

# SLIKARSKA UMETNOST NAŠIH DEŽEL V PROŠLIH DOBAH.

Dr. Jos. Mantuani.

Ako motrimo podobo svojega prošlega kulturnega življenja, kakršno nam podaja tuja sodba, bi morali verjeti, da se sploh nismo udeleževali dušnega dela, kam še, da bi bili sodelovali na umetniškem poprišču. Ako pa projiciramo sliko lastne sodbe, dobimo obratno generalizujoči zaključek. Resnica je seveda med obema skrajnostima. Treba je torej, da se pečamo s tem vprašanjem brez predsodkov in apriorizmov; tako bomo prišli do spoznanja, kateri skrajnosti sodbe je resnica bližja: lastni ali tuji.

Razstava slik, ki jo je priredila »Narodna galerija« v dneh II. vele-sejma, je bila tudi korak do tega spoznanja. Imela je pa zapreke, pogršala je marsikak predpogoj; borila se je v prvi vrsti s pomanjkanjem prostora. Dasi je bilo vnaprej izloženo stavbarstvo in kiparstvo, vendar ni mogla pokazati ta razstava niti slikarstva v tistem obsegu, ki bi ga omogočalo ohranjeno gradivo. Ne le, da je bila eliminirana monumentalna freska — kar je umljivo —, ampak tudi nabranega gradiva tabelskih slik ni bilo kam pobesiti. — A tudi ta ograničena razstava je bila važna v marsikakem oziru. Bila je prva časovna uprizoritev te vrste in bodoče prireditve se bodo opirale ob njene skušnje. Razgrnila je pred nami večjo zbirko dokazil za dejstvo, da se je slovenski živelj udeleževal tudi umetniškega dela in se pri tem opiral na umetnost z zapada. Z iztočno umetnostjo slovenska kultura nima neposrednih stikov. Kaj nam torej nudi zgodovinska umetnost naših dežel?

Pred vsem moramo poudariti, da stopa umetnost naših dežel v zgodovino z ono dobo, ko se je že izvršil preobrat v pojmovanju in snovanju v umetnosti.

Stara in srednjeveška umetnost namreč snuje po drugih načelih kakor moderna, ker uvaža pred vsem predmet ali vsebino umotvora, dočim je stopilo z renêsanso oblikovno načelo v ospredje, to se pravi: v starem in srednjem veku je bilo umetniku pred vsem na tem, kaj obdeluje, dočim je poznejšemu rodu glavna stvar, kako naj oblikuje. O tem nam na tem mestu ni treba posebej razpravljati. Treba pa je, da se pobavimo s posebnimi odnošaji domače zemlje, posebno v Ljubljani, ki je bila in je naše narodno središče. Ti od-



nošaji so potisnili sem in tam doma nastalim slikam poseben znak, kar bomo videli na nekaterih slikah, o katerih bomo podrobno govorili.

Slovenska zemlja je bila po svoji geografski legi soseda velikih, a drugorodnih kulturnih kompleksov; na jugu pod vplivom Italije, na severu z Nemčijo in tej celo politično podrejena. V kolikor so prinesli Slovenci prvo kulturo s seboj, je ta morala biti neka zmes primitivne in bizantinske kulture. Ko so zavzeli te dežele, se kultura ni mogla dvigniti, ker so imeli preveč opravila z uravnavanjem političnih odnošajev. Kmalu pa so prišli v odvisnost od Nemcev in ne dolgo po tem pod njihovo oblast; vendar pa so si ohranili še svoj jezik, gospodarstvo in običaje. Ker pa niso imeli lastnega kulturnega zaledja, so prihajali vedno bolj v odvisnost od številčno močnejše nemške kulture. Od juga so pa prihajali vendar tudi oznanjevalci krščanstva in so prinašali s seboj romanskega duha, okus, običaje in nekoliko tudi jezik. Kratka doba Metodovega škofovanja in morebiti tudi izžarevanja njegovega bogoslužja pri nas ni povzročila velikih kulturnih revolucij in niti dejstvo, da je živel slovensko bogoslužje v bližnji Dalmaciji precej žilavo življenje, pri nas ni globoko poseglo v našo prosveto. Nasproti je pa storila solnograška nadškofijska stolica vse korake, da ohrani svoj vpliv, tudi nasproti oglejskim patriarhom.

Je pa še tudi nerešeno vprašanje, koliko so bili naši pradedje pristopni krščanski kulturi, pa naj je prihajala od juga ali severa. Vzemimo Ljubljano, ki je bila vedno središče Slovenije in nam kaže naše kulturne razmere kakor žarke v žarišču steklene leče. Najstarejše zgodovinske bajke nam že pripovedujejo, da je bilo naše mesto ustanovljeno kot trgovsko oporišče: *blago in zlato* (zlato runo!) so bili vodilni pojmi; tako je ostalo in do danes nosi slovenska prestolnica ta žig na sebi. Vse se vrti samo okoli zlatega teleta, v praktični smeri, za materialnim dobičkom. Že v srednjem veku je izpodbudila živahna kupčija ljubljanskih meščanov tudi plemstvo in kmete po deželi, da so se vrgli na trgovino in l. 1389 je bilo treba pismenega pofrdila od cesarja, da gre na Kranjskem pravica trgovanja po Koroški, Štajerski in Dolenji Avstriji edinole ljubljanskim meščanom. Vzlic temu so pa plemiči in kmetje vedno bolj razširjali svoje trgovanje in vse pritožbe (1503 in dalje do l. 1786) niso mogle urediti razmerja in utolačiti stremjenja, ki je rodila sacra auri fames. Povsod, kjer ima Merkur prvo besedo, stopajo muze malodušno v ozadje. Je tudi umljivo. Kdor dela ves dan naporno za materialni dobiček, ima malokdaj časa in razpoloženja za ideale. Poleg trgovine je cvela v Ljubljani tudi obrt, ki je imela za vzvišene smotre še manj zanimanja kakor trgovstvo. — Zato, ker so zasledovali pretežno praktične smotre, so vzeli tudi za izvršitev umetniških in obrtnoumetniških nalog mojstre iz prvega obližja, in to so bili pred vsem Nemci. Posledica tega več-



