obesil portretno grafiko učitelja Otta Wagnerja in fotografijo templja v Paestumu, ki mu jo je podarila Masarykova hčerka Alice. Spominjala ga je na njeno sodelovanje pri prenovi praškega gradu in skupne pogovore o grški umetnosti. Podobnih reči je v hiši še polno. Po stričevi smrti je Plečnikova nečakinja Maca Matkovič precej stvari razdelila med sorodstvo in zato danes v hiši manjkajo.

Ker je bilo doslej že veliko povedanega o sami gradnji prizidka⁴⁹ in tem, kdo vse je pri njej sodeloval, bom to poglavje preskočil in se dotaknil le nekaterih drugih, na prvi pogled morda manj relevantnih vprašanj. Sprva je bil novi del hiše zasilno pokrit s strešno lepenko in v celoti še neopremljen, saj je gradnja izčrpala Plečnikove prihranke, čeprav mu je predsednik Masaryk tedaj nakazal večjo vsoto denarja za knjižnico, ki mu jo je uredil na praškem gradu. Arhitekt si je od tega vzela nekaj za potne stroške in za publikacijo svoje šole, ostanek pa vrnil z utemeljitvijo, da kakovost arhitekture ne more biti odvisna od denarja. Notranjega urejanja prizidka se je Plečnik zato lotil šele med letoma 1927 in 1928, ko si je nekoliko finančno opomogel od zidave. Ohranila sta se nam načrta ureditve pritličja in nadstropja (sl. 11, 12).⁵⁰ V zgornjem prostoru je stene obdal z leseno oblogo in s knjižnimi policami v višini oken. Levo od vhoda je namestil tri večje omare, desno od njega pa dvojne trikotnih omar za obleke, med katere bi morala priti Janezova postelja. Poleg je narisal tudi, kam bi brat lahko postavil svoj klavir. Kljub Jožetovemu vabilu Janeza ni bilo več v

⁴⁸ Peter KREČIČ, *Plečnik in jaz. Pisma Jožeta Plečnika Antonu Suhadolcu. Suhadolčevi spomini na Plečnika*, Trst 1985, str. 181–182.

⁴⁹ Gl. zlasti Peter KREČIČ, *Plečnikova hiša v Trnovem. Plečnik's House in Trnovo, Piranesi*, 10/17–18, 2003, str. 8–25.

⁵⁰ MGLM, *Plečnikova zbirka, pismo Jožeta Plečnika bratu Andreju*, 4. 3. 1927, z opisom načrta opreme zgornje sobe.



13. Plečnikova hiša, soba v nadstropju, fotografija Otta Rothmayerja, okrog 1929, Muzeum hlavního města Prahy, Praga



14. Plečnikova hiša, soba v nadstropju še brez lesenega stropa, fotografija Otta Rothmayerja, ok. 1929, Muzeum hlavního města Prahy, Praga



15. Plečnikova hiša, soba v pritličju, ok. 1929, Muzej in galerije mesta Ljubljane, Ljubljana

Trnovo, ker si je medtem že kupil tretjino hiše na vogalu Zvonarske ulice in Karlovške ceste.⁵¹ To vidimo tudi po fotografijah Plečnikovega učenca Otta Rothmayerja, posnetih konec dvajsetih let, ki kažejo prazen prostor med omarama (sl. 13, 14).⁵² Leta 1928 je narisal še leseno stropno oblogo, sestavljeno iz med seboj zasukanih polj, ki ustvarjajo zanimiv vtis vrtenja. Plečnik je o njej nečaku Karlu dejal, da nekaj tako naravnega lahko ustvari le nekdo, ki ima za seboj celo življenje izkušenj.⁵³ Izvedli so jo leto ali dve pozneje.

Spodnji prostor je bil namenjen Andreju, a se je Jože iz starega dela hiše vanj preselil takoj, ko je dokončno pokopal upe, da bo z bratoma in sestro kdaj koli lahko živel pod skupno streho (sl. 15). Prizidek je zato začel postopno urejati po svoje. Sprva je uporabljal od drugod prinesene stole in mize, pozneje pa se je v hiši nabralo tudi nekaj lastnih prototipov iz mehkega lesa, ki jih je dobil od mizarjev. Namesto lesene stropne obloge je Plečnik z deskami nakazal samo votel tram, ki povezuje portal omare z vhodom v kopalnico. Gre za izrazit etruščanski motiv, kakršnega zasledimo v okroglih grobnih gomilah v Toskani, s čimer je Plečnik izpovedal svoje prepričanje, da smo Slovenci čut za umetnost podedovali po svojih daljnih prednikih iz Etrurije. To misel je skrivoma gojil vse od praške profesure, ko je v letu 1913 po upokojenem profesorju Aloisu Dryáku prevzel njegov predmet oblikovanje kovin in se je zato moral intenzivno ukvarjati tudi z Etruščani.⁵⁴ V prostore prizidka je Plečnik namestil lončene peči, ker je bil prepričan, da centralno ogrevanje v kriznih časih ne deluje, o čemer se je med prvo svetovno vojno lahko sam prepričal v praški šoli. Štiri železne peči je dal pripeljati tudi iz praškega gradu, saj mu je bila vseč njihova preprosta oblika.⁵⁵ Vendar kot piše Anton Suhadolc, z njimi ni imel posebnega uspeha in jih je na koncu podaril, samo da so šle iz hiše,⁵⁶ podobno se mu ni obnesla tudi peč v zimskem vrtu.⁵⁷

