

ŽANRSKI MOTIVI PETERIH ČUTOV V ITALIJANSKEM SLIKARSTVU TER BERGANTOVI SLIKI PTIČAR IN PRESTAR

LEV MENAŠE, LJUBLJANA

Mali sliki Fortunata Berganta *Ptičar* (sl. 62) in *Prestar* (sl. 60) zavzemata v slovenski umetnosti prav posebno mesto. Z izjemo portretov in nekaterih stenskih slikarij v gradovih je posvetni motiv v našem slikarstvu vse do druge polovice devetnajstega stoletja zelo redko ohranjen — obe sliki sta izjemi tudi v samem Bergantovem delu. Izredni naturalizem pa jima v času, ko smo vajeni idealiziranja tako v večjem delu fresk kot v oltarnih podobah in končno tudi v večini portretov, zagotavlja popolnoma posebno mesto. In ne nazadnje je njuna usoda — še vedno sta morda najbolj tragičen plen tatvine v novejši slovenski umetnostni zgodovini — tista, ki nam ne dovoljuje, da bi nanju zlahka pozabili.

Zato ju je moral obravnavati ne le vsak Bergantu posvečen spis, ampak ju srečujemo tudi v številnih drugih delih o slovenski umetnosti. S svojim izrednim naturalizmom sta avtorje vedno znova presenečali, ker ikonografske razlage, ki je opravičevala npr. Jelovškov naturalizem na freskah na Sladki gori, zanju niso mogli najti. Tako sta ostali več ali manj nerazložljivi nepravilnosti v sicer jasnem umetnikovem razvoju.

Pa vendar se za analizo teh dveh del ponuja izjemno jasno, skoraj bi lahko rekli kar preveč očitno izhodišče. Sliki sta pár — po motivu, formalni obdelavi in naposled tudi po velikosti, obe merita 74 x 57 cm. Ne moremo si predstavljati, da bi v njunem času (*Prestar* je datiran v leto 1761) dve taki sliki nastali zgolj iz slikarjeve želje, da bi potomcem ohranil dva romantična lika iz ljubljanskega polsveta; še tako naturalistična upodobitev je morala služiti neki višji ideji, morala je presegati grobo registriranje vse preveč pomembne vsakdanjosti.

Tu pa se znajdemo pred novim problemom: v evropski baročni ikonografiji ne najdemo dveh Bergantovima ustreznih ilkov, ki bi imela kak simboličen pomen. Poznamo le serije štirih ali petih slik; torej sta Bergantovi deli nenavadni izjemi — ali pa le del danes nepopolne serije.

Možen odgovor nam daje Kukuljević-Sakcinski, ki na 29. strani svojega Slovnika umjetnika jugoslavenskih I omenja Bergantovo »maleno sliko nekog prosjaka na papiru« v Erbergovi zbirki, ki je danes izgubljena. Če ob vseh znanih netočnostih tega avtorja vendarle domnevamo, da je ta informacija pravilna, imamo opraviti že s tremi upodobitvami vsakdanjih likov, z dvema slikama in z domnevno risbo, ki je s prvima vsaj tematsko nedvomno povezana. Torej mogoče le gre za serijo, saj je risba lahko bila samo pripravljalna skica za tretjo sliko, ki je danes (tako kot končno tudi prvi dve) izgubljena ali pa mogoče z drugimi vred, o katerih ni sledu, sploh nikoli ni bila dokončana.

Odgovora na vprašanje, od kod naj bi bil Bergant dobil zamisel za takšno serijo, v Ljubljani ne moremo iskati; končno smo že poudarili, kako izjemno je mesto Ptičarja in Prestarja v naši umetnosti. Po znanih ugotovitvah dr. Ksenije Rozman o Bergantovem rimskem šolanju pa lahko svojo pozornost usmerimo v Italijo.

Žanr je ponavadi zadnja stvar, na katero pomislimo, kadar govorimo o italijanskem baročnem slikarstvu. Pa vendar je upodabljanje vsakdanjega življenja v italijanskem slikarstvu 17. in 18. stoletja povsem običajno. Pri tem ne mislim le na Caravaggia, ob katerem je že Wittkower opozoril, da pravzaprav ne slika pravega žanra, ampak le za aristokratsko rabo prirejeno — torej krepko polepšano — vsakdanje življenje, temveč na dve veliko bolj naturalistični smeri italijanskega slikarstva: na rimske bamboccianti in na neapeljske naslednike Ribere. Obe smeri bomo morali z Bergantom povezati — prve zlasti po formalni, druge zlasti po vsebinski plati njegovih upodobitev.