stoletnega postopanja je bila, da je v Ljubljani prevladoval severni, to je gotiški značaj, kar nam pripovedujejo stare risbe, pa tudi nekaj slik. Ker je bilo prebivalstvo v veliki meri konservativno, ni odstranilo tega pečata do nove dobe.

Po reformaciji je dobila Ljubljana živahnejše stike z Italijo; te je pospeševala katoliška protireformacija, v prvi vrsti pa trgovina z obrežnimi kraji, ki je vodila naše kupčevalce v obmorska mesta, posebno v Trst in v Reko. Tjakaj so hodili tudi naši kmetje, ne samo meščani. Da so vplivali vtisi, ki so jih dobili tamkaj naši rojaki, si lahko mislimo. Posledica se je kmalu pojavila. Po slovenskih mestih se je začela širiti italijanska umetnost, v prvi vrsti stavbarstvo in kiparstvo. Tem potem je dobila najprej Ljubljana, za njo pa tudi ostala mesta neenako vnanost z nemškimi in italijanskimi elementi. Ta neenakost se je pa — posebno v Ljubljani — neprestano čistila in izravnavala — v prilog italijanskemu elementu.

Nekoliko drugače je pa bilo z duševno vzgojo in študijami, posebno na univerzah in akademijah; tu sta tekmovali Italija in Nemčija; poslednja je imela večino posestnikov. Hodili so že v 14. in 15. stoletju na Dunaj, pa tudi v Ingolstadt (Sladkonja); po uvedbi reformacije pa so hodili v Wittenberg in Tübingen; po ostalih nemških univerzah jih je bilo manj, o posameznikih pa izvemo, da so se mudili v Straßburgu in Freiburgu. Na italijanskih univerzah jih je študiralo *s i l a m n o g o*, ker so pohajali tjakaj tudi taki, ki so bili že dokončali študije na nemških visokih šolah; v prvi vrsti so pohajali v Padovo in Bologno. Dobe se pa tudi Slovenci v Montpellierju in na Sorbonni v Parizu. Take podatke nam nudijo razen vseučiliških matrik tudi spominske knjižice, ki so jih imeli dijaki navadno in so jih nosili vedno s seboj za pasom.

Razen univerz so pa skrbela za fino odgojo mladega plemstva razna odgojevališča v Italiji, ki so jih nazivali »Collegio de nobili« in so stala večinoma pod duhovskim vodstvom, n. pr. v Parmi, Bologni, Rimu itd. Letna poročila in prospekti (Informazione, Foglio laureato) pa tudi besedila predstav, ki so jih izvajali gojenci koncem leta (Teatro d'onore), sporočajo dolge vrste imen iz slovenskih pokrajin. Vzgoja je skrbela za pouk v vseh predmetih, kakor je zahtevala moda one dobe: učili so se jezikov (izvzemši slovanske), petja, risanja, plesa, borbe itd.

To ni bilo nič novega; tako vežbanje je predpisavala že v 12. stoletju viteška vzgoja (Minneregel, Vrouwen dienst). Povsod nahajamo isto bistvo: od obširne »Minneregel« Eberharda von Cersne (ok. l. 1400) pa do statuta Terezijanske akademije na Dunaju. Kaj zahteva n. pr. Sietzenheimbov »Newbeglänzter Zuchtspiegel der adelichen Jugendt« (1659) od dobrega plemiča? Da je podjeten v važnih zadevah; da pre-



naša naporno delo; da čita mnogo knjig in da dobro prepočuje tuje dežele. Na teh potovanjih naj se mudi v slovitih mestih in si ogleda umetnine, kakor knežje palače, cerkve, gledališča, igrišča, mestna poslopja, trge, mostove, vrata, kolegije, šole, pristanišča; uči naj se umetne borbe, ježe, plesa, glasbe, zemljemerstva in prostoročnega risanja. Po teh podatkih si torej sestavimo osebnost in mišljenje, znanje in okus mladega plemiča, ko se je vrnil 21–24 let star s potovanja. Ako je sam kaj gradil, presnavljal, popravljal ali prenavljal, kako je postopal? Ali se bomo čudili, če nahajamo nemški, francoski ali italijanski slog v kakem samotnem gradu? Vsa odgoja je bila tako splošno evropska, da odpravi Valvasor to točko (VI, 342) s kratko opombo, da sta plemstvo in meščanstvo tako odgojena in omikana kakor drugi naobraženi narodi; zato ni treba, da opisuje njuno življenje in običaje.

Domači umetniki so dobivali osnovni pouk v deželi pri svojih mojstrih. Vsak pa je moral iti na potovanje. Učna doba je trajala v 17. stoletju 4–6 let, potovati v tujini je bil obvezan pomočnik vsaj štiri leta. Ko so pa ustanovili na Dunaju akademijo umetnosti, so hodili naši rojaki tja, da so se posvetili študijam. Navadno so šli pozneje tudi še v Benetke ali sploh po Italiji.

