

SLIKAR ANTON CEBEJ*

FERDINAND ŠERBELJ, LJUBLJANA

UVOD

Z življenjem in delom slikarjev V. Metzingerja, F. Jelovška in F. Berganta smo se do zdaj že dobro seznanili. Strokovna literatura nam jih je predstavila kot izrazite osebnosti, ki so s svojo ustvarjalnostjo na slikarskem področju prispevali bistven delež k podobi baročnega slikarstva na Slovenskem. Četrtri in najmlajši, ki pripada tej družini, je Anton Cebelj, po rodu s Primorske. O njem je napisanega bore malo. K njegovi anonimnosti so prispevala svoj delež zelo skopa arhivska poročila in redko datirana dela. V literaturi je omenjen bolj kot spremljevalec dogodkov, saj ga navadno navajajo samo z imenom in poudarjajo le njegovo pripadnost ljubljanskemu baroku.

O Antonu Cebelju prvi poroča J. Kalasanc Erberg v svojem rokopisu (1825), kjer ga napačno imenuje »Joseph«.¹ Zapis je kratek, toda zanimiv, saj govori o Cebelju predvsem kot o slikarju oljnih portretov in šele nato kot slikarju oltarnih slik. Zaman bi iskali ime našega slikarja v Pohlinoi *Bibliotheci*, kjer piše Pohlín o Metzingerju, o Cebelju pa molči. Vemo pa, da je Pohlín pri Cebelju naročil sliko za diskalceatski samostan v Ljubljani. V tisku je izšel najstarejši zapis o Cebelju leta 1848.² Tega leta se Cebelj v *Mittheilungen des historischen Vereines für Krain* omenja kot avtor slikarij Izidorjeve kapele v cerkvi na Trški gori pri Novem mestu. Ta podatek, ki naj bi govoril o znanem Cebeljevem delu, sta pozneje uporabila še P. v. Radisc (1880)³ in I. Šašelj (1886).⁴ Isti vir je uporabil tudi E. Strahl (1884), ki po Erbergovem rokopisu Cebelja ponovno imenuje »Joseph«.⁵ Pomembno je poročilo, ki se nanaša na arhivski podatek v *Blätter aus Krain* (1865), iz katerega nekoliko razberemo Cebeljev položaj med sodobniki.⁶ Na našega slikarja naletimo še v Zgodovini dobrowske fare (1893).⁷ O Cebelju ni ničesar zapisanega pri Wurzbachu in tudi ne pri

* Prispevek je prvi del diplomske naloge, ki je bila dokončana leta 1974.

¹ Milena Uršič: *Jožef Kalasanc Erberg in njegov poskus osnutka za literarno zgodovino Kranjske*, razprave SAZU, 1975, II/28, p. 152.

² Franz Anton von Brekernfeld: Pfarvicariat St. Peter bei Werdl, nächst an der Gurk, *Mittheilungen des historischen Vereines für Krain 1848*, Ljubljana 1848, p. 76.

³ Peter pl. Radics: Uméetljinost in uméetljna obrtnost Slovencev, *Letopis Matice slovenske 1880*, Ljubljana 1880, p. 37.

⁴ Ivan Šašelj: *Zgodovina šentpeterske fare pri Novem mestu*, Ljubljana 1886, p. 23.

⁵ Edvard Strahl, *Kunstzustände Krains in den Vorigen Jahrhunderten*, *Lai-bacher Zeitung*, 1884, pp. 178, 179, 180, 182, 183, 186, 187, 188. Primerjaj tudi: Emilijan Cevc, Spis Edvarda Strahla o umetnostnih razmerah na Kranjskem, *Loški razgledi XVII*, 1970, p. 91.

⁶ A(nton) D(imitz): *Zur Geschichte der Kunst und der Künstler in Krain I*, *Blätter aus Krain*, št. 11, Ljubljana 1865, p. 43.

⁷ Anton Lesjak: *Zgodovina dobrowske fare pri Ljubljani*, Ljubljana 1893, p. 74.

Wastlerju.⁸ Tudi J. Wallner v *Beiträge zur Geschichte der Laibacher Maler und Bildhauer im XVII und XVIII Jahrhundert* (1890) ne pozna Cebeja.⁹ Žal ni izšel do konca Kukuljevičev *Slovník*, ki bi verjetno pod črko »Z« obravnaval tudi Cebejevo ime.¹⁰ V tollkšni meri nam ga torej predstavi 19. stoletje.

Ob uspešni restavraciji Cebejeve slike je bila leta 1908 v *Domu in svetu* objavljena fotografija slike *Marijinega vnebovzvetja* iz Kopanja.¹¹ Na zgodovinski razstavi slovenskega slikarstva v Ljubljani leta 1922 so med številnimi znanimi in neznanimi slikarji predstavili s šestimi slikami tudi Cebejev opus.¹² Odmev na to razstavo sta prispevka v *Mladiki* (1922) in v *Domu in svetu* (1922). V Mesesnelovem prispevku v *Mladiki* lahko preberemo nekaj zanimivih opazk tudi o Cebeju.¹³ J. Mantuani pa je v *Domu in svetu* poskušal odgovoriti na vprašanje v zvezi s Cebejevim šolanjem in glede dveh slik, ki so ju pripisovali Cebeju.¹⁴ Slovenski Vasari, V. Steska, je v knjigi *Slovenska umetnost I, slikarstvo* (1927) prvič obširneje predstavil Cebejeva dela.¹⁵ To poglavje pa je tudi osnova za nadaljnjo obravnavo slikarjevega opusa. Nekaj »novih« Cebejevih slik pri uršulinkah v Ljubljani nam je leta 1944 predstavil J. Veider v *Zborniku za umetnostno zgodovino*.¹⁶ Kratke stilne oznake o slikarju lahko preberemo še pri pregledih baroka v Steletovi knjigi *Slovenski slikarji* (1949)¹⁷ in v knjižici Narodne galerije *Umetnost baroka na Slovenskem* (1957).¹⁸ Omeniti velja tudi razstavni katalog Narodne galerije *Barok na Slovenskem* (1961), kjer je poleg že znanih biografskih podatkov navedenih nekaj novih Cebejevih del.¹⁹ Barvno in razpoložensko pa je predstavil Cebeja E. Cevc v knjižici *Slovenska umetnost* (1966).²⁰ Na koncu omenimo še stilno

⁸ Constant v. Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich*, I—LX, 1856—1891; Josef Wastler: *Steirisches Künstler-Lexikon*, Graz 1883.

⁹ Julius Wallner: *Beiträge zur Geschichte der Laibacher Maler und Bildhauer im XVII. und XVIII. Jahrhundert*, *Mittheilungen des Musealvereines für Krain*, Ljubljana 1890, pp. 103—139.

¹⁰ Ivan Kukuljevič Sakcinski: *Slovník umjetnikah Jugoslavenskih*, I—V, 1858—1860; izšlo od Agapić do Strahinjić.

¹¹ *Dom in svet*, XXI, 1908, pri p. 339, p. 383.

¹² *Katalog zgodovinske razstave slovenskega slikarstva*. Izdala Narodna galerija, Ljubljana 1922, pp. 20, 21, 24.

¹³ France Mesesnel, *Preteklost slovenskega slikarstva*, *Mladika*, III, Gorica 1922, pp. 352—362.

¹⁴ Josip Mantuani, *Slikarska umetnost naših dežel v prošlih dobah*, *Dom in svet*, XXXV, 1922, pp. 458—459.

¹⁵ Viktor Steska: *Slovenska umetnost, I: Slikarstvo*, Prevalje 1927, pp. 93—100.

¹⁶ Janez Veider, *Slike v uršulinskem samostanu v Ljubljani*, *ZUZ*, XX, 1944, pp. 98—136.

¹⁷ France Stelè: *Slovenski slikarji*, Ljubljana 1949; isti, *Barok ali rokoko?*, *Zbornik zimske pomoči 1944*, Ljubljana 1944, pp. 399—408.

¹⁸ *Umetnost baroka na Slovenskem*, Vodnik po umetnostnih zbirkah Narodne galerije v Ljubljani, II. Uvod: France Stelè, katalog: Melita Stelè-Možina, Ljubljana 1957.

¹⁹ *Barok na Slovenskem*, razstavni katalog Narodne galerije v Ljubljani, Ljubljana 1961.

²⁰ Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, pp. 138, 139, 141, 145, 148, 177.

oznako izpod peresa Š. Čopičeve (1966) in s tem je pomembnejša literatura o slikarju izčrpana.²¹

ŽIVLJENJE IN DELO

V ajdovskem župnijskem arhivu je v krstni matriki *Liber Baptizatorum Sturiensium* ob datumu 23. maj 1722 zapisano, da je bil tega dne krščen Anton, sin Matije in Marine Zebey. Krst je opravil Nicolao Rodeschini curato — capellano, botrovala pa sta Andrea Wattiz (Batič) in Apollonia Gregorizhin (Gregorička). Prvorojenemu Antonu so do leta 1732 sledile še štiri sestre in dva brata.²²

Na običajna vprašanja kdaj, kje in kako, ki se postavljajo o mladostnih in šolskih letih mladega Antona, ne vemo odgovoriti ničesar. Tudi približno ne. Prav tako lahko samo ugibamo, kdaj natančno je Cebej začel samostojno slikati. Pri zgodnjih delih nam je v oporo le slika *Povišanje sv. križa* iz Vinice, ki je datirana z letnico 1750.²³ Iz primerjave z drugimi zgodnjimi Cebejevimi slikami je razvidno, da je slikar samostojno nastopal s svojimi deli že v drugi polovici štiridesetih let. Med prva dela lahko uvrstimo podobo *sv. Uršule* s področja župnije Šmarje pri Ljubljani. Slika, ki jo zdaj hranijo v depoju Narodne galerije v Ljubljani, je zgodnje Cebejevo delo, slikano v svetlih, prosojnih barvah. Prizor Uršulinega poveličanja je zasnovan preprosto: svetnica kleči na oblakih, ki so obenem edina predstavitev kraja, družbo pa ji delajo le zabuhli puttii in angelske glavice, ki si dajejo cpravka z njenimi atributi. Podoben kolorit in obrazni tip svetnice kot pri *sv. Uršuli* srečamo na manjši sliki *sv. Lucije* v podružni cerkvi v Malem Lipoglavu nad Šmarjem pri Ljubljani. Slika je bila del atike nekega oltarja. Zaradi velike podobnosti med slikama *sv. Uršula* in *sv. Lucija*, tako glede detajlov kot celotnega vtisa, je mikavna celo misel, da sta obe nekoč pripadali istemu oltarju.

Iz leta 1750 je znana prva datirana Cebejeva slika. Takrat je naslikal za glavni oltar viniške župnijske cerkve *Povišanje sv. križa*. Kljub poznejšim preslikavam je slika zanimiva zato, ker nam predstavlja slikarsko že izoblikovano osebo in nam pokaže, kaj je zmožel tedaj osemindvajsetletni Cebej. Na viniški sliki že opazimo obrazne tipe, ki jih bomo odslej srečevali v Cebejevih delih.

Okrog leta 1750 je verjetno nastala slika poveličanja *sv. Lovrenca* za Lokavec pri Ajdovščini. Prizor je postavil Cebej v isto okolje kot *sv. Uršulo*. Toda tu je oblikovno zahtevnejši v kompoziciji ter v obdelavi figur in draperije. Še je mogoče opaziti kakšno formalno težavo: na primer nelogično izboklino draperije nad Lovrenčevo levo nogo, ki pa v bistvu ne moti trikotniške kompozicije angela, diakona

²¹ *Slovensko slikarstvo*, Ljubljana 1966. Spremna študija, Špelca Čopič, pp. 60—61, biografski in bibliografski podatki, Melita Stelč-Možina, p. 233.

²² F(rance) M(esesnel), Anton Cebej, *ZUZ*, III, 1923, p. 78.

²³ Vsi podrobnejši podatki, ki se bodo nanašali na določeno sliko, bodo skupaj z literaturo navedeni v katalogu pri vsaki sliki posebej.

in dveh puttov, ki se na desni poigravata z baretom in knjigo. Posebno skrbno je izdelan vase zamišljen angel na levi.

Z vstopom v petdeseta leta začne število Cebejevih del naraščati. Nekatera so ohranjena, nekaj pa jih je znanih le na podlagi arhivskih poročil.