V času, ko je Bergant prispel v Rim, ta ni bil več tista velika metropola umetnosti, ki je zavzemala tako izredno mesto pod velikimi papeži 17. stoletja, zlasti seveda pod Urbanom VIII. Bil pa je še vedno dovolj vabljen za slikarje, ki so hoteli doseči kaj več v svoji umetnosti — zlasti če so prihajali iz tako izrazito proti Italiji usmerjenega mesta, kot je bila baročna Ljubljana. Ko je tak umetnik prispel v večno mesto, oborožen z verjetno ne preveč bogato podporo in z nekaj priporočilnimi pismi, ki naj bi mu odprla pot na akademijo sv. Luke (Accademia di S. Luca) in morda še h kakšnemu rimskemu plemiču, trgovcu ali cerkvenemu dostojanstveniku, se je kar hitro pomešal v množico umetniškega proletariata, ki se je zlival v Rim že od časa prvega velikega razcveta umetnosti na renesančnem papeškem dvoru. Vsi ti umetniki so bili prepuščeni več ali manj samim sebi in od njihove osebne iznajdljivosti je bilo odvisno, kako bodo preživeli svoje šolanje. Pot do bogatih palač jim je bila brez mogočnih zaščitnikov zaprta. Če so že slikali — in od česa drugega pač večinoma niso znali živeti —, so bili v veliki meri odvisni od skromnejših meščanskih kupcev in v 18. stoletju tudi že od prvih turistov v današnjem smislu besede, popotnikov tedaj zlasti angleškega rodu, ki so iz Italije želeli prineseti kak trajnejši spominek — morda portret ali pa tiplčno veduto —, pa niso imeli denarja ne za drage starine ne za to, da bi sliko naročili pri kakem priznanem umetniku.

Bamboccianti med temi revnimi umetniki zavzemajo posebno mesto. Beseda izvira iz italijanskega izraza »bamboccio«, kar pomeni »velik, krepak otrok«, pa tudi »butec«; to je bil vzdevek, ki so ga porogljivo Rimljani dali najpomembnejšemu med temi slikarji, Nizozemcu Pietru van Laeru, zaradi njegovega pokvečenega videza. Beseda »bamboccia-ta«, s katero so prezirljivo zametovali njegove slike in slike njegovih naslednikov, pomeni »otročarijo«. To je bila torej umetnost, ki je niso nikoli uradno priznali — Bellori jo je zaničeval, Andrea Sacchi se je nad njo razburjal in celo Salvator Rosa, ki ji sam ni bil zelo daleč, se je iz nje na dolgo in na široko norčeval. Pa vendar te sličice, ki so kazale vsakdanje prizore iz mesta in njegove okolice, nikakor niso šle slabo v denar: ne le meščanstvo, tudi plemenitaši so jih končno začeli kupovati kot nekakšno razvedrilo po utrujajoče bombastični »visoki« umetnosti. Pieter van Laer je postal celo član akademije sv. Luke, vendar je bil v tem izjema. Uspeh bambocciantov je le še bolj podžigal napade nanje, saj so »pravim« umetnikom odjedali v poznobaročnem Rimu vedno bolj redka naročila. Večina se jih nikoli ni mogla prebiti iz bede bohemskega življenja na Via Margutta in drugod v okolici španskega trga; svoje podobice so prodajali mešetarskim posrednikom ali pa so jih razstavljali na raznih sejmih ter se tako prebijali skozi življenje, dokler niso izginili v vrtncu velikega mesta — ali pa se vrnil v svoje domovine.

V začetku 17. stoletja so v njihovih vrstah prevladovali Nizozemci; kasneje so se jim pridruževali tudi drugi, zlasti podaniki svetega rimskega cesarstva, ki si je naposled opomoglo od tridesetletne vojne. Počasi pa je prišlo do tega, da tujci niso prihajali v Italijo samo kot učenci, ampak tudi že kot učitelji. Po smrti Urbana VIII. je bilo velikih papeških naročil skoraj konec in Sever je postal za italijanske slikarje veliko pomembnejši od njihove domovine. Njihovo delovanje na raznih koncih Evrope je pomenilo konec velikega baročnega rimskega stila, hkrati pa je omogočilo nastanek nacionalnih slikarskih šol, ki so po svoji kvaliteti Rim večkrat presegle in so zato nanj lahko vplivale. Tako je prišlo do tega, da je bil glavni rimski umetnik in princeps akademije sv. Luke v času, ko se je v Rimu šolal naš Bergant, tujec — Nemeec Anton Raphael Mengs. Drugi znameniti severnjak v večnem mestu je bil Anton Maron, ki je prišel tja leta 1755 in se je deset let pozneje poročil z Mengsovo sestro Terezo. Tako kot Mengs je bil tudi Maron pomemben portretist, od leta 1772 naprej pa je bil odgovoren za to, da so celo vrsto umetnikov pošiljali na šolanje v Rim. Ta je torej postal le prikladna stična točka za severne umetnine, kraj, v katerem so si izmenjali izkušnje in kjer so lahko dokončno izpilili svojo obrt — velike nove ideje pa v njem niso nastajale.

Ljubljana sama je ta razvoj zvesto odsevala. Najprej je vabila na delo italijanske umetnike, nato pa je svoje pošiljala na šolanje na jug. Bila je središče majhne, a še kar dobre slikarske šole; značilno je, da Bergant svojega stila v Rimu ni bistveno spremenil — ostal je v okviru severnjaškega, ne zelo slikovitega baroka, ki ga je lahko spoznal že pred odhodom v tujino. V Rimu je svoje znanje sicer razširil, vendar samo v obrtnem pogledu, zlasti pa s številnimi novimi motivi — cerk-

venimi in posvetnimi —, ki mu jih je kazalo novo okolje. Njegova dela nam dokazujejo, da je bil odličen učenec. Kljub grobosti sta *Ptičar* in *Prestar* zelo dobri deli; tudi portreti so izvrstni, ne nazadnje pa tudi verske slike, kot so *Žalostna mati božja* iz ljubljanske frančiškanske cerkve, *Sv. Jožef* iz Narodne galerije ali pa Pavšerjeva *Marija z otrokom*, ki kažejo, koliko je bil Bergant sposoben narediti.

