

## „Kronanje Marijino“ v vatikanski zbirki slik.

Študija. — Spisal *Avguštin Stegenšek.*

V vatikanski zbirki so tri podobe Marijinega kronanja, ki stojé druga poleg druge, vse tri iz časa preporoda laškega slikarstva. Prvo je ustvaril že pred l. 1500. Pinturicchio, drugo l. 1503. devetnajstletni Raffael, ko se je še izobraževal v delavnici istega mojstra, kakor svoje dni Pinturicchio; in tudi tretja slika je kolikor toliko Raffaelova, morda samo v načrtu, ker pozna se ji, da so jo dovršile manj srečne roke. Gornji del je izdelal Giulio Romano, spodnji Francesco Penni „Oskrbnik“ šele pet let po Raffaelovi smrti.

Vse tri so si podobne in vendar različne; v vsaki polje drug duh in drugo življenje. Pripeti se, da so videle tri priče isti dogodek, in vendar ga potem vsaka drugače pripoveduje: ena vzneseno, druga morda hladno, tretja sočutno. Tako predstavlja vsaka teh slik isti prizor, a pripoveduje ga, bi rekel, s podobnimi, čuvstveno različnimi besedami. Učinek teh slik je zelo različen. Zakaj? Ker jih je vsak umetnik gledal najprej v svoji duši, čutil v svojem srcu, predno jih je utlesil v barvah. Kakor pa je različen um od uma, tako umotvor od umotvora. Zelo zanimivo in poučno je primerjati take slike, ker se tako najboljše spoznajo lastnosti posameznih slikarjev, globlje se zamislimo v predmet in opazimo razne stvari, ki bi jih drugače zgrešili. Kdor se bavi natančneje z estetičnimi študijami, zlasti z zgodovino slikarstva, ravno iz takega primerjanja najboljše spoznava značaje raznih šol in slikarjev. Zato primerjamo tudi mi danes te tri slavne slike. Sliko Giulia Romana je prinesel „Dom in Svet“ v letošnjem letniku na str. 137. Pinturicchieva slika je na str. 476, Raffaelova na str. 477. Prosimo čitatelje, da si slike najprej sami dobro ogledajo in si naredé svojo sodbo o njih. Potem naj pa pazno sledé našim izvajanjem!

Prva podoba je Pinturicchieva (str. 476). Plitva umbrijska dolina z redkolistim drevjem, na griču kapela z zvoncem in pred kapelo križ — to je naše prizorišče. Spodaj kleči v ospredju pet svetnikov frančiškanov, in za njimi stoji dvanajst apostolov, ki so navzoči pri kronanju. V sredi sta sv. Peter s ključmi in sv. Pavel, oprt na meč. Dogodek je apostole vse prevzel: eden sklepa roke k molitvi, drugi jih polagajo na prsi. Iz teh mirnih kipov ne govori nikaka strast, svet mir je razlit nad njimi, in le pobožno nagnjena glava ali pa zavzeti pogled kaže, da živé tudi zunanje življenje. Nad njimi pa sedi Kristus na oblakih in z obema rokama polaga zlato krono na glavo Devici in Materi, ki kleči nižje na oblačku in skromno moli. Za tem prizorom se razliva nebeška luč v zlatih žarkih in polje v premih črtah do roba „mandorle“, v obliki mandelja narisanega bisernatega sijaja, v katerem plavajo glave šesteroperotih kerubov. Bolj zadaj v zračnem prostoru igrata dva angela; eden izvablja goslim vesele glasove, drugi ubira strune na harfi; v vijugastih črtah jima plešeta pasova po zraku.

Iz cele slike seva mir in blažena zbranost. Med nebeškim prizorom in med zemskimi častivci posredujejo svetniki iz frančiškanskega reda, ki klečé ponižno v ospredju; sam serafski Frančišek je med njimi, oblagodarjen s skrivnostnimi ranami in s križcem v desnici. Lepe so te vznesene prikazni oživiljenega verskega življenja v 13. veku, a v podobi motijo zgodovinsko enoto.

Raffaelova slika (str. 477.) je bolj enotna.

