

»Poiskati jo moramo in zvezati.«

Toda nihče se ni ganil. Stali so ko otrpli od groze pred žensko, ki hodi kdovekod in kuje blazne naklepe.

Tedaj so jo zagledali na spodnjem klancu. Prišla je iz vasi; zdelo se je, da bo krenila navzgor, proti hiši, a je samo za hip okrenila glavo v tisto smer, nato je zavila proti gmajni.

»Kdo gre z menoj?« se je oglasil Močilar.

»Pustite jo!« je rekla Košanka. »Pustite to meni! Kdo vzame otroka?«

Tekla je po stezi skozi Mejačev vrt, preplezala zid, naredila ovinek, da je prišla Rozalki naproti.

Norica se je ustavila pred njo. Ko jo je spoznala, se ji je trudno nasmehnila.

»Kam?« jo je vprašala Košanka.

»Po fanta,« je rekla. »Skrili so mi ga,« se je nevarno pomračila, »a jaz ga bom kljub temu našla,« se je hkrati zasmejala.

Košanki se je milo storilo pri srcu.

»V grapi ga ne išči,« je težko spravila čez tresočče se ustnice, »v grapi ga ni. Jaz sem ga videla. Proti trgu je šel. Pojdi z menoj, pa ga bova našli.«

Rozalka jo je gledala nekaj trenutkov, kakor da ji ne zaupa. Nato se je zasmejala in krenila v klanec, ki je vodil proti trgu. Hodila je tako naglo, da jo je Košanka s težavo dohitevala.

»Ne bo me več tepel,« je med potjo zamrmrala predse.

»Kdo te ne bo več tepel?«

»Lukež. Ubila sem ga...«

Košanka se je pokrižala in začela tiho moliti. Od groze in od žalosti so ji vrele solze po licih.

FRANCE STELÈ

SLIKAR FRANC KAVČIČ

S pridobitvijo za svoj klasicizem značilne slike »Fokion in žena« in večjega števila risb za Narodno galerijo v Ljubljani (oboje po zaslugi in darežljivosti predsednika g. dr. Fr. Windischerja) je postal končno dobrih sto let po smrti slikar Franc Kavčič (Caucig) za rojake umetnostno in življenjsko razumljiv pojav. S tem je bil tudi končno uvrščen v galerijo slovenskih slikarjev, čeprav ga doslej smatrajo za svojega razen Slovencev tako avstrijski Nemci kakor Italijani in Furlani, in čeprav se je tudi med Slovenci slišalo mnenje, da ga prav za prav ne moremo prištevati svojim. Vendar prav nič ne dvomimo, da si ga lastimo z večjo pravico kakor Furlani in Italijani, ker je dokazano, da izhaja njegov rod iz čisto slovenske

kmečke hiše v Volčah pri Tolminu, iz hiše, ki ima danes št. 24 in se imenuje po domače »pri Kavčiču«. V njegovem rodu, kolikor ga poznamo, ni neslovenske krvi. Njegov oče je bil branjevec v Gorici, torej je pripadal nižjemu sloju, in ni mogoče dopustiti domneve, da bi se bil raznarodil. Verjetno je, da je obvladal razen slovenščine tudi furlanščino kot drugi v Gorici najbolj razširjeni jezik in da je njegov sin Franc oba ta dva jezika vzel s seboj v svet. V šoli se je naučil italijanščine in nemščine, a se je kot inteligent, ki je najlepša leta svoje mladosti preživel v Italiji, po takratnem pojmovanju edino pravi materi umetnosti, v svojih zapiskih rad posluževal posebno italijanščine. Po svojem umetnostnem delu pa spada v dunajsko umetnostno ozračje, v katerem je imel aktivno vlogo kot učitelj akademije in kot njen ravnatelj. Prav dunajskega umetniškega miljeja pa ni mogoče priznati za posebej nemškega, ampak za avstrijskega, s tem pa tudi v veliki meri za mednarodnega. Kakor so na Dunaju enakopravno z Nemci sodelovali Italijani in Slovani ter nekoliko prej posebno Nizozemci, tako mu pripada tudi Kavčič. Narod, kateremu pripada po rojstvu, si ga torej z vso pravico tudi lasti. Po stari tradiciji, ki jo je zabeležil Kukuljević, je bil Kavčič vešč slovenščine in se z Langusom, ko je bil na Dunaju, tudi slovensko razgovarjal. Tudi se je kot rojak zavzel zanj, ko ga niso hoteli sprejeti na akademijo, ker je bil prestar. Kavčič mu je pomagal k sprejemu in ga navajal, kako naj se vežba s kopiranjem po galerijah in z risanjem po antikah. Tako je mogoče vsaj do neke mere smatrati Kavčiča tudi za učitelja Matevža Langusa in se ž njim vsaj posredno uvršča tudi v slovensko umetnostno zgodovino. Pozabiti pa ne smemo tudi, da je bil vprav Kavčičev čas tisti čas, ko je po Jožefu II. centralistično usmerjeni Dunaj postajal vse bolj privlačno zbirališče vseh kulturnih sil države posebno tudi iz Slovenije in se prav v takrat močno popularnem dunajskem grafičnem krajinarstvu in vedutarstvu odlikujejo trije Kavčičevi rojaki, Ljubljancana Karl Schütz in Jan. Ziegler in Gorenjec Lovrenc Janša. Kavčiča in Janšo si slovenska umetnostna zgodovina in narodna galerija nedvomno lahko lastita kot dva, za njihov čas in za delež Slovencev na umetnosti te dobe značilna pojava.