Kaže pa, da slovensko okolje ni bilo pripravljeno na tak kvalitetni vrh. V Bergantovem delu iz teh let lahko zasledimo izrazito dvojnost: na eni strani imamo upodobitve, ki smo jih že omenjali in ki kažejo Berganta kot odličnega, izrazito »modernega« slikarja, medtem ko so na drugi strani sočasno nastajale podobe, kakršna je npr. *Sv. Ana z Marijo* z Rečice pri Bledu (nastala 1761, torej v istem letu kot oba žanrska lika), ki je s svojo shematizirano tako v formalnem pogledu (npr. oblikovanje draperije) kot v psihološki obdelavi likov (npr. standardni Marijin pogled navzgor) na popolnoma provincialnem podobarskem nivoju: slikar se je pač moral podrediti okusu okolja, za katero je slika nastala. Žal so zahteve tega okolja vedno bolj prevladovala in posledica je bila, da je Bergant počasi, a zanesljivo umetniško propadal. Edinole v slikah, ki jih je ustvarjal za zasebnike — med te sodijo brez dvoma tudi nekatere verske, nastale za privatne kapele ali pa kot naročila zasebnikov za cerkve —, se je lahko zares izkazal.

Portreti, žanr in nekatere verske slike nam povedo tudi marsikaj o tem, kakšne vzore je Bergant občudoval v Rimu. O vélikih rimskih portretistih tega časa tu ne bomo posebej govorili. Bolj nas bosta zanimala versko slikarstvo in žanr. Med slikarji, ki so vplivali na Bergantove verske podobe, moramo Murilla prav gotovo omeniti. Če primerjamo Bergantovo *Marijo z otrokom* (Ljubljana, Erzín, sl. 65) — motiv, ki ga je bolj shematično ponovil na sliki v škofjeloškem uršulinskem samostanu — z Murillovo *Madonno della Sedia* iz Woburn Abbey (sl. 63), takoj zapazimo izredno sorodnost kompozicije; res je Bergant s spremembo položaja Marijinih in otrokovih rok razrahljal kompozicijo, osnovni motiv otroka, ki se stiska k materi, pa je ostal nespremenjen. Seveda sta se spremenila tudi obraza — postala sta bolj »bergantovska«; vendar je na drugi sliki, na Pavšerjevi *Mariji z otrokom* (sl. 64), Marijin obraz izrazito nebergantovski — hkrati pa izredno soroden tistemu na Murillovi sliki; ujema se vse od las s prečo na sredi (motiv, ki v kasnejših Bergantovih delih izgine) pa do mehkega loka obrvi in značilnega senčenja okoli ust. Zanimivo je, da otrok sam ne deluje murillovsko, ampak bolj corregglovsko, saj ni nežen in zasanjan, temveč bolj vesel in živahen. Ta vpliv je še bolj spoznaven v sliki *sv. Jožefa* iz ljubljanske Narodne galerije, saj je način, kako je otrok posajen v Jožefovo naročje, zelo soroden enakemu motivu v Correggiovih delih iz okoli leta 1525.

Druge Bergantove verske slike so zanj čisto preprosto preveč značilne, da bi jim lahko iskali zanesljive vzore; take primerjave kaj zlahka postanejo rahlo komične. Tako o Murillu v zvezi z Bergantom ne moremo več govoriti, čeprav nam še neobjavljene Bergantove Brezma-

dežne vzbujajo misli na možne zveze z španskim slikarjem, ki je bil morda največji mojster tega motiva. Vsaj na eno sliko pa bi le še rad opozoril: na nenavadno kompozicijo angela in Kristusa, ki se pri Bergantu dvakrat ponovi: na sliki *Oljske gore* s Križne gore pri Ložu (sl. 67) in na prav tem motivu z Gore Oljke nad Polzelo. V prvem primeru je kompozicija izrazito višinsko poudarjena, v drugem pa glede na format slike manj. Obakrat pa sta postavitev figur ene nad drugo in serpentinasta linija, ki ju povezuje v formalno celoto, za naše oko lje dosti presenetljivi. Tak motiv je tako pri nas kot drugod precej redek. Iz Slovenije ga je Bergant lahko poznal, saj ga srečamo na sliki v škofjeloški župni cerkvi; vendar pa se to Francišku Rembu pripisano delo od Bergantovega tako formalno kot ikonografsko kar precej razlikuje. Verjetneje vzorec spet najdemo v umetnikovem rimskem šolanju: Mengs je na soroden način obdelal ta motiv v zbirki pasijonskih prizorov, ki jo je naredil za spalnico Karla III. v kraljevski palači v Madridu; tudi tam imamo opraviti z angelom, ki stoji za Kristusom in ga bodri — le da je kompozicija bolj trikotniška, saj manjka za Berganta tako značilna poudarjena vertikalna, pa tudi kelih ni na sliki. Še bolj je Bergantovi sorodna druga Mengsova kompozicija, *Jožefov sen* iz Dresdna; nad Jožefom je tukaj angel s poučno vzdignjeno levico, ki skupaj z draperijo daje sliki močnejši vzgon. Obe deli družijo z Bergantovim tudi to, da imamo vedno opraviti z le po dvema osebama, saj so tudi speči apostoli tako v madridski kot v obeh Bergantovih slikah opuščeni, medtem ko jih na domnevni Rembovi sliki najdemo; Bergant na svojih slikah torej nikakor ne razlaga na dolgo in na široko, ampak se osredotoči na glavni motiv.

