

OCENE IN POROČILA

Book Reviews and Reports

*Monika Osvald, Ljubljana*LE ARTI DI EFESTO. CAPOLAVORI IN METALLO DALLA
MAGNA GRECIARazstava: Trieste, Scuderie del Castello di Miramare,
8. 3.–8. 9. 2002.Razstavni katalog: *Le arti di Efesto. Capolavori in metallo dalla
Magna Grecia*, ur. Allesandra GIUMLIA-MAIR in Marina
RUBINICH, Silvana Editoriale, Milano 2002.

Plinij Starejši (23/24–79 po Kr.) je v enciklopedijo vsega antičnega znanja, poimenovano *Naturalis Historia* (*Naravoslovje*, v 37 knjigah) vključil tudi pregled antične umetnosti, ali bolje rečeno antičnih umetnosti. Avtor namreč, v skladu s takratnimi pogledi na umetnost, v svojem delu ne predstavi občega slogovnega razvoja grške in rimske likovne ustvarjalnosti, ampak se posveti vsaki njeni zvrsti posebej. Te pa so izrecno vezane na materiale snovanja, zato Plinij z lahkoto vključi 'zgodovino antičnih umetnosti', ki je v teku časov našla svoje mesto na področju humanizma, med naravoslovne znanosti. Triintrideseto ter štiriintrideseto knjigo avtor posveti kovinam in načini obdelovanja le teh predstavljajo *tehne* umetnosti zlatarstva in kiparstva v bronu.

Tržaška razstava je, po zgledu Plinijevega koncepta, predstavila grško umetnost zlatarstva ter kiparstva v bronu, kot jo razberemo iz manufaktov, najdenih in ohranjenih v Magni Greciji. Časovni razpon razstave ni zaobsegal celotne zgodovine mest, ki so jih Grki ustanovili na južnem delu italskega polotoka od 8. stoletja pr. Kr. dalje, ampak le obdobje njihovega največjega razcveta do konca druge punske vojne (205 pr. Kr.), ko je nad tem območjem zavladal Rim.

Na razstavi je bilo predstavljenih več kot 580 predmetov, ki so bili razdeljeni v pet tematskih sklopov. Obiskovalec se je tako uvodoma srečal z antično ikonografijo Hefajsta, kot jo razbiramo iz upodobitev na grških vazah. Hefajst je bil namreč grški bog ognja in rokodelstev, predvsem tistih, pri katerih se ogenj uporablja. Sledili so tematski sklopi izdelovanja v bronu, srebru in zlatu ter kovanje denarja. Razstavljeni predmeti izhajajo iz grobnic, tempeljskih zakladnic ali zasebnih domovanj najpomembnejših mest Magne Grecije: Lokrov, Krotona, Sibarisa, Metaponta, Tarenta in Pozejdonije (Paestuma).

Če predstavljata rdečo nit razstave materialna osnova zvrsti in provenienca predmetov, pa so bili kriteriji izbire posameznih artefaktov različni. Glavni poudarek je bil na nazorni ilustraciji tehnik obdelave posameznih mate-

rialov, obenem je bila želja snovalcev razstave prikazati posamezno zvrst v vsej njeni tipološki raznolikosti ter razširjenosti in priljubljenosti posameznih tehnik. Posamezni manufakti so bili v izbranih vetrinah postavljeni v kontekst arheološkega najdišča, iz česar je bila razvidna njihova prvotna ali naknadna namembnost. Nekateri razstavljeni predmeti so izstopali po svoji dovršenosti; bili so več kot zgovoren *exemplum* umetnostnih presežkov grškega obdelovanja kovin. Med temi velja zlasti izpostaviti srebrni riton v obliki srnjakove glave iz konca 5. ali začetka 4. stoletja pr. Kr. (najden je bil v Tarentu, že od leta 1889 pa pripada stalni zbirki tržaških Musei Civici di Storia ed Arte), ki nam lahko služi kot *pars pro toto* za nazorno ilustracijo izhodišč, namena in posrečenosti miramarske razstave.

Omenjeni riton je najprej dokaz že ob koncu 19. stoletja vzpostavljenih vezi med Tarentom in Trstom. Ko se je v zadnjih desetletjih 19. stoletja Tarent (mesto so ob koncu 8. stoletja pr. Kr. ustanovili Špartanci in je bilo eno izmed najpomembnejših središč Magne Grecije) povečal in se z novo urbanistično zasnovo razširil proti vzhodu, so si dan za dnem sledile pomembne najdbe bogato opremljenih grobnic in tempeljskih zakladnic, ki so se kmalu znašle v rokah prekupčevalcev s starinami. Številne predmete sta kupila tržaška zbiralca Giuseppe Sartorio in Alberto Puschi, ki je bil med leti 1884 in 1919 direktor mestnega Museo Civico di Storia e Arte. Tako se je v Trstu osnovala ena izmed najbogatejših zbirk tarenskikh antikvitet, ki šteje skoraj dva tisoč primerkov. Tržaški 'tarenski zbirki' pripada od leta 1889 tudi srebrni riton v obliki srnjakove glave, ki je mojstrsko izdelan v totevtični tehniki tanjenja in mestoma pozlačen. Na vratu daritvene posode je upodobljen prizor, v katerem severni veter Boreas ugrabi Erehtejevo hčerko *Oritijo*, ugrabitvi pa prisostvujeta deklčin oče - atenski kralj in boginja Atena. Toda tržaški riton ne zaseda osrednjega mesta na miramarski razstavi le kot ilustracija dovršenosti tehnike ali zapletenosti ikonografije, ampak ker je najstarejši antični primerek, na katerem je bila dekorativna tehnika niella znanstveno dokazana. (*dekorativna tehnika niella.*)

Niello je bila v rimski dobi zelo razširjena tehnika dekoracije srebra (omenja jo že Plinij Starejši v *Naravoslovju*, 33, 131) in s tem izrazom je označena kovinska zlitina (bakra, srebra, včasih tudi svinca) z dodatkom žvepla, ki se je kot črno (včasih tudi sivo ali temno modro) zataljeno in zglašeno polnilo odražalo od svetle površine kot fina risba. Do nedavnega je bilo razširjeno mnenje, da je omenjena tehnika rimski izum, toda ena izmed avtoric razstave, Alessandra Guimlia-Mair, je na primeru tržaškega ritona (in nekaterega drugega primerjalnega gradiva) s pomočjo znanstvenih analiz dokazala, da so omenjeno tehniko poznali že v grški klasični dobi. Tržaški riton, ki ima v tehniki niella poudarjen smrček in oči, je bil izdelan na območju Črnega morja, kjer so tedaj obstojale pomembne zlatarske delavnice, in je kot pomemben izvozni izdelek prišel v Magno Grecijo.

Miramarska razstava se je odlikovala ne le po smelem izboru razstavljenih predmetov, ki so na vsebinsko upravičen in vizualno prepričljiv način obiskovalcu (pa naj je šlo za šolsko skupino ali strokovnjaka) celovito predstavili grški umetnosti kiparstva v bronu in zlatarstva, ampak zlasti po praktičnem in z znanstvenimi raziskavami podkrepjenem prikazu antičnih tehnik, ki so temeljna osnova predstavljenih umetnostnih zvrsti. Škoda le, da odlično pripravljen video program, ki bi lahko še nadalje služil v didaktične namene, ni bil reproduciran in kupcu dostopen.

Matej Klemenčič, Ljubljana

Ivan Stopar: CELJSKI STROP. RAZKOŠJE MOJSTRA
ALMANACHA

Celje: Pokrajinski muzej, 2002, pp. 62, številni črno-beli in barvni posnetki

Ugledni slovenski kastelolog in poznavalec vedut slovenskih krajev Ivan Stopar je spomladi 2001 na simpoziju o baročnem slikarstvu na Slovenskem predstavil svojo tezo o avtorstvu na platno naslikanega stropa, ki krasi glavno dvorano nekdanje celjske palače grofov Thurn-Valsassina, danes celjskega Pokrajinskega muzeja. Konec aprila 2002 je izšla knjižica, ki spremlja razstavo v celjskem muzeju in v kateri je Stopar svojo tezo natančneje predstavil tudi širši javnosti. Poleti 2002 je bil natisnjen tudi njegov referat (Ivan STOPAR, Celjski strop in njegov mojster, *Pogovori o baročni umetnosti 2001*, Ljubljana 2002 [Knjižnica Narodne galerije, Študijski zvezki, 9], pp. 53–60), napovedana pa je še ena samostojna publikacija z naslovom *Almanach, mojster celjskega stropa* (p. 11, n. 8). Recenzirani katalog sestavlja uvodna študija (pp. 5–25), v kateri je predstavljen avtorjev novi pogled na datacijo in avtorstvo celjskega stropa, katalog grajskih poslikav, ki jih Stopar pripisuje Almanachu (pp. 28–41), ter prevod besedila v nemščino (pp. 43–60).