Življenje in delo Kavčičevo doslej še ni zadosti kritično obdelano. Vemo le, da je bil rojen v Gorici 3. XII. 1762, da je bil dvakrat po več let v Italiji in da je zadnjih trideset let svojega življenja preživel na Dunaju kot korektor, profesor, svetnik in ravnatelj umetnostne akademije ter da je umrl 18. XI. 1828. Ker nas zanima v prvi vrsti Kavčičev umetnostni razvoj in značaj njegovih del, se odrekamo življenjepisnim podrobnostim ter skušamo razumeti njegov pojav predvsem v okviru sodobne umetnosti in njegovih umetnostnih nazorov. V tem oziru so najvažnejše stopnje oblikovanja njegove umetniške osebnosti in sloga, ki se izraža v njegovem delu, mladostno šolanje na dunajski umetnostni akademiji, dvakratno bivanje v Italiji, posebno več let v Rimu, in njegovo učiteljsko delovanje na Dunaju.

Časovno sta prvi dve dobi še nekoliko nejasni. Poročila pravijo, da je prišel s 16 leti na Dunaj, kar bi bilo l. 1778, in je tam ostal 4 leta, torej do l. 1782. Majhna razlika se pokaže že v tem, da je bil baje 19 let star, ko je odhajal prvič v Italijo, in bi to bilo l. 1781, Tietze pa ima iz neznanega vira celo l. 1779. Nekako 2 leti je bil v Bologni, nato pa odšel v Rim, tam ostal več let in se po sedmih letih vrnil na Dunaj. Mnogi razlagajo to tako, kakor da je bil sedem let v Rimu. Kukuljević, na katerega se ti opirajo, pa pravi, da je ostal po vrnitvi iz Rima 4 leta na Dunaju in l. 1791 drugič odšel v Italijo, kjer je ostal 5 mesecev v Mantovi, 5 let in pol pa v Benetkah. Na Dunaj se je vrnil l. 1797. Če sta ti dve letnici točni, se je vrnil prvič iz Italije l. 1787, odhajal pa bi bil v Italijo l. 1780, kar v splošnem še ustreza približno 19 letni starosti, morali pa bi premakniti za eno leto nazaj tudi začetek njegovih študij. Sicer pa se tako nesoglasje poročil za eno leto javlja tudi pri njegovem drugem povratku na Dunaj in je verjetnejša l. 1796, ker je takrat nastopil že kot korektor na akademiji. V zvezi z njegovim bivanjem v Rimu pa je posebno važno poročilo Goethejevo, ki je srečal Kavčiča v zimskih mesecih l. 1786/1787 v umetniški družbi v Rimu. V splošnem velja za njegovo prvo bivanje v Italiji čas od 1780 do 1787.

