

IKONOGRFSKI PROBLEM DVEH BAROČNIH SLIK

Emilijan Cevc, Ljubljana

I. Valentin Metzinger — Titus Manlius Torquatus

V bogati galeriji gradu Križ pri Kamniku je nekoč viselo tudi več slik baročnega mojstra Valentina Metzingerja. Za njegov opus so bile kriške slike še posebno mikavne, kajti med veliko množico sakralnih del so pomenile redke primerke njegovega profanega oz. historično pojmovanega slikarstva. Grad Križ je bil med vojsko požgan. Z njim vred je zgorelo najbrž tudi mnogo slikarskih umetnin, nekaj teh pa so lastniki gradu vendarle že poprej spravili ni varno in jih danes hranijo na Bavarskem. Zato ne vemo, ali so Metzingerjeve slike postale hranivo ognja ali pa je vsaj katera od njih le rešena — sledov za njimi še nimamo. Ker pa so bila prav ta platna razmeroma slabo ohranjena, je dovolj verjetno, da so ostala na gradu in z njim zgorela.

Dr. France Stelè je v umetnostni topografiji kamniškega okraja¹ vsaj tri kriške slike zanesljivo pripisal Metzingerjevemu čopiču, čeprav so bile nesignirane. Žal nam je fotografsko dokumentirana samo ena — trodelna kompozicija s prizorom nekega obglavljenja, sestavljena iz osrednjega dela in dveh stranskih, krilnih slik, h kateri se bomo še povrnili in jo poskušali ikonografsko določiti. — Druga slika je predstavljala spredaj prostor z baročnim obokom, na levi pa se je odpiral pogled v ozadje s skupino poslopij z veliko kupolo. Skupina vojščakov je vodila po stopnicah navzgor bradatega, vklenjenega moža. Za zamreženim oknom je bilo videti glavo jetnika, ki se je oziral ven, spredaj pa je sedel mož v vojaški opremi in gledal k jetniku v ječi. — Na tretji sliki je bila upodobljena pokrajina s fantastičnim klasicističnim mestom in z gorami. Od leve proti desni je stopal diagonalno v globino gol, bradat jetnik z na hrbtu zvezanima rokama. Skupina otrok ga je tepla s šibami. Vse slike so bile slikane z oljem na platno in so jasno razkrivale Metzingerjevo avtorstvo. Na vseh, posebno pa še na zadnjih dveh, je firnež že zelo oslepel; delno je bilo opaziti tudi poznejše preslikave.

Vsebinsko so ostale vse te slike nedoločene. Tudi danes samo prva in tretja podoba dopuščata vsebinsko razlago. Čudno je, da tudi slikar Fortunat Bergant, ki je leta 1762 ocenjeval umetnostni inventar gradu Križ,² omenja te slike samo na splošno in brez vsebinskega poimenovanja. Tako navaja trodelno sliko kot rimsko obglavljanje z dvema stranskima slikama (»zwey Seiten Stück«), drugo kot sliko nekega jetnika (»ein Stück eines Gefangenen«), medtem ko se tretja skriva morda pod naslovom »iztapanje nekega hudo delca« (»die Ausstäubung eines Bösewichts«); tudi Metzingerjevega imena nikjer ne omenja. Pač pa pri nekaterih bibličnih prizorih in slikah Romula in



Sl. 1. *Grad Križ pri Kamniku, Metzingerjeva slika Tita Manlija Torkvata*

Rema, ki so prav tako visele v gradu, vsebino določno navaja. Naj bi to mar pomenilo, da je že baročni čas pozabil, kaj naj bi bile Metzingerjeve slike predstavljale?