Če temu tipu kompozicije sledimo še nazaj, naletimo še na dve slavni varianti: na Berninijevega *Habakuka* v rimski cerkvi S. Maria del Popolo in na sliko *Sv. Cecilija* Bernarda Cavallina (sl. 68), ki je nastala leta 1645 — torej dobrih sto let pred Mengsovima in deset pred Berninijevim delom. V nasprotju z drugimi je na neapeljski sliki (ki je danes žal ohranjena le kot osnutek v muzeju na Capodimonteju) vertikalna osrednje skupine angela in svetnice izrazito poudarjena — mučeniški venec v angelovi roki je soroden Bergantovemu kelihu —, in čeprav celota temelji na navpičnicah, so te že dopolnjene s cikcakasto povezanimi diagonalami. Tudi pogled Cecilije, uperjen v venec, se ujema s Kristusovim, ko ta v Bergantovem delu zre v kelih. Na splošno bi Bergantovo kompozicijo lahko označili kot kombinacijo Cavallinove in Mengsove; medtem ko je vertikalnost in motiv angela, ki drži v roki kelih, povzel po prvi, je motiv samega Kristusa bolj mengsovski. Dejstvo, da je Bergant Cavallinovo kompozicijo zelo verjetno poznal, je pomembno, saj moramo ob Bergantovih žanrskih podobah govoriti o odločilnem vplivu neapeljskega slikarstva; presenetljivo pa bi bilo, če bi se to odražalo le v dveh slikah. Poleg Cavallina samega — ki je resda živel in deloval zelo kratek čas, a je v neapeljskem slikarstvu zapustil zelo močan vpliv — sta bila Luca Giordano in Francesco Solimena tista umetnika, ki sta dala Neaplju zlasti v Avstriji sloves slikarskega središča. Tudi njune vplive bi lahko iskali pri Bergantu — Giordanovega npr. pri poznejši, zlasti v obdelavi glave dosti slikoviti

sliki *sv. Simona* s *Save* pri Litiji. Končno naj kot zadnjega izmed neapeljskih slikarjev omenim Sebastiana Conco, v prvi polovici 18. stoletja izredno slavnega, pozneje pa skoro popolnoma pozabljenega umetnika, ki tako kot prešnja dva poseblja tesne zveze med Neapljem in Rimom, saj je dosegel najprej velik uspeh v Neaplju, potem pa še v Rimu. Tu je postal princeps akademije sv. Luke in tako rekoč zadnji pomembni italijanski baročni slikar — seveda z izjemo Benečanov. Kariero je zaključil v Neaplju, kamor se je vrnil okoli leta 1752. Bergant ga torej vsaj v Rimu ni mogel osebno spoznati, prav gotovo pa je poznal njegovo delo. Mogoče je ravno Conca tisti, ki mu je dal predlogo za Jezusa na Pavšlerjevi Mariji; sorodne drže otroka, ki blagoslavlja, namreč v delu tega slikarja večkrat srečamo, npr. na *Madoni z otrokom* v neapeljski univerzitetni zbirki (sl. 66). Takoj pa velja pripomniti, da je ta motiv v izrazito eklektičnem italijanskem slikarstvu zelo pogost; tako je bil Conca sam pod močnim vplivom Marattija in Solimene ter seveda še mnogih drugih slikarjev in zato nikakor ne moremo trditi, da je na Berganta vplival prav on. Vsekakor pa našega slikarja lahko označimo kot za svoj čas značilnega eklektika, ki si je izposojal motive tako v starejšem slikarstvu kot pri najslavnejših sodobnih rimskih in neapeljskih umetnikih.

Na vprašanje, ali je Bergant tudi zares bil v Neaplju, zaenkrat ne moremo zanesljivo odgovoriti. Možnost za to v vsakem primeru obstaja, saj vemo, kakšen sloves je Neapelj imel kot pomembno umetniško središče; mnogi slikarji so iz Rima vanj odpotovali vsaj za krajši čas — ali zaradi uka ali pa tudi zato, ker so upali na nova naročila in zaslužek. Bergant bi bil prav lahko eden izmed njih, ni pa to bilo nujno, saj so bile zveze med mestoma tako tesne, da se je z neapeljsko umetnostjo prav lahko seznanil tudi v Rimu samem. Vsekakor pa nanj ni vplivalo samo neapeljsko versko slikarstvo, ampak tudi posvetna umetnost, ki je nastajala v tem mestu.

Tradicija te umetnosti je bila dolga in bogata. Glavni mejnik njenega razvoja je bila umetnost Giuseppeja Ribere, *Il Spagnoletta*, španskega slikarja, ki je v Neaplju dosegel največjo slavo. Njegovo slikarstvo je povezovalo špansko askezo z italijanskimi formalnimi vplivi — zlasti seveda s Caravagliom, pa tudi z Lodovicom Carraccijem; prvi je nanj vplival s svojim realizmom, drugi pa z značilno barvno tehniko. V Riberovi umetnosti so se v Italiji prvič pojavile značilne upodobitve asketskih likov, ki predstavljajo začetek tradicije slikanja t. i. filozofov in pesnikov, ki jim večkrat ne dajejo imena niti že tako skromni atributi, ampak le še tradicija. Vedno gre za doprsne moške like, ki z izrazito mimiko gledalcu predstavljajo svoja čustva — včasih jokajo, včasih se smejejo, doživljajo ekstazo ali obup. Vsi ti liki na nas, vajene slovesnih Rembrandtovih upodobitev, ne delujejo posebno filozofsko, ampak bolj kot osebe z neapeljskih ulic, ki se nam predstavljajo v svojih vsakdanjih čustvenih izlivih. In res: kmalu ne srečamo več naslovov »Filozof« ali »Pesnik«; nadomestili so jih napisí, ki nam slike predstavljajo kot upodobitve »petih čutov«.