V srednjem veku zelo razširjena legenda o Marijini smrti pripoveduje, da so nesli apostoli na svojih ramah mrtvo Devico pokopat; angeli so jih spremljali s petjem, Judi pa so začudeni postajali in gledali, kaj se godi. Vsi apostoli so bili prišli, le sv. Tomaž



se je bil zakesnil iz dalnje Indije. Ko je tretji dan dospel, se je razjokal in je tako dolgo prosil apostole, da so mu odprli grob. In glej! Ko so odvdignili pokrov, je ležal le pas Marijin v grobu in cvetlice so razširjale v njem svoj vonj. Tako je Gospod razodel apostolom Marijino vnebovzetje.

Raffael si je izvolil za svojo sliko trenutek, ko ima sv. Tomaž v rokah Marijin pas. Kako so plemeniti obrazi apostolov, vse drugačni, kakor v Pinturicchievi sliki! Tudi je v njih mnogo več življenja. V prvi sliki je kakih šest obličij brez posebnega izraza, v Raffaelovi le k večjemu dve. Tam so roke mirno slonele na prsih, tukaj zmerno kretajo in spremljajo čuvstva. Mlad apostol na skrajni levi strani — sv. Janez — povzdiguje začuden levico, njegov tovariš z desne pa poveša ves iznenaden desnico. Kako dobro je Raffael pogodil starca, ki Pavlu na levi razprostira obe roki pred prsi, kakor bi se bal, se ne dotakne čudovitih cvetlic! Trije mladi apostoli so razpostavljeni v trikotu, sv. Janez na levi, sv. Tomaž v sredi, in sv. Jakob na desni. Ako sledimo njih očem, zazremo nebeško prikazen v oblakih. Marija sedi poleg Kristusa, ne kleči na nižji stopnji, kakor v prejšnji sliki. Ta polni in krepki obraz, te ponižno povešene oči vse drugače izražajo njeno presenečenje. In Kristus! Kdo bi si mogel misliti kaj bolj nežnega! Z desno polaga Materi krono na glavo, levici pa se vidi, kako drhte prsti v strahu, da bi desnica ne bila dovolj oprezna pri tem vzvišenem delu. Kako spoštljivo je to kretanje! Kristusov obraz je umotvor mladega Raffaela. Tako resno-mil je, z valovitimi lasmi, z ljubeznivim, skromnim očesom! Pinturicchiev Kristus pa nasprotno je hladen in mirno polaga Devici krono na glavo, kakor bi bil to vsakdanji posel.

Angeli so navzoči pri tem prizoru, ki se godi na jasnem nebu. Dva stojita v ozadju, napol skrita za oblaki: eden prebira harfine strune, drugi igra ves zavzet na gosli. Dva pa sta se približala z rajsko-veselim, plešočim korakom v ospredje, zato se jima še lovi obleka v mogočnih valovih. Ta na levi

vihti tamburin, ta na desni pazno sledi loku, da ne bi zadel napačnega glasu. Kaj ljuba sta tudi angelčka pri nogah svetih oseb: eden sklepa ročice, drugi se naslanja ob dlan. Tu sta še vsa tako prevzeta svetega spoštovanja, kakor je nemogoče otrokom; bolj detinsko-naivna, ali če hočete, poredna, sta pri nogah „Sikstinske Madone“ v Draždanih, kjer je Raffael ponovil svoj mladostni motiv.

Skupni utis Raffaelove slike je tako plemenit, tako vzvišen, tako resničen, da nas mogočno gane, in radi mislimo, da se je godil dogodek tako, kakor ga slika umetnik. Obenem poraja v nas spoštovanje in nas pomirjuje; njegov vpliv je estetičen in etičen.

Tretja slika (str. 137) pa ima ves drug značaj. Tudi tukaj so zbrani apostoli okoli groba. Ravno so ga odprli in vsi začudeni gledajo goste cvetlice, ki rastejo v njem. Kako so živahni! Kateri stoji raven, kakor Raffaelovi svetniki? Nobeden. Po koncu so le štirje, in še ti so pripognjeni. In kako vsi kretajo z glavo, s telesom, z rokami! V Pinturicchievi sliki roke počivajo, le eden jih sklepa k molitvi; tudi v Giulievi sliki eden moli, pa vihravo, strastno, silovito, in vrhutega še osem apostolov kreta z rokami in nekateri celo drzno kakor sv. Peter ali tovariš, ki je njemu nasproti.

Poseben je še prostor, kjer so se zbrali apostoli. Grob je bil vsekan v skalo, kakor Kristusov grob; apostoli so vstopili vanj in skoz vhod za njimi se vidi pokrajina in razvaline starega templja; skale ob straneh pa dajejo apostolom temno ozadje. Strop je zagrnil temen oblak. Ta ni izmed tistih prozornih in lahkih zračnih zastorov, ki plavajo komaj vidno v višini v prvih dveh slikah; ta oblak je krepko zarisan in temen, kakor bi visel ves težek in napet od dežja nizko nad poljanami.

