

Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

26
100773

4/2

SKA AKADEMIJA ZNANOSTI IN UMETNOSTI
ADEMIA SCIENTIARUM ET ARTIUM SLOVENICA
RAZRED ZA ZGODOVINSKE IN DRUŽBENE VEDE
CLASSIS I: HISTORIA ET SOCIOLOGIA

RAZPRAVE

DISSERTATIONES

IV/2

FRANCE STELE

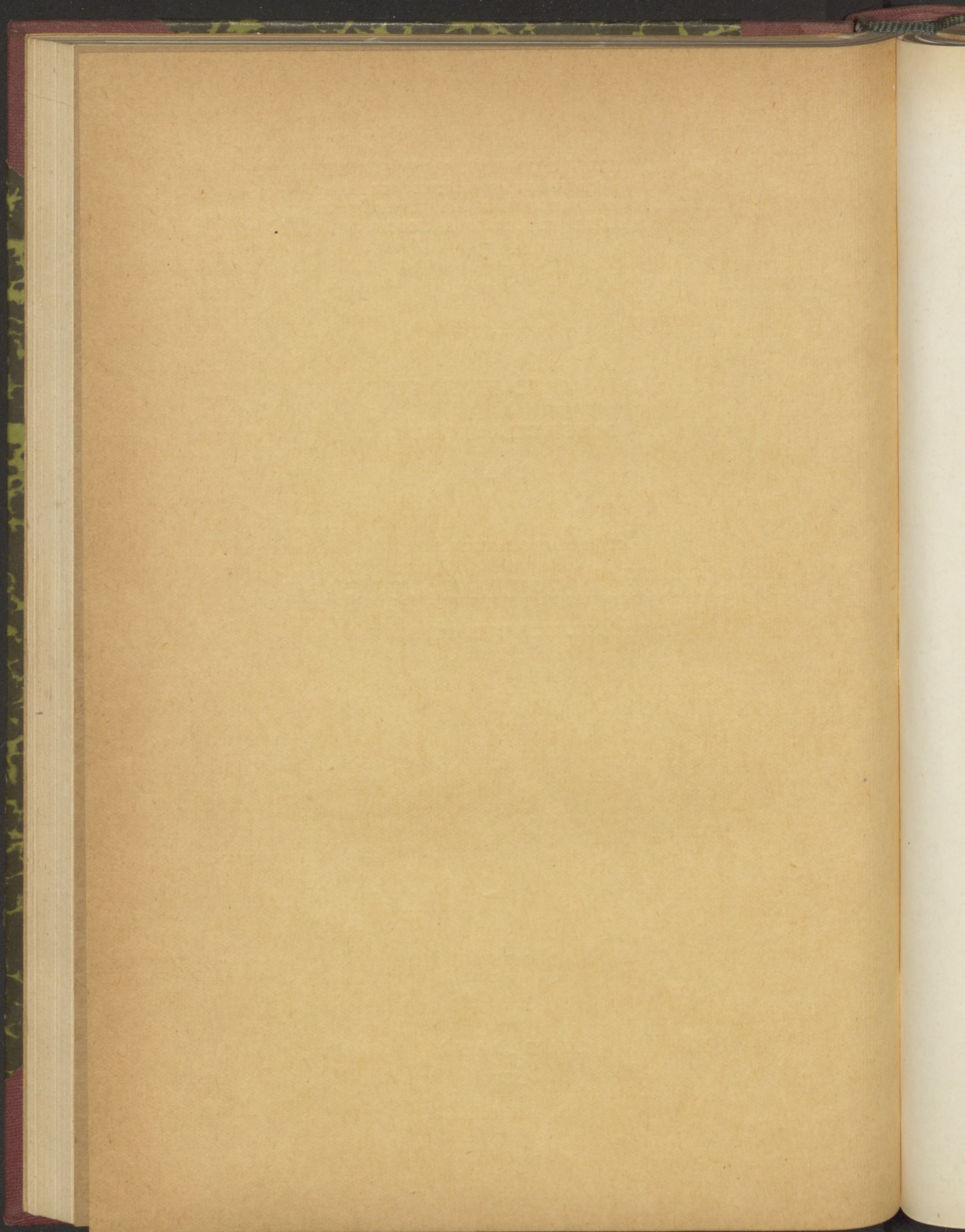
SLIKAR FORTUNAT BERGANT

DER MALER FORTUNAT BERGANT



LJUBLJANA

1957



877001

SLIKAR FORTUNAT BERGANT

UMETNIK IN NJEGOV STIL

DER MALER FORTUNAT BERGANT

DER KÜNSTLER UND SEIN STIL

FRANCE STELE

100773

SPREJETO NA SEJI I. RAZREDA
SLOVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI IN UMETNOSTI
6. IX. 1956



0 5279/1957

SLIKAR FORTUNAT BERGANT

Umetnik in njegov stil

France Stelè

Umetnostni zgodovini je naredila neprecenljivo uslugo Narodna galerija s kolektivno razstavo Bergantovega dela l. 1951. S to razstavo je bil zvezan za naše razmere izreden materialni in intelektualni napor, kakor ga pri nas doslej ob takih nedobičkanosnih podjetjih nismo bili vajeni. Po tej strani je mogoče to razstavo postaviti v vrsto podobnih podjetij drugod, posebno v Italiji. Pri tem se turistični interes mesta, kjer se taka razstava prireja, pogosto uspešno druži z znanstvenim interesom, kar opraviči izredna sredstva, ki so za to potrebna. Cilj takih razstav, ki smo jih v zadnjih desetletjih v zunanjem svetu doživeli več, ni nič manj kakor zbrati na enem mestu po možnosti vsa ohranjena dela kakega umetnika, raztresena danes po zbirkah vsega sveta. Ob dokazanih delih se razstavljajo tudi dvomljiva dela, da neposredna primerjava strokovnjakom omogoči sklepe o domnevnem avtorstvu. Namen je s pomočjo kolektivne razstave kar mogoče vseh ohranjenih del kakega slikarja doseči čimbolj objektivno podobo o njem. Želja po umetnostno zgodovinsko dognani objektivni podobi umetnikovi je upravičena predvsem zato, ker je čas pogosto tako zastrl naš pogled na razne umetniške osebnosti, da slone naše današnje predstave o njih skoraj samo še na več ali manj verjetnih domnevah. Še večkrat pa je neposredno kakemu za življenja proslavljenemu umetniku sledeči čas njegovo delo sploh odklanjal ter je sodba o njem danes pogosto popolnoma negotova ali deljena. Značilna primera sta za prvo Giorgione, ki mu je bila posvečena posebna razstava v Benetkah l. 1955, za drugo pa Guido Reni, ki ga je leto poprej svetu predstavila Bologna. Take razstave, če so prirejene z vso znanstveno odgovornostjo, ne pomenijo samo bistveno prevrednotenje danega umetnika, ampak pogosto naravnost šele kar ponovno ustvaritev njegove umetniške osebnosti, ki v taki celotnosti ni bila dostopna niti sodobnikom, ki so jo doživljali delno, v časovnem zaporedju, še manj kasnejšim rodovom.

Na takih načelih je bila zasnovana tudi Bergantova razstava v Narodni galeriji v Ljubljani l. 1951. Naj njen neposredni rezultat presoјamo kakor hočemo, je njena neizpodbitna zasluga, da smo

z njo dobili trden temelj za obnovo umetniškega lika Fortunata Berganta. Imeli smo možnost, da neposredno primerjamo domnevna dela z nedvornimi in poznavajoč njegov umetniški rokopis odločamo, ali so ali niso Bergantova. Neposredni rezultat priprav za razstavo pomeni kot katalog razstave izdana knjižica prirediteljice Anice Cevc »Fortunat Bergant 1721—1769«. Uvodna razprava v mnogem dopolnjuje dosedanje naše znanje o Bergantu in o njegovih življenjskih in umetniških usodah.¹

Predstava o Bergantu umetniku je tako dobila precej jasno sliko in odprla nove vidike za rekonstrukcijo njegove osebnosti. To so predvsem ugotovitve o očetu umetnem mizarju, o župniku Raspu kot verjetnem pospeševalcu mladostnega Fortunata, o pokroviteljstvu baronskih rodbin Erberg in Taufferer, o možni posredovalni vlogi P. P. Glavarja v Liki in o zvezah s stiškim samostanom. Ima pa ta študija-katalog tudi pomanjkljivosti, ki pa jih moramo opravičiti, če vemo, v kaki naglici so se vršile priprave za to razstavo in kako je delo na katalogu moralo anticipirati sklepe, ki bi bili dokončno upravičeni šele, ko je vse gradivo temeljito pregledano. To nam dokazuje, da še nismo preboleli otroških bolezni takih podjetij, ki zanje nismo imeli izdelanih metod. Priznati moramo, da je šele med razstavo dozorevalo poznanje Bergantovega stila, kar bi bilo moralo biti podlaga za sklepe; ti so zaradi tega ostali nesigurni in ni uspelo, da že na razstavi bolj kritično ločimo dokazano in kvalitetno značilno umetnikovo delo od domnevnega. Avtorici je vseeno uspelo, da je v osnovnih potezah pravilno orisala Bergantov slikarski razvoj. Kljub jasnemu konceptu razstave pa je prišla do izraza prevelika skrb, da se kar mogoče popolno in razvojno pomembno upoštevajo tudi dela druge vrste, Marijine podobe priložnostnega značaja, množica kopij Gennazanske M. B. itd. Na razstavi je bilo to omiljeno s tem, da so se taka dela umaknila v stranski prostor, v besedilu in posebno v ilustrativnem delu pa so vseeno dobila mesto, ki zasenčuje pravo umetnikovo podobo. Iz te razumljive nedognanosti je razložljivo tudi, da je avtorica sicer zavrnila zmoto Maroltovo, ko je Bergantu pripisal evidentno Cebejevo Marijino zaroko s Planine, da pa je kljub temu ostala v ilustrativnem delu. Stilna kritika pa med pripravami še ni toliko dozorela, da ne bi bilo uvrščeno v umetnikovo delo troje del, Sočutna in Sv. Lenart iz Žalca in sv. Anton iz Maroltove posesti, ki jih je morala odkloniti že prva primerjava na razstavi. Ta primerjava je končno odklonila tudi po Strahlovem katalogu domnevano avtorstvo Berganta pri slikah zakonske dvojice Jenko, kar nam je dokaz, kolike previdnosti je treba pri sklepanju na podlagi ne zadosti opredelje-

¹ To so predvsem: I. Kukuljević-Sakcinski, Slovník umjetnikah jugoslavenskih I, Zagreb 1858, str. 29; V. Steska, Slovenska umetnost I. Slikarstvo, Prevalje 1927, str. 84—93; M. Marolt, Iz monografije o Bergantu, ZUZ XX. 1944, str. 71—97; Anica Cevc, Fortunat Bergant — slovenski umetnik, Katalog razstave l. 1951, str. 5—34.

nega gradiva. Avtorica je namreč, verujoč v Bergantovo avtorstvo, na strani 25 že kar postavila trditev o Bergantovem bivanju leta 1755 v Škofji Loki in o pobudah, ki jih je dobil od Savoyetovih portretov v Ajmanovem gradu. Prenagljeno imenuje tudi na strani 24 Berganta kar Raspovega »gojenca«, ko bi ga mogli kvečjemu imenovati varovanca.

Vse to pa nikakor ne zmanjšuje velikega pomena te razstave, ki je bila tudi za prireditelje za bodoče izvrstna šola. Njena zasluga je, da je Bergant danes za nas jasen pojem in so dani vsi pogoji za to, da njegov problem znanstveno še jasneje opredelimo, ne da bi ga kot umetnika precenjevali.

Danes se kar neverjetno sliši, da pred dobrimi tridesetimi leti, ko smo zbirali gradivo za Narodno galerijo, nobeden naših baročnih slikarjev ni bil manj poznan kakor prav Bergant, ki smo mu kasneje brez obotavljanja priznali, da je med vsemi najbolj slovenski, kar je v razgovoru z menoj dne 20. maja 1942 priznal tudi R. Jakopič s temile besedami: »Nikdar nisem našel nič našega na Metzingerju, Künlu etc. Pri Bergantu pa sem opazil le nekaj, kar ne bi rekel, da je izrazito slovensko, ampak le svoje in se razlikuje od tujih baročnih umetnikov. Ima drugačen tip. Najprej me je prijel en portret v muzeju, da sem rekel: 'Fajn je, duši govori.' Tako tudi pri Čebeju, kjer je nekaj baročnega, ampak vendar, kar me je malo prijelo... Pri Bergantu pa sem začutil stvari, ki so me spominjale na naš občutek. Slika (portret) v muzeju je bila, ko sem bil mladenič, edina, ki se mi je dopadla. Potem sem videl sv. Frančiška, ki se mi je na razstavi v obrtni šoli vendarle dopadel in sem rekel: 'To je pa vendarle naš človek. Ima nekaj, kar je nam sorodno'.«

Kljub temu pa je bila pot do pravega spoznanja Berganta umetnika dolga in nam jo je resnično odprla šele kolektivna razstava.

Ker ga danes splošno priznavamo za najbolj svojega, je tem bolj čudno, da je bil kmalu po smrti popolnoma pozabljen, zasenčen po slovesu udomačenega Lotrinžana Metzingerja in smo ga morali dobesečno šele v našem času zopet odkriti. Zdi se, da je njegovo ime živelo samo še v ožjem krogu rodbin, s katerimi je bil za življenja povezan s svojim delom in je tako sin Volbenka Danijela Erberga, čigar portret je bil na pragu druge svetovne vojne kupljen v Italiji, Jožef Kalasanc Erberg, leta 1825 prvi, ki ga imenuje v svojih spisih, pa še on celo z napačnim imenom Filip. Značilno pa je, da ga označuje kot portretnega slikarja. Več del pozna že leta 1858 Kukuljević v Slovníku... brez zanesljivega znanja o njem. Res pozorni pa smo nanj postali ob zgodovinski razstavi slovenskega slikarstva l. 1922, ko je katalog ugotovil, da je odličen, pa doslej premalo poznan naš umetnik. Zbranih je bilo 12 del, ki so mu bila brez pomisleka pripisana, devet pa je bilo označenih z vprašajem ali kot njegova šola. Edino eno od z gotovostjo za njegova smatranih del, Podoba nadškofa iz kapucinskega samostana

v Krškem, ni vzdržalo kasnejše stilno kritične presoje in je moralo izpasti iz seznama Bergantovih del. Kot najvažnejši sad te razstave je sledila leta 1927 Steskova zbirka življenjepisov slovenskih umetnikov, kjer je seznam njegovih del narasel že na 43 števil. Prvi poskus umetnostno zgodovinsko poglobljene obdelave Berganta pomeni leta 1944 Maroltova študija. Tu je število z zanesljivostjo za njegova smatranih del naraslo na 31 števil, seznam vseh sporočenih ali domnevnih del pa je dosegel že število 93. Ta Maroltova študija je bila glavna opora pri pripravi za razstavo leta 1951. Njen katalog je dosegel že število 106 z domnevno gotovostjo Bergantu pripisanih del, šest nadaljnjih je bilo označenih za dvomljive, troje kot izdelki Bergantove šole, deset pa jih je bilo označenih kot doslej napačno za njegova smatranih. Od celotnega števila 125 v katalogu evidentiranih del je bilo razstavljenih 83, kar je vsekakor rekorden uspeh, saj je bilo do zadnjega primera zbrano vse, kar je bilo v takratni evidenci, manjkajoča dela pa so bila označena kot izgubljena ali v zadnji vojni uničena, 11 pa jih je tako preslikanih, da v takem stanju sploh ne bi prišla za razstavo v poštev.

Kolektivna razstava je v polni meri potrdila neka splošna opazovanja o Bergantu slikarju, ki so se oblikovala v meni od prvih srečanj z njegovimi slikami na konservatorskih potovanjih in posebno ob zgodovinski razstavi leta 1922. Predvsem se je pokazalo, da se Bergant bistveno razlikuje od ostalih treh naših baročnih slikarjev in da tudi pravega nasledstva ni opazati, razen verjetnih odmevov v stenskih slikarijah mladega Potočnika. Te prve ugotovitve o značilnostih Bergantovega osebnega stila je potrdila v polni meri kolektivna razstava in omogočila tudi njihovo končno formulacijo.

Naša opazovanja na razstavi so se osredotočila predvsem na analizo slikarjevega stila in na neko nedvomno osebno značilno, povsod prevladujočo tipiko njegovih ženskih in moških obrazov, kjer ni videti kake posebne skrbi za lepoto ali vsaj plemenitost izraza, pri ženskih tipih pa prevladuje kar naravnost nemikaven tip.

Namen naše razprave je ugotoviti neke najbolj značilne poteze Bergantovega stila po eni strani, po drugi pa poskusiti približati se mu iz vidika morfološke psihologije.