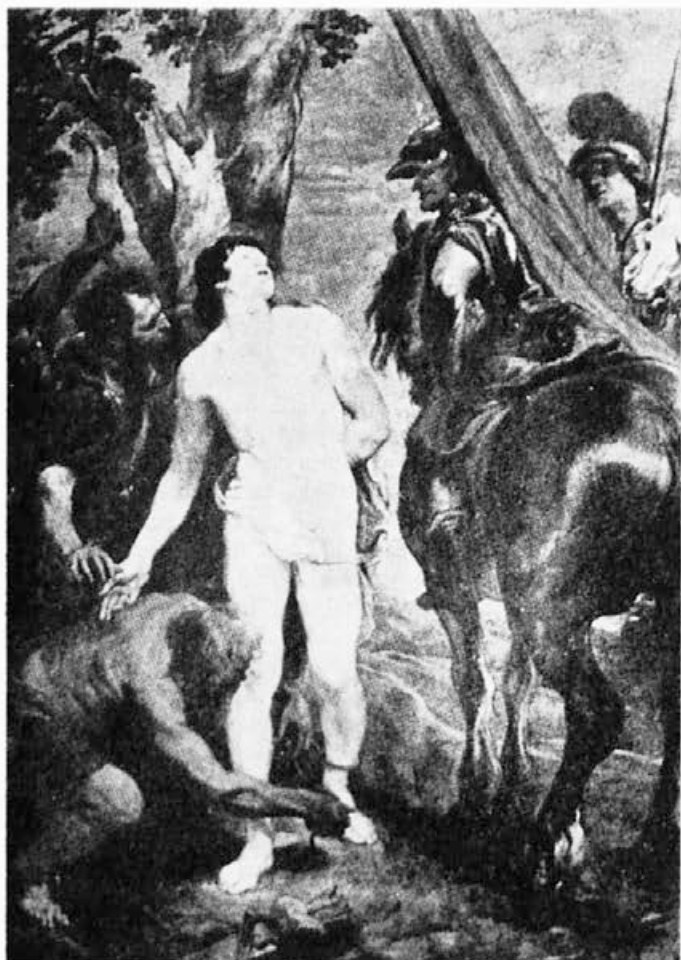
Tudi Stanko Vurnik v svoji disertaciji o slikarju Metzingerju v poglavju o stilu njegove umetnosti³ nobene teh slik ni ikonografsko razrešil, ampak jih je samo motivno popisal in stilno analiziral, ne da bi se pri tem spustil v nadrobnejše iskanje eventualnih predlog.

Prva kompozicija je nekak triptihon, sestavljen pravzaprav iz treh slik, združenih v kolektivnem okviru, vendar moramo vse tri obravnavati kot celoto. Po ravnotežju gmot so namreč med seboj kompozicijsko povezane in simetrično preračunane, dasi po prizorišču in dogodku niso enotne; družijo jih samo duhovna, moralizujoča vsebina. Zgodovinsko ilustrativna je samo srednja, od stranskih dvainpolkrat širša slika, stranski sta samo njeni razpoloženski dopolnili, dasi je Vurnik mislil, da zaključujeta dogodek, upodobljen na srednji sliki in da figure na njih dobesedno asistirajo pri obglavljenju. Prav tako pa je tudi opazil, da so te figure sicer skrajni udeleženci dogodka, da pa se »med srednjim in krilnim delom prizorišča gotovo še marsikaj dogaja« in da mora vse manjkajoče dopolniti gledalčeva domišljija (sl. 1).

Seveda tudi ta slika ni bila idealno ohranjena in je zato samo s pomočjo fotografije njene nadrobnosti težko do kraja opisati. Na srednji sliki se prizor dogaja v skopo nakazani pokrajini pod oblačnim nebom, ki se proti obzorju svetli. Na levi je prizorišče zaprto s kuliso strmega skalovja, spodnji pas tal pa je z golim truplom mrtveca, ki je ob ramah drzno odrezano s spodnjim robom slike, nakazan najbrž kot del bojišča, če seveda tudi pri tem mrliču ne gre za nekega obglavljenca. Osrednjo os slike zavzema postava napol razgaljenega rablja, ki visoko dviga sekiro, s katero bo odsekal glavo mlademu možu, pomaknjenemu prav na levi rob kompozicije; z levico ga rabelj drži za lase in mu pripogiba glavo pod udarec sekire. Kot protiutež skalnati kulisi na levi vidimo na desni starca, poveljnika v baročno oblikovanem rimskem oklepu z operjaničeno čelado, sedečega na belem konju, ki je podan v močnem scorzu. Vojščak se je z levico oprl na sedlo in ostro opazuje obglavljanje; za njim vidimo še zgornji del mlajšega vojščaka, ki prav tako upira pogled v obsojenca ter drži v roki kopje(?). Za obsojencem stojita starejši in mlajši bradat možak; drugi ima zgornji del telesa razgaljen. Nad njima je mož v turbanu in s sulico, v ozadju pa je več vojščakov s helebardami in sulicami, ki štrle nad svetlo obzorje. — Ne levem krilu vidimo jezdeca na dirjajočem konju, za njim suličarja na konju, da pa je za njima še več vojščakov, priča helebarda, ki štrli iz ozadja. Prvi vojščak je pač poveljnik z žezlom, ki ga opira ob bok; glava mu je nepokrita. Pogled upira sicer proti osrednji kompoziciji, dasi mu le-to v resnici zakriva strmo vmesno skalovje, ki pa se na krilnem delu ne nadaljuje. — Tudi desno krilo po prizorišču ni povezano z glavno sliko. Pod oblačnim nebom stojita ob okleščenem drevesu starec in brezbrad mladenič, ki sta v živahnem pogovoru; tega spremljajo tudi gibi rok. Zdi se nam, kakor da mladenič duhovno spremlja prizor obglavljenja, starec pa zre vanj in mu nekaj dopoveduje.