Omeniti velja tudi Plečnikov asketski način življenja, v hiši ni imel ne telefona ne radija, glede osebne higijene pa se je posluževal Kneippove metode oblijanja z mrzlo vodo, s katero si je utrjeval telo. Imel je sila skromno garderobo, za katero je zadostovala omara v spalnici. V leže ni bral in zato tudi ni imel nobene zofe ali podobnega kosa pohištva, ki bi mu to omogočal. Pozimi je bila kuhinja edini resnično topel prostor, zato si je ob štedilniku postavil stol z desko, na kateri je lahko skiciral. Med najbolj inovativne zamisli sodijo tudi okenski okviri iz armiranega betona v zimskem vrtu, ki niso potrebovali posebnega vzdrževanja. Podobne je nekaj let prej uporabil tudi Auguste Perret v svoji Marijini cerkvi v Raincyju pri Parizu, le da se mu niso posrečili, ker je bil betonski ovoj pretanek in je pod njim rjavelo železo.

Da bi pocenil gradnjo, je Plečnik uporabljal tudi odvečne kose stavbnih elementov z lastnih gradenj. Tako je pod nadstrešek ob župnijskem vrtu položil nekoliko poškodovane betonske plošče, ki so ostale od urejanja bežigrajskega stadiona. Pri zimskem vrtu na južni strani, čigar postavitev je

⁵¹ MGML, Plečnikova zbirka, pismo Marije Matkovič bratu Jožetu Plečniku, 17. 2. 1918. Janez Plečnik je skupaj s kirurgom Josipom Stojcem kupil hišo v začetku leta 1918.

⁵² S tem odpadejo vse spekulacije o tem, da naj bi se brata v hiši sprla, zaradi česar naj bi se Janez odselil.

⁵³ MGML, Plečnikova zbirka, pismo Jožeta Plečnika nečaku Karlu Matkoviču, 7. 1. 1920.

⁵⁴ O Plečniku in Etruščanih gl. Damjan PRELOVŠEK, Narodni slog v slovenski arhitekturi, *Acta historiae artis Slovenica*, 3, 1998, str. 115–126; PRELOVŠEK 2017 (op. 45), str. 127–128.

⁵⁵ MGML, Plečnikova zbirka, pismo Jožeta Plečnika bratu Andreju, 15. 3. 1924: *Peči izgledajo popolno stvarno, so popolnoma brez vsakega dekorja, prav kakor kakšen stroj ter jih zato tudi ni nikjer videti, kajti ljudje bi se zgražali – meni pa so ljube take, kakor so – samo pografitiram jih prilično. Izgledajo kakor čudna zverina – še bolj kot najplemenitejši dorski slog.*

⁵⁶ KREČIČ 1985 (op. 48), str. 141.

⁵⁷ KREČIČ 1985 (op. 48), str. 144.



16. Jože Plečnik pred hišo
v Trnovem okoli leta 1929,
fotografija Otta Rothmayerja,
Muzeum hlavního města
Prahy, Praga

omogočil nakup sosednje hiše in združitve obeh parcel, je uporabil stebre s stopnišča celjske Ljudske posojilnice. Tudi okna in vrata vhodne veže do prizidka je dobil od nekod, najverjetneje od jezuitov, ki jim je k samostanu prizidal Dom duhovnih vaj (sl. 16). Gre za reciklirano arhitekturo, katere mojster je bil Plečnik. V obeh prizidkih na severu in jugu je zasadil tudi popenjavke. Vsekakor je treba popraviti mnenje, da naj bi te nekdaj rastle skozi strešno odprtino vhodne veže. Prav gotovo Plečnik ni pustil, da bi mu deževalo in snežilo na pohištvo v njej, poleg tega pa tudi v tleh ni nikakršnega odtoka. Z meteorno vodo se je boril ves čas in je zato tudi pozneje zazidal dostop z vrta v klet prizidka. Zadnja prenova hiše je odkrila vse težave zaradi vlage, s katero se je vse življenje bolj ali manj uspešno spopadal.⁵⁸ Med čisto praktične rešitve sodi tudi s salonitnimi ploščami pokrit hodnik ob župnijskem vrtu, zaradi katerega mu pozimi do vhoda v stanovanje ni bilo treba odmetavati snega.

⁵⁸ Gl. Irena VESEL, Stavbna zgodovina Plečnikove hiše, *Hiša Plečnik* 2015 (op. 29), str. 45–55.