Razvoj ikonografije petih čutov v zahodnoevropski umetnosti nam danes ne pomeni več samo razvoja nekega posameznega motiva, am-

pak nam na samosvoj način ilustrira osvobojanje celotne evropske misli iz srednjeveških verskih spon v popolno posvetnost 18. stoletja. Je torej nekakšna velika vzporednica razvoju, ki smo mu pravkar sledili v Neaplju 17. stoletja, razvoju od Riberovih asketskih menihov do popolnoma vsakdanjih likov kasnejših ciklov, ki so naposled dosegli za tak motiv že prav monumentalne mere — kot nam priča znameniti *Ključavničar* iz Dulwicha v Londonu. Glavne mejnike tega razvoja moramo na hitro označiti.

V srednjem veku so čuti vedno pomenili negativno plat človeške osebnosti; Hieronim jih je primerjal z dirkajočimi konji, ki jim duša-kočijaž drži vajeti — če popusti, seveda nujno sledi katastrofa. Sv. Avguštin je trdil, da čuti ne morejo pomagati pri iskanju boga — za to je potrebno notranje doživetje. Vse to so bile ideje, ki niti niso izvirale iz srednjega veka, ampak iz znanih antičnih nasprotij med epikurejci, ki so trdili, da nam čuti edini posredujejo resnico, in Platonom, ki je menil, da nam čuti posredujejo le mnenja, da pa samo razum lahko prodre do bistva. Srednji vek je to njegovo mišljenje sprejel več ali manj nespremenjeno, saj se je popolnoma skladalo s krščanskim odnosom do sveta.

Renesansa je bila s svojo posvetnostjo veliki mejnik v razvoju našega motiva, vendar pa nikakor ni mogla dokončno odpraviti nasprotja med grešnimi čuti in božansko dušo, saj še v 17. stoletju poznamo upodobitve, ki enačijo alegorije petih čutov z grešnim življenjem. Vendar pa je veliki razvoj znanosti opravil svoje in Locke je s svojo primerjavo — človek je kot bel list papirja, na katerega čuti pišejo izkušnje — zaključil ta razvoj. V 18. stoletju s čuti niso več povezani versko-moralni problemi, ampak jih najraje omenjajo v erotičnih pesmih, kot je bila *L'art de Jouir* La Mettriea, ki je izšla v Amsterdamu leta 1752.

Likovna umetnost je temu razvoju zvesto sledila. Ilustracije petih čutov so v srednjem veku redke in povsem alegorične. Skladno s Hieronimovo mislijo in njenimi kasnejšimi izpeljankami, kot je bila tista v *Anticlaudianu* Alana de Insulis iz okoli leta 1202, so se ponavadi omejevale na različne upodobitve petih konj. 16. stoletje je alegorijo sicer obdržalo, vendar je postala posvetna in verski elementi so se umaknili v ozadje — včasih prav dobesedno, npr. v grafični seriji Martina de Vosa iz okoli leta 1575, kjer imamo v ozadju alegorije vida prizor boga, ki Adamu in Evi kaže rajski vrt, ali pa Kristusa, ki zdravi slepca, ipd. V tem času se je upodabljanje petih čutov omejevalo predvsem na tri bistvene sestavine: na personifikacijo, to je žensko osebo, ki jo tako dobro poznamo ne le iz likovne umetnosti, ampak tudi iz gledališča tega časa; na žival, ki jo je tradicija že od srednjeveškega Physiologa naprej povezovala z določenim čutom (npr. orla z vidom ipd.); in končno na atribut, ki pa že izvira iz vsakdanjega življenja — ogledalo za vid, lutnja za sluh ... število teh atributov seveda ni bilo določeno in v seriji Jana Brueghla st. v madridskem Pradu, slikah, ki pomenijo hkrati vrh in konec tega načina upodabljanja, lahko občudujemo skoraj brezmejno bogastvo predmetov, povezanih s tem ali onim čutom.