Frančiškanski diarij poroča, da so leta 1752 kamniški frančiškani naročili pri Cebeju poslikavo oltarčka, ob katerem bi se na praznik sv. Rešnjega telesa prepeval evangelij. Hkrati je Cebej naslikal še sliko *Brezmadežne*. Oboje je danes izgubljeno in niti ne vemo, kakšno je bilo videti to delo, za katero je bil Cebej »izplačan« z barvami v vrednosti 10 gld., ki so ostale samostanu po smrti njihovega slikarja brata L. Mayra (februarja 1752).²⁴ Naslednje leto, 1753, srečamo Cebeja prvič v Ljubljani. Pri bosonogih avguštincih je v mesecu avgustu poslikal strop letne obednice v samostanu. To bi morda izvršil F. Jelovšek, ki je pri teh redovnikih uspešno slikal že pred leti, toda prav takrat je bil zaposlen z obsežnim delom na Sladki gori. Cebej je na treh poljih stropa naslikal v *al fresco* tehniki tri prizore iz stare zaveze. V prvem polju je upodobil nadangela Rafaela z mladim Tobijem, ki se zgraža nad ribo, v srednjem polju Daniela v levnjaku, kamor mu angel prinaša preroka Habakuka s hrano, na tretje polje pa je naslikal Samuela in Savla v gosteh.

Uršulinski samostan v Ljubljani hrani mnogo slik, ki so ob raznih priložnostih prihajale iz razpuščenih ljubljanskih samostanov kapucinov, diskalceatov in jezuitov. Izmed kapucinskih slik je že Veider po Steski pripisal Cebeju sliki *sv. Frančiška Asiškega* in *sv. Antona Padovanskega*. Naslikani sta bili v prvi polovici petdesetih let. Obe svetniški postavi je slikar upodobil v ospredju, nad neizrazito pokrajino, ki se pogloblja v ozadje do nizkih gora.

Okrog srede petdesetih let opazimo na Cebejevih slikah spremembo. Opazen je vpliv V. Metzingerja. Ta način slikanja nam lepo predstavljata podobi iz Malovš in Dvorij. Na malovski sliki *vseh svetnikov* je slikar množico oseb razvrstil v tri vodoravne pasove. Zaradi perspektivnega učinka so svetniške postave v ozadju naslikane le bežno. Ikonografsko so določljive le osebe v ospredju, predvsem v spodnjem pasu.

Bolj domiselno je Cebej uredil skupino štirinajstih priprošnjikov na sliki v dvorski podružnici. S preračunanimi kretnjami jih je razporedil v obliki osmice. V to običajno skupino štirinajstih oseb je vpletel še patrona podružnice sv. Miklavža.

V dnevniku barona F. H. Raigersfelda (Rakovca) je zapisano, da je baron 19. maja 1755 poklical k sebi slikarja Cebeja.²⁵ Ali se je Cebej odzval povabilu, ni znano. Kljub skrbno vodenemu dnevniku ne zasledimo več njegovega imena. Zanimivo je dejstvo, da je imel baron v tem času živahne stike z različnimi slikarji, predvsem z V. Metzingerjem.

²⁴ Viktor Steska: *Slovenska umetnost*, pp. 94, 113.

²⁵ Jože Šorn, Novi podatki o umetninah in umetnikih našega baroka, *ZUZ*, n. v. III, 1955, p. 255.

Iz dnevnika je še razvidno, da je naročal pri slikarjih predvsem portrete svojih družinskih članov.

Tega leta (1756) je Cebej slikal v romarski cerkvi na Trški gori pri Novem mestu. S freskami je okrasil severno, Izidorjevo kapelo s prizori iz življenja omenjenega svetnika. Freske so bile prebeljene že v drugi polovici prejšnjega stoletja. Ostal je le naslikani oltarni nastavek, ki pa je tako preslikan, da ne prispeva nobenega bistvenega deleža k boljšemu poznavanju Cebejevega opusa. Preslikani sta tudi sočasni oljni sliki *sv. Izidorja* in *sv. Nolburge*, ki dopolnjujeta naslikani oltarni nastavek. Za Trško goro je Cebej naslikal v drugi polovici petdesetih let še manjšo sliko s prizorom umirajoče *sv. Rozalije*. Leta 1758 je naslikal Cebej za moravško župno cerkev *Marijino vnebovzetje*. Okrog 2,5 m visoka slika je bila med zadnjo vojno izgubljena. Na kratko jo je opisal V. Steska v Slovenski umetnosti: »Marija plava v višavo. Apostoli se deloma ozirajo za njo, deloma strme v prazen grob. Marijo obdajajo tri skupine angelcev«. Od takrat je bil Cebej še večkrat zaposlen z deli za moravško župnijo. Naslednje leto je za Moravče naslikal oltarno podobo *sv. Boštjana*. Nekoliko preslikana, vendar dobro ohranjena slika nam predstavlja mladeniča, privezanega ob drevo, v drži razgibanih kontrapostnih linij. Bolj kot na vseh dosedanjih slikah se je na tej uveljavila bujna narava, obravnavana z vso skrbnostjo in z velikim posluhom za naturalizem v smislu 18. stoletja. Pokrajini ni odmerjen ozek pas zemlje na spodnjem delu slike, na katerega bi se logično opiral prizor Boštjanovega mučeništva, temveč je zemeljski prostor poudarjen z obilno vegetacijo, ki je zaživela s svetniško postavo.

Ob koncu petdesetih let je Cebej naslikal freske na stropu Jožefove kapele kartuzijanskega samostana v Bistri. M. Marolt jih je pravilno opredelil v začetek druge polovice 18. stoletja kot delo slikarja, ki je bil »pod močnim vplivom V. Metzingerja«. Poznejši avtorji postavljajo nastanek fresk prepozno, po požaru, ki je leta 1773 prizadejal samostan. To pozno datiranje fresk postane nevzdržno, takoj ko jih primerjamo s Cebejevimi deli šestdesetih in sedemdesetih let. Freske se najboljše ujema z deli, ki so nastala na koncu petdesetih let. Skupen je način kompozicije gradnje, razgibanost figur, posebno pa vloga narave s sončno svetlobo, kot jo lahko vidimo na sliki *sv. Boštjana* iz Moravč. V Jožefovi kapeli ne gre za poslikavo celotnega stropa, temveč le petih posameznih polj, ki so vključena v štukaturni strop kapele. Vseh pet polj prikazuje in poveljuje dogodke iz Jožefovega življenja, od zaroke in dveh prizorov svete družine do njegove smrti in poveličanja. Lahkoten videz jim daje svetel kolorit v številnih odtinkih ali, kakor je zapisal E. Cevc, »prisrčna bukoličnost, ki diha iz teh fresk«.

Da je Cebej med kranjskimi slikarji v drugi polovici petdesetih let užival določen ugled, nam lepo dokazujeta sliki *sv. Benedikta* in *sv. Filipa Nerija* iz leta 1759. O danes izgubljeni sliki *sv. Benedikta*, ki je bila v frančiškanskem samostanu v Jastrebarskem na Hrvaškem, edini poroča S. Vurnik v svoji disertaciji o V. Metzingerju, v kateri je pri-

merjal *sv. Benedikta* z Metzingerjevo sliko *sv. Katarine* iz Polhovega Gradca in z goričansko *Brezmadežno*. Sliko *sv. Filipa Nerija* je Cebej naslikal za jezuitsko, danes župnijsko cerkev v Kutjevu v Slavoniji. Slika je podpisana in datirana v letu 1759. Signatura (Ant: Zebey: / pinx. Lab: 1759) potrjuje, da je bila naslikana v Ljubljani. Torej je moral Cebej bivati v Ljubljani vsaj že v drugi polovici petdesetih let. Pri tem, da so jezuitje naročili delo pri Cebeju, je treba upoštevati še dve okoliščini. Tega leta je umrl V. Metzinger (12. marca 1759), ki je zadnji dve leti slikal že bolj malo,²⁶ F. Bergant pa je bil še v Italiji.²⁷ Slika *sv. Filipa Nerija* je zaradi točnega datiranja dober primer, ki nam časovno bolj natančno predstavlja likovno govorico našega slikarja zadnjih let petega desetletja. Z njeno pomočjo lahko zanesljivo uvrstimo v ta čas nekaj drugih nepodpisanih slik. To sta že omenjena *sv. Rozalija* s Trške gore in *sv. Boštjan* iz Moravč, nadalje slika *sv. Vincencija Ferrerskega* iz Rudnika pri Ljubljani ter slika *sv. Notburge* iz Samobora. Na teh upodobitvah je Cebej popolnoma obvladal problem velikega formata. V primerjavi s prejšnjimi slikami z mirnim dogajanjem je na teh slikah več dinamike. Figure so čustveno živahnejše in intenzivnejše v kretnjah. Na slikah nastopa večje število oseb, nad prizorišče pa navadno priplavata še putta z atributi, s katerimi vsebinsko in kompozicijsko dopolnjujeta dogodek. Značilno za putte te dobe je, da imajo ožje in višje glave.

Ohranjen je arhivski zapis, ki poroča, da je Cebej leta 1760 naslikal za ljubljanski magistrat sliko, ki je predstavljala mestno svetovalnico »abris von der Rath Stuben«. Iz naslova si bržčas ne moremo predstavljati mestne svetovalnice same kot prostor, temveč je slikar po vsej verjetnosti upodobil v njej še poglobitve predstavnike takratnega mestnega življenja. Slika je bila namenjena za spominski dar, ki ga je ljubljanski magistrat istega leta podaril deželnemu komisarju, grofu von Perlassu v Gradcu. Cebej je prejel za to sliko 16 gld. nemške veljave. Razen teh podatkov ni znanega o sliki ničesar več. Zdi se, da je bil Cebej v teh letih kar »dvorni slikar« ljubljanskega magistrata. Konec leta 1760 ali v začetku naslednjega leta je Cebej poslikal gledališko dvorano na ljubljanskem rotovžu. Verjetno se ni omejil samo na poslikavo preproste ornamentalne dekoracije, ampak je kot prizkušen iluzionist ustvaril scenarijo, ki je bila takrat nepogrešljiva sestavina tako posvetne kot cerkvene dekoracije, scenarijo, ki je živel med kulisami bogatih oltarnih zasnov, veličastnih slavolokov in tribun. Po ustanovitvi stanovskega gledališča leta 1765 je začela gledališka dvorana na rotovžu izgubljati na pomenu. S prezidavami za potrebe arhiva in pozneje za zapore so nekdanjo gledališko dvorano tako temeljito predelali, da ni od slikarij ostalo skoraj ničesar.

Leta 1761 se je Cebej podpisal na sliki *sv. Antona Padovanskega* in *sv. Lenarta*, ki krasita stranska oltarja cerkve v Moravčah. Na sliki

²⁶ Stanko Vurnik, II, K Metzingerjevemu življenjepisu, ZUZ, VIII, 1928, p. 122.

²⁷ Anica Cevc: *Fortunat Bergant 1721—1769*, Ljubljana 1951, razstavni katalog Narodne galerije, p. 42, št. kat. 19; Ksenija Rozman, Rimsko šolanje Fortunata Berganta, *Sinteza*, 24—25, 1972, pp. 81—82.

sv. Antona se je slikar razgovoril, saj je ustaljeni predstavi Antona z malim Jezusom dodal putte in angelske glavice. Iz postave deteta izvira močna luč ter ustvarja na razgibanih golih otroških telesih ostre svetlobne prehode. Rumenorjavi ton slike poživljata Jezusovo modro ogrinjalo in zelena zavesa na zgornjem delu slike. Pendant Antonovi podobi je slika *sv. Lenarta*, ki je razdeljena na dva dela: na zgornjo svetlo nebeško vizijo s sv. Lenartom, zaščitnikom jetnikov, in na spodnji temni zemeljski pas ječe, kjer je slikar z zanimanjem za akt in žanr upodobil gole postave uklenjenih jetnikov.

