

Tako mislim in pravim jaz! — Gospod, Vi greste v vas?»

»Da!« je odgovoril tujec.

»Tu se loči najina pot; ta steza pelje v vas, ta pa proti mojemu domu. Nič ne zamerite, da sem se tako razgovoril; tako mi rojijo misli po glavi kakor čebele v panju in mi ne dajo miru; tako mi je včasih, da bi moral znoreti. Če srečam človeka, katerega spoznam s srcem, da je res človek, se rad

razgovorim z njim; olajšam se s tem za nekaj časa; za nekaj časa se misli razletijo; kmalu pa se vrnejo zopet in mi rojijo po glavi, da ni miru, ne pokoja. Nič ne zamerite, gospod, in z Bogom pa srečno hodite!«

»Z Bogom, oče, in srečno pot!«

Tujec je postal nekoliko in gledal za njim, kako se je globoko sklonjen pod bremenom upiral v strmo stezo.

Šubici.

Dr. Josip Mantuani.

Nihče ne more in ne sme več dvomiti, da je »Dom in Svet« prvi slovenski ilustrovani list; prvi, mislim, po svojem pomenu, četudi ne morebiti po svojem začetku. Obravnaval je domače odnose, pripovedoval je o svetu dolgih — za vrsto nje-



1. Ivan Šubic doma po završenih akademskih študijah v Benetkah.

govega dela res dolgih — 29 let; načrtoval je lastnim krogom smer in napredek, uspehe je primerjal z razvojem drugih kulturnih skupin, panog in narodov. Naše talente je budil na umetniško delo, obenem pa je učil ceniti umetnost in njen kulturni in etični pomen. Da bi se ta list ne spomnil sedaj naših najboljših domačih umetnikov, da bi pozabil

mož, ki so šli z doma v svet in so od ondi obdarjali svojo domovino z zreliimi umotvori, to bi bilo nepričakovano, da ne rečem zoper njegov osnovni program.

V vrsto mož, ki so v resnici vredni, da se jih spominja »Dom in Svet« in z njim krog njegovih čitateljev, sodita pač med prvimi brata Šubica. Podatke o njihovem življenju imamo v »Ljubljanskem Zvonu« (1885) in pozneje od večje roke zbrane v »Dom in Svetu« (1892). A s tem pa poglavje o Šubicih ni izčrpano. Umetnikova duša je zakladnica, iz katere dobivajo dragocenosti cele vrste rodov. Treba je pa natančno razbirati in ogledati si vse, ne samo velikih, blestečih umotvorov, ampak tudi male in dozdevno neznatne. Tako spoznavamo podrobno umetniško delo, vidimo, kako se upira naravna oblika volji umetnikov in kako ta zmore z vztrajnim delom vse zapreke, ki mu jih stavi narava v bujni prelesti svojih pojavov. V ta namen posežemo po mali izbiri ročnih risb, torej po vrsti neznatnih dragocenosti, ki nam odkrivajo v svoji goli preprostosti stremenje umetnikove duše mnogo bolj, kakor pestrost in mamljivost izvršenih umotvorov. Brata Šubica — kadar izpregovorimo ta priimek, imamo v mislih oba najodličnejša člana te rodbine, Janeza in Jurija — sta bila tega naziranja, da ni vsak poizkus že dovršena umetnina. Zato sta spravljala posamezne študije, obrise in kompozicije, ker v vsakem tiči več ali manj umetniške misli. Vsa vrsta dá končno vso vrsto misli in podob ter pojasni, kako se je vse to zaokrožilo in zlilo v dovršen umotvor.

Ko je bival Janez Šubic na akademiji v Benetkah (1871—1875), je temeljito proučeval naravo in si uril oko in roko v risbi po živih modelih. Vse mu je bilo predmet opazovanja. Ko je prišel iz Benetk domov, je narisal ta prizor, ki se je najbrže

pravtako razvil v domači hiši. On sam pripoveduje materi o lepoti Benetk, sestra prisluška od strani. Oče pa in manjša brata se bavijo s pregledovanjem risb, ki jih je Janez prinesel s seboj, in so v to tako utopljeni, da se zdi, da jih nič drugega ne zanima (podoba št. 1).

Leta 1876. se je vrnil v Italijo in se nastanil v večnem mestu. Tu je začel snovati veliko oltarno podobo sv. Martina za župno cerkev v Šmartnem pod Šmarno goro.¹ Naročilo je dobil bržkone za časa svojega bivanja na Kranjskem po završetku akademičnih študij. Nimamo sicer cele, nepretrgane vrste vseh zasnov in risb; a že iz tega, kar nam je na vpogled, sklepamo lahko, kako se je porajala in završila lepa slika. Kaj nam torej pripovedujejo ti listi?