Vse kaže, da gre resnično za ilustracijo nekega prizora iz rimske zgodovine. Vsebinska protagonista sta gotovo starec-poveljnik na konju in mladenič, ki bo pravkar obglavljen. Ali nista to morda oče in sin — ali z drugimi besedami: Titus Manlius Torquatus in njegov sin, prav tako Titus Manlius imenovan, o katerih poroča Titus Livius v 7. poglavju osme knjige svoje Rimske zgodovine?

Gre za dogodek iz zadnje vojske med Rimljani in Latinci. Latinci, ki so bili Rimljanom pridruženi z enakimi, tudi vojaškimi dolžnostmi, so hoteli tudi enakih pravic, ki pa jim jih rimski senat ni priznal. Zato so se Latinci uprli, se povezali proti Rimu s Kampanjci ter se utaborili pod Vezuvom. Rimsko vojsko sta vodila konzula Titus Manlius Torquatus in Decius Mus. Ker pa so imeli Rimljani v latinski vojski mnogo znancev in ker sta obe vojski imeli ne samo skupno govorico, običaje, enako orožje in enake vojaške postave, je vojaški svet ukazal, da mora bolj kot v katerem drugem boju prav v tem obveljati vojaška pokorščina in da se je treba z vso strogostjo pokoravati ukazom. Da bi torej vojščake zaradi vseh naštetih skupnih lastnosti obeh vojska zavarovali vsake zamenjave, sta konzula ukazala, da se nihče ne sme spustiti v boj na lastno pest. Zgodilo pa se je, da je mlajši Titus Manlius s krdelom konjenikov na stražnem obhodu prišel v bližino latinskega tabora in naletel na poveljnika tuskulanskih vitezov, Gemina Metija. Ta je začel zasmehovati rimsko moč in Tita Manlija izzivati na dvoboj, tako da je temu prekipela kri in se je z nasprotnikom spoprijel, ga v hudem boju premagal, ubil in mu vzel vojaško opravo. Ponosno se je z veselimi tovariši vrnil v tabor, kjer pa ga oče-konzul ni sprejel s pohvalo, ampak z grajo, ker se je pregrešil zoper ukaz. S trobento je dal sklicati vso vojsko in velel pred vsemi sina obglaviti s sekiro, ker je



Sl. 2. A. van Dyck, *Mučeništvo sv. Boštjana* (Edinburgh, National Gallery)



Sl. 3. P. P. Rubens, *Kristusa dvigajo na križ* — desno krilo slike (Antwerpen, katedrala)

prelomil vojaško pokorščino. »Za prihodnost bova žalosten, toda za mladino svarilen primer«, je med drugim rekel sinu ob obsodbi. »Sicer me očetovska ljubezen in celo ta dokaz tvojega poguma silita v ganjenost. Vendar moramo ali s tvojo smrtjo potrditi ukaze konzulov ali pa jih, če te pustimo nekaznovanega, za vedno odpraviti. Zato sem prepričan, da se ti sam, če se pretaka po tvojih žilah še kaplja moje krvi, ne boš upiral s svojo kaznijo spet obnoviti pokorščino, ki si jo s svojo krivdo porušil...« — Vse vojščake je pretresla očetova strogost, bali pa so se njegove poveljniške oblasti.