V tem letu je Cebej podpisal in datiral še sliko *vseh svetnikov* na Sladki gori. Zaradi množice upodobljenih oseb je slika prava galerija Cebejevih figur. Idealizirani ženski obrazni tip pride med množico svetnic še bolj do veljave, ko vidimo, kako so si te med seboj podobne. Nekoliko drugače je s predstavo moškega. V tem primeru se obrazni tip spreminja le v okvirih asketskega obraza, ki mu daje dokončno podobo kratka, redka brada pri mlajših in kratka, košata brada pri starejših svetnikih. Ob tej sliki je treba še posebno poudariti Cebejev način reševanja kompozicije in perspektive. Cebej je strnil svetniške postave v skupine in jih razvrstil na oblakih v krog, katerega vrh sklepa sveta Trojica, središče pa se mu pogloblja v prostor. Iluzijo poglobljanja je slikar dosegel s postavami in svetlobo, ki se v globini vedno bolj stapljajo v zlatorumeno ozadje. Mesto, kjer visi slika *vseh svetnikov*, ji je bilo odmerjeno že v začetku, saj izbočena spremlja potek zidu in se natančno prilaga med oba pilastra. Njen namen je, da ustvarja prostorsko ravnotežje prižnici na nasprotni strani ter s tem prispeva k popolnosti scenskega učinka te enkratne baročne notranjščine.

V začetek šestdesetih let uvrščamo še sliko *sv. Izidorja* iz Grobelj in sliki *sv. Boštjan* in *sv. Ludvik*, neznanega izvora, ki sta prišli iz Strahlove zbirke v Narodno galerijo.²⁸

Iz leta 1762 ni znano nobeno Cebejevo delo. Tudi arhivskih poročil ni o njem.

Naslednje leto je bil Cebej zaposlen z delom v Ljubljani. Za šempetrsko cerkev je opravil pozlatarska dela na nekem banderu, bosonogim avguštincem (diskalceatom) pa je naslikal na platno takrat zelo priljubljen motiv *Marije dobrega svetà*, v obdobju okrog srede šestdesetega desetletja pa je naslikal po tej sliki še nekaj kopij. To so slike iz Sv. Vida nad Zg. Tuhinjem, iz Dednega dola in iz Moravč. Kljub zakonitostim, ki jih mora pri ustvarjanju določene kopije upoštevati, zapusti slikar na sliki še vedno dovolj tiste osebne note, ki spremlja njegov slogovni razvoj. Tak je na primer Bergant pri svojih številnih

²⁸ Podobo sv. Ludvika v literaturi običajno izenačujejo s cesarjem Konstantinom, kar pa ne bo držalo, ker Konstantina častijo kot svetnika le v Vzhodni cerkvi. Zahodna cerkev mu namreč ni priznavala svetniškega naslova. Na tej sliki pa gre nedvomno za svetniško osebo in atributi govorijo za francoskega kralja Ludvika IX., Svetega (1214—1270); Primerjaj: Josip Mantuani, Slikarska umetnost naših dežel v prešlih dobah, *Dom in svet*, XXXV, 1922, p. 458. V tem prispevku je namreč svetnik na sliki prvič enačen s podobo sv. Ludvika.

inačicah Marije dobrega svetà, kjer nam za vedno ostane v spominu topel materinski izraz Marije in malce hudomušen Jezusov izraz, poleg tega pa še značilno gubanje in izdelana modelacija inkarnata. V koloriranju in modelaciji otroških glav je vtisnil svoj izraz podobi Marije dobrega sveta²⁹ tudi A. Lerchinger, isto pa velja tudi za Cebejeve slike tega motiva. Njegove slike so precej podobne Bergantovim in zato veljajo za Bergantova dela. Vendar govorita Marijin ozek obraz in pogled, kakršnega srečamo na Cebejevih sočasnih slikah (Kamnik, Drtija), za Cebeja. Prav tako bi lahko našli vzporednico Jezusovi glavi v kaki lebdeči angelski glavici. Tudi čustveno se Cebejevi primeri nekoliko razlikujejo od Bergantovih po rahlo zadržani intimnosti. Dokaz, da lahko slike pripišemo našemu slikarju, pa sta tudi način gubanja draperije in uporaba barv v detajlih.

Leta 1763 je Cebej naslikal *sv. Roka in Boštjana* za cerkniško podružnico Sv. Roka. Oba zavetnika pred boleznimi je postavil na rob prizorišča, nad njima je naslikal na oblaku Marijo z detetom, ki sklepa trikotniško razvrstitev figur, središče slike pa je namenil pokrajini s cerkvijo globoko v ozadju.

Naslednje leto se predstavlja Cebej s *Krstom v Jordanu* iz Letuša na štajerskem in s freskami v Ihanu, kjer je v župni cerkvi na poglobljenih poljih severne in južne ladijske stene naslikal oltarna nastavka. Morebiten podpis ni viden. Ohranjena je samo letnica 1764 na Matijeji sekiri. Freske so utpele nekaj preslikav, dokler jih niso ob koncu prejšnjega stoletja končno prebellili. Na novo so bile odkrite leta 1969. Oltar na južni steni je bil naslikan za ihansko bratovščino Svete družine. Oltarni nastavek izpolnjujeta ob straneh na levi sv. Tomaž (Jakob?) in na desni sv. Matija. Zaradi poznejše vzdave okna manjka precej atike. Ugotoviti je še mogoče, da je sredo atike zavzemal sv. Anton z Jezusom, na volutah pa sta delno vidna na levi sv. Boštjan in na desni sv. Ambrož. Ali je bila podoba sv. družine v osrednjem polju nastavka izvedena v sliki ali plastiki, pa ni znano. Danes je na tem mestu plastična skupina kiparja Pengova. Ozadje oltarja je zastrto z bogato nagubanim baldahinom, ki ga podpirajo angelske glavice. Oltar na ženski, severni strani je kompozicijski pendant južnemu z razliko, da tukaj nastopajo svetnice mučenke. Na levi strani podstavka stoji sv. Apolonija, na desni sv. Agata. Nad njima sedita na volutah atike sv. Doroteja in sv. Neža. Osrednje mesto atike zavzema Bog oče z zemeljsko kroglo in dvema angeloma. Zasnova obeh oltarjev v podrobnostih ni popolnoma jasna. Očitno je moral slikar že med delom nekoliko spreminjati prvotni koncept. Najbolj so te spremembe vidne na kapitelih. Misel, da bi to delo opravila dva slikarja, ne pride v poštev, ker daje celotna slikarija kljub temu enoten videz. Koncept oltarja ustreza le Cebejevim primerom, kot recimo na Trški gori ali v poznejših delih. Tretjo oltarno arhitekturo je naslikal Cebej v vlogi sončne ure na južnem delu zunanjščine iste cerkve kot ozadje prizoru Svete družine z bolnikom in dvema priprošnjikoma. Že zveza

²⁹ Na primer oljna slika Marije dobrega svetà v glavnem oltarju župne cerkve sv. Jerneja v Rogatcu.

z vlogo sončne ure potrjuje, da gre za prizor »Svete družine priproš-njice ob zadnji uri«. Na spodnjem robu freske je bil pred leti še čit-ljiv kronogram z letnico 1764. Ikonografsko je prav tako zanimiva sočasna sončna ura na zahodni steni. Naslikana je smrt, ki je privi-hrala z zastavo nad družčino mož ob mizi in zabada mednje drog za-stave s številčnico, ki tako opozarja na minljivost — *memento mori*. V letu ihanskih slikarij je 2. novembra slikarska bratovščina ljubljans-kih slikarjev napisala vlogo, naslovljeno na deželno glavarstvo, v ka-teri se pritožuje nad nelojalno konkurenco nevlčanjenih slikarjev. V pritožbi sta omenjena tudi Bergant in Cebej, sta pa izvzeta, ker sta se že izkazala (... zwei bewährte Maler ...).³⁰

V čas pred sredo šestega desetletja se uvrščata sliki *sv. Boštjana* iz Loga pod Mangrtom, ki je obenem najbolj severozahodna točka, do koder segajo Cebejeva dela, in slika podobnega formata *sv. Neže* iz Zg. Kašlja pri Ljubljani.

Med poglavitnimi Cebejevimi slikami je *Marija, kraljica angelov* iz Drtije pri Moravčah. Slikar se je podpisal na stopnico pod angelom s knjigo, kjer je v kronogram vpletel letnico 1765. Prizor Marije z Je-zusom v naročju se odvija ali bolje miruje na tristopniščnem *suppe-daneumu* pred bogatim ozadjem z zaveso, oblaki in stebriščno arhi-tekturo. Skupina Marije, Jezusa in dveh angelov je z odmaknjenimi pogledi in lirično zasanjanostjo po svojem razpoloženju prava *sacra conversazione*. Bolj razgibana je skupina angela, puttov in angelskih glav v zgornjem delu slike, ki je v primerjavi s spodnjim delom v pretehtanem kompozicijskem ravnotežju.

Okrog leta 1765 in najbliže drtijski sliki se uvrščata *Marija z Jezusom* iz frančiškanskega samostana v Kamniku in podoba *Marijine zaroke* iz Planine pri Rakeku. Slika iz Kamnika je inačica slike v Drtiji, le da se je slikar pri njej omejil zgolj na upodobitev matere z otrokom. Pri obravnavi detajlov se kaže med slikama takšna podobnost, ki go-vari v prid le sočasnemu nastanku. Prizor Marijine zaroke iz Planine izstopa iz dosedanjega Cebejevega opusa po svoji monumentalnosti in ostaja kljub akciji zaroke statičen. Dogodek je predstavljen v sloves-nem vzdušju, na stopnišču pred mogočno, ploskovito členjeno arhi-tekturo. Razen rahle globinske diagonale, ki poteka od Jožefove des-nice v ozadje, je celotno prizorišče, podobno kot na drtijski sliki, poj-movano ploskovito. Gre za ozek pas prostora, kamor je slikar prera-čunano razvrstil večje število figur. Vlogo prostorskega poudarka igrajo puttji na spodnjem in zgornjem delu slike. Eden je naslikan še v drznem skorcu. V bistvu je slika kompozicijsko zasnovana v mreži horizontal in vertikal. Trije glavni akterji zaroke, Marija, Jožef in Zaharija, pa so komponirani tako, da v obrisu tvorijo krog. Ti so sre-dišče dogajanja, posebno Jožefova desnica s prstanom, ki tako sim-bolično kot kompozicijsko predstavlja središče slike.

Okrog srede šestdesetih let je Cebej naslikal bandero *sv. rešnjega te-lesa* in manjšo oltarno sliko *sv. Urha*. V zbirko Narodne galerije sta obe prišli že iz druge roke, tako da ne vemo za njuno prvotno nahaja-

³⁰ Dimitz, Zur Geschichte der Kunst und der Künstler in Krain, p. 43.

lišče. Na eni strani bandera je Kristusovo poveličanje, na drugi pa je čaščenje hostije. Kristus z bandera je precej podoben Kristusu iz Letuša. Njegova glava je, podobno kot na letuški sliki iz leta 1764, lepotno idealizirana. Kratka, komaj opazna puhasta brada in prav tako mehko naslikani do ramen padajoči lasje poudarjajo milino obraza. Toraks z vsemi anatomskimi pravilnostmi je obravnavan voluminozno. Apolonično Kristusovo postavo rožnatega inkarnata poudarja bogato razvihrano ogrinjalo modre barve. Na drugi strani bandera, na prizoru čaščenje hostije, zavzema osrednje mesto monštranca, naslikana s pravim veseljem do ornamenta. Idejno središče tvori hostija v monštranci, okrog pa so v razmakih razporejene angelske glave in dva angela, ki s tkanino podpirata najsvetejše. Na obeh prizorih poveličanja evharistije se je Cebej z zanimanjem pomudil ob vprašanju barvne obdelave celote, anatomije teles in gubanja draperije. Lahko rečemo, da je mojster dano temo s slikarskimi sredstvi vsestransko obvladal. Sredi šestdesetih let pomenijo na njegovih platnih novost angelske glave z razkuštranimi puhastimi lasmi in nekako mongolsko oblikovanimi očmi. Ta pojav smo srečali že na letuški sliki Janeza Krstnika. Tak način oblikovanja oči se je obdržal še na nekaterih poznejših delih, nato pa je izginil.

Omenjena slika *Sv. Urh* iz Narodne galerije je kompozicijsko preprosta. Svetnik stoji v ospredju pred pokrajino. Na levi ob njem je igrivo gledajoč putto, ki ima v rokah škofov simbol — ribo. Na sliki je poudarjena vitka Urhova postava z mojstrsko naslikanim ornatom, katerega detajli se razkazujejo s pomočjo svetlobe.