Na tem oblačnem prestolu se vrši kronanje. Marija križa pobožno roke na prsih, in Kristus ji polaga krono na glavo, kakor pri Raffaelu. In vendar kolik razloček! Dasi je Raffael zagrnil Madonino glavo in ramena s plaščem, vendar se ne skrivajo plemenite oblike te dekliške glavice; kako neokusno



pa je Giulio našopiril glavo svoje Madone, kako neprijetno bode v oči desna rama! V očeh te Marije iščemo zastonj nedolžnega izraza, in na Kristusovih ustnah se bere nekaj kakor bahatost. Koliko ve povedati levica Kristusova pri Raffaelu, pri Giuliju pa počiva in drži prozorno stekleno kroglo, ki naj pomenja svet! Nad tema svetima osebama plava sv. Duh v podobi goloba, ob straneh pa kleči dvoje angelskih detet. Živo občutimo, da nista rodu Raffaelovega. Od zadaj pa prihajata dve hori in trosita cvetlice; ti pač nista nebeška angela po izročilu krščanske umetnosti, ampak lahkonožni hori po poganskih vzorcih in v nebesih nimata ničesar opraviti.<sup>1)</sup>

Slika šele oživi, ko dobi barvo. Fotografija je zanjo le mrtev izraz, ki postane seveda še medlejši, če se slika priredi na kovinski plošči za tisk. V naši tretji podobi prevladuje solnčna boja. V zlatorumeni barvi se blišči nebo za prizorom kronanja. V spodnjem delu pa se pokaže rumenina najprej v plašču ob belem robu stoječega apostola, potem nastopa spredaj v ogrinjalu sv. Petra, in na drugi strani krste se odziva v rokavu apostola, ki kaže z levico proti sv. Tomažu, in končuje v rokavih stoječega apostola. Po živahnosti jo dosega cinobrovordeča boja. A zastonj bi vam popisoval to igranje barv! Le to naj še opomnim, da Raffael v svoji mladostni sliki še ni rabil nobene imenovanih živih boj (edina izjema je rumeni plašč svetega Petra). Zato je njegova slika manj živahna, bolj mirna, in bolj preprosta. V najlepše akorde je ubral rdečino, zelenino in modrino, kaj lepo se odbija belina angelske tunike od modrine neba, in ta belina se simbolično ponavlja v plašču Tomaževem. Le oni, ki ima rdečo haljo ljubezni in beli plašč nedolžnosti, je vreden prejeti pas od velike Gospe. V istem simboličnem duhu nosi sveti Peter v vseh treh slikah modro (ali vijoličasto) spodnjo haljo v znamenje posta in pokore, in rumen plašč kot „znak škofov-

skega nauka, ki naj sveti kakor luč.“<sup>1)</sup> Najpreprostejši v barvi je pa Pinturicchio. Temu je nekoliko krivo, ker so barve radi popravila obledele, nekoliko pa, ker je preenostaven ter se preveč ziblje med modrino in rdečino, in tudi sive redovniške halje ne povzdigujejo živahnosti v sliki.

Gledé razsvetljave je treba pri drugi sliki paziti na to, kako gre senca od Jakopovih nog po tleh proti krsti; ako podaljšamo to premo izven podobe proti naši desnici, dobimo stran, odkoder prihaja luč za spodnji in za zgornji prizor. V tretji podobi je iztegnil sv. Peter levico, in njena senca pada čez oba roba krste; svetloba se razliva torej v tej smeri od naše levice poševno in visoko od zgoraj. Isto velja za kronanje zgoraj, kjer je značilna težka senca nosečega oblaka in temne prsi leve hore, dočim igra luč na prsih desne hore v modrih in rdečih bojah. Pinturicchio pa še ni došel do enotne razsvetljave, in zato njegove osebe nimajo sence, kakor bi ne živele v našem solnčnem sestavu. Kakor sploh primitivni umetniki, je modeliral Pinturicchio vsako telo, vsak ud zase; v tretji podobi pa je sama luč, ki daje telesnost. Že iz tega se vidi neizmerni napredek, ki ga je storila umetnost v dvajsetih letih začetkom XVI. stoletja.