Jože Plečnik's Extension of His Brother Andrej's House in Trnovo

Summary

Brothers Andrej, Jože, Janez and sister Marija lost their shared home early in life. Even though their destinies led them on different paths, they wanted to live together under one roof. The house at present-day 10 Ciril-Metod Square, in which sister Marija, married Matkovič, lived, became their new meeting place, where they gathered and eased their emotional wounds, which life was not sparing with. Consequently, they had been thinking for a long time about buying this house, which needed expensive reparations, but had a sunny garden under the castle hill. The house was also heavily indebted. Since its owner Terezija Gaber was getting older and fell ill, it was necessary to act quickly so that after her death, the sister and her family would not be left on the street. Andrej was a priest with particularly strict moral principles that he deliberately, or undeliberately, forced on others, which is why he was not particularly well liked. He soon fell out with the youngest sibling Janez, who did not yield to his education. The sister was going through a particularly unhappy marriage to barber Karel Matkovič, who succumbed to alcohol and ended up in a mental hospital in Studenec. She took over the barbershop after him and, together with assistants, managed it until she died. The shop ensured her at least the minimum income needed for survival. This is why, despite her initial enthusiasm, she never moved to Trnovo, where after returning from Idrija on 1 March 1915, Andrej bought a single-storey house behind the parish church to help with liturgy in his old age. He lived in the house with Janez until the latter practically ran away because of windows being broken and stones being thrown into his bedroom. This vandalism was intended for Andrej, whom the pupils of the Ljubljana *Realschule*, where he taught, clearly did not like. Jože drew several versions of an extension for Andrej's house, because he still hoped that the brothers would reconcile and that he would be able to save his sister. Between 1923 and 1924, he set up a cylindrical extension with a saddleback roof using the money he had saved in Prague. In the meantime, the disciplinary committee drove Andrej away from the Ljubljana *Realschule* to Kočevje. He never permanently returned to his home. Despite Jože's invitation, Janez also never returned to Trnovo. He bought part of a house next to Karlovška cesta together with surgeon Josip Stojc. Since nobody wanted to live in the house, even that remained vacant for a short time, with Jože moving in at the beginning of October 1921 to prevent someone else being settled there during the post-war housing crisis, which was common at that time. Gradually, he began to furnish it according to his own needs. He gathered a large number of objects in it that reminded him of individual stages of his life and awoke a creative spirit in him.

Odgovor na to pismo!

Prokleta ma.

~
že pada prvi ^{svi} mrak,
semni se Indij ~~na ^{svetlo} ~~proletno~~~~ moja sba,
na cesti znanaj ofar mre in korak...
in jay sem karkot tredi' groba.

Moja Bog! Prokleta ma in je, zopet tu!
Kot čro se ~~na~~ prijau, faci' pe obaz,
pre kni bolest do jzd, a bry glasni
in prvi mi razjeda besen mraz-
obup in avom nia svetom in selaj.

APPARATUS

Obup, prijatelj moj!

Hoteti ve! ~~in pelem mraz~~
~~in kosem zdel, mraz~~

In znati vse! - me znam, ~~pe prav mraz~~

In moči vse! - me znorem ~~prav mraz~~

Vse moči, znati, vse hoteti!

In znam nič, nečem nič in znorem nič,

le gristi znam se in tiheti

bejati v ~~mraz~~ mraz kot raijen ptič! -

Ah, neumnat ve! Prizjemo luč,

svelleba zdavja in moči je ključ!

Šla ka ka ka! Ma moj mi ključ!

Ah, te porce, naravnajene ja dobo,
obkunjaj in phtarajo keno,
in duca koca jekteti am do,
na tlayi' ne in pteaji, ključ! -

IZVLEČKI IN KLJUČNE BESEDE

ABSTRACTS AND KEYWORDS

Jasmina Čubrilo

Jugoslovansko: toponim ali ideologija v umetnostnozgodovinski sistematizaciji umetnosti 20. stoletja v besedilih Miodraga B. Protića

1.01 Izvirni znanstveni članek

Prispevek analizira ideološki kontekst in zgodovinske okoliščine, v katerih je Miodrag B. Protić snoval in realiziral umetnostnozgodovinsko sistematizacijo pred- in povojne jugoslovanske umetnosti. Avtorica problematizira koncept »jugoslovansko« v sintagmi »jugoslovanska moderna umetnost« in ga interpretira kot večpomenko. Prispevek obravnava učinke različnih diskurzov o »jugoslavizmih« na Protićevo razumevanje koncepta.

Ključne besede: Miodrag B. Protić, jugoslovanska umetnost, moderna umetnost, sistematizacija umetnosti, Muzej sodobne umetnosti Beograd

Vesna Krmelj

France Stele v luči mladostne korespondence z Izidorjem Cankarjem

1.01 Izvirni znanstveni članek

Prispevek obravnava korespondenco med dvema ključnima predstavnikoma dunajske umetnostnozgodovinske šole v slovenskem prostoru – Francetom Steletom in Izidorjem Cankarjem. Razprava sledi njenemu dopisovanju od začetka študija do konca leta 1913 in se osredotoča na Steletovo uredniško in javno delovanje v obdobju pred prvo svetovno vojno. France Stele je kmalu po vpisu na Dunajsko univerzo prevzel uredništvo *Zore*, glasila katoliškega akademskega

Jasmina Čubrilo

Yugoslav: Toponym or Ideology in Miodrag B. Protić's Art-Historical Systematization of 20th-Century Art

1.01 Original scientific article

The article analyzes the ideological context and historical circumstances in which Miodrag B. Protić initiated and realized the art-historical systematization of 20th-century art from the territory of pre- and postwar Yugoslavia. The concept of "Yugoslav" in the syntagm "Yugoslav modern art" is problematized, interpreted here as a polysemy whose meanings were produced by various discourses about Yugoslavism; the effects of those found in Protić's articulations are mapped and examined.