Ko je bila stavljena našemu umetniku naloga, naslikati sv. Martina, je bilo pač prvo, kar je storil v ta namen, da je vzel v roke življenje svetnikov, prečital životopis svetega škofa in se poučil o njegovem delovanju, o njegovem poveličanju po smrti. A kaj naj vzame za predmet svoji sliki, ko je sv. Martin na toliko strani zaposlen, kakor malo-kateri svetnik! Zaščitnik je mnogim obrtnikom, tako klobučarjem, krojačem, krtačarjem, lončarjem, mlinarjem, okleparjem, rokavičarjem, sodarjem, strojarjem, suknjarjem, tkalcem, trgovcem z vinom in veletržcem sploh; kot svojega zavetnika ga kličejo na pomoč berači, grešniki, konjeniki, pastirji, pivci, popotniki, vojaki in posebno slabotni otroci; ljudstvo ga smatra za pokrovitelja domačih živali, posebno gosí in konj, pa tudi rodovitnosti polja in vremena; kličejo ga na pomoč zoper izpuščaje, koze, šen, gobe, napenjanje in prosijo, da jih štiti zoper kače in volkove.

Česa naj se torej oklene? S čim naj označi svetnika? Umetnik je bil v položaju, ki nam dokazuje nad vse jasno, da ima umetnost kot taka in vsaka njena panoga svoj namen, svoj višji smoter, kakor vse, kar je v zvezi s človeško kulturo. L'art pour l'art tu ne zadošča. Janez Šubic je bil na razpotju: ali naj ustvari podobo, ki mora ustrezati svojemu namenu, po lastnem naziranju, ali pa naj jo zasnuje po obrabljeni stari formuli sv. Martina na konju, delečega svoj plašč z mečem poleg njega ždečemu beraču. Ni se obotavljal, ni si premišljal. Stari način se mu ni zdel umetniško primeren — kajti konj prevladuje na takih podobah — in njegova umetniška duša je čutila tudi, rekel bi, teološki nedostatek: je li čudo, da je zmolila preprosta

kmetica svojčas tudi očenaš na čast svetemu konju? In brez pomisleka se je odločil za daljšo in trnjevo pot lastne kompozicije. Kaj naj vzame iz obilice značilnosti? To je bilo samo umetniško vprašanje. Teološko in cerkveno bi bilo pravilno vsako prej omenjenih zavetništev, da se svetnik zadostno označi na sliki; druga reč je pa, katero bi se dalo umetniško najbolje izrabit. Šubic je bil mož, ki je



2.

Sv. Martin ozdravlja bolnico.

imel o umetnini še pravo naziranje: da mora imeti najprej določno idejo in da je delo umetnosti potem oblikovanje ali izražanje te ideje v oblikah. Kakor mora imeti pisatelj najprej misel, ki jo oblikuje, bodisi v prozi, bodisi v vezani besedi, tako tudi slikar. V življenju sv. Martina čitamo, da je nekoč ozdravil gobovega človeka s tem, da ga je poljubil. Na ta čudež se naslanja zupanje ljudi v sv. Martina kot močnega priprošnjika zoper hude krvne in kožne bolezni. In to si je izbral naš umetnik, da obdela — edino to. V kolikor nas poučava vrsta tozadevnih risb, ni mislil od začetka na nič drugega. Najprva zasnova

¹ Gospodu vladnemu svetniku in ravnatelju obrtne šole Ivanu Šubicu izrekam za preprosto in lepo risbo iz njegove zbirke v svrhu reprodukcije na tem mestu svojo najvdanejšo zahvalo.

(podoba št. 2) obsega samo dva glavna člena: a) sv. Martina, ki z blagoslavljanjem ozdravlja, b) bolno žensko, katero prinašata dva moža predenj. Ideja je torej bila: »sv. Martin čudotvorno ozdravlja« — misel torej, ki zahteva dveh glavnih sestavin, čudodelnika in ozdravljenca. V prvi



3. Sv. Martin ozdravlja bolnico. (Tretja osnova.)

zasnovi že vidimo ta dva člana, a tu nista še estetično dovolj zvezana po obojestranski vzročnosti. In to je umetnik tudi čutil prvi hip, ko je ustalil bežno podobo na papirju. Imel je vsebino kot surovino pred seboj; tedaj pa se je pojavljala druga zahteva, ki iz ideje šele naredi umetnino: *estetično oblikovanje*. Takoj je na istem listu ob strani zasnoval v malem merilu skupino, v ka-

teri sta gori imenovana elementa vzročno že neprimerno jasnejša — samo vsled boljše estetične razporedbe; tu je svetnik bolnici že dokaj bližji in risba vzbuja v naši duši osnovno pravilno predstavljanje dogodka. Korak za korakom sledimo lahko umetniku in posnemamo iz zasnov, kako stremi za tem, da zbere tvore in vizije svoje umetniške duše ali fantazije na listu papirja s preprostimi sredstvi. In to je risba. Gre mu le za razdelitev mas, za pravilnost črt; a njegova popolna umetniška misel dobi izraza šele v harmoniji črt, barv, svetlobe, oblik in kompozicije v podobi. Taka risba, ki pripravlja umotvor, torej ni še polnoveljavna umetnina, ampak oporna študija, odlomek brez zveze s celokupno idejo. Koliko dela dá umetniku oblikovanje njegove lastne umetniške misli, da se pojavi v svoji popolnosti, zasledujemo skoraj brez težav v teh risbah.