Glede njegovega šolanja na akademiji nimamo nobenih podrobnejših podatkov; iz Kukuljevićevega poročila pa, da ga je grof Filip Kobenzl priporočil ravnatelju galerije v Belvederu in je tam vsa svoja akademska leta risal in kopiral slavne umetnine renesančnih slikarjev, lahko sklepamo, da se je že njegovo šolanje vršilo v duhu klasicističnega umetnostnega ideala. Ta je bil takrat že splošno veljaven, saj je bil istočasno po istih načelih vzgojen tudi v Ljubljani slikar Janez Potočnik. Utrdil pa si je svoj umetnostni nazor nedvomno v Italiji, kjer je v Bologni risal po renesančnih slikarjih, antikah in nagih figurah (akt) ter v Rimu nadaljeval s tem ukvarjanjem, zraven pa slavne spomenike in pokrajine pridno posnemal z risbo in tušem. Posebno važna je bila zanj umetniška družba, v kateri je v Rimu občeval. Ker se je zadržal poldrugo ali dve leti v Bologni, moremo domnevati, da je prišel v Rim tekom l. 1781, najkasneje 1782. Takratni Rim pa je bil žarišče sodobnega evropskega umetnostnega življenja. Že od časov renesanse sem je od 1. pol. XVI. stol. dalje ves evropski sever in zapad težil v Italijo in jo priznaval za umetnostno ognjišče, brez katerega ni prave umetnosti. Celo tako bistveno severnjaški umetnik, kakor je bil Pieter Brueghel, se ni mogel izogniti obligatni študijski poti v Italijo, čeprav se ji ni pokoril kakor drugi. Za srednjo Evropo je postala italijanska umetnostna orientacija kot izraz protireformacije posebno aktualna v XVII. stol. V dobi protireformacijskega baroka in gosposkega rokokoja se je Italija močno razbremenila, ker je nastalo mnogo središč drugod po Evropi, ki so njen pomen začasno celo zatemnila. Okrog srede XVIII. stol. pa je njen pomen zopet nepričakovano narastel in je zgodovina za pol stoletja še enkrat izročila usodo umetnosti Rimu.

Zgodilo se je to v zvezi z reakcijo na bujni, fantastičnih nagonov prekipavajoči barok in rokoko, ki sta umetnost končno odtujila naravi in temeljnemu zakonu posameznih ustvarjajočih in oblikujočih strok. Odkritje Pompejev in Herkulanuma in pa potreba, da se arhitektura organizira zopet na svojih prirojenih podlagah, sta osredotočila pozornost zopet na tisti vir napredka, ki je soustvarjal že v renesansi, na antiko. Nova smer se je opirala v kiparstvu in arhitekturi na pristne spomenike antike, v Pompejih in Herkulanumu, pa tudi v Rimu in Atenah, v arhitekturi tudi na renesančne teoretike, ki so že ob svojem času proglašali načelo čim strožje naslonitve na antično arhitekturno teorijo in prakso, v slikarstvu pa na klasične mojstre visoke renesanse. Palladio je s svojo smerjo praznoval zmago slavje nad genialnim Michelangelom, ki je iz teorije premaknil težišče ustvarjanja v umetnikovo osebnost. Michelangelo, Bernini in Rubens so tonili za obzorje novih umetnostnih teženj srede XVIII. stol., mesto njih pa so vzhajali Palladio, Raffael, narava in antika. Razumarstvo je nadvladalo nad ustvarjajočim temperamentom, osebno čustvovanje je spoštljivo umolknilo pred redom višje popolnosti. Osrednja osebnost, v kateri je našlo novo oboževanje antike svoj najpopolnejši izraz, je bil Nmec Winckelmann, ki je živel in deloval v Rimu in tragično umrl l. 1768 v Trstu. Njegov krog in antični spomeniki so bili tista privlačna sila, ki je naravnala pota umetnikov zopet v Italijo, posebno v Rim. Naglo so sledila drugo za drugim tudi dejstva, ki so tako praktično kakor teoretično budila zanimanje za antične spomenike. L. 1740 je prišel v Rim Piranesi in začel po svojih grafičnih posnetkih širiti znanje o antičnih spomenikih, l. 1741 je prišel v Rim utemeljitelj slikarskega klasicizma A. R. Mengs in se pridružil podobno usmerjenemu domačinu P. Battoniju, bratje Adam so začeli raziskavati in izdajati grške spomenike, l. 1755 so izšle Winckelmannove Misli o posnemanju grških umetnin v slikarstvu, l. 1765 njegova slavna Zgodovina antične umetnosti, l. 1766 pa nič manj slavni traktat Lessinga o duhu antične umetnosti, Laokoon. Teoretično sta se naslanjala Winckelmann in Mengs, ki sta tesno sodelovala, na prvega nemškega teoretika klasicizma A. F. Oeserja v Leipzigu, ki je vplival v tem smislu tudi na Goetheja. Vodstvo novega umetnostnega središča v Rimu je imel do smrti l. 1779 Mengs, ki je veljal za čuvarja čiste Winckelmannove dediščine. Pod vplivom rimskega kroga se je navdušil za klasicizem tudi utemeljitelj francoskega slikarskega klasicizma, Jacques Louis David, ki ji bil v Rimu od 1775 do 1780. Po Mengsovi smrti pa je igrala v družbi, ki je gojila Winckelmannove ideale, osrednjo vlogo Angelika Kauffmann, katera je tu in v Benetkah preživela čas od 1781 do 1807.