Keywords: Miodrag B. Protić, Yugoslav art, modern art, art criticism, art systematization, Museum of Contemporary Art in Belgrade

Vesna Krmelj

An Insight into France Stele through his Early Adulthood Correspondence with Izidor Cankar

1.01 Original scientific article

The article deals with the correspondence between two key representatives of the Vienna School of Art History at the University of Ljubljana, France Stele and Izidor Cankar. The discussion follows their correspondence from the start of their studies until the end of 1913, and focuses on Stele's editorial and public activities in the pre-WW1 period. Soon after enrolling at the University of Vienna, France Stele became the editor of *Zora*, a bulletin of the Catholic Academic Society Danica and invited Cankar, who was

društva, in k sodelovanju povabil Cankarja, ki je tedaj študiral v Louvainu. Stele in Cankar sta se spopadla s predsodki ob sprejemanju moderne umetnosti med slovenskimi katoliškimi izobraženci zlasti v primeru sodobne cerkvene arhitekture.

Steletov esej Apologija moderne umetnosti, objavljen leta 1911, lahko razumemo kot prvi neposredni naslon na dunajsko šolo umetnostne zgodovine. Vsebina članka in odzivi nanj sicer niso neposredno odmevali v ohranjeni korespondenci med Steletom in Cankarjem, vendar pa je sam način, kako sta se kolega kasneje dopolnjevala in podpirala, zelo značilen za njuno vodenje javne polemike.

Ključne besede: France Stele (1886–1972), Izidor Cankar (1886–1958), korespondenca, zgodovina umetnostne zgodovine, Dunajska umetnostnozgodovinska šola, slovenska umetnostna zgodovina, študentska društva, slovenski katoliški izobraženci, slovenski študenti na Dunaju

Barbara Murovec

Historizirana podoba naročnika. Attemsova družinska portreta in Rembov avtoportret iz brežiškega gradu

1.01 Izvirni znanstveni članek

V prispevku sta analizirana družinska portreta Ignaca Marije grofa Attemsa (Ljubljana, 15. avgust 1652 – Graz, 13. december 1732) s sinovi in Marije Regine grofice Wurmbrand, poročene Attems (Graz, 3. junij 1659 – Brežice, 24. april 1715) s hčerko in sinovoma, ki sta bila v oljni tehniki naslikana za veliko dvorano gradu Brežice (nem. Rann). Od leta 2010 sta hranjena v Dvorcu Eggenberg Deželnega muzeja Joanneum. Naslikal ju je Frančišek Karel Remb (Radovljica, 14. oktober 1674 – Dunaj, 23. september 1718), ki je sebe upodobil v celopostavni figuri v fresko tehniki na reprezentativnem mestu sredi dvorane, in sicer kot edino osebo iz sedanjosti. Ignac Marija, ki se je arhivsko izpričano udeleževal kot arhitekt pri gradnji in prezidavah svojih bivališč, je na portretu predstavljen kot arhitekt-ustvarjalec in kot arhitekt-začetnik nove štajerske družine. Pretehtana inscenacija historiziranih portretov, s katerima sta želela ponosna starša za večnost ohraniti podobo umetnostno darežljive in ambiciozne družine, ki prosperira v miru in ljubezni, se nam v povezavi s slikarjevim avtoportretom kaže kot izjemna. Čeprav lahko pokažemo na številne mogoče vzore, so ti slikarju in naročniku služili le kot inspiracija za edinstveno umetniško celoto.

Ključne besede: Štajerska, Frančišek Karel Remb, Ignac Marija grof Attems, Marija Regina grofica Wurmbrand, družinski portret, avtoportret, naročnik-arhitekt, 1700, baročno slikarstvo

studying in Louvain, to participate. After 1911, when both studied in Vienna, Stele and Cankar directly addressed prejudice on the acceptance of modern art among Slovene Catholic scholars, especially in cases of contemporary church architecture. Stele's essay "The Apology of Modern Art", published in 1911, can be understood as his first direct application of the principles of the Vienna School of Art History. The content and critical responses to the article were not directly recorded in the preserved correspondence between Stele and Cankar; however, the way in which the two colleagues later complemented and supported one another is highly characteristic of how they also led public discourse.