Leta 1766 se je Cebej vpisal v Marijino bratovščino, ki so jo ustanovili jezuiti v Ljubljani že leta 1605 in je trajala do razpustitve jezuitskega reda leta 1773.³¹ Patron bratovščine je bilo Marijino vnebovzetje, vsak njen član pa je v 18. stoletju dobil bakrorezno podobo s tem prizorom. Tako je znana podoba iz leta 1750, delo V. Metzingerja.³² Bratovščina je imela za svoje člane poleg Metzingerjeve stvaritve še nekoliko mlajše delo z istim, le da z nekoliko spremenjenim motivom. Podrobnejši pregled tega bakroreza nas kmalu pripelje v bližino Cebejevih del in nas spomni na že omenjeni Steskov opis izgubljene moravske slike *Marijinega vnebovzetja* iz leta 1758. Misel, da je ta bakrorez delo našega slikarja, podkrepljuje oltarna slika *Marijinega vnebovzetja* (glej spodaj) iz Kopanja. Podobnosti so presenetljive. Za Cebeja govorijo še značilni tipi figur ter način obravnave svetlobe in senc na posameznih partijah. Bakrorez ni podpisan in ne datiran, nastal pa je verjetno v času po Cebejevem vpisu v Marijino bratovščino leta 1766.

Do podrobnosti podoben zgornjemu bakrorezu je manjši, verjetno prav tako Cebejev bakrorez *Marijinega vnebovzetja* v molitveniku »officium Rakoszianum sub titulo B. V. M., Labaci 1772«.

Leta 1766 je Cebej naslikal oltarno podobo *sv. Krištofa* za glavni oltar nekdanje pokopališke cerkve, ki je stala na prostoru ob današnjem

³¹ Viktor Steska: *Slovenska umetnost*, p. 94.

³² Viktor Steska, Metzingerjev bakrorez *Marijinega vnebovzetja* iz leta 1750, *ZUZ*, X, 1930, p. 37.

Gospodarskem razstavišču v Ljubljani. Po odstranitvi cerkve so oltar s sliko vred prenesli v bližnjo bežigrasjo cerkev sv. Cirila in Metoda. V letih 1766—1767 je Cebej za 450 gld. »po lastnih osnutkih« poslikal *semeniško kapelo* in *obednico* v Ljubljani. Usoda slikarjev v kapeli je neznana. Poznejše prezidave so opravile svoje. Nič bolje se ni godilo freskam v obednici. Obednica je bila pozneje opuščena in prezidana. Tako je bila stropna freska (3,5 x 10 m) morda že leta 1791 ali 1820 prebeljena, leta 1958 pa je bil odkrit in konserviran del slabo ohranjene freske.

Razen slikarjev v semenišču ni iz 1767. leta znano nobeno Cebejevo delo. Obstajata pa dve kratki notici, ki nekoliko osvetljujejo položaj in zasebno življenje našega slikarja. Neka Barbara Fischerin je namreč tožila meščana Antona Cebeja pri ljubljanskem magistratu zaradi poravnave zaostalih obresti glede »sponsali« (contra Anton Zewey Burger : Mahler allhier).³³

Leta 1768 se je mudil Cebej v Vipavski dolini, kjer je opremil z dvema oltarnima slikama Cerkev v Dobravljah in okrasil s freskami njen celotni prezbiterij in štiri polja v ladji. Na freskah se je s ponosom podpisal kot ljubljanski slikar in še dodal, da je po rodu iz bližnje Ajdovščine. Glede na razporeditev kipov glavnega oltarja je razporedil tudi prizore na oboku in stenah prezbiterija. Ker je cerkev posvečena sv. Petru, je na oboku naslikano njegovo poveličevanje. Leva stran prezbiterija je namenjena sv. Marku in desna sv. Štefanu. Južna stena ladje prikazuje iluzionistično arhitekturo niše s sv. Janezom Nepomukom, na baročnem zrcalnem svodu ladje pa so tri posamezna polja. Na prvem polju, če gledamo od prezbiterija proti zahodu, je naslikan sv. Peter, na drugem, večjem polju je Marijino kronanje, na zadnjem pa sv. Pavel.

Cebej je pri poslikavi prezbiterija upošteval realno arhitekturo. Danih oblik oboka in sten ni razveljavil v smislu baročnega iluzionizma, temveč jih je s slikarskimi sredstvi poudaril, tako da so se v svoji realnosti še bolj uveljavile. Na stenah in oboku ni množice figur, ni številnih dekorativnih in arhitekturnih členov, temveč so poslikani samo z drobnimi dekorativnimi elementi, ki ponazarjajo štukaturo. Tako je nastala lahka lupina prezbiterija, ki se odpira v zunanji svet na treh koncih s prizori Petrove apoteoze ter mučeništva sv. Marka in sv. Štefana. Ti prizori so mišljeni kot dogodki izven prezbiterija in se kompozicijsko ne navezujejo nanj. Njihovo izoliranost poudarjajo še naslikani okvirji, ki prispevajo k prepričljivejšemu videzu odprtin. Nekoliko sega iluzija zunanjega sveta v prezbiterij samo v prizoru Petrove apoteoze, kjer se del oblakov valj prek roba v notranjščino. S tem je namreč nekoliko ponazorjeno Petrovo dviganje nad prezbiterijem v nebesa. Pri mučeništvih je slikar na stenah prikazal bes rabljev, ki so z divje izbuljenimi očmi in divjimi kretnjami pravo nasprotje uso-

³³ Cod. I/106, fol. 38, 25. februar 1767; Cod. I/106, fol. 66, 29. april 1767. Izpis iz Mestnega arhiva se hrani v Umetnostnozgodovinskem inštitutu Francesta Steleta pri SAZUju v Ljubljani.

di predanima mučencema. Prizor obrobljata naslikana okvirja, ki da-
jeta vtis, da gre za slike, pripeti na steno.

Freskam delata družčino še slike *sv. Janeza in Pavla* ter *sv. Apolonije*
na stranskih oltarjih. Svetniški junaki so upodobljeni na oblakih med
putti. Pokrajini je odmerjen ozek pas na spodnjem delu. Na sliki *sv.*
Janeza in Pavla, priprošnjikov pred hudo uro, je prikazana nevihta, ki
se je zgrnila nad polje z značilno primorsko hišo z latnikom. Na sliki
sv. Apolonije je na spodnjem delu upodobljena hribovita pokrajina
z naseljem na vrhu osrednjega hriba in z manjšo cerkvijo pod njim.
Tukaj gre za konkreten del določenega pokrajinskega prizora, ki je
bolj slikovito ugašen in predstavlja mesto Sveti Križ, današnji Vi-
pavski Križ. Spodaj v dolini pa naj bi bila dobraeljska cerkev, ki še
danes spada pod duhovnijo na Vipavskem Križu.

Leta 1769 je Cebej naslikal za glavni oltar kopanjske cerkve sliko *Ma-
rijinega vnebovzetja*. Ta nedvomno najboljša Cebejeva slika je žal med
zadnjo vojno propadla. Ohranjena pa je fotografija, ki nam seveda ne
more predstaviti slike v vsej njeni veličini. O barvah je Steska zapisal:
»Marija, odeta v rdeče in modro ogrinjalo, se vzdiguje proti nebu ...
barve so lahne, prijetne, sence precej močne, osenčevanje na obrazih
je zelenkasto«. Zato je E. Cevc upravičeno zapisal: »Kakšno čudovito
mehkobo smo občudovali na žal zgoreli — sliki Marijinega vnebovzetja
v velikem oltarju na Kopanju«. Fr. Stele pa je o njej zapisal, da bi v
Narodni galeriji dobro predstavljala protiutež Metzingerjevi sliki *Po-
veličanje sv. Frančiška Saleškega*. Fotografija prikazuje Marijo, ki kle-
či zamaknjena z razprtimi rokami na oblaku; obkrožajo jo številni
putti in angelske glavice. Spodaj na levi vidimo del zemlje s cvetjem.
Slikar pa se je na tej sliki odpovedal skupini apostolov ob sarkofagu
in je uprizoril samo bistvo: Marijino vnebovzetje. Učinku dviganja
ustreza v krogu razporejena glavna skupina, krog pa tvori skupaj z
angeli tudi monumentalna postava Marije, ki se cikcakasto zalamlja.
Angeli so razgibani, njihove drže se ne ponavljajo in vsak po svoje
doživlja trenutek vnebovzetja. Marijino držo in rahel patos ponavlja
putto na levi spodaj. Formalno so novost angelske glavice s perutmi,
kajti peruti tu ne rastejo več takoj pod glavicami, kot je bilo to dotlej,
temveč nekoliko nižje, iz vratu. Glavice s krilci so podane svetleje in
bolj plastično.

Kompozicijsko in formalno sorodna kompanjski stvaritvi je slika *sv.*
Antona Puščavnika iz Verda. Anton kleči z razprostrtimi rokami na
oblaku in se zamaknjeno zazira navzgor. Ob njem so angelčki z nje-
govimi simboli. Zaradi vlage je slika v spodnji tretjini popolnoma raz-
padla. Na spodnjem delu je bil pod oblaki upodobljen pokrajinski pri-
zor s pastirjem in počivajočo živino ob potoku, ki je pritekal s hri-
bovitega ozadja. Poudarek je na veliki postavi puščavnika, ki z bra-
dato glavo in zagorelim obrazom učinkuje realistično. Kompozicijska
sestava figur in glavice s perutmi, ki so oblikovane podobno kot na
kopanjski sliki, govorijo za čas okrog leta 1769.

Sočasno s sliko iz Kopanja in Verda je nastala še manjša in prepro-
stejša slika *sv. Valpurga*, neznanega izvora, ki jo hranijo v Narodni
galeriji.

Leta 1769 je Cebej napravil načrt glavnega oltarja za cerkev sv. Petra v Ljubljani (St. Peter in Laubacher Vorstatt). Obenem so mu naročili še sliko za ta oltar. Cebej je še istega leta prejel za načrt in sliko 8 goldinarjev in 24 krajcarjev, ni pa znano, če je bila slika res narejena in kakšna je bila videti.

Povrnimo se spet k ljubljanskim bosonogim avguštincem. Njihova kronika poroča, da je leta 1770 naročil njihov brat Marko Pohlin, ki je bil takrat nedeljski pridigar, pri Antonu Cebeju sliko *sv. Janeza Zlatousta (Krizostoma)*. Kot piše v kroniki, je bila slika istega leta na svetnikov god, 27. januarja, že v oltarju. Vendar se tudi ta slika, ki je znana samo iz omenjene kronike, uvršča med Cebejeva izgubljena dela. Iz leta 1770 sta sliki *poklona Treh kraljev* in *sv. Magdalene*, ki ju je Cebej naslikal za stranska oltarja Marijine cerkve v Zagrebu. Slika poklona je še na prvotnem mestu, medtem ko je slika *sv. Magdalene* v depoju Muzeja za umetnost in obrt v Zagrebu. Kompozicija obeh slik je premišljena, noben detajl ali predmet ni odveč. Trdno zgrajeni kompoziciji se podreja tudi okolje, da podre in okrepi držo figur. O sliki *sv. Magdalene* je leta 1779 ob vizitaciji cerkve poročal vizitator, da je »elegantier depicta«.³⁴

V naslednjem letu ne zasledimo nobenega Cebejevega dela. Tudi arhivsko ni slikar nikjer omenjen.

Leta 1772 je Cebej ponovno slikal za Moravče. Upodobil je *Marijo, kraljico rožnega venca*, in sliko podpisal: Ant. Zebey 1772. O tej, danes izgubljeni sliki je Steska zapisal, da se »odlikuje po milem izrazu obličja in po lepih, ubranih barvah«.

Istega leta je Cebej naslikal tudi *sv. Ano* za Razguri na Primorskem. Podobno, kot je zapisal Steska o sliki Roženvenska Marija iz Moravč, bi lahko dejali tudi za to delo, da ga odlikujejo mil izraz obličja in svetle, skladne barve. Bogata draperija s širokimi zalomi gub ustvarja pri Ani in Mariji polnost teles, nasprotje tej plastični obravnavi teles s klasistično pojmovano arhitekturo pa je dimasto, mehko naslikana pokrajina, ki zastira del ozadja.

Leta 1773 je bil Cebej ponovno zaposlen z naročilom iz Zagreba. Za isto Marijino cerkev, za katero je pred tremi leti naslikal *poklon Treh kraljev* in *sv. Magdaleno*, je zdaj upodobil *smrt sv. Jožefa*. Motiv, posnet po C. Marattiju, ne prinaša v Cebejev opus nobenih novosti. Ustavljeni prizor je obogaten s puttom in z angelom, ki zaključujeta trikotno urejeno figuralno skupino.

