

Sonja Žitko, Ljubljana

NAGROBNA PLASTIKA SLOVENSKIH AKADEMSKIH KIPARJEV OKROG LETA 1900

Leta 1906, ko so odprli novo ljubljansko pokopališče pri Sv. Križu (današnje Žale), je poročevalec v časopisu *Slovenec* zapisal: »Baš sedaj, ko so odprli novo pokopališče, je dolžnost imovitejših Ljubljančanov, da upoštevajo umetniški moment ter da si napravijo grobnice in nagrobne spomenike umetniške vrednosti. Namesto, da bi metali denar proč za brezpomembne piramide, naj bi naročili kaj polnovrednega. Imamo baš sedaj velik, domač, slovenski umetniški krog, akademične kiparje, ki ustvarjajo vsaj tako kot tuji umetniki. Za neznatno višjo vsoto, kar bi stal nagrobni spomenik, ki nima nobenega pomena, postaviti se da umotvor, ki ima trajen, idealen pomen. Vsi merodajni faktorji naj bi delovali na to, da bi zadobilo pokopališče pri sv. Križu boljše, bolj umetniško zunanost, kakor jo je imelo dosedanje. Kamnoseki bi ne bili po tem nič prikrajšani, ker jim itak ostane mehanično delo. Radi postrežemo z naslovi zaupanja vrednih, talentiranih domačih umetnikov.«¹

Poročevalec je bil dobro poučen. Po zatišju celotne prve polovice 19. stoletja, ko so na Slovenskem delovali predvsem podobarji in kamnoseki, in nato okrog 1860 prvi slovenski kipar, ki se je izobraževal na tuji (münchenski) akademiji, Franc Ksaver Zajec (1821–1888), je na prelomu stoletja nastopila vrsta akademsko izobraženih kiparjev. Slovenski kiparji, rojeni od poznih petdesetih do začetka osemdesetih let 19. stoletja, kot so bili Alojzij Progar, Alojzij Gangl, Jakob Žnider, Alojzij Repič, Anton Bitežnik, Ivan Zajec, Jožef Ajlec, Franc Berneker, Josip Urbanija in Svetoslav Peruzzi, so se razen Bitežnika, ki je bil učenec milanske akademije, izšolali na dunajski akademiji upodablajočih umetnosti. Po končanem študiju so kiparji večinoma še dolgo časa živeli na Dunaju, nekateri med njimi tam tudi ostali, drugi pa so se vedno

¹ *Novo ljubljansko pokopališče in umetnost*, *Slovenec*, XXXIV/1906, št. 110, str. /4/.

znova vračali.² Za njihov umetniški razvoj so bile najprej pomembne slogovne smernice, ki jih je nudila akademija in njihovi profesorji. Tako na primer Karl Kundmann, zmeren realist in klasično ter renesančno usmerjen kipar, ni bil Repičev in Zajčev učitelj, temveč je zaznamoval način oblikovanja obeh umetnikov. Podobno odločilen je bil za Progarja, zlasti pa za Bernekerja profesor Edmund Hellmer s svojo mehko modelacijo in poudarjanjem simbolističnih komponent. Poleg tega so slovenski kiparji na Dunaju lahko spremljali dogajanje v evropskem kiparstvu. Novosti, ki so prišle iz Francije in Nemčije, so lahko spoznavali na bogatih razstavah, zlasti v razstavnih prostorih Secesije, kakor tudi iz tedanjega revialnega tiska, saj je posvečal kiparstvu vedno dovolj pozornosti. Na prelomu stoletja so Dunaj pretresale slogovne spremembe, med seboj so se prepletale stare smeri in nove tendence, ki so se naglo spreminjale. Še vedno je živel historizem poznege 19. stoletja s prevladujočim patetičnim in slikovitim neobaročnim slogom; ustrezal je dunajski klimi in bil zato krepko zasidran. Francoški art nouveau je bil le eno od imen za novo umetnost, ki je v času fin de siècle osvojila zahodnoevropske dežele. Vzporedno z njo se je porajal simbolizem s svojimi motivi in temami. V kiparstvu je art nouveau odmeval le v usločenih, valovitih mehkih linijah, stapljajočih in prelivajočih se oblikah ter v razgibanosti plastične gmote. Ena od različic nove umetnosti je bila dunajska secesija, ki je svojo likovno govorico delno prenesla tudi v kiparstvo, tako med drugim kubične oblike z geometrijsko ploskovitim okrasom, strogo stilizacijo, voluminoznost, podrejenost plastike arhitekturi, pa tudi nežno potekanje linij in pretanje no gradacijo reliefa. Nasploh pa sta bila tako art nouveau kot secesija za kiparstvo obrobne pomena. V evropskem kiparstvu okrog leta 1900 je odmeval veliki francoski umetnik Auguste Rodin. Vendar so na Dunaju od vseh njegovih revolucionarnih novosti prevzeli predvsem način kombiniranja obdelanega in neobdelanega kamna pri delih iz marmorja. Eden redkih kiparjev, ki je ušel Rodinovemu vplivu, je bil Adolf Hildebrand. Nemški kipar je teoretično in praktično uveljavljal

² Prim. S. Žitko: *Prispevek k problematiki slovenskega kiparstva ob prelomu stoletja II*, v: ZUZ, n. v. XXV/1989, str. 91–96; za druge prispevke avtorice na to temo gl. pojasnilo prav tam na str. 91.

čiste oblike klasicizma brez dekorativnih in slikovitih prvin, ploskovitost in poenostavljeno obdelovanje površine. Utemeljil je slogovno tendenco novega klasicizma in monumentalizma, ki je okrog leta 1905 dosegla tudi Dunaj. Poleg tega so tamkajšnje umetniške kroge ob prelomu stoletja navduševali še drugi tuji kiparji, med njimi Belgijca Georges Minne in Constantin Meunier, Italijan Medardo Rosso s svojo »impressionistično« plastiko in nemški slikar grafik in kipar Max Klinger.

Navsezadnje so se slovenski kiparji v prestolnici monarhije lahko navzeli posebnega razpoloženja. V času fin de siècle in pred začetkom prve svetovne vojne je bil Dunaj še zlasti razpet med »sanjami in resničnostjo«, med bliščem cesarskega dvora in težkimi političnimi, gospodarskimi in socialnimi razmerami, med varnostjo in negotovostjo, med strahom, tesnobo in zaupanjem obenem. To je bil čas, ko so se sproščala čustva in nagoni, čas Freuda, psihoanalize in simbolizma. Kljub zastiranju resničnosti je bila v zraku slutnja bližajočega se propada le navidez trdnega sveta in z njo povezano pesimistično, melanholično razpoloženje. To posebno ozračje je zaznamovalo tako likovno umetnost, zlasti dunajsko secesijo, kot sočasno literaturo, glasbo, filozofijo in gledališče. Vedno znova se ponavljajo motivi uničenja, propada, a tudi rojstva. In – motivi smrti. Razmišljanje o smrti je bilo pravzaprav del vsakdanjosti. Na svoj specifičen način se je izrazilo tudi v nagrobniški umetnosti dunajskega centralnega pokopališča. Njegova podoba je bila bogata in razkošna, saj so bili nagrobniki statusni simbol dunajskega meščanstva. Reprezentativni, predvsem pa zelo raznovrstni tipi nagrobnikov in nagrobne plastike so bili večinoma delo takrat najpomembnejših dunajskih umetnikov. Največkrat so bili to isti kiparji, ki so prejeli naročila za glavne spomenike na dunajskem Ringu in poučevali na akademiji. Nagrobna plastika se je vzporejala s takratnimi slogovnimi trendi v kiparstvu, le da je največkrat gojila sheme, ki jih je postavila klasicistična nagrobniška umetnost 19. stoletja. Poleg tega so morali kiparji upoštevati pogosto konvencionalni okus naročnika in specifičnost prostora. Pieteta je prepovedovala vsakršno eksperimentiranje z revolucionarnimi idejami, kakršnih v dunajskem kiparstvu tudi nasploh ni bilo veliko. Vodilni kiparji tistega časa, večinoma profesorji na akademiji, so bili zmerni, previdni in so se izogibali vsakršnim skrajnostim; medtem pa se je v Parizu rojevalo moderno kiparstvo.