Keywords: France Stele (1886–1972), Izidor Cankar (1886–1958), correspondence, history of art history, the Vienna School of Art History, Slovenian art history, student associations, Slovene Catholic scholars, Slovenian students in Vienna

Barbara Murovec

The Patron's Historized Image. Attems' Family Portraits and Remb's Self-Portrait in the Brežice (Rann) Castle

1.01 Original scientific article

The paper analyzes the family portraits of Ignaz Maria, Count of Attems (Ljubljana/Ger. Laibach, 15 August 1652–Graz, 13 December 1732), with his sons, and Maria Regina, Countess of Wurmbrand with her daughter and sons, painted in oil technique for the Great Hall in the Brežice Castle (Ger. Rann). The portraits have been kept at Schloss Eggenberg of the Landesmuseum Joanneum since 2010. They were painted by Franz Carl Remb (Radovljica/Ger. Radmannsdorf, 14 October 1674–Vienna, 23 September 1718), who depicted himself in fresco technique in full figure in a representative place in the center of the hall as the only person from the present. In the portrait, Ignaz Maria, who, according to archival sources, participated as an architect in the construction and rebuilding of his residences, is presented as an architect-creator and an architect-founder of the new Styrian family. A careful arrangement of historized portraits, with which the proud parents wanted to preserve for eternity the image of an artistically generous and ambitious family that prospers in peace and love, in connection to the painter's self-portrait, is exceptional. Even though numerous possible sources for the paintings can be named, they served only as an inspiration for a unique work of art.

Keywords: Styria, Franz Carl Remb, Ignaz Maria, Count of Attems, Maria Regina, Countess of Wurmbrand, family portrait, self-portrait, patron-architect, 1700, Baroque painting

Mija Oter Gorenčič*Pro remedio et pro salute animae nostrae.**Memoria v srednjeveškem umetnostnem okrasju cisterce v Stični kot odsev tesne povezanosti s plemstvom*

1.01 Izvirni znanstveni članek

Članek prinaša sistematičen pregled nad listinskimi omembami pokopov laikov v cistercijanskem samostanu Stična in njihovim vplivom na umetnostno zasnovo cisterce. Najstarejši dokaz povezav s plemstvom je krog z grbovnim ščitkom tik nad nekdanjim nišnim grobom v severovzhodnem kotu križnega hodnika ob prvotnem meniškem vhodu v cerkev. Naslikan je bil pred obokanjem križnega hodnika, ki se postavlja v čas okrog leta 1228. Do tega leta arhivski viri med pokopanimi v samostanu omenjajo le soustanovitelje samostana, Višnjegorske grofe in njihovo rodbino. Po sredini 13. stoletja so v skladu s prakso v drugih cistercijanskih samostanih pokopi laikov postali pogostejši. Najstarejša listina, ki se najverjetneje nanaša na pokop laika v cerkvi, sega v leto 1293. Avtorica v članku argumentirano podaja številne nove interpretacije in razpravlja o identifikaciji grbov, mestu, kjer so bili pokopani soustanovitelji samostana, identifikaciji oseb, ki so bile pokopane v pokopališki kapeli, in nišnem grobu pod najstarejšim grbom v križnem hodniku.

Ključne besede: cistercijanski samostan Stična, plemstvo, srednji vek, pokopi, križni hodnik, grbi, nagrobniki, nišni grob, turjaška kapela, Auerspergi, Višnjegorski, Čreteški, Svibenski

Friedrich Polleroß*Brezmadežna, cesar Leopold I. in rimski tezni list ljubljanskih frančiškanov*

1.01 Izvirni znanstveni članek

Članek obravnava tezni list Jana Onghersa iz leta 1700, ki je bil doslej neznan oz. smo poznali le pripravljalo risbo zanj, hranjeno v Budimpešti. Grafika vključuje naslednje ikonografske teme: habsburško češčenje Brezmadežne, zmagoslavje nad Otomani, rivalstvo med frančiškanskim ter jezuiti in njihove tezne liste. Obenem osvetljuje politično-umetnostne zveze med Dunajem, Ljubljano, Augsburgom in Prago.

Ključne besede: Pietas Austriaca, Brezmadežna, Habsburžani, tezni listi, frančiškani, dominikanci, jezuiti, Joannes Duns Scotus, Otomani, Jan Onghers, Elias Nessenthaler

Mija Oter Gorenčič*Pro remedio et pro salute animae nostrae.**Memoria in Medieval Architectural Decoration of the Stična Cistercian Monastery as a Reflection of its Close Connection with the Nobility*

1.01 Original scientific article

The paper offers a systematic overview of the documented burials of laymen in the Cistercian monastery in Stična and of their influence on the artistic design of the monastery. The oldest proof of its connection to nobility is a circle with a coat-of-arms above the former tomb niche in the northeastern corner of the cloister, next to the original monastic entrance to the church. It was painted before the vaulting of the cloister, which is dated around 1228. According to archival sources, until that year, only the co-founders of the monastery, the Counts of Weichselberg, and their families were buried in the monastery. After the middle of the 13th century, the burials of laymen became more frequent, in accordance with the practice in other Cistercian monasteries. Probably the oldest document referring to the burial of a layman in the church dates back to 1293. The authoress of the paper argues several new interpretations and discusses identifications of the coat of arms, the monastery co-founders' locations of burial, the identification of persons, who were buried in the burial chapel, and the tomb niche under the oldest coat-of-arms placed in the cloister.

Keywords: Cistercian monastery Stična, nobility, Middle Ages, burials, cloister, coats-of-arms, tombstones, *arcosolium*, Auersperg chapel, Lords of Auersperg, Counts of Weichselberg, Lords of Reitenburg, Lords of Scharffenberg

Friedrich Polleroß*The Immaculata, Emperor Leopold I, and a Roman Thesis Print by the Franciscans from Ljubljana*

1.01 Original scientific article

The paper presents a Roman thesis print by Jan Onghers from 1700 that had been unknown until now; we only knew its preparatory drawing in Budapest. The graphic combines different themes: the veneration of the Immaculata by the House of Habsburg, the triumph over the Ottomans, the rivalry between the Franciscans, and Jesuits and their influence on the development of thesis prints. Moreover, it discusses the political and artistic relations among Vienna, Ljubljana, Rome, Augsburg and Prague.