Iz praktičnih razlogov in razmotrivanj je nastala druga osnova. Umetnik se je zavedal, da tvori za svojo dobo; vsaka prava umetnina pa ni nič drugega, kakor umetniški opis tiste dobe, v kateri je nastala, to se pravi, vsak pravi umetnik estetsko stilizira svojo dobo. Šubic je to vpošteval. Spomnil se je, da v njegovi dobi ni običajno, da bi prišel pri cerkvenih funkcijah škof sam, ampak v spremstvu drugega duhovništva ali z asistenco. To ga je napotilo, da je drugo zasnovo tako uredil. Pri čitanju življenja sv. Martina in mesta, ki govori o čudežnih ozdravljenjih, je ugledala umetnikova duša krasno cerkev, v njej pa pestro množico, zapuno prosečo svetnika pomoči. Uzrla je njegova tvorna fantazija sv. Martina, ki se kaže v svoji slavi ter blagoslavlja rešuje ljudstvo bolezni. To vse je gledal Janez Šubic pod vtisom svoje dobe, ne pa tako, kakor bi se moglo vršiti tedaj, ko je bil sv. Martin škof turonski; njegova slika je torej hotela biti odsev časa, ki jo je rodil, ni pa mogla biti potemtakem arheološko pristna ilustracija. A predstavljal si je ves prizor tudi pod posebnim vtisom smeri, ki mu jo je privzgojila njegova mladostna doba; Kranjec ima o svetnikih in njihovi slavi precej realistične pojme: misli si jih približno v takih razmerah in v takem osredju, kakor, recimo, navadne ljudi v »boljših« ali, ako hočete, v »najboljših« odnošajih; in po tem merilu in po tej empiriji presoja tudi življenje in slavo v nebesih.

Da je vzel eno samo bolnico iz cele množice — pars pro toto —, o tem so pač odločevali le umetniški razlogi, stremljenje po jasnem in razločljivem kontrastu: najprej etični, ki ga izraža na eni strani svetnik, kateri je vse prestal in zmogel, na drugi strani ženska, bolna, onemogla; tam duhovnik,

tu zastopnica lajikov; tam mož, tu žena. Kontrast pa leži tudi v črtah: nasprotni navpični smeri stoječega svetnika imamo horizontalno črto ležeče ženske; a okolica, ki jo obdaja, tvori most čez vrzel od ene smeri do druge, ker se množica sklanja, kleči in ždi. Baš ta bolnica mu je dala mnogo dela, preden jo je oblikoval tako, da učinkuje primerno, jasno in umerjeno, soglasno z drugimi skupinami. Prva osnova jo kaže ležečo, pri njej pa dva moža, ki jo držita napol zravnano; a moža sta v malo izraziti kretnji. Druga osnova kaže bolnico v isti kretnji, a moža pri njej sta dobila izrazito, da ne rečem akrobatsko pozo. Ta mu je bila spet premočan kontrast napram svečani umerjenosti sv. Martina — in položil jo je na stran ter zasnoval variјanto, v kateri je omilil to skupino s tem, da je pustil bolnico v rokah ženske, možu pa je prisodil vlogo, da moli. Da se prepriča, kako da učinkuje v celoti, si je narisal vso kompozicijo nanovo (tretja zasnova; podoba št. 3). Sv. Martin je — po besedilu njegovega

škofa je ostala praznota, ki bi kazila enotnost kompozicije; to je umetnik z bistrim pogledom takoj zadela z otročičem, držečim tradicionalno »Martinovo gosko«. V ospredju tvorita dve podskupini težišče: na eni plati ženska z bolnico, na drugi žena, ki ima ob sebi otroka in kaže na svet-



4. Sv. Martin. Študija za skupino bolnice.



5. Sv. Martin ozdravlja bolnico. (Četrta osnova.)

življenjepisa — v notranjščini cerkve, obdan od asistence; pred njim množica bolnikov, šest žensk in en možak, poleg pa dva otroka. Vsi ga prosijo pomoči, kar izražajo povse jasno njihove kretnje. Dočim je gruča s sv. Martinom sklenjena, se deli oddelek bolnikov na dva kampa, ki puščata na sredi malo presledka; ta omogočuje pogled na celo postavbo svetnikovo. A pod nogami čudodelnega

nika. Kolika razdalja med prvo in tretjo zasnovo! In pri tej se mu je misel že tako razbistrila, da je označil tudi ves barvni akord v osnovnih tonih.

A podoba mu ni ugajala. Kontrastov ob bolnici je pogrešal, uvažujoč dejstvo, da slabotna ženska ne zmore trudapolnega opiranja in dviganja odrasle osebe in da je med onemoglo bolnico in strežnico premalo razlike. Zato je to skupino

posebej preosnoval: bolnici je dal krepkejšo ude, tako da skoraj spominja na Rubensove in Van Dyckove ženske; opirata jo dva moža v akrobatskih pozah (podoba št. 4).

S to preosnovo je bila pa prizadeta vsa kompozicija. Osnoval jo je novo. Dočim je bil prej — v drugi in tretji zasnovi — svetnik v notranjščini cerkve, ga je postavil v četrti zasnovi na stop-



6. Študija za podobo sv. Martina.

nice pred portal (podoba št. 5). Asistenca se je skrčila; skupina bolnikov se je strnila v sklenjeno gručo, zavzemajočo vso desno plat. Bolnica leži na nosilih in je do pasu gori zagrnjena; opira jo možak v nepretirani kretnji. Med skupino leve polovice (svetnik z asistenco) in desnega dela (bolniki) je presledek; a ta je pomaknjen iz sredotočja proti levi in zgineva v globino v smeri proti desni, torej nekak nesimetričen red. Tudi to risbo je z barvami laviral.