Celjski strop v vseh pregledih baročne umetnosti na Slovenskem velja za prvo v vrsti stropnih poslikav, ki so bile v modi v 17. in 18. stoletju, in kot tak seveda sodi med naše najbolj znane slikarske spomenike. Odkrit je bil leta 1926, ko so ob začetku restavratorskih del na »stari grofiji« pod mlajšim stropom odkrili starejšega, sestavljenega iz več platen, v celoti poslikanih v tempera tehniki. Tramovi delijo strop v 11 polj: na osrednjem je »arhitekturna slika«, pogled od spodaj na stebriščno arhitekturo in na ljudi, ki stojijo za balustrado. To, največjo sliko, obdajajo manjša polja z upodobitvami štirih letnih časov, dve sliki bitk Latincev in Trojanecv in štiri slike padajočih gigantov. Po odkritju se je France Stelè kot konservator zavzel za obnovo močno potemnelega stropa, celjska občina je odobrila sredstva in do poletja 1927 ga je Matej

Sternen tudi v celoti restavriral. Dve leti kasneje je Stelè izdal drobno knjižico, ki je še danes temeljna študija o spomeniku in je bila leta 1969 tudi ponatisnjena (France STELÈ, *Celjski strop*, Celje 1969²). V svojem delu je Stelè predstavil znane zgodovinske podatke o palači, slogovno analiziral poslikavo in opredelil tudi grafične vire za posamezne prizore na stropu. Na podlagi svojih ugotovitev je strop datiral v čas okrog leta 1600 oziroma v zgodnje 17. stoletje. Ta datacija se je v naslednjih desetletjih bolj ali manj obdržala, povsem odprto pa je ostalo vprašanje avtorstva. Resda je v začetku sedemdesetih let poljski raziskovalec Stanislaw Szymanski postavil tezo (*Celjski strop*, *Celjski zbornik 1973–1974*, Celje 1974, pp. 215–234), da je strop naslikal Marcin Teofilowicz, ki je delal v Trentu, Salzburgu, Innsbrucku in Brixnu, in je – glede na znane podatke o slikarjevem življenju – datacijo slik pomaknil v leta 1622–1623, ko naj bi med dokumentiranim bivanjem v Trentu in Salzburgu Teofilowicz verjetno kakšno leto bival v Gradcu, vendar pa Poljakova teza v slovenski umetnostni zgodovini ni bila sprejeta.

V svoji študiji je Ivan Stopar poskušal dokazati, da je celjski strop nastal šele v drugi polovici 17. stoletja, okrog leta 1665, ter da ga je naslikal Almanach, verjetno najpomembnejši umetnik, ki je tedaj deloval na Kranjskem in o katerem res ne vemo veliko, vendar je njegov opus vsaj v zametkih že znan. Novo datacijo je najprej utemeljil s študijem gradbene zgodovine palače grofov Thurn-Valsassina. Z novimi primerjavami z arkadnim dvoriščem ljubljanskega knežjega dvorca, ki je bil zgrajen po letu 1660, je poskušal dopolniti ugotovitve Franceta Stelèta iz leta 1929 in tudi daljšo študijo Jožeta Curka (*Stara Grofija*, *Celjski zbornik 1958*, Celje 1958, pp. 184–204) ter dokazati, da je zgradba doživela nekaj predelav v poznih šestdesetih letih 17. stoletja. Primerjal pa je tudi poslikave obeh palač in zasledil podobnosti pri puttih, balustradnih ograjah, arhitekturnih ansamblih s sorodnimi stebri, vazah. Obenem je celjski strop povezal s skupino freskiranih notranjščin gradov na Kranjskem iz druge polovice 17. stoletja, ki se jih je – vsaj nekatere – tradicionalno povezovalo z Almanachom: poleg omenjene ljubljanske palače Stopar navaja še Bokalce, Doleno Stražo, Grm, Luknjo pri Novem mestu, Sotesko, pa celo Bled in Pobrežje v Beli Krajini.

Žal pa avtor nove datacije in atribucije ni potrdil ne s slogovno analizo poslikave ne z natančnejšo raziskavo arhivskih virov o družini Thurn-Valsassina, manjkajo pa tudi – z izjemo puttov, kjer pa so razlike vendarle očitne (cf. pp. 20 in 36) – primerjave figuralike, tistega elementa na slikah, ki običajno najbolj natančno opredeljuje avtorstvo. Večina primerjav, ki jih omenja Stopar, je tako vezana na dekorativne elemente, ki so večinoma splošni in ne dokazujejo, da imamo opravka z enim in istim slikarjem, pa naj bodo to kompozitni stebri, balustrade ali pa celo »značilne almanachovske antične vaze« (p. 23, fig. 39). Prav neresna pa se zdi atribucija lista iz Dizmove kronike ter namigovanje na morebitno Almanachovo povezanost s freskami v Lambergovem oziroma Ceki-

novem (ne Tivolskem!) gradu v Ljubljani (p. 25), ki je – kljub Stoparjevim dvomom – vendarle dokumentirano delo srede 18. stoletja (za vire cf. nazadnje Igor WEICL, *Matija Persky. Arhitektura in družba sredi 18. stoletja*, Ljubljana 2000 [magistrska naloga, tipkopis], pp. 77–78, 173, n. 559). A tudi če odmislimo neustrezne in nebistvene primerjave, bi pričakovali, da bo avtor svojo tezo poskušal podkrepiti vsaj z Almanachovimi zanesljivo izpričanimi deli, to pa sta le sliki Kvartopirci (I) in Deček s puranom, ki sta sedaj v Narodni galeriji. A obe deli sta v knjigi omenjeni le mimogrede in nista niti objavljena niti uporabljeni kot primerjalno gradivo za atribucijo, tako kot v knjigi ne najdemo drugih, Almanachu le pripisanih oljnih slik. Pač pa se avtor opre na tradicionalno atribucijo nekaterih grajskih poslikav Almanachu in jo celo povsem nekritično razširi. Valvasor je namreč zapisal, da je dal lastnik gradu Bokalce okrasiti »treffliche Zimmer mit künstlichen Mählereyen von dem berühmten Mahler Almanach und Andren« (Johann Weichard VALVASOR, *Die Ehre des Herzogthums Krain, Laibach-Nürnberg* 1689, XI, p. 566), da je bil Iški Turn obogaten »mit vielen Mählereyen von dem trefflich-berühmten Pensel deß Almanachs« (ibid., p. 577) in da je bil refektorij starega ljubljanskega frančiškanskega samostana »wolgemahlt von dem berühmten Künstler Almanach« (ibid., p. 692). Če že pri opisu refektorija res takoj pomislimo na freske, pa bi pri Almanachovih slikarijah na obeh gradovih prav lahko šlo za slike na platno, saj iz arhivskega gradiva vemo, da je bilo v grajskih zbirkah na Kranjskem veliko Almanachovih del (cf. Jože ŠORN, *Nekaj gradiva za študij našega baroka, Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. V–VI, 1959, pp. 448–449). Seveda pri tem ne smemo pozabiti, da je bil Almanachov domnevni freskantski opus v slovenski umetnostni zgodovini komajda kdaj resno postavljen pod vprašaj (izjema so le objave Barbare MUROVEC, še posebej magistrska naloga *Grafični cikli Ovidovih metamorfoz in njihov vpliv na baročno slikarstvo na Slovenskem*, Ljubljana 1998, pp. 56–57). Ob pomanjkanju natančnejših arhivskih podatkov in slabo raziskanih umetnikov poznega 17. stoletja se je do njega težko natančneje opredeliti. Kljub temu pa bi bilo ob tako problematični atribuciji metodološko pravilno, da bi se avtor najprej oprl na izpričana dela, šele nato pa na tradicionalno pripisana dela.