Atributi in določene kretnje ter drže personifikacije — kot npr. gledanje v ogledalo — so bili prvi posvetni elementi, ki so se prikradli na alegorične upodobitve čutov. Počasi so se jim pridružili žanrski prizori, kot kuhinjski prizor Aertsenovega tipa na upodobitvi okusa iz Brueghlovega cikla. Naposled pa je žanrski način povsem prevladal: najprej so bili taki prizori vsaj po svojem aristokratskem okolju še nekoliko povzdignjeni nad popolno vsakdanjost, kot vidimo v grafikah Abrahama Bossa po slikah C. J. Lamena. Vendar pa že tu opravila plemenitih upodobljencev niso prav nič izjemna: muziciranje, ljubimkanje ipd. Končno pa se umetnikom tudi upodabljanje imenitnega okolja ni več zdelo potrebno in tako pridemo do Brouwerjevih kmečkih slik in nazadnje do primerov, ko je okolje že povsem zanemarjeno ter skupno nadomesti en sam lik — kot v delih Teniersa ml. na Flamskem, Steena na Nizozemskem in neapeljskih slikarjev v Italiji. Ali so omenjeni slikarji ta tip petih čutov razvili sami ali pa ga uvozili s severa, je težko reči; vsekakor pa so ga v svoji vedno večji težnji po profanizaciji z veseljem sprejeli, saj je navadnega človeka veliko lažje upodobiti pri opravi, ki opozarja na enega izmed čutov, kot pa ga predstavljati v filozofski ali celo verski preobleki.

Tako so začele nastajati slike moških, upodobljenih ponavadi do pasu (v nasprotju s severnjaki, ki so svoje upodabljali večinoma v izrezu prek kolen), s pipo, kozarcem ali vrčem, kosom kruha ali listom papirja v roki; njihova oblačila so kaj malo ugledna, večkrat kar očitno najdena na smetišču; na glavi jim čepi širok klobuk, baretka ali kapa čudne oblike — ali pa so kar razoglati. So najrazličnejših starosti, čeprav taki okoli štiridesetih let prevladujejo, vsaj če jih presojamo z današnjimi merili. Včasih so veseli, včasih žalostni; na eni sliki gledalca na kaj opozarjajo, na drugi spet se zanj ne zmenijo. Vsem pa je skupno nekaj: so ljudje z ulice, pa naj bodo berači ali potepuški najemniški vojaki, ribiči ali na pol trgovci in obrtniki ter na pol tatovi in razbojniki. Slikar jih je na ulici spoznal in, če jih že ni povabil v svoj atelje, je prav gotovo kar na mestu samem naredil o njih številne študije.

Takih slik je nastalo v času Ribere pa nekako do Salvatorja Rose zelo veliko; kasneje se jih je veliko porazgubilo, pa tudi druge prej srečamo v muzejskih depojih kot pa v razstavnih dvoranah; več jih je v zasebnih zbirkah. Za te so tudi nastajale, saj so jih verjetno kupovali isti krogi, ki so se v Rimu zabavali nad bambocciatami: meščani in plemiči, ki so pač za spremembo želeli imeti v svojih »uradnih« zbirkah tudi kaj bolj lahkotnega. Morda je v kaki taki zbirki — ali pa na kakem sejmu — videl takšne slike tudi naš Bergant, si jih zapomnil in potem po njihovem vzoru naslikal v Ljubljani svoje žanrske podobe; mogoče pa jih je izdeloval celo že v Italiji in si z njimi služil denar za študij, saj — podobno kot njegovi portreti — niti *Pličar* niti *Prestar* ne kažeta na to, da bi bil imel ob upodabljanju teh motivov kakšne začetniške težave. Obe sliki sta kompozicijsko zelo podobni svojim neapeljskim »sorodnikom«; opis, ki je veljal zanje, bi se lahko nanašal tudi nanju. Ena od neapeljskih slik iz Museo di Capodimonte,

t. i. *Smejoči se filozof*, anonimno delo 17. stoletja, pa je *Prestarju* že prav presenetljivo podobna (sl. 61).

Tudi ikonografsko nam Bergantovi sliki ne zastavljata kakšnega posebnega problema. *Ptičar*, ki z levico zgovorno kaže na ptico v svoji kletki, simbolizira sluh; *Prestar*, ki si je na verjetno ne posebno pošten način pridobil priboljšek, predstavlja okus. Drugih treh sicer ne poznamo, vendar nam Kukuljevičeva omemba *Berača* da misliti, da je šlo za prvima sorodno podobo moža, ki bi utegnil v roki držati kak novčič — torej bi v tem primeru šlo za tip. Za preostala dva pa lahko sklepamo iz številnih drugih primerov: vonj bi bil lahko možak s pipo, vid pa morda že omenjeni sliki iz Capodimonteja sorodna upodobitev moža, ki drži v roki popisan kos papirja ali pa ga celo prebira — tako kot Steenov *Kronani* *govornik* v Münchenski Alte Pinakothek. Prva enačica se tu zdi verjetnejša, saj *Ptičar* in *Prestar* svoje atribute le kažeta in z njimi ničesar ne počneta. Ta razmišljanja pa seveda ostajajo le v meji domnev. Nobenega dokaza ni za to, da je Bergant svoj cikel dokončal, čeprav ga je očitno mislil nadaljevati.

Če smo že poudarjali sorodnosti med Bergantovimi in neapeljskimi upodobitvami glede kompozicije in ikonografije, pa se moramo ustaviti še ob očitni razliki: neapeljske slike so izrazito slikovite, Bergantove pa veliko bolj plastične.