Tako je bil Rim, v katerega je prihajal začetkom osemdesetih let Kavčič, dejansko križišče obeh glavnih smeri umetnostnega klasicizma, nemške in francoske, Mengsove in Davidove. Dočim je postal po aktivnem revolucionarju Davidu francoski klasicizem propaganden in živ, čeprav je dogodke iz sodobnosti oblačil v antične toge, ter je naravnal

tok razvoja francoskega slikarstva preko Prud'hona in Ingesa k najizrazitejšemu slikarju in enemu izmed utemeljiteljev novega kolorizma, Delacroixu, je ostal nemški klasicizem predvsem doktrinaren: Izvor umetnostnih pobud in pouka more biti samo v svoji skladni lepoti neprekosljivi duh antike, o kateri je skoval Winckelmann krilatico »edle Einfalt und stille Grösse«. Naravo kot oporišče upodabljaajoče umetnosti je nadomestil v tej doktrini študij antičnih in poznejših »klasičnih« umetnin. Umetnik, ki hoče doseči popolnost svojih izrazil, mora študirati antične kipe, reliefe, slike na vazah, Raffaelove in Corregiove slike ter slike bolognske šole. V slepilu brezbarvne in slepe »bele« antike vidijo navdušenci te smeri oslepljeni od njenih marmorjev samo plastično obliko in proglašajo, da je vsa podlaga izraza risba. Tako se umikajo slikarski problemi v nemškem klasicizmu kiparskim, barva stopa v ozadje in samo še kolorira izrisane podobe, ki so v bistvu prizori, kateri se na reliefen način razvijajo pred zaprtim ozadjem. Sodobna doživetja oblačijo v antične dogodke iz mitologije in zgodovine, kakor bi se bali reči in doživetja, o katerih govorijo, imenovati s pravim imenom. Ta formalni purizem v slikarstvu vodi v suhost, umetnostno neresničnost. Višek razvoja, ki gleda svoj ideal v brezbarvnem kipu ali reliefu, pomeni Carstens, ki je preživel l. 1792 do 1798 v Rimu in v svojim vplivom celo generacijo nemških slikarjev odtujil pravemu elementu slikarstva — barvi.

Kavčič pripada že srednji generaciji klasicistov. Ko je prišel v Rim, je bil tam še živ spomin na Winckelmanna in Mengsa, David pa je komaj odšel nazaj v Pariz. Neposredno izročilo prve generacije pa je predstavljal Kavčičev poznejši dunajski tovariš, H. Füger, ki je bil, kakor Winckelmann, učenec Oeserjev in živel v Rimu od l. 1776 do 1783. Njega je Kavčič nedvomno še našel v Rimu, gotovo je tu spoznal tudi Angeliko Kauffmann in Goethejevega prijatelja A. W. Tischbeina, kateri je prebil v Rimu nekako isti čas, kakor on, od l. 1782 do 1787, ko je v Goethejevi družbi odšel v Neapel.

Ko je prišel jeseni l. 1786 Goethe v Rim, je bil Kavčič že popolnoma udomačen o tamošnjem miljeju. Prav lahko si ga predstavljamo v družbi umetnikov s Švicarjem Heinr. Meyerjem, ki se je zanimala za neznanega, pod izmišljenim imenom potujočega tujca takoj po njegovem prihodu v galeriji, in ga je z njo zbližal Tischbein. Tembolj pa ga domnevamo v družbi umetnikov in diletantov, ki jo je ustanovil J. Ph. Hackert, vpliven predstavnik klasicističnega krajinarstva, ki ga je zelo cenil tudi Goethe; to družbo je o Goethejevem času vodil dvorni svetnik Reiffenstein. Pri svojem obisku Frascatija pripoveduje Goethe o ti družbi, da se vsak večer, ko se gospodinja poslovi, zbere in pregleda liste, ki so jih čez dan po naravi narisali, in jih vzajemno kritizira. »O tem govore, če ne bi bilo mogoče predmeta ugodneje zajeti, če je karakteristika posrečena, in sploh o tistih splošnih zahtevah, o katerih je mogoča sodba že pri prvem osnutku.« Če jim zmanjka tega gradiva, pa čitajo iz Hackertove zapuščine in iz Sulzerjeve teorije.