Knjiga pa ima žal še vrsto drugih pomanjkljivosti. Celotno kataložni del, ki bi bil kljub nesprejemljivosti atribucije lahko uporaben pripomoček pri nadaljnjem študiju grajskih poslikav poznega 17. stoletja, je sestavljen površno in nedosledno. Kot v vsaki drugi podobni publikaciji, ki se ukvarja z atribucijskimi problemi, pa bi pričakovali tudi omembo, če že ne upoštevanje vse relevantne literature o umetniku. Če avtorju novejši članek Micheleja Tavole (*Almanach, Nuovi studi*, 8, 2000, pp. 109–116) gotovo še ni mogel biti dostopen, saj je izšel šele konec leta 2001, pa lahko ugotovimo, da ne citira niti izčrpnih katalogov Ksenije Rozman in Federica Zerija (e. g. *Evropski slikarji. Katalog stalne zbirke* [Ljubljana, Narodna galerija], Ljubljana 1997, pp. cat. 144–149, cat. 94–98, z lit.), spregledal pa je celo članek Uroša Lubeja (Prispevki k biografiji

jam na Kranjskem delujočih flamskih in holandskih slikarjev druge polovice XVII. stoletja, *Acta historiae artis Slovenica*, II, 1997, pp. 33–52), ki ob številnih novih arhivskih podatkih o flamskih in nizozemskih slikarjih na Kranjskem popravlja tudi edino letnico, po kateri se je časovno opredeljevalo Almanachovo bivanje v teh krajih: njegova, danes izgubljena portreta zakoncev Erberg, namreč nista nastala leta 1667, ampak gotovo šele leta 1676 (LUBEJ, op. cit., p. 44).

V zgodovino slikarstva 17. stoletja Stoparjeva knjiga tako razen nekaj zmede žal ne prinaša nič novega. Upamo pa, da bo spodbudila nove raziskave celjskega stropa, ki bi natančneje opredelile avtorstvo in datacijo, ter nadaljevanje študija grajskih poslikav poznega 17. stoletja.

Sonja Žitko, Ljubljana

**TOMBSTONES OF CELEBRATED PERSONS
IN THE FUNCTION OF PUBLIC MONUMENT
IN 19TH CENTURY SLOVENE CEMETERIES***

The point at which the focus of the tombstone and the public monument meet is the homage paid to a celebrated person and the simultaneous preservation of his or her memory. The idea of a monument, erected in a public place and dedicated to all kinds of nationally important personalities, strengthened with the rise of the bourgeoisie after the French Revolution and even more after 1848, expanding into the bourgeois cult of monuments in the final third of the 19th century. The need to erect monuments, particularly to illustrious cultural and scientific figures, was clearly demonstrated in Germany partly before and generally after 1848 as one of the most prestigious methods of self-assertion of the educated bourgeois. Because the educated bourgeois were also the standard bearers of the national idea, such monuments were simultaneously national monuments or (to quote Thomas Nipperdey) “national-cultural” monuments. In line with the cult of the poet, the liberal bourgeoisie identified itself primarily in the poet himself. After 1848, when the nations of the Habsburg Monarchy also began to follow German models, the monument to the poet represented a symbol of national identity; it embodied the national idea, national and national-cultural consciousness, and bourgeois political self-confidence at the same time.

The prevailing cult of monuments also invaded the cemeteries. The tombstones of more or less important personalities acquired monumental proportions, and some of them were granted the formal role of monument. The tombstone became the symbol through which the bourgeoisie asserted itself, demonstrated its social and financial status, glorified itself and paid tribute to

its great representatives. I would like to emphasise here that the development of funerary art and the art of monument was parallel. With its orientation towards individualism and historicism in the Romantic period, classicist architectural tombstones were replaced by sepulchral sculpture. As with monuments, the most important role here was played by the rendering of an individual. Through the portrait itself, in the form of either a bust or a portrait medallion, tombstones acquired monumental dimensions. In short, a public monument and not a tombstone prevailed as the most important public presentation and affirmation of a famous personality, because the cemetery was only a semi-public place. According to Antoinette Le Normand-Romain, demands to set up a public monument, not just a tombstone, appeared in France even before the middle of the century. After mid-century, a tombstone as well as a public monument was set up. It then became the practice – if it was impossible to erect a monument in a public place, because the person in question was either of minor importance, or it was politically inappropriate – that the tombstone took over the character of the monument. Whereas other tombstones were primarily commissioned by families, the erection of such tombstones – as with monuments – was subject to the establishment of committees, and contributions were solicited from the public at large.

The Habsburg Monarchy of the pre-March period, as a conglomerate of nations, was already defined by “linguistic nationalism”, by nations (including the Slovenes) striving for their emancipation and by issues of their national cultural identity. Along with state (Austrian) patriotism, the Slovenes – in spite of the opposition of the regime – also slowly developed a modern national consciousness. Generally speaking, provincial patriotism prevailed, which was an important factor in the process of emancipation of the nations in the Monarchy. Around the beginning of the 1840s, a class of nationally-conscious Slovene educated bourgeois started to form, which became the bearer of the political and national movement. It played a decisive role in national emancipation, in the development of the Slovene national idea and in the strengthening of the national cultural consciousness and self-confidence in the period up to 1914. After 1848, the Slovenes also achieved political affirmation in the Monarchy, through an active Slovene national-political movement. Throughout the period before the First World War, they had to face more or less constant issues, from economic and social ones, to issues arising from linguistic inequality (in most provinces, German and Italian prevailed as official languages) and from ethnic division resulting from the administrative division of the Slovene lands into provinces, ranging from national differentiation and painful German nationalism to slow urbanisation, industrialisation and the growth of a capitalist bourgeoisie. Naturally, the Slovenes strove all this time for the affirmation of the Slovene identity and the Slovene language as the basis of the formation of a national identity – particularly in opposition to the

German language – and dedicated themselves to raising the level and status of culture and education.

Whereas the generally scarce public monuments of the pre-March period primarily conveyed provincial and country patriotism, the modern national consciousness presented itself in the erection of tombstones to personalities that reinforced the Slovene national and cultural identity. The memories of the poet Valentin Vodnik, the philologist Matija Čop, and the playwright and historian Anton T. Linhart were honoured by placing their tombstones in the municipal cemetery of Ljubljana in 1840. The nationally conscious liberal poet, France Prešeren, composed an epitaph in Slovene for Čop and Linhart, and selected verses from one of his own poems for Vodnik. Finally, the Slovene language affirmed itself, which was never to be found in inscriptions on public monuments from that period and was even rarely found on tombstones of the time. The neoclassicist tombstones of these three great Slovenes still cannot be said to function as public monuments, but they certainly show obvious monumental pretensions.

Ljubljana was the centre of the most Slovene province, Carniola. It was here after 1848 that all attention was paid to the erection of public monuments to Slovenes deserving the gratitude of their nation. Through them, the Slovenes – and consequently also liberal, educated, bourgeoisie – would be affirmed. The personalities with whom they identified were the poets Vodnik and, especially, Prešeren, who became a national poet, a national myth, towards the end of the century. As late as the late 1880s, the Slovenes, due to unfavourable political, economic and cultural conditions, were unsuccessful in realising most major monumental projects. However, in slowly developing urban cemeteries, monumental tombstones to Slovenes that had contributed to Slovene literature, culture and science started to appear in increasing numbers. At the same time, the Slovenes began to set up tombstones to figures that were important for their national cultural identity and political affirmation. These functioned as public monuments. They were compensation for the lack in the area of monuments. Among the selected personalities we find national political leaders although, as with the art of monuments, poets and writers took precedence. Such a practice can also be seen in the other nations of the Monarchy; among the Czechs, for example. Initiatives for the erection of such tombstones came from the same circles as for monuments. Committees were formed, in most cases within cultural and literary societies. The collection of donations was a broad public activity, and they were inaugurated with appropriate Slovene national celebrations. All of this was an explicit presentation of Slovene national political and national cultural consciousness and self-confidence. Through their form, as well as with the portrait of the deceased or their size, the tombstones were given a monumental imprint, and a national imprint through the inscriptions in Slovene and the declarative contents.