Vrnivši se umetnik se je nastanil — recimo — v Ljubljani. Tu je bil prav za prav rokodelec, obrtnik. V kako malenkostnih razmerah so živeli ljubljanski umetniki, nam pripovedujejo pravila umetniškega združenja v Ljubljani iz l. 1676, katerih 10. točka zahteva omejeno število umetnikov (*numerus clausus*): 6 slikarjev in 3 kiparje. Samo sinovi članov ali taki, ki se poroče z vdovami umrlih članov, se smejo sprejeti preko določenega števila, to pa samo pod pogojem, da imajo vsa učna leta, da so bili štiri leta v tujini in so poštenega pokolenja. Na ta način je imela Kranjska lepo število umetnikov, sorazmerno morebiti več kakor dandanes. Vsi so bili zaposleni, posebno v 17. in 18. stoletju, ko je barok vsepovsod presnavljal in moderniziral.

Poleg teh cehovnih domačih umetnikov je pa delalo tudi mnogo diletantov, ki so vsega upoštevanja vredni. Vendar pa so pri nas za posebno važna dela klicali v deželo tuje umetnike, ki so se včasih stalno ali vsaj za več časa naselili v deželi.

Vsepovsod torej vidimo, da je prevladoval tuj vpliv, tujerodni okus in torej nesamostojna smer. Kajti odgoja stare šole pri mojstrih je segala sila globoko po svojih učinkih. K mojstru — recimo slikarju — je prišel deček učit se. Najprej se je seznanjal s snovmi in z orodjem, potem je barve trl in čopiče izmival; za nekaj časa se je začel učiti risanja. Tedaj je mojster že presodil, da li je dečko sposoben za slikarja ali ne. Ako ni bil, ga je odslovil in mu svetoval, naj se poprime drugega poklica. — Umevno je torej, da so se naši rojaki



navzeli povse tujega duha, ko so se učili, in ko so se vrnili s potovanja, so snovali tako, kakor so jih učili Italijani ali Nemci. Poslednji so bili proti koncu 16. stoletja in pozneje do nove dobe itak sami pod dikta-tom italijanskega okusa. Ako še pripomnim, da je bila umetnost pri nas vedno zaostala, prej bolj, pozneje manj, nas to ne bo presenetilo. Če so bili umetniki tudi sami napredni, jih je ovirala že konservativnost naročnikov; to pa prihaja v poštev spričo socialnega stališča naših umetnikov, ki so se šteli samo med boljše obrtnike.

Razmerje med prebivalstvom in umetniki je bilo pa podobno, kakor je dandanes. L. 1788 je imela Ljubljana 10.047 prebivalcev, in med temi o s e m umetnikov: 5 slikarjev in 3 kiparje; to je 0·0796 %. Dvajset let pozneje izkazuje naša prestolica (l. 1808) že 11.500 prebivalcev, med temi enajst umetnikov: 1 stavbnika, 2 kiparja in 8 slikarjev, torej 0·095 %. To je nekoliko boljše kakor 1788, a se ni moglo dosti poznati, dočim število trgovcev, posebno pa gostilničarjev hitro raste; l. 1808 imamo 34 prijavljenih trgovcev (= 0·295 %), a 125 oštrjev (= 1·08 %). Nedvomno je ovirala tudi stanovska organizacija razvoj umetniškega naraščaja. Med l. 1722 in 1782 je bilo sprejetih 1094 meščanov; med temi je v 60 letih samo 32 umetnikov. Dandanes imamo okoli 66 umetnikov; Ljubljana ima uradno ugotovljeno število prebivalcev 80.000; razmerje je torej 0·0825 %, to se pravi slabše kakor leta 1808.

Ne smemo pa prezreti tudi diletantov, ki so včasih vredni upoštevanja. Pred l. 1800 so bili pri nas skoraj izključno plemiči in plemkinje, ki so se bavili z umetnostjo, v prvi vrsti z risanjem in slikanjem, kakor n. pr. Valvasor, Steinberg, grofica Hohenwart; po letu 1800 pa vstopajo v to vrsto tudi meščanski krogi, n. pr. gdčna Mackowitz, prof. Hayne; pa tudi plemstvo je gojilo umetnost dalje in med najuglednejše domače diletante moramo šteti Marijo Auerspergovo, soprogo pesnika Aleksandra Auersperga.

Naročniki umetnin, ki so vzdržavali umetnike materielno z naročili, so bili: cerkev, plemstvo in — četudi v manjši meri — premožnejše meščanstvo. Manj imoviti sloji so kupovali od prvonavedenih zavržene umotvore ali pa so jih naročali pri zakonitih mazačih, ker so bili navidezno cenejši.

Orisani odnošaji so bili enaki v vseh krajih slovenskih dežel. Na Štajerskem in Koroškem je bil vpliv nemških, na Goriškem in v Primorju pa italijanskih umetnikov neprimerno jačji kakor na Kranjskem; ne moremo pa trditi, da so ustvarjali slabše umotvore.

Slovenci smo imeli več nadarjenih mož, ki bi dosegli v drugih, bolj širokosrčnih odnošajih vodilne vloge. Največ jih je podleglo. Nekateri pa so se uveljavili in se dvignili po svojem znanju in umetniških zmožnostih nad druge.



V takih razmerah so delali naši prednamci in vzdržavali kontinuiteto umetniške kulture, četudi je ne moremo imenovati — spričo gori navedenih dejstev — pristno slovensko. — To je pokazala tudi zgodovinska razstava.