Mislím, da Livijeva zgodba dovolj zgovorno osvetljuje Metzingerjevo upodobitev. Liktor v podobi baročnega krvnika seka mlademu Titu Manliju glavo, oče konzul opazuje dogodek kot poveljnik na konju, vojščaki strmé gledajo

prizor. Moti nas le mož s turbanom, ki ne sodi med Rimljane, pa ga moramo morda pripisati na rovaš Metzingerjevega slikovitega razpoloženja ali celo neke izposojene predloge. Tudi mrtvec na tleh ni pogojen v Livijevi pripovedi, spada pa morda med rekvizite bojišča, če ne gre kar za ubitega Gemina Metija. Kar zadeva stranski sliki, sta pač duhovno dopolnilo srednje. Najbrž je jezdec na levem krilu boj izzivajoči Geminus Metius in hkrati nekak simbol bojaželjnosti, ki je mladega Manlija zapeljala v nepokorščino konzulskemu ukazu. Na desni sliki pa gre morda za svarilni pogovor med pedagogom-starcem in mladeničem, na neki način za ilustracijo konzulovih besed, da bo ta sodba v svarilo prihodnji mladini. Herojska tragedija družine Manlijev se je tako spremenila v vzgojni pouk, ki tudi med baročnim plemtvom ni ostal brez odmeva.

Mislím torej, da smemo to Metzingerjevo kompozicijo razlagati kot ilustracijo zgodbe sodbe Tita Manlija Torkvata.

Po stilni in kompozicijski strani je že Vurnik poudaril lahko simetrično razvrstitev oseb in pokrajine ter slikovito razporeditev luči in senc, v celoti pa izrazito naturalistično prizadevanje, kakršno je značilno za Metzingerja zlasti v prvih sedmih letih petega desetletja 18. stoletja. Toda slika nam razkriva še več momentov. Po svojem trodelnem sestavu se pač opira na podobne Rubensove »triptihe«, kakršni so npr. Dviganje Kristusa na križu v antwerpenski katedrali ali prav tam Snemanje Kristusa s križa ali Čudežni ribolov v cerkvi Notre Dame v Mechelnu ali oltar sv. Ildefonza, ki ga hrani dunajski Kunsthistorisches Museum.⁵ Tudi pri Rubensu niso stranski prizori kompozicijsko nadaljevanje osrednje slike, ampak le njihova krilna dopolnila, vsebinsko večkrat zelo samostojna. Da je bil Rubens eden največjih Metzingerjevih vzornikov, je bilo že večkrat ugotovljeno,⁶ da, ob italijanskih beneških, bolonjskih in rimskih vplivih, pri katerih so odločali zlasti slikarji Carracciji, Domenichino, Guido Reni in Maratta, velja celo, da je bil Rubens edini severnjak, čigar odmeve najdemo v Metzingerjevem delu.⁶ Motivno je jezdec na našem levem krilu, dirjajoči konj pa dobesedno, le da zrealno obrnjen, posnet po jezdecu na desnem krilu Rubensovega Dviganja križa v antwerpenski katedrali. Da je Metzinger to sliko res poznal, dokazuje tudi njegova slika iste vsebine, ki je bila v kamniškem župnišču⁷ (sl. 3).

Srednja slika pa kaže, da je Metzinger poznal in cenil tudi delo Anthonisa van Dycka, kajti figura starega Tita Manlija na konju in njegovega mladeniškega spremljevalca je le z majhnimi spremembami posneta po obeh konjenikih, ki asistirata prizoru mučeništva sv. Boštjana, ki jo hrani danes National Gallery v Edinburghu, drugo njeno varianto pa najdemo v Münchenski Stari Pinakoteki.⁸ Metzingerjev Manlij je bližji prvi sliki; slikar je spremenil le barvo konja, izpustil zastavo med starim in mladim vojščakom ter Manliju doslikal starčevsko brado; razen tega je Manlijev konj nekoliko vitkejši in z glavo zasukan na levo. S tem pa se nam spet potrjuje Metzingerjevo eklektično slikarsko razpoloženje, s katerim je zavestno prevzemal od drugih baročnih mojstrov bodisi celotne, le nekoliko variirane kompozicije, ali pa vsaj posamezne figure, ki jih je uvrščal v lastne kompozicije. Odprto ostane še vedno vprašanje, koliko si je pri tem pomagal z originalnimi tujimi deli in koliko z njihovimi grafičnimi posnetki. Vpliv grafičnih listov na Metzingerjevo slikarstvo ostaja namreč še vedno odprto poglavje, ki obljublja hkrati razkriti tudi več severnjaških prvin, kot smo jih v opusu našega baročnega slikarja slutili doslej (sl. 2).