A bolnica v ospredju še ni soglašala z njegovo umetniško mislijo. Naš umetnik je pa imel na eni strani neugnano tvorno silo, na drugi pa neizčrpen zaklad oblik; bil je, kakor zahteva Albrecht Dürer, prenapolnjen s podobami. Zasnoval je ta del svoje nameravane podobe vnovič. Bolnica, popolnoma oslabiljena, visi in sloni v naročju moža, ki jo le s težo drži; zaupno je obrnjen njegov pogled k svetniku, a njegova kretnja je napram prejšnjim zelo omiljena. Šlo mu je torej za to, da označi hudo, smrtno bolezen dovolj jasno, da ne rečem usiljivo, ker s tem oslavi čudotvorno ozdravljenje.

Ko je pa preosnoval to skupino, se ni prav prilagodila celi podobi. In brez obotavljanja jo je preobrazil petič. Svetnika je postavil z maloštevilno asistenco treh oseb na levo plat pred glavna vrata krasne cerkve, pred njim je celotna skupina treh oseb, med njimi tvori sredotočje bolna ženska. Mož, ki jo podpira, stoji; bolnica pa leži na nosilih in je z gornjim delom telesa napol vzravnana; torej je misel popolne, skoraj mrtvične onemoglosti spet opuščena. — Nova pa je tehnična razpredelba mas, ki je ostro poudarjena: na levi cerkvena arhitektura, opremljena z visokimi stebri, pred njo skupina s svetnikom; na desni skupina bolnice, zadaj pa arhitektonski zaključek.

Tako se je približal svoji umetniški misli vedno bolj. In ko je vso kompozicijo šestič zrisal, je imel zasnovo v vseh glavnih aktih določeno, tako da je mogel pričeti s podrobnimi študijami. Ta varijanta je pravzaprav izpopolnitev pete zasnove. Sv. Martin je dobil obilnejšo asistenco; označenih je sedem oseb, a le tri so popolnoma zarisane. Tudi ob bolnici je pet oseb; a mož, ki jo opira, je dobil zopet živahnejše kretnje, katerih glavni naglas je skrajni napor telesnih moči — a brez akrobatske poze. Končno sta se v teku procesa izluščili dve osebi bistvenega pomena: sv. Martin na eni, bolnica na drugi strani; druge osebe vežejo obe glavni nositeljici ideje, ostalo, kar ni v njihovi neposredni bližini, je štafaža. Po krogotoku raznih preosnov je dospel umetnik na prvotno točko svoje umetniške misli nazaj: Sv. Martin ozdravlja bolnico; le da nam tega ne pove s suhimi besedami, ampak v poetično in lepo zaokroženi kompoziciji. — Poleg obrisov pa imamo tudi dolgo vrsto podrobnih študij, ki nam pričajo dvojce: najprej, da je umetnik šel pri svojih študijah do dna in je vestno proučil vsak akt ob živem modelu; potem, da se je oziral na učinek in ga tako pripravil, da se mora zdeti vsakemu gledalcu verjeten in mogoč. Kajti naša

empirija v umetniškem oblikoslovju sloni na dejstvu, da je vse, kar zaznamo v naravi okolu sebe, tvor dveh činiteljev: narave same in naše zaznavnosti. Med risbami, ki so mi trenutno na upogled, imamo za podobo sv. Martina šest študij. Gol

dvignjen in nazaj zavihan. Proučevanju pluvijala velja tudi četrta študija, osobito odsvitanju svile. Peta risba kaže gorenji del pluvijala od strani, tako da je moral biti umetnik preskrbljen s podrobnimi študijami za vse slučaje definitivnega oblikovanja;



7.

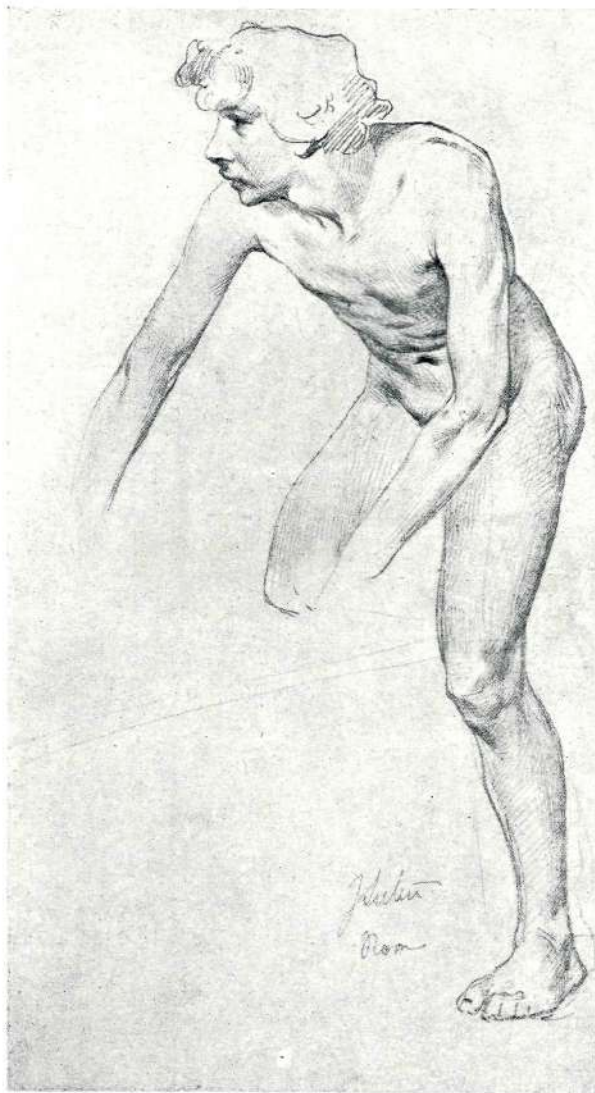
Študiji za podobo levita na sliki sv. Martina.

moški akt začenja vrsto; isti model, a oblečen v pluvijal nadaljuje vrsto; glavni predmet je bilo proučevanje gub na pluvijalu (podoba št. 6). Tretja študija je zopet posvečena najskrbnejšemu opazovanju vseh pojavov: obrisnih oblik, gub, osvita, osenčenja in senc, odseva, barvnih vrednot in perspektivnih svojstev. Pluvijal je tudi osnovno drugače prirejen kakor pri drugi osnovi: bolj pri-

a vseh tozadevnih risb ne poznamo še, tudi ako so se ohranile. Iz gori omenjenih risb je vzeta podoba sv. Martina v delni skupini: škof z dvema levitoma, katerih eden mu privzdiguje plašč, drugi pa nosi palico. Svetnikova postava je tukaj grandiozno zamišljena; odgrnjen pluvijal kaže velik del albe, ki se mora vsiljevati očesu po svoji blesteči belini in je primorati, da se obrne najprej nanjo; vsi trije

člani te skupine so živahnejši v kretnjah, ker so vsi mirno korakajoči.

Pravtako, kakor podobo svetnikovo, je proučil tudi vsako postavo njegovega spremstva, najprej ob golem aktu, potem oblečeno. Pred menoj je devet takih študij, izmed katerih bodi ena tu priobčena, da dokažem, kako vestno je pripravil umet-



8. Sv. Martin.
Podrobna študija za moža ob ležišču bolnice.

nik vsako posamezno podobo. Oblečen akt levita imamo v dveh fazah pred seboj, prvi je zabrnjen v stran (tri četrtine profila), drugi v popolnem profilu, tako da je imel umetnik pri sklepni kompoziciji možnost, upostaviti eno ali drugo, kakor bi mu bolj kazalo (podoba št. 7).

Od članov druge podskupine, katere sredotočje je bolnica, je znanih več študij, delanih po golem modelu, da se ugotovi pravilno in neoporečno vsak

giblaj. Priobčujem prvo misel, namestiti moža ob ležišču bolnice: mož stoji, sklonjen nad ležišče, obrnjen skoraj frontalno proti gledalcu, le obraz je od strani videti; pezo njegovega telesa nosi pretežno leva noga, z desno se opira kleče ob rob ležišča (pod. št. 8). Tako je zamislil to postavo potem, ko je bil zavrnil vse prejšnje zasnove, ki sem jih omenil gori pri celotnih kompozicijah. A tudi to podobo je še večkrat preuredil; na razpolago so mi poleg tu priobčene zasnove še nadaljnje tri. Ena ga kaže stoječega za bolnico na obeh nogah, sklonjenega naprej; desnica je dvignjena v vodoravno lego, levica zravnana navzdol; druga bistveno soglaša s priobčeno, a se loči od nje v gibljajih; tretja nudi še bolj sklonjeno telo, desna noga je zganjena v kolenu in precej daleč naprej potisnjena na ležišče bolnice. Navsezadnje pa mu ni dopadla nobena zasnova, celó osebo samo je opustil pri definitivni kompoziciji.

Kako se je bavil z oblikovanjem bolnice, sem omenil že zgoraj pri označevanju celotne kompozicije. Posebnih študij imamo — dosedaj — osem. Vse se drže temeljne ideje, da naj bolnica leži pred



9. Študija otroške glavičice za sliko sv. Martina.

svetnikom znak na ležišču. Ločijo se le po malih variantah v kretnji: tam leži z nogami, lahko k sebi potegnjenimi, tu popolnoma zravnana; zdaj je obrnjena od leve proti desni, zdaj narobe; trup je enkrat bolj, drugič manj pridvignjen.

Da je s tako vestnostjo proučeval posamezne podobe glavnih skupin, je pač razumljivo, a tudi značilno za njegovo temeljitost pri oblikovanju ideje. Velespoštovanje do tega umetnika pa nam

naravnost izsiljuje dejstvo, da je istotako vestno pripravil tudi dele štafaže. Ta ni sicer nikjer brez pomena in zveze z glavno mislijo, a postranska stvar ostane vendarle. V ozadju na desni plati podobe stoji ženska z otročičem v naročju. In glavico tega otročiča imamo v treh zasnovah ohranjeno (pod. št. 9 in 9 a).

Sklepno redakcijo tega trudapolnega proučavanja nam kaže izvršena slika v Šmartnu pod Šmarno goro. Najodločilnejša izprememba se je uveljavila v skupini bolnice. Šubic je opustil tu vse, kar more mikati umetnika; mož, ki kleči poleg bolnice in jo dviga, ni več opora, moč, ki izrablja svoje fizične sile samo za to, da drži onemoglo bolnico pokoncu, ampak vdan, ljubeč oče ali sorodnik, ki ga prevevata skrb in strah, ki ga napolnjuje zaupanje v moč svetnikove priprošnje. Ob vzglavje je stopila ženska, sestra ali sorodnica, ki priporoča bolnico sv. Martinu, vidno prežeta notranjih stisk, a tudi trdne vere na pomoč po svetnikovi priprošnji.

Podoba je cerkvena, verska. Ta se ni dala kopirati po naravi in njej se ni dala navdahniti



9a. Študija otroške glavice za sliko sv. Martina.

čutna ubranost umetnikove duše tistega hipa, ko je slika nastajala: ta prizor je moral poteči iz umetnikovega čuta in iz njegove fantazije i po vsebini i po obliki. Ni čuda, da je moral naš Šubic zmoči tako ogromno delo priprav v to, da je dal vsej sliki tisto obliko, katero je sam zrl v svoji duši, in da je izvršil podobo tudi za poznejše dobe in za druge ljudi, da se ob njej izpodbujajo in obenem etično naslajajo.

Ako bi obstali pri tej sliki, bi premotrili samo enostransko globoko čuvstvenost Janeza Šubica. Ne dá se sicer izčrpati ob par primerih, a zaslutiti



10. Študija za risbo „Dva studenca“. (Prva zasnova.)

bo mogoče to notranje bogastvo, ako proučimo na kratko še par drugih, izvenverskih primerov.

Leta 1878. je izvršil Janez Šubic več podob na podstavu slovenskih in drugih pesnitev. Med temi eno po Jenkovi pesmi: »Dva studenca«; po Schillerjevi »Der Gang nach dem Eisenhammer« je narisal prizor Jurij Šubic. Te dve še premotrimo.

Ko je prečital Janez Jenkovo pesem, mu je stopila simbolika njena z vso jasnostjo v realnih

podobah pred duha. Ni zrl več studencev, ampak z vso gotovostjo je substituiral njihovi stvarni vrednoti: mladeniča in deklico. Podoba št. 10 nam kaže prvo pojmovanje deklice; zasnova mladeniča dosedaj ni znana. V tej risbi se nam živo zrcali dejstvo, da je naš umetnik globoko koreninil v domačem narodnem življenju: ženski studenec je krepko, kmetsko dekle, njen akt istotako preprost kakor izrazit: stoji na prostem, pod drevjem — a zatopljeno v bolestne misli.



11. „Dva studenca.“ (Druga zasnova.)

Celotna kompozicija (pod. št. 11) nam pa nudi že ves prizor. Dekle stoji pod skalo — in izpod skale izvirata studenca dva! — žal, da ne več kmetska punica, ampak kot grajsko dekle, oblečeno po okusu izzveneče romantike. Ta smer je še enkrat zaplapolala, preden se je utrnila za vselej, to pa umetno razpihana po Makartovi smeri, obojito pa po sprevedu v proslavo petindvajsetletnice cesarjeve poroke. Tedanja doba je to zahtevala, posebno na Dunaju. In Šubic je bil na Dunaju, udeležen je bil pri kompoziciji Makartovega spreveda, in »Zvon«, kateremu je bila namenjena ta kompo-

zicija, je izhajal tudi na Dunaju. Umetnik je stiliziral tisto dobo in prav s tem dokazal, da kot pravi umetnik ni izgubil stika z veseljnostjo svojih dni. Istotako, kakor dekle, je odet tudi fant v obleko »viteške« dobe. Razoglav odhaja s popotno palico v roki, z oprtanim nahrbtnikom. Dekletu kliče in maha v slovo, a pot ga vodi navzdol, proti levi. Ona pa stoji zamišljena, korak obrnjen proti desni — dočim pogled sledi mladeniču. — Izvršena risba (pod. št. 12) ima sicer več, a vseskozi nebitvenih



12. „Dva studenca.“ (Izvršena risba.)

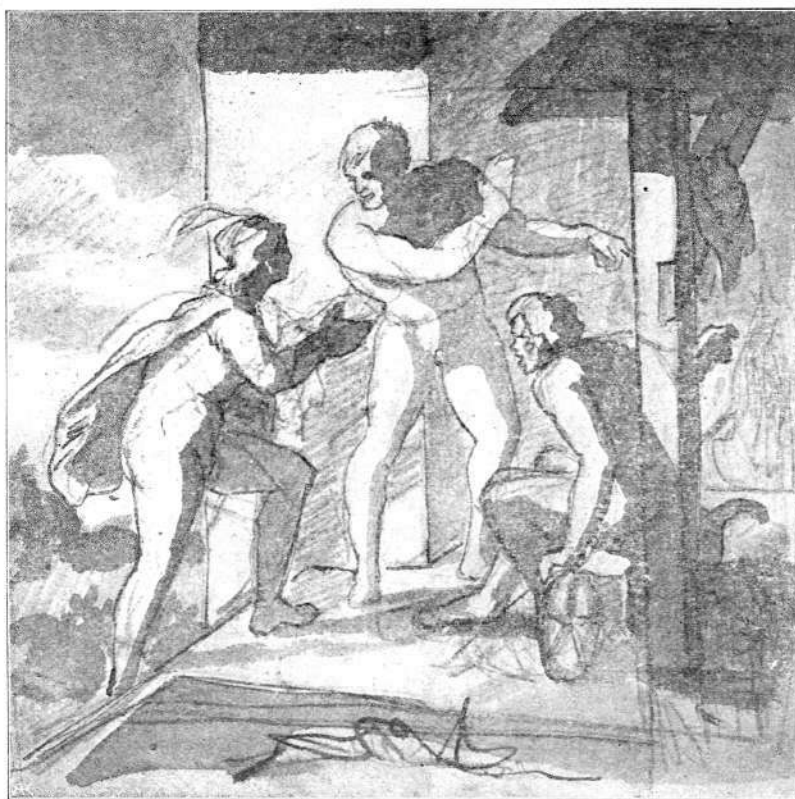
korektur; glavne stvari so ostale vse neizpremenjene. Prav to dejstvo izpričuje tudi, da je Janez Šubic takoj dvignil jedro umetniške naloge z vso suverénostjo; to je čar umetniške intuitivnosti. Na ta način nam je podal v tej risbi snov, ki jo je poznal on in ki jo poznamo mi vsi, davno, od mladih nog. S tem nas ni šele treba bilo prisiliti, da spoznamo ali se uživimo v nov, nam neznan svet, ampak umetnik nam je omogočil, da uživamo njegov umotvor neposredno.

Tudi nastopni primer Jurija Šubica nam to dokazuje. Zadača mu je bila, ustrojiti prizor iz Schil-

lerjeve pesmi »Der Gang nach dem Eisenhammer«. S prvo mislijo je pogodil najznačilnejšo točko vse pesmi, vrhunec zapletljaja, ter je izrazil v umetniški obliki teh-le šest stihov petindvajsete kitice:

Da ruft er: »Was der Graf gebot,
Ihr Knechte, ist's geschehn?«
Und grinsend zerren sie den Mund
Und deuten in des Ofens Schlund:
»Der ist besorgt und aufgehoben,
Der Graf wird seine Diener loben.«

Ne rečem, da mu ni dala podbude za izvolitev baš tega prizora morebiti že izkušnja; kajti tudi



15. Hoja na plavž. (Peta zasnova.)

pred Šubicem so se bavili umetniki s tem predmetom. A način oblikovanja in razporedbe priča, da je to začutil v sebi in da je spravil na papir, kar je čutil: to pa z jako skromnimi sredstvi, a s tem večjo izrazitostjo. Kaj imamo v kompoziciji? Ostrešje pred pečjo, pod njim delavec, kažoč v zrelo peči, ob strani drug delavec; pred obema Fridolin. Ti elementi se ponavljajo na vseh osnovah, od prve do zadnje, a vedno drugače. Ohranilo se nam je pet osnov — in tu menim, da so vse, brez vrzeli.

Prva nam podaja imenovane elemente — a še nekam okorele, brez pravega življenja in giba-

nja. Drugo preveva življenjska sila in medsebojnost med posameznimi osebami je že prepričevalna (pod. št. 13). Tretja je pa že drugače zasnovana, ne da bi se bil dotikal umetnik bistvenih sestavin. Ostrešje je postalo bolj komplicirano, romantično; prvi delavec je postal vljuden: z levico se odkriva, z desnico pa kaže v peč; drugi delavec sedi sključen na panju in ponavlja pripovedovanje svojega tovariša s tem, da tudi on opozarja na peč. Fridolinu se pa vidi na hoji, da hiti, ker se je bil zakasnil. Četrta preosnova popravlja zopet ostrešje in je drugače razporeja; vsa stavba je potisnjena mnogo bolj

proti desni, nego pri prvih treh. Prvi delavec je napredoval v vljudnosti, ker stoji že odkrit pred Fridolinom, pripovedujoč: »Der ist besorgt . . .« itd.; z levico opozarja na peč, z desnico pa potrjuje, kar je povedal. Drugi delavec pa obrača gledalcu hrbet, z desnico pa kaže v peč; panj, na katerem je prej sedel, so brzkone sežgali, zato se je vsedel na samokolnico. Fridolin prihaja s hitrim korakom po stopnicah pred peč in kaže z levico tja, dozdevno vprašujoč (pod. št. 14).

Peta zasnova — ali preosnova — je zaključila proučevanje te skupine in njeno oblikovanje. Ostrešje nad pečjo je dvignjeno, strehe ni videti; zaobrnjeni del je pa pomaknjen proti desni in znižan. Pred pečjo je prvi delavec v isti pozi kakor v četrti zasnovi, samo da je nedvomno risan po aktu. Pravtako drugi delavec. Fridolin prihaja po stopnicah navzgor in vprašuje prvega plavžarja, je li izvršeno grofovo povelje. Loči se pa ta zadnja faza od prejšnjih po krasno izvršenih kontrastih s pre-

sekavanjem. Za gibčnimi telesi delavcev so neušibljene črte močnih brun, ki po dolgosti in širosti presekavajo valovite poteze človeških oblik (pod. št. 15).

Marsikomu se bo zdelo mnogo od tega, kar sem tu navel, povse samoobsebi umevno; kdor pojmi umetnost tako in tudi bolje, prav; največ koristi bo imel sam, ker mu je dano, uživati umetnino in včutiti se vanjo, slediti umetniku s srcem, ne pa ga samo hladno razumevati. Kadar pride uživanje umetnin na to ledeno točko, tedaj se začne seciranje umotvora, ki je zaradi pomanjkanja srčne krvi odmrli pri onem, ki ga raztelesuje. Šubic se ni

zato trdil v nešteti risbah in osnovah, da nam odtuji to, kar je sam začutil, kar je povzročilo, da mu je poigravalo umetniško srce v nemirnem veselju ali v trpkem žalju; prizadeval si je zato, da nam olajša pot do umetnikovega čuta in da izvabi v nas, če že ne ista, vsaj čim najbolj podobna čustva. In čemu to? Čemu tvorijo umetniki risbe, podobe, sohe, stavbe? Zato, da s tem izražajo smer in značaj časa bolje, kakor ga more

opisati najbolj spretna roka najbolj učenega zgodovinarja. A čemu to? Zato, da izpopolni po svojih vizijah naše življenje v vseh panogah, da zadela vse vrzeli, ki jih pusti v njem materialistično naziranje, birokratska uprava in juristovska modrost, da je dvigne, da je poglobi, da mu dá kulturno vsebino in pomenljivost za sedanjost in za bodočnost — in predokus večnosti.

Iz modernega umetniškega mišljenja.

Arhitekt Ivan Vurnik.

Vsi veliki umetniki so bili za svoj čas, kakor pravimo sedaj, moderni, t. j. ustvarjali so iz sebe. V njih delih se najbolje zrcali istodobno kulturno naziranje, iz katerega so izšli. In kaj hoče sodobni umetnik? Kakor smo spoznali enostavnost in preprostost kot najvišje čudo v naravi, tako nam je postala enostavnost in preprostost vzor v umetnosti. S čim enostavnejšimi in čim manj sredstvi doseže umetnik svoj cilj, tem više je ceniti njegovo delo. Čim lažje in naravnejše je delo videti, tem več truda je stalo umetnika.

Prelat Smrekar, ki je bil o svojem času eden najbistroumnejših mož v Ljubljani, je nekoč dejal mojemu očetu: »Moderni so tisti, ki se ne marajo ničesar učiti.« Ta njegova sodba je bila le površna. Mnogo takih prikazni je res v družbi modernih umetnikov. V prvih začetkih moderne so n. pr. slikali nekateri razposajenci jako površno tudi samo iz ključovalnosti proti prejšnji uglašenosti. V ključovalni strasti pa se zelo težko ustvari kaj dobrega, trajnega. Jaz bi to možnost sploh zanikal. Smrekarjevi trditvi nasproti pa sem prišel do spoznanja: modernemu umetniku se je treba zelo veliko učiti in razmišljati, preden premosti stremljenja današnjih dni v njihovem bistvu, preden obvlada vsaj v svoji stroki vsa sredstva modernega svetovnega napredka in preden se docela zave svojega lastnega stališča nasproti zunanjemu svetu. Ugovor, da bi znanje umetnika celo oviralo pri svobodnem ustvarjanju, se mi ne zdi utemeljen; resničnega umetnika ne bodo pri ustvarjanju dolgo motili tuji vplivi. — Res pa ostane, da si umetnosti ne bo nihče priboril z znanjem, če mu ni bil umetniški dar dan že ob rojstvu.

V umetnosti se javlja največ to, kar je splošno-človeško. Zato je umetnost vsakemu človeku sorazmerno z njegovo duševno sposobnostjo dostopna. Umetnost je hčerka religije in je na svoj način tudi činitelj človeške sreče. Tudi ona izvira iz Večnega studenca, tudi ona vodi človeka k začetku vsega bitja. Zaradi tega je tudi njej zapisan na čelo znak večnosti. Posamezne umetnine razpadajo v prah, a duševna sila, ki jih je ustvarjala, bo šla s poslednjim zemljanom k svojemu Bogu. Zato so tisti, ki križajo umetnost z »vanitas vanitatum«, v usodni zmoti; njih očitek zadeva Boga samega, ki se nam je hotel tudi v umetnosti razodeti.

Vsi veliki umetniki vseh časov poznajo le eno pot k svojemu cilju. Najkrajšo. Cilj vsem pa je bila resnica. — Kako je kdo prehodil to pot, to je bilo odvisno predvsem od sposobnosti posameznika in od časa, v katerem je živel. Michelangelo je s svojo orjaško duševno silo razdelil obok sikstinske kapele v toliko glavnih in stranskih polj, kolikor jih je po njegovem mnenju bilo treba, da je mogel predočiti stvarjenje sveta in prvega človeka. Posamezna glavna polja je ločil še posebej — kakor z velikimi mejniki — s podobami prerokov in prerokinj. Kar mu je ostalo še več prostora, je izpolnil tako, da je bila glavna ideja — stvarjenje sveta — izpopolnjena. Obzorje pred teboj pa je zaprl z viharjem sodnega dne — brez ozira na vsako organično (tektonsko) zvezo predstave na stropu s predstavo na steni, pač pa z ozirom na vsebino: na stropu je predstavljen začetek sveta, na steni pred teboj pa njegov konec — oba ekstrema življenja. Cilj resnice pa, ki ga je hotel umetnik tu doseči, je bil: predstaviti narodom božjo vsemoč, ki ščiti krščanstvo. To je bila najvišja misel, ki jo