Keywords: Pietas Austriaca, Immaculata, Habsburg, Thesis Print, Franciscans, Dominicans, Jesuits, Joannes Duns Scotus, Ottomans, Jan Onghers, Elias Nessenthaler

Damjan Prelovšek*Plečnikov prizidek k bratovi hiši v Trnovem*

1.01 Izvirni znanstveni članek

Vpogled v doslej neprebrano arhitektovo pisemsko zapuščino in nekatere druge zgodovinske vire temeljito spreminja vedenje o nastanku in opremljenosti Plečnikovega domovanja v Trnovem. Glavni namen gradnje valjastega prizidka (1923–1924), ustvariti skupen dom za brate in sestro, se ni posrečil zaradi njihovih različnih življenjskih usod. Sprva so se vsi navduševali za hišo na sedanjem Ciril-Metodovem trgu 10, v kateri je stanovala sestra, a se je Andrej Plečnik po vrnitvi iz Idrije raje odločil za nakup hiše za trnovsko cerkvijo v Ljubljani. Popraviti je treba tudi trditev, da naj bi se Jože sprl z najmlajšim Janezom, nakar naj bi ta zapustil hišo v Trnovem. V resnici oba v njej nikoli nista skupaj stanovala. Tudi starejši Andrej svoje posesti ni dolgo užival, ker ga je disciplinska komisija spodila iz ljubljanske realke, na kateri je poučeval verouk. Odšel je za kateheta v Kočevje in se ni nikoli več za stalno vrnil v Ljubljano. Na koncu je arhitekt v hiši ostal sam in si jo po svoje opremil.

Ključne besede: arhitektura 20. stoletja, Jože Plečnik, Andrej Plečnik, Janez Plečnik, Marija Matkovič, adaptacija Gabrovkine hiše, hiša v Trnovem, načrt prizidka, oprema prizidka, utopija o skupnem domu.

Janez Premk*Mariborska sinagoga pod drobnogledom*

1.02. Pregledni znanstveni članek

Mariborska sinagoga spada med najpomembnejše ohranjene srednjeveške sinagoge v Srednji Evropi. Od prenove oziroma delne rekonstrukcije v letih 1992–1999 dalje objekt služi v kulturne namene. Prenova, ki je potekala pod vodstvom ZVKDS, se je izkazala za veliko zahtevnejšo, kot se je sprva predvidevalo. Izvedene prenove vsaj v strokovni literaturi niso problematizirali in je služila tako po arhitekturni lupini kot stavbnih elementih za referenčni primer pri poskusih (vizualnih) rekonstrukcij sorodnih spomenikov v tujini. Vendar je že sama prenova pustila veliko odprtih vprašanj, predvsem kar se tiče stavbnih faz v času judovske in kasneje krščanske uporabe stavbe. V članku je predstavljena zgodovina spomeniškovarstvene dokumentacije in posegov na objektu v 20. stoletju v luči

Damjan Prelovšek*Jože Plečnik's Extension of his Brother Andrej's House in Trnovo*

1.01 Original scientific article

Insight into the architect's previously unread epistolary heritage and some other historical sources profoundly changes our knowledge about the origin and furnishings of Plečnik's home in Trnovo. The main reason for the construction of the cylindrical extension (1923–1924) was to create a common home for the brothers and sister, but it was not successful because of their different destinies. At first, they were all enthusiastic about the house at present-day 10 Ciril-Metod Square, where the sister lived, however, when Andrej Plečnik returned from Idrija, he decided to buy a house behind the Trnovo church in Ljubljana. The claim that Jože quarrelled with the youngest Janez, who then left the house in Trnovo, also needs to be corrected. In reality, they never lived there together. Moreover, the older brother Andrej did not enjoy his property for long, since the disciplinary committee drove him away from the Ljubljana Realschule, where he taught catechesis. He left to be a catechetic in Kočevje and never permanently returned to Ljubljana. In the end, the architect remained alone in the house and furnished it according to his own liking.

Keywords: 20th century architecture, Jože Plečnik, Andrej Plečnik, Dr. Janez Plečnik, Marija Matkovič, Terezija Gaber's house, Plečnik house in Trnovo, extension plans, extension furnishings, utopia of a common home

Janez Premk*Maribor Synagogue Reexamined*

1.02 Review Article

The Maribor Synagogue is one of the most important preserved medieval synagogues in Central Europe. Since undergoing renovation and partial reconstruction from 1992–1999, the facility has served as a cultural centre. The renovation, which was supervised by the ZVKDS (Institute for the Protection of Cultural Heritage of Slovenia), proved to be much more demanding than was originally foreseen. While the outcome of the renovation has not been scrutinised in professional literature, its architectural shell and elements have served as a reference point for the (visual) reconstruction attempts of similar monuments abroad. However, the renovation itself has left numerous unanswered questions, especially in regard to the building phases during the Jewish and later Christian

napredka stroke pri raziskavah srednjeveških sinagog. Na primeru sporne interpretacije nekaterih stavbnih členov in neupoštevanja arheoloških raziskav je postavljena pod vprašaj celotna rekonstrukcija.