The first tombstone to adopt the character of a monument was that of Prešeren. The campaign to honour the poet with a prestigious tombstone lasted three years, from the poet's death to 1852, when the tombstone in the Kranj cemetery was inaugurated and unveiled with a ceremony appropriate for a public monument. Two components occurred here, unknown in practice until then: a special committee was formed for the occasion and appeals for contributions were addressed to the public at large. A column-type memorial was selected, with elements of neo-Romanesque style that, in contrast to the neo-Gothic as a German style, was considered to be a Slovene or Slavic style. The memorial related to the Slovene tradition of sacral monuments. The national emphasis thus emerged in the form of the tombstone, as well as in the Slovene dedication and selected verses of the poet. In the 1870s two more tombstones were created as public monuments. Through a collection of contributions, a special committee had a tombstone erected to the poet Simon Jenko in the Kranj cemetery. It was unveiled with a national ceremony. The tombstone is larger than Prešeren's, its quotations from Romanesque formal vocabulary are more expressive and, in addition to the obligatory lyre, it is adorned with the poet's portrait. The collection of contributions for the tombstone for Anton Tomšič, the first Slovene professional journalist and a central figure of the political and national movement in Slovene Styria, was a successful national political campaign. The tombstone in the form of an obelisk was set up in the cemetery in Maribor. Today it stands as a public monument in the town centre. In 1881 a special board, with the help of contributions, set up a tombstone in neo-Greek style, over three meters high, for the author Josip Jurčič in the municipal cemetery in Ljubljana. The solemn inauguration was reported by all the newspapers of the day. The fashioning of these tombstones was entrusted exclusively to local master stone cutters and sculptors. With Jenko and Jurčič, the inscriptions with selected quotations from their works relate to national emancipation, whereas with Tomšič the inscription "To the brave champion of freedom and progress of the Slovene nation" also has a "revolutionary" connotation. In each case, Slovene patriots or the Slovene nation are cited as the initiators of the tombstones. None of the three men received a public monument in the period in question.

The cult of monuments, as bourgeois public monuments to various worthy persons, through which – as a distinguishable sign – towns, major and minor municipalities and regions present and affirm themselves, started spreading towards the end of the 19th century and before the First World War. The most important national monuments are those to Vodnik (inaugurated in 1889) and Prešeren (inaugurated in 1905) in Ljubljana. They serve the political affirmation of the Slovene liberal bourgeoisie and simultaneously a confirmation of the city of Ljubljana as the cultural and political capital. Slovene Styria, in particular, also produced monuments that conveyed a pro-German consciousness.

In a similar way, bourgeois funerary art flourished, along with sepulchral sculpture. The richest and the most prestigious art was found for the most part in the economically developed major urban centres of Ljubljana, Maribor, Celje and Koper, and naturally also in Trieste. Considering that during this time the Slovenes could and did realise monumental projects, the character of public monument was mostly held by tombstones erected to such personalities that were considered to be nationally and politically controversial. It is understandable that only a tombstone and not a public monument could be considered upon the death of the poet Simon Gregorčič, who underlined the Slovene national idea in his patriotic poems, and especially resistance to German oppression. In Gorizia a committee for a monument started collecting donations, announced a public competition and then commissioned the monument from a fellow countryman, the sculptor Anton Bitežnik. On an obelisk-type stele, Bitežnik combined a portrait medallion and a selected presentation of Gregorčič's poems, symbolising the struggle of Slovenes for emancipation. The monument was erected in the cemetery near the poet's native village, Vrsno, and was unveiled in 1908, with great national celebration. This was a manifestation of the Slovene liberal bourgeoisie in the Gorizia area and its national cultural and national political consciousness. The erection of a tombstone to the September victims as a public monument, because of its explicit national political character, was however impossible during the monarchy. In the decade prior to the First World War, national conflict between German and Slovene urban populations, especially in Carinthia and Slovene Styria, escalated into demonstrations and clashes. Furthermore, in September 1908, there were two fatalities in Ljubljana in anti-German demonstrations. Immediately afterwards, a special national committee invited entries to a public competition for a monument to them. The sculptor selected, Svetoslav Peruzzi, completed a marble female figure and bronze relief medallion with a double portrait of the young men, which was to adorn the cover of the sepulchre, in Vienna in 1910. Only in 1933 was the sculpture placed on the tomb of the two victims in the municipal cemetery in Ljubljana. The stylised and simplified statue, reminiscent of a grooved column, enjoys monumental quality. The figure was called by contemporaries the "Genius of Slovenia". It is a personification of sadness, and an allegory of the nation: Slovenia mourning her sons.

(Prevedla Tatjana Culiberg)

** Preliminarna verzija besedila za zbornik referatov na mednarodnem kolokviju Mémoire sculptée de l'Europe et de ses aires d'influence XVII^e – XX^e siècle, ki je bil od 3. do 4. decembra 2001 v Strasbourgju. V zborniku bo objavljeno razširjeno in z znanstvenim aparatom opremljeno besedilo v francoščini.*

V referatu obravnavam nagrobnik slavnim osebnostim v vlogi javnega spomenika na slovenskih pokopališčih v 19. stoletju. Glede na to, da je jedro stičišča nagrobnika z javn-

im spomenikom v počastitvi slavne osebnosti in obenem ohranjanju spomina nanjo, najprej predstavim spomeniško dejavnost v nemških deželah po letu 1848. Nato opozorim na sočasno prakso v Franciji, namreč, da je, v kolikor spomenika na javnem prostoru niso mogli postaviti, bodisi zato, ker je bila izbrana osebnost manj pomembna, bodisi zato, ker je bila politično neprimerna, nagrobnik prevzel značaj spomenika. Potem ko so po letu 1848 tudi narodi v habsburški monarhiji začeli slediti nemškimi vzorom, je javni spomenik zaslužni osebnosti – predvsem pesniku, veljal kot simbol nacionalne identitete, v njem se je utelešala nacionalna ideja, nacionalna in nacionalno kulturna zavest in obenem meščanska politična samozavest. Vse obvladujoči spomeniški kult, ki se je razširil zlasti v zadnji tretjini 19. stoletja, je prodril tudi na pokopališča, in nagrobniki bolj ali manj pomembnih osebnosti so imeli spomeniške pretenzije, nekaterim pa so dodelili vlogo spomenika. Na Slovenskem v predmarčni dobi sta se pri redkih javnih spomenikih izražala predvsem deželni in državni patriotizem, moderna nacionalna zavest pa se je prezentirala v postavljanju nagrobnikov za slovensko nacionalno in kulturno identiteto zaslužnim osebnostim. Nagrobniki Vodnika, Čopa in Linharta iz leta 1840 na mestnem pokopališču v Ljubljani imajo očitne spomeniške pretenzije, v epitafih pa se uveljavi slovenščina. Slovenci tja do poznih osemdesetih let 19. stoletja zaradi neugodnih političnih, gospodarskih in kulturnih razmer niso uspeli realizirati večino večjih spomeniških projektov. Na počasi razvijajočih se urbanih pokopališčih pa narodno zavedno izobražensko meščanstvo začne postavljati nagrobnike za nacionalno kulturno identiteto in narodno politično afirmacijo pomembnim osebnostim, ki so imeli funkcijo javnega spomenika. Bili so nadomestilo za primankljaj na spomeniškem področju. Med izbranci najdemo narodno politične voditelje, predvsem pa so tako kot pri spomeniški umetnosti prednjačili pesniki oziroma pisatelji. Za postavitev takšnih nagrobnikov so prišle pobude iz istih krogov kot za spomenike, ustanavljali so odbore, največkrat v okviru kulturnih in literarnih društev, zbiranje prispevkov je bila široka javna akcija, odkrili pa so jih z ustreznimi slovenskimi narodnimi slovesnostmi (nagrobnik pesnikoma F. Prešernu in S. Jenku v Kranju, pisatelju J. Jurčiču v Ljubljani, časnikarju in političnemu voditelju A. Tomšiču v Mariboru). V vsem tem se je izrazito prezentirala slovenska nacionalno politična in nacionalno kulturna zavest in samozavest. Z obliko, tudi s portretom pokojnega ali z velikostjo, so nagrobnikom vtisnili spomeniški pečat, nacionalnega pa z napisi v slovenskem jeziku in deklarativno vsebino. Pri vseh so kot postavitelji navedeni slovenski patrioti oziroma slovenski narod. Jenko, Jurčič in Tomšič v obravnavanem obdobju niso dobili javnega spomenika. Glede na to, da so Slovenci proti koncu 19. stoletja in v času pred I. svetovno vojno lahko uresničili in uresničevali zastavljene spomeniške projekte, so imeli značaj javnega spomenika predvsem nagrobniki postavljeni takšnim osebnostim, ki so veljali za nacionalno politično sporne (nagrobnik pesniku S. Gregorčiču pri Sv. Lovrencu na Libušnjem iz leta 1908). Postavitev nagrobnika kot javnega spomenika dvema mladeničema, ki sta padla v protinemških demonstracijah v Ljubljani septembra 1908 pa zaradi svojega izrazito nacionalno političnega značaja v monarhiji sploh ni bila možna. Projekt so lahko realizirali šele leta 1933 in kip »Genij Slovenije« postavili na grob obeh žrtev na mestnem pokopališču v Ljubljani.