Nagrobna plastika se je na osrednjeevropskih pokopališčih začela razvijati šele po sredini 19. stoletja.³ Potem ko so proti koncu 18. stoletja, v času razsvetljenstva in sekularizacije, iz higienskih razlogov začeli opuščati pokopavanje v cerkvah in zato določili poseben prostor zunaj mest in naselij, je nastalo značilno pokopališče 19. stoletja. Ker je bilo zasnovano kot nekropola, ki naj bi odsevala družbo in jo simbolično predstavljala, je dobil grob in z njim nagrobno znamenje poseben pomen. Na začetku stoletja so nagrobniki, ki so morali biti odslej razpoznavni in vidni od daleč, po zapovedih klasicizma z obliko posegali v klasično grško-rimsko umetnost, motivno pa v klasično mitologijo. Prevladovali so arhitektonski nagrobniki manjših mer, pogosto so jih krasiли reliefi, največkrat z genijem smrti, medtem ko so bili portreti pokojnih redki. Z romantiko se je uveljavil križ, poslej najbolj razširjeno pokopališko znamenje, in krščanska simbolika, ki je ponazarjala vero v Kristusovo vstajenje in odrešenje ter s tem ponujala tolažbo. Z romantiko se začne tudi zgledovanje pri srednjem veku. Svoj vrh doseže v historizmu po letu 1850, ki s povzemanjem in kombiniranjem arhitekturnih prvin predvsem iz romantike, gotike in renesanse obvladuje nagrobniško umetnost do konca 19. stoletja in čez. Po sredini stoletja, vzporedno z vzponom premožnega meščanstva in z njegovo potrebo po samopotrjevanju, nastane nov tip nagrobnika. Ne glede na to, kateri motiv je predstavljen na nagrobniku, cilj ostaja isti: umrlemu postaviti individualni spomenik in ga tako živečim ohraniti v spominu. Nagrobniki so bili vedno večji in zmeraj bolj reprezentativni, predvsem pa obogateni z reliefi in kipi. Repertoar nagrobniške plastike je bil bogat: žalujoče figure kot personifikacije žalosti in alegorije, portreti po-

³ Prim. H.-K. Boehlke, ed.: *Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungen der Sepulkralkultur 1750–1850* (Kasseler Studien zur Sepulkralkultur, 1), Mainz 1979; A. Le Normand-Romain: *Le culte des grands hommes: du cimetière à la galerie*, v: *L'Art du XIX^e siècle 1850–1905*, Paris 1990, str. 212–214. – Posebej o avstrijski nagrobniški umetnosti prim. W. Kitlitschka: *Grabkult & Grabskulptur in Wien und Niederösterreich*, St. Pölten – Wien 1987; B. Haubold: *Die Grabdenkmäler des Wiener Zentralfriedhofs von 1874 bis 1918* (Kunstgeschichte: Form und Interesse, 30), Münster 1990; I. Podbrecky, M. Kristan: *Menschen Schicksale Monumente: Döblinger Friedhof Wien*, Wien 1990; W. T. Bauer: *Wiener Friedhofsführer*, Wien 1991 (3. izd.).

kojnika kot celopostavni kip, poprsje ali kot reliefni medaljon, otroške figure in putti, raznovrstne angelske figure, podobe Kristusa in Marije. Med avtorji najdemo tudi imena najuglednejših kiparjev tistega časa, saj je postala nagrobna plastika eno od zelo pomembnih področij kiparskega ustvarjanja. Tako so se pokopališča po Evropi spremenila v galerije večkrat tudi zelo kvalitetnih kiparskih in kamnoseških del, v muzeje na prostem. In obenem so bila pokopališča tisti posvečeni kraj, tisti na pol javni prostor, kjer so v smislu kulta spomenikov 19. stoletja lahko postavljali nagrobnike tistim za narod zaslužnim osebam, ki se jim iz različnih vzrokov niso mogli oddolžiti z javnim spomenikom.

Nagrobna plastika okrog leta 1900 je bila motivno podobna tisti v celotni zadnji tretjini 19. stoletja. Historizmu, ki je bil vezan na vladajoči sloj in potemtakem na reprezentančnost, je nagrobna plastika, podobno kot spomeniška, zelo ustrezala. Poznohistorična nagrobna plastika, ki je predvsem povečevala tostranstvo, se je v patetičnih scenarijih nadaljevala še v pozna devetdeseta leta 19. stoletja. Okrog leta 1900, v času večje poduhovljenosti, jo izpodrinejo motivi vstajenja in vnebovzeta z osnovno idejo o odrešenju. Klasicistična simbolika se počasi umakne šele v 90. letih, ko jo nadomestijo krščansko-religiozne teme. Tako značilnega genija smrti s plamenico, ki ni zavezan določenemu svetovnemu nazoru ali religiji in nezaznamovano ponazarja žalost in žalovanje, proti koncu stoletja zamenja religiozno interpretiran angel. Do preloma stoletja so bile žalujoče figure skoraj izključno ženske, po letu 1900 pa se pojavijo tudi figure mladeničev, večinoma kot akti ali polakti. Poleg žalujočih figur so na začetku 20. stoletja nastopile manjše reliefne upodobitve žalujočih, ki se z navezovanjem na tipe iz antikizirajoče oblikovne govorice klasicizma razlikujejo od sentimentalno-patetičnih žalujočih figur 19. stoletja. V tistem času tudi v duhu novega klasicizma obudijo antične teme. Nasploh pa se je nagrobna plastika na začetku 20. stoletja, tako celopostavni kipi kot poprsja in reliefi, počasi osvobajala vezanosti na nagrobniško arhitekturo. Plastike so naposled postale avtonomne kiparske stvaritve, ki so do konca prve svetovne vojne stopnjevale monumentalni učinek.

Nagrobniška umetnost na Slovenskem je zaostajala za razvojem v Evropi, ponajveč tudi zato, ker se je meščanski sloj okrepil šele

proti koncu 19. stoletja.⁴ Nagrobniki so bili skromnejši po številu in merah. Prevladovali so arhitektonski nagrobniki, nagrobne plastike je bilo malo. Nagrobnike so z večinoma solidnimi deli zalagali domači kamnoseki in kamnoseške delavnice, podobarji in kiparji brez akademske izobrazbe. Hkrati pa je bilo veliko uvoza serijskih izdelkov iz tedaj zelo razširjenih specializiranih podjetij z Dunaja, iz Gradca, iz Italije in Madžarske. Redka reprezentativna naročila so večinoma zaupali tujim uglednim kiparjem, bodisi Dunajčanom ali Italijanom. Potemtakem je, če se vrnemo k poročevalcu iz leta 1906, kar se da umesten njegov apel, da bi nagrobnike naročali pri akademskih kiparjih in s tem dvignili povprečno raven te kiparske zvrsti. Vendar je bilo zasebnih naročil malo, med naročniki so bili velikokrat znanci, prijatelji in mecenii kiparjev, natečaji za nagrobne spomenike pa so bili redki. Z nagrobniško plastiko so se ukvarjali akademski kiparji Progar, Gangl, Repič, Bitežnik, Zajec, Berneker in Peruzzi, manj pa Žnider, Ajlec in Urbanija. Leta 1915 je Jakob Žnider (1862–1945) na Dunaju izklesal marmorni portretni medaljon župnika Jurija Bezenška, ki krasi njegov nagrobnik na zunanjsčini župnijske cerkve v Čadramu. Za Jožefa Ajleca (1874–1944) je znano, da si je leta 1907 na popotovanju po Italiji med drugim ogledal tudi pokopališča in nagrobne spomenike v Milanu in Genovi in da je z Dunaja dobil naročilo za neki nagrobni spomenik. Josip Urbanija (1877–1943) je še kot pomočnik pri podobarju Josipu Grošlju v Selcih izdelal *Vstajenje* za pokopališko kapelo v Škofji Loki. Leta 1906 se je udeležil natečaja za nagrobnik septembrskih žrtev, leta 1918 za Krekov nagrobni spomenik, med prvo svetovno vojno pa je ustvaril spomenik padlim vojakom na vojaškem pokopališču v Sarajevu. Manj znani kipar Franc Ravnikar (1886–1948), sicer Urbanijev vrstnik na dunajski akademiji, je leta 1913 izdelal figuralno skupino *Melanholija* – izrazito nagrobniško plastiko z motivom starca, ki ga vodi ženska kot genij smrti. Tudi Ravnikar je leta 1918 konkuriral na natečaju za Krekov nagrobni spomenik.⁵

⁴ Prim. S. Žitko: *Historizem v kiparstvu 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1989; ista: *Les tombeaux du XIX^e siècle en Slovénie*, v: O. Czerner, I. Juskiewicz, ed.: *Cemetery Art*, Wrocław 1995, str. 253–257.

⁵ Za Bezenškov nagrobni prim. J. Curk: *Topografsko gradivo (Čadram)*, 1959 (Zavod za spomeniško varstvo Maribor, rokopis); repr. Medaljona v:

Angelske figure so bile med najpogostejšimi motivi nagrobne plastike. V 70. in 80. letih 19. stoletja so bili angeli netelesni prenašalci božanskega sporočila, proti koncu stoletja pa so počlovečeni nihali med vlogo sentimentalne žalujoče figure, skrivnostnega bitja in genija. Okrog leta 1900 so ostale angelske figure prava moda, kot izdelke množične produkcije so jih še zlasti postavljali na otroške grobove. Kot nežne deklice in mladeniči, odeti v globoko nagubana »brezčasna« oblačila, so angeli nosili ali trosili cvetje, držali križ, trombo ali vodili in spremljali pokojnika ter kazali pot v nebo.

Alojzij Gangl (1859–1935) je še v zgodnjih letih izdelal celopostavnega angela s trombo za nagrobnik Antona Reša (ok. 1874) pri Treh farah (Rosalnice) pri Metliki.⁶ Pri reliefu iz leta 1896 za nagrobnik Marije Murnik na pokopališču v Radovljici⁷ pa je angelsko postavo vkomponiral v prizor. Star berač in mlada sirota skrušena žalujeta ob grobu umrle dobrotnice. Poleg njiju je lebdeči angel ali, kot je pojasnil sodobnik V. Holz, »ženski genij s širokimi, navzdol povešenimi perotmi«, ki »z desnico kaže v nebeške višave, kjer blagotvorna pokojnica zdaj uživa plačilo za svoja pozemeljska dobra dela«.⁸ Prizor posreduje značilni motto nagrobniške umetnosti poznega 19. stoletja, ko se tostranska bolečina slovesa prepleta s krščansko tolažbo. Gangl je v svoji neobaročni in svojemu temperamentu ustrezni usmerjenosti znal s slikovitimi učinki, z dramatično dinamiko pri angelski figuri s patetično romantičnim razpoloženjem priklicati iluzijo gledališke scene. Mar-

S. Žitko: *Kipar Jakob Žnider (1862–1945)*, v: Zbornik občine Slovenska Bistrica II, Slovenska Bistrica 1990, str. 175. – Za J. Ajleca prim. *Drobtinice*, v: Ljubitelj krščanske umetnosti, I/1914, str. 84–85. – Za Urbanijeve dela prim. S. Mikuž: *Slovenski kipar Josip Urbanija na Dunaju*, v: Umetnost, IV/1939/40, str. 11; o obeh natečajih in spomeniku za Sarajevo prim. J. Čopič: *Javni spomeniki v slovenskem kiparstvu prve polovice 20. stoletja*, dva dela, 1977 (Filozofska fakulteta v Ljubljani, dokt. dis.), II. del, str. 45, 64, 193–194. – Za Ravnikarjevo delo, ki ga poznam le s fotografij, prim. Žitko: 1989 (op. 4), str. 95, repr. 61; Čopič: 1977, II, str. 64; o drugih Ravnikarjevih nagrobnikih prim. S. Golob: *Franc Ravnikar*, v: Nova obzorja, IV/1951, str. 551–552.