Goethejevo poročilo o družbi umetnikov in diletantov, ki riše po naravi, nedvomno stare spomenike in pokrajine, nas nehote spomni tistih stotin Kavčičevih risb iz Rima in okolice, ki jih hrani knjižnica dunajske umetnostne akademije in od katerih ima značilne primere sedaj tudi Narodna galerija v Ljubljani. Važno za nas je posebno, da je bila ta družba pod vplivom Hackerta; ta je vplival tudi na J. Chr. Reinharta, ki je bil od l. 1789 v Rimu in v katerega delu so Kavčičevim sorodne poteze. Tako moramo tudi Kavčiča kot risarja krajinskih motivov in vedut prišteti krogu Hackerta, kateremu pripada po risarskem načinu in motiviki Kavčiču tudi sorodni Poljak, Jan Chrystian Kamsetzer, ki je l. 1780/82 potoval in risal po Italiji. Splošni značaj del te smeri je zelo trezno, predvsem motivno zanimivo podana krajina in veduta, v kateri ima prvo vlogo narava, posebno pa razvaline starih spomenikov.

Goetheju se moramo zahvaliti tudi, da poznamo še nekaj drugih imen iz Kavčičeve rimske družbe ob času njegovega obiska. Poleg Kavčiča omenja dvakrat v zvezi z njim Tirolca Schöpfa, dalje dva Schütza, Weitscha, Schmidta, Meierja in druge.

V Rimu se je pod vplivom Winckelmannovega izročila Kavčič končno razvil v izrazitega klasicista. Zgodovinska snov iz antične, mitološke in svetopisemske davnine mu je glavno, zraven pa komponira tudi cerkvene slike. V stotinah listov ohranjeno gradivo nam kaže, da se njegov študij opira predvsem na Raffaela, Corregia in bolognske mojstre, marljivo študira antične umetnine v celoti in v podrobnostih, v izrazu, kompoziciji, obleki, dekoraciji in predmetih življenjske porabnosti. Naravo študira samo v pokrajini in spomeniški arhitekturi ter v aktu, ki ga porablja tudi pri izdelovanju svojih velikih kompozicij. Riše pa po ohranjenih listih sodeč samo moško telo, dočim žensko študira izključno po antikah. Delo samo priča, da se pogloblja v študij antične mitologije in zgodovine, in nam je brez znanja s teksti velik del ohranjenih velikih kompozicij danes sploh nerazumljiv.

Na Dunaju je Kavčič nadaljeval z risanjem po naravi. Vendar se je tu njegovo delo zaradi pomanjkanja antičnih arhitektur, ki bi ga zanimalo, osredotočilo bolj na pokrajino in njeno, včasih že skoraj romantično motiviko. V devetdesetih letih je bil še enkrat v Italiji, vendar se zdi, da v njegovem razvoju ne pomenja to bivanje v Italiji nič bistvenega. Od l. 1796 dalje do smrti je živel na Dunaju kot umetnik in predvsem učitelj, ki se je strogo držal akademične klasicistične metode, po kateri je zrastel sam v uvaževanega umetnika: Antika in veliki mojstri renesanse so oporišče vsakega umetnostnega napredka; kjer ni originalov, da bi se mladi umetnik učil ob njih, jih nadomeščajo posnetki v gipsu in grafičnih tehnikah; akt je pomožna stroka, po kateri more umetnik izpopolniti to, kar se je naučil ob antiki in renesansi, oziroma gipsu in grafičnih posnetkih; točna risba je vse, umetna kompozicija daje življenje umetnini, barva pa pomeni samo zadnje nebstveno dopolnilo (prim. k temu debato s Sutterjem).