Za tretjo sliko — »Otroci šibajo jetnika« — ki jo poznamo samo po kratkem Steletovem opisu, najdemo razlago spet v Livijevi Rimski zgodovini v 27. poglavju V. knjige. Upodobljeno je namreč kaznovanje falerijskega učitelja. Ko se je Marcus Furius Camillus vojskoval s Falerijci in oblegal njihovo mesto, ki je bilo dobro utrjeno in založeno s hrano, tako da ga ni mogel zavzeti, se je zgodilo, da je učitelj mestnih otrok po stari navadi peljal dečke iz mesta, kot da gredo na igrišče. V resnici pa jih je pripeljal v šotor rimskega poveljnika ter mu jih izročil kot sinove mož, ki odločajo v obleganem mestu. Camillus je bil nad tem ogorčen, kajti mesto je hotel zavzeti v poštenem boju ne pa na tako nepošten način. Zato je ukazal učitelja sleči in zvezati, nato pa ga je izročil falerijskim dečkom, da so ga s šibami pognali nazaj v mesto. Dogodek je Falerijce nagnil, da so se Rimu uklonili.

Opombe

¹ France Stelè, Politični okraj Kamnik, Ljubljana 1928, str. 402 in sl. 199. — Razen tega dopušča avtor Metzingerjevo avtorstvo v vprašanju tudi ob sliki Herkula, ki ubija leva.

² Ibid. str. 396.

³ Stanko Vurnik — Marijan Marolt, K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, ZUZ XII, Ljubljana 1933, str. 31 sq.

⁴ Srednja slika meri 187 × 131 cm; stranski dve pa 187 × 55 cm.

⁵ Adolf Rosenberg, P. P. Rubens (Klassiker der Kunst), Stuttgart-Leipzig 1906, sl. 44, 60, 162, 327.

⁶ Stanko Vurnik, K Metzingerjevemu življenjepisu, ZUZ VIII, Ljubljana 1928, str. 104.

⁷ F. Stelè, o. c. str. 111; Stanko Vurnik, K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, ZUZ IX, Ljubljana 1929, str. 96.

⁸ Hermann Voss, Eine unbekannte Vorstudie van Dycks zu dem Münchner Sebastianismartyrium, Kunstchronik 16, München-Nürnberg 1963, str. 294 sq, sl. 1 b in 3.

II. Simone Cantarini — Oidip se v Kolonu pripravlja na smrt

Na drugi razstavi starih tujih mojstrov v Narodni galeriji v Ljubljani leta 1964 je visela tudi slika iz zasebne lasti, ki je bila z vprašajem pripisana avstrijskemu baročnemu mojstru Hansu Adamu Weissenkirchnerju, vendar s podarkom močnega italijanskega vpliva.¹ Slika je prišla na razstavo z naslovom »Lot s hčerama«, vendar se je ob natančnejši analizi izkazalo, da vsebina ne ustreza biblični zgodbi o Lotovih hčerah, ki po begu iz Sodome nista našli moža, da bi se jima »približal po navadi vsega sveta«, pa sta zato v votlini dali očetu piti vina, da bi iz njega obudili svoj zarod. Vinjeni Lot se ni zavedel, da je ležal s hčerama, ki sta od njega spočeli in rodili sinova Moaba in Benamija. (Mojzesova knjiga I, 30—38). Ta prizor so renesančni in baročni slikarji pogosto upodabljali, vendar s precej drugačnim razpoloženjem kot veje iz slike na razstavi. Zato je doživela slika novo razlago: ne gre za upodobitev Lota, pač pa za oslepelega kralja Oidipa, ki se v Kolonu umiva pred odhodom v podzemlje (sl. 4).