Sonja Ana Hoyer, Piran

**POROČILO S TISKOVNE KONFERENCE O UMETNINAH,
KI SO BILE IZ ISTRE ODNESENE V ITALIJO**

Beneška Palača, Rim, 15. 5. 2002

Tiskovno konferenco z naslovom »Najdeni zaklad – mojstrovine iz Istre« je organiziralo Ministrstvo za kulturno dediščino in kulturne dejavnosti v Beneški palači v Rimu (Ministero per i beni e la attività culturali Soprintendenza Speciale per Polo Museale Romano Museo Nazionale del Palazzo Venezia), in sicer ob že postavljeni, a potem odpovedani razstavi »najdenega zaklada«. Za to razstavo, ki je bila najavljena med drugim v časopisu *Avvenire* 5. 5. 2002, je bilo pripravljeno gradivo v posebni mapi, na kateri so navedeni: datuma njenega odprtja in zaprtja (6. maj–9. junij 2002), vstopnina 4 evre, urnik ter odgovorne osebe za stike z javnostjo. Iz tega se vidi, da je bila razstava načrtovana, čeprav jo je namesto pravega kataloga spremljalo samo gradivo.

Ker je bila razstava na predvideni datum odprtja, v ponedeljek, 6. 5. 2002, nenadoma odpovedana, je bila sklicana tiskovna konferenca, za katero je bila uporabljena ista posebna mapa, kot je bila predvidena za razstavo, z *Vivarinijevo Madono z otrokom in muzicirajočimi angeli* iz leta 1489 na frontispicu.

Kakor je zapisano v tiskanem gradivu za novinarje in druge udeležence tiskovne konference, je bil namen tiskovne konference, da na njej državni podsekretar za kulturno dediščino in kulturne dejavnosti Vittorio Sgarbi medijem predstavi umetniška dela, ki so bila do nedavnega deponirana muzeju v Beneški palači.

I.

V mapi z *Vivarinijevo Madono* na naslovnici in naslovom »Spet najdeni zaklad – slike, skulpture in arheološke najdbe iz Istre« (*Un tesoro ritrovato – dipinti, sculture e materiale archeologico dell'Istria*) so bili za akreditirane novinarje pripravljene naslednji temeljni podatki:

– V sporočilu za tisk (Comunicato stampa) piše, da so predstavljena neobjavljena dela izjemne umetniške vrednosti beneške šole 15. in 16. stoletja, ki so bila več kot 60 let deponirana v skladišču Rimskega muzeja. Gre za dela Paola Veneziana, šole Giovannija Bellinija, Alviseja Vivarinija, Vittoreja Carpaccia, Giovanbattista Tiepola in številne druge umetnine protagonistov beneške renesanse, kot so doprsni kip sv. Uršule (relikviarij iz 15. stol.), monštranca (ambrosiana) iz leta 1453, bronasta skulpturna kompozicija Kristusovega krsta kiparja Alessandra Algardija, umetnoobrtni bronasti izdelki kiparja Tiziana Aspettija in delavnice kiparja Niccolòja Roccatagliata. Sporočilo dalje pravi, da ta dela izvirajo iz Istre, še posebej iz Pirana in Kopra, kjer so bila

OCENE IN POROČILA



Vittore Carpaccio, *Slavni prihod beneškega podestata Contarinija v Koper*

vključena v cerkveno opremo in zbirke lokalnih muzejev, a so bila zaradi preteče nevarnosti v obmejnem območju leta 1940 v naglici prenesena v Rim. Tako so bila po hvale vredni iniciativi skupine istrskih meščanov v času, ko je Istra še pripadala Italiji, zaščitena pred krajo in uničenjem. (Opomba: Tega ni storila skupina meščanov, temveč tržaška spomeniškovarstvena služba, ki je pred vojno nevarnostjo po zakonu umakila s svojega delovnega območja Furlanije – Julijske krajine, v katerem je tudi Istra, v Vilo Manin v Passarianu 380 zabojev umetniških del.)

Na isti način so bila zaščitena tudi nekatera druga zelo pomembna dela italijanske umetnosti, kot so dela Piera della Francesca, Rafaela Santija, Michelangela Buonarrotija, ki so bila pred začetkom vojne na skrivaj prenesena na varno v bunkerje, gradove in kleti velikih muzejev ali deponirana v Vatikanu. Po končani 2. svetovni vojni, ko je Istra pripadla socialistični Jugoslaviji, pa je vprašanje morebitne vrnitve navedenih in drugih istrskih del ostalo odprto. Od leta 1940 so bila ta dela na varnem v rimskem arheološkem nadzorništvu (*Soprintendenza per Beni Artistici e Storici di Roma*). Leta 1970 so bila prenesena v Beneško palačo v Rimu, kjer so jih leta 1990 prvič inventarizirali, valorizirali in katalogizirali. V zadnjih letih je Soprintendenza – Nadzorništvo nenehno opozarjalo pristojno ministrstvo za kulturno dediščino na ta dela izjemne umetniške in zgodovinske vrednosti, katerih varovanje je povezano z zelo občutljivimi in kompleksnimi nalogami. Tokrat se je ministrstvo odzvalo in sprejelo odločitev o njihovi restavraciji, prezentaciji ter pripravi za večjo razstavo. Ministrstvo se je na mednarodni ravni pripravljeno soočiti z občutljivim politično-kulturnim vprašanjem njihove vrnitve na izvorna mesta. Tiskovna predstavitev 15. 5. 2002 pomeni začetek restavratorskih del, ki so le prvi korak v smeri, da se ta dela doslej neznanega italijanskega spomeniškega patrimonija predstavijo javnosti. Na koncu sporočila so navedena še imena odgovornega nadzornika in odgovornih prirediteljev razstave.

– V mapi je bil priložen seznam predstavljenih del od števil 1 do 25 z vsemi potrebnimi navedbami avtorjev, naslovov del, njihovih mer, zvrsti itd.

– Poleg biografij njihovih ustvarjalcev so bili v mapi podpisi k 6 diapozitivom (Alessandro Algardi, Kristusov krst, bronasti kip; Alvisio Vivarini, Madona na prestolu; Matteo Ponzoni, Oznanjenje; G. B. Tiepolo, Madona s pasom in svetniki; Šola Giovannija Bellinija, Madona z otrokom; Vittore Carpaccio, Slavnosti prihod beneškega podestata Contarinija v Koper), ki so bili na voljo udeležencem tiskovne predstavitve. Vsak novinar je lahko dobil en diapozitiv.

– Na koncu mape je bil priložen tudi prospekt spomeniškovarstvene firme GEBART, ki obnavlja kulturne spomenike.

Glavnina opisanih del je bila razstavljena znotraj Querinijeve dvorane v Beneški palači, le poliptih Paola Veneziana iz piranske c. sv. Jurija ter Vivarinijeva Madona z otrokom in muzicirajočimi angeli iz koprškega muzeja sta našla mesto v predprostoru te dvorane.

II.