Najstarejše delo, ki je bilo na ogled, so bila štiri oltarna krila iz Mrzlave vasi. Delo je iz druge polovice 16. stoletja, najbrž že po l. 1575. Kaže nam vse značilnosti one dobe, vkolikor jih zmore rokodelski umetnik. V prvi vrsti ga zanima predmet, v reminiscenci ima še vrsto poznogotskih posameznosti, ki jih strne z renêsansko obilico oblik, kakor n. pr. pri sv. Nikolaju (pod. 48.). Te slike so bile obešene na strani ob oknu in njihov pomen v razvoju je bil potisnjen v ozadje. Ker je bila razstava zgodovinska, bi bila upravičena tudi manj blesteča podoba, da visi na prvem mestu, ker je s tem olajšana možnost primerjanja s poznejšimi liki.

Okoli teh kril se skuplja 13 slik iz 17. stoletja, ki nam kažejo precej različne umetniške vrednote in slogovna svojstva. Najstarejša med njimi je portrêt škofa Hrena, ki je veljal za podobo škofa Buchheima; o tej prinaša naš list (pod. 57., 58.) obširnejšo beležko; slikana je bila l. 1611. Druga je sv. Uršula, velika slika iz l. 1616, v nekoliko zaostalem renêsanskem pompu; svetnica je v bogatem brokatu, polna biserov in nakita. Nekako istodobno je križanje na Golgati (pod. 49.); tudi tu je polno renêsanskih elementov, deloma še fantastično potvorjenih; to je bilo vzrok, da je slika datirana za eno stoletje prezgodaj. Sv. Cecilija, v katalogu pripisana Mateju Plannerju, je še bolj zaostala v slogu in posameznostih kakor prej omenjene; kaže namreč še mnogo poznogotskih elementov in spominja na podobo sv. Radegunde v Besnici iz l. 1521. Slikal jo je umetnik, ki se je učil pri starokopitnežih. — Bolj napreden v pojmovanju in tehniki je slikar portrêta barona Schweigerja (1649) in prav tako Ivan Fran Gladich, Rečan, ki je naslikal l. 1660 ponesrečenega pravnika Mihaela Dienstmanna iz Kranja. — Vse drugače sta se uveljavili dve sliki iste roke: Marijino oznanjenje in skupine štirih svetnikov, ss. Ludovik, Karel Bor., Fran Asiški in Klara; poslednja je iz l. 1652 — prva iz iste dobe približno. Ta umetnik, dosedaj ne še dognan, je užival italijanski pouk v svoji stroki in je tudi snoval po njem; posebno individualen je v barvah. Sv. Barbara (okoli 1660) je podobno zamišljena kakor gori omenjena sv. Uršula, ki jo znači pompozna obleka, a je naprednejša. Iz navadnega okvira pa stopa Zadnja večerja (pod. 50.), dotlej še neznanega umetnika (ok. 1650—1670). Mojster se je učil pri Benečanih, katerih slog je pa prepojil s španskimi elementi v risbi, barvi in tehniki ter spominja na Theotokopulija, samo da je jasnejši in bolj energičen; morebiti je slika prinesena iz Italije. Dve sliki, sv. Martin in sv.



Boštjan, prva ok. 1670—1680, druga ok. 1680—1690, sta povse italijanske smeri, dasi nobena ni nastala v Italiji in kažeta obe tudi svojstva nemške šole. Dober portrét je bil razstavljen pod št. 32 in označen v katalogu kot »Duhovniška podoba«. Slikar se je učil pri Nemcih — ako ni bil sam Nemec. Portrét predstavlja barona Gallenfelsa v 51. letu njegove starosti; katerega Gallenfelsa, nisem še mogel dognati; morebiti onega, ki je umrl kot opat stičenski l. 1719. Kajti druga Gallenfelsa, p. Anton Ignacij (rojen l. 1716 in med l. 1766 in 1779 župnik v Šmarju, kjer je tudi umrl) in p. Leopold Kajetan (župnik v Šmarju med l. 1780 in 1813), ne prihajata v poštev, ker je obleka naslikanega nedvomno iz starejše dobe.