Ključne besede: judovska dediščina, sinagogalna arhitektura, srednjeveške sinagoge, srednja Evropa, Maribor, spomeniško varstvo

use of the building. The article examines the history of the monument's documentation and preservation in the 20th century in light of recent progress in medieval synagogue research. Owing to the controversial interpretations of certain architectural elements and the failure to take archaeological research into account, the entire reconstruction is called into question.

Keywords: Jewish heritage, synagogue architecture, medieval synagogues, Central Europe, Maribor, heritage protection

Tanja Zimmermann

Oto Bihalji-Merin in koncept »naivnih« v petdesetih letih 20. stoletja. Most med socialističnim realizmom in nefiguralno umetnostjo

1.01 Izvirni znanstveni članek

Jugoslovanski pisatelj, umetniški kritik in kustos Oto Bihalji-Merin (1904–1993) je v dvajsetih letih prejšnjega stoletja živel v Berlinu, kjer se je pridružil nemški komunistični partiji in objavljaval literarno kritiko v levičarskem tisku pod sovjetskim vplivom. Rojen v židovski družini v Zemunu, je po vzponu nacističnega režima v tridesetih letih emigriral najprej v Češkoslovaško, potem pa v Francijo in Švico. Ob izbruhu druge svetovne vojne se je kot jugoslovanski vojak znašel v nemškem ujetništvu. Po vojni je postal eden najpomembnejših kulturnih teoretikov in administratorjev v Titovi Jugoslaviji. Po sporu Tita s Stalinom je postal goreč zagovornik naivne ljudske umetnosti kot prvobitnega in pristnega izraza proletarske in kmečke ustvarjalnosti. Merinova doktrina, ki je služila za premostitev razlik med socialističnim realizmom in zahodno nefiguralno umetnostjo, je temeljila na teoretskih idejah o tretji poti Mirolsava Krleže in gibanju neuvrščenih.

Ključne besede: Oto Bihalji-Merin, naivni, primitivni, socialistični realizem, nefiguratívno slikarstvo, abstrakcija, »tretja pot«, Expo 58, gibanje neuvrščenih, Jugoslavija

Tanja Zimmermann

Oto Bihalji-Merin and the Concept of the "Naive" in the 1950s. Bridging Socialist Realism and Non-Figurative Art

1.01 Original scientific article

Yugoslav writer, art critic and curator Oto Bihalji-Merin (1904–1993) lived in Berlin during the 1920s, where he joined the German Communist Party and published literary critique in the left-wing press. Born into a Jewish family, he moved to Czechoslovakia, France, Switzerland, and Spain after the rise of the Nazi regime. In this period, he established close contact with left-wing intellectuals from all over Europe. During the Second World War, he was imprisoned as a Yugoslav soldier by the Germans. After the war, he became the most important cultural theorist and administrator in Tito's Yugoslavia. After Tito's break with Stalin, he promoted the concept of naïve folk art as an authentic, primordial expression of proletarian and peasant creativity. His doctrine, destined to bridge the gap between socialist realism and Western non-figurative art, was inspired by Miroslav Krleža's cultural theory of the Third Way and by the non-aligned movement.

Keywords: Bihalji-Merin, naïve, primitive, socialist realism, non-figurative art, abstraction, Third Way, Expo 58, Non-Aligned Movement, Yugoslavia

SODELAVCI CONTRIBUTORS

Izr. prof. dr. Jasmina Čubrilo
Odeljenje za istoriju umetnosti
Filozofski fakultet
Univerzitet u Beogradu
18-20 Čika Ljubina Street
SR-11000 Beograd
jasmina.cubrilo@f.bg.ac.rs

Dr. Friedrich Polleroß
Institut für Kunstgeschichte
Die Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät
Universität Wien
Garnisongasse 13, Universitätscampus Hof 9
A-1090 Wien
friedrich.polleross@univie.ac.at

Akad. prof. dr. Milček Komelj
Glinškova ploščad 20e
SI-1000 Ljubljana
sumi.komelj@gmail.com

Dr. Damjan Prelovšek
Zarnikova ulica 11
SI-1000 Ljubljana
damjan.prelovsek@zrc-sazu.s

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

Dr. Janez Premk
Raziskovalno dokumentacijski center JAS
Poljanski nasip 52
SI-1000 Ljubljana
janez.premk@jas-center.eu

Izr. prof. dr. Barbara Murovec
ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut
Franceta Steleta
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
Bamurovec@zrc-sazu.si

Prof. dr. dr. Tanja Zimmermann
Institut für Kunstgeschichte
Fakultät für Geschichte, Kunst und
Orientwissenschaften
Universität Leipzig
Dittrichring 18–20
D-04109 Leipzig
tanja.zimmermann@uni-leipzig.de

Doc. dr. Mija Oter Gorenčič
ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut
Franceta Steleta
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
moter@zrc-sazu.si

VIRI ILUSTRACIJ

PHOTOGRAPHIC CREDITS

Jasmina Čubrilo

1: Arhiv družine Protić.
2–5: J. Čubrilo.

