

Tomaž Brejc, Ljubljana

**»OBLAKI NAD RIMSKIM MESTOM«:
JANEZ ŠUBIC, UMETNIŠKA TRADICIJA
IN PLENERIZEM**

I.

Konec oktobra 1876 se je Janez Šubic vrnil domov v Poljane. Po daljšem študiju v Benetkah (kamor je odpotoval decembra leta 1871) in dveh napornih in zelo uspešnih bivanjih v Rimu med letoma 1874 in 1876 je nastopila priložnost, da pokaže ne le velike oltarne slike, ampak tudi vse tiste kopije, risbe, skice in verjetno tudi fotografije, ki so sestavljale njegov intimnejši, a za informacijo in vrednotenje njegovega dela silno pomemben in le navidez stranski produkt. Že risba ga pokaže kot svetovljana, ki je v domačo hišo vnesel vseplošno zanimanje (sl. 1). Prizor nehote dokazuje, da je opravil temeljito akademsko šolanje. V načelu naj bi imeli opraviti z žanrsko podobo, razgibano v pripovedi in detajlu, toda v preprosti sobi so figure razpostavljene v držah in položajih, ki odmikajo realistično neposrednost intimnega doživetja v akademsko retoriko. Sestra se obrača k Janezu v drži, ki jo je slikar kasneje uporabil v majhni sliki z naslovom Vprašanje Amorju. Dečka sta komponirana v skupni pozornosti, kot bi prišla s kake akademske študije, in oče Štefan se pozorno sklanja nad listi z motivi, za katere je Janeza prosil, da mu jih v Rimu »obcahna«. Zdaj je tudi v najožjem družinskem krogu jasno, da je Janez Šubic postal slikar takega formata in očitno presega delavniško okolje, iz katerega je izšel.

Med temi zasebnimi deli pa so bile tudi drobne umetnine. Zagotovo to velja za poglede na Rim, od katerih so prvi nastali kmalu po prihodu v mesto, pozimi in spomladi 1875, in jih je slovenska javnost prvič v večjem številu videla ob novi ureditvi in postavitvi Narodne galerije 22. junija 1933. France Stelè ni prav nič okleval z odločnim priznanjem:

»Zelo mikavne so njegove skice, posebno romantične pokrajine z učinkovito zajetim razpoloženjem (Rimska krajina). Dočim je v izdelanih slikah nekam gladko enostaven, je v svojih s širokimi potezami neposredno zajetih skicah topel in pogosto po doživetju motiva na-

ravnost velik, tako da bi nas mikalo prišteti ga k predhodnikom impresionizma (npr. slovenska »Krajina« ob vhodu v sledeči oddelek), če ne bi vedeli, da teh skic ni nikdar smatral za dozorela, ampak vedno le za pomožna dela. Za polpretekli in tudi deloma še za sedanji okus pa te skice daleč odtehtajo njegove izdelane slike.«¹

Še obsežnejši vpogled v to gradivo je ponudila velika retrospektivna razstava novembra 1937, kjer so bile rimske študije razstavljene v Jakopičevem paviljonu med preostalimi posvetnimi deli. Dokončno sodbo o tem segmentu Janezovega delovanja je zapisal France Mesesnel v veliki knjigi o bratih Šubicih, ki je v resnici veliko več kot sijajna monografija, saj opredeljuje tudi temeljne estetske intencije in razvojne poti slovenskega slikarstva v 19. stoletju. Janezove rimske poglede je ocenil kot spoj intuitivne, spontane reakcije na lepoto pokrajine in, zlasti v študijah iz drugega obdobja (1876), idealistične estetike, v kateri je zaživela klasična literatura². V zgodovinskem pregledu slovenskega krajinarstva v 19. stoletju je takole strnil svoja spoznanja:

»Ob prvem in drugem obisku Rima, ko so se v Janezu Šubicu osvobodile individualne tvorne moči, je naslikal impresivno inspirirane krajinske skice, ki pomenijo dotlej najvišji umetnostni izraz v slovenskem krajinarstvu. Posebno iz *Oblakov nad rimskim mestom* se čuti vsa moč tega mladega slikarja, čigar pot je v bodočnosti vodila v središče takratne srednje Evrope in preprečila razvoj mladostnega krajinarstva. Janez je slikal nekaj majhnih skic tudi v domačem gorovju in prenesel svoj način iz klasičnega ozračja. Zaslutil je poleg barvnih tudi svetlobne probleme, pozabil pri tem na trdno risbo iz akademijske šole, toda njegovo krajinarsko delo je ostalo fragment, učinkovit in dinamičen, ne pa povezan z ostalim Janezovim delom. Neizprosna pragmatičnost njegove figuralike je popolnoma prerasla krajinarstvo, ki je kasneje le idealiziran dodatek osebam in jim daje razen okolja včasih tudi vsebinsko razlago.«³

¹ F. Stelè: *Narodna galerija. Kratka zgodovina in navodilo za ogled razstave*. Ljubljana 1933, str. 18–19.

² F. Mesesnel: *Janez in Jurij Šubic*. Ljubljana 1939, str. 75–78.

³ F. Mesesnel: *Umetnost in kritika*. (Uredil Lucijan Menaše). Ljubljana 1953, str. 125.



1. Janez Šubic: *Doma*, 1876, Ljubljana, Narodni muzej

Mesnelove temeljne kategorije so »idealizem«, ki ga vidi v akademski, historični in mitološki figuralni kompoziciji, predvsem pa v nabožni sliki 19. stoletja, in »realizem«, ki z individualnim opažanjem narave in družbenih danosti oblikuje tudi likovno izvirno svetlobno in barvno podobo umetniške sodobnosti:

»Tako je razvoj slovenskega krajinarstva točna slika slikarskega odrekanja idealizmu, onemu priučenemu pojavu, ki je vse do zadnje četrtine stoletja zaviral pot v svobodnejše realistično ustvarjanje.«⁴

V Janezovi ustvarjalnosti se taka stališča kažejo na vzporednih ravneh: idealizem je lasten velikim »dokončanim« slikam in pa osnutkom zanje, realizem je zadeva zasebne izkušnje, bodisi povsem intimnega značaja (rimske študije, Pismo ipd.) ali poduhovljenega, resno komponiranega družinskega portreta. Tako se razlikuje realizem od idealizma v tehničnem, proizvodnem, osebnem in estetskem značaju. Oba pola ustvarjata ideološko in socialno ozadje, v katero je ujet

⁴ Ibidem, str. 129.

slikar 19. stoletja, obenem pa označujeta tiste predstavne aporije, ki jih v realističnem smislu dopolni in prevlada šele moderni optični impresionizem. Zato oblikuje Mesesnelovo pisanje tisti koncept umetnostne historiografije, ki iz duhovnozgodovinskih kategorij ustvari razvojne: branje njegovih razprav dejansko prinaša sklenjeno »Entwicklungsgeschichte« slovenske umetnosti 19. in prve polovice 20. stoletja, pri čemer je Mesesnel učinkovito povezal splošne stilne kriterije z umetniskorazvojnimi in v lastni viziji moderne »neodvisne umetnosti« poudaril prav ustvarjalno moč posameznega umetnika.

V takšni zamisli so Janezove rimske študije sicer osamljen, toda usodno pomemben člen zgodovinskega razvoja, ki napoveduje slikarski modernizem. Generacija, ki je bila šolana ob impresionizmu – in takšne so bile tudi Mesesnelove izkušnje iz Jakopičeve šole – jih je videla kot nesporno napoved bodočnosti. Številne razstave in razprave o plenerističnem slikarstvu v Rimu poznega osemnajstega in zgodnjega devetnajstega stoletja, ki so se zvrstile v zadnjih nekaj letih, pa postavljajo rimske študije v kontekst poznoromantičnih dosežkov, ki se po svoji naravi ne iztečejo v impresionizem, temveč zaključujejo dolgo in nato skoraj pozabljeno tradicijo krajinarstva, ki se po letu 1840 postopoma zaključí.⁵ Rim izgubi estetski primat, zgodovinska krajina se prevesi v corotovski subtilni plenerizem in z nespornim vodstvom Pariza se realizem zaveže modernim socialnim in likovnim vsebinam. Modernistične študije macchiaiolor se dogajajo v Toskani in čeprav so v detajlih včasih presenetljivo blizu rimski pleneristični tradiciji, tudi Janezovim delom, je njihova vsebina realistična ter utemeljena v sodobni motiviki.

Kljub temu pa je raziskava estetskega ozadja tradicije rimskih študij aktualna in potrebna, saj je Mesesnel izvrstno podal razmerja med Feuerbachovimi ideali in Janezovimi prisvojitvami le-teh, o umetnostnem ozadju rimskih krajin pa molči, saj jih pripiše avtentičnemu osebnemu doživetju, ki skorajda nima zgodovinskega konteksta. Seveda je Mesesnel poznal slikarsko ustvarjanje Deutschroemerjev,

⁵ Cf. P. Galassi: *Corot in Italy*. Yale University Press, 1991; Ph. Conisbee et al.: *In the Light of Italy. Corot and Early Open-Air Painting*. Washington, National Gallery of Art, 1996; G. Tinterow et al.: *Corot*. New York, Metropolitan Museum of Art, 1996.

od nazarencov do Feuerbacha, von Marsea ali Böcklina, vendar očitno le v tistem delu, ki se je izteklo v velike idealistične »machines«. Zdaj pa lahko njegovim ugotovitvam dodamo še nekaj opazanj iz rimske krajinske tradicije, v kateri se je znašel Janez v letih 1875–76.

II.

Leta 1930 je Louvre iz zasebne zbirke pridobil 124 oljnih študij in še več gvašev in risb, ki jih je v Rimu in okolici po letu 1782 naredil Pierre-Henri de Valenciennes (1750–1819). Darilo je – skoraj hkrati z ljubljanskim odkrivanjem Janezovih študij, ki so v NG in NM prihajale iz različnih, največ družinskih virov v dvajsetih in tridesetih letih – pobudilo precejšnje zanimanje strokovnjakov in pomembno razpravo Lionella Venturija, ki je napisal temeljno modernistično interpretacijo tega pozabljenega mojstra⁶. Iz nje izhaja, da je Valenciennov krajinski študij praktičen, eksperimentalen, da gradi na neposrednem izkustvu, ki opušča pravila zgodovinskega ali heroičnega krajinarstva v duhu Académie des Beaux-Arts. Izvorno so študije nastajale en plein air, na konkretnih lokacijah, v kratkih časovnih sekvencah, ki niso presegale dveh ur v stabilnem dnevnem vremenu in ne več kot pol ure v jutranji zori in predvečerju. Valenciennes je uveljavljal načela atmosfere perspektive, začeni z nebom, ki lahko zavzame dve tretjini in več slikovne površine; kolorit je enostaven: rdečkastorjave strehe, sivkasti ali rjavi zidovi, rahlo tonirane zelene barve, ki povezujejo rjave antične ostaline z novo zeleno vegetacijo. Kromatični odtenki so usklajeni in jih povezujejo nagle poteze sivomodrih tonov.

Po Venturiju je Valenciennes dosegel popolno skladje motiva, forme in barve. V enostavnem naravnem fragmentu je odkril poetiko in dinamiko slikovite svetlobne registracije, ki je v poudarku na raziskavi svetlobnih efektov napovedala impresionistično estetiko. Vplival je na Corota in še Pissarro je leta 1883 priporočil njegov učbenik *Elementary lessons on the perspective pratique* (posebej drugi del) iz 1800 svojemu sinu kot najboljšo vodilo v svet plenerističnega krajinarstva.

⁶ L. Venturi: *Pierre-Henri de Valenciennes*. Art Quarterly, 1941, str. 89–109. Leta 1976 je bil del te zbirke predstavljen v Louvru.



2. Janez Šubic: *Rimska veduta*, 1875, Ljubljana, Narodni muzej

Toda Valenciennova ateljejska praksa je pleneristične študije spreminjala v toge krajinske obrazce zgodovinskega krajinarstva brez tistih inspirativnih potez, ki so navduševale Corota ali Cézanna. Zanimiv pa je bil zaradi iskanja motivov. Valenciennes je namreč opustil arheološko odslikovanje antičnih spomenikov na račun bolj slikovitih urbanih in podeželskih scen takrat še močno ruralnega Rima – torej se je v študijah odrekal klasicizmu. Po drugi strani pa je samo stopnjeval starejše »koloristične« predloge Clauda Lorraina, Josepha Verneta ali Huberta Roberta. Toda pri tem je bil odločen: ni želel romantizirati zakotnih motivov in enostavnih krajinskih scen. Hotel je doseči resen, predan in natančen študij naravnih pojavov in je ob slikanju oblakov razlagal njihov meteorološki sestav. Kljub navidezni naključnosti in fragmentarnosti je večina Valenciennesovih rimskih študij vendarle dovolj pretehtana, da so jih morali njegovi salonski učenci vestno kopirati. Toda to so samo »maquettes«, ki služijo višjim, historičnim ciljem, je razlagal Valenciennes.

Druga pomembna Valenciennova novost zadeva preobrazbo italijanske vedute. V svojih študijah je bil topografsko natančen, torej v tem smislu vedutist, ki upošteva pravila renesančne perspektive. V barvnem in svetlobnem smislu pa je bil neprimerno bolj sproščen. Kadriranje motiva je pogostokrat netradicionalno in nima vedutistične, panoramske širine niti opisne natančnosti. To pa so bile svoboščine, ki so si jih lastili tudi drugi slikarji, ki so v prvi tretjini stoletja zrevolu-

cionirali krajinsko veduto. Med njimi je daleč najpomembnejši Thomas Jones z neapeljskimi motivi, praviimi sinekdohami realistične slikovne optike. V tem smislu bi bilo Janezov *pogled na rimske strehe* (sl. 2) z ostro rezanim desnim robom zmotno nasloviti z veduto.

Imena, ki so jih francoski štipendisti Prix de Rome uporabljali za takšne poglede, so bila opisna, didaktična in tehnično-izvedbena: *esquisse*, *ebauche*, *étude* – predpriprave za večje, dokončane slike (*tableaux*). Italijanski besedi *bozzetto* in *modello* sta označevali različne stopnje v razvoju slikovne zamisli ali kompozicije. Kar je slikal Janez Šubic, pa bi še najbolj ustrezalo Corotovi oznaki: *étude d'apres nature*.

III.

Janezove rimske krajine so torej osebno študijsko gradivo, vendar so večinoma zasnovane kot sorazmerno kompaktni, dovolj jasno kadrirani in pleneristično sproščeni pogledi na mesto. Njihova zasebnost ne izključuje visoke stopnje kompozicijske organiziranosti, ki pa hočeš nočeš sledi ne le topografski, temveč tudi likovni tradiciji. Iz zbirke v Narodni galeriji bi rad opredelil le nekaj značilnih študij.

Oblaki nad rimskim mestom (sl. 3), ki jo zaenkrat poznamo le po dobri barvni reprodukciji, je po Mesesnelovem mnenju (on je poznal original) takšen *tour de force* Janezovega plenerističnega načina. Slikana je vehementno, z odločnimi potezami, ki po predvečerni nevihti razgibajo nebo nad rimskimi kupolami. Dinamično gibanje svetlobe in temnih modrin, beline od sonca osvetljenih oblakov in obzorje, ki napoveduje temo v mestu, vse to ustvarja čudovito podobo trenutka in razpoloženja. Tu se je krajina razprostrla v čisto slikarsko doživetje, ki ga lahko brez zadržkov primerjamo s sočasnim evropskim slikarstvom. Romantična tradicija »podobe v oblakih« ki sega od Turnerja in Constabla do Dahla, Blechena, Corota ter njihovih številnih sopotnikov in posnemovalcev, je tu uresničena na izjemni estetski ravni. Če se ozremo nazaj, potem sta obe študiji s *kupolo sv. Petra* (sl. 3 in 4) člena v tradiciji, ki jo začenja v vedutistični zamisli Claude Lorrain (sl. 5) in jo v prvih rimskih delih v predstavnost 19. stoletja privede Valenciennes. Njegov *Rim v jutranji in večerni svetlobi* (sl. 6 in 7) je osredotočen na svetlobne učinke atmosfere, ki razkrajajo stabilnost in snovnost pred-

metnosti. V jutranjem pogledu z vzhoda priteka rumenkasta svetloba in se blešči na robovih streh in zidov. Da gre za resnični prehodni trenutek v jutru, dokazuje temno, modrikasto ospredje, kamor pritekajoča luč še ni vstopila. Jutranja transparenca ozračja se v večernem nebu zgosti v sivomodre oblake, ki z desne vse bolj prepredajo rumenkasto zlati zaton. Kupola sv. Petra in palače ob Tiberi zdaj tonejo v toplo rdečkasto senco, ki se ob stavbah na desni že gosti v hladne temnosive in modre tone. Atmosferski učinki tako posegajo v mestno tkivo in v toplo-hladnih kontrastih prekrivajo pogled v trenutku prehoda dnevnih časov.

Janezov bližnji *pogled na arhitekturo sv. Petra* (sl. 4) postavlja kupolo skoraj v sredino, toda kompozicijsko togost skuša razgibati z upognjeno valovnico spodaj in z vitkim obeliskom pred samo naznačeno fasado. Očitno smo zdaj v bolj umirjenem razpoloženju in se slikarjev pogled usmerja na samo mesto. Obelisk je mogoče eden redkih motivov iz starejše tradicije, ki je s takšnimi elementi merila razdalje in osredotočala pogled. Ne v oblakih ne v kadru pogleda ni običajnih repoussoirjev ali kulis, ki bi iz sprednjega plana vodili v globino.

Dillisova slika (sl. 8) iz serije *treh pogledov na Rim* iz leta 1818 je v tem pogledu samo prividna transformacija vedute v modernejšo atmosfersko sliko. Začenja jo streha pod vilo Malta pri Trinità dei Monti, nato pa se spremeni v panoramski pogled, v katerem rjavkasto ospredje prepušča svetlobi, ki v meglicah zakriva detajle in se kupola sv. Petra v modrem tonu dvigne v rumeno-modro in sivkasto nebo. Starejši sredinski tip postavitve kupole kot dominantne poante je prestavljen na desno, medtem ko v panorami na levi v meglicah le slutimo rimska predmestja in okoliško pokrajino⁷.

Corot leta 1825 (sl. 9) kadrira značilni pogled iznad streh neprimerno bolj odločno in moderno. Z okna stanovanja je naslikal motiv, ki napoveduje prvo dagerotipijo.

V znamenitem pogledu na *cerkev sv. Petra in Angelski grad* iz 1826–28 (sl. 10) je zajel motiv nizko iznad gladine Tibere, kar mu je omogočilo, da je pleneristično študijo »sistematiziral« v kopičenju horizontal, ki jih dramtizirajo skrbno razporejene mase vertikalnih stavb,

| ⁷ Ch. Heilmann, ed.: *Johann Georg von Dillis*. München 1991, str. 272.

RAZPRAVE IN ČLANKI



3. Janez Šubic: *Oblaki nad rimskim mestom*, 1876



4. Janez Šubic: *Kupola sv. Petra*, 1875, Ljubljana, Narodna galerija



5. C. Lorrain: *Sv. Peter*, Rim 1646–47, London, British Museum

zlasti glavna kupola sv. Petra levo od sredine in mogočna gmota Angelškega gradu na desni. Izpod te slike se skriva natančna risba in »finiš« potrjuje Corotovo misel, da si je vedno želel Valenciennove pleneristične trenutke prevesti v skrbno nadzorovane likovne kompozicije. Pogled iznad Tibere navzgor proti mestni arhitekturi bo učinkovito zajel tudi Janez Šubic v pogledu na Aventinski grič.

Za Corotovo generacijo vendarle velja, da so neposredne, pleneristične vtise želeli in znali zgostiti v dragocene, trajnejše podobe mesta, ki so kljub majhnim formatom ustrezali salonskim zahtevam. Različnost v primerjavi z Valenciennesom je predvsem v tem, da je leta svoje izvrstne pleneristične študije kasneje dobesedno zamrznil v akademsko historično krajino, medtem ko je Corot povzdignil pleneristično študijo v samostojen likovni izdelek, ki ni potreboval antičnega motivnega pedigreja niti mitološke ali žanrske štafaže. V odnosu do Corota so Janezove študije neprimerno bolj odprte, skicozne in neposredne, torej realistične.

Edgar Degas je zadnji veliki umetnik impresionist, ki je namesto Holandije obiskal Italijo, k čemur so ga spodbudile družinske

RAZPRAVE IN ČLANKI



6. H.-P. de Valenciennes: *Pogled na Rim*, po 1782, Pariz, Louvre



7. H.-P. de Valenciennes: *Pogled na Rim*, po 1782, Pariz, Louvre

vezi (italijanski sorodniki mladega De Gasa). Ok. 1875 je naslikal *večerni pogled na sv. Petra in rimsko mesto z obrežja Tibere* (sl. 11). S to študijo je nekako zaključil tradicijo slikovitih pogledov, ki jim sledimo od zgodnjega baroka. Tudi likovna obdelava kaže, da smo na robu pleneristične izkušnje. V stopnjevanju slikovnih planov – od temnega sprednjega pasu reke, prek svetlejših rdečkastorjavih površin nasprotnega brega in sivkasti liniji mestnega gabarita do rumene ploskve svetlobe (ki v srednjem pasu komaj prekrije temeljnik) – smo priče počasnemu zatonu sončne luči: kot da se z zadnjo vizijo poslavljamo od Rima in tradicije. Richard Kendall ugotavlja, da so takšne študije le posredno vplivale na razvoj Degasovega poznejšega krajinarstva⁸, dodamo pa lahko, da podobne razblinjene vizije znova srečamo v poznem impresionizmu, zlasti v Monetovih londonskih in beneških motivih po letu 1900.

Čeprav skoraj ni umetnika, ki bi ob prihodu v Rim ali prvi priložnosti ne naslikal pogleda na dominantno kupolo nad takratnim obrobjem mesta, pa Janezove študije očitno že sodijo med tiste umetnine, v katerih se je poprejšnja, v bistvu še vedno romantična koncepcija krajinskega pogleda umaknila optični logiki čistega likovnega doživetja. Ni torej presenetljivo, da so v tridesetih letih v njih videli napoved impresionizma.

IV.

Tudi mestna podoba se je v času Janezovega bivanja močno spremenila. V Valencienovem obdobju je bilo mesto še precej zapuščeno. Čez antične spomenike se je razraslo vejevje in rastlinje. Samo v Koloseju so našli nad tristo različnih rastlinskih vrst. Profesor Nibby je v dvajsetih letih sprožil veliko čiščenje arhitekturnih spomenikov in požel nemalo ugovorov starejših in mlajših obiskovalcev, ki so razočarani doživljali razliko med romantiziranimi opisi Rima iz časov Grand Toura in novo arheološko in konservatorsko strogostjo, ki jo je uveljavljala zgodovinska znanost. Očiščeni spomeniki so bili premalo slikoviti, pitoreskni, antične ostaline pa ne dovolj celostno predstavljene, da bi zadostile znanstveni radovednosti. Namesto velike gospode

⁸ R. Kendall: *Degas Landscapes*. Yale University Press 1993, 16ss.

RAZPRAVE IN ČLANKI



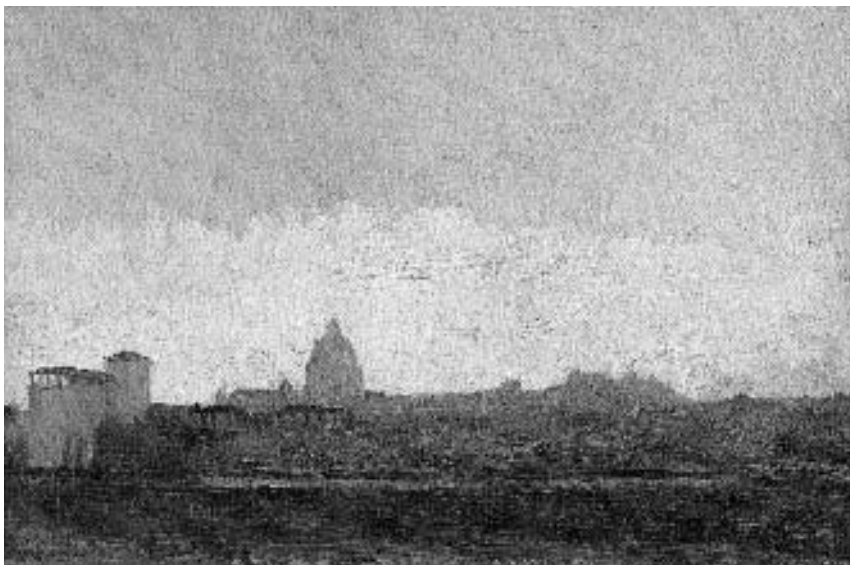
8. J. G. von Dillis: *Pogled na c. sv. Petra*, 1818, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie



9. C. Corot: *Pogled z umetnikovega okna*, Rim, 1825, Pariz, zasebna zbirka



10. C. Corot: *Sv. Peter in Angelski grad*, 1826–28, The Fine Arts Museum of San Francisco



11. E. Degas: *Pogled na Rim z obrežja Tibere*, ok. 1858, Baden, Stiftung Langmatt

iz klasičnega in romantičnega obdobja so se v Rimu zbirale prve »turi-
stične skupine« (zlasti po letu 1871) in fotografski posnetki so začeli
nadomeščati slike. Tedaj je bil Rim že sredi velikih urbanističnih spre-
memb in modernizacije (plinska razsvetljava), predvsem pa so bili obi-
skovalci presenečeni nad svetlimi fasadami, očiščenimi kipi in stebri;
Rim, ki ga je pred skoraj sto leti odkrival Valenciennes, je postopoma
izginjal.⁹

Janezov izbor motivov je te spremembe nekako obšel. *Pogled prek streh na Collegio Romano* (viden je zgornji del fasade zna-
menite jezuitske šole) je risarsko stroga in barvno pusta študija, v kateri
je arhitektura preglasila bolj slikovito naravo; kot bi slikar nehote začu-
til precej dolgočasno, skoraj kasarniško togost orjaške stavbe, ki jo je
zasnoval Bartolomeo Ammanati (sl. 12). Zato pa je pogled na *Kvirinal*
(sl. 13) spretno podana študija, ki harmonizira gosto zelenje v ospred-
ju, s poudarki na pinijah, cipresah in vrtovih, ki jim v prostorskem
vzponu sledi svetla, stereometrična arhitektura »velikih« ravnih plo-
skev, postavljenih v medsebojne prostorske zamike; nad njimi se raz-
prostira nebo, ki ga oživljajo živahno naslikani oblaki. Smo v nekem
občutenem trenutku pred ali po nevihti, ko se svetloba lahkotno in pri-
jazno naseli v gledalčevem pogledu, ter brez težav dojamemo slikarjevo
intimno dialektiko: upodobljena narava je sproščena, neposredna, sko-
raj spontana; arhitektura je sicer nepremakljiva in zamejena, toda zdaj
zmore igra svetlobe vstopiti v doživljajsko dinamiko v enem samem,
podaljšanem trenutku likovne celote. Prvotna skicoznost se je zgostila
v skrbno oblikovan in avtentično izslikan trenutek umetnikove srečne
resničnosti.

Samo spekulativno je mogoče trditi, da so pogledi od spodaj
navzgor – ker je bil slikar šolan v oltarnem načinu, ali pa pogledi v
panoramsko daljavo – Janezu Šubicu bližji kot podrobnejše topografske
analize. *Aventinski grič* (sl. 14) sicer nima barvne polnosti in uglašeno-
sti Kvirinala, je pa celovito zasnovana študija: njena nedokončanost
obenem tudi razlaga slikarjeve ustvarjalne postopke. Motiv je slikan
nekoliko nad bregom Tibere proti levi navzgor (apsida Sta. Sabine je

⁹ Cf. *Rome in Early Photography, 1846–1878*. Copenhagen: The Thor-
waldsen Museum, 1977.

zadnji razvidni podatek). Od tod, izpod Aventina, so slikarji vsaj od sredine 18. stoletja dalje naredili nič koliko »vedut« (etimološko: kamor pade pogled); toda če zanemarimo postopke in tehnične danosti, bi lahko doživeli Aventin kot »vizijo«, nastalo v nekem vzporednem gibanju umetnikove konkretne pleneristične izkušnje in priučene zgodovinske tehnike.

Med letoma 1817–21 je Achille-Etna Michailon slikal *Kolosej* – sprva očitno še po navodilih Valenciennesa, saj je najprej dokončal zgornji del (nebo z oblaki), nato pa je zelo natančno izrisal in poslikal drevo na desni (sl. 15). Galassi upravičeno domneva, da je bila študija resda začeta en plein air, da pa je v sedanjem (nedokončanem) stanju takšna, da bi bila lahko dokončana samo v ateljeju.¹⁰ Prav takšen status pleneristične zamisli in ateljejskega finiša ima Aventinski grič: svetlobna razmerja (svetle fasade) so zagotovo rezultat neposrednega opazovanja, kar je ostalo neposlikanega, pa bi Janez Šubic zagotovo doslikal v ateljeju.

Pogled na *Kolosej* (v sredini) ter cerkev *Sta. Francesca Romana* s Sabinskimi gorami v ozadju (sl. 16) komaj daje slutiti, da je spredaj v dolini rimski Forum. Toda prav ta »pozabljivost« je značilna za generacijo, ki ji pripada Šubic: študij po antičnih modelih je seveda eden osnovnih delovnih principov, ni pa edini estetski kriterij (še posebej, ker je bil Janez Šubic slikar nabožnih podob), ki ga zdaj določajo Rafael in bolonjski klasicisti, Tizian in beneška šola, dunajski historizem in Anselm Feuerbach. Historizem ni več antična in arheološka stvar: je predmet romantizirane predstavnosti, ki naturalistično, skoraj fizično neposrednost doživetja antične skulpture transformira v idealizirano, pogosto kar osladno zgodbo in ilustracijo. Klasicizem je postal predmet idealiziranja, lakiranja in popravljanj in v romantičnem idealizmu ni slišati Laokontovega kričanja. Kolosej tako ostaja samo nakazana gmota in cerkev iz 8. stoletja s kampanilom iz 13. in fasado iz zgodnjega 17. stoletja, ki je bila deležna večje pozornosti.

Če bi se sredi sedemdesetih let prejšnjega stoletja sprehajali po Palatinu med ostalinami antičnih templjev in zidov, ki so nekoč obkrožali ta grič, bi morda naleteli na prizor, ki ga kaže najlepša študi-

¹⁰ P. Galassi, 1991, str. 125.

RAZPRAVE IN ČLANKI



12. Janez Šubic: *Pogled na Rim (Collegio Romano)*, 1875, Ljubljana, Narodna galerija



13. Janez Šubic: *Kvirinal*, 1876, Ljubljana, Narodna galerija



14. Janez Šubic: *Aventin*, 1875, Ljubljana, Narodna galerija

ja, kar jih je Janez Šubic prinesel iz Rima (sl. 17). Grobo platno učinkuje kot fizičen izziv sijajni optični iluziji, v kateri se blešči antični torzo. Mogočno drevje se dviga za njim na levi in izpod sijajne, goste modrine neba se na desni vidijo arhitekturne ruševine na področju nekdanje Ville Farnese. S filigransko natančnostjo in izjemno spretnostjo so naslikane posamezne rastline, še prav posebej mlade palme in drevesca pred modrim obzorjem. Iz te slike veje mir, občutje kontemplativne zbranosti, polnosti, ki z minljivo, naključno skicoznostjo drugih študij nima nikakršne povezave. Ta majhna slika v celoti izžareva tisto razumevanje antike, ki bi ga lahko pripisali Deutschroemerjem, vsekakor pa poznavalcem: antika namreč ni predmet arheološke nostalgije, temveč je aktualizirana v modernem plenerističnem razpoloženju, je torej nekaj izrazito subjektivnega, slikarsko sodobnega in doživetega. Ničesar ilustrativnega ni v tej podobi. Antika in natura, idealna krajina in resnična lokacija, polno žarenje dneva in gosta saturacija barv, vsak element, vsak detajl vibrira v skupni slikarski resničnosti.

Avtorstvo te »študije« ni bilo nikoli vprašljivo. In vendar! Če jo primerjamo z drugimi študijami iz zbirke Narodne galerije, izstopa po zanesljivosti izvedbe, resničnosti umetniških intencij, celo po kakovosti barv. Način izdelave je popolnoma različen od ostalih študij.

RAZPRAVE IN ČLANKI



15. A.-E. Michailon: *Kolosej*, 1817–21, Pariz, zasebna zbirka



16. Janez Šubic: *Sta. Francesca Romana in Kolosej*, 1875, Ljubljana, Narodna galerija

V barvni skali se deloma približa Janezovemu pogledu na *Kvirinal*, zlasti v spodnjem srednjem delu, kjer se belina ograde srečuje z gostimi zelenimi in modrozelenimi odtenki dreves; blizu ji je tudi modelacija pinije na levi. *Krajina s torzom* je zrelo delo in presega vsakršne negotovosti, ki smo jih lahko zasledili v drugih rimskih študijah. Izdelal jo je lahko le suveren, v tem žanru izkušen slikar. Če ohranimo dosedanja atribucijo, potem je zagotovo iz leta 1876 in pomeni izjemen dosežek, ki ga Janez Šubic v kasnejšem ustvarjanju ni več dosegel. Ali je potemtakem mogoče, da bi slikar takšnega talenta in predstavnosti usmeritve opustil ustvarjalno področje, na katerem je tako zablestel? Če gre res za delo Janeza Šubica, potem smo spričo njegove kasnejše usode izgubili ne le izjemen talent, temveč tudi krajinarja evropskega formata.

V.

Nekaj manj kot sto let pred Janezovim obiskom Rima je tam v letih 1781–87 začel svojo pomembno kariero Franc Kavčič. Kot študent dunajske akademije je Janez Šubic seveda vedel za nekdanjega strogega profesorja in rektorja, toda zagotovo ni poznal njegovih rimskih vedut. Kavčičeve rimske študije, njihovo estetsko predzgodovino, konkretne lokacije, vsebine in oblikovne postopke je do potankosti razložila Ksenija Rozman.¹¹ Kavčič sicer ni bil začetnik, vsekakor pa je izvrstno povzel tiste kvalitete klasičnih »rimskih študij«, ki so jih med letoma 1780 in 1840 z romantizirano in pleneristično slikovitostjo nadaljevali Valenciennes in njegovi učenci, številna skandinavska družčina, Dillis in slikarji iz kroga bavarskega kralja Ludvika I., angleški oziroma škotski inovatorji, kakršen je bil Thomas Jones, in množica brezimnih amaterjev in connoisseursjev. Umetniški vrh predstavljajo Blechen, Dahl, Turner, Kobke in seveda Corot. V drugi polovici stoletja ni nikogar, ki bi jih s svojimi rimskim študijami dosegel, kaj šele presegel. Klingerjeva slika Koloseja, posneta leta 1888 iz njegove delovne sobe, je postranski hommage tradiciji, ki je izgubila svoje ideale¹²,

¹¹ Ks. Rozman: *Franc Kavčič*. Ljubljana, Narodna galerija, 1978.

¹² P. Galassi, 1991, str. 222.

¹³ W. Busch: *Die autonome Ölskizze in der Landschaftsmalerei*. Pantheon, 41, 1983, str. 126–133.

RAZPRAVE IN ČLANKI



17. Janez Šubic (pripisano): *Krajina s torzom*, ok. 1876, Ljubljana, Narodna galerija



18. Franc Kavčič: *Sv. Peter in vatikansko obzidje*, Dunaj, Kupferstichkabinett

Janez Šubic se je nehote znašel v praznem prostoru. Seveda se je tradicija nadaljevala, le njen pomen je bil izčrpan, oziroma, natančneje, izpolnjen, Status avtonomne pleneristične študije je bil dosežen in trdno zasidran v predstavnih kategorijah evropskega krajinarstva.¹³ Janez Šubic je pridal svoj delež in za trenutek razsvetlil provincialno okolje z dragocenimi podobami, ki pravzaprav ne sodijo vanj, temveč v širši evropski kontekst. Zato je današnji pogled nazaj nadvse upravičen: Kavčičev pogled na cupolone (sl. 18) je izvrstna risarska osnova motivne tradicije, ki jo je Janez Šubic v redkem trenutku navdihla in doživetja slikarsko dopolnil.

UDK 75.047(450 Rim=163.6):
929 Šubic J.

**“CLOUDS OVER THE CITY OF ROME”:
JANEZ ŠUBIC, ARTISTIC TRADITION AND
PLEIN-AIRISM**

Several brilliant plein-airistic landscape studies painted by Janez Šubic (b. 1850; d. 1889) during his sojourn in Rome between 1875 and 1876 long remained the neglected part of his surviving oeuvre. In sufficiently representative numbers they had been for the first time exhibited at the National Gallery in Ljubljana only in 1933, when they were appraised by professor France Stelè and dr. France Mesesnel as the harbingers of Slovenian impressionism.

Still, in the light of the more recent research into the history of landscape-painting in Rome between 1780 and 1840 (esp. the studies of P. Galassi and Ph. Conisbee), and in the wake of the retrospective exhibitions of P. H. Valenciennes (Paris, Louvre, 1976) and C. Corot (Washington, 1996), Šubic's Roman landscapes can now be approached from a different perspective. In actual fact they mark the concluding stage in the evolution of the great tradition of outdoor views of Rome and its surroundings, which had been before the mid-nineteenth century shaped primarily by P. – H. de Valenciennes with his pupils and followers, by J. G. von Dillis and a group of painters active in Munich during the reign of King Ludwig I of Bavaria, as well as by many other outstanding artists, such as J. W. M. Turner, K. Blechen, T. Jones, J. Ch. C. Dahl, and, last but not least, C. Corot.

Šubic's outdoor landscape studies bear out his instinctive responsiveness to the beauty of the atmosphere and the architectural scenery of Rome; for (in marked contrast to the pictorial presentation in his more con-

ventional religious paintings executed in the manner of the later Nazarenes) their brushwork is uninhibited and energetic yet delicate and disciplined. Indeed, while the “metonymical” immediacy of their plein-airistic perception upholds the European criteria for an “autonomous landscape oil sketch” (W. Busch), their expressive intensity even places Janez Šubic among the foremost forerunners of Slovenian modernism.

Pictorial material:

1. Janez Šubic: *At Home*, 1876, Ljubljana, Narodni muzej
2. Janez Šubic: *Roman Veduta*, 1875, Ljubljana, Narodni muzej
3. Janez Šubic: *Clouds Above the City of Rome*, 1876
4. Janez Šubic: *The Dome of St. Peter's*, 1875, Ljubljana, Narodna galerija
5. C. Lorrain: *St. Peter's in Rome*, 1646–47, London, British Museum
6. H.-P. de Valenciennes: *View of Rome*, after 1782, Paris, Louvre
7. H.-P. de Valenciennes: *View of Rome*, after 1782, Paris, Louvre
8. J. G. von Dillis: *View of St. Peter's in Rome*, 1818, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie
9. C. Corot: *View from the Artist's Window in Rome*, 1825, Paris, Private Collection
10. C. Corot: *St. Peter's and the Castel S. Angelo*, 1826–28, The Fine Arts Museum of San Francisco
11. E. Degas: *View of Rome from the Banks of the Tiber*, c. 1858, Baden, Stiftung Langmatt
12. Janez Šubic: *View of Rome (the Collegio Romano)*, 1875, Ljubljana, Narodna galerija
13. Janez Šubic: *The Quirinal*, 1876, Ljubljana, Narodna galerija
14. Janez Šubic: *The Aventine*, 1875, Ljubljana, Narodna galerija
15. A.-E. Michailon: *The Colosseum*, 1817–21, Paris, Private Collection
16. Janez Šubic: *S. Francesca Romana and the Colosseum*, 1875, Ljubljana, Narodna galerija
17. Attributed to Janez Šubic: *Landscape with a Torso*, c. 1876, Ljubljana, Narodna galerija
18. Franc Kavčič: *St. Peter's and the Vatican Walls*, Vienna, Kupferstichkabinett