V 18. stoletju je prodril pri nas odločno italijanski vpliv. To je potrdila razstava: včasih neposredno, sem in tam pa tudi posredno. Za to dejstvo imamo najlepši dokaz v Jelovškovi sliki (pod. 51.), ki nam predstavlja Mater božjo z Jezuškom in v ozadju sv. Jožefa, držčega cvetočo palico (ne lilije, kakor pravi katalog razstave) v roki; skupina je obdana od angelov. To je krasna, reprezentativna podoba, velikopotezno zasnovana in učinkovito izvršena. Osnutek in glavne barve so vzklile iz Murillovega duha; obleka sv. Device je urejena v elegantni naščeperjenosti po načinu, ki ga je uporabljal Francoz Hyacinthe Rigaud; glavna podoba je dvignjena od temnega ozadja po načelih Rigaudovega sodobnika, Antoina Pesneja. Polt se ravna po Van Dycku, a v znatno omiljeni meri. Ta slika je za nas zagonečka, najprej zato, ker še ne vemo, kje in kako se je učil Jelovšek svoje umetnosti, in drugič zato, ker ne poznamo njegovih drugih oljnobarvnih slik. Kot freskant se nam kaže v drugi luči, n. pr. v Kamniku, Nevljah, Tunicah itd. — Vseskozi dokazuje, da je izvrsten risar in spreten v kompoziciji. Bil je izrazit talent in visoko stoječ umetnik, ki se more kosati z dobrimi Italijani in slovečimi Nemci. — Nekoliko manj poetičen, a idealno realen je Jelovškov sodobnik Val. Metzinger (tudi Ménzinger), ki je bil zastopan v razstavi s 24 slikami — vseskozi verske vsebine. Mojster se ne ustraši nobene snovi, pa bodi veličastna, ljubka, resna, grozovita, intimna, reprezentativna ali kakršnakoli, za vse ima primerno kompozicijo in njej ustrezajoče barve. Njegove postave so navadno slikovito-plastično zamišljene in učinkujejo z odločnim nasprotjem med svetlobo in temo. V barvah ni posebno živ, včasih celo top — vkolikor moremo presoditi slike, ki so vzete z mesta, za katero so bile namenjene. Sem in tam pa se povzpne prav do kolorističnih impresij in učinkov. Tako n. pr. na sliki: sv. Frančišek Sal. in sv. Frančiška Chantalska (pod. 52.). Njegovi meniški svetniki so vsi globoko pojmovani, vendar pa ne dosega svojih vzorov tako kakor n. pr. Španec Franc. Zurbaran; v tem pogledu se je že preveč vdal okrutnosti svoje dobe, ki je hotela učin-



kovati z brezobzirnimi sredstvi in se ni ustrašila nobenega, še tako krvoločnega prizora. Njegove postave se vijejo in krotovičijo, se kremžijo in vpijejo; plemenite dušne spojitve z Bogom ne naslika v umerjenih potezah. A njegova doba je to zahtevala, kar je slikal; temu postulat u se je vdal, morebiti več, kakor je bil dolžan kot umetnik.

Fortunat Wergant (Bergant) je Metzingerjev mlajši sodobnik in šteje med naše najboljše zastopnike slikarstva; njemu pripisuje katalog razstave 19 slik. Wergant je v prvi vrsti portrêlist, ali vsaj poznamo ga najbolj od te strani. Tudi v portrêtu je sin svoje dobe, upoštevajoč njene zahteve, posebno glede reprezentativne vnanjosti. Obrazi portretirancev so individualni, najbrž tudi dobro zadeti v potezah; sem in tam nekam skromno modelirani, a vselej diferencirani po inkarnatu. Kot vzorec za to njegovo umetnost veljaj portrêt barona Jož. Ant. Codellija iz leta 1762, ki ga prinašamo v reprodukciji (pod. 53). Ostale slike na razstavi so bile verskega značaja; kajti Mož s prestu (št. 37 kataloga) in Cipar (št. 38) sta tudi portreta, četudi humorističnega značaja. Med svetniškimi slikami stoje v ospredju naivno-nežne podobe Matere božje, izvršene deloma na platnu z oljnimi barvami, deloma na papirju. — Vidi se jim, da hočejo samo predmetno zanimati, kot devocionalije, manj kot umetnine. O tem umetniku ne moremo še izrehati sklepne sodbe, ker nimamo še dovolj vpogleda v njegovo delovanje. To je bil tudi vzrok, da so mu pripisali več podob, s katerimi ni v nikaki zvezi, n. pr. portrêt papeža Klementa XIV. (III., št. 9), ali podobo nadškofa-kapucina (III., št. 13), ki utegne biti prej Hömanovo delo, ako smemo soditi po tehniki. Tudi »Investitura na župnijo Šmarje« (III., št. 15) ne more biti nikakor Wergantovo delo, že na podstavu portrêta, ki predstavlja stičenskega opata Martina. Sv. Valentin (III., št. 32), ki je označen v katalogu kot sv. Vincencij Pavlanski (!) je brez vprašaja delo drugega slikarja. — Vendar je moral biti Wergant tudi spreten kompozitor, kakor kaže n. pr. stičenski križev pot — pod domnevo sevê, da je izviren.

Najbližji mu je Anton Zebey (Cebej), samo da ima ta več poetičnega zanosa. Učil se je pri Italijanih; morebiti mu je bil učitelj Martin Altomonte; umetniško sorodstvo je evidentno — ampak Zebey ne dosega Italijana v svetlobi in prijaznosti barv. Delovanje tega moža je nepojasnjeno v marsikateri točki, zato je treba, da smo previdni v svoji sodbi. Vendar se mi zdi, da so mu pridelili preveč del; mislim, da sv. Klare (III., št. 18) in sv. Frančiška Asiškega (III., 20) ni slikal Zebey, ker je na teh podobah toliko osnovnih razlik v pojmovanju, oblikovanju in tehniki, da ni preveč predrzno, ako mu jih odrekamo. Sv. Ludovik (III., 41), v katalogu označen kot »Neznan svetnik«, je pa delo njegove roke, in ? za imenom bi smeli črati mirne vesti. Naj-



boljše delo je Vnebovzetje M. B. (III., 19), ki je nudimo v posnetku (pod. 54.). Mnogo duhovitih domislekov v perspektivi zanima in preseneča na tej sliki, posebno v menjavni osnih smeri.