Zelo važna je kompozicija podob. Primerjajmo najprej prizore v višavi! Zakaj se v prvi sliki vleče Kristusov plašč tako daleč tja čez oblake? Radi ravnotežja. Zastavite šestilo tam, kjer je njegov zadnji rob, in merite potem do keruba na vrhu in od tam do skrajnega konca Marijinega plašča in potem nazaj, odkoder ste začeli! Ta enakostranični trikot je čisto pravilen v Raffaelovi sliki. V njegovih kotih so: Krasna doprsna angelčka in prvi kerub nad Kristusovo desnico. Plešoča angela služita kot opornika poševnim stranem tega idealnega trikota, angela v ozadju pa krepita stranice, ker se oba s telesom ali z glavo nagibata proti sredi. Pet kerubov je razvrščenih v navzgor

<sup>1)</sup> Isti motiv se nahaja v Raffaelovi veliki „Sveti Družini“ v Louvru v Parizu.

<sup>2)</sup> Durandus, *Rationale divinorum officiorum* 1527, str. 55.



obrnjenem polkrogu, trije drugi pa posnemajo v trikotu še enkrat kompozicijo glavne podobe. Tudi v tretji sliki najdemo ta trikot; samo bolj top je, s klečečima angeloma na koncih osnovnice in z golobom na vrhu. A vse osebe so priletnejše, krepkejše; zato jim nedostaje prostora. Zadaž za njimi pa plava neizmerna množina komaj vidnih angelskih glav, kakor jih vidimo v Raffaelovi „Disputi.“

Glejmo še razvrstitev oseb v spodnjih oddelkih!

Pinturicchio in Raffael sta postavila svoje apostole v premi črti vzporedno s spodnjim robom podobe, in prvi je umestil pred nje še pet oseb v peterokotu, drugi pa poševno ležečo krsto med dvema apostoloma. Tako dela preprosta umetnost; kadar slika množico ljudi, stavi namreč osebe poleg oseb. Vzemite ravnilo in položite ga čez glave apostolov! V obeh slikah ležé v eni vrsti. In vendar! Glejte pri Pinturicchiju noge apostolov! Te stojé v poševni črti, in zato je tudi spodnji del osnovan na podlagi trikota s podvojenimi stranicami. Da pa ležijo glave apostolov v eni premi črti, izvira iz nesvobodnosti umetnikove. To je le mogoče, ker so sprednji apostoli kot modeli manjši od zadnjih, frančiškani pa morajo klečati; mislite si, ko bi vstal ta kardinal ali ta škof, takoj bi zakril dober del apostolov v ozadju!

Tudi Raffael ima to hibo, da so prednji apostoli manjši po postavi, kakor pa oni v ozadju; drugače ne bi bilo mogoče, da so glave kolikor toliko v eni premi. Razstavil pa jih je v poševnih črtah vzporedno s stranicami krste. In vendar nima ta razvrstitev nobenega pomena za idealno vsebino slike, kakor v prvi podobi, ampak tukaj prevladuje edino idealni trikot, katerega tvorijo trije mladeniči: sv. Janez, sv. Tomaž in sv. Jakob. Ta posebni mladostni izraz povdarja Raffael še s tem, da stavi Tomaža med starejša prvaka apostola sv. Petra in sv. Pavla, svetega Janeza in sv. Jakoba pa med starejšega in mlajšega apostola, ki sta si sorazmerno vzporedna. S tem je materialna razvrstitev v prostoru popolnoma izbrisana, in čisto

prav ima Raffael, da daje prednost idealni razvrstitvi po važnosti oseb in dogodka.

Drugačen način kompozicije kaže tretja slika. Ta del je dovršil Francesco Penni. Tukaj vidimo osebe za osebami. Razstavljene so v črtah, ki niso poševne za naše oko, ampak navpične. Ako stojiš začetkom ulice in gledaš proti koncu, se ti bo zdelo, kakor bi bile hiše proti koncu vedno nižje; cesta se na videz zožuje in vzdiguje, robovi streh pa padajo. Ako bi si mislil te črte podaljšane, bi se združile v eni točki, ki jo imenujemo „očišče“. Ako nadaljujemo v naši tretji sliki podolžnati stranici krste, najdemo, da se sečeta v hribu pod razvalino; tam je očišče. Tja hité tudi vse črte, katere potegnemo skozi vrste apostolov. Samo stoječe apostole si moramo misliti toliko nižje. Tako je rešil Penni težko nalogo, kako je slikati osebe, ki stojé druga za drugo, in se vendar ne smejo zakrivati.