⁶ Žitko: 1989 (op. 4), str. 75, repr. 43.

⁷ Prav tam, str. 81–83, repr. 53.

⁸ V/atroslav/H-z/Holz/: *Najnovejše kiparsko delo Alojzija Gangla*, v: Ljubljanski zvon, XVI/1896, str. 456.

morni nagrobnik, ki je bil prvotno postavljen na ljubljanskem pokopališču pri Sv. Krištofu, je nedvomno najbolj značilno in likovno kvalitetno historično delo poznega 19. stoletja.

Kipar Alojzij Progar (1857–1918), ki je imel delavnico v Celovcu, se je največ posvečal cerkveni in nagrobniški plastiki. Znano je, da si je na študijskem potovanju po Italiji leta 1894 z zanimanjem ogledal tudi tamkajšnja pokopališča. Njegove številne nagrobnike najdemo v krajih na Koroškem, med drugim v Celovcu, Podgradu (Rottenstein) in v Št. Juriju (St. Georgen), pa tudi v Barcsu na Madžarskem.⁹ Motivi so izrazito sakralni, med njimi so tudi angelske figure. Na celovškem pokopališču je v niši nagrobnika rodbine Megerle Progarjev celopostaven angel s trombo (iz okrog leta 1903) in žalujoči angel s križem in povešenim cvetom v rokah na nagrobniku rodbine trgovca Ivanetiča; nastal je leta 1910 za Ivanetičevega umrlega otroka.¹⁰ Oba kipa iz kararskega marmorja sta solidni deli, ki ponavljata ustaljene tipe nagrobne plastike poznega 19. stoletja.

Očitno večje ambicije pa je imel kipar Ivan Zajec (1869–1952) pri marmornem reliefu z angelom, ki zapolnjuje nišo nagrobnika rodbine Grajzer-Hafner na ljubljanskih Žalah.¹¹ Nagrobni relief je razstavil na I. umetniški razstavi v ljubljanskem Jakopičevem paviljonu leta 1909. Ženska figura drži v desnici oljenko, z levico pa zastira plamen; s telesu prilegajočo se koprenasto draperijo, ki valovi tako kot njeni lasje, naj bi dajala vtis, da se dviga. Vendar bolj lebdi, saj je spodnji del telesa dinamičen, zgornji pa statičen – nesoglasje, ki ga je delu očitala tudi sočasna kritika.¹² Valujoče, usločene linije sodijo v art nouveau, nadrobno detajliranje pa je dediščina poznega historizma.

⁹ V. Steska: *Kipar Alojzij Progar*, v ZUZ, I/1921, str. 140–154.

¹⁰ Prav tam, str. 146, 147 (repr. angela za nagrobnik Ivanetič) – Za družino Megerle naj bi Progar izdelal dva angela iz kararskega marmorja: prim. tudi Dom in svet XVII/1904, str. 122.

¹¹ I. Zajec: *Moji spomini*, v: Umetnost, IX/1944/45, str. 61–62. – Nagrobnik je delo ljubljanskega kamnoseškega podjetja Feliksa Tomana in stoji ob levem zidu na starejšem delu ljubljanskih Žal. S. Žitko: *Dokumentacija in umetnostnozgodovinska valorizacija 48 nagrobnih spomenikov s starejšega dela pokopališča Žale v Ljubljani*, 1992 (del elaborata Evidenca in valorizacija spom. varovanih nagrobnih spomenikov na pokopališču Žale Ljubljanskega regionalnega zavoda za varstvo naravne in kulturne dediščine).

RAZPRAVE IN ČLANKI



1. Alojzij Progar: relief (model) za nagrobnik V. Sadnikarja

Poleg angelov so bile pogoste upodobitve Kristusa in Marije, ki so opozarjale na versko pripadnost pokojnega, in razni sakralni motivi, kot so vstajenje, vnebovzetje in križanje. Sakralna nagrobna plastika se je razmeroma strogo držala tradicionalnih ikonografskih tipov.

Progar je okrog leta 1902 za luneto nagrobnika Valentina Sadnikarja, očeta znamenitega slovenskega umetnostnega zbiralca in kiparjevega prijatelja Josipa Nikolaja Sadnikarja, modeliral relief z motivom *Boga Očeta* (sl. 1). Nekoliko spremenjen model je nato prenesel v kararski marmor. Nagrobnik je sodil »med najplemenitejše«¹³ na starem ljubljanskem pokopališču pri Sv. Krištofu, kjer je bil prvotno postavljen, danes pa ga lahko vidimo na ljubljanskih Žalah. Pri reliefu,

¹² J. Regali, *Prva razstava v Jakopičevem umetniškem paviljonu: Slovenski umetniki*, v: Dom in svet, XII/1909, str. 329.

¹³ Steska: 1921 (op. 9), str. 146–147. Reprodukcijska relief v: Umetnost VI/1941/42, str. 238. Prim. Žitko: 1992 (op. 11): Sadnikarjev nagrobnik stoji na odd. A 58 na starejšem delu ljubljanskih Žal.



2. Alojzij Progar: *nagrobnik rodbine Vallon*, Celovec, pokopališče

RAZPRAVE IN ČLANKI



3. Ivan Zajec: *Vstajenje (model) za Majdičev mavzolej*

kjer monumentalno doprsko postavo obkroža devet angelskih glav, se mehko oblikovanje površine in zmerna slikovitost, ki ju je Progar gojil od akademije dalje, stopnjuje v neobarok. Temu nagrobniku slogovno podoben je tudi Progarjev marmorni relief s prizorom *Kalvarije* za nagrobnik rodbine dr. Janežiča na celovškem pokopališču.¹⁴ Delo, ki ga je kipar izklesal leta 1912, še vedno obvladuje pozni historizem, od slikovite scenske kompozicije pa do barokiziranih figur z dramatično izraženimi čustvi.

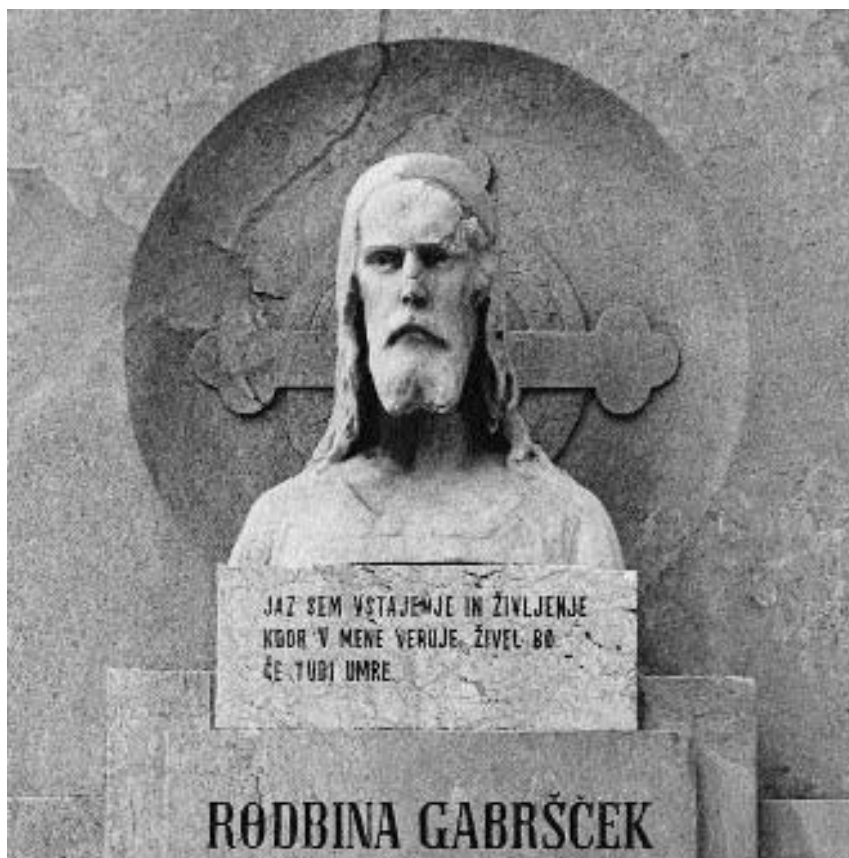
Leta 1909 je Progar izdelal osnutek za celopostavni kip *Vstalega Kristusa*, ki naj bi bil krasil notranjost mavzoleja veletrgovca in posestnika Ivana Nepomuka Majdiča (†1908) v Kranju. Ker osnutka niso sprejeli, kipar prepričljive asketske figure ni dokončal. Pozneje, leta 1915, ga je nekoliko spremenil in ga v visokem reliefu iz marmorja uporabil pri nagrobniku rodbine Vallon (sl. 2) na celovškem pokopališču.¹⁵ Majdičev mavzolej na kranjskem pokopališču v današnjem Prešernovem gaju je projektiral Feliks Toman, vodja kamnoseškega podjetja v Ljubljani, za kiparska dela pa so izbrali Ivana Zajca. Kipar je v Trstu, kjer je imel tedaj atelje, med letoma 1910 in 1911 izdelal mavčni model reliefa *Vstajenje* (sl. 3).¹⁶ V Tomanovi delavnici so tri metre visok Zajčev relief izklesali iz kararskega marmorja in ga postavili v mavzolej. Pri dinamični figuralni kompoziciji se je kipar opiral na secesijo, ki odmeva v tankočutni diferenciaciji med telesi, draperijo in reliefnim ozadjem, z usločenimi linijami, z ritmičnostjo in podaljšanimi elegantnimi figurami pa nekoliko tudi na liberty – italijansko različico art nouveauja. Ženski in moški dvojici sta bolj ali manj oviti v prosojno draperijo, ki se lepi na telesa figur. Figure se dvigajo k svetlobi,