Najplodovitejši med našimi domačimi umetniki je nedvomno Leopold Layer (Lajer) iz Kranja. Število njegovih slik ni določeno, ker njegova dela niso zbrana in ugotovljena; a biti mora — z ozirom na dobo enega človeškega življenja — ogromno. Po cerkvah in v privatnih stanovanjih dobimo po vsej Sloveniji njegove proizvode. Bil je zelo nadarjen in priden — umetniški rokodellec; pred vsem je polagal važnost na zaslužek. Sem in tam se mu je posrečilo, da se je dvignil nad vsakdanjost, zelo visoko pa nikdar. Vendar nam je začaral na platno iz vsakdanjega življenja včasih tako mične in prisrčne posameznosti, da se nam zdé poetične in vzvišene. Samostojnosti nima; zaman iščemo pri njem značilnega sloga. Da bi se ukvarjal z dolgotrajnimi študijami o idejni vsebini, da bi proučaval posameznosti potem risb in obrisov, da bi sestavljal kompozicijo in jo korigiral, prilagajal ali omiljeval — na to Layer ne misli. Vzame si bakrorezno reprodukcijo in jo poveča — pa ima risbo nove podobe. Mislim, da bi bilo dognati večino njegovih slik po izvoru, ako bi imeli pred seboj popolno vrsto podobic augsburških bakrorezcev. Na ta način je umevno, da ne najdemo pri njem enotnega sloga. — Glede barv mu bakrorezi pač niso mogli dati nobenega nasveta; tu mu je včasih predlo in tedaj je navadno zašel. Za barve sta mu bila osobito dva moža vzor: Nemec Joh. Mart. Schmiedt iz Kremsa in Valent. Metzinger. Držal se ni izključno ne enega ne drugega, a pogosto se mu je posrečilo, da je učinkovito uporabljal njune metode. V razstavi je bilo razobešenih 30 slik, od katerih pripisuje katalog Layerju samemu 9, ostalih 21 pa njegovi šoli ali njegovemu krogu. Ta naloga je bila za enkrat še pretežavna in se ni dala povoljno rešiti. O Marku Layerju nismo nič kaj poučeni; vsekako mu do danes ne moremo dodeliti niti ene slike s sigurnostjo. In pri Leopoldu ne vemo nikoli, da li je slikal lastnoročno, ali pa so delali njegovi pomočniki. Recimo odkrito, da moramo ob tej točki šele zastaviti s sistematskim delom.

Ko je Layer še vršil svojo umetniško obrt v Kranju, se je porodil v Kamni gorici Matej Langus, ki je obvladoval nekaj časa umetnost na Kranjskem, pa tudi preko mej te dežele. Langus je sicer posečal dunajsko akademijo in je bil v Italiji; a svoje smeri ni našel. Za nas in za zgodovino umetnosti ima ta pomen, da je bil zadnji baročni freskant. Samo na sebi pomeni to dejstvo zaostalost — a pri nas je bil zaostal ves okus. Manj pomena ima kot verski slikar, ker dela precej po Layerjevem receptu, samo da si riše sestavne dele svojih slik sam, četudi si jih — kot podbudo — izposojuje od drugih umetnikov. — Kakor Wergant, je tudi Langus najbolj značilen v portreту,



zato, ker se tu ni mogel opirati na nikogar, kakor na svoj model. Pa tudi tedaj zna biti zelo različne vrednosti. Sem in tam se mu portrét noče posrečiti; včasih pa dobimo z njegovega stojala podobe, pri katerih slutiš dušo za platnom. S pokrajino se je sicer tudi bavil — a brez uspeha. — Njegova risba je večinoma nekam neokretna, grčasta, bunkasta; redko se dvigne do elegantnejših potez. Osredje pa, v katerem živé njegovi modeli, zadene navadno jako dobro.

Poleg Langusa je deloval nekako na isti idejni višini stoječi Mihael Stroj; bil je pa neprimerno bolj gibek in volján, elegantnejši v svojih oblikah, naprednejši v izrabljanju novih pridobitev. Stroj je slikal cerkve; navadno so bile to slike velikega obsega, kakor n. pr. velikanske podobe, ki vise za orglami na koru župne cerkve pri D. M. v Polju. Za naš okus je bil prepester; ako ga pa presojamo raz stališče njegove dobe, moramo priznati, da naša domovina poleg njega ni imela naprednejšega slikarja. Kompozicije za svoje slike je študiral in delal samostojno, in ne da se tajiti, da so mu — po tedanjih načelih seveda — izredno dobro uspele. Stroj je živel v svoji dobi za svoj čas, bodočnosti ni utiral novih poti in ni prehiteval bližajoče se epohe; a v onih dneh je bil mož na svojem mestu kakor malokateri umetnik. Razen verskih podob se je intenzivno pečal tudi s portrétom. Osobito modelom krasnega spola se je znal prikupovati, v prvi vrsti s tem, da jim je — sem pa tam s korekturo naravnih oblik — delil krasne, psihične ročice s finimi prstki. — Kaj je zmogel kot portrétist, je dokaz moška podoba (VIII., 61) iz dež. muzeja; kaj takega bi smeli pričakovati samo od najboljših umetnikov. Res je, da niso vsi portrêti taki, pa to nič ne dé; tudi ta edini bi pričal, da je bil Stroj nadarjen umetnik. — Zato je tako čudno, da včasih večjih nalog v portrétu ni rešil, niti za svojo dobo ne, n. pr. portrét škofa A. A. Wolfa; ves učinek se utaplja v vpijoči pestrosti. Najboljšo njegovo versko sliko, ki je tudi izvrstno ohranjena, brez poznejših poprav in primesi, podajamo kot karakteristiko umetniških kvalitét našega umetnika (pod. 55.). Hrani se v Šmarju pod Ljubljano. Žal, da ni prišla v razstavo, ampak v skladišče. Nekaj drugih slik podrejenega pomena, osobito iz Layerjevega kroga, bi prav lahko pogrešali, ako bi se bilo razstavilo šmarsko »Rojstvo Marijino«. —