V Italiji je bil Kavčič v krogu enako usmerjenih ljudi in posebno v rimski družbi nedvomno v svojem pravem elementu. Na Dunaju pa je bilo ozračje kljub klasicistični usmerjenosti akademije pod Függerjevim, Zaunerjevim in Kavčičevim vodstvom že bistveno drugačno. Hladni in pogosto mračni sever ni dopuščal, da se prav udomačijo arkadični in bukolični ideali klasicističnih razpoloženj, in je zanj nepokvarjena narava vedno imela tisto globljo, duhovno zasidrano pomembnost, ki se ji je človek pod razkošnim južnim soncem lahko vsaj začasno odrekel, da zadovolji svojo sanjo o nekem idealnem svetu izumetničenih harmonij. Tudi Kavčič, ki je imel v vodilnih tovariših na akademiji stare rimske gojence in tovariše, je zašel v ta precep in je tu gledal naravo že drugače kakor v Italiji. Tu ne riše več arkadičnih razpoloženj parkov in gajev, tudi ne več arheološko zanimivih razvalin, ampak čisto naravo gozdnate dunajske okolice Wienerwalda in Pratra, in se že kar približuje tistemu duhu, v katerem je ustvarjal novo resničnostno podobo sveta romantični realizem. Manjka pa K. nekaj, kar je za dosego romantičnega ideala posebno važno, temperament; tudi kadar je njegovo delo po motivu najbolj romantično, je izraz suhoparen, objektivno, ne subjektivno stvaren.

Tudi na akademiji sami je imel Kavčič poleg klasicistov Winckelmannovega nasledstva tovariše popolnoma drugačnega kova, tako predvsem svojega slovenskega rojaka Lovrenca Janšo; še bolj pa je novi duh prodiral izven akademije in silil vanjo po mladih ljudeh, ki v akademičnem, klasicističnem učnem sistemu niso videli več pravega smisla. Tako se je Kavčič po globlji logiki zgodovinskega razvoja na Dunaju naenkrat znašel med voditelji stare, že odmirajoče generacije, ki jih mladina z vso vnemo naskakuje in sega njen odpor proti vzgojnemu sistemu, ki ga akademija zastopa, tako daleč, da n. pr. član Bratovščine sv. Luke, Josef Sutter, kakor pripoveduje v pismih na svoje prijatelje v Rimu, praznuje god ustanovitve bratovščine, dne 10. julija vsakega leta s tem, da sežiga študijske risbe po osovraženih akademičnih učiteljih Függerju, Kavčiču, Maurerju in Schmutzerju in grafične posnetke po tistih umetnikih preteklosti, katere ti hvalijo kot zgledne.

Kavčičevim klasicističnim idealom nasprotna fronta se je zbrala okrog poznejšega voditelja nazarenske smeri Friderika Overbecka, ki je prišel l. 1806 na dunajsko akademijo. Odpor proti akademičnemu pouku, ki smo ga zgoraj označili, pa tudi razlogi, izvirajoči iz svetovnega nazora mlade romantične generacije so povzročili odpor. Svetovno nazorno je bil namreč klasicizem zunanji znak odvrčanja zapadnoevropskega človeka od idealov krščanstva, kar se javlja tako v prosvetljenstvu kakor v francoski in z njo zvezanih drugih revolucijah Kavčičeve, socialno, zgodovinsko in svetovno nazorno izredno razgibane dobe. V Franciji je postal klasicizem kot glasnik antičnih poganskih etičnih idealov po dejanskem revolucionarju Davidu kar službeni izraz revolucije in se tudi sicer prav pogosto veže z raznimi osvobodil-

nimi gibanji takratnega sveta v Evropi in Ameriki. Romantika pa je bila svetovno nazorno pozitivno krščansko, kolikor ne naravnost katoliško usmerjena in je že zato kar instinktivno odklanjala poganske ideale antike ter mesto na antične norme postavljala upodabljačo umetnost zopet na naravo kot izvor likovnega izraza in napredka. Iz odpora proti idealom akademičnih učiteljev je pod Overbeckovim vodstvom nastala na Dunaju Bratovščina sv. Lukeža, kjer so se mladi navdušenci medsebojno vežbali in navduševali za nove ideale.