¹⁴ Steska: 1921 (op. 9), str. 147. – Repr. modela Kalvarije v: Ljubitelji krščanske umetnosti, I/1914, str. 27; repr. nagrobnika v: S. Žitko: *Kipar Alojzij Progar*, v: Koledar Mohorjeve družbe v Celovcu za leto 1992, Celovec, 1991, str. 89.

¹⁵ Steska: 1921 (op. 9), str. 147, repr. str. 148. – Kip Vstali Kristus je odlit v bron in ga hranijo v Narodni galeriji v Ljubljani.

¹⁶ R. H.: *Kipar Ivan Zajec v Trstu*, Edinost, XXXV/1910, št. 312, str. 2–3; – g: *Eine monumentale Grabkapelle*, Laibacher Zeitung, 130/1911, Nr. 157, str. 1500; Žitko: 1989 (op. 4) str. 84–85, repr. 56; Pisma I. Zajca R. Jakopiču (od 12. 11. 1910 do 6. 7. 1911), *Jakopičeva korespondenca, Zapuščina J. Ilc*, Arhiv Moderne galerije, Ljubljana.

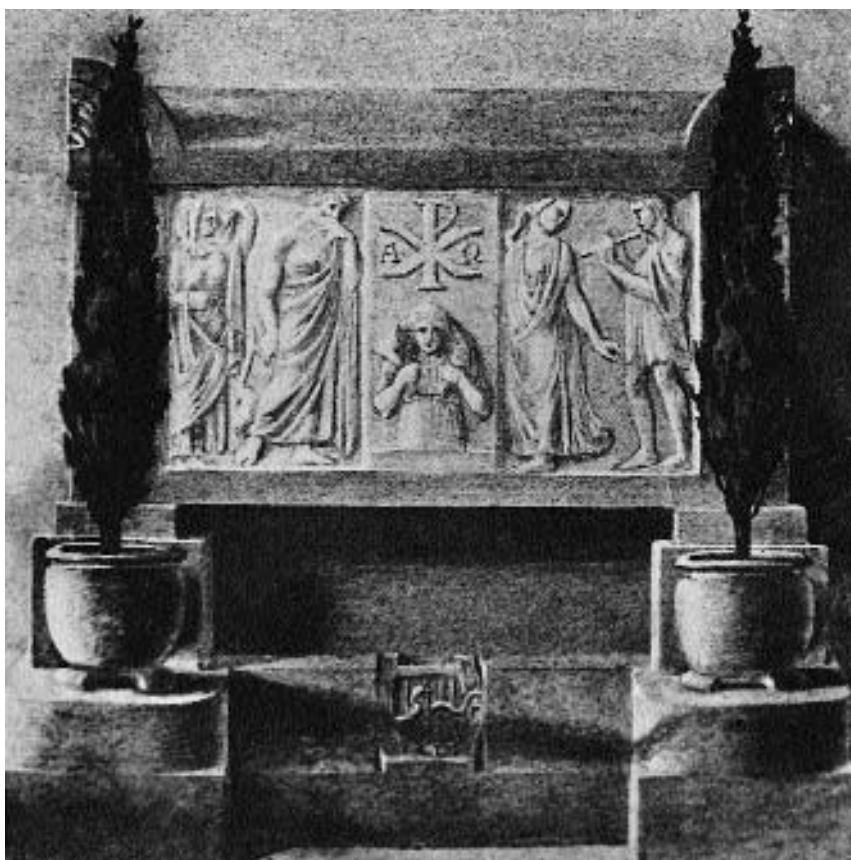
RAZPRAVE IN ČLANKI



4. Anton Bitežnik: *nagrobnik rodbine Gabršček*, Solkan, pokopališče

se zibljejo kot ob zvoku glasbe, blažene in lahke. Nadčasovni zamaknjenosti osrednje ženske postave je botroval motivni svet simbolizma. Pri *Vstajenju* se je kipar, tako kot že večkrat poprej, znova dokazal kot mojster reliefne tehnike. Žal so se kvalitete modela v marmorju nekoliko izgubile, predvsem zaradi neustrezne gradacije reliefnega ozadja. Poleg tega kipar upravičeno ni bil zadovoljen s postavitvijo, češ da mavzolej nima dovolj svetlobe in da relief »ne pride do polne veljave«. ¹⁷ Zajčev je tudi secesijski »angel miru« iz istrskega kamna, ki z velikimi perutmi in z razprostrtimi rokami zapolnjuje luneto na pročelju mavzoleja.

| ¹⁷ Zajec: 1944/45 (op. 11), str. 59.



5. Svetoslav Peruzzi: načrt za nagrobnik A. Medveda

Okrog leta 1899 je kipar Alojzij Repič (1866–1941) izdelal bronasti reliefni medaljon s Kristusovo glavo za nagrobnik družine Šubic na pokopališču v Škofji Loki.¹⁸ Posnemal je takrat aktualno strogo profilno upodobitev in ploskovitost, ki je prevzemala klasične principe medaljerske umetnosti. Lepo frontalno Kristusovo poprsje iz marmorja (sl. 4) pa je v slogu liberty izklesal goriški kipar Anton Bitežnik (1869–1949) – krasi nagrobnik rodbine Gabršček iz okrog leta 1901 na pokopališču v Solkanu (Nova Gorica).¹⁹

¹⁸ F. Štukl: *Pokopališče v Škofji Loki*, v: *Loški razgledi*, 26/1977, str. 80, repr. str. 77.

¹⁹ Podatke je posredoval Marko Vuk.

RAZPRAVE IN ČLANKI



6. Svetoslav Peruzzi: *fig. skupina v Jurčevem mavzoleju*, Postojna, pokopališče



7. Svetoslav Peruzzi: *nagrobnik septembrskih žrtev*, Ljubljana, pokopališče Žale

Pri nagrobniku pesnika Antona Medveda, ki ga je zasnoval Svetoslav Peruzzi (1881–1936) leta 1913 na kamniškem pokopališču, pa odmevata starokrščanska in antična umetnost.²⁰ Kipar ju je bolje spoznal v Splitu, kjer je bil tedaj profesor. Kot kaže načrt (sl. 5) iz leta 1913, ima nagrobnik obliko sarkofaga. Ob njegovih straneh sta vazi, kjer naj bi rasli cipresi, pač v duhu simbolizma in njegovih prizadevanj ustvariti gaj, tiho skrito mesto, posvečeno razmišljanju. Na velikem reliefu so upodobljene antikizirajoče figure, par na desni je poln žalosti, misli na smrt, par na levi pa s plesom izraža veselje do življenja. Dvojici razmejuje starokrščanski Dobri pastir in nad njim Kristusov monogram: nagrobnik ponavlja znani motto krščanske tolažbe. Na manjšem spodnjem reliefu se skozi simbolno pretrgane strune lire zvija kača. Kot simbol večnosti prav tako sodi v repertoar klasicistične nagrobniške umetnosti kot sarkofag. Veliko, navadno kamnito rakev iz grško-rimske in starokrščanske umetnosti je klasicizem spremenil v prazen, navidezni sarkofag in večkrat tudi v tip obstenskega nagrobnika. Peruzzi je poleg načrta izdelal tudi mavčni osrednji relief iz belega marmorja, nagrobnik iz sivega kraškega kamna pa je nato izklesal mojster radovljiške podobarske delavnice Josip Pavlin. Pri tem je očitno poenostavljal, saj se dokončani nagrobnik razlikuje od Peruzzijeve risbe. Kakorkoli, Medvedov nagrobnik ostaja izvirno delo, ki izstopa iz okvirov poznohistorične nagrobniške umetnosti.

V nagrobniški umetnosti zlasti poznega 19. stoletja je žalovanje v obliki idealizirane žalujoče figure osebno žalost povzdigovalo v območje nadosebnega in splošno veljavnega. Tako so žalujoče figure, vedno znova kot ženske in dekliske postave v klasicizirajočem oblačilu, posredovale zadržano tiho razpoloženje žalosti in žalovanja, hkrati pa tudi tolažbe. Po prelomu stoletja se jim pridružijo tudi moške žalujoče figure. Na vseh evropskih pokopališčih jih je bilo veliko, tako po številu kot po raznovrstnosti. Zlasti potem, ko je okrog leta 1900 žalujoča figura dobila individualne poteze, je nemalokrat težko začrtati mejo med personifikacijo žalosti, alegorično figuro in med portretno upodobitvijo, denimo žalujoče soproge.