Zadnje datirane slike našega slikarja so iz leta 1774. Takrat je Cebej za svoj rojstni kraj Ajdovščino naslikal oltarno podobo *Smrt sv. Jožefa*, za atiko istega oltarja pa ovalno sliko *sv. Marjete*. V prizoru z umirajočim sv. Jožefom je z nekaj spremembami v glavnem ponovil podobo, kakršna je na leto starejši Jožefovi sliki iz Zagreba. V isti cerkvi so Cebejevo delo še freske na oboku ladje. Tri poslikana polja predstavljajo dogodke iz življenja Janeza Krstnika, patrona ajdovske cerkve. Če gledamo od prezbiterija, je na prvem polju prizor, ko mali

³⁴ Franjo Buntak, Župna crkva Sv. Marije u Zagrebu, *Vjesnik hrvatskog arheološkog društva*, XVI—XVII, 1935—1936, p. 60.

Janez z materjo obišče Sveto družino, na drugem je cerkveni patron v nebeški slavi, na tretjem polju pa Krstnik pridiga zbranim ljudem. Freske so med prvo svetovno vojno utrpele precej škode, tako da je prizor Krstnikove pridige popolnoma obnovljen. Nekaj obnovitev je prestal tudi srednji prizor poveličanja. Nepoškodovano je ostalo le tretje polje pred prezbiterijem s prizorom Janezovega obiska pri Sveti družini. Takšno stanje slikarij precej otežkoča datiranje, toda na podlagi primerjav z drugimi Cebejevimi deli lahko postavimo freske v prvo polovico sedemdesetih let, morda v leto 1774, ko sta bili dokončani ajdovski sliki *sv. Jožefa* in *sv. Marjete*. Mogoče je šlo takrat za večjo obnovo cerkve in so tako poklicali še slikarja, da je prispeval k njenemu okrasu.

Morda sočasno z deli v Ajdovščini, vsekakor pa v prvi polovici sedemdesetih let, je Cebej naslikal oltarno podobo *sv. Bruna* za stransko kapelo cerkve na Planini pri Ajdovščini. Ta slika ima namreč veliko stilnih sorodnosti s Cebejevimi deli zadnjih let, posebej z zagrebško *Sv. Magdaleno* (1770) ter s sliko *Smrt sv. Jožefa* iz Ajdovščine (1774). Preračunljiv in izvirnejši kakor na sliki *Smrt sv. Jožefa* iz Ajdovščine je Cebej pri podobi *svele družine*, ki je nastala istočasno in je bila naslikana za župno cerkev v Žužemberku. Delo je bilo med vojno uničeno. Predvojni fotografski posnetek nam žal ne more predstaviti slike v vsej njeni barvni veličini. Pojmovana je bila precej klasicistično. Mirna, statično grajena figuralna skupina je bila organizirana v trikotniško kompozicijo, formalno središče slike pa je pomenila kontrapostna stoja Jezusa, ki je kot kaka statua na podstavku segal po Jožefovi liliji. Miren, skoraj negiben prizor družine sta poživiljala v zgornjem delu slike razigrana putta z vencem cvetja. Arhitektura in narava, ki sta omejevali prizorišče, sta bili podobni ozadju na sliki *sv. Ane* iz Razgurija. Obe sliki imata dejansko mnogo skupnega, od zgradbe in načina obdelave celote do posameznih detajlov, ki so se na žužemberški sliki ponekod ponovili. Zato je lahko slika iz Razgurija v barvnem pogledu dober primer za to, česar ne more nuditi črnobela fotografija.

V prvo polovico sedemdesetih let se uvrščajo še tri nepodpisana, vendar pomembna Cebejeva dela. To sta sliki *sv. Leopolda* in *sv. Florijana* iz Narodne galerije v Ljubljani in poslikava oboka graščinske kapele v Smedniku.

Sliki *sv. Leopolda* in *sv. Florijana* sta med najbolj znanimi Cebejevimi deli. Obe sta enakega formata in sta bili nedvomno naslikani istočasno za istega naročnika. Prizor s sv. Leopoldom je aranžiran na podoben način kot slika sv. Magdalene iz Zagreba. Dvorsko okolje je pri Leopoldu v kompozicijskem pomenu podobno okolju, v katerem sporniško živi Magdalena. Cebej je na naslikanih predmetih z mojstrskimi potezami čopiča uprizoril igro oblik, svetlobe in barv. Poigrava se s sencami in svetlobnimi učinki osvetljenih predmetov. Lep primer za to so svetlobni refleksi Leopoldovega oklepa, ki jih je slikar upodobil tako, da oklep deluje kar se da plastično. Črnina oklepa z belimi odsevi je v popolnem nasprotju s toplo in mehko naslikanim herme-

linskim plaščem. Ogrinjalo v svoji mehki kar drsi po trdih in gladkih površinah oklepa ter s širokimi zalomi gub navidez krepl Leopoldovo postavo.

Tudi na sliki *sv. Florijana* občudujemo dognanost naslikanega prizora. Florijan je pokleknil na dvignjeno ploščad. V ozadju, med plameni, je mogočna arhitektura. Svetnikovo avreolo nadomeščata ožarjeni angelški glavici, ki obenem poudarjata njegovo pokončno držo. Enkratna, lahkotna Florijanova drža v oklepu z razvihranim ogrinjalom izstopa iz ozadja ostro začrtane arhitekture. Svetnik ustvarja s svojo držo ter z rdečim plaščem in puttom trikotniško kompozicijo. Toda drža je le navidez svobodna, saj se v odnosu do okolice podreja geometrijskim kombinacijam horizontal in vertikal s povezavo globinskih diagonal. Cebej je tako na tej sliki ustvaril preračunano kompozicijo. Lahko bi rekli, da živi rokokojska figura v klasicistično pojmovanem okolju (sl. 93).

Med zadnja Cebejeva freskantna dela prištevamo poslikavo oboka kapelle v smledniški graščini. Tedaj je bil lastnik smledniškega gradu Frančišek Jožef baron Smledniški (Flödnik).³⁵ Torej so freske nastale med leti 1763, ko je še mladoleten prevzel graščino, in 1795, ko jo je moral zaradi dolgov prodati Frančišku baronu Lazariniju. Fračišek Jožef baron Smledniški je dogradil graščino, ki so jo začeli obnavljati že njegovi predniki, nato pa je uredil park in leta 1779 zasadil še drevered pred graščino. Da so se gradbena dela odvijala skozi daljše obdobje, bi lahko sklepali po tem, ker so urejali okolico še ob koncu sedemdesetih let, in ne nazadnje zaradi baronove zadolženosti, saj je prav zaradi nje pozneje graščino prodal. Iz teh skromnih podatkov bi s precejšnjo verjetnostjo lahko ugotovili, da je Cebej poslikal kapelo šele v prvi polovici sedemdesetih let. Za časovno uvrstitev fresk v ta čas govorijo še primerjave z ostalim Cebejevim opusom. Verjetno je baronovo ime prispevalo k temu, da so kapelo posvetili njegovemu patronu, sv. Frančišku Asiškemu, saj motivika o sv. Frančišku, njegovih čednostih in krepostih, takrat vsebinsko ni najbolj ustrezala poslikavi grajskih kapel. Ker je kapela posvečena sv. Frančišku, se vsa slikarija vsebinsko nanaša nanj. Strop v celoti zavzema prizor poveličanja sv. Frančiška Asiškega, ki se, obdan z angeli in putti, dviga na oblaku proti sveti Trojici. Na obrobju, kjer prehaja obok v ostenje, je naslikan arhitekturni venec, na njem pa so upodobljene sedeče ženske, ki posebljajo čednosti in kreposti, značilne za Frančiška in njegov red. Arhitekturni venec je razgiban z naslikanimi nišani, kartušami, upognjenimi gredami, konzolami in vazami s cvetjem v vogalih. Obok je z delom ostenja obravnavan dvodelno; dogajanje v cerkvenem prostoru je ločeno od dogajanja na oblikih. Odprta nebesa ne iščejo nobenih povezav z naslikano arhitekturo in ženskimi liki — personifikacijami, ki so kompozicijska opora stropu in vsebinska opora Frančiškovega poveličanju. Freske niso utrpele preslikav in nam zato dobro predstav-

³⁵ Vladimir Levec, *Schloss und Herrschaft Flödnig in Oberkrain, Mittheilungen des Musealverein für Krain 1886*, pp. 271—280; isti, *Rodovina Flödnig, Izvestija muzejskega društva za Kranjsko, IV, 1894*, pp. 252—253; isti, *Rodovina Lazarini, Izvestija muzejskega društva za Kranjsko, IV, 1894*, p. 166.

ljajo v barvnem pogledu neokrnjeno Cebejevo slikarstvo. Mehki prehodi barv na oblačilih dajejo vtis mehke tkanine, ki se brez vihranja v širokih in polnih gubah mehko zalamlja. Skrbno je niansiran inkarnat, za katerega slikar uporablja paleto rožnatih barv, od rumenih prek rdečih do zelenih odtenkov. Da bi prišli naslikani deli arhitekture bolj do izraza, so obravnavani v dveh osnovnih barvah: rumeni in svetlozeleni. V primerjavi z Dobravljami barvna lestvica ni več tako svetla in tudi vedrina barv je nekoliko popustila. Upanje živahnosti lahko opazimo tudi pri pomanjkanju ornamente, kot so na primer *rocaille* in angelske glavice oboje je bilo namreč običajno naslikano kot štukaterski oziroma kiparski dodatek — ali pomanjkanju punciranih površin, ki so bile na Cebejevih freskah dotlej običajne. Kolkor lahko govorimo o ornamentu, je ta v glavnem le na kartušah z besedilom, vsa slikarija pa je v primerjavi s freskami iz šestdesetih let izpeljana bolj resno. Na obeh bočnih kartušah z besedilom je Cebej uporabil nov dekorativni element, ki ga doslej pri njem nismo srečali in je pomemben s stilno-razvojnega vidika. To je zelena kita — klasicističen element —, ki je pripeta na okvir kartuše.³⁶ Uporaba takega okrasa sovпада z nastankom prvih primerov klasicističnega sloga v Ljubljani; omenimo samo kapelo, stopnišče in fasado Gruberjeve palače (Zvezdarska 1) iz začetka sedemdesetih let.³⁷ Pojav klasicizma opazimo v sedemdesetih letih tudi v kiparstvu, kjer nastopa klasicistični okras le kot površinski pojav novega sloga.³⁸ Zadnja datirana Cebejeva dela so torej iz leta 1774 in tudi poznejši arhivskih poročil o njem ni. Ker je bil Cebej zadnjih dvanajst let z datiranimi deli ali arhivskimi omembami dobro izpričan in ker nastopi po letu 1774 o njem popoln molk, je po vsej verjetnosti leta 1774 ali kmalu potem umrl. Kje je umrl? Tudi ob tem vprašanju ostajamo zgolj pri domnevi, da je umrl v Ljubljani in nato kmalu utonil v pozabo. V svoji »Kranjski gramatiki« ga namreč ne omenja niti Marko Pohlin, za katerega je leta 1770 naslikal Janeza Zlatousta, omenja samo Metzingerja.

O CEBEJEVEM DELU V ČASU IN PROSTORU POVZETEK IN UGOTOVITVE

Poleg nekaj skopih arhivskih podatkov o Antonu Cebeju so poglavitni vir, ki nam omogoča, da se bolje seznanimo z umetnikovim delovanjem, njegova dela. Samo s podrobnejšo obravnavo oljnih slik in fresk je mogoče razbrati nekatere značilnosti, ki nam pomagajo vsaj ne-

³⁶ Motiv kite srečamo že na Jelovškovih freskah v prezbiteriju ž. c. v Lescah, po S. Mikužu iz leta 1736. Toda tega motiva Jelovšek pozneje ni več uporabljal.

³⁷ Nace Sumi: *Ljubljanska baročna arhitektura*, Ljubljana 1961, p. 45.

³⁸ Sergej Vrišer: *Baročno kiparstvo na slovenskem štajerskem*, Maribor 1963, p. 82.

koliko osvetliti dejavnost našega slikarja. Doslej ugotovljeno Cebejevo delovanje spada v čas tretje četrtine 18. stoletja, to je od prve datirane slike iz leta 1750 (Vinica) do zadnjih datiranih del v letu 1774 (Ajdovščina, Žužemberk). Tak je torej časovni okvir, ki se verjetno ne končuje ostro pri mejnih letnicah.