Sele po razstavi se je pokazalo, da slika ni samostojna kreacija, ampak kopija originala, ki so ga svoj čas pripisovali Guidu Reniju — tudi na Renijevo razstavi v Bologni leta 1954² (sl. 5). Tudi ta slika je v zasebni lasti v Bologni ter naj bi bila nastala v poznem Renijevem opusu po letu 1635. In res, slika



Sl. 4. Neznani avtor, *Ojdip se pripravlja na smrt* (Ljubljana, zasebna last)

kaže mnogo značilnosti Renijevega čopiča in je nastala v njegovem krogu, toda če jo primerjamo z drugo Renijevo sliko *Lota s hčerama* na begu iz Sodome, v londonski National Gallery, (sl. 6) vidimo da sta tipa obeh žensk precej drugačna, bolj senzualna kot na omenjenih podobah, in da je Lot na njej sicer osivel, vendar še življenjsko polnokrven in ne suhljat, zlomljen starec kot na prejšnjih dveh slikah. Zadnje raziskave pa so prototip naše slike Reniju sploh odrekle in ga prepričljivo pripisale njegovemu učencu in posnemovalcu, bolonjskemu slikarju Simonu Cantariniju.³ Ta slikar, imenovan tudi Simone da Pesaro, se je rodil 1612 v Pesaru in umrl 1678 v Veroni. Sprva se je učil pri Baroccu, nato pa se je ves predal vplivu Guida Renija ter se celo preselil k njemu v Bologno, kjer je odprl slikarsko delavnico. Kljub temu, da ga je končno zvalila želja, da bi študiral Raffaellova dela, v Rim, se vendar v njegovem oljnim slikarstvu in v grafikah kaže tako močan Renijev vpliv, da se ne smemo čuditi, da so nekatera njegova dela pripisovali kar Reniju samemu, tako tudi sliko, o kateri govorimo.⁴

Kopija v slovenski zasebni lasti zelo zvesto posnema bolonjski original; razločki so le v nadrobnostih — v večjem chiarroscuro, v slikoviteje nabranih gubah, v plastičneje modeliranih golih delih teles, v nekoliko bolj maskovitih



Sl. 5. S. Cantarini, *Ojdis se pripravljajo na smrt* (Bologna, zasebna last)

obrazih — predvsem pa v krajinskem razpoloženju, ki je na originalu olimpijsko mirno z drevjem na svetlem obzorju, medtem ko na kopiji v ozadju vidimo plamene in dim. Ob skali v gričevnati pokrajini sedi pred dvema drevesnima debloma upadel stari, ki mu plašč odeva samo ledja; z desnico se opira ob tla, z levico pa sega v skledico, ki mu jo ponuja dekle z razgaljenim oprsjem, ki sedi na desni; drugo dekle sedi v ozadju, se z desnico naslanja na skalo pred seboj, levica pa ji počiva na vrču, ki stoji na skali. Prva zre v starčevo roko, segajočo v skledo, druga upira oči v njegov obraz. Celotna kompozicija je mehko vzvalovana v igri in kretnjah golih rok, v obrisnem loku figur, ki poteka od starčeve desnice na levi čez njegovo glavo na deklo v ozadju in s te na glavo in hrbet spredaj na desni sedečega dekleta. Duhovno razpoloženje je slovesno, elegično; nikjer ni sledu senzualne zapeljivosti, ki navadno spremlja prizor Lotovega upijanjenja — nasprotno, nekaj obrednega, tragičnega diha iz celotne slike. Vse to pa že zanika vsebinsko interpretacijo Lota s hčerama. Razen tega se prizor Lotove pijanosti navadno odigrava v votlini v gorovju po besedah biblije: »Bival pa je v neki votlini, on in obe hčeri.« Še več: stari na Cantarinijevem originalu in na naši kopiji se zdi slep in njegova roka bolj tiplje kot sega po skledici. In kakšen smisel naj bi imelo to, da »Lot« sega v posodo s pijačo z roko? Vse kaže, da se namerava stari umiti z vodo v posodi, ki sta