Tretji umetnik Langusove dobe je bil Nemec Frančišek Kurz pl. Goldenstein. Najbolje in najkraje ga označimo, ako rečemo, da je bil Langusove smeri, a za dve stopinji pod njim kot cerkveni slikar, nasproti pa za tri stopinje nad njim kot pokrajinar. Kot portrétist ga ne dosega. Za nas ima največ pomena kot slikar pokrajin v štiridesetih do šestdesetih letih; kakor sta nam ohranila Langus in Stroj dolgo vrsto svojih sodobnikov po njihovi vnianjosti, tako imamo od pl. Kurza lepo vrsto zanimivih idil in historičnih razgledov, pa tudi podobe iz



svečanih dni okoli srede minulega stoletja. Na razstavi je bil zastopan pl. Kurz z eno samo, ne posebno uspelo alegorijo; pokrajine ni bilo nobene — in to ni prav; kajti prav on je vzgojil pri nas smisel za pokrajino, ki danes gospoduje v naši moderni umetnosti. V razvoju, ki naj ga podaja zgodovinska razstava, pogrešamo bistvenega člana.

Prvi, ki se je pridružil Kurzu v pokrajinstvu, je bil Ljubljčan Anton Karinger. Izobrazil se je kot samouk, pozneje pa se izpopolnil na Dunaju in je poštoval po Italiji. Vrnivši se v Ljubljano, se je pečal s pokrajinstvom, še več pa je moral slikati portrétov; tudi nekaj historičnih slik imamo od njegove roke. V razstavi (VIII., 42) je bil portrét njegovega očeta (ne lastni portrét, kakor pravi katalog), 8 pokrajin, 1 historična (Maria Antoineta) in 1 žanrska slika. Najboljše delo je bila med temi idilična pokrajina iz l. 1869 (Bohinjsko jezero); to nudimo v klišeju (pod. 56.).

Domačin Ivan Wolf je zadnji umetnik predmoderne dobe, mož, ki je pripravljajl tla sedanji generaciji. Zaslužil bi bil prijaznejšo usodo in ako bi jo bil imel, bi se bil povzpcl do vodilne vloge. Bil je mnogoštranski umetnik, vendar je delal največ za cerkvene namene. Slikal je z oljnimi barvami, bil je freskant in akvarelist, a delal je tudi s klejastimi barvami, n. pr. kulise za majhne društvene odre. Njegove najboljše freske so v Vipavi in ena izmed njegovih karakterističnih oljnih slik, Samaritanka, je bila na ogled v razstavi (IX., 86). Ta slika pa je v risbi samo točna kopija po Schnorru in zato ne more služiti kot paradigma za Wolfa. O Wolfu imamo prav dobro životopisno delce izpod peresa g. monsign. V. Steske v Domu in svetu, zato se moremo omejiti na tem mestu s tem, da opozorimo nanje.

Omenili smo glavne zastopnike v razvoju slikarske umetnosti na Slovenskem. Vsak je imel tudi svoje satelite, ki so vzdržavali njegovo smer, včasih tudi pospeševali umetnost. Predaleč bi nas zavedlo proučavanje delavnosti teh mož; samo nekatere zanimivosti naj omenim, da vidijo čitatelji, koliko dela še čaka umetnostne zgodovinarje, da pojasné zgodovinska dejstva.

Med starimi je n. pr. duhovnik Tomaž Jambschigk (Jamšek, 1679 do 1722), ki se je kot diletant privadil slikarstvu. Bil je modern za svojo dobo, ker je šel po svoj vzorec k Italijanom in naslikal Mater božjo po G. B. Salviju. — Po istem vzorcu sta slikala še dva druga, neznana umetnika, morebiti tudi diletanta, a vsak je naslikal podobo nekoliko drugače (I., št. 2 in 10). Na tem slučaju vidimo, kako globoko je segal pri nas inozemski, posebej italijanski vpliv. — Pa ni samo vnanjost obrisa in barv merodajna, ampak osobito tehnika. Slika Matere božje (I., 2) kaže v podlagi bolus, vse drugačne lazure in podslikanje kakor Jamškova (št. 14); gotovo je torej, da te (št. 2) ni mogel slikati Jamšek. — Podoba (I., 30) je označena kot »Frančiškanski svetnik«. Tu



je treba biti doma v ikonografiji; ta nam pove, da je frančiškan, ki ima tri krone ob strani, sv. Ludovik Tolosanski. — Sem in tam more postati vprašanje, tičoč se ene podobe, zelo komplicirano. Tako je (II., 31) portrét kamniškega župnika Maksa Leop. Raspa (1673—1742) pripisan Antonu Niernbergerju. Ker je slika na hrbtu signirana in datirana, dozdevno ne more biti dvomno, kdo jo je slikal. Stvar je pa vendar nekoliko težavnejša. Niernberger je slikal podobo l. 1767, torej 25 let po Raspovi smrti. Iz tega sledi neposredno, da ga ni mogel slikati po naravi. In res se da dokazati, da je slikal Raspa, ko je ta še živel, V. Metzinger v Ljubljani. Ko je umrl, je prerisal F. Wergant ta Metzingerjev portrét in poslal risbo v Augsburg, kjer jo je v baker rezal Gust. Andr. Wolfgang. Niernberger je torej le kopist in je izvršil delo tačas, ko je stanoval v Radovljici. — Podobne podrobnosti so za določevanje velike važnosti in s tem tudi za spoznavanje razvojne črte. — V razstavi je bila slika sv. Ludovika (V., 13), ki jo prisoja katalog Layerjevemu krogu. Ta pa ne pozna tehnike, ki vtiskava vzbokline od zadaj v platno, tako da so posamezni deli, kakor glava, lehti, noge itd., ne samo z osenčenjem, temveč tudi plastično modelirani; zato ta slika ne more soditi v Layerjev krog. Ta negativna konstatacija je opravila prvo polovico dela; druga polovica potrebuje še študija, ki jo bo pozitivno prisodil tej ali oni smeri.