Ob morfološkem razčlenjevanju smo seveda v Bergantovem primeru prikrajšani za barve. Vendar nam tudi razlike v odnosu do konture med njegovim *Prestarjem* in neapeljskim *Filozofom* lahko marsikaj povedo. Pri drugem z izjemo not na papirju ne najdemo ostre črte; zatemnjeni deli telesa se zlivajo s temnim ozadjem. Pri Bergantu je vsaka guba natančno izpeljana; značilna je primerjava rokavov pri njem in pri neapeljskem slikarju. Bergantovi so ostro in jasno izrisani, medtem ko se je Italijan zadovoljil z nekaj hitrimi, a odločnimi potezami čopiča. Tudi meja med upodobljencem in ozadjem je pri Bergantu popolnoma jasna. In za konec primerjajmo še oči obeh likov: Italijan je obraz zakril s senco klobuka, izpod katerega nas možak sicer opazuje, a nam njegov pogled ostaja precej prikrit; že spet je slikarju zadostovalo nekaj hitrih potez. Bergant pa ne pozabi na noben detajl okoli povsem osvetljenih oči, ne na gubice ne na odsev svetlobe na šarenicah. Ta način slikanja ga je sicer prikrajšal za učinkoviti razbojniški izraz, ki ga je s senco na obrazu lahko pričarati, vendar ga je uspešno nadomestil: *Prestar* nas gleda popolnoma postrani in z rahlo priprtimi očmi — da manjkajočega zoba (v čemer pa ga Napolitanec še krepko prekaša) niti ne omenimo.

Na vprašanje, kako je ob vseh drugih sorodnostih le prišlo do teh razlik, sta možna dva odgovora, ki se dopolnjujeta. Prvič je Bergant iz Ljubljane odšel na pot kot izoblikovan slikar, ki se je kasneje v Rimu sicer tehnično spopolnil, vendar pa svojih osnovnih značilnosti ni več spreminjal — in v Sloveniji pred odhodom kakšnega posebno slikovitega slikarstva seveda ni mogel spoznati. Razen tega pa je tudi v Rimu samem živel v krogu umetnikov, zlasti Nizozemcev in Nemcev, ki so imeli njemu sorodne umetniške ideje. Slike, ki so v njihovih deže-

lah nastajale pred letom 1750, so bile le redko zares slikovite — slikarjev, kot je bil Rembrandt, je bilo le malo; v Avstriji npr. so vsa pomembna slikovita dela, zlasti Maulbertscheva in Kremser-Schmidtova, nastala po tem datumu. In ne nazadnje je v času Bergantovega šolanja v Rimu vladal Anton Raphael Mengs, umetnik, čigar delo je temeljilo predvsem na črti. Bergant torej ni imel nobenega vzroka, da bi bistveno spreminjal svoj stil in ni čudno, da je motive, kot so bile Murillove verske slike ali pa neapeljski žanr, povzel na način, ki ga je bil vajen iz mladosti in ki je prevladoval tudi v njegovem rimskem okolju.

Zadnjega vprašanja — za koga naj bi bile Bergantove slike nastale — žal dokončno še ne moremo rešiti. Verjetno je šlo za katerega izmed Bergantovih plemiških podpornikov, saj motiv sam v njihovih krogih nikakor ni bil neznan. To nam dokazuje podatek v inventarju zapuščine Wolfa Daniela Erberga z dne 15. julija 1783, ki ga hrani Arhiv Slovenije v Ljubljani. V inventarju Dola so v eni od dveh sob, ki sta bili glede na število in raznovrstnost v njih hranjenih slik nekakšna kabineta umetnin, omenjene »5: lange bilder, die 5 sinne vorstellend«, pet dolgih slik, ki predstavljajo pet čutov. Čeprav se ta podatek ne more nanašati na Berganta, pa dokazuje, da je bila tematika pri nas znana in nam poleg tega odpira zanimivo možnost sklepanja, ki pa se žal opira le še na podatek, da je bila Bergantova risba berača nekoč v Erbergovi zbirki. Glede na poudarjeno obliko teh slik bi bilo mogoče, da bi šlo za kopije že omenjenega cikla Jana Brueghla st., ki so jih zaradi njihove slave zelo veliko kopirali. Če je Bergant take slike pri Erbergu videl, mu je morda prišlo na misel, da bi jim kot v nasprotje izdelal serijo petih čutov na žanrski način in tako pokazal, česa se je v tujini še naučil.

Čeprav s tem Bergant v evropskem merilu ni naredil ničesar novega, saj so take slike v Neaplju nastajale že sto let pred njegovim časom, pa je s tem, da je njihovega duha uspešno prenesel na slovenska tla, dodal slovenski umetnosti res drobno, a zato nič manj pomembno potezo.

LITERATURA

Iskanje literature za italijansko žanrsko slikarstvo predstavlja kar velik problem, saj je to območje ostalo vse do danes skoraj popolnoma neobdelano. Zato sem moral v glavnem uporabljati splošna dela, kot sta Wittkowerjevo ali pa Bellonzijevo; edino bolj specialno delo je bil katalog razstave bambocciantov, ki pa je po obsegu in vsebini dosti skromen. Podobne težave sem imel z neapeljskim slikarstvom, ki enotne obravnave ni doživelo že od de Rinaldisovega dela iz leta 1929, čeprav serija člankov raznih avtorjev v občudovanja vredni zbirki Storia di Napoli to praznino uspešno zapolnjuje — le da žal verjetno nikoli ne bodo izšli skupaj v eni sami knjigi. Od druge literature bi rad končno opozoril še na delo Louise Vinge, ki zapleteno snov obravnava na izredno jasen in inteligenčen način.

Na tem mestu bi se za pomoč in nasvete pri delu rad zahvalil dr. Kseniji Rozman iz ljubljanske Narodne galerije in dott. Salvatoru Abita iz neapeljskega Museo di Capodimonte.