Tako smo našli v tretji sliki napredno, razvito kompozicijo v navpičnih črtah; tipi so mnogovrstni, ker vidimo skoro toliko različnih obrazov, kolikor je apostolov; tu gledamo žive barve, enotno razsvetlavo in pristno slikarsko modelacijo. V prvi sliki pa smo opazili enostavno kompozicijo, preprosto sorodnost v obrazih; opazili nismo nikega kretanja, in ker nedostaje enotne zemeljske razsvetljave, so telesa skoro vizionarna; vrhutega je v prvi sliki nebeška luč zastrta v ozkih mejah geometrične „mandorle“. V tretji sliki pa polje svetloba po neizmernem prostoru svobodno brez konca in meje, kakršen je tudi kraj, katerega razsvetljuje.

Odkod to? Kako se dá to razložiti? Je-li bil Pinturicchio manj nadarjen, kakor Raffaelovi učenci? Nikakor ne. V teh slikah se vidi le napredek časa, napredek umetnosti.

Ko je bil Raffael še v umbrijski šoli, je slikal podobno, kakor Pinturicchio, samo da je imel finejši okus, bolj razvit čut za lepoto in večjo spretnost. Ko je pa prišel v Florenci v dotiko s prvimi umetniki svoje dōbe, ko je slednjič v Rimu občutil mogočni vpliv silovitega Michelangela, je stopnjo za stopnjo



razvijal svoj lastni slog in se je vedno bolj bližal idealni svobodi in naravni resnici. Kako daleč presega v tem oziru njegov zadnji umotvor prve slike, vidimo iz razločka med „Izpremenjenjem na gori“, ki je stalo ob Raffaelovi smrtni postelji, in pa n. pr. med našim „Kronanjem Marijinim“. In v tej zadnji dōbi je Raffael zasnoval našo tretjo sliko. Treba je le primerjati apostole v „Izpremenjenju“ s temi v našem tretjem „Kronanju“, in takoj se razvidi, da so si sorodni v obrazih, v kretanju, v razvrstitvi, a zadnji niso tako plemeniti, tako častitljivi in dovršeni. Raffaelovi učenci so pač podedovali po mojstru tehnično dovršenost, ni jim pa mogel vlititi svoje vstvarjajoče nadarjenosti.

Zato pa bolj odgovarja verskemu čutu mladostni umotvor Raffaelov, kjer še gleda

z otroško-naivnimi očmi nebeške prikazni, kakor z vsem bogatim znanjem zrele moške dōbe zasnovana slika, ki kaže žive človeške osebe v zemeljski svetlobi. Mladostna slika bolj povzdiguje, poznejša bolj imponira; prva išče bolj božje časti, druga pa bolj umetnikove slave.

Tako smo v glavnih potezah našli razlike teh treh slik in iz primerjanja dospeli do jasne sodbe. Bilo bi pač želeli, da bi naši domači umetniki pridno proučevali klasične slike slavnih mojstrov, se uglabljali v njihovega duha, spoznavali njih dobre in slabše strani ter velikega duha klasične umetnosti izražali tudi v naših domačih, zlasti cerkvenih umotvorih.

## Milotinke.

Posvečene prijateljici A. T. Š.

### I.

Ne vem, zakaj so šli pred mano  
spomini mojih mladih dni . . .  
Srcé, zakaj si jim verjelo,  
ko ob spominih sreče ni?

Ne vem, zakaj so zaostali  
vsi moji upi za menoj,  
zakaj življenja tihe sreče  
srcé imelo ni s seboj?

Spomini moji, vam slediti  
ne morem več in več ne smem!  
A vam, srcá presladki upi,  
naj v naročilo to povem:

Hodite le zdaj vi pred mano,  
da mōrda kdaj vas dohitim,  
ko na življenja novi poti  
pokojno srečo zasledim!

### II.

Te mlade, te zelene upe  
srcé s seboj, poneslo boš  
in na življenja novi poti,  
boš našlo trnja, našlo rož . . .

Različne so življenja steze,  
do raznih ciljev vodijo —,  
in potniki vsi zasopljeni  
za slepo srečo blodijo.

A tu na svetu sreče steze  
povsod, povsod se križajo:  
le onkraj groba k lepšim ciljem  
vse v eno pot se zblížajo . . .

*Ljudmila.*