Sl. 6. G. Reni, *Lot s hčerkama* (London, National Gallery)

mu jo prinesli dekleti, pač njegovi hčeri Antigonina in Ismene. Utrujen je od življenja, plašč mu je zdrknil na ledja. Hčeri ga gledata sočutno, ne poželjivo. Celotna upodobitev se mnogo bolj sklada z opisom smrti starega in slepega kralja Oidipa, kot jo popisuje na selova usta Sofokles v tragediji »Oidipus v Kolonu«:⁵

»... Ko pa dospel do strme je brežine,
čvrsto stoječi na bronéni vkladi,
postal je na križišču mnogih stez
pa usél se sredi jame, kjer je sklenil
s Peirítoom bil Téseus véčno zvezo,
pri Tórikovi skali, ob votli hruški,
ne daleč proč od kamnatega groba.
Tu sleče posvaljkáno staro haljo,
pokliče hčeri ter veli prinesiti
vodé si za kopél in za daritev.
Dekleti skočita na bližnji grič,
v log Demétre, božice livad,
in hitro ustrezeta očetni volji.
Nato po šegi ga okopljeta
ter mu oblečeta mrtvaško srajco...«

Ko je bilo vse to storjeno, je vladar podzemlja zagrmel in Oidipa poklical, ta pa se je poslovil od hčera, poprosil atenskega kralja Teseja, naj skrbi za hčerki, nato pa ga je sprejela zemlja v svoje krilo.

Ali Cantarinijeva slika ne ustreza popolnoma Sofoklejevemu opisu? Tu je skala in drevje («votla hruška»), v ozadju je grič z Demetrinim logom, starec je slekel plašč, Antigona in Ismene sta mu prinesli v vrču vode in jo natočili v skledo, da se oče umije. Slikar pač ni hotel upodobiti pravega kopanja; dovolj je ritualno umivanje, morda le pokropljenje z vodo in telo bo pripravljeno za odhod v podzemlje. Motiv je v baročni ikonografiji menda enkrat in prav zato vreden, da nanj posebej opomnim in hkrati korigiram dosedanje nepravilno tolmačenje Cantarinijeve slike.

Kaj pa naša kopija? — Kopist se najbrž ni več zavedal prave vsebine podobe. Njegov »Oidipus« je malce krepkejši starec; gib desnice, ki sega po skledi, je negotov, dotika se roba posode, kakor bi jo prsti hoteli prijeti. Pogleda deklet sta bolj radovedna kot sočutna. Največji razloček pa je v ozadju, kjer švigajo izza obzorja plameni in se vali dim. Je mar to napoved bliska in groma ob glasu vladarja podzemlja, ki je Oidipa poklical? Verjetneje se mi zdi, da je bil tudi kopist prepričan, da gre za podobo Lotovega upijanjenja, pa je v ozadju nekoliko anahronistično upodobil že zdavnaj minuli dogodek — požar Sodome in Gomore. Tako je sliko res spremenil v prizor Lota s hčera, toda tako neprepričljivo, da smo ji naslov spremenili, še preden smo spoznali Cantarinijev vsebinsko mnogo jasnejši original.

O P O M B E

¹ Katalog »Stari tuji slikarji XV.—XIX. stoletja, II. (Slovenska Štajerska in Prekmurje); sestavila Anica Cevc; Ljubljana 1964, str. 39, št. 51. Brez reprodukcije. — Mere slike 114 × 152 cm; olje, platno.

² Katalog: Mostra di Guido Reni; katalog sestavil Gian Carlo Cavalli; Bologna 1954, str. 127, št. 66 in slika 66. — Mere slike 109 × 149 cm; olje, platno.

³ Andrea Emiliani, Simone Cantarini; opera grafica (I), Arte antica e moderna 8, Bologna 1953, slika 189 d. — Avtor navaja starejšo literaturo, ki mi, žal, ni bila dostopna; sliko objavlja — še vedno z naslovom »Lot s hčera« — ne da bi jo v tekstu omenil in brez navedbe, kdo in kdaj jo je pripisal Cantariniju. Vendar primerjava z drugimi slikami in risbami potrjuje Cantarinijevo avtorstvo.

⁴ Oskar Pollack v: Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler V, Leipzig 1911.

⁵ Tekst objavljam v prevodu prof. Antona Sovreta. (Sofokles: Kralj Oidipus, Oidipus v Kolonu, Antigona, Filoktetes; Ljubljana 1962, str. 183.)