Rudolf Wittkower: *Art and Architecture in Italy: 1600—1750*, Harmondsworth 1969

Fortunato Bellonzi: *Pittura Italiana* (4. del), Milano 1960

Aldo de Rinaldis: *La Pittura del Seicento nell'Italia meridionale*, Firenze 1929

Raffaello Causa, La Pittura del Seicento a Napoli dal Naturalismo al Barocco, *Storia di Napoli*, V/2, Napoli 1972

Oreste Ferrari, Le Arti figurative, *Storia di Napoli*, VI/2, Napoli 1970

Nicola Spinosa, La Pittura napoletana di Carlo a Ferdinando IV di Borbone, *Storia di Napoli*, VIII, Napoli 1971

Giuliano Briganti: *I Bamboccianti*, Roma 1950 [rk]

Giancarlo Sestieri, Contributo a Sebastiano Conca I, II, *Commentari*, XX/4 in XXI/1—2, Roma 1966 in 1970

Razni avtorji: *Soprintendenza alle Gallerie della Campania, Acquisizioni 1960—1975*, Napoli 1975 [rk]

Hans Kauffmann, Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, *D. Freyeb. zb.*, Breslau 1943

Chu-tsing Li: *The Five Senses in Art, An Analysis of its Development in Northern Europe*, State University of Iowa, 1955 (tipkopic disertacije)

Louise Vinge: *The Five Senses, Studies in Literary Tradition*, Lund 1975

Dieter Honisch: *Anton Raphael Mengs und die Bildformen des Frühklassizismus*, Recklinghausen 1965

Razni avtorji: *Artisti Austriaci a Roma dal Barocco alla Secessione*, Roma 1972 [rk]

Anica Ceve: *Fortunat Bergant, 1721—1769*, Ljubljana 1951 [rk]

Ksenija Rozman, Rimsko šolanje slikarja Fortunata Berganta, *Sinteza*, 24, 25, Ljubljana 1972

SUMMARY

Two small paintings by the Slovene painter Fortunat Bergant (1721—1769), *The Bird-catcher* and *The Man with a Pretzel*, have a very special position in Slovene art because of their fate — they belong to the most precious stolen paintings in Slovenia — and also because of their still unexplained contents. After the ascertainings of Dr. Ksenija Rozman about Bergant's schooling in Rome had been published (*Sinteza* 24, 25, Ljubljana 1972), they offered a persuasive possibility to find the models for both works in Italy. It proved possible to connect them with the five senses series which had been appearing in the 17th century Naples.

The paintings mentioned above are series which, in a way very similar to that of Bergant, show busts of men belonging to lower social classes. Each of them represents with a characteristic gesture or attribute one of the sen-

ses. In our case the objects with which Bergant's figures stand in front of us — the pretzel and the bird in a cage — are characteristic enough for us to mark them as allegories of taste and hearing. Unfortunately other paintings from Bergant's cycle are lost, still there is one source that enables us to determine — presumably at least — another one, *The Beggar*, who might represent the touch.

The already mentioned schooling of the artist in Italy, as well as the extreme iconographic similarity of both figures with those of Naples, which he could have seen also in Rome, provide the possibility to mark them as clear, although late, descendants of the kind of painting which was in the 17th century Naples, full of Ribera's tradition, extremely popular.

Although the iconographic relationship is clear, the morphological analysis of both paintings showed that Bergant only followed the Naples painting as far as the contents are concerned, but not also the form. By his origin as well as by the environment which absorbed him in Rome he was an heir of the northern art, which was founded primarily on the line; the shade, which very often hides the line completely in Naples, never became his way of painting, just as he could never reconcile himself to omit a detail in order to achieve a more unitary composition.

At this point an interesting question arose: which other artists influenced Bergant during the time of his Roman schooling. Anton Raphael Mengs, the main Roman painter of the period, certainly provided one of the most important influences; this can among others be noticed on Bergant's painting *The Mount of Olives at Križna gora near Lož*. But we can find other models for this painting, as for example the well-known *St. Cecilia* by Bernardo Cavallini, the sketch of which is kept in the Museo di Capodimonte in Naples. Among other influences especially that of Murillo should be mentioned, as his *Madonna della Sedia* in Woburn Abbey provided the model for at least two Bergant's paintings of *Madonna with Child*.

All this told, we can characterize our painter as a typical eclectic who could deliberately choose his motifs from the best masters that he came to know during his schooling, and so enriched Slovene art with many an interesting detail.



60 *Fortunat Bergant: Prestar. Nahajališče neznano*



61 Neznan slikar, Smejoči se filozof. Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Napoli



62 *Fortunat Bergant: Ptičar. Nahajališče neznano*



63 *Bartolomé Esteban Murillo: Madonna della Sedia. Woburn Abbey, zbirka vojvode Bedfordskega*



64 *Fortunat Bergant: Marija z Jezusom, Pavšler, Kranj*



65 *Fortunat Bergant:*
Marija z detetom. Erzin, Ljubljana



66 *Sebastiano Conca:*
Madona z otrokom. Univerzitetna
zbirka, Napoli



67 *Fortunat Bergant:*
Kristus na Oljski gori.
Križna gora pri Ložu



68 *Bernardo Cavallini:*
sv. Cecilija (osnutek). Museo
e Gallerie Nazionali di Capodimonte,
Napoli