Ta družba je razen Sutterja l. 1810 pod Overbeckovim vodstvom zapustila Dunaj in se preselila v Rim, kjer je postala izhodišče za nazarensko umetnostno smer. V korespondenci Sutterja s svojimi prijatelji se nam je ohranilo tudi obširno pismo, pričeto dne 30. avgusta 1811, v katerem jim poroča o razgovoru o umetnostnih načelih, ki ga je imel dne 2. septembra z voditelji akademije, Fügerjem, Zaunerjem, Kavčičem in Maurerjem. V tej debati, iz katere se precej kaže tudi Kavčičeva, doslej dosti nejasna osebnost, se prav jasno zrcali njegov pedagoški ideal. Razpravljali so o bistvu historične slike, ki je ideal pravega klasicista. Kavčič je pritrdiril Sutterju, ko je označil temeljna načela historične slike takole: »Zamislek snovi smatram za prvo in najvažnejšo sestavino, potem sledi kompozicija, izraz, slog, risba, senca in svetloba; nato šele barva in nazadnje harmonija.« Ko pa je začel razlagati komisiji svoje nazore o umetnosti in je rekel, da priznava kot vzor predvsem naravo in največje umetnine tako antike kakor Michelangela, Raffaela in Leonarda, a je v umetnostni zgodovini in življenju teh umetnikov opazil, da je treba slediti predvsem lastnemu čustvu in sprejemati iz narave in največjih umetnin kot vzor to, kar ustreza lastnemu čustvovanju, ker ima ta več čuta za to, drugi za drugo, niso bili zadovoljni. Med razgovorom so si komisarji vzajemno delali poklone in poudarjali, kako težko so se naučili svoje stroke, in je Zauner Fügerju polaskal, da ga je opazoval v Rimu, kako je naredil milijone skic. »Tudi Kavčič se je bahal z istim in poudarjal svojo barbarsko pridnost, tako da ni posvečeval nobenega praznika in se je noč in dan vbadal. Danes pa ne pogleda nobenega hudiča več! Kajti če pri izdelovanju kake slike opazuje naravo, mu ta ne ugaja; zato dela namenoma napake in slika vse na pamet.«

Ta zgodovinska debata, v kateri sta si pogledali v oči dve izraziti umetniški generaciji in v kateri je igral na strani starih odlično vlogo naš Kavčič, tudi precej oživlja doslej tako medlo podobo o njem. Sutter pravi takoj ob začetku debate o Kavčiču, da je redkobeseden. Debatu prične precej nerodno; ko zahteva Sutter pojasnilo o akademični svrhi historične naloge in zahtevah pri nji, pa odgovori, da je nalogo razpisala pač akademija. Drugič pravi Sutter o njem, da je nejevoljen godel kakor medved. V debati Kavčič navadno sekundira svojim tovarišem in kot izrazit profesor največkrat zagrizeno brani akademično metodo ter se o novi umetnosti, ki ji mladi stremijo nasproti, zaničljivo izraža, da je kitajska ali gotska. Posebno to zadnje je značilno, ker

govori iz njega tisto zaničevanje do umetnosti nazarencem, s katerim so nekdanj že humanisti zaničljivo označali umetnost srednjeveškega severa kot gotsko.

Kavčič je bil izrazit klasicist, v delih, kakor je n. pr. Fokion in žena, celo strog klasicist, ki spominja na najstrožja klasicistična dela kakega Davida. Danes še nimamo zadostnih podlag za to, da bi v celoti presodili Kavčičevo delo in njegove vire. Opažamo pa, da je Kavčičeva umetnost kljub večletnemu drugovanju s Fügerjem v Rimu in pozneje na Dunaju le nekako tuja manj resnemu, ne tako strogo intelektualnemu dunajskemu ozračju. Tako mu šteje znani prvobornik moderne na Dunaju, L. Hevesi, v prednost, da ni zašel v sladkobni dunajski način, ampak je gojil krepkejši slikarski izraz. Med deli sodobnih nemških klasicistov opažamo ne samo slogovno, ampak celo snovno anekdotično sorodstvo med njegovim Fokionom v Ljubljani in Ph. Fr. Hetscha Kornelijo, materjo Grakov, ki zavrne kinč, katerega ji ponuja neka žena, češ da so njen najlepši okras njeni otroci.

Še enkrat srečamo Kavčiča sredi boja med novim in starim umetnostnim idealom v konkurenci za figuralno okrašeni vodnjak na trgu Am Hof na Dunaju, kjer je tekmoval s svojim načrtom z J. M. Fischerjem. Njegova akademska tovariša Füger in Zauner sta se izrekla za Fischerjeve figure. Deželna vlada priznava sicer, da ima Kavčičev osnutek prednost pred Fischerjevim zaradi bogastva misli in močnejšega izraza, odklanja pa alegorične figure, ker je njih vtis slabši. Kakor odklonitev klasicističnega ideala kakega Davida in drugih, ki so oblačili sodobne dogodke v antične zgodbe, se čita v tej izjavi dalje: »Predmeti iz resničnega sveta, ki mnogo živahneje delujejo na čustvovanje... in bi predstavljali osebe in dogodke iz domače zgodovine, posebno kolikor se tičejo Dunaja, bi bili tu posebno primerni.«