Tiskovna konferenca, na kateri je prisostvovalo okoli 100 udeležencev, je bila na terasi Querinijeve dvorane. S slovenske strani so se je udeležili: novinarka ljubljanske televizije Mojca Širok s snemalcem; novinar Dela Tone Hočevnar; iz koprskega Pokrajinskega muzeja ravnatelj Salvator Žitko in kustos Edvilij Gardina; Jana Erzetič iz slovenskega veleposlaništva v Rimu; dr. Sonja Ana Hoyer z republiškega ZVNKD OE Piran; in novinar italijanskega programa TV Koper-Capodistria. Slovenski veleposlanik v Rimu, g. Vouk, je bil prisoten samo na začetku, ker je istočasno sodeloval na italijanskem zunanjem ministertvu v pogovorih o temi, ki ji je bila namenjena tiskovna konferenca.

Uvodoma je Vittorio Sgarbi pojasnil, zakaj je sklical tiskovno konferenco in kakšen je njen namen. Slike oziroma umetniška dela so razstavljena zgolj zato, je dejal, da se vidi, v kakšnem stanju so pred restavriranjem, po končanih restavratorskih posegih pa bodo ponovno razstavljena na istem mestu, v Beneški palači. Zatrdil je, da si jih bo možno ogledati še mesec dni. Izpostavil je svoj strokovni interes za njihovo restavriranje in večkrat ponovil, da mu gre zgolj za higiensko-sanitarni, ne politični namen. Ni se namreč mogel sprijazniti z »bolnim« stanjem umetnin, ki pripadajo italijanskemu spomenišskemu patrimoniju. Omenil je tudi Pariško mirovno pogodbo iz leta 1947, ki pravi, da mora Italija vrniti tiste umetnine, ki so bile odnesene po letu 1943, te, ki so tokrat razstavljene v Rimu, pa so bile odnesene pred tem letom, leta 1940. Podčrtal je svojo pripravljenost, da bo priskrbel denar za njihovo restavriranje, saj šteje med svoje zasluge dejstvo, da so jih v Rimu vzeli iz zabojev.

To pa niso edina dela iz »istrskega zaklada«, saj je v Mantovi že vrsto let razstavljenih več drugih iz Istre prinesenih umetnin, ki naj bi jih bilo po njegovi navedbi skupaj 61. Začudil se je, da se na te slike doslej še ni nihče spomnil in da ni bilo zastavljenih nobenih vprašanj o njihovi vrnitvi na izvorno mesto. Njegov interes je izrazito in zgolj strokoven in lastništvo umetnin ga ne zanima. Rešil jih je le zaščitne embalaže in bo priskrbel denar za njihovo restavriranje. Glavnino denarja bodo dali Tržačani, ki naj bi po njegovih izjavah edini imeli pravico do njih. On sam bi vse te umetnine skupaj z arheološkim materialom, ki je na drugem mestu in ni v slabem stanju, prenesel na eno samo skupno mesto, vendar ni izključeval možnosti njihove vrnitve na izvorna mesta. Zdaj bodo slike razstavljene do 6. junija 2002 v Rimu. (Opomba: Toda videti jih je bilo možno le v času tiskovne konference 15. 5. 2002 od 11.00 do 13.30, že naslednji dan pa ne več!) Poleg finančnih problemov, pri katerih je podsekretar nenehno omenjal občino Trst in ezule ter njihovo izključno pravico do uživanja tega spomeniškega »zaklada«, ki je po njegovem sicer »duhovna last vseh nas«, so zanimive še nekatere njegove izjave, kot:

- Teh slik naj ne bi bil pred to razstavo v Beneški palači še nihče videl, poznali naj bi jih samo tisti, ki so bili rojeni do okoli leta 1920. V zvezi z dejstvom, da je »dan prej govoril s prijateljema« iz koprskega muzeja (ravnateljem Salvatorjem Žitkom in kustosom Edvilijem Gardino), ki sta mu predlagala

slovensko finančno sodelovanje pri restavriranju, je pojasnil, da država Slovenija nima pravice do teh slik in tako njen denar ne more priti v poštev za njihovo restavriranje. Denar pa bo Slovenija lahko vrnila tržaški občini, če bodo slike vrnjene v Koper ali Piran. Edino občina Trst pa bo lahko odprla razstavo teh slik, potem ko bodo restavrirane.

– Posebej je njegov strokovni interes povezan s slikarji, ki so mu najljubši ali pa se je z njimi podrobneje ukvarjal. To velja na primer za sliko Palme Mlajšega Marijino oznanjenje, ki naj po podatkih v mapi za novinarje ne bi bilo delo tega mojstra, ampak stvaritev M. Ponzoneja. Priznal je tudi, da je v svoji knjigi o Vittoreju Carpacciu navedel nepravilna nahajališča njegovih slik.

– Povedal je še, da bo letos v Riminiju razstava Paula Veneziana, na kateri bosta razstavljeni dve deli iz »novoodkrite« zbirke slik iz Istre.

– Razstavljena Vivarinijeva slika pa po njegovem mnenju niti ni original, saj naj bi bil ta v Odrešenikovi cerkvi (Il Redentore) v Benetkah.

Po teh uvodnih navedbah državnega podsekretarja je nastopil predstavnik italijanskega ministrstva za zunanje zadeve Salvatore Cilento in povedal, da so bile razstavljene in druge umetnine odnesene z njihovih prvotnih nahajališč v Istri že leta 1940, torej pred letom 1943, in da jih po Pariški mirovni pogodbi iz februarja 1947, pa ne velja za tedaj ustanovljeno cono B STO, Italija ni dolžna vrniti na izvirno mesto, Osimski sporazumi iz leta 1975 pa vrnitev teh umetnin ne omenjajo. Vse to je po njegovih besedah pravno in politično jasno, zato Slovenija nima nikakršne pravice do teh del.

Za Salvatorejem Cilentom je Roberto Menia, ki je v tržaški občinski upravi zadolžen za kulturo, v svojem izvajanju z vidnim zanosom poudaril, da onstran italijanske meje pri Trstu najprej leži Koper, kjer je bil rojen italijanski rodoljub Nazario Sauro, nedaleč naprej pa Piran, ki je podoben Benetkam v malem in je bil v njem rojen veliki Italijan Giuseppe Tartini. To je romanski, italijanski, beneški prostor. Od tam »rešena« dela so italijanska in spadajo samo v Trst, ki je središče istrskih beguncev. To so dela, ki so nastala v času Italije in po izvoru spadajo v STO oziroma cono B STO. Razstava teh del bo zato po njihovi restavraciji v Trstu. Odprta bo 21. 4. 2003.

Podobne sodbe, s poudarkom, da Slovenija dolguje ezulom še vrsto nepremičnin, je za Robertom Menio poudarjal predstavnik istrskih beguncev Lucio Toth. Na vprašanje nekega novinarja o tem, kaj o vračilu istrskih umetnin meni Cerkev, je bil dan odgovor, da to ni znano.

Na koncu je Vittorio Sgarbi še povedal, da ima ministrstvo pripravljene tri uradne predračune za restavriranje v Beneški palači razstavljenih del, ki bodo pri restavratorskem postopku razdeljena v pet skupin. (Opomba: Ni navedel, zakaj.) Strokovni nadzor nad restavriranjem pa bo prevzel Trst. Nazadnje je ponovno zagotovil, da naj bi bila razstava v Beneški palači odprta do 6. junija, četudi je brez kataloga. (Opomba: Kljub temu ponovljenemu zagotovitvi je bila naslednji dan razstava zaprta.)

OCENE IN POROČILA

S slovenske strani je na tiskovni konferenci vprašanje o vrnitvi umetnin, ki so bile odnesene iz cerkve sv. Ane v Koprju, postavila novinarka Mojca Širok, vendar ji Sgarbi na to vprašanje ni dal jasnega odgovora, kajti navkljub njegovemu nenehnem poudarjanju strokovnega interesa je na predstavitvi, še zlasti po Menijevem in Tothovem posegu, izrazito izstopala povsem in predvsem politična stran celotnega problema.

III.

Razstavljeni dela niso v prav slabem stanju, tako da kljub njihovi nenavadni usodi verjetno niso ves čas zgolj zapuščena ležala v varovalnih oklepih. Na njih se lahko vidijo tudi poškodbe prvotnih nepravilnih restavratskih pristopov. Razstavljenih je bilo:

- sedem platen z dvema kiparskima izdelkoma iz koprškega Pokrajinskega muzeja,
- šest platen in štiri poslikane lesene table iz piranskih cerkva,
- eno platno po vsej verjetnosti iz piranske občine
- in dva kiparska izdelka iz nekdanje piranske bolnišnice ter nekaj predmetov katerih izvorno nahajališče ni znano.