²⁰ B. Hudales-Kori, *Kipar Svetoslav Peruzzi*, v: ZUZ, n. v. VIII/1970, str. 186–187, repr. 22 (načrt za Medvodov nagrobnik), repr. 23 (osrednji relief na Medvedovem nagrobniku v Kamniku).

Svetoslav Peruzzi je za mavzolej Frana Jurca na postojnskem pokopališču upodobil žalujočo pokojnikovo ženo in sina (sl. 6). Celopostavni portretni figuri naravne velikosti je iz marmorja izklesal v letih 1908 do 1909.²¹ Kipar je v tem času opustil svojo dotedanjo slikovito nemirno modelacijo in se oprijel novoklasicistične smeri. Zdaj je pri figurah poenostavljal površine, opuščal nadrobnosti in obnavljal idealistično tradicijo klasicizma. Čeprav je Peruzzi za takšno figuralno skupino lahko našel vzor med drugim tudi v nemški nagrobni plastiki poznega 19. stoletja, odlikuje njegovo delo izredna subtilnost. Antikizirajoča, »brezčasna« draperija, s katero sta pokriti figuri, in očitno oslabljeni realizem pri njunih portretih na svoj način posredujeta med svetom živih in med povzdignjeno sfero umrlih. Mlada ženska in deček sta s povešenim in zazrtim pogledom predana tihemu žalovanju, njena simbolična gesta izpovedovanja vere pa ponuja krščansko tolažbo.

Za nagrobnik septembrskih žrtev, Ivana Adamiča in Rudolfa Lundra, je Peruzzi na začetku leta 1910 na Dunaju iz tirolskega marmorja izklesal tri metre visoko alegorično figuro (sl. 7). Oba mladeniča so ustrelili septembra 1908 v takratnih protinemških demonstracijah v Ljubljani in še isti mesec je poseben Združeni narodni odbor razpisal natečaj za nagrobni spomenik. Med osnutki Peruzzija, Zajca in Urbani je so izbrali Peruzzijevega.²² Žensko postavbo je kipar v duhu novoklasicizma priličil antični umetnosti. Kot kariatida nosi nad sklonjeno glavo žaro, njeno psevdogrško oblačilo se razporeja v gube: stiliziran in poenostavljen kip monumentalnih kvalitet spominja na kaneliran stebrič. Alegorijo dežele, ki žaluje za svojima sinovoma, so poimenovali *Genij Slovenije*. Kip so postavili na grob obeh žrtev na ljubljanskih Žalah šele leta 1933. Takrat so vzdali na slop med škofijsko palačo in stolnico tudi drugi del nagrobnika, bronasti portretni medaljon mladeničev, ki naj bi prvotno krasil pokrov grobnice.

Alegorične figure so bile nasploh značilne za nagrobnike umetnikov, pa tudi drugih slavnih osebnosti. Njihove upodobitve v por-

²¹ Prav tam, str. 182–183.

²² Čopič: 1977 (op. 5), II, str. 45–46, 116–118; Š. Čopič, D. Prelovšek, S. Žitko: *Ljubljansko kiparstvo na prostem*, Ljubljana 1991, str. 98, 99 (repr. spominskega medaljona). – Nagrobnik septembrskih žrtev stoji poleg grobnice pesnikov slovenske Moderne na starejšem delu Žal.

tretnem poprsju ali v reliefnem medaljonu največkrat spremljajo dekliške postave, jih častijo in obenem z njimi žalujejo – podobno kot pri konceptu nagrobnika septembrskih žrtev, če bi bil realiziran v celoti. Kmalu po smrti pesnika Simona Gregorčiča leta 1906 so v Gorici sestavili poseben odbor za postavitve nagrobnega spomenika, začeli zbirati prispevke in nato leta 1907 tam razstavili osnutke. Takrat izbran Peruzzijev osnutek ni znan, od osnutka kiparja Franca Bernekerja (1874–1932) pa se je ohranila vsaj fotografija.²³ Berneker je za Gregorčičev nagrobnik povzel shemo kombinacije alegorije in portreta ter okrog 1900 moderen tip nagrobnika kot naravne skale. Na zgornjem delu kamnitega bloka je Gregorčičeva portretna glava, ki izstopa skoraj kot obla plastika, pod njo pa je v plitvem reliefu, v secesijsko usločenih linijah in ponekod zabrisano oblikovan ženski akt. Alegorična figura – pesnikova muza je prikazana s hrbta, napol ležeča, nekako plavajoča postava, ki pesnika objema z roko. Celota ustvarja simbolistično poduhovljeno razpoloženje, ki se zdi, kot nekatera Klingerjeva dela, napolnjeno z glasbo. Poleg Klingerja v delu odmeva tudi Hellmer s svojim načinom oblikovanja izstopajočih in le nakazanih predelov, motiv ležeče figure pa je ena od redkih novosti, ki jih je v monumentalno kiparstvo prinesel art nouveau.

Naročilo za Gregorčičev nagrobnik je dobil Anton Bitežnik. Spomenik so postavili na pokopališču pri Sv. Lovrencu na Libušnjem in ga leta 1908 slovesno odkrili.²⁴ Tudi Bitežnik je uporabil shemo alegorije s portretom. Nagrobnik iz kararskega marmorja v zgornjem delu krasi pesnikov reliefni portretni medaljon, pod njim pa je v reliefu predstavljen čolnar v čolnici z napisom Slovenija, ki ponazarja Gregorčičevo pesem *Naš čolnič otmimo!* Nasploh pa je bil nagrobni spomenik za kiparja očitno prevelik zalogaj: od čolnarja, ki je nerodno in ponekod anatomske nepravilno oblikovan mladeniški polakt, do ne povsem usklajene in likovno ne preveč posrečene celote.

²³ Za Gregorčičev nagrobnik prim. Čopič: 1977 (op. 5), II, str. 35–37. – O Bernekerjevem osnutku prim. Š. Čopič: *Kipar Franc Berneker*, v: Franc Berneker 1874–1932 (Slovenj Gradec, Umetnostni paviljon, r. k.), Slovenj Gradec 1984, str. 9.

²⁴ Čopič: 1977, gl. op. 22; Žitko: 1989 (op. 4), repr. 71 (Gregorčičev nagrobnik).

RAZPRAVE IN ČLANKI



8. Alojzij Gangl: *portret J. Cimpermana*, Ljubljana, Narodni muzej

Portreti pokojnikov, zrasli iz potrebe, da se njihova podoba ohranja v spominu živčih in prihodnjih rodov, so bili v nagrobniški umetnosti 19. stoletja zelo razširjeni. Njihova oblika variira od poprsij, portretnih medaljanov do celopostavnih portretnih figur. Portret je lahko edini okras nagrobne arhitekture, lahko je obdan z žalujočo figuro ali pa je vpet v scensko kompozicijo. Poprsje se je šele okrog 1900 osvobodilo arhitektonskega okvira in kot doprsni kip na podstavku postalo avtonomna nagrobna plastika. Najbolj pogost portretni tip je bil reliefni medaljon, ki je kot obnovljeni antični *imago clipeata* v okroglem ali ovalnem okviru predstavljal umrlega.

Konec leta 1893 je Gangl za nagrobnik svojega prijatelja pesnika Josipa Cimpermana izdelal okrogli portretni medaljon (sl. 8) iz kararskega marmorja.²⁵ Odličen portret ima vsebinske in formalne kvalitete. Sicer glajene površine prekinjajo slikoviti prodori tako v zračnem gibanju lasnih pramenov kot tudi pri očeh, v pogledu, ki sledi zasuku glave. Kipar je svojemu slikovitemu, neobaročnemu načinu oblikovanja očitno znal podrediti tudi marmor, material, ki sicer omejuje igro svetlobe in sence in portretom vtisne klasičen pečat. Pesnika je upodobil v sodobnem oblačilu, njegov pomen pa poudaril z lovorjevo in lipovo vejico. Psihološko poglobljen portret izaža čustveno stanje. Upodobljenec zre v stran. Tako je v smislu romantične nagrobniške umetnosti 19. stoletja zaprt v svoj svet občutij, obenem pa predan večnemu življenju v onostranstvu. Portret je pri Ganglu naročilo Pisateljsko podporno društvo, ki je invalidnega pesnika tudi ves čas gmotno podpiralo. Vendar medaljona zaradi občutljivega materiala niso namestili na grobnik, temveč so ga podarili takratnemu Deželnemu, danes Narodnemu muzeju v Ljubljani, kjer je še danes. Tako je Cimperman na ljubljanskem pokopališču pri Sv. Krištofu dobil le enako neogotsko nagrobno ploščo, kot jo je tam od leta 1874 imel njegov brat Fran Serafin. Danes sta nagrobnika ohranjena na ljubljanskem Navju. V podobni asimetriji obraza kot pri Cimpermanovem portretu in prav tako v okroglem reliefnem medaljonu, a manj slikovito, je tudi kipar Zajec upodobil župnika Martina Malenška. Model za portret je izdelal okrog leta 1906 v Parizu. V marmorju so ga nato izklesali v ljubljanskem kamnoseškem podjetju Feliks Toman, tako kot nekoliko prej tudi neoromanski Malenškov nagrobnik, ki so ga leta 1906 postavili na ljubljansko pokopališče pri Sv. Križu, današnjih Žalah.²⁶

Franc Berneker je portret jezikoslovca dr. Vatroslava Oblaka, sina svojega podobarskega mojstra Ignacija, podal v ovalnem reliefnem medaljonu iz kararskega marmorja. Portret je nastal okrog leta

²⁵ M. Piškur, S. Žitko: *Ljubljansko Navje*, Ljubljana 1997, str. 73–74, repr. 33.