S stilno-razvojnega vidika se v Cebejev opus zarezujeta dve pomembni prelomnici, ki delta njegovo delo na tri obdobja. V prvo obdobje spadajo najstarejša dela do sredine petdesetih let, drugo obdobje traja od sredine petdesetih let do leta 1762, tretje pa od tega leta do sredine sedemdesetih let, ko ni več del in podatkov o Cebeju.

Najstarejša datirana slika iz prvega obdobja je viniška oltarna slika *Povišanje sv. križa* iz leta 1750. Toda to ni prvo Cebejevo delo, ampak so njegova prva dela nastala bržčas že v štiridesetih letih (*Sv. Uršula* iz Narodne galerije in *Sv. Lucija* iz Malega Lipoglava). Po viniški sliki se je v petdesetih letih povečalo število del, med katerimi pa se jih je do danes precej ohranilo samo v sporočilu. Na zgodnjih slikah si slikar še oblikuje svoj rokopis. Pri detajlih prehaja iz oblike v obliko, na primer pri uporabi ostro lomljenih ali vzporedno padajočih oblik gub (slika *Sv. Uršule* in *Povišanje sv. križa*), ki mu včasih delajo tu in tam še težave. V glavnem pa se na teh slikah že kažejo oblike, ki napovedujejo poznejša Cebejeva dela. Glede izbora barv lahko rečemo, da uporablja slikar enotnejšo lestvico svetlih barv. V barvnem pogledu dajejo zgodnja dela svetlo zelen, oliven barvni vtis. Slike poživlja cinobrasto rdeča barva, s katero je umetnik slikal draperijo in inkarnat, zlasti pa jo uporabljal za poživitev lic in ustnic. Ta rdeča barva je postala na naslednjih Cebejevih delih pri slikanju draperije in zagorelih angelskih glavic kar nepogrešljiva.

Okrog srede petdesetih let je nastopilo v Cebejevem opusu novo obdobje. Pojavil se je nov način slikanja, ki precej spominja na delo V. Metzingerja. Metzingerjev vpliv je na Cebejevih delih opazen povsod; barve so postale krepkejše, draperija zdaj obilnejše, v širokih in globokih, včasih ozkih gubah obdaja svetniško postavo in gubanje je postalo »pravilno«. Metzingerjevski so tudi asketski moški obrazni tipi z značilnimi navzgor obrnjenimi belimi pogledi. Ta značilni Metzingerjev pogled navzgor, pri katerem oseba obrača le oči, manj pa obraz oziroma glavo, je Cebej pozneje spremenil, tako da je pogled spremil v glavnem tudi z ustreznim zasukom glave. Toda čim bolj so se Cebejeva dela bližala šestdesetim letom, tem bolj se je slikar osvobajal Metzingerjevega vpliva. Tega vpliva pa seveda ne smemo jemati kot preprosto posnemanje starega mojstra, temveč le kot likovni vzor, ki ga je Cebej po svoje oblikoval. Slikar si je ustvaril na pridobljenih izkušnjah svoj izraz, ki je v primerjavi z Metzingerjevimi vedrejši, manj patetičen in monumentalen ter manj pripoveden, zato pa bolj umirjen, lahkotnejši in drobnejši v formatu figur. V tem drugem obdobju raste pri našem slikarju zanimanje za naravo, ki obdaja svetniške figure, in prav njej je na slikah iz Kutjeva in Moravč (slika *sv. Boštjana*) ter na freskah v Bistri namenil prav toliko pozornosti kot svetniški postavi. Tako zaživljo figure skladno s prostorom, ki jih

obdaja. Vsekakor pa je ostala vloga krajine še naprej podrejena in je temeljila na splošni idealistični pomembnosti upodobljenega dogodka.

Za tretje stilno obdobje je zanimiva prelomnica leto 1762. Od leta 1758 do 1774 se je Cebej vsako leto posebej pojavil s kakim delom, samo iz leta 1762 ni znano nobeno njegovo datirano delo. Tudi arhivsko ni takrat nikjer omenjen. Vabljava je misel, da je bil v tem letu odsojen in nekje na potovanju, kje in zakaj, pa bo ostalo bržčas neznan. Glede na poznejši Cebejev stilni razvoj bi kazalo, da se je mudil v Italiji. Ta misel postane sprejemljiva kmalu potem, ko primerjamo Cebejeva dela iz časa pred letom 1762 s tistimi, ki so nastala po tem letu. Razlika je očitna. Cebejev način slikanja se je spremenil. Če smo pred letom 1762 opazili na kaki Cebejevi sliki kaj takega, kar bi lahko imenovali italijansko ali beneško, je to prišlo do Cebeja posredno, morda prek Metzingerja, pa tudi Ljubljana kot kulturno središče Kranjske dežele je imela v splošnem dober posluš za vse tisto, kar je prihajalo iz Italije. Glede Cebejevih slik iz časa po letu 1762 pa lahko brez pridržka zapišemo, da so nastale pod vplivom italijanskega, bolj natančno beneškega slikarstva. Že ob koncu petdesetih let se je Cebej izkazal kot dober slikar, ki je popolnoma obvladal slikarsko znanje tudi na slikah velikega formata. To njegovo znanje se je po letu 1762 obogatilo še z novimi slikarskimi prvini v barvnem, vsebinskem in formalnem pogledu. Odtlej je skušal doseči skladno lepoto v italijanskem pomenu besede. Nagibal se je k preiščeni harmonični kompoziciji gradnje figur v prostoru ter dajal naslikani snovi rahel čustven zanos. Če je nekaj let poprej naslikal *sv. Boštjana* iz Moravc močno razgibanega, v nenavadni drži in nekam ogletega od pet do glave, ima pri delih po letu 1762 raje umirjeno in svečano vzdušje. Telo oblikuje v skladnih proporcijah in ga modelira v toplem, finem sfumatu. Obraz ostaja v mejah idealiziranega portreta. Figuralno kompozicijo v ospredju slike rešuje brez posebne diagonalne gradnje v prostor. Na nekaterih slikah (Cerknica, Drtija) pa je kompozicijsko in vsebinsko prvič pri nas bolj dosledno uveljavil motiv *sacra conversazione*.³⁹ Na slikah, nastalih po domnevni Cebejevi odsotnosti, pride bolj do izraza tudi arhitektura, »ki se v nasprotju s skoraj lirično pokrajino uveljavlja z novo geometrično trdoto«, v še večjem obsegu pa se ji pridružuje zazor, ki navadno zagrinja zgornji del slike ali ozadje prizorišča in ima vlogo prostorskega odrivala. Še posebno rad pa je Cebej prizor, ki je bil mišljen v interieru, zastrl v ozadju z oblaki ter samo ponekod odprl pogled skozi na posamezne dele arhitekture; tako je vsaj približno predstavil kraj dogajanja. Vendar je zdaj pomen oblakov zmanjšal in jih naslikal le kot prosojno meglico, ki z angelci lebdi v prostoru. Vpliv italijanskega slikarstva je bil na njegovih delih opazen nekako do leta 1768, ko je datiral freske in oltarno sliko v Dobravljah. Na dobraveljskih slikarijah ni več tistega duha, ki

³⁹ Tudi na eni zadnjih Metzingerjevih podob, na sliki *Sv. Marjete, Helene in Neže* (1758) iz Bakra bi že lahko govorili o motivu *sacra conversazione*. Primerjaj: Stanko Vurnik, *K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti*, ZUZ, XII, 1932—1933, pri p. 54, sl. 17.

je prispeval precej italijanskega okusa na slikah po letu 1762, še manj pa ga je bilo na zgoreli sliki *Marijinega vnebovzvetja* iz Kopanja (1769), kjer ne moremo mimo nekaterih posebnosti, značilnih za ljubljansko baročno slikarstvo.

Cebejev slikarski razvoj je prešel v sedemdeseta leta brez večjih sprememb. Kolikor lahko govorimo o spremembah na poznih Cebejevih delih, so te manjšega pomena in so le kot členi v verigi stilnega razvoja. Gledano s formalnega stališča se odlikujejo Cebejeve slike po brezhibno naslikanih prizorih tja do natančne obravnave detajla. Na slikah iz sedemdesetih let je prizorišče zasnovano enostavneje in premišljeno, nobena stvar ni naslikana odveč. Okolje se podreja navidez lahkotni drži ene ali več figur, ki se v tem obdobju bolj izrazito podrejajo trikotniški kompoziciji. Poprej so bili številni angeli pri osrednjem prizoru nepogrešljivo navzoči, v sedemdesetih letih pa je Cebej njihovo število zmanjšal na minimum. V tem času največkrat nastopata dve angelski glavici ali putta na zgornjem delu slike kot vertikalna poudarka in poživilo trikotno urejeni glavni figuradni skupini. V ozadju za figuradni skupino je navadno naslikana arhitektura s stebrom in za njo se oko ustavi na bujnem, kot meglica rahlo naslikanem zelenju. Potem je tu še svetloba, ki ji je Cebej izmed vseh naših baročnih slikarjev namenil največ pozornosti. Močneje ga je pritegnila že v začetku šestdesetih let in njene učinke je na svojih platnih in freskah neprestano izpopolnjeval. Pri Cebeju je svetloba ostala le kot pojav, ki izvira iz enotnega vira, ta pa barvno ne razkrajja oblik, ampak jih le osvetljuje in s tem oblikuje slikovite forme. Tako so nastali svetlobni kontrasti, ki jih je Cebej na poznih delih znal uporabiti v največji meri. Vse te navidezne malenkosti in detajli so ustvarili novo razpoloženje, ki veže iz Cebejevih poznih del. Slike so se stilno približale idealom klasicizma in omenil sem že, da je bilo sedmo desetletje že dovetno za nove stilne impulze na likovnih področjih, ki so sledili burnim baročnim stvaritvam. Toda ti impulzi so ostali samo površinski odmev in pozna Cebejeva dela so še vsa bolj ali manj v poznobaročnem stilnem izročilu.

Zakovitosti Cebejevega slikarskega razvoja, ki so bile orisane v zvezi s tabelnim slikarstvom, veljajo v glavnem tudi za njegove freske. Pri tem je treba upoštevati specifičnost tehnike slikanja na moker omet, ki zahteva določena pravila in daje drugačne možnosti slikarski govorici kakor tabelna slika. Zato se tu ne bi ustavljal ob vprašanju barve in formalne obdelave ter pri drugih podrobnostih, pomembno pa se mi zdi poudariti vlogo in pomen Cebejevih fresk glede na razvoj stropnega slikarstva v okviru ljubljanskega baroka. Resnici na ljubo je treba zapisati, da se je doslej ob pregledu razvoja stropnega slikarstva 18. stoletja v osrednji Sloveniji vselej popolnoma izključeval pomen Cebeja kot freskanta, čigar dela spadajo v neločljiv člen stilnega razvoja iluzionističnega slikarstva na ozemlju nekdanje Kranjske. S Cebejevimi freskami se namreč na Kranjskem zaključijo smer iluzionističnega slikarstva, ki je izhajala iz del G. Quaglia. Svoj vrh je ta smer dosegla s freskami F. Jelovška, Cebejeva dela pa pomenijo njen logični zaključek. Jelovškove zveze s Quaglijevimi deli so prispe-