To je glavnina del tako imenovanega seznama B, ki so ga izdelali na nekdanjem slovenskem republiškem zavodu za spomeniško varstvo in nanj uvrstili odnesena dela, katerih nahajališče v Italiji ob sestavljanju seznama tedaj še ni bilo znano. (Iz seznama B ni bilo na razstavi tistih Carpacciiovih platen iz koprške stolnice, ki so bila iz zbirnega centra v San Daniele del Friuli odnesena leta 1945.) Ob nerešenem in zdaj ponovno aktualiziranem problemu restitucije bi veljalo pregledati vse tiste doslej dokumentirane in temeljito pripravljene sezname za restitucijo kulturnih dobrin, ki jih je od leta 1955 naprej pripravljala slovenska spomeniškovarstvena služba skupaj s takratnimi regionalnimi muzejskimi in spomeniškovarstvenimi ustanovami. Zadnji temeljiti seznam z navedbo literature in vso potrebno dokumentacijo so na Zavodu SR Slovenije za varstvo naravne in kulturne dediščine sestavili leta 1986. Z restitucijo umetniških del so se ukvarjali številni, nekateri žal že pokojni slovenski strokovnjaki: ing. arh. Marjan Kolarič kot dolgoletni ravnatelj republiškega zavoda za spomeniško varstvo, konservator dr. Ivan Komelj, dr. Ksenija Rozman, dr. Miroslav Pahor, ravnatelj MZVNKD Piran Tone Mikeln, ravnatelj Pokrajinskega muzeja v Koprju Salvator Žitko in drugi. V povezavi s tem bi bilo potrebno v nadaljevanju prizadevanj za vrnitev odnesenih umetnin storiti vsaj naslednje:

1. Glede na nova dejstva, ki jih razkriva »spet najdeni zaklad« iz Istre, je potrebno najprej ugotoviti, da so sezname iz obalnih krajev Slovenske Istre odpeljanih del že natančno izdelani. Odpeljane umetnine so v njih razvrščene v tri skupine glede na to, ali so njihova nahajališča znana ali ne. Seveda pa bi jih veljalo na novo pregledati ter razvrstiti glede na izvorna nahajališča, kamor spadajo: v koprski muzej, v izolske, piranske in koprške cerkve, v samostane in profane palače. Podatke teh seznamov bi kazalo primerjati tudi z ugotovitvami v zapisnikih komisij, ki so delovale v prizadevanjih za rešitev te

problematike, in s podatki v novejših objavah o vračanju odnesenih umetnin. Seveda bi istočasno morala teči tudi dejavnost zunanjega ministrstva za vrnitev teh del Republiki Sloveniji in prav tako dejavnost v okviru Cerkve, ki je lastnica večine umetniških del.

2. Poleg slik, ki so bile 15. maja 2002 razstavljene v Rimu in katerih izvorno nahajališče je znano, je potrebno posebej izpostaviti vsaj še dva primera: to sta restavrirana slika Vittoreja Carpaccia iz piranske minoritske cerkve, ki je v muzeju samostana sv. Antona Padovanskega v Padovi (Il Santo), ter restavrirano sliko Cima da Conegliana iz cerkve sv. Ane v Kopru, ki jo hranijo v Mantovi.

3. O restavrirani sliki iz piranskega minoritskega samostana so 18. 5. 2000 padovanski minoriti priredili poseben seminar z referati, objavljenimi v zborniku *La pala di Carpaccio del convento di S. Francesco di Pirano, custodita presso il Convento del Santo di Padova*. V zvezi z njo velja opozoriti zlasti na izjave Maria Osia Bondolija iz italijanske medministrske vladne komisije za restitucijo umetniških del, češ da bo tudi italijanska vlada morala upoštevati mednarodne kriterije za vrnitev slik, ki so pred vojno nevarnostjo bile odnesene iz prvotnih hranišč. Tudi ta slika je bila namreč petdeset let »skrita« v padovanskem samostanu in je bila leta 1993 nenadno odkrita.

4. Med restitucijskimi umetninami je tudi zbirka slik iz cerkve sv. Ane v Kopru, ki mora biti deležna posebne strokovne pozornosti, saj predstavlja pravi muzej umetnosti v malem med slikami tudi oltarni poliptih G. B. Cime da Conegliano z okvirjem Vittoreja da Feltre iz leta 1513, ki ga hranijo v Mantovi. Po novejši italijanski literaturi naj bi bil ta poliptih prinesen v Mantovo leta 1965 in restavriran 1993. Glede na poznavanje dosedanje usode slik in umetniških predmetov iz cerkve in samostana sv. Ane v Kopru, ki so bili, razen poliptiha Cime da Conegliano, odneseni v času Vojaške uprave Jugoslovanske armade in so uvrščeni na poseben seznam z neznanimi hranišči, je potrebno to restitucijsko gradivo še posebej natančno preveriti in dokumentirati ter zanj poiskati urezne arhivske dokumente.

5. Glede na mnoge naloge, ki bodo spričo vsega naštetega pritikala na ramena slovenskih spomeniškovarstvenih in drugih strokovnjakov, velja poklicati na pomoč tudi sodbe italijanskih strokovnjakov, ki so vsa ta leta italijanske oblasti opozarjali na vrnitev slik z restitucijskih seznamov na izvorna mesta, med njimi je med prvimi npr. že pokojni zgodovinar Francesco Semi. V vseh desetletjih sodelovanja z dr. Ksenijo Rozman je nenehno opozarjal italijansko zunanje ministrstvo na vrnitev restitucijskih del na njihovo izvorno nahajališče žal prav tako pokojni prof. dr. Federico Zeri, ki je v svojih odločitvah šel celo tako daleč, da zaradi nevrnjenih del iz restitucije sploh ni želel temeljiteje preučevati slik, ki so po vojni ostale v obalnih mestih. Med slovenskimi strokovnjaki pa se je potrebno pri strokovni presoji te nerešene problematike gotovo opreti na dr. Ksenijo Rozman kot veliko umetnostnozgodovinsko poznavalko italijanskih in evropskih likovnih mojstrov.

Piran, 25. maja 2002

Matej Klemenčič, Ljubljana

**MAGISTRSKA IN DOKTORSKA DELA NA ODDELKU
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO
FILOZOFSKE FAKULTETE V LJUBLJANI
V LETIH 1993–2002**

Po zgledu seznama nalog iz let 1990–1992, ki ga je Samo Štefanac pripravil za Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XXVIII, 1992, pp. 118–119, smo se odločili za objavo novejših nalog, nastalih na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani (dodani sta dve doktorski disertaciji iz let 1991–1992, ki v prejšnji seznam še nista bili vključeni), ker pa se je v zadnjih letih število oddanih diplomskih nalog zelo povečalo, smo se omejili na magistrska in doktorska dela. Naloge so razdeljene po letih oddaje, torej po letnicah na naslovnici, v oklepaju za naslovom pa je letnica zagovora, če se ne ujema z letom oddaje. Kratici m in sm pomenita mentorja oziroma somentorja.

MAGISTRSKE NALOGE 1993–2002

1993

- Igor Kranjc (m Nace Šumi), *France Kralj, dela iz javnih in privatnih zbirk.*
- Mojca Milavec (m Milček Komelj), *Primer Černigoj: likovna umetnost in gledališče v (slovenskem) avantgardnem gibanju med obema vojnama.*
- Blaž Resman (m Nace Šumi), *Kranjski baročni kipar Valentin Vrbnik.*
- Tomislav Vignjević (m Janez Höfler), *Mojster Kranjskega oltarja: (slikar Vid) [1994].*
- Nadja Zgonik (m Milček Komelj), *Marij Pregelj – risba kot struktura slike.*

1994

- Martin Germ (m Nataša Golob, sm Lev Menaše), *Humanistične teme v ikonografiji taroka. Mistično potovanje duše v luči številčne ikonografije Marsejskega taroka [1995].*
- Sonja Klemenc (m Nace Šumi), *Jakob Savinšek [1995].*

1995

- Tanja Mastnak (m Nace Šumi), *Slovenska in svetovna grafika in odnos do medijev: koncept ponavljanja v moderni likovni umetnosti: slovenske refleksije.*

1996

- Damir Globočnik (m Milček Komelj), *Slovenska karikatura 1869–1941 [1997].*
- Robert Peskar (m Janez Höfler, sm Nataša Golob), *Gotske stavbarske delavnice na območju nekdanje Goriške grofije (1460–1530) [1997].*
- Sarival Sosič (m Milček Komelj, sm Stane Bernik), *Fotograf Avgust Berthold [1997].*
- Jana Šubic Prislán (m Jelka Pirkovič, sm France Kokalj), *Keramika in konservatorstvo [1997].*

1997

- Mojca Guček (m Nace Šumi, sm Sergej Vrišer, sm Jelka Pirkovič), *Vloga anonimne arhitekture v prenovi mesta Koper.*
- Alenka Kolšek (m Nace Šumi, sm Dušan Ogrin), *Slovenski zdraviliški parki – zgodovinski razvoj in vprašanja prenove.*
- Nataša Polajnar Frelih (m Nace Šumi), *Črni kamniti baročni oltarji ob koncu 17. in na začetku 18. stoletja v Sloveniji* [1998].