Tudi na malenkosti je treba paziti in jih vzeti v kombinacijo. Oddelek VII. je imel n. pr. portrét gospoda (št. 34), ki ga je slikal M. Langus. Katalog pravi: Podoba starega moža. Nedvomno; a pri portrétu hočemo tudi vedeti, koga predstavlja. Ta gospod ima na vrviči za uro ščitek in na tem črke: A. H. H. Ker je slika last L. Hohna v Ljubljani in je bila slikana l. 1834, je bilo lahko dognati, da je upodobljenec Adam Henrik Hohn. — V oddelku VIII. sta bila dva ženska portrétta (št. 47 in 48), mladi, bledični deklici. Katalog jih pripisuje ljubljanskemu slikarju iz srede XIX. stoletja. Tej kronologiji pa ugovarja moda; tako se je nosilo ženstvo v letih 1825—1835. In ta moda je bila, dasi importirana iz Pariza, tako omiljena na Dunaju, kakor jo imamo pred seboj. Za trditev, da je to ljubljanski slikar, nimamo niti najmanjšega razloga, pač pa razodeva vse delo moža, ki v potu svojega obraza suženjsko dela črto za črto, natančno in lično — in to kaže slikarja, ki je navajen delati točne risbe za kamnotisk; torej bomo za enkrat domnevali, da sodi mož med dunajske portretist-litografe, v krog prav blizu Jos. Kriehuberja.

Povedali smo tale dejstva: 1. Slovenske dežele so se udeleževale razvoja umetnosti. 2. Okus umetnikov in umetnostnih konsumentov je bil isti kakor po vsej zapadni Evropi. 3. Ta okus so dobivali tako naši umetniki kakor občinstvo v večjih kulturnih centrih, navadno v Italiji ali v Nemčiji. Razen domače produkcije dobivajo naše dežele



umetnine tudi potem uvoza. 4. Vzlic temu so domačini zaostajali. 5. Vendar pa proizvajajo dela, ki se podrejujejo splošnemu okusu, in čim boljši so, tem manj so domači. 6. Koncem 17. stoletja se naša umetnost začena oproščati zastarelih okovov in se obračati v sodobno smer. 7. Polagoma prodre umetnost, posebno profi koncu 18. stoletja, tudi v najširše plasti in rodi nekaj estetičnega čula v kmetu in banavzu. 8. Tedaj dobé vsi sloji ljudstva, plemiči, meščanje in kmeti, nekako poželenje po umetnosti. 9. Le posamezni umetniki se dvigajo nad rokodelce in diletante — in to traja vobče do srede 19. stoletja. — Na tej podlagi je vzknila umetnost, ki jo bomo smeli imenovati čez nekaj časa svojo umetnost.

## PORTRET ŠKOFA TOMAŽA HRENA.

Jos. Mantuani.

V zgodovinski razstavi slik visi v I. oddelku, označena s št. 36, podoba škofa, slikana na platno z oljnimi barvami. Kot umetnika, ki jo je izvršil, navaja katalog: »Slikar iz 2. pol. 17. stol.« Predstavlja pa, po napisu pod zgornjim robom, ljubljanskega škofa grofa Otona Buchheima; omenjeni napis slove: »Otto Buchheim XI. Episc. Labac. 1641—1664«. Lastnik podobe je presvetli g. knezoškof, oziroma škofijski inventar.

Ko sem stal pred to podobo, mi nekaj ni hotelo prav ugajati, ker se ni skladalo s časovnimi podatki. Brada spominja še na modo iz zadnjih let 16. stoletja, čipke pa svedočijo, da je nastala podoba v prvi četrti 17. stoletja. Istotako priča vsa pozitura, pojmovanje oblik, podrobnosti in naslikane vezenine, da podoba ne more biti iz druge polovice 17. stoletja. A ker je bila slika v jako neugodni luči, bolje: od luči obrnjena, nisem mogel ničesar sklepati. Pa mi ni dalo miru. Kolikorkrat sem šel mimo, vedno se je ponavljala in poglobljala moja skepsa. Prosil sem, da se mi slika sname, da jo bo moč proučiti; tej prošnji so gospodje ugodili drage volje.<sup>1</sup>

Dnevna svetloba je potrdila na mah moje slutnje. Gori navedeni napis »Otto Buchheim...« itd. je recen ten; s tem pade njegova dokazilna moč. — A svetloba je razkrila še druge tajnosti. Pod tem modernim napisom je ostanek pristnega napisa, kateremu se je hotel moderni prilagoditi v barvi. Ta ostanek obsega besede: »...f labor:

<sup>1</sup> Imenoma izrekam za to uslugo svojo iskreno zahvalo dvema gospodoma: akad. slikarju Mateju Sternenu in konservatorju dr. Fr. Steletu, ki sta mi s svojo pomočjo omogočila proučevanje portrêta.