vale pomemben delež k iluzionističnemu slikarstvu na Kranjskem. Po Quagliu sprejeti tip iluzionističnega slikarstva je Jelovšek združil z domačimi likovnimi prvinami in s svojimi freskami spregovoril v bolj poljudni slikovni govorici. Po Jelovškovi smrti leta 1764 je ostal Cebej v Ljubljani edini pomembnejši freskant, ki je lahko s svojimi deli ugodil tudi zahtevnejšim naročnikom.⁴⁰ Fresko slikarstvo zavzema pri Cebeju pomembno mesto. Njegove ohranjene freske dokazujejo, da se Cebej ni mudil na tem področju priložnostno, temveč jim je v svojem opusu namenil ravno toliko prostora kot oljnim slikam. Ni znano, kdaj je začel slikati v *al fresco* tehniki, toda videti je, da ga je ta slikarska zvrst pritegnila že zgodaj. Prvo njegovo znano, a danes uničeno delo pri bosonogih avguštincih v Ljubljani je bilo iz leta 1753, poglobljena Cebejeva dela v fresko tehniki pa spadajo v čas od začetka šestdesetih let dalje, torej v obdobje, ko širokopotezni zamah baroka že stagnira, ko upadajo naročila velikih oltarnih slik in poslikav celotnih notranjščin in se naročniki vse bolj zadovoljujejo z delnimi poslikavami notranjščin. Iz ohranjenih in neohranjenih (arhivsko sporočenih) fresk je mogoče sklepati, da Cebej ni nikjer poslikal celotne notranjščine od tal do vrha oboka, ampak se je omejil le na dele prostora. Na freskah Cebej ne ustvarja iluzionističnega bogastva naslikane arhitekture, množice figur in okrasja, temveč vso slikarijo izpelje bolj ploskovito, bolj umirjeno, brez množice prizorov in nadržanosti, tako da naslika krhko in tanko lupino, ki obdaja prostor (npr. prezbiterij v Dobravljah). Z načeli baročnega iluzionizma, ki si prizadeva za stapljanje cerkvene notranjščine z nebeško vizijo, se zabrišejo tudi meje med zemeljskim in nadzemskim prizoriščem z namenom, da bi nastal prepričljivejši vtis vseobsežnega in enotnega božanskega prostora. Toda Cebejeva dela se od tega ideala oddaljujejo in se v smislu razvoja v smeri od idealistično-spekulativnega pojmovanja sveta k vedno močnejšim naturalističnim težnjam poznega baroka uvrščajo bolj v zadnje obdobje. Pri upodabljanju nekega dogodka se Cebej nagiba k jasni delitvi naslikanih prizorov, ki so mišljeni znotraj cerkve, torej na zemlji, od prizorov zunanjega, nadzemskega sveta. Naslikane odprtine na oboku in na stenah so kot okna v zunanji svet, kjer se odvijajo razni dogodki brez povezave z notranjščino. Tako je na oboku smledniške kapele mišljen prizor poveličanja sv. Frančiška Asiškega, kjer je poveličani samo priplaval na oblakih nad »odprti« obok kapele. S tem je na oboku nastal prizor, ki ne išče nobenih opor ali povezav s kapelo in z naslikano arhitekturo ostenja.

Podoben prizor je v Dobravljah na prizorih mučenj sv. Marka in Štefana, kjer se dogodek odvija izven prezbiterija. Prizora učinkujeta celo kot sliki, pripeti na steno prezbiterija. Dober primer v smislu slike, ki je pripeta na steno ali obok, je strop Jožefove kapele v Bistri. Slikar je naslikal pet prizorov iz življenja sv. Jožefa na polja med štukaturo, ki freske uokvirja in ponekod »pridrži« s štukiranimi palmetami, ki segajo prek roba na fresko. Drugod, kjer ni bilo takih

⁴⁰ Tukaj ne izključujem Jelovškovega sina Krištofa Andreja (1729–1776), ki je živel in umrl v Ljubljani, toda razen poslikave oltarne stene v Katari-nini cerkvi v Zagrebu (1762) ni zapustil drugega pomembnejšega dela.

spojk, pa jih je Cebej kar naslikal (npr. pri freskah na slavoločnem oboku moravske župnijske cerkve).

Cebej je Jelovškova dela nedvomno poznal, saj so mu bila dostopna vsaj v Ljubljani ali pa v domači Vipavski dolini. Toda kljub časovnim križanjem poznih Jelovškovih del s freskami našega slikarja ni znamenj, ki bi dokazovala Jelovškov vpliv. Pri poslikavi oboka pojmuje na primer F. Jelovšek vse površine oboka za več ali manj enakovredne. Celoten obok je poln prizorov in daje vtis natrpanega prizorišča (*horror vacui*), težišče prizora pa je težko določiti, ker so prizori razporejeni po celem oboku. Toda pri Cebeju že nastaja jasnejše težišče naslikanega prizora, ki se začne oblikovati na obrobju oziroma na podnožju oboka. Ta način, ki še bolj krepi težnjo po delitvi na zemeljski in nebeški prizor, se je začel uveljavljati v iluzionističnem slikarstvu že po sredini 18. stoletja. Cebej je bil tako samo prvi, ki je med ljubljanskimi slikarji načel ta problem, tega pa je nekaj let pozneje (1786) izraziteje uveljavil A. Herrlein v kupoli stopnišča Gruberjeve palače v Ljubljani.

Podobno kot je Cebej ubral drugo pot pri poslikavi obokov, tako je drugače, neodvisno od Jelovška, oblikoval oltarno arhitekturo. Jelovškova oltarna kuliserija na primer kaže vse bogastvo oblik, ki jih je takrat poznalo slikarstvo in tudi rezbarstvo. Oltarni nastavki so baročno polni in po zasnovi spominjajo na alpske lesene oltarje. Pri Cebeju je drugače. Ko ustvarja s čopičem oltarno arhitekturo, ima kot Primorec v mislih kamniti oltarni nastavek, pri katerem prevladujejo arhitekturna načela. Kljub možnostim, ki jih nudi iluzionistično slikarstvo, ostajajo Cebejevi oltarni nastavki tektonsko grajeni, v okrasju redkobesedni, lahko bi rekli mediteranski. Na poznih Cebejevih freskah prevladuje tiho in nekam vzvišeno, slovesno razpoloženje, podobno kot je bilo zapisano že v zvezi s tabelnimi slikami. Figure so mirne, vase poglobljene, brez močnejših čustvenih poudarkov. Tudi s freskami je Cebej dosegel poznobaročni klasicizem — prišel je do faze, do koder Jelovškova dela niso segla.

Tako smo do neke mere predstavili Cebejev odnos do Metzingerjevih in Jelovškovih slik. Ostalo je le še nekaj vprašanj v zvezi s slikarjem F. Bergantom, leto starejšim Cebejevim sodobnikom. Večkrat je bilo že zapisano, da je mogoče pri Cebeju opaziti kako bergantovsko gubo, bergantovski način uporabe barv ali da je Cebej z Bergantove slike kako figuro preprosto kopiral. Zato so na pogled podobni formalni elementi na njunih slikah privedli do tega, da so nekajkrat napačno pripisali Cebejevo delo Bergantu. Očitno sta si bili življenjski usodi obeh slikarjev v marsičem podobni, v slikarstvu pa sta ubrala vsak svojo pot. Upoštevati je treba, da sta bila sodobnika ter da sta črpala iz podobnega vira, na podlagi katerega sta s svojim temperamentom, izobrazbo in miselnostjo izoblikovala svojstven slikarski izraz. Za Berganta velja, da je v pogledu kvalitete slikar velikega formata, ki dokaj samovoljno in na izviren način oblikuje slikarsko snov in se pri tem ne ozira toliko na mnenje sodobnikov. Bergant se nagiba k zanesenim izrazom, sakralne teme pa so pri njem kljub temu večkrat žanrsko razpoložene. Kot samosvoj in bolj ločen od sveta si je Ber-

gant na slikah po svoje razlagal svet v duhovnem pomenu, dobrem in slabem. Cebej pa je na splošno upodabljal telesno skladne in vitke svetniške junake, ki jim oblačila niso samo sredstvo za voluminozno oblikovanje teles, ampak jim služijo tudi kot okras. Mistično zanesečnost, kakršno vidimo pri Bergantovih svetnikih, pojmuje Cebej bolj blago in samo kot rahel nadih na svetniških licih. Cebejeva težnja k ubranemu in skladnemu videzu izključuje možnost, da bi se kje na freskah ali na oljnih slikah uveljavil žanrski prizor.

Ustrezno dobi in razmeram je Cebej kot vsestranski baročni slikar poleg tabelnih slik in fresk izdeloval še bakroreze, načrte za oltarne nastavke in po potrebi opravljal pozlatarska dela. Vsa do danes ohranjena njegova dela vsebujejo sakralno tematiko. Med deli posvetnega značaja je arhivsko znana poslikava gledališke dvorane na ljubljanskem rotovžu, ki je bila uničena že v 18. stoletju. V svoji slikarski karieri je Cebej nedvomno naslikal tudi nekaj portretov. Kot portretist se je bržčas uveljavil že v petdesetih letih, kar bi lahko sklepali na podlagi dnevnika barona Rakovca, kjer je zapisano, da je 19. maja leta 1756 baron Rakovec povabil k sebi Cebeja.⁴¹ Iz dnevnika je razvidno, da je baron v tem času naročal pri slikarjih številne portrete članov svoje družine in iz tega bi lahko sklepali, da je Cebeja morda povabil prav s tem namenom. Iz leta 1760 je arhivsko sporočena slika *ljubljske mestne svetovalnice*, kjer je Cebej bržčas upodobil še pglavitne predstavnike takratnega mestnega življenja.⁴² Teh nekaj domnev o Cebeju kot portretistu pa dobi trdnejšo osnovo, ko poiščemo vzporednico z Erbergovim rokopisom iz leta 1825, kjer se omenja »Zebe Joseph. m. in ölfarben Portraiten / auch Altarblätter«.⁴³ Torej ga Erberg omenja na prvem mestu kot slikarja oljnih portretov in šele nato kot slikarja oltarnih podob!

Pri obravnavi Cebejevega opusa se vselej postavlja vprašanje o njegovem šolanju in likovnih vzorih. Mislim, da večkrat izrečena domneva o Cebejevem šolanju pri V. Metzingerju nima prave podlage. Zgodnja Cebejeva dela se precej razlikujejo od Metzingerjevih in šele, ko je imel Cebej že prek trideset let, se okrog srede petdesetih let pojavijo pri njem dela, ki kažejo močan Metzingerjev vpliv. Morda je Cebej v tem času stopil v Metzingerjevo delavnico, vendar ta domneva temelji zgolj na medsebojnih primerjavah del obeh slikarjev, manjkajo pa zanesljivejši arhivski podatki. Širše se je Cebej razgledal v začetku šestdesetih let, ko se v njegovih delih uveljavi močnejša italijanska govorica. Blizu mu je način slikanja, kakršen je na primer v delih N. Grassija (1682—1748), vpliv G. B. Tiepola (1696—1770) pa moramo obravnavati bolj kot vpliv beneškega slikarstva. Bolj konkretno se je Cebej približal Tiepolovim delom z drtijsko sliko *Marije*,

⁴¹ Jože Šorn, Novi podatki o umetninah in umetnikih našega baroka, ZUZ, n. v. III, 1955, p. 255.

⁴² Slika je bila namenjena kot spominski dar, ki ga je ljubljanski magistrat istega leta podaril deželnemu komisarju grofu von Perlassu v Gradec. Po pripovedi prof. B. Otorepca so o tej sliki v Avstriji zaman poizvedovali.

⁴³ Uršič: *Jožef Kalasanc Erberg in njegov poskus osnutka za literarno zgodovino Kranjske*, p. 152.

kraljice angelov, kjer sta Marija, posebno pa Jezus, zelo podobna Mariji z Jezusom na sliki *Počitek na begu v Egipt* iz cerkve Sv. Massima in Osvalda v Padovi.⁴⁴ Tudi lirična zasanjanost figur je na obeh slikah enaka. Določen vpliv na Cebejevo slikarstvo je imel morda slikar A. Paroli (1688—1768) iz Gorice. Njegova dela najdemo pri nas po cerkvah na Krasu, v Vipavski in Vremski dolini, in so imela ugoden odmev med domačimi primorskimi slikarji v vsem 18. stoletju.^{45, 46} Zaradi precejšnje podobnosti med Parolijevimi in Cebejevimi slikami so nekajkrat napačno pripisali Parolijeva dela našemu slikarju. Ta podobnost pa ne izhaja toliko iz morebitnih Cebejevih posnemanj kolikor iz dejstva, da je beneško slikarstvo z vodilnimi mojstri seglo s svojimi vplivi v širši geografski prostor. S tega stališča lahko razložimo veliko podobnost med slikami v dvorani *Le quattro maggiori Mappe* v doževi palači v Benetkah s Cebejevimi deli šestdesetih let.⁴⁷ Iz teh primerov lahko zaključimo, da se Cebej pri slikanju ni nasljal na določene slikarje, temveč spadajo njegova dela v velik mozaik slikarjev, ki jim je skupni imenovalec beneško slikarstvo.