1998

- Matej Klemenčič (m Janez Höfler, sm Milček Komelj), *Kamnita baročna plastika v Sloveniji. Topografske študije. Vplivno področje Ljubljane.*
- Barbara Murovec (m Milček Komelj, sm Lev Menaše), *Grafični cikli Ovidovih Metamorfoz in njihov vpliv na baročno slikarstvo na Slovenskem.*
- Franc Obal (m Nace Šumi), *Arhitektura historicizma in secesije v Prekmurju.*
- Pavel Toplak (m Nataša Golob, sm Sergej Vrišer), *Uporaba papirja v umetnostni likovni produkciji: papir kot medij* [1999].

1999

- Metoda Kemperl (m Janez Höfler, sm Milček Komelj), *Romanje in romarske cerkve 17. in 18. stoletja v osrednji Sloveniji. Topografske študije. Gorenjska z Ljubljano.*
- Miklavž Komelj (m Nataša Golob), *Izrekanje ljubezni v italijanski umetnosti od staufovskega časa do črne smrti.*
- Gojka Pajagič Bregar (m Nataša Golob, sm Sergej Vrišer), *Vezene kazule 17. in 18. stoletja na Slovenskem in njihovo evropsko ozadje.*

2000

- Renata Novak Klemenčič (m Janez Höfler, sm Samo Štefanac), *Pietro di Martino da Milano in njegov dubrovniški opus.*
- Monika Osvald (m Nataša Golob), *Ikonografsko-slogovni razvoj motiva apoteoze v likovni umetnosti do 6. stoletja* [2001].
- Helena Seražin (m Milček Komelj, sm Samo Štefanac), *Razvojni tokovi v arhitekturi na Goriškem, Vipavskem in v Posočju od 1650 do 1780. Vpliv Benetk na sakralno arhitekturo Goriško-gradiščanske grofije.*
- Igor Weigl (m Nace Šumi, sm Milček Komelj), *Matija Persky. Arhitektura in družba sredi 18. stoletja* [2001].
- Adela Železnik (m Janez Höfler), *Stensko slikarstvo takoimenovanih furlanskih delavnic v srednjem veku* [2001].
- Beti Žerovc (m Milček Komelj, sm Lev Menaše), *Rihard Jakopič. Umetnik in strateg* [2001].

2001

- Alenka Domjan (m Milček Komelj), *Upodabljajoča umetnost tridesetih let 20. stoletja na Celjskem* [2002].

OCENE IN POROČILA

- Dušan Kramberger (m Nace Šumi), *Možnosti rekonstrukcije srednjeveških gradov. Romanske grajske kapele na Slovenskem, posebej Rajhenburg in Podsreda.*
- Nika Leben (m Nace Šumi, sm Sonja Ana Hoyer), *Meščanske in podeželske vile na Gorenjskem od srede 19. stoletja do prve svetovne vojne – konservatorska problematika* [2002].
- Olga Paulič (m Nataša Golob, sm Barica Marentič Požarnik), *Motivacija dijakov za pouk umetnostne zgodovine v športnih oddelkih gimnazij: oblike in metode dela* [2002].
- Alma Pengal (m Milček Komelj), *Lojze Pengal in njegovi sodobniki* [2002].

2002

- Anabelle Križnar (m Janez Höfler), *Takoimenovana »Vojvodska delavnica« in stensko slikarstvo ok. 1400 v vzhodnih Alpah.*
- Janez Premk (m Nataša Golob), *Kulturni spomeniki in pisni viri iz srednjeveškega Maribora kot pričevalci življenja judovske skupnosti.*

DOKTORSKE DISERTACIJE 1993–2002

pred 1993

- Mateja Kos (m Nace Šumi), *Uporabna umetnost na Slovenskem v 19. stoletju*, 1991 [1993].
- Vesna Bučič (m Nace Šumi), *Starejša stanovanjska kultura na Slovenskem*, 1992 [1993].

1993

- Sonja Ana Hoyer (m Nace Šumi), *Zgodovinski razvoj Tartinijeve hiše in njena likovna oprema.*
- Ana Lavrič (m Nace Šumi), *Vizitacije ljubljanske škofije 17. stoletja kot vir za umetnostno zgodovino.*

1994

- Zoran Kržišnik (m Nace Šumi), *Vstopanje slovenske likovne umetnosti v svetovni prostor* [1995].

1996

- Josip Korošec (m Nace Šumi), *Opredelitev torevtike v prazgodovinski umetnosti Slovenije* [1997].
- Breda Mihelič (m Nace Šumi), *Mestno tkivo in arhitektura. Vpliv starih parcelnih sistemov na oblikovanje urbane forme in stavbne tipologije. Primer mesta Ljubljane* [1997].
- Nadja Zgonik (m Milček Komelj), *Mit nacionalnega v slovenski likovni umetnosti. Zgodovinski pogled v oblikovanje umetnostnozgodovinske metodologije za obravnavo umetnosti prostora in naroda.*
- Tanja Zimmermann (m Janez Höfler, sm Nataša Golob), *Stensko slikarstvo poznega 13. in 14. stoletja na Slovenskem.*

1997

- Marjeta Ciglencečki (m Nace Šumi), *Oprema gradov na slovenskem Štajerskem od srede 17. do srede 20. stoletja* [1998].
- Martin Germ (m Nataša Golob, sm Lev Menaše, sm Lev Kreft), *Filozofska misel Nikolaja Kuzanskega in renesančna umetnost v Italiji*.
- Primož Lampič (m Lev Menaše), *Problemi klasifikacije v zgodovini fotografije* [1998].

1998

- Jasna Horvat (m Nace Šumi), *Likovne upodobitve predmetov premične kulturne dediščine. Obdobje poznega srednjega veka* [2000].
- Maja Lozar Štamcar (m Nace Šumi), *Zakristijske omare v Sloveniji (17. in 18. stoletje)* [1999].
- Jedert Vodopivec (m Sergej Vrišer, sm Nataša Golob, sm Janez Höfler), *Razvoj struktur v srednjeveških rokopisnih vezavah. Soodvisnost s konservatorskimi in restavratorskimi posegi* [1999].

2000

- Matej Klemenčič (m Janez Höfler), *Francesco Robba in baročno kiparstvo med Rimom in Benetkami*.
- Igor Kranjc (m Milček Komelj), *Življenje in delo Franceta Kralja (1895–1960) v umetnostnem kontekstu njegovega časa* [2001].
- Barbara Murovec (m Milček Komelj), *Evropski likovni viri za baročno stropno slikarstvo v Sloveniji*.
- Blaž Resman (m Nace Šumi), *Poznobaročno kiparstvo na Gorenjskem*.
- Ferdinand Šerbelj (m Nace Šumi), *Baročno slikarstvo na Goriškem*.

2001

- Metoda Kemperl (m Janez Höfler), *Romarske cerkve – novogradnje 17. in 18. stoletja na Slovenskem: arhitekturni tipi, poslikave, oprema*.
- Katja Žvanut (m Nataša Golob), *Podoba kot sporočilo : izbrani likovni viri za evropsko zgodovino od pozne antike do romanike*.

2002

- Miklavž Komelj (m Nataša Golob), *Pomeni narave v toskanskem slikarstvu prve polovice 14. stoletja*.