Milček Komelj

1–18: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (fototeka).

Vesna Krmelj

1: Arhiv avtorice.
2: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (fototeka).
3–6: © Biblioteka SAZU.

Barbara Murovec

1: Arhiv Občine Brežice
2, 9: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana
(foto: Andrej Furlan).
3: Biblioteca comunale degli intronati, Siena.
4, 6: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (fototeka).
5, 7: © Schloss & Park Eggenberg/Universalmuseum Joanneum GmbH.
8: © INDOK center, Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije.
10: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Nocret_-_Louis_XIV_et_la_famille_royale_-_Google_Art_Project.jpg

Mija Oter Gorenčič

1, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 20, 21: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Andrej Furlan).
2, 6, 8, 9, 18, 19: © INDOK center Ministrstva za kulturo RS, Ljubljana.
4: J. W. Valvasor, *Topographia Ducatus Carnioliae Modernae*, Bogenšperk 1679.
15, 16: Barbara Žabota.

Friedrich Polleroß

1: © Österreichische Nationalbibliothek, Dunaj.
2–5, 7, 11: F. Polleroß.
6: © Narodna galerija, Ljubljana (foto: Bojan Salaj).
8: © Magyar Nemzeti Múzeum, Budimpešta.
9: Wikimedia Commons.

Damjan Prelovšek

1–9, 11–12, 15: © Muzej in galerija mesta Ljubljane, Plečnikova zbirka, Ljubljana.

10: zasebna zbirka.

13–14, 16: © Muzeum hlavního města Prahy, Praga.

Janez Premk

1: Wikipedia, open source, (c) CC BY-SA 4.0.

2, 24–26, 29: (c) Raziskovalno-dokumentacijski center JAS, Ljubljana (foto: Janez Premk).

3: Wikimedia commons, (c) Peter Lauppert - CC BY-SA 3.0 at.

4–8, 17: (c) Raziskovalno-dokumentacijski center JAS, Ljubljana (risba: Anja Premk).

9: (c) ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana.

10–13: (c) INDOK center Ministrstva za kulturo RS, Ljubljana.

14–16, 19: (c) Pokrajinski arhiv Maribor.

18: (c) Steiermärkisches Landesarchiv, Graz.

20–23, 27: (c) Zavod za varstvo kulturne dediščine RS, Območna enota Maribor.

28: (c) ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Andrej Furlan).

Tanja Zimmermann

1–2: *50 Jahre moderne Kunst*, Köln 1959.

3–4: O. Bihalji-Merin, *Tradition und Perspektiven, Jugoslawien. Zeitgenössische jugoslawische Malerei*, Beograd 1957.

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.

Vsebina • Contents

Milčec Komelj, Ob 70-letnici Umetnostnozgodovinskega inštituta Franceta Steleta. Nagovor na slavnostni akademiji 14. decembra 2017 v Prešernovi dvorani SAZU • France Stele Institute of Art History's 70th Anniversary. The Opening Speech at the Celebration on 14 December 2017 at the Prešeren Hall SAZU

Mija Oter Gorenčič, Pro remedio et pro salute animae nostrae. Memoria v srednjeveškem umetnostnem okrasju cisterce v Stični kot odsev tesne povezanosti s plemstvom • Pro remedio et pro salute animae nostrae. Memoria in Medieval Architectural Decoration of the Stična Cistercian Monastery as a Reflection of its Close Connection with the Nobility

Janez Premk, Maribor Synagogue Reexamined • Mariborska sinagoga pod drobnogledom

Friedrich Polleroß, Die Immaculata, Kaiser Leopold I., und ein römisches Thesenblatt der Laibacher Franziskaner • Brezmadežna, cesar Leopold I. in rimski tezni list ljubljanskih frančiškanov

Barbara Murovec, Historizirana podoba naročnika. Attemsova družinska portreta iz brežiškega gradu in Rembov avtoportret • The Patron's Historized Image. Attems' Family Portraits and Remp's Self-Portrait in the Brežice (Rann) Castle

Vesna Krmelj, France Stele v luči mladostne korespondence z Izidorjem Cankarjem • An Insight into France Stele through his Early Adulthood Correspondence with Izidor Cankar

Tanja Zimmermann, Oto Bihalji-Merin and the Concept of the "Naive" in the 1950s. Bridging Socialist Realism and Non-Figurative Art • Oto Bihalji-Merin in koncept »naivnih« v petdesetih letih 20. stoletja. Most med socialističnim realizmom in nefiguralno umetnostjo

Jasmina Čubrilo, Yugoslav: Toponym or Ideology in Miodrag B. Protić's Art-Historical Systematization of 20th-Century Art • Jugoslovansko: toponim ali ideologija v umetnostnozgodovinski sistematizaciji umetnosti 20. stoletja v besedilih Miodraga B. Protića

Damjan Prelovšek, Plečnikov prizidek k bratovi hiši v Trnovem • Jože Plečnik's Extension of his Brother Andrej's House in Trnovo