Iz povedanega je nedvomno, da kljub svoji profesorski avtoriteti in odličnim zvezam iz svoje mladosti Kavčič na Dunaju ni mogel predstavljati tiste nesporne avtoritete, ki jo je imel njegov starejši drug Füger. Kavčič je bil veseljaškemu Dunaju, ki ga tako točno označujejo Goethe-Schillerjeve Ksenije, po svojem značaju očitno tuj in se mu notranje bržkone nikdar ni prav prilagodil. Ostal je, kakor se zdi, hladen doktrinar sredi kipečega življenja, ki je plalo na Dunaju v letih njegovega profesorstva. V debati s Sutterjem čutimo dih tiste rahle zagrenjenosti, ki mora navdajati moža, ustaljenega v svojih nazorih, ki pa vidi, kako se njegovim idealom izpodmikajo tla in umira brez pravih učencev. Kot visoko izobražen in umetniško nedvomno globok človek je moral tudi spoznati, da gre vse, kar ima vrednost za življenje, mimo njega. Vprašanje je samo, koliko smemo smatrati to njegovo osamljenost v dunajskem ozračju za posledico prirojenega tolminskega značaja.

V zvezi s tem ni brez pomena za nas kritika, katero je o njem izrekel njegov rimski znanec Goethe v razpravi Winckelmann und

sein Jahrhundert, ko pravi o njem in Schöpfu, da sta bila talentirana, zelo izurjena slikarja, ki pa sta prav zaradi tega nekoliko zanemarjala bistvene dele svojih slik. Schöpf je bil Tirolec, Kavčič Tolminec. Zdi se mi, da je neka splošna sorodnost v nagnjenjih in značajih zelo verjetna. Prav pri ljudeh, kakor so naši, ki jim iz revnih razmer prirojena nadarjenost pomaga do napredka in uspehov, pogosto opažamo velike zmožnosti združene z neko površnostjo, ki je tudi Kavčiča vodila v skoraj virtuozno rutino risarskega izraza, pred katero pa se je osebni temperament spoštljivo umikal v ozadje.

Pri Kavčiču dalje nazorno vidimo, kako cena umetniškega uspeha v stoletni perspektivi blede, kakor odмира razumevanje za ideal, ki se je zanj boril. To se posebno pokaže, ako primerjamo sodbo o njem v 1. in 2. izdaji Naglerjevega Umetniškega leksikona. V 1. izdaji l. 1835, torej 7 let po smrti, sodi Nagler o njem: »Kavčičeva kompozicija je izborna, in dokazuje, kako dobro je poznal splošno zgodovino in mitologijo. Njegov slog je velik, njegova kompozicija prikupna in njegove ženske glave lepe. Kolorit je pogosto medel, osvetljava bela, brez živahnosti in življenja.« V drugi izdaji iz l. 1904. pa so zabrisane vse pozitivne poteze te karakteristike in poudarjene predvsem negativne.

Slava tega sveta ima usodo trave: v ranem jutru se pojavi mlad kosec in jo pokosi, na njenem mestu pa požene prihodnjo pomlad novo, sveže življenje.

To je nauk iz življenja slovenskega rojaka slikarja Kavčiča, ki je svoje moči posvetil napredku tujine.

ANTON BREZNIK

JEZIK NAŠIH PRIPOVEDNIKOV

8. Ivan Cankar.

SCankarjem je nastopil po daljšem času zopet velik reformator v slov. umetnostnem jeziku. Cankar je bil že takoj v začetku nasprotnik vsake teorije in tradicije, ki ni utemeljena v zakonih narave in življenja. Napovedal je boj vsemu, kar je našel v umetnosti našopirjenega, lažnivega in nenaravnega. Isto reformo, ki jo je vršil idejno, je vršil tudi v jeziku. Pri njem sta se vsebina in oblika zlili v lepo enoto.

Svojega reformatoričnega poslanstva se je dobro zavedal. Že v Epilogu svojih Vinjet l. 1899. izpoveduje: »K vragu vse teorije!... Jaz sem naravnost nesrečen (pravi ironično), da sem se takó brezobzirno izneveril vsem teorijam... globoko sem užaljen, da nimam nikakega opravka z rubrikami« (Zbrani spisi, I, 304—305). V več črticah Vinjet se je postavil proti vsebini in jeziku tedanje literature. V črtici »Lite-