IKONOGRAPHISCHES PROBLEM ZWEIER BAROCKER BILDER

Valentin Metzinger, Titus Manlius Torquatus.

Im ersten Kapitel versucht der Autor ein bis zum letzten Welt-Krieg im Schlosse Križ bei Kamnik (Kreuz bei Stein in Krain) sich befindendes Bild mit einer historischen Szene inhaltlich zu erklären. Das Bild ist aus dem fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts und stammt vom Maler Valentin Metzinger. Dieser Meister ist aus Saint-Avold in Lothringen gebürtig, jedoch nach der Übersiedlung nach Slovenien (Ljubljana) hatte er sich hier so aklimatisiert, dass er einer der führenden Maler des slovenischen Barock geworden ist. Doch die profanen Kompositionen sind in seinem Opus sehr selten. Das Bild ist dreiteilig. Die mittlere Szene zeigt uns die Enthauptung eines jungen Mannes; von den zuschauenden Kriegern ist besonders der graubärtige

Kommandant zu Pferde betont, diese Figur und der junge Soldat hinter ihr sind motivisch an die zwei Reitersoldaten angelehnt, die rechts im Bilde des Martyrium des hl. Sebastian von Anthonis van Dyck zu sehen sind; von zwei Repliken dieses Themas ist unseren Figuren die in der National Gallery zu Edinburgh näher. — Es handelt sich wohl um die Darstellung der Geschichte des Titus Manlius Torquatus, der, wie uns Titus Livius erzählt, den eigenen Sohn enthaupten liess, weil dieser dem Tagesbefehl nicht gehorsam war und in einem Duell den feindlichen Gegner Geminus Metius erschlug. — Das linke Bild zeigt einen römischen Offizier zu Pferde und ist spiegelverkehrt dem Reiter vom Rubens in der ebenso dreiteilig angelegten Kompositionen des Erhebung des Kreuzes in der Antwerpener Kathedrale verwandt. Motivisch ist dieses Bild nicht mit der Zentralkomposition verbunden, obwohl es ihre sinnhafte Ergänzung bedeutet — wohl als Allegorie der Kriegssucht. — Auf dem rechten Bild sind ein Greis (Pedagoge?) und ein Jüngling im Gespräch dargestellt — wahrscheinlich mit einer moralisierenden erzieherischen Tendenz: das Ereignis mit Titus Manlius soll der Jugend ein Beispiel und Vorbild sein.

Simone Cantarini, Oidipus in Kolon.

Das früher Guido Reni, heute seinem Schüler Simone Cantarini, der längere Zeit in Bologna wirkte, zugeschriebenes Bild im Privatbesitz in Bologna hat man einst als die Darstellung Lots mit seinen Töchtern erklärt. In der Wahrheit jedoch sprechen die ganze Umgebung (die Bäume, der Fels, der Hain) und die psychologische Stimmung des welken Greises und der ernsten Mädchen dafür, dass wir es mit einer Darstellung des sonst äusserst seltenen (oder überhaupt nicht verwendbaren) Motivs des Oidipus in Kolon zu tun haben. Der blinde Oidipus wäscht sich vor dem Abgang in die Unterwelt — wohl nach der Erzählung von Oidipus Tod in der Tragödie von Sophokles. Gegen die Interpretation im Sinne »Lot und seine Töchter« spricht sowohl der Schauplatz wie die Vergleichung mit den Figuren auf dem Bilde Guido Renis »Lot und seine Töchter« (London, National Gallery). Bei Sophokles badet zwar Oidipus vor dem Tod, hier jedoch sehen wir nur ein rituelles Waschen aus einem kleinen Gefäss, in das er mit den Fingern greift. Auch diese Handlung kann mit Lot und dem Trinken nichts gemeinsames haben.

Eine Kopie des Bologneser Bildes befindet sich auch im Privatbesitz in Slovenien. Da hatte jedoch der unbekannte Kopist am Horizont die Flammen und Rauch angebracht, was vielleicht an den Untergang von Sodom und Gomorra weisen könnte. Also hatte auch der Kopist den Inhalt und die Bedeutung des Cantarinischen Bildoriginals nicht mehr gekannt und hat ihn in das Motiv von Lot verwandelt; bei Cantarini ist das Feuer nirgends zu sehen.