²⁶ Prim. *Odbor za Martina Malenška*, Slovenski narod, 39/1906, št. 249, str. /2/, v: Hemeroteka (mapa Arhitektura, spomeniki, plastike itd.) *Zapuščine Frana Vesela*, NUK v Ljubljani, Rokopisna zbirka, Žitko: 1992 (op. 11): nagrobnik stoji na začetku levega zidu na starejšem delu Žal.

RAZPRAVE IN ČLANKI



9. Franc Berneker: *nagrobnik N. Simončič*, Gornja Radgona, pokopališče



10. Franc Berneker: *nagrobnik I. Dečka*, Celje, Slovensko pokopališče na Golovcu

1899, ko je Berneker začel študirati na dunajski akademiji.²⁷ Zgodnje delo že kaže, poleg klasične asimetričnosti obraza, za Bernekerjeve portrete značilno mehko modelacijo, temno poudarjanje oči upodobljenca in manj detajlno izdelano oblačilo, ki se izgublja v ozadju. Portret kraši obelisk, ki stoji v eni od niš neoromanske nagrobne arhitekture Oblakove rodbine na celjskem slovenskem pokopališču na Golovcu.

Ne kot medaljon, temveč kot poprsje, ki raste iz poglobljenega konkavnega ozadja, pa je Berneker zasnoval portretno podobo svoje dobre znanke, zgodaj umrle pianistke Nade Simonič (†1906). Kipar je nagrobnik (sl. 9), ki stoji na pokopališču v Gornji Radgoni, iz kararskega marmorja izklesal na Dunaju kmalu po njeni smrti.²⁸ Poprsje je klesano neposredno v kamen, tako kot je Bernekerja učil profesor Hellmer. Pri zasnovi je Berneker delno povzel tedaj moderni portretni tip, ki sta ga na eni strani uveljavljala novi klasicizem in secesija, na drugi pa je bil odsev tendence tistega časa po poglobljenosti in večji vsebinski izraznosti. Kiparji so zdaj portrete oblikovali po vzoru grške herme, se osredotočali na nespremenljivo bistvo osebnosti, tako rekoč tipizirali, in s tem poskušali priklicati heroično-tragični učinek in nadčasovno ali »brezčasno« monumentalnost. Berneker je Simoničevo upodobil strogo frontalno in v čisti obrazni simetriji, oblačilo je le nakazal, lase pa stiliziral. S tem je delu zagotovil predvsem nadčlovečnost. Površina je mehko obdelana in rahlo prelivajoča se, zamegljena, poudarjene so le oči. Podobne portrete bi našli v nemškem in dunajskem kiparstvu. Vendar je v temnem pogledu te mlade ženske nekaj več. Berneker mu je dal sebi lastno senco melanholije in pesimizma – prostor za nokturno. Nedvomno eden najbolj občutenih portretov, kar jih je ustvaril.

Prav tako frontalno je Berneker upodobil poslanca in narodnega voditelja *Ivana Dečka* (sl. 10) za njegov nagrobnik, ki stoji na celjskem slovenskem pokopališču na Golovcu.²⁹ Delo je nastalo na Dunaju med letoma 1909 in 1912. Kipar je podobno kot pri osnutku za Gregorčičev nagrobnik portret namestil sredi velikega skalnatega blo-

²⁷ Čopič: 1984 (op. 23), str. 5, repr. 13.

²⁸ Podatke je posredovala Breda Ilich Klančnik.

²⁹ Čopič: 1984 (op. 23), str. 9–10, rep. 15, 16.

RAZPRAVE IN ČLANKI



11. Alojzij Repič: nagrobnik J. Missia

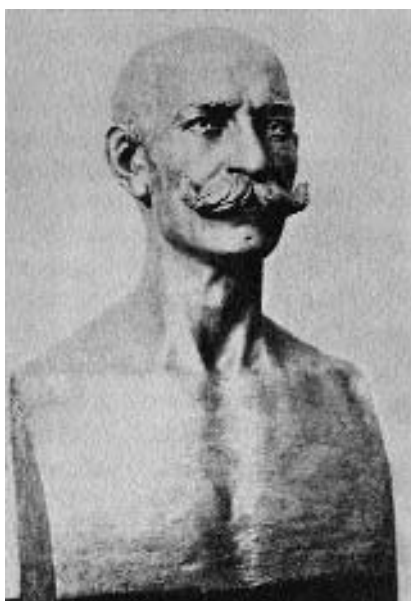
ka. Glava izstopa kot obla plastika, ostali del poprsja z le nakazanim sodobnim oblačilom pa se staplja z ozadjem. Berneker je pri nagrobniku poudaril nasprotje med grobo obklesano skalo in iz nje rastočo ali izvijajočo se gladko obdelano figuro. Takšen način razlikovanja med nedokončanim, surovo obdelanim kamnom in dokončano obdelano površino je Rodinov derivat iz Michelangelovega *non finita*. Uporabljali so ga tako nemški kot avstrijski kiparji, med njimi tudi Hellmer, ustrezal pa je tudi oblikovnim principom secesijske plastike.

Alojzij Repič pa je ministrskega svetnika Antona Rossipala predstavil kot samostojno poprsje (sl. 12). Delo, ki je bilo namenjeno za Rossipalov nagrobnik v Opatiji in je danes neznano kje, je iz marmorja izklesal leta 1907.³⁰ Repič je tako kot Berneker pri portretu Simoničeve sledil sočasnim trendom v portretni umetnosti. Z upodobitvijo Rossipala v obliki doprsnega kipa z golim oprsjem in ravno obrezanim blokom se je na eni strani približal vzoru – grški hermi, na drugi pa se je s preveč detajlnim realizmom v smislu portretne zvestobe od njega oddaljil. Od zaželenih razsežnosti tedaj modernega portreta, kot sta med drugim nadčasovnost in heroičnost, je Repič uresničil samo monumentalnost. Po naročilu odbora za postavitev nagrobnega spomenika kardinala Jakoba Missia za njegovo grobnico v romarski cerkvi na Sveti Gori pri Gorici je Repič, takrat že profesor na državni obrtni šoli v Ljubljani, leta 1911 iz tirolskega marmorja izklesal prek dva metra visoko ploščo s portretom kardinala v visokem reliefu (sl. 11). Nagrobnik so sodobniki občudovali, tako zlasti portretno podobnost, pa tudi sam kipar je menil, da je to njegovo najboljšo delo.³¹ Repič je kardinala realistično upodobil v profilu; visok in vitek, kakršen je v resnici bil, kleči in je zatopljen v molitev. Kljub temu, da zasnova nagrobnika ni originalna – znani so vzori v takratni evropski nagrobni plastiki – je delo

³⁰ A. H. O. /Vatroslav Holz/: *Upodabljavača umetnost*, v: Ljubljanski zvon, XXVII/1907, str. 444, *Naše slike*, v: Dom in svet, XX/1907, str. 571, repr. str. 562.

³¹ *Nagrobni spomenik kardinala Missia*, Slovenec, XXXIX/1911, št. 143, str. 8; prav tam, *Nagrobni spomenik kardinala Jakoba Missia razstavljen v Ljubljani*, št. 154, str. 1; D. V.: *Kipar Alojzij Repič šestdesetletnik*, Jutro, VII/1926, št. 55, str. 3; repr. v: Dom in svet, XXIV/1911, str. 333 in v: Umetnost, VI/1941/42, str. 247.

RAZPRAVE IN ČLANKI



12. Alojzij Repič: *poprsje A. Rossipala*



13. Franc Berneker: *osnutek za nagrobnik septembrskih žrtev*



14. Ivan Zajec v ateljeju: *levo relief za nagrobnik A. Kadivec, desno relief za nagrobnik J. Lenčeta*

monumentalno, portret zelo dober, reliefna tehnika pa odlična: verjetno je to največ, kar je realist Repič v svoji premočrtnosti lahko dosegel. Med 1. svetovno vojno je bila cerkev porušena in nagrobnik zelo poškodovan. Leta 1989 so ga obnovili, a se je delo žal močno oddaljilo od prvotnega nagrobnika.

Celopostavna portreta pokojnih pa srečamo na osnutku za nagrobnik septembrskih žrtev Franca Bernekerja iz leta 1908 (sl. 13).³² Osnutek je iz mavca, obraza in roke obeh mladeničev pa so iz voska. Kipar je nagrobniško umetnost 19. stoletja očitno dobro poznal. Starejši Lunder objema mlajšega Adamiča, oba pa združuje prek sočasnih oblačil ovita draperija, ki spominja na mrtvaški prt. Adamič kot mučenik v rokah drži palmovo vejo. V ozadju je prirezan obelisk. Zdi se, kot bi mladeniča napol stala napol se dvigovala s svojega komaj pokritega groba; tam je še venec z njunima imenoma na žalnih trakovih, ki ga je svojim žrtvam položila domovina. V govorici klasicistične nagrobniške umetnosti je simbolična gomila ponazarjala smrt, obelisk pa povezanost med zemljo in nebom: celota je spomenik nesmrtnosti slave.