I. B e r g a n t o v s t i l

Če se hočemo poglobiti v umevanje takega likovnega umetnika in njegove umetniške osebnosti, moramo razumeti predvsem njegovo likovno govorico, poglobiti se v njegov stil. Slog namreč ni kaka namišljena neresnična lastnost umetnine, ampak vsota njenih z vidom in tipom zaznavnih posebnih značilnosti, ki niso samo posledica posebnih razpoloženj in okusov časa, v katerem umetnina nastaja, ampak tudi umetnikovih osebnih razpoloženj. Krilatica «le style c'est l'homme» namreč ni samo duhovita domislica, ampak prav resnično vsaj podzavesten pa tudi zavesten odmev

umetnikove osebnosti, njenih psihičnih, pa celo somatičnih posebnosti, svojevrstno zrcalo ustvarjalca samega. Nanaša pa se na celotno ustvarjalnost kake umetnostne kulture kakor tudi na celotnost kakega umetniškega opusa; v razvoju enega in drugega pa predstavlja vsaka umetnina poseben primer take celote, v zgodovinski zaporednosti pa zrcalo stilskega razvoja v celoti umetnostne kulture v zaokroženih razdobjih in v delu umetniških osebnosti. Metoda stilskega raziskovanja in opredeljevanja umetnin pa zahteva od nas predvsem jasno razmerje do momentov, ki so odločilni za stilski izraz umetnostnih vrst in posameznih umetnin. Poznavanje posebnih momentov, važnih za stilistično presojo posameznih vrst likovnega ustvarjanja, in poznavanje osnovnih tipov stilističnega izraza sta dva pola, med katerima se giblje stilistična analiza. Osnovne tipe stilov je pri nas obdelal Izidor Cankar² in s tem ustvaril eno izmed osnov slovenske umetnostne zgodovine. Časovno mu je sledil Nemec H. Lützel³, ki je sistem treh stilskih kategorij ali osnovnih stilov vsestransko filozofsko utemeljil. Analiza stila likovnih umetnin v smislu tega sistema nam pomaga do določitve stilskega tipa kakega umetnika; potrebno pa je predvsem, da za vsako umetnostno vrsto določimo neke glavne, zanjo značilne momente in jo opredelimo v razmerju do njih. Slikarstvo je umetnost ustvarjanja dvodimenzionalnih podob z možnostjo vzbujanja dozdevne, da gledamo tridimenzionalno resničnost. V široki razpestosti svojih možnosti se slikarstvo lahko omeji na resnično dvodimenzionalne like, lahko pa obvlada tudi videz tridimenzionalne predmetnosti, projicirane optično varljivo na ploskev. Naj pa bi bilo slikarsko prizadevanje še tako ekstremno zvesto enemu ali drugemu izmed omenjenih polov, vselej je to ustvarjanje v nekem razmerju do štirih bistvenih sestavin gledanja realne predmetnosti, ki so predmet, prostor, svetloba in barva. Umetnik svoje prizadevanje lahko omeji na poudarek vsake izmed njih, rezultat njegove realizacije se bo vseeno izražal v osebnostno ali časovno značilnem razmerju do vseh, tudi do tistih, katere dozdevno zanemarja ali jih celo negira. Če smo po tej analizi umetnikovo delo osnovno stilsko določili, smo si pridobili važno oporišče za vpogled v njegovo umetniško osebnost, s tem pa za presojo osebnega stila, ki se je izrazil v njegovem delu. Poznanje stilskih značilnosti umetnikov pa je najvažnejše oporišče tako imenovanega izvedenstva, ki je posebno važno v zbirateljski, umetnostno trgovski in galerijski praksi.

Bergant je že za površno opazovanje eden izmed umetnikov s takimi in tolikšnimi osebno stilskimi značilnostmi, da kar izziva podrobnejšo analizo in globljo utemeljitev.

Prvo, kar je pri Bergantu zelo opazno, je izredna vloga realnega predmeta v njegovih slikah. Je pa ta predmet skoraj izključno

² Uvod v umevanje likovne umetnosti (Sistematika stila), Ljubljana 1926.

³ Grundstile der Kunst, Berlin-Bonn 1934.

človek in kar je z njim najožje zvezano, kakor njegovi poklicni atributi in obleka. Vse drugo, tudi predmeti življenjskega okolja, kakor so stavbe, pohištvo, rastline, pokrajine, je omejeno na najmanjšo mero. Največ krajinarskega in arhitekturnega okolja je v slikah križevega pota v Stični, ki pa se naslanjajo nedvomno na doslej neznano beneško predlogo; pa tudi tu je ta sestavina toliko drugovrstno obravnavana, da se kompozicije razvijajo kar brez ozira na ta konkretni prostor. Predmetnost življenjskega prostora oseb je pri nabožnih temah prezrta tako daleč, da se največkrat omeji na tla, kakor v Bičanju, Oljski gori in Križanju na Križni gori. Največ realne predmetnosti okolja upošteva še pri Zamaknjenem sv. Frančišku As. v Nazarjih in pri sv. Janezu Nep. na Veseli gori, pa še tu brez prave želje po realni opredelitvi življenjskega okolja. Celó pri najmanj realnemu dogajanju odmaknjenemu sv. Volbenku iz Zelš je komaj naznačil tla in prostor pod odlomljenim drevesnim deblom, kjer sedi revež. Popolnoma pa se je odrekel realni predmetnosti okolja celo pri dogodkih, ki se dogajajo, kot zamaknjenje sv. Bernarda Korleonskega v Narodni galeriji ali vizija sv. Antona Pad. v Cerknem, v celicah upodobljenih menihov. Še bolj značilno zanj pa je, da se tudi pri portretih odreka predmetnosti okolja in Ptičarja in Prestarja upodobi pred nevtralnimi ozadjem; tako je tudi s podobama Terezije Erberg in Gasparinijeve; pri ostalih pa je predmetna označitev okolja kar najbolj skopa: pri Jožefu Antonu Codelliju zastor in ogel mize, pri Ani Mariji Erberg del mize z blazino, pri Francu Ks. Tauffererju sedež z naslonjalom in ogel mize, pri Volbenku Danijelu Erbergu zofa; vselej pa so ti predmeti v nedoločenem prostoru (Sl. 13, 14, 15, 16, 26).

Tako vidimo, da je glavni predmet zanimanja Berganta kot slikarja človek. Zanima ga pa tudi ta predvsem v izbranih določenih stanjih, kakor je zamaknjenje, povelicanje, trpljenje ali pa portretni izraz. Kjer tega interesa ni, prevlada, kakor pri sv. Volbenku iz Zelš ali pri sv. Juriju iz Mozirja, predvsem monumentalno dekorativni moment. V primerih kakor sta zgodnji deli Škapulirska M. B. in sv. Elija iz Sinca ali Brezmadežna iz uršulinskega samostana v Ljubljani pa prevladuje alegorični ali celo čisto literarni moment, tako da naslikano dopolnjuje celo z napisi. Kar tiče tipov obrazov, je v nabožnih slikah omejen na nekaj v raznih variantah ponavljajočih se tipov: Eden je polnobrađati starec, ki je do zadnje možnosti poduhovljenja dozorel v glavi sv. Bernarda Korleonskega v Narodni galeriji, je pa brat sv. Miklavža iz Polhovega Gradca ali sv. Volbenka iz Cerknega, sv. Matije iz Save ali desnega kralja na Križni gori (Sl. 14, 20). Drugi moški tip predstavlja moža srednjih ali tudi že starejših let, upadlega lica s slabo razvito, lice in brado obkrožajočo brado in mušico pod spodnjo ustnico. Ta tip je v različnih variacijah vodilen pri Bergantovih svetniških osebah. Pripada mu sv. Jurij iz Loža, golobradi sv. Vid na Križni gori, polnobradi sv. Miklavž v Žalcu, sv. Juda Tadej v Savi, sv. Frančišek As. v

Nazarjih, sv. Janez Nep. na Veseli gori, sv. Jožef iz Polhovega Gradca, sv. Volbenk iz Zelš, sv. Dominik iz Čemšenika, sv. Janez Kancij iz Dolge vasi pri Kočevju in, kar je posebne pozornosti vredno, tudi njegov Kristus (Sl. 21, 22, 23, 24). Ta tip mu je tako domač, da odmeva tudi v obeh, žal začasno izgubljenih Bergantovih žanrskih figurah Ptičarja in Prestarja, medtem ko se je v portretnih delih Bergant dvignil nad tipiko in ustvaril v baronu Codelliju, v Gasparinijevi, v opatih Tauffererju in Busetu, v Volbenku Danijelu Erbergu, v njegovi ženi in tašči najpomembnejše baročne portrete pri nas. Posebno se opaža pri vseh teh podobah, da gre slikarju predvsem za resnično, psihološko karakterizirano osebo brez pretiranega olepševanja, pri svetniških pa se celo vidno izogiblje idealiziranih tipov, ampak se poslužuje kar plebejskih, ki jih šele poglobljeno duševno stanje dvigne nad vsakdanji izraz. Pri ženskih svetniških osebah pa pozna Bergant samo en nič kaj prikupen tip žene okroglega obraza z velikimi očmi, ki je pri portretih odjeknil rahlo edino v obrazu Terezije Erberg.

Zaključek iz tega bi bil, da se pri svojih neportretnih delih naš slikar omejuje na nekaj obraznih tipov, ki jih pa vse veže neka podobna kraniološka oblika in da mu je več kakor do njihove telesne lepote in popolnosti do izraza nevsakdanjega duševnega stanja, v katerem so upodobljeni.

Poleg duševnega izraza pa Bergant posebno pozornost posveča reprezentativnemu izrazu svojih oseb, ki ga dosega z zgovornimi kretnjami, spremljajočimi njihova doživetja, z draperijo oblek in kompozicijo celote. Ležerno se je oprl z desnico na rob mize Codelli, odet v krzneno podšito suknjo, levico pa prav tako ležerno zataknil za bogato obšiti telovnik; podobno ležerno drži Taufferer z desnico svojo kapo, z levico pa se poigrava s križcem na prsih; z vabečo kretnjo polaga Ana Marija Erberg desnico na blazino na mizi, z levico pa dviga z gracioznim prijemom bohotno vrtnico in jo kaže obiskovalcu; z umerjeno kretnjo desnice se poigrava Terezija Erberg s pahljačo in se je dotika z levico. Še večji pomen imajo kretnje pri svetnikih: Z manirirano kretnjo desnice prijemlje mala Marija list, iz katerega se je učila in z zavzetim pogledom in vdanostno kretnjo levice položene na prsi sprejema Anin pouk; svest si svoje zmage je sklenil težke roke kakor za počitek na orodje svojega mučenja sv. Šimen; prežet blaženstva je razklenil stigmatizirane roke sv. Frančišek As.; zatopljen v mučeništvo svojega vzornika je sv. Janez Nep. sklenil roke v molitvi, zavzeto spremlja svojo priprošnjo z desnico položeno na prsi sv. Volbenk, ki z levico opozarja na bolnika pred seboj; sv. Anton Pad. je zamaknjen v prikazen B. M. z detetom, ki steguje roke, da ga objame; samo trdno, molitveno izrazito je sklenil roki oprti na pult, ki ga zakriva oblak; z vdano kretnjo na prsi položene desnice spremlja Dominik prejetje rožnega venca; Bernard Korleonski pa je prevzet blaženstva zmagoslavno dvignil obe roki z bodičasto kroglo, s katero se je trpinčil, v desnici;

dostojanstveno skladen je v svojem pojavu sv. Janez Kancij, ki je premišljujoč skrivnost Kristusove žrtve pobožno prekrižal roki na prsih. Odveč bi bilo posebej naštevati vodilno vlogo izrazitih kretenj v stiškem Križevem potu, ki je pretresljiva soigra kričavih, grozečih ter nasilnih kretenj in vdanosti v usodo, trpljenja, bolečine, pa tudi zmagovite samozavesti (Sl. 1, 4, 45).

Bergant ne ljubi množice; celo Križev pot, ki ga je posnel in svojemu načinu prilagodil po neznanem, verjetno beneškem vzoru,^{3a} je zasnovan tako, da je ves poudarek vselej na glavni osebi, Odrešeniku; ostalo pa je omejeno na najmanjše, za dani prizor nujno potrebno število sodelavcev; največkrat mu zadostujeta dva rablja, ki s kričavimi kretnjami podčrtujeta dostojanstveno zbranost njegovega trpljenja in vdanost v usodo; celo skupino jeruzalemskih žena omeji na dve ženi in otroka v naročju prednje; pri smrti na križu pa so navzoči samo Mati, Janez in Magdalena. Isto velja za njegove pasionske slike na Križni gori; obe Oljski gori ga prikazujeta osamljenega z angelom, ki ga v bolečini opira in dviga v roki kelih trpljenja. V oltarnih slikah ljubi, z izjemo slik rožnega venca, sv. Antona in sv. Volbenka z bolnikom, koncentrirati ves izraz na figuro svetnika samega, ki z monumentalno osamljenostjo dominira (Sl. 14, 26).

Pri tako zasnovani figuraliki pa opazamo v kompoziciji neko strogost, ki se izraža predvsem v nagnjenju k trikotniškim sestavom. Že pri Škapulirski M. B. iz Sinca je skupina dveh oseb zelo opazno podrejena trikotu. Isti način opazamo celo pri velikem delu njegovih nabožnih slik M. B., ki so največkrat posnetki tujih predlog in za označbo Bergantovega osebnega stila ne prihajajo polnovredno v poštev. To nagnjenje se izraža v sv. Ani iz Rečice od kolen navzgor; tej zakonitosti se pokori sv. Jožef iz Polhovega Gradca; tega načela komponiranja ni mogoče prezreti v obeh Oljskih gorah, posebno v križnogorski, kjer vrh zavzema kelih; isti način se uveljavlja v Zamaknjenju sv. Frančiška As., kjer se v trikotu pojavljajo svetle točke v splošno temačnem okolju, obe stigmatizirani roki in glava; v trikot je zajet zgornji del molečega sv. Janeza Nep. od pasu navzgor; podobno je z Miklavžem iz Cerknega; pri sv. Juriju iz Mozirja je trikot celote poudarjen s skupino angelskih glavic nad svetnikovo glavo; vsa v trikot zajeta je skupina sv. Volbenka in bolnika iz Zelš; v skoraj enakokrakem trikotu se izraža

^{3a} Že Marolt je v razpravicaх Razstava beneških grafikov 18. stoletja (Slovenec dne 24. in 25. septembra 1941) in Bergantov križev pot (Slovenec dne 18. aprila 1943) ugotovil, da je Bergant sicer verjetno poznal Giov. Domenica Tiepola križev pot v cerkvi S. Maria dei Frati v Benetkah, ki mu je utegnil biti dostopen vsaj po avtorjevi grafični reprodukciji, kakor tudi Metzingerjev križev pot iz leta 1730 v župni cerkvi na Vačah, da pa se ni na nobenega toliko naslonil, da bi mogli reči, da ga je kopiral. Kot najbližjega smo mu mogli doslej ugotoviti križev pot v cerkvi sv. Petra v Münchenu, o katerem pa tudi ni mogoče reči več, kakor da se verjetno oba opirata na neko tretjo doslej neugotovljeno predlogo.

vrh skupine sv. Antona v Cerknem; podobno velja za Rožni venec iz Čemšenika in za osamljeno figuro svetega Janeza Kancija (Sl. 13, 15, 25, 26).

Da je ta težnja značilno Bergantova, nam pokaže posebno Križev pot. Čeprav gre za eklektično delo, kakor smo že poudarili, celota vseeno jasno kaže, da je Bergant eklektično izbrane elemente po svoje sestavljal v prizore. Na zelo rezek način se to izraža v osmi in dvanajsti postaji, kjer je skupina žalujočih naravnost potisnjena v levi ogelni kot. Kar manieristično izraziti sta v tem pogledu XIII. in XIV. postaja. V prvi so v monumentalno razgibano skupino združeni s križa sneto Sinovo truplo, Marija in Magdalena. Polaganje v grob z mrtvim truplom in štirimi osebami pa je kar trikrat podrejeno trikotniški kompoziciji: Celota predstavlja okvirni, nekoliko iz osi na levo prevrnjeni trikot, ki ga v zgornjem delu povzema še enkrat vseh petero glav, v tem trikotu pa sta njemu podrejeno izražena še dva enakokraka manjša trikota: večjega predstavljajo glave Marije, Janeza in moža, ki polaga mrtveca v sarkofag, manjšega pa glave Jezusa in obeh opirajočih ga mož (Sl. 27, 28).

Da gre res za Bergantovo osebno predelavo prevzetega vzora, nam dokazuje primerjava stiškega Križevega pota z že omenjenim Križevim potom v cerkvi sv. Petra v Münchenu iz srede XVIII. stoletja, ki se poslužuje iste nam neznane predloge, ki pa po umetnostni moči daleč zaostaja za Bergantovim. Posebno se ponujata za primerjanje postaji VIII. in XI. V Münchenu je Jezusov izraz prav slaboten, izraz rabljev pa je podan predvsem z gestami, ne pa z obrazi, medtem ko je pri Bergantu kljub burnim in zgovornim gestam vse podrejeno končno le izrazu obrazov in pretehtani kompoziciji.

V premišljeni Bergantovi kompoziciji pa ima prav posebno vlogo obleka. Pri portretih je seve individualna, čeprav se tudi tu n. pr. pri Ani Mariji Erberg pojavi realni obleki odmikajoč se motiv, ki učinkuje kot izza hrbta preko desne roke v ženino naročje umetno drapiran kos lepega blaga. Pri svetniških podobah pa je vloga tega motiva toliko pomembnejša; včasih se razvije kar do samostojnega, za telo, katero odeva, brezbržnega elementa. Razen pri portretih in v redovno ali obredno obleko oblečenih svetnikih Berganta tudi malo zanima značaj blaga in njegovega kroja, temveč so to kosi blaga nedognane vrste, pogosto karakterizirani samo po barvi, poudarjeni v njeni materialni kvaliteti in uglašeni v pisano skupnost barvno optičnega pojava celotne slike. Ako gre pri ornatih za vzorčasto blagovje, izbira v duhu rokokojske mode svetle cvetlično okrašene blagove, ki bogatijo dekorativni izraz celote. Po materialnem izrazu ga mika posebno svila, ki jo z očitno naslado prikazuje na podšivkah Volbenka iz Zelš, Miklavža iz Žalca, Janeza Kancija iz Dolge vasi in v oblekah portretirancev. Višek nematerialnega, predvsem dekorativnega razmerja do obleke je dosežen v

plašču sv. Florijana iz Loža; dalje v blagu, ki se podobno umetno drapiranemu kosu blaga v trgovinski izložbi razvija po tleh izpod bičanega Jezusa na Križni gori v ospredje; ena po iskanih učinkih draperij najbogatejših slik je Oljska gora na Križni gori, kjer ima veliko vlogo v razgibanem učinku celote posebno angelov plašč; podobno čez maneken v izložbi obešenemu kosu blaga učinkuje težki plašč pri Magdaleni v Križanju na Križni gori; čisto nerealno naguban vihra rdeči plašč za sv. Jurijem v Mozirju; dekorativno učinkuje tudi blagovni svet na Oljski gori v velikem oltarju cerkve na Gori Oljki; posebno vlogo ima v barvah in gubanju izbrana draperija na XIV. postaji Križevega pota (Sl. 1, 18, 29, 50).

Ta svojevoljni odnos do obleke pa se izraža še prav posebno v načinu gubanja. Prav po tem je Bergant tako značilen in samosvoj, da lahko govorimo kar o bergantovskem gubanju oblek. Ta način je nakazan že v plašču Madone v sliki Rožnega venca v Sincu leta 1751. Uveljavljajo se določno očrtane osvetljene ploskve, ki se rezko lomijo tako na podšivki Marijinega plašča kakor na kolenih sv. Dominika. Drugod je gubanje manj urejeno, nekam črevasto, vendar pa nesporen prvi korak k kasneje splošno veljavnemu sistemu. V Madoni iz leta 1760 je ta način postal že določnejši; še bolj v sv. Ani iz Rečice, kjer je postal manieristično pretiran (Sl. 11). Najbolj je izražen v Marijinem rokavu, v plašču in v spodnjem delu suknje. Ploskve se ostro, kakor bi bile prisekane, sestavljajo v trde naškrobano učinkujoče komplekse, ki jih delijo valjasti grebeni. Kasneje se ta togo manieristični način, ki je zanj druga zgovorna priča zgubljena Steskova Marija Snežna, mojstrsko omili in postane bistvena sestavina Bergantovega osebnega sloga. Blago je, kakor značilno pri plašču sv. Jurija iz Loža, podano v enem tonu v velikih druga v drugo prehajajočih ploskvah, katerih enoličnost prekinjajo svetli pobliski ali rahle sence tam, kjer se blago guba ali mečka. Za nekak višek tega načina lahko smatramo sliko Oljske gore na Križni gori, kjer pa ta svet bogatih, bizarno samovoljnih gub učinkovito podčrtuje plemenito bolečino, izraženo v Jezusovem obrazu, tako da se nam vsiljuje primerjava z Berninijevo zamaknjeno sv. Terezijo. V nekaterih primerih, kakor v prtju, s katerim je opasan Križani na Križni gori, učinkuje ta način naškrobano, če ne kar papirnato togo; drugod zopet, kakor v svilnati podšivki pluviala Miklavževega v Žalcu, pa prepričljivo materialno pristno.

Če ta predmetni svet, ki je vodilno torišče Bergantove likovne domišljije, pogledamo v njegovem razmerju do drugega bistvenega elementa slikarske iluzije, do prostora, bo že po doslej povedanem jasno, da ga Bergant upošteva samo kot drugovrstno količino, kolikor ne kar kot nadležno nujnost. Kolikor se prostor uveljavlja kot po arhitekturi oblikovani notranji prostor ali zunanji prostor krajine, nikdar ne bomo našli pri Bergantu primera, kjer bi se polnoveljavno likovno razvil. Tudi v Križevem potu se naš umetnik zadovoljuje z najnujnejšimi elementi za označbo okolja, najraje pa ga

tako zabriše, da se dogajanje, ki se izraža v realnih kretnjah klečanja, sedenja, molitve, prikazuje v nedoločnem prostoru. Celo pri portretih se Bergant izogiblje določnejše označbe prostorskega okvira upodobljenega.

Svetloba je osnovni moment v slikarstvu, brez nje je realni svet optično sploh nedojemljiv. Tudi pri Bergantu je njena vloga osnovna, vendar ne kot vloga ustvarjalca slikovitih kontrastov, okolico požirajočih senc in fantastičnih učinkov, temveč dosledno kot posrednik jasne telesnostne podobe in podčrtovalec duševnega izraza oseb. Pri portretih so sence prosojne, pri zamaknjenjih in vizijah močnejše, vendar uporabljene tako, da pride bolj do izraza poduhovljeni izraz Bernarda ali Frančiška, zaupna molitev sv. Antona ali cerkniškega Volbenka, zavzetost pri gledanju vizije Janeza Kancija, trpeči izraz Kristusov v Križevem potu ali na Oljski gori ter h karikaturi nagibajoča se odurna krutost mučilcev. V načinu slikanja pa so značilni posebno že omenjeni pobliski svetlobe, ki se uveljavljajo posebno tudi v Križevem potu (posebno n. pr. I., II. in X. postaja), kjer so spočetka vzbujali sum, da so posledica naknadnih poživitev enoličnih ploščin (Sl. 4, 32, 33, 45, 47). Natančni pregled pa je pokazal, da so ti beli pobrizgi prvotni in celo bistveni znaki Bergantove tehnike, ker ne pokrivajo krakelir, ampak jih te lomijo tudi tam, kjer kruto izražajo buljenje oči pri rabljih. Kako pa je Bergant svoje likovne vizije snoval dosledno na svetlo temnih nasprotjih najdoslednejšega optičnega iluzionizma, v duhu beneškega slikarstva tega časa, nam lepo dokazujejo čisto skicno podane sličice Rožnega venca na sliki v Čemšeniku. Te majhne, na gledanje iz oddaljenosti preračunane, na samih likovno komaj najbistvenejše diferenciranih svetlih in temnih lisah zgrajene podobe učinkujejo presenetljivo živo in optično prepričljivo (Sl. 5, 6, 7).

Tudi do najpristnejšega slikarskega elementa, barve, ima Bergant svojstveno razmerje. Njegovo delo se izraža sicer barvito, celo pisano, čeprav tonsko uglašeno, ni pa mu barva v smislu dosledno slikarskega nauka prvenstveno optično formalno oporišče in sredstvo za reševanje tehnično slikarske problematike, temveč predvsem dekorativen element; gre mu predvsem za simpatetični mik barve materije, ki ustreza estetskemu razpoloženju kmetskih in sploh preprostih in likovno umetnostno manj vzgojenih ljudi. Kakor smo že pri obleki poudarili, Berganta pogosto manj zanima materija blaga kakor funkcija neke neopredeljene blagovne vrste, ki bi jo lahko vršil tudi papir ali pločevina. V takih primerih stopa tudi materialna barva blaga tako daleč v ozadje, da se slikar zadovoljuje z neko splošno lokalno barvo, kjer pri vtisu umetnine bolj prihaja do veljave simpatetični učinek materije barve same kakor iluzija barvastega blaga. V Križevem potu menjuje pri skrajni skoposti s figurami barvo oblek in čelad z ozirom na barvo razpoloženja kompozicije. Formalno kompozicijsko neravnotežje pa premošča in odtehtava z barvnimi akcenti.

Po tej analizi osnovnih elementov Bergantovega slikarstva se nam ta umetnik prikaže kot izredno zaokrožena osebnost z lastnimi značilnostmi, ki jo razločno ločijo od njegovih sodobnikov. Njegov glavni predmet, junak njegovih slik, je izključno človek: v portretu človek, psihološko in pojavno karakteriziran kot realna osebnost, v nabožnem slikarstvu človek, ki doživlja izredne momente v zamaknjenju, molitvi, trpljenju pa tudi v krutosti, ki mu jemlje izraz človeškega dostojanstva. Ta njegov junak pa tudi ni lepotec v smislu klasične ali renesančne estetike, temveč človek brez lepotnih ambicij, ki mu edino nevsakdanji doživljaj daje poduhovljeno veličino. Težnja po ožarjenju vsakdanje človeškosti je toliko, da mu nadomesti težnjo po banalni idealizirani lepoti in zanj ni več važno, da bi bil Bernard Korleonski ali Simon ali tudi Frančišek, če bi se prebudil iz nenormalnega stanja, oduren, zakrpan, zamaščen pijanec ali zanemarjen starec. Važno je samo prepričanje, da je tudi te vrste obrazov zmogla ožariti sreča božanske bližine, tako da nastopajo kot učinkoviti pendanti Bernijeve sv. Terezije in podobnih baročnih kreacij.

Kot končni izsledek lahko posnamemo, da je Bergantov stil izredno enoten, tako da zapada kar v maniro; glavno silo ustvarjanja je porabil za psihološko izpoved in ne toliko za slikarsko problemski eksperiment. Pač pa se čustveno zelo izživlja. Njegov stil je konkreten. Svoje junake karakterizira tako, da vsakega prikaže v njegovi skrajni funkciji, v likovno funkcijskem ekstremu. Poze so ekstatične (surovost biričev!). Omejuje se na najnujnejše potrebno število figur, kar posvečuje intimnost trpljenja in osamljenosti. Združitev forme in ideje je vselej zelo lirična, slovenskemu značaju lastna.

II. V luči morfološke metode

V interesnem krogu muzejev, umetnostnih galerij, trgovine z umetninami, antikvariatov in zbirateljev se je razvil poklic tako imenovanih izvedencev (ekspert, Kenner, connoisseur, connaisseur), ki je svoj posel baziral na kar mogoče eksaktne kriterije opazovanja umetniško in stilsko osebnostno značilnih momentov kake umetnine. Posebno se je ta stroka razvila v pogledu avtorsko kritičnega presojanja slikarskih del; pospeševala pa je njen razvoj še prav posebno borba s ponarejevalci umetnin. Od srede XIX. stol. naprej se je s to metodo okoristila tudi umetnostna zgodovina. Zadostuje naj, če opozorimo na temeljno delo J. A. Crowe in G. B. Cavalcaselleja o italijanskem slikarstvu ali kasneje posebno Th. v. Frimela, ki je svoje izkušnje strnil v Handbuchu der Gemäldekunde (1904). Vzporedno z razvojem eksaktno kritične metode zgodovino-pisja, ki sta jo gojili v Parizu Ecole des chartes in na Dunaju Institut für oesterreichische Geschichtsforschung, se je pojavil mož, ki je opirajoč se na naravoslovsko metodo in grafologiji odgovar-

jajoča opazovanja o značilnostih umetniškega »rokopisa« ter na prakso izvedenstva in zbirateljstva izdelal osnove morfološke metode raziskovanja in kritičnega presojanja umetnin, Giovanni Morelli (1816—1891), v literaturi bolj znan pod psevdonimom Ivan Lermolieff-Schwarze. Principe in metode je kratko opredelil v knjigi *Kunstkritische Studien über italienische Maler* (1890). Njegovo metodo je posebno dalje razvil in v praksi kritičnega presojanja domnevnega avtorstva mnogih avtorsko spornih italijanskih slik XIV. do XVI. stol. uveljavil B. Berenson. Po Morellijevi smrti je on to metodo podrobneje izdelal in jo prvič objavil v poglavju z naslovom *Rudiments of Connoisseurship* v knjigi *The Study and Criticism of Italian Art* (London 1902).⁴ Ta eksaktno kritično vrednost obetajoča metoda je našla odziv v dunajskem Institutu za zgodovinsko raziskovanje, kjer sta se zanjo zavzela utemeljitelja tako imenovane dunajske umetnostne zgodovinske šole M. Thausing in Fr. Wickhoff. Iz te šole je izšel tudi največji in najbolj tvegani poskus rešitve s pomočjo morfološke metode enega izmed temeljnih problemov zapadne evropske umetnostne zgodovine, vprašanje o deležu Huberta in Jana van Eyckov na Gentskem oltarju.⁵

Bistvo Morelli-Berensonove metode je v prepričanju, da obstoje objektivne značilnosti, ki jih je mogoče točno ugotoviti in po njih opredeliti osebni stil umetnikov. Cilj teh prizadevanj ni nič manj kakor oblikovna gramatika slikarjev. Da obstajajo med umetninami posameznih dob in posameznih umetnikov vidne podobnosti, če gre za skupni čas ali šolo, je splošno priznано; prav tako pa ni mogoče zanikati, da so med deli posameznih umetnikov in deli njihovih sodobnikov tudi vidne in nedvomno osebne razlike. Podobnosti in razlike se v splošnem kažejo v tipih, kompozicijah, splošnem tonu in tehniki istih in različnih dob ter istih in različnih šol in umetnikov. Vse to je važno za časovno in umetniško opredelitev kake umetnine, vendar je po Berensonu važnejša morfologija, ki ne zaje- ma samo posameznih figur in njih delov, ampak tudi njih okolje, stavbe, pohištvo in krajino. Pri njihovi analizi pa je treba izluščiti tiste značilnosti, ki jih je z največjo verjetnostjo mogoče smatrati za osebno umetniške značilnosti, predvsem take, ki so postale nekaka druga narava umetnikova in jih ponavlja mehanično, stereotipno, ne da se tega zaveda. V splošnem moremo za zanesljive znake oseb- nega stila umetnikovega smatrati tiste sestavine umetnine, ki čim manj služijo kot posredniki izraza, ki čim manj vzbujajo pozornost, ki so čim manj odvisne od mode, ki čim bolj pospešujejo razvitje

⁴ Prim. o tem Hans Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig 1913, str. 333—340. — Julius v. Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, Innsbruck 1934, str. 160—171. — Louis Gillet, uvod k B. Berenson. *Les peintres italiens de la Renaissance*, Paris 1935. — B. Berenson, *Metodo e attribuzioni*, Firenze 1947, str. 9—53 (Frammento sul metodo dell'attribuzione).

⁵ Max Dvořák, *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allh. Kaiserhauses, Dunaj 1904.

stereotipnih rešitev pri izvrševanju dela in ki jih najprej prezre posnemalec ali kopist, ker so majhne ali pa je umetnik, ki jih je ustvaril, malo znan. Kot najbolj zanesljivi dokazi za avtentičnost se smatrajo po tem naziranju pri poprečnih umetnikih nos in oko, podrobnosti oblikovanja dreves, rastlin, skal, voda, deloma roke in usta, čeprav imata pogosto modni tip, posebno pa uho, ki zaradi kompliciranosti vodi k tipičnim rešitvam svoje oblike, kar velja tudi za gubanje oblek.

Če pogledamo Berganta v luči morfološke metode, se nam pokaže kot zelo hvaležen primer. To je pozornosti vredno tem bolj, ker je Tietze⁶ opozoril, da je Morelli-Berensonova metoda nastala ob študiju slikarstva XV. stol., ko je slikarska umetnost upoštevala neko določeno razmerje do narave, tako da je bila njena osnova naturalistična, obenem pa orientirana predvsem na posamezno obliko ter so umetniki za ta namen izdelali bogato zakladnico posrečenih rešitev v smislu objektivne upodobitve predmeta. Zato je to metodo na drugih časovnih področjih mogoče uporabljati le, če jo smislu ustrezno modificiramo. Že spredaj smo navedli neka opazovanja o Bergantovem slogu, ki spadajo v to poglavje, posebno njegova draperija in neke tehnične posebnosti končne obdelave, ki izraža brez dvoma njegov osebni, z veliko vajo izfinjeni slikarski rokopis. Posebno tri morfološke motive smo opazili v Bergantovem delu, katere smatramo poleg gubanja oblek kar za njegovo umetniško signaturo, roke, ušesa njegovih oseb in oči Kristusovih mučiteljev.

Kot značilni tip Bergantovih rok bi navedel posebno desnico Janeza Kancija, ki jo drži z dlanjo pokrivajoč levico na prsih. Podana je ploskovito z razprostrtimi prsti v enakomerni osvetljavi, kar omogoča, da spoznamo vsako njeno oblikovno posebnost. Kakor Bergant sploh ne stremi za polepšanimi, aristokratsko žlahtnimi oblikami, tako velja to tudi za roke njegovih figur, najsi so svetniške ali portretne. Tip roke je v bistvu vselej isti in spada nedvomno med podzavestno izoblikovane rekvizite njegovega podajanja. Dlan Bergantove roke je sorazmerno kratka a široka, prsti normalno dolgi in razmeroma debeli. Pri oblikovanju slikar posebno poudarja obliko členkov, jamic pri korenincah stegnjenih prstov ter negovano obliko nohtov. Pri členkih kar pretirano poudarja nagubano kožo, pri koreninah vzbokline sklepov, nakazujoč pogosto potek kosti v dlaneh. Po teh značilnostih bi si upali primerjati drugo zelo izrazito Bergantovo roko Dominikovo na sliki Rožnega venca v Čemšeniku z roko Abrahama na Tiepolovi sliki. Abraham sprejema sv. Trojico v Akademiji v Benetkah,⁷ kjer opažamo iste poudarke. Značilne roke imamo na slikah obeh opatov, na sliki sv. Volbenka iz Cerk-

⁶ O. c., str. 335 in 337.

⁷ Gl. sl. str. 194 v knjigi Marcel Brion, *Les mains dans la peinture*, Firenze 1949.

nega, na sliki sv. Volbenka iz Zelš, na portretih Erbergov, na Gori Oljki, na sliki sv. Vida na Križni gori itd. (Sl. 8, 20, 21, 22, 35, 41).

Za oblikovanje ušes ima Bergant lastno, stalno ponavljajočo se formulo. Poleg splošne oblike uhlja on na stereotipen način poudarja sence v ušesni duplini in v gornjem zavoju uhlja. Obrisi od desne gledanega ušesa spominja na ozek veliki G, gledan od leve pa na grški delta; obe senci odprtini pa se po obrisu pri pogledu z leve približata obliki velikega B. Zelo značilni primeri so, predvsem na sliki iz Čemšenika, na Križanem s Križne gore, pri sv. Janezu Kanciju, pri zamaknjenem sv. Frančišku, pri Bičanem na Križni gori, na sliki Oljske gore na Križni gori, pri sv. Janezu Nep., pri uršulinskem sv. Dominiku in pogosto na Križevem potu (Sl. 20, 21, 22).

Zelo značilno oblikovane so dalje oči Jezusa zasramujočih in mučecih rabljev. Gre za poudarek krutosti gledanja s tem, da oči izstopijo iz jamic in se močno izrazi belina okrog punčice. V Križevem potu je za to polno zgovornih primerov. Ta pogled je v bistvu potomec znanega izraza groze, izražene v »belem« pogledu figure v duplini v pritličju Michelangelove poslednje sodbe v Sikstovi kapeli, prevzet od manieristov kot formula za te vrste izraze (Sl. 4, 32, 33, 34).

Prepričani smo, da so prav te bergantovske karakteristike celo zanesljivejši kriterij za presojo avtorstva pri dvomljivih delih, kakor spredaj opisano bergantovsko gubanje oblek. Prav v luči Morelli-Berensonove morfološke metode se nam zdi, da z zadostno verjetnostjo lahko sprejmemo ali odklonimo razna Bergantu pripisana dela, ki so tudi prirediteljem razstave povzročala dokaj preglavic na razstavi sami, posebno pa v katalogu in razen tega še zabrisala jasen pogled na pravo Bergantovo podobo.

Med zanesljivo Bergantovimi deli navaja katalog pod št. 17 in 18 portreta zakoncev Jenko, pod št. 23 izgubljenega Sv. Antona Pad. iz Maroltove lasti, pod št. 51 Sv. Lenarta in pod št. 52 Žalostno M. B. iz Žalca, pod št. 94 Klementa XIV. iz Šmarja, pod št. 96 nadškofa Attemsa iz Šmarja in pod št. 100 zgubljeno podobo nadškofa pri kapucinih v Krškem.

Po naših ugotovitvah portreta Jenkovih nista Bergantova. Predvsem sta slikana premalo temperamentno, materija je njegovemu načinu neustrezno obdelana, tip in obdelava rok njegovim tuja. Njihova posebnost pri slikanju rok je bela točka konec vsakega prsta, kar je Bergantu popolnoma tuje.

Sv. Anton Pad.: Nebergantovsko je obdelana plenica, kjer bi najprej pričakovali njegov način gubanja blaga. Tudi prehodi iz osvetljenega v osenčeno niso bergantovski. Tudi otrok ne ustreza njegovemu tipu. Če ga primerjamo z Jezuškom v Čemšeniku ali v Cerknem ali z angelom, ki drži knjigo z jabolki na sliki sv. Miklavža v Žalcu, se prepričamo, da je Jezušček na sliki sv. Antona veliko bolj zalit od onih, da ima sorazmerno večjo glavo in da je v celoti

bolj čakati od njih. Tudi jamica v zalitem obrazu je Bergantu tuja. Nebergantovski sta tudi krilati angelski glavici v desnem oglu zgoraj. Razlikuje se že tip glav, predvsem pa je različen način združitve kril z rudimentom telesa. V razmerju do glave sta krili bolj okrasek kakor s telesom organsko zvezan element, tako da učinkujeta kot posebno okrašen izrez obleke pod vratom. Pri Bergantu pa so ta krila organsko zvezana s telesom ter se udeležujejo v akciji. Dobre primere imamo na sliki sv. Ane v Rečici, na sliki sv. Miklavža v Cerknem, na Križanju na Križni gori, na Veseli gori, v Čemšeniku, posebno pa na sliki M. B. dobrega sveta v Mošnjah. Mnogi od teh angelcev se zde naravnost kopirani po tem motivu na »zlatih oltarjih«, kar v zvezi z umetniškim likom Berganta ni nezanimivo. Popolnoma nebergantovske so tudi Antonove roke in ušesi, katerih stilizacija je popolnoma drugačna kakor Bergantova spredaj opisana. Sv. Anton je delo kakega štajerskega slikarja, ki ne bo daleč od avtorja žalskih slik (Sl. 37).

Sočutna iz Žalca: Težko je na nji najti potezo, ki bi govorila za Berganta. Tuja sta mu že obraza Jezusa in Matere. Popolnoma neustrezno je zmečkano gubanje oblek. Neustrezen je tudi kolorit. Bergant oblikuje z diferenciacijo lokalnih barv, tu pa je uveljavljen temu popolnoma nasproten način spreminjanja tonov barv, ki je slikovitejši od Bergantovega. Odločno govore proti Bergantu tudi roke. Je to ozka roka z razmeroma dolgimi prsti, ki se končujejo priostreno. Tudi ohlapna slikovita modelacija rok in Jezusovega telesa, ki se kljub na prvi pogled dozdevni podobnosti popolnoma razlikuje od bolj sintetično modeliranega bičanega Kristusa na Križni gori, govori proti Bergantu. Opozoriti je treba tudi na angela na oblakih, ki se na primer od angela v podobnem položaju na sliki sv. Jurija v Mozirju razlikuje po telesni obliki in modelaciji, predvsem pa po drugačnem tipu glave s poударjeno visokim kroglastim čelom (Sl. 38, 39).

Vprašanje slike sv. Lenarta v Žalcu je po tem, kar smo ugotovili o Sočutni, že kar rešeno. Da je Lenart Sočutni najože soroden in verjetno od iste roke, je izven spora. Prav tako nesporno pa avtor ni Bergant niti kak njegov posnemavec. Opozoril bi zopet predvsem na roke in skupino razgovarjajočih se angelov na oblakih. O rokah velja isto, kar smo rekli o Jezusovi na sliki Sočutne. Posebno hvaležna za primerjanje je svetnikova povešena desnica, ako jo primerjamo s podobno desnico Codellijevo ali z visečo levico Kristusa na Gori Oljki, z roko opata Tauffererja in rokami bolnika na sliki iz Zelš; za obliko pa z rokami sv. Volbenka iz Cerknega, sv. Dominika na Čemšeniku in sv. Janeza Kancija. Grafika gub na členkih in konca prstov z nohti je s svojim formalnim iluzionizmom tako temeljito nasprotna stiliziranemu realizmu Bergantovemu, da je vsak poskus, dokazati kako zvezo med njima, obsojen na neuspeh. O angelih pa velja isto, kar smo že povedali o angelskih krilatih glavicah sploh in posebej o angelih na slikah

Sočutne. Vse značilnosti teh dveh slik pa najdemo na mnogih slikah tega časa na Štajerskem, katerih mojstri so se razvili nekje na križišču graških in zagorsko pavlinskih vplivov (Sl. 9, 10, 11, 40).

P o d o b a K l e m e n t a X I V . i z Š m a r j a : Pri površnem pogledu res marsikaj spomni na Berganta, kakor zastor v ozadju, velika pozornost čipkam, celo splošna oblika rok, pri podrobnejšem pregledu pa ta teza ne vzdrži veljave; nasprotuje ji že kolorit, oblike gubanja, končno predetajlna modelacija rok in trda obdelava čipk v nasprotju s finejšim čutom za njihov učinek pri Bergantu (Sl. 42).

P o d o b a n a d š k o f a A t t e m s a p r a v t a k o i z Š m a r j a : Je delo istega slikarja kakor prejšnja. Ima vse tam omenjene značilnosti, ki bi govorile za Berganta, še več, gubanje plaščka posebno ob desni roki je res podobno. Argumenti proti pa so isti kakor pri Klementu XIV. (Sl. 43).

P o d o b a n a d š k o f a i z k a p u c i n s k e g a s a m o s t a n a v K r š k e m je zgubljena in vsaka primerjava onemogočena. Kolkor se morem spominjati nazaj, Bergantovega avtorstva ne bi bilo mogoče zagovarjati.

Veiderjeve in Maroltove atribucije številc kataloga 107, 108 in 109 niso vzdržljive, gre pa pri njih v Bergantovem opusu za malo pomembna dela.

I n v e s t i t u r a š m a r i j s k e g a ž u p n i k a v Š m a r j u : Za to po svoji ikonografski obliki izredno delo velja v splošnem isto kakor za obe spredaj omenjeni sliki iz tega kraja. Posebno daje misliti na Berganta gubanje rokava na župnikovi desni in zavihnjeni rob pluviala ob papeževi levi roki. Odločno pa ne ustreza močni chiaro-scuro glav, roke in čisto nebergantovska oblika župnikovega ušesa. Slikar utegne biti isti kakor slikar Klementa XIV. in nadškofa Attemsa.

P o d o b a n a d š k o f a E d l i n g a : Že Marolt (o. c. str. 80) je ugotovil, da je ta pendat podobe nadškofa Attemsa delo nekega posnemalca Bergantovega in ga ni mogoče šteti v njegov opus.

O b a b r š l i n s k a p o r t r e t a z a k o n c e v kljub neki splošni podobnosti z njim posebno po koloritu ne vzdržita resne kritike in ju je treba črtati iz spiska njegovih del.

Seznam Bergantu napačno pripisanih del popravlja navzdržne atribucije Veiderjeve za dve sliki v uršulinskem samostanu v Ljubljani in za nekatera nepomembna dela različne lastnine. O nekaterih važnejših iz te skupine pa naj slede tele opombe:

M a r i j i n a z a r o k a i z P l a n i n e pri Rakeku je med njimi nedvomno najpomembnejša. Avtorica kataloga jo pravilno pripisuje Antonu Cebeju. Tudi tu bi podrobnejša analiza stilskih značilnosti, tipov, obrazov, gubanja oblek, kolorita in osvetljave ter Bergantu neustrezne oblike ušes in rok sama zadostovala, da odklonimo Steškovo (o.c., str. 88, št. 22) in Maroltovo (o. c., str. 78) atribucijo Bergantu. Imamo pa možnost tudi direktno uvrstiti jo v še premalo raziskani Cebejev opus, ako jo vzporedimo s sliko istega prizora v

nekdanji kapeli v samostanu v Bistri; teh slik Marolt pri topografskem opisu ni spoznal za Cebejeve, a so nedvomno njegove. Nastale so verjetno po požaru l. 1773.⁸ Te stropne slike nam kažejo Cebeja, ko se je začel odmikati od baročnega kolorita k svetlejšemu, prosojnejšemu. Tudi v Bistri imamo naslikan prizor Marijine zaroke. Prostor je sicer širši kakor na planinski sliki, poudarjeno bogati arhitekturni milje pa isti. Pri ceremoniji sami je razlika tudi v tem, da je dogodek v Planini podan statično, v Bistri razgibano in Jožef in Marija celo poklekujeta. Če bi pa Jožefa postavili pokoncu, bi dobili isto osebo kakor v Planini. Posebno značilna podobnost je v tipu šilasto bradate glave in pa za Cebeja značilnem polnem profilu, oba-krat enako kontrastno osvetljenem od desne strani (Sl. 12, 14).

P o d o b a K a r l a V I .: Katalog Strahlove zbirke (ZUZ X., str. 179) domneva, da je Bergantova, z motivacijo, da je znano, da je Bergant naslikal več slik za samostan Stično, kjer je bila ta slika najdena pri nekem kmetu. Atribucija je popolnoma nevzdržna in bi si te slike niti ne upal uvrstiti v skupino prej omenjenih portretov iz Šmarja, ki so nastali v umetniškem miljeju stiškega samostana.

Pri portretu **P. A n t o n a L a z a r i j a** pri frančiškanih v Ljubljani in v Brežicah ni bergantovsko že preizrazito chiaro-scuro pojmovanje osvetljave obraza, v podrobnostih pa ga popolnoma izključuje čisto nebergantovska oblika ušesa.

E c c e h o m o ! iz **Ž a l c a** pa je treba uvrstiti v opus neznanega slikarja drugih dveh žalskih slik na razstavi.

V razstavo in v katalog in v prejšnje sezname Bergantovih del je bilo uvrščenih precej del umetnostno nepomembnega značaja. Pogosto je Bergant kopiral gennazansko M. B. dobrega sveta in razne druge po nabožnem občutju bizantinskemu Umileniju ali Crana-chovi Mariji Pomagaj iz Passaua sorodne, privatni nabožnosti namenjene slike. Za njegov opus brez pomena je, ako mu moremo tu eno več ali manj pripisati. Njihova vrednost je, kakor pri Lukičevi iz l. 1759, v podpisu, letnici in označbi kraja nastanka (Rim). Mislim pa, da je najznačilnejši kriterij za avtorstvo takih slik, kolikor bi umetnostnega zgodovinarja zanimale, njihov slikarski stil. Vsi primeri z redko izjemo slike iz 1759 so namreč samo ikonografsko posneti po vzorih znanih milostnih Madon, način slikanja pa je vselej in z vsemi značilnostmi fiziognomije, obdelave gubanja oblek, kolorita in tudi podrobnosti, kakor so predvsem roke in ušesa, popolnoma Bergantov. Kakor je Jakopič naročene kopije brezjanske Marije pomočnice prevedel v svoj likovni jezik, tako je ravnal tudi Bergant.

Začudilo me je, da se ob razstavi ni pojavila tudi slika rodbine Volfa Adama Erberga, ki jo omenja katalog Strahlove zbirke (ZUZ X., str. 140 št. 181) in trdi o njej, da je bila vedno v gradu Stari Loki. Volf Adam Erberg je bil lastnik Stare Loke, katero je l. 1755 na

⁸ M. Marolt, Dekanija Vrhnika, Ljubljana 1929, str. 87 in 91/92.

dražbi kupil Strahlov praded Matevž Demšar. Katalog sicer v zvezi z njo ne omenja Berganta, pač pa se je ob priliki likvidacije Strahlove zbirke to ime večkrat imenovalo in bi bilo zelo važno, če bi jo bili mogli sedaj primerjati z njegovimi nedvomnimi deli. Volf Adam je leto pred prodajo gradu v Novem mestu umrl. Iz njegove posesti domneva katalog tudi slike 414, 415 in 416, ki predstavljajo enega mladih Erbergov, Volfa Adama in verjetno njegovo ženo. Tudi glede št. 414 smo takrat domnevali Bergantovo avtorstvo. Ker gre posebno v skupinskem portretu (št. 181) skoraj naravno velikih oseb vsekakor za izredno delo, ostaja tu za sedaj odprto važno poglavje v zvezi z Bergantom.

III. V luči morfopsihologije

Kakor Bergant kar izziva likovnega morfologa, prav tako kar ni mogoče, da se zanj ne bi zanimal morfopsiholog. Spredaj smo ugotovili, da pozna Bergant, slikajoč moške »fantazijske« figure, svetnike in Kristusa, samo en tip obraza, ki ga variira po starosti, v bistvu pa je vedno isti človek. Prvi je poskusil to potezo razložiti L. Menaše,⁹ ki ga navaja kot primer za tako imenovani »preoblečeni« portret, ko umetnik da mitološki, svetniški, zgodovinski ali žanrski figuri portretne poteze resničnega človeka ali sebe samega. V tem primeru gre seveda za hoteno podobnost z resničnim modelom; v umetnostni zgodovini pa imamo polno primerov, ko umetniki neprestano posnemajo isti tip telesnosti in obraza in se tako vsiljuje misel, da so podzavestno vezani po lastnem somatološkem tipu in tako pravzaprav vedno sami sebe upodabljajo. Pogosto citiran primer je slika Marijinega kronanja v Uffizih v Firenci, kjer je v veliki množici udeležencev pri tej ceremoniji blizu levega roba fra Filippo Lippi tudi sam sebe naslikal v molitveni drži. Zanimivo na tej sliki je, da so vsi obrazi variacije istega tipa človeka nizkega rasta in okrogle oblike lobanje. Nagnjenje umetnikov, da oblikujejo figure podzavestno po lastni podobi, je bilo opaženo že v renesansi in bilo takrat tudi že komentirano.¹⁰ Tako pripisuje Polizian v Dnevniku Cosimu de Medici znano krilatico »Ogni dipintore dipinge se.« Isto je izrazil že Dante v Conviviu z besedami »Poi chi pinge figure se non puo esser lei, non le puo porre«, kar vsebuje tudi drugo, danes zelo aktualno misel, da mora lastno, katero slikar izrazi v svojih figurah, njemu tudi po bistvu ustrezati. Leonardo pa v Traktatu o slikarstvu naravnost svari umetnike, naj se ogibljejo te slabosti. Slikarje opozarja na nevarnost, da bodo najgrše dele svojega telesa posnemali v svojih delih, če se ne zavarujejo s temeljitim študijem. Na krivi poti pa so tisti, ki ponavljajo vedno iste obraze

⁹ Portret v zahodnoevropski likovni umetnosti. O portretu na splošno, ZUZ n. v. II. (1952), str. 31 sl. in sliki 19 in 20.

¹⁰ G. F. Hartlaub, Das Selbstbildnerische in der Kunstgeschichte, Zeitschrift für Kunstwissenschaft, zv. IX. (1955), str. 97—124.

ali iste kretnje. Zdi se včasih, pravi dalje, kakor bi bili v vseh svojih figurah same sebe po naravi portretirali. Slikar naj spoznava svoje telesne pomanjkljivosti, da se jih bo mogel ogibati pri naslikanih figurah.¹¹

Sodobna umetnostna veda, grafologija in psihologija posvečajo temu vprašanju precej pozornosti. Zanimiv vpogled v ta problem s stališča umetnostne zgodovine vsebuje spredaj citirani spis Hartlaubov. Pariška revija *L'amour de l'art* je temu problemu posvetila posebno številko z naslovom *Visages* (XXX. letnik, nova vrsta št. 49, 50 in 51). O vprašanju morfologije in psihologije obraza v umetnosti razpravljata pod naslovom *Visage et figures* na str. 4—15 Germain Bazin in Suzanne Bresard. Tako Germain-Bresard kakor Hartlaub se zanimajo za morfopsihološke osnove spredaj omenjenega dejstva, da slikar končno vedno le samega sebe upodablja. Pri tem se opirajo na izsledke sodobne morfopsihologije: Bresard na Manuel de morpho-psychologie Louisa Cormana (1948), Hartlaub pa na Ernsta Kretschmerja *Körperbau und Charakter* (19. izdaja 1949). Oba ta avtorja izhajata iz delitve na neke osnovne tipe: Corman poudarja pri tem posebno važnost obraza in razlikuje dva glavna tipa, širokoličnega — dilaté in ozkoličnega — rétracté. Umetnostno zgodovinsko splošno znani primeri za eden in drugi tip so n. pr. Fr. Hals in L. Ghiberti za prvi tip, El Greco in Dirk Bouts za drugega. Kretschmer razlikuje, upoštevajoč tipične oblike telesa sploh, troje osnovnih tipov, pikničnega-debelušnega, asteničnega ali leptosomnega-šibkega in atletske-muskuloznega. Opirajoč se nanj, je l. 1929 priredil Hartlaub v Städtische Kunsthalle v Mannheimu didaktično razstavo z naslovom »Gestalt und Gestaltung oder: Man malt wie man aussieht«. Ne da bi bil poznal to razstavo, je Felix Weissenfeld raziskoval problem »umetnik in umetnina, kako se izraža telesna oblika in osebnost likovnega umetnika v umetniškem delu«. Opira se na Kretschmerja, problem pa ga zanima s stališča medicinske znanosti. V še neobjavljenem delu je prišel do trditve, da obstaja neko razmerje med psihosomatičnimi tipi in določenimi načini ustvarjanja. Dokazati skuša, da se piknik nagiblje k realizmu, k razrahljanemu sestavu, k slučajnemu izrezu upodobljenega in posebno h

¹¹ Glej *Quellenschriften für Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, izd. Eitelberger von Edelberg, XV. zv. (Dunaj 1882), Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus 1270*, izd. in prevod H. Ludvig, str. 154 in 155, 105 b, *Dello inganno, che si riceue nel guiditio delle membra*. — Quel pittore, ch'haueva goffe mani, le farà simili nelle sue opere, e quel medesimo l'interuenira in qualunque membro, s'ellongo studio non glielo uietà. Adonque tu pittore guarda bene quella parte, che hai più Brutta nella tue persona e in quella col tuo studio fa bono riparo; in pero che se sarai bestialle, le tue figure parranno il simile e senza ingegno e similmente ogni parte di bono e di tristo, che hai in te, si dimostrerà in parte nelle tue figure. Isto misel izraža tudi Michelangelo v madrigalu iz 1540—1544 let, naslovljenem verjetno na Vittorijo Colonna, ko pravi: »S'egli è che 'n dura pietra alcun somigli talor l'immagin d'ogni altri a sè stesso squalido e smorto il fo...« (Fortunato Rizzì, Michelangelo poeta, Milano 1924, str. 159.)



kulturi valeurjev. Leptosomi pa se po njem nagibljejo k sensibilitnosti, pa tudi k detajliranju, hladni jasnosti, distanci, formalizmu, idealizmu, abstrakciji in k problematskemu sploh. Sredozemski leptosomi so razpoloženi za jasnost in uravnovešenost. Atletski tip pa ljubi težo, neotesanost ter se nagiblje k močni razgibanosti.¹²

V zvezi z Bergantovo problematiko, kakor jo imamo pred očmi, pa se nam zdi zanimiveje, kar pove S. Bresard¹³ o problemu »projekcije«, ki jo smatra za značilno za Cormanov ozkolični tip. Avtorica izvaja, da se harmonični širokoličneži, kakor sta bila Raffael in Corot, inspirirajo posebno s predstavljanjem ljubkosti človeške, rastlinske ali živalske narave, medtem ko nas Bouts in El Greco prestavljata v »notranji« in simbolični svet. Pri tem pa nas preseneti neka druga ugotovitev, da so nekateri od njihovih portretov, slik ali kipov »projekcije« njihovih lastnih obrazov. Ta projekcija se izraža posebno v upodabljanju simboličnih, univerzalnih ali mitičnih osebnosti, kot so Kristus, Madona, svetniki, Corotjeva Žanjica, Raffaelov Apol ali Michelangelov Mojzes. To nas navaja na misel, da so take identifikacije nezavestne. Pri El Grecu, Boutsu in Riemen-schneiderju se pojav »projekcije« izredno mnogokrat uveljavlja.

V zadnjem času je opozorila na projeciranje lastnega obraza v podobah njegovih figur v mladostnem delu Caravaggia Agnes Czorbor.¹⁴ V zvezi s tem, da je že v drugi polovici XVII. st. Bellori trdil, da je okrvavljena glava Goljatova na Caravaggiovi sliki Davida v Gal. Borghese v Rimu »il suo proprio ritratto«, domnevajo novejši raziskovalci v sedmerih mladostnih delih tega slikarja lastno podobo.

Za sodobnost opozarjamo na podoben pojav v umetniškem delu Oskarja Kokoschke,¹⁵ ki je razen znanih lastnih podob posebno zanimiv zaradi »lastnih podob« v smislu »preoblečenosti«. Posebno rad se skrije v podobo »junak«. Na šestih pahljačah izpred prve svetovne vojne, ki jih je namenil ljubljeni ženi, nastopa dvakrat v oklepu, enkrat kot sv. Jurij in enkrat s sulico preboden na tleh. Iz leta 1915 je on »Blodeči vitez«, upodobljen v oklepu ležeč na tleh, obdan od demonov, sfinge in črk ES, ki ga po E. Hoffmannovi identificirajo s Kristusom na Oljski gori.

Drug primer navaja Lionello Venturi o sodobnem italijanskem slikarju E. Vedovi, ki je upodabljal samega sebe v Križevem potu.¹⁶

¹² Prim. o tem Hartlaub o. c. str. 114—117.

¹³ O. c. str. 12—15.

¹⁴ Autoritratti del giovane Caravaggio, v *Acta historiae artium Academiae scientiarum hungaricae*, t. II. (1955), str. 201—214.

¹⁵ O tem prim. Edith Hoffmann, *Symbolisches im Werk Kokoschkas* v *Neue Zürcher Zeitung*, priloga Literatur und Kunst od dne 25. II. 1956, list 4 in 8.

¹⁶ L. Venturi, Emilio Vedova, v *Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte* VII. (1956), str. 56: »Antecedentemente aveva dipinto quadri religiosi, e rappresentato se stesso per il Cristo nella Via Crucis. Il carattere catastrofico, apocalittico gli si confà; e quando si accorge che non è soltanto lui a soffrire, ma che tanta gente è misera in questo mondo anch'egli pensa di essere il pittore dei poveri come Permeke.«

Čas ekspresionizma in njegovega nasledstva se zdi posebno razpoložen za taka in podobna identificiranja umetnika s trpečim Kristusom ali nasploh s trpečim človekom. Lahko pa navedemo zanimiv primer tudi iz prve polovice XVI. stol. Gre za ikono v Muzeju cerkvene umetnosti v Bukareštu, predstavljajočo nenavadno zamisel t. im. Pietà.¹⁷ Ta ikona predstavlja M. B. pod križem z mrtvim Sinom v naročju in žalujočima Marijo Magdaleno in Janezom; levo od te skupine pa je naslikana stoječa »despina« Milica, potomka srb-skih despotov Brankovićev, s kronanim mladoumrlim sinom Teodozijem na rokah zavzeto opazujoča M. B., s katero se v svoji bolečini identificira. V mistično razpoloženem osredju nas taka misel ne more presenetiti.

Primer projekcije lastnega morfološkega tipa v obrazih osebnosti njegovih slik z izjemo portretov je pri Bergantu tako očiten, da ne smemo mimo njega, če se hočemo temu umetniku človeško približati. Menaše (o. c.) ga je uvrstil med primere za »preoblečeni« portret, kar bi pomenilo, da je zavestno skril svoj resnični obraz v svetniško prikazujočo se podobo. Pri močno pobožnem človeku, kar je Bergant mogoče tudi bil, ne bi bilo izključeno, da bi mistično spajajoč se z Odrešenikom v njegovem trpljenju njegov obraz nadomestil s svojim in tako simbolično sam trpel z njim. Pri Bergantu je sicer res tudi Jezusov obraz v Križanju, Bičanju in Oljski gori na Križni gori pravi alter ego sv. Dominika v Čemšeniku, sv. Frančiška v Nazarjih ali sv. Janeza Nep. na Veseli gori, ima pa kljub temu le poteze tipičnega Kristusovega obraza, ki bi jih pri njem lahko izvajali iz beneškega miljeja, na primer iz Tiepolovega Kristusa v Sant Alvise v Benetkah. (Sl. 3, 21, 22, 23.) Za naš namen nam zadostujejo že spredaj ugotovljene identičnosti obrazov večine Bergantovih svetnikov iz dobe njegovega umetniškega razcveta. Vsi ti so izrazito rétracté-ozkolični, ki ustrezajo Kretschmerovim astenikom. Imajo pa te glave vseeno neke posebne poteze, ki omiljujejo »klasično« ozkoličnost El Greca ali Boutsu z visokimi čeli, izredno dolgimi, ozkimi obrazi, upadlimi lici in priostrenimi bradami. Te poteze so predvsem razmeroma nizko široko čelo, združeno z upadlimi lici in prišiljenim spodnjim delom obraza. Razen upadlosti lic se močno opažajo poudarjene podočne kosti in esasta guba, ki se v lepem konveksno konkavnem loku razteza od nosnic in obroblja ustno partijo. Značilna je tudi jamica pod spodnjo ustnico, izredno skromna rast brk, mušica pod ustnico in brada, ki obroblja spodnji del obraza od ušes navzdol in je najbolj gosta na spodnjem delu brade, kjer se tipično deli v dva v nasprotno smer privita kodra. Zelo je izražena tudi jamica na zgornji ustnici. (Sl. 20, 21, 22, 23, 24).

¹⁷ Prim. N. Jorga, Les arts minurs en Roumanie, tabla II. in besedilo na str. 11, ter Sv. Radojčić, Majstori starog srpskog slikarstva, Beograd 1955, str. 63.

Tudi Leonardo da Vinci je poznal problem morfopsihologije, ni pa mu pripisoval prevelikega pomena. V III. delu svojega Libro di pittura piše namreč pod naslovom De fisionomia e chiromanzia¹⁸ takole: «... uer'è, che li segni de uolti mostrano in parte la natura degli huomini, di lor uitij e complessioni; ma nel uolto li segni, che separano le guancie da'labri della bocca, elle nari del naso e casse degli occhi, sono euidenti, se sono huomini allegri e spesso ridenti, e quelli, che poco li segnano, sono huomini operatori della cogitazione; et quelli, chi anno le parti del uiso di gran'rilieuo e profondita, sono huomini bestiali et iracondi, con pochi raggione; et quelli, ch'anno le linee interposte infra le ciglia forte euidenti, sono iracondi; e quelli, che hano le linee trasuersali de la fronte forte liniate, sono huomini copiosi di lamentationi occulte o' palesi, e cosi si po dire di molte parti.»

Kaj nam opisani tip Berganta more povedati o osebnosti umetnikovi? Nedvomno se nam zdi, da ne gre za primer hotenih »preoblečenih« portretov, temveč za podzavestno projekcijo lastne podobe v svetniških likih. Ta pa je verjetna, čeprav podobnosti ne moremo kontrolirati kakor pri Boutsu ali El Grecu ali fra Filippu Lippiju po ohranjenih lastnih podobah ali v izjemnem primeru celo pri Mojzesu Michelangelovem, ki je po S. Bresardovi (o. c., str. 15) prav tako primer monumentalizirane podzavestne »projekcije« njegovega v različnih portretih sporočenega lastnega obraza.

S fiziognomskega gledišča pa se nam zdi, da to vprašanje lahko raztegnemo še na troje gotovo Bergantovih del, od katerih dve (sl. 24, 52) sv. Vid s Križne gore in sv. Vincenc Fererski pri uršulinkah, predstavljata golobrada obraza, sv. Juda Tadej na Savi pa drži v rokah list s Kristusovim obrazom (Sl. 48). Prva dva predstavljata oba, prvi v tričetrtinskem profilu, drugi skoraj en face po fiziognomski strukturi podoben golobrad obraz z značilnostmi, katere smo spredaj ugotovili pri prevladujočem bradatemu tipu: precej nizko široko čelo z zožujočimi se lici in brado, z značilnimi gubami od korenine nosnic na strani, z jamico pod nosom in pod spodnjo ustnico ter širokim ravnim prehodom od čela med obrvmi v hrbet nosa, ki ga poznamo tudi s slike sv. Jožefa v Polhovem Gradcu in pri baronu Codelliju. Medtem ko je sv. Vincenc uglajeno idealiziran, pa je sv. Vid kar primer brezobzirnega realizma ne samo v obrazu, ampak tudi v golem telesu, edinem Bergantovem aktu razen Kristusovega v prizorih trpljenja in smrti, ki pa je v primeri s sv. Vidom vseeno ublažen. Sv. Vid pa nam kaže k debelušni zamaščenosti nagibajoče se telo, s povešenimi rameni in poudarjeno nelepim izrazom tudi v obrazu, tako da se kar vsiljuje misel na v usodo udano »samodopadljivost« nad lastno telesno nepopolnostjo pri umetniku, ki ga je naslikal. Tu se nam zopet vrača v spomin Leonardo da

¹⁸ Quellenschriften für Kunstgeschichte ... XV., str. 312—315, 292.

Vinci,¹⁹ čigar odstavek »O zablodi, ki jo povzročajo lastni udje« smo spredaj citirali. V odstavku 108 pravi, da je skušal najti razlage za dejstvo, da umetniki pogosto posnemajo v svojih delih svoje značilnosti, in prišel do spoznanja, da pač duša, ki vodi naše telo, oblikuje našo sodbo preden je postala naša. Ona je oblikovala človeško telo, kakor se ji je zdelo zanje primerno, z dolgim ali kratkim ali topim nosom in mu določila velikost in obliko. Ta sodba ima tako moč, da vodi roko slikarjevo in povzroči, da ponavlja sebe samega; tej duši se namreč zdi, da je to pravi način, kako oblikovati človeka in da se moti, kdor drugače postopa.²⁰ Činitelj, katerega tu Leonardo imenuje dušo, bi mi nadomestili s pojmom predstave, ki se je z razvojem umetnikovim razvila in oblikovala v njem kot sestavina njegovega umetniškega nazora. Svet predstav, iz katerega umetnik črpa zamisli, se je razvil iz vse množine vtisov o svetu in njegovih realnostih, med katerimi nam je najbližja in z našim doživljanjem najintimnejše zvezana naša lastna telesnost in njena posebna narava. Ta predstava pa ni prvenstvena, kakor sodi Leonardo, ampak šele posledica naših doživljanj v luči naše psihološko determinirane osnovne dispozicije. Nelepo a nedvomno doživeto telo Vidovo je v Bergantovem svetu predstav verjetno ena izmed potencialno danih podob, pri katerih je vsaj podzavestno udeležen tudi umetnikov lastni psihološki in somatološki tip. Prav nekaka »samoizpovedna« brezobzirnost, s katero je predstavljen ta svetnik, se nam zdi, je morala biti za Berganta značilna.

V zvezi s tem problemom se nam zdi izredno zanimiva podoba Jezusovega obraza, ki jo drži v rokah Juda Tadej. Na prvi pogled dela vtis obraza, ki ne ustreza spredaj opisanemu bergantovskemu tipu, čeprav bi po zvezi, v kateri je kot domnevni obraz Zveličarjev podan, moral imeti tudi kot podoba čisto določen pomen. Po legendi je namreč Juda Tadej bil eden Jezusovih »bratov« in je posredoval Abgarju v Edeso podobo Jezusovo. Želja po vsaj neki podobnosti z obrazom Judinim je bila torej nedvomna. Bergantov Juda sam pa je zelo izrazit primer tipa, ki smo ga spredaj opisali. Da podoba na sliki, ki jo drži v rokah, ne bo mogla biti daleč od tega osnovnega tipa, je nedvomno, tem bolj, ker smo videli, da je obraz Jezusov pri

¹⁹ Quellenschriften für Kunstgeschichte... XV., str. 154—161, odstavek 105 in 108.

²⁰ Quellenschriften... XV., str. 158—161, 108 Del massimo difetto dei pittori: »hauendo io più volte considerato la causa di tal difetto, mi pare, che sia da giudicare, che quella anima, che reggie e governa sciascun corpo, si è quella, che fa il nostro giuditio inanti sia il proprio giuditio nostro. Adonque ella ha condotto tutta la figura del homo, com'ella ha giudicato quello stare bene, o col naso longo, o corto, o camuso, e così li afermò la sua altezza e figura. Et è di tanta potentia questo tal giuditio, ch'egli moue le braccia al pittore e fa gli replicare se medesimo, parendo à essa anima, che quella sia il uero modo di figurare l'homo, e chi non fa come lei, faccia errore e s'ella troua alcuno, che simigli al suo corpo, ch'ell ha composta, ella l'ama e s'innamora spesso di quello, e per questo molti se innamorano e togliau moglie, che simiglia a lui.«

Bergantu po osnovni fiziognomski obliki isti kakor oni spredaj opisani. Navidezna nepodobnost izvira pač predvsem od tod, da so ti obrazi vselej prikazani v raznih k profilu nagibajočih se obratih do čisto profilnega v peti postaji križevega pota, tu pa imamo edini primer polnega en facea bradatega obraza, drugi pa je brezbradi Vincenc Fer. Podobnosti med njimi sicer ni mogoče zanikati, lahko bi celo rekli, da je velika. Široko čelo in zožujoči se lični del obraza z brado, široki ravni prehod s čela v nos, naprej štrleče lične kosti, upala lica, gube ob nosu in ustih, jamica pod nosom in pod spodnjo ustnico so obema skupni in bi bil splošni izraz, če odstranimo lase in brado, frapantno podoben. Tujega pa nam dela Jezusov obraz predvsem venec dolgih las, ki obris celote razširi skoraj do obrisa krogle. Mikalo nas je opredeliti ta obraz v luči normalnih proporcij človeškega obraza. (Sl. 2.) Če čez fotografijo tega obraza zarišemo proporcijski diagram,²¹ se nam pokaže okvirni kvadrat, ki ustreza srednji fiziološki višini obraza kakih 21.5 cm ter srednji širini približno 13.5 cm. V tem kvadratu je močno izraženo v primeri s partijo pod usti nekoliko nizko a razmeroma široko čelo; od nekoliko naprej štrlečih ličnih kosti navzdol pa se obraz zožuje in ustreza z vsemi spredaj označenimi posebnostmi bergantovskemu tipu. Izrecno je treba podčrtati tudi podobnost s tem tipom glede oblike brk, ki se kakor vselej tudi tu omejujejo na skromen šop na obeh koncih gornje ustnice. Ta obraz je toliko priličen bergantovskemu tipu, da ga lahko vzporedimo skoraj s podobno Kristusovemu izrazu prilagojenemu Dürerjevemu avtoportretu iz 1500—1504 v Stari pinakoteki v Münchenu.²² Tako izrazita prilagojenost Jezusovega obraza bergantovskemu tipu bradatega moža nas tem bolj presenetiti, ker bi prav pri zvezi te podobe z Judom Tadejem pričakovali, da bo slikar podal tu posnetek tako imenovane Abgarjeve podobe Odrešnikov, ki se časti v S. Silvestro in Capite v Rimu ali kot t. im. Veronikin prt pri Sv. Petru v Vatikanu, ki kot »avtentični« podobi Kristusovi Bergantu ali vsaj njegovim naročnikom nista mogli biti

²¹ Prim. k temu Matila C. G h y k a, Le nombre d'or dans les proportions du visage humain, L'amour de l'art, XXX. 1., nova vrsta št. 49, 50, 51, str. 20—24.

²² Prim. Fr. Winzinger, Albrecht Dürers Münchener Selbstbildnis, Zeitschrift für Kunstwissenschaft VIII. (1954), str. 43—64, posebno na strani 53 posnetek te slike z vrisano kanonsko proporcijsko mrežo in šesto poglavje (str. 60—64), kjer avtor ugotavlja, da je nenavadno, za to sliko značilno dejanje Dürerjevo, da je sakralno, za sliko Kristusa prirejeno obliko povezal z lastnim obrazom. Ni sicer verjetno, da bi bil Bergant črpal iz virov, iz katerih se je rodila Dürerjeva zagonetno globoka umetnina, gotovo pa mu ni bila tuja vsaj v popularizirani obliki misel Cusana in drugih pitagorejsko in novoplatonsko usmerjenih filozofov, po katerih je človek zrcalo božanskega in vsega ustvarjenega. Po Cusanu (De docta ignorantia III., 12) je skupnost ljudi združena v Kristusu v celoto in je vsak posameznik »unus Christus ex omnibus«. E. P a n o v - s k y, The Life and Art of Albrecht Dürer, Princeton 1955, str. 43 misli celo, da se Dürer s tem mistično identificira kot umetnik-ustvarjalec z Bogom-stvarnikom: »for Dürer the modern conception of art as a matter of genius had assumed a

neznani.²³ Ta podoba pa kaže obraz izrazito dolgega tipa z dvodelno pa daljšo brado kakor je Bergantova. S tem pa dobiva morfo-psiho-loška stran Bergantovega problema še globlji pomen.

IV. Č l o v e k — u m e t n i k

Umetniško delo je dokument življenja umetnikovega. Polno razumeli ga bomo samo, če poznamo njegovo življenje in njegov človeški lik. Umetnina je zrcalo obeh; sama pa nam kljub temu le medlo posveti v osebnost umetnikovo, kjer ni drugih bolj nazornih pričevanj. Prav umetnost Bergantova je taka, da čim bolj jo spoznavamo, tem bolj raste v nas tudi želja, da bi bliže spoznali tudi umetnika samega kot telesno, družbeno in razumsko bitje. Žal nam je o tem zelo malo znanega in še doslej znano so samo odlomki, ki nam omogočajo sklepanje nanj bolj po analogijskem sklepanju kakor naravnost. Pravilno je Anica Cevc (o. c.) poudarila pomembnost miljeja Bergantovega rojstnega kraja in tistega, kar je mogel kot otrok in mladenič tam doživeti in se je vsaj podzavestno izrazilo v njem kot umetniku. Očetova mizarska delavnica z naročili za cerkvena dela, vtis oltarnega kiparstva frančiščanske delavnice, ki je prav v Kamniku in posebno v Bergantovih rojstnih Mekinjah ustvarila najbolj pomembna dela; zveza očeta s slikarjem Fr. Jelovškom; vtisi kulturnega miljeja župnika M. Raspa in Fr. Paglavca — vse to in drugo podobno je po svoje sodelovalo pri oblikovanju človeka Berganta. Kasneje ga sledimo v senci vplivnih fevdalcev, posebno Erbegov in bogatih samostanov, kar dopušča sklep, da je bil družabno uglajen človek. Ob smrti pa izvemo, da je umrl kot samec in zopet značilno za njegove zveze, v Erbergovi hiši v Ljubljani. Ni nevažna tudi ugotovitev, da je l. 1762 spadal med neorganizirane slikarje, proti katerih konkurenci se organizirani pritožujejo, a izvzemajo njega kot slikarja, ki se je že izkazal. Da se ga je v njegovem življenjskem miljeju dotaknila kolikor toliko tudi prosvetljenska in mogoče celo narodno budilna miselnost, je mogoče domnevati. Vsekakor noben izmed četvorice vodilnih slikarjev ljubljanskega baročnega središča tem razpoloženjem ni bil bližji kakor prav on.

Po vsem tem pa bi ostala naša predstava o njegovem človeškem liku čisto medla, če bi nam njegovo delo samo ne omogočalo še dru-

deeply religious significance which implied a mystical identification of the artist with God.«

Dürer se je v svojem umetniškem delu še enkrat identificiral s Kristusom, tokrat v lastni podobi po hudi bolezni. Gre za risbo v Kunsthalle v Bremenu, ki predstavlja do pasu sedečo golo moško postavo, katere glava nosi poteze umetnikove, upodablja pa Trpečega Kristusa z svežnjem šib in jermenastim bičem v rokah. (Fr. W i n k l e r, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, IV. (Berlin 1939), sl. 886 in str. 70). Čeprav temu delu manjka idejna globina prve, je vseeno značilna priča duševnega stanja duhovno razklanega časa, kjer se je miselnost obeh taborov osredotočevala okrog zaupanja v trpečega Odrešenika.

²³ K. K ü n s t l e, Ikonographie der christlichen Kunst I., Freiburg in Br. 1924, str. 589—592, Die sog. authentischen Christusbilder in sliki 333 in 334.

gih, čeprav tudi le analogijskih sklepov o njem. Njegovo delo nam ga kaže kot človeka z dvojno dušo, kakor bi se mogoče še najbolje izrazili o njem: z enako vnemo in psihološko poglobitvijo nam predstavlja svet nabožne mistike kakor profano realni svet portretov, medtem ko se delo vseh treh ostalih naših baročnih mojstrov izraža skoraj izključno v nabožnem in mitološkem ozračju; niti pri Jelovšku, ki je bil razen nabožne najbolj plodovit v mitološki in figurarno dekorativni motiviki, v portretu pa se zdi, da ni bil kaj pomemben, niti pri Metzingerju, čigar portretni opus se ne povzpne do samostojne kreativnosti, niti pri Cebeju ne moremo ugotoviti take dvojnosti enakopomembne ustvarjalnosti kakor pri njem. Na svojem delu je vselej psihološko interesiran: pri nabožnem psihološko spekulativno, pri portretnem psihološko deskriptivno. Pri tem ugotavlja, pri onem ustvarja osebnost v vsakdanjih tujih doživetjih. Značilno pa je posebno, da ne išče simpatij za svoje delo ne s pretiranim laskanjem portretiranim, ne s pretirano solzavostjo pri nabožnih; celo nasprotno, izbira človeško manj lepe in v vsakdanjem pojavu nesimpatične modele, ki jim šele zanos njegove umetniške vizije podeli pomembnost upodobitve vrednih motivov. Kar pri gledalcu predvsem pričakuje, je pretresenost ob doživljanju priči milosti, ki je ta bitja ožarila, in sočutje s trpečim Odrešenikom z drastičnim poudarjanjem nasprotja med njim in mučilci ter s pretresujočo resničnostjo razmesarjenih ran. Portretiranca predstavi objektivno, Kristusa in svetnike pa subjektivno v luči svojega doživetja, ki je doživetje preproste verne duše, verujoče v tako resničnost. Po tej strani se Bergant oddolžuje svojemu času, ki ima že vse znake prelomnega časa. Vernost in cerkvenost, ki je v baročni dobi dajala pečat vsemu, celo profanemu, se sedaj s svojo mistiko umika v nižje, ljudske, predvsem kmetske plasti; njen izraz postaja namesto prefignjenega drastično psihološki, poljudno pretresljiv, kar se posebno kaže tudi v poljudnih smereh cerkvenega plastičnega ustvarjanja.²⁴ Bergant je v svojem nabožnem delu zastopnik tega razpoloženja. Temu ustreza tudi njegov osebni slog, ki je dozorel iz skromnih začetkov okrog 1760 in se izrazil v zadnjih devetih letih njegovega življenja. Ta slog nosi znake osebne stilistike, ki se je razvila ob poljudni podobarski dediščini Berninijeve zamaknjene sv. Terezije in ki je v Bergantovi mladosti zazvenela pri nas iz del frančiškanskih kiparjev, pa tu in tam, kakor pri Bogu očetu v atiki oltarja pri frančiškanih v Ljubljani tudi pri Robbi. Bergantovi kakor s sekiro sekani sistemi gub na oblekah izzivajo primerjanje z deli tirolskih in južnonemških poljudnih kiparjev kakor posebno tudi z deli enega izmed skrajnostnih viškov te smeri v delu lvovskega kiparja Ant.

²⁴ Prim. Melita ml. Stelè, Ljubljanska frančiskanska podobarska delavnica, v ZUZ nova vrsta III. (1555), str. 184—186.

Osinskega. Da je nekaj podobarskega tipa prešlo v Bergantovo umetnost, smemo mogoče zaključiti tudi iz tistega, kar smo povedali o njegovih krilatih angelskih glavicah.

Bergant kot umetnik ni iskalec novih poti, ampak gradi svojo umetnost na podlagah, ki si jih je prisvojil v svoji razvojni dobi, in jih v sebi prebavil do osebne značilnosti. Najbolj značilno pa se nam zdi, da je vso svojo ustvarjalno silo posvetil pravzaprav enemu junaku, spredaj opisanemu svojemu »dvojniku«, ki se podobno spret-nemu igralcu spreminja pred nami v vedno nove osebnosti.

Čeprav nam njegova telesna podoba ni sporočena, si na podlagi prednjih ugotovitev vseeno upamo trditi, da nam jo je nehote on sam sporočil v tem svojem junaku. Po glavi, ki smo jo analizirali pri Jezusovem liku v rokah Jude Tadeja, bi lahko sklepali, da je bil Bergant srednjevelike, za Evropejca značilne rasti, da po telesu ni bil lepotec, ampak mogoče podoben Vidu s svojim asteničnim, k debelušnosti nagibajočim se telesom. Posebno glava ga izdaja kot mešanca, brke pa bi kar kazale na kako neevropsko mongoloidno primes; za morfopsihologijo pa je najbolj važna oblika glave, ki se v čelnem delu izraža širokolično, v spodnjem delu od ličnih kosti doli pa ozkolično, kar daje celoti zelo oseben in markantno izoblikovan izraz. Domnevamo, kakor smo spredaj rekli, da je bil družabno uglajen človek, ki pa je svet doživljal v luči poljudne miselnosti, ki ga je usposobila ustvarjati dela, ki dihajo resnično nabožnost. To pa bi pričalo, da je bil v duhu krilatice, da je nabožno vsebino sposoben izraziti samo tisti, ki je sam veren, tudi on veren. Egocentričnost, ki odseva iz njegovega dela, pa nas upravičuje tudi k sklepu, da je bil verjetno samotar, ki se je zapiral v svoj svet in tako tudi osamljen umrl.

Kakor vemo od drugod²⁵ in kakor je isto ugotovila za Ljubljano Melita Stelè ml. v rokopisni diplomski razpravi »Ljubljansko baročno kiparstvo« str. 99, »so tvorili umetniki nekako samostojno med seboj tesno povezano skupino tako v poslovnem kot v družabnem oziru. Medsebojno so botrovali svojim otrokom, bili drug drugemu za priče pri porokah, skupno prevzemali vsa dela in sodelovali še v drugih primerih.« Za nas važno in zanj značilno pa je, da Berganta v tej familiarni družbi ne srečamo. Za to govori tudi njegov stil, ki ga s polno upravičenostjo lahko označimo za manierističnega, in to v dvojnem smislu: v smislu mednarodnega srednjeevropskega po-berninijevskega manierizma kasnega baroka, pa tudi v smislu osebne manire, po kateri oblikuje svoje postave, njih obleko in kompozicijo. Temu pa se ugodno pridružuje ekspresionizem izraza, ki iz-umetničene ustvaritve vsebinsko obogati in poglobi.

*

²⁵ Gl. Zb. Hornung, A. Osinski najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII. stul., Warszawa 1937, str. 197.

Pot, po kateri smo se poskusili poglobiti v Bergantov umetniški problem, je gotovo tvegana. Želel pa sem predvsem pokazati smer, v kateri bi se mogoče polagoma odprli novi pogledi ne samo na Berganta, ki prav posebno izziva po morfopsihološki ali mogoče celo po psihoanalitični raziskavi, ampak tudi na ostale njegove sodobnike, med katerimi je doslej samo nekoliko starejši, Francesco Robba, zamikal pisateljsko pero.²⁶ Po do sedaj v naši umetnostni zgodovini uveljavljenih karakteristikah naših glavnih baročnih slikarjev in po poglobitvi študija o njih prihaja namreč čas za revizijo do sedaj veljavnih sodb. Bergant sam nam je zgovoren dokaz za to. Kakor nam ga je kolektivna razstava končno kot umetnika približala, tako je obenem tudi opozorila na previdnost pred prenačljivi sklepi o njegovi relativni, še bolj pa o njegovi absolutni umetniški pomembnosti. Obveljal je sicer kot potenten in samonikel umetnik, pokazalo pa se je prav toliko, da v našem osredju ni mogel razviti popolnoma svojih zmožnosti. Obveljal pa je kot najbolj naš iz četvorice baročnih slikarjev ljubljanskega središča in relativno najpotentnejši med njimi. Tudi Fr. Jelovšek, ki smo ga zaradi Svete Družine iz cerkve sv. Petra svoj čas ocenjevali zelo visoko, se vedno bolj umika v skromnejši okvir pogosto precej neosebnostnega eklektika, čeprav bo obdržal pomen kot tvorec slovenske inačice baročnega iluzionizma. Vsekakor bo treba sedaj, ko se nam končno obeta tudi monografična obdelava Cebeja, edinega, ki še ni opredeljen, doslej formulirano poglobiti in izvršiti revizijo dosedanjega vrednotenja štirih stebrov ljubljanskega baročnega slikarstva. Naši umetnosti je treba priboriti pravo ceno, ne smemo pa škodovati njenemu ugledu z neutemeljenim pretiravanjem ne njene svojskosti ne njene relativne pomembnosti. Želel bi, da bi bila ta, čeprav mogoče v marsičem tvegana študija, prispevek naši znanosti v tem smislu.

* * *

Zahvaljujem se Narodni galeriji v Ljubljani, ki je posodila klišeje slik 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 24, 25, 27, 29, 30, 31, 42, 43, 44, 48, 49, 50, 51.

²⁶ Ilka Vašte-Burger, *Umirajoče duše. Zgodovinski roman iz baročne Ljubljane*, Ljubljana 1929.

Résumé

Angeregt durch die im Jahre 1951 in der Nationalgalerie in Ljubljana veranstalteten Gesamtausstellung der Werke des slowenischen Barockmalers Fortunat Bergant (Wergant) hat sich der Autor zur Aufgabe gestellt den Stil und die künstlerische Persönlichkeit dieses interessanten Malers zu rekonstruieren.

Dieser Maler, dem allgemein der Charakter des eigentümlichsten unter den vier Hauptvertretern des ljubljanaer Baroks anerkannt wird, wurde 1721 in Mekinje in Oberkrain geboren und starb 1769 in Ljubljana nach einer kaum zehnjährigen künstlerischen Blüte als Altarbildmaler und anerkannter Porträtist. Dabei ist auffallend, dass sein Name für hundert Jahre fast vollkommen in Vergessenheit geraten ist und ihn unsere Gegenwart wörtlich neuentdecken musste. Bei der Historischen Ausstellung der slowenischen Kunst 1922 in Ljubljana ist ihm ein Oeuvre von 12 Werken zuerkannt worden; sein ausgesprochen persönlicher Charakter bewirkte aber, dass man nach ihm weiterforschte und beschloss sein Oeuvre in einer Kollektivausstellung zu vereinigen um die Möglichkeit zu haben zu verschiedenen zweifelhaften Zuschreibungen Stellung zu nehmen. Es sind insgesamt 125 ihm zugeschriebene, wenn auch teilweise verschollene Werke evidentierte und von diesen 83 ausgestellt worden.

Das Ergebnis dieser Ausstellung war, dass man sich endlich ein klares Bild von Bergant als Künstler machen konnte, wobei besonders ein selten ausgeprägter Stilcharakter auffiel, die morphologische Verwandtschaft der Gesichter seiner Personen aber sogar nach einer morphopsychologischen Erfassung seiner Persönlichkeit drängte.

Im ersten Abschnitt umschreibt der Verfasser die besonderen Merkmale des Stiles Bergants. Es ist zunächst auffallend, dass Bergant ausschliesslich der Mensch interessiert und er sich, soweit es auf die Charakteristik des Ambients ankommt, auf die äusserst notwendigen Rudimente der Landschaft oder Architektur beschränkt. Kompositionel ordnet er das Dargestellte strengen Formen unter, wobei das Dreieck die führende Rolle spielt. In der Grablegung in Stična zum Beispiel ist zunächst die ganze, aus fünf Personen bestehende Gruppe einem leicht nach links geneigten Dreieck untergeordnet, die Köpfe sind aber noch besonders durch zwei gleichschenklige Dreiecke verbunden. Der Ausdruck der Personen wird auf das Gesicht und Gesten konzentriert. Bergant kennt kein Helldunkel; seine farbige Welt basiert auf den Lokalfarben, die nur wenig differenziert in grossen, auf die Gesamterscheinung abgewogenen Massen auftreten. Es fällt ferner auf, dass ihm der stoffliche Charakter der Gewänder wenig interessiert und die Farbe als solche in ihrer sympathetischen Wirkung bevorzugt wird. Eine Ausnahme bilden geblühte und einfarbige Seidenstoffe. Die Drapierung wird in grossen, in der Fläche wenig differenzierten Kombinationen gegeben; hie und da wird der Stoff als solcher ohne Rücksicht auf seine Funktion ähnlich wie in einem Schaufenster rein dekorativ drapiert. Bergants Menschen sind keine ausgesucht schön charakterisierte Personen, sie sind im Gegenteil eher hässlich. Durch die ausserordentlichen Erlebnisse, meist Verzückungen, in denen sie der Künstler darstellt, werden sie aber psychologisch so verklärt, dass das Moment der Hässlichkeit keine Rolle mehr spielt. Es ist gleichgültig, wenn der selige Bernard von Corleone oder Simeon, wenn er aus dem Trans erwachen würde,

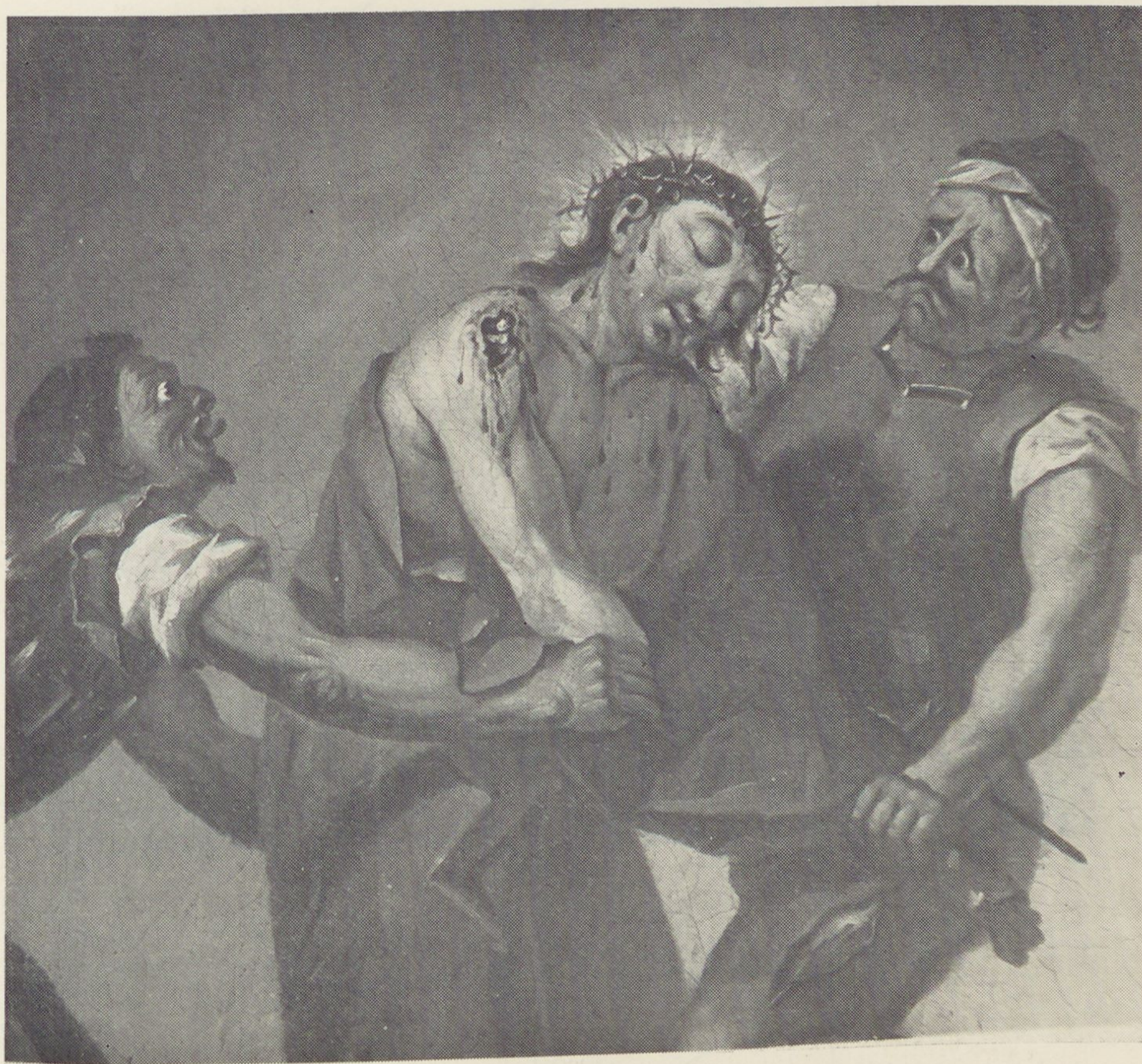
einen wenig sympatischen, in abgetragenen geflicktem Kleid eher einen versoffenen und verwahrlosten Alten als einen Heiligen vorstellen würde. Wichtig für den Künstler ist nur, dass das Glücksgefühl in der Nähe Gottes zu sein, auch solche Wesen erklären kann.

Im grossen und ganzen gilt dasselbe auch für die Porträts, die die zweite Hauptgruppe in der Kunst Bergants bilden, nur dass er in der Kleidung ihrem Realitätscharakter treu bleibt, im Ausdruck aber nach einer vertieften psychischen Charakterisierung strebt.

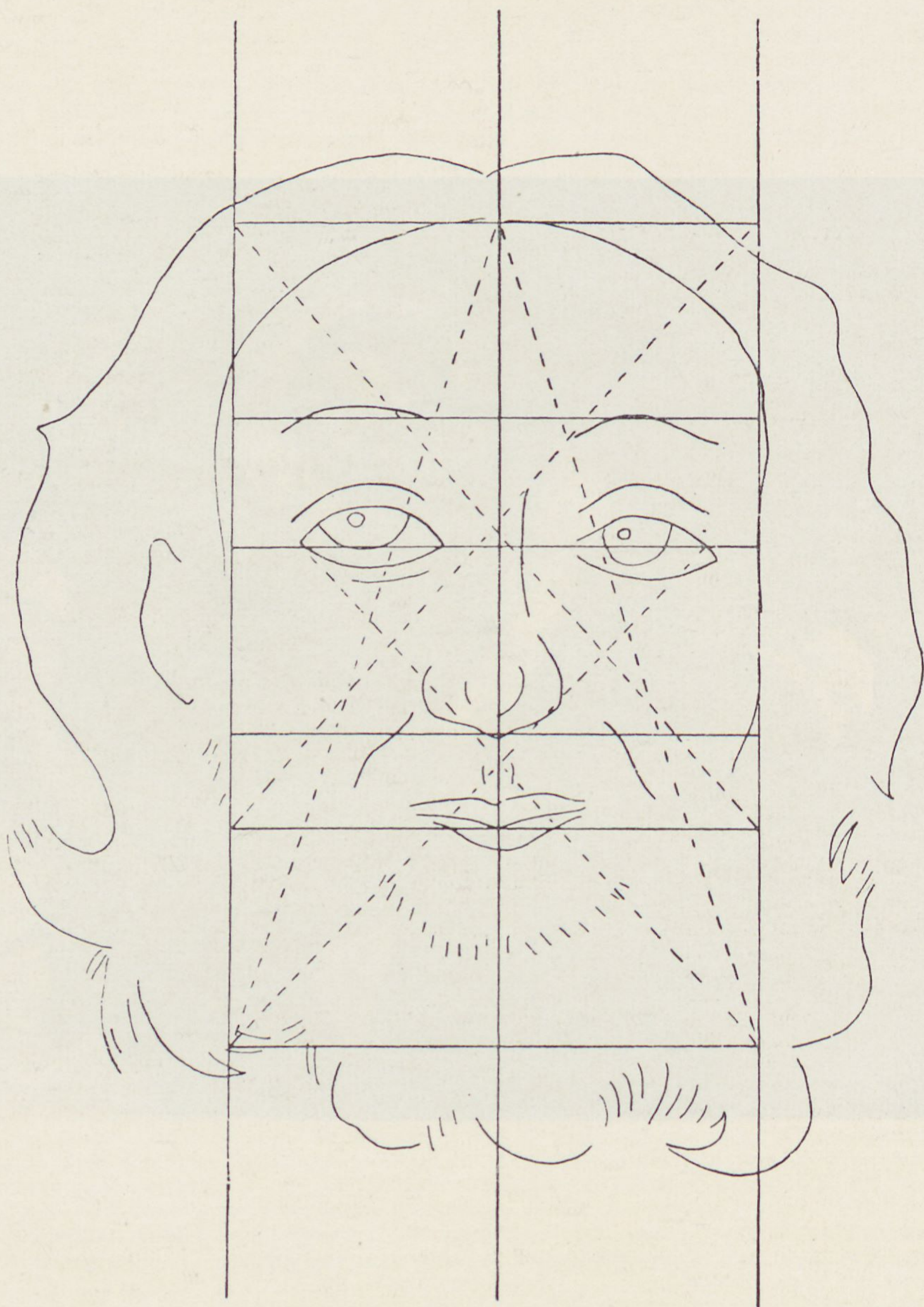
Ausserdem konnten aber im Werke Bergants noch andere Momente beobachtet werden, die ihn als einen äusserst günstigen Fall für die Anwendung der Morelli-Berensonschen morphologischen Untersuchungsmethode empfehlen. Die Art, wie er Hände und Ohren nach ihm eigenem Formeln malt, sind so eigentümlich, dass der Autor auf diese Momente gestützt eine Revision der bisherigen Zuschreibungen unternehmen und für eine ganze Reihe nachweisen kann, dass sie nicht von der Hand Bergants sei können.

Ein ferner sehr auffallender Zug der Kunst Bergants ist, dass seine männlichen Gesichter alle auf einen physiognomischen Grundtypus zurückgeführt werden können und der Gedanke naheliegt, dass Bergant eigentlich immer sich selbst malte. Auch Christus hat bei ihm dieselben Grundzüge, so dass der Gedanke naheliegt, dass der Künstler in mystischer Vertiefung in seine Qualen sich selbst mit seinem Leiden identifiziert. Noch mehr zu denken gibt die Tatsache, dass auch der als Akt dargestellte hl. Veit, obzwar er bartlos ist, denselben Gesichtstypus wiedergibt. Es scheint als ob der unschöne pyknische Leib dieses Heiligen als eine Selbstzurschaustellung der eigenen fehlerhaften Körperlichkeit im Sinne der Morphopsychoanalyse aufzufassen wäre. Auch die Tatsache, dass sogar das Bildnis Christi in den Händen des Judas Thadäus die Grundzüge der übrigen Bergantschen Personen und nicht die des sogenannten Abgarbildes Christi trägt, spricht für den Versuch auf unsern Künstler die morphopsychologische Methode im Sinne der Abhandlung G. F. Hartlaubs in der Zeitschrift für Kunstwissenschaft, beziehungsweise E. Kretschmers und Louis Cormans anzuwenden. Wie schon L. Menaše in seiner Dissertation über das Porträt in der westeuropäischen Kunst festgestellt hat, ist Bergant sicherlich als ein Fall des sogenannten »verkleideten Porträts« aufzufassen.

Obzwar sich der Autor der Gewagtheit seines Unternehmens vollbewusst ist, versucht er im Schlusskapitel trotzdem die Grundzüge des morphopsychologischen Porträts Bergants zu rekonstruieren: Er wird dem gemäss ein Mensch von mittlerer, für die Europäer charakteristischen Statur gewesen sein; sein asthenischer Körper neigte zur Korpulenz; sein Gesicht gehört in der oberen Partie dem breit-, in der unteren dem enggesichtigen Typus an, sein Bartwuchs gemahnt aber sogar auf einen mongoloiden Einschlag. Im Leben ist er ein Einsamer gewesen und starb ledig. Gesellschaftlich wird er wegen seiner Verbindungen mit den einflussreichsten Adelsfamilien des Landes wohl ein Mensch mit geschliefenen Manieren gewesen sein. Andererseits zeigt aber sein ausgesprochen volkstümlich veranlagtes religiöses Schaffen, dass er wohl auch persönlich religiösfühlend, wenn nicht sogar mystisch veranlagt gewesen ist. Als Künstler ist er ein Ausläufer des für Mitteleuropa, besonders für die östlichen Alpenländer charakteristischen volkstümlichen Barocks, der auf eigener Werkstatttradition und Berninischen Einflüssen besonders in der Holzbildhauerrei durch die Franziskaner-Werkstätte in Ljubljana auch in Slowenien zum Worte kam. Der eigentümliche Stilmanierismus Bergants wird wohl teilweise auch auf seine ersten Eindrücke aus der väterlichen Tischlerwerkstatt und von den in seiner Jugend in Kamnik und Mekinje aufgestellten Hauptwerken der oben erwähnten Franziskanerwerkstätte zurückzuführen sein.



Slika 1. Del Križevega pota v Stični



Slika 2. Proporcijski diagram Kristusovega obraza na Bergantovi sliki
sv. Juda Tadeja na Savi



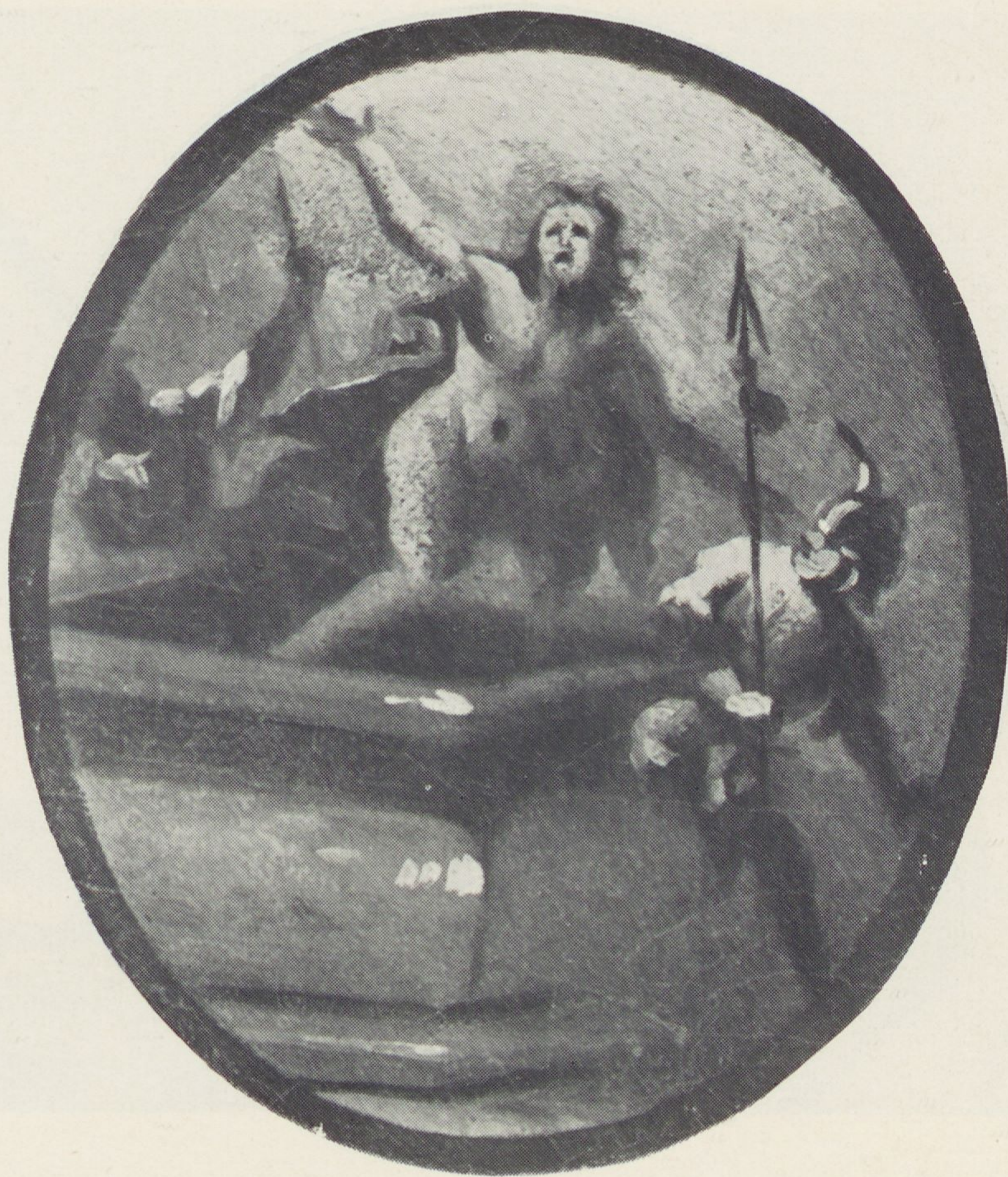
Slika 3. Glava Kristusa na Križni gori pri Ložu



Slika 4. Del s Križevega pota v Stični



Slika 5. Rojstvo s slike Rožnega venca v Čemšeniku



Slika 6. Vstajenje s slike Rožnega venca s Čemšenika



Slika 7. Marijino obiskovanje s slike Rožnega venca v Čemšeniku



Slika 8. Roke Volbenka Danijela Erberga



Slika 9. Roke s slike sv. Lenarta v Žalcu



Slika 10. Angel s slike sv. Lenarta v Žalcu



Slika 11. Skupina angelov s slike Oljske gore na Križni gori pri Ložu



Slika 12. A. Cebej, Marijina zaroka v kapeli v Bistri



Slika 13. Sv. Volbenk iz Zelš v Narodni galeriji v Ljubljani



Slika 14. Sv. Bernard Korleonski v Narodni galeriji v Ljubljani



Slika 15. Sv. Anton v Cerknem



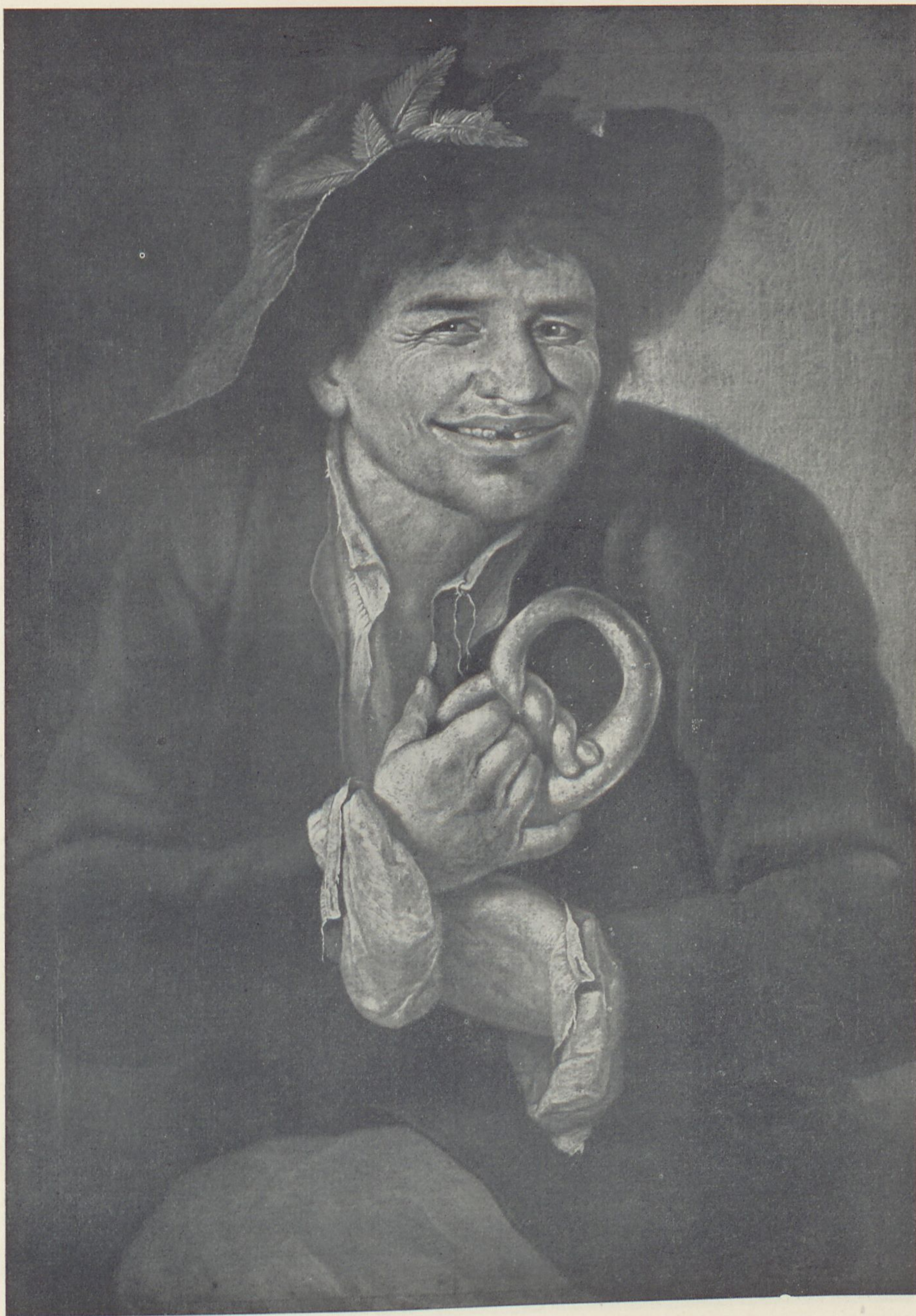
Slika 16. Terezija Erberg v Narodni galeriji v Ljubljani



Slika 17. Volbenk Danijel Erberg v Narodni galeriji v Ljubljani



Slika 18. Ana Marija Erberg v Narodni galeriji v Ljubljani



Slika 19. Prestar. Med vojno zgubljena



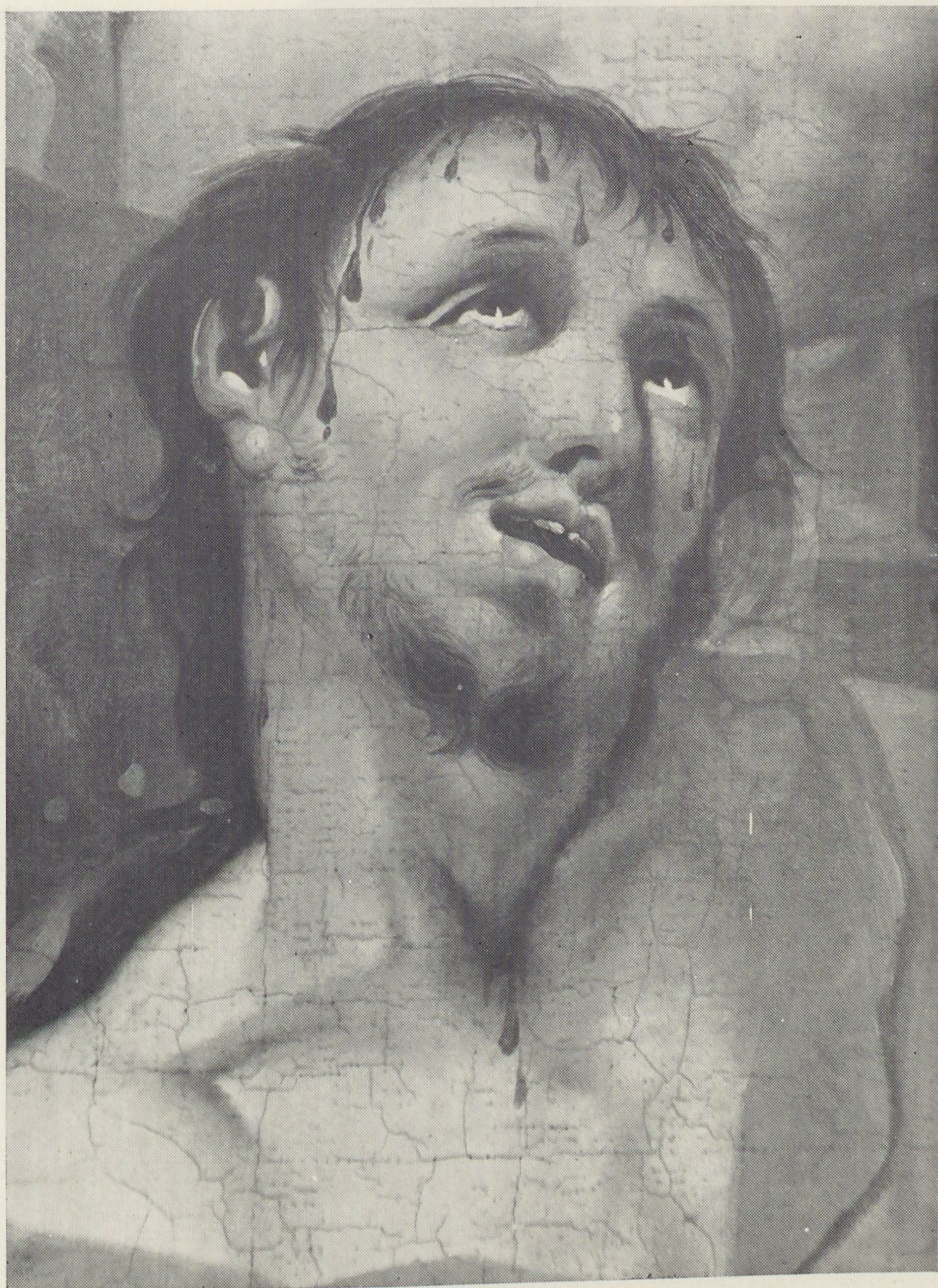
Slika 20. Sv. Janez Kančij iz Dolge vasi na Kočevskem



Slika 21. Sv. Dominik s slike Rožnega venca v Čemšeniku



Slika 22. Glava sv. Frančiška As. v Nazarju



Slika 23. Glava Kristusa s slike Oljske gore na Križni gori pri Ložu



Slika 24. Sv. Vid, Križna gora pri Ložu



Slika 25. Sv. Ana, Rečica pri Bledu



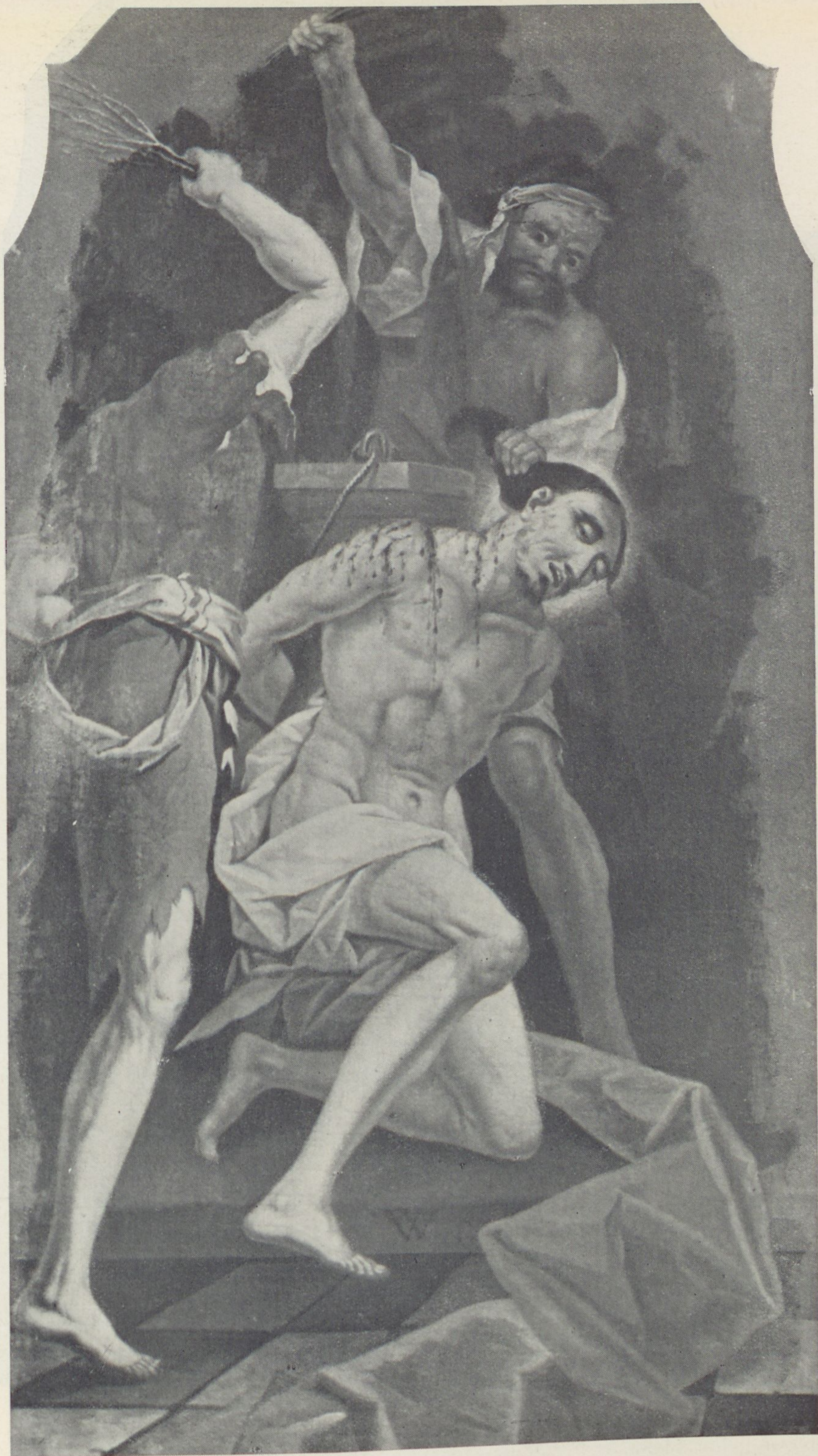
Slika 26. Sv. Janez Kančij iz Dolge vasi pri Kočevju



Slika 27. XIV. postaja Križevega pota v Stični



Slika 28. XIV. postaja Križevega pota v Stični, del



Slika 29. Bičanje, Križna gora pri Ložu



Slika 30. Oljska gora na Križni gori



Slika 31. Kristus na Oljski gori, Gora Oljka



Slika 32. Rabelj s Križevega pota v Stični



Slika 33. Rabelj s Križevega pota v Stični



Slika 34. Glava rablja s Križevega pota v Stični



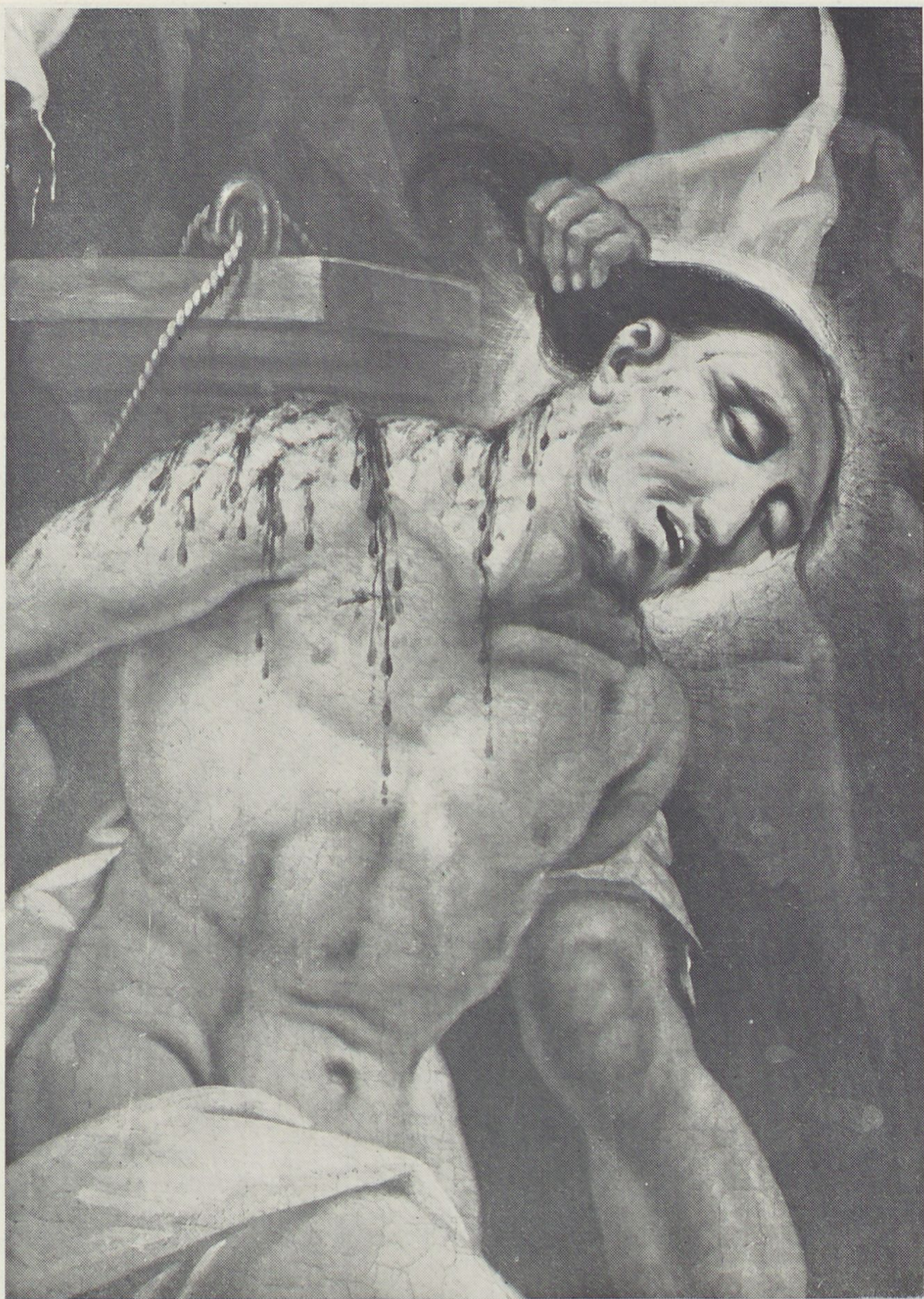
Slika 35. Roke na sliki opata F. Ks. Taufererja



Slika 36. Del slike sv. Janeza Nep. na Veseli gori pri Št. Rupertu



Slika 37. Sv. Anton, nekdanj last M. Marolta na Vrhniki



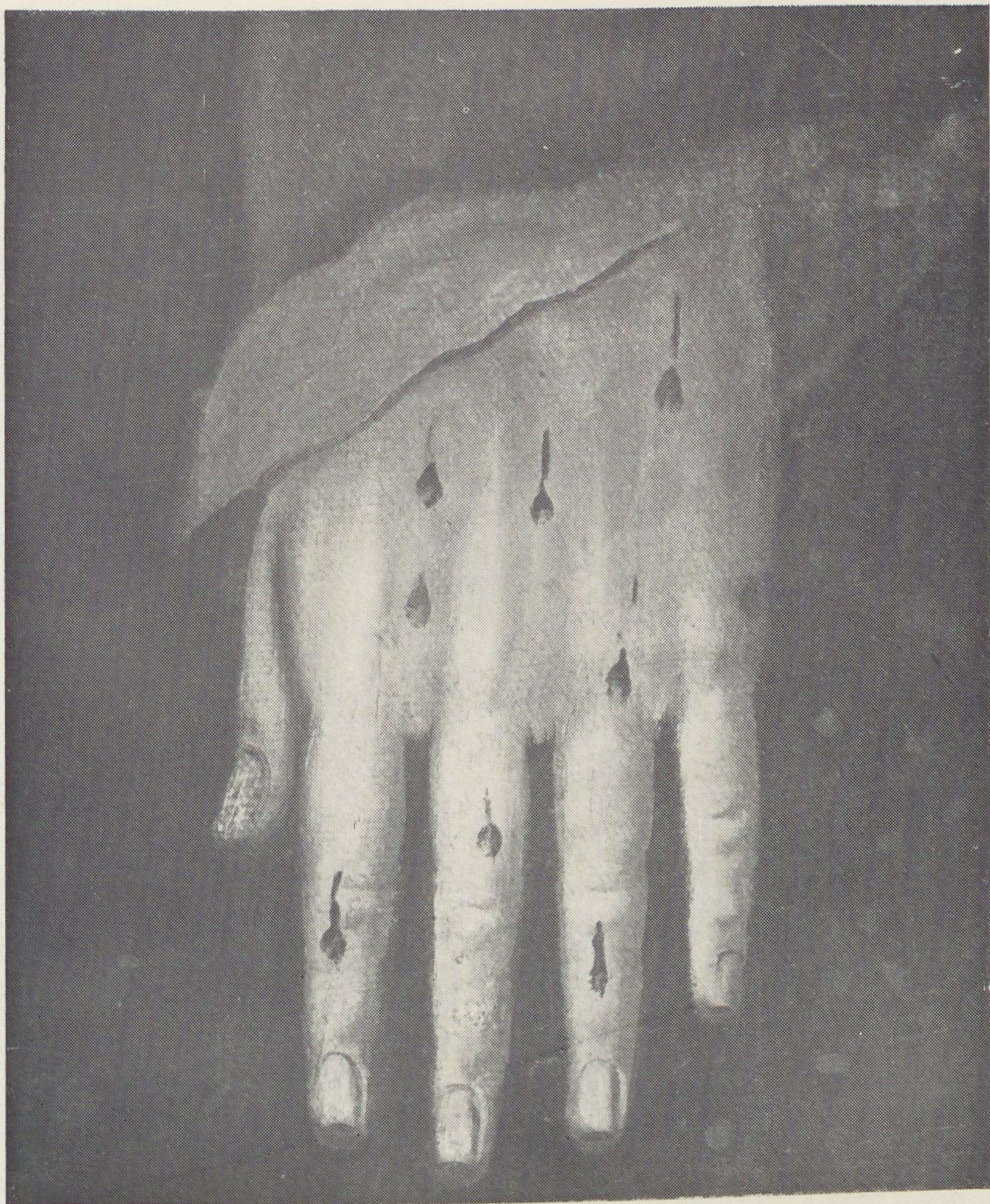
Slika 38. Del slike Bičanja na Križni gori pri Ložu



Slika 39. Del slike Sočutna iz Žalca



Slika 40. Roka s slike sv. Lenarta v Žalcu



Slika 41. Kristusova roka s slike Oljske gore na Gori Oljki



Slika 42. Klement XIV. iz Šmarja



Slika 43. Nadškof Attems iz Šmarja



Slika 44. A. Cebej, Marijina zaroka, Planina



Slika 45. Iz Križevega pota v Stični



Slika 46. Iz Križevega pota v Stični



Slika 47. Iz Križevega pota v Stični



Slika 48. Sv. Juda Tadej, Sava pri Litiji



Slika 49. Sv. Miklavž, Žalec



Slika 50. Sv. Florijan, Lož



Slika 51. Sv. Volbenk, Cerkno



Slika 52. Ljubljana, uršulinke, Sv. Vincenc Fererski

RAZPRAVE I. RAZREDA
DISSERTATIONES CLASSIS I.

Izdala
Slovenska akademija znanosti in umetnosti
v Ljubljani

Natisnila
Tiskarna Časopisno-založniškega podjetja
»Primorski tisk« v Kopru

Naklada 800 izvodov