Že večkrat se je pojavilo vprašanje, kdaj je Cebej prišel v Ljubljano, natančneje, kdaj se je naselil v mestu. V strokovni literaturi najdemo o tem različna mnenja, ki pa so si enotna v tem, da se je Cebej naselil v Ljubljani šele v prvi polovici šestdesetih let. Vendar je treba Cebejevo naselitev v Ljubljani pomakniti v zgodnejši čas, in sicer že v prvo polovico petdesetih let. Temu v prid govori geografska razširjenost zgodnjih Cebejevih del. Leta 1752 je slikal za kamniške frančiškane, leto pozneje pa ga že srečamo v Ljubljani pri bosonogih avguštincih. Prvi zanesljiv podatek o Cebejevem bivanju v Ljubljani pa je iz leta 1759, ko je na kutjevski sliki *sv. Filipa Nerija* dodal letnici še kratko »Lab:« in s tem potrdil, da je bila podoba naslikana v Ljubljani.

O Cebejevem zasebnem življenju ne vemo ničesar. Njegov način življenja je bil morda podoben Bergantovemu. Videti je, da se Cebej ni aktivno vključeval v mestno življenje. Še leta 1764 ni bil včlanjen niti v slikarsko bratovščino, leta 1766 pa se je vpisal v Marijino bratovščino v Ljubljani. Razen ene pravne zadeve (1767) se ni pravedal ali kako drugače uveljavljal lastninsko-pravnih zadev. Posebnega premoženja si ni ustvaril, saj ga P. v. Radics v svoji knjigi o ljubljanskih hišah nikjer ne omenja. Tudi v Fabiančičevem popisu hišnih posestnikov v Ljubljani Cebeja ne najdemo. Morda je ves čas do svoje smrti ostal samski.

Za konec še o Cebejevem položaju v slovenski umetnostni zgodovini. Cebej je neločljiv del četverice najpomembnejših slikarjev tako imenovanega ljubljanskega baročnega slikarstva (Metzinger, Jelovšek, Bergant, Cebej), četverice torej, ki predstavlja s svojimi deli kvali-

⁴⁴ Slika je bila pred kratkim prenesena v Mestni muzej v Padovi.

⁴⁵ S terenskim delom je bilo doslej ugotovljeno, da je na Primorskem 17 slik, ki pripadajo temu slikarju.

⁴⁶ Tako je opazen vpliv Parolijevih del na sliki škofa svetnika, iz leta 1799 v p. c. v Volčjem gradu na Krasu.

⁴⁷ Oljne slike, delo slikarja G. Meneskardija, so iz 3. četrtine 18. stoletja.

teten vrh domačega slikarstva baročne dobe in ki je izšla iz baročne tradicije slikarstva s konca 17. in iz začetka 18. stoletja. Metzinger in Bergant sta se posvetila tabelnemu slikarstvu, Jelovšek pa predvsem freskam. Oboje je Cebej enakovredno združil in kvalitetno obvladal obe slikarski tehniki. Logično je nadaljeval in zaključil slikarski razvoj ljubljanskega baroka na razvojni stopnji više od Metzingerja in Jelovška.

Poleg Metzingerja, Jelovška in Berganta je prispeval tudi Cebej pomemben delež k profilu in vlogi, ki jo je imela takratna Ljubljana kot umetnostno središče na Kranjskem, pa tudi zunaj deželnih meja. Zunaj ljubljanskega območja so Cebejeva dela po Primorskem, nekaj pa jih je na štajerskem, Dolenjskem, v Suhi in Beli Krajini ter na severnem Hrvaškem. Vpliv Ljubljane kot kulturnega središča pa se ni končal pri Zagrebu, temveč je segal še globlje do Slavonije (Bergant, Cebej).⁴⁸ Zagreb je bil v tem primeru samo posredovalec in naročnik. Usoda je pač hotela, da so vsi štirje slikarji v časovnem razmaku petih let odšli s prizorišča baročnega slikarstva. Nekaj časa so živeli v svojih delih pri mlajših slikarjih. Ko Cebej na eni strani zaključuje obravnavano obdobje, pa na drugi strani s svojimi poznimi deli napoveduje novo stilno razporeditev v slikarstvu zadnje četrtine 18. in začetku 19. stoletja. Na slikah iz tega časa opažamo poteze, ki smo jih prej videli na Cebejevih delih. Ni znano, če je imel Cebej kakšne pomočnike ali učence. Slike, ki spominjajo na dela našega mojstra, so delo tistih slikarjev, ki so posnemali tako Metzingerjeva kakor Cebejeva dela. Mednje spadajo A. M. Fayenz, A. Tušek in J. Potočnik. Tuškova dela predstavljajo značilno slikarstvo poljudnejše smeri, ki ji ne moremo odrekati solidne pozno-baročne barvne obdelave in na več mestih spominja na Cebejeva dela. Zanimivejša je osebnost J. Potočnika. Ni znano, kje se je šolal, toda na svojih slikah s konca 18. in začetka naslednjega stoletja se močno naslanja na Metzingerjeva in Cebejeva dela. Nekaj Metzingerjevih podob je Potočnik tudi obnovil in kopiral. Vendar nas na tem mestu bolj zanima njegov odnos do Cebejevih del.

Zadnje Potočnikove slike so do neke mere podobne Cebejevim, kar lahko privede do napačnih opredelitev glede avtorstva. Tak primer sta sliki *sv. Angele Merici*, ki ju je Veider napačno pripisal Cebeju, a nista niti zgodnje Potočnikovo delo.⁴⁹ Na Cebejevo *Sv. Apolonijo* iz Dobravelj spominja slika iste svetnice iz atike stranskega oltarja pri sv. Florijanu v Ljubljani. Tudi tip starčevskega obraza in putte, kakršne vidimo na Cebejevi sliki *sv. Antona Puščavnika* iz Verda, je uveljavil Potočnik na svojih zgodnjih delih. Nerešeno je še vprašanje o predlogi, ki jo je Cebej nedvomno imel za svoj *Križev pot* iz Ajdovščine. Da gre za neznano grafično predlogo, dokazujejo ostali križevi poti iz druge polovice 18. stoletja. Tak tip križevega pota je naslikal

⁴⁸ Omenjena Cebejeva slika v Kutljevju in Bergantova slika Marija dobrega svetà, o. pl., 43 x 29 cm, ki je prišla v osiješki Muzej Slavonije že pred vojno. Njena prvotna pripadnost ni znana.

⁴⁹ Janez Veider, Slike v uršulinskem samostanu v Ljubljani, ZUZ, XX, 1944, p. 112, 132, št. 48, 221.

V. Metzinger,⁵⁰ pa tudi F. Bergant se kljub dokaj izvirni rešitvi na stiškem križevem potu ni mogel popolnoma izogniti predlogi, ki je bila na Kranjskem očitno precej razširjena.⁵¹ Križevi poti se med seboj največkrat razlikujejo samo po oblikovnih kvalitetah in po različni obravnavi ozadja, ki je ponekod nepomembno, drugod pa ga obvladuje narava ali arhitektura mesta. Nespremenjena ostaja vedno le figuralna skupina in zato jih je na prvi pogled težko ločiti od Cebejevega primera. Tak je npr. križev pot A. Tuška, ki je v fresko tehniko naslikan na zunanjsčini Križeve cerkve v Brezju pri Poljanah nad Škofjo Loko. Težko bi ločili zgodnja Potočnikova križeva pota od Cebejevega iz Ajdovščine, če ne bi bila podpisana ali samo datirana.⁵² Samo zgodnja Potočnikova dela do okoli leta 1800 so precej podobna Cebejevemu križevemu potu, pozneje, v 19. stoletju, pa so pri kvaliteti zašla v vedno večjo poljudnost in so ohranila samo še precej razrahljano figuralno skupino. Enako velja za preostala Potočnikova tabelna dela, ki se po letu 1800 vedno bolj oddaljujejo od Metzingerjevih in Cebejevih vzorov.

RIASSUNTO

Il contributo su Anton Cebej (nato ad Ajdovščina, 1722 — morto a Ljubljana ?, dopo 1774) è il primo di trattare più dettagliatamente il lavoro di questo pittore che si inserisce tra le quattro rappresentanti più importanti della pittura barocca di Lubiana (V. Metzinger, F. Jelovšek, F. Bergant). Cebej, il più giovane fra loro, conclude con le sue opere la corrente stilistica della pittura barocca, la quale hanno introdotto G. Quaglio con gli affreschi e V. Metzinger coi quadri ad olio. Sugli studi di Cebej non ne sappiamo niente. Le prime opere dimostrano lo studio da un pittore dell'orientamento popolare. In seguito, le opere degli anni cinquanta indicano l'influsso del pittore V. Metzinger. Dall'inizio degli anni sessanta si osserva l'influsso forte della pittura italiana precisamente quella veneziana. Nonostante gli influssi diversi il pittore rimase fedele ai suoi principi. Gli influssi erano soltanto un mezzo nella ricerca degli orientamenti nuovi in pittura. Accanto ai quadri religiosi che prevalgono si trovano alcune pitture del contenuto profano, le quali non sono conservate. Le fonti lo menzionano anche come ritrattista. Gli affreschi ed i quadri ad olio, cioè oltre ottanta finora constatate opere sono sparse in Slovenia ed Croatia vicina.

⁵⁰ Samo VII. postaja, Jezus pade drugič, iz nekega Metzingerjevega križevga pota je ohranjena v zasebni lasti v Ljubljani.

⁵¹ Na primer kompozicijska sestava figur, posebej pa rabelj, ki vleče Kristusa. II. postaja, Jezus sprejme križ.

⁵² Na primer Potočnikovi križevi poti v p. c. na Vinjem vrhu nad Šmarjelo na Dolenjskem (dat. 1781); p. c. Slape na Dolenjskem, nedatiran; ž. c. Semič (sign. in dat. 1800).



69 Anton Cebej: Povišanje sv. Križa, 1750. Vinica



70 Anton Cebej:
Petnajst priprošnjikov v sili.
Dvorje



71 Anton Cebej:
Bog oče. Vodice, župnišče. Izgubljena



72 Anton Cebej:
sv. Filip Neri, 1759. Kutjevo



73 Anton Cebej:
sv. Bonaventura. Ljubljana,
franciškanski samostan



74 Anton Cebej:
sv. Boštjan, ok. 1759. Moravče,
župnišče



75 Anton Cebej:
Sv. družina. Bistra, kapela sv. Jožefa



76 Anton Cebej: Marijina zaroka. Bistra, kapela sv. Jožefa



77 Anton Cebej:
sv. Boštjan, pred 1760. Log
pod Mangartom



78 Anton Cebej:
Krst v Jordanu, 1764. Letuš
pri Braslovčah



79 Anton Cebej.
Poveličanje evharistije, bandero.
Ljubljana, Narodna galerija



80 Anton Cebej:
Poveličanje evharistije, bandero.
Ljubljana, Narodna galerija



81 *Anton Cebej:*
Marija kraljica angelov, 1765. Drtija



82 *Anton Cebej:*
Marija z detetom, ok. 1765. Planina
pri Rakeku



83 *Anton Cebej:*
Poklon treh kraljev, 1770. Zagreb,
sv. Marija na Dolcu



84 *Anton Cebej:*
Janez Krstnik z materjo obiše
sv. družino. Ajdovščina



85 Anton Cebej:
 Marijino vnebovzetje, bakrorezna
 podoba Marijine bratovščine
 v Ljubljani



86 Anton Cebej:
 sv. Apolonija, 1768. Dobravlje



87 Anton Cebej:
 sv. Janez in Pavel, 1768. Dobravlje



88 Anton Cebej:
 Marijino vnebovzetje, 1769. Kopanj.
 Uničena



89 Anton Cebej:
Marijina zaroka, ok. 1765.
Planina pri Rakeku



90 Anton Cebej:
sv. Magdalena 1770. Zagreb,
Muzej za umjetnost i obrt



91 Anton Cebej:
sv. družina, 1774. Zužemberk.
Uničena.



92 Anton Cebej:
Smrt sv. Jožefa, 1774. Ajdovščina



93 Kompozicijska sestava Cebejeve slike sv. Florijana iz Narodne galerije, Ljubljana



94 *Anton Cebej*: sv. Florijan, prva polovica sedemdesetih let 18. st. Ljubljana, Narodna galerija



95 *Anton Cebej: sv. Leopold, prva polovica sedemdesetih let 18. st.*
Ljubljana, Narodna galerija