Omenjeni kiparji so na področju nagrobne plastike ustvarjali še do poznih dvajsetih let 20. stoletja, nekateri med njimi še dlje, vendar je njihov najboljši čas, razen redkih del, v glavnem minil. Slogovno so nadaljevali svojo že utečeno pot, motivno pa so s časovnim zamikom posegali v repertoar nagrobniške umetnosti z začetka 20. stoletja. Med drugim so obujali klasicistične teme, motiv moške žalujoče alegorije in ustvarjali avtonomno nagrobno plastiko. Leta 1918 so se skoraj vsi, tudi umetniki mlajše generacije, udeležili natečaja za nagrobni spomenik teologa in politika Janeza Evangelista Kreka. Berneker je v času služenja vojaščine v Zagrebu izdelal osnutek *Zemlja* s figuro stoječega kmeta, ki se opira na motiko.³³ Peruzzi je osnutek z naslovom *Vstajenje* zasnoval kot alegorično moško figuro, ki se izvija iz visokega stebla.³⁴ Zdajšnji

³² Čopič: 1977 (op. 5), str. 46; ista: 1984 (op. 23), str. 9, repr. 35. – Mavčni osnutek za nagr. Adamiča in Lundra hranijo v Narodni galeriji v Ljubljani, restavriran osnutek v bronu v Galeriji likovnih umetnosti v Slovenj Gradcu.

³³ Prim. Čopič: 1984 (op. 23), str. 10. – Mavčni osnutek in bronasti odliček osnutka hranijo v Narodni galeriji v Ljubljani. – O Krekovem nagrobnem spomeniku prim. Čopič: 1977 (op. 5), II, str. 63–66.

³⁴ Repr. Peruzzijevega osnutka v: Umetnost, VI, 1941/42, str. 126.

RAZPRAVE IN ČLANKI



15. Ivan Zajec: *nagrobnik rodbine Kalmus*, Ljubljana, pokopališče Žale



16. Franc Berneker: *osnutek za Turnerjev nagrobnik*

Krekov nagrobnik iz leta 1920 na ljubljanskih Žalah z dvema moškima alegoričnima postavama gigantov, ki med drugim uresničujeta zahteve secesije in monumentalizma, je ustvaril mladi kipar Lojze Dolinar (1893–1970). Dolinar je dokončal tudi Peruzzijev kip *Kranjskega Janeza* iz leta 1916, ki je postavljen pred kostnico za žrtve prve svetovne vojne na Žalah.³⁵ Ivan Zajec je v 20. letih izdelal veliko nagrobnih spomenikov, med drugim tudi za ljubljansko pokopališče pri Sv. Križu. Precej se jih je ohranilo in jih lahko vidimo danes na Žalah. Okrog leta 1928 je za nagrobnik Antonije Kadivec izdelal realistični relief *Dobe človeške starosti* iz kararskega marmorja in relief *Lenče na smrtni postelji* za nagrobnik Josipa Lenčeta v njegovem mavzoleju (sl. 14). Zajec je za oba mavzoleja napravil tudi načrt. Lenčetrov relief je eden od poskusov obujanja antike, tako v kompoziciji kot pri psevdoantični draperiji, s katero je kipar v končni izvedbi pokrtil sicer na osnutku še gole figure. Slogovno podoben je relief na nagrobniku rodbine Ivana Samca, kjer pokojnico v psevdoantičnem oblačilu angel prek stopnic vodi iz realne pokrajine v nebesa; motiv, ki je bil okrog leta 1910 zelo razširjen v evropski nagrobniški umetnosti. Na nagrobniku družine Kaiba-Jamar na pokopališču v Škofji Loki je Zajčeva reliefna plošča z dovolj neposrednim žalujočim angelom. Ena kiparjevih najboljših celopostavnih nagrobnih plastik je kip *Žalujoče* (sl. 15) iz kararskega marmorja za nagrobnik rodbine Kalmus (okrog 1929) na ljubljanskih Žalah. Nežna idealizirana ženska figura z žalnim ogrinjalom drži v rokah mak, star simbol spanja in pozabljenja obenem.³⁶ Bitežnik je z reliefnim prizorom morja s svetilnikom in portretnim medaljonom na nagrobniku dr. Antona Gregorčiča iz leta 1927 na pokopališču v Štandrežu (S. Andrea) pri Gorici

³⁵ Čopič, Prelovšek, Žitko: 1991 (op. 22), str. 148, 149 (repr. kipa Kranjski Janez).

³⁶ Prim. Zajec: 1944/45 (op. 11), str. 61–63. Za navedene Zajčeve nagrobnike, ki so razen Lenčetrovega mavzoleja (odd. A 16) ob levem zidu na starejšem delu ljubljanskih Žal, prim. tudi Žitko: 1992 (op. 11). – Za nagrobnik A. Kadivec prim. tudi M/arko/ Bajuk: *Vodnik po ljubljanskih pokopališčih*, Ljubljana 1930, str. 28; F. Šijanec: *Ivan Zajec* (Ljubljana, Narodna galerija, r. k.), Ljubljana 1949, str. 19 (repr. reliefa, ki je tu imenovan Drevo življenja). – Za nagrobnik rodbine I. Samca je podatke posredoval ing. Božidar Samec. – Za nagrobnik družine Kaiba-Jamar prim. Štukl: 1977 (op. 18), str. 80, 79 (repr.).



17. Alojzij Gangl: *Kristus – osameli popotnik (model)*

ostal v svojih povprečnih tirih.³⁷ Repič je leta 1924 na razstavi v Jakopičevem paviljonu predstavil model za nagrobni spomenik s sv. Cecilijo.³⁸ Zavetnico glasbenikov, ki je bila priljubljena tema zlasti okrog leta 1900, je upodobil v stiliziranem in poenostavljenem načinu ter povečal voluminoznost. Kip je postavljen na nagrobnik Capudrovih v Spodnjih

³⁷ p-: *Nagrobni spomenik dr. A. Gregorčiča v Štandrežu*, Jutro, VIII/1927, št. 252, str. 12 (napačno ime avtorja) v: Hemeroteka *Zapuščine F. Vesela* (op. 24).

³⁸ Prim. zgibanko *I. Umetniška razstava slik – portretov akad. slikarja Franja Sterleta in plastičnih del iz kiparstva akad. kiparja Alojzija Repiča v Jakopičevem umetniškem paviljonu v Ljubljani 1924*.

Praprečah pri Lukovici. Podobno neposrečeno je pri nagrobniku Stefic Pavelek (1928) na pokopališču v Trziču obnovil star motiv klečečega angela.³⁹

Okrog leta 1925 je Berneker za nagrobnik dr. Ivana Serneca na celjskem slovenskem pokopališču na Golovcu iz kararskega marmorja izklesal portretni doprsni kip.⁴⁰ Iz približno istega časa je tudi reliefni portret Viktorja Korsike na kvadrani plošči v mavzoleju rodbine Korsika⁴¹ na ljubljanskih Žalah. Oba portreta sta tipično bernekerjevska. Likovno zanimivejši je Bernekerjev mavčni osnutek za nagrobnik njegovega mecena, publicista dr. Pavla Turnerja (sl. 16), drugi po vrsti in bolj izdelan od prvega. Kipar je oba osnutka izdelal sredi dvajsetih let v Celju. Mladenič stoji zatopljen v branje knjige, ki je položena na visok podstavek. V iztegnjeni roki kot klasicistični genij smrti drži navzdol obrnjeno plamenico, ki upodablja ugašanje življenja. Iz zubljev pa se nato na podstavku kot feniks prikaže Turnerjev portret v profilu. V govorici nagrobniške umetnosti 19. stoletja bi lahko sporočilo celote razumeli, kot da bo umrli vstal v nesmrtnost in večno živel le s svojim delom. Nekoliko nenavadno kombiniranje simbolov, predvsem pa zastarelo, odtehta lepa upodobitev moškega akta. V času pred prvo svetovno vojno je Berneker izdelal tudi mavčni osnutek za portret Turnerja. Izklesanega iz marmorja so ga leta 1929 namestili na obrtniško izdelan kamniti blok Turnerjevega nagrobnika, ki stoji na pobreškem pokopališču v Mariboru.⁴²

³⁹ Prim. *Novo umetniško delo mojstra Repiča*, Slovenski narod, LXI/1928, št. 240, str. 2.

⁴⁰ Repr. 21 v: r. k. Franc Berneker (op. 23).

⁴¹ Prim. Žitko: 1992 (op. 11): grobnica je ob levem zidu na starejšem delu Žal. – Bernekerja kot avtorja portreta navaja Bajuk (prim. M/arko/ Bajuk: *Vodnik po ljubljanskih pokopališčih*, II, Ljubljana 1937, str. 14).

⁴² Prim. Čopič: 1984 (op. 23), str. 11, repr. 38 (2. osnutek za Turnerjev nagrobnik), repr. 39 (Turnerjev portret). – Mavčni drugi (in prvi) osnutek za Turnerjev nagrobnik in Turnerjev portret hranijo v Narodni galeriji v Ljubljani, bronaste odlitke v Galeriji likovnih umetnosti v Slovenj Gradcu.

⁴³ Prim. Jože Dular: *Metlika skozi stoletja*, Metlika 1961, str. 118. – Leta 1936 je bil polovični model za kip Kristusa – osamelega potnika predstavljen na posmrtni razstavi kiparja Gangla v Pragi.

Alojzij Gangl je od leta 1917 živel v Pragi. Leta 1934, leto dni pred smrtjo, je kot eno svojih poslednjih del ustvaril model za celopostavni kip Kristusa in verjetno takrat tudi njegovo polovično varianto (sl. 17). Veliko figuro so rojaki dali odliti v bron in jo postavili leta 1939 ob glavni poti na mestnem pokopališču v Metliki.⁴³ Stopajoča moška figura, ki v eni roki drži grozdje in klasje, v drugi pa romarsko palico, se imenuje *Kristus – osameli popotnik*. Popotnik je bil priljubljen motiv nagrobniške umetnosti 19. stoletja, v smislu življenja kot romanja; tu se spremeni v prodoren ekspresiven lik, napolnjen s trpljenjem in bolečino.

Viri slikovnega gradiva

Sl. 3: Fototeka Narodnega muzeja v Ljubljani. – Sl. 8, 13, 16, 17: Fototeka Narodne galerije v Ljubljani. – Sl. 10: Galerije likovnih umetnosti v Slovenj Gradcu. – Sl. 14: Fototeka Muzeja novejšje zgodovine v Ljubljani. – Sl. 15: Foto: V. Benedik. – Sl. 2, 4., 6, 7: Foto S. Žitko. – Sl. 9: Fotografijo je posredovala B. Ilich Klančnik. – Repr. iz: Umetnost, VI/1941/1942, str. 238, 247 (sl. 1, 11); Dom in svet, XXVI/1913, str. 213 (sl. 5), prav tam, XX/1907, str. 562 (sl. 12).

UDK 730.04(497.4)''1900'':726.825

DIE GRABPLASTIKEN SLOWENISCHER, AKADEMISCH GEBILDETER BILDHAUER UM 1900

Vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die späten 20-er Jahre erbrachte eine Reihe slowenischer, akademisch gebildeter Bildhauer der um die Jahrhundertwende angetretenen Generation: Alojzij Progar, Alojzij Gangl, Alojzij Repič, Ivan Zajec, Anton Bitežnik, Franc Berneker und Svetoslav Peruzzi, einen bedeutenden Beitrag zu der – im Vergleich mit der europäischen Entwicklung – einigermassen rückständigen Sepulkralkunst in Slowenien. Mit Ausnahme des anderswo geschulten A. Bitežnik, hatten sie alle an der Wiener Akademie der bildenden Künste studiert und Wien als Kunstzentrum, in dem die unterschiedlichsten Stilrichtungen zusammenliefen und sich verwoben und wo zu jener Zeit auch die österreichische Variante des Jugendstils – die Wiener Sezession – entstanden war, hatte sie auch im Großen und Ganzen künstlerisch profiliert. Zudem beherrschte die Hauptstadt der Donaumonarchie um die Jahrhundertwende eine ganz eigenartige pessimistische und melancholische Endzeitstimmung, deren intensive Befasstheit mit dem Tode im gewissem Sinne auch in der Grabmalkunst des Wiener Zentralfriedhofs mit seinen pompösen Grabmälern und der ungemein vielfältigen

Grabplastik zum Ausdruck kam. Vor allem die bildhauerische Ausgestaltung der Grabmäler entsprach durchaus jener, die sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auf den zentraleuropäischen Friedhöfen entfaltet hatte, nachdem das zu Reichtum und Geltung gelangte Bürgertum seine neue gesellschaftliche Position auch mit erlesen gestalteten Grabstätten zu unterstreichen pflegte. Das Repertoire war recht vielfältig: Klagefiguren, Personifikationen der Trauer, Bildnisbüsten und -medaillons oder ganzfigurige Darstellungen der Verstorbenen, Kinder, Putten und Engel, Marien- und Christusfiguren sowie weitere ähnliche sakrale Motive. Ihre Schöpfer waren die angesehensten Wiener Bildhauer, darunter etliche Professoren an der Akademie. Die Grabplastik gehörte nun zu den bedeutenderen künstlerischen Aufgaben, sie folgte zwar den in der damaligen Bildhauerkunst aktuellen Stilrichtungen, berücksichtigte aber vor allem jene Richtlinien, die von der klassizistischen Grabmalkunst des 19. Jahrhunderts erstellt worden waren. Nach 1900 ersetzten sakrale Motive wie: Auferstehung, Erlösung und tröstende Engel die späthistoristisch pathetischen Szenen und die dem Klassizismus verbundenen Skulpturen, z. B. die Darstellung des Todes als Genius mit gesenkter Fackel.

Zu den bis dahin fast ausschliesslich weiblichen Trauerfiguren gesellten sich nun auch männliche, meist jugendliche Akte oder Halbakte. Im Geiste eines neuen Klassizismus wurden nun auch wieder antike Themen behandelt. Im allgemeinen löste sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Grabplastik – sowohl die ganzfigurigen Skulpturen als auch die Büsten und Reliefs – aus dem Gefüge der Grabarchitektur und wurden zu autonomen Bildhauerschöpfungen.

Die anfangs angeführten slowenischen Bildhauer folgten in ihren Werken stilistisch im allgemeinen der Wiener Bildhauerkunst, bei der Wahl der Motive verblieben sie jedoch im Rahmen der konventionellen Grabmalplastik. Insgesamt sind jedoch recht wenige derartige Werke geschaffen worden. Private Aufträge wurden selten erteilt, ebenso öffentlich ausgeschriebene, wie etwa: das Grabmal für den slowenischen Dichter Simon Gregorčič (1908 – Anton Bitežnik, Friedhof Sv. Lovrenc na Libušnjem), das Grabmal (Bild 7) für Ivan Adamič und Rudolf Lunder, die Opfer der nationalen Auseinandersetzungen im September 1908 (1910 – Svetoslav Peruzzi, Friedhof Sv. Križ/Žale in Ljubljana) sowie die etwas später erfolgte Ausschreibung für das Grabmal des 1917 verstorbenen Politiker, Soziologen und Schriftstellers Janez Evangelist Krek (1918–21 – Lojze Dolinar, Friedhof Sv. Križ/Žale in Ljubljana).

Als künstlerisch besonders wertvoll sind zu erwähnen: A. Gangls historistisches Grabmal für Maria Murnik, (1896 – Friedhof in Radovljica), S. Peruzzis eigenständige Schöpfung des Grabmals (Bild 5) für den Dichter Anton Medved (1913 – Friedhof in Kamnik) und die empfindsame Figurengruppe (Bild 6) im Mausoleum für Fran Jurca (1908–09, Friedhof in Postojna), F. Bernekers Porträtbüste (Bild 9) für das Grabmal der Pianistin Nada Simonič

(nach 1906 – Friedhof in Gornja Radgona) und die Porträtbüste (Bild 10) für das Grabmal des Abgeordneten und Politikers Ivan Dečko (1910 – Friedhof Golovec in Celje), bei denen der Bildhauer die damals aktuellen Grabmaltypen verwirklichte.

Die meisten der genannten Bildhauer waren auf diesem Gebiete bis in die späten zwanziger Jahre tätig, einige sogar noch länger, wobei sie stilistisch mehr oder minder bei den geläufigen Lösungen verharren, hinsichtlich der Motive jedoch die zu Beginn des Jahrhunderts in der Grabmalplastik aufgekommenen Neuheiten aufgriffen. Interessant sind in dieser Hinsicht F. Bernekers Entwurf (Bild 16) für das Grabmal seines Gönner Dr. Pavel Turner und A. Gangls expressiver „Christus, der einsame Wanderer“ (1934, Gipsmodell – Bild 17; 1939 in Bronze gegossen und auf dem Stadtfriedhof in Metlika aufgestellt).

Abbildungen:

- Bild 1 Alojzij Progar: *Relief (Modell) für das Grabmal des V. Sadnikar*
- Bild 2 Alojzij Progar: *Grabmal der Familie Vallon, Klagenfurt, Friedhof*
- Bild 3 Ivan Zajc: *die „Auferstehung“ (Modell) für das Mausoleum der Familie Majdič*
- Bild 4 Anton Bitežnik: *Plan für das Grabmal der Familie Gabršček, Solkan, Friedhof*
- Bild 5 Svetoslav Peruzzi: *Plan für das Grabmal des Dichters A. Medved*
- Bild 6 Svetoslav Peruzzi: *Figurengruppe im Mausoleum für Fran Jurca, Postojna, Friedhof*
- Bild 7 Svetoslav Peruzzi: *Grabmal für die Opfer bei den Manifestationen im September 1908, Ljubljana, Friedhof Žale*
- Bild 8 Alojzij Gangl: *Bildnis des Dichters J. Cimperman, Ljubljana, Nationalmuseum*
- Bild 9 Franc Berneker: *Grabmal für N. Simonič, Gornja Radgona, Friedhof*
- Bild 10 Franc Berneker: *Grabmal für I. Dečko, Celje, Slowenischer Friedhof auf dem Golovec-Hügel*
- Bild 11 Alojzij Repič: *Grabmal für J. Missia*
- Bild 12 Alojzij Repič: *Bildnisbüste des A. Rossipal*
- Bild 13 Franc Berneker: *Entwurf für das Grabmal der Opfer bei den Manifestationen im September 1908*
- Bild 14 Der Bildhauer Ivan Zajec in seinem Atelier, links: *das Relief für das Grabmal für A. Kadivec*, rechts: *das Relief für das Grabmal für J. Lenče*
- Bild 15 Ivan Zajec: *Grabmal der Familie Kalmus, Ljubljana, Friedhof Žale*
- Bild 16 Franc Berneker: *Entwurf für das Grabmal des Dr. P. Turner*
- Bild 17 Alojzij Gangl: *Christus der einsame Wanderer (Gipsmodell)*