

K R O N I K A

S L O V E N S K I H M E S T

LETNIK VII * ŠTEVILKA 1

V LJUBLJANI, MESECA MARCA 1940



KAKO NASTANE ZGODOVINSKA SLIKA?

OB G. A. KOSOVIM SLIKAM UMESTITVE KOROŠKIH KNEZOV PRI KRNSKEM GRADU

FRANCE STELE



SL. 1. G. A. KOS, ŠTUDIJA LASTNE PODOBE ZA UMESTITEV

Jeseni 1938. je ban dr. M. Natlačen razpisal tekmo za okrasitev sten glavnega hodnika v reprezentančnih prostorih banske palače v Ljubljani. O tej tekmi je v našem listu 1939., str. 28.—37. poročal R. Ložar. Prvo nagrado je dobil G. A. Kos, kateremu je g. ban izdal tudi naročilo, naj delo izvrši. Slikar Kos bo s svojim delom spomladi gotov. Dovršitev slike umestitve na Krnskem gradu in kartona za sliko kmečkega upora nam nudi priliko, da čitateljem Kronike razgrnemo problem nastanka zgodovinske slike.

Zgodovinsko slikarstvo ima danes čisto določen pomen, ki se je do sedanje jasnosti razvil pod značilnimi pogoji v okviru evropskega umetnostnega ustvarjanja šele v novejšem času. Zgodovinska slika nam je v upodabljanju umetnosti nekako to, kar nam je v pripovedni zgodovinski roman ali zgodovinska drama: Umetnostnim namenom naj ustreza, budi pa naj obenem vtis uprizorjanja, opisovanja in upodabljanja davno minulih, po svojem izrazu zgodovinsko resničnih ali vsaj možnih dogodkov. Ta zgodovinska resničnost naj bo kar mogoče izčrpna; pojav oseb, njih obleke, predmeti in okolica — vse bodi tako, kakršno je moglo resnično biti v času, v katerem se je zgodovinski dogodek vršil, ali kateremu naj bi izmišljeni dogodek zgodovinsko ustrezal. Vse te pogoje je zgodovinski sliki, drami ali povesti ustvarilo šele devetnajsto stoletje, ki ni zapisano v zgodovini človeštva samo kot stoletje epohalnih iznajdb, ampak tudi kot stoletje eksaktnih znanosti in z njimi v zvezi predvsem tudi kot zgodovinarsko stoletje. Zgodovinska znanost je namreč v tem času svoje metode, načine svojega raziskovanja tako izostrila, da je mogla podobo zgodovinske preteklosti opremiti z vsemi znaki objektivne, rekli bi kar preizkušene resničnosti, da se ji je zdelo možno celo, da to preteklost v sodobnem življenju oživi, kaj šele da zbudi dozdevnost njene resničnosti v umetnosti. Tako so se zgodovinska slika, roman in drama porodili iz istega razpoloženja, iz katerega je črpala za devetnajsto stoletje tako značilna arhitekturna smer zgodovinskih slogov.

S pojmom sodobne zgodovinske slike se torej družijo predvsem učenjaška, kolikor ne naravnost znanstvena komponenta, katera nalaga umetniku dolžnost, da se poglobi v zgodovinsko gradivo, in nanje in na moč svoje intuicije oprt izvrši sintezo — umetnino kot nazorno ilustracijo svojega znanja o preteklosti.

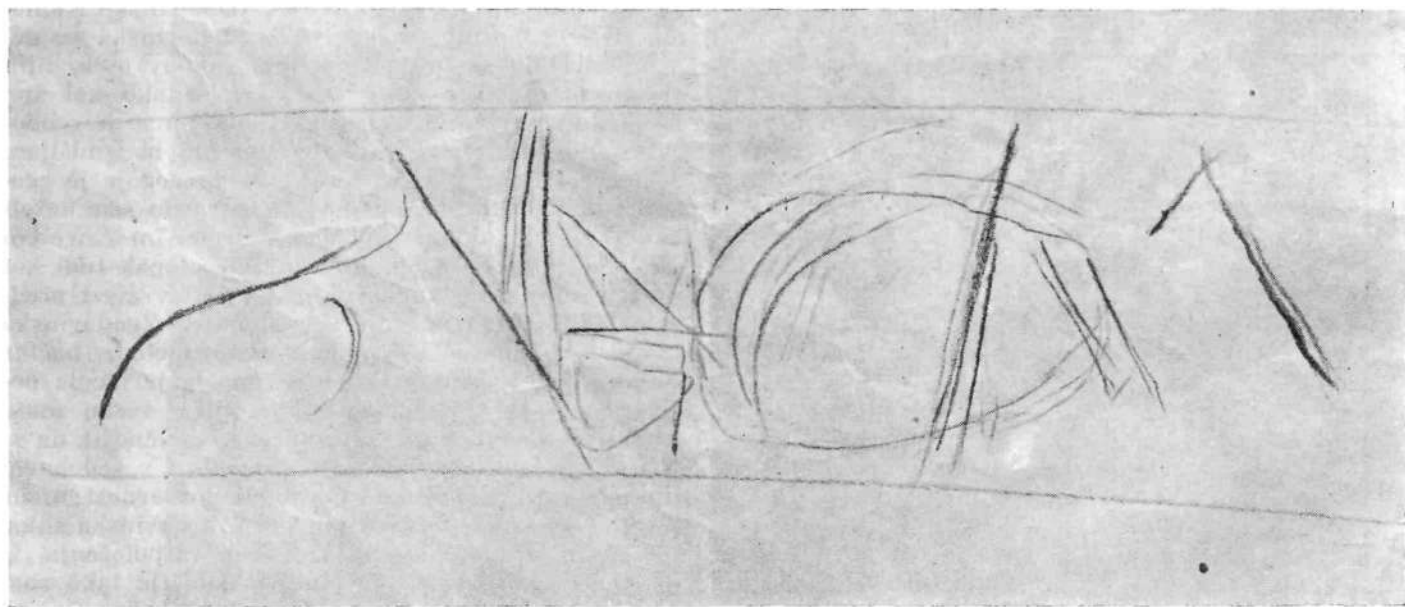
Po tej strani postaja slikar znanstvenik, prehaja na področje, ki je bistvu umetnosti tuje in nastopa pot, ki ga prav lahko zapelja na stranpot, kjer se mu umetnost začne izmikati. Skušnja z zgodovinskim slikarstvom v devetnajstem stoletju tudi zares kaže,



SL. 2. G. A. KOS, TEKMOVALNA SKICA ZA SLIKO UMESTITVE KOROŠKIH KNEZOV



SL. 3. G. A. KOS, UMESTITEV KOROŠKIH KNEZOV, DOVRŠENA SLIKA



SL. 4. G. A. KOS, ODLOČILNI ZASNUTEK KOMPOZICIJE SLIKE UMESTITVE KOROŠKIH KNEZOV

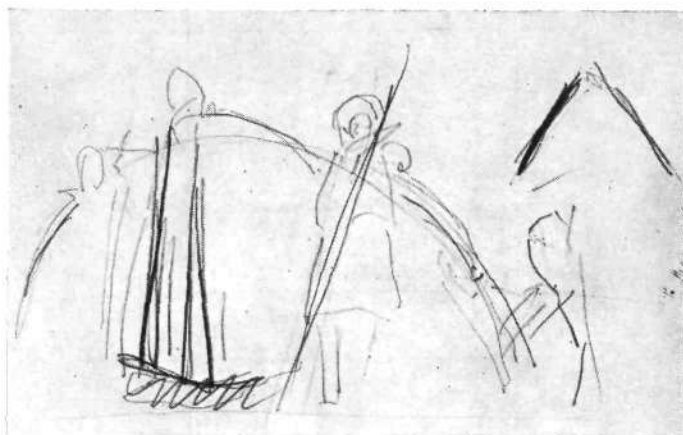
da se je ta smer le redko mogla trajno vzdržati na dosledno umetnostnem torišču in je le prepogosto zdrknila na stopnjo, kjer ji moremo priznati samo še vrednost bolj ali manj posrečene ilustracije literarnih nalog. Zgovoren primer tega je eden najpomembnejših slikarjev te vrste, veliki poljski umetnik Jan Matejko, ki se je toliko vživel v vlogo slikarja zgodovinarja, da je začel pozabljati na naloge umetnika slikarja.

Zgodovinsko slikarstvo znanstveno dognane vrste — tako bi lahko nazvali to strujo — pa ni nastalo morda iz gole želje po nazornem, znanstveno dognanem upodabljanju življenja preteklosti, ampak je svojo življenjsko silo črpalo iz popolnoma drugih pobud. Najvažnejši med temi pobudami sta idejno propagandna in narodno probudna težnja. Bolj kakor umetnostna problematika sta namreč ti dve na vseh koncih Evrope nagibali slikarje, da so se začeli zanimati za zgodovino.

Rodovnik te struje se nahaja v prosvetljski dobi v duhovno in družabno razburkanih časih velike revolucije in če je J. L. David, ki je eden izmed očetov zgodovinskega slikarstva, 1784. slikal Prisego Horacijev, je ta popolnoma razumljiva samo na ozadju miselnosti, ki pripravlja revolucijo. Klasicizem, ki mu pripada David in drugi začetniki zgodovinskega slikarstva, je izrazito formalistična, zato manj problemska umetnostna struja; vsebina, in to kar literarna vsebina, mu je največkrat bolj važna kakor umetniška borba s problemom umetnostne vrste, forma pa naj ustreza predvsem namišljenemu klasičnemu idealu. Zato je ta smer že od rojstva imela nagnjenja, ki so ji pozneje omajala temelje umetnostne resničnosti. Davidu sta v Franciji sledila v tej skupini Delaroche in Ph. Couture, ki sta imela velik vpliv na ostale narode, ki jih pa niso toliko zanimala po času dogajanja in po stopnji pomembnosti »klasične« naloge iz antične in novejša zgodovine, ampak so se oprijeli te struje bolj kot sredstva za dviganje narodne zavednosti, nacionalne vzgoje in ponosa. Odlično vlogo je to slikarstvo imelo v prerajajoči se Nemčiji, pa tudi pri Slovanih, ki so se prav zgodovinskih spominov óklepali, da ne zgube vere v bodočnost. Značilni za nemško smer so J. Schnorr von Carolsfeld, A. Rethel, A. Menzel, H. Makart, posebno pa njegov učitelj Karl v. Piloty v Monakovem, katerega smer je vplivala tudi na razvoj te vrste slikarstva med Slovani. Glavni predstavniki slovanskega zgodovinskega slikarstva so Čeh V. Brožík, Poljaka H. Siemiradzki in Jan Matejko, Rus V. Vereščagin, pri Hrvatih pa C. Medović in O. Iveković, da ne naštevamo nešteti drugih slovanskih slikarjev, ki so si po tej poti ustvarili popularna, čeprav umetnostno največkrat manj pomembna imena. Po izrednem pomenu, ki ga je zgodovinsko slikarstvo doseglo v kulturnem in narodnem razvoju kakega naroda, pa se med vsemi stavi v prvo vrsto poljsko historično slikarstvo, katerega glavni mojster Jan Matejko je eden največjih umetnikov te smeri sploh.

Prav radi izredne popularnosti, ki jo je ta slikarska vrsta v devetnajstem stoletju dosegla pri večini evropskih narodov, posebno pri onih, ki so potrebovali tolažbe in vzpodbude iz slavne zgodovine, je postalo zgodovinsko slikarstvo nekak narodno umetnostni ideal, katerega mik tudi v desetletjih največjega odpora proti tej struji vsaj pri širokih plasteh ljudi ni oslabil. Slovencem sicer ni uspelo, da bi si bili ustvarili lastno, vsaj kolikor toliko pomembno zgodovinsko slikarstvo, poznali pa smo ta ideal in se navduševali vsaj ob posnetkih poljskih, čeških ali hrvatskih zgodovinskih slik, zraven pa ob izbruhu svetovne vojne iskreno hrepeneli po novi, našemu čustvovanju ustrezni upodobitvi umestitve koroških knezov. Da do uresničenja te želje ni prišlo, ni vzrok samo vojna, ampak ob stanju našega takratnega problemsko usmerjenega slikarstva tudi resna težava glede vprašanja, kje dobiti primerne umetnike. Zato je že prevladovalo nazor, da bo treba kopirati Fromillerjevo sliko v dvorani celovške deželne palače.

Pod vplivom l'art pour l'artističnih načel, ki jih je proglašal posebno impresionizem, je postal od konca devetnajstega stoletja odpor proti historični vrsti slikarstva tako splošen, da si je umetnik, ki je hotel ostati zvest vzvišenemu umetniškemu poklicu, komaj še upal prevzeti tako nalogo. Umetniška vzgoja in na-

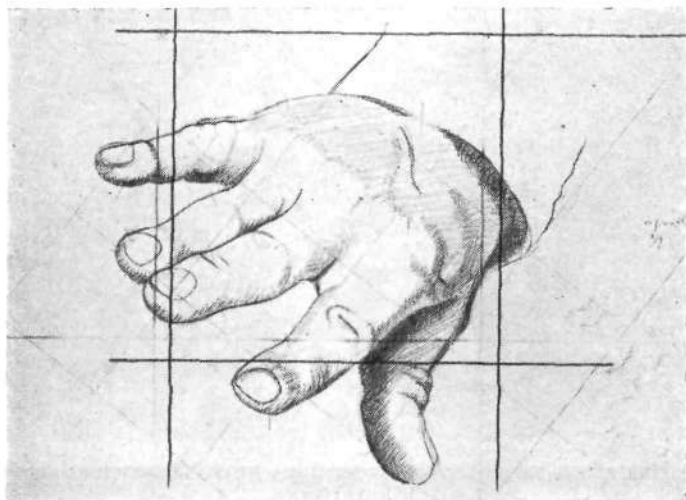


SL. 5. G. A. KOS, KOMPOZICIJA SKICE ZA DESNO POLOVICO SLIKE
UMESTITVE

čin proizvodjanja slik pa sta se tudi tako temeljito spremenila, da bi prevzem take naloge pomenil resno nevarnost, da bi kljub vsi slikarski rutini tak umetnik mogel doživeti popoln neuspeh, ker mu zlepa ni bilo nič bolj tuje kakor arheologija in zgodovinsko raziskovanje.

Ko smo se Slovenci končno udomačili v državni samostojnosti, smo bili v časih res kar v zadregi, ko nismo mogli svojim slovanskim bratom v skupni državi pokazati ničesar, kar bi podobno kakor pri njih v umetnosti predstavljalo našo zgodovino. Razen Matije Gubca, ki ga je pretresljivo upodobil L. Dolinar, in kralja Matjaža ni bilo naloge, ki bi se je bil upal lotiti naš povojni umetnik. Slikar ekspresionist se je namreč podobno impresionistu izogibal historičnih nalog. Kljub temu pa se je prav radi našega skupnega življenja v jugoslovanski državi v zadnjem desetletju nabralo tudi pri nas več pogojev, ki so navajali slikarje na oblikovanje zgodovinskih dogodkov. Najprej je dala pobudo za to velika tekma za okrasitev državne zbornice v Beogradu. Nato je banska uprava razpisala tekmo za upodobitve dogodkov iz slovenske zgodovine, da nadomesti razne diletantske poskuse te vrste, ki so nastali v zvezi s šolskim poukom. Ko je bila razpisana tekma za okrasitev hodnika v banski palači, so naši slikarji imeli že več poskusov te vrste za seboj in se je že tudi nekoliko izbistril pogled na izbor nalog, ki bi utegnile biti hvaležne za slikarsko upodobitev.

Kljub temu pa je bil pri vseh teh tekmah odpor umetniške javnosti proti zgodovinskim nalogam še izredno velik in po večini niso mogli najti pravega notranjega razmerja do njih. Značilno je, da so se banovinski tekmi odzvali predvsem mlajši, kolikor ne najmlajši slikarji, impresionisti pa so se ji vsi izognili. Izmed starejših so tekmovali Fr. Tratnik, S. Šantel in H. Smrekar, trije umetniki, katerih delo ni nikdar bilo predvsem problemsko usmerjeno, katerim pa je bila vselej važna tako zvana vsebina, kolikor jih ni vodila celo naravnost ilustrativna težnja. Zmagal je G. A. Kos, najizrazitejši predstavnik srednjega rodu, ki je vselej hodil svojo posebno pot in se na nji dosledno zanimal predvsem za problemsko stran slikarstva, tako da je doživel nekajkrat celo očitek hladnega, preveč preračunanega formalizma. Pri tekmi se je jasno pokazalo, da ga je prav ta preteklost usposobila, da globlje zajame stavljeno nalogo tako kot umet-



SL. 6. G. A. KOS, ŠTUDIJA ROKE KMETA, KI ZADRŽUJE LEVO SKUPINO NA SLIKI UMESTITVE

nostno vsebinski, kakor posebno tudi kot umetnostno formalni problem. Vsa l'art pour l'artistična polpreteklost v zgodovini slikarstva namreč ni ovrgla starega pravila, da je skladnost forme in vsebine zanesljivo oporišče polne umetnostne vrednosti. Le ker je narava tematike historičnega slikarstva, kakor smo v uvodu pokazali, taka, da umetnika prerada zavaja v enostransko skrb za vsebino, je ta slikarska vrsta v devetnajstem stoletju umetnostno največkrat odpovedala in povzročila najostrejši odpor nazora, da je forma važnejša od vsebine, pa celo da je v umetnostni problematiki edino bistvo in edina vrednost vseh umetniških prizadevanj. Tako smo prišli v polpreteklosti do položaja, ko je umetnik, če je dozdevno hotel ostati sebi in umetnostni resnici zvest, odklanjal vsak stik z vsebino. Smer tega odpora je bila naperjena predvsem proti tako zvani ilustrativni umetnosti, posebno proti historičnemu slikarstvu in proti portretu; vsebinsko brezbrizno tihožitje in neprirejena narava pa sta postala glavna predmeta na osnovno problematiko svoje vrste usmerjenega slikarstva.

Ze secesija, posebno pa ekspresionizem sta vrnila slikarstvu zopet vsebino. Ker pa je bila prva zasidrana v dekorativnem izrazu, ekspresionizem pa v subjektivni, vizionarni resničnosti, nista bila sposobna, da vrneti umetnosti historično, po objektivni resnici stremečo zgodovinsko sliko. Pripravila pa sta pot, po kateri se more ta vrsta zopet vrniti v krog umetniško polnovrednega snovanja, kakor se je po novi stvarnosti vrnil tudi portret.

Nam Slovencem historične vsebine danes ne vrača mogoče kaka globlja umetniška potreba, ampak izven umetnostne problematike zasidrana želja po samopotrditvi, po opremi in izpopolnitvi tistega repertorija, ki se nam zdi, da ga samozavesten narod mora imeti radi svojega ugleda, radi reprezentance, radi pričevanja o svojem rodovniku. Radi latentnega odpora umetniškega razpoloženja bi se pri takem zunanem pozivu prav lahko zgodilo, da se naloga reši na umetnosti tuji ali do nje vsaj brezbrizni stopnji vsebinske ilustracije, naslikanega hieroglifa. Rezultat tekme pa je srečno postavil reševanje te naloge na pravo umetnostno ravnino in k polnemu življenju zbudil umetnostni problem, ki je bil našemu slikarstvu doslej tuj.

Ko bodo v nekaj mesecih Kosove slike postavljene v prostor, za kateri so namenjene, bodo stala pred nami umetnostna dejstva, ki jih bomo hvalili ali grajali kakor grajamo ali hvalimo katero koli, mogoče celo povprečno ilustracijo, ker ne bomo slutili, kako ogromen duševni in delovni napor je bil potreben, da so ta dejstva taka, tako v sebi zaokrožena in tako živa. Ta napor osvetliti, dolgo pot za tako delo potrebnega umetniškega snovanja pred čitateljem razgrniti, je danes naš namen.

Do trenutka, ko je prečital nalogo in pogoje banovega razpisa o tekmi za slike iz slovenske zgodovine, je G. A. Kos nedvomno spadal med tiste naše slikarje, ki jim zgodovinska slika prav gotovo ni bila ideal življenjskega dela. Po tej, vsebinski strani mu je bila dana naloga prav gotovo tuja, čeprav je bil njegov oče odlični zgodovinar in čeprav po očetovih brazdah uspešno orje ledino slovenske zgodovine njegov brat. Težko celo da je katerikrat poprej pomislil o tem, da bi utegnil kdaj slikati zgodovinske naloge. Samo en pogoj je imel, ki ga je razlikoval od tovarišev v tekmi, vse njegovo delo od prve zrelosti dalje je bilo usmerjeno na snovanje v monumentalnem smislu. Od nekdanj se nam je zdelo, da je določen, da kdaj še uresniči sintezo teh svojih razpoloženj. To nagnjenje se je kazalo v težnji po figuralnih kompozicijah, v smislu za učinkovito delitev ploskve, na kateri je razvijal svoje zasnutke, pa posebno tudi v velikopoteznih barvnih zasnovah, ki so sem in tja kazale že kar težnjo, postati same sebi namen. Kos je torej imel že pred tekmo važne formalne pogoje za delo velikega, monumentalnega formata.

Ko je prečital razpis, ni bila za njegovo odločitev, da se spusti v tekmo, merodajna vsebinska stran na-



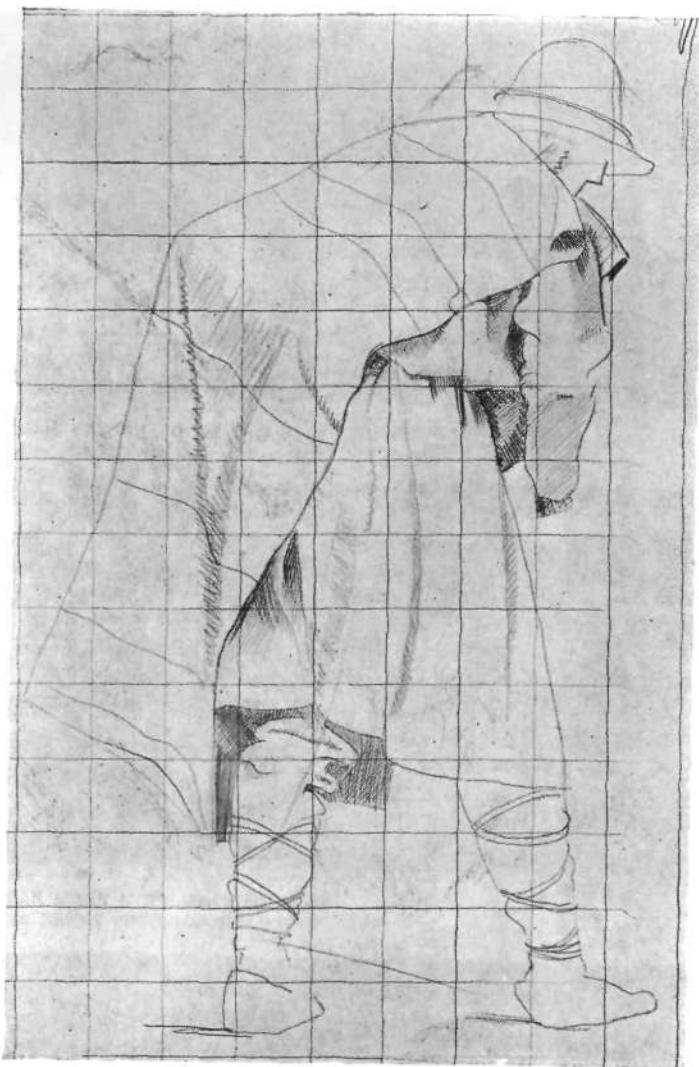
SL. 7. G. A. KOS, ŠTUDIJE KONJEV IN JEZDECEV ZA UMESTITEV

loge, ki ga je resno plašila, ampak predvsem možnost, da svoje zmožnosti preskusi na veliki, po formatu celo ne preveč mikavni ploskvi, ki jo je bilo treba obvladati. Težavna formalna naloga ga je začela mikati. Da se more te lotiti, pa je bil vezan na zgodovinsko snov. V to se je moral najprej potopiti, sam je moral celo izbrati snov, ki je zadosti zgodovinsko pomembna, pa tudi umetniško hvaležna. Da so mu že tu kazali pot razgovori z bratom zgodovinarjem, je gotovo. Izbral je umestitev koroškega kneza pri Krnskem gradu in kmečki upor. Pri drugi sliki se je mogel precej opreti na moč svoje domišljije, pri umestitvi pa je bil vezan na obliko literarno opisane ceremonije, mimo katere ni mogel in v okviru zgodovinskega slikarstva tudi ni smel. Zato je tudi razumljivo, da je umestitvi že pri delu za tekmo posvetil prvo pozornost in tudi pri izvršitvi njo prvo začel. Glede kmečkega upora pa je bila možna od resničnosti močno abstrahirana formulacija, pri kateri je formalna stran snovanja v določenem okviru v veliki meri mogla nadomestiti prepodrobno zgodovinsko resničnost in je prav stopnja skladnosti med vsebino, ki je bila v veliki meri prepuščena domišljiji, in monumentalno formo obetala celo večji umetniški uspeh, kakor bi ga umetnik mogel doseči s pretiranim zgodovinarstvom. Umetnostna resničnost, ki ne črpa iz znanja, ampak iz umetniške intuicije, se je tu postavila na prvo mesto.

Pri sliki ustoličenja pa se slikar ni smel več zanesti samo na intuicijo, ampak je bil prisiljen, da zanjo ustvari pogoje s pravim zgodovinarstvom, ki je slikarje zgodovinskih slik tolikokrat že vodilo stran od slikarstva in jih zapeljavalo k tekmovanju z besedno umetnostjo ali celo znanostjo. Tudi v Kosu se je pred to nalogo zbudil v precejšnji meri v rodovini zasidrani zgodovinarski duh, ki je zahteval, da je delu treba ustvariti predvsem trdne temelje z resnim znanjem predmeta. Sodelovanje z bratom zgodovinarjem ga je tudi tu vodilo do nekih osnovnih spoznanj, na katera je svoje delo oprl. Rezultat tega zgodovinskega študija, združenega s formalnimi temelji jasne, učinkovite kompozicije je bila skica umestitve, narejena za tekmo (sl. 2). V nji je slikar zajel zgodovinsko snov toliko, da je razsodišče moglo presoditi, kako je umetnik doživel zgodovinski moment.

Dve važni sestavini bodoče slike je moral slikar rešiti že za tekmovalno skico. Iz gradiva za zgodovinski dogodek, ki ga je hotel upodobiti, je moral izbrati umetnostno najplodovitejši moment; z ozirom na poznejši namen slike v določenem prostoru in okviru pa je moral zasnovati monumentalno zadovoljivo, izrazu vsebine ustrezajočo formo. Izbrani moment naj bi bil tak, da se v njem zreali pomembnost zgodovinskega dogodka; zajel naj bi trajnostno vrednost dogodka. Forma pa naj bi pomembnost in izrazitost tega momenta podpirala, obenem pa naj bi služila čisto artističnemu namenu umetniško obvladane ploskve, ki naj tudi po golem formalnem izrazu upravičuje svoj obstoj in gledalca zanima tudi brez poznanja vsebine.

Zgodovinski viri pripovedujejo o umestitvi koroških knezov, da se je vršila pri Krnskem gradu ob kamenitem sedežu, ki predstavlja navzgor obrnjeno bazo rimskega stebra. Na tem sedežu je pričakal novega kneza s prekrizanimi nogami sedeč prvotno izbrani sodnik, v poznejšem srednjem veku pa tako zvani vojvodski kmet iz Blažje vasi pri Celovcu. V kmečko



SL. 8. G. A. KOS, ŠTUDIJA KMETA IZ LEVE SKUPINE SLIKE UMESTITVE

obleko oblečen, z eno roko lisastega vola, z drugo lisastega konja držeč, se mu je približal knez s svojim spremstvom. V slovenskem jeziku je kmet stavljal vprašanja, na katera je spremstvo odgovorilo, da je to novi knez, da je svoboden človek, da bo dober vladar, pravičen sodnik in branitelj krščanske vere. Nazadnje so obljubili kmetu, če prepusti knezu svoj sedež, šestdeset beličev, obe živali, obleko, ki jo nosi knez, in davčno prostost. Kmet je udaril na to kneza rahlo v lice in ga s tem opomnil, naj bo vedno pravičen sodnik, na kar se je z živalima odstranil.¹

Slikar Kos se je odločil za moment, ko kmet stavi vprašanja družbi, ki se mu je približala; je to moment največje napetosti v vsem dogodku, čeprav je imel samo simboličen, ceremonialen pomen. Zakaj ni izbral momenta, ko kmet udari kneza v lice, ki je drugi plodoviti moment tega dogodka, ne vemo, nedvomno pa je, da je vsaj podzavestno čutil, da je v prvem momentu poudarek na vlogi ljudstva pri umeščanju močnejši ko v onem, ko se kmet že umika novemu knezu.

¹ Po M. Dolenca Pravni zgodovini za slovensko ozemlje, str. 88. in 89.



SL. 9. G. A. KOS, KARTON SLIKE UMESTITVE KOROŠKIH KNEZOV



SL. 10. G. A. KOS, PRVA SKICA BARVNE KOMPOZICIJE SLIKE UMESTITVE



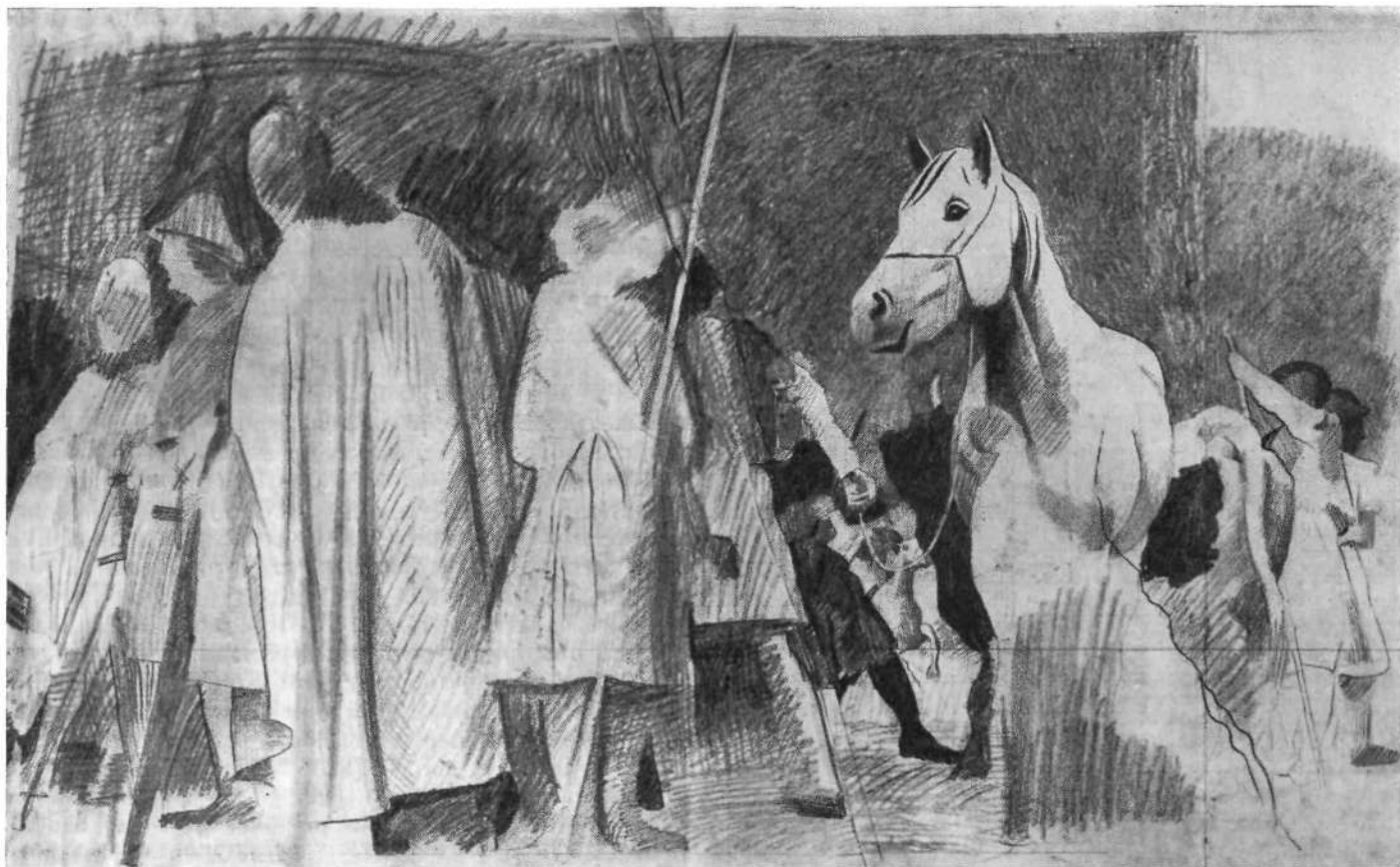
SL. 11. G. A. KOS, DRUGA SKICA BARVNE KOMPOZICIJE SLIKE UMESTITVE

Zgodovina umetnosti že pozna snov umeščanja koroških knezov.² Posebno znana je slika, ki jo je l. 1740. naslikal v deželni palači v Celovcu koroški baročni slikar J. F. Fromiller. On je izbral končni moment, ko knez izplačuje kmetu denar in je torej napetost dogodka že popustila. Poudarek na knezu je v duhu takratne fevdalne miselnosti tu prav izraziti (sl. 13). Tako vidimo, da se je naš slikar samostojno boril s snovjo in nalogo zasidral v miselnosti, ki ustreza našemu času. Ob samozavestnem kmetu, ki vprašuje, in prešerno razkoračenemu palatinskemu grofu, ki kmetu odgovarja, je na tekmovalni skici postava v kmečko obleko oblečenega kneza kar nekam skromna, kar je

bil nedvomno poleg formalnih razlogov en razlog več, da jo je slikar pozneje nekoliko zakril.

Če primerjamo dovršeno sliko umestitve (sl. 3) s tekmovalno skico, opazimo še druge velike razlike, čeprav je splošna, recimo literarno vsebinska zasnova ostala ista. Obakrat je povedano isto, kljub temu pa čutimo v jeziku, s katerim nam je povedano, največjo razliko. Ritem pripovedovanja je drug, izraznost momenta je pridobila, nazor, s katerim je umetnik motril svojo snov, je še bolj podčrtan: kmet je na svoji aktivni vlogi v dogodku pridobil, knez in spremstvo so zgubili. Borba vsebine za formo, ki se je odigrala v umetnikovi duši, je rodila to končno obliko. Večji poudarek je dobil umetnikov nazor o pomembnosti snovi, umetnostno pa je še važnejše, da ta končna forma dokazuje, da slikar ni podlegel zgodovinarski skušnjavi,

² Pet takih slik iz XVII., XVIII. in XIX. stoletja je objavil v Mladiki l. 1935. slikar S. Šantel.



SL. 12. G. A. KOS, KOMPOZICIJSKA ŠTUDIJA ZA DESNO POLOVICO SLIKE UMETITVE

ampak jo je uspešno premagal s sebi lastnim slogom. Tako je s pomočjo v svojem prejšnjem slikarskem delu priporjene forme izrazil tisto višjo, za upodabljačo umetnost od literarne mnogo bistvenejšo resničnost, ki jo zajame umetniška intuicija, gledalcu pa jo sugestivno posreduje umetnostna forma.

Prizor, ki ga je slikar upodobil, se osredotočuje okrog skupine kmeta, sedečega s prekrižanimi nogami na knežjem kamnu, in kneza, ki se mu je od desne približal, preoblečen v kmečko obleko. Za kmetom stoji skupina kmečkih možakov in pazljivo motri skupino velikašev, ki so se postavili okrog kneza. Za skupino kmetov je vrsta kmečkih zastavonoš, ki odriva skupino moških, žen in otrok, katere skuša pod vodstvom na prizor v sredi opozarjajoče žene prodreti čim bliže ceremoniji. Za skupino kneževskega spremstva je skupina konja in goveda z njunimi vodniki.

Spremembe, ki jih opazimo, če primerjamo tekmovalno skico z dovršeno sliko, imajo predvsem formalni značaj, nanašajo se na zelo opazno pregrupiranje figur in na razčlenitev dolgega pasu v več skupin. Tekmovalna skica kaže v glavnem vrsto figur, ki so enakomerno razdeljene po ploskvi, le na desni polovici je nekoliko presledka med vodniki in živalmi ter se odpira pogled v globino, kjer dirja proti ospredju jezdec na konju. Slikar je namreč prvotno motril dano ploskev kot friz, pas, ki ga formalno najprimerneje obvladamo z enakomerno ritmičnim nizanjem navpičnih sestavin drugo ob drugo. Pravilni čut za monumentalni izraz mu je narekoval več ali manj istovrstno, ospredje zavzemajočo skupino, ki veže okvir ploskve v širino in višino in ne dopušča prevelikega razvoja v globino.

Tako je nastala izrazito statična, le malo razgibana kompozicija prvega zasnutka.

Že zanj slikar ni študiral samo zgodovine umestitve, ampak tudi zgodovino noš, kajti podrobní opis noše knežev, ki nam ga je ohranila Štajerska rimana kronika, ga je vezal za čas, ki si ga je izbral, za trinajsto stoletje, tudi na zvestobo temu izročilu. Tako je dobila podoba že v tej prvi, še splošni obliki že precej tiste stvarnosti, ki jo kaže dovršeno delo.

Če danes gledamo to skico ob dovršeni sliki, čutimo, da mora biti med njima dolg razvoj prvotne zamisli in da so nedvomno najrazličnejši vzroki in oziri povzročili spremembe. Na spremembo kompozicije sta vplivala dva ozira. Slika umeščenja ima namreč na isti steni na desni polovici pendant, kmečki upor. Ker morajo vse slike na steni predstavljati z njo trdno spojeni okras, torej neko višjo enoto, ki simetrično si ustrezajoče dele sili, da se ozirajo drug na drugega, velja to prav posebno za oba vodilna dela, ki ju zavzemata ti dve sliki. Po prirodnem značaju dogodka pa je v tekmovalni skici izpadla umestitev kompozicijsko umirjeno, statično, reprezentativno, dočim je boj kmetov z graščaki moral upoštevati gibanje in je tako nehote nastala neka neskladnost v značaju obeh slik. Ker ležita ravnovesno na obeh straneh navpične osi stene, je moral slikar začutiti potrebo, da ju v gmotah in v življenju teh gmot vzajemno pretehta. Zato se je odločil, da prekomponira sliko umestitve in ji da več gibanja. Razmeroma ozki hodnik dalje ne dopušča tolike oddaljenosti gledalca, da bi lahko z enim pogledom objel raztegnjeno kompozicijo. Gledalec jo bo mogel le zaporedoma po delih spoznati. Oba ozira, ozir



SL. 13. J. F. FROMILLER, UMESTITEV KOROŠKIH KNEZOV

na sliko kmečkega upora in ozir na prostor sta po daljši borbi umetnika s problemom forme dala kompoziciji novo obliko, ki po svoji razgibanosti ustreza vzporedni sliki in ki po delitvi na več skupin ustreza pogojem prostora. Slikar pripoveduje, da se mu je nova, odrešilna misel pojavila nenadoma, med poukom v šoli in si je njene silnice z nekaj naglimi, čisto abstraktnimi črtami začrtal na košček papirja (sl. 4). Če to beležko, ta embrio poznejše umetnine danes gledamo poleg gotove slike, čutimo, da je vse, kar je v njeni kompoziciji važnega, zajeto v teh begotno zarisanih črtah. Ob tej ugotovitvi bi se nam kar hotelo verjeti teoretikom slikarskega snovanja, da je osnovni element umetniškega snovanja črta, tista črta, ki je v naravi tako rekoč ni, ki pa je najosnovnejša in najvažnejša abstrakcija pojavnosti in osnovna stopnja našega likovnega osvajanja stvarnosti. Ob dovršeni sliki nam ta abstrakcija več pove o bistvu Kosove umetnine kakor tekmovalna skica. Naprej nagnjena, v prožnem esu izpeljana črta je obris kompozicijske gmote vaščanov, ki jih žena vodi k mestu ceremonije. Radovednost, poosebljena v ženi vodnici, jih vodi do tja, kjer jim zastavi pot nasprotujoča sila, palica z zastavo, ki jo je zapičil predse v tla zastavonoša, da najde opore, ko jih mora zadržati. Tri navpične črte, pravokotni podstavek in pravokotni, k navpičnim črtam naslonjeni trikotnik pomenijo skupino kmetov z vojvodskim kmetom na kamnu. Jajčasti obris, položen na tla, s peto obrnjena k trikotu, predstavlja od kmečke mogočnejšo gmoto kneza s spremstvom. Poševno pokončna črta, ki seka zadnji del jajčaste gmote, pomenja zastavonošo, ki je kmečkim nasprot na tej strani zastavil knežjo zastavo. V diagonali iz spodnjega kota proti levi zarisana kljuka pa pomeni konja, ki je na tem koncu nekaj protiutež svetli figuri žene na nasprotnem koncu.

V novi obliki je slika dobila značaj triptiha, trodelne slike, ki ustreza zahtevam, ki jih prostor stavi na gledalca. V treh delih bo z lahkoto zajel sliko, v celoti bi je ne mogel. Najobsežnejši je srednji, glavni del, ki vsebuje podobo zgodovinske ceremonije in ki je sam zase in za glavno oporišče gledalčeve radovednosti za-

dosten (sl. na prilogi). Obe krajni skupini vsebujeta stranske momente, ki so v tej obliki postali potrebni, da je slikar izpolnil ploskev, ki mu je bila določena. Srednja skupina je statična, ceremonialno mirna, izven nje pa je gibanje, ki ga povzroča na levi radovednost okoličanov, na desni knezova četa, ki vodi obe živali in zasaja zastavo. Izza desnega roba se prikazuje kmet, ki ga prizor v sredi ne zanima preveč, ker je uprl svoje oči iz slike ven v gledalca; je to podoba slikarja samega, ki ga bolj ko dogodek, katerega je upodobil, zanima, kakšna bo sodba gledalčeva, ko se bo srečal z njegovim delom (sl. 1 in 14).

Toda pred uspeh so bogovi postavili nebroj zaprek, ki jim je kos le resen trud! S to abstraktno skico se je za slikarja začel šele pravi trud, čeprav je že za tekmovalno skico pošteno napel svojo domišljijo in se lotil tudi poslov, katerih ni bil vajen. Ko je imel končno na papirju zadovoljivo kompozicijo, je bilo za njeno uresničenje v pravem merilu in končno veljavni obliki treba izvršiti nebroj drugih priprav, predvsem je bilo vse gibe in stoje treba preštudirati po živih ljudeh, modelih. Oživiti je bilo treba tipe obrazov, značaje ljudi, ki nastopajo v sliki, zopet po študiranju živih, za posamezne osebe primernih ljudi. Končno je bilo treba po naravi preštudirati tudi obleke v njih gibanju in izrazu. Knežji kamen je naredil z lesenim ogradjem; z modeli in oblekami, ki jih v življenju ni več, pa si je pomagal, kakor je upal, da ga bo vodilo k cilju. Zelo zanimivo slikar sam pripoveduje o tej zadevi sledeče:

»Radi namena in pripovedne vsebine mojega dela na eni, in radi velikosti zasnovanih figur na drugi strani je prišlo v poštev samo risanje po živih modelih. To je tudi edina pot, po kateri sem mogel spojit svojo slikarsko zasnovo s tistim, kar bom bistvenega posnel po naravi. Če pa sem hotel po naravi risati posamezne figure, ni bilo dovolj, da imam za to potrebne modele, moral bi imeti tudi zgodovini ustrezne obleke, da bi jih vanje oblekel. Najprej sem se domislil gledališke garderobe, toda kmalu sem se prepričal, da mi ne more služiti nobeden zaprašenih gledaliških rekvizitov. Zato sem deževne nedelje popoldne ugriznil v kislo jabolko in sam narisal kroje, kolikor sem jih staknil v knjigah zgodovinskih noš. V moji bližnji okolici pa so znosili s podstrešja stare zavese in podobno in več pridnih rok je vzelo šivanke v roko, da mi te obleke sešijejo. Seveda ni bilo potrebno, da bi obleke tudi v barvi in podrobnostih ustrezale zgodovinskim oblačilom. Potreboval sem jih predvsem, da bi na njih študiral gibanje tkanine v odnosu s človeškim telesom in njegovo držo, kretnje ali stojo. Tudi v moji delavnici je zaživel. Stari Tone, ki drugače stopnice pomiva in pomaga ženskam pri žehti, je kot vojvodski kmet ponosno zasedel okroglo mizo, oblečen v obleko, ki sem jo pripravil. Lojze, ki sicer meša malto ter nosi premog in drva, je nekoliko porogljivo gledal na svojo nenavadno zunanost in mislil na cviček, ki ga bo zvečer pil. Gospodična Fili, model za edino žensko na vseh sedmih slikah, mi je zaupala marsikatero skrivnost, toda zastoj sem jo čakal, ko bi morala prihodnjič zopet priti. Delavec Janez, najlepša figura med plemiči, tisti z rumenim plaščem, pa je majnika obračunal sam s seboj in se vrh Rožnika obesil.«

Posebej je bilo treba študirati vsako osebo, vsako kretnjo, posebej konja in kravo, posebej obraze. O

vsem tem priča kup risb v slikarjevi delavnici; deloma so to najpovršnejše, najabstraktnije podobe tistega, kar je mikalo slikarjevo upodabljanje domišljijo, deloma skrbno izdelane podrobnosti obleke, glav in rok (slike 5, 6, 7, 8). Modeli so prihajali in odhajali iz slikarjevega ateljeja, miroval pa ni tudi zunaj in posebno v Slecih, s katerimi ga vežejo mladostni spomini, študiral karakteristiko kmečkih obrazov.

Risbe posameznih figur je začel po idejnem zasnutku vezati v skupine; tehtal jih je v medsebojnih razmerjih, zrisal jih po potrebi na prozoren papir in s prekrivanjem ali zlepljanjem in izrezavanjem presojal dele bodoče kompozicije (sl. 12). Po skoraj treh mesecih zelo vztrajnega napora je delo toliko dozorelo, da je mogel izvršiti z ogljem celotno podobo v polovični končni velikosti. Vso tako fiksirano podobo je razdelil s pravokotno se križajočimi črtami na mrežo kvadratov, ki mu je služila pozneje kot oporišče pri prenašanju risbe na platno in ki mu je lajšala delo tudi pri porabi v pravi velikosti izvršenih podrobnih študij (sl. 9).

Preden je prešel k izvršitvi na platno, je naslikal po risarsko v kartonu fiksirani končni kompoziciji skico v barvi. Prva taka skica je bila precej risarsko izvršena, v barvi pa dokaj monotona in nerazčlenjena v barvne skupine. Slikar pa je začutil, da za določeni prostor ne bo primerna preveč risarska izvršitev in ga je občutek vodil k misli, da je sliko treba organizirati po barvnih skupinah. Tako je nastal drugi barvni osnutek, ki zanemarja detajle in fiksira predvsem barvne akcente kompozicije. Žena, kmetje, gospoda, konj so postali oporišče te barvne kompozicije (slike 10 in 11).

Po tej barvni skici je končno začel izdelovati sliko na platno, na katero je prenesel s pomočjo že omenjene mreže najprej risbo po kartonu (sl. 9). Začutil pa je, da bodo barvni kontrasti premočni in da bo treba celoti dati mirnejši ton. Zato se je odrekel tudi tej barvni skici in začel slikati po občutku, kakor ga je vodil, brez skice in tako dosegel sedanje stanje, ki je barvno bližje prvi barvni skici kakor drugi, upošteval pa je po nji pridobljene barvne akcente.

Z izvršitvijo, ki je sledila vsem tem pripravam, pa tudi ni šlo gladko. Slikar sam pripoveduje o tem tole:

»Že nabava slikarskega platna je terjala od mene mnogo potov in časa. Velike mere nameravanih slik so zahtevale velike površine platna v enem, nesešitem kosu. V Ljubljani takega platna ni bilo mogoče dobiti. Pri trgovcu s slikarskimi potrebščinami sem izbral vzorec neke belgijske tovarne za platno, ki je bilo zadosti široko in je po načinu tkanja in po sestavi prevleke, ki tvori temelj za slikanje, obetalo najugodnejše pogoje za moje delo. Ker trgovec ni uspel, sem se moral sam pobrigati za pridobitev potrebnih deviz in dovoljenje uvoza tridesetih metrov zaželenega platna. Platno je prispelo na skrajni predvečer vojnega spopada.

Druga nevšečnost mi je pa vzela še več časa. Pri delu v ateljeju mi je padla velika in težka risalna deska na nogo in mi zlomila palec, kar me je skoraj mesec dni zadržalo od dela.

Težavno je bilo tudi vprašanje prostora, kjer bi mogel izvršiti tako veliko sliko. Moj atelje je bil namreč za ta namen preozek. Zanimal sem se za razne večje prostore v Ljubljani, a brez uspeha. Zato sem se od-



SL. 14. G. A. KOS, UMESTITEV KOROŠKIH KNEZOV, DESNA STRAN Z LASTNO PODOBO SLIKARJEVO

ločil, da bom le slikal v svojem ateljeju. Za ta namen sem si zamislil in naročil pri mizarju leseno napravo, veliko, tristrano motovilo z zaokroženimi ogli. Na to motovilo sem okrog in okrog napel platno, najširšo stranico pa sem postavil v najboljšo svetlobo v svojem ateljeju. Tako sem imel platno med delom le delno pred očmi, mogel pa sem ga poljubno premikati na levo ali desno in ga ustaviti, kjer bi hotel slikati.«

Čeprav je bilo tako slikarju odvzeta možnost kontrole celote, mu je vseeno uspelo, da je to celoto srečno obvladal in zadovoljen obstal pred svojim delom, ko ga je v začetku novembra snel z motovila in ga razpel po steni. Sad mnogih zamotanih preudarkov zgodovinske in tehnične vrste ter kočljivih računov vsebinskega, kompozicijskega in barvnega značaja je bil pred njim. Računi so se strinjali — Umestitev koroških knezov je bila gotova.

Po istem načinu in s podobnimi pripravi izvršuje slikar G. A. Kos sedaj sliko kmečkega upora, ki je v kartonu gotova in jo je pred kratkim začel izdelavati na platno (sl. 15). Komponirana je ta slika po istem formalnem načelu kakor Umestitev. Glavni osrednji moment je odločilna borba, v kateri nasprotnik prebode voditelja kmetov. Gibanje, ki obvladuje vso sliko, se osredotočuje na to središče, ob katerega odločilnem momentu desna, kmečka stran že prehaja iz osredotočenega gibanja v pojevanje te smeri in prevrat v umik in beg. Enotnost vsega dogajanja je v tem, na moment največje napetosti osredotočenem prizoru mnogo dosledneje izražena kakor v Umestitvi. Slikar je bil po



SL. 15. G. A. KOS, KARTON SLIKE KMEČKEGA UPORA

naravi predmeta tu svobodnejši, ni bil tako obremenjen z literarno vsebino in z raznimi oziri na dokumentirano zgodovinsko resničnost kakor tam, zato je izraz te slike nekam bolj spontan, gotovo pa manj zamotan kakor pri oni.

V našem povojnem slikarstvu, ki je bilo največkrat problemsko usmerjeno, pomeni dovršitev Kosovih zgodovinskih slik v več ozirih izreden dogodek. Najprej je s temi deli po več desetletjih drugačnih teženj preklicano naziranje, da je umetnostno jalovo, poskušati združiti literarno snovnost s pristnimi ideali upodablajoče umetnosti. G. A. Kos je pokazal, da slikarju ni treba izdati svoje umetniške osebnosti, ako se je z vso resnostjo in zavestjo umetniške odgovornosti lotil vsebinsko pomembne snovi.

Drugo, kar se nam zdi ob teh slikah, posebno ob Umestitvi koroških knezov, važno, je, da ne smemo pozabiti, da je prava umetnina sugestivna. Kar ustvari, pomeni množicam znak, simbol, dejstvo, ki ga slepo sprejmejo in zažive z njim, če ga neti pravi ogenj. Umetnostna formula, ki jo za kako splošno pomembno predstavo ustvari pravi umetnik, postane del splošne zakladnice naše miselnosti, domišljije in čustvovanja. Ker se take resnično sugestivne formule redko pojavljajo in so za njih učinkovitost poleg čisto umetnostnih potrebni še drugi, posebno sociološko psi-

hološki pogoji skupnih idealov, je njihova življenjska moč navadno precejšnja. Te narodno vzgojne pomembnosti zgodovinskega slikarstva se je zavedal tudi slikar S. Šantel, ki je v svojem članku »O slikah ustoličenja koroških vojvod« v Mladiki leta 1935., str. 267.—269., opisal tudi vse težave, ki bi spremljale poskus izvršitve take naloge pri nas. Zato smo Kosovega dela tembolj veseli.

Mi Slovenci smo svoje ustoličenje koroških knezov doslej gledali v formuli, ki jo je tej snovi dal pred dve sto leti koroški nemški slikar Frommiller, ki je pojmoval dogodek s čustvi plemiča, kateri je ljudstvu, ki mu je izročilo oblast, dostojanstveno potrjeval, da jo nastopa, ne pa s čustvi kmeta, ki mu je to oblast, zavedajoč se pomembnosti čina, izročal. S Kosovo sliko Umestitve smo Slovenci prvič samostojno, po svoje, našemu čustvovanju primerno pogledali na to zgodovinsko svetinjo. Sugestivna sila, od katere je živela Frommillerjeva slika, je za nas že zdavnaj obledela, sugestivna sila Kosove slike pa šele začenja živeti, razrasla se bo v nas in naših otrocih. Ker družbi s pomembno vsebino tudi nepotvorjeno slikarstvo in se po tem ugodno razlikuje od spredaj omenjenih nemških slik, bo tudi utirala pot do boljšega, od dosedanjega bolj naravnega razmerja občinstva do umetnosti, njenih problemov in njenega bistva.

PANKRACIJ IZ DOLA (LUSTALLER)

LJUBLJANSKI ŽUPAN V ZAČETKU XVI. STOL.

LADISLAV FABJANČIČ

Po Valvasorju in Klunu je bil Pangratz Lustaller ljubljanski mestni sodnik l. 1516., 1517. in 1522., župan pa l. 1526. in 1527. — Za leti 1516. in 1517. nimamo nobenih podatkov, ki bi mogli to navedbo potrditi ali ovreči. Pač pa je gotovo, da je l. 1521./22.¹ mestni sodnik P. Lustaller in ne Peter Reichner, kot pravita Valvasor in Klun. L. 1522./23. je nasprotno bil sodnik Krištof Braun in ne Pankracij Lustaller. Glede

¹ Sodnika so volili na dan sv. Jakoba (konec julija) za leto dni. Sodniško kakor tudi župansko leto je torej segalo v dve koledarski leti.

županovanja v letih 1526./27. in 1527./28. soglašajo naši podatki z Valvasorjem.²

Rodovina. Lustallerji so bili v Ljubljani star rod. Verjetno je, da so izvirali iz Dola (Lusttal) pri Ljubljani in bili slovenskega porekla. — Prvi se omenja ljubljanski meščan Pavel Lustaller l. 1427. in 1428.

² Dimitz (Geschichte Krains II., s. 113) poroča, da so morale l. 1527. prispevati za oboroževanje proti Turkom tudi kranjske cerkve z gotovino in dragocenostmi. V gotovini so dale 4621 renskih goldinarjev 24 krajcarjev, cerkvenih draguljev pa 1709 mark 3 lote srebra, kar je prekovano v denar zneslo 17.438 gld. 13 kr